

新诗

赏典
鉴辞

上海辞书出版社

新
一
版

新诗鉴赏辞典

新一版

赵梓

以

上海辞书出版社文学鉴赏辞典编纂中心编

上海辞书出版社

图书在版编目(CIP)数据

新诗鉴赏辞典: 新一版 / 上海辞书出版社文学鉴赏
辞典编纂中心编. —上海: 上海辞书出版社, 2017.8
ISBN 978-7-5326-4979-2

I. ①新… II. ①上… III. ①新诗—鉴赏—中国—词
典 IV. ①I207.25-61

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 127993 号

新诗鉴赏辞典(新一版)

上海辞书出版社文学鉴赏辞典编纂中心 编

责任编辑 吴艳萍

封面绘图 卢辅圣

封面设计 姜明

出版发行 上海世纪出版集团
上海辞书出版社(www.cishu.com.cn)

地址 上海市陕西北路 457 号(200040)

印刷 苏州越洋印刷有限公司

开本 890×1240 毫米 1/32

印张 47

字数 1 640 000

版次 2017 年 8 月第 1 版 2017 年 8 月第 1 次印刷

书号 ISBN 978-7-5326-4979-2/I·383

定价 98.00 元

本书如有质量问题,请与承印厂联系。T: 0512-68180638

出版说明

本书是上海辞书出版社“中国文学鉴赏辞典系列”之一，1991年初版，2013年出版了重编本，这次改版在重编本的基础上又作了修订。

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进行创作，并在形式上、格律上作了很多方面的探索和创造。新诗的出现，是中国诗歌历史上的一次伟大的变革，在其跨越一个世纪的历史行程中，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。

自1991年《新诗鉴赏辞典》出版以来，一直广受读者欢迎。然而该书无论从内容还是形式来说，都需要适应文化需求的变化和新诗发展的态势，进行修订和改版。我社邀请有关专家组成编委会，对初版本进行了较为广泛和深入的修订，重新编纂，增补了初版以来二十年间涌现的新人新作，对收录的诗人和作品也进行了精选，于2013年推出重编本。此次改版，在重编本的基础上再次增补了一批有影响力和代表性的诗人和诗作，对重编本收录的诗人和作品也作了精选调整；对“大事记”等有关资料信息进行了补充与修订；修订了“新诗书目”；增加了诗人索引，以期更好地服务读者。形式上扩大开本、革新版式、放大字体、调整体例、改进装帧、提升品位。

本书的修订出版，正值新诗诞生百年之际。抚今追昔，总结新诗百年取得的成绩，力图向广大热爱诗歌的读者展示百年新诗风貌，也就具有了特别的纪念意义。希望本书能有助于读者朋友了解和欣赏新诗，同时也能对新诗的繁荣和发展提供借鉴。

本书的编纂得到了编委张新先生和戴达先生的大力支持，在此表示衷心的感谢。对已经离开我们的《新诗鉴赏辞典》主编公木先生、编委孙光萱先生也致以深深的敬意和怀念。

上海辞书出版社

二〇一七年四月

凡 例

一、本书共收五四新文化运动以来百年间的新诗作品近 600 篇，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，合在一起赏析。

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（一）

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，集中表现了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融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;另一方面是后浪催前浪,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造,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,清凉愁苦情绪,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,“戴着脚镣跳舞”,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,也融入一些文言词藻;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”(张松甫《新诗歌的内容与形式》,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维尔哈仑的影响,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的。

