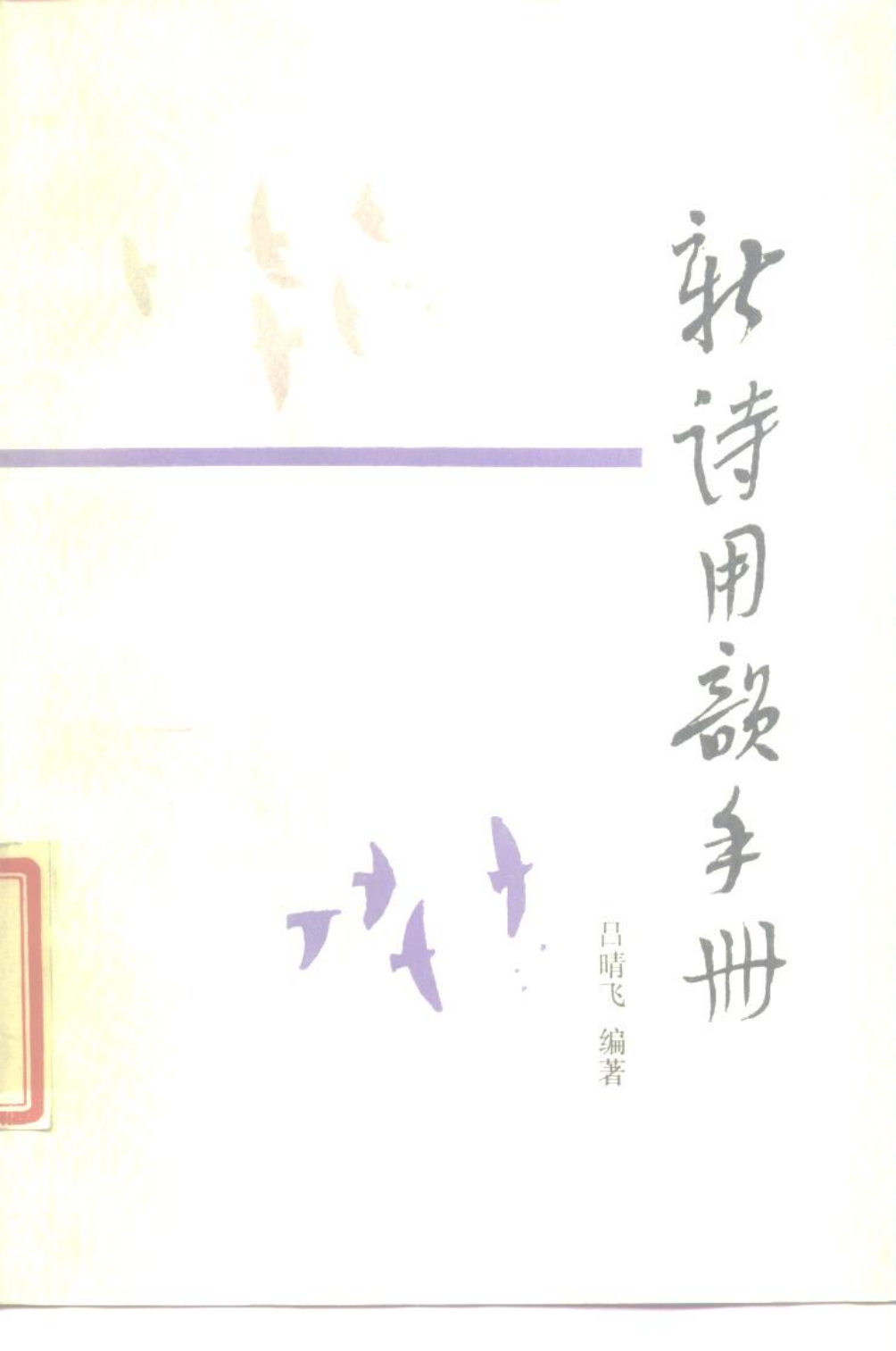




新诗用韵手册

吕晴飞 编著

新诗用韵手册

吕晴飞 编著

中国妇女出版社

责任编辑：张润峰

新诗用韵手册

吕晴飞 编著

中国妇女出版社出版 北京市新华书店发行

外文印刷厂印刷

787×1092毫米 32开本 13.5印张 334,000字

1987年3月北京第一版 1987年3月北京第一次印刷

印数：00,001—10,000册

书号：9054·001 定价：2.90元

序 言

张 寿 康

写诗总是有韵为好。诗歌用韵,一是中国诗歌的传统,这个传统既包括古代歌诗,也包括周秦以下历代诗人的创作,不管是古诗还是近体诗和词曲,都是用韵的;二是用韵体现了汉语的声音美,语言的节律有了韵就更加生色,因为“音律所始,本于人声”(《文心雕龙·声律》),同声相应,就成为韵,所以有韵的诗文,读起来“玲玲如振玉,累累如贯珠”,而由此就形成自然的韵部了。

新诗用韵自然应该与写古风、律绝不同。自有平水韵以来,诗人一般用一百零六韵,只要写古诗、律诗和绝句就都象火车运行一样,按平水韵的轨道用韵;而新诗则不然,当然不能再用一百零六韵,一定要按标准语——普通话的韵母来同声相应,自然也就形成了韵部,这是非常需要进行研究、分类的工作。吕晴飞同志的《新诗用韵手册》(以下简称《手册》)就精心地从现代诗歌(包括歌曲、通俗韵语等)中,整理归纳成十七个韵部,对新韵书的建设,做出了十分有益的贡献。

对汉语声韵系统的研究,开始于魏晋之际,魏李登《声类》、晋吕静《韵集》,以后又有梁沈约的《四声谱》,隋陆法言的《切韵》、唐孙愐的《唐韵》,这些韵书或已亡佚,或存残卷,而宋

陈彭年等的《广韵》则流传至今。《广韵》较《切韵》的韵部繁，为二百零六韵。《广韵》是“我辈数人，定则定矣”的韵书，并不完全反映实际语音，但这本书在声韵学上有很重要的价值，可以上推《切韵》、《唐韵》，下考刘渊的韵部分合。以上谈的是历代韵书的大概。至于声母的整理，则唐守温制定三十个字母（声母），以后宋代等韵家又增到三十六个字母，也可考见唐宋时代的语音系统的轮廓。

