

## 走出诗坛的迷津

施 竑

1920 年,胡适推出了他的《尝试集》,然而,《尝试集》是否就等于新诗呢?或者此后的《女神》这部曾给人以巨大鼓舞的新诗集就等于新诗了呢?显然,文人们是不满足于这个新诗的雏形的。1926 年,闻一多先生著文说:“假如诗可以不要格律,做诗岂不比下棋、打球、打麻将还容易些吗?”<sup>①</sup>这实在是一个革命的口号了。继之尝试为新诗定型的人文源源不断。萧三在 1939 年著文说:“中国的新诗直到现在还没有‘成形’,这是无可讳言的。”<sup>②</sup>何其芳在 1954 年说:“为什么我说我们很有必要建立中国现代的格律诗呢?这是因为我认为我们还没有很成功地建立起这种格律诗的缘故。”<sup>③</sup>朱光潜先生在 1959 年说:“格律或通套的形式是否仍然必要呢?我认为它仍然是必要的。”<sup>④</sup>覃子豪 1968 年著文:“新诗的前途如何?何去何从?实乃目前自由中国诗坛值得探讨的问题。”<sup>⑤</sup>直到 1981 年,卞之琳写道:“近两年来随着新诗创作的日趋蓬勃,新诗界又显示了种种征兆,要求恢复格律体和对格律作多方面的探索。”<sup>⑥</sup>可以看出,这是何等艰难的摸索啊,文人们屡败屡战,慷慨悲壮。直到今天,现代格律诗依然在云中雾里。一个越来越大的问号困惑着那些渴望诗情的心灵:我们的诗歌在哪里?

### 一、巨制和小品

在古今中外的诗坛上,诗人要想确立自己的地位,没有长篇的作品是很难做到的。拿中国的古代诗人来说,李白杜甫之所以能拥有崇高的地位,与他们创作出了《梦游天姥吟留别》、《蜀道难》、“三吏”、“三别”有密切的关系。但同时我们又不能不看到,作长篇词赋的文人是相当众多的,随手就能举出一个张衡来,大多数的人只是把他当作一个科学家来看待的,并不知道他写过《二京赋》。李、杜的长篇作品真正了解的人恐怕也不多,使得他们的名字脍炙人口的倒是那“床前明月光”、“国破山河在”一类的律绝。普希金是俄罗斯诗歌史上的太阳,但我们很少有人看过他的辉煌巨著《叶甫盖尼·奥涅金》,而他的那首只有八行

的哲理诗《假如生活欺骗了你》的影响面却广泛得多。

这是非常有意味的:人们总是由那些小品诗来认识了大诗人。因为小品诗的精致短小,不论是出于陶冶性情还是附庸风雅的目的,读者都愿意将这引起小诗口耳相传,随着诗作者影响力的扩大,人们对他们的兴趣也日益增强,于是,他们的宏篇巨制才开始进入读者的视野。而与此同时,他们的小品诗依然盛行不衰。应该这样认为:巨制奠定了他们的地位,而优秀的小品诗使他们在之前得以脱颖而出。

今日的读者对于诗歌相当冷淡,其原因是多方面的,有着很多客观因素,但诗歌本身所存在的问题恐怕也是不容忽视的。其中,对诗歌篇幅意义的认识不足是一个很大的问题。如台湾著名诗人洛夫的那一首《湖南大雪》:“街衢睡了而路灯醒着/泥土睡了而树根醒着/鸟雀睡了而翅膀醒着/寺庙睡了而钟声醒着/山河睡了而风景醒着/春天睡了而种籽醒着/肢体睡了而血液醒着/书籍睡了而诗句醒着/历史睡了而时间醒着/世界睡了而你我醒着/雪落无声。”<sup>⑦</sup>应该说,这是一首意境悠远,充满了意象叠加的好诗。但是,绝少有人能在只通读了一遍之后将此诗全部记住。这就是一个心理学上的问题了。人在读到一首诗的时候,最先起作用的是短时记忆,而短时记忆的广度大体上是 7 个单位。也就是说,一般情况下,人能够一下子记住的内容是 7 个单位,“可以是 7 个无意义音节,也可以是 7 个彼此无关联的字母或 7 个单词,单位可以不同。”<sup>⑧</sup>洛夫的这首诗从每一行来看是符合这个记忆广度的,虽然绝对字数是 9 个(最后一行除外),但我们习惯的记忆单位是词,那么一句中有 5 个词,也就是有 5 个记忆单位,因此读者记住其中的一行是没有问题的。但是,这首诗一共是 11 行,虽然有 10 行的结构是一致的,但每行都有新词出现。也就是说,从行的角度来看共有 11 个记忆单位,已越过了普通人的记忆广度,要一下子记住谈何容易。读过这首诗的人往往到最后只记住了末了两句:“世界睡了而你我醒着/雪落无声”,“雪落”应该算两个词,但“雪落无声”正好

