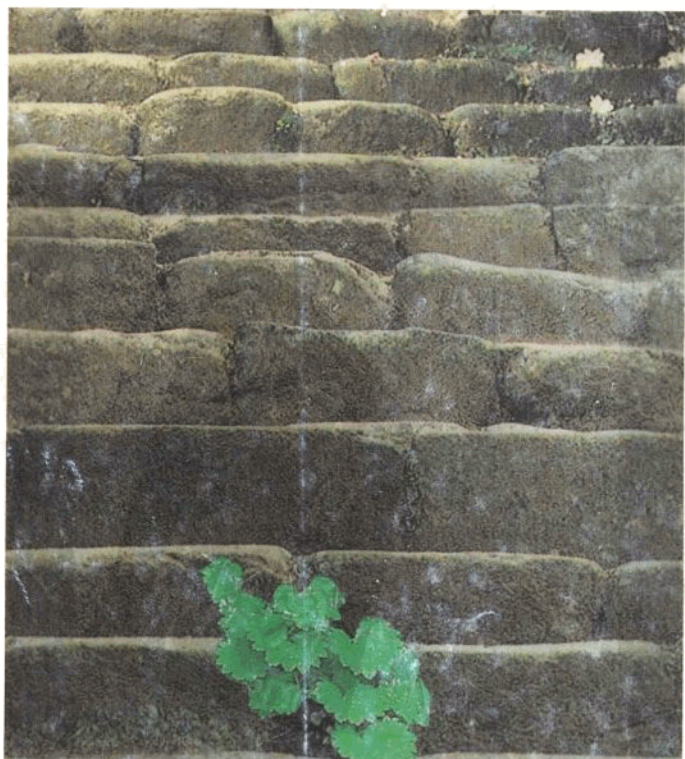


金钦俊 著

新诗

三十年

中山大学出版社



目 录

导言 中国现代新诗发展的轮廓.....	1
一 中国旧诗的没落与现代新诗的崛起	2
二 新诗发展的几个阶段	7

源流篇

一、民族诗歌传统的沾溉	21
1. 中国古典诗歌的影响	21
2. 民间歌谣的影响	38
二、外国诗歌的影响	54
1. 东方诗歌的影响	59
2. 英国浪漫主义诗歌的影响	62
3. 西方自由体诗的影响	66
4. 法国象征诗派的影响	68
5. 西方现代派诗歌的影响	77
6. 俄苏诗歌的影响	81

流派篇

一、现实主义流派	86
1. 初期白话诗派	86
2. 小诗派	97
3. 湖畔诗派	104
4. 普罗诗歌及中国诗歌会	111
5. 三十年代现实主义诗派	124
6. 七月诗派	136
7. 民歌体诗	148

二	浪漫主义流派	157
	1. 创造社浪漫诗派	157
	2. 沉钟诗人	172
	3. 新月诗派	183
三	现代主义流派	197
	1. 象征诗派	197
	2. 现代诗派	215
	3. 九叶诗人	235
结语	审视历史后的一点结论	250
【附录】	诗选	261—289
后记		290



导言 中国现代新诗发展的轮廓

发轫于“五四”时代大潮的现代新诗已经走过了大半世纪的路程。这路程可以1949年为界碑分为两个互相衔接但又内容并不相同的历史阶段。在新诗发展第一个阶段的前三十年中，刚从一个垂暮的已失去活力的庞大母体中分娩出来的新诗，便勇敢地割断脐带，以一种最具朝气的少年气概和开放意识进行了艰苦的但也成效彰著的全面艺术探索，在文学——文化意识的整体革新中做出了自己的贡献，写下了自己具有独立品格的元气淋漓的生命史。这段历史对于新诗发展第二个阶段(1949年——现在)有着直接的影响，对于新时期的诗歌创作与理论探索尤有深刻之启迪。

我国新诗的历史进程基本上就是一个适应时代潮流实现思想与艺术现代化的过程。“五四”时期，个体生命价值意识开始高扬，是“人的觉醒”的时期，以此为核心带来了“文学的觉醒”。换言之，即要求实现“人的现代化”与“文学的现代化”，这二者构成了“五四”思想革命与文学革命的基本内容。“五四”之后，个人自我意识又与社会群体意识相融合，文学确立了从争取个性解放到社会解放的崭新主题。包括诗歌在内的文学在这前后的表现，都是对于现代化的历史要求的一种有力回应，它使新诗一起步就纳入了二十世纪世界文学的总格局之中。此后，不管时代的变化是如何急速，不管新诗在

