新诗鉴赏辞典



上海辞书出版社

新诗鉴赏辞典

赵楳初题

公木 主编

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　孙光萱　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
蔡其矫　臧克家

撰　稿　人

丁　芒　丁国成　丁景唐　于成鲲　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　邓牛顿　邓荫柯　古远清
古继堂　叶　橹　冉启兰　冯光廉　宁　宇　吕　进
吕美生　吕家乡　早　立　朱　晶　朱　偰　朱文华
任　惠　刘　强　刘士杰　刘扬烈　刘延庆　刘淑欣
刘登翰　许德民　孙玉石　孙光萱　孙绍振　孙基林
孙琴安　杜荣根　杜运燮　李　雪　李　犁　李元洛
李有亮　李复兴　李锡龙　杨匡汉　杨光治　杨金亭
吴　嘉　吴开晋　吴欢章　余秋雨　沙　鸥　宋恒亮
张　伟　张　新　张同道　张炳隅　张惠仁　张德厚
陆惠芳　陆耀东　阿　红　陈　超　陈永志　陈孝全
陈秀英　陈良运　陈青生　陈思和　陈福康　邵伯周

茅纫芷　林　希　林明华　林唯民　罗绍书　金　禾
金乐敏　金钦俊　周啸天　郑　敏　屈小燕　柯　岩
柳　杨　施圣扬　洪　菲　洪子诚　皇甫积庆
姚国建　骆寒超　袁可嘉　袁忠岳　耿建华　钱光培
徐生林　徐缉熙　殷　仪　高　嫚　唐　祈　唐　湜
雪　怀　黄子平　黄子健　黄心村　龚济民　崔明芬
章亚昕　梁上泉　琴　尼　韩小默　蒋登科　鲁　煤
谢　冕　蓝棣之　楼　栖　鲍昌宝　漆　瑗　蔡清富
谭德晶　瘦　民　黎焕颐　颜廷奎　潘颂德　燎　原
戴　达　戴思源

（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和创造。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，冲出了高山狭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的创新，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，"璎珞"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，也羼入一些文言词藻；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、寒隐夫等等，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"(《致寒隐夫》)，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，从中国社会实际出发，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起，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"的李金发,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转来养育了这个斗争"(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薰陶下，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、陆棨、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？岂不正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为重灾区。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。到进入八十年代前后,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煊染着时代的色调。他们的诗像挟泥带沙的湍流,跳跃、奔突、飞溅、穿鸣于乱石洞底,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，给诗的王国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。

我们不惮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》，只可视作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、超实主义。早在两千多年前，亚里斯多德就曾在《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，尚难确指；不过，生动活泼，发展快，变化多，岂不正是新生的富有活力的本质反映吗？综合看来，新诗体裁形式，我们以为可以探索提出三种主要类型，即：自由体、格律体、民歌体。千变万化，大多是以这样三种类型为基础的。

中国新诗是带着两大革命胎记诞生的：首先是在科学与民主以至社会主义的新思潮推动下，扫除了旧体诗词唱滥了的那套封建士大夫的审美情趣，确立了富有现代社会色彩和生活情调的诗歌境界；其次是力图摒弃僵死的文言词语，而以口语入诗，作所谓白话诗，以利于反映现实表现真情。从而走上了"诗体的大解放"的道路，其主要成就便是自由诗的诞生。在音律形式上它自然也曾对外国诗歌有所借鉴，但主要都加以溶化，在中国现代口语基础上提炼出诗的语言来，而形成为中国的自由体新诗。它是"五四"以来新诗运动对于旧传统的突破，属于创造性的新发展。放在中国诗歌流变史的长河中来看，如商周四言，楚汉骚赋，汉魏乐府，晋宋五言，隋唐律绝，宋词，元明曲令，都是递嬗升降，各自打着时代烙印；那么"五四"以来便是自由诗。它是我们这个时代新诗歌中所特有，因而是最富生机，最有前途的，不论有多少权威说它"在交倒霉运"，或者"我就是不看"，这无损它的成长和发展，并且不可能用其他形式来代替。如果让艾青"带着脚镣跳舞"，还会有《大堰河——我的保姆》、《向太阳》、《火把》以及《古罗马的大斗技场》这些肯定能给我们时代增色的诗篇吗？如果让未央把《驰过燃烧的村庄》、《枪给我吧！》写成格律体，那将会成个什么样子呢？自由诗并不是不要韵律，而是"诗的韵律不在字的抑扬顿挫上，而在诗的情绪的抑扬顿挫上，即在诗情的程度上。"这是诗人戴望舒在《论诗零札》中指出

的，他还说："韵和整齐的字句会妨碍诗情，或使诗情成为畸形的。倘把诗的情绪去适应呆滞的、表面的旧规律，就和把自己的足去穿别人的鞋子一样。愚劣的人们削足适履，比较聪明一点的人选择较合脚的鞋子，但是智者却为自己制最合自己脚的鞋子"。依脚制鞋，量体裁衣，当然不必有固定的形式，固定的尺寸，用这道理来比喻作诗，当然就是自由诗了，只有诗人中的智者才会这样做的。但自由诗却并不是没有形式，没有节奏韵律，它正是以没有固定的形式为形式，没有固定的节奏韵律为节奏韵律。它如同行云流水，临风作态，随物赋形，虽然变化莫测，但并非没有理路可寻。即如艾青所擅长的自由体是否毫无理路可寻？不是的。艾青就在其《诗论》中曾这样表达过："艺术的规律是在变化里取得统一，是在参错里取得和谐，是在运动里取得均衡，是在繁杂里取得单纯，自由而自己成了约束。"只有摆脱了一切格律的束缚，语言运用的技巧才能达到极妙的境界。讥讽自由诗是"分行写的散文"，无非是僵化了的审美偏见而已。

新诗首先应该肯定自由诗，这是绝对的；但说："韵和整齐的字句会妨碍诗情，或使诗情成为畸形的"，这就只有相对的道理了。节奏韵律原是诗的固有属性，在每个民族语言里，总可发现两种语言形式：普通语言和诗的语言。后者比前者还要原始，而后者又是从前者加工提炼出来的。所谓诗的语言便是以节奏韵律加强了的语言。所以新诗中的格律体与自由体实质上是孪生兄弟，只是节奏韵律、切句法、段落的变化、音节的配合等等，几乎迟了十年才被提倡，所谓音乐美、绘画美、建筑美，新格律诗才得命名。几十年来，新格律诗曾由无数诗人和学者主张过，设计过，在创作实践上也多有建树。甚至移植外国格律，如"十四行"与"汉俳"等等。假如说，作为传统格律诗的古典诗歌，正是在以汉字记录下来的古汉语的基础上形成的；那么，现代新诗所使用的白话，在语言结构上与古汉语并无本质区别，所使用的记录符

号依然还是单音独体的汉字更完全相同，怎么能在格律形式上不保留着一定的民族性特点呢？这就决定了新格律体丰富多采的样式，与自由体并行发展，同样是不可或缺的。前面我们曾以行云流水比喻自由体，在这里我们更可以相与对照地来说，格律体则如同月御星罗，升沉盈亏，出没转移，依照季节时令，得以绘制图像。新格律诗的产生与发展同样是适应着时代的呼唤。

作为新格律诗的一种原型与特殊发展，又有所谓民歌体新诗。它原发端于所谓"旧瓶装新酒"，到抗战后期大大兴盛起来，甚至与自由体、格律体相鼎足，成为新诗的重要体裁。有的不改旧民歌句型体式，成为新民歌；有的则加以变化，发展成为名符其实的民歌体新诗。这种形式，用以抒情，固无不可，如贺敬之的《回延安》，运用民歌"信天游"的形式，便形神并茂；但也不无局限，如李季用同样形式，在大庆油田写一首哀悼周总理的诗，读起来便觉得不够谐调。民歌体新诗实际上更多地适于叙事，叙写边疆草原农村的人与事，可短更宜长，比兴手法，地方语言，富音乐性，甚至可以伴歌伴舞，而发展为歌舞剧即剧诗。而优秀的民歌体新诗则不仅仅是拟民歌，而是认真学习了民歌再加以生发创造，充分显示出诗人的风格个性，如张志民的《死不着》，尤其是《"死不着"的后代们》；甚至发展到《梦的自白》这样具有重大内涵和深刻意义的长篇力作，就其质朴无华，就其明白晓畅，就其机智幽默，就其深入浅出……就这些方面来看，也还是起步于民歌的。因此，可以说，路遥知马力，民歌体新诗足可以与自由体、格律体并驾齐驱，驰骋于整个诗的王国里。

七十年来新诗万紫千红，自然不限于以上三种形式，但诸多变化，大致不外这三种基本类型的化分或化合、简化或複化而已。至于不同于新格律的传统格律体，即所谓"现代诗词"或"当代诗词"，近年来也颇有"复兴"之势，诗词社团蜂起，诗词报刊层出。这证明：它的格律形式经过上千年的摩挲砥砺，已经深入人

心，大家觉得它是一种最方便、最熟练、最能得心应手的文学样式。所以“五四”新诗虽然以它为对立面而打破旧传统，建立了新传统；但半个世纪以后，到如今旧瓶装上新酒，施以现代化洗礼，也便又重植于现代园地里，得列于新诗之林了。不过，它要得到真正的发展，还有待于急起直追，赶上时代步伐，必须充实当代意识，扩充题材领域，促进语言变化，探求声韵改革，以力求风格意境的更新和格律形式的多样。一句话，“现代诗词”或“当代诗词”的出路在于革新与创造，这种势头已经出现了。不过它还暂时未被编选进我们这部《新诗鉴赏辞典》当中，这个问题就不在这里展开讨论了。

《新诗鉴赏辞典》这项工程得以按计划完成，全赖当代诗人与诗家通力合作，积极支持，谨致衷心感谢。缺欠与失误，容或难免，甚望读者予以指正。

一九八九年二月

目　录

出版说明…… 1
凡　例…… 1
序　言…… 1—21
篇目表…… 1
正　文…… 1—1019
附　录：……1021
诗人小传 ……1023
新诗大事记 ……1055
新诗书目 ……1067
篇目笔画索引 ……1184

篇 目 表

胡 适
一念……1
鸽子……2
老鸦……4
小诗……5
刘半农
相隔一层纸……6
铁匠……7
情歌……9
沈尹默
月夜……10
三弦……11
鲁 迅
梦……13
爱之神……14
人与时……15
李大钊
山中即景……16
俞平伯
孤山听雨……18
赓然……20
暮……23
周作人
小河……24
苍蝇……28
康白情
草儿……29
窗外……31
江南……32
送客黄浦……34
朱自清
小舱中的现代……37
细雨……40
赠友……40
毁灭……43
周恩来
雨后岚山……47
刘大白
田主来……48
春意……50
邮吻……52
秋晚的江上……54
郭沫若
女神之再生……55
凤凰涅槃……56
天狗……58
炉中煤……60
晨安……62
地球，我的母亲！……65
太阳礼赞……71
霁月……73
天上的市街……74
春莺曲……76
郊原的青草……80
骆驼……81
郑振铎
我是少年……83
汪敬熙

方人水的船……85
陆志韦
小船……87
小溪……89
玄　庐
十五娘……90
徐玉诺
跟随者……95
故乡……96
刘延陵
水手……99
王统照
长城之巅…… 100
正是江南好风景…… 102
田　汉
义勇军进行曲…… 103
冰　心
繁星(一)…… 105
繁星(一三一)…… 106
春水(三三)…… 107
春水(六四)…… 108
纸船——寄母亲…… 108
应修人
小小儿的请求…… 110
海煞…… 111
妹妹你是水…… 112
汪静之
过伊家门外…… 114
伊底眼…… 115
无题曲…… 116
潘漠华
撇却…… 118
离家…… 119
月光…… 121
冯雪峰
落花…… 122
山里的小诗…… 124
米色的鹿…… 125
宗白华
夜…… 127
蒋光慈
哀中国…… 128
邓均吾
太阳的告别…… 131
成仿吾
序诗(一)…… 132
瞿秋白
赤潮曲…… 135
康　名
街头…… 137
星…… 138
十二月十九夜…… 139
闻一多
太阳吟…… 140
忆菊…… 143
口供…… 147
收回…… 148
也许…… 150
死水…… 152
心跳…… 154
祈祷…… 156
一句话…… 158
荒村…… 159
洗衣歌…… 162
梁宗岱
散后(选一首)…… 165
晚祷(呈敏慧)…… 166
石评梅
雁儿呵，永不衔一片红叶
再飞来！…… 168
冯　至
我是一条小河…… 170

蚕马…… 172
蛇…… 173
南方的夜…… 175
十四行集(什么能从我们身上脱落) …… 177
十四行集(我们听着狂风里的暴雨) …… 179
朱　湘
答梦…… 180
采莲曲…… 182
昭君出塞…… 185
雨景…… 186
王娇…… 188
扪心…… 190
李金发
弃妇…… 192
里昂车中…… 194
故乡…… 196
温柔…… 198
有感…… 201
于赓虞
秋晨…… 203
刘梦苇
最后的坚决…… 204
徐志摩
雪花的快乐…… 206
沙扬娜拉(赠日本女郎)…… 208
为要寻一颗明星…… 210
消息…… 211
沪杭车中…… 212
残诗…… 213
变与不变…… 215
半夜深巷琵琶…… 216
再别康桥…… 218
黄鹂…… 220
我不知道风——…… 222
王独清
我从 CAFE 中出来 …… 224
但丁墓旁…… 225
穆木天
落花…… 227
流亡者的悲哀…… 230
月夜渡湘江…… 232
冯乃超
残烛…… 234
苍黄的古月…… 236
饶孟侃
家乡…… 238
招魂…… 239
孙大雨
诀绝…… 241
蹇先艾
春晓…… 242
滕　固
我记起你的一双眼…… 243
朱大枬
加煤…… 245
戴望舒
雨巷…… 248
断指…… 251
我的记忆…… 254
游子谣…… 256
狱中题壁…… 258
我用残损的手掌…… 260
过旧居…… 262
萧红墓畔口占…… 265
韦丛芜
君山…… 267
胡也频
长风曲…… 269
因我心来死…… 271
欲雨的天色…… 272

石　民
黄昏…… 274
殷　夫
别了，哥哥 …… 275
血字…… 278
让死的死去吧！ …… 280
萧　三
敌后催眠曲…… 282
林徽音
笑…… 285
别丢掉…… 286
静院…… 288
陈梦家
一朵野花…… 292
雁子…… 293
鸡鸣寺的野路…… 294
方玮德
海上的声音…… 295
微弱…… 297
邵洵美
季候…… 298
何其芳
预言…… 299
脚步…… 302
欢乐…… 303
花环…… 305
夏夜…… 307
扇…… 308
我为少男少女们歌唱…… 310
生活是多么广阔…… 311
李广田
第一站…… 313
地之子…… 314
记一个教师的谈话…… 316
卞之琳
古镇的梦…… 318
距离的组织…… 320
圆宝盒…… 322
断章…… 324
第一盏灯…… 325
雨同我…… 326
无题(四)…… 327
臧克家
难民…… 328
老马…… 330
罪恶的黑手…… 331
壮士心…… 333
村夜…… 335
答客问…… 336
民谣…… 339
三代…… 340
春鸟…… 341
生命的零度…… 344
有的人…… 348
林　庚
洗衣歌…… 350
春天的心…… 351
常任侠
吴淞…… 353
春曦之歌…… 355
曾葆华
西北哨兵…… 357
艾　青
透明的夜…… 358
大堰河——我的保姆…… 362
煤的对话…… 367
春…… 368
雪落在中国的土地上…… 370
我爱这土地…… 375
时代…… 376
太阳…… 379
手推车…… 381

给乌兰诺娃…… 383
鱼化石…… 384
盼望…… 386
罗大冈
珠有泪…… 388
陈江帆
麦酒…… 390
蒲 风
荔枝湾上卖唱的姑娘…… 392
王亚平
灯塔守者…… 393
向日葵…… 395
温 流
唱…… 396
任 钧
警报…… 397
柳 倩
假如我战死了…… 398
严 辰
侧关尼…… 400
雪落满了你黑色的大氅…… 402
接吻门…… 404
马子华
台城上…… 406
辛 笛
航…… 407
再见，蓝马店 …… 409
风景…… 412
蝴蝶、蜜蜂和常青树 …… 413
光未然
五月的鲜花…… 415
田 间
给战斗者…… 416
假使我们不去打仗…… 418
坚壁…… 419
山中…… 420
自由，向我们来了 …… 421
韩北屏
牧…… 423
非洲三题（夜鼓）…… 425
纪 弦
一月之窗…… 429
你的名字…… 430
一片槐树叶…… 432
贾 芝
北海白塔…… 433
罗念生
眼…… 435
时间…… 436
金克木
年华…… 437
雨雪…… 439
侯汝华
水手…… 441
单峰驼…… 443
张寒晖
松花江上…… 445
方 敬
雨景…… 446
背夫…… 447
徐 迟
苕霅的溪水上…… 449
江南（一）…… 451
江南（二）…… 452
李白凤
小楼…… 453
番 草
桥…… 455
苏金伞
夜巷…… 456
雪夜…… 458
玲 君

喷水池…… 459
南　星
夜宴…… 461
王一心
车水…… 462
胡　风
为祖国而歌…… 464
前进曲…… 467
聂绀弩
一个高大的背影倒了…… 470
阿　垅
不要恐惧…… 474
陶行知
炸弹…… 476
柯仲平
延安与中国青年…… 477
高　兰
哭亡女苏菲…… 479
林　林
我得掌握我自己…… 486
俞铭传
隐居者…… 488
孙毓棠
宝马…… 489
公　木
八路军进行曲…… 491
登雨花台有感…… 493
我爱…… 495
棘之歌…… 499
力　扬
雾季诗抄(我们为什么不歌唱) …… 501
射虎者及其家族…… 503
鲁　黎
延安组歌(山)…… 505
泥土…… 507
邹荻帆
在天池的下面…… 508
曾　卓
有赠…… 509
悬崖边的树…… 511
冀　汸
回响…… 513
魏　巍
午夜图…… 516
蝈蝈，你喊起他们吧 …… 518
朱子奇
听肖邦的钢琴声响…… 519
许幸之
铁蹄下的歌女…… 521
井岩盾
磷火…… 522
蔡其矫
肉搏…… 524
雾中汉水…… 526
双虹…… 528
祈求…… 529
吕　剑
我常常注视着…… 531
穆　旦
诗八首…… 532
程光锐
黎明鸟…… 538
丹　辉
五月之夜呵…… 540
陈　辉
回家去吧…… 542
妈妈和孩子…… 543
为祖国而歌…… 545
商展思
卷毛芦花马…… 550
徐　迟

画像…… 552
方 冰
歌声…… 553
绿 原
信仰…… 555
重读《圣经》…… 556
牛 汉
悼念一棵枫树…… 561
麂子…… 565
黎·穆特里夫
给岁月的答复…… 567
覃子豪
追求…… 569
距离…… 570
鲁 煤
牢狱篇…… 572
袁水拍
钉子…… 575
老母刺瞎亲子目…… 577
沙 鸥
新月…… 578
罗 洛
给诗人…… 579
我和时间…… 582
信念…… 586
梁 南
野百合花…… 587
陈敬容
斗士·英雄…… 589
力的前奏…… 591
珠和觅珠人…… 592
郑 敏
雷诺阿的《少女画像》…… 594
心象组诗("门")…… 596
心象组诗(无声的话)…… 597
唐 祈
游牧人…… 599
女犯监狱…… 601
老妓女…… 603
杭约赫
题照相册…… 604
杜运燮
追物价的人…… 606
井…… 608
秋…… 610
袁可嘉
冬夜…… 611
出航…… 613
上海…… 615
母亲…… 616
唐 湜
我的欢乐…… 617
北戴河…… 619
青 勃
苦难的中国有明天…… 621
晏 明
黄山印象…… 622
赵瑞蕻
梅雨潭的新绿(二)…… 624
李 季
王贵与李香香…… 626
江南草…… 628
张志民
死不着…… 630
倔老婆子…… 632
梦的自白…… 634
"人"这个字…… 635
玉 杲
大渡河支流…… 636
何 达
我是不会变心的…… 638
田 地

纸船…… 640
阮章竞
漳河水…… 641
风沙…… 644
戈壁舟
故乡…… 646
杨　山
雨天的信(选一首)…… 648
贺敬之
回延安…… 649
三门峡——梳妆台…… 654
桂林山水歌…… 658
西去列车的窗口…… 663
雷锋之歌…… 664
李　瑛
哨所鸡啼…… 666
敦煌的早晨…… 668
雨…… 669
一月的哀思…… 671
石头…… 672
彭邦桢
冬兴四首(咏松)…… 677
胡　昭
军帽底下的眼睛…… 678
梦…… 680
朱　央
祖国,我回来了 …… 682
枪给我吧…… 686
郭小川
致大海…… 688
白雪的赞歌…… 689
望星空…… 691
乡村大道…… 693
甘蔗林——青纱帐…… 695
秋歌…… 698
团泊洼的秋天…… 701
余光中
碧潭…… 705
乡愁…… 707
寻李白…… 709
天问…… 712
洛　夫
长恨歌…… 713
金龙禅寺…… 720
边界望乡…… 722
与李贺共饮…… 724
杨　唤
二十四岁…… 727
邵燕祥
我们架设了这条超高压送电线…… 728
沉默的芭蕉…… 731
青海…… 733
阿美利加的豪雨…… 736
李学鳌
太行树海…… 739
林　泠
阡陌…… 741
巴·布林贝赫
故乡的风…… 742
公　刘
西盟的早晨…… 744
运杨柳的骆驼…… 745
上海夜歌(一)…… 746
海把贝壳失落在沙滩…… 748
寄冥…… 749
哎,大森林! …… 755
痖　弦
土地祠…… 757
山神…… 759
罗　门
流浪人…… 761

车祸…… 763
非　马
看划龙船…… 764
严　阵
飞吧，鸽群 …… 766
人字瀑…… 767
张永枚
骑马挂枪走天下…… 769
傅　仇
告别林场…… 771
夜景…… 774
雁　翼
在云彩上面…… 776
郑愁予
如雾起时…… 778
错误…… 780
梁上泉
吻…… 781
月亮里的声音…… 782
闻　捷
苹果树下…… 784
夜莺飞去了…… 787
葡萄成熟了…… 789
舞会结束以后…… 790
晚霞…… 793
哈萨克牧人夜送"千里驹"… 794
复仇的火焰…… 796
白　桦
轻！重！ …… 799
情思…… 800
饶阶巴桑
母亲…… 804
纳·赛音朝克图
窗口…… 806
铁依甫江
唱不完的歌…… 807
魏钢焰
江南…… 809
乔　林
白兰花…… 811
流沙河
故园六咏（哄小儿）…… 813
故园六咏（芳邻）…… 814
孙静轩
致小船及其舵手…… 816
媚态观音…… 817
顾　工
回忆像潇潇雨丝…… 819
周良沛
珍珠…… 821
高　缨
等待…… 823
沙　白
水乡行…… 826
红叶…… 828
丁　芒
江南烟雨…… 829
写给当炮兵的儿子…… 830
柯　原
无题…… 832
韩　笑
登明月峰…… 833
周梦蝶
十月…… 836
叶维廉
箭孔里的流泉…… 837
刘　征
海燕戒…… 839
王辽生
自然之恋…… 841
汪承栋
拉萨河的性格…… 843

刘　章
北山恋(乡音)…… 845
柯　岩
周总理,你在哪里? …… 847
月亮会不会搞错…… 850
廖公弦
赶场去…… 851
芦　萍
没有靠岸的船…… 853
舒巷城
山顶缆车…… 854
黎焕颐
赠一个藏族兄弟…… 856
宫　玺
最后的飞翔…… 858
宁　宇
倒下的黄山松…… 859
管用和
纤索的歌…… 861
赵　恺
我爱…… 863
第五十七个黎明…… 867
昌　耀
峨日朵雪峰之侧…… 872
回忆…… 874
林　子
爱情诗十一首(给他)…… 876
林　希
无名河(我来自亲爱的党心头
渗出的第一滴血) …… 878
你曾经是我的舞伴…… 879
张天民
爱情的故事…… 881
王尔碑
南河…… 884
忆明珠
唱给蓄瓜花的歌…… 886
墨黑墨黑的小蝌蚪…… 888
刘祖慈
龙湾湖…… 891
晓　雪
秋色赞…… 893
张万舒
黄山松…… 895
阿　红
淮河啊…… 897
王致远
胡桃坡…… 900
刘畅园
写在抱月湾的信(你不来)… 902
曼　虹
殒星…… 904
刘湛秋
没有不下台的演员…… 905
中国的土地…… 906
孔　孚
夏日青岛印象…… 907
木　斧
垂钓…… 910
古苍梧
二十五岁见雪…… 912
罗　青
水稻之歌…… 914
逃狱的月亮…… 915
任彦芳
烈士的眼睛…… 917
王石祥
骆驼草…… 918
许达然
路…… 920
舒　婷
祖国呵,我亲爱的祖国 …… 921

船…… 923
当你从我的窗下走过…… 925
致橡树…… 927
顾　城
一代人…… 929
眨眼…… 930
回归…… 931
杨　炼
屈原(太阳)…… 933
蓝色狂想曲…… 935
韩　瀚
重量…… 937
李发模
呼声…… 938
曾抒雁
小草在歌唱…… 940
掌上的心…… 948
梅绍静
三片叶子…… 949
日子是什么…… 951
张学梦
绿灯…… 952
陈所巨
一千双眼睛和两双眼睛…… 954
王小妮
印象二首(我感到了阳光) …… 956
印象二首(风在响)…… 958
梁小斌
中国,我的钥匙丢了 …… 959
杨　牧
我骄傲,我有辽远的地平线…… 962
章德益
我与大漠的形象…… 966
西部太阳…… 968
周　涛
这是一块偏心的版图…… 970
高伐林
燧石…… 972
席慕蓉
泪·月华…… 975
白　灵
长城…… 977
傅天琳
七层塔顶的黄槐树…… 978
梦话…… 980
叶延滨
想飞的山岩…… 982
陈千武
雨中行…… 984
李勷岸
夫妻…… 985
熊召政
渔暮…… 987
吕贵品
流泪的男人和女人(小木屋搬走了) …… 988
李　钢
蓝水兵(舰长的传说)…… 991
马丽华
我的太阳(日暮)…… 994
吉狄马加
自画像…… 997
戴　天
童诗四帖(祖父)…… 999
许德民
墙……1001
李小雨
夜……1003
伊　蕾
黄果树大瀑布……1005

于　坚
南高原……1007
张　烨
求乞的女孩，阳光跪在你面前……1009
翟永明
女人(世界)……1010
车前于
一颗葡萄……1012
向　明
马尼拉湾的落日……1014
湘绣被面……1015
李　琦
雪山……1017

一　念　　胡　适

今年在北京，住在竹竿巷。有一天，忽然由竹竿巷想到竹竿尖。竹竿尖乃是吾家村后的一座最高山的名字。因此便做了这首诗。

我笑你绕太阳的地球，一日夜只打得一个回旋；
我笑你绕地球的月亮儿，总不会永远团圆；
我笑你千千万万大大小小的星球，总跳不出自己的轨道线；
我笑你一秒钟走五十万里的无线电，总比不上我区区的心头一念。
我这心头一念：
　才从竹竿巷，忽到竹竿尖，
　忽在赫贞江上，忽到凯约湖边；
我若真个害刻骨的相思，便一分钟绕遍地球三千万转！

选自《新青年》1918 年第 4 卷第 1 号

在胡适尝试写作的新诗中，有一部分篇章，本身似乎并没有强烈的政治色彩，或没有什么重大的社会思想内容，主要是想从艺术表现方法的角度来探寻新诗写作的新路子，这些作品事实上也的确取得了一定的成功。写于 1917 年秋冬间的《一念》即属此例，全诗诗体甚为解放，音节也十分自然和谐，在口语化的、近似散文的句式中，孕含着诗歌的强烈的音乐节奏感。朱自清在三十年代编选《中国新文学大系·诗集》时把此篇置于卷首，无疑是有艺术鉴赏眼光的。

从诗的序中可以知道，胡适当年在北京寓居竹竿巷，而他家乡有座大山也以竹竿命名。正是这一巧合，使作者发生了某种联想，并尝试用新诗记下来。一般地说，两个地名的巧合，虽然有趣，但毕竟是小事一桩，似乎难以发掘什么有深意的东西。然而由于胡适是个系统地接受过西洋近代科学知识的学者，所以他能够出奇制胜地运用科学知识来表述作者对于神速的人脑思维的赞颂。

和出奇制胜的诗歌内容相适应，该诗在具体的艺术处理方法上也是别

开生面，即先用排比句指出了自然界星球的运转情况，以及新的科学技术产物（无线电波）的速度；更有意思的是，作者在四个排句中，每句都冠以“我笑你”三个字，这就通过对上述事物的速度的抑中有扬、扬中有抑的揭示，自然地引出了作者对于神速的人脑思维的赞叹：人的“区区的心头一念”，远比其他堪称神速的事物更为神速。诗作到这里恰到好处地插入作者对写作此诗动机的说明，并以此作为一个例证：我现住的竹竿巷和家乡的竹竿尖虽然相距几千里，但脑中一闪念就使两者相通。为了进一步说明这一点，作品又举例说：住在北京的我，一闪念同样可以心驰自己曾经留学过的地方——美国康奈尔大学和哥伦比亚大学的风景区赫贞江和凯约湖。本来，该诗完全可以就此打住，然而作者又补了画龙点睛的一笔：其实人脑思维的神速远不止此，“我若真个害刻骨的相思，便一分钟绕遍地球三千万转”。显然，这一句丰富的潜台词至少有这样的内容：人是万物之灵，而人之所以为万物之灵，在于他能思维，而且思维的能量是巨大的，尤其是那些具有独立人格和独立思维能力的人。由于作者思路开阔，摄取意象的角度巧妙，并且十分注意材料择取上的科学性和形象性，所以这首诗以很小的篇幅包含了相当丰富的思想容量。日本学者青木正儿在论及胡适的新诗时说：“胡适只要作诗，便会闪现西学的新知识，而且具有新鲜气息”（《以胡适为漩涡中心的文学革命》）。这一分析不无道理。（朱文华）

鸽 子 胡 适

云淡天高，好一片晚秋天气！
有一群鸽子，在空中游戏。
看他们三三两两，
　　回环来往，
　　爽犹如意，——
忽地里，翻身映日，白羽衬青天，十分鲜丽！

选自《新青年》1918 年第 4 卷第 1 号

新诗第一次出现是在《新青年》四卷一号上，作者有胡适、沈尹默、刘半农。胡适作四首，第一首便是《鸽子》。因此，这首诗在中国新诗运动史上自有独特的地位。

这首诗写于 1917 年秋冬间，当时诗人刚从美国留学归来，执教于北京大学。他在北京大学这个新文化运动的大本营里颇有春风得意之感，因为

他当时与陈独秀、李大钊等一批新文化运动的其他倡导者相处得很融洽，并且以他们这几个人为中心，团结了一批追随者，致力于新文化运动的深入开展。这首诗正是在这样的背景中写下的，因而该诗的主旨，是将自己以及几位朋友比作自由翱翔的飞鸽，从而表达一种投身于新文化运动的自豪感。

从艺术上来看，这首中国早期新诗的代表作也有很多特色，尤其是它较好地体现了作者本人提出的一套开风气的新诗理论。如胡适曾指出：关于新诗的音节，靠的是"语气的自然节奏"和"每句内部所用的字的自然和谐"，平仄并不重要；而用韵方面，可以有多种自由，或"用现代的韵"，或"平仄互押"，"有韵固然好，没有韵也不妨"；至于艺术表现方法，则需要用"具体的做法"，换言之，"凡是好诗，都是具体的；越偏向具体的，越有诗意诗味。凡是好诗，都能使我们脑子里发生一种或多种——明显的逼人的影像"（《谈新诗》）。对照《鸽子》一诗，正是如此。首先，该诗的音节确实大体上做到了自然和谐，全诗基本上用自然的语气一气贯注下来，相当流畅；其次，该诗注意押韵，且全诗又押同一韵（i），然而诗中用的又是现代韵，也不受平仄限制，这样，全诗既自由地表达了思想，但又具有诗歌的音乐感；还有，该诗的主旨（表达新文化运动倡导者的自豪感）虽是抽象的，但作品的确采用了"具体的写法"，即把笔墨集中在描绘洁白的鸽子在蓝天中"回环往来，夷犹如意"和"翻身映日"这幅鲜丽的画面上，这就避免了"抽象的题目用抽象的写法"的弊病，也给读者留下了联想和回味的余地。

胡适在尝试新诗写作时，还特别强调"诗体的大解放"。《鸽子》一诗在这方面同样是突出的。全诗六句，每句字数不等，音节数也参差不齐，用韵又随便，语言上又是相当的口语化，总之，它是明显地冲破了旧体诗词格律的束缚。不过，作为中国最早的新诗代表作，《鸽子》一诗（包括《尝试集》中其他一些作品）实际上还留有文言旧诗的若干痕迹，如"夷犹如意"句，就不那么通俗，也不够口语化，甚至全诗还多少受着旧诗词的影响。可贵的是，胡适稍后也看到了这一点："我现在回头看我这五年来的诗，很像一个缠过脚后来放大了的妇人回头看他一年一年的放脚鞋样，虽然一年放大一年，年年的鞋样上总还带着缠脚时代的血腥气"（《尝试集·四版自序》）。应当说，所谓"缠脚时代的血腥气"，那是一种不值得后人苛求反而是应当充分谅解的历史局限性。

（朱文华）

老 鸦

胡 适

(一)

我大清早起，
站在人家屋角上哑哑的啼。
人家讨嫌我，说我不吉利：——
我不能呢呢喃喃讨人家的欢喜！

(二)

天寒风紧，无枝可栖。
我整日里飞去飞回，整日里又寒又饥。——
我不能带着鞘儿，翁翁央央的替人家飞；
也不能叫人家系在竹竿头，赚一把黄小米！

选自《尝试集》，亚东图书馆1922年4版

当新文化运动受到封建旧势力的激烈反抗后，新文化运动的倡导者面临着三条道路的抉择：或是继续斗争，或是偃旗息鼓，或是投向反动阵营。胡适当时在反对封建主义旧思想旧文化传统的问题上是立场坚定、态度坚决的，这首写于1917年12月11日的《老鸦》诗，以老鸦自比，正是明确地宣布了自己的抉择：尽管"人家讨嫌我，说我不吉利"，但是"我不能呢呢喃喃讨人家的欢喜"！也尽管"天寒风紧，无枝可栖"，然而"我不能带着鞘儿，翁翁央央的替人家飞；/也不能叫人家系在竹竿头，赚一把黄小米！"很显然，通过这样的诗句，作者进而表达了一种强烈的社会责任感。《老鸦》所呼喊出来的心声，不只是胡适个人的，同样代表着他的朋友们。

这首诗采用"抽象的题目用具体的写法"，并有新的特点。这主要表现为全诗通篇用的是象征手法，即以"寓言诗"的形式，把老鸦充分地拟人化，通过老鸦的口吻——内心独白来揭示新文化运动的倡导者们在极为严峻的斗争环境中的思想风貌。唯其如此，这首诗的每一行，就都有着丰富的社会政治内涵。例如起首的"我大清早起，/站在人家屋角上哑哑的啼"，不仅十分形象地描绘了新文化运动的倡导者们对旧思想旧文化作主动出击的情景，而且还预示了必然产生的思想斗争。所谓"人家讨嫌我，说我不吉利"，则又是表明了当时新旧思想冲突的不可避免性。至于第二节中"天寒风紧，无枝可栖"和"我整日里飞去飞回，整日里又寒又饥"，又显然是隐喻新文化

运动的倡导者们斗争生活的艰辛。也正因为有了上述诗句作一种背景的交待，这样，诗中那几句以老鸦的口吻说出来的无限感慨的话，就更富于情感的力量，也足以引起读者的共鸣。 （朱文华）

小 诗 胡 适

开的花还不多；
且把这一树嫩黄的新叶
当作花看罢。

十一，四，十，在天津

选自《胡适手稿》（第十集），台北胡适纪念馆 1970 年发行

提起胡适的诗歌，人们一般只知道《尝试集》。其实，胡适在 1922 年 3 月印行《尝试集》增订第四版后，又陆续写了不少新诗，这些诗作后来还被编成《努力集》、《日黄中》、《尝试后集》，但这三本集子都没有在生前公开出版。

胡适编选《尝试后集》时，筛下了七十六首诗，这些作品直到胡适逝世后才发表。这首《小诗》即是其中之一。

《小诗》是一首名副其实的小诗，短短的三句似乎是信手拈来，却揭示了一个隽永的哲理性问题：在一个开风气的时代，先驱者的努力，即使不那么成熟，也自有其特殊的价值和意义。胡适在 1921 年 12 月曾写过一首《晨星篇——送叔永莎菲到南京》，其最末一段是："在这欲去未去的夜色里，/努力造几颗小晨星；/虽没有多大的光明，/也使那早行的人高兴"（收入《尝试集》增订四版），这几句话显然可以作为《小诗》的注脚，不过两者相比较，在艺术表现上，似乎还是《小诗》含蓄一些，意境也更深远一些。

在中国新诗发展史上，写"小诗"最早、且是最成功的当然要推冰心。胡适这首《小诗》的写作时间与冰心的《春水》交合，但晚于她的《繁星》。看来，胡适也尝试"小诗"，可能是受了冰心诗作的启迪。不过他的这首《小诗》还是有着他自己的特色。

胡适于 1922 年 3 月 4 日与鲁迅会晤时，鲁迅因"深感现在创作文学的人太少"而劝胡适"多作文学"，当晚胡适在日记中表示："我没有文学的野心，只有偶然的文学冲动。我这几年太忙了，往往把许多文学的冲动错过了，很是可惜。将来必要在这一方面努一点力，不要把我自己的事业丢了来替人家做不相干的事"（《胡适的日记》）。可以推想，胡适在一个月后写这首《小诗》，大概是对自己的又一次文学冲动的捕捉。 （朱文华）

相隔一层纸

刘半农

屋子里拢着炉火，
老爷分付开窗买水果，
说“天气不冷火太热，
别任它烤坏了我。”
屋子外躺着一个叫化子，
咬紧了牙齿对着北风喊“要死”！
可怜屋外与屋里，
相隔只有一层薄纸！

1917 年 10 月，北京

选自《新青年》1918 年第 4 卷第 1 号

新诗运动虽从形式革新入手，但是革新形式的目的当然也是为了能容纳新的内容。如果说胡适对于新诗运动的贡献主要在于提倡白话入诗与诗体解放，那么刘半农对新诗运动的贡献则在于他能更鲜明地或者说更直接地强调诗的精神的革新。旧诗发展到清末，由于对传统的因循沿袭，诗体的束缚与文言的陈腐已到了十分严重的地步。因此解放诗体、复苏语言的功能便成为迫切的任务。然而，旧诗之所以旧，不仅仅在于形式的保守封闭性，还在于内容的陈腐老朽，这就是说，新诗运动必须对形式与内容进行同步变革。刘半农是最早从理论上和实践上关注新诗内容革新的诗人之一。

这首诗在新诗史上的意义，就在于它运用正在尝试着的新诗的形式表达一种新的、体现新的时代精神的内容。刘半农认为，诗贵在一个“真”；“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”。新诗要汲取自《国风》以来的优秀传统，“为野老征夫游女怨妇写照”，善于在“社会现象中见到真处”。显然，这首诗明显地借鉴了传统诗歌，尤其是在意念与表现方法上得到杜甫“朱门酒肉臭，路有冻死骨”诗句的暗示与启迪，通过两个反差极大的场景的对比描写，鲜明、具体地揭示了社会不平等现象和贫富的悬殊对立，具有较强的批判性。这首诗还显示了刘半农运用语言的工力。叙事与描写简洁概括，人物的语言鲜明有个性，诸如老爷的语言漫不经心，显示其富贵而傲慢；而叫化子的语言强烈，节奏突兀，令人感受到他的愤怒之情。整首诗叙事、人物的语言转换灵活、流畅，

并能注意语言的音乐性，在当时一味强调"解放"的风尚下，这是很可贵的。所以周作人评价刘半农说，他是最能驾驭得住白话的人。当然，时人也有评论，说倘若"薄"字不用，诗的煞尾会更和谐更有力，这种看法不无道理。（张 新）

铁 匠

刘半农

叮当！叮当！
清脆的打铁声，
激动夜间沉默的空气。
小门里时时闪出红光，
愈显得外间黑漆漆地。

我从门前经过，
看见门里的铁匠。
叮当！叮当！
他锤子一下一上。
砧上的铁，
闪作血也似的光，
照见他额上淋淋的汗，
和他裸着的，宽阔的胸膛。

我走得远了，
还隐隐的听见，
叮当！叮当！
朋友！
你该留心着这声音，
他永远的在沉沉的自然界中激荡。
你若回头过去，
还可以看见几点火花，

飞射在漆黑的地上。

1919 年 9 月，北京

选自《新潮》1919 年第 2 卷第 1 号

《铁匠》写于 1919 年 9 月，通过勾勒铁匠打铁时的劳动场面，塑造了一位粗犷、刚健的劳动者的形象。铁匠和刘半农其他诗作里出现的农民、木匠、船夫、渔民、学徒、人力车夫、乞丐、卖菜人、磨豆腐人等在一起，组成了“五四”时期下层劳动人民生活的画廊，诗人蘸着时代的浪花，在画廊的上方书写了“劳工神圣”这一诞生在“五四”运动中的响亮口号。难怪当时的人们称刘半农是“平民诗人”。

诗人看来对“铁匠”的形象十分钟爱。他的诗不止一次地写到“铁匠”。“人家说打铁朋友苦连天，我钉钉铛铛打铁也打过十来年。我打出镰刀弯弯好比天边月，我勿打锄头钉耙你哪里哼好种田？”（《劳工的歌》）“铁匠镗镗！朝打锄头，夜打刀枪。锄头打出种田地，刀枪打出杀魍魉。”（《拟儿歌——铁匠镗镗》）这一次诗人稍稍避开了如实的描写，他不再直接赞美铁匠的劳动成果和贡献，即使写铁匠的劳动过程，也是拈出打铁时发出的“叮当叮当”的声音和“红光”这两个特征，一为听觉，一属视觉，在诗的三节中每一节都出现，回环往复，加强了诗作的艺术感染力。诗人有意把铁匠打铁的场景置于“沉默”的“夜间”，这样“叮当叮当”的声音因这“沉默”而更加铿锵，闪烁的“红光”因这“黑漆漆”的“夜间”而更加耀眼，铁匠的铁锤敲击在“砧上的铁”上，也敲击着这夜的沉默的静谧，红光亮在“黑漆漆”的长夜里，也亮在这黑洞洞的人世间，于是就有了结尾的这么几句：“你若回过头去，/还可以看见几点火花，/飞射在漆黑的地上。”看得出，诗人在描摹现实生活的同时，还为全诗输入了象征的意义。当然，这种象征还比较浅近，不难为读者所理解。

刘半农十分注重诗的音节。这首诗是一首自由体诗，但又不那么“自由”，它基本上由二拍、三拍、四拍三种不同整数的诗行组成，跌宕有致，形成节奏上的抑扬顿挫。诗的第一节强调“沉默”，配以给人压抑低沉的“地七”韵（韵尾“i”），第二、三节强调“他永远在沉沉的自然界中激荡”，配以昂扬的“江阳”韵（韵尾“ang”）。刘半农说他写诗是在“黑夜荒山中摸索”（《扬鞭集·自序》），《铁匠》正是诗人摸索的一个成果。（戴 达）

情 歌

刘半农

天上飘着些微云，
地上吹着些微风。
啊！
微风吹动了我头发，
教我如何不想她？

月光恋爱着海洋，
海洋恋爱着月光。
啊！
这般蜜也似的银夜，
教我如何不想她？

水面落花慢慢流，
水底鱼儿慢慢游。
啊！
燕子你说些什么话？
教我如何不想她？

枯树在冷风里摇，
野火在暮色中烧。
啊！
西天还有些儿残霞，
教我如何不想她？

1920年9月4日，伦敦。
选自1923年9月16日《晨报副刊》

1920年，刘半农赴欧洲留学，致力语言学研究。在新文学运动中他是一员骁将，如今远离燃烧着反封建斗争烈火的故土，成了一名海外游子，感慨颇多，于是举笔写成这首感情深沉的诗作。

诗作发表时标题《情歌》，后改为《教我如何不想她》。据当年与诗人同在欧洲留学，并为这首诗词谱曲的赵元任教授说，诗中的"她"，代表当年赵元任和刘半农在国外时日夜思念的祖国。如此看来，这首诗是诗人爱国之情的真切流露，而并非是一首如常人所理解的思念情人的情诗。

刘半农作诗的路子很宽，他主张形式可以通过"输入"与"自造"。他是最早提倡向歌谣汲取营养并获得实绩的诗人之一，这首诗便积极地借鉴了歌谣表现技巧的某些长处。诗共四节，每节开头都汲取了歌谣中最常用的"比兴"的手法，通过对某种景致的描写，借景传达诗人的正意，都是为了渲染、烘托"教我如何不想她"的内涵。在第一节中，微风、微云作为一种起兴，如同江河、明月一样，多为诗人创造的用以暗示思乡之情意境的一种媒介。微风、微云在情境上对应着淡淡的思乡之情的苦涩，作为全诗的开头颇为贴切。

接着，诗人通过月光与海洋契合无间、依傍难分的情状的拟人化的描述，极富联想地将诗人内心那种缠绵不舍、依恋难分的思绪表达出来，从而生动地创造出一个在"蜜也似的银夜"下苦恋的意境。而水上浮花、河底游鱼，这两组意象本身就含有飘忽不定、孤苦无告的象征意义，而"慢慢"作为一种时间量，强调的是其反衬意义：诗人情思的急切感和思念不成的无可奈何之状。终于诗人连传递家乡信息的燕子的言语也没有听清楚，这就更加深了诗人的失落感！第四节"枯树"、"野火"两句对得很有特色。从意义上说，"冷"对"热"，是诗人思念之情的两个层次，即苦闷与焦灼；两者相辅相成，互为烘托。把残霞比喻成野火而不是烈火，也很有理趣。野火比烈火更符合诗人作为游子的身分；同时，野火也容易使人联想到春风，因此它多少寄寓了诗人的一些希冀。整首诗意境氛围由淡而浓，情感节奏由轻而重，从而使内容主旨由浅入深。

同时，这首诗注意到听觉形象的要求，形象生动鲜明，语言通俗简洁，节奏流畅，体式整齐，很适宜谱曲。这无疑对新诗形式的探索具有相当的启发性。

（张 新）

月 夜

沈尹默

霜风呼呼的吹着，
　月光明明的照着。
我和一株顶高的树并排立着，
　却没有靠着。

1917

选自《新青年》1918年第4卷第1号

沈尹默是我国现代新诗的开拓者之一。1918 年元月，《新青年》四卷一号发表了他的三首诗，即《鸽子》、《人力车夫》和《月夜》。后来，他的《月夜》和《三弦》，一向是人们称道的好诗。康白情说："第一首散文诗，而具备新诗美德的是沈尹默的《月夜》"，并认为此诗"只可意会而不可言传"。足见它一开始发表，就引起了诗界的注意。

此诗写的是一个冬夜，北风呼啸，寒霜浓重；明月高照，冷气袭人。环境是萧森的，人物是孤独的，正好反映了"五四"运动之前的一个社会侧面——半封建半殖民地中国的某种社会相。面对这样的人世，这样的处境，诗人表现了独立不倚的坚强性格和奋斗精神：与高树并排立着，而不是靠着。在严寒下不妥协，在孤独中不退缩，这正显示出"五四"前夕一代青年的个性觉醒。追求人格独立，追求思想自由和个性解放，进而唤起国人的觉醒，民族的觉醒，乃是那时先进青年的奋斗目标。

这首诗形象鲜明，有强烈的自我意识，从而表现了个性的复苏和自主精神的增长。当时的中国，虽然经过了辛亥革命，已经推翻清王朝，但仍然处在北洋军阀的封建统治下，广大群众并没有真正觉醒。封建愚昧、锁闭保守仍旧严重地戕害着我们的民族。因此，唤起自由思想和个性意识，实在是太重要了。沈尹默所在的北京大学，就是这种民主思想的摇篮；他所参与的《新青年》，则是提倡新文化运动，推进新文化运动的旗帜。《月夜》中表现的摆脱传统思想的束缚，独立奋进的精神和个性解放的思想，正是大时代潮流中激起的一朵浪花。

简洁、含蓄的意境是这首诗在艺术上的突出特点。四句诗含义很广，没有半个字的说教；简炼的白描手法却分明地显示了在寒风中卓然独立的意象，传神写意，颇有韵致。这是该诗的巧妙处，也是诗人的独到处。沈尹默有较深的家学渊源，谙熟旧体诗词，并善于吸取其高明的艺术表现手法，清新质朴，含而不露；重意境，重气质，于细微中见精神。《月夜》一诗，就是一个典型的例证。　　（刘扬烈）

三　弦　　沈尹默

中午时候，火一样的太阳，没法去遮拦，让他直晒着长街上。静悄悄少人行路；只有悠悠风来，吹动路旁杨树。

谁家破大门里，半院子绿茸茸细草，都浮着闪闪的金光。旁边有一段低低土墙，挡住了个弹三弦的人，却不能隔断那三弦鼓荡的声浪。

门外坐着一个穿破衣裳的老年人，双手抱着头，他不声不响。

选自《新青年》1918年第5卷第2号

全诗分为三小节，每一节都是一幅画。三小节诗依次由远及近、清晰地表现为远景、中景、近景，从而又共同组合成有层次、有意境、逼真浑融的完整画面。

作者先描画的远景，重点突出了"中午时候，火一样的太阳"和"少人行路"的长街，强烈的日照，无人的街道，使画面显示出独特的静感。当然，这种静感与很多诗文中描写的"静夜"截然不同，夜晚的静，往往清冷恬淡，而《三弦》中夏日正午的"静"却反射出一种灼热感，使人觉得沉闷。在这般沉寂的背景中，唯有三弦的声浪在断墙颓垣边鼓荡，使原先那种寂寞、烦闷感又平添几分沉重。这便是作者在第二小节诗中所渲染的一种气氛。在这一节诗中，作者并没具体描绘三弦的弹奏者，而旨在表现三弦的声响与节奏，然而，就在这一静一动之中，画面与音响交融一体，互为映衬，奠定了诗的整体格调。虽然在这第二小节诗中，也有"绿茸茸细草"，"浮着闪闪的金光"，似乎透出几分自然的生机，但终究抵不住鼓荡着的三弦声浪。诗的第三小节正表现了这种情景，作者用特写的方式，描画了一个身穿破衣、双手抱头、不声不响的老人，他的面貌神情虽不可见，然而他的动作、姿态却表明那声声拨动的"三弦"，正激起他心中的共鸣，并表现出他内心的孤寂与沉痛。这一幅以人物为主角，以景物、音响为背景的图画，真实地表达出当时社会人生的一个侧面，将古老的中国北方城镇的衰老与没落描画得极为传神，整幅画面意象苍老、破败，情绪低回沉重而又焦躁，思想却深远地蕴藏着，作者似乎在表现一种世道没落的情怀，又似乎在作一种人道主义的感叹。

这首诗由三弦的乐音中缓缓吐出，诗中用了一连串声母均为d、t的字，用以模写三弦的声音，又把阳声字和阴声字参错杂用，更显出三弦声的抑扬顿挫。《三弦》虽是新诗，却也采用了旧体诗词的表现方法，引用双声叠韵来帮助音节的和谐，造成有韵味的音乐效果。这首新诗在继承发展我国古典诗词描绘音乐的优良传统并有所革新创造方面，也作出了可贵的探索与尝试。还应指出的是，《三弦》中所用的白话，白得彻底，但决不粗俗，这在那个时代，实为难能可贵。

此诗用了散文体的形式，然而读了只觉得是诗，正如茅盾所指出的是："比我们常见的分行写成长短一样的几行而且句末一字押韵的诗更'诗些'的"（《论初期的白话诗》，载《文学》第八卷第一期）。（漆 瑗）

梦

鲁　迅

很多的梦，趁黄昏起哄。
前梦才挤却大前梦时，后梦又赶走了前梦。
　去的前梦黑如墨，在的后梦墨一般黑；
　去的在的仿佛都说，“看我真好颜色。”
颜色许好，暗里不知；
而且不知道，说话的是谁？

暗里不知，身热头痛。
你来你来！明白的梦。

选自《新青年》1918年第4卷第5号

1918年5月，鲁迅在《新青年》上发表新文学史的第一篇白话小说《狂人日记》的同时，还发表了白话新诗《梦》、《爱之神》、《桃花》等三首，接着又发表了《他们的花园》、《人与时》等几首。鲁迅说他是“不喜欢做新诗的”，“只因为那时诗坛寂寞，所以打打边鼓，凑些热闹；待到称为诗人的一出现，就洗手不作了”（《集外集·序言》）。“打打边鼓”之说，自然是鲁迅自谦之词。但以后鲁迅致力于小说、杂文的写作，很少再写新诗，确系实情。这不多的几首诗，在“五四”时期，对新诗的发展也确是起了“打打边鼓”的作用。

在《梦》这首诗中，鲁迅以“梦”的意象来表达自己的一些想法。人们做梦这一心理现象，总是发生在睡眠之时。但诗中却说，在“黄昏”时候，“很多的梦”“起哄”。这里说的“黄昏”，显然不是指日落黄昏的时候，而是指特定的历史时期；所谓“梦”，也不是指心理现象的“梦”，而是指一种憧憬、一种希望、一种理想。鲁迅说他青年时候就曾经“做过许多好梦”，比如去日本学医，就做过治病救人或在必要时去当军医这样“很美满”的“梦”；稍后弃医从文，筹办《新生》时，又与几个朋友做着“纵谈将来的美梦”（《呐喊·自序》）。然而，这些“梦”都没有成为现实。这首诗里所说的“梦”的含意正在于：在那“风雨如磐”的黑暗年代，各种各样的人，做着各种各样的“梦”：什么“钩爪锯牙”呀；“制造商估立宪国会”呀，“反清革命”、“恢复汉官威仪”呀，等等。这一个又一个的“梦”，不是“黑如墨”，就是“墨一般黑”，没有什么不同。“去的”或“在的”“梦”都说自己“真好颜色”，都是“好梦”。或许真的是这样，但在黑暗中又怎么辨别得清楚呢？甚至是什么样的人在吹嘘自己的“好梦”也

不容易弄清楚。这里的言外之意是：过去的就让它过去吧！这是对过去的彻底否定。

结尾两行，是这首诗的主旨所在：身处黑暗中，什么都看不见，就像在"没有窗户"的"铁屋子"里，"身热头痛"，快要被闷死了。然而，诗人已敏感到："时候已是二十世纪了，人类眼前早已闪出曙光"（《坟·我之节烈观》）。呼唤"快来快来，明白的梦"，正是诗人对光明的热切期待。

以"梦"作为意象，既有具体的感性形式，含蓄但不是朦胧；又有理性内容，直白但不是说教。这就是这首诗的主要特色。（邵伯周）

爱 之 神

鲁 迅

一个小娃子，展开翅子在空中，
一手搭箭，一手张弓，
不知怎么一下，一箭射着前胸。
"小娃子先生，谢你胡乱栽培！
但得告诉我：我应该爱谁？"
娃子着慌，摇头说，"唉！
你是还有心胸的人，竟也说这宗话。
你应该爱谁，我怎么知道。
总之我的箭是放过了！
你要是爱谁，便没命的去爱他；
你要是谁也不爱，也可以没命的去自己死掉。"

选自《新青年》1918年第4卷第5号

"五四"新文化运动的重大意义之一是：中国人重新发现了人的价值、人的尊严。反对封建礼教的束缚，要求个性解放，恋爱自由，婚姻自主，就是这人的发现的具体内容之一。因此，爱情就成为新文学家所普遍关注的一个主题。这首诗与当时其他诗人的爱情诗比较起来，其立意、构思和手法都颇为独特。

就立意来看，这首诗没有落笔于卿卿我我、缠绵悱恻的爱情本身，也不是写获得爱情的幸福或失去爱情的痛苦，而是提出了"应该爱谁"的问题。"东方发白，人类向各民族要的是人"。"魔鬼手上"，"终有漏光的处所"。新文化运动使深受封建礼教麻醉的"人之子醒了"（鲁迅：《热风·随感录四

十》)。"爱"的觉醒是人性的最初觉醒，要求得到爱情，更要求解决"爱谁"的问题。这就使这首爱情诗具有更深一层的内涵。

就构思来说，诗人让爱神与被爱情之箭射中者进行对话。爱神没有具体回答"应该爱谁"的问题，只是让"有心胸"——也就是"有头脑"的人自己去思考，启迪他决定了"爱谁"，就"没命的去爱他"。鲁迅在别的文章中说："无论爱什么——饭，异性，国，民族，人类等等，只有纠缠如毒蛇，执着如怨鬼"(《华盖集·杂感》)。这就是"没命去爱他"的最好的解释。如果不懂得爱，那就是不懂"自我"的价值和"自我"对别人的价值。那么，这样的人生又有什么意义呢？不就意味着行尸走肉吗？所以"爱之神"说，要是"谁也不爱"，"就没命的去自己死掉"。这样的构思是独具匠心的。

希腊神话中的爱神厄洛斯(在罗马神话中叫丘比特)的传统形象是身上有翼的天真的少年，他飞翔在空中，张弓搭箭，向人间传送爱情。这首诗一开始就描绘了爱神的这一生动形象。这一艺术技巧的运用，使诗篇饶有情趣。

(郭伯周)

人　与　时　　鲁　迅

一人说，将来胜过现在。
一人说，现在远不及从前。
一人说，什么？
时道，你们都侮辱我的现在。
　从前好的，自己回去。
　将来好的，跟我前去。
　这说什么的，
　我不和你说什么。

选自《新青年》1918年第5卷第1号

"五四"时期的一些新诗人，都曾"尝试"过哲理诗，如胡适的《威权》。这首《人与时》也可说是鲁迅写哲理诗的一种"尝试"。

在诗中，鲁迅把"现在"这个抽象的时间概念拟人化，使之具有人的品格，他以"我"的口气评论三种人对"我"——"现在"的三种不同态度，借以表达三种不同的见解：一种人认为，"将来胜过现在"，一种人认为"现在远不及从前"，一种人说"什么"，就是没有明确表示自己的看法。"我"认为这三种看法都"侮辱"了"我的现在"。至于原因，诗人没有具体说明。但只要联系

诗人的一些杂文来看，是不难理解的。

鲁迅是一向不满现实的黑暗而寄希望于将来的。他相信"将来必胜于过去，青年必胜于老年"。他认为"多有不自满的人的种族，永远前进，永远有希望"；他鼓励人们努力去"战取"将来的光明。但鲁迅寄希望于将来，却从不忘记"现在"，而是执著现在的。他说："杀了'现在'，也便杀了将来，——将来是子孙的时代"（《热风·随感录五十七·现在的屠杀者》）。在鲁迅看来，要战取将来的光明，必须从"现在"出发。如果脱离"现在"的实际而空想将来，那只是一种虚无飘渺的空想、幻想，不足取的。说"现在远不及从前"，显然是复古主义思想的表现。复古主义者总是留恋"逝去的岁月"的，他们念念不忘"祖传"、"老例"、"国粹"，在他们看来，"只要从来如此，便是宝贝"。他们对于新思想、新事物，总是这也看不惯，那也不满意，甚至抱敌视态度。所以说"现在远不及从前"这种话，就是"侮辱""现在"。至于说"什么"的人，就是对"什么"都不关心的糊涂虫：既麻木不仁，看不到"现在"的黑暗；又鼠目寸光，看不到将来的光明，他们总是因循守旧，不图改革的。

对于这三种不同思想的人，"我"采取不同的态度：对那种认为"现在远不及从前"的人，就请他"自己回去"，也就是"仰慕往古的，回往古去罢"（《华盖集·杂感》）。说"将来好的"人，还有着向往将来的一面，所以请他"跟我前去"，共同战取光明。至于只说"什么"的糊涂虫，就没有什么好说的了，让他去罢。

用拟人化手法把抽象的时间观念具象化，借以表达诗人自己的见解，鼓励人们执著现在，努力战取光明的将来，就是这一首诗的立意所在。

（邵伯周）

山中即景

李大钊

一

是自然的美，是美的自然；
绝无人迹处，空山响流泉。

二

云在青山外，人在白云内。
云飞人自还，尚有青山在。

选自《新青年》1918年第5卷第3号

这两首诗写于1918年7月。从诗题看，它是即景成咏的风景诗，而又继承了古诗托物寄意的传统，鲜明地反映出站在当时思想界先驱地位的诗人的情趣、人格和抱负，具有言志诗的某些特点。

第一首诗在清幽、邈远、阔大的背景中讴歌了大自然的美。头两句诗，全用口语，在倒装句中回环（回文），看似平常，实则颇有深意。诗人看来，大自然本身也生生不已，充满创造的活力；它奠定山川，区分湖海，成就了当世的环境。所以既有"自然的美"，又成就了"美的自然"。而最能体现这种美的，诗人觉得是深山中的流泉。试想，千山万壑，森然屏列，而又荒寂无声，绝无人迹，那是何等空旷、幽渺、阒静！人们也许要误认为这里除了死寂再没有什么象征生命活力的东西存在了。然而，就在这人迹不到的空山深谷，却响起了叮叮咚咚的山泉声，令人惊喜。处于如此广漠的空间，这泉水也许太小，泉声也许太轻，但它确确实实打破了此地沉寂的统治，喧闹着生意，使入山的困顿者精神为之振奋。假如说，旧时代的山林文学追求绝对的静谧，那么新时代的文学便应该表现二十世纪的动的精神，尤其对于受到封建禁锢达数千年之久、毫无生气的"白首中国"（李大钊《青春》中语，与"青春中国"对称）更是如此。所以这广漠寂静中的一串泉声、一点动态、一股活力，固然是为自然景观写照，但同时也跃动着作者的一缕情思，反映着时代的精神趋向。这就使本诗与历史上那些山林逸客流连风景、迷醉忘返的风景诗、山水诗有着内涵上的差异与不同的时代属性。

第二首诗更在山姿云色的描绘中写出自己的襟怀。起首两句，出现了屹立的青山、飞动的白云和登高的健儿三种形象，它们如杂技中的叠椅以一定的角度和力点而叠加。诗作取了仰观的角度，从山脚望向山巅，但觉青山巍峨，气象万千。而高飘的白云更在青山之外的天际悠游，仅可远视。登高的健者则攀上了顶峰，耸立在山巅之上，从山脚下望去，像嵌在白云之中。这两句诗着意写云、写人，写其高出于青山之上。虽然诗句本身止于描述，没带上明显的感情色彩，但人们可以想见这云、这人的得意之形呢。

下两句诗，诗情翻进了另一个层面：飘忽的云飞走了，登高的人儿也回家去了，只有青山岿然不动，倚天挺立。至此，我们方才明白，原来诗人采用了反起的手法，他本意是在讴歌坚定不移的青山，但却不直说，而先从青山之外、之上的云和人落笔，似乎他们占尽了风光。然后笔锋一转，云和人都顿然消失，只有青山巍然屹立。于是，这无边风光也就全归于它了。这种故作贬抑，然后才全力褒扬的反起手法，往往较正起平添了一种始料不及的意趣。

值得一提的是，李大钊第二年秋天又发表了题为《山峰》的即景短诗，头两句写山上的松树，次两句写遮山的白云，末两句为"白云飞来便去，山峰依然露出"，取象与立意俱与本诗相似。从作者反复歌吟的对象中，我们可明

显地看出：青山坚韧不拔的形象和性格，正是诗人人格的外化，它形象地表现了诗人坚定的志向与博大的襟怀。 （金钦俊）

孤山听雨 俞平伯

记八月一日之游

云依依的在我们头上，
小桦儿却早懒懒散散地傍着岸了。
小青嘞，和靖嘞，
且不要萦住游客们底凭吊；
上那放鹤亭边，
看葛岭底晨妆去罢。

苍苍可滴的姿容，
少一个初阳些微晕她。
让我们都去默着，
幽甜到不可说了呢。
晓色更沉沉了；
看云生远山，
听雨来远天，
飒飒的三两点雨，
先打上了荷叶，
一切都从静默中叫醒来。

皱面的湖纹，
半蹙着眉尖样的，
偶然间添了——
花喇喇银珠儿那番迸跳。
是繁弦？是急鼓？
比碎玉声多几分清悄？

凉随着雨生了，
闷因着雷破了，
翠叠的屏风烟雾似的朦胧了。
有湿风到我们底衣襟上，
点点滴滴的哨呀！

来时的桦子横在渡头。
好个风风雨雨。
清冷冷的湖面。
看他一领蓑衣，
把没篷子的打鱼船，
闲闲的划到藕花外去。

雷声殷殷的送着，
雨丝断了，近山绿了；
只留恋的莽苍云气，
正盘旋在西泠以外，
极目的几点螺黛里。

八，五，杭州。

选自《冬夜》，亚东图书馆1922年版

孤山在杭州西湖中。诗人游孤山正值清晨。这时已见"云依依的在我们头上"，湖中游船靠在岸边。当年岸边有冯小青和林和靖的墓。葛岭上有一座初阳台，因其地势高敞可以最先承受东方升起的朝阳，可是此刻苍翠可滴的葛岭没有初阳的晕染，欲雨未雨的西湖，有着"幽甜到不可说"的韵味。不知不觉中，雨渐渐下起来。于是诗人雅兴大发，沐雨而立，一面观赏雨景，一面听那如"繁弦"、如"急鼓"，"比碎玉声多几分清悄"的雨声。

诗人在雨中看西湖，当然是看随着雨的由小而大、由大而小所引起的西湖景色的种种变化：未雨前的西湖、葛岭，是"苍苍可滴的姿容"；雨初来是"皱而的湖纹，半蹙着眉尖样的，偶然间添了——花喇喇银珠儿那番迸跳"。雨渐渐大起来，"翠叠的屏风烟雾似的朦胧了"，游船横在渡头，湖面清冷冷的，一个渔夫披一领蓑衣，"把没篷子的打鱼船，闲闲的划到藕花外去"。雨渐渐停了，近山绿了，莽苍的云气，正盘旋在西湖之外的极目远望处，几点螺

黛般的山峰之上。

古代诗人写西湖雨的诗不少，苏轼出守杭州时更留下写西湖雨景的名句，如"黑云翻墨未遮山，白雨跳珠乱入船。卷地风来忽吹散，望湖楼下水如天"；"横风吹雨入楼斜，壮观应须好句夸。雨过潮平江海碧，电光时掣紫金蛇"。更为人熟知的是："水光潋滟晴方好，山色空濛雨亦奇。欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜。"这首《孤山听雨》在意境创造上显然有前人诗词的影响，但诗人大概觉察到前人名篇一般都只写视觉中的雨，所以特别在诗题中突出"听"，由视而听，由听而观，西湖雨景便声色俱佳了。初来之雨声，是"飒飒的三两点雨"，雨声自荷叶上传出，清晨西湖的一切"都从静默中叫醒来"；渐密的雨声，"比碎玉声多几分清悄"，令人感到凉气袭人；雨停了，则是"雷声殷殷的送着"。各种感觉交错，使诗人将一场并不罕见的西湖雨写得绘声绘色。诗人运用自由体，从晓色沉沉到"雨丝断了"，一层层挥洒开去，变幻多姿，使读者有身临其境之感，并获得了一种美的享受。

这首诗的语言也相当凝炼，有些诗句颇有词曲语言的韵味，如"看云来远山，听雨来远天"，两个短句使全诗境界顿开。有的诗句写得相当传神，如"皱面的湖纹，半蹙着眉尖样的"，将西湖拟人化了，似乎是西子不耐雨沐的情态。再如"凉随着雨生了，闷因着雷破了"，一个"生"字，一个"破"字，将两种感觉的变化以动态呈现出来。（陈良运）

凄　然　　俞平伯

今年九月十四日我同长环到苏州，买舟去游寒山寺。虽时值秋半，而因江南阴雨兼旬，故秋意已颇深矣。且是日雨意未消，游者阒然；瞻眺之余，顿感寥廓！人在废殿颓垣间，得闻清钟，尤动凄怆怀恋之思，低回不能自已。夫寒山一荒寺耳，而摇荡性灵至于如此，岂非情缘境生，而境随情感耶？此诗之成，殆吾之结习使然。

那里有寒山！
那里有拾得！
那里去追寻诗人们的魂魄！
只凭着七七八八，廓廓落落，
将倒未倒的破屋，
粘住失意的游踪，
三两番的低回踯躅。

明艳的凤仙花，
喜欢开到荒凉的野寺；
那带路的姑娘，
又想染红她的指甲，
向花丛去掐了一握。
他俩只随随便便的，
似乎就此可以过去了；
但这如何能，在不可聊赖的情怀？

有剥落披离的粉墙，
欹斜宛转的游廊，
蹭蹬的陂陀路，
有风尘色的游人一双。
萧萧条条的树梢头，
迎那西风碎响。
他们可也有悲摇落的心肠？

铿然起了，
嗡然远了，
渐殷然散了；
枫桥镇上的人，
寒山寺里的僧，
九月秋风下痴着的我们，
都跟了沉凝的声音依依荡颤。
是寒山寺的钟么？
是旧时寒山寺的钟声么？

九，三十，杭州

选自《冬夜》，亚东图书馆 1922 年版

提到苏州寒山寺，便会使人想起使寒山寺得名的唐初和尚诗人寒山子与他的朋友拾得。据说这两位高僧被当时的人目为文殊和普贤两菩萨的再世，但他们都匿住寺中当烧火僧人，后有一位地方官闻讯去访问，他们“即走

出寺归寒岩，寒山子人穴而去，其穴自合”。提到寒山寺，又会使人忆起唐朝诗人张继的诗篇：“月落乌啼霜满天，江枫渔火对愁眠。姑苏城外寒山寺，夜半钟声到客船”（《枫桥夜泊》）。任何一个熟悉寒山寺这些历史掌故的人，都会有一种诗的情绪、诗的境界先入为主地藏在心中。诗人与他新婚不久的妻子同游寒山寺之时，正值“秋意颇深”，且又“雨意未消”之时，游人疏落，满目是废殿颓垣，但“得闻清钟”，于是“凄怆怀恋之思，低回不能自已”。

全诗四节。第一节开始即发感叹：“那里有寒山！那里有拾得！”千载之后欲寻其人，自是发诗人之痴想。人去而千古名寺如此荒废，只有“七七八八、廓廓落落，将倒未倒的破屋”，使今日之游客凭添失落之感，只能在“低回踯躅”中想象那昔日寒山寺的景况，神游古人诗中的寒山寺！第二节调人亮色：“明艳的凤仙花，喜欢开到荒凉的野寺”，似乎给寒山寺添了一点景色。给诗人带路的姑娘充溢着青春的生气，但这也不能使怀古情深的诗人感到愉快，他“无可聊赖的情怀”不能自已。接着，诗人以一连串冷色调的景物来衬托、抒写自己的情怀：粉墙是“剥落披离的”，游廊是“欹斜宛转的”，陂陀路是“蹭蹬的”，游人一双（即诗人夫妇）是“有风尘色的”，树梢是“萧萧条条的”，而那西风也是“碎响的”，这些更加深了诗人凄然的心情。最后一节集中写了寒山寺响彻千古的钟声：“镗然起了，嗡然远了，渐殷然散了”，这钟声使今天“枫桥镇上的人，寒山寺里的僧，九月秋风下痴着的我们”，都随着沉凝的钟声“依依荡颤”，只有这钟声，才使人有回到“旧时寒山寺”之感，这悠扬钟声，象征历史的久远，钟声里有古代诗人们的魂魄在，这钟声也荡颤着又一颗年青的诗心！

诗人道“情缘境生，而境随情感”。其凄然之情全由寒山寺今日之荒凉破败而生，再加上又是秋风萧瑟之时，废殿颓垣更加深对逝去诗人的怀念，这眼前的境界一开始就摇荡诗人敏感的性灵。当他的感情一旦进入这境界，又不能“只随随便便的，似乎就此可以过去了”，反是“三两番的低回踯躅”，对寒山寺破败景象感触愈深，心中之情也从“失意”而至“无可聊赖”，再而生悲愁摇落之心肠；随着寺钟鸣起，那凄然之情似乎亦有历史的久远，笼罩、扩散于钟声所及之处。由一个寒山寺而发出如此荡颤的思古之幽情，也的确有点文人之“结习使然”。在《〈冬夜〉自序》中，诗人说自己做诗，“还不免沾染贵族的习气”，但是，诗是诗人灵魂的自白，只要是真境界，真感情，便是好诗，所以闻一多说，这首诗有“神妙的‘兴趣’，是不可言诠的”，不必因“文人结习”而病之。

二十年代初，有的新诗只是白话而显得散漫，有的新诗，在音节方面有浓重的旧诗格调韵味。而《凄然》则不然。朱自清所说：“俞平伯氏能融旧诗的音节入白话”。闻一多在评论《冬夜》时，对其中不少短诗“太拘泥于词曲的音节”，有的“几乎都是小令词”，给予了严格的批评，但他特别标举“《凄

然》一首，为全集最佳的音节举隅，不滑不涩，恰到好处，兼有自然与艺术之美的音节，再没有能超过这一首的了”。《凄然》是自由体诗，运用了凝炼的口语入诗，诗句长短交错，用韵也比较自由，第一节换韵，第二节不用韵，第三节基本一韵贯通，第四节两次重复语尾词，似有韵又似无韵，全诗境界与情绪的变换，从韵味中也可感受出来。（陈良运）

暮　　俞平伯

敲罢了三声晚钟，
把银的波底容，
黛的山底色，
都销融得黯淡了，
在这冷冷的清梵音中。

暗云层叠，
明霞媵有一缕；
但湖光已染上金色了。
一缕的霞，可爱哪！
更可爱的，只这一缕哪！

太阳倦了，
自有暮云遮着；
山倦了，
自有暮烟凝着；
人倦了呢？
我倦了呢？

选自《雪朝》，商务印书馆1922年版

俞平伯在他的《〈冬夜〉自序》中曾说：“……我怀着两个做诗的信念：一个是自由，一个是真实。”他申明不愿做虚伪的诗，要自由地表现自己真实的感情。他有些诗，的确表现了一种旧时才子式的感伤，对月伤情，对花流泪，他自己也意识到“不免沾染贵族的习气”，但他又认为，既然诗要表现自己的

心灵，就“不免常有矛盾的地方”，“有多方面的我，便有多方面的诗，这是平常而正当的”。《暮》表现了诗人才子习气——对物伤感的一面，却也有真实的美的感情在内。

诗人彳亍在西子湖畔，暮色渐浓了。他没有直接描写天色，仿佛暮色是从古寺的钟声里扩散出来的，那冷冷的清远的梵音，把银色的湖波、黛色的山，“都销融得黯淡了”。但这时太阳并未完全落山，天空尚有灿烂的晚霞一缕，湖光返照明亮如金，这是无限好的夕阳，诗人赞叹：“一缕的霞，可爱哪！更可爱的，只这一缕哪！”如果是满天灿烂的云霞，也就不值得诗人特别注目了。这里表现了诗人心中某种情绪，如销融得黯淡的山色湖光，如清冷的梵音，他的人生经历里隐含些许哀愁忧伤，但也有使他愉悦的回忆，虽然不是太多，与那些不如意事比较，就更显得使人眷恋了，透过“暗云层迭”给他以些许慰勉。

一天将尽，诗人感到有了倦意，人生旅途自有体味不尽的艰辛，需要别人的关心，别人的爱护，需要有温暖的栖息以恢复身体与心理的疲劳。“太阳倦了，自有暮云遮着；山倦了，自有暮烟凝着；人倦了呢？我倦了呢？”这诗的发问也是一种呼唤，呼唤友谊，呼唤爱情，呼唤人与人之间的关心、理解与帮助。这里，诗人所呼唤的，乃是那个时代的诗人所执著追求的人道主义精神。

这首诗构思是巧妙的，由暮色而生情、生思，“人倦了”，“我倦了”怎么办，以此推出了一个颇有社会意义的问题。在手法上，诗人活用了传统诗词的技巧，诸如湖光山色也似一多愁善感的听客，为梵音而“销融”；又如“倦”、“遮”、“凝”等诗眼的精心选炼，都给诗的表现力增加了力度。

（陈良运）

小 河 周作人

有人问，我这诗是什么体，连自己也回答不出。法国波特来尔(Baudelaire)提倡起来的散文诗，略略相象，不过他是用散文格式，现在却一行一行的分写了。内容大致仿那欧洲的俗歌；俗歌本来最要叶韵，现在却无韵。或者算不得诗，也未可知；但这是没有什么关系。

一条小河，稳稳的向前流动。
经过的地方，两面全是乌黑的土，
生满了红的花，碧绿的叶，黄的实。

一个农夫背了锄来，在小河中间筑起一道堰，
下流干了；上流的水，被堰拦着，下来不得：
不得前进，又不能退回，水只在堰前乱转。
水要保他的生命，总须流动，便只在堰前乱转。
堰下的土，逐渐淘去，成了深潭。
水也不怨这堰——便只是想流动，
想同从前一般，稳稳的向前流动。

一日农夫又来，土堰外筑起一道石堰。
土堰坍了：水冲着坚固的石堰，还只是乱转。

堰外田里的稻，听着水声，皱眉说道，——
"我是一株稻，是一株可怜的小草，
我喜欢水来润泽我，
却怕他在我身上流过。
小河的水是我的好朋友，
他曾经稳稳的流过我面前，
我对他点头，他向我微笑，
我愿他能够放出了石堰，
仍然稳稳的流着，
向我们微笑：
曲曲折折的尽量向前流着，
经过的两面地方，都变成一片锦绣。
他本是我的好朋友，——
只怕他如今不认识我了；
他在地底里呻吟，
听去虽然微细，却又如何可怕！
这不像我朋友平日的声音，
——被轻风拂着走上沙滩来时，
快活的声音。
我只怕这回出来的时候，

不认识从前的朋友了，
便在我身上大踏步过去：
我所以正在这里忧虑。”
田边的桑树，也摇头说，——
“我生的高，能望见那小河，——
他是我的好朋友，
他送清水给我喝，
使我能生肥绿的叶，紫红的桑葚。——
他从前清澈的颜色，
现在变了青黑；
又是终年挣扎，脸上添出许多痉挛的皱纹。
他只向下钻，早没工夫对了我的点头微笑，
堰下的潭，深过了我的根了。
我生在小河旁边，
夏天晒不枯我的枝条，
冬天冻不坏我的根，
如今只怕我的好朋友，
将我带倒在沙滩上，
拌着他卷来的水草。
我可怜我的好朋友，
但实在也为我自己着急。”

田里的草和虾蟆，听了两个的话，
也都叹气，各有他们自己的心事。

水只在堰前乱转；
坚固的石堰，还是一毫不摇动。
筑堰的人，不知到那里去了？

选自《新青年》1919 年第 6 卷第 2 号

《小河》写作于 1919年 1 月，正是白话诗创作方兴未艾之时。它的发表给新文学带来不小的震动，胡适曾称它为“新诗中的第一首杰作”（《谈新

诗》)。朱自清更是称赞它"融景入情,融情入理"(《〈新文学大系·诗集〉导言》)。但以后随着作者在敌伪时期的变节,也随着后来者艺术鉴赏趣味的改变,对这首诗的批评愈见增多。也许批评中掺杂了一些非诗因素,因此许多批评未必中肯。平心而论,《小河》确是新文学初期的新诗代表作之一。

诗的小序,透露出作者在创作准备时,已经融入了波特莱尔的影响,其表现为二点:第一,诗的形式是散文诗,不过是用分行的手法来写,但构思布局和语言特点都是散文化的;第二,在创作手法上,它是象征的,隐喻的,在小河的意象背后包容了诗人对西方现代思潮的理解。

因为是散文诗,所以它无韵,完全摆脱了旧体诗形式的束缚,换上明白达意的口语,形同散文。如果以抒情诗的要求来读它,难免觉得它在语言上的稚拙和不精炼,或者冗长。但它传达出来的,确实是诗的语言。它在亲切、朴素和细腻的文本形式下包含着两层意义:一是对具体意象的细密观察,描绘出小河流动受阻后的各种景象,以抒写个性要求发展的情怀,——也即朱自清所说的"融景入情";二是更深入一步,借各种生物之口,诉说出它们对小河受阻后的同情、悲哀以及恐惧,曲折地表达了对生命力的复杂理解——也即"融情入理"。这首诗通篇没有说教的痕迹,始终围绕具体的意象,以描摹和象征的结合,显示了传统旧体诗词的程式化语言所无法表达的优越性。

文本的双重意义决定了小河的象征具有多层内涵。诗的前半部分是写一条小河在生满"红的花,碧绿的叶,黄的果实"的两岸中间"稳稳的向前流动",描绘出小河流动时生机盎然的常态画面。但是"一个农夫背了锄来,在小河中间筑起一道堰",使小河"不得前进,又不能退回,水只在堰前乱转",展开了对堰冲击的斗争。然而,河与堰并非有什么宿怨,"水也不怨这堰——便只是想流动,想同从前一般,稳稳的向前流动。"这个假想反映了五四时代的人道主义思潮对作者的影响:一切都只是按着本性而行动,而发展,有所障碍,便去竭力排除,但排除它的目的只是为了进步和发展,并不是为了损害他人。作为筑堰堵水者的农夫也是个面目不清的形象,他为何一再筑堰,阻挠水流?诗中未加说明,也无须说明,它不过是象征了社会上一种妨碍个性发展的人为势力而已。

诗的后半部分从第十三行开始,叙事视角改变了。原先作为叙事者角色的作者退入了幕后,却出现了河堰双方搏斗时作壁上观者——稻、桑、草和虾蟆们的对话,描绘出它们对于被囚住的河水的复杂感情。它们都是小河的"好朋友",对小河的被阻怀着同情,它们对小河的生命力在石堰的囚阻下渐渐萎顿报以同情,但这种同情下面,它们又抱着深深的顾虑和畏惧。它们凭着本能的敏感担心着,小河的生命力得不到正常的流动后,会积聚起巨大的破坏因子,一旦冲出堰堤,就会发生可怕的后果。

诗的后半部分中,小河的意象内涵已经发生了变化。它展示出作者对

它相当复杂与深刻的理解力。如果用中国传统思维习惯来解释这首诗，小河的意象自然会使人联想到"防民之口，甚于防川，川壅而溃，伤人必多"和"载舟覆舟"之类的古训，于是就得出作者对革命感到忧惧的结论。其实，在"五四"一代的知识分子中，对河流的意象已经赋有新的、来自西方的象征意义：暗示生命力的冲动，这概念来自柏格森的学说。罗曼·罗兰在《约翰·克利斯朵夫》中写下著名的开篇第一句："水声浩荡"，已开先河。生命力的困顿和受压抑，反使破坏力量因此而积聚，一旦冲破理性的堤防，将会是玉石俱焚、难以收拾。这种想法与当时刚刚传入中国学界的弗洛伊德学说显然是有关的。——柏格森＋弗洛伊德，正是日本文艺理论家厨川白村的名著《苦闷之象征》带给中国知识分子的礼物。周作人当然不会例外。更何况他写《小河》的前后，正在起劲地读弗洛伊德、卡彭德和蔼理斯的书。联系全诗看，小河的象征由"个性"转到"生命力"再进而暗示出关于弗氏"潜意识"、"伊德"之类的理解，正表现出五四新诗与世界思潮同步的知识构造与开阔境界，这也正是深得其意的郑振铎在 1935 年时还说《小河》至今"却终于不易超越"（《〈中国新文学大系·文学论争集〉导言》）的含义所在。 （陈思和）

苍 蝇

周作人

我们说爱，
爱一切众生；
但是我——却觉得不能全爱。
我能爱狼和大蛇，
能爱在林野背景里的猪。
我不能爱那苍蝇。
我憎恶他们，我诅咒他们。
大小一切的苍蝇们，
美和生命的破坏者，
中国人的好朋友的苍蝇们啊！
我诅咒你的全灭，
用了人力以外的
最黑最黑的魔术的力。

一九二一年四月十八日

选自《雪朝》，商务印书馆 1922 年版

周作人一向承认他身上藏着两个鬼：流氓鬼和绅士鬼。所谓"流氓"，指的是他敢于同封建传统思想捣乱，反抗现有的社会秩序；所谓"绅士"，可以说是中国传统士大夫文化在他身上的复生，使他逐渐生成清闲、平和与冷漠的心境。三十年代以后的周作人的作品，多以绅士气为代表风格，然而在五四初期，他却实在是凌厉浮躁，叱咤风云过一阵子的，那些充满流氓气的作品便是证明。

《苍蝇》正是这样一首好斗的流氓气作品。写这首诗的时候，诗人因病住院，心境多少有些浮躁，他从诅咒开始，开宗明义地宣告了与苍蝇不共戴天的仇恨。这种态度自然与讲究博爱的谦谦君子风度相抵触，故而他率先排列出狼、大蛇和林里的猪为例，表明自己并非不宽厚，——以狼之凶残、蛇之阴毒和野猪之贪婪，已经够得上但丁笔下的狮、豹、狼的形象了，但作者以为尚且可以去爱，唯独苍蝇不仅是不能施之于爱，而且还要"用了人力以外的，最黑最黑的魔术的力"来诅咒它的灭亡。这种坚决的不妥协立场，倒是与鲁迅在《二十四孝图》中对反对白话者的强烈诅咒相近似。

从表面上看，诗人恨苍蝇只是因为接受了科学的洗礼，知道它能够传染病菌，因此对这种飞虫有着恶感。其实在诗的后半部分，隐隐地流露出他真正的攻击目标。当他诅咒苍蝇为"美和生命的破坏者"时，还可以理解为诗人病中的嫉世愤俗心情，然而紧接着一句："中国人的好朋友的苍蝇啊"，则点出了苍蝇作为愚昧、落后、不文明的社会环境的产物，他已经把苍蝇视作为中国旧文化的代表者了。唯有把苍蝇放在这样一个文化背景下，我们才能真正地把握诗人的那种激愤之情，也才能理解周氏兄弟在新文学初期同享盛名的原因所在。

无论在中国还是在西方，古典文人对苍蝇似乎都无恶感，歌之咏之者甚多，日本俳句诗人小林一茶甚至在诗中呼道："不要打哪，苍蝇搓他的手，搓他的脚呢"，颇有温馨的感情色彩。周作人终究是博学，对于这些咏蝇的文学作品亦是熟如指掌，当他读着这一句诗时，常常会想起自己的诗而觉得惭愧，以为自己的心情总不能达到那炉火纯青的一步，——当周作人把这些心境写进文章里时，已是1924年了，比写《苍蝇》迟了整整三年，由此也表明他身上的绅士气已经抬头，并终将要战胜他的流氓气。（陈思和）

草 儿

康白情

草儿在前，
鞭儿在后。
那喘吁吁的耕牛，

正担着犁耙，
眙着白眼，
带水拖泥，
在那里"一东二冬"地走着。

"呼——呼……"
"牛吔，你不要叹气，
快犁快犁，
我把草儿给你。"

"呼——呼……"
"牛吔，快犁快犁。
你还要叹气，
我把鞭儿抽你。"

牛呵！
人呵！
草儿在前，
鞭儿在后。

1919年2月1日，北京
选自《草儿》，亚东图书馆1922年版

江南的春天，农民忙着春耕，乃是年年习见的景象。诗人不实写景色，而以"草儿"为题，这就另有一番意味。牛食草耕地，生产出供给人食用的稻粱麦麦。牛在为了人类的生存而耕耘的景况又是怎样的呢？"草儿在前，鞭儿在后"，诗以这两句开头，使人感到牛的辛苦拉犁，可怜而又悲壮：生存的欲望在前，人的威逼在后；草儿对它是一种引诱，鞭儿对它是一种威胁，它拉着沉重的犁，喘吁吁地，"眙着白眼，拖水带泥，在那里'一东二冬'地走着"。它走得动得走，走不动也得走，在后面挥着鞭儿赶它的人只是叫着："快犁，快犁，我把草儿给你"，甚至不准它叹一口气："你还要叹气，我把鞭儿抽你。"动物世界中，牛是最能负重、最忠厚老实的动物。牛是农民的好帮手，它在人的世界里的境遇却是如此！

诗中所写，仅是为牛而悲叹吗？不，诗人其实倒是在为那挥着鞭儿赶牛

的人而悲叹。中国的农民，他们是人的世界里的牛，牛的形象就是农民的形象，牛的境遇和命运，也是中国农民的境遇和命运。他们一年到头只是艰辛地劳作，吃的是"草"，得到的是"鞭子"的抽打。一年复一年，一代又一代，中国的农民就那样"担着犁鸢，眙着白眼，带水拖泥"，在中国广漠的田野上"一东二冬"地艰难劳动着，生活着。《草儿》用语虽简，表现的东西远远超过我们从文字表面所见到的春耕场景。

"五四"时期的新诗人中，关心农民疾苦并在诗中有所表现的，不乏其人，刘半农、刘大白、康白情都留下了一些名篇。康白情的诗不象刘大白那样，诗笔已深入到农民的内心，他只是客观地观察，抒发中国知识分子传统的"悲天悯人"的情怀。对于作诗来说，这种"悲天悯人"又可能是作为他的一种审美追求而表现出来的。《草儿》也的确带有"触物比类，宣其性情"的意思，可让读者从"草儿在前，鞭儿在后"联想到那种不合理的社会制度。

这首《草儿》运用的是象征手法，不过他不是用李金髮式的神秘象征，而是在可以直观的形象性描写之后隐含另一种意义，字里行间有一种暗示性，合乎中国传统的那种"称名也小，取类也大"的象征，有点类似《诗经》中《硕鼠》之类的艺术表现。　　（陈良运）

窗　外　　康白情

窗外的闲月
　紧恋着窗内蜜也似的相思。
相思都恼了，
　她还涎着脸儿在墙上相窥。

回头月也恼了，
　一抽身儿就没了。
月倒没了；
　相思倒觉着舍不得了。

二月九日，北京

选自《草儿》，亚东图书馆 1922 年版

康白情是"五四"时期在文学上十分活跃的一位诗人。朱自清认为，与胡适的诗歌主张"同调"的只有康白情一人。不过康白情比胡适在诗的立意上更具有创造性，表现手法更刻意求新，在诗体解放的路上也走得更大胆。

这首诗便体现了诗人在处理题材和立意上新颖的想象力。

在传统诗歌中，表现月与相思的题材不计其数，并形成了一种模式：以月起兴，借月这一媒介，寄托诗人的相思之情。以这样一个传统题材为诗料，极易受到传统手法的束缚，诗人却偏要在其中寻觅新诗的表现力，这本身就是对诞生不久的新诗的一个考验。

胡适曾以这首诗为例，说明诗体解放对于表达复杂情感、精密观察的重要性，认为这首诗若用旧体，一定不能说得如此细腻。的确，这首诗表达的细腻与采用自由体和现代口语密切相关。例如第二节连续四个"了"，把闲月的羞恼的情绪和略带顽皮戏谑的个性细腻地表达了出来；这种自然的语言节奏与那种一唱三叹的旧诗节奏是迥然不同的。康白情是最早具体提出新诗应当注重顺耳、爽口、易唱功能的，因而他的诗注重节奏的自然，并与内容相和谐。在立意和表现手法方面，诗人一反传统模式，将月与相思充分人格化，使两者相互依恋而为一种人际关系，把通常是诗人与月的关系中的诗人一方隐去，直接地去描写月与相思的感情纠葛，呈示一种崭新的意境。第一节，写明月紧恋着相思。本来因见月而勾起相思之情，所谓"举头望明月，低头思故乡"；但是诗人却另辟蹊径，暗示思念本身也是一种痛苦，思念越多，痛苦越深。然而，明月似乎并不懂得相思的这种特殊的苦恼，或者说由于太偏执于与相思的依恋之情，于是反把相思弄恼了。第二节，明月原也是恋着相思，或更是怜惋着相思，却弄得个"多情却被无情恼"，于是月也终于气恼地离开了。然而，相思气恼明月原是因为见月愈久，相思愈深，也就愈伤情乱神，它并不是一个"无情物"，如今月走了，相思又感到孤独了。真是"相见时难别亦难"。短短八句，就把如此复杂丰富的情感有层次而富于戏剧性地表达出来了。（张 新）

江 南

康白情

一

只是雪不大了，
颜色还染得鲜艳。
赭白的山，
油碧的水，
佛头青的胡豆。
橘儿担着；
驴儿赶着；
蓝袄儿穿着；

板桥儿给他们过着。

二

赤的是枫叶，
黄的是茨叶，
白成一片的是落叶。
坡下一个绿衣绿帽的邮差
撑着一把绿伞，——走着。
坡上踞着一个老婆子，
围着一块蓝围腰，
嗒嗒地吹得柴响。

三

柳椿上拴着两条大水牛。
茅屋都铺得不现草色了。
一个很轻巧的老姑娘
端着一个撮箕，
蒙着一张花帕子。
背后十来只小鹅
都张着些红嘴，
跟着她，叫着。
颜色还染得鲜艳，
只是雪不大了。

二〇，二，四，在沪宁路车中

选自《少年中国》1920 年第 1 卷第 9 期

"五四"时期大多数诗人受了胡适"诗的经验主义"的影响，一般作诗的态度便是以实生活为主题，注重诗的客观真实性，强调诗应当采用具体化的写法。这是追求一种白描之美。康白情主张诗的"刻绘的作用"也就是这个意思。他认为，诗人"对于对象得了一个具体的印象"，然后把"属于对象底具体的印象具体的写出来"。这首诗并没有太深刻的诗的境界和思想内涵，但诗人对于具体对象有一种敏锐的观察力与选择力，并能捕捉较为概括与

典型的印象，在看似漫不经心的随意的刻绘与描写中，呈示出山水人禽的大自然生态的鲜明生动的意趣。诗人笔下的景致之所以生动而充满活力，还在于诗人并不是静态地摹写自然，而是化静为动，给大自然注入生命之流。例如，不说他们走过板桥，而说"板桥儿给他们过着"，体现一种生机盎然的情趣。这种描写方法在当时还算很有表现力的。所以朱湘就说过，"康君别的不算作功劳，只有他的描写才是他对于新诗的一种贡献"。

这首诗为时人称道的另一特点是色彩的描写。胡适曾称赞这首诗的长处在于颜色的表现，在于自由的实写外界的景色。描写江南雪景难处较大，因为它缺乏的正是颜色。康白情似乎明白这种难处，因此他的意念就是捕捉颜色的信息，千方百计在白的单纯中追求色彩的丰富。如果诗人不是以颜色作为视线的落点，那么他很可能会轻易地放过邮差的伞、老婆子的围腰，更不用说小鹅的红嘴了。其次，诗人在句式的编排上也别有一番用意：全诗的句子几乎都以一种颜色为落点，在不断的重复中，有节奏地强化了颜色的份量，同时在心理上形成一种"假象"和错觉，反而把白色掩没在色彩里了。

（张 新）

送客黄浦

康白情

（八年七月十八日）

一

送客黄浦：
我们都攀着缆——风吹着我们的衣裳，——
站在没遮栏的船楼边上。
黑沉沉的夜色，
迷离了山光水晕，就星火也难辨白。
谁放浮镫？——仿佛是一叶轻舟。
却怎么不闻桡响？
今夜的黄浦，
明日的九江。
船呵，我知道你不问前途，
尽着直奔那逆流的方向！
这中间充满了别意，

但我们只是初次相见。

二

送客黄浦：
我们都攀着缆——风吹着我们的衣裳，——
站在没遮栏的船楼边上。
看看凉月丽空，
才显出淡妆的世界。
我想世界上只有光，
只有花，
只有爱！
我们都谈着——
谈到日本二十年来的戏剧，
也谈到"日本的光，的花，的爱"的须磨子。
我们都相互地看着，
只是寿昌有所思，
他不曾看着我，
也不曾看着别的那一个。
这中间充满了别意，
但我们只是初次相见。

三

送客黄浦：
我们都攀着缆，——风吹着我们的衣裳，——
站在没遮栏的船楼边上。
四周的人籁都寂了，
只有她缠绵的孤月，
尽照着那碧澄澄的风波。
碰着船毗里翎珑地响。
我知道人的素心，
水的素心，

月的素心——一样。
我愿水送客行，
月伴我们归去！
这中间充满了别意，
但我们只是初次相见。

选自《少年中国》第 1 卷第 2 期

康白情这首送客诗，送的是他“少年中国学会”的挚友。虽然诗人与他们神交已久，不过这次是偶而相聚相别，因此没有表现出多少别离的伤感，多是相互勉励之意。第一节寓意于“船呵，我知道你不问前途，尽着直奔那逆流的方向”，逆水行舟，不进则退，希望朋友们在人生的旅途上努力奋斗，不懈地前进。第二节以希望“世界上只有光，只有花，只有爱”的美好祝愿，或者说去创造这样一个有光、有花、有爱的世界，而作临别的相许。第三节说虽然人世间会有风波，但朋友之间有纯洁的友谊，互有“素心”相映照，虽然此番只是初次相见，但今后的岁月里，我们都是“一片冰心在玉壶”。

全诗三节，每节都以“送客黄浦/我们都攀着缆——风吹着我们的衣裳——/站在没遮栏的船楼边上”三句开始，都以“这中间充满了别意/但我们只是初次相见”两句作结，这五句诗三叠其唱，犹似古曲《阳关三叠》之声，造成了送君远行、依依惜别的气氛。三节诗三个层次，在视觉上和听觉上都特别分明，送者与被送者在船上殷殷叙别的情景，有具体的环境和形态描写，经三次重复，定格在人们的记忆中，心屏上。从时间来说，送客初到船时，是“黑沉沉的夜色，迷离了山光水晕，……”在船上话别时，是“凉月丽空，才显出淡妆的世界”；船即将启航时，是“四周的人籁都寂了，只有她缠绵的孤月，尽照着那碧澄澄的风波”。三次时间的递进、空间景色的变换，也是主与客惜别时感情境界依次展开，情与景交融着，由迷离而明丽而缠绵，最后都以“素心”相许。第二节，是全诗的重心，这一节里表现了主、客双方对世界、对人生的希冀，“我想”、“我们都谈着”的是，这个世界应当“只有光，只有花，只有爱”，并且还“谈到日本二十年来的戏剧，也谈到‘日本的光，的花，的爱’的须磨子”，把具体的谈话内容都写进诗来了，而恰似一种散文式叙述，由此可说，这确是康白情对诗体的彻底解放了。接着还写了谈话人的神态，田汉（寿昌）之名则直接出现在诗中（他是“少年中国学会”发起者和组织人之一），这样写，更增强了这次送别情景的实感，使诗具有了纪实性意义。

从总体看，全诗确是“自由成章”，没有任何格律、音韵的拘限，但每节头尾诗句的叠唱，却又形成了该诗的“自然音节”的一定格式，每节中间的诗句虽然显得太散文化了（尤其是第二节），可是在全诗诵读中，便觉得规（自然

之规)中有散,散而有规。同时,全诗似乎没有用韵,但三叠其唱,自有前后的呼应,而其中"衣裳"之"裳"的同韵字(不分平仄)在每一节中都有几次出现,没有固定的押韵方式却亦有音韵之美。　　(陈良运)

小舱中的现代　　朱自清

"洋糖百合稀饭,
三个铜板一碗,
那个吃的?"
"竹耳扒①,破费你老人②家一个板;
只当空手要的!"
"吃面吧,那个吃饺面吧?"
"潮糕③要吧?开船早哩!"
"行好的大先生,你可怜可怜我们娘儿俩啵——
肚子饿了好两天啰!"
"梨子,一角钱五个,不甜不要钱!"
"到扬州住那一家?
照顾我们吧;
有小房间,二角八分一天!"
"看份报消消遣?"
"花生、高粱酒吧?"
"铜锁要吧?带一把家去送送人!"
"郭郭郭郭",一叠春画儿闪过我的眼前;
卖者眼里的声音,"要吧!"
"快开头④了,贱卖啦,
梨子,一角钱八个,那个要哩?"
　　拥拥挤挤堆堆迭迭间,
只剩了尺来宽的道儿;
在溷浊而紧张的空气里,
一个个畸异的人形,
憧憧地赶过了——

梯子上下来，
梯子上上去。
上去，上去！
下来，下来！
灰与汗涂着张张黄面孔，
炯炯的有饥饿的眼光；
笑的两颊，
叫的口，
捡点的手，
更都有着异样的展开的曲线，
显出努力的痕迹；
就像饿了的野兽们本能地想攫着些鲜血和肉一般，
他们也被什么驱迫着似的，
想攫着些黯淡的铜板，白亮的角子！
　　在他们眼里，
舱里拥挤着的堆叠着的，
正是些铜元和角子！——
只饰着人形罢了，
只饰着人形罢了。
可是他们试试攫取的时候，
人形们也居然反抗了；
于是开始了那一番战斗！
小舱变了战场，
他们变了战士，
我们是被看做了敌人！
从他们的叫嚣里，
我听出杀杀的喊呼；
从他们的顾盼里，
我觉出索索的颤抖；
从他们的招徕里，
我看出他们受伤似地挣扎；

而掠夺的贪婪，
对待的残酷，
隐约在他们间，
也正和在沙场上兵们间一样！
这也是大战了哩。
　　我，参战的一员，
从小舱的一切里，
这样，这样，
悄然认识了那窒息着似的现代了。

七，二一，镇江扬州小轮中所感。三〇作于扬州

选自《踪迹》，亚东图书馆 1924 年版

这是一首取材于现实以揭露人生真象的诗篇。诗作生动地描绘了轮船未开航前，小贩们竞相叫卖的景象。一个个争先恐后，喧嚣挣扎，一片嘈杂混乱跃动在字里行间。朱自清一向主张对描写对象要作缜密的审察，事事物物都要拆穿来看，于"平淡的日常生活"中，发现"独得的秘密"。在这首诗中，他就高明地攫住各种各样贩卖者的叫嚣声，予以组合排列，构成鲜明的立体画面，展现了各种人的表情，并又从中挖掘这些"畸形的人形"的"畸形"心理。于是，在诗人想象力的催化下，轮舱"尺来宽"的过道，陡然化成一片战场：小贩们就是"战士"，乘客们则成了"敌人"，他们的"叫嚣"就是"杀杀的呼喊"，他们的"顾盼"，透出"索索的颤抖"，他们的"招徕"，就是"受伤的挣扎"。在诗人的感觉中，他们"掠夺的贪婪，对待的残酷"，"也正和在沙场上兵们间一样"。可见诗人是多么敏锐地去观察生活，大胆地拆穿现实社会中人与人的复杂关系。这样，一幅可怜的为生存而相互争夺的血泪人生情景，在航船一隅豁然展开了，人们终于在那溷浊而紧张的气氛中，"悄然认识了那窒息着似的现代"。这种于平淡生活中显示怵目惊心景象，于微小镜头之中展现广阔的社会内容，穿透表面，深入底里，正是朱自清艺术创作的特色之一。这也充分地反映了诗人深邃的生活观察力和高超的艺术表现力。

朱自清注重形象思维，强调"作文便是以文字作画"。他对芸芸众生为生存而竞争的言行，是既厌恶又同情的，但诗中并没有丝毫抽象的表述，而是把自己的观感融注于鲜明的画面里，把理性的认识蕴蓄在可感的具体形象之中，让读者自己思而得之。

全诗通篇用现代口语写成，那开头小贩的种种叫卖，均撷取于劳动者的生活用语，不雕琢，不修饰，一切都显得自然素朴，通俗生动。诗篇形式自由，不讲格律，不拘长短，以自然语气形成自然节奏，押大致的韵，加上叠字

叠句、复沓排比的运用，使音律十分协调，读来琅琅上口。　　（陈孝全）

〔注〕 ①耳挖。②读轻音。③食品名。④开船之意。

细　雨　　朱自清

东风里
掠过我脸边，
星呀星的细雨，
是春天的绒毛呢。

选自《踪迹》，亚东图书馆 1924 年版

朱自清对新诗的创制是花了许多心血的。形式多种多样，小诗便是其中一种。小诗的主要艺术特点，就在以简短诗形，或描写一地景色，或抒发一时情调，或表达一刹那的感兴。《细雨》就是如此，它以精粹诗句来创造形象，转达了诗人发自内心的微妙思绪。

诗篇显示了诗人捕捉语言形象的功力。他灵巧地以"绒毛"来比喻春天的小雨，准确地抓住了具体物象的特征，贴切地把春雨的纤细、轻忽、暖融等特点形容尽了。前面"星"仅是形容雨之细小，而"绒毛"则直诉于读者的视觉、感觉和触觉，不但把"星"具像化了，而且也点明了"东风"这一特定景象，从而进一步把春雨这一形象强化了。在结构上，小诗忌蔓衍，贵凝炼，重暗示，《细雨》就宛如一幅抒情小画，以极为省俭的笔墨勾勒了东风化雨、生意盎然的图景，具有清新轻盈的意境，真切地表达了诗人对春之来临的喜悦情怀。　　（陈孝全）

赠　友　　朱自清

你的手像火把，
你的眼像波涛，
你的言语如石头，
怎能使我忘记呢？
你飞渡洞庭湖，

你飞渡扬子江；
你要建红色的天国在地上！
地上是荆棘呀，
地上是狐兔呀，
地上是行尸呀；
你将为一把快刀，
披荆斩棘的快刀！
你将为一声狮子吼，
狐兔们披靡奔走！
你将为春雷一震，
让行尸们惊醒！
　我爱看你的骑马，
在尘土里驰骋——
一会儿，不见踪影！
我爱看你的手杖，
那铁的铁的手杖；
它有颜色，有斤两，有铮铮的声响！
我想你是一阵飞沙走石的狂风，
要吹倒那不能摇撼的黄金的王宫！
那黄金的王宫！
呜～～～吹呀！
　去年一个夏天大早我见着你：
你何其憔悴呢？
你的眼还涩着，
你的发太长了！
但你的血的热加倍的薰灼着！
在灰泥里辗转的我，
仿佛被焙炙着一般！——
你如郁烈的雪茄烟，
你如醺醺的白兰地，
你如通红通红的辣椒，

我怎能忘记你呢？

四，一五，宁波作。

选自《中国青年》1924 年第 28 期

这首诗在 1924 年 4 月 26 日以《赠友》为题发表于《中国青年》第 28 期，后改题为《赠 A.S.》重刊于同年 7 月出版的《我们的七月》。友人 A. S. 是谁？文学史家张毕来曾考证说："这位友人，不知是谁，但分明是一位共产党员。……此诗发表之前数月（1923 年 12 月），邓中夏同志曾有两首五律，均以'莽莽洞庭湖，五月两飞渡'开始，诗的主旨，正是要'建红色的天国在地上'。或邓中夏同志欤？"友人很可能指的是中国早期共产党人邓中夏。朱自清在北京大学读书时，曾参加过五四运动，并和邓中夏建立了深厚的友谊。《中国青年》发表这首诗时，邓中夏是该刊的编者之一。而 A. S. 又是邓中夏 1923 年在上海从事革命活动时使用过的名字"安石"两字的英文拼音的头两个字母。此外，这首诗中"你飞渡洞庭湖，你飞渡扬子江"以及"你将为一把快刀，披棘斩棘的快刀"等诗句，都是对上述张毕来提到的邓中夏的五律及有关诗作的呼应。不管友人是谁，这首诗是朱自清对包括邓中夏在内的早期共产党人的一支热情的颂歌，这一点是肯定的。

诗篇多角度、多侧面地在读者面前展现了友人的英雄形象，采用第一、第二人称，用"我"向"你"诉说的形式，着重写友人在"我"脑海中留下的深刻印象和对自己的有力鞭策。"在灰泥里辗转的我，/仿佛被焙炙着一般！""我"的平庸、猥琐，与友人为革命鞠躬尽瘁，形成了鲜明的对比。这一映衬手法的运用，突出了友人的高尚，并且使诗的感情显得格外真挚。

在语言运用上，诗人成功地运用了比喻、排比。诗的开头运用三个明喻句，从不同角度纵情赞美了友人。以火把喻手，歌颂友人掌握了革命真理，引导人民前进；以波涛喻眼睛，歌颂友人对革命满腔热情；以石头喻语言，歌颂友人革命立场坚定，革命意志刚强。诗中又以三个暗喻句将旧社会比作荆棘、狐兔、行尸，并对荆棘遍地、狐兔横行、行尸走肉的旧社会进行了愤怒的谴责。诗人又用三个暗喻句，将友人的革命实践与诗文分别比作快刀、狮吼与春雷，纵情歌颂他敢于反抗黑暗现实的勇敢精神，赞扬他的诗文具有打击敌人、惊醒愚蒙的巨大作用。诗中还用暗喻句，将友人喻作狂风，歌颂了友人与反动派斗争的英勇、顽强。诗的结尾，又用三个明喻句，进一步赞美了友人热烈、醇真的性格特征，并和诗的开头呼应，再一次抒写了自己怀念友人的深情。诗中的比喻新颖、贴切，不落俗套，收到了展示友人光辉形象、歌颂友人崇高精神的艺术效果。此外，这首诗句子比较短，语调活泼、明快，宜于吟唱，和歌颂革命者的题旨正相协调。（潘颂德）

毁　灭(原诗略)　　朱自清

朱自清作长诗原有他自己的特异风格,《毁灭》(载《小说月报》第14卷第3期)把这种风格格外表现得圆满充足,我自信对于这诗多少能了解一点——因我们心境相接近的缘故——冒昧地为解析一下。

全诗共分八节。中间六节罗列各种诱惑的纠缠而一层一层的加以打破。作者的主旨在首尾两节中,故这两节尤为重要。第一节说明自己的病根:

白云中有我,天风的飘飘;
深渊里有我,伏流的滔滔;
只在青青的,青青的土泥上;
不曾印着浅浅的,隐隐约约的我的足迹!

又说明自己的怅惘——身世之感:

在风尘里老了,
在风尘里衰了
仅存的一个懒恹恹身子,
几堆黑簇簇的影子!

第八节则把解决的方法全盘托出。他先说明他的"日常生活的中和主义":

摆脱掉纠缠,还原了一个平平常常的我。
……
我要一步步踏在土泥上,打上深深的脚印!

随后又发挥他的"刹那主义":

但现在的平常而渺小的我,
只看到一个个分明的脚步,
便有十分的欣悦——
那些远远远远的,是再不能,也不想理会的了。

这两节的意思可谓明白极了,已无申说的必要。他这两种主义,原只是一个主义的两个名词。我再以他来信的内容具体地说明日常生活的中和主义是什么。

"我的意思只是说,写字要一笔不错,一笔不乱,走路要一步不急,一步不徐,吃饭要一碗不多,一碗不少;无论何时,无论何地,有不调整的,总竭力,立刻求其调整。……总之,平常地说,我只是在行为上主张一种日常生活的中和主义。"(一九二二年十一月七日信)

他又再三申说他的刹那主义。

"生活的各个过程都有它独立的意义和价值。——每一刹那的意义与价值。每一刹那在持续的时间，有它相当的位置；它与过去将来，固有多少的牵连。但这些牵连是绵延无尽的，我们顾是顾不了许多，正不必徒萦萦于它们，而反让本刹那在他未看明这些牵连里一小部分之前，白白地闪过了。"(回信)

"我的意思只是生活的每一刹那有那一刹那的趣味，或也可不含哲学地说，对我都有一种意义和价值。我的责任便在实现这意义和价值，满足这个趣味，使我这一刹那的生活舒服。至于这刹那以前的种种，我是追不回来，可以无庸过问：这刹那以后还未到来，我也不必多费心思去筹虑。……我现在只管一步步走，最重要的是眼前的一步。"(一九二三年一月十三日信)

我上面所引的虽是这般简略，但想读者们已经可以看见作者对于生活的意念及对于人生问题的思索。他把一切的葛藤都斩断了，把宇宙人生之谜不了了之，他把那些殊途同归的人生哲学都给调和了。他不求高远只爱平实，他不贵空想，只重行为；他承认无论怎样的伟大都只是在一言一语一饮一食下工夫。现代的英雄是平凡的，不是超越的；现代的哲学是可实行的，不是专去推理和空想的。他这种意想，是把颓废主义与实际主义合拢来，形成一种有积极意味的刹那主义。他观察人生和颓废者有一般的透彻；可是在行为上，意味却迥不相同。看第六节上说：

"况我也终于不能支持那迷恋人的，只觉肢体的衰颓，心神的飘忽，便在迷恋的中间，也潜滋暗长着哩！真不成人样的我，就这般轻轻地速朽了么？不！不！"

他反对这种颓废的生活，共有三个理由：(一)现实不容你不理它。(二)迷恋中间仍有烦闷暗暗地生长着。(三)自己不甘心堕落在这种生活中间。这是读《毁灭》之后人人可以觉到的。他给我的信上也说：

"……他不管什么法律，什么道德，只求刹那的享乐，回顾与前瞻，在他都是可笑的。这正是颓废的刹那主义。我意不然！我深感时日匆匆的可惜，自觉从前的错误与失败，全在只知远处，大处，时时只是做预备的工夫，时时不曾做正经的工夫，不免令人有不足之感！"(一九二二年十一月七日信)

"颓废的生活，我是可以了解的；他们也正是求他们的舒服，但他们的舒服实在是强颜欢笑；欢笑愈甚，愈觉不舒服，因而便愈寻欢笑以弭之；而不舒服必愈甚。因为强颜的欢笑愈甚与实有的悲怀对比起来，便愈显悲哀之为悲哀，所以如此。"(十二月十三日信)

这些话尤其痛快，更无解释之必要了。所以他所持的这种"刹那观"，虽

然根柢上不免有些颓废气息，而在行为上却始终是积极的，肯定的，呐喊着的，挣扎着的。他决不甘心无条件屈服于悲哀的侵袭之下，约言之，他要拿这种刹那观做他自己的防御线，不是拿来饮鸩止渴的。他看人生原只是一种没来由的盲动，但却积极地肯定它，顺它猝发的要求，求个段落的满足。这便是他唯一的道路。其余的逃避方法，如火热的恋爱，五色云里的幻想，玄冥像伏流一样的沉思，迷迷恋恋的颓废生活，小姑娘的引诱大力士的压迫的死，……都只是诱惑的纠缠，都只是迷眩人的烟尘而已。他虽不根本反对这些麻醉剂，但他却明白证明它们的无效。无效这两个字，已足毁灭那诱惑而有余了。所以我说朱自清的刹那主义是中性的，是肯定人生的（他说，"对我有一种趣味"），是能见之行事的。这三个特色正是近代科学的特色。

总之，《毁灭》这诗所给我们的至少有两个极重要的策略，在人生的斗争方面：第一个是"撇"字，第二个是"执"字，撇是撇开，执是执住，凡现在没有人能答的，答了等于没答的问题，无论大的小的，新的老的，我们总把它们一起撇开，且撇得远远远远的，越远越好。因为这些问题，我们既不能回答，答了也无用，何如不答为佳。远远的将来时代我们原不能逆料，但我们留些问题给他们，也未必即是偷懒，也未必即是无用。宇宙间一切的问题，我们想包办不成？

至于执字，却更为重要。我们既有所去，即不能无所取。取什么呢？能答的问题，愿答的问题，必要答的问题，这三项，我们不但要解决它们，且要迅速地充足地解决它们。再说清楚一点，我们要努力把握这现在。刹那主义的所谓刹那，即是现在这一刹那。这一层意思，他也说得极为圆满：

> "我觉得我们现在的生活里，往往只惦记着过去，忧虑着将来，将工夫都费去了，将眼前应该做的事都丢下了，又添了以后惦记的资料。这真是自寻烦恼。……譬如我现在写信，我一心只在写信上，更不去顾虑别的，耽误了我的笔，我要做完了一件才去想别件；我做一件，要做得无遗漏，不留那不必留的到以后去做，因为以后总还有以后的事。"（一九二三年一月十三日信）

你如把今天的事推到明天，可是明天有明天的事呢？我们既肯定生活，——即使懒懒地活着，——就不能没有"执著"。希望一方面营生活，而又要屏去一切的执著，这完全是绮语，不但我们决不信，且这即使是可能，我们也觉得毫无所取。生活原是一种执著，我们既然已经活着，就不得不执著。我们所喜悦的只是老实而平常的话语。伟大的声音，在弱小的弦上不起共鸣；因此弱小忘了它的弱小，而伟大也无从见它的伟大。我们很相信，如自己肯承认是痴子，即使不是聪明人，也总可以少痴一点。

"撇开"是专为成就这个"执著"的。因为如不撇开那些纠缠，则有所牵

素，便不能把握这生命的一刹那，便不能使现在的生活充实而愉快。老子说得好："无之以为用。"这就是《毁灭》的根本观念。必摆脱掉纠缠，然后才能还原了一个平平常常的我。《毁灭》便是生长。《毁灭》正是一首充满了积极意味的诗。我谨以此语贡献于读者诸君，不知是否有当于作者的原意，有当于读者们之心否？

我们要充分了解一件作品，除研诵本文以外，不能不略考作者的身世——成就作品的境遇。《毁灭》的中心思想既有如上所述；但这种思想意念决非突然而来，且非单纯地构成的。无论何等高远的思想，其成因必在日常生活上面很微细的事情。所以玄言哲理从表面上看，极崇高而虚浮；从骨子里看，极平常而切实，哲学只是从生活事情反映出来的（从文字谈说两方面传抄来的，只是门面话，不得谓为真的哲学。）一种倾向，一种态度；所以人人应当有的，人人必然有的，不算什么希罕事，若过于把它看得高大，则离真相便愈远了，故我希望读《毁灭》的人也作如是观。

除思想上的影响不计外，《毁灭》作者的病源，我所知及他自己说过的，至少有两个：家庭的穷困冲突与社会的压迫。这是凡读到《毁灭》第七节都可以知道的。我们读《笑的历史》，（《小说月报》第十四卷第六号）至少能领会一些。这使他感受无限的隐痛，养成他的一种几乎过敏的感受性和凄怆眷恋的气息。

朱自清为人柔而不弱。我们只听他被家庭社会两重的压迫以后所发出的声音，可见他的本性绝非茬弱易折的。他所持的态度，正是他自己的一服对症的药。以他家庭状况的不安，自己成就的渺茫；所以要一步步的走，不去理会那些远远远远的。以人生担荷的过重，迷悟的纠纷；所以要摆脱纠缠，完成平常的自我。他承认解脱即在挣扎的本身上，并非两件事；所以明知道挣扎是徒劳的，还是挣扎着。他的人生观念——在《毁灭》及其他诸作中所表示的，是呻吟，也就是口令，是怯者的，也是勇者的呼声；总之，决不是一面空大鼓敲着来吓唬人，或者给人玩儿的。这对于他自己，对于同病相怜的我们，极容易，极切实，极其有用，不敢说即是真理；但这总是我们的一服药。

五色的花在灰色的泥土上烂漫着，银雪的涛在峻利的暗礁间涌沸着；读《毁灭》的是赞颂还是咒诅呢？象垂巨齿，鹿挺巨角，孔雀曳巨鹿，作《毁灭》的自喜还是自怨呢？

（俞平伯）

雨后岚山

周恩来

一九一九年四月五日

山中雨过云愈暗，
渐近黄昏；
万绿中拥出一丛樱，
淡红娇嫩，惹得人心醉。
自然美，不假人工；
不受人拘束。
想起那宗教，礼法，旧文艺，……粉饰的东西，
还在那讲什么信仰，情感，美观……的制人学说。

登高远望，
青山渺渺，
被遮掩的白云如带；
十数电光，射出那渺茫黑暗的城市。
此刻岛民心理，仿佛从情景中呼出；
元老，军阀，党阀，资本家，……
　从此后"将何所恃"？

选自《周恩来青年时代诗选》，人民文学出版社 1978 年版

1917 年 9 月，刚刚结束中学生活的周恩来，怀着救国救民、追求真理的目的，就在那金秋送爽的日子里，东渡日本，开始为期近两年的留学生涯。留学期间，他在潜心学业的同时，热切关注着祖国的前途、人类的命运，对腐朽的反动势力的痛恶溢于言表，对新生的十月革命抱有无比的热情。当时他将自己的爱憎情感倾注笔端，先后写下了《大江歌罢掉头东》、《雨中岚山——日本京都》、《雨后岚山》、《游日本京都园山公园》、《四次游园山公园》等著名诗篇。

《雨后岚山》作于五四运动前夕，诗人已决定回国投身反帝反封建的伟大斗争，在准备踏上归途之际，畅游日本故都——京都著名风景区岚山，他面对黑暗如磐的夜气，遥望满目疮痍的祖国，触景生情，感时述怀，于是写下

了这首诗。

这首诗由两节组成，第一节写雨后暮色苍茫中岚山的美景。诗人在陶醉于自然美景的同时，情不自禁地倾吐出胸中对陈旧的意识形态的厌恶之情。第二节写夜幕降临后登山远眺的情景和作者的心境。诗笔挥洒自如，语言新鲜活泼，写意抒情，自成一体。

这首诗运用象征和对比手法，巧妙地将写景、抒情和议论很好地结合起来。用"万绿中拥出"的"一丛樱"象征新生事物；用代表"岛民心理"的"十数电光"象征进步和革命的民气；通过赞美不假人工的自然美，批判矫揉造作的旧文化，歌颂顺时应势而生的新文化和新生的革命政权；从黑夜里的电光中看到民心所向以及反动势力消亡的未来。"自然"和"粉饰"，新生和腐朽，革命和反动，形成鲜明的对照，反映了诗人高洁的审美理想和远大的政治抱负。这首诗不仅具有一定的文学鉴赏价值，而且还具有颇为珍贵的革命史学价值。（殷 仪）

田 主 来

刘大白

一声田主来，
爸爸眉头皱不开。
一声田主到，
妈妈心头毕剥跳。
爸爸忙扫地，
妈妈忙上灶：
"米在桶，酒在坛，
鱼在盆，肉在篮；
照例要租鸡：
没有怎么办？——
本来预备两只鸡：
一只被贼偷，一只遭狗咬；
另买又没钱，真真不得了！——
阿二来！
和你商量好不好？
外婆给你那只老婆鸡，
养到三年也太老，

不如借给我，
明年还你一只雄鸡能报晓！”
妈妈泪一揩，
阿二唇一翘：
“譬如贼偷和狗咬，
凭他檀得大肚饱。
别说什么借和还，
雄鸡雌鸡都不要。
勤的饿，惰的饱，
世间哪里有公道！
辛苦种了一年田，
田主偏来当债讨。
大斗重秤十足一，
额外浮收还说少。
更添阿二一只鸡，
也不值得再计较！
贼是暗地偷，狗是背地咬，
都是乘人不见到。
怎像田主凶得很，
明吞面抢真强盗！”
妈妈手乱摇：
“阿二别懊恼！
小心田主听见了，
明年田脚都难保！”

1921 年 2 月 28 日在杭州
选自《旧梦》，商务印书馆 1924 年版

刘大白是白话诗最早的提倡者之一，并且是较早运用歌谣体创作新诗的诗人之一。《田主来》就是一个显著的例子。

这是一首小叙事诗，有人物：爸爸、妈妈、阿二。有故事：田主来收租，佃户不但须备下米酒鱼肉好好招待，还须另送两只租鸡。偏偏这一家本来预备的两只鸡，一只被贼偷了，一只被狗咬了，妈妈急得没法，只得向阿二商借

外婆送给他的一只老婆鸡去完租。全诗除了少许的行动描写，便是妈妈和阿二的两段对话。行动描写很简洁，首段前六句，在"一声田主来"、"一声田主到"的紧张气氛中，一家的愁与忙已呼之欲出，为"借鸡"的对话作了铺垫，而妈妈说的话，又是给阿二那番愤懑的揭露和控诉作铺垫，所以全诗的重点落在阿二的一段话上。

阿二回应妈妈借鸡，就"贼偷"和"狗咬"而发泄胸中愤激之情："勤的饿，惰的饱，世间哪里有公道！ 辛苦种得一年田，田主偏来当债讨。大斗重秤十足一，额外浮收还说少。"对于田主剥削、敲榨勒索农民的实质，阿二的结论是：比贼更恶，比狗更凶，明吞面抢真强盗！诗人在"万家墨面没蒿莱"时代写下这一首诗，发一点这样尖锐的议论，在当时是需要点勇气的。

诗中的妈妈与阿二，是在对话中显示出有一定个性的农民的形象。妈妈是这家的女主人，贤慧、慈祥，为一家生计而小心谨慎，她向阿二借鸡的话，可以看出她勤劳忠厚的秉性。对于阿二的话，她内心是同意的，但惊恐得"手乱摇"，她怕田主听见，"明年田脚都难保！"阿二，从他的话中就可知道，是一个很有刚气的青年农民，不再是一个田主们所希望的顺民，麻木的愚氓，他对剥削阶级的本质有朴素的认识，敢怒敢言，是一个即将实行反抗行动的农民形象。

《田主来》有民歌体之风，承汉魏乐府诗（如《东门行》、《妇病行》、《孤儿行》）之骨，颇可视为现代之"乐府"（当然不是为配乐而作），它以反映民间疾苦为主旨，朴实无华，读来琅琅上口。此外，全诗所提到的鸡、狗、贼，不仅是实事，更是一种象征性比喻。从这一角度才能深悟诗的艺术感染力。

（陈良运）

春 意 刘大白

一只没篷的小船，
被暖溶溶的春水浮著；
一个短衣赤足的男子，
船梢上划著；
一个乱头粗服的妇人，
船肚里桨著；
一个红衫绿裤的小孩，
被她底左手挽著。

他们一前一后地划著桨著，
　　嘈嘈杂杂地谈著，
　　嘻嘻哈哈地笑著；
小孩左回右顾地看著，
　　痴痴憨憨地听著，
　　咿咿哑哑地唱著；
一只没篷的小船，
从一划一桨一谈一笑一唱中进行著。

这一船里，
充满了爱，
充满了生趣；
不但这一船里，
他们底爱，
他们底生趣，
更充满了船外的天空水底：
这就是花柳也不如的春意！

一九二三，三，二十九，在萧山舟中。

选自《秋之泪》，开明书店1930年版

刘大白喜欢写春天和秋天的诗。在他的诗集里，像《春问》、《春雪》、《春底消息》、《春尽了》、《春底复活之群》之类的诗篇很多。这些诗篇与他《秋之泪之群》等大量写秋天、秋意的诗篇，恰好形成诗人两种诗的情绪的映照：前者多表现对于生命、生机、生意的赞美之情，后者则多有淡淡的哀愁与伤感之绪。《春意》是一首很优美的诗，是对春之生趣的赞歌。

像一个电影的长镜头，由远而近缓缓地向我们摇过来：先是一幅色彩鲜明的画面："一只没篷的小船，被暖溶溶的春水浮著"，一个短衣赤足的男子在船梢上划着，一个乱头粗服的妇人在船肚摇桨，她的左手还挽着个"红衫绿裤的小孩"。写罢景色，人、船渐渐近来，便闻其声了：那摇船的夫妻俩在船前船后"嘈嘈杂杂地谈著，嘻嘻哈哈地笑著"，那小孩在父母交谈嘻笑中"左回右顾地看著，痴痴憨憨地听著"，后来也"咿咿哑哑地唱著"，这春水浮著的一船一家，"从一划一桨一谈一笑一唱中进行著"。诗人摄下这一帧动的、春色盎然、声容并茂的江南水乡风光图，给人们清新的美的感受。

诗人所乐于表现的是春天里的人，是人与人之间的爱与生趣。这种在纯净碧澄的天地间的人与人之间的爱与生趣，是真正的、真实的春意，是“更充满了船外的天空和水底”，“花柳也不如的春意”。这种景色，可能也只是诗人独行江畔偶然所见，孤立地看，颇有太平景象，与他在《田主来》《卖布谣》之类诗篇中所表现的男女农民的心态截然不同。与其说《春意》表现了江南春天的一种“生趣”，不如说其内涵是诗人所向往的一种审美境界，表现了诗人的一种审美理想。美是不朽的，当人们对于那个时代苦难的或不愉快的回忆逐渐淡漠，诗人留下的这一帧江南春意的写真，便具有一种可以超越时代并唤起人们的美感。

诗是写诗人胸中之“意”，可是诗中之景纯以白描出之。第一节写景，第二节写景中之声，诗人不稍作渲染，但却是诗中有画，是动的画，是有声的画，船行春水之状，船中父、母、子三人衣着形态、栩栩如在目前，桨声人声泠泠犹在耳畔，第三节是诗人抒发的感慨，也句句是诗，充溢着诗人美的愉悦感。诗人曾批评自己的创作：“我的诗用笔太重，爱说尽，少含蓄。”《春意》似无此病，用笔比较轻盈，像一缕暖溶溶的春风拂来，给我们以盎然的意趣。

（陈良运）

邮　吻

刘大白

我不是不能用指头儿撕，
我不是不能用剪刀儿剖，
只是缓缓地
　　轻轻地
很仔细地挑开了紫色的信唇；
我知道这信唇里面，
藏着她秘密的一吻。

从她底很郑重的折叠里，
我把那粉红色的信笺，
很郑重地展开了。
我把她很郑重地写的，
一字字一行行，
一行行一字字地

很郑重地读了。
我不是爱那一角模糊的邮印，
我不是爱那满幅精致的花纹，
只是缓缓地
　　轻轻地
很仔细地揭起那绿色的邮花；
我知道这邮花背后，
藏着她秘密的一吻。

一九二三，五，二，在绍兴

选自《邮吻》，开明书店1926年版

情诗在五四时期的新诗中占有相当大的比重，这当然与新文化运动反礼教、反封建的大背景有密切的关系。由于受新思潮的影响，当时的情诗大多表现得直率、坦诚，较少含蓄。这一方面固然是为了冲破旧礼教的束缚，另一方面，在诗艺上也就带着初期新诗粗疏的缺陷。这首诗当然也不例外，正如刘大白自己说的那样，他的诗"用笔太重，爱说尽，少含蓄"。不过，含蓄也并不一定是诗的唯一尺度，直率有直率的美，尤其是在当时那个崇尚直率的时代。这首诗的优点就在细腻地表达诗人的心理活动，体现了一种无掩饰的直率之美。

信笺是作为传递信息的媒介和爱情的信物贯串于全诗的。这首诗并没有直接抒写那些甜蜜的窃窃私语，也没有描写见信而勾起相思的情丝，而是采用侧写的方法，隐去信的内容，将其留给读者去想象；诗人着力通过拆信、展信、读信的细节动作以展示诗人的情感世界。呈现诗人心态的是一连串的典型动作，而这一连串动作又是通过富有特征性的动词加以突出。例如，一个"撕"，一个"剖"，对这两个动作的否定，突出了诗人对信笺——爱情的象征——的珍惜与爱抚之情。与"撕"与"剖"对应的是一个"挑"的动作。这轻轻地一挑，加倍强化了这种珍惜的感情。展读信笺的动作，体现的是一种对爱情的郑重与虔诚；而"揭"邮花的动作，又烘托了探求爱的秘密的渴望。除此之外，诗人还利用章句安排和节奏处理，以配合情感的发展线索。例如"不是"句的重叠和第一、三节的呼应，都旨在造成情绪的延长以达到强调的目的。又如"缓缓地"、"轻轻地"在音节上构成一种平缓和谐的听觉效果，同时又将其切成两句，在听觉与视觉上又强化与延长了平缓和谐的感觉效果，以渲染爱的执著与深沉；一连串重叠的"郑重地"，和"一字字一行行"的反复，则又在表现一种爱的神圣感。另外，像"不是……只是"、"我知道……"句式的反复运用，对表现心理活动的委婉曲折也是很奏效的。（张　新）

秋晚的江上

刘大白

归巢的鸟儿，
尽管是倦了，
还驮著斜阳回去。

双翅一翻，
把斜阳掉在江上；
头白的芦苇，
也妆成一瞬的红颜了。

一九二三，一〇，三〇，在绍兴。

选自《邮吻》，开明书店 1926 年版

归鸟低飞，残阳斜照，浅滩芦苇，微风嬉水，一派秋晚江上的景色。这种景致在旧诗里算不得什么，但能用新诗的方法表现就不是容易的事。在新诗运动之初，写景诗虽然较发展，但当时不少诗人注重的是如何用白话，如何逼真地摹写自然，很少深究诗的表现方法，更不用说借鉴旧诗里的一些营养质素。例如像"红的花，白的花，多么好看啊"这类"诗"，侧重的显然是白话而不是诗。刘大白是前清的贡生，旧文学根基颇深。他自称是一个"由旧入新的过渡时代的诗人"。不过刘大白不甘守旧，相反却大胆趋时，刻意求新。或许恰是这一特点，反使刘大白的写景诗能自觉不自觉地汲取了旧诗的特长；至于有意识地对旧诗进行反思，那是好多年以后的事了。

这首诗从整体框架上采用了当时流行的小诗体。小幅的描写，简洁的勾勒，散文的句式，即兴的抒发，都呈示出泰戈尔与日本俳句的风格。当然，从意境的创造和表现手法看，主要还是从宋词尤其是小令和元曲里化出。像冰心、宗白华的小诗，注重在意象的暗示性的哲理，而刘大白则注重于情与景在自然的描写过程中的契合。这便是旧诗里所谓的诗画结合、情景交融了。归鸟与斜阳在空间上相距遥远，诗人却将其融汇于鸟儿在通红的残阳里寻觅归巢的大平面中。当然，仅止于此而已，那至多算一幅精致的小景，然而作为诗，就要运用语言的力量强化景致的表现力并注入诗人情感的生命之泉。这里"倦"、"驮"是关键二字。归鸟何以倦了？这是诗人的想象，同时也是诗人情感的移入。鸟倦实在也是人倦。而驮字，一方面是景致的进一步的渲染和奇丽的想象，另一方面也是突出鸟倦的程度，因为驮是一种

负荷，而驮的又正是太阳！这样我们看到的就不仅仅是一种景致，而包含诗人对生活的体验。第二段是第一段情景的继续与开展。不说落日沉入江底，而说落日被鸟翅翻掉在江里，这是极富表现力的。它是极其夸张而又符合逻辑的动态描写，与其说是鸟驮斜阳的自然延伸，毋宁看作是诗人想象力的深化，它使夕阳沉入江心，这一瞬间的景象更出神入化了。同时，鸟翻双翅，抖落斜阳，在情绪上也是一种发展，它表明鸟不堪沉重的负担，希冀于一种自由的生活。最末两句，通过"妆"和"红颜"，把芦苇人格化了，给全诗平添了一些情趣与生气。（张　晰）

女神之再生（原诗略）　　郭沫若

这是《女神》（载《民铎》杂志1921年第2卷第5号）中的第一篇。它运用神话题材、诗剧体裁、象征手法，反映现实问题。诗人说过："《女神之再生》是在象征着当时中国的南北战争。共工象征南方，颛顼象征北方，想在这两者之外建设一个第三中国——一美的中国。"（《沫若文集》第七卷，第70页）

序幕介绍三位女神走下神龛，点明主题：女娲炼石补天，驱逐一半黑暗，成为优美的世界；可是今天音调不再和谐，宇宙再临浩劫，一群武夫蛮伯经过不周山下，争做元首。眼看五色天球要被震破，太阳疲倦了，不吐放炽热的光波。于是，女神要去创造新的光明、新的温热、新鲜的太阳。这段序诗表明，女娲炼石补天，是太古时代女神的创造；现在"女神之再生"，却要创造新鲜的太阳。

女神向海中消逝，颛顼与共工登场。颛顼自称奉天承命，要来统治天下；共工凭着野心想做皇帝。两人各率党徒，大动干戈，"天无二日，民无二王"，各不相让，拚个你死我活。共工一败涂地，强迫党徒用头颅碰断天柱。山体破裂，天盖倾倒，电闪雷鸣，黑烟喷涌，地震山摇，浑沌一片。结果是胜败两军，同归于尽。

黑暗中女神复出，合唱欢迎新造的太阳：

太阳虽还在远方，
太阳虽还在远方，
海水中早听着晨钟在响：
丁当，丁当，丁当。

清脆优美，悦耳动听，和前头共工、颛顼的混战场面截然不同，它是女神迎接"新造的太阳"的由衷歌唱，也是诗人对光明未来的深情向往。但新造的太阳最后还是没有出来。舞台监督登场说：连诗人都逃往海外去造新的光明和新的热力去了，结论是新生的太阳只有凭自己去创造。

颛顼和共工是神话中原有的人物，其他如女神、农叟、牧童、武夫蛮伯等

一系列形象，都是诗人新创造的。农叟以悲观的口气憎恨战火伤害麦田，牧童却以嘲笑的口吻说他喂养了两条斗狗。武夫蛮伯之群，死到临头还想寻欢作乐，"毛头随着风头倒/两头利禄好均沾！"活活自画出一副唯利是图的丑恶嘴脸。这一系列的形象，原来的神话是没有的。诗人塑造它们，赋予反对军阀内战的现实意义和强烈色彩。至于颛顼和共工的性格，倒像是两个敌对的影子，颛顼说什么，共工跟着回敬什么。颛顼斥责他："啊，你才是个呀——山中的返响！"表明他俩原是一丘之貉。

这一神话题材原属悲剧性质，诗人将它改造过来，表现自己的社会理想和审美理想。诗人早期的社会理想是模糊的。他曾说过："在初自然是不分质的，只是朦胧地反对旧社会，想建立一个新社会。那新社会是怎样的，该怎样来建立，都很朦胧。"（《郭沫若选集·自序》）因此，女神要去创造新鲜的太阳，但仍是一个渺茫的创造，只是理想的憧憬，光明的追求。最后舞台监督坦露了诗人的创作意图：新的太阳还得靠大家自行去创造。

诚然，神话题材有它一定的历史局限性，诗人改造它时所表现的社会理想也有它的历史局限性。但在五四时期，理想的憧憬、光明的追求，从诗剧形象中表现出来，曾给广大青年以鼓舞力量。

《女神》的艺术风格是多样化的统一：激情如闪电惊雷，火山喷发；柔情如清风明月，涓涓流泉。这幕诗剧是属于后一种风格。终场时女神合唱的三节唱词，音韵和谐，节拍一致，各节中相应句子的字数也是一致的。它和开场时"我们今天的音调/为什么总是不能和谐"正好前后呼应，显得结构严谨，匠心独运。其中"万千金箭射天狼/天狼已在暗悲伤"，前句情绪高亢，后句情绪低沉，对比强烈，和谐统一。至于个别诗句如"怕在这宇宙之中/有什么浩劫要再！"新造的太阳"还在海水之中沐浴着在！"读来有点别扭。为了押韵，有时词句倒装，这在旧诗词中是常见的，但用在新体诗中，读来未免不顺口，不够自然。这也许是诗人的一种探索吧。（棪 禾）

凤 凰 涅 槃（原诗略） 郭沫若

《凤凰涅槃》（载1920年1月30日、31日《时事新报·学灯》），以其象征形象的美妙以及这一形象符合我们的民族传统、民族心理和审美要求的特色而受到称赞。尽管诗人在写作这首诗前曾了解东西方关于凤凰的传说，尽管他给这首诗加的副标题是"菲尼克司的科美体"（意即凤凰的喜剧），但诗中的凤凰，并不来自希腊，也不仅来自"天方国"（即阿拉伯），它更是从我们民族的传统里起飞的。他们自焚的丹穴山，不正是从《演孔图》（《凤凰涅槃》短序作"《孔演图》"，误。）、从《山海经》的记载演化出来的吗？丹穴山上的梧桐和醴泉，不也是据《庄子·秋水》关于鹓鶵（凤凰之属）"非梧桐不

止"、"非醴泉不饮"的说法而设想出来的吗?他们的"即即"、"足足"的鸣声,本自《广雅》,他们死后再生、生而不死,则在我国民间有类似的传说,至于把凤凰作为光明、幸福、爱情的象征,据学者的研究,更是我们民族从古至今的传统了。郭沫若的凤凰,正是诞生在我们民族的传统里,因而能被人们所接受。群鸟的形象及其所象征,除了孔雀是唯一的例外,其他也都同样符合我们的民族心理和审美习惯。在诗中,凤凰的形象有双重的象征:既象征祖国的新生,又象征自我的新生。类似的运用,当然不自郭沫若开始,唐代诗人杜甫在《朱凤行》里就以凤自比,在《凤凰台》里更以凤凰象征唐室的中兴。《凤凰涅槃》当然不是对杜诗的模仿,甚至也不是受杜诗的启发,但这种类似,说明它和我们民族传统有着相当深刻的联系。从凤凰的双重象征,可引申出多重意义:既诅咒旧中国的毁灭、预言新中国的诞生,又塑造了一个焚毁旧我、创造新我的青年知识分子的形象;其间,还贯穿着弃旧图新、日新又新的深刻哲理。这些,反映着"五四"时代精神,特别是知识分子的进步理想与献身精神,对于今天、乃至将来人们的革新、创造仍然会有鼓舞作用。《凤凰涅槃》美好的形象蕴含着深刻而有魅力的思想。

《凤凰涅槃》的形式,吸取了外国自由体的优点,也融合了我国古典诗歌的特点,体现着自由体的民族化。这民族化的自由体具有怎样的特征呢?简单的说是既"自由"又有"规律"。就其"自由"而言,全诗没有固定的格律,每一节诗或押韵、或不押韵、或换韵、或一韵到底,都不固定;组成诗节的行数,每一诗行的顿数,也都不固定。然而,"自由"却不散乱,仍有某种"规律"使其统一。首先体现在节奏方面,每一诗节都力求在节奏变化中保持和谐。《序曲》第三节共八行,节奏由二顿和三顿的反复交替构成,这交替是有变化的,从"2、3、2、3"的交替变为"2、2、3、3"的交替。在统一中有变化,在变化中有和谐,不仅这一节诗如此,整个《序曲》,整篇《凤凰涅槃》都是如此。其次还体现在押韵方面,外国的自由诗是不押韵的,以《女神》为代表的"五四"自由体诗是押韵的,《凤凰涅槃》当然不例外,这正继承了我国古典诗歌的特点,而且押韵的方式,也是向我国古典诗歌学习的。采用偶数句押韵,不少诗节是一韵到底,并力求使韵脚与内容配合得当。正因为《凤凰涅槃》在形式上是自由而不散乱,努力从节奏、韵律上求得统一,这就使它抑扬顿挫、回环往复、音韵和谐,具有很强的音乐性。

《凤凰涅槃》是首抒情长诗,歌唱一个神奇的故事。它始终热情澎湃,气势磅礴,故事的展开又井然有序,这恐怕要归功于它的结构艺术。正如朱湘所说,诗人很注重"诗章"。在它的五次修改中,就曾牵涉到结构上的变动,这说明诗人在这方面是颇费心思的。尽管以后的修改使全诗更加严谨,但它的总体结构却在最初发表时就确定了的。全诗分为《序曲》、《凤歌》、《凰歌》、《群鸟歌》、《凤凰更生歌》五个诗章。这五个诗章组成三个场面:《序曲》

为第一场面，即凤凰准备自焚的场面，是全诗情节的开端；《凤歌》、《凰歌》、《群鸟歌》为第二个场面，是凤凰自焚的场面，描写凤凰悲壮的歌舞，更以群鸟的丑恶、渺小来衬托凤凰的崇高与庄严，是情节的发展；《凤凰更生歌》为第三个场面，是凤凰更生的场面，两个美的精灵在欢唱、在舞蹈，是情节的高潮。这三个场面的联系很自然。第一个场面最后的"凤又舞，凰又唱，一群的凡鸟，自天外飞来观葬"，领起第二个场面的三个诗章；第三个场面一开始先安排题为《鸡鸣》的三节诗，表示"光明更生"、"宇宙更生"、"凤凰更生"，而后才出现《凤凰和鸣》，高唱自我更生与宇宙更生的欢歌，这就使第二个场面与第三个场面衔接得天衣无缝。总之，全诗严密的结构，把浓烈的感情和故事的展开有机融合着，把抒情性和叙事性巧妙地结合着。（陈永志）

天 狗

郭沫若

一

我是一条天狗呀！
我把月来吞了，
我把日来吞了，
我把一切的星球来吞了，
我把全宇宙来吞了。
我便是我了！

二

我是月底光，
我是日底光，
我是一切星球底光，
我是X光线底光，
我是全宇宙底 Energy[1]底总量！

三

我飞奔，
我狂叫，
我燃烧。

我如烈火一样地燃烧!
我如大海一样地狂叫!
我如电气一样地飞跑!
我飞跑,
我飞跑,
我飞跑,
我剥我的皮,
我食我的肉,
我嚼我的血,
我啮我的心肝,
我在我神经上飞跑,
我在我脊髓上飞跑,
我在我脑筋上飞跑。

四

我便是我呀!
我的我要爆了!

1920年2月初作
选自1920年2月7日《时事新报·学灯》

《天狗》是《女神》中的一首有代表性的诗篇。这首诗写于郭沫若新诗创作的爆发期,正是青年郭沫若情感最炽烈的时刻。这首诗的风格是强悍、狂暴、紧张的。诗句要表达的是超出常态的强烈情感,故而时时逾越常规,使人感到惊骇不已,新奇得简直不可理解。

一开始诗人便自称"天狗",而且还是一条空前绝后、无与伦比的天狗:它不仅吞月(这是古代神话之原意),而且吞日,吞一切星球,吞全宇宙。我们习惯以"气吞山河"形容气魄之伟大,而青年郭沫若的气魄,更是伟大超群得不可想象。"我便是我了"表现了个性的充分张扬所带来的自豪感。所以它是诗人在五四时代精神的观照下对个性解放的赞歌,也正因有了冲决一切束缚个性发展的网罗的巨大勇气之后,个性才得以充分张扬,五四时代的新人才具有无限的能量:"我是全宇宙底Energy底总量!"这样的五四新人将能够改变山河、大地、宇宙。由是诗人也为自己的情感陶醉了,情不自已,便从他年轻的火热的胸膛里喷射出了惊雷闪电一般的诗句:"我飞奔,我狂

叫，我燃烧……”。这样的诗句就像猛烈的飓风，像奔腾的激流，在读者心头上呼啸而过，产生极其强烈的冲击波，使人感到五四新人的气概是何等豪迈。而接下来三个“我飞跑”，更给人以急促振奋、迅雷不及掩耳的感觉。五四时代的个性解放，一般都经历过旧我不断被扬弃，新我不断产生的过程，故而“我剥我的皮，我食我的肉，我嚼我的血，我啮我的心肝”，意在表示脱胎换骨，方成新人。

五四时期的青年郭沫若，狂暴的激情常使他感情的弦绷得很紧，有时简直面临绷断的地步。该诗最后两句便把这种感情状态表现得淋漓尽致：“我便是我呀！我的我要爆了！”个性的极度张扬，竟达到了身不由己的地步。诗人不能容忍一切的束缚，包括自己肉体对自己的束缚在内。所以，《天狗》用它强悍、狂暴、紧张的诗句，为五四新时代和新人奏起了惊心动魄的赞歌。它是五四时期人们第一次从诗歌中听到的勇猛咆哮的时代声音。“天狗”那种能够吞掉“一切的星球”和“全宇宙”的豪迈气概，正是五四时代要求破坏一切因袭传统，毁灭旧世界的精神的表现。青年郭沫若在《天狗》中运用幻想的夸张的形象，反映了五四青年要求个性解放，彻底改造旧世界和旧我，创造新世界和新我的社会理想。

与《天狗》一诗强悍、狂暴、紧张的风格相适应，在形式方面，它又表现出粗犷、率真和直抒胸臆的特点。青年郭沫若不讲究诗的形式，主张“绝端的自由，绝端的自主”。他表示：“我所著的一些东西，只不过尽我一时的冲动，随便地乱跳乱舞罢了。”（《论诗三札》）《天狗》一诗真正实践了诗人的主张。它的气势奔腾汹涌。全诗共二十六行，句句以“我”领起，形成排比句式，诗意贯通，一气呵成。全诗犹如高腔大嗓的一通喊叫，诗人虽无意于修饰文字，一任感情的宣泄，全诗却自有感情的内在韵律，诗句或长或短，诗意或急或缓，重复叠加，又完全受狂热的感情所支配，因而能够强烈地刺激着读者的视觉或听觉。兼之全篇采用并生发了古代神话，想象丰富奇特，更加显现出无与伦比的积极浪漫主义精神。它的灼人的诗句就像喧嚣着热浪一般，轰鸣着狂飙突进的五四时代的最强音。（李复兴）

〔注〕 ①英语，物理学所研究的“能”。

炉 中 煤 郭沫若

——眷念祖国的情绪

一

啊，我年青的女郎！

我不辜负你的殷勤，
你也不要辜负了我的思量。
我为我心爱的人儿
燃到了这般模样！

二

啊，我年青的女郎！
你该知道了我的前身？
你该不嫌我黑奴卤莽？
要我这黑奴底胸中，
才有火一样的心肠。

三

啊，我年青的女郎！
我想我的前身
原本是有用的栋梁，
我活埋在地底多年，
到今朝才得重见天光。

四

啊，我年青的女郎！
我自从重见天光，
我常常思念我的故乡，
我为我心爱的人儿
燃到了这般模样！

1920年1、2月间作

选自1920年2月3日《时事新报·学灯》

这首诗作于1920年1、2月之间，当时诗人虽远在日本，却时时刻刻关注着祖国发生的一切。汹涌澎湃的五四运动浪潮同样冲击着他。他后来说："五四"以后的中国，在我的心目中就和我的爱人一样。"'眷恋祖国的情绪'的《炉中煤》便是我对予他的恋歌"（《郭沫若文集》第七卷《创造十年》）。

这番话清楚地说明了郭沫若写这首诗的意图。

全诗是在一系列的比喻中寄托自己的深情和热望，一层深似一层地表现了爱国的衷肠。第一节，开头一句深情的呼唤："啊，我年青的女郎！"喊出了蓄积已久的眷念祖国的热烈感情。接着写了祖国与"我"的关系。"我不辜负你的殷勤"，祖国爱我、关照我，其情何深，其恩难忘！这是诗人对祖国的根本态度。"你也不要辜负了我的思量"。游子思家国，更望家国也体会到他的爱，两者心心相印。为了表示对祖国的期望和热忱，诗人把自己的心比作通红的煤火。"我为我心爱的人儿，燃到了这般模样"。诗借助联想，从而调动读者的想象，使我们好像看到了诗人那颗爱国赤心，真像熊熊燃烧的炉火。只有感情到了沸点的人才会这样。第二节，从煤的外形与内心的比较，进一步诉说自己的衷情。"你该知道了我的前身"，是说质地本来是好的，原来曾有郁郁葱葱的生命，这就进一步把自己和祖国紧密地联系在一起。我爱你，祖国；祖国，你也该知道我的一切，特别是那"火一样的心肠"。爱之深，爱之切，恨不能掏出心来，这就把感情进一步写足了。第三节，交代煤的来历出身。指出"原本是有用的栋梁"，"活埋在地底多年，到今朝才得重见天光。"这的确是煤的形成的历史。这样写，把诗的借喻的喻体本身写得更有真实感。但它主要隐喻了自己长久积蓄心中的爱国之情，报国之志。第四节，进一步说出自己的心愿。"自从重见天光"之后，"我常常思念我的故乡"。这故乡，是晨光朗照的中国，是革命将起的中国，怎能不使诗人心向神往！祖国啊，你寄寓了我多大的希望，对你深切的思念，也只有这燃得通红的炉火才能比喻。

这首诗风格豪放、明朗，音调和谐流畅。全诗每一节都是五句，开头一句成为每一节的领句，第一节最后两句与第四节最后两句有意重复，这就造成节奏鲜明，回环往复的诗美。形式是整齐的，通篇是押韵的。虽说郭沫若早期是主张诗体大解放的自由体诗人，但他也不排斥写格律体或半格律体的诗。他曾经说："诗歌还是应该让它和音乐结合起来；更加上'大众朗诵的限制'，则诗歌应当是表现大众情绪的形象的结晶。要有韵才能诵。要简而短，才能接近大众。"（《关于诗的问题》）《炉中煤》体现了诗人的这一追求。

（方 铭）

晨 安

郭沫若

晨安！常动不息的大海呀！
晨安！明迷恍惚的旭光呀！
晨安！诗一样涌着的白云呀！

晨安！ 平匀明直的丝雨呀！ 诗语呀！
晨安！ 情热一样燃着的海山呀！
晨安！ 梳人灵魂的晨风呀！
晨风呀！ 你请把我的声音传到四方去吧！

晨安！ 我年青的祖国呀！
晨安！ 我新生的同胞呀！
晨安！ 我浩荡荡的南方的扬子江呀！
晨安！ 我冻结着的北方的黄河呀！
黄河呀！ 我望你胸中的冰块早早融化呀！
晨安！ 万里长城呀！
啊啊！ 雪的旷野呀！
啊啊！ 我所畏敬的俄罗斯呀！
晨安！ 我所畏敬的 Pioneer① 呀！

晨安！ 雪的帕米尔呀！
晨安！ 雪的喜玛拉雅呀！
晨安！ Bengal② 的泰戈尔翁呀！
晨安！ 自然学园里的学友们呀！
晨安！ 恒河呀！ 恒河里面流泻着的灵光呀！
晨安！ 印度洋呀！ 红海呀！ 苏彝士的运河呀！
晨安！ 尼罗河畔的金字塔呀！
啊啊！ 你在一个炸弹上飞行着的 D'annunzio③ 呀！
晨安！ 你坐在 Pantheon④ 前面的"沉思者"呀！
晨安！ 半工半读团的学友们呀！
晨安！ 比利时呀！ 比利时的遗民呀！
晨安！ 爱尔兰呀！ 爱尔兰的诗人呀！

啊啊！ 大西洋呀！
晨安！ 大西洋呀！
晨安！ 大西洋畔的新大陆呀！

晨安！ 华盛顿的墓呀！ 林肯的墓呀！ Whitman[5] 的墓呀！
啊啊！ 惠特曼呀！ 惠特曼呀！ 太平洋一样的惠特曼呀！
啊啊！ 太平洋呀！
晨安！ 太平洋呀！太平洋上的诸岛呀！太平洋上的扶桑呀！
扶桑呀！ 扶桑呀！ 还在梦里裹着的扶桑呀！
醒呀！ Mésamé[6] 呀！
快来享受这千载一时的晨光呀！

1920 年 1 月间作

选自1920 年 1 月 4 日《时事新报·学灯》

郭沫若五四时期的诗歌，深受美国诗人惠特曼的影响。这首《晨安》，尤其鲜明、突出地打上惠特曼的印记，自然其中也表现出郭沫若自己的艺术独创性。

诗句连续用"晨安"领起，这"同字起句法"是惠特曼最喜欢用的；各诗行长短不拘，组成诗节的行数相差甚大，其间无规则可寻，这也是惠特曼自由体的特点。

以二十七个"晨安"领起参差错落的诗行，好像大风鼓动着波涛，层层叠叠，相推相涌，滚滚而来，具有雄伟的气势和宏朗的声响。这种奔腾不羁、豪迈粗犷的诗风，和惠特曼的《草叶集》很有类似之处。委婉是诗美之一种，粗犷也是诗美之一种；轻柔的音韵是诗美之一种，宏朗的声调也是诗美之一种。《晨安》正是以粗犷的作风、宏朗的声调，表现沸腾的激情，从而把读者征服了。

奔放不羁却不散漫松懈，恣意挥洒却不芜杂凌乱，寓谨严于疏放之中，是《晨安》结构艺术的突出特点。第一节尽情渲染清晨的气氛，并请晨风"把声音传到四方"，既点了题又领起下面诗节。接着，诗人以关怀全人类的胸怀，向全世界问安，而这许多问安，是以地域的转移为线索，由中国到俄罗斯，而后印度、欧洲、美洲；诗人站在日本的海岸瞩目世界，最后诗人的视线又回到日本，深切关怀日本人民的命运。结构的转折，在语句上也有相应的表现，大凡以"啊啊"领起的句子，就是一个转折的开始。《晨安》真是酣畅淋漓而又认真结构。诗人的眼睛巡视着全世界，诗人的想象飞翔在世界上空，具有疏荡道逸、挥洒纵横的气势，不禁使人感到那浑然一体的壮美，领略那井然有序的结构，这是《晨安》接受惠特曼影响而又不失自己艺术独创性之所在！

《晨安》向全世界祝福，内容极多，范围极广，如此宽阔的胸襟和惠特曼极类似；其间贯穿着的对被压迫民族的关怀，对民主传统的敬意，这在《草叶

集》中也很明显。如果读者有兴趣的话，不妨将这首诗和《草叶集》比较一下，当会有所体会。　　（陈永志）

〔注〕 ①先驱者。②印度孟加拉省。③即邓南遮，为意大利作家，第一次世界大战中曾担任过空军飞行员。1953年郭将此句改为：你早就幻想飞行的达·芬奇呀！④Pantheon，即巴黎的万神祠；"沉思者"为法国近代大雕刻家罗丹的作品。⑤惠特曼。⑥日文"醒"字的音读。

地球，我的母亲！　　郭沫若

地球，我的母亲！
天已黎明了，
你把你怀中的儿来摇醒，
我现在正在你背上匍行。

地球，我的母亲！
你背负着我在这乐园中逍遥。
你还在那海洋里面，
奏出些音乐来，安慰我的灵魂。

地球，我的母亲！
我过去，现在，未来，
食的是你，衣的是你，住的是你，
我要怎么样才能够报答你的深恩？

地球，我的母亲！
从今后我不愿常在家中居处，
我要常在这开旷的空气里面，
对于你，表示我的孝心。

地球，我的母亲！
我羡慕的是你的孝子，那田地里的农人，
他们是全人类的保母，

你是时常地爱顾他们。

地球，我的母亲！
我羡慕的是你的宠子，那炭坑里的工人，
他们是全人类的 Prometheus[1]，
你是时常地怀抱着他们。

地球，我的母亲！
我想除了农工而外，
一切的人都是不肖的儿孙，
我也是你不肖的子孙。

地球，我的母亲！
我羡慕那一切的草木，我的同胞，你的儿孙，
他们自由地，自主地，随分地，健康地，
享受着他们的赋生。

地球，我的母亲！
我羡慕那一切的动物，尤其是蚯蚓——
我只不羡慕那空中的飞鸟：
他们离了你要在空中飞行。

地球，我的母亲！
我不愿在空中飞行，
我也不愿坐车，乘马，著袜，穿鞋，
我只愿赤裸着我的双脚，永远和你相亲。

地球，我的母亲！
你是我实有性的证人，
我不相信你只是个梦幻泡影，
我不相信我只是个妄执无明。

地球，我的母亲！
我们都是空桑中生出的伊尹，
我不相信那缥缈的天上，
还有位什么父亲。

地球，我的母亲！
我想宇宙中的一切的现象，都是你的化身：
雷霆是你呼吸的声威，
雪雨是你血液的飞腾。

地球，我的母亲！
我想那缥缈的天球，只不过是你化妆的明镜，
那昼间的太阳，夜间的太阴，
只不过是那明镜中的你自己的虚影。

地球，我的母亲！
我想那天空中一切的星球，
只不过是我们生物的眼球的虚影；
我只相信你是实有性的证明。

地球，我的母亲！
已往的我，只是个知识未开的婴孩，
我只知道贪受着你的深恩，
我不知道你的深恩，不知道报答你的深恩。

地球，我的母亲！
从今后我知道你的深恩，
我饮一杯水，
我知道那是你的乳，我的生命糜。

地球，我的母亲！
我听着一切的声音言笑，
我知道那是你的歌，
特为安慰我的灵魂。

地球，我的母亲！
我眼前一切的浮游生动，
我知道那是你的舞，
特为安慰我的灵魂。

地球，我的母亲！
我感觉着一切的芬芳彩色，
我知道那是你给我的赠品，
特为安慰我的灵魂。

地球，我的母亲！
我的灵魂便是你的灵魂，
我要强健我的灵魂来，
报答你的深恩。

地球，我的母亲！
从今后我要报答你的深恩，
我知道你爱我你还要劳我，
我要学着你劳动，永久不停！

地球，我的母亲！
从今后我要报答你的深恩，
我要把自己的血液来
养我自己，养我兄弟姐妹们。

地球，我的母亲！
那天上的太阳——你镜中的影，
正在天空中大放光明，
从今后我也要把我内在的光明来照照四表纵横。

1919年12月末作
选自1920年1月6日《时事新报·学灯》

郭沫若在这首诗中强调的是人属于大自然的一部分，是大自然之子，除大自然之外，再没有一个创造了大自然的人格神（上帝），所以他在诗中写道："地球，我的母亲，我们都是空桑中生出的伊尹，我不相信那缥缈的天上，还有位什么父亲"。但郭沫若对这种自然观的兴趣，主要是他用以作为五四时期反对偶象崇拜的武器。后来他在《孤竹国君二子》中，又借伯夷之口，对偶象崇拜进行了猛烈的批判。他认为人形的上帝是私有制产生以后由"专擅的魔王"捏造出来的。正是这些专制魔王把自己神化，才"制造出许多礼教，许多条文，"要求人民"柔顺""忠诚""尊崇名分"和"牺牲"。他认为这一切"虚伪的人皮"，应该剥除个干干净净。如何才能彻底干净地剥除呢？诗人认为"只有回到自然中来"，像原始人那样，作为大自然的一员（没有物我的区分，没有国族的界限），才能没有争夺，没有私欲，实现真正的心灵的解放，这就是《地球，我的母亲！》中所描绘的那种乐园，在那里工人、农民、草木、蜾蠃都成为摆脱了暴力和私欲的平等的、自由的兄弟。

很显然，这已经不是自然观，而是社会理想了，在这首诗中的表现出来的已经大大超过了泛神论的想象范畴，实际上已渗入了卢梭的天赋人权观念。卢梭认为，在文明社会以前，存在着一个没有政府、没有法律、没有权威的自然状态，生活在这种状态中的自然人，生而具有自由、平等和追求幸福的权利。私有制的产生是不平等的根源，科学艺术的发展则使道德败坏。卢梭认为只有返回到自然状态中去才是人性得到解放的途径。郭沫若在《地球，我的母亲！》中所歌唱的正是这种摆脱了封建权威，偶象和教条束缚的、"自由的、随分的、自主的、健康的"理想境界。这种境界，自然也不完全是卢梭天赋人权的境界，同时还有自然，这里还有郭沫若自己的特色，那就是对个性解放的追求。泛神论在他的诗里是和泛个性论相通的。但是这种泛个性论又由于受到日本当时社会主义思潮的影响，特别强调工人、农民的伟大，因而他把工人比作"全人类的普罗米修斯"，农民比作"全人类的保姆"。在这首诗中，不止一次地流露出某种个性的自我批判色彩。"地球，我的母亲！我想除了农工而外，一切的人都是不肖的儿孙，我也是你不肖的子孙"。这一节后来曾被删去。其实作为新民主主义时期个性解放的特征，这一节是很重要的，它表明，在新的历史时期，个性解放不像资产

阶级上升时期那样狂热地自我扩张，它在自我发现，自我解放，自我崇拜的同时还有自我批判，自我抑制的成分。这可以说是当时社会主义思潮的一种折光。

这首诗经过了七十年的历史考验，比之五四时期其他著名诗人的新诗，更显得具有艺术的生命，这是由于郭沫若，在抒发浪漫主义的激情的同时，为他的社会人生理想创造了一个前所未有的想象的艺术境界。正是郭沫若，不但把浪漫主义者的信条“一切的好诗都是强烈感情的自然流露”（华滋华斯），从日本的博多湾带到当时中国诗坛，而且把浪漫主义者在理论上十分强调的诗的想象在创作上付诸实践，从而为我国新诗艺术基础的奠定作出了不可磨灭的贡献。

“五四”前后，在新诗领域中发生的革命既不能简单地归结为一种诗行形式的革命，也不能表面地当成某种思想革命，诗作为一种想象的艺术，它更深刻的是一种想象的革命。

当年在胡适打破了脱离生活的旧的形式枷锁之后，新潮社和文学研究会的一批年青诗人又走向另外一个极端，他们抛弃一切传统诗艺的规范，以为只要把真实的生活，用自由的句法，分行排列起来就是诗了。但是活生生的生活罗列并没有产生活生生的艺术。这很快引起了新诗的反对者与怀疑者的不满，就是在新文学阵营当中也激起了反感。就连起先提倡“有什么话，说什么话，话怎么说，就怎么说”的胡适也不能不嘲笑那“棒子面一根一根往嘴里送”的新诗了。正在这个时候，郭沫若异军突起，不但为中国新诗带来了新的思想，新的激情，而且为中国新诗带来了新的想象。

在《地球，我的母亲！》中，主要表现为既不像新潮社和文学研究会青年诗人那样简单地被动地描摹现实生活，也不像胡适及所谓“小诗”的作者那样，把抒情艺术变成表现理性智慧的形式。在郭沫若笔下，自我与地球的关系，并不是现实的自然关系，相反的，郭沫若超越了这种关系，使之成为母亲与孩子的情感关系。这正是郭沫若艺术想象的起点。由此出发，郭沫若大胆地把地球人格化了，使自然现象的因果从属于人格化的表现，在想象中让纷纭的自然现象之间构成一个统一的有机的因果。太阳和太阴（月亮）成了地球母亲化妆的明镜，雷霆成了她呼吸的声威，雪雨成了她血液的飞腾，这一切不但使想象的色彩瑰丽，引起读者的惊异，而且使想象统一，避免芜杂。因而郭沫若的这首诗，虽然相当长，但总体形象却颇为单纯。

造成这种艺术上单纯的原因，还在于郭沫若把地球母亲与自我的关系也在想象中单纯化了，目的化了。地球母亲的一切都是为了自我享受自由的生命：天降甘霖，成为地球母亲育儿的乳汁，地球上的一切声音，都是母亲育儿的歌声，一切浮动的生物，都成为安慰孩子的舞蹈，而地球运动不息的灵魂同时也是诗人自我的灵魂。在五四时期，新诗处于草创阶段，几乎没有

一个诗人能像郭沫若这样，用一个形象核心，在想象中来统领一切变体，用一种想象的情感因果统一现实的纷繁的因果，也没有一个诗人能像郭沫若这样把丰富的意象和情绪如此精致地组织在一个有机的层次井然的结构之中。这充分说明郭沫若不但有丰富的想象力，而且对于自己的想象有巨大的制衡的气魄。（孙绍振）

〔作者原注〕①Prometheus，即普罗美修士，希腊神话中半神半人之神。他曾把天上的火种偷给人间，因而触怒天帝，被缚在高加索司（Caucasus）山上，每天受着鹫鸟啄肉的苦刑。

太阳礼赞

郭沫若

青沈沈的大海，波涛汹涌着，潮向东方。
光芒万丈地，将要出现了哟——新生的太阳！

天海中的云岛都已笑得来火一样地鲜明！
我恨不得，把我眼前的障碍一概划平！

出现了哟！出现了哟！耿晶晶地白灼的圆光！
从我两眸中有无限道的金丝向着太阳飞放。

太阳哟！我背立在大海边头紧靓着你。
太阳哟！你不把我照得个通明，我不回去！

太阳哟！你请永远照在我的面前，不使退转！
太阳哟！我眼光背开了你时，四面都是黑暗！

太阳哟！你请把我全部的生命照成道鲜红的血流！
太阳哟！你请把我全部的诗歌照成些金色的浮沤！

太阳哟！我心海中的云岛也已笑得来火一样地鲜明了！
太阳哟！你请永远倾听着，倾听着，我心海中的怒涛！

选自1921年2月1日《时事新报·学灯》

太阳是驱除黑暗的光明使者，又是万物的生命创造者。古今中外的大诗人几乎都曾对太阳表示过热烈的赞颂，屈原有《九歌·东君》祭祀太阳神："日杳杳出兮东方，照吾槛兮扶桑。抚余马兮安驱，夜皎皎兮既明"，将日出的壮丽景色描绘得有声有色。马雅可夫斯基曾邀请太阳和他同坐饮茶，称之为"永远向光明的朋友"。在五四前后脱颖而出的诗人郭沫若，似乎对太阳更有感情，他先后写过《日出》、《太阳礼赞》、《新阳关三叠》、《海舟中望日出》等诗篇，其中，《太阳礼赞》尤为人们喜爱。

全诗共七节，每节两行。前三节写景，描绘日出前、日出时、日出后的不同景象。诗人如一位高明的画家，将日出前后的壮丽景象具体生动地表现在读者面前：辽阔的大海上，波涛汹涌澎湃，霞光万丈，一轮红日缓缓上升，将大海上的云彩染成一片火红。这画面不只是具有色彩美，还具有动态美，因而能给人以一种飞动的感觉。在这里，诗人使用了蒙太奇的表现手法，将太阳的光线由弱到强、色彩由淡到浓的过程清晰地表现出来，而选用一个"笑"字，更是渗透了诗人的欢快之情，使画面顿时活跃起来。

诗人如此浓笔重彩地描绘这幅日出的胜景，并不单纯是为写景而写景，主要是为了抒怀。因此，从第四节开始，诗人便对太阳畅开胸怀，诉说自己的愿望，每一句都以"太阳哟"开头，诗人请求太阳永远照耀世界，将四面的黑暗驱除出去；诗人希望能从太阳吸取无穷无尽的光和热，使自己的心灵得到净化。诗人愿和太阳溶为一体，表达了为光明而献身的理想以及同一切黑暗势力作搏斗的信念。第四至第七节，诗人的感情如火山喷发，像怒涛狂卷，充分表现了五四时期那种特有的狂飚精神。

诗人对太阳充满了如此强烈的感情，充分表现了诗人对美的热烈追求。而这种美不但包括自然美，也包括理想美。因为在诗人的心目中，太阳是光明的象征，也是真理的象征，甚至是未来中国的象征。诗人后来说过"十月革命对我是有影响的——虽然没有见到太阳，但对太阳的热和火，已经感受到了。"（《文学知识》1959 年第 5 期：《郭沫若同志答青年问》）。因此，诗人也渴望"美的中国"能够早日到来。于是，诗人就用笔将他所追求的社会理想通过《女神》，也通过这首《太阳礼赞》以及其他诗篇尽情地表达出来了。

五四时期是理想高扬、激情洋溢的时期，从某种意义上说，富于浪漫主义精神的诗篇比起那些如实地勾勒社会面貌的诗歌更能表达一代人的心声，《太阳礼赞》所以受到欢迎，一个重要的原因就在这里。（吴开晋）

雾　月　　郭沫若

淡淡地，幽光
浸洗着海上的森林。
森林中寥寂深深，
还滴着黄昏时分的新雨。

云母面就了般的白杨行道
坦坦地在我面前导引，
引我向沉默的海边徐行。
一阵阵的暗香和我亲吻。

我身上觉着轻寒，
你偏那样地云衣重裹，
你团圆无缺的明月哟，
请借件缟素的衣裳给我。

我眼中莫有睡眠，
你偏那样地雾帷深锁。
你渊默无声的银海哟，
请提起你幽渺的波音和我。

选自1920年9月7日《时事新报·学灯》

大作家总是能写出同样成熟却又风格不同的作品。这首诗，一反郭沫若的雄浑、粗犷、绚丽的风格，而以清奇显示自己的特色。幽光清淡，云衣缟素，森林寥寂，暗香浮动，海岸沉默，波音幽渺：大自然披着色彩素淡的外衣，似乎在寂然沉思。多么令人陶醉的清幽秀美的情景啊！诗韵巧妙地采用轻倩的"ing"、"eng"与低沉的"uo"，和这情景完全和谐。在这个情景里，诗人自己也完全陶醉了：白杨行道在他面前导引，浮动的暗香跟他亲吻，他在和明月亲切交谈，他要银海跟他唱和。在这里，人和自然完全融为一体了，诗的迷人之处正在于此。郭沫若五四时期的自然诗，就以这一点显示出它的

独特性，为我国古典诗歌和五四初期新诗所没有的独特性。

人和自然融合无间是泛神论思想的一种表现。郭沫若的泛神论思想有众多的来源，就在他所崇仰的诗人中，歌德、惠特曼、雪莱、泰戈尔都有泛神论思想。惠特曼诗歌中的泛神论思想常是这一哲学的直接表达，难免枯燥。歌德、雪莱有很美丽的自然诗，他们笔下的自然常充满活跃的生命，但诗人和自然却处于并立的地位。只有泰戈尔才写出众多人和自然合一的诗篇。因此，《霁月》的风格似乎更接近于泰戈尔。泰戈尔具有这样的信念："当我们感到，我们内在的生命之流与外在的万有的生命是一体之时，我们就可以发现，我们的一切愉悦和痛苦，都贯穿在一条长长的欢乐之线上……我的灵魂与今天这个美丽的秋晨，这个广阔无际的灿烂光辉的关系，是一种亲密的戚谊；而所有这些色彩、气息和音乐都不过是我们的秘密交流的外在表现。"（泰戈尔：《孟加拉掠影》。）《霁月》所表现的不和这思想十分类似吗？郭沫若和清幽的月夜，不也有"一种亲密的戚谊"吗？这清幽月夜所有的"色彩、气息、音乐"，不也是它和诗人之"秘密交流的外在表现"吗？《霁月》不就是在表达诗人的"内在生命"与"外在的万有的生命是一体之时"，让人们体验到其中的"欢乐"，并感受到健康积极的生活情趣吗？

（陈永志）

天上的市街

郭沫若

远远的街灯明了，
好像闪着无数的明星。
天上的明星现了，
好像点着无数的街灯。

我想那缥渺的空中，
定然有美丽的街市。
街市上陈列的一些物品，
定然是世上没有的珍奇。

你看，那浅浅的天河，
定然是不甚宽广。
我想那隔河的牛女，

定能够骑着牛儿来往。

我想他们此刻，
定然在天街闲游。
不信，请看那朵流星，
那怕是他们提着灯笼在走。

1921年10月24日

选自《星空》，现代书局1924年版

“五四”高潮过后，在日本留学的郭沫若曾几度彷徨无定地在黄海边上踱来踱去，独自仰望常动不息的星空，从那闪闪的幽光中寻觅、追蹑始终令他醉心的理想。《天上的市街》正是展示他心目中天国乐园的一幅蓝图。

湛蓝的夜空，街灯与明星交相辉映，说不清哪是街灯、哪是明星。诗的开头，巧妙地以街灯和明星互喻，随着迤逦远去的灯火和繁星，把读者引入“那缥渺的空中”，顿觉天上人间浑然一体。这样，第二节就自然而然联想到天上“定然有美丽的街市”。接着，进一步驰骋想象的翅膀，具体描绘天上街市的神奇景象，奇就奇在这里陈列的物品“定然是世上没有的珍奇”。然而究竟有哪些珍品和奇物呢？诗人没有一一细说，恰好留给读者去细细寻味。在一片繁华的“天街”上，诗人更关心的显然是此间人们的生活状况。因而诗的第三、四节，便借传说中的牛郎织女提着灯笼在天街闲游，以印证他们生活的幸福自由。谁都知道，在原来的神话中，牛郎与织女扮演的是悲剧故事，他俩一在天河之东，一在天河之西，每年只有一次“鹊桥会”；而在本诗里，这一对情侣的面目已经焕然一新，他俩骑着牛儿过银河、游天街，无拘无束地共度自由幸福的生活。这一改动推陈出新，体现了诗人大胆的想象和对幻美的追寻，反衬出他对丑恶现实的不满和蔑弃。发人深思的是，天上的市街本是神异的幻境，诗人却把自己的愿望当作活生生的实景来描绘，而且写得如此真切，容不得半点怀疑。诗中还反复运用肯定性词语“定然”，更表现了诗人对理想世界的执着追求。这一切，洋溢着浪漫主义精神，充分显示了郭沫若独特的艺术个性。

在创作此诗前不久，郭沫若在给宗白华的一封信中，曾十分强调诗歌是诗人“心中的诗意诗境底纯真的表现”，按情感波澜的涨落，他把诗分为两类：“大波大浪的洪涛便成为‘雄浑’的诗”，“小波小浪的涟漪便成为‘冲淡’的诗”。《天上的市街》不是洪涛起伏，而是涟漪细流，当然属于“冲淡”的一类，有它自然的周期和振幅，不容诗人有一毫的造作，亦不许诗人有一刹那的犹豫，情趣完全出自天成。全诗语言清新朴素，句式短，韵律齐，每节四

句，每句顿数大体相等，甚至连标点符号都互相对应，读来琅琅上口，和谐优美。 （龚济民）

春 莺 曲 郭沫若

姑娘呀，啊，姑娘，
你真是慧心的姑娘！
你赠我这枝梅花
这样的晕红呀，清香！

这清香怕不是梅花所有？
这清香怕吐自你的心头？
这清香敌赛过百壶春酒。
这清香战颤了我的诗喉。

啊，姑娘呀，你便是这花中魁首，
这朵朵的花上我看出你的灵眸。
我深深地吮吸着你的芳心，
我想——呀，但又不敢动口。

啊，姑娘呀，我是死也甘休，
我假如是要死的时候，
啊，我假如是要死的时候，
我要把这枝花吞进心头！

在那时，啊，姑娘呀，
请把我运到你西湖边上，
或者是葬在灵峰，
或者是放鹤亭旁。

在那时梅花在我的尸中

会结成五个梅子，
梅子再迸成梅林，
啊，我真是永远不死！

在那时，啊，姑娘呀，
你请提着琴来，
我要应着你缭绕的琴音，
尽量地把梅花乱开！

在那时，有识趣的春风，
把梅花吹集成一座花冢，
你便和你的提琴
永远弹弄在我的花中。

在那时，遍宇都是幽香，
遍宇都是清响，
我们俩藏在暗中，
黄莺儿飞来欣赏。

黄莺儿唱着欢歌，
歌声是赞扬你我，
我便在花中暗笑，
你便在琴上相和。

（莺之歌）

前几年有位姑娘
兴来时到灵峰去过，
灵峰上开满了梅花，
她摘了花儿五朵。

她把花穿在针上，

寄给了一位诗人，
那诗人真是痴心，
吞了花便丢了性命。

自从那诗人死后，
经过了几度春秋，
他尸骸葬在灵峰，
又迸成一座梅蕻。

那姑娘到了春来，
来到他墓前吊扫，
梅上已缀着花苞，
墓上还未生春草。

那姑娘站在墓前，
把提琴弹了几声，
刚好才弹了几声，
梅花儿都已破绽。

清香在树上飘扬，
琴弦在树下铿锵，
忽然间一阵狂风，
不见了弹琴的姑娘。

风过后一片残红，
把孤坟化为了花冢，
不见了弹琴的姑娘，
琴却在冢中弹弄。

（尾　声）

啊，我真个有那样的时辰，

我此时便想死去，
你如能恕我的痴求，
你请快来收殓我的遗尸！

3日

选自《创造月刊》1926年第1卷第2期

《瓶》是郭沫若的第二部诗集，共四十二首。这些诗都是为纪念诗人在西湖边上与一位姑娘邂逅相遇并发生了一场浪漫的爱情而作。《瓶》问世之时，郁达夫为它写了一篇"附记"，说"把你真正的感情，无掩饰地吐露出来，把你的同火山似的热情喷发出来，使读你的诗的人，也一样的可以和你悲啼喜笑，才是诗人的天职。"当时，郭沫若本不愿发表，郁达夫却说："我说沫若，你可以不必自羞你思想的矛盾，诗人本来是有两重人格的。况且这过去的恋情的痕迹，把它们再现出来，也未始不可做一个纪念。"

《春莺曲》是《瓶》的第十六首，是组诗中篇幅最长、份量最重的一首。诗的中心意象是："慧心的姑娘"赠给诗人一枝梅花，诗人便以为姑娘爱上了他。接着诗人通过奇特的想象营造了一个爱的境界，他要在为爱而死的时候把这枝花吞进心头，让梅花在尸中结成梅子，又长成一片梅林。以后姑娘到梅花冢前弹琴，突然狂风来临，不见了姑娘，而琴却在冢中弹弄。诗共三部分。诗的第一部分本来只是"假如"，到了第二部分《莺之歌》却写得煞有其事，就像民间传说中的梁祝故事一样。诗人痴情而又天真地希望姑娘有着与他一样的生死以殉的深情，这当然是对于纯真爱情的渴求。"尾声"中透露诗人的心迹："啊，我真个有那样的时辰，我此时便想死去"！

这首诗以梅花起兴，以梅花所赋予的爱情内涵作为贯串线，以此展开一种纯情境界，火热的激情含蕴于雍容秀雅的诗句之中，空灵而飘逸，这里有纯粹的诗美追求，或许受了当时已传到中国的王尔德唯美主义作品的影响，也同时有我国古代民歌和民间传说的遗韵，这与《女神》中那些惠特曼式的、长河奔泻般的激情迥然异趣，这就是郁达夫所说"诗人两重人格"的表现吧。在《女神》中也有一首由爱而想到死的诗，那就是《Venus》（维纳斯），只有两节，第二节便是："我把你这对乳头，/比成两座坟墓，/我们俩睡在房中，/血液儿化成甘露！"但没有如《春莺曲》那样展示一个美妙的童话般的境界，并且反复咏叹，读之令人心醉。而那由于爱恋就联想到死，并大力美化为爱而死后的情景，以至成为一种美好的向往，又是怎样一种心态呢？张光年说得对：这是诗人"曲折地，不自觉地反映了那个狂飙突进的时代精神的一个方面。诗人所宝爱的'那种火山爆发式的内发情感'在如醉如痴的恋情中再一次宣泄了出来。"与《Venus》相比，是一种情感两种不同的表现方式吧，郭

沫若还是郭沫若!

