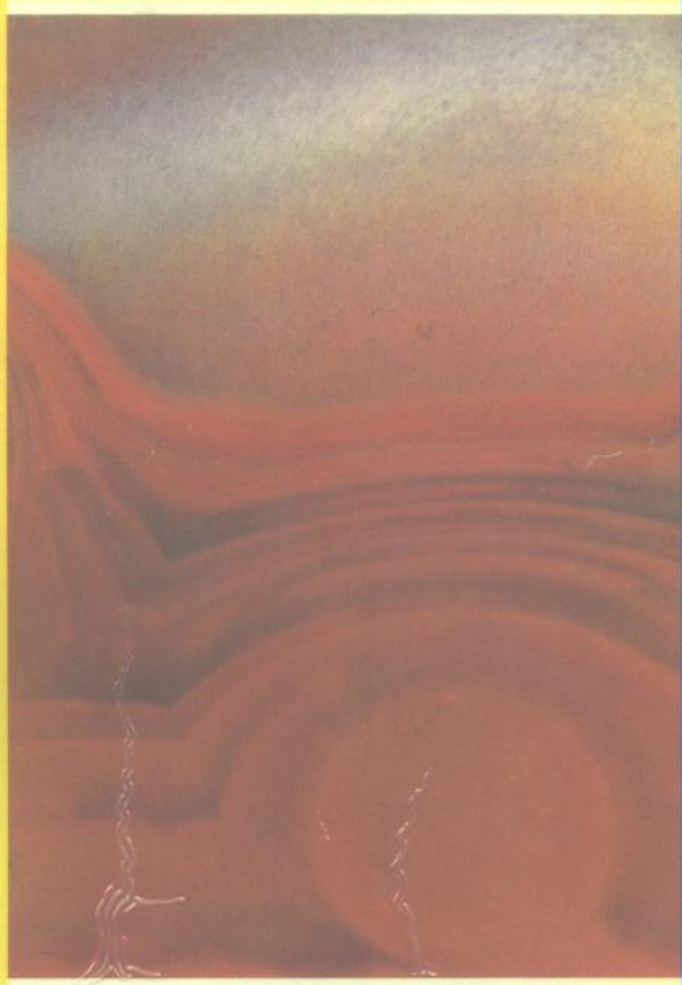


中国新诗鉴赏大辞典



中国新诗鉴赏大辞典

顾问

臧克家

主编

吴奔星

首都师范大学图书馆



21170220

21170220



中国新诗鉴赏大辞典 / 顾问: 臧克家 主编: 吴奔星

责任编辑: 顾关荣 郭济访

出版发行: 江苏文艺出版社(南京中央路145号内)

经 销: 江苏省新华书店

印 刷: 江苏新华印刷厂

开 本: 787×1092 1/32

印 张: 50.5

插 页: 8

字 数: 1,540,000字

版 次: 1988年12月第1版第1次印刷

印 数: 1-20,500册

标准书号: ISBN 7-5399-0112-8/Z·3

定 价: 16.95元

(江苏文艺版图书凡印刷、装订质量可随时向承印厂调换)

撰稿人(按撰文先后为序)

范伯群	刘祥安	徐荣街	孙 晨	周振甫	黄 淮
欧阳镜	东方亮	官草青	吕家乡	毛 翰	吴奔星
何寄澎(台)		许来渠	徐卫新	楼 栖	孔庆茂
臧克家	严家炎	李万庆	胡凌芝	莫文征	钱璟之
谢韵梅	白崇义	古远清	施新亚	周溶泉	岳洪治
马振五	曹福华	李 黎	冯光廉	张俊山	董大中
周红兴	吴功正	张厚明	陆耀东	何其芳	尹在勤
闵抗生	孙玉石	鲍善本	蔡清富	陈振国	叶 櫓
汤哲声	徐润润	陈绍伟	彭燕郊	龚旭东	栾梅健
黄修己	朱自清	蓝棣之	杨光治	钱光培	吴开晋
罗绍书	张惠仁	茅纫芷	唐 弢	刘龙勋(台)	
鲁枢元	孙 荪	艾 斐	刘扬烈	陈良远	包白痕
邓星雨	商 伟	骆寒超	丁国成	黄邦君	刘 章
黄维梁(港)		张曼仪	赵毅衡	沈仁康	卢斯飞
曾 卓	李清华	黄子建	吴心海	吕 进	李旦初
向 明(台)		朱松山	王浦安	罗振亚	凌 林
方 冰	袁忠岳	周庆基	丁 力	马大康	吴 稼
吴 嘉	刘增人	沙 鸥	蔡润田	罗 洛	公 木
张志民	张 禹	夏 嘉	周桐淦	王燕生	邹 绛
洛夫(台)		桑恒昌	郭 蕊	朱 彤	止 庵
林 非	田 野	王 建	邹雨林	黄彩文	徐应佩
李元洛	严迪昌	陶尔夫	孙绍振	周申明	雁 翼
杨金亭	王平凡	黎焕颐	雷 霆	江弱水	纪 鹏
辛 郁(台)		阿 红	晓 雪	蒋维扬	李中流

