

汪再兴阳光免费诗系之文化卷

汪再兴
著

日出东方



 中国工人出版社

汪再兴阳光免费诗系之文化卷

日出东方

汪再兴 著

 中国工人出版社

图书在版编目(CIP)数据

日出东方 / 汪再兴著. —北京: 中国工人出版社, 2015.8

(汪再兴阳光免费诗系)

ISBN 978-7-5008-6221-5

I. ①日… II. ①汪… III. ①诗集—中国—当代 IV. ①I227

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第185657号

汪再兴阳光免费诗系之文化卷——日出东方

- 出 版 人 芮宗金
责任编辑 王 薇
责任校对 孙迺伟
责任印制 栾征宇
出版发行 中国工人出版社
地 址 北京市东城区鼓楼外大街45号 邮编: 100120
网 址 <http://www.wp-china.com>
电 话 (010) 62350006 (总编室) (010) 62005039 (出版物流部)
(010) 82075935 (工会与劳动关系分社)
发行热线 (010) 62004002 (010) 82081553 (传真)
经 销 各地书店
印 制 北京市密东印刷有限公司
开 本 880毫米×1230毫米 1/32
印 张 5.5
字 数 40千字
版 次 2015年10月第1版 2015年10月第1次印刷
定 价 100.00元(全四册)
-

本书如有破损、缺页、装订错误, 请与本社出版物流部联系更换
版权所有 侵权必究

自序

浅论中国现代新诗的成败得失

汪再兴

我们伟大的祖国是一个诗的国度。诗歌在中国古典文学中是一个很有光彩的部分，它以许多优秀的作品，丰富了世界文学的宝库。但是现在，如果不是闭着眼睛说瞎话，我们必须承认，除了少许人在商品经济的大潮下，仍“不合适宜”对古典诗歌还有所偏爱以外，已经很少有人再读新诗，“写诗的比读诗的还多”，基本上应是一个不争的事实。在一个具有十三亿人口的大国，而且是一个具有悠久的诗歌传统的国度，这种情形无论从哪种角度上来讲，都是令人堪为担忧的。

从1916年7月新文化运动的主将之一胡适开始“尝试”新诗，并于1917年2月在《新青年》二卷六号正式刊出他的《白话诗八首》起到现在，中国新诗已走过了近百年的历史。在这近一个世纪的历程中，诗歌也有过它的辉煌，也曾有过无数热闹的喧嚣和潮起潮落，然而，在这新一个世纪的时候，我们不能不问问自己了：诗歌为什么会出现今天这种状况？诗歌到底出了什么问题？

本文拟从回顾整个新诗的历史入手，浅论中国新诗的成败得失，并就如何走出新诗的困窘谈谈自己作为一个诗爱者的浅见。

一、新诗在中国实践历史概述

无可否认的是，以五四文学革命为起点的中国现代文学，到

1949年走过了整整三十年的历史行程。在这个短暂而又丰富的历史行程中，新诗充当了革命变革的先导。尽管在晚清末年，就已提出了“诗界革命”的口号，但那仍只是试图以新思想和新名词装进古诗词的艺术形式之中，从内容到形式均未发生根本性的变化。新诗的真正诞生，正如朱自清在《中国新文学大系·诗集·导言》中所认为的那样，应该是1918年1月《新青年》四卷一号刊载的胡适、沈尹默、刘半农三人的九首白话诗。因为它确立了新诗的形式。例如，胡适的这首《鸽子》：

云淡天高，好一片晚秋天气！
有一群鸽子，在空中游戏。
看它们，三三两两，
回环来往，
夷犹如意，
忽地里，翻身映日，
白羽衬青天，鲜明无比！

在形式上十分活泼。尽管作为一种文学的开始，我们在这首诗里还可以看到没有完全蜕化的旧诗词的成句，但它们作为一种新的文学现象被历史承认了。时至今日，我们所在报刊上见着的，大体就是这种分行分节形式的诗歌。从胡适率先发表《白话诗八首》开始进行新诗“尝试”起，经过诗人们的共同努力和尝试，在不到一年的时间里，新诗创作在运用白话和打破旧诗体式方面，便作出了重大突破。朱自清曾明确指出，五四新诗革命与近代诗界革命的一个重要区别，就在于“新诗从诗体解放入手”（《中国新文学大系·诗集·导言》）。而导致诗体空前大解

