

新诗鉴赏辞典



上海辞书出版社

新詩鑑賞辭典

趙樣初題

公木

主編

图书在版编目(CIP)数据

新诗鉴赏辞典/公木主编. —上海:上海辞书出版社,
1991.11(2001.9重印)

ISBN 7-5326-0115-3

I. 新... II. 公... III. 新诗—文学欣赏—中国
IV. I207.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 061533 号

责任编辑:蔡才宝

助理编辑:洪平

装帧设计:魏天定

版面设计:胡重远

新诗鉴赏辞典

上海辞书出版社出版

(上海陕西北路 457 号 邮政编码 200040)

上海辞书出版社发行所发行 上海中华印刷有限公司印刷

开本 787×1092 1/32 印张 38.5 插页 5 字数 1415000

1991 年 11 月第 1 版 2002 年 2 月第 14 次印刷

印数 121501—127500

ISBN 7-5326-0115-3/I·11

定价:39.00 元

《新诗鉴赏辞典》

主 编 公 木

副 主 编 孙光董 吴欢章

特约撰稿人

公 刘	艾 青	辛 笛	邹荻帆	张志民	陈从周
林 林	罗 洛	俞 平 伯	贺敬之	高 占 祥	唐 弢
蔡其娇	臧克家				

撰 稿 人

丁 芒	丁国成	丁景唐	于成鯤	凡 尼	王太顺
王圣思	王铁仙	毛时安	公 木	方 铭	方仁念
方克强	忆明珠	尹在勤	邓 顿	邓 荫 柯	古 远 清
古继堂	叶 櫓	冉 启 兰	冯光廉	宁 宇 倩	吕 进 华
吕美生	吕 强	早 立 杰	朱 晶 烈	朱 延 庆	朱 文 淑
任 慷	刘 许 德	刘 士 玉	刘 扬 光	刘 孙 绍	刘 淑 基
刘登翰	杜 荣 根	孙 运 燮	孙 李 雪	孙 李 黎	孙 元 洛
孙琴安	李 复 兴	李 锡 龙	杨 匡 汉	杨 光 治	李 金 亭
李有亮	吴 开 晋	吴 欢 章	余 秋 雨	沙 鸥 仁	宋 恒 亮
吴 嘉 伟	张 新 东	张 同 道	张 炳 隅	张 惠 志	张 德 厚
陆 惠 芳	陆 耀 东	阿 红	陈 超	陈 永 福	陈 孝 全
陈秀英	陈 良 运	陈 青 生	陈 思 和		邵 伯 周

茅金柳姚徐雪章谢谭戴	芻乐杨建国生怀昕冕晶达	芷敏杨建林怀昕冕晶达	林金施骆徐黄梁蓝瘦戴	希钦圣寒缉子泉棣之思源	林俊扬超熙平泉之思源	林周洪袁殷黄琴楼黎	明啸天菲嘉仪健尼栖颐	华天菲嘉仪健尼栖颐	林郑洪袁高黄韩鲍颜	唯敏子诚忠岳缨村默宝奎	民敏子诚忠岳缨村默宝奎	罗屈皇甫耿唐龚蒋漆潘	绍小燕积庆华祈民科璦德	书燕积庆华祈民科璦德	金柯	禾岩
------------	-------------	------------	------------	-------------	------------	-----------	------------	-----------	-----------	-------------	-------------	------------	-------------	------------	----	----

(以上名单按姓名首字笔画为序)

出版说明

本书是我社出版的一系列文学鉴赏词典中的一部。在此以前出版的《唐诗鉴赏词典》、《宋诗鉴赏词典》、《唐宋词鉴赏词典》、《元曲鉴赏词典》等都是对古代诗词的鉴赏，而本书则是对新诗的鉴赏。