芦 萍 木 斧	吕周聚	苗雨时	冯亦同
张 默(台)	胡天风	魏礼江	晓 渡 胡晓青
沈 彦 章亚昕	高文君	宗 鄂	王恩宇 胡世忠
王德安 李钟声	徐瑞岳	韩斌生	费振中 耿建华
葛长森 冯国荣	邵燕祥	李国海	胡燕青(港)

定稿人(按姓氏笔画为序)

丁国成	吕家乡	陈振国	陈良运
吴奔星	杨光治	周溶泉	黄东成

序

中国新诗的流派与流向

吴奔星

《中国新诗鉴赏大辞典》是为纪念文学革命并为迎接五四运动各七十周年而编纂的。文学革命解放了传统诗词的形体，宣布白话诗的尝试大功告成；“五四”新文化运动则赋予白话诗以新的内容，把初期白话诗从形体到内容推向一个崭新的阶段，即被公认为“新诗”的阶段。这在新诗的历史上都是值得纪念的继往开来的划时期的大事。

文学革命发动的白话诗运动是一次“诗体大解放”运动。“白话诗”作为文学革命的突破口，虽然主要是一次形式上的革命，却体现了作为新文学的先锋军出现的白话诗的最根本特征：新就“新”在有目共睹的形式上，“新”在三千年的诗史上出现了空前崭新的形式——白话诗，和束缚思想感情的传统诗词的格律作了彻底的决裂。因此，白话诗的问世，既是中国诗的一个形体的变革问题，又是一个关于诗的观念的革新与创新的问题。这种革故创新的运动自然会招致当时思想僵化的国粹派文人的誓死反对。他们之所以反对以白话诗取代旧体诗，乃是由于旧体诗是他们世代相传赖以生存和进身的“传家宝”。一旦掀起文学革命，高呼“诗体大解放”，便象斩断了他们的生命线，使他们失所依据，如丧考妣。其实，以胡适为代表的初期白话诗的倡导者们，虽然为了试验白话诗，引进若干西洋诗的形式，取代旧体诗的形式，但他们所革除的只是传统诗词的格律（如平仄、对偶之类），而非传统的诗词技巧（如赋比兴之类）。诗的技巧中外古今总是互相渗透不断丰富的。他们不但不否定，相反，还有选择地继承与发扬。正因

为这样,以胡适为代表的初期白话诗虽然还残留着旧诗的若干痕迹,曾为钱玄同所指责,认为革命不彻底,但在今天看来,却也体现出一定的中国特色,似乎未可厚非。纵观七十多年来的新诗,包括初期白话诗,虽然有争论、有曲折,却始终是在继承传统与借鉴西方的平行轨道上,时而侧重继承,时而侧重借鉴地成长、壮大,并取得了不容忽视的成就的。

万事起头难。白话诗一旦尝试成功,便一发而不可收,成为中国现代文学——新文学的“排头兵”。在其他文学样式如小说、散文、话剧还未出现或者处于萌芽状态时,白话诗便出现了一支诗人队伍,如胡适、刘半农、沈尹默、李大钊、陈独秀、唐俟(即鲁迅)、周作人、陈衡哲等,正是他们,先后被刘半农与茅盾评介为“初期白话诗派”。他们人数虽然不多,却在形式、风格上做到了多样化。在内容上,他们直面惨淡的人生,揭示社会的理想。他们拥抱现实,贴近生活,正视人生,同情工农,讴歌劳动。这是初期白话诗的共同特色,具有鲜明的现实主义倾向。与此同时,他们还兼顾诗的理论建设,指导诗的创作实践。特别值得注意的是刘半农,作为新诗理论建设的先行者之一,他主张“破坏旧韵、重造新韵”;还主张采取“自造”、“输入”的方式,“增多诗体”,“于有韵诗外别增无韵诗”。他重视真情实感的抒发,主张写“真”诗。这都是符合文学革命要求的主张。胡适则鼓吹新诗的音律,要继承传统诗词的双声叠韵,追求诗的节奏感。他们的主张为白话诗的成长与发展奠定了初步的指导思想和理论基础。