芦沟桥头一声炮响,中国人民抗日的狂飙爆发了,一百年来的民族郁愤,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怵然惊醒,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，伴同他的是诗人厂民（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息,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“楼梯诗”,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,我国新诗开路人之一的《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、陆荣、高缨、顾工、韩笑、梁上泉、胡昭、流沙河、魏钢焰、苗得雨、石方禹……以及脱颖而出的各少数民族的诗人：纳·赛音朝克图、巴·布林贝赫、饶阶巴桑、铁衣甫江、克里木·霍加、康朗甩、康朗英、包玉堂、汪承栋、韦其麟、晓雪、金哲……当然，这名单更是“还远不算完整的”，天上的星星怎么能数得清呢？这说明，同五星红旗一同升起的崭新的诗的队伍，迈着坚定的步伐，登上中国诗坛，这才更是我们中华人民共和国的精华和骄傲啊！新老诗人共同演奏起朝气蓬勃的大合唱，谁也没有感到或发现什么“代沟”，各自得心应手地熟练地使用着自由体、格律体、民歌体，又富有变幻，形式多样；或感情浓重，或文采清新，或手法细腻，或气势宏阔，或激昂慷慨，或潇洒自如，各有特色，风格不一；创作题材不拘一格，除去豪迈雄壮的政治抒情诗，也写绮丽多姿的山水纪游诗，从边疆草原牧歌、矿山工厂新声、陆海空军进行曲，到《和平最强音》《向困难进军》，以至投掷敌人和鞭挞时弊的讽刺诗，应有尽有。国际间阴森的冷战气氛，帝国主义的严密封锁，还有抗美援朝的火热战斗，更增加了诗人们的激越诗情。进入五十年代，中国新诗，刚好年逾不惑，可以说是成熟了，而且丰收在望。

但是，成熟而且丰收在望，却稀见瑶草琼花，更不用说参天巨树了。新诗四十年，在语言形式和技艺上算是成熟了，开国的兴旺气象又带来了新的繁荣。但不愧为伟大时代的伟大诗篇，却止于呼唤而终未出台，这是为什么？有人说，诗与政治扣得太紧，诗人忘记了自己是诗人，而更多充当政治家的角色，怎么能创作出真正的诗篇呢？更别说伟大了。诚然，诗不等于政治，政治更不就是诗；但是，如果把政治看作诗的病原体，恐怕也并不符合实际。自从“五四”新诗歌诞生，就开始了现实主义与浪漫主义的战斗传统，在各个历史时期，确也不断受到“拉普”情绪、关门主义、极“左”教条的干扰，而从总体上看，在整个新民主主义革命过程中，正是革命给予了诗人的生命以意义，给予了诗歌以生命。选择了革命，岂不正是诗人的个体生命对社会压力的超越吗？岂不意味着诗人自我意识的实现，自我人格的完成吗？难道把艺术当作逃避现实的隐身地，把自己关进象牙之塔里，不是真诚人生的扭曲或压扁，反而会是个性自由的表现吗？难道诗人的审美意识能够脱离其良知意识而单独存在吗？因此，新诗诞生和发展四十年，即使不说政治拓宽了诗的道路，诗也决不曾被政治逼进死胡同。问题是新诗发展到第五个十年间，当诗人们正满怀激情地歌颂胜利和未来，热烈讨论诗歌形式问题的时候，中国却在为胜利激发起来的“左”倾思潮支配下，发生了“史无前

例”的“文化大革命”。文艺特别是诗歌便无可逃遁地变成重灾区。正是这种情势才致使诗论家不胜感慨地说：“可惜的是，我们的诗歌队伍在人民取得了全国政权之后，却日益缩小了。”（谢冕《共和国的星光》，194页）共和国发展史上的曲折不能不在诗人的创作上打上烙印。这是可悲的，但可以给予解释。

中国新诗到了新时期，真好像山洪狂啸，春花怒放，锋发韵流，极一时之盛。可是，“新时期”的概念却并不单纯是由诗歌以至文学艺术开拓出来的，它是经济、政治、文化的综合体现，中国的历史以其不可逆转的发展，进入了社会主义现代化建设的新时期。是“新时期”给予了新诗以新的生机、新的生命。新时期的新诗，我以为可以用这样两句或者四句话来加以概括：一是重放的花朵，归来的歌；二是崛起的诗群，新的诗潮。前者指第一代第二代，后者指第三代。他们相荡相激又相反相成，相碰撞又相渗透，而显示出灿烂缤纷，争新斗妍。第四代诗人也跃跃欲试地走上来了，流派纷呈，旗帜飞扬，让我们预祝他们“更上一层楼”吧。