新诗是指五四新文化运动发生以来的新体诗歌，它采用与现代口语相接近的白话，并在形式、格律上作了多方面的探索 and 创造。新诗的出现，是中国诗歌史上的一次伟大的变革。在七十年的历史行程中，新诗取得了很大的成绩，先后产生过众多的艺术流派和一大批各具风姿的代表诗人，涌现了许多脍炙人口的佳作。我们希望，本书的出版能有助于广大读者对新诗的历史发展及其艺术成就的了解，对今后新诗的繁荣和发展提供一些借鉴。

本书在编纂过程中，得到了全国许多著名诗人、学者的热情支持和帮助；丁国成、宁宇、杨金亭、张新、戴达（排列以姓名首字笔画为序）参加了全书的最后定稿工作，在此一并表示深切谢忱。

上海辞书出版社

一九八九年二月

凡 例

一、本书共收五四新文化运动发生以来七十年间的新诗作品 530 篇，其中也包括台湾、香港诗人的作品。

二、本书正文中的诗人的排列，大致以其开始创作的时间先后为序。同一诗人的作品按编年顺序排列。

三、本书原则上是一首诗一篇赏析文章，也有极少数难以分割的组诗，合在一起分析。

四、篇幅较长的诗作不附原作，只注明出处，以便读者查找。

五、原诗的题记、注解全部保留；属本书编者所注的，则以“编者注”字样表明。

六、为节省篇幅，赏析文章中所引原诗均不转行，以“/”表示分行，“//”表示分节。

七、本书涉及古代史部分的历史纪年，一般用旧纪年，夹注公元纪年。括注内的公元纪年，一般省略“年”字。

八、本书原诗中的外国人名、地名的译法一如其旧，未加改动。赏析文章中的外国人名、地名则采用现行译法。

九、本书采用简体字，在可能产生歧义时，酌用繁体字或异体字。

序 言 公 木

中国新诗是随着“五四”新文化运动，中国文学进入了光辉的现代时期而形成的。把“五四”以后的诗歌视为中国诗歌的一个独立阶段和特殊部分，称之为新诗，不仅因为它在时间上属于现代，更因为它反映了中国诗歌现代化的进程，是现代意义上的诗歌，这也就是新诗之所以新的所在。就其主流而言，新诗的特征主要为：（一）作为中国现代文学的先锋和一个纵队，在科学与民主的文化启蒙下，它是以现代的民主主义、社会主义思潮为思想基础的，集中表现对于人的命运和人民命运、民族命运的关注，并在创作主体的个性、自我意识和描写对象社会化的广度和深度上，都得到了从未有过的加强。（二）以改变诗歌语言为突破口，以白话为武器，经历了真正的“诗界革命”，而与旧传统决裂，有意识地摆脱古典诗词的严整格律，终于实现了“诗体的大解放”，“从很接近旧诗的诗变到很自由的新诗”（胡适《谈新诗》及《尝试集·再版自序》），从而形成了完全独立于传统的诗词之外的崭新诗歌形式，并建立起现代诗歌的新传统。（三）新诗既以旧诗为革命对象，则自必以引进外来形式为诗体模式，“我们的新诗在‘五四’时代基本上是从外国诗（主要是英国诗）借来音律形式的”（朱光潜《新诗从旧诗学习得些什么》），因而它乃是“累积了几百年世界进步文学传统的一个新拓的支流”，在中国诗歌流变史上，是“截然异质的突起的飞跃”（胡风《论民族形式问题》）。这样就决定了中国新诗不断接受外来影响并溶化在自己民族风格中，以致在语言铸造和诗艺运营上，愈来愈与外

国诗歌趋同，逐渐增加了它的世界性色彩。(四)新诗诚然完成了旧传统的打破和新传统的建立；但打破或者叫决裂，并不意味着割断，而只能是扬弃与吸收、批判与继承，也就是推陈出新。不推陈便不能出新，而没有可推之陈也便没有可出之新。每一时代的新诗歌，总是在民歌和前代诗歌基础上，吸取其他民族的新因素而生发创造出来，但它的根须却必然深深扎在社会现实生活的土壤中。

