

当代文学研究



当代诗歌艺术



马德俊
著

河北人民

15

序

中国新诗从“五四”新文化运动前倡导的白话诗算起，至今已有一六七十年的历史了，按说它已经不是孩童，但是，就文学的年龄而言，它仍然处在不成熟、不稳定的年龄。有人说新诗成就甚微。从这个意义上来说，未尝不可。还有人颇有讽刺意味地说：现在是写诗的人比读诗的人多。也许这也是事实。然而拿比较幼稚的新诗与锤炼了一两千年，并经过筛选下来的古诗精华相比较，未必合宜。值得宽慰的是竟有那么多的人喜欢运用新诗来表达自己的思想感情，可见新诗的力量。新诗尽管还不够成熟，但是，它在中华这块大地上已经站稳了脚跟，何况它富有朝气和开拓精神。

早在本世纪二十、三十年代，新诗诗人们对诗歌艺术便进行了各种尝试，当时已经形成了一个多种诗花竞放的多元化局面。诗人们努力探索，企图构建自己有关诗的美学理想。可是，日本帝国主义侵略者的炸弹“炸死了抒情”，也炸死了诗人们追求的美。在这民族存亡的紧急关头，诗成了抵抗侵略者的号角和战鼓。它扛起武器，走上战场，走进工农兵的行列，为中华民族的生存而奋斗、而斗争。

那时，它满脸硝烟，一身尘土，呐喊于前后方，它没有时间，也没有条件过多地讲求美。可是，人民大众却拥抱它。

中华人民共和国建立了，它从战场归来，还未来得及洗去脸上的硝烟，便又接受新的任务，急着去为阶级斗争而奋斗；为共和国的方针政策，甚至为某些行政部门和地方政府的某项具体政策而忙碌。它仍然穿着旧的戎装，来回奔波，仍然顾不上过多地讲

究美。即使在这样的历史条件下，仍然涌现出许多有才智的诗人，写了许多优秀诗篇。不少诗人还设法构建适合当时客观历史条件的美学理想。但是六十年代中期以后，诗，逐渐丧失了自己的独立地位，丧失了个性和应有的美质，变成了一个憔悴的早衰者。

“文革”期间，它被当成古罗马斗技场的奴隶，被野心家驱使去砍伐另一些不幸者，甚至去鞭打死了几千年的亡灵，最后连它自己也倒下了。这是中国诗歌史上的一场悲剧。

在中华这块大地上，新诗和祖国是共命运的。新诗也是从风雨中走过来的，回头望去，来路漫漫，弯弯曲曲，布满坎坷，每一个脚印都有血和泪，这是新诗本身的历史，也是我们民族的纪实。

粉碎“四人帮”之后，新诗重新回归，一方面焊接新诗的优秀传统，一方面构建自己新的美学理想。诗，恢复了自己的独立地位和个性，恢复了作为诗而应有的美质，并以崭新的面貌显现于文苑。老一代诗人努力恢复原有的美质，并适应和吸收新思维、新观念、新的表现艺术；年轻诗人一批一批涌出，他们最富开拓和创新精神，对古今中外的诗歌艺术，敢于吸收，勇于扬弃，他们的诗中表现出更多的现代色彩和当代意识，这给诗带来了新的音响。新时期以来，老中青三代各显身手，于是“朦胧诗”、“新生代诗”、“西部诗”、“开放自由体诗”等相继涌现。这些大的派类中又分成若干诗群。仅就“新生代”诗来说便分成：“非非主义”、“莽汉主义”、“整体主义”、“新感觉派”、“他们”、“真人文学”、“体验派”、“雪野诗”、“学院诗”等一百多种。新时期以来，诗群之多，覆盖面之广，表现艺术的多姿多态，令人眼花缭乱，呈现出几十年来诗歌史上从未有过的大观。当然，从总体上来看，现实主义诗歌仍不失为其大宗。尽管新时期诗歌还有一些不尽如人意的地方，值得我们认真反思，但是，应该承认，它是我国新诗史上光华的一页，因为，它在探索新诗——也是我们民族诗歌方

