

现代抒情诗 100 首

XIANDAI
SHUQING SHI
100 SHOU

新婚杂诗

胡适

十三年~~来~~见面的相识，于今竟
把一桩桩伤心旧事，从头细说
你莫说你对不住我，
我也不说我对不住你，
且牢牢记取这十二月三十夜，

四十四年前，

雨，冷雨，

鼓，萧鼓，

来看人来看女婿，

街主荣街主编

与新郎后便轻轻将爱女相许，

只恨江苏教育出版社

如今，佳期如梦，

现代抒情诗 100 首

徐荣街 主编

撰稿者 徐荣街 广秀 徐剑
古 耘 笑 晖 仲 闻

江苏教育出版社

(苏)新登字第 003 号

现代抒情诗 100 首

主编 徐荣街

责任编辑 常烽岚

出版发行:江苏教育出版社

(南京中央路 165 号,邮政编码:210009)

经 销:江苏省新华书店

印 刷:徐州新华印刷厂

(徐州市青年路公园巷 2 号 邮政编码:221003)

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 12.625 插页 4 字数 294,000

1995 年 10 月第 1 版 1995 年 10 月第 1 次印刷

印数 1—4,000 册

ISBN 7—5343—2485—8

G·2236

定价:10.45 元

江苏教育版图书若有印刷装订错误,可向承印厂调换

中国新诗的历史演进及其抒情特质

——代序

徐荣街

什么是诗？看来要给它下一个科学的定义是相当困难的。如果仅仅满足于站在它的外围进行抽象而概括的论定，那将永远难以窥见诗的堂奥。只有深入底里去揭示它的丰富而深厚的内涵，探求它的自身特质的主导方面，才能对这种“文学的最高样式”有本质性的把握。

当我们浏览中西诗论中一些精彩论述的时候，会欣喜地发现关于诗歌与情感关系的阐释，无论是写实主义、浪漫主义、象征主义、抑或现代派诗人与诗学家，都非常重视诗歌的抒情性，他们吉光片羽的言论，为我们认识诗的基本特质提供了极为珍贵的启示。华兹华斯说：“诗是强烈感情的自然流露”（《〈抒情歌谣集〉序》），希梅内斯说：“真正的诗歌就在于它那深刻的感情，它那充沛的、深邃的倾向”（《诗与文学》）；库尔特·宾妥斯说：“诗历来是人类心灵状态的反映，是人类情感晴雨表。”（《〈人类朦胧时代〉序》）别林斯

基更强调指出：“情感是诗的天性中一个主要的活动因素，没有情感就没有诗人，也没有诗。”（转引自：《西方诗论精华》，1991年花城出版社）我国五四以来的经典作家也发表过同样的见解，鲁迅说：“诗歌是本以发抒自己的热情的。”郭沫若说：“诗歌的本职专在抒情。”康白情说：“诗是主情的文学，诗人就是宇宙的情人。”艾青说：“诗和其他文学样式不同的地方，在于它必须通过诗所特别具有的艺术，表现诗人的思想感情……当诗人被某种事物唤起感情，产生一种为联想寻找形象的冲动，通过有韵律的语言，把某种感情表现出来，才产生诗。”

毋庸置疑，情感是诗的命脉。诗的特质之一，就是以精炼的语言、优美的形式表现深永的情感。在诗歌的精炼性、抒情性、形象性、音乐性等诸多因素中，情感是诗歌美学的核心要素。一个诗人，只有当他燃起了心灵之火，以热烈的感情浸润宇宙间的万事万物并将其理想化的时候，才能通过鲜明的具象创造出优美动人的诗篇。因此，真诚地抒发心中的喜怒哀乐并追求最完美的抒情形式，正是诗歌的本色。

中国是诗的大国，有着高度发展的诗歌优良传统：从诗经到楚辞、汉魏乐府，到唐诗、宋词，再到元曲，每个时代的诗人，总是继承前人留下来的诗歌成果，同时又创造着适合自己时代需要的诗歌新体裁。无论诗歌形式如何消长、变化或更替，诗歌的发展总是在不断地发挥着它本身的抒情职能，与诗人同时代的思想感情保持着一致的节拍。可以说，在我国诗歌的伊甸园里，正是一代代诗人们的情感河流源源不息的浇灌，诗歌的花朵才争奇斗艳，一片芳菲。

