

徐志摩选集

徐志摩选集



人民文学出版社
一九九〇年·北京

徐志摩选集

Xuzhimo Xuanji

人民文学出版社出版

(北京朝内大街166号)

新华书店北京发行所发行

北京印刷三厂印刷

字数 244,000 开本 850 × 1168 毫米 $\frac{1}{32}$ 印张 11 $\frac{5}{16}$ 插页 3

1983年9月北京第1版 1990年12月北京第1次印刷

印数 00,001—21,700

ISBN 7-02-001055-5/I·1000 定价 4.30元

序

办事拖拉，往往反而多事。人民文学出版社早约我编一本《徐志摩诗选》并为写序，我因为当时工作头绪多，未能着手进行，一拖拉至今已过了四分之一世纪，现在四川人民出版社已在一九八一年出版了一本《徐志摩诗集》，我以为可以不了了之了。但是人民文学出版社如今编了一本《徐志摩选集》，又约我写序，我再拖拉了事，总于心不安。这次可不仅涉及诗，还涉及文。过去我读徐志摩散文作品不多，这一下就得尽可能大致都翻一翻。这当然也是增补知识，有时也是艺术享受，却总是增加了我额外的工作负担。

多事还不止于此。风来风去，本来是自然现象。三十年来，我们内地的文学史家、论家，如果倾向于把徐志摩的文学作品一概否定，那也是不由自主而顺应了一时风向。出版社刚恢复清醒，一股咄咄逼人的势力飞跃出来了。新创作都只许写“十三年”，“五四”以来新文学著作当然一律不能重新编印。《徐志摩诗选》欣逢其盛，倒并不是一种殊荣。所幸这股势力到“文化大革命”登峰造极了，也就自我爆炸。但是倘若我在这阵风刮来以前，抓紧时机，编好了那本诗选，让出版社先出版了，我也就用不着在一九七九年为《诗刊》写那篇介绍文《徐志摩诗重读志感》，后来又同意四川人民出版社拿去作为《徐志摩诗集》代序，也用不着在文中强调了一点徐志摩作品的积极面、艺术长处，如我私下自

嘲说过的也算来一点矫枉过正。倘若那本诗选早出二十多年，我们内地的一部分年轻读书界也可能就不会少见多怪，而象近年来一样，又走向一个极端，好象兴起了小小的一阵“迷”（虽然这也远没有超过台、港出版商看中的一种历久未衰的兴趣）。这可能又会引起一种反响。潮起潮落，大概也是世界文学史的正常现象，但是我总希冀少费些不可避免的周折。

这次趁徐志摩诗文都堆到我面前的机会，我当争取及时发表一点个人的看法，做到有话在先。尽管我不是什么权威，天下事也不可能一劳永逸，在我的份内，再来说长道短，当进一步力求客观一点，全面一点。

人总不可能是完人。徐志摩作品选集也应该是片面的，理所当然。象任何作家的作品一样，徐志摩诗文也可以一分为二。一卷本选集不是为专门研究者提供重要资料。一般说对于“五四”以来新文学有贡献，也有两重意义。同样对于新文学的成长、巩固和发展有所推动，有所建树，就作品本身说，一则经不起时间的淘汰，一则还可以传诵。诗文选集应是一般文学读物，应取后一方面，即所选作品本身有成就，有特色，即在今日还多少可以有分寸的欣赏，多少可以有鉴别的学习，堪称艺术品的产物。而这个“片面”又只能首先出之于对“全面”的掂斤簸两。

徐志摩不是思想家。他的思想，“杂”是有名的，变也是显著的。他师事过梁启超，求教过罗素，景仰过列宁，佩服过罗兰，结识过泰戈尔，等等，他搬弄过柏拉图、卢梭、尼采等等，杂而又杂，变来变去，都不足为奇。胡适为他概括出“爱”、“自由”、“美”的所谓“单纯信仰”，不免从空到空。茅盾说他有“政治意识”无可否认，但是他自己，尽管并不意识到，在政治倾向上，总不出资产阶级“民主”“自由”的范畴。他实际上倒不怎样讲为艺术而艺术