面，展开了新的一页，提供了可贵的经验与教训。

“写诗的人比读诗的人还多”，看来这是好事，当然，我希望读诗的人也多起来，我相信一定会多起来的，因为我们中国曾经是“诗国”。

我写的这个本子，没有高深的理论，也谈不上独出的心得，仅就当代诗歌的发展规律，一些诗家的创作艺术，作点儿相浅的探讨，即使有一丁半点认识，也并不高明，但我仍愿意拿出来，以贻诗友。

是以为序。

1988.6.于中国人民大学静园

目 录

- 序..... (1)
- 关于新诗发展方向的几个问题..... (1)
- 诗歌传统审美价值的新变化..... (22)
- 关于“朦胧诗”的论争及其艺术走向..... (38)
- 论“朦胧诗”与西方现代派诗歌..... (51)
- “新生代”诗歌的崛起及其艺术表现
——兼论与“朦胧诗”的异同..... (57)
- 诗的审美素质·艺术美及其它..... (75)
- 对艺术生命的真诚呼唤
——艾青的《鱼化石》和《盆景》..... (89)
- 郭小川对新诗艺术的探索..... (97)
- 贺敬之的诗歌艺术及其《回延安》..... (108)
- 闻捷边塞诗的艺术特色..... (116)
- 真正的诗永远是心灵的歌
——雷抒雁的《小草在歌唱》..... (124)
- 纵写横写写不尽一个“情”字
——流沙河的《就是那一只蟋蟀》..... (130)
- 圣野——把爱的种子撒播在儿童心灵上的诗人..... (136)
- 富有艺术魅力的爱情诗篇
——舒婷的《致橡树》..... (143)

现代美的风格，古典美的情韵

——舒婷的《祖国啊，我亲爱的祖国》……………(150)

论余光中诗歌艺术的发展与变化……………(157)

诙谐幽默，自嘲与嘲人

——论纪弦诗歌的艺术风格……………(169)

走向西方，回归东方

——论痖弦的诗歌创作艺术及其诗论……………(175)

诗是“现代人心灵之镜”

——论洛夫的诗歌艺术……………(185)

一切美感的形成必须进入默思的心灵

——论罗门的诗歌艺术……………(193)

关于新诗发展方向的几个问题

新诗在我国的发展，已经有六十余年了。

新诗是顺应我国现代历史潮流的产儿，它萌芽于我国土壤之上，发展于中华民族之中；一方面饱吮着我国古老而丰富的乳汁，一方面大胆地吸取着海外优秀文化的营养，在人民群众中逐渐发展成长，成为我国文学园地的一株新花。

六十多年，对于一种文学形式的发展说来，不过是历史的一页，新诗还在发展。那么今后新诗发展的趋向如何？这已经为人们所关注。我认为，这个问题只能依据几十年来新诗发展的过程、依据诗歌艺术自身发展的客观规律，做一个估计，而这种估计准确与否，能否实现，还必须经过较长时期的实践来检验。

下面仅就这一问题谈几点粗浅的看法。

一、是“一花独放”还是多种形式竞存

新诗从“五四”时开始，便是多样的。经过六十多年的发展，有的形式日趋壮大，被越来越多的人所喜爱，所运用；有的形式因不适于表达当今的思想感情，便逐渐缩小范围，甚至消失了。同时根据时代的要求，又有新的形式产生了。就当前流行的形式来看，主要有：自由体、半自由体、新格律体、楼梯体、仿民歌体、民歌体、小诗体和散文诗等。

以上几种新诗形式究竟哪一种形式才算得上我们时代的真正主体诗呢？

我觉得这个问题提得不够科学。因为，第一，从中国诗歌史上看，无论哪个历史时期的诗歌都是多样的。比如唐诗、宋词、

元曲各自成为一代文学的主要形式，但是这三个时代的诗、词、曲在形成过程中和定型以后，都不是单一存在的。唐代是近体诗的黄金时代，但古体诗、乐府诗并没有绝灭，仍然为一部分文人所运用。同时词这种形式在唐代后期已经开始萌芽和发展起来了。据说词在八世纪前（正是唐诗全盛时代）已经在民间发展，敦煌石窟所发现的词便是证明。待到宋词极盛之时，唐代兴起的近体诗并未衰落，仍然在许多诗人中流行，许多人常常既是诗人又是词家。而曲这一形式在宋代已孕育产生了。这就足以说明任何时代的文学艺术形式都不是单一的。

