

雕虫纪历

(1930—1958)

卞之琳



人民文学出版社

I227/229

卞 之 琳

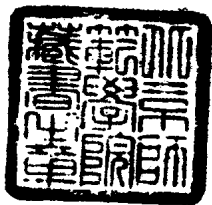
雕 虫 纪 历

(1930—1958)

首都师范大学图书馆



20727924



人 民 文 学 出 版 社

一九七九年·北京

727924

雕虫纪历

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

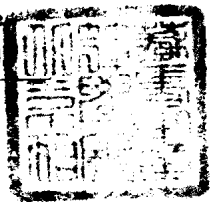
民族印刷厂印刷

字数90,000 开本850×1168毫米 $\frac{1}{32}$ 印张4 $\frac{5}{8}$ 插页2

1979年9月北京第1版 1979年9月北京第1次印刷

书号10019·2840

定价0.38元



自序

“人贵有自知之明”。如果说我还有点自知，如果说写诗是“雕虫小技”，那么用在我的场合，应是更为恰当。

“一个人能力有大小”，气魄自然也有大小。回顾过去，我在精神生活上，也可以自命曾经沧海，饱经风霜，却总是微不足道。人非木石，写诗的更不妨说是“感情动物”。我写诗，而且一直是写的抒情诗，也总在不能自己的时候，却总倾向于克制，仿佛故意要做“冷血动物”。规格本来不大，我偏又喜爱淘洗，喜爱提炼，期待结晶，期待升华，结果当然只能出产一些小玩艺儿。事过几十年，这些小东西，尽管还有人爱好，实际上只是在一种历史博物馆或者资料库的一个小角落里暂时可能占一个位置而已。

这些小玩艺儿的产生，制造者冷暖自知，甘苦自明。现在我把它们整理一番的时候，想不妨自己作一点说明。它们是，不论在思想内容上还是在艺术形式上，都构成相当长，相当大的一番曲折的历程，一种探索的历程。

我的诗都是短诗，不仅份量轻，数量也非常有限。多少年几番写诗，就象是来了几次小浪潮。

第一阵小浪潮是在1930年秋冬的一些日子。那是我到北平的第二年。我在前一年，在上海读完了两年的高级中学后考上了北京大学（地方改成“北平”了，大学却经过师生力争，恢复了“北京”的名字）。旧社会所谓出身“清寒”的，面临飘零身世，

我当然也是要改变现状的，由小到大，由内到外，听说到北伐战争，也就关心，也为了它的进展而感到欢欣。我从乡下转学到上海，正逢“四·一二”事件以后的当年秋天，悲愤之余，也抱了幻灭感。当时有政治觉醒的学生进一步投入现实斗争；太不懂事的“天真”小青年，也会不安于现实，若不问政治，也总会有所向往。我对北行的兴趣，好象是矛盾的，一方面因为那里是“五四”运动的发祥地，一方面又因为那里是破旧的故都；实际上也是统一的，对二者都象是一种凭吊，一种寄怀。经过一年的呼吸荒凉空气、一年的埋头读书，我终于又安定不下了。说得好听，这也就是不满现实的表现吧。我徬徨，我苦闷。有一阵我就悄悄发而为诗。

当时我写得很少，自行销毁的较多。诗是诗，人是人，我写诗总想不为人知。大概是第二年初诗人徐志摩来教我们英诗一课，不知怎的，堂下问起我也写诗吧，我觉得不好意思，但终于老着脸皮，就拿那么一点点给他看。不料他把这些诗带回上海跟小说家沈从文一起读了，居然大受赞赏，也没有跟我打招呼，就分交给一些刊物发表，也亮出了我的真姓名（从此我发表作品还想用什么笔名也就难了）。这使我惊讶，却总是不小的鼓励。于是我在1931年夏秋间又写了几首更无甚可取的诗。“九·一八”事变接着就发生，徐志摩在从上海写给我的最后一封短信上，在寥寥数语中，说了“忧闷度日”后，乘飞机北返失事去世，我又停笔了一年。以后几年，我都是在“山雨欲来风满楼”的几阵间歇里写了一些，直到1937年春末为止。