(他认为“生活的贫乏必然产生艺术的贫乏”)。他要“人生是艺术”，要“诗化生活”，固然也不限于吟风弄月、谈情说爱等等，为理想的奋斗，为事业的献身等等，似乎也可以说是生活“诗化”，但是对于他，“生活”的含义显然不够宽广，不够实际。用什么话来概括他的思想，总不免简单化。思想本身也不就等于艺术。徐志摩作品在思想上较多消极因素的大都也没有多大文学价值，在思想上较有积极意义的，也不见得都有较高的文学价值。他往往脱口成章，妙语连篇，却没有写过一篇认真讲什么大道理的文学评论（那篇在《创造季刊》上发表过的题为《艺术与人生》的英文讲稿，倒是例外，但是他后来自己说“面目可憎”也不是纯出于自谦）。当然，他的诗文总还是他的思想表现。

徐志摩，严格说，不是学者。他涉猎很广，但是对哪一个“面”或哪一个“点”也缺少钻研。他讲西方诗，特别是英国诗，应说是当行，讲起来也时有精彩的体会，却率多借题发挥，跑野马，有时候引了大段以至整篇原文，有时候加上译文，作为课堂讲义也不合规格。他讲法国象征派先驱波德莱尔固然有些隔靴搔痒，他讲英国浪漫派大家拜伦也废话太多，就是到后来讲哈代，也既不成其为有分量的学术性论作，也不是有创见的印象式论评。他的学识、修养却自然也磨炼了他诗文创作的工力。

徐志摩不仅是才人，也是热情人。他对接触到的男女老少，总是谊重情深。但是社会关系、私生活，对个人也许至关重要，不一定是文学材料，若不经艺术过程，具有超出局部的意义，形诸笔墨可能也没有什么文学价值。日记、书信，大都只是对于作家研究，可能是有用的资料。徐志摩发表过的爱情诗，尚且已大可挑剔，其中有的所谓香艳，就难免肉麻，他的情书和志情日记或者说只是富有文学性而已。所以他的一位五十年代初

期在国内病逝的朋友处所存而过去“不肯拿出来”的一些“日记”或一些“文字”，年来据我确知，在“文化大革命”期间终于消失了（倒不是直接出于“打、砸、抢”），可惜也不太可惜。他的才情正是在他发表过的诗文里得到了充分的表露。

所以徐志摩的主要文学贡献，就是他的诗与一般散文创作（包括个别小说）。

诗与散文创作，在徐志摩的场合，自然还有成就高低的问题。一般人都承认徐志摩是诗人，他写散文，实际上也象是写诗，所以诗胜于文。但是过去也颇有人（例如杨振声）认为徐志摩写散文，少受拘束，所以文比诗好。两说都有一定的道理。

徐志摩的诗创作，一般说来，最大的艺术特色，是富于音乐性（节奏感以至旋律感），而又不同于音乐（歌）而基于活的语言，主要是口语（不一定靠土白）。它们既不是直接为了唱的（那还需要经过音乐家谱曲处理），也不是象旧诗一样为了哼的（所谓“吟”的，那也不等于有音乐修养的“徒唱”），也不是为了象演戏一样在舞台上吼的，而是为了用自然的说话调子来念的（比日常说话稍突出节奏的鲜明性）。这是象话剧、新体小说一样从西方“拿来”的文学形式，也是在内容拓展以外，新文学之所以为“新”，白话新诗之所以为“新”的基本特点。“五四”初期，许多写新诗的，摆脱不了旧诗（词、曲）老调子，或者相反，写成了平板、拖沓、松散的分行散文，就因为掌握不住这一点。新体小说、话剧，在“五四”以后，早就在中国为一般人接受，而白话新诗，要能为普通读者所接受，还得经过较长期的考验。过去许多读书人，习惯于读中国旧诗（词、曲）以至读西方诗而自己不写诗的（例如林语堂等）还是读到了徐志摩的新诗才感到白话新体诗也真象诗。这样，徐志摩以他的创作为白话新体诗，在一般读众里，站住脚跟，