新诗的情况怎样呢？当它登上诗坛之后，一方面旧诗词并未因它凌厉的冲击而消失，同时它本身也是以多种形式出现的。

“五四”时代可以说是新诗的“百花齐放”时代，当时大家都在探索，都在尝试。郭沫若的《女神》与胡适的《尝试集》，还有刘半农、刘大白、康白情，以及“五四”以后闻一多、徐志摩、戴望舒和李金发等人所写的诗，都各具格调。六十多年来，新体诗的各种形体都在发展竞争中消长，适合于时代需要的便会得到群众的欢迎，就能不断发展壮大，逐渐完美起来；不适合时代需要的，便日趋缩小范围甚至消失（如金字塔式、回文式等文字游戏的诗体）。我们认为，当新诗还处在探索阶段，或者说正在成长过程时，便要强求统一于某种诗体，这种做法是违反艺术发展规律的，不仅不能促使新诗的繁荣，反而会使诗花凋零。

其次，一种诗体的定型，是需要发展到它的高级阶段的，这就需要相当长的时间。因为某种文学艺术形式的形成不可能通过一次运动，或者某一些权威的评论、创造就能成功的，它必须经过漫长的艺术实践。这在我国诗歌史上是有例证的。例如我国古诗从四言发展到五言，虽然仅仅是一字之差，但经历了很长时间。《诗经》是以四言为主的，直到汉乐府的《善歌行》、《孤儿行》等仍然以四言为主，还没有完全摆脱先秦时代的诗歌影响。据说班固

是最早写五言诗的，直到东汉张衡写出《同声歌》，五言诗在文人诗歌中才逐渐成熟，正式成为文人运用的一种诗歌形式，其间经历了大约三百余年之久。近体诗并不是从唐代才开始的，如果从曹植尝试写诗用平仄、音律是开始古体诗由产生到发展的阶段，继而到唐天宝年间孙缅将《切韵》发展为《唐韵》，近体诗的音韵格律方告完成，其中经历了多少代诗人的努力和心血，花费了约五百年的时间，才把我国古诗推向高峰。词和曲的发展又何尝不是如此呢？古代诗歌、词、曲的发展说明了一种诗体的定型，决非短时间能实现的。

新诗的发展情况与四言、五言、七言古诗发展到讲究音韵格律的近体诗，是有着质的区别的。新诗是一种崭新的诗体，从内容到形式，从语言到音节，都跟一切旧诗体有很大区别，因而它的完全定型就更加困难。

六十多年的新诗史并不算长，从实际情况来看，它还没有完全脱离探索阶段，各种诗体还在继续进行试验，故不能过早地腰斩某些诗体而保留某一种诗体，或者只标榜某一种诗而排斥、打击另一类诗。实际上人们的主观意志是不可能左右艺术发展规律的。

第三，每个诗人都有自己的擅长。每个诗人的具体情况不同，经历的艺术道路也不一样，有的擅长自由体，有的喜欢运用民歌形式，或者楼梯式，有的尝试新格律诗。如贺敬之擅长楼梯式和陕北民歌式诗体，那么有什么必要强求这位诗人非去写臧克家或何其芳所喜用的诗歌形式呢？贺敬之《回延安》这首诗运用的是“信天游”歌式：

手抓黄土我不放，
紧紧儿贴在心窝上。
……几回回梦里回延安，
双手搂定宝塔山。

满心话登时说不出，
一头扑在亲人怀……

诗人稔熟地运用这一民歌形式，通过徘徊缠绵的叙说和几处典型的动作的描绘，便把回到延安看到亲人的那种热烈、激动、喜悦、真挚的情绪推向高潮，使读者受到强烈的感染和共鸣。诗人运用这一形式还写了妩媚、清丽的《桂林山水歌》。如果运用他所不熟悉的形式未必能达到这样好的效果。