这期间写的一些诗，论内容随之以形式，论思想倾向随之以艺术风格，也不断变化，交错变化或曲折变化，只是没有什么大变。

人总是生活在社会现实当中，文学反映现实，不管反映深刻还是反映肤浅，也总是要改变现实，只是有的要改过来，有的要改过去，有所理想或有所幻想等不同罢了。我自己写在三十年代的一些诗，也总不由自己，打上了三十年代的社会印记。

三十年代我国左翼文学形成了一股激流。西欧、英美文学同时也有为后人过份贬抑的所谓“粉红色十年”。虽然，由于主客观条件不同，二者之间有质的区别，发展也不同，后者昙花一现，前者到抗日战争已经形成了我国的文学主流，这也总表明了三十年代不分东西的时代潮流。我自己思想感情上成长较慢，最初读到二十年代西方“现代主义”文学，还好象一见如故，有所写作不无共鸣，直到1937年抗战起来才在诗创作上结束了前一个时期。

这时期我先后写诗有许多共同的特点。

当时由于方向不明，小处敏感，大处茫然，面对历史事件、时代风云，我总不知要表达或如何表达自己的悲喜反应。这时期写诗，总象是身在幽谷，虽然是心在峰巅。

当时以凭吊开端，我写诗总富于怀旧、怀远的情调。

我始终只写了一些抒情短诗。但是我总怕出头露面，安于在人群里默默无闻，更怕公开我的私人感情。这时期我更多借景抒情，借物抒情，借人抒情，借事抒情。没有真情实感，我始终是不会写诗的，但是这时期我更少写真人真事。我总喜欢表达我国旧说的“意境”或者西方所说“戏剧性处境”，也可以说是倾向于小说化，典型化，非个人化，甚至偶尔用出了戏拟（parody）。所以，这时期的极大多数诗里的“我”也可以和“你”或“他”（“她”）互换，当然要随整首诗的局面互换，互换得合乎逻辑。

同时，始终是以口语为主，适当吸收了欧化句法和文言遣词

(这是为了字少意多，为了求精炼)。诗体则自由体与格律体兼用，最初主要试用不成熟的格律体，一度主要用自由体，最后几乎全用自以为较熟练的格律体以至直到解放后的新时期。

这一个时期也可以分三个阶段。

第一阶段(1930—1932)是我在大学毕业以前的一些日子。

这阶段写诗，较多表现当时社会现实的皮毛，较多寄情于同归没落的社会下层平凡人、小人物。这(就国内现代人而论)可能是多少受到写了《死水》以后的师辈闻一多本人的熏陶。我主要用口语，用格律体，来体现深入我感触的北平街头郊外，室内院角，完全是北国风光的荒凉境界(《一个和尚》和《一块破船片》是例外)。可能我着墨更平淡一点，调子更低沉一点。我开始用进了过去所谓“不入诗”的事物，例如小茶馆、闲人手里捏磨的一对核桃、冰糖葫芦、酸梅汤、扁担之类。我也常用冷淡盖深挚(例如《苦雨》)或者玩笑出辛酸(例如《叫卖》)。同时我和同学李广田、何其芳交往日密，写诗也可能互有契合，我也开始较多写起了自由体，只是我写的不如他们早期诗作的厚实或浓郁，在自己显或不显的忧郁里有点轻飘飘而已。