重放的花朵，格外鲜艳；归来的歌，能不动情？“暴风雨中的雷声特别响，乌云深处的闪电特别亮。只有通过漫长的黑夜，才能喷涌出火红的太阳”（艾青《光的赞歌》）。经历了十年二十年的顿挫、忧患，艰苦的跋涉，诗人的创作升上一个新的高峰。艺术境界，天空海阔。艾青一部庄严雄浑的“交响乐”——《光的赞歌》，表现了他以及他那一代人的坚定不移的信念，百折不挠的锐气，老而弥壮的进取精神，以及其对人类前途的深刻的确信。“光”的问题，实际上是诗人的“诗体的哲学”，是诗人的宇宙观、真理观，以至于美学观的一篇诗的表述。当然，构成这个时期主力的，还是那一大批重返诗坛的中年诗人，他们属于第二代，即建国初期的新一代，到这时大多已“日过中天”了，自然也是一生中最成熟最光辉的时期。这些诗人除保持着个人的风格外，如张志民的谐趣、公刘的沉雄、流沙河的刚健、梁南的华采、胡昭的质朴、林希的舒展、昌耀的奇崛、孙静轩的柔曼、王辽生的厚重、周良沛的丰赡……大致都点染着时代的共同色调，在处理竖向继承和横向借鉴二者的关系问题上，大致落在既不顽固守旧也不盲目媚外的座标点上；他们的诗，就其主流和基调而言，基本态度是入世的、积极的，拥抱现实和直面人生，说真心话，写真实的诗。正是这些诗人站在了新诗复兴承前启后的门槛上，担负起继往开来的重任。他们发展了“五四”新诗歌的战斗传统，并且与第三代相衔接了。

新时期的新生力量，还是第三代。他们起步于20世纪六七十年代之交，在没有诗的时代，填补着诗的空白，在不引人注目的活动中，萌生着新的生机。进

入八十年代,便蔚为大国,成为崛起的诗群了。他们的生活体验与切身感受,不同于第二代尤其第一代诗人,这使着他们的歌声更渲染着时代的色调。他们的诗像挟泥带沙的湍流,跳跃、奔突、飞溅、穿鸣于乱石涧底,有一股冲劲,富有活力。舒婷、顾城、杨炼……是这一代诗人的代表,还有傅天琳、梁小斌、王小妮、李小雨、吕贵品……数不尽的富有才情的青年诗人补充到这个行列中来了,这预示着它的生命力的旺盛。他们在艺术表现上,强调主观感受对外界事物的溶解作用,强调审美主体的能动作用,强调主观性、自我性,带有强烈的心理色彩,把用感性浸泡过的形象,组合成新鲜的意象,而忽略客观真实,由此产生出浓郁的诗意。这种新的诗潮,无疑是有开拓性,有深化诗艺的意义,因而给诗坛带来很大震动,冲击波遍及全国,超越了诗歌界的范围,以至引起一场关于“朦胧诗”的论战。其实这是一场不难澄清的误会,新潮诗怎能用“朦胧”两字来加以概括呢?“朦胧”仅仅是其部分诗歌的风格特点,它可以是美的,也可以是丑的。诗当然可以写得“朦胧”,但如若加以提倡,那又何必呢?但真正的新潮诗还是自然存在着、发展着,以至依照自然规律,逐渐居于主流地位。有的论者欢呼是同世界现代诗潮相汇合的征象,是中国现代主义的新崛起。当然,中国新诗自从“五四”以来就已汇入“世界文学”的汪洋,它同世界现代诗潮有所交流,是极自然也是极正常的。它所唤起的仍然不外是强烈的时代感、历史感和使命感,无论是专心致志于给艺术本身增添色彩,给诗的王國增加财富的诸如舒婷的《致橡树》,顾城的《生命幻想曲》,也都可出来作证,他们不是游离于社会之外的“局外人”。因此,正如美学家高尔泰所指出的,他们的“向内转”,主要还是一种历史的反思,而不是西方现代派那种“多余人”的自我挖掘;他们的内省精神,主要还是一种“与全民族共忏悔”的群体意识,而不是西方现代派那种惊惧、焦灼而又凄厉的个体意识。这就是说,号称“先锋派”的新潮诗,虽然与西方现代派不无交叉,而他们是地地道道生长于中国的“大地之子”。他们的诗实质上是借用着象征、隐喻、通感、变形、超验、意识流等超现实主义方法或手法的现实主义作品。高尔泰说它是“中国现实主义的深化”,我们是有同感的。新时期既已带来诗的新春,总会百花盛开的。