艾青是一位擅长自由体的著名诗人，他早年的《向太阳》、《火把》和近期发表的《在浪尖上》、《光的赞歌》等都是用酣畅的自由体写的。诗人由《大堰河——我的保姆》到《光的赞歌》，几十年来基本上是按照自己的艺术道路在前进。艾青善于用敏锐的观察力去迅速地、准确地捕捉住事物最本质的东西，并深刻地挖掘这一事物内涵的意义。同时，他还善于用精美的艺术形式把他的心声表达出来。他善于用芦笛吹奏自己谱写的曲子，并用多种表现手法提炼鲜明的形象。他用醇厚真挚的语言叙述了大堰河母亲的博大宽厚，又用凝结着血和泪的语言，富有哲理的诗行，正反对比的句式描绘了在浪尖上的英雄和张牙舞爪的豺狼。他的诗单纯而明朗，虽然有时采取超脱现实的写法，但是他的情思并未离开过现实生活的土壤。他的诗并不过分浓烈，但是会令你感到美的微醉；他的诗并不慷慨激昂，但是会令你从内心感到深远的忧思。他的语言清丽而深沉，总是带着民族的、时代的痕迹。他的许多写中国农村的诗就是一幅幅典型的农村风景画，并具有浓郁的汉民族风尚人情。艾青的诗有他自己表达思想的艺术形式、方法、风格和语言特色。艾青也曾用不太熟悉的民歌体写过《藏枪记》，但是远不如自由体诗好，反而丧失了诗人的艺术个性和艺术光泽。

第四，各种不同的诗歌形式有着不同的功用。一个成熟的诗人总是根据内容的需要，结合自身的擅长选用诗歌形式。贺敬之在《三门峡——梳妆台》组诗中，就在浓郁的民歌风味中注入杂言古诗的句法，这种句式长短相间，音节铿锵，增强了黄河奔腾不羁之势和黄河儿女制服洪水的英雄气概。《放声歌唱》为了畅叙情怀，又采用了楼梯式，这种参差错落的句式很富有节奏感，象大江波涛一浪推着一浪汹涌澎湃，使主题得以尽情抒发。总之，诗人不是用某种固定的诗歌形式来禁锢自己，而是用相应的形式来很好地为所要抒发的内容服务。诗人总是根据自己的擅长和内容的需要来运用诗歌形式。

不同的诗歌形式都有自己的长处和短处，有的适于低吟浅唱，有的适于引吭高歌；有的适合写气势磅礴的大江东去，有的适合于写缠绵的小曲。用一种形式，一种调子就很难达到这样的要求。

我们不应该根据个人的好恶来确定诗体的存留，应该让这些诗体充分发展下去；让各种诗花争艳，让广大群众自己去选择他们认为符合时代的主要的诗歌形式。

诗人喜欢运用什么形式写诗就给他们自由吧！让各种形式的诗花都斗妍争艳吧！

二、民歌是今后新诗发展的唯一方向吗？

关于新诗发展方向问题，人们的认识也是不一致的。有人认为民歌是今后新诗发展的唯一方向，这种看法太绝对化了，是值得认真商榷的。

民歌对我国古典诗歌的形成的影响是巨大的。例如屈原，如果没有《国风》、《九歌》这样的民间诗歌的哺育，他便很难形成“楚辞”这一诗歌形式。汉代五言诗也是受当时五言乐府的影响而产生的。曹氏父子、李白、杜甫、白居易、李贺等许多诗人无

不受民族奶汁的哺养。李白十分喜欢乐府诗，他的诗集共二十五卷，其中乐府诗便有四卷。他的一般诗体也很富于民歌风味。词亦是先在民间酝酿、产生、发展，后由文人从中吸取并加以提高，使之逐渐定型的。同样，“五四”以来不少新诗诗人也从民间诗歌中吸取了养料。民歌对文人诗歌的影响是毋庸置疑的。