第二阶段(1933—1935)开始于我在大学临毕业以前发生的一场风云(日本侵略军一度经冀东进一步逼近)以后的暂时苟安时期。主要在郑振铎、巴金这两位热情人的感染和影响下，我开始在学院与文坛之间，“京派”(这里用的不是当时流行的自高或被贬之词)与“海派”(这里不含贬意，不是当时真正的所谓“海派”)之间，不论见面不见面，能通声气，不论认识不认识，相处无间。在当时写诗人物方面，我本来和住在北平的李广田、何其芳等许多朋友以外，早已和不在北平的臧克家相熟。现在我和曾被划入新月派的上辈方令孺、林徽因这两位女诗人等、原算是

语丝派小说家后来也写起诗来的废名、过去是沉钟社诗人冯至以至号称现代派诗人戴望舒等都有程度不同的交往了（至于和田间、艾青等不可胜数的诗人相识还是以后的事情）。

我的行踪也流动了。我虽然还是以北平为基点，常常出入，最初为职业（教书）而住过保定半年，后来为职业（又是教书）而住过济南一年。其间还曾跨海到日本，为职业（为国内特约译书）而住过京都五个月（正如后来1936年为译书而住过青岛五个月，1937年住过杭州和雁荡山各二、三个月）。这也是一种奇怪的倾向：人家越是要用炮火欺压过来，我越是想转过人家后边去看看。结果我切身体会到军国主义国家的警察、特务的可憎可笑，法西斯重压下普通老百姓的可怜可亲。当然，多见识一点异国风物，本身也就可以扩大眼界。

这些都影响到我在这个阶段的诗思、诗风的趋于复杂化。自然，我自己直接对于古诗、洋诗的爱好的变化也有一定的关系。

一方面忧思中有时增强了悲观的深度，一方面惆怅中有时出现了开朗以至喜悦的苗头。

这时候也写出了《春城》这样直接对兵临过城下的故都（包括身在其中的自己）所作的冷嘲热讽；也写出了《尺八》这样明白对祖国式微的哀愁。

风格上也偶尔放纵一点也罢，偶尔又过份压缩而终归不行。追求建筑式的倾向较多让位于追求行云流水式的倾向，主要用自由体表达，也将引起下阶段的反响，以至探求二者的统一。

山山水水、花花草草，也多了起来。北国风光已经不占压倒优势。例如，较早的《古城的心》是在河北旧城的即景之作；差不多同时的《古镇的梦》却是回忆江南僻地典型小镇的想象之作

（“桥下”“不断流水”是过去北方一般乡间居民点除夏日雨季以外所罕见的；过去北方多大村，江、浙多小镇）。江南景色逐渐出现，这也标帜了景随情转，景随人转，下阶段回头南下的预兆。

所以这是上下交接，前后过渡的阶段。

第三个阶段主要就是我回头南下，在江、浙游转的 1937 年春天几个月。我差不多一年半完全没有写过诗。重新写起诗来，就继续和发展了前一个阶段所预示的转化。形式上偏于试用格律体（这到后期以至解放后都是如此）；风格上较多融会了江南风味；意境和情调上，哀愁中含了一点喜气。

年前在青岛海滨欣闻“西安事变”后的希望不知不觉中多少影响了我的心情。

同时，私生活中的一个隐秘因素也使我在这个阶段里写诗另外有了一个具体特点：写了象《无题》等我以前和以后从不写的这样几首诗。

当初闻一多曾经面夸过我在年轻人中间不写情诗。我原则上并不反对别人写爱情诗，也并不一律不会欣赏别人写的这种诗。只是我一向怕写自己的私生活；而正如我面对重大的历史事件不会用语言表达自己的激情，我在私生活中越是触及内心的痛痒处，越是不想写诗来抒发。事实上我当时逐渐扩大了私人交游中，在这方面也没有感到过这种触动。

但是后来，在 1933 年初秋，例外也来了。在一般的儿女交往中有一个异乎寻常的初次结识，显然彼此有相通的“一点”。由于我的矜持，由于对方的洒脱，看来一纵即逝的这一点，我以为值得珍惜而只能任其消失的一颗朝露罢了。不料事隔三年多，我们彼此有缘重逢，就发现这竟是彼此无心或有意共同栽培的一粒种子，突然萌发，甚至含苞了。我开始做起了好梦，开