符合中国人喜欢把词读成4音节2顿的习惯,因此,从记忆分割单位来看,正好是7个单位。如果诗人这首诗不是光写给自己看的话,写得这么长,是很不经济的。

也许有人要问了:“难道读诗是只读一遍的吗?”不错,诗的读者当然会有人反复地去看每一行,但这种反复阅读只有在诗行出现在眼前时才成为可能,这是一个很大的局限。不能被迅速记忆的诗是很难被人传诵流行的,即使被传诵,充其量也只是其中的一个片段。如共有120句的《长恨歌》中的“在天愿作比翼鸟,在地愿为连理枝”一句的流行便是一个很好的证明了。值得注意的是,中国古典诗歌中,能够被代代传诵的往往是那些律绝:“红豆生南国”、“横看成岭侧成峰”……拿七绝来说,一行之中绝对的音节数也只有7个,若以行作为记忆单位的话,只有4个,完全符合人类一般的记忆广度;律诗的行要多一些,但是律诗中间4句有两个对,可以由上句联想记忆下句,因此,虽略超记忆广度,却依然能很快被记住。古典诗歌传统定型为最长七言,律绝盛行,是经过了长期的实践而来的,口耳相传的易记性恐怕是一个不容忽视的决定因素。

在诗歌篇幅的问题上,国外有的例子更为典型,如日本的俳句。(俳句是日本韵文学的一种传统形式,也是世界文学中最短的格律诗之一)<sup>④</sup>一首俳句共17个音,分为5、7、5三段,比我国的律绝更为短小。因为短小,一般人的记忆广度能轻易地容纳它。所以,俳句在今天的日本“已成为最受欢迎的文学形式之一”,<sup>⑤</sup>并且广泛地影响着世界文坛。法国的保罗·路易·库舒创造出了法国俳句,英国的伊士拉·邦德创造出了英式俳句。此外,德国、意大利、西班牙等国都曾对俳句进行过大量的模仿。我国当代著名诗人赵朴初同志依照日本俳句的形式,创造出了汉俳,如“绿荫今再来/山花枝接海花开/和风起汉俳”。<sup>⑥</sup>短小精悍的形式确实能够使人过目难忘,其易记性当在律绝之上。

自然,并不是说,我们现在就该流行汉俳,但日本俳句的流行充分地说明了一点,那就是诗歌贵短。现在这个生活节奏日益加快的社会,巨制的吸引力远远不如小品。有人会购买那些大部头的精装书,但只是作为摆设;80年代的青年还在看小说,90年代,大家都去捧读张爱玲、素素的小品文了。顾城的许多诗算得上是短了,但人们常常挂在嘴上的是他最短的诗《一代人》:“黑夜给了我黑色的眼睛/我却用它寻找光明”。<sup>⑦</sup>这就是文化的“快餐化”倾向。诗歌创作者若对此视而不见,依然唠唠叨叨我行我素,那么诗歌被讥为“贵族文学”是不可避免的了。

说到底,诗歌想要重新占领文化市场,体现出它

的时代价值,易记性是一个关键,篇幅务求短小是一个不可违背的科学规律。60年来一以贯之的建立现代格律诗的呼声,正是出于对诗歌的易记性流行的考虑,而基于心理学思考的篇幅的精炼无疑应成为现代格律诗的一个鲜明特征。