作出了一份不小的贡献。基本原因就是象他这样运用白话（俚语以至方言）写诗也可以“登大雅之堂”，能显出另有一种基于言语本身的音乐性。

这样基本用白话写诗而能显出这个特点，最关键所在，连徐志摩自己最初也并没有意识到，所以说也可谓出于“天籁”。他在较为成熟的初期诗里也还常常套用文言和旧词、曲调子以达到音乐性的效果。而那个最关键所在，就是到后来，他也还并没有明确意识到，不象他的侪辈闻一多、饶孟侃、孙大雨（他首先提出“音组”）等，也不象较早以至持续到较后的语言学家兼诗人陆志韦（他主张以“拍”建行）等，认真作过理论与实践的捉摸。这些较早的探讨与试验就是白话新诗格律化的探索，新诗的语言音乐性固然并不系于格律（自由体也可以有语言音乐性），但是新诗，不论格律体或自由体，总首先还得有象这种探索所涉及的语言规律性的感觉。

徐志摩的语言感觉力是锐敏的（他讲普通话以至京白是能得其神的，虽然也总带江、浙口音），但是他对现代汉语的客观规律，并没有理性认识，他说“不能随一多他们……下过任何细密的工夫”，即在于此。朱湘对徐志摩的诗艺有过精辟的评论，但是他严格在声律上的指摘也往往以此而不中要害。他忽略了白话与文言基本区别所在，他以为白话也和文言一样，基本单位是单音字，没有注意到现代汉语的说话规律是自然停逗，二、三个音节一顿最多，一音节一顿或者连收尾一音节语助词在内的四音节一顿也有，符合我们的单、复音节词或基本词组（不完全一致则因为一音节词往往可以粘连上下文双音词一起作一顿，而不带语助词的四音节词或词组，也又当分为两音节一顿）。我们的汉语从书写上看是单音字，但也和任何语种一样决不是单音语

言(所以现在的汉语拼音就显示了这点真实性)。朱湘还是照旧诗按文言规律的做法,硬算单字数以求诗行、诗节的整齐、匀称,不仅是他在声律方面评诗的致命弱点,也是他自己写诗、译诗在形式要求上的致命弱点——硬要搞“方块诗”(虽然他后来,也和徐志摩、闻一多又回过头来一样,也能赏识别人的自由诗)。他对徐志摩诗语言所以生动、音乐性所以是内在的,并不了然。至于他在韵律方面批评《志摩的诗》应该说基本正确。

徐志摩对于自己的诗创作还是有自知之明的。他自认“最初写诗那半年”“写了很多”而“几乎全部都是见不得人面的”,因此极少收入他的第一本诗集。时间虽短,他写诗终还和别人一样,也有一个幼稚阶段。另一方面,他的自知之明也有限度。说好,是他能虚心接受别人的意见;说不好,是他缺少把握。他在《志摩的诗》新版里把朱湘指摘的许多诗极大部分都删去了,删得合理,而他把朱湘认为最好的一首诗《雪花的快乐》改排在卷首,把朱湘认为最坏的一首诗《默境》也删了,则未免有些盲从。撇开内容的浮浅不论,朱湘赏识《雪花的快乐》,主要是因为它的音乐性,虽不照他自己算字数的严格要求,也就是推崇它各行、各节的整齐、匀称。实际上照较合语言规律以“音组”或“顿”作为每行格律单位的标准来衡量,这首诗也算不得完整,每节各行换韵也并不统一,规律化。朱湘批评《默境》这首诗“一刻用韵,一刻又不用,一刻象旧词,一刻又象古文,杂乱无章”,说得对,但是非议它“一刻叙事实,一刻说哲理,一刻又抒情绪”,未免迂阔。这首诗(和同期写的后来也删去的《康桥再会吧》一样,即也同样有另几首初期诗所犯的白话、文言杂揉的毛病),虽然犯了徐志摩有意模仿的英语“素体诗”(无韵格律诗)形式上的大忌,却在吞吐、跌宕的节奏上深得“素体诗”的神味。其实,徐志摩诗,极大