普通话的语音系统，它的源头是元代周德清的《中原音韵》（写成于元代泰定元年，即公元一三二四年）。这是一部非常重要的韵书，这部韵书的韵部是根据元北曲的作品整理归纳出来的，也可以说是根据当时的天下通语归纳出来的（详见拙文《五四运动与现代汉语的最后形成》，刊于《中国语文》一九七九年第4期）。《中原音韵》分十九个韵部，即东钟、江阳、支思、齐微、鱼模、皆来、真文、寒山、桓欢、先天、萧豪、歌戈、家麻、车遮、庚青、尤侯、侵寻、监咸、廉纤。这十九部共四十六个韵母，比起现代汉语普通话的韵母要复杂一些，与普通话的最大不同点是：侵寻、监咸、廉纤都收 m 的闭口鼻韵尾，但是《中原音韵》的人声脱落了韵尾，已经入派三声，与普通话十分接近了。这是研究新诗用韵不能不了解的声韵源流的知识。

在一九五四、一九五五年，我讲现代汉语的语音学的时候，讲了尖团和辙口，尖团且不说，我觉得讲辙口还是有实用价值的。什么叫辙口？罗常培师在《北京俗曲百种摘韵》中说：“民间文艺的韵脚，普通叫作辙口或辙儿。所谓辙，便是车轮子自然碾出来的轨迹……在北方流行的歌谣和小调里有所谓‘十三道辙’的，那便是这种自然押韵的轨迹。”老舍先生说：“以辙代韵，由来已久，且日见普遍，广被民间，十三辙的形成是其明证。”（《北京俗曲百种摘韵·序言》）可见十三辙是自然

形成的曲艺用韵。十三道辙的名目是：发花、梭波、乜斜、一七、姑苏、怀来、灰堆、遥条、油求、言前、人辰、江阳、中东。我依据前人之说，加以变化，把十三辙的名目合成一句话：小假人扭捏出房来东西南北坐，很容易记忆。辙韵较宽，比如一七辙，既包括 i、[ɿ]、[ɨ]，也包括撮口的 u、[y]，从新诗用韵角度看，还是如本书分为衣部、鱼部为好。儿部(er)，还有小辙儿问题。十三道辙，每一辙都有小辙儿，由于儿化后有音变，根据音变，小辙儿有了归并的可能性，发花、怀来归小言前辙，乜斜、一七、灰堆归小仁辰辙。这样儿化辙的用韵也就清楚了。这种与普通话关系密切的现代汉语的儿化韵也是应该了解的。