本世纪初期崛起的新诗，是中国诗史上亘古未有的一次大革命。彻底砸烂旧诗的镣铐，以自由灵活的新诗体取代旧体诗，是时代、生活和现代诗歌艺术本身发展的必然趋势。五四以来的诗歌之

所以被称为“新诗”，一方面在于它抒写的是新的社会生活和现代人的感情，有了新鲜的抒情内容；另一方面，它破格律，去旧韵，努力用通俗流畅的现代口语去表现现代人清新活泼的思想，在修辞、节奏和诗行建设上都进行了全面的革新。

中国的新诗运动，是五四新文化运动的一个重要组成部分，是一次清醒的自觉的文学革命运动。新诗运动的先驱者胡适，比较注重“诗体的大解放”和“语言文字的解放”，主张写诗“用具体的做法”，“用朴实无华的白描，增强诗的具体性，引起明显逼人的影像”。当然，他的诗歌观是自然主义诗歌观。胡适倡导诗的平实明白，但却拘泥具象，滞留事实，缺乏飞扬的想象和热烈的情感，缺乏对生活内容的净化和升华，在他的“示范”与影响之下，一大部分初期白话诗作或平铺直叙，或随意白描，往往意随言尽，淡而乏味。尽管如此，胡适早期的诗论对中国新诗的形成却起到了催生作用。

同时我们也应当看到，一些初期白话诗的先行者，在新诗的大变革中始终坚持中国诗歌的抒情传统，发表了不少精辟的见解。1917年7月，刘半农发表了《诗与小说精神之革新》一文，他认为新诗创作应当写实求真，注重感情的自然流露，他说：“诗之根于性情，流于感触，而非牵强为者”，“作诗本意，只须将思想中最真的一点，用自然音响节奏写将出来，便算了事，便算极好。”刘半农探讨诗的革新，不仅仅从诗体的改革、语言工具的改造着眼，而是立足于文学的真实性和作者的思想感情，这是很有见地的。1919年3月，俞平伯发表《白话诗三大条件》，他认为白话诗首先是诗，“是抒发美感的文字”。诗歌要区别于通俗文学，就要讲究诗美，除了用字精当、音节谐实之外，他还特别提出“表情要切至”。俞平伯对白话诗所作的艺术规范，无疑涉及到了诗歌的本质特征。1920年2月宗白华在《少年中国》上发表了《新诗略谈》，他指出：“诗的定义可以说是‘用一种美的文字——音律的绘画的文字——表写人底情绪中的意境’。这能表写的，适当的文字就是诗的‘形’，那所表写的

‘意境’，就是诗的‘质’。换一句话说：诗的‘形’就是诗中的音节和词句的构造诗的；‘质’就是诗人的感想情绪。所以要想写出好诗真诗，就不得不在这两方面注意。一方面要做诗人人格的涵养，养成优美的情绪，高尚的思想、精深的学识。一方面要作诗的艺术的训练……”宗白华先生关于诗的定义以及“形”与“质”的论述，都抓住了诗学要旨。1920年3月，康白情发表的《新诗底我见》是一篇有影响的论文，他全面而系统地提出的新诗主张，比胡适要鲜明、彻底。初期的白话诗说理和叙述的成分较重，康白情的文章认真地论及了诗的美学特质，提出“诗是主情的文学”，没有情绪便不能做诗。在这最根本的一点上，便不同于胡适“以诗说理”的主张。他为诗下的定义是“在文学上，把情绪的想象的意境，音乐的刻画的写出来，这种的作品，就叫做诗。”他认为诗包含四个要素，即：情感、想象、音乐性、刻画性。在诗的四要素中情感是最为重要的，诗与散文的分别，就在于“主情为诗底特质”。他说：“没有情绪不能作诗；有而不丰也不能作好。勿论紧张或弛缓，兴奋或沉抑，而我们底感情上只有快不快。由是勿论我们的情绪为欢乐为悲哀，都可以引起我们底美底感兴，而催我们作诗。”他重视诗人的感情的修养，指出诗人可以通过“在自然中活动”、“在社会中活动”和“常作艺术底鉴赏”三条途径，“高尚我们的思想，优美我们底感情”。康白情的新诗观中有不少很好的见解，这对于救正初期白话诗的偏颇，正确引导诗歌创作起到了有益的作用。

