

Мурашевич К. Г.

## КИТАЙСЬКИЙ ВІЛЬНИЙ ВІРШ ПОЧ. ХХ СТ.: ОСОБЛИВОСТІ ЗМІН У ЖАНРОВІЙ ТА СТИЛЬОВІЙ ПАРАДИГМАХ

ХХ ст. прийшло у китайську літературу зі своєю образною системою, новими інтонаціями, звуками, фарбами, лексикою. Старі поетичні форми вже не мали місця серед нового розмаїття. У поезії змінилися зміст, ідеї та форми. Вільна поезія “4 травня” не могла закувати себе у рамки п’ятислівного чи семислівного вірша, написаного *веньянем*. Те, що поезія перейшла на просто-народну мову *байхуа*, визволило її з чітких рамок, спростилися рими та ритми, поширилися вірші у прозі. На зміну традиційним стандартам прийшов вірш із широким використанням алітерацій та асонансів.

У період літературної революції (1911) у Китаї виникли терміни *нові вірші* та *старі вірші*, що встановило чіткий ідейно-естетичний та художній поділ в історії поезії [Черкасский 1972, 190]. Але у історії китайської літератури такий поділ на традиційну та нову форми вірша не був першим. Строга термінологічна диференціація китайської поезії була здійснена ще за часів епохи Тан (618–907), у цей час з’явилися *вірші нового стилю* (近体诗), а твори попередніх епох стали називатися *поезією старого стилю* (古体诗). Вірші нової форми мали чітко встановлені правила, що включало в себе встановлену кількість ієрогліфів у рядках, певне чергування тонів, дотримання парності висхідних і низхідних тонів у паралельних рядках, чітку систему римування та витриманий паралелізм. Та це не означає, що *вірші старого стилю* були хаотичні й не мали ніяких правил. Проте правила написання поезії були не такі жорсткі, як у *віршах нового стилю*. Наприклад, перша поезія у стилі *чу* (楚辞, III–IV ст. до н.е.) не мала чітко фіксованої довжини рядка, який складався з чотирьох, п’яти або семи ієрогліфів, рима була вільною.

Після появи *віршів нового стилю* поезія старого зразка не припинила існування, поети доби Тан та наступних епох продовжували писати вірші в обох стилях. Та поряд із поезією рівних рядків виникає й астрофічний вірш із довільною кількістю ієро-

гліфів, але правила римування зберігалися. Безліч таких віршів, наприклад, можна знайти у творчому здобутку Лі Бо та Ду Фу.

Така форма поезії із невстановленою довжиною рядка стала поширеною за епохи Сун (Х–ХІІІ ст.). У ці ж часи провідним жанром поезії стають вірші *ци* (词). Це жанр китайської класичної поезії, який виник у VІІІ ст. на основі пісенно-народної творчості [Ли Бо 2000, 318]. Спочатку *ци* створювалися як пісенно-романсовий текст на певну мелодію, часто виконувались у музичному супроводі. Мелодія визначала поетичний розмір, число рядків і кількість слів (ієрогліфів) у кожному рядку твору, а також наявність у ньому повторів та зачинів. *Ци* поділялися, як правило, на строфи і, зазвичай, мали риму.

Вірші *ци*, як і твори класичних жанрів *юефу* (乐府), що походили від народних пісень, а також поезія жанру *ши* (诗), колись виконувалися під акомпанемент музичних інструментів. Нові ж вірші ХХ ст., які писалися здебільшого у формі верлібру, втратили цю цікаву й унікальну для Китаю особливість. Вони були призначені тільки для зорового читання. Таким чином, поезія звузила коло своїх читачів, адже слухати вірш із музичним супроводом було значно цікавіше, такий вид творчості сприймався як дійство. Тому народні пісні типу *шаньге* (山歌) чи *гуци* (故词) мали певні переваги над новою поезією.

Деякі китайські вчені стверджували, що нова поезія “4 травня”, яка мала вільну риму, ритм та інтонацію, була близькою саме поезії *старого стилю* і не мала нічого спільного з *віршами нового стилю*. Таке припущення свідчить про те, що традиція китайської поезії знайшла своє відображення навіть у нових формах вірша на тлі ще незнаної усної мови *байхуа*.