为自己开辟道路的过程中如何呈现过某种不稳定状态，曾在艺术的或社会思潮的歧途旁踌躇过摇摆过，它都没有忘掉自己通过多向探索实现自我重构以入新流的使命，在紧贴时代前进中不断调整精神追求与艺术追求的角度，逐步为自己建立一个新的诗歌艺术体系，从而使诗与社会同步发展。现在，对我国前三十年新诗进行全方位的扫描和历史的、文化的反思，以科学的态度估定其价值，不仅能使我们对新诗获得一种“全景”感，而且肯定会以它丰硕的成果包括诗歌运动与诗歌创作的丰富经验沾溉我国当代的诗歌之树，促其走向更大的繁荣。我们期望一个现代风采的“诗国”壮观的来临。

一 中国旧诗的没落与现代新诗的崛起

我国素有“诗国”之称，古典诗歌在长达数千年的发展历史中有过极其灿烂的开展，涌现了自屈原至李白、杜甫、苏轼等无数杰出诗人，传世的优秀诗作不可胜数。但与此同时，它也深受中国传统哲学中的实践理性精神和儒家诗统的影响，注重诗歌有益世用的教化作用，将诗歌作为“经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗”（《毛诗序》）的工具，力图把人们的思想言行纳入“温柔敦厚”的轨道，从而将诗歌逐渐引导到“文以载道”的路子上去。而长期的闭关自守的封建统治，又造成了我国文化心理结构的封闭性。华夏文化是在长时期里没有广泛吸收其它民族文化的信息和营养的自足体系中发展起来的，这就使本来即为稳定的复合体的文化传统呈现出一种世界范围内少见的超稳定状态。在这种文化背景

中发展起来的近代诗歌表现出浓厚的保守性，逐渐失却它的生命活力。那时，中国的情势发生了剧烈的变化：一方面由于帝国主义列强的野蛮入侵和封建王朝的腐败统治，中国日益沦于次殖民地的可悲境地；另一方面，中国人民反抗帝国主义侵略和封建压迫的斗争如火如荼，为民族求生存的斗争一天也没有停止过。可以说，这是一个天崩地解的巨变时代。但在这时代面前，旧诗显得空前的苍白无力，一般的诗人仍然只知尊经泥古，如黄遵宪所指斥的“俗儒好尊古，日日故纸研。六经字所无，不敢入诗篇”（《杂感》诗）。他们终日推敲韵律，酬唱答和，完全超脱世俗，逃避现实人生；其下者如樊增祥等人只知吟作浮艳俗滥的诗文，宣扬封建官僚地主的腐朽生活和情趣，堕落到“有句皆香，无字不艳”的境地。诗歌与时代严重隔离。

本来，上个世纪末，为了配合当时正在掀起的资产阶级维新运动，谭嗣同、夏曾佑、黄遵宪等受过西方文化影响的先进分子就倡导过“诗界革命”。其领袖人物康有为以前倾的姿态提出“更搜欧亚造新声”的主张，梁启超也号召“熔铸新思想以入旧风格”。“诗界革命”的主力黄遵宪的许多诗作表现出一些人文主义的新精神因素和浓烈的爱国感情，并试图用广东客家山歌等民歌形式和方言俚语来写诗。但他们并不具备彻底改造传统的开阔眼光与实行的力量，只是在传统旧诗的既定形式框架中转圈子，结果除了“颇喜撝搯新名词以自表异”（梁启超《饮冰室诗话》中语）外，并未能为诗歌找到新的出路。康、梁等人改革诗文的愿望基本流产。辛亥革命之后，诗文仍然袭用古文，诗坛仍为封建人物所掌握。梁启超这样解释“诗歌革命”：“过渡时代，必有革命。然革命者，当革其精神，非革其形式。”（《饮冰室诗话》），无意于变更