但是,初期白话诗无论在实践上或理论上,都是有缺陷的。从理论上说,胡适主张“作诗如作文”,要求言文一致,话怎么说,诗便怎么写,这在倡导白话诗的当时是必要的。但诗毕竟是诗,不等于“文”;“白话”可以写诗,但“白话”毕竟还不是“诗”。白话诗的要求在艺术思维与艺术匠心,要比白话文(小说、散文等)细致得多,严格得多。笼统地提倡“作诗如作文”,势必使人误解诗与文没有本质的区别。当时涌现的不少“白话诗”,表述思想内容,过于平直,过于浅露,了无诗味,便是“作诗如作文”的理论所导致的恶果。这一理论一直影响到后来的诗歌创作,甚至流毒于当代。今日诗坛上流传的

诗，语言松散、结构残缺、缺少诗味，原因固非一端，但未始不可追溯到初期白话诗倡导直接以口语入诗在理论上的失误。

我们认为，白话诗之所以分行写，是为了显示不同的节奏感，并在视觉上突出它是一种新兴的形式；但分行写的白话，不一定都能称为白话诗。因为不少白话诗，虽具诗形，却无诗意。五四运动之后，以郭沫若为代表的诗人如异军突起，壮大了诗人队伍，对初期白话诗的优点有所发展，而于其缺点则有所反拨。郭沫若收入《女神》的一些名篇，如《天狗》、《凤凰涅槃》、《立在地球边上放号》……等等自由诗，在宗白华主编的《时事新报·学灯》上发表时，便以情吞日月，气壮山河的宏伟气魄冲击旧世界、憧憬新社会，产生过积极的社会影响。它完成了胡适的“诗体大解放”的历史任务，较为彻底地清除了旧诗格律和陈词滥调在新诗创作中的消极影响，使初期白话诗取得突破性的进展，成为名副其实的“新诗”。一九二二年北社编的《新诗年选》主要收集一九一九年的新诗，便是初期白话诗直到“五四”前后才被称为新诗的显著标志。而《女神》的问世，则是新诗趋向成熟，发展成为朱自清所界定的自由诗派的光辉起点。

但是，自由诗派虽然较为彻底地清除了旧体诗格律对新诗格调的影响，比初期白话诗显得生动活泼，可是，内容上一泻无余的直白浅露的毛病、形式上过分散文化的毛病，却颇有进一步恶化的趋势。特别是在“五卅”反帝爱国运动之后，诗坛上出现不少猛烈攻击封建主义和帝国主义的诗，慷慨激昂，如标语口号，缺少诗意。连许广平也写了这样的诗寄给鲁迅，问能否在他支持的《莽原》周刊上发表。鲁迅回信说：“那一首诗，意气也未尝不盛，但此种猛烈的攻击，只宜用散文，如‘杂感’之类，而造语还须曲折，否则，即容易引起反感。……沪案（指“五卅”惨案——引者）以后，周刊上常有极锋利肃杀的诗，其实是没有意思的。……我以为感情正烈的时候，不宜做诗，否则，锋芒太露，能将‘诗美’杀掉。”“先前是虚伪的‘花呀’、‘爱呀’的诗，现在是虚伪的‘死呀’、‘血呀’的诗。呜呼，头痛极了！”（见《两地书·三二，三三》）鲁迅对文学革命，五四运动以来（他所谓的“先前”）到五卅运动（他所谓的“现在”）的新诗所表现的直白浅露之弊，作了直

