

中国新诗 300首

谭五昌 选编

北京出版社



编辑体例

一、本书选录自 1917 年到 1998 年期间大陆及台湾地区的新诗作品共 315 首，入选诗人共 170 名。

二、入选诗作以不超过 100 行的短诗为主，长诗及组诗酌情少量收录。

三、入选诗人一律按其出生年月先后编排，在每位入选诗人的诗作前面均对作者生平及创作情况作一简要介绍。

四、尽量在每首诗的后面注明写作日期或标明原始出处(诗集或刊物)，提供诗人创作该作品时的历史背景，以帮助或加深读者对该作品的理解。

五、入选 2 首诗以上的诗人，其作品按创作时间先后顺序排列(创作时间未详的作品则一律靠后排列)，以显示该诗人不同时期创作风貌的延续及变异程度。

六、所有入选诗作均出自各类诗集(个集、合集、选集与全集)，各种具有较大影响的正式诗歌刊物和文学期刊，以及各种比较重要的民间诗刊、诗报。

七、本书总体上遵循“雅俗共赏”的选编方针，注重作品的稳健风格，对那些远远超出大众读者理解力的先锋诗作一般不予收录。

八、本书对所有入选的诗作均不附加“导读”或“赏析”之类的文字，充分尊重读者的鉴赏与判断能力，冀望更加有利于新诗在大众中的普及化工作。

序言 / 百年新诗的光荣与梦想

谭五昌

源远流长的中国古典诗歌因其语汇、体式、规范的不丰富、完备与成熟而长期在中国文学史上享有一种君临一切般的荣耀，然而进入明清以来，它所享有的这种沉甸甸的荣耀却由于鲜有杰出创造者的持续加入转而逐渐滑向一种几乎令人窒息的尴尬与窘困境地。在19世纪末叶，清醒地意识到了古典诗歌面临严重危机的诗坛有识之士，如黄遵宪、梁启超、谭嗣同、夏曾佑等人，便积极倡导“诗界革命”运动。他们勇敢地喊出了“我手写我口”等在时人听来不啻是“异端邪说”的诗歌革命口号，同时提出了革新诗歌语言和内容的具体主张，并勇敢而积极地投入到他们所欲创造出来的“新体诗”的创作实践之中，表现出诗界先驱者过人的艺术胆识与艺术抱负。尽管由于当时的社会、政治、文化乃至诗歌环境的不利因素的影响而使“诗界革命”最终归于失败，未能冲破旧诗的藩篱，但“诗界革命”同仁们在诗歌改革意识上的超前性觉悟却给后来者提供了思想与精神上的有力支持。

时过二十年光景，到了“五四”运动前夕，以胡适为代表的一大批新文化及新文学运动的闯将再次高举诗歌革命的大旗，继续先驱者们未竟的诗歌革命事业。鉴于当时的文学革命运动禀承着反帝反封建的光荣而沉重的文化启蒙使命，作为旧文学“核心堡垒”的旧诗是必须首先突破却并非容易突破的一道“文学难关”。为达到对于旧诗的有力颠覆与革新，胡适于1916年率先以“尝试者”的姿态写出了《蝴蝶》等8首努力剔除旧诗语汇



的“白话诗”，并在1917年2月的《新青年》杂志上集中发表出来，揭开了新诗革命的最初一页。此后，胡适继续以拓荒者的过人气概用大量的口语、俗语入诗，创作出了一大批与旧诗风貌迥异的“白话诗”，毫不忌惮当时强大的诗坛保守势力对他的嘲笑、鄙薄、斥责与围攻。在胡适的大力倡导下，沈尹默、刘半农、刘大白、周作人、鲁迅、陈独秀等新文学运动的闯将们纷纷加入了“白话诗”创作的行列，汇成了一股不可阻挡的声势。与此同时，他们还以先进的眼光、激进的姿态在各种场合公开发表支持白话诗的言论与文章，从思想、理论上粉碎诗坛保守势力对于早期新诗（我在这里所使用的“新诗”概念，是指以现代口语为主要表达媒介的自由体诗，包括“白话诗”以及后来诗界通常所谓的“现代诗”在内；换言之，我把“白话诗”理解成“新诗”的初级形态，而把“现代诗”视做“新诗”的高级形态）的肆意“剿杀”，艰难地维护了新诗革命的成果，逐渐赢得了人们的理解、接受与认可。1920年，胡适的白话诗集《尝试集》正式出版，诗集很快销售一空，在社会上引起强烈反响。《尝试集》的成功，标志着中国古典诗歌时代的彻底终结以及中国新诗时代（也是中国新文学时代）的开始来临，这在整个中国文学史上堪称一个“开天辟地”式的“文学事件”，其意义和影响至为重大与深远。