吕晴飞同志编纂的《手册》有十分突出的特点，是一部写新诗和通俗韵文的必备的工具书。特点之一是不仅收有同韵字，而且收入了大量的同韵语词（5万7千多个）。查词语的词典，一般是按字母表的顺序（声母）安排的，如果要查按韵母顺序的词语就十分不便。《常用构词字典》（人民出版社版）虽有按韵母收词语的体例，但全书并非按韵母顺序排列的，《手册》则是完全按韵母收词语的韵书。不仅查同韵词语十分方便，有助于语文学习和教学，而且给写新诗和韵文的人提供了异常丰富的韵脚词语，对写作者无疑是会有助于词语选择，有助于修辞的。特点之二是用了《汉语拼音方案》。今年年初由国家教育委员会和国家语言文字工作委员会联合召开的“全国语言文字工作会议”上，又确定大力推广和积极普及普通话为当前工作的主要任务，相信这本《手册》对推广普通话、语言规范化会起到促进作用。

《手册》一书有研究价值，更富有实用的品格，所以我很高兴为《手册》作序。

一九八六年元月

绪 论

关于新诗用韵的说明与论证

(一)

先从我国诗歌用韵实践的历史谈起。

我们中国向有“诗国”之称。诗歌艺术传统源远流长。用韵,既是构成诗歌格律的一种主要手段,也是诗歌艺术的一个重要的方面。打开《诗经》——我国历史上第一部诗歌总集,一开头就可以读到这样的诗句:

关关雎鸠(jiū),在河之洲(zhōu);
窈窕淑女,君子好逑(qiú)。

(均用现代汉语拼音字母注音,下同。)

读起来只感到琅琅上口,音韵优美,和谐动听。每句四字,每两字一个音步,一步一顿,节奏分明;而一、二、四句用韵,句末一字的音都落在相同或相近的韵母上,诗行之间,诗句之间前呼后应,回环往复,情声并茂,互相关联,有一唱三叹,余韵不绝之妙。

诗歌起源于劳动,而劳动本身就是有节奏的,各种劳动号子又都富于韵律感,所以我国古代和外国古代的诗歌,一般

都有一定的格律，都是讲求用韵的。《诗经》三百零五篇，只有颂诗中七篇祭祀诗不用韵，来自民间的十五“国风”和“小雅”、“大雅”，是没有一篇不用韵的。

如果说《诗经》是我国春秋时代社会生活的一面镜子，那末《楚辞》就是我国战国时代社会斗争的一幅画卷了。《楚辞》比《诗经》晚出，地域也不同，《诗经》出在我国北方，《楚辞》在南方，但用韵却与《诗经》一致。我们看屈原加工整理的楚地民歌《九歌·湘君》开头的诗句：

君不行兮夷犹(yóu)，
蹇谁留兮中洲(zhōu)?
美要眇兮宜修(xiū)，
沛吾乘兮桂舟(zhōu)。

u 即 iou 的节写，以上四句都结束在 ou 音上，与《诗经·国风·关雎》第一章“鸠”、“洲”、“逌”，用韵完全相同，都属古韵三十部之四的“幽部”。《楚辞》，我国历史上第一个伟大诗人屈原的诗歌，是没有一篇不押韵的。屈原的作品哀艳缠绵，一唱三叹，主要出于他爱国爱民和疾恶如仇的真挚感情，但作品的藻饰和音韵却也起了强化这种感情的作用。如果离开了“楚声楚调”、离开了《楚辞》特有的格调和音韵，那末《楚辞》也就完全消失了自己的风格特点，而不再成其为《楚辞》了，这是不言而喻的。

汉代文人写的辞赋也是押韵的。刘勰在《文心雕龙·论赋》中说：“然赋也者，受命于诗人，拓宇于楚辞也”。他的意思是说，“赋”是在《诗经》、《楚辞》的基础上发展起来的。诗(《诗经》)、骚(《楚辞》)、赋(汉代辞赋)都押韵，这是三者格律形式上的共同点。汉代辞赋发展到六朝的俳赋、唐宋的律赋和文赋，也还是押韵的。至于押韵的方式，与诗歌有相同之处，