率的批评。他坚持诗要抒发真情实感,杜绝矫揉造作。他认为“感情正烈”之时,“锋芒太露”,能将“诗美”杀掉。并指出许广平的诗便犯了这种毛病。当然,鲁迅并不是反对感情正烈的时候做诗,而是担心被政治热情刺激出来的感情,没有经过“冷静”、沉淀,难免浮躁,如不加以控制,可能使当时诗坛已经存在的散文化和概念化的不良倾向,更加恶化。前者会淹没“诗美”,后者会杀掉“诗美”。所谓“诗美”主要是指诗人用以感动接受对象(读者)的艺术魅力。它是以真情实感为核心的;而诗中的标语、口号,大多是不够冷静的豪言壮语,往往是引渡“虚伪”的桥梁,杀掉诗美的“祸首”。这种豪言壮语,不足凭信,是该打折扣的,甚至要折扣为零的。鲁迅指出:“现在,气象似乎一变,到处听不见歌吟花月的声音了,代之而起的是铁和血的赞歌,然而倘以欺瞒的心,用欺瞒的嘴,则无论说A和O,或Y和Z,一样是虚假的,……”。为了新文学的前途,他指出:“没有冲破一切传统思想和手法的闯将,中国是不会有真的新文艺的。”(《坟·论睁了眼》,1925年7月22日。)鲁迅呼唤那些敢于冲破一切传统思想和手法的闯将们,肩负起促使中国新文艺诞生的历史使命,是语重心长的。当然,鲁迅的召唤是在时刻准备阴谋复古与复辟的北洋军阀统治之下这个具体的历史背景之下作出的,他并非真正否定“一切传统思想与手法”。其主旨所在,限于传统思想的消极因素,如他指出的“瞒和骗”之类,希望文艺领域出现敢于“冲破”瞒和骗的传统,勇于创造真与美的“闯将”。

鲁迅说这些话时,诗坛已经社团林立,流派纷呈。其中,自由诗派处于统治地位,是新诗的主流。自由诗派是紧承初期白话诗派而来的。它虽然弥补了初期白话诗派在“诗体大解放”中的某些不彻底性,但散文化的倾向却恶化了,而且滋长了概念化(如标语口号)的倾向。但是,二十年代中期的诗坛,尽管是相当混乱的,又是颇为活跃的。这里所谓活跃,是指新诗已得到社会的公认,报刊无不发表新诗,旧体诗被迫处于地下。与此同时,新诗的理论建设也在积极地着手。除了现实主义与浪漫主义继续居于领先地位之外,先后引进了象征主义,唯美主义,未来主义,超现实主义等统称为“现代主义”的创作方法

或文艺思潮。其中，尤以象征主义的诗及其理论，早在“五四”前后即已引进。今天少数青年误以为现代主义中的象征派思潮到了八十年代的新时期才崛起的，这是不符合史实的。在五四运动的高潮时期，朱自清、叶绍钧与刘延陵，即一手抓创作，一手抓理论，并于一九二二年一月创办了中国第一部诗刊《诗》，积极引进英、法、美等西方国家的诗与诗论。而写作象征派诗为时较早，数量较多，影响较大的则首推李金发。他在一九二〇年留学法国时开始写诗，在一九二三年前后，便写了《微雨》、《为幸福而歌》和《食客与凶年》等三部象征派诗集，并在周作人的赏识与帮助下，这三部诗集都于一九二五——二七年间先后出版。他是写作象征派诗的先行者，称得上是中国象征诗派的奠基人。象征诗派与自由诗派虽有区别，亦有联系。最明显的联系是体裁形式上的相同。从外表看，李金发写的象征诗同郭沫若写的自由诗是相同相似的。区别在于创作方法与表现技巧的不尽相同。自由诗派运用现实主义与浪漫主义及其相应的手法；象征诗派运用象征主义及其相应的手法。自由诗派侧重于再现客观世界，象征诗派侧重于表现主观世界。有人说前者写“大我”，后者写“小我”，虽不十分科学和准确，但也不无理由。因为诗学是情学，情出于“我”——诗人。自由诗派往往从“小我”通向“大我”——集体；而象征诗派则往往明显地从“小我”的感受出发，在一定程度上“暗示”“小我”的存在——实与“大我”的境遇相同、命运与共。这样，就出现了两种诗风，自由诗派偏重明朗，象征诗派偏重含蓄。当然，这些区别也只是说个大概，不是三言两语可以尽其意蕴的，必须联系诗的鉴赏，从审美感受上加以区分。象征派诗之所以难懂，主要是因为它在构架上打乱时间与空间的顺序，失去常态，并且运用奇特的比喻与多方面的暗示，独特的想象和跨度较大的联想。朱自清以李金发的诗为例，说他“讲究比喻，但不将那些比喻放在明白的间架里。他的诗没有寻常的章法，一部分一部分可以懂，合起来却没有意思。他主要表现的不是意思而是感觉或情感，仿佛大大小小红红绿绿一串珠子，他却藏起那串儿，你得自己穿着瞧。这就是法国象征诗人的手法，李氏是第一个人介绍它到中国诗里。许多人抱怨看不懂，许多人却在摹仿着。他的诗不缺