郭沫若在新诗理论上的建树，虽然远不及他在创作上的建树大，但他却是浪漫主义诗歌理论的代表。一九二〇年五月，郭沫若、田寿昌（田汉）、宗白华合著的《三叶集》，由上海亚东图书馆出版，这是一本以讨论新诗创作为主的通信集，是中国现代文学史上第一部诗论，是我国现代浪漫主义诗学的奠基之作。在这些通信中，郭沫若不乏真知灼见，对新诗的抒情性格外重视。他说：“诗的主要成分总算是自我表现了”，“我们的诗只是我们心中的诗意诗境底

纯真表现,命泉中流出的 Strain,心琴上弹出来的 Melody,生底颤动,灵的喊叫,那便是真诗,好诗”,“诗的本职专在抒情。抒情的文字便不采诗形,也不失其诗。……情绪的吕律,情绪的色彩便是诗。诗的文字便是情绪自身的表现。”他将诗的特质概括为这样的公式:

诗=(直觉+情调+想象)+(适当的文字)

Inhalt

Form

郭沫若是一位主观诗人。自我表现,自然流露,是他前期浪漫主义诗歌理论的重要内容。他从诗的主要成分自我表现美化人类感情这一基本命题出发,进而与歌德的“主情主义”发生共鸣,提出了“诗以抒情为本职”,“以自然流露为上乘”的浪漫主义诗歌理论。郭沫若在承认诗人与哲学家“同以宇宙全体为对象”这个共同特点时,用“感情”与“理智”把他们区别开来。并且要求诗人抒发感情时不可拘泥于诗形而专挹于诗的神髓,把内发的真情实感充分地流泻出来,让诗人内心的情绪直接本原地显现在读者面前。郭沫若在《女神》中表现出来的磅礴气势和自由奔放的诗风,正是他诗歌观的反映。

五四运动之后,白话诗虽然在诗坛上确立了正统地位,但由于胡适“诗的经验主义”理论的影响,诗的情感、想象等基本要素没有得到应有的强调,新诗的艺术质量缺乏一个较高的起点。郭沫若尊重诗歌本身的艺术规律,突出在诗歌创作中情感、想象及灵感的作用,特别把诗的抒情本质提到首要地位,彻底破除旧形式,开创一代新诗风,这不仅是对初期白话诗的反拨和推进,也是一种新的美学原则的诞生与崛起。

在新诗的第一个十年里,对新诗理论作出过贡献的人很多,早期除上述诸家之外,闻一多、朱自清、刘延陵、周作人、叶绍钧、茅盾等人都有所建树。后期,随着革命文学的发展,诗人们的美学思想随时代而急剧变化。针对新诗实践中所遇到的问题,一些共产党人

和革命作家,对诗人和新诗都提出了新的要求。如邓中夏提出,新诗人“须多做能表现民族伟大精神的作品”,“须从事革命实际活动”(《贡献于新诗人之前》);恽代英认为做革命的文学家,“第一件事是要投身于革命事业,培养你的革命的感情”(《文学与革命》);沈泽民认为,要写出革命的好诗,必须“专到无产阶级里面去!”(《文学与革命的文学》);甚至一些浪漫主义诗派的诗人也表示:“我要用血来宣誓,不再为一己哀愁落泪”(邓均吾:《题日记》)。如果说共产党人和革命作家在一九二七年以前主要是就新诗的进一步革命化,提出了一些可贵的原则性的意见,那么,闻一多、朱自清、徐志摩、朱湘等人的建树,则主要在诗歌本身的形式与艺术技巧的经验总结和理论探讨上。这里,我们姑且不论他们在新诗格律化方面的突出功绩,在新诗的抒情性上,他们也都有着独到的深刻见解。