Щодо форми нових віршів ХХ ст., то різновидів було не так уже й багато. Деякі дослідники вважали, що форми змінювали одна одну у процесі розвитку нової поезії. Чжао Цзиншень, наприклад, відзначав п'ять етапів зміни форм вірша: спроби – *цаочуань* (草创), неримовані вірші – *уюньши* (无韵诗), короткі вірші – *сяоши* (小诗), західні регулярні вірші – *гелюйши* (格律诗), вірші символістів – *сянчженши* (象征诗). Інші вчені виділяли лише три різновиди форм – вільний вірш, регулярний вірш (на прикладі західної поезії) та символістський вірш. Короткий вірш згодом виділили як окремий жанр, та його, усе ж, сприймали як різновид

вільного неримованого вірша, або поезії у прозі. Останні види віршів, у свою чергу, виникли під впливом творчості Ш. Бодлера, В. Уїтмена й Р. Тагора. Усі варіанти розподілу мали недоліки, адже співіснували різні поетичні форми і користувалися рівною популярністю у читачів. Більш того, один і той же поет часто вживав різні форми.

У XIX–XX ст. у китайській літературі стає відомим поняття ритму. За словами В. Жирмунського, “віршотворчий ритм представляє собою регулярне чергування сильних і слабких складів мови (довгих і коротких, наголошених і ненаголошених)” [Жирмунський 1974, 27]. Та у китайській мові відсутній наголос. Ритм у китайській поезії виникає не завдяки наголосу, як, наприклад, у слов’янських чи європейських мовах, а унаслідок певної послідовності розташування тонів у рядку і строфі вірша або ж за допомогою цезури. Будівельним матеріалом ритму слугують також алітерації і слова, які складаються зі складів, що римуються між собою. Важливим прийомом створення ритму у китайському вірші є рефрен.

Виробити певні правила ритму у поезії було важко, адже на початку століття ще навіть не існувало чітких правил написання нової поезії. Та ритм – це індивідуальний підхід поета, кожен митець створює свій ритмічний малюнок. Природне відчуття ритму можна спостерігати у віршах Лю Дабая, Се Бінсінь, Фен Чжи та ін. Перші кроки у виробленні ритму в китайській поезії та теоретичне осмислення цього явища були здійснені Вень Ідо.

Створенню нових віршів сприяли також переклади творів зарубіжних літератур. Правила китайських класичних віршів було важко пристосувати до перекладної поезії, що стало головною проблемою китайської літератури подальших епох. Ще у XVII ст., коли почали перекладати китайською мовою перші європейські твори, – послуговувалися, звичайно ж, мовою *веньянь*. Один із перших перекладачів Су Маншу (1884–1918), який перекладав англійську романтичну поезію XIX ст., дотримувався класичної форми китайського рядка. Це вбивало будь-який інтерес до західної літератури. Щоб залучити більшу читацьку аудиторію Кан Увей (1858–1927) і Лян Цічао (1873–1929) вирішили модифікувати *веньянь* у так званий напівкласичний прозовий стиль, що був граматично гнучкішим і пристосованішим для вираження західної

поезії [Liu 1962, 24]. Це був перший крок як до спрощення правил написання поезії, так і до спрощення *веньяню*. Одним із продовжувачів реформаторського стилю був поет Хуан Цзунсянь (1848–1905), який також відчував потребу змін і сам намагався писати у цьому стилі. Але багато чого у цього поета було від традиційної поезії, наприклад, алітерації, рими, редуплікації, алюзії, цитати тощо.

Поети нового стилю наполягали на ліквідації старої системи рими, на необхідності існування, окрім римованих, також неримованих віршів, на різноманітності поетичних форм. Найважливішим кроком до оновлення у поезії вони вважали уникнення класичних п'яти- та семискладних форм вірша, системи тональності і рими [Черкаський 1972, 33]. На зміну традиційним рамкам у поезії прийшов розкутий вільний вірш (自由体), або ж китайський верлібр, якому за короткий час вдалося посісти панівне становище. Такий тип поезії був гнучким, легким, здатним передати ритми нового часу, нові образи, нову лексику. Панування верлібру зовсім не означало його доступність. У перші роки свого становлення форма верлібру стримувала розповсюдження нової поезії, і це відбувалося в той час, коли суспільна роль поезії зростала.