乏想象力，但不知是创造新语言的心太切，还是母舌太生疏，句法过分欧化，教人象读着翻译，又夹杂些文言里的叹词语助词，更加不象——虽然也可以说是自由诗体制。”朱先生的说明，表明象征诗派与自由诗派虽有区别，而在体裁上都是“自由诗体制”。李金发的诗引起广大读者截然相反的审美感受：既有许多人“看不懂”、又有许多人“摹仿着”。从“看不懂”说，象征诗派对文学革命以来的自由诗派在内容表达上的直白、浅露，是有所修正的；但也给“自由诗体制”的新诗带来些新的毛病，如过分欧化，文白夹杂象读翻译等等，既使原有的散文化的毛病更加恶性地发展，又使新诗在格调上残存的一点中国特色或民族传统冲淡了。最早出现的自由诗派和继之而起的象征诗派，虽然都对新诗的发生、发展做出了各自的贡献，但前者使新诗过分“自由”的散文化，后者使新诗过分“晦涩”的欧化，则成了新诗的不治之症，一直绵延到今天。

在诗的体制上别开生面的，是一九二六年出现的格律诗派。在白话诗宣布成功将近十年的一九二六年，徐志摩、闻一多等于北京《晨报》的副刊上创办《诗镌》，宣布要为新诗“创格”，要试验“新格式与新音节”，显然是针对自由诗派与象征诗派在体制上过分松散的缺点的。自由诗派和象征诗派都没有固定的成员，都没有宣布他们共同一致的艺术追求，全凭在创作实践上所形成的各自的风格，给研究者们以可称为“流派”的印象。格律诗派却不同。他们中的主要成员，曾于一九二三年即组成俱乐部性质似的新月社，探索新诗与新戏，虽然组织松散，却有相对稳定的成员和大体一致的意向。他们公开宣称要为新诗“创格”，自然是针对自由诗派与象征诗派的无“格”可依，有“律”不循，才决心倡导新的格律的。而闻一多于一九二六年五月十三日的《晨报·诗镌》上发表《诗的格律》一文，便可以看作是格律诗派的宣言。闻一多主张新诗应该具有三美：音乐的美（指音节）、绘画的美（指词藻）、建筑的美（指章句）。“三美”便是格律诗派共同的艺术追求。在他们看来，这是对自由诗派与象征诗派的补偏救弊的具体措施。梁实秋说：“这是第一次一伙人聚积起来，诚心诚意地试验作新诗。”如果追溯新诗的历史，令人感到有些巧合，一九一六年，胡适尝试白话诗，

要解放诗体，否定旧诗的格律，并写成《朋友》(后改《蝴蝶》)一诗；十年之后，闻一多等则要为新诗创造新的格律。所以有人说：胡适扔掉中国的旧式枷锁，闻一多又拾起西方的新式镣铐。胡适尝试的白话诗，固然是第一次；闻一多“试验作新诗”也成了第一次。朱自清说，“他们要创造中国的新诗”。这实际是说格律诗派认为过分散文化的自由诗派和象征诗派还不是“中国的新诗”。他们要把文学革命以来的新诗推向“中国的新诗”的新阶段。可惜结果并不佳，仍可借用朱自清的话，就是他们“不知不觉写成西洋诗了”。所谓“西洋诗”，不就是“欧化”诗么？同前两派一样，都不是“中国的新诗”。这是格律诗派的首倡者所始料不及的。这也可见，新诗既要创新，又要具有“中国的”特色，不流于“欧化”或“洋化”，是多么的不容易！无怪乎朱自清到了三十年代中期还说：“这种情形直到现在似乎还免不了。”朱先生所说的“直到现在”的“现在”，虽指三十年代，令人遗憾的是，不幸延续到了今天，新诗的毛病竟伴随新诗的发展而发展！诚不知哪年哪月才能出现足以称为“中国的新诗”的“新诗”。

朱自清纵观新文学头十年(1917—1927)的新诗，把它们概括为三派：自由诗派、象征诗派和格律诗派。他虽谦逊地说是“强立名目”，其实是符合新诗发展的史实的。其中格律诗派虽被讥为“方块诗”或“豆腐干块”而失去不少读者，趋向衰微。但从诗坛的整体和新诗的走向看，从三十年代到四十年代新诗的体制，仍然是三大流派的变态、变形或变种。三派之中，自由诗派一直坚持现实主义，始终是中国新诗的主流，只是三十年代的自由诗派与二十年代的自由诗派有所不同：诗的构架和建行较为整齐，语言的提炼较为精炼，并清除了一些欧化意识，显示出较多的中国特色。