多数象格律诗，本没有一首经得起严格分析的格律诗，他有时也和闻一多在实践里一样，写出朱湘一路的“方块诗”——着眼在“字数划一”的所谓“格律诗”。

大家看得出，徐志摩后期，随了思想感情的日益消极、消沉，写诗技巧日益圆熟。但是他的音律实践既始终不注意严格以“音组”或“顿”来衡量，他的韵律（押韵方式）也还是不大讲究。即使在《志摩的诗》里已经达到用口语写诗而珠圆玉润的“残诗”，诚如朱湘所指出的，头三对（联）并不每对换韵，是犯了偶韵体（双行一韵体）基本大忌。到后来朱湘所指出的徐志摩用韵毛病（包括“土音入韵”）也只是有所改进而已。不过朱湘要求于他的（和自己的）用韵谨严，按他们用的英美诗标准来看，也已过时。原因是：朱湘和他也曾被划入的所谓新月派同辈诗人一样，情调上没有超出十九世纪英美浪漫派诗及其二十世纪余绪的范畴，并不注意英美现代格律诗已经不仅较多不讲究用行行整齐的抑扬格等办法（这倒与我们不讲轻重音位置安排的“音组”或“顿”更近似），而且，也为了避免单调或为了要取得特殊效果而用了假韵、近似韵之类。但是我们是借鉴人家的格律诗而在自由体以外，试建立新格律，第一步自应从严为好，就象过去学写律、绝旧诗，不应首先学写“拗体”才是。徐志摩办不到这一点，一方面是因为没有认识新格律的正确基础和要求，一方面还是因为他的笔，如他自己所说，“是一匹最不受羁勒的野马”。所以他用散文形式来写作自有于他有利的条件。

徐志摩在新文学史上作为散文家的地位似乎还有待确认。他的杂样散文，可以归入文学创作类的，一般都与众不同，自有特色，别具一格：生动、活泼、干脆、利落，多彩多姿，有气有势。他写散文，以白话，特别以口语为基本，酌量加上文言词藻、土俚

片语、欧化句法，在大多数场合，融会无间。但是他也常常象写骈骊文一样，行文中铺张，浮夸，太多排比，太多堆砌，甚至装腔作势、矫揉造作。张炎批评吴文英词：“如七宝楼台，眩人眼目，碎拆下来，不成片段。”徐志摩被誉为“富丽”的不少散文作品，固然也“眩人眼目”，可惜首先就不成其为“楼台”。诗体的约束，即使对于徐志摩也往往能起净化、提炼作用，有助于让思想感情在语言表达中不致泛滥成灾。

徐志摩较为成熟的个别短篇小说也可以归入狭义的散文范畴。这里却有一个更为明显的特点。徐志摩写诗，要说还是和二十世纪英美现代派有缘，那么也仅限于和哈代（如果说作为诗人的哈代也是跨到二十世纪英国现代派的桥梁）。他曾自己标明“仿托·斯·艾略特”的一首诗却一点也不象。倒是他的《轮盘》这篇小说不但有一点象凯瑟林·曼斯斐尔德（曼殊斐儿）现代小说，而还有一点维吉妮亚·伍尔孚意识流小说的味道。如其不错，那么他在小说创作里可能是最早引进意识流手法（后来在一九三四年林徽因发表的短篇小说《九十九度中》更显得有意学维吉妮亚·伍尔孚而更为成功）。