“白话诗”的最终胜利为当时整个新文学运动的迅猛发展扫除了最大的障碍，使得新文学运动的“合法性”地位得以全面确立，也使得“新文学”的观念开始普遍深入人心。作为与中国传统诗发生深刻“断裂”而出现的一种新型诗，“白话诗”在诗艺方面的革新与贡献主要可以归结为两大点：其一，以清新、素朴、流畅的口语取代了陈腐、奥涩、板结的文言文；其二，以参差灵动、自然伸缩的自由句式取代了齐整划一、刻意雕琢的格律体制。概而言之，此即新诗论者通常所谓的语言与诗体的



“大解放”。这种语言与诗体的双重“解放”所造就的新诗(初级形态为“白话诗”)对于反映和表现当时人们日趋复杂、丰富的现代生活与思想感情具有古典诗词所无法比拟的艺术上的优越性，现特举新文学运动闯将刘半农作于“五四”时期的一首白话短诗《落叶》为例，兹抄录如下：

秋风把树叶吹落，
它只能悉悉索索，
发几阵悲凉的声响。

它不久就要化作泥，
但它留得一刻，
还要发一刻的声响，
虽然这已是无可奈何的声响了，
虽然这已是它最后的声响了。

从题材及主题来看，刘氏的这首“悲秋”诗完全可归入古典诗歌的行列，如果他采用传统诗的语言(文言)、体式(格律)来写作，他顶多也只能把“悲秋”的情绪铺叙得入骨三分，却难以跳出旧诗词所涵有的古典情感模式。然而当刘氏赋予这首“悲秋”诗以新诗形貌，诗形(语言、体式)的变化最终也导致了诗质(情感体验)的微妙变化：整首诗在语言上完全采用质朴、清新的白话入诗，格式上又选取那种句子参差不齐、音节自然流转的自由体，使“落叶”的形象在给人一种熟悉的古典情感的审美体验的同时，更多的流露出为传统诗读者感到“陌生”的洒脱、奔放的美感，诗的结尾处诗人运用重复手法渲染的“悲秋”情绪更透出通常只有现代人才可能具备的那种沉痛、深刻的生命体验。《落叶》一诗所拥有的崭新的审美质素和情感内容却是



此前的古典诗歌所无法提供的，由此足以见出新诗不容否认的魅力与价值所在。

由胡适们共同造就的旨在实行语言、诗体“大解放”的“白话诗”运动无论在思想内容与艺术形式方面都具有古典诗歌所无法比拟的优越性价值，使得绵延数千年的中国诗歌面貌焕然一新，究其实，这背后不能不归功于胡适们超越时人的先进的诗歌观念，以及在此种先进诗歌观念指导下所进行的积极创作实践。胡适等人从“一时代有一时代之文学”的认识高度出发，提出了“若想有一种新内容和新精神，不能不先打破那些束缚精神的枷锁镣铐”（胡适《谈新诗》）等明确的“诗学革命”主张，为新诗在诗形、诗质上全面摆脱旧诗的束缚、踏入新诗的现代化进程奠定了坚实的理论基础。以胡适为代表的新诗缔造者们以其“叛逆”的先锋姿态对于传统诗歌观念和艺术方法的大胆革新与勇敢实践，直接为新诗领域的后来者们提供了典范与榜样。他们通常以诗潮运动、流派集结、理论宣言等具体方式来寻求诗歌观念和艺术方法的不断突破、创新与深化，同时用创作实践加以印证和推动，在新诗现代化的历程中留下了一长串值得珍视的深刻印迹。