放的第一人，则是郭沫若。1921年，郭沫若出版的第一部诗集《女神》一直被视为现代新诗史的真正开篇。

闻一多先生曾说过，在这新时代的文学动向中，最值得揣摩的，是新诗的前途。这种自觉的揣摩和探索，一直到今天仍然在进行着，可以说，一部中国新诗的历史，就是揣摩和探索新诗前途的历史，而在整个现代文学史阶段尤甚。所取得的成就，至少在目前看来，也是最为骄人的。

在三十年新诗的发展史上，尽管曾出现了异彩纷呈的诗歌流派，但笔者认为有四个诗派和诗人横贯和影响了各个时期的诗坛。第一个时期，可以称为郭沫若的自由体的浪漫主义时代，这包括《女神》出现前后，影响一直到20世纪30年代初期殷夫的诗作。这一诗派开辟了新诗革命浪漫主义的艺术传统，唱出了时代反抗和叛逆的呼声。第二个时期，可以称为闻一多的格律诗的浪漫主义时代。这一诗派中，徐志摩在艺术上与闻一多相为伯仲，成为影响诗坛的风云人物，他们从理论的萌蘖，团体的组织起，直到诗人群的解体，前后经历了1923年至1933年这十年时间。他们在诗歌形式的开拓和表现内容领域的掘进方面，都为新诗作出了不可磨灭的贡献。第三个时期，是戴望舒的现代派诗风。从1932年《现代》杂志创办时期算起，一直到20世纪40年代穆旦、辛笛、杭约赫等人的新现代派诗风，它的存在和影响是很长的。一批很有成就的诗人，如戴望舒、卞之琳、何其芳、艾青，都曾经时间长短和程度不同地接近过现代派，而又离开了现代派，走向了现实主义道路。第四个时期，与第三个时期同时发展，是艾青所代表的革命现实主义的时代。这个传统，从五四初期的刘半农、徐玉诺，到左联时期的臧克家、蒲风及中国诗歌会诸诗人，一直在发展着。而以艾青的创作为代表形成了中国新诗史上的高峰。

新中国成立后，尽管在 20 世纪 50 年代中期，对新诗的形式讨论的声势颇大，但在某种程度上是各种观点不得不沿着一条渐进线的轨迹，向着古典加民歌的既定模式勉强归一。这以后，随着政治风暴对诗坛的反复扫荡，诗艺的探讨不仅陷入僵局，而且终于变成禁区。

从 1979 年以后，新诗的“揣摩”和探索才又睡眠惺松地醒来，一度形成“朦胧诗”潮。诗人们虽然在 1979 年至 1982 年曾进行过一些现代主义的补课，但终因时期已过，而且形势很不明朗，而没有很大收获。在稍稍整顿后，中国更年轻的一代诗人，就急速地将诗创作推向后现代主义。

回顾这近百年新诗的足迹，我们发现它到过下列世界诗歌圣地：一是美国的意象主义；二是英国的浪漫主义；三是法国的象征主义；四是德国的歌德、里尔克的影响。从 1920 年至 1950 年，短短三十年的时间，新诗匆匆走过了西方 19 世纪至 20 世纪的主要流派：浪漫主义、象征主义、意象主义。20 世纪 50 年代后，新诗转向莫斯科取经，主要遵循革命英雄主义的信条，一直延续到 70 年代。十年动乱打断了诗歌的沉醉，带来怀疑、失落，80 年代初，改革开放以惊喜沐浴整个文化战线，因此破土而出的朦胧诗被惊呼为“崛起”。平心而论，朦胧诗的崛起是一次心灵的苏醒和精神的抗争，突破了假、大、空的封锁。但如果将 80 年代的朦胧及其追随者的诗作与上半世纪已经产生的新诗各派大师的力作对比，就可以发现朦胧诗实是 40 年代中国新诗库存的种子在新的历史时期的重播与收获，仍是以西方诗歌为原型的汉诗，从艺术上并没有多少崛起。而且，就是在这种情形下，后起的诗人竟弃各种本质问题搁置不顾，一味追求新的“崛起”，无形中造成今日诗坛泡沫繁荣的假象。

二、新诗实践的成功浅析

尽管当前新诗的现状不尽如人意，但新诗取代古诗，毕竟作为一种历史的必然和既定的事实被读者所承认和接受了。因为它至少在以下方面取得了成功。

1. 新诗的形式适应了现代生活的要求，有利于自由地表达人们的思想

众所周知，五四时期是一个思想大解放的时期，也是一个感情大解放的时期。思想感情的大解放必然要求诗歌形式的大解放，必然要求破除旧诗词语言上的陈旧、因袭和体式上的凝固、规范，以适应五四时期的青年们焦灼地渴望自由和勇猛地追求自由的时代精神。因此可以说，郭沫若的《女神》中那充满理想光耀的自我抒情形象、大胆叛逆精神以及渗透在内容中的彻底解放感，只有在高度自由、狂放不羁的诗行中才能得以充分表现。比如，《天狗》一诗：