新月派的诗人们非常重视诗的抒情性,强调感情和情绪在诗中的作用。闻一多认为情感是一首诗的“灵魂”,情感是比诗的音节这一“外在的质素”更为重要的“质素”。他不仅把情感视为诗歌的“真精神”,而且在著名论文《冬夜评论》中,进一步谈到了情感与诗美的关系。他说:“诗是被热烈的情感蒸发了的水气之凝结,所以能将这种潜伏的美十足地充分地表现出来”。闻一多批评五四前后的白话诗人,除了郭沫若等极少数的几位外,都有一种极沉痾的通病,那就是弱于表现感情,或完全缺乏幻想力,因此他们诗中很少有浓丽繁密而且具体的意象。诗人只有“跨在幻想的狂恣的翅膀上遨游”并运用“厚载情感的语言”引噪高歌,他才“一定能拈得更加开扩的艺术”。把诗意盎然的感情和情绪熔铸进美的艺术形象,正是新月诗派的美学追求。他们的诗大都感情真切,能较好地传达出抒情主人公心灵的颤动和心灵的倾诉,引起读者感情的共鸣。

徐志摩说:“真的感情,真的人性,是难能可贵……有真感情的表现,不论是诗是文是音乐是雕刻或是画,好比一块石子掷在平面

的湖心里，你站着就看得见他引起的变化。没有生命的理论，不论它论的是什麼理，只是拿石块扔在沙漠里，无非在干枯的地面上添一颗干枯的分子，也许掷下去时便听得出一些干枯的声响，但此外只是一片死一般的沉寂了。所以感情才是成江河的水泉，感情才是织成大网的线索。”（《落叶》）他又说：“诗是从筋骨里迸出来的，血液里流出来的，性灵里逃出来的，生命里震荡出来的。”（《自剖·迎上前去》）徐志摩后来在《猛虎集·序》中也说过：“我只要你们记得有一种天教歌唱的鸟，不到呕血不住口，它的歌声里有它独自知道的另一个世界的愉快，也有它独自知道的悲哀与伤痛的鲜明；诗人也是一种痴鸟，他把柔软的心窝紧抵着蔷薇的花刺，口里不住地唱着星月的光辉与人类的希望，非到他的心血滴出来把白花染出大红他不住口。”徐志摩充满了痴鸟般的赤诚，他吟唱着心灵的歌，就像蔷薇花枝上的痴鸟忘情地鸣叫着。《再别康桥》、《我等候你》、《黄鹂》、《山中》、《杜鹃》、《珊瑚》、《两个月亮》等，都是他的抒情名篇。“美的抒情是新月派诗歌的生命。这种特征表现在他们各种抒情题材的作品中。无论是写爱国主义的心声，还是唱反军阀罪行的愤怒，无论是爱情和个人欢乐哀戚的吟咏，还是对于各种自然美的描写与赞颂，他们都注意表现内心美的感情，并竭力把这种感情熔铸进尽可能完美的艺术形象中。”（孙玉石《中国现代诗歌艺术》）新月诗派对主观感情的真实性执著追求，强调“真实的感情是诗人最紧要的原素”，这充分显示了这一浪漫主义诗歌流派的美学倾向。

三十年代的中国新诗，出现了以革命现实主义诗歌与后期新月派浪漫主义诗歌以及现代派象征主义诗歌之间的对峙和竞争。

大革命失败之后，一批“普罗”诗人在大夜弥天的时代里，以无比的锐气和胆量呼号呐喊，形成一股壮阔的潮流，成为无产阶级文学的坚强的一翼。“普罗诗派”以及中国诗歌会的诗人们，不是为了做诗而做诗，他们不作无病呻吟，对风花雪月的闲情逸致也不感兴趣，他们宁可歌唱在十字街头，决不羡慕象牙之塔。诗人们在严酷