本世纪20年代中后期，针对白话诗倡导者们只重诗形、忽视诗质从而导致作品浮于生活与生命表面所暴露出来的诗学观念的明显局限性，以李金发、穆木天、王独清等为代表的一批深受西方文艺熏陶的青年诗人勇敢地将国外象征主义诗学观念引入国内诗坛。他们不仅倡导运用象征、暗示、通感等表现手法来改进与丰富新诗的表现手段，更强调诗人要善于在日常生活境遇中捕捉与升华具有普遍的形而上意味的生命体验。作为“象征派”代表诗人之一的穆木天曾如此宣言：“诗的世界固在平常的生活中，但在平常生活的深处。诗是要暗示出人的内生命的深秘。诗是要暗示的，诗最忌说明的。说明是散文的世界



里的东西。诗的背后要有大的哲学，但诗不能说明哲学”（《谈诗》）。“象征派”诗人们这些极其贴近诗之抽象本质的诗学主张及其相应的创作实践，标志着其时的中国新诗创作已经与西方现代诗潮遥相呼应并实现了最初的“对接”，正式启动了中国新诗现代化的进程。紧随其后，在20年代末至30年代初的诗坛上，以戴望舒、何其芳、卞之琳等为代表的“现代派”诗群继承了“象征派”诗学观念的精髓（他们因此而常常被视做“后期象征派”），同时又在诗学理论上作了局部的修正与补充，最明显的一点是“现代派”放弃了“象征派”强调音乐性（外在节奏）的诗学主张（比如戴望舒公开表示“诗不能借重音乐，它应该去了音乐的成分”），强调用视觉意象的组接来含蓄地传达诗人纷繁复杂、幽微精妙的内心感受和体验，以此扩大诗的想像（联想）与思考空间。卞之琳的《断章》只展示四个普通的视觉意象（日常生活画面），但这四个视觉意象经由诗人的精心组织与巧妙结构却令读者生发出对于人与人、人与世界关系的万千思绪，意味无穷，堪称“现代派”诗篇中的经典名作。“现代派”诗群对于“象征派”诗群创作理论上的合理修补与完善，以及与之紧密相连的活跃异常且成果颇丰的创作活动，无疑都标志着中国新诗现代化进程已进入一个迅猛发展的关键阶段。

令人遗憾的是，前景一片光明的新诗现代化进程突然被强大的诗之外部力量所阻断。30年代中后期，由民族生存面临的严重危机所引发的社会动荡与时势艰险，使新诗的诗学建设和艺术“探险”工作不得不完全中断下来，诗人们基本上都投入到“诗歌抗战”运动中去了。至民族外患得以消除的40年代中后期，一批极具艺术抱负的青年诗人围绕着《中国新诗》刊物集结起来，自觉主动地探索新诗现代化的崭新途径。他们以良好的学养、先进的眼光对当时西方的现代主义诗潮进行了批判性的继承、改造与吸纳，形成了自足的诗学体系。在理论的宏观



方面，他们倡导诗人应把忠于时代与忠于艺术高度统一起来，既追求诗的社会使命意识，又保证诗的审美品质；在理论的微观方面，他们强调感性与智性的互渗、表现的含蓄有力、思想的机智深沉，以达到“现实、象征、玄学”的有机组合。这批有着出色的诗学建构能力的青年诗人后来被命名为“九叶派”（成员包括穆旦、郑敏、杜运燮、辛笛、陈敬容、杭约赫、唐湜、唐祈、袁可嘉）。与早期的“象征派”、“现代派”所发表的诗学主张相比，“九叶派”建构的新诗理论其视野更为开阔，也更显得成熟、稳健与深刻，并创作出了《旗》（穆旦）、《生的美：痛苦·斗争·忍受》（郑敏）、《追物价的人》（杜运燮）、《力的前奏》（陈敬容）、《最后的演出》（杭约赫）等众多出色的、可作理论印证的诗篇。毫无疑问，“九叶派”在理论和实践上出色的创造已使中国新诗现代化运动足可迈入成功、辉煌的境地。