## 二、信屈聱牙与行云流水

以上说的只是现代格律诗的一个方面,但就现代格律诗的称名来看,最中心的问题恐怕还是格式和声韵。我们这里来讨论声韵。

词汇量越丰富的文学作品,其表现力自然也越强。于是,有的诗人在做诗的时候便绞尽脑汁地用新词,随心所欲地把两个词拆并为一个词,以求得一种语言表现上的高熵值。但问题是,新诗目前还没有摆这种架子的底气,读者并不是非要面对着新词苦思冥想,不参透玄机不罢休的。很可能是看一遍不懂,不良观感油然而生,遂一扔了之。在大量的新诗中,这种高熵值的词汇俯拾皆是,如《梦游》一诗中“我的体魄强健/头脑也算清楚”<sup>⑧</sup>句里的“强健”一词就显得过于书面化,不为大多数人所认知,在口语中更是绝少听到,这样的词放在诗行中容易让人迷惑。又如《拉摊》中的“一匹滩有多重”<sup>⑨</sup>一句,以“匹”为量词,可能是出于方言吧,但《诗刊》的大多数读者恐怕是感到费解的。再如《黄·绿·蓝——我的自传》中的“生的帐寥的苍穹”<sup>⑩</sup>一句,“帐寥”一词可能是出于“惆怅寂寥”的组合吧,但看到这词的人最先想到的恐怕是想查查字典里到底有没有这个词。这引起惹眼的用词显示出的其实是诗人的不成熟,高熵值的语言并不使诗行增色,相反却令读者的阅读不顺畅,发音不和谐,以至不堪其苦、敬而远之。

似乎现在音乐性已经不是诗歌主要的审美对象了,一些诗人做诗甚至连尾韵都已丢弃,诗行其他位置的音韵问题便更是不屑一顾了。有倾向认为,诗歌不必朗诵。其实,这很错误。不适于朗诵的诗,便不宜口耳相传,也就难以获得广泛流行。而是否适合于朗诵,诗行的音乐性便举足轻重了。汉语发音是以音节为基本意义单位的,一个音节包含有声母和韵母,在韵母中又有韵头、韵腹和韵尾。由于汉语口语发音的连续性,上字的韵尾和下字的声母具有一定的组合关系。如果上字有韵尾而下字是零声母的话,则必须注意两者在语流中是否有组合成音节的可能,要是有一种可能的话,则会在语流中造成一种模糊感,给诗行的表达造成损害,如“难熬”一词就是一个例子。若要使诗行的音乐性不受损害,诗人也许应该规避这个词,用其他词汇取而代之。但如“天安门”这样的极重要的专用词,则不必避开,因为这类词相当确指,听者

不易产生模糊感。

前苏联著名的语言学家雅科布松在他的《情感心理学》一书中说：“当可以激发一定体验的客体重复出现的没有任何新的内容、不含有可能影响情绪反应的新的因素时，则情绪会因客体重复出现的产生的适应会变得越来越弱。”<sup>⑩</sup>在汉语普通话中，双声和叠韵是被习惯所认可的，如“等待”是双声，“摧毁”是叠韵。但如果双声词之后的字的声母也是相同的，如“等待导师”，或叠韵词之后的字的韵母也是相同的，如“摧毁水库”，也就是“三声”、“三韵”，则朗诵者的发音器官会感到疲劳，而听者会出现雅科布松所说的情绪适应以至出现厌倦。

在普通话中，有声韵母关系的问题，还有一个音调的问题，即普通话中每个音节的调值有低有高，也就是阴阳上去四声的划分。与“三声”、“三韵”一样，“三阴”、“三阳”、“三上”、“三去”都会引起语音疲劳和心理适应，在旧体诗歌的创作中，这应该说是较易避免的。但有一点却很可能被忽视，那就是在语流中的变调问题。变调规则有四条：