始私下深切感受这方面的悲欢。隐隐中我又在希望中预感到无望，预感到这还是不会开花结果。仿佛作为雪泥鸿爪，留个纪念，就写了《无题》等这种诗。（至于我在1934年写的《春城》里的一段插曲，“我是一只断线的风筝…”，那是故意用滥调嘲弄一般的情诗；而在解放后我也还偶尔写过《金丽娟三献宝》和《搓稻绳》等，那是以叙述方式歌颂青年男女，而且主旨不在于写爱情，也可以说是爱情诗，这是另一回事了。）

我这种诗，即使在喜悦里还包含惆怅、无可奈何的命定感（实际上是社会条件作用）、“色空观念”（实际上是阶级没落的想法）。所以，也好，远在主客观造成的这一场悲欢离合达到高潮的几年以前，我就用《装饰集》（没有单独出版过，只在多年后收入过《十年诗草》）最后一首诗《灯虫》的末行——“象风扫满阶的落红”，来结束了这种诗、这个写诗阶段以至这整个写诗前期。

“无之以以为用”，破而有立，也有助于化消极因素为积极因素，绝处逢生，有便于铺平前进的道路。而且即使这种小诗也多半是虽然有现实基础的空中楼阁，有的是古意翻新，照例不写真人真事。这样，虽然这番私生活以后还有几年的折腾长梦，还会多少影响我的思想再走一大段弯路，这种抒情诗创作上小说化，“非个人化”，也有利于我自己在倾向上比较能跳出小我，开拓视野，由内向到外向，由片面到全面，而在诗创作上为自己的写诗后期以至解放后写诗新时期，准备了新的开端。

我写诗道路上的转折点也就开始表现在又是一年半写诗空白以后的1938年秋后的日子。

全面抗战起来，全国人心振奋。炮火翻动了整个天地，抖动的人群的组合，也在离散中打破了我私人的一时好梦。我和小说家芦焚从雁荡山奔回上海，随后自己又转经热闹一时的武汉，到

了成都。在那里，在不到一年的时间里逐渐会见了经过一番离乱的旧识新交。大势所趋，由于爱国心、正义感的推动，我也想到延安去访问一次，特别是到敌后浴血奋战的部队去生活一番（这和当年敌军日益深入我国而我出于好奇心反过去转到人家的本土看看住住，自然完全不同了）。由于何其芳的积极活动、沙汀的积极联系，我随他们于1938年八月底到了延安。

我在这另一个世界里，遇见了不少的旧识、更多的新交。我在大庭广众里见到过许多革命前辈、英雄人物，特别是在周扬的热心安排下，和沙汀、何其芳一起去见过毛主席。后来在前方太行山内外，部队里，地方上，我还接触过一些高层风云人物和许多各级英勇领导和军民。

1938年十一月，还在延安客居的时候，响应号召写“慰劳信”，我在又是相隔了一年半以后，用诗体写了两封。这就是我这个后期的开始，在一年后的十一月继续在峨嵋山完竟的又是一个短短的写诗时期的开始。

与前期相反，现在是基本上在邦家大事的热潮里面对广大人民而写（和解放后偶尔有所写作一样），基本上都用格律体（也和以后一样）写真人真事（和以后又不大相同）。

这些诗就是《慰劳信集》（曾经在1940年香港明日社出版过，原来都有题目，收入1942年桂林明日社出版的《十年诗草》的时候，我把题目都删去了，紧接着想再删去其中的二、三首，却已经来不及）。当时流行过的“慰劳”一词，实际上等于我们今日的“致敬”。现在看来，作为诗，要恢复原来的题目，每首题目前照西方用法，不分尊卑的“给”字实在也用不着。