的现实斗争中经过了血与火的洗礼，一腔激情与悲愤不得不以粗放的形式喷发出来。他们的诗有三大特色：一是努力“捉住现实”，选取现实革命斗争中的重大题材，及时迅速地用诗的形式反映出来，在题材的选择上反映出诗人们对现实的敏感性和强烈的时代责任感；二是满怀热情地讴歌工农大众，愤怒揭露敌人，乐观地看待未来；三是努力探索诗歌大众化的途径，在形式方面不故弄玄虚，不做文字游戏，提倡“大众歌调”，诗作能让人看得懂，听得进，念得出，容易普及到群众中去。十分显然，三十年代革命现实主义诗歌对中国新诗的贡献是不可磨灭的。

但是，实事求是地历史分析，“普罗诗派”和中国诗歌会的新诗创作，情绪强烈到近于浮躁的地步，作品简单粗糙，缺少必要的艺术醇化，留下的闪光的篇章太少，他们的诗作思想意义大于艺术价值。由于诗人们大多秉笔直书，大声呼喊，粗犷、刚健的诗风与当时狂热的革命思潮、时代气氛和浮躁的社会心理十分契合，这种呐喊呼啸的诗风，在当时阶级斗争的急风暴雨中确实发挥了“广告作用”。可是，他们激情的过分政治意识化，往往使革命的鼓动性压倒了诗的真实性和审美感染力。为了适应政治斗争的需要，当时一些艺术上富有成就的诗人也有意识降低自己的美学要求，片面追求粗暴和强烈。一味地去反映时代风貌抒发群体情绪，抹煞诗人“自我”及其艺术个性，这无异于抛弃了诗歌的特质，取消了诗歌艺术。茅盾当年就曾指出：“文艺作品之所以异于标语传单者，即在文艺作品首要的职务是用形象的言词从感情去影响普通一般人。”（茅盾《地泉·地泉读后感》）诗歌以感情表现为归趋，缺乏抒情个性的诗作犹如纸扎的假花。三十年代革命现实主义诗歌创作出现的弱点，恰恰证明了诗歌抒情性的重要。

大革命失败后，诗人队伍出现了明显的政治分野：激进的诗人进入了革命行列，彷徨的一类躲进了象牙之塔，追求为艺术而艺术的纯自我表现。后期新月诗派中的陈梦家、方玮德、孙大雨、林徽音

等人和“现代”诗派的戴望舒、卞之琳、金克木、何其芳、李白凤等人，都把诗作为逃避现实的“避风港”，表现脱离时代和人民的狭小的个人情绪，注重揭示自我内心世界和幽深微妙的情绪。他们反对直接描绘现实生活，反对直抒胸臆的抒情方式，主张通过艺术的想象把对外在事物的内在感应与情感，“清滤”、升华为美的形象。他们“始终忠实于自己，诚实表现自己渺小的一掬情感”，对诗歌艺术采取了十分严肃认真的态度。

现代派代表诗人戴望舒说：“诗是一种吞吞吐吐的东西……它的动机是在于表现自己与隐蔽自己之间”，“写诗正如一个人在梦里泄露他的潜意识，在诗作里泄露隐蔽的灵魂，然而也只是像梦一般朦胧的”，对于戴望舒来说写诗“是另外一种人生，一种不敢轻易公开于俗世的人生。”（杜衡《望舒诗草·序》）不为世界，只为自我，为自我的感情而歌唱，他闪避公众的社会生活，埋头经营个人艺术，就是为了用诗“将自己的情绪表现出来”。对于如何发挥好诗歌的抒情功能，诗人们也进行了积极的探讨，金克木认为：现代派的主情诗为了追求诗情的真挚与深厚，必然要避免“即兴”、“偶成”的做法。这是因为“感情冲动立即提笔，自己的实事尽入诗中，这样的诗，情真意切或则有之，就是好诗却未必。”他认为，感情第一次在诗人心中流过时并不能成诗，只有当感情再流过时，捉摸其发展，玩味其心绪，并将这感情化而为形象、音响、文字时，才能成为诗。这种感情再流过时，诗人捉摸玩味的过程，是诗人锻炼感情的过程，以便使感情不虚发，不轻发，不妄发，不发而不可收，并在锻炼感情的同时，进行艺术技巧的锻炼，才能写出好诗。后期新月派和现代派象征主义诗人，虽然不代表三十年代诗歌创作的主流，但是他们重视诗歌的抒情性和艺术技巧的诗学观点，对作为新诗主潮的革命现实主义诗歌无疑是一个很好的衬托和补充。新诗第二个十年中的“普罗诗派”、中国诗歌会与后期新月诗派、现代诗派的对立统一，也体现出了这一时期新诗主流和非主流的相辅相成关系。