中国古典诗歌的结构形态。就连力倡资产阶级革命与诗文革新的文学团体南社，其成员也同样未真正认识到文学的独创性质，仍在喋喋不休地进行是“宗唐”还是“宗宋”的争论，说明他们文学的主体意识与创造意识尚未确立。与此相随，他们也并未觉悟到推翻旧诗另创新体的必要性，其创始人之一的高旭甚至还为旧诗体裁形式激烈辩护。这里可以看出诗歌传统一经形成之后的巨大惰性与保守性。旧诗人所认为的传统旧诗的完美形式，实际上已经成为拘禁人们精神和艺术创造力的桎梏。而时代生活的要求和美学的法则又决定必须在诗的几乎所有方面都超越传统。这是一个急待解决的巨大矛盾。从黄遵宪等人的“诗界革命”到南社诗人反对清末诗坛的形式主义、拟古主义倾向而作慷慨激越之声的努力，都只能是我国现代诗歌革命之前的短暂过渡。时代等待着新声。

现代的新诗运动和整个文学运动一样是在“五四”前夕掀起的。在西方文化的挑战和民族危机的双重压力下，先驱者们痛切地感到中国文化学术与西方先进文明之间的巨大落差，因而产生了容纳新潮以革新民族精神与民族文学的强烈愿望。他们一方面要求文学能够表达现代中国人的感情愿望，一方面要求彻底打破历来僵死的文学体式。1917年1、2月间，胡适、陈独秀的《文学改良刍议》和《文学革命论》，以文学精神内涵与体式形态统一的眼光率先发出了推倒僵死的旧文学而别创“活的文学”的号召。继之刘半农、周作人、鲁迅、钱玄同、傅斯年等人纷纷撰文响应，并就小说、诗歌、戏剧等之革新进行了初步的探讨。刘半农的《我之文学改良观》是其中有代表性的文章，它强调“文学为有精神之物”，“必须作者能运用其精神，使自己之意识、情感、怀抱，一一藏纳于文中。而后所为之文，始有真正之价值，始能稳立

于文学界中而不摇。”又认为“非将古人作文之死格式推翻，新文学决不能脱离老文学之窠臼。”文章还对韵文、散文的革新提出了许多建设性的建议。毫无疑问，这些主张是对于中国古老艺术传统的全面反叛和革新，充满了创新的锐气和历史主动精神。在他们的群体努力之下，一场在中国文学史上未有先例的文学全面革新运动终于来临。而新诗便作为这一文学革新运动的信号率先出现。1918年1月《新青年》4卷1号登出了胡适的《鸽子》、沈尹默的《月夜》、刘半农的《相隔一层纸》等九首白话新诗。接着，李大钊、陈独秀、鲁迅、周作人等人也相继发表新诗，作为一种响应和支持。除《新青年》外，《新潮》、《每周评论》、《少年中国》等刊物也刊载了新诗。1919年出版的白话书刊据统计在四百种以上，其中好些都刊载了白话诗。1920年起，胡适的《尝试集》、郭沫若的《女神》等白话诗集陆续出版。1922年1月，文学研究会成员叶圣陶、朱自清、刘延陵主办的《诗》月刊在上海创刊，成为我国第一个新诗刊物。当《诗》出至第4号（1922年7月发行）时，编者在卷首题辞中就不无骄傲地宣称：“旧诗的骸骨已被人扛着向张着口的坟墓去了”。至此，新诗站稳了脚跟。

现代新诗的出现，具有重大的意义。正因为我国素有“诗国”之称，旧诗是古典文学中最有光彩的部门，所以它向被视为文学“正宗”，占据着比小说、戏曲、散文更为重要的地位。“五四”前的旧诗虽已式微，但因有“祖荫”可乘，仍是封建文人死命据守的一个堡垒，俨然有不可撼动之势。新诗却不顾一切，向前猛冲，实现了对旧诗乃至整个旧文坛的强力爆破，从而成为“五四”文学革命的开路先锋。它的这一功绩已经永远记载在我国现代文学的史册上。