我是一条天狗呀！
我把月来吞了，
我把日来吞了，
我把一切星球来吞了，
我把全宇宙来吞了。
我便是我了！

我是月底光，
我是日底光，
我是一切星球底光，
我是 X 光线底光，
我是全宇宙 Energy 底总量！

在阅读过程中很自然地感受到作者充沛的激情，感到突破一切藩篱的真诚力量，仿佛就要随着作者的呐喊“我便是我呀！我的我要爆了！”的诗句，而把自己整个的生命挣破肉体的躯壳爆炸开来，获得生命力在流泻过程中的狂喜和惊异。显然，古诗的那种严格的七言、五绝似的苦吟是很难达到这种释放感的。因此，郭沫若的《女神》一出，便获得巨大成功，不但激励了当时的青年，而且因为其惊心动魄的精神风格使新诗无愧于那个伟大的时代，从而使之作为五四新诗的重要成果而载入诗史。

因为冲破了旧体诗的束缚，使新诗在自由地表达人们的思想方面就成为可能。从此，爱恨情愁、悲欢离合的种种情愫，都长上了腾飞的翅膀，可以随心所欲地加以表现，给予了人们情感释放的更广阔的空间。同是歌颂爱情，有郭沫若似的洒脱、优美，如“她的手，我的手，/已经接触久/她的口，我的口，几时才能够？”（郭沫若《瓶》）；有徐志摩似的轻捷、飘逸，如“最是那一低头的温柔，/像一朵水莲花不胜凉风的娇羞/道一声珍重，道一声珍重，/那一声珍重里有蜜甜的忧愁——/沙扬娜拉！”（徐志摩《沙扬娜拉》）；也有如汪静之似的率直坦诚，如“她底眼是温暖的太阳，/不然，何以她一望我，/我受了冻的心就会暖洋洋？”（汪静之《她底眼睛》）。再比如同是面对抗战，就有艾青忧郁似的豪放，如“因为，我们曾经死去的大地，/在明朗的天空下，/已经复活了！——/苦难也已成为记忆，/在它温热的胸膛里/重新漩流着的/将是战斗者的血液。”（艾青《复活的土地》）；有田间短促似的激昂，如“在诗篇上，/战士底坟场/会比奴隶底国家/要温暖/要明亮。”（田间《给战斗者》）；也有何其芳神奇似的庄严，如“我们像盲人的眼睛终于睁开，/从黑暗的深处看见光明，/那巨大的光明呵，/向我走来，/向我们的国

家走来……”（何其芳《成都，我把你摇醒》）如此等等，不胜枚举。

很明显，新诗在形式上适应了人们思想的多元化、思维方式的多样化的要求，易于为人们所接受，从而获得了极大的成功。

2. 新诗的内容反映了时代，因而被时代所接纳

尽管新诗形式的解放是时代的需要，但是，新诗最成功的地方应是以它解放的形式表现了时代的内容。五四时期的新诗所表现的内容自不必多言，仅以20世纪30年代的新诗为例，由于斗争的尖锐，不同的人对于时代的不同看法在新诗中都得到不同的表现，从而使新诗呈现多样化的色彩，被时代所接纳。

例如，作为革命派，殷夫所开创的革命现实主义流派的诗歌就具有历史文献般的特殊价值。《别了，哥哥》及时反映出20年代末阶级意识的空前强化，优秀青年知识分子在这斗争极其严酷的年代，为着追求民族的复兴和社会的解放，选择了勇敢的叛逆的道路，成为中国历史上前所未有的、最光彩照人的一代青年的思想历程。写于1929年的《血字》，更是将战斗激情与艺术技巧完美地结合在一起，充分地表现了对五卅运动的悲愤及其血腥的社会现实，如：