现在有人指出废名的一些小说也早有意识流手法，此说也可能成立。就我所知，废名自己虽说“从外国文学学会了写小说”，至少在写近似这一类小说以前（以后也没有再写小说）没有接触过现代西方意识流小说，与徐志摩完全不同，正如他们两人的文风截然不同。废名自己又说他写小说“同唐人写绝句一样”，而徐志摩写散文（包括个别小说），就中国传统继承而论，或者说属于《文选》派。另一方面，徐志摩直接读过英美现代派诗，例如他说读过《荒原》而自己写起诗来极少显出有这一路诗的风貌，而废名从没有直接读过，自己后来写起诗来却颇有这

一路诗的风味，包括缺点，特别是晦涩的毛病。这也就涉及文学比较研究上各时代、各国、各家产品异同，互相渗透（有迹可寻的互相影响）、互相呼应（无迹可寻的合拍）等等繁复现象和规律的课题。这也涉及作者本人的世界观（那是会变的）、阶级性（那也是会变的）、个人素养、个人气质的复杂因素。就在中国同时代的作者之间，例如这里用废名来对比，从仅仅一点的相近中，也可以更显出徐志摩散文创作成就的艺术特色。

说来说去，总起来看，我在这里，无非由于时间和经验的助益，就说倚老卖老吧，敢于在重申前人评论里的一些中肯处，提出欠妥处以外，较多补充一些还不十分为人注意和理解的地方。篇幅也不容许对徐志摩诗文，举例引证，作具体分析。我在这里也决不是妄图给徐志摩诗文创作作定论。我现在谈徐志摩诗文（包括入选的诗文），挑剔特多，几乎象古典派批评浪漫派，也难免偏颇，有失公允。这里提供的意见，对于徐志摩诗文的读者和论者或者有作为线索的价值，促进实事求是，独立思考，减人云亦云或信口雌黄。

我不惮絮聒，归终是为了想以后闲话少说。

附记：因不想多重复不久前说过的话，我在这篇序文里，没有作一般性的介绍，现在就附上曾作为四川人民出版社版《徐志摩诗集》代序的《徐志摩诗重读志感》一文，再略加修订，作为序文的补充。

卞之琳

一九八二年六月二十四日

附：

徐志摩诗重读志感

（代序）

做人第一，做诗第二。诗成以后，却只能就诗论诗，不应以人论诗。诗以人传，历来也有这种情况。但是作为文学现象，作为艺术产品，诗本身就是一种独立存在，在历史的长河里，载浮载沉，就终于由不得人为的遥控，尽管有的经得起几上几下，翻多少筋斗，历无数沧桑，有的不然。话当然也不能说绝，各时代有各时代的风尚，各人也各有所偏好，不可能纯客观。

好象是空谷来风，我一开头说这几句，是有所指的，这就是针对的徐志摩先生（1896—1931）和他的诗创作。想当年，“九·一八”事变后两个月，好象恰合他身份似的，老“想飞”的诗人坐飞机（那时候很少有人有机会坐飞机）在济南附近触山焚化了。这在当时也曾惹起一番热闹，然后连人带诗寂寂无闻了一长段时间以后，不知怎样的，又受到了注意。今年初，出版社旧事重提，约我编一本《徐志摩诗选》，并为写序。这几天，刊物也反映读者要求，又催我帮助选他的几首诗，并说几句话。我感到义不容辞，这大概是因为诗的关系，也因为人的关系吧？

固然，“志摩与我”（借用当年的热闹题目）在两方面都有一点直接关系。就人的关系说，我做他的正式学生，时间很短，那就是在一九三一年初，他回北京大学教我们课，到十一月十九日他遇难为止，这不足一年的时间；就诗的关系说，我成为他的诗

的读者，却远在一九二五年我还在乡下上初级中学的时候。我邮购到《志摩的诗》初版线装本（后来重印的版本颇有删节）。这在我读新诗的经历中，是介乎《女神》和《死水》之间的一大振奋。现在，过了半个世纪，总是增长了一些见识，重读他的几本诗，我敢于不避武断而说几句感想，或者还有助于我们今日的读者。