从中国古典诗歌的历史发展中来探讨中国诗歌的民族传统，就好像一道九曲黄河，永不停息地滚滚奔流着：一方面是千变万化，有往而无复；另方面是后浪催前浪，一浪接一浪。它是既多曲折又割不断的一道长流。在这道长流中，浪头往往是民歌，它是源头活水，是富有生机，最生动活泼的部分，是前进的主导；主体则是前代遗留下来的士庶文人诗歌，它是洸洸中流，是最为丰富多彩的部分，是前进的主力。这种源流升降的形势就构成为诗歌的民族传统。在这道长流中，当然还会不断汇入支流别派，不断接受外来影响溶化到源头以至中流中来。就是这样，揭开了一幕又一幕的中国诗歌发展史上的新场面。而“五四”以来的新诗歌，则正是这黄河九曲中的一曲。是的，它是最重要最关键的一曲，冲出了高山峡谷而流入中州平原的一曲。在中国诗歌流变史上，这一曲意味着古典诗歌的终结，现代诗歌的开端。诗歌也如同任何意识形态一样，不可能具有自己单独的、纯粹自我的历史，而当它一旦形成，一旦为其他诸因素、归根到底是社会经济原因所造成的时候，便又依照自身的规律而递嬗升降，决不会中断。虽然它确乎也接受了外来影响，比起历史上的任何时代，诸如汉魏六朝以迄唐宋元明之接受西域、天竺、高句丽、东胡等异族影响，更要深刻显著得多；但即使如此，也不过像泾渭汾洛之汇入黄河一样，黄河虽然转了弯，它还是一脉相承，并没有也不能够割断。新的地理形势促使黄河转了弯，新的

历史条件推动“五四”以来诗歌的革新。如果循流溯源，那当然还是“黄河之水天上来”，那当然还是继承与发展着殷周以至明清的诗歌传统。只是自此而下，黄河便一泻千里，“奔流到海不复回”；现代诗歌，已经突破“民族的片面性和狭隘性”，而直接汇入“世界文学”的汪洋了。

人所共知，胡适是新诗最早的开拓者，从1915—1916年就着手白话诗的试验，一开始就朝着打破旧诗词最顽固的语言形式桎梏的方向冲击：“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”。他主张：诗要“合乎语言的自然”，“话怎么说，诗就怎么写”，他曾说：“诗歌革命自何始，要须作诗如作文”，他把这种“诗探索”叫作诗的“尝试”，并概括为“诗体的大解放”（《谈新诗》）。这是完全符合他在当时所提出的《文学改良刍议》的“八不”精神的。胡适的“刍议”遭到国粹派士大夫们的反对，是毫不奇怪的，直到今天不是还有些学人在激愤地指斥其浅薄与误妄吗？但在当年却如同雷鸣谷应，云流景行，得到广大进步文化界的热烈反响。白话诗很快就流行开了，出现了一个“初期白话诗派”：胡适、刘半农、沈尹默、李大钊、陈独秀、唐俟（鲁迅）、周作人，以及刘大白、陈衡哲、冰心、康白情、朱自清、徐玉诺等，在形式与风格上做到了多样化，而统一于白话。假如说，“五四”初期的诗体解放事业，肇始于胡适，而完成于严肃地实践着“文学为人生”主张的文学研究会诸诗人，主要还属于开创阶段，致力于对旧诗的否定；那么，1921年以郭沫若为旗帜的创造社的成立，当时称之为“异军突起”，就更立志于新诗的创作，不再单纯着眼于诗的形式创新，而是把目光投向“充满缺陷的人生”，诚如郭沫若所陈述的，“前一期的陈、胡、钱、周主要在向旧文学的进攻，这一期的郭、郁、成主要在向新文学的建设，他们以‘创造’为标语，便可以知道他们的运动的精神”（《创造社的回顾》）。是的，确实如此：假如说，首倡“诗体的大解放”的胡

适和他的《尝试集》，只可视为区分新旧诗的界碑；那么，堪称为新诗革命先行和纪念碑式作品的，则历史性地留给了稍后出现的郭沫若和他的《女神》。这就奠定了以创造为宗旨的新诗传统的基础，战斗的现实主义和浪漫主义的新诗传统的基础。