也有不同之处，这里就不细说了。

有必要一说的是两汉的乐府民歌。叙事、抒情，思想内容十分丰富；句子可长可短，不拘一格，形式上非常自由。比起《诗经》的四言诗来，它满可以称作“自由诗”了。但还是讲究押韵，求得声调和谐，以便入乐歌唱。《饶歌》十八曲中有一首题为《上邪》的诗，写一个女子表示坚决跟她的情人相爱：

上邪(耶yē)！我欲与君相知，长命无绝衰(shuāi)。

山无陵，江水为竭(jié)，冬雷震震，夏雨雪(xuě)，天地合，乃敢与君绝(jué)！

这个女子说：天哪！我的心上人哪，我要同你长相爱，你我的爱情天长地久永不衰。除非高山化为平地，滔滔的江水能枯竭，除非冬天打雷，夏天下雪，除非天地合一，两相重叠，我才会同你分手，把爱情断绝！由于汉魏六朝时期没有韵书流传给后世，诗歌的地域分布又相当广阔，这一时期的韵部系统还没有研究清楚。但我们大体可以知道，汉魏古诗的用韵接近先秦韵，《上邪》用的韵，如“竭”、“雪”、“绝”等字，在古韵三十部之二十五的“月部”中都可以找得到的。即使用现代汉语普通话语音系统来看，也还是基本押韵的。[ye]即[ie]；[ie]、[üe]合作一个韵部。只有一个“衰”(shuāi)字，韵不同，但仍与[ie]、[üe]的发音相近，新诗用韵，[ai]与[ie]也有通押的。如西彤写的《欢迎！苏维埃》(纪念广州起义五十周年)，全诗八节三十二行，一韵到底，其中就有一节这样写着：

从此，“臭苦力”昂首挺胸把城市主宰(zǎi)，

穷教书的再不用把衣物送上当铺的高台(tái)，

拉车的工友再也不怕洋鬼子欺负，

撑船的姑娘穿起了新鞋去逛街(jiē)。

(诗刊社编《诗选》第一集)

[ai]、[ie]通押,在郭沫若的新诗中,也不乏其例,如《凤凰涅槃》中的《凤凰和鸣》:

我们热诚,我们挚爱(ài),

我们欢乐,我们和谐(xié)。

可见[ai]、[ie]两个韵母发音相近,可以通押;汉乐府民歌《上邪》用韵,当时虽还没有相应的韵书来作指南和规范,但是人民的口头创作毕竟出乎心声,发乎天籁,按照诗歌的自然声律,吐句必成佳韵,以加强诗歌艺术效果,并使吟唱更加和谐,更加传神,也更加动情。

魏晋南北朝文人创作的诗歌,从曹操的“对酒当歌(gē),人生几何(hē)”(《短歌行》),到陶渊明的“采菊东篱下,悠然见南山(shān),山气日夕佳,飞鸟相与还(huán)”(《饮酒》);从谢灵运一韵到底的《登池上楼》,到庾信不换一韵的《乌夜啼》:

促柱繁弦非《子夜》,歌声舞态异《前溪》(xī)。

御史府中何处宿?洛阳城头那得栖(qī)!弹琴蜀郡
卓家女,织锦秦川窦氏妻(qī)。诟不自惊长落泪,到
头啼乌恒夜啼(tí)。

说明了诗人们对于诗歌用韵已经越来越自觉,越来越巧妙,越来越圆熟了。他们根据不同的感情需要来选择不同的韵,或用响亮的韵调来表现奔放、激昂的思想,或用柔和的韵调来抒写安闲平和的感情,或用细微的韵调来低诉哀怨凄切的心境;哪里该用韵,哪里不该用韵,或一韵到底,或中间换韵,都已经相当自觉。