徐志摩是才气横溢的一路诗人。他给我们在课堂上讲英国浪漫派诗，特别是讲雪莱，眼睛朝着窗外，或者对着天花板，实在是自己在作诗，天马行空，天花乱坠，大概雪莱就是化在这一片空气里了。现在我只记得他在讲课中说过：他自己从小近视，有一天在上海配了一副近视眼镜，到晚上抬头一看，发现满天星斗，感到无比的激动。这或者多少启发了他自己诗创作里常显出的一种灵感。

徐志摩交游极广。他对人热诚，不管是九流三教、周围仕女如云，就象拜伦和雪莱一样，生活上也招致不少物议。他，据中学同学郁达夫先生说，是同学里最顽皮的孩子，可是考试起来门门功课得第一。他自谦不懂科学，可是他老早就发表文章介绍过爱因斯坦的“相对论”。他写过为世所诟病的一行诗：“思想被主义奸污得苦”，可是他在《落叶》散文集里写到过“为主义牺牲的决心……那红色是一个伟大的象征，代表人类史里最伟大的一个时期；不仅表示俄国民族流血的成绩，那也是为人类立下了一个勇敢尝试的榜样”。他喜好自引一位朋友对他的批评：“感情之浮”、“思想之杂”，其中不无道理。这也和他的身世有关。

徐志摩出身于浙江硖石大镇的一个富裕商人家庭。他从小被泡在诗书礼教当中，被训练得能信手写洋洋洒洒的骈四骊六文章。家里要他当银行家，就送他出洋镀金。但是正好在美国，看到欧战结束，举国若狂的兴奋景象，反而促进了他的爱国热

肠。美国的资产阶级生活、物质文明，却又促使他违背父辈的初衷，抛下唾手可得的博士学位，跑去英国剑桥大学，吸烟、划船、骑自行车、读闲书，过落后于时代的优游日子。他在“五四”运动后不久回国前，和由包办而结缡的夫人离婚，力争所谓人格的尊严、恋爱的自由。回国以后，他的所谓“理想主义”（还是“主义”！），所谓要“诗化生活”，在现实面前当然会碰壁。碰壁是好事，他的深度近视眼里也没有能避开过军阀混战、民不聊生的人间疾苦。

这些驳杂的思想感情，在他的诗里都有所表现。他的诗，不论写爱情也罢，写景也罢，写人间疾苦也罢，在五光十色里，有意识无意识，或多或少，直接间接，表现的思想感情，简单化来说，总还有三条积极的主线：爱祖国，反封建，讲“人道”。这三条不是什么“先进”思想。但是这讲起来似乎显得陈腐的三条，在我们的今日和今日的世界，实际上还是可贵的东西。

徐志摩开始大写新诗的日子也说明了和这种思潮有关联的意义。“只有一个时期，”他自己说，“我的诗情真有些象山洪暴发，不分方向的乱冲。那就是我最早写诗那半年，生命受了一种伟大力量的震撼，什么半成熟的未成熟的意念都在指顾间散作缤纷的花雨。”“那半年”算起来应是在一九二一年从美国转到英国以后，在他二十五岁的时候。他自己说：“在二十四岁以前，诗，不论新旧，于我是完全没有相干。”这正是在“五四”运动后一、二年。这和国家大事有关，和私生活也有关。他在一九二二年秋后回国，两年后所写的就在一九二四年集成《志摩的诗》，一九二五年出版，那时候他已经二十九岁了。这在徐志摩这一路诗人，一个景仰早夭的拜伦、雪莱、济慈的诗人，写诗的起步应说是晚了，想起来不由人感到意外。我们一般写过诗的，往往十来岁就