Верлібр – це форма інтонаційно-фразового вірша, рядки у якому асиметричні, сам вірш тримається на мовній, інтонаційній хвилі, довжина рядка залежить від смислового та інтонаційно-синтаксичного членування. Такий новий вид вірша здебільшого є наслідком того, що чужомовний метричний вірш у китайській перекладацькій практиці стає вільним. Ще однією причиною встановлення вільного вірша, за словами В. Сухорукова, став вплив Р. Тагора та В. Уїтмена [Сухоруков 1965, 109].

Серед критиків виникали думки, що новий сучасний вірш – це просто різновид прози [Huang Weiliang 1978, 104]. І справді, новий вірш на початку свого існування виглядав дещо хаотично, особливо порівняно із традиційною поезією. Але для створення краси і милозвучності нової поезії потрібен був час. Період “руху 4 травня” започаткував новий вид поезії, а нові правила виробились уже згодом.

Китайський вільний вірш у кожного поета звучав по-різному, але можна виділити його певні характеристики. Принцип розбивати вірші на рядки при написанні був запозичений китайськими

поетами на Заході, раніше поезія у Китаї записувалася згори вниз і без візуального розриву на рядки, адже рівні чотири-, п'яти- та семислівні рядки і так були розділені за змістом і чіткими цезурами. Щодо зорового сприйняття, китайський новий вірш був асиметричним, довжина одного рядка, зазвичай, не співпадала з довжиною суміжного рядка, і розходження між рядками могло бути значним. Так, наприклад, в одному з віршів Сюй Юйно перший рядок має шість ієрогліфів, тоді, як наступний – сімнадцять. Нові вірші мали і строфічну асиметрію, щоправда, багато хто з поетів дотримувався рівності строфічного малюнку.

Китайський верлібр міг бути як із римою, так і без неї, а найчастіше він складався з римованих і неримованих рядків упереміж. У класичній поезії рима залежала від тону, а у XX ст. звертається увага на звукову подібність складу. Китайська поезика стала оперувати такими поняттями, як багата і бідна, жіноча і чоловіча рими, асонанси, дисонанси. Бідна рима – це асонанси (збіг голосних і різні приголосні у кінці складу), тобто збіг ініціалів (en-eng, an-ang), та дисонанси (збіг приголосних і різні голосні), тобто однакові фінали (in-en). У китайській багатій римі збігаються не лише голосні одного складу з голосними іншого складу, а і приголосні, що передують їм (yang-guang). Сюди належить також рима омонімічна і тавтологічна (багаторазовий повтор одного і того ж складу). Рими, які закінчуються на голосну, називаються в китайській мові жіночими римами (gai-bai), на приголосну – чоловічими (ren-shen).

Незважаючи на наявність рими та ритму у новій поезії, вона, усе ж, значною мірою втратила свою музикальність і ритмічність, які були атрибутами старої китайської поезії. Нова поезія різко відірвалася від тисячолітньої традиції класичної та народної поезії, на якій був вихований читач, тому багатьма така поезія сприймалася як щось чуже і незвичне. До того ж, наслідуючи гнучку форму поезії Уїтмена, молоді китайські поети нерідко помилково бачили в ній відмову від ритмічної організації вірша взагалі, хоча уїтменівська поезія дуже ритмічна.

Спрощення правил поезії іноді призводили до того, що писались вірші, позбавлені краси слова, їм притаманні лише вираження думки автора у прозовій формі. На противагу такому виду написання з'явилися поети, які стверджували, що на китайсько-

му ґрунті можна створити новий вірш. Він мав відрізнятись як від класичного, так і від вільного, бути пристосованим до *байхуа*, але в той же час підкорятись певним правилам написання. Як наслідок, у другій половині 20-х років на противагу верлібру прийшов так званий *новий регулярний вірш* (格律诗), створений Вень Ідо. Пізніше, у 30-і роки, виник рух за декламацію. Стверджувалося, що ритмізовані вірші, які можна проспівати, краще запам'ятовуються, що й повинно бути головною особливістю поезії.