然后就是十一年没有写过一行诗。本来是写作兴趣已经他移。特别是在昆明听说了“皖南事变”，我连思想上也感受到一

大打击，而差不多同时我私人感情生活上也受了关键性的挫折，我就从1941年暑假开始，当真一心埋头写起一部终归失败的长篇小说来了。我当时思想上糊涂到以为当前大事是我实际上误解的统一战线的破裂，以后就是行动问题，干就是了，没有什么好谈，想不到这种想法正表明我当时还不能摆脱也不自觉的“调和论”的破产，反而进一步妄想写一部“大作”，用形象表现，在文化上、精神上，竖贯古今，横贯东西，沟通了解，挽救“世道人心”，妄以为我只有这样才会对人民和国家有点用处。1948年十二月，我在英国僻处牛津以西几十公里的科茨渥尔德中世纪山村的迷雾里独自埋头中，忽然天天见大报头条新闻所报导的淮海战役，猛然受了震动，从迷梦中醒来。实践证明了我的荒谬和失败。我就在年底乘船回国，路经香港，终于在1949年三月回到了解放了的北京。经过这个“十万八千里”的大拐弯，我以后偶尔写诗，也就算另一个时期了。

解放后这个新时期，我多次到社会实际生活中，以下乡参观、劳动或工作为多，时间有短有长，偶尔写起诗来，除了感性和理性认识开始有了质的不同，坚信要为社会主义服务，除了由自发而自觉的着重写劳动人民，尤其是工农兵，此外诗风上基本是前一个时期的延续，没有什么大变；同样基本上用格律体而不易为读众所注意，同样求精炼而没有能做到深入浅出，同样要面对当前重大事态而又不一定写真人真事而已。

这时期短短的三度写诗，在共同的特点以外，也有不同的特色，因此可以分为三个阶段。

第一个阶段就是抗美援朝开始的1950年十一月。这些诗，大多数激越而失之粗鄙，通俗而失之庸俗，易懂而不耐人寻味。时过境迁，它们也算完成了任务，烟消云散。

第二个阶段是在我参加江、浙农业合作化试点工作将近一整年以后的秋天。其间我长住天目山南，反复出入太湖东北和阳澄湖西南。写的就只是几首。因为是农业合作化初期的产物，它们都带有一点田园诗风味。因为工作收尾在吴县两侧以后写的，它们都渗透了水乡景色，多数是试用一点江南民歌的调子，特别是《采菱》这一首，那却又融会了一点旧词的调子。这些诗都还试吸取了一些吴方言、吴农谚，而内容又是新事物，形式又全是还并非为大家所觉察得出的新格律，又一贯想多含蓄一点，因此不多加注释，也不易为读者接受，虽然其中一首曾由一家通俗读物出版社征得我同意准备过出版一本连环画册。

第三个阶段，基本上就是1958年三月写的《十三陵水库工地杂诗》。我在工地上只参加了一下劳动，居然也写出来这么几首。这里又转回到念白式格律体。这些诗照例还有人说难懂，但是其中有一首我自己至少见过登上了《广播节目报》。

我过去写诗，在思想内容和艺术形式上，全部曲折的历程、探索的历程，就是如此。

其中我一贯探索的格律问题和“古为今用，洋为中用”问题，至今还是突出的问题。

这里再谈谈我今日的看法。

我们用白话写新诗，自由体显然是最容易，实际上这样写得象诗，也最不容易，因为没有轨道可循。格律却又必然从实践中来，由不自觉地自觉，逐渐为大家意识到，习惯了而所谓“约定俗成”。