《瓶》里的诗的形式,没有采用自由体,大多是采取四行一节的半格律体,《春莺曲》已近似闻一多《死水》式的现代格律诗,其中"莺之歌",更具音乐的美(各行音节的顿数一致)与建筑的美(节的匀称和句的均齐),颇有歌唱性。这样的形式安排,增强了诗的优美感。 (陈良运)

郊原的青草 郭沫若

郊原的青草呵,你理想的典型!
你是生命,你是和平,你是坚忍。
任人们怎样烧毁你,剪伐你,
你总是生生不息,青了又青。

你不怕艰险,不怕寒冷,
不怕风暴,不怕自我牺牲。
你能飞翔到南极的冻苔原,
你能攀登上世界的屋顶。

你喜欢牛羊们在你身上蹂躏,
你喜欢儿童们在你身上打滚,
你喜欢工人和农民并坐着谈心,
你喜欢年青的侣伴们歌唱爱情。

你是生命,你也哺育着生命,
你能变化无穷,变成生命的结晶。
你是和平,你也哺育着和平,
你使大地绿化,柔和生命的歌声。

郊原的青草呵,你理想的典型!
你是诗,你是音乐,你是优美的作品,
大地的流泉将永远为你歌颂,

太阳的光辉将永远为你温存。

1956 年 5 月 31 日

选自《草地》1956 年创刊号

读了郭沫若这首诗，马上使人想到唐朝诗人白居易的《赋得古原草送别》中的名句："离离原上草，一岁一枯荣。野火烧不尽，春风吹又生。"白诗是为送别友人而作，诗中所描绘的具有旺盛的生命力的野草形象，成了一切摧而不毁的客体物象的象征，千百年来鼓舞了许多有志之士。郭诗则可看作是对白诗的发展。作者不仅把野草看作是具有旺盛生命力并富有坚忍性格的事物，而且也把它视为和平的象征。诗的思想内涵扩大了。是的，当我们在春暖花开，杨柳依依的日子到郊外春游，能在那碧如绿毯的草地上小憩一下，会有许多亲切的感受。你会从春草之绿联想到它经过严冬后的复苏，从而体味那生命的可贵；也会因那摇曳的绿草带来的宁静舒适的氛围，联想到和平生活的可贵；也许，你也会惊讶于它之被屡屡践踏而久而不衰的坚韧性格。诗人正是从自己切身的感觉中，捕捉到了动人的诗意，敷衍成篇，因而使人读来分外亲切。

诗人的想象力也是丰富的，他不局限于对眼前景物的直接感受，而是以此为契机，心越八荒，神与物游，视通万里，把诗的触角伸到南极的冻土带，伸到喜马拉雅山的世界屋脊，在那生命难以诞生和延续的荒冷地方，也生长着不屈的小草。它比生长在平原或丘岭上的野草更具强大的生命力，也更能体现出诗人的胸怀与抱负。

诗人又像是一位高超的电影摄像师，刚把镜头推向远方，马上又把它拉回到近距离，接着又在诗中展现了一幅幅牛羊在草地啃嚼、儿童嬉戏在草地上、普通的工人农民坐在草地上谈心、年轻的情侣们并肩歌唱在草地上等生动感人的画面，给人一种富有情趣的感召力，这也是本诗动人之处。

同郭沫若早期的浪漫主义诗歌相比，本篇多了一些现实生活的亲切感，语言也平白流畅，并富有哲理韵味。不足处是，有些句子过于直白和抽象，当然比之那些公式化、概念化的急就章，还是一篇具有一定艺术质量的佳作。

（吴开晋）

骆 驼

郭沫若

骆驼，你沙漠的船，
你，有生命的山！
在黑暗中，

你昂头天外，
导引着旅行者
走向黎明的地平线。

暴风雨来时，
旅行者
紧紧依靠着你，
渡过了艰难。
高贵的赠品呵，
生命和信念，
忘不了的温暖。

春风吹醒了绿洲，
贝拉树垂着甘果，①
到处是草茵和醴泉。
优美的梦，
象粉蝶翩跹，
看到无边的漠地
化为了良田。

看呵，璀璨的火云
已在天际弥漫，
长征不会有
歇脚的一天，
纵使走到天尽头，
天外也还有乐园。

骆驼，你星际火箭，
你，有生命的导弹！
你给予了旅行者
以天样的大胆。

你请导引着向前，
永远，永远！

1956年9月17日
选自1956年10月14日《北京日报》

这是诗人建国后创作的最有代表性的篇章。诗人在《骆驼集》前记中说，这是他最喜欢的一首诗。从艺术上来看，它已不同于诗人以前那些直抒胸怀的浪漫主义诗章，而是把骆驼作为一种象征体，来间接地表达诗人的情愫。实际上，他是通过骆驼这一坚韧不屈的形象来赞颂革命的人民和无畏的战士。看，当大地还处在黑暗中时，这沙漠的船，却看到了黎明的曙光，满怀信心地昂首天外，导引着旅行者，走向黎明的地平线。而当暴风雨来临时，它又赠予旅行者以温暖和战胜暴风雨的信念。可以说，它是黑暗中的引路人，暴风雨中的斗士。然而，当它引导人们到达美妙的境地，引进在甘果如缀、醴泉清澈的绿洲中时，又不陶醉其中忘记自己跋涉的使命，而是仍然迎着天际的火云，向更美好的乐园进发。诗人对骆驼这一形象，倾注了真挚的感情，使人感到具有言外之旨，象外之义。

这首诗最主要的艺术特色，是感情与具体物象的有机融汇，以诗人的赞美之情作内蕴，借助于丰富的想象力，以形象体现出动人的意境。诗，是寄托诗人的理想并抒发内心情感的。诗人明写的是骆驼，暗喻的却是自己的抱负和感受。从这首诗，使我们联想到李贺的《咏马》诗。可是李贺的《咏马》诗是抒发自己的怀才不遇和展示自己不同流合污的傲骨；郭沫若通过赞颂骆驼，则是抒发一种不断追求、不断进取的感情，并向人们展示出坚韧不拔的精神和无限美好的未来境地，诗的意境更为深邃。

诗作发表之后，受到了普遍的好评。认为它不同于某些迎合形势的作品和急就章，是诗人经过较深的思索精心创造出来的艺术品。它所创造的骆驼的形象，既具有巨大的思想概括力，又具有较高的美学价值。美中不足的是，有些句子还过于直露。但从总体看来，确是郭沫若解放后在诗歌方面的代表作之一。　　（吴开晋）

〔作者原注〕①贝拉树即椰枣树，叶似椰子树，果如枣而大。

我是少年　　郑振铎

一

我是少年！我是少年！
我有如炬的眼，

我有思想如泉。
我有牺牲的精神，
我有自由不可捐。
我过不惯偶像似的流年，
我看不惯奴隶的苟安。
我起！ 我起！
我欲打破一切的威权。

二

我是少年！ 我是少年！
我有澎腾的热血和活泼进取的气象。
我欲进前！ 进前！ 进前！
我有同胞的情感，
我有博爱的心田。
我看见前面的光明，
我欲驶破浪的大船，
满载可怜的同胞，
进前！ 进前！ 进前！
不管它浊浪排空，狂飙肆虐，
我只向光明的所在，进前！ 进前！ 进前！

选自《新社会》1919 年第 1 号

《我是少年》是郑振铎正式发表的第一首新诗。当时，他正是刚刚二十出头的青年，一名大学三年级的学生。郑振铎于 1918 年考上北京铁路管理学校高等科。当时，《新青年》编辑部已迁至北京，古城正酝酿着一场震撼整个中国的暴风骤雨。而郑振铎则在课余如饥似渴地阅读介绍新思想的书刊和俄国现实主义文学作品，不久又投入了五四新文化运动，并与新文化运动的领袖人物李大钊、陈独秀等建立了联系。他在该年 11 月 1 日与瞿秋白等创办了《新社会》旬刊。在他写的发刊词中豪迈地表示要创造一个“自由平等，没有一切阶级一切战争的和平幸福的新社会”，这首《我是少年》即发表在该刊创刊号上。

这首诗，首先让人感受到的是强烈的五四时代精神。通篇竟用了二十

个"我"字，令人想到三个多月后郭沫若发表的《天狗》："我飞奔，/我狂叫，/我燃烧！ /我如烈火一样地燃烧！ /我如大海一样地狂叫！ /我如电气一样地飞跑！ ……"也许，郑诗没有郭诗那样"狂"；但其反抗叛逆的思想无异，热烈进取的精神则一。郑振铎与郭沫若分别是文学研究会与创造社这两个不同流派的新文学社团的主要负责人与代表作家，但他们最早的诗的风格竟这样相似，这说明形势所趋，潮流所向，对于一切进步的文学青年来说，有着超乎文学流派、创作方法之上的强大影响。

从艺术上看，这首诗没有巧妙的构思、美丽的修辞，在形式上似乎是略嫌粗糙的。但是，它以气势取胜，以激情动人。一往无前，先声夺人。它的第二段竟一连用了九个"进前"，犹如吹响了嘹亮的进军号角。它像一篇豪迈的宣言书，坦露了少年郑振铎的壮怀豪情。诗中的"我"，是诗人自己，同时又是当时整个朝气蓬勃的觉醒了的一代人。可以说，郑振铎一放开诗喉，便向内融入了当时民族的最强音；同时，也向外汇入了时代的金鸡的晨唱。六十多年后，叶圣陶说过："振铎兄的这首《我是少年》发表在'五四运动'之后不久，可以说是当时年轻一代觉醒的呼声。这首诗曾经有人给配上谱，成为当时青年学生普遍爱唱的一支歌。……跟他结交四十年，我越来越深地感到这首诗标志着他的一生，换句话说，他的整个生活就是这首诗。他始终充满着激情，充满着活力，给人一种不可抗拒的感染。"

该诗是否被谱过乐曲，待考。但当时在美国哈佛大学任教授的著名语言学家赵元任，曾为该诗配过朗读用的表谱，并亲自朗诵，灌成唱片，广泛流传于国内外。他在所编《国语留声片课本》中说："这一首的节律颇复杂"，"念起来要照意思变通"，指出了该诗在节奏韵律艺术上的特色。

（陈福康）

方入水的船

汪敬熙

船！ 你入了水了！
我做几句诗来祝你：——
我不愿，
你在无边的海里平平安安的走！
越平安，越无生趣。
我愿，
你永远在风浪里冲着往前走！
冲破了浪，便往前进；

冲不破，便沉在海底，
却也可鼓舞后来的船的勇气，
却也可使后来的船知道，
应找别的方法儿走。
走！ 走！
永远在危险困苦里向前走！

选自《新潮》1919 年 2 卷 2 号

汪敬熙并不以诗见长，他主要是一个小说家。这首诗写于五四运动的高潮开始消退，许多青年在苦闷与恐惧的氛围中从现实生活里退缩的时候，但却继续表现了激流勇进、百折不挠的五四时期跃动的与反抗的时代精神，这是尤为难能可贵的。

鲁迅在评价汪敬熙等新潮社小说家时说，他们"有一种共同前进的趋向"，"他们每作一篇，都是'有所为'而发，是在用改革社会的器械，——虽然也没有设定终极的目标"（《〈中国新文学大系·小说二集〉导言》）。这个评价同样适合汪敬熙的这首诗作。这首诗择取了一个浅显明了的具象——船，以船与大海拼搏的勇气与命运的抒写，创造一个悲壮与富有激情的情景氛围；一方面它是五四时期狂飚突进的反封建斗争的一种象征，另一方面，它又是作者立志社会改革的心迹的一种呈示。这里，景所包含的现实生活内容和情所寄托的诗人内心世界的心态都统一于船与大海的境界中。作为受《新青年》诗人群体影响的新潮社诗人，大多抱着注重"实生活写照"的写实态度，如康白情诸诗人十分强调诗的逼真的摹写的效果，因而诗有时更像一幅写生画，而缺少一点诗人自我的浓郁的情致。这首诗却能大体达到情与景的配合，这在那时的白话诗中是不多见的。

诗人这艘"现实之船"与"理想之船"并不是一帆风顺的。船入水了！ 这开首一句，一锤定音，将弄潮儿献身变革的勇气与时代风尚强烈地表现出来了。接下来"我不愿"与"我愿"两组对比强烈的诗句，既是对现实变革事业的由衷祈祷，又是诗人决心投入斗争洪流的自勉。"越平安，越无生趣"句与"冲不破，便沉在海底"句，恰到好处地表现了青年诗人对变革富于理想浪漫式的激越与亢奋，正因为此，诗里也隐约地渗漏出一种"少年不知愁滋味"的苦涩与悲壮之情！ 因为，尽管他仍然还大声疾呼，即使船沉海底，却可给后来的船指一条新的路，然而他毕竟连自己也"没有设定终极的目标"。这样当汪敬熙在 1925 年自选一本《雪夜》的时候，说他的作品是"不会有什么批评人生的意义"的，便毫无足怪了。

这首诗如同汪敬熙同期的小说一样，留存着旧诗的痕迹，这当然不是指

诗的语言与韵律，而是指旧诗通常采用的情景配合的手法。除此之外，这首诗表现了那个诗的解放的时代的诸多一致性的特点：大体整齐的自由体句式，服从于语气节奏的韵律，浅显的明喻等等。应当指出的是，这首诗用作比喻载体的具象船，虽然不同于后来象征诗那样是意象的契合，然而却也不完全同于五四时期的写实派诗与浪漫派诗；后者将比喻作为描写事物的纯粹修辞手段，而前者则将某种具象作为情感的"自我表现"。而这里的"船"却兼而有之。因而，这首诗在保持了那时代特有的平实、真挚、浅显的诗风的同时，还具有较丰富的精神内涵与诗韵。（张　新）

小　船

陆志韦

我指点他看，
柳荫里有一条小小的船。
加我一些小小的风，
可以把感情葬在其中。
我见那样就写那样，
我也不必要山高水长。

小船呀，我们萍水相逢，
也做过一春的知己。
那时候有萍水相逢的女子，
也是柳荫里日色平西。
我们各自向书本里讨生活，
又各自思量恩爱的人。
虽不是太上忘情的岁月，
也博得一个无怨无恩。

小船呀，我又想到濮多马河上了。
并不是华盛顿的南边，
有什么惊心动魄的山光，
或是不近人情的爱恋。
只为那一天促膝对坐的

是一个邂逅相逢的女子。
我的心是偶然结构的戏台，
他呢，是走江湖的戏子。

小船的影儿在我心里
犹如流星在灿烂的星空。
不是故意的把身儿那一转，
就是很温柔的鞠一个躬。

十一月二十二日

选自《渡河》，亚东图书馆 1923 年版

陆志韦于 1915 年至 1920 年间曾留学美国。这期间，诗人常泛舟于华盛顿南边的濮多马河。春光明媚，柳枝婀娜，小船在柳荫中荡漾，诗人心中涌起阵阵愉悦之情。当日色平西的时候，诗人将小船泊在岸边柳荫下，无意中，他结识了一位年轻女子。这位邂逅相逢的女子，在诗人脑海中留下了很深的印象。这首诗就是诗人回国后怀念这位女子的作品。

诗的第一节，诗人想象自己站在濮多马河边，正和那年轻女子促膝对坐，指点给她看，柳荫里有一条小船。诗人想起小船在微风中荡漾时自己全身心沉浸在快乐中的情景。正因为小船曾经给他带来快乐，令他想起一段难忘的生活，所以他要以小船为吟咏对象，不去写自己没有感情体验的高山流水。

由小船，诗人想起了夕阳西下、暮色苍茫时在柳荫里萍水相逢的女子。那女子与自己一样，正在求学，“向书本里讨生活”；也与自己一样，“各自思量恩爱的人”。诗人与那位女子之间，没有达到卿卿我我、柔情蜜意的地步，只有一般的交往。

小船又使诗人想到华盛顿南边的濮多马河。这并非因为濮多马河两岸有旖旎的风光，也不是由于诗人在那里留下了难忘的恋爱故事。他想起了与那女子促膝对坐的情景。虽然诗人对她并没有产生强烈的爱恋，但当与她对坐交谈时，却也神情专注。诗人将当时自己的心比作偶然结构的戏台，把那位女子比作走江湖的戏子，生动形象地反映了两位萍水相逢的男女青年促膝对坐时各自的心境。正因为萍水相逢，所以只有在对坐时才像演员演出时进入角色。

诗的末节照应开头，又回到写小船，着重写小船在自己脑海里留下的动态。诗人将小船在柳荫里穿梭前进，比作流星在灿烂的星空中流走。末二句用拟人手法，形象地写小船转弯和船身随浪晃动的情景。诗人和那位女

子是因泛舟春游时相识的，所以写小船动态，一方面既反映了诗人对泛舟春游的忆念，另一方面也抒写了他思念那位邂逅相逢的女子的心情。

诗题"小船"，然而诗人感情的抒发并不胶粘在小船上。诗人能人于物，又能出于物，由物及人，咏物与怀人融于一体，使诗作情味隽永，引人遐思。在押韵方式上，全诗各节韵式不同。第一节两句连韵，用 aabbcc 韵式；第二节第三节双句押韵，用 abcbdefe 韵式；第四节虽然也是双句押韵，不过由于只有四句，故其韵式为 abcb。全诗诗句大体整齐。这些艺术表现上的特点，反映了诗人为推进新诗的散文化，提高新诗的艺术性而作的努力。

（潘颂德）

小　溪　　陆志韦

不是星光的晚上
你从石竹的根里呼啸而来。
黎明，
有零落的野蔷薇
旋转又旋转，一拥一泻而去。
每年寒食
回来招你的魂。
我的朋友呵，
落花再流过几回，
我的眼珠儿暗了。
还是要回来
听你亲切的声音
直到我聋聩无知之日，
石竹的呼啸，蔷薇的流泻，
又是我享用不尽的心像了。

一九二二 年圣诞

选自《渡河》，亚东图书馆 1923 年版

这是一首咏物诗，描写了小溪活泼、顽强的英姿，抒发了诗人一往无前的胸臆和热爱大自然的情怀。

诗的开头五行对小溪作了简洁的描写。先写晚上，小溪"从石竹的根里呼啸而来"。"呼啸"一词写小溪冲破石竹根的阻挡，有声有色地展现了小溪越过障碍、勇往直前的声势。清人刘熙载在《艺概》中指出："昔人词咏古咏物，隐然只是咏怀，盖其中有我在也。"诗人通过描写小溪越过障碍，抒发了自己一往无前的情怀。再写黎明时光小溪簇拥着零落的野蔷薇在旋转中流泻而去，展现了小溪活泼的姿态。

正因为小溪身上寄托了诗人坚定顽强、一往无前的情怀，因而诗的后十句抒写了诗人怀念小溪的深情。寒食节相传为鬼节，所以诗人写道："每年寒食/回来招你的魂。"而且即使年老视力衰退了，甚至聋聩无知了，诗人也还是要回到小溪身边，听小溪亲切的声音。诗人之所以深情绵邈地怀念小溪，是因为他觉得小溪的呼啸、蔷薇的流泻是他享用不尽的心像。诗人如此执著地眷念小溪，反映了他热爱大自然的情怀，展示了他排除万难、一往无前的人格力量。

在艺术表现上，诗人采用拟人手法，将小溪当作人来描写，赋予它人的动作和思想感情，写它有魂灵，称它为朋友，说它有亲切的声音，这样既使小溪的形象具体、生动，又鲜明地抒写了诗人对小溪的深情。由于运用了拟人手法，因而尽管诗人吟咏的是无生命的小溪，读者从中却看到了人的情性、人的形象。诗中拟人手法用得贴切自然，既将小溪人格化，又不失小溪的特征。

朱自清曾说："第一个有意实验种种体制，想创新格律的，是陆志韦氏。"（《〈中国新文学大系·诗集〉导言》）陆志韦认为"美的灵魂藏在美的躯壳里。"（《〈渡河〉自序：我底诗底躯壳》）因此这首诗虽然采用自由诗的形式，但每句大多为两字尺（两个字构成的音尺。音尺，相当于英诗中的"音步"，有的诗论家称为"音组"、"顿"），念起来朗朗上口。诗人也重视押韵，认为"押韵不是可怕的罪恶"。他曾经总结自己的押韵方式说："（一）破四声、（二）无固定的地位、（三）押活韵，不押死韵。"（引文同上书）这首诗中"来"、"薇"、"回"、"魂"、"音"，"了"等字分别押韵，且无固定的地位，显得灵活自如。

（潘颂德）

十 五 娘

玄 庐

一

菜子黄，
百花香，
软软的春风，吹得锄头技痒；

把隔年的稻根泥，一块块翻过来晒太阳，
不问晴和雨，
箬帽蓑衣大家有分忙，
偏是他，闲得两只手没处放！

二

“看了几分蚕，
赊了几担桑，
我只顾自己个人忙。
有的是田，地，和山，荡。
他都要忙也哪里许他忙？——
坐吃山空总是没个好下场。
昨天听人说‘哪里的地方招垦荒。’”

三

“五十”高兴极了，
三脚两步，慌慌张张：
“喂，十五娘，
我们底人家做成了；
我要张罗着出门去，你替我相帮！”
就在这霎时间欢喜和悲伤在佢俩底心窝中横冲直撞。

四

一夜没睡
补缀了些破衣裳，
一针一欢喜，
一线一悲伤，
密密地从针里穿过线里引出，
默默地“祝他归时，不再穿这衣裳，
更不要丢掉这衣裳！”

五

此刻都不曾哭，
怎么佢俩底眼泡皮都像胡桃样？
一张破席卷了半床旧被胎，
跳上埠船，像煞没介事儿一样。
他抬起头来，伊便低下头去，
像是全世界底固结性形成佢俩底状况。
他恨不得说一声"不去"，——
船儿已过村梢头，只听见船头水响。

六

一个邮夫东问西问"十五娘"。
伊接到信却一字不识，
仿佛蚂蚁爬在热锅上，
"测字先生，你替我详详？
这不是我家'五……'他来的信么？"
测字先生很郑重地说：
"你要给我铜板一双，他平安到了一个地方！"

七

"信该到了？
茧该摘了？
桑叶债该还了？
伊该不哭了？"
四周围异地风光，
包围着他一个人底凝想，——
就是要不想也只是想这个"不想"。

八

月光照着纺车响，

门前河水微风漾，
一缕情丝依着棉纱不断的纺。
邻家嫂嫂太多情，
说道"十五娘你也太辛苦了，
明朝再纺又何妨。"
伊便停住摇车，但是这从来不断过的情丝，一直牵伊到枕上，梦中，还是乌乌，接着纺。
不过从接信后的十五娘，
只是勤奋，只是快慰，只是默默地想。

九

本来两想合一想，
料不到勇猛的"五十"一朝陷落在环境底铁蒺藜上。
工作乏了他也——不是，
瘟疫染了他也——不是，
掘地底机器，居然也妒嫉他来，
把勇猛的五十榨成了肉酱，
无意识的工作中正在凝想的人儿，这样收场。
但只是粉碎了他底身躯，倒完成了他和伊相合的一个爱底想。

十

才了蚕桑，
卖掉茧来纺纱织布做衣裳。
一件又一件，单的夹的棉的，
堆满一床，压满一箱，
伊单估着堆头也觉得心花放。
"五十啊！
你再迟回来几年每天得试新衣裳，
为什么从那一回后再不听见邮差问'十五娘？'"

十一

明月照着冻河水，
尖风刺着小屋霜。
满抱着希望的独眠人睡在合欢床上，
有时笑醒，有时哭醒，有经验的梦也不问来的地方。
破瓦棱里透进一路月光，
照着伊那甜蜜的梦，同时也照着一片膏腴垦殖场。

选自1920年12月21日《民国日报·觉悟》

《十五娘》是中国现代新诗中第一首叙事诗。经孔子增删的《诗三百》开创了抒情诗的传统，以后我国诗歌一直沿着这个方向发展，除了在民歌中还能读到些叙事诗如《孔雀东南飞》外，千年诗国较少叙事诗，这不能不说是个缺陷。新诗的倡导为叙事长诗的产生和发展提供了可能。沈玄庐得风气之先，最早作了尝试，以诗的形式反映繁复的现实生活，使诗"小说化"。

这首诗娓娓叙述了农家青年夫妇的纯真爱情和所经历的生离死别。农家女十五娘兴致勃勃地赊桑养蚕，并鼓励丈夫五十出外揽活，挣钱养家。于是五十参加垦荒队，将出门远行，幸福和痛苦交织在他们的心底。十五娘整夜没睡，一针欢喜，一线悲哀地为五十补缀衣服，收拾行装。五十怀着忐忑不安的心情终于踏上了远去的白帆。鱼雁传书，十五娘收到了五十的信后，十分快乐，思念变成了行动，愈加勤劳。可是，掘地的机器好像也妒嫉他们的恩爱，把勇猛的五十轧成了肉酱。十五娘再也收不到五十的信了，可她仍然痴心地等着，做了一件又一件的衣服，压满了一箱子。十五娘"有时笑醒，有时哭醒"。而明月"照着伊那甜蜜的梦，同时也照着一片膏腴的垦殖场。"全诗写得哀而不伤，体现了我国传统的诗学观念。整首诗谋篇布局，十分合理，除一两句稍嫌生硬稚拙外，全诗11节81行几乎一气呵成，行云流水，淋漓酣畅，在当时实为难能可贵。可以说，《十五娘》的独创性和突出的特点首先在于开了现代叙事诗的先河，对二三十年代叙事诗的繁荣，起了一定的推动作用。

《十五娘》艺术上的特点还在于兼有民歌和古典词曲的韵味，自然朴素，节奏鲜明。初期新诗在胡适的废韵废律的倡导下，作诗如作文，虽有相当意义，但发展至极端就破坏了诗质诗意。诗不仅应该是白话的或口语的，更应该是诗的、艺术的。沈玄庐融汇着古典词曲和民歌的长处，努力于新诗韵律的创制。《十五娘》主要采用了自然的音节和韵脚。全诗81行，ang韵一押到底，较为工整，音节自然构成，抑扬顿挫，显示了诗的音乐美。在诗句上，

《十五娘》的词曲意味似更浓。能长即长，能短即短。最短的仅有3个字"菜子黄/百花香"，最长的倒有22个字"就在这霎时间欢喜和悲伤在佢俩底心窝中横冲直撞"，竟也安排得当，避免了呆板。全诗长短相间，舒卷自如，显示了白话新诗的长处。《十五娘》确然实践了刘半农所提出的"增多诗体"的主张，弥补了初期新诗的某些不足，而朱自清在《〈中国新文学大系·诗集〉导言》里委婉地批评沈玄庐诗的民歌词曲味，可能过于偏颇了些。

《十五娘》是首叙事诗，但是也极富抒情成份，能够做到叙事与抒情的结合，显得诗意盎然。沈玄庐承继了我国古典诗歌中比兴情景的美学传统，善于通过景物的描绘来表现人的心理，融景入情，融情入理。长诗从春写到冬，季节的变化也喻示了十五娘的感情经历。一开始，"菜子黄，/百花香，/软软的春风，吹得锄头技痒"。虽是对春日融融、百花飘香的春景描摹，但主要也是衬托着十五娘欢快喜悦的心情。接下来，"月光照着纺车响，门前河水微风漾，一缕情丝依着棉纱不断的纺"，明月照人，秋思不绝，表现了十五娘思念丈夫，渴望团圆的缕缕情思而又化在长长的棉纱上。最后，五十被压成肉泥，团圆已成泡影。"明月照着冻河水，尖风刺着小屋霜"，岂止是冬天已至，冻河水、尖风、屋霜的交相并用显然是揭示了十五娘的悲剧，更进一步象征了十五娘的忧愁、孤独的心境。情和景的交融入情合理，特别是季节景物的变化与展示的情感一致。看似雕琢，却是精工的自然，别有一种韵味，更显示出艺术上的完美。　　（杜荣根）

跟　随　者　　徐玉诺

烦恼是一条长蛇。
我走路时看见他的尾巴，
割草时看见了他红色黑斑的腰部，
当我睡觉时看见他的头了。
烦恼又是红线一般无数小蛇，
麻一般的普遍在田野庄村间。
开眼是他，
闭眼也是他了。
呵！他什么东西都不是！
他只是恩惠我的跟随者，
他很尽职，

一刻不离的跟着我。

选自《雪朝》，商务印书馆 1922 年版

徐玉诺是文学研究会的重要诗人之一。他的诗强烈地显示了"为人生"的创作意愿和五四时期那种孜孜求索而终陷苦闷境地的心态特征。他的诗喜用奇特的意象，常产生一种怪异的感觉，时人戏谑地称为"魔鬼派"。

"在黑暗而且寂寞的夜间，什么也不能看见。只听得……杀杀杀……时代吃着生命的声响。"诗人在一首诗中这样诅咒着哪个昏暗的社会。像当时众多诗人一样，徐玉诺同样苦于没有一条明确的出路。于是，苦闷、烦恼便跟随而来。诗人首先奇特地替烦恼这一意念寻觅到一个对应物——蛇的形象。蛇的外表及其属性与烦恼之间并不具有某种共通的地方，但诗人却出人意料地将两者联系在一起，取得了奇异的艺术效果。

诗的第一节，诗人告诉我们他所见到的那条长蛇有着红色黑斑的令人可怖和讨嫌的颜色，从而使我们凭体验感受到诗人烦恼的程度。值得强调的是，诗人用作烦恼的符号是蛇，而不是通常的"乱麻"等等，所以令人感觉到诗人这种烦恼的奇特的复杂性。其次，从走路、割草、睡觉频频与蛇邂逅的遭际，进一步显示了烦恼出现的频率，强调诗人无时无刻不与烦恼相伴。如果说第一节在强调诗人烦恼的频率，即从时间上呈示诗人日夜被烦恼纠缠的痛苦，那么第二节就是在强调诗人烦恼的幅度，即从空间上呈示诗人的烦恼无处不有。试想，任凭你睁眼闭眼，总有无数红线一般、蠕动身躯的小蛇困扰着你，怎不令人有一种毛骨悚然和惊恐未定的感觉。由此可见诗人烦恼的程度之深！第三节，诗人在语义和情感上运用一个大回转，以一个突然的否定转折，进一步强化了烦恼的思想情绪。这里，从表面上看，象征烦恼的蛇转变为跟随者，但否定的仅仅是原先的象征符号，而其内涵反而加强了。"尽职"是传神之笔，在情感上起了深化"跟随"的意蕴的作用。而"恩惠"，则在情绪上反映了诗人面对烦恼的无可奈何的心绪，进而突出了诗人不明方向、无所出路的孤苦无告的苦闷情态。（张 新）

故 乡 徐玉诺

淅淅漓漓的雨滴，穿破呜咽的哀音。
滴滴滴到故乡的像片上；
思念的道路从此湿了，滑了，
并且那一片一片的遗像上
都发出一种凄楚悲酸的味道来。

故乡也永远不可思念了。
我的，不可思念的故乡呵！

一

满眼是白马奔腾的大海，
一瞬千变的天云，
苍苍的折盖了故乡的图画；
截断了故乡的情丝。
太阳一抖一抖地落下去了！
异乡的孩子，性急而且无聊；
太阳坠着他的心了。

二

那里是鲁山的山谷？……
两匹母牛三头牛犊，依傍着，
沉静静的在一个小平原上吃草；
小犊也不叫，什么声音也没有；
我同小弟弟不言不语摆弄着小石……
呵，我们且摆弄摆弄小石！
——我，小孩子的乡土在，在那里了！

三

那里是鲁山的田园？……
被小河缠绕成一方一方的，
遍地是秘密深浓的高粱
父亲不歇的耘田，
我刚从山河中爬上来，
我正要割草了。

四

海风一阵阵的冲开了窗门，

异乡的小孩子失掉了一切；
故乡的影片一片一片的都飞散在不可知的海上
渐渐的被海水湿了。

一九二二年，四，一五。

选自《将来之花园》，商务印书馆 1922 年版

徐玉诺出生在中原农村，一生行踪飘忽。这种不同于五四时期大多数诗人的经历，使他的诗具有一种独特的风味。茅盾认为徐玉诺的作品带点原始的粗犷的热情和 Diane（月亮女神）型的梦想者的个性。现实的苦闷，使诗人越发怀念那带点原始粗犷的质朴的故乡鲁山，故乡离他越来越遥远了，随着时间的流逝，它变成了苦涩的怀恋。

第一节，诗人以极其夸张的笔墨渲染了诗人手捧像片思念故乡的氛围：雨点伴着哀鸣的海风飘洒在像片上，带着咸的苦涩，模糊了像片的画面。屋里充溢着凄楚的悲酸的味道。这里运用嗅觉、味觉（海风、雨滴）与视觉（模糊的像片）之间的感觉的交错（即通感）作用，把雨滴的味道和思念的凄楚的悲酸的“味道”勾通起来，从而达到自然景观、环境氛围、诗人情感三者的和谐统一。“湿”、“滑”用得十分奇巧：像片被雨滴弄湿，其中也弄湿了故乡的小道，由此，诗人联想到故乡的道路或许正同像片里一样，变得泥泞不堪，那怎么回故乡呢？诗人不由得更加惦念起故乡来了，进而诗人感到，不仅故乡回不去，而且连着思念之路也断了，因为像片本是思念的媒介，如今它却因雨滴的侵蚀而变得模糊了。“连故乡也永远不可思念了”，诗人陷入了深深的痛苦之中。

第二节的情景是第一节的继续。用白马奔腾的大海形容满噙泪水，这种夸张的比喻在当时也很新鲜。因为满眼泪水，所以像片更加模糊，所以思念之路“湿”了“滑”了，终于被彻底截断了。这是景的放大，又是情的升华。情与景两条发展轨迹有时平行，有时交叉，相互衬托，相互铺垫。性急与无聊是故乡之不可思念的心态的两个侧面。诗人还极巧妙地用太阳一抖一抖快“坠”着他的心这样的意象来暗示性急火燎的焦灼感。

第三、四节是重现诗人记忆中被理想化的故乡之美，恬静而自然化的质朴之美，以反衬现实的苦闷，并寄寓着诗人的某些希冀。短暂的快感稍纵即逝，无情的海风把像片完全地弄湿了。故乡随着模糊的像片一起消失了，消失在不可知的海——泪海，还是苦恼的深渊？ （张 新）

水　手

刘延陵

(一)

月在天上，
船在海上，
他两只手捧住面孔，
躲在摆舵的黑暗地方。

(二)

他怕见月儿眨眼，
　海儿掀浪，
引他看水天接处的故乡。
但他却想到了
石榴花开得鲜明的井旁，
那人儿正架竹子，
晒她的青布衣裳。

选自《雪朝》，商务印书馆 1922 年版

这首诗写一位远离故乡的水手对他爱人的怀念。这类题材本来很寻常，然而诗人凭着他的至诚至情，刻画水手心灵深处的颤动，使人感到诚挚深笃。无怪乎梁宗岱在给徐志摩的一封信中对这首诗极力推崇，大加赞美，说"第二节竟写得那么单纯，那么鲜气扑人"(《诗与真》)。

水手终年辗转漂泊，备尝风浪。他们以海为家，整天与潮汐鸥鸟为伍，过的是异常单调、寂寞、孤独的生活。对他们来说，行船之中能遇到陆地，自是幸事，更不用说自己的故乡了。这位水手在月夜的海上陷入了沉思。"他怕见月儿眨眼，海儿掀浪"，倒不是担心风险，而是怕这一来会"引他看水天接处的故乡"。但他毕竟想着故乡的亲人，而且是那么深情，那么具体……。

这首诗通过深情与常理之间的矛盾刻画人物的心情。水手怕见故乡而想着故乡，这是一种矛盾的心理状态。按理说，要是怕见故乡，完全可以不去想它；既想到故乡，更无须怕见到它。这样，怕见故乡的顾虑越重，怀想故乡的感情越强。整首诗从月夜行船的画面中，从水手的意识的交替变化中，透出人物复杂微妙的感情世界。可以想见，水手在遥远的海上惦念着心上

人晾晒衣裳的情景，正说明只有爱得强烈而诚挚，才能引发如此柔情缱绻、爱意无限的遐想。即便心上人不在身边，远在天涯海角，诗人也能凭藉过往的生活经验想象和幻化出心上人儿的倩影。作者曾经说过："自然的景物与爱神的翱翔，谁能见之而不凝睇？"我们正可以从这首诗中悟出。该诗意境幽远而情怀热烈。作者创造了一幅剪影和一个场面，以"情"字巧妙地将两节连成一体，并且用轻笔淡墨勾勒、点染，看似漫不经心，信笔所致，其实，轻笔藏深意，淡墨含真情，颇具艺术匠心。特别是作者将往昔的美好生活与水手的目前境况两相对照，从而使水手蕴含于沉郁格调中的孤独凄凉的情调，表达得更淋漓尽致。（林明华）

长城之巅

王统照

丛合回抱中辉凝，雾集，
绛褐色交织下群峰逶迤。
要掩却这古垒残基圮倾谷底，
可掷不破混沌宇宙中的残粒。

是战士的血迹殷斑？是"英雄"的伟心陶铸？
天风猎猎，吹起了你的裳衣、我的裳衣。
倾一杯金色的酒汁向苍茫奠意，
看，阴云腾飞；听，壑中回响，——在空堡上独立。

哭声裂破了娇喉，砖石压折了铁臂；
露骨万千人，建石几千里，——山麓上的羊鸣三只两只。
这难破的"英雄"梦谜，这不尽的生力的触击；
这无从解答的天地伟奇。天风猎猎，吹醒了我们的怅思！

迷茫的浩荡的世界奇迹——飞影，幻画，在眼前呈露。
是谁说人生未有穷期？是我在墙阴下望飞云散聚。
天风猎猎，吹起了我的裳衣、你的裳衣。

天空中的羊鸣三只，两只，知欲归何处？

1925年3月

选自《王统照诗选》，人民文学出版社1958年版

王统照的许多诗作，宛如一颗橄榄，乍入口中，颇有苦涩之感，但仔细品评，一股醇厚的甘甜便接续而来，使你感到含蕴相当深邃，富有韵味。这首《长城之巅》便比较典型地体现了这种特点。

这首诗所抒写的是诗人在长城之巅的所见所感。开首从色彩和造型勾勒长城之巅的景观特点，给人以清晰可感的立体印象。接着由景生情、展开遐想："是战士的血迹殷斑？是'英雄'的伟心陶铸？"万里长城气势雄伟，是世界历史上的一个伟大工程，激起了诗人由衷的赞叹。但万里长城是用劳动人民的血汗和生命建造起来的。它给千万个参加修筑工程的劳动者及其亲属带来了极为深重的痛苦和灾难。而那些"英雄"——帝王正企望以此来施展自己的雄心伟志，使本家族的帝业永世长存。但从春秋战国起，两千年来许多帝王虽不惜花费巨大代价，何尝实现了他们长久统治中国的美梦？然而，历史上无数次遭受挫败的教训并没有破除这些"英雄"武夫的梦想，他们依然执著地进行着不懈的追求。回顾历史的往事，目睹长城的沧桑，诗人感慨万端，引起对人生问题的思索。

探索人生之谜，是王统照二十年代创作中的基本主题之一。他在这一探索的途程中不时经历着苦闷、彷徨和矛盾。这首诗便分明打上了此种烙印。长城今昔的巨大变化，"英雄"们虽雄心勃勃，顽强追求，但其美梦却每每无法实现。由此诗人无限感叹："是谁说人生未有穷期？"王统照五四时期热烈地追求"爱"与"美"，期望以艺术之力到达理想人生的彼岸。但黑暗丑恶的社会现实却时时、处处在摧残"爱"与"美"，人世间充满了种种的灾难和痛苦。光明之路在何处？"天空中的羊鸣三只，两只，知欲归何处？"一句正是诗人矛盾、迷惘心态的真实流露。

写实和象征相结合，在对客观事象的真实描绘中寄寓作者的理性意念，这就使《长城之巅》既具有清晰具体的现实性，又含有象外之意，从而为诗歌涂上了一层朦胧的色彩。诗中两处描写几只羊儿的鸣叫，这是写实，借此反衬出长城古战场的宁静和寂寞，这又是诗人情思的象征物。"知欲归何处？"这一诘问，抒发了诗人、也是"梦醒了无路可走"的青年一代迷茫惆怅的情怀。

这首诗的内容是由几种意象叠合组接而成的。其中有对长城之巅客观景象的勾画，有对攀登者的行动及外在形象的描述，更有对"我"的想象和思索的抒写。这几个方面的内容交织融合，转换频繁急速，跳跃性大。这种艺术构思和表现技法的好处是有助于加大全诗的思想容量，其弱点是使读者

一下子难于把握。 （冯光廉）

正是江南好风景 王统照

正是江南好风景：
几千里的绿芜铺成血茵，
流火飞弹消毁了柔梦般村镇，
耻恨印记烙在每个男女的面纹，
春风，吹散开多少流亡哀讯？

正是江南好风景：
桃花血湮没了儿女的碎身，
江流中，腐尸饱涨着怨愤，
火光，远方，近处高烧着红云，
春风，再不肯传送燕雏清音。

正是江南好风景：
到处都弥满搏战尘昏，
一线游丝粘不到游春人的足跟。
朋友，四月天长还觉春困？
你，卧在你的国土，
也有你的家乡，你的知亲？

正是江南好风景：
遍山野一片"秋烧"春痕，
谁的梦还牵舍着水软山温？
祭钟从高空撞动，滴血红殷，
你，听清否？这钟声——
可还为旧江南的春日晨昏？

1938年春末

选自《王统照诗选》，人民文学出版社1958年版

王统照抗战时期的大部分诗歌风格浓烈而又明快，凝炼而又生动。它们以热烈雄壮的爱国激情，启示、召唤着人民奋起抗战。我们从《正是江南好风景》里大体能窥见作者这类诗歌的特色。

江南的春天应该是一片十分美好的景象：桃花盛开，绿草成茵，……乍一看这首诗的标题，所唤起的想象也该是这种动人春色，人们所期望领受到的也应是这般盎然春意。然而，“七七”事变以后，美丽的江南却相继陷于日本侵略军的铁蹄之下。“生活于这样苦难的时代，也就是使每个人受到严重考验的时代里，无论在什么地方，所见，闻，思，感的是何等对象，谁能漠然无动于衷？”（王统照《江南曲·自序》）《正是江南好风景》正是扣住了1938年春季的时代特点来展开构思和描写的。

全诗由四个诗节组成，每一节首句都用“正是江南好风景”领起，并在诗句末尾加点冒号，以总提下文。同样的句子反复吟唱，分明是一种突出和强调。说的是“江南好风景”，所写的却是一幅幅凄惨可怖的景象。上下联系起来看，“正是江南好风景”这句话实乃是一句悲愤已极的反语。没有疑问，反问手法的运用，能够格外唤起读者的注意和深思。

诗的第一、二节主要写日本军国主义侵华战争给江南村镇带来的种种灾难。诗人用简洁的笔法，勾勒出几幅令人痛心疾首的惨象，以此来控诉日本侵略者杀人放火的罪行，激发人民抗敌救国的斗志。诗的第三、四节，意念向新的思路开拓，从描述痛苦和灾难，转向抒写民众的觉醒和抗争。“到处都弥满搏战尘昏”，硝烟弥漫，战尘滚滚，表现中国人民已经从血泊和耻恨中警醒起来，展开反侵略的斗争。“祭钟从高空撞动”，既写出了生者对死者的祭祀和悼念，也写出了生者誓为死者报仇雪恨的决心。这些描写紧扣一个思想基点，即激励和呼唤那些尚在沉睡仍未觉醒的人（“你”）振奋起来，投入保家卫国的斗争。四个诗节层层递进，渐次高扬，诗人不仅着重描绘一幕幕现实惨剧来唤起国人的抗敌救国的危机感和紧迫感，还多处采用诘问句式，让人们在亲切诚挚的反问中深思，从而觉醒、感奋，投入抗日斗争的洪流。这种反诘句式的运用，既增大了诗歌的启示、激励作用，也丰富了它的审美力度。因此，全诗基调是悲而不凄，哀而不伤，表现出诗人深挚的爱国意识和急切的内心期待。（冯光廉）

义勇军进行曲

田　汉

起来！不愿做奴隶的人们！
把我们的血肉，
筑成我们新的长城！

中华民族到了最危险的时候，
每个人被迫着发出最后的吼声。
起来！ 起来！ 起来！
我们万众一心，
冒着敌人的炮火前进！
冒着敌人的炮火前进！
前进！ 前进！ 进！

1935 年

选自《田汉诗选》，人民文学出版社 1982 年版

《义勇军进行曲》作于 1935 年。这是一个特别险恶和危急的年头：由于日本帝国主义的入侵，东北全境沦陷，长城沿线驻军在古北口、喜峰口等地自发抵抗日本侵略军的战争也已失败，国内掀起了抗日救亡的热潮，而政府当局却仍在犹豫观望，妥协退让。《义勇军进行曲》之所以能在这个时候得到广泛传唱，正是因为它的词和曲都富于动力，象征了中华民族不屈不挠的战斗精神，能够激励和鼓舞中国人民争取自由解放的斗志和信心。

《义勇军进行曲》奏出了中华民族的心声。试想，在或是起来抗争，或是俯首就戮，舍此并无第三条道路可走的关键时刻，还有比"起来"的一声呼唤，比"不愿做奴隶的人们"的响亮号召更能激动人心的吗？在万里长城遭到日本帝国主义宰割和占领的危急关头，还有比"把我们的血肉，筑成我们新的长城"的提法更为悲壮，更能振聋发聩的吗？历史悠久的中华民族抵抗过无数次的外来侵略，而这次所面对的是空前野蛮和贪婪的日本帝国主义者，《义勇军进行曲》从宏观的历史的考察出发，提出"最危险的时候"，显然包含着巨大的历史容量，对于具有悠久的反侵略传统的中国人民来说，它也是一次最有力的动员。"每个人被迫着发出最后的吼声"，简炼而有力地揭示了我国人民进行抗战的正义性和严重性。是的，"哀兵必胜"，正义之师必胜，历史已经证明，中国人民"冒着敌人的炮火前进"，终于赢得了抗日战争的伟大胜利！

《义勇军进行曲》由田汉作词，聂耳作曲，它原是影片《风云儿女》的主题歌。在影片中，它是作为主人公——诗人辛白华的长诗《万里长城》的最后一节，在影片开头和结束时歌唱的。这首歌曲一经出现，立刻激起了强烈的反响，并很快离开影片成为独立的艺术精品。在这中间，聂耳付出了巨大的劳动，是聂耳的音乐才能为歌词添上了翅膀，而田汉的歌词又使音乐获得了血肉，《义勇军进行曲》不愧是诗人和音乐家携手合作的艺术结晶。

《义勇军进行曲》在国际上也广为传唱，在埃及金字塔下，陶行知听到过

这支歌；走在美国大街上，梁思成听到过美国孩子唱着这支歌；在莫斯科纪念普希金诞辰一百五十周年的大会上，萧三亲聆美国黑人歌唱家罗伯逊用汉语演唱这支歌……可以说，这支歌已经成了中华民族精神的生动体现。在世界上也有着巨大的影响。正因为这样，1949 年 9 月 27 日，中国人民政治协商会议第一届全体会议决议：在中华人民共和国国歌未正式制定前，以《义勇军进行曲》为国歌；1982 年 12 月 4 日第五届全国人民代表大会第五次会议决定，以《义勇军进行曲》为中华人民共和国国歌。雄壮有力的《义勇军进行曲》永远激励着中华民族奋勇前进。　　（于成鲲）

繁　星

冰　心

（一）

繁星闪烁着——
深蓝的太空，
何曾听得见他们对语？
　沉默中
　微光里
他们深深的互相颂赞了。

选自《繁星》，商务印书馆 1923 年版

夏天的夜晚，深蓝高远的太空，点点闪烁的繁星，令人产生无尽的遐想。诗人面对深邃的天空，展开了丰富的想象：那些闪烁着的繁星，一定在频频对语。然而，太空毕竟太高远了，即使是众多星星的对语，又何曾听得见？接着，诗人笔锋一转，为读者展示了另一个想象的天地：听不见繁星的对语，并非意味着她们真正的沉默，更非意味着她们之间有什么隔膜。在表面的沉默之中，繁星在浩渺无边的微光笼罩下，在深深的互相颂赞了。

《繁星》共一百六十四首，曾连载于一九二二年一月一日至一月二十六日的北京《晨报副镌》的《新文艺》栏。冰心在创作《繁星》时，曾受到印度诗人泰戈尔《飞鸟集》的影响。冰心曾自述她创作《繁星》仿用《飞鸟集》的形式，通过这种类似"小杂感一类的东西"，来收集自己"零碎的思想"。因而《繁星》反映了诗人对人生真谛的辛勤探索。

自一九一四年至一九一八年，冰心曾就读于教会学校北京贝满女子中学，她后来说："因着基督教义的影响，潜隐的形成了我的'爱'的哲学"。这种"爱"的哲学反映了冰心对黑暗现实的无比憎恶和对理想社会的热烈追

求。这首诗也形象地体现了冰心早年"爱"的哲学。在冰心的想象中,星星尚且相亲相爱、"互相颂赞",那么,人类更应当清除隔阂、互敬互爱了。这是不言而喻的。这就是这首诗蕴含的哲理。但是,在阶级压迫惨酷、阶级斗争激烈的旧社会,人与人之间要互敬互爱,不过是诗人美好的主观愿望,实际上是无法实现的。

在艺术表现上,这首诗抓住夏夜星空的特点,为读者描绘了一幅繁星闪烁、太空深邃、星星互相颂赞的生动而又优美的画面,为读者提供了艺术再创造的广大空间。诗人运用拟人化手法,融情入景,赋予星星以人的动作与情感,使诗篇收到情景交融、意境深邃、饱蕴哲理的艺术效果。

(潘颂德)

(一三一)

大海呵,
那一颗星没有光?
那一朵花没有香?
那一次我的思潮里
没有你波涛的清响?

选自《繁星》,商务印书馆1923年版

冰心从小受到大海的陶冶。一九〇三年到一九〇四年之间,诗人三四岁时,其父奉命到山东烟台创办海军军官学校,幼小的冰心也随全家来到了滨海城市烟台,直到一九一一年才离开。烟台的大海陶冶了诗人深沉博大的胸怀,启发了诗人丰富奇妙的想象力。烟台的大海使诗人明白了祖国备受帝国主义列强欺凌的历史,熔铸了诗人深厚的爱国主义感情,也使诗人了解了渔民的苦难,培养了诗人热爱劳动人民的深情。诗人与大海的这段姻缘,成为她日后创作的重要题材。诗人曾说:"每次拿起笔来,头一件事忆起的就是海。"(《〈冰心全集〉自序》)这首诗就是诗人唱给大海的一支颂歌。

大海波涛汹涌,广阔无垠。当人们面对蔚蓝的大海、聆听阵阵涛声时,就会禁不住思潮翻滚,不由得惊叹大海的博大深沉。这时,人们的精神世界就会升华到一个新的境界,仿佛自己的胸怀就像大海一样博大深沉。从小在海边长大的冰心,曾经有过无数次这样的感受。在这首诗中,诗人运用呼告手法直抒热爱大海的胸臆。诗人由大海联想到星光与花香,星光使夜空熠熠生辉,鲜花馥郁的香气令人陶醉,这些都是充满诗情画意、无比美好的事物,诗人以此来衬托、强调大海对自己的巨大影响,从而抒发热爱大海的

情怀。

排比、反问句式的运用，使这首诗的感情格外显得强烈、深沉。排比句使感情层层推进，最后由物及人，推向感情的高潮。反问句比起陈述句来，感情的抒发无疑要有力得多。而排比、反问的综合运用，更增强了感情的力度。诗人不事藻饰，在口语化的诗句中，形成了自然、朴素的风格。

（潘颂德）

春　水　　冰　心

（三三）

墙角的花！
你孤芳自赏时，
　天地便小了。

选自《春水》，新潮社 1923 年版。

《春水》与《繁星》一样，抒写的大多是诗人"零碎的思想"。这首小诗也是这样。

生长在墙角的花，由于得不到阳光的照耀与雨露的滋润，因而缺乏生命的活力，花朵萎黄瘦小。然而，当她一旦孤芳自赏时，"小"的似乎不是自己，而是那原本十分广阔的天地。诗人吟咏的是花草，比喻的则是人事。诗篇通过对墙角小花孤芳自赏的委婉嘲讽，告诫人们应当谦虚，力戒骄傲。

诗的哲理应当依附于形象，与形象融合在一起。这首诗运用拟人化手法，赋予墙角小花以人的心理活动，创造了生动的形象。而在诗篇创造的这一形象中，又自然地蕴含了一定的哲理，从而实现了墙角小花这一感性形象的升华和深化。全篇虽只短短三句十五个字，却含蓄蕴藉，令人回味不已。

自古以来，中国的女诗人大都对于花草具有一种特殊的敏感，出现在她们笔下的芍药、牡丹、海棠、芭蕉，也显得色彩缤纷，尽态极妍。不过她们多半是借花草以自伤，李清照脍炙人口的"绿肥红瘦"的诗行就是如此。冰心作为受过"五四"思潮熏陶的女诗人，既显露了女性对花草特有的敏感，又能从中拓出新意，创作新篇，就不能不令人另眼相看了。　（潘颂德）

（六四）

婴儿，
在他颤动的啼声中
有无限神秘的言语，
从最初的灵魂里带来，
要告诉世界。

选自《春水》，新潮社1923年版

冰心早期信奉“爱”的哲学，“爱”由母爱、童心、自然这三个方面组成。这首小诗便是一支童真的赞歌。

婴儿，是人类的花朵。一个婴儿的降生，带给人们无限的喜悦和希望。婴儿天真烂漫，纯洁可爱。作为一个热情讴歌母爱的女诗人，冰心对婴儿充满母爱。她十分珍视童心，纵情歌颂童真。她曾说：“可爱的，除了宇宙，最可爱的只有孩子。和他说话不必思索，态度不必矜持。抬起头来玩笑，低下头来弄水……总是活泼泼地，笑嘻嘻地。”在这首诗中，冰心以女性诗人特有的细腻的心理，感受到在婴儿颤动的啼声中有无限神秘的言语。她要将这些从最初的灵魂里带来的无限神秘的言语告诉世界。诗篇形象地告诉人们，婴儿纯洁无邪，具有无限的生命力，因而是神圣的。

和某些入世较深、对黑暗现实了解较多的作家、诗人不同，冰心在创作中更侧重于对“爱”和“美”的追求，她在此诗中要“世界”（实即指所有成人）倾听婴儿的“语言”，希望用“童真”来感化“世界”，这固然反映了她的天真与幻想，也表明了她对人类的未来、祖国的前途充满了希望。（潘颂德）

纸 船——寄母亲

冰 心

我从不肯妄弃了一张纸，
总是留着——留着，
叠成一只一只很小的船儿，
从舟上抛下在海里。

有的被天风吹卷到舟中的窗里，
有的被海浪打湿，沾在船头上。

我仍是不灰心的每天的叠着，
　总希望有一只能流到我要他到的地方去。

母亲，倘若你梦中看见一只很小的白船儿，
　不要惊讶他无端入梦。
这是你至爱的女儿含着泪叠的，
　万水千山，求他载着她的爱和悲哀归去。

1923.8.27

选自《春水》，新潮社 1927 年版

一九二三年初夏，冰心毕业于燕京大学。同年八月十七日，她由上海乘约克逊号邮船赴美国留学。八月十九日抵日本神户，二十一日游览了横滨。从写作时间来看，这首诗是诗人于游览横滨之后的第六天，在继续向大洋彼岸进发的海轮上创作的。

粼粼的海波，澎湃的海潮，复苏了诗人爱海的童心；碧绿的海水，飞翔的海鸥，使诗人又与自然亲近。从吴淞口出发的十天左右的海上生活中，冰心早期人生观"爱"的哲学中的三根支柱——母爱、童心、自然，只有"童心"、"自然"在此时得以复活和重现，而"母爱"则因远离母亲而无法亲近。因而诗人格外怀念母亲，甚至因思念母亲而得病，又因在梦中得见母亲而病愈。这首诗就抒写了诗人思念母亲的深情。

诗的第一节从自己充满天真童心的行为——折纸作船写起，说自己在海船上不肯妄弃一张纸，留着它折叠成船，从船上抛到海里。看似平淡的四行诗，为感情的喷发作了铺垫。第二节写从船上抛出的纸船的去向，"有的被天风吹卷到舟中的窗里，有的被海浪打湿，沾在船头上。"这种种去向，都不符合诗人诚挚的心愿。她"总希望有一只能流到我要他到的地方去"。为此，她"仍是不灰心的每天的叠着"。可见她这种愿望的强烈、诚挚。至于希望那纸船流到什么地方去，诗人在这一节中没有明白说出，从而造成悬念，耐人寻味。诗人自然明白纸船是不可能流到母亲身边的，于是诗的第三节翻出新意。诗人遥想母亲梦中看见一只很小的白船。如果说这一想象还属一般的话，"不要惊讶他无端入梦"，就显示了诗人设想的奇特。那么，为什么要让母亲不要惊讶小船的人梦呢？诗人采用"卒章显其志"的方法，在诗的结尾点明想象中进入母亲梦中的纸船是她含着泪叠的，她祈求纸船载着她对母亲的爱和因远离母亲而产生的悲哀情怀流到母亲的身边。这一结尾，是全诗的高潮所在。

怀念母亲的感情，比较抽象，写作时易流于空洞浮泛。这首诗构思新

颖，诗人采用托物寓情的方法，感情的抒发就显得既生动、具体，又含蓄、深沉。此外，这首诗的诗行较长，语调缓慢，正与对母亲的绵长思念相协调。

（潘颂德）

小小儿的请求

应修人

不能求响雷和闪电底归去，
只愿雨儿不要来了；
不能求雨儿不来，
只愿风儿停停吧！
再不能停停风儿呢，
就请缓和地轻吹；
倘然要决意狂吹呢，
请不要吹到钱塘江以南。
钱塘江以南也不妨，
但不吹到我的家乡；
还不妨吹到我家，
千万请不要吹醒我底妈妈，
——我微笑地睡着的妈妈！
妈妈醒了，
伊底心就会飞到我底船上来，
风浪惊痛了伊底心，
怕一夜伊也不想再睡了。
缩之又缩的这个小小儿的请求，
总该许我了，
天呀？

——沪甬航道，船上，1920，9，24——

选自《湖畔》，湖畔诗社1922年版

应修人，是我国“湖畔”四诗人之一，他这首诗写得婉曲柔和，感情真挚细腻，是五四时期小诗的一首佳作。

看来诗中对祈求并不奢望，他的每一个小小的祈求，都是可以“商量”

的，“不能求响雷和闪电底归去”，那么“只愿雨儿不要来了”，再不，就求“风儿停停”，连风都不能停的话，就请吹得轻些，如果决意要狂吹，希望不要吹到钱塘江以南，最好“不要吹到我的家乡”，至少“不要吹醒我的妈妈”。这是一种稚童般的口吻，稚童般的遐想和思维方式；而唯独这样，才显出诗人的那颗真挚质朴的童心，这颗滚烫的心凝聚着对母亲的真诚的爱。

小诗成功的奥秘，就在诗人不仅善于抓住祈求时一种儿童般心态以表现扣人心弦的情感，而且还采用“欲擒故纵”的方法，在祈求的外层内容与情感内涵之间，故意形成一种反比例的关系，就像凸透镜的光域和光束密度的关系一样，光域缩得越小，光质的密度越大。小诗祈求的核心凝聚到一点，就是只要老天不惊醒睡梦中的母亲，任你狂风恶浪，雷雨交加，都能忍受，都不在乎。因此，随着祈求的递减，“缩之又缩”，情感却在逐渐递增，扩之又扩，终于将游子对家母的挚爱深情，表现得淋漓尽致。小诗正是在弱化祈求的同时，达到了强化情感的目的。

这首诗还妙在诗外有画，画外有诗。诗人选择了遇上狂风恶浪的游子的心境这一角度，明写游子深恐“风浪惊痛了伊的心”，暗写“儿行千里母担忧”的慈母情怀；正面表现游子对家母的挚爱，侧面表现慈母对游子的深情。通过游子的心情引导读者去体会母爱，使人特别感到温暖，真切和熨贴。这不仅给千古文坛取之不竭，颂之不尽的母爱主题，提供了新的表现视角，同时也大大地提高了小诗的表现力和感染力。

这首诗的最大特色就在轻、妙二字，字里行间始终透着一个“小”字，然而全诗却是小处着笔，以小胜大，妙不可言。请求的根本动因，亦即小诗所要揭示的是“妈妈醒了，伊底心就会飞到我底船上来”，轻轻点题，不落俗套。

（殷　仪）

悔　　煞　　应修人

悔煞许他出去；
悔不跟他出去。
　等这许多时还不来；
　问过许多处都不在。

——西湖，1922，4，3——

选自《湖畔》，湖畔诗社 1922 年版

这首诗抒写一位少妇思念丈夫的真挚爱情。

开头两句写离别给她带来心灵的痛苦，但两句着眼点不同。第一句从

他离开自己着眼，写她对自己许诺的后悔。一个"许"字透露了当时的情景，如果当初她不允许他出去，他就不会出去，她也就不会尝到离别的苦味，错在自己，后悔莫及。第二句从自己不跟着他出去着眼。如果自己跟着他一同出去，同样也就不会有离别的痛苦。这头两句中的两个"悔"字，反映了少妇对丈夫真挚的爱情。末两句抒写少妇对丈夫深沉的思念。但两句抒写的角度又有不同。"等这许多时还不来"这一句从时间角度着眼，写等待时间之久。一个"还"字，写尽少妇焦急、盼望的心情。"问过许多处都不在"这一句从空间角度着眼，写寻找地方之广。一个"都"字，写尽少妇寻找丈夫遍寻不着的失望心情。一首短短四行的小诗，能有如许波澜，确实不易。

应修人的爱情诗风格大多欢乐明快，这一首由于抒写的是少妇思念丈夫，因而显得委婉深沉，不同一般。（潘颂德）

妹妹你是水

应修人

妹妹你是水——
你是清溪里的水。
　无愁地镇日流，
　率真地长是笑，
　自然地引我忘了归路了。

妹妹你是水——
你是温泉里的水。
　我底心儿他尽是爱游泳，
　我想捞回来，
　烫得我手心痛。

妹妹你是水——
你是荷塘里的水。
　借荷叶做船儿，
　借荷梗做篙儿，
　妹妹我要到荷花深处来！

选自《春的歌集》，湖畔诗社 1923 年版

这首诗共三节，每一节表现手法相同，都运用暗喻，将自己深深恋爱着的青年姑娘比作水，层层深入地抒写自己对美好爱情的陶醉之情。

第一节将姑娘比作清溪里的水，象征了她的纯洁活泼、天真欢乐。诗人又将清溪拟人化，写她"率真地长是笑"，更突出了姑娘的无忧无虑、活泼乐观。最后写自己被姑娘吸引，忘了归路。不说自己爱上了姑娘，而说姑娘"自然地引我忘了归路了"，意思含蓄，耐人寻味。

第二节进了一层，将姑娘比作温泉里的水。温泉里的水，给人温暖的感觉。"我底心儿他尽是爱游泳"，是说自己爱上了姑娘。既然姑娘是温泉里的水，则将自己爱上了姑娘说成"我底心儿他尽是爱游泳"，贴切而又自然。"我想捞回来，烫得我手心痛"，写自己的心态，强调自己对姑娘爱得深沉热烈。

第三节又进了一层，将姑娘比作荷塘里的水。提到荷塘，自然会想到荷花，再想到莲子，而"莲"与"恋"谐音，因而又自然会想到男女青年的恋情。北宋周敦颐在《爱莲说》中用象征手法赞扬荷花"亭亭净植"、"不蔓不枝"的高洁品性。诗人将姑娘比作荷塘里的水，读者自然容易由水而想到荷花，因此也含有赞美姑娘纯洁崇高的意思。诗人由爱慕姑娘而想亲近姑娘，而荷塘里的水被密密的荷叶、荷花遮住，象征着姑娘性格庄重，感情含而不露，因此诗人想"借荷叶做船儿"，"借荷梗做篙儿"，到荷花深处去接近水，也就是亲近热恋中的姑娘。

这首诗比喻贴切，诗人在三节诗中分别将姑娘比作清溪里、温泉里、荷塘里的水，既赞美了姑娘的天真纯洁、活泼欢乐，又创造了富于诗情的意境。语言自然朴素、清新淡雅，也是这首诗艺术上的特点。"忘了归路"、"烫得我手心痛"、"我要到荷花深处来"，这些口语化的诗句，传神地抒写了"我"对姑娘纯真、热烈的爱情。初期白话新诗留有较多的旧诗词的痕迹，湖畔诗社的诗人，比较彻底地摆脱了旧诗词的影响。这首诗语言自然质朴、活泼流畅，呈现了白话新诗特有的艺术风采。

朱自清曾经指出："中国缺少情诗，有的只是'忆内'、'寄内'，或曲喻隐指之作；坦率的告白恋爱者绝少，为爱情而歌咏爱情的更是没有。……但真正专心致志做情诗的，是'湖畔'的四个年轻人。"（《〈中国新文学大系·诗集〉导言》）"湖畔"诗人通过创作爱情诗，抒写对幸福、美满爱情生活的执着的追求和热烈的憧憬。比起汪静之、潘漠华来，应修人创作的爱情诗虽然不多，但这一首《妹妹你是水》有它自己的特色，是湖畔诗人爱情诗中的佳作。

（潘颂德）

过伊家门外 汪静之

我冒犯了人们的指摘，
一步一回头地瞟我意中人；
我怎样欣慰而胆寒呵。

九二二，一，八

选自《蕙的风》，亚东图书馆 1922 年版

1920 年至 1923 年间，汪静之在杭州浙江第一师范学校读书。在“五四”新文化运动反封建精神的鼓舞下，他感到思想解放的喜悦，在诗歌创作中大胆地歌唱爱情。这首《过伊家门外》就是诗人当时创作的爱情诗篇之一。

“我冒犯了人们的指摘，/一步一回头地瞟我意中人”，既抒写了诗人敢于向封建礼教宣战的英勇气概，又抒发了诗人对意中人的脉脉深情。“一步一回头”，写出了抒情主人公的动作神态，反映了他对意中人恋恋不舍的恋爱心态。在封建社会，男女青年不能自由社交。“五四”新文化运动开始冲破封建礼教对青年的束缚，但青年男女自由恋爱还是会受到旧派人物的指摘。一个“瞟”字，反映了“五四”时代的社会氛围，青年男女之间自由社交还常常受到指摘，不能自由地表达互相爱慕的衷情。诗的结句中的“欣慰”，“胆寒”，就反映了诗人的双重心理。诗人既为自己敢于冲破封建礼教的束缚，大胆地向意中人表达自己的爱恋感情而感到欣慰，又为社会上还有旧思想、旧势力存在而感到胆寒。这就真实地反映了“五四”时期进步青年追求自由恋爱被扭曲了的矛盾心态。

《蕙的风》扉页上有诗人挚友符家钦的题词：“放情地唱呵”。这首诗正体现了集子放情歌唱的特色，它的语言大胆、直率、天真、纯朴；在表现手法上，诗人采用了直抒胸臆的手法，因而感情的浓缩量特别大。这些特点，使诗篇呈现出毫无矫饰的美。

朱自清、胡适、刘延陵等在为《蕙的风》初版作的序中，肯定了汪静之歌唱爱情的诗篇。但是，诗集出版两个月后，就有人撰文，认为集子中“一步一回头地瞟我意中人”等诗句“做的有多么轻薄，多么堕落！”“有故意公布自己兽性冲动和挑拨人们不道德行为之嫌疑。”（1922 年 10 月 24 日《时事新报》副刊《学灯》）这种观点，遭到了许多人的批评。鲁迅指出这种将“一步一回头地瞟我意中人”的诗句科以《金瓶梅》一样的罪，那只不过是道学家的“神经过敏”（《反对“含泪”的批评家》）。据汪静之回

的风》的原稿，有不少诗曾由他修改过二、三字。1921年，鲁迅在寄回诗集原稿的信中，曾指出："情感自然流露，天真而清新，是天籁，不是硬做出来的。然而颇幼稚，宜读拜伦、雪莱、海涅之诗，以助成长。"（《回忆湖畔诗社》，《诗刊》1979年第7期）　　（潘颂德）

伊　底　眼　　汪静之

伊底眼是温暖的太阳；
不然，何以伊一望着我，
我受了冻的心就热了呢？

伊底眼是解结的剪刀；
不然，何以伊一瞧着我，
我被镣铐的灵魂就自由了呢？

伊底眼是快乐的钥匙；
不然，何以伊一瞅着我，
我就住在乐园里了呢？

伊底眼变成忧愁的引火线了；
不然，何以伊一盯着我，
我就沉溺在愁海里了呢？

1922年6月4日

选自《蕙的风》，亚东图书馆1922年版

爱情诗中写情人，可以有各种不同的角度。有人写秀美的外貌，有人写悦耳的声音。《伊底眼》则专写眼睛，不过诗人写眼睛不同一般，他一不写它闪动的睫毛，二不写它晶莹的目光。诗人运用四个生动别致的比喻，前三个比喻分别将情人的眼睛比作"温暖的太阳"、"解结的剪刀"、"快乐的钥匙"，它不但温暖了"我"受冻的心，使"我被镣铐的灵魂"得到自由，使"我"快乐得有如住进乐园。这三个比喻表现了爱情给热恋中的青年带来的欢乐。后一个比喻将情人的眼睛比作"忧愁的引火线"，使"我"沉溺在愁海里，反映了失恋给"我"带来的忧愁，且与前面甜蜜的抒情形成反差，更见出这忧愁的痛

苦。诗篇由这些比喻展现了热恋中的青年男女复杂的内心活动。

这首诗的语言富有生活气息，全诗四个比喻中作为喻体的太阳、剪刀、钥匙、引火线，都是日常生活中习见的事物，这就使语言清新自然，通俗易懂。此外，诗人讲究用词的准确和灵活变化。四节诗中，同是"看"的意思，诗人分别用了"望"、"瞧"、"瞅"、"盯"等动词，既准确地表达了情人眼睛的动作，又使语言显得活泼。在句式运用上，四节诗每节都运用了反诘句，细腻地抒写了爱情带来的欢乐和忧愁，收到了含蓄委婉的艺术效果。每节诗句式相同，不但强化了诗情的力度，而且形成了诗歌形式的整饬美，节奏美。《蕙的风》中的诗绝大部分是自由诗。汪静之在1957年新版《蕙的风》所写的《自序》里说："《蕙的风》多数是白由体，押韵很随意，……《寂寞的国》几乎全是格律体，都是有韵的。"诗人从自由体到格律体的转变，不是突然开始的。这首在《蕙的风》中写作时间稍后的诗篇，就显露了诗人对诗的格律化的追求。（潘颂德）

无 题 曲 汪静之

悲哀是无边的天空，
　　快乐是满天的星星。
吾爱！我和你就是
　　那星林里的月明。

深深的根就是悲哀，
　　碧绿的叶是快乐。
吾爱！生在那上面的
　　花儿就是你和我。

海中的水是快乐，
　　无涯的海是悲哀。
海里游泳的鱼儿就是
　　你和我两人，吾爱！

悲哀是无数的蜂房，
　　快乐是香甜的蜂蜜。

吾爱！那忙着工作的
蜂儿就是我和你。

一九二三年红叶的秋天，杭。

选自《寂寞的国》，上海美成印刷公司1927年版

这是一首歌唱爱情的诗篇。这类诗如果直抒胸臆，说爱情多么使人激动，有时反而难以产生感人的艺术力量。《无题曲》独辟蹊径，运用比喻手法，将真挚的爱情具象化。诗的第一节将悲哀比作无边的天空，快乐比作满天的星星，然后说"我"和"你"就是"那星林里的月明"，这样，欢乐和痛苦兼而有之的爱情就成了视觉上可见的具体事物了。第二、三节将具体的根、叶、水、海等事物分别比作悲哀、欢乐的感情，也起了同样的表达效果。诗人之所以在句式上喻体在前，喻本在后，目的在于追求艺术表现上的独创性、多样性，避免单调和呆滞。诗人将热恋中的情人比作绿叶陪衬下的花儿，海里游泳的鱼儿，这都形象地写出了爱情的生气勃勃的力量。第四节开头两句以具体的事物——蜂房、蜂蜜作喻体，比喻悲哀、快乐的感情。在这基础上，诗人又将一对情人比作忙着工作的蜂儿，隐喻爱情正酿造着悲哀和欢乐。

值得注意的是，恋爱意味着欢乐和幸福，为何此诗各节偏以悲哀起始（第三节稍有变化），给人一种"悲哀"压过"欢乐"的印象？对此不能作机械和呆板的理解，青年人在恋爱期间，在感受欢乐和幸福的同时，也会因爱人偶尔的失约或误会而分外伤心，所以《无题曲》这般写来，既表现了恋爱在感情上的复杂性，也具有明显的年轻人"为赋新词强说愁"的特点，从总体上说，《无题曲》的基调是欢快的，愉悦的。

这首诗各节的开头两句句式相同，形成了句与句之间的对称；二、四两节格式大体相同，形成了节与节之间的对称。这种句与句、节与节的对称，形成了诗的整饬美。而在整饬之中，全诗又有错综变化。一、四两节与二、三两节开头两句，本体、喻体位置的不同，反映了诗人对诗歌语言错综变化的审美追求。此外，诗的一、二、四节的第三句，都以急促的呼告语"吾爱"起头，而在这三节中，这一呼告语则置于第四句的结尾，也体现了这首诗语言的错综美。由于诗人自觉追求整饬美与错综美的统一，因而形成了诗的格律美。诗句短促轻快，成功地表现了爱情的欢乐。尤其是呼告语"吾爱"的反复运用，且单调作短句用，抒发了对情人亲切、真挚、热烈、深沉的感情。

（潘颂德）

撤 却

潘漠华

凉风抹过水面，
划船的老人低着头儿想了。
流着泪儿，
尽力掉着桨儿，
水花四溅起，
他撤却他底悲哀了！
坐在磐石上浣衣的少妇，
依稀看着溪岸柳丝底影，
伊停着工作哭了。
忽又快手地举起木杵，
尽力捣那情哥底布衫，
水花四溅起，
伊也撤却伊底悲哀了！
颓唐的青年，
让年轻的姑娘只管斟着酒，
一杯一杯地尽情地饮了。
饮到面红耳热的醉时，
就伏在那人儿底肩上，
呜呜咽咽大哭一场，
他也撤却他底悲哀了！

——杭州，1922，3，8——

选自《湖畔》，湖畔诗社 1922 年版

朱自清说潘漠华的诗"最是凄苦，不胜掩抑之至。"确实，他是"歌哭在湖畔"的，他的诗离不开眼泪和悲哀。在写《撤却》的前四天，也即 1922 年 3 月 4 日，他在一首诗中写道："悲哀轻烟似的来了"，"悲哀轻烟似的去了"。六天以后，他又写道：母亲、姐姐、哥哥底悲苦，"结成一个缜密的悲苦的网，将我整个网着在那儿了！"这大约是 20 年代初青年们共有的一种苦闷吧。因为那是怎样的一个凄风苦雨的年月啊！所以潘诗的凄苦的诗风也是一种时代

的烙印。

《撒却》写了三个人儿，都希冀"撒却"他们的悲哀。但就像鲁迅"为了忘却的纪念"是忘不掉的一样，想"撒却"的悲哀恰恰正是撒不掉的，悲哀是过于沉重了。

一个划船的老人，一个浣衣的少妇，一个颓唐的青年，简直就构成了现实人生。他们都为同一种悲凉的气氛所笼罩，染上了同一种感情的色调。但在这统一的画面中，三个人又各自构成自己相对独立的画面，恰如三个特写的镜头，在读者心目中留下了各自不同的悬念。老人低着头想什么呢？他为什么要流泪呢？他在想那逝去的岁月吗？是因为经历了太多的忧患和辛酸吗？少妇虽然依稀看着柳影，可她的心飞向了哪儿？她又为什么哭？……如此等等，诗人描绘了这一切，却给我们留下这么多的问号。这就不能不使我们鼓起想象的翅膀，诗的丰富的意蕴随着我们的想象和思绪的飞驰而不断延伸。特别有意思的是，短短的诗句，三个特写镜头，却都带有情节性，而且一波三折。如浣衣的少妇，始则看着溪边的柳影，继而停下工作哭了，忽然又快手地捣起情哥的布衫来，这动作的变化，不正是心理的波澜的表现吗？诗人没有直接写他们的心理，但我们通过他们的动作能够揣摸他们内心微妙的变化，乃至我们的心情也随之而起伏转折，回旋激荡。这正是这首诗的成功之处，也是这首诗的魅力之所在。 （徐蔚熙）

离 家 潘漠华

我底衫袖破了，
我母亲坐着替我补缀。
伊针针引着纱线，
却将伊底悲苦也缝了进去。
我底头发太散乱了，
姊姊说这样出外去不大好看，
也要惹人家底讨厌；
伊拿了头梳来替我梳理，
后来却也将伊底悲苦梳了进去。
我们离家上了旅路，
走到夕阳傍山红的时候，
哥哥说我走得太迟迟了，
将要走不尽预定的行程；

他伸手牵着我走。
但他的悲苦，
又从他微微颤跳的手掌心传给我了。
　现在，就是碧草红云的现在呵！
离家已有六百多里路。
母亲底悲苦，从衣缝里出来；
姊姊底悲苦，从头发里出来；
哥哥底悲苦，从手掌心里出来：
他们结成一个缜密的悲苦的网，
将我整个网着在那儿了！

杭州，1922，3，10

选自《湖畔》，湖畔诗社1922年版

离愁别绪是古今中外文人笔下常见的题材。这首诗写离家的悲苦。在自然朴实的语言中饱含了作者哀婉的幽思和深切的情意。

人的感情是难以捉摸的抽象物，但作者通过离家前后的几个动人事件：一是母亲穿针引线替我补缀衫袖；二是姊姊为我梳理头发；三是哥哥牵手引路。将本无内在联系的三件事用"悲苦"把它们有序地贯串起来。经过情感的统摄、过滤，以形写神。犹如诗人用一条情绪的丝线把生活中的碎珠精心地联缀一起，让它们由散而聚，成为一个完整的艺术品，而且寓深情于细节描写之中，使诗里凝聚的情与爱具体可见。母亲将悲苦"缝"进"我"的衫袖，姐姐将悲苦"梳"进"我"的头发，哥哥将悲苦"传"给我的手掌：三个动词，更是将无形的悲苦化为有质感的具象，使悲苦清澈地流出了诗行。

作者以极为平凡的日常生活琐事的叙写表现母子、姊弟、兄弟之间的绵绵情意。潘漠华家境贫寒。据密友冯雪峰回忆，他幼年丧父，母亲孱弱，姊姊被夫家拒斥，倍受歧视，哥哥只因和心爱的女人说了几句话，被恶徒们捆绑到戏台上示众，受尽凌辱。这首诗最后两句，诗人把被笼罩在悲苦之中的心境比喻为"网"。这张"缜密的悲苦的网"不仅笼罩着这首诗的气氛，也成为他早期诗作的基调。一首诗，无论什么题材，只要是从实际生活中汲取来的自然会有真情实感。诗人既有生活的真情实感，又具有较好的艺术匠心，所以题材尽管如此细小平凡，同样能激动人心。事细而情笃，正是这首诗的一大特色。

（林明华）

月　光

潘漠华

月光撒满了山野，
我在树荫下的草地上，
踯躅，徘徊，延伫；
我数数往还于伊底来路，
想着飞蓬的发儿，
将要披在伊底额上看见了。

我心儿慌急，
夜风吹开我衣裳。
月儿光光了，
这使我失望了，
伊被荆棘挂住伊底衣了。

我垂着头儿，
噙着泪珠，
双手褰着裳儿，
踏过茂草，
将月光也踏碎了。

我跑到溪边，
睁大我底眼眶，
尽情落下我底眼泪，
给伊们随水流去；
明天流经伊底门前时，
值伊在那儿浣衣，
伊于是可以看见，
我底泪可以滴上伊底心了。

选自《春的歌集》，湖畔诗社 1923 年版

熟悉新诗发展史的人，也许都知道像这样的情诗，在二十年代初期是非常新鲜的。而写得这么深情，这么直率，这么真挚的情诗，就更新鲜了。潘漠华是湖畔四诗人之一。朱自清说他的情诗写得"最是凄苦，不胜掩抑之致"(《〈中国新文学大系·诗集〉导言》)。在缺少情诗的中国，他的诗所引起的热烈反响是可以想见的了。

这首诗使人感受到的，是一颗热恋的心。诗人把心扉打开了。从焦急的等待，到慌乱失望，再到含泪而归，泪落溪流，诗人在时间的延伸中捕捉住心理的每一个细微的起伏、变化。情写得真，写得深，笔触也十分细腻。如写等待就有三个层次：先是在草地上徘徊、延伫；再是"数数往还于伊底来路"；又想着伊人的发儿如何披在她的额上。写失望也是从慌急再到失望，再想到她一定受阻于"荆棘"了。这都是在心理的动态过程中刻画心理，因而比较深刻。诗人又善于用景物来渲染气氛、烘托情绪。诗从写景开始，用"月光撒满山野"这幽静皎洁的景色构成一种特定的情景和氛围，然后把树荫、草地、路、夜风、茂草、溪流等融入诗的意境，所谓一切景语皆情语也。用"夜风吹开我衣裳"衬托心情的慌急，用"将月光也踏碎了"，来喻喻主人公的心也碎了，都是妙笔。"夜风吹开我衣裳"的诗句令人想起南朝《子夜四时歌》中"春风复多情，吹我罗裳开"的诗意。不过后者欢乐，前者哀愁，另有一种情思。诗的第三小节，句子拖沓了一些，但要让眼泪随溪流而去，想象它可以滴上"伊底心"，不失为一种妙想，颇觉新鲜。

在二十年代的中国，青年人的自由恋爱仍然受到封建礼教的束缚与摧残。《月光》用"伊被荆棘挂住伊底衣了"这一句诗来暗示这一点，既含蓄，又有深意。我们因此而能理解为什么全诗笼罩着悲凉的气氛，也能理解像这样的情诗，不但反映了当时的青年人的心理，也表现了他们的憧憬与反抗。

这首诗的语言的某些表述方式，如"将要披在伊底额上看见了"，我们今天看来可能不习惯，但在二十年代初新诗的草创时期，就并不希罕了。潘诗在总体上是优美的。诗人应修人说过："花片纷飞时我想读漠华的诗了。"这大约也是赞潘诗的优美吧。 (徐绎熙)

落 花

冯雪峰

片片的落花，尽随着流水流去。

流水呀！
你好好地流罢。
你流到我家底门前时，

请给几片我底妈；——
戴在伊底头上，
于是伊底白头发可以遮了一些了。
请给几片我底姊；——
贴在伊底两耳旁，
也许伊照镜时可以开个青春的笑呵。
还请你给几片那人儿，——
那人儿你认识么？
伊底脸上是时常有泪的。

杭州，1922，3，10

选自《湖畔》，湖畔诗社1922年版

湖畔诗社的四个青年诗人，都由衷地热爱大自然，尽情地抒写他们对大自然的爱。就连他们合出的诗集名字也叫《湖畔》或《春之歌》，漾溢着一种自然的情趣。此诗题名为"落花"，而落花本身也恰恰是一种自然景致。

不过，此诗名为写落花，实际上是写人，是诗人托流水将落花献给自己所怀念的三个女性，并表示了对她们的美好祝愿。

此诗作于1922年3月10日，那时作者离开自己的家乡义乌县不久，正在杭州第一师范学校读书，家乡亲友的面容还时时萦回脑际，在杭州一看到随水飘流的落花，马上联想到了家乡的亲人，这也是很自然的事。至于联想到的都是女性，那也很正常，因为落花的形状毕竟和女性形象的关系更大一些。

据诗人的家属回忆，诗人出生在偏僻小山村的一个农民家庭，家境很穷，而父亲又常打骂母亲，所以，诗人自幼就非常热爱自己的母亲，在他早年含泪所写的《睡歌》一诗中，就曾尽情地表达了对母亲的热爱，对她遭遇的同情。因此，他将落花第一个献给自己的母亲，是完全可以理解的。而由母亲联想到自己的姐姐，那也是顺理成章的。至于自己心中热恋的女友，作者反把她放在最后，这并不是说她不重要，而是因为她的身份特殊一些，特别是从一首诗的角度来说，这样安排似乎更有余意。

然而，作者所怀念的虽然都是女性，但他还是抓住了她们各自不同的年龄、身份和特点，对她们祝愿的内容也各有不同。由于母亲含辛茹苦，白头发出现得比较早，所以他只希望能把落花戴在她的头上，使她的白头发能够遮挡一些；对于姐姐，他只希望能把落花戴在她耳朵两旁，让她照镜子时能够高兴一些；对于自己的心上人，他虽然没有明说，只说她的"脸上是经常有泪的"，但这样写似乎更好；仅此一句，便说明对方也苦苦地在思恋着他。这

是一种虚写的手法，但这里的虚写实在要比实写好。

冯雪峰作此诗时只有十九岁，青春年少，稚气未脱，他借助于落花将对三位女性的一片思念之情串连了起来，使得全诗天真委婉，曲折多姿，自有成年人所不可企及之处。（孙琴安）

山里的小诗

冯雪峰

鸟儿出山去的时候，
我以一片花瓣放在它嘴里，
告诉那住在谷口的女郎，
说山里的花已开了。

选自《春的歌集》，湖畔诗社 1923 年版

这是湖畔诗集之二《春的歌集》中的一首。短短四句，像是用白话写的绝句，情深意长，韵味无穷。山里，这是空间；春天，这是时间，但实际上这首诗却是超越了时空。空间毕竟有限，时间亦是短暂的，而爱情却是无限的、永恒的。这首诗把时、空抽象了，正是为了表达一种无限的情思吧。妙的是写情而不犯一个情字。只写了"我"请鸟儿传递一个信息。这信息也只一句话："山里的花开了"，真正空灵已极。而这种空灵却包藏着无穷的意蕴，留下空白，让读者去想象，去填充。"我"和"少女"，一在山中，一在谷口，他们是否也是"相见时难别亦难"？山里的花开了意味着什么？也许女郎时时在念着山里的花，因为它联结着他们过去和现在的种种情意吧；也许每到花开的时候，他们就欢聚了吧；也许他们总是相约在花开时节吧……这无限的情思，尽在不言之中。我国古代诗论画论，讲究有无相生，虚实互用。所谓"不著一字，尽得风流"，所谓"妙在无处"，"无画处皆成妙境"，这首诗可谓深得其中奥妙。

鸿雁传书，青鸟传信，这是我国古代人民的美丽想象。这首诗也请鸟儿作使者，但这鸟儿不是专使，而只是顺便捎带；所带的不是情书，而只是一片花瓣。花瓣是春天的象征，也是爱情的象征。花瓣给人以一种温馨、芬芳的感觉，也使人联想到春天和爱情的温馨和芬芳。花瓣居然由"我"放到鸟儿嘴里，诗人的想象力已从现实世界升华到神话世界了，这首诗因此而带有一种浪漫主义的气息了，加上把时、空抽象化了这一特点，使人感到这种气息更加浓郁。

最后值得一提的是"小诗"这种形式。由于 1921 年周作人翻译、介绍了日本的短歌和俳句，后来泰戈尔的《飞鸟集》又由郑振铎翻译过来，流波所

及，在新诗创作中出现了“小诗热”，甚至被称之口“小诗运动”。冰心的《繁星》、《春水》和宗白华的《流云》就是在雪峰写《山里的小诗》这一年出版的。这种诗歌用短小的形式，极其凝炼含蓄的语言，表现诗人对人生的“刹那感觉之心”，或如冰心所说，用来“收集”自己的“零碎的思想”，常包含丰富而深刻的哲理，极富于“韵外之致”和“味外之旨”。《山里的小诗》并非哲理诗，但可以让我们体会到小诗的一些特点。　　（徐缉熙）

米色的鹿

冯雪峰

啊，米色的鹿！
蓊绿的平野！我多么熟识！
仿佛一个单独的银色的波浪，跳跃在
　沉郁的湖面，
仿佛一只白鸽翻飞在碧玉似的青天，
仿佛太阳光点点闪在森林的深处，
仿佛初下的雪飞舞在暗夜的大野的空间。……

啊，波涛起伏的丛山的海！
海似的暗黑的森林！我也多么熟识！
高峰和高峰竞走，相接而又相离，滚滚地
泻着奔飞的河；
　而米色的鹿在那儿游戏。
森林的尽头，连接着陡削的悬岩，
下面是深不可测的沟壑；
而米色的鹿一跃就跃过！……

但是，看！这也是多么好的一种景色！
太阳已经上升，而大地冻着一片的雪，
可是，多么美丽的荒野的雪地！
　多么年轻的仆倒着的尸体！
他僵硬了的两手，还做着快跑的姿势，
他露出的半边的脸，还浮着不能收住的

青春的微笑；
而冬日早晨的太阳正在照着，
而终夜被逐的米色的鹿，在颤抖着，
在不远的前面喘息着。……

选自《真实之歌》，重庆作家书屋 1943 年版

这首诗是诗人囚于上饶集中营时的作品，是一颗被囚禁的灵魂仰望铁窗外的蓝天时所生发出的奇异的想象。

"米色的鹿"，一个虚构的形象，就连色彩也是轻淡缥缈的。米色的鹿是一片想象的云，一阵渴望自由的风，载着诗人的灵魂飞向蓝天，飞向绿野，飞向高峰，飞向遥远的地方。全诗三节，前两节致力于描绘米色的鹿的风采。诗的一开始就如同电影的艺术手段一般叠印出一连串快速闪回的镜头：米色的鹿在那"黝绿的平野"上飞跃，这一奔驰的形象恍惚是"一个单独的银色的波浪，跳跃在沉郁的湖面"，"一只白鸽翻飞在碧玉似的青天"；又仿佛是"太阳光点点闪在森林的深处"，"初下的雪飞舞在暗夜的大野的空间"。这是绘画的效果，色彩的渲染和光的闪射使米色的鹿这一轻快、亮洁、闪烁的生命在那沉郁、广阔、深邃的背景上风姿绰约，情采飞扬。在诗的第二节，米色的鹿飞速地在背景上跨越着。从"波涛起伏的丛山的海"，到"海似的暗黑的森林"，以及"相接而又相离"的"竞走"的高峰，一直到"滚滚地泻着奔飞的河"，米色的鹿就在这样一个广阔的背景上"游戏"。这里"游戏"的意义就是年轻而自由的生命勇敢地发挥着自我，在大自然中傲然地成为主人的意义。第二节的最后几行，描绘了一个较为险恶的景致，森林尽头陡削的悬岩，"下面是深不可测的沟壑"，但勇敢而自由的米色的鹿却以一种游戏者的姿态"一跃就跃过"。米色的鹿以他年轻的生命傲视着一切艰难困苦。米色的鹿是不知疲倦、蓬勃向上的。诗的第三节，诗人在前两节描绘了那样一幅美好而充满生气的景致之后，将笔锋转向了另一幅"也是多么好的一种景色"。冬天的雪野上，倒仆着年轻而美丽的尸体，他"僵硬了的两手，还做着快跑的姿势"，他"露出的半边的脸，还浮着不能收住的青春的微笑"，这样一种雕像式的庄严和美丽，被冬日早晨的太阳光照射着，显得那样的肃穆而又迷人；而在不远处，终夜被逐的米色的鹿，在颤抖着，喘息着，一同在雪野上谱写着最后的歌。在这里，年轻的牺牲者与米色的鹿的形象叠印在一起，凝固了的快跑的姿势以及永恒的青春的微笑，又与那痛苦的颤抖与喘息融合在一起，灵魂的乐观与痛苦共同衬托出了牺牲者的崇高与美丽。我们在这里终于看清了作为纯粹的想象的产物的米色的鹿，是对年轻的牺牲者的灵魂与精神作绘画与舞蹈般的呈现与颂扬。

冯雪峰自述他这一段的诗歌创作是"在最灰暗日子中的破裂的心境之产物"(《真实之歌·序》)。从狭小的牢狱中日夜仰望铁窗外自由澄明的天空,在诗人的心目中超越于深重的苦痛之上的却仍然是"对于不屈的英烈的哀念和敬慕",这种充满着对自由的渴望的情感和内心积蓄着的蓬勃的生命力,一并以一种幻想的形式奔泻而出。《米色的鹿》就是这样的一首借助于想象颂扬"伟大的不屈者的美姿"的诗作。诗人的情感赋予了米色的鹿的形象以极大的暗示性,诗人对于年轻的革命者的勇敢与乐观的精神的歌诵完全融注在对米色的鹿的形象的描绘之中。诗人赋予牺牲的场面以一种神奇的美丽,也从中反射出诗人自己作为一个坚贞不渝的革命者的精神美。米色的鹿这一个富有动感和立体感的形象出现在冯雪峰的众多诗作之中,显得十分的突出和鲜明。　　(黄心村)

夜　　宗白华

一时间
觉得我的微躯
是一颗小星,
莹然万星里
随着星流。
一会儿
又觉着我的心
是一张明镜,
宇宙的万星
在里面灿着。

选自《流云》,上海亚东图书馆 1923 年版

这首诗虽题名《夜》,但是它的深意不仅仅是写夜之景致,而是抒发一种天人合一的泛神论思想。在静静的夜空下,凝望在浩瀚的太空中闪闪发光的星群,诗人顿生一种崇敬的情意:星星看似渺小,然而无数的星星却能凝聚成恢宏的太空。此时,诗人悟出一个道理:尽管自己很是渺小,但是伟大是由无数渺小组成;所以渺小同时也是伟大。慢慢地,他觉得自己的微躯仿佛也变成了一颗小星,熔化在恢宏的星流之中。这一层意思表现了诗人归随宇宙心愿,是"万物即我"的泛神论思想的体现。接着,诗人强调地表示,由于归化宇宙,身心与万物融汇,精神便得到净化与升华;而一旦达到如此

境界，诗人的心就同一张明镜一般，能容下宇宙星辰。那么，“我即万物”，最终达到“天人合一”的至高境界。宗白华在与郭沫若、田汉的论诗通信中早就表示，他推崇泛神论，主张诗人要重视“人格”锻炼，与内心的修养。泛神论当然有局限性，但它把个人的位置提高到“神”的地位，这适应五四时期反对专制、提倡个性解放的要求；而重视人格锻炼，这也是历来启蒙运动的思想家所重视的。

五四时期，由于普遍关心社会改革的风尚，这种风尚又导致诗人对探求世界观的重视，因而当时诸多诗人注重诗的精神内涵，哲理诗也就兴盛起来。泰戈尔小诗的输入，又替这股热潮增添了动力。像冰心一样，宗白华也是以哲理小诗享誉诗坛的诗人之一。宗白华专攻哲学，所以他更加有意识地以哲理做诗的骨子。他的诗不是即兴式的小幅描写，或刹时的内心情感变化的抒发，而是某种哲学思考的诗化。他曾说过：“我认为将来最真确的哲学就是一首‘宇宙诗’。”《夜》从某种意义上说，也是一首“宇宙诗”。同时，在体式上，他也不同于以泰戈尔和俳句为样式的自由式短句。他说，他的诗受传统的七绝、小令的影响颇深，认为可以借鉴词曲的“意简而曲，词少而工”的长处，这首诗即可以窥见诗人在这方面的尝试。 （张 新）

哀 中 国

蒋光慈

我的悲哀的中国，
我的悲哀的中国，
你怀拥着无限美丽的天然，
你的形象如何浩大而磅礴！
你身上排列着许多蜿蜒的江河，
你身上耸峙着许多郁秀的山岳。
但是现在啊，
江河只流着很呜咽的悲音，
山岳的颜色更惨淡而寥落！

满国中外邦的旗帜乱飞扬，
满国中外人的气焰好猖狂！
旅顺大连不是中国人的土地么？
可是久已做了外国人的军港；

法国花园不是中国人的土地么？
可是不准穿中服的人们游逛。
哎哟，中国人是奴隶啊！
为什么这般自甘屈服？
为什么这般萎靡颓唐？

满国中到处起烽烟，
满国中景象好凄惨！
恶魔的军阀只是互相攻打啊，
可怜的小百姓的身家性命不值钱！
卑贱的政客只是图谋私利啊，
哪管什么葬送了这锦绣的河山？
朋友们，提起来我的心头寒，——
我的悲哀的中国啊，
你几时才跳出这黑暗之深渊？

东望望罢，那里是被压迫的高丽；
南望望罢，那里是受欺凌的印度；
哎哟，亡国之惨不堪重述啊！
我忧中国将沦于万劫而不复。
我愿跑到那昆仑之高巅，
做唤醒同胞迷梦之号呼；
我愿倾泄那东海之洪波，
洗一洗中华民族的懒骨。
我啊！　我羞长此沉默以终古！

易水萧萧啊，壮士吞仇敌；
燕山巍巍啊，吓退匈奴夷；
回思往古不少轰烈事，
中华民族原有反抗力。
却不料而今全国无声息，

结合的原因与结果的探索分析。最后一节，除了呼应第一节再次哀叹并自省外，预言了中国的未来："不相信你永远沉沦"，"无重兴之一日"。诗歌思想从前几节的现实转向将来，又推进一步，表达了对革命胜利的坚定信念，完成了题旨。

与此同时，诗歌还有一条主体抒情的线索贯穿全诗各节。在诗的各节都有诗人站出来直接抒情的句子：第一节，诗人用了"我的悲哀……"这样的叠句直呼心中的哀叹。第二、三节，诗人在两节的后三句抒发了他对中国人"颓唐"的不满和对现状的"心头寒"。第四节，在揭示亡国之忧后，表明自己要"唤醒同胞的迷梦"，洗他们的"懒骨"的愿望。第五、六节，诗人发出了"为中华民族三叹息"。《哀中国》既有对"你"——祖国的描述，又有"我"——诗人的直接抒发，不足的是这两条线索尚未取得水乳交融般的效果。

《哀中国》作为一篇早期政治抒情诗，显示了蒋光慈——一个最早开拓者的成就与不足。没有疑问，放在诗歌发展的历史长河中去观察，这些成就与不足对于后来的政治抒情诗作者来说有一定的启发的作用。

（皇甫积庆）

太阳的告别　　邓均吾

靠近小楼窗前，
握着卷海涅诗篇，
领略那心声的幽远，
哦，一轮橙红的落日
正挂在屋角西檐。
流送她临别的眼波，
好像在向我赠言：
"我要到地球那边，
恐怕我的爱人们，
已经望穿两眼。
朋友呀！我们明天再见。"

选自《创造季刊》1922年第1卷第2号

1921年，邓均吾背井离乡，到上海谋生。在这里，他有幸结识了郭沫若。郭沫若再次东渡日本临行前，特意将一册《海涅诗集》留赠邓均吾。此

后，这部诗集便为邓均吾朝夕吟诵，并诱导他走上了新诗创作之路。

这首诗融记事抒情于一体。诗的前五句侧重记事，借助一组鲜明的形象，再现了自己某日傍晚吟诵海涅诗集的情景。在狭窄低矮居室中靠近窗口的地方，诗人手握海涅诗集默咏心诵，从字里行间倾听到万里之外、百年之前海涅那热烈跳动的心声；而就在诗人沉浸于海涅诗篇的美妙意境时，蓦然仰首看见一轮橙红色的落日，垂挂在屋外的檐角。这里写到落日，除了点明时间之外，还有两层意思：一是通过诗人视线由诗集向落日的转移，将整个画面由小楼窄屋伸展到长空远天，这种空间的扩展恰与诗人"领略那心声的幽远"的情致呼应谐适；二是由此自然而然地过渡到随后的抒情。在诗人看来，西下夕阳所流泻出的橙红色柔光，就像一位情人告别时满含依恋的眼波。日出日落，周而复始，本是自然界的客观现象。但诗人却把太阳想象成对人类有着深情厚谊的朋友。落日默默无语，可诗人却从那温柔的目光中，领会到太阳临别的心声："我要到地球那边，/恐怕我的爱人们，/已经望穿两眼。/朋友呀！ 我们明天再见。"原来太阳不仅是地球这边人们的朋友，也是地球那边人们的朋友，它爱着整个人类；太阳在地球的这边落下，同这边的人们告别，是为了从地球的那边升起，与那边的人们相会；而现在的告别也是暂时的，等到明天一早，太阳又会回来与这边的人们再见。寥寥数语，太阳对人类的博爱精神，人类相互之间的博爱精神，被委婉地展示出来。当然，诗人借助对太阳的想象和赞颂，实际上要表现的却是对海涅时代那种革命的人道主义精神的向往。而这也正是《太阳的告别》的主题。

对于落日，中国古代曾有"夕阳无限好，只是近黄昏"的著名诗句，表现出一种好景不长的悲观情绪。邓均吾在《太阳的告别》中对落日的观感和表现，与之迥然相反，不仅反映出诗人想象力的丰富与新奇，而且体现出五四时代中国新青年所特有的思想情怀。歌颂人类与自然界的相依相谐也好，歌颂人类互助互爱的人道主义也好，都是伟大的主题。《太阳的告别》在表现这种主题时，仅撷取了生活中一个小场景，采用清新流丽的语言和明快轻松的节奏，给人以欢愉恬淡的美感，同时又使人不能不对其内在的意蕴思索良久。

（陈青生）

序　　诗(一)　　成仿吾

我生如一颗流星，
不知要流往何处；
我只不住地狂奔，

曳着一时显现的微明，
人纵不知我心中焦灼如许。

是何等辽阔的天空！
又是何等清爽！
我摇摇而奋奔，
我耀耀而遥征，
回顾长空而中心怅惘。

这是何等的运命——
这短短的一生，
尽流浪而雕零，
莫或与我相亲，
永远永远孤独而凄清！

人纵在愁苦之中，
皆能强笑而为乐，
欢情的火焰熊熊，
悲哀的幕影犹可潜踪，
我连这种欢情也无从得着。

啊，这是何等的运命——
在这无涯的怅惘，
曳着瞬刻的微明，
抱着惨痛的凄清，
我还要不住地奋进而遥往。

啊，我生如一颗流星，
不知要流往何处；
我只不住地狂奔，
曳着一时显现的微明，

人纵不知我心中焦灼如许。

一九二三

选自《流浪》，创造社 1927 年版

成仿吾，起步文坛时，发表过散文、小说，更多的是文艺论文，故人们一般称他为文艺理论家。可实际上在他的短篇小说集《流浪》中夹有不少新诗作品。

郭沫若曾在《创造十年》中评述成仿吾的散文和诗时说："他的散文是劲峭，有时不免过于生硬。他的诗却是异常的幽婉，包含着一种不可捉摸的悲哀。"

然而，在成仿吾诗中的那种"不可捉摸的悲哀"、怅惘和孤独感，与其说是由于缺少知音，不如说是显示了他当年的那种带有时代风尚的心态。他从日本留学至投身国内大革命洪流之间的一段生活历程中，一方面是充满爱国的激情，另一方面则是盲目地奋进；一方面在到处碰壁中感到无限的压抑、苦闷，另一方面却又不甘沉沦、不甘寂寞而继续把个人的命运与祖国、民族的命运联在一起作新的抗争。这种矛盾复杂的心绪，反映在散文创作里，便往往适宜于表现狂飙突进的时代精神并从而体现出"劲峭"的文风；一旦融入诗中，则不免与个人的哀怨情绪揉合而形成"幽婉"的诗风并常常难以捉摸。

诗人在《序诗》中自比"流星"，是其当年特有心态的生动写照。

"流星"之闪耀，固难以与日月之辉并提，但能在茫茫的夜空中显现微明而又如此引人注目，当引以为快事！故"我只不住地狂奔"，"我摇摇而奋奔，我耀耀而遥征"。这是诗人的基本精神与时代的亢奋合拍时的具体表征。然而，"不知要流往何处"的茫然感，"一时显现"的短促感，以及未必为大众理解的"孤独而凄清"感，又不时强化长期郁积的"怅惘"情绪。这些意念的结合，使得本诗正曲折幽婉地体现了"难以捉摸的悲哀"的诗风。

成仿吾的《序诗》在他的新诗作品中有一定的代表性。无论从诗作的选材立意看，还是从诗作的艺术构思和语言运用来看，比之同时代的一些诗人的现实主义诗作有较多的抒情意味。他曾在论文《诗之防御战》中竭力表示反对在诗中表现"过量的理智"，而强调"感情在诗歌上的重要"。这点在他自己的诗作中是实践了的。然而，成仿吾的诗却缺乏郭沫若《女神》式的豪迈气魄。他写诗也不如郭诗那样以情感的自然流露为贵，而却有明显的字句雕琢。在本诗中，"狂奔"，写出流星之速度和力度，"曳着一时显现的微明"则写出了流星光亮的幅度，且写得具体而又形象；"摇摇而奋奔"、"耀耀而遥征"则又写出了"流星"似的"我"那种在努力奋进中时有"中心怅惘"感的复

杂心态；同时采用首尾呼应、一咏而三叹的表现形式。这一些都可说明成仿吾不似郭沫若所主张的"写诗"，而是传统型的"做诗"。在创造社中还出现过以王独清、穆木天、冯乃超为代表的象征诗风，而成仿吾不在其列，他具有独立不群的诗作和诗风，即以《序诗》为例，可见一斑。　　（张炳隅）

赤　潮　曲

瞿秋白

赤潮澎湃，
晓霞飞动，
惊醒了
五千余年的沉梦。

远东古国
四万万同胞，
同声歌颂
神圣的劳动。

猛攻，猛攻，
捶碎这帝国主义万恶丛！
奋勇，奋勇，
解放我殖民世界之劳工，
何论黑，白，黄，无复奴隶种！

从今后，福音遍天下，
文明只待共产大同。
看！
光华万丈涌。

选自《新青年》1923 年第 1 期

1923 年 1 月中旬，瞿秋白从莫斯科回到北京。他是在两年前作为北京《晨报》和上海《时事新报》特派记者前往苏俄的。在苏俄的两年中，他亲身感受到无产阶级翻天覆地的伟力和蓬蓬勃勃的革命气象，并且认真研读了

大量马列主义著作和俄共(布)的文献，归国的时候，他已经是一个满怀着无产阶级革命激情和崇高理想的共产主义者了。他在北京一个亲戚家里暂时安顿下来不久，就动手从俄文翻译《国际歌》，同时创作了这首《赤潮曲》。

《赤潮曲》首先出自瞿秋白切身的感受和所坚信的世界观，同时也直接受到了《国际歌》的启迪。且看瞿秋白翻译的《国际歌》中的一段："只有伟大的劳动军，/只有我世界的劳工，/有这权利享用大地，/那里容得寄生虫！/霹雳声巨雷忽震，/残暴贼灭迹销声。/看！光华万丈，/照耀我红日一轮。/这是我们的/最后决死争，/同英德纳雄纳尔，/人类方重兴！"这里的向旧世界宣战的气概，向人类理想世界进军的豪情，同样充溢在《赤潮曲》之中。那种磅礴的气势，高昂的音调，甚至一些词语，也相仿佛。不过，它们又有不同：《国际歌》来自欧洲，使人觉得主要是资本主义世界的工人阶级的战歌；而《赤潮曲》，则侧重于描绘东方半殖民地以至世界所有殖民地半殖民地劳苦群众的觉醒，表达他们的心声，它好像是《国际歌》在东方的回响。看来瞿秋白是有意识把《赤潮曲》当作《国际歌》的"姊妹篇"来写的。作为一个中国共产党人，这是自然会产生的创作动机。

这首诗在艺术表现上的一个显著特点是革命的哲理和诗人的激情的交融，或者说是哲理的诗化。无产阶级的世界观使作者以涵括宇宙的胸襟和高瞻远瞩的目光，概括了整个中国的过去、现在和未来，描绘出历史的走向，内容深刻而博大。这些都是作者切身感受到的、真诚信仰的东西，浸润着作者浓烈的感情，因此能震动读者的心弦。其次，这首诗的艺术力量，也借助于那哲理和诗情伴随着的形象，那就是"赤潮"。"赤潮"，指火焰般燃烧着的漫天朝霞和朝霞过后赤日光焰的愈益广远的照射。作者在其《赤都心史·晓霞》中也这样描写过："紫赤光焰，愈转愈明，……神明的太阳，有赤色的晓霞为之心声，不久不久，光现宇宙，满于万壑。"它们都是比喻无产阶级革命的勃兴和共产主义理想的升腾。这是一个瑰丽的形象，它带着那哲理和诗情，笼罩全篇，贯串始终，使诗中所写的一切，仿佛都溶在一片红光之中，显得雄浑伟美。

这首诗在《新青年》季刊创刊号上发表时，配有许地山作的曲。可见瞿秋白是把它作为歌词来创作的，具有节奏感强等歌词的特点。这大概也是因他正在翻译《国际歌》的缘故。不过它的语言和格调，还明显地带有旧体诗词的痕迹，不是纯净的白话诗歌，不很自然。这是新诗发轫期难以避免的现象，是不能离开历史加以苛求的。（王铁仙）

街　头　　废　名

行到街头乃有汽车驰过，
乃有邮筒寂寞。
邮筒 PO
乃记不起汽车的号码 X，
乃有阿拉伯数字寂寞，
汽车寂寞，
大街寂寞，
人类寂寞。

选自《水边》，新民印书馆 1944 年版

冯文炳虽是一个具有禅味的诗人，不过他对法国象征主义诗人波特莱尔也很喜欢，他的诗作同时具备象征派诗的某种气韵。事实上，佛、道与象征主义若从比较文化的视角看，本来就存在某种共同之处；二者的结合，使得冯文炳的诗呈现出一种独特的风格。这首诗便是一个突出的例子。

这首诗写的是诗人一次街行的偶感。诗人行至街头，一辆汽车从面前一掠而过。马达声渐渐远去，一阵喧嚣后的街头变得更加寂静冷清。他突然看见对面人行道上孤单单地矗立着一只邮筒，邮筒上两个英文字母 PO (PO 是Post Office 的缩写，意即邮政局)好似一双圆滚滚的大眼睛冷漠地瞧着他，瞧着寂静街头的一切。诗人油然而生一种惆怅和寂寞感。这是诗人情绪线索的第一阶段，从心理学上说，这也就是人们常常提到的“内模仿作用”，即以物理移人情，由孤单的邮筒而感染了诗人的寂寞情绪。

接下去，诗人遂以寂寞的心理观照街头的一切：他想起刚才驶过的那辆汽车，它来去匆匆，竟连它的车牌号码也没有留意一下，它将永远是一个未知数 X；或许这一生中再也见不到这辆汽车了，若见了，恐怕也不能认得了。它竟如此地不被人注意，在人们的头脑中留不住一丁点印痕，这实在也太悲哀了。于是诗人替这个号码的阿拉伯数字难过，觉得它太寂寞了，它白白地在街头驰了一趟，白白地与诗人邂逅了一遭。进而，诗人觉得车过街空，冷清的街头不也同样十分寂寞吗？还有这周围的一切，甚至整个人类也同这里一样是寂寞的。到这里，完成了诗人心理发展的第二阶段，即所谓“移情作用”，也即是以人情衡物理，把诗人自己的寂寞感“投射”到外界的事物身上，使外界事物拟人化，并具备与诗人同样的情感。这也就是象征主义

的情与景、意与象的契合说。同样，这种物我同一也有释道的某种影子。

总之，这首诗的意境既有传统诗例如陶潜、王维的恬淡、隐逸的内涵，又有现代主义一派的感伤、幽玄的质素，体现了冯文炳诗风中释道与现代主义的两重气质。另外，这首诗的另一特色是用极俗的文字表现一种极玄深的情绪，由浅入深，由淡而浓，体现了诗人的艺术风格。（张 新）

星 废 名

满天的星，
颗颗说是永远的春花。
东墙上海棠花影，
簇簇说是永远的秋月。
清晨醒来是冬夜梦中的事了。
昨夜夜半的星，
清洁寞如明丽的网，
疏而不失，
春花秋月也都是的，
子非鱼安知鱼？

选自《冯文炳选集》，人民文学出版社 1985 年版

冯文炳曾研读佛学，喜好庄周，因而在师承传统上，也特别对陶渊明、王维等诗发生兴趣，颇得其淡远飘逸之致，尤好化释道典故于诗中。因此，他又是一个浸润着禅味的诗人。学释道隐逸孤寂的另一面，则是对丑陋的不满与讥讽。这首诗便呈示了诗人的这种风格。

满天星星争奇斗妍，簇簇花影争风吃醋。然而当太阳升起，万物沐浴在金闪闪的光芒之下的时候，星星隐去了它的身影，东墙上也空荡如洗了。此时，争奇斗妍、争风吃醋的动作也随着稍纵即逝的浮光掠影一并消退了。诗人借此讥讽星星与花影的虚荣，并暗寓人世间的虚荣与繁荣只是如同冬梦一般的昙花一现！从“昨夜夜半的星”开始，是一种反诘，是在证明星星确也有值得称道之处。这样，诗里便存在两种意见的交锋。而“子非鱼安知鱼”的典故又把这种交锋推到戏剧性的高潮。“子非鱼，安知鱼之乐？”是惠子对庄子“鲦鱼出游从容，是鱼之乐”的反诘，庄子却诡辩说，你问“汝安知鱼乐”，这是在已经承认你知道鱼快乐的前提下提出问题的。春花秋月也真是的，你们又不是星星花影，又怎么知道星星花影的心思？又怎么知道它们的虚

荣心？从这里也可以看出，冯文炳善于化典故于诗，不过由于他的典故多出自于释道，不免使他的诗蒙上一层消极的玄虚色彩，那怕是这样一首讥讽诗，也显得在讥讽中带着一种漫不经心近乎玩笑的幽默。这首诗在技巧方面借鉴了禅宗辩论的机智，在诗体方面，冯文炳主张新诗应该是自由诗，应当从诗的内容方面，而不是在形式方面来提高新诗的质素。这首诗也显示了诗人在这方面的努力的成绩。　　（张　新）

十二月十九夜　　废　名

深夜一枝灯，
若高山流水，
有身外之海。
星之室是鸟林，
是花，是鱼，
是天上的梦，
海是夜的镜子。
思想是一个美人，
是家，
是日，
是月，
是灯，
是炉火，
炉火是墙上的树影，
是冬夜的声音。

1936

选自《水边》，新民印书馆 1944 年版

冬天的深夜，诗人默坐在书房中，他面对室中的一盏灯，眼前仿佛出现了耸立的高山、潺潺的流水，而寂静的四野又宛如大海一样包围着他。他想象夜空闪烁的颗颗明星，仿佛是座座鸟林，又仿佛是温馨的花，是游弋的鱼。变幻不定的星室给他梦幻般的感觉，仿佛蓝天的梦魇。而满天的星斗，倒映在海上，海仿佛是夜的镜子。诗人浮想联翩，又从夜景回到自身，觉得自己美好的思想仿佛是一个美人，是家，是日，是月，是灯，是炉火。跃动的炉火

在墙上留下影子，仿佛树影一般。在诗人的感觉中，这活动的树一般的影子，仿佛是冬夜的声音。这就是这首诗在读者面前呈现的一连串的意象和诗人抒写的对冬夜的感受。

废名（冯文炳）这首诗的艺术表现颇有特点：一是它不作架空抒情，而致力于意象的呈现，运用暗示和隐喻展现诗人的心境。它的篇幅短小，然而意象繁复。诗人通过一连串跳动着的意象来表现自己飘忽不定的思绪。诗人不说自己的思想如何美好，而是通过隐喻，将自己的思想比作美人、日、月、灯、炉火。美人、日月、炉火等都是美好的事物，它们都有助于将情绪客观化，从而使诗篇生动形象，增加感人的艺术魅力。二是观念联络的奇特。星与鸟林、花、鱼、梦，思想与美人、家、日、月、灯、炉火，这些不同的事物之间似乎没有共同点，然而诗人却通过想象，发现了它们之间的共同点，在艺术表现时又省掉了联络的字句，从面反映诗人思路的飘忽与意识的流动。三是运用通感手法。这首诗的末两句"炉火是墙上的树影，/是冬夜的声音"。诗人以听觉来写视觉，突出了诗人冬夜的强烈感受，抒写了诗人冲破冬夜的寂寞的主观愿望；在艺术上，这一通感手法的运用，使诗的语言富于弹性与新鲜感。（潘颂德）

太 阳 吟

闻一多

太阳啊，刺得我心痛的太阳！
又逼走了游子底一出还乡梦，
又加他十二个时辰底九曲回肠！

太阳啊，火一样烧着的太阳！
烘干了小草尖头底露水，
可烘得干游子底冷泪盈眶？

太阳啊，六龙骖驾的太阳！
省得我受这一天天底缓刑，
就把五年当一天跑完那又何妨？

太阳啊——神速的金乌——太阳！
让我骑着你每日绕行地球一周，

也便能天天望见一次家乡！

太阳啊，楼角新升的太阳！
不是刚从我们东方来的吗？
我的家乡此刻可都依然无恙？

太阳啊，我家乡来的太阳！
北京城里底官柳裹上一身秋了罢？
唉！我也憔悴的同深秋一样！

太阳啊，奔波不息的太阳！
你也好象无家可归似的呢。
啊！你我的身世一样地不堪设想！

太阳啊，自强不息的太阳！
大宇宙许就是你的家乡罢。
可能指示我我底家乡底方向？

太阳啊，这不像我的山川，太阳！
这里的风云另带一般颜色，
这里鸟儿唱的调子格外凄凉。

太阳啊，生命之火底太阳！
但是谁不知你是球东半底情热，
同时又是球西半底智光？

太阳啊，也是我家乡底太阳！
此刻我回不了我往日的家乡，
便认你为家乡也还得失相偿。

太阳啊，慈光普照的太阳！

往后我看见你时，就当回家一次；
我的家乡不在地下乃在天上！

选自《红烛》，泰东书局1923年版

《太阳吟》作于诗人1922年在美国留学期间，是诗集《红烛》中一首著名的爱国诗篇。诗人在同年给友人的信中说："我想你读完这两首诗（按：指《太阳吟》、《晴朝》），当不致误会我想的是狭义的'家'。不是！我所想的是中国的山川，中国的草木，中国的鸟兽，中国的屋宇——中国的人。"（《致吴景超》）

诗人把"太阳"作为自己对话的伙伴和歌吟的对象，看来不是无因的。第一，诗人置身异域，倍受民族歧视，环顾四周，能与自己平等以待、坦诚相对者能有多少？唯独太阳日复一日，"慈光普

和对东西文化的深沉思索之中，这样"交融"而成的诗篇，比起那些就实地所见的平平之景抒人之皆有的浅浅之情的作品来，当然要超出好多了。

把握和发掘了对象的丰富内涵，还要出之以相应的结构和安排，这也是诗歌创作中不能忽视的问题。如果说抒情诗的主要内容离不开感情，那么它在章法（布局谋篇）上要做的就是按照感情的变化和层次加以安排（即不是像叙事作品那样侧重于情节安排）。这对于《太阳吟》这样内涵丰富、感情激越、时间和空间的跨度较大的作品来说尤为重要。试想，如果平铺直叙，缺乏波澜起伏，怎能摇荡心灵、震慑魂魄？《太阳吟》对太阳一吟再吟，亦即意味着诗人对太阳的感情一变再变：始而是埋怨太阳（惊醒了游子的还乡梦）；继而是请求太阳（免受缓刑、望见家乡）；第五、六节把太阳当成朋友，频频询问家乡情景；第七、八节又转而把太阳当成患难与共的知己，同诉身世，共觅家乡；最后，诗人眼看还乡无望，归期难定，索性认太阳为家乡，诗人对太阳的感情真是富于变化，不可穷尽！还值得注意的是，诗人如此逐层变化而又逐层深入的感情，是通过相当整齐的形式表现出来的。《太阳吟》每节三行，一韵到底，各节第一行均以"太阳啊"呼语领起。诗人这样安排，既符合他建立格律诗的总的诗歌主张，也和《太阳吟》这首具体作品反复吟咏的特性相吻合，可说是文质俱佳，内容和形式相得益彰。　　（孙光萱）

忆　菊

闻一多

（重阳前一日作）

插在长颈的虾青瓷的瓶里，
六方的水晶瓶里的菊花，
钻在紫藤仙姑篮里的菊花；
守着酒壶的菊花，
陪着鳖盏的菊花；
未放，将放，半放，盛放的菊花。

镶着金边的绛色的鸡爪菊；
粉红色的碎瓣的绣球菊！
懒慵慵的江西腊哟；
倒挂着一饼绛窠似的黄心，
仿佛是朵紫的向日葵呢。

长瓣抱心，密瓣平顶的菊花；
柔艳的尖瓣攒蕊的白菊，
如同美人底拳着的手爪，
拳心里攫着一撮儿金粟。

檐前，阶下，篱畔，圃心底菊花；
霭霭的淡烟笼着的菊花，
丝丝的疏雨洗着的菊花，——
金底黄，玉底白，春酿底绿，秋山底紫，……

剪秋箩似的小红菊花儿；
从鹅绒到古铜色的黄菊；
带紫茎的微绿色的“真菊”
是些小小的玉管儿缀成的，
为的是好让小花神儿
夜里偷去当了笙儿吹着。

大似牡丹的菊王到底奢豪些，
他的枣红色的瓣儿，铠甲似的，
张张都装上银白的里子了；
星星似的小菊花蕾儿
还拥着褐色的萼被睡着觉呢。

啊！ 自然美底总收成啊！
我们祖国之秋底杰作啊！
啊！ 东方底花，骚人逸士底花呀！
那东方底诗魂陶元亮
不是你的灵魂底化身罢？
那祖国底登高饮酒的重九
不又是你诞生底吉辰吗？

你不像这里的热欲的蔷薇，
那微贱的紫罗兰更比不上你。
你是有历史，有风俗的花。
啊！ 四千年的华胄底名花呀！
你有高超的历史，你有逸雅的风俗！

啊！ 诗人底花呀！ 我想起你，
我的心也开成顷刻之花，
灿烂的如同你的一样；
我想起你同我的家乡，
我们的庄严灿烂的祖国，
我的希望之花又开得同你一样。

习习的秋风啊！ 吹着，吹着！
我要赞美我祖国的花！
我要赞美我如花的祖国！
请将我的字吹成一簇鲜花，
金底黄，玉底白，春酿底绿，秋山底紫，……
然后又统统吹散，吹得落英缤纷，
弥漫了高天，铺遍了大地！

秋风啊！ 习习的秋风啊！
我要赞美我祖国底花！
我要赞美我如花的祖国！

一九二二，十

选自《红烛》，泰东书局 1923 年版

《忆菊》一诗写于 1922 年 10 月，旧历重阳的前一天，时值佳节，倍加思亲。由祖国的亲人，联想到祖国的花和如花的祖国，充分表达了身在异邦的诗人的绵绵情思。中国传统诗歌中有一类咏物诗，移情于物，以物寓情，是这类诗的共同特点，咏物诗的关键是"物"，是诗人对意象的选择力。当意象一方面具有可歌咏的属性，另一方面与诗人的情感有某种内在的默契与共

通性时，情感就有了依靠的载体。菊，就是这种载体。重阳节，是中华民族的传统节日，赏菊，又是中国人传统的习惯。因此，在重阳节回忆祖国菊花之美，是再恰当不过了。闻一多曾说过，意象的作用恰似谜语的谜面，谜面越繁复、奇丽，越能凸显出谜底的底蕴。因此，诗人为表达其思乡之情，欲擒故纵，尽力描绘出祖国各种菊花千姿万态之美。第一个画面，是插在各种器皿里的菊花，有的插在虾青瓷的瓶里，有的插在水晶瓶里，有的放在紫藤仙姑篮里（大概是送人的），有的守着酒壶，有的陪着杯盏。显然，写菊花又和诗人在国内经历的生活联系在一起，在节日里，人们不但拿菊花来装饰家庭，对之饮酒、品茶，还要馈赠酒友。人们喜欢它，正因为它开在萧瑟的秋风里，有点子骨气。第二幅画面又是写园中各种菊花的形态，带有某些拟人化的成份，使人读了，如同身临其境。从品种来看，有鸡爪菊、绣球菊、江西腊、密瓣菊、白菊、等等。诗人似是一位高明画家，不仅画出了各类菊花形状的不同，而且写出了菊花的律韵、性灵，如说柔艳的尖瓣攒蕊的白菊，则比拟成美人儿卷着的玉爪，拳心里攥着一把金色的谷粒。不仅仅如此，作者在菊花的背景上，又衬以氤氲的淡烟，丝丝的疏雨，简直是一卷菊花烟雨图。画到此处，意犹未尽，诗人又到菊园深处观赏，于是又看到了剪秋萝似的小红菊花，鹅绒色、古铜色、微绿色的各种菊花。而这微绿色的人称"真菊"，作者竟风趣地说，它是由小小的玉管儿缀成的，为的是让小花神儿，夜里偷去当玉笙吹。这就把菊花写活了。特别是大似牡丹的菊王，枣红色的瓣，像铠甲，又装上银白的里子，这样奢侈豪华，恰与那星星似的小菊花蕾形成鲜明对照，其意不外乎是体现菊花之繁富。如同欧美人喜爱玫瑰、蔷薇、紫罗兰一样，中国人喜爱菊，这种民族共通的心态，使物具有思想情感，于是，对"自然美的总收成"的赞颂和对"祖国之秋的杰作"的歌唱，便自然而然地同时也就是诗人的一曲"祖国颂"了。

接下来，诗人由直接对菊花之美的赞颂，进入对菊花文化这一层面的抒怀。古代的文人学士，骚人墨客，像陶渊明，他们赞美菊花之高洁，以菊花自况，正是东方文明的象征。诗人还运用艺术对比法，把充满热欲的蔷薇、低贱俗气的紫罗兰同贞洁、素雅的菊花作为东西文化的象征物加以对比，这种对比虽然不无偏颇，却能强烈地传达出诗人对祖国的切切之情。

最后，诗人以自己要赞美祖国的花，赞美如花的祖国作结，展示了其对祖国的眷念与渴慕之情，这恰是其爱国主义精神之升华。

（吴开晋）

口 供

闻一多

我不骗你，我不是什么诗人，
纵然我爱的是白石的坚贞，
青松和大海，鸦背驮着夕阳，
黄昏里织满了蝙蝠的翅膀。
你知道我爱英雄，还爱高山，
我爱一幅国旗在风中招展，
自从鹅黄到古铜色的菊花。
记着我的粮食是一壶苦茶！

可是还有一个我，你怕不怕？——
苍蝇似的思想，垃圾桶里爬。

选自《死水》，新月书店 1928 年版

《口供》是诗集《死水》中的第一首诗。《死水》初版本分四个部分；这首诗独立于四部分之外，显然，带有序诗的性质。

明明是一首诗，并且是具有序诗使命的一首诗，诗人在开篇却宣称"我不是什么诗人"！这并不是闻一多的过谦之辞。关于这一点，我们从诗人 1943 年写给臧克家的一封信中可以找到注释。他认为自己没有作诗的技巧，同时又指出："做诗的人老是这样窄狭，一口咬定世上除了诗什么也不存在。有什么比历史更伟大的诗篇吗？我不能想象一个人不能在历史（现代也在内，因为它是历史的延长）里看出诗来，而还能懂诗。"这种从思想和艺术上对自身的双重苛求使他从一开始就认定自己与诗人的桂冠无缘，尽管他以后多年一直为磨砺诗艺呕心沥血。闻一多毕竟是一位诗人，这是肯定的。

从第二句开始，诗人便以铺陈手法，推出一幅又一幅景象，以此展露诗集的主干意象；换言之，它是诗集《死水》的系列意象的一个缩影。

闻一多说过："黄昏与秋是传统诗人的时间与季候"。这首诗同样显示出他的这一追求。"鸦背驮着夕阳，/黄昏里织满了蝙蝠的翅膀"——这是黄昏的写照；"鹅黄到古铜色的菊花"——这是秋的标志。诗人偏爱浓重的色彩，如"白石的坚贞"、"蝙蝠的翅膀"、"招展的国旗"、"古铜色的菊花"，等等。众多的意象散发出文明古国的古色古香的气息，它们所织就的一幅幅画面是

那样绚烂多采：白石，青松，大海，一簇簇菊花。不说乌鸦在夕阳里飞翔，而说"鸦背驮着夕阳"，不说蝙蝠在黄昏里飞舞，而说"黄昏里织满了蝙蝠的翅膀"。一个"驮"字，一个"织"字，动词用得奇崛，却十分传神，使诗的画面极富动感。而"记着我的粮食是一壶苦茶"这一句，除了暗示诗的抒情主人公的身份是一个在书斋里的书生，并且是一个偏爱民族文化传统的诗人之外，还因为有了一个"苦"字，使得全诗平添了一番苦涩之感。诗中倾注了他对祖国、历史、文化和山川的热爱，质言之，突现了他的爱国主义理想（诗中"我爱一幅国旗在风中招展"即是明证），这种理想的炽热与现实的冷酷所形成的反差无疑使诗人的抒情含有些许苦涩。如同《口供》对浓重色彩的追求，对民族文化传统的偏爱，对爱国理想的向往，它们全都流泻于《死水》这部诗集的诗行内，可以说，它的苦涩也是《死水》这部诗集情感的底色。

诗人擅长运用突兀的手法。他在五彩斑斓的画面之后，又来了这么一笔：可是还有一个我，你怕不怕？——苍蝇似的思想，垃圾桶里爬。

关于这两行诗，诗人作过一番夫子自道："我并不是绅士派，也有顾不到体面的时候。"这是为了"表现怨毒，愤激时必需的字句"（《论〈悔与回〉》）。因此，诗人在这里使抽象的"思想"具象化，赋之以"苍蝇"这一形象，并且还在"垃圾桶里爬"。这是对自身的严酷反省（诗题为"口供"，含义也就在此）。诗人对旧我的自渎式的否定，正是为了渴求灵魂来一次蜕变。否定之否定，这也正是诗集《死水》的思想价值之所在，是诗人进取精神的体现。

（戴 达）

收 回

闻一多

那一天只要命运肯放我们走！
不要怕；虽然得走过一个黑洞，
你大胆的走；让我掇着你的手，
也不用问哪里来的一阵阴风。

只记住了我今天的话，留心那
一掬温存，几朵吻，留心那几炷笑，
都给拾起来，没有差；——记住我的话，
拾起来，还有珊瑚色的一串心跳。

可怜今天苦了你——心渴望着心——

那时候该让你拾，拾一个痛快，
拾起我们今天损失了的黄金。
那斑斓的残瓣，都是我们的爱，
拾起来，戴上。
　　你戴着爱的圆光，
我们再走，管他是地狱，是天堂！

选自《死水》，新月书店1928年版

读者熟识的闻一多是位爱国主义诗人，实际上他的情诗也很耐人寻味。闻一多曾对自己作过这样的评价："我只觉得自己是座没有爆发的火山"（1943年11月25日致臧克家信）。炽热滚烫的岩浆被表面板结的地壳束缚了，只能在地下运动着，这就是闻一多的精神世界。因此，对真挚爱情的渴望和异乎寻常的克制，感情潜流的奔突和沉着的自持的统一，就形成了闻一多情诗凝重、沉郁、略带一些苦涩味的风格。

本诗的第一句就框定了这首爱情诗的前提："那一天只要命运肯放我们走"，因此全诗的基调也就是对一种不可知的命运所赐予的爱情的渴求。诗中用了第一人称的抒情方式，更使读者感到亲切，似乎听到了一对为现实生活所拆开的情人，在分手前轻声轻气地说着情话。他们叹今生无缘，而只得将自己不可能实现的希望，寄托在另一个世界。"一个黑洞"与"一阵阴风"便是对另一个渺茫的世界的暗示。然而即令是死，也并不会使情人们感到害怕，因为有自己久久渴念的爱人许诺："让我握着你的手"，那就尽可以大胆地走。"走"便是诗中情人们所决定采取的第一个大胆的行动，只有"走"才能摆脱世俗的一切束缚。而"拾"则又是诗中着力突出的情人们的第二个行动。在第二、三小节中，五句诗行连用了六个"拾"字，这是有意的重复。有了"走"才有"拾"，"拾"是针对失去的东西而言的，要拾起"一掬温存"，"几朵吻"，"几炷笑"，"珊瑚色的一串心跳"，"损失了的黄金"，"斑斓的残瓣"。这些正好用以形容此时情人们无限辛酸与惆怅的心情。只要那一天"我们"能拾起今天所不得不丢失的爱，戴着爱的圆光，那就不管它是地狱是天堂，作为情人的"我们"都会义无反顾地毅然走去，无限欣喜地一路"拾"去。所以全诗题为《收回》乃是为了强调收回这本该属于自己、却又不得不丢失的爱情这一层更深的含义。

诗人在创办《诗镌》之后，对提倡格律诗发表了很多主张，而本诗却是一首并不严格的格律诗，可能是爱情河水的泛滥导致了严格的格律的"决堤"。本诗形式的最大特点便是口语化，不像闻一多其他诗中常有不少典故；句子短而明朗，往往由12个短句组成一个诗行。如第二节第一行有一句半，押

句中韵，而二、三行均由三个短句组成，第三诗行若停在二句末，“差”也是合韵的，但诗人似乎意犹未尽，故重复了“记住我的话”这一句，使之更口语化，也更有强调作用。以全诗的韵律来看：ABAB, CDCD, EFEFGGG，前三节运用交韵形式，比较随意自然。随着感情的奔放达到了高潮，最后一节最后三个诗行，改变了前面交换穿插的押韵方式，连押“方”韵，响亮、铿锵，表现了一种坚强的决心。（方仁念）

也　许

闻一多

（葬　歌）

也许你真是哭得太累，
也许，也许你要睡一睡，
那么叫夜鹰不要咳嗽，
蛙不要号，蝙蝠不要飞，

不许阳光拨你的眼帘，
不许清风刷上你的眉，
无论谁都不能惊醒你，
撑一伞松荫庇护你睡，

也许你听这蚯蚓翻泥，
听这小草的根须吸水，
也许你听这般的音乐
比那咒骂的人声更美；

那么你先把眼皮闭紧，
我就让你睡，我让你睡，
我把黄土轻轻盖着你，
我叫纸钱儿缓缓的飞。

选自《死水》，新月书店1928年版

1926年秋，闻一多只身离开家乡湖北浠水县，到上海吴淞国立政治大

学任教。不久其妻和女儿立瑛即患重病。闻一多得知后，又匆匆返回家乡。但已经晚了，立瑛因病情严重，无法挽救，不幸死亡。年轻的父亲心情异常悲痛，他安葬了爱女，就写下了这首诗。

爱女的早夭对诗人来说，无疑是一个沉重的打击。但是，诗人没有号啕恸哭，而是将深深的悲痛埋进诗里去了。小孩得病，昼啼夜哭，哭累了，便昏然睡去，这是常有的现象。而这里的情况是，诗人明明知道爱女此次是永世长眠，却偏偏假想她是"哭得太累"的缘故，又要睡一睡了。由于找到了诗的构思的突破，后面的诗句全都由此引出，整首诗的框架也就建构在哭累要睡这一点上，以下所谓的"叫夜鹰不要咳嗽"等句，均由此"睡"字而来。所以，这一"睡"字，可以说是全诗的血脉，自上而下，一贯到底，使全诗的题意显得十分清楚，这是诗人对爱女的安慰之词，同时也浸透着诗人的爱抚之情。

正因为这"睡"字中暗藏和饱含着诗人对死者的安慰和爱抚，诗人特意为女儿制造了一个非常安静的环境，在第一节中连用了三个"不要"，第二节中连用了两个"不许"，第三节中连用了两个"也许"，第四节中连用了两个"让"字，这一切，都是为了使女儿能够安然长眠，也都与诗人的爱抚之情紧紧地连结在一起。

其实，安葬好爱女之后，诗人未必听到夜鹰咳嗽，青蛙号叫，这都是诗人的想象之词。但这一连串的想象却非常重要。因为该诗副题虽标为"葬歌"，却没有直接写坟墓，而是通过小草、青松、阳光、清风等自然景物，以及夜鹰、青蛙、蝙蝠、蚯蚓等自然界小动物，从侧面写出了爱女的所葬之地，渲染和烘托出了墓地四周幽静的环境气氛。

这种环境气氛的渲染烘托还有一个很大的好处，就是反照和折射出了诗人当时的心情。因为那年头，正是军阀割据、内战频仍的时代，政治、社会极其昏暗腐败，诗人对此十分愤慨，感到女儿虽然去世太早，但既然离开这个浑浊的人世，日夜与夜鹰、蝙蝠等为伴倒也罢了，在松荫庇护下安睡，听"蚯蚓翻泥"、听小草的"根须吸水"，也乐得清静，总比听那人世的咒骂声要美妙一些。这虽然只是诗人一时的自我宽慰，但也可以见出诗人对当时社会的厌恶，同时也反衬了爱女心灵的纯洁无瑕。

此诗反复吟唱，句子整齐中有错落，又不妨碍诗情的表达和语意的流畅，这是十分困难的，而诗人却处理得很好。其中除了第二节的语气显得比较坚决之外，其它三节几乎都用一种温柔的轻轻的语气写成的，就如平时催眠的儿歌一般，让爱女悄悄地睡去。

（孙琴安）

死 水

闻一多

这是一沟绝望的死水，
清风吹不起半点漪沦。
不如多扔些破铜烂铁，
爽性泼你的剩菜残羹。

也许铜的要绿成翡翠，
铁罐上锈出几瓣桃花；
再让油腻织一层罗绮，
霉菌给他蒸出些云霞。

让死水酵成一沟绿酒，
漂满了珍珠似的白沫；
小珠笑一声变成大珠，
又被偷酒的花蚊咬破。

那么一沟绝望的死水，
也就夸得上几分鲜明。
如果青蛙耐不住寂寞，
又算死水叫出了歌声。

这是一沟绝望的死水，
这里断不是美的所在，
不如让给丑恶来开垦，
看他造出个什么世界。

选自《死水》，新月书店 1928 年版

《死水》是一首社会性很强的诗，再现了作者对那个社会实际情况所产生的真实的情感。然而，全诗只是一种隐喻。它以一沟死水比喻那个粘滞得流不动的、沤得发臭的、完全丧失了生命力的社会现实。

在诗中，那些“破铜烂铁”，变成了翡翠和桃花；那些“剩菜残羹”，却泛出了罗绮和云霞；这绝望的水，此刻却变成了一沟绿酒：绿酒在冒泡，那泡沫便是珍珠！诗人用很美丽的比喻来反衬这绝顶的肮脏，目的是造成让人恶心的反效果。这样，它便传达出我们所认为的诗人“尖锐的讽刺”的本意。

《死水》的笔墨寓辛辣于细腻之中，它讲究修辞，而且力求用词的丰富精美而不重复。例如以下短语所用的动词就绝不相同：“绿成翡翠”，“锈出几瓣桃花”，“织一层罗绮”，“蒸出些云霞”，“酵成一沟绿酒”，等等。写完了这些，它总结说：这死水据此“也就夸得上几分鲜明”。但这里的“鲜明”还只是从色彩和光泽上加以点染。接着，他表现死水的“声音”。这声音也很别致，有“笑声”——“小珠笑一声变成大珠”；还有“歌声”——“如果青蛙耐不住寂寞，又算死水叫出了歌声”！这是多么可怕的死一般的沉寂。唯有那“耐不住”寂寞而叫喊几声的蛙鸣，让人觉得这一沟死水居然还有声音！

在诗的末段，重现了它的“主旋律”：“这是一沟绝望的死水”。这不仅是一种照应，而且是一种再强调。尽管在这之前，它极写这死水由翡翠、珍珠、桃花、云霞、罗绮所装扮的“美”，但那只是美的骗局：“这里断不是美的所在”。这“绝望的死水”的“主旋律”的重现，表现了诗人对死水的判断和批判的肯定，应当说，这里所体现的《死水》作者的战斗精神是确定无疑的。

《死水》不仅成为新诗史上的杰作，而且成为格律体新诗的代表作。《死水》体式极严。从外形看，每句九字，每节四句，排列起来非常齐整。从内在的韵律看，每句内部均由四顿组成，由于内在节奏的高度和谐一致，再加上严格的双行押韵、每节一韵的音响效果，使全诗的节调十分动听。《死水》用字富于色彩感，尽管是写丑恶，却也艳丽鲜明，更反衬出诗中有意造出的病态美在否定现实中的力度和深度。关于《死水》的艺术追求及其成就，沈从文曾著文指出：它“在文字和组织上所达到的纯粹处，那摆脱《草莽集》（朱湘著）为词所支配的气息，而另外为中国建立一种新诗完整风格的成就处，实较之国内任何诗人皆多。”（《论闻一多的〈死水〉》，《新月》3卷2号）

论及《死水》的成就，也许它在艺术上的精心结构较之思想上的积极批判精神更为引人注目。诗人竭力不作外在的呼喊，而以严密的有节制的韵律，组织进他的缜密的思想之中。因而，他的《死水》的深沉的意念是通过精美的艺术得到表达的。全诗始于“这是一沟绝望的死水”，也终于“这是一沟绝望的死水”，回旋往复又曲折有致。短短二十句中变化多端，有展开，有再现，有铺陈，有复沓。到“看他造出个什么世界”似结未结，余音袅袅，全部答案均留于读者自审，引而不发，陡然增加了引人思考的魅力。

（谢　冕）

心 跳[○] 闻一多

这灯光，这灯光漂白了的四壁；
这贤良的桌椅朋友似的亲密；
这古书的纸香一阵阵的袭来；
要好的茶杯贞女一般的洁白；
受哺的小儿接呷在母亲怀里，
鼾声报道我大儿康健的消息……
这神秘的静夜，这浑圆的和平，
我喉咙里颤动着感谢的歌声。
但是歌声马上又变成了诅咒，
静夜！ 我不能，不能受你的贿赂。
谁希罕你这墙内尺方的和平！
我的世界还有更辽阔的边境。
这四墙既隔不断战争的喧嚣，
你有什么方法禁止我的心跳？
最好是让这口里塞满了沙泥，
如其它只会唱着个人的休戚，
最好是让这头颅给田鼠掘洞，
让这一团血肉也去喂着尸虫，
如果只是为了一杯酒，一本诗，
静夜里钟摆摇来的一片闲适，
就听不见了你们四邻的呻吟，
看不见寡妇孤儿抖颤的身影，
战壕里的痉挛，疯人咬着病榻，
和各种惨剧在生活的磨子下。
幸福！ 我如今不能受你的私贿，
我的世界不在这尺方的墙内。
听！ 又是一阵炮声，死神在咆哮。
静夜！ 你如何能禁止我的心跳？

选自《死水》，新月书店 1928 年版

闻一多是在静静的黑夜里写下这首诗的。诗一开始是对所处环境的细腻描写，用词颇为新颖特别：灯光"漂白"了书房的四壁，"朋友似的亲密"的桌椅是"贤良"的，茶杯"贞女"一般洁白……多么宁静安谧的夜，多么舒心宽怀的夜！曾经在大洋彼岸华人洗衣铺前思念着"祖国之秋的杰作"菊花的诗，对文人墨客们倾慕的这种宁静温馨的生活会情不自禁地脱口吟出："这神秘的静夜，这浑圆的和平，/我喉咙里颤动着感谢的歌声"。然而，诗人毕竟是怀有社会良心的知识精英。当他透视到社会的黑暗与龌龊的时候，这种对祖国的热爱之情便化为强烈的忧患意识。所以新月诗派"理性节制感情"的原则非但没有压抑住诗人内心的"一团火"，相反，却使诗的感情更为凝重。于是，前八行诗不过是为下述诗情流泻的铺垫，更准确一点讲，是"反衬"，目的是要突出诗人真正想要表达的诗思："谁希罕你这境内尺方的和平！/我的世界还有更辽阔的边境。/这四墙既隔不断战争的喧嚣，/你有什么方法禁止我的心跳？"这才是诗人的真正的心境，它像暗夜里的心的火炬，使诗人在这静夜里看到的是不平静的夜，在这灯光漂白了的四壁内看到的是"四邻的呻吟"，在这"受哺的小儿接呷在母亲怀里"的不远处，看到的是"寡妇孤儿抖颤的身影"，在这"尺方的和平"之外看到的是"战壕里的痉挛"。个人的生活的安宁和环境的宁静并没有使诗人忘记国家的苦难和人民的痛苦，这是诗人后来成为民主战士的重要原因之一。"听！又是一阵炮声，死神在咆哮。/静夜！你如何能禁止我的心跳？"（末一句重复，意在强调"心跳"）诗的结尾遒劲有力，仿佛可以摸到诗人激烈的心跳声。无怪乎此诗于1928年初版时题为"心跳"，其实我们还可以说，他此时所写的所有爱国诗都是诗人怦然跳动的心声。

还须指出的是，这里的"反衬"，不仅仅是铺垫、而且也在表达正意。因为只有写尽夜之美，才能体味到冲决夜之网的勇气；只有写尽夜之静，才能感受到心跳的烈！只有写尽夜之氛围，才能理解诗人何以由感谢夜的和平转而拒绝墙内尺方和平的贿赂的动力。这首诗是诗人思想发展变化的一个显著标志。《红烛》时期的闻一多，也曾惊呼过："上帝啊！眼看着宇宙糟蹋到这样，/可也有些寒心吗？"（《初夏一夜底印象》）但这种感叹毕竟是孱弱的，"红烛"燃尽以后，时代使他望见了"死水"（诗人的第二部诗集名）。这首诗是明显地裸露诗人思想感情上的一次质的飞跃的"心电图"。透过沉郁的诗行，我们看到了一颗异常清醒的心。他在静夜里写道："最好是让这口里塞满了沙泥，/如其它只会唱着个人的休戚"，这与其说是诗人对躲进象牙之塔的文人墨客的轻蔑和诅咒，毋宁说是作者对自身的批判反省和向世人宣告自我蜕变的真诚自白，带有犀利而深刻的自警意味。

诗人在斗室里吟诗，虽然他此时还囿于个人的小天地里，没有投身于暴风雨中，但是他的忧患意识正是这个时代的风暴在他的心里的回音壁上激

起的回声。诗人蘸着理性思维的火花，溶进卓尔不群的高尚节操和品格，糅入炽热的爱憎分明的情愫，融铸成这一首《心跳》，用诗的六弦琴拨响了一个应和时代风雨的强音。（戴 达）

①编者注：此诗后改名为《静夜》。

祈 祷

闻一多

请告诉我谁是中国人，
启示我，如何把记忆抱紧；
请告诉我这民族的伟大，
轻轻的告诉我，不要喧哗！

请告诉我谁是中国人，
谁的心里有尧舜的心，
谁的血是荆轲聂政的血，
谁是神农黄帝的遗孽。

告诉我那智慧来得离奇，
说是河马献来的馈礼，
还告诉我这歌声的节奏，
原是九苞凤凰的传授。

谁告诉我戈壁的沉默，
和五岳的庄严？又告诉我
泰山的石蹬还滴着忍耐，
大江黄河又流着和谐？

再告诉我，那一滴清泪
是孔子吊唁死麟的伤悲？
那狂笑也得告诉我才好，——
庄周，淳于髡，东方朔的笑。

请告诉我谁是中国人，
启示我，如何把记忆抱紧；
请告诉我这民族的伟大，
轻轻的告诉我，不要喧哗！

选自《死水》，新月书店 1928 年版

诗人要祈祷什么："请告诉我谁是中国人？"这似乎是"骑驴找驴"，然而这实在是诗人留学归来后由兴奋而堕入困惑的心态呈示。他在国外，日夜想念祖国，对祖国寄予了无限的希望。可是回国一看，到处是不平和黑暗，引起了他内心的极大苦痛和震惊。闻一多对此深恶痛绝。当然，当时他的思想中也掺有国家主义的某些不良影响，以为中国古代的东西一切皆好，至高无上。但是，那种对祖国古老文化的深切怀念之情，对民族命运的忧虑之意，还是感人至深的。《祈祷》一诗就恰好地体现了他这种思想感情。

因此，诗人悲哀地祈求将来解答他心中的疑惑；在孤苦无告之下，他只能从历史的记忆中去寻回真正中国人的形象，中国人的精神。正是基于这一点，他在诗中才引用了大量的历史人物掌故，从这些典故中可使人想到古老中华优秀的民族精神和文化传统。诗人从尧舜、神农、黄帝看到了清政，从刺秦王的荆轲，刺侠累的聂政，看到了侠勇，从著名学者庄周、淳于髡、东方朔，看到了智慧和幽默，而从孔子闻麒麟死而悲恸的事迹中则看到了大呼"大道"将不兴的忧患与期待。从三山五岳长江黄河里看到了中华民族的庄严、忍耐的性格。当然，对历史人物的历史地位与作用的评价远非如此简单，何况今日社会的种种弊端事实上恰恰离不开历史文化的影响作用，诗人发思古之幽情，当然是为了今天。他期望中国人多一点"吊唁死麟"的忧患意识，多一点仗义的、高洁的狂放不羁、诙谐幽默的品格，期待社会的改革。如果说，第一节中出现的祈祷较多的是悲哀之言，那么，末了的祈祷则更有一层希冀了。

本诗在艺术上也是别具一格的。诗人多以反问的形式表达肯定的情感判断。如问谁心里有尧舜的心，谁的血是荆轲，聂政的血，谁是神农、黄帝的遗孽，正是以此鞭挞那些忘了自己是炎黄子孙的人。诗中还用委婉的口气指出，有人竟把那大禹治水的图和姜太公得到的治国的宝书，都附会成神话传说中的"河世图"和太公垂钓、鲤鱼肚内藏书之事，原不可信，中华民族的智慧并非天赐。诗中以反问的形式，把神话传说掺入诗句，增加了几份神秘、朦胧的色彩，引人进入诗境。在形式上，本篇运用的是四句一节的新格律体，并采用了隔韵，即二句一韵的手法，在视觉上给人以整齐和谐之感，听觉上亦使人体味到那错落有致的音韵美。（吴开晋）

一 句 话

闻一多

有一句话说出就是祸，
有一句话能点得着火。
别看五千年没有说破，
你猜得透火山的缄默？
说不定是突然着了魔，
突然青天里一个霹雳
爆一声：
“咱们的中国！”

这话教我今天怎么说？
你不信铁树开花也可，
那么有一句话你听着：
等火山忍不住了缄默，
不要发抖，伸舌头，顿脚，
等到青天里一个霹雳
爆一声：
“咱们的中国！”

选自《死水》，新月书店 1928 年版

本诗大约写成于 1925 或 1926 年，正当闻一多自美国留学归来，返抵军阀统治下的中国后不久。它和《发现》、《祈祷》等可以组成一个诗组，是他回国后爱国主义诗情的结晶。

作为一个赤子，诗人迸着血泪、哭叫着投进了祖国的怀抱，却发现“这不是我的中华”，于是他一面追溯历史，肯定“这民族的伟大”，一面又展望未来，相信将来总有一天“咱们的中国”会如霹雳般震惊世界。

这首诗的题目是“一句话”，要表达的思想内涵也是这“一句话”。一句话通常是微不足道的，然而诗人要说的是怎样的一句话呢？因此这首诗在结构上就有了一个强烈的悬念，这个悬念所构成的戏剧效应便先声夺人地抓住了读者的心。这句话能带来“祸”，能点着“火”，它缄默了五千年，一下子“说破”，强烈的对比，又加深了这种悬念，引起人们情感的震动。有了这

个强烈夸张的铺垫，一旦"咱们的中国"这句话突然爆出以后，读者便在心理上有了一个"预期"，同诗人一起为这一句话而感到震惊、兴奋。第二节，悬念已经落实，当然就再不能采用同一手法，这时，诗人转而用"你可以不信……但你必须相信"这样的句式，将铁树开花的希罕与"一句话"的真实性进行大跨度的对比，从而进一步增添了"一句话"的力度。诗人自己曾说"火烧得我痛"，不论多少年之后，在吟诵这首诗时，读者都能真切地感受到诗人心中的这团爱国的烈火和为"咱们的中国"献身的决心。

这首格律诗每节的前六个诗行都是九个字一行，相当整齐，在谨严的格律中又荡漾着自然的语气节奏。最后两行没有将"爆一声"与"咱们的中国"排列在一行，而是为了强调效果故意拆成两个诗行。全诗两节都押一个"波"韵，显得一气呵成。整首诗的节奏谐畅、紧凑，湍泻跌宕，配合了诗人激愤式的诘问。（方仁念）

荒 村 闻一多

"……临淮关梁园镇间一百八十里之距离，已完全断绝人烟。汽车道两旁之村庄，所有居民，逃避一空。农民之家具木器，均以绳相连，沉于附近水塘稻田中，以避火焚。门窗俱无，中以棺材或石堵塞。一至夜间，则灯火全无。鸡犬豕等觅食野间，亦无人看守。而间有玫瑰芍药犹墙隅自开。新出稻秧，翠蔼宜人。草木无知，其斯之谓欤？"

——民国十六年五月十九日《新闻报》

他们都上那里去了？怎么
虾蟆蹲在甑上，水瓢里开白莲；
桌椅板凳在田里堰里漂着；
蜘蛛的绳桥从东屋往西屋牵；
门框里嵌棺材，窗棂里镶石块！
这景象是多么古怪多么惨！
镰刀让它锈着快锈成了泥，
抛着整个鱼网在灰堆里烂。
天呀！这样的村庄都留不住他们！
玫瑰开不完，荷叶长成了伞；
秧针这样尖，湖水这样绿，
天这样青，鸟声像露珠样圆。

这秧是怎样绿的，花儿谁叫红的？
这泥里和着谁的血，谁的汗？
去得这样坚决，这样的脱洒，
可有什么苦衷，许了什么心愿？
如今可有人告诉他们：这里
猪在大路上游，鸭往猪群里攒，
雄鸡踏翻了芍药，牛吃了菜——
告诉他们太阳落了，牛羊不下山，
一个个的黑影在岗上等着，
四合的恋嶂龙蛇虎豹一般，
它们望一望，打了一个寒噤，
大家低下头来，再也不敢看；
（这也得告诉他们）它们想起往常
暮寒深了，白杨在风里颤，
那时只要站在山头嚷一句，
山路太险了，还有主人来搀；
然后笛声送他们踏进栏门里，
那稻草多么香，屋子多么暖！
它们想到这里，滚下了一滴热泪，
大家挤作一堆，脸偎着脸……
去！ 去告诉它们主人，告诉他们，
什么都告诉他们，什么也不要瞒！
叫他们回来！ 叫他们回来！
问他们怎么自己的牲口都不管？
他们不知道牲口是和小儿一样吗？
可怜的畜生它们多么没有胆！
喂！ 你报信的人儿也上那里去了？
快去告诉他们——告诉王家老三，
告诉周大和他们兄弟八个，
告诉临淮关一带的庄稼汉，
还告诉那红脸的铁匠老李，

告诉独眼龙，告诉徐半仙，
告诉黄大娘和满村庄的妇女——
告诉他们这许多的事，一件一件。
叫他们回来，叫他们回来！
这景象是多么古怪多么惨！
天呀！ 这样的村庄留不住他们；
这样一个桃源，瞧不见人烟！

选自《死水》，新月书店 1928 年版

诗人在诗前以小序的形式告诉读者，这是他在读了民国 16 年(1927 年)5 月 19 日《新闻报》的一则报道后有感而发。当时北伐军在安徽境内与奉系军阀张宗昌部混战，“临淮关梁园镇间一百八十里之距离，已完全断绝人烟”，生灵涂炭，百姓罹难，诗人“但伤民病痛，不识时忌讳”，遣悲愤之情于笔端，写成此诗。

诗一开始，就通过精心选择的细节，以简炼的笔墨，勾勒出了战火洗劫后的荒村“多么古怪多么惨”的景象。接着，以“天呀！ 这样的村庄都留不住他们！”这一长叹为转折，放开笔墨，写尽大自然的幽美：玫瑰、荷叶、秧针、湖水、青天。尤是“鸟声像露珠样圆”，更是将听觉感受腾挪为视觉形象，化无形为有形，使生机盎然的美景平添三分妩媚！ 一边是“城春草木深”，一边是人去村庄空，鲜明的对比形成了强烈的反差。诗的第三层次继续描写荒村“多么古怪多么惨”的景象。诗人变换角度，转而将镜头对准猪、牛、鸡、鸭，将它们拟人化，写它们在失去主人照料后的狼狈态，写它们对往昔生活的温暖的回忆。最后，即在诗的第四个层次里，诗人焦灼呼唤颠沛流离、远走他乡的村民重返故里！“天呀！ 这样的村庄留不住他们(此句与前重复，再次增强感情的力度)，/这样一个桃源，照不见人烟！”诗至此戛然而止。与其说诗人是为叹息自己呼唤的徒劳，糅入了含泪的幽默，毋宁说是对造成“国破山河在”，荒村人迹绝的这一凄凉惨景的元凶发出的深深诅咒！

诗人钟情于新月派提出的“理性节制感情”的美学原则，他在感情正烈时并不作诗，要等到“感触已过，历时数日，甚至数月之后”，“记得的只是最根本最主要的情绪的轮廓，然后再用想象来装成那模糊形象的轮廓”(《闻一多全集(三)·致左明》)。诗人激烈热情的本性和要求感情克制的艺术观，是形成其诗的沉郁的风格的重要原因。诗人对荒村这一悲剧的制造者愤慨之至，但在诗中除了类似“他们(指村民)都上那里去了？”这样的感情稍稍外露的七个发问以外，大多借助暗示，如写村民们用血汗换来的农舍、农具、生活用品的依然安在，暗示他们离乡背井的无可奈何；写大自然的丰饶暗示农

含弃之而去的迫不得已；写畜牲怀恋田园牧歌式的生活，一方面暗示了动乱的烽火连牲口的渺小的愿望都要毁坏，另一方面暗示了牲口的主人应该比牲口更怀恋家园，如今，这一点可怜的向往也被罪恶的战火烧掉了。这类暗示，蕴含着深沉的力量，揭示出产生荒村这一悲剧的历史原因。对此，诗人尽管没有明点，但是透过嶙峋的诗行，读者不难触摸到军阀混战、民不聊生的年代里，中国农民所经受的深重苦难。

正如《死水》是闻一多试验格律最满意的一首诗作，而同时却又是一首典型的象征诗一样，《荒村》呈示了格律诗派无意张扬的叙事风格。中国向来缺乏叙事诗的传统，五四新诗运动以来虽经提倡，但诗人仍在"故事"与诗之间寻求某种媒介。闻一多早在1922年写的《〈冬夜〉评论》里就探讨过中国缺乏叙事诗的缘由；《荒村》注意到叙事与意象营造、暗示力的结合，汲取西洋诗的"荷马式的直喻"，为叙事诗发展提供了启迪性的经验。闻一多在四十年代更提出"诗的小说化"的主张，从《荒村》看，这自然不是偶然的。

（戴 达）

洗 衣 歌 闻一多

洗衣是美国华侨最普遍的职业，因此留学生常常被人问道，"你爸爸是洗衣裳的吗？"许多人忍受不了这侮辱。然而洗衣的职业确乎含着一点神秘的意义。至少我曾经这样想过。作洗衣歌。

（一件，两件，三件，）
洗衣要洗干净！
（四件，五件，六件，）
熨衣要熨得平！

我洗得净悲哀的湿手帕，
我洗得白罪恶的黑汗衣，
贪心的油腻和欲火的灰，……
你们家里一切的脏东西，
　交给我洗，交给我洗。

铜是那样臭，血是那样腥，
脏了的东西你不能不洗，

洗过了的东西还是得脏，
你忍耐的人们理它不理？
　替他们洗！替他们洗！

你说洗衣的买卖太下贱，
肯下贱的只有唐人不成？
你们的牧师他告诉我说：
耶稣的爸爸做木匠出身，
　你信不信，你信不信？

胰子白水要不出花头来，
洗衣裳原比不上造兵舰。
我也说这有什么大出息——
流一身血汗洗别人的汗？
　你们肯干，你们肯干？

年去年来一滴思乡的泪，
半夜三更一盏洗衣的灯……
下贱不下贱你们不要管，
看那里不干净那里不平，
　问支那人，问支那人。

我洗得净悲哀的湿手帕，
我洗得白罪恶的黑汗衣，
贪心的油腻和欲火的灰，
你们家里一切的脏东西，
　交给我洗，交给我洗。

（一件，二件，三件，）
洗衣要洗干净！

（四件，五件，六件，）
熨要熨得平！

选自《死水》，新月书店1928年版

诗人1922年赴美国留学，亲身体验到了在异邦所遭受到的种族歧视和民族压迫。他从美国写给家人的一封信中说："一个有思想的中国青年留学美国之滋味，非笔墨所能形容。俟后年年底我归家度岁时当与家人围炉絮谈，痛哭流涕，以泄余之积愤。"（《家书——给父母亲》）诗人以饱蘸对资本主义的憎恨和对骨肉同胞的挚爱之情，并揉入游子思乡之泪，在即将返回祖国的1925年春天，挥毫写下了这首诗。

当时在美国的华侨，很多人以洗衣为生，倍遭凌辱。诗作正是从这样一个角度，即通篇以一个华侨洗衣工人的口吻写来。诗的第一节，设置了一个华侨洗衣工人边洗衣服边自言自语（独白）的特定场景；第二、三节刻画了衣服的主人的丑恶形象；第四、五节以一连串的反诘进一步揭露了资产阶级的虚伪与罪恶，从道义上辨明了洗衣工人的地位；第六节以"年去年来一滴思乡的泪，/半夜三更一盏洗衣的灯……"，这样对仗工稳的诗句，写尽了流落异邦的华侨工人形影相吊、寂寞悲苦的心情。"灯"以后的省略号蕴藏了洗衣工人的悲怆之情，紧接着诗人笔峰一转，"下贱不下贱你们不要管，/看那里不干净那里不平"；摒弃廉价的同情，骨子里是孤傲而倔强的性格；第七节对应第二节，第八节对应第一节，两两重复（唯一不同的是第七节末一行诗句加了两个破折号，强调了一个"洗"字），突出了民歌复沓的特色，增强了咏叹的情调。诗的末尾与诗的开头的重合，将诗的抒情主人公的抒情场景淡出淡入，互为呼应。

诗以白描作为基本手法，深人浅出却含蕴深沉。此外，诗作或是伴以强烈的对比：一边是"我洗得白罪恶的黑汗衣"的洗衣工人艰苦的劳动，一边是沾满"贪心的油腻和欲火的灰"，散发着"铜臭"和"血腥"的"湿手帕"和"黑汗衣"；或是携带犀利的讽刺：他们信奉的耶稣的爷爷也是"木匠出身"，"洗衣裳原比不上造兵舰。/我也说这有什么大出息"，更是正话反说。诗人给父母亲的一封家书中说："我乃有国之民，我有五千年历史与文化，我有何不若美人者？将谓吾人不能制杀人之枪炮遂不若彼之光明磊落乎？"（《家书——给父母亲》）此可为注释。在形式上，节与节换韵；首尾两节，每节四行，每行六字；其余各节，每节五行，各行字数为十、十、十、十、八。它体现了诗人的艺术追求："节的匀称"、"句的均齐"（《诗的格律》）。《洗衣歌》深受十九世纪英国诗人托麦斯·胡德的《缝衣曲》的影响：内容上两首诗都描写洗衣或缝衣工人劳作的辛苦；形式上，《洗衣歌》中"交给我洗，交给我洗"、

"替他们洗! 替他们洗"、"你信不信? 你信不信"等叠唱句式,是从《缝衣曲》中的"work—work—work!"(意即"缝啊,缝啊,缝啊!")这一叠唱形式受到启发的,其目的也和《缝衣曲》一样,表现工作的辛苦和劳动的节奏。

这首诗先是寄给《大江季刊》创刊号(1925 年 7 月出版),题为《洗衣曲》,前有小序曰:"美国华侨十之八九以洗衣为生,外人至有疑支那乃举国洗衣匠者。国人旅外之受人轻视,言之心痛。爰假洗衣匠口吻作曲以鸣不平。"后又投寄给《现代评论》(1925 年 7 月 11 日出版),诗人修改了五处。如原有这样的诗句:"你说洗衣府买卖太下贱,/这样的买卖唐人抢不赢",这一句改为:"这样的买卖唯独有唐人。"收入 1928 年新月书店出版的诗集《死水》时,小序重写为:"洗衣是美国华侨最普通的职业,因此留学生常常被人问道'你爷爷是洗衣裳的吗?'许多人忍受不了这侮辱。然而洗衣的职业确乎含着一点神秘的意义。至少我曾经这样的想过。作洗衣歌。"且有十一行的诗作了修改。原第二节放在末尾一节之前重复一次。各段之间的次序也有调整。1943 年,闻一多编《现代诗钞》,此诗人选前又作了修改,删去原来小序后面的四十二个字。从这多次的修改中可以看出诗人一丝不苟、精益求精的精神。　　(戴　达)

散　后(选一首)　　梁宗岱

幽梦里,
我和伊并肩默默的伫立,
在月明如洗的园中。
听蔷薇滴着香露,
清月颤着银波。

一九二二年三月

选自《晚祷》,商务印书馆 1924 年版

这是一首优美的相思曲,没有用相思之类的字眼,却写尽了相思。诗人也没有回忆离前别后的生活情景(这是一般的相思曲所常见的),只是描绘了一幅梦境。这梦境似幻,似真,既幻又真。所谓日有所思,夜有所梦,梦中相会,而又相对无言,这正表明相思之深,相思之苦。这幽梦,这花园,这明月,这蔷薇,都洋溢着浓郁的诗意和诗情。这似乎是诗人偏爱的意境和形象。梁宗岱在他的另一首诗《晚祷》中,就有"牧羊儿正开始他野蔷薇底幽

梦”这样的诗句，诗人追求美，追求一种幽梦般的朦胧的意境美，这种美，又常带有一点淡淡的哀愁，犹如湖面的轻纱和黄昏的雾霭。《散后》也是如此。

诗中写的梦境，既如月色般清幽，又带上蔷薇的芬芳，写“我”和“伊”在梦中相会，“并肩”显示他们的亲近，而“默默的伫立”，既是梦境的特点，又有“此时无声胜有声”之妙用。蔷薇的香露，似乎是暗喻相思之泪；而清月颤着银波，也象征那颤动的心波吧。

这首诗不但追求一种意境美，也很讲究语言的美。诸如“清月”、“蔷薇”、“银波”等均给人以丰富的色彩感，其风格颇像唐代诗人李商隐。如用“诗中有画”来形容这首诗，也是合适的。 （徐绎熙）

晚　祷

梁宗岱

——呈敏慧

我独自地站在篱边。
主呵，在这暮霭底茫昧中。
温软的影儿恬静地来去，
牧羊儿正开始他野蔷薇底幽梦。
我独自地站在这里，
悔恨而沉思着我狂热的从前，
痴妄地采撷世界底花朵。
我只含泪地期待着——
祈望有幽微的片红
给春暮阑珊的东风
不轻意地吹到我底面前：
虔诚地，轻谧地，
在黄昏星忏悔底温光中
完成我感恩底晚祷。

一九二四年六月一日

载《晚祷》，商务印书馆 1924 年版

这是组诗《晚祷》的第二首。

梁宗岱在广州培正中学读书时，曾热恋过一位少女。在她的影响下，加入了基督教。后来，由于父母的干涉，梁宗岱被迫结束了与这位姑娘的恋

情。此诗即以一种特殊的祈祷方式来表达诗人对那段美好经历的追怀。

梁宗岱是一位在理论上自成体系的象征主义诗人。他加入基督教的经验，从学于法国象征主义大师瓦雷里的经历，以及他对传统诗学和佛学的了解，使他对象征的理解更为深入与广泛。他结合了波特莱尔的"契合"诗，华严宗的"因缘和合"说，以及理学的"格物致知"和传统诗学的"兴"的观念，认为象征的最高境界是意象合一，物我同一。这首作于早期的诗作已体现了诗人这种观点的端倪。

这里的"篱"，是一种隔离的象征。虽然有篱的阻挡，诗人与她仍然在寻求心灵的呼应。在这种心凝形释的境界里，诗人与她猝然相遇；于是她"温软的影儿恬静地来去"。在基督教里，羊群指的是教徒，这里当然是指诗人自己。蔷薇是一种爱情之花。而"野"字，"幽"字，又暗示了这是一种自由式的恋爱。最后一个"梦"字，则意味着这段恋情终被无情的压迫所摧残。诗人用这一连串的意象群含蓄而简洁地表达了他们这段美好经历的遭际。接着，诗人用"痴妄地采撷世界底花朵"这一鲜明的、夸张的、极富暗示力的意象来表现当初诗人执著地追求她的那种痴妄心情与行为，想象奇丽而意蕴丰富。正因为他曾如此痴妄地爱着，所以才觉得深深地伤害了她。于是在他情丝难断地沉思着他从前狂热的恋情时，他不由地滋生出悔恨之意。悔恨不能弥补从前，不能抹掉她心灵的伤痕，于是只有含泪期待，向上苍祈祷。

诗人在表现自己忏悔的心情时，采用象征主义诗人那种独特的手法。梁宗岱的一段话很能为这种手法作一注解："当一件外物，譬如，一片自然风景映进我们眼帘的时候，我们猛然感到它和我们当时或喜，或忧，或哀伤，或恬适的心情相仿佛，相逼肖，相会合。我们不摹拟我们底心情而把那片自然风景作传达心情的符号，或者，较准确一点，把我们底心情印上那片风景去，这就是象征。瑞士底思想家亚美尔说：'一片自然风景是一个心灵底境界。'这话很可以概括这意思。"(《象征主义》)诗中，夕阳"幽微的片红"，春暮将残时和谐的东风，恰恰是传达诗人那种对逝去旧情的感伤和对心中的她的祝福的心境的一种逼肖的象征。而黄昏时的微红、朦胧的星星，似乎也代替了诗人跳动着的、虔诚的、温暖的心脏，坦白地悬挂在天空，让同在异地祈祷的她感受到诗人忏悔的心情。这不是简单的借景抒情，以景寓情；这是情与景的会合，交融，统一为一种诗的境界。

梁宗岱认为，象征不仅仅是一种表现方法，象征所达到的那种意象契合、物我两忘的境界也是一种哲学境界。这种境界与莱布尼兹阐述的"生存不过是一片大和谐"的境界是一致的。梁宗岱的大多数诗旨在歌咏爱情、大自然、造物主的美，体现这种共同的哲理。即使像这首含着深深的伤感情绪的诗也被这种"和谐"所融化。从这种观念出发，他认为从广义上说连声

音也应当应用于作品的整体，成为整体境界的象征。看得出来，诗人力求将诗的韵律节奏处理得平和、凝重、谐和，以求得与整体意境的默契。另外，像属于视觉上的"星"与触觉上的"温"的转换，一方面既是一种象征诗人惯用的通感手法，另一方面这种通感同样在证明大自然的和谐的观念。

（张　新）

雁儿呵，永不衔一片红叶再飞来!　　石评梅

秋深了，
我倚着门儿盼望，
盼望天空，
有雁儿衔一片红叶飞来!

黄昏了，
我点起灯来等待，
等待檐前，
有雁儿衔一片红叶飞来!

夜静了，
我对着白菊默想，
默想月下，
有雁儿衔一片红叶飞来!

已经秋深，
盼黄昏又到夜静；
今年呵!
为什么雁影红叶都这般消沉!

今年雁儿未衔红叶来，
为了遍山红叶莫人采!
遍山红叶莫人采，

雁儿呵，永不衔一片红叶再飞来！

选自1925年10月20日《京报副刊·妇女周刊》

这首诗所写的对于“一片红叶”的思念乃是女诗人亲身经历的一段往事。

石评梅在“北京女高师”刚毕业的那年，在反军阀的学潮中结识一位青年叫高君宇。他是中国最早的一批共产党人之一，曾受孙中山派遣去苏联，也曾做过周恩来和邓颖超的热诚的“红娘”。石评梅对高的才志早有所闻，而高对石的才情也早有所知，两人初见即互有好感。一天夜晚，石评梅突然接到一封信，拆开时只见一张白纸，白纸中夹着一片红叶，红叶上写着两行字：“满山秋色关不住，／一片红叶寄相思。”这是高君宇的求爱信物，她心情万分激动！可是，她却强行抑制激情，提笔蘸墨在红叶的反面偏偏写上了“枯萎的花篮不敢承受这鲜红的叶儿”一行文字，然后仍用原来的那张白纸包好，寄还给他。原来石评梅在读书期间曾受过W君的感情欺骗，少女的心已被碰碎，决心过着超然冷绝的生活，故这次才忍痛拒绝了高的求爱。可高君宇却一直爱着她。由于他为革命奔波，疲劳过度，爱情碰壁，痛苦万分，终于病倒了。石评梅闻讯赶来，尽管用心护理，亲口应允婚事，但已迟了，高逝于协和医院，年方二十九。此时，石评梅悔恨交加，悲痛欲绝，在替逝者整理箱内信件时，又忽然发现了那片红叶。“红叶去了又来了，但是他呢？是永远不能回来，只剩了这片遗恨千古的红叶了！但我将终生盼他回来！”她避开了许多求爱者的目光，独身守着她已逝的情人。——这就是本诗“雁儿，永不衔一片红叶再飞来”的内在意蕴和全部真情。诗中的红叶实际上已成了热烈的爱情的象征，已成了可企而不可及的永恒追求的化身，诗人在虚幻的期待中苦苦追求着与情人灵魂的结合，这是何等的凄楚！

石评梅的这种镂骨铭心的哀情表现在诗中，既无痛心疾首的呼叫，也非凄风苦雨的倾诉，而是通过秋深倚门盼望、黄昏点灯等待、夜静对菊默想这三组生活画面的刻画来表现诗人深情的思念，形象具体而又含蓄深沉。诗中的“雁儿”是能给望眼欲穿的情人带信的，古代有“鸿雁传书”之说。可是没人采红叶了，鸿雁岂能替阴阳两界的情人传情？红叶是象征，白菊又何尝不是石评梅的心灵品格的化身？甚至时间（秋深、黄昏、夜静）地点（门口、灯下、菊旁）及外形动作（倚门盼望、坐着等待）与内心活动（默想、猜疑）等描写，都带有着某种象征意味。全诗虽不着“愁苦”一字，然而通过具有象征意味的意境的描绘，可以说使读者领会到全诗字字含有怀念已逝情人的断肠之情。

诗人是用自己的血与泪写就此篇。她生前还写过不少这样的动人诗

章，“直到滴不出血、流不出泪的时候”，她才与高君宇相会于地下，并葬于一处，在北京陶然亭的青松红枫之中矗立起了两座白色的墓碑。

（宋恒亮）

我是一条小河

冯 至

我是一条小河，
我无心由你的身边绕过——
你无心把你彩霞般的影儿
投入了我软软的柔波。

我流过一座森林，
柔波便荡荡地
把那些碧翠的叶影儿
裁剪成你的裙裳。

我流过一座花丛，
柔波便粼粼地
把那些凄艳的花影儿
编织成你的花冠。

无奈呀，我终于流入了，
流入那无情的大海——
海上的风又厉，浪又狂，
吹折了花冠，击碎了裙裳！

我也随了海潮漂漾，
漂漾到无边的地方——
你那彩霞般的影儿
也和幻散了的彩霞一样！

一九二五

选自《昨日之歌》，北新书局 1927 年版

这是一首色彩明艳而情调又显得凄美的爱情诗。诗的感情的推进取迂曲之势，形成三个层面：首节为第一个层面，以后每两节为一个层面。在首节中诗人慧心一转，将多情的男子比作柔波微漾的"小河"，它偶遇彩霞般明艳的姑娘，于是情意突萌，拥着这迷人的"影儿"缓缓前流。小河和岸上人原本并不相干，但诗人抓住人有倒影、水能映照的特点，把两者紧紧地胶合起来，用以表达青年男女从无心邂逅到萌生情意的微妙过程。

在第二个层面中，诗人用两节对称的诗正面写出"我"的柔情：不管是流过森林还是花丛，总忘不掉那个倩影，随时捡拾途中的奇珍异宝来献给这私心钟爱的姑娘。这两节诗以小明大，以动作表深情，表达了怀爱者"我"心中甜蜜的情意以及对姑娘的奉献之心，从而把前面悄悄萌发的爱情推进到一个"寤寐求之"的更深层次上去。

诗的第三个层面情态顿变，诗意起了一个突转：海上的厉风"吹折了花冠"，狂浪"击碎了裙裳"，"我"自身也被无情的海潮卷向天边，原先甜蜜的梦被生活击碎，无以为继。这种由乐境入哀的情状，是对生活中的自由爱情受到的折磨的艺术概括，曲折地表达出对扼杀爱情的封建礼教及守旧势力的鞭挞，富于时代色彩。值得注意的是，虽然诗中"我"的追求受到阻遏，使诗作蒙上了一层"好景不常"的无可奈何的怅惘，但"我"心中那"彩霞般的影儿"却一样明艳如初，令人怀想。这就委婉地表达出主人公对恋人一往情深的忆念和不可改易的情意，于哀愁中见执著。

诗作就是这样采用以人拟物的手法，借着"小河"与"影儿"之间的自然联系，写出青年男女间两心的相印与相随。这首诗还十分注重情调的创造，注意运用语言的感情色彩来烘托一种特定的、浓郁的氛围。诗的首节，"我"是"无心"绕过这儿，姑娘也是"无心"投影于"我"的柔波。这两个"无心"，隐然传达出一种悄静、恬美的意境，描摹出"我"与姑娘间感情交流的自然、真挚、和谐，令人想见愈是"无心"愈是有情。底下柔波那"荡荡地"、"粼粼地"的姿态，在水波微兴中摇曳着深情，把"我"一腔柔情化作一片清澈、明净的艺术境界，把原来的情意向着纵深方向推进了一步。同时，它又和下面遇到的摧折一切的厉风狂浪形成鲜明对照，以大海的"无情"反衬出人物的多情，以象征社会力量的自然的冥顽观照出主人公爱情遭到摧折的深深不幸，为全诗创造了一个欢快而又带有悲剧意味的情调。此外，还多用迭字（如"软软"、"荡荡"、"粼粼"等）和重复（如第一节的两个"无心"，第五节的两个"彩霞"等）以酿就一种缱绻的情味。

在诗的形式上，它自由而又有所敛束。整个看来，它间用对偶与复沓，格式较为规整，但表达自然、优雅，调子舒缓柔曼而又热烈明丽，音律极活泼，因而显得舒卷自如，别具一种浓烈的韵味。　　（金钦俊）

蚕　　马(原诗略)　　冯 至

冯至不仅抒情诗写得颇具特色，而且叙事诗也"堪称独步"(朱自清：《〈中国新文学大系·诗集〉序》)。他在二十年代创作的叙事诗有两个显著的特点：其一是题材皆取自民间传说和神话故事，这是因为他早年在北京大学德文系学习，接受了德国的谣曲的影响。其二是所描写的皆为凄婉动人的爱情悲剧，反映了"五四"之后广大青年对爱情自由和婚姻自主的愿望和渴求。

叙事诗《蚕马》(载《昨日之歌》，北新书局1927年版)取材于我国志怪小说代表作《搜神记》中一则富有神话色彩的故事，但决非简单的摹写和改编，诗人以其丰富的想象和炽烈的情感进行了艺术的再创造，为古老的神话故事注入了新的生命。诗中"白色的骏马"热烈地执著地追求自己所爱的姑娘(主人的女儿)，终被主人所残杀。这种人马之间的不可逾越的鸿沟，实际是封建门第观念的象征。

这荒远岁月中的"蚕马"的故事，在诗中不是由诗人直接叙述，而是由抒情主人公在自己所倾心的姑娘的窗前唱出来的，意在借此倾诉衷情，感动对方："只要你听着我的歌声落了泪，/就不必打开窗门问我，'你是谁?'"他不断地歌唱，从"蚕儿正在初眠"，唱到蚕儿三眠，又唱到蚕儿织茧；心绪也随之不断变化，从心里"燃起火焰"到"燃烧着火焰"，最后是"还燃着余焰"。歌儿快唱完了，"琴弦已断"了，姑娘的窗门却始终没有打开。这就暗示着歌唱者的命运将和他所歌唱的白马一样不幸。诗人采取抒情主人公的感情线索与"蚕马"故事的情节线索相交织的结构方式，是为了将古老的神话故事与现实生活的图景相互映照，从而使神话故事获得一种鲜明的现代意义。

在叙事诗中，诗人一般不作自我感情的直接抒发，而是在叙述故事和刻画人物过程中表露自己的感情倾向和审美理想。《蚕马》所讴歌的主要对象是白马，因为在它的身上体现出一种对爱情始终不渝的人生态度。白马为姑娘奉献了自己的一切，它先是驯良地帮助姑娘犁地；继而到天边为她寻找父亲，回来时"止不住全身的汗水淋淋"，它跪在姑娘的床边不肯离去。姑娘虽然喜欢它，但囿于"人马"的界阈，便劝它不要"癫痴"，"提防着父亲要杀掉了你"。白马终于被杀，只剩下马皮一张，悬挂壁上。父亲又流浪在外，姑娘"又是凄凉，又是恐惧"，这时只有马皮陪伴着她，给她以安慰。最后，在一个狂风暴雨之夜，在大地将要崩溃的一瞬，白马忠实地实践了"我生生世世地保护你"的誓言，"马皮裹住了她的身体，/月光中变成了雪白的蚕茧"。诗的结尾所展现的这幅神异而美妙的图景，集中体现了诗人对纯洁高尚的爱情

追求的赞颂。

诗中的白马实际是一个喻体形象，从主人只知让它"犁地"来看，它的本体形象则是一个地位低下的青年。为此，诗中有时还采用亦真亦幻，真幻结合的方法，让白马的形象与青年的幻影先后交替出现。在写白马时还始终赋之以人的情感，如写它"整夜地涕泗涟涟，/目光好像两盏明灯"。诗中除了直接描绘白马和其他人物的神态语言之外，还成功地运用了其他的艺术手段。例如用各种自然景物来渲染环境气氛，映衬人物的心情，推动情节的发展。这些自然景物都是精心选择的，无论是溪边的红花，天边的春霞，温暖的柳絮，彩色的蝴蝶，还是黄色的蓍荛，黑衣的海燕，都是既具有季节的特征，又富于感情色彩和象征意蕴。最后一章是故事的高潮和结局，先写狂风暴雨，电闪雷鸣，造成可怖的气氛；再写风停雨歇，皓月当空，现出一片和谐宁静的景象。自然景象的更迭变化与情节发展、情感起伏相互交织，融合无间。

就形式而言，《蚕马》也显得工整精巧。全诗124行，分三章，每章五节，每节八行（最后一节因内容需要，破例增加四行）。每句句尾力求押韵，但并不拘执；语句多所排比、反复，回环照应，加强了全诗的抒情气氛。

（陈秀英）

蛇

冯　至

我的寂寞是一条长蛇，
冰冷地没有言语——
姑娘，你万一梦到它时，
千万啊，莫要悚惧！

它是我忠诚的侣伴，
心里害着热烈的乡思：
它在想着那茂密的草原，——
你头上的，浓郁的乌丝。

它月光一般轻轻地，
从你那儿潜潜走过；
为我把你的梦境衔了来，
像一只绯红的花朵。

选自《昨日之歌》，北新书局1927年版

冯至的诗到1925年趋于成熟，1926年写的这首《蛇》，便是诗人收获季节里的一颗硕果。

这是一首爱情诗，新颖别致之至。一般人对蛇总是怀着厌恶、惧怕的心理，然而冯至笔下这"蛇"的形象，却使人感到亲切可爱。抒情主人公在当他心爱的姑娘不在身边的时候，感到无比的寂寞；他将这寂寞比作一条长蛇，借蛇的游走、乡思、归来，抒发了"我"对姑娘的深沉的爱恋。这比喻，给人以奇美之感。第一节取蛇的修长和无言，形容寂寞，说它"冰冷地没有言语"。读者也仿佛有触到蛇身似的感觉。嘱咐姑娘如梦到它时，不要害怕，这一方面显现了"我"对姑娘的细心关怀，另一方面，也委婉地希望姑娘在梦中能与"我"的心接近。第二节取蛇的栖息草丛的生活习惯，用它暗示"我的寂寞"——忠诚的爱的化身产生的原因。从姑娘头上的浓郁的乌丝，想到"茂密的草原"，这联想简直使人叫绝。第三节取蛇行走和它只能用口衔物的特点，表达了"我"的愿望，探悉姑娘的内心世界。至于"像一只绯红的花朵"，既可以理解为姑娘的梦境，也可以理解为使"我"高兴的消息，或者正是"我"的美丽的希望。这些想象，真像天马行空，引人遐想。诗中所用的一系列比喻，喻体与被喻的事物，相近相似，却又不过实过死。寂寞与长蛇，草原与乌丝，梦境与花朵，都是如此。在诗中，比喻欠真，就失去比喻的作用；比喻过实，又显得呆滞。齐白石谈及绘画时说："妙在似与不似之间"，诗亦如此。有了这个"之间"，才便于读者在欣赏过程中驰骋想象。

《蛇》的感情表达方式，是曲折的或者说是间接的，不是直接的宣泄式的。全诗没有一个爱字，主要是写"我"的寂寞——长蛇的活动，较为明显的地方，也只是说，它想着草原——姑娘的乌丝，但"我"对姑娘的深深思恋之情，可以说，已表达得恰到好处。诗人仿佛是一个导游，他将旅游者引到可以隐约窥见胜地之处，即让旅客自己去欣赏，去发现，去神会。

《蛇》有点近似海涅早期作品和后来苏联伊萨柯夫斯基的诗，有情节线索贯串全诗，每一节诗，都有一个情节。第一节告诉她，如果梦见这"蛇"，不要害怕；第二节写"蛇"的乡思，说它想念的草原，就是她的乌丝；第三节写"蛇"悄悄地把她的梦境衔来。其中有小小的情节波澜，这小小的情节波澜，隐藏着浓郁的诗趣。

《蛇》在艺术上兼具中外诗歌之长，它有中国古代诗歌的那种优美意境，而在表现方法上又创造性地融化了象征派诗的某些东西，例如重暗示，采用蛇、梦境、花朵这些近似象征性的形象等。由于这种择取是融化在作品之中，而不是模仿和生搬硬套，因而很难说某一部分是从那里受到启迪和薰陶。

（陆耀东）

南方的夜

冯　至

我们静静地坐在湖滨，
听燕子给我们讲南方的静夜。
南方的静夜已经被它们带来，
夜的芦苇蒸发着浓郁的情热。——
　　我已经感到了南方的夜间的陶醉，
　　请你也嗅一嗅吧这芦苇中的浓味。

你说大熊星总像是寒带的白熊，
望去使你的全身都感到凄冷。
这时的燕子轻轻地掠过水面，
零乱了满湖的星影。——
　　请你看一看吧这湖中的星象，
　　南方的星夜便是这样的景象。

你说，你疑心那边的白果松，
总仿佛树上的积雪还没有消融。
这时燕子飞上了一棵棕榈，
唱出来一种热烈的歌声。——
　　请你听一听吧燕子的歌唱，
　　南方的林中便是这样的景象。

总觉得我们不像是热带的人，
我们的胸中总是秋冬般的平寂。
燕子说，南方有一种珍奇的花朵，
经过二十年的寂寞才开一次。——
　　这时我胸中觉得有一朵花儿隐藏，

它要在这静夜里火一样地开放!