Зміни у правилах написання вірша, тобто питання форми, були не принциповим моментом, а практичним. Адже *байхуа* не мала подібної до *веньяню* лаконічності і стриманості. Закувати її у чотири- чи шестиєрогліфічний рядок було важко. Щоправда, й такі спроби траплялись. Із приходом у письмову мову допоміжних слів, прийменників, сполучників, результативних закінчень і комплементів, якими була насичена *байхуа*, питання поетичної форми ускладнилося. Тому вільний вірш на початку зародження нової поезії був найкращим розв'язанням проблеми. Згодом з'явилися і правила віршотворення, порядок чергування рими і вироблення ритму. Один із китайських дослідників Хе Ціфан вважав, що для вироблення правил написання нового вірша не можна йти шляхом банального спрощування правил традиційного вірша. Адже у мовах *веньянь* і *байхуа* абсолютно різні стилістичні та граматичні вимоги [Zhongguo xiandai shilun 1991, 58]. Тому китайські теоретики і поети пішли правильним шляхом, хоча і складним та тривалим. Проте на власних помилках і спробах вони виробили незалежні й індивідуальні правила поезики нового вірша.

Значних змін у поезію нової доби приніс яскравий представник романтичного крила Вень Ідо (1899–1946). Він був не лише поетом-практиком, а й теоретиком нової китайської поезії. Багатьма своїми статтями, есе та теоретичними працями Вень Ідо встановлює головні принципи нових творів. Він чи не першим порушує питання про те, що нова поезія, створена в Китаї після “руху 4 травня”, повинна бути не європейською поезією, написаною китайською мовою, не китайським варіантом англійської чи американської поезії, а природним синтезом класичної китайської літератури і літератури Заходу, синтезуючи у обох найкраще, а також увінчуючи нову епоху і даний час [Сухоруков 1967, 219].

Думки із приводу написання нових віршів Вень Ідо висловлює у своєму відомому трактаті “Закони поезії” («诗的格律», 1915). У цій праці поет висвітлює питання мистецтва та виражає своє ставлення до способу написання поезії та шляхів її зображення і сприйняття. Його практичним здобутком у написанні регулярного вірша стають перші дві збірки “Червона свічка” («红烛», 1923) та “Мертва вода” («死水», 1928), які принесли поету славу одного з найбільших та найдосконаліших майстрів слова, одного з найпрофесійніших стилістів у новій китайській поезії.

Хоча у 20-і роки вільний вірш досяг небаченої популярності в новій поезії Китаю, все ж, Вень Ідо справедливо зауважував, що цю форму не можна вважати єдино можливою. Поет був переконаний, що на китайському ґрунті можна і потрібно створити новий вірш, відмінний як від класичного, так і від вільного, який був би пристосованим до особливостей *байхуа* і підпорядкованим певним правилам.

Інтерес до проблематики метрики вірша зародився у Вень Ідо ще в роки навчання у коледжі і проявився як у творчості поета, так і в його прагненні творчо осмислити це питання. Збірка “Червона свічка” була першим етапом у створенні правил римування. У ній ще переважає вільний вірш, рима присутня не в усіх випадках. Але епізодично відчувається пошук нових форм, прагнення до організації метричного аспекту вірша: з’являється рима, а з нею і поділ твору на правильні строфи [Сухоруков 1965, 119]. Наприклад, поема “Смерть Лі Бо” («李白之死») написана правильними двовіршами. Надалі, свою поезію Вень Ідо намагається писати лише з римою, щоправда, на початку його поетична техніка не була на високому рівні. Але таке явище лише підтверджує той факт, що *новий регулярний вірш* виник на ґрунті попередньої творчої практики поета і став завершенням його пошуків у сфері художньої форми.

Кінцевий перехід Вень Ідо на позиції виключно регулярного віршування здійснився у другій половині 20-х років, саме у період написання віршів, які пізніше увійшли у збірку “Мертва вода”. Утвердження нової форми вірша супроводжувалося також появою відомого трактату Вень Ідо “Закони поезії”, в якому поет чітко встановлює принципи побудови вірша, висловлює свої думки із приводу рими. Він вважає, що відсутність ритміки у поезії

пов'язана з тим, що митець нехтує технікою свого ремесла, адже поетична творчість повинна мати правила написання. З точки зору Вень Ідо, багатство і різноманіття форм поетичного вираження, зокрема ритм, підсилюють естетичний вплив поезії на читача і слухача. Ось чому до формального аспекту поезії не можна ставитися зневажливо. У трактаті поет пише: “Для поета розмір вірша – засіб вираження, а для того, хто не вміє писати вірші, – перешкода” (对于不会作诗的, 格律是表现的障碍物; 对于一个作家, 格律便成了表现的利器).