历史仿佛故意给新诗的发展与成熟设置下重重障碍，“九叶派”手中现代诗的火焰刚点燃不久便被历史的暴风雨吹熄掉了。从50年代起至70年代后期，政治意识形态的有力支配和普遍笼罩，使得大陆的新诗现代化运动再次遭受到长久的困顿与挫折。当时，在一场关于新诗发展道路的大讨论中，人们所普遍认可的新诗须走“民歌加古典”的发展道路所显示出来的理论上的偏误，致使大陆新诗在思想及艺术水准上长期陷于停滞不前甚至严重退化的局面。所幸的是，现代诗的火种并未窒息，而被转移到作为新诗重镇的台湾岛继续燃烧。50年代，以纪弦为代表的“现代派”，以覃子豪、钟鼎文等为代表的“蓝星”诗社，以洛夫、痖弦等为代表的“创世纪”诗社相继成立，共同发起了一场声势浩大的新诗现代化运动。“现代派”公开发表《现代诗》“宣言”，并由纪弦将之归结为“现代派六大信条”，力求建构完整的现代诗学体系。由纪弦们所提出的“新诗乃横的移植，而非纵的继承”的诗学主张尽管存在认识上的偏颇，但这种



彻底革新的姿态无疑为加速台湾新诗的现代化进程作出了革命性贡献；针对“现代派”倡导“横的移植”与强调“主知”的主要诗学观点，“蓝星”诗社则反对新诗的全盘西化，也不赞同纯粹“主知”，转而主张融合智性的抒情倾向；“创世纪”诗社则在“现代派”的“主知”与“蓝星”诗社的“抒情”主张之外另辟新说，着力推崇“超现实主义”，强调诗以超现实的意象开掘人的直觉、幻觉、潜意识等深层生命体验的重要价值。“现代派”、“蓝星”、“创世纪”这三大台湾现代诗群表面互为对立，实质互相渗透、互相补充的诗学观念与诗学主张，进一步丰富与深化了中国现代诗的内涵与特质，同时创造出了众多脍炙人口的新诗精品，其广泛而深刻的影响一直延续至70年代，正好填补了大陆新诗此一时期诗学建设与创作成果方面的双重空白。

中国新诗史上从不缺乏革新者们活跃的身影，而且他们勇敢的革新行为总是与无所顾忌的青春激情联系在一起。本世纪70年代末，一批同样具有先进的世界眼光的青年诗人围绕着民间先锋诗刊《今天》集结在一起，发起了一场旨在全面革新三十年来(1949—1978)大陆新诗僵化的观念与形式的“新诗潮”运动。在思想内容方面，他们反对“假”、“大”、“空”的恶劣诗风，强调诗人应表现自己真实的思想感情，“不屑于表现自我感情以外的丰功伟绩”(孙绍振语)，同时又强调要在自我的情感体验里容纳深广的社会和历史内容；在艺术表现方面，他们提倡运用意象、隐喻、通感、变形、蒙太奇等现代手法、技巧来改革传统的诗艺。“新诗潮”的杰出代表人物北岛曾明确表示：“诗歌面临着形式的危机，许多陈旧的表现手法已经远不够用了”(《青年诗人谈诗》)。由于他们在诗学观念及艺术话语形式上均对大陆1949年至1978年期间已成定型的“民歌加古典”型新诗构成了颠覆性的革命，使得他们的作品具有一种短时间内难以为人们所认识和接受的“陌生”面貌，他们的创作因而获得了“朦胧诗”



的命名。由北岛、舒婷、顾城、江河等代表诗人发起和倡导的“朦胧诗”运动(即“新诗潮”)在70年代末至80年代中期的大陆诗坛引起了全方位的震荡,对许多诗歌爱好者(尤其是年轻人)进行了一场深刻的现代诗启蒙教育,影响至为深远。“朦胧诗”运动最终为人们所广泛接受与认可的诗歌事实,标志着中国新诗已经全面跃入了现代诗的崭新阶段,促成了现代诗观念的普遍深入人心,尤其“朦胧”诗人们出色的艺术创造使得大陆“新时期”(1978年)以来的新诗创作具备了与西方现代诗进行对话与交流的资格。