血液写成的大字，
斜斜地躺在南京路，
这个难忘的日子——
润饰着一年一度……

血液写成的大字，
刻画着千万声的高呼，
这个难忘的日子——
几万的心灵暴怒……

血液写成的大字，
记录着冲突的经过，
这个难忘的日子——
狞笑着几多叛徒……

紧接着这一革命现实主义诗歌传统，1932年成立的中国诗歌会，号召一切革命诗人正视现实，深入火热的斗争，高举现实主义诗歌的大旗，写出反对帝国主义侵略，反对封建统治、压迫、剥削的作品。他们自觉地采用广大人民群众喜闻乐见的形式，不但创作出许多民歌、民谣、鼓词、儿歌及方言小调，而且还大力提倡朗诵诗、合唱诗，对促进诗歌大众化起了不可低估的作用。1936年后，中国诗歌会更是倡导“国防诗歌”，创作和出版了大量配合当时抗战宣传的作品，发挥了现实主义诗歌的战斗作用，为无产阶级革命事业和民族解放斗争事业，以及在弘扬现实主义诗风方面作出了巨大贡献。蒲风的《六月流火》就以雄健的气势和高昂的情调，充分表现了大时代下的农村动乱的主题，为读者留下了一幅幅农村革命的星火燎原的剪影。而臧克家、艾青、田间等诗人的崛起，更以现实主义诗歌的精神实质和强大的生命力，震撼了整整一代人。臧克家的诗集《烙印》，不但使人们感受到诗人对生活严肃、执着、坚忍的态度和对未来的坚定信念，而且认识到农村凋敝残破的生活和农民苦难的境遇，从而激起深切的同情。当然，在20世纪30年代对新诗艺术产生过深远影响的则是现代诗派。他们追求纯诗的艺术观，在诗艺上作出了巨大的突破和创新。如戴望舒的诗，在形式上突破了“新月”诗派音乐美、绘画美、建筑美的戒律，致力于中西诗歌审美追求的契合点，取得了较大的成功。尽管如此，在抗战爆发后，诗人仍走出了他的《雨巷》，于时代的感召下，诗人以满腔的爱

国激情，发出了战争的呼号，歌唱新的希望，坚信苦难会带来自由解放。《我用残损的手掌》一诗，就充分抒发了对祖国的一片深情，表达了对解放区热烈的礼赞。在《元日祝福》中，更是摆脱了缠绵微妙的“现代味”，体现出明朗质直的诗风，“新的岁月带给我们新的希望/祝福！我们的土地，/血染的土地，焦裂的土地，/更坚强的生命将从而滋长。//新的年岁带给我们新的力量。/祝福！我们的人民，/坚苦的人民，英勇的人民，/苦难会带来自由解放。”像这样与祖国同呼吸、共命运的诗作，在现代文学史上比比皆是，这是新诗受到人民欢迎，能够在历史上站稳脚跟的主要原因。

3. 新诗的语言符合了人们的审美需求

中国新诗是以现代汉语为语言载体的。从语言学的角度看，在语法、语音、词汇方面，现代汉语与古代汉语并不存在质的裂痕；但是，如果从文学，特别是诗歌艺术的特殊要求看，就是非常急剧的、强烈的。虽然古代汉语是高度成熟的，这从古典文学语言的优美与纯净上可以看出来，但是，成熟的同时也表现出了它的老化，无力应付现代生活内容的巨变。新诗以现代汉语为载体，从而使新诗充满了活力，使之既新鲜，又实用、质直。

以艾青的诗歌为例，他从《大堰河》起，就以奔放不羁的语言，让诗歌的自由感得到更为本质的内在的体现。在20世纪40年代他公开提倡散文美，满不在乎地用一大堆修饰语来描绘他的形象，而且并不让读者感到啰嗦枯燥。比如他在《兵车》一诗中如此描写兵车前的两个士兵：

一个士兵在它们这边抽着香烟，
眼睛看着那边的土坡和几间茅房，
他的手为了夹住香烟，

把五个手指都稚拙地平挣着，
香烟的白纸使得他的脸色更加褐暗；
那边举起了一束稻草，马饿了；
开车的钟还没有响，那年老的士兵
从破了的制服的胸前的小袋里
挖出了一张五分的纸票买了一个烧饼，
他寂寞地扯啃着，两眼
没有离开那小贩篮子里的鸡蛋；
……