正是在这个基础上，以诗人郭沫若为代表，从《星空》走下来，写出了革命的《前茅》，从而涌现了一个斑驳陆离的新的诗群：包括曾一度醉心于象征手法的穆木天、冯乃超、王独清，“狂飙”式的高长虹、柯仲平，“瓔珞”般的戴望舒、施蛰存，起步于“湖畔”的应修人、潘漠华、汪静之、冯雪峰，以及更广大的时代的忠实的儿子，暴风雨的歌者蒋光慈、钱杏邨、孟超、黄药眠、冯乃超、柔石、胡也频、李伟森、冯铿等，宛如群星丽天，杂花生树，在起点上虽然各自有着不同的风格与特色，但在时代风云的感召下，却共同走上了战斗的道路。尽管在由文学革命转向革命文学的历程中，一般都表现出不同程度的偏激和简单化，显示着幼稚与极“左”情绪，这实际上是“拉普”思想的翻版。不过标举出革命文学的旗帜还是反映了时代精神，而且除个别人不无犹豫外，他们中的绝大多数一直在坚持着发展着，不少人还为他们坚持的事业英勇牺牲，献出了“中国无产阶级革命文学和先驱的血”，这就不仅是以诗为生命，而且更是以生命为诗了。

须要特别指出的，与上述诗风不同，在二十年代后期的诗坛上被称作“诗怪”的李金髮，是一位风格独具的诗人。他把导源于法国的象征派诗艺引进中国来，打破程式，任意涂抹，刻意追求一种新奇神秘的色彩，而由于在语言运用上，文白夹杂，语序错乱，又缺少可寻的章法，那色彩便往往浓得化不开，难于找到知音，不为一般读者所接受；但以其奇特的意象，出人意表的丰富的想象和自由联想，真实地表现其身羁异乡的抑郁孤独，清冷静苦情绪，虽然缺少震撼人心的思想力量，却也禁得时代风雨的淘洗，而耐人咀嚼寻味。另一值得注意的现象是：在新诗第一个

十年间，以口语入诗，且取得显著成绩，是必须肯定的，不过诗终须讲究节奏韵律，怎样在口语中提炼出诗的语言，似还没有来得及着意探求，以致不免过分直白松散。针对这种情况，继自由诗确立之后，格律诗的问题便被提出来了。本来符合现代格律诗要求的新诗，在“五四”前后伴随着新诗的出现便已经有了，只是未曾提到理论上加以提倡。最早提倡新诗格律化，“戴上镣铐跳舞”，并且在创作上取得了卓越成绩的当首推闻一多。闻一多于1926年发表《诗的格律》一文，主张诗的音乐美、绘画美和建筑美，更以自己的创作来印证，得到徐志摩、朱湘、陈梦家诸诗人的应和，迅速形成了以讲求格律为标志的流派，它就是朱自清所指出的新文学第一个十年内的第二个诗歌流派，即继自由诗派之后的格律诗派，也就是新月诗派。新月诗派的诗人和诗，跨二三十年代是发生过广泛影响的。主要代表自然还是徐志摩和闻一多。他们“虽然风格不同，一则轻快，一则凝重；虽然同样‘拿来’西诗形式，也孱入一些文言词藻；但用现代汉语，特别是以口语入诗，都能吐出‘活’的、干脆利落的声调，很少以喜闻乐见为名，行陈词滥调之实”（卞之琳《徐志摩诗集·序》）。实则是轻快的偏向浪漫，凝重的贴近现实，有三条积极的主线是共同的：爱祖国，反封建，讲“人道”。不过徐志摩华年早逝，猝死非命，不及闻一多走得更远，成就更多，自我完成得更充实。而罪恶的黑手也没有让闻一多善终天年，诗人还是以鲜血写成其最后诗篇的。这也说明：凡要做真实的人，写真实的诗，在那年月，是躲不开政治的。与新月派比较接近的还有“浅草”和“沉钟”的抒情诗人冯至，在二十年代写的诗幽婉、清新，由自由体向格律体逐渐演化；及至经历了向生活深处迈步，在艺术之峰攀登，反映着学者生涯，更以移植自西方的商籁体创作哲理诗，这就发展为纯粹的格律诗了。这已属于四十年代间的事，在这一点上也与闻一多具有着共同趋向。