至于象征诗派，尽管它的奠基人李金发从一九二六年以后很少写诗，但因二十年代末得到后期创造社的冯乃超、穆木天、王独清、姚蓬子、邵洵美等人的推波助澜，就不如格律诗派那么消声敛迹，反而有所演变和发展。

象征诗派的变化与发展，戴望舒起了“旋钮”作用。他学习写诗不久，适逢格律诗派向它的高峰——新月诗派发展。他也未能免俗，

写了一首不虞之誉的《雨巷》，除“建筑美”不太明显外，却充分表现了“音乐美”与“绘画美”，获得了编发它的《小说月报》的代理主编叶绍钧先生的赞美。但戴望舒并未在“三美”道路上走下去，却在《雨巷》问世后，爱上了法国的象征派诗歌，写出了《诗论零札》，表明他的诗学观并不留恋《雨巷》的荣宠，而是从理论到实践都在走向象征派。加之《现代》文学月刊创刊于一九三二年五月，他宣传象征派诗的《诗论零札》在该刊公开发表，被某些人视为戴望舒在新诗主张上和风格上的转变。他不仅从格律诗《雨巷》转向象征派，而且转向以《现代》月刊为基地的《现代》派。但中国的《现代》派不同于西方的“现代派”。《现代》杂志在发刊词中清楚地表明在选稿方面兼收并蓄，无意创造流派，但在旁观者看来，他们在理论上既然引进西方象征派的诗论与诗作，并发表以象征手法写的新诗，加以出版者又是“现代书店”，便被人称之为“现代派”，只是有鉴于《现代》的撰稿人太庞杂，鲁、郭、茅都曾为之写作，便把范围缩小，限于《现代》杂志上的诗，从而戴望舒便俨然成了《现代》诗派的“头目”，这也是他的不虞之誉，他自己从未承认是《现代》诗派诗人，只不过运用了若干象征诗派的手法。早在《现代》月刊创刊之前，他就这么运用惯了的，把他说成是“现代派”诗人，并不符合实际。他只是在《现代》杂志上写诗的人。与其说戴望舒是“现代派”诗人，倒不如说他是《现代》派诗人。这并非咬文嚼字。以戴望舒为代表的《现代》派的功绩在于改造了象征诗派，把二十年代的自由诗推向一个新的阶段。这是由于他能把自由诗派的形式和象征诗派的手法合而为一，融会贯通，出现了不同于二十年代的新的自由诗体，形式既不太欧化，内容也不太晦涩。到一九三六年他创办《新诗》月刊时，更是新的自由诗派的顶峰。不过，戴望舒等人的自由诗，终因文字比较难懂，内容远离现实，并未赢得三十年代的读者的广泛爱好。他们既不满格律诗派的“方块诗”的作茧自缚，也不满融合了象征诗手法的自由诗派的过分自由。面对眼花缭乱而没有形式的新诗，有的读者便请教鲁迅。鲁迅针对诗坛实际，指出：“诗须有形式，要易记，易懂，易唱，动听，但格式不要太严。要有韵，但不必依旧韵，只要顺口就好。”对于某些诗人，好以标语口号入诗，鲁迅则深入浅

出地说：“口号是口号，诗是诗，如果用进去是好诗，用亦可；倘是坏诗，即和用不用都无关。”至于在诗的风格上，鲁迅曾经指责过朱光潜的“静穆”说，认为“‘静穆’并不是诗的最高境界。”他赞赏白莽《孩儿塔》所表现的“热烈”的诗风。这是因为自“九一八”事变后，国难当头，希望诗人们不要脱离现实。但这两种诗风在当时是有争论的。三十年代前期诗坛出现的一些论争，并未因鲁迅的表态而停止。（当然，鲁迅当时有些话是以书信形式表达的，尚未公开发表。）