禀承着“朦胧诗”的叛逆姿态与革新精神,一大批接受过“朦胧诗”启蒙教育的“后来”的诗人以迫不急待的心情对于“朦胧诗”发动了一场更为猛烈的“诗学革命”,掀起了所谓的“后新诗潮”(或“后朦胧诗”)运动。“后新诗潮”成员杂多,派别林立,主张歧异,呈多元化趋向,但在拒斥“朦胧诗”的诗学观念和艺术方法方面却表现出共同的针对性:针对“朦胧诗”在思想内容上的贵族化、理想化与意识形态化,它提倡思想内容上的平民化、世俗化与个人化;针对“朦胧诗”以意象、象征、暗喻为主要表现手段,它主张直接以当代日常生活口语作为表达方式,强调“语感”的艺术效果。“后新诗潮”的诗学观念与艺术方法与“新诗潮”相比更具“前卫性”,因为它与国际化的后现代主义文化及文学思潮存在着精神气质上的“亲缘”关系。其艺术上的优越性表现在:它的题材表现领域空前扩大,而且更能切近现代人的日常生活状态与生存本相。其中,“非非主义”、“莽汉主义”、“他们”是“后新诗潮”中三个有代表性的诗派与团体,他们不仅贡献了有思想价值的理论文本,同时也贡献了《尚义街六号》(于坚)、《有关大雁塔》(韩东)、《中文系》(李亚伟)、《我想乘上一艘慢船到巴黎去》(胡冬)等具有新艺术价值(后现代手法与风格)的现代诗文本。

进入90年代,由于社会文化的深刻转型,“后新诗潮”作为



一场诗歌运动其群体性质日益模糊与淡化起来，诗学观念与创作实践更呈多元化格局，从总体而观呈现为一种无序的混乱。但是许多有抱负的诗人仍能自觉地运用其自身的诗学构想来规范、引导他们的写作实践。西川、欧阳江河、王家新、臧棣、西渡等诗人先后倡导“知识分子写作”与“个人化写作”等诗学主张。“知识分子写作”（“知识分子”在此不是指其“身份”概念）强调诗人应该在作品中表现深沉的人文关怀与崇高的生命信念，“个人化写作”则强调诗人独特的个体经验、开阔的精神视野以及语言修辞技巧对于文本构筑的重要意义，于坚、伊沙、韩东等诗人则大力提倡“口语化写作”，主张用“原生态”的口语来直接表现现代人凡俗本真的生存状态与精神风貌，在诗学理论上明显接近后现代主义。这些诗学观念的对立、冲突与微妙互渗，也促成了诗歌文本风貌的千姿百态，在良好、正常的诗生态环境中呈现了一份“混乱的美丽”。从80年代迄今为止，大陆新诗的运行轨迹与台湾新诗走向渐趋合流之势。

以上对于中国新诗发展历程的描述只是粗线条的，而且存在许多人人为的“遗漏”与“忽略”，这是与我本人把现代诗（宽泛意义上的）视为新诗（内容散文化的）发展的价值目标这一诗学理念紧密相关的。因为中国社会乃至世界各国的现代化是不可阻挡的历史潮流，因而新诗的现代化也是一种不可阻挡的艺术潮流。因此，我只选择那些对于推进新诗现代化进程具有较大影响的诗潮与流派进行重点叙述，阐明其诗学观念在新诗发展的特定阶段所作出的历史性贡献。这种历史性贡献主要表现在后起的诗潮与流派在突破它先前的诗潮与流派的诗学观念时能根据其处身其中的历史文化环境创立新说，达到诗学与历史的有机结合，具备高度的历史合理性（比如“后新诗潮”对“新诗潮”的来势迅猛的“诗学革命”）。正是诗坛上众多革新者广纳同仁，以集体的力量不断勇敢地开拓诗途，才促成了20世



纪中国新诗富有阶段性特征的繁荣局面的持续形成。

中国新诗的繁荣与兴旺虽然离不开一批批诗苑开拓者们集体力量的推动，但真正能将中国新诗提升到一种极高的思想与艺术水准，却更离不开杰出诗人的个体潜能。杰出的诗人依凭其超越性的诗艺与诗质上的双重创造，对诗史的纵横时空造成辐射性的深刻影响。从这一意义上而言，一部厚重的中国新诗史就是一部杰出诗人的艺术创造史。在20世纪新诗史上，郭沫若、李金发、徐志摩、戴望舒、何其芳、艾青、冯至、穆旦、纪弦、罗门、洛夫、余光中、食指、北岛、舒婷、海子等在时序上大体相继涌现(或同时出现)的名字，构成了新诗史上的主力阵容。毋庸置疑，他们在或自觉或潜藏的先进诗学理念驱动下所进行的出色的诗艺创造及其独特贡献，构筑了20世纪中国新诗的真正辉煌。