Свої думки із приводу форми вірша, мистецтва в цілому, розуміння краси поезії Вень Ідо висловлює у першій частині трактату. Друга ж частина присвячена правилам написання поезії та концепції нового регулярного вірша, яку він розробив. Поет умовно розділяє засоби поетичного вираження на зорові (属于视觉方面的) і слухові (属于听觉方面的). До перших належать “рівноскладність” рядка (节的匀称), тобто однакова кількість складів-ієрогліфів у кожному рядку, і однаковість строфічної структури вірша (句的均齐). За словами Вень Ідо, рівність рядків і строф у вірші мимовільно здійснюють естетичний вплив на читача.

До слухових засобів поетичного вираження належать розмір, ритм, рима і чергування тонів, що також повинні обов'язково бути присутніми у *регулярному вірші*. Ритм, як показує Вень Ідо на прикладах віршів зі збірки “Мертва вода”, виникає завдяки членуванню рівноскладних рядків на однакове число ритмічних відрізків (тактів), які розділяються паузами; кожен такт має підсилювальний наголос. Наведемо приклад, поданий Вень Ідо у трактаті:

孩子们 / 惊望着 / 他的 / 脸色 / 他也 / 惊望着 / 炭火的 / 红光

Ритм – найважливіший з-поміж слухових засобів; він підкорює і організовує усі інші елементи форми, без нього вірш не може існувати.

Ще один засіб поетичного вираження, зазначений Вень Ідо у “Законах поезії”, – лексико-стилістичний. Отже, згідно суджень автора, існує три головні компоненти поетичної форми, які визначають художню якість вірша: музикальність, яка досягається ритмом і римою; образність, або ж живописність, яка створюється



лексико-стилістичними засобами; симетричність – результат рівних за довжиною рядків і однаковості строф.

Вень Ідо пояснює різницю між класичним віршем та регулярним. Перший є обмеженим рамками одного розміру, тоді як розміри нового вірша невичерпні. Розмір класичного вірша є завжди встановленим, незалежно від змісту, тоді як розмір нового вірша встановлюється відповідно до змісту. У класичній поезії розмір раз і назавжди встановлений попередниками, – в новому вірші поет сам створює розмір, який допоможе йому виразити думку. Новий регулярний вірш, хоч і мав однакову кількість ієрогліфів у рядку, відрізнявся від класичного тим, що автор сам встановлював цю кількість у кожному окремому вірші.

Вень Ідо розробив також принципи тонування нового вірша і поділ рядка на паузи. Якщо у стандартному п'ятиієрогліфічному рядку після кожного третього ієрогліфа робиться пауза, то з розширенням кількості ієрогліфів пауза перемістилась на кілька знаків уперед.

Вень Ідо виробив теорію правил для нової поезії, що було результатом пошуку нових відповідних форм та стилю. Адже кожний вид мистецтва, зокрема поезія, повинен мати характерні риси написання, що певною мірою встановлюються епохою, яку відображає та чи інша поезія. Правила написання давньої та нової поезії в китайській літературі мають велику принципову різницю. Класична поезія характеризується стабільною встановленою формою та стилем, нова ж поезія встановлювала свої чіткі правила у кожного окремого поета, який може виробляти свої особисті принципи написання віршів. Поезія традиційної форми мала лише одні, спільні для всіх, правила написання, вона писалася уся на один кшталт. Нова ж поезія дозволяла кожному віршеві мати індивідуальні правила [Gao Guofan 2004, 10]. Наприклад, вірш Вень Ідо “Мертва вода” має таку структуру: кожен рядок складається з дев'яти слів-ієрогліфів, розділених на чотири такти – три двоскладових і один трискладовий. Цей принцип рими витриманий від початку і до кінця, що надає поезії чіткого музичного ритму. Вень Ідо надавав своїй поезії різної форми. У кожному вірші був чітко встановлений ритм та кількість ієрогліфів у рядку. Іноді поет чергував рядки з різною кількістю ієрогліфів. Наприклад, в одній строфі могли бути семи- та чотирискладові рядки.

Трактат “Закони поезії” став своєрідною теоретичною базою творчої діяльності поетів із товариства “Новий місяць”. Ідеї Вень Ідо мали сильний вплив на творчість багатьох поетів, зокрема Сюй Чжимо [Сухоруков 1965, 126]. Збірка ж “Мертва вода” вважається взірцем нового регулярного вірша. Така форма поезії стає надзвичайно популярною серед китайських поетів у другій половині 20-х років. Але надалі регулярний вірш так і не зміг підкорити вітчизняну поезію. Хоча ще до 50-х років багато митців і дотримувалися правил, встановлених Вень Ідо, усе ж, більшість поетів віддавали перевагу іншим формам, зокрема вільному віршеві (自由诗).