新诗进入三十年代，还是以继承与发扬革命文学传统的《新诗歌》最富有生气，它是由左联领导下的“中国诗歌会”所主办，聚集了一大批中青年诗人如穆木天、杨骚、任钧、柳倩、蒲风、王亚平、窦隐夫等等，在全国各地建立了许多分会，联系和团结了广大青年诗歌爱好者，名副其实地组成了一个诗歌战线，开展起诗歌运动。于诗艺的提高虽不显著，对诗运的普及则很突出。大众化的口号就是在这种意义上提出来的。他们很重视鲁迅说的“新诗直到现在，还是在交倒霉运”（《致窦隐夫》），因为不为群众所接受，不能把旧诗从人们的脑子中挤出去。因此，他们说“在今日的中国，在新诗的现阶段中，我们主张：新诗的创作，一方面要尽可能地利用活在大众中的旧形式；一方面要极力创造能够被大众所了解，至少要能够被大众的前卫所了解的新形式”。显然，他们看重的是诗的宣传作用、批判作用，在自我价值观念上，首先是战士，然后才是诗人，注意面向群众，从中国实际出发，反对“把发生在苏联和日本的理论，机械地死板地移植到中国来”（《新诗歌的内容与形式》），张松甫文，载1933年《文学杂志》三四期合刊）。对于从左翼游离出去的现代派诗人戴望舒、施蛰存，以及带着京派风味的“汉园”诗人何其芳、卞之琳等，是看作对立面呢、还是看作同路人呢，在他们内部是有争议的。一部分爱抡板斧，“左”得可爱的批评家，往往是盛气凌人；但是来自内部的自我批评也是非常严厉的，1932年张闻天就曾提醒过：“使左翼文艺运动始终停留在狭窄的秘密范围内的最大障碍物，……是‘左’的关门主义”，并指出这种关门主义，“第一，表现在对‘第三种人’与‘第三种文学’的否定”，“第二，表现在文学只是某一阶级‘煽动的工具’、‘政治留声机’的理论”；还说，“‘煽动的工具’、‘政治留声机’中固然有文艺作品，然而决不是一切宣传鼓动的作品都是文艺的作品，……事实上这种作品的大多数却并不是文艺作品”（《文艺战线上的关门主义》）。这

种意见深得多数青年诗人赞赏，比如北平左联领导下的《文学杂志》，在其1933年第三四期合刊上，便曾刊载出由署名木农写的《批评家须知》：“勿做脱离群众的左倾空嚷嚷，自己以前卫自居，实际只能代表极少数人意见，弄成光杆子理论家”；“对于一部分已经转变或正在转变的作家，须设法了解他过去以及目前所处的环境，只能就他目前所能做到的事，而鼓励其继续前进，勿操之过急，责备求全”云云。凡此也还是单从政治标准着眼，看不到戴望舒、何其芳、卞之琳等，在当时实际上标志着新诗创作的水平。

三十年代真正能够“把一代底精神，赋以活的呼吸，吹向未来世”的，是臧克家的《烙印》和《罪恶的黑手》，艾青的《芦笛》和《向太阳》，田间的《给战斗者》这些发扬着现实主义战斗传统的诗篇。不论诗人们各自源头何自，比如说臧克家师承新月派，艾青曾受到比利时大诗人凡尔哈仑的影响，田间是唱着“牧歌”走来的“农民之子”，他们在诗艺上各具特色，都是有其自我的“这一个”，而到头来又汇合到抗日救亡的洪流中去。诗当然不是政治的附庸，政治也不是诗的固有属性，可是终究还是救亡和抗战把诗人们号召到战斗的主流中来了。因此，衡量一个诗人在文学史上的地位，是不能不考虑他同历史主线相结合的程度。