(一)在第三声之外的任何其他声调前的第三声变成半三声，半三声的调值是21，即全三声减去上升部分。<sup>⑪</sup>；(二)两个第三声相连，第一个第三声变成第二声。<sup>⑫</sup>；上述的两条规则使第三声在发音时与后面的任何声调都能完美结合而不出现重复，也就是说，“三上”在口语操作中是可以被自行解决的。(三)以平声字打头的三音节组中的第二字的第二声变第一声。<sup>⑬</sup>也就是说“三阳”在口语中能自行得到解决；(四)两个第四声相连，第一个第四声不下降到底。<sup>⑭</sup>

这就是说，“三去”是在语流中自行解决的。

那么，剩下的就是“三阴”的问题，也即如果对语言有严格要求的话，如“天天喝水”中的“天天喝”这一类的“三阴”是唯一需要加以规避的。至于怎样操作，那就是一个见仁见智的问题了。

韵和诗歌有着极为密切的关系。我们所接触到的一般的中国新诗大多押尾韵。上海古籍出版社1984年8月版的《诗韵新编》根据了当前的语音实际状况，归纳出了十八韵，这是一个可贵的尝试。在西方，押尾韵的诗相当多，著名的十四行诗押的就是尾韵。但又有另一种情形，那就是有些诗行的末一字用重字，有时非但末字相同，甚至大半句相同。这种情形，原先仅见于西方，自五四新文学运动始，我国白话诗中大量运用这一拔法。王力先生在《汉语诗律学》一书中举了郭绍虞的《江边》作例子：“云在天上/人在地上/影在水上/影在云上。”<sup>⑮</sup>再如韩作荣的《嘴唇》：“让棱角的锋利割去许多功能/让嘴唇/留在食物之外 话语

之外/ 气流之外/ 水之外 烟之外/

面孔之外……”<sup>⑯</sup>这其实是一种宽泛意义上的尾韵。

与此相对应的，是诗艺中的句首韵。在中国诗中，严格意义上的句首韵不多见，但在句首使用相同的字却不胜枚举。如魏钢焰在《你，浪花里的一滴水》中写道：“你，《国际歌》里的一个音符，/你，红旗上的一根纤维；/你，花丛中的红花一瓣，/你，浪花里的一滴水！”<sup>⑰</sup>同样的，这是一种宽泛意义上的句首韵。

需要指出的是，虽然这种宽泛意义上的用韵显得高度重复，比起前面所说的“三声”、“三韵”、“三阴”来，在数量上重复得更多，但这种既成事实的状况并不违背雅科布松的理论。雅氏在论述到“情绪适应”的同时又说：“如果引起一定体验的客体重复出现的本身含有新的成分，则这种重复出现不仅改变情绪反应，而且还由于有已形成的情绪经验而赋予情绪反应以稳固与深刻的性质。”<sup>⑱</sup>这段话与前面所引的他论述“情绪适应”的话结合起来看，可以解释两方面的问题：

一方面是，“三声”“三韵”“三阴”之所以会对诗句的音乐性造成损害，首先是由于这种最小的语义单位的“三连”形式会造成前面所述的疲劳和适应；其次是因为这种“三连”是处于散发状态的，是对和谐的不可预知的破坏。

另一方面是，上述的那种宽泛意义上的用韵，之所以被接受，是因为这种用韵有相当的间隔，且位于这间隔之中的内容有着很大的差异性，使读者的情绪反应趋向稳固而深刻成为可能。设想一下，如果有意识地用上“三连”的形式，使之反复有规则地出现，就会形成一种新的和谐；而比上面提到的散发的“三声”、“三韵”、“三阴”更为糟糕的，当属散发的三个音线对于上述三种“三连”兼而有之的情况以及散发有三以上的“连”了。如殷夫在《意识的旋律》中的“金光！金光！金光！”<sup>⑲</sup>一句便应属此列了。