——1929

选自《北游及其它》，沉钟社 1929 年版

湖滨。静静的春夜。芦苇蒸发着浓郁的情热。——这就是诗人在诗的开篇为我们画出的南方的夜景图。当时冯至在北京大学任助教，心中蕴积着些许"狭窄的情感、个人的哀愁"(《冯至诗选·序》)，它们流进了《南方的夜》里，流进了这一片静夜的湖水之中，拍击着读者的心的堤岸。对于冯至来说，这忧郁不仅仅来自他对社会现实的不满，而且有着独特的生理和心理上的根源。诗人出身清寒，父亲经常失业的忧愁，家庭经济拮据，特别是幼年失母的痛苦，在他心灵上留下了浓重的阴影，仁慈的继母过早地离世，又给他带来新的忧伤。诗人的心理结构与诗的情绪意象的结构呈双向同构，诗中设置的"我"和"你"，都是诗人忧郁心灵的客观对应物。诗人倾注了更多的忧郁在"你"身上："你说大熊星总像是寒带的白熊，/望去使你的全身都感到凄冷"，"你说，你疑心那边的白果松/总仿佛树上的积雪还没有消融"。而对于"我"的刻画，诗一开始是让"我"和"你"形成一种对比，在"你"忧伤的视野里，"我"为"你"指点了异样的风光："我已经感到了南方的夜间的陶醉/请你也嗅一嗅吧这芦苇中的浓味"，"请你看一看吧这湖中的星象/南方的星夜便是这样的景象"，请你听一听吧燕子的歌唱，/南方的林中便是这样的景象"；但这种"我"和"你"的情绪的反差只是为了增添抒情的色调的丰富而已，诗临近结束的时候终于表明，这两个静静地坐在湖畔的抒情主人公，在这和煦的春夜里，他们的感受其实是一致的："总觉得我们不象是热带的人，/我们的胸中总是秋冬般的沉寂"。很清楚，"我"是作为"你"的映衬而存在的，或者可以说，两者是一种偏正关系。"我"感受到了春夜的温暖，但这温暖终于还是没有融化心头的积雪，它不是反而更凸现了积雪的寒冷吗？机智的诗人向我们表明，这"我"和"你"其实就是双重的"自我"，它们都以诗人忧郁的灵魂为中介，互为沟通，最终融为一体。

这首诗既不是描摹式的再现，也不是直抒式的表现，诗人内心的情感是通过可感的画面中的景象展示出来的。诗人并不是沉溺于忧郁之中而不能自拔，诗中出现的"燕子"这一意象透露了诗人内心的另一侧面：对美好希望的追求。它为诗的抒情画面上的黯淡底色涂上了一抹嫩绿。此时此刻，燕子报春的鸣叫声声，溅落南方的夜的湖里，也溅落诗人的心湖："这时我胸中觉得有一朵花儿隐藏，/它要在这静夜里火一样地开放!" （戴 达）

十四行集(选二首)

冯　至

什么能从我们身上脱落

什么能从我们身上脱落，
我们都让它化作尘埃：
我们安排我们在这时代
像秋日的树木，一棵棵

把树叶和些过迟的花朵
都交给秋风，好舒开树身
伸入严冬；我们安排我们
在自然里，像蜕化的蝉蛾

把残壳都丢在泥里土里；
我们把我们安排给那个
未来的死亡，像一段歌曲，

歌声从音乐的身上脱落，
归终剩下了音乐的身躯
化作一脉的青山默默。

选自《十四行集》，文化生活出版社 1949 年版

冯至的《十四行集》收有十四行诗二十七首，1941——1942 年间作于昆明。这里选的是其中的第二首。

"十四行"是一种具有严密格律的抒情诗体，最早出现于意大利，十六世纪传入英、法等国，产生了几种变体。欧洲不少著名诗人都留有十四行诗的名篇。这种诗体意大利文为 Sonetto，英文、法文为 sonnet，二十年代初传入我国时有人译为"商籁"，故又名"商籁体"。一些新诗人曾先后作过尝试和探索，一般认为冯至的《十四行集》最为成功，李广田称之为"沉思的诗"，

朱自清认为它"建立了中国十四行的基础,使得向来怀疑这诗体的人也相信它可以在中国诗里活下去。"(《新诗杂话》)

这时的冯至,早年的苦闷和忧伤虽不曾被光阴完全剥蚀,但似乎流入了记忆的深处。诗人近不惑之年,感情变得深沉了。他的精神触角伸入天地间遨游,领悟宇宙万物的本质和变化,探求人生奥秘的哲理性,把思考的结晶融入十四行体诗内,诗风完成了从早期的抒情哲理化到这一时期的哲理抒情化的转化。

这首诗涉及到生死和时间观念。曾经深刻影响过冯至的里尔克说过:"不能计算时间,年月都无效,就是十年有时也等于虚无。艺术家是:不算,不数;象树木似地成熟,不勉强挤它的汁液,勇敢地立在春日的暴风雨中,也不怕后边没有夏天来到。"(《给青年诗人的十封信》)此诗简直就是里尔克的这一生命体验的延续和深入,甚至于象征人生的"树木",也被冯至作为主干意象之一,移栽进了诗行:"我们安排我们在这时代/像秋日的树木,一棵棵"。冯至的创造在于,他隐去了人生的春和夏的出场(反以"树叶"和"过迟的花朵"稍稍透露了这一信息),诗一开始就从秋入手,一直写到冬。冯至将生命的奉献和抗争作为诗的背景材料,他着意刻画的是人生的秋天和冬天,是对这一段生命历程的深刻体验。诗人从宽厚的肩上抖落收获季节,让它沉入大地,去滋补新的生命。他严峻地面对着秋之后的冬,面对着和严冬一起到来的死亡:"我们把我们安排在那个/未来的死亡",心底涌起的是极度的平静,是平流归海的从容。这种人生境界的表现,诗人全然凭借具象化的描写,纵然有强烈的主观色彩涂抹诗行,但却无生硬的主观情绪和知性的直接显露。他让树木的树叶和花朵交给秋风,他遣蜕化的蝉蛾把残壳丢在泥里土里,他使歌声从音乐的身上脱落,诗人勾勒出自然万物生死转化的轨迹,暗含和对应着人的整体生命从生到死,从死到生的进程。这种生命的历程和物种的传递通过诗的起承转合得到了进一步的体现——诗的每一节的结句都是和下一节的首行手足并连,仿佛在进行一场生命进化的接力赛:一棵棵(第一节)——(树木的)树叶和花朵(第二节);蝉蛾(第二节)——(蝉蛾的)残壳(第三节);歌曲(第三节)——歌声(第四节)。诗人的哲理思索是动态的,意象清晰而具有透明感,诗人的生命意识贯穿始终,结尾更是如冰山浮出大海:"歌声从音乐身上脱落,/归终剩下了音乐的身躯/化作一脉的青山默默。"——生命在时空交汇里与万物俱在,生生不息,在刹那间凝为"青山默默"般的永恒。 (戴 达)

我们听着狂风里的暴雨

我们听着狂风里的暴雨，
我们在灯光下这样孤单，
我们在这小小的茅屋里，
就是和我们用具的中间

也有了千里万里的距离：
铜炉在向往深山的矿苗，
瓷壶在向往江边的陶泥，
它们都像风雨中的飞鸟

各自东西。我们紧紧抱住，
好像自身也都不能自主。
狂风把一切都吹入高空，

暴雨把一切又淋入泥土，
只剩下这点微弱的灯红
在证实我们生命的暂住。

选自《十四行集》，文化生活出版社 1949 年版

这首诗是《十四行集》中的第二十一首。

当时诗人在西南联大任教，为避敌机轰炸，一段时间寄居在离城约十五里的一个林场的茅屋里。本诗便是就一个暴风雨夜晚茅屋内外的景象，抒写对现实的感受和生命意义的体验。诗人采用意大利和法国十四行体"四四三三"的分段形式，充分发挥十四行诗"起、承、转、合"的结构功能，有层次地展现诗人当时对宇宙人生所作的沉思。开篇先写屋外的狂风暴雨，震天撼地，仿佛一切都在动荡飘摇，而屋内只有一盏土制的油灯发出一点光亮。这时正处于抗日战争的艰苦岁月，诗人暂时蛰居异乡，他的心灵感到无比的寂寞和孤单。可是就在这狂风暴雨的黑夜里，诗人从自然界中发现了一种哲理。第二节是承前推进，诗人驰骋想象，开拓意境，描述这种孤寂之感的渐渐延伸、扩展，以至充溢于整个空间，似乎眼前的"铜炉"、"瓷壶"也在"向往"各自生命的本原，回归于自然，因而和自己"有了千里万里的距离"。这

实际是把主体的感受注入无生命无感觉的客体之中，或者说是把抽象的情思对象化具象化。第三节转而写孤单的自身也好像不能自主，也在接受狂风暴雨的洗礼。狂风暴雨使自身的心灵得到净化，排除了一切杂念。最后一节写由此而悟出的哲理：生命对于个体来说是短暂的，犹如暴风雨之夜微弱的灯红，唯有宇宙才是永恒的本体。既然个体生命是一种暂住，我们就应保持自己的淳朴和本真，而不要为外物所拘役和束缚。关于这个意思，诗人在当时写的一篇散文中说得更为直捷："夜夜常起的狂风，好像要把一切都给刮走。这时有如身在荒原，所有精神方面所体验的，物质方面所获得的，都失却了功用"。（《一个消逝了的山村》）

冯至善于从日常生活中发现哲理，以清晰可睹的意象来表现内心的独特感受，给人以深刻的启示。对于十四行这一外来诗体，诗人运用得圆熟自如。他不是刻板地拘守格律，而是根据诗歌的内容和汉语的特点，灵活地加以变化，有时采用变体，有时采用跨句，使音节匀称，韵脚整齐，以表现连绵不断的思绪。（陈秀英）

答 梦

朱 湘

我为什么还不能放下？
因为我现在漂流海中，
你的情好像一粒明星
垂顾我于澄静的天空，
　吸起我下沉的失望，
　令我能勇敢的前向。

我为什么还不能放下？
是你自家留下了爱情，
他趁我不自知的梦里
顽童一样撒演起戏文——
　我真愿长久在梦中，
　好同你长久的相逢！

我为什么还不能放下？

我们没有撒手的辰光：
好像波圈越摇曳越大，
虽然堤岸能加以阻防，
　湖边柳仍然起微颤，
　并且拂柔条吻水面。

情随着时光增加热度，
正如山的美随远增加；
棕榈的绿荫更为可爱，
当流浪人度过了黄沙：
　爱情呀，你替我回话，
　我怎么能把她放下？

十四，五，十九。

选自《草莽集》，开明书店 1927 年版

这是一首抒情诗，写抒情主人公对逝情的追念、感怀与赞颂。与其他诗人所写的缅怀逝情的诗相比，这首诗中所写的逝情极少感伤、哀怨的成份，而具有一种明朗、温柔的色调。

我们知道，新月诗派主张诗是抒情的艺术，不过他们不赞成感情的直接倾泻，而要求激情经过艺术想象的处理，幻化为具体可感但又能以其丰富的内涵触发读者的想象的客观形象。与理性节制感情的美学倾向相联系的，则是新诗的格律化原则。《答梦》这首诗应该说是生动地贯彻了新月诗派的美学原则和格律化原则。

沈从文曾说朱湘诗的"全部调子建立于平静上面"(《论朱湘的诗》)，这个特点连他的情诗也不例外。《答梦》一诗大概只有"我为什么还不能放下"这一复沓的诗行才包含了明显的感情色彩，而更多的是用比拟的手法，以代替感情的直接倾泻。第一节把抒情主人公"我"现在的处境比为"漂流海中"，而"我"的感情诉诸的对象"你"的情感，则"好像一粒明星/垂顾我于澄静的天空"；第二节写"你"留下的爱情，溜入"我"的梦里，像"顽童一样搬演起戏文"；第三节写"我"与"你"的"没有撒手的辰光"的回忆的图景，"好像波圈越播曳越大"，虽然堤岸能阻止波圈的扩散，那情的波纹，却仍能使湖边的杨柳微颤，并且将它的柔条亲吻水面；第四节用"山的美随远增加"来比拟"情随着时光增加热度"，还用流浪人度过黄沙之后对棕榈的绿荫的喜爱来比拟"我"对于爱情的执着与不可放弃。诗人为了更委婉、更巧妙地传达感

情，不惜在各种各样的比拟上下了很大的功夫，那些比拟中所蕴涵的情感也的确纤巧、逼真、耐人寻味，尤其是那个波圈的比拟，以一种十分微妙的方式写出了情的执著、柔美与缠绵。这种使主观感情客观化，并且具有鲜明的形象性的努力，使诗歌的情感表现得更为含蓄，也更为美丽。

朱湘是很善于写诗行整齐划一，章节大致对称的格律诗的，《答梦》亦以格式工饬见长。然而这样的格律诗还是有较大的局限性的。首先音律就有些牵强，例如"令我能勇敢的前向"一句为了押尾韵，多少给人以拗口的感觉。其次规整的格式，多少影响了诗人更好地传达感情，使诗显得单薄苍白。这恐怕是整个流派的通病了。（黄心村）

采 莲 曲

朱 湘

小船呀轻飘，
杨柳呀风里颠摇；
荷叶呀翠盖，
荷花呀人样娇娆。
日落，
微波，
金丝闪动过小河。
左行，
右撑，
莲舟上扬起歌声。

菡萏呀半开，
蜂蝶呀不许轻来，
绿水呀相伴，
清净呀不染尘埃。
溪间
采莲，
水珠滑走过荷钱。
拍紧，
拍轻，

桨声应答着歌声。

藕心呀丝长，
羞涩呀水底深藏：
不见呀蚕茧
丝多呀蛹裹中央？
溪头
采藕，
女郎要采又夷犹。
波沉，
波升，
波上抑扬着歌声。

莲蓬呀子多：
两岸呀榴树婆娑，
喜鹊呀喧噪，
榴花呀落上新罗。
溪中
采莲，
耳鬓边晕着微红。
风定，
风生，
风飐荡漾着歌声。

升了呀月钩，
明了呀织女牵牛；
薄雾呀拂水，
凉风呀飘去莲舟。
花芳
衣香
消溶入一片苍茫；

时静，
时闻，
虚空里袅着歌音。

十四，十，二四

选自《草莽集》，开明书店 1927 年版

《采莲曲》是朱湘的得意之作，这首诗无论在形象、风格、形式、技巧上，都可以作为朱湘诗歌的代表作。

把新月派"理性节制感情"的美学原则加以认真贯彻的朱湘，在他的大多数诗篇中着意表现一种宁静的风格。那种"东方的静的美丽"差不多成了朱湘所崇拜的至上的诗境；在这种超越了时空的美学风格的制约下，诗中的形象也成了富有古典意味的形象，美得出奇，也静得出奇。《采莲曲》是采莲少女们唱的歌调，宛如古曲"采莲南塘秋，莲花过人头"的风致，采莲少女也与世事变迁绝无干系，荡漾着典雅的古风。在诗中，娇娆的人与人样娇娆的荷花交相辉映，桨声与歌声互相应答，花芳与衣香在风中交融，采莲女的娇羞又与天上人间的欢乐美景叠印在了一起，好一幅和平宁静安详的景象。诗写得十分细腻，典型的东方少女，近乎富丽的古典意味的色彩，又与那恍如全诗中荡漾着的悠远雅致的乐声歌声交融在同一番意境中，闪发着奇彩。

朱湘对中国古典诗词传统的大胆汲取以及与之在精神气质上达到的共鸣，可以说是影响他诗的风格的一个重要因素。《采莲曲》的章节，字句，音节，节奏如此的谐美和宛转，如此的精致和考究，难怪有人说这首诗的格律是"词曲式的格律"。内容上缺乏时代气息，这是朱湘大多数诗作的共同特点，也是一种通病。但形式上的刻意经营以及所达到的不一般的效果，却是朱湘的心血所在，与我们前面提到的东方气息紧紧相联。《采莲曲》在形式上又有许多独到之处。朱湘的大多数诗作各诗行整齐划一，章节与章节之间保持对称的形式。在《采莲曲》中却有些不同，章节与章节之间固然保持了十分严格的对称，各诗行却不是那么整齐划一；相反，诗人是通过那种参差不齐，错落有致的诗行，传达出了一种难得的节奏感。在这首诗中，音韵是活动的，流畅的，是随着诗歌情绪摇曳变幻的。像"藕心呀丝长，羞涩呀水底深藏"这样的音韵搭配，无疑是富于生气的，并没有在朱湘的一部分诗作中的那种生硬的搬凑。另外，像"左行，右撑"，"拍紧，拍轻"，"波沉，波升"这样的短语，更是朱湘的得意的创造，他自己说这是"以先重后轻的韵表现出采莲舟过路时随波上下的一种感觉"。朱湘在诗歌艺术形式尤其是格律上的这种探索，对后来者是很有启发的。（黄心村）

昭君出塞

朱　湘

琵琶呀伴我的琵琶：
趁着如今人马不喧哗，
　只听得蹄声答答，
我想凭着切肤的指甲
　弹出心里的嗟呀。

琵琶呀伴我的琵琶：
这儿没有青草发新芽，
　也没有花枝低柳；
在敕勒川前，燕支山下，
　只有冰树结琼花。

琵琶呀伴我的琵琶：
我不敢瞧落日照平沙；
　雁飞过暮云之下，
不能为我传达一句话
　到烟霭外的人家。

琵琶呀伴我的琵琶：
记得当初被选入京华，
　常对着南天悲咤；
哪知道如今去朝远嫁，
　望昭阳又是天涯。

琵琶呀伴我的琵琶：
你瞧太阳落下了平沙，
　夜风在荒野上发，

与一片马嘶声相应答，
远方响动了胡笳。

十五，三，二七

选自《草莽集》，开明书店 1927 年版

王昭君的故事是一个古老的题材，王昭君的品德、美貌以及她深藏的哀怨，历来为文人们所垂青所歌吟。古乐府中的《昭君怨》、王安石的《明妃曲》、曹勋的《出塞》等作品甚至还成为名篇。作为一个现代诗人的朱湘，对这个古典题材也感兴趣，且写得颇有独到之处，令人耳目为之一新。

历来关于王昭君题材的作品，似乎都集中描绘昭君的哀怨之情。她选入汉宫中后被冷落数年，后来不甘寂寞，自愿请行匈奴，恰在这时汉元帝发现了她盖世之美貌，但为时已晚，昭君只能出塞。历来出塞的昭君，是被描绘得凄凄戚戚的，"吞声送百感，南望泪如雨"（曹勋《出塞》）。朱湘的《昭君出塞》在这点上与传统的描绘没有什么区别，但在表达这种哀怨之情的角度上却与古代作品有很大的不同。古代作品的哀怨之情多从作者的笔下流出，而在朱湘的这首诗中，哀怨之情则完全是以昭君自己倾诉的口吻道出的，昭君自己成了这首诗的抒情主人公，她用琵琶弹出了自己出塞时的离愁别恨："我想凭着切肤的指甲，弹出心里的嗟呀"；将要去的北地"只有冰树琼花"，没有熟悉的青草与花枝。而表现在王安石《明妃曲》中的"寄声欲问塞南事，只有年年鸿雁飞"这种感情表现在朱湘笔下则是"我不敢瞧落日照平沙；/雁飞过暮云之下，/不能为我传达一句话/到烟霭外的人家"这样一种侧重于主观的倾诉。昭君的身世也是通过她自己的倾诉道出的："……当初被选入京华，/常对着南天悲咤；/……如今去朝远嫁，/望昭阳又是天涯。"悲苦无告，孤独沦落，昭君的命运中融合了身世的飘零感和虚幻感。诗中，"琵琶呀，伴我的琵琶"这一句出现了五次，这是因为一则在荒漠远野里的王昭君，万种哀感无人可诉，只能向琵琶诉说，二则是因为从远方又传来了胡笳的声音，异地的生活就要开始了，琵琶也难以与她为伴了。

这首诗写得十分工整，一笔不苟，在形式上保持了整齐和谐的特点，语言亲切自然，并无生涩造作的弊病。（黄心村）

雨 景 朱 湘

我心爱的雨景也多着呀：
春夜梦回时窗前的淅沥；
急雨点打上蕉叶的声音；

雾一般拂着人脸的雨丝；
从电光中泼下来的雷雨——
但将雨时的天我最爱了。
它虽然是灰色的却透明，
它蕴着一种无声的期待。
并且从云气中，不知哪里，
飘来了一声清脆的鸟啼。

选自《草莽集》，开明书店 1927 年版

陈梦家在《新月诗选》序中说，“朱湘诗，也是经过刻苦磨炼的”，“《雨景》一首在阴晦中启示着他的意义。”《雨景》不仅被入选，且得到称赞，可见这首短诗在诗人陈梦家眼中的价值了。

陈梦家的一句赞语实在朦胧，令人难解。可是它的好处也在这里。朦胧的赞语正好与朱湘《雨景》的朦胧情调相和谐。《雨景》是情与景高度融合的一首美丽的诗篇，它在短短的篇幅中启示着深隽的意味。

全诗共十行，总体上都是以一种快乐的调子写“心爱的雨景”的种种情态。从第二行至第五行的四行诗，每一句都描绘了一种美的“雨景”，诗人把四种雨景写得都与作者感情紧密联系起来，使你读时感到，句句写雨景，又句句写人情：春夜梦醒时听见窗前细雨的淅沥，使人温暖，也引人遐思；夏天急骤的雨点打在芭蕉叶上的声音，给人快慰，也催人奋起；那拂人脸庞的雾一样的雨丝有温柔而缠绵的情意，而电光中泼下来的雷雨就叫人震悚，也激发人们产生一种心理的快感。诗人懂得移情于景、情景交融的美学情趣。他以这种情趣捕捉了这种种雨景，实际上也在这雨景中暗示了种种人生的经验，种种内心的情态。爱这雨景者才真正是生活的理解者与品尝者。太单调了，人生又有什么丰富的快乐可言呢？

然而，这四种雨景描写还是这首小诗的铺垫。诗人对生活美和自然美有广泛的兴味和追求。他写了现实生活中已经呈现的美，这千姿百态的自然美也象征了丰富多彩的生活美；同时，诗人更喜欢那期待中美好的一切。他将笔调一转，便引赞美的歌喉到了另一番境界：他“最爱”的还是那将雨未雨的“天”，因为那里虽然是灰色的却又是那样给自己一种“透明”的感觉，而且在这灰色而透明的氛围中，还“蕴着一种无声的期待”，寂静的云气中又会飘来一声“清脆的鸟啼”。这情景是多么令人神往而深思！自然美和人情美在作者的笔下融成了一片诗情美。

诗人也是懂得人们审美心理的。对于现实生活中习以为常的“雨景”所象征的美好的一切，人们固然充满了欣喜和热爱，更重要的，一种普遍存在

的趋新心理，又使人们不满足于已实现的一切，而在未知的期待中获得更大的美的享受与满足。那一种"无声的期待"中给人们多少辽远遐想的时间和空间！诗人在清贫中生活，他对生活美和感情美的期待感十分强烈。这里听到诗人追求人生无限的愿望，对于一切美的追求者，确实在阴晦中"启示"着无限的人生意义。为了这期待美的实现，每个人都有毕生求索的必要。

这首诗在朱湘诗中是挺拔独秀的。他没有如惯常地注意韵脚的整齐，而是采用无韵的自由体式，字数大体整齐而不押韵，更显得声随情转，潇洒自如。诗中注意了意境的创造，四种雨景似四幅印象派的小品，又在其中注入了中国传统诗歌的意境，"春雨梦回时窗前的淅沥，急雨点打上蕉叶的声音"，都勾起人们深潜于心中的对古代诗词中意境的联想和呼唤。而全诗最后两行，更得之于"鸟鸣山更幽"的启示，在最宁静的氛围中写出了最清脆的声音，这声音，使人得到了一种生气，一种美感，一种在期待中出乎意料地获得的满足。色调的搭配，动静的协调，都表现了诗人艺术锤炼的匠心，而这匠心又不露一丝斧凿的痕迹。末尾的两行神来之笔，似信手拈来，却蕴藏着多少诗人艺术创造的苦心。（孙玉石）

王 娇（原诗略）

朱 湘

朱湘十分重视叙事诗的创作，有志于以叙事诗来"作人性的综合描写"（《北海纪游》），"称述华族民性的各相"（《朱湘书信集·寄赵景深十六》）。《王娇》（载《草莽集》，开明书店 1927 年版）就是其中突出的一首。

《王娇》取材于明代话本小说《今古奇观·王娇鸾百年长恨》，但在情节、人物、主题等方面都作了很大的改动。原故事主要叙写周廷章短行薄情，背信弃义，王娇鸾贤惠坚贞，痴情报冤，旨在惩恶扬善。而叙事诗《王娇》则主要是叙写因封建门第观念而造成的爱情悲剧。诗人驰骋丰富的想象，重新构建故事，另立主脑，更深入地发掘和表现了其中的悲剧意蕴。主人公王娇才貌出众，但"红颜薄命"，是一个具有传统悲剧美的艺术形象。她幼年丧母，与父亲相依为命，年已十九，尚待字闺中。这一方面是因为其父是个小武官，地位不高，却又不愿趋炎附势，另一方面因为是独女，倍受钟爱，慎于择配。上灯节，王娇在观灯的归途中遇到歹徒，幸得周侯府少爷营救脱险，由此萌生情爱。周生更是一见钟情，化名来到王府作书吏，两人情意绵绵，以致王娇怀孕在身。但因两家门第悬殊，周父极力反对和压制，公子终于屈从，另行婚配，王娇在凄寂绝望中自缢。这个故事意在告诉人们，在那样的社会环境中，一个女子在婚姻上很难有选择的自由，即使像王娇这样有机会与周生接触并产生爱情，但最终仍难免演成一场悲剧。

诗人笔下的人物，具有传统的民族性格特征：王娇的善良纯真，以身殉情；王父的洁身自好，孤高不群；老仆孙虎的正直忠诚，仗义勇为，都展示了“民性的各相”。但另一方面，这些人物和故事毕竟不是历史的简单复写，而是时时呈现出现代意识的投影。例如周公子假扮何文迈人王府，王娇未经父亲同意，便迳自与他相见，再如王父与女儿商量婚事等情节，无不寄寓着诗人的审美理想和人生追求。

《王娇》一诗，共计七章，925 行。这样的鸿篇巨制，在当时的新诗坛上是罕见的。全诗采用传统的叙事结构，以时间为顺序，以王娇的遭遇和命运为线索展开故事。诗人精心设计了灯节危难相救，梅雨父女同愁，初夏斋内重逢，巧夕绣楼相会，中秋窗前相恋，晚秋被弃自缢，冬夜老父哭灵等一系列的事件和场景，前后勾联，层层铺垫，把读者一步步带入特定的环境氛围，从中感受种种生活习俗，风物人情。与传统的叙事诗相比，《王娇》的突出之处还在于以大量篇幅，运用多种艺术手段，多侧面地刻画人物的心理。时而写人物的神情举止：“他故意脚步俄延，/惟愿这人家远在天边，/一百年也走不到——/不幸她的家已在眼前。”时而写人物的内心独白：“女郎呀，你是花枝，/我是一条飘荡的游丝，/只要能粘附一刻，/就是吹断了我也不辞。”时而写人物的梦幻：“一座桥横跨在河上，/白石地，檀木的栏干，/喜鹊在桥楼上欢唱，/一盏红灯悬挂楼前。”时而寓情于景：“他们瞧见一双蝴蝶，/忽高忽下，追着游嬉。/……只可惜不闻它们的笑啼。”这一系列细腻的描写，不仅使人物的内心世界得到了生动的揭示，而且大大增强了全诗的抒情意味。

朱湘一贯注重新诗形式的建设，刻意追求诗的音乐美，认为“诗无音乐，那简直是与花无香气，美人无眼珠相等”（《评闻君一多的诗》）。他致力于格律诗的创作，不仅广泛地从我国古代诗词和民间弹词、鼓书中吸取营养，且博采外国诗歌的格律，进行再创造。《王娇》是诗人在格律体长诗创作上的一次成功的尝试。全诗格律严谨而富于变化。每一诗章内部都遵循一定的韵律，但各个诗章之间，在诗行排列、节奏、押韵上又有所不同，符合“韵由义定，律随情移”的要求。例如在押韵方面，一、二、四、五、七各章，同样是每节四句，有的用传统的押韵法，一、二、四句押同韵；有的用交韵，一、三和二、四句分别押同韵；有的则用抱韵，一、四和二、三句分别押同韵。最后一种押韵方法在其他诗歌中较为少见，朱湘却运用得相当纯熟，毫无生涩之感，如第五章写王娇和周生在深夜海誓山盟时的对话：“娇，你以为我会那般薄情？/我可以当着太阳赌咒，/将来决不把你抛脑后。/你们作证呀，过往的神明！”//“你千万不要以为我生疑，/我知道你对我是相恋。/但你的双亲作何主见？/万一他们要你另娶佳妻？”//“娘疼我，父亲却一毫不松，/但我要发誓非你不娶；/万一他逼我更改主意，/我就要私逃来你的家

中。//我要向岳父将一切说明，/将过错揽来我的身上。/那时我们便能常偎傍，/不愁别，也不须吊胆提心。//你瞧月亮已经落下西山，/铜盘里盛满红的蜡泪，/知道要何时才能再会?/娇呀，别尽着在窗侧盘桓。"诗人在新诗格律的探求上呕心沥血，孜孜以求，由此可见一斑。 （陈秀英）

扪 心 朱 湘

唯有夜半，
人间世皆已入睡的时光，
我才能与心相对，
把人人我我细数端详。

白昼为虚伪所主管，
那时，心睡了，
在世间我只是一个聋盲；
那时，我走的道路
都任随着环境主张。

人声扰攘，
不如这一两声狗叫汪汪——
至少它不会可亲反杀，
想诅咒时却满口褒扬!

最可悲的是
众生已把虚伪遗忘；
他们忘了台下有人牵线，
自家是傀儡登场，
笑、啼都是环境在撮弄，
并非发自他的胸膛。

这一番体悟
我自家不要也遗忘，……

听，那邻人在呓语；
他又何尝不曾梦到？
只是醒来时便抛去一旁！

选自《石门集》，商务印书馆1935年版

这首从《石门集》中选出的诗与《草莽集》中的诗相比，在风格上表现出很大的不同。朱湘似乎已经把他的"东方的静的美丽"放置在一边，开始用一种幽愤的语调谴责险恶的人世以及虚伪可卑的人性。更为让人惊讶的是，诗人甚至把他一直奉若神明的格律的原则抛开了，全诗虽然尚有一些规律可寻，但整体的风格却是一种类似散文的风格。这无疑是一种信号，表明诗人正在远离新月派诗歌创作的宗旨，而渐渐向现代主义的诗歌潮流靠拢。

《扪心》写的是抒情主体"我"在夜深人静的时候与自己的心相对，真实而深刻地剖析白昼的世相：每一个白昼都被虚伪所占领，人们真实的内心沉睡着，"我"则是一个聋子，一个盲人，我随波逐流，随遇而安，走的不是自己的路。如此众多的人，如此繁杂的人声，倒反而不如狗的一两声汪汪叫，狗比人类诚实得多。最可悲的是，那芸芸众生甚至丧失了自知，他们不知道他们正把一生作戏，充当傀儡，受人主宰，受环境摆弄。他们因而也永远丧失了自我，"我"因而告诫自己不要丧失自知，那个半夜呓语的邻人，他兴许也在梦中明晓了这一切，却在醒来时把它抛去了一边。但愿"我"不至于那样！

新月派的大多数诗人都以古典、雅致作为诗的主要风格，这样的诗，必然使能入诗的东西十分有限。朱湘在《草莽集》中，大概也只让采莲少女们，情人们，少年们等入诗，而且又总是把诗写得平静，典雅，不失风度。而《石门集》中的许多诗却是将一些看来本不可入诗的东西写进了诗。《扪心》便是如此。这样一段人生的经验，一种对世态的冷峻的揭露，一次深刻的自我反省，却被诗人以平白朴质的语言来表达，不能不说是诗人诗歌观念上的一个不小的进步。

《扪心》在艺术上并不成熟，诗歌形象也并不饱满，而且从长远的眼光看来，这种过分理性化了的诗歌语言，很难说是真正的诗。但朱湘作为一个新月派诗人，他所表现出来的勇于创新，敢于尝试的精神，确实可贵。我们只要对比一下《采莲曲》和《扪心》，就可以看到诗人是通过大胆地放弃旧我，才达到诗歌观念上的一个进步的。（黄心村）

弃　妇

李金髮

长发披遍我两眼之前，
遂隔断了一切羞恶之疾视，
与鲜血之急流，枯骨之沉睡。
黑夜与蚊虫联步徐来，
越此短墙之角，
狂呼在我清白之耳后，
如荒野狂风怒号；
战栗了无数游牧。

靠一根草儿，与上帝之灵往返在空谷里。
我的哀戚惟游蜂之脑能深印着；
或与山泉长泻在悬崖，
然后随红叶而俱去。

弃妇之隐忧堆积在动作上，
夕阳之火不能把时间之烦闷
化成灰烬，从烟突里飞去，
长染在游鸦之羽，
将同栖止于海啸之石上，
静听舟子之歌。

衰老的裙裾发出哀吟，
徜徉在丘墓之侧，
永无热泪，
点滴在草地
为世界之装饰。

选自《微雨》，北新书局 1925 年版

这是李金髮与中国读者见面的第一篇诗作，大约写于 1922年。

李金髮在法国留学期间，专攻雕塑，却迷上了当时风靡一时的法国象征派诗人波特莱尔、魏尔仑与玛拉美。诗人心中沉睡的灵感被扣醒了。从二十岁起模仿象征派写着他的诗作，一发而不可收，几年里连续写了《微雨》、《食客与凶年》、《为幸福而歌》三本诗集。《弃妇》就是《微雨》中的第一首诗。

李金髮特别注意诗歌意象的象征性，认为诗之需要象征"犹人身之需要血液"。他的这首《弃妇》，就是一篇典型的象征主义诗作。意象内涵的多义性和不确定性，表面讲一种意思，实际却隐藏更深层的含义，便是这首诗的重要特征。

从表层意义看，这首诗是写一被遗弃的妇女的悲哀。全诗分四节。前两节的主述者是弃妇自身，诗中的"我"就是弃妇本人。第一节诗写弃妇心境的痛苦：因为无心洗沐，长长的头发披散在眼前，这样也就隔断了周围人们投来的一切羞辱与厌恶的目光，同时也隔断了自己生的欢乐与死的痛苦，"鲜血之急流，枯骨之沉睡"是由众人的疾视而转向内心的绝望。接下去夜色降临，成群的蚊虫也一起而来，越过倒塌的墙角，在自己"清白的耳后"嗡嘴狂叫着，如像荒野上狂风怒吼一般，使无数的放牧者也为之战栗了。写的是自然景色，暗示的却是世俗议论给弃妇带来的压力与痛苦。"人言可畏"的概念在这里化成了象征性的形象。

诗的第二节是写弃妇不被理解的孤独感。大意是：我的痛苦是无人理解的。连怜悯人的上帝也无法了解我内心的痛苦：只能靠一根弱不禁风的小草儿，与上帝的神灵在空旷的山谷里往返"对话"，实际说无法把痛苦向上帝诉说。我的悲哀只有小到可怜的"游蜂之脑"能留下印象，或者寂寞地与"山泉"一起"长泻在悬崖"，随着凋零的红叶而被飘去了。

到了第三节转变了叙述的主体。弃妇的独白变成了诗人直接的叙述。这一抒情角度的转换有利于从外形来雕塑弃妇的外在形态与内心痛楚。诗人以造型的意象烘托弃妇的隐忧和烦闷。他告诉人们：弃妇的隐忧与烦闷是无法排遣的。由于这深隐的忧愁使得她的行动步履艰难而迟缓，无法驱遣的烦闷连时间的流逝也不能得到解除。"烦闷"讲的时间，指的是人情，人的"烦闷"即使夕阳之火也无法销熔，化成灰烬，"长染在游鸦之羽"，与游鸦一起同栖于礁石上，"静听舟子之歌"。这是弃妇可怜的愿望，却是无法实现的愿望。诗的最后一节，写弃妇在极度的孤独与哀戚中，只身到墓地上徘徊，想向那永诀的人一诉自己痛苦的心境。悲苦是那么长久了，人苍老了，眼泪哭干了，诗的尾声是十分沉重而绝望的："永无热泪，/点滴在草地/为世界之装饰"。短促的句式更强化了痛苦情感的表达。

从整首诗看来，诗人对弃妇内心的悲哀、孤独和绝望的痛苦，写得相当深刻入微，形象蕴藉，充满了流动性和雕塑感。诗人的同情与弃妇的命运融而为一，没有概念的铺叙或感情直白的弊病。

在李金髮的诗篇中，几乎没有以人道主义思想来抒写现实中劳动人民悲苦的诗篇。这首《弃妇》，同样包含着深层的象征意义。诗人是借"弃妇"这个总体意象隐寓着自身漂泊无定孤独寂寞的命运。这首诗也就成了李金髮自身命运感慨的象征。在中外传统诗歌中，用"弃妇"的形象来暗寓自身命运的不乏其例。李金髮不同之处在于，弃妇这一形象已经不是客观实体的描写，而是为了展示"心灵状态"选定的一种情感对应物。弃妇的形象在这首诗里已经成了一个情感的象征符号，它的背后有深幽的象征内涵。象征诗形象的朦胧性，内涵的多义性和不确定性，给诗的读者带来了理解的困难，也带来了更柔韧的审美的弹性。弃妇的总体形象和各节的意象展开，以陌生和新鲜启示着读者创造性的想象。李金髮的诗被周作人称赞为新诗的"别开生面之作"，原因就在这些诗有一种"余香和回味"。

新颖繁复的意象之缺乏是新诗诞生之后最薄弱的环节。李金髮得益法国象征派的启示，非常重视诗歌意象的创造。这些意象有些来自西方文学的启迪，有一种陌生感，如"靠一根草儿，与上帝之灵往返在空谷里"，有的就与传统的意象相联系，给读者亲切的联想，如长泻悬崖的"山泉"，与水漂流的"红叶"、"游鸦之羽"上的夕阳之火……一连串动的与静的意象，在抒情链条中构成意象的组合，把诗人的情绪暗示渲染得非常充分。这首诗说明，李金髮以自己丰富想象创造的纷繁新颖的意象，丰富了二十年代新诗的表现方法。李健吾先生说：李金髮对新诗最大的贡献是意象的创造，这个评价是恰如其分的。

读《弃妇》，有一种神秘的感伤氛围。神秘也是美的一种范畴。为了达到这种效果，李金髮特别注意意象与意象、词语与词语之间的跳跃性。一些意象或诗句表面看没有什么连贯性，甚至往往打破了语法逻辑的规范。"与鲜血之急流，枯骨之沉睡"，字面意义与内涵有很大距离，让读者去猜想。"如荒野狂风怒号：战栗了无数游牧"，本是一个显喻，但后一句欧化的句式，增加了读者理解的障碍，这障碍本身就是一神秘，征服神秘本身也是一种审美的愉快。有些词语的搭配，按习惯看来很不合理，如隐忧"堆积在动作上"，裙裾不仅"衰老"，还能发出"哀吟"，读者在这不合理的诗句中，如果进一步想象，就会更强烈地感到诗人表现的弃妇行动迟缓、精神恍惚、心境悲哀之极的状态。这些方法是怪异的，但在内在抒情上又是合理的，不相关的远取譬或通感的方法，起到了强化诗歌暗示功能的作用。（孙玉石）

里昂车中　　李金髮

细弱的灯光凄清地照遍一切，

使其粉红的小臂，变成灰白。
软帽的影儿，遮住她们的脸孔，
如同月在云里消失！

朦胧的世界之影，
在不可勾留的片刻中，
远离了我们
毫不思索。

山谷的疲乏惟有月的余光，
和长条之摇曳，
使其深睡。
草地的浅绿，照耀在杜鹃的羽上；
车轮的闹声，撕碎一切沉寂；
远市的灯光闪耀在小窗之口，
惟无力显露倦睡人的小颊。
和深沉在心之底的烦闷。

呵，无情之夜气，
蜷伏了我的羽翼。
细浪之鸣声，
与行云之飘泊，
长使我的金发退色么？

在不认识的远处，
月儿似钩心斗角的遍照，
万人欢笑，
万人悲哭，
同躲在一具儿，一模糊的黑影
辨不出是鲜血，
是流萤！

选自《微雨》，北新书局 1925 年版

李金髮二十年代初留学法国，曾受到法国象征派诗歌的很大影响。因此，他所作的诗歌也多运用象征性的形象和意境来表现自己复杂微妙的内心世界的感情，记录了对社会和自然现象敏锐的印象和感受。这首《里昂车中》在这方面表现得十分突出。

这首诗生动地记述了诗人坐在里昂火车中所看见的景象和产生的感想。在曲折的状写景物中，表达了对"万人欢笑、万人悲哭"的社会现实微弱的不平和感慨。全诗共五节，写得集中凝炼，层次分明，表现出诗人捕捉生活形象的敏感和艺术概括的能力。第一节写诗人对车厢内的观察。微弱的灯光照在异国妇女身上、脸上，使其"粉红的小臂"也变成了"灰白"，白皙的脸庞被软帽遮住了，留下了一片阴影，"如同月在云里消失"一般。这些细腻的观察和新颖的比喻，给这首诗带来了一种艺术美。诗人用光的明暗变化，表现自己对生活瞬间的观察与感受，用粗略的描述和新奇的比喻，构成一幅诗意的画面，让你感到真切，新鲜。第二节、第三节写飞驰而过的窗外的景色，有飞过的朦胧黑影，山谷中疲乏的月光，杜鹃羽毛一样翠绿的草地，撕碎沉寂的车轮的鸣声，远方街市明灭闪烁的灯光，也有旅客脸上的倦意和心底的烦闷。这一切，都极精炼而鲜明地凝结在诗句中。第四节写自己伏窗而望时所产生的内心感慨，在夜气中只能停止了自己想象的羽翼，听着、看着鸣响的细流和飘泊的行云，自己也感到岁月从身边飞逝而过了。诗里写的是里昂车中的见闻，又何尝不是人生旅途的列车中的感受呢？列车飞驰而去，也可以说是人生时光飞驰而去的象征。诗人到此并未停笔。他又在象征的图画中添上发人深思的一笔：远处月亮勾心斗角的照着，那无法辨认的模糊的黑影，不知是鲜血，还是流萤。这是瞬间的真实景象，又是诗人哲理思索的象征。它更进一步暗示了作者的感慨：在人生的旅途中和车中所望到的景象一样，是充满了你争我夺的搏斗的。

我们的这种理解，或许远远超出了诗人作品原有的含意，而不免有猜谜式的索解之嫌。但即使去掉这层含意，这首《里昂车中》仍不失为显示李金髮的创作才华和诗歌特征的佳作。他用描写光、声、色等语言手段概括自己对生活中普通事物一瞬间的观察和感受，造成一种既鲜明而又朦胧的抒情美的效果。

（孙玉石）

故 乡 李金髮

得家人影片，长林浅水，一如往昔。余生长其间随二十年，但"牛羊下来"之生涯，既非所好。

你淡白之面，
增长我青春之沉湎之梦。

我不再愿了，
为什么总伴着，
莓苔之绿色与落叶之声息来！

记取晨光未散时，
——日光含羞在山后，
我们拉手疾跳着，
践过浅草与溪流，
耳语我不可信之忠告。
和风的七月天
红叶含泪，
新秋徐步在浅渚之荇藻，
沿岸的矮林——蛮野之女客
长留我们之足音。

呵，漂泊之年岁，
带去我们之嬉笑，痛哭，
独余剩这伤痕。

1922

选自《微雨》，北新书局 1925年版 。

这首诗记叙诗人身居异国得到亲人寄来的照片所引起的一段情思。诗人为广东梅县人。在二十岁的时候，即 1919年赴法国留学，故说“生长其间”二十年。“牛羊下来”是用《诗经》中《君子于役》中的典故：“君子于役，不知其期，曷至哉？鸡栖于埘，日之夕矣，牛羊下来，君子于役，如之何勿思。”这是写在家的妻子思念久役于外的丈夫。“牛羊下来”之生涯，即指忘记故乡，飘泊在外不归的生涯。诗人在这里是说，二十年家乡生活是漫长而难忘的，眼下这种远离故乡，只身飘泊的日子也不是自己心安理得的。诗人由一张“影片”勾起情思，写出了这首与晦涩的象征诗风格迥异的清新而亲切的思乡曲。

诗人并没有泛泛的写故乡的景物，而是选择了一个新的角度切入主题：对两小无猜的童年女友的梦境和回忆。以人情写乡情，以往日的欢乐衬托现实的酸楚。

第一节写梦境。"你"自然是梦中的童年女友。在遥远的异国他乡，你那令我难忘的美丽"淡白"的面孔，常常走进我的"青春沉湎之梦"，虽然我已不愿再咀嚼那早已逝去的时光了，可是情感这玩艺儿真是一个难捉摸的东西，你那纯洁美丽的"面孔"，为什么总是伴随着故乡的"莓苔之绿色与落叶之声息"而进入我的梦中呢？一种不可排遣的深情，在一句"为什么总是"的问句中传达出来，给人一种欲舍难忘，萧瑟而缱绻的感觉。逝去的时光中，诗人有一种回味的甜蜜之感。"莓苔之绿色"与"落叶之声息"，均为消逝、久远、冷落之意象，用在这里，同"淡白之面"组合在一起，诗人的"青春之梦"是带着怎样一种甜蜜的忧郁啊！

第二节诗从梦境拉到回忆。诗人的舒缓的调子写了两小无猜的少男少女在故乡山野中欢乐的情景。美丽的早晨，散余的霞光飞洒在淡蓝的天空，日光似也猜透我们的心思，"含羞"地躲在"山后"，不愿过早地跑出来。我们手拉着手，跳过与漫步在溪流和浅草之上，我的耳边还留着你顽皮的悄悄话儿。和风吹拂着我们，几片含着露珠的红叶告诉我们，又一个美丽的岭南的秋天，已经踏着水边的荇藻轻轻走来了。我们是那样天真无邪的走着，忘记哪里才是道路，沿岸那些矮矮的灌木林象"蛮野的女客"一样纠缠着我们，并且使我们的足音永远留在那里了。

有了上面两节的如梦似真的欢乐铺垫之后，最后三行诗中诗人的感喟就显得真切，没有无病呻吟之感。漂泊异国他乡的岁月，永远带去了童年那种嘻笑、痛哭相伴的天真之情了，留给诗人的，只有深深刻在内心的"伤痕"。

诗人截取了童年或少年的生活中一个片段，以梦境和回忆织成的图画，唱出了自己心中甜蜜而又悲怆的歌。传统的移情于物、寓情于景、情景交融的方法，在诗人的笔下得到了新的处理：诗人以梦与回忆这个中介，拉近了时间与空间的距离，把远景推成近景，在景与人的动态中，把人的感情美推到了镜头的中心，而在这近景的人情美的背后，让一种思乡漂泊的痛苦之情得到充分的表现。（孙玉石）

温 柔

李金髮

我以冒昧的指尖，
感到你肌肤的暖气，
小鹿在林里失路，
仅有死叶之声息。

你低微的声息，

叫喊在我荒凉的心里，
我，一切之征服者，
折毁了盾与矛。

你"眼角留情"，
像屠夫的宰杀之预示；
唇儿么？何消说！
我宁相信你的臂儿。

我相信神话的荒谬，
不信妇女多情。
（我本不惯比较，）
但你确像小说里的牧人。

我奏尽音乐之声，
无以悦你耳；
染了一切颜色，
无以描你的美丽。

1922，柏林

选自《微雨》，北新书局1925年版

这首爱情诗并没有更深的象征意义。它的特色在于作者选取了男女青年亲切拥抱这一角度，来表现与歌颂爱情的力量和甜美。诗人用感觉世界与想象世界交织、真实的描述与新奇的比喻结合的抒情方法，使他营造的这一小小的艺术世界披上了一层亲切而又陌生的朦胧色彩。热烈与恬静两种感情色调揉和在诗中。诗里虽然打着象征派方法的某些烙印，却不时流溢出一种东方人的爱情的温柔的情调。

全诗共五节，每节四行，除个别诗行韵脚和谐外，多数不押韵，大体上取自由而又整饬的形式。

诗的前三节主要是在现实的感觉世界中进行的。诗中呈现着一对青年人热恋的情景。含蓄中透露着大胆，温柔中隐含着热烈。诗题为"温柔"，构成了这首诗的基本色调。诗人似乎不愿以任何感情色彩过分强烈的意象来打破这宁静的爱的气氛。他选择了一些带有温柔色彩的字眼，带着你一步

步走进他甜美的感情领域。诗中呼吸都是轻微的。你想象的脚步也须放得极慢，极慢……

全诗采用第一人称的自述角度，诗人自己就是爱情的主述者。诗的一开头，就进入了爱的一种独特境界："我以冒昧的指尖，/感到你肌肤的暖气，/小鹿在林里失路，/仅有死叶之声息"。你在这里找不到一点粗野猥琐感情的影子，感觉不到一点充满欲火的情感的痕迹。一种纯洁的心灵和肉体接触拥抱时的温柔宁静的气息溢满诗行之间。这爱的接触是那样单纯，那样宁静，真挚中略带一点羞怯之意，就像最可爱而胆怯的小鹿迷失了林中的道路，轻轻地踏在满地落叶上发出的声音一样。这声音是很轻很轻的，只有用心灵才可以听到。

接着，诗人写热恋的对象"低微的声息"带给自己的温暖与快乐。由于"我"轻轻的触摸，少女的心产生了热恋的回响。没有爱情的"荒凉的心"，如透进阳光一样，得到了温暖与慰藉，也得到了无法抗拒的力量的冲击，以致使"我"完全被征服、被消溶了。一个"一切的征服者"被征服了。自身的一切武器——"矛与盾"一下子被"折毁"了。追求爱情者变成了爱的俘虏。诗人自己变成了"迷失的小鹿"，在爱的世界中沉醉了。

诗人继续在感觉世界中徜徉。抒情的视线向纵深推移。"我"的关注由情人"低微的声息"转向深情的"眼波"。这段意思很明白：你的眼里流溢着对我爱的柔波，它含着热烈的渴求，含着溶化的光热，就像一个屠夫要宰杀对象时眼光中"预示"的信息。热恋的柔情进入炽热的高峰。爱的目光，在诗人的感觉中是一种消溶，一种吞没，一种"合二为一"的"预示"。这"预示"呼唤着更大的渴求。于是诗人说"唇儿(的吻)么"，就不消说了，我渴望是你那美丽的"臂儿"热烈地拥抱。热烈的目光唤起更热烈的渴求。要不怎么说眼睛是爱情的窗口！到这里，温柔的爱情达到了高潮，诗也进入了抒情的转折点。

到了第四节，抒情的视角发生了转换。诗人结束感觉世界而进入想象世界。诗人坚信这爱的获得是真实而热烈的。这是自亚当夏娃以来的神话传说中的"大真实"，诗人宁愿这爱是"神话的荒谬"，也不愿相信是女子的故作"多情"。神话的"荒谬"包含了爱的自然、无私和纯洁，与世俗的情态不能相"比较"的。但诗人又相信，人的真诚而无私的爱是对神的爱的超越。它的真实而热烈、甜美与豪放，毕竟比神话更令人心醉。一种混合的烈酒的醇香沁人心中。我理解诗人说的"你确像小说里的牧人"，就是这个意思。这里没有庸俗虚假的情态，有的是真诚与热烈的浪漫的情感。

第五节是诗的尾声，抽象的礼赞落入了恋爱诗的俗套，多少损害了这首诗的完整性。就感情说是顺理成章，就艺术讲是画蛇添足。删去末一节，这首诗会显得完整些，也更蕴蓄些。

象征诗"远取譬"的方法会造成陌生化的效果。此诗中也运用了这一手法。如"小鹿在林里失路,/仅有死叶之声息",可以看出与前面两行诗没有什么必然的联系,但仔细品味,又似乎可以找到很多联系:爱情气氛的宁静,自己的心在爱的沉醉中迷失,少女被爱抚时心灵的悸动……总之,这似无联系的譬喻,给读者想象留下了广阔的天地。有些譬喻以新奇、怪异而显示了象征诗的特征,如"我,一切之征服者,/折毁了盾与矛","你'眼角留情',/像屠夫的宰杀之预示",这里的"盾与矛"、"屠夫宰杀"本身并无美感作用,但用它们来强化爱情的力量与恋人目光之热烈,起了重要的作用。感情传达的效果也就在这些新异的比喻中,给人以新颖的印象。诗美的韵味就在这新颖的探求中产生了。 (孙玉石)

有 感 李金髮

如残叶溅
　血在我们
　　脚上,

生命便是
　死神唇边
　　的笑。

半死的月下,
　载饮载歌,
　　裂喉的音
随北风飘散。
　　吁!
抚慰你所爱的去。

开你户牖
使其羞怯,
　征尘蒙其
　　可爱之眼了。
此是生命

之羞怯
　与愤怒么？

如残叶溅
　血在我们
　　脚上。

生命便是
　死神唇边
　　的笑。

选自《为幸福而歌》，商务印书馆 1926 年版

以颓废的观念审视人类的生命与死亡，是象征派诗歌一个重要的主题。法国象征派诗人为此唱了无数凄婉愤激的歌。于颓唐的气息背后透出一种对社会否定的冷漠情感，是这一类诗中常有的特色。歌咏死亡并非冷落人生。诗中自有一种愤世的热情在内。从这个意义上，我们来读《有感》一诗，就不难理解李金髮的心境了。

"有感"相当于传统的"无题"。李金髮"有感"的思想是一个古老而颓废的主题：人生短促，时光难再，只能在酒与爱的享乐里消除痛苦。就思想来说，此诗的确没有什么积极的意义；就艺术表现而言，这首诗则有其独创之处。

全诗注意追求用意象呈现或暗示情调，特别注意意象的色彩感与鲜明性。开头和结尾两节复沓出现，一开一阖，是主题的呈现部。意思很简单：人的生与死近在咫尺。可是作者不像古代诗人那样直接的抒唱："对酒当歌，人生几何？"诗人以一个新奇的富于色彩感的比喻暗示了这一思想情调："如残叶溅/血在我们/脚上，/生命便是/死神唇边/的笑"。秋天红叶如血，飘落地上。诗人想象它如生命的凋零，溅于脚上是殷红的鲜血，这个意象是明喻，映衬或强化后面一句。而后面一句直喻就鲜明地呈现了诗人对生命的思考，"生命便是/死神唇边/的笑"，生命与死神中间的距离是这么的近，生命是多么短暂啊！这个比喻和前一个"残叶溅血"的意象，如电影的两个重叠性的镜头，推到人们眼前，诗人的情调就在这意象的叠加中呈现一种可触可视的强烈印象来。

中间两段，是诗人这种情调的展开部。心境凄凉，月色也为之变化。所以诗里用了"半死的月下"，这里已经渗入诗人强烈的感情色彩。既然生命

如此短暂，怎么办呢？那就在酒与爱中尽情享乐吧：苍白的月下，一边饮酒，一边唱歌，破裂的声音，随着北风飘散了。下边写在爱中寻求慰藉："吁，/抚慰你所爱的去"，即投入爱的怀抱。打开窗户，让你的爱情的对象走进来，投入到你的怀抱中来。也许她是会为此而"羞怯"的，但奔波中的"征尘"已经蒙上"可爱"的眼睛了。

诗人以酒与爱来消磨人生时光，但他内心又充满了矛盾。不甘沉沦，也不甘自弃的心理，终于使他发出了这样痛苦的疑问："此是生命/之羞怯/与愤怒么？""羞怯"与"愤怒"，指爱情的沉醉与发泄之痛苦，诗人似乎在问自己，生命就应该在这种"羞怯"与"愤怒"中度过吗？

一个年青人没有找到生命的意义，对生命的价值进行了充满矛盾与痛苦的思考。诗人没有为自己找到答案，也并未想找到答案，于是全诗结合又回到生命与死亡的主题上来：生命是死神唇边的笑。

这首诗表现了一个年青的象征派诗人，注重用意象暗示情调的努力。人们读了之后，那种颓废的情感，也许很快会淡漠，而那"残叶溅血"、"死神唇边的笑"、"半死的月"、"征尘蒙其可爱之眼"这些意象，却仍然令我们感到新鲜，久久不忘，甚至你闭目凝思，诗人那痛苦愤激的形象，都会矗立在你的面前……诗人追求的艺术魅力不就是这种暗示的功能吗？

这首《有感》，采用近于"楼梯式"的短句法，本身就与诗人愤怒痛苦的感情密不可分。有些短句又用新颖的断句法，如"溅血"是一词，故意割开排列，"血"字放在前边去了，"死神"也不接"便是"，而是另提一行，"唇边的笑"也硬加分开，把"的笑"另立一行，都是为了使那些另提一行的词，给读者一种强烈的印象，增强阅读者的接受效果。这样断句法是西方现代派诗常用的，在新诗中李金髮较早地进行尝试，也是对新诗传达情感手法的一种扩大。全诗首尾两节的重复，不仅加强了作品的音乐美，也使诗的主题得到更强的表现。（孙玉石）

秋　晨　　于赓虞

别了，星霜漫天的黑夜，
我受了圣水难洗的苦孽，
　你方从我的背上踏过，
欢迎啊，东曙，你又已复活！

在这最后的瞬间，我睁眼，
　双手抱住太阳的脚，看

叶颤，花舞，听市声的沈醉，
直到落下欢欣的眼泪！

选自《世纪的脸》，北新书局1934年版

《秋晨》不是一幅描绘秋晨景色的图画，而是一支对秋晨表示欢迎的抒情曲。

第一节着重抒写告别秋夜的心情，以此反衬对秋晨的企盼和欢迎。第一句中"星霜漫天"的定语，抓住了秋夜的特征。繁星满天是令人喜爱的，可是"星霜漫天"就显得凄冷了。第二句中"圣水难洗的苦孽"，措辞别出心裁，富有暗示性，似乎作者曾用祷告、祈求圣水等各种方式来解除黑夜的痛苦，但终于无济于事。第三句"从我的背上踏过"，把黑夜的沉重感写活了，非有深切体验是想不出这样新鲜的形容语的。前三行把黑夜中的痛苦写足，为欢迎秋晨作了充分的蓄势，这样，第四行就水到渠成了。"东曙"像个人名，虽较生涩，但很简炼，比说"绚烂的霞光"之类也许更有情味。说"又已复活"，表达了庆幸之情，原来作者觉得"东曙"和自己一样也遭受了一夜劫难。

第二节正面抒写作者面对秋晨的情态。先是"双手抱住太阳的脚"，"太阳的脚"指太阳射进室内的光线。一个动作全盘托出了睁眼后乍见太阳时的心情。接着写视觉印象和听觉印象。看到枝叶和花朵在秋风中摇摆，作者觉得它们是激动得颤抖，欢乐地舞蹈，都在欢庆终于摆脱了黑夜的折磨；听到闹嚷嚷的市声，作者不觉得嘈杂，却听出了人们都在阳光爱抚下"沈醉"。这都是作者心情的外化。最后写表情："直到落下欢欣的眼泪！"由"直到"二字可知作者一直在看、在听，简直看不够、听不够呵。从"看""听"到落泪，这中间该有多少心理活动，都被作者省略了。这一节所写的都是具象的东西，而无形的情绪和心理活动则隐含其中。

这首诗用的是随韵（AABB）。这种韵式在我国歌谣和戏曲里常用，同韵的两行总是同属一个语意单位，换韵时才另起话头。但本篇却是韵换而意连，第一节里语意分三层，是A——AB——B；第二节里语意也分三层，是C——CD——D。CD之间还是破句断行："……看/叶颤，花舞……"。这不是为了硬凑韵脚，而是有意地把换韵和换意交叉起来，以避免或断或续的简单推移，造成一种断中有续、跌宕起伏的效果。（吕家乡）

最后的坚决 刘梦苇

今天我才认识了命运的颜色，
——可爱的姑娘请您用心听；

不再把我的话儿当风声！——
今天我要表示这最后的坚决。

我的命运有一面颜色红如血；
——可爱的姑娘请您看分明，
不跟瞧我的信般不留神！——
我的命运有一面颜色黑如墨。

那血色是人生的幸福的光泽；
——可爱的姑娘请为我鉴定，
莫谓这不干您什么事情！——
那墨色是人生的悲惨的情节。

您的爱给了我才有生的喜悦；
——可爱的姑娘！请与我怜悯，
莫要把人命看同鹅绒轻！——
您的爱不给我便是死的了结。

假使您心冷如铁地将我拒绝；
——可爱的姑娘！这您太无情，
但也算替我决定了命运！——
假使您忍心见我命运的昏黑。

这倒强似有时待我夏日般热；
——可爱的姑娘有什么定准？
倘上帝特命你来作弄人！——
这倒强似有时待我如岭上雪。

一九二六年四月十四日

选自《晨报诗镌》第4号

刘梦苇，“新月派”诗人，其成就虽没有闻一多、徐志摩、朱湘、陈梦家等人高，但也是北京《晨报诗镌》的经常性作者。徐志摩在《晨报诗镌》“放假”

后，又准备“复刊”时写的《剧刊期终》一文中说，《晨报》原准备将剧刊的地位交还诗刊，但因种种原因不能继续办，其中的一个原因就是“刘君梦苇和杨君子惠最可伤的夭死”。

“新月诗派”从形式上讲就是新格律诗派。刘梦苇这首《最后的坚决》在章法、结构、音律上就比较严格地遵循了他们的诗歌主张。这方面似乎不必多说，因为它那四行一节的段落，每段大体相同的构建，甚至相应句子的工整对仗，都是一读便明了的。

更突出地显示“新月派”气质特征的，是它的缠绵悱恻的情绪在爱情上的流泻奔涌。《最后的坚决》可以读作“我”给心爱的姑娘的一封情真意挚的情书，也可以视为“我”面对姑娘的一次裸露心灵的表白。可以想见，姑娘很美丽，是“我”的理想中人，但她又很矜持，既有明眸顾盼的深情，又非搔首弄姿般的轻佻，那种庄重与凛然，透出一种更使人倾心的诱惑力。于是，“我”反复地向她表露心曲，倾诉衷情，什么不要把我的话当耳旁风呀，什么不要像不看我的信那样轻视我呀，什么不要把爱情当儿戏呀，甚至说出“您的爱不给我便是死的了结”，表示了“我”的“最后的坚决”——非爱即死的决心。这种对爱情的执著追求，是很可贵的也是很感人的。诗人以夫子自道的方式，毫不隐晦地直露其情，尤其是在色彩、情感等诸方面的强烈对比，如“颜色红如血”的命运和“颜色黑如墨”的命运，“人生幸福的光泽”和“人生悲惨的情节”，“待我夏日般热”和“待我如岭上雪”——形成鲜明的反差，更增强了感染力与震撼力。在当时封建主义桎梏还很牢固的情势下，并非没有它的积极意义。但是，其“爱情至上”的烙印也非常明显。与裴多斐“生命诚可贵，爱情价更高，若为自由故，二者皆可抛”相比，其格调自然低了很多。以当时如火如荼的革命形势相衡量，也很明显地暴露出诗人思想境界的局限。即使在今天，非爱即死也不足取。因为人的爱情毕竟只是生命的一部分。两情相爱，山盟海誓，是一种高尚情操；追求爱情，以至于以死的“最后的坚决”作哀求，最终也只能让人感到可怜。这首诗的艺术价值，仅仅在于它真实地反映了当时一部分知识分子在爱情问题上的一种心态。（颜廷奎）

雪花的快乐

徐志摩

假若我是一朵雪花，
翩翩的在半空里潇洒，
　我一定认清我的方向——
　飞飏，飞飏，飞飏，——

这地面上有我的方向。

不去那冷寞的幽谷，
不去那凄清的山麓，
　也不上荒街去惆怅——
　飞飏，飞飏，飞飏，——
你看，我有我的方向！

在半空里娟娟的飞舞，
认明了那清幽的住处，
　等着她来花园里探望——
　飞飏，飞飏，飞飏，——
啊，她身上有朱砂梅的清香！

那时我凭藉我的身轻，
盈盈的，沾住了她的衣襟，
　贴近她柔波似的心胸——
　消溶，消溶，消溶——
溶入了她柔波似的心胸！

选自《志摩的诗》，新月书店1928年版

徐志摩如一阵轻风，一股轻烟。他的诗飘逸潇洒，轻灵是他的基本风格。这首憧憬爱情的抒情诗就是如此。

全诗的立足点是诗人以雪花自喻：以具体之物（雪花）去比喻抽象之物（诗人的爱情）。比喻是在不同事物间寻觅、表现相同点的修辞方式。相同点是局部的、少量的，不同点却总是全面的、大量的。因此可以说，比喻是错误构成的正确，或者说是精致新颖的“胡言”。这个“正确”，这个“精致新颖”，正是诗人对感情世界的新发现，对诗艺的新创造。以雪花自喻，表现了诗人之爱如雪花一般纯净和晶莹；以雪花自喻，又表现了诗人之爱如雪花一般飞旋、欢快、喜气洋洋。其实，也不妨把《雪花的快乐》当作政治抒情诗来读，它也是诗人当时的政治情绪的写照。徐志摩一共留下了四本诗集：《志摩的诗》、《翡冷翠的一夜》、《猛虎集》和身后由陈梦家编辑的《云游》。四本诗集是诗人复杂的感情记录：从“快乐”、“寻找”到“我不知道风/是在哪一个

方向吹"。《志摩的诗》的佳篇美制最多,总的情绪是向上的,《雪花的快乐》就是其中之一。"我有我的方向",显出一股生气与自信。

徐志摩善采口语入诗,他的诗流畅铿锵,一气呵成。《雪花的快乐》不但富有这些风格特色,而且它的旋律给人强烈的美感。从全诗看:诗节与诗节十分均齐;从每个诗节看:都有五个诗行,排列方式也相同;从每个诗行看:基本都是三顿。在诗节、诗行的均齐排列中又有灵活的变化。每个诗节的三、四行都退后一格,从视觉上赋予诗节以错落有致的动感,再加上灵活自然的韵脚,从听觉上赋予诗篇以往复回环的美感。均齐中含变化,变化中含均齐,造成了同雪花飘飞回旋相和谐的旋律。是诗?是雪?谁也说不准,总之是纷纷扬扬,潇潇洒洒。

作为新月派主将,徐志摩十分看重形式技巧。他的诗情是在英国的剑桥萌动的,他的诗受到英国诗歌的影响,尤其受到十九世纪英国浪漫派诗歌的影响。但是徐志摩并不拒绝借鉴民族诗歌的某些审美因素。在徐志摩之前,初期的中国新诗和自己民族的诗歌传统隔得很远,部份诗歌出现了"全盘欧化"的倾向,另一部份诗歌"作诗如作文",失去了诗美。闻一多、徐志摩的重建诗格才使新诗又恢复了活力。从形式的角度看,重建诗格就是要在新诗中重新复归民族诗歌的某些传统形式技巧,使新诗立足在中国的土地上去接受外国影响,去求异创新。《雪花的快乐》的形式要素就是如此。诗人提炼现代汉语口语为诗,讲求格律,讲求音韵,自然天成,读者易诵易记,不失为具有中国韵味的诗。 (吕 进)

沙 扬 娜 拉

徐志摩

——赠日本女郎

最是那一低头的温柔,
像一朵水莲花不胜凉风的娇羞,
道一声珍重,道一声珍重,
那一声珍重里有蜜甜的忧愁——
沙扬娜拉!

选自《志摩的诗》,新月书店 1928 年版

这是组诗《沙扬娜拉十八首》中的最后一首,写于 1924年作者随印度诗人泰戈尔访日期间。这是一首赠别诗,也是徐志摩抒情诗中的"绝唱",向来为人们所传诵。诗人在短短的五行诗句中,表现了对日本女郎依依惜别的

深情，并塑造了一位性情温柔、形态逼真的日本女郎的艺术形象。

描写离情别绪的诗作古今中外不可计数。这首诗以其简练的笔法，给读者留下较大的想象空间。开头一句"最是那一低头的温柔"，表现诗人对日本女郎柔情蜜意的由衷赞赏。这位日本女郎在与诗人分别之际，似有不少话想说而又羞于启齿，于是含情脉脉地低头鞠躬。那种欲言又止的举动、含羞带笑的情态，正表现了日本女性的贤淑、温存与庄重。这种形态既不同于"执手相看泪眼，竟无语凝噎"的情景，也不同于"挥手从兹去，更那堪凄然相向"的境况，它具有日本女郎的鲜明特点。同是写离别，此诗日本女郎与诗人告别，毕竟不同于中国女子与情人的告别，自是别有一番情趣。它对于表现日本女郎的情态美是恰到好处的。

接着，作者在第二句里用了一个比喻："像一朵水莲花不胜凉风的娇羞"。以凉风吹拂下颤动的水莲花作比，显然为了突出其柔媚的风致，进而刻画女郎的娴静与纯美。但要看到，这句诗表面上写这位女郎的体态弱不禁风，其实是衬托女郎在离情别绪的笼罩下难以忍受的内心痛楚，气氛孤单凄凉。通过这一比喻，读者的想象力即可超出现实的空间，飞翔得更加高远了。

女郎处在将要分别、不忍分别，又只好分别的复杂情绪的交织之中。她又不能一味缄默。"道一声珍重，道一声珍重"，女郎把万千情意化作一声声的"珍重"来表达自己对朋友的爱慕敬仰之意。这里语句重叠，看似平常而实际上包含许多内容，正如第四句所写的"那一声珍重里有蜜甜的忧愁"。可以想见，诗人和这位温柔多情的日本女郎在交往中已经结下了真挚的友情，可是，如今即将分别，何时才能重见呢？因此在分别之际顿生"忧愁"是可以理解的。诗人在品味这一声声"珍重"里所包含的"蜜甜的忧愁"后，以"沙扬娜拉"(日语，意谓再见)这一平常然而诚挚的告别词结束，不仅最后点题，而且通过这包含着复杂意念的语调，把女郎声声嘱咐，殷殷叮咛的眷念心情传达出来。这句"沙扬娜拉"是深情的呼唤，也是美好的祝愿。它集中道出了别时不易、见时亦难的苦衷，体现女郎渴望今后再能见面的真挚、深切的情怀。让我们领略到那极富人情意味的离情美。有人把"道一声珍重"视为被送者的祝愿，我以为这种理解也未尝不可。就离别而言，祝愿都是相互的。我之所以把"珍重"理解为是送别者女郎的祝愿，主要考虑到在"珍重"这一复句后面紧接着写道："那一声珍重里有蜜甜的忧愁"。作者用"那"——表示远指之词，这里的"那"与第一句的"那"同属一个对象——女郎，是显而易见的。

这首诗十分微妙而逼真地勾勒出送别者女郎的形态和内心活动。短短五句，既有语言又有动作，更有缠绵的情意，真是声情并茂、形神兼备，充分显示了诗人绘态传神的艺术功力。　　(林明华)

为要寻一颗明星

徐志摩

我骑著一匹拐腿的瞎马，
　　向著黑夜里加鞭；——
　　向著黑夜里加鞭，
我跨著一匹拐腿的瞎马。

我冲入这黑绵绵的昏夜，
　　为要寻一颗明星；——
　　为要寻一颗明星，
我冲入这黑茫茫的荒野。

累坏了，累坏了我胯下的牲口，
　　那明星还不出现；——
　　那明星还不出现，
累坏了，累坏了马鞍上的身手。

这回天上透出了水晶似的光明，
　　荒野里倒著一只牲口，
　　黑夜里倒著一具尸首。——
这回天上透出了水晶似的光明！

选自 1924 年 12 月 1 日《晨报六周年纪念增刊》

四行一节的半自由体在中国新诗里已经似乎成了诗人下笔时不招自来的模式——一种用得太滥的模式。然而它到了徐志摩手里，居然变得如此多姿多采，诗香袭人。这首诗，每个诗节的一、四行间隔重叠，二、三行连续重叠。而且，每个诗节中的一、二行与三、四行近乎是回文诗——三、四行是一、二行的颠倒。这样，诗篇就象一方织得十分精美的锦缎。

因为诗是抒情的艺术，重叠自然地就成了常用技法。（从诗歌起源学考察，诗比文字出现得更早，口唱时代的诗歌更需依靠重叠来表情达意和粘连成章）。新诗中常见的重叠有两种类型。相同词语或诗行的连续叠用，叫连

续重叠。相同诗行或诗节的间隔叠用，叫间隔重叠。这是变幻无穷、灵活巧妙的重叠方式，它的种类令人眼光缭乱。在徐志摩的《为要寻一颗明星》中则出现了连续重叠与间隔重叠的交错。两者交相支持，诗味特浓。诗人对"明星"的寻觅是艰巨的、重叠复沓的回环吟唱，恰与《为要寻一颗明星》的诗情相适应。重叠中有回环，回环中有重叠，对"明星"的缠绵憧憬之恋，对"明星"的忠贞执著之寻，得到很好的艺术表达。再加上交错韵（ABBA）的使用，更增强了艺术魅力。

花木草石、虫鸟禽兽、日月星辰在诗中常有特定的诗意内涵（中外诗歌的内涵常不相同）。星星常常是黑暗中光明的象征。诗人"寻一颗明星"，就是寻理想，寻光明。徐志摩的理想与光明就是爱、自由和美。全诗最后以明星将要出现时寻觅者已在黑夜里倒下作结，披露了诗人对"寻一颗明星"的朦胧和缺乏自信。后来，他也真的在人生道路上退却了。在稍后的作品里，诗人已经失去"寻"的朝气，而增多了怀疑甚至颓废，"希望，不曾站稳，又毁了"（徐志摩：《消息》）。　　（吕　进）

消　息　　徐志摩

雷雨暂时收敛了；
　双龙似的双虹，
　显现在雾霭中，
　夭矫，鲜艳，生动，——
好兆！明天准是好天了。

什么！又是一阵打雷，——
　在云外，在天外，
　又是一片暗淡，
　不见了鲜虹彩，——
希望，不曾站稳，又毁了。

一九二四年冬作

选自《志摩的诗》，新月书店1928年版

这是一首表现诗人内心的瞬间感受的诗作，两节十句，抒写情绪的一长一消这个戏剧性的波澜，饶有情趣。

在阴霾的日子里，人们多么盼望云开天晴，盼望红日高照。一次又一次

的等待，一次又一次的落空，在这无限期的等待中，诗人似乎变得神经质了。即使是雷雨"暂时收敛"，诗人也被这个一点没有把握的消息所激动，他隐隐约约地看到（或许是期望过高的错觉）在阴沉的"雾霭"中，飞舞着那预兆天晴的"夭矫、鲜艳、生动"的"双虹"，诗人切盼明天是一片好晴。

但是，老天偏不作美，正在诗人暗暗庆幸幻想将变成现实时，远天又是雷声阵阵，冷酷的现实又击破了他的梦，"什么！"诗人大惊失色，心里稍稍明朗的一角又随着天空的黯淡而黯淡下来，他再也看不见那夭艳的彩虹了，诗人不禁无限失望。

有趣的是，这首诗表现的仅仅是诗人自己的一种幻想的感觉。第一节，他盼望天晴，然而雷雨只是"暂时"停息，天也没有真正地暗；第二节，他认为又要下雨，然而也只闻雷声，并没有真正地下雨，心情从狂喜的峰巅一下子坠入痛苦的深渊。诗人见到的只是"消息"，然而他的欢乐和痛苦却被这不知是真是假的消息所折磨。这种强烈的情绪落差，有力地反衬出诗人内心强烈的情感、殷切的期待。这首诗表现了诗人追求自己的理想而不得的惆怅情绪。

正因为出于这种情感，诗人在诗里采取独白式的意识流手法，有意识地运用对照，一喜一悲戏剧性展现了丰富的内心活动。而诗人的纯净的口语又能恰切地表现他的心理，它是朴素的，不像有些描绘自然事物的诗那样富丽堂皇，因为情感是朴素的，语言也就不需要过多地修饰。（鲍昌宝）

沪 杭 车 中

徐志摩

匆匆匆！ 催催催！
一卷烟，一片山，几点云影，
一道水，一条桥，一支橹声，
一林松，一丛竹，红叶纷纷：

艳色的田野，艳色的秋景，
梦境似的分明，模糊，消隐，——
催催催！ 是车轮还是光阴？
催老了秋容，催老了人生！

选自《志摩的诗》，新月书店 1928 年版

徐志摩在他的最后一本诗集《猛虎集》上写道："我的第一集诗——志摩的诗——是我十一年（1922 年）回国后两年内写的。"《沪杭车中》原名《沪杭

道中》，就收在《志摩的诗》上，排在《月下雷峰》之前，写作日期，应是1923年秋。那时胡适正在杭州西湖烟霞洞疗养肺病，诗人偕其堂弟徐永和同去杭州探望了胡适，并一同畅游西湖。从诗人家乡硤石到杭州——在沪杭火车道上，诗成的经过就是这样。

沪杭铁路是浙江人商办的，诗人的父亲申如先生是当时集资建造者之一，因此徐家乘沪杭车很方便，诗人从1910年春入杭州府中学读书到1915年夏毕业离开杭州，五年间在火车上不知来往多少次，这一路风光，是他从小便熟悉与热爱的。从1918年出国到1922年回国，诗人前后过了五年海外生活，他是一位热爱祖国的人，回到久别的故乡，对这里的一草一木都怀有丰富亲切的感情。所以《沪杭车中》是一篇诗人家乡景物的恋歌。

诗的起句"匆匆匆！催催催！……"犹如车轮转动声。结束了五年游子生涯，诗人又见到故乡的烟、山、云，见到水、桥、橹，见到松、竹、叶，虽然匆匆掠过，却是那般熟识。这寥寥几句，亲切之情油然而生，诗人的思绪被窗外的景物唤起了。往事如梦如幻，或隐或现。诗人有位最疼爱他的祖母，这位慈祥的老人曾陪同他去过杭州，游过西湖，却就在这年八月间去世了。所以在诗人的心灵深处，车轮变成了光阴，"催催催！……催老了秋容，催老了人生！"时光的流逝，世事的变迁，引起了诗人无限感慨。

这首诗写得感情真挚，清灵婉约，想必读者在沪杭车上见到窗外的景物，也会情不自禁地低吟这些佳句吧。（陈从周）

残 诗

徐志摩

怨谁？怨谁？这不是青天里打雷？
关着；锁上；赶明儿瓷花砖上堆灰！
别瞧这白石台阶光滑，赶明儿，唉，
石缝里长草，石板上青青的全是苺！
那廊下的青玉缸里养着鱼真凤尾，
可还有谁给换水，谁给捞草，谁给喂！
要不了三五天准翻著白肚鼓著眼，
不浮著死，也就让冰分儿压一个扁！
顶可怜是那几个红嘴绿毛的鹦哥，
让娘娘教得顶乖，会跟著洞箫唱歌，
真娇养惯，喂食一迟，就叫人名儿骂，

现在，您叫去！ 就剩空院子给您答话！……

一九二五年一月作

选自《志摩的诗》，新月书店 1928 年版

辛亥革命以后，清废帝溥仪仍住在紫禁城内，到了 1924 年 11 月，冯玉祥发动北京政变，才把溥仪赶出宫去。社会上对此议论纷纷，有人拥护，有人反对，诗人有动于衷而形于言，这就是《残诗》。对这首诗的理解因人而异：一些人认为徐志摩是在为清室惋惜，有些人则以为不是怀恋，而是讥讽。从诗本身来看，后者似乎更有道理。

诗的起句连连发问，暗含着这样的意思：为什么清室被逐？皇帝的权威由来久矣，现在居然有人敢赶皇帝出宫，这难道不是"青天里打雷"？从另方面说，民国成立已经快十三年了，皇帝还在北京享有特权，人们对此不以为怪，现在冯玉祥驱逐清室，反倒有人叹惋，以为是"青天里打雷"，足见中国社会封建势力之顽固。"怨谁？怨谁？"既写清室的惊愕，也含有诗人揶揄的口气，答案很清楚：咎由自取，怪不得别人。"关着；锁上"寥寥四字，把清室衰落不堪的情态写了出来，昔日威风凛凛的宫门现在只能关起来，再不能发号施令，颐指气使了。底下，诗人环顾宫内，尽情铺写，白石台阶，长遍青苺，金鱼翻起白肚，鹦哥那么乖，会跟着洞箫唱歌，娇美得喂迟一下就叫着人名儿骂，"现在，您叫去！ 就剩空院子给您答话！"这里明显表现出诗人的讥讽之意。"您"字貌似恭敬，实则奚落，读者不能不辨。

此诗据说没写完，故称《残诗》，但现在看来也还比较完整。从发问写起，集中笔墨描述清室被逐后宫殿的凄冷萧索的景象，并不去直接写清废帝出宫的仓皇之态。这样写，不也可以以少胜多，由此及彼，显得别具一格吗？

这首诗在艺术上的突出之处在于口语的成功运用。徐志摩有惊人的语言敏感，他从生活中汲取口语，加以纯净化，读起来富于节奏感，畅达透脱，珠圆玉润。《残诗》写的是北京紫禁城里的事，用的是道地的京白，可谓互为表里，相得益彰。全诗像是一个人的独白。"怨谁！ 怨谁！ 这不是青天里打雷？ 关着；锁上；赶明儿瓷花砖上堆灰。"干净利索，妙趣横生，而口语的运用像是说俏皮话，又加重了讥讽之意。卞之琳有一段话颇为精妙："徐志摩的诗创作，一般说来，最大的艺术特色，是富有音乐性（节奏感以至旋律感），而又不同于音乐（歌）而基于活的语言，主要是口语（不一定靠土白）。它们既不是像旧诗一样为了唱的（那还需要经过音乐家谱曲处理），也不是像旧诗一样为了哼的（所谓"吟"的，那也不等于有音乐修养的"徒唱"），也不是为了像演戏一样在舞台上吼的，而是为了用自然的说话调子来念的（比日常说话稍突出节奏的鲜明性）"（《徐志摩选集·序》），卞之琳的论述用来说明此诗，也是十分适合的。

（张同道）

变与不变

徐志摩

树上的叶子说："这来又变样儿了，
你看，有的是抽心烂，有的是卷边焦！"
"可不是，"答话的是我自己的心：
它也在冷酷的西风里褪色，凋零。

这时候连翩的明星爬上了树尖；
"看这儿，"它们仿佛说："有没有改变？"
"看这儿，"无形中又发动了一个声音，
"还不是一样鲜明？"——插话的是我的魂灵！

作于一九二七年春前

选自《翡冷翠的一夜》，新月书店 1927 年版

这首诗，非常简明地运用了诗歌创作中惯用的两个艺术手法：一是触景生情；二是逆反对比。照理这也没有什么了不起的地方，但它能运用得如此精致、深挚，并由此而发掘到一种积极而高超的人生意态，却不能不让人赞叹。

这首诗的触景生情，摆脱了一般诗人先写客观景物再写主观感悟的习惯，而是直接让物象和心灵对话。对话的方式又是那样亲切，让情景交融达到了一种活泼怡然的境界。开手第一句便是树上的叶子说话，等叶子说完，诗人的心凑上一句赞语："可不是"，立即把心和叶溶成了一体；但树尖上的明星却有异议，它们委婉地提出了简短的反诘。对这个反诘，心灵竟然也有同感，再一次凑和上去。于是，树上的叶子、树尖上的明星、诗人的心灵这三者，构成了一种气氛融洽的细语，全部诗意便在这种细语中流出。

在诗中，诗人的心灵充当了一个矛盾的角色。它既赞同树上的叶子，又赞同树尖的星星，但叶子和星星的感受恰好是对立的。树叶在凄伤地叹息着自身的变迁与凋零，诗人的心也立即感受到了自己在冷酷的西风摧残下的褪色与凋零——这是一种极常见的缘物伤情；连翩的星星骄傲地炫示着自己的永恒不变，诗人的灵魂又立即发现了自己永恒不变的亮点——这也是一种极常见的因景生情；诗人的高明处，在于把这两种极常见而又互相牴牾的东西捏在了一起，由两个平常构成了不平常。

是的，人的心灵不比万古星座，有极易凋零的一面。全部人生的恩怨、

爱仇、得失、悲喜都产生于心灵的软弱性和易感性，没有这一面，人生的况味也就全然失去了。或者说，这是人之为人的本性。但是，人的心灵又毕竟不同于飘飘残叶，它执著，它寻求，它追索，它保藏着一份历劫不渍的珍宝。这份珍宝，还会超越具体生命而发射四际，甚至，当一个具体生命消逝之后，它还会在其他生命中产生一代又一代的承传。在这个意义上，它可以与天上的星星比肩。这又接通了人之为人的一种整体性本质。

徐志摩把人的心灵的这种两重性并列在一起，由矛盾而走向了深刻；他又把人的心灵不变的一面列于后面，作为重心，显示了他在变中追寻不变、在凋零中追寻永恒的积极意态。他给这首诗起了一个硬实得直诉哲理的标题《变与不变》，而又让婉叹与傲然互生互济，很好地用诗的方式完成了这个题目。（余秋雨）

半夜深巷琵琶 徐志摩

又被它从睡梦中惊醒，深夜里的琵琶！
　　是谁的悲思，
　　是谁的手指，
像一阵凄风，像一阵惨雨，像一阵落花，
　　在这夜深深时，
　　在这睡昏昏时，
挑动着紧促的弦索，乱弹着宫商角徵，
　　和着这深夜，荒街，
　　柳梢头有残月挂，
阿，半轮的残月，像是破碎的希望他，他
　　头戴一顶开花帽，
　　身上带着铁链条，
在光阴的道上疯了似的跳，疯了似的笑，
　　完了，他说，吹糊你的灯，
　　她在坟墓的那一边等，
等你去亲吻，等你去亲吻，等你去亲吻！

选自1926年5月20日《晨报诗镌》

这是一首美丽而又有点艰深的诗。这里有李贺和苏曼殊式的余韵，又

有鲜明的现代风格。

诗的开头，十分警豁：一阵深夜的琵琶声把诗人从梦中惊醒。一首诗能这样起步是令人羡慕的，因为它不露痕迹地把一种"惊醒效应"传达给了读者，由此，全部诗句都与这琵琶声相混和，从而让人体味到一首琤琮哀怨的琵琶曲的韵律。既整齐回荡又错落有致，直到最后三遍重复"等你去亲吻"，极有余味地了结全曲。论徐志摩诗作的音乐性，此诗可称佳例。

诗作在追摹琵琶声的同时，又在品味着琵琶声，并探寻着它的底蕴。诗的前半部分着重渲染了琵琶声在特殊时空中的特殊格调。在时间上，它响起于"夜深深"、"睡昏昏"的时分，而且开篇一个"又"字，道明了它曾一再在这种时候闯入；在空间上，它响起于"荒街"、"残月"之间，整个是死寂一般的氛围，才能使它把熟睡的人们惊醒。"像一阵凄风，像一阵惨雨，像一阵落花"。三度叠进式的比喻，与时空氛围相得益彰，不仅使琵琶声变得可以把握，而且把整个夜、整个天地，乃至诗人的整个心境都溶成一体、染成一色。于是，"是谁的悲思，是谁的手指"这样的疑问，也就从个体性的追询上升为整体性的感叹。

诗人在夜曲声中由"半轮的残月"想到了"他"。这个"他"，是一个十分怪异的形象："头戴一顶开花帽，身上带着铁链条"，很可让读者想象成正在为某种事业受苦受难的一位英雄，那么，弹奏者该是一位女郎，琵琶曲该是她对心上人思念的寄托。这个"他"，"在光阴的道上疯了似的跳，疯了似的笑"，最后，"他"还郑重地说："吹糊你的灯，她在坟墓的那一边等"。可见，"他"并非是一个具体的个人，或者说，远不止是一个具体的个人。在这首诗中，"他"只是一种象征性意象，喻指着一种"破碎的希望"，喻指着人生的企盼、期待、奋斗、追索。它是一种永恒的眷念，人生在世就凭着它而艰辛前行；但它又不断地被阻难、被打碎，因此常常变得衣衫褴褛、伤痕累累。既然"他"是一种悲苦而顽强的生命形象，那末，当"他"最终送别你之时，你才会得到真正的静谧，才会得到在人世间总被扭曲的爱，那就是"她"。在这里，诗人展示了一种深刻的两难选择：或者是"他"，或者是"她"，不能两全。只要在人生的光阴道上，你就得与"他"相伴随；要与"她"亲吻，只能在"坟墓的那一边"。这实际上已碰撞到了人生的悖论、生死的悖论。所以，诗作后半部份的哲理性是明显的。

然而，诗人一点也不想在诗句中卖弄哲理。他始终没有让琵琶声断绝，还故意设置"他"与"她"这一对造象来增添表层的怨诉思念色彩，但读者若要长时间地在表层中误解又不可能，因为这个表层是无法圆通的，这就留出了让读者深入的缝隙。这种层次感，又进一步交付给似梦非梦的境界，出色地保全了诗味，同时还增添了读者领悟的多义性。　　（余秋雨）

再别康桥

徐志摩

轻轻的我走了，
　正如我轻轻的来；
我轻轻的招手，
　作别西天的云彩。

那河畔的金柳，
　是夕阳中的新娘；
波光里的艳影，
　在我的心头荡漾。

软泥上的青荇，
　油油的在水底招摇；
在康桥的柔波里，
　我甘心做一条水草！

那榆荫下的一潭，
　不是清泉，是天上虹
揉碎在浮藻间，
　沉淀着彩虹似的梦。

寻梦？撑一支长篙，
　向青草更青处漫溯，
满载一船星辉，
　在星辉斑斓里放歌。

但我不能放歌，
　悄悄是别离的笙箫；
夏虫也为我沉默，

沉默是今晚的康桥！

悄悄的我走了，
　正如我悄悄的来；
我挥一挥衣袖，
　不带走一片云彩。

选自《猛虎集》，新月书店 1931 年版

此诗作于徐志摩第三次欧游的归国途中。时间是 1928 年 11 月 6 日，地点是中国海。但他这次重游康桥的时间，却是在 7 月底的一个夏天。他是在英国哲学家伯特兰·罗素家里逗留了一夜之后，事先谁也没通知，就在一个晴朗的下午，一个人怀着砰砰直跳的激动心情，悄悄地到康桥来找他的英国朋友的。所谓"康桥"，现在通译"剑桥"，即著名的剑桥大学所在地，是一个风景秀丽的地方。因徐志摩年轻时曾在此读书、生活过，结识过许多英国朋友，故对此常怀有一股特殊的感情。遗憾的是，因他事先没有联系好，他所熟悉的英国朋友一个也不在，只有他所熟悉的康桥，在那里静静地等待着他。于是，他一个人就在他七八年前曾经生活过的每一块地方、每一个角落，静静地散起步来，那过去的一幕幕生活图景，又重新在他的眼前展现……由于他当时比较忙，又赶着到达廷顿庄去会见另一位英国朋友，故未把这次感情的活动记录下来。直到他乘船离开马赛的归国途中，面对汹涌的大海和辽阔的天空，才展纸执笔，记下了这次重返康桥的切身感受。

弄清这首诗的写作背景，有助于我们对它的理解。第一节中所谓的轻轻的来和走，正说明了他只身悄悄来到和离开康桥时的情景。第二节实际上只是写岸边柳树倒映在剑河里的情景，但他却写得那样鲜明，那样甜蜜，那样美丽，而且浸透了诗人无限欢喜和眷恋的感情。第三节实际上只是写剑河里的水草，"招摇"二字，生动地写出了康桥对他的欢迎态度，而"甘心"二字，也正写出了他对康桥的永久的恋情。第三节中所谓的"榆荫下的一潭"，即是指拜伦潭，那里榆荫蔽日，是一个非常清凉的地方，诗人过去读书时常在那里乘凉，遐想。那里明明是一潭清泉，但诗人偏说不是，而是天上被揉碎了的彩虹和漂浮在潭水上的水藻相杂在一起，沉淀在潭水的深处，就如同彩虹似的梦一般。因为第四节写到了梦，于是诗人在第五节中很自然地转到了寻梦。

这首诗笼罩着一种寂静的氛围。绘幽静之景色，状宁谧之心境。在诗的末尾，诗人想象自己撑一支长篙，向远方草色深处漫游，迎着和风，沐着星辉，真是连缺乏音乐灵感的人也会禁不住放声歌唱，可是诗中的思路随即逆

转:“但我不能放歌”,诗境依旧复归和沉浸于寂然。而“悄悄是别离的笙箫;/夏虫也为我沉默”,更是特意将“笙箫”和“悄悄”、“夏虫”和“沉默”这无法调合的事物连接起来,意在表明诗人离情的不可遏制,而“沉默是今晚的康桥”一句,则将诗人静思默想的心境推向了极致。

此诗四行一节,每一节诗行的排列两两错落有致,每句的字数基本为六七字(间夹八字句),于参差变化中见整齐;每节押韵,逐节换韵,追求音节的波动和旋律感。此外,音节上也轻盈柔美,“轻轻”、“悄悄”等迭字的反复运用,不仅增强了诗歌轻盈的节奏,而且故意将那股热烈的情绪压在诗的内层,让自己去领会。首节和尾节句式相似,遥相呼应,给人一种梦幻般的感觉。

(孙琴安 戴 达)

黄 鹂

徐志摩

一掠颜色飞上了树。
“看,一只黄鹂!”有人说。
翘着尾尖,它不作声,
艳异照亮了浓密——
像是春光,火焰,像是热情。

等候它唱,我们静着望,
怕惊了它。但它一展翅,
冲破浓密,化一朵彩云;
它飞了,不见了,没了——
像是春光,火焰,像是热情。

选自《猛虎集》,新月书店 1931 年版

这首诗约写于 1929 年。此时徐志摩在上海光华大学及南京中央大学同时任教授,并兼任中华书局编辑。据当时受教于徐志摩的赵家璧追忆说,是年“天气从严寒脱身到初春”,由几位同学的请求和经过徐先生“满怀的同意,从局促昏黑的课堂里,迁到广大的校园去上课”。这里是一个大树林子,顶上有满天的绿叶。小鸟儿嘲啾地唱着歌,一排长石凳上,同学们便依次地坐下。徐先生依在那棵梧树干上,开始念着西诗西文,多所感慨。他把住在这世界上的人,不想高飞远走的人,骂做芙蓉雀。他举起了他的右手,指着碧蓝的天空,风动的树林,他说:“让我们有一天,大家变做鹞鹰,一齐到伟大

的天空，去度我们自由轻快的生涯吧，这空气的牢笼是不够我们翱翔的。”（参见陈从周《徐志摩年谱》）

我们似可将上述追忆当做徐志摩写作这一首《黄鹂》的背景。

如题所示，这首诗写的是黄鹂，是匆匆飞来又匆匆飞走的黄鹂。匆匆飞来又匆匆飞走的黄鹂是诗人眼前所见，而希望和失望交织的情怀却是诗人胸中所藏之情。如前述背景所示，此诗所表现的就是那么一种冲破牢笼、高飞远走，去度自由轻快生涯的渴求。诗人写这首诗已在上海寓居几年，事业上南北奔波，思想上苦闷彷徨，“不知道风是在那一个方向吹”，而与陆小曼的家庭生活也有许多难言的苦处。用他自己的话来说，“最近这几年生活不仅是极平凡，简直是到了枯窘的深处。”（《猛虎集》序言）然而，大自然的风光，包括这树林，这黄鹂，又不时无意中唤醒了他久蛰的性灵，这便“像是春光，火焰，像是热情”，在瞬间“艳异照亮了浓密”，可“它飞了，不见了，没了”，一闪即逝，真是偶有的欢欣，长久的苦痛。

诗的第一节五行画黄鹂飞来，实写仅两句，“一掠颜色飞上了树”，“翘着尾尖，它不作声”，这与其说是在画形，勿宁说更重在画神。前一句极妙，以“一掠颜色”指代疾飞而来的黄鹂，画出了色彩，更画出了动感。后一句也极妙，只画黄鹂翘着尾尖，它不作声，这又是以瞬间之形画其瞬间之静。一动一静，仅此二句，就生动地画出了黄鹂疾飞而来默立于树的神采。“有人说”一句，只用“看，一只黄鹂”，即鲜活地点染出黄鹂飞来时所激起的惊喜雀跃之情。最后二句，渐由实而虚，倾诉着由眼前黄鹂所激荡起的欢欣、愉悦和期冀。

如果说前一节的五句是写久蛰性灵的瞬间解脱的欢乐，那么，后一节五句则是写这欢乐又在瞬间逝去的惆怅。这是一种感情的反差。最后复叠的一句“像是春光，火焰，像是热情”，与前一节结句词语相同而情怀迥异，前面一句是写充实感，而这复叠的一句却是写失落感。一般诗中的复叠，多系一咏三叹，而这首诗中的复叠，却是感情的逆转，这是诗人运用这一手法时的独到之处。

诗人在《猛虎集》序中说：“痛苦与欢乐是浑成的一片”，这《黄鹂》即是一个注脚。不过，诗人流露出来的更为持久的还是痛苦，而欢乐仅仅是可望而不可及的。诗人的性灵在无意中瞬间摇活了，又在终不可解脱的困窘中飘逝了。这是诗人在《黄鹂》中，也是在《猛虎集》的不少诗作中，所表露出来的带有共性的情怀。　　（尹在勤）

我不知道风——

徐志摩

我不知道风
是在那一个方向吹——
我是在梦中，
在梦的轻波里依洄。

我不知道风
是在那一个方向吹——
我是在梦中，
她的温存，我的迷醉。

我不知道风
是在那一个方向吹——
我是在梦中，
甜美是梦里的光辉。

我不知道风
是在那一个方向吹——
我是在梦中，
她的负心，我的伤悲。

我不知道风
是在那一个方向吹——
我是在梦中，
在梦的悲哀里心碎！

我不知道风
是在那一个方向吹——
我是在梦中，

黯淡是梦里的光辉。

选自《猛虎集》，新月书店 1931 年版

此诗作于 1927 年前后，这是一首流传久远但也是众说纷纭的诗。茅盾曾在肯定它的形式美的同时批评了它的内容的单薄："我们能够指出这首诗形式上的美丽：章法很整饬，音调是铿锵的。但是这位诗人告诉了我们什么呢？这就只有很少很少一点儿。"（《徐志摩论》）如果单从直白地"告诉"了读者什么这个角度来考察，它的内容确乎是很少的，不过若从表现诗人隐秘的内心世界的角度来探究的话，应该说它是蕴藏和暗示得很多的。

这首诗包涵着很大的感情容量。徐志摩是个偏于理想型的诗人，他二十年代初带着满脑袋的平等博爱观念从英美留学归来，希望在中国实现西方资产阶级的民主自由制度。然而半封建半殖民地的中国现实同他的思想发生了越来越尖锐的矛盾，他的追求在现实社会生活中只能是处处碰壁。主观和客观的不可解决的矛盾，使他的热情日益冷却而走向感伤和消沉。这首隐藏在爱情幌子下的诗，就典型地概括了诗人的心灵历程，倾吐了他那理想破灭的悲哀和彷徨无主的情绪。

这首诗着意于抒写感情的波澜。诗人这种受影响于十九世纪英国浪漫派诗歌的主情艺术，可能更迫近诗歌的本质，标志着中国新诗的某种进展。值得注意，诗人在这首诗里没有径情直露地抒发感情，而是将感情精心加以提炼，采用了富于诗意的委婉曲折的表达方式。它以"我是在梦中"作为中心意象，用这种非现实的意象来暗示自己同现实的游离，因此不论是前三节迷醉于甜美的梦境，还是后三节沉溺于黯淡的梦境，都同样回旋着"我不知道风/是在那一个方向吹"的主旋律。这种艺术方式，有利于诗人感情迷惘的深层表现。为了把自己的感情表现得强烈、深沉且富于美感，这首诗注意追求一种纯净而有变化的音乐效果。诗的章法很严谨，前三节和后三节在感情色调上构成强烈的反差而又彼此呼应。诗的旋律也是回荡起伏的，全诗六节，每节四行，各节前二行字句完全相同，后二行的第一句相同，第二句略有变化，这样全诗在反复回旋中又逐层深化，音律的齐整和谐也增强了此诗的乐感。全诗单行为五字句，双行为八字句，音节是单行三顿，双行四顿，韵式为双行押韵，一韵到底，但各节第二句以单音词收尾，第四句则以双音词收尾。这些统一而又多样的艺术因子的错综组合，使诗篇获得迷人的音乐效果。徐志摩曾说："从一点意思的晃动到一篇诗的完成，这中间几乎没有一次不经过唐僧取经似的苦难的。"（《猛虎集·序文》）仔细寻味这首诗的艺术构成，自可体会诗人创作的甘苦。　　（吴欢章）

我从 CAFE① 中出来…… 王独清

我从 Café 中出来，
身上添了
中酒的
疲乏，
我不知道
向那一处走去，才是我底
暂时的住家……
啊，冷静的街衢，
黄昏，细雨！

我从 Café 中出来，
在带着醉
无言地
独走，
我底心内
感着一种，要失了故国的
浪人底哀愁……
啊，冷静的街衢，
黄昏，细雨！

选自《圣母像前》，光华书局 1926 年版

这是一首形式主义的诗。为了表达海外游子的惆怅之情，诗人不但选择了冷静的街衢、黄昏的细雨以及咖啡馆里走出的醉客作为他所歌吟的对象，而且在字数的排列上，将长句拆成一组长短不齐的韵脚，如用每一行的字数来表示，每节的排列就是 7、4、3、2、4、10、5、6、4。以不齐的韵脚来表现诗人醉后在细雨中歪歪斜斜行走的神态，诗的每一行都很短促，其中 10 字、6 字句的中间都有标点断开，使整个诗读起来时断时续，以表现诗人歌吟时的形态。全诗共分两节，除了首句和末二句两节完全相同外，其余每行的字数两节也完全一致，这样加强了全诗的旋律感，而且两节都是第二行与第五

行押韵，第三行与第六行押韵，第四行与第七行押韵。使人读时会感觉有许多小的旋律贯通全诗。应该说，这是一首音乐性很强、适合于吟唱的作品，它不是追求字数的外在齐整，却综合地调动起字数、韵脚以及内在旋律上的特点，构成诗的形式。

同时，这也是一首富有画面感的作品，它并不是在追求字面的艳丽，而是力求表现人的心境：醉酒人从咖啡馆里出来，映入眼帘的是三个被标点隔开的意象：清冷的街道、黄昏和细雨，它们反衬出刚失去的咖啡馆里的温热、刺激以及失去时间的迷醉，由此滋生出某种失落感。环境是静的：冷静的街衢、无言的人，然而画面是动的：人在走着、雨在下着，黄昏在一点一点地将天色变得黯淡，它们触动了诗人的愁绪，于是吐露出一连串起伏不定，似断似续的字眼、诗和歌。这是作者刻意追求的所谓"纯形式"，就思想性而言，它并不表达什么具体内容，只是抓住了一丝情绪、一缕感觉，用文字当作音符，表现出某种抽象的意蕴。因此，他说乡愁，只是哀哀地用"失了故国的浪人"来比拟；他望前途，是诉说一个醉酒人无家可归的心绪，处处用的是暗示，反映出留欧学生中一部分颓丧者的生存方式。在诗情的表达上，虽然两节中的词语出现重复，但内蕴却有分别，前一节写酒精中毒后的迷茫；后一节是醉意未消的独步，生理反应不同，情绪也不同，前者是朦胧状，后者是深思状，同一场景下的寥寥数句，相当有层次地勾勒了人的情绪变化以及悲哀的发生。

五四初期，新诗为反对旧体诗的格律束缚，故意夸大"明白如话"、"直抒胸臆"的审美功能，结果是走向反形式主义的极端，造成白话诗语言的粗制滥造和形式上的虚无主义。二十年代中有一批诗人意识到这个问题的严重性，他们从各自的立场出发，有的提倡现代格律诗，有的强调诗的形式美，企图用以救正白话诗的病根。王独清从法国象征主义诗歌中汲取了音乐性和色彩感等创作特点，以求在新诗形式上的创新，这首诗正反映了诗人的这一努力和实践。　　（陈思和）

〔编者注〕 ①Café，法语：咖啡馆

但丁墓旁　　王独清

现在我要走了（因为我是一个飘泊的人）！
唉，你收下罢，收下我留给你的这个真心！
　　我把我底心留给你底头发，
　　你底头发是我灵魂的住家；

我把我底心留给你底眼睛，
你底眼睛是我灵魂的坟茔……
我，我愿作此地底乞丐，忘去所有的忧愁，
在这出名的但丁墓旁，用一生和你相守！
可是现在除了请你把我底心收下，
便只剩得我向你要说的告别的话！
Addio, mia bella! ①

现在我要走了（因为我是一个飘泊的人）！
唉，你记下罢，记下我和你所经过的光阴！
那光阴是一朵迷人的香花，
被我用来献给了你这美颊；
那光阴是一杯醉人的甘醇，
被我用来供给了你这爱唇……
我真愿作此地底乞丐，弃去一切的忧愁，
在我倾慕的但丁墓旁，到死都和你相守！
可是现在我惟望你把那光阴记下，
此外应该说的只是平常告别的话！
Addio, mia Cara! ②

选自《圣母像前》，光华书局 1926 年版

王独清虽然写过一些自称是"象征主义"的诗，但从骨子里说，他依然是个浪漫派，弥散在他的诗作里的，不外是崇古、伤感、夸张，以及流浪文人的自我恋癖。

《但丁墓旁》或许是诗人在游历中所遇到的一支浪漫插曲，或许是自我恋造成的艺术迷幻。总之，它只是一首纯情的恋曲，而且置于古代最伟大的精神恋爱诗人的墓前演出，增添了诗的浪漫情趣和真纯所带来的魅力。

诗是用散文式与纯诗式相结合来写的，依诗人自己解释：散文式无韵、不分行；纯诗式有韵、分行，但又分限制字数和不限制字数两种。这首诗共有两节，每节的字数都有所限制，两节的句式和字数大致相等，保留了旋律统一的特征。诗的每一节都分散文式与纯诗式两个部分，散文式用在开首两行句子和尾部五行句子，诗人用一种独白式的语体向女郎诉说衷情；纯诗式用在每节的中间四行，以严整的排列和韵脚构成诗体，而且每四句中，一、

二行押韵，三、四行押韵；第一节的一、二行与第二节的一、二行押韵，第一节的三、四行与第二节的三、四行的"晴"、"醇"韵脚通用，使两节诗体部分在内容上、韵脚上都出现重叠的关系，加强了诗的抒情效果。

它几乎可以成为一首流行歌手吟唱的歌。独白的第一句是"现在我要走了"，定下了全诗的伤感情调，主题在于分离。包含了与以前无穷无尽的山盟海誓，情意绵绵的浪漫生活的告别。"因为我是个飘泊的人"，这似乎是自我辩解，也似乎是浪漫诗人的宿命，现实总是严酷地把梦境打碎，在古典艺术的光荣国度里处处被宠罩在梦的氛围中，然而诗人醒了，他意识到自己作为一个"飘泊者"的身份与使命，告别这一切既是无可奈何的命运所决定，也是理智的一种告诫，因而诗人在独白中是清醒着的，他真诚地愿意留在此地与心上人生死相守，甚至不惜作一乞丐，但理智却只允许他留下自己的心和回忆。

纯诗体的四句插入独白之中，可以看作是离别之情的高潮点，也是两情依依相拥，最后一次达到的狂迷深醉境界。长句中的用字不断描写对象的身体部分：头发、眼睛、美额、爱唇……，这种富有暗示性的语言背后存在着另外一种浑然归一的情感的存在方式，它包含着回忆，也暗示着现实。诗人利用整齐的长句来重复句式，不断加强了旋律的顿扬，也加大了整篇作品的情绪的力度。

诗人认为，"散文式有散文式能表的思想事物，纯诗式有纯诗式能表的思想事物；如一篇长诗，一种形式要是不足用时就可以两种并用"（《再谈诗》）。这首诗不是长诗，但形式上却取了两种形式之结合，并在内在统一上产生出富有表现力的效果，诗所要表现的情绪，意蕴甚至形式美也为之变得复杂和微妙。（陈思和）

〔注〕 ①②意大利语，意思是：再见，我的亲爱的。

落 花

穆木天

我愿透着寂静的朦胧 薄淡的轻纱
细听着淅淅的细雨寂寂在檐上激打
遥对着远远吹来的空虚中的嘘叹的声音
意识着一片一片的坠下的轻轻的白色的落花

落花掩住了藓苔 幽径 石块 沉沙
落花吹送来白色的幽梦到寂静的人家

落花倚着细雨的纤纤的柔腕虚虚的落下
落花印在我们唇上接吻的余香 啊 不要惊醒了她
啊 不要惊醒了她 不要惊醒了落花
任她孤独的飘荡 飘荡 飘荡 飘荡在
我们的心头 眼皇 歌唱着 到处是人生的故家
啊 到底哪里是人生的故家 啊 寂寂的听着落花

妹妹 你愿意罢 我们永久的透着朦胧的浮纱
细细的深尝着白色的落花深深的坠下
你弱弱的倾依着我的胳膊 细细的听歌唱着她
"不要忘了山巅 水涯 到处是你们的故乡 到处你
们是落花"

二五，六，九

选自《旅心》，创造社出版部 1927 年版

穆木天在日本留学期间受到法国象征派诗歌的影响，初期的诗作中追求一种朦胧的情调和语言的音乐美。诗人 25 岁时写的这首《落花》就是这种诗风的一个代表。

这首诗不同于一般的浪漫主义抒情之作，具有象征派诗幽远朦胧的特征。诗人找到了落花这一情感的象征物，把两种感情的溪流巧妙地交汇在一起，使得落花的吟咏成为一个短小的复调主题的二重奏。诗的第一主题是爱情甜蜜的追求，诗的第二主题是人生飘泊的感叹。诗人把这两个主题、两种情调交错地深寓在富于飘零与甜美色彩的"落花"这个意象之中。

《落花》是初恋时诗人心态的素描。与恋人刚刚欢聚离开，心被一种甜美和宁静笼罩着。这时，诗人是多么深情地在回味着自己爱情的甜蜜和纯洁啊！"落花"进入诗人的意识而成为这一情思的象征物，是非常自然的选择。诗思就从这里开始了。

诗人倾听的心是那样细腻：他愿透过"寂静的朦胧"与"薄淡的轻纱"，即在黄昏与薄雾中"细听"檐雨的淅沥和由远方飘来的一声"嘘叹"，意识到那是一片片坠下的"轻轻的白色的落花"。这是落花的"嘘叹"，也是一种美的飘落的声音。在这轻轻的白色落花的"嘘叹"声中，诗人在朦胧的境界中品味着恋人情感的"细语"与纯洁的深情。"细雨"、"落花"都被赋予了象征意义而具有了某种感情。

诗的第二节说，这落花如两人的情感无处不在一样，洒满了整个世界，

也把"白色的幽梦"吹到自己的心头。这落花是那样柔婉多情，又是那么令人浮想联翩，令人陶醉。诗人用细腻的笔调，由远到近地展开了这第一主题的抒写。朦胧的色调中表达了似爱非爱、似花非花的境界。

落花已经成了两人爱情连结的象征。她在两个人的感情上都唤起了一种美的联想、飘零的联想。转入第三节后，诗由一个人的独咏，变为一对恋人同声的倾诉。"落花"的意象也逐渐被赋予另一番孤独飘泊的感情色彩，于是乐曲的第二主题由隐而显地呈现出来。落花的孤独飘泊、无家可归的感情，同时也是诗人和恋人共同情感的一种外化，是处在异国他乡一个青年学子心态的象征。诗人内心激荡着飘泊的痛苦，这痛苦也浸染了爱的灵魂，由此才对着落花发出了"啊　到底哪里是人生的故家"这样的呼声。

在这无可依存的飘泊的心灵中，只有爱才能使人得到慰藉、忘记痛苦。于是在"寂寂的听着落花"中，两颗爱的心灵又融而为一了。他们唱出了共同的心声，在永远的相爱中才有甜蜜的幸福与生命的归宿。在朦胧的薄雾和坠下的落花中，她依偎在"我"的臂中，倾听着"我"发自心灵的歌。人生的飘泊感在甜美的爱情中得到了解脱，或者说得到了暂时的慰安。全诗到此结束，双主题的奏鸣曲又升华为一个旋律。落花的意象给人一种多层情感。全诗也由此而流露一种透明的朦胧与健康的感伤相融合的神秘气息，使读者的感觉也笼罩一层"薄淡的轻纱"。

穆木天受法国象征派诗歌的理论影响，提倡创造"纯粹的诗歌"。而其中最重要的是强调音乐美与绘画美的统一，主张把"音"和"色"放到诗的文字中来。在音乐美方面追求一种诗的语言律动与被传运情感律动的完全和谐一致，如写风声、雨声的感觉必须使用与之相应感觉的语言来传运。在绘画美方面，追求诗歌语言的色彩感。《落花》一诗自觉地实践着这些美学追求。诗中服从爱情的主题，始终贯穿一种白的色调、轻的声息。如薄淡的轻纱般的白雾，寂静的朦胧的黄昏，淅淅沥沥的细雨寂寂从檐上滴落，轻轻的白色的落花，以至连"幽梦"也是"白色"的了。这一色调与整个诗的情感保持了和谐一致。全诗注意音乐美感的效果。首先，注意每节的押韵都与"落花"相协调，听起来有一种和谐的美感。其次，注意双声和叠韵字的运用，如"寂静"、"淅淅的细雨"、"轻轻的白色的落花"、"纤纤的柔腕"、"深深的坠下"等，有的是复词的形容词，有的是双声词，有的是叠韵词，穿插在诗中，增强了诗歌的音乐感，而这些词又尽量与自然景物中的落花、檐雨的律动相一致，造成了自然中的声音与诗中情感律动的声音一致的境界：缠绵、感伤而柔美。复次，有些诗句的重复出现也加强了听觉上美的效果。穆木天的爱情诗"托情于幽微远渺之中，音节也颇求整齐"（朱自清语），在"五四"后期的爱情诗中，确是别具一格的。　　（孙玉石）

流亡者的悲哀

穆木天

在海的那边，山的那边，
母亲在望儿子，弟弟在望哥哥；
可是，没有人晓得，在这个大都市中，
我一个人在拖着我的流亡者的悲哀。

“可怜的落侣雁”般地悲凄，
故园的烽火，更显得我的空虚，
看见青年朋友，感到自己老了，
遇到跃动的生命，觉得自己是刑余。

在阴凄的巷中，度着虚伪的生活，
人生的途径，在心中被虐杀着；
憎恨，如烈火潜在黑煤块里，
流亡者的悲哀，也只有流亡者拖起。

到海的那边，到山的那边，
流亡者的悲哀和憧憬交集着；
我也不想母亲，我也记不起弟弟，
故园的屠杀和烽火，在心中交映着。

一九三六年七月二十一日晚

选自《流亡者之歌》，上海乐华图书公司 1937 年版

“九一八”之后，许多东北三省的同胞流落关内，一大批爱国青年如诗人一样成为民族苦难群中的流亡者。诗人 1929 年夏回吉林故乡任教，1931 年 1 月漂流到上海，加入“左联”，以后又参加中国诗歌会的工作，写了许多斗志昂奋的诗篇。但诗人的心灵又多一层敏感。他虽一面在战斗，一面又深感到流亡者的悲哀。一种内心的焦灼与痛苦迫使诗人唱出了这首真实之歌。

诗的第一、二节，写自己作为一个流亡者的悲哀与孤独。在山的那边、

海的那边，敌人铁蹄下的母亲在望着远方的儿子，弟弟在望着千里之外的哥哥。但是谁又能理解"我"这个人内心的痛苦呢？在这个大都会中，只有我自己深知，我怎样沉重地"拖着我的流亡者的悲哀"。像一只失群的孤雁，望着故园的烽火，"悲凄"的心中又增加了一种"空虚"感。"看见青年朋友，感到自己老了，/遇到跃动的生命，觉得自己是刑余"。消沉的声音中，透出一个敏感的灵魂自责的痛苦。诗人这种自责，正是心灵警醒和不断反思的可贵的精神表现。

第三节诗进一步展示内心悲哀的激烈性。自己不安于"虚伪的生活"，痛苦于战斗的"人生途径"之被"虐杀"。由此，心灵的痛苦引向对民族敌人的"憎恨"。诗人自觉地意识到，无论如何的境遇，必须肩起民族受难的十字架。"流亡者的悲哀，也只有流亡者拖起"。

最后一节，一种胜利的憧憬和献身的精气，征服了悲哀的心流。心中唱的已是"到海的那边去，到山的那边去"的奋起催征之歌了。心中升起了希望的光亮。"悲哀"与"憧憬"织成了心中复仇的亮色。

此诗保留了挖掘内心情感矛盾的特色，但这感情世界却与民族苦难与故园的烽火连在一起，为这首爱国诗篇带来了个性的色彩与抒情的深度。那种"纯诗"的音乐美的影子不见了。呈现于诗中的是一颗为民族苦难燃烧着的心。诗人写了这心灵战胜自我"悲哀"的历程，比起那些呼喊的口号诗来，就显示了不同的艺术光彩。朱自清先生说："抗战以来的诗，似乎侧重'群众的心'而忽略了'个人的心'"（《诗的趋势》）。《流亡者的悲哀》，则在民众的心声中跃动着一个爱国青年的"个人的心"，这声音越是属于"个人"的，也就越能贴近和打动千万流亡者的"群众的心"。诗中的"悲哀"也就具有更加广袤的内涵了。

写实的抒情代替了"落花"式朦胧的象征。诗人的审美情趣已经发生了有利于贴近现实和人民的转变。思想增强与艺术美失落的不平衡现象也在这首诗中有所表现。比起诗人同期其他作品来，《流亡者的悲哀》尚留有自身艺术发展的承袭性。有些有利于更深层地表现内心世界的手法，诗中仍有所见。"流亡者的悲哀"用"我一个人拖着"来搭配，说"流亡者的悲哀，也只有流亡者拖起"，这"拖着""拖起"悲哀，就不是一般的写实的手法的表述，诗人使用之后，加重了情感表达的分量。整首诗没有更多的明喻，即使一些较为明白的情境，也用了稍微模糊化了的写法，如诗的开头与结尾都用了"海的那边，山的那边"，只是一处用"在"字，一处用"到"字，没说自己怎样投身赴敌的决心，心灵的变化历程却得到了暗示。诗人在坚持为现实服务的原则前提下仍关注传达美的"诗心"。（孙玉石）

月夜渡湘江

穆木天

今夜我渡过了这琥珀色的湘江，
远望去是一片苍茫，
在雾影里飘动着往来的小舟，
在空气中浮荡着朦胧的月光。
月光照耀在水面上，
月光也照耀远近的田野和山岗；
它照耀着无数的农村和都市，
它也照耀着辽远的我的故乡。

在故乡是血和肉的搏斗呀，
多少地方都变成了修罗场，
正如同这湘江岸上的古旧的城池，
变成了血肉交织的瓦砾场一样。

在瓦砾中江水流转着，
好像是一滴血一滴泪在动荡，
祖国的过去和未来，
也一滴血一滴泪流动在我的心上。

在我的心里是充满着各种的回忆呀，
如同古老的传说充满着这古老的湘江。
湘江的水今天是阴郁而美丽的，
月色朦胧中使我感到无限的兴奋和惆怅。

随着江水我的心奔驰着，
我看见无数的苦难的田野和村庄，
从长白山一直到大庾岭上，
我好像听见血腥的风在飘扬。

随着江水我的心在驰想着，
这湘江上曾经作过多少次革命战场！
可是这个负载着民族光荣和耻辱的土地呀！
今日在苦难中又发出新时代的火光。

民族革命战争的火焰燃烧着，
从鸭绿江一直到澜沧江上；
从帕米尔高原到东海滨，
多少人为祖国的自由解放在武装。

湘江，在他古老的姿态中，
也给我们呈露出他的英勇的形象，
今天他是忧郁而美丽的，
月色朦胧中，他好像是松花江一样。

如同在松花江上一样，
我看见多少的火把在高张。
在废墟中是蕴藏着多少复仇的种子，
湘江今天在他的战斗中生长！

今天我渡过了这琥珀色的湘江，
湘江原野上是一片苍茫，
（多少苦难的回忆在我的心上萦回着，）
我战栗地憧憬着他的未来的荣光。

一九四〇年十一月十四日，夜，坪石

选自《新的旅途》，重庆文座出版社 1942 年版

诗人 1939 年于云南澄江任中山大学教授。夏秋之间随学校迁往广东，年底只身渡湘江，到坪石。这首《月夜渡湘江》，就写在这个时候。

和诗人其他一些写抗战的诗作相比，这首《月夜渡湘江》不同之处，首先是诗人那种对美的景色的敏锐捕捉与对现实和历史的广阔联想。

诗人心中涌动着的民族抗战的愤火，和湘江的美丽夜色构成了强烈的对照。他凝视这美丽的湘江月色：琥珀色的江水在流淌，远处是一片苍茫的

夜色，雾影中飘动着点点渔舟，空气中浮动着朦胧月光。这是多么宁静安详的湘江月色图景啊。美的月光照着周围的一切，给大地披上了朦胧的轻纱。月光引起了他辽远的遐想。故乡的苦难与搏斗的情景呈现在自己的眼前。那远景和近景的"血肉交织的瓦砾场"，如同古罗马的满是血肉与废墟的搏斗场一样。

湘江，在中国现代革命史上写过悲壮的一页。诗人的想象向历史的纵深突进。瓦砾中江水的流转，如一滴血一滴泪在水波中起伏动荡。祖国的过去和未来，也如这一滴血一滴泪流动在自己的心上。他为今天的苦难而愤怒，也为历史的创痛而思索，更为现实中民族的觉醒而兴奋。他热情地赞颂着："这个负载着民族光荣和耻辱的土地呀！/今日在苦难中又发出新时代的火光。"这是比湘江夜色的美更为壮美的历史篇章，也是诗人写这首诗的核心主题。下面的一些诗行的歌唱，都是对这一主题的展示。诗人从历史和现实的沉思中展示了一个民族不可征服的真理："在废墟中是蕴藏着多少复仇的种子"。因此，诗人坚信，苦难的回忆能够萦绕心头，也将必定能够成为过去。琥珀色的湘江的忧郁和美丽已经使诗人产生了伟大的期待："我战栗地憧憬着他的未来的荣光"。

《月夜渡湘江》，是在现实生活与诗人内心统一的层面上，力求达到音乐美与绘画美统一的一首抒情诗。读这首诗，我们感到琅琅上口，可吟可诵，具有一种江水奔流一般的音乐美。同时，那琥珀色的江水，那苍茫的长空，那雾影里飘动的小舟，那月光下的田野与山岗，都市与村庄，以及那月光中夜渡沉思的诗人，构成了一幅十分美的山水画。忧郁而美丽的湘江因为诗人的渲染显得妩媚动人，也引人浮想联翩。画的特点给这首很现实的诗篇铸成了引人深思意蕴甚重的意境。诗人的情绪、思想，由于这意境的创造而具有了更耐寻思和嚼味的品格。 （孙玉石）

残 烛

冯乃超

追求柔魅的死底陶醉
飞蛾扑向残烛的焰心
我看着奄奄垂灭的烛火
追寻过去的褪色欢欣

焰光的背后有朦胧的情爱
焰光的核心有青色的悲哀

我愿效灯蛾的无智
委身作情热火化的尘埃

烛心情热尽管燃
丝丝的泪绳任它缠
当我的身心疲瘁后
空台残柱缭绕着迷离的梦烟

我看着奄奄垂灭的烛火
梦幻的圆晕罩着金光的疲怠
焰光的背后有朦胧的情爱
焰光的核心有青色的悲哀

选自《红纱灯》，创造社出版部 1928 年版

冯乃超的文艺生活是非常短促的；然而，他却为中国初期象征派诗歌点亮了一盏耀着朦胧感伤的"红纱灯"。《残烛》就是这盏"红纱灯"明灭闪烁的一柱烛火。

《残烛》是首抒情诗。它以凄惋感伤的调子唱着诗人的心曲：爱情的痛楚与人生的哀愁。全诗四节可分为二个层次。第一层（第一节）可看作引诗，借灯蛾扑火之景生情。第二层（第二、三、四节）反复咏唱、抒情，表达了诗人宁为玉碎、不为瓦全的意愿：愿效灯蛾，化作尘埃。这里，诗人表现的并非真实的爱情，而是一部分知识青年寻求理想的内心悲苦和对美好与幸福目标的执着追求。与狭窄的抒情内容相比，《残烛》的真正魅力在于淡淡的哀愁上面浮动着的语言音节的美。诚如朱自清所说："冯乃超氏利用铿锵的音节，得到催眠一般的力量，歌咏的是颓废，阴影，梦幻，仙乡。"（《〈中国新文学大系·诗集〉导言》）。的确，诗人注意给自己的情调找到一种富于音乐美的外形，十分讲究抒情格调的动听。

这首诗四节，十六句，不仅诗行整齐，而且注意押韵，遣词造句也追求和谐悦耳，努力在整齐的形式美中实现音乐美，使感伤的情调在动听的形式中传达出来。这是冯乃超突破李金髮象征诗过分自由散漫的局限，而对新诗艺术美的建设所作的有益的探求。从这首节奏和韵脚都很整齐协调的诗作中，我们可以看出诗人在学习象征派诗歌表现方法的同时，也有意吸取中国传统的民族诗歌对仗、炼字和注重声韵优美的特点。体现了诗人在艺术表现上由摆脱旧体诗词的束缚而走向吸取旧体诗词的养分这一变化的倾向和

痕迹。所有这一切，使得此诗没有其他象征诗作那样的晦涩和朦胧，而更多一些抒情意象的明朗和清丽。如诗的第二节："焰光的背后有朦胧的情爱/焰光的核心有青色的悲哀/我愿效灯蛾的无智/委身作情热火化的尘埃"。朦胧的情调，象征的意象，还有"青色的悲哀"这样通感的语言观念搭配，都属于象征诗的特点，而灯蛾扑火这一核心意象和整首诗的抒情意境，都又有民族的艺术情趣和色彩。这种诗风特征与冯乃超身居扶桑，却自幼接近古典文学，读了大量中国古代文学书籍，深受中国古代诗歌的熏陶密不可分。

音色的美与民族的风韵正是冯乃超注入象征诗中的艺术养分。

（崔明芬）

苍黄的古月

冯乃超

苍黄的古月地平线上泣
氤氲的夜色浥露湿
漫着野边有暮烟
掩我心头有忧郁

矗立的杉林默无言
睡眠的白草梦痕湿
惆怅的黄昏色渐密
　　沉重的野烟
　　沉重的忧郁

日暮的我心
浓冬将至的我心
夕阳疲惫的青光幽寂
给我黑色的安息

黑色的安息
黑色的安息
人影一般沉重的负荷

疲惫的心头压逼

苍黄的古月地平线上泣
氤氲的夜色浥露湿
夕阳的面色苍白了
　　沉重的野烟
　　沉重的忧郁

选自《红纱灯》，创造社出版部 1928 年版

二十年代中期，由浪漫主义走向象征主义创作道路的冯乃超，努力追求法国象征派诗人所提倡的音与色结合的"纯粹的诗"。他的诗作不仅讲究语言音节的美感，而且注重色彩的象征与丰富。《苍黄的古月》便是一幅色彩美的画卷。

这首诗用沉重的笔调抒写了古月的苍黄，"我"心头沉重的忧郁，表达了诗人对社会没落、文化衰微的哀伤。诗人忧伤的心境是通过富于色彩感的语言和意象显露的。他吟唱"苍黄的古月在地平线上泣/氤氲的夜色浥露湿"，他歌咏"睡眠的白草梦痕湿/惆怅的黄昏色渐密"，他哀唱"夕阳的面色苍白了"。这些富于色彩感的诗句加强了诗人抒情形象的鲜明性和感情色彩的浓重性。而这些色彩，又与初期白话诗不同，它没有郭沫若诗中那种强烈的光和热。诗人运用的是象征派诗歌观能交错搭配的方法，使视觉的色彩感与听觉的音感和嗅觉的味感交叉连接构成形象，如"夕阳疲惫的青光/给我黑色的安息"，这样，就达到了以浓重色彩来加强形象新奇的艺术效果。无怪朱自清说冯乃超"诗中的色彩感是丰富的"（《〈中国新文学大系·诗集〉导言》）。

在丰富的色彩变化中，全诗还有比较一致的色彩趋向——"苍黄"、"苍白"、"青光"、"黑色"，这种深暗的色调是这首诗，甚至是冯乃超所有象征诗的主调。这一色彩追求，不仅折射了象征派诗人的美学崇尚，还反映了诗人虽然对黑暗的社会现实充满厌恶和敌意，但又总是在一个相对狭小、相对封闭的艺术空间里进行咏唱，显得虚弱、颓丧和无能为力。虽然这种色调有时作为一种"底色"，或许能把其他色彩反衬得更加艳丽，鲜亮；然而，在整体的诗歌绘画中，难免留下一些"病态美"的暗影。当然，话说回来，冯乃超诗作中那丰富的色彩感，仍然为中国诗歌"诗中有画"这一艺术传统的发展提供了弥足珍贵的经验。

（崔明芬）

家　乡

饶孟侃

这回我又到了家乡，
　前面就是我的家乡：
远远的凝着青翠一团；
眼前乱晃着几根旗杆。
转个弯小车推到溪旁，
嘶的一声奔上了桥梁；
面前迎出些熟的笑容，
我连忙踏步走入村中。
故乡啊仍旧一般新鲜，
虽然游子是风尘满面！
你瞧溪荷还飘着香风，
歌声响遍澄黄的田陇，
溪流边依旧垂着杨柳，
柳荫下摇过一只渔舟。
呀呀井栏边噗噗洗衣，
炊烟中远远一片呼归，
算命的锣儿敲过稻场，
笛声悠扬在水牛背上，
　这回我又到了家乡，
　前面就是我的家乡。

1925，1，12

选自《晨报诗镌》第4号

这是一首思念家乡的诗篇，着重要表现的是诗人的思乡之情。

诗题《家乡》，但写的并不是诗人回到家乡后所见的种种景致，而是诗人飘泊在外时，时时萦回在心头的“家乡”的情景，即诗人“心头的幻影”。可以说，这个写法是相当别致的。诗中的种种景，是诗人以往在家乡生活中留下的最值得忆念的影象，它们组合起来，就是诗人心目中的“家乡”。于是诗篇便随着诗人的想象展开了一系列生动的情景：家乡一定是凝在“一团青翠”

之中，而村头一定还晃动着几根旗杆；步入村庄后小车经过溪旁，一定会很快地奔上小桥；“熟的笑容”一定会迎面而来……，还有溪荷飘着香风，歌声响遍田陇，溪边垂着杨柳，柳下摇过渔舟。井边乡亲洗衣，炊烟招唤归人，算命锣敲过稻场，水牛背上笛声悠扬……，故乡的这一切对一个游子来说是多么地熟悉和亲切啊。然而，它们并非是诗人眼前的实在，而不过是诗人“心头的幻影”。尽管是幻影，诗人却又将它当作实在，仿佛真的回到了故乡：“这回我又到了家乡，/前面就是我的家乡”，“心头的幻影”竟使诗人如此兴奋和激动，好象他真的回来了。这种虚实相间、以虚代实的写法，使该诗别有一番情趣。很难想象，如果诗人不这样写，而只是一个劲地实写诗人步入村中所见的种种情景，诸如鸡犬相闻、亲人话旧之类，那么，实则实矣，不过成了一篇流水帐，毫无情趣可言。

诗人写作这首诗的时候，正同闻一多、徐志摩一道，致力于新格律诗的倡导和实践。《家乡》一诗可称为新格律诗中的上乘之作。诗中每句均由四个音节组成，句式排列十分工整，兼之双句叠韵，读来琅琅上口。开头和结尾是一组重叠句，整首诗在匀齐的格律中体现了和谐优美的意境。这样的形式和写法，对当代新诗创作也许还有借鉴意义。　　（李复兴）

招　魂

饶孟侃

——吊亡友杨子惠

来，你不要迟疑，
趁此刻鸡还没有啼；
你瞧远远一点灯光，
渔火似的一暗一亮——
那灯下是我在等你。
来，你不要迟疑！

来，为什么徘徊？
我泡一壶茶等你来。
你看这一只白鹤
一只只在壶上飞着，
像不像往日的安排？
来，为什么徘徊？

来，用不着犹夷；
趁我在发楞，没想起，
你只管轻轻飘进来，
像落叶飘下了庭阶，
冷不防给我个惊喜。
来，用不着犹夷！

选自《闻一多全集》四《现代诗钞》，开明书店 1948 年版

二十年代中期的北京文坛，流传着关于“清华四子”的佳话。所谓“清华四子”，指子沅（朱湘）、子潜（孙大雨）、子离（饶孟侃）、子惠（杨世恩），当时他们“同住在西单梯子胡同的两间屋子里，每天作诗，写文章”（罗念生《朱湘选集·序》），和闻一多等人切磋诗艺，在新月诗派的主要阵地《晨报诗镌》上发表诗稿，因此又被人称为“新月四子”。“四子”中子惠英年早逝，饶孟侃的《招魂》就是为悼念杨子惠所作的一首短诗。

按理说，饶孟侃和杨子惠同窗而兼诗友，一旦永诀，其悲痛自可想见，可是《招魂》却把满腔悲痛和满腹思念紧紧包裹在整饬的诗行里面，写得从容不迫，舒展自如，独具一番出奇脱俗的艺术效果。

诗共三节，每节都用“来”这个呼唤语领起底下的诗行，干净利落，不枝不蔓，切合“招魂”这个诗题的含义。诗不单纯写“我”的等待，而是既写“我”的伴着灯光、守着茶水的举止，又写“你”的欲来未来、欲下未下的徘徊犹豫之状，两者互为条件，互相映衬，出色地渲染了那种万籁俱寂、一灯独对的静谧而神秘的气氛，并于这种气氛中透露出一股真挚、暖人的情怀，显得格外蕴藉动人。

先看第一节。诗人在灯下已经守候很久了，眼看东方即将破晓，时不我待，如何是好？看来只有再一次发出劝慰和呼唤：“不要迟疑”，接着又添上“趁此刻”三字，时间之紧迫，期待之急切，于此表现无遗。第三行忽然推开一步，改从对方写来。友人长逝，云水苍茫，这次归来将要度过多少关山河川？“远远”一词就是由此而发的，“一暗一亮”写灯火闪烁之状，同时也象征了主人内心起伏不平的感情，寓情于景，浑然一体，不由得第三者（读者）也随之进入这个特定的场景和氛围。第二节开始，“徘徊”与前面的“迟疑”意义相近而又有不同，“迟疑”纯属感情活动，“徘徊”则有了于不前的具体的形体动作，用在这里可以看作是亡友已经魂返故土，但尚未进入屋内。诗人用什么来招待徘徊于门外的友人？他特意端出了一壶茶，这茶水散发着芳香，浸透着友谊，定会引起对以往灯下品茶吟诗的绵绵不尽的回忆，更何况壶上白鹤展翅，引人遐想，“晴空一鹤排云上，便引诗情到碧霄”（刘禹锡：《秋

词》)，自古以来，白鹤就与诗歌结下了不解之缘，它既是诗人的吟咏对象，又是诗人爱好自由飞翔的性格的生动象征，到此，诗人不由得吟出："像不像往日的安排？"其语气之委婉体贴，感情之热烈执著，可以说尽在不言中了。

第三节，亡友魂未至而诗人神已驰，早已"发愣"——沉浸在往昔聚首的情景里了，底下"没想起"三字用得极妙，诗人亮着灯，端着茶，不就是为了苦苦的等候和想念？为何现在偏这样说？原来，就像苏轼悼念亡妻时所写的"不思量，自难忘"(《江城子》)一样，"没想起"正是想得自然，想得出神，想得不分彼此、不分今昔的生动表现，它比从正面写"想"更深一层，也更为动人。接着，诗人用一个"落叶飘下了庭阶"的比喻，不露痕迹地点明了作者所在的环境和所处的时令，秋风萧瑟，落叶满阶，正是诗人倍感凄清的季节，可是亡友却像往常那样，喜欢在诗人"冷不防"中溜进屋内，让诗人分外"惊喜"。死者已矣，可是友谊永存，音容宛在，诗人这番描述，在某种意义上可说是"起死回生"，把亡友的举止风貌写活了，从而得以长久地浮动在读者面前。

(孙光萱)

诀 绝

孙大雨

天地竟然老朽得这么不堪！
　我怕世界就要吐出他最后
　一口气息。无怪老天要破旧，
唉，白云收尽了向来的灿烂，
太阳暗得像死尸的白眼一般，
　肥圆的山岭变幻得像一列焦瘤，
　没有了林木和林中啼缘的猿猴，
也不再有山泉对着好鸟清谈。
大风抱着几根石骨在摩娑，
　海潮披散了满头满背的白发，
悄悄退到沙滩下独自叹息
去了：就此结束了她千古的喧哗，
　就此也开始天地和万有的永劫。
为的都是她向我道了一声诀绝！

选自《新月诗选》，新月书店 1931 年版

从现在查到的历史资料看，孙大雨是我国最初尝试写作十四行诗的诗人，所作《爱》（载1926年4月10日《晨报副镌》），是中国最早的一首格律严谨的十四行体诗。

《诀绝》也是一首广泛传诵的十四行诗，严格按照英体十四行的格律构制。每行五个音组，从而形成鲜明的节奏。前八行分为两节，每节第一、四行与第二、三行押韵；后六行转韵，并以弱声字押脚韵作结束。这样的建行、音组和押韵，为新诗格律，也为新诗克服无结构的散乱无章的自由状态作出了积极的探索。

孙大雨对十四行体的结构，有很深的理解。《诀绝》在最后二行处，突然转折，同时又在急转处作结，这样，"道了一声诀绝"所造成的震撼，就被渲染了出来。而在此之前的十二行诗，都在为这最后两行作铺垫，作一种情感上的"蓄势"。铺垫得如此充分，作结也就很有力度。而这首诗起句的突兀峥嵘，也深得十四行体的精髓。这样，《诀绝》就非常成功地展示了起承转合的结构。这就是孙大雨所要倡导的诗的结构，这样的结构有助于克服感情在诗中的泛滥，使得诗人的情感在一定的艺术规范中找到了形式。十四行的起承转合，在某种意义上说，与中国近体律诗的起承转合相类似，因此，《诀绝》在某种意义上说也是对中国律诗的很好的继承与张扬。

孙大雨的诗以有力的气势和恢宏的境界著称。《诀绝》中的意象，大抵是天地、世界、白云、太阳、山岭、树林、大风、海潮，而"千古的喧哗"、"天地和万有的永劫"也点染了诗的气势。今天的读者也许会问，一位气度恢宏的诗人，怎么会因为"她"道了一声"诀绝"就如此颓丧？怎么会如此沉溺于"儿女情事"？我认为，不能简单地说这首诗是"情诗"，这里的"她"，也可理解为伟大、崇高、理想等等人类亘古的追求。一旦失去了这样的追求，岂不是要觉得天地黯然失色了吗？这样来理解这首诗，也许就深刻一些了。但是，如果一定要理解为"情诗"，也不妨可以说，这首抒情诗颇有嘲讽的调子。因此，《诀绝》是否也可以这样来理解：诗人正是想嘲讽那些沉溺于爱情悲剧而不能自拔的青年：何必如此呢？一次感情危机何至于万劫不复呢？须知不论你感情危机如何，天地照样年轻，太阳依旧灿烂，感情的危机总是会过去的！

（蓝棣之）

春 晓

蹇先艾

这窗纱低荡着初晓的温柔，
霞光仿佛金波掀动，风动歌喉，
林鸟也惊醒了伊们的清宵梦，

歌音袅袅啼落槐花深院之中。

半圮的墙垣拥抱晕黄的光波，
花架翩飞几片紫蝶似的藤萝，
西天边已淡溶了月舟的帆影，
听呀！小巷头飘起一片叫卖声。

1926．5．20．改稿
选自《晨报诗镌》第9期

这是作者青年时代所写的一首抒情短诗。

当时，作者在新文化运动感召和徐志摩、闻一多、朱自清等新诗人的影响下，曾与朱大枬、李健吾发起组织新文学社——"曦社"，1923至1928年间，作者先后发表了50多首新诗。《春晓》就是其中之一。这首写景抒情之作，短小精炼，意象生动，诗中的山光水色都富于生命的活力；并且，由近而远，层次分明，"初晓的温柔"，金波般掀动的霞光，任"他们的清宵梦"做得多么甜美，也不得不在林鸟的袅袅歌音中惊醒，尤其是那清脆的"一片叫卖声"，叫破"拥抱晕黄的光波"的半圮墙垣而来，叫破西天淡溶了的月舟的帆影而来，一前一后，一呼一应，传神写照，理趣横生，活画出一幅深院小巷春晓图。

语言运用上，《春晓》写春而不见一个"春"字，然而又无处不闻春意闹，无句不着初晓的景色，是颇具匠心的。另如"啼落"之运用于袅袅歌音，"晕黄"之运用于半圮墙垣拥抱的光波，"几片紫蝶似的藤萝"之活现于花架等，不仅意象鲜明，有力地加强了诗的韵味，更见诗人观察事物、体验生活之精微。

此诗收入朱自清编的《中国新文学大系·诗集》时，作者还对首句作了修改，将原来的"这窗纱低荡着初晓的温柔"，改为"这纱窗外低荡着初晓的温柔"，其用意似在使全诗的句式更加自然而协调一些。　　（罗绍书）

我记起你的一双眼　　滕　固

我记起你的一双眼，
　　像两颗明星；
当你宁静地注视我，
　　辉在天空，是威灵的神明。

我记起你的一双眼，
　　像两颗明珠；
当你活泼地斜视我，
　　滚在盘中，指尖儿捉摸不住。

我记起你的一双眼，
　　像双生的叶子；
当你欢笑的时候，
　　迎着风儿，翻覆飞舞不住。

我记起你的一双眼，
　　像双生的花朵；
当你哭泣的时候，
　　掉在银河里，呜咽地苦诉。

选自《屠苏》，狮吼社 1926 年版

滕固以小说创作著称，其早期创作多描写阴森景物和病态心理，具有明显的唯美主义倾向。这首难得的诗作却似乎是一个例外，显得真挚而深沉。这是一首情诗，描绘的是少男心目中的恋人形象，但诗人在整首诗中用重墨浓彩加以层层渲染的只是恋人的一双多姿多态的眼睛，这一点颇为新奇。眼睛是心灵的窗户，也许诗人正是想通过对恋人双眸的描绘来展现她圣洁的美，并借此袒露少男的一片真情。

从描写的情景来看，第一节仿佛写的是一对恋人的相识阶段，主要描写少女特有的庄重矜持的眼神。在诗人的笔下，少女庄重矜持的眼神中有着一种威慑的光芒，这种光芒正如诗人所咏叹的，“辉在天空，是威灵的神明”，绝不容许有半点的轻薄和亵渎，展现的是少女的一种神圣的美。然而，仅仅这样一幅画面，还只能说是静态描写，虽则神圣，但缺少活力，也缺乏人情味。因此，诗人接下去即着重展现少女的嫣然微笑的动态。

第二节以珠滚玉盘来形容少女一双活泼圆转的妙眼，比喻很有新意。唐代白居易名篇《琵琶行》中曾以“嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘”的诗句来形容琵琶女琴声的美妙，滕固似从这里获得一丝灵感，写出了“我记起你的一双眼，/像两颗明珠；当你活泼地斜视我，/滚在盘中，指尖儿捉摸不住”这样的佳句。白诗所咏为琴声，滕诗所赞则是少女的双眸，两诗所写不同，但都是采用了视觉形象和听觉形象交融的手法来描写被喻之物，给人以

丰富的联想。诗中"斜视"一语，非常传神地写出了少女的娇嗔形象，少女矜持的心灵门户分明已向恋人渐渐开启，点出了恋爱进程的展开。第三节更进一步敞开了少女的心扉，"迎着风儿，翻覆飞舞不住"的双眼，具有强烈的动感，以流动的眼神来衬出心灵的欢悦，写出了少女欢乐的神态。

这首诗的前三节，调子轻快，最后一节则笔锋一转，调子转为低沉，"哭泣"、"呜咽"和"苦诉"等字眼使诗篇笼罩上了一层沉郁的气氛，诗人似有无穷忧思，但却无从哭诉。

试观全诗，从宁静的相处到妩媚的斜视，再从活泼的欢笑到呜咽的哭泣，这其中的相恋进程，恐非诗人偶然的排列组合，大概和其亲身的一段经历不无关系。这首诗大约作于1924年，其时诗人正和一位女医生相恋，但最终却被世俗的势力拆散。诗人在诗篇中融汇进自己的切身感受是不难理解的。（张 伟）

加 煤

朱大枬

在倾壶狂饮的时候，
像车头里加进黑煤，
叫停滞的变为活跃，
叫感情掣思想狂飞。

我替你穷人们思量：
你骨头能称出几两？
就抖空钱袋买一醉，
分量再轻点也不妨。

趁空袋里没有臭钱，
意念里也没有顾惜，
恰像那轻便的火车，
好开足万匹的马力！

莫停在回忆的坟地，
去凭吊毁蚀的积尸；
不要进希望的空洞，

去梦想本来的充实。

驾驶到幻想的国度，
出现实苦恼的世界。
凭你全意志的主宰，
造一座象牙的楼台。

一霎眼，蛛网变流苏，
悬结满煌煌的金屋。
碧琅玕装上破窗槛，
潮湿墙幻作黄金柱。

绿泥杯看做翡翠镶，
黄豆焰闪放明珠光。
看影摇仙女的舞蹈，
听蟋蟀奏仙乐嘹亮。

叫繁华来掩灭荒凉，
叫欢愉来消融忧伤，
全任你恣情地骄傲，
享乐在幻想的天堂。

还不怕强暴的夺取，
也没有弱者的妒嫉：
尽耽乐幻想的仙乡，
用不着半点的猜疑。

偷巧同命运的宠儿，
没一点出汗的苦恼，
由你判自己的命运，
坐享这无尽的逍遥。

不动手就起座宫殿，
不动脚就爬上帝座：
只存在幻想的园里，
这不偿代价的极乐。

笑炼石补天的女神，
比填海的精卫更蠢：
看我们只灌进冷酒，
也填平不平的命运！

叫停滞的变为活跃，
叫情感掣思想狂飞，
在倾壶狂饮的时候，
像车头里加进黑煤。

一二，一〇，改稿

选自《灰梨集》，北平文化学社 1928 年版

中国古代有不少文人学士如陶渊明、刘伶、李白等写了不少饮酒诗。因此本诗就题材而论并无独特之处，但诗人既没有借酒表现知识分子忧国忧民、怀才不遇，也没有借酒吐露年轻人因为情场失意。而本诗所要表现的主旨却是：穷人为什么愿意"抖空钱袋买一醉"。

诗的一、二、三节用火车加煤这个具有象征意义的形象来比喻穷人从饮酒中得到的魔力。接着一个大层次刻划了穷人借酒得到的满足。饮酒可以引领穷人走出"现实苦恼的世界"，驶进"幻想的国度"，这里穷困凄凉的现状将幻化成金碧辉煌的世界。诗中确切地用"坟地"来形容"回忆"，用"空洞"来描述"希望"，从而以一幅幅坟地积尸和山中空洞的可怕景象，劝诫穷人莫要沉湎于回忆和希望。因为对穷人来说回忆既无用，希望之后便是失望。诗人认为倒不如耽于酒醉后的幻想世界，有时可以使人感到充实，用自己的意志来砌造象牙的楼台。对穷人来说，饮酒将使他们忘却人间的不平，在幻想的国度里受到尊重。这里用了两句并列的排句："不动手就起座宫殿"，"不动脚就爬上帝座"，渲染了这种幻想的偷巧，可以使穷人"没一点出汗的苦恼"，便"坐享这无尽的逍遥"。最后一小节又把第一节作了变奏处理：将原来的一、二与三、四诗句的位置颠倒，再一次强调和总结：狂饮之所以犹如加煤，就是因为能"叫停滞的变为活跃，叫情感掣思想狂飞"。作为一个人，

本来就应该好好生活，应该得到别人的尊重，可是穷人却只有在酒醉后幻想的国度里才能得到一时的满足。因此此诗不过是透过表面上的劝穷人狂饮、尽情享受，其意是在暴露了社会的卑污不平。所以，我们不能说此诗是反映了诗人精神的空虚和对纵欲的追求，而是曲折地揭示了那个时代穷困潦倒的知识分子和广大贫苦百姓相通的愁苦、愤懑的内心世界。 杆

诗中成功地运用了反衬的手法。在第六、七节中，“蛛网”与“流苏”，“碧琅玕”与“破窗槛”，“潮湿墙”与“黄金柱”，“绿泥杯”与“翡翠镶”，“黄豆焰”与“明珠光”，其间的反差非常强烈，诗人却偏将它们联结在一起，这是类似闻一多《死水》中那种化腐朽为神奇的手笔。第八节“叫繁华来掩灭荒凉，叫欢愉来消融忧伤”，则运用了反讽的笔法。诗中越是将酒后出现的幻想世界描绘得如同仙乡一般，就越映衬出现实的阴暗与残酷。 （方仁念）

雨 巷 戴望舒

撑着油纸伞，独自
彷徨在悠长，悠长
又寂寥的雨巷，
我希望逢着
一个丁香一样地
结着愁怨的姑娘。

她是有
丁香一样的颜色，
丁香一样的芬芳，
丁香一样的忧愁，
在雨中哀怨，
哀怨又彷徨；

她彷徨在这寂寥的雨巷
撑着油纸伞
像我一样，
像我一样地
默默彳亍着

冷漠，凄清，又惆怅。

她静默地走近
走近，又投出
太息一般的眼光，
她飘过
像梦一般地，
像梦一般地凄婉迷茫。

像梦中飘过
一枝丁香地，
我身旁飘过这女郎；
她静默地远了，远了，
到了颓圮的篱墙，
走尽这雨巷。

在雨的哀曲里，
消了她的颜色，
散了她的芬芳，
消散了，甚至她的
太息般的眼光，
丁香般的惆怅。

撑着油纸伞，独自
彷徨在悠长，悠长
又寂寥的雨巷，
我希望飘过
一个丁香一样地
结着愁怨的姑娘。

选自《小说月报》1923 年 8 月号

《雨巷》是戴望舒的成名之作。当时代理《小说月报》编辑的叶圣陶收到这首诗以后说这首诗替新诗底音节开了一个新的纪元，而戴望舒也因此得

到了"雨巷诗人"的称号。这首诗中的"我",是一位沉醉于感情追求的青年,他常常孤身一人,彷徨在江南的悠长的雨巷,等待着一位姣好的姑娘,也许是这位姑娘的家就在雨巷的尽头,也许是她回家时必然要穿过这条小巷,冬去春来,日复一日,"我"又穿行在小巷之中了,除了春雨打在油纸伞上的声音之外,雨巷是显得那样的寂寥、凄清,更触人愁思的是"我"希望逢着的这位姑娘又偏偏结着愁怨,她家的篱墙颓圮了,莫非她也受到了命运的打击?惆怅、凄清、太息、迷茫,不过她没有颓唐,没有乞求,她仍然是那么妩媚动人,显得高洁而孤傲,诗人在这里坚持了对于人的尊严和生命力的追求。诗人拿丁香来比喻姑娘显然寓有深意。我国古诗里有好些吟咏丁香的名句:"丁香空结雨中愁","丁香体柔弱,乱结枝犹恧","芭蕉不展丁香结,同向春风各自愁",等等。丁香开花在仲春时节,诗人们对着丁香往往伤春,说丁香是愁品。丁香花白色或紫色,颜色都不轻佻,常常赢得洁身自好的诗人的青睐。总之,丁香是美丽、高洁、愁怨三位一体的象征,不过丁香姣好,却又容易凋谢。丁香一样的姑娘,即做着脆弱的梦的姑娘,她的愁怨恐怕也少不了吧?在"我"的长久的期待中,姑娘终于来了:"她静默地走近","像我一样"——看来两颗心灵已经接近于互相理解了,然而又终于从身边飘然而过,令"我"失望,"又投出太息一般的眼光",两人的距离又重新拉开。这两位彷徨者都得了同一种抑郁病,因而同病相怜;然而又正因为病症相同,不可能互相拯救,只得分手。他们就是这样既彷徨,又在彷徨中追求着,追求着……

从诗的更深的象征性意蕴看,这首诗中的姑娘形象其实就是诗人的理想。他的彷徨求索,就是为了寻找姑娘——理想。姑娘出现了,但是她的步履,她的颜色,连同她的太息与惆怅,莫不带有可望而不可即——执著追求但又无法把握的象征意味。诗人就这样表达了他追求美好理想的信念是徒劳的那种孤苦心情。在《雨巷》里,姑娘的形象带有悲剧色彩;抒情主人公——游子的形象(孤独的游子形象贯穿在戴望舒的全部作品中)也带有悲剧色彩。他的追求是那样高洁,带着理想化的色彩,他所期待的姑娘,心灵是美丽的,外表是妩媚的。不过,这样的姑娘实在太难找到。因此,在理想主义的期望面前,他总是困惑的,怀有一种气质性的悲剧感。

戴望舒熟读法国诗人魏尔伦的作品,就多愁善感的气质说,他也接近魏尔伦。魏尔伦《无言的歌集》表达了巴黎公社失败后不知所措的知识分子苦闷沮丧的情绪和精神状态,其基调是对于诗人的理想和他周围的肮脏生活相脱节的悲剧感。戴望舒这首诗表现了从"五四"运动中激昂地飞腾起来的理想,同淹没于血泊之中的1925—1927年大革命现实相脱节的悲剧感。他的诗虽然不是反抗和战斗的诗,但也不是屈辱和忍受的诗。人和理想,惶惶不安的人和无法实现的理想这个悲剧主题蕴涵有时代的特征。

《雨巷》是一篇重象征重暗示的抒情诗。戴望舒把感情放在第一位,然

而他使用暗示的方法，尽可能使这种感情隐蔽一些，朦胧一些，设法将真事隐去。《雨巷》虽也有象征派的感觉的不可捉摸，内心状态的飘忽不定，形象的模糊朦胧等特点，但它不带有某些象征派的神秘意味，它叫人看得懂，有真挚的感情做骨子，有古典派的内容，很少架空的感情，铺张而不虚伪，华美而有法度。我们推测，《雨巷》这首诗，它的被隐蔽在"想象"里面的"真实"，可能是诗人的一段感情际遇，在这段生活中的感情体验成了诗的骨子。诗里大概多少还保留了一些真事的影子和细节，但时间、地点和情况也许都面目全非了。《雨巷》的悲剧感和孤独感，是通过悠长寂寥的雨巷，颓圮的篱墙，冷冷的哀怨的蒙蒙细雨等环境渲染和游子对丁香一样的姑娘的期待的描绘来暗示的。一切都没有说穿，没有点透，然而我们懂了，感觉到了。正因为诗人没有把诗的意义限定在一个层面上，我们从诗领会的东西才更多了。

诚如叶圣陶所说，《雨巷》在音乐性方面也具有突出的成就。全诗共七节，每节六行，每行长短不等，押韵的位置错综变化，常用首语重叠，加上奇特的字句组合，似断实连的分节跨行，使得全诗回荡着一种深沉的优美的旋律，细腻而传神地暗示了诗人低回而迷茫的心境。　　（蓝棣之）

断　指　　戴望舒

在一口老旧的、满积着灰尘的书橱中，
我保存着一个浸在酒精瓶中的断指；
每当无聊地去翻寻古籍的时候，
它就含愁地勾起一个使我悲哀的记忆。

这是我一个已牺牲了的朋友底断指，
它是惨白的，枯瘦的，和我的友人一样；
时常萦系着我的，而且是很分明的，
是他将这断指交给我的时候的情景：

"替我保存这可笑可怜的恋爱的纪念吧，
在零落的生涯中，它是只能增加我的不幸。"
他的话是舒缓的，沉着的，像一个叹息，
而他的眼中似乎含着泪水，虽然微笑在脸上。

关于他"可笑可怜的恋爱"我可不知道，
我知道的只是他在一个工人家里被捕去；
随后是酷刑吧，随后是惨苦的牢狱吧，
随后是死刑吧，那等待着我们大家的死刑吧。

关于他"可笑可怜的恋爱"我可不知道，
他从未对我谈起过，即使在喝醉酒时。
但我猜想这一定是一段悲哀的事，他隐藏着，
他想使它随着截断的手指一同被遗忘了。

这断指上还染着油墨底痕迹，
是赤色的，是可爱的光辉的赤色的，
它很灿烂地在这截断的手指上，
正如他责备别人懦怯的目光在我心头一样。

这断指常带了轻微又粘着的悲哀给我，
但是这在我又是一件很有用的珍品，
每当为了一件琐事而颓丧的时候，
我会说："好，让我拿出那个玻璃瓶来吧。"

选自《无轨列车》1928 年第 7 期

戴望舒 1923 年进上海大学学习时接触了不少革命志士，在大革命时期加入共产主义青年团，1927 年 2 月遭拘捕，经保释后又遭通缉，遂先后避居杭州与松江。"断指"的主人，可能是在这大拘捕中惨遭杀害的；而这断指，竟成了他的唯一"遗物"，由诗人极其怜惜地保存在书橱中。

经历了大革命后的动荡，诗人与当时许多进步青年一样，陷入了深深的苦闷之中。和《断指》差不多同时完成的《雨巷》，就传达出诗人此时苦于人生之途坎坷的心境。所以这首诗就不能不溢露出忧郁感伤的情绪，尤其是面对这惨不忍睹的断指的时候。然而，或许是太伤感与忧郁反而有辱于友人的光彩，或许是他心里此刻还散溢着投入大革命洪流的余热，因而使这首诗的整个情感基调是悲壮而非悲哀的，是动情而非抑郁的。可以说，这首诗不仅在戴望舒的同期作品乃至全部作品中，而且也在当时那个特定的时代氛围里诞生的作品中，具有难能可贵的精神质素和风格。对于这首诗的题

材，本来是完全可以处理成如传统诗歌里那种一唱三叹的格调的，尤其是诗人此时正处在未脱传统影响的“雨巷”时期；然而诗人并未如此做，诸如，“关于他……”“我猜想……”“随后是……”等句式，舒缓、平稳、甚至有点冷静，似乎有意地要冲淡些伤感而增添些深沉与庄重；至于断指上染着的赤色的墨迹的细节描绘，当诗人为琐事颓丧时用这种珍品以自勉的坦诚的表白等等，更将诗的境界推到新的高度。

这首诗以友人的断指作为抒情对象和贯串线索。断指，作为诗人在情感上极其珍重的纪念物，和作为诗的主要情感载体，两者之间显得十分的不协调；因为，以“丑陋”的断指（至少其具象是不美的）作为抒发友人圣洁的情操的客观对应物，似乎缺乏一种共通的媒介。不过，现代派诗处理这类棘手的题材有其特殊的手段。从波特莱尔的《恶之花》开始，象征派诗人似乎擅长在别人以为美的地方见到丑、而在别人以为丑的地方见到美。闻一多的《死水》是突出的一例。当然，闻一多是反其意而用之，并非真的赞美一潭死水。如果说，《死水》的手法恰到好处地讽刺了腐败的社会，是因为“死水”与腐朽的社会之间有共同的实质，那么，断指所对应的却不是诗人所要鞭笞的，而是要颂扬的，这就为这首诗的成功设置了障碍。倘若断指描绘处理得过火，难免引发心理上的不舒服；过浅，无疑便失去了意境开掘的主要客观依据。当然，一旦冲破这道障碍，它的成功也就具有创造性的收获。诗人巧妙地作如下结构的精心安排：在开头，在不得不对断指加以介绍的时候，仅用“惨白的、枯瘦的”一笔掠过。诗人唯恐这般描写也会引起一连串的血淋淋的场景的联想，马上笔锋一转，将情感流向导人“是他将这断指交给我的时候的情景”之中，通过场景转换而带动了情绪的转换。于是，我们面对的就不是一具血尸，而是一尊“复活”的、活生生的英雄铜像；接下来，诗人不停地在对友人的生前事迹的记忆与诀别时那一幕之间穿插跳跃，似乎断指犹存，友人长在，断指不再是血肉之躯的一部分，而是友人的整体，化身，是他精神风貌的象征。于是，从断指上看到的就不仅仅是血，更有友人的活生生的存在。尤其是当友人说“替我保存这可笑可怜的恋爱的纪念”的时候，诗人将断指与友人这一深深地藏在心底的崇高的心愿托咐于诗人的情景交织融汇在一起的时候，友人的心境立刻被推到了一个圣洁的境界，感人肺腑，催人泪下！

诗开始走出讲究韵律的《雨巷》型格局而接近于口语化的《我的记忆》的方向，这种接近于口语化的节奏与诗的特定的人物语言环境与情景也是吻合的。

（张　新）

我的记忆

戴望舒

我的记忆是忠实于我的，
忠实甚于我最好的友人。

它生存在燃着的烟卷上，
它生存在绘着百合花的笔杆上，
它生存在破旧的粉盒上，
它生存在颓垣的木莓上，
它生存在喝了一半的酒瓶上，
在撕碎的往日的诗稿上，在压干的花片上，
在凄暗的灯上，在平静的水上，
在一切有灵魂没有灵魂的东西上，
它在到处生存着，像我在这世界一样。

它是胆小的，它怕着人们的喧嚣，
但在寂寥时，它便对我来作密切的拜访。
它的声音是低微的，
但它的话却很长，很长，
很长，很琐碎，而且永远不肯休：
它的话是古旧的，老讲着同样的故事，
它的音调是和谐的，老唱着同样的曲子，
有时它还模仿着爱娇的少女的声音，
它的声音是没有气力的，
而且还挟着眼泪，夹着太息。

它的拜访是没有一定的，
在任何时间，在任何地点，
时常当我已上床，朦胧地想睡了；
或是选一个大清早，

人们会说它没有礼貌，
但是我们是老朋友。

它是琐琐地永远不肯休止的，
除非我凄凄地哭了，
或者沉沉地睡了，
但是我永远不讨厌它，
因为它是忠实于我的。

选自《我的记忆》，水沫书店 1929 年出版

这首写于 1927 年大革命失败后的诗作，呈示了那时代相当一批敏感和诚实的青年诗人的一种心态，现实的黑暗一度使他们感到不满，然而又无力去抗争，终于陷入苦闷之中，渐渐对现实采取回避的态度。

当诗人在现实世界感到苦闷与寂寞的时候，自我的“记忆”世界自然便成了唯一可以自由主宰的领地，得以从中寻找精神慰藉的避风港和忠实于诗人的“最好的友人”，如果我们将诗人记忆的碎片重新爬梳组合，那么就会看到这样一个世界：在宁静的书斋里，书桌上放着“喝了一半的酒瓶”，烟缸上搁着“燃着的烟卷”，纸篓里扔进了刚“撕碎的往日的诗稿”，诗人握一支“绘着百合花的笔杆”，凝思的目光投射在还散发出余香的“压干的花片”下的稿笺上……这个世界或许正是诗人正在生活着的现实世界，“像我在这世界一样”；或许是诗人所希冀的一种梦境，一种幻觉。然而，现实世界也罢，梦幻世界也罢，总之是企望回避现实而在诗艺中寻找出路的一路人的理想世界。戴望舒以自己手造的墙、编织的网将自己与外部世界隔绝开来，以求得心境的清净。

不过，记忆世界毕竟还是诗人昨日的现实世界；因此诗人事实上不能根本摆脱现实世界的困惑。尽管诗人力图用记忆的筛子精选他喜爱的事实，沉湎于“古旧的”“同样的故事”与“和谐的”“同样的曲子”之中，不让苦闷与寂寞的记忆有时间的空隙乘虚而入。但是，诗人毕竟意识到这是不可能的。这种令人片刻愉悦的记忆太脆弱了，特别在面对狰狞的现实的时候：它“胆小”、怕“喧嚣”，它的声音是“低微的”、“没有气力的”，甚至还“挟着眼泪，夹着太息”。诗人从现实世界退居到记忆世界，终于发现记忆世界同样充满着冲突与不安宁；在那里，真善美同样如“爱娇的少女”在面对狰狞的魔鬼的时候无力抗争，仅有叹息。诗人的忧郁、感伤的情绪在层层渲染与铺垫之中得到了宣泄。

这首诗承接了在《雨巷》里就已露端倪的通过意象、情绪和节奏的自然流动以暗示个人哀愁的艺术手段，并扬弃了《雨巷》那种传统的一唱三叹的程式，用接近于口语的流畅节奏，在日常语言中提炼出适应于表达细微复杂情绪的意象语汇和现代感应的意象营造手法，精确地传达出在《雨巷》里通常需借助于旧诗式的旋律来表现的那种委婉、清丽、玄幽的情绪基调。因此，这首诗通常被认为是戴望舒诗的现代派风味的起点。当然，这种现代派诗风不仅仅体现在诗人不再斤斤于凑韵脚而采用自由的句式，更体现在他所说的"诗是由真实经过想象而出来的，不单是真实，亦不单是想象"的创作态度。一般来说，象征诗都有朦胧性，这是因为象征是一种"隐"。也就是说诗人的意念是隐蔽在意象之中。"隐"这种消极的防御特点对既要宣泄又无力抗争现实的诗人尤具吸引力。李金发写"梦"，戴望舒写"记忆"，都是力求对现实保持一种"距离"。是一种"taboo(沓布)效应"(意为对宗教、习俗、政治势力的戒律的应变能力)。

同时，"记忆"与现实的"间接性"也正好符合诗人这样一种创作意趣："在诗作里泄漏隐秘的灵魂，然而也只是像梦一般地朦胧的。从这种情境，我们体味到诗是一种吞吞吐吐的东西，术语的地来说，它底动机是在于表现自己与隐藏自己之间。"不过，戴望舒并不满意象征诗的神秘性，他认为诗必须以真实的情感做骨子，因此，这首诗表现情感的方式尽管十分奇特甚至朦胧，然而真挚的情绪脉络流向仍然是不模糊的。这样，由"记忆"带动的意象组合具有了某种"间接性"；这种间接性避免了情感的直露，它使情感经历起伏反复而获得更为强烈的程度。 (张 新)

游 子 谣

戴望舒

海上微风起来的时候，
暗水上开遍青色的蔷薇。
——游子的家园呢？

篱门是蜘蛛的家，
土墙是蕗蕠的家，
枝繁叶茂的果树是鸟雀的家。

游子却连乡愁也没有，
他沈浮在鲸鱼海蟒间：

让家园寂寞的花自开自落吧。

因为海上有青色的蔷薇，
游子要萦系他冷落的家园吗？
还有比蔷薇更清丽的旅伴呢。

清丽的小旅伴是更甜蜜的家园，
游子的乡愁在那里徘徊踯躅。
唔，永远沈浮在鲸鱼海鳞间吧。

选自《现代》1932 年第 7 期

诗人写过各种各样的游子。《游子谣》里的游子是一个“沈浮在鲸鱼海鳞间”的海上舟子。一般诗人写舟子，很可能写成一个劈波斩浪的弄潮儿形象；戴望舒却突出他作为“游子”的侧面，着重写他的乡愁及其对乡愁的抑制。这与作者的心情有关。这首诗发表时戴望舒正处在苦闷彷徨之中：一方面他继续坚持人生探求，另一方面又有着无法摆脱的茫然若失、怅惘疲惫的情绪。这种复杂的情怀在这首诗中便有所流露。

全诗共五节，可以看做是游子内心图像的五幅连续的画面。

第一节写游子乡愁的触发。海上微风乍起，碧波荡漾，就像绽开了一朵朵“青色的蔷薇”。游子触景生情，想起了家园的蔷薇，家园的一切。

第二节写游子想到的家园景象，用了三个排比句表现家园的衰颓冷落。本来是“游子的家园”，现在却成了“蜘蛛的家”，“薜荔的家”，“鸟雀的家”，从一系列的对比中透出深深的叹惋。

前两节已经写出了游子的乡愁，第三节却说“游子却连乡愁也没有”，似乎前后矛盾。联系下文可知，并不是他“没有”乡愁，而是他不敢有乡愁。因为“他沈浮在鲸鱼海鳞间”，处境是如此艰险，自然对家园也就不可能顾及了，只得“让家园寂寞的花自开自落吧”。显然，这种写法就更能反映出诗人的乡愁之深了。

第四节用笔又有变化，它写了游子内心的曲折。游子虽然勉强抑制乡愁，可是，“因为海上有青色的蔷薇”，他还是免不了“要萦系他冷落的家园”，怎么办呢？这时游子就用爱情来排遣乡愁：“还有比蔷薇更清丽的旅伴呢。”给旅伴加上“比蔷薇还清丽”的形容，有意与引起乡愁的海上蔷薇相比较相对应，表示她有可能转移、消溶游子的乡愁。

最后一节让我们看到游子更为复杂的心情变化。在他的心目中，“清丽

的小旅伴是更甜蜜的家园”，这个体会本身就包含着矛盾的心绪。“旅伴”是在外旅行的伴侣，却又当做“家园”，可见他在旅伴身上寄托着对家园的眷恋，乡愁并没有因旅伴而消除。就这样，乡愁虽被压制，又终于无法消除，“游子的乡愁在那里踯躅徘徊”一句对这种心态作了拟人化的生动描绘。末句是游子的内心独白：“唔，永远沈浮在鲸鱼海蟒间吧。”“唔”这个象声词很重要，表示他经过沉吟后下定了挣脱乡愁、面对现实的决心；较之前面无可奈何的自慰，又前进了一步。

不过，尽管游子的自勉是真诚的，我们仍可预料：当海上微风吹开了“青色的蔷薇”，他还是会欲罢不能地兴起家园之思。游子的情感运动构成了往复不已的循环：乡愁不断地萌生，又不断地被理智（决心和意志）所抑制。诗人巧妙地抓住了这种循环，从而细微地展示了这个游子的丰富而复杂的内心世界：他既有坚强的意志，又有不以意志为转移的情绪波澜。

戴望舒的诗歌很注意选择语言，尤其是善于发挥各种语气的传神表情作用。“游子的家园呢？”“让家园寂寞的花自开自落吧。”“还有比蔷薇更清丽的旅伴呢。”“唔，永远沈浮在鲸鱼海蟒间吧。”特定的句式、语气传达了特定的情味，恰到好处，不可移易。（吕家乡）

狱中题壁

戴望舒

如果我死在这里，
朋友啊，不要悲伤，
我会永远地生存
在你们的心上。

你们之中的一个死了，
在日本占领地的牢里，
他怀着的深深仇恨，
你们应该永远地记忆。

当你们回来，从泥土
掘起他伤损的肢体，
用你们胜利的欢呼
把他的灵魂高高扬起。

然后把他的白骨放在山峰，
曝着太阳，沐着飘风：
在那暗黑潮湿的土牢，
这曾是他唯一的美梦。

1942 年 4 月 27 日

选自《灾难的岁月》，星群出版社 1948 年版

在抗日战争中觉醒和振奋起来的戴望舒，1942 年春季在香港被日本侵略者逮捕入狱。在身受酷刑，随时可能被处死之际，诗人怀着对祖国的热爱和对战友的眷念，写下这首感人至深的诗篇。

这首直抒胸臆而又委婉深沉的诗作，并没有实写诗人在敌人狱中的生活感受，而是据实以构虚，通过想象创造了一个超现实的诗境。它的特点是诗人超越漫漫长夜直接对光明的未来发言。诗的幻想世界是以两个假想作为支柱的：一个是设想自己已经死亡，另一个是设想抗日战争终于胜利。诗人就是在这两个支点上展开对友人的情真意深的倾诉。这样的构思方式，有两个独特之处。首先是突出了个人和祖国血肉相连的命运。在这里，承受被捕坐牢灾难的不是诗人孤独的个体，而是“你们之中的一个”，也就是说个人和祖国是忧患与共的，他的苦难就是祖国的苦难！因此诗人才会呼唤：“他怀着的深深仇恨，/你们应该永远地记忆。”即使自己死亡了，因为是为祖国而死的，所以诗人也才坚信：“我会永远地生存/在你们的心上。”这种构思方式也有利于把诗人视死如归的精神和对祖国胜利的确信有机地融合在一起。诗篇一方面用肉体的死亡突出爱国精神的不灭，在凯旋之日，即使从泥土里掘起的只是自己“伤损的肢体”，但诗人却坚信人们用胜利的欢呼，会“把他的灵魂高高扬起”；而另一方面，诗篇又用死后对光明的眷恋映照出生前对自由的渴望，诗人希望胜利时，“把他的白骨放在山峰，/曝着太阳，沐着飘风”，并且告诉人们：“在那暗黑潮湿的土牢，/这曾是他唯一的美梦”！死后尚且如此，生前可想而知；生生死死，都执着于自由和光明。综观全篇布局，此诗的特点是：渴望民族解放斗争胜利而又不回避个人可能的牺牲，并且将自身一分为二，以活着的自己诉说死了的自己，用死之从容反衬生之坚强，文字于沉郁中显示力度，语调从舒缓里见出深沉，形象和画面平实、素朴而又飞扬着浪漫的激情。这种“背面敷粉”的抒情方式，这种幻想和现实交融的艺术境界，把诗人那种坚贞不屈的意志和民族解放的信念表现得入木三分，达到令人难忘的程度。（吴欢章）

我用残损的手掌 戴望舒

我用残损的手掌
摸索这广大的土地：
这一角已变成灰烬，
那一角只是血和泥；
这一片湖该是我的家乡，
（春天，堤上繁花如锦障，
嫩柳枝折断有奇异的芬芳）
我触到荇藻和水的微凉；
这长白山的雪峰冷到彻骨，
这黄河的水夹泥沙在指间滑出；
江南的水田，你当年新生的禾草
是那么细，那么软……现在只有蓬蒿；
岭南的荔枝花寂寞地憔悴，
尽那边，我蘸着南海没有渔船的苦水……
无形的手掌掠过无限的江山，
手指沾了血和灰，手掌粘了阴暗，
只有那辽远的一角依然完整，
温暖，明朗，坚固而蓬勃生春。
在那上面，我用残损的手掌轻抚，
像恋人的柔发，婴孩手中乳。
我把全部的力量运在手掌
贴在上面，寄与爱和一切希望，
因为只有那里是太阳，是春，
将驱逐阴暗，带来苏生，
因为只有那里我们不像牲口一样活，
蝼蚁一样死……那里，永恒的中国！

1942 年 7 月 3 日

选自《灾难的岁月》，星群出版社 1948 年版

1941 年 12 月 15 日，香港英国当局向日本侵略军投降。日军占领香港后，大肆搜捕抗日分子。1942 年春，戴望舒也被日本宪兵逮捕入狱。在狱中，他受尽酷刑的折磨，但他并没有屈服。在牢狱里他写了几首诗，《我用残损的手掌》就是其中的一首。

据冯亦代回忆："我昔日和他在薄扶林道散步时，他几次谈到中国的疆土，犹如一张树叶，可惜缺了一块，希望有一天能看到一张完整的树叶。如今他以《残损的手掌》为题，显然以这手掌比喻他对祖国的思念，也直指他死里逃生的心声。"（《香港文学》1985 年 2 月号）

这首诗，可分为两个部分。第一部分表现对祖国命运的深切关注：虽然自己的手掌已经"残损"，却仍然要摸索祖国"广大的土地"，触到的只是"血和灰"，从而感觉到祖国笼罩在苦难深重的"阴暗"之中。第二部分写诗人的手终于摸到了"那辽远的一角"，即"依然完整"，没有为侵略者所蹂躏的解放区，诗人对这块象征着"永恒的中国"的土地，发出了深情赞美。描写沦陷区阴暗，从实处着笔，用一幅幅富有特征的小画面缀连。抒写解放区的光昌明丽，侧重于写意，用挚爱和柔情抚摩，加之一连串亲切温馨气息的比喻，使诗章透现出和煦明媚的色彩。可以说这首诗既是诗人长期孕育的情感的结晶，也是他在困苦抑郁中依旧保持着的爱国精神的升华。

在艺术手法上，这首诗并不回避直接抒发和对事物进行直接评价的陈述方法，但思想情感的表达，主要还是通过形象的构成来实现。运用幻觉这种虚拟手法是创作这首诗的主要手法。诗人在狱中，想象祖国广阔土地好像就在眼前，不仅可以真切地看到它的形状、颜色，而且可以感触到它的冷暖，嗅到它的芬芳，这种幻觉的虚拟，强烈地表现了诗人对祖国的深挚的情感。诗人在虚拟性的总体形象之中，又对现实事物作了直观式的细节描绘：堤上的繁花如锦障，嫩柳枝折断发出的芬芳，以及长白山的雪峰，夹着泥沙的黄河，岭南的荔枝花等。这一些细节描绘正透露了诗人对祖国的眷恋、热爱之情，以及对祖国所遭受的沉重灾难所产生的哀痛。值得注意的是，在直观式的细节描绘之中，诗人还运用"虚拟性想象"的手法：触到水的"微凉"，感受到长白山的"冷到彻骨"，黄河水"夹泥沙在指间滑出"，都是直观式描绘中存在的想象与虚拟，是诗的开头"我用残损的手掌摸索"这一幻觉的具体化。至于写到蘸着"没有渔船的苦水"，"手指沾了血和灰，手掌粘了阴暗"，以及在写到对解放区的热爱时，说手掌轻抚"像恋人的柔发，婴孩手中乳"，则是在想象性的虚拟中，结合着隐喻和明喻。尤其是"像恋人的柔发，婴孩手中乳"这一比喻的恰切，包含的感情的丰富性，一再受到人们的称赞。

（洪子诚）

过 旧 居

戴望舒

这样迟迟的日影，
这样温暖的寂静，
这片午饮的香味，
对我是多么熟稔。

这带露台，这扇窗，
后面有幸福在窥望，
还有几架书，两张床，
一瓶花……这已是天堂。

我没有忘记：这是家，
妻如玉，女儿如花，
清晨的呼唤和灯下的闲话，
想一想，会叫人发傻；

单听他们亲昵地叫，
就够人整天地骄傲，
出门时挺起胸，伸直腰，
工作时也抬头微笑。

现在……可不是我回家的午餐？……
桌上一定摆上了盘和碗，
亲手调的羹，亲手煮的饭，
想起了就会嘴馋。

这条路我曾经走了多少回！
多少回？……过去都压缩成一堆，
叫人不能分辨，日子是那么相类，

同样幸福的日子，这些李生姊妹！

我可糊涂啦，是不是今天
出门时我忘记说“再见”？
还是这事情发生在许多年前，
其中间隔着许多变迁？

可是这带露台，这扇窗，
那里却这样静，没有声响，
没有可爱的影子，娇小的叫嚷，
只是寂寞，寂寞，伴着阳光。

而我的脚步为什么又这样累？
是否我肩上压着苦难的岁月，
压着沉哀，透渗到骨髓，
使我眼睛朦胧，心头消失了光辉？

为什么辛酸的感觉这样新鲜？
好象伤没有收口，苦味在舌间。
是一个归途的设想把我欺骗，
还是灾难的岁月真横亘其间？

我不明白，是否一切都没改动，
却是我自己做了白日梦，
而一切都在那里，原封不动：
欢笑没有冰凝，幸福没有尘封？

或是那些真实的岁月，年代，
走得太快一点，赶上了现在，
回过头来瞧瞧，匆忙又退回来，
再陪我走几步，给我瞬间的欢快？

……

有人开了窗，
有人开了门，
走到露台上——
　　一个陌生人。

生活，生活，漫漫无尽的苦路！
咽泪吞声，听自己疲倦的脚步：
遮断了魂梦的不仅是海和天，云和树，
无名的过客在往昔作了瞬间的踌躇。

一九四四年三月十日

选自《灾难的岁月》，星群出版社 1948 年版

电影艺术家爱森斯坦在阐述电影"蒙太奇"手法时曾说过，两个孤立的镜头剪辑在一起将产生两个镜头孤立时所不曾有的新含义。这句话的意思同样适合于诗歌。戴望舒的《过旧居》艺术上最大的特点就是巧妙地将战前和战乱中"旧居"的不同镜头剪辑在一起，于平淡的描述中透露出深沉的感情力量。

第一个镜头是一幅温暖的天伦同乐图，诗人不惜笔力，用了整整五节来渲染那种温馨和幸福，"妻如玉，女儿如花"，诗人在工作之后回来，迎接他的"有幸福在窥望"的家：虽然仅是一瓶花、两张床、几架书，但是，那灯下的情话，孩子的娇憨和亲昵，冒着诱人香气的茶水，那亲手调的羹，做的茶，不也就构成了人间最足以安慰的幸福和温亲？诗人用一种回忆，用一种设问、惊奇的语气向我们描述着这一切，于是，在貌似平常的语句中带上了脉脉的深情，散发出浓郁的诗味。

第二个镜头展现给我们的就完全不同了。1939 年诗人的妻子自港返沪，从此一去不回，诗人赶到上海，渴望重圆，没有成功；返回香港后又遭日寇逮捕，受尽折磨。几年之后，诗人写了此诗，在他的笔下，再也"没有可爱的影子，娇小的叫嚷"，露台依旧，门窗依旧，人却变了。他想象自己走上阳台，孤零零地站在那里，感觉仿佛是一个陌生人。诗中用的仍然是设问的语气，只是加了惊诧和怀疑在其中，显得沉痛，感伤。

这首诗，前半章尽情渲染，后半章却象是戏剧中的幕后帮腔。一喜一悲，一闹一静，对比尤其鲜明。在诗歌韵律的安排上，前半章用的缓慢平稳

的格调，后半章却短小急促，显出了情绪、氛围的变化，这种随情绪的律动来安排诗行的手法，显示出作者的匠心。两个镜头接在一起，却并不是紧连着的，中间横亘着的是“灾难的岁月”，以及随“灾难的岁月”而来的妻子的离异，这就使得诗末的感叹变得更为沉重和动人。