从艺术方法、创作风格、美学趣味等方面综合起来所表现出的某种相似与共通性来看，郭沫若、徐志摩、艾青、纪弦、食指、海子等诗人大体可归为一类。这些诗人创作的精神风貌与浪漫主义诗潮(主要受西方近代文学的启发和影响)存在着较多的“亲缘”关系，同时又加入了各自的创造，因而呈现出个性鲜明的思想及艺术特色。在早期新诗(白话诗)因诗艺、诗质的双重匮乏而停滞不前的关键时刻，郭沫若以雄浑、豪放的浪漫主义诗风将新诗全面推进到一个崭新的阶段，他的作品以奔放不羁的想像与夸张等艺术手法把“五四”时期“狂飚突进”式的时代精神作出了深刻有力的生动传达，令人感受到一股强烈的“阅读震撼”，其杰作《凤凰涅槃》标志着早期新诗在思想和艺术水准上所能达到的“极限”性高度，其诗集《女神》(1921年出版)则成为新诗发展史上一座极其重要的里程碑。郭沫若的主要成就在于他以超人的气概对语言、诗体实施了彻底的解放，进行了多元化的创作实践，以其自由、大胆的艺术创造精神所给予



后来者们的有益启发，都具有开拓性的贡献（郭沫若后来艺术创造力的退化另当别论）。

被视为二三十年代诗坛上“新格律”派、“新月派”主将的徐志摩，则明显缺乏郭沫若诗的开阔视野与精神气度。徐志摩诗作取材比较狭窄陈旧，大体不脱旧式文人风花雪月的范围，但他仍获得了艺术上的极大成功，其主要奥秘在于：徐志摩擅长于以清新、典雅的现代口语入诗，同时采用句式大体齐整的“新格律”体，创造出流畅、悦耳的音乐美感效果（如《再别康桥》）。徐志摩诗中的意象通常单纯、明朗而又含蕴丰厚，造成回味悠长的艺术境界（如《云游》）。徐志摩的浪漫气质表现在他敢于将他的真实灵魂放飞于诗的天空，并呈现出飘逸、空灵、华美的艺术风格。徐志摩的成功为发展期的中国新诗增添了一道独特的风景。

在作品风格的雄浑以及时代精神的充分张扬方面，30年代崛起于诗坛的艾青与郭沫若有较大的相似性。然而相形之下，艾青的精神视野显得比郭沫若更为开阔与深沉，艾青总是自觉或不自觉地将目光投向整个民族的苦难的生存现实，倾听民族要求解放的心音，充当时代与民族的代言人（他的《时代》一诗可视做这一方面的诗性宣言）。艾青的浪漫精神集中体现在他对自由、光明境界的热烈追求上，因而创造了众多歌唱“太阳”的出色诗篇。艾青的诗全部以质朴、清新的口语入诗，句式参差不齐，节奏自然，具有洒脱奔放的散文美。艾青创造了真正的自由体新诗，他的处女作《大堰河，我的保姆》开创了一代诗风。他对象征主义诗艺的娴熟运用，有力地保证了作品的审美品质（如《黎明的通知》）。艾青在三四十年代的创作中融合政治学、社会学、诗学所取得的艺术成功，为中国新诗的发展作出了独特的贡献。

50年代，纪弦在台湾诗坛率先发起新诗现代主义运动，不过从其作品的总体风貌上来看，纪弦还是与浪漫主义保持着



更多的精神联系。纪弦的诗，大多取材于日常生活境况及自然风物，在对生活与人生的机智感悟中抒发强烈的主观情绪。纪弦的浪漫主义特征主要体现在由其内心不可遏止的激情所生发的神思飞扬及浮想联翩上（如《你的名字》《火葬》）。纪弦的作品，语言简洁有力，表达手段灵活多变，想像警拔脱俗，内蕴丰富深沉，纪弦的诗以其独特的风姿与魅力为中国新诗增添了光彩的篇章。