对于“诗，不论新旧”都会试过笔，只是写到成熟一点就多半要折腾个至少十年八年。而徐志摩至多经过“那半年”，“写了很多”“但几乎全部见不得人面的”诗，到后来收入《志摩的诗》一集的那些作品，就显出十分成熟的样子了。难道真所谓“大器晚成”吗？而再过十年，他又什么都完了，连人带诗，真象一颗流星。我认为他生前出版过的三本诗集当中，《翡冷翠的一夜》并非他全盛时期的高峰，而是开始走的下坡路，尽管其中和《猛虎集》以及死后别人为他編集出版的《云游》里确有些更炉火纯青的地方，最可读的诗还是最多出之于他的第一个诗集。

徐志摩自己在去世那一年出版的《猛虎集》自序文里说，他在《志摩的诗》以后，写诗陷入苦吟，看来确乎关系到他在这时期出尽风头的表面底下的“实际生活”的“波折”和“枯窘”。所以一九三一年“九·一八”事变以前他那一阵诗兴的“复活”，终还是过去的余绪。若天假以年，再在现实里经过几个更大的“波折”，大难不死，可以期望有一个新的开端。事实证明，到他在大雾中飞行触山物化为止，尽管他在《猛虎集》自序里哀叹着“我知道，我全知道”“这是什么日子”，“遍地的灾荒与现有的以及在隐伏中的更大的变乱”等等，但是他还是“不知道风是在哪一个方向吹”。

说来又好象很怪，尽管徐志摩在身体上、思想上、感情上，好动不好静，海内外奔波“云游”，但是一落到英国、英国的十九世纪浪漫派诗境，他的思想感情发而为诗，就从没有能超出这个笼子。布莱克是浪漫派的先行者，渥滋渥斯、拜伦、雪莱、济慈当然是浪漫派，维多利亚朝诗人、先拉斐尔派以至世纪末的唯美派都是浪漫派的后嗣或庶出。就是写诗最晚的哈代，以他的嘲世思想、森寒格调，影响过徐志摩诗创作，也还可以说是颠倒过来的

浪漫主义者。尽管听说徐志摩也译过美国民主诗人惠特曼的自由体诗，也译过法国象征派先驱波德莱的《死尸》，尽管他还对年轻人讲过未来派，他的诗思、诗艺几乎没有越出过十九世纪英国浪漫派雷池一步。

妙处却在于徐志摩用我们活的汉语白话写起自己的诗来，就深得他们那一路诗的神味、节奏感，虽然他还未能象闻一多先生一样，进一步引进他们所沿用的英诗格律，而在不少诗创作实践里，根据汉语白话的特性，发展出一种新诗格律的雏形。徐志摩自己说，“我的笔本来是最不受羁勒的一匹野马，看到了一多的谨严的作品我方才憬悟到我自己的野性……”。尽管他说“不容我追随一多他们……下过细密工夫”，还是受了一九二六年北京《晨报》对于诗的形式问题讨论的消极一面的影响，也有点盲目追求以单音字数整齐为建行标准的不合乎现代汉语规律的错误要求，结果和许多人甚至闻一多自己的许多诗篇一样，造成了“方块诗”的不良风气。这也在艺术上配合了徐志摩自己诗创作的日趋枯窘，再没有早期的生气了。

剔除了这些欠缺，我们就容易看出为什么徐志摩还颇有一些诗，特别在艺术上，能令今日的我们觉得耐读，不难欣赏，而且大有可借我们攻错的地方。

“五四”开头，主张写白话文，用白话写“新诗”，甚至讲“全盘西化”，也可说是矫枉过正，从历史意义说，也无可厚非。这些先行者，实际上都不懂西诗是怎样的，写起白话诗来基本上都不脱旧诗、词、曲的窠臼（其中有的人根本毫无诗的感觉，有的人相反，对诗决不是格格不入，那是另外一回事）。《女神》是在中国诗史上真正打开一个新局面的，在稍后出版的《志摩的诗》接着巩固了新阵地。两位作者都是从小受过旧词章的“科班”训练，