抗日战争爆发以后，由于民族的忧患与个人的遭际，使戴望舒不能再心安理得地沉湎于“小我”的伤感，他的视野拓展了。即便还是感慨个人身世的题材，情感也较过去而深沉、凝重，现实性更强了。由时代和命运陶冶的诗人的现实态度也在一定程度上改变了他的一贯诗风。那种因奇丽的意象生成的朦胧、空灵的气氛冲淡了，诗人更多地运用写生的方法来呈现其真实的情绪。例如写诗人与妻女在灯下闲话时，竟然痴痴地“发傻”；写诗人听到妻女“亲昵地叫”，“出门时挺起胸，伸直腰”，充满着骄傲；工作时也会情不自禁地发出由衷的甜笑。这种细腻的笔触，真是把一个充分享受到天伦之乐的温馨的家庭给写活了。这种真切的情感，细腻的刻绘的手法是诗人过去作品中所罕见的。　　〔屈小燕〕

萧红墓畔口占　　戴望舒

走六小时寂寞的长途，
到你头边放一束红山茶，
我等待着，长夜漫漫，
你却卧听着海涛闲话。

选自《灾难的岁月》，星群出版社 1948 年版

此诗题作“口占”，似乎是诗人在墓地即目所见，出口成章，没有经过长期的思索和酝酿。看过诗题，再看诗篇本身，短短四行，既无沉痛的语言，也不见泪水的痕迹，给人的印象并不强烈。倘若知道了诗人和被凭吊者萧红特殊而不幸的遭遇，那么就会另眼相看了。

萧红是我国著名的女作家，老家在黑龙江省呼兰县，她很早就从东北逃亡进关，辗转呼号，用自己的笔投入了抗日的洪流。令人无限惋惜的是，就在太平洋战争爆发之际，她因病而得不到正常的治疗，死在极度混乱中的香港。这位才华横溢的女作家壮志未酬，英年早逝，对于当时同样在香港坚持抗日的友人戴望舒来说，自然是一个极大的刺激，可是当时要埋葬萧红谈何容易，戴望舒“他们多方设法，托日本《朝日新闻》的一位记者，弄到一张证明，几个朋友，搞到一辆板车，自己拉着，走了六、七个小时，将萧红的遗体拉到了浅水湾埋葬。”（杜宣：《忆望舒》，《文学报》1983 年 8 月 18 日）浅水湾一

带原来山明水秀，筑有不少别墅，萧红临死前曾在拍纸簿上向身旁友人写过这样的话："我将与蓝天碧水永处，留得那半部《红楼》给别人写了。"（骆宾基：《萧红小传》）可是到后来浅水湾的沙滩上只插了一块写有"萧红之墓"的木签。一抔黄土，四个大字，萧红生前是那样坎坷不幸，而身后又偏偏是那样寂寞、凄楚！

死者是如此，活者也是如此。戴望舒曾因宣传抗日而被日本宪兵投入监狱，受尽了折磨。出狱以后，原先在香港宣传抗日的大批作家和文化人经过党组织的帮助，早已纷纷离港潜返内地，戴望舒孤身一人，只好苦苦地、寂寞地等待、等待……几年以后，到了 1944 年 11 月，诗人前来凭吊萧红墓。"走六小时寂寞的长途"，诗篇缓缓而起，没有过头的形容和修饰，显得极其平实、自然，"六小时"说明时间之长，"长途"说明距离之远，"寂寞"既是诗人其时其地的实际感受，又是诗人长期以来心境的真实写照，推而广之，它又何尝不是萧红不幸的原因所在！第二行"到你头边放一束红山茶"，为诗篇带来了一线亮色，萧红爱花，也常在作品中写到各式花卉，如今送上一束鲜艳的山茶花，不就是对死者最大的告慰？不就是萧红生前气质和风采的生动再现？再说，君子生前之交淡如水，死后得一束鲜花足矣，又何必他求？这才是真正的诗人的祭礼！

前人作绝句，很讲究第三行所起的转折作用，元人杨载说过一番精辟的话："大抵起承二句固难，然不过平直叙起为佳，从容承之为是。至如宛转变化，工夫全在第三句，若于此转变得好，则第四句如顺流之舟矣。"（《诗法家数》）《萧红墓畔口占》在篇幅和结构方面同绝句很相近，它的第三句与"平直叙起"的第一、第二句不同，用了两个四言短句，在形式上起到了明显的顿挫作用，而从内容上看，和第四句合起来，更是具有多层转折的含义："我"原是为凭吊而来的，为送花而来的，为此不避路途之遥，不惮时间之长，想不到一旦到了墓地却反过来情不自禁地想起了处于"等待"中的自己，这是第一层；"我"向往光明，等待胜利，可是四周却是"长夜漫漫"——形势仍然严峻，前途未容乐观，这是第二层；此时此地，"我"多么希望有人和自己谈心、对话啊，"你"原先不也是惯于向"长夜"抗争，在黑暗中苦苦"等待"着黎明吗？倘若"你"地下有知，想来当会和我有同感吧？这是第三层；可是"你"为什么"卧听着海涛闲话"？是在庆幸自己摆脱了黑暗的纠缠，走完了人生的旅途？还是在汹涌的海涛中终于听到了胜利的消息，安然地达观地"等待"着即将到来的一切？这是第四层。此外，读者也许还可以领悟到更多的意蕴。

总之，这不是一首普通的伤逝之作，它包含着真挚的怀念，深沉的感慨，对自己和友人的生命之旅的追索和反思。（孙光萱）

君 山(原诗略) 韦丛芜

君山在洞庭湖东，与岳阳相对，为洞庭一景。李白诗有"划却君山好，平铺湘水流"、"淡扫明湖开玉镜，丹青画出是君山"等句，可见其美。更美的是关于它的传说，据说湘君姊妹娥皇、女英是尧之女、舜之妃，曾游憩于此，故名君山。也许这就是韦丛芜的《君山》(收入诗集《君山》，未名社 1927 年出版)故事的神话原型吧。"君山"是诗中主人公"我"梦缠魂萦之地，居住着"我"倾慕爱恋的女神。诗中女主人公白水、山女也正好是姊妹俩。诗就写"我"与她们之间的恋爱故事，着重展示"我"在这场爱情纠葛中痛苦的感情历程。

全诗六百余行，分为四十章，每章八行到四十行不等，大致可分三部分：第一部分 1 — 3 章，写"我"送白水、山女回家途中的情景，冬夜野站小憩，渡江凭栏依立，船至彼岸才依依惜别，是"仓促的事变，/造就了此番的机缘"，短促的机缘播下了永恒的爱的种子；第二部分 4 —28 章，写"我"在白水、山女家乡度过的一段痛苦而又美好的日子，"我"在家中接到她们来信，唤起了往日的回忆，于是迎着三月和风，怀着美好憧憬，对二女之家作了首次访问，并栖身于附近一所学校，进行交往，相约八月共游君山，直至幻梦破灭，才带着心头创伤，告别君山北上；第三部分 29—40 章，写"我"到北方后对二女苦苦的思念之情，起初音信断绝不知二女消息，过了三个月忽又收到她们来信，知道她们已到上海求学，于是即将熄灭的爱情之火，重又在"我"心中燃起，使我痛苦不已。

叙事诗与抒情诗的区别在于前者不可无事，叙事诗与其他叙事作品的区别则在前者是诗，又必须主情。因此叙事诗中的叙事既不可强化到挤兑了抒情，成为分行的叙事作品；又不能弱化到取消叙事而与抒情长诗无异。在此范围内，叙事诗有一定的自由度，可以侧重叙事，也可以侧重抒情。本诗就选择了以抒情为主的写法，不过虽突出了抒情，并不废弃叙事，它对叙事采取了淡化与转化两种处理方式。

所谓淡化，就是把事推到背景上，成为贯穿全诗的一条隐约可见的线索。如前述三部分，从第一年冬送二女到第二年春访二女，又从那年八月别二女到第三年三月想二女，时间线索、情感脉络大体是分明的。但许多具体情况却不清楚，如："我"从哪儿送她们回家的？是什么"事变"促成了这次机缘？"我"的家又在哪儿？怎么进的君山学校？离开君山到北方哪个城市？在那儿子什么等等，有很多疑问，诗中都不作交待，只好由读者去猜想补充。

所谓转化，即采取抒情方式来叙事。一种是在抒情中含叙事，如第 27 章写"我"告别君山坐车北上，共四段，每段一、二、四句的句子一样，均为：

"火呵，慢慢地烧！ /蛇呵，轻轻地咬！ /……我的火呵，我的蛇呵"，完全是抒情格式。而每段第三句不一样，依次为："阴森的夜幕扯起了"，"狂暴的夜风刮起了"，"火车已驰入荒野了"，"我在车中快入梦了"，表示时间推移，火车远去，这就是叙事成分了，不过它已成了抒情的组成部分。另一种是用叙事来达到抒情的目的，如第 33 章写"我"随学生列队到山中演习，每四句一段，写一项活动内容，共十段，叙事性是很强的，但每一段的结句都是重复的说，"我只是想着伊"。原来身随学生活动，心却想着八月共游君山的约会，弄得魂不守舍，心不在焉。目的一转，叙事的内容就产生了抒情的效果。还有一种纯叙事成分转化为抒情的，如第 9 章写"我"对二女家的初访："我们深深地鞠躬相会；/我们缓缓地走进客房。/我们温静地坐着；/我们平淡地谈着；/我们默默地想着；/我们微微地笑着。/我们恋恋地走到门前，/我们深深地鞠躬作别。"温文尔雅，彬彬有礼，全是叙事，无一句抒情。但越是这种不带感情色彩的叙述，越是让读者感到那种过分拘谨、故作平静的动作后面所掩盖的内心的不平静。以外写内，言外存意，纯叙事也就转化为纯抒情了。

诗人用抒情诗的写法来写叙事诗，除把叙事抒情化外，还按主人公"我"的感情历程，把全诗分成四十个抒情单位，即四十章。每章当作一首独立的抒情诗来写，有完整的自成起迄的构思、完整的自成天地的意境，以及完整的一套独特的段落句式结构。分开读，是一首首情景各异、优美精炼的短诗；合起来，前后相衔，浑然一体。每一首表达"我"某时某刻的特定心情，情随景移，景随时变，依次形成全诗起伏跌宕、曲折有致的总体情绪构成，恰如一颗颗各具特色的珠宝串缀而成的一挂异采纷呈的项链。如作为全诗中心的第二部分，写"我"去君山到离开君山，这段经春历夏到秋的时间内情绪的起伏变化，大致有五个层次：4 — 9 章为第一层次，从"我"在家中接到她们来信，到进行第一次拜访，那时对未来充满美好憧憬，心情是愉悦而兴奋的，"我倒在草里，/全身在浪中埋葬；/我仰望太空的游云，/游云捉去了我的幻想"，这是感情的缘起发端；10—15 章为第二层次，"我"在学校多时未听到伊们消息，想提笔又无从问起，心中烦恼难以排遣，"我为着寻觅烦恼，我为着烦恼寻觅"，直到山女送来白水的信，才又高兴异常，观景忘了夜色降临，回家多走十里路程，这是感情的一次起伏；16—19 章为第三层次，"我"在盼望中煎熬，"白日喧嚣，我但觉得寂寥；深夜静幽，我却心烦意扰"，终于盼来了会面，"我"与她同进同出，形影相随，"在伊的食指指处，一切都是美丽的"，幸福使我不相信这是现实了，这是感情的又一次起伏；20—22 章是第四层次，幸运突然降临，伊与我相约去君山共游，"八月的君山最好，因为桂花开了"，爱情之花会不会开呢？于是"我"开始"做着八月君山的梦"，梦见美丽的幻影在波光中飘舞，向皎月飞腾，感情达到了高潮；23—26 章是第五层次，伊突然来信说病了，不能赴约，"我"的心突然失重，从缥缈的云端跌到

了地上，痛苦使"我""忍受着无名的烧燃"，"恨不得毁灭这美景中的监牢"，这才决定斩断情丝，告别君山，忍痛北上，爱情以失望而告终。这五个层次内还有感情的微波细澜，诗人均能曲尽其妙地进行把握与刻划。

与曲折变化的情绪结构相应的是复沓句式的多样运用。全诗四十章几乎没有一章不用复沓句式的，又几乎没有一章用相同的复沓句式的。这种一唱三叹、一波九折的段落句式，使本诗的风格更为缠绵悱恻、绕肠萦心了。复沓重句有一段之内相重的，有段与段之间相重的。一段之内的重句，可以一字不移的，如第 22 章：

幻影在波光中飘舞……
飘舞……
飘舞……
飘舞……
幻影向皎月中飞腾……
飞腾……
飞腾……
飞腾……

呈现一幅空灵浩渺的意境。可以颠倒词序，如第 12 章，"我为着寻觅烦恼，我为着烦恼寻觅"，表现了排遣不尽的烦恼。有调换个别字词的，如第 18 章，"我随伊走进楼来，我随伊走出楼去"，亦步亦趋、形影不离的憨态宛然可掬。《君山》中运用复沓的句式，造成了情感的循环往复，达到变中有不变的效果；对复沓形式加以改造，生出种种变化，那又是不变中的变了，避免了雷同单调。

以上特色使《君山》在现代叙事诗中别具一格，具有浓郁的抒情味与缠绵不尽的风格，令人赞赏。　　（袁忠岳）

长　风　曲　　胡也频

如月儿是黑夜之女王，
则长风乃空间之霸主，
虽不明其来去，
但无形而有声。

驾白云呵长征，
灰尘为其先导，

野鸟惊狂，红日失光，
越高山如平坦。

得树林或海浪的助威，
有如动天的虎啸！
椿与橡因之危惧，
农民忧茅屋之坍倒。

纵不计其起源，追其归宿，
仅一刻之生存，
万物皆变色，
诗人应歌颂其伟大，闪电妒其神速！

北京

选自1927年9月6日《晨报副镌》

诗人常托物喻理抒情，《长风曲》也不例外。长风者，狂风也。看似"无形"，却能借助白云的飘飞、烟尘的滚动以显示其巨大的存在；在野鸟掠翅中，见其风力的强劲；在荫天蔽日、"越高山如平坦"等绘形绘影中突出宏大的气势。

长风"无形而有声"。风过处，树林发颠，海涛汹涌，汇成惊天动地的巨响。这粗野的狂风可令人畏惧，使万物变色。迅猛异常，伟大无比，又焉得不使诗人神往？

那末，诗人是纯为这"长风"而讴歌的吗？不！这里用的是象征手法，诗人笔下的"长风"象征着一种理想而神奇的力量。

胡也频不是那种含着微笑、戴着花冠、在幸福的清泉中打转的诗人，他从一开始就以天下为己任，为表现人类的苦恼而歌哭，同时又极度地愤恨着虚伪的世界！

诗人曾在当年写的一首《序诗》中说："因苦恼的伸张，既灭之梦的复炽，使我的狂歌或低吟，全属于愤怒之音。"由此可见，《长风曲》也正是表现了一种"狂歌"中的"愤怒"之音。

在《长风曲》发表前不久，他先发表了一首《暴雨之来》，几乎可以看作《长风曲》的姐妹篇，诗是这样写的："旋风引来了狂乱的游鸦，/为暴雨的先导，/尘沙弥漫着，/是其威力的显示。/阳光被逼迫向树梢远遁，/如惊弓之野鸟，/乌云追踪而来，/欲吞没这世界。""树林现着恐怖，/发出畏难的呻吟，/

雷声隐隐地震动，/却无意或得意的带点威吓。""宇宙变样了，如黑奴之面部。/在空间驰骤之电闪，/成了黑暗的无数裂痕，/又象是报告暴雨之来的时刻。"如把《暴雨之来》与《长风曲》对照阅读，两诗同出一辙。诗人并非偏爱这类自然景观，而是明显地在心中积聚着一种强烈的意念，或者说是决心和力量，急需在自然环境中找到对应的象征物，并作充分的抒发。于是"长风"、"暴雨"便成为诗中着力表现的一种人格意志力量的化身了。

在《长风曲》的末尾，诗人说："纵不计其起源，追其归宿，仅一刻之生存，万物皆变色"，也当尽力讴歌！正是那股急于改变世界的激情，化作了诗人不断探索真理、奋然前行的动力。诗人在两年后走上革命的道路决非偶然。

《长风曲》与其说有外在的音调铿锵优美，不如说有流荡在内的动人旋律；与其说用"即景生情"的方式沟通了主客观世界，不如说是"因情生景"地找到了心灵的对应。总之，是诗人先有对"长风"般的向往，而后才有对"长风"的讴歌。　　（张炳隅）

因我心未死　　胡也频

因我心未死，
复梦见这世纪的内幕：
技巧是无上的光荣，
恋爱须受金钱的抚摩。

衣冠楚楚之人儿，
全整容向权利作揖，
且不消一瞬的犹豫，
即能鄙视那万种贫困。

友谊等于死狗，
遗弃于荒邱之深壑；
惟有巧言与谄笑，
方是这人间之宝藏。

饱醉于物质之上，
吁，谁哀遍野死尸，遍地难民？

哭声与笑声混合，
我毒恶如是造成之人类。

选自《也频诗选》，红黑出版处 1929 年版

这首诗写于 1929 年的革命低潮中。当时，中国上空堆满了乌云。同舟共济的战友，有的被杀，有的背叛，有的颓唐，有的隐逸，但更多的是从这血的教训中清醒过来。胡也频当是这其中的一个。他的这首诗，可以说"并非由于革命的高扬，而是因为革命的挫折"（鲁迅语），醺着血与泪凝就的沉思写成的，因而充满了冷峻、犀利的哲语，战斗无畏的光芒。

《因我心未死》，此诗题便透出悲壮苍凉之感。敌人的屠刀虽然已使战友倒下，但无产者并未因此而泯灭斗争的热情。寒潮能使大地封冻，地下的岩浆仍在奔突，雪里的麦芽仍孕育着生机。革命者的信仰、理想、追求是敌人的恐吓与屠戮所不能摧毁的，反而在逆境中更加勃发和宏扬。雄心既在，希望既在，所以对"哭声与笑声混合"的世界的一切弊端才更看得真切，剖析得剔透。全诗对当时社会的黑暗、腐败进行了揭露与抨击。在这个社会里，没有真正的爱情，恋爱须受金钱的抚摩；没有友谊，友谊不过是遗弃于荒丘深壑的死狗。有的只是投机取巧、谎言谄媚，权利下的奴颜卑膝，酒宴上的纸醉金迷。因此，诗人才在诗的结尾，愤怒地发出了"我毒恶如是造成之人类"的吼声。在民不聊生的当时，诗人说出了人民想说而未说出的话，喊出了久积于人民心底的声音，因此，诗中的"我"，就不仅是诗人自己，而是代表了人民群众觉醒者的群体。这首诗，也成了无产阶级埋葬旧世界的檄文。

（颜廷奎）

欲雨的天色

胡也频

已经是太阳出山的时候，
丛立在地上的树林，
尚不现一枝之影。

圆天早失了边界，
只是黯淡，朦胧，
如一团炊烟之散漫。

气压低低的，

倘再遇故事中的杞人，
必忧天之将崩坠。

到处是一重阴郁，
即在最近的屋端，
亦不见乌鸦或孤雁的飞翔。

呵，这欲雨的天色，
如小孩子的哭脸，
又如新时代的青年之苦闷。

选自《红黑》1929年第7期

没有阳光树影，是阴雨天的征兆；当黯澹朦胧的云烟弥漫圆天时，雨便快来了；气压低低，象杞国人所忧的天倾时刻，人们又将是怎样一种心情？乌鸦与孤雁已不足以衬托天色的阴郁，事实上已"到处是一重阴郁"……至此，诗人处处写"天色"，又处处突出"欲雨"。是一幅自然界"欲雨天色"的艺术写生吗？诗人忽然说出："这欲雨的天色，如小孩子的哭脸，又如新时代的青年之苦闷"！诗人觉得似无必要让读者去猜测，还是把意向点明了好。这大概就是胡也频善于运用"象征"，又与当时流行的李金髮式的象征派诗作不尽相同的最好例证。

现代象征主义文学思潮，是于二十世纪初影响中国文坛的。"五四"以后，以李金髮为代表的现代象征诗派，虽然没有形成一个文艺集团，但却以他们的诗风在中国诗坛产生了一定的影响。胡也频也是现代诗坛上较早运用"象征主义"创作方法的先行者。

《欲雨的天色》有较浓的象征意味，诗人对自然景物十分敏感，努力沟通主客观世界以及运用暗示手段，渲染对应着的气氛和心境。他避免了象征派诗作常常表现的在梦幻迷离中的自我沉醉，或者不满现实却消极颓丧的基调，诗中"到处是一重阴郁"的心绪并不影响诗人内在的奋进！"欲雨"之"欲"既有"将要"的意思，也包含着诗人的期望。所以当周围的"空间"已经满是"阴郁"时，虽然难以忍受，却正是在"时间"上预示着让雨水冲刷世界的时刻必将到来，诗人急于冲破时代性青年苦闷困境的心情有实实在在的暗示。

在语言艺术上，象征诗派善于把抽象的理念具体化、形象化，努力表现声、色、香及其内在联系，追求神秘的意境、朦胧的美。作者不像李金髮用欧化语句，而是把内心的苦闷化作可视的形象，变成圆天的阴霾，在"天色"的

变化中衬托着复杂的心绪。他所用的是可读可懂的语言，虽不免文白相间，却力戒晦涩之弊。（张炳隅）

黄 昏

石 民

正是紧敛的严冬
窒塞了万籁的声息，
黄昏挟阴霾以俱来
迷胡着茫茫的大地。

在这可怕的昏暗里
沉锢着多少愁苦，
凉风从枯树上飞过
呜呜地为谁诉语？

嘶嘎的几声悲啼
是漂泊无归的寒鸦，
惊起了蛰伏的灵魂
凄凄的无言……泪下！

选自《良夜与恶梦》，北新书局 1929 年版

石民“偏嗜”波特莱尔，他的诗受到法国象征派的影响。

《黄昏》描写冬日黄昏的景象，表现黑暗年代知识青年普遍感受的悒郁心情。

全诗分三节。第一节渲染冬日黄昏的寂寥、阴暗。诗笔是很讲层次的：先写严冬——这严冬正从四面八方“紧敛”而来，不仅寒冷，而且叫人透不过气来。它“窒塞”了各种声息，万籁俱寂。再写黄昏——本来是寒冷寂寥的冬日，又到了黄昏时分，自然是苍茫的。由于“挟阴霾以俱来”，所以它变得更加阴沉昏暗。就是这样一个冬日的黄昏，“迷胡”了整个茫茫大地。这里，诗人着意表现冬日黄昏的寂寥和阴暗，目的是为后面描写“声动”和抒情制造合适的氛围。

第二节即景抒情，表达诗人对黑暗现实的愤懑。正是在这种“可怕的昏暗”的“紧敛”之下，诗人不禁慨叹道：这里该“沉锢着多少愁苦”啊！不然，那

从枯树上飞过的凉风，何以竟"呜呜地为谁诉语？"由于上节诗把冬日黄昏的气氛渲染得相当充分，这里的抒情便显得十分自然合理；由于上节诗十分强调黄昏的寂寥，这里突然写出凉风在枯树上的响动，以静衬动，给人造成了更强烈的印象。结句设问不答，笔法相当巧妙：一个"？"就像一把钥匙，打开了读者再造想象的心扉，使人不能不联想到现实的苦难、人间的不平、弱者的不幸等等。这种写法让我们感受到了以少胜多、以问胜答的艺术辩证法的魅力。

第三节进一步渲染冬日黄昏的悲凉，描写诗人灵魂的痛苦。就在这样寒冷、阴暗、愁苦的冬日，就在这样"可怕的昏暗里"，又响起了几声寒鸦的呻唤。这一声声"漂泊无归"的"悲啼"，怎能不扯动诗人自己那觅而无得的内心的痛楚？诗人痛苦已久的灵魂本来是"蛰伏的"，现在被寒鸦的啼叫"惊起了"——虽然他"凄凄的无言"，但从那灵魂的窗口泄出的泪珠却向我们透露了诗人内心的痛苦达到了怎样的深度。

这首诗先写黄昏的冷寂、阴暗，后写凉风、枯树、寒鸦等景物在诗人心中引起的感应，从而把黄昏的气氛渲染得十分阴郁愁苦。在这里，诗歌通过视觉意象和听觉意象的营造，兼以浪漫的抒情，获取了全诗总体的象征效果：透过诗中那个"迷胡着茫茫的大地"的黄昏，读者不是分明可见诗人"闷塞的胸臆"间那种"可怕的昏暗"吗？大自然的黄昏和诗人内心的黄昏感应契合，我们已经无法将二者剔分了。

沈从文正确地指出：在"比拟想象上"，石民和李金髮的诗"有相近处"（《我们怎样去读新诗》）。但石民比李金髮更讲求结构艺术，这首《黄昏》便是一个例证。　　（王太顺）

别　了，哥　哥

殷　夫

（算作是向一个 Class[1]的告别词吧！）

别了，我最亲爱的哥哥，
你的来函促成了我的决心，
恨的是不能握一握最后的手，
再独立地向前途踏进。

二十年来手足的爱和怜，
二十年来的保护和抚养，
请在这最后的一滴泪水里，

收回吧，作为恶梦一场。

你诚意的教导使我感激，
你牺牲的培植使我钦佩，
但这不能留住我不向你告别，
我不能不向别方转变。

在你的一方，哟，哥哥，
有的是，安逸，功业和名号，
是治者们荣赏的爵禄，
或是薄纸糊成的高帽。

只要我，答应一声说，
“我进去听指示的圈套”
我很容易能够获得一切，
从名号直至纸帽。

但你的弟弟现在饥渴，
饥渴着的是永久的真理，
不要荣誉，不要功绩，
只望向真理的王国进礼。

因此机械的悲鸣扰了他的美梦，
因此劳苦群众的呼号震动心灵，
因此他尽日尽夜地忧愁，
想做个 Prothemua[2]偷给人间以光明。

真理和愤怒使他强硬，
他再不怕天帝的咆哮，
他要牺牲去他的生命，
更不要那纸糊的高帽。

这，就是你弟弟的前途，
这前途满站着危崖荆棘，
又有的是黑的死，和白的骨，
又有的是砭人肌筋的冰雹风雪。

但他决心要踏上前去，
真理的伟光在地平线下闪照，
死的恐怖都辟易远退，
热的心火会把冰雪溶消。

别了，哥哥，别了，
此后各走前途，
再见的机会是在，
当我们和你隶属着的阶级交了战火。

1929，4，12。

选自《拓荒者》，1930 年第 4 、5 期合刊

《别了，哥哥》写于 1929 年“四·一二”事变两周年。那时，19 岁的诗人已经历了 1927 年“四·一二”和 1928 年夏的两次被捕。第二次出狱以后，殷夫离开了同济大学，专门从事共青团和青年工人运动的工作，过着职业革命家的极端穷困生活，并断绝了与家庭（主要是大哥）的联系。

《别了，哥哥》和这一时期所写的《血字》、《意识的旋律》、《上海礼赞》等 7 首诗，由“左联”常委钱杏村（阿英）加了《血字》的总题，编入 1930 年 5 月出版的“左联”刊物《拓荒者》第 1 卷第 4 、5 期合刊。刊物发行后，被国民党当局查禁，另改名《海燕》出版。同期刊物上还刊出了殷夫关于“三八”国际妇女节的速写《“March 8”s》和另一署名 Ivan 的《写给一个哥哥的回信》（1930 年3月 11 日作）。《别了，哥哥》和《写给一个哥哥的回信》主题相同，而分别以诗和散文的形式写出。尽管写作时间相隔近年，但主旨如一，相互参阅，可以加深理解殷夫坚定的革命立场，以及诗人为何要把“苦苦地束缚于旧世界的一条带儿”割裂，与代表敌对阶级力量的兄长决裂的深刻内涵。

殷夫有三个哥哥，两个姐姐。大哥徐培根比殷夫大 15 岁。大哥早年就读于杭州陆军小学堂，参加过辛亥革命的“学生队”，以后又入保定军校和北京陆军大学，父亲逝世后，大哥任杭州的浙军中校参谋，负起兄长的责任，对幼弟备加照顾，将弟弟送到上海读中学。所以殷夫在诗中开头就称：“别了，

我最亲爱的哥哥”，“二十年来手足的爱和怜，/二十年来的保护和抚养”，对哥哥过去诚意的教导表示感激。1927 年“四·一二”事变前夕，大哥已是显赫一时的蒋介石北伐军总司令部的参谋处长，使殷夫能从他那里探听到事变即将发生之消息，但当殷夫接受上级领导的任务，再去司令部找他时，司令部已离开上海。第二天，就发生“四·一二”事变，殷夫在浦东中学，被一位国民党员告密，逮捕入狱三月，几乎被枪决，后经大哥保释出狱。1928 年，大哥去德国留学之前，资助倔强的弟弟进上海同济大学德文补习科。哥哥想按照自己的愿望改变弟弟的理想，走他同一的道路——这就是殷夫诗中所揭出的“在你的一方，哟，哥哥，/有的是，安逸，功业和名号，/是治者们荣赏的爵禄，/或是薄纸糊成的高帽。”随着 1927 年“四·一二”事变的发生和中国革命的深入，昔日统一战线中的同盟者变成篡夺革命成果的敌对力量，戴着纸糊高帽的统治者成了屠杀人民的元凶。统治阶级刮起的血雨腥风以及政治目标的完全不同，导致了连接着兄弟情谊的纽带的断裂。殷夫在 1928 年第二次被捕出狱后几个月接到大哥从德国转来的信，——“你的来函促成了我的决心”。年轻的诗人在深情地回顾“二十年来手足的爱和怜”，既写了有浓厚手足之情的大哥对他的爱抚与培植，更抒发了面临严酷现实的感慨：“机械的悲鸣扰了他的美梦”、“劳苦群众的呼号震动心灵”，对哥哥的来信“相劝”，作了断然的回答，他不能听从哥哥“指示的圈套”，尽管那很容易获得一切的赐予——“从名号直至纸帽”。

《别了，哥哥》是一首一个阶级向另一个阶级诀别的宣言。他用铿锵的声音断然回答：决不要那“纸糊的高帽”和“荣誉”的“名号”，宣告与旧世界的彻底决裂；他要做普罗米修士，“不怕天帝的咆哮”，不怕“黑的死，和白的骨”，只望为劳苦群众的解放——“向真理的王国进礼”！

两年以后，1931 年 2 月 7 日，年轻的诗人以生命和鲜血履行了在 19 岁时写下的战斗誓言。（丁景唐）

〔编者注〕 ①英语，即“阶级”。②普罗米修士，希腊神话中造福人类的神。

血 字

殷 夫

血液写成的大字，
斜斜地躺在南京路，
这个难忘的日子——
润饰着一年一度……

血液写成的大字，

刻划着千万声的高呼，
这个难忘的日子——
几万个心灵暴怒……

血液写成的大字，
记录着冲突的经过，
这个难忘的日子——
狞笑着几多叛徒……

五卅哟！
立起来，在南京路走！
把你血的光芒射到天的尽头，
把你刚强的姿态投映到黄浦江口，
把你洪钟般的预言震动宇宙！

今日他们的天堂，
他日他们的地狱，
今日我们的血液写成字，
异日他们的泪水可入浴。

我是一个叛乱的开始，
我也是历史的长子，
我是海燕，
我是时代的尖刺。

"五"要成为报复的枷子，
"卅"要成为囚禁仇敌的铁栅，
"五"要分成镰刀和铁锤，
"卅"要成为断铐和炮弹！……

四年的血液润饰够了，

两个血字不该再放光辉，
千万的心音够坚决了，
这个日子应该即刻消毁!

选自《拓荒者》1930年第4、5期合刊

这首诗写于1929年"五卅"运动四周年前夕。全诗以饱满的政治激情歌颂了"五卅"这一中国革命史上反帝斗争的光辉的一页。

在这首诗里，诗人以无产阶级的名义回顾了"五卅"运动以来的战斗历程，反复警策人们要记住"五卅"这个难忘的日子，记住敌人残暴的罪行，记住无产阶级在与帝国主义战斗中所付出的血的代价，并提醒人们不要让它只成为"装饰着一年一度"的点缀，而要让这个日子成为鼓动人们进行切实斗争的号角。面对着帝国主义仍在中国横行的严峻现实，诗人愤激地呼唤"五卅"这个血染的日子"站立起来"："把你血的光芒射到天的尽头，把你刚强的姿态投映到黄浦江口，把你的洪钟般的预言震动宇宙!"预言了人民必胜、反动派必败的真理。诗的最后几节强调指出无产阶级是旧世界的叛逆者，是新世界的开创者，是敢于搏击风云的"海燕"，是战斗在时代前列的尖兵。要继承和发扬"五卅"的战斗传统，对敌人要坚持"以眼还眼，以牙还牙"，以革命的武装去打败反革命武装，向敌人讨还血债。

《血字》选择这么一个有重大意义的题材来歌唱，显示了诗人高度的政治责任感和履行了一个革命诗人神圣的社会职责。从诗情的进展来看，这首诗从开始时的舒缓、平静逐渐发展到雄浑、激越，把人们的感情步步引向高潮，造成一种强烈撼动人心的旋律，引导人们去思索民族和阶级的命运。为了更生动、形象地表现内容，诗人还用了反复歌咏和强烈对比、拟人化的艺术手法，如前面三节诗，就让"血液写成的大字"重复了三次，以突出深刻的印象。中间数节，诗人竟呼唤"五卅"立起来，并赋予它以"血的光芒"、"刚强的姿态"，叫它发出"洪钟般的预言"，这是拟人。面后，又通过事物之间的"今日"与"他日"，"天堂"与"地狱"，"血液"与"泪水"的强烈对比，深刻地揭示了历史规律。全诗虽以无产阶级的名义来慷慨抒怀，但又具有诗人强烈的个性和感情色彩。《血字》不愧为早期无产阶级诗歌的一篇典范之作。

（凡 尼）

让死的死去吧! 殷 夫

让死的死去吧!
他们的血并不白流，

他们含笑的躺在路上，
仿佛还诚恳地向我们点头。
他们的血画成地图，
染红了多少农村，城头。
他们光荣地死去了，
我们不能向他们把泪流，
敌人在瞄准了，
不要举起我们的手！

让死的死去吧！
他们的血并未白流，
我们不要悲哀或叹息，
漫漫的长途横在前头。

走去吧，
斗争中消息不要走漏，
他们尽了责任，
我们还要抖擞。

一九二九，一一。

选自《拓荒者》1930 年第 1 卷第 1 期

争取自由和解放的斗争是要付出血的代价的。从这个意义上说，“死亡”可以认为是抒写革命题材的文学作品的“永恒”主题之一。问题是如何来写“死亡”，有人写得凄凄惨惨、哀哀切切，有人写得慷慨激昂、悲壮凛然。殷夫这首诗就是正面抒写“死亡”这一主题的，然而整篇作品的基调不仅没有蒙上低沉、哀伤的纱幕，而且还有力地表现出革命者前仆后继、英勇奋斗的高贵品质和昂扬精神。一年前（1928 年），夏明翰烈士临刑时正气凛然地写下一首《就义诗》：“砍头不要紧，只要主义真。杀了夏明翰，还有后来人。”这《就义诗》，从一个坚定的共产主义战士的角度，抒发了为革命“虽九死其犹未悔”的忠贞情怀，坚信千百万“后来人”一定会踏着他的血迹愤然而起。而殷夫却是从一个阶级的战斗集体的角度来表现这一主题的。当战友在浴血的战斗中倒下的时候，作为战斗集体的“我们”会激起什么样的感情，持什么样的态度？是在敌人凶残的屠杀面前退却，还是如鲁迅所说的像“一个真

的猛士那样"更奋然而前行？面对着牺牲了的战友，一方面固然应该痛惜哀悼，但更重要的却是因了战友的死亡而意识到担在自己肩上的责任更为重大，从而更加精神抖擞地迎上前去。在这首诗里流贯着的，正是这种感情、决心和意志！

殷夫是在这样的历史背景下写下这首诗的：自从1927年"四·一二"事变之后，短短的两三年间，被惨杀的工农群众、革命青年和中国共产党党员就有四十五万多人，所谓"地狱现形，人间何世？"就是这一时期黑暗政治局面的沉痛写照。这首诗对于活着的、继续战斗着的同志，是有巨大的鼓舞作用的。

它的突出的意义还在于：展示了一个战斗集体在残酷的战斗中的决心和意志。这个战斗集体，压倒了死亡所带来的巨大哀痛，给人们点燃了更强烈的战斗火炬，将巨大的哀戚化成为英勇的行动。

此诗在艺术上也是很有特色的。它发扬了左翼诗派慷慨抒怀的光荣传统，又善于通过形象来展开抒情。"让死的死去吧！他们的血并不白流"，慷慨而激昂，既高度地概括了死者牺牲的意义，又展示了革命者视死如归的豁达襟怀。"他们含笑的躺在路上，仿佛还诚恳地向我们点头"，把烈士虽死犹生的高尚精神形象地体现出来。不说反动派对革命者残酷的镇压和屠杀，而说"他们的血画成地图，染红了多少农村、城头"，也正体现了化抽象为具体，化概念为形象的努力。构思上每节以"让死的死去吧！他们的血并不白流"开始，反复渲染和突出革命者面对死亡的浩然正气，使全诗铿锵有力，悲壮昂扬。

（凡 尼）

敌后催眠曲

萧 三

静些，静些，老大娘！
不要咳嗽，不要响。
老大爷！不要抽烟，
火星敌人能看见。

安静些，我的小宝贝！
夜是这样深，这样黑。
安静些，我的小宝宝！
我给你紧紧地包扎好。

我把你抱在我怀里，
你就再不会受冻了。
我紧紧地包好了你，
你就不会哭出声来了。

我的小宝宝，你不要怕——
你有你妈妈和你爸爸。
敌人一走，爸爸就能回来。
我们在这山洞里再待一待。

你听，枪声响的远了。
你爸爸快能回转了。
小宝宝，你不要嚷，
一忽儿就会大天亮。

你听！有了脚步的声音
走的近了，更近了，更近……
“到底回来了，孩子他爸！
呐，抱一抱你心爱的娃。

“抱一抱你的儿子，孩子他爸。
这一夜真不易熬过，真可怕。
我们的小宝宝，他是小英雄！
他没哭，没叫鬼子发现我们。”

父亲接过了包包，揭开了包包：
在包包里躺着闷死了的小宝宝……
壮士的热泪大颗地滚下来。
壮士的眼睛困难地抬起来。

"孩子他妈，你不要伤心。
我们的宝宝没有白牺牲。
他救了我们多少人的性命，
我知道，我们该恨的是什么人！"

1944 年

选自《萧三诗选》，人民文学出版社 1985 年版

这首诗选择了抗战时期一位母亲在躲避日寇"扫荡"的夜晚痛失亲子的典型事件，以母亲的心理活动为叙述主体，简明而深刻地诉说了一幕憾人心魄的悲剧。

诗歌的思想内涵是深刻而丰富的。一方面，诗歌以尚在襁褓中的小生命的夭折，沉痛控诉了日本帝国主义者残酷迫害中国人民的罪行。诗中尽管没有正面出现敌人的残酷嘴脸，但通过对人们紧张已极的心理活动的刻画，让读者清楚地意识到咫尺之外的敌人正在怎样行动。另一方面，诗歌艺术地把一个普通劳动妇女置于群体利益和个体利益的十字路口。很显然，放任孩子哭闹，必然会引起敌人注意，从而给老乡们这个群体的生存带来危险；而强行抑制孩子的哭声，又有可能使孩子窒息面死，这对于一个母亲来说，在感情上是万万难以接受的。诗中的母亲深明大义，以痛失亲子的代价，换取了群体的生存。写到这里，母亲的形象已经获得了升华，成为坚强不屈的中华民族的象征。

在结构上，此诗具有单纯集中、明晰完整的特点，故事以孩子的存亡为中心，从敌人逼近，扎紧孩子不让哭闹开始，到爸爸回来，松开了已经窒息而死的孩子为止，单纯然而又十分完整地叙述了一幕悲剧。这种叙事结构，尽管简短明快，但同样有悬念、有起伏、有高潮，具有较强的吸引力。

在艺术表现上，此诗通过细腻而含蓄的心理刻画，塑造人物形象，并推动情节发展。如果说，那位母亲叫老大爷不要抽烟，叫老大娘不要咳嗽，是意在提醒别人，突出当时严峻的形势，那么，在以后的一系列类似自白的心理描写中，则塑造了一个平凡而又动人的母亲形象。在那亲切而又万般怜爱的喃喃自语中，在那不忍心出口而又不得不出口的哄孩子的声调里，人们仿佛触摸了一颗丰富复杂而又痛苦矛盾的母爱之心，令人感动，也促人奋起。

诗作的语言质朴而又鲜明。通篇以心理独白式的自言自语为主，再穿插少量的外在叙事成份，这对于塑造人物形象、推动情节发展，起了良好的作用。（徐生林）

笑

林徽音

笑的是她的眼睛，口唇，
和唇边浑圆的漩涡。
艳丽如同露珠，
朵朵的笑向
贝齿的闪光里躲。
那是笑——神的笑，美的笑：
水的映影，风的轻歌。

笑的是她惺忪的鬈发，
散乱的挨着她耳朵。
轻软如同花影，
痒痒的甜蜜
涌进了你的心窝。
那是笑——诗的笑，画的笑：
云的留痕，浪的柔波。

选自《诗刊》1931 年第 3 期

这是林徽音早期诗歌中最能体现新月诗派风格的一首。

这首诗写了一个美貌女子的摄人的倩笑。诗人捕捉的是一个瞬间，在这一个瞬间里呈现出了一种理想化的极致的美。

她的眼睛，口唇和唇边浑圆的漩涡的笑，有露珠般的艳丽，贝齿的闪光里躲着那花一般的朵朵的笑，如同“水的映影，风的轻歌”。而她那惺忪的鬈发的笑，则有花影般的轻软，给人的感觉是痒痒的，甜蜜的，并涌进人的心窝，又如同“云的留痕，浪的柔波”。

这样的描绘当然深得浪漫派的神韵。那些夸张而幻想的譬喻，那种起伏的流动感（笑的空气的颤动），那种明朗鲜丽的色块组合，无疑是理想主义的产物。女诗人是擅长于以层层叠叠的描绘衬托出一个密集而神幻的世界的。

这样的描绘更是唯美主义的。在诗人的心目中，她对一个女子的美的夹带着想象的审美把握，与她对理想化了的人生的浪漫离奇的感悟，以及对

纯粹的艺术境界的全身心膜拜一样，都足以构成她笔下的充满唯美精神的诗境。这是一种超功利、超世俗的唯美精神，描写的是一个女子，却又绝少人间烟火气。着意描写的笑作为一种状态，仿佛被孤立为一件艺术品。诗人以不无雕琢的字句描绘了笑的波浪般起伏，笑的鲜艳迷人，笑的柔美，笑的神韵，笑的如诗如画。

作为一个新月派诗人，林徽音的早期诗作大都有一定的格律形式可循，但都写得有流动感，决不生涩。《笑》的格式工整是很明显的。两个诗节的字句之间大致对应，也有一定的尾韵可寻，形成了一种轻松自如的节奏感。《笑》之所以被人们推崇的原因之一大概正在于它的格律美。在这首诗中，形式和内容一样，是唯美的。

这是一首美的诗，但也许并不是林徽音最好的诗。这种由诗的内容决定的容量上的窄小与情绪上的虚幻，作为一种局限性，随着女诗人个人生活中那种如花似梦的青春岁月的流逝而逐渐得到克服。时代所赠予诗人的，大多是苦痛的历程，而不是什么笑声灿烂的日子。她的诗中也就多了几分灰暗和沉凝，少了一些明朗与艳丽，唯美精神与浪漫情调也被一种忧郁的气质所逐渐代替。在诗人的艺术自觉精神的反省以及同时代其他诗歌流派的影响下，林徽音后来的诗作就比较少有《笑》这样的对表面形式的追求了。

（黄心村）

别 丢 掉

林徽音

别丢掉
这一把过往的热情，
现在流水似的，
轻轻
在幽冷的山泉底，
在黑夜，在松林，
叹息似的渺茫，
你仍要保存着那真！
一样是月明，
一样是隔山灯火，
满天的星，
只使人不见，
梦似的挂起，

你问黑夜要回
那一句话——你仍得相信
山谷中留着
有那回音！

二十一年夏

选自1936年3月15日《大公报·文艺》

《别丢掉》这首诗堪称林徽音所有诗作中最著名的一首。即使在同时代的诗作中，《别丢掉》也以它表达感情的独特而美丽的方式显得别有一番韵味。

这首诗无疑是写了一段隐幽而寂寞的情感。在林徽音的大部分抒情作品中，对逝情的缅怀与追忆，无可奈何花落去的惆怅，淡淡的伤感与愁绪，占据了诗的情感天地，使我们感受着一种轻纱似的情绪。《别丢掉》所试图传达的，正是逝情的渺茫与零落，一种情绪的氛围：那一些往日的热情仿佛已逝去，但它依稀还像流水似的，在山泉底，在黑夜，在松林，轻轻地淌着。"我"（也就是抒情主体）的心中还眷恋着那一番逝情，"你"（情感诉诸的对象）也"仍要保存着那真！"今夜的天，与往日"一样是月明，/一样是隔山灯火"，一样有"满天的星"如"梦似的挂起"。唯一不同的是没有了人。"你"若还希望兑现那一份情感，你就"仍得相信/山谷中留着/有那回音！"

作为一个新月派诗人，林徽音的诗作必然更多地带有浪漫主义的气质。但，一种颇具现代主义风格的诗歌格局也出现在她的笔下。比如表述上的有意变格、改路和错向，隐蔽了联想的桥梁，加上诗思的间杂离落，造成了一种特殊的抒情氛围。在《别丢掉》这首诗中，错杂的诗句，添重了逝情的渺茫与零落，别有一番情致。诗的前八句，朱自清先生是这样分析的："第一、二行和第八行本来是一句话的两种说法，只因'流水'那个长比喻，又带着转个弯儿，便容易把读者绕住了。"（《新诗杂话·解诗》）这种隐曲的表达感情的方式必然具有另一种美学意义。

林徽音当然不是一个很纯粹的现代派诗人。一个很明显的例证是，在她的许多诗里，我们均可以发现传统的古典主义与浪漫主义的托物言情的手法与现代主义的意象联络的手法是交织在一起的。时而是主人公在直抒情热或托物言情，时而是意象本身成为多情的倾诉者。《别丢掉》这首诗的主干意绪兴许只有这么三句："别丢掉/这一把过往的热情/你仍要保持着那真！"这是缠绵而又执着的爱情的呼唤。而在那些离离落落散布的意象中，我们同样可以体味到这种情感的深层流动，仿佛每一个景致都有千愁万绪：流水，山泉，黑夜，松林，明月，隔山灯火，满天星斗，山谷中的回音……举个例子——"那一把过往的热情"和"隔山灯火"，前者是情，后者是景，一虚一

实，仿佛有着本质的区别。但我们又可以感受到，“隔山灯火”这个意象本身具有感性美和理性美的双重魅力，它的境界已扩伸入抒情主人公的灵魂深处；它既是“那一把过往的热情”的具象化、知觉化，又是一个独立的意象，情意浓重，自具风采。

《别丢掉》中也有用得很巧妙、很隐蓄的比喻，虽然是托物言情，又颇有些意象的深意，喻体本身又往往兼具情感和理性的双重风貌。例如，诗中将“那一把过往的热情”描绘成“……流水似的，/轻轻/在幽冷的山泉底，/在黑夜，在松林，/叹息似的渺茫，……”这是兼有意象联络的托物言情，喻体的含意已经经过立体化处理，不再给人以单一的表层化的启示。另外，朱自清在《新诗杂话·解诗》一文中还指出，“你问黑夜要回那一句话”中的“黑夜”是一个隐喻。可以听话的“黑夜”显然带着主体的色彩，隐喻着抒情主人公的内心世界。这一种手法在当时的诗歌中还实为少见，它比上文所述的“流水”的明喻更具有一种含蓄的深蕴。我们所说的这首诗由于表达感情的新颖独特而具有深深的韵味，当可以从这里品出。（黄心村）

静 院

林徽音

你说这院子深深的——
美从不是现成的。
这一掬静，
到了夜，你算，
就需要多少铺张？
月圆了残，叫卖声远了，
隔过老杨柳，一道墙，又转，
初一？凌巧谁又在烧香，……
离离落落的满院子，
不定是神仙走过，
仅是迷惘，像梦，……
窗槛外或者是暗的，
或透那么一点灯火。

这掬静，院子深深的
——有人也叫它做情绪——

情绪，好，你指点看
有不有轻风，轻得那样
没有声响，吹着凉？
黑的屋脊，自己的，人家的，
兽似的背耸着，又像
寂寞在嘶声的喊！
石阶，尽管沉默，你数，
多少层下去，下去，
是不是还得栏杆，斜斜的
双树的影去支撑？

对了，角落里边
还得有人低着头脸。
会忘掉又会记起，——会想，
——那不论——或者是
船去了，一片水，或是
小曲子唱得嘹亮，
或是枝头粉黄一朵，
记不得谁了，又向谁认错！
又是多少年前，——夏夜。
有人说：
“今夜，天，……”（也许是秋夜）
又穿过藤萝，
指着一边，小声的，“你看，
星子真多！”
草上人措着影子；
那样点头，走，
又有人笑，……

静，真的，你可相信
这平铺的一片——

不单是月光，星河，
雪和萤虫也远——
夜，情绪，迸展的音乐，
如果慢弹的手指
能轻似蝉翼，
你拆开来看，纷纭，
那玄微的细网
怎样深沉的拢住天地，
又怎样交织成
这细致飘渺的徬徨！

选自1936年4月12日《大公报·文艺》

《静院》以一种铺叙式的语调絮絮地描绘这夜的静院里的每一番景致，以及这每一番景致中所蕴涵的情感因素。第一节是说这深深的院子的静的美，恰是由一群声息铺张而成的。圆了又残的月，远了的叫卖声，离离落落满院子的香，透那么一点灯火的窗槛外的世界。对于满院子的香，还有一个幻象式的比喻："不定是神仙走过，/仅是迷惘，像梦，……"全诗的基调马上被一种幽暗中的美与神秘所笼罩。

第二节引出了那个可以"指点"，可以感知的"情绪"。正是由于"情绪"的介入，那一群声息中的每一番景致，都被灌注了生命，赋予了个性色彩，因而也都成了抒情主人公情感世界的一部分。那"黑的屋脊"如同野兽的脊背耸立在那里——这就赋予了物体以动物的生命状态；又像"寂寞在嘶声的喊"——"寂寞"和"黑的屋脊"又共同被赋予了一种充满了人性的"嘶声的喊"，而这两个意象，一个是抽象的感情状态，另一个则是实有的但无生命的物体。我们在这儿很可以感到几种不同的存在状态的叠印所产生的一种深层的效果，这也就是意象中所蕴涵的情感的吸摄力。另外还有"沉默"的石阶，"支撑"斜斜的栏杆的"双树的影"，这些景物都以一种拟人化的状态存在，抒情主人公为人们提供的自我与外界的情感共鸣是深广的。这一节或许是全诗最为精彩的部分了，每一番景致中所蕴涵的情感因素都为诗带来了打动人心的色彩。

第三节颇有一番戏剧性风味。假如说前两个诗节的抒情主人公尚是以一种隐含的间接的状态存在，那么在这一节中，抒情主人公的形象却清晰地出现了。那个角落里边低着头脸的人的出现，使全诗笔调一转，以一种断断续续的絮语般的句子，描绘了记忆中闪现出来的过去一段时光中的景致，更

现出记忆的缥缈，过去了的时光的倏忽与永不再来，“记不得谁了，又向谁认错！”又接着描绘一个夏夜（或许是秋夜，记不清了），有人在那里隐约地谈论今夜的天，小声地说“星子真多”，只见“草上人描着影子”，点头，笑，穿过藤萝，走。这里对过去情景的回忆的闪现，飘逸，朦胧，显出了全诗的情感重心所在。正是由于这多少年前的一个夏夜的叠影，当夜的静院才如此深邃和扑朔迷离。

最后一个诗节是第一、二诗节的延续。抒情主体仿佛已重新隐去了，但我们仍然可以时刻感受到有一个灵魂正与万籁俱寂的夜的氛围契合，一个自我与世界的本质打成一片，还有神明在倾听并深味着静谧中的一切声响与萌动。这夜，这静院，是“进展的音乐”，是流动着的生命；它深深的美，是由那“纷纭”而“玄微的细网”构成，有多少的景致，多少的声息，多少的情绪，多少交错的记忆所铺张而成的这一片氛围，“怎样深沉的拢住天地，/又怎样交织成/这细致飘渺的徬徨！”

在这首诗中，“情绪”是一个或虚或实的意象。尽管它的内涵显得十分的高邈，毕竟还是可感的——“你指点看，/有不有轻风，轻得那样/没有声响，吹着凉？”而诗中所描述的每一番景致，又总仿佛是“情绪”的一员：离离落落满院子的香，像是“寂寞在嘶声的喊”的黑的屋脊，角落里低着头脸的人……。“情绪”这个本属抽象化的东西已被知觉化了，让人感到灵魂也会抽芽开花。这里的情绪仿佛启迪了万物，让已经逝去的，正在进行的，尚未到来的一切都一并活动起来——那多少年前的一个夏夜也回过头来组成了这一晚的情绪，于是有一种浓重的怀旧情绪在这蠕动的夜色里盘桓。全诗的内在结构实际上是由两条情绪线构成的。一条是抒情主人公的真觉：此时此地深夜的静院，一个纷纷纭纭但又细小如微的大千世界。深院，残月，叫卖声，香火，灯火，轻风，黑屋脊，石阶，栏杆，树影……这夜色中的万籁组成了一种幽冷的人生境界，其中的意味渺不可测，但似乎都是为了一个共同的题旨。这个题旨在另一条情绪线的揭示中得以明确——在时空错杂中引出了多少年前的那一个星夜，以及隐约忆起的那一个星夜里的断断续续的人语。在这个多少有点戏剧化的呈现中，让我们领悟到，静院中的一切景致和由此带来的情绪氛围实际上都是围绕着那一点记忆的残骸。于是，两条情绪线交织在同一片静谧和深邃之中，更添一番离乱的愁绪，一种时过境迁的人生慨叹。这种诗意的立体化效果，无论在时间上或空间上，都大大地延伸并拓展了诗境。

（黄心村）

一 朵 野 花

陈梦家

一朵野花在荒原里开了又落了，
不想到这小生命，向着太阳发笑，
上帝给他的聪明他自己知道，
他的欢喜，他的诗，在风前轻摇。

一朵野花在荒原里开了又落了，
他看见青天，看不见自己的渺小，
听惯风的温柔，听惯风的怒号，
就连他自己的梦也容易忘掉。

一九二九年一月

选自《梦家诗集》，新月书店 1931 年版

一片风景便是一种心境。大自然中，鲜花遍地，可以说是司空见惯的，不足为奇，人们根据自己的独特观察和感受，可以有很多别致的咏唱，陈梦家这首诗，通过对一朵野花的孤独而短暂的生命的观察，领悟到一种充满诗意的人生真谛。

诗一开始，便是感叹这朵野花在荒原上孤独地开，孤独地落，其生命不为人知的境遇。它与诗的第二节的第一句形成诗的复沓，成为两节诗咏唱的基础。

第一节，写了在时间的年轮里，野花的生命是短暂的，虽然她也曾美丽芬芳，然而自然的律动不可避免，一刹那的盛开，随着的便是枯萎，这便是她的注定的命运。在时间的长河里，她是不幸的。然而野花仍然要盛开，她不悲戚，有生命便要毫无保留地慢开，在短暂的生命里，她要享受自然的上帝所给她的恩宠，她要向那永恒的太阳发笑，借着那醉人的春风，向太阳炫耀她的短促的生命的美。

第二节，诗人写在辽阔的荒野，野花点点滴滴，太不起眼了。然而野花并不意识到自己的这种渺小。温柔的风拥抱过她，粗野的风抽打过她，在生存的搏斗中，她没有梦，没有幻想，她要把住现在，证实自己的生存。她吐露芬芳，让风，把她带向遥远。

野花的生存态度是诗人礼赞的生存态度。照诗人看来，被束缚在时间和空间范畴中的人类，无疑是同野花一样的短暂与渺小，但，人类应该像那

朵野花，不悲观，不自叹，珍惜生命的价值，在生命的充分实现中，在人生的生存搏斗中获得自我的超越。

这首诗虽然仅仅写了荒原上的一朵盛开的野花，但蕴含于诗中的却是一种向上的生命力。　　（鲍昌宝）

雁　子　　陈梦家

我爱秋天的雁子
　　终夜不知疲倦：
（像是嘱咐，像是答应，）
一边叫，一边飞远。

从来不问他的歌
　　留在那片云上？
只管唱过，只管飞扬，
黑的天，轻的翅膀。

我情愿是只雁子，
　　一切都使忘记——
当我提起，当我想到：
不是恨，不是欢喜。

选自《梦家诗集》，新月书店 1931年版

以“雁子”作题材，在古诗中是常见的，但它大多是游子思归的象征，被笼上一层浓郁的乡愁离恨。而在现代诗人眼里，它却代表了诗人心中的一种理想的人生境界。

这是一个秋天的夜晚，在烦嚣喧闹的白昼之后，诗人信步走到屋后的一片花园里，夜色给大地罩上一层轻轻的黑色面纱，清凉的秋风沁人心脾，诗人感到一种诗意的欢畅。也许他本来就有些疲倦，在无休止的生活追求与拚搏中，身体上、心理上都充满着倦怠。这时，南飞的大雁突然引颈长鸣，在这静谧的夜色中，诗人情不自禁，为这自由翱翔的大雁所感动，它的叫声是它的歌，高兴唱便唱，高兴缄默便缄默。诗人因此也悟到了自己应该有的人生，于是他轻轻地吟道：“我爱秋天的雁子……”。他想，这雁子，那样整天整夜地不停地飞着，从不感到疲倦。因为它“从来不问她的歌留在那片云上？

只管唱歌，只管飞扬”。生命本身便是一首歌，雁子它从来不去追求离开生命之外的其它东西，它要求的只是自我生命的实现。感悟到这一点，诗人便对着那茫茫青天感叹道：“我情愿是只雁子”，忘记尘世生活的一切，把所谓的“恨”和“欢喜”抛在脑后，超越它们，还原为一个无拘无束的真我，不再有身心的疲倦，在生命的“无为”中去实现“有为”。

新月派诗人对艺术所抱定的宗旨是“为艺术而艺术”，在他们心目中，艺术便是一个自足的生命实体，它没有其它的社会功利目的，为“功利”的艺术是一种堕落，“艺术”的生活才是值得追求的生活。正如陈梦家所说：“我们写诗，只为我们喜爱写。好比是一只雁子在黑夜的天空里飞，她飞，低低的唱，曾不记得白云上留下什么记号？只是那些歌，是她自己喜爱的！她的生命，她的欢喜！”（《新月诗选·序言》）我们不妨把这句话看作是这首诗的一个注释。

诗人以凝炼的语言，短促的语调，似断似续的意象，创造了一个如烟如梦的诗境，淡淡的情绪如缥缈的轻纱笼着一颗诗心，使人仿佛触摸到了那夜的温柔和诗人心灵的淡泊寡欲。（鲍昌宝）

鸡鸣寺的野路 陈梦家

这是一座往天上的路，
夹着两行撑天的古树；
　烟样的乌鸦在高天飞，
　钟声幽幽向着北风追；
我要去，到那白云层里，
那儿是苍空，不是平地。

大海，我望见你的边岸，
山，我登在你峰头呼喊……
　劫风吹没千载的城廓，
　何处再有凤毛与麟角？
我要去，到那白云层里，
那儿是苍空，不是平地。

廿一年一月

选自《闻一多全集》四《现代诗钞》，开明书店 1948 年版

诗题“鸡鸣寺的野路”中的“鸡鸣寺”，座落在南京市解放门内的鸡笼山上，本系梁朝同泰寺故址，明朝洪武二十年(1387年)重建。在这首诗里，诗人并不是像一般纪游体诗那样重点写游览的名胜古迹，而是写去鸡鸣寺途中的感受抒发心中久久蕴积的一个意念——脱离尘世的烦恼，寻找一个清静无为的桃园。

第一节，诗人抓住在“鸡鸣寺的野路”上见到的实景进行描述。鸡鸣寺座落在鸡笼山上，所以这条“野路”是由低往高，诗人由此感到这是通往天上的路。鸡鸣寺是佛家弟子修身养性之地，寺院里的僧侣们度过了人生的苦海，与世无争，清心寡欲。诗人自然而然把这条路看成是通往天国的路。这样，他就将自己的主观情绪渗透进了这条野路，古树是“参天的”，乌鸦在“高天飞”，钟声向着“北风追”，这一切都使人们把视力投向高天，希望走在这条路上的人们也能脱离平地，走到白云里去……。

第二节是虚写。起句“大海，我望见你的边岸，……”显然是诗人的想象。大海是望不到边岸的，山，是永远也登不完的，因此，大海，山，便成了人世间的万事万物的代称。诗人自以为自己历经人间坎坷，目睹人类文明的象征——千年的古城随着时间的风风雨雨而颓败。现实与历史都令诗人失望，只有那佛家的一片静地还犹如天国一样是人们的归宿。在这首诗里，诗人流露出一定的失望与虚无观念。

这首诗结构精巧。诗中主要表现的情绪就是：“我要去，到那白云层里，那儿是苍空，不是平地”。诗人利用“苍空”和“平地”这两个天然的对照，第一节写“苍空”，第二节写“平地”，两节融合，构成一个完整的统一体。

（鲍昌宝）

海上的声音　　方玮德

那天我和她走海上过，
她给我一贯钥匙一把锁，
她说：开你心上的门，
让我放进去一颗心，
　“请你收存，
　　请你收存。”

今天她叫我再开那扇门，
我的钥匙早丢掉在海滨。

成天我在海上找寻，
我听到云里的声音：
“要我的心，
要我的心。”

选自《玮德诗文集》，上海时代图书公司1936年版

写爱的思念和悔约的痛苦，也许是常写常新的题目之一。方玮德的《海上的声音》在古今诗人留下的众多佳作中仍然具有自己的特点：其一是对民间常用比喻的独到处理；其二是能于诗中见出男女主人公的性格特征。

俗话常说“一把钥匙开一把锁”，“心灵的门窗”……。“钥匙”、“锁”、“门窗”本是民间用来比喻心灵相通或隔膜的词汇。这类比喻格式，按习见的用法，“门”、“锁”应该是属于“我”的，“钥匙”才是对方的；如果情感相通，对方的钥匙才能打开“我”的锁，走进“我”心灵的大门。但在这首诗里，这种比喻格式却发生了偏离，“主权”集中于对方即女主人公身上：“钥匙”是“她”给的，“锁”也是“她”给的，“门”是“她”叫开的，又是“她”嘱咐锁上“收存”的。而“我”却什么也没有，只是顺从地做着这一切。常见比喻格式的这一偏离，成功地表现了男女主人公的性格特征。从他们的言行中可以看出：女主人公的性格像一阵风，热情、活泼、爽快、大方，自觉不自觉地富有挑逗性；而男主人公却像一潭水，“风起水上涣”，无风波不兴，他始终处于被动地位，却显得憨厚、忠诚、执着、痴情，甚至有点木然。

这个常用比喻的另一变异便是“丢钥匙”之说。门虽开了，需要“收存”的“一颗心”也被“放进去”了，但“钥匙”丢了。这自然是件非同小可的事，因为没有钥匙，“那扇门”便不能开启。“我”把“她”送给自己的爱情信物——钥匙“早”就“丢掉”，表明“我”已决意永远珍藏“她”的心，而与“她”永以为好，白头不相离，万没料到“她”竟变心。两情相投忽然变为一厢情愿。“我”由于“收存”着“她”的心，再到海滨寻找钥匙，自然难免产生幻觉，仿佛“她”在追索交给“我”的那颗心。而“我”又不愿背弃爱的誓言，耳中“要我的心”的幻觉便摆也摆不脱，忘又忘不掉，“成天”折磨自己。“钥匙”的意象已经超越了比喻，变成一种象征。作品表面写的是找寻钥匙，而实际表达的则是鸳梦重温，以求旧情再续。然而，好梦难成，爱情已绝，唯有惆怅而已。比喻的这一变异，把女主人公的性格特点以及男主人公的痴情和痛苦表现得更加鲜明与深沉。

这首诗虽然不以意境取胜，而以巧思见长，但诗的标题，诗中所写的“海”、“海滨”、“云里的声音”这些形象也使诗的情感获得了一定程度的虚化，避免了过于直白和质实。（谭德晶）

微　弱

方玮德

我在数天上的星，
我问："是哪一颗星
正照着她的家乡？"
　　星子不做声，
　　这一夜
露水落在我的脸上。

我走过一条江水，
我问："是哪个时候
你流过她的家乡？"
　　水不答我话，
　　这一夜
沉默落在我的脸上。

选自《新月诗选》，新月书店1931年版

《微弱》是一首直率和天真的爱情诗。

诗的第一节，写"我"站在星空下，怀想着心上的人。但是，夜空浩渺，人海茫茫，就如这繁星一样，心上人究竟在哪里？"她"此时能知道"我"的心情吗？于是，诗人竟天真地萌发了数星星的想法。他想知道，究竟是哪一颗星正照着他的心上人？如果星星真能回答他的话，那么，他就可以通过星星，寄去他的思念，感受到"她"的美丽和爱情。然而，星星竟然对他的提问不置一词。他的思念无以寄托，他久久地站在星空下，以致于露水落在他的脸上。他数星，问星，怨星。作品通过他这些满带稚气的动作和语言，活脱脱地描绘出了他那纯洁天真而又执著的恋情。读这样的诗，虽无回肠荡气、心动神摇之感，却也会报之以会心惬意的微笑。

诗的第二节，与第一节的形式、含义和效果都差不多，如音乐的主题变奏一样，其目的是渲染主题，造成回环往复的效果。这种形式在民歌中是常见的，而又与新月派提倡"音的谐和、句的均齐、节的匀称"的主张有关。

需要说明的是，"露水落在我的脸上"与"沉默落在我的脸上"两句诗交互为文的效果很明显，可交汇为"默默地思念，默默地淌泪"这样一种境界。读这样的情诗，会觉得天真之极、有趣之极，又觉得"我"认真之极、真诚之

极。天真与真诚的合一，是所谓"童心"的特点，也是这首诗艺术感染力的根源。（谭德晶）

季　候　　邵洵美

初见你时你给我你的心，
里面是一个春天的早晨。

再见你时你给我你的话，
说不出的是炽烈的火夏。

三次见你你给我你的手，
里面藏着个叶落的深秋。

最后见你是我做的短梦，
梦里有你还有一群冬风。

选自《诗二十五首》，上海时代图书公司 1936 年版

这是一首含蓄的抒情短诗，诗人用人们熟知的春夏秋冬四季的冷暖嬗递来隐喻恋人对"我"的情感变化，以及"我"在心理上的不同感受，诗名题作《季候》，其涵义即在此。

从春夏到秋冬，这漫长的四季是"我"和"你"这对恋人从相识到相恋，又相互生出隔阂的感情历程，自然界从煦春到寒冬的自然进程却正好象征了这对恋人走过的道路。与其说这是一种偶然的巧合，毋宁说这是诗人刻意营造的一种象征，象征着对美包括爱情的追求的一种惘然若失的心绪。从春到冬，漫漫长途，其间自然有着丰富的经历，诗人以巧妙的手法，有意淡化了这中间的复杂内涵，只用短短的八行诗概括两人走过的历程，十分含蓄，耐人品味。

这首诗形式上是两行体，每行字数完全相等，显得非常严谨，这与全诗表现的惆怅心绪是吻合的。但这种惆怅的心绪并非是沉滞凝固的，而是飘逸的，逐渐显现的，诗人以意象的隐喻和韵律的变化来体现这一点。诗的意象很有特色，全诗以春夏秋冬的温差来隐喻恋人之间感情起落变化，幅度相当大，但诗人写来却很有层次，从朦胧到炽热，到惆怅，最后是失望，非常含蓄而又准确地描画出恋人之间感情波动的发展轨迹。诗在韵律安排上也颇

具匠心，诗的韵脚两行一换，这多变的节奏正暗示了感情的波动；诗中从初见、再见到三见、最后一见，层层推进的时序与"我"从热到冷的心理感受正好是一个鲜明的对比，形成了感情上的涟漪，层层荡漾开去，蕴藉着丰富的诗意。

邵洵美早期十分崇拜萨福、斯温伯恩和魏尔兰等诗人，他们那浓艳、坦露和雕琢的诗风对其早期创作有较大影响。大约从1931年开始，诗人逐渐摒弃了唯美主义的追求，开始在诗的意象内涵上刻苦经营。《季候》一诗发表于1931年4月，正是他转变诗风以后最初的尝试之一。这首诗音韵和谐，构思精巧，内涵隽永而又写得玲珑剔透，显示了较高的艺术技巧。 （张 伟）

预 言

何其芳

这一个心跳的日子终于来临。
你夜的叹息似的渐近的足音
我听得清不是林叶和夜风私语，
麋鹿驰过苔径的细碎的蹄声。
告诉我，用你银铃的歌声告诉我
你是不是预言中的年青的神？

你一定来自温郁的南方，
告诉我那儿的月色，那儿的日光！
告诉我春风是怎样吹开百花，
燕子是怎样痴恋着绿杨，
我将合眼睡在你如梦的歌声里，
那温馨我似乎记得，又似乎遗忘。

请停下，你疲劳的奔波，
进来，这里有虎皮的褥你坐！
让我烧起每一个秋天拾来的落叶，
听我低低地唱起我自己的歌，
那歌声将火光一样沉郁又高扬，
火光一样将我的一生诉说。

不要前行，前面是无边的森林，
古老的树现着野兽身上的斑纹，
半生半死的藤蟒一样交缠着，
密叶里漏不下一颗星，
你将怯怯地不敢放下第二步，
当你听见了第一步空寥的回声。

一定要走吗，请等我和你同行，
我的足知道每条平安的路径，
我将不停地唱着忘倦的歌，
再给你，再给你手的温存，
当夜的浓黑遮断了我们，
你可以不转眼地望着我的眼睛。

我激动的歌声你竟不听，
你的足竟不为我的颤抖暂停！
像静穆的微风飘过这黄昏里，
消失了，消失了你骄傲的足音……
呵，你终于如预言中所说的无语而来
无语而去了吗，年青的神？

一九三一年秋天

选自《汉园集》，商务印书馆1936年版

每个诗人对已经产生的作品都有自己的偏爱。何其芳谈到他最初一些作品时说："这一段短促的日子我颇珍惜，因为我做了许多好梦"。《预言》就是这梦中升起的一朵美丽的小花。

诗的开头，我们就被诗人引进了一种梦幻般寂静而美好的境界。诗人以一段小夜曲似的满带柔情的旋律，倾诉了自己期待已久的时候到来时的心境。预言中女神终于来了。她的脚步的声音是那样的轻，她有银铃的歌声。幻想世界中年轻的神和现实世界中年轻的人接近了。诗人急切的期待和欢悦的心境，也得到了最充分的表现。

紧接着这段序曲，是幻写这位年轻的女神生活的地方是怎样美丽和温

暖。诗人似乎在梦中多次造访过，如今留下的只是一片恍惚的记忆和眷恋。没写女神的美丽、快乐、幸福，却用她生活的地方的描写，把这一切衬托出来了。

神的人化和人的神化在想象世界中融合为一种情绪：对美丽、温暖、光明的梦境般世界的渴望与赞美。由此，诗人接着对女神倾诉着自己的情感和祈愿，并劝女神不要冒险前行。而女神则一定要辞别前行，诗人愿意结伴同行，用"忘倦的歌"、"温存"的手和浓黑中的"眼睛"来给她以温暖与光亮。但是，诗人"激动的歌声"并没有牵动女神的心。女神的匆匆来去，给诗人带来了短暂的欢乐，也带来了无限的怅惘。在诗的最末一节里，诗人用一种"如歌的行板"的曲调，委婉地吐露了自己如怨如诉的心声。

《预言》可以说是诗人对已经过往的爱情的眷念与回想，那悄然而来又悄然而去的神，是爱神的象征，是诗人由渴望到怅惘的爱情的一段心灵历程的象征。诗人曾说过，在刚上大学之初"遇上了我后来歌唱的'不幸的爱情'"。（《〈刻意集〉序》）但是，这段梦中年轻女神的来而复去，又是诗人内心对美好理想追求的热切与失去的惆怅。年轻的女神就是一种美好理想的象征了。

《预言》从"年轻的神"降临的脚步声引起自己欣喜的"心跳"，到静穆的黄昏里消失了远去的"足音"，诗人有一个非常完整的艺术构思。一个序曲，一个尾声，加上中间的四个乐章，形成了一部优美的梦幻交响曲。而中间的四个乐章，每一段有对"年轻的神"的倾诉的相对独立的内容，各段之间又连环一样紧密相关。是抒情诗，又有情节的发展；是写"神"的行踪，又贯穿人的独白，开头的突然与惊喜和结尾的惆怅与余韵，呼应得十分和谐巧妙。作者曾倾心阅读过济慈与雪莱的抒情诗。在以神话人物为抒情题材和注重抒情诗的戏剧情节性方面，《预言》的构思显然是有所借鉴的。但就这首诗的形象的象征性来看，又更接近法国象征派诗人的作品的特征。和戴望舒的《雨巷》比较起来，这位"年轻的神"的悄然的来去，和那位"丁香一样的姑娘"的出现与消失，有类似构思的影子。不同的是，何其芳的这位"年轻的神"带有更多欢乐的色彩，而没有《雨巷》中那么浓重的惆怅与颓唐。《预言》全诗由形象的选择、构思，到抒情的基调，在怅惘中给人以舒缓、宁静、透明的感觉。

《预言》用和谐和富于音乐性的语言抒情，使这首诗具有鲜明的音乐美感的特质。全诗每节均为六行，大体一、二、四、六行押韵，各节的脚韵又不完全相同，随着抒情的需要换韵。有时四六行韵脚相同，与一二行相异，富于变化性。为了增强音乐的美感，也为了加重抒情的色彩，诗人还自然而巧妙地运用诗句语言的复沓。复沓的方式又各有所异，不尽雷同。同样的语句反复，表达的感情色彩又各有差异。《预言》以诗人的整体创造，给人以广阔想象的天地和朦胧的美的境界。　　（孙玉石）

脚 步

何其芳

你的脚步常低响在我的记忆中，
在我深思的心上踏起甜蜜的凄动，
有如虚阁悬琴，久失去了亲切的玉指，
黄昏风过，弦弦犹颤着昔日的声息，
又如白杨的落叶，飘在无言的荒郊，
片片互递的叹息犹似树上的萧萧。
呵，那是江南的秋夜！
深秋正梦得酣熟，
而又清彻，脆薄，如不胜你低抑之脚步！
你是怎样偷偷的扶上曲折的阑干，
怎样轻捷的跑来，楼上一灯守着夜寒，
怎样带着幼稚的欢欣给我一张素纸，
喊看你的新词，
那第一夜你知道我写诗。

一九三二年五月一日

选自《刻意集》，文化生活出版社 1938 年版

何其芳似乎对"脚步"有着偏爱："今晨你们从我的门外走过，你们的脚步我听得很明显/……你们的脚步渐远，渐远……"（《昨夜》）；"金色的足印洒在地上，/生性的爱情来访又去了"（《梦后》）；《预言》更是用"脚步"贯穿全篇。这首诗则索性以"脚步"为题。它写于诗人二十岁那年，那是诗人一生中写诗最冲动的时刻，当时诗人在北京清华园和燕园求学。

《脚步》的情绪流中，涌动着浓重的寂寞。这寂寞，最初流自他人生之旅的第一驿站——一个压抑着他的童年的冷酷的封建家庭，他称之为"沙漠地方"。稍大，他去县城读中学，看到的是"照样的阴暗、湫隘、荒凉"，他"感到的仍是寂寞"，并且，"越是感到人的不可亲近"了（《街》）。现代心理学的研究表明，人的身上隐藏着许多在日常生活中积累起来的心理能量，而这些心理能量具有一种外射的倾向，人通过它达到情绪的宣泄，使心理得以平衡。何其芳在《解释自己》一诗中追忆了他十八岁时排遣寂寞的独特方式：独自跑到黑暗的平地上去坐着，"让那黑暗、那寒冷/来压抑那不可抵抗的寂寞的

感觉”，甚至“俯身到石头上”去冰自己的头额！仅仅过了两年，何其芳疏导情绪的心理图式变得复杂多了。在《脚步》这首诗里，青年何其芳满溢内心的寂寞是借助“脚步”这一形象外射的。寂寞的心灵需要温暖的手指的抚慰，现实中不能得到的，在诗中通过创造得到它，所以才有了“你的脚步低响在我的记忆中”，它也许在现实中并不曾有过，但它必定是诗人的精神经历。何其芳的身世和气质决定了当时的他只能是躲在自己的内心里咀嚼个人的寂寞，“不管外面的呼唤像草一样青青蔓延/手指一样敲到我紧闭的门前”（《慨叹》）。这一次，“你的脚步”看似是诗人呼唤而来，到头来还只是为了示现他的寂寞的心；“脚步”造访的情景与诗人彼时彼地的心境同构对应。当“脚步”悄然而来时，诗人“深思的心上”升起的是一片江南深秋的夜空，这是一个多么惹人愁思的夜晚呵！那落叶，那无言的荒郊，无不暗示出孤独和寂寞。“你的脚步”是“低响”在“我的记忆中”，“踏”在“我深思的心上”，诗人在精雕细镂“脚步”这一情绪的对应物时，“低响”和“踏”就成了他进一步深化的对象，在这万籁俱寂的秋夜，诗人捕捉了掠过心灵的些微声响：黄昏风过如虚阁悬琴，弦弦颤动；白杨落叶飘零，互递叹息，似树上的萧萧。它们含而不露而又蕴藉深远，传递了脚步在诗人的心上踏起的“甜蜜的凄动”。这“甜蜜的凄动”弥漫于诗的后半部分，调子变得明快起来，但潺潺流出的依然是诗人深深的寂寞。

“然而我那时由于孤独，只听见自己的青春的呼声，不曾震惊于辗转饥寒死亡之中的无边呻吟。”（《刻意集·序》）何其芳对自己早期作品的反省之严格可见一斑。确切点说，青年何其芳是固守“在昨天和明天之间我总是徘徊”的角度去写诗的（《街》）。如对寂寞，一方面，他觉得“寂寞得与死接近”；一方面，他又感到“露珠一样的新鲜和欢欣”（《刻意集·序》）。《脚步》也正是这种矛盾心境的表露：当“你的脚步”沾满“幼稚的欢欣”闯入诗人的心扉，引起的是诗人“甜蜜”的颤动，但这种情绪的终结却是“凄动”！——那个时代的众多有追求、有理想而又不断被现实的烦忧所困扰的青年的矛盾心态，被何其芳精美细微地写进这首诗里了。（戴 达）

欢 乐

何其芳

告诉我，欢乐是什么颜色？
像白鸽的羽翅？燕子的红嘴？
欢乐是什么声音？像一声芦笛，
还是从簌簌的松声到潺潺的流水？

是不是可握住的，如温情的手？
可看见的，如亮着爱怜的眼光？
会不会使心灵微微的颤抖，
或者静静地流泪，如同悲伤？

欢乐是怎样来的，从什么地方？
萤火虫一样飞在朦胧的树荫？
香气一样散自蔷薇的花瓣上？
它来时，脚上响不响着铃声？

对于欢乐，我的心是盲人的目，
但它是不是可爱的，如我的忧郁？

六月二十七日

选自《刻意集》，文化生活出版社 1938 年版

何其芳在三十年代初步入诗坛，正当新月派后期及现代派兴盛之时，他的创作明显受到这两个诗派的影响。从格律的追求来说，显然靠近新月派；从意象的摄取来说，又显然靠近现代派。这一首《欢乐》，就是并受二者影响的又自有何其芳个性的艺术宁馨儿。

诗题名为《欢乐》，实则是写忧郁苦闷。诗人当时处在黑暗时代，他时时苦闷着，哀怨着。他所接触的西方世纪末文学的神秘主义，也给他烙下了悲观、怀疑的印记。这一首《欢乐》，便是他当时思想和情绪的写照。

诗中反复咏叹"欢乐是什么颜色"，"欢乐是什么声音"，"欢乐是怎样来的"，并以通感的手法，捕捉来白鸽的羽翅、燕子的红嘴以及芦笛、流水、温情的手、爱怜的眼光等等可视、可听或可感的形象，织成一幅幅绚丽的意象，竭力烘托欢乐的情状。可它们都不是以肯定的句式出之，而是涌出了一连串的问号，其艺术效应是把这许多欢乐勾勒得可望而不可即，其深意可破译为：欢乐也许是这一切，可它实在并不是这一切，欢乐是在虚无缥缈间。正是基于这一点，诗人在前三节的尽情铺陈之后，最后如此直抒："对于欢乐，我的心是盲人的目，/但它是不是可爱的，如我的忧郁？"这最后一节显然在情绪上是一种逆转，细心的读者可以看出，这逆转的情绪才是诗人所要真正抒发的，但在艺术表现上，诗人却对这理应着重抒发的情绪点到为止，从而留下了开扩的艺术空间，让读者自己去填补，这是在艺术构架上的匠心所在。

这首诗在艺术上的又一特色，是十分注重色彩的配合，正如诗人的自

白："我不是从一个概念的闪动去寻找它的形体，浮现在我心灵里的原来就是一些颜色，一些图案。"（《梦中的道路》）"白鸽的羽翅"配之以"燕子的红嘴"，这一"白"一"红"，对比分明而又相映成趣；"簌簌的松声"与"潺潺的流水"，又是一种由听觉引起的心灵色彩的配合；还有由"温情的手"与"爱怜的眼光"所抚慰而引发的"微微的颤抖"与"静静的流泪"，也是由触觉与视觉所引起的感觉图案。诗人通过这些色彩和图案的组合，把难以捉摸的微妙情绪抒写得绚丽多姿，神秘诱人。

在朦胧的树荫中如萤火虫飞来的欢乐，散自蔷薇花瓣上如香气袭人的欢乐，来时脚上也许响着铃声的欢乐，它们来了，却不是属于诗人的，属于诗人的只有忧郁。这是已经逝去的那个时代浮现在诗人心灵上的一抹色彩。

（尹在勤）

花　环

何其芳

放在一个小坟上

开落在幽谷里的花最香，
无人记忆的朝露最有光，
我说你是幸福的，小玲玲，
没有照过影子的小溪最清亮。

你梦过绿藤缘进你窗里，
金色的小花坠落到你发上。
你为檐雨说出的故事感动，
你爱寂寞，寂寞的星光。

你有珍珠似的少女的泪，
常流着没有名字的悲伤。
你有美丽得使你忧愁的日子，
你有更美丽的夭亡。

九月十九日夜

选自《汉园集》，商务印书馆 1936 年版

这首诗是为悼念一个叫"小玲玲"的少女的夭亡而写的。在何其芳的早

期诗作中是相当动人的一首。按我们的审美习惯推想，这类诗所贯穿的情绪总是对死者的惋惜与悲叹，但《花环》一反常情，竟说这个少女的夭亡是"更美丽的"。这是什么缘故呢？这需要从诗人赋予她什么样的"美丽"入手来作分析，才能找到答案。在这首诗里，小玲玲的美丽有着三个层次：首先是她很纯洁。这从第一节的三个意象中可以让我们感受到：幽谷花开而孤芳自赏，朝露有光而无人顾念，山溪自清而尘影不染，可见这个女孩从来是生活在与世隔绝的环境之中，自然纯洁得白璧无瑕了。其次是她很爱幻想。这从第二节的四个意象中可以看出：梦着绿藤悬窗，花坠发上，感到檐雨絮语，星光寂寥。这种奇思遐想真惹人爱怜。再次，是她有一颗善感的心。第三节前三行对此作了表露：无虑的岁月引来几许哀愁；莫名的悲伤逗出无端的珠泪，活现着她青春期微妙的心态。由这样三个层次迭现少女的性格，的确迷人，美丽。而诗人也就根据这样的性格逻辑不动声色地在我们读者心中完成了这般推论：要使这样一个少女长存下去，现实中是不可能的，因为人总不能长存在真空中，这一来，纯洁不可能了，梦幻该结束了，莫名的哀愁呢？也会被生活的严酷内容所替代了。假如一定要永葆小玲玲的美丽，只有一条路：夭亡。这就是为何在诗中写出"夭亡"是"更美丽的"了。诗人写这首诗时还在北京大学读书。作为一个脱离现实斗争、对生活又异常敏感的青年学生，何其芳强烈地感受到人世污浊不清，社会动荡不宁，因此一种想超脱现实世界到艺术的幻想天地里去寻找"美"的心情，促成他写下了《燕泥集》中的诗和《画梦录》里的散文。而《花环》也就是这样写成的。

《花环》的艺术性很高。首先使我们感到的是：诗人努力采用意象抒情。全诗用了八个意象绘出少女三个层次的性格美，而不作任何说明性或直抒性的传达。这一方面是他借鉴了西方象征派、意象派的艺术展现方法，另方面也受了晚唐诗风的影响。他诗中的意象大多是美丽而精致的，像"没有照过影子的小溪最清亮"，这个意象就十分美丽，极具弹性，可说是他审美创造的一次佳妙发现。其次是在抒情思路的组织方面颇具特色。他在表现和揭示"你是美丽的"这个题旨时，摆脱了传统抒情思路的组织习惯，不去强化如何如何的"美丽"，而是以纯洁、爱幻想、善感这三个性格特性和夭亡这个命运特征去丰富"你"的内涵，从而把"你"判断为"美丽的"，这就给人很深的印象。

再次，这首诗在形式上以节为单位，致力于诗节中句与句之间顿（音尺，或音组）的均齐如第一节四行，前两行各三顿，后两行各四顿，两两相对。全诗每个诗行不超过四顿，每个顿所含字数并不一致，因此视觉上可能感到参差不齐，但读来和谐动听，显示了规律中见自由、自由中显规律的艺术辩证法。

（骆寒超）

夏　夜

何其芳

在六月槐花的微风里新沐过了，
你的鬓发流滴着凉滑的幽芬。
圆圆的绿荫作我们的天空，
你美目里有明星的微笑。

藕花悄睡在翠叶的梦间，
它淡香的呼吸如流萤的金翅
飞在湖畔，飞在迷离的草际，
扑到你裙衣轻覆着的膝头。

你柔柔的手臂如繁实的葡萄藤
围上我的颈，和着红熟的甜的私语，
你说你听见了我胸间的颤跳
如树根在热的夏夜里震动泥土？

是的，一株新的奇树生长在我心里了，
且快在我的唇上开出红色的花。

十一月十一日

选自《预言》，文化生活出版社 1945 年版

这是一首用十四行诗形式写成的爱情诗，由三节四行诗和两行对句组成。前三节是诗的主干，一般用于抒写情感或感受，两行对句则为归结，起着画龙点睛、收拢全诗的作用。

诗一开始便向人们展示一个静谧优雅的处所：是六月之夜，微风拂去了白日的暑气，四处漾着槐花的清香，姑娘的发际沾满了花的幽芬。在"幽芬"之前，作者使用了"流滴"这样一个动词，只能闻得到的花香好像变成了见得着碰得到的水滴一般，具备了凝重的质感，此刻正从姑娘鬓发间慢慢地滴下来。在这想象之上，诗作接着又使用了"凉滑的"这样一个定语，使这"幽芬"获得了令人惬意的触觉，加重了它刚刚获得的质感。这种通感的运用，正是力图用印象转移（"幽芬"——到"凉滑"——再到"流滴"）组成意象的动态变

化，赋予这一片幽芬以一种活动的美的姿态。第三、四行诗设想“圆圆的绿荫”是两人头顶上的一片宁静、和平的“天空”，把人罩进了幸福里，并与下面“明星的微笑”相配。“微笑”已形容了“美目”的灵活多情，冠以“明星”一词，便更令人想见这笑容的灿烂了。

第二节诗以细密的笔意绘出了一个藕花飘香的怡人世界。不说藕花开在翠叶间，而说它“悄睡在翠叶的梦间”。对于空气中飘散的藕花香味，诗人同样把它动态化了：那是阵阵“淡香的呼吸”，它扇动如暗夜中“流萤的金翅”；它不但“飞”，而且解人意似地“扑到”姑娘膝头。这两节诗创造了一种弥漫着爱的幽芬又有点扑朔迷离的氛围。

第三节诗正面抒写了热烈的恋情。“私语”作为一种微弱的声音而具有“红熟”的颜色和“甜”的味道，这与其说是一种浪漫的异想，毋宁说是一个恰当比喻的合理赓续，即从上句手臂如“繁实的葡萄藤”一句而来，设想听着恋人的情语就如嚼着熟透、浓甜的葡萄一般。底下心跳如树根震动泥土句，“震动”一词相当夸张，大概诗人觉得非如此不足以形容抒情主人公的极度欢乐。“在热的夏夜里”主人公内心感情的热度及这种感情的增长、膨胀，为“震动”之状提供了条件和依据。

最后两行对句情绪热烈亢奋。如果说整首诗是一首轻丽柔和的小夜曲，那么它便是这首小夜曲的高音区，使全曲在昂奋中作结。“新的奇树”倏然长出，表示两心结下的爱情已经成长，这种感情是过去从未体验过的。“唇上开出红色的花”，隐喻青春的生命已然成熟，一如夏日盛放的红花。这是恋情成功后的激动的、华丽的歌声。

《夏夜》是何其芳幻想期的诗作。此时年轻的诗人常有对于人生的动情沉思，对于爱情的迷濛怀想，而且一往情深，缠绵婉致。其为诗注目的是光色、凹凸，追求的是深致、隽美，一切都以奇异的情调出现。本诗便具有这方面的特点。它款款写来，曲曲传出，调子甜热而又柔和，虽也有妩媚的情致和瑰丽的辞藻，但整个来说是淡雅、清妙、近于透明的。（金钦俊）

扇

何其芳

设若少女妆台间没有镜子，
成天凝望着悬在壁上的宫扇，
扇上的楼阁如水中倒影，
染着剩粉残泪如烟云，
叹华年流过绢面，
迷途的仙源不可往寻，

如寒冷的月里有了生物，
每夜凝望这苹果形的地球，
猜在它的山谷的浓淡阴影下，
居住着的是多么幸福……

十一月十一日

选自《预言》，文化生活出版社 1945 年版

本诗写于 1934 年，此时正当何其芳思想与创作的苦闷期。先前诗中那种热烈、欢快的情绪退潮了，代之而起的"是一些不寐的夜晚里的长叹和辗转反侧"（《燕泥集·后话》）。《扇》便是这类"长叹"之作。

这首诗写的是华年匆匆流逝，桃源不可往寻的哀愁，表现了诗人从幻想期（1931—1932）坠入苦闷期（1933—1935）后的愁戚心境。往日那有点凄清然而又是如此甜蜜的情思和幻想，都一个个地随风远扬，消失于无形，留下的只是深沉、难解的怅惘，使他更感到幻想与现实的尖锐矛盾，以及人生的荒凉。这个过程就是诗人不只一次自述的"此后我便越过了第一个界石，从它带着零落的盛夏的记忆走入荒凉的季节里"（《刻意集·梦中道路》）。但何其芳不愧为一个出色的抒情诗人，他并不直白地陈述自己的这种怅惘与荒凉，而巧妙地借"宫扇"来写意。

诗的构思从切近而又邈远的想象入手，设定少女妆台上没有镜子，代替它而被日日凝望的是悬于壁上的宫扇。那是一把年代久远的团扇，上绘清雅的楼阁台榭，大概是高人雅士、名媛闺秀出没之所，或许干脆就是诗人心所向往的不可期的"仙乡"。扇面的画如"水中倒影"，忽明忽灭，闪烁不定，分辨极难。较为分明可辨的，乃是整个画面染着"剩粉残泪"，说明着青春不居，华筵不再，欢短愁长，人生荒凉。这确乎是苦闷期的心态。此时的诗人，一面抚摩着心灵的创伤，一面彩笔轻敷，点染一些境界来抚慰自己，希望它们能使自己忘情，从而填平心灵的罅隙。为了忘忧，这些境界大抵精致、脱俗而又辽远、虚幻，特别是逃不掉感伤的纷拢，总是面面呈现着浓淡不等的泪痕。这样我们便可明白：诗中那绘着台榭楼阁而又染着"剩粉残泪"的"宫扇"，只是诗人往日美丽梦想的留痕，如今留作自己心灵的抚慰物而已。扇上的"烟云"，象征着华年随梦去，待到梦醒时，一切都恍若隔世，犹如烟云了。

"叹华年流过绢面，迷途的仙源不可往寻"两行诗，是对上面诗意的结写，也是引导诗意向纵深发展的一个转折，起着上衔下转的作用。本诗妙就妙在它并不停留在一般哀诉的层面上，而忽然来个天外的奇想，从眼前小小的宫扇越入了广漠的空间，设想九天之上的月球有了生物，他们正像少女凝望宫扇一样，时时凝望着迢遥的、神秘莫测的地球。从它苹果一般美丽的外形，猜想它的子民是何等幸福。幸福者，其实是虚妄的，事实在它的反面。

问题是，经这样一种天真的、快意的臆想，诗情便在哀与乐的反差中爆发出一股反拨力，使原来的哀情格外显得哀极、悲极。这是以乐境写哀。在内容上，则回过头来说明过去以精致而虚幻的境界自娱实为一种无意的自诳，与月球上的生物遥想地球上人们的幸福相去无几。这样，这首诗便又在哀怨之外另有一种自我激励的意义。（金钦俊）

我为少男少女们歌唱

何其芳

我为少男少女们歌唱。
我歌唱早晨，
我歌唱希望，
我歌唱那些属于未来的事物，
我歌唱正在生长的力量。

我的歌呵，
你飞吧，
飞到年轻人的心中
去找你停留的地方。

所有使我像草一样颤抖过的
快乐或者好的思想，
都变成声音飞到四方八面去吧，
不管它像一阵微风
或者一片阳光。

轻轻地从我琴弦上
失掉了成年的忧伤，
我重新变得年轻了，
我的血流得很快，
对于生活我又充满了梦想，充满了渴望。

选自1941年12月8日《解放日报》

《我为少男少女们歌唱》是一首广为流传的抒情诗，至今还给人很大的美感。这首诗以明快的思想鼓舞人，以炽烈的感情感动人，以优美的语言吸引人。这首诗保持了诗人前期诗作中的丰富想象和生动描写的特色，同时又有新的创造和发展。

全诗四节，结构严谨。第一节写了歌唱的是什么。不难看出，"早晨"、"希望"等等，并非具体的形象，而是观念性的名词。这开始一节就给作者自己设置了一个不小的障碍，出了一个难题，因为直白的手法较难获得艺术感染力。这个平淡的开篇预示着在第二节必须有妙笔加以转换。果然，在第二节中，出现了"飞到年轻人的心中/去找你停留的地方"这样的佳句。这就使第一节中的所有观念，似乎都获得了形体，诗的意境也由此逐渐形成。第三节着眼于"飞"，使第二节更具有实感，诗人写出两个漂亮的意象："不管它像一阵微风/或者一片阳光"。何其芳是运用意象的能手，他在第三节这样写，就使得一、二两节诗腾空而起，化为微风，化为阳光，显得活泼而空灵。最后一节情绪一转，诗人又用了一个绝妙的意象："轻轻地从我琴弦上/失掉了成年的忧伤"，使之与全诗起句的"歌唱"相呼应，并紧接着出现最后三行，构成了浑然一体的意境。

诗是写给少男少女的，但真正的主体是"我"。通过全诗，读者看到了诗人鲜明的形象，听到了他深情的歌喉，他是如此真诚，又是如此激动地在歌唱。诗人把他的一片赤忱之心捧给了我们。

何其芳早在三十年代初，就以绮丽、精致又略带感伤的诗风闻名于世，在诗艺上造诣很深。1938 年他从四川去延安。这首诗写于 1941 年，那正是旧中国艰难的年代，但在延安，诗人生活在另一个新天地之中，他情不自禁地要歌唱，要为少男少女们祝福，了解这首诗的背景，有利于我们理解诗人和他的这一首诗。　　（沙　鸥）

生活是多么广阔　　何其芳

生活是多么广阔，
生活是海洋。
凡是有生活的地方就有快乐和宝藏。

去参加歌咏队，去演戏，
去建设铁路，去作飞行师，
去坐在实验室里，去写诗，
去高山上滑雪，去驾一只船颠簸在波涛上，

去北极探险，去热带搜集植物，
去带一个帐篷在星光下露宿。
去过极寻常的日子，
去在平凡的事物中睁大你的眼睛，
去以自己的火点燃旁人的火，
去以心发现心。

生活是多么广阔。
生活又多么芬芳。
凡是有生活的地方就有快乐和宝藏。

选自《夜歌》，诗文学社 1945 年版

这首诗作于1941 年。它与《我为少男少女们歌唱》写作"在同一的早晨，在时间上紧接着，而且在内容上、在情绪上这两首诗也是连续的"（何其芳《关于〈生活是多么广阔〉》）。它们都表现了对于生活中美的事物的热切向往与追求，长期来为年轻人所喜爱和传诵。

这首诗洋溢着激情的梦想。当年的延安和边区正处于艰苦的战争环境之下，物资匮乏，生活困难。但这未能限制住诗人幻想的翅膀的拍动。它升腾而起，带领着纯真好奇的少男少女们去巡视遥远的高山和大海，神奇的北极和赤道，去开拓一种未曾有过的紧张而有趣的生活。这对于建国以后的青年人来说，也许不足为奇，但在当时的延安，却是极其美丽而动人的，它不愧为笑着走向未来的一支生活的颂歌，青春的颂歌。

这诗同时又是诗人对于生活的渴望的一种表现。生活的磨砺，使何其芳从一个惯于幽幽地诉说心灵苦闷的孤独的诗人，变成了一个与革命洪流汇合的热情歌手。他不再像早年哀叹"对于欢乐我的心是盲人的目"，流连于他那"可爱的"、"忧郁"（《欢乐》），而大声地唱出"凡是有生活的地方就有快乐和宝藏"。他渴望自己充满着年轻人旺盛的生命活力，弹出青春的美妙音调，使其久久盘旋在青年人心灵的晴空。《生活是多么广阔》便是这样一首诗。

本诗各节均以排句组成，读起来诗句联翩而至，似车外的景色接连闪现，似江上的排浪逐个涌来，在读者心头激起阵阵诗意的回响。第二、三节一口气写下十五个排句，但一点也不呆滞，它的每个句子都给你描绘一种美妙的生活情景，使你陷入深深的喜悦。如果说，第二节诗充满了高强度的动作性，那么第三节诗便从动入静，由实转虚，在静态的描写中点染了生活的比较内在方面：心灵的高尚，对人的友爱。它启发年轻人去从平凡中发现不

平凡，去用自己的热情发现别人的真诚。这四个排句看似平常，实则点化全诗，是对上面诗意的补充、扩展和深化，使诗具有更深的内涵，同时也免去使诗罗列事实、沦为账单的毛病。

本诗结尾使用环结法，即结节是首节的重复。但它又稍有变化，将第二句改为"生活又多么芬芳"。原来的"生活是海洋"乃从"广阔"而来，是同义异现；现在以"芬芳"一语定论，便照应了全诗，令人在稍稍停顿中有惊喜的发现，接受了作者的结论。这种用同中有异的结尾引出新意的方法，值得细细体味。　　（金钦俊）

第　一　站　　李广田

沿着铁轨向前走，
尽走，尽走，
究竟要走向哪儿去？

我可是一辆负重的车，
满装了梦想而前进？

没有人知道这梦的货色，
除非是
头上的青天和湖里的水。

我知道，铁轨的尽处是大海，
海的尽处又怎样呢？

沿着铁轨向前走，
尽走，尽走，
究竟要走向哪儿去？

海是一切川流的家，
且作这货车的第一站吧。

选自《汉园集》，商务印书馆 1936 年版

《第一站》是李广田在北京大学读书时的作品，它反映了一位青年诗人向着社会眺望时的心情。诗人们喜欢讴歌那奔驰的列车，作为时代的象征，力的象征，奋进的象征……但列车却使诗人李广田获得另一种意象："尽走，尽走，/究竟要走向哪儿去？"这"尽走，尽走"，很妙，既象声，又绘形。"究竟要走向哪儿去？"这一妙问，更激起人们的遐想，给人以丰富的意味，诗人在问谁？问火车，还是问自己？也许两者兼而有之。因为诗人与火车似乎已一而二，二而一了。他觉得自己就是"一辆负重的车"，不过装载的不是货物，而是"梦想"。一列装满梦想的货车，在不断延伸的铁轨上"尽走尽走"，这也许就是诗人、乃至更多人的人生？人生的真谛也许就是怀着梦想"向前走"？梦想是什么？据说只有青天和湖水才知道。头顶的青天，是因为什么都瞒不了他；清澈的湖水，大约是谁也不愿瞒她。也许，诗人自己也不清楚梦想什么？它是朦胧的，不过，有一点却又是清楚的，那就是"铁轨的尽处是大海"。

这样，诗人从一个意象（火车）跳向另一个意象——大海，这两个意象联结人生和理想，启迪读者的思考和激发读者的想象，也构成了李广田的这首诗。用大海象征理想，是因为它是那样地壮阔，那样地深邃，那样地丰富、那样地激动人心！可诗人的想象竟然没有停止于大海，而是飞翔得更远。"海的尽处又怎样呢？"诗人没有回答，让读者自己去展开想象的翅膀吧。这朦胧的梦想，超越了眼前的时空，进入了无限；而无限是无法描绘的。所以诗人在提出这一问题以后，又让第一诗节再次出现，恰似乐曲中的主旋律反复出现一样，把读者的思绪又拉回到这眼前的实在——这尽走尽走的货车，以及它的尽处大海，我们读到诗的最后一行，才悟出这首诗为什么题为"第一站"。原来大海还只是这货车的"第一站"。这是十分巧妙的构思。读者至此，都会禁不住掩卷深思：第一站就已如此壮观，那第二站、第三站……自然比大海更遥远，也比大海更美，更激动人心。这就达到了"含不尽之意在于言外"的艺术效果。正是为了加强这种效果，所以诗人不但让主旋律重复出现，而且六节诗中的四节，都是设问句，引导读者去思索，去探求，使得这首诗的意蕴更加丰富。（徐绯熙）

地 之 子

李广田

我是生自土中，
来自田间的，
这大地，我的母亲，
我对她有着作为人子的深情。
我爱着这地面上的沙壤，湿软软的，

我的襁褓；
更爱着绿绒绒的田禾，野草，
保姆的怀抱。
我愿安息在这土地上，
在这人类的田野里生长，
生长又死亡。

我在地上，
昂了首，望着天上。
望着白的云，
彩色的虹，
也望着碧蓝的晴空。
但我的脚却永踏着土地，
我永嗅着人间的土的气息。
我无心于住在天国里，
因为住在天国时
便失掉了天国，
且失掉了我的母亲，这土地。

一九三三年春

选自《汉园集》，商务印书馆 1936 年版

对养育自己的土地的眷恋，是人类极其美好的情感，在太平洋彼岸，十九世纪的美国诗人惠特曼曾经热烈颂扬“松树和橡树的土地”，“柠檬与无花果的土地”，“喷着清凉气息的妖娆的大地”，“闪着各种光彩的河川的大地”。在太平洋此岸，在二十世纪的中国新诗坛上，郭沫若频频地呼唤着“地球，我的母亲”，显示着他的热烈；艾青反复地吟唱着“大堰河，我的褓姆”，显示着他的深沉；而李广田，把自己称做“地之子”，则显示着他的质朴。虽然这几位诗人的性格各异，诗作的风格不同，可对于用乳汁喂养过他们的人民，用温馨抚爱过他们的土地，都有着同样诚挚的“作为人子的深情”。

且让我们来读一读李广田的这首《地之子》吧。

“我是生自土中，来自田间的”。这个在山东境内黄河与大清河之间那块平原上成长起来的普通农家的儿子，亲切而骄矜地，满怀稚子之心地，“爱着这地面上的沙壤，湿软软的，/我的襁褓；/更爱着绿绒绒的田禾，野草，/保

姆的怀抱”。诗人出自胸臆的抒情，就如同大地一样的平直，一样的质实，一样的本色。毋须矫情，毋须作态，更毋须凌空高蹈，“我愿安息在这土地上，/在这人类的田野里生长，/生长又死亡。”非常执著地证实着抒情主人公和大地有着同样的血脉，同样的品格，同样的情性。

这是一首自由诗。全诗分两节。第一节直接倾吐诗人对于土地的深情。第二节由“地”而转向“天”。《地之子》的作者正是从“大地”与“天国”的这种比照中，进一步升华了对大地母亲的爱恋之情，增强了诗作的哲理性与感染力。这一节的前半部分歌唱美丽的“晴空”与第一节内容相对应，将读者的思绪从地下引到蓝天白云，却不料诗人笔锋一转，又回到地上。这一突然的跌宕，是为了引出后面的结语：“因为住在天国时/便失掉了天国，/且失掉了我的母亲，这土地”，进一步肯定诗人作为“地之子”对大地的热爱，将感情推到极点，这种反衬的跌宕艺术手法，能加强读者感受，深化诗作的内涵。

（邓牛顿）

记一个教师的谈话

李广田

我忽然感到自己是一棵树，
是一棵枝叶扶疏的大树。

我受大地和太阳的哺育，
我在风里雨里锻炼自己的身体。

当木叶尽脱时，
我感到舒畅而又坚实。

当新绿初生时，
我整个生命都为希望所袭击。

最幸福是果实累累，
这时候我从不感到吝惜。

最羞于满身浮华而空无所有，
想夸耀自己年轮的，就不要在地球上站立。

还是要把根扎下去，扎到最深处，
也要把枝叶伸出去，伸向太阳去。

我必须每年落一些叶，
我必须不断地脱一些皮。

我必须每年生长一些新东西，
日日夜夜，我都渴求着血液的更替。

我不知道我什么时候可以休止，
因为我自己并不属于我自己。

选自《边疆文艺》1957 年 5、6 月合刊号

这首诗发表时题为《记一个教师的谈话》，收入《春城集》时改为《一棵树》。

《第一站》中那列"尽走尽走"的货车，终于开进了社会主义的新中国。诗人又"忽然感到自己是一棵树"，这似乎有点突兀，但当我们读完全诗，不禁也会深切地感到自己好像也是这样的一棵树：扎根于祖国的大地，承受着党的阳光和雨露。也许我们都曾经历过"木叶尽脱"这种舒畅的时刻，卸却了"因袭的重担"、清洗了旧的泥垢，生命力因此而更加坚实。我们也总是充满希望，总是渴望更新，总想在人民的土壤中扎得更深更深，又总想和"太阳"——共产党贴得更近更近。所以这首诗不但吐露了诗人的心声，也传达出五十年代每一个人的心声。

树，这当然只是一种朴素的比喻，或者说，是诗人心中忽然涌起的一种审美意念。因为诗人自己从腥风血雨的旧中国进入阳光灿烂的新中国，他受到"大地和太阳的哺育"，也在风里雨里经受锻炼。一棵树的比喻，又可以说是诗人的一种巧妙的构思，因为它把生动的形象、浓郁的诗情和深刻的哲理融合在一起了。整篇诗都是树的"自白"，或者说是一种畅开心扉的"宣言"。诗的每一小节都只有两行（实际上就是一句话），用一种强有力的节奏倾泄激情，充满着豪迈的气概，这种表现方式同它所表达的内容十分契合。整篇诗像是一股激射而出的激情之流，但又包含着丰富的思想，可谓情理并茂，你会发现，诗的每一小节虽然只有两行，但却包孕着丰富的内涵。如果我们用另一种方式加以表述，可能要说上一大篇话。例如你将如何表述革命者的宽广的胸怀，无私的奉献，以及作出这种奉献时的幸福之情？我们可能要说很多很多。可是诗中却只有短短的两行："最幸福是果实累累，这时

候我从不感到吝惜。”一句话足够了，因为是树的自白呀。至此，我们当能体会到通过一棵树的自白来抒发革命者的情怀，是多么有力，又是多么凝炼和新鲜！李广田的诗风总是那么浑厚朴素，他似乎并不精心雕琢语言，但是像“想夸耀自己年轮的，就不要在地球上站立”这样的诗句，坚实得犹如生铁铸就，真正掷地有声。（徐绎熙）

古镇的梦

卞之琳

古镇上有两种声音
一样的寂寥：
白天是算命锣，
夜里是梆子。

敲不破别人的梦，
做着梦似的
瞎子在街上走，
一步又一步。
他知道哪一块石头低，
哪一块石头高，
哪一家姑娘有多大年纪。

敲沉了别人的梦，
做着梦似的
更夫在街上走，
一步又一步。
他知道哪一块石头低，
哪一块石头高，
哪一家门户关得最严密。

“三更了，你听哪，
毛儿的爸爸，
这小子吵得人睡不成觉，

老在梦里哭，
明天替他算算命吧？”

是深夜，
又是清冷的下午：
敲梆的过桥，
敲锣的又过桥，
不断的是桥下流水的声音。

选自《汉园集》，商务印书馆 1936 年版

《古镇的梦》是诗人的一首“回忆江南僻地典型小镇的想象之作”（《雕虫纪历·自序》），它既生动地再现了诗人当年在上海浦东中学读书时的所见所感，织进了诗人回忆的断片，同时又经过了诗人巧妙的想象，体现了诗人冷静、隽永的艺术风格。

这首诗艺术上有两个特点。一是意象的撷取；二是氛围的创造。

如果说，中国诗坛上的现代派强调以意象来表达情感，那么这就是一首相当有代表性的“意象抒情诗”。意象乃是意与象的紧密结合而隐意于象，象以寄意。《古镇的梦》有别于西方意象繁复的诗作，而着意承继中国古典诗歌意象运用的优秀传统，象的择选服从意的表达。象少而精，意深而远。诗人从古镇的众生相中捕捉到了瞎子与更夫这两种类型，借以概括阴惨的社会环境与苦难的人生命运，借以抒发作者的极其痛楚的悲剧情感。应该说，诗人择取了那个特殊环境里的特殊人物来作为抒情寄意的依托，让读者从客观化了的情境中来领悟旧中国土地上普遍存在着的悲剧情状，显示了诗人技艺的高超：在他们身上，凝结着世世代代中国下层劳动者的痛苦与悲哀，寄托着一个古老民族的生民要改变自己悲剧命运的冀望与向往。

既然意象抒情诗是通过意象来完成抒情使命，那就必然有别于诗人情感的直抒与对现实的浅直的描画，而执意于意象空间的创造。这意象形成的空间，即我们经常运用的传统的审美观念——意境。所谓意境，实乃意象构成之境。卞之琳曾说他喜欢表现“意境”，这《古镇的梦》，可以说是从实践上很好地印证了他的美学追求。诗人巧妙地利用了瞎子的算命锣与更夫的梆子这两种声音的传导，来创造悲剧艺术的氛围：古镇上，无论是白天，还是夜里，都一样的寂寥，一样的清冷，一样的凄凉。听着这悲凉的声音，一种空灵寂寞之感会在人们心头上油然而生：在这可怜的生存空间里，中国平民百姓的生活方式是多么的贫瘠、封闭、空虚、愚昧。诗的第四节，还刻意地添入一个病儿母亲的话，“三更了，你听哪，/毛儿的爸爸，/这小子吵得人睡不成

觉，/老在梦里哭，/明天替他算算命吧？"更加重了古镇的悲剧气氛：无论是白天，还是夜晚，人们都不得不听从凄苦命运的播弄。人们虽说确确实实生活在现实之中，但却始终摆脱不了如在凄迷的梦寐里面浮沉的感觉。结尾一句"不断的是桥下流水的声音"，用活泼动听的流水声来反衬人生的沉滞孤寂，更令人感慨无穷。（邓牛顿）

距离的组织

卞之琳

想独上高楼读一遍"罗马衰亡史"，
忽有罗马灭亡星出现在报上。
报纸落。地图开，因想起远人的嘱咐。
寄来的风景也暮色苍茫了。
（醒来天欲暮，无聊，一访友人吧。）
灰色的天。灰色的海。灰色的路。
哪儿了？我又不会向灯下验一把土
忽听得一千重门外有自己的名字。
好累呵！我的盆舟没有人戏弄吗？
友人带来了雪意和五点钟。

一月九日

选自《鱼目集》，文化生活出版社 1935 年版

这首诗写于"七七"事变前两年，一种民族危亡感正在社会上弥漫着。诗中的抒情主人公"我"以及"友人"，都处在这种精神状态中。全诗也因而充满了一种沉郁压抑的感觉。

此诗向来被看成是诗人的一首深奥难懂之作，原因是此诗在章法结构的安排、时空关系的转换、感觉意象的连接等方面作了不同寻常的处理。全诗可以分解成三个单元。第一单元（第一、二行）写"我"在冬日的一个下午"独上高楼"。登高意味着望远，在古典诗词中不乏登楼远眺、忧国伤时之作，如"花近高楼伤客心，万方多难此登临"（杜甫）、"何处望神州？满眼风光北固楼"（辛弃疾）等即为人们所传诵，诗人此次缘何登楼？看来也是知识分子的使命感和责任感使然，不过他的登楼不是望远，而是读史，不是在辽阔的空间中纵目远眺，而是在时间的长河中追溯往古，从这里就可以看出诗人是怎样善于借助"登楼"所历来具有的意蕴来衬托自己深沉的思绪和苍茫的情怀了。更令人感慨的是正当诗人想把当年罗马帝国衰亡时的境况和中国

眼前的现实相比较相对照时，忽然看到报纸上的一则报道，说是最近发现的一颗新星，其光线传至地球足足经过了一千五百年，恰好是罗马帝国倾覆之时。星光犹存，帝国荡然，抚今思昔，能不令人唏嘘长叹？

和浪漫主义诗歌不同，诗人所遵循的诗学观和创作方法不允许他径情直遂地流露自己的感情，而是"倾向于克制"（《雕虫纪历·自序》），于是诗作转入了第二个单元。"报纸落"——诗人感叹之余，渐渐入睡，连报纸掉在地上也不知道；"地图开"——在梦境中看到了远游的友人和他沿途的足迹，进而又想起了他寄来的印有风景的明信片也是弥漫着苍茫的暮色，看来友人的心情也并不佳，境况也并不妙吧？但不管怎样，总比独坐高楼要好一些，姑且跟着他去远游一番如何？于是自己也不知不觉地向前走去，见到了"灰色的天。灰色的海。灰色的路。"路途漫漫，前景茫茫，长此下去，如何是好？记得报纸上又有一则报道，说有一个人只要抓起身边一把土往灯下一瞧就明白到了哪儿，可惜自己没有掌握这种"验土"的本领，这真是进退失据，投托无门，只剩得满怀的惆怅和彷徨了。

人们常说"酒后吐真言，梦中露真情"，不过这种真情常常是以变幻莫测的形式出现的，诗人把梦境写得如此扑朔迷离，闪烁不定，读者自然不必对此作绝对的狭隘的理解，也尽可以不同意上述的分析，重要的是把握诗人情绪的色调和流向，理解诗人梦中的潜意识是如何曲折隐晦地反映了诗人梦前的所见所思。诗作的第三个单元即最后三行写梦醒以后，"忽听得一千重门外有自己的名字"，原来是另一个友人来找我了，这个友人对于梦中的"我"来说，虽然来得突然，以至于梦中的"我"听他的喊声就像来自"一千重门"以外，但其实诗中是作了交代的，这就是括号中那一行字："醒来天欲暮，无聊，一访友人吧。"这是那位友人的内心独白，他所要访问的"友人"就是"我"。从如此曲折悠远的梦中醒来自然"累"得很，而且不光是"累"，在将醒未醒之际，"我"还有些担心：这不会是有人捣乱，造成了一场类似"盆舟"的事故吗？据《聊斋志异》中的《白莲教》所记，白莲教某者"将他往，堂上置一盆，又一盆覆之，嘱门人坐守，戒勿启视。去后，门人启之。视盆贮清水，水上编草为舟，帆樯具焉。异而拨以指，随手倾侧，急扶如故，仍覆之。俄而师来，怒责："何违我命！'门人立白其无。师曰：'适海中舟覆，何得欺我！'"对于诗中的"我"来说，是载？是覆？是福？是祸？又有谁在"欺我"？说不准，也不必硬说，反正"我"隐隐约约觉得不那么能够掌握自己的命运就是了。

诗的结尾明白如话："友人带来了雪意和五点钟。"原来一觉醒来，不仅天色将暮，而且快要下雪了。前人有诗云："守着窗儿，独自怎生得黑？"（李清照：《声声慢》）"我"这次有人前来登楼作伴，自然要好多了，不过而对的是苍茫的暮色和深感"无聊"的友人，会不会又因此而增添一分新的愁思呢？

这首诗，梦景与实情相交融，友人和自己相对应，起于读史，终于会客，

贯串全篇的是一派灰蒙蒙的景色和一腔抑郁而深沉的情怀。不足之处是用典太多，稍觉生涩。 （孙光萱 骆寒超）

圆 宝 盒

卞之琳

我幻想在哪儿(天河里?)
捞到了一只圆宝盒，
装的是几颗珍珠：
一颗晶莹的水银
掩有全世界的色相，
一颗金黄的灯火
笼罩有一场华宴，
一颗新鲜的雨点
含有你昨夜的叹气…
别上什么钟表店
听你的青春被蚕食，
别上什么骨董铺
买你家祖父的旧摆设。
你看我的圆宝盒
跟了我的船顺流
而行了，虽然舱里人
永远在蓝天的怀里①，
虽然你们的握手
是桥——是桥！可是桥
也搭在我的圆宝盒里；
而我的圆宝盒在你们
或他们也许也就是
好挂在耳边的一颗
珍珠——宝石?——星?

七月八日

选自《鱼目集》，文化生活出版社 1935 年版

《圆宝盒》写于1935年。这年卞之琳很写了一些被人认为是"难懂"的诗，如《距离的组织》等，而《圆宝盒》是这类诗中有代表性的一首。诗成后刘西渭（李健吾）和作者还曾往复讨论多次，也可见它确乎"难懂"了。

该诗题名《圆宝盒》，首先需要弄懂"圆宝盒"的含义究竟是什么。李健吾认为"圆宝盒象征现实"，结果被作者在《关于〈鱼目集〉》一文中指明"显然是'全错'"。作者认为更妥当的解释应指作者的"心得"，"道"，"知"，"悟"，或者是他杜撰的一个名目，叫做"理智之美"（beauty of intelligence）。简而言之，我们可以理解为是作者多年所悟的一种"心得"，而借着"圆宝盒"这个虚有之物表现出来。

该诗计有24行，不分节。但从内容上看，我们大致可以将它分为三节。从"我幻想在哪儿（天河里？）"到"含有你昨夜的叹气…"是第一节，从"别上什么钟表店"到"买你家祖父的旧摆设"是第二节，从"你看我的圆宝盒"到最后是第三节。三节之中，第一、三节是写"圆宝盒"的，但角度却不同。第一节从静处写，小小的圆宝盒却正如无限的宇宙。为了避免读者的误会，该诗首句特别说明是"幻想"，而不要当真以为是作者在哪一条河流上"捞到了一只圆宝盒"的。作者不过是直觉的展示出具体而流动的美感，而并非写实。"晶莹的水银"，"金黄的灯火"，"新鲜的雨点"这三组意象都是小中有大，有限之中含有无限的。这正切合了布雷克所说的"一砂一世界"的意思。故而小小的水银里竟"掩有全世界的色相"，从远处看去的"一颗金黄的灯火"，拉近一点看，或许竟是"一场华宴"，"昨夜的叹气"显然是把人生哀愁这一感情具体化了，叹气蒸凝而为雨点的确也顺乎科学的道理。如此看来，事物之间正是常常具有这种相对相应，"生生之谓易"的关系。而这正是作者多年悟出的一种"心得"。第三节从动处写，时间如流水，我们岂不都是时间流逝的长河里的"舱里人"。我们仰卧舱中随头上白云变幻，不知不觉时间已经逝去。这里就很有些"逝者如斯夫，不舍昼夜"的咏叹。但一切都是相对的，一刹那未尝不是千古。故而"你们的握手是桥"，泛指两个人的感情的结合虽是有限的，"可是桥也搭在我的圆宝盒里"，这有限亦可包含在无限之中。动中有静，暂中有久，诗中的"圆宝盒"也是可大可小的。在人家看来也许小得像一颗珍珠，一颗星，但既然一粒沙中可以见到整个世界，天上一颗小小的星，说不定要比地球大好几倍呢。所以才有最后一语："而我的圆宝盒在你们/或他们也许也就是/好挂在耳边的一颗/珍珠——宝石？——星？"意思也完全是在"相对"上。更因为该诗第一句提到"天河"，所以最后有意的转到"星"上。至于第二节，用"钟表"、"骨董"这些暂时性的、残缺的事物反衬那永恒的、完全的事物，说明不必过份执著和介意于无用的事物。

这首诗内蕴极深。读者需反复玩味吟咏，方能探奥知幽。它蕴含着诗人哲理性的思考。相对论、四度空间、新的时空观念与诗人蕴蓄既久的"心

得”一拍即合，加深了诗中的知性，同时也提高了诗的艺术。该诗表达的是一种相对、平衡的观念，但我们不应将它解释得太死。诗人在《关于〈鱼目集〉》中说：“我以为纯粹的诗只许‘意会’，可以‘言传’则近于散文了。”而《圆宝盒》正是这样的“纯粹的诗”，由此我们可以窥见三十年代我国现代派诗风之一斑。（李复兴）

〔作者原注〕 ①一九三四年春天我曾写过一首诗，早作废，从未发表，结尾三行，可供参考：“让时间作水吧，睡榻作舟，/仰卧舱中随白云变幻，/不知两岸桃花已远。”

断 章

卞之琳

你站在桥上看风景，
看风景人在楼上看你。

明月装饰了你的窗子，
你装饰了别人的梦。

十月三日

选自《鱼目集》，文化生活出版社1935 年版

《断章》写于 1935 年 10 月。据作者自云，这四行诗原在一首长诗中，但全诗仅有这四行使他满意，于是就抽出来独立成章，标题即由此而来。全诗没有一个生僻的字眼，也没有一句复杂的句式，写得明白如话。字面上是不难懂的。但细细品味，又好像不能全懂，越想越觉得它的含义很多。李健吾认为它是在“装饰”二字上做诗，暗示人生不过是互相装饰，其中蕴含着无可奈何的悲哀情怀。诗人本人不同意这种评解，明确地表白“我的意思也是着重在‘相对’上”。后李健吾则又说这两种解释，“与其看做冲突，不如说做有相成之美。”（《答〈鱼目集〉作者》）

《断章》写了两组意象。一组是：当你站在桥上把周围一切活动当成风景来看的时候，楼上的人又把你当作风景的一部分来观赏；又一组是：明月的银光装饰了你的窗户，而你整个儿的形象或许又进入他人的梦中装饰了他人的梦。通过这两组相关联的意象，诗人表达了一种相对、平衡的观念：人可以看风景，也可能成为风景之一部而被别人观赏，这是相对；明月可以装饰你的窗子，而这一切又可能成为他人梦境的装饰，这也是相对。由是抒发了诗人的一种哲理性的思考：宇宙万物息息相关，互为依存。明白了事物间普遍存在的相对、平衡的关系，人就不应该再有怨尤。这里我们可以猜测，诗人早年很可能是通过艾略特受到了新黑格尔主义哲学家布拉德雷的

影响，按照布拉德雷的观点，“绝对”是在无数的“相对”中呈现的。这一点又只能是在现象的陈列中直接悟到，也许《断章》正好形象地反映了这一观点。

当然此诗表现的本是抽象的观念，但它不是直接陈述和抒情，而是通过客观形象和意象的呈现，间接地将诗意加以表现。它运用了类似修辞上的“顶针”手法，将前一句的结尾作为后一句的开头，使诗行间的逻辑关系十分明确，并把两组意象融为一幅和谐完整的画面，使诗意深奥而并不晦涩。加之主要词语（“你”、“看”、“风景”、“装饰”等）的复现，更造成一种回环往复的情调。它不使人动情，却令人深思。如诗人自云的“冷淡盖深挚”。诗人把自己的感情客观化为一种色彩、音响、图形，以客观象征主观，使之达到加深而又内敛的效果，正如他在《雕虫纪历·自序》中说的：“我写诗，……却总倾向于克制，仿佛故意要做‘冷血动物’。”诗人还采用了西方诗歌常用的抱韵（abba），在诗艺上不但继承了中国诗歌注重意境的传统，又呈现出西方一路诗的着重暗示性，使诗作含蓄深沉。　　（李复兴）

第一盏灯　　卞之琳

鸟吞小石子可以磨食品。
兽畏火。人养火乃有文明。
与太阳同起同睡的有福了，
可是我赞美人间第一盏灯。

选自《十年诗草》，明日社 1942 年版

《第一盏灯》写于 1937 年。诗仅四行，内蕴却极深厚，表现的是对人类一切发现、发明和创造的赞美。第一句是一个比喻，所喻者为第二句的说明，意思是：正如鸟类用小石子在嗉囊中磨碎食品，而得到消化、增加营养一样，人类也经历了不少困难，才学会使用火，文明才得以产生；而兽类却永远害怕火，所以便永远只能是兽类。第三句是一种抑制的写法，说明后人都得益于“火”的使用和文明的产生，摆脱了兽类的不安定的生活，能够“与太阳同起同睡”，享受幸福了。第四句诗意扣到本题上：“可是我赞美人间第一盏灯”。从表面上看，“人间第一盏灯”象征着人类对火的使用的开始，但这是一个充满诗意的象征，所以又不止于表面上的意义，包括人类一切的发现、发明与创造，都推动了人类的进化，都是光辉的，值得赞美的，因而“第一盏灯”又是人类文明的象征。

这首诗表现的是作者多年所悟的一种“心得”，也可以说是“智慧的结晶”。表现方法上是含蓄细致的，意境又相当开阔辽远。这首诗在形式上也

继承和借鉴了我国旧体诗的传统，而又进行了创新。它颇类似旧时近体诗中的七绝（当然也像波斯的"鲁拜"），这是指押韵的方法和行数而言。诗共四行，第一、二、四行押韵。但从语言结构上看，第二行内却包含了两个句子，这种行中断句的形式，在旧诗中却是没有的。所以它是化古而非泥古，能够给人以崭新的感觉。同时，这首诗在押韵的方法上也很讲究。三个韵脚"品"、"明"、"灯"，声调逐步升高，从听觉效果上配合了诗中表现人类从蒙昧到文明，一步步上升的境界。（李复兴）

雨 同 我

卞之琳

天天下雨，自从你走了。
自从你来了，天天下雨：
两地友人雨我乐意负责。
第三处没消息寄一把伞去？

我的忧愁随草绿天涯：
鸟安于巢吗？人安于客枕？
想在天井里盛一只玻璃杯，
明朝看天下雨今夜落几寸。

五月

选自《十年诗草》，明日社1942年版

《雨同我》一诗写于1937年。诗共两节，每节四行。细腻地表现了作者一种耐人寻味的情思。该诗第一节先由两地的友人来信中分别对"雨"的埋怨写起，第三句归到自己的态度是"两地友人雨我乐意负责"，却显得突兀费解了。可以理解为这是作者的一种心情的表现：乐意为朋友分忧。所以接下来作者还要为第三处的友人着想："第三处没消息寄一把伞去"。"一生二，二生三，三生万物。"作者牵念的又岂止这三处友人呢！所以第二节一开始就喟然长叹："我的忧愁随草绿天涯"。作者念及的更为广阔辽远。不仅关心自己的友人，而且关心似不相干的他人，乃至于一草一木，鸟兽虫鱼，他（它）们在"雨"中的情景究竟如何呢？"鸟安于巢吗？人安于客枕？"诗中所说的"雨"固然就是雨，但未尝不可作"风雨"——不尽的磨难与困顿解。作者所念及的不止是人，还及于一切有生之物，都分得"我"的忧愁，于是乎作者忽发奇想："我"且把一只玻璃杯放在天井里，明朝好知道普天下的雨落了几

寸。一叶落而知天下秋。从"我"的这只玻璃杯里的雨水，可以想到普天下的情景吧。该诗题名《雨同我》，表现了作者对世人以及万物的关心，作者的情怀是感人的。

这首诗在艺术上使用了推衍的方法。它先由某一点说起（比如从两地友人对"雨"的埋怨说起），然后逐渐扩展，推及他人，推及万物，进一步由有限推进到无限，使得要表达的意思不断推进以至完成。作者早年翻译尼可孙的论文《魏尔仑与象征主义》曾有一段话："没有一幅画真能够发生效力的，要是不向无穷张一张眼，不向无限开些窗子。"这首《雨同我》就努力于"向无穷张一张眼"，"向无限开些窗子"，诗的境界仿佛是无尽的，读来颇耐人寻味。　　（李复兴）

无　题（选一首）　　卞之琳

（四）

隔江泥衔到你梁上，
隔院泉挑到你杯里，
海外的奢侈品舶来你胸前：
我想要研究交通史。

昨夜付一片轻喟，
今朝收两朵微笑，
付一枝镜花，收一轮水月…
我为你记下流水账。

四月

选自《十年诗草》，明日社1942年版

《无题》写于1937年。这年春天，诗人的生活中发生了一件隐秘的事情：诗人重逢了一个三年前相识的女友，隐秘的感情像种子一样突然萌发，甚至含苞了。但诗人在希望之中预感到无望，于是袭用我国旧体诗往往以"无题"来称谓爱情诗篇的传统习惯，对于这次没有开花结果的爱情，仿佛作为雪泥鸿爪，留个纪念，就写了五首《无题》，这是其中的第四首。

这首诗共两节，每节四行。写的是对异性的爱的试探，相当别致有趣。有些拘谨，有些学究气，又不免一派天真，全诗充满一种期待和喜悦的情趣。

第一节是男方的感慨：我怎样才能亲近你呢？诗人用的却是几个繁复的意象：隔江的泥土可以来到你的屋梁上，隔院的泉水可以来到你的杯里，连远在海外的奢侈品（诸如项链之类的装饰品等）都可以佩到你的胸前，它们都可以亲近你，那么我通过什么方法才能接近你呢？我要好好地研究研究了。第二节承接上文，表现爱的试探过程。昨夜我的感触叹息，今朝总算得到了报答：你回我以可爱的微笑，如同两朵鲜花一样美丽。爱的试探似有进展，又毫无把握。不免便自嘲道："付一枝镜花，收一轮水月"，"镜花水月"本泛指一切虚幻的景象。"我"的殷勤和"你"的回报或许也终成虚无，总之这样的爱情到底是难以把握的了。但无论如何，终是深印在"我"的心里了。这两节诗的最后都各用了一个很是别致的句子作结："我想要研究交通史"，"我为你记下流水帐"，"交通史"、"流水帐"竟能入诗，更是以俗为雅，妙趣横生，增强了全诗调侃的语气。

这首诗的两节，在形式上大致整齐、对称，每一节中的各句均呈递进形式，最后以相近的语句作结，因而层次井然，整饬之中又有变化，显得极有天然的韵律。诗中使用的诸种意象，如隔江泥、隔院泉、海外舶来品、镜花水月、流水帐之类，竟全部与水有关，更造成了诗意的和谐统一，读来新鲜有趣。

（李复兴）

难 民

臧克家

日头堕到鸟巢里，
黄昏还没溶尽归鸦的翅膀，
陌生的道路，无归宿的薄暮，
把这群人度到这座古镇上。
沉重的影子，扎根在大街两旁，
一簇一簇，像秋郊的禾堆一样，
静静的，孤寂的，支撑着一个大的凄凉。
满染征尘的古怪的服装，
告诉了他们的来历，
一张一张兜着阴影的脸皮，
说尽了他们的情况。
螺丝的炊烟牵动着一串亲热的眼光，
在这群人心上抽出了一个不忍的想象：
"这时，黄昏正徘徊在古树梢头，

从无烟火的屋顶慢慢的涨大到无边，
接着，阴森的凄凉吞了可怜的故乡。”
铁力的疲倦，使人和想象一齐推入了朦胧，
但是，更猛烈的饥饿立刻又把他们牵回了异乡。
像一个天神从梦里落到这群人身旁，
一条灰色的影子，手里亮出一支长枪，
一个小声，在他们耳中开出天大的响：
“年头不对，不敢留生人在镇上。”
“唉！人到那里灾荒到那里！”
一阵叹息，黄昏更加了苍茫。
一步一步，这群人走下了大街，
走开了这异乡，
小孩子的哭声乱了大人的心肠，
铁门的响声截断了最后一人的脚步，
这时，黑夜爬过了古镇的围墙。

二，一九三二，古琅玡

选自《烙印》，开明书店 1934 年版

《难民》是臧克家第一本诗集《烙印》的第一首诗。闻一多认为《难民》是《烙印》中“最有意义的诗”之一（《烙印·序》）。《难民》的意义在于它真实、形象地反映了三十年代初期北方农民的苦难生活，从而揭露了旧中国的黑暗现实。

这首诗分为两部分。诗的前十八行为第一部分，描写一群难民薄暮时光逃难到一座古镇上。这部分又可分为三个层次。开头四句为第一层次，点明难民流落到古镇的时间。第五至十一行为第二层次，勾勒难民的外貌特征，描写难民在古镇的凄凉情景。第十二行至十八行为第三层次，描写难民的心理活动。难民们由薄暮笼罩的古镇上螺丝般的缕缕炊烟，不由得想象故乡屋顶上没有炊烟，凄凉吞没了故乡。接着，诗人又写难民极度的疲倦使他们进入了梦乡，而饥饿又惊醒他们，从梦中回到异乡，更感苦不堪言。诗人通过刻画难民的心态和动态，深刻而又具象地展现了旧中国农村的凄凉情景。诗的后十一行为第二部分，写难民被迫离开古镇颠沛流离。古镇上人所说的“年头不对，不敢留生人在镇上”的话，从侧面反映了三十年代初北方农村破产所造成的动乱恐怖景象。

诗人善于捕捉生活中的形象，把感情的流向隐蔽在诗的形象里。诗中

黄昏景色的渲染，难民满染征尘的古怪的服装、兜着阴影的脸皮的描写，古镇上驱赶难民者的动作、语言的刻画，展现了难民的凄凉、苦难的境况和三十年代破产了的北方农村的恐怖景象。

这首诗在艺术表现手法上采用白描手法，真实简练地描写了一群难民在薄暮时光流落古镇到黑夜离开的过程，并不作主观的说明、抽象的议论，也没有架空的抒情，在读者面前具体地展现了一幅流动的农民悲惨生活的形象图画。

臧克家曾回忆说：这首诗的第二句开始写作"黄昏里煽动着归鸦的翅膀"，后来又改成"黄昏里还辨得出归鸦的翅膀"，最后定稿时才改为"黄昏还没溶尽归鸦的翅膀"。关于这个"溶"字的好处，他说："请闭上眼睛想一想这样一个景象：黄昏朦胧，归鸦满天。黄昏的颜色一霎一霎的浓，乌鸦的翅膀一霎一霎的淡，最后两者渐不可分，好似乌鸦的黑色被黄昏溶化了。"（《学诗断想》）这个"溶"字传神地写出了黄昏颜色渐浓、溶化万物的情景。此外，这首诗中其他动词，如"扎根"、"支撑"、"兜"、"牵"、"抽"、"徘徊"、"吞"、"推"、"爬"等都用得传神。（潘颂德）

老 马

臧克家

总得叫大车装个够，
它横竖不说一句话，
背上的压力往肉里扣，
它把头沉重地垂下！

这刻不知道下刻的命，
它有泪只往心里咽，
眼里飘来一道鞭影，
它抬起头望望前面。

1932 年 4 月

选自《烙印》，开明书店 1934 年版

这八行短诗，从表面上看，写的是一匹负重受压、苦痛无比、在鞭子的抽打之下，不得不向前挣扎的老马。但几乎所有的读者和选本的注释家，都说我写的是受苦受难的旧社会的农民。其实我写这首诗，并没有存心用它去象征农民的命运。我亲眼看到了这样一匹命运悲惨令我深抱同情的老马，

不写出来，心里有一种压力。1927年大革命失败后，我对蒋介石政权，全盘否定，而对于革命的前途，觉得十分渺茫。生活是苦痛的，心情是沉郁而悲愤的。这时的思想、情感与受压迫、受痛苦的农民有一脉相通之处，对于"背上的压力往肉里扣"的老马亦然。因此，我写了老马，另外也写了许多受压迫的农民形象，实际上也就是写了我自己。借咏物抒情的古诗，多如恒河之沙，有的明明是写物，最后点出主意，是写人，如白居易的《凌霄花》诗。有的从外表看是咏物的，其实也是借咏物发挥诗人的感慨，像杜甫的《瘦马行》和《病马》。萧涤非在注释杜诗第一首时说："是一篇写实而并抒情的作品，一则杜甫极爱马，二则这匹被遗弃的官马和他这时处境有着共同之点，故借马以寄托自己的身世之感。"关于第二篇《病马》，注曰："这也是一篇有寄托的咏物诗，其中有着作者自身的影子。"另外宋代李纲有一首名作《病牛》，也是借一条耕田受压的病牛，来表现自己抗金壮志不得伸，反被流放的沉痛之感。

我觉得，可以用杜甫的《病马》、《瘦马行》和李纲的《病牛》写作情况与寄托，来理解我的《老马》，时代各异，而感寓正同。写的既然是病马、病牛、老马，首先要经过对它们的仔细观察，寻出特征，为它们的形象所打动，赋予真实诚挚的热情。作者先为所写的对象所感动，然后写出来的诗才能动人。如果仅仅拿它们作为象征性的图解，先有主题，然后拿它们来作标本，是决然写不好，也不会为人所喜爱的。写老马就是写老马本身，读者如何理解，那是读者的事，见仁见智，也不全相同。你说《老马》写的是农民，他说《老马》有作者自己的影子，第三者说，写的就是一匹可怜的老马，我觉得都可以。诗贵含蓄，其中味听凭读者去品评。　　（臧克家）

罪恶的黑手（原诗略）　　臧克家

《罪恶的黑手》（生活书店1934年版）写于1933年9月，当时诗人正在青岛上大学。它通过建筑工人在为帝国主义者建造"一座崇高、华贵，凌空而起的天主教堂"（《甘苦寸心知》）这样的题材，描绘了中国工人阶级的苦难生活，揭露了帝国主义的文化侵略并寄希望于工人阶级的觉醒，憧憬着美好的未来。——这样的主题思想在当时的新诗坛上是绝无仅有的。诗人当时联想到每逢夏季，在胶州湾上，日本的军舰飘扬着"太阳"的旗帜，美国的军舰飘扬着"星条旗"，铁链子似的锁着我们祖国的咽喉的情景，愤慨地指出："军舰封锁，大炮轰击，犹以为未足，还要用天主的名义，在精神上降伏伟大中国人民的心！"于是他百感交集，把对帝国主义者的侵略、国民党的统治的控诉和谴责，化为诗句，带着深情，带着激愤，写成了这篇《罪恶的黑手》。

全诗150多行分三大部分。第一部分描绘教堂的建筑，刻画教徒的心

理。“交横的木架比蛛网还密，/像用骷髅架起的天梯，/一万只手，几千颗心灵，/从白到黑在上面搏动。”这是对在“都市的道旁”，“正在建筑一座大的教堂”的描绘。诗人面对着“这称得起是压倒全市的一件神工”，浮想联翩，悲愤交进。他想象这教堂建成后：“四面高墙隔绝了人间的罪恶，/里边的空气是一片静默，/一根草，一株树，甚至树上的鸟，/只是生在圣地里也觉得骄傲。”

诗中接着用漫画的笔致勾勒出各色各样以宗教为幌子掩盖内心空虚和不安的可笑而又可悲的人物：“男女牧士们走在前面，/黑色的头巾佩着长衫，/微风吹着头巾飘荡，/仿佛罪恶在光天之下飞扬。//后面追逐些漂亮男子，/肥白的脸皮上挂着油丝，/脚步轻趋着，低头交语，/用心作了一脸肃穆。//还有一队女人缀在后边，/脂粉的香气散满了庭院，/一个用长臂挽着别个，像一个花圈套一个花圈。”“有的是刚放下了屠刀，/手上还留着血的腥臭；/有的是因为失掉了爱情，/来到这儿求些安宁；/有的在现世享福还嫌不够，/为来世的荣华到此苦修，/有的是宇宙伤了他多情的心，/来对着耶稣慰藉心神；/有的用过来眼看破了人生，/来求心上刹那的真诚；/有的不是来为了求恕，/不过为追逐一个少女。/虽是这些心的颜色全然异样，/然而他们统统跪下了，朝着上方。”透过这些形象，我们除了忍俊不禁之外，看到了诗人鄙视的眼神和嘲讽的笑意。

诗的第二部分用“然而这一切”“与脸前的这群工人无干”作为过渡句子，转入了对建筑工人在极端险恶的劳动条件下从事劳作的场面的描绘。诗人的笔尖饱蘸着同情的泪水，写下了这样的诗句：“他们在一条辛苦的铁鞭下，/只忙着去赶契约上的期间。//有的在几千尺之上投下只黑影，/冒着可怕的一低头的晕眩，/石灰的白雾迷了人形，/泥巴给人涂一身黑点，/铁锤下的火花像慧星向人扫射，/风挟着木屑直往鼻眼里钻。”“太阳的烤炙，风雨的浸淋，/铁色的身上生起片片黑云，/机器的凶狞，铁石的压轧，/谁的躯体是金钢铸成？”“一阵头晕，或一点不小心，/坠下半空成一滩肉泥，/这真算不了什么希奇，/生死文书上勾去个名字！”在这部分里，还写了这些廉价劳动力的来源以及他们之间的阶级友爱——“烟丝中杂着深味的乡谈；/那是家乡场园上用来消度夏夜的，/永不嫌俗，一遍两遍，不怕一万遍；/于今在都市中他们也谈起来了，/谈起也想起了各人的家园。……/这大建筑把他们从天边拉在一起，/陌生的全变成亲热的兄弟”。

在长诗的最后部分，诗人指出劳动人民要想摆脱这种被压迫、被奴役的地位，只有起来反抗。它以革命浪漫主义精神预告着“山雨欲来风满楼”的革命风暴：“不过天下事谁敢保定准？/今日的叛逆也许是昨日的忠心，/谁料定大海那刹起风暴？/万年的古井说不定也会涌起波涛！/等这群罪人饿瞎了眼睛，/认不出上帝也认不清‘真理’，/用蛮横的手撕毁万年的积卷，/来一个

无理性的反叛！”如果说在诗人先前别的诗里所预示的“奇怪的天火”、“奇怪的变”等对未来美好生活的憧憬还嫌朦胧，那么，在这诗里则是相当具体的了。

从这首诗里，首先我们看到诗人善于从大处着眼，小处落笔，以平凡的题材表现重大主题的艺术才能。像这种不是以空洞的抽象的叫喊而是用生动具体的形象表现中国人民反对帝国主义的强烈意志，肯定工人阶级的斗争力量及其光明前途的、思想内容和艺术形式有着和谐统一的长诗，在“五四”以来的新诗中是不多见的。

其次，比之诗集《烙印》中的诗，此诗显得气势壮阔，风格博大雄健。诗人自己在谈到创作体会时说：“这种风格，首先是由于内容决定的。比较复杂丰富的内容和个人的思想感情，冲破了谨严的表现形式向博大走去。”（《甘苦寸心知》）这除了体现在篇幅上洋洋洒洒，一百五十多行一气呵成而外，在分节和押韵上，也较自由宽松。但又不是无韵诗，更不是随意跑野马的自由诗。它仍然有着音调铿锵、节奏感强、语言精炼等特色。

（张惠仁）

壮　士　心　　臧克家

江庵的夜和着青灯残了，
壮士的梦正灿烂地开花，
枕着一卷兵书，一支剑，
灯光开出了一头白发。

突然睁大了眼睛，战鼓在催他，
（深夜里木鱼一声又一声）
跨出门来，星斗恰似当年，
铁衣上响着塞北的朔风。

前面分明是万马奔腾，
他举起剑来嘶喊了一声，
从此不见壮士归来，
门前的江潮夜夜澎湃。

1934年1月11日于青岛

选自《水星》1934年第1卷第1期

在旧中国的寺庙庵观中，固然不乏游人如织、香火极盛的处所，但也有不少受到风雨的侵蚀和人们的冷遇，呈现出一派颓败之相和萧瑟之气。臧克家"听了一个传说的故事写成"（《甘苦寸心知》）的《壮士心》，就弥漫着这样一种浓重的色调和凄凉的氛围，并在这种色调、氛围之中突出了一个悲壮热烈的故事，收到了相反相成的特殊的艺术效果。

"故事"发生在什么年代，已经无从查考，也不必查考。"壮士"姓甚名谁，从何而来，已经无从知晓，也不必知晓。正如英国诗人雪莱所说："故事（按：此处指叙事作品）是局部的，仅能适用于一定的时期和某些永不能重现的际遇；诗则是包罗万象的，诗对于举凡人性各项可能有的动机和行为都有关系"（《西方美学家论美和美感》）。臧克家创作《壮士心》，所赋予自己的也不是去表现某个"永不能重现的际遇"，反映某个特定的时期，而是为了"包罗"即概括我国由来已久的爱国主义传统，发掘和再现我国人民最美好的"人性"——惊风雨泣鬼神的爱国主义精神，说到底，诗中那个举剑夜舞的壮士不就是古往今来无数爱国志士的缩影吗？

诗的开头就出语不凡，不说"江庵中点着一盏青灯"——那样只能突出"青灯"，视野显得不够宽广；也不说"青灯照不亮江庵的夜"——那样虽然突出了"江庵"，却又怠慢了"青灯"，不能提示读者注意在"青灯"下睡着的壮士；而说"江庵的夜和着青灯残了"，这样才能使景观由大到小，气氛由淡而浓，格外具有一番神秘的意味，其中一个"和"字作动词解，巧妙地沟通了"江庵"和"青灯"，一个"残"字，承担了双重的使命，既形容灯光将灭，也说明夜色已深，诗人锤炼词句之苦心，于此可见一斑。第二行"壮士的梦正灿烂地开花"，包含着两个对比，一个是热烈的梦境和凄凉的江庵的对比，一个是壮士叱咤风云的当年和孤身独栖的现实的对比，这两个对比用笔不多而绘影绘色，颇见功力，其中"梦正……开花"倘放在他处，也许会显得突兀，而此处承接"灯花"而来，可谓恰到好处。诗人写了以上这两行，让读者对人物所处的环境、时间有了一个总体的清晰印象以后，立即推出了一幅近景：一卷兵书、一支剑、一头白发。用不着更多的描写和形容，有了这三个"一"，壮士有勇（剑）有谋（兵书）的胆略武艺以及久经征战、历经坎坷的生平（白发）已经尽在不言中了。

前人常以"枕戈待旦"形容人物的常备不懈，此诗中"壮士"的行动却又别具一番神采，他错把深殿木鱼声当作催人的战鼓，等不到天明即已一跃而起，真是日思梦想，杀敌心切！随后，"跨出门来，星斗恰似当年，/铁衣上响着塞北的朔风"，环境殊异，"星斗"依然，戎衣未脱，朔风劲吹，诗人巧妙地用这些沟通了时间（今和昔）和地域（南和北），突出了"壮士"的高大形象。

最悲壮的还是诗的最后一节。诗人自述他创作《壮士心》等诗篇时"运用古典诗歌的表现手法特别明显"（《甘苦寸心知》），我们也不妨参照一些古

典诗词作个比较。前人写"剑"的诗作不少，李白的"拔剑四顾心茫然"(《行路难》)，抒发的是怀才不遇；辛弃疾的"把吴钩看了，栏干拍遍，无人会，登临意"(《水龙吟》)，慨叹的是报国无门，都和此诗中"壮士"举剑的涵义不同，庶几近之的是刘长卿的"独立三边静，轻生一剑知"(《送李中丞归汉阳别业》)，慷慨悲壮，犹见老将军的当年风貌，遗憾的它是写"归去"，而不是写"夜奔"。前人写奋勇杀敌的梦境的诗作亦复不少，如陆游一人就写过《夜游宫》、《诉衷情》、《十一月四日风雨大作》等许多"记梦"之作，可是它们都是用热烈的梦境衬托醒后的凄凉，和《壮士心》的主旨有所不同。是啊，唐宋而后，岁月已经流逝了千百余年，中国人民早就应该像这位举剑夜奔的壮士，齐心协力、义无反顾地冲向前方了。

壮哉，壮士之心！ 壮哉，写《壮士心》的诗人之心！ (孙光萱)

村 夜 臧克家

太阳刚落，
大人用恐怖的故事
把孩子关进了被窝，
(那个小心，正梦想着
外面朦胧的树影
和无边的明月)
再捻小了灯，
强撑住万斤的眼皮，
把心和耳朵连起，
机警的听狗的动静。

二三年三月二二日于相州

选自《罪恶的黑手》，生活书店 1934 年版

臧克家从小生长在农村，对三十年代旧中国破败的农村和穷苦的农民有着深切的了解。于是他描绘出一幅幅因天灾人祸而致凋弊、破败、恐怖的农村图景。《村夜》一诗正是这类诗的代表。

这首短诗不仅是"有血有肉"，其描摹的精微、传神，简直可以说是让读者在"显微镜"下，见到了旧中国农村的"神经丛"和"微血管"。它描绘的是一幅三十年代恐怖、阴森的农村寒夜图，揭示的却是旧中国的黑暗现实。诗人在《学诗断想》中提到：生活像一棵大树，可以写它的枝干，可以写它的绿

叶，可以写它地下的盘根错节。写全景固然好，写它的一个侧影，以小见大又何尝不好？《村夜》一诗，正是从一个侧面"切入"，写了"生活大树"上的某一片"叶子"，让人看到"树叶"上的极精微的部分。它没有去描述人民生活苦难的全貌，只选取了农村夜晚"太阳刚落"；"把孩子关进被窝""捻小了灯"；"强撑住万斤眼皮"；"心和耳朵连起"；"听狗的动静"等几个"显微镜"下的"特写镜头"，便生动逼真地烘托出动乱的乡村一到夜晚，人们大气也不敢出，觉也不敢睡，随时都有灾祸降临的令人窒息的气氛。

语言的凝炼是这诗的特点之一。"用恐怖的故事把孩子关进被窝"、"强撑住万斤的眼皮"、"把心和耳朵连起"……这些句子所蕴含的生活容量是相当丰富的，它能启迪人们的联想。而这正得力于"关"、"强撑"、"连"等动词的准确而巧妙的选用。它们赋予无声的动作以可感的生动的形象和难以名状的复杂情感。读者透过农村之夜阴森恐怖的画面，可以看到《村夜》一诗所包容的旧中国农村动乱年代的苦难现实。如果不是诗人有坚实的生活基础和那独具的生花妙笔，是不容易达到这种境界的。

诗人对孩子被关进被窝后内心的一段精彩描写，确是不同凡响的一笔。大人提心吊胆，侧耳细听，随时害怕一声犬吠带来恐怖的警报的复杂心情和孩子小小的心灵中正梦想在树荫里、明月下捉迷藏游玩的天真无邪的内心世界，形成了一个鲜明的对比。在紧张得透不过气来的气氛中着意地挖掘一下孩子的心灵里所反映的美好世界，把大自然静穆、安宁的本来面目和被历史的罪人肆意毁坏得面目全非的凋弊凄零的现状作了强烈的对比。像在炮火连天的战场上蓦地发现一株迎风挺立的小小野花，这光彩的一笔，不仅进一步加深了人祸给善良人民造成巨大苦难的残酷性，也更赋予这种意境以形象的美。这既是现实生活中的真实所在，又是艺术手法上相互映衬的和谐的美。

（张惠仁　茅纫芷）

答　客　问

臧克家

我才从乡村里来，
这用不到我说一句话，
你只须望一望我的脸，
或向着我的衣襟嗅一下。
我很地道的知道那里的一切，
什么都知道，
像一个孩子知道母亲一样，

他清楚她身上的哪根汗毛长。
你要问什么？
问清明时节纷纷细雨中，
长堤上那一行烟柳的蒙蒙？
还是夕阳下，春风里，
女颊映着桃花红？
问炎夏山涧沁出的清凉，
黄昏朦胧中蝙蝠傍着古寺飞翔？
还问什么？
问秋山的秀，
秋风里秋云的舒卷，
无边大野上残照的苍凉？
我知道你要问冬夜里那八遍鸡声，
一个老妪摇着纺车守一盏昏黄的小灯。
你要问这，这我全熟悉，
可是我要告诉的是另外的一些事。
你听了不要惊惶，，也无须叹气，
那显得你是多么无知。
我告诉你，乡村的庄稼人，
现在正紧紧腰带挨着春深，
他们并不曾放松自家，
风里雨里把身子埋在坡下，
他们仍然撒种子到大地里，
可是已不似往常撒种也撒下希望，
单就叱牛的声音，
你就可以听出一个无劲的心！
他们工作，不再是唱呕呕的高兴。
解疲劳的烟缕上也冒不出轻松，
这可怪不得他们，一条身子逐着日月转，
到头来，三条肠子空着一条半！
八十老妪口中的故事，

已不是古代的英雄而是他们自己，
她说亲眼见过长毛作反，
可是这样的年头真头一回见！
凭着五谷换不出钱来，
不是闹兵就是闹水灾，
太阳一落就来了心惊，
头侧在枕上直听到五更，
饥荒像一阵暴烈的雨滴，
打得人心抬不起头来，
头顶的天空一样是发青，
然而乡村却失掉了平静。

二三年三月二十二日于相州

选自《罪恶的黑手》，生活书店 1934 年版

这首诗从一个侧面，真实地反映了三十年代初期的社会现实，抒写出压在社会底层的广大农民的深重苦难，表达了诗人对国家前途的忧虑和对劳动人民的深切同情。字里行间闪耀着人道主义的思想光辉。

描写乡事问答的诗作，历来多有，如唐代王维的《杂诗》（"君自故乡来……寒梅著花未？"）和王绩的《在京思故园见乡人问》。王绩的诗写游子一连问了十四个问题，由"羁心只欲问"见出思乡的殷切。《答客问》一反前人写法，不写"客"问，只写"我"答，以答代问，问在答中。作品先写"我才从乡村里来"，因此"知道那里的一切"。这是答问的前提。"我"知道得越多，回答才能越准越详。继写"我"反问"客"想了解什么。"我"仍然以答者身份出现，猜想"客"可能急于知道乡村过去的苍凉景况有无改变，因为凡游子都希望故乡越变越好。但故乡的变化出于他们的意料，非但没有变好，反而越来越糟，说出来必然引起他们的"惊惶"和"叹气"，因而"我"在如实相告之前先予以安慰。这样描写不仅产生悬念，而且为后面抒写做了铺垫。再写"我"所知道的"另外一些事"，即由于兵灾、水灾、匪灾而造成的乡村经济破产、农民求生无路的悲惨情景。这种答问的写法，犹如举行新闻发布会，一方面回答人们的提问，另一方面又宣布人们万万没有料到、因而并未问起的更为严峻的事实真相。因为所答都是耳闻目睹、亲身经历，所以言之凿凿有据，使作品更为真实可信。而且，直书"我"的所见所闻，便于抒发诗人的所思所感，融爱憎之情于答问之中。诗人的主观情思与创作的客观对象浑成一体。

这首诗在语言上精心锤炼，刻意求新，突出表现在两个方面：一是口语

人诗，含情无限。“像一个孩子知道母亲一样，/他清楚她身上的那根汗毛长。”比喻十分贴切，夸张也有节制，既形象地写出了诗人对农村的熟悉程度，又恰当地表达了他对农民的热爱之情。“一条身子逐着日月转，/到头来，三条肠子空着一条半！”纯系劳动人民的口头语言，生动地描绘出农民的勤劳与饥饿、苦难与不幸。意在象中，神余言外。二是炼字炼句，警策动人。“现在正紧紧腰带挨着春深”，“风里雨里把身子埋在坡下”，一个“挨”字，一个“埋”字，精细而又传神地刻画出农民的坚忍与勤劳。“单就叱牛的声音，/你就可以听出一个无劲的心！”“解疲劳的烟缕上也冒不出轻松”，农民那种在饥荒折磨下有气无力的神态和痛苦深重的心情宛然如见。

（丁国成）

民 谣

臧克家

刚才我从街头过，
听到一群村儿唱歌，
他们用手指着太阳，
脚跺着地，齐声高唱。

提到这支歌真叫人心惊，
曾使得一个暴君投身火坑，
今天它来得真也奇怪，
今天是一个什么世界？

二三年三月二四日于相州

选自《罪恶的黑手》，生活书店1934年版

在中国现代文学史上，一般评论家都认为，诗人臧克家从1945年开始才写了《胜利风》、《星点》等大量的政治讽刺诗，对当时的现实作了有力的抨击。其实，诗人开始写政治讽刺诗的时间，还得提前十一年，这首《民谣》就是诗人最早的一首政治讽刺诗。

民谣是历代人民群众集体创作的口头文学的一种形式。这首《民谣》是诗人创作的民谣体新诗，但是它同样具备了一般民谣的特点。语言质朴平易，不用华丽的词藻来雕琢修饰。诗的头两句“刚才我从街头过，听到一群村儿唱歌”，就是大众化的口语，朴素自然，妇孺老幼都能琅琅上口。在那黑暗的年代，诗人的民谣如果表达得太直率、太显露，作品不仅遭到扼杀，还要

大祸临头。于是不得不采取迂迴的战术，因而，决定了这首《民谣》的含蓄性。从村儿"用手指着太阳"，跺着脚"齐声高唱"，到"这支歌"使"一个暴君投身火坑"，所包容的深刻含意，不可言传，只能意会。民谣是诗人揭露丑恶、抨击黑暗的熊熊怒火，是涵着冷光刺向反动势力的锋利匕首，因而民谣的语言很有战斗性。"今天是一个什么世界？"便是对当权者的狠命一击。

这首《民谣》也是仅有八行的小诗，但诗的布局却是巧妙新颖的。开头诗人就写了刚才在街上听到村儿唱民谣的情景，简洁明快地进入正题，不加斧凿而自然流畅。接着诗人用了"指着"、"脚跺着地"、"高唱"三个词组生动细致地描写了村儿唱民谣时的动态和感情，使读者很快想起了《尚书·汤诰》"时日曷丧，余及汝偕亡"的古代民谣。这些描写是活灵活现、有声有色的。诗人随即又把读者拉回到现实生活，以古喻今，引起联想：当年这支民谣曾使夏桀胆战心惊，最后葬身火海。今天又是如何呢？诗人如同一位娴熟的摄影师，将镜头时而对准现实，时而摇向古代，时而避实就虚，时而虚实结合，把现实的民谣和古代的民谣联系起来，把当今的现实和古老的历史联系起来，这种精巧的布局方法，给全诗增添了艺术的魅力。结尾的"奇怪"一词，是一个反语，这也是民谣中常用的方法之一。"什么世界"这个词组，是全诗份量最重的一声当头棒喝，画龙点睛地揭示了真髓，启示读者去思考：现实中的暴君将会有一个什么样的下场！ （张惠仁 茅纫芷）

三 代

臧克家

孩子
在土里洗澡；
爸爸
在土里流汗；
爷爷
在土里葬埋。

1942 年

选自《泥土的歌》，今日文艺社1943 年版

臧克家的抒情短诗向来具有质朴、简洁、冷峻、深刻的艺术特色。这首作于抗战期间的《三代》就是一个显著的例子。

这首诗由三个排比句组成，没有任何的修饰和形容，总共才二十一个字，可说是质朴、简洁到了极点。不过质朴、简洁之中却有两点值得注意：一、"孩子"、"爸爸"、"爷爷"这三个主语独立成行，把原本三行的排比句分拆

成了六行；二、“在土里”这个词组，诗中连续出现三次，不避重复之嫌。看来诗人这样安排是经过精心考虑的，包含着他的一番苦心。

诗人对旧社会的农民怀着深厚的同情，但他在写诗时却力求把自己的感情隐藏在所描绘的对象后面，不作直接的裸露和宣泄。《三代》把“孩子”、“爸爸”、“爷爷”独立出来，其主语的性质不变，在句中的作用不变，但它们给予读者的印象却大大强化了，诗人不增添一字，不作正面道破，读者却能由此领会到这正是诗人所要强调的祖孙“三代”！旧社会的农民牢牢维系在那巴掌大的土地上，尽管日月穿梭，四季更替，他们对土地的执著追求始终不变。诗人正是深切了解旧社会农民的遭遇和心态，才扣住农民和泥土的关系这个独特的角度，作为自己构思的核心。

三个排比句好像电影中的一组蒙太奇镜头，它们之间的关系可以理解为空间的并列，也可以理解为时间的承续。倘是前者，我们可以这样设想：爸爸作为家中的强劳力，正在地里拼命劳动，养家活口，所以他就不能照顾在泥里滚爬的孩子，更无暇顾及葬在土里的父亲！倘是后者，这一组镜头所揭示的无情事实是：今天“在土里洗澡”的“孩子”，到了明天，就该“在土里流汗”了，而那时，“爸爸”也早已年老力衰，榨尽了身上的血汗，又将“在土里葬埋了”。真是年复一年，代复一代，岁月不居，境况不变！

诗人感慨无限而又深藏不露，下笔简洁质朴而又内涵深厚，使得《三代》成为他反映农民生活的一首杰作。（孙光萱）

春 鸟 臧克家

当我带着梦里的心跳，
睁大发狂的眼睛，
把黎明叫到了我的窗纸上——
你真理一样的歌声。
我吐一口长气，
拊一下心胸，
从床上的恶梦
走进了地上的恶梦。
歌声，
像煞黑天上的星星，
越听越灿烂，
像若干只女神的手

一齐按着生命的键。
美妙的音流，
从绿树的云间，
从蓝天的海上，
汇成了活泼自由的一潭。
是应该放开嗓子
歌唱自己的季节，
歌声的警钟，
把宇宙
从冬眠的床上叫醒，
寒冷被踏死了，
到处是东风的脚踪。
你的口
歌向青山，
青山添了媚眼；
你的口
歌向流水，
流水野孩子一般；
你的口
歌向草木，
草木开出了青春的花朵；
你的口
歌向大地，
大地的身子应声酥软；
蛰虫听到你的歌声，
揭开土被
到太阳底下去爬行；
人类听到你的歌声
活力冲涌得仿佛新生；
而我，有着同样早醒的一颗诗心，
也是同样的不惯寒冷，

我也有一串生命的歌，
我想唱，像你一样，
但是，我的喉头上锁着链子，
我的嗓子在痛苦地发痒。

1942 年 5 月 22 日晨，万鸟声中写于河南叶县寺庄

选自《十年诗选》，现代出版社，1948 年版

臧克家是位现实主义诗人，他的《春鸟》也是有感于形势的险恶而发，带有鲜明的时代印记。但这首诗又有浓厚的浪漫主义气息。开首八行，诗人抒写自己在黑暗的现实环境下，听到了春鸟"真理一样的歌声"。春鸟的鸣叫，谁都知道是悦耳动听的，如今在"床上的恶梦"、"地上的恶梦"交相袭来的情况下，听到这象征"真理"的歌声，更使诗人心往神驰，增长了摆脱"恶梦"袭击的勇气。

诗篇的主体部分，绘声绘色地描写了春鸟的歌声。诗人一连用了三个比喻：把歌声比做"煞黑天上的星星"、"按着生命的键"、"活泼自由的一潭"。中间一个比喻，喻体与本体都诉之于人们的听觉，读者可以由此及彼地联想，不会产生障碍；一、三两个比喻，喻体与本体距离较远，歌声诉诸人的听觉，星星和水潭诉诸人的视觉，两者似乎互不相关。但细加品味，主体和喻体又有巧妙的相似之处。万鸟鸣叫，声浪越来越高，它与煞黑天上的星星越来越明亮，在事物发展趋势上都有一个由小到大由弱到强的过程。正是这个相似之点，沟通了不同感官的隔阂，收到了良好的"通感"的效果。歌声与"活泼自由的一潭"，本体与喻体也有相同之点：二者都有"音流"，众多春鸟的歌声在"绿树的云间"、"蓝天的海上"汇成了悦耳的大合唱，恰似无数叮咚的溪泉"汇成了活泼自由的一潭"。诗人巧取两个事物具有"音流"的共同点，把人们某个感官上的感觉转移到另一感官上，再次发挥了"通感"的实效。

接着，诗人又进一步把春鸟的歌声与春天的自然景色相联系，以舒缓自如的排比句式，有力地赞颂了春鸟歌声对自然界所产生的起死回生的作用，在读者面前呈现出一派春意盎然的画面，诗人把客观自然景物的变化与"真理一样的歌声"挂起钩来，从而使无情之物变为有情之物，既突出了自然景色变化的社会意义，也表现了诗人对真理的渴望和追求。

诗作的最后六行，是诗篇的主旨所在。春鸟的歌声不仅把宇宙"从冬眠的床上叫醒"，也使人类的"活力冲涌得仿佛新生"。诗人视春鸟为知己：都有一颗早醒的诗心，都不惯寒冷，都有一串生命的歌。但诗人反不如春鸟自由——春鸟能够自由地歌唱；作者的"喉头却被锁着链子"，只能让嗓子"痛

苦地发痒”。作者通过诗人与春鸟的反差比较，把反动派箝制言论自由的罪恶行径，委婉曲折地暴露出来；而诗人向往自由、渴求真理的心情，也蕴借在诗句的字里行间。诗篇的结尾与开首遥相呼应，题近旨远，令人深思。

《春鸟》创作的成功给我们以启示：现实主义创作方法之树是常青的，它如果能吸取浪漫主义、象征主义等创作方法的某些长处，将会更加树大根深、枝繁叶茂。（蔡清富）

生命的零度

臧克家

前日一天风雪，
——昨夜八百童尸。

八百多个活生生的生命，
在报纸的“本市新闻”上
占了小小的一角篇幅。
没有姓名，
没有年龄，
没有籍贯，
连冻死的样子和地点
也没有一句描写和说明。
这样的社会新闻，
在人的眼睛下一滑
就过去了，
顶多赚得几声叹息；
人们喜欢鉴赏的是：
少女被强奸、人头蜘蛛、双头怪婴、
强盗杀人或被杀的消息。

你们的死
和你们的生一样是无声无臭的。
你们这些“人”的嫩芽，
等不到春天，

饥饿和寒冷
便把生机一下子杀死。

你们是从那里来的？
是从那响着内战炮火的战场上？
是从那不生产的乡村的土地里？
你们是随着父母一道来的吗？
抱着死里求生的一个希望，
投进了这个“东亚第一大都市”。

你们迷失在洋楼的迷魂阵里，
你们在珍馐的香气里流着口水，
嘈杂的音响淹没了你们的哀号，
这里的良心都是生锈了的。

你们的脏样子，
叫大人贵妇们望见就躲开，
你们抖颤的身子和声音
讨来的白眼和叱骂比悯怜更多；
大上海是广大的，
　　温暖的，
　　明亮的，
　　富有的，
而你们呢，
却被饥饿和寒冷袭击着，
败退到黑暗的角落里，
空着肚皮，响着牙齿……

一夜西北风
扬起大雪，
你们的身子

像一支一支的温度表，
一点一点地下降，
终于降到了生命的零度！

你们死了，
八百多个人像约好了的一样，
抱着同样的绝望，
一齐死在一个夜里！
我知道，你们是不愿意死的，
你们也尝试着抵抗，
但从一片苍白的想象里
抓不到一个希望
做武器，
一条条赤裸裸的身子，
一颗颗赤裸裸的心，
很快地便被人间的寒冷
击倒了。

在这吃人的社会里，
你们原是
活一时算一时的，
你们死在那里
就算那里；
我恨那些"慈善家"，
在死后，到处检收你们的尸体。
让你们的身于
在那三尺土地上
永远地停留着吧！
叫那发明暖气的科学家们
走过的时候
看一下；

拦住大亨们的小包车，
让他们吐两口唾沫；
让摩登小姐们踏上去
大叫一声，
让这些尸首流血，溃烂，
把臭气掺和到
大上海的呼吸里去。

1947年2月6日于沪

选自《生命的零度》，新群出版社1947年版

不知道读者有没有这种感受：读完这首诗，就不禁会想起杜甫、白居易的一些反映劳动人民疾苦的名篇来！臧克家自第一本诗集《烙印》起，不少诗都承继优秀的现实主义传统并发扬光大，抒写对劳苦大众的同情以及对旧世界强烈的愤懑。这首诗是他的代表作之一。

关于这首诗的创作经过，臧克家曾有过自述。抗日战争胜利之后的第二年夏天，他经一位友人帮助，进入上海一家报社，主编一个副刊，以微薄的月薪养活四口之家，贫困之中还要咬紧牙关和病魔作战。大上海是富人的天堂，是穷人的地狱。1947年隆冬的一个早晨，他在报纸的"本市新闻"上，看到了一则报道："经过一整天的大风雪，昨夜慈善机构在各处检收了八百具童尸。"诗人目睹这几行字，"周身的血液好似黄浦江的怒潮"，于是愤然提笔写下了这首诗。（参见《甘苦寸心知》：《关于〈生命的零度〉》）。

这首诗先以朴素的笔墨，画出了那八百多个活生生的生命，这看似朴素的叙说，内里却包含了多少感慨和不平。再由叙说而生发开去，是一幅幅贫与富、可怜与可憎的对比鲜明的图景，于鲜明的对比中溶解着诗人的呼喊和诅咒。感情到了沸点之时，诗人面对八百名死去的儿童，以一个别开生面的比喻，升华出了那催人泪下又撩人抗争的几句："一夜西北风/扬起大雪，你们的身子/像一支一支的温度表，/一点一点地下降，终于降到了生命的零度！"这是全篇的警句，既富哲理又有力度。篇末一大段，诗人更是呼出发聋震聩的喊声："我"想"你们是不愿意死的"，"我恨那些'慈善家'"，"我"大声呼喊："让这些尸首流血，溃烂，把臭气掺和到/大上海的呼吸里去。"这些诗行，写出的不仅仅是对死者的同情，而更是对生者的鼓动和召唤，鼓动和召唤人们去抨击、去摧毁那个腐烂的世界。

在表现艺术上，臧克家的诗作，常常交替使用两种写法：或委婉含蕴，或振笔直陈。这一首显然是属于后者。其所以如此，是因为义愤在胸，骨鲠在喉，八百名童尸的惨状由不得诗人作含蓄与否的推敲，激愤驱使他非如此宣

泄不可。不过，他固有的含蓄使得他在意象的镕铸时，注意到诗味的隽永。“你们死了，八百多个人像约好了的一样，抱着同样的绝望，一齐死在一个夜里！”这样的意象，内里就蕴含了许多象外之言，弦外之音。 （尹在勤）

有 的 人

臧克家

——纪念鲁迅有感

有的人活着
他已经死了；
有的人死了
他还活着。

有的人
骑在人民头上：“呵，我多伟大！”
有的人
俯下身子给人民当牛马。

有的人
把名字刻入石头想“不朽”；
有的人
情愿作野草，等着地下的火烧。

有的人
他活着别人就不能活；
有的人
他活着为了多数人更好地活。

骑在人民头上的，
人民把他摔垮；
给人民作牛马的，
人民永远记住他！

把名字刻入石头的，
名字比尸首烂得更早；
只要春风吹到的地方，
到处是青青的野草。

他活着别人就不能活的人，
他的下场可以看到；
他活着为了多数人更好地活着的人，
群众把他抬举得很高，很高。

1949年11月1日于北京

选自《臧克家诗选》，作家出版社1954年版

人们一般不喜欢以议论为内容的诗。诗以吟咏性情为主，议论非其所长。然而，在心为志，发言为诗。伴随着人们的感情波动，一些感应于内、议论于外的诗，融情入理，颇具意味，同样赢得读者喜爱。如这首诗便是。

《有的人》是为纪念鲁迅逝世十三周年而作。这首诗不单纯写对鲁迅的怀念，而是在通过与鲁迅截然相反的"有的人"的对比中，阐扬了某种人生哲理。

"有的人活着/他已经死了；/有的人死了/他还活着。"诗一开头便警句迭出，立刻把读者的心抓住：何以有人活着是死了，有人死了却活着。本来，死生乃自然规律，不可逾越，也无法逃避。古往今来，多少哲人和诗人对此惆怅过，悲叹过，思考过，议论过。"人生自古谁无死，留取丹心照汗青"是一种生死观，"生死由命，富贵在天"是一种生死观，"好死不如赖活"又是一种生死观。《有的人》的作者则彻底抛开生死的自然形态，把它幻化为意识形态。生死的自然界限变作了道德的、审美的判断。于是，有的人生即死，有的人死犹生。这在科学上是不可思议的，在艺术中却是真实可信的；这里，情感的因素起着决定的作用。

至于孰为生孰为死，诗中没有作正面回答，但通过对两种人的形象描述，读者自能得出结论。人生的价值和意义全然取决于对人民的态度，造福人民者永生，压迫人民者速朽。这种人生观念在诗人心底是深刻的，早在1936年鲁迅逝世时，他就写过这样的诗句："死的是肉体/你的精神已向大众心底去投生！"（《喇叭的喉咙——吊鲁迅先生》）。由于发自真心，有实在的生活感受，并非从理念出发作诗的演绎，所以诗中情和理紧密结合反而增强了诗的感染力量。

从结构上说，把造成诗意高潮的最精彩的诗句置于前面，对作者来说是

危险的，因为要在后面相对平缓的低潮中不减弱诗对读者的吸引力，具有很大的难度。诗人凭借自己的文字功夫和表现技巧，作了一次这样的冒险，基本上得到了成功。他大胆借鉴古诗用典的手法，在诗中用了一连串能引发读者联想的典型细节和比喻。如"有的人俯下身子给人当牛马"，使读者联想起鲁迅"俯首甘为孺子牛"的名句，想起他"我好像一只牛，吃的是草，挤出的是牛奶和血"的话，感受到鲁迅对人民的爱的执著。"有的人情愿作野草，等着地下的火烧"，能唤起我们读鲁迅《野草·题辞》时的激动。"只要春风吹到的地方到处是青青的野草"，会使我们联想起白居易"野火烧不尽，春风吹又生"诗的意境。善用比喻，能以少总多，使读者不产生疲劳；巧用典故，造成古今事象的迭加，扩大意象的内涵，易于调动读者对诗境的主动介入，保持阅读的兴奋状态。

朱自清对臧克家有过这样的评价："他知道节省文字，运用比喻，以暗示代替说明"。在《有的人》中这一特色有相当的显示。 （吴 晶）

洗 衣 歌

林 庚

洗衣！ 洗衣！
晶滢的泉水流过小溪：
带着肥皂的泡沫；
带着褪下的颜色；
洗衣！ 洗衣！
一齐流去小溪。

光滑的石子在水中，
一件件衣裳慢慢地冲：
柔滑！ 女人的手；
一双，白玉的藕；
洗衣！ 洗衣！
一齐流去小溪。

洗下男人的汗来；
洗下女人的粉白；
清泉不断地涌来，

肥皂的泡沫，褪下的颜色，一齐流过；
洗衣！　洗衣！
一齐流去小溪。

选自《夜》，开明书店 1933 年版

这是一首歌咏日常劳动的诗篇。洗衣，或许人们都不会陌生吧，倘若你曾在某处乡野间流连倘徉过，就会看到一条条涌泉汇流的小溪旁，村妇或少女们那浣衣时的美妙情景，这首诗即渲染描绘了此种动人的场面，它犹如一曲清新欢快的歌谣，给人以美的享受。

全诗看上去并没有什么深刻的理喻，它只是描述，只是形象地再现直观的画面，一条潺潺流动着的小溪，清澈透底的泉水挟带着肥皂的泡沫以及衣裳褪下的颜色，奔流不息地在眼前流过。在这里，我们看到，诗人首先着意描绘的并不是画中的主体：洗衣的村妇或少女，而是写流动跳荡的溪水，这样一开始就使劳动充满了轻松、活泼而又愉快的情调。接下去，我们随着诗人的笔墨移动一下视角，只见清澈见底的水中，光滑的石子依稀可见，一双稚嫩柔滑的纤手，犹如白玉藕般的洁白，娇美，正在熟练地冲洗着一件件衣裳。诗人采用由远及近的笔法，就像在不停地转动着摄像机的镜头，最后呈现给我们一双手的特写，这就脱出了一般诗作的窠臼。诗人没有渲染这位洗衣女的衣着、姿容，而是特意描绘了那双动人灵巧的手，这不仅使诗的画面平添了几分美感，显得简洁空灵，而且突出了劳动者的本色，给读者留下了驰骋想象的空间。事实上，这是对劳动的一种赞美。诗的最后一节，除开头两句为一般性的陈述洗衣所达到的效果之外，其余均是对第一节的重复，这在修辞学上称作反复。这种修辞手段在每一诗节的最后两句，表现得最为明显，完全相同的诗句在诗中反复回旋，给人以循环往复的音乐美，加之这首诗又运用了歌谣般琅琅上口的语言，大体两句一韵，韵脚和谐，音节也自然流畅。因此，全诗不仅仅呈现出一幅鲜明直感的画面，更重要的是它具有很强的音乐性，就如那潺潺流动的泉水、小溪，给人一种类似音乐般的感觉，从而使诗不独在内容上表现了一种轻松活泼的劳动生活，而且在艺术上也给人以强烈的审美愉悦。　　（孙基林）

春天的心　　林　庚

春天的心如草的荒芜
随便的踏出门去
美丽的东西随处可以拣起来

少女的心情是不能说的
天上的雨点常是落下
而且不定落在谁的身上
路上的行人都打着雨伞
车上的邂逅多是不相识的
含情的眼睛未必为着谁
潮湿的桃花乃有胭脂的颜色
水珠斜落在玻璃车窗上
江南的雨天是爱人的

选自《春野与窗》，文学评论社版（原书无出版年月，据1934年10月所写之跋，可知出版于1934年后）

这首只有十二行的短诗，读后给人的感觉是朦胧的，它似乎只是在体验和描述一种无名的情绪，一种状态和氛围，而并非企图传达给我们一种什么意念。

诗的开头是明喻，告诉人们春天的心犹如在冬眠的草一般荒芜、寂寥。这是诗人初春的一种慵倦、疲惫或百无聊赖的情绪意态，一开始就传达出莫可名状的感受。接着诗人写自己随便踏出门去，这种无所事事的随意性正是此种心境的一种反映、折射。正是由于心的荒芜、寂寥，才更容易为那些美丽的东西所吸引、感动，所以"美丽的东西随处可以拣起来"。开头三句是诗人自我心境和行为的描写和陈述；底下，自然而然地过渡到出门所见时的场景。少女是美丽的，其心情更是缠绵而朦胧，很难用语言来表达，诗人在此敏锐地捕捉到了少女这一诗的永恒美的主题，这无疑探触到了美的世界的极致。可贵的是，诗人对此并没有大肆铺张描绘，而是一笔带过，一切尽在不言中。

既然"少女的心情是不能说的"，那就只好把笔触转移到客观的景物上面，这时天上不时地下着小雨，细雨绵绵，犹如那少女的情丝，不绝如缕，雨滴说不准落在谁的身上，街上的行人纷纷打起了雨伞，细雨敲打着，发出音乐般的节奏和旋律，久久地荡漾在诗人的心头，这难道不又是一幅美的极致吗？诗人把视线转移到流动的车厢内，车上的邂逅虽大都是不相识的，但却有许多含情脉脉的眼睛，无论它是为哪一桩事由或哪一个人，它都能给人以美的情致的体验与感受。

接下来诗人宕开一笔，转而写潮湿的桃花，姹紫嫣红，乃如胭脂。这就不禁使我们展开想象的翅膀，或许诗人一霎间瞥见了车窗外那朵潮湿的桃花，或许诗人眼见含情脉脉的动人的面容，不禁联想到桃花，我们觉得这无

论是写实，还是象征，都使诗显得摇曳多姿，优美生动，产生了强烈的艺术感染力，正是这种写法的不确定性，使诗产生了朦胧的美感效果。最后，写雨珠斜落在玻璃车窗上，我们试想，若顺着窗子远望，万物相融在一起，一片朦胧，那是少女的情丝呢，还是细雨的缠绵？诗人一定是说不清楚的，他只会感到一阵温暖的蜜意洋溢在心头，先前那心的荒芜和寂寥也被这片美的世界释解了。这是江南的雨天，是充满着爱人的情感的雨天。

这首诗的语言平易如话，不尚修饰，初读似觉诗句之间有些跳跃性，不易把捉，但细读起来，却觉有清晰的情节性；只是在情节的延展中插进些许微妙的联想。这样，既制造一种朦胧的效果，给人广阔的想象空间，又使诗的节奏和情绪流丽宛转，充满变化。　　（孙基林）

吴　淞　　常任侠

这泱泱的大海，
这苍苍的云树，
这一排残坏的巨炮，
正像那些负伤的巨蟒，
僵的直的岑寂的横卧着，
向着遥遥的天宇，
张开它残缺的大口。
虽然吼声已经停止了，
喘息已经断绝了，
尚仿佛怀着郁勃的愤怒。

我徘徊于此残墟废垒之间，
海风吹起我的衣襟，
我拥抱这些大炮，
摇撼而且亲吻，
而且嘘唏泣下。
一具钢铁的巨大的战骨，
已经没有丝毫的微温。
我尽力的摇撼与热烈的亲吻，
而且嘘唏泣下，

海风吹起我的衣襟。

我回头看大海：
海涛喷着白沫向天卷，
茫茫的无尽的挟着怒吼的声音。
我向天末遥望，
天的尽头仍是一排一排的，
争着向前进的巨浪，
像拼命的狂奔。
我为这些海波所吞噬，
所振撼，所兴奋；
海风吹起我的衣襟。

我抱起一颗沉重的残余的炮弹，
用力的向着天高举，
向着海水掷，
许多惊异的眸子向着我望，
我只回答一些寂寞与抑郁的叹息。
这些炮弹不再发出巨大的声响，
只沉卧于乱石与泥沙之下，
我寂寞而叹息而下泪，
望着都市的烟，村落与田野，海与云，
海风呦，海风吹起我的衣襟。

一九三二年七月十一日

选自《毋忘草》，土星笔会 1935 年版

《吴淞》不是纪游诗，不是咏古诗，而是一首感时之作。它写于淞沪血战结束不久，曾经游学扶桑的常任侠，同全国人民一样怀着愤怒和悲伤，面对着吴淞战场"残坏的巨炮"，诗人不由得抒发了忧国忧民的情思。

全诗分四节，由近及远，弥漫着一种怆然的悲剧氛围。第一节写吴淞口炮台的景象，大炮"横卧着"，"张开它残缺的大口……喘息已经断绝了"，是眼前的实写，也是北国的缩影，引起人们对长城残破、海防洞开的衰危局势的忧虑，末了一行"郁勃的愤怒"，由抑转扬，静中寓动，为底下诗行的展开作

了铺垫。第二节写抒情主人公在"残墟废堡之间",久久"徘徊","摇撼"并且"亲吻大炮","嘘唏泣下"。诗人感时伤事的情思,通过这些不寻常的动作得到了突出的展现。第三节顺势展开,把意境拓得既深且远,如"海涛",是写实也是比喻,当年全国人民的爱国激情不止如"茫茫的无尽的挟着怒吼的声音"吗?这节写得有些虚幻空灵,因此也更有气势,更富于情绪感染力。第四节写"我"高擎"炮弹",掷向大海,显得突兀而悲壮。不过读者对这些诗行不能看得太实,扣得太死,它们多半存在于诗人的想象之中,实际情况则是这些炮弹"沉卧于乱石与泥沙之下"。全国人民报国无路,抗日有罪,连炮弹也失去了巨响,此情此景,怎能不使"我寂寞而叹息而下泪"!