正因为现代新诗跨越旧轨、逸出成规，它的精神内核为

某些人所不容，它的新异审美特征又严重“扰乱”了旧诗人原来的审美视线，于是新诗甫一出现，便受到封建意识严重的或独恋旧轨的守旧派的激烈攻击。其中最力的是“学衡”派的胡先骕、吴宓，发誓“拼我残年”卫道的林纾（琴南），还有后来思想日趋保守的章太炎。胡先骕在《评〈尝试集〉》一文中，说《尝试集》在精神上“不过枯燥无味之教训主义”，是“无谓的理论”，自声调、格律、音韵等观之，亦复不能成立，所以《尝试集》乃是“必死必朽”的“死文学”。通过这种评论，胡先骕全面攻击了新诗，说白话诗“仅为白话而非诗”，并提出一套完整的旧诗拥护论，谈的无非旧诗的声调、格律、音韵、对仗、用典如何之好，如何之不可废，几乎是“国脉之所系”了。这种迂腐的见解反映出这些人的抱残守缺，泥古不化。我们看郎损（茅盾）的《驳反对白话诗者》和俞平伯的《社会上对于新诗的各种心理观》二文，便可大致知道那时新、旧两派交锋的一般情况。新诗是在激烈的思想交锋中为自己开辟前进道路的。

过去不少人以为新诗是诗体大解放的产物，它新就新在语言和形式上。这只能说对了一半。应该说，新的诗歌形式和语言乃是新的内容所要求的。连当年的胡适也认识到了这一点。他在1919年8月写的《〈尝试集〉自序》中，就提出“先要做到文字体裁的大解放，方才可以用来做新思想新精神的运输品”；“单有白话未必就能造出新文学”，“新文学必须要有新思想做里子”。即是说，首先是因为有了新的思想需表达，于是便来寻求合适的载体以与之相合，而不仅仅是语言形式问题。如果说用白话写的就是新诗，那么把樊增祥的烂污笔墨翻成白话岂不就是“新诗”？

俞平伯在上举文章中的论述，有助于我们对这问题的理

解。他针对当时社会上对于新诗群起驳难的情势说道：

至于诗在中国文学上久已占极重要的位置，几千年的各家著作已“汗牛充栋”，而且都是句法整齐韵脚严密的文言作品，今天忽然有人要用他们一向视为“缙绅先生难言之”的白话，来替代他们“师师相承”的正宗文言；一方又讲什么诗体解放呵，要做无韵的散文诗，一方又改换他们所用的材料，来描写社会上种种的生活状态和群众运动——罢工示威等等，——他们自然要惊诧不置，糊糊涂涂嘴里就说道，“荒谬”“胡闹”。

足见，守旧派之所以攻击新诗，也是同时从内容和语言、形式方面着眼的。这便从反面说明：“五四”产生的新诗，不但新在语言和形式上，而且新在思想内容上。这是“五四”新诗战斗面貌的具体体现，是新诗的生命所在。“五四”新诗革命是价值观与审美观的全面大调整、大革新。

二 新诗发展的几个阶段

新诗发展的途程，是寻求新的美学原则以为自己创立新的形象体系的过程，这个过程不可能一下子完成。就诗歌与时代的关系来说，它又必然反映着时代的心理和社会审美需要而向前延伸和发展，有阶段之分。分析起来，我国现代新诗经历了四个发展阶段。

1. 发难期(1916——1920)

新诗最早发表虽在1918年初，但写作尝试却要早一两年。胡适1916年7月即作“白话游戏诗”以表白提倡白话文学的心志。《尝试集》中的《蝴蝶》、《病中得冬秀书》、《他》等白

话诗，也都作于此年秋天。郭沫若、刘半农等人也于1917年开始作白话诗。大概可以说，这是白话新诗的最早试作。

胡适的“尝试”，表明早期白话诗人与旧诗决裂而另创新体诗的意向。但这“新体诗”到底应是什么样子则还未明确，也未有头绪，最早行动的胡适当时只能从旧诗框架中作些改变，以求激活我国诗歌。

比较《尝试集》(1920年3月出版)的第一、二两编，可以看出它们在内容和形式上的不同之处。第一编为胡适留美后期(1916年7月——1917年9月)诗作。当时作者的生活圈子比较狭窄，所赋不是伤别、怀友，便是江景、月色，有的则是论诗杂吟，对社会人生还未有较深的触及，且其诗大都理胜于情，显得平淡乏味。从诗的形式和语言上看，它们连作者自己承认的“刷洗过的旧诗”还不大够得上，几乎无一不是袭用传统的五、七言诗和长短句的词的模式，形式是旧的，语言也未能实践他“不用陈套语”的主张，充斥着“年来意气更奇横，不消使酒称狂生”(《赠朱经农》)、“看江明雪霁，吾当寿我，且须高咏，不用啣杯”(《沁园春·二十五岁生日自寿》)、“有酒盈清卮，无客不能诗，同作归来辞”(《文学篇》)、“几颗疏星，长天空阔，有湿衣凉露”(《百字令》)之类古气十足的词语，离现代人的口语实在很远。正是由于这些毛病，使反对新文学的胡先骕、梅光迪等人得着了诟病新诗的口实。