我们不便其烦地概述了七十年来中国新诗的诞生与发展,不过是为了给读者阅读这本《新诗鉴赏辞典》提供一个可资参考的历史背景。它自然不能不反映着一定的观点,对各个时期的划分与评述,表达出一种看法,于众家不避称引,也不求苟同,见仁见智,容有歧义,谨供参考吧。相信读者慧眼有珠,会自作裁断的。《新诗鉴赏辞典》在编写体例中,虽亦曾说“艺术性与科学性、鉴赏性与学术

性并重”，但这只可视为我们努力以赴的目标，能达到什么程度，是不能不受到我们学力和能力的局限的。不过主旨当然还是在于提供鉴赏，而鉴赏或曰欣赏，则又是人所特有的审美活动，它是有很大的主观相对性的，俗话说“情人眼里出西施”，就是这番意思。我们在所选的每首诗后面，各作了相当的解析，都是邀请诗家或诗人写的，相信对读者会有一定的帮助。不过虽曰“辞典”，也只是意在启发；鉴赏或曰欣赏，其终极乃是读者自己的再创作。“鉴赏”而曰“辞典”者，取其博杂又略作指点之义，非“样板”之谓也。鉴赏新诗，正如诗人梁宗岱说的：“文艺的欣赏是读者与作者间精神底交流与默契：读者底灵魂自鉴于作者灵魂底镜里。”（《谈诗》）我们在诗人灵魂之镜即其诗篇中照见自己的灵魂，并不胜惊喜、富有激情地加以审视、品评、遐想、变形、幻化，以至思绪万千，这也便是诗的再创作了。我们这部《辞典》，只可视为如此这般诗的再创作的导游吧。在这里，只就两个大范围的外部问题略作陈说，未必有当，但愿与读者共同研讨而已。

一曰：在文艺上，在诗歌上，主要的潮流或者倾向，从来就共有三个，它们是：现实主义、浪漫主义、超现实主义。早在两千多年前，亚里士多德就曾在《诗学》中指出过：“像画家和其他形象创造者一样，诗人既然是一种摹仿者，他就必然在三种方式中去摹仿事物：照事物的本来样子去摹仿，照事物为人们所说所想的样子去摹仿，或是照事物应当有的样子去摹仿。”（参见朱光潜《西方美学史》上卷 74 页）这之中已包含着如实、理想与幻想三种摹仿方式，从而也便暗含了现实主义、浪漫主义、超现实主义三种创作方法。作为创作方法，古今中外，千种万种，难以数计；但若单就主客体关系这一角度来看，特别是从主体与客体以及主体与主体的关系来看，则实不外现实主义、浪漫主义与超现实主义这三种，这自然是从其极广义上来界定的。现实主义——“照事物的本来样子去摹仿”，本来如此，实际如此；浪漫主义——“照事物应当有的样子去摹仿”，应当如此，希望如此；超现实主义——“照事物为人们所说所想的样子去摹仿”，假定如此，传闻如此；传闻假定，不免虚拟、幻想、直觉、错觉、荒诞、变形、非理性……近百年来西方流行的形形色色的现代主义概可归属于超现实主义。三种创作方法本身，也都不会是僵死的固定的，而是随着历史发展而不断丰富变化的。