但是，今后新诗是否就一定在民歌基础上发展成为未来的新主体诗呢？就目前新诗发展的主要趋势来看，这种可能性还不十分明显。

首先，新诗的产生、发展有它自身的历史特点和基础。以往历史上的诗歌改造多是字数行数的增减，平仄、音韵的变化。而今天的新诗除却方块汉字相同外，它的词的组合已经是口语化，文法结构有了显著不同，其它如音节、平仄和排列形式也都发生了重大变化。从诗的形式来看，可以说是一次比较彻底的变革。尤其重要的是新诗登上诗坛的历史条件和从前大不相同。我国十九世纪末叶至二十世纪初，社会生活发生了更为剧烈的变化，西欧、美国、日本等国的哲学、文学艺术、科学技术都源源不断地涌向我们古老的国土，人们的思想空前活跃起来，要求接受欧美各国的新鲜东西，以改变我们落后的状态。而我们古老的文明却远远不能适应这一巨大变化，因为僵死的“八股”文体不可能表达新鲜活泼的思想，严格死板的律诗绝句也不可能表达人们澎湃激荡的感情。这些旧诗文脱离广大人民群众，不能与人民相通声息，因此，促使新诗、新文化（白话文）迅速地临产。

以往一种诗体总是首先在民间酝酿、发展，而后为文人采用，升华为一种新诗体。但是出现在“五四”时期的新诗实际上还未来得及在民间孕育、发展，却被文人们捷足先登了。产生这种诗歌史上异常现象的原因，可能是：一方面现代文人比民间诗人更具有吸收外来文化的优越条件，因为现代文人所处的环境、地位和所具备的知识，使他们能较早地接受外来新鲜文化。朱自清

在《诗集导言》中列举了许多诗人创作新诗受到外国诗歌影响的例证。当时就连新式标点的运用和诗的分段分行都是模仿外国的。郭沫若说他青少年时代在四川家乡就阅读了他哥哥寄回来的外国作品，尤其在在日本留学时接触了泰戈尔和海涅的诗，“我自然受了不小影响，在一六、一七、一八几年间便摹仿他们，偶然地写过一些口语形态的诗。象《死的诱惑》一诗便是一九一八年春间做的。”胡适自己说《关不住了》是他最早的一首新诗，而这首诗却是他翻译外国的。我们还可以看见一大批文人从事创建新诗的活动。例如我国新诗的第一部集子是胡适的《尝试集》，实际上胡适的这一“尝试”是得到“五四”文化新军中许多著名文人的支持和参加的。最早与胡适讨论新诗的就是杨杏佛，帮他改诗的有康白情，为他删诗的有鲁迅和周作人、俞平伯等人，给他诗集作序的是钱玄同，与他理论上共同琢磨的有陈独秀等人。就是平常不喜欢做新诗的陈独秀、李大钊、鲁迅等人也都拿起笔来写新诗，表示对新诗的支持。《尝试集》出版前胡适曾请鲁迅审阅，鲁迅读后给予很高评价和热烈支持。鲁迅回信说：“大稿已经读讫，警辟之至，大快人心！我很希望早日印成，因为这种历史的提示，胜于许多空理论。”（《新文学史料》一九七九年第五辑第282页）这些事实说明《尝试集》的出版是经过“五四”文化新军中许多著名文人催生、助产、保健而实现的。当时陈独秀、鲁迅等人这样做是为了扩大新诗的影响，维护新诗的地位。以上事例说明新诗的发源的确是受了欧美诗歌的直接影响与刺激，而由敏感的文人承担了开拓中国新诗歌的任务。迄今还很少发现民歌和民间诗人对开拓新诗的有力证据。

另一方面，诗歌史上这种异常现象产生的原因是由于现代民歌表现的内容和形式不能适应这个日新月异的时代要求，当时诗人很难从它们身上取得所急需的东西。如果把新诗的发展方向硬要建筑在民歌的基础上，实际上是用民歌的绳索又把新诗套了回

去。

其次，从民歌本身来看，它的形式也是多种多样的，陕北有著名的“信天游”，甘肃、宁夏、青海有“花儿”，四川有“山歌”，两广、福建、江浙、安徽、云南等地都有自己的民歌，它们的形式和格调都差异很大。那么我们是以哪一种民歌形式为主呢？是“信天游”歌式还是四八句有韵的民歌呢？