这首诗在传达忧患的情思时善于铸冶意境,景语和情语交错展开,又相互渗透,重叠的语句、语调构成了诗歌的韵味,增强了抒情的气势。有些青年读者尽管不详细了解"一·二八"战事,但只要认真读上几遍,是不难体会诗作所包含的深沉的感慨的。　　(章亚昕)

春曦之歌　　常任侠

春曦啊,你光与热之给予者,
我将无时不在歌颂你。

当春曦踊出于东海之波涛时:
光芒射在远引的群帆上,
射在太空乳色的云流上,
射在海滩茫茫的白沫上,
射在紫色与白色的小贝上,
射在飞出于海面的文鱼上,
如一金盘,照诸物以熠耀的金光。

当春曦上升于莽林之树颠时:
光芒射在孔雀的翠尾上,
射在各种鸣禽闪耀的羽翼上,
射在野鹿杈桠的双角上,
射在虎豹斑驳的花纹上,
射在万绿森森的枝柯上,

如一熔炉，浴诸物以温暾的暖阳。

当春曦下临于宇宙之万类时：
光芒射在高耸的建筑上，
射在急驰的隆隆的机车上，
射在劳动者赤露的肌肤上，
射在嘶着气的一群怒马上，
射在前进的战士的钢盔上，
如一铁鞭，策诸物以强力的紧张。

当春曦回顾于西方之岩阿时：
光芒射在缓归的牛背上，
射在磨房转动的风车上，
射在暧暧远村的鸟巢上，
射在汲水的少女的柔发上，
射在礼拜堂的窗沿台阶上。
如一慈母，赐诸物以熙愉的和祥。

春曦啊，你光与热之给予者，
我将无时不在歌颂你。

一九三三年春

选自《毋忘草》，上星笔会 1935 年版

《春曦之歌》是一首献给太阳的颂歌。在旧诗词中，似乎月亮要比太阳更得诗人的欢心，新诗却不然。太阳的形象因科学的阐释而变得崇高起来，它为地球带来了光和热，哺育了一切生命，在受西方美术影响的诗人心目中，没有光，就没有美。学过绘画以后又写诗的闻一多、艾青都惯于唱"光的赞歌"。常任侠是美术史家，对此也不例外。

《春曦之歌》写太阳，侧重于描绘阳光下的景物，其中有帆船、云水、鸣禽、野兽、山林、建筑、机车、人群、丰富多彩，远近相映，组成了一幅有声有色的江山万里图，其间又有极分明的层次。在这里，远眺大千世界的，是热情赞美阳光的诗人。诗里的光焰声色，是用来歌颂"光与热之给予者"的，它们又与诗人的心境完全一致。全诗情景交织，和谐统一，有着浓郁的抒

情效果。

诗人环绕歌颂"光与热之给予者"的抒情主题，依照太阳升降的时间顺序，分写了四个段落，每一节都用明喻点出联想的走向，诗意也就款款流泻出来了。"金盘"是写光的，清丽的山水因"熠耀的金光"而可以远观细览，"熔炉"是写热的，各种鸟兽花木因"温暾的暖阳"而生动绚丽，充满一派生机。"铁鞭"是写力的，太阳不仅暗示时间，还作为动力要求着速度。说阳光像鞭子一样，驱动人类进取和发展，这比喻很新鲜，亦极有力度。"慈母"是写爱的，"煦愉的和祥"给人一种近乎抚慰的感觉，是一片温柔的境界和田园牧歌的情调。在四幅画面里，我们处处领会到画家目光敏锐，感受到美术家勾勒线条、形容色彩的手腕。当然，它还是--曲歌，首尾有回环的主题，中间有复沓的诗行，同样的首韵与尾韵，强化了诗歌的形式美因素。四幅画以不同的境界，构成了抒情的变奏。绘画美与音乐美的相互渗透，成了这首诗突出的长处。　　（章亚昕）

西北哨兵　　曹葆华

背着半边蓝天，
顶着一轮红日，
站在黝黄山坡上，
——脚下倒着黑黑影子。
你以三尺白钢刀，
作民族的守望哨。

不怕塞上尘沙，
不怕岭外风暴，
睁着一双火红眼睛，
——眼皮从不爬上疲劳。
控制着群山万壑，
天下第一险道……

选自《中国文化》1940年第1卷第2期

诗人写于抗日战争最艰苦时期的《西北哨兵》，是一首对抗日战争的中坚力量——中国共产党和八路军以及人民大众的颂歌，寄寓了诗人无限深厚的感情。当时诗人在延安，处在抗战前沿，目睹并亲身参加了艰苦卓绝的

对敌斗争，因而对共产党在抗日战争中的地位和作用有着深切的体会，对战争的场面和英勇事迹也了解颇多。这也许是这首诗形成的主要依据和感情基础。

颂诗，常易流于直露，这是不善于思索者的通病。诗人选取西北哨兵这一形象，以简炼、干净的笔触勾勒哨兵"站在黝黄山坡上"的雄姿，勇斗风暴尘沙的身影，画出因为愤怒烧红的永不疲倦的眼睛，以"民族的守望哨"暗示出"他"不是一个人，而是英雄的群体形象，从而使党的形象具体化，给人以生动、明确的印象。这种象征，读来似乎"得来全不费功夫"，实际上诗人是经过反复筛选、比较才实现的。

这首诗的另一个可贵之处，就是简洁凝炼。它没有罗列一大堆事实，没有节外生枝，而只是紧紧抓住"哨兵"与"党"这两个事物的特征和它们的内在联系，用点睛之笔，写出形象的精神，将丰富的感情浓缩成诗行，取得了以小喻大、以少胜多的艺术效果。（颜廷奎）

透明的夜

艾 青

一

透明的夜。

……阔笑从田堤上煽起……
一群酒徒，望
沉睡的村，哗然地走去……
村，
狗的吠声，叫颤了
满天的疏星。

村，
沉睡的街
沉睡的广场，冲进了
醒的酒坊。

酒，灯光，醉了的脸
放荡的笑在一团……

“走
　到牛杀场，去
喝牛肉汤……”

二

酒徒们，走向村边
进入了一道灯光躺开的门，
血的气息，肉的堆，牛皮的
热的腥酸……
人的嚣喧，人的嚣喧。

油灯象野火一样，映出
十几个生活在草原上的
泥色的脸。

这里是我们的娱乐场，
那些是多谙熟的面相，
我们拿起
热气蒸腾的牛骨
大开着嘴，咬着，咬着……

“酒，酒，酒
　我们要喝。”

油灯像野火一样，映出
牛的血，血染的屠夫的手臂，
溅有血点的
屠夫的头额。

油灯像野火一样，映出
我们火一般的肌肉，以及

——那里面的——
痛苦，愤怒和仇恨的力。

油灯像野火一样，映出
——从各个角落来的——
夜的醒者
醉汉
浪客
过路的盗
偷牛的贼……

“酒，酒，酒
我们要喝。”

三

……
“趁着星光，发抖
我们走……”

阔笑在田堤上煽起……
一群酒徒，离了
沉睡的村，向
沉睡的原野
哗然地走去……

夜，透明的
夜！

一九三二年，九，十

选自《大堰河》，文化生活出版社 1939 年版

这首诗充满着一种怵目惊心的力度。五四以来，中国新诗中呼唤变革、礼赞光明、刻画现实、歌颂挚爱的力作也出过不少，但像《透明的夜》这样贴

伏于苦难的大地来呼唤和礼赞原始生命力的作品，却还十分罕见。

可以看出，《透明的夜》呈现了年轻诗人粗犷的、带有明显叛逆色彩的精神强度。没有这种精神强度。一切反映现实的吟唱只能是浅表的、萎弱的。因此，在《透明的夜》中，我们能够找到那份被大堰河养育、而又为大堰河们呼喊的生命力度。

《透明的夜》一扫诗坛上媚秀整饬的韵致，用一排排错落而钝拙的句式，营造了一个狞厉而火烫的夜境，勾勒出了一组粗俗而又炽热的生命形象。深夜，狗吠，酒徒；牛杀场，火一般的肌肉，过路的强盗；热气，酒气，血腥气；杂沓的步履，灯光下的喧嚣，醉中的阔笑……这一切，很容易使脆弱的眼睛看了不适，但也正是这一切，组合成了对黑夜的抗议性的骚动。

从表面上看，这首诗并不是在述说着什么道理，也没有抒发哪一种具体的情感。它只是写了一个群体在黑夜的行动。这个行动实际上也很简单，不知从哪里走出来的一群酒徒，在沉睡的村庄间又笑又喊，哗然走着。他们走进酒坊，豪饮一过，又向杀牛场奔去，在弥漫的血腥气中割肉喝酒，喧喧闹闹，闹过一阵，又大大咧咧地走向沉睡的村庄和原野。诗人对这个行动的描写没有设置明确的理念走向，只是稍稍暗示，这是一群饱含痛苦、愤怒和仇恨的人，一群被斯文社会所不齿的人，一群肌肉强健、心埋野火的人，他们在寻找着自己的娱乐场。

不能简单地理解成诗人在反映着旧时代的山野村夫的夜间生活。这最多只是由头，而一旦进入诗作，这一切都具备了一定的抽象性和象征性：由一群村夫的夜饮行为象征着一个苦难人种的生命行动。他们备尝艰辛，但他们的筋骨在，血气在，要在黑夜里争得一份自由。他们粗野不羁、放浪形骸，但如果不是这样他们早已灭绝。是比他们更要粗野的世界造就了他们的粗野，使他们足以与这个世界争抗。于是，再浓重的黑暗也变得不宁静了，再麻木的沉睡也受到了他们的骚扰。夜，因他们的声响而产生了热气，因他们生命之火的烛照而变得透明。

诗人选取了单纯而强烈的意象组合，在气氛的层层顺向叠加中渲染出热闹的生机。他故意躲避开任何一点典雅的余痕，用粗糙的笔触堆垒起一种发自生命底蕴的反叛情绪，让它恣肆流淌。他没有写下半句带有宣言色彩的词句，却让人火烫地感受到生命底蕴和反叛情绪之间的天然关系。每一个读到这首诗的读者，都能直感到这是一个会出事的地方，这是一个会出事的群体。

不妨说，诗人也把自己归入这群酒徒之列。他随着他们逛荡，随着他们豪饮，随着他们大笑，在对他们的刻画中，笔底流泻出自身的生命汁液。因此，我们也能从他们了无归宿、醉步踉跄的形貌中，看到诗人当年的迷惘、郁愤和内心的骚动。

（余秋雨）

大堰河——我的保姆 艾 青

大堰河，是我的保姆。
她的名字就是生她的村庄的名字，
她是童养媳，
大堰河，是我的保姆。

我是地主的儿子，
也是吃了大堰河的奶而长大了的
大堰河的儿子。
大堰河以养育我而养育她的家，
而我，是吃了你的奶而被养育了的，
大堰河啊，我的保姆。

大堰河，今天我看到雪使我想起了你：
你的被雪压着的草盖的坟墓，
你的关闭了的故居檐头的枯死的瓦菲，
你的被典押了的一丈平方的园地，
你的门前的长了青苔的石椅，
大堰河，今天我看到雪使我想起了你。
你用你厚大的手掌把我抱在怀里，抚摸我，
在你搭好了灶火之后，
在你拍去了围裙上的炭灰之后，
在你尝到饭已煮熟了之后，
在你把乌黑的酱碗放到乌黑的桌子上之后，
在你补好了儿子们的，为山腰的荆棘扯破的衣服之后，
在你把小儿被柴刀砍伤了的手包好之后，
在你把夫儿们的衬衣上的虱子一颗颗的掐死之后，
在你拿起了今天的第一颗鸡蛋之后，
你用你厚大的手掌把我抱在怀里，抚摸我。

我是地主的儿子，
在我吃光了你大堰河的奶之后，
我被生我的父母领回到自己的家里。
啊，大堰河，你为什么要哭？

我做了生我的父母家里的新客了！
我摸着红漆雕花的家具，
我摸着父母的睡床上金色的花纹，
我呆呆的看檐头的写着我不认得的“天伦叙乐”的匾，
我摸着新换上的衣服的丝的和贝壳的钮扣，
我看着母亲怀里的不熟识的妹妹，
我坐着油漆过的安了火钵的炕凳，
我吃着研了三番的白米的饭，
但，我是这般忸怩不安！因为我
我做了生我的父母家里的新客了。

大堰河，为了生活，
在她流尽了她的乳液之后，
她就开始用抱过我的两臂劳动了；
她含着笑，洗着我们的衣服，
她含着笑，提着菜篮到村边的结冰的池塘去，
她含着笑，切着冰屑悉索的萝卜，
她含着笑，用手掏着猪吃的麦糟，
她含着笑，扇着炖肉的炉子的火，
她含着笑，背了团箕到广场上去晒好那些大豆和小麦，
大堰河，为了生活，
在她流尽了她的乳液之后，
她就用抱过我的两臂，劳动了。

大堰河，深爱着她的乳儿，
在年节里，为了他，忙着切那冬米的糖。

为了他，常悄悄的走到村边的她的家里去，
为了他，走到她的身边叫一声“妈”，
大堰河，把他画的大红大绿的关云长贴在灶边的墙上，
大堰河，会对她的邻居夸口赞美她的乳儿；
大堰河曾做了一个不能对人说的梦：
在梦里，她吃着她的乳儿的婚酒，
坐在辉煌的结彩的堂上，
而她的娇美的媳妇亲切的叫她“婆婆”
……
大堰河，深爱她的乳儿！

大堰河，在她的梦没有做醒的时候已死了。
她死时，乳儿不在她的旁侧，
她死时，平时打骂她的丈夫也为她流泪，
五个儿子，个个哭得很悲，
她死时，轻轻的呼着她的乳儿的名字，
大堰河，已死了，
她死时，乳儿不在她的旁侧。

大堰河，含泪的去了！
同着四十几年的人世生活的凌侮，
同着数不尽的奴隶的凄苦，
同着四块钱的棺材和几束稻草，
同着几尺长方的埋棺材的土地，
同着一手把的纸钱的灰，
大堰河，她含泪的去了。

这是大堰河所不知道的：
她的醉酒的丈夫已死去，
大儿做了土匪，
第二个死在炮火的烟里，

第三，第四，第五
在师傅和地主的叱骂声里过着日子。
而我，我是在写着给予这不公道的世界的咒语。
当我经了长长的飘泊回到故土时，
在山腰里，田野上，
兄弟们碰见时，是比六七年前更要亲密！
这，这是为你，静静的睡着的大堰河
所不知道的啊！

大堰河，今天，你的乳儿是在狱里，
写着一首呈给你的赞美诗，
呈给你黄土下紫色的灵魂，
呈给你拥抱过我的直伸着的手，
呈给你吻过我的唇，
呈给你泥黑的温柔的脸颜，
呈给你养育了我的乳房，
呈给你的儿子们，我的兄弟们，
呈给大地上一切的，
我的大堰河般的保姆和她们的儿子，
呈给爱我如爱她自己的儿子般的大堰河。

大堰河，
我是吃了你的奶而长大了的
你的儿子，
我敬你
爱你！

雪朝，十四，一，一九三三。

选自《春光》1934 年第 1 卷第 3 期

《大堰河——我的保姆》是我 1933 年 1 月写于狱中的一首抒情诗。

我在 1932 年 4、5 月间从法国回到上海。不久，我参加了“左翼美术家联盟”，与江丰、力扬等一些美术青年，组织了“春地美术研究所”（即春地画

会)。1932 年 7 月 12 日,我们十二人就被国民党当局逮捕,押在第二特区法院看守所。后来,江苏省高等法院第三分院以"宣传与三民主义不相容主义"、"危害民国紧急治罪法第六条、第十条,刑法第九条、第四十二条"为罪名,判处我有期徒刑六年。一天早晨,我从看守所的窗口看到外面下雪,想起了我的褓姆,一口气写下了这首诗。我完全是按照事实写的,写的全是自己的真实情感,写完之后也没有什么改动。因为看守所的生活也不允许我反复修改。

我出生在浙江省金华县畈田蒋村一个姓蒋的地主家庭。我是这个家庭生下的第一个儿子,按理说这是要喜庆的。但因为母亲难产,算命先生说我会"克死"爹娘。父母迷信,因此不喜欢我,一生下来就遭到家庭的歧视。很快,就被送到本村一位贫苦的农妇家里抚养。这位妇女很小的时候从一个叫"大叶荷"的邻村卖到我们村,这个村离我们村大概五华里。"大堰河"这名字,小时候只是听口音的,1973 年我回家乡,乡亲们谈起这首诗时告诉我,"大堰河"其实是"大叶荷"的误写,我们家乡的土音"大叶荷"和"大堰河"完全一样。所以,我在诗里写到:"大堰河,是我的保姆。她的名字就是生她村庄的名字,她是童养媳。"她卑微到连自己的名字也没有,从哪里来就叫哪里的名。我在"大堰河"家一直住了五年。诗里写了:"我是地主的儿子,在我吃光了你大堰河的奶之后,我被生我的父母领回到自己的家里。"五岁那年,因为我要去念书了,被父母带回去了。在"大堰河"家里的五年,使我感染了农民的那种忧郁和伤感,使我对中国农民有了一种朦胧的初步印象。回到父母家里,我是在一种被冷漠、被歧视的空气中长大的。所以,我长大一点后,总想早点离开家庭。

"大堰河"一共生了五个儿子。她的前夫生了三个,前夫死后,从邻村上姜村招赘,又生了两个。1953 年和 1973 年我两次回家乡,都去看了他们。《大堰河》这首诗,是出于一种感激的心情写的。我觉得只有在"大堰河"家里,我才感到温暖,得到宠爱。"大堰河"很爱我,我也爱她。1953 年和 1973 年,我都到她墓上去了。

这首诗写好后,我就放在身边。后来要解到苏州去了,就把这首诗以及其他一束诗稿交给狱中的难友,托他出狱后带给我的朋友李又然。李把这些诗送到了《春光》杂志,发表于 1934 年该刊第 1 卷第 3 期,为了避过敌人的注意,我就根据本名蒋海澄的谐音第一次用了"艾青"这个笔名,以后我的第一本诗集即取名《大堰河》(上海群众杂志公司 1936 年出版)。

(艾 青)

煤的对话

艾　青

——AY. R

你住在那里？

我住在万年的深山里
我住在万年的岩石里

你的年纪——

我的年纪比山的更大
比岩石的更大

你从什么时候沉默的？

从恐龙统治了森林的年代
从地壳第一次震动的年代

你已死在过深的怨愤里了么？

死？不，不，我还活着——
请给我以火，给我以火！

选自《旷野》，重庆生活书店 1942 年版

这首诗写人和煤的一番对话。人煤对话，这是永远也不会发生的事情；然而，读了这首诗后，每个人都会承认对话的内容是符合自然发展史的实际的，并会由此引起深沉的思索。

诗人笔下的煤是一个历尽沧桑巨变的历史老人形象。亿万年前，他是一棵树木，所以他的年龄比山大、比岩石大。自从恐龙统治了森林，地壳第一次震动后，树木倒下了，最终被埋到地层深处，变成了今日的煤。诗人借煤的形成，写出了一部自然变迁史，这是合乎科学事实的。树木变成了煤，并不意味着树木的死亡，而不过是物质存在方式的一种变换，因为它原来的

物质属性——燃烧并没有丧失，这点也是符合自然科学的物质不灭定律的。

不过，请不要误会诗人是在写"科学诗"。在诗人的笔下，煤已经从自然界走到了人类社会，它具备人的感情，也具备人的理智。它会沉默，它会怨愤，甚至还有希望和祈求。煤经历了自然界的灾难后，失去了昔日的荣华，被埋到了地层深处，周围是无边的黑暗，它只能沉默无言，怨愤不已。然而，其心不死，其志不灭，它渴望着火的到来，它要把黑暗的底层焚毁，让光明照遍周围世界，同时也使自己在烈火中获得再生。由此可以证明，这是一首含义深刻的变相的咏物诗，它所咏所礼赞的不是煤，而是人；礼赞的是人的不敢屈辱，自强不息的崇高精神。

那么，这个"人"是抽象的吗？不，这个人就是中华民族。我们的民族有着煤一样悠久的历史，经历过如煤所遭受过的灾难，像煤一样地长久地沉默、怨愤过，更像煤一样身上蕴藏着无穷无尽的热量，并和煤一样憧憬着光明灿烂的前景的到来。所以可以断言，诗中的煤就是中华民族的象征。如果我们知道这首诗是作于 1937 年春天，中华民族正处于危急存亡的关头，就更会明白诗的主旨所在了。

诗作的思想容量如此之大，但诗人赋予它的篇幅却如此之小（只有十二行），这是因为诗人找到了最能表现自己的思想感情的载体（煤）、表现手法（拟人化）和表现形式（对话）。就对话而言，发问者的问话是如此冷静，不露痕迹，而所得到的回答却是炽烈如火，喷薄而出，两者构成了强烈的反差，激起了感情的波澜，显得更富艺术感染力。（骆寒超）

春

艾 青

春天了
龙华的桃花开了
在那些夜间开了
在那些血斑点点的夜间
那些夜是没有星光的
那些夜是刮着风的
那些夜听着寡妇的咽泣
而这古老的土地呀
随时都像一只饥渴的野兽
舐吮着年轻人的血液
顽强的人之子的血液

于是经过了悠长的冬日
经过了冰雪的季节
经过了无限困乏的期待
这些血迹，斑斑的血迹
在神话般的夜里
在东方的深黑的夜里
爆开了无数的蓓蕾
点缀得江南处处是春了

人问：春从何处来？
我说：来自郊外的墓窟。

一九三七年四月。

选自《旷野》，重庆生活书店 1942 年版

1937 年 4 月，诗人在上海迎来了又一个春天。“春天了/龙华的桃花开了”。上海看桃花的名所龙华在当时又是一个著名的屠场，许多年轻的斗士在那里牺牲，诗人便自然地把这两者联系在一起，构成全诗的基本脉络。

恰好在一年之前，1936 年 4 月 15 日，鲁迅也曾因春天的来临引起过类似的联想。他在那天夜晚写给颜黎民的信中说：“至于看桃花的名所，是龙华，也是屠场，我有好几个青年朋友就死在那里面，所以我是不去的。”鲁迅这番话，可以帮助我们读懂艾青的这首诗。

诗人一想到龙华桃花，情感的激流立即奔腾起来，他连个标点符号也不给，一口气把桃花的深沉背景大大渲染了一番。这些似断非断、似喘又连的诗句，读着会让人喘不过气来。在这里，诗句的形式节奏成了诗人内心节奏的最好体现，我们仿佛看到他强忍着悲痛，故作沉着地报告了一个春讯，然后稍一顿挫，便从反面拉开了郁愤的闸门，任什么也缚束不住了。只见诗句争前恐后地涌来，即便给人留下急不择言的印象也在所不惜。他只想裹卷你，吞没你，让你不能不为之动容。

但是，诗人的郁愤并不是简陋地裸露在外的，他仍然紧紧地把握住诗的途径，围绕着桃花开放的时间、地点、氛围来布局谋篇。

在时间上，他抓住一个“夜”字，认定桃花必定是在夜间开放的。而这样的夜又是如此凄厉：“在那些血斑点点的夜间/那些夜是没有星光的/那些夜是刮着风的/那些夜听着寡妇的咽泣”。全是感性意象，聚集在一起，便构成了岁月的象征，让读者从感官上惊栗于刺骨的寒气。

在地点上，诗人又认定桃花开放在一片吮血的土地上。他确证，正是这些血迹的累积爆出了桃花的蓓蕾："而这古老的土地呀/随时都像一只饥渴的野兽/舐吮着年轻人的血液/于是经过了悠长的冬日/经过了冰雪的季节/经过了无限困乏的期待/这些血迹，斑斑的血迹/在神话般的夜里/在东方深黑的夜里/爆开了无数蓓蕾/点缀得江南处处是春了"。在这一组诗句里，开始出现超越感性的归纳和比喻，终于完成了诗人心中的因果关系的证明。这是一种诗化证明，但诗人以匆迫的节奏造成了一种无可置疑的雄辩感，使这种证明变得钢浇铁铸，不可动摇。

这首诗的一个极重要的审美特点，就在于这种以滚滚滔滔的词语流和情感流冲激成一种诗化的因果链，最终推出了一个有关桃花由来的结论。

完成了这一切，诗人似乎松了一口气。诗可以完了，但诗人似乎意犹未尽。于是，他重又提笔，平平静静地而又寓意深长地追加两句："人问：春从何处来？/我说：来自郊外的墓窟。"

这两句，由桃花伸发到了整个春天，从龙华一地伸发到了各处墓窟，使诗作更明显地拓宽了铺盖面，极大地加重了全诗的重量。这两句，已升华到格言的高度，但由于它们是前面全部诗句的自然结晶，又与首句遥相呼应，因此毫无支离痕迹，纳入了全诗的有机结构。

至此，全诗的节奏就出现了一种有趣的开阖状态：平稳起步，平稳了结，框范住了中间的浪涌水溅。起步处的平稳具有牵引力，牵引出了全诗；了结处的平稳也具有牵引力，以一种貌似怪诞的问答牵引出读者更深广的思索。这种结体方式，使这首在内容上具有明显时间性的作品具备了跨越时间的艺术魅力。（余秋雨）

雪落在中国的土地上

艾 青

雪落在中国的土地上，
寒冷在封锁着中国呀……

风，
像一个太悲哀了的老妇，
紧紧地跟随着
伸出寒冷的指爪
拉扯着行人的衣襟，
用着像土地一样古老的话

一刻也不停地絮聒着……

那从林间出现的，
赶着马车的
你中国的农夫
戴着皮帽
冒着大雪
你要到哪儿去呢？

告诉你
我也是农人的后裔——
由于你们的
刻满了痛苦的皱纹的脸
我能如此深深地
知道了
生活在草原上的人们的
岁月的艰辛。

而我
也并不比你们快乐啊
——躺在时间的河流上
苦难的浪涛
曾经几次把我吞没而又卷起——
流浪与禁监
已失去了我的青春的
最可贵的日子，
我的生命
也像你们的生命
一样的憔悴呀

雪落在中国的土地上，

寒冷在封锁着中国呀……

沿着雪夜的河流，
一盏小油灯在徐缓地移行，
那破烂的乌篷船里
映着灯光，垂着头
坐着的是谁呀？

——啊，你
蓬发垢面的少妇，
是不是
你的家
——那幸福与温暖的巢穴——
已被暴戾的敌人
烧毁了么？
是不是
也像这样的夜间，
失去了男人的保护，
在死亡的恐怖里
你已经受尽敌人刺刀的戏弄？

咳，就在如此寒冷的今夜，
无数的
我们的年老的母亲，
都蜷伏在不是自己的家里，
就像异邦人
不知明天的车轮
要滚上怎样的路程……
——而且
中国的路
是如此的崎岖

是如此的泥泞呀。

雪落在中国的土地上，
寒冷在封锁着中国呀……

透过雪夜的草原
那些被烽火所哨啃着的地域，
无数的土地的垦植者
失去了他们所饲养的家畜
失去了他们肥沃的田地
拥挤在
生活的绝望的污巷里：
饥馑的大地
朝向阴暗的天
伸出乞援的
颤抖着的两臂。

中国的苦痛与灾难
像这雪夜一样广阔而又漫长呀！

雪落在中国的土地上，
寒冷在封锁着中国呀……

中国，
我的在没有灯光的晚上
所写的无力的诗句
能给你些许的温暖么？

1937年12月28日夜间。

选自《北方》，文化生活出版社1942年版

1937年抗日战争爆发后不久，艾青离开他在杭州任教的中学，怀着投身于伟大民族战争的愿望来到当时抗战的首都武汉。在实际生活中，他看

到抗战的黑暗现象，看到人民贫困的苦难，认识到通往胜利的路的艰辛。一种悲苦、忧郁的情绪笼罩在他的心头。年底的一个晚上，天色晦暗，像是要下雪的样子：一股深沉的感情潮水般袭上诗人胸头。他披衣伏案，在阴湿的房间里写下这一著名的诗篇。

艾青的诗有着执著的现实意识和包括从现代诗派借鉴来的表现力。因而他的诗一方面具有活生生的现实画面与生活形象，另一方面，诗的形象又具有极宽泛的概括层面和深邃的暗示性。诗的开头两句："雪落在中国的土地上，/寒冷在封锁着中国呀……"，以舒缓沉郁的叙述性语调所表现的沉重，忧郁的感情，构成了贯串全诗的基本情绪和反复出现的"主题"。这里，整组画面既是北方寒夜的生活写照，同时也是诗人对时势的一种高度概括。采用"寒冷"、"封锁"这样极富弹力与表现力的语言，就更加充实了诗歌形象的容量。几个有着绘画造型特征的、渗合着诗人情感的构图，组成一幅幅向四面延伸、扩展的画面，使诗人所表达的基本情绪得到具有生活实感的证实，赋予这一情绪以厚实的生活根基；同时，随着诗人心理的推移而推移的事象，画面，也带有扩展意义的象征意味。无论是赶着马车的农夫，坐在船头的少妇，还是离家的年老母亲——这些在寒冷的夜晚出现在林间、河上、旷野的夜行者，既是为自己生活而搏斗、为命运所驱赶的劳动者，同时，也是在生存线上挣扎、苦斗、寻找着道路的中国民众的形象。在寒夜中离家的年老母亲和失去土地、家畜的劳动者的困境的描述之后，"中国的路"是"如此的崎岖"、"饥馑的大地""伸出乞援的颤抖的两臂"的句子，都已包含着抽象性的概括。崎岖的路与伸出双臂等状态，都扩展为对中国人民生活和斗争的情景的暗示，扩展为对一种普遍性的激愤情绪的概括。

当然，一首诗所具有的对生活的概括力与暗示性并不仅仅意味着是思想上的成功，同时也是美学上的成功。因为对生活的透视力应当同时是对生活的质的认识和对这种认识的诗的表现与呈示。例如把寒风呈现为一个用指爪拉扯行人衣襟的形象，就具有一种震颤人心的思想和艺术的力量！此外，这种思想与美学的力量也集中在诗中所透露出来的一种深沉的情感方面，这是艾青所特有的动人的忧郁，在他的三十年代其他作品中也存在着。这种悲哀来自农人失去了"所饲养的家畜"和"肥沃的田地"的绝望，来自"暴戾的敌人"强加给人民的"死亡的恐怖"，来自于"象这雪夜一样广阔又漫长"的"中国的苦痛与灾难"。它超越了个人遭遇的范围，而具有深广的历史内涵；它不只是无力的哀吟和对抗争的回避，而是一种力："把弥漫在广大的土地上的渴望、不平、愤懑……集合拢来，浓密如乌云，沉重地移行在地面上"（艾青：《诗论》）。忧郁由于苦难而产生；对苦难的忧郁之所以具有审美价值，就在于人类，中国人民为摆脱苦难所进行的斗争，将永远伴随着苦难。因而，在这种浓重的忧郁情绪中，能体会到对力的呼唤，对暴风雨扫荡这古

老的世界的执著的期望。而这首诗，也从一个具体的实例，提示了艾青诗歌创作上以"自我"感受与个性概括民族、时代悲欢的美学特征。（洪子诚）

我爱这土地

艾　青

假如我是一只鸟，
我也应该用嘶哑的喉咙歌唱：
这被暴风雨所打击着的土地，
这永远汹涌着我们的悲愤的河流，
这无止息地吹刮着的激怒的风，
和那来自林间的无比温柔的黎明……
——然后我死了，
连羽毛也腐烂在土地里面。

为什么我的眼里常含泪水？
因为我对这土地爱得深沉……

1938，11月17日。

选自《北方》，文化生活出版社1979年版

《我爱这土地》作于抗战初期。诗以"假如"开头，这个头开得突兀、新奇，不禁令人驻足观望，凝神沉思。诗中的"鸟"是泛指，是共名，它不像历代诗人所反复咏唱的杜鹃、鹧鸪那样，稍一点染，即刻具有一种天然的特殊的情味和意蕴，而是全靠诗人在无所依傍的情况下作出新的艺术追求。再则，诗中特地亮出"嘶哑的喉咙"，也和古典诗词中栖枝的黄莺、啼血的杜鹃、冲天的白鹭等大异其趣，它纯粹是抗战初期悲壮的时代氛围对于诗人的影响所致，同时也是这位"悲哀的诗人"（诗人自称）所具有的特殊气质和个性的深情流露。

作为抒情的艺术，诗歌作品需要不断地强化自己的感情，以便久久地拨响读者的心弦。人非鸟兽，不言自明，此诗偏以"假如"开头，这是第一层强化。谁不知道鸟声优美清脆，此诗偏以"嘶哑"相形容，这是第二层强化。光有这两层强化还不够，于是诗中接连出现了所歌唱的对象：土地、河流、风、黎明。特别值得注意的是，诗人在描写这些对象时达到了穷形极相、淋漓酣畅的地步，充分体现了这位自由体诗人的艺术特色。我们知道，写诗多半是忌用或少用"的"字的，那些民歌体作品不必谈了，就是自由诗创作，也有不

少人害怕"的"字一多，拖泥带水，冲淡了诗味。艾青则不然，他敢于用由一系列"的"字组成的长句来抒发缠绵而深沉的感情，喜欢在所描写的对象前面加上大量的形容词和修饰语，以展现对象的神采风貌，形成一种特殊的立体感和雕塑感，这是艾青的自由诗创作不同于其他自由诗作者（如田间）的一个重要特色。《我爱这土地》自然也不例外，试看诗人在"土地"、"河流"、"风"、"黎明"这样的中心词语前面特意加上的"悲愤的"、"激烈的"、"温柔的"等许多修饰语，就不难窥见其中的奥秘了。

以上所说的这些描摹土地、河流等景观的长句，可说是第三层强化。正当读者为诗人不断的歌唱——顽强的生命力所折服所吸引时，没料到诗篇陡然来了一个大的转折，一个破折号之后突出"我死了"，让身躯肥沃土地，于是，生前和死后，形成了强烈的对比，而在这强烈的对比和反差中一以贯之的乃是"鸟"对土地的执著的爱，这真是生于斯、歌于斯、葬于斯，念兹在兹，至死不渝！

没有疑问，最强的风到后来也会变弱，最硬的箭到头来也会落下。诗人们写诗，可说是一边在强化自己的感情，一边也在为自己设置难题：这样写下去能否后来居上，余味不尽，还是变得难以为继，语完意尽？《我爱这土地》好在没有沿着原先的路子走下去，它在隔开一行，作了必要的间歇和停顿之后，开始转换角度，由比而赋，由穷形极相的描绘转变为质朴遒劲的直抒，就像一个高明的歌唱家，充分理解乐谱最后一个休止符的意义，他吸够了气，蓄足了势，终于唱出了最高的一个音符。

不用说，在国难当头、山河沦亡的年代，诗人歌唱"土地"具有格外动人的力量，而诗人那种不断转折和强化的抒情方式，当然也是和充满险阻坎坷的时代相吻合的。（孙光萱）

时 代 艾 青

我站立在低矮的屋檐下
出神地望着蛮野的山岗
和高远空阔的天空，
很久很久心里像感受了什么奇迹，
我看见一个闪光的东西
它像太阳一样鼓舞我的心，
在天边带着沉重的轰响，
带着暴风雨似的狂啸，

隆隆滚辗而来……

我向它神往而又欢呼!
当我听见从阴云压着的雪山的那面
传来了不平的道路上巨轮颠簸的轧响
我的心追赶着它,激烈地跳动着
像那些奔赴婚礼的新郎
——纵然我知道由它所带给我的
并不是节日的狂欢
和什么杂耍场上的哄笑,
却是比一千个屠场更残酷的景象,
而我却依然奔向它
带着一个生命所能发挥的热情。

我不是弱者——我不会沾沾自喜,
我不是自己能安慰或欺骗自己的人
我不满足那世界曾经给过我的
——无论是荣誉,无论是耻辱
也无论是阴沉的注视和黑夜似的仇恨
以及人们的目光因它而闪耀的幸福
我在你们不知道的地方感到空虚
我要求更多些,更多些呵
给我生活的世界
我永远伸张着两臂
我要求攀登高山
我要求横跨大海
我要迎接更高的赞扬,更大的毁谤
更不可解的怨恨,和更致命的打击——
都为了我想从时间的深沟里升腾起来……
没有一个人的痛苦会比我更甚的——
我忠实于时代,献身于时代,而我却沉默着

不甘心地，像一个被俘虏的囚徒
在押送到刑场之前沉默着
我沉默着，为了没有足够响亮的语言
像初夏的雷霆滚过阴云密布的天空
抒发我的激情于我的狂暴的呼喊
奉献给那使我如此兴奋，如此惊喜的东西
我爱它胜过我曾经爱过的一切
为了它的到来，我愿意交付出我的生命
交付给它从我的肉体直到我的灵魂
我在它的前面显得如此卑微
甚至想仰卧在地面上
让它的脚像马蹄一样踩过我的胸膛

（一九四一年十二月十六日）

选自《抗战文艺》1942 年第 8 卷第 3 期

这首诗写于抗日战争中期的延安。当时，关注着祖国与民族命运的诗人艾青，深深感到风云变幻的时代之伟大和个人力量的渺小。一种使命感和责任感驱使诗人努力成为时代的弄潮儿，于是，诗人写出了这一首径露真情、剖白心绪的《时代》。

艾青在谈到这首诗的创作时曾告诉笔者："这首诗写于一九四一年十二月十六日的清早。我的真实思想，是希望把自己的全身心献给这个伟大的时代。在我的想象中，时代好象远方的火车，朝我们轰隆隆地驰来了。我歌唱的是我们为之战斗、为之献身的时代，但我又深感自己在它面前显得如此卑微，不能发出自己同时代合拍的更响亮的声音，不能歌唱得更好。"《时代》明确无误地表白诗人对于伟大时代的服从与献身的生命之歌、心灵之歌。

正是这个如同"带着暴风雨似的狂啸隆隆滚辗而来"的时代，把诗人推到"不平的道路上"和"时间的深沟里"，使艾青体验了人生的痛苦，使他更理解了太阳、土地、战争和人，更领悟了赞扬与毁谤、怨恨与打击、"黑夜似的仇恨"与"闪耀的幸福"。同样是这个时代，又使诗人的精神从痛苦与沉默中觉醒过来和升腾起来，"带着一个生命所能发挥的热情"，敢于面对"比一千个屠场更残酷的景象"，甘愿为时代奉献出全身心，"交付给它从我的肉体直到我的灵魂"，而排拒那种贵族式的自我安慰、满足或欺骗。应该说，这种强烈的主体情绪正是得之于那个时代。诗表现了自我，却同时又表现了自我对时代的深刻感受。也就是说，诗人身外那个巨大、庞杂的客观存在物——时

代，一旦进入诗，是经过艾青主体情感的同化了的。这种"同化"，是指现实生活在诗人主体熔炉中产生了诗性的变形、变质与变态。时代在他心中，"变形"为"在天边带着沉重的轰响"的列车；时间在他笔端，"变质"为可以容纳赞扬、毁谤、荣辱、怨恨与打击的深谷；强者在他的情感世界里，"变态"为主体体验过的渴望"让它（时代）的脚像马蹄一样踩过我的胸膛"的信徒。无论是"闪光的东西"或"阴沉的注视"，都成为时代的赐予和见证。显然，《时代》有异于那类直着脖颈喊叫的浮泛的颂歌，诗人是以全部主体的深挚情感在拥抱自我、拥抱时代，建立起一种个人与时代之间血肉式的联系。

也正因为如此，《时代》一诗由于从浮泛的颂辞进入情感的深层，作品所展现的诗人的肉体与灵魂不是轻飘飘的，而是沉甸甸的。诗所呈示的痛苦是智慧的痛苦，所表达的渴望是心灵的渴望。这种痛苦与渴望之所以美，正是人的真实灵魂的一种时代的投影与折射。　　（杨匡汉）

太　阳　　艾 青

从远古的墓茔
从黑暗的年代
从人类死亡之流的那边
震惊沉睡的山脉
若火轮飞旋于沙丘之上
太阳向我滚来……

它以难遮掩的光芒
使生命呼吸
使高树繁枝向它舞蹈
使河流带着狂歌奔向它去

当它来时，我听见
冬蛰的虫蛹转动于地下
群众在旷场上高声说话
城市从远方
用电力与钢铁召唤它

于是我的心胸
被火焰之手撕开
陈腐的灵魂
搁弃在河畔
我乃有对于人类再生之确信。

1937 年春

选自《旷野》，重庆生活书店 1940 年版

这首诗写于 1937 年春天。那时他从监狱中出来不久，正流浪在上海滩头。在"山雨欲来风满楼"的日子里，他深感即将到来的将是一个炮火连天的血腥时代，而全国人民同仇敌忾的抗日斗志则使他坚信：我们民族将会在未来的反侵略战争中觉醒和新生。就是说：苦难感和光明感交织在他的心里，成了他写这首诗的情感基调。诗的第一节，写太阳到来时的悲壮场景。值得注意的是：在艾青的感受世界里，太阳竟是从远古的墓垒、从人类死亡之流的那边、穿过黑暗的年代滚来的，这暗示着光明诞生于黑暗和死亡。这和郭沫若的《太阳礼赞》不同，在郭沫若的感受中，光明就来自光明。艾青之所以有这样奇特的感受与表现，系时代赋予他的苦难感和光明感复杂交织所致，使他潜在地感悟到：时代的光明和民族的新生必须用大量鲜血和生命换来，而这种代价付得越大，光明的到来也将势不可挡："若火轮飞旋于沙丘之上，太阳向我滚来"，确有点悲壮情调，也真有点显赫气势。第二节由第一节发展而来，暗示着：光明的到来，不仅将使万物复苏，众生一片欢欣鼓舞，还将出现一个科学文明的新时代。正是这些向往光明的热情和信念鼓舞着艾青，所以在第三节中，他把自己摆了进去，作了直接抒情，说他那陈腐、阴郁的灵魂已让太阳的火焰之手丢弃，再造了一个"有对于人类再生之确信"的新灵魂。艾青确要从人世苦难的感受中挣脱出来，在光明必然到来的预感中振奋起来，去追求未来的真实的光明。可以说，这首诗异常典型地体现了那些年月热爱祖国、投身战争、谋求解放的热血青年的时代思潮。

这首诗的写法值得注意：它的现实主义的主题是从不具客观实在感的象征对象——太阳中引起感觉、发挥想象、求得意象、再凝结成形象，然后暗示出来的。这种象征的写法特别有利于表现对生活不可思议的渴慕和憧憬。还有一个特点是：作为象征表现，艾青把以太阳为核心的一串意象全用拟人手法有机地组接起来，太阳活了，人化了，竟然向诗人以及我们所依存的世界滚辗而来。这世界包括高树繁枝、河流、虫蛹、城市等等，也都在诗人的笔下活了，动了，人化了，热烈地欢迎着太阳的到来；而诗人的心胸也竟然被太阳的"火焰之手"撕开，换了一副灵魂，以此象征出"应该是这样"的生

活，寄托了诗人向往未来、追求光明的激情。因此，《太阳》可说是以象征手法表现的浪漫主义诗歌。（骆寒超）

手　推　车

艾　青

在黄河流过的地域
在无数的枯干了的河底
手推车
以唯一的轮子
发出使阴暗的天穹痉挛的尖音
穿过寒冷与静寂
从这一个山脚
到那一个山脚
徜响着
北国人民的悲哀

在冰雪凝冻的日子
在贫穷的小村与小村之间
手推车
以单独的轮子
刻画在灰黄土层上的深深的辙迹
穿过广阔与荒漠
从这一条路
到那一条路
交织着
北国人民的悲哀

1938年初

选自《北方》，文化生活出版社1942年版

这首诗写于1938年初。当时，中国士兵在津浦北线、在残壁废垒间浴血抗战，艾青为民族解放战争所振奋，从南方来到北方。在北方，他看到了抗战的持久与艰巨，也目睹了黄河流域民生之多难。在这里，有的人照旧穷

奢淫佚，寻欢作乐，而人民——诗人的父老兄弟，则在生死线上挣扎；黄土地——民族与人民的母亲，为悲哀的风卷去了春天的绿色和秋阳的光辉，冻结在寒冷与静寂里。

艾青在谈到《手推车》时曾对笔者说："这首诗是关于北方农村的写景。我用它来表现北方农民在战争年代的艰苦。凡尔哈仑写农村的破落与城市的触角，启发了我写中国黄河流域日益增长的苦难。"这首诗以"手推车"的抒情形象，凝炼而深沉地吟唱了黄河流域农民无法平复的悲哀，表达了诗人的忧患意识。

当我们在细细品味这首《手推车》时，可以发现诗人借助的艺术手段是象征法。所谓象征，就是在事象的外形与蕴含的观念之间，或直接或间接地寻求某种联系，成为从此一世界达至彼一天地的桥梁。在这首诗里，"手推车"是作为挣扎在水深火热之中的广大北国人民的象征性外形符号出现的。它具有三种特色：其一，"手推车"的外形本身已包容某种意味，说明着贫穷、落后、艰难；其二，在"手推车"的背后及其深处，提示着北国农民经历过漫长的不安与悲苦的人生道路，载负过荒凉土地多少沉痛与寂寞的生命重压；其三，"手推车"孤独的外形与痉挛的尖音含有刺激性，诗人敏锐地捕捉刹那的一瞥与瞬间的情思，造成一种气氛和情调，以此探掘那种潜藏在心灵深处的感悟，唤起读者的共鸣。

应当说，这种象征技法使《手推车》更富有寓意与启示的艺术效果。可以设想一下，如果以"北方农民的苦难与悲哀"为题材，写实型诗歌可能非常具体地描写农民种种遭际的凄惨、命运的坎坷等外部客观现象，让你目不忍睹并引起神经的震颤，但也容易铺陈，流于巨细不遗的描绘；浪漫型诗歌往往侧重于哀痛与悲愤的激情之抒发，乃至热衷于感情幻想而忘却理智与静观，凭借丰盛的想象力从不可见、不可思议的事物中获取奇峭的诗美；而《手推车》属象征型表达，它取浓缩的手段，把"手推车"这一表面上与"苦难与悲哀"并无直接关联的事象，置于特定的时空——冰雪凝冻的日子里、灰黄广阔的荒漠上吱哑独行的情状，在"瞬间"把握与表现出来。至于诗的意义，有待读者去解释和充实。也就是说，"手推车"作为客观事象，只是诗人传达悲哀思绪的媒介，诗所寄寓的深广的忧愤，要远远超出手推车的事象本身。

这首《手推车》将"外形"与"内容"相融和，还表现出象征诗共通的对于音乐性的追求。音乐是以节奏与旋律作用于人们神经，在音波的抑扬顿挫、轻重高低中表现情感的力量。《手推车》之体现律动，可从下列方面去鉴赏：格律比较齐整，形式上讲究对称，即空间的对称和对位，表现在进行的规范和行文的严谨（但不失流畅），从而提供了诗歌稳定的音乐性的外部形式；两大段诗中，多见语句的叠用，这对于吟咏来说，容易取得复沓、回环的音乐效果；再从诗的内在节奏去看，"发出使阴暗的天穹痉挛的尖音"和"刻画在灰

黄土层上的深深的辙迹"相呼应，始终随着"手推车"的运行，传送既不合理却又十分谐和的生活的颤声，低缓郁结，曲终而余韵不绝，使全诗贯串了隐隐哀波的流动。　　（杨匡汉）

给乌兰诺娃

艾　青

——看芭蕾舞《小夜曲》后作

像云一样柔软，
像风一样轻，
比日光更明亮，
比夜更宁静——
人体在太空里游行；

不是天上的仙女，
却是人间的女神，
比梦更美，
比幻想更动人——
是劳动创造的结晶。

选自《春天》，人民文学出版社 1956 年版

苏联舞蹈家乌兰诺娃举世闻名，《小夜曲》则是她的芭蕾舞艺术创造的杰作，艾青写诗赞美，抒情指向必然集中在两点上：一是写《小夜曲》的优美动人；二是写对乌兰诺娃舞艺的倾倒。全诗的两个诗节，正是以这两点抒情指向为依据结构起来的。

第一节，是对《小夜曲》中乌兰诺娃的舞姿所作的生动描绘。诗人以云来形容舞蹈家身段的柔美，以风来形容舞蹈动作的轻盈；"比月光更明亮"，"比夜更宁静"，则是《小夜曲》给予诗人的光和声的艺术幻觉。而"人体在太空里游行"，就具有飞一般的动觉，并给人一种阔大壮美的感觉，应合上面所写的云的柔软、风的轻盈、月光的明亮、夜的宁静，组合成一种崇高美丽的艺术境界，从而完成了对《小夜曲》的整体描绘。

第二节，艾青以"仙女"、"女神"的意象对乌兰诺娃舞蹈艺术作了深情的赞美。天上当然没有仙女存在，这里的仙女是美的象征，而人间却有仙女；她就是乌兰诺娃！接着诗人用两个超越于"梦"和"幻想"的虚幻意象来表现乌兰诺娃舞蹈的审美价值之高。而最后一行："是劳动创造的结晶"，则是对

这位舞蹈家能取得如此成就的一个总结：这不是天赐神授的，而是数十年如一日的创造性劳动所结出的果实。

这是一首艺术性颇高的诗，有两点突出的地方值得我们注意。一点是：全诗十行，除掉最后一行解说性的直接抒情以外，其余九行全是用意象来抒情的。这一串神似的绝妙意象，不仅想象激活力强，感受的信息蕴含量丰富，并且组合得十分和谐绵密，所以这些意象群使人仿佛看得到，听得到，甚至触摸得到乌兰诺娃的舞蹈似的，而且还给人一种深远的意境美，从而意会到远比所写的要动情得多的诗意。另一点是：全诗的节奏十分和谐，每节五行，前面四行的句式是每两行一个排比结构，第五行系单独一句，使两两一换的排比所形成的整齐节奏到这一行忽来个煞车，停逗，给人以韵味悠长之感，产生"抑抑扬"的节奏效果。而两个诗节之间则是一种宽式的匀称格局，也给人"抑抑扬/抑抑扬"那样和谐而舒缓的旋律美感。（骆寒超）

鱼 化 石

艾 青

动作多么活泼，
精力多么旺盛，
在浪花里跳跃，
在大海里浮沉；

不幸遇到火山爆发，
也可能是地震，
你失去了自由，
被埋进了灰尘；

过了多少亿年，
地质勘探队员
在岩层里发现你，
依然栩栩如生。

但你是沉默的，
连叹息也没有，
鳞和鳍都完整，

却不能动弹；

你绝对的静止，
对外界毫无反应，
看不见天和水，
听不见浪花的声音。

凝视着一片化石，
傻瓜也得到教训：
离开了运动，
就没有生命。

活着就要斗争，
在斗争中前进，
即使死亡，
能量也要发挥干净。

选自1978年8月27日《文汇报》

艾青的诗淳朴、流畅、浩荡，读起来琅琅上口，如行云流水，聚散无常，是诗，又是散文。他早期的诗作《大堰河——我的保姆》、《雪落在中国的土地上》、《北方》、《手推车》等曾经强烈地打动过我。我也很喜欢艾青重新执笔后写的这首《鱼化石》。我以为这是他近年来少有的佳作之一。可惜戴望舒没有写过同一命题的诗篇，可以供我们并举朗诵。但卞之琳是写了的。他的《鱼化石》有个加括号的副题：一条鱼或一个女子说，还有一篇《鱼化石后记》补收在增订本《雕虫纪历》的时候，又将《后记》分成几条注释，可惜此揣摩诗人的真意。

艾青的这首《鱼化石》没有注释，一读便懂，收入《归来的歌》含意就更明白（后来的诗句作了一些修改），我非常佩服诗人们对鱼化石的敏感，这实在是个好题目，但他们表现的艺术悟性是不同的。卞之琳写的是哲理诗，“你我都远了乃有了鱼化石。”即使无可奈何，且喜生生不息。艾青则从生活里捡到自己的感情，更多一层现实意义，且看：“动作多么活泼，/精力多么旺盛，/在浪花里跳跃，/在大海里浮沉；”想当初鱼儿在大海里浮沉，跳跃，可是，不幸的事件发生了，旺盛的精力和活泼的动作，都在一瞬间凝固住了，成为永恒的化石。哦，一声霹雳就没头没脑地盖住了。这是地震！这是火山

爆发！这个突然的变化使一切都失去了自由，自然世界的和人类社会的一下子都凝固住了。诗人接着形象地揭示了鱼化石的特征：尽管鳞和鳍都完整，埋在岩石里面的鱼却无法动弹，连一丝叹息也没有，它有的只是沉默，沉默，无休止的沉默。鱼离不开水，人离不开和水相接的天。自由在天边召唤，诗人渴望听见自由的声音，好比鱼的渴望听见浪花的声音。然而听不见。于是读者也不得不沉默了。幸而艾青是乐观的，就象卞之琳领悟"生生之不易"一样，艾青也终于觉得：离开了运动，就没有生命。而且"活着就要斗争，/在斗争中前进，/当死亡没有来临，/把能量发挥干净。"

有人说，读艾青的诗总不免使人有忧郁的感觉；也有人说，忧郁对于艾青是气质性的。对此我还要补充一点：忧郁对于艾青既是气质性的，因此也必然有民族的和时代的因素在里面。鲁迅也是忧郁的，有时甚至有寂寞和孤独之感。艾青的忧郁是可以理解的，我个人认为，一个诗人，一个伟大的作家，生在中国这样的社会而没有忧郁或者寂寞之感，那倒真是难以理解的了。艾青的确是忧郁的，那是属于个人气质的带有时代性和民族性的忧郁——一种崇高的忧郁！

我年轻时喜欢徐志摩，中年以后醉心于臧克家，还有戴望舒和卞之琳，如今齿发脱落，垂垂老矣，而我却更爱好艾青。这并不是说艾青的诗是写给老年人读的，不，完全不是。归真返璞，我爱好他的朴素、平实，爱读他那用平凡的语言，自由的格式，不事雕琢地写出的激动人心的诗篇。（唐 弢）

盼 望

艾 青

一个海员说，
他最喜欢的是起锚所激起的那
一片洁白的浪花……
一个海员说，
最使他高兴的是抛锚所发出的
那一阵铁链的喧哗……

一个盼望出发
一个盼望到达

1979 年 3 月上海

选自1979 年 3 月 30 日《解放日报》

1979年春暖花开季节，以艾青为团长的诗歌访问团到祖国东南沿海港口城市进行参观访问，从海南岛的三亚、海口经过广州到达上海。诗人们访问了码头、海轮，与海港工人、远洋船员进行了座谈、采访，熟悉了海洋上的生活，结交了不少朋友。当诗歌访问团来到上海，上海《解放日报》曾以整版的篇幅发表了诗人们的作品，其中艾青的《盼望》即是其中之一。

《盼望》是一首精致凝炼的抒情短诗。首先在诗的构思上，新颖奇特，与一般歌唱海员的诗不同，诗作略去了人们常见熟知的海轮鸣笛升旗，螺旋桨搅动海水，船首犁开浪花航行的种种场景，而仅仅选择了海轮起锚准备开航、返航时准备抛锚的两个瞬间，表达了船员的心情和愿望——"出发"和"到达"。"到达"和"出发"这两个意思截然相反的概念在海员的心目中是相同的。出发的目的是驶向另一个港口，到达目的地后，卸货装货，目的也是驶向另一个港口。诗人选取了两位海员看来是相反的愿望，却表达了同一种心情，即对航海事业的无限热爱之情。

其次，在诗的艺术结构上，诗人作了精心剪裁和巧妙布局。第一个海员对起锚是"喜欢"，第二个海员对抛锚是"高兴"，他们所关注的焦点都是船上的铁锚。但第一个是视觉形象，是"起锚所激起的那一片洁白的浪花……"；第二个是听觉形象，"抛锚所发出的那一阵铁链的喧哗……"。因为轮船起锚出航时，前甲板的水手要观察铁锚出水的情况，并用水龙头冲洗锚链上的泥沙；而抛锚时，水手只要松动起锚机绞盘，锚链发出磕碰船舷锚洞的响声，让铁锚落水沉底即可。从这里可以看出，诗人观察生活之细微，剪裁布局之精心。两组意象并列，语言组合长短对等，音律节奏相同，只不过在动词和形容词上有所不同，既有浪花的色彩，又有锚链的声音，生动鲜活，给读者以视觉和听觉的感受，完成了诗人刻意追求的艺术感染力和审美作用。

当然《盼望》这首诗也可以看作是一首意蕴深刻的富有哲理的象征诗。一首好诗的多义性，就在于言此物而又非此物，在"象征的森林"（法国象征派诗人波特莱尔语）里由读者用本身的人生体验去理解、感受，转换成与自己感受相吻合的人生经验。每个人，都可能有自己的人生航程，一个追求目标达到了，又要去追求另一个目标。从这个意义上说，《盼望》不就是人生不懈追求的艺术写照吗？每一个人都是海员，每一个人都希望"出发"和"到达"。因此，《盼望》这首诗给读者的启迪是丰富多义的，艺术审美效果是高尚强烈的。

（宁　宇）

珠 有 泪

罗大冈

沧海月明珠有泪 ——李商隐

悄悄掉泪的
是夜间的星星。

世上最珍贵的明珠是泪珠，
天上最珍贵的泪珠是星星。

人间的明珠飞上了天，
变成繁星布满太空。

眨着发亮的大眼睛，
为什么星星都那么晶莹？

大眼睛一闪一闪，
噙着泪花更加动人。

空间哪有边缘？
时间哪有尽头？

无边的寂寞，
淡淡的哀愁。

不觉掉下一滴热泪，
“念天地之悠悠！”

漫漫长宵，星星的泪珠，

一滴一滴滴向人间……

不为寂寞，不为凄清，
此情此意，一言难尽。

悄悄掉泪的
是夜间的星星。

草木上小小的泪珠，
为人间点缀美丽的清晨。

你不信，说那是露水，
露水还不就是泪珠？

只有星星的泪珠
才能够这样清澈明净。

劝你多饮几滴朝露，先生，
让你的心灵象星星般高洁多情。

悄悄掉泪的，
是夜间的星星。

选自《诗书画》1985 年第 6 期

民间传说：珠生于蚌，蚌长于海，每当月明宵静，蚌乃向月张开，以养其珠，珠得月华，始极光莹……。唐代诗人李商隐曾以民间传说写下"沧海月明珠有泪"的名句，以珠喻泪，脍炙人口。罗大冈的这首诗匠心独运，以星换月："悄悄掉泪的/是夜间的星星"，于是，在我们眼前展现的是这样一幅奇丽的人间美景：繁星落于沧海之间，明珠浴于泪波之界，星也、珠也、泪也，三花一枝，灿然而不可分辨！诗人在渲染这种浑然一体的妙境时，循环往复，层层迭进，一笔一笔点化出诗的境界：人间的明珠是泪珠，天上的泪珠是星星；"人间的明珠飞上了天，/变成繁星布满太空"；星星的泪珠，滴向人间……诗人尽情地让星、珠、泪滚动在他心灵的荧光屏上，展现了一片高旷皓净的天

地。意境虽单纯(不是单调)明朗,诗人的心绪却是复杂的,换言之,诗人的情感色彩是有层次的。面对繁星在天,诗人由星而念及珠而念及泪,但他的思绪并未就此打住。他在茫茫无涯的时空的这一交叉点上,不由得生发了"无边的寂寞,/淡淡的哀愁",一种深刻的孤独感从饱经沧桑的身躯向体外弥漫开去,罗大冈掉落星星般的热泪,脱口吟出唐代诗人陈子昂的苍劲诗句:"念天地之悠悠!"诗人虽有复杂难言的惆怅之怀,但他并不让情感的野马就此驻留,拉回缰绳,他又驰骋在这一片高旷皓净的天地里了。所不同的是,他在这片天地里栽入了一个新的形象:露珠——"草木上小小的泪珠,/为人间点缀美丽的清晨"。露珠和星星、明珠、泪珠在形体上相似,它加入诗人心灵的变奏曲并不显得突兀。露珠的呈现点明了诗的时序的变化:从黑夜到清晨。而人间的"清晨"无疑是诗人心向往之的境界,它的"美丽"能不令读者怦然心动?但露珠的引入,它的效用并不限于此,诗人巧设第二人称,亲切地将一缕春风送至读者的耳际:"劝你多饮几滴朝露,先生/让你的心灵象星星般高洁多情。"这也是诗人的追求。

整首诗写星星、写明珠、写泪珠、写露珠,意在写人,画出人的灵魂的窗户——眼睛。因此,在诗的画面上,占据中心位置的是人。愿人的眼睛像明珠那样珍贵,像星星那样清澈明净,像露珠那样点缀人间美丽的清晨,这正是诗人善良的心愿。诗首、诗中、诗尾嵌以"悄悄掉泪的/是夜间的星星",穿针引线地将诗人酣畅的情感密密缝成一片了,一唱三叹,余音袅袅。

(戴 达)

麦 酒

陈江帆

因为怕成为历史上的,
你的心是一只浮空体了,
它生长在香粉和时装的氛围中,
做着灰鸽般的流浪呀。

将没有颓败之感吧,
如灰鸽没有颓败之感,
温度被人工调养着,
十二月的园里也见了朱砂菊。

感官的香味跟感受者一同消长的,

倘你一日有衰弱症的嫌厌呢!
让窗子将田舍的风景放进来,
你不将想起已成为历史上的麦酒吗?

选自《现代》杂志 1934 年第 6 卷第 1 期

这首诗写于 1934 年的上海,所表现的是一个现代人在种种时尚面前的困惑心态,以及在传统与时尚之间所作的沉思。

当时,在中西文化与生活方式激烈碰撞的上海,青年知识分子一时颇感困惑,以至失去心态平衡。在眼花缭乱的十里洋场,人们因为害怕"过时"而变得没有了主心骨;"浮空体"是没有足够的重量可以把自己稳定在一个地方,从而确定自己的时空座标的漂浮物。这个意象暗示出六神无主、没有归宿的茫然感与失落感。"香粉"和"时装"是时尚的象征,"灰鸽"是浮浪青年的象征。试想,在香味怪异的脂粉、用现代色彩与线条织成的时装,与流浪的灰鸽之间,有着多么鲜明的对照和反差! 按诗的深层含义说,这里多少有些调侃,调侃那些追赶时髦而又无法赶上的人。

在这种追逐时尚的氛围中,诗人看来是一度发生了颓败之感,因为他幽默地说只有灰鸽没有颓败之感。诗人认为"香粉和时装的氛围"是"人工调养"的,尤如冬日园里培养的朱砂菊,只能是大自然的一种变态而已。

诗人试图找到一种方式来抵制流行色和时髦病,他争辩说感官对香味的感觉是由主体的状况决定的,一个现代文明的衰弱症患者,他在那些过于强烈的刺激下难免会疲惫不堪,这时候就会渴望"田舍的风景"——大自然,与"人工培养"的朱砂菊正相对立的大自然;而"麦酒"正好是从"香粉"和"时装"的回归。可是,"麦酒"不正是"传统"的吗? 在这里,麦酒是大自然的象征,又是淳朴传统的象征,是传统中符合大自然规律的健康的东西的象征。《麦酒》一诗的题旨,看来是说如果回到大自然与恢复淳朴的传统,人们所患的现代文明衰弱症就能得到治疗。

这首诗不像格律诗那样以语言的抑扬顿挫来形成节奏,而是靠情绪的抑扬顿挫。比如第一行诗以"的"字煞尾,是降调的,而最后一行以反诘问号煞尾,是升调的,第四行调侃中有一点感叹,节奏悠扬,而第十行是警世的,很有力度。这样,全诗虽然都不押韵,诗行也不整齐,但读者仍然能够鲜明地感觉到诗的优美节奏,这就是现代派诗人所追求的情绪的节奏,生命的内在节奏。

(蓝棣之)

荔枝湾上卖唱的姑娘

蒲 风

一个面对着小洋琴，冷清清的秋夜，
颤栗的竹片上传出颤栗的声音；
更有一个在胡弦上播送出生命的叹息，
相和着：呜呜咽咽，叮叮咛咛！
希望正似阴沉的天空，
不露一点星光，月被遮住脸孔。
游艇被弃在暗黑的角落，
好像无数的黑棺在铺排着，
不点灯，蓄下暗暗的一片朦胧。
人们也许记起往日的繁荣：
百十游艇在穿梭，
水面轻巡着凉爽的风，
游艇里飘出粉香，送出乐音，
也夹杂着情人们的细语哝哝。
可是，如今的荔枝湾已入了暮年，
正像天空重叠了万千云堆，
荔枝湾，水也添上无数暗黑的皱澜。
阴影里不再显出摇曳的倒映，
深沟却更是恶臭的渊源。
唉！冷的荔枝湾谁来游玩？
臭的荔枝湾谁来买唱？
哦哦！你两个卖唱的姑娘，
戴上你阴沉的脸孔，
忍耐着冷风的刺伤，
眼睁睁地望着，
望着远远的不景气的市场；

呜呜咽咽，叮叮咛咛——
你们可准备寂寞地弹唱到天亮？

一九三四年十月廿四日，于广州。

选自《生活》，诗人俱乐部1936年版

1934年暑假以后，蒲风回到他的故乡广东梅县，并曾在广州住过一段时间。在这次回乡的几个月间，蒲风目睹乡村凋蔽、民不聊生，不禁悲愤交加，写下一些诗篇，表现家乡人民生活的艰难困苦，抨击社会现实的黑暗。《荔枝湾上卖唱的姑娘》则是其中的一首。

诗中通过两个在广州荔枝湾上卖唱的姑娘为了糊口而徒劳挣扎的悲惨情景，对国民党统治下的社会黑暗进行了控诉。时间已是深秋，荔枝湾已消失了往日（夏日）的繁荣，显得格外地凄凉和冷清。是夜晚，却难见灯光，触目的是草木凋零，深沟里泛着恶臭。诗人叹道："唉！冷的荔枝湾谁来游玩？/臭的荔枝湾上谁来买唱？"但是两个卖唱的姑娘却为生活所迫，依然在那里"呜呜咽咽，叮叮咛咛"，发出寂寞的歌声。

这首诗情调意怨缠绵，诗句大多较长，最长的一行16个字，造成一种如泣如诉、悒郁婉转的气氛。荔枝湾上凄凉冷清的景象的渲染，是对人物身世不幸的有力烘托，而前后重复出现的卖唱姑娘的歌声"呜呜咽咽，叮叮咛咛"，更鲜明地表现她们生活的艰辛，加深了人们的印象。该诗非常强烈地突出了一点：两个卖唱姑娘为了糊口虽然已作艰辛的挣扎，但结果是徒劳的，无望的："希望正似阴沉的天空，/不露一点星光，月被遮住脸孔。""你们可准备寂寞地弹唱到天亮？"由是更加强了荔枝湾上卖唱姑娘艰辛挣扎的悲剧意味，更使人体会到当时社会的黑暗。　　（李复兴）

灯塔守者　　王亚平

白鸥在夜幕里睡熟了，
太平洋上没有一丝帆影。

乌云夺去了星月的光辉，
天空矗立着孤独的灯塔。

远处送来惊人的风啸，
四围喧腾着愤怒的涛声。

在这曙色欲来的前夜，
我把生命献给了光明。

一九三五，一，五，栈桥

选自《都市的冬》，国际书店 1935 年版

诗的题目叫做《灯塔守者》，诗人却并未正面去描写灯塔守者工作的寂寞和艰辛，而把重点放在环境氛围的刻画上，前三节可以说都在写大海之夜。不过，诗人又不直接去写茫茫黑夜，他只通过海洋之夜的几个富于特征的细节来表现。白鸥睡熟了，这是富于特征的意象，因为白昼的洋面上，少不了群飞的海鸥。白鸥"睡熟了"，又暗示着有人在醒着，这就是"灯塔守者"。"太平洋上没有一丝帆影"，这也是富于特征的。没有帆影不等于没有夜航的船，"灯塔守者"是丝毫不能懈怠的，虽然他经常看到的是没有帆影，却必须为可能出现的船只时刻戒备着。乌云夺去星月的光辉，表明是一个漆黑的夜，或许将有风暴来临，"灯塔守者"必须倍加警觉。远处的风啸，四围愤怒的涛声，又是一个富于特征的氛围描写，风啸涛语，似乎正在告诉着什么消息。在这所有氛围的描写中，诗人突出了"天空中矗立着孤独的灯塔"这一主体形象。它是灯塔，又是"灯塔守者"形象的外化。诗中那孤独高耸的建筑，已成了一个伟大的人格的化身。"在这曙色欲来的前夜，我把生命献给了光明"，淡淡地流露出觉悟与自豪，从而显示出一种迥异于前人的时代精神。

诗到最后一节用了"我"这个字眼，使全诗确立了第一人称的抒情角度，自然显得格外意味真醇。当然，读者决不至于误会诗人就是灯塔守者，然而他因触物起情，在写诗中溶入个人的生活体验与信念则是完全可能的。因而诗句本身又启发读者超越本文，进入它的深层结构，作进一步的欣赏。

"作诗必此诗，定知非诗人。"（苏轼）诗歌形象的一个重要特点，就在于它常有引类譬喻的性质。如这首诗在表象上虽然只是一个"灯塔守者"，其意蕴却是归结到"在曙色欲来的前夜，我把生命献给光明"的理念上的。这就不难引发读者浮想联翩，联系到与之同构的另一些人事。尤其不应忽略的是诗的写作年代：1935 年，这正是中国黑暗与光明交战的年代，诗人当时在青岛教书，对祖国的危难感受很深，他如此深情地讴歌为光明捐躯的"灯塔守者"，难道是偶然的吗？

（周啸天）

向日葵

王亚平

金黄的、庄严的向日葵，
把花朵朝着太阳开放。

太阳把多光的羽箭，投射到
她明静而柔美的花冠。

她有战士的崇高品德，
她嘲笑睡倒在黑暗中的小草。

夜里，风雨打落她的花瓣，
早晨，她依然朝着太阳。

1943年4月改抄

选自《王亚平诗选》，作家出版社1954年版

借物抒情，托物言志，通过歌唱具体事物的特性来抒发诗人自己与之相应的情感，这是中国古代诗歌的一大特色。王亚平的《向日葵》便很好地继承了中国诗歌的这一优良传统。

诗的第一、二节描写向日葵的特点，她颜色金黄，神态庄严，每天都追随着太阳；太阳也给她以厚爱，把光线"投射到她明静而柔美的花冠"，给她以生命之源泉，给她以温暖的爱抚。这里暗示了一个道理：只有向往光明，才是生命的坦途。第三节是全诗的旨意所在，诗人把向日葵与战士相比，由此引出战士的性格，寄托自己的情怀。在这里，诗中的"太阳"已完全变成了光明的化身，变成了人心所向的事物的代名词。"她嘲笑睡倒在黑暗中的小草"一行具有弹性，蕴含"双层意"：一方面，它是向日葵的个性的流露；另一方面，它又表现了战士的坚强个性。这首诗写于一九四三年前后，当时正是抗日战争最艰苦、最激烈的时候，有些人精神崩溃了，消沉下去，以至被黑暗所吞噬；然而，真正的战士却敢于冲破黑暗的牢笼，向往光明的新中国，为中华民族的自由解放抛洒热血。诗人所歌唱的就是这种与向日葵有相似特点的民族保卫者，光明追求者。第四节仍然是表现向日葵的性格，同时暗含战士们与之相似的个性。不少抗日战士，曾在黑暗中遭受曲折与苦难，但是，他们的追求一如既往，毫无畏惧，黎明到来之际，"依然朝着太阳"。

诗人用向日葵来暗示战士的性格，以情动人，含蓄深刻。他不单纯地把诗作为宣传的工具，而是用诗的方式歌唱生活，为光荣的中华儿女树碑立传。诗人遵循了诗歌艺术所特有的规律，具有较高的诗的自觉性。

（蒋登科）

唱

温 流

曾经飞到流着火的田野里，
曾经飞到没有笑声的村子里，
也问过刚由海那边飞来的雁子：
那儿会有叫野草开花的春天呢？

叫渴的土地开杜鹃花吗？
人走了，甘薯田会长叶子吗？
在冰和雪封着的宫里，
百灵会唱欢迎阳光的曲吗？

晓得翅膀不是钢柱子，
晓得歌喉不是银笛子；
但寒冷切得断一串串的歌吗？

一滴血就是排天桥的一只喜鹊；
一串歌跟着一滴血，
春天就在天桥那边哩。

1935.4.15.

选自《我们的堡》，青岛诗歌出版社 1936 年版

在国难当头，民众奋起的年代，左翼诗坛以震撼人心的直抒胸臆的呐喊，使那些无病呻吟玩弄技巧的雕雕之音黯然失色。温流的大部分作品，属于激情奔放的长歌，如《田地，咱们守护你》、《开路》等，但《唱》却一改常态，用通体的象征表现对革命之光的热烈期待和矢志不渝的信念，虽然没有石破天惊的长啸，却包含着一股一触即发的滚滚岩流，其内在的感染力于清婉的叙写中汩汩喷涌，时时加大着递增着，如同一部乐曲，由轻渐重、由缓渐

急，终于轰响成震心动魄的悲壮来。

诗人以《唱》名题，写歌声的翱翔回旋。这歌，飞到流着火的田野，飞到没有笑声的村庄，甚至飞到冰封雪锁的深宫大宅，寻找春天，寻找绿色，寻找太阳，寻找一个新的世界。这歌，一个音符是一只喜鹊，一串音符就连成了通向春天的桥梁。诗艺妙处，即在于对歌声的具象描绘中，通晓明畅地赋予它革命者奋进跋涉、艰苦求索的内涵，革命者的足音是歌的音符，革命者的鲜血是歌的色彩，寒冷切不断，冰雪难封掩。诗人将希望寄与这歌声的绵绵不绝，是革命必胜的信念的流露，也是对黑暗势力必将灭亡的预言。诗的结尾既别致新颖且蕴藉丰富，将血滴比作喜鹊，将歌声与血滴融合，唱出"春天就在天桥那边"，显示出诗人才思的敏捷、艺术功力的厚实和政治目光的深邃。倘若我们将歌与血理解成政治的武装斗争与文艺的关系，那么，这首诗便是温流关于诗的战斗宣言。

《唱》这首诗，唱出了人民群众在水深火热中的希望和用鲜血缔造春天的情愫。因此，它也是一曲希望之歌、战斗之歌。诗人如果不是由于鱼骨刺喉而遭庸医误诊早逝的话，他还会唱出更动听更蕴藉更富战斗气息的歌的。

（顾廷奎）

警 报

任 钧

一声尖锐而悠长的汽笛
　在天空放射出来
　　仿佛闻得到血腥的信号
——空袭警报又发出来了

警报——
诚然带来了恐怖和震惊，
但同时也好像在敌我中间
　划下了一条红线，
使得双方的界限更加分明！
可不是吗？
在那惊心动魄的长啸声中：
　用同样的动作，
　　同样的心情，
千万人都同时站拢在一边，

同时感到共通的运命!

选自《抗战诗选》,战时文化出版社 1938 年版

在抗日战争期间,以空袭警报为诗作题材是极其平常的;但任钧这首《警报》诗,却能在选材立意上加深开掘,颇有新颖独到之处。

诗作仅分两个层次,在第一层中只是写"警报"的发出。"尖锐而悠长的汽笛"是敌人即将前来空袭的信号。这信号可以使一般读者从中得到许多联想。也许已想象出敌机机群正在天空中列队呼啸而来,而地面上则到处是慌乱的人群;也许"血腥的信号"已化成一幅幅悲惨的图景……而诗人的着眼点,却是"警报"的背后所隐藏着的一种顽强的全民抗战精神。所以"空袭警报又发出来了"的一个"又"字不仅仅在于表现敌人的猖狂,也确切地反映出我抗日军民高度警惕、密切注意敌人动向,团结战斗的决心和力量!

诗人正是顺着这一条思绪进入第二层的诗意表达。"警报——诚然带来了恐怖和震惊",其中"诚然"两字承认战争是残酷的,接着又把人们的"恐怖和震惊"暂时搁置一边。因为此时此刻诗人要强调突出的是一种全民抗战的同仇敌忾之心! 我们可以想象得出:在警报声中有些人紧握着对空射击的枪炮,有些人做好了应急救护的准备,有些人甘冒牺牲的危险而坚守重要的岗位,有些人则扶老携幼钻入防空洞中……这时,读者就会自然而然地强烈地感受到敌我之间的分明"界限",强烈地感受到非常时期中千百万中国人民的"共通的运命"。正因为有这样分明的"界限"和"共通的运命",才使人们对本民族的神圣的抗战事业产生出无限的信心和力量!

任钧,作为抗战前夕"国防诗歌"的倡导者,写了不少以抗战为题材的优秀诗作。他不仅深受国内诸如刘大白、刘半农、朱自清、郭沫若、蒋光慈、殷夫等诗人的影响,也深受一些苏联早期革命诗人的影响。他强调新诗要有现实感、时代感,既能激励反帝、反封建的斗争热情,又具明快、豪放、有力的诗风,并倡导诗的朗诵。从这首《警报》诗来看,无疑基本上实践了他的一贯主张。

(张炳隅)

假如我战死了 柳 倩

假如我战死了请把我埋在那险峻的高山,
山下蜿蜒着宽敞的道路,
白云悠闲地绕过那座严关。
让我听江风呼啸,挟着民族的怒吼,
让战友们唱着凯歌回来,践踏过我的白骨。

我像高山，像高山一样庄严、雄浑。
我像大星瞪着国土，再不许敌寇侵入。
让我这无名者永远是一个哨兵，民族的歌人，
整日在山岗上了望，
看着我们年轻的后代
在欢笑中过活，在自由中生长，
脸上销尽了从前千百代的耻辱。

让日子消泯了仇恨，我依然偃息在那座高山，
山上山下开辟的是自己的土地，
集体的耕作、疏浚，安居在自己底农庄。
让我听农场上的欢歌赞扬着人类的进步，
他们瞅着埋葬我的这座高山有千年的怀古。
我像江潮，像江潮应和着他们的歌声，
我像太阳般欢笑，怡然地将他们爱抚。
让我这无名者永远是一个斗士，历史的证人；
长久在山岗上了望：
俯视着我们年轻的子孙，
管理自己的国家，建立新的社会，
脸上燃烧着是我们这一代从未有的幸福。

1940年5月6日在广西武鸣旧思恩府

选自《春草集》，文林出版社1942年版

《假如我战死了》作为一首写于战争年代的诗歌，表现了一种特有的风格：不假雕琢、直抒胸臆，体现了雄浑粗犷之美。

诗人开篇便假设"我战死了"——带有鲜明的战争年代的气氛。诗人说，即使我战死了，也要像高山一般庄严、雄浑，以身躯筑起保卫祖国和民族的山梁，站在高处"像大星瞪着国土，再不许敌寇侵人"。战场上冲锋陷阵的勇士，就是战死了，他的锐气，他的英魂，也决不会消逝，而将永远注视着我们的民族，这是此诗给予读者的强烈感受。作为一名生活在战火之中的歌手与战士，其情感豪放而坚忍，充满理想主义的乐观精神。他并不是简单地讴歌战争，而是在讴歌正义、公道与自由进步的未来社会。在诗的结尾段，诗人进一步抒发了对于理想、对于未来社会的憧憬之情：作为一名当年的战

士、历史的证人，诗人将在山岗上长久地了望，看子孙后代，自己建设国家、管理国家，他们的脸上将闪烁着“我们这一代从未有的幸福”。

诗作写于1940年，当时正是抗日战争的相持阶段，中华大地到处燃烧着战火，成千上万的人民和战士每天都在流血，爱国的热情与青春的诗情融为一体，表现一种视死如归的悲壮情怀，构成了当时诗歌创作的主旋律。《假如我战死了》就突出表现出了这一点。在诗中，我们看不到“五四”前后诗人们奇妙璀丽的诗境与幻想，也听不到诸多诗人在二、三十年代里的那种淡淡的忧愁与感伤。我们感觉到的是：血洗国耻、振兴民族的强烈时代精神，使个人的喜怒哀怨不能不与之契合一致，在这种特定的时代精神影响下，诗歌不能不更多地具有社会功利意义。这时的诗歌一般都写得激昂、雄壮。因为他要鼓舞着战士们奔赴战场杀敌，柳倩的这首诗亦是如此。从诗的象征性构思，从诗的诸多形象、比喻等，我们都可以发现诗人在创作时是很注意艺术性的，但作为一首写于战争岁月之中的抒情作品，一首充满英雄主义与献身精神的作品，诗人不可能过多的在诗的美学价值上作过多的思索与流连，或者毋宁说，这种英雄主义本身就构成了当时至高无上的美，而其他所谓更纯粹的美，均与这种战场上的壮美情趣不相谐调。这似乎是一种必然。从这一意义上来读《假如我战死了》，也许我们的目光会真正切入那个烽火连天的时代，不但能理解本诗，而且可以窥见那个时代特定的审美追求。

（李 黎）

侧 关 尼

严 辰

无边的寂寞，是你的家，
蜘蛛的长丝，做你的袈裟，
在这冷酷的洞窟里——
青春的花，无声地萎谢。

十二个香洞，注定了你的命运；
念珠的循环中，滑过
沉长的，沉长的时辰；
求菩萨，保佑你长生。

华严经，是你不移的宪法；
破木鱼，是你生命的慰藉；

蚤子成群地在身上打滚，
是你的慈悲，小小的生命。

你的脸，是一潭静止的死水，
永远地，泛不起微笑的涟漪；
或许你有小窗般大的希望，
可也寂寞地死了，在寂寞的洞窟里。

选自《现代》1934 年第 5 卷第 2 期

这是一首写闭关静修的尼姑的诗。“侧关”是诗人家乡一带的土话，一般称闭关。诗中的这一个尼姑，无名无姓，仅仅从诗题中知道她在庵中削发为尼，“青春的花，无声地萎谢”暗示了她是一个妙龄的少女。诗人以极冷的色调，描绘了她的阴冷和绝望的尼姑生活。诗紧扣尼姑彼时彼地所处的环境，展开有限的铺陈，让她的悱恻凄婉、孤寂苦闷的幽咽声，毫无节制地流泻在诗的时空里。在诗人的笔下，她所居住的庵堂，是一座“洞窟”，“冷酷”，又“寂寞”，她诵读的《华严经》，是阴森的“宪法”，她手中伴随黑色的时辰敲击着的“木鱼”，是她唯一的“生命的慰藉”，而这“木鱼”，竟是“破”的！诗人以简洁的笔墨，制造了一种凄清黯淡的氛围，引领读者去窥测这位尼姑愁苦的心境。在这座毫无生机的庵堂——洞窟里，除了尼姑，有生命的只是“蜘蛛”和“蚤子”，与她互为对照，由此反衬了她的孤立无援。尼姑身陷洞窟，诗人却偏要让她“求菩萨”保佑长生，但菩萨只能哺育尼姑无边的痛苦。尼姑在“念珠的循环中，滑过/沉长、沉长的时辰，”诗人在此精心选择了动词“滑”，含义深刻，它传神地形容了“沉长的时辰”流逝的速度之快。明明是度日如年，尼姑虔诚于拜佛念经，体验到的竟是度年如日！她也许能感受庵堂以外的世界的丑恶，也许就是为了挣脱人世的苦难而出家修行，但她并不能体味到此刻她所置身的洞窟的黑暗。她咬破了一张网，却又钻进了另一张网。

诗人以第二人称写来，通篇都是未出场的诗人和“你”——尼姑的单向道白，在看似冷静客观的描摹里，注入了诗人巨大的同情和爱怜。在诗的最后一节，诗人难以抑制内心情感的波涛，我们仿佛看到远载希望的风帆欲从诗人的殷殷祈愿里航向尼姑孤寂的眼帘，但诗人失望地看到，尼姑的脸，“是一潭静止的死水/永远地，泛不起微笑的涟漪”。这样，诗人的这一希望，如同尼姑曾有过的“小窗般大的希望”，最终还是“寂寞地死了，在寂寞的洞窟里”。悲凉之雾遍及全诗！

马克思在《〈黑格尔法哲学批判〉导言》中说：“宗教里的苦难既是现实的苦难的表现，又是对这种现实的苦难的抗议。宗教是被压迫生灵的信息，是

无情世界的感情。”《侧关尼》中的尼姑的痛苦呻吟，使我们窥见了二十世纪三十年代的中国社会的浓重黑暗。诗中的“蚤子成群地在(尼姑)身上打滚”，与其说是写尼姑慈悲为本的菩萨心肠，毋宁说裸露了尼姑灵魂的麻木，更不如说是照见了吮吸尼姑的精神的血液的那些大大小小“蚤子”们的狰狞面目。诗的深刻意义即在于此。 （戴 达）

雪落满了你黑色的大氅

严 辰

——普希金纪念像前

雪落满了你黑色的大氅，
雪落满了你鬈曲的两鬓；
低着头你沉思什么？
竟忘记了冬夜彻骨的寒冷！

在回忆高加索的流浪生活？
或者怀念乡间别墅秋天的黄昏？
一个新的火花在眼前闪耀，
一个新的思潮在胸中沸腾。

谁在你脚边呈献一束鲜花？
带着悠远的芳香无限的尊敬；
是温柔的泰姬雅娜？
是有了自己祖国的茨冈人？

你的预言早已实现，
全俄罗斯响遍了你的七弦琴；
它超越了时间和空间，
飞过一个国境又一个国境。

你将不会感到寂寞，
到处有你的读者，你的知音；
陪伴你踱尽这寒夜的，

还有远方来的异国的诗人!

1956 年 11 月 18 日

选自《诗刊》1957 年第 3 期

1837 年，俄罗斯诗坛巨星——普希金饮恨陨落。一个半世纪以来，人们总是忘不了他，怀念他、歌唱他的歌声此起彼伏。严辰的《雪落满了你黑色的大氅》就是其中很有特色的一首。

这首诗由两部分组成。第一、二节为第一部分。第一节以简炼的笔法勾勒出普希金肖像；第二节回顾了普希金革命和战斗的一生，讴歌了他的进取精神和闪光思想。第三、四、五节为第二部分，充满激情地叙述了普希金文学成就，兴奋地告诉诗人："你将不会感到寂寞，/到处有你的读者，你的知音。"并以俄罗斯大地响遍"七弦琴"的现实，告慰诗人的在天之灵。

《雪落满了你黑色的大氅》在艺术上的成功最主要在于运用传神之笔，塑造了普希金这一典型形象。塑造人物形象，并非诗歌之特长，但诗人运用白描勾勒、典型事件、创造性想象，把普希金写得栩栩如生。诗一开章，一个排比句"雪落满了你黑色的大氅，/雪落满了你鬈曲的两鬓"，淡淡两笔，传神地勾勒出傲然挺立的普希金肖像。接着，诗笔转入特写，抓住普希金的沉思神态着力渲染、刻画。普希金伫立沉思，忘记了茫茫大雪，忘记了雪落满了全身，忘记了"冬夜彻骨的寒冷"。铺天盖地的"雪"，衬托着普希金的高洁，也写出了他的顽强。茫茫雪海，与"黑色的大氅"、"鬈曲的两鬓"，黑白分明，给人的心灵一种强烈的冲击和震动。诗的第二节精选了普希金生活中最具代表性的事件，从更深的层次上复活了普希金。普希金出身于一个古老的贵族家庭，可他却接近十二月党人，有着资产阶级启蒙思想。1820 年，因写政治诗被流放，后来又被遣回故地米海洛夫斯克村，受当地长官的监督。严辰选取这具有典型意义的事例，成功地写出了普希金辉煌的一生，使这个艺术形象更加有血有肉，跃然纸上。

人物的情感塑造，是诗作的又一特色：正如华滋华斯所说的，"所有的好诗，都是从强烈的感情中自然而然地溢出的。"《雪落满了你黑色的大氅》有着夺人的魅力，正因为它蕴含了诗人深挚的情感；普希金的形象之所以感人，与它包含的情感力量也密不可分。诗中，严辰站在普希金纪念像前，缅怀普希金壮丽的一生，联想到他的不朽作品，心中有着无限崇敬和一片深情。他不像有些诗人，一泻无余地抒写自己的情感，而是把情感深深地融入人物的刻画、事迹的描写和人们的赞誉中。比如，在第三节中，诗人这样写道："谁在你脚边呈献一束鲜花?/带着悠远的芳香无限的尊敬;/是温柔的泰姬雅娜?/是有了自己祖国的茨冈人?"这里，诗作巧设一个悬念：是谁在普希金纪念像前献上一束鲜花？编织成一个情感氛围，使读者对普希金的敬意

油然而生。接着，两个设问句，为普希金献花的是泰姬雅娜？是茨冈人？还是……？诗作没有回答，只留下无尽的想象空间，一任读者去遐想。泰姬雅娜，是普希金诗体小说《欧根·奥涅金》中的女主人公，她热爱自然，喜爱卢梭和理查逊的作品，是一位生活在俄国民间传说和童话世界中的理想的女性形象。茨冈人（即吉卜赛人）是普希金长诗《茨冈》中有着理想的道德观念、浪漫情调的流浪者。诗作用创造性想象，让普希金诗作中的人物从诗中走出，为他们的创造者献花，别致动人，绝妙地讴歌了普希金的诗歌成就，并借茨冈人和泰姬雅娜献花，自然而然地表达自己这位"远方来的异国的诗人"对普希金的敬意，情真意切，动人心脾。

另外，诗作的语言质朴、自然，饱含激情，富有较强的表现力，也不失为《雪落满了你黑色的大氅》的显著特色。（黄子建）

接 吻 门

严 辰

在罗马尼亚日乌县的布伦库什公园，有现代派名雕塑家康斯坦丁·布伦库什设计建成的三组艺术作品："沉默的桌子"、"接吻门"、"未完的柱子"。"接吻门"由巨大的方石组成，正反两面左右石柱上，都同样刻有男女接吻的浮雕。

两方巨大的石柱，
在大地里深深扎根，
坚实、浑厚、稳重，
构成了奇特的接吻门。

刻一条浅浅的竖线，
勾勒出一对男女的体型，
刻一条短短的横线，
面对面的两张嘴唇。
门楣像村姑出嫁时的箱子，
上面刻着"霍拉舞"的花纹，
她是辛勤劳动的成果，
仿佛传来"多依娜"的歌声。

坚硬的石头，

体现了雕塑家的匠心，
冰冷的石头，
发出了沸腾的感情。

她质朴而又含蓄，
粗犷中流露精致聪明，
她是现代派的名作，
又吸收了民间艺术的单纯。

她启示某种哲理，
具有思想，具有生命，
她和你默默地对话，
和你一同探索，一同思忖。

普通的男人和女人，
组成了新的生命，
友谊，相爱，永不分离，
团结，创造，对未来充满信心。

这是一座“和平纪念碑”，
为了歌颂牺牲的英雄们的功勋，
通过一道门，从苦难的时代，
向另一个崭新的时代挺进！

1979年8月7日，日乌县初稿，
9月18日，北京修改

选自《玫瑰与石竹》，江苏人民出版社1981年版

我们读这首诗，与其说是通过它来欣赏“接吻门”，不如说是从中去看诗人如何欣赏“接吻门”。

“接吻门”作为一件雕塑艺术品，具有自身的独立的艺术价值。诗人试图用“诗”来“再现”它，并且在诗中融入自己对这件艺术品的新颖感受。

这“奇特的接吻门”由“一对男女的体型”和“面对面的两张嘴唇”所组成，除此而外，都属于诗人的艺术体验和联想。那“门楣像村姑出嫁时的箱

子”，以及“仿佛传来‘多依娜’的歌声”，均是诗人沉迷于艺术欣赏中的遥思与感受。

诗人在表现对“接吻门”的艺术欣赏心态时，人们似乎得到了更多的理性的思索。无论是“雕塑家的匠心”或“沸腾的感情”，抑或那“现代派的名作”与“吸收了民间艺术的单纯”的结合的告诫，都呈现出一种以艺术原则规范具体作品的倾向，但是，“普通的男人和女人，组成了新的生命”，则是以非常简单朴素的语言揭示了“接吻门”的艺术真谛，成为全诗中闪光的诗句。我们不妨用“瑕瑜互见”来评价此诗。当诗人以艺术感受的触角探幽察微时，他的诗句不乏闪光的火花，而一旦落入理性的轨道，更多地像是在宣传某种观念。（叶 橹）

台 城 上

马子华

多少悲愤去对谁诉，
深味了这天涯沦落的困苦。
不断的一缕情丝，
渺茫的千里归路。

转瞬的一瞥之间，
这江南风紧，台城的草枯。
寺上的一声声晚钟，
敲进了我心扉的深处。

一片冷落的玄武湖，
也消失了夕阳最后的步武。
阵阵风吹寒我的心，
啊！“不如归去，不如归去。”

选自《坍塌的古城》，新光书局 1934 年版

台城故址在南京鸡鸣寺附近，是吸引游客的名胜古迹之一。稍有历史常识的人登临此处，都会想起南朝侯景的叛乱和篡权所造成的历史灾难。可是本篇对这些不着一字，写的是作者游览台城的情景，所抒发的似乎纯然是诗人“天涯沦落”的思乡之情。

第一节用平直的写法点出了“天涯沦落的困苦”，并且说明这困苦不仅

在于生计之艰，更在于找不到可与诉说"悲愤"的知音。可见抒情主人公不但是一个生活上飘泊不定的游子，而且是一个精神上与世俗不合的孤独者。下文并没有具体地描述沦落之苦和孤独之悲，而是把这种情怀渗透到台城风物中去了。情景合一：这正是"诗情"较"常情"更加感人的所在。

第二、三节的景物描写，字句是显豁平实的，既不朦胧晦涩，也不新奇瑰丽，但言外之旨很耐揣摩。以"风紧"、"草枯"写深秋景象实属平常，但加上"一瞥之间"就把作者对于时光易逝、岁月蹉跎的感喟暗示出来了。"寺上的一声声晚钟，/敲进了我心扉的深处。"把情调写得够清楚了；可是对"晚钟"不作任何形容，是"宁静"？是"悠远"？是"深沉"？是"钝重"？也不说心扉深处究竟泛起了怎样的波澜，是为今晚的归宿发愁，还是为一天的虚渡叹惋？是联想到国人的浑沌，还是联想到传统的沉重？给读者留下了审美再创造的广阔空间。说的是"一片冷落的玄武湖……"，当然作者和读者想到的不会仅是玄武湖，还有整个南京以及广大国土的萧条凋敝景象。秋风传来杜鹃的啼声："不如归去，不如归去"，这意象本来是常见的，但和"这一个"抒情主人公的处境、心境联系起来，其内涵就不同寻常了。

此诗运用了许多古典诗词中常见的词语和意象，如"天涯沦落"、"千里归路"、寺上晚钟、杜鹃悲啼等等，加上作者所写的一切都以古迹台城为立脚点，因此，诗中虽然只字未提与台城有关的历史故事，却能自然地勾起读者思古之幽情。这样，历史上侯景之乱所造成的祸害与眼前现实的黑暗就形成了叠加、映衬的关系，增强了审美效应。

这首诗写于三十年代初期，那正是中国社会在内忧外患交迫下民不聊生的时候，也是中国革命处于低潮的时候。在知识分子中，生活上"天涯沦落"的流浪者，精神上惶惶不安的寻求者，比比皆是。本篇为这些知识分子的生态和心态作了一幅生动的写照，容易拨动人们的心弦。　（吕家乡）

航　　辛　笛

帆起了
帆向落日的去处
明净与古老
风帆吻着暗色的水
有如黑蝶与白蝶

明月照在当头

青色的蛇
弄着银色的明珠
桅上的人语
风吹过来
水手问起雨和星辰

从日到夜
从夜到日
我们航不出这圆圈
后一个圆
前一个圆
一个永恒
而无涯涘的圆圈

将生命的茫茫
脱卸与茫茫的烟水

一九三四年八月海上

选自《珠贝集》，1936 年自印

这首诗写的是海上即景，但不是单纯地绘景状物，而是捕捉了海上航行所得的瞬间印象，内中含有联想和感叹。

诗人运用光线的明暗、色彩的点染，模糊又清晰地勾勒出暮天大海的寥阔和苍茫。半明半暗的光线使丰富而鲜明的色彩已无法辨认，唯有白帆在逐渐变暗的海面上飘移，构成醒目的颜色对比，“风帆吻着暗色的水/有如黑蝶与白蝶”。诗的画面也就出现了异乎寻常的新鲜动感。

黄昏终于让位给黑夜。明月映照在海上，波光粼粼。纯洁柔和的月光在起伏的浪尖上跳跃，奇谲变幻为青色和银色。这里更多地带有诗人的主体印象，在细处写实上似乎无法推敲，而在整体感觉上却有惊人的准确。正如鉴赏印象派画时必须退后几步，甚至眯缝起眼睛来看，才能感受到令人赞叹的艺术逼真。而诗中黑、白、青、银等色彩词汇的选用，将总体画面点染成冷色调，在博大流动的和谐静谧之中隐匿着忧郁、寂寞和不安。诗人进而将视觉印象、“人语”的听觉印象、“风吹过来”的触觉印象综合在一起，由此触发、产生种种联想。大海周而复始的运动，人在海上日复一日的生活，恰似一个永恒的无休止的圆圈，象征着人的生命也就在跟踪圆圈中耗尽，“将生

命的茫茫/脱卸与茫茫的烟水"，咏叹不尽的惆怅之感充溢于这寥廓的海天之间。

诗人写这首诗时是大学三年级学生。他在暑假中，坐船去探望中学时代的好友。这位好友学习勤奋，但因家境贫寒，高中毕业后只得不顾病体而去谋生，挑起了赡养父母弟妹的生活重担。诗人希望此行能给好友些许安慰。正是带着这样压抑的情怀，他踏上了首次航海的旅途，面对大海的苍茫暮色写下了他的喟叹和印象。　　（王圣思）

再见，蓝马店

辛　笛

走了
蓝马店的主人和我说

——送你送你
待我来举起灯火
看门上你的影子我的影子
看板桥一夜之多霜

飘落吧
这夜风　这星光的来路
马仰首而啮垂条
是白露的秋天
他不知不是透明的葡萄
鸡啼了
但阳光并没有来
玛德里的蓝天久已在战斗翅下
七色变作三色
黑　红　紫

归结是一个风与火的世界
听隔壁的铁工手又拉起他的风箱了
他臂膀上筋肉的起伏

说出他制造的力量
痴痴的孩子你在玩你在等候
是夜的广大还是眼前的神奇
也令你守着这尽夜的黎明不睡？
来去辄欲与吉诃德先生同行
然而除了风车　除了巨人
森林里横生的藤蔓　魔鬼的笛声
我是已有多久了
行杖与我独自的影子？

——年轻的　不是节日
你也该有一份欢喜
你不短新衣新帽
你为什么尽羡慕人家的孩子
多有一些骄傲地走吧
再见　平安地
再见　年轻的客人
“再见”就是祝福的意思

一九三七年四月
春旅自伦敦北归

选自《手掌集》，上海森林出版社 1947 年版

这首诗是诗人在留学英国时期所作。一次诗人乘汽车路经一个叫蓝马店的小客栈，并在那里歇息一宵。旅途中的感觉、印象和联想浑为一体，便织成了这首诗。

诗的开头二节是诗人假托蓝马店主人的口吻而写的。好心的店主举着灯火为远道而来的异国青年送行，“看门上你的影子我的影子/看板桥一夜之多霜”，这里化用了唐代温庭筠诗句“鸡声茅店月，人迹板桥霜”，不仅加深了旧诗中行旅的意境，而且由于出诸店主的临别赠言的语气，而更多有一点人间的暖意。在这两句诗中还可见出十九世纪后期印象派画风对诗人的某些影响，此处是以画入诗，为己所用。灯火下，门上的黑影和板桥上的白霜构成光线上的鲜明反差，白霜显得更为耀眼，也就平添了一抹冷色，和羁旅漂泊的命运两相映衬。

诗的第三节变换为诗人的视角。在旅途孤寂的心境中诗人从夜风、星光、白露中憧憬着美的再现。多少年前看嘉宝主演的电影《瑞典女王》，其中有一个镜头是嘉宝斜卧着，一串透明的葡萄垂挂在眼前，她试着仰头探取而在依违两可之间。虽然那是一部黑白影片，但导演运用光线的明暗，使这一镜头出现动人的视觉效果。画面几秒钟一晃而过，但作为整体印象在一瞬间给诗人以诗意充盈的感受，以致时隔多年，仍然难以忘怀。于是在这首诗中可以看到印象的变形："马仰首而啮垂条/是白露的秋天/他不知不是透明的葡萄"。诗人用追忆的方法写诗，进而将记忆和幻想揉合起来，把记忆中最主要的感觉和印象幻想为另一事物的神情动态，不仅用形象的透明度来加强艺术上的迷茫之感，而且还蕴有物我交感的启迪，马有无知的幸运，人却有智慧的痛苦，一种惆怅的思绪在感受美的同时悄悄涌上心头。"鸡啼了/但阳光并没有来"，由此不觉折入另一情境。鸡啼既隐隐与"鸡声茅店月"相呼应，更含本该有闻鸡起舞的欢欣，然而太阳之未能及时涌现，造成情境的逆转，原来因为"玛德里的蓝天久已在战斗翅下/七色变作三色/黑　红　紫"。光谱上的赤橙黄绿青蓝紫七种颜色，由于战火纷飞，归并化为三色。当时西班牙内战正酣，在野的佛朗哥军队受到希特勒的支持，向西班牙政府军疯狂进攻，成为当时世界形势中的一个异常敏感的热点。英国的广播每天都在报道战事的进展。民主受到践踏，血流成河。这一挫折给作者以强烈的刺激，诗中所写黑、红、紫正是干涸的血、鲜血、凝结的血的三种不同颜色，浓烈地表现了现实的残酷。诗人又以蓝马店隔壁打铁铺里铁工手的臂膀显示出力量，隐喻当时希特勒法西斯在欧洲张牙舞爪，然而英国首相张伯伦却一味采取绥靖政策，善良的百姓又如孩子般的天真，幻想和平能维持下去。诗人联想到自己正像西班牙的唐·吉诃德那样满怀理想，可在现实的森林中，却尽碰到绊手绊脚的藤蔓和闻之寒栗的魔鬼笛声。世界风云的变幻，故国关山月的呼唤加深了他在异国独行踽踽之感。

诗的最后一节又转回为蓝马店主人的劝慰语调。唐朝李商隐诗句"年少因何有旅愁"（此句后在诗人1981年所写的《鹊桥梦》一诗中再次引用，可见他酷爱此情此景之深）的诗意在这里化出新鲜的境界和语言。当然，诗人的愁苦显然不是因为经济上的困难，而是由上文所涉及的时世纷扰，联想到祖国的安危，一种难以言状的深沉悲哀掺和着游子的失落感也就成为弦外之音了。"再见"一词的重复出现含有深意。"再见"，本是分别时的一般礼貌用语，意谓希望再次见面，但由于在本诗特定的情况下主客双方肯定是不会再见面的，所以这只是祝福的本意，从而具有低徊不已的惆怅之感，点破了难以说尽的惜别之情，顿感余韵缭绕。这首诗为不少留学海外的青年所深深喜爱，香港的青年诗人甚至将他们的刊物题名为《蓝马季》，就是得意于此。

（王圣思）

风 景

辛 笛

列车轧在中国的肋骨上
一节接着一节社会问题
比邻而居的是茅屋和田野间的坟
生活距离终点这样近
夏天的土地绿得丰饶自然
兵士的新装黄得旧褪凄惨
惯爱想一路来行过的地方
说不出生疏却是一般的黯淡
瘦的耕牛和更瘦的人
都是病，不是风景！

一九四八年夏
在沪杭道上

选自《辛笛诗稿》，人民文学出版社1983 年版

诗人怀着对故土的刻骨思念，从海外回到扬子江畔，他却愤然发现眼前的农村是如此一番风景！英国诗人奥登和叶芝的一些抒写现实的诗作曾给了他很大的影响。《风景》就是这样一类题材的诗。

这首短诗运用暗讽和重点对比的手法，写得婉约而含意深刻。诗的第一句就以它黯淡的象征性赋予醒目的视觉形象。把铁轨比喻为中国的肋骨，形容得何其瘦骨嶙峋，简直令人感到心痛。而社会问题像一节节的列车，又何其多也，压得人喘不过气来。接着诗人的目光由俯视而转成从内向外侧视，看到“比邻而居的茅屋和田野间的坟”。这一景象是十分写实的，在四十年代的农村随处可见，但此处突出地将茅屋和坟这两个意象同时组合在一个画面中，并用连词“和”来联接，诗的蕴意也就从写实上升为哲理的思考：生与死的距离近得出奇，中国人竟是如此浑浑噩噩地了结一生。“夏天的土地绿得丰饶自然/兵士的新装黄得旧褪凄惨”，在对称的两句中运用色彩的不同，表现出自然与人的对比，而后一句的“新”与“旧”则显露出同一对象本身的反差，恰当地形容了被迫当壮丁的士兵命运何其可悲。“瘦的耕牛和更瘦的人”，“瘦”字的重复使用，着重比较出瘦的程度，与首句的“肋骨”遥相呼应，由此顺理成章地得出结论：“都是病，不是风景！”

全诗在末句才使用标点：逗号和惊叹号，这不仅明确点出本诗的主旨，

而且直指题目，原来全篇做的是反题文章。“风景”这个诗题也就具有暗讽的意味。作者在时间空间的调度转化，议论和形象的交错重叠中完成了现实批判情绪的传达，构成一幅民生凋敝的独特的“风景”。　　（王圣思）

蝴蝶、蜜蜂和常青树

辛　笛

——海外诗简之六

开始相爱的时候不知有多年轻，
你是一只花间的蝴蝶，
翩翩飞舞来临。
为了心和心永远贴近，
我常想该有多好：
要能用胸针
在衣襟上轻轻固定。
祝愿从此长相守呵，
但又不敢往深处追寻，
生怕你一旦失去回翔的生命。

生活在一起了，
知己而体己，
心心念念于共同事业的一往情深。
你不止是一枝带露的鲜花，
而且是只蜜蜂栖止在颊鬓。
年华如逝水，
但总是润泽芳馨。
家已经成为蜂巢，
酿出甜甜的蜜，
往往更为理想而忘却温存。

峥嵘的岁月战斗方新，
送走了多少个期待的早晨，

度过了多少个焦灼的黄昏。
两只小船相依为命，
有时月朗天清，有时也风雨纷纷。
熟悉而服贴，
彼此心上的皱纹早经一一熨平。
常青树深深合抱生根，
更给我们以清凉的覆荫，
遮雨遮阳，就像一把伞那样殷切可亲。

一九八一年元月在加拿大

选自《辛笛诗稿》，人民文学出版社1983年版

这首诗可以说是咏叹恋爱、成家、立业的人生三部曲。

这首诗是我应邀去加拿大多伦多市出席第六届国际诗歌节期间写成的。记得诗歌节后复受到加拿大诗盟主席亨利·拜塞尔夫妇在他们农庄上的热情款待和当地华侨人士的邀请，于是我不得不将多伦多的旅行延长了几天。其间有一对华侨中年夫妇坚挽我到家中作客。由于他们热情的接待，我居然得到了小休。他们伉俪之情久而弥笃，而我本已浓重的乡思则更深。

首先动笔写下的是这首诗的第二、三节。我和老伴的共同生活已接近半个世纪了，那种朝夕与共、患难相依的一一情景总是从心上拂拭不去的。尽管十年动乱的遭遇已如过眼云烟，化成过去的一场噩梦，但在狂热和迷乱之余，每一念及，坦直说来，总有一种切肤之痛。1968年冬天，我曾为先去五·七干校的老伴送去度冬寒衣，归来写了七绝两首，题为《鸳思》："更与何人问暖凉，秋深废井对幽篁，簪花屡卜归期误，未待归来已断肠。""篱边传语感凄惶，相见何曾话短长，珍重寒衣聊送暖，卅年鸳思两茫茫。"1975年又写过两首七绝，题为《赠内》："怜卿怜我不为贫，且学行僧脚暂伸，一自连朝风雨骤，三分春瘦七分人。""梁孟相庄卅七年，平时心意藕丝牵，出门叮嘱家常语，话到唇边已惘然。"在那个时期我只有通过古典诗歌的含蓄蕴藉才能抒发哀乐中年屡遭挫折的心态！第三节头五行就是吟味那般情景，上述绝句可以算作注脚——所谓寄沉痛于幽闲者是也。

只写了第二、三节，过了一天，我总觉得欠缺点什么，未能成篇。终于在有意无意之间，从华侨女居停一举手一投足的回翔的步履当中，顿然令我想起了恍若隔世在初恋中老伴年轻时的飘忽多姿的身影，于是一笔写下了第一节。在主人为我开夜车去蒙特里尔访问的公路上，我把全诗背诵给女主人听时，借着车外迅速后退的路灯，我竟看到晶莹的泪光闪烁在她双颊间。

后来她告诉我，是这第一节的十行感动了她，并勾起了不少往事的回忆；而殊不知她的落泪也深深地感动了我。这种相互感应也许就是"接受美学"的根据吧。就是这样，青春季鱼水相爱的柔情再次回到我和老伴的身边，使我越发深信诗行只有诉诸真情实感才能动人。　　（辛　笛）

五月的鲜花

光未然

五月的鲜花开遍了原野，
鲜花掩盖着志士的鲜血。
为了挽救这垂危的民族，
他们曾顽强地抗战不歇。

如今的东北已沦亡了四年，
我们天天在痛苦中熬煎！
失掉自由也失掉了饭碗，
屈辱地忍受那无情的皮鞭！

敌人的铁蹄越过了长城，
中原大地依然歌舞升平；
"亲善"！"睦邻"！啊！卑污的投降！
忘掉了国家更忘掉了我们！

再也忍不住满腔的愤怒，
我们期待着这一声怒吼；
吼声惊起这不幸的一群，
被压迫者一齐挥动拳头！

（副　歌）

震天的吼声惊起这不幸的一群，
被压迫者一齐挥动拳头！

1935年8月写于汉口

选自《五月花》，作家出版社1960年版

《五月的鲜花》是光未然为独幕剧《阿银姑娘》所作的序曲。《阿银姑娘》反映了东北人民反抗日本帝国主义的英勇斗争，谴责了反动派投降卖国的卑劣行径。这是一首歌词，根据这首歌词谱写的歌曲在抗战期间曾经广为传唱。它如军号和战鼓一般唤起民众，投入反抗日本侵略者的伟大斗争。

这首诗具有强烈的鼓动性和战斗性。在第一节中，诗人以崇敬的心情歌颂为挽救垂危的民族而抗战不歇的志士。志士的鲜血灌溉着鲜花，使鲜花开得特别茂盛，五月的鲜花掩盖着志士，格外耀人眼目，逝者已矣，但鲜花生生不息的生命力终究是无法扼杀的。两者互相辉映，给人以强烈的悲壮美的感染。第二小节，从"他们"（烈士）转到"我们"，从激情的赞颂转为冷峻的描述，告诉人们切莫忘记国破家亡的痛苦，"知耻而后勇"，只有记住国耻，记住仇恨，才会有奋起和反抗，踏着烈士的血迹前进，诗句的感召力也就在这里。第三节中又转换了角度，诗人以愤怒的心情揭露了投降主义者的卑污，将"敌人的铁蹄越过了长城"，与"中原大地依然歌舞升平"两种情景相对照，令人感慨不已。至此，诗人再也按捺不住愤怒的感情，他在第四节中直接发出了唤起被压迫者的吼声，副歌重复一遍，突出了亿万人民挥动铁拳投入战斗这样一个令人难忘的特写镜头。

作为歌词，这首诗的语言流畅，音节也很和谐，十分适于咏唱。这首诗除副歌外，每节四行，节奏也大体均齐，用韵既严密又灵活，完全以情感的表现为前提，这种韵律的安排，突出了诗句的吟唱性。（耿建华）

给 战 斗 者（原诗略） 田 间

田间的《未明集》、《中国牧歌》、《中国农村的故事》等诗集的出版，并没有给他赢得太多的荣誉，也没有使他产生广泛的影响。然而，《给战斗者》（桂林南天出版社 1943 年版）这首长诗一经问世，却立刻使他声誉鹊起，产生了广泛的影响。所以，此诗可以说是作者的成名作。

此诗题为《给战斗者》，意即献给广大拿起武器、反抗侵略的中国人民。其中不仅包括身强力壮的年轻士兵，也包括广大的儿童、老人和妇女。诗的开篇是个引子，后面共分七段，但段与段之间并不匀称，或长或短，悬殊很大，全以诗人根据自己当时的感情起落和笔端的自由抒写而决定。

在诗的开篇部分，诗人强忍着满腔的怒火，只是以极其冷静的笔触，如实地描写了日本侵略者如何"在没有灯光/没有热气的晚上"突然袭击中国的，以及他们对中国人民的屠杀。寥寥几笔，就勾勒出了中国人民的灾难和日本侵略者的凶残。而接下来的第一段，则可以说是一个过渡，它没有什么具体的内容和描写，只是简括地说明：号角已经吹响，中国人民站起来了。

到第二段，作者才以一种喜悦兴奋的心情，具体地描述了“七七事变”以后中国人民的全面抗战，以及我们为什么要抗战的理由。在第三段，作者又把笔墨洒开去，以一种无限深沉和依恋的心情，以一种非常粗犷而又形象鲜明的语言，追溯到我们这个民族的遥远的过去，我们的祖先是怎样世世代代在这块土地上耕种生息的。到第四段，作者又把笔一下收拢过来，在敌人侵犯蹂躏、肆意绞杀的今天，我们到底“是战斗呢，还是屈服？”于是，针对上面所提出的问题，作者在第五段中作出了鲜明的回答：我们必须战斗；我们不能“屈辱地活着”，也不能“屈辱地死去”。到第六段，作者则更进一步地鼓励人民：我们不要怕死，我们不会死，我们“宁死也不屈服”，我们的“前面就是胜利”。最后一段短短的五行句子：

“在诗篇上，/战士底坟场，/会比奴隶底国家/要温暖，/要明亮。”

这实际上就是告诉人民，我们即使在沙场上战死了，也要比做一个亡国奴更光荣，更值得骄傲。

关于这首诗，作者说它只是一个“召唤”，“召唤祖国和我自己，伴着民族的号角，一同行进。”（《写在〈给战斗者〉的末页》）用“召唤”二字来概括全诗的主旨，是再恰当不过了。诗中虽然一会儿写日本侵略者的凶残野蛮，一会儿写中国人民的全面抗战，一会儿又写到中华民族古老的过去，目的就是唤起战斗者对人民、对祖国、对中华民族的深沉的爱，燃起战斗者对侵略者的刻骨的恨，“召唤”大家拿起武器，坚决地同敌人血战到底。全诗自始至终漾溢着战斗的热情，震响着战斗的召唤，真实地反映了那个时代的抗战情绪。

此诗在革命精神上也许能看出马雅可夫斯基的一些影响。但在表现形式上，与马雅可夫斯基的诗还是有所不同的。马雅可夫斯基的诗虽然长短不一，参差错落，但在俄语中都有格律讲究，符合严格的“三一律”，而田间的诗却没有格律讲究。作者自己称之为“长短句”。不过，这种“长短句”，可以说是作者为了增强诗句和情绪上的力度而故意安排的。

“我们/必须/拔出敌人的刀刃，/从自己底/血管。”

诗中往往把一句话拆成数行，虽然占去一些篇幅，好像拖沓一些，实际上恰恰相反，显得简短、干脆，给人一种铿锵的力，如同“一声声的‘鼓点’”（闻一多：《时代的鼓手——读田间的诗》），令人热血沸腾，精神振奋，不自禁地迈着坚定而沉着的步伐，一步步地走向战场，迎击敌人。

还有，诗人将一句话分拆成数行的写法，并不是盲目、随意的，而是有着作者自己的推敲和讲究。有时候是根据情绪上的节奏，有时候是根据音节上的节奏，有时候则是为了将一些需要强调的字面凸现出来，才让它另起一行，如：“我们/复仇的/枪，/不能扭断。”在这里，“枪”字就是为了强调而另起一行。又有一些时候，则是有意将一些富有画面或实物的宾语，如“瓜豆”、“蓝布”等另外分行，以增强诗的形象感。

总之，此诗没有过多的夸张和比喻，也没有华丽的辞藻，却以一种质朴刚健的实写取胜。诗中高昂激越的爱国热情，鼓点般深沉而又铿锵的音节，至今读来，犹能使人感奋不已。（孙琴安）

假使我们不去打仗

田 间

假使我们不去打仗，
敌人用刺刀
杀死了我们，
还要用手指着我们骨头说：
“看，
这是奴隶！”

一九三八年作

选自《抗战诗抄》，新华书店1950年版

1938年春，田间随西北战地服务团到达延安。为适应现实斗争的需要，他与几个同志一起发起了街头诗运动。他们把揭露日本侵略罪行、鼓舞人民斗志的诗篇，写在墙壁、岩石和大树上，这首诗便是其中著名的一首。

向群众说明为什么要抗日，这是一篇大文章，需要政论家去完成。田间的《假使我们不去打仗》，好像一篇抗战的动员令。但诗人没有长篇大论地讲述抗战的大道理，而是采取寓正于反的艺术手法，急骤地推出了一个假定的镜头，集中揭示了假若不去打仗的危害性，从而激发军民同仇敌忾地去与敌人血战到底。如果不去跟敌人打仗，将会怎么样？诗人指出了两种严重恶果：一是“敌人用刺刀/杀死了我们”，这是关系到每个人的生命安危与国家民族生死存亡的重大问题；二是更进一层，敌人不仅要消灭我们的生命，而且还要从精神上侮辱我们，“用手指着我们骨头说：/‘看，/这是奴隶！’”头一层意思大家容易看到，如果诗篇到此为止，就会一般化。第二点是诗人开掘出的深层思想，它更触动人的灵魂。如果国家沦为日本侵略者的殖民地，中国人民就成了奴隶，那还有什么自由可言？据田间自己讲，抗日战争年代，在隆隆的炮声中，他经常默诵着裴多菲的诗句“生命诚宝贵，/爱情价更高，/若为自由故，/二者皆可抛”，这首诗的创作，也许受到裴多菲诗作的启示吧。由于这首诗表达出了时代的典型情绪，因而能点燃广大读者的心头之火。

闻一多指出：田间的诗“没有‘弦外之音’，没有‘绕梁三日’的余韵，没有半音，没有玩任何‘花头’，只是一句句朴质，干脆，真诚的话，（多么有斤两的

话!)简短而坚实的句子,就是一声声的'鼓点',单调,但是响亮而沉重,打人你耳中,打在你心上。"

这首诗在句法上看似平淡无奇,不押韵,不整齐,完全散文化。但恰恰这样,既表现出街头诗的明白晓畅的大众化特点,也体现了田间诗的个人风格。 (蔡清富)

坚 壁 田 间

狗强盗,
你要问我么:
"枪,弹药,
埋在哪儿?"

来,我告诉你:
"枪,弹药,
统埋在我的心里!"

1943 年 6 月作

选自《抗战诗抄》,新华书店 1950 年版

抗日战争时期,抗日军民曾运用多种斗争方式对付日本侵略军的"三光"政策。"坚壁清野"即是其中的一种。"坚壁清野"就是把粮食、枪弹等各种物品埋藏起来,不让敌人得到,这是抗日战争期间,我抗日军民对付日本侵略军的"扫荡"而采用的一种方法。这首极简短街头诗就是写"坚壁清野"的。好的街头诗既有明确的宣传目的,又有艺术性。这首《坚壁》正是宣传品与诗的统一体。基于生活体验,诗人采取虚拟手法,借一种假定的情境,塑造了"我"的高大形象。开头直呼敌人为"狗强盗",三个字把烈火般的愤怒和仇恨倾泄无遗。"你要问我么:/'枪,弹药,/埋在哪儿?"这个设问表示"我"已把敌人看透了,寥寥几行,"我"的从容自信,敌人的气急败坏,均已跃然纸上。

"我"针对敌人的心理,欲擒故纵,故意说"来,我告诉你",以此嘲弄敌人。有了这番嘲弄,被侵略的弱者就转化成为精神上的强者,这是全民抗战的真实写照,也是现实主义诗歌艺术的成功表现!

这首诗只写了"我"面对敌人搜查时的几句嘲弄斥责之词,而对遍身武装的敌人却有意冷落,不费笔墨,作者以精当的剪裁,给读者留下了想象的广阔天地,同时也强化了诗作的表现力。 (吕家乡)

山 中

——题贺龙将军

田 间

师长飞马上山
谁也不曾听见
那马蹄一响
他已到半山间

枪林弹雨中
他走上山
勒马一看
人像立在马上
要扑下山
全山陡的一惊

将军轻轻的
冷声一笑：
“一块石头
也不许他侵犯！”

那匹马、又高
又红的骏马
不用人拴
崖前姗姗踏踏
如一轮红日
搭着一副铜鞍

将军背倚岩石
冷笑转成欢笑

抽烟闲谈中
打完大歼灭战

1945 年左右写
选自《抗战诗抄》，新华书店 1950 年版

《山中》是组诗《名将录》中的一首，取材于 1939 年贺龙（当时任八路军 120 师师长）所指挥的陈庄歼灭战，1945 年左右才写出，可见酝酿之久。从《山中》可以看出作者在题材的选择和提炼上颇具匠心。

《山中》共五节，包括若断若续的五组镜头，如题所示，所有的镜头都是在“山中”摄取的。第一节是“师长飞马上山”的一组镜头，突出了一轻二快的特点，表现了贺龙的飒爽英姿和雷厉风行的性格。第二节是贺龙在山顶的一组镜头，抓住三个动作来写。一是“他走上山”，以“枪林弹雨”的环境烘托他履险如夷的气概。二是“勒马一看/人像立在马上”，具体描绘了他居高望远的神态，暗示了他对地形、敌情的细致观察。三是“要扑下山”，“扑”字下得好，“要”字下得更好，“要扑”而尚未扑就已经发生了如此影响：“全山陡的一惊”。山都震惊，何况敌人？第三节是一个特写镜头，只突出了贺龙师长的一个表情、一句话，表现了他对敌人的轻蔑和歼灭敌人的必胜信心。第四个镜头里只有马没有人，以马衬人。指挥所外骏马的悠闲自在，暗示了指挥所内师长的从容自若。最后一个镜头是：“将军背倚岩石/冷笑转成欢笑”。还配上一句画外音：“抽烟闲谈中/打完大歼灭战”。“背倚岩石”又一次与题目相扣，这个动作表现了师长的轻松自在。整个大歼灭战的过程未着一字，作者却把着眼点放在师长的表情变化上：“冷笑转成欢笑”。这个细节的意味极其丰富。师长的“抽烟闲谈”和开怀“欢笑”，给读者留下了豪爽开朗、平易近人的印象。战前周密准备，部署得当，战时雷厉风行，指挥若定，这才有后面的“抽烟闲谈”和倚石“欢笑”，前后的两种不同情调互相映衬，构成了贺龙师长多侧面的统一形象。

这首叙事短诗不求故事的连贯和场面的完整，只是抓住几个片断、几个细节来点染人物的精神风貌；每一个片断和细节都能启发读者的联想，这正是叙事短诗所特有的长处。　　（吕家乡）

自由，向我们来了　　田　间

悲哀的
种族，
我们必须战争呵！

九月的窗外，
亚细亚的
田野上，
自由呵……
从血的那边
从兄弟尸骸的那边，
向我们来了，

像暴风雨，
像海燕。

选自《给战斗者》，希望社 1943 年版

抗日战争初期，日本侵略者气势汹汹，我国国土接连沦陷。有的人别有用心地对战争前途散布悲观论调。这首短诗在这种背景下发表，具有强烈的现实意义。

开头不称呼"同胞们"，而称呼"悲哀的种族"，这在当时有特殊的感召力，能一下子使读者想到中华民族遭受侵略，失去自由、独立的危险处境，激起对侵略者的仇恨和杀敌救亡的热情。在这样的心理基础上，"我们必须战争呵"的呼唤当然就更加深人人心了。接着诗人向"悲哀的种族"的同胞们报告了一个消息：自由向我们来了。这是个好消息，但作者并不急于一下子说出，而是先向人们展示了一个广阔的时间和空间："九月的窗外，亚细亚的田野上。"等到读者的视野被拓宽，急于看到什么的时候，作者这才重重点出："自由呵……/从血的那边/从兄弟尸骸的那边/向我们来了。"有的诗人喜欢依照外国神话把"自由"描绘成女神形象；田间则不然，在他的心目中，"自由"是和残酷的战斗一起走来的，换言之，民族自由和民族解放战争已经是两位一体，不能分割了。

写到这里，诗人意犹未尽，于是在稍作停顿之后，又作了这样的补述："像暴风雨，/像海燕。"前者状其迅猛雄伟，不可阻挡，有刷洗山河之功；后者状其矫健顽强，不屈不挠，有穿云破雾之力。只要把自由和战争看作两位一体，这两个比喻是容易领会的。

本篇的分节分行别具一格。如果按一般的分节标准，似应把前三行作为一节，以下作为另一节。田间的分节不是以"意思"为准，而是以内心感受为准。在他的感受中，战争和自由是两位一体的，所以他把"必须战争"的呼唤和"自由走来"的传告连为一节，如果分开就把诗的一体性割裂了。当作者心中浮现出"像暴风雨，/像海燕"的情景时，他的情绪进入了新的境界，因

此，他把这两行单独作为一节。本篇的诗行短促有力，确如闻一多所说，是“一声声的鼓点”，“不只鼓的声律，还有鼓的情绪”。　　（吕家乡）

牧

韩北屏

——写给舞鹰

我与你像游牧时代的人们一样，
一心选择那多草
多阳光的平地，
我们也是为了放牧而来的，
不过被牧的不是牛羊，
而是我们爱自由爱阔大的心与眼。

在那平地上，
你底胸贴着地，
你底赤裸的双足敲击着地，
你底两手戏弄着毫无礼貌的小草，
而你底眼睛，
智慧的眼睛啊，
凝视着那些为蚯蚓所织的
泥土的花朵。

我挽着你底手，
让你初初踏着泥土的双足，
踏过起伏的丘陵，
我们踏在隆起的小丘上，
好像踏在巨人的手臂上，
深深地感到生命的甜美，
与天地无限的空旷宁静。

一只矫捷的苍鹰底影子

掠过你眼前的草上，
你扬起分披栗色柔发的头，
注意着自由翱翔的巨禽，
在蓝色的溶液中飞舞。

你扶着我底膝盖站了起来，
伸出了你底小手，
对着飞舞的苍鹰在招摇。
你天真而骄傲地
发出了真纯的感情的对呼，
你神往于鹰的飞舞，
而我陶醉在你庄严的表情之中。

选自《闻一多全集》之四《现代诗抄》，开明书店 1948 年版

大自然对于诗人们来说向来具有一种特殊的亲和力，从五四时期的郭沫若、冰心到后来的徐志摩、朱湘等诗人，都写过不少赞美大自然的诗篇，现在人们感兴趣的是：作为一个受过现代派诗风影响的《牧》的作者，他将怎样不同寻常地处理自己的题材，抒发自己真挚的情愫？

人类早期经历过一个游牧时代，此诗一开始就写到"像游牧时代的人们一样"，令人不禁摆脱喧嚣的尘世，想起邈远莫测的古代，诗作也因此增添了一份奇妙的独特的氛围。不过游牧时代的人们放牧的对象是牛羊，放牧的目的是为了求得生存的物质资料，而"我与你"并无放牧的实际对象，纯粹是为了求得身心的解脱和自由，这就显出古与今、诗人和牧人们的巨大差异来了。诗人所以不直写"爱自然"、"到大自然中去"之类，而要以放牧为比喻，引牧人为知己，显然是为了和直陈其事的现实主义诗歌、直抒其情的浪漫主义诗歌相区别，借助于独特新颖的比喻委婉曲折地抒发自己的心意。

此诗有一个副标题："写给舞鹰"。舞鹰是作者的孩子。《牧》不仅借早先的牧民暗示自己向往自然的情思，还着意通过孩子的眼睛来窥探和领略大自然的美丽和可爱，这就使得诗篇更曲折，也更富于人情味。出现在第二节中的孩子，自由自在，无忧无虑地开始了和大自然的接触与交往："胸贴着地"——弄脏了衣服又有什么要紧！赤脚敲着大地——大地喜欢这一直率的举动，决不会责怪孩子，不是在大地上生长的小草也同样显得"毫无礼貌"吗？还有，蚯蚓织成的"泥土的花朵"自然当得起孩子用"智慧的眼睛"去窥视——只有忙于在尘海中跋涉的成年人才不会理会自然界所包蕴的美丽和

神奇!

诗的最后两节出色地描绘了一组连续的动态的画面:苍鹰掠过草地,高高地飞翔在天空;孩子伸出小手,庄严地发出了欢呼。人与自然得到了沟通,取得了共同点,进而构成了一种浑然一体、互相交融的境界,这是多么值得赞美啊,无怪乎"我"对着"神往"的"你"要久久地"陶醉"了。实际情况很可能是"我"——"你"——"苍鹰",即年长的"我"领着幼稚的孩子去观看苍鹰,但在诗中却被处理成为"苍鹰"——"你"——"我",即后者不断地从前者得到启发,这显然是寓有深意的,作者的潜台词是:向大自然回归,向全身心倾注于大自然的孩子学习。

《牧》共五节,节无定行,行无定字,各节均不押韵,一切以感情的自由抒发和表达为依归,这是符合现代派的诗学观的。另外,诗中以"泥土的花朵"形容蚯蚓的"劳动",以"蓝色的溶液"比喻澄碧的天空,也都可以看出现代派诗风的影响,但它不像某些现代派诗篇那样刻意求奇、晦涩难解,大体上保持了一种通达顺畅的艺术风格。　　(孙光萱)

非洲三题　　韩北屏

夜　鼓

几内亚北部的康康,是非洲腹地,我在此夜闻鼓声,不禁神往。

夜的脚步踏上非洲腹地,
花红变紫,叶绿转浓,
人影儿在明镜中消失,
黑色变成了统治的君主。

夜的脚步踏上非洲腹地,
各种音响如海潮退去,
听不见雷鸣般的喧闹,
最后只剩下沙沙细语。

夜的脚步踏上非洲腹地,
我在旷地中悄悄漫步,
天空中有繁星闪烁,

地面上有流萤相扑。

突然,传来阵阵鼓声,
鼓声起自树林的深处;
最初的几击,像独白,
像一个人悲怆的哭诉。

接着是连续的敲打,
那声音像人们举臂高呼,
那声音像万箭齐发,
那声音像急速转动的机杼;

那声音像暴风骤雨,
那声音像山洪奔腾而至,
那声音像虎在跃狮在舞,
那声音驱黑暗、天欲曙。

鼓声催动落叶离枝,
篝火绽开红莲千万簇;
沉睡的树林苏醒了,
大地颤栗、呼吸急促。

非洲之鼓啊非洲之鼓,
人类最天才的创造;
鼓点能说出抒情的妙语,
鼓点能表达民族的欢笑;

鼓点能向宾客致词,
奉上欢笑的曲调;
鼓点能在大庭广众之间,
赞美一个妇人的娇娆。

非洲之鼓啊非洲之鼓，
猎人的眼睛，飞传的公告；
侵略者像野兽一样袭来，
鼓声立刻发出警号。

鼓声穿过莽莽的原始森林，
鼓声越过寸步难行的池沼，
鼓声沿着奴隶的道路急驰，
鼓声使弓上弦、刀出鞘。

夜更深了，夜更深了，
下弦月升上木棉树梢，
非洲的鼓声越敲越急，
声声撩动我激荡的思潮。

我脚下是非洲古战场，
黄沙里埋着断矢和钝刀；
老杜尔率领善战的儿郎，
当年杀得侵略者鬼哭神号。

我不必为往事伤感，
黑非洲已经破晓；
米罗河畔草色青青，
芭蕉绿、芒果香、鱼儿活跃。

非洲之鼓啊非洲之鼓，
曾经为祖先的光荣而敲，
曾经为反抗奴役而敲，
曾经为屈辱的生活而敲；

现在为自由独立而敲。
敲吧，非洲之鼓！
悲愤的声音极度深沉，
欢乐的声音响遏云霄。

1963 年

选自《诗选》(1949—1979)，人民文学出版社 1980 年版

这是一首描述在非洲腹地的旅途见闻的政治抒情诗。

游非洲，见闻很多，可诗人在这里只写了鼓声。鼓乃非洲的寻常之物，是黑人用以表情达意的工具。作品中的鼓，既是写实，又是象征，具有独特的表现力。诗中写“我”在笼罩着夜色的“旷地”漫步，“突然”“阵阵鼓声”打破了夜的沉寂。这不是普通乐队的演奏声，这是非洲人民觉醒的吼声，这是他们期待黎明、追求解放、召唤战斗的鼓声。诗人就是以自己对鼓声的细微感受开拓了一个广阔的思想境界，并使豪迈诗情的抒发与具体形象的描绘紧紧结合在一起，显得自然浑厚，真实感人。

夜鼓的声响是整篇思想的象征体，也是全诗情感的附着物，对于鼓声的描写是否成功就成了全诗抒情成败的关键。为此，诗人以浓笔重彩用多种方法描绘鼓声。

第一以“夜”铺垫，突出鼓声：诗中首先写黑夜来临时的颜色、声音、天地的变化。这是写“夜鼓”的“夜”，为鼓声的出现作铺垫，为“驱黑夜、天欲曙”，“非洲已经破晓”的鼓声的象征喻意作了伏笔。

第二是多方设喻，描绘鼓声：诗中写鼓声像“独白”、“哭诉”、像“举臂高呼”、“暴风骤雨”……连用了十多个比喻，从声响、动作、情感、色彩等多方面去描绘鼓声，其中还结合着运用拟人的手法。

第三是渲染气氛，烘托鼓声。诗作不仅开头以“沙沙细语”的深夜气氛托出鼓声，而且篇中还以“落叶离枝”、“树林苏醒”、“大地颤栗”、“月上树梢”等来烘托鼓声的时轻时响、时缓时急，衬托出鼓声的威力与作用。

第四是以情绘声，情声交融：“侵略者像野兽一样袭来”，“鼓声立刻发出警号”，鼓声还会“哭诉”、“欢笑”……这是以情绘声，以声传情。鼓声不仅传达了非洲人民的感情，而且还“撩动我激荡的思潮”。最后四节诗就是写诗人随着鼓声“越敲越急”、心潮逐浪高的真情实感。这是写诗情，也是写鼓声，情与声构成同一个描写对象的两个方面。如果说以上是正面写鼓声，把感情蕴含其中，那么以下四节则是正面写感情，由“情”驾驭鼓声的变化，全诗以情绘声，以声传情，情声交融，融为一体。 （宋恒亮）

二月之窗

〔台湾〕纪　弦

二月来了，
我抚摩无烟的烟斗，
而且有所沉思。
我沉思于我之裸着的
淡蓝的下午的窗——
彼之透明的构图使我兴忧。
西去的迟迟的云是忧人的，
载着悲切而悠长的鹰呼，
欸软地，如青青海上的帆。
而每一个窈窕多姿的日子，
伤情地，航过我的二月窗。

选自《中国新诗赏析》，台湾长安出版社 1981 年版

这是一首动人的乡愁诗。二月来了，春天来了，草木葱茏，大雁北去，一切都该显得生机勃勃，但是远在异乡的诗人，却被窗外朝着家乡方向流动的风景，牵动浓烈的乡愁。“西去的迟迟的云是忧人的”，这是由台湾飞向大陆方向的云，而诗人思乡之心如火似风，所以那云即使飞行得很快，诗人也嫌它太慢了。云之慢衬托出诗人情之切。接着下一句“载着悲切而悠长的鹰呼”一语双关：表面上是描写慢悠悠的云层上载着悲切而悠长的鹰的飞行声，实际上这是一种象征，以悲切而悠长的鹰呼象征诗人思乡之心境。这一句诗传神万分，尤其是“鹰呼”二字，一下子把静景变成动景；把静态性的意象变成了动态性的意象，像一望无际平静的草原上突然有一架飞机由低空飞过，留下一条长长的白带，使原来的视觉意象加入了听觉意象，造成静中有动，动中有静，动静结合，给人无限遐想的美丽画面。读者可以想见诗人那悲切的乡愁，是那样深沉而悠长。

这首诗的题目是“二月之窗”，因而全诗紧扣着诗题展开。诗的第一句“我抚摩着无烟的烟斗”，是诗人的自画像。嘴里叼着一支大烟斗，手里拄着一根拐棍，鼻梁上架着一幅深度的眼镜，这是纪弦最具特征性的形象。值得注意的是和吟诗时烟斗冒着浓烟相反，此时的烟斗是无烟的。这是为了衬托诗人心情悲凄，冷寂与忧伤。诗人把从窗口看到的空中景象比作蓝色的大海，把天空飘飞的云层比作船帆。这个比喻，又使整首诗的意境由静态变

成了动态，这个比喻为诗人铺展和抒发无限的乡愁创造了广阔的空间。诗的最后两句"而每一个窈窕多姿的日子，伤情地，航过我二月的窗。"把单数变成了复数。大大地加重了乡愁的浓度，伸延了乡愁的长度。"每一个"在这里起着无尽的伸延与扩大的效应。"窈窕多姿的日子"，本来是非常美丽动人的，但是，由于乡愁之故，它们只有伤情地航过我二月的窗，这里诗人把客观外在的美与主观内在的悲，又作了恰切的反衬。"航过"二字又与全诗的构思回复呼应。诗虽短，通过巧妙构思，内涵却十分丰富。 （古继堂）

你的名字

〔台湾〕纪 弦

用了世界上最轻最轻的声音，
轻轻地唤你的名字每夜每夜。

写你的名字。
画你的名字。
而梦见的是你发光的名字。

如日，如星，你的名字。
如灯，如钻石，你的名字。
如缤纷的火花，如闪电，你的名字。
如原始森林的燃烧，你的名字。

刻你的名字！
刻你的名字在树上。
刻你的名字在不凋的生命树上。
当这植物长成了参天古木时，
呵啊，多好，多好，
你的名字也大起来。

大起来了，你的名字。
亮起来了，你的名字。

于是，轻轻轻轻轻轻轻地唤你的名字。

选自《中国新诗赏析》，台湾长安出版社 1981 年版

这一首诗可以使我们领略意象与旋律之美。

纪弦创造性地以恋人的“名字”作为全诗的构思中心和中心意象，并以色彩缤纷令人目不暇接的比喻，围绕中心完成全诗的意象结构，像一个优秀的建筑师完成一幅得意的蓝图。《你的名字》一开始，就出现了诗的抒情主人公的形象，他用第一人称的呼告语呼唤恋人的名字。如果诗人把“你的名字”具体化，全诗就会因那种特定的限指性而减色，抽象的“你的名字”的泛指性，能将个人的感情经验提升到普遍性的层次，引起读者对不同名字的美的联想，从而共同参与审美创造。在第一、二两节中，“呼”、“唤”有声，是听觉意象，“写”、“画”有形，是视觉意象。日有所思，夜有所梦，“梦见”则应该是如真如幻的意觉意象了。在第三节中，诗人以一系列比喻来比拟恋人“发光”的名字，而诗人的才华也于此“发光”。这一节连用七喻，虽然都用“如”字构成明喻，但却无单调之感，这主要是因为：其一，运用了“博喻”这一艺术手段。人常说“好有一比”，纪弦却连用七比，有强烈的印象趣味，不让苏东坡《百步洪》中的连珠妙喻专美于前。其二，在意象的强度和语式的幅度上多加变化。“日”、“星”、“灯”、“钻石”、“缤纷的火花”、“闪电”以及“原始森林的燃烧”等，同为“发光”则一，但光亮的程度各异，它们并置在一起，可以看到殊而不同的变化，也可见诗人求异性思维在这里作扇形展开。第四节也颇为精彩：“刻你的名字！刻你的名字在树上。刻你的名字在不凋的生命树上。”海枯石烂的恋情，在这里得到了一种特殊的美学方式的表现。总之，第三节写“发光”之“亮”，第四节写“长成”之“大”，角度虽各有不同，但像四面八方的箭矢都奔向一个红心，诗人花样翻新的赞美辞都是奉献给一个芳菲的名字。

《你的名字》虽然不讲究脚韵，但它却追求圆顺而流畅、优美而动听的旋律，宛如一阕悦耳清心的轻音乐。它的旋律美的形成，一是由于“复沓”。第一节的“最轻最轻”和“轻轻地”乃至“每夜每夜”，是紧相承接的反之复之的语词复沓；第二、三两节中连用七次于每句结尾的“名字”和“你的名字”，是同一句型的接连复沓；第四节前三行“刻你的名字”以及二、三两行的“在树上”与“在不凋的生命树上”，是句首与句尾的短语复沓；结尾一节七个“轻”字的连用，是同一词语在句中的复沓，而这一节每一行结尾的“你的名字”，则又是句尾位置上的复唱了。试想，如果取消了复沓，这首诗怎么还会有这种动人的风情？构成旋律美另一个重要因素就是“回环”。例如开篇一节和全诗最后一句的“于是轻轻轻轻轻轻轻地唤你的名字”，构成了首尾的重复与呼应，即整篇美学结构的大回环；诗的第三节的四行，承接第二段末句“而

梦见的是你发光的名字”，构成近距离节与节的回环；第四节的六行，是对第二段前二行“写你的名字”与“画你的名字”的承接，这是远距离的节与节的回环。值得注意的是，最后一节首句“大起来，你的名字”，与前一节末句“你的名字也大起来”，构成连锁式回环；第二行“亮起来，你的名字”，则与第三节构成遥应式回环，而“亮起来”又和第二节末句“发光的名字”互相照明，像夜晚的原野上两盏互相呼唤的灯光。总之，有了多变化而求统一的复沓与回环，我们读这首诗“每夜每夜”，就犹如聆听一首深情曼妙的谣曲了。

（李元洛）

一片槐树叶

〔台湾〕纪 弦

这是全世界最美的一片，
最珍奇、最可宝贵的一片，
而又是最使人伤心、最使人流泪的一片，
薄薄的、干的、浅灰黄色的槐树叶。

忘了是在江南、江北
是在哪一个城市，哪一个园子里捡来的了，
被夹在一册古老的诗集里，
多年来，竟没有些微的损坏。

蝉翼般轻轻滑落的槐树叶，
细看时，还沾着些故国的泥土哪。
故国哟，呵呵，要到何年何月何日
才能让我再回到你的怀抱里
去享受一个世界上最愉快的
飘着淡淡的槐花香的季节？……

选自《台湾抒情诗赏析》，香港南粤出版社1983年版

离开大陆多年的纪弦，有一天翻开一本诗集，忽然发现其中夹有一片故土的槐树叶。他睹物生情，灵感闪光，迅速抓住“一片槐树叶”这一意象展开构思，完成了这一精美的诗篇。从一个特殊的审美角度表现了“乡愁”这一文学中的永恒主题。

诗分三段。第一段前三行采取类似于叠句的形式，三次强调“一片”，而且“一片”这个数量词都出现在同一位置，即每一句的尾部，这样就突出了全诗的中心意象，并加强了感情的渲染。诗人说，这一片是“全世界最美的”，“最珍奇、最宝贵的”，而又是“最使人伤心，最使人流泪的”，这三句都是从抒情主人公的感情和意念落笔。第四句才在末尾的位置点明是“槐树叶”，而树叶的形态与颜色则是“薄薄的，干的，浅灰黄色的”。至此，诗人已点明题目，并且从外形和意蕴的触发上对“一片槐树叶”作了集中的描绘。

第二段进一层表现。那片槐树叶之所以使人钟爱并伤心，原来它来自“江南”或者“江北”。虽然从那座城市那个园子里捡来已不可追忆，但它总归是来自海峡对岸的故土。它当时被夹在一本诗集里可能是并不经意的，但多年来竟丝毫无损，这大约并非偶然吧？如今，落在有心的诗人眼中，它却撩起别是一番滋味在心头的浓郁乡愁了。

第三段是全诗的高潮。第一句再次点明“槐树叶”，它“蝉翼般轻轻滑落”，一以表现槐树叶之轻而且薄，一以抒写主人公小心翼翼、倍加爱护的心态。树叶来自故土，何况细看之下它还沾着些那里的泥土？此时此刻，诗人情思激荡，一发而不可收，在“故国哟”的荡气回肠的呼告语以及“呵呵”的感叹强调之后，诗人言之不足故复言之，从“要到何年何月何日”的递减句式开始，用一个长句抒写他的绵绵的故土之恋。这里，一个长句分四行抒写，是为了诗的外在形式的需要。因为句式过长，影响节奏和诵读，至于四行构成一个长句，则是为了表现主人公恋情的悠远深长了。

诗的前面写“槐树叶”，主要是视觉意象，而结尾的“淡淡的槐花香”，则是清香缥远的嗅觉意象，视嗅交感，加强了诗的感染力。“人生自古伤离别，更那堪冷落清秋节”（柳永《雨霖铃》），秋天是怀人的季节，槐树又偏偏不是在春日而是在秋天开花，“欲到清秋近时节，争开金蕊向关河”（罗邺《槐》），于是，全诗就在悠然不尽中结束，留给读者去品味的，是那淡淡的花香和袅袅的余音。　　（李元洛）

北海白塔　　贾　芝

呵，你孤高的灵魂，
竖立在美丽的地方，亲白云。

每天都有新的陌生的人，
在你的脚下走过，
你不曾与他们相亲。

四边的水上，
激打出桨的声音，
花朵儿在荷叶上睡了又醒来，
这一切不都是你耳边熟悉的，
在每个时辰？

走过的白云，
都喜欢受你顶礼的亲吻，
呵，孤高的灵魂，
你碧水的眸子，
将永远望着陌生的人？

7月10日黄昏

选自《水磨集》，泉社1935年版

北京北海是游客神往的游览胜地。游北京必游北海，游北海必游白塔，白塔是北海的标志和象征。

然而，诗对白塔几乎没有描绘，而不过是借白塔这一意象表达诗人自己的一种感受、一种心情、一种略带哀愁的思绪、一种智者的失落感和孤独感。而这种感受是通过艺术形象概括出深厚的生活内容，从中呈现出来的。诗人似乎从白塔这一意象上感受到了当时社会环境的沉闷窒息、人际关系的冷淡隔膜，以及蕴藏在人们（包括诗人）心中一种急于冲破孤独网络的焦灼的愿望。

该诗通篇拟人，显得生动活泼，亲切自然。诗人赋于白塔以思想、以感情、以性灵、以品格，使它展现人的声情笑貌，把本属无生命的人文景观简直写活了，寥寥几笔，勾勒出一个纯真、高洁、孤傲的孤独者形象。以人来比拟白塔，以白塔来象征孤独者，可说恰到好处。诗人用词准确熨贴，以"竖立"来衬托白塔之巍峨高耸之貌，以"亲白云"来暗示白塔之"孤高"，不曾与人相亲。第二人称对话式的手法，使得抒情气氛表现得更为集中强烈。诗人警策之言随着对话的深入，不露痕迹地抒说，给人启迪，令人思索。因而也给这首诗在拟人化的诗意中闪烁着哲理的光泽。

这首诗的另一个特点是：反诘句式的反复运用，推动诗的情致向高潮发展。反诘句的设置，是以疑问形式表示确定的意思。诗人的思想是明确的，他是无疑而问，并不要求回答，也无须回答。这种句式比直陈方式多了一个层次，不仅语言起伏变化较大，而且留有余地，让读者自己去咀嚼去回味。

第一个反诘句，诗人是想说明：即使在一群群陌生人中，也不乏有“你耳边熟悉的”“一切”，在这世俗社会里毕竟还有真善美存在，还有熟悉的事物存在，还有知己存在。有了第一个反诘句作为铺垫，第二个反诘句：“啊，孤高的灵魂，/你碧水的眸子，/将永远望着陌生的人？”就显得更富有说服力。

（林唯民）

眼

罗念生

假如我化作一只水鸥，
去到她的眼波里浮游；
白沙堤插着两行细柳，
黄铜的明镜在湖面漂浮。

我远望见那五岳的高峰，
嵩山上吹来一股熏风，
歌声与花香满湖飘送，
波光里荡漾着几道长虹。

早晚湖边有潮汐涨歇，
晶莹的水珠往山边泻，
天上挂着黯淡的眉月，
绯红的世界褪了颜色。

有一天湖水骤然枯涸，
盖上一层濛濛的白雾，
两岸的垂柳倒成一路，
镜儿埋在乌泥深处。

选自《龙涎》，上海时代图书公司 1936 年版

这首诗作于 1928 年前后。当时诗人罗念生还在北京清华学校读书，爱神把一位大眼睛的四川姑娘送到他的身旁，这首诗就是为她而作的。作者是二三十年代的诗人和散文家。朱湘曾称赞他的诗文有“奇气”。即使在他的情诗中，我们也可以体味到一种奇异的气息，那构思的出人意料，读来也

实在令人叫绝。

首先让你不能不叫绝的是它的开头："假如我化作一只水鸥，去到她的眼波里浮游"；——尽管我国的诗人，在想象中，早已把女人的眼和江河湖海联系到了一起，甚至创造出了"眼波"，"秋波"一类词语，把这种想象联系输入到了人们的潜意识中，但是有哪位诗人想象过要化作一只水鸥，到自己所爱的女郎眼波里去浮游？现在，诗人把固有的想象稍一延伸，就创造出了前所未有的诗句，让你读着感到既新鲜又自然，而且还让你生动地感受到了诗人是何等喜爱女郎的那双大眼睛的情感。你说绝不绝？

应当说，一个诗人能在一二行诗中，把本民族文化积淀中的固有想象加以延伸，就是一种不易的创造。但更不容易的，是将这种新的想象自然而然地拓展开去，化作全诗的整体构思。这首诗另一让人叫绝处，也就在于，它是那样轻松而自然地完成了这一更不容易的创造。湖岸的细柳、远望中的高峰、嵩山上吹来的熏风，风中飘送的歌声与花香，以及湖边的潮汐晶莹的水珠、天上的眉月等等，都是由第一二诗行中的"新的想象"拓展出的形象，这些形象构成了一个美的境界。在这一美的境界中，我们处处都可以感受到女郎的美妙，尤其是她的那双大眼的美妙。似乎每一笔都写的是湖，实际上每一笔都在画美人的眼睛，这一切如此难得，却又十分自然。

应当说，到了诗的第三节，一个美妙的女郎的形象已经被诗人创造出来了。诗人对女郎的赞美之情也已得到了充分的表现。在一般情况下，诗似乎也就可以结束了。但是诗人没有就此打住，还写了最后一节来展示了湖水枯涸的情景，展示了美的毁灭，爱的终结，这就使全诗出现了一个大的跌宕，蒙上了一层浓厚的悲剧色彩。——作为情诗，这样的处理，也实在太绝了。——这大概是由于诗人深受古希腊悲剧的影响所致吧。

诗人在当时是清华文学社的成员，这个文学社的成员，大多是"新诗形式运动"的参加者，注重新体格律诗的创造。这首诗，每节四行，每行四顿（或四四音组），每节换韵，格律严饬，属新体格律诗范畴。 （钱光培）

时 间 罗念生

有人说时间在光影里，但黑暗也不间的
推移；有人说它随着动力转变，
但静止也像在运行；有人说时间
原住在声音里，但沉默也像在拖延。
我忽然望见了时间，那不是一条线，
也不是一道圈；那是一个浑圆的

整体，密密的充塞着天宇，这一点
是太初也是末日，更无从分辨
过去，现在与未来，我们别怨
生命的短促，这短促是永恒的一片。

选自《龙涎》，上海时代图书公司1936年版

这首诗写于1928年前后。当时的诗人还很年轻，正醉心于古希腊哲学。古希腊的人生观和宇宙观（包括时空观），都曾经引起诗人浓厚的兴趣。《时间》一诗，也就是诗人在读哲学时产生的一丝灵感。

诗的前四行，否定了几种时间学说；后六行阐述了自己的时间观念，并由此生发出一种豁达的人生观来："我们别怨生命的短促，这短促是永恒的一片"。

诗不能成为哲学的教科书，但诗国并不排斥哲理。哲理入诗，只要作到寓理于情，或融情入理，使哲理和诗情浑然一体，照旧可以成为好诗。这首诗通篇都在讲哲理，讲宇宙观、讲人生观，但读来并不让人觉得枯燥，除了诗的语言与技巧外，我以为，其奥秘就在于它最终落实到了一个富于诗意的生命的主题。这一主题的出现，就使它脱离了一般哲理的高谈阔论，而进入了普通人的情感区域，拨动了人们情感的琴弦，从而也就使全诗（包括其中的宇宙观的论辩）都化作了一种富有诗意的人生慨叹，犹如曹操的"对酒当歌，人生几何"一样，哲理被诗化了。

这是一首五音组（或曰五顿）的有韵诗。每行由五个音组构成，行尾用韵。诗行与诗句不同号，有的诗句含在行中，有的诗句跨越两行。显然是接受了西方诗体的影响。但读来并不给人生硬的感觉，表现了诗人驾驭语言的功力。——借用西方诗体的经验来对新诗的诗行做这样的处理，是"新诗形式运动"者们的一种尝试。罗念生等人的成功，为这种诗行处理方式的推行奠定了很好的基础。（钱光培）

年 华 金克木

年华像猪血样的暗紫了！
再也浮不起一星星泡沫，
只冷冷的凝冻着，
——静待宰割。

天空是一所污浊的泥塘，
死的云块在慢慢的散化，
呆浮着一只乌鸦，
——啊，我的年华！

选自《现代》1933 年第 4 卷第 1 期

金克木是一位三十年代的诗人，与戴望舒有过交往，对当时兴盛的现代派诗风，有过独到深刻的见解。他在一篇以“柯可”笔名发表的论文《杂论新诗》中曾经尖锐中肯地指出过一些值得注意的倾向。他说：诗歌创作的症结在于书本气太重，未老先衰，因吃得太多而营养不良，缺乏新鲜感，被中外古老以至近代的传统压倒。他认为做诗并不是做学问，历来一切大文学家都来自更野蛮的成份。他呼吁现代诗要有野蛮、朴直、粗犷、新鲜的青春活力。他的结论是：“诗僵化，以过于文明故，必有野蛮大力来始能抗此数千年传统之重压而更进。”（《新诗》1937 年第 2 卷第 3、4 期）一个诗人的理论与他的创作实践之间，有时会有距离，金克木的诗创作也未必就是他的理论的优秀样板，然而他的诗确实避免了诗思诗形的僵化，而有一股新鲜、野蛮、朴质的气息回旋于其间。他是一位学问家，按常理说很容易自觉不自觉地卖弄学问，满纸书卷气，被新旧传统所压倒，因消化不良而有过重的因袭，然而他没有落入这个陷阱，他的诗是创造，直接写他的生命体验，他有一股不拘一格的才气。

《年华》写于 1933 年。当时诗人年仅二十多岁。“年华”是个美丽的字眼，按字面的本来意义讲是岁月的花朵，往往让人想起一个人如花的年龄和新鲜的青春活力。然而诗人在这个诗题下表现的，却是一种生命力被压抑被摧残的愤嫉情绪，这是尖锐的讽刺与有力的调侃。值得注意的是，诗人在这里并不渲染感伤忧郁，显得绝望而不幻灭，愤慨而又执着，这是因为洋溢在诗行之间的是一股对于因失望而无力挣扎的被动生活的嘲讽，因此，这首诗给人以力量。这就是诗的文本所蕴涵的活力。

诗里的意象颇有些“蛮野”和新奇。暗紫的猪血，完全来自生活，而“静待宰割”是个隐喻，没有一丝热气面凝冻着的青春，有如一头猪被动地等待宰割。诗的下阕，诗人以天空里毫无活气地飘泊着的乌鸦喻生活的沉闷呆滞，而又把通常是美好象征的天空喻为一池污浊的泥塘，那凝冻的云块是“死”的。这里的比喻是全新的，表现出诗人善于以创新的意象来抒写情怀。曾经有人说过：诗人的才华离不开比喻。这首诗的比喻不仅是奇特的，而且是遥远的，是象征主义诗作所惯用的“远取譬”，因而这里表示着作者对于生活的新发现和新理解。天空既如此“污浊”，乌鸦也只得“呆浮”着了；云块既

已死去，乌鸦自然也就没有了生之情绪——而乌鸦本来是可以在蔚蓝的天空愉快地飞翔的！这样，诗人既写了自己的生之苦闷，也影射了社会气候的恶劣。

总之，这诗里蕴有一股力，一股蛮野的力量。这力量既是思想的——人不能如猪那样静待宰割，也不能如乌鸦那样飘泊呆浮；也是艺术的——几个来自生活与生命体验的创新意象，表现出诗人创作的蓬勃朝气。

（蓝棣之）

雨　雪

金克木

我喜欢下雨下雪，
因为雨雪是你的名字。

我喜欢雨和雨中的小花伞，
我们可以把脸在伞下藏着；
我可以仔细比比雨丝和你的头发，
还可以大胆一点偷看你的眼睛。

我喜欢有一阵微风迎面吹来，
于是你笑了笑把伞转向前面；
我喜欢假装数伞上的花纹，
却偷眼看伞的红光映上你的脸；
于是我们把脚步放得更慢，更慢，
慢慢听迎面来的细语的雨点。

我喜欢春天的江南，江南的春天；
我喜欢微雨的黄昏，黄昏的微雨；
我喜欢微雨中小小的红花纸伞；
我喜欢下雨，因为我喜欢你。

但我更喜欢晶莹的白雪，
愿意作雪下的柔软的泥。

选自《新诗》1936年第1期

金克木是戴望舒当年的诗友，他的这首《雨雪》也让人想起戴望舒传诵一时的名诗《雨巷》。《雨巷》写春雨，写雨中的油纸伞，写在雨巷的徘徊，写雨中的期待、惆怅和愁怨，风格抑郁低沉；金克木的《雨雪》也写春雨，也写油纸伞，然而明丽清新，欢快活泼，稚气可掬，在这里没有一丝愁绪，心无纤尘，玲珑剔透。这在三十年代象征主义诗风兴起的潮流中，是很少有的。假如你读过一些魏尔伦或者波德莱尔的诗，那你也许会染上一些魏尔伦的忧郁或波德莱尔的病态敏感，你的诗不自觉地会浸染一层淡淡的拂不去的忧伤；假如你读过一些叔本华或者柏格森的论著，那你也许会染上对人生悲观的看法或者对生之茫然的感喟，你的诗不自觉地就会有一种复杂的深度，然而恰是那复杂的深度使你永远也无法再回到少年时代天真无邪的喜悦与追求之中。而现在我们看到金克木的这首诗，仿佛与象征主义的忧郁毫无关涉，仿佛作为学问家的诗人一点也没有玄想过人生的复杂含义。《雨雪》这诗明丽得如同"五四"时期汪静之或湖畔诗人那样的情诗，读这首诗使人唤起了少年时代对人生的天真美好的记忆，这也许是诗人已经从忧郁里走出来了，也许是诗人读透了叔本华与柏格森，因此能够洒脱地回到少年时代的自我。总之，这诗一点也没有被中外古老以至近代的传统所影响，诗里也没有丝毫把做诗当成做学问的痕迹。因此这诗在当时的诗坛上，是属于别一种境界，别有一番情趣的。

你看，生活，爱情，多么有情趣，在春天，在怡人的春雨里，在一把花纸伞下，这就是青年男女的世界，一个丰富的迷人的世界。青少年时代，情窦未开，正好是临近初恋而又情意朦胧的时节，在伞的遮盖下，看你的秀发，看你纯净的眼神，看你的微笑，看你脸上青春的红晕，看你摆弄小花伞，放慢脚步谛听雨打纸伞的轻快絮语。诗人通过这一系列的动作与细节，唯妙唯肖地写尽了青少年纯洁无瑕的心态与真纯的情感。这是一首写情而不涉及"性"的抒情诗，在这里，抒情主人公还未受到弗洛伊德学说的暗示。读这首诗，我们佩服诗人追忆少年时代纯真的生活情趣及其情感氛围的才情。

诗的构思精巧而又自然。诗从喜欢下雨下雪破题，因为雨雪是你的名字，诗也就很自然地进入了"情境"。接下来，以小花伞作为中心意象，以两节文字作为铺垫，充分地抒写伞下的情趣，纯真的情缓缓地渗透。第四节来个挽结，并把诗境开扩了一些，把镜头拉开了一些，仿佛要作结尾的样子。及到读了最后一节，我们才记起诗题里那个"雪"字，于是，一个突兀的转折，诗意深化了：雨是我所喜欢的，因为在雨中我喜欢上了你，但我更喜欢雪，喜欢你向我作更深入的感情渗透，——这时，我渴望是雪下的泥，把你的晶莹一点一滴地全部渗透进我的温柔里。看起来，诗的最初构思带一点游戏性，因为你的名字与雨雪二字巧合，所以我拿雨雪为题写诗了。难得的是诗人从雨雪的区分，写出了两层意思，两个感情层次，详写浅层的感情交流，略写

深层的感情愿望，诗在此作结，言有尽而意无穷，把深层的感情渴望留给对方，也留给读者去回味。（蓝棣之）

水　手

侯汝华

桅支上旋转着
七色的明耀，
青青的海面
白色的帆远了，
许多人的梦
迷失于汪洋的波涛中，
但没有一个人
知道你心中的海。

地中海畔的去年的葡萄藤
挨过了严厉的秋天，
可还是一样的凝绿？
而你的眼睛却永远凋谢了。
当薄暮的黄光
被天外的风吹动时，
你可曾感到那一年
在南中国嗅过的橙花香？

待到夜色垂落了，
星子跟灯塔的秋波
参杂着一个肺病女
歌在城头的古调，
而你的多年的劫运
又浮上黑影在记忆里，
为的是海已幽黯，
你却离家乡的果树园更远了。

——一九三五，四，十八，于广东潮州

选自《海上谣》，上海时代图书公司 1936 年版

这首诗描写了旧中国水手的漂泊生活和内心浓重的忧愁。

诗歌把水手放在航船上去描写，在航船行驶的动态中去展现水手的内心世界。

在蔚蓝色的海面上，一只"桅支上旋转着七色的明耀"的白色帆船，渐渐远去了……。诗一开始，就给人造成一种航船远逝的惆怅感，这为全诗涂上了一层忧郁的底色。接着，诗笔由航船转向船上的人——水手：这船上有许多水手，他们都有美丽的梦，但他们的美梦都"迷失于汪洋的波涛中"了。这，又给原来忧郁的底色蒙上了一层幻灭、失落的愁绪。接着，诗笔又从一般——许多水手转入对个别——"你"的描写："但没有一个人，知道你心中的大海"。用"大海"来形容人的心事，不仅说明它的涵蕴无限宽茫，而且说明它经常波潮奔涌，极不宁静，和水手的具体处境十分协调。

这第一节诗，初步展露了水手内心的失落感和不宁静。

在第二节诗里，诗人在水手("你")"心中的大海"上为我们铺设了一条可以探得海底秘密的通道："地中海畔的去年的葡萄藤，/挨过了严厉的秋天，/可还是一样的凝绿?/而你的眼睛却凋谢了。"这里，诗歌采用对比手法给人造成鲜明强烈的印象：大自然的秋天虽然严厉，但是无法改变地中海畔的葡萄藤在今春"凝绿"复萌，而人生的秋天却把水手的眼睛给弄得过早地"凋谢了"。从眼睛的变化，可以看出这位水手心灵的负载该是多么沉重。接着，诗人问道："当薄暮的黄光，被天外的风吹动时，你可曾感到那一年，在南中国嗅过的橙花香?"这里，诗歌运用设问句式把答案留给读者，让读者发挥自由而大胆的想象：也许，这位水手在"薄暮的黄光"中曾经陶醉于"人约黄昏后"的喜悦；也许，在南中国的"橙花香"里他曾享受过天伦之乐；也许有人从岸上向他挥舞过红纱巾……总之，家乡薄暮中的橙花下，肯定遗落着他当年珍重的感情的花束。诗人在这里并不直白地告诉读者那一年在南中国究竟发生过什么事情，而是让人在想象中领略诗歌的含蓄美。在诗里，一个小小的问号背后往往包含着大幅度的空白，笔墨的吝啬常常是真正的丰富。那一年在南中国嗅过的橙花香，如今已经成为压在水手心头的悲哀的忆恋了；思想感情的萧瑟的秋天，怎能不使他的眼睛过早地"凋谢"!

这第二节诗，比较含蓄地写出了水手内心负载的具体内容。

第三节诗，描写夜幕垂落后，水手内心涌起更浓重的忧愁。

航船继续前行，"薄暮的黄光"渐渐消逝了，夜幕慢慢垂落下来，在繁星跟灯塔的闪烁的秋波中，船靠了码头；这时一个肺病女正在"歌唱城头的古调"……。如此情景，勾起了水手对往事的回忆："多年的劫运"，使他"又浮上黑影在记忆里"，心中涌起了更浓重的忧愁。生活经验告诉我们：越是不幸，越是黑暗，越是遥远，人们越是更强烈地思念家乡和亲人。这位水手深深感到：这时"海已幽暗"，他"却离家乡的果树园更远了"……。结尾是韵味

深长的，不仅照应了中间（“橙花香”），还呼应了开头（“白色的帆远了”）。

（王太顺）

单峰驼

侯汝华

单峰驼走过戈壁，
孤寐者，请步足迹而前来，
我有一阕过绿洲之奇丽，
为你远行者洗尘。

我的笛曲虽已残破，
犹能回奏悦耳之音，
有人嫌为陈腐的节调，
于你都如晨兴的新鲜。

罂粟，山茶，为何而红？
野葡萄，玫瑰，为何而馥郁？
让这血艳的芬芳，
温慰你生命的颓败。

沈默吧，不要让声音
刺破你的华梦，
而恢复你冷硬之昔年，
使人感着如明月的悲惨。

莫谓旅路之辽长，
明天或有无边的雾和烟云，
请步单峰驼之后尘，
用希望矫健你的两腿。

选自《海上谣》，上海时代图书公司1936年版

诗题是《单峰驼》，但全诗描写单峰驼的诗句不过一、二行，这是因为诗的命意在于借单峰驼的精神鼓舞“孤寐者”。这是一首为“孤寐者”吹奏的壮

行之歌。

全诗五节。诗一开始，诗人便向“孤寐者”发出热情的呼唤。

诗歌以“单峰驼走过戈壁”起笔，在读者眼前绘出形象的画面：再现单峰驼的雄姿，突出单峰驼的坚韧，以便在人们心中唤起对单峰驼的赞佩感。这样，下一句对“孤寐者”发出的呼唤才有了前提，才不显突然，才让人感到自然、合理、亲切。紧接着诗人告诉我们：步单峰驼的足迹前进，虽然有走在沙漠上的寂寞，但是诗人有一首“过绿洲之奇丽”的歌，可以和“远行者”相伴，为“远行者”洗尘。这里，在戈壁浑茫的背景下出现“绿洲”的意象，衬比之下使其更显得明丽悦目，从而在跋涉者眼前点亮希望的火花，令人感奋，令人鼓舞。

第二节诗紧承第一节，诗人就自己的歌和“孤寐者”进行对话，愿望和热情溢于言表。诗人说：我的笛曲虽已残破，而且“有人嫌为陈腐”，但是，它“犹能回奏悦耳之音”，“于你都如晨兴的新鲜”。“晨兴”与“新鲜”搭配，新颖别致，用来比喻“我的笛曲”给予“孤寐者”的心理感受，十分贴切生动；“晨兴的新鲜”主要来源于视觉感受，而“笛曲”却是作用于听觉，诗人在这里巧妙地运用了通感手法。

在第三节诗里，诗人描绘出一派鲜花馥郁的景致：罂粟、山茶、野葡萄、玫瑰竞相开放——不论为何而开——意象都是美丽的，景致都是令人赏心悦目的。于是诗人祝愿说：“让这血艳的芬芳，温慰你生命的颓败。”过去，“孤寐者”在人生旅途上曾经孤独地沉睡，这自然是“生命的颓败”；如今，他虽然步单峰驼的足迹踏上征途，但远行跋涉又不免寂寞，有时甚至还会遭受挫折，令人重生“颓败”之感。因此，诗人在这里着意提醒“孤寐者”：艰难的旅途中还有鲜花为你开放！戈壁过去是绿洲！

在第四节诗里，诗人鼓励“孤寐者”坚决地诀别过去，勇敢地怀着“华梦”前进，不要受什么声音的干扰与诱惑而倒退，“而恢复你冷硬的昔年，/使人感着如明月的悲惨。”明月在夜空是清冷孤寂的，用它来形容“昔年”孤寐的情景是十分富有表现力的。

在末节诗里，诗人进一步鼓舞“孤寐者”战胜困难，勇奔未来。前一节说的是不要退回到过去，这一节说的是不要怕前面的艰难，两节诗从前后两方面向“孤寐者”叮嘱劝慰，目的都是为了鼓舞他不停地奋进。诗人最后说：“请步单峰驼之后尘/用希望矫健你的两腿。”收笔不仅有力，而且紧紧照应了诗的开头。

这是一首奋进者的进行曲；当然，也只有奋进者才会感到它的雄壮之美。

没有剑拔弩张的气势，没有标语口号的呐喊，画面生动而又蕴含哲理，诗味浓郁而又明朗清丽，是一支别具风韵的壮行之歌。（王太顺）

松花江上　　张寒晖

我的家在东北松花江上，
那里有森林煤矿，
还有那满山遍野的大豆高粱。
我的家在东北松花江上，
那里有我的同胞
还有那衰老的爹娘。
“九一八”，“九一八”，
从那个悲惨的时候，
脱离了我的家乡，
抛弃那无尽的宝藏，
流浪！流浪！
整日价在关内，流浪！
哪年，哪月，
才能够回到我那可爱的故乡？
哪年，哪月，
才能收回我那无尽的宝藏。
爹娘啊，爹娘啊，
什么时候，
才能欢聚在一堂?!