食指（郭路生）“崛起”于大陆新诗全面沉寂的六七十年代之交，他的出现为当时夜色茫茫的诗坛带来了一线珍贵的曙光。食指诗中处处充溢着理想主义的光芒，表现出坚定的历史与人生信念，具有激动人心的思想力量，《相信未来》是这一方面的杰出代表作。食指以诗的方式喊出了当时人们（尤其是年轻人）的困惑、痛苦及抗争，记录了一代人特殊的心路历程（《鱼儿三部曲》）。食指的诗并没有华丽的语言，手法也不“现代”（先锋），然而情感真挚、诗质丰厚，与当时充斥诗坛的“假”、“大”、“空”的恶劣诗风形成有力的抗衡，有效地维持着新诗的尊严与独立品格，成为日后大陆诗坛“新诗潮”（“朦胧诗”）运动的先导。食指的诗创作构成了大陆新诗发展史上承上启下的有力一环，其贡献不容抹杀。

80年代中后期，在普遍以放逐抒情为一大宗旨的“后新诗潮”中，海子的出现堪称一种“奇迹”。在整个新诗史上，没有哪位诗人的抒情姿态比海子更为彻底。海子诗的强烈浪漫精神集中体现在诗人自我理想的极度张扬以及对于庸常生存现实的深刻摒弃与蔑视上（如《祖国——或以梦为马》）。同时，海子的精神视野还聚焦于生命存在主题，使他作品中的抒情具有哲学的深度与高度，极大地丰富了抒情诗的内涵。海子的艺术天才表现在他土地般旺盛、卓越的原始创造力，他所独创的“麦地”、“黑夜”等意象具有符咒般的艺术感染效果，成为海子诗的象征



与标志，它在客观上强调了独创性对于一个诗人的重要性。海子诗超越时空的魅力与价值凸现了诗作为一门心灵与精神的艺术所具有的普遍意义，为中国新诗提供了不可多得的深刻启示。综合而全面地来看，这些具有浪漫主义精神气质的杰出诗人并未阻挡新诗现代化的进程，他们的创作在诗艺(表现手法)与诗质(思想内容)上都程度不同地具备现代诗的质素，从诗人们各自处身的历史环境与文化环境而言，他们的创作追求表现出进步的倾向，在现代诗发展的各个历史阶段，他们对于诗的抒情成份的共同的偏重，以及由此创作出的众多魅力恒久的优秀诗篇，完全可以视做是对中国现代诗的补充与丰富。

同上述六位偏重主观抒情的“浪漫主义”型诗人形成对照，李金发、冯至、穆旦、罗门、洛夫、北岛等六位诗人的创作则共同呈现出了“主知型”的现代主义的艺术风貌与审美意向。李金发是中国新诗现代主义运动的始作俑者。他在20年代初期即大胆引介西方象征主义诗学观念，并积极投入创作实践。李金发多以歌唱女性与爱情作为创作题材与主题，但他善于把题材与主题进行形而上的抽象化处理，使之具有普遍性的思想意义。在艺术上，李金发擅长发挥活跃而新奇的想像，能把表面并不相关的事物和形象通过深层联想“强行”组合在一起，造成奇特、“朦胧”(有时难免晦涩)的艺术效果，《弃妇》是他最出色的象征主义诗篇。李金发在诗质、诗艺上对于早期新诗的现代化转型具有不容忽视的开拓性贡献。

冯至作为一名中国现代诗人的基本品格在其20年代因感觉特异、表现出色而备受赞誉的抒情诗创作中(如《我是一条小河》、《蛇》)得以初步显露，至40年代初《十四行集》创作时期得以最充分的展示。《十四行集》集中探讨人与自然、宇宙关系的形而上主题(这类主题通常为西方现代诗人所触及)，在当时的诗坛具有“填补空白”的开拓意义。《十四行集》中的作品，语言明



净、硬朗，极富质感，意象密集而又跳跃有致，沉潜的感性体验与敏锐的悟性穿透互相融渗，诗风深沉凝重，诗艺圆融浑成。冯至的《十四行集》充分显示了中国现代诗创作的非凡实绩，获取了与世界现代诗平等交流的资格，并为现代诗如何在喧嚣动荡的外部环境中坚持独立的诗学品格树立了可贵的榜样。