我通过自己的实践，参考了古今中外一般创作与理论的实例，对于白话新体诗的格律所得出的看法，至今还是和一小部分人所提过的看法，大同小异。

我们说诗要写得大体整齐(包括匀称),也就可以说一首诗念起来能显出内在的象音乐一样的节拍和节奏。我们用汉语说话,最多场合是说出二、三个单音字作一“顿”,少则可以到一个字(一字“顿”也可以归附到上边或下边两个二字“顿”中的一个而合成一个三字“顿”),多则可以到四个字(四字“顿”就必然有一个“的”“了”“吗”之类的收尾“虚字”,不然就自然会分成二二或一三或三一两个“顿”)。这是汉语的基本内在规律,客观规律。一句话,可以因人而异,因时而异,说得慢说得快,拉长缩短,那是主观运用,甚至一篇社论的几句话也可以通过音乐家之手,谱成一首歌,那是外在加工。所以用汉语白话写诗,基本格律因素,象我国旧体诗或民歌一样,和多数外国语格律诗类似,主要不在于脚韵的安排而在于这个“顿”或称“音组”的处理。

一个“顿”或“音组”在我国汉语里大致与一个“词”或“词组”相等而也不一定相等。白话新体诗,象照文言旧体诗算字数或象法国诗算音缀或音节数(相当于汉语单音字数),写得整齐,有时就显得不自然,其实并不整齐,难怪常常被嘲笑为“方块诗”或“豆腐干块诗”。其实有些“方块诗”也并非不自然,并非实际上不整齐,那就是因为恰好与“顿”或“音组”数整齐相合。白话新体诗,有从苏联马雅可夫斯基学来的一行分几级的所谓“楼梯式”,好象故意要不整齐,其实人家是貌似不整齐中有整齐,各行的基本单位数,相当于我们的“顿”或“音组”数,还是一致。

由一个到几个“顿”或“音组”可以成为一个诗“行”(也象英语格律诗一样,一行超过五个“顿”一相当于五个英语“音步”,一般也就嫌冗长);由几行划一或对称安排,加上或不加上脚韵安排,就可以成为一个诗“节”;一个诗节也可以独立成为一首诗,几个或许多个诗节划一或对称安排,就可以成为一首短诗或

一部长诗。这很简单，可以自由变化，形成多种体式。

写白话新体诗，由基本格律因素的“顿”或“音组”到行，到节，到整诗，以至形成多种体式，就牵涉到押韵和跨行问题。

押韵是我国写诗的传统方式，旧说“无韵不成诗”，虽然古代好象也有例外。今日写白话新诗不用脚韵是否行得通，其实关系不大：我国今日既习惯于有韵自由体，也习惯于无韵自由体，和外国一样。我国旧诗较多一韵到底，换韵也不稀罕，旧词小令里更为多见。民间大鼓词严格要求一韵到底；“信天游”就经常换韵。我们听觉习惯改变了，听一韵到底也会感到单调（现代英国诗里有时故意押近似韵或坏韵）。

阴韵(Feminine rhyme)，我国《诗经》里就有（就是连“虚”字“兮”一起押韵，例如“其实七兮”和“迨其吉兮”押韵），后来就少见了。法国格律诗严格要求阴阳韵交替；英国诗里就难做到，偶尔也用阴韵，用多了往往引起不严肃以至滑稽的作用，有时候故意用来以求达到这种效果。我们今日在白话新体诗里也可以用阴韵（就是连“虚”字“的”“了”之类一起押韵），但是情况也不同法国诗一样而同英国诗相似。至于由阴韵发展到复合韵，例如我在《叫卖》这首小诗里用的“小玩艺儿，/好玩艺儿”，那是过去从北平街头叫卖人口里如实捡来的，我小时候听到家乡“山歌”里也有用“吓杀人”和“削（吴音 xia）杀人”押韵，这种情况外国也不是没有。

交错押韵，在我国也是古已有之，只是稀有，后来在旧词里，特别在较早的《花间集》里就常见。今日我们有些人，至少我自己就常用，甚至用很复杂的交错脚韵安排，至于听众能不能听得出来，我看还是我们的听觉习惯能否逐渐改变的问题。应该承认，由于语言本身的性能不同，脚韵交错得太复杂、间隔得太远，