### 三、宏观格式与微观格式

上面说了一个诗歌音韵的问题，美好的音韵形式是诗歌的良好载体，是诗歌易记化的重要因素。要使诗歌易记好传，另一重要因素是格式，就是诗行中的分行分段问题。现在有很多参差诗，诗行长短不齐，没有规律。如前所述，如果这种参差诗超过7行，便会给读者带来记忆上的麻烦。7行以内的诗，即便诗句长短不一，也是易被接受的。如李雯宇写的那首《乡情》：“乡情是——/有人占线的电话/无法投邮的信笺/是电视机/选择性很强的天线。”<sup>⑳</sup>这样的诗，只要看上

两遍,便久久不会遗忘,与那首即使诗句很有规律却显冗长的《湖南大雪》相比,更使人感到亲近。

但问题总是有其另一面的。在篇幅、音韵都相当的情况下,显出规则的诗句比起参差诗束,更能拨动人的心弦,这一点也正契合了前面所述的雅科布松的情绪强化理论。因而,在格式上,中外诗坛都作着不懈的探索。在西方,有偶体诗,即每两行一韵的诗,实质上也就是以两行为单位体出规律性的诗。如约翰·多恩的《尘世剖析——一周悼诗》便是个典型:“Wee are berne ruinous; poore mothers cry,/That children come not right, nor orderly;/Except they headlong come and fall upon/An ominous precipitation./……”(大意是:毁灭与生俱来;母亲们悲叹/儿女生不逢辰,却争着投胎,/横冲直撞地奔向人间,/只落得头破血流多惨。/……)<sup>②0</sup>我国诗人也写以两行为单位的诗,著名诗人郭小川所创造的“长廊句式”便是中国式双行体的一个典范。他写的《秋歌》很有代表性:“不止一次了,清爽的秋风把我从昏睡中吹醒;/不止一次了,节日的礼花点燃起我心中的火种//今年的秋风似乎格外锐利,有如刀锋;/今年的礼花似乎格外明亮,胜过群星。//……”长廊句式的影响相当广泛,与郭小川同时代的以及继他之后的诗人都大量地使用着这种句式。除长廊句式以外,一般意义上的双行体更是数量众多。如李季的《夜光杯》:“酒杯是酒泉特产的夜光杯/酒是咱蒙古人打下的粮食做的。//盘里的野牛肉,是咱解放军的子弹,/我们亲手在祁连山里打来的。//……”<sup>②1</sup>又如东方涛写的《灯海鼓声——元宵节怀念诗人田间同志》:“北国雪飞冰冻/江南杨柳信风//十年烽烟离乱/三更东阳相逢//相逢还疑梦中/月下少年音容//音容化了蜜蜂/扑向歌海花丛//……”<sup>②2</sup>再如汪国真写的《无题》:“年龄/总是如期而来//忧愁/总是不请自来//不幸/总是突如其来//而你/为何总也不来”。<sup>②3</sup>这最后的一个例子很显然有一种“抛词法”的运用,即在一句话中把个别词与整句拆离而形成两句,这其实是一种宽泛意义上的双行体。贺敬之也采用双行体,他的双行体脱胎于陕北信天游民歌的形式,我们对他的《回延安》是十分熟悉的。<sup>②4</sup>

欧洲的诗歌又有三随体,即每三行为一段,同在一行的三行是用同一韵脚的。在我国新诗中,近年来以三行为一变化单位的“三行体”开始多起来了。这又可分为两类:一种是严格意义上的三行体,如前面提到的张新泉的《拉滩》:“在滩水的暴力下/我们还原为/手脚触地的动物//浪抓不住我们/涛声嚎叫着/如兽群猛扑//……”;还有一种是宽泛意义上的三行体,即使用了抛词法而形成的三行体。如陆培的《提问》:“从来没有太阳/黑暗有什么值得/逃避//从来没有眼睛/