作于1936年

选自《张寒晖歌曲选》，人民音乐出版社1981年版

1931年“九一八”事变发生后，在蒋介石“绝对不抵抗”命令下，不到三个月的时间，日本侵略军就占领了我国东北全境。无数骨肉同胞被杀害，无数家庭被拆散。这首歌词就是以此为题材而写的。作者为之谱曲后，到处传唱，对唤醒全国同胞的抗日意识起了很大的作用。

根据词的内容和感情脉络，大致可以把词分为怀故、漂流、呼唤三个基本层次。词的开头部分，从自然资源的森林煤矿到田野出产的大豆高粱；从美好的松花江山水到衰老痛苦的爹娘、同胞，深沉而舒缓地诉说了家乡的美丽富饶，激起人们对祖国、对民族无限的热爱之情。然而，好景不

长，“九一八”事变突起，日本侵略者占领了美丽而富饶的东北，东北的同胞只得背井离乡，抛弃无尽的宝藏，只身在关内流浪。词的第二层次在前面尽情铺垫的基础上，带着对故土的眷眷情思，概括地叙述了失落故土的悲惨遭遇。那丧家的哀痛，那逃亡的凄惶，正好与前面所描写的安宁而和平的生活形成了鲜明的对照，从而深切控诉了日本侵略者给中国人民带来的深重灾难。面对如此强烈的生活反差，词的第三层次用饱含无限感慨的发问，向故乡、向亲人发出声声深情的呼唤，寄寓了对早日收复失地的强烈期待，把感情推向了最高潮。

这首词是一首满怀离乡之思、国难之痛的悲歌，歌词中的“我”的遭遇实际上就是全体东北人民的遭遇，“我”的心声实际上就是全国人民的心声，因而具有高度的概括力量，足以使每个中国人为之动容。歌词把国难家仇紧紧联系在一起，用带有强烈抒情色彩的倾诉方式，用排比的叙述、发问和感叹，反复渲染，增强气势，在怀故中写离恨，在离恨中写期待，把故土之恋、沦丧之痛完整而有层次地抒写出来，读来既苍凉沉郁，又慷慨激昂，深沉而又曲折地表现了中华民族顽强刚毅的抗争意识。 （徐生林）

雨 景

方 敬

薄暮的雨声在檐前，
在倚门人的心上。
他是帐惘了，
像送走一个远游客，
又像在等候着谁。
聪明的流浪子，
该停下了，
撑开旧时的油纸伞，
仿佛归了家，
一件风尘的薄衫，
沾染几处的雨点。
他早听熟了异乡的雨声，
倚门人却看厌了，
西天的晚云。

选自《文季月刊》1936 年第 1 卷第 3 期

全诗四句话，分成四个层次。

第一层，写“雨声”和它对人的心境的影响。薄暮降临，正应该是“人归家、鸟入林”的时分，偏偏这时又下起了雨，淅淅沥沥，这怎能不更牵动“流浪子”的情怀？所以诗人写道：这“雨声”不仅响在“檐前”，而且响在“倚门人的心上”。这“倚门人”便是一个远离家乡的“流浪子”。因为外面下雨，他现在只好躲在客居的屋内，但又倚在门上——大约是观望天色，盼天晴再上路吧。

第二层，进一步写‘倚门人”的心境：“他是怅惘了，像送走一个远游客，又像在等候着谁。”送走远游客，留下的自然是离愁；等候着的人而久久不至，令人心焦失望。诗人在这里使用两个比喻，生动地表现了“流浪子”怅然若失的心情。是啊，漂泊得太久了，谁能不思念家乡，思念家乡的温暖，思念天伦之乐？

第三层，诗人以劝慰的口吻和“流浪子”对话，劝他停止流浪，并在设想中为他绘出一幅“仿佛归了家”的“雨景”：“撑开旧时的油纸伞……一件风尘的薄衫，沾染几处的雨点”。油纸伞是“旧时”的，却能“撑开”许多亲切的回忆；落满风尘的衣衫是“薄”的，又“沾染几处的雨点”，却渗透着故土的温热。这些，都是一个漂泊在外的“流浪子”所盼望而又无法得到的。但诗人在这里并没有直接去表现“流浪子”的内心所想，而是从一个局外人的角度为他绘制一幅设想的图画，这就更加耐人寻味。它的妙处在于：诗人给予读者的是“未定点”，但读者又能在分析判断中把握诗的意蕴，感到像在咀嚼橄榄……

第四层，照应开头，收束全诗。“他”的确漂泊得太久了：“早听惯了异乡的雨声”；“他”在下雨时又有“倚门”看天的习惯：也早“看厌了西天的晚云”。也就是说，“他”早就厌倦了流浪生活，想回家了。当然，这里的三行诗似乎更应作如下理解，即：把“他”和“倚门人”看作两个人——当“他”在异乡“倚门”观天听雨的时候，另有一个“倚门人”在遥远的故乡也在观看“西天的晚云”，当然，她不是为了出发，而是在盼归人……

《雨景》写得情景交融，颇有韵味。读完全诗，我们不知“他”从哪里来，但却可以猜想出“他”为什么流浪：在黑暗年代的旧中国，有多少人为生活所迫面背井离乡？　　（王太顺）

背　夫　　方 敬

不毛的羊肠小道上，
寸寸的步履，寸寸的艰辛，
走着你终年走着的背篓苦力，

从这座山到那座山，
坚毅而沉默有如屹立的岩石，
负载着石块的重压，
让壮丽的建筑纪念你，
负载着煤炭的重压，
让熊熊的炉火感激你，
负载着军械的重压，
让辽远的战争解放你，
你山国诚实的供献者，
你的劳力，永不会凋谢，
你手里一步一移的木杖，
是拄到明日的世界的。

1942，11，23

选自《行吟的歌》，上海文化生活出版社 1949 年版

《背夫》是一首"背篓苦力"的赞歌。

首先，展现在读者眼前的是一幅形象的画面：在我国西南"不毛的羊肠小道上"，走着一个"背篓苦力"；由于山路崎岖狭窄和负载的重压，他"寸寸艰辛"地移动着步履……诗人赞美道："从这座山到那座山，坚毅而沉默有如屹立的岩石"。把"背夫"比作"屹立的岩石"，不仅写出了他雄伟挺拔的身姿，更写出了他在沉重的劳动中显示的坚毅顽强的精神。

接着，诗人满怀激情地赞美了"背夫"的劳动贡献。"背夫"终年劳动不止：他背"石块"，背"煤炭"，背"军械"，背的都是当时建设和战争急需的物资。这说明："背夫"的劳动绝非无足轻重，而是具有重要的意义和价值——它和祖国、民族的命运紧紧联系在一起。诗人热情地唱道："让壮丽的建筑纪念你"，"让熊熊的炉火感激你"，"让辽远的战争解放你"。在这里，诗人把"石块"和"壮丽的建筑"联系起来，把"煤炭"和"熊熊的炉火"联系起来，把"军械"和"辽远的战争"联系起来，这种具有较大跳跃性的意象转换，不仅增强了诗歌艺术的感染力，而且进一步突出了"背夫"劳动的重要意义。其中，"让辽远的战争解放你"一句尤为意味深长：当时祖国人民正在进行艰苦的民族解放战争，我们只有打赢这场战争，才有可能建立新中国，才有可能将公路或铁路引向深山，才有可能用汽车或火车代替"背篓"，才有可能使"背夫"这样的劳动者真正获得彻底解放，当家做主人……

最后，诗人用两句话照应前面的描写，高度评赞"背夫"的劳动。诗人

说："你的劳力，永不会凋谢"。这种视劳动果实为鲜花并预言它"永不凋谢"的比喻，是对"背夫"的劳动贡献所作的极富感情色彩又闪射着理性火花的评价。诗人还说："你手里一步一移的木杖，是拄到明日的世界的。"这含蓄而又明确的诗句，不仅又一次点明了"背夫"的劳动与"明日的世界"即新中国的关系，更为全诗作了有力的收束。

此诗写得玲珑剔透，有形象的画面，有热烈的抒情，也有理性的光彩。

（王太顺）

苕霅的溪水上

徐　迟

苕霅的溪水上，
荻芦的塘岸，
故乡的竹篱，
短墙上繁茂着牵牛花——
圣杯与承露的瓶啊。

江南的帆樯
航行着的运河线上，
虽然是暗黑，空虚的大，
然而可爱的是
从祖父传下来的屋宇。

七十二峰的太湖的风，
风吹着，
水田，桑林，祠庙与屋宇，
在故乡的住处，
感情与诗奇怪地融合了。

东栅，吊桥湾，洗粉兜，
有那样昳丽的名字的地方，
水车与芙蓉鸟唱着俚俗的歌谣呢。

兴啊福啊的小桥与小巷，
平和的象征，静穆的长廊，
我的恋的指南针是向着这里的。

小姐们衣着辑里村的盛誉的丝，
幸福的地图上，恋的生地与归宿，
何况是晴和的春秋佳日？

我骄傲苕霅的溪水上的故乡，
这是我的生地，我的慈母的生地，
而且现在又是，在那肥腴的土地上，
栽下着我的恋了。

选自《二十岁人》，上海时代图书公司 1936 年版

这首诗的感人之处，首先在于诗人善于捕捉富有特征的画面，并且巧妙地在画面中注入自己浓厚的乡情与独特的感受，构成

乡实际上远非那么美好，那么如意，诗人在描写它时也要给故乡的一切都染上一层迷人的色彩。从这一点来考察，中国诗人对故乡的热情讴歌，常常也寄寓着人们对理想家园的美丽憧憬，徐迟的这首诗也不例外。（姚国建）

江　南（一）

徐　迟

火车在雨下飞奔，
车窗上都是水珠，
模糊了窗外景色。

火车车窗是最好的画框，
如果里面是春雨江南，
那就是世界上最好的画。

清明之后，谷雨之前，
江南田野上的油菜花，
一直伸展到天边。

只有小桥、河流切断它，
只有麦田和紫云英变换它，
油菜花伸展到下一站，下一站。

透过最好的画框，
江南旋转着身子
让我们从后影看到前身。

1949 年

选自《战争，和平，进步》，作家出版社 1956 年版

这首诗写诗人在雨中乘坐火车时，透过雨水迷濛的车窗，遐想春雨江南时节田野上如画的美景，抒发了诗人对江南原野特有的审美感受以及温馨的眷恋之情。

在艺术上有两个鲜明的特点：第一个特点是善于选取较小的角度去表现广阔的生活画面。江南特有的风土、景观、民俗、人情都是一片迷人的大海，诗人要想在一首短小的诗歌里去表现江南，就不能不十分讲究艺术角度

的选取。这首诗放弃了对江南的整体把握与正面描写，而是选取了诗人乘坐的火车车窗这样一个较小的角度。诗人从这个角度去感受江南，觉得火车车窗是“最好的画框”，画框里面呈现的春雨江南将是“世界上最好的画”。这不仅使此诗取得了容万里之势于尺幅之内的艺术效果，也为读者提供了驰骋想象的引触点。第二是这首诗采用了虚实结合的艺术手法。诗的第一节，写雨中飞奔的火车，车窗上凝结的水珠以及被雨水模糊了的窗外景色，都是写实景，是诗人当时乘坐火车时实有的情境。到第二节，诗人用“如果”一转，冲破了实境的包围，在迷濛的雨景中，展开了对春雨江南的一片遐想。在诗人遐想的境界中，诗人又突出地选择了江南最有特色的季节“清明之后，谷雨之前”。第三节侧重写江南田野的辽阔与美丽，把读者带进那无边无际的油菜花海中，让你尽情饱览江南三月特有的风光。第四节侧重写江南田野特有的格局及变化美。在江南原野上，不只是一望无际的油菜花，还有一座座小桥，一道道河流不停地“切断”这些画面，不断地点缀着江南特有的景致；还有葱绿的麦垅与色彩斑斓的紫云英轮番变换着装扮江南的原野，使江南原野显得美丽而不单调。诗的最后一节，由前面写想象中的虚境又回归到写眼前的实境，表现了诗人乘坐火车时，透过窗口，对急速“旋转”着的江南特有的感觉。诗人就这样将实写与虚写有机地结合起来，构成了虚实相生的艺术境界，比较含蓄地表现了诗人对江南特有的情思。

（姚国建）

江 南（二） 徐 迟

千万个帆已经升起，
春夜江面，平静如镜，
快快，快快打过长江去，
让春风吹上江南土地。

夜深突破了江防线，
信号弹飞上暗黑的天，
黎明里，漫山遍野解放军，
游击队出山来相迎。

解放的红旗插上了江南，
工农兵群众打下了江山，

正是春光好，秧苗初长，
江南好，人人喜洋洋。

1949 年

选自《战争，和平，进步》，作家出版社 1956 年版

这首诗是写人民解放军于深夜突破国民党长江防线，打过长江去，解放江南人民的伟大壮举，在短小的篇幅中表现了重大的历史事件。在艺术上，这首诗善于摄取富有特征的历史镜头，构成大跨度跳跃的动态画面。

第一节，诗人把镜头对准春夜长江，摄下了千帆升起、江静如镜的壮阔远景，充分显示出渡江大军整装待发、箭在弦上的浩大声势，也暗示出我军处于绝对的战略优势。“春夜江面，平静如镜”，不仅是写当时的自然景况，也暗示我军战前的从容镇定，胜券在握的心理状态以及出其不意、攻其不备的战略决策。“快快，快快打过长江去，让春风吹上江南土地”，犹如电影上的画外音，反映了我军渴盼尽快打响渡江之战，尽快解放江南人民的强烈愿望。诗人连用两个“快快”，非常有力地刻划了人民解放军急切的求战心理。第二节，摄下了两幅不同的画面：一幅是深夜人民解放军胜利突破国民党长江防线的战斗场面。这是中国历史上具有决定意义的历史瞬间，但诗人却没有对此进行细致的描绘，而只用“信号弹飞上暗黑的天”这样高度概括的诗句，从侧面去表现这场战斗的激烈与壮观。第二幅是黎明时人民解放军与游击队战士在解放了的江南土地上胜利相会的欢乐场面。诗人将渡江战斗的全部过程都省略了，而只是巧妙地将这两幅不同的画面大跨度的跳跃式地组接在一起，形象地暗示了人民解放军渡江之战攻势之勇猛，进展之神速，有力地揭示了国民党军队不堪一击的本质。第三节，写解放了的江南到处红旗翻卷，人民喜气洋洋的欢腾场面。这里既写了江南“正是春光好”的自然景象，也暗示江南回到了人民的怀抱后焕发出特有的生机和色彩。

全诗在表现手法上，采用了白描的艺术手法，用简洁精粹的文字勾画出一幅“百万雄师过大江”，解放江南人民的壮丽图景，使得这首诗篇幅虽小但容量很大。

（姚国建）

小 楼

李白凤

山寺的长檐有好的磬声
江南的小楼多是临水的
水面的浮萍被晚风拂去
蓝天从水底跃出

小笛如一阵轻风
家家临水的楼窗开了
妻在点染着晚妆
眉间尽是春色

选自《新诗》1936 年第 3 期

这首诗是三十年代现代派所提倡的"纯诗"的一个典型例子。从表面看，当时社会矛盾和民族矛盾日益尖锐的现实在诗中没有留下点滴的影子，诗人似乎是从一种纯粹审美的角度，不带任何功利观地抒写江南水乡的风情，洋溢着一种温馨的田园牧歌情调，读来就像一首绝句或小令。但是如果把它放在时代的背景上，放在整个现代派创作的系统里去审视的话，从这种田园的恬淡风味里仍可以找到现实的苦涩。就当时这一群青年知识者来说，他们所感到的苦恼之一，是与环境的分裂，都市总是以敌对、异己的面貌出现，它是道德和经济罪恶的渊薮。这花花世界是格格难人的，所以他们自然而然地把深情的目光投向乡野。从大革命以后到三十年代，这种多少有点隐逸味的田园诗大量出现（写得最多的是现代派诗人），在这种对山水自然的热爱中，深深地隐藏着对都市污浊环境和人事的憎厌。

但是单读这首诗是难以看出这种思想倾向的，恬静的描绘，亲切的抒情把它深深地遮掩住了。诗中的意象几乎都是中国古典诗词中习见的：山寺的长檐、磬声、江南临水的小楼、轻风似的笛声……这种传统意象由于经常在旧诗中使用，在读者经验中植根很深，运用得好会使人产生丰富的联想关系，还能引发诗行之外各种有关的情境和意趣。就本诗而言，至少这些意象从诗的结构的各个位置上，互相联络牵引，形成一个浓重的古风似的氛围，把读者的经验领向中国古代山水田园诗常有的那种无怨无怒，超脱了人世喧嚣的纯粹审美境界。

本诗前半部分显得动静相映，声色俱现，在层层设景——从远处的山寺到临水的小楼再到"楼窗"——的基础上，诗人推出了正在点染晚妆的妻子，她的"眉间尽是春色"。蔼然清绝的景与悠闲自在的人融为一体，柔润怡人的田园风光与其乐也融融的家庭气氛互相衬映，端的是一幅写意的江南水乡风景人情水墨画。

为了与诗中所表现的淳厚自然的风情相适应，诗人用的是白描的手法，语言也极其朴素，这与当时现代派诗人所普遍追求的诸如朦胧的美、繁复的意象、奇特的联络等表现手法，是大异其趣的。（柳 扬）

桥

番草

灰白色的宽阔的天后宫桥下，
灰黑色的沉默的苏州河在流着：
我们这悠久的生命下，
疲倦了的时间在流着……

日子是水一般地流去，流去，
问不了那些是欢乐；那些是苦恼，
剩下来的，是这坚固的肉体，
立在时间的上面，如像是桥。

如像桥，在水面上浮着的映影，
我们的生命也有脆弱的灵魂；
这生命底影响，浮在时间的浊流上，
随浊流的动荡不住地变形。

让时间带去了往日的恋吧，
让时间带去了欢乐与苦恼吧……
在时间的上面，是这坚固的肉体
立着，而又叹息着，如像是桥。

选自《新诗》1937 年第 6 期

番草即是后来闻名于台湾文坛的钟鼎文。他三十年代的诗创作接近当时以戴望舒为首的所谓现代派，大多抒发一种忧郁和感伤的情绪。这首诗总的基调也不外乎此，诗人缘情写景，情景相生，感慨自己灰暗的生活，既有悔艾，又流露出一种无可奈何的深沉喟叹。

诗题为《桥》，这桥即指上海的河南北路桥，桥的北堍原有天后宫（后因改建中学，其中大殿被拆迁至松江方塔公园），故俗称“天后宫桥”。诗的开端描绘了河南北路“桥”和苏州河“流水”的意象，但诗人却非实写“桥”和“流水”，而是以此作喻，一喻“我们这悠久的生命”，一喻“疲倦了的时间”。

“灰白色的”桥与“灰黑色的沉默的”河，正是象征着矛盾重重缺乏光彩

的生命与充满悔艾的似水流年。当诗人说自己"脆弱的灵魂""浮在时间的浊流上,/随浊流的动荡不住地变形",谁还分得清哪是桥,哪是生命,哪是河,哪是岁月呢?看得出,这种表现手法有象征主义诗歌的影响,但是严格地说来,把象征体与象征义并列出来的写法又非纯粹的象征主义式的象征,因为这派异域诗人是很强调以迷离惝恍的意象让读者自己去悟出象征意义的。显然诗人是以中国古典诗歌的艺术经验作内应来学习西方诗歌的,所以这首诗中的象征看起来更像古诗中起兴的手法,所谓"兴中有比"是也,它是中西艺术经验融合的产物。

同时,从另一个角度看,这首诗又并不过于隐藏自我和客观化,像某些象征主义诗人提倡的那样。虽然总体上是象征,但有时诗人又忍不住站出来直歌:"让时间带去往日的恋吧,让时间带去了欢乐与苦恼吧……"从这里我们又看到了新诗初期风行一时的浪漫主义诗风的影子。诗人自己曾经撰文说,如果没有浪漫主义的情愫,便缺乏性灵;如果没有象征主义的渲染,便缺乏形象。也许可以说,这首诗正是他自己这种诗学主张的实践,它的诗质是介于浪漫主义和象征主义之间的。尽管这首诗写得婉曲,却并不晦涩,诗人只是在表现自己与隐藏自己之间着力,它的境界像诗人的大多数诗作一样,是半透明的。

这首诗还有一个引人注意的方面,即诗人用来形容心灵以及它的"客观对应物"所用的词语都很黯淡、低沉:"灰白色的"、"灰黑色的"、"疲倦了的"、"脆弱的"、"浊"……这些词语强烈地衬映出情感的状态,显然,抒情主人公对自己过往的生活,对似水流年是不满的,因为他曾经迷惘于污秽的环境,曾经"随浊流的动荡不住地变形",他感到自己的灵魂是"脆弱的",他意识到自身的矛盾,而且更使他苦闷的是他还知道自己无法逃避人性异化的社会给他灵魂带来的裂痕。所以,尽管我们听到诗人在强自宽慰,但还是体味到了他的自责,他对自己的深深忧虑和对时间的一种畏惧,这种畏惧不是因为青春易逝的压迫,而是指向人的存在,与他的生命价值相关。从诗人的内心矛盾中,我们看到了社会的黑暗,这不是由诗人直接控诉出来,而是通过外界在他心里引起的苦闷而曲折地反映出来。 (柳 扬)

夜 巷 苏金伞

小巷的记忆力最坏,
虽有纸糊灯刚走过,
马上又糊涂得如拢了藕的塘泥;
一只壁油灯,

抛下的黑影比光还多，

而且还有着消化不良症：
一辆豪华的马车驶入，
像细蛇吞下一头青蛙，
在肚里翻不过身来。
至于失眠倒是不会的。

也有足以炫耀的地方：星子多，
因为大街上的，
都被明灯赶到这里了；
就像：鱼被渔火赶入河湾。

选自1937年3月19日《大公报》

诗人笔下的三十年代中国都市的“夜巷”，是拟人化了的：“小巷的记忆力最坏”，小巷“有着消化不良症”。诗人对小巷的感受给人一种新鲜感。全诗三节，第一节和第二节紧紧扣住“夜巷”的“夜”字展开描述，如写走过小巷的“纸糊灯”，写挂在小巷的“壁油灯”，写小巷上空的“星子”等，它们显现了黑夜里的小巷的特征。第三节似有点与小巷之“夜”脱节，去写驶入小巷的“一辆豪华的马车”，这也可能发生在白天，并不仅仅是属于“夜”的“专利”，诗人似乎意识到这一点，最后一句来了个煞尾，回复到“夜”、“至于失眠倒是不会的”——多少弥补了游移了诗题的缺陷。

一条都市的夜巷，诗人对它的感受全然用形象的语言道出，一个形象是一幅画面。这画面，除写小巷的一只壁油灯“抛下的黑影比光还多”是用白描以外，其余几幅则都以比喻出之，如写刚走过纸糊灯的小巷，“马上又糊涂得如拢了藕的塘泥”，写马车驶入小巷，“像细蛇吞一头青蛙，在肚子里翻不过身”：它们似乎与夜巷的实景风马牛不相及，但却是以形写神，读来使人过目难忘。尤其是诗的最后一节，闪烁在小巷狭长的夜空的繁星，诗人假想是被大街上的明灯赶到这里了（这假想的基础是：暗处最能看清明处——所以星子们在明灯闪耀的大街的上空并不显其亮，而在黑灯暗火的深巷却倍放光明），于是，有了这样的借喻（鱼代星子，渔火代明灯，河湾代夜巷），产生了这样美妙的画面：“鱼被渔火赶入河湾”这个全诗的结尾为在“夜巷”里的浓重的黯淡抹上了一层亮色。

这首诗虽写都市的一条“夜巷”，用的意象却大多沾满乡村气息，或者可

以说是诗人直接从乡村采撷来的，如“拢了藕的塘泥”、“细蛇”、“青蛙”、“鱼”、“渔火”、“河湾”等。看来是童年的农村生活经历给诗人的诗创作注入了源头活水。 （戴 达）

雪 夜

苏金伞

未曾打过猎，
不知何故，
忽然起了夜猎银狐的憧憬：

夜雪的靴声是甘美醉人的；
雪片潜人眉心，
衔啄心中新奇的颤震，
像锦鸥投身湖泊擒取游鱼。

林叶的干舌，
默颂着雪的新辞藻，
不提防滑脱两句，
落上弓刀便惊人一跳。

羊角灯抖着薄晕，
仿佛出嫁前少女的寻思，
羞涩——但又不肯辍止。

并不以狐的有无为得失，
重在猎获雪夜的情趣；
就像我未曾打过猎，
却作这首夜猎银狐诗。

选自《闻一多全集》之四《现代诗钞》，开明书店 1948 年版

一个雪天的夜晚，诗人“闯进”深山老林猎狐。诗的二、三、四节，撷取了三个生动的场面，抓住夜猎银狐的三个具体细节：踏着“夜雪的靴声”、提着

"弓刀"、点亮"羊角灯"，展开了诗化的描写。诗人沉湎于"甘美醉人"的"夜雪的靴声"里，倾听着"林叶的干舌""滑脱""雪的辞藻"，打在弓刀上的清晰声响，看到亮在雪原里的羊角灯"抖着薄晕"，竟生发了她仿佛是"出嫁前的少女的寻思和羞涩"的联想。白的雪，红的灯，锃亮的弓刀，靴子踢起晶莹的雪声，这是一幅多么使人心醉神往的夜猎银狐图啊！

但这一切都仅仅是诗人的"憧憬"，诗一开始就点明了这一点。不仅仅是憧憬，诗人压根儿这辈子就没打过猎，诗的结句是："就像我未曾打过猎，/却作这首夜猎银狐诗。"一切都是诗人的想象，诚如黑格尔所说的，诗人"凭主体的独立想象，去创造出一种内心情感和思想的新的诗性世界"。（《美学》第三卷，第206页。商务印书馆1981年版）诗，不是对现实生活的被动反映，它本质上是对现实生活的能动的艺术反应。艾青从来没有参加过火把游行，却写出了力作《火把》，苏金伞从来没有打过猎，也写出了他的力作《雪夜》，他们的心理图式（包括思维、情感、想象等）具备建构自己未曾经历却充满诗意的艺术境界的能力，取得这种能力是一个长长的跋涉过程，它既包括对各种生活的亲身的体验，也包括精神的体验。

诗人的心灵是一个感情的发生器、储存器和敏锐的激活体，当它去拥抱客观生活的信息——尤其这种信息是间接的——时候，就会在想象中引起巨大的变异，难怪雪莱断言："诗使它能触及的一切变形"（《为诗辩护》）。这首诗同样也遵循了诗的这一创作规律。诗人想象自己穿着靴子追逐银狐，踏起漫天飞舞的六角形雪花，这种心旷神怡，神采飞扬的感受一旦倾注笔端，绘出的竟是这样奇异的情景："雪片潜入眉心，/衔啄心中新奇的颤震"，而归纳诗人的感觉的诗句更是别具一格："像锦鸥投身湖泊擒取游鱼"！这里，"锦鸥"暗喻"雪片"，"湖泊"暗喻"心中"，"颤震"暗喻"游鱼"，至此，我们不禁和诗人一起，深深地陷落在这一片湖泊中了，我们甘愿做它的鱼儿。

（戴　达）

喷　水　池

玲　君

面向着你，散开
白银缎的裙裾的女神啊，
人说你吮吸大地母亲的乳汁而生长，
你却隐晦地遮蔽你的身世。

你象征一株树，伫立
在蒸腾的人间，你喷射

晶洁清冽的花蕊——
你的颜色，你的语言。

你不曾看到风，雨，云，雪的奔驰，
这些冲出栅栏的诡异骄傲的走兽？
你不要模仿他们的表情与衣饰，
从掩映着你的四季的屏风后？

但你从未显示过
“我应当属于动物的纲目，
我本不是陆地上的产物，”
的言语。　　你沉默。

你只是不住地忧郁地旋舞，
若吐出对于河海的恋思；
虽然你韵律地扬起水沫的拍节，
对于你移植的地域，你沉默。

整个梗干应当是花蕊的喷射——
增强她的言语，她的颜色；
整个植物应当是叶丛的堕落，
把这个大城市的边际完全埋没。

选自《新诗》1937 年第 5 期

喷水池，作为现代建筑的一种装饰，在街心公园，在大厦门前，在石山之旁，人们司空见惯。可是，并不是人人都有诗的感觉。玲君的这首诗，以奇特的想象和独有的细腻感受，来呈现作为艺术形象的喷水池，读后难以忘怀。

年轻的诗人想必经常在幽静的喷水池畔流连忘返，踱步沉思。诗人对喷水池不仅有了好感，而且有了“移情”；不知不觉之间，对喷水池的艺术表现，已经变成了诗人情怀的抒写了。

诗人面对喷水池，将它想象为身著白裙的女神。在这个暗喻里，喷水池雪一般的色彩很耀眼，尤其是喷水池有了生命，宛然亭亭玉立。“人说你吮

吸大地母亲的乳汁而生长，/你却隐晦地遮蔽你的身世”，这两行诗既叙述了喷水池的源头，又暗含着描写：乳白色的水柱，轻纱般烟笼雾罩的喷水。总之，诗人用亲切的说话的口吻陈述事物，却暗含着意象的呈现，并使二者很自然地吻合在一起。

诗人先把喷水池比成女神，后又说它是一株树的象征。在这里，诗人说喷水池所喷射的是花蕊，这个花蕊亦即它的语言。可是，喷水池只是静静地喷射，它是没有语言的。因此，诗里的“言语”这个词，在上下文沟通的功能上，表现为诗的“肌理”：喷水池不要像风云那样奔驰诡异，它是安静的、沉默的、稳定的；它不往地旋舞，是因为它的忧郁无以发散，是因为它对于河海的思恋太深太深。在这首诗中，诗人沉默安静的姿态，忧郁洁白的情怀，游子对故乡的思恋和此时的孤独感，都得以含蓄地抒发。从一个层面上看，这首诗是客观的咏物诗；而从更深一层看，是主观抒情诗。寓主观抒情于客观咏物之中，使这首诗有了鲜明的主体性和浓郁的感情氛围，因而有较大的艺术魅力。（蓝棣之）

夜　宴　　南 星

满天的月光凝冻了，
土地是宽阔的冰河。
我如一个拙笨的雪人，
拄树枝之杖蹒跚而行，
千古的沉寂覆盖四方。
二更了，三更了。
一声叫卖突然摇曳而来——
让它殷勤地为我迎宾吧。
无限长的月光的冰桥
渡来了失踪的人和墓中人。
我用叫卖者的一担食物
为他们做成一席盛宴。
四更了，五更了。
雄鸡呀，请莫长啼惊主客。

选自《离失集》，沙漠社 1937 年版

这首诗主要表现生者对失踪者的忆念和对死者的悼念。

诗的开头两句写的是一个冬夜，土地成了冰河，月光也凝冻了，可见，这是一个寒气凛冽、砭人肌骨的冬夜，又是一个清明澄彻、银光闪闪的冬夜。

一个披着一身雪的夜游者，拖着瑟瑟缩缩的身子走在冰河之上，虽拄着七扭八歪的树枝，仍然步履蹇缓，摇摇欲跌，他的内心是忧悒、悲怆的，他似乎在寻找什么，不时轻轻抬起头来望着远方，又轻轻低下头来侧耳静听，然而四处只有无边无际的沉寂。不过，他还是不知疲倦地望着，听着，直到夜半。诗人仿佛是一个高明的画家，寥寥数笔，就画出了一幅寒峭、静谧的素描。

正在这时候，不知从何处传来了悠长的叫卖之声，把可怕的沉寂终于打破了，他顿时想道：有了叫卖声不是会唤来顾客么，顾客是谁呢？刚刚想到这儿，眼前寒光闪闪，出现了一条月光的冰桥，从冰桥上飘然而下的正是夜游者，长期失踪的弟弟（"失踪的人"）和久已离开现世、今夜重返人间的母亲和妹妹（"墓中人"），同时，那叫卖者也把那一担零零碎碎的食物放在夜游者的身边了。他不知搏动在心头的是悲是喜、是苦是乐，只忙着把那些食物摆在地上，算是为亲人们做的一席盛宴。

记得"三一八惨案"之后，韦素园曾写了这样的诗句：生者死者，两地相忆，哀此宇宙，充满孤寂。

与这四句诗相同，《夜宴》的前六行写的也就是这种充塞于天地之间的孤寂之情与生者对死者和生死未卜的失踪者的沉痛忆念，"二更了，三更了"。这一行写得清冽、宛转，倾诉了那夜游者的有所寻觅而无所获得的心境。以上，可以算是前奏曲。然后，大幕拉开，后七行中四、五个戏剧性的场面出人意外地相继而来。由于生者对死者与生死未卜的失踪者苦忆不已，难得相见，今夜才在月光冰桥的帮助下重逢，他们不但成为生者的"盛宴"的座上客，而且可以相互尽情地晤谈倾诉，尽情地流泪，甚至尽情地微笑了。"四更了，五更了。"这一行写的是冬夜阑珊，相见时难别亦难，只得嘱咐雄鸡不要高叫了。此诗以少少许代替了多多许，以朴素、清醇代替了灿烂多彩，而其弦外之音，低回、顿挫，袅袅不绝。（金 禾）

车 水

王一心

一脚脚踏着车水轮，
　生活跟着车轮打滚；
把希望藏在脚底下，
　用脚劲和太阳拼一拼！

一步步踏下全是空，
　心境跟大地一样成旱；
黑色的背上刷过枯的风，
　踏一步吐一个感叹！

把双眼望望青天，
　老天摆着残酷的笑；
把双眼望望稻田，
　禾稻如同心境：焦焦焦！

选自《一心诗集》，北新书局 1937 年版

《车水》里有情有景，情景映染；有虚有实，虚实相生；诗歌把人物的外在表现同内心世界结合起来描写，营造出灵肉一致的境界。

首节把车水者的劳动同内心希望交织在一起。

起笔是实写："一脚脚踏着车水轮"，描绘出车水者在"车水轮"上劳作的生动画面。紧接着一笔虚写："生活跟着车轮打滚"，把说理形象化了。不仅写出了生活的艰难，像"一脚脚"地车水；也写出了生活的无望，如"车轮打滚"，循环往复。诗人告诉我们：尽管如此，车水者并没有放弃希望，而是"把希望藏在脚底下"，决心"用脚劲和太阳拼一拼"。这里，诗人不说车水者怀着丰收的希望"用脚劲"车水——这样太散文化了，而说"把希望藏在脚底下"——这才是诗的语言。它不仅更简练，而且把我们日常"熟悉的事物变成仿佛不熟悉的"（雪莱语）产生了陌生化效果，使人既有深刻印象，又觉得诗味浓醇。

次节把车水者的劳动同内心焦灼结合了起来。

起句和首节首句相照应："一步步踏下全是空"。此句一语双关：既是实写，又是暗示。实写指的是车水者在离开地面的空间——"车水轮"上劳作，所以"一步步踏下全是空"；暗示指的是农民即使"拼"出个好收成，也难以逃脱"谷贱伤农"的打击，到头来还是一场"空"。在旧中国，农民没有第二条出路，他们的心境怎能不"跟大地一样成旱"？请看："黑色的背上刷过枯的风，踏一步吐一个感叹！"光裸的脊背早已被太阳烤成"黑色"了，干枯的风又从上面"刷过"，痛苦的情状可想而知。他的一步"一个感叹"既是辛劳难耐的长叹，又是生活无望的哀叹。诗歌把车水者的内心世界和外在表现写得水乳交融，具有很强的艺术感染力。

末节照应前两节，进一步表现车水者内心的希望和焦灼。

眼睛是心灵的窗户，即使最隐秘的思想，有时也会由眼睛暴露出来；因

此，诗人在写了车水者的“脚”、“背”和“感叹”之后，便把笔墨集中到他的“双眼”上：通过他眼睛的观望，揭示其内心的思想感情。

前两句照应首节，从一个新的角度（比较切近的角度）表现车水者内心的希望。“把双眼望望青天”，车水者多么渴望青天里能飞来一片潮湿的云朵，洒下一滴活命的雨水呵。然而老天是无情的，面对人类的“感叹”和企盼，他“摆着残酷的笑”。这里，拟人化手法把老天的自我得意之状和对人类命运的敌视态度写得鲜活可见。当然，这里也可以引伸出这样的意思：在和自然的斗争中，指望老天恩赐的思想是没有任何意义的。

后两句照应次节，把禾稻同人的心境联系起来作比较描写。“把双眼望望稻田”的细节，恰如一个特写镜头，含有十分丰富的内蕴：有对禾苗现状的关注；有对劳动（车水）效果的检验；有对禾稻和自己未来命运的担忧……。然而一切都是令人失望的：“禾稻如同心境：焦焦焦！”这里的比喻用得十分巧妙：既说明人的心境像禾稻一样，早被炎阳烤焦了；也说明禾稻像人的心境一样，正在焦灼地盼着下雨……。天旱是“焦”，忧虑也是“焦”，诗人在这里把“外焦”和“内焦”结合得天衣无缝，真是好极了。而结尾又用一个“焦”字作叠音处理，既是语气的加重，又是意蕴的强调，也是恰到好处。

（王太顺）

为祖国而歌

胡 风

在黑暗里 在重压下 在侮辱中
苦痛着 呻吟着 挣扎着
是我底祖国
是我底受难的祖国！

在祖国
忍受着面色的痉挛
和呼吸底喘促
以及茫茫的亚细亚的黑夜，
如暴雨下的树群
我们成长了

为了明天
为了抖去苦痛和侮辱底重载

朝阳似地
绿草似地
生活含笑，
祖国呵
你底儿女们
歌唱在你底大地上面
战斗在你底大地上面
喋血在你底大地上面

在芦沟桥
在南口
在黄浦江上
在敌人底铁蹄所到的一切地方，
迎着枪声　炮声　炸弹声底呼啸——
祖国呵
为了你
为了你底勇敢的儿女们
为了明天
我要尽情地歌唱：
用我底感激
　我底悲愤
　我底热泪
　我底也许迸溅在你底土壤上的活血！
人说：无用的笔呵
　　把它扔掉好啦。

然而，祖国呵
就是当我拿着一把刀
　　或者一支枪
在丛山茂林中出没的时候罢
依然要尽情地歌唱——

迎着铁底风暴
　　火底风暴
　　血底风暴
歌唱出郁积在心头上的仇火
歌唱出郁积在心头上的真爱
也歌唱掉盘结在你古老的灵魂里的一切死渣和污秽
为了抖掉苦痛和侮辱底重载
为了胜利
为了自由而幸福的明天
为了你呵，生我的　养我的　教给我什么是爱
　什么是恨的　使我在爱里恨里苦痛的
辗转于苦痛但依然能够给我希望给我力量的
我底受难的祖国！

一九三七年八月二十四日，望见敌机在南京市轰炸的时候。

选自《为祖国而歌》，七月诗社1947年版

"七七"芦沟桥事变刚刚发生一个多月，全民抗战正在中国大地上兴起，诗人怀着深切的爱国之情，写下这慷慨悲怆的诗章，体现了爱国知识分子的赤诚和为民族解放而殊死战斗的决心。他自己在《为祖国而歌·题记》中曾说："战争一爆发，我就被卷进了一种非常激动的情绪里。在血火的大潮中间，祖国儿女们底悲壮行为，使我流感激的泪水，但祖国儿女们底卑污的行为，也使我流悲愤的泪水。于是，喑哑了多年的咽喉突然地叫了出来。"从这里可以看到他当年写诗的真实动因：不是为作诗而作诗，乃是由于心情激动，不吐不快。

早在一九三一年"九一八"事变时，日本军国主义就开始了对我国的武装侵略。"七七"事变后，更是对我国进行了全面的侵略，中华民族面临生死存亡的严重关头。诗人满怀对祖国民族的深沉忧患，迸着血泪唱出心中的悲歌：

在黑暗里　在重压下　在侮辱中
苦痛着　呻吟着　挣扎着
是我底祖国
是我底受难的祖国！

为了祖国，为了明天和胜利，无数的儿女在战斗，在歌唱，在流血牺牲。中国人民正奋起御侮，保卫祖国。为此，诗人用感激、悲愤、热泪和鲜血发出嘹亮

的歌唱：既要用刀和枪去杀伤敌人，消灭敌人，也要用笔去揭露敌人，打击敌人。这是祖国交给每一个儿女的使命。

热情，真诚，激昂，悲壮是这首诗的基本情调和风格。诗里凝结着对祖国无限真挚的热爱，从而激发起一股豪情，一种无畏的献身精神。祖国正在受难，华夏大地到处都在流血，祖国的儿女岂能平静！但是在灾难面前，人们却有两种不同的态度：一种是拿起武器奋勇战斗，坚信人民的力量一定能打败侵略者，夺取最后胜利，迎来民族的解放；另一种是悲观失望，丧失信心乃至妥协投降。诗人显然属于前一类战斗者，决心奋起为保卫祖国而战，而歌，不惜牺牲个人的一切。因此，他的感情是深沉而激昂的，悲壮而沉痛的。这种情绪一贯到底，使全诗一气呵成，很有气势。

唐代司空图《二十四诗品》中论"悲慨"云："大风卷水，林木为摧。适苦若死，招憩不来。……壮士拂剑，浩然弥哀。萧萧落叶，漏雨苍苔。"用此以观胡风的《为祖国而歌》，正相吻合。全诗直抒胸臆，明白如话。其气势，真有如狂风卷巨浪，林木为之折毁。痛苦到了极点，丝毫也平静不下来。像壮士拔剑，仰天长叹，心中的悲愤如秋风凋落叶，漏雨滴苍苔，悲慨交集，没有已时，颇有"风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还"之慨。这是国难当头的悲歌，又是奋起卫国的战歌。为了受难的祖国，一切有血性的中国人莫不闻鸡起舞，枕戈待旦，要从这悲惨的土地上杀出一条生存的血路。这就是本诗所发出的震撼人心的力量。　　（刘扬烈）

前　进　曲　　胡　风

我是一个人
我有一颗心
一棵血肉的生命
一团火热的青春

我要走出门去！

黎明微笑的时候
　　我走出门去
大气生光的时候
　　我走出门去
小草伸腰的时候

我走出门去
露珠戾眼的时候
我走出门去
鸟儿唱歌的时候
我走出门去
蚂蚁上工的时候
我走出门去……
土地流泪的时候
我走出门去!
汽笛怒吼的时候
我走出门去!

我的血里
流着痛苦的奶汁
我的脸上
沾着慈爱的泪水
我的胳膊和肩头
涨着劳动的勇气……
生我的母亲呵
为了你

母亲、母亲呵
你的奶汁哺养了我
你的泪水烧痛了我
你的勇气鼓动了我
我要走出门去
我要走出门去

门外
有火一样闪闪的阳光
门外

有大海一样的远景
门外
劳动者同志在艰辛的劳动
战斗者同志在英勇的战斗
创造发明者同志在发挥着智慧
我要做他们的学生
我要走出门去

向前
我要走进他们里面
我要成为他们的同志
我要走出门去、走出门去

1951 年未完稿，1980 年底改成。

选自《北京文学》1981 年第 6 期

胡风作为文化战线上为数不多的清醒而又坚强的战士之一，经历了漫长岁月的屈辱和磨难。从《前进曲》这首诗中可以看出诗人向祖国剖白的心迹。

初写这首诗时，祖国如旭日东升，诗人又正当中年，洋溢在他心中的是为自由解放而战斗了半生的战士的喜悦、亢奋的激情，献身建设事业、与劳动人民融为一体的心愿。而 1980 年完成这首诗的时候，诗人已经老迈，他心中既有个人的愤懑，也对祖国光明前景有着强烈憧憬。尽管这首诗创作时间的跨度这样大，但仍可把它看作是五十年代之初的作品，基本上是反映那个时代诗人的情绪和心愿，只是融入了他二十几年悲惨而痛切的人生体验，曲折地喊出了他压在心底的呼唤。这首诗的内涵很丰富，容量很大，很多诗句既有字面上的含义，又有更深一层的寄寓。

胡风的诗大都带有他个人的鲜明特色，感情真挚深沉，饱满充沛，多用准确而富于才情的排比句式表达他的强烈激情、多层次的思考和警辟的哲思。这首篇幅不长的诗也体现了他的这种艺术风格。

全诗以“我是一个人/我有一颗心/一裸血肉的生命/一团火热的青春”开端，宣告了自己那种自尊自信、坚强充实的人生态度和信念，给这首诗定下了一个既强劲有力又真诚坦率的基调。第二节只有一句：“我要走出门去！”在五十年代之初，“门”是指诗人的居室之门，艺术的象牙塔之门或文化人生活圈子之门，诗人要走出这个门，投入伟大的沸腾的战斗生活。而八十

年代之初，这个门则指牢狱之门，不公平的命运之门。他依然感受到新生活的召唤，要争得自己应得的自由和荣誉，加入建设四化的行列。第三节八个排比句，酣畅淋漓地歌颂了他所挚爱的自然和人生。他歌唱了"黎明微笑"、"小草伸腰"、"露珠晨眼"、"鸟儿歌唱"、"蚂蚁上工"所构成的迷人景色。也用"土地流泪""汽笛怒吼"概括了人世间的苦难和搏斗。诗人反复用"我走出门去"的呼唤和心声，表达了自己投入并拥抱世界的迫切心愿，深刻而鲜明地体现了这首诗的主题：冲破樊篱，投入世界，不断前进！

"我的血里/流着痛苦的奶汁/我的脸上/沾着慈爱的泪水/……"和"母亲、母亲呵/你的奶汁哺养了我/你的泪水烧痛了我/……"这两节写得特别深沉真挚，感情浓烈而专注。他如此动情地写了母亲的爱、母亲的抚育、母亲的激励，也写了母亲的痛苦、泪水，意在更集中地表达自己"要走出门去"的迫切心愿。在这里，母亲的形象有很大的概括性和象征意义，不仅是指自己的母亲，更指多难而又坚强的祖国大地。"痛苦的奶汁"、"慈爱的泪水"这极富表现力的短语既是对旧社会人民群众痛苦生活的高度概括，也使人联想到新中国所走过的艰难曲折的道路。这两节如同交响乐中抒情色彩浓重的行板乐段，使人低徊不已。最后两节，一方面讴歌了更广阔更明媚的世界，一方面赞美了劳动者英勇的、壮丽的、富于创造性的战斗生活，使人既想到建国之初蒸蒸日上的日子，也想到八十年代初百废待兴的岁月，同时也更强烈地引发出诗人要做劳动者创造者的同志，要做他们的学生，要打破樊篱走出门去，和时代一起前进的有力呼唤和殷切期盼。

坎坷多难、心力交瘁、至死不改其志的诗人在这首诗中所表现出来的炽热的感情和青春活力，使人感动不已，也使人坚信，他的诗歌和他的文艺理论一样，都有不可磨灭的价值。（邓荫柯）

一个高大的背影倒了　　聂绀弩

走近十月的河边他停息了！

——田　间

一个高大的背影倒了，
在无花的蔷薇的路上——
那走在前头的，
那高擎着倔强的火把的，
那用最响亮的声音唱着歌的！
那比一切人都高大的背影倒了，

在暗夜，在风雨连天的暗夜！

在暗夜，
风吼着；
拔倒参天的古木，
卷起破碎的屋瓦，
卷起一切可以卷起的东西，
打向我们底行列——
这悠长的行列，
这肃穆的行列，
这愤怒的行列！
那引头的背影倒了！

在暗夜，
雨淋着，
在我们底头上，
在我们底身上，
在我们底心上！
泥水拖住我们底腿，
无花的蔷薇刺进我们底脚心，
一切肮脏的东西溅在我们底身上！
我们是一条悠长的行列——
饥饿的行列，
褴褛的行列，
奴隶的行列！
那走在一切人前头的背影倒了！

我们是强健的，
然而受伤了；
我们是勇敢的，
然而受伤了！

在无花的蔷薇的路上，
在风雨连天的暗夜，
没有一点伤痕的，
不在我们底行列里。
那伤得最厉害的人倒了！
他是我们中间的第一个——
第一个争自由的波浪，
第一个有自己底思想的人民，
第一个冒着风吹雨打和暗夜底一切，
在无花的蔷薇的路上，
高唱着自己底歌的人民。
这第一个人民倒了！

惊天动地的响声，
晴天霹雳般的响声，
我们中间的第一个倒了！
那高大的背影没有了，
那倔强的火把没有了！
那响亮的歌声没有了！

千万人底号哭，
千万人底喊叫，
千万人底悲痛，
赎不回这无比的损失！
高大的引路人，
你知道么，
谁在哀悼着你！

前面是平坦的路底边沿，
白天底边沿，
晴明底边沿，
能够忘记么，

你第一个向它走去的人!

安息吧,亲爱的朋友!
永别了,人民底同志!
我们要从你底尸身上走过,
踏着你底肉和骨和血,
踏着你指引过的路,
用我们底眼泪,
用我们底歌,
用我们底脚印,
造成你底坟墓!
愿你底英灵永远和我们同在!

你的周月祭

选自《热风》1937 年 1 月创刊号

鲁迅的逝世,犹如一颗巨星的陨落,震动了神州大地。作为鲁迅先生的学生和密友,作者在鲁迅的周月祭奋笔疾书,写下了这首感人至深的诗篇,既表达了对鲁迅的敬佩和崇仰之情,也表达了继承鲁迅的遗志继续前进的决心。

作者擅长杂文,并不常作新诗,但这首诗却写得相当精湛,这不但是由于诗作者对鲁迅有一种异乎常人的深挚感情,而且也在于诗作者在艺术表现上的苦心孤诣,精益求精。全诗的焦点聚集在"高大的背影"上,并以此生发铺张开去。诗以"一个高大的背影倒了"发端,在总共 9 节的诗中有 6 节反复回荡着这样沉痛而深情的慨叹,那比一切都高大的、那引头的、那走在一切人前头的、那伤得最厉害的、那高唱着自己底歌的、那我们中间的第一个,其意象逐层深入,突出、强调和深化了鲁迅的带头作用、先锋作用、模范作用和作为人民中的一员并走在人民前头的作用。鲁迅的逝世无疑是一个不可估量的损失,是一个用"千万人底号哭/千万人底喊叫/千万人底悲痛"都"赎不回这无比的损失!"正因为如此,人民才会"用我们底眼泪/用我们底歌/用我们底脚印"去悼念鲁迅。一个高大的背影虽然倒了,但是一个高大的精神却永存,它将永远鼓舞和激励着人民在"无花的蔷薇路"上前进。至此,我们完全可以洞窥诗人以"高大的背影"作为全诗意象焦点的良苦用心。

诗的风格凝重而沉缓。整首诗在"一个高大的背影倒了"的一唱三叹中,大量地运用了瞬间停顿、排比和反复等修辞方法,从而构成了一种凝重

的特色。此诗善用短行，不仅短行的比例远多于长行，而且即便在一些较长的诗行，甚至短行里，诗人也着意利用句式上的特点以造成短暂间歇。例如，“我们是强健的/然而受伤了；/我们是勇敢的/然而受伤了。/……那伤得最厉害的人倒下了”，短暂的间歇显示了诗人的悲愤感情和诗的沉重氛围。诗中用得更多的是排比和反复的表现手法。全诗9节，几乎节节都有一些排比句或排比段。排比的使用似乎特别有助于本诗的沉缓风格的构筑和增强。至于反复，“一个高大的背影倒了”的诗句，以及引自鲁迅著名杂文篇名的“无花的蔷薇”的反复出现，也大大地加强了诗的凝重感，使人悲愤，更促人感奋，从而毅然向前。（杜荣根）

不要恐惧

阿 垅

巨雷是那个巨人底狂喜的狂笑
在你底生命的充溢中，孩子！你不是
也笑不可止，那么大声么？——
不要恐惧！

骤雨是那个巨人底感动和激情的堕泪
当你醒来的时候被我底手所慰抚，或者你自己用手慰
　抚一个给你的香苹果，孩子！你不是
也晶莹含泪，而并非痛苦么？——
不要恐惧！

狂风是欢乐底不合步法的奔跑
闪电是喜悦底盘旋而舞的双臂，孩子！你不是
也为了去捉一朵柳絮，去追逐圆月，或者什么也不为而
　由于肌肉和精神底单纯的需要而急奔和舞蹈么？——
不要恐惧！

不要恐惧
你是在我底可靠而平静的怀中

我没有恐惧，我是经过风暴和沙漠来的
因为我没有恐惧；因为你要经过风暴和沙漠而去。

一九四六年于成都。

选自《白色花》人民文学出版社 1981 年版

《不要恐惧》是一首痛定思痛的诗，一首集母爱与父爱于一身，既亲切、温暖而又深沉、严峻的诗，一首于繁复雄浑的形象中透露出哲理光辉的诗。

此诗写于 1946 年冬，对于诗人来说，这是一个难以忘怀的年头。当时抗战虽已胜利，国统区的形势却日趋险恶，他在四川工作，不断地把国民党的军事情报送给地下党，“比起别的友人，他的行动更少自由，他的行为更需谨慎，稍一不慎，便有杀身之祸。”（罗洛《阿垅片论》）也就在这一年春天，他的妻子死了，留下了一个不满周岁的孩子。面对丧妻的悲痛，他坚强地生活着，挑起了哺养照料孩子的担子。《不要恐惧》就是诗人面对险恶的环境和个人的不幸所写的一首表明自己的坚定的生活信念的诗篇。

自古以来，不知道有多少慈母一边拍着孩子，一边哼着摇篮曲，哄着啼哭不止的孩子入睡。诗人理解这种至高至纯的母爱，他集父爱与母爱于一身，把失去母爱的孩子放入了自己“可靠而平静的怀中”。面对自然界的巨雷、骤雨、狂风、闪电，他要求它们不要干扰孩子入睡；同时，更希望自己的孩子“不要恐惧”这一切。显然这比一味用手遮住孩子的耳朵和眼睛，让孩子躲入温暖的被窝中的母亲要高明得多。为此，诗人作出了富于诗意的概括和表述，他把“巨雷”、“骤雨”、“狂风”、“闪电”都比喻为巨人的所作所为，并使之充满了生气和感情色彩，并且和活泼的孩子直接相对应，进而又对孩子的举动（从襁褓时期哭笑之类的简单举动到稍稍长大以后“捕捉柳絮”、“追逐圆月”的玩耍游戏）作了尽情的铺叙，字里行间充溢着作父亲的一片期待和赞许之情。在句式的安排上，诗人让含意深刻的反问句反复出现，并把“不要恐惧！”特意放在各节最后一行，给读者以强烈的印象，所有这一切的有机结合，使得前三节的艺术感染力大为增强。

诗的第四节，又在前面三节描写和抒发的基础上作出了进一步的开掘。这一节共四行，从感情发展的内在逻辑来看，可说一行比一行深入，前两行“不要恐惧/你是在我底可靠而平静的怀中”，是大家都能理解也都在这样做的。第三行就有些不同一般，出人意料了，这一行的前后两部分存在着因果关系：正因为“我”经过考验，领教过“风暴”和“沙漠”的威力，所以“没有恐惧”。第四行更是出语突兀，发人深思：为什么“我没有恐惧”，因为你将来也必定要受到“风暴”和“沙漠”的考验，也必定会因此而更快地成熟起来。诗人展望孩子以后的人生旅程，不禁感慨万端：惧有何益？惧又何用？这也许就是诗人提出“不要恐惧”的主旨所在吧！

诗歌作为语言的艺术，当然要讲究字句的琢磨和锻炼，不过对此不能作机械的划一的理解，须知精心琢磨而成的珠圆玉润之作固然很美，那些看似不加修葺、带有较多散文句式的诗篇，在一定条件下也能具有特殊的美感。当你读着《不要恐惧》中那些突兀的句式和密度很大的诗行，不也能看到当时阴霾满天的时代投影吗？不也能够体会诗人缊含于其中的郁结不平之气和悲愤难言之情吗？ （孙光萱）

炸 弹 陶行知

沉默，沉默，
沉默是你的性格。
你平生只说一句话，
从不顾粉身碎骨，
在惊天动地的爆炸中，
诞生了幸福的新国。

选自《行知诗歌集》，大孚出版公司1947年版

《炸弹》一诗，大约写于1941年。这是一个严酷的年代。日本侵略者正在猖狂地进攻，烧杀掳掠，肆意践踏着中国大地，到处流淌着人民的血泪。而中国人民和整个民族面临着严峻的考验。亡国灭种的阴霾，沉重地压在中国人民的头上。在此背景下，陶行知除了为抗日奔走呼号，也写了许多包括《炸弹》在内的战斗诗篇。

这是一首具有传统手法的咏物诗。乍读此诗，会觉得诗人确实是在咏颂炸弹。它在爆炸中粉身碎骨，却杀伤大量敌人，救了中国。但再读一遍，便可领悟到炸弹并非炸弹本身，而是一种象征。它可以象征一位革命者或者爱国志士，宁可在战斗中牺牲自己的一切；也可以象征中国人民乃至中华民族，浴血奋战，前仆后继，直至消灭敌人，建立一个新中国。

这也是一首言志的诗。诗人借炸弹的形象，来比喻和抒发自己的情怀。诗人自己愿意像炸弹一样，为人民为民族而献身。同时，诗人也通过这首诗，乐观地预言：经过艰苦的斗争和巨大牺牲后，必然诞生一个人民的新中国。

诗人萧三曾这样评价陶行知的诗："国事多难，民情艰苦，诗人善感，乃发为诗。"（《中国的大众诗人——陶行知》）这也可以作为对《炸弹》一诗的评价。

陶行知主张"根据大众语，来写大众诗"。所以他的诗，在当时能广为流

传，工农妇孺皆可诵之。《炸弹》这首诗，便是使用口语写成的，易读、易懂、易记、易唱。这首诗最主要的艺术特色是凝炼，只用短短的六句，却容纳了非常博大深刻的内容。　　（高　缨）

延安与中国青年　　柯仲平

一　问　延　安

青年！中国青年！
延安吃的小米饭，
延安穿的麻草鞋，
为什么你爱延安？

二　青　年　答

我们不怕走烂脚底板，
也不怕路遇“九妖十八怪”，
只怕吃不上延安的小米，
不能到前方抗战，
只怕取不上延安的经典，
不能变成最革命的青年。

哪怕我们的课堂在露天，
我们的凳子——一块砖，
我们的桌子——两腿上面搭着一块小木板；
我们学的多么乐，多么欢：
我们的教员是英雄，
曾毕业在草地雪山。

我们也学种菜，学背柴，
还到乡村里宣传：
多流一滴汗，
多学得一点马列，
多到群众里工作，

多学得一些群众观点。
深更半夜，工作归来，
头顶明月，脚踩沙滩，
哼着歌子，绕过延水边——
呵！唱不尽的是革命，
看不厌的是明月，
我们年青人的热情，
好比流不尽的水，
留连，留连，
夜深了，还在延水边留连。
忽见中央机关那一面，
还有星星大的灯光三五点，
那分明是老干部还在窑洞里埋头苦干，
又才警觉到战斗的明天。
明天，明天同样是战斗的学习，战斗的工作，
战斗的生产；
战斗的青年，
要带着毛主席给的战斗法宝，
到前线，
到广大的民间。

三 延安做总结

啊！青年！青年！
勇敢的中国青年！
多情的中国青年！
你穿破了延安的草鞋，
你取得了一些活生生的革命经典，
你吃饱了延安的小米饭，
你有了一个能思想的脑袋。
你呀你，你前进！
你将开花在华北华南，

结实在鸭绿江边，
青年！你可爱的中国青年！

1939年秋在延安

选自《从延安到北京》，人民文学出版社1950年版

读这首诗，一股清新的泥土气息扑面而来。它不像是诗人"做"出来的，而是从延安的战斗生活中"流"出来的。它用的是民歌体，语言也全是生动活泼的群众语言，犹如一股欢腾的活水流向你的心田。诗的结构也新颖别致：一问一答，再加"总结"。这样的结构本身就让人感到一股浓郁的生活气息。

第一节，"问延安"问得妙，问得深情。这恐怕不仅是当时的延安，当时的中国，而且是当时的世界都在提的一个问题：延安这么穷，生活这么艰苦，为什么人们都涌向延安？而这一问，也就引出下面的回答，诗也因此而展开了。

第二节，"青年答"也答得妙，答得深情。"我们不怕走烂脚底板/也不怕路遇'九妖十八怪'"，活脱是青年的口吻，青年的心胸，青年的朝气和青年的豪情。随着诗的展开，我们看到的不是抽象的道理，而是一幅令人神往的延安生活的生动图景：露天的课堂，乡村宣传；还有青年们头顶明月，脚踩沙滩，唱着歌，绕过延水边；还有那窑洞里的不灭的灯火……这一切构成了多美的诗的意境！这种美，这种意境，在当时的中国，只有延安才能找到。它比之于山光水色，良辰美景更动人心魄，诗人从看似平凡的生活中发现了这种美，写出了这种美，或者说是诗人通过青年歌唱了这种美。这里的一字字，一行行，都渗透着青年（当然也是诗人）对延安的爱。可以说，诗人是用由这种爱所构成的经纬线来编织延安生活的图景的。

诗的最后部分由延安做"总结"，"总结"而放在抒情诗中，大概绝无仅有吧，可正是这巧妙的"总结"，把前面表达的青年的革命豪情深化了，也升华了。

如果说"青年答"是由青年颂延安的话，那么，"总结"则是延安颂青年了，所以这首诗，既是延安颂，又是青年颂，或者说是赞颂延安与青年之不可分吧。

（徐缉熙）

哭亡女苏菲　　高　兰

你哪里去了呢？我的苏菲！
去年今日
你还在台上唱"打走日本出口气"！

今年今日啊!
你的坟头已是绿草萋迷!

孩子啊! 你使我在贫穷的日子里,
快乐了七年,我感谢你。
但你给我的悲痛
是绵绵无绝期呀,
我又该向你说什么呢?

一年了!
春草黄了秋风起,
雪花落了燕子又飞去;
我却没有勇气
走向你的墓地!
我怕你听见我悲哀的哭声,
使你的小灵魂得不到安息!

一年了!
任黎明与白昼悄然消逝,
任黄昏去后又来到夜里;
但我竟提不起我的笔,
为你,写下我忧伤的情绪,
那撕裂人心的哀痛啊!
一想到你,
泪,湿透了我的纸!
泪,湿透了我的笔!
泪,湿透了我的记忆!
泪,湿透了我凄苦的日子!

孩子啊!
我曾一度翻看箱箧,

你的遗物还都好好的放起；
蓝色的书包，
深红的裙子
一叠香烟里的画片，还有……
孩子！你所珍藏的一块小绿玻璃！
我低唤着苏菲！苏菲！
我就伏在箱子上放声大哭了！
醒来夜已三更，月在天西，
寒风里阵阵传来
孤苦的老更人遥远的叹息！

我误了你呀！孩子！
你不过是患的疟疾，
空被医生挖去我最后的一文钱币。
我是个无用的人啊！
当卖了我最值钱的衣物，
不过是为你买一口白色的棺木，
把你深深地埋葬在黄土里！

可诅咒的信仰啊！
使我不曾为你烧化纸钱设过祭，
唉！你七年的人间岁月
一直是穷苦与褴褛
死后你还是两手空空的。

告诉我！孩子！
在那个世界里，
你是否还是把手指头放在口里，
呆望着别人的孩子吃着花生米？
望着别人的花衣服
你忧郁的低下头去？

我知道你的灵魂漂泊无依，
漫漫的长夜呀！你都在哪里？
回来吧！苏菲！我的孩子！
我每夜都在梦中等你。
唉！纵山路崎岖你不堪跋涉，
但我的胸怀终会温暖
你那冰冷的小身躯！

当深山的野鸟一声哀啼，
惊醒了我悲哀的记忆，
夜来的风雨正洒洒凄凄！
我悄然的披衣而起，
提起那惨绿的灯笼，走向风雨，
向暗夜，
向山峰，
向那墨黑的层云下，
呼唤着你的乳名，小鱼！小鱼！
来呀！孩子！这里是你的家呀！
你向这绿色的灯光走吧！
不要怕！
你的亲人正守候在风雨里！

但蜡泪成灰，灯儿灭了！
我的喉咙也再发不出声息。
我听见，寒霜落地，
我听见，蚯蚓翻地，
孩子！你却没有回答哟！
唉！飘飘的天风吹过了山峦，
歌乐山巅一颗星儿闪闪，
孩子！那是不是你悲哀的泪眼？

唉！歌乐山的青峰高入云际！
歌乐山的幽谷埋葬着我的亡女！

孩子啊！
你随着我七载流离，
你随着我跨越了千山万水，
我却不曾有一日饱食暖衣！
记得那古城之冬吧！
寒冷的风雪交加之夜，
一床薄被，我们三口之家，
吃完了白薯我们抱头痛哭的事吧！

但贫穷我们不怕，
因为你的美丽像一朵花
点缀着我们苦难的家。
可是，如今叶落花飞
我还有什么呀！

因为你爱写也爱画，
在盛殓你的时候，
你痴心的妈妈呀！
在你右手放了一支铅笔，
在你左手放下一卷白纸。
一年了啊！
我没接到你一封信来自天涯，
我没看见你有一个字写给妈妈！

我写给你什么呢？
唉！一年来，我像过了十载，
写作的生活呀！

使我快要成为一个乞丐!
我的脊背有些伛偻了,
我的头发已经有几茎斑白,
这个世界里,依旧是
富贵的更为富贵,
贫穷的更为贫穷;
我最后的一点青春与温情,
又为你带进了黄土堆中!

我写给你什么呢?
我一字一流泪!
一句一呜咽!
放下了笔,哭啊!
哭够了! 再拿起笔来。

姗姗而来的是别人的春天,
鸟啼花发是别人的今年!
对东风我洒尽了哭女的泪,
向着云天,
我烧化了哭你的诗篇!

小鱼! 我的孩子,
你静静地安息吧!
夜更深,
露更寒,
旷野将卷起狂飙!
雷雨闪电将摇撼着千万重山!
我要走向风暴,
我已无所系恋
孩子!

假如你听见有声音叩着你的墓穴!
那就是我最后的泪滴入了黄泉!

一九四二、三月的山中

选自《高兰朗诵诗》，建中出版社 1949 年版

至亲骨肉，相依为命，一朝逝去，痛何如哉！时间的流水抹不平诗人哀伤的心潮，在七岁的爱女苏菲病逝一年后，诗人痛定思痛，挥泪写下了这首诗。

绵绵无绝期的悲痛，化为心底的感情潜流，一旦涌向笔端，落在白纸上的竟是这么一句："你哪里去了呢？我的苏菲！"看上去这似乎是诗人的明知故问，其实是因为爱女心切，诗人不忍心也不相信女儿真的会逝去。诗人以此番设问为诗的开头，随即闸门大开，哀思如潮，奔腾澎湃而不可遏止！

诗人对女儿苏菲的悼念形成的感情波涛，又分成无数道细流，一齐流向埋葬女儿的那一座绿草萋迷的坟头。一道细流是一面镜子，照见了诗人哭亡女的身影：或睹遗物而伤神，或恨自身而忏悔，或忆往事而凄怆，或思亡女而行动——正是这些多角度多侧面的描写，使读者看到诗人对亡女刻骨铭心的怀念，同情之心油然而生。

怀念过深，必生幻觉，诗人几乎不必有意去捕捉这种感觉，他是把它看作真实来描写的，这是诗人的心理现实。在女儿抵达的"那个世界里"，他看到她把手指头放在口里，望着别人的孩子吃着花生米，看到她望着别人的花衣服，忧郁地低下头去；歌乐山巅一颗星儿闪烁，他看出那是女儿悲哀的泪眼。对上述幻觉描写，诗人虽然用的是反问句式，他却宁信其真而不疑其假。在有些地方，诗人明知是假却又当真，并以此为基础直抒胸臆，如在写给女儿盛殓时，诗人运用了一个细节描写，即因女儿爱写爱画，她妈妈在女儿遗体的右手放了一支铅笔，左手放了一卷白纸，这实在是悲伤过度的活着的人的聊以自慰，诗人却以此为真实，于是，奇句出现了："一年了啊！我没有接到你一封信来自天涯，/我没有看见你有一个字写给妈妈！"这种"反常合道"的抒情把诗人的极度思念深深铭勒在诗行里了。

父女之爱是人类的一种普遍感情，因此极易引起人的共鸣。诗人舔犊之情尤深，但此刻女儿已埋人黄泉，欲见不能，于是高兰在诗尾悲天怆地地呼喊着"孩子！/假如你听见有声音叩着你的墓穴！/那就是我最后的泪滴入了黄泉！"——悲剧本来就比喜剧要感动人，更何况诗人度日如年而累积的悲伤充溢全诗，并在结尾掀起了伤逝的泪涛，那么，这种至亲至爱的父女之情就更感动人了。诗中透露出的世道艰难和世态炎凉使本来就很阴冷的色调，更是蒙上了一层灰暗的底色，但却使诗人抒发的父爱和诗中凸现的父女之爱、母女之情，洋溢着悲凉的温暖，如雪地上的一堆篝火，亮在茫茫的夜里。

因这诗的深沉真挚的感情，因这诗的语言的朴素明朗、音节的顿挫，因这诗的押韵的注重、琅琅上口，《哭亡女苏菲》作为二十世纪四十年代的一首朗诵诗的佳作，将长久为人们所珍爱。（戴 达）

我得掌握我自己[①]

林 林

哦，要做鸟，就做鹰罢，高飞的鹰，
哦，要做兽，就做狮子罢，勇壮的狮子，
哦，要做人，就作个不平凡的英雄，
但是矛盾啊，我厌憎平凡，我又爱慕平凡，
那么，以鹰作平凡的鸟罢！
　　以狮子作平凡的兽罢！
　　以英雄作平凡的人罢！

我爱飞折羽翼的鹰，
我爱垂死而被辱的狮子，
我也爱那红照西天的夕阳，
　美丽的死去还是美丽的啊，
　可敬的死去还是可敬的啊！
我祈求着啊：
给我高飞的羽翼，
给我壮大的气魄与力，
给我英雄的平凡，对待平凡的庸众罢！
逝去吧，不安的梦幻！
逝去吧，心造的爱恋！
逝去吧，使我苦恼的友情！
变换吧，死水般的周遭！
枯萎吧，迷惑人的希望的花朵！
人间既然有了我，就应有我的业绩，
我得喝现实的乳液，流劳动人民的汗啊！
我冀望生活的大海啊，

那怕是狂风暴雨
　或是惊涛骇浪!
宁可在酣战里显出我自己的胆怯,
　宁可在伟大中暴露我自己的渺小!

让我醉于诗,醉于工作,醉于战斗……
让我欢乐,悲愁,让我嘲笑和激怒罢!
我既骑在马上,就得拢辔扬鞭,驰骋奔腾,
我得掌握我自己啊!

选自《同志,攻进城来了》,香港文艺生活出版社 1947 年版

这首诗写于菲律宾首都马尼拉,时值1945 年抗日战争结束。了解一下当时的社会现实和我的心理感受,或许能有助于读者对诗的理解。

在海外艰难险恶的环境中,华人与当地人民并肩进行了三年多反抗日本侵略者的战斗。经历了血与火的严峻考验,我从内心深处呼唤着英雄气概。英雄崇拜的意愿也在这首诗中有所显露;这就是渴望着"生活在、劳动在名誉、光荣、英雄主义的伟绩中"(高尔基语)。但同时,客观地审视自己,我又发现自己身上还存在着渺小与懦怯的一面。希腊哲语告诫人们:"认识你自己!"虽然要真正认识我自己并不容易,但我必须这样去做,必须自强不息,努力寻求伟大与渺小、勇敢与懦怯、不平凡与平凡等诸多矛盾的统一。所以这首诗也可以说是"认识自己"的艺术结晶。

这首诗就是努力扣住英雄与群众、伟大与平凡的关系,层层深入地抒发和剖析了我和战友们的内心世界。开头用了三个假设性的长句,直接表达了我的主观的愿望和意向,看来还是具有一定的气势的。"但是"之后,我陡然来了一个转折,较鲜明地揭示了矛盾。但究竟该如何解决苦恼着自己的这个矛盾呢?我思索了一番,终于认识到"鹰"、"狮子"同样也是平凡的"鸟兽"——伟大与平凡原本是不能截然分开的!

此后的第三节宕开一步,接连用三个"逝去吧"表现我的呼唤,这是为了更进一步地勉励自己:要做一个平凡的英雄,就得告别"不安的梦幻"之类,脚踏实地,"喝现实的乳液","流劳动人民的汗",排除一切干扰,坚韧地向前走去!

如果说这首诗的开头较能抓住读者的心,那么结尾则显得余情余韵不足。看来,一首诗要做到整体完美,实非易事。　　(林　林)

〔编者注〕　①本书重新刊登这首诗时,作者对个别字句作了改动。

隐 居 者

俞铭传

隐居者、常绿树
用荫影抚摸羊肠小径。
竹林里的弦丝居然断了
因为我曾经听到你的低语。

不禁想起你在青苔上
踏着雀跃的脚步，
我把身子变成一个圆规
吻着轻快的音符。

1939 年

选自《闻一多全集》之四《现代诗钞》，开明书店 1948 年版

这首诗以明丽妍媚的诗句，通过隐居者与常绿树的互比，表达了一种飘忽迷离的意境，从中渗透出一种孤独清高的意识。

全诗共二节八句，可分为四个意义段。第一、二句诗人将隐居者暗喻为常绿树，描绘了它在自然光折射下不断变动着身影，第三、四句是反常语序，以"听到"一词又返回到隐居者，"低语"和"荫影"、竹林弦丝和"羊肠小径"联在一起，整节表现了一种悠远静谧的境界。五、六句照应了一、二句，续写常绿树跳跃变动，突出了清冷的氛围，末二句是种幻觉，稍稍呼应了三、四句，在轻快中隐含了深深的孤独。

这首诗在艺术上的一个显著特征就是非常注重语言的感受性和体验性。假如说古典诗歌或浪漫诗歌主要是倚赖抽象的语言以阐明哲理或直抒胸臆，而具体可感的意象仅仅是被用来当作抒发感情的背景或解释道理的比喻，那么现代诗歌就尽可能地采纳具体可感的形象化的语言，甚至整节整首诗都在具象语言中展开，相当注重语言的暗示性和隐含性。这首诗就没有使用号码式抽象的语言，而是大量使用生动具体的语言，增加其可感性。诗中常绿树、弦丝，雀跃的脚步、圆规等意象的渐次递进，就使人们看到一种有形的东西在具体过程中运动，从而在形相和意象中流露和表现一切。同时，为了进一步加强诗歌语言的官感性，诗人还相当注重自然界中光、色、音的意义作用。常绿、荫影、低语以至青苔等光、色、音的语词的综合运用确实造成了刹那间的感觉印象，而这显然又增添了其诗语言的官感性。官感语

言是具体的，更是暗示的，它往往造成诗歌本文的巨大空白，给读者留下更大的想象空间，当然它的暗示性或隐喻性也往往使诗难懂费解。即如本诗，其语言并非晦涩，但似乎很难把握其意义，需多读几遍，反复咀嚼，才能领会其暗示性。

这首诗还竭力追求一种"纯诗"的境界，着意显出意象的幻觉与音律的完美的有机结合，体现了诗即音乐的象征主义诗歌的创作原则。诗先从"用荫影抚摸着羊肠小道"的"常绿树"，变幻到"竹影里的弦丝"，尔后再进到"雀跃的脚步"，而"我把身子变成一个圆规"，则已经近似于法国象征主义诗人兰波式的幻觉了，意象迷离，显示出一种神秘的感觉冲动。同时，诗人还十分注重诗的形式上的整饬，追求音律上的完美。诗行大致整齐，语言富有律动，u 韵贯遍全诗。但是构成脚韵的方式却是变化着的。上节主要是来自西方的 AXYA 首尾行韵式。下节则是传统的 XAYA 逢双韵式，韵脚错落有致，也造成了诗的抑扬起伏，达到了余音袅袅的效果。这又恰和意象的幻觉十分契合，造成了某种飘忽的、不确定的和朦胧的印象。然而，诗的音乐美和幻觉美的本身也可能伤害或妨碍着其意义的展示，这或许是《隐居者》的一个缺陷吧。　　（杜荣根）

宝　　马（原诗略）　　孙毓棠

《宝马》（文化生活 1939 年版）是一首历史题材的长篇叙事诗。全诗分成十六节，共七百六十三行。长诗的情节是围绕着宝马展开的。宝马红鬃黑鬣，八尺腰身，雄姿昂首，能奔驰千里。它是西域的特产，也是大宛王毋寡最宠爱的宝物。消息传入长安，汉武帝派使者索取，遭到拒绝，便派兵征伐。第一次出兵，在沿途遭到抵抗和饥寒交迫情况下，李广利率领的六千铁骑和几万壮士只剩几千人败退玉门关。第二次出兵虽然夺来宝马，但十几万士兵却因此战死疆场。长诗通过汉武帝与大宛王之间的宝马之争，揭示了历史上这场战争的非正义性，以及战争给人民带来的深重苦难。作品结尾处，诗人颇有深意地描写了作为战争间接后果的两个神话传说。一是传遍了羌胡和天山南北的关于汉武帝的神话，说他是上帝的儿子，有三头六臂，会呼风唤雨，遣神兵天降；二是大江南北和关东老百姓中流传的关于宝马的神话，说宝马是天马，会使年景风调雨顺，让老百姓过上太平好日子。这两个神话含蓄地表现了封建统治者和人民之间的对立：这场战争是遵循汉武帝的个人意愿发动的，并给他带来了巨大的利益和荣耀；相反，老百姓却在战争中失去了亲人，遭受着磨难，他们祈祷和平和安居乐业的生活。在历史的真实再现和深刻反思中，诗人对汉武帝的好大喜功、穷兵黩武投予鲜明的批判意识，并对人民的不幸和愿望表示出强烈的同情。作品的主题，是具有人

民性和积极意义的。

作为史诗,《宝马》最大的特点表现为学术性与艺术性的内在统一。史诗是介于历史与诗歌之间并兼有两者特点的边缘性样式,是历史真实与艺术真实的结晶。因此,忠于史料和再现历史原貌就成为史诗创作的基础。诗人在创作中将自己对两汉史的学术研究成果熔铸进作品。这不仅体现在整体故事情节框架与史实基本重合,而且在细节方面也力求真实地复原历史。其一,诗人大量地挪用古词,尤其是古名词,以刻画历史的原物、原貌和原有的氛围。如写大宛王毋寡的爱物时,就罗列了一长串古代西域诸国的特产:条支的眩眼戏,身毒的大珍珠,大秦安息的美人和孔雀,于阗紫玉,乌孙雕弓,女人的沙縠与冰纨,唤作骐骥骁騠騊駼驒騱的宝马。又如写汉武帝升殿仪式,"满朝集会起玄冠,彩绶,鹔鹴,玉珪,貂蝉和银珰。"这些古代国名和物名,对于现代普通读者来说是过于专业化了,然而却传递出真实的历史信息。其二,诗人在叙事时喜好数量词的运用,追求历史细节的精确和真实。如大宛国是"七十几座城池,户口三十万";汉武帝第一次西伐大宛,"虎符班发了六千铁骑,步戎编制起几万壮士;"第二次远征军"一共是十六万八千四百多壮士,五十几个校尉,六百多个军侯,……将军幕府里设了八十几个官员,……牛马十三万匹。"这无疑是以历史考证为依据的,从而奠定了史诗的真实性和可信性的基础。

如果说历史真实决定着作品的认识价值,那么艺术性则赋予作品以审美的生命。在史与诗之间,史诗更倾斜于后者。在艺术表现上,《宝马》同样有着鲜明的品格和特征。首先,作品具有与史诗相称的磅礴阔大的气势。全诗七百余行,一气呵成。几十行一个诗节以及长句式的运用,建构起巨大的容量和叙事规模。两国交兵的战争场面,十几万大军与沙漠风暴搏斗的情景,长安城和汉宫殿的繁华富丽,作品都作了充分的展示和铺陈,给人以全景式或综览式的壮观之感。尤其是排比句的运用,更渲染出恢宏的气势。如写大宛王毋寡之爱,诗人连用六个"他爱"的排比句式,以刻画他的穷奢极欲;表现汉武帝的天子威严,作品又集束地出现了第一座神冠、第一处富丽堂皇的国度、第一座城池、人间第一等的光荣等词。所有这些,不仅体现出历史的真实,而且强化了作品的叙事规模和艺术力量,并使作品渗透着壮美这一特定的审美品格。

其次,讲究炼词造句,追求语言句式的奇异化。中国古典诗词历来有推敲、锤炼语言的传统,所谓"语不惊人死不休"。惊人,就是诗歌语言在读者中唤起的惊奇、惊讶、惊叹的审美效应,它的前提是语言的奇异。因为过于通俗和熟悉的语言、意象、比喻、句式往往会使读者的感觉疲软和迟钝,而语言的奇异化则会激起新鲜感和反复玩味。诗中,"向四周邻国笑着火红的傲岸的笑",分别作动词和名词的两个笑联结在一起就很陌生,再用火红形容

笑也属奇异的搭配，然而却贴切地表现出笑者的红光满面和笑的热烈程度。又如"玉门在浩淼的平沙上耸立着雄伟"，而不说"雄伟地耸立着"这通常句式，也是为了达到语出惊人的效果。

再次，抛词法的运用。所谓"抛词法"，就是将上一诗行末尾的语词抛入下一诗行的句首，将诗中重要的词的价值显现出来，并造成连续性的节奏和内涵的多义。如"在世界的屋脊上耸立着葱岭的/千峦万峰。峰顶冠着太古积留的/白雪，泻成了涩河，滚滚的浊涛"。千峦万峰和白雪既是上句的宾语，又是本句的主语，在诗中占据着句首的突出地位，同时读起来给人环环相扣、无间隙停顿的旋律感。这种手法被本诗大量运用。诗人不追求押韵的和谐，并力图打破行与行之间意蕴的分割，其目的正是为了达成连贯和一气呵成的叙述效果，使《宝马》在诗体形式和内容上都犹如一条壮阔的长河，奔腾向前，一泻千里。　　（方克强）

八路军进行曲　　公　木

向前向前向前！
我们的队伍向太阳，
脚踏着祖国的大地，
背负着民族的希望，
我们是一支不可战胜的力量。
我们是善战的健儿，
我们是人民的武装，
从无畏惧，绝不屈服，
坚决抵抗，直到把日寇逐出国境，
自由的旗帜高高飘扬。
听！风在呼啸军号响；
听！抗战歌声多嘹亮。
同志们整齐步伐奔赴解放的疆场，
同志们整齐步伐奔赴敌人的后方，
向前向前我们的队伍向太阳，
向华北的原野，
向塞外的山岗。

选自《中国歌词选》，湖南人民出版社 1983 年版

这是一首歌词，曾由郑律成谱曲，后个别词句作了改动，并改名为《中国人民解放军进行曲》，1988年"八一"建军节前夕，中共中央军委发布命令，定为《中国人民解放军军歌》。

这首歌，作于1939年秋。当时抗战犹处于敌强我弱形势，八路军的力量并不强大。在当时的条件下，还只能是："游击战，敌后方。/铲除伪政权，/坚持反扫荡，/钢刀插在敌胸膛！"（《八路军军歌》），也就是说，只能以游击战为主，集小胜为大胜，逐步扩大抗日武装和建设抗日根据地，还不可能进行大兵团作战，大规模地去歼灭敌人。但这首歌所塑造的却不是游击小部队的形象，而是大兵团的形象，有着无坚不摧，排山倒海的气势。尽管当时抗战处于艰难困苦之中，胜利的曙光还未升起，我和郑律成对抗战前途却有着必胜的坚强信念，因为毛泽东同志在《论持久战》所阐发的思想已深深印入我们的脑际。在我们的心目中，八路军不只是将会成为抵抗日本法西斯侵略者的主力，它更肩负着推动世界历史前进的重任："争民族独立，/求人类解放，/这神圣的重大责任，/都落在我们双肩。"（《八路军军歌》）一点没有夸饰，决不是故作豪言壮语，我们认为这是自然的和必然的，理所当然的。这些便是写作这首歌的背景和心情。

大约正因为歌曲是在这种背景和心情下创作出来的，所以才不只为当时的抗战军民所传唱，而且到了对日本侵略者展开大反攻的时候，它更发挥了战斗的威力，广大军民高歌猛进："向华北的原野，向塞外的山岗。"到了抗日战争转变为人民解放战争的时日，我又把歌词中的个别词句作了必要的调整，便继续为更广大的解放军战士所接受，"向全国的胜利，向人民的解放"，紧随着进军的步伐，配合着胜利的节拍，凯歌齐奏震荡祖国的高空大地。直到今天，有着现代化装备，穿着新式军服，佩带闪亮军徽的人民解放军，唱起这首歌来，听觉形象和视觉形象也还是谐和统一的。正因为如此，它可以久唱不衰。

所谓歌词，我一向是把它视为歌诗的。正如刘勰所谓："诗为乐心，声为乐体。乐体在声，瞽师务调其器；乐心在诗，君子宜正其文。"（《文心雕龙·乐府》）《八路军进行曲》既然是一首歌曲，理应归属于音乐范畴；不过，作为"乐心"的歌词，自可单独当诗来读，它同一般诗不同的地方，就是要配合音乐，成为"乐心"。如果把它称作歌诗，则与之相对称的一般诗便是诵诗。在与郑律成合作的时日，我曾写过一篇《新歌诗试论》，从中国诗歌发展史上论证：古代，诗即是歌，歌即是诗；后世，歌还是诗，诗不必是歌；从而诗便分为歌诗与诵诗两大类型。不过，传统歌诗，如宋词元曲等，到文人手里，多是"按谱填词"；"五四"以来的新歌诗，虽亦不少依照民歌小调填写的，但更多的则是"词然后谱"，即先写出歌词来再给按上音乐的翅膀，它往往由诗人与音乐家合作而成。这样在歌诗的开写之初，便必须考虑到制谱的需要。这

首《八路军进行曲》便属于这一类。可是我并不会唱歌，几乎是音盲。郑律成认为我写的诗容易作谱，只由于我受传统歌词与民歌的影响，因而比较注意节奏、韵律罢了。这首《八路军进行曲》，是一首具有顽强生命力的歌曲，人们乐于传唱它，主要源于"乐体在声"；当然作为"乐心"的歌词，也起了一定的配合作用，只是单独当作一首歌诗来读，便比较平常，没有什么可以论说之处。　　（公　木）

登雨花台有感

公　木

在这里我们的祖先曾经梦见天雨花，
五色缤纷飘荡荡就好像彩虹与飞霞。
这虽然只不过是幻想出来显圣的佛法，
它却预示着真理的灵光终将普照天下。

而当祖国陷在子夜一般浓黑的时代，
统治者是一小撮叛徒、特务、流氓、洋崽——
妄想以碉堡封锁历史，以监牢窒息未来，
屠刀光闪闪，雨花台变成了血花台。

我们有十万同志在这里献出了生命，
面对敌人的枪口，他们昂着头仰望长空，
那视线高高超过蓝底白字的衙门，
他们最后的呼声震得青天铮铮应鸣。

他们倒下去，大地颤抖着闷声叹息，
天上的群星脸色煞白，涕泣零如雨。
时间痉挛一下，又江水般滚滚流去，
黑夜沉沉，尸身上只有冷霜枯叶来覆蔽。

三十年啊！以头颅播种，以鲜血灌溉，
每一粒石子都被染上耀眼的光彩。
红花瑰丽绚烂如同朝阳跃出东海，

终于在六万万人民的心里盎然盛开。

刽子手将永远被仇恨淹没，被诅咒掩埋，
屠刀早已生锈，碉堡和监牢早已化青苔。
雨花台竖起了毛泽东亲题的纪念碑，
当空悬一朵红云，四周是常青的松柏。

谁说这五彩花不是飞来自天上？
它们分明在闪耀着烈士赤血的光芒。
莫道佛法无边，天原不老，地也难荒，
把天堂引渡到人间，全靠我们领航！

1956年9月13日南京

〔附记〕 雨花台在南京中华门外二里，山上多彩石。相传梁朝时代，有个和尚叫云光法师，在此山巅讲经，天上落花如雨，因以得名。1927年蒋介石背叛革命后，盘踞南京，把雨花台做为刑场，有十万多共产党人和爱国志士先后在此被害。解放以后，人民政府接受广大群众的建议，在此建立了人民革命烈士墓，墓前高树丰碑，正面大书："死难烈士万岁！"系毛泽东同志亲笔。

1956年9月23日记于杭州

选自《公木诗选》，吉林人民出版社1981年版

雨花台，是富有诗意的名字；雨花台，也是使人热血沸腾的名字。它是美与丑的对立，善与恶的显现，也是历史的见证，供后来者瞻仰的丰碑。诗人于1956年秋游雨花台后，写成了这首感人肺腑的诗篇。

写烈士牺牲的诗篇历来不少，但像这首诗写得这样悲壮而美丽，却并不多。关键在于诗人找到了对描写对象的独特感受角度，将诗思巧妙地集中在"雨花"——"血花"这一对意象的联想上，于是把沉重而残酷的现实与空灵而缥缈的神话境界自然而然地融为一体，在美与丑的争斗中唱出了一首为自由与解放而献身的革命志士的赞歌。开篇，不光由雨花台想到美丽的传说——"祖先曾经梦见天雨花"，更点出那神话境界的寓意——"预示着真理的灵光终将普照天下"。接着，诗人的想象铺展开去，写反动派对革命的残酷镇压，革命志士的英勇献身；但刽子手终于被历史扫除，"被诅咒掩埋"，烈士们却"以头颅播种，以鲜血灌溉"，血花染红雨花台的每一粒石子，进而在人民心中盛开出瑰丽的红花。诗人那支饱醮激情的笔，既缅怀了先

烈光照日月的业绩，又抒写了历史的辩证法：光明必将战胜黑暗，美定然战败丑。至此，在诗人的想象中，历史与现实，现实与神话已合为一体："谁说这五彩花不是飞来自天上？它们分明在闪耀着烈士赤血的光芒"。——是雨花变成了血花，还是血花化作了雨花？两者早已互相渗透、难解难分！由于先烈们"把天堂引渡到人间"，落花如雨的梦境终于成为现实，而先烈流血的悲壮场景也就在诗中得到了升华，变得像传说一样美好了。这一切与开篇点出的雨花寓意"真理的灵光终将普照天下"相呼应，构成了完整的意境。

全诗在强烈的悲壮美感中蕴含着深沉的哲理。为此，诗作一方面在韵律上作了较为自由的处理，一节一换韵，以适应感情的起伏跌宕。另一方面，为了使语音准确地捕捉住情感，诗人用韵很精细：在描绘志士牺牲、天地变色时，用了"yi"字韵——息、雨、去、蔽，念起来是"闭口呼"，微妙地传达出诗人此刻痛切得张不开口说不出话的情感；而在首节及末三节则用"开口呼"韵——"a"，"ai"，"ang"，读来响亮、宏阔，正切合了诗人昂奋、壮丽的感受。（张德厚）

我 爱

公 木

雷闪，
不能把光芒和声响，
永留在天空。

颤抖的星，
水样的月光，
甚至灼烁的太阳——
能够照穿乌黑的夜，
直到把黑夜消灭。

然而它们却照不亮
人底心，这大海洋：
万年的波涛汹涌，
勇敢的海燕飞翔。
它吞没整个阴暗的古昔，
而驶向无限未来的远航。

什么
生命力最久常？
什么
光照得最深最强？

是你啊
我心爱的诗。

你耸然起立——
从侮辱，
从剥削，
从反抗，
从斗争，
从人类历史的奔流里，
从自然宇宙的造化里……

你把一代的精神，
赋以活的呼吸，
吹向来世。

你拂去蒙蔽正义的尘土，
你使罪恶低头而战栗。

你比空气更轻灵，
你是前进的急先锋。
对每个新辟的领域，
你总是做向导。
你的伴随，
是创造的意志，
是真理的美。

假如有一天
你把光耀隐逝，
一切过去将只剩一片空白，
而根本也就不会再有未来。
我把自己
投进你的光圈里，
我看见每个人头上
都照着同样的光圈。

只有那依靠上帝和血统骑人颈上的人，
只有那借助手枪和说谎骗取荣利的人，
只有那仰仗主子威风专以鸣鞭为快的人，
只有那生就一副膝盖用来发抖或下跪的人，
只有他们，那些多余的人，
留在这荣耀而辉煌的光圈之外。

啊，你是什么，
我心爱的诗？

你是
神圣对邪恶战争的阵线；
你是
结合赤红的心与心的纽带，

我放开喉咙
为你歌唱光荣之歌。

我以感激的手，
带着胜利的确信，
抚摩你的周身。

我轻轻地低语，
用我的唇，
贴近你的耳根。

我有时也激动地狂吼，
暴跳着向着你，
像向着一位老朋友。
我向你哭，
向你笑，
向你吵嚷，
向你议论。

我爱过许多男人和女人，
我却没有
像爱你这般深。

1941 年 9 月 3 日

选自《公木诗选》，吉林人民出版社 1981 年版

《我爱》抒发了作者对诗歌艺术深沉的爱，是一首别具一格的诗。

情、理、象三者的有机结合是本诗的特点。首先，诗人为了表达对优秀诗歌的热爱之情，他特意为我们展示了一幅幅壮阔迷人的大自然景观：雷鸣电闪，震撼天宇，那隆隆的巨响，耀目的蓝光，显示着大自然的威严；可是，当雷鸣、电闪过后，天空仍是一片宁静，它们的响声和光亮并不能永存；那闪烁的星斗，皎洁的月亮，甚至光芒夺目的太阳，可以照穿黑夜，驱散黑暗，却照穿不了人们心灵的大海洋。诗人认为，这一切都比不上他心爱的诗。这种"透过一层"的正面对比的写作方法，容易突现描写对象的特性。自然景观是美妙、动人、光彩夺目的；然而，与诗相比，便显得黯然无色。这就写出了诗的巨大魅力与作用，化无形为有形，变抽象为具象，使读者易于感知，并从感情上加以接受。其次，作者还把"诗"人格化，有时是正义之剑，去斩除邪恶；有时是情人，诗人可贴近她的耳根窃窃私语；有时又象是一位可以交心的老朋友，向他挥拳狂吼也不会着恼。古人有不少用诗写成的诗论，但都着重在说理，像这样通过形象，以真挚的情怀去表现它的诗却不多。

《我爱》就是这样，通过一系列形象，展示了诗这种艺术的独特魅力——

生命力最久，光耀最强，它“从人类历史的奔流里”、“从自然宇宙的造化里”耸立而起，永远“伴随创造的意志，真理的美”，从而照亮人心底的海洋，带人向无限的未来远航；谁正直、善良，谁就能投入它的光圈，并像它一样圣洁、辉煌！这，正是作者对诗的理性认识，也正是基于这种认识，他才全身心讴歌诗歌艺术。从这一角度看，这首诗更深层的意义不在于是一篇“诗论”，而在于“诗”在作者心目中是一种象征——象征着正直、善良、真理、光明、美和崇高，是作者情不可遏地呼出“我爱”时心意的憧憬与向往。

由此可见，写诗不是不可以有清醒的理性，只要如这首诗那样，把理性恰当地融于饱含情感的形象，同样可以是感人的好诗。　　（吴开晋）

棘　之　歌

公　木

那时，“四人帮”的概念虽不明晰，
“帮天下”的大气压却使人窒息。
眼前竞走着狐鼠蛇狼，
心头丛生出榛莽荆棘。
——1978 年 8 月追记

陡峭的山崖、倾斜的土岗，
是我的族类聚居的地方。
与荒芜结伴，与偏僻为邻，
蜂蝶和莺燕从不来访问。

春天公平地分给我一身绿衣，
百花园里可没有我的位置。
我不开放灿烂的花朵，
却要孕育丰富的果实。

我浑身披着骄阳的烈焰，
不怕炎热和焦渴的磨炼。
有时又娱乐在暴风雨里，
伴奏的——雷霆，伴舞的——闪电。

西风裸露了我褐色的躯体，

而夺不走我累累的果实。
这日月与风雷结晶的珍珠啊，
像一簇簇火星儿点燃在天宇。

我守卫在西红柿白菜萝卜的边疆，
呵叱那失礼的鸡鸭贪馋的猪羊：
“止步！喂，止步！”挥舞着武装的手臂，
使冒犯者垂涎三尺后而转向。……

冰冻的季节铁叉子送我进灶膛，
哈哈哈！我哗笑，我欢唱。
贡献了全部的生命，
爆发出炽热的火光。

1973 年长春

选自《公木诗选》，吉林人民出版社 1981 年版

如诗题所示，这是一首关于荆棘的颂歌。

为什么要写这样一种“百花园里没有位置”的植物呢？诗人后来追记道：“那时，‘四人帮’的概念虽不明晰，/‘帮天下’的大气却使人窒息。/眼前竟走着狐鼠蛇狼，/心头丛生出榛莽荆棘。”原来，荆棘在那妖氛四布的年月丛生于诗人心头，是刺向“狐鼠蛇狼”的尖刺，是诗人自己傲骨的写照。

诗以明快的比喻手法写成。通篇以棘的自白形式写出。棘之资质实喻“我”德性，我即是棘，棘即是我，使诗人在当时不能不吐而又难以告人的情愫跃然纸上。

“我”生存的环境险恶、荒僻，从无蜂蝶莺燕来访，这就是“是我的族类聚居的地方”。在“文化大革命”中几乎全部文化人，都被人为地割断了与“蜂蝶莺燕”的联系，成了所谓的“牛鬼蛇神”，人人避之唯恐不远。那是怎样的悲哀呵！然而诗人和许多正直的文化人并不就此甘自沉沦，虽然“不开放灿烂的花朵，/却要孕育丰富的果实”。泪水融进血液，悲哀化作激愤，压抑变成暗暗的抗争，荒芜要孕育更成熟的生命。他们默默地写诗，照样做学问，照样在暗夜摸索前行，虽然暂时尚难公诸于世。那是愤怒的果实，追求的果实，真理的果实，是他们饱含着血泪的生命果实。他们自信，虽然今天被遗忘在角落，但终有一天会得见天日。

正因为如此，“我”——我们这些荆棘，在自身危难的当口，却依然想到

更多弱小的无辜，以自己棘刺之身护卫"西红柿白菜萝卜"们，力所能及地刺向那些欲行不义的猪羊，全然忘却自身随时有被刀劈斧砍的危险。

诗人也想到了最坏的命运："冰冻的季节铁叉子送我进灶膛"。那又何妨！他反而哗笑欢唱，为了"贡献了全部的生命，/爆发出炽热的火光"！这是凛然的笑，坦诚的笑，悲壮的笑，胜利者的笑。只有平生磊落光明的人，才会发出如此的笑声。　　（张德厚）

雾季诗抄　　力　扬

我们为什么不歌唱

当黑夜将要退却，
而黎明已在遥远的天边
唱起红色的凯歌
——我们为什么不歌唱！

当严冬将要完尽，
而人类的想望的春天
被封锁在冰霜的下面
——我们为什么不歌唱！

当链镣还锁住
我们的手足，鲜血在淋流；
而自由已在窗外向我们招手
——我们为什么不歌唱！

当悲哀的昨日将要死去，
欢笑的明天已向我们走来，
而人们说："你们只应该哭泣！"
——我们为什么不歌唱！

选自《我的竖琴》，诗文学社 1944 年版

这首诗写于1941年,曾经在国民党统治区和敌后解放区广泛流传;由于它被作曲家洛辛谱写成充满激情、信心而又略带忧伤的歌曲,从而为它插上了翅膀,成千上万的知识分子都非常喜爱它。的确,它抒发了热爱自由、向往光明的全体爱国者的心声。

1958年作家出版社印行的力扬诗集《给诗人》中,有一条重要的注释:"1941年,作于重庆天官府7号文化工作委员会。这时正当蒋介石集团举行第二次反共高潮,发动皖南事变后不久,反共逆流泛滥于整个国民党统治区。"这个特定的时间,加上这个特定的地点,给我们提供了一把理解此诗的钥匙。

敏感是古今中外所有优秀诗人的基本素质之一。他们的敏感,往往走在事变的前面,表现为所谓的超前度。你看,当"千古奇冤,江南一叶"正以磐石般的沉重压迫着渴望民族解放的中国社会的主体——工人、农民、小资产阶级的时刻,少数人不免因窒息而感到困乏、昏迷和绝望。诗人力扬却以他独具的慧眼,觉察到了东方彤云背后欲晓的熹微!因此,诗人把握住夜色将尽、黑暗最浓的契机,沥血一啼,声震八荒:"我们为什么不歌唱!"这是乐观的号召,这是胜利的预言。

全诗共分四小节。每一小节的落脚点,都是同样的一句:"我们为什么不歌唱!"(请注意,这里没有用疑问号,而是用的感叹号。)这种反复咏唱、层层进逼的手法,当然不仅是出于艺术本身的考虑,而且是出于革命斗争的需要。正是在这一点上,我们看到了这首小诗从内容到形式,从思想到技巧的相当高度的和谐完整。

我们还应该仔细加以体察的是,由第一小节的"黑夜"和"黎明",变换成第二小节的"严冬"和"春天",再演化为第三小节的"锁链"和"自由"与第四小节的"悲哀"和"欢笑",对立而又统一,量变中渐见质变。诗人对意象的构架,氛围的衬托,是颇费苦心的。这些字眼的选择,绝非信手拈来。

尤其是当着收束全诗之际,忽然蹦出一个比较散文化的句子:"而人们说:'你们只应该哭泣!'"显然寄托了作者的深刻意图:这个散文化的句子本身带来的突兀、粗暴和不协调,正是象征着某些趾高气扬的反动派的愚蠢和狂妄,他们不知自己死之将至。诗人大气磅礴地予以驳斥:"我们为什么不歌唱!"细心的读者定会受到鼓舞;对于敌人的欺骗与恫吓,革命者有权不屑答理!这里用得上一句民谚:无论狗儿们怎样狂吠,骆驼队照样前进!

全诗不曾押韵,却自有神韵,这也是一个不可忽略的特点。

(公 刘)

射虎者及其家族(原诗略)　　力　扬

《射虎者及其家族》于1942年在《文艺阵地》7卷1期上发表后，就立刻轰动了山城重庆和整个的"大后方"。

这首长诗共计八章，多达429行，分段却无定法，最短的只有两行、三行，最多的十五行、十六行不等，仿佛这里有很大的随意性。其实，仔细研究一下，就不难发觉诗人的苦心——希望读者得到质朴、自然而舒畅的总体印象，得到雄健与温婉、呼啸与叹息、阳刚与阴柔和谐统一的美感。

它不削足适履地搞"一东二冬"，而是行云流水一般，将气韵深深地隐藏于诗的律动之中，使人获得一种音乐性的愉悦与满足：时而凝聚，时而消散，时而潺湲，时而澎湃。这的确是相当巧妙的主意，缺乏功力者当难以企及。

其次，在结构布局方面，诗人基本上是沿用我国民族民间传统"讲故事"的"有头有尾"的叙述方式，逐步铺展情节、介绍人物的。不过，作者也并不曾完全忽略吸收西方文学的插叙、倒叙、跳跃等等手法，因而做到了既适应大多数群众的欣赏习惯，又进行了某些必要的初步改造(如《长毛乱》一章中几条线索并列交织的运用)。

尤其重要的是，这首诗毫不回避中国人民主要是中国农民的文化劣势和心理劣势——反抗暴政，反抗命运，却缺乏合乎科学的思维与信念，不满于而又不得不屈从于那似乎是上天安排的一切；善良到了怯懦的地步，无知到了愚昧的地步，而且心安理得地把封建地主阶级的包括"三纲五常"在内的一切陈腐、反动的观念，"全盘""拿来"，连狡诈和贪婪都向他们"学习"，从而不仅在肉体而且在灵魂的意义上，都出卖了自己而终不自觉。

这首诗，写的是一个人间的复仇故事——一个占中国人口绝大多数的阶级，报复另一个人数少得多、然而占有衙门、军队、警察、法庭、土地、资本、粮食、教育机构、舆论工具和劳动力市场乃至奴隶们的人身的嗜血的阶级，报复那剥削之仇、压迫之仇、欺骗与侮辱之仇。

值得品味的是，故事的发端却是老虎。也许它与作者的家史巧合。无奈射虎者不幸在"犹能弯弓的年岁/被他底仇敌所搏噬"。根据全诗多次显豁表达的，这位射虎者似乎并非葬身虎口，而是无力战胜"苛政猛于虎"之虎。从此，"他的遗嘱是一张巨大的弓/挂在被炊烟熏黑的屋梁上/他的遗嘱是一个永久的仇恨/挂在我们的心上"。出现了全诗的第一个象征。

请注意接下来的歌唱，在叙述到他的三位祖辈(大伯祖父、二伯祖父、亲祖父)的职业选择时，有一个字眼非同寻常，即："杀父的仇恨"这一句子中间的"杀"字。

射虎者的儿子们全数沦为赤贫。两个成了作田佬(镰刀与锄头不过是

稍加变换的说法），剩下最小的为了谋求新的活计，干了一阵木匠，发现并无转机，又回到人人都走的老路上来；他和哥哥们的区别在于：不当长工，而宁愿承受辟草莱、开生荒的辛苦，终于成为可以打一石谷的稻田的主人，同时还找到了一个"看来像自己女儿的妻子"——就是作者的祖母。知足常乐的中国人会欣慰地评论：这就算菩萨保佑了。

第三章《母麂与鱼》，忽然闪耀出田园牧歌式的灵光，调子轻松而欢愉。一头逃避猎犬追逐的母麂，竟然钻进正在劳动的祖母的围裙里，畜牲也信任她的善良；而被"山水"砸死的"银色的鱼"，祖父居然能从"石磴的缝隙"中轻易找到，又是何等的神奇！这些富有传奇色彩的往事，撩拨着年幼天真的诗人：为什么我就碰不上母麂，拾不着鱼？然而，就在这一派童趣中，力扬轻舒手腕，又点出那庄严的主题来："难道'自然'母亲/现在已变成不孕的老妇/老不见她解开丰满的乳房/再哺育我们这些儿女？"接着，作者又自问自答："不是不肯哺育我们/而是被别人把她的乳汁挤干"。从而埋伏下一个疑问："别人"是谁？

仿佛诗人猜到了读者的内心活动，在沉重有力地也是意在言外地描绘了人民的性格与力量——山毛榉一样的"忍耐"与"坚贞"之后，立即着手牵着戴"玳瑁眼镜"的"恩赐贡生"上场；他，正是那个榨尽一方"自然"母亲乳汁的"别人"。

一场围绕着山洪卷来的"白银"梦，很快就破灭了。破灭得很惨；不但那些没命打捞上岸的杉木必须如数"送上"，还赔净了仅有的二十七块银元——那是祖母"用每个鸡蛋换成三个康熙大钱"，尔后再用"七百文康熙大钱换成一块银元"啊，全完了，这个可怜的老妇，这老实巴脚的一家，一切的希望全完了。

"黑暗！没有尽头的黑暗！难道真的永不天亮吗？"这时，闪现了一道看似曙光的幻影——太平天国的败兵，潮水似地涌向乡野；太平军，曾经是多少受苦百姓焚香祈求的对象（尽管"均贫富"实质上是一个虚妄的不切实际的口号），如今，却全然失掉了理想、纪律与锐气。他们抢劫，焚烧、奸淫、杀戮；那原来是为了表示对民族投降主义的愤慨而解开的长辫，此刻纷披于肩头，反而增添了几分野蛮的匪气。他们的所作所为，使亲者痛、仇者快，大大地帮了爱新觉罗王朝和曾侍郎（国藩）的忙，连自家阶级弟兄也称之为"长毛乱"了。

这一章，体现了力扬的严格的历史唯物主义精神；这在当时已经露头的"美化"农民革命、"拔高"暴动领袖的不正常风气之中，应该说是颇有胆识的。

"长毛乱"留下的"痕迹"有二：一是留守家园的大伯祖父抛尸三十里外的田埂之上，也许是抗拒乱兵的裹挟，死得很凄凉，"倒下在那并非属于他自

己的土地上/却又用最后的血温暖着泥土/用最大的气力通过抽搐的手指/紧紧地攥着一生梦想着的泥块……"另一是"恩赐贡生"的长工以近乎本能的方式,掘开主人的窖藏,穿上主人的皮袄,"加入那向着茫茫道路窜去的队伍"走了——这是所有流氓无产者的唯一出路。

画面继面转换为别一种灾难:缺医少药的中国农村,面对虎烈拉(霍乱)吞食血肉之躯时的惊怖与哀恸。不过,可怕的场景不应该造成阅读时粗心大意的遗漏。落魄的远行者敲门投宿,富有同情心的主人好客收容,以至付出了二伯祖父一条性命作代价。作品通过这一细节,讴歌了中国农民平和、宽厚、乐于助人的美好人性。

之后,才开始写到"我"。父亲像个影子,一闪而过。父亲是读书人,他软弱,他有幻想——学而优则仕,是农民们改换门庭的普遍奢望——"我"却和父亲不一样,虽则也识文断字,偏念念不忘"复仇",一如接受了祖父的隔代遗传。射虎者的第四代能与其先人有了这等巨大的歧异,那关键不言自明,他找到了这块受尽苦难的土地上破天荒的革命组织中国共产党。

血债要用血来还。由于这一意念的燃烧,诗人写下了最后一节:"我是射虎者的子孙/我是木匠的子孙/我是靠着镰刀和锄头/而生活着的农民的子孙/我纵然不能继承/他们那强大的膂力/但有什么理由阻止着我/去继承他们唯一的遗产/——那永远的仇恨?/二十年来,我像抓着/决斗助手底臂膊似地/抓着我底笔……/可是,当我写完这悲歌的时候/我却又在问着我自己:/"除了这,是不是/还有更好的复仇的武器?"这个结尾遒劲、悲壮,它真实地表述了诗人那种渴望用枪而不只是用笔的强烈愿望,令读者过目难忘。

(公　刘)

延安组歌(选一首)　　鲁　藜

山

在夜里
山花开了,灿烂地

如果不是山底颜色比较浓
我们不会相信那是窑洞的灯火
却以为是天上的星星

如果不是那
大理石般的延河一条线
我们会觉得是刚刚航海归来
看到海岸，夜的城镇底光芒

我是一个从人生的黑海里来的
来到这里，看见了灯塔

选自《白色花》，人民文学出版社 1981 年版

诗人 1938 年从南方来到延安，入抗日军政大学学习。在延安时他写下了组诗《延河散歌》。《山》是其中的一首。

这首诗题为《山》，但诗人的用意并不是写山，而仅仅是把山作为映衬。延安的山屹立在那一片黄土地上，是一种存在的实体，所以，诗人的抒情就不是空无依傍的了。当他把山作为一种背景时，这无疑增强了诗的情感的浓度。诗人就像怀揣照相机对准山摄影，用的是远距离镜头，在黑夜里的山的"颜色""比较浓"，而正是这浓黑，才使诗人更清晰地望见了"窑洞的灯火"，而它才是诗人心向往之的抒情客体，是全诗的中心形象。诗人抒情视角的"焦距"都凝聚于此。诗的第二和第三节中两个假设句式"如果……"的运用，是对"窑洞的灯火"的一种强调，诗人将它与"天上的星星"，与海岸边"夜的城镇底光芒"相提并论；如果再回到诗的开头——"在夜里/山花开了，灿烂地"——我们分明感到了那一朵朵怒放的烂漫山花，不正是延河水畔、宝塔山下的点燃黑暗的那一盏盏"窑洞的灯火"吗！诗人之所以对"窑洞的灯火"如此厚爱，是因为他把它看作是革命圣地的一种象征。在诗的结尾，他再也按捺不住内心的激情，直截了当地将延安喻为"灯塔"（从"灯火"到"灯塔"是一脉相承的）："我是一个从人生的黑海里来的/来到这里，看见了灯塔"。诗人在童年时代随家人从福建出国去越南，深受殖民地的苦难，他称人生是"黑海"。看得出来，他是将自己的经历铸进了诗内，使抒情变得更加厚实。

《山》的美学风格是单纯与丰富的统一。诗人由夜的山而拈出山的浓浓的颜色，进而又拈出那闪烁在黑色里的窑洞灯火，并且将灯火与星星联系在一起：诗人瞬间的感受清晰简洁，但却潜藏着深邃的内蕴。整首诗通过《山》歌颂延安，不是采取实写的方法，而是运用简笔的联想、明白的暗示和简单的象征等，表现了诗人浓郁的感情。

鲁藜是七月诗派成员。他曾经活跃在二十世纪四十年代的中国诗坛，以如同潇洒的木刻画条纹的笔触展现了抗日的时代风景线。他在七月派的

严峻、突兀的诗风以外，开辟了清新明快的别一风格。他说他是在农民耕作的旷野上获得了"活的诗歌"(《旷野的给予》)。《山》正是这"活的诗歌"中的一个饱满音符。　　(戴　达)

泥　土　　鲁　藜

老是把自己当作珍珠
就时时怕被埋没的痛苦

把自己当作泥土吧
让众人把你踩成一条道路

选自《白色花》.人民文学出版社1981年版

这首诗写于抗日战争后期。

五十年代随着诗人遭到不公正的待遇，这首短诗也因而遭难，被扣上了宣扬"卑微主义"的帽子，横加指责。即使如此，许多人仍然把它作为自己的座右铭。这首格言式的抒情短诗既是诗人的自勉，也是诗人对他人的善意告诫：我们永远要谦虚谨慎，戒骄戒躁，投身于人民大众的神圣事业中。

全诗虽仅四句，却分为两节，前后两节在意思上还有一个小的转折。前者着重在告诫，告诫人们(包括诗人自己)不要孤芳自赏，自视特殊，争名夺利，陷子个人利益的泥坑中不能自拔，以致给自己带来没完没了的痛苦。后者着重在劝勉，勉励人们要甘于平凡，不要考虑索取，而要多些给予，甘做为人民大众的神圣事业铺路的泥土。

这首格言式的抒情短诗表白了诗人公而忘私的正确的人生观。它所阐发的是一种勇于牺牲个人利益的集体主义精神，鼓吹的是一种富子社会责任感的人生态度，因此，强加于它头上的"卑微主人"的帽子是十分荒唐的。

在艺术上，这首小诗写得朴素而清丽，给人带来哲理性的沉思。由于诗人运用了妥贴恰切的比喻，使人们在"珍珠"与"泥土"的对比之中获得良好的教益，因此既避免了枯燥的说教，又摒弃了华丽的装饰，从而取得了诗的艺术生命。　　(李复兴)

在天池的下面 邹获帆

在天池的下面，
瀑布碰击岩石
粉身碎骨
化成亿万块碎玻璃
狂奔又呼号。
重压在山岩的地下泉
听到了
出迎了
含着热泪而纷纷拥抱，
那就是温泉！
在乱石的千百条石涧间
争先夺道。
啊
那是绝唱：
山谷的键盘
带着生命的不同的脉温
交响着歌潮……

选自《邹获帆抒情诗》，长江文艺出版社 1983 年版

1981 年 8 月，我到长白山林区访问。在访问途中，我不断听到当年东北抗日联军艰苦斗争的故事，其中，杨靖宇将军的事迹给我的印象尤深。据说，当他因弹尽粮绝被俘而惨遭杀害时，敌人曾剖开他的肠胃，发现里面竟是野草和棉絮。后来到天池自然保护区参观，我在一株已死的巨松躯干上看到一行字："抗联从此过，子孙不断头！"那是烈士浴血奋战后留下的遗言，触目惊心，读此令人心潮难平。随后，我登上了山顶的天池，望着渺渺碧波，顿时觉得长白山如同高高举起的、盛满琼浆玉液的酒杯，仿佛在为古往今来的英雄祝福。山下云海滚滚，绿涛起伏，我想到这里曾是抗联英雄战斗过的土地，于是，不禁萌发了强烈的创作冲动。

从天池下来，绕过苔原区，看到了天池下的瀑布。飞流直下三千尺，阳光射在水帘上，映出一圈圈彩色光环，引得高山云燕飞鸣唧唧。瀑布溅落在

山石上，四处迸散，成为亿万块玻璃碎屑。瀑布奔流而下，与从地底下涌出的温泉互相汇合在一起，煞是壮观。这个美丽的情景正与我诗中所要歌颂的抗联英雄唤起千百万人民共同战斗的主旨相吻合。于是，我就有了这一首诗。

当然，这是一首山水诗。因此，它不可能直接歌颂抗联英雄的革命精神，也不可能具体反映当年处于侵略者压迫下的东北人民对抗联的支持。我只能通过赞美瀑布和温泉来赞美抗联英雄和东北人民，赞美一切为真理而斗争的战士，赞美所有的反对侵略、争取解放的人民。

我国古代有不少诗人都曾经借山水诗以抒怀亮志，如柳宗元的《江雪》即是。我写这首诗，也受到了古典山水诗的启发。（邹获帆）

有　赠

曾 卓

我是从感情的沙漠上来的旅客，
我饥渴，劳累，困顿。
我远远地就看到你窗前的光亮，
它在招引我——我的生命的灯。

我轻轻地叩门，如同心跳。
你为我开门。
你默默地凝望着我
（那闪耀着的是泪光么？）

你为我引路，掌着灯。
我怀着不安的心情走进你洁净的小屋，
我赤着脚走得很慢，很轻，
但每一步还是留下了灰土和血印。

你让我在舒适的靠椅上坐下。
你微现慌张地为我倒茶，送水。
我眯着眼，因为不能习惯光亮，
也不能习惯你母亲般温存的眼睛。

我的行囊很小，
但我背负的东西却很重，很重，
你看我的头发斑白了，我的背脊佝偻了，
虽然我还年轻。

一捧水就可以解救我的口渴，
一口酒就使我醉了，
一点温暖就使我全身灼热，
那么，我能有力量承担你如此的好意和温情么？

我全身颤栗，当你的手轻轻地握着我的，
我忍不住啜泣，当你的眼泪滴在我的手背。
你愿这样握着我的手走向人生的长途么？
你敢这样握着我的手穿过蔑视的人群么？

在一瞬间闪过了我的一生，
这神圣的时刻是结束也是开始，
一切过去的已经过去，终于过去了，
你给了我力量、勇气和信心。

你的含泪微笑着的眼睛是一座炼狱。
你的晶莹的泪光焚冶着我的灵魂，
我将在彩云般的烈焰中飞腾，
口中喷出痛苦而又欢乐的歌声……

1961 年 11 月

选自《白色花》，人民文学出版社 1981 年版

如同小说中的第一人称并不等于作者自己，抒情诗中的“我”也不能和作者划等号。但鉴于曾卓受过狂风暴雨的鞭打，曾一度被囚禁在“厄尔巴岛”上，因而把这首诗写的“从感情的沙漠上来的旅客”看作是作者的自况，把诗中写到的既是结束也是开始的“神圣的时刻”看作是作者曾有过的感情经历，想来也是完全可以的。

此诗题为《有赠》，所赠者是一位女性。这位女性的形象，具有典型意义。人们不会忘记：在"左"倾思潮统治的年代，当亲人被钉上十字架，受尽众人的嘲笑和凌辱的时候，是那些圣洁、崇高的女性，为亲人分担着寒潮、风暴和雷鸣，和亲人心连着心走上人生的长途，穿过蔑视的人群。这种以沫相濡，携手并肩，忠贞不渝的爱情，对坎坷路上的跋涉者、荆棘丛中的摸索者，显得尤其宝贵。特别是在蔑视爱、否定爱的年月，把人与人之间的相慰相勉看作资产阶级人道主义的年代，曾卓敢于颂扬男女之间存在着的亲切而温馨的爱，这对医治由于推行"斗争哲学"而造成的人们的心灵创伤，无疑大有裨益。

这首诗的篇幅虽然不长，但它所表现的感情却是丰富又复杂的，其中既有渴望自由的痛苦，也有重见阳光的喜悦；既有深深的叹息，也有崇高的誓言。不管是哪种情感，诗人均用优美的文笔把劳累困顿后受到"如此的好意和温情"的感情表现得细腻委婉，使人窥见那即使头发斑白、背脊佝偻，但青春的歌声仍在胸中轰鸣的年轻心灵。在六十年代，很少有人能像曾卓这样无拘无束地袒露自己的感情世界，向读者奉献出自己带创伤的心；在许多诗人追求一种单纯、明朗、和谐的诗歌美学风格的时候，更鲜见有人像曾卓这样在欢乐曲中渗入一些苦涩的胆汁。

诗人的可贵之处，还在于表现自己的情感世界的时候，不追求表面的热烈，而用平淡的口气表达浓烈的情思。比如，分明是由黑暗中来到光明的世界，可诗人不疾走，不狂奔，而是将脚步放得又慢又轻，从这尽量克制的感情中，我们仍不难窥见诗人因重获自由而产生的喜悦心情。这种"扫除腻粉呈风骨，褪却红衣学淡妆"（鲁迅：《莲蓬人》）的写法，正是诗人经过炼狱的磨难之后，对人生对艺术的理解趋向深沉的成熟的表现。平淡中寓浓烈，忧伤中含欢乐，凄苦中带甜蜜，这不仅深得艺术辩证法之精髓，而且还造成了一种复合美感，使读者味之不厌。

曾卓这首诗，由于内容上有哀愁的倾诉和感情的潜流，所以情调显得温和，节奏显得缓慢。这种情调和节奏，相当确切地、浓缩地表现了他经受时代的磨难和考验的特殊的心境。他这种自然亲切的写法和毫无矫揉造作的感情，难怪使有的读者联想到黄新波的某些线条柔和而明快的版画，联想到珂勒惠支的许多表现母子题材的铜版画。　　（古远清）

悬崖边的树

曾　卓

不知道是什么奇异的风
将一棵树吹到了那边——

平原的尽头
临近深谷的悬崖上

它倾听远处森林的喧哗
和深谷中小溪的歌唱
它孤独地站在那里
显得寂寞而又倔强

它的弯曲的身体
留下了风的形状
它似乎即将倾跌进深谷里
却又像是要展翅飞翔……

1970 年

选自《悬崖边的树》，四川人民出版社 1981 年版

这是树的形象，也是人的形象——眷恋着乡土、经历着苦难而又怀着坚定信念的中国知识分子的形象。

诗一开始就使人触目惊心：一股奇异的风将一棵树吹到了临近深谷的悬崖上。从五十年代后期开始，这种"奇异的风"将多少人吹离了正常的生活轨道，吹到了人生的边缘。生或者死——这个折磨过哈姆莱特的老问题，又重新被提到许多人面前，谁不知道在悬崖边，生与死只不过是一步之差！

风是奇异的，诗人说"不知道是什么风"，但想必读者也能意会的。树也是奇异的，因为树是植根在大地上的，除非连根拔起，否则是不会被风吹动的。然而树居然被风吹动了，又居然还能站立在悬崖边上，风只不过吹弯了它的身体，并不能使它脱离大地。这在生活中是悖于常理的。诗人使用了这种明显是错位的写法，因为在当时，生活中悖于常理的事已司空见惯，不足为奇了。

倔强的树站在悬崖边上，孤独而又寂寞——在那正常的人与人的交往常被视为非法的不正常的年代，有谁不曾感到孤独和寂寞呢。然而，它依然保持着对生活的热爱，它在倾诉：远处森林在喧哗，谷中小溪在歌唱。这是生命之歌，是天籁，也是人籁，是任何"奇异的风"遏制不了的。生活有自己的旋律，历史有自己的法则，世界有自己的声音，而悬崖上的树正在倾听着这一切。

对于一棵树或是一个人来说，完全有可能被"奇异的风"吞没或毁灭，然

而信念和理想却是不可夺去的，对真理的追求也是无法遏止的。诗的结尾两句同样是令人惊心动魄的："它似乎即将倾跌进深谷里/却又像是要展翅飞翔"。

曾卓的诗，一向以思想敏锐、文笔潇洒、形象鲜明见称。这首诗保持了这些特色，还增添了那个特定的时代所给予人也给予诗的沉重又沉痛之感。虽然那一页历史已成为过去，但诗人所塑造的悬崖边的树的形象，却是令人难忘的。　　（罗　洛）

回　响

冀　汸

我听到了，我听到了你们的呼唤，
听到了怀念与信任，听到了友谊和温暖。
我们被隔开了：隔着山，隔着水，
隔着颠倒的岁月。
似乎隔得太久了吧？四分之一世纪！

不，那算不了什么的。
在历史的长河里，那不过是
无关轻重，难以计算分量的一星半点！
风吹雨打，只能把
灰沙卷走，污泥冲掉，
玄武岩会留下来，变成矗立的高峰。
它和云彩在一起，它同太阳更亲近。

我听到了，我听到了你们的呼唤，
听到你们到处寻访的足音。
日复一日，年复一年，我在干什么呢？
我从来没有停歇，一直在劳动，搬砖运瓦；
我从来没有喑哑，一直在歌唱，不过用的超声波；
我从来没有泄气，更谈不上绝望；
——那是懒汉的把戏，懦夫干的勾当！
我有一个不渝的信念：

黑夜的尽头是黎明，一定是黎明，
沸腾的海上，浮起绚丽的霞光。

我的模样变了吗？没有。
我还是你们记忆里的那个样子：
一头卷发，不过已经斑白；
一双深陷的鹰眼，不过有些老花；
还是容易激怒，说话不会拐弯；
苦难的历程使我老了，
但那颗跳动的心，还像从前一样年轻。

寂寞吗？是的，我只是一个人。
我没有家，只有一处住所。
我唱完劳动号子，回到十二平方米的房间，
又开始另一种生活——
读完一天收到的报纸、杂志，
听收音机报告南海喷出了原油……
何况伴随我的
还有画家笔下的花朵，翱翔长空的雄鹰，
还有司马迁，李、杜和辛稼轩……
还有巴尔扎克，契可夫……

他们热情地向我介绍了许多人物：
有的可恨，因为那是渣滓，那是敌人；
有的我愿意亲近，很想同他们交谈。
莎士比亚介绍的
那个优柔寡断的哈姆雷特，我却想教训他一顿！
屠格涅夫介绍的
那个夸夸其谈的罗亭，如果还在人世，我一定劈他
两记耳光！
我倒确实欢喜塞万提斯介绍的

那个吉诃德先生，尽管傻头傻脑，但绝对真诚……
寂寞，我不怕！泥土里的种子
不就是在寂寞里萌芽，在寂寞里生长，又开花？
何况眼下的日子，正像收音机唱的那样：
《我们的生活充满阳光》！

我听到了你们的呼唤，这就是我的回答。
一匹伏枥老骥，已起步驰奔，
在新长征的行列里，紧跟前面飘扬的红旗。
我这回答，声音也许太轻微吧！
不要紧，我会在千山万壑中回答，
定将引起回响，一个回响接一个回响，
一声比一声更响，一声比一声更大。
战友们，你们都会听到它。

1979 年 11 月 18 日

选自《白色花》，人民文学出版社 1981 年版

诗人在 1955 年受所谓“胡风事件”株连而获罪，从此与世隔绝。雨过天霁，已经“隔”了“四分之一世纪”，曾经患难与共的朋友们到处打听他的下落。诗人得知此事，甚为感动，便写了这首诗，作为回答。

“我听到了，我听到了你们的呼唤”，此句脱口而出，格外真切。诗人抑制不住内心的冲动，来不及将思索化为艺术形象，而以反复的句式表达对朋友的感激之情。诗人噙着热泪，咽着苦水，颤抖着双臂，向“隔得太久了”的友人倾吐衷肠，回答友人最关心的问题。

“我在干什么呢”？日复一日，年复一年，诗人“一直在劳动，搬砖运瓦”，接受“改造”。但是诗人“从来没泄气，更谈不上绝望”，更没有忘记“歌唱”“黎明”的神圣天职，具有一个文化战士不屈的意志和乐观主义精神。“我的模样变了吗？”寥寥数笔勾勒了一幅自画像：“一头卷发，不过已经斑白；一双深陷的鹰眼，不过有些老花”，笔墨简洁而传神。尽管苦难的历程可以使人衰老，但诗人“那颗跳动的心，还像从前一样年轻”。生活“寂寞吗”？诗人坦率地说，生活是寂寞的，物质是贫乏的。但是诗人的精神生活是异常丰富的，这是诗人的精神支柱。诗人以文化人特有的方式，从古今中外的名著中汲取滋养和补益。

在历次政治运动中，我国许多正直善良的知识分子都逃脱不了“残酷迫

害，无情打击”的厄运，他们妻离子散，家破人亡，从人变成了“鬼”。诗人是他们中的一员，他的遭劫受难有着典型意义。因此，诗中的“我”是历经磨难、永不气馁、执著追求、起步驰奔的革命知识分子的形象。

诗歌采用自问自答的形式，回答友人的呼唤，给人以亲切感，在心理上和关心他的命运的朋友们缩短了距离。诗中“我听到了你们的呼唤”，重复三次，而又连成一气，并且层层递进，感情渐深。“这就是我的回答”一句，收拢全诗，并点明诗题的寓意，诗人“轻微”的回答，必然会震荡山谷，引起巨大的“回响”。全诗成功地熔记叙、说明、论析、抒情于一炉，大大增强了诗的感染力和艺术效果。（戴思源）

午 夜 图

魏 巍

午夜里，
在敌人多路扑来的山村，
电话铃急急地响着。

听，听不见枪声，
树叶在簌簌地飘落……

呵，这时，
葫芦架那边，
一堆红艳艳的灶火，
照花了我。

哦哦，红火边坐着一个巨人，
像风里的树影跳跃在大地，
那跳跃的红色的火光，
飞满了他一身。

他那滚过大雷雨的胸膛，
总是这样半坦露着。
你看他，

一块，一块，
把劈柴投向灶火，
谁能从这个战士的灵魂，
看出我们被重兵围困？

午夜里，
红艳艳的灶火，
照花了我。
看哪，葫芦架那边，
山草呼啸中，
坐着的是我们的民族……

1941年9月19日易县徐家反"扫荡"中

选自《黎明风景》，人民文学出版社1955年版

《午夜图》是诗人一九四一年反映八路军抗击日本侵略军"扫荡"的早期诗作。

顾名思义，这是一幅午夜所见的图景。诗人似乎更喜欢从侧面表现八路军战士，他没有写战士在残酷激烈的战斗中所表现出来的英勇壮举，而是选择了战斗来临前的关键一刻，通过一个坐在灶火边的战士镇定自若的举止神态的诗意描绘，讴歌了八路军战士的大智大勇及其在抗敌斗争中的砥柱作用，揭示了人民必胜的光辉前景。也许，这幅图景很常见，也很平凡，但由于诗人把它置于特定的场景气氛中，并运用了多种艺术手段，因而能化平凡为非凡，增强了它的艺术感染力。

诗作一开始就以富于悬念的急促之笔，揭开沉沉夜色中被敌包围的小山村惊心动魄的一幕：电话铃急促地响起，小山村静得出奇，连树叶飘落的声音都能听见。可以想见，在这暴风雨前的短暂宁静下，潜伏着一声巨雷，令人紧张不安，预示着一场残酷的战斗就要爆发，非有强健的神经和顽强的意志不能忍受，这就为图景塑造了紧张神秘的心理氛围，并为后面出现的人物形象作了铺垫和烘托。

从第三节开始，诗作饱蘸对八路军战士的热爱和崇敬，缓缓推出了战士伟岸高大的剪影：他静静地坐在灶火边，红色的火光飞满他一身，使他显得鲜明生动、光彩照人；他镇定自若地半坦着胸膛，一块一块把劈柴投向灶火的动作，更突出了他的沉着镇静，给人以强烈的信赖感和安全感。就在这由晦暗到明亮，由紧张到舒缓的鲜明的艺术对比中，诗歌以个别反映一般，形

象地展现了八路军坚不可摧的力量和勇敢无畏的精神。

诗歌没有停止在对图景的具体的形态描绘上，在诗的最后一段，诗人展开丰富的艺术想象，通过那双"照花了"的眼睛，引导读者从战士身上，看到我们民族的身影、民族的希望，化实为虚，开拓了诗的境界，引人思索，从而深刻揭示了八路军力量源泉之所在，把对战士的歌颂上升为对民族伟力的歌颂，把一幅具体的午夜图变为一幅象征民族希望、象征胜利前景的光明图！

（徐生林）

蝈蝈，你喊起他们吧

魏 巍

战斗了一夜一早晨，战士呵，
用满挂露水的刺刀，
割一枝红酸枣吃下你便睡了！

睡得这样甜呵，
树影在你的军大衣上绣起了花朵，
大红枣跳到子弹带上你也不知道。

螳螂，你这勇敢美丽的昆虫，
你站在战士的脚上，触须轻轻舞动。
你可是在偷看他们的梦？

你可曾看见，在他们的梦里：
手榴弹开花是多么美丽，
战马奔回失去的故乡时怎样欢腾，
烧焦的土地上有多少蝴蝶又飞上花丛！

呵！蝈蝈，你喊起他们吧！
在升起笔直的青烟那边，
早饭已经熟了。

1941 年 9 月 24 日易县铁管沟门反"扫荡"中

选自《黎明风景》，人民文学出版社 1955 年版

如果说，诗人的《午夜图》是一幅充满紧张神秘气氛的午夜备战图，那么，这首诗恰好是一幅恬静安谧的战士晨睡图。诗中没有出现呼啸的枪林弹雨，也没有奋勇拚杀的战斗呐喊，战争的激烈残酷已被淡化成背景，留下的只是一场暴风雨过后的令人惬意的宁静。然而，气氛越是宁静，就越能衬托战斗的激烈，战士睡得越香越沉，就越能透露他们在激战中付出的勇敢和辛劳。诗人截取这一具有特殊暗示意义的生活画面，通过对战士深浓睡意和奇幻梦境的生动描绘来表现八路军战士，无疑比正面描述更巧妙，也更能引人联想。

物我结合的重叠抒情，是诗歌的表现特色。诗人几乎是用晨露润物般轻柔的笔触，撷取战场生活的典型细节，创造了一个极明净、极优美的意境，几乎每一行每一句都饱蘸着对战士的无比热爱和崇敬，极少单纯的描写和陈述。诗中存在着一个由人到物，物我结合的潜转过程：开始两节抓住割一枝红酸枣吃下倒头便睡，大红枣跳上子弹带也不知道等细节，直接抒写了经过一场恶战的战士的困乏。从第三节起，笔锋暗暗一转，把抒写的对象转向那只歇在战士脚上的蝗螂，由它去窥探战士的梦幻。这样极自然地爱屋及乌，通过对蝗螂的拟人化描写，并以它为抒情的中介，新奇而自然、曲折而委婉地揭示了战士的美丽宽广的胸怀，透露出他们健康乐观的革命精神状态。

挖掘事物的美进而作出富于诗意的描绘，是诗歌的美学追求。诗人仿佛有一支彩笔，不少事物一经他点染，便具有了艺术美感。请看，树影落在军大衣上"绣起了花朵"，这是斑烂之美；站在战士脚上的蝗螂轻轻舞动触须，这是轻柔之美。更令人赞叹的是，诗人不仅能发现美，而且还能把不美的事物写得很美。在诗人笔下，手榴弹开花是美丽的；烧焦的土地也是美丽的……严酷的战争在诗人的笔下竟然如此富有诗意，绝不是因为诗人特别嗜好战争，而是他对中国人民所进行的一场正义战争有着深刻理解，目的是为了歌颂八路军战士为保卫祖国江山而战的崇高的精神境界。（徐生林）

听肖邦的钢琴声响　　朱子奇

一九八〇年二月二十日，在北京举行了世界著名的波兰音乐家、爱国者肖邦诞生一百七十周年纪念会。两位中国青年钢琴手演奏了肖邦的钢琴协奏曲。波兰驻华使馆和在京的许多波兰朋友出席了纪念会。波兰小朋友还向演奏者献了花。

听肖邦深情明朗的钢琴声响，
是听维斯杜拉河的流水欢唱。

我的心又被引到华沙郊野，
引到阔别多年的波兰友人身旁。
我仿佛又闻到了音乐家墓地上①
那只银杯里的故乡泥土散发着芳香。

听肖邦激昂雄壮的钢琴响声，
是听原野上千军万马在奔腾。
一串串琴的音符，诗的语句，
犹如一颗颗愤恨的子弹飞去！
华沙起义者们呼唤着自由，
向异族统治者沙皇尼古拉进军……

听肖邦充满生气的钢琴响声，
是听田野里飘荡着百鸟齐鸣。
那纯朴的民谣风味亲切感人，
激励着每一个爱国者的心灵。
它给勤奋的人们以力量和信心，
它给自由的追求者以温暖和友情。

选自诗集《春鸟集》，人民文学出版社 1980 年版

这首诗平实厚重、明快畅达，看似随口吟出、信笔写来，实则蕴含着诗人的缅怀之情，是一首成功的抒情诗篇。

肖邦是波兰音乐家、爱国主义斗士。他后半生流亡国外，生活极端孤寂。他痛苦地自称是"远离母亲的孤儿"。肖邦怀念祖国、思念亲人，他用自己的生命谱写了很多具有爱国主义思想的钢琴曲，以此抒发自己的思乡情、亡国恨。在肖邦诞生一百七十周年纪念会上，诗人被肖邦那充满生命的活力、战斗的激情和乐观的情绪所深深打动，他沉浸在那时而宁静温柔、时而热情明朗、时而轻松欢快的旋律之中，浮想联翩。

诗人抓住肖邦钢琴协奏曲"思乡情、亡国恨"的内在主旋律，化抽象的音乐为一幅幅带有时代与地方色彩的生活画面，不仅高度概括了肖邦爱祖国、爱人民和为自由独立而战的一生，而且使整首诗具有动感和形象性。诗人熟习和喜爱肖邦音乐，他把肖邦钢琴曲"深情明朗"、"激昂雄壮"、"充满生气"三个特点在构思上具体化为三节，随着乐曲旋律之变化把读者带进诗情

画意的艺术境界：流水淙淙的维斯杜拉河、散发着故乡泥土芳香的音乐家墓地；万马奔腾、子弹嘶叫的旧战场；百鸟齐鸣、欢腾喜庆的节日场面……，同时也随着诗人情绪之消长诱发起读者对这位伟大的音乐家感情的升华：从肃穆敬重到热血沸腾到亲切感人，一种"给勤奋的人们以力量和信心"，"给自由的追求者以温暖和友情"的感觉"油然而生。这是肖邦音乐的力量所在，也是这首诗的艺术成功之处。

为了尽兴抒发诗人的感情，同时给全诗造成一种活泼流畅的气氛，诗人用了排比和暗喻等修辞手法。这首诗的每节开头两句都用了"听……，是听……"的句式。这个排比式反复的运用，恰到好处地把诗人浮想联翩的纷乱思绪连成一个和谐统一的整体：诗人的思绪是纷乱的，但全诗却是整齐和谐的。它加强了诗的语气和感情色彩，使本来平淡无奇的诗句增添了诗的节奏感，而这种节奏感又是随着肖邦乐曲之变化和诗人情绪之消长而时高时落，此起彼伏。"听……，是听……"这个句式，从比喻角度看，它采用的是暗喻。诗人在聆听肖邦音乐，根据自己对肖邦音乐所产生的联想，抓住肖邦音乐三个特点，通过暗喻把抽象深奥的东西化为具体生动的画面，使读者对肖邦乐曲有了进一步的理解。　　（林唯民）

〔作者原注〕 ①按照肖邦的遗嘱，肖邦在巴黎死后，友人把他的心脏运回祖国埋葬，并把他珍藏着的银杯中的故乡泥土撒在他的墓地上。

铁蹄下的歌女

许幸之

——献给聂耳

我们到处卖唱，
我们到处献舞。
谁不知道国家将亡，
为什么被人当作商女？

为了饥寒交迫，
我们到处哀歌，
尝尽了人生的滋味，
舞女是永远地飘流。

谁甘心做人的奴隶？
谁愿意让领土沦丧？

可怜是铁蹄下的歌女，
被鞭挞得遍体鳞伤。

选自《诗歌时代》，海石书店 1941 年版

歌女，是处在社会最底层的被侮辱被损害的女性。“九一八”事件后，当灾难深重的中国人民在受到阶级压迫的同时又受到外敌欺凌时，她们便成为阶级苦难和民族耻辱的最集中的承受者。虽然，她们强颜欢笑，饱受蹂躏，但最令她们痛苦和不平的却是社会对她们的歧视。这首歌词正反映了在日本侵略者铁蹄下的中国歌女的悲惨境遇和不平心声。

全诗用歌女自诉自叹的口吻写出。诗的第一节以哀怨的语气，吐出了郁结在歌女心中的最大的委屈：她们到处卖唱，到处献舞，被人当作商女。商女，本是古代以歌唱为生的乐妓，历来被认为是灵魂麻木，不知家难国仇的卖笑女郎，唐代诗人杜牧就有这样的诗句：“商女不知亡国恨，隔江犹唱后庭花。”（《泊秦淮》）其实，悲惨善良的歌女也有自己的祖国，也有一腔爱国热情，“谁不知道国家将亡，/为什么被人当作商女”，她们在诘问中，既对社会的传统偏见提出抗议，又向人们呼唤真诚的理解。诗的第二节则转而表现她们的悲惨生活，简明扼要地勾勒了她们为饥寒所迫，不得不到处哀歌，四处漂流的艰难困境，期望社会能理解她们歌声中的血泪和悲愤。诗的最后一节再次由低婉转入激切，在“谁甘心做人的奴隶，谁愿意让国土沦丧”的反问中，又一次强化和宣泄了心中的愤懑和不平，维护了歌女人格的尊严。她们虽然身分低贱，被侵略者和传统偏见鞭挞得遍体伤痕，但她们并没有屈服，一旦时机成熟，同样会毅然投入抗日救国的战斗行列。

由于作者选择了歌女这个社会最弱者的特殊角度，通过对这群痛苦善良的灵魂的真实写照，以小见大，以弱衬强，以善显恶，因而能够集中而深刻地反映整个民族遭受外敌凌辱的深哀巨痛，反映中国人民不甘当亡国奴的抗争意识。这首诗的感情深沉强烈，起伏有致；语言凝炼流畅，通俗易懂。特别是运用了不答自明，语气强烈的反问句式，使歌女的爱国情感和抗争意识得到了淋漓的抒发。（徐生林）

磷　火　　井岩盾

“那边在山脚下的黑暗里，
是谁打着小蓝灯笼在游戏？
他玩耍得多么快乐，
他的灯笼多么美丽！”

"你说得好，孩子，
它是一切中最美丽的。
比田野里的花朵还美丽，
比秋天的果实还美丽。

"明天，我领你出去，
穿过没有人迹的森林和野草深深的土地，
你将发见半山上有许多破烂的窑洞，
那就是有人在这山峡里住过的证据。

"他们曾和我们一样，
在夜晚烧起野火；
他们曾和我们一样流着汗，
将这块土地开辟。

"他们死了，没有墓碑，
没有任何纪念的标志，
可是，那生命的火焰啊，
并没有从他们劳作过的土地上消逝……"

一九四二年春天于延安

选自一九四三年五月二十九日重庆《新华日报》

艾岩盾是在延安成长起来的诗人。他写过不少歌颂延安劳动生活的诗篇，《磷火》便是其中的一首。

磷火俗称鬼火，也叫鬼灯。旧时视为不祥之物。以往诗歌写磷火，充满了恐怖凄惨的气氛，如唐代诗人杜甫在《玉华宫》中就有"阴房鬼火青，坏道哀湍泻"的诗句。然而艾岩盾却一反旧的传统，把磷火写得如此美丽可爱，将它描绘成一幅燃烧不息的生命之火的壮美画图。

本诗首先通过孩子的眼睛给夜景抹上了一层天真烂漫、自由活泼的色彩，将磷火闪烁的情景幻化为一幅"打着小蓝灯笼在游戏"的夜游图。"蓝灯笼"自由自在地游荡在"山脚下"，"多么快乐"，再加上"黑暗"的底色一反衬，显得格外美丽！小孩涉世未深，以他自由纯真的天性去理解世界，赞词也就

只停留在"玩耍"、"游戏"及外形色彩上。而"我"的赞颂虽然也是美好的，但因为有了丰富的社会体验与深刻的人生感受，所以赞词重在美的内在本质上，描绘了"他们"生前烧"野火"，开荒种地与死后生命之火仍不离开土地的精神美，赞美了前人披荆斩棘顽强劳动的精神。同是这夜景，在"我"的眼中也就增添了丰富的社会性与深厚的历史感。不是吗？当时开展大生产运动，开荒种地，自己动手，丰衣足食，正是争取革命胜利的重要一环。这里充分体现了劳动的价值，也体现了对劳动价值认识的历史过程。劳动创造了人类的文明进步，劳动"是一切中最美丽的"。只有解放区才能有这样的体现，也只有新诗人才能获得这样的认识。

正是基于这样的认识，诗人写磷火之美并没有简单地停留在外形色彩的描绘上，而是将笔触伸向了"明天"与昨天，挖掘了美的内在含义。诗人通过想象在读者眼前展示了这种美的形象："他们"在人迹罕至的"山峡里"开荒种地、打窑居住，"他们"刀耕火种，以汗水浇灌着土地。"他们"被埋没了，"半山上"只留下"许多破烂的窑洞"，但他们虽死犹生。"那些生命的火焰啊，/并没有从他们劳动过的土地上消逝……"将黑暗里山脚下的磷火闪烁描绘得何等悲壮！这简直是一幅在黑暗的社会里流汗流血劳动挣扎的社会画，也是一幅披荆斩棘、开辟道路、顽强奋斗的人生图。他们热爱土地，热爱劳动，追求自由，追求幸福。诗人以最美的诗句歌颂了劳动者在创造性的劳动实践中执著追求自由的美的本质。这种本质精神，从某种角度来说，在解放区已得到了继承与发扬。诗人正是从这一角度歌颂了延安大生产运动。

诗人以丰富的想象，架起了沟通"明天"与"昨天"、"这边"与"那边"、今人与亡灵的桥梁，以虚实相生的象征的写法扩展诗歌的容量，开阔诗歌的意境，同时还留下许多空白让读者去想象。全诗运用对话形式，生动活泼。"我"向孩子口述的一个个画面浸透了主观色彩，有着很强的艺术感染力。

（宋恒亮）

肉 搏

蔡其矫

白色的阳光照在高高的山上，
在那里，剧烈的战斗正在进行。

近旁，那青铜的军号悲壮地响起，
冲锋的军号，以庄严的声音，鼓舞我们的士兵。

一个青年，我们团里的一个新兵，

飞似地前进，子弹在脚下扬起缕缕烟尘。
而在山岩后，一个日本军曹迎上来。

于是开始了惊心动魄的肉搏战！
军号还在吹，山谷震响着喊杀声……

交锋几个回合，那青年猛力刺了一刀，
敌人来不及回避，也把刺刀迎面刺来，
两把刺刀同时刺入两人的胸膛，
两个人全静止般地对峙着，呵！ 决死的斗争！

只因为勇士的刺刀比日本人的刺刀短几分，
才没有叫颤栗的敌人倒下来，
我们的勇士没有时间思索，有的是决心，
他猛力把胸膛往前一挺，让敌人的刺刀穿过了背梁，
勇士的刺刀同时深深地刺入敌人的胸膛，
敌人倒下，勇士站立着。山谷顿时寂静！

第二年，在那流血的地方来了一只山鹰，
它瞅望着，盘旋着，要栖息在英雄的坟墓上；
它仿佛是英雄的化身，不忍离开故乡的山谷。
过路的士兵呀！ 请举起你们的手向他致敬。

1942 年，晋察冀

选自《回声集》，作家出版社 1956 年版

1942 年，抗日战争转入相持阶段。这是一个艰苦的、血与火的岁月，也是一个满怀胜利希望的英雄的岁月。蔡其矫于 1938 年进入延安，第二年来到晋察冀根据地。他目睹了这场严酷的战争，也目睹了英雄的诞生，以激情的笔写下这首英雄主义的颂歌。

抗日民族战争的风起云涌，使当时投入根据地的作家、诗人的思想感情发生很大变化。他们普遍回避个人的自我抒情，从人民战争中吸取题材、形象和感情。诗歌创作出现叙事化的倾向；即使是短小的抒情诗，也往往是在

叙事的基础上抒情。《肉搏》可以看作是一首小叙事诗，也可以看作是在叙事基础上的一首抒情诗。全诗的核心是讲述一次战斗，一个新兵在和日本军曹的肉搏中，由于他的刺刀比日本军曹的刺刀短了几分，而未能立即把敌人刺倒。而敌人却把刺刀迎面刺来，于是出现这样壮烈的场面："两把刺刀同时刺入两人的胸膛，/两人全静止般地对峙着，呵！决死的斗争！"在这严峻的关头，"有的是决心"的抗日战士"胸膛往前一挺"，把刺刀深深刺入敌人的胸膛，自己也"让敌人的刺刀穿过了背梁"。战争较量的不仅是武器，同时还是意志和勇气，是支持这种意志和勇气的正义战争的性质和一个民族的精神。敌人倒下了，勇士却站立着。英雄和英雄主义就从这里诞生。

在这里，叙事是这首诗的核心，也是全诗抒情的基础。一场战斗，可以铺写的场面很多。诗人以最简洁的笔触写了这样一个场面：两把刺刀同时刺入两人胸膛的对峙，以及战士最后英勇的一挺。勇士以他无畏牺牲的行为，完成了自己最后的英雄形象。战斗在这里达到高潮，事件也在这里充分显示出意义。与诗人其他专事抒情的作品不同，在这首诗里，事是情的基础，情是事的升华。诗人是在事件的叙述中，升华自己的感情，使之产生巨大的震撼力量。

作为一首描写具体战斗的诗篇，诗人很懂得把握住动与静的辩证关系。一方面，战斗是喧腾的：白色的阳光照在高高的山上，青铜的军号声悲壮地升起，子弹在脚下扬起缕缕烟尘，山谷震响着喊杀声……诗人选择这样的细节来烘托战斗的剧烈、残酷、严峻。另一方面，在战斗进入白热化的阶段，诗人又渲染那种令人窒息的瞬息间凝止的静寂：当刺刀同时刺入两人的胸膛，喊杀声消失了，"两人全静止般地对峙着"，当敌人倒下、勇士站立时，"山谷顿时寂静"，在动中反衬的瞬间静寂，洗印出的是战士心灵的闪光、英雄精神的风采。

蔡其矫的诗歌创作，从青年时期开始就受到美国诗人惠特曼的影响。当他把这种影响带入到根据地这种叙事诗的创作中，仍然表现出强烈的浪漫主义精神。诗的最后一节，那只盘旋在英雄坟墓上的鹰，不仅是英雄的化身，而且是诗人的理想和爱，是以一种浪漫的手法来倾诉诗人对于英雄和对于产生英雄的这块祖国热土的深挚感情。（刘登翰）

雾中汉水

蔡其矫

两岸的丛林成空中的草地；
堤上的牛车在天半运行；
向上游去的货船

只从浓雾中传来沉重的橹声，
看得见的
是千年来征服汉江的纤夫
赤裸着双腿倾身向前
在冬天的寒水冷滩喘息……
艰难上升的早晨的红日，
不忍心看这痛苦的跋涉，
用雾中遮住颜脸，
向江上洒下斑斑红泪。

1957 年

选自《生活的歌》，人民文学出版社 1982 年版

1957 年岁末，诗人离开北京他所任教的中央文学讲习所，下放到管九个省水利建设的长江流域规划办公室“挂职”生活。这时中国刚刚经历过一场浩大的政治运动，又面临着另一场将带来巨大灾难的经济运动（后来历史这样证明了）。《雾中汉水》是作者赴职途中于“中国唯一的一条从北向南的大江汉水”的小火轮上写的。“小火轮逆水而上，每一个小码头都有客货上下，蜗牛般爬行，使我有机会观察体验。”《生活的歌 · 自序》诗中记载的只是他途中所见、所感的真实情状。却未曾料到，这首短诗——连同他途中创作的另一些作品如《川江号子》等，在当时一片矫情虚饰的诗风中，以其严峻的真实成为一个沉重年代的情态和呼声的概括（二十多年后，当美籍华人作家聂华苓和他丈夫、美国诗人安格尔，把这些作品译成英文时，就这样认为的）；也未曾料到，由于这些作品，诗人挨了整，最终被赶出北京，回到故乡福建。

蔡其矫曾被视作一个“山水诗人”。对大自然的倾心和对旅行的偏爱，使他对于自然美的观察和表现，常有自己独特的角度和发现。《雾中汉水》也有这个特点。“两岸的丛林成空中的草地；/堤上的牛车在天半运行”，开头两句写的是作者在船中所见。枯水季节水浅岸高的特殊条件和雾中的环境，使本来应当在视平线下的“两岸丛林”和“堤上牛车”，化为“空中的草地”和升在“天半运行”。视角的变异使熟悉的景物产生一种陌生效应，便构成了这两句诗的一种全新的审美境界和情致。这种审美境界和情致，不是诗人主观创造的，靠的也不是语言的技巧，而是诗人在生活中的独到观察和提炼。诗的第二部分（第 3 行至第 8 行），写的虽然也是作者的船上所见：于茫茫雾中只能听到上行货船的沉重橹声，看到倾身向前的纤夫赤裸的双脚。但作者选择这样的细节，并赋予形象这样的沉重感，显然倾注着诗人强烈的

主观情绪。眼前景物的沉重形态，和当时作者对现实的沉重感受，二者叠合在一起，意与象交融，使这个形象超越了事象本身的描绘，包容着更广阔的历史内涵和社会内涵，具有一定的暗示性和象征意味。接下去的四行，是对上述描绘的进一步抒发。虽然未曾离开全诗一致的景物描绘，但由于诗人主观情绪的进一步介入，而使景物呈现出独特的意象。以"艰难上升"来修饰雾中的日出，不仅准确，而且深刻，又并未脱离事物自身的特点；当纷射在雾中的阳光，被描写为红日"不忍心看这痛苦的跋涉"，而向江上洒下的斑斑红泪，意象的奇特产生了强烈的震撼效果。其实"不忍心"的不是红日，而是诗人。主体向客体移入，并完全替代了客体，使这首诗从冷静的客观描绘、主观情绪的渗透，而到主体的全部移入，从而达到了情绪的高潮。

在这里可以看到，蔡其矫以自然景物为表层意象的作品，常常具有两个视角，一是自然的视角，准确地、独到地把握事象的客观形态；一是社会的视角，在客观事象的表层中，富于穿透力地蕴喻着历史的、现实的情致。二者交错、相融、叠合、互为隐喻，从而构成一种特殊的审美和认知的境界。

（刘登翰）

双 虹 蔡其矫

这样的景色真是罕见，
两支七彩的巨柱并立水上；
背后尚有昏黄的阵雨，
前面正当夕阳含山。
于是，绛色的榕树闪照在暗绿的高岸，
绛色的渡船起落在晶亮的波间，
绛色的水草摇动晚潮，
绛色的鹭鸶横飞暮天……
直到远山化作朦胧的蓝烟，
直到夜的帘幕垂落江面。

1961 年

选自《双虹》，上海文艺出版社 1981 年版

1961 年夏天，我到福建龙海县角美镇，去看老战友。有一天，我从角美步行要渡九龙江去石码镇。当时正阵雨刚过，江上出现两支同样是半节的彩虹，平行而隔着相当距离，印象很深刻。回福州之后，正值省委宣传部召

开文艺座谈会，重提“双百方针”。群情欢欣，编辑就向我约稿。我当下就写了三首给他，其中一首即《双虹》。他也明白我是暗寓“双百”，为形势所需，很快刊登。

我写这首诗是受大量写风景诗的苏联诗人普罗珂菲耶夫的《晚霞》的影响，特别是在结构上分前后两阕，甚至前阕的起首和后阕的排比句法，也近似模仿。不过普罗珂菲耶夫用的是俄罗斯的叙述与描绘典型事物的明写方法，我却用中国古典诗歌中的意象和含蓄的暗示手法。昏黄阵雨，夕阳含山，摇动晚潮，横飞暮天、蓝烟，帘幕等等，是旧诗习见的词汇，带有象征性。我曾在五十年代开始研读唐诗宋词，并把最喜欢的诗译成现代口语。这首诗，就是有意运用古典传统手法，以写景来反照现实。风景诗的画面，要有立体感。夕阳和阵雨是一前一后，高岸和波间是一高一低，暮天和晚潮是一上一下，远山和江面是一远一近。薮塘退士评注的《唐诗三百首》，就有这种手法的指明和评述。风景诗中，色彩很重要，因为感觉以视觉最占先，而色彩要有对比，昏黄，夕阳，绛色，暗绿，晶亮，蓝烟，夜的帘幕，有七个层次。旧诗中又十分强调以动反衬静，并立，含山，闪照，起落，摇动，横飞，化作朦胧，垂落等等的运用，就是为了这个目的。（蔡其矫）

祈 求

蔡其矫

我祈求炎夏有风，冬日少雨；
我祈求花开有红有紫；
我祈求爱情不受讥笑，
跌倒有人扶持；
我祈求同情心——
当人悲伤
至少给予安慰
而不是冷眼竖眉；
我祈求知识有如泉源，
每一天都涌流不息，
而不是这也禁止，那也禁止；
我祈求歌声发自各人胸中
没有谁要制造模式
为所有的音调规定高低；

我祈求
总有一天，再没有人
像我作这样的祈求！

1975 年

选自《生活的歌》，人民文学出版社 1982 年版

《祈求》虽写于“文化大革命”的后期，却充分体现出蔡其矫诗歌创作的思想感情基点。这首诗，有着强烈的政治意识和社会感，其出发点，则是一种渴望人的心灵自由、个性得到解放、发展的人道主义。他曾经说过，“作家为什么要写东西？说到底，他无非希望人生活得更好一些，希望这些人的灵魂更好一些，新的性格更早出现。”他对世界、对人类光明的前景的希望是执著的。在他看来，诗人是经过斗争、将欢乐带到世上的人。这并非诗人有什么超凡的伟力，而是指他们能创造一个心灵上自由、快乐的诗的世界，达到“诗化生活”的目的。诗和诗人就是一种桥梁，连接着现实与梦想之间的交集着悲欢的桥梁。这是一种浪漫主义的理解。正是从这一点出发，从对人的尊严的肯定、对同情心的呼唤、对心灵自由的渴求出发，他对一切压抑人性、残害生命的强权表现了决绝的抗争精神。所有这一切，是理解《祈求》这首诗的思想背景。

在这首诗里，诗人用了“我祈求”作为开头的七组句子，来表现他的追求和愿望。这是在特定的社会情势下发自心灵的直接呼唤。这些明白的陈述，包含着不难觉察的矛盾内容，而构成了诗内在思想情感上的“反讽”意味。“祈求”，意味着有所奢望，企盼也许不易实现的愿望。然而，诗中的“我”所祈求的一切，却似乎都是些属于正常的自然和生活现象。“炎夏有风，冬日少雨”，“花开有红有紫”，都属自然界呈现的常规；“爱情不受讥笑”，“跌倒有人扶持”，“歌声发自各人胸中”，“知识有如泉源”“涌流不息”，也都是一个正常的社会的普通现象，或者说是并非高不可攀的期待。这都不过是人的基本生存权利，正常的生活内容。但是，诗人写这首诗时的现实状况却是，“祈求”本来不必、也不应祈求的东西，竟成了人们渴望、抗争的全部目的。因而，诗中的祈求越是诚挚，越是强烈，便越是衬托出社会环境的反常和荒谬。因此，诗的最后的“我祈求/总有一天，再没有人/像我作这样的祈求”，正是对于前面一连串祈求的否定。这首诗在表现诗人的人道主义精神和对荒谬社会力量的抗争意志上，它的深度和强度，正蕴藏在思想情绪的内在矛盾之中。

（洪子诚）

我常常注视着

吕　剑

我常常地常常地注视着，
从无限广阔的地平线上，
突然出现的建筑的群体。
注视着那些宏伟的楼房，
带着玫瑰与绿玉的色彩，
带着纷繁的悦耳的音乐，
一天一天地在上升上升，
在那片湛蓝的天幕上，
现出鲜明多姿的轮廓。

我常常地注视着它们，
一天一天地上升上升。
它们植根于地层的深处，
带着一种新奇的冲击力，
不可遏止地飞速地生长。
它们巨大的形体有如城堡，
又像崔巍的峰峦一般坚强。
不，它们从外到内的丰采，
简直难于一下子加以辨识。

我常常地常常地注视着它们，
注视着它们幻境一般的变化。……
但我看到的仿佛又并不是建筑，
是一种新的精神在成长在高扬。
我常常地注视着它们，
于是不禁默默地默默地
成为它们的强固的血肉。……

1956年6月26日

选自《吕剑诗集》，人民文学出版社1982年版

"我常常注视着"什么？——"突然出现的建筑群体"。不管它们是办公楼、宾馆，还是居民住宅，它们都是祖国走向繁荣富强的标志之一。难怪诗人要"常常注视着"，难怪诗人要满怀激情地歌唱。

诗避开了平板的描叙，生动的想象与联想使诗思飞腾。说楼房"带着玫瑰和绿玉的色彩"上升，表现了它们的美与可贵；将建筑工地发出的种种噪音想象为"纷繁悦耳的音乐"，饱含着诗人的欣喜之情。这些都是诗人的独特感受。然而这些独特的感受又并非是诗人仅有的，它们都带有"共性"——"安得广厦千万间"，谁都盼望更多的楼群在地平线上上升。

接着，诗人继续通过拟喻性的想象，来歌唱楼群的上升。它们为什么能够这样？因为"它们植根于地层的深处"。这里的"地层"既是实指，也是虚指——指人民群众的心坎。是人民群众的强烈愿望和他们的智慧汗水，才使高楼"带着一种新奇的冲击力，/不可遏止地飞速生长"。诗通过形象化的手段来表现楼群迅速上升的势态，给人很深的印象，诗人做到了用诗的语言写诗。

最后一节仍然是"注视"，但写得更为空灵："我看到的仿佛又并不是建筑，/是一种新的精神在成长在高扬"，这是对艰苦奋斗、奋发图强精神的礼赞。诗的结尾很有深度：诗人"于是不禁默默地默默地/成为它们的强固的血肉。……"/这一出人意料之外的想象把诗的境界拓深了，这不但表达了诗人对建筑群体的爱，还抒写了诗人对"新的精神"的景仰。

诗写于五十年代。那时的中国诗坛，流行着一股"描绘"之风。诗人们常常是把生活的表象"摄"进诗行，然后加上一些激昂的、歌颂式的言辞，合而成章。这首诗却不是这样。诗人在抒情客体中贯注着诗人的自我意识，并通过大胆的想象和联想传达出来。由于这样，这首诗到今天还具有较强的吸引力。（杨光治）

诗 八 首

穆 旦

一

你底眼睛看见这一场火灾，
你看不见我，虽然我为你点燃，
唉，那烧着的不过是成熟的年代，
你底，我底。我们相隔如重山！

从这自然底蜕变程序里，

我却爱了一个暂时的尔。
即使我哭泣，变灰，变灰又新生，
姑娘，那只是上帝玩弄他自己。

二

水流山石间沉淀下你我，
而我们成长，在死底子宫里。
在无数的可能里一个变形的生命
永远不能完成他自己。

我和你谈话，相信你，爱你，
这时候就听见我底主暗笑，
不断地他添来另外的你我
使我们丰富而且危险。

三

你底年龄里的小小野兽，
它和青草一样地呼吸，
它带来你底颜色，芳香丰满，
它要你疯狂在温暖的黑暗里。

我越过你大理石的理智底殿堂，
而为它埋藏的生命珍惜；
你我底手底接触是一片草场。
那里有它底固执，我底惊喜。

四

静静地，我们拥抱在
用言语所能照明的世界里，
而那未形成的黑暗是可怕的，
那可能的和不可能的使我们沉迷。

那窒息着我们的
是甜蜜的未生即死的言语，
它底幽灵笼罩，使我们游离，
游进混乱的爱底自由和美丽。

五

夕阳西下，一阵微风吹拂着田野，
是多么久的原因在这里积累。
那移动了景物的移动我底心，
从最古老的开端流向你，安睡。

那形成了树木和屹立的岩石的，
将使我此时的渴望永存，
一切在它底过程中流露的美，
教我爱你的方法，教我变更。

六

相同和相同溶为怠倦，
在差别间又凝固着陌生；
是一条多么危险的窄路里，
我驱使自己在那上面旅行。

他存在，听我底指使，
他保护，而把我留在孤独里，
他底痛苦是不断的寻求
你底秩序，求得了又必须背离。

七

风暴，远路，寂寞的夜晚，
丢失，记忆，永续的时间，

所有科学不能祛除的恐惧
让我在你底怀里得到安憩——

呵，在你底不能自主的心上，
你底随有随无的美丽形象，
那里，我看见你孤独的爱情
笔立着，和我底平行着生长！

八

再没有更近的接近，
所有的偶然在我们间定型；
只有阳光透过缤纷的枝叶
分在两片情愿的心上，相同。

等季候一到就要各自飘落，
而赐生我们的巨树永青，
它对我们不仁的嘲弄
（和哭泣）在合一的老根里化为平静。

一九四二年二月

选自《闻一多全集》之四《现代诗钞》，开明书店1948年版

这是一组有着精巧的内在结构，而又感情强烈的情诗。全组诗贯穿着三股力量的矛盾斗争。这三股力量是“你”、“我”和代表命运和客观世界的“上帝”。在“你”和“我”这对情人之间既有着不可逾越的距离，又有着强烈的吸引力，而上帝在这里是冷酷无情的，他作弄着这一对情人。下面就分析这些力在八首诗中的运动。

第一首。“你”的代表是“眼睛”，我的代表是“哭泣”。两人之间的距离表现在“我们相隔如重山”，而这隔离了情人们心灵的“重山”即是上帝的代表。火灾不过是两个人“成熟的年代的燃烧”，不是心灵的相合，因此，“我”只能爱一个“暂时的你”，就是说这不是有持久不变的力量的爱。上帝玩弄着情人，让“我”多次生死，但“那只是上帝玩弄他自己”。这里是一个惊人的转折，“我”又变成“上帝”自己，好像亚当是上帝所造，耶稣是上帝的儿子，上帝让“我”痛苦也就是玩弄他自己，这样上帝和我都跌入同一的痛苦的关系

网中，事情变得十分复杂了。

第二首。第一节头两行是写创造“你”、“我”而又不允许他们成活的暴行，自然这是“上帝”的暴行。在第一节中，“生”与“死”并存，“希望”和“绝望”并存；两股相斗争的力量，却被上帝同时运用着，这样就使情人受着不能忍受的刑罚。“水流”是活力，但成胎后却被监禁在“死的子宫里”，因此，“永远不能完成自己”，这是上帝对自己的造物的惩罚。第二节写上帝在暗笑情人的真挚情感，使他们不断地变化，在变化中因为有新的发展而丰富起来，但也同时面临失去爱情的危险，这里又是矛盾的力的结合和相克。上帝，你，我在不可控制中相冲撞。

第三首。这一首充满了爱情的感性形象。矛盾暂时平息，或潜伏起来，好像交响乐的第二章，以抒情为主，有着甜蜜的旋律和火样的热情。

第四首。沉醉在暂时的幸福里，距离暂时消失，隐隐地意识到黑暗在未来等待着。甜蜜的语言没有说出就已经死去，表达了类似战争前夜的宁静，死亡前的幸福。沉醉停在表层，恐惧隐在底层；表现出来的是假象，隐藏的却是真实的。爱情受到威胁，危险就在角落里等待。一种不祥之感使读者产生了悬念。

第五首。这首像一场“我”的独舞和独白“上帝”和“你”都暂时隐退。舞台上只有“我”独自面对着他的“自我”。“上帝”的肉身（自然）暂时变得慈祥起来，它让微风吹拂着田野，使疲于斗争和痛苦的我暂时得到喘息，享受着难得的宁静；而且“自然”在给这受伤的心灵以鼓励和慰藉。因此，“我”感受到那神秘的力量的爱抚：“那移动了景物的移动我底心，/从最古老的开端流向你，安睡。”神圣的“自然”中的爱的力量充满了一切过程：“一切在它底过程中流露的美，/教我爱你的方法，教我变更。”

但这首诗仍然是这场悲剧中一个暂时的充满柔情的过渡。危险并没有消失，这样就引来下一首的激昂的痛苦的呼声。

第六首。在无穷地变化和运转中，滞留就意味着丧失生命的媚力。然而追随着大千世界的运转，不断从差异到差异又使一个凡人的心灵感到难以招架。所以在疲怠和陌生的轮流交替之下，情人在一条危险的窄路上旅行。于是“我”忽然分裂成两个人格，于是我们第一次遇到一个“他”：这个“他”是外在的“我”，而“我”是将自己封锁在寂寞孤独里的那个人格。“他”不断地追寻“你”的规律，但“求得了又必须背离。”这就是外在的“我”的痛苦，在这首诗中变化无常的爱的规律被诗人将它和宇宙的不停运转串联起来，因而获得无限的深度。

第七首。在这首诗中情调又转向低沉。“我”的旅行是孤独、寂寞和恐惧的，只能祈求在“你”的怀里得到平息。“你”这里具有圣母般神圣而平静的形象，并含蕴着活着的爱的光影，这爱和“我”的爱平行生长，不过“我”的

显然不能很容易达到目的。第七首以不肯定的结尾结束。

第八首。由于"所有的偶然在我们间定型","我"和"你"所能共享的命运只像透过枝叶落在两片叶子上的阳光那样短暂,更多的接近已经无望了。上帝的暴力统治是强大不可动摇的,这里赐给情人生命的"永青巨树"——上帝的符号——接受情人们最后一次诅咒,诅咒他对情人们的"不仁的嘲弄",但等冬季来临时造物将他对情人们的嘲弄和爱人们的尸体(落叶)一起埋葬在它的根部。恨、诅咒、爱在合葬中化为平静。这种宗教式的结尾留下一种庄严肃穆的冷寂凄凉情调,有安魂曲式的美。

这八首诗有着紧密的内在联系,首与首间相呼应,始终贯穿在八首诗中的主题是既相矛盾又并存的生和死的力,幸福的允诺和接踵而至的幻灭的力。这是潜藏的一层结构,在表面的另一层的力的结构则是"我"、"你"和"上帝"(或自然,造物主)三种力量的矛盾与亲和,这三种力量出现在诗里经常有他们的化身来代表。以下略举他们的几种化身。

"上帝":"火灾","重山","自然底蜕变程序"(1),"水流","死底子宫","我底主"(2),"黑暗"(4),"那移动了景物的","那形成了树木和屹立的岩石的","一切…流露的美(5),"恐惧"(7),"阳光","巨树","老根"(8);

"我":"哭泣","变灰"(1) "变形的生命"(2)"他"(6);

"你":"眼睛",(1)变形的生命"(2),"小野兽","青草","草场","殿堂"(3),"美丽形象"(7),"树叶"(8)。

《诗八首》中爱情的多变、复杂、纠缠,完全是通过它的双层,三条力的结构表达出来的,一首诗的结构正像一株大树的树干和枝条,那些悬在枝条上的累累果实常常是"意象",《诗八首》的丰产的果实给它增添不少浓郁的果香,但这还只是它的有形结构,这些力的枝条的分布是精美的,但若要寻找诗的真正生命泉源,我们还得了解在那树干里和每条长枝里流着的树液,它们形成看不见的能量的网,使得这诗永远有生命力。有形的结构,和为这结构增加感性媚力的有着繁殖功能的意象都需要这不可见的生命液的营养。如果以中国通俗的"形"、"神"来论,一切有形的结构是诗的形体,而那使得有形的结构,包括它的意象、暗喻、换喻,活起来的都是那无形而存在的"神"。在分析"诗八首"时必须从它的力来入手,找出力的方向,与它们之间的结构关系,以及它们的化身(意象、暗喻、换喻),但最后我感觉到贯穿在整个结构中,使一切永远是活的,运动着的,还是诗人付给这组诗的无形的"神"。这组诗留给我们的影响不再是那枝节的精美,而是它的哲学高度,个人爱情经历与宇宙运转的联系,这个层次是不能单纯从对有形结构的分析中得到的,只有重新回到"神"的高度时才能进入这一层的欣赏和理解,这是一层本质面无形的最高结构。　　(郑　敏)

黎 明 鸟

程光锐

夜是辽阔的，
夜辽阔得像海洋一样。
你困惑于夜的遥远的航程，
在这被长久的黑暗封锁的林子里，
很久很久，你没有唱出歌声了。

夜里，一切对你都太适宜，
夜里，一切对你都是讽刺。
夜的寒流包围着林子，
你蜷曲于白杨和槐树的枝桠上，
忧郁地期待着谛听黑夜崩溃的声音。

有时月光像雪花一样凝结在树丛里，
凝结在树丛以外的土地上，
于是，你为这雪亮的月光所诱惑，
突然从梦中醒来，惶惑而又急速，
你就殷勤地开始歌唱了。

夜，始终走着溃灭的路，
夜，终要被你的歌声放逐。
每当黎明到来的时候，
你被黎明的光亮惊醒，
甚至还未擦亮朦胧的眼睛，
还未抖一下被沉重的忧郁压抑的羽毛，
你又激动地唱起了黎明的歌。

你愉快地歌唱着，歌唱着，
一直到最后一颗星星从天边逝去。

当黑暗的闸门打开的时候，
看那从远方奔泻而来的
使你久久等待的眩目的金色阳光啊！
看那劳动的人们在最初的阳光下
又开始忙碌于苦难的土地了。
你心中众多的忧郁的云被阳光逐走，
你殷勤的歌声赞颂着永恒的太阳。

当我第一次看到黎明
我就爱上了你的歌声，
当我第一次在黎明里听到你的歌声
我就更爱太阳。
我说，太阳对于一切生物就是生命，
对于黑夜里的受难者就是一支美丽的歌。
对吗？我的黎明鸟，
——我的天才的伴侣！

选自1942年6月13日河南《华中日报》

黎明鸟是中原一带的一种小鸟，在黎明的时候叫得最欢。据诗人自己说，他当时在河南的一家报社做编辑工作，报社设在一个村子里，他每天下夜班时天已黎明，在回宿舍的路上，要经过一片树林，这时正是黎明鸟喳喳鸣叫得最起劲的时刻。黎明鸟的欢唱唤起了诗人的激情，于是，拿起了停了好久的笔，写下了这首诗。

诗的第一节是写夜的广阔，是说大半个中国还处在黑暗之中。诗的开头是“夜是辽阔的”，紧接着又写了一句“夜辽阔得像海洋一样”，看起来有些重复，其实是为了使辽阔的夜更加形象化，以加深读者对夜的观感，接下去是说明诗人所以一段时期没有“歌唱”，是“困惑于遥远的夜的航程”，说明在这个辽阔的夜的背景下，诗人感到困惑，连歌声也停止了。诗人在这里对以后的重新“歌唱”埋下了一个伏笔。

诗人困惑了，但有没有消沉呢？诗的第二节回答了这个问题。诗人看不惯也不能适应这样的黑暗，黑夜对于一个光明的追求者是一种莫大的讽刺，他在黑暗中一直在“忧郁地期待着谛听黑夜崩溃的声音”。诗人并不是一个意志消沉者，而是一个真正的光明追求者。诗人在这一节里作了如此

的补充，是为了加重读者对上一节的认识。作为向第四节黎明到来的过渡，诗人插入了第三节，叙述了黎明鸟有时错把雪花一样的月光当作了黎明之光，就歌唱起来了。这就自然地反映出诗人对光明的期望与追求的迫切心情，也增添了诗的情趣。

写黎明真正到来的是第四节。这一节的前两句，以十分肯定的语气写道："夜，始终走着溃灭的路，/夜，终于要被你的歌声放逐"，这里表明了诗人对黎明终究会到来的信心，有这两句也增添了诗的力量。在下面几句中，诗人对黎明的到来而使黎明鸟异常激动地歌唱的情景写得真切生动，使读者仿佛看到了那些天真活泼的小鸟们睡眼朦胧歌唱的可爱的形象，仿佛听到了黎明鸟激动地赞颂光明的歌声。

黎明叫醒了黎明鸟；黎明鸟又叫醒了太阳，叫醒了土地的劳动者黎明即起，去耕耘苦难的土地。第五节接着上一节把诗的激情推向了一个高潮。黎明鸟对"永恒的太阳"的赞颂，对"眩目的金色阳光"的描绘，一种蓬勃升腾的气象一扫诗的开头所写的忧郁之情，给读者带来了光明和希望。

前五节以黎明鸟的口唱出的歌声到此结束了。最后一节是诗人以自己的名义唱出的对黎明和黎明鸟唱出的赞歌，对太阳的赞歌，对生命的赞歌，对土地劳动者的赞歌，对"黑夜里的受难者"的同情。最后两句采取同黎明鸟对话的形式提问："对吗？我的黎明鸟——我的天才的伴侣"，这种结尾亲切而别致，也反映了诗人的愉快的心情。（李 雪）

五月之夜呵

丹 辉

五月之夜呵，
晋察冀的山村并不寂寞，
劳动的音乐到处不停。

井边的辘轳在轻快地转动，
催着流水奔跑，
发出欢乐的笑声。

小屋里纺车嗡嗡地响着，
像一群群蜜蜂，
绕着盛开的鲜花飞鸣。

织布机响起快速的节拍，
那清脆的穿梭的声音，
好似阵阵急雨洒落满村。

当我从寂静的平原走进山区，
听见这熟悉的旋律，
仿佛温柔的手抚摸我的心魂。

我放开胸怀自由呼吸，
用故乡的语言轻轻呼喊：
呵，我又到家了，我的亲人！

1942 年 5 月草于河北易县岭东村

选自《晋察冀诗抄》，中国青年出版社 1984 年版

这首诗是写抗日战争时期晋察冀边区的开展大生产运动，表现了抗日军民的必胜的信念和欢快情绪。

本诗在结构上似可分为两个层次，但在情绪上却是一气呵成的，这显然得力于我国古典诗赋优良传统的影响。诗以晋察冀山村中"劳动的音乐到处不停"发端，紧接其下的三节，诗人尽情地敷陈铺叙了三个互为联系的劳动场景：井边轻快转动的辘轳，屋里嗡嗡作响的纺车，穿梭来往的织布机，它们并列而逐层递进，真切地展示了晋察冀边区人民热烈而欢快、紧张而有秩序的劳动生活。这一切"当我从寂静的平原走进山区"，从出击敌后到胜利回返边区，对于与枯寂沉闷的沦陷区平原生活所构成的鲜明的对照，有了更为深切的体会与感受。诗篇写到这里，诗人的激情已经呼之欲出，果然他水到渠成地发出了"我又到家了，我的亲人"的深情呼唤。诗篇就这样在热火朝天的场景铺叙中渗透了诗人的情感——一切景语皆情语，而情感的抒发又涵盖了生气勃勃的场景，一切情语又化作了景语。诗人融情入景，化景为情，情景的有机融和使全诗上下连贯，一气呵成。

本诗富于音乐感，诗人汲取并熔炼了古典词曲和民歌的长处，努力于诗的音乐性构筑，追求诗的视听效果。全诗六节，每节三行共十八行。每行虽长短不一，却舒卷自如，而一韵到底的韵式又加强了整首诗内在的气势。当然，韵律仅仅是诗的外在的音乐性标志。诗更应有内在的节奏感，为此本诗安排了"转动"、"响着"、"穿梭"等具有活性的词语，使得整首诗抑扬顿挫，节奏鲜明而淋漓酣畅，具有悦耳赏心的音乐美。　　（杜荣根）

回家去吧

陈 辉

平原已经黑啦，
回家去吧！
小孩子呀……

平原已经黑啦，
回家去吧！
小孩子呀……

小孩子，
摇着小手，
眼泪啊，
一颗颗地滴了下来啦。

哈，
他们说你年纪太小，
不能扛枪呀……
小孩子啊，
快点长起来，
啊，长得很大很大，
到鸭绿江边去跑马……

平原已经黑啦，
小孩子呀！
回家去吧……

选自《十月的歌》，作家出版社 1958 年版

从《回家去吧》这首短诗中可以发现诗人善于摄取生活细节，去展现重大的主题，犹如拾一粟而现沧海，取一斑而现全豹，留给读者以阔大的联想

空间。笔墨经济，而内涵深远。这首小诗，共20行，头两节和末一节完全一样，实际上只有14行诗。正如诗题所示，此诗写了平原上黄昏里一个小孩子，非要跟部队去打仗，因为年龄太小，部队劝他回家去。他哭了，眼泪一颗颗滴下来……这场景，这画面，这意境已经十分感人。第一节"平原已经黑啦，回家去吧！小孩子呀……"，三次反复，不仅不显得多余，反而深化了人物性格。你看小孩子的个性太倔犟了，太固执了。他认准了打日本侵略者这条道，真是九条大牛也拉不回去！另一方面，通过这三次反复，也将八路军战士对这小孩子无可奈何的神情和内心里对他的喜欢爱护表现出来了。部队要去打仗，怎么能带这么一个小孩子呢？但这小孩子的抗日决心又这么坚决，真是可爱又可"气"，因此，就不厌其烦地劝导，反复耐心地解释，生怕伤了他那纯洁高尚的心灵。至此，又把抗日军民、八路军和少年的亲密关系表现出来了，令人感动，令人叫绝，但诗人的本意并不在此。小孩子参军的场景只是将我们引向联想之门。由此可以想见，小孩子之所以执拗不肯回家，可能他的家也像数百万中国人的家那样被侵略者毁灭了，他已无家可归；日本侵略者的暴行已经激起了全国人民的共同愤慨：青年人杀敌，老年人抗战，连小小少年也要参军，奔赴战场……。神州大地，人人都是狙击手，处处都是日本侵略者的坟墓！中华民族取得抗战胜利不是历史的必然吗？……

诗贵创造，抗战题材的诗，田间的一览无余、直来直去的鼓动是好诗，陈辉的这种整体含蓄也极有韵致。他们殊途同归，异曲同工，都以表现时代的重大主题而为读者所喜爱。　　（颜廷奎）

妈妈和孩子

陈　辉

夜啊已经很深，
小房子里，
还没有熄灯。

孩子解着袄，
妈妈啊，
在给爸爸写信。

孩子颠着小脑瓜，
轻轻地摇着妈妈：

——告诉爸爸啊，
多杀几个敌人吧！

灯熄了，
妈妈和孩子，
都有了梦啦；
梦里，
爸爸扛着一挺歪把子，
爬在一株松树下……

选自《十月的歌》，作家出版社 1958 年版

这首诗给人最深刻的印象是单纯。它可以看作是一首小叙事诗，但故事发生在何时何地，人物姓甚名谁，一概语焉不详，即以出现在诗中的妈妈和孩子来说，他们的音容笑貌、衣着服饰，也一概略去不提。再从诗行的长短和词语的选用来看，全诗多短句，最长的仅九言，三言和四言的不少。诗中除了"轻轻地"这个修饰语以外，再也找不出其他的形容和修饰了。总之，这首诗没有任何冗墨赘语分散你的注意力，也没有任何繁枝碎叶阻挡你的视线，其中的一切都显得那样单纯：两个人物——妈妈和孩子（第三个人物"爸爸"只在结尾处虚写了一笔）；两番场景——写信和做梦。

但是，单纯并不等于简单、单薄，恰恰相反，《妈妈和孩子》是一首场景简洁而意蕴深广的诗篇，是语言简炼而情思优美的诗篇，它的艺术魅力正在于此。

在过去，中国农民向来是热土难离、亲人难弃的，只是在抗日战争洪流的推动下，由于中国共产党的指引，他们的精神境界才发生了巨大的变化和飞跃。丈夫在外英勇杀敌，妻子留在后方挑起生产和家务的全部重担，这是何等崇高的觉悟和宽广的胸怀！陈辉的《妈妈和孩子》所面对的正是这样动人的现实生活，所致力表现的正是广大农村妇女的心灵美，它从一个侧面道出了战争的威力在于人民这个真谛，此诗所包含的深广的意蕴，也应该从这个方面去理解、去把握。

战争无疑是残酷的，诗人战斗在敌人频频发起扫荡的晋察冀边区，当然也深切理解战争的全部复杂性和残酷性，但他在创作《妈妈和孩子》时，却奏出了一支恬静而优美的乐曲，这就使得此诗在当时为数众多的激越悲壮的抗战诗篇中闪放出异彩。夜深人静，灯火闪烁，附近没有枪声、犬吠，有的只是相依为命的母子两人，而其时的孩子虽已"解着袄"，却赖着不肯上床，仍

是一股劲地"颠着小脑瓜"，摇着妈妈的臂膀……此情此景，多么温暖，多么富于人情味！更感人的是妈妈把繁重的家务告一段落之后，正在全神贯注地写信勉励丈夫奋勇杀敌，也许她不久前才学会识字、写信，也许她写的信不会太长，内容不会太多……但这又有什么要紧呢？孩子的请求已经概括了信件的内容，道出了广大群众的愿望，胜过千言万语了。

此诗结尾虽只寥寥三行，但它沟通了梦境和现实，连接着前线和后方，凝聚着妈妈和孩子的其实也是全国人民的热烈期待，是格外动人的一笔。爸爸爬在树下，手不离枪，目不转睛，犹如一尊静态的雕塑。这样写，看似不及子弹出膛、炮火纷飞的动态描述来得壮观，其实不然，它既突出了人物高度警惕的精神状态，也和全篇所渲染的宁静的气氛相合拍，是更能启人遐想的。

为什么诗人在严酷的战争年代，能够如此从容不迫地挖掘人物的心灵美；为什么有些诗作重视了叙事就忽略了抒情，而此诗在看似单纯叙事的笔墨中能够渗透如此优美真挚的情思？答案只能从诗人身上去寻找。对此，诗人生前的战友、另一位诗人魏巍已经作了回答："陈辉……是一个浑身渗透着忠诚、热情的年轻战士，他的诗流露着一片孩子式的纯真"（《晋察冀诗抄·序》）。　　（孙光萱）

为祖国而歌

陈　辉

我，
埋怨
我不是一个琴师。

祖国呵，
因为
我是属于你的，
一个大手大脚的
劳动人民的儿子。

我深深地
　深深地
　　爱你！

我呵，
却不能，
像高唱马赛曲的歌手一样，
在火热的阳光下，
在那巴黎公社战斗的街垒旁，
拨动六弦琴丝，
让它吐出
震动世界的，
人类的第一首
最美的歌曲，
作为我
对你的祝词。

我也不会
骑在牛背上，
弄着短笛。
也不会呵，
在八月的禾场上，
把竹箫举起，
　轻轻地
　轻轻地吹
让箫声
飘过泥墙，
落在河边的柳荫里。

然而，
当我抬起头来，
瞧见了你，
我的祖国的
那高蓝的天空，
那辽阔的原野，

那天边的白云
　　悠悠地飘过，
或是
那红色的小花，
笑迷迷的
从石缝里站起。
我的心啊，
多么兴奋，
有如我的家乡，
那苗族的女郎，
在明朗的八月之夜，
疯狂地跳在一个节拍上，
你搂着我的腰，
我吻着你的嘴，
而且唱：
——月儿呀，
　　亮光光……

我们的祖国呵，
我是属于你的，
一个紫黑色的
年轻的战士。

当我背起我的
那支陈旧的"老毛瑟"，
从平原走过，
望见了
敌人的黑色的炮楼，
和那炮楼上
飘扬的血腥的红膏药旗，
我的血呵，

它激荡，
有如关外
那积雪深深的草原里，
大风暴似的，
急驰而来的，
祖国的健儿们的铁骑……

祖国呵，
你以爱情的乳浆，
养育了我；
而我，
也将以我的血肉，
守卫你啊！

也许明天，
我会倒下；
也许
在砍杀之际，
敌人的枪尖，
戳穿了我的肚皮；
也许吧，
我将无言地死在绞架上，
或者被敌人
投进狗场。
看啊，
　那凶恶的狼狗，
　磨着牙尖，
　眼里吐出
　绿色莹莹的光……
祖国呵，
在敌人的屠刀下，

我不会滴一滴眼泪，
我高兴，
因为呵，
我——
你的大手大脚的儿子，
你的守卫者，
他的生命，
给你留下了一首
无比崇高的“赞美词”。
我高歌，
祖国呵，
在埋着我的骨胳的黄土堆上，
也将有爱情的花儿生长。

1942年8月10日，初稿于八渡
选自《十月的歌》，作家出版社1958年版

这是一首政治抒情诗。诗人从自我的独特感受出发，以一个儿子的名义，表达他对祖国深沉而真挚的感情，坦露了愿以自己血肉和生命保卫母亲的赤子之心。全诗犹如一条汹涌澎湃的感情的长河，跃动着思想的浪花，情载理奔，理随情流，给人以强烈的感染和深刻的启迪。

真情是诗的灵魂。《为祖国而歌》之所以感人，就是因为贯穿于全诗的感情长河是从诗人的心里流出来的，而不是从诗人嘴上喊出来的。诗人毫不隐讳自己的笨拙，不会摇琴，不会弄笛，不会吹箫，但却有一颗跳动的心，愿意用生命，为祖国“留下无比崇高的‘赞美词’”。是一个从湖南山乡走向革命的“大手大脚的儿子”心灵的真实写照，是活跃于抗战前线“黑紫色的年轻战士”感情的真实流淌。这里，没有那种标语口号式的空洞喊叫，而只是从一个活生生的“我”的心里，流出个性化的活生生的挚爱与憎恨、愤怒与决心。这样的感情真诚炽烈，因而更能叩动人们的心弦。

一首好诗单有真情还不够，还必须有好的构思。没有真情的构思是苍白的，而没有好的构思的真情也形不成奔腾的激浪。真情是河，构思是堤，无堤之水还有什么冲击力呢？《为祖国而歌》将真情用一个“歌”字串联起来，从想为祖国而歌但苦于自己不会摇琴、弄笛、吹箫写起，联想到自己的身世，写到今天自己成长为一个年轻的战士，得出结论：“祖国呵，你以爱情的乳浆，养育了我，而我也将以我的血肉，守卫你啊！”诗人由此想到明天也许

倒下，但决不在敌人屠刀下流一滴眼泪，用生命为祖国留下自己深情的歌。诗人对祖国之情由"歌"而发，至"歌"而结，层层涟漪，道道漩涡，奏出时代的强音。巧妙的构思，使诗之真情缘"堤"而泻，腾起波澜，不但增大了诗的气势，而且加强了诗的力度。（颜廷奎）

卷毛芦花马

商展思

饲养班住过我的家：
我送粪常借用
团政委骑坐的
那一匹
卷毛芦花马。

大队人马过我家：
绿茵茵的杨柳下，
走着那匹卷毛芦花马；
我——
一手拿鸡蛋，
一手端热茶，
兴冲冲走近了那匹马。
马呵——确是那匹马！
马上却驮的是
行军摔瘸了腿的
宣传队的红脸娃。

部队二次过我家，
我正收庄稼；
见到那匹卷毛芦花马，
忙捧了新刨的落花生，
迎面拦住了那匹马。
马呵，确是那匹马！
马上却坐的是
警卫连的机枪手，

他正发疟子，
上牙磕打着下牙。

部队三次过我家，
风雪正吹刮！
我提着一壶热烧酒，
快步赶上了那匹马；
仍然是那匹卷毛芦花马，
仍然是那个褪色的破马褡；
马上的胡子脸也那么熟，
哦——
原来是饲养班长！
他也参加了战斗，
腿上挂了花。……

1942年冬于冀中军区政治部。

选自《晋察冀诗抄》，中国青年出版社1984年版

诗人身处血与火的前线，战争的残酷，使他倍感革命友情的温馨。在这首诗里，他为卷毛芦花马的主人歌唱，赞美他爱护战士，一再让出坐骑的高尚行为；赞美革命队伍中，指挥员关怀战士，官兵团结互爱的新型关系。

面对一个简单素朴的题材，诗人成功地运用了反复而有变化的叙事结构。在场面上，虽然三节都是"遇马"，但发生在一年中变换更替的几个季节中：第一次，"杨柳""绿茵茵"，可见是春天；第二次，"收庄稼"，当是夏秋之际；第三次，"风雪正在刮"，当然是冬天了；这种过于"凑巧"的时空安排，正是变换的需要。同时，随着季节不同，"我"慰劳战士的赠物也有变化："鸡蛋"、"热茶"——"落花生"——"热烧酒"。自然环境和生活物事的变化，使重复的场面有了缤纷的色彩和不同的氛围。在叙述方式上，三节"遇马"都用了先叙"物是"（看到确是芦花马），后写"人非"（发现马上的人却变了）的"突转——发现"的格式。这种带有"惊诧"和悬念的格式使每节本来简单的叙事有了小小的跌宕和情趣。

全诗的叙述始终浸透"我"的情感，折射着"我"的心理，表现着"我"的言行，因此，"我"在叙事的同时也表现了自己。这样，"第一人称内视角"的叙述角度使此诗为我们塑造了两个人物，不仅赞颂了爱兵的指挥员，而且在

"无形"中刻画了拥军的农民；同时反映了同样高尚的两种革命友情：官与兵的同志爱和军与民的鱼水情。 （皇甫积庆）

画 像

徐 讦

我悟到禁果在你面颊上，
陪衬你正直的鼻梁，
使我回忆遥远的过去，
有许多无为的惆怅。

在繁星的秋夜，
谁代替了虚伪的月光，
是你无邪的眼光，
充满了人生的想象。

从此我讨厌人说，
你心底蕴藏着新蜜旧酿，
因为在你沉默的唇中，
我了解有冷艳的花香。

谁说是眉心的骄矜，
把你点化成超脱的神像，
把柔发编成的小辫，
还象征你烦恼的花样。

一九四二，九，三〇重庆

选自《四十诗综》，怀正出版社 1948 版

徐讦自称是"诗痴"、"诗颠"。他创作了上千首诗，而绝大部分又是情诗恋歌。在他的诗中，女性形象是尽善尽美、具有想象中圣女般的纯情之美。诗人还曾潜心于哲学与心理学，这不能不给他的诗增添了一些超现实的空灵。

一个"悟"字，一个"禁果"，便构筑了一种飘忽的"雨意风情"的幻境。亚

当与夏娃偷吃"知善恶树"上摇下来的禁果，被上帝逐出了伊甸园，并派天使把门，永不许他们再返回。这是一个动人的、有人情味的，或者说，在诗人看来就是人世间悲剧的一种投影的一个宗教故事。他突然悟到，眼前画像中的女子就是偷吃爱情禁果的夏娃。于是，诗中并行和交融着两个世界：一个是亚当与夏娃的世界；另一个是诗人与他的恋人的世界。这两个世界相辅相成，互为联想的媒介。因此，当诗人"回忆遥远的过去"时候，从《圣经·创世纪》里的这个悲剧故事的暗示里，我们感受到诗人那种无法抵御压力的无可奈何的惆怅！

在经过足够的渲染与铺垫之后，诗人把我们引入他那个"遥远的过去"的两人世界：他们曾在某个繁星的秋夜里约会。秋月是最高洁妩媚、赏心悦目的，但比之于她"无邪的眼光"却显得"虚伪"；秋月被人类赋予人生意蕴的富于想象力的神话故事，但没有她眼睛里凝聚的"人生的想象"更具魅力。不说嘴唇留着脂香，而说散溢着"冷艳的花香"，这是奇巧的比喻：这一方面令人联想到蜂采蜜、蝶扑花的景观，并由此隐喻那种情爱冲动；另一方面，与偷吃禁果相呼应，这禁果虽带给她痛苦的遭际，但在她心底发酵成爱情的"新蜜旧酿"；然而这毕竟是苦涩的，由此诗人"讨厌人说"。"眉心的骄矜"虽能掩盖被压抑的情感，造成一种超脱的表象，而那小辫，仿佛不是由柔发编成，却是头脑里"剪不断，理还乱"的烦恼所长成的了。

徐讦活跃在诗坛的时候，格律诗派的潮头虽已经过去，但他的诗仍有这一派诗的影响。从内容上说，他的情诗有徐志摩诗的某些特征；不过，徐志摩对爱情的歌咏直率热烈，飘逸洒脱。而徐讦常常含而不露，飘忽空灵。从某种角度看，前者是参与与投入；而后者更像一位哲人与心理学家在用理性的目光审视歌咏对象和用仪器记录情绪的曲线，因而有一种若即若离的感觉，如《画像》那样，奇丽的想象似乎要胜过情感的真实的流露。如果说志摩的诗与徐讦的诗都有某种"艳情"的流露，那么，《沙扬娜拉》是一种"热艳"，而《画像》则是一种"冷艳"，就像偷吃禁果的"沉默的唇"。形式上，《画像》虽然追求整齐匀称的格式与韵律，但却是自然而不刻板的，且语言也没有雕琢粉饰气。这是三、四十年代诗坛回归诗的"散文美"风尚的一种体现。