这个阶段出现的民歌,无论南歌的纤细柔美,还是北歌的高亢壮丽,全都是情声并茂,音韵悠扬,用韵的方式虽各不相同,但不用韵的歌谣是没有的。

唐代近体诗,不但用字有严格的平仄规则,句子之间还要

讲求对仗,而且近体诗用韵要求特别严格,无论律诗,长律或绝句,都必须一韵到底,而且不能同相近的韵部通押。

唐诗以后兴起来的宋词也有类似的情况。有些词调要求一韵到底,中间不能换韵。有规定一韵到底用平声韵的,如江城子等;有规定一韵到底用仄声韵的,如念奴娇等。在仄声韵中,入声韵又得独立出来,如忆秦娥、念奴娇、满江红等词调规定用入声韵,连上声韵和去声韵都不能通押。有些词规定平仄互押,有些词规定平仄换韵。

宋词以后有元曲。曲字的平仄比诗词严,平声要分阴阳,仄声要分上去;尤其用于韵脚的时候,还有许多明细规定。

综观我国的古典诗赋,一般都是用韵的。毛泽东同志曾经说过,要在民歌和古典诗歌的基础上发展新诗。这个意见是正确的。因此,我们在前面回顾了我国古代民歌和文人诗歌用韵的历史,希望对于新诗用韵及其形式的建树,能够得到一点启示。

(二)

我国新诗创作实践将近有七十年的历史了。

新诗一开始就是以战斗的姿态出现的。旧诗的形式装不下新时代的内容,装不下新的生活及其变革。诗歌的形式,诗歌的语言,都要求随着社会生活的变化而变化。于是在外来的新思潮和新诗风的影响下,旧诗形式及其格律被冲破了。代之而起的就是新诗。新诗在我国革命发展的各个阶段,都非常及时地起过战斗作用,是作出了不能低估的贡献的。

但是,在新诗的形式问题上,至今还有诸多不同的看法。还在摸索、试验之中。旧形式的突破,相对来说还比较容易;

新形式的建立是相当困难的。新诗应该找到或者创造既能表现丰富多采、奔腾激荡的时代感情，又要为广大群众喜闻乐见的形式。就新诗形式论，现在往往分成两大类型，一类叫自由诗，一类叫格律诗。这也是相对的，中间并没有一条鸿沟。一般来说，自由诗较多表现复杂多变的社会生活和奔腾澎湃的革命气势，篇幅长，内容多，诗的节数、行数、顿数、字数，都可以随着内容的变化而有参差。这种诗的好处是容量大，有气势，群众听其朗诵常常很受感动；但相应的缺点是记不住，听完以后往往只留下一点印象。格律诗的诗节、诗行、音步、字数都要求整齐，用韵相对也较严，篇幅长了往往难于安排，以整齐的形式去反映复杂多变的内容，有可能出现削足适履的弊病。但这类诗在我国民歌和古典诗歌中有较多的渊源，容易得到借鉴，也容易被更多的人所记诵。

其实，新诗中正在探索前进的所谓格律诗，比起古典诗歌中的律、绝、词、曲的严格格律来说，相对还是比较自由的；而新诗中同样正在探索前进的所谓自由诗，也不是什么规矩都不讲，随心所欲，想怎么写就怎么写。从诗歌的声律要求来看，格律诗固然要讲求节奏和韵脚，自由诗也还是要有节奏，押大致相近的韵。

因此，这两种诗歌形式应该互相取长补短，而绝不应该互相对立起来。从新诗创作实践来看也正是这样的。

以写自由诗而获得声誉的是美国的民主主义诗人惠特曼。我国“五四”以后第一部成功的新诗集《女神》的作者郭沫若曾受到他的积极影响。郭沫若曾说，惠特曼的自由体诗歌，给人以“听军歌、军号、军鼓时的感受”，郭氏自己的诗作也从他那里取得了“喷火的方式”。正如诗人臧克家所说的，《女神》“在表现形式和语言运用方面，也随着内容的丰富多样达

到各体具备、不拘一格的境地。郭沫若的‘女神’象一道洪水，它的猛烈的冲击的力量，是不可能叫一种形式的堤墙范围住的。”《女神》中有许多自由诗，如《立在地球边上放号》，听那雄壮的呼声，犹如听到一种新生的创造的力量，声势浩大地向旧世界进军：