其三，每一种艺术形式都有自己的特点，有自己的个性。当然不同的艺术相互间有共同之处，可以相互学习，但是抛弃自身的基础和特点，而去模仿某一艺术形式，实际是欲开渠却毁掉了源头。如果强行在民歌这一艺术形式基础上发展新诗体，其结果无非是提炼出一种高级的民歌罢了。比如我国的武术分南北两大派系，其下又分许多流派，它们都有各自的传统基础和风格。自然，它们相互间可以学习，取其所长补其所短，使本派技艺更加完美，风格更加突出。如果丢掉本派的传统基础和别具的风格，去完全模仿别派，那么这个派别便不复存在了。事实说明，每一种艺术样式都有自己独特的艺术风格和艺术语言，抛弃本身的传统基础而去依傍别的，便是走向消亡。

其四，从创作实践看，几十年来在如何学习民歌方面是有许多经验教训的。“五四”时期，刘半农曾经运用民歌形式写诗，还专门出了一本《瓦釜集》，可是成果不大，倒是他的《扬鞭集》中的自由体写得较自然一些，尤其是他学习泰戈尔诗歌后写的几首儿诗是很有一些诗味的。田间在抗日战争时期被被誉为“时代的鼓手”，他那时写诗不拘形式，如《给战斗者》，诗里充满了战斗激情，正如闻一多评论的：“它摆脱了一切诗艺的传统手法，不排解，也不粉饰……它只是一片沉着的鼓声，鼓舞你爱，鼓舞你恨，鼓舞你活着，用最高限度的热与力活着，在这大地上。”（《闻一多全集[丁集]时代的鼓手》）诗人用炽烈的、铿锵作声的诗句去激发中华儿女奋起抗击日寇。田间在抗日战争和解放战争期间写的许多诗，在鼓舞人

民战斗意志方面起了重大的作用。解放后他辛勤创作，出了十多个诗集，但是反而不如抗日战争、解放战争时期的诗歌影响大，其主要原因：一是内容脱离现实的斗争生活，二是把自己的诗严格限制在民歌的基础上，束缚了自己的思想。田间同志坚决主张当代诗人应该用民歌形式来写诗，他认真地从事这方面的实践。可是他的这种五言、七言民歌体诗既不能很好地表达现代的思想内容，又显得形式呆板。有的同志批评说，读了他的这些诗，使人感到诗人被束缚在一种自己造的围墙中，似乎并没有唱出他应当唱出的更美丽、更富于个性的音调来。的确，田间同志把车子赶到越来越窄的道儿上去了。另一位著名诗人李季，他运用陕北民歌的形式写了长诗《王贵与李香香》，这是十分出色的新时代乐府诗歌。李季同志是一位朴实、勤奋、刻苦的诗人，他十分注意诗歌与劳动人民相结合，探索诗歌怎样才能为广大群众所接受。解放后他写《菊花石》便采用了七言民歌形式，写《杨高传》采用了北方大鼓书的形式，这种尝试精神是可贵的，但是由于这些形式缺少变化，使内容受到限制，不能充分表现出来。田间、李季两位诗人都严肃地实践着新诗应以民歌为基础的理论，但是效果并不理想。当然我们不是说形式就是决定性的，但是可以看出形式也是很有影响的。

与此相反，贺敬之、郭小川两位诗人都很重视向民歌学习，但是他们却不拘泥于民歌，依附于民歌，而是取其所长，为我所用。如贺敬之的《回延安》、《桂林山水歌》、《西去列车的窗口》等诗基本上采用“信天游”的形式，但是有所创新、有所发展，使自己的思想感情很好地抒发出来。郭小川的《祝酒歌》、《甘蔗林——青纱帐》、《秋歌》等诗篇便着重在“神”的方面学习民歌，而不拘泥于“形”，吸取了民歌健康、朴素、明快、粗犷的表现手法，以及现实生活中生动的、简洁的群众语言，同时又发扬了“五四”以来一些优秀的自由体诗歌的长处。因而他的诗既表现了深刻的主