抗战时期和解放战争时期是一个风云变幻与历史转折性的时代。这一时期的中国新诗经过二、三十年代的竞争、对峙，走向了历史的综合。各种艺术流派的诗人们一致服从时代的召唤，一起唱起了民族解放的战歌，表现时代精神和民族感情成为全民族诗人们的共识，新诗为了贴进现实斗争和人民群众，在形式上也加强了民族化、群众化的探索。

“七月诗派”和“九叶诗派”是新诗第三个十年中影响最大、成就最高的诗人群体。他们对诗歌的本质有深刻的认识，对诗与现实、诗与情感的关系也有着清醒的理解。《七月诗派》的中坚人物胡风，曾经在热情肯定抗战诗歌主流的同时，尖锐批评了抗战初期诗坛上存在着的“概念化倾向”和“说理的倾向”，指出一部分浮泛粗浅的诗篇只是叙写生活现象，缺乏感情的浓度和富于情绪的语言。他注重客观对象与主观情绪的完全融合，认为“诗是作者在客观生活中接触了客观的形象，得到了心的跳动，于是，通过这客观的形象来表现作者的情绪。”（《略观战争以来的诗》）无论如何好的题材，“没有和作者的情绪融合，没有在作者的情绪世界里溶解、凝晶”，也不会产生感人的诗篇。胡风在《七月》半月刊创刊号《代致辞》中指出：“在神圣的火线后面，文艺作家不应只是空洞地狂叫，也不应作淡漠的细描”，他“要求用真实的感觉、情绪的语言，通过具体的形象来表现作者的心，否则，只是概念式或观念式的东西，只是标语口号式的作品而已。”“七月诗派”的另一位诗人阿垅在他的诗论里也反复强调诗的本质特征，指出诗必须具有“强的、大的、深的情感”，诗“是人类感情的烈火，有辐射的热，有传达的热”。又说：“诗是诗人以情绪的突击由他自己直接向读者呈现出的”（《诗与现实（二）》）“七月诗派”重视“主观精神作用的燃烧”，提倡将个人人格、情感、审美趣味强烈地渗透到客观对象中去，化为艺术的血肉，努力把作为审美主体的感情置于主导地位，从而形成了独特的抒情色彩。九叶派诗人深受西方现代主义影响，强调知性在

诗歌创作中的地位,认为现代诗不仅动人以情,更要启人以思,做到知情合一。为了实现“思想知觉化”,辛笛、陈敬容、袁可嘉、唐湜、杜运燮等九位诗人充分发挥诗歌形象思维的特点,把感情与思绪寄托在丰富的联想和新颖的意象中,抒写大时代里“思想感情的大小波澜”,在知性与感性的高度融合中,让读者获得新奇的艺术享受。九叶派诗人歌唱风暴与雷电,也歌唱自己的生活、友谊和爱情;歌唱黎明和阳光,也歌唱自己对现实人生的领悟。诗人们的触角既伸入政治风云,又指向心律潮汐,他们将心灵与现实沟通,把人生百态都纳入观照的视野,并消融于内心,最后提炼、升华为诗意,表现出主体意识的智性思考。在新诗的第三个十年里,七月诗派和九叶诗派以自己正确的诗学理论和高质量的创作成果,把中国新诗推向了一个新阶段。