无数的白云正在空中怒涌，

啊啊！好幅壮丽的北冰洋的晴景哟！

无限的太平洋提起它全身的力量要把地球推倒。

啊啊！我眼前来了的滚滚的洪涛哟！

啊啊！不断的毁坏，不断的创造，不断的努力哟！

啊啊！力哟！力哟！

力的绘画，力的舞蹈，力的音乐，力的诗歌，力的律吕哟！

不拘行数，不限字数，也不论音步的对称，一任情感的倾泻，给人以奔腾不羁的感觉。这是自由体新诗。但是它有内在的旋律，有自然的节奏，也有分明的韵脚。每两句一换韵，一、三句的韵脚落在句末一字，其余各句都落在句末语气助词的前一字，用韵的错落变化，更加强了诗的感情色彩。而二、四、六、七、八行的末尾都用同一语末助词“哟”，调子拉长，留下拖腔，同一“哟”字的音响，在广阔的空间传得很远很久，更增强了韵律感和音乐美。“哟”字反复出现，也可以看成是一种韵脚，常常出现于民歌之中，新诗中也不乏其例。郭沫若留日时创作的《光海》、描绘他同儿子阿和在博多湾的沙原上嬉戏、在大自然的怀抱中回忆和向往的情景。全诗分七个诗节，每节不拘行数，每行不拘字数，也没有不变的音步，被公认为是一首生动活泼的自由体新诗。然而我们却看到了具有强烈节奏的一颗诗心的跳动，尽管诗句有长有短，诗行中的音步也随着感情

的变化而不断变化，但是在变化中仍然是两两对照，相映成趣；尤其可贵的是全诗七节、六十六行，一韵到底，情声交融，以柔和舒缓的开口韵，抒写了“海也在笑，山也在笑，太阳也在笑，地球也在笑，我同阿和，我的嫩苗，同在笑中笑”的欢乐之情。

翻阅郭沫若的新诗，无论早期还是晚期的作品，格律诗固不必说，就是自由诗也没有一篇不用韵的。

艾青的诗，也采取自由体的表现形式。自由诗继“五四”之后，在抗战时期出现了第二个高潮，代表诗人就是艾青。如果说《女神》是自由诗的第一座高峰的话，那末艾青的诗就是第二座高峰了。艾青、田间和“七月”诗派其他诗人，把自由诗的创作推向了一个新的高度。艾青的诗是散文化的，他自己说是为了“努力把自己感受到的世界不拘束地表达出来”。（《艾青选集·自序》）田间曾被闻一多称为擂鼓诗人，他以一个个短行和鼓点似的节奏，迸发出战斗的火花，鼓动人民奋起抗战。艾青和田间在艺术上进行了不息的探索，建国以后他们还大量学习民歌民谣，从民间文学中吸取了营养。他们反对诗的放荡不羁，艾青要求“在一定的规律里自由或者奔放”（艾青·诗论·诗的形式问题），田间则认为“诗是一种风声，诗是一种火光，诗是一种雷电”（《田间诗抄》小引），要求内在的旋律。他们认为，“自由诗”没有一定的格式，只要有旋律，念起来流畅，象一条小河，有时声音高，有时声音低，因感情的起伏而变化。他们不重视诗的韵脚而强调诗的自然节奏。他们后期的诗作，显然比前期更多地注意了用韵。特别是艾青，只要翻阅一下他五十年代和七十年代的作品，就可以了解。请看他五十年代写的《春姑娘》中的诗节：“她是一个小姑娘，/长得比我还漂亮，/两只眼睛水汪汪，/一条辫子这么长！”“她赤着两只脚，/裤管

挽在膝盖上；/在她的手臂上，/挂着一个大柳筐。”再看他的《给乌兰诺娃》（看芭蕾舞《小夜曲》后作）：

象云一样柔软，
象风一样轻，
比月光更明亮，
比夜更宁静——
人体在太空里游行，

不是天上的仙女，
却是人间的女神，
比梦更美，
比幻想更动人——
是劳动创造的结晶。

这首诗就是因为音韵优美（包括用韵），意境动人，五十年代初发表之后，许多中学生都能随口背诵。他七十年代的作品，我们且不说短诗《鸽哨》、《烧荒》、《东山魁夷》、《酒》、《盼望》、《平衡木》、《跳水》等篇都是一韵到底，就是长诗《古罗马的大斗技场》、《光的赞歌》等也都是用了韵的。