彩霞与乌云有什么/差异//从来没有死亡/活着是否有点/滑稽//从来没有过你/孤独是什么/定义”。<sup>②5</sup>其实,这首诗是实质上的双行体。

也有的诗人在探索格式的过程中想用旧瓶装新酒,如内蒙古的诗人王永雄就很典型。他想用律绝的形式来表现当代生活,写了很多的律绝形式的“古体诗”。如他的一首叫《少林寺》的诗写道:“气概骄中岳/功夫壮少林/雄风关不住/浩然出山门”。<sup>②6</sup>问题在于,我们对律绝之类的古诗实在太熟悉了,已经形成了审美的心里定式,即使当代人写得再有新意,只要通套的是古诗的形式,我们绝不会认为其有超出李、杜的可能。所以,王永雄给他的集子取名“流星”,恐怕也是一种自信心不足的表现吧。

这些已获得认可的双行、三行的新诗体和不被看好的旧诗体的再运用,对于一首诗歌来说,属于一种宏观形式,也即整首诗都必须共同遵循的造句规则。但随着我们生活内容的日趋丰富,我们的心灵有着多方位的体验,固定、单一的宏观格式在发生着微妙的变化,某一种格式的诗歌会出现越来越多的变体,诗人做诗可以部分地吸纳一种或多种宏观格式,譬如双行与三行的间杂,古体与新诗的并举,以至我们在对浩繁的诗歌现象进行整体归纳时遇到了相当的困难。而读者的审美显然也已不再拘泥于对划一形式的要求。在这样的种种现状下,诗歌的微观格式开始崛起。这种微观格式指的是行与行、词与词及行与词之间的个别组合关系,运用这种组合关系写诗,其形式可能存在的变化比运用宏观格式来写要多得多,其表现力也就强大得多,其组合的可能形式状如水系表。

但这究竟是一种什么样的组合关系,并不是凭空可以想出来的,关键是要获得读者对具体作品的认可。累积这种认可,便可归纳出水系表。王力先生在50年代末也说过:“现代的作家在提倡格律诗的时候,不必忙于规定某一种格律;最好是先作为一种技巧,把它应用在自己的作品里。”<sup>②7</sup>也许,这并非短时间内可以达到的目标,但我们完全可以为日后可能确定下来的格局提供某种线索和参照。

第一,短结构的反复倾向。我们在大量的诗歌中都可以找到这种短结构的反复,这种反复又可分三类:(一)对行现象,即上句与下句为同结构的短句或词组。如谢烨的《愉快的丢失》:“老树弯下了枝杆/月亮打起了手电。”<sup>②8</sup>(二)上句句尾与下句句首的顶针现象。如何兆轮写的《生命:复杂或纯净(组诗)·妻子擦玻璃》:“妻子擦玻璃/声音很轻//很轻/灰尘和水听不着//听不着妻子累了//她把手停了停/擦亮眼睛//眼睛净了/什么也没有了//唉!谁说生活/不是这样

呢”。<sup>⑩</sup>上文引用的东方涛的《灯海鼓声》也明显地用了顶针法。(三)上文中提到的那种宽泛意义上的句首、句尾韵,即句首、句尾的反复出现。

第二,关于顿的问题。希望被口耳相传的诗歌一定要注意一个语顿的设置和分配问题,也就是读多少个音节停一停,一行设多少个音节组。在现代汉语的口语中,“流传最广的口语成语几乎都是两个音步的四音节”,“四音节的主要语音段落是2+2,语音上成双成对,念起来节奏匀称,十分上口,的确可以加强语言的表达效果。因此,成语和最早的诗歌都是以四言为主的。”“广告语言多半也用四言句,如‘质地优良,价格便宜,实行三包,包您满意’。”当然,如果是动宾结构的四字语,语言段落还可以分成1+3,如“跑一百米”。除了四音节词之外,现代汉语还有三音节词、五音节词也较多。三音节词一般分为1+2,五音节的语音段落主要是2+1+2,也可以2+2+1,也可以3+2。如果是七音节的词,则以分为2+2+2+1或2+2+1+2为常见。<sup>⑪</sup>

第三,阶梯式倾向。应该说,阶梯式的用与不用,用多用少,在什么地方用,这一类问题目前都是随诗人自己高兴而定。诗中常见的那种空格现象也应视为阶梯式的变体。其实,所谓的分行、空格,归根结底都是对诗句中语顿的调节,在这一方面有相当大的可供开掘出新意义的余地,其新意义的发掘与确定只是一个时间问题。