《尝试集》第二编收胡适1917年秋间到北京之后的诗作。此时北洋军阀政府统治下社会的凋蔽使他失望，反动当局对进步文化界的摧残迫害更使他反感。反映在诗中，就是内容上的现实性与民主性明显增强，《威权》、《乐观》、《一颗遭劫的星》等反抗军阀强权政治的诗作是其代表。在诗的形式

与语言方面，胡适也接受了钱玄同对《尝试集》第一编各诗“未能脱尽文言窠臼”的批评而试图革新。但这里也有一个过程。第二编的前几首如《一念》、《鸽子》、《新婚杂诗》、《四月二十五夜》、《十二月一日奔丧到家》等诗，虽然开始打破五、七言的整齐句式，作者还是自认“都还脱不了词曲的气味与声调”。象“到如今，待双双登堂拜母，只剩得荒草孤坟，斜阳凄楚！最伤心，不堪重听，灯前人诉，阿母临终语！”（《新婚杂诗》），章句是词曲的格式，词语也是旧诗词中用滥了的，闻不到白话新诗的清新气息。《如梦令》、《小诗》两首，干脆就用的旧词调，形式全然是旧的。直到1919年春天他翻译莎拉·蒂丝戴尔的《关不住了》，实在不得不采用现代语言，才促使他的诗风有较明显的变化，写出了象《应该》、《一颗星儿》、《威权》、《我的儿子》、《乐观》、《上山》、《周岁》、《一颗遭劫的星》等有自由的形式与自然的音节的白话诗来。胡适自1916年夏秋以来创作白话新诗的尝试到了1919年才获得了初步的成绩，可知起始作俑并非易事。但就是这个时候的作品，也仍然有一些残留着旧诗词的痕迹。如1919年4月下旬写的《送叔永回四川》中的：“记得江楼同远眺，云影渡江来，惊起江头鸥鸟？记得江边石上，同坐看潮回，浪声遮断人笑？记得那回同访友，日冷风横，林里陪他听松啸”的诗句，便是臃杂在新诗中的不和谐的旧调。胡适自述：“我现在回头看我这五年来的诗，很象一个缠过脚后来放大了的妇人回头看一年一年的放脚鞋样，虽然一年放大一年，年年的鞋样上总还带着缠脚时代的血腥气”（《尝试集》四版自序）。这种自我评价是相当客观和公允的。

就个人而言，胡适是个学问渊博的学者而非才情横溢的诗人，他的气质是冷静型而非爆发型的，宜于做学问而不完

全宜于做诗。诚如陈子展在《最近三十年中国文学史》中所说：“《尝试集》的真价值，不在建立新诗的轨范，不在与人以陶醉于其欣赏里的快感，而在与人放胆创造的勇气。”在当时来说，这种“放胆创造的勇气”远比建立新诗轨范（实际上当时也未具此种条件）和予人以美感享受来得重要，胡适的尝试的意义也便在于此。所以胡适的白话新诗试作虽然未能为现代新诗开出一条开阔的大道，但它鼓动创新的功劳却是应该充分肯定的。

假如说胡适的方向是想从传统诗词中“孵化”出新诗形；那么刘半农和刘大白便开始想到也可以从民歌中翻出新体来。刘半农早年就喜爱并搜集了民间歌谣，感到它们风神灵活，很有可利用之处。当他从《新青年》8卷4期上读到周作人的“俗歌——民歌与儿歌——是现在还有生命的东西，他的调子更可以拿来利用”时，马上引为同调，并从1920年起用了家乡江苏江阴的方言和江阴四句头山歌的形式写出了民歌体白话诗集《瓦釜集》。他的另一诗集《扬鞭集》中，也有不少民歌体与民歌风的诗，有的写得很早，如《拟儿歌》是1919年的诗作。刘半农正是以这种民歌体诗和他的无韵诗、散文诗等实践了自己提倡的“增多诗体”的主张。自称为“由旧入新的过渡时代的诗人”的刘大白，早期也是一个在新诗形式和手法上勇于探索的诗人。写于1920——1921年间的《卖布谣》、《田主来》、《布谷》、《脱却布裤》等诗，运用了民间歌谣三言、四言和七言的形式，并用浅近俚俗的口语写成，因而好懂有味，易于记诵，对当时诗歌趋于“平民化”起了推动的作用。