当然诗的好坏主要在内容，要看是否表现了富有诗意的生活，抒写了生活中的诗意。诗的形式，包括韵律在内，都是为内容服务的；但是如果丢开了形式，内容也势必受到一定影响。正象臧克家同志指出的，一些习作者只图形式的自由而忘却艺术的艰苦磨炼，因而发生了一些流弊：认为新诗是最容易写的，结果许多“散文分行”的东西也以诗的名义出现。有的评论家把艾青诗歌注重内在旋律和自然节奏，看成是诗人有意在造诗歌韵脚的反，我们认为这样看问题是不够全面的，也是违背诗人艾青的本意的。艾青曾经说过，他同意鲁迅的主

张,“押大致相近的韵”,废古韵,以现代语言的发音,押现代的韵。他说:“用韵的目的,就是为了念起来比较和谐,唤起读者的快感”。他认为,这种念起来和谐、唤起读者的快感的要求,在自由诗里也应该而且可能做到的。他说,这就是“诗的音乐性。”当然,他更强调,“这种音乐性必须和感情结合在一起,因此,各种不同的情绪,应该由各种不同的声调来表现。只有和情绪相结合的韵律,才是活的韵律。”(艾青《诗论·诗的形式问题》)

建国以后,以写奔放不羁的自由体政治抒情诗得到读者倾心欢迎的优秀诗人是郭小川和贺敬之,他们以雄伟的气势和磅礴的激情,渲染时代风云的浓重色彩,把自由诗体的舒放和奔泻同民歌、古典诗词的含蓄凝炼、音韵和谐结合了起来。他们的政治抒情诗,从形式上借鉴马雅可夫斯基,但是有中国的风格和中国的气派,有优美开阔的意境,有生动的形象和比喻,或“长句拆行”,或“楼梯式”排列,看起来尽管高高低低,参差不齐,但是音节对称,音律和谐,而且篇篇讲求韵脚。郭小川的《投入火热的斗争》、《向困难进军》、《团泊洼的秋天》和贺敬之的《放声歌唱》、《十年颂歌》、《雷锋之歌》、《中国的十月》都非常适合在大庭广众之中朗诵,每次朗诵都使群情激动,可见影响之大。这两位优秀的自由体政治抒情诗人,在用韵上也有较深的造诣,他们有许多长诗或者长诗中较长的诗节,常常从头到尾只押一个韵,中间不作变换,使长诗气势贯通,与感情的发展一脉相连。如郭小川的《祝酒歌》,全诗 162 行,从“三伏天下雨哟,雷打雷;朱仙镇交战哟,锤对锤;今儿晚上哟,咱们杯对杯”开始,一直写到“想昨天;百炼千锤;看明朝;千娇百媚;谁不想干它百岁!活它百岁!舒心的酒,千杯不醉;知心的话,万言不赘(zhuì);今儿晚上啊,咱这是瑞雪丰年宣誓的会。

……”一韵贯穿始终，一气贯穿始终！贺敬之的《雷锋之歌》长达一千多行，也是一韵贯穿始终，不掌握丰富的同韵词，是做不到这一点的。《回答今日的世界》、《中国的十月》、《“八一”之歌》等诗也都是用一个韵。

新诗中的格律体，形式比较严格。每首诗分成若干节，每节分成若干行，每行又分若干音步，节与节、行与行都是对称的、齐整的，何处用韵，何处不用韵，也有更多的讲究。这种格律诗，自“五四”以来的新诗中，始终是存在的。包括自由诗的作者，也写格律诗。郭沫若在“五四”时期以写自由体新诗著名，但他当时就写格律诗，后来越写越整齐，反而以写格律诗为主，而很少写自由诗。他最早的诗集《女神》中的《炉中煤》，抒写“眷恋祖国的情绪”，全诗四节，每节五行，一、三、五行押韵，一韵贯穿四个诗节。同一诗集中的《黄浦江口》，写诗人从日本坐船回到上海，在黄浦江口望见阔别多年的祖国时的欣喜和陶醉之情：

平和之乡哟！

我的父母之邦！

岸草那么青翠！

流水这般嫩黄！

我倚着船栏远望，

平坦的大地如象海洋，

除了一些青翠的柳波，

全没有山崖阻障。

小舟在波上簸飏，

人们如在梦中一样。