Поезія ХХ ст. збагачувалася й іншими жанрами. З’явилися короткі вірші *сяоши* (小诗), які стали популярними серед таких поетів, як Лю Дабай та Лю Баньнун. Також *сяоши* можна зустріти і у творчості Вана Цзінчжи (1902–1996), Вана Тунчжао (1898–1957), Сюй Юйно (1903–1958), Ляна Цзундая (1903–1983) та Цзуна Байхуа (1896–1987). Але зачинателем цього жанру вважається Се Бінсінь. У 30-і роки китайські поети почали випробовувати себе у написанні сонету (十四行诗), який вони створювали за зразком європейського. До цього жанру зверталися Фен Чжи (1905–1997), Чжу Сян (1904–1933), Вень Ідо.

У новій поезії широко використовувалися мотиви, ритми і образи народних пісень. Вірші символістів також вважають окремим видом, вони мали туманний зміст і вільну форму. Не зникли, звичайно, і старі класичні форми, однак вільний вірш на той час був найбільш розповсюдженим.

Поезія поч. ХХ ст. майже звільнилася від усталених (традиційних) правил віршових форм і ритму, тому і стала стилістично схожою на європейську. Почали вживатися різноманітні фонетичні засоби, такі як алітерації та асонанси. Деякі поети використовували у віршах серед ієрогліфів іноземні слова, що було раніше абсолютно неприпустимо. Популярними стали вірші, побудовані у формі періоду. У поезії з’являються нові для китайської літератури синтаксичні конструкції – стилістичні фігури, що відзначались оригінальними формами. Найпоширеніші фігури – повтори, анафори, епіфори, анаепіфори, градації, риторичні питання, асиндетони, рефрени – були новим і свіжим штрихом у китайських віршах. Це значно осучаснило поезію “4 травня”, наблизило її до європейських поетичних зразків.

## ЛІТЕРАТУРА

*Жирмунский В. М.* К вопросу о стихотворном ритме // **Историко-филологические исследования. Сб. ст. памяти академика Н. Конрада.** Москва, 1974.

*Ли Бо.* **Нефритовые скалы.** [под ред. Р. В. Грищенко]. Москва, 2000.

*Сухоруков В. Т.* **Вэнь И-до. Жизнь и творчество.** Москва, 1968.

*Сухоруков В. Т.* Вэнь И-до и “новый регулярный стих” // **Краткие сообщения Института Народов Азии**, 84, 1965.

*Сухоруков В. Т.* Национальные традиции и западные влияния в творчестве Вэнь И-до // **Литература и фольклор народов Востока.** Москва, 1967.

*Черкасский Л. Е.* **Новая китайская поэзия (20–30-е годы).** Москва, 1972.

*Liu J. Y.* **Chinese theories of literature.** Lnd. – Chicago, 1975.

*Lin J. C.* **Modern Chinese poetry: An introduction.** Seattle – London, 1972.

*Liu J. Y.* **The art of Chinese Poetry.** Chicago, 1962.

*Chen Wei.* **Wen Yiduo shixuelun.** Guilin, 2000.

*Dong Fangxiang.* **Wusi xinwenhuade yuanliu.** Beijing, 1997.

*Gao Guofan.* **Xinyuede shisheng. Wen Yiduo yu Xu Zhimo.** Taipei, 2004.

*Huang Weiliang.* **Zenyang du xinshi.** Taipei, 1978.

*Song Yushi.* **Zhongguo xiandai shige ji qita.** Taipei, 1988.

*Wen Liuming.* **Wen Yiduo chuan.** Beijing, 1992.

**Wen Yiduo** / Yang Kuanghan, Yang Kuangman bian. Xiang Gang, 1996.

*Xiao Xiao.* **Xiandai shichuag zuoyanlian.** Beijing, 1980.

**Zhongguo xiandai wenxue shi** / Cheng Guangwei zhubian. Beijing, 2000.

**Zhongguo xiandai shilun** / Yang Kuanghan, Liu Fuchun bian. Guangzhou, 1991.

**Zhong guo xian dang dai wen xue** / Liu Yong zhubian. Beijing, 2006.