胡适、刘半农、刘大白等早期新诗人摸索白话新诗形式的努力，是诗歌革命迈出的第一步。效法民歌的白话诗有了

最初的成果，而想从旧诗词脱胎的白话诗则未能取得预期的结果。这不仅因为旧诗当时是革命的对象，情势不容许诗人们在对它进行全盘的考察之后予以继承并创造出新的诗体来，而且还因为新诗和旧诗的形象体系与美学原则是极不相同的，不经过革命性的改造，现代新诗便无由产生。

2. 突破期(1921—1924)

1921年8月郭沫若《女神》的出版，标志着新诗创作从摸索到突破，从渐变到锐变。

《女神》主要受到美国诗人惠特曼的影响。惠特曼的《草叶集》以不受传统格律束缚的狂放的自由体诗表达了强烈的民主思想，它正适合于郭沫若的气质、个性，适合于他的叛逆的、创造的精神。于是郭沫若的内心激情终于找到了合适的突破口，他从泰戈尔式的平和冲淡的诗风中摆脱出来，换成了热烈、自由、奔放，诗风大变。他的《立在地球边上放号》、《天狗》、《凤凰涅槃》、《晨安》、《匪徒颂》等“男性的粗暴的诗”，唱出了一个时代的声音，极好地体现了“五四”狂飚突进的精神，从而震撼了无数青年的心灵，成为新诗的一个伟大里程碑。自此，新诗与旧诗之间才划出了一条明确的、最终的分界线。

《女神》之后，1922年间，又先后出版了俞平伯的《冬夜》、康白情的《草儿》、应修人等湖畔诗人的《湖畔》、朱自清等文学研究会诗人的《雪朝》等新诗集。这时，专门的诗歌团体和刊物也出现了。由朱自清、叶绍钧、刘延陵等人组成的中国新诗社1921年成立，翌年1月出版《诗》月刊。这是中国新诗史上最早的诗歌团体和诗刊。应修人、潘漠华、冯雪峰、汪静之组成的湖畔诗社也于1922年春天成立于杭州。此后，诗歌团体日渐增多，新诗集的出版更如春花绽放，嫣红

满目了。

新诗经短期的摸索未得门径，至郭沫若的《女神》而取得突破，这说明了一个重要的事实：历史转折和文学新潮的传播，为诗人提供了多种探求的绝好机会，现代新诗是在外国诗歌的影响下创立起来的。胡适想从旧诗词中蜕化出新诗的企图没能成功，而郭沫若借鉴西方诗歌以创建新诗的做法却取得了突破。这恐怕说明在一个封闭的系统中进行局部的调整是难以出新的，如果借重西方近现代的异质文化来清除民族传统文化深层结构中落后的积层，则建立一种新型诗歌便具有了可能性。而事实上，近期性的横向影响也往往比异时性的纵向影响更具有一种冲击的强力，“五四”的新诗人们需要的便是这样一种足以推倒旧诗的强大冲击力。所以完全不必讳言“五四”新诗在纵的继承与横的移植中主要选择了后者。当一个民族的文学濒于衰微之时转而向外寻求新源，从其他民族文化中觅得营养与生机，这在中外文学史上并非鲜见，它完全符合于文学发展的规律。鲁迅早年希望文学界的有志之士“别求新声于异邦”，并向国人荐举了拜伦、雪莱、裴多菲等“摩罗诗人”；刘半农也主张在创造的同时“输入”外国的诗体以创建新诗的格调和形式。郭沫若的努力正是实现了鲁迅等人的这一热烈愿望。