芦沟桥头一声炮响，中国人民抗日的狂飙爆发了，一百年来民族郁愤，在一个巨大的决口上奔涌出来了。四万万人民齐奋起，黄河在咆哮，大地在怒吼，迎来一个有声有色的诗歌时代。诗人们以先锋队的姿态挺身而出，不论什么派，什么艺术倾向，不分老中青，都团结一致，向着一个民族解放的伟大目标并肩前进。作为主流的革命现实主义和革命浪漫主义诗歌，自然更加意气风发，斗志昂扬；就是“象征派”、“新月派”、“现代派”以及躲在象牙之塔中的“汉园”诗人，也在这民族危亡的关键时刻怦然惊醒，投奔到现实中来了。炮弹不会谈情说爱，硝烟里的风景也

不可能明丽。卞之琳不再“站在桥上看风景”，而到了西北战区，献出了他的《慰劳信集》；何其芳更从“画梦”里跃起，投向战斗的队列中，开始了一个完全崭新而质朴真诚的人生，在《夜歌》里歌唱“生活是多么广阔！”戴望舒收起了彷徨“雨巷”中的“油纸伞”，而在“狱中题壁”，并且“用我残损的手掌，摸索这广大的土地”，放声歌唱“永恒的中国”！甚至早已宣告自己再也“没有写诗的兴趣了”的李金髮，也不禁写出《亡国是可怕的》这种明白如话的诗篇，刊登在《抗战诗歌选》上。更不用说田间擂着更响亮的鼓点从华东奔赴华北战场；艾青高擎着《火把》穿过《复活的土地》走向延安，伴同他的是诗人广民（严辰），而延安则早已聚集着萧三、柯仲平、胡乔木等老中青诗群在迎候着。由胡风经营，以田间、艾青奠基的“七月派”（它正是为了不忘“七·七事变”而命名的）则覆盖了全中国，他们“有的奔波在抗日民主根据地，有的在大西南大后方从事进步的文化工作，有的在公开的战斗行列之中，有的在秘密的地下从事艰险的革命活动，有的正在大学读书，有的还是些未成年的中学生”。的确是“斗争养育了文学，从这斗争里面成长的文学又反过来养育了这个斗争”（胡风《七月·代致辞》）。放眼中国，从腹地到边疆，从大后方到解放区以至沦陷区，哪里不是一片浩瀚的诗海，哪里没有诗人在以各种形式进行着斗争？诚然，战争锤炼了诗，也锤炼了诗人，如果开列名单，这里的篇幅就难以容纳了。总之，我们当代知名的诗人，大多数是从伟大的民族解放战争中涌现出来的。除非抱有特殊偏见的人，不会否认这些事实。战争使诗人们走出城市、来到乡村，走出校园、来到战场，走出知识分子狭小圈子、来到工农兵的广大天地，从上海亭子间，投向延安土窑洞，一步跨越了一个时代，战争促进了诗人与人民群众的结合，密切了诗歌与现实的联系，与抗战无关的艺术自然而然地歇息了。在这种形势下，诗人们进一步加深了对于“大众化”的认识，所谓“大众化”不是“化大众”，