（张　新）

歌　声　　方　冰

是哪里来的歌声呵？
这么动人的歌声！
在大沙河的上空飘荡着，

在这黄昏的天幕下。

敌人刚才退走，
林子里一片瓦砾，
天空不见飞鸟，
路上没有行人。

在那高高的山上，
走下一片雪白的羊群，
长鞭子在空中响着，
唱歌的是那牧羊人。

在这黄昏的天幕下，
在这劫后的山村里，
我突然感到
晋察冀的精神！

1944 年 9 月 27 日平西
1956 年整理时修改
选自《战斗的乡村》，作家出版社 1957 年版

这首诗从动人的歌声写起，引出劫后的山村荒凉的静态画面，并以之与高山上牧羊人挥鞭高唱的动态画面形成鲜明的对照，从而歌颂了晋察冀边区人民的革命乐观主义精神。

诗以设问起句，突出歌声的动人。歌声看不见，摸不着，诗人不用“嘹亮”、“悦耳”等抽象的字眼描写它，而是着意从时间、空间角度描写它。“在大沙河的上空飘荡着”，“在这黄昏的天幕下”，分别从空间、时间角度描写歌声，突出了歌声的嘹亮，给人以具体的感受。

写了歌声之后，并不马上写唱歌的人，而是宕开一笔，先写近景，描绘一幅遭日寇抢掠后的山村荒凉的静态画。诗人没有从正面去描写日寇烧杀抢掠的种种暴行，但是“村子里一片瓦砾，/天空不见飞鸟，/路上没有行人”这些诗句，具体描写了敌人洗劫一空后的山村的荒凉景象，从侧面反映了敌人的凶残行径。

近景之外，再写远景，勾勒一幅山村牧羊人晚归时挥鞭放歌的动态画。

高山耸立，羊群雪白，长鞭挥舞，歌声嘹亮，这一幅有声有色的牧人晚归图，与第二节荒凉、空寂的山村静态画，形成了鲜明的对照。诗人写牧羊人，既不写他的外貌，也不写他的语言，单写他的动作："长鞭子在空中响着"，山村人民的乐观、顽强的精神面貌，从这样传神的描写中得到了体现。

诗的结尾，在又一次点出时间、地点后，诗人直抒胸臆："我突然感觉到/晋察冀的精神！"什么是晋察冀的精神，诗人没有直接点出。但是，由于诗人在前面具体地描写了远近、动静两幅绝然不同的画面，因而读者也与诗人一样，已从两幅对照鲜明的画面中，领悟到了什么是晋察冀精神，因而既不显得空洞，又不显得突然，而是水到渠成。

魏巍说："方冰的诗，感情丰富，色彩鲜明，在诗歌艺术上，他是一个线条明朗，色彩引人的画家。"（《〈晋察冀诗抄〉序》）《歌声》也体现了这样的艺术特点。

（潘颂德）

信　仰

绿 原

罗马斗兽场中间，
基督教圣处女
站在猛兽面前
以微笑祈祷：
——上帝与我同在啊。

斗争养育着生命：
胜利一定与我们同在！
站在断头台前
我们微笑，
我们不祈祷。

1943

选自《人之诗》，人民文学出版社 1983 年版

《信仰》这首小诗所展示的是人类面对灾难的行为选择。

在灾难面前，基督教世界向人们所昭示的是一个虚无缥缈的理想空间，用被重重光环所围绕的上帝作为人类的保护神，人只能以自己的虔诚向虚幻的上帝仰望、祈祷，请求救助。可是上帝的降临永远是那么遥远，微笑的祈祷只能显现人的苍白无力，上帝也只能做他自我安慰的麻醉剂。诗人相

信：只有斗争才是人类自我救赎的最佳方式。因为这样人类才真正地显现出自己的生命力量，把命运把握在自己手中。当他面对死亡的时候，只有旺盛的生命力才能使他毫无愧悔地微笑着走向断头台，因为毕竟他曾凭藉着自己的力量战斗过，他感到充实。诗人认定，对上帝微笑的祈祷只能证明人类生命力的萎缩，只有在自我斗争中生存的人类才会感到生命的意义，人类的命运绝没有被那个光环缠绕的上帝掌握，而仅仅隶属于他自己。这样人类一旦挣脱上帝的怀抱，便获得了真正自由的生命空间。《信仰》这首诗给我们的哲学启示就是这样！

这首诗看似和现实相隔甚远，但却蕴含了一种无法抗拒的现实力量；看似平淡，却在其中潜藏了诗人不可遏制的生命激流，表现了诗人强烈的个性。诗人用两幅形象的艺术画面，形成强烈的对比，并化虚为实，把诗人在民族抗战中斗争到底的决心含蓄地表达出来，使诗避免了标语口号式所可能带来的浅薄，以自己独特的意象组合，表达了诗人在困难面前非常现实化的选择。

（李锡龙）

重读《圣经》

绿 原

——“牛棚”诗抄第Ⅱ篇

儿时我认识一位基督徒，
他送给我一本小小的“福音”，
劝我用刚认识的生字读它：
读着读着，可以望见天堂的门。

青年时期又认识一位诗人，
他案头摆着一部厚厚的《圣经》，
说是里面没有一点科学道理，
但确不乏文学艺术最好的味精。

我一生不相信任何宗教，
也不擅长有滋味的诗文。
惭愧从没认真读过一遍，
尽管赶时髦，手头也有它一本。

不幸"贯索犯文昌"：又一次沉沦，
沉沦，沉沦到了人生的底层。
所有书稿一古脑儿被查抄，
单漏下那本异端的《圣经》。

常常是夜深人静，倍感凄清，
辗转反侧，好梦难成，
于是披衣下床，摊开禁书，
点起了公元初年的一盏油灯。

不是对譬喻和词藻有所偏好，
也不是要把命运的奥秘探寻，
纯粹是为了排遣愁绪：一下子
忘乎所以，仿佛变成了但丁。

里面见不到什么灵光和奇迹，
只见蠕动着一个个的活人。
论世道，和我们的今天几乎相仿，
论人品（唉！）未必不及今天的我们。

我敬重为人民立法的摩西，
我更钦佩推倒神殿的沙逊：
一个引领受难的同胞出了埃及，
一个赤手空拳，与敌人同归于尽。

但不懂为什么丹尼尔竟能
单凭信仰在狮穴中走出走进；
还有那彩衣斑斓的约瑟夫
被兄弟出卖后又交上了好运。

大卫血战到底，仍然充满人性：

《诗篇》的作者不愧是人中之鹰；
所罗门毕竟比常人聪明，
可惜到头来难免老年痴呆症。

但我更爱赤脚的拿撒勒人：
他忧郁，他悲伤，他有颗赤子之心：
他抚慰、他援助一切流泪者，
他宽恕、他拯救一切痛苦的灵魂。

他明明是个可爱的傻角，
幻想移民天国，好让人人平等。
他却从来只以“人之子”自居，
是后人把他捧上了半天云。

可谁记得那个千古的哑谜，
他临刑前一句低沉的呻吟：
“我的主啊，你为什么抛弃了我？
为什么对我的祈祷充耳不闻？”

我还向马丽娅·马格达莲致敬：
她误落风尘，心比钻石更坚贞，
她用眼泪为耶稣洗过脚，
她恨不能代替恩人去受刑。

我当然佩服罗马总督彼拉多：
尽管他嘲笑“真理几文钱一斤？”
尽管他不得已才处决了耶稣，
他却敢于宣布“他是无罪的人！”

我甚至同情那倒楣的犹大：
须知他向长老退还了三十两血银，

最后还勇于悄悄自缢以谢天下，
只因他愧对十字架的巨大阴影……

读着读着，我再也读不下去，
再读便会进一步堕入迷津……
且看淡月疏星，且听鸡鸣荒村，
我不禁浮想联翩，惘然期待着黎明……

今天，耶稣不止钉一回十字架，
今天，彼拉多决不会为耶稣讲情，
今天，马丽娅·马格达莲注定永远蒙羞，
今天，犹大决不会想到自尽。

这时"牛棚"万籁俱寂，
四周起伏着难友们的鼾声。
桌上是写不完的检查和交代，
明天是搞不完的批判和斗争……

"到了这里一切希望都要放弃。"
无论如何，人贵有一点精神。
我始终信奉无神论：
对我开恩的上帝——只能是人民。

1970 年

选自《人之诗》，人民文学出版社 1983 年版

本诗写于 1970 年，副标题"牛棚诗抄"点明写作的时间背景，是在"文革"诗人受隔离审查期间。当时，诗人已被剥夺了写作和讲话的权利，因此才有必要去重读《圣经》，点起公元初年的一盏油灯，来映照那些是非颠倒、黑白混淆的畸形年代。

本诗共 20 节，可分作三大段。1 — 6 节为第一段，说明并不信仰宗教的诗人，在沉沦到人生的底层之后，只有一本《圣经》借以"排遣愁绪"。第 7—17 节为第二段，借《圣经》中的一系列人物来对照，隐喻十年动乱中的世

道和人品。最后3节是第三段，用明确的语言来谴责诗人在其中受难的那个黑暗年代，表明自己真实的信仰。全诗文笔遒劲酣畅，是对"文革"的彻底否定和有力批判。

《圣经》被信教者视为福音，认为可以由此望见天堂之门，对于不相信任何宗教的诗人来说，这当然是毫无意义的。《圣经》对西方文化产生过巨大的影响，许多文艺作品从它取材，它的许多篇章也可当作文学作品阅读。诗人并不否认这一点，但是他从一开始创作便始终植根于中国现实生活的土壤上，因而对于《圣经》这样的"有滋味的诗文"以前也并不曾认真地阅读过。

第1—3节的大意如上，这三节是一种铺垫，一种烘托，下面才转入正文：4—6节使读者深刻体会到诗人写作此诗时的处境和心情。身处逆境，书稿全被查抄，现实的一切使人辗转反侧，倍感凄清，象但丁步人人生之中途迷失在昏暗的森林中一样，诗人也正当人生之中途却一次又一次沉沦到人生的底层，只能借《圣经》来抒发难以排遣的愤激之情。

第二大段是本诗的主体，内容较为丰富，各节的写法也不尽相同。第7节是提纲式的概括：从《圣经》中，诗人看到的不是灵光和奇迹，而是一个个活人："论世道，和我们的今天几乎相仿，/论人品（唉！）未必不及今天的我们。"这是多么沉痛的慨叹，过了十九又半个多世纪，时间却仿佛回到了公元初年！

8—17节历数《圣经》中的一些人物，在抒情中夹叙夹议，不时蕴含着深长的寓意。向犹太民族传授上帝律法的摩西受到诗人敬重，他传授的"十诫"中就有不可制造和敬拜偶像、不可作假见证陷害人等等，这在无法无天的十年动乱中不是可敬重的么。沙逊（参孙）复仇的故事见《旧约·士师记》。他被人陷害剜去双目投入狱中，最后伺机推倒神殿，和戏侮他的三千敌人同归于尽，这种"予及汝偕亡"的抗争精神，当然也是令人钦佩的。

丹尼尔（但以理）的故事见《旧约·但以理书》，他是古代传说中的先知，受人陷害被投入狮穴，由于上帝的神力而安然无恙。诗人不相信上帝，因而说"不懂为什么"能够如此。约瑟夫（约瑟）是雅各的小儿子，雅各最爱他，给他作了一件彩衣，哥哥们嫉恨他，把他卖给阿拉伯人。他在埃及受主人之妻的诬陷入狱，后来又受到法老的信任成为宰相。诗人对所谓的"好运"也是不相信的。但蒙冤者必将得到昭雪这个意思，诗人虽未明说而读者却不难意会。

大卫和所罗门的故事见《旧约·列王纪》，前者以勇猛著称，南征北讨，建立了希伯来统一王国。后者以智慧著称，在大卫死后继承王位，断案解疑，英明睿智，但晚年沉湎女色，广纳妃嫔，横征暴敛，穷奢极侈，种下国家分裂的祸根，故难免诗人有"老年痴呆"之讥。

诗人用了三节诗来写拿撒勒人耶稣，他本是"人之子"，却被人们神化

了。他给人以抚慰和宽恕；幻想移民天国，虽然是傻想，却也是可爱的。尽管他无限忠于上帝，当他被钉上十字架的时候，上帝却遗弃了他，对他的祈祷充耳不闻。倒是那个风尘女子马丽娅·马格黛莲（抹大拉的马利亚）在他受刑时守在十字架旁，并怀着感恩之情站在他的坟墓外面哭泣。

彼拉多贵为总督，他相信耶稣无罪，但当犹太人威胁他如果释放耶稣就是背叛了该撒时，他只好将耶稣处决了。他虽然对真理无知，但并没有给耶稣强加上莫须有的罪名，诗人对此也是"佩服"的。不仅如此，诗人对叛徒犹大也表示了"同情"，尽管他为三十两银子出卖了耶稣，但作为耶稣的门徒，在十字架的阴影下，他的良心还未丧尽，终于承认他卖了无辜之人的血，是有罪的。

诗人把上述人物一一向读者介绍后，又回到夜色尚浓的现实。第18节的四行诗，写的是现实，也是历史，每一个字仿佛都重如磐石："今天，耶稣不止钉…回十字架，/……/今天，犹大决不会想到自尽。"诗人是在万籁俱寂的"牛棚"中写下这些令人心酸也令人心悸的诗句的。没完没了的检查、交代、批斗……诗人的心灵就是这样一次又一次地被钉上了"十字架"。

我们和诗人一起重读了《圣经》，诗人的结论应该也是和诗人一起受过难的读者的结论："我始终信奉无神论；/对我开恩的上帝——只能是人民。"

《重读〈圣经〉》是在那特定的历史年代产生的一首激越的悲歌，也是一首悲壮的信念之歌。个人的身世之感和对人生、对时代的深沉思索揉合在一起，强烈的激情和冷峻的笔触交织在一起，檄文式的陈词和带哲理味的谐谑融汇在一起，从而产生出使人震撼的艺术力量。　　（罗　洛）

悼念一棵枫树

牛　汉

我想写几篇小诗，把你最后的绿叶保留下几片来。

——摘自日记

湖边山丘上
那棵最高大的枫树
被砍倒了……
在秋天的一个早晨

几个村庄
和这一片山野

都听到了，感觉到了
枫树倒下的声响

家家的门窗和屋瓦
每棵树，每根草
每一朵野花
树上的鸟，花上的蜂
湖边停泊的小船
都颤颤地哆嗦起来……
是由于悲哀吗？

这一天
整个村庄
和这一片山野上
飘忽着浓郁的清香

清香
落在人的心灵上
比秋雨还要阴冷

想不到
一棵枫树
表皮灰暗而粗犷
发着苦涩气息
但它的生命内部
却贮蓄了这么多的芬芳

芬芳
使人悲伤

枫树直挺挺的

躺在草丛和荆棘上
那么庞大，那么青翠
看上去比它站立的时候
还要雄伟和美丽
伐倒三天之后
枝叶还在微风中
簌簌地摇动
叶片上还挂着明亮的露水
仿佛亿万只含泪的眼睛
向大自然告别

哦，湖边的白鹤
哦，远方来的老鹰
还朝着枫树这里飞翔呢

枫树
被解成宽阔的木板
一圈圈年轮
涌出了一圈圈的
凝固的泪珠

泪珠
也发着芬芳

不是泪珠吧
它是枫树的生命
还没有死亡的血球

村边的山丘
缩小了许多
仿佛低下了头颅

伐倒了
一棵枫树
伐倒了
一个与大地相连的生命

1973 年秋
选自《长安》1981 年第 1 期

牛汉的这首诗写在“文化大革命”期间被遣送到云梦泽“劳动赎罪”的时候。在乡村，他从大自然那里得到抚慰，但大自然也有创伤和痛苦，这使诗人想到自己的不幸的命运，于是，他以大自然的事象，作为诗的取材对象，来寄寓自己的人生体验。牛汉把这些作品称为“情境诗”。

这首诗写的是枫树，是这棵高大的枫树在秋天的一个早晨被伐倒，以及山野、村庄所产生的反应。诗自始至终是平白的，近乎散文式的陈述。找不到惊人的意象和比喻，没有对时空转换的经营，没有排比和对偶，也发现不了警句与“诗眼”。可以说，平白得近于“散漫”和几乎不见“技巧”。然而，有的是作为诗的生命的诚挚，这种诚挚的情感，匀称地流贯、浸润在诗行中，引领着读者从整体情绪上去感受和呼应。

这首诗的动人，首先根源于诗人写枫树，并非仅把事象作为负载、阐释某种观念的“符号”。他的情感、心灵，融入描写的对象，赋予自然物以生命，诗人的情感与作为这些情感、体验的映象的枫树之间，构成了超乎简单的比喻性质的关系。其次，正是因为用心去体验，正是因为生命的融入，使看似平常的描述，传达出来自心灵深处的颤动。枫树倒下时，家家的门窗、屋瓦，每棵树，每根草，连同鸟、小船，“都颤颤地哆嗦起来”：这既是真实情状的描写，又是诗人心灵的体验。说枫树的清香落在人的心灵上“比秋雨还要阴冷”，说叶片上挂着明亮的露水“仿佛亿万只含泪的眼睛”，说枫树被解成木板后流出的树脂，是涌出的“凝固的泪珠”——使这些描述，超越了对事象的介绍，而达到“落在人的心灵上”的效果。第三，诗的动人，还在于作者对总体情绪的把握上。全诗一再渲染枫树的浓郁芬芳，但这种芬芳能被强烈感受到，却是由于它的被伐倒。这种矛盾情境，构成了诗的悲伤、阴冷的基调。这是一种悲剧性的情绪。“阴冷”，是由于这本来扎根于大地、无限依恋大地的生命的毁灭。但是，它的死亡的悲剧，并不是以尖锐的痛苦和愤激的抗议的形态出现。相反，这种阴冷与悲哀，由于它的内在生命的美丽——“贮蓄了这么多的芬芳气息”的释放而得到反衬和证实。诗人含着没有滴落的滚烫的泪，哀悼那些被砍伐、被遗弃、被践踏然而正直、高贵的生命，而赋予诗的悲剧性以交织着感伤情绪的崇高感。（洪子诚）

麂 子

牛 汉

远远的
远远的
一只棕红色的麂子
在望不到边的
　　金黄的麦海里
一蹿一蹿地
似飞似飘
朝这里奔跑

四面八方的人
都看见了它
用惊喜的目光
用赞叹的目光
用担忧的目光

麂子
远方来的麂子
你为什么生得这么灵巧美丽
你为什么这么天真无邪
你为什么莽撞地离开高高的山林

五六个猎人
正伏在草丛里
正伏在山丘上
枪口全盯着你

哦，麂子

不要朝这里奔跑

1974年初夏，咸宁

选自《蚯蚓和羽毛》，人民文学出版社1986年版

读这首诗，恰似欣赏电影镜头中一组优美的画面。它充满一种流动感，这种流动感是由"一只棕红色的麂子"的出现而开始的。"远远的/远远的"两句，叠字又叠句，正起到了一种唤起韵律和节奏的动态化作用。读者几乎可以直接通过视觉"看"到那只"麂子"是怎样从远远的一个小黑点迅速逼近画面，越来越大，灵巧的体形、美丽的光泽越来越清晰可辨，直到它的优美的姿态"天真无邪"地占据整个画面，以一种"慢镜头"般的特技效果吸引了读者的视觉。

倘若仅仅如此，这组画面必然显得单调。诗人在这里对这一动态效果的呈现并不只拘泥于"麂子"本身，而是站在一个较高较远的视点上，如一位高明的摄影师，不但把握了整个画面，而且又突出了中心"麂子"，也就是以动态的"麂子"带出了背景。"四面八方的人/都看见了它"，而读者又何止只是"看"见，何止只是视线受到这充满鲜活生命力的"麂子"的牵引——它几乎同时牵引了读者全部的感觉神经，并不只是读它想象它，而且同时也是在感觉它体验它，感觉这只勃发着自然生命力的"天使"，体验这自然景观中最奇妙的一瞬。不过，诗人的目光还包含着更为深刻的内容：一种对自然生命与现实生存环境的瞬间比照，一种自然美与现实丑的比照。你看，"五六个猎人"正埋伏在草丛中、山丘上，"枪口全盯着你"，立刻，有柔软质感的"棕红色的麂子"与冷硬的"枪口"被组合到一个画面中，巨大的不和谐使读者自然而然地表现出自己的爱憎倾向。这几乎是在凭直觉昭示人类无知觉状态下的丑恶：一只鲜艳而天真的"远方来的"小精灵在离开自己的家园而不慎涉入人类的生存圈子之后，立刻面临灭顶之灾。这准确而深刻地表现出了诗人在当时现实环境下的复杂的心理感受。所以，随着画面一端越来越近的"麂子"和另一端草丛中渐渐高抬的黑森森的"枪口"，读者对自然与生命的全部爱惜之情不禁会凝聚成一声呼喊，一声与诗人相同的痛苦的心理呻唤："哦，麂子/不要朝这里奔跑"。

也许，我们这种解读方法可能与诗人原旨不符，但可能恰是在向更充分理解诗人当时真实心态逼近了一步。甚至也可能是在帮助诗人解读自己尚未尽知的心灵。读这首诗我们有一种感觉，在它简捷的画面中蕴含着沉郁的悲剧色调，因为"枪口"注定会使这个"麂子"构成的童话转眼变成血淋淋的现实。这便使这组充满动感的画面具有了悲剧意味。（李有亮）

给岁月的答复　　黎·穆特里夫

时间太匆忙，一点也不肯停留，
岁月便是时间的最快脚步。
畅流的水，破晓的黎明依然清晰，
疾驰的岁月却是窃取寿命的小偷：
窃取后，头也不回地，
一个追着一个，匆忙逃走。
在青春的花园里听不到黄莺拍翅，
树叶枯萎凋零，树枝变成秃头。
青春是人们最美妙的季节，
然而它又是何等短暂。
当你撕去日历上的一页
便会预感到青春的花朵凋落了一瓣。
岁月之风在飘舞，落叶掩盖了大地，
落了叶的树显得格外可怜……格外悲凄。
岁月那么慷慨地给姑娘们带来了皱纹，
给男子们带来了满面的胡须。
但是，不能咒骂岁月，
让它流过去吧，这是它必然的规律……。
人们不会放松时间，
把戈壁变为绿洲的还是人们的双手。
岁月的胸襟辽阔、机会无穷，
山一般重大的事还是在岁月里耸立。
你瞧，昨夜还那么幼小的婴儿，
啊，今天他就会站起来走路了！
战斗的人们追随着战斗的岁月，
一定会留下他战斗的子孙；
昨晚为幸福而牺牲的烈士的墓上，
明天一定会布满悼念他的花丛。

尽管岁月给我带来了胡须，
但我会在岁月的怀抱里锻炼自己。
在我面前败走的每个岁月里，
早已铭刻了我的创作——不朽的诗篇。
在斗争最激烈的时候我不会衰老，
我的诗、象天空的繁星在我面前闪耀。
我时时不能忘记，坚忍——果敢就是胜利，
在斗争重重的陡坡上，死亡对我是何等渺小。
我要跟射手们牵起手来，
在前进的道路上紧紧地跟随旗手。
在战斗的疆场上始终不显出疲倦，
我要走遍一切走向胜利的道路。
岁月，你别得意地擂胸狂笑，
在你面前我宁肯断头，绝不受你凌辱。
你别为了催我衰老而过分地枉费心机，
我会把我的儿子许给最后的决斗。
岁月之海，尽管你的浪涛那样汹涌起伏，
我们的舰队一定会突破你的浪头。
尽管你以飞快的速度想恫吓我们，
但是创造必定会使你衰老——
这就是我们对你的答复！

1943年，乌鲁木齐

选自《黎·穆特里夫诗选》，克里木·赫捷耶夫译，
作家出版社1957年版

1943年，诗人在乌鲁木齐《新疆日报》社从事革命活动，反动当局遂将他调往阿克苏城，企图在那里对诗人进行迫害。这首诗就是诗人去阿克苏前夕写的。

岁月，在诗中是一个象征时间的不确定意象。对于人的生命来说，它是一个"窃取寿命的小偷"；对于革命者来说，岁月却有着另一种战斗的意义，将为革命者延续生命，因为"战斗的人们追随战斗的岁月，一定会留下他战斗的子孙"；它使"为幸福而牺牲的烈士"永垂不朽。尽管"窃取寿命"的岁月

"也会给革命者带来了胡须",但革命者正是在战斗的"岁月的怀抱里锻炼了自己"。碌碌无为的人生岁月被战斗的岁月挫败了,诗人却在逝去的岁月中留下了不朽的诗篇。

"岁月"的两种意象在诗中交错着,一为实写,一为虚写。诗人所要着力表现的是以革命的、战斗的"岁月"驾驭着一般人生意义的自然岁月,显示了一位革命者独特的人生观与时空观。在写实方面,诗人选择了读者最易感知的形象,如:"听不到黄莺拍翅,树叶枯萎凋零,树枝变成秃头","落叶掩盖了大地,落了叶的树显得格外可怜……"鲜明生动地展示在眼前。但这些又与"青春的花国"、"岁月之风"等抽象的语言交织,使读者跳出具象升华到另外一种意象,而不空泛说理,让人得到一种审美的感受。到全诗结尾处,"岁月"又有对当时的黑暗势力影射、象征的含义:"岁月,你别得意地擂胸狂笑,/在你面前我宁肯断头,绝不受你凌辱。/你别为了催我衰老而枉费心机,/我会把我的儿子许给最后的决斗。"最后又说:"岁月之海,尽管你的浪涛那样汹涌起伏,/我们的舰队一定会突破你的浪头。"一位革命者,一位诗人,他要创造一个光辉灿烂的人生,创造诗,创造美;使他在不断流逝的岁月中,永不消逝,永不衰老,这就是诗人给岁月的"答复"。

1945 年,诗人成为在阿克苏地区的"东土耳其斯坦火星同盟"革命组织的领导者之一。这时他又创作了《幻想的追求》一诗,再次宣告自己所追求、所向往的远大:"我既然是情海最深处的波浪,/那渺小的池沼怎能制止我的渴望?"正当这一组织准备武装起义的前夕,诗人被叛徒出卖,敌人将他逮捕杀害。诗人以二十三岁的短暂的人生岁月,在新疆各族人民的心中,同时也在诗中,享有着悠久岁月的光荣。 (陈良运)

追 求

〔台湾〕覃子豪

大海中的落日
悲壮得像英雄的感叹
一颗星追过去
向遥远的天边

黑夜的海风
刮起了黄沙
在苍茫的夜里
一个健伟的灵魂

跨上了时间的快马

一九五〇年八月花莲港

选自《覃子豪诗选》，香港文艺风出版社1987年版

《追求》写的是海洋，是千百年来中外诗人抒写过千百次的题材。如果没有新的、富于个性体验的审美发现，没有新的、富于独创性的艺术表现，诗人就不可能完成意境的创造。覃子豪的这一作品，充分表现了诗人强烈的艺术个体意识，他为读者创造了使人身历其境的实境和使人想象活跃的虚境。

"大海中的落日/悲壮得像英雄的感叹"，起句颖异不凡。诗人写落日多矣，覃子豪的落日近似于杜甫的"落日心犹壮，秋风病欲苏"的落日；近似于李商隐的"夕阳无限好，只是近黄昏"的落日，但它却仍是覃子豪唯一性的审美创造。诗的第一句实写，第二句虚写，时空阔大，意象壮美，写现实境界而又超越了现实境界，激发读者高层次地对人生境界和人生价值的审美领悟。日落之后是黄昏，"一颗星追过去，向遥远的天边"，星斗临空，诗人作了传神的动态演示而不是呆板的静态描摹。黄昏之后是黑夜，"黑夜的海风/刮起了黄沙"，四周墨黑，海风呼啸，黄沙飞扬，这是一幅诉之观赏的图画，也是一阕诉之听觉的音乐，它们声色并茂，令人如见如闻，象征性的原型意象，留下了供人联想的广阔天地。然后，诗人的审美主体意识再度高扬："在苍茫的夜里/一个健伟的灵魂/跨上了时间的快马。"全诗以虚写结束，快马之暗写"追"与"一颗星追过去"之明写"追"，从隐与显两方面明明暗暗地扣紧题旨，构成了朦胧而可供求索的艺术天地，其积极深沉的内蕴，远非诗人自己写于三十年代初的"像紧赶行程的旅客，太息夜色的苍茫"（《像》）可比，它表现了诗人审美的独创性，也表现了具有普遍价值的人生命题：真正的人生，不是应该有高远的追求吗？ （李元洛）

距 离

〔台湾〕覃子豪

即使地球和月亮
有一个不可衡量的距离
而地球能够亲睹月亮的光辉
他们有无数定期的约会

两岸的山峰，终日凝望

他们虽曾面对着长河叹息
而有时也在空间露出会心的微笑
他们似满足于永恒的遥遥相对

我底梦想最绮丽
而我底现实最寂寞
是你，把它划开一个距离
失却了永恒的联系

假如，我有五千魔指
我将把世界缩成一个地球仪
我寻你，如寻伦敦和巴黎
在一回转动中，就能寻着你

选自《覃子豪诗选》，香港文艺风出版社 1987 年版

《距离》，是一首具有意境之美的佳作。

意境，是中国美学理论中独有的审美范畴。意境就其内涵而言，是主体的审美感情意志和对象化的超越现实境界的审美境界，在独创的意象整体中的水乳交融，是情理形神的统一，是诗的内蕴与艺术表现完美结合后所呈现的可以刺激读者再创造的美的状态；而就其外延而言，它却是读者的审美联想与想象的结果，是欣赏者参与美感经验之后所转化生成的艺术世界。因此，诗的意境就具有综合美的特征：既有情理交融的审美思想感情的内在之美，又有形神虚实结合的艺术传达之美；既有作者主观审美的原创性的表现之美，又有欣赏者主观再审美的继发性的创造之美。可以说，意境就是多种诗美综合而成的一种化境，是作者与读者共同创造的结晶。覃子豪《距离》一诗的意境之美，也是如此。

《距离》前两段分别写两种"距离"，即地球与月亮的不可衡量的距离，以及两岸山峰永远终日凝望的距离，它们都属于自然界，虽然遥遥相对，但是它们或者"有无数定期的约会"，或者"有时也在空间露出会心的微笑"。这两节诗虽具象征的意味，但仍可以说是象征性的实写，具体呈现的是实境。后面两节诗人由实入虚，第三节诗人写自己所经受的人间的距离，那就是因恋人远走或因理想未能实现，绮丽的梦境与寂寞的现实之间造成难以弥补的距离。最妙的是诗的结尾：诗人想象他如有"五千魔指"，则可以缩地有方地把世界缩成一个地球仪，迢遥的空间无限地压缩了，这样在每一轮回转中都

可以找到心上人。这，可以说是诗人通过新奇的想象所创造的虚境，它吸引欣赏者去探索全诗的深层结构，去寻味并丰富诗的并不一定就是指向爱情的人生哲理意蕴。

不论是爱情的期待或者企望的实现，都是人生一种带普遍性的体验，可以激发读者广泛的共鸣，而诗所艺术地表现的"距离"以及缩短乃至消泯这一距离的努力，也都能激发不同读者的心灵的不同感应。因此，诗人所创造的意境，最终就是在不同读者欣赏与接受的审美活动中，得到不同的而又色彩纷呈的转化与完成。（李元洛）

牢 狱 篇

鲁 煤

一 火的想望

昨夜，
听伐木的声音
响在山上，
欣喜
山下
将有火；

今天，
扒着窗口
去迎接——
呵，是
一道
又一道
白楂儿栅栏，
并且落了锁！

二 大 地

金黄，
从菜花开出来——
美丽，

生在田园；

子弹，
从枪膛跳出来——
声音，
飞向山外；

春天，
来在大地；
大地，
有着战争！……

三　我愿越过墙去

我愿越过墙去，
看遍地的油菜开花；
我愿越过墙去，
听小鸟说些什么话；
我愿越过墙去，
把那争执的孩儿劝解；
我愿越过墙去，
向着春天出发！

1945 年初，重庆，磐溪

选自《白色花》，人民文学出版社 1981 年版

打了将近八年的抗日战争尚未结束，沦陷区的父老兄妹仍在日本侵略者的铁蹄下熬煎。以重庆为陪都的国民党统治者，消极抗日，积极反共。觉醒了的知识青年，为祖国独立、民族自由和人民的民主权利，奔走呼号，挺身在斗争前列。然而，他们中的一些人被抓进集中营，惨遭杀害；而更多人则在令人窒息的白色恐怖之下，坚持着舍生忘死的战斗。实际上，整个国民党统治区，已成为镇压、迫害民主斗士的大监狱。作者当时作为万千民主青年中的一员，在上述的时代、社会环境中孕育、写作了这篇组诗。

一

地处亚热带的重庆城，其冬季气温并不是酷寒难熬的。但是对于缺乏起码御寒衣物的、贫穷的流亡革命青年——作者来说，却像在冰天雪地的北方过冬一样痛苦难挨。因此，他渴望火，渴求火的温热。深夜，在阴森的牢房里瑟缩枯坐，忽听后山上响起伐木之声，不禁精神为之一振：呵，可能山下将有火了！莫不是统治者忽发恻隐，要给牢房送来取暖的柴薪？或者竟是旷野里穷苦的哥儿们正聚敛火种，要来把这座坟墓似的监狱烧毁？……但是，当早晨一睁开眼就跷脚扒窗去迎接时，却发现新添了一道道牢门，来加固这吃人的牢狱。原来，他们把昨夜伐来的木料连夜加工成栅栏，并匆忙安装好了。

燃烧的渴望，化为冰冷的失望！

二

广阔的丘陵地带，覆盖上一片片高高低低的金色花毯，托出一派南国春景。从铁栏里偶尔远眺这田园风光，也会因其美丽与宁静而心醉神迷。但是，忽闻报载："国军"某部渡河北上，向解放区某地发起进攻……顿时，作者仿佛听见了那隐隐枪响，向北方飞驰着、呼啸着，射向遥远的天际。战争又破坏了和平。但这不是枪口对外的抗日战争，而是枪口对内的内战枪声……

又一次渴望化为失望，从渴望的高峰跌入失望的深谷。当年，在反动的书刊审查制度下，作者不能直言"国军"进攻解放区（其后果，至少是这篇诗不得发表），只能隐约其词，适度透露。这是向伟大的鲁迅学习来的：以"奴隶"的语言，进行韧性战斗。

三

一再的失望，激起更高的渴望。作者走投无路，焦灼不安，于是内心发出最强烈的呼声："我愿越过墙去！"要冲破这罪恶的禁锢。这呼声，唯其迫切难耐，唯其横遭阻拦，所以就自然地采取排句形式，接连重复多次，步步加强。当时，作为战斗者的作者还很年幼（22岁），尚未脱尽天真未凿的童稚情趣，所以在他要投奔的春天世界里，那些絮语的小鸟，那些在嬉戏中争辩的儿童，就很容易引起他的兴趣与关注。实际上，他要投奔的正是远方那人民当家做主的新天地——解放区，但在当时也只能用"奴隶"的语言，是不可能明说的。

四

这篇组诗的前两首，抒发身不由己、无可奈何的悲愤、忧伤情绪，是心事

深沉的默默低吟，表现形式自由，句式长短不拘，而且不追求使用脚韵。

后一首，表现急不可耐、步步进逼的情绪，连用四组排句，每一组又都以“我愿越过墙去”诗句打头，节奏紧促跳荡，一气呵成。诗句字数较整齐，又押了大体相同的脚韵，体现着呐喊的语调。

全诗的思想感情内容来自作者在斗争实践中的体验，构成本诗写实的品格。同时，“大监狱”的感受又是想象的飞升，是思维的概括，构成象征的品格。因为以实感为基础，所以这概括与象征都具有真实性；同时，因为有概括与象征，这实感才具有了哲理性。这里是二者的统一与结合。 （鲁 煤）

钉 子

袁水拍

无所不在的眼睛呵，
在地窖里，
在屋顶上，
在墙壁后面，前面，中间，
在抽屉里，
像枪口那样瞪着人。

你并没有敲门，
我也没有来开，
你已经坐在我对面。
你看我剪指甲，
像富于鉴赏力的美容技师。
你看我打哈欠，
像牙医一样审视我每一颗牙齿。

我和朋友谈话，
你别转头来就听。
我和自己谈心，
你埋怨我们的声音太轻。
我给女人写信，
你跑在我们中间作证。

我疲倦了，
我替你感到了疲倦，羞辱。
我伏在桌子上休息，
你的头从桌子底下伸进来，
两只眼睛，两点黑色，
像两只钉子。

1945 年 6 月

选自《冬天，冬天》，生活书店 1946 年版

《钉子》是一首政治讽刺诗。诗人通过对钉子般眼睛的详尽而细致的刻划，尖锐地嘲讽与抨击了独裁统治的孳生物——特务政治，含蓄地表现了对自由和民主权利的渴望与呼唤。

就艺术表现而言，《钉子》首先是个隐喻。抗战期间，特务活动非常猖獗。但诗人没有像茅盾的小说《腐蚀》那样直接揭露特务的罪行，而是通过隐喻表示出对特务的蔑视和愤恨。诗人抓住特务与钉子都有相似的无孔不入的特征，维妙维肖地描述了那双无所不在，无所不见的眼睛。讽刺的一个特点就是在事实的基础上，夸大事物的某个特征，显示其荒谬性。诗人对钉子似的眼睛进行了既新颖大胆又合情合理的夸张，指出它无所不在，在地窖，在屋顶，在墙壁，在抽屉；它走进别人的家里，闯进别人的私生活；它从不感到羞辱，从不感到疲倦。这样，诗人就嘲弄了特务的无赖和无耻的行径。

为了加强讽刺的力量，诗人还采用了反讽法。所谓反讽即是指艺术家故意将荒谬的东西以正面形式写出，艺术家愈显得煞有其事，事物就愈显得荒谬。本诗中，当诗人将所谓美或科学的名称例如“富有鉴赏力的美容师”、“牙医”等比诸眼睛时，读者所得到的印象正好相反。不妨试想，如果一个人连别人的指甲或哈欠都不放过的话，那么他还有什么不可以窥视的呢？显然，这样的讽刺是深刻的，强烈的。

诗人早期擅写抒情诗。而当他由抒情诗转入讽刺诗的创作时，依然带有一定的抒情意味，这一点在《钉子》一诗中可以看出。如开头“无所不在的眼睛呵”，中间“我替你感到了疲倦，羞辱”，就是一种诗人感情的流露。还有是它的自由体式。能长即长，能短就短，长短相间，收缩灵活，而且几乎不押韵，别有一番韵味。当然，他某些近乎口语化的诗句也预示着他向“山歌”的发展，预示着日后“马凡陀山歌”的诞生。（杜荣根）

老母刺瞎亲子目

袁水拍

导墅区永新乡梅家村农民因被征兵，其母乘子不备时，刺其双目，顿即失明。（上海"文汇报"一月七日丹阳通信）

大雪落纷纷，
河里结了冰，
打完国仗又打自己人。
抽丁抽不到有钱人，
抽到我孩儿二十零啊！

叫天天不应，
叫地地不灵，
求人人无情，
眼泪哭干怕天明，
天明我孩儿要起程啊！

趁我孩儿睡，
四邻没人声，
我的孩儿啊，
莫怪你娘心太狠，
莫怪你娘心太狠啊！

拿起了钢针，
钢针儿两根，
刺进我孩儿的眼睛！
一声惨叫鲜血喷！
孩儿啊！他们不要瞎子去当兵！

1947年2月5日

选自《马凡陀山歌》，人民文学出版社1958年版

《马凡陀山歌》中的不少作品取材于人们普遍关心的报纸上的各类新闻报道，往往是广大读者对某些新闻记忆犹新之时，“山歌”就以形象的力量发掘了这些新闻的底蕴，加深了读者的认识，激发了读者的共鸣。当然，从简略的新闻报道发展成为一首诗，仍然需要诗人付出大量的劳动，以《老母刺瞎亲子目》来说，诗人就作了多方面的努力：

第一，变第三人称为第一人称，用老妇人独白的形式，直接控诉了反动派的罪行。

第二，报道重事实，重在披露老母亲的反常行动，让读者读后自己得出结论。诗歌重感情，重在揭示人物这一反常举动的感情依据，通过人物尖锐痛苦的思想斗争过程引起读者的共鸣。

第三，把简略的报道文字发展为一首可歌可诵的诗篇，还必须符合和遵循诗歌的形式规范。《老母刺瞎亲子目》写的是农村里的事，采用的是农民熟悉的民谣体，可说是恰到好处，相得益彰。

诗以两行简略的景物描写开头，既突出了冰封雪飘的季节特征，又暗示了主人公孤立无援的险恶处境。第三行是触及形势的关键性的一行，字数也相应地较前两行为多，依次读来，形成一种顿挫分明的音乐感。第四、五行正式转入“抽丁”的悲剧，其中“我孩儿”三个字一出现，老妇人的神态和口吻立刻如在目前，读者至此也可以领悟到原来前面的描写和感叹并非出自他人，而纯粹是老妇人的所见所思了。

诗人常常直接援用民谚俚曲入诗，以加强作品对广大市民的感染力，第二节的“叫天天不应，/叫地地不灵”就是如此，不过诗人又在其后补足了两句：“求人人无情，/眼泪哭干怕天明”，这很容易使人想起杜甫的名句：“眼枯即见骨，天地终无情”（《新安吏》），看来，诗人为了写好政治讽刺诗，是力求多方择取，融为一体的。

诗的第三、第四节描写了老妇人痛彻肺腑的选择和举动，为了强化这一反常的举动，诗人有意识地运用了重复的手法：第三节重复“心太狠”，第四节重复“钢针”，随着“一声惨叫鲜血喷！”老妇人的满腹悲愤也就倾泻而出：“孩儿啊！ 他们不要瞎子去当兵！”这是诗的高潮，同时也是诗的结尾，老妇人看似对“孩儿”说话，其实无异于对反动派进行斥责和鞭挞，至此，用不着花费更多的笔墨，读者已经了解“他们”是怎样一些人了。 （孙光萱）

新 月 沙 鸥

新月弯弯，
像一条小船。

我乘船归去，
越过万水千山。

花香。夜暖。
故乡正是春天。

你睡着了么？
我在你梦中靠岸。

选自《梅》，黑龙江人民出版社 1981 年版

春夜。深蓝的天空镶嵌着银钩似的一弯新月，勾起沙鸥浓郁的情愫。举头望明月，低头思故乡。诗人将柔婉的轻吟糅入皎洁的月光，织就了这一阕思乡奏鸣曲。

沙鸥仿佛是唐代诗人张若虚的《春江花月夜》中所描述的那个连做梦也不忘归家的"扁舟子"。他入手擒题，诗一开始就让那"新月"变成了"一条小船"，自己也就成了春江花月夜下的"扁舟子"了！新月和小船，一在天，一入水，一个是永远也摸不到的别一星球，一个是举步就可以亲临其境的实体。诗人从异中见同，找出它们外型上是"弯弯"的这一共同特征，将两个距离遥远的物体结合在一起，取得了出其不意而又令人信服的艺术效果。这一个美妙的比喻成了诗人情感的闸门。"不知乘月几人归"，沙鸥却是幸福的，他终于有可能凭借想象踏上返回故乡的路了。

"新月弯弯/像一条小船"，它是虚拟的意象，既然可使读者接受，诗人便索性当真，以虚当实，"乘船"越过万水千山。那载舟的江水，该不是诗人心湖涌出的湿漉漉的乡恋吧！在一片空濛的月色里，空气中吹来阵阵花的幽香，春夜的温暖舔着人的肌肤，弯弯小船终于行完了它的归程，故乡到了！诗人从心底里呼唤着：故乡，故乡，"你睡着了么？/我在你梦中靠岸。"故乡在梦中，船在故乡的梦中靠岸，诗的结句情深意美，把读者带进了一片恍惚迷离而又令人心醉的天地之中……，诗人借这月光、这新月折叠的小船，将绵绵不尽的游子之情，洒落在故乡的土地上，洒落在故乡的梦里了。（戴　达）

给　诗　人　　罗　洛

当我还是一个十七岁的少年
曾幻想缪斯赠我一张竖琴

而今我已经两鬓斑白
却渴望倾听你复活的歌声

你曾诅咒过寒冬的夜
你曾赞美过初夏的星
你曾跋涉过坎坷的路
你曾叩响过光明的门

你曾采集过南海的珍珠
你曾放牧过天山的羊群
你曾翻耕过北大荒的黑土
你曾测量过珠穆朗玛的云层

你和你的歌曾被抛进忘川的漩涡
你的名字象撒但一样成为禁忌
大地醒来了，春风又传播着你的歌
你的歌给世界显示了一个奇迹

你可曾见过，一枝洁白的昙花
永不萎谢，昼夜吐出芳香
你可曾见过，成林的青松与翠柏
覆盖着悬崖，高耸在雪线之上

你可曾见过，从受伤的心里
流出的不是呻吟，而是创造的欢乐
你可曾见过，在地狱的火里
炼出的不是厌烬，而是黄金的号角

时间在你额上刻下的每一道皱纹
都化作智慧：你的歌像大海一样深沉
镣铐在你手上留下的每一个印痕

都化作勇气：你的歌像春雷一样轰鸣

当严寒统治着黑暗的中国
你的歌是摧毁奴役的烽火
当阳春的曙光照暖万里河山
你的歌是在蓝空飞翔的白鸽

当你戴着用梨花织成的帽子
仰望着雪峰，歌声在你的心里回旋
当你穿着用蒺藜编成的鞋子
凝视着旷野，你的歌把希望撒向人间

当叫春鸟的鸣声又响彻群山和平原
你噙着泪欢唱着走进劳动者的行列
听着你的歌，我又成了十七岁的少年
在我的心头又不禁沸腾着青春的热血……

1979 年

选自《诗刊》1980 年第 4 期

这是一首内涵丰富而显得气象万千的诗，它烙刻着时代的印痕，再现了初生的共和国的欢欣，响彻着日后发自炼狱的歌声……不同的读者都可以从这里得到启迪，领悟到“诗人”之所以是“诗人”的根本之点。

据说，缪斯是钟情于少年的，不少诗人都在少年时期开始握笔写诗，并把它作为宝贵的人生一页一页地珍藏在心间。“当我还是一个十七岁的少年/曾幻想缪斯赠我一张竖琴”，诗篇一开头就通过诗人特殊的经历和感受，对这种普遍的现象和情绪作了典型的写照。还是在抗日战争后期，年仅十七岁的罗洛就和好朋友梁南等人一起，在成都的一所中学里成立了诗社，创办了诗刊《彼方》，写着向往“光明的北国”（《赠梁南》）的诗篇。可是建国以后由于“左”的路线的干扰，诗人从 1955 年起就被迫中断了歌唱，时间一晃就是二十几年，“而今我已经两鬓斑白/却渴望倾听你复活的歌声”。怎样才能成为真正的诗人？道路不同，回答殊异，不过最主要的是不变初衷，不管历经多少磨难和考验仍然保持对缪斯的一片真情，诚如王国维所说：“词人者，不失为赤子之心者也。”（《人间词话》）此诗通过“渴望倾听”这样的诗行，多么深刻典型地表达了无数真正诗人的操守和愿望！

底下，诗篇转入了深情的回顾和咏叹。第二和第三节，整饬的诗行饱含着优美的情思，绚丽的形象表现了火热的生活。诗和美是不可分的，“南海的珍珠”、“天山的羊群”、“北大荒的黑土”、“珠穆朗玛的云层”，既可以理解为建国初期建设者们的开拓壮举，也可以看成是缪斯对现实生活中美好事物的追求和向往，它们可睹可闻而又不板不滞，显得优美、和谐。第四节写诗人连同诗歌一起遭到了厄运，值得注意的是诗人无意于客观地展示诗人所受到的苦难，他仅仅用“抛进漩涡”、“成为禁忌”作了最简略的交代，转而即瞩目于诗人那颗九死不悔的爱国爱民之心。当然，这时的缪斯不再满足于对单纯的“美”的追求，她看得更多，想得更深，竖琴上弹拨的也远非小夜曲一般的旋律了。没有疑问，在地狱里炼成的号角比一般的号角更动人，从受伤者心里溢出的欢乐比一般的欢乐更有生命力，更不要说高耸于雪线之上的苍松翠柏和昼夜吐出芳香的昙花是如何耀人眼目、令人神往了。

此诗作于1979年第四次文代会期间，当时作者尚未正式平反和“归队”，只是由于一个偶然的机会，他方在北京见到了部分出席文代会的代表。十一届三中全会吹拂的春风，和文艺界朋友的重逢，使他激动得不能自已，万千思绪，满腹语言，终于在诗中结晶成一个崇高而坚定的诗人形象：戴上桂冠时“仰望着雪峰”——追求更高更大的目标；“穿着用蒺藜编成的鞋子”时“凝视着旷野”——永远不背离养育自己成长的土地和人民。这不是别的，这是作者心目中诗人的极致和典范，也是他对诗歌界无数战友的热切期待和对自己的深长勉励！

“叫春鸟的鸣声”已经响起来了，无数受尽江青反革命集团摧残而终于获得新生的诗人又“噙着泪欢唱着走进劳动者的行列”，作者衷心地为他们祝福，另外，尽管自己暂时还处于诗歌队伍之外，但“青春的热血”已经在胸中翻滚，丰收的季节定会再一次来到。《给诗人》这个深情的结尾告诉我们：只要具有“赤子之心”，诗人们就能够做到青春长驻，诗情不衰！

（孙光萱）

我和时间

罗 洛

时间是什么？时间就是生命
是生命留在世界上的脚印
——录自旧作

当我还是个婴儿，躺在摇篮里
时间是妈妈的笑容和奶汁

当我学会走路和淘气
时间是捉迷藏的游戏

当我背着书包，上学校去
时间是老师传授的知识

当我能分辨出声音、颜色和文字
时间是《月光曲》、《思想者》和《楚辞》

当我读完马克思和列宁的传记
时间是延河的流水，曾家岩的红旗

当我背着行李，走进刚解放的村子
时间是贫雇农分到的两亩土地

当我眼见第一个五年计划变成现实
时间是一列火车向前奔驰

当我在人的密林中分不清南北东西
时间是一个陀螺和一根鞭子

当我在生活的海洋中载沉载浮
时间是希望和失望养育的儿女

当我第一次和高原的群山相遇
时间是岩上的松，花下的泥

当我在辽阔的草原寻找一寸立锥之地
时间是高利贷者索取的利息

当我重温中世纪教会的历史

时间是伽利略面前的真理

当我梦见在宗教法庭接受火的洗礼
时间是红衣主教恩赐的一枚伪币

当我跨进封建法西斯统治的地狱
时间是用荆棘编结的囚衣

当我在"牛棚"中真诚地忏悔罪孽
时间是扔在地上的一张破纸

当我在清明节的金水桥畔陷入沉思
时间是钢铸的花圈，血写的诗词

当我看到手持白花的少女穿上镣铐制成的铁履
时间是一组正在演算的方程式

当我又一次看见春回大地
时间是喃喃的燕语，鸣叫的汽笛

1979 年

选自《白色花》，人民文学出版社1981 年版

作家写什么，总是和他的生活经历分不开的。我只能写我在生活中感受到的东西。而当我回顾自己的生活经历时，深深感到：个人的命运是和国家的命运紧密相连的。个人的历史，如果和国家的历史联系起来，应该是值得一写的。

然而，要在一首诗里容纳尽可能多的内容，就必须选取最具有特征的细节，用最凝炼的语言来写。这首诗，时间跨度超过半个世纪，我只写了 19 节，每节2 行，共 38 行。无论国家的历史，或是个人的历史，都有一个共同点：都是在一定的时间范畴之内。时间，好比是一个链环，可以把各种各样的事件联结在一起。这首诗的每一节的第二行都用"时间"两个字来开头，这就大大节省了语言，做到诗所要求的简洁。时间就是历史，而历史是人创造的，在这一意义上，时间也就是生命。于是我从我在 1948 年写的一首题

为《时间》的短诗中摘引了两行作为题辞："时间是什么？时间就是生命/是生命留在世界上的脚印"。这首诗的前三节写的是童年和幼年时代。第四节写的是我在学生时代的爱好：音乐、艺术和文学。贝多芬的激情和抗争，罗丹的深邃和独创，屈原的忧愤和忠贞，使我看到了另一个世界，一个从现实世界升华出来的艺术世界。第五节——大约在1944年左右，我和一些共产党人交上了朋友。延安和中共驻重庆办事处所在地曾家岩，便成为我们这些年轻人心目中的圣地。第六、七两节写的是建国初期，随着社会主义改造的完成，社会主义建设也逐步走上顺利发展的轨道。当时，整个国家是欣欣向荣的，人们的心情也是振奋的。1955年，一大批革命作家突然被宣布为"反革命"，这就是有名的"胡风事件"。我也被牵连在内，而我对此是完全没有思想准备的。因此，不能不感到痛苦和惶惑。在黑白不分、是非难辨的情况下，我觉得自己的确像是一个被鞭子抽打的陀螺。从第八节到第十七节，写的就是1955—1976年间我的经历、感受和心境。在此期间，运动一个接着一个，而且越来越"左"，到"文化大革命"就发展到了登峰造极的地步。这样，我所写的就不仅是我个人的感受，而是许多人共有的感受了。我于1958年到了青海，这就是第十节写到的"当我第一次和高原的群山相遇"。辽阔的高原使人胸襟开扩，"岩上的松，花下的泥"只是当时心情的一种写照。尽管我已身入另册，但我仍想到龚自珍的诗："落红不是无情物，化作春泥更护花"。当"文革"开始的时候，我对它还是缺乏认识的。尽管已身入"牛棚"，我确实是在真诚地交代那些莫须有的"罪行"。随着岁月的推移，我才逐步认识到江青之流口里讲的是"革命"，而实际上实行的却是封建法西斯专政。大约是物极必反吧，1976年清明节爆发了天安门事件。人民大众用"钢铸的花圈，血写的诗词"来提出抗议了。1976年元月，我在一首词中表达了这样的愿望："伤国事，看金瓯，几沉浮。倩谁收拾，剩水残山，重写春秋！"当时在我心中，中国往何处去，仍是一个悬而未决的问题。这就是第十七节写的："时间是一组正在演算的方程式"。粉碎江青反革命集团以后，中国还经历了两年左右的徘徊，"凡是"派还在人们心里投下阴影。然而，大地春回已是大势所趋，中国进入了新的时期，"归来"的诗人们也和人民一起进入了新的时期。我另一首诗《给诗人》，有这样几行："你可曾见过：从受伤的心里/流出的不是呻吟，而是创造的欢乐/你可曾见过：在地狱的火里/炼出的不是灰烬，而是黄金的号角"。它们可以和《我和时间》的最后两节参看。因而它是在走向"四化"的征途中一阕响亮的前奏曲。　　（罗　洛）

信　念　　罗 洛

信念是一株树
一株坚强的高山柏

在险峻的群峰中
高山柏站在崖层上
长年不息的风
像无数发怒的雄狮
向它奔袭而来
高山柏站立着
不弯腰，不屈膝
它的带着绿叶的树梢
向上扬起

在它头上
是祖国的蓝天
在它脚下
是祖国的崖层
它的根牢牢地
扎在崖层深处

信念是一株树
一株坚强的高山柏
永远站立在
坚实的崖层上

1980 年

选自《阳光与雾》，黑龙江人民出版社 1983 年版

十年动乱之后，出现了所谓的"信仰危机"。有一些人，特别是一些年轻人，除了相信自己之外，世界上似乎再也没有什么是值得相信的了。这首诗，

就是有感于此而写的。因为，当一些人失去信念的时候，更多的人，包括那些曾经身处逆境、经历坎坷的人，却始终保持着坚定的信念。他们相信：社会主义的中国，无论遇到过什么样的困难，遭受过什么样的挫折，付出过什么样的牺牲，一定会通过一代又一代有志之士的艰苦奋斗，走向繁荣和富强。

信念是一种精神力量，是使一个人、一个国家、一个社会站立起来并迈步向前的精神支柱。它具有丰富的内涵，然而又是一个抽象化了的概念。就诗而言，是不能用抽象的语言来表达抽象的概念的。这首诗采用了比喻的手法，赋予它一个具体的形象：信念是一株柏树，一株坚强的高山柏。柏树，是每个读者都熟悉的，它坚韧挺拔，郁郁葱葱，四季常青。这样，读者脑子里就会立刻形成一个可感知的形象。然而这里写到的并不是一般的柏树，而是一种特殊的柏树：高山柏。1980 年 6 月，我在喜马拉雅山区旅行的时候，曾亲眼看到过这种高山柏。它的生长环境是十分严酷的。它的根从岩石缝中伸向岩层深处，昼夜不息的大风击打着它的躯干，而它的带着绿叶的树梢却始终向上扬起，向着蓝天，向着阳光。本诗第二节可以说完全是写实。

人的一生不可能是一帆风顺的。人的信念也不可能像温室里的花朵一样，始终处在风和日丽的环境中。它往往要经受各种各样的考验。甚至可以说，只有经受过严格考验的信念才会是坚定的。因而用高山柏来比喻人的信念，比用一般的柏树更为贴切。可是，信念是从哪里来的呢？本诗第三节回答了这个问题：它来自对祖国的深沉的爱。当然，在诗中不宜这样直接了当地回答，而用了比较形象的说法：在它头上是祖国的蓝天，在它脚下是祖国的岩层。这既是写实，和第二节的形象描绘比较自然地相联系，又能使诗的思想内涵深入了一步，或者说提高了一步。而通过第二、三节的描绘和铺垫，末尾一节重复了第一节的两行："信念是一株树/一株坚强的高山柏"。诗中的重复，一般都是为了加深读者的印象。读者对高山柏已有所了解，因而这次得到的印象，就会比初读这两行诗时得到的印象更为丰富、更为具体。结尾两行抒写的也是一种信念：高山柏永远站立在坚实的岩层上，它是不可动摇的。人的信念只要和祖国的命运和前途相联系，也是永远不会动摇的。

（罗　洛）

野百合花

梁　南

疠疫，终于消退了
新世纪的风吹过
吹开悲剧年代死去的
花朵——野百合

你见过这样风貌凄迷的花吗？像坠鸟，
像怨女渗血的嘴唇，像无字的眼泪，
像炼狱烧红了的愤死挣扎的游魂
像捏碎太阳的色素又涂上月的冰莹……
失落薄暮的微光，枪声尖冷。
黑暗播完种，野百合花滴血诞生，
是花吗？从无坟的坟地开到我脚前，
呈现她心的形状，喷溅着她的悲愤。

没有一种花富有如此值得赞美的生命。
花瓣倾泻着恋歌，冲决一角黑夜；
低昂在风雨中，恍若要撞出天晴；
我想起喉头的血浆，铮铮的琴声，
想起短发女子像失母的孩子寻找真理，
想起被铐的手摇曳红花……花落入坟茔！
想起喝着泪水的母亲祖国昨天走来，
抱起这束野百合花，火化着民族的悲辛。

她倒下去了，神灵们也粉碎了铜身。
今天她又满地如落照，满地如火云，
开得我记忆如新，开得我悲恸如焚。
难道她还有什么悠悠心思要转告大地，
才年年依恋在这春草离离的北国思忖？
我永远永远看见：红滴滴的百合花，
呵！我不知道，是我站在坟头开了花，
还是不死的英雄们相思不绝的歌声?!

一朵野百合花开在心上
我要叩问：她为什么
开在这个灼热的地方
哦，血红的野百合花！

选自《野百合花》，江苏人民出版社 1981 年版

这是一首悼念张志新烈士的诗作。全诗并没有出现她的名字，诗人只是紧紧围绕"野百合花"这一诗的形象展开想象和抒情。在诗中，"野百合花"就是张志新烈士的形象的化身。

诗前以类似题记的形式作有一首小诗，诗人将文化大革命喻为"疠疫"，将消灭"疠疫"的历史新时期喻为"新世纪的风"，这样，诗人就以简洁的笔墨交待了诗的抒情的历史环境，接着扣住诗题，推出了诗的抒情客体："悲剧年代死去的花朵——一野百

斗士的血迹溶入尘土，
大地上年年有新草茁生；
风刮不走，水流不去——
英雄的业绩亘古长存！

一九四六年十月十一日于上海

选自《九叶集》江苏人民出版社1981年版

这是一首哀悼烈士的诗。它像一只洁白的素馨花编织的花环，以真切的情感和朴素的语言拨动人们的心弦。

1946年7月15日，闻一多被暗杀于昆明街头，这一事件震动了当时的中国。许多诗人都感动地写下了悼念的哀歌，从正面作了歌颂和礼赞。

这首诗，没有从正面来抒写，她选择了一个特定的视角，从侧面落笔，撷取了闻一多生前几个平凡却有着不平凡意义的生活片断，暗示出一位诗人和学者所走过的复杂曲折的道路，最后成为壮烈牺牲的革命战士，完成了亘古长存的"英雄的业绩"。这种"诗出侧面"的写法，从有限中写无限，使具体事物抽象化。

诗的第一节开始，就用"匆匆地、匆匆地行走"这样急促的行动和语调，起笔突兀，从侧面写出作为教授的闻一多，在抗日战争时期随大学迁徙往来奔走的情境。"过一道沟、爬一个山头"，既是日常生活中具体的行动，更是一位学者在人生道路上艰苦攀登的象征。需要指出的是，诗人不仅从侧面用墨，而且惯用象征。在她的象征系统里，所有的具体事物和行为，都是通过象征的手段来加以暗示的，所以第三、四句只以抛掉"珍珠"，拾来"砖瓦"，极其精炼地暗示出闻一多思想的变化。从最初写诗、绘画，转入书斋钻研古籍，终于觉醒、投身革命。

第二节，仍从侧面写出闻一多的崇高胸怀。当他看到人民身处黑暗王国，生活极端贫穷困苦，便想到"多少房屋得要修盖，/多少道路得要开筑"，既蕴含着杜甫的"安得广厦千万间，大庇天下寒士俱欢颜"那种中国知识分子深沉的忧患意识，而且体现了闻一多要建设一个新世界的伟大理想。革命，就得"寻找新的图样"，建设必须要有"新的器材"。一个"新"字，揭示了革命者内在的崇高精神和动力。闻一多一生总是在求新，尽管所走的道路是那么曲折、艰苦，可是他"怎忍歇一歇肩，停一停步"啊。是的，斗士、英雄有了理想的支柱，就永远不会停步。这使我们回想起闻一多临牺牲前最后的讲演中说的话："我们不怕死，我们有牺牲精神……前脚跨出大门，后脚就不准备再跨进大门！"他就是这样在革命的道路上永远不停步地前进着。

值得指出的是，这两节诗中，诗人以其女性特有的敏感和入微的观察，

用日常的生活语言，像叙说自己最熟悉的亲人的经历一样，娓娓道来，有时几乎是不动声色似的，以沉静平缓的语调，向别人谈出自己的心事、怀念和悲哀……应该说，这是一种表面平淡却蕴蓄着最深的哀痛的感情，正如无声的泪滴，比起嚎啕大哭更令人感到悲戚和哀伤。

最后，诗人以雄浑壮烈的礼赞，歌颂了闻一多的伟大形象。烈士的鲜血溶入大地，却诞生出无数新的生命，像新草一样茁生，“风刮不走，水流不去——/英雄的业绩亘古长存！”化悲痛为力量，让读者在这首雄伟悲壮的英雄史诗的旋律中，受到深刻的启示和激励。　　（唐　祈）

力的前奏

陈敬容

歌者蓄满了声音
在一瞬的震颤中凝神

舞者为一个姿势
拼聚了一生的呼吸

天空的云、地上的海洋
在大风暴来到之前
有着可怕的寂静

全人类的热情汇合交融
在痛苦的挣扎里守候
一个共同的黎明

一九四七年四月于上海

选自《交响集》，森林出版社 1947 年版

1947 年，中国最大的都市上海好像处于暴风雨前夜死一样的静寂中，既使人处处感到生命的窒息，又让人时时感到黎明的曙光已然在望。就在这光明与黑暗搏斗的际会中，诗人向人们预报着“山雨欲来风满楼”的形势，召唤人们以坚定的信念守候着即将降临祖国大地的黎明。

这首诗用了三组不同的意象，最后将全诗推向一个顶点。第一节选择了歌者的形象，当他的宏亮的歌声发出之前，总是蓄满了声音，聚积了全身

的力，这种力的本身融汇了歌者全部的理智、情感，甚至整个生命，他在痛苦中守候，为的是在一瞬间向全世界唱出自己生命之歌。诗人敏锐地抓住"在一瞬的震颤中凝神"的形态，难道不正是表现广大人民盼望黎明即将来临前的坚定而又紧迫的心态么？凡是在那个年代生活过的人们，都会感觉到这种象征的寓意比起任何写照都更为真实。这种象征性也贯串在第二组舞蹈者不同的意象中。舞蹈者为向世界呈献一个最完美的"姿势"，几乎"拼聚了一生的呼吸"，这里面包含着多少艰难的探索和追求，多少痛苦的磨炼和经历，最后为了这个"姿势"（理想的象征）而去拼搏，他该凝聚多么强大的生命力！这种近于哲理思考的形象，暗示出理想时刻到来之前，人的精神力正在觉醒。如果说，第一、二两组内涵丰富的意象，还不足以表明诗人意之所指，而撷取的仅是近于哲理的生命体验和生活经验；那么在第三节中，诗人则以丰满的感受性伸向大自然，展开了青春的想象，在大风暴来临之前，她谛听到天上的云彩和地上大海的寂静，正是这个"可怕的寂静"后面，将会给处在黑夜和寒冷的世界中的人们，带来多少希望、温暖和安慰，给予生存在迷茫中的人们提供一个激动人心的和平安宁的心境。诗人就是如此巧妙地把三组富于象征意味的意象熔铸在一起，将全诗引向第四节的顶点，那就是：当全人类的热情汇合交融，在痛苦的挣扎里守候的"一个共同的黎明！"在这里，诗人的视野扩大了，中国人民的解放，正是全人类四分之一的人民的解放，诗人不仅揭示出人性与世界关系的真实价值，而且把它提高到了历史的高度。为此，诗人不只是对她同时代的人投射一道历史家那样为革命而激动的目光，并且在此时此地把全人类解放的"共同的黎明"放在将来的背景上，发出了宏亮的赞美的歌声。

因此，这首诗既有丰富的象征性的意象，同时又包含着时代的内容，既善于从哲理中引出深沉的思考，又长于把它转化为可感的形象，感情色彩既温柔而又刚毅，在语言节奏上既跳跃而又凝重，把想象的青春性和理智的成熟性结合在一起，使这首诗能历经时间的考验而得以流传至今。

（唐　祈）

珠和觅珠人　　陈敬容

珠在蚌里，它有一个等待
它知道最高的幸福是
给予，不是苦苦的沉埋
许多天的阳光，许多夜的月光
还有不时的风雨掀起白浪

这一切它早已收受
在它的成长中，变做了它的
所有。在密合的蚌壳里
它倾听四方的脚步
有的急促，有的踌躇
纷纷沓沓的那些脚步
走过了，它紧敛住自己的
光，不在不适当的时候闪露
然而它有一个等待
它知道觅珠人正从哪一方向
带着怎样的真挚和热望
向它走来；那时它便要揭起
隐蔽的纱网，庄严地向生命
展开，投进一个全新的世界。

一九四八年春作于上海

选自《中国新诗》1948年第3期

蚌和珍珠，古往今来，有多少诗人吟咏歌唱。而陈敬容没有走别人习惯的思维之路。她选择了一个新的角度，第一次在蚌的珠和觅珠人这两个意象的关联中开掘了深刻的人生与哲理的意蕴。有人说，这首诗是写少女在期待理想的爱情时机的到来并奉献自己纯真的感情。这样的理解似乎太简单了。其实，这首诗暗示了一种更深的哲理：理解是沟通人与人美好感情的桥梁。被理解是一种最高的幸福。在诗人的价值观里，这"最高的幸福是给予，不是苦苦的沉埋"。

诗的开头三行，写"珠"的等待。这等待包含着一种献身的意愿，一种将自己的美好生命和青春"给予"别人的信念。从第四行开始，写珠在自己的"成长"中，接受了阳光与月光的照耀，也经受了多少"风雨掀起白浪"的淘洗和冲击，这些光照与冲刷，是人生中必然承受的。把它化为自己"所有"的财富，自己也就逐渐成熟起来了。

诗的第八行开始，写成熟了的美丽的珍珠怎样"在密合的蚌壳里""倾听四方的脚步"，纷纷沓沓的脚步从自己面前"走过了"，珠并没有为之心动，"它紧敛住自己的光，不在不适当的时候闪露"。这是长成后的珍珠在密合的蚌壳里期待的心境，也吐露了诗人对理想、事业奉献之前严肃思考的心声。"紧敛住自己的光"并不是对世界的封闭。这是一种伟大的等待，一种神圣

的抉择。当真正的理解者怀着"真挚和热情"向它"走来时",珠便毫不犹豫地要揭起"隐蔽的纱网",向渴求者的"生命"庄严地展开自己,投入到一个"全新的世界"怀抱之中。珠找到了真正懂得价值的"觅珠人",自身的生命价值也才找到了甘愿投入的"全新的世界"。

这首诗写在1948年春天,诗人身处黎明前夕的上海,它象征了诗人很深,也很美的心境。诗人经过艺术的升华,把这心境升腾到一种哲理的高度。珠和觅珠人已经成为蕴涵很深的象征意象。诗人在两个意象的关联中暗示了一种个人与时代、个人和伟大事业的关系。她宁愿"给予"而决不"苦苦的沉埋"。她懂得这"给予"不是轻易的抉择,而是要认清真正的价值。也许一个人最美好的价值就在这毅然抉择之后的"投进"中得到了实现吧!

"沧海月明珠有泪,蓝田日暖玉生烟",李商隐这句诗已成为千百年来人们为之倾心的"绝唱"。沧海明珠的意象在中国人民的民族审美心理中已经成为美好情感的积淀。陈敬容以现代人的复杂意识,通过珠与觅珠人的关联,为她的诗的世界构铸了一个复杂多元的整体。她改变了传统以情感为主干的咏珠的平面构思,而组建了现代以哲理为主干的写珠的心理流程的立体的抒情方式。抒情诗带上了情节展开的特色。诗人的深刻哲理思考就在这情节展开中得到实现。珠和觅珠人的关系是确定的,而这两者的意象内涵又是不确定的,可以写爱情,可以写人生,也可以写时代与人的哲理思考,……总之,这是象征诗、现代诗朦胧美"给予"诗人的权利。也许这正是《珠和觅珠人》的艺术魅力之所在。 (孙玉石)

雷诺阿的《少女画像》 郑 敏

追寻你的人,都从那半垂的眼睛走入你的深处,
它们虽然睁开,却没有把光投射给外面世界,
而像是灵魂的海洋的入口,从那里你的一切
思维又流返冷静的形体,像被地心吸回的海潮。

现在我看见你的嘴唇,这样冷酷地紧闭,
使我想起岩岸封锁了一个深沉的自己。
虽然丰稔的青春已经从你发光的长发泛出,
但是你这样苍白,仍像一个暗澹的早春。

呵,你不是吐出光芒的星辰,也不是

散着芬芳的玫瑰，或是泛溢着成熟的果实，
却是吐放前的紧闭，成熟前的苦涩。

瞧，一个灵魂先怎样紧紧地把自己闭锁，
而后才向世界展开。她苦苦地默思和聚炼自己，
为了就将向一片充满了取予的爱的天地走去。

选自《中国新诗》1948年第1期

"题画诗"并不易写，如果题的是一幅名画，更是如此。法国艺术大师雷诺阿在印象派中以画女像著称。他的少女画像，色彩明亮欢快，形体丰腴活泼。郑敏所题写的这一幅却似乎有所不同，它是收敛的、闭锁的、冷静的，与我们通常从雷诺阿作品中得到的印象不太相符。其实这是无关紧要的。诗以画为题，不过是"借题发挥"罢了。画是触发诗的灵感的一个契机，诗成之后，便独立于画之外而自足地存在了，它拥有的是自身的艺术生命。如果斤斤计较于诗与所题之画的异同，其实是既不了解诗，也不了解画。

当然，诗想要跟画在艺术上一较短长，便必须发挥自己的优势，不在"形体"的摹写上用力，而是一上手就写"灵魂"。这首十四行诗中写及少女形貌的只有寥寥几笔："半垂的眼睛"，"冷酷地紧闭"的"嘴唇"，"发光的长发"，以及"你这样苍白"。单靠这几笔相当抽象且缺乏色彩感的描写，我们想重现少女的视觉形象是极困难的。诗人的用力处本不在此，她写这少女的灵魂，着力的是一个关键词——"紧闭"。

"紧闭"在全诗中出现了两次，如果把"紧紧地把自己闭锁"也算上，则出现了三次。此外，与之性质相近的词还有："流返"、"吸回"、"封锁"、"冷酷"、"暗澹"、"聚炼"等等。由画像写灵魂，眼睛和嘴唇这些"灵魂的窗口"本是一个"入口"，诗却从其"半垂"和"紧闭"勾勒了一个深沉、羞涩、内向的灵魂。诗反复用"海潮回流地心"、"玫瑰紧闭花苞"等喻象来状写这一尚未成熟的、苦涩的少女之魂。

但是，这"紧闭"不是衰老僵化的自我封闭，而是所谓"含苞欲放"式的少女的自我控制，如一句中国古话所说的"引而不发，跃如也"，是一种充满生机的深沉的力的表现。在这幅貌似静态的画面中，处处充满并不平静的张力。半垂—睁开，入海口—流返，发光—暗澹，闭锁—展开，聚炼—走向爱的天地，……，这些"对子"显示了诗的辩证思维，显示了诗人这位当年西南联大的哲学系学生所受到的哲学熏陶。没有凝聚力的开放只是一种流失，未经苦思的倾诉只是一种宣泄，收敛在内的光芒才是灼热的光芒。但是，这凝聚、苦思和收敛，又都是为了开放自己，向着那片未知的爱的天地开放。现

代诗歌使"思想知觉化"的写法使这首诗曲折回环、从容不迫,缜密而不艰涩,读来韵味无穷。 (黄子平)

心象组诗

郑 敏

"门"

这扇门不存在于人世
只存在于有些人的命运中
那要走进来的
　　被那要走出去的
挡住了
十年可以留不下一丝痕迹
一眼却可能意味着永恒
没有一声"对不起"
　　说得比这更为惆怅

那扇门仍在那儿
但它不再存在
只有当人们
扭过头来回顾
才能看明白
那是一扇
通向神曲的门

它存在于虚无中
那可能是任何一个地方

选自《诗刊》1986年第10期

这是《心象组诗》之二。"门"是一个内涵丰富的意象,它本身就充满了张力。它既是通道(如"入门书"、"找门路"等等),又是障碍(如"门外汉"、"闭门羹"之类)。可开可关,可进可出,一门而分内外,开闭即见亲疏,隔而

不隔，通而难通，它具有暧昧含蓄、模棱两可的性质。它意味着选择，意味着机遇，意味冲决("破门而入"或"夺门而出")，也意味着权力("看门人"、"走后门")。它既是个拒绝，同时又是个诱惑……。"门"本身所蕴含的戏剧性，使它成为古往今来许多诗歌、戏剧、小说中最为意味深长的意象。"鸟宿池边树，僧敲月下门"，这是诗。戏曲中每每有"三叩门"一类的情节。小说中，"有人敲门"总是一个强有力的悬念。"芝麻，开门！"则是著名的古老神话了……

但是这首诗中的"门"却不是任何一道实体的门。诗人反复申说，说它既存在又不存在，说它已不复存在却又在人们回顾时看见，说它存在于虚无之中也就可能随处皆在。归根结蒂，它只是诗人的一个"心象"。然而"心象"并非无中生有之物。当人们作"静夜思"时，或许会想起生命中的某个瞬间，某个猝然相遇的片刻，某一道若隐若现，若有若无的"门"；在那里，"那要走进来的/被那要走出去的/挡住了。"这"要走进来的"和"要走出去的"到底是什么，诗中并未具体言明，正是诗人有意含混之处。解释完全可以因人而异。"门"既是必经之道，又总是过于狭窄，进出之间难免迎面相向，礼貌地说一声"对不起"，然后闪身相让而过。这本是日常多见的场景。诗人把它抽象化，撇去那一进一出的具体内容，却把它置于一个非同小可的瞬间——一个在人们的命运中带有关键性的时刻。这么挡了一下，可能就有什么消失了，有什么凭空诞生了，有什么改变了，有什么无可挽回地毁灭了……这就是个人命运中时间的不平衡性，并非每一个瞬间都对个体生命存在同等重要。如果这时候的"一眼可能意味着永恒"，那么这一声"对不起"，真可以说是千古难以消弥的惆怅了。

某种机遇稍纵即逝。那到底是一道什么样的"门"呢？诗中用了一个"典故"，说，"那是一扇/通向神曲的门"。《神曲》是文艺复兴时期意大利诗人但丁的长篇诗作。典故常常增加诗歌的文化意蕴和思想密度，但是，即使我们并未读过这部名著，对但丁一无所知，也不妨碍我们理解这扇并不存在的门的重要性，体会某种通向灵性、通向灵魂的升华，通向永恒的爱的可能性。这种可能性或许不复出现，或许不曾存在，但也许仍然无所不在！

(黄子平)

无声的话　　郑　敏

无声的话，不是话
　　只是震波
聋了的耳朵

能听见它

一个天南
一个海北
背靠着背
目光瞧向
　　相反的方向

突然，那听不见的竖琴
琴弦颤动
所有的树叶都颤抖了

他们转过身来
听着树叶的信息
感谢自己是聋子

选自《诗刊》1986 年第 10 期

这是《心象组诗》之十二。我们久已被声音所包围。大声疾呼、谆谆教诲、耳提面命、花言巧语、连续报导、小道消息、街谈巷议、正式通知、庄严宣布。我们真的听到了些什么吗？反正声音已经成为日常生活的一个有机部分，你能否忍受一个无声的世界呢？

看惯了有声电影和电视的现代人，不妨体会一下观看"默片"(无声电影)时的人们的感受。你只需把正在收看的电视机的音量控制纽，拨到零刻度就行。你看到人们的嘴唇在嚅动，手势激烈，表情生动，眼神峻切，但你不知道他们说了些什么，他们的话语，成了"无声的话"，这实验有点儿滑稽。倘若你的滑稽态度渐渐消失，渐渐产生出一种严肃的心情注视这种不出声的对话时，这画面便呈现出一些令人感动的意味。

我们有时会做一些无声的梦，万籁寂然中影象一一掠过。有时，一些"心象"悄然涌现，静静地凝视我们或被我们所凝视。这首诗就像一段极短极短的"默片"，只有影象，没有音响，用有声的语言写出一个无声的世界。无声的世界一如透明的世界是一种抽象，任何抽象都可能导向某些"形而上"的思考。在只有震波没有音响的画面中，颤动和眼神不再具有现实性，却具有某种"超现实性"。这种"无声的话"到底有什么非同寻常之处？

诗的第二节写了人际之间的距离、隔膜和歧异。天南海北、背对着背，

相距如此遥远、视线又如此相悖，沟通似乎是永无可能了。甚至在摩肩接踵的拥挤之中或在面面相觑无言以对的时刻，人们也未必能够沟通哩！但是，诗人笔锋一转，一架隐在的竖琴无声地颤动了，信息得到传达，无声的话语使人们回眸相向，灵犀相通。——为什么诗中说"他们感谢自己是聋子"呢？听力健全的人不会去注意那种细微的震颤。在喧哗与嘈杂之中，在激烈言辞或信口雌黄中，在老生常谈或惊人之论中，在诺诺连声或反唇相讥中，在甜言蜜语或恶语诟骂中，人们真的听到了些什么吗？人们说得太多也"听"到了太多。那有声的话语既揭示了什么又遮掩了什么，既表达了什么又混淆了什么。在说出一种意思时已污染了那意思，在确定一种意念时就禁锢了那意念。也许，应当把外在的"音量控制纽"拨到零刻度，用心来倾听那"无声的话"吧！幸亏我们是聋子，才如此敏感地感到了那微弱而珍贵的震波！

古人说："大音希声"，又说："勿听之以音，乃听之以气；勿听之以耳，乃听之以心"。用现代诗的形式抒写出一种与古老的哲理暗合的"心象"，我们便从一个全新的角度重新体验了超越时空限制的、那种永恒的智慧。

（黄子平）

游　牧　人

唐　祈

看啊，古代蒲昌海边的
羌女①，你从草原的哪个方向来？
山坡上，你像一只纯白的羊呀，
你像一朵顶清净的云彩。

游牧人爱草原，爱阳光，爱水，
帐幕里你有先知一样遨游的智慧，
美妙的笛孔里热情是流不尽的乳汁，
月光下你比牝羊更爱温柔地睡。

牧歌里你唱：青春的头发上
很快会盖满了秋霜，
不欢乐的生活啊，人很早会夭亡
哪儿是游牧人安身的地方？

美丽的羌女唱得忧愁；
官府的命令留下羊，驱逐人走。

选自《文艺复兴》1946 年第 2 期

新诗中也有一些边塞诗人，唐祈就是其中最早的一个开创者。他早期的一些诗作，如《蒙海》、《回教徒》、《穆罕默德》、《故事》、《游牧人》，尤其是他笔下的一位达赖——，仓央嘉措的情歌，就有着《圣经》上《雅歌》的天真，1946 年在《文艺复兴》等刊物上出现时，就像给当时的诗坛吹来一阵清风；至少，我是十分惊异的，惊异于他那种风格的清俊飘逸，明丽新鲜。他的《诗第一册》出版后，我的长篇评论《严肃的星辰们》首先就评论了他这本包括了一些边塞诗作的精品选集，认为"一语天然万古新"。

在四十年代初，唐祈在西北联大读书与工作期间，曾多次去甘肃、青海一带游牧地区旅行，接触不少少数民族，这些新边塞诗有些就作于那时，有些是不久后追忆写出的。当时他爱用十四行的样式来写诗，由于中西文字不同，他认为要建立中国式的十四行诗，不能照搬西方的顿与格律，但又要汲取精练的形式，因而叶韵、音顿组织比较自由，但节奏与最后两行的结语仍近于莎士比亚式的十四行。《游牧人》就是个例子。这首诗分四个诗节，前三个诗节是四行一节，第二、四两行押韵，最后一节是一韵的两行；可第一、三两行，只有第三诗节叶韵；而且，每行的音顿有三个、四个、五个、六个的，不是统一的五个或四个，比较自由、灵活，有一种《雅歌》般的真挚、明朗。诗第一行中的古代蒲昌海，即今新疆东部的罗布泊，古代是羌人（藏族的祖先）聚居过的水草丰美的绿洲地带，河西走廊与青海一带的羌人，藏人常在那儿往来游牧，豢养牛羊，诗一开头，就以"古代蒲昌海边的羌女"，引起了我们的历史联想，又以一问："你从草原的哪个方向来"？加上"你像一只纯白的羊呀，/你像一朵顶清净的云彩"两个明喻暗示了她是一个牧羊的少女，那么纯洁又天真。下面的第二诗节是全诗中最有光彩的诗，一开始就抒说"游牧人爱草原，爱阳光，爱水"，直接点出了游牧人逐水草而居的开朗性格，接着又抒说"帐幕里你有先知一样遨游的智慧"。先知是古代的哲人、预言家，也往往是诗人，古希伯来的歌人们写的牧歌是"歌中之歌"，可也往往蕴含有单纯的哲理与预言家的睿智。诗人唐祈说我们的游牧人也有这样的遨游者的睿智，她美丽的笛孔里有流不尽的乳汁一样的热情，说她牝羊更爱在月光下温柔地睡。第三个诗节抒写她在牧歌里唱出她的心底的忧郁。当时青海、河西、宁夏一带是豪门马家的天下。自清末马福祥投靠左宗棠屠杀自己的同胞，马家的骑兵一直横行到四十年代末，马鸿逵、马步青、马步芳这三马就是当时凶恶的霸王，他们的榨取是封建性的赤裸裸的野蛮掠夺，因而在他

们统治下的牧人们，生活是悲惨的，少女们的青青头发很快会变白，盖满秋霞，“哪儿是游牧人安身的地方？”这忧愁的郁郁之感是天真地，也是深沉地抒写出来的，单纯而又隽永，耐人寻味，有一种原始牧歌的情调。最后这两行写得较为匆促，有些草草收束的意味，说美丽的羌女唱得那么忧愁，她担忧的事果然来了，马家的官府命令留下羊，把牧人赶走！这应该说是莎士比亚式十四行诗的一个缺陷，要在短短两行内作出结束，无法从容作最后的抒唱。

唐祈的这首诗应该说是四十年代最美的抒情诗之一，当时评论家刘西渭（李健吾）是《文艺复兴》的主编，发表了这一组诗作后，就对诗人说：“你是最早直接接触少数民族的诗人，才能写出这样最抒情优美的诗来！”的确，他这首诗是浪漫蒂克的感情与现实主义的精神结合得很好的作品，就边塞诗来说，到目前为止能超过它的还是不多。　　〔唐　湜〕

〔作者原注〕　①羌女，即羌族少女。

女犯监狱

唐　祈

我关心那座灰色的监狱，
死亡，鼓着盆大的腹，
在暗屋里孕育。

进来，一个女犯牵着自己的
小孩；走过黑暗的甬道里跌入
铁的栏栅，许多乌合前来的
女犯们，突出阴暗的眼球，
向你漠然险恶地注看——
她们的脸，是怎样饥饿、狂暴，
对着亡人突然嚎哭过，
　而现在连寂寞都没有。

墙角里你听见撕裂的呼喊：
黑暗监狱的看守人也不能
用鞭打制止的；可怜的女犯在流产，
血泊中，世界是一个乞丐
向你伸手，

婴胎三个黑夜没有下来。

啊！让罪恶像子宫一样
割裂吧：为了我们哭泣着的
这个世界！

阴暗监狱的女犯们，
没有一点别的声响，
铁窗漏下几缕冰凉的月光，
她们都在长久地注视
死亡——
还有比它更恐怖的地方。

一九四六年于重庆

选自《中国新诗》1948年第3期

如果说《老妓女》的强烈效果寓于声音和运动之中，那么，《女犯监狱》中最强烈的表现手法则是将光及声音联系在一起。监狱的灰暗得到了充分的反映，在第一节里就提到"灰色"的监狱和"死亡"的候产室。由一间暗屋，我们的想象的眼睛便立即看到模糊的光线中"死亡鼓着盆大的腹"蹲在墙角候产。门开了，昏暗中"进来，一个女犯牵着自己的/小孩"，他们立刻被一群女犯围上，在昏暗中他们突出的眼球发出漠然而险恶的光。在第四节里诗人又点出几缕冰凉的月光，从铁窗漏下。这恰似一幅出色的版画，给人的印象十分强烈。

声音和光线在这诗里相互配合。因为监狱内昏暗，听觉变得格外警惕，人们是通过声音才意识到流产的女犯的存在。诗人说"墙角里你听见撕裂的呼喊"，可见狭小的牢房黑暗得几乎无法辨认犯人的存在，但那痛苦的叫喊声却刺穿了所有人的耳膜，痛苦的声音是这样令人难以忍受，但"黑暗监狱的看守人也不能/用鞭打制止的；流产的痛苦比受鞭打更甚，在双重的蹂躏下，女犯监狱比地狱还要残酷。但是死亡终于使一切安静了："阴暗监狱的女犯们，/没有一点别的声响"，"她们都在长久地注视：/死亡——还有比它更恐怖的地方。"

在诗内意象间相互呼应，死亡和孕妇全有"盆大的腹"，但性质却是绝对相反的，最后"死亡"生下了它的婴儿，取得胜利，而人的婴儿被监狱吞食了。诗中各节相互呼应，首尾相接，是一片恐怖的沉寂，中间是令人毛发悚然的

"撕裂的喊叫"。通过光的明暗和声音的嘶喊与沉默完成了这首诗的结构，尽管这种艺术结构未必是诗人有意识的设计，但当生活经过艺术的转换时，它就带来自己的完整的形式。　　（郑　敏）

老　妓　女

唐　祈

夜，在阴险地笑，
有比白昼更惨白的
都市浮肿的跳跃，叫嚣……

夜使你盲目，太多欢乐的窗
和屋，你走入闹市中央，
走进更大的孤独。

听，淫欲喧哗地从身上
践踏：你——肉体的挥霍者啊，罪恶的
黑夜，你笑得像一朵罂粟花。

无端的笑，无端的痛哭，
生命在生活前匍伏，残酷的
买卖，竟分成两种饥渴的世界。

最后，抛你在市场以外，唉，那个
衰斜的塔顶，一个老女人的象征
深凹的窗：你绝望了的眼睛。

你塌陷的鼻孔腐烂成一个洞，
却暴露了更多别人荒淫的语言，
不幸的名字啊，你比他们庄严。

一九四五年写于重庆

选自《诗创造》1947年第7期

诗人写此诗时，抗战已近尾声，重庆在一片虚假而混乱的繁荣中。诗人很可能想到罗丹的同名雕塑：《老妓女》。但诗与雕塑各有自己的功能。假如雕塑以它的"静"的躯壳含蕴着生活的"动"的话，这里唐祈却是用诗行的近乎神经质的跳动来反衬那最终沉淀在老妓女身上的沉重的"静"。在这首诗里动和静是两个相矛盾冲突的力。生活，在老妓女的世界里，只能是摧残她的人的尊严的破坏力，但这个"动"，虽然在现实中迫使"生命在生活前匍伏"，但它终于被老妓女的沉重而庄严的"静"所克服，所以全诗留给读者的最后印象是一尊在痛苦中保持了自己的尊严的老妓女的雕像。诗的结尾是全诗之冠，诗人说："不幸的名字啊，你比他们庄严。"这种意境使得全诗获得一种光辉，摆脱了单纯描述。

回过头来，仔细剖析诗中各段，我们就发现在这首诗中"动"和"静"进行了一场搏斗，"动"是那生活中对老妓女进行迫害的一种力量，而"静"是老妓女用来保护自己的心灵的一种力量。在第一节中关键的一行是："都市的浮肿的跳跃，叫嚣……"它集中了所有的疯狂的毁坏力，冲击着本来是宁静的夜，在破坏了夜的本质的自然状态后，改变了夜的性质，使它发出"阴险的笑"。第二节中"欢乐"和"孤独"是对比着的矛盾力量。它们的较量使得人们感到茫然和"盲目"。第三节中恶魔似的动力是："淫欲喧哗地从身上践踏"，充分说明代表恶的"动"的凶恶，刻画了这股力量的形象和声音及来势的凶猛。而夜则从阴险的笑转变为更具欺骗性的"罂粟花"的笑。罂粟花在这里是一个内涵十分丰富的意象，它显示了肉欲的麻醉的魅力与毒素的结合。第三节、第四节逐渐过渡到诗的顶峰，老女人的符号是那衰斜的塔和深凹的窗。在道出那句最有分量的话："你比他们庄严"之前，诗人又刻画了老妓女的一个具体的形体的象征："你塌陷的鼻孔腐烂成一个洞"，这是"庄严"和纯洁的精神高潮到来之前的一个反作用，丑的顶峰，但这丑又是被污辱与被损害者身上的一个最大的创伤，它是一只洞，一只大张着口的黑洞，将一切经过它身边的敌人的动力吸引入它的巨大的、无底的、沉默的、否定的黑洞中，它的否定的无声吞蚀了那喧哗的一切：欲望的骚动和噪音。

最后在这可怕的沉寂之后，代表灵魂的力量的老妓女的庄严，留下了她的如罗丹的雕刻一样的形象，那是含蕴在否定和沉默中的力量。

（郑 敏）

题照相册

杭约赫

我们从平静的小河里，
从反光的玻璃上，看到

多少熟悉得陌生的脸，
那是你的、我的，有时像

他的。匆忙的闪过，闪过
这短促的一生：忧患和
安乐的交替，风雨袭来——
婴孩大了，年轻的老了……

记忆给我们带来慰藉，
把捉一线光，一团朦胧，
让它在这纸片上凝固。

凝固了你的笑，你的青
春。生命的步履从这里
再现，领你来会见自己。

一九四九年初

选自《九叶集》，江苏人民出版社1981年版

杭约赫擅长写气势宏大的长诗，但他的短诗也写得清新隽永，《题照相册》就是一例。

这首诗除了在题目中点出咏物的对象是照相册以外，诗里不再直接明说，但全诗都是围绕着诗题展开的，显得不即不离，不板不滞。

第一节一上来就宕开去写，把两个并列的意象叠加在一起："平静的小河"和"反光的玻璃"。单看这两个意象很难联想到是在隐喻照相册，它们与镜子倒有更多的关联，平静的小河可以倒映景物，反光的玻璃也能照出人脸，相似的基础在于映照作用。不过他们又不如镜子，达不到镜子映照的那般清晰的程度，在它们的平面上反照出的人和景往往显得模糊而变形。出人意料的是诗人正是抓取这一特点，把它们与照相册连结起来。照片是一个人过去的记载，翻看照相册的人总是立足于现时，用现时可见的容貌神态去品评过去拍下的照片，这样，照片中人尽管是过去的如实再现，但在已变化了的今日来看，自然感到那是"熟悉得陌生的脸"了，仿佛从小河和玻璃的平面上看到变形的映象。这两个意象与年代已久的照片之间有着如此相似的内在联系，不能不让人感到这两个意象的捕捉绝妙而新颖。指点一张张相片，认出一张张脸，"那是你的、我的，有时像/他的"。这是翻看影集的乐

趣之一。作者故意在"有时像"这里跨行，甚至跨段，造成大停顿，平添不少情趣。这种辨认、猜测、疑惑的心理是看照片、尤其看早年照片时常有的情况，那似曾相识的脸像谁？诗思的停顿既暗示时间流逝所造成的陌生，又为表达重新认出故人的欣喜作了铺垫。

如果说第一节以静观实物为主，那么第二节则虚写动态，仍然基于翻看照相册的感觉。小河尽管平静，也在悄悄流淌，影集里照片一张挨一张，一页页翻着从昔而今的照片，恰如"匆忙的闪过，闪过/这短促的一生。"此处动词"闪过"重复了一次，后接的宾语又跨行，意在强调不是闪过一人一时一景，而是闪过整整一生，跨行的宾语"一生"则成为第二、三、四行的中心词，对它的解释使情感空间的容量得以增加。人生苦短，短至一本相册就可以囊括一生；人生不易，忧乐同在，风雨相加，乃至"婴孩大了，年轻的老了……"，无限的感慨隐含在照片与照片间的空白岁月里、照片与现时的截然对照中。

第三、四节抒写照片带给人温馨的回忆。人们拍照，往往摄取最美好的时刻，最值得纪念的瞬间，"让它在这纸片上凝固"。在第三节的末尾和第四节的开头，作者着重重复"凝固"二字，一语道破照片把闪过的美好一瞬凝固起来的主要功能。尤其对照片主人来说，经历了忧患、安乐和风雨之后，曾经有过的那种纯真的笑容，活泼的青春就显得更为珍贵。因而"生命的步履从这里/再现，领你来会见自己"。贴在照相册里的照片是时间的物化，具有动态的发展，与照片主人自我的生命紧紧相连，成为他观照自身、发现自身的客观对象，从而达到他作为主体审度人生、自省生命的感悟。全诗有机地融为一体，普通常见的事物经诗人之笔变得传神传情，回味无穷的诗思留在读者的心上。（王圣思）

追物价的人

杜运燮

物价已是抗战的红人。
从前同我一样，用腿走，
现在不但有汽车，坐飞机，
还结识了不少要人，阔人，
他们都捧他，搂他，提拔他，
他的身体便如烟一般轻，
飞。但我得赶上他，不能落伍。
抗战是伟大的时代，不能落伍。

虽然我已经把温暖的家丢掉，
把好衣服厚衣服，把心爱的书丢掉，
还把妻子儿女的嫩肉丢掉，
而我还是太重，太重，走不动，
让物价在报纸上，陈列窗里，
统计家的笔下，随便嘲笑我。
啊，是我不行，我还存有太多的肉，
还有菜色的妻子儿女，她们也有肉，
还有重重补丁的破衣，它们也太重，
这些都应该丢掉。为了抗战，
为了抗战，我们都应该不落伍。
看看人家物价在飞，赶快迎头赶上，
即使是轻如鸿毛的死，
也不要计较，就是不要落伍。

1945 年于昆明

选自《诗四十首》，文化生活出版社 1946 年版

旧中国社会的对比太强烈了：一边是真诚的奉献，一边是卑鄙的掠夺；一边是唯恐为民族存亡的神圣战争做得不够而自责，一边是以堂皇的口号和虚伪宣传去欺骗人民，大发"国难财"。

诗中"追物价的人"，当然是当时广大的黎民百姓，不过我写时想到更多的，是我母校西南联合大学的许多老师，一批从北平迁来的爱国知识分子。他们真诚自觉地投入全民族为争取抗战最后胜利的艰苦斗争。他们有过舒适温暖的家，有过好衣服厚衣服，有过多年苦心收集的心爱的书，但为了抗战，都抛弃了，在昆明过着十分清苦的生活。到了抗战后期，由于家庭负担重，物价飞涨给他们带来更大的困难。他们有菜色的妻子儿女等也就不奇怪了。闻一多先生为了养活一家六口人，不得不挤出时间挂牌为人刻图章，就是个突出的例子。当然，由于同样原因，社会上还有无数比他们更穷困的人。这就是写此诗的时代背景。

诗含蓄，讽刺诗尤是如此。含蓄，也包括用荒诞的形式表现严肃的内容，用喜剧轻松的语言表现深恶痛绝的感情。

反面文章正面做。一本正经说反话。这常是因为不能畅所欲言，不能指名痛骂而被迫采取的做法。用最朴实、最诚恳的语言说出的反话，有时可能反而能够更深刻地道出某种荒唐现象的实质，能够比正面怒斥更能表达

满腔义愤。

写此诗，在考虑采取何种表现手段时，也有过这样的想法。

（杜运燮）

井 杜运燮

我是静默，几片草叶，
小小的天空飘几朵浮云，
便是我完整和谐的世界。

是你们在饥渴的时候，
离开了温暖，前来淘汲，
才瞥见你们满面的烦忧。

但我只好被摒弃于温暖
之外，满足于荒凉的寂寞：有孤独
才能保持永远澄澈的丰满。

你们只汲取我的表面，
剩下冷寂的心灵深处
让四方飘落的花叶腐烂。

你们也只能扰乱我的表面，
我的生命来自黑暗的地层，
那里我才与无边的宇宙相联。

你们可用垃圾来使我被遗弃，
但我将默默地承受一切，洗涤
它们，我将永远是我自己：

静默，清澈，简单而虔诚，
绝不逃避，也不兴奋，

微雨来的时候，也苦笑几声。

一九四四年

选自《诗四十首》，文化生活出版社1946年版

《井》是富于哲理性的象征诗篇。有人说文学作品都是作家的自叙传，这种说法是否完全正确，尚可研究；但对抒情诗说来，恐怕是如此，因为诗中抒发的都是诗人自己的情思，诗人自己的幻想。这一首写的是井，是井的自白，可这井是诗人自己心灵的象征，诗人对井的抒写既切合于"井"的特性，更切合于他自己的灵魂，是他灵魂的自白。

开头，人格化的井说自己是静默的，没有水浪的汹涌，几片草叶，小小的天空飘几朵浮云，就是井里反映的一个完整和谐的世界，这就是说，诗人的灵魂是安静的，没有什么大的激动，他完整和谐的世界，只是一个小小的空间里偶而飘过的一些云彩、几片草叶，也可以说是一些爱的幻想、友情的安慰吧！

接着诗人又以井的口吻说：在你们人类因为饥渴前来吸水时，我才见到人们"满面的烦忧"，而"我只好被摒弃于温暖之外"，满足于自己的荒凉中的寂寞，因为只有孤独才能保持"永远澄澈的丰满"。这是说：人们在失去温暖，遭到苦难，来寻找诗人要吸吸灵思时，我才理解人类的苦难与忧思。诗人的心灵如果不惯于孤寂，就不能保持自己的澄澈情思中的那种诗的丰满。可人们能汲取的也就只是表层的水，我们冷寂的心灵深处，只能叫四方飘荡的花叶腐烂，这也许是指有四方寄来的诗篇在他的心灵深处沉淀。是的，诗人的灵魂深处是无人理解的。人们只能扰乱井的表层，可井的生命来自黑暗的地层，井就在深处才跟无边的宇宙相联系，而诗人的真淳的诗也来自心灵深处的黑沉沉的无意识或集体无意识，与表面的热闹无关，诗的生命就在那儿与整个宇宙相联结。人们也许会用垃圾去塞满井口，或者说，以一切污秽的语言来侮蔑诗人的心灵，心灵里高洁的诗；可他会默默忍受一切，洗涤一切污秽，他永远会是他自己，决不会屈服，决不会改变自己；井也就是是诗人说他的心灵是"静默、清澈，简单而虔诚"，决不会逃避污秽、丑恶的现实，也不为一时的喜悦而兴奋。

象征的诗是可以作多层次多方面的诠解的，这儿只是多作了一层解说；可能是诗人在抗战时现代诗风未能为人们普遍接受，而陷于孤寂时的心灵独白。诗写得凝炼而深沉，没有雕琢的浮词，每个诗节三行中第一、三两行叶韵，可音顿并不齐一，有三顿一行的，也有四顿、五顿一行的。

（唐　湜）

秋

杜运燮

连鸽哨也发出成熟的音调，
过去了，那阵雨喧闹的夏季。
不再想那严峻的闷热的考验，
危险游泳中的细节回忆。

经历过春天萌芽的破土，
幼叶成长中的扭曲和受伤，
这些枝条在烈日下也狂热过，
差点在雨夜中迷失方向。

现在，平易的天空没有浮云，
山川明净，视野格外宽远：
智慧、感情都成熟的季节啊，
河水也像是来自更深处的源泉。

紊乱的气流经过发酵，
在山谷里酿成透明的好酒；
吹来的是第几阵秋意？醉人的香味
已把秋花秋叶深深染透。

街树也用红颜色暗示点什么，
自行车的车轮闪射着朝气；
塔吊的长臂在高空指向远方，
秋阳在上面扫描丰收的信息。

1979 年秋

选自《诗刊》1980 年第 1 期

1979 年的北京秋天，我觉得无论从哪个角度看，都特别可爱。
我在山西先是在干校劳动，后来到农村当农民，再后来又调到一个大学

教书，一共呆了九年，直到1979年初落实政策才回北京原单位。那个秋天，就是十一届三中全会后，也是我回京后的第一个秋天，整个国家，我自己和朋友们的处境，的确都有了很大的可喜变化。我的心情舒畅兴奋，充满了对前景的美好期望，不愿再想那十年在"大风大浪中游泳"的种种回忆。

秋天是庄稼果实成熟的季节。我们的民族经过一场大灾难，痛定思痛，也开始变得成熟了。我从秋的成熟，也看到民族的成熟，似乎到处都有我所希望的新信息。眼睛看到的，上下四方；耳朵听到的，近处远处；还有鼻子闻到的，生活中接触到的，种种感觉印象都使我同"成熟"二字联系起来。

湛蓝晴空中的鸽哨声，听来浑厚深沉，也会令人想起成熟的歌唱家的歌喉；秋花秋叶和街树都染上了成熟的红色；秋阳在塔吊长臂上闪烁着，像是在荧光屏上扫描丰收的景象；显得更清澈的河水，也像是来自更深处的源泉；还能闻到像是好酒的醉人香味；身上感觉到秋风吹来说不清是"第几阵秋意"。甚至连天空也显得平易可亲（心里还留有那"史无前例"年代"黑云压城"的记忆），眺望山川，可以看得更广更远，我觉得这也是成熟的标志，无论是漫步在天安门广场上，还是骑车在长安街上，或是伫立在建设工地旁边，眼前呈现一个主调的景象太多了，于是，我就采取"散点透视"的手法，如实地写出来；于是，我就有了一个总印象："智慧、感情都成熟的季节啊！"

这首诗发表后，曾引起争议，有人甚至怀疑"作者本来就没有想得清楚"。其实我倒是想得很清楚的。我认真地想把这首诗写得精炼些，口语化些，有节调，每行有同样的"顿数"，押大致相近的韵，而且浓缩些，含蓄些，深刻些。其后有不少诗歌界内外的人发表文章，指出此诗并不朦胧。而后来则有更多的人主张允许探索"朦胧诗"。诗坛的这种发展，也正符合我在1979年秋天对成熟季节到来的一种期望。（杜运燮）

冬 夜

袁可嘉

冬夜的城市空虚得失去重心，
街道伸展如爪牙勉力揍定城门，
为远距离打标点，炮声砰砰，
急剧跳动如犯罪的良心；

谣言从四面八方赶来，
像乡下大姑娘进城赶庙会，
大红大绿披一身色彩，
招招摇摇也不问你爱不爱；

说忧伤也真忧伤，
狗多恶梦，人多沮丧，
想多了，人就若痴若呆地张望，
活像开在三层楼上的玻璃窗；
身边天边确都无以安慰，
这阵子人见面都叹见鬼；
阿狗阿毛都像临危者抓空气，
东一把，西一把，却越抓越稀。

这儿争时间无异争空间，
聪明人却都不爱走直线；
东西两座圆城门伏地如括弧，
括尽无耻，荒唐与欺骗；

起初觉得来往的行人个个不同，
像每一户人家墙上的时辰钟；
猛然发现他们竟一如时钟的类似，
上紧发条就滴滴答答过日子；

测字摊要为我定终身，
十字架决定于方向夹时辰；
老先生，我真感动于你的天真，
测人者怎不曾测准自己的命运？

商店伙计的手势拥一海距离，
“我只是看看”，读书人沉得住气；
十分自谦里倒也真觉希奇，
走过半条街，这几文钱简直用不出去；

哭笑不得想学无线电撒谎，

但撒谎者有撒谎者的哀伤；
夜深心沉，也就不想再说什么，
恍惚听见隔池的青蛙叫得真寂寞。

1947 年

选自《文学杂志》第 2 卷第 3 期

1947 年冬天，北平的局势日趋紧张，市民们人心惶惶，好像古城要倒塌一般。诗篇从各个视角来描绘这种情绪，贯串其中的是忧伤不安，手足无措的心情。这时期各种政治谣言特多，它们向人们袭来，不管你爱听与否，诗里用了一个比譬，说它们像披红戴绿、进城赶庙会的村姑招摇过市。

这首诗在运用比喻上讲究大跨度，新奇中力求妥贴，例如揭示旧城市中的腐败情景时说，“东西两座圆城门伏地如括弧/括尽无耻，荒唐与欺骗。”形容在紧张局势中混日子的一般市民的麻木状态，是“上紧发条就滴滴答答过日子”。

讽刺和机智是这首诗的艺术特征，把圆城门比作“括弧”，这是机智的话，“括尽无耻，荒唐与欺骗”自然是讽刺的笔法了。接下去对测字老人和商店伙计的描绘则同时具有这两种艺术特征。当年商品价格昂贵，读书人的几文钱之所以用不掉，是因为少得不足以购买任何东西，因此他既自谦，又自嘲。最后一节诗颇重要，因为它总结了这样发展下来的诗的感情：哭笑不得想学无线电撒谎，但撒谎者也有自己的哀伤，夜深心沉，仿佛听见青蛙叫，使人觉得分外寂寞。结句将诗的情调带回到前面反复描述过的“哀伤”和孤寂上，把全诗统一起来。

这首诗可以说明我受西方现代派诗的影响有这样几点：一、多处运用大跨度的比喻；二、突出机智和讽刺的笔法；三、运用强烈的对照，有时用正相反的词语来渲染气氛，如第六节，先说行人个个不同，像每一户人家墙上的时辰钟（是指走得快慢不同），紧接着却说它们又类似时钟，上紧发条就滴滴答答过日子。“不同”和“类似”都以时钟为喻体（以行人为喻本），但指的却是两种截然不同的事情，这就能发生强烈的对照效应，使诗的情绪集中起来，诗的结构也严密起来。这是英国玄学派诗人创造的手法，后来为现代派诗人所承袭和发展。我在四十年代的作品里有意识地做过类似的试验，成败则要请读者来判断了。（袁可嘉）

出 航

袁可嘉

航行者离开陆地而怀念陆地，
送行的视线如纤线在后追踪，

人们恐怕从来都不曾想起，
一个多奇妙的时刻：分散又集中。

年青的闭上眼描摹远方的面孔，
远行的开始担心身边的积蓄；
老年人不安地看看钟，听听风，
普遍泛滥的是绿得像海的忧郁；

只有小孩们了解大海的欢跃，
破坏以驯顺对抗风浪的嘱咐，
船像摇篮，喜悦得令人惶惑；

大海迎接人们以不安的国度：
像被移植空中的断枝残叶，
航行者夜夜梦着绿色的泥土。

一九四八年

选自《文学杂志》1948 年第 3 卷第 2 期

1946－1948 年间，我常有机会搭乘海轮来回于上海与天津之间，本诗的素材就取自这类航行的经验。

当时国内局势动荡，战乱频繁，一般出航者都不免忧郁不安。本诗着力描绘这种情态。首先是通过对三种情况不同的旅客的描绘点出这个主题：年轻人关心的是远方的情人，出远门者担心身边带的旅费不够，老年人富有航海经验，不断地“看看钟，听听风”，默察行程是否安全，他们的心头都笼罩着一片“绿得像海的忧郁”。接着，诗里引进船上孩子们在风浪中的欢跃，作为一种对照，以反衬其他人的不安和惶惑，使诗篇不至显得沉闷单调。

因为有风浪，大海本身就是个动荡不宁的世界，在海船上过夜的旅客更是惴惴不安，内心的不安和海上的不安就连成一片，感觉自己像被移植空中的断枝残叶，无依无靠，一夜接一夜地梦着大海尽头的绿色的泥土。

本诗艺术上有一个特点：抓住了具有普遍性的几种人的典型心理状态来刻画共同的不安之感，使“不安”有了实际的内容，然后把人们的忧郁感推及大海本身，加强了它的深度、广度，仿佛船里船外，白天黑夜，处处都是一片“绿色的忧郁”了。（袁可嘉）

上 海

袁可嘉

不问多少人预言它的陆沉，
说它每年都要下陷几寸，
新的建筑仍如魔掌般上伸，
攫取属于地面的阳光、水分，

而撒落魔影。贪婪在高空进行；
一场绝望的战争，扯响了电话铃，
陈列窗的数字如一串错乱的神经，
散布地面的是饥馑群真空的眼睛。

到处是不平。日子可过得轻盈，
从办公房到酒吧间铺一条单轨线，
人们花十小时赚钱，花十小时荒淫。

绅士们捧着大肚子走进写字间，
迎面是打字小姐红色的呵欠，
拿张报，遮住脸：等待南京的谣言。

一九四八年

选自《中国新诗》1948年第2期

解放前夕，国民党统治区通货膨胀，物价飞涨，许多豪富大发国难财。虽然当年上海有下沉的传闻，但这些富商的大楼仍然像魔掌一样伸向天空，使地面陷于一片阴影笼罩之中。无情的商业竞争往往是通过电话进行的，仿佛是在一场空战。陈列窗中物品的标价像错乱了的神经一样。这样的社会里到处充满着不平。广大劳动群众被饥饿威胁着，而豪绅们却过着穷奢极欲的生活。他们从写字间出来径直走进酒吧间狂唱滥饮，挥金如土。每天所做的唯一事情就是等待南京传来的政治谣言，因为只要谣言一起，他们又可以兴风作浪，大发国难财了。这首诗就是讽刺这些富商的，文笔稍显机智幽默，别有一番情趣。

诗是根据实际观察到的生活现象来写的，但突出了现象后面的本质意义。例如把豪富者的建筑比作夺走了平民阳光和水分的魔掌，就形象地点明了掠夺的性质；又如把天文数字（物品标价）比作错乱的神经，是现代派的大跨度取比，把天文数字引起的心理恐慌表现了出来；又如最后一节写绅士们“捧着大肚子”，打字小姐因口涂唇膏，故而是发出“红色的呵欠”，抓住了人物的典型姿态，讽刺效果就显得非常强烈；至于“等待南京的谣言”，更在含蓄的措辞中点明了事情的要害。

本诗还广泛地运用了现代诗中的对照手法，如第一节中“下陷”与“上伸”，第二节中“高空”和“地面”，“错乱的神经”和“真空的眼睛”，第三节中“十小时赚钱”和“十小时荒淫”，第四节中绅士的“大肚子”和打字小姐“红色的呵欠”，它们都产生一种互相映衬，互相强化的艺术效果。

本诗是十四行体，每行五个顿，韵脚为 ABBA、CDDC、EFE、FGE（有变通）。（袁可嘉）

母 亲

袁可嘉

迎上门来堆一脸感激，
仿佛我的到来是太多的赐予；
探问旅途如顽童探问奇迹，
一双老花眼总充满疑惧；

从不提自己，五十年谦虚，
超越恩怨，你建立绝对的良心；
多少次我担心你在这人世寂寞，
紧握你的却是全人类的母亲。

面对你我觉得下坠的空虚，
像狂士在佛像前失去自信；
书名人名如残叶掠空而去，
见了你才恍然于根本的根本。

一九四八年

选自《文学杂志》1948 年第 3 卷第 2 期

这诗作于1948年，实际上写的却是1946年的事。那年我从昆明西南联大毕业，回到了阔别八年的故乡，见到了日夜思念中的母亲。母亲已是五十多岁的老人，她关切地问及我八年在外的生活，特别是旅途上的种种艰险，就像顽童探问奇迹一样，老花眼里充满疑惧之色。我在诗里把老母比作顽童，似乎有点出格，其实不过是为了突出她那种万分关切、急于知道一切的心态。至于说她"感激"我的到来，则是用侧面手法表现中国农村妇女的谦虚诚恳，在不识字的母亲眼里，儿子大学毕业回来探亲，倒反是一种"恩宠"了。

接着我写了母亲奉献自己，超越了世俗恩怨的标准，而这种伟大的母爱原是全人类母亲所共有的，因此她在我离乡背景的八年中，也不会感到寂寞，因为在她的身后，有世界上千千万万的母亲在支持着她哩！

认识到母爱的伟大，我自己就觉得渺小了，空虚了，就像一个狂狷不羁的人在圣洁的佛像前一下子失掉了自信力。一个大学毕业生，自然是有那么一点书本知识了，但在母爱面前，我却痛感到知识并非做人的根本，而不过是残枝碎叶，风一起就会吹掉的，只有母爱——那无私的奉献——才是"根本的根本"。

我这时期写的诗，知性的成分比较重，但我努力通过生动新颖的形象比喻来表达思想和感情，通过"客观对应物"来表达主观的感情，这样就可以避免生硬地说教的毛病。在运用比喻上，又力求创新，不落俗套。

本诗在形式上相当整齐，是所谓四行体，一般每行为四个顿，有相对固定的脚韵，但决不勉强去凑韵脚。　　（袁可嘉）

我的欢乐

唐　湜

——《交错》之十二

我不迷茫于早晨的风
　　风色的清新
我的欢乐是一片深渊
　　一片光景
芦笛吹不出它的声音
春天开不出它的颜色
它来自一个柔曼的少女的心
更大的闪烁，更多的含凝

它是一个五彩的贝壳

海滩上有它生命的修炼
日月的呼唤，水纹的轻柔
于是珍珠耀出夺目的光华
静寂里有常新的声音
袅袅地上升，像远山的风烟
将大千的永寂化作万树的摇红
群山在顶礼，千峰在跃动
深谷中丁丁的声音忽然停止
伐木人悄悄归去
时间的拘束
在一闪的光焰里消失

选自《九叶集》，江苏人民出版社 1981 年版

这首诗是我四十年代的组诗《交错集》的第十二篇，可以说是整篇用象征来抒说的“创作论”。在《交错集》的后记中我说过：“1948 年 6 月，在西湖边的学校里，我曾把自己关在一个诗的象牙塔里，偶而，一种柏拉图式的纯洁感情给了我一次诗意的洗礼，一种完全没有想到的新鲜感受叫我有了种猝然的惊喜。于是，仿佛有诗神在我的梦床前奏起了金色的竖琴，在短短的一周里，众多动人的意象纷纷向我飘来。……”这就写出了《交错集》里四十多篇习作。

这首诗的第一节的开头两行是说自己写诗不是为了迎合什么，也不是“随风而动”的，下面就抒说创作的欢乐是一片深沉的“光景”，来自纯洁的爱，有着闪烁的光芒，含凝着浓郁的纯洁感情。第二节更展开了我对诗美一种欢乐的心灵音乐的抒说。我把它比作一个五彩的贝壳，来自生活的海洋，在海滩上经历过风风雨雨，在时间的呼唤和“水纹”的轻柔抚爱下，才出现了光耀的珍珠，也就是诗的常新的音乐，会在升腾中把大千世界的“永寂”化作“万树的摇红”。这里我用了一个典故：希腊神话中最早的诗人奥尔菲斯的竖琴能叫峰峦摇动、禽兽奔来，借此以说明好的诗篇能叫群山顶礼，千峰跃动；并进一步抒说时间这个伐木人会停止砍伐——对生命与诗的砍伐，美的诗章是万古常青的，不受时间的限制。

象征的诗是意象丰盈又很难解说的，就是自己的作品也一样难以明确解释。的确，我写下这首诗时就不大明确它们的含义。当然也可以说其中根本就没有什么含义。只是为了能叫读者有一个初步的理解，我权作这样的说明，并希望读者的想象不因此而受到限制。因为象征是“玲珑剔透”的，

每个人都可以有自己的理解与感受，甚至有作者自己没有体会到的感受；有些不朽的名作常常是一时代有一时代的解释，也许这才是诗的生命的"常新"或"常青"。　　（唐　湜）

北　戴　河

唐　湜

一

北戴河，面对一片青苍的海，
北戴河，面对一片萦思的海；

黎明，一片灿然的阳光下，
多少人赤着足在沙上拾贝！

涉过浅水，沙峡，去小沙洲，
去寻觅一潮一汐的匆匆行迹；

去拾取那些光洁的诗思之贝，
去拾取那些晶莹的思想之贝！
我在长长的防波堤上伫立着，
遥望着那窅远的海天一线：

呵，有几只海船悄悄下了帆，
浮雕样凝定於一片玫瑰色的霞彩！

二

黄昏，我在海堤上散步，
咆哮的海向我飞喷着白沫；

海，像一大群白卷毛的奔马，
扬着飞舞的长鬃忽儿向我扑来！

海，像一大片震撼着的峦谷，

摇晃着，起伏着，向我扑过来！

可我，躲开飞卷的浪涛，
仍然向前，静静地向前行进，

我要寻找海中竦峙的碣石，
叫曹瞒翩翩挥鞭的澹澹的水波，

我攀上了一群水中的猛虎，
在狞猛的昂然虎头上望着海，①
望着朦胧中飞扬跋扈的海，
想象着载舟之水会如何覆舟！

一九八一年十月

选自《八叶集》，香港三联书店 1984 年版

1981 年夏，我在北京参加了中国剧协组织的北戴河旅游，在那里待了半个月。这首诗就是写于那段时间。

诗的第一章写北戴河黎明时大海的景色。一开头我说北戴河面对着…片"青苍的海"，一片"萦思的海"，这就充分把大海主体化了。"青苍"是深沉的色彩，交织着一片历史的、新时代的萦思。下面拾贝的抒说里则意味着在现时"灿然的阳光"下也可以去寻觅过去"一潮一汐的行迹"；在历史的光照下去拾取光洁的"诗思之贝"、晶莹的"思想之贝"，那就是去拾取光洁的诗的灵感，抒写新的晶莹的思想。我说在防波堤上遥望"窅远的海天一线"，见到几只海船悄悄下了帆，成了霞彩上的浮塑，这又是什么意思呢？现在我自己也说不清楚，也许是指一些伟大人物逝去了，但会永存于未来的光辉里；当然，也可以意味着：伟大的诗人死去，可不朽的诗篇会永存。这里，不必作机械的解释，能体会到那么一点儿意味就够了。第二章是写北戴河黄昏时大海的景色。接连几个黄昏我都在海堤上散步，遇上涨潮，就会见到海的咆哮，可不管奔马似的海浪的飞扑如何令人胆颤心惊，我仍然静静地向前行进，这是用象征手法抒写自己过去二十年在艰险的境遇中对未来的自信、对信念的坚持，对诗与美的追求。海中竦峙的碣石与翩翩挥鞭、慷慨悲歌的曹瞒（曹操）是两个古典意象，可以引起历史的联想。我在大海面前求索、追寻的正是传统风格的高昂的诗风。当攀上水中的老虎石，在狞猛的虎头上望着朦胧中"飞扬跋扈的海"，我不禁想起了有政治远见的魏征说的话：载舟之水亦能覆舟！这是对现实的一点清醒认识，从而给诗点出了主题：人呵，要

警惕！　　（唐　湜）

〔作者原注〕　①北戴河海滨有一些似在水中咆哮的老虎石。

苦难的中国有明天

青　勃

冻结的日子
　有火

月黑夜
　有灯

沙原上
　有骆驼

土地下面
　有种子

堤岸里头
　有激流

鞭子底下
　有咆哮

被污辱的
　有仇恨

穷苦的人
　有骨头

哭泣的天空
　有响雷

打抖的冬天

有春梦

血汗灌溉的地方
有不凋的花

苦难的中国
有明天

1946年冬

选自《号角在哭泣》，星群出版公司1947年版

拂晓前的暗夜最黑，解放前的祖国灾难深重。诗人在解放战争时期，生活在白色恐怖之下，在地狱的荆丛血泊中跋涉着，饱经风霜，写出了这首诗。臧克家在《号角在哭泣·序》中说，青勃的诗"对于陈旧的，腐黑的，不合理的存在，他千千脆脆给它们一个有力的否定。他召唤新生的，将至而未来的，召唤得那么热切和感动！他的每一行诗就是一股冲击力，他永不回头的勇敢的向前冲着……他把真正的诚挚与爱情灌注到诗里去……他坚信：'苦难的中国有明天'。"

开门见山，诗展现在你眼前的是，一个个细节，一组组白描和象征构成的意象，最后水到渠成，凝结成有力的一击：苦难的中国有明天。诗的语言简单明了，直截了当，像"火"、像"灯"、像"骆驼"、像"种子"、像"骨头"，像"仇恨"……单纯的语言，表现了复杂的内涵，很有力度。诗人打开了十一扇窗口，十一扇窗口有十一个景观，关于自然斗争和社会斗争，都以矛盾、对立和抗争组成一个画面，歌唱了弱小的然而是强大的，被污辱的然而是倔强的，被黑暗蹂躏的然而是火炬终究要成为黎明的曙光的，最后升华为"苦难的中国/有明天"，这已不是窗口的景观了，不是一个花朵，而是一个硕果，不是一粒珍珠，而是辉煌的真理的宫殿了。

它抒发的是诗人的真情实感，是一代人的心声。在诗艺上，全篇是简短而又坚实的句子，是咚咚的鼓声，是铿锵的鼓舞人民前进的诗韵。

（琴 尼）

黄山印象

晏 明

山的腾飞，
峰的飘荡。

松的遐思，
瀑的狂想。

泉的和弦，
花的意象。

蜜蜂的憧憬，
彩蝶的翅膀。

太阳失踪了，
风，在寻觅太阳。

雨，追逐着瀑布，
满山满谷冲撞。

海在诉说，
云正远航。

神奇的世界，
童话里的梦想……

选自《故乡的栀子花》，湖北人民出版社 1983 年版

晏明擅长写风景诗。《黄山印象》是诗人游览黄山归来后于 1962 年 6 月写的一首优美的风景诗。这首诗里，虽没有直接具体描绘黄山的自然景物，却烙印着审美主体通过对于黄山的自然景物的感知所获得的主观印象，是诗人对于黄山景物的表面现象所作出的抽象反映。如“山的腾飞，峰的飘荡”，“泉的和弦，花的意象”，都是诗人感知升华的结果，具有某种程度上的抽象倾向。诗人在遣词造句中体现了这首诗构思上总体思想——“印象”，即内容上不作具体描绘，避免那些描绘性很强的词而有意选择带有抽象意味的语词，这不仅贴切、自然，而且使这首“印象”诗颇有主观性、不确定性和朦胧感。

诗人以其敏锐的感觉捕捉黄山自然景物“瞬间印象”中带有的本质特征，并且辅助于丰富的想象，因而使这些无灵性的静止的或富有动态的自然

景观变得有生命、有思想、有品格：山驾云"腾飞"，峰乘风"飘荡"；松在"遐思"，瀑在"狂想"……在这里，诗人所感知到的黄山印象是一瞬间很短暂的时间，虽是跳跃式或叠加式的印象，但透过这"瞬间印象"，诗人得到的是整体印象：一个黄山的全貌。由于山、峰、松、瀑、泉、花等自然景物的形体线条，色彩姿态在黄山自然环境里互相呼应、和谐协调，形成了一个黄山的整体印象。这是整体印象在诗人心灵的再造，又确实是黄山世界精萃的真实写照。这是一个龙腾虎跃的动的世界，是一个瞬息变化着的神奇世界，也是一个充满着梦幻的童话世界。太阳"失踪"了，风在"寻觅"；雨"追逐"瀑布，满山满谷"冲撞"。此景此情，只能在"神奇的世界"、"童话里的梦想"中才能见着，这使本来就带有朦胧感的"印象"又蒙上一层神秘的色彩。

拟人手法在童话里经常被采用。诗人在这首诗里将黄山景物人格化，如松有"遐思"，瀑会"狂想"，海在"诉说"，云正"远航"，而小蜜蜂却翘首"憧憬"，并赋予它们以人的思想，情感和动作，全诗充盈着灵气和生机。广袤、混沌、雄奇、葱秀的诗的意境，把人们的思绪带到孩提时代曾经梦幻过的童话世界，使生活在喧嚣的大城市里的人永远浸润在这甜美的、眷恋的回忆之中。

（林唯民）

梅雨潭的新绿(二)

赵瑞蕤

——并怀念朱自清先生

我到深秀的仙岩访问梅雨潭，
伫立梅雨亭前看瀑布的飞旋；
银白色的流泉从悬崖边泻下，
阵阵的乐音回荡在树梢山间。

深深的潭水仿佛澄碧的琉璃，
琉璃里嵌着鱼群，水藻的花枝；
鱼儿惊动，绿色的梦忽绽开了，
那是落入潭中的黄鹂的婉啼。

我到哪儿去寻找美丽的字眼，
描绘这天下第二福地洞天①？
那醉人的神奇的"女儿绿"啊！——

朱自清先生的文笔使我惊叹。

我眼前出现了先生可敬的面容，
那么和蔼，真挚，又那么坚贞！
忘不了南岳山中的雾雨和灯光，
忘不了昆明街头先生的背影。

忘不了先生那些动人的散文，
忘不了梅雨潭上有他的足印……
如今我独立亭前，看瀑布的飞旋，
满山的杜鹃啊，一片红焰的歌声。

荒凉的山谷变成了瓯茗的乐园，
桃花丛中有户户幸福的人间，
梅雨潭的绿水不再囚禁在潭中了，
它化作电力，灌溉着万顷稻田。

梅雨潭的新绿啊，水电站的红灯，
万家闪耀，一片光明的乡镇！
一切都过去了，那悲惨的日子，
潺潺的流泉和马达合奏着新声。

我挥一挥手，告别了梅雨潭，
林间鸟喧，在春天芳菲的傍晚——
该多好，请先生自己来写这首诗！
该多好，如果先生重到梅雨潭！

1963年8月12日，改写旧作于南京

选自《梅雨潭的新绿》，江苏人民出版社1983年版

诗人同名的诗有两首，这里选的是第二首。朱自清早年曾在浙江第十中学即现在的温州一中任教，写过一篇《踪迹》。其中第三章《绿》抒写温州的风景区仙岩的梅雨潭，是当时的散文名篇，曾给诗人留下相当深刻的印

象。朱自清在温州时，诗人还不到九岁，可后来诗人上大学时，在南岳山中听过朱自清的课，并亲密地交谈过，朱自清曾说起过温州与仙岩梅雨潭。后来大学迁昆明，两人也常有往来，诗人与同学成立诗社，办墙报，也得到过朱自清的支持。诗人写的诗也常通过朱自清与沈从文两位教授，在他们办的刊物上发表。朱自清逝世后，诗人常常怀念他。1962 年春节，诗人回到故乡温州，特地到仙岩梅雨潭，“喜见家乡山川风物新的光景”，回来写了一首长诗，纪念朱自清逝世 15 周年；第二年又写成了这一首诗。

诗人的第一首《梅雨潭的新绿》，写得比较散文化，第二首则写得紧凑得多，散文化的诗句虽然还有，可情感饱和在景色的描绘里，时时有新意“新绿”浮现在我们眼前。一开始诗人就伫立梅雨亭前看瀑布飞旋而下，看“深深的潭水仿佛澄碧的琉璃”，嵌着鱼群、水藻，可黄鹂一啼，惊动鱼儿，绿色的梦就“绽开”了，叫他想起了朱自清的文采、面容；“——忘不了南岳山中的雾雨和灯光，/忘不了昆明街上先生的背影”。自然，更忘不了朱自清那些动人的散文与他在梅雨潭上的足印……可现在，自己独立亭前看瀑布，看满山红艳艳的杜鹃，就也见到荒凉的山谷成了片片茶园，桃花丛中有幸福的户户人家；而潭中的绿水也化作电力，又在灌溉万顷稻田；水电站的红灯更叫这儿成了“一片光明的乡镇”，一片梅雨潭的新绿在万家闪耀！

最后，“在春天芳菲的傍晚”，诗人挥手向梅雨潭告别了，可他又想到：如果朱自清“先生自己来写这篇诗”，如果“先生重到梅雨潭”，那该多好！这个结尾有点出人意外，也有绵绵不尽之意，抒写得很出色。（唐 浚）

〔作者原注〕①温州仙岩寺中有碑称“天下第二洞天福地”。

王贵与李香香（原诗略） 李 季

《王贵与李香香》（载 1946 年 9 月 22 日至 24 日延安《解放日报》）以陕甘宁边区土地革命时期的农民斗争为背景，描写了一对青年男女悲欢离合的爱情故事。主人公王贵与李香香的遭遇和爱情，都同反帝反封建的革命斗争的曲折变化紧密联系着，“不是闹革命穷人翻不了身，/不是闹革命咱俩也结不了婚”。“革命救了你和我，/革命救了咱庄户人。”作品真切地反映了革命与人民的血肉关系，形象地表达了广大农民只有走革命的道路才能避免悲剧命运，才能获得自由与幸福的深刻主题。同时，长诗也热情地赞颂了王贵与李香香忠于革命、忠于爱情的淳朴而崇高的思想品格。

全诗分三部，共十三章。作为一首优秀的长篇叙事诗，它突出地体现出叙事诗具有完整的故事情节和人物形象的特征。长诗的第一部分，首先在读者面前展现出旧中国广大农村的一个缩影——死羊湾的悲惨情景，“一眼

望不尽的老黄沙，/哪块地不属财主家？"穷人是"坟堆里挖骨磨面面"，可地主崔二爷家却是"窑里粮食霉个遍"。崔二爷非但见死不救，反而在荒年逼租打死王贵的父亲，并且掳走王贵作羊工。作品显示出封建地主和农民之间不可调和的尖锐矛盾。这种矛盾甚至直接影响到贫苦农民的爱情生活。长诗便以此作为一条主要线索来表现这种矛盾的尖锐性。于苦难中长大成人的王贵和香香，在相互同情与关怀中，自然地产生了爱情。但是，在暗无天日的社会里，他们的幸福并不容易得到。崔二爷心生邪念，并百般地阻挠和破坏王贵与李香香的结合。在这一冲突中，作品写出了几个主要人物之间的关系和他们的身分、经历、思想状态，埋下了故事的发展线索，描画出深广的历史背景，使之成为一个引人入胜的开端。

故事很快进入了高潮。"羊群走路靠头羊，陕北起了共产党"。这种形势使正反两方面人物间的冲突更为加剧。第二部分真实地表现了土地革命的烈火在三边地区熊熊燃起的情景，集中描绘了王贵、香香对革命、爱情的向往、追求与崔二爷的阻挠反扑。在这一冲突中王贵的形象得到了集中的刻画。王贵参加了赤卫军，"白天到滩里去放羊，/黑夜里开会闹革命。"当崔二爷发现王贵参加革命，因而残酷地拷打他时，王贵痛斥崔二爷的威逼利诱："老狗你不要耍威风，/大风要吹灭你这盏破油灯！""我一个死了不要紧，/千万个穷汉后面跟"！这些坚定豪迈的语言表现了王贵对革命的认识与忠诚，也表现了他为革命奋斗不怕牺牲的决心，这是王贵成为一个自觉的革命战士的标志，作品的这部分在重点刻画王贵的同时，也初步展示了李香香的形象。当王贵遭打时，香香为抢救亲人，冒着生命危险去给游击队报信。她认识到游击队是自己的大救星。果真，"红旗插到了死羊湾"，王贵得救了，并和香香幸福地结合。作品在塑造人物形象的同时，又将故事推进一层，并形象地体现了革命与人民之间的血肉关系，初步点明了主题。

正当"太阳出来满天红，/革命带来了好光景"，农民分得田地，王贵、香香获得幸福时，白军又打回了死羊湾。崔二爷疯狂地反攻倒算，还要把香香弄到手才心甘。作品艺术地描绘了革命出现反复、并在曲折中发展前进的过程。崔二爷软禁了香香，"硬的吓来软的劝，/香香至死心不变"，她当众怒斥崔二爷："有朝一日遂了我心愿，/小刀子扎你没深浅！"要把"狗腿子白军一扫光"，"公仇私仇一起报"。这些愤怒的反抗，显示了李香香的觉醒与成长，也表现了她对爱情的坚贞，对革命的忠诚。一个逼嫁，一个反抗，矛盾冲突再次进入高潮，同时也完成了对李香香这个人的刻画。当崔二爷大摆宴席，准备强迫香香成婚之际，原先奉命转移的游击队，突然打回了死羊湾，革命在死羊湾取得了最后的胜利。于是，诗人以王贵、李香香的大团圆作为尾声结束了长诗，由此进一步强调并深化了主题。

这首诗情节曲折生动，高潮迭起，同时在一个个高潮之间，又穿插了一

些抒情性的场面，如王贵与李香香的恋爱、自由结婚等，形成了一种紧张与舒缓互相交织的叙事结构。长诗在革命与恋爱两条线索中，通过恋爱婚姻事件来表现阶级间的对立与压迫，同时又以革命作为解决这种矛盾冲突的根本途径与力量。这两条线索水乳交融般地结合在一起，凝成了一个整体，显示出作者卓越的叙事才能。

整个作品近八百行，全部采用陕北民歌"信天游"的形式写成。"信天游"本为两句一首，每一首表达一个独立的意思。歌者在叙事和或抒情时，往往联唱，一首接着一首。所以说"信天游，不断头"。李季采用了"信天游"的联唱形式，同时又有所创新。他不是用两句表达一个独立的意思，而是两句为一节，几节表达一个意思、一幅情景。这种形式与当地人民的思想气质、感情方式以及心理特征十分协调合拍，并且也很适合表现《王贵与李香香》的曲折情节和丰富的思想感情。长诗在韵律和节奏方面也自有特点。既押韵又不很严格，每一节可以换一个韵。诗句基本按照七言诗的节拍，但又没有七字一句的呆板限制，形式上相当灵活自由。

长诗的另一个突出成就是采用了群众喜闻乐见的比兴手法，开拓了一种新的美学境界。诗中许多"艺术细节不是取之于新诗现成的形象仓库，而是从产生这种感情的环境中去提炼的"（孙绍振：《李季的艺术道路》，《文学评论》1982年第3期），如写李香香对王贵爱情的热烈和专注："烟锅锅点灯半炕炕明，/酒盅盅量米不嫌哥哥穷"，不是像前人那样用珠光宝气去比喻爱情生活，而是大胆地以贫乏的物质生活反衬爱情的热度，给人以耳目一新之感。又如写李香香的姣好和美貌："山丹丹开花红姣姣，/香香人材长得好。"诚如有人所说："这里的花，不是新诗从外国诗中借来的玫瑰，也不是古典诗歌中常见的桃李或牡丹，却是陕北群众的常见的山丹丹。对于陕北的农民和战士来说，生活中屡见不鲜的事物进入了艺术领域，自然在欣赏时会产生一种快慰的惊异，其程度当然要大大超过玫瑰或牡丹。"（引文出处同前）不用说，这是诗人深入生活，认真体验农民群众思想感情的结果。

（漆 瑗）

江 南 草

李 季

菊花怒放的秋天，
我第一次来到了江南。

虽然我来也匆匆，去又匆匆，

但你的美丽却一千倍地超过了我的想象。

望着你那花团锦绣的城市，
最美丽的画卷都失去了颜色；

漫步在风光明媚的水乡，
就是传诵千古的绝唱也显得苍白。

你的美丽使我感到羞愧，
词囊里竟找不到一个形容你的词汇。

人们说："上有天堂，下有苏杭。"
天堂只不过是人们按照你的模样编织的幻想。

我知道秋日里还不能显出你的神奇美妙，
我见到也只是你那千里花香中一棵草。

可是，我就要回去了，
我将带着这片草叶回去了。

我要把这片草叶带到沙漠上，
我要把这片草叶带回我的故乡。

我要把它种在戈壁滩上，
我还要对我的乡亲们这样讲：

"用我们的汗水浇灌它吧，
让我们的大戈壁也变得像江南一样！"

1957 年 8 月

选自《李季文集》，上海文艺出版社 1983 年版

诗人是在"菊花怒放的秋天"，第一次来到江南。江南美景远远出乎他的

意料，使他悠然沉醉。然而诗人并没有直接去描绘江南的秀丽，因为正面去写江南景色的神奇和美丽，容易落套，难以讨好。于是，他通过自己的耳闻目睹和心灵感受，间接地来描绘它，让读者去发挥想象力，进行审美再创造。

诗人是这样来描绘秋日的江南的：城市，“花团锦绣”，“使最美丽的画卷都失去了颜色”；水乡，“风光明媚”，“就是传诵千古的绝唱也显得苍白”。面对令人心醉的江南美景，诗人感到羞愧的是：“词囊里竟找不到一个形容你的词汇”——任何美好的形容词都相形见绌。人说，“上有天堂，下有苏杭”，可是诗人认为，“天堂只不过是人们按照你的模样编织的幻想”。更何况展现在诗人眼前的不是“红杏枝头春意闹”的迷人春光，而是江天一碧、寥廓万里的江南秋色！而且诗人是“来也匆匆，去又匆匆，”未经仔细观赏，就感到它的美景已经“一千倍地超过了自己的想象”。诗人声言，收入他的眼底的，也只是江南“千里花香中的一棵草”。不言而喻，江南的春色定然远胜秋景无疑。

诗人在这里巧妙而又别具匠心的运用了夸张、比喻、反衬等手法讴歌了江南美景。“最美丽的画卷”是美的，“传诵千古的绝唱”也是美的，“幻想”中的“天堂”更是美的；可是比起江南来就都“失去了颜色”，“显得苍白”。而如此“神奇美妙”的江南，还只不过是“千里花香中的一棵草”。至于那“杂花生树，群莺乱飞”的江南三月，该是何等美丽，只好请读者去想象了。层层作比，步步反衬，把个江南写得美不可言。这就调动了读者的想象力，以自己的生活阅历和审美理想进行补充和创造，从而拓宽了作品的艺术空间。

然而，此时此刻，牵惹诗人情怀的不仅仅是江南的美景，而是由江南联想到了自己的家乡——辽阔无边的大戈壁。诗人要把江南的一棵草带到戈壁滩，要“让我们的大戈壁也变得像江南一样”！至此，诗人的澎湃激情得以升华。江南的胜似天堂的美景不是上天的恩赐，而是江南人民用汗水浇灌出来的；那么，同样勤劳的戈壁滩和整个塞北的人民，也定然会用自己的双手和汗水，创造出新的胜过“苏杭”的“天堂”！

如果说，诗人尽情礼赞江南的美景，表达了他对祖国壮丽河山的无限热爱，那么，他呼吁改变塞北的沙漠，则显示出他对实现美好理想的不懈追求。塞北沙漠也许是当时面对的现实写照；而江南美景或许就是未来奋斗的理想象征！

（洪 菲）

死 不 着（原诗略） 张志民

在四十年代后期，随着人民解放战争和土地改革的胜利进展，华北各解放区出现了一批讴歌农民翻身解放的叙事诗，这首诗就是其中著名的一首。它最初收入诗集《天晴了》（读者书店 1949 年版），以后收入诗人的其他选集

时作过较大的修改。

我国古典小说和戏剧常在人物登场时作一番简括的介绍，以便吸引读者(观众)的注意，这首诗也借鉴了古典叙事文学的这种表现手法，围绕"死不着"这个称呼的由来作了令人震颤的描述：我娘生下我半年整，/也没号儿也没名。//娘问爹："咱家孩子叫啥好？"我爹说："阎王爷瞎了眼叫'死不着'！"贫苦农民岂有不爱亲骨肉之理？如今偏以诅咒的口吻出之，这不禁令人始而疑、继而惊，终则长叹不已！原来，这不是诅咒自己的孩子，而是以反常的形式表示了对黑暗世道的抗议。诗作的这个开端写得好，写得有力，它向读者预告了主人公以后所遭受的苦难将会多深多重！

此诗最初发表时有一个副标题："五十七岁翻身农民死不着的回忆"。全诗由第一部分"五十七年阴间过"和第二部分"我活了"组成，两部分又各以时间为顺序，刻画了死不着翻身前漫长的痛苦遭遇和翻身以后所得到的幸福和欢乐：小小年纪就为财主家放羊，因为"失手打死了小羊羔"，被财主拍桌跺脚地赶了出来；在秋后到收割过的地里拾粮食，又被财主诬赖为"偷了他家的谷"，遭到一顿痛打；更惨的是因为还不清财主家的债，死不着的娘被转卖到别处，死不着的爹又接着跳崖身亡，从此，无依无靠的死不着被迫当了几十年的长工……直到来了共产党和解放军，死不着才分到"三间大北房"、"五亩黑土地"，还连做梦也没有想到地娶了新媳妇。毫无疑问，死不着的痛苦遭遇是无数贫苦农民的写照，他的翻身解放则如"千年的铁树开了花"，集中地表现了新解放区的崭新气象。

《死不着》的主要艺术特色是质朴、遒劲，与此相适应，诗人在刻画那些动人的片断和细节时多半采用"赋"的表现手法，有时也用"比"，但很少用"兴"。有人以为用"赋"最易，其实不然，用"赋"而能使客观对象显形传神，不流于肤浅和空泛，格外需要长期丰富的生活积累和入木三分般的艺术功力。如写死不着到财主来喜家门前讨饭的情景："我讨到来喜家大门上，/给端出一碗稀汤汤。//怕穷人脏了他有钱的手，/离着二尺就往下扬。//热汤汤溅在我手背上，/大水泡眼看着往上长。"仅仅一个"离着二尺就往下扬"的细节，财主仗势欺贫的嘴脸和穷人走投无路的心情就刻画得细致入微，远胜过空洞浮泛的抒情和不着边际的烘托渲染。《死不着》中也有比喻，不过很少孤立地使用，而是把"比"和"赋"紧密地结合起来，或先"赋"后"比"，如"我身上瘦的露着青筋，/眼窝塌下有酒盅儿深"，或由"比"而"赋"，如"夏天晒个黑铁蛋，/冬里蹲在灶火边"，这样写的好处是收虚实结合之效，使比喻——想象的翅膀依附于特定的实体，从而加深读者对这些实体的认识。民歌常用"比兴"，张志民对此却有自己独特的见解，他认为民歌中的"兴"的用法有些固然很巧妙，但也有一些纯粹为了凑韵脚，和下文并无内容、气氛上的关联，像"羊毛长了剪子铰，/小妹为人胆子小"等民歌就是如此(见《诗缘》)。为了

实实在在地刻画贫苦农民的悲惨命运，诗人宁可从正面下硬功夫，而不求助于侧面的烘托和过多的修饰。正是诗人这种独特的艺术见解和创作实践，才使《死不着》具有质朴遒劲的艺术风格，面和同一时期李季《王贵与李香香》、阮章竞《漳河水》等其他民歌体叙事诗相区别。

《死不着》在艺术表现上还有一个显著的特点：采用主人公自诉身世的方式，凡是出现于诗中的人物事件，不是靠第三者的介绍和叙述，而是多半从死不着的眼中看出，从死不着的口中道出，处处渗透了主人公的强烈爱憎，因此不少诗行可以说既是叙事又是抒情，如写财主到死不着家中逼债不成，就狠毒地把死不着的娘转卖时的情景："立逼着把我娘卖到宋家地，半夜里赶来了黑毛驴。//我娘一见把脸搂，/鲜血成行儿往下流。//我爹在墙上撞脑袋，/我拉着驴尾巴不让走。//"亲娘呀！亲娘呀！你不能走！/你走了你儿叫谁收留？"人间惨剧，莫此为甚！"我"、"我爹"、"我娘"三人在这里都有动作，而这些动作又各如其人，不尽相同。三人中"我爹"和"我娘"明知悲剧无法挽回，欲哭无泪，欲诉难言，只有年幼的"我"还抱着一线幻想，在那里呼天抢地！读着这样浸透着人物（死不着）的血泪，由人物直接向读者自诉身世的诗行，谁不为之心酸掉泪？

《死不着》是一首民歌体叙事诗，但不是现成的民歌的采用和联缀，更不是民歌大搬家，诗人说他采用的是"体似民歌，但又不受民歌局限的写法"（《诗缘》），从此可以看出诗人的艺术追求和创新。

解放以后诗人对《死不着》作了较大的修改，增加了死不着进行反抗的内容，但从艺术风格上说，仍然保持着原稿质朴遒劲的特色。（孙光萱）

倔老婆子

张志民

那时间——
她拿棍子赶着小伙子走，
背过脸，
骂着她家大丫头：
"哪有女娃招后生？
十七大八不知羞……"

昨晚上——
她拿筷子戳着三闺女的头，
嘱咐着：

"抹抹嘴儿还不赶快走!
省得他,
在咱家门口儿干咳嗽……"

一九五九年

选自《张志民诗选》,北京出版社 1981 年版

这首诗仅有十二行,却创造了个性鲜明的人物形象,并借以反映了两个时代的不同风气和两代人物的不同思想,具有纵深的历史感。诗分两段,从分段中显示出倔老婆子的思想进步,以及从旧社会走过来的老一辈人的观念更新,进而体现出社会风气的可喜变化。

这是一首写人物的诗。由于它篇幅短小,不可能塑造人物性格的各个侧面,而只是简练传神地刻画老大娘的"倔"脾气,不求形象丰满,但求性格鲜明。让人物活起来。她始而"拿棍子赶着小伙子走",并且"骂着她家大丫头",不许她自找对象;继而她"拿筷子戳着三闺女的头",催女儿去赴"他"的约会,又赞成他们自由恋爱。老大娘前后言行判若两人,但"倔"的性格却始终如一。起初的"倔"劲,源于旧的思想,因而诗人笔带善意的嘲讽;后来的"倔"劲,则出于新的观念,因而作品满含热情的颂扬。这首诗只选择两个最能体现老大娘倔脾气的典型细节,集中笔墨,加以描绘,然后以电影"蒙太奇"的艺术手法,将两个截然不同的意象组接起来。前后出现巨大反差,今昔形成强烈对比。从老大娘对待同样事情——女儿婚姻所采取的不同态度中揭示出她的性格特征。前骂后催,行为自相矛盾,使作品富有强烈的戏剧性和幽默感,同时又真实可信,颇多生活情趣。至于老大娘怎样从落后到进步的转变过程,作品略而不写,采取大幅度的时空跳跃;读者可以由果及因,凭借想象去加以补充,进行审美再创造。

提炼口语入诗,增强了作品的表现力。通篇巧用劳动人民的口头语言,简洁,朴实,生活气息浓厚。尤其是人物对话,达到了声口相肖与以言显形的程度,确实个性化了。读者从中可以见出人物的情绪、神态、性格和形象。骂女儿"招后生","十七大八不知羞",纯为日常口语,但又经过提炼。一个"招"字,写出了老大娘的世俗偏见:在她眼里,自由恋爱就是惹是生非、不守本份。诗人的贬抑倾向亦寓于其中。催女儿"抹抹嘴儿还不赶快走!/省得他,/在咱家门口儿干咳嗽……"既提炼得纯净自然,又不失口语本色。"干咳嗽"显系约会暗号——表明"三闺女"的"他"不像"大丫头"的对象那么愣头愣脑,直闯进屋,而是只在门外咳嗽一声递个信儿,以免受到逐客令的难堪待遇。作品写得细致入微,真切自然,很有生活味儿,耐得咀嚼和品味。

(丁国成)

梦 的 自 白(原诗略) 张志民

顾名思义,《梦的自白》(载《诗刊》1986 年第 9 期)便是向他人公开自己的梦。

梦是个人的潜意识活动,不论社会发展到什么阶段,大约总属于"私有财产"。如果主人不公开它,他人便无从知晓,古往今来,不知有多少人的梦,被带进了"坟墓",而我这个"幸运儿",偏偏赶上了一个讲"透明度"的年代。时间让出一道夹缝,允许我挤进一个镜头,作一次个人内心世界的曝光。

我并不想把那些可怕的梦境留在人间。然而,它又确是一部使后人不能不正视,不能不承认,不能不接受的历史遗产,像西安的兵马俑一样,像北京的紫禁城一样,不管你把它们称作"名胜"还是叫作"罪孽"。总之是历史的写真,它们告诉人们,那么浩大的工程,只靠皇帝孤家寡人是建造不起来的,跪倒在地上的众生们,恰恰就是建造它们的奴隶。二十世纪六十年代,发生在世界东方的造神运动,并不是一本《历史的审判》就可以宣告"剧终"的。正是出于这些想法,我写了这首诗,写了这出"戏",写了产生这出戏的历史条件。我没有把自己当作"剧作家",而是作为剧中人出现在这座舞台上,如果问我的意愿,无非是本诗的题句:"为着子孙的安宁,不能不记下这段荒唐的历史。"

梦,这个字,这种手法,在文学作品中,本来是常用的,古人用之,今人用之,可以以梦喻美,也可以以梦喻恶。在历代作品中,有些因不敢直刺现实,便不得不以梦代之,而《梦的自白》这首诗却不是这样。应该说,它是梦,是真正的梦,又是真正的现实,倘若把那令人颤栗的曝光放入显影剂中,你会惊讶地发现,凝成那些诗行的,原来并不是墨水,而是血滴!

1968 年的 5 月,我作为"政治犯"被带上手铐投进监狱,关入单人牢房,在那口"水泥棺材"里过了四年的非人生活。四年,不是一个很短的时光,即便是进高等学府,念完大学的全部课程,也不过是四年时间。当然这四年不是在那里读书,而是在那里受刑。在那间闻不到半点人味的牢房里,严冬我把一张张手纸塞进囚衣御寒,酷暑我爬在铁门的缝隙间,呼吸一点新鲜的空气,以此支撑那个多病的身体,可怜的生命,我为自己顽强的生命力而感到惊讶,多难的祖先,偏是为他们的儿孙造就了一身会受罪的骨肉,我没有被整死,不仅未被整死,而且一切如故,正如我在《自赏诗·遥寄婆儿》中所写:"本性难移人依旧,千日斋饭未成佛"。

是靠了什么活下来的呢?在这里,我不能不感谢梦。

梦,是谁人都做过的,只是所梦各有不同,弗洛伊德先生为梦还写过一

部大书，叫作《梦的解析》。现在，他如还活着，也无法解析我做的这种梦。我做的是一种恶梦。常做恶梦，对常人来说，是病态的表现，而我却不把它看作是病态，恰是我的正常生活，试想：上帝如果不造梦，我们该怎么活？如果不是那许多梦，我满腹的疑团该向哪里去发问？我在梦中去寻求自我安慰、自我解脱、自我发泄，就叫它作"阿Q精神"也罢，在那种人的尊严被彻底摧毁的荒唐时代，也只能用这种方式去寻找一点精神的平衡。

就这样，我做了那些梦；就这样，我写了《梦的自白》，人们常常说：十年浩劫是"一场恶梦"。可见，那些梦也并非为我自己所独有，"文革"已过去一些年代了，人们渐渐从那场梦中醒来，但并非所有的人都醒来了，就连我自己，一位写《梦的自白》的诗人，也从不敢说到底清醒到了什么程度，而梦中的许多提问，仍在等待历史的回答。

至于这首诗的艺术结构、语言、风格，我想还是请读者朋友自己去体会吧，文无定法，诗也没有法定的格局，而且依我写诗的习惯，也不大在技巧上去作过多的推敲，比较着眼的是自然、朴实、真诚，象密友之间的倾谈一样，去掉那些应酬式的寒暄、礼节性的客套，开门见山，只讲实实在在的心里话。忌匠气、求质朴，讲实感，抒真情，在万紫千红的诗坛中，这也权且充作一种诗风吧。　　（张志民）

"人"这个字

张志民

听书法家说：
书道之深，着实莫测！
历代的权贵们
为着装点门面
都喜欢弄点文墨附庸风雅，
他们花一辈子功夫
把"功名利禄"几个字
练得龙飞凤舞，
而那个最简单的"人"字，
却大多是——
缺骨少肉，歪歪斜斜……

1986年11月

选自《诗刊》1987年第1期

诗由书法写起，借用书法家的话，谈论"书道"，所说当更具有权威性，容

易使人信服。而后再用"权贵们"的书法实践加以证明。历代的达官贵人，都喜欢舞文弄墨，有的居然也能写得龙飞凤舞，似乎已经深知书道。其实不然，因为他们往往连个"人"字都写不好："缺骨少肉，歪歪斜斜……"。"人"字，虽然笔画不多，却很难写。笔画多的字，写时可以藏拙，"人"字只有两笔，写时无笔可"藏"。要写好"人"这个字，必须笔画骨力健爽、神韵清高。写得太肥了，必然"缺骨"；写得太瘦了，必然"少肉"。只有写得肥瘦得体、有骨有肉，方能韵致可人，堪称佳品乃至妙品或神品。如果写不好笔画少的"人"字，那么，即使能够写好笔画多的"功名利禄"之类的字，也算不上真懂书道。

然而，此诗命意，显然不在于此。大谈书道，只是作品的表面含义。诗人还有更深的寓意和寄托，那就是借为书之道，来写做人之道。通过书法感受，表达自己的人生体验。这正是此诗不同凡响，令人玩味不尽之处。

中国古代诗论家强调："诗贵寄意，有言在此而意在彼者。"（沈德潜：《说诗晬语》）此诗就是采用将"愤世嫉邪意，寄在草木虫"的艺术手法，表面写书法，实际讲做人。人生世上，不是用笔墨，而是用言行，都在书写一个字——"人"，只不过有人写得好：有骨有肉，有人写得差：缺骨少肉。那些达官贵人善写"功名利禄"几个字，却不善写"人"字，那是因为他们把"一辈子功夫"都用在练写"功名利禄"上，而从不认认真真学写"人"字。这里所说，可以是实指，也可以是虚拟。诗人只是选取典型细节，借端托喻，言在于此而意寄于彼。旨在表明，"历代的权贵们""花一辈子功夫"追求个人的"功名利禄"，却毫不考虑做一个堂堂正正而非"歪歪斜斜"的人，即有益于国家、民族、人类社会的人。他们好像通晓为书之道，实际并不懂得书法；他们似乎熟谙做人之道，实际根本不会做人——一个称得上"人"的人。"人"这个字，看似简单极了，其实复杂得很。每个人都要用自己的一生来书写它。至于写得骨肉丰满，还是"缺骨少肉"，那就看各人的"一辈子功夫"用在哪里了！这就是此诗给予读者的深刻启发。

诗的寓意不是作品的外加之物；诗的寄托也不是概念的简单图解。寓意和寄托是由形象自然而然地生发出来的。"言在此"而关涉于彼，此言暗含彼意；"意在彼"而不离于此，彼意生于此言。关键在于诗人有了真情实感，确从为书之道开始，进而领悟了做人之道。（丁国成）

大渡河支流（原诗略） 玉 杲

诗人是川西芦山人，芦山靠着青衣江，青衣江是大渡河的支流。诗以《大渡河支流》（上海建文书店 1947 年版）为名，说明着诗中故事发生的地点。

诗写于1944年，共分8章、44节。从深秋壮丁们集合出发，写到第二年夏当地举行一年一度的烟会，前后大约十来个月。这正是诗中女主人公琼枝从怀胎到分娩的一段时间，也是一幕悲剧从孕育到爆发的全过程。琼枝是地主山耳的幺女儿。山耳为了缓和与乡长胡玉廷的矛盾，硬将女儿许给胡的疯儿子胡老幺。而琼枝却早已与贫苦农民的儿子然福有私情。在然福去当壮丁出发前夕，两人偷着约会，依依惜别。五个月后的正月十五，琼枝被迫嫁到了胡家，从此伤心和忧虑再也没有离开过她。在结婚不到五个月，正是夏天举行烟会的时候，然福和她生的孩子出世了。琼枝把房门紧闭，自己用口咬断脐带。孩子的哭声引来了婆婆苏妲己，她捶着板壁，大骂琼枝是娼妇。门打开后，她竟狠心地从琼枝手里一把夺过孩子，活活地把孩子摔死。琼枝怀着失子之痛被撵回娘家，又遭父亲山耳的毒打。琼枝想死，又幻想然福来救她。正当她深夜在菜园里胡思乱想的时候，被一个淫荡的笑声所惊动，循着这笑声，她发现了父亲的乱伦行径，她疯了，冲出门外，在田野上飞跑，一声声哭喊着："孩子，妈跟你死……"，人们从梦中醒来，都跟在她后面狂奔、狂喊。女儿被人们捆住送回后，山耳深恐家丑外扬，竟丧心病狂地趁女儿昏睡之际，将她活活勒死。一个年轻活泼的生命就这样悲惨地结束了。

除了琼枝，诗中还写了另外两个妇女的悲惨命运。一是琼枝的二嫂，山耳次子李光宗的妻子。她长得漂亮，性格温和柔顺，但结婚后，并没有享受到爱情的幸福，丈夫外出读书，一去不回，留下她苦守空房，并遭到公公的奸污。另一个是山耳家的女佣张嫂，也有着类似的不幸遭遇。

这三个女子，身份性格各不相同，但对人性的追求却是一致的，且都那么强烈。诗人并没有回避去写她们的性压抑与性苦闷；而是通过这些正当的人性要求受到摧残、扼杀甚至残杀，控诉了不合理的婚姻制度、陈腐的封建观念和伪善的家长式统治。诗也没有正面去写山耳如何压迫剥削农民，而是把地主宅园内部的人性与非人性的斗争突出来了，从山耳对亲生女儿及年轻媳妇的凶狠毒辣无耻的行为刻画上，完成了对其惨无人道的阶级本性的揭露。这在描写地主阶级罪恶的许多同类作品中是有其独特价值的。

诗以琼枝的悲剧为叙事主线，结构全篇；情绪结构也与之相对应，发展过程大致相同。如第一章写琼枝与然福临别约会，留下了祸根，这是故事开头，情绪是舒缓的，故而插进去然福的回忆、山耳全家的介绍、然福母亲的苦难与她的憧憬等稍离主线发展的情节。一直到第四章才又接着主线写琼枝嫁到胡家后，肚子一天比一天大，灾祸一天比一天临近，故事进一步发展，情节也渐趋紧张。因此，到第五章东窗事发，只隔了一章，用于与主线情节无关的富有川西风土人情特色的烟会的描绘，此外再没加什么情节。第六、第七两章是情节发展的高潮，婴儿被摔死、母亲被害死等一系列

揪人心肺的事情接踵发生，令人惊恐得喘不过气，情绪也达到了抑制不住的总爆发。诗人不惜重笔涂抹，推波助澜，加以渲染，使那疯子的狂呼、众人的狂奔，在读者掩卷后仍久久地萦绕于耳、惊怵于目。第八章是结尾，用众人的议论、光宗的来信说明山耳众叛亲离、孤家寡人的可悲下场，情绪也随之松弛了下来。情节的张弛缓急与情绪的起伏跌宕相应相契，达到总体叙事诗化的效果。

在叙事角度上，诗人也采取了灵活多样的方式，使之便于写景抒情。一、客观视角。大多用于社会背景、风土人情的描绘，以创造出诗的意境。如第三章第一节对川西农村苦难冬天的描写，“冬天，湄河哑了/一支古旧、苦涩的歌/唱得更低、更低——”；第五章对当地烟会与江湖迎宾会的细致描写，那赌博、抽大烟、举行江湖仪式等场面，…个个形象逼真传神、气氛浓郁生动，使人有亲临其境之感。二、主观视角。①人物视角。这是诗中用得最多的一种视角。如第四章“新妇怨”、第七章“她疯了吗?”就是从琼枝的角度写她的伤心、她的忧虑、她的幻想、她的绝望的。当她无意中探听到父亲的无耻行径时，她的愤怒与痛苦达到了精神难以支撑的顶点，我们也受到强烈的震撼。②群众视角。如第六章“街口有两个人在说话”，共六节，全是群众对话实录。通过众人的闲言碎语简约交待了琼枝被婆家撵回家的事情经过，既避免了直接叙事的啰苏麻烦，又表现了舆论的反响、群众的心态，开阔了诗中的生活面。③作者视角。即诗人面对读者直接抒情，往往发生于情节、情绪的高潮，诗人之情抑制不住，夺胸而出。如当琼枝痛不欲生，立于水井前痛哭时，诗中写：“哭吧！/把所有耻辱的眼泪/都哭出来吧！/把千年万年的悲哀/都哭出来吧！/哭吧，哭吧，哭吧！”在山耳把亲生女儿杀死时，诗人也忍不住出来呼喊：“鸡叫了，你叫晨的鸡呵！/你把这消息，带给太阳吧/带给一切有良心的人吧/——在天快亮的时候/有人杀害了/自己的女儿，更杀害了/一位年青的/慈善的母亲……”以上视角在诗中互相穿插结合，像多声部的合唱或轮流更迭的咏叹调，在浓郁的写景抒情氛围中共同完成叙事诗化的目的；并在总体上给人以多面多棱、绚丽夺目的立体感。（袁忠岳）

我是不会变心的

何 达

我是不会变心的
就是不会变！

大理石
雕成塑像；

铜
铸成钟；

而我这个人
是用忠诚制造的！

即使是破了、碎了，
我片片都是忠诚。

选自《花城》1980年第5期

这首爱情诗直抒胸臆，深情绵邈。“我是不会变心的”，首句脱口而出，斩钉截铁，分外显示了这个男子汉认真而严肃的态度。接着再重复一下“不会变”三个字，更叫人感到他思之再三，坚定不移、决不反悔的信念和决心。这个男子汉的一腔热血，满腹絮语，都包孕在“不会变”字义的意蕴之中。这两个“不会变”的重叠连用，显得纡回复沓而又执著明断，以表明爱情之心的坚贞和诚挚。

紧接着用“大理石雕成塑像”、“铜铸成钟”这两个美好的物象来进行衬托和铺垫。大理石和铜钟是两种具有自然属性的物质，象征着“我”对“你”忠诚的爱情，像大理石一样。坚实而端庄，像铜一样牢固而闪光。用它们“雕成塑像”、“铸成钟”，当然是极其贵重、富有价值的，但是它们一旦打上了别人意志的印记，就会按着一定的审美需要和功利目的，任他人雕塑或熔铸，不再是出自本性的天然物了，然而我的“不会变”的爱情之心啊，却比“塑像”更美妙迷人，比“钟”声更铿锵动人。它决不会听人支配和摆布。诗人用这两个作用于人们知觉和视觉器官的观赏物象，映衬着作用于人们精神愉悦的审美心理功能的审美意象，这个审美意象就是“用忠诚制造的人”。在这里，由于前面两个物象所感发的联想作用，“忠诚”这个本来十分抽象的概念，成了诗美特有的艺术符号。正如法国心理学家李博在《论创造性的想象》一文中指出的：“思维秩序中的创造性的想象里，根本的基础的要素，就是以类比来进行思维时功能，换句话说，就是借事物之间的、亦往往是偶然的类同关系来进行思维。”总之，通过我们感情的灌注和想象的补充，这个“忠诚”显得如此具体可感、亲切有味，仿佛它既有了大理石和铜钟的长处，又比大理石塑像和铜钟更加美好、珍贵，因为它是个人天性的自然流露，它是发自个人内心的感情波涛，容不得半点人工的雕塑和外在意志的凑合。何况塑像、铜钟虽好，一旦“破了”、“碎了”，也就完了，它们和“片片都是忠诚”的爱是不能相提并论的。诗人艾青说得好：“诗的生命在真实性成了美

的凝结，有重量和硬度的体质；无论是梦是幻想，必须是固体。”（《诗论》）这“诗美”的“固体”学，也许就是诗人在诗中建构一个多维型、多层次立体式的具有确定内涵的模糊集成体系统，可以引发读者在内心创造出一个能够凝聚丰富的复合情感的艺术审美空间。（吕美生）

纸 船 田 地

我用半张报纸，
给孩子折了只无篷的露水船；
孩子又用一根纱线，
把露水船系在窗台上面。

孩子上床时对我说，
要去接外婆到我们家来玩；
他出生以来还没见过外婆，
却把外婆深深悬念。

夜里的风把露水船带走了。
我怕孩子找不到船会泪流满脸，
他却说：“昨夜外婆已经来过，
天亮她又趁船回到了乡间……”

选自《诗刊》1957年第6期

田地写过不少儿童诗，《纸船》就是深受儿童喜爱的一首。

儿童诗看似大白话，篇幅又不长，其实并不好写。儿童好奇、好幻想，他们心中自有一个想象广阔而丰富的世界，这就要求诗人了解和熟悉儿童的要求和心理，用儿童的眼光去观察和反映生活。《纸船》所以受到儿童乃至成人的喜爱，正是因为它所反映的生活内容、所蕴含的感情色彩、所运用的文学语言具有儿童特有的情趣，易于为儿童所接受，同时，它也可以给成人以一定的启迪，让他们随着诗人的动人描画进入特殊的儿童天地。

儿童的思想感情和成人不同，往往带有幻想和浪漫主义色彩。如果说《纸船》的第一节写的是成人和孩子共同创作的话，那么第二节起，诗人的着眼点就落到了成人和孩子的思想感情的差异上。我“折”纸船不过想让孩子玩玩而已，而孩子却想到了另一世界，“要去接外婆到我们家来玩”。由于两

人对生活的观察感受不同，想法也就有了差异。接着情况发生了变化，“夜里的风把露水船带走了”，“我”算是很体贴孩子的了，一般人也许会掉头不顾，忙于去干大人要干的事，我则不然，心中老是担心孩子找不到船会不会泪流满脸，看来，“我”算得上是体贴孩子的了，然而，出乎“我”的意料，孩子非但没哭，反而高兴地说“昨夜外婆已经来过，天亮她又趁船回到了乡间”，这是一个多么有趣的转折，多么富有浪漫色彩的插曲，它进一步揭示了“我”和孩子在情感上存在着差距。这情感差距的描写是符合人物的年龄、性格和心理的，它突出了天真活泼的儿童情趣，也构成了诗歌喜剧性的情节，具有较强的吸引力。

《纸船》充分揭示了儿童心灵的美和想象、幻想的美，人长大了不可能再回到童年时代，但儿时纯真、美好的感情却深深地留在诗人的记忆之中。一只纸船，普普通通，在孩子的心目中却有着神奇的作用。不是有“摇啊摇，摇到外婆桥”的儿歌吗？孩子由船想到外婆，自然熨贴，合乎情理。没见过外婆却把外婆深深想念，更是强化了孩子纯洁、美好的心灵。孩子说的第二句话是出人意外的，但当我们将这句充满美好想象的话与第一句话联系起来思考时，就又感到在人意中了，因为孩子的第一句话为第二句话作了铺垫。这两句动听而又感人的话语体现了一种淳朴的美、纯洁的美，体现了一种正确的人际关系的美。　　（陆惠芳）

漳　河　水（原诗略）　　阮章竞

《漳河水》（新华书店1950年版）是一首民歌体长篇叙事诗，当年与李季的《王贵与李香香》齐名。它们共同标志着四十年代后半期解放区叙事诗创作的繁荣和成就，并体现着彼时彼地新诗风格的特点。

《漳河水》是在毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》影响下产生的。具体到新诗创作而言，《讲话》的影响表现在两个方面。其一，深入工农兵、表现工农兵生活和斗争的号召，使诗人们重视叙事诗甚于抒情诗。因为，塑造人物、展开情节的叙事诗无疑比以个体情感为特征的抒情诗更有利于反映客观的社会生活和工农兵的劳动与斗争。其二，提倡为工农兵所喜闻乐见的艺术形式，必然会使文艺工作者走上“民间文学化”的道路，学习民歌、挪用民歌体一时成为时尚的诗风。阮章竞在这首诗《小序》里曾说：“自听了歌声（笔者注，即诗人回太行山区听妇女生产互助组唱的歌）以后，萦绕脑中。找人口述，录下些片断的歌儿，自己又摹仿着编了些，组织成现在的样子。”他的实录加摹仿的创作过程，以及作品民歌叙事体的特点，正是《讲话》对这首诗的产生所发生的影响。对此，我们在赏析这首诗时应当首先予以注意。

这首诗表现了解放区农村青年妇女的命运和心态。作品塑造了三个个

性鲜明的妇女形象：荷荷聪明开朗、大胆泼辣、勇于斗争；苓苓质朴、憨厚、热情；紫金英善良、软弱、忧郁。她们都有过嫁个"如意郎"的美好愿望，但在封建包办婚姻下，"断线的风筝女儿命，/事事都由爹娘定。"荷荷配了个封建富农，受尽婆婆、小姑和丈夫的欺压；苓苓许给了粗暴蛮横的"狠心郎"，挨打受骂成了家常便饭；紫金英则嫁与"痨病汉"，过门半年便当了寡妇。漳河地区的解放给她们带来了新生。荷荷离婚后按新的道德标准找到了心爱的对象，并成了妇女解放的带头人；苓苓制服了丈夫的"大男子主义"，取得了平等的家庭地位；紫金英摆脱了不正经男人的纠缠，踏上了自食其力的崭新生活道路。通过她们命运的前后对比和转折，作品批判了旧社会和封建意识，歌颂了新社会和新风尚。妇女解放是整个社会解放程度的标志，而妇女解放又必须凭藉自身思想上的觉醒、经济上的独立和政治上的斗争才能得以实现，这亦是作品所表现的一个重要题旨。

为了表现上述叙事主题，诗人调动了各种艺术手段，使作品具有鲜明的风格和特征。首先，作品结构上严谨新颖。全诗分三部，每一部都以谣曲开头，如漳河小曲、自由歌、漳水谣，然后转入叙事；而且每部皆以"漳河水，九十九道湾"起首。这种对应性加强了长诗内在的和谐和统一，并在整体上给人整齐和匀称感。内容上，第一部《往日》与第二部《解放》恰成显著对照，从而有力地显示新旧社会两重天的主题；第三部《长青树》则通过封建意识浓厚的张老嫂低头哑口和"二老怪"的思想转变，进一步深化了妇女冲破牢笼、自由解放的主题。三部曲之间层层推进，紧密联系。结构的新颖还表现在描绘三个妇女过去的不幸遭遇上，诗人没有分别交代，而是让她们回娘家时聚在一起，各自吐露悲苦和心声，这样不仅避免了结构上的分散，而且还自然地形成对照。其次，将写景、抒情和叙事诸种手法熔为一炉，体现了叙事诗的特点和长处。每部开首的谣曲都写得情景交融，既描写出漳河地区的景物特征，又灌注着统领这一部分的情感基调，有的还抒写出当时的时代背景和重大事件。谣曲之后，诗人又转入叙事，叙事部分同样将情、景、事紧密结合。如苓苓、荷荷、紫金英诉说自己的不幸时，诗人都综合运用写景，抒情和叙事的艺术手法。"桃花坞，杨柳树，/北岸石坞夜半哭！河底不平掀起浪，/苓苓揭开冤家账。"这里，寓情感于景物，以景物烘托事件，而事件又渗透着情感，三者水乳交融，契合为一体。当然，全诗贯穿的谣曲与叙事部分的结合，更从整体结构上体现了这一特点。再次，注重于通过人物鲜活的语言，塑造栩栩如生的人物性格，刻画精细入微的人物心理。如荷荷说："马骡锅，骆驼背，/塌鼻子吊个没牙嘴！/……'老婆是墙上一层泥，/你要死了我再娶！'/放你娘狗屁！"大胆泼辣、富于斗争精神的个性跃然纸上。紫金英说："看尽花开看花落，/熬月到五更炕头坐，/风寒棉被薄！/灰溜溜的心儿没处搁，/水裙懒去绣花朵，/无心描眉额！"孤寂辛酸、悲苦无望的寡妇心态得到

了淋漓尽致的展现。人物语言既要符合身份又要具有诗味和诗句的形式，既要体现交代、推进情节的叙事性又要有利于作为诗歌特征的抒情性；既要简炼地投射出性格又要细腻地传递出心理活动；这一身数任正是叙事诗写好人物语言之难处，然而也正是《漳河水》的成功之处。

再从民歌体的角度看。民歌是诗歌发展最早的源头。自从人类社会出现了脑力劳动与体力劳动的分工之后，才出现了专门的诗人，才有了民间创作的诗歌与文人创作的诗歌的区别。然而，中国古代的许多大诗人，如杜甫、白居易，都曾自觉地从民歌中吸取艺术营养。民歌一般都具有语言质朴自然、宜于歌唱的特点。在采风、实录和模仿民歌基础上创作的《漳河水》，这方面的特色表现得十分显著。作品的语言句式大多来自民间口语，如"抓心丹"、"如意郎"、"好到头"，都是漳河地区的土语，是对理想爱人的昵称。"漳河水，水流长，/漳河边上有三个姑娘：/一个荷荷一个苓苓，/一个名叫紫金英。"故事开头就是这样朴实无华、如同口出的叙述语言，毫无雕琢和修饰，却有一股民歌清新的风味。虽然不免粗糙和大白话，然而却又透出一种来自生活的原生美。美是多种多样的：有精致的美，也有粗糙的美；有文雅的美，也有质朴的美；有高于生活的美，也有生活原生态的美。民歌的美主要就在于后者。同时，《漳河水》注重押韵，声调铿锵，不仅琅琅上口，而且便于歌唱。歌唱是民歌主要的传播方式，只有小曲好唱，才会口口相传。据诗人自述："这篇东西，是由当地许多民间歌谣凑成的。"他追求的不是说，不是念，而是唱；不是在文人和艺术圈子里流行，而是在民间和大众中受到欢迎和喜爱。即使在不识字的人中，也能理解和传唱开来。

民歌最常用的艺术手法是比兴。《漳河水》大量地运用民歌惯用的比兴手法，加强了作品的艺术形象性和民歌风味。如"断线风筝女儿命，/事事都由爹娘定"，"水流赶扶没根梢，/带犊孩儿是路边草"，都是比兴的运用。以断线风筝比喻女儿命，以水流赶扶比喻没爹的孩子，而且都是先说具体的形象事物，然后再引发人生的感叹。

本诗的另一艺术特点是将民歌风味与古典诗词韵味相结合，使作品既通俗流畅，又富于意境；既质朴自然，又精炼含蓄。诗人一方面致力于借鉴太行山区民歌，另一方面又努力从古典诗歌中吸取养料。长诗的开头："漳河水，九十九道湾，/层层树，重重山，/层层绿树重重雾，/重重高山云断路。"犹如一幅清丽的水墨画。语言纯朴，句式平直，体现了民歌的特征；然而婉转缠绵，诗情画意，又颇具古诗风味。这种民歌加古典诗词的艺术方法，曾经被认为是新诗发展的方向。在今天看来，自然不免失之于简单和狭隘。但作为新诗创作多元化倾向的一种，还是有它存在的理由和价值的。

（方克强）

风　沙

阮章竞

天，一片昏昏黄黄，
风，像黄河的浊浪。
刚才还是万里无云，
转眼变成天地无光。

两三步之外，
看不见人影。
沙子钻进牙床，
尘土迷住眼睛。

卡车拚命地响着喇叭，
在黄风阵里寻找方向；
失掉光亮的两只大灯，
像泡在浓茶里的蛋黄。

这风沙称王称霸的世界，
就是我们黄金不换的地方。
我们要像抖净床单一样，
把这整天风砂倒进海洋！

天地，分不出来，
颜色，分不出来，
只有从人的眼睛和牙齿，
才能看见白色的光彩。

饭堂像盖在黄河水底，
火炉不发热，空气全是泥。
白米饭蒙着层黄粉，

不是肉末而是沙子。

不要怨天怨地皱眉头，
拿出今天人的本事：
把万古荒凉和风沙，
嚼烂在我们的嘴里！

明天吐还它一个泥团，
捏出一个叫人眼红的，
洁白干净没有风沙的，
万紫千红的钢铁城市。

一九五七年一月三十日

选自《阮章竞诗选》，人民文学出版社1985年版

阮章竞以豪放的诗风，苍莽雄浑的笔调，在我国第一个五年计划建设期间，写下《新塞外行》和《乌兰察布》等组诗，反映了塞外的风光和建设成就，赞颂了五十年代新中国的创业者们的英雄气概和崇高品格。作者着意取法"古风"，在诗歌形象上大量运用盛唐边塞诗对塞外荒凉广漠的描写，来为今日的变化作对比和衬托。《风沙》便是其中较有影响的一首。

诗的开始，作者抓住塞外"风沙"形象，运用写实手法，重墨浓涂，极力渲染，生动、真实地描写出塞外荒凉广漠的恶劣环境。诗用"天，一片昏昏黄黄"、"天地，分不出来"、"颜色，分不出来"描绘出一个风势巨大，黄沙飞扬的"称王称霸的"风沙世界，从而反衬出塞外工人创业的艰辛——"沙子钻进牙床，尘土迷住眼睛"，"白米饭蒙着层黄粉，不是肉末而是沙子"。并为展现创业者的精神风貌作了铺垫。

从外观环境大处着手，进而转换到创业者具体细节描写，表现出大自然环境与人的矛盾冲突，由物及人，进一步烘托出"我们"的豪情壮志，具有一种雄浑粗犷的艺术美。

精彩的比喻，奇特的想象，使诗歌洋溢着浓烈的抒情气氛，进一步加深读者的印象。诗中用"黄河浊浪"比喻风沙巨大；用"泡在浓茶里的蛋黄"比喻因风沙而失掉光亮的卡车大灯；用"我们要像抖净床单一样，把这整天风砂倒进海洋"的驰骋想象，表现创业者们气吞山河的英雄气概；用"把万古荒凉和风沙，嚼烂在我们的嘴里！明天吐还它一个泥团"，捏出一个"洁白干净没有风沙的，万紫千红的钢铁城市"的奇特想象，以及诙谐风趣的语言，歌颂创业者们的战天斗地的大无畏精神。

诗歌运用现实主义和浪漫主义相结合的创作方法，把对现实的真实描写同革命理想的抒发融汇凝聚在诗中，具体的写实与浪漫的夸张相交织，使诗具有深邃感人的艺术力量。同时，诗人注意到向古典诗词的意象学习，脱胎而成新的意象。如"明天吐还它一个泥团，捏出一个叫人眼红的"钢铁城市，就是从明代民歌的《汴省时曲·锁南枝》中"和块黄泥儿捏咱两个。捏一个儿你，捏一个儿我，将泥人儿摔破，着水儿重和过，再捏一个你，再捏一个我"演化而来，并赋予新意，具有强烈的时代气息。因此，可以说《风沙》是中国人民艰苦创业伟大精神的形象化的诗篇。（冉启兰）

故 乡

戈壁舟

故乡是美丽的，
从前我是那样厌恶你，
你像一颗明珠，
深深埋在污泥里。
我在你的怀里生长，
没有丝毫自由呼吸。

我毅然地离开你，
去迎接狂风暴雨，
在多少次生死关头，
也决不回头迟疑。
现在你像一朵鲜花，
在朝霞中那样美丽，
现在我回来了，
我回来了，
展开披满阳光的羽翼。

山是那样青，
水是那样绿，
城市是那样灿烂，
陌路人都成兄弟。

我像一个初恋者，
沉醉地投入你的怀里。

现在我才明白，
我从来没有离开过你；
过去的厌恶，
正是太过于爱你……

1956 年 7 月 20 日赴北京途中
选自《我迎着阳光》，人民文学出版社 1959 年版

诗人的故乡是四川成都。成都地方古称华阳国，后世称为益州，称为蜀郡。其地有峨峨山水、锦官故城，物阜人丰，遐尔闻名。所谓"扬一益二"，所谓"天府之国"，都是指它的山川美好、物产丰富而言。有这样一个故乡，似乎值得夸耀。但是，天府之国的四川，在黑暗的年代，却只是地主和军阀的天堂，对穷人老百姓来说，只是一座牢狱。诗人于抗日战争爆发前夕，怀着对家乡的爱，对现实的恨，决然地离开故乡出走，去参加革命。本诗一开始就脱口而出："故乡是美丽的，从前我是那样厌恶你"，说的就是当年他离家出走时的那种爱恨交织的感情。这首诗是 1956 年，诗人在宝成路工地深入生活，经成都赴北京途中所作。诗作所抒写的，当然是对家乡的热爱，对家乡的新生的庆幸，"厌恶"云云，"污泥"云云，都不过是表现方法上的一种垫衬而已。诗的结尾又写道："过去的厌恶，正是太过于爱你……"可见作者采用这种首尾照应的垫衬手法的艺术匠心。

诗人在赞颂家乡时，使用了贴切的比喻。第一节"你像一颗明珠"，第二节"你像一朵鲜花"，"明珠"、"鲜花"都被时间环境所限定：明珠沉埋于污泥，鲜花擢秀于朝霞，不可移易；如果翻转过来，不仅不成义理，而且也无法修辞了。

诗人在抒发乡恋之情时，并没有局限于一己的眷恋之情，而是推己以及人。第三节"山是那样青，水是那样绿，城市是那样灿烂，陌路人都成兄弟"，陌路兄弟是个点眼句子，形成了很高的境界。不然，山自青，水自绿，你自初恋，你自沉醉，与我外乡人何干？

本诗在章法组织上还有一个特点，就是押韵匀整，音调谐美。本诗各节，两句一押，用韵匀整而绵密，吟诵起来，抑扬缠绵，低回多情。

家乡念，故园情，这题材不知被古今中外的作家、诗人写过了多少遍！父母之旧邦，桑梓之所在，水土之所长养，风俗之所熏陶，其所系念于人情者，必至深至切。因而，热爱故园，眷恋乡土，也就成为人类共同的至善至美的

感情。这种至善至美的感情，一旦形之于作家、诗人的笔下，无不真性流露，感情激越，很少有枯槁贫瘠之作。然而，当着人们的乡恋之情是与一种动荡和变故相关联，是以一种不得已的忧时伤乱、去国怀乡的情况为背景时，乡情就会有一种特殊的含意，热爱家乡、眷恋乡土的纯真之情就会升华为挚热的爱国、爱人民的高尚思想。谁不热爱家乡，谁就不会爱祖国。我们读这首《故乡》，难道不是就有这样亲切的感受吗？ (韩小默)

雨天的信(选一首)

杨 山

听雨在巴山的楼头
雨点儿敲开了记忆的门扉
我想起我们在那小小的屋里
雨点儿和油墨香将两颗心沁醉

我们不时地望着窗外
一朵乌云在江上低低的飞
而我们不给秋天一声叹息
心中装有个偌大花园盛开玫瑰

我们刻着蜡纸刻着愤怒的惊叹号
要给予贫困者重重的一锤
我们轻轻哼着曲儿，哼着
曲子里有着太阳的光辉

几十年过去了，雨点儿将青鬓染白
你可曾斜倚楼头将昔日情景回味
雨天，我多想你打着伞前来并肩倾吐
倾吐寻梦者风中雨中寻梦的故事……

然后，相互微微的一笑
久久看那窗外两只布谷在春雨中飞

选自《寻梦者的歌》，重庆出版社1983年版

情感与形象是诗的两大要素，所谓"情动于中而形于言"就是指此而言。诗的不同抒情方式，实质上就是情感与形象的不同关系。赋，作为抒情方式，其特点就是直接性。它"铺采摛文"，或直接叙事描状，或直接言志抒情。在作为抒情方式的赋中，常常离不开作为艺术手法的比兴，如同作为抒情方式的比兴中也常常离不开作为艺术手法的赋一样。《雨天的信》这组诗就是直接叙事描状的"赋"。

这里选的是其中的第二首。在这首诗中，诗人并不隐藏起来，而是站在读者面前歌唱。诗人对"寻梦者风中雨中寻梦的故事"的回味，对"整整寻觅了三十五年"的友人的思念，一切的一切，都化为缠绵的雨珠。雨珠，就是《雨天的信》主要的诗歌形象。诗人选择昔日生活中最富情感浓度的物象，但不是借端托寓，而是直接铺陈其事。昔日，诗人曾在雨中和友人一起刻写传单，"刻着蜡纸刻着愤怒的惊叹号"。今天，几十年后的今天，"听雨在巴山的楼头/雨点儿敲开了记忆的门扉"。雨珠，把今天和昨天联系起来了；雨珠，把诗人和友人联系起来了；雨珠，把诗人的老年时代和青春岁月联系起来了。诗人的强烈情感虽然"动于中"，但在"形于言"时却让情感的锋芒稍稍后退一步，给技巧以有所作为的机会，雨珠的选择就达到了诗人的强烈情感在直接奔泻中的含蓄化和内在化。从形状着眼——雨珠是连绵不断的，正与缠绵的情思相和谐；从色泽着眼——雨珠是明亮的，正像诗人和友人的心；从声音着眼——雨珠落地的节奏，正是一曲思念的歌的节奏。于是，雨珠就有着饱满的诗情。于是，诗人的直接抒情就直而不白，抒而不空。加之诗篇从视觉上和听觉上造成的节奏感，给缠绵的诗情增添了一唱三叹的韵味。

《雨天的信》实际是过去时代的寻梦的颂歌。既可作友谊礼赞来读，亦可作革命礼赞来读。而这个颂歌是由雨珠——昨天——友人——斗争——今天——雨珠的往复回旋的抒情逻辑谱写的。雨珠，是关键的落墨处，是诗情寄丰富于单纯的着力处，是直接铺陈其事的工巧之所在。虽然青鬓已白，虽然脚步蹒跚，只要胸中有这晶亮的雨珠，青春就会永驻。　　（吕　进）

回　延　安

贺敬之

一

心口呀莫要这么厉害地跳，
灰尘呀莫把我眼睛挡住了……

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。

千声万声呼唤你，
——母亲延安就在这里！

杜甫川唱来柳林铺笑，
红旗飘飘把手招。

白羊肚手巾红腰带，
亲人们迎过延河来。

满心话登时说不出来，
一头扑在亲人怀……

二

……二十里铺送过柳林铺迎，
分别十年又回家中。

树梢树枝树根根，
亲山亲水有亲人。

羊羔羔吃奶眼望着妈，
小米饭养活我长大。

东山的糜子西山的谷，
肩膀上的红旗手中的书。

手把手儿教会了我，
母亲打发我们过黄河。

革命的道路千万里，
天南海北想着你……

三

米酒油馍木炭火，
团团围定炕上坐。

满窑里围得不透风，
脑畔上还响着脚步声。

老爷爷进门气喘得紧：
“我梦见鸡毛信来——可真见亲人……”

亲人见了亲人面，
欢喜的眼泪眼眶里转。

保卫延安你们费了心，
白头发添了几根根。

团支书又领进社主任，
当年的放羊娃如今长成人。

白生生的窗纸红窗花，
娃娃们争抢来把手拉。

一口口的米酒千万句话，
长江大河起浪花。

十年来革命大发展，
说不尽这三千六百天……

四

千万条腿来千万只眼，
也不够我走来也不够我看！

头顶着蓝天大明镜，
延安城照在我心中：

一条条街道宽又平，
一座座楼房披彩虹；

一盏盏电灯亮又明，
一排排绿树迎春风……

对照过去我认不出了你，
母亲延安换新衣。

五

杨家岭的红旗呵高高的飘，
革命万里起高潮！

宝塔山下留脚印，
毛主席登上了天安门！

枣园的灯光照人心，
延河滚滚喊"前进"！

赤卫军……青年团……红领巾，
走着咱英雄儿辈辈人……

社会主义路上大踏步走，

光荣的延河还要在前头!