但是有一个事实我们必须看到，一些诗人在新诗创作上取得了突破性成就并不等于新诗全体的突破。客观地观察，可以见出此时新诗坛还存在诸如说理过多，内容浅露，满足于自在抒写而忽视艺术形式等许多问题。诗歌领域的许多理论问题未被认识和提出，新的诗歌艺术体系当然也就并未建立。读者对于新诗的责难时有所闻。1923年10月26日，《时事新报》的《学灯》副刊鉴于新诗太滥而“决定对于新诗起一种

甄别运动”。相对稚嫩的新诗期待着全面的突破与提高。

3. 成熟期(1925——1929)

其标志是鲁迅的散文诗集《野草》(1927年出版)、徐志摩的诗集《志摩的诗》(1925年出版)、《翡冷翠的一夜》(1927年出版)、闻一多的诗集《死水》(1929年出版)。

此时期新诗的成熟表现在如下三个方面：

(1) 诗艺的圆熟。如《野草》，在鲁迅的全部作品中最是格式独特也最为精美。它探索的是人的灵魂最深的处所，或竟可以说是诗人自己的内心世界，常常通过想落天外的奇特假设、遐想与梦幻表现内心的矛盾，表现了对于人生的哲理思索和对庸俗世态的无情抨击。象征主义的手法益增了它的超越一般现实形态的奇幻色彩，使诗的意境渺远而又幽独，篇篇都是璀璨的艺术明珠。散文诗“五四”初期便已出现，刘半农、沈尹默、周作人等人也都曾试作，但大多浅露而少诗意，只有到了《野草》的出现，我们才可以说散文诗臻于成熟了。闻一多和徐志摩不再满足于早期白话自由诗的恣情直抒而提倡新格律诗。他们以对称、整饬、和美的诗形，表达自己对现实人生的感受和审美评价，或善于凝重的象征暗示，或爱作柔和蕴藉的歌吟，形式适于表达其负载的内容。白话新诗至此，技艺已相当圆熟了。

(2) 风格的确立。风格作为诗人在创作中所表现出来的艺术特色和创作个性的总和，是诗人艺术上成熟的标志。早期白话诗人，虽不少人在处理题材、驾驭体裁、运用表现手法和语言工具等方面各各呈现出若干创作特色，但尚未形成自己的独特风格。到这个时期情况起了变化，不少新诗人开始形成自己的风格，如鲁迅散文诗情感热烈而冷凝，想象恣放而内蕴，语言空灵而又富于穿透力，形成了与众不同的幽默

冷隽的风格。闻一多也从《红烛》集的热情外瞻、诗形不定走向成熟，《死水》呈现出一种带象征意味的偏于审丑的冷静剖析的鲜明特点。徐志摩则以他的过人诗才和理想主义，一开始便形成了属于他自己的柔曼、低徊、深婉的诗风。

(3) 流派的涌现。初期的白话诗是与旧诗对峙的笼统的一大派，虽习称为白话诗派，但终非科学意义上的诗歌流派。这个白话诗派为冲决传统的格律极严的诗体，其成员竟写无拘无束的自由诗，所以又是个自由诗派。稍后虽分出了冰心、宗白华等人的小诗派，但这小诗派写的也是自由制作的篇什，仍然属于自由诗派的范畴。

这一时期自由诗派继续发展，代表诗人有郭沫若、蒋光慈和文学研究会诸诗人，包括浪漫主义和现实主义两个方面的力量。又出现了力倡新格律诗的新月诗派，其理论方面的主要发言人闻一多在《诗的格律》等文章中对新格律诗的涵义及要求作了较为明确的阐述，徐志摩等新月诗人包括闻一多在内则在创作上予以积极实践，一时蔚为风气，成了一个现代的格律诗派。以李金发为首的象征诗派也崛起于此时，李氏从1925年到1927年陆续出版的《微雨》、《为幸福而歌》、《食客与凶年》三部诗集，掀起了一阵象征诗热。鼎盛于30年代前、中期的现代诗派此时亦已初露端倪，其艺术源头同样是法国的象征诗派。所以，本时期是新诗流派蜂起的盛时。

这些不同诗歌流派的出现，与作者群中政治观、社会观、文学观的差异有关，同时也是文学发展的必然，是为文学发展从较低层次到较高层次，从单一到多样的内部规律所决定的，有着积极的意义。过去把格律诗派和象征诗派视为“逆流”以至“反动派别”，是错误的。朱自清在《新文学大