如果不是现代汉语的功效，诗人是绝难详尽到把“五分的纸币”也写进诗中的，但艾青不但这样做了，而且还让诗歌达到了生动的效果。在《老人》一诗中，他甚至细致入微到描写老人那半件褴褛的黑制服上，“三颗铜钮扣沿着直线/晃着三盏淡黄的灯”，使艺术形象栩栩如生。艾青似乎是把诗当作随笔来写的，他的诗不仅吸取口语，甚至连抒情的方式都是极其口语化的。在《我的父亲》中，从“近来我常常梦见我的父亲”开始，写到父亲的相貌、家产、经历、生辰八字，洋洋洒洒二百二十余行，很像是一篇分行的回忆录，《火把》在某种程度上也是如此。这种创作尝试尽管不能说是成熟的，但它空前地扩大了诗歌的题材领域和艺术表现力，使得在我们印象中高高在上的诗歌，又亲切自然地回到我们的日常生活中来，当诗人的才情能够准确在把握散文风格与内在诗意的关系时，这样的诗就很容易打动人心。如在《我爱这土地》一诗里，以“假如我是一只鸟”起句，经过铺陈，到“为什么我的眼里常含泪水？/因为我对这土地爱得深沉……”猛然结尾，朴实平易的语言，却有着惊天动地的撼人力量，猛烈地撞击着人们的心灵，掀动着人们的感情。凡是读过这

样诗句的人，无不为诗人那真诚和深厚的感情所感染，从而也像诗人一样，眼里含上了泪水……

当然，新诗在近百年的历史行程中，不少诗人以其独特的个性，对诗艺孜孜不倦的追求，从而在诗的节奏、韵律以及与古典的融合，与世界的接轨方面，都作出了巨大的成绩，限于篇幅，恕不一一列举。

三、新诗面临的问题及出路

20世纪初，在猛批封建文字与文学后，引进了西方19世纪、20世纪的浪漫主义与现代主义的诗歌，开创了我们的白话新诗，到了40年代后半期，应该说，诗歌无论从语言与艺术，思维结构与诗艺方面都接近于成熟。但在今天，诗歌确实已面临历史的转折点，要么越过深渊，寻找到未来，要么消沉衰退，沦为无足道的文学品种。除了众所周知的历史原因外，我认为，还有新诗自身实践的失败，主要表现在：

1. 没有建立起新诗的普遍形式

自从郭沫若的《女神》在中国大地上猝然降临，高唱出时代反抗和叛逆的心声，无数条道路便在她脚下呈辐射状展开。当新诗人终于突破传统形式的藩篱，面对着新的天地，首先感受到的是自由创造的新鲜和喜悦，是开拓者的豪迈和激情，这无疑是一个自由主宰的时代，一个属于光荣探索者的时代，整个20世纪的中国新诗艺术形式的发展历程，都取决于这个基本特点。既有生气勃勃的主张，但又很容易销声匿迹；既有如此繁复的形式，但又显得缺少真正的形式。

如在初期，胡适主张有什么话，说什么话，话怎么说，就怎么写；郭沫若则主张绝对的民主和绝对的自由的诗歌形式，没有严格的韵律和节奏要求。1921年至1925年前后，出现了冰心的

《繁星》、《春水》所开创的风行一时的完全不讲韵脚和形式整齐的小诗运动。虽然这种自由体诗的发展是对旧体形式束缚的否定，但是它本身就包含着否定自身的因素，因为过分的自由使新诗逐渐丧失了诗的味道和美感力量，特别是一些内容空泛而徒具自由体形式的新诗，败坏了新诗本身的声誉。“诗不像诗”成为时人对“胡适之体”交口非议的批评。闻一多就曾表达对《女神》的过分欧化和不讲格律的不满。认为诗只能是“被热烈的情感蒸发了的水汽之凝结”。1928年，茅盾在《小说月报》第13卷第9号的《通信》中说：“这一二年来，新诗出产的最多，不能尽满人意，自难讳言。”就是对新诗过分自由化的不满。正是如此，产生了要求格律化的倾向。1926年，以闻一多、徐志摩为代表的新月诗派，以要求诗的形式美否定自由化。闻一多还提出了著名的“三美”的主张（建筑美、音乐美、绘画美）。但是格律诗产生的同时，也同样带来了否定自身的因素，随着新月派诗歌的大量流行，许多作者的创作流于内容贫乏空洞而徒有整齐的形式，被人们称为“方块诗”或“豆腐干诗”陷入了形式主义的危机，因此，格律诗在走到了它的顶峰后又产生了倾向自由化的要求，现代派应运而生。但现代派过分自由诗形式的发展，一些内容的狭窄和晦涩，决定了它又被艾青、臧克家等的半自由体诗形式所代替，如此等等，不一而足，使人们对到底什么是诗迷惑不解。