禀承着冯至等前驱者对现代诗的勇气开拓精神，穆旦更以横空出世的姿态屹立于40年代的诗坛上。从主题开拓的角度来看，穆旦的诗在揭示现代人灵魂深处自我搏斗的尖锐程度所达到的深度方面，可谓罕有其匹。比如，在纯粹以爱情为题材的《诗八首》一诗中，诗人对恋爱双方在情感与理智方面层次繁多的冲突、磨合与纠葛的深入揭示，给人以空前的“阅读震撼”。穆旦在“带电的肉体与搏斗的灵魂”这样典型化的现代主义母题探索中，又融入了历史意识与民族情感(如《赞美》)，极大地丰富了现代主义的主题。作为一名杰出的现代诗艺“探险者”，穆旦在创作中成功地借鉴了大量的西方现代诗的意象和语汇，全面刷新了中国现代诗的语言面貌，造成了一种“陌生”的语言美感效果。穆旦的诗，感觉敏锐奇特，联想丰富，语言、意象鲜活生动，异质事物的“强行组合”常常获得引人入胜的艺术效果(如《森林之魅》《春》)。穆旦在艺术思维、表达方式、审美趣味对于传统诗的震荡性革命及其出色的创作成就，标志着中国现代诗的创作已臻巅峰状态。

罗门与洛夫是五六十年代台湾现代主义诗潮中并驾齐驱的两员健将，他们的创作活力一直延贯至今。他们两位都曾奉“超现实主义”为圭臬，但在艺术风貌及表现兴趣等方面呈现明显的个体性差异。就艺术手法与技巧方面而论，从整体程度上来看，罗门要比洛夫更具先锋色彩(罗门是整个台湾诗坛前卫意识最强的诗人)。罗门具有优异的想像及联想能力，具有“灵



视”的穿透性，这使得他的作品常因突发的奇思妙想而富有情趣撩人的艺术效果(如《伞》)。此外，罗门还善于运用句法乖谬、情境错位等“颠倒”手法来反映现代人的精神风貌，风格冷峻、深邃。洛夫的想像力同样非常出色，但幻觉色彩相对较淡，其情境设置具有某种可以触摸的质感，因而容易产生阅读心理上的亲切效果(如《子夜读信》)。洛夫很少采用罗门式的“颠倒”、“变形”等先锋手法(《石室之死亡》时期例外)，他通常只追求语言的简洁锤炼(炼字炼意)、感觉意象的奇特鲜明、情感的内在张力所形成的综合性的作品效果；在题材与主题的选择上，罗门充分显示出现代诗人的典型品质，常常以时间、存在、生命、死亡、战争等形而上的重大命题作为自己的诗思聚焦点，成功地创作出了关于战争与死亡这一关系人类命运的“巨型思想纪念碑”式的杰出作品《麦坚利堡》。罗门长期致力于“都市”题材的创作并使其具备了自足的美学品格，丰富了中国现代诗的表现领域，这是罗门值得称许的一种贡献；洛夫诗的取材面也较广，但大多与自己的人生遭遇联系在一起，其作品主题的社会性、现实性较强，缺乏罗门作品主题的形而上性质。但是，洛夫在对于人性其复杂性的深刻揭示所表现出的创作观念上的先锋性(如《午夜削梨》)却是值得肯定与倡导的。总之，罗门与洛夫的现代诗创作增添了现代诗的丰富性。

作为大陆“朦胧诗”运动(“新诗潮”)最杰出的代表，北岛的诗凸现了“朦胧诗”最优秀的品质。北岛诗中所充溢的对于历史的大胆怀疑与勇敢抗争精神是其作品最具份量与光彩的部分。他在《回答》一诗开头所写下的两句诗：“卑鄙是卑鄙者的通行证/高尚是高尚者的墓志铭”所显示出来的穿透重重迷雾的历史洞察力及犀利无比的批判锋芒，浓缩并彰显了北岛诗的思想价值。这是北岛诗超越同时代诗人创作的关键所在。北岛诗中的人道主义思想是其历史批判意识的衍生之物，并不构成北岛