第四,赋予特定的音韵以特定的情感意义。这一点在新诗作品中表现得还不够明显,古代合辙的戏曲很重视这一点,如ei表悲伤,ang表昂扬等。一定的音韵或一定的音韵组合体现着一定的标题思想。这是一个相当诱人的艺术技巧,可以起到类似于音乐中的标题音乐的作用。自然,新诗的其他审美要素也同样可以标题化。

第五,诗与文的结合。提出这一点是因为日本的俳句正是依靠着诗文结合而令大多数人能够读懂,并由此产生出巨大的社会影响。如1965年《朝日新闻》登的俳句(汉译):“山庄厨房大/庖役切番茄”,即在其下附上评语:“避暑山庄附近树木成荫,十分惊快。厨房由于平时不大使用感到非常大,里边有冷水,阵阵凉风吹来。这时正切着新鲜的番茄。这一句能使人产生无限的联想。”<sup>⑫</sup>试想一下,我们的新诗与散文如果交相辉映,定将产生巨大的表现力。

## 结 语

上述三大部分探讨了我们的新诗要生存发展所不可忽视的形式上的三个方面出于战略性的考虑,在对诗歌的形式加以注重的同时,还要致力于诗歌与其

他艺术形式的可能存在的结合以及先成功影响局部年龄段的读者而后推动全局。诗歌的美好远景必将实现。

- ①②杨匡汉、刘福春《中国现代诗论》(上编),花城出版社,1985年12月版第121、372页。
- ③④⑤⑥⑦杨匡汉、刘福春《中国现代诗论》(下编),花城出版社,1985年12月版第51、125、199、295、148页。
- ⑧《读者》,甘肃人民出版社,1996年3月第5页。
- ⑨叶奕乾、祝蓓里:《心理学》,华东师范大学出版社,1988年6月版第128页。
- ⑩⑪彭恩华:《日本俳句史》,学林出版社,1983年7月版第1、5、6页。
- ⑫《人民日报》,1982年5月9日第7版。
- ⑬张同吾:《诗潮思考录》花城出版社,1990年3月版第206页。
- ⑭⑮《诗刊》,1996年2月第36、33页、1995年11月第25页。
- ⑯《全国诗歌报刊集萃》,安徽文艺出版社,1986年5月版第309页。
- ⑰⑱雅科布松:《情感心理学》,黑龙江人民出版社,1988年10月版第53页。
- ⑲⑳㉑赵元任:《汉语口语语法》,商务印书馆,1979年12月版第21、21、22、22页。
- ㉒王力:《汉语诗律学》,上海教育出版社,1979年11月版第826页。
- ㉓⑳《诗刊》,1989年4月第11页、1989年3月第37页。
- ㉔《中国现代抒情短诗100首》,上海文艺出版社,1981年9月版第132页。
- ㉕骆寒超:《新诗创作论》,上海文艺出版社,1990年10月版第398页。
- ㉖李丽中:《朦胧诗新生代诗百首点评》,南开大学出版社,1988年2月版第277页。
- ㉗孙梁:《英美名诗一百首》,中国对外翻译出版公司、商务印书馆香港分馆,1987年12月版第60页。
- ㉘郭小川:《郭小川诗选》,人民文学出版社,1977年12月版第386页。
- ㉙李季:《玉门诗抄》,作家出版社,1955年4月版第35页。
- ㉚汪国真:《汪国真抒情诗选》,北京学苑出版社,1990年6月版第21页。
- ㉛张永健:《中国当代短诗萃》,长江文艺出版社,1983年7月版第170页。
- ㉜陆培:《陆培的诗》,花城出版社,1994年3月版第15页。
- ㉝王永雄:《流星集》,内蒙人民出版社,1993年1月版第83页。
- ㉞米凡:《当代女诗人情诗选》,中国文联出版公司,1989年4月版第292页。
- ㉟陈建民:《汉语口语》,北京出版社,1984年12月版第65~70页。