如果抛开差别细微的见解不论，人们在新诗形式上的主张大致为两种。一种是强调诗的韵律应该表现在诗的情绪上，内在情绪的丰富性导致了外在节奏的多样化；一种则确信某种基本节奏的客观存在，新诗格律应将其把握和固定下来，通过普遍形式的建立，从散文化走向新的诗化。那么，新诗到底有没有可能建立普遍的形式呢？应该说，一个社会无论其内容怎样变化复杂，却

可以决定出一个共同的简单的诗歌形式，这是因为，为大众所接受的普遍形式具有深入浅出的性质，有所深入，才有所浅出。以古诗为例，像《诗经》中“呦呦鹿鸣，食野之萍，我有嘉宾，鼓瑟吹笙”，唐诗“落日照大旗，马鸣风萧萧”等，林庚在《再论新诗形式》一文中说：“我们初接触时，既不觉太深，接触久了，也不会觉太浅，这原是第一等的好诗。”（载《文学杂志》第3卷3期，1948年8月）因此，他在考虑到符合“半逗律”基本特性的内在要求的基础上，结合现代汉语中双音节词的增加对于节奏变化的实际情况，提出了建立“五四体九言诗”的主张。诗人沙鸥也认为诗应具有普遍的形式，在他创作陷入困窘的时候，他埋头于唐人绝句的研究，挑选了一千五百首绝句，一首一首地译成新诗。经过反复的探索后，他认为古典绝句的容量，用八行最适合表达；古典绝句的表现技巧，很适合用八行来表现；古典绝句的艺术特色，也能在八行中再现。从而提出了“八行体”新诗形式。后来在大量阅读西方现代派的作品和理论，并与元明清散曲进行比较后，又提出了“新体”的诗歌形式：从八行变为十来行，依然保持了短的特点；从四小节变为三至五节，不再是完整的一句成为一行，而是根据情绪与节奏的需求来安排诗行的分割以及错落的排列；仍是保持了短句和视觉形式上大体整齐的特点，以期达到一种既不失之于过分严谨，又很自由的诗歌形式。当然，诗歌的这种普遍形式的探索还有待验证，但是诗歌从散文化走向新的诗化，应是新诗发展的必由之路。在没达到这一点之前，诗歌所面临的问题就不足为怪了。

2. 新诗语言没有主心骨

“诗是语言的精华”，这是人们对诗的普遍印象。但是从新诗产生时起，尽管它的自由化倾向在一定时期内符合了人们自由表达感情的需要，使新诗获得了人们的赞同和认可，可是随着时

间的推移，人们必然要将诗纳入到诗本身的意义上来。而新诗在整个百年的历史实践中，最大的缺陷就在于没有主心骨，从而使作为“语言的精华”的新诗没能得到充分的体现。

五四时期，诗人们只注重新诗语言与旧体诗语言的区别，亦即白话文与文言文的区别，而不注重诗体语言与其他文体语言的区别。尽管一些诗人由于习惯，也曾写过不少押韵的诗，甚至还讲求过双声叠韵，但基本的指导思想仍是追求自然的音节。然而过分追求音节的自然，导致了诗的语言失去应有的韵律美和节奏感。而且作为对自己的母语的一次大手术，在抛弃了一大片文学历史著作的同时，使几千年的文史著作只剩下白话的部分，使新诗难以承担我们在本世纪的感受。在这样重大的语言断裂后，那时的唯一出路就是用大量的翻译来充实。尽管在一定程度上使我们得以大量地吸收西方的语法结构，逐步建立了自己的白话文语言，但是因没把自己的语言史结合起来，没有做到民族语言与西方语言的融合，使白话文作为诗的语言未免显得单薄。从最简单的刘大白似的那种白话诗起步，诗歌好不容易经过徐志摩、戴望舒、卞之琳、冯至等大批诗人的共同努力，慢慢发展到20世纪40年代的诗歌语言，但到50年代，我们又开始对自己的语言进行清洗，把所谓的“小资产阶级”的东西统统抛弃，这样诗歌语言又没有多少东西了。为了解决这一问题，我们又从苏联引进了一大批以政论为主要风格的苏式语言，一直维持到1979年前。改革开放后，年轻的一代诗人发现中国之外竟然有许多新鲜的东西，一下子不知所从，于是今天学这，明天学那，拼命地模仿。当然，贫乏会使人痛苦，但丰富又使人应接不暇，从而让读者望而生畏。特别是一些诗人，高喊语言是最重要的，认为语言就是强制刺激。但他们对语言“重视”的结果却成为对语言的戏弄和强暴的扭曲，不但没有使语言震撼读者，而且使读者远离了诗