身长翅膀吧脚生云,
再回延安看母亲!

1956年3月9日,延安

《延河》1956年第6期

这首诗表现了诗人思念"母亲"——延安的一片赤子之心。

全诗共分五个部分。前三个部分最为精彩。第一部分写诗人阔别延安十年,一旦重新投入母亲怀抱时的兴奋和喜悦之情,诗人一上来就直抒胸臆:"心口呀莫要这么厉害地跳,/灰尘呀莫把我眼睛挡住了……"用上两个"呀"字,声调稍作停顿,语气开始转换——由一般的叙述语气转变为感叹语气,加上两个"莫"字,感情更见委婉,诗人那种既迫不及待又小心翼翼的内心活动由此表现无遗。如果说这第一节所写的尚属拭目远望时的所思所想,那么第二节所表现的就是诗人抵达延安时的所作所为:"手抓黄土我不放,/紧紧儿贴在心窝上。"前人在形容感情的逐渐强化时爱说:"言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足故永歌之,永歌之不足,不知手之舞之、足之蹈之也"(《诗大序》),诗人此刻"手抓黄土"的急骤的形体动作,恐怕比嗟叹永歌、手舞足蹈更为强烈,确是远方归来的人一旦重新踏上故土以后才会有的特定表现,能够迅速地引导读者进入诗人所描述的情景之中。不过,当读者刚闻到诗中散发出来的延安"黄土"的气息,诗人却欲纵故收,偏偏抽出笔来作了一番回溯和补叙:"……几回回梦里回延安,/双手搂定宝塔山。""宝塔山"是延安的象征,梦中搂定"宝塔山",是唯恐它跑了,飞了,这既是梦境的真实写照,也是孩子对母亲的真情表现。底下呢?梦境未断,夙愿已偿,诗人又即刻刹住,将读者的视线迅速拉回到现实:"千声万声呼唤你,/——母亲延安就在这里!"诗作开头这四节,内心活动和形体动作先后出现,往昔的梦境和当前的现实急剧转换,显得摇曳多姿,形神俱备。

从第二部分开始,感情的潮水渐趋平稳,开始向各个方位延伸。诗人十六岁那年冲破封锁线到达延安,在那里入了党,进了"鲁艺",写过诗,编过歌剧《白毛女》……倘要一一道出,实在太费笔墨,诗人没有这样做,他采用赋比兼用的手法,选取了当年若干典型的生活情景,如:"东山的糜子西山的谷,/肩膀上的红旗手中的书",——这是赋的写法。由东而西的地域一旦点明,诗人和战友们在延安各地参加大生产的热烈场面立刻如在眼前;肩上、手中一旦展现,诗人和战友们既有政治理想又重业务学习的风貌立刻跃然纸上。"树梢树枝树根根,/亲山亲水有亲人。"——这是比的运用。前句叠用"树"字,后句叠用"亲"字,既是整齐的对仗,又是巧妙的比喻,用来作喻的

纯粹是眼前景，仿佛极其普通，而所抒发的却是极其宝贵和难得的亲人情谊。再如“手把手儿教会了我，/母亲打发我们过黄河”，把党对革命战士的长期培养和亲自派遣（抗战胜利以后，贺敬之作为华北文艺工作团成员越过黄河，到达张家口）这种原本极其丰富复杂因而也很难表现的事件刻划得如此鲜明单纯，亲切感人，确是体现了诗人高超的艺术功力。

如果说第二部分是对以往各种场景的“面”的铺叙，那么，第三部分就是对老少三辈团聚的“点”的刻划。这里有气喘吁吁地跑进门来的老爷爷，有从当年的放羊娃成长起来的“社主任”，有毫不羞涩、争着把手拉的娃娃们，诗人在分别描写他们的面容身影的同时，又有总的概括的形容：“亲人见了亲人面，/欢喜的眼泪眼眶里转。”“一口口的米酒千万句话，/长江大河起浪花。”这样有分有合，既有人物描写，又有气氛渲染，就把一场老少三辈的团聚写得绘声绘色，活龙活现，透露出令人心醉的情谊和温暖。第四部分描写延安新貌，第五部分展望美好明天，这两部分也有一些佳句令人过目难忘。

总起来说，流淌于全诗的“赤子”之情，分布于各节的有血有肉的切身感受，对劳动人民喜闻乐见的比兴手法的创造性运用，加上诗人特意择取的陕北“信天游”的艺术形式，所有这一切的有机结合，使得《回延安》既单纯又丰满，既通俗易懂又耐人咀嚼，进而闪发出耀眼的色泽和光彩。 〔孙光萱〕

三门峡——梳妆台①

贺敬之

望三门，三门开：
“黄河之水天上来！”
神门险，鬼门窄，
人门以上百丈崖。
黄水劈门千声雷，
狂风万里走东海。

望三门，三门开：
黄河东去不回来。
昆仑山高邙山矮，
禹王马蹄长青苔②。
马去“门”开不见家，
门旁空留“梳妆台”。

梳妆台呵，千万载，
梳妆台上何人在？
乌云遮明镜，
黄水吞金钗。
但见那：辈辈艄公洒泪去，
却不见：黄河女儿梳妆来。

梳妆来呵，梳妆来！
——黄河女儿头发白。
挽断"白发三千丈"，
愁杀黄河万年灾！
登三门，向东海：
问我青春何时来?!

何时来呵，何时来？……
——盘古生我新一代！
举红旗，天地开，
史书万卷脚下踩。
大笔大字写新篇，
社会主义——我们来！

我们来呵，我们来，
昆仑山惊邙山呆：
展我治黄万里图，
先扎黄河腰中带——
神门平，鬼门削，
人门三声化尘埃！

望三门，门不在，
明日要看水闸开。
责令李白改诗句：

"黄河之水'手中'来!"
银河星光落天下,
清水清风走东海。

走东海,去又来,
讨回黄河万年债!
黄河女儿容颜改,
为你重整梳妆台。
青天悬明镜,
湖水映光彩——
黄河女儿梳妆来!

梳妆来呵,梳妆来!
百花任你戴,
春光任你采,
万里锦绣任你裁!
三门闸工正年少,
幸福闸门为你开。
并肩挽手唱高歌呵,
无限青春向未来!

一九五八年三月
选自《诗刊》1958年第5期

这首诗是《三门峡歌》中的第一首。从情感的整个流程看,全诗可划分为三段。前五节为第一段,写黄河苦难的昨天。诗一开篇,便直写望三门,借用一句李白的诗"黄河之水天上来",极力渲染黄河之水来势凶猛,浩荡无涯。接着写三门峡的情形:"神门险,鬼门窄,/人门以上百丈崖。"而在这险峻的三门峡,黄水劈门,狂风肆虐,只留下空荡荡的"梳妆台",而不见黄河女儿"梳妆来"。诗人还面对三门峡汹涌的黄水,在更为广阔的时空里透视黄水造成的灾难:"辈辈躬公洒泪去","愁杀黄河万年灾",从而引出黄河女儿焦灼的呼问:"青春何时来?"由望到问,从现状到历史地展示了黄河过去苦难的岁月。五、六两节是情感流程的第二段,写治理三门峡的壮举。诗人的情思来了一个陡然的急转,由前面写黄河转到写一代新人,写他们以重整乾

坤之壮志，以移山填海之伟力，揭开了治理黄河之宏图。“神门平，鬼门削，/人门三声化尘埃！”这短促而极富力度的诗句，不仅十分形象地表现了亿万人民治理三门峡时那种气吞山河的气概和惊天动地的场面，而且也传神地表现出治理三门峡工程所取得的奇迹般的进展。如果说前一流程是对黄水酿灾的悲凉慨叹，那么这一流程则是对人民征服黄水的热烈讴歌。前者是蓄势，后者是急转，两相对比，使诗情跌宕起伏，摇曳生姿。而诗的最后三节则是情感流程的第三段，写黄河美好的明天。诗人的情思由第二阶段的写人，再回转到写黄河。不过这次写的却是理想中的境界，是对黄河美好明天的憧憬与展望。在这个境界里，人们喝令李白改诗句：“黄河之水‘手中’来！”这一绝妙的改动，注入了崭新的时代精神，是诗人对劳动者巨大创造力的肯定与礼赞。“银河星光落九天，/清水清风走东海。”诗人描绘了一幅壮阔而又美丽的远景，这个令人心驰神往的远景，鼓舞人们去为之奋战，去“讨回黄河万年债！”让黄河女儿重返梳妆台。全诗就这样在极短的流程中，把汹涌的情思表现得一波三折，酣畅淋漓地抒写了黄河的昨天、今天与明天。诗的情感流程虽然跌宕多姿，但又明显地呈现出逐程升级的趋势，一程一种境界，一程比一程夺人心魄，一程比一程令人流连忘返，从而艺术地完成了诗意的创造，纵情讴歌了人类改造自然、征服自然、变害为利、化祸为福的宏伟理想和神奇力量。

在这首诗中，诗人将充沛的革命激情与浪漫主义的表现手法结合起来，展开了想象的翅膀，以“黄河女儿”这一拟人化的形象为线索，贯穿全诗。通过写黄河女儿被乌云遮暗了明镜，被黄水吞噬了金钗，还想象她“挽断‘白发三千丈’”，无限凄苦地站在三门峡口，向着茫茫东海，追问“青春何时来”，这就间接而又形象地写出了黄河昨天的苦难。写治黄英雄们开始治理黄河时，诗人又想象着他们是应着黄河女儿的召唤而来，想象着他们的首举便是“先扎黄河腰中带”，这就巧妙而又生动地写出了治黄英雄们对黄河女儿所倾注的无限深情，也十分简洁地表现了治理三门峡工程的重要性和迫切性，增强了诗的艺术感染力。至于写黄河的未来，诗人更是频频挥动他那如画的彩笔，绘出一幅黄河女儿梳妆图，不仅把读者带进了一种辽阔、清澄、恬静而又优美的境界，而且也凝炼含蓄地表现了黄河治理好后，必将大大地造福于祖国造福于人民。整首诗处处围绕“黄河女儿”这一形象为构思的线索，一步步拓展诗人的情思，把黄河的昨天、现在与未来都紧紧地串接在一起，使这首诗呈现出结构紧凑、布局精巧的艺术特点。诗的节与节之间，又环环相扣，首尾呼应，取得了回环往复，一唱三叹的抒情效果，从而在简短而又大跨度跳跃的诗行中，包孕了丰富深广的内容。　　（姚国建）

〔作者原注〕　①三门峡下不远，有巨岩，如梳妆台状，故名“梳妆台”。②三门之一“鬼门”岩上，有石坑，状如马蹄印，相传为大禹跃马遗迹。

桂林山水歌

贺敬之

云中的神呵，雾中的仙，
神姿仙态桂林的山！

情一样深呵，梦一样美，
如情似梦漓江的水！

水几重呵，山几重？
水绕山环桂林城……

是山城呵，是水城？
都在青山绿水中……

呵！此山此水入胸怀，
此时此身何处来？

……黄河的浪涛塞外的风，
此来关山千万重。

马鞍上梦见沙盘上画：
“桂林山水甲天下”……

呵！是梦境呵，是仙境？
此时身在独秀峰[1]！

心是醉呵，还是醒？
水迎山接入画屏！

画中画——漓江照我身千影，

歌中歌——山山应我响回声……

招手相问老人山②，
云罩江山几万年？

——伏波山下还珠洞③，
宝珠久等叩门声……

鸡笼山④一唱屏风⑤开，
绿水白帆红旗来！

大地的愁容春雨洗，
请看穿山⑥明镜里——

呵！桂林的山来漓江的水——
祖国的笑容这样美！

桂林山水入胸襟，
此景此情战士的心——

是诗情呵，是爱情，
都在漓江春水中！

三花酒⑦搀一分漓江水，
祖国呵，对你的爱情百年醉……

江山多娇人多情，
使我白发永不生！

对此江山人自豪，
使我青春永不老！

七星岩⑧去赴神仙会，
招呼刘三姐呵打从天上回……

人间天上大路开，
要唱新歌随我来！

三姐的山歌十万八千箩，
战士呵，指点江山唱祖国……

红旗万梭织锦绣，
海北天南一望收！

塞外的风砂呵黄河的浪，
春光万里到故乡。

红旗下：少年英雄遍地生——
望不尽：千姿百态"独秀峰"！

——意满怀呵，才满胸，
恰似漓江春水浓！

呵！ 汗雨挥洒彩笔画——
桂林山水——满天下！……

1959 年 7 月旧稿
1961 年 8 月整理于北戴河
《人民文学》1961 年第 10 期

在写桂林山水的诗篇中，最为人称诵的是唐代韩愈《送桂州严大夫》中的名句："江作青罗带，山如碧玉簪。"韩愈用青罗带来形容漓江的水，用碧玉簪来形容桂林的山，两件妇女的饰物，写尽了桂林山水柔美的风情。那么，在这样的诗句面前，对于桂林山水的描写，是否到了极限了？有哪一位诗人

能够超越它？的确，历史上有的名篇后人可能是无法超越的。但文学对于客观事物的描绘却不会有限。有才能的诗人、文学家，总是在前人没有涉及的领域发掘出新的美。贺敬之的《桂林山水歌》不拘泥于以实比实，而是以虚喻实。桂林的山，不再是妇女发间俏丽的碧玉簪，而变成了云中的神、雾中的仙；漓江的水，不再是妇女腰间柔软飘拂的青罗裙，而变成了深的情、美的梦。神仙是谁都没有见过的。但是云雾之中影影绰绰出现的仙女的形象，能够唤起人们捉摸不定的那种美感是什么样，梦又是什么样，它也是不确定的。悠悠流过的绿透绿透的漓江水，留给人们的印象是难以具体描述的。青罗带也只能传达出它的美感的一部分。任何的比喻在客观事物丰富的美面前，都会失去魅力，何况神奇而迷人的漓江水？贺敬之抛弃了习见的方式，他让我们看到的不是漓江水的具体的样子，而是让我们去想象那最深沉的情爱和最美丽的梦境，神仙有多么优美的姿态，桂林的山就有多么优美的姿态；情爱和梦境有多么深沉多么美好，漓江的水就有多么深沉多么美好。构成诗歌形象的主要方法是想象，想象的方式是诗歌对事物的再创造的方式。在一定的时候，诉诸想象比如实描绘更易于奏效。

神姿仙态，如情似梦，桂林的山和水是这般美妙，但是桂林所拥有的，却不是一座山，一湾水，而是重重山，重重水。“水几重呵，山几重？水绕山环桂林城……是山城呵，是水城？都在青山绿水中……”前二句写秀丽的山水拱卫着桂林城，后二句又写桂林城错落地散置于青山绿水之中。要是说，开头那四句诗是抓住了桂林山水的个性的话，则现在这四句诗是抓住了桂林这座城市的个性。它只用四句诗，便把桂林的特点加以突出，使之区别于其它风景秀丽的城市。桂林的美是不可替代、也不可混淆的。

前面提及的八行诗过去，贺敬之接着唱道：“此山此水人胸怀，此时此身何处来？”诗人身处这样惊人的美景之中，反而怀疑自己是到了仙境或是梦境。这是一首诗的转折之处。从这里开始，《桂林山水歌》在对客观景物作了概括的描绘之后，转向了对主观心境的抒发。这种抒发不是孤立进行的，它的特点是没有游离开桂林的具体景物去作抽象的抒情，而紧紧抓住桂林风景的特点以抒写诗人独有的感触和情怀。首先，他借老人山的形象发出对于悠长的历史的慨叹。伏波山下的还珠洞，有老龙谢情还珠的神话，“宝珠久等叩门声”，借一个传说以抒写对于光明和解放的憧憬。“鸡笼山一唱屏风开”，雄鸡唱晓，一唱而社会主义生活场景的屏风如画展开。他用这个联想以象征如花岁月的涌现。绿水、白帆、红旗，这当然是美好时代的写照。在桂林市区，穿山的形状如一面明镜，诗人借此以抒发大地洗尽愁容面对明镜的喜悦。这里的八个句子，既是对于桂林自然景色的描绘，又是服务于作品主题的进展着的情节的抒唱。句句都写客观的景，句句都表主观的情。这种主观抒情和客观景象的完全的契合，使抒情诗清新自然而不觉沉闷：景

色是新鲜的，即景兴叹又是贴切的。凭借了诗人的一片巧心，桂林绚烂的景色给主观情致的抒唱提供了条件。

《桂林山水歌》是一首歌唱祖国壮丽河山的诗篇。它不仅传达出了山水特有的美，而且让人从中鲜明地感受到蓬勃的时代气息。也许自古到今，桂林的山、漓江的水并不会有太大的变化，依稀总是旧日模样。但从诗人充满热情与朝气的歌唱中，感到了山河的新气象。"江山多娇人多情，使我白发永不生！对此江山人自豪，使我青春永不老！"把对祖国的爱溶入了对于山水的讴歌之中：大地景象之所以如此美丽，不仅在于桂林的山神姿仙态，漓江的水如情似梦，而且在于大地经春雨的洗涤而一扫愁容。祖国的笑容正是桂林山水在诗人心中的投影。

《桂林山水歌》由描绘桂林山水的情状入手，开篇便不寻常。它传神而又含蓄地道出了桂林山水诱人的美，它的好处是，在无法说清的情况下，把桂林山水的好处说清了。从全诗的结构看，除了开篇的不同凡响，诗中情感的富于起伏变化及转折的自然合理，也是一大长处。开头的四节八行，是对桂林山水和城市的特点的概括。诗行是简短的，而含意是深邃的。从"此山此水人胸怀，此时此身何处来"开始，转为联系个人感受以抒发对山水的挚情，这就开始了有个人特点的抒写山水之美的文字，这段文字共六节。"招手相问老人山"以后八行，通过对老人山、还珠洞、鸡笼山、屏风山、穿山等自然景色的描绘，含蓄地概括了桂林从历史到现实的巨大变化。从"桂林的山来漓江的水，祖国的笑容这样美"开始，到诗的结束，是主题的升华，由具体的桂林山水而扩展到对祖国美好河山的歌颂。

《桂林山水歌》在声韵节律方面的努力也起了重大作用。它采用两行一节，每节押一个韵的句式。因为每行都有韵，而换韵又很频繁，形成了全诗跌宕跳动的感情变化和节奏轻松、活泼自如的韵调。由于在词组、句、节等方面的对仗的广泛应用，形成了全诗节奏匀称而音调铿锵的音乐美。仍以开头四句诗为例："云中的神"和"雾中的仙"相对，"神姿仙态"是一个巧妙的复沓；"情一样深"和"梦一样美"相对，"如情似梦"又是一个巧妙的复沓。这两节诗合在一起，又是一个完整的对偶的诗节。这就造成了全诗回环往复、余音萦绕的音乐效果。（谢 冕）

〔作者原注〕 ①独秀峰，在桂林市中心，孤峰一柱，拔地而起。②④⑤老人山、鸡笼山、屏风山，均在桂林市区，因状得名。③伏波山，汉"伏波将军"马援遗迹。山下还珠洞，有老龙谢情还珠神话，本诗转意借用。⑥穿山，在桂林市南郊。峰顶有巨大圆形洞口。洞穿露天，状似明镜高悬，相传为马援一箭射穿。⑦三花酒，桂林名酒。⑧七星岩，桂林最著名岩洞之一。传说歌仙刘三姐在此洞中赛歌，后化石成仙。

西去列车的窗口(原诗略)　　贺敬之

1963年春夏间，新疆生产建设兵团吸收了一大批上海青年人伍，我的《西去列车的窗口》(载1964年1月22日《人民日报》)。就是以此为题材写成的一首抒情诗。

新疆生产建设兵团是由1949年解放新疆的中国人民解放军一支部队组建起来的。这支部队从南泥湾时期起，就一直同我的思想和创作经历发生了密切的关系。1942年延安整风和大生产运动期间，我曾随鲁艺秧歌队到南泥湾三五九旅驻地和垦区作慰劳演出，并激动地写下了《南泥湾》的歌词(由马可谱曲)。全国解放后我和三五九旅的一些老同志有了更多的接触和联系，尤其是延安时期曾任三五九旅旅部秘书的郭小川同志和我关系最为密切。我们经常在一起回忆和谈论三五九旅以及我们所熟悉的其他部队。

我认为诗贵抒情，而所抒之情不是平白无故地产生的，它总是联系着诗人以往最难忘最动人的经历，对此不必讳言，也毋需讳言。正因为如此，全国解放后我写的大部分作品中，在歌唱党和祖国这个总主题下，总是离不开歌唱军队。而不管是写到红军，八路军或解放军，也不管是写到指挥员或战士，都直接间接地有三五九旅的影子在我心头出现。可以说，它是我创作灵感的一个重要源泉，是使我不能不为之动情的一个经常在我诗中出现的抒情形象。

动笔写这首诗的时候，我在构思方面花了些功夫。怎样才能较好地表现老一代对青年的期望和青年一代屯垦戍边的决心呢？可以写他们出发以前告别亲友的场面，也可以写他们到达新疆垦区以后的实际表现，不过我觉得这些都比不上写"西去列车"为好。汽笛长鸣，车轮滚滚，这本身就含有青年一代跟着时代列车前进的象征意味，列车的"窗口"虽小，但从"窗口"放眼远望，却可以看得很多，想得很多。就这样，我选择了"西去列车的窗口"，诚如有些评论家所说：此诗"选择列车的'窗口'作为构思的核心，把广阔的背景和地域，两代人的历史和现实，热烈送别的昨天和急切期待的明天统统糅在一起，汇入'窗口'，使它们在其中展开、深化和飞腾，从而保证了诗作的紧凑和集中"(尹在勤、孙光萱：《论贺敬之的诗歌创作》)。

作为一首有人物有一定叙事成分的长篇抒情诗，要想始终充满浓郁的感情，必须掌握感情起伏变化的脉络，当缓则缓，当急则急，不能一根弦绷到底，另外，还得调动各种艺术手法，对或急或缓、或高或低的感情旋律作出生动细致的表现。为此，我作了这样一些尝试：一是通过景物描写烘托人物的感情，如开首三节："在九曲黄河的上游，/在西去列车的窗口……//是大西

北一个平静的夏夜，是高原上月在中天的时候。//一站站灯火扑来，象流萤飞去。/一重重山岭闪过，似浪涛奔流……”第一节点明地域，第二节点明时间，第三节则从列车旅客的视角出发描写了富于动态的感受和印象。有了这三节，就为底下人物的活动交代了背景，渲染了气氛。二是选择人物具有典型意义的表情动作来表现他们内在的感情波澜，我让“那些年轻人闪亮的眼睛”，“遥望六盘山高耸的峰头”，让“头一阵大漠的风尘”，翻卷起年轻人“新装的衣袖”，我还写到了带队的老战士把年轻人的铺位安排好以后，“悄悄打开针线包”，“给新兵们缝缀衣扣”，以此来表现老战士对青年的一片深情。三是在必要的时候，“我”也站出来直抒胸臆，以便把诗作的感情推向高潮，这就是诗篇最后几节的内容。

我喜欢民歌，也爱读我国古典诗词，在诗歌创作中很想汲取这二者之长，用以表现新的时代，新的生活。《西去列车的窗口》采用了两行一节的民歌体，但在遣词造句时并不限于民歌一端，而是既学习古典诗词的凝炼美，又重视群众口语中那种淋漓酣畅的美，前者如写车厢之夜：“窗帘拉紧。灯光减弱。人声顿收……”写车厢外的景色：“满天的云月星斗”；后者如写老战士的表情动作：“呵，老战士轻轻地走过每个铺位，/到头又回转身来，静静地站立在门后。”写“我”的内心活动：“西去列车这几个不能成眠的夜晚呵，/我已经听了很久，看了很久，想了很久……”就是属于我的初步尝试。

我写诗向来不快，《西去列车的窗口》的写成也是如此。

1963 年 3 月底，我跟随当时任农垦部长的王震同志到上海，到 6、7 月间，我和兵团派来上海的同志一起，参加了和青年们的座谈以及家访等活动。不久便登上了从上海奔赴新疆的火车。直到同年 12 月，在阿克苏新疆生产建设兵团农一师驻地，我才写成了《西去列车的窗口》这首诗。

（贺敬之）

雷 锋 之 歌（原诗略）

贺敬之

1963 年 3 月，当沈阳军区某部战士雷锋同志的光辉事迹在报纸上登载以后，特别是当同年 3 月 7 日毛泽东等中央领导同志发出了“向雷锋同志学习”的伟大号召后，在全国范围内立刻掀起了一个学雷锋，做雷锋的群众运动的热潮。一时间，各种各样学雷锋、唱雷锋的歌曲、诗词、快板、散文如春花漫放，遍地生辉。贺敬之的《雷锋之歌》（载 1963 年 4 月 1 日《中国青年报》），就是歌颂雷锋的文艺万花丛中一枝独秀的奇葩！

这是一首长诗，共有 1200 多行。诗人以极其饱满的革命热忱，以一种无限崇敬的心情和极其抒情的笔调，歌颂了雷锋短暂而又光辉、平凡而又伟大的一生。从诗的题目上看，这应该是一首英雄的颂诗，但诗人并没有仅仅

停留在单纯的歌颂上，也没有为写英雄而写英雄，因为这一类诗在当时实在太多了。诗人想从中捕捉一些更深刻有意义的东西，力求使自己站得更高一些。诗人想从整个时代人手，于是就把雷锋置身于广阔的历史背景和现实世界之间、现实世界与未来世界之间，多方位地抒写了雷锋，并在赞美雷锋的过程中，提出了一系列发人警醒和深思的人生问题，揭示出了学习雷锋的重大意义。所以，这首诗不只是歌颂了雷锋，也歌颂了雷锋精神，并将雷锋精神与当时的时代紧密地结合在一起。

此诗共有六大段。作为一首长篇抒情诗，作者不从雷锋写起，而先从自己的切身感受写起，从对风云变幻的现实世界的冷静思考写起，并在这思考中，蕴藏着火一般的热情。直到第二大段，才第一次出现雷锋的名字，但是诗人仍也没有描述他，而仍然沉湎在对时代的感慨和赞美之中。第三大段，也只是借着雷锋的名字，提出了"人应该怎样生？路应该怎样行？"的人生问题，即全诗的核心。但是，对于这一重大命题，第四大段并没有立刻给予解答，而是在对过去黑暗社会和革命历程的回顾中，从侧面批判了几种落后、自私的人生观。直到第五大段，诗人才以饱蘸着无产阶级丰厚感情的浓墨大笔，从正面淋漓尽致地描述了雷锋的光辉形象，尽情地讴歌了雷锋的光辉一生，并以雷锋的光辉一生，回答了第三大段中提出的问题，告诉人们："人呵，/应该/这样生！/路呵，/应该/这样行！"到第六大段，也就是最后一大段，诗人又将笔墨转向整个时代，热望人们都应该向雷锋学习，象雷锋那样生活和战斗，个个都应成为新时代的雷锋，只有这样，老一辈无产阶级革命家所开创的革命业绩，才会代代相传，永不变色，永远前进。

诗人在诗中连续发问，不断思考，层层推进，逐步揭示人生哲理，并将歌颂雷锋与歌颂党、歌颂革命、歌颂时代交织在一起，将现实的生活、革命的历史与壮丽的明天交织在一起。

贺敬之善于处理带有政治意义的重大题材，敢于正面描写，从不回避问题。他的《放声歌唱》、《东风万里》、《十年颂歌》是这样，他的《雷锋之歌》也是这样。在这首诗中，作者铺张扬厉，摘藻陈词，以极其丰富的词汇的色彩，正面歌颂了那个时代及其风貌。诗中大量排比句的适当运用，不仅加强了语言的表现力，渲染了时代氛围，更有着一泻千里的磅礴气势。

作品的另一特色是以议论入诗。不过，诗人在议论时并没有忘记形象，常常用一种富于形象的语言来发议论，如：

我们是
一母所生——
　　我们血液的源头，
　　在"四一二"的
　　血海里；

在皖南事变的
伤痕中……

这样既说明了两代人之间血肉相连的亲密关系，又避免了枯燥生硬的抽象议论，使政治性的内容得到了生动的艺术展现。议论，鞭辟入里；形象，栩栩如生。议论随着形象刻于读者脑际。许多贴切的比喻、大胆的夸张、丰富的联想，也增强了诗的艺术感染力。

此诗当年一在报上发表就轰动了全国。广播电台一遍又一遍地朗诵着，青年人在收音机旁一遍又一遍地聆听着。许多人都能背诵其中的一些章节。据说，周恩来总理晚年病重期间，还提起这首诗，足见其影响之大。

（孙琴安）

哨所鸡啼

李 瑛

是云？是雾？是烟？
裹着苍茫的港湾；
是烟？是云？是雾？
压着港湾的高山。

山上山下，一团混沌，
何时才能飞出霞光一片？
忽然间，哪里？在哪里？
一个生命在快乐的呐喊。

压住了千波万壑，
吐出了满腔喜欢；
啃，是我们哨所的雄鸡，
声声啼破宁静的港湾！

看它昂立在群山之上，
拍一拍翅膀，引颈高唱；
牵一线阳光在边境降临，
霎时便染红了万里江山。

莫非是学习了战士的性格，
所以才如此豪迈、威严；
因为它是战士的伙伴，
所以才唱出了士兵的情感。

1960.12 于大孤山

选自《李瑛诗选》，四川人民出版社 1981 年版

中国新诗发展到五十年代，有一种明显的倾向，那就是着重于现实场景的描绘，有时还有一些过程的铺排，乃至于单纯的情节描写。但是李瑛的这首《哨所鸡啼》在当时，却是富有独创性的。这首诗，前四节可以说是一种描绘，在描绘中追求色彩的富丽，在富丽的色彩中渗透着一种热情。最后一节则是一种情理交融的抒发。值得注意的是，李瑛的描摹常常有更强的想象性，他笔下的哨所的鸡啼，已具有更多的象征性质。诗人本来是要歌颂在海防前线哨所中的战士的，但却没有从战士现实形象的描摹开始，而是以哨所晨鸡的啼鸣为核心，来展开他的构思。从这里，我们可以看到李瑛想象的一些显著特点：他是一个崇尚现实主义的诗人，但是他又是一个追求精致的艺术想象的诗人。在五十年代，由于历史潮流的客观特点，诗人们多少有点回避自我感情的直接抒发，李瑛不满足于描绘生活场景基础上的有限的超越，但是同时他也还没有成熟到敢用直接抒情的方式为主要手段更公开地表白自己的内心，其结果是他把自己内心的热情寄托到某一个客观对象上去，使之具有象征主义的意义。这种艺术方法本是象征派和现代派的强调的为自我情感寻找"客观对应物"的方法，不过李瑛用得更灵活而已。还值得注意的是哨所鸡啼，并不带有象征主义和现代主义的诗歌那种随意性色彩，所赋于的意义也不像他们那样朦胧而含混，诗人的创造就在于把这个客观对应物，描绘得更具现实性，更像是对于生活场景的描绘，粗心的读者几乎看不出象征主义方法的痕迹。

除此之外，象征派和现代派还特别强调诗人的感觉的分解、转移和重新组合，这在英语、法语中叫做"契合"，在汉语中叫做"通感"。通感，就是属于不同范畴的感觉的贯通，在这首诗中，则表现为视觉与听觉的贯通。本来，诗人刻意强调的是哨所鸡啼的嘹亮和雄浑。在通常情况下，用欲扬先抑的办法，大体是用听觉的模糊反衬出听觉的清晰。这首诗却首先提供一幅视觉图画，刻意渲染视觉之朦胧迷幻，然后引出一声鸡啼，以听觉之清晰、嘹亮，使朦胧迷幻之视觉境界变得清晰明亮，色彩鲜丽起来。这种贯通不同感觉的层次，以不同感觉层次的因果变幻构成形象的统一性，达到了声画俱美的艺术效果，从而歌唱了海防战士，感染了读者。　　（孙绍振）

敦煌的早晨

李 瑛

在敦煌，
风沙很早就醒了，
像群蛇贴紧地面，
一边滑动，一边嘶叫。

但沙飞、风啸，
掩不住乡野大道歌声高；
白杨梢头又传来一片野鸟啼，
红柳丛中的渠水哗哗笑。

党河岸边走着一群青年人，
黄牛背上驮着捆捆树苗；
莫看每人肩头都有一小片沙漠，
他们要到瀚海的浪尖上去栽杏种桃。

……忽然，谁在吹笛子，这么早，
在田间、树丛？在沙丘、山脚？
我知道流沙湮不住他们的笛眼，
漠风也吹不断那憨厚的笑。

哈，走来了，三个孩子，
笛声回绕着三把铁锹；
红扑扑的小脸像怒放的牡丹，
他们要到学校去栽条林荫道。

人说敦煌连早晨也是棕黄色的，
黄的河水，黄的野云，黄的古堡；

可为什么透过万里沙帐，我却看见：
这早晨，湿湿的，青青的，有这么好！

选自《红柳集》，作家出版社 1963 年版

治沙造林，改造山河，是六十年代初期全国性的绿化祖国活动的主要内容。这首诗没有直接描写轰轰烈烈的劳动场面，也没有采用那种跳跃性很大、直接剖露胸怀的抒情方式。诗人截取造林者清晨出发路上的一个片断，通过一个个具体画面和场景，因小见大地展示治沙造林、美化家园的生活情景。诗的开头，通过写景，交代了全诗的背景。第二节仍是写景，但诗人没有采用第一节的直接描写法，而是以虚写实，以诗人的主观感受巧妙地展示出一幅经过整治后水清鸟噪人欢唱的美丽图画。第三节至第五节，诗人频繁地变化景致，视角由远而近。远景写年轻的造林者驱牛上征途的情景。突然，笛声划破清晨清谧宁静的气氛，引起"我"的关注，镜头随着"我"的寻觅轨迹，自然地从远景渐渐摇向近景，接着出现三个孩子"笛声回绕着三把铁锹"的特写镜头。诗人对湿润、葱绿的明天的早晨充满了希望和憧憬。

诗作用生动的比喻、比拟等表现手法，创造性地强化诗意。用群蛇爬行姿态比作风沙移动，采用的是明喻，诗人抓住了主客体外部动作形态上的类似，既绘声绘色地描述风沙像群蛇正在贴地爬行的情景，又用生动活泼的形象提出一个触目惊心的现象：群蛇张开血口嘶叫着，欲把整片良田吞掉，以引起人们的警觉。"莫看每个肩头都有一小片沙漠"，用沙漠来暗示每个造林者肩上都负有治理荒漠的艰巨任务，将本来抽象的言词变得具体化了。

（林唯民）

雨

李　瑛

满山是野草的清香，
满山是发光的新绿，
满山是喧闹的小溪。

淅沥沥，淅沥沥，淅沥沥，
漫空里洒下一天细雨，
敲打着我的哨棚和石壁。

我想起了金色的沙滩，

我想起了蕉叶的烟雨，
我想起了塞北的马蹄。

那里呵，都有我住过的村庄，
都有我走过的小路，
都有我难忘的战友和兄弟。

今天，莫不是他们在怀念我，
才借这亮晶晶的雨传递消息，
一声声，一句句……

我懂得它们深情的话，
一颗雨滴，一个喉咙，
向我叮嘱着同样的字：警惕！

选自《红花满山》，人民文学出版社 1973 年版

这是一首抒发战士情怀的优美抒情诗。据美学家论述，视觉和听觉属于审美的知觉，因而有视觉艺术的图画和听觉艺术的音乐，而嗅觉、触觉和味觉是非审美的知觉，因而至今没有嗅觉艺术、触觉艺术和味觉艺术。受过象征派多种感觉意象潜移默化的诗人李瑛，往往能打破这种心理定势。他常常自觉不自觉把视觉听觉感知范围以内和视觉听觉感知以外结合起来，这样他的想象的天地就更广阔了，它的意象结构的功能就更强大了。通常我们写山中之雨往往首先见其形、色，能同时注意到它的声音已经算是感觉比较发达了。李瑛在这里，则同时调动了嗅觉，这样第一句是雨的嗅觉效果（满山是野草的清香）；第二句是视觉效果（满山是发光的新绿）；第三句是听觉效果（满山是喧闹的小溪）。诗人的想象在这里把视觉效果大大地提纯了，他省略了多少目力所及的信息啊！同样，他也把听觉效果强化了。也许，在一般人来说纷繁的视觉形成了优势兴奋中心，对其它一切感觉都起了抑制作用（负诱导作用）。可李瑛却把别人容易忽视的感觉强调了。强调得最厉害的可能还是嗅觉，也许这在生活中很少人能感觉到雨后野草会变得更香。可是在这里大概没有读者会怀疑李瑛所创造的意象的真实性，因为这是诗的想象。而想象天然地是要对现实的生理功能有所超越的。诗的第一节开始就表现为把雨的意象放在视觉、听觉和嗅觉的三维立体构架之中，形成一个统一的结构，这就给读者耳目一新的感受。

但是如果诗人光是善于感觉，那他可能很肤浅。李瑛的才气，还表现在让他的感觉向情感深处延深，这首诗的以下五节的全部目标就在于使这种三维感觉结构变成一种传达了战士守卫祖国的崇高理想和责任感。

从第三节开始，这种感觉在空间上拓展为南国（蕉叶）、塞北（马蹄）、海防、前线（沙滩）的意象，让战士的情感与整个祖国和人民联系起来。然后再让雨声的淅沥在想象中发生变异、由大自然的现象变成社会现象，雨的声音变成了人民的叮嘱。

从现实的场景到情理的升华在六十年代本是一种流行的写法，李瑛的贡献在于对这种升华提供了一种细致的联想和想象的桥梁，那就是以多种感觉的结构，到空间的拓展到感觉性质及内涵的深化。也正因为这样，诗人的创作实践，在当时产生了风靡一时的影响。　　（孙绍振）

一月的哀思（原诗略）　　李　瑛

周恩来逝世，震惊了中国，同时也震惊了世界。在当时中国的大地上，可以说是卷起了一股悲悼周恩来逝世的哀潮。由于江青反革命集团的种种压制，以至使这股哀潮一直持续到江青反革命集团粉碎后的第一个清明日。当时各种各样的悼念诗篇很多，但以李瑛这首诗的影响最大。

《一月的哀思》（载《周总理永远和我们在一起》，人民文学出版社 1977 年版）是一首抒情长诗，全诗共分五个部分。第一部分主要写诗人初闻周恩来逝世后的悲痛心情和撰写此诗的原委；第二部分主要写周恩来逝世时全国人民的哀悼心情和场面，以及周恩来停止呼吸时的情景；第三部分将笔端由横面向纵处伸展，以缅怀的心情，抒写了周恩来光辉的一生；第四部分又从回忆回复到现实，实际上还是表现了对周恩来的一片怀念之情；第五部分是诗人在江青反革命集团粉碎后续写的，所以其中有着对江青反革命集团被粉碎这一胜利的由衷的欢呼，也有着对周恩来的真诚的告慰。

写这样的长篇抒情诗，一般都要换几个韵。但这首诗却一韵到底，这是因为诗人考虑到这是对周恩来的哀思，应该紧扣着“周总理”这个词不放，这就由此而确定了全诗的韵脚。但诗人并没有完全被押韵所束缚，并没有每一句都考虑押韵，也没有因押韵而影响到自身感情的抒写，押韵的间距都相当大，有时甚至近十行才押一个韵。由于诗人对韵脚抓得比较准，既注意押韵而又不完全被押韵所囿，再则全诗比较长，即使押韵跨度大些也无妨，才使全诗的基本韵调显得比较自然流畅。

这首诗尽管在押韵上没有变化，但在写法上却常有变化。如在第一部分里，诗人纯以一种感觉和心愿开篇，一上来便连用了三个“我不相信”，写

得十分悲怆有力，说明诗人极不愿意发生这件事。然后再转到对千山、万水、哀乐、汽笛、报纸、电报的描写，说明这件事情真的发生了。在第二和第三部分里，诗人则改变了写法，以一种最形象、最富有特征的场面，化成简炼的三言两语来领起以下的诗行，犹如起兴过门一般，将自己所要陈述的各方面内容有条不紊地排列组合在一起。如在第二部分里，诗人就反复运用"车队像一条河，缓缓地流在深冬的风里"这一句话，让它反复出现，每出现一次，就罗列一部分内容，再现了当时广大人民哀悼总理逝世的心情和场面。在第三部分里，诗人又反复运用了"呵，此刻，灵车，正经过十里长街，向西，向西"这一句话，每出现一次，就罗列了总理的一段战斗历程，以此来达到歌颂和缅怀总理的光辉一生的目的。如果第四和第五部分再用这种程式，那就显得太机械了，于是诗人又回复到第一部分的陈述方式，根据自己的感情波涛，让它任意自由地流淌，而不用一种固定的方式来进行组构。

一首长诗在谋篇布局上固然十分重要，如果没有十分精粹成熟的语言相配合，那也是不可能获得太大的成功的。此诗尽管长达五百余行，但从头至尾并没有水平相差悬殊的诗句，特别是大量排比句的运用，更加强了全诗的气势和力量，至于像"报纸，披着黑纱，电波，浸着泪滴；每盏灯，都像红肿的眼睛"等一些带有比喻意味的句子，也是比比皆是，随处可拾。

但也不必讳言，其中有大量的句子或词汇，实际上在五十年代至七十年代的颂诗中也是经常出现的，其他诗人也经常运用过，但由于诗人对周恩来怀有崇敬的感情，是流着眼泪三个通宵一气写完的，因此，诗人在运用时，并没有一种虚浮叫喊的感觉，反而都显得十分亲切。

李瑛作诗通常都喜欢以小见大，讲究构思的精巧，笔触比较清淡细致，以清新见长，一般不喜欢正面描写，特别是铺写大场面。而此诗却一反常态，诗人浓笔重绘，恣意铺陈，正面描写。全诗扣定题面，以悲悼的情调为主，既有对周恩来的无限的哀思，又有对江青反革命集团的愤怒的斥责；既有对周恩来光辉一生的缅怀，又有一种悲中含壮、昂扬奋发的激情。它喊出了当时人民的心声，也反映了那个时代的气氛，同时也说明：诗人在描写大场面、处理大题材上，同样是有才华的。（孙琴安）

石 头

李 瑛

1

石头是什么凝成？什么凝成？
汗和泪，搅拌着思想和感情；
当然，它有血液，血在流淌，

当然，它有心脏，心在跳动。

不要说它没有大脑和经络，
没有喉咙和眼睛，
因此便没有知觉，没有梦，
没有生命的温度和热情。

亿万年了，谁比它有更多的记忆，
它呀，始终在思考，在注视，在倾听；
把一切深深地藏在心底，
又说给你听，说给我听。

因此，石头才这般坚硬，这般坚硬，
郁积的是无数雷雨、雪暴、狂风；
当然，还有痛苦，也有幸福，
当然，也有憎恨，还有爱情……

2

我不知道时间的源头是什么样子，
也不知道宇宙极限是怎样的情景；
也许，只有熔岩横流，大火弥天，
也许，只是一片混沌，云雾腾腾……

让科学家去研究，去解释，
让哲学家来回答，来说明；
我只知道石头紧裹着整个地球，
它是人间的精英，宇宙的精英。

它如此古老却又如此年轻，
年轻得像欢乐的歌声；
从石头中，你是否看见新的活力，

人间呵，一切都从这里诞生。

虽然，它始终是死灭般的寂静，
却给我们带来进步和文明；
也许，它还不知道自己的美丽，
无论通体浑圆，还是头角峥嵘……

3

这块块石头已存在了亿万年，
它在自然界巨大的应力里形成，
又在激剧的运动中成长，
但这一切，却又像都不曾发生。

这里有沟鳞鱼，有恐龙，
有巨象的肋骨、树叶和草丛，
有波涛起伏的旋律，
旋律中，小鱼在快乐地游泳。

还有某一天的落霞残照，
还有某一次的雨后飞虹；
还有盘古的巨斧，后羿的箭镞，
或者，还有不死的胚芽，正在滋生……

也许还有细得像游丝一样的声音，
你听，你听，仿佛金属的鸣声，
呵，千般身影，万种风情，
都庄严的统一在浩瀚的时空。

4

石头是唯物主义者，没有谎言和欺骗，
它尊重历史的每一分钟，每一秒钟；

它不会因淫威而歪曲历史，
它不会因胆怯而放弃刚正。

它是质朴的，但却晶莹，
它是崇高的，但却普通，
它是冰冷的，却藏着火的种子，
它埋葬了死者，又孕育出新生命！

我在长城边认识了它，它威武，
我在斯大林格勒认识了它，它英勇，
我在漓江两岸认识了它，它奇幻，
我在阿尔卑斯山下认识了它，它深情……

站在庄严的石头面前，
像站在宇宙面前，我想起生命，
想起我们的地球在倾斜的轨道上旋转，
难道不该把每块石头，都叫星星！

一九八〇年三月二十一日于北京

选自《我骄傲，我是一棵树》，江苏人民出版社1980年版

《石头》是一首创造性地运用象征手法写成的诗篇。象征物"石头"在诗中一以贯之，须臾不离。诗共四章，每章四节。第一章第一节劈头就问："石头是什么凝成？什么凝成？"问得突兀新奇，一下子便把不同读者的不同目光聚集到"石头"上来了，而当读者正在思考答案时，诗人又出其不意地作出了回答："汗和泪，搅拌着思想和感情"。"搅拌"一词，令人想起水泥制品的制作过程，两者若此若彼，不即不离，显得十分巧妙。底下两行，以"当然"这个斩钉截铁不容置疑的词语开头，在点明"血液"和"心脏"以后又移步换形，易宾为主，用"心脏"、"血液"作主语作了一番动态的描述，这两行诗一波三折，顿挫分明，借助于不平凡的语言形式表达了不平凡的思想感情。第二节连用五个"没有"，用"否定"表"肯定"，和第一节相反而又相成。有了前两节的刻划和铺垫，第三、第四节才正式揭示出"石头"所象征的第一层涵义："亿万年了，谁比它有更多的记忆，/它呀，始终在思考，在注视，在倾听"，"因此，石头才这般坚硬，这般坚硬，/郁积的是无数雷雨、雷暴、狂风"。原来，诗人

是把“石头”象征为一个久经沧桑的历史老人，象征为一部人类社会发展史。钱钟书曾对比喻作过精辟的阐述，大意是“喻体”与“本体”两者“分”得越开，一旦“合”起来也就越有效果（见《旧文四篇·读〈拉奥孔〉》）。比喻如此，象征亦然。在日常生活中，恐怕除了考古学家和建筑工人以外，很少有人会对“石头”发生浓厚的兴趣，诗人却从“石头”存在了亿万年的事实出发，把它和社会发展史巧妙地“合”起来了，真可谓寓意高远，不落俗套。

诗人并不赞成把象征物写得朦胧含混，令人捉摸不透，相反，他主张不泥不隔，亦实亦虚，运用各种手法对象征物作出淋漓尽致的刻划，此诗第三、四章就是为此而安排的，其中既有盘古开天、后羿射日等古老的华夏神话，也有诸如恐龙、沟鳞鱼等近代地质学的名词术语，既有古情古调的渲染，也有新的时代的折光和投影。诗人包举中外，纵观古今，一路洋洋洒洒地写下来，显得形象峥嵘，色彩斑斓，特别耐读耐诵。

在第二、三章进行了大幅度的描绘和渲染之后，诗人又毅然从第四章起回过头来，遥接第一章，继续发掘“石头”多方面的象征意义：“石头是唯物主义者，没有谎言和欺骗，/它尊重历史的每一分钟，每一秒钟”，这里说的“石头”又象征革命者坚贞不移的品格和实事求是的精神。“坚如磐石”是人们口耳相传的成语，诗人正是以此为出发点，作出了富于诗意的概括和升华。“它是冰冷的，却藏着火的种子，/它埋葬了死者，又孕育出新生命！”这是说的“石头”象征着革命者热爱生活、瞩目未来的宽阔胸怀。古人击石取火，“石在，火种是不会绝的。”（鲁迅：《题未定草之九》）死者埋于泥土石块之中，而泥土石块又“孕育出新生命”，总之，岁月如逝而万物生生不息，革命者是完全不必悲观的。“石头”经过诗人这番点化和发掘之后，居然取得了如此深广的意蕴，这不能不说是创造性地运用了象征手法的结果。

《石头》在运用了丰富多彩的象征手法之后，也有一段改用“赋”体的颇为生动的诗行：“我在长城边认识了它，它威武，/我在斯大林格勒认识了它，它英勇，/我在漓江两岸认识了它，它奇幻，/我在阿尔卑斯山下认识了它，它深情……”众所周知，垒石夯土，迤逦千里，我国的长城就是这样筑成的；打完了弹药拾起石头作武器，红军战士就是这样守卫斯大林格勒的；漓江两岸，翠峰如簇，谁不说那边的“石头”奇幻；阿尔卑斯山耸立于欧洲大地，远方赶来的登山者谁能不感到那里的“石头”热情好客？如果说前面列举的那些象征诗行含义较为宽泛，用笔较为空灵，那么，这一节诗的特色是丰满实在，概括了辽阔的空间和具体的历史内容，两者相映成趣，又一次构成了空灵与实在相交融的艺术境界。（孙光萱）

冬 兴 四 首(选一首)　〔台湾〕彭邦桢

咏　松

振衣高岗，仰观一株虬松怎样拔地而起
立任巍崖，处依幽壑，即令在冰天雪令
　之时：苍劲依然神逸。仿佛愈寒犹愈觉
　风仪清爽，不屈时序的变易。

朝出云，午生烟，暮宿雾，夜来又常伴
孤月和疏星。它的周身竟著有龙鳞、虎斑
　豹钱，且披箭带戟。当风吹呼呼，雨落
　萧萧，而它终是轩昂的面貌

看它就是千秋万岁而不朽。兹因它盘根
　错节，抓住那里就不放松，就不动摇
　　仿佛是那鹤趾，又是那鹰爪。

中国凡是有高山的地方就必有它的存在
　因山有松则奇，有松则秀，仿佛凡是
　　有松之处，这才是中华民族

选自《清商三辑》，台湾瑞德出版社 1986 年版

《咏松》，是组诗《冬兴四首》之一。这首诗是民族精神与现代意识的融汇，从诗歌发展的历史来看，借用瑞士心理学家荣格和苏格兰人类学家弗莱泽关于"原型"的观点，松的意象可说是"原型意象"，它作为民族心理特征的象征，有着深厚的中华民族传统文化精神的积淀，沉积了中华民族的心理气质和审美意识，以及对生活的审美理想。早在两千多年前，"松"就在诗经中初呈它的风采，而在汉魏时刘桢《赠从弟》与齐梁时范云《咏寒松》诗中，中国的"松"开始有了象征的意蕴和深层的美学意义。然而，中国当代诗人写松，就必须以当代意识去处理古典的传统的题材。

当代意识，包括当代思想观念和当代艺术观念。《咏松》一诗，首先描绘虬松"振衣千仞岗"的刚健苍劲的形象，接着由"松"而联想到"龙"，它们不仅

读音相近，而且外形与精神也有许多相似之处。第三节赞美松的生命力的旺盛和久远，“看它就是千秋万岁而不朽”，最后由此过渡，升华到一个更高的具有超越感的境界：“中国凡是有高山的地方就必有它的存在/因山有松则奇/有松则秀/仿佛凡是有松之处/这才是中华民族。”中国千千万万当代海外游子的情感，洋溢在这一传统意象之中，全诗构成了具有当代性同时又具有普遍意义的情境，有如音乐中的华彩乐段，全诗至此顿然大放异彩。

《咏松》显示了诗人的现代艺术观念，说明彭邦桢立足于纵向的继承，同时又注意横向地向西方借鉴，并努力使二者结合起来，形成属于他自己的独特的诗风。这首诗运用的是外来的诗歌形式，即“十四行诗”，而且是每首诗由两个四行组与两个三行组构成的“意大利式”。但是，诗人远渡重洋将这一诗体移植到自己的诗作中时，他却吸收了汉魏六朝以来中国古典抒情小赋“诗赋欲丽”的特色，如抒情之细腻，词藻之绮丽，对偶之工整，排比之气势，音节之浏亮，等等。从句法看，彭邦桢除铺张排比外，又注意吸收中国古典之赋与律诗的对偶句法，加强诗的意象之间的对比和照应，使得句法整饬和谐，读来铿锵可诵，但与此同时，诗人又大量采用了西方诗歌的常见句式，即奔行句，这种句式是一句诗在一行中未完，又从待续的另一行提起，诗行往往缺乏结构上的完整性和独立性，但句式却可以突出语意，活跃气势，变整齐为参差，化板滞为劲健。在音韵节奏方面，彭邦桢追求他所谓的“音色、音质、音量的变奏之美”，在《咏松》一诗中，一是大致调和平仄，一是句中韵脚和韵的安排。如“立任巉崖，处依幽壑”之“崖”为平声，“壑”则为仄声，平仄相谐，音韵流美。“朝出云，午生烟，暮宿雾，夜来又常伴孤月与疏星，其中“云”、“烟”、“星”为平声，“雾”与“月”为仄声，平仄相间，低昂有节。全诗四节，分押三脚韵，即一七辙、摇条辙和姑苏辙，其中第一节“神逸”与“变易”句中相押，第二、三节之“萧萧”与“面貌”及“鹰爪”为句中及隔段相押，第四节“有松则秀”与“中华民族”之“秀”和“族”，虽然分别为油求辙和姑苏辙，但韵母的收音都是 u。以上音韵之美，读者当可自行领略。（李元洛）

军帽底下的眼睛

胡 昭

透过炮火，透过烟雾，
那军帽底下
闪动着一对眼睛，
它们在四下搜寻。

从一个伤员爬向一个伤员，

她望着同志们坚毅的眼睛，
轻声地说："不要紧……"
每个指尖都充满疼爱，
她包扎得又快又轻。

我想起妹妹的眼睛
那么天真而明净，
我想起妈妈的眼睛
那么温暖那么深……
深深地望了她一眼
我回身又扑向敌人。

无论黑夜或白天
不管我守卫，我冲锋……
我眼前常闪动起那对眼睛，
这时，我就把枪握得更紧，
我就更准地射击敌人。

我要保卫那对眼睛——
妹妹的眼睛，妈妈的眼睛，
我亲爱的祖国的眼睛！

1952.12

选自《光荣的星云》，作家出版社 1955 年版

这首诗作于朝鲜战地。诗中没有着意渲染硝烟弥漫、炮火纷飞的场面，也没有从正面歌颂英勇杀敌、视死如归的志愿军战士形象，而是以战斗生活为背景，着重展示了另一个世界——战士们丰富的内心世界。在结构上这首诗的特点是：叙事在前，是基础；抒情在后，是在叙事基础上的发展和升华。

诗作一开头突出"一对眼睛"，勾勒了一个"四下搜寻"的身影，不拖泥带水，旁逸斜出，一下子抓住了读者的注意力。这个"四下搜寻"的人是谁？为何要这样做？第一节并不急于和盘托出，因此自然地制造了一个小小的悬念。只是到了第二节，诗人才通过轻声轻气的口吻和"又快又轻"的包扎动作，揭示了人物的身分，表现了人物崇高的使命感，给读者以较为完整和清

晰的印象。

诗篇并未到此为止，从第三节开始诗人展开了他的想象的羽翼，使诗篇上升到一个崭新的境界。从救护人员的眼睛到妈妈、妹妹们的眼睛，显然已经从前线扩展到后方，从朝鲜战地扩展到整个祖国，其为"眼睛"则一，而包涵的思想意蕴则异——已经发生了变化，从发扬救死扶伤的革命人道主义转变为全国人民对志愿军战士的深切期待了。这还不算，诗人又从"我"这方面着眼，反过来抒发了"我"要保卫她们的"眼睛"的坚强信念，结尾处升华到"我亲爱的祖国的眼睛"，既是由"眼睛"而来的自然延伸，也是归结和收束全篇的神来之笔，寓激情于生动鲜明的形象之中，显得格外感人。

诗人幼年丧父，家乡解放后不久又失去了母亲，成了孤儿。从这首诗中，我们可以看出，诗人对于他从未得到过的手足之情和过早失去的母爱，是十分渴望的，这也许就是诗人为什么会不由地写到妈妈和妹妹们眼睛的一个内在的原因。自然，诗人有权利向往那些从未得到过的和过早失去的一切，更有权利捍卫全国人民已经得到了的和正在得到的一切！

（孙光萱）

梦

胡 昭

谢谢你，亲爱的
谢谢你把我轻轻摇醒
你的手指拂过我的眼帘
拂去了一个缠人的梦

在梦中那漫长的路上
我正摸索着前行
两手远远地伸开
双脚机械地挪动

有眼睛——分不清光和色彩
有耳朵——听不出流水的响声
有手——摸不出温热和冰冷
有心——泛不起半点激情

不知道是痴了，是病了

是头脑已被岁月淘空
一切都混沌而空茫
一切都死寂而无声

也许真的是死了
一切知觉都已失灵
只有手还在无望地摸索
要捕捉那逝去的生命

梦已经太长太长
心灵上的冷漠太过沉重……
亲爱的，亏得你轻轻地摇着
把我摇出这无边的梦境

那遗忘已久的感觉和记忆
那遥远的、切近的快乐和苦痛
伴随着阳光、露珠、鸟语
一下子涌入我的心中

谢谢你，亲爱的
你把一切都还给了我：
爱的热望，创造的勇气
大地上火热的生活和斗争

1979 年 8 月

选自《从早霞到晚霞》，江苏人民出版社 1983 年版

这首诗描述了一个人终于从冰冷的梦境中醒来的情感历程。

人人都会做梦，梦境也千变万化。有的温馨甜美，使人恋恋不舍；有的冰冷阴森，使人恨不得马上挣扎出来。美梦总觉不足，噩梦终嫌太长。正因为如此，人们往往把人生旅途中某种经历说成“一场梦”。诗人正是利用这一生活常理，以借喻手法，把一段令人战栗的经历比作一场噩梦，写他的苦痛、挣扎和追求。

不难体会，诗写的是“文化大革命”中全民的苦难。那是怎样一种梦境呵！人的眼睛、耳朵、手——总之都失去了官能作用：不辨光色，不闻声响，不知冷热，不觉香臭，人虽然“有心”，但已“泛不起半点激情”，迹近心死。这是多么令人恐怖的噩梦呵！心何以近于死亡？诗人没有讲。但我们可以想见，是梦中乱舞的魔怪制造的，只不过诗人对此不着一字，而仅仅通过梦中备受磨难的人的“心死”状态暗示那样一个群魔乱舞、人妖颠倒的可怖世界。这恰是诗人的高明处。

然而，此诗的主要旨意并不在此。在那噩梦中，人虽心死，却未“脑死”。尽管好像“真的死了/一切知觉都已失灵”，但是“我”依然“正摸索着前行/两手远远地伸开”，——冰封的世界并不能冻结坚冰下仍在奔突的激流，血依然是热的，难以泯灭的追求真理之热情依然使被梦魇纠缠的人“要捕捉那逝去的生命”——“阳光、露珠、鸟语”！正因为如此，“我”才没有毁灭——我们苦难的民族才没有崩溃。

诗人歌颂了我们民族顽强的生命活力。

然而使人真正动情的是那使“我”走出梦魇，使生命活力重新爆发出来的人：“你的手指拂过我的眼帘/拂去了一个缠人的梦”，语间透露着由衷的深情。诗人把那人像爱人一样称呼，“亲爱的”在诗中反复了三次。因为若没有她，他就还在噩梦中无望地摸索。——显然，她就是“党”，她使“我”走出可怕的梦境，获得“第二次解放”。诗人如此婉妙地歌颂了党救万民于水火中的壮举，这就是诗的主旨。

一首小诗写了一段严肃的历史，写了一个重大的主题，实在难能可贵。凡有那段经历的人，今天读来仍不失亲切之感。不过我们可以作进一步的推想和假设：一个人陷入噩梦，如果无人从旁摇醒他，他是否将一直在梦中沉溺呢？通常的情况，不是被梦中的噩运惊醒，就是几经艰难的挣扎挣醒，几乎无须旁人救助。这是人的主体意识在起作用。以此观之，《梦》诗是不是还隐约显露着那时人们——至少是诗人自己——主体意识的薄弱呢？然而好在诗人自然无伪地呈示了这种心态。在这一意义上，此诗可以使我们反思自己的精神历程，这，恐怕也是它的价值所在吧？ （张德厚）

祖国，我回来了

未 央

车过鸭绿江，
好像飞一样。
祖国，我回来了，
祖国，我的亲娘！

我看见你正在
向你远离膝下的儿子招手。

车过鸭绿江，
好像飞一样；
但还是不够快呀！
我的车呀！
你为什么这么慢？
一点也不懂得
儿女的心肠！

车过鸭绿江，
江东江西不一样，
不是两岸的
　土地不一样肥沃秀丽，
不是两岸的
　人民不一样勤劳善良。

我是说：
江东岸——
鲜血浴着弹片；
江西岸——
密密层层秫秸堆，
家家户户谷满仓。

我是说：
江东岸的人民
白天住着黑夜一样的地下室；
江西岸的市街，
夜晚像白天一样亮堂！

祖国呀，
一提起江东岸，
我的心又回到了朝鲜前方。

车过鸭绿江，
同车的人对我讲：
“好好儿看看祖国吧，同志！
看一看这些新修的工厂。”

一九五三年
是我们五年计划的头一个春天——
春天是竹笋拔尖的季节，
我们工厂的烟囱
要像春天的竹笋一样！

老人们都说：
孩儿不离娘，
祖国呀，
在前线
我真想念你！
但我记住一支苏维埃的歌：
“假如母亲问我去哪里，
去做什么事情，
我说，我要为祖国而战斗，
保卫你呀，亲爱的母亲！……”
在坑道里，
我哼着它，
就像回到了你的身旁，
在作战中，
我哼着它，
就勇敢无双！

车过鸭绿江，
好像飞一样。
祖国，我回来了，
祖国，我的亲娘！
但当我的欢喜的眼泪
滴在你怀里的时候，
我的心儿
却又飞到了朝鲜前方！

1953 年 2 月

选自《祖国，我回来了》，长江文艺出版社 1953 年版

《祖国，我回来了》是诗人未央早期的代表作。

对典型的时代情绪作出独具个性的诗意的概括，这是《祖国，我回来了》成功的重要原因。诗，是以情动人的，抒情诗尤其如此。诗中之情，一方面应该是个性化的感情，应该具有抒情者的情感的真挚性与独特性，而不是千部一腔，千喙一辞；另一方面，个人的抒情必须和人民、社会与时代相通，应该具有共性与普遍性，是时代的某种典型情绪的典型概括。未央的《祖国，我回来了》写于抗美援朝时期，其时新中国如日之方升，而美国发动的侵朝战争严重地威胁着新中国的安全，同仇敌忾，保家卫国，就成了那一特定的历史时期的典型情绪，具有深刻的人民的与民族的内涵。未央作为年轻的志愿军战士，他敏锐地感应并把握了这一时代精神与时代情绪，通过自己独特的艺术感受，作出了诗意的成功的表现。

这首诗不仅以诗的方式表现了典型的时代情感，而且动人地创造了诗的抒情主人公——“最可爱的人”的形象。“祖国，我回来了，祖国，我的亲娘！”言之不足，故咏歌之。诗中以第一人称出现的“我”，是全诗的抒情主人公，他视祖国如同“亲娘”，他对江东岸的朝鲜人民深怀国际主义的感情，亲如手足，这一爱国主义者与国际主义者的形象，既是诗人自己的自我写照，更是千千万万志愿军战士的情怀与形象的高度概括。

《祖国，我回来了》之所以传唱至今，除了上述成功之处以外，同时还由于这一作品捕捉与融铸的“典型瞬间”十分出色。抒情诗要从不全中求全，从有限中见无限，在简约的篇幅中包含丰富的引人联想的生活与思想感情的内涵，就要善于把握善于提炼“典型瞬间”。这首诗选取的空间是鸭绿江桥，时间则是“我回来了”的顷刻，回来之前与回来之后的过程全部都压缩了，但却引起读者对“我”的过去的追溯和对“我”的未来的想象。未央就是以这典型的空间和时间为中心，以“江西岸”与“江东岸”作反复的鲜明对比，

以直抒胸臆与反复咏唱为基本的抒情手段，完成了他这一阕时代的乐章。

（李元洛）

枪给我吧

未 央

松一松手，
同志，
松一松手，
把枪给我吧……。

红旗插上山顶啦，
阵地已经是我们的。
想起你和敌人搏斗的情景，
哪一个不说：
老张，你是英雄！

看你的四周，
侵略者的军队，
被你最后一颗手榴弹
炸成了肉酱。

你的牙咬得这么紧，
你的眼睛还在睁着，
莫非为了你的母亲放心不下？
我要写信告诉她老人家，
请答应我作她的儿子。

莫非怕你的田园荒芜？
你知道，
家乡的人们，
会使你田园的禾苗长得更茁壮。

不是，不是！
我知道你有宏大的志愿。
你的枪握得多紧，
强盗们还没被撵走，
你誓不甘心……

松一松手，
同志，
是同志在接你的枪！
枪给我吧，
让我冲向前去，
完成你未尽的使命！

1953年10月

选自《祖国，我回来了》，长江文艺出版社1953年版

牺牲，是战争中常有的事，也是文学作品中常见的题材，写起来容易流于一般。未央写这首诗的时候，注意抓住一个内涵丰富的情节，表现死者的英雄气概和内心世界，因而比较有深度。战士用最后一颗手榴弹与敌人同归于尽后，手里还紧握着枪。他的战友收殓他的遗体，请他松开手，把枪交给自己同志。烈士的枪为什么握得这么紧，他的牙为什么还咬着，他的眼睛为什么睁得那么大。是放心不下母亲？是怕家里的田园荒芜？是的，这一切都使他牵挂，但更主要的是侵略者还没有被打败。这一段由战友代烈士抒发的内心独白，实际上是所有志愿军战士的内心独白，道出了抗美援朝的神圣意义。

未央在和战士的长期接触中，体会到他们和常人一样，也有七情六欲，喜怒哀乐。他们临死也会眷念自己的亲人。只是为了和平——祖国和邻邦的安全，他们才慷慨地献出了自己青春和生命。未央在诗作中表现的这一切，也许有助于读者了解"最可爱的人"。

在诗的构思方面，读者看似信手拈来，而诗人实在是下了功夫的。诗虽只有一个画面，只有一个动作：从烈士手中拿枪，但诗人由此生发开去，将战斗经过、牺牲场面以及国内后方的种种情景一一引出，以拿枪始，拿枪终。开头是悲痛、悼念、追忆、告慰，感情亲切而深沉，后面是奋起、立誓、无畏、自信，感情昂扬雄浑，前后呼应，形成了一个较为完整的境界。

如果说这首诗有什么特色的话，那就是：诗句短促，用语自然，这首诗的

开头四句，突然爆出一个迫切的呼唤，有助于抓住读者。何其芳说这是“几乎使人不能呼吸的紧迫的话语”（《诗歌欣赏》），描写搏斗的语言，抒发内心情感的语言，都力求简短有力。接尾和重复呼应，但又稍加变化，好像曲调的变奏和回旋，具有一种音乐效果。

这首诗还表现了战友之间的情谊，这是战场上才有的情谊，是鲜血凝成的情谊。他们之间的关系超越了个人交往的性质，进到了一个更高的层次，那就是共同的对和平对祖国的热爱，对战争对侵略者的憎恨。（早 立）

致 大 海（原诗略） 郭小川

郭小川的《致大海》刊登于《诗刊》1957 年第 2 期。

大海，浩瀚的大海，总是以其澎湃的气势给人以力量，以其宽广的胸怀给人以鼓舞，引无数骚人墨客为它低吟高唱，中外文学史不乏以海为主题的杰作。1956 年夏，郭小川来到青岛，当浩渺的大海向他展示出无限的伟大时，他的心也被激烈地鼓荡了起来，情不自禁地要投入它的怀抱，向它一吐衷曲。诗人激越的感情由此而生、由此而发，他借助于大海坦露着心灵，于是大海就作为一种客观物体成为诗人反复慨叹和比照的对象。

长诗以“大海呵/我又一次来到你的奇异的岸边”的深情呼唤开始，一直紧紧地抓住大海这个物象，铺叙了“我”，即抒情主人公两次面临大海的不同感受和体验。当“我”还是个被无端的忧郁蒙住，被小小的荣誉和羞辱纠缠的忧愁少年，感叹着“残忍的世界哟/何处才有/这个脆弱的生命的春天”的时候，我第一次望见了大海，因此，虽然奔腾的大海也带走了“我”的渺小的哀愁、“稚心的欢笑”，但是大海那刚健而豪迈的声响并没有给“我”的心灵以感召，大海的博大精深也不曾改变“我”胸怀的狭小。只有当“我”投入生活的激流，经受了血与火的考验和锻炼，摆脱个人的私利时，才能真正感受海的力量，领略海的胸怀。因此当“我”第二次望见大海时，“我”就内疚于没有像大海那样更早地开始灿烂的人生，从而想张开双臂，纵身跳入大海，和大海真正融为一体。正是通过大海，诗人表现了抒情主人公由索取到投入的感情升华。

《致大海》以铺叙见长，但不断出现的排比也是它的一个显著特色。似乎是与大海的层层推进，逐浪增高的气势相呼应，诗人比以往更多地调动了排比反复等修辞手段以加强诗的力度。且不说一次次的“大海呵”的反复呼唤所渗透出的诗人对大海的理解和深情，而“让一切光波在这里聚会，/让一切声音在这里喧腾，/让一切寒冷者在这里得到温暖，/让一切因劳累而乏困的人/在这里进入幻丽和平的梦境”，一气呵成，突出了大海的博大精深和“我”在其中的感情升华，最后更以“我要像海燕那样”、“我要像朝霞那样”、

"我要像春雷那样"、"我要像大雨那样"的排比作结，表达了一个新生的知识分子渴望投入和参与火热生活的心情，同时也使其诗更显严谨、雄浑。

诗人的感情真挚而浓厚，在200行不到的篇幅里，先后出现了40多次的"我"，在当时颇为鲜见，正因为如此，《致大海》与稍后的《望星空》就横遭非议。在当时流行的批评观念看来，诗人不应该有自我情感的流露。其实不然，抒情诗既然是抒诗人之情，就离不开诗人自我感情的流露与渗透，关键在于如何表现自我，如何把个人的小我之情融汇到社会的大我之情中去，通过小我折射出大我，而不应舍弃或者压抑自我，否则诗就将失却个性、失却韵味。郭小川是个具有使命感的诗人，他在其诗中一次次地提到了我，正是其个人感情的真实坦露，但是他并没有陶醉或沉溺于狭隘的自我，却是在不断地与大海的参照比较中，逐渐地抛却了可怜的一己私利，自觉地汇入到浩瀚的大海中去。应该说，从《致大海》开始所逐步形成的感物咏志、铺叙排比的模式，构成了郭小川抒情诗的显著特色，但也在一定程度上限制了其抒情诗的进一步拓展。　　（杜荣根）

白雪的赞歌（原诗略）　　郭小川

《白雪的赞歌》写于1957年载《诗刊》1957年第12期，反映了解放战争时期一对革命战士间的爱情故事。诗分七个章节，约一千二百余行。

诗的故事是这样的：女主人公于植的爱人——一个在游击区坚持斗争的县委书记——在一次战斗中被俘了。于是，在漫长的两年里，于植怀着极为痛苦的心情，盼望着爱人能安然归来。在经历了种种严峻的考验之后，随着革命的胜利，她终于盼来了爱人，他们的爱情也就进到了一个新的阶段。

诗人构筑整部诗时，始终不忘叙事旨在抒情这一诗的特性。无论是展开故事，还是推进情节，诗人都牢牢地把握着探索人物的心灵世界，表现人物的情感活动这一根本之点。因此，强烈的抒情性，便构成了这部叙事诗的艺术感染力的基本要素。

从诗篇的构思来看，诗作的主线是通过人物感情的直抒来表现人物的心理活动，仅从诗的七个章节的小标题来看："惊愕"、"信念"、"等待"、"凝结"、"烦扰"、"欢欣"、"赞歌"，无不表示了人物的特定心理和情绪。当然，作为叙事诗，不能不交代背景，叙述过程，对此，诗人往往巧妙地用侧面描写或简笔加以交待，如第一章写到于植爱人的失踪与被俘，于植是从政治部主任简短的语言中得知的；而她爱人被俘后，遭受拷打以及被送往煤矿当劳工，最后领导地下组织暴动，这一系列内容又是在第六章中于植从医生侧面的反映中了解到的。与此不同的是，主人公的精神世界、心理状态，却全部是正面展开并且是用浓笔描写加以表现的。以"惊愕"一章为例：当女主人公

得到丈夫不幸被俘的消息后，起先是怀着侥幸，“他还没有死，他还活着，/只要活着他就能够逃跑。”转而又开始担忧，“他既已当了敌人的俘虏，/哪能够轻易地从监视下逃脱？”当一想到这里，“这个念头像一枚爆裂的炸弹，/一下子把我不安的心撕破。”于是眼前展现出这样的景象：“又仿佛在朦胧的雪地里，/一排红色的子弹向他身上射去。/他高喊着口号突然倒下了，/厚厚的白雪掩盖了他的身体。”这时，“风暴般的痛苦攫住我的神志。”“身子好像失去了活动的能力。”最后，当政治部主任一再宽慰，一定设法找回她丈夫以后，女主人公才感到“他的刚毅的话使我感到宽舒”。这样一个不幸事件发生以后，女主人公瞬间的情感产生了如此剧烈而细微的变化，这说明诗人在下笔时，不是靠紧张的情节来取胜，而是凭着人物感情的真实和细腻来打动人的。可以说，《白雪的赞歌》在叙事中所体现的浓郁的抒情色彩，最根本的就得力于人物精神世界中情感发展轨迹的明白显示。

把人物心底深处不可见不可触摸的情感，塑造成物质般可触可感的形象，成了诗人在创作这部长诗时的艺术追求。诗人为了使女主人公在革命的事业中一边忘我的工作，一边把丈夫苦苦等待的崇高感情得到最充分的体现；他便采用了制造幻觉、梦境等手法，来揭示人物最为真实的潜层心态。在“等待”这一章节，女主人公有这样一段直白：“当我走在村外的车路上，/我总希望跟他突然相逢，/离远看，很多行人的神态都相似，/走近来，个个都变得这样陌生。// 当解放军走过我的面前，/我总要把每一张面孔看遍，/而每一张面孔都跟他相像，/却没有一张是他实在的容颜。”这里，人物的感情不是浅薄的全盘托出，而是借助于两个幻觉，含蓄委婉地流露了出来。根本上来说，“很多行人的神态都相似”，以及“每一张面孔都跟他相像”，是因为女主人公脑海里日夜悬浮着爱人的形象，面造成了视觉上的错觉。这错觉的“假”，却深刻地表现了内心情感的“真”。同样，“等待”一章的梦境创造，也是为了达到这样的效果：“在延安的一个山沟口外，/忽然看见他从对面向我走来。/我飞鸟似地朝着他扑过去，/他并不显得快乐，反而有些骇怪。”梦中相聚的不真实，却从反面证明了现实中渴求相聚的真实。由于潜层心态的形象表现，因此，便使得诗中人物更加血肉丰满，富于立体感。

我国传统诗歌理论一直把“情景交融”作为诗意创造的理想境界。在《白雪的赞歌》中，诗人始终把自然景色作为人物情感的对应物而存在。他从不为写景而写景，而是把写景作为表现人物情感世界的一种物质手段。因此，诗中的景物描写也就具有了相当的象征意蕴。就以诗中出现频率最多的“雪景”而言吧，诗中的雪完全是呼应着主人公的情感意绪而变化万千的：“在极度的绝望和沉重的哀愁里，/我拖着两腿回到我居住的村子。/旋转着的、遮天盖地的雪，/在我的摇曳的身上落满了悲戚。”当女主人公带着丈夫失踪的消息回到居处，她心里有着诉说不尽的辛酸；然而，诗人却不直

接表现，而是把这感觉外化到漫天的大雪，于是，雪便"落满了悲戚"。接着，当女主人公在极度无望的心情下无法自拔时，她的迷茫，她的困惑，也是在对雪的描摹中得到映现："茫茫的白雪还在飘落，/千万条羽箭射乱了我的视线"。而后，当女主人公再度翻看丈夫的三封来信，是丈夫充满胜利的自信的口吻，稳定了她的情绪，这时，窗外的雪即便是"旋转着"，却也是"静静地飘落"了。在诗中，雪的凛冽与平静，完全是随着人的情绪转换而变化。心乱则雪猛，心静则雪静。人与物的对应达到了高度和谐的一致。由此，我们便可以理解到，在第七章"赞歌"中，女主人公于植和丈夫，在历经情感的煎熬和斗争的艰辛之后，重新团聚，这时的雪景为什么就显出了前所未有的温馨与美丽："呵，多么鲜明的光亮的田野，/田野上铺着一层软软的白雪，/微风都仿佛染上了雪的颜色，/阳光也像被雪洗涤得更清洁。"人物的心情，因为抹平了所有等待与思念的痛苦，此刻如白雪铺满大地般的宁静和明朗。所以，与其说诗人在第七章中，对柔美的雪景有着大段大段的描写，不如说是人物美好的感情得到了大段大段形象的抒发。

明白了这一切，再来看看诗歌的总标题《白雪的赞歌》，就不难感悟到：诗中的赞歌，并不是献给白雪，而是献给了由白雪来象征着的男女主人公纯洁高尚的感情，以及女主人公对革命对爱情坚贞不移的信念。这样，诗也就避免了"爱情的赞歌"、"理想信念的赞歌"这样过于直白的标题，在"白雪"的总体构思的象征意义中，显示了抒情上的隽永含蓄之美。　　（金乐敏）

望　星　空（原诗略）　　郭小川

《望星空》（载《人民文学》1959 年第 11 期）是郭小川抒情诗篇中最富有艺术个性的力作之一，是诗人运用艺术上的抑与扬、虚与实的辩证关系，有意造成诗情的波峰浪谷，以取得出人意料、别开生面的抒情效果的一个成功的尝试。这是该诗在艺术构思上的一个重要特点，也是正确把握这首诗思想内涵的关键所在。

全诗以"望"为核心，以星空和天安门广场为壮阔的背景，展开神奇的想象，从不同的视角去对比天上人间，去透视宇宙与人生，构成了一个属于诗的复合空间，从而有效地抒写出诗人多方位多层次的情思。诗分四章。前两章，设想一个"我"站在北京街头，向星空瞭望，既把星空写得异样的安详，又把星空写得无比的壮丽。诗人想象着那星空里竖立着层层神秘的殿堂，大气中流荡着奇妙的酒浆；想象着星星是万古不灭的灯光，银河是没有尽头的桥梁，并极力赞美星空："啊，星空，/只有你，/称得起万寿无疆"。诗中的"我"，甚至面对壮阔的星空"不免感到惆怅"，唱出了深沉的歌声："我爱人间，/我在人间生长。/但比起你来，/人间还远不辉煌。"诗人怀着一腔真

诚，抒写了自己对浩瀚宇宙的独特感受，也毫不回避地流露了一些低沉的“惆怅”。这种“惆怅”，可以看作是1959年那个特殊年代特殊情境在诗人心灵上的曲折投影，或多或少地泄露了诗人对当时共和国土地上出现的种种异常现象的忧虑和不安。当然，从诗的整体构思来看，诗人这样写的目的是为了先向读者推出一个急待反驳和说服的对象，使你误以为诗人是在赞美星空，怀疑人间不如天上，而他的真正意图还留在后面。——进入三、四章，诗人掉转笔锋，把我们的视线引入“北京的心脏”——天安门广场，让壮丽辉煌的星空一下子变成了天安门广场的陪衬。诗人以满腔的热情，生花的妙笔，描绘灯火辉煌的天安门广场，描绘雄伟壮丽的人民大会堂，使得星空在它们的映衬下一下子变得“暗淡无光”。诗人处处照应前面对星空的描写，告诉读者，在人民大会堂宴会厅的杯盏中，正斟满了芬芳的友谊的酒浆；在长安街上，正挂出了长串的星光；在北京的中心，正架起了一座银河般的桥梁。诗人用美好的现实，一一否定先前的“惆怅”，并且理直气壮地回答：这才是“人间天上”“大地上的天堂”，这才是“真实的世界”“一点也不虚妄”。由此诗人还转入严肃的自我解剖，不仅驳斥了先前的“忧伤”，而且怀着满腔豪情唱出了雄壮的歌声：“星空哟，/面对你，/我有资格挺起胸膛。”不仅如此，诗人还极其真诚地告诫自己和战友：“可是呵，/我和我的同志一样，/决不会在红灯绿酒之前，/神魂飘荡。”接着，诗人立足现实，展开想象的翅膀，向我们描绘了一幅瑰丽的理想蓝图：“我们要把长安街上的灯火，/延伸到远方；/让万里无云的夜空，/出现千千万万个太阳。/我们要把广漠的穹窿，/变成繁华的天安门广场；/让满天的星斗，/全成为人类的家乡。”最后诗人更是满怀信心地宣告：“人生虽是短暂的，/但只有人类的双手，/能够为宇宙穿上盛装；/世界呀，/由于人的生存，/而有了无穷的希望。”从而强有力地抒发了人类改造世界、征服宇宙的壮志豪情和远大理想。

诗人的用意并不是要赞美星空，否定人间，而是为了使诗取得“意外”和“突然”的抒情效果，特意根据感情发展变化的不同阶段，采取了欲扬先抑（对天安门广场来说）和以虚衬实（以对星空的虚写来反衬天安门广场的实写）的艺术手法，使诗情显得波澜起伏，并以翻涌激荡的高潮作结，从而更艺术地用诗来批驳虚无主义的观点，说服人们不要因为暂时的挫折而“惆怅”和“忧伤”，鼓舞人们树立远大的理想，珍惜短暂的人生，努力开创美好的未来。整首诗洋溢着诗人对人生的热爱，也渗透着浓厚的宇宙意识和人类庄严的使命感，其主旋律是对人生的礼赞，对人的本质力量的讴歌。诗中那种令人荡气回肠、不绝如缕的情调，常常使我们味之不尽，吟咏再三；诗中那种启人畅想天外、神思渺渺的哲理，常常使我们如入新境，豁然洞开。

（姚国建）

乡村大道

郭小川

一

乡村大道呵，好像一座座无始无终的长桥！
从我们的脚下，通向遥远又遥远的天地之交；
那两道长城般的高树呀，排开了绿野上的万顷波涛。

哦，乡村大道，又好像一根根金光四射的丝绦！
所有的城市、乡村、山地、平原，都叫它串成珠宝；
这一串串珠宝交错相连，便把我们的锦绣江山缔造！

二

乡村大道呵，也好像一条条险峻的黄河！
每一条的河身，至少有九曲十八折；
而每一曲、每一折呀，都常常遇到突起的风波。

哦，乡村大道，又好像一道道干涸的沟壑！
那上面的石头和乱草呵，比黄河的浪涛还要多；
古往今来的旅人哟，谁不受够了它们的颠簸！

三

乡村大道呵，我生之初便在它上面匍匐；
当我脱离了娘怀，也还不得不在上面学步；
假如我不曾在上面匍匐学步，也许至今还是个侏儒。

哦，乡村大道，所有的山珍土产都得从此上路，
所有的英雄儿女，都得在这上面出出入入；
凡是前来的都有远大的前程，不来的只得老死狭谷。

四

乡村大道呵，我爱你的长远和宽阔，
也不能不爱你的险峻和你那突起的风波；
如果只会在花砖地上旋舞，那还算什么伟大的生活！

哦，乡村大道，我爱你的明亮和丰沃，
也不能不爱你的坎坎坷坷、曲曲折折；
不经过这样的山山水水，黄金的世界怎会开拓！

1961 年 11 月初稿于昆明，
1962 年 6 月改于北京。

选自《郭小川诗选》，人民文学出版社 1977 年版

《乡村大道》是郭小川诗歌创作由探索期向成熟期过渡的代表作之一。作者从昆明写到北京，几经琢磨，几经其稿，终于将这首既有诗人的激情又有哲学家睿智的诗篇奉献在读者面前。

这首咏物抒情诗，计四部分，八个小节。第一部分赞扬了乡村大道在沟通城乡、串成"珠宝"方面所作的贡献和在缔造我们的锦绣江山中所起的重要作用。第二部分以思想家的求索精神，写乡村大道的险峻和坎坷，给人以深沉的思考。第三部分从人的成长和物资流通的角度，抒发了自己在坎坷的乡村大道学步前进的内心感受。第四部分是全诗的精华所在：它在高远、壮阔的艺术概括中寄寓着"不经过这样的山山水水，黄金的世界怎会开拓"的深刻哲理，表现了诗人战斗的人生观。

郭小川在《谈诗》中说过："诗是创作，一切要新。"《乡村大道》的成功之处，正在于有不落他人窠臼的新颖构思。乡村大道，本是举目可见的平凡事物。如果按一般化的处理，很容易写成对城乡发展景象的歌唱或田园风光的颂诗。但作者没有平庸地描摹生活，也没用肤浅的情感去敷衍读者，而是抓住乡村大道长远而又曲折，宽阔而又险峻的特点，抒写出一种战斗的情怀，使接受者明白这乡村大道，原来是生活的大道、人生的大道、革命的大道的同义语。

为了表现自己的激越情感和抒写深远绵邈的情思，作者从汉赋中吸取了穷形尽相地描写事物的养料，在诗中采用了层层烘托、反复咏叹的铺陈手法。在第一、二部分中，为了突出乡村大道的视觉形象，作者连用了长桥、丝绦、黄河、沟壑等比喻，层层加以强调和渲染。后半部分则写出乡村大道的"长远和宽阔"、"明亮和丰沃"、"险峻"与"风波"、"坎坷"与"曲折"，有力地揭

示了生活的本质，赋予寻常的乡村大道以不寻常的思想内涵。而为了突出思想内涵，诗人舍弃了对乡村大道的精细描绘，避开了路上的车水马龙、欢歌笑语的描写，而以理想的光辉烛照乡村道路，从各种不同的角度去抒情、状景、咏志，力图把哲理性与形象性结合起来，思想性与艺术性统一起来。正是这种铺文摛藻的艺术手法，深化了作者充沛的感情，形成了全诗磅礴的气势，使作品显得激扬跌宕，雄放绚丽，具有一种汪洋恣肆的美。

为了充分强烈地抒发感情，并抒写浩浩荡荡的内容，《乡村大道》采用了脉络贯通、舒卷自如的"新辞赋体"，这种"新辞赋体"多用长句，但无平板滞直、冗长拗口之弊病。这些长句的特点是：一、由两个或三个短句组成，集短为长，长短交错，取长补短，以短衬长。二、在长句的开头或分句的句尾，用"哦"、"呀"、"呵"等语气词，既便于朗读者换气，加强作品的旋律感，也增加了一唱三叹的艺术效果。三、词采华美，但无华而不实的毛病。虽然在个别长句中也使用了"丝绦"、"匍匐"、"侏儒"等少数带有文言色彩的词语，但并不难理解。和这种长句相联系，诗人十分注意排比对仗，平仄互调，清浊通流，声韵优美。如"一座座无始无终的长桥"、"一根根金光四射的丝绦"、"一条条险峻的黄河"、"一道道干涸的沟壑"，不仅使各段之间开合照应，内部联系紧密，使全诗构成和谐严谨的艺术整体。各段句末平仄的互押，则使全诗节奏鲜明，读来顺口，听来悦耳。　　（古远清）

甘蔗林——青纱帐　　郭小川

南方的甘蔗林哪，南方的甘蔗林！
你为什么这样香甜，又为什么那样严峻？
北方的青纱帐啊，北方的青纱帐！
你为什么那样遥远，又为什么这样亲近？

我们的青纱帐哟，跟甘蔗林一样地布满浓荫，
那随风摆动的长叶啊，也一样地鸣奏嘹亮的琴音；
我们的青纱帐哟，跟甘蔗林一样地脉脉情深，
那载着阳光的露珠啊，也一样地照亮大地的清晨。

肃杀的秋天毕竟过去了，繁华的夏日已经来临，
这香甜的甘蔗林哟，哪还有青纱帐里的艰辛！
时光像泉水一般涌啊，生活像海浪一般推进，

那遥远的青纱帐哟，哪曾有甘蔗林里的芳芬！

我年青时代的战友啊，青纱帐里的亲人！
让我们到甘蔗林集合吧，重新会会昔日的风云；
我战争中的伙伴啊，一起在北方长大的弟兄们！
让我们到青纱帐去吧，喝令时间退回我们的青春。

可记得？我们曾经有过一个伟大的发现：
住在青纱帐里，高粱秸比甘蔗还要香甜；
可记得？我们曾经有过一个大胆的判断：
无论上海或北京，都不如这高粱地更叫人留恋。

可记得？我们曾经有过一种有趣的梦幻：
革命胜利以后，我们一道捋着白须、游遍江南；
可记得？我们曾经有过一点渺小的心愿：
到了社会主义时代，狠狠心每天抽它三支香烟。

可记得？我们曾经有过一个坚定的信念：
即使死了化为粪土，也能叫高粱长得秆粗粒圆；
可记得？我们曾经有过一次细致的计算：
只要青纱帐不倒，共产主义肯定要在下一代实现。

可记得？在分别时，我们定过这样的方案：
将来，哪里有严重的困难，我们就在哪里见面；
可记得？在胜利时，我们发过这样的誓言：
往后，生活不管甜苦，永远也不忘记昨天和明天。

我年青时代的战友啊，青纱帐里的亲人！
你们有的当了厂长、学者，有的作了编辑、将军，
能来甘蔗林里聚会吗？——不能又有什么要紧！
我知道，你们有能力驾驭任何险恶的风云。

我战争中的伙伴啊，一起在北方长大的弟兄们！
你们有的当了工人、教授，有的作了书记、农民，
能再回到青纱帐去吗？——生活已经全新，
我知道，你们有勇气唤回自己的战斗的青春。

南方的甘蔗林哪，南方的甘蔗林！
你为什么这样香甜，又为什么那样严峻？
北方的青纱帐啊，北方的青纱帐！
你为什么那样遥远，又为什么这样亲近？

1962年3月—6月，厦门—北京。

选自《郭小川诗选》，人民文学出版社1977年版

如果说诗贵抒情，那么，《甘蔗林——青纱帐》不愧是一首感情浓烈而真挚的诗篇；如果说诗重想象，那么，《甘蔗林——青纱帐》不愧是一首让想象的羽翼尽情翱翔的诗篇；如果说，诗人对于形式美应该具有特殊的敏感，那么，《甘蔗林——青纱帐》无疑是一首在诗的形式美方面富有独创性的诗篇。

问题的关键在于：这一切是如何互相作用，而又有机地统一在一起的？我们知道，感情的直泻容易失之于空泛，而把感情的激流纳入整齐的诗的河床，往往又容易束缚和影响感情的表达，对于这个苦恼过不少诗人的难题，《甘蔗林——青纱帐》是如何解决的？再拿想象来说，心理学家常把想象区分为接近联想、类似联想、对比联想，《甘蔗林——青纱帐》似乎又非一般的联想所能及，南方的"甘蔗林"和北方的"青纱帐"相隔不止千里，有何"接近"可言？倘要说到它们的"类似"和差异，自古以来好像也从未见有诗人提到和写过，郭小川何以能够慧眼独具、匠心独运地加以表现？

看来，这和郭小川具有战士的特殊经历有关，和他具有诗人的特殊气质（保持着饱满的诗情，时刻在寻找托物言志的对象）有关，也和他喜欢不断地在形式上进行追求和创新有关。

郭小川是河北丰宁人，青年时期参加八路军，曾在"青纱帐"里打过游击，对"青纱帐"怀有特殊的感情。尤为可贵的是，他善于用诗人的眼光观察生活，凡是足迹之所至，目光之所及，总要从中发掘出一丝半缕诗意，于是，他大胆地让"甘蔗林"和"青纱帐"携起手来，共同挺立于祖国的大地之上，奏出了这首既出人意料又感人至深的乐曲。

诗的第一节以设问开头，突出了主体，制造了悬念，其中的"南方"、"北方"，显示了空间的寥阔，"这样"、"那样"，沟通了今昔的联系，一上来就具有

浓郁的抒情意味。底下，诗人就放开笔墨，用回环往复——由此及彼、亦此亦彼的艺术手法，对青纱帐和甘蔗林的多方面的联系作出了淋漓尽致的表现，诗篇先在第二节用四个"一样"写两者的相似：无论是"青纱帐"那"随风摆动的长叶"，还是长叶上"载着阳光的露珠"，都很像"甘蔗林"。正当读者欣然同意点头，为这番"形似"的描写所吸引时，第三节偏又宕开一笔，特意点出两者的不同："繁华的夏日"不同于"肃杀的秋天"，"香甜的甘蔗林"不同于"艰辛的青纱帐"。写过这一番相似相异之后，诗人特意存而不答，置而不论，笔墨一转，开阖自如地连用八个"可记得"，重现了"昔日的风云"和战友们的豪情，其中"拐着白须、游遍江南"等诗句，体现了诗人热情风趣的个性，使读者感到可敬亦复可亲。第九、十两节又拉回到现实，含蓄而深情地点明了诗作的主题：今天的生活虽已全新，但仍需要保持当年那种坚定的信念和充沛的干劲，这正是甘蔗林和青纱帐的"神似"之处。全诗就是这样一波三折地描写了甘蔗林和青纱帐的形似——不同——神似，给了读者深刻的感染和启发。

内容上的"一波三折"导致了诗歌形式上的"一唱三叹"。诗人运用了一种新的诗体，以后人们称之为"新赋体"。《甘蔗林——青纱帐》注意借鉴古典诗词中对偶的艺术技巧，诗的第一、三行和第二、四行大体对称（即所谓"隔句对"），这样的诗行由于中间隔了一句，读起来显得亦俪亦散，兼具回环往复和参差错综之美。《甘蔗林——青纱帐》还综合运用了陈述句、疑问句、祈使句、感叹句等句式和"啊"、"哪"、"哟"等语气词，使得诗篇脉络贯通而又顿挫分明，活泼流转而又开阖有序，极大地增强了诗作的音乐性。

归结起来，此诗给我们的启示是：生活积累是产生感情的土壤，丰富的感情是驱使想象的翅膀腾空而起的动力，而诗人刻意经营的诗的形式又给予这一切以能动的反作用，为感情和想象的活动提供了足够的空间和清晰的航线，最终成为一个表里一致、内容和形式相得益彰的艺术珍品。

（孙光萱）

秋 歌

郭小川

秋天来了，大雁叫了；
晴空里的太阳更红、更娇了！

谷穗熟了，蝉声消了；
大地上的生活更甜、更好了！

海岸的青松啊，风卷波涛；
江南的桂花呀，香满大道。

草原的骏马啊，长了肥膘；
东北的青山呀，戴了雪帽。

呵，秋云、秋水、秋天的明月，
哪一样不曾印上我们的心血！

呵，秋花、秋实、秋天的红叶，
哪一样不曾浸透我们的汗液！

历史的高山呵，层层叠叠！
我们又爬上十丈高坡百级阶。

战斗的途程呵，绵延不绝！
我们又踏破千顷荒沙万里雪。

回身看：垒固、沟深、西风烈，
请问：谁敢迈步从头越？

回头望：山高、水急、冰川裂，
请问：谁不以手抚膺长咨嗟？

风中的野火呵，长明不灭！
有多险的关隘，就有多勇的行列。

浪里的渔舟呵，身轻如蝶！
有多大的艰难，就有多壮的胆略。

我曾随着大队杀过茫茫夜，

此刻又唱"雄关漫道真如铁"。

我曾随着战友访问黄洋界，
当年的白军不知何处死荒野！

只有江河的流水长滔滔，
只见战斗的红旗永不倒！

只有勇士的豪情日日高，
只见收获的季节年年到。

哦，秋天来了，大雁叫了；
晴空里的太阳更红、更娇了！……

哦，谷穗熟了，蝉声消了，
大地上的生活更甜、更好了！……

1962年9月29日，北京。

选自《郭小川诗选》，人民文学出版社1977年版

创作政治抒情诗容易流于空泛和一般化，但《秋歌》却表现出了自己充分的艺术个性。其一，阶级之情与个人之情融为一体。诗人抒发的情思有两个层次。一是"我们"，如"我们的心血"，"我们的汗液"，"我们又爬上"，"我们又踏破"。这里表现的是阶级的整体意识，阶级的情感，具体地说，是我们党和所有的革命者过去的历程、现实的奋斗和对未来的信念。它在诗中占据基本的和主导的地位。二是"我"，如"我曾随着大队杀过茫茫夜"，"我曾随着战友访问黄洋界"，写的是诗人个人的经历，抒发的是作为阶级之一员的个体情感。它在诗句和情感的比例中虽然较为次要，但却有力地将抽象的、整体的阶级情感及经历具体化和个性化了；同时又通过两个"随着"的归属意识，表明阶级与个人之间情感一致和命运相关。这种双重复合的抒情方式，比起单一性的"我们"或"我"来说，无疑具有更丰富的内涵和更感人的力量。其二，诗人善于捕捉并突现秋之特征、秋之形象，借景抒情，寓意于物，从而达成"秋"与"歌"的有机契合，在秋景中投射着主观的感受、想象和情思。诗人先充分展示了秋天的征兆，如大雁叫了、谷穗熟了、蝉声消了、

风卷松涛、桂花溢香、马长肥膘、山戴雪帽，然后才在秋天的环境和氛围中让情思奔腾流泻。政治抒情诗较易于犯政治味足而形象苍白干瘪的毛病；相对而言，郭小川是较为重视艺术的自身规律和特征的。

磅礴的气势和激越的情感是这首诗的另一个艺术特色。诗人以秋为题，展开了祖国大地上广阔的秋景。从海岸的青松到江南的桂花，从草原的骏马到东北的青山，诗人以全景式的综览，描绘出一幅恢宏的画卷。与空间的拓展相应的是时间的绵延，也就是说，诗人从现实返顾历史，以诗的形象化语言概括出革命者几十年的战斗途程，使人体会到其中深沉的历史感。这样巨大的时空背景，无疑具有磅礴的气势，并为激越的感情提供驰骋的天地。作品中，诗人用排比、反复的修辞方法，抒写出情感的浓烈；调动感叹句和疑问句的力量，推出一个又一个情感的高潮。无论从形象方面还是从情感方面来说，《秋歌》都称得上是一首富有力度之作。

在形式上，这首诗结构整齐，音韵和谐。全诗可分为三个部分，首两节与末两节为第一、第三部分，它们的区别仅仅是后者多了两个感叹词"哦"和两个省略号，首尾的呼应和重复突出了诗的主题和抒情基调，并在结构上给人以匀称感。中间为第二部分，二个诗行为一诗节，两个诗节又为一个诗组。它们之间的关系有的体现为诗行与诗行的对称，有的则体现为诗节与诗节的对称。首尾两部分是诗组与诗组的对称关系。因此，整首诗大、中、小三种对称方式交替并用，结构工整而严密，显示出作者的苦心经营和独特追求。与结构整齐相联系的是音韵的和谐。全诗用了两个韵，按"十三辙"的分法是"遥条韵"与"衣七韵"。前八行与后八行押遥条韵，中间押衣七韵。句句押韵强化了本诗的音乐性因素，韵脚的转换也暗示了情感的起伏与回归。　　（方克强）

团泊洼的秋天　　郭小川

秋风像一把柔韧的梳子，梳理着静静的团泊洼；
秋光如同发亮的汗珠，飘飘扬扬地在平滩上挥洒。

高粱好似一队队的"红领巾"，悄悄地把周围的道路观察；
向日葵摇头微笑着，望不尽太阳起处的红色天涯。

矮小而年高的垂柳，用苍绿的叶子抚摸着快熟的庄稼；
密集的芦苇，细心地护卫着脚下偷偷开放的野花。

蝉声消退了，多嘴的麻雀已不在房顶上吱喳；
蛙声停息了，野性的独流减河也不再喧哗。

大雁即将南去，水上默默浮动着白净的野鸭；
秋凉在这里刚刚落脚，暑热还藏在好客的人家。

秋天的团泊洼啊，好像在香甜的梦中睡傻；
团泊洼的秋天啊，犹如少女一样羞羞答答。

团泊洼，团泊洼，你真是这样静静的吗？
全世界都在喧腾，哪里没有雷霆怒吼，风云变化！

是的，团泊洼的呼喊之声，也和别处一样洪大；
听听人们的胸口吧，其中也和闹市一样嘈杂。

这里没有第三次世界大战，但人人都在枪炮齐发；
谁的心灵深处——没有奔腾咆哮的千军万马！

这里没有刀光剑影的火阵，但日夜都在攻打厮杀；
谁的大小动脉里，——没有炽热的鲜血流淌哗哗！

这里的《共产党宣言》，并没有掩盖在尘埃之下；
毛主席的伟大号召，在这里照样有最真挚的回答。

无产阶级专政的理论，在战士的心头放射光华；
反对修正主义的浪潮，正惊退了贼头贼脑的鱼虾。

解放军兵营门口的跑道上，随时都有马蹄踏踏；
五·七干校的校舍里，荧光屏上不时出现《创业》和《海霞》。

在明朗的阳光下，随时都有对修正主义的口诛笔伐；

在一排排红房之间，常常听见同志式温存的夜话。

……至于战士的深情，你小小的团泊洼怎能包容得下！
不能用声音，只能用没有声音的“声音”加以表达：

战士自有战士的性格：不怕污蔑，不怕恫吓；
一切无情的打击，只会使人腰杆挺直，青春焕发。

战士自有战士的抱负：永远改造，从零出发；
一切可耻的衰退，只能使人视若仇敌，踏成泥沙。

战士自有战士的胆识：不信流言，不受欺诈；
一切无稽的罪名，只会使人神志清醒，大脑发达。

战士自有战士的爱情：忠贞不渝，新美如画；
一切额外的贪欲，只能使人感到厌烦，感到肉麻。

战士的歌声，可以休止一时，却永远不会沙哑；
战士的明眼，可以关闭一时，却永远不会昏瞎。

请听听吧，这就是战士一句句从心中掏出的话。
团泊洼，团泊洼，你真是那样静静的吗？

是的，团泊洼是静静的，但那里时刻都会轰轰爆炸！
不，团泊洼是喧腾的，这首诗篇里就充满嘈杂。

不管怎样，且把这矛盾重重的诗篇埋在坝下，
它也许不合你秋天的季节，但到明春准会生根发芽。……

1975年9月于团泊洼干校

初稿的初稿，还需要做多次的修改，属于《参考消息》一类，万勿外传。

选自《郭小川诗选》，人民文学出版社1977年版

这首诗是诗人受江青反革命集团迫害，在团泊洼五·七干校被隔离审查期间，听到毛泽东同志关于电影《创业》的批示后写出来的。

郭小川是诗人，又是战士。《团泊洼的秋天》就是他以诗人真挚炽热的革命激情表现出战士不屈不挠的斗争精神。他在受迫害、被审查的境遇中，曾说过"我是个战士，不能没有自己的声音"。这首诗即表达了他"自己的声音"。这声音是声讨江青反革命集团的愤怒的声音；是抒发战士情怀的激越的声音，是预见胜利的欣喜的声音。这首壮美的诗歌，这种高昂的声音，正如冯牧所说："这是诗人的歌中之歌——它们形成了诗人全部诗歌当中的最强音"（《郭小川诗选·代序》）。

这首诗在写法上的特点是静动对比，先写静后写动，先借景抒情后直抒胸臆。诗的开头用一大段描写"静静的团泊洼"。这里说它"静"，是指自然秋色很和谐、美好，表面上看不出斗争，纷乱。为此，诗人用了许多巧妙的比喻和比拟，如"秋风像一把柔韧的梳子"，"秋光如同发亮的汗珠"，"高粱好似一队队'红领巾'"，"向日葵摇头微笑着"，"矮小而年高的垂柳"，密集而细心的芦苇，团泊洼"好像在香甜的梦中睡傻"，团泊洼"犹如少女一般羞羞答答"。借这些动人的秋色，抒发出热爱生活的感情。接着诗人自问又自答道："团泊洼，团泊洼，你真是这样静静的吗？/全世界都在喧腾，哪里没有雷霆怒吼，风云变化！"于是急转直下，进入了对"动"——斗争的描写。这里人们的胸口"和闹市一样嘈杂"，有军民对敌人的高度警惕，进而诗人直接站出来进行"自白"和抗争了。这以后的章节唯有运用直抒胸臆，才能表现出"战士"的不屈不挠的斗争精神，才能把壮阔的胸怀抒发得如此淋漓尽致，才能留下世代相传的人生格言，才能把由静到动的笔势推向激愤的高潮。这样先静后动，以静显动，表面是静，暗里是动，恰当地反映了当时斗争的态势，获得了"于无声处听惊雷"的强烈艺术效果。

这诗运用的是"那些明朗的、富丽的、有表现力的、为群众所喜闻乐见的语言，使人感到非常新鲜、朴素而又华丽"（郭小川：《谈诗》）。开头一段写得多么朴素，把团泊洼的秋色真实地展现在读者面前；可又多么华丽，把分散的自然美集中成为生机勃勃、色彩鲜艳的艺术美。后面的一段从"战士自有战士的性格"直到"战士的明眼"抒情是质朴而壮阔，这里有群众的口语，有古代语言，但经过诗人的提炼运用，都变得非常新鲜，非常形象，非常有力。全诗语汇的丰富，词采的精美，描写景物的生动，抒发情感的酣畅，真是使人叹为观止！

这首诗闪耀着郭小川生命的熊熊火焰，迸发着郭小川诗笔的熠熠光辉，可以说明他那雄放绮丽的艺术风格已经老成。

当然，这首诗的个别提法不尽妥当，带有明显的局限性，但这是时代使然，恐怕不能苛求于诗人。（任 犊）

碧　潭

〔台湾〕余光中

十六桨桂浆敲碎青琉璃
几则罗曼史躲在阳伞下
我的，没带来，我的罗曼史
在河的下游

如果碧潭再玻璃些
就可以照我忧伤的侧影
如果舵艋舟再舵艋些
我的忧伤就灭顶

八点半。吊桥还未醒
暑假刚开始，夏正年轻
大二女生的笑声在水上飞
飞来蜻蜓，飞去蜻蜓

飞来你。如果你栖在我船尾
这小舟该多轻
这双桨该忆起
谁是西施，谁是范蠡

那就划去太湖，划去洞庭
听唐朝的猿啼
划去潺潺的天河
看你濯发，在神话里

就覆舟。也是美丽的交通失事了
你在彼岸织你的锦
我在此岸弄我的笛

从上个七夕，到下个七夕

选自《莲的联想》，台湾时报出版公司1980年版

这首《碧潭》是诗人和他夫人的爱情连理枝上所结的一枚金果。当然，仅仅将《碧潭》看作是诗人自己爱情生活的写真，那就太简单也太狭隘了。余光中的《碧潭》写爱情生活中的忧伤、喜悦和幻梦，将个人感受与普遍意义结合起来，表现了许多中国读者都可以共鸣共感的心灵世界，是爱情诗中格调脱俗、境界高华之作。

《碧潭》一诗，极尽时空交感之妙。所谓"交感"，就是将时间与空间作交揉错综的艺术处理。从空间看，全诗的空间由小而大，由近而远，由地下而天上，由地球而浩茫的广宇，构成了一个多层次的辐射性的深广空间结构。"碧潭"，是台北市南郊的名胜，湖水清碧，故名碧潭。诗的四节，围绕"碧潭"这一不大的特定空间落笔，以游湖的双双情侣与女大学生的笑声，来侧写诗中抒情主人公怀人不至的惆怅忧伤，以及想象中的伊人自远方来的喜悦。台湾与大陆之间本来有海峡阻隔，可是抒情主人公却妙想天开，将恋人比为西施和织女，将自己拟为范蠡与牛郎。于是，谁谓海阔？一舟可渡。谁谓河广？一苇可航。在五六节中，空间就由宝岛而大陆，由人间而太湖，由洞庭而上界的天河、碧落。与这种空间结构相适应，余光中的时间设计也颇见颖慧的诗心，从"八点半"和"夏正年轻"来看，诗人首先写的是夏日的早晨，然后以此为基点，一方面让时间逆向倒流，"听唐朝的猿啼"，"看你濯发，在神话里"，回到唐朝甚至混沌未分的神话时代，一方面让时间顺向超越，"从上个七夕，到下个七夕"，驰向无尽无尽的未来。这样，巧妙的时空设计与配合，就构成了这首诗艺术构思的主要框架，或者说诗的结构的主要框架。

这首爱情诗强调本土传统文化因素和历史神话背景，如化用古代诗人的名句，活用古典辞赋中的意象，运用言之凿凿而又渺渺难寻的神话传说，所以它的语言就自然呈现出古典的色彩与芬芳。"桂桨"，作为对芬芳华美的一种象征与暗示，就是从屈原《九歌·湘君》中的"桂櫂兮兰枻，斫冰兮积雪"中化出。"琉璃"用以状水，如欧阳修《采桑子》中就有"无风水面琉璃滑"之语，而余光中在"桂桨"与"琉璃"之间系之以"敲碎"这一词组，就富于动势而又颇具现代感。诗的第二节的"如果碧潭再玻璃些"与"如果舢舨再舢舨些"，也是李清照《武陵春》词的意象的点化与活用。至于划去"太湖"、"洞庭"而听"唐朝的猿啼"，"划去潺潺的天河"而"濯发"、"织锦"与"弄笛"，其想象之丰美，固然如早霞灿烂，其词语之雅致，也洋溢着古典的馨香。《碧潭》诗语的现代美，主要表现为矛盾语和倒装句法。例如已说"如果舢舨再舢舨些，我的忧伤就灭顶"，而加上"栖在船尾"的恋人，诗人却反说"这小舟该多轻"，前后冲突，立即形成矛盾局面，不言欢快而欢快自见，这就是矛盾语

奇妙的美学效果。又如"交通失事"本来绝对是悲剧性的，然而诗人却冠之以"美丽"，出人意料，富于谐趣而含意深长。倒装句法的运用，在《碧潭》中也数见而效果动人，如"我的，没带来，我的罗曼史/在河的下游"、"飞来你"、"看你濯发，在神话里"等句，就是将平顺的词序作适度与适当的颠倒组合，使句势劲健而饶变化，显示出现代新诗的句法风采。 （李元洛）

乡 愁

〔台湾〕余光中

小时候
乡愁是一枚小小的邮票
我在这头
母亲在那头

长大后
乡愁是一张窄窄的船票
我在这头
新娘在那头

后来呵
乡愁是一方矮矮的坟墓
我在外头
母亲呵在里头

而现在
乡愁是一湾浅浅的海峡
我在这头
大陆在那头

选自《白玉苦瓜》，台湾大地出版社1974年版

乡愁，是中国诗歌一个历久常新的普遍的主题，余光中多年来写了许多以乡愁为主题的诗篇，《乡愁》就是其中情深意长、音调动人的一曲。

正像中国大地上许多江河都是黄河与长江的支流一样，余光中虽然身居海岛，但是，作为一个挚爱祖国及其文化传统的中国诗人，他的乡愁诗从

内在感情上继承了我国古典诗歌中的民族感情传统，具有深厚的历史感与民族感，同时，台湾和大陆人为的长期隔绝、飘流到孤岛上去的千千万万人的思乡情怀，客观上具有以往任何时代的乡愁所不可比拟的特定的广阔内容。余光中作为一个离开大陆三十多年的当代诗人，他的作品也必然会烙上深刻的时代印记。《乡愁》一诗，侧重写个人在大陆的经历，那年少时的一枚邮票，那青年时的一张船票，甚至那未来的一方坟墓，都寄寓了诗人的也是万千海外游子的绵长乡关之思，而这一切在诗的结尾升华到一个新的高度："而现在/乡愁是一湾浅浅的海峡/我在这头/大陆在那头。"有如百川奔向东海，有如千峰朝向泰山，诗人个人的悲欢与巨大的祖国之爱、民族之恋交融在一起，而诗人个人经历的倾诉，也因为结尾的感情的燃烧而更为撩人愁思了，正如诗人自己所说："纵的历史感，横的地域感。纵横相交而成十字路口的现实感。"（《白玉苦瓜》序）这样，诗人的《乡愁》是我国民族传统的乡愁诗在新的时代和特殊的地理条件下的变奏，具有以往的乡愁诗所不可比拟的广度和深度。

在意象的撷取和提炼上，这首诗具有单纯而丰富之美。乡愁，本来是大家所普遍体验却难以捕捉的情绪，如果找不到与之对应的独特的美的意象来表现，那将不是流于一般化的平庸，就是堕入抽象化的空泛。《乡愁》从广远的时空中提炼了四个意象：邮票、船票、坟墓、海峡。它们是单纯的，所谓单纯，绝不是简单，而是明朗、集中、强烈，没有旁逸斜出意多文乱的芜蔓之感；它们又是丰富的，所谓丰富，也绝不是堆砌，而是含蓄。有张力，能诱发读者多方面的联想。在意象的组合方面，《乡愁》以时间的发展来绾合意象，可称为意象递进。"小时候"、"长大后"、"后来呵"、"而现在"，这种表时间的时序语像一条红线贯串全诗，概括了诗人漫长的生活历程和对祖国的绵绵怀念，前面三节诗如同汹涌而进的波涛，到最后轰然而汇成了全诗的九级浪。

《乡愁》的形式美也令人瞩目。它的形式美一表现为结构美，一表现为音乐美。《乡愁》在结构上呈现出寓变化于统一的美。统一，就是相对地均衡、匀称；段式、句式比较整齐，段与段、句与句之间又比较和谐对称。变化，就是避免统一走向极端，而追逐那种活泼、流动而生机蓬勃之美。《乡愁》共四节。每节四行，节与节之间相当均衡对称，但是，诗人注意了长句与短句的变化调节，从而使诗的外形整齐中有参差之美。《乡愁》的音乐美，主要表现在回旋往复、一唱三叹的美的旋律，其中的"乡愁是——"与"在这头……在那（里）头"的四次重复，加之四段中"小小的"、"窄窄的"、"矮矮的"、"浅浅的"在同一位置上的叠词运用，使得全诗低回掩抑，如怨如诉。而"一枚"、"一张"、"一方"、"一湾"的数量词的运用，不仅表现了诗人的语言的功力，也加强了全诗的音韵之美。

《乡愁》，有如音乐中柔美而略带哀伤的"回忆曲"，是海外游子深情而美的恋歌。　　（李元洛）

寻　李　白

〔台湾〕余光中

——痛饮狂歌空度日
飞扬跋扈为谁雄

那一双傲慢的靴子至今还落在
高力士羞愤的手里，人却不见了
把满地的难民和伤兵
把胡马和羌马交践的节奏
留给杜二细细地苦吟
自从那年贺知章眼花了
认你做谪仙，便更加佯狂
用一只中了魔咒的小酒壶
把自己藏起，连太太都寻不到你
怨长安城小而壶中天长
在所有的诗里你都预言
会突然水遁，或许就在明天
只扁舟破浪，乱发当风
——而今，果然你失了踪

树敌如林，世人皆欲杀
肝硬化怎杀得死你？
酒入豪肠，七分酿成了月光
余下的三分啸成剑气
绣口一吐就半个盛唐
从开元到天宝，从洛阳到咸阳
冠盖满途车骑的嚣闹
不及千年后你的一首
水晶绝句轻扣我额头

哨地一弹挑起的回音
一贬世上已经够落魄
再放夜郎毋乃太难堪
至今成谜是你的籍贯
陇西或山东，青莲乡或碎叶城
不如归去归那个故乡？
凡你醉处，你说过，皆非他乡
失踪，是天才唯一的下场
身后事，究竟你遁向何处？
猿啼不住，杜二也苦劝你不住
一回头囚窗下竟已白头
七仙，五友，都救不了你了
匡山给雾锁了，无路可入
仍炉火未纯青，就半粒丹砂
怎追蹑葛洪袖里的流霞？
樽中月影，或许那才是你故乡
常得你一生痴痴地仰望？
而无论出门向西笑，向西哭
长安都早已陷落
这二十四万里的归程
也不必惊动大鹏了，也无须招鹤
只消把酒杯向半空一扔
便旋成一只霍霍的飞碟
诡绿的闪光愈转愈快
接你回传说里去

选自《隔水观音》，台湾洪范书店 1983 年版

李白，是中国诗史的旷代奇才，是中华民族的骄傲。余光中《寻李白》所寻寻觅觅的，如诗人自己所说的是一种"宛转的怀乡"，也是我们民族所普遍共有的一种历史的情感。

诗，应该讲究结构的美的经营，结构不具有美学价值的好诗，是不可思议的。《寻李白》的外部结构自由而严谨，造句、建节与成篇都比较自由舒

展，是所谓自由诗体，但是，第一节与第三节各为十四行，第二节与第四节各为十行，基本格式有如扩展了的古典诗歌中的隔句对，这样，在参差错落的自由之中就不乏整饬之趣了。从内部构造而言，这首诗以"回旋"与"立体"构成它的间架的特色。诗以李白的"失踪"始，在叙写诗人的痛饮狂歌与坎坷遭遇之后，复以李白的乘风归去终篇，反复回旋，始终围绕"寻"字曲折成章，而避免作直线式的叙述。诗的开篇"至今还落在"的"至今"是超越时空的奇想，古今并举，形成时空的立体感，其它如写李白作品"千年后"的魅力，写现代之谜的"霍霍的飞碟"，都是古今互证，易地移时的手法，形成了全诗内在的立体构架，这样，全诗就不致停留在绝缘的古典的平面，而具有现代的浮雕式的美的效果。

《寻李白》的开篇轰然而起，破空而来，拟人的"傲慢"与"羞愤"出人意外地加诸"靴子"和"手"之上，"至今还落在"与"人却不见了"似真似幻，不仅活画出李白傲岸不群的神采，而且有广阔的艺术时空供读者神游遐想。诗的第二节关于李白及其作品的感人力量的描写，妙想奇情匪夷所思，在第三节"至今成谜的是你的籍贯"、"不如归去归那个故乡"的渲染和跌宕之后，第四节诗人更忽发奇想："樽中月影/或许那才是你故乡/常得你一生痴痴地仰望？"，民间盛传李白在采石矶长江中捉月而死的传说，而余光中的一阕"月光奏鸣曲"，为读者奏响的竟是一个想象飞腾的奇妙尾声。李白诗的想象如行空天马，超逸绝尘，而余光中诗作丰富而具有创造性的想象，确实也颇有"太白遗风"。

余光中认为："我敢断言，今日许多以诗自命的三流散文，其淘汰率不会下于六十年代那些以诗为名的魔咒呓语。"《寻李白》的语言，密度高而弹性大，炼字炼句具有"新鲜"与"新奇"的美学效果。如"把满地的难民和伤兵/把胡马与羌马交践的节奏/留给杜二去细细地苦吟"一句，虚实互转，伸缩自如，凝炼而繁富，它不仅生动地表现了杜诗的内容和风格的特色，与李白诗作了美的对照，同时又概括了安史之乱与以后的回纥入侵，时空阔大而包举众端。又如"怨长安城小而壶中天长"，不仅是"小"与"长"运用了西方诗歌中常用的矛盾修辞法，而且"长安城小"与"壶中天长"又是无理而妙的反向的变形，加之一"怨"，更觉文字向内紧凝而含意多面地向外延展，义有多解，令人咀嚼。如"酒入豪肠，七分酿成了月光/余下的三分啸成剑气/绣口一吐就半个盛唐"，这是全诗最光彩照人的笔墨，"七分"、"三分"、"半个"等数量词的运用各呈其妙，而"酿"、"啸"、"吐"这几个动词更可以说诗中之眼，没有这种雄奇骇俗之句，怎么解为我们民族的诗的"谪仙"写照传神？

（李元洛）

天 问

〔台湾〕余光中

水上的霞光呵
一条接一条，何以
都没入暮色了呢？

地上的灯光呵
一盏接一盏，何以
都没入夜色了呢？

天上的星光呵
一颗接一颗，何以
都没入曙色了呢？

我们的生命呵
一天接一天，何以
都归于永恒了呢？

而当我走时呵
把我接走的，究竟
是怎样的天色呢？

是暮色吗昏昏？
是夜色吗沉沉？
是曙色吗耿耿？

选自1986年11月12日台湾《中央日报》

这首诗借用了屈原《天问》的诗题，以表现人生哲学。

诗和哲学，本来应该是一对情深谊长的朋友。这首诗的动人之处，就在于诗人对生活与人生作了诗化的整体哲理把握。全诗共六节，三行一节，寥寥十八行，语言极为精炼。八次发问，实际上集中为一个问题的两个方面：

“我们的生命呵/一天接一天/何以都归于永恒了呢?”——这是对时间永恒人生短暂的疑问;“而当我走时呵/把我接走的/究竟是怎样的天色呢?”——这是对短暂生命的价值的追索。合而观之,《天问》一诗所探询的,就是人与人生这一古老而永恒之谜,这个问题就像人类本身一样历史悠久,也令历代的哲人与诗人感到兴味盎然同时又不免困惑。

余光中写的不是问题答案而是诗,他借助的不是概念的渲染或逻辑的推理,他的本领在于独到的意象的捕捉和象征暗示的呈现。诗人由“霞光”没入“暮色”、“灯光”没入“夜色”和“星光”没入“曙色”的自然景色,联想到生命之归于永恒和年寿之有时而尽,他不禁由物而人由人而己地提出如下问题:“而当我走时呵/把我接走的,究竟/是怎样的天色呢?”然后仍以问答问:“是暮色吗昏昏?/是夜色吗沉沉?/是曙色吗耿耿?”《天问》全诗以“天色”为中心意象,既是写实的也是象征的,对自然界是写实,对生命是象征,围绕这一中心意象,诗人写了三种不同的天色,这自然界的三种天色在前三节中如果还只是一种比喻,只具有平面的意义,那么,由于第四节的人生哲理的提升和照耀,它们也就被赋予象征的和深层的意蕴了。由此可见,《天问》的意象是一种象征性意象。它的整体结构是对读者的想象富于刺激力的召唤结构。

作为文学的最高形式的诗,理所当然地应该讲求形式之美。《天问》一诗的形式美有三,一是全诗纯以问句组成,虽然这是屈原的《天问》的遥远的回声,但在新诗作品中却可以说极为少见;二是多样的反复咏唱,“霞光”、“灯光”与“星光”,这是对“光”一词的反复,“一条接一条”、“一盏接一盏”、“一颗接一颗”、“一天接一天”,这是同中有异的句式反复,“暮色”、“夜色”与“曙色”,这是对“色”一词的反复,同时,前面五节是每节一问,而最后一节则是每句一问,一节三问,先分后合,构成了多样而完美的艺术秩序;三是自由与格律相融合。分而观之,全诗的句式长短不一,且每段都运用了奔行句,也不押尾韵,颇具自由诗活泼流畅的风韵,但是,从节与节之间的关系和诗的整体结构而言,在自由之中却又具法度,具有格律诗严谨凝重的间架,这种美听而又美观的形式,不仅能唤起读者的听觉美感,也能唤起读者的视觉美感,其形式美感是多重的。（李元洛）

长　恨　歌

〔台湾〕洛　夫

那蔷薇,就像所有的蔷薇
只开了一个早晨
——巴尔扎克

一

唐玄宗
从
水声里
提炼出一缕黑发的哀恸

二

她是
杨氏家谱中
翻开第一页便仰在那里的
一片白肉
一株镜子里的蔷薇
盛开在轻柔的拂拭中
所谓天生丽质
一粒
华清池中
等待双手捧起的
泡沫
仙乐处处
骊宫中
酒香流自体香
嘴唇，猛子吸吮之后
就是呻吟
而象牙床上伸展的肢体
是山
也是水
一道河熟睡在另一道河中
地层下的激流
涌向
万里江山

及至一支白色歌谣
破土而出

三

他高举着那只烧焦了的手
大声叫喊：
我做爱
因为
我要做爱
因为
我是皇帝
因为
我们惯于血肉相见

四

他开始在床上读报、吃早点、看梳头、批阅奏折
盖章
盖章
盖章
盖章
从此
君王不早朝

五

他是皇帝
而战争
是一滩
不论怎么擦也擦不掉的
粘液
在锦被中

杀伐，在远方

远方，烽火蛇升天空哑于
一绺叫人惊心的发式

鼙鼓，以火红的舌头
舐着大地

六

河川
仍在两股之间燃烧
仗
不能不打
征战国之大事
娘子，妇道人家之血只能朝某一方向流
于今六军不发
罢了罢了，这马嵬坡前
你即是那杨絮
高举你以广场中的大风

一堆昂贵的肥料
营养着
另一株玫瑰
或
历史中
另一种绝症

七

恨，多半从火中开始
你遥望窗外
他的头

随飞鸟而摆动
眼睛，随落日变色
他呼唤的那个名字
埋入了回声

竟夕绕室而行
未央宫的每一扇窗口
他都站过
冷白的手指剔着灯花
轻咳声中
禁城里全部的海棠
一夜凋成
秋风

他把自己的胡须打了一个结又一个结，解开再解开，然后负手踱步，鞋声，鞋声，鞋声，一朵晚香玉在帘子后面爆炸，然后伸张十指抓住一部《水经注》，水声汩汩，他竟读不懂那条河为什么流经掌心时是嘤泣，而非咆哮
他披衣而起
他烧灼自己的肌肤
他从一块寒玉中醒来

千间厢房千烛燃
楼外明白照无眠
墙上走来一女子
脸在虚无缥缈间

八

突然间
他疯狂地搜寻那把黑发
而她递过去
一缕烟

是水，必然升为云
是泥土，必然踩成焦渴的藓苔
隐在树叶中的脸
比夕阳更绝望
一朵菊花在她嘴边
一口黑井在她眼中
一场战争在她体内
一个犹未酿成的小小风暴
在她掌里
她不再牙痛
不再出
唐朝的麻疹
她溶入水中的脸是相对的白与绝对的黑
她不再捧着一碟盐而大呼饥渴
她那要人搀扶的手
颤颤地
指着
一条通向长安的青石路……

九

时间七月七
地点长生殿
一个高瘦的青衫男子
一个没有脸孔的女子
火焰，继续升起
白色的空气中
一双翅膀
又
一双翅膀
飞入殿外的月色
渐去渐远的

私语
闪烁而苦涩

风雨中传来一两个短句的回响

选自《台湾现代诗选》，春风文艺出版社 1987 年版

这是一首和唐代诗人白居易的《长恨歌》同题的叙事长诗。

洛夫尽管撷取的也是唐玄宗与杨贵妃的爱情生活的纵剖面，但写法不同，一方面，他删去了道士为杨贵妃招魂、代为传递信物等情节；另方面，在与白诗的情节重叠之处，洛夫又不是一成不变的挪用，而是有很大的变化，如杨贵妃死后的栖身之地以及她和唐玄宗的互相思念，两首《长恨歌》都有不同的安排。不仅如此，白诗是顺叙；洛诗是倒叙，一开始出场的就是唐玄宗对杨贵妃之灵的哀悼，"唐玄宗/从/水声里/提炼出一缕黑色的哀恸"，然后再回过头去，展开他们两人爱情命运的描写。

在想象的结构上，白诗基本上是古典的实写，再辅以浪漫的想象，采用触景生情、融情入景、借景生情、情景相衬等手法，栩栩如生地描摹诗中的故事和人物，使他们成为现实中人的复杂真实的再现。洛诗更多的是运用声音与色彩的交感（如"黑色的哀恸"、"白色歌谣"）、矛盾情景的酿造（如"她溶入水中的脸是相对的白与绝对的黑/她不再捧着一碟盐而大呼饥渴"）、远距离比喻（如战争是一滩"粘液"；象牙床上伸展的肢体"是山/也是水"）、象征的运用与捕捉（如马嵬坡前，杨贵妃"即是那杨絮/高举你以广场中的大风"；她死后，"不再出唐朝的麻疹"；唐玄宗与杨贵妃的春宵梦长是"一道河熟睡在另一道河中"）、极度变形（烽火连天殃及京城依然沉湎酒色的唐玄宗是"高举着那只烘焦了的手"，大喊："我做爱"）、荒诞情境的制作（唐玄宗思念死去的杨贵妃，"他把自己的胡须打了一个结又一个结，解开再解开"）、具象与抽象的嵌合（如"一堆昂贵的肥料/营养着/另一株玫瑰/或/历史中/另一种绝症"），等等。总之，诗基本上不是描述和直陈，而是以一系列具有象征与暗示的意象呈示诗中的故事和人物，使他们成为现实中的复杂真实的表现。

意象在诗人想象的心理图上往往呈现为一种审美直觉，它是诗人在一刹那间表现出来的理性和感性的复合体。如诗写唐玄宗在安史之乱平息后回到宫内，睹物思人的情景，白诗描摹成："夕殿萤飞思悄然，孤灯挑尽未成眠，迟迟钟鼓初长夜，耿耿星河欲曙天"，融情入景，情景交融，诗人的感觉功能并无多大变异，想象的脉络清晰分明；而在洛诗中，则演化为"竟夕绕室而行/未央宫的每一扇窗口/他都站过/冷白的手指剔着灯花"，基本上用的还是白描，但紧接着写道："轻咳声中/禁城里全部的海棠/一夜凋成秋风"，这

就怪了!“轻咳声中”,“海棠”凋成“秋风”:从听觉到视觉到触觉,诗人的感觉功能变异极大,想象的脉络断断续续,其断处(或可理解突兀处),正是最能容纳诗人知觉的、情感的和思维的容量的藏身之地,也是诗给读者留下的想象的空白:海棠是美景,以美景写思念之愁苦,秋风是悲风,以秋风衬思念之悲哀,从“海棠”凋成“秋风”,又暗示了时间的悠长,更显出思念之无望。一个“凋”字,化无形的秋风为似乎摸得着的具象,使抽象的感情有了一种立体的质感,更显其真实。

在情感的结构上,洛夫和白居易也是各各有别。前者注入了更多的阴冷和悲苦。从诗的主旨来说,两者都一样扑朔迷离,或讽喻重色误国,或歌颂爱情专一,或既同情又谴责;从诗的人物形象来说,两者都塑造了一个因为爱情而丧失了权势还是要爱的痴皇帝,一个因为爱情丢掉了性命依然要爱的薄命妃子。但从诗的情感的结构来看,洛诗与白诗相比,前者的抒情基调注入了更多的阴冷和苦涩。不独是全诗的意象,洛诗更显得冷隽,就连杨贵妃死后的处境的设置,主要也是突出它的冷,冷得甚至有点阴森。对于杨贵妃,白诗将她升入仙境,洛诗则暗示她的归宿是阴间,一成仙,一为鬼,两者境遇相差十万八千里。洛诗的杨贵妃,从“墙上走来”、“隐在树叶中的脸,/比夕阳更绝望”:阴森和阴冷之鬼气弥漫诗尾。洛诗尽管成全了唐玄宗和杨贵妃生离后的一次会晤,但一是人(“一个高瘦的青衫男子”),一是鬼(“一个没有脸孔的女子”),且四周风雨潇潇,两人的“私语”竟是“闪烁而苦涩的”!白诗中的唐玄宗和杨贵妃,虽未曾安排两人会面,但人与仙互递思念,忆及的“私语”是:“在天愿作比翼鸟,在地愿为连理枝”,虽然这是无望的希望,但毕竟有了希望。诚然,白居易和洛夫各自的《长恨歌》中的爱情悲剧的底色全都是浓黑的,但前者因缭绕了一丝仙气,多少呈现出一点亮色,后者因为弥漫着一股鬼气,更添凄凄惨惨戚戚!我们对两诗的比较,并不意味对白诗的贬低,实际上,作为叙事诗,它几乎是难以超越的。我们只是想通过这种比较,看到属于洛夫自己的东西。洛诗不仅仅是白诗的同一题目的诗的现代化阐释,它把浓郁的古典意味和强劲的现代风糅合一体,显示了诗人偏重现代,并且将传统和现代互为交融的追求。 (戴 达)

金龙禅寺

〔台湾〕洛 夫

晚钟
是游客下山的小路
羊齿植物
沿着白色的石阶

一路嚼了下去

如果此处降雪

而只见
一只惊起的飞蝉
把山中的灯火
一盏盏地
点燃

一九七〇·七·六

选自《魔歌》，中外文学月刊社 1974 年版

这一首诗，运用的是意象变形与错位的表现手法。变形是文学创作的重要美学手段，任何艺术的创造，都是程度不同的变形的创造，在诗歌中尤其是这样，在审美主体感情强烈的诗人的作品中更是如此。艺术的变形和错位，就是为了充分表现审美主体的审美感情与审美体验，对审美客体的外形乃至性质作异于自然形态的变化。《金龙禅寺》的开篇写道："晚钟/是游客下山的小路。"这就是听觉意象与视觉意象巧妙的转位与变形。"钟声"与"小路"本来是互不相干的事物，但钟声是宛转悠扬的，小路是曲折迂回的，而游客们又是在晚钟声中下山，所以在心理学的"遥远联想"的作用之下，"晚钟"就在诗人的审美错觉中变形错位为"小路"了。如果写成"游客在晚钟声中沿着小路下山"，那种平庸的散文句式该是何等大煞风景！同样，"通向山下的白色石阶小路两旁长满了羊齿植物"，也是非诗的平板叙述的散文句，诗人由羊齿植物之"齿"而联想到人或动物之"嚼"，这是一种很自然的"接近联想"，因此，"羊齿植物/沿着白色的石阶/一路嚼了下去"，就是以动写静，就是化美为媚的高明笔法了。"石阶"本来是灰色的，但诗人以"如果此处降雪"的假设句补足，在想象中就变幻为"白色的"，在暮色中更觉色彩鲜明。而"灰蝉"与"灯火"、"点燃"组合在一起，也是一种艺术错位，因为"灯火"不可能由"灰蝉"去点燃。然而，"灰蝉"之灰，强调了"晚"的暮色，而灰蝉的"惊起"又是极富动感的，这时已是山中灯火初燃的时分了，游客们下山后蓦然回首，忽见蝉的惊起与灯的亮起，在刹那间的幻觉与错觉中，就以为灯火是灰蝉点燃的了，套用台湾诗人郑愁予的名句，这也可以说是一个"美丽的错误"。

清新幽远，疑幻疑真，省略和压缩了许多叙述与说明的环节，语言组合一反常态而促人顿悟，艺术的变形与错位尤见诗人审美感受与体验，《金龙禅寺》是一首别具禅趣与风格的诗。（李元洛）

边界望乡

〔台湾〕洛 夫

说着说着
我们就到了落马洲

雾正升起，我们在茫然中勒马四顾
手掌开始生汗
望远镜中扩大数十倍的乡愁
乱如风中的散发
当距离调整到令人心跳的程度
一座远山迎面飞来
把我撞成了
严重的内伤

病了病了
病得像山坡上那丛凋残的杜鹃
只剩下唯一的一朵
蹲在那块"禁止越界"的告示牌后面
咯血。而这时
一只白鹭从水田中惊起
飞越深圳
又猛然折了回来

而这时，鹧鸪以火发音
那冒烟的啼声
一句句
穿透异地三月的春寒
我被烧得双目尽赤，血脉贲张
你却竖起外衣的领子，回头问我
冷，还是

不冷？

惊蛰之后是春分
清明时节该不远了
我居然也听懂了广东的乡音
当雨水把莽莽大地
译成青色的语言
喏，你说，福田村过去就是水围
故国的泥土，伸手可及
但我抓回来的仍是一掌冷雾

后记：三月中旬应邀访港，十六日上午余光中兄亲自开车陪我参观落马洲之边界，当时轻雾氤氲，望远镜中的故国山河隐约可见，而耳边正响起数十年未闻的鹧鸪啼叫，声声扣人心弦，所谓"近乡情怯"，大概就是我当时的心境吧。

一九七九·六·三

选自《时间之伤》，台湾时报出版公司 1981 年版

洛夫的《边界望乡》，是一阕动人情肠的乡愁变奏曲。

这首诗中的情感是个人的，同时又从个人通向人生，世界和时代，从而获得一种能引起许多人感应与感通的普遍性的美质。例如同是"乡愁"，从近乡情更"怯"（"手掌开始生汗"），从乡愁之"大"（"望远镜中扩大数十倍"）和"乱"（"如风中的散发"），从乡愁之沉重悲苦（"把我撞成了严重的内伤"、"像山坡上那丛凋残的杜鹃……咯血"），从乡愁之激越沸腾（"我被烧得双目尽赤，血脉贲张"），以及乡愁之偿愿无望（"抓回来的仍是一掌冷雾"），这是洛夫对"乡愁"这一母题个人的独特表现，绝不雷同于其它诗人。同时，诗中所表现的"乡愁"这种情感，不仅可以从古典诗歌中找得到它的历史渊源，与古代的心灵有千丝万缕的联系，而且它更是当代千千万万游子情怀的艺术概括，具有当代意义的普遍性情境。

这首诗令人感到新颖而奇妙、精粹而鲜活的意象络绎而来。洛夫访港时，余光中正在香港中文大学任教，他为作客的洛夫导游，载驰载驱，前往边界。在"说着说着/我们就到了落马洲"的必要叙述，与"雾正升起，我们在茫然中勒马四顾/手掌开始生汗"的如实描写之后，那新颖不凡的意象就笔下生花了："望远镜中扩大数十倍的乡愁/乱如风中的散发"。拟虚为实，虚的

不具形的"乡愁"在动态化的呈现中具有了实的体积与重量，并且有了如鬓发之撩乱的形态。底下还有更加匪夷所思的意象扑面而来："当距离调整到令人心跳的程度/一座远山迎面飞来/把我撞成了严重的内伤。"这种化美为媚的变形动态意象，像电影中的蒙太奇镜头，大大地压缩了诗人和故国青山之间的距离，把诗人的乡愁表现得刻骨铭心。诗人还有两个"原型意象"，即"杜鹃"与"鹧鸪"，诗人写杜鹃之"咯血"即是写人，写心灵的对象化，对象化的心灵，而鹧鸪居然以火发音，啼声竟然冒烟，诗人又公然被烧得眼红血沸，这是听觉通于视觉与触觉的奇妙通感，可以看到，现代诗人运用这种具有民族文化沉积的原型意象，可以扩大和加深诗的纵深内涵，激发读者历史的与现实的联想。

在语言的配置与组合上，诗人力求突破那些习惯性的陈陈相因的词语组合方案，摒除那种流行的缺乏生机的语言模式，使词语结合时置于令读者意想不到的位置上，从而获得新奇而刺激读者想象的美学效果。如"内伤"本来是与医学有关的名词，常是外物撞击所致，但诗人却出人意料地把它和一座飞来的远山组合在一起，"蹲"与"咯血"本是人的动作与行为，然而诗人却赋之于杜鹃花，富于象征意义地表现了那种催肝裂肺的乡愁，鹧鸪的啼声"冒烟"，啼声"烧"得诗人"双目尽赤，血脉贲张"，却也是令人百思不到的语言组合。又如，清明时节雨纷纷，这该会引起读者多少历史的与现实的联想，诗人竟然将"雨水"、"大地"、"语言"组合在一起，以"译成"赋予动态，以"青色"赋予色彩，就构成了脱俗的意象语言。全诗的收束也是十分精彩而意味深长的，"但我抓回来的仍是一掌冷雾"，"冷雾"不仅与开篇的"雾正升起"构成了回应，和"冒烟的啼声"、"烧得我双目尽赤"形成了反讽，"抓回来"与"一掌冷雾"的语言配置也是独特而警动的，同时，这一句与上句"故国的泥土，伸手可及"又构成了诗学中所谓的"矛盾语"，本来可及而终不可及，相反的矛盾的意象语获得了强大的张力，给读者的心以恒久的震撼。（李元洛）

与李贺共饮

〔台湾〕洛 夫

石破
天惊
秋雨吓得骤然凝在半空
这时，我乍见窗外
有客骑驴自长安来
背了一布袋的
骇人的意象

人未至，冰雹般的诗句
已挟冷雨而降
我隔着玻璃再一次听到
羲和敲日的叮咚声
哦！好瘦好瘦的一位书生

瘦得
犹如一支精致的狼毫
你那宽大的蓝布衫，随风
涌起千顷波涛

嚼五香蚕豆似的
嚼着绝句。绝句。绝句。
你激情的眼中
温有一壶新酿的花雕
自唐而宋而元而明而清
最后注入
我这小小的酒杯
我试着把你最得意的一首七绝
塞进一只酒瓮中
摇一摇，便见云雾腾升
语字醉舞而平仄乱撞
瓮破，你的肌肤碎裂成片
旷野上，但闻
鬼哭啾啾
狼嗥千里

来来请坐，我要与你共饮
这历史中最黑的一夜
你我显非等闲人物
岂能因不入唐诗三百首而相对发愁

从九品奉礼郎是个什么官？
这都不必去管它
当年你还不是在大醉后
把诗句呕吐在豪门的玉阶上
喝酒呀喝酒
今晚的月，大概不会为我们
这千古一聚而亮了
我要趁黑为你写一首晦涩的诗
不懂就让他们去不懂
不懂
为何我们读后相视大笑

选自《时间之伤》，台湾时报出版公司 1981 年版

这首诗是以古代人物和作品为素材的。对人物，诗人只能取其神韵而寄 -己之情思，对作品，诗人只能择而用之并另出新意。因此，诗人写李贺是"以虚写实"，表现他的人品、遭际以及诗风，注意虚实之掩映相生，对李贺的作品，注意传神地"引用"和古今融汇的"再铸"。且看李贺出场的前奏，"石破/天惊"是原文引用，而"秋雨吓得骤然凝在半空"则是再铸，其艺术作用至少有二：一是暗示李贺不同凡响的诗有石破天惊的震撼力，二是为这位诗人的出场创造一种不平常的情境与氛围。下面是写李贺的出场，李贺生活在千年前的中唐，活动中心在出生地昌谷与帝都长安，诗人生活在当今的台湾省台北市，时间邈远，空间旷阔，诗人却将时空压缩，而且起死回生，于是李贺竟然出现在他的面前。"乍见窗外"，如真如幻，颇能传达出那种惊喜心情，而"古锦囊"化为布袋的口语化，实的"诗句"以虚的"意象"代之的空灵化，都是现代诗的本色。"羲和敲日玻璃声"，这是李贺《秦王饮酒》诗中的名句，到了诗人笔下，羲和敲日之声依旧，只是"玻璃声"化为了更具听觉美感的"叮咚声"，"玻璃"一词仍在，只是"我隔着玻璃"，巧妙地成了洛夫所在地点实有的窗玻璃了，如此奇幻变化，真是气氛十足，把李贺的诗在当代敏感的心灵中所引起的震颤，曲曲传出。如果说前面还是远镜头，那么下面则是近距离的特写了，妙不可言的是诗人的一个比喻："瘦得/犹如一支精致的狼毫。""狼毫"是古代的书写工具，可说是和诗人文士结下不解之缘，以之形容李贺既恰切又新颖传神。"你那宽大的蓝布衫，随风/涌起千顷波涛"，前面极言瘦小，这里极言阔大，瘦小是诗人的形体，阔大是诗人的世界，"一支"与"宽大"，"精致的狼毫"与"涌起千顷波涛"，大小反形，巨细映照，形象鲜明警

动而内蕴深厚。

李贺的绝句十分出色，而洛夫以小小的"五香蚕豆"比喻体制短小而韵味深长的绝句，可说是比喻中的奇喻。三个"绝句"之后均用句号断开，意在从意象与节奏上加强"绝句"与"蚕豆"的某种形似之感，至此，"酒"开始出现："你激情的眼中/温有一壶新酿的花雕/自唐而宋而元而明而清/最后注入/我这小小的酒杯"，"眼光"与"酒光"在"光"上有相通之处，眼中之"泪"与壶中之"酒"都从水，这大概是洛夫的奇特想象的依据吧？不仅如此，诗人更作匪夷所思之想："我试着把你最得意的一首七绝/塞入酒瓮中/摇一摇，便见云雾腾升/语字醉舞而平仄乱撞。"兴到而笔随。第二节结尾几句，以不平庸的想象表现李贺不平庸的诗风，传达李贺的愁情悲慨，也是传神的笔墨。

千呼万唤之后，诗人更发奇想，邀请李贺"共饮"。"来来请坐/我要与你共饮"喝醒题目，又生发出第三节这一段妙诗。清代孙洙编《唐诗三百首》居然落选李贺，李贺终其一生也只做个从九品的芝麻官——奉礼郎，因此，诗人壮言慷慨："你我显非等闲人物/岂能因不入唐诗三百首而相对发愁/从九品奉礼郎是个什么官？/这都不必去管它"，这里表现的是对诗歌艺术的高度自信，对走马长安的权贵的极度轻蔑，以及对沦落不遇的诗人的深厚同情。"当年你还不是在大醉后/把诗句呕吐在豪门的玉阶上"，诗人不仅以"呕吐"将"诗句"与"玉阶"组合起来，其新奇令人百思不到，过目难忘，而且活画出李贺傲岸不谐的形象。全诗结尾，并非以"不懂"为荣，主要是表现诗人与李贺"相视大笑"的心心相印，互相默契、理解与期许，这正是诗的一种风趣与幽默。

（李元洛）

二十四岁

〔台湾〕杨　唤

白色小马般的年龄。
绿发的树般的年龄。
微笑的果实般的年龄。
海燕般的翅膀般的年龄。

可是呵，
小马被饲以有毒的荆棘，
树被施以无情的斧斤，
果实被害于昆虫的口器，
海燕被射落在泥沼里。

Y·H！ 你在哪里？
Y·H！ 你在哪里？

选自《风景》，台湾现代诗社 1954 年版

杨唤本名杨森，1930 年生于辽宁兴城。1954 年 3 月不幸因车祸去世，年仅廿四岁。这首诗就是他逝世前的作品，可谓一诗成谶。

杨唤的诗，直接继承了大陆三十年代的诗歌传统，强调面向时代与人生，同时又着重诗人的艺术个性，注意诗艺的追求，没有受到五十年代初期台湾诗坛那种空洞的政治诗以及初现端倪的晦涩虚无诗风的影响。《二十四岁》表现了他纯真的诗情和积极向上的情绪，也表现了他诗作的独特风格与奇美想象。怎样来描绘一生中的黄金年华呢？杨唤出之以清新的比喻和优美的想象。英国文学批评家李察兹把比喻分为"喻旨"与"喻依"两部份，前者是作家要表现的事物或旨意，后者则是赖以表现它们的工具与凭藉。《二十四岁》第一节的四个比喻，喻旨是"二十四岁的年龄"，喻依则分别取自动物和植物，又分别为动态与静态。"白色的马"表健壮无前，"绿色的树"状生机旺盛，"微笑的果实"比日趋成熟，"海燕的翅膀"况奋飞雄心。这些比喻均可谓富于创造性而显示了诗人活跃的想象，如同台湾学者李元贞在《杨唤和他的诗》一文所说："在简明中含有七彩繁富的感觉；明白如话，而'话'里的韵味和意义却深永，主要乃在于他想象力的丰富动人，情感的真挚坦率"。

《二十四岁》第一节的四句一气而下，有如一条活泼的歌唱的山泉，但是，第二节开始表现事态转折的"可是呵"一句，却有如一道悬崖绝壁，山泉只能跌下悬崖而碎成珠玉了。"可是呵"之后的四行，分别以"小马"、"树"、"果实"、"海燕"领起而分写它们的遭遇，承接第一节各行而构成强烈的对比与反讽，显示了诗人对于己身不幸的预感，和他对于现实社会的理性的诗的批判。杨唤曾说："忧郁和寂寞，从童年纠缠我直到现在，是以我的日子里，很少有绚丽璀灿的颜色，不是深灰就是苍白。我要的是蔷薇和玫瑰，但毒刺的荆棘又偏偏向我投掷过来。"（《杨唤遗简》）这首诗的最后是反复的呼唤，其中的"Y·H"是杨唤姓名的英文缩写，如果说杨唤是一支早天的短笛，那么，《二十四岁》的余音却久久地回荡在读者的耳边。（李元洛）

我们架设了这条超高压送电线 郎燕祥

大踏步地跨过高山，
跨过河流、洼地和平原，

跨过农业合作社的田野，
跨过重工业城市的身边；
跨过阴雨连绵的秋季，
跨过风刮雪卷的冬天，
跨过高空，跨过地面，
大踏步地跨过时间……

——请问是谁，
　　在自己可爱的国土上，
　　架起了第一条
　　最大的超高压送电线？

我——们！

天上的太阳虽然温暖光明，
它只照白天不照夜晚，
它不能代替千万双手，
推动千万个齿轮旋转；
正是我们的这条线路
使灿烂的灯火更加灿烂，
策动着我们工业的骏马
日夜不停地朝前赶！

——浇灌混凝土基的时候，
　　是谁，把自己的心血也浇进里边？
　　那万吨的钢筋、钢板和钢架，
　　是在谁的手中这样听话服软？
　　是谁，在高山塔顶上干活，
　　背上的冰霜汗水凝成一片？
　　是谁，让那九百多座铁塔
　　好像九百多亲热的弟兄，
　　手拉着手，肩并着肩，

几百里站成阵，好不威风！

我们！
正是我们！

我们是组塔工人。
我们是放线工人。
我们是用手工作的人，
又是用心工作的人。
我们的名字写在任务书上，
我们的任务已经提前完成！

——是谁，用自己冻裂的手
来回抚摸冰凉的塔身？
当电线嗡嗡发响的时候，
是谁，像听到了朋友的声音？
通上电，那电灯刷地亮了，
是谁，像望见了亲人的眼睛？
是谁，这样留恋地告别了工地，
又要去参加新的工程？

我们！
我们！
正是我们！

伟大的同代的同代，
伟大的后人的先人。
在我们每一步脚印上，
请你看社会主义的诞生！

1954 年 1 月 29 日

选自《献给历史的情歌》，人民文学出版社 1980 年版

五十年代初期，我国经过经济上的恢复，开始实现第一个五年建设计划。东北地区由于发展生产，极需要动力。这样就在短短的时间里，通过电力工人的双手，架设了一条横贯东北腹地的超高压电线。诗人以此事件为背景，满怀激情地歌颂了架线工人，反映了他们意气风发的精神面貌，体现了当时的时代精神。

反映工业题材是诗歌创作的一个新课题。此诗以物喻人，一出手就不凡："大踏步地跨过高山，/跨过河流、洼地和平原，/跨过农业合作社的田野，/跨过重工业城市的身边；……"一种不可阻挡的气势扑面而来，这既是写高压线铁塔，又是写架线竖塔的工人群体，一种赞美之情充溢在字里行间。似乎每座铁塔就是劳动者自己，屹立在大地上，又向着我们大步昂然地走来。后面几节，揭示了架设这条超高压电线的重要意义，接连用了设问的句式："是谁，在高山塔顶上干活，/背上的冰霜汗水凝成一片？/是谁，让那九百多座铁塔/好像九百多亲热的弟兄，/手拉着手，肩并着肩……"既描绘了架线劳动环境的艰苦，又抒发了工人不怕艰苦困难的豪迈之情。当诗句发展到"是谁，用自己冻裂的手，/来回抚摸冰凉的塔身？/当电线嗡嗡发响的时候，/是谁，像听到了朋友的声音？……"架线工人对他们劳动果实的钟爱珍惜，通过这几个形象细节，充分揭示出来。这是诗人观察到的，也可能是诗人通过想象描绘出来的。整首诗大处落笔，小处着眼，大小结合，浑厚实在。在格式上，采用一节问，一节答。而每节回答，从"我——们！"到"我们！/正是我们！"进而更肯定的是："我们！/我们！/正是我们！"语调铿锵，感情坚定，语气一节比一节重，表现了架线工人坚强的信心和勇往直前不可阻挡的力量。

另外，这首诗在排列形式上也有其特点。诗人为了"希望配合消息在广播中朗诵"（邵燕祥《晨昏随笔》），就采用大回旋的反复咏叹的形式，通过第一第二人称交替问答不断开掘、递进，以至于进入高潮。这样能够紧扣读者的心弦，欲罢不止，使读者获得感情上的满足，受到鼓舞。由于人称互换，内容变化，朗诵者的语气就可以得到调节，收到跌宕起伏的艺术感染效果。

（宁　宇）

沉默的芭蕉

邵燕祥

芭蕉
你为什么沉默
伫立在我窗前
枝叶离披
神态矜持而淡漠

从前你不是这样的
在李清照的中庭
在曹雪芹的院落
你舒卷有余情
绿蜡上晴光如泼

近黄昏，风雨乍起
敲打着竹篱瓦舍
有约不来
谁与我相伴
一直到酒酣耳热

呵，沉默的芭蕉
要谈心请拿我当朋友
要争论请拿我当对手
在这边乡风雨夜
打破费尔巴哈式的寂寞

芭蕉啊我的朋友
你终于开口
款款地把幽思陈说
灯火也眨着眼睛
一边听，一边思索

芭蕉，芭蕉
且让我暖了搁冷的酒
凭窗斟给你喝
夜雨不停话不断
孤独，不是生活

1980 年 4 月 6 日

选自《在远方》，花城出版社 1981 年版

这是诗人于1980年春天旅行云南，住在“竹篱瓦舍”旅店里所作。一个远方的游子，倾听黄昏时骤雨敲打着青瓦绿蕉，唤起了一种身在异乡的寂寞之情，进而作出了富于诗意的表现。

诗的第一节是具象描写，但已赋予芭蕉以生命和性格：“神态矜持而淡漠”。这为以后诗情的发展作了准备和铺垫。第二节是诗人的联想，与上节末句相对照：“从前你不是这样的”，举出李清照中庭和曹雪芹院落中的芭蕉作例子，在这两位古代文学家的作品中，多次写到芭蕉，如李清照的芭蕉词：“窗前谁种芭蕉树？阴满中庭。阴满中庭，叶叶心心，舒卷有余情。”但由于所处的环境不同，感受不同，移情就有所不同。用古代文人对芭蕉的描写，来进一步反衬诗人此时此地的心境。当黄昏风起雨落，相约的人不来，诗人只有独斟自慰。“谁与我相伴/一直到酒酣耳热”。一种落寞孤独之情油然而生，无人对话排遣宣泄，诗人客居它乡无比孤寂的形象跃然纸上。情景交融，构成了边乡风雨夜特有的氛围，感染了读者。

后面三节，诗人与雨中芭蕉直接对话，实际上，是诗人借物抒发他的感受和心境。在醉醺醺的诗人眼前，芭蕉也完全活了起来：“芭蕉呵我的朋友/你终于开口/款款地把幽思陈说”。这样，就打破了前面清静冷漠的气氛，而且是边暖酒边与芭蕉对喝，“夜雨不停话不停”，显得热闹而充满活力，一位飘逸旷放、豁达脱俗的诗人形象展现在读者面前。最后一句，可算神来之笔：“孤独/不是生活”！所有前面抒发的情怀，原来在此，与《沉默的芭蕉》题目对应，反点其题。令人感到意料之外，又在情理之中，这正是这首诗构思巧妙之处。

可以说，《沉默的芭蕉》的艺术构思，是汲取了我国古典诗词名作的精华，当我们读到诗人斟酒与芭蕉共饮对话，不禁就想到唐代大诗人李白饮酒邀月的诗篇：“花间一壶酒，独酌无相亲。举杯邀明月，对影成三人。”同样孤独，同样豪情，同样具有浪漫主义色彩，但是时代和背景已截然不同。李白虽能一人自得其乐，但诗中却透露出一种凄凉之感；而在二十世纪八十年代的现代诗人，却是与芭蕉共饮对话，热热闹闹。最后冒出一句：“孤独/不是生活”，将诗人热爱生活的感情和盘托出，激励读者热情地去拥抱生活，珍惜现在。

（宁 宇）

青 海

邵燕祥

这是一个高寒的地方
又是一个紫外线强烈照射的地方

一个干旱而渴望云霓的地方
一个孕育了大河与长江的地方

一个满身历史创伤的地方
一个肌腱有如青铜的地方

一个山鹰折断翅膀的地方
一个骏马放蹄奔驰的地方

一个亿万年前的珊瑚成为化石的地方
一个千百年来的血泪沉淀为盐矿的地方

一个囚禁罪犯的地方
一个流放无辜的地方

一个磨砺你为宝剑的地方
一个摈弃你如废铁的地方

一个诈称有过亩产小麦八千八百斤的地方
一个确实看到小麦亩产二千斤的地方

一个饥饿夺去无数生命的地方
一个新生婴儿茁壮成长的地方

一个海市蜃楼出现又幻灭的地方
一个日月山日月双照的地方

一个在酥油灯下五体投地的地方
一个为理想与科学而献身的地方

一个望不到边的荒漠贫瘠的地方

一个隐匿着万千珍宝的地方

一个埋藏着先人遗产的地方
一个吸引着后人目光的地方

一个老死流刑犯的地方
一个呼唤开发者的地方

一个使弱者望而却步的地方
一个向强者捧献高山雪莲的地方

一个过去与未来相会的地方
一个沉寂与喧哗交响的地方

一个在往事的废墟上悲歌往事的地方
一个在希望的基地上铸造希望的地方

青——海——啊！

选自《诗刊》1983 年第 9 期

歌咏一座城市的诗作很多，但歌咏一个省的作品似颇为少见，这大概是后者需要有更高的概括力和洞察力的缘故吧。

《青海》这首诗饱含着诗人本身的生活体验和感受，是诗人人生经验和深刻认识的结晶，因此具有一定的历史的高度和时代的深度，虽然诗人过去并未去过青海，但一踏上这块具有“悲歌”和希望的土地，诗人过去坎坷的命运便与这块独特的地方产生共鸣，爆发出诗的灵感。因此，这首诗就格外引人注目了。

首先，诗的时空感很强。诗人采用地域与历史这两束空间与时间的经纬线，相互交织成这个地区特有的画面。位于大西北青藏高原的青海，在地理上，“是一个高寒的地方/又是一个紫外线强烈照射的地方/一个干旱而渴望云霓的地方/一个孕育了大河与长江的地方”。开头几句，概括了它的地域特征，突出了它与其它省份地区的不同之处，令人想到孕育了我国两大水系黄河、长江的青海，是一个干旱、贫瘠、穷苦的地方。这个地方，“满身历史

创伤”，是“亿万年前的珊瑚成为化石”的古海，“埋藏着先人遗产”，近代则是“囚禁罪犯”、“流放无辜”的地方，这种时空跳跃，经纬交织的写法，给读者留下了极大的感受和想象的空间，稍有历史和地理知识，以及了解我国近三十年社会发展曲折进程的人，都会产生联想，并进行生动的再创造，加深青海在我们头脑中的印象。

其次，这首诗采取两句一小节的艺术形式，而每小节的上下两行，大都是对立矛盾的双方。如“一个山鹰折断翅膀的地方/一个骏马放蹄奔驰的地方”；“一个在酥油灯下五体投地的地方/一个为理想与科学而献身的地方”，“一个在往事的废墟上悲歌往事的地方/一个在希望的基地上铸造希望的地方”……这些有着强烈反差的对比，既有具体形象的实写，又有抽象议论的虚写，将青海这个地区充满各种不协调的矛盾而又共处于一体的现象真实地揭示了出来，给了读者深刻的印象。同时，通过对矛盾双方的揭示，鲜明地传达了诗人的爱憎倾向，使诗作具有一定的批判力量和赞歌的性质。最后的结句是：“青——海——啊！”拖长的语音和惊叹号，表达出诗人感慨万千的情绪，使读者造成一种余音袅绕，尽在不言中的感受。

另外，为了涵盖这么庞大和众多的内容，诗人除了选择典型的形象细节外，还采用了诗歌常用的象征手法，以揭示某些事物的本质。如“一个满身历史创伤的地方/一个肌腱有如青铜的地方”，明喻为人，身上既有痛苦的创伤，又强健得肌腱闪耀出青铜的色彩。暗喻则是指过去黑暗的岁月和荒谬的历史，选用“青铜”这一词，准确贴切，含有中华民族历史特点的象征性，具有多义性。又如：“一个磨砺你为宝剑的地方/一个摈弃你如废铁的地方”，宝剑和废铁都是象征当年去青海的人或者被命运不公正地放逐的流放者，他们或是磨砺得更坚强，或是变得颓废消沉，这里既有赞美之情又有鞭挞之意，像这种象征性的诗句，在整首诗中还有多处，令人玩味无穷。

（宁　宇）

阿美利加的豪雨

邵燕祥

我听到雷声
压过了挖土机、堆土机的引擎
　和公路上汽车一驶而过的轰隆
我知道你要来了
高踞于九月的低沉的云层之上
阿美利加的豪雨

你从哪里来
你是什么样子
人们告诉我这个新大陆的客人
说你是豪爽而粗犷的

我想象你
短袖的衬衫敞着衣领
　露出毛茸茸的前胸
窄裤脚上沾着德克萨斯的石油
　科罗拉多的干土
一阵西南风大步跑来
倾盆把河水打出千万个气泡
你是橄榄球的前锋么
横冲直撞过湿漉漉的绿草地
连鬓胡茬上还沾着啤酒的白沫
你是伐木工么
背后的电锯还嗡嗡响着
使百年老树也心惊发抖
你是周末之夜半醉的司机
闯红灯夺路而行
车灯一柱从天上劈到地下

久仰了，阿美利加的豪雨
你匆匆打个照面，又从我身边匆匆掠过
抢渡密西西比河去了

阿美利加的豪雨
你沿着高速公路向东
是要寻找大西洋的金黄的沙滩
还是缅因州黑色石头的岩岸？
当年你就是从那里出发

跟随向西部进发的队伍
冲洗着他们的大篷车么

拉车的牛负着重轭低下头来
永远留在十九世纪的墓碑上

而开拓西部的垦殖者的灵魂
随着豪雨在阿美利加的天空巡行
以跨过大峡谷的步伐
跨过纽约簇拥的摩天楼群
　和新泽西像梳子一样的烟囱

刚刚说：你好！
又要说：再见！
匆匆而过，1986 年 9 月
阿美利加的豪雨！

1986 年 9 月

选自《也有快乐也有忧愁》，作家出版社 1988 年版

这首诗是诗人 1986 年秋访问美国期间，参加爱荷华国际写作中心笔会时所作。

这首写异国之雨的诗，别具一番情趣。作为一种大自然现象，各地的大雨可说没有什么差别，但由于诗人当时身在异国他乡，感受不同，因此赋予豪雨的内涵，也就具有阿美利加这块土地特有的景观和内容。

在十九世纪末和二十世纪初，大批人群纷纷涌向美国西部进行垦殖开发，使西部地区的经济蓬勃地发展起来，成为美国又一个工农业、财贸、金融的重要基地。诗人以此为背景，形象地概括了这段历史，歌唱了美国人民，歌唱了在历史发展的进程中献出一切的劳动者。

为了避免平铺直叙，诗人采用了象征手法，用意象的组合，构成了历史和现实的画面，流动地展现在读者眼前。诗人路遇滂沱大雨，故由雨而产生联想，把雨喻为北欧洲英格兰人的后裔。他们中间有的是石油工人，有的是圈地垦荒的农民，有的是身上散发着木屑香味的伐木者……尽管身份不同，但都具有一样的外表："短袖的衬衫敞着衣领/露出毛茸茸的前胸"，都具有一样的"豪爽而粗犷"的气质。而其中这几句："你是橄榄球的前锋么/横冲

直撞过湿漉漉的绿草地/连鬓胡茬上还沾着啤酒的白沫”，更是活生生地表现了美国人某些性格特征，具有一种敢于冒险和豁达大度的精神气质。诗人在运用拟人化的手法时，抓住豪雨中景观的种种特征，作了恰当的比较和联想，如“一阵西南风大步跑来/倾盆把河水打出千万个气泡”，联想到橄榄球队员横冲直撞的姿势；“车灯一柱从天上劈到地下”，既是写灯光，又暗示为闪电，二者合一，和谐巧妙，体现了诗人运用意象重叠的艺术功力。

后面几节，又从豪雨横扫大地，掠过密西西比河这一点生发开来，联想到美国西部开发的历史：“当年你就是从那里出发/跟随向西部进发的队伍/冲洗着他们的大篷车么”，表现了当年在风雨交加中向西部进军的美国人民的艰难困苦。“拉车的牛负着重轭低下头来/永远留在十九世纪的墓碑上”。岁月如逝，开拓者已去，但他们那种冒险奋斗的精神，浓缩在这两句诗中，让人缅怀不已。接着诗人还写到死者的灵魂，随着豪雨在天空巡行，跨过纽约的摩天楼群，新泽西州密集的烟囱，这就更启人遐想了。

此诗写得雄浑豪放，凝炼有力，象征和写实手法交替运用，同时又出之以奇特的想象和比喻，极有气势和力度。诗人如果对美国的地理、历史、政治经济、人物风情没有较为充分的了解，没有纯熟的艺术技巧和深刻的认识与感受，是很难完成这首诗的。　　（宁　宇）

太行树海

李学鳌

太行绿树如海，
海浪汹涌澎湃，
掩青峰，
盖山崖，
不倦不歇！

好一个广阔世界！
处处是路，
处处是“街”，
处处人走脚印在！
树果多
——当饭菜！
树叶密
——遮风雪！

树皮作明灯
——八年抗日灯不灭!
曾引多少健儿,
在这里,
安营扎寨!

访遍太行树海,
看不尽英雄气概。
我问身边青松:
当年健儿
今何在?
青松不回答,
笑指青山外:
那里有长街十里
——和山路紧紧相接!
那里有广厦千间
——都取林中栋材!

太行绿树如海,
海浪汹涌澎湃。
我愿做小树一棵,
给大地挡风挡雪!
我愿做浪花一朵,
为英雄常年盛开!

1962 年太行山——北京

选自《李学鳌诗选》,北京出版社 1983 年版

太行山,英雄的山,光荣的山。人们一提到它,便会想起《我们在太行山上》中激越的歌声:"我们在太行山上,山高林又密,兵强马又壮……"而对于李学鳌来说,对于这个生长在太行山麓,早在抗日战争的艰苦年代就加入抗日儿童团的诗人来说,太行山更是他的朝思暮盼之地,神往魂系之乡。1962 年他从北京回访太行山时写成的《太行树海》等诗篇,就集中地流露了他对

太行山的真挚情怀。

《太行树海》共四节，第一节是鸟瞰，中间两节分别写过去和今天，用笔较多，篇幅较长，是诗作的主要部分，最后一节由树海联系到诗人自己，以诗人"愿做小树一棵"作结。全诗详略得体，层次井然，在结构和章法上显得完整而和谐。

李学鳌是擅长运用民歌体写作的诗人，《太行树海》就是一首典型的民歌体作品，它具有一种单纯、明朗、活泼、流畅的美。诗人对太行山的爱无疑是强烈的、执著的，但这种"爱"一旦来到笔端，诗人却没有急于和盘托出，而是像其他优秀的民歌那样，触景生情，融情入景，伴随着一系列简洁的白描，把一腔深情徐徐地展现出来。诗人先是远眺树海，但见海浪澎湃，"掩青峰，/盖山崖"，短短两个对句，显得极有气势，接着把"不倦不歇"单独成行，有效地强化了树海翻滚的动态。通过第一节鸟瞰式的简洁描述，诗人的感情已经到了呼之欲出的地步，于是第二节便用赞叹语"好一个"领起底下的诗行，随即开始了对当年抗日健儿身影的追踪和回顾，其中在描写"树果"、"树叶"、"树皮"时，画面干净利落，节奏铿锵明快，诗人的赞叹之情尽在其中。第三节仍然扣住"树海"展开感情的脉络，不过场面已从过去转到现在，从艰苦的抗日战争转到火热的经济建设，与此相吻合，诗人采用和"青松"对答的形式，为质朴的诗篇增添了一道波澜和一份欢快愉悦的音调。

此诗在形式上也有创造，它的一个显著特点是突破了民歌体五七言的程式，诗行或长或短，均以感情的表达为依归，因而格外显得活泼、流畅。如第二节分写树果、树叶、树皮时，前两者是起始，是衬托，因此各用了两个简短的三言句，第三者"树皮"是归纳，是重点，因此扩充而为五言和七言，正式点出了太行树海在抗日战争中所起的作用。像这样的长短句，从视觉上说兼具整齐错综之美，从听觉上说则有疾徐抑扬之致，显然要比单纯的五七言诗歌更有表现力。　　（孙光萱）

阡　陌

〔台湾〕林　泠

你是纵的，我是横的
你我平分了天体的四个方位

我们从来的地方来，打这儿经过
相遇。我们毕竟相遇
在这儿，四周是注满了水的田陇

有一只鹭鸶停落，悄悄小立
而我们宁静地寒暄，道着再见
以沉默相约，攀过那远远的两个山头遥望

（——一片纯白的羽毛轻轻落下来——）
当一片羽毛落下，啊，那时
我们都希望——假如幸福也像一只白鸟——
它曾悄悄下落。是的，我们希望
纵然它是长着翅膀……

选自《林泠诗集》，台湾洪范书店1983年版

这是一首爱情诗，描写一对恋人不期相遇时的心理活动。诗的开头就交待环境："你是纵的，/我是横的"，即说你从南北方向来，我从东西方向到；你我平分了天体的四个方位。他们相遇在四面是水田的小路上，由于心灵的打击和压抑太重，在只有他们两个人的情况下，也只敢静静寒暄，道着再见，而不敢有越轨动作。他们很想借这一次偶然相遇的机会，使他们的爱情之花得到滋润，但各自却又受着自我心灵的束缚，心中的话儿不敢尽情倾吐，只能以沉默相约。当他们分别后，再回头张望，两人的心中充满幸福感。诗中插入的一个白鹭鸶，是爱情与吉祥的象征，他们互相张望时，有一片洁白的羽毛落下，这羽毛是一种幸福的感觉，是双方的意念和憧憬的转化物。

在诗的最后一节，诗人干脆点明："假如幸福也像一只白鸟"——他们虽然此时没能结合，但他们希望，幸福像那只白鹭鸶一样飞临他们面前。看来诗人在诗中描写的是一对比较保守的恋人。他们既受外界的压力，也受自我的束缚；既向往幸福又缺乏创造幸福的勇气。如果外部条件不变化，这将是一出爱情悲剧。

这首诗最成功的地方就是意境的创造和意象的捕捉，真正作到情景交融、内外吻合，人物与环境相一致；在悲剧性的爱情中升起了希望的曙色，抑制的气氛中弥漫着幸福的感觉，因而成为爱情诗中的佳品。（古继堂）

故乡的风 巴·布林贝赫

人们常常谈论的
黄色的风哪里去了？
从青丝摇曳的垂柳那边，

轻轻次来了淡绿色的风。
　我故乡的风是绿色的，
　我故乡的风是绿色的。

说唱艺人时时哀叹的
干旱的风哪里去了？
从碧波荡漾的水库上面，
徐徐飘来了湿淋淋的风。
　我故乡的风是湿淋淋的，
　我故乡的风是湿淋淋的。

行路人最最厌恶的
苦涩的风哪里去了？
从草原新城的街头，
姗姗送来了麝香味的风。
　我故乡的风是芬芳的，
　我故乡的风是芬芳的。

1963年4—6月

载《生命的礼花》，作家出版社1963年版

在一般人的心目中，故乡的风未必就有特色，也不一定值得歌唱，但这位蒙古族诗人却慧眼独具，从中发现了诗意，写成了诗。

诗共三节，不枝不蔓，全是写风：

黄色的风（夹带着黄沙的风）已不再肆虐，取而代之的是绿色的风回旋在故乡上空。绿，是春的使者，它使草原披上春装，使"我"的故乡满眼春光。

干旱的风不再吹荡，取而代之的是湿淋淋的风抚拂着"我"的故乡。"湿淋淋"，对于长期干旱的草原说来，是非常令人欣慰的。它意味着草儿肥，牛羊壮的好景象。

苦涩的风无影无踪了，取而代之的是芬芳的风吹遍"我"的故乡。广袤的草原处处是一片甜香。

风在这首诗中不仅是自然的物象，而且是饱含着情意的象征体。诗人通过风的变化，讴歌草原面貌的巨变，抒写了对故乡的热爱之情。

诗还叙写了各种美好的风的"来历"，这是含有深意的构想：绿色的风是

"从青丝摇曳的垂柳那边"吹来，湿淋淋的风是"从碧波荡漾的水库上面"飘来，芬芳的风是"从草原新城的街头"送来，它们来得不平常，"水库"、"街头"不就是故乡建设、发展的同义语吗？就这样，诗把"我"的故乡欣欣向荣的美景精炼地表达出来，这是对党、对新中国建设者的颂歌。

诗人写风，把感情寄寓在风中，这是"曲笔"。但"曲"而不隐晦，读者只要稍加咀嚼，就可体味到其中的内涵，这是这首诗的成功之处。（杨光治）

西盟的早晨

公 刘

我推开窗子，
一朵云飞进来——
带着深谷底层的寒气，
带着难以捉摸的旭日的光彩。

在哨兵的枪刺上
凝结着昨夜的白霜，
军号以激昂的高音，
指挥着群山每天最初的合唱……

早安，边疆！
早安，西盟！
带枪的人都站立在岗位上
迎接美好生活中的又一个早晨……

1954 年

选自《在北方》，作家出版社 1957 年版

"我推开窗子，/一朵云飞进来——"，当这朵云在五十年代出现的时候，人们为它难以捉摸的光彩所惊慑，后来，便自然地用它来取譬年轻诗人公刘的出现。不断地在战斗生活中行进的诗人，也不断地在诗的土地上收获。当我们远望西南边疆那一角彩云飞扬的土地，在千姿百态的云南云中，发现了升起西盟的这朵奇异的云。

在这里，诗人把平凡的边防战士的生活，写得迷幻而绮丽，寓豪放超迈的情致于新鲜柔美之中。诗人已经不满足于他过去《边地短歌》那种如实地

描状对象的诗的格局了。他已有富裕的能力使平凡焕发异彩，从平淡中显出神奇。整个西盟山上的特殊风光，他只用飞进窗子的云、只用它的寒气未消而又通体披着梦幻的光，来为西盟的早晨造型。诗人的彩笔，把梦幻似的云朵变成了浮雕，永留于我们的脑际。

这一朵升于深谷、带着寒气又在氤氲的雾霭之中闪耀着初日的光彩的云，确是一朵奇妙的云。但若仅有这云而没有衬以哨兵枪刺上的白霜（这是色泽）以及那掠过枪刺与群山之巅的军号的高音（这是音响），则只是一种有特色的写景。现在揉之以边哨生活特有的情趣，这就使柔婉与刚健、静谧与喧腾、边地风景与士兵生活这些对立的因素大胆组合而为一座足以展示时代风情的诗的雕塑——不再以抒写主观情感为满足，也不再以描绘客观景物为满足，这在共和国诗歌的初始阶段，是引人注目的。

尤其值得注意的是，这首《西盟的早晨》体现出来的那种飘逸和洒脱，那种植根于现实生活而又超凡脱俗的气韵。这在当日热衷于摹拟现实的艺术风气中，无异于是一个无言的冲击。正如诗人自己所承认的，当年人们之所以喜欢这类作品，仅仅是因为"那一层生活的彩釉和泥土的本色"（《在学习写诗的道路上》）。有泥土的本色，又有生活的彩釉，于是，这来自大地的土坯便发出了神奇的光彩。　　（谢　冕）

运杨柳的骆驼

公　刘

大路上走过来一队骆驼，
骆驼骆驼背上驮的什么？
青绿青绿的是杨柳条儿吗？
千枝万枝要把春天插遍沙漠。

明年骆驼再从这条大路经过，
一路之上把柳絮杨花抖落，
没有风沙，也没有苦涩的气味，
人们会相信：跟着它走准能把春天追着。

1956年6月13日北京

选自《在北方》，作家出版社1957年版

这首诗是组诗《在北方》中的一首，它和《西盟的早晨》等诗篇一样，代表了诗人早期的艺术风格。

绿化祖国，造福后代，是亿万群众称赞不止的好事、盛事，它也理所当然地赢得了诗人的青睐，而在众多描写和歌颂绿化的诗篇中，公刘牵来的这队"骆驼"特别引人注目，令人赞赏。

千百年来，骆驼早已和荒凉、孤寂结下了不解之缘，人们一提到骆驼，眼前便会呈现无尽的戈壁、可怕的沙漠、忍饥受渴的商旅……谁还愿意用它来抒写优美的情思呢？诗人则不然，他大胆地牵出骆驼，驮上柳条，给人们送来了浓郁的春意，这不能不佩服诗人构思的新颖和巧妙。有了骆驼，生活中的诗意得到了升华，有了骆驼，古人和今人的感受形成了反差，从而也就给了读者以联想的广阔天地。特别值得注意的是，诗作第二节设想绿化之后的情景，仍然是既不离开骆驼，也不离开杨柳，最后一句"跟着它走准能把春天追着"，照应了第一节的末句，饶有余味地结束了全篇，构成了一个相当和谐的意境。试想，如果诗的第二节舍去骆驼，改写拖拉机、马车之类，自然并无不可，但是那样一来，读者的视角就会转换，第一和第二节的内容就会脱节，全诗完整和谐的意境也势必受到破坏。

骆驼毕竟是庞然大物，从正面描写它伟岸的身躯、颀长的四肢、厚实的毛皮之类，很难给读者活泼、轻盈的印象。《运杨柳的骆驼》所以不同一般，除了作者长于"炼意"之外，还做到了精于"炼字"，你看"骆驼骆驼"、"青绿青绿"、"千枝万枝"这三组叠词，多么委婉曲折地表露了诗人心头的喜悦，你看第一节中的两个问号，多么轻盈细腻地写出了诗人热切的期待，而结尾"跟着它走准能把春天追着"中的"追"字，不正是绝妙的"诗眼"吗？有了这许多清新妩媚而又不见斧凿之痕的文字，高大的骆驼就一变而为多情的春天的使者了。

正是"炼意"和"炼字"的有机结合，简洁的勾勒和细腻的抒情的互相渗透，使得这首诗突破了有限的篇幅，给人以深长的韵味和不尽的遐想。

(孙光萱)

上海夜歌(一)

公 刘

上海关。钟楼。时针和分针
像一把巨剪，
一圈，又一圈，
铰碎了白天。

夜色从二十四层高楼上挂下来，
如同一幅垂帘；

上海立刻打开她的百宝箱，
到处珠光闪闪。

灯的峡谷，灯的河流，灯的山，
六百万人民写下了壮丽的诗篇：
纵横的街道是诗行，
灯是标点。

1956.9.28 上海

选自《在北方》，作家出版社 1957 年版

诗人公刘在南疆用叶笛吹奏着边地晨曲，当他一踏入上海这座工业城市，内心里就呼喊着："轮船，火车，工厂，全都在对我叫喊：抛开你的牧歌吧，诗人！"《上海夜歌·(二)》于是他借汽笛唱出了雄浑的《上海夜歌》。这里选介的是其中的第一首。

诗作一开始采用蒙太奇技巧，接连摇出上海关和钟楼两个镜头，其间运用两个句号，迫使读者在阅读过程中在此稍作停顿，细细观赏和品味这两座代表上海风貌的宏伟建筑。紧接着推