一九三六年关于国防文学的两个口号之争，派生出国防诗歌的提倡与讨论。这是现代诗人的生活与创作发生深刻变化的转折点，是新诗从游离现实到紧贴现实，从表现主观世界到反映客观世界的转折点。据估计，一九三六年是中国现代诗史上诗刊如雨后春笋最为蓬勃发展的一年。按出版顺序说，有《红豆》、《诗帆》、《菜花》、《小雅》、《诗志》（《菜花》的改版）、《新诗》、《诗座》等十余种。活跃于诗坛的诗人，有来自二十年代的，有崛起于三十年代初期的，形成一支庞大的诗人队伍。他们中的绝大多数都是不满现状，追求进步，寻求出路，心怀苦闷的青年。在他们的笔下，诗，显示出一种倾向：对于二十年代的三大诗派有所融合，又有所开拓。其中，特别是臧克家以精雕细刻劳动人民（从农民到工人）的生活负荷而突出了诗的现实主义倾向，并为克服自由诗派的欧化与散文化的倾向，作出了贡献。与此同时，田间，因受苏联诗人马雅可夫斯基的影响；艾青，因受法国象征派诗的影响，以各自的名篇，拓宽自由诗派的道路，为诗坛所瞩目。到了三十年代后期，自由诗派仍是主流，但不同于二十年代的自由诗派：艾青在戴望舒之后，继续融汇了象征诗派的诗风与手法，并汲取了格律诗派的若干合理因素，格调更为成熟，内涵更为充实。到抗战后期，诗的时代意识与集体意识逐渐加强，开始从表现自我的悲欢发展到反映时代的忧患，争取为保卫祖国独立与民族生存而歌唱。这是新诗从三十年代后期向四十年代发展的主旋律。

四十年代初期的新诗，在桂林、重庆有引人注目的“七月”诗派。他们是一群坚持现实主义并适当融合现代派诗风的爱国反帝诗人。到四十年代后期，在上海又出现了一些博采现实主义与现代主义之长，

糅合象征诗派的手法的诗人,既关心祖国的苦难,也表现自我的情怀。他们于一九四七年七月由曹辛之、臧克家等集资创办了《诗创造》杂志,其中有曹辛之、王辛笛等九位诗人,到了一九八一年,编辑一本《九叶集》出版,但他们的风格各不相同,只是以感情相结合的诗人群体,不算新诗流派。今天有些论者以为四十年代就出现过“九叶”诗派,实为误传。至于诗的体裁形式,从四十年代开始脱胎于自由诗派和格律诗派的半自由诗体(基本上是自由诗)和半格律诗(基本上是格律诗)相当普及。前者矫正了以往自由诗派过分欧化的倾向,后者摆脱了以往格律诗派过分做作的倾向,成为被普遍接受的新诗形式。国统区如此,在解放区也如此。这种半自由诗体和半格律诗体的出现,既与抗战前期关于文学的民族形式的讨论有关,也与解放区的民歌(如信天游等)的挖掘和运用有关。它们汲取了朱自清所论断的三大诗派之所长而去其所短,加以融汇贯通,既不过分直白浅露,也不过分晦涩朦胧,明显地具有中国作风或中国气派。国统区与解放区的著名诗人,大都广为采用。作为新诗的基本流向,一直流传到当代,颇有成为主要流向之势。四十年代诗的形式的这种变异,不仅标志着诗风的丕变,也暗示着诗人世界观的转变。

在四十年代,诗的形式还有值得记取的。一是在国统区,有脱胎于民谣山歌的政治讽刺诗,影响较大的是袁水拍的《马凡陀的山歌》;二是在解放区,有脱胎于信天游、秧歌以及其它陕北民歌的长篇叙事诗,如李季的《王贵与李香香》等。它们也是半自由或半格律的诗体。

全国解放后,新诗作为意识形态的运载工具,在体裁形式上,仍然是自由诗与格律诗两大类。而以自由诗较为流行。但在文革前十七年中,自由诗体中的象征诗派基本绝迹;而格律诗体的民谣体新诗与旧体诗,则相继涌现。五十年代初期的民谣体新诗,可以《东方红》和《中国出了个毛泽东》等诗集为代表,旧体诗则以一九五七年一月《诗刊》创刊号发表毛泽东的十八首旧体诗为开端。根据毛泽东给《诗刊》主编臧克家等的一封信看,从文学革命后一直处于地下的旧体诗,经过近半个世纪的躲躲闪闪,终于取得了仅次于新诗的合法地位。从此旧体诗词作为诗的形式之一,理直气壮地传播开来,尤其在离退休干