随着新中国的诞生,中国新诗揭开了新的篇章,在一九四九年到一九六五年的十七年中,新老诗人们放声为新时代、新生活歌唱。他们深入工农兵火热的斗争,热情洋溢地歌颂共产党领导下的革命和建设,以昂扬的节奏谱写了一支支颂歌。颂歌的兴起和政治抒情诗的新发展,是这一时期诗歌的最突出的特点。正如谢冕所说:“共和国诗歌的实质是对新生活的颂歌,可以认为,它开创了一个完整的颂歌的时代”,歌颂时代、歌颂祖国、人民,歌颂党及其领袖,对于几乎是一切领域的题材和主题,诗人们都以歌颂的特殊形式加以表现。支配本时期诗歌的,基本上是一曲光明颂。颂歌的基调是高昂的,情绪是欢悦的,形象是绚丽的。他们追求的是诗人的“小我”同阶级、人民的“大我”的结合。诗人们力图在作品中从“自我”的独特感受出发,把对客观事物的描绘同内在的感情抒发结合起来,实现“小我”与“大我”的统一。这种塑造诗的抒情主人公形象的抒情方式,使不少优秀的诗歌作品获得了典型意义和艺术生命。郭小川和贺敬之是当代诗坛上两位优秀的抒情诗人,他们的政治抒情诗《向困难进军》、《甘蔗林——青纱帐》、《昆仑行》和《回延

安》、《放声歌唱》、《雷锋之歌》等作品，无论是在反映生活的深度和广度上，还是在诗歌艺术形式的探索上，都可以称得上各领风骚，影响深远。李季、闻捷、李瑛、严阵、公刘、梁上泉等诗人的优秀作品，也都从真诚地抒发“自我”出发，实现了同时代的、阶级的、人民的“大我”的融合。

颂歌和政治抒情诗作为一种诗美典范，给十七年的诗歌创作带来了宏伟的气象，但也存在着明显的不足。大量的颂歌作品成为压倒一切的诗歌潮流，爱情诗、山水诗、吟哦友谊及个人感怀的诗篇遭到放逐和摈弃，必然会导致创作题材、主题的狭窄与单一，诗歌风格的多样化也就无从建立。诗人郭小川当时就曾指出：“我们的诗如果不能反映生活中的矛盾，只一味地喊伟大，伟大，也只能是表面的轻浮的‘颂歌’。”（《沸腾的生活与诗》）产生这种不足的原因，除了社会的、政治的因素之外，究其根本，还是诗人们对诗的本质特征缺乏真正的认识。这一时期，曾围绕着“抒人民之情”以及“大我”、“小我”的关系问题展开过积极的讨论，但是对于如何重视诗的抒情功能和如何全面地有效地发挥这种功能，都还缺乏深入的探讨。何其芳曾经试图对诗的本质作出科学的概括，他说：“诗，是人在激动了的时候，是人受了客观事物的刺激，其情感达到紧张与高亢的时候的产物。”（《谈写诗》）在《关于读诗和写诗》一文中，他进一步较为全面地概括了诗的主要特征，指出诗“是一种最集中地反映社会生活的文学样式，它饱和着丰富的想象和感情，常常以直接抒情的方式来表现，而且在精炼与和谐的程度，特别在节奏的鲜明上，它的语言有别于散文的语言。”何其芳重视诗歌的抒情性，并作了较为周密的论述，遗憾的是这一理论在具体地指导诗歌创作上，体现得还不够充分。总之，建国后十七年的诗歌创作取得了丰硕的成果，同时也留下了值得记取的深刻教训。

历经了十年的蒙昧与荒芜，迎来了中国新诗的又一个春天。诗星竞出，诗花竞放，众多的诗歌创作流派在新时期同步崛起。十多

年来中国大陆的诗歌创作潮起浪落，让人眼花缭乱，目不暇接。正是现实主义诗派、“朦胧诗派”和“新生代”诗歌的相互推动撞击，才众流汇聚，形成了新时期诗歌的巨大潮势。新时期的诗歌现象纷坛繁复，不仅诗歌的内容和形式发生了变化，同时诗人们的审美心理结构也发生了变化，诗的含义和审美标准都发生了巨变和摇摆。尽管我们很难用一个僵硬的尺度去规范各种流派的诗歌，但是在所谓“没有主潮”的诗歌创作中，我们仍然可以也应当用“感情”的天平去评判诗的真伪与优劣。