而是和大众的思想感情打成一片，要想做群众的先生，就先做群众的学生，认真学习群众语言。诗人们展开了关于“民族形式”的讨论，要废止洋八股，而代之以新鲜活泼的，为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风中国气派，所谓民族化，无须着意讲求，而是真诚创作的必然属性。战争造成印刷出版与发行流通的困难，为了克服这困难，更为了适应抗战的需要，歌咏运动与诗朗诵广泛盛行，歌诗与朗诵诗空前丰收，朗诵活动更促使着长诗逐渐发展起来，有的抒情，有的叙事，有的记述抗战行迹和个人感受，有的为英雄烈士作传，题材不一，表现手法多样，比如力扬的《射虎者及其家族》，玉杲的《大渡河支流》、田间的《赶车传》，都称得上是力作。在“延安文艺座谈会”以后，民歌体新诗以及伴歌伴舞的剧诗也迅速兴盛起来，前者如李季《王贵与李香香》，阮章竞《漳河水》，后者如《兄妹开荒》、《白毛女》、《血泪仇》等等，都深受群众欢迎。抗战诚然阻隔和减少了国际交流，但我们并没有把了解西方文化的大门封闭，更没有把学习世界诗歌的愿望窒塞，不但拜伦、雪莱、歌德、席勒、普希金、莱蒙托夫，以至泰戈尔等等，依然在敌后在战地被广泛传诵着，而惠特曼、聂鲁达、马雅可夫斯基，岂不正是在抗战期间更加为众人所熟悉所热爱，而影响了许多诗人的创作风格吗？固然强调为抗战服务，在文艺批评上突出政治标准，在一定程度上导致了纯美诗艺的弱化，在战火映照下写成的诗篇，不少是粗犷以至粗糙的，但恐怕并不能说“在三四十年代间只剩下街头诗和民歌”了。惠特曼的“长行排句体”，马雅可夫斯基的“楼梯式”，是这期间通行的；艾青式的自由体，臧克家的半格律，以至冯至的十四行，更是大量大量存在着，在现实主义精神统摄下，多种表现手法都被广泛运用着，包括西方现代派象征派的手法，在这一点上，连延安诗坛也不例外，更不用说“七月派”和后起的《九叶集》诸诗人了。《九叶集》作者辛笛、陈敬容、杜运燮、杭约赫、郑敏、唐祈、唐湜、袁可嘉、穆

旦，他们大多数还是二三十岁的年轻人。他们忠诚于自己对时代的观察和感受，也忠诚于各自心目中的诗艺，注意蕴藉含蓄，重视内心的发掘；比起新月派、现代派来，他们的视野更开阔，与现实生活更接近；在诗艺上，他们在古典诗词和新诗优秀传统的熏陶下，又吸收了西方后期象征派和现代派诗人如里尔克、艾略特、奥登的某些表现手法，丰富了新诗的表现力。可以认为，《九叶集》诗人在抗战后期以迄解放战争时期是最具代表性的。

中华人民共和国成立后，来自各个解放区，来自原来的国统区，来自新光复的沦陷十四年的敌占区，各路诗人的大会合，应和着亿万人民的同声欢呼，涌起了意气风发的诗的高潮。“诗人们作为时代的歌手，老一代新一代无不热血沸腾。他们几乎在同一个清晨，都甩干了久积于笔端的血水、泪水，蘸饱欢乐的酒浆，写起光明之歌、解放之歌、建设之歌”，写起中华人民共和国颂歌。这是诗人张志民在为《中国新文学大系（1949—1966）诗集》所作的《导言》中指出的，他还继续说：“这里需要提醒的是，此间所说的老一代新一代，都远不是当今的概念。建国之初，我国新诗开路人之《女神》作者郭沫若，还不到耳顺之年；翻译《国际歌》的老诗人萧三，刚刚年过五十；冰心、臧克家、冯至、柯仲平、冯雪峰、胡风、王亚平、力扬、苏金伞……只有四十几岁；艾青、田间、何其芳、光未然、卞之琳、郭小川、公木、鲁藜、袁水拍、严辰、徐迟、邹荻帆、蔡其矫、阮章竞、方冰、戈壁舟、王希坚、吕剑、方纪、曼晴、芦荻、方殷……才初度中年；李季、闻捷、贺敬之、魏巍、袁鹰、徐放、朱子奇、绿原、屠岸、牛汉、曾卓、玛金、晏明、沙鸥、蓝曼……这许多为新中国写下第一支赞歌的诗人们，都还是二十几岁的热血青年。”他开列了这样“还远不算完整的一长串名单”，“目的是为了说明建国之初的诗坛盛况”。可是，我们仍然必须再作补充，更值得珍贵的乃是更多更多的新来者：张志民、雁翼、公刘、孙静轩、周良沛、严阵、傅仇、陆槩、高缨、顾工、韩