部中广为流行。但在理论上,诗歌界很少研讨诗的风格与流派,探讨风格和流派的专论,也如凤毛麟角,尤为少见,只是开展过一两次关于诗的形式问题的讨论。引人瞩目的是,一九五三年前后关于建立“现代格律诗”的辩论。以何其芳等为一方,强调建立现代格律诗的重要性与必要性(详见何其芳《关于现代格律诗》一文);以艾青等为一方,则坚持诗的形式要“百花齐放”,并提倡自由诗体写作(详见艾青《诗的形式问题》一文)。双方都有各自的附和者。但讨论刚刚开始,还停留在会议上刊物上,来不及付诸实践,政治形势便急转直下,一场政治风暴的突然袭击,不少诗人停止了歌唱。自由诗也罢,格律诗也罢,都面临嘶哑的命运。到了五十年代后期,又掀起了“大跃进”运动,随后又出现了“人民公社”运动,全国上下,如醉如狂。以《人民日报》的社论:《大规模地收集全国民歌》(1958年4月14日)作为开端,号召全民采风,引出一场史无前例的新民歌运动,历时一年左右。郭沫若与周扬选辑各省市编辑的新民歌,结集为一本《红旗歌谣》。这次群众性的新民歌运动,虽然人为的成分较多,有悖于艺术的发生发展规律,倒也显示出人民群众艺术思维的生动性与丰富性。如果环境适宜,调动有方,认真地挖掘他们的艺术矿藏,是可以刷新中国诗史的某些方面的。可惜应验了鲁迅的话,“感情正烈的时候,不宜作诗,否则,锋芒太露,能将‘诗美’杀掉。”当时的新民歌虽然数以万计,多因锋芒太露,“诗美”难存。在那个时候,诗人的创作,也多受影响,平直浅露,缺乏诗意,可传之作,实不多见。更不幸的是,十年浩劫,接踵而来,在“横扫一切牛鬼蛇神”的鼓噪声中,幸免于难的诗人,百不得一。普天之下,春温不存,秋肃当令,万马齐喑,千峰失色,绵延达十年之久,但是,防民之口,甚于防川。及至一九七六年(丙辰)的清明节,终于在天安门前爆发了一场群众性的“四五”运动。一时之间,数以万计的诗篇,代表人民大众的喉舌,喷吐而出。诗的体裁,多用旧体诗词或脱胎于旧体诗词的新格律诗。虽大多属急就之章,即兴之作,未能深思熟虑,精雕细刻,但也表明旧体诗词的生命力,尚未到“盖棺”的地步,仍然有营养可供新诗汲取,仍然有继承、发展与创新的可能性。

一九七八年，党的十一届三中全会召开，确定了实事求是的思想路线，开创了一个新的历史时期。到了一九七九年，在全国范围内，平反冤假错案。许多诗人“归来”，不少“鲜花”“重放”。及时涌现的诗坛“新秀”，反思极左思潮造成的禁锢生涯，感慨万端。他们适应开放、改革的形势，以充沛的当代意识，放声讴歌，既再现了祖国的忧患年景，也表现了个人的苦闷心情。在诗的构思、技巧、语言等方面都显出蓬勃生机，表现了青年一代人的审美情趣，具有开拓一代诗风的恢宏气象。他们之中，有的接受西方现代派或台港诗风的影响，侧重横向移植，回避纵向继承。所写之诗，在语言、意象、境界等方面，虽然生动，但因诗的意象多不连属，诗的境界互不贯通，导致内容比较模糊，隐晦，在审美感受上很难给读者以整体的印象。他们与李金发的神秘诗风相比，有过之而无不及。因此，从一九七九年以来，八九年间，诗歌界曾就某些难懂或不懂的诗，掀起过断断续续的争论。争论的焦点，主要是诗的形式与风格问题。关于形式，主要是过分散文化，语言不够连贯，过分割裂，过分散漫，不够精炼。关于风格，主要是过于晦涩，意象与意象之间跨度较大，诗人的心理机制难于为读者所捕捉，引不起美感与共鸣。参与争论的双方，甚至多方，各执一词，一方把看不懂的诗称为“怪诗”或“朦胧”诗。而另一方却认为“怪诗”或“朦胧”诗的出现，是新的美学原则的崛起。究其实际，双方对所争论的诗都缺少具体评价。因为有些诗并不“怪”，更不“朦胧”；而有的诗的确不成熟，实与新的美学原则无关。我们认为，从接受美学的观点看，诗人与读诗的人，应该是心心相印的。诗人写诗，心目中应该有具体的接受对象，即写给什么水平和什么美学好尚的读者看。读者读诗，心目中应该有写作主体，即喜爱何人何派的诗。因此对于诗的“怪”与难懂，要作具体分析，不能架空立论，必须抓住“诗人”这个“创作主体”和读者这个“接受主体”在感情上的能否交流。诗人要培养“读者意识”，不能目中无人；读者要培养诗人气质，提高鉴赏水平，体会诗的不同风格与不同流派。一诗在手，不必急于肯定或否定。凡是经过认真赏析，能够触发一定的审美情趣的诗，都不应该忙于否定；凡是经过反复赏析，仍然不知所云的诗，那就是自