题思想，又有优美完整的艺术形式，为广大诗歌爱好者所喜爱。

以上说明新诗诗人应该认真向民歌学习，吸收它的营养来丰富自己，但是扔掉自身的传统基础去依傍别的，那是没有什么前途的。

用“信天游”、“花儿”、“山歌”等民歌形式写的作品应该说是我们时代的“乐府”，就象唐代近体诗盛行时，李白用当时民歌体写的诗被称为新乐府一样。在我们的时代同样可能产生出灿烂的“乐府”诗章。

民歌是一种很好的艺术形式，但是它不是唯一的好形式，新诗可以从民歌中吸取许多东西，帮助新诗更趋完善，但是它很难成为新诗今后发展的方向。

三、不要把新诗重新拉入古诗的旧辙

我国自古以来便是一个诗歌非常发达的国家，特别是唐代的诗歌艺术灿烂辉煌，为我国争得了“诗国”的佳称。直到今天还有一些人喜欢运用这一古老的艺术形式，这株千年老树还不时开放着美丽的诗花。因此，古典诗歌的遗产是很丰富的，我们应该批判地继承它的优秀传统，学习它的艺术表现手法。这是发展当代新诗的重要因素之一。

有人认为我国古典诗歌的形式是经过千百年磨炼过来的，它具有形式美、音韵美和传统的诗艺——平仄、对仗、赋比兴等等。它是千百年来我国人民喜爱的一种形式。而新诗却缺乏古典诗歌具备的那些特点，也就是缺乏民族诗歌所固有的特点，因此几十年来新诗成就甚微，不易被群众所接受。这些人主张新诗应在古典诗歌的基础上发展。

我们认为在发展新诗的道路上如果排斥古典诗歌的优良传统，采取割断历史的虚无主义的做法，这是错误的；但是如果认为最好把新诗固定在五言七言旧体诗的格局里，也要受韵脚、平

仄、对仗、字数和行数的规范，要把新诗重新拉入古诗的旧辙，这种做法也是不识时务的。

关于新诗为什么不能在古典诗歌的基础上发展呢？毛泽东同志早就简明地说过：“诗当然要以新诗为主体，旧诗可以写一些，但是不宜在青年中提倡，因为这种体裁束缚思想，又不易学。”著名诗人柳亚子早在一九四二年就曾中肯地劝告当时的青年不要去钻古诗，他说：“平仄是旧诗的生命线，但据文学上的趋势看起来，平仄是非废不可的。”他对新诗的态度是：“我总希望这新鲜的园地能够培植出葱茏的树木和明艳的花卉来。”（《新文学史料》1979年第3第43页）柳亚子先生是一位旧诗词方面造诣很深的诗人，他表示自己虽然不太赞赏新诗，但是他深知旧诗词已不适应新时代的要求了，他看出新诗是我们这个时代诗歌发展的必然趋势。

一种文学形式是随着社会的发展而不断变化和发展着的，否则便不相适应了。我国诗歌也是随着社会生活的发展以及语言的演变而变化着的。先秦时代主要是四言诗，汉魏时五言兴盛，唐代除古诗外又形成五言、七言近体诗，进一步扩大了诗歌的表现力，当时朝廷还用诗来取士。唐后期到宋代，城市经济已经逐渐繁荣起来，市民生活活跃，民间的歌曲和西域各国传入的歌曲流行起来，连士大夫和皇家贵族也很爱好这些音乐，于是长短句的词和散曲又兴盛起来。到十九世纪末叶，海禁大开，各种新思潮涌入，谭嗣同、夏曾佑等人最早提出“诗界革命”，尤其是黄遵宪倡导在诗作中尽量摆脱旧格律诗的某些束缚，主张：“我手写我口”。到“五四”时期，为了表现新的思想感情，必须突破旧诗那种刻板的形式和陈规，于是当时的新诗的开拓者们借鉴欧美诗歌，创建了崭新的自由体诗歌。纵观诗歌史上的变化，说明诗歌这种文学形式是跟社会生活发展分不开的，因此，一种新诗体的产生、发展和停滞乃至消亡，决非凭人们主观意志决定的。