任何一个作家或诗人，都不会只依照一种固定的创作方法进行创作，他的作品不得用任何一种创作方法加以整除，愈是杰出和伟大的作家或诗人愈是如此。可是也必有畸轻畸重，或者两结合，或者三结合。也许三除之后，仍有余数，亦不奇怪，既然三者只是主要的潮流或者倾向，有主要的就不免有次要的，这并没有什么奇怪。

不同流派尽可以独标一种创作方法,不同时代尽可能以某种流派最风行;但从人类总体上来看,从历史全局上来看,三种创作方法则必然是既彼此分流,又互相渗透,递生代长,螺旋上升的。在今天,在中国,三种创作方法都具活力,分别为老中青不同流派的诗人所执持、所宏扬,各有千秋,进而形成多元化的局面。我认为智利诗人巴勃罗·聂鲁达的意见是很值得重视的,他说:“一个诗人若不是一个现实主义者,就是一个死的诗人。一个诗人若仅仅是一个现实主义者,也是一个死的诗人。一个诗人仅仅不合情理,就只有他自己和他所亲爱的人看得懂,那十分可悲。一个诗人完全合情合理,甚至笨如牡蛎也看得懂,那也非常可悲。”(《我承认生活过:回忆录》第十一章,见《诗歌总集·前言》)这是由于作为人类精神的创造物,“诗国的太阳”只能在“精神的宇宙里”存在,难为庸人和白痴所企及;但任何“王国”只能建立在现实生活的土地上,任何历史都只能是人类进步过程的一部分,“诗的王国”和“诗的历史”也不例外。“诗的太阳”亦必从大地升起,并照耀到人类的现实的大地上,否则它的光芒便既无来源也无所映射,那便会是一颗死寂的太阳。“纯诗人”尽可以固守着自己的“纯感觉”,约束着自己“决不考虑人民的疾苦,政治的黑暗这些现实的问题”,而只是把“语言”视为“一种由气流控制的生命的内在需要的表现”,“去创造一种幻象”,去拥抱“诗本体”,既“不是传达什么”,也“不是说明什么”,更睥睨甚至厌恶那种“首先是战士,然后是诗人”的表白。一切献身“纯诗”的“纯诗人”的高洁是无可褒贬的,不过诗与诗人无论“纯”到什么程度,有一条基本事实是不能改变的:诗是由人创造的,人不是由诗生成的。所以“首先是人,然后是诗”,这还是必要和必需的。“回归到诗本体”,应该是由非人的东西向人回归,而不是人向非人回归。作为精神产品的诗,无论“纯”度怎样,总是人的创造物和功能,从而它必然是应该赋予我们此时此地的人生以多元的和多层次的价值和意义。主观能动地“参与”性地而不是淡漠被动地“反映”性地作如此这般的“把握”,也就是创造,也就是审美,也就是使那诗国的太阳得以升高的杠杆。它离不开此时此地的人生这一支点。据此,我们倾向于:在现实主义精神统摄下的多种表现手法以至多种创作方法。不过,倾向云者,亦只是一种看法,创作实践,还只是由诗人自取所好,各行其是为主,春兰秋菊,夏云冬雪,各随时令,皆成景观。气象台可预报,却决不得指令。创作如此,欣赏亦然。相信《新诗鉴赏辞典》的读者,是会各自充分发挥主体性的。

二曰:诗歌体裁属于艺术形式范畴,形式决定于内容,又反馈于内容。那么,决定于现代诗歌本质特征的新诗体裁形式是怎样的呢?它应该是以及将会是怎样的呢?是的,六七十年来,弹指一挥间,方生方死,方死方生,有待定型,尚

此为试读,需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com