一批“复出”、“归来”的诗人，用他们特有的“嗓音唱出了深洪有力的歌。这一类作品与现实的人生并进，富于忧患意识和批判精神，显示出一种悲剧美和崇高美，其表达感情的力度与强度远非一般诗歌作品可以相比。艾青的《鱼化石》、曾卓的《悬崖上的树》、绿原的《人之诗》、《另一支歌》、牛汉的《华南虎》、《黄河鲤鱼》等，都渗透了诗人的生命意识和人生信念，表现了一种无视命运、自强不息的精神。这一类现实主义诗作沉郁、雄健、感情真诚饱满，能够净化人的灵魂，催人进取，给社会发展、历史进步带来青春的活力。一批中青年诗人在社会生活的各个层面上开掘、探索，他们敏锐的触角既“横向扫描”，又伸向历史的纵深，既追求新的审美空间，又讲求新的力度。新边塞诗、军旅诗、乡土诗、山水诗和爱情诗的创作，大都冲破了传统的抒情模式，表现了当代人新的生活与感情。

“朦胧诗”是一个时代反思的产物，是一代青年主体意识觉醒的标志。长期以来极左路线和文化上的专制主义，迫使一部分青年诗人对畸形的社会现实进行深沉的思索、锐利的解剖和理性的批判，真实的感受和期望发而为诗。“朦胧诗”意象扑朔迷离，手法曲折隐晦，其实就其思想内涵和抒情的真诚而论，它却是现实主义的。传诵一时的《祖国，我的祖国》、《致橡树》、《雪白的墙》、《纪念碑》、《远和近》等诗篇，都充满了悲壮和郁愤，表现出诗人的敏锐与胆识以及对社会现实的执著的关注。即使是一些带有悲观迷惘情

调的作品，也都在诗中抒写真情，张扬个性，抒发了强烈的忧患意识。读一九八〇年前后出现的青年诗人的作品，我们会明确地感到，“朦胧诗”是中国新诗现实主义传统的继续，诗人们“都力图以当代人的目光和价值观念审视社会和历史。他们的感情变得更加复杂了，他们中的大多数人尽管以‘表现自我’为标榜，但他们的诗作却不失为对时代氛围的感知和个人真情实感的流露。”（缪俊杰《呼唤诗情与诗美的回归》）“朦胧诗”作为新潮诗的第一个轰然而至的浪头，在中国当代诗坛上留下了动人心魄的回声。

中国当代诗坛是一个骚动不安的海域，继“朦胧诗”之后又掀起了一次次浪潮，这些诗潮来势迅猛，形成了对“朦胧诗”的挑战。他们自称“第三代诗人”，或“新生代”、“朦胧后诗人”、“后现代派”、“前卫诗人”。这些才气横溢的青年诗人们倡导“自觉的文化态度”、“自为的价值系统”、“自主的流派意识”，对诗歌观念进行全面的刷新和背叛，动摇了“朦胧诗”的领衔地位，从而构成了当代诗歌发展的又一个重要环节。“新生代”诗歌的出现确实为当代诗坛带来了困惑和希望，对其诗歌创作难以进行单向描述，在其活跃无序的创作中呈现出多种流向。大致说来，“新生代”诗歌呈现出强烈的主观性、内向性，重视“人的生命觉醒”与自我意识的实现。诗人们常常把自己的艺术瞳孔对准人的心灵世界和精神天地，将人性中的隐秘部分敞开，从而努力发掘出个体生命的价值。诗评家谢冕曾经指出，后新潮诗最具实质的变异，“是人的生命觉醒”，“是生命本源的发现与探究”，新生代诗歌在这一点上，表现出对“朦胧诗”的明显超越。另外，倡导诗的“淡化”，主张诗歌净化种种非诗的因素，回到它的本身。追求“纯诗”是“新生代”一部分诗人潜心趋骛的“热点”。他们认为诗是一种独立的生命存在，真正的诗是孤独的，他们诗作的意义仅仅是创造一种氛围，一种纯艺术的审美感受。他们大都讲究悟性，注重刹那间的意绪和纯感觉。在一些诗中，我们几乎看不到诗人主观感情的流动，更难以找到任何社会内涵的心灵折光和