在我们新体诗里大致不大行得通。

跨行(enjambment)是外来说法。行断意续,实际上在我国旧诗词里也常有(例如“可怜无定河边骨/犹是春闺梦里人”、“那人却在/灯火阑珊处”,只是用旧式标点,总是圈点断而已)。今天用这种办法,也可以很自然。读白话新体诗,遇到这种地方,如不能接受,那是容易改变的习惯问题;否则就是行不是断在可以大顿一下的地方,而是为了把各行削齐或为了凑韵,硬把多余的行尾跨到下一行头上罢了。(那样间或有意做了,倒也可以达到特殊的效果。)

这些看起来复杂,关键问题还是在这个简单的基本格律因素即“顿”或“音组”本身用起来还有不少的讲究。例如全首各行以奇数“顿”即三字“顿”或一字“顿”收尾占主导地位,就象旧诗的五、七言体,在白话新诗里就较近哼或吟咏的调子;而全首各行以偶数“顿”即二字“顿”收尾占主导地位,就象旧诗的四、六言体,在白话新诗里就较合说话的调子。即使旧体五、七言诗,如各句都用偶数“顿”收尾,就仅为貌似,实为四、六言诗。在新体白话诗里,一行如全用两个以上的三字“顿”,节奏就急促;一行如全用二字“顿”,节奏就徐缓,一行如用三、二字“顿”相间,节奏就从容。不象我国旧体律、绝诗(古称“近体诗”),因为是文言,在诗中一个单音字还是一个独立存在,平仄安排,在白话新体诗里,关系不大。若照多数西方格律诗体用轻重音组成每行节拍单位,我们用汉语白话来作诗,每“顿”或“音组”里自然会有一、两个重音或较重音,或两个并重音,但是要作轻重音固定整齐安排,就不适合(而且,虽然脚韵押在重音上似还不太难,只是这样多押了脚韵也会引起单调乏味的感觉)。这是由于汉语的性能就和多数欧语性能不一样。也就因此西诗里,例如用抑扬、扬抑

等格,轻重、轻重或重轻、重轻等,可以行行如此,汉语文言格律诗就不能每句都用仄平、仄平或平仄、平仄之类,也不能句句都用平平仄仄平或仄仄平平仄之类。在白话格律体新诗里,可能也需要不同字数“顿”的参差交错,而除非为了有意要达到特殊效果的场合,不能行行都用一样安排的不同字数“顿”,例如一律用三二、三二或二三、二三或三二、二三或三三、二二或二二、三三等等。

我这种主张看起来复杂,实际上很简单,用起来也很自由。问题却到今还是出在这个基本格律因素的“顿”或“音组”本身的简单上。我想既不能再调平仄,也不能照排轻重,可能还用得着以二字“顿”和三字“顿”为骨干,进一步在彼此间作适当安排,以补“顿”或“音组”本身内整齐不明显(倒也自由)这一点不足吧?

总之,这都是为了在我们既不是随意来“吟”或“哼”,也不是按曲谱来“唱”,而是按说话方式来“念”或“朗诵”白话新体诗的时候,不致显不出象诗本身作为时间艺术、听觉艺术所含有的内在因素、客观规律,而只像话剧台词或鼓动演说,使朗诵者无所依据,就凭各自的才能,自由创造,以表达象音乐一样的节拍、节奏以至于旋律。

我对白话新体诗格律问题的看法,就是如此。这也就牵涉到我在“古为今用,洋为中用”问题上的个人经验。

记得1959年,在一次诗歌问题座谈会上,我们的理论家胡乔木在讲话当中曾经说“五四”以后开始写新诗的,以特点说,大致先有过三代人:第一代对中国旧诗知道得较多,第二代对外国诗知道得较多,第三代对两方面都知道一点(大意如此,可能大有出入)。我论年龄,论开始写诗时期,似应属于这里所说的第三代。论特点,我写诗可能也是如此。我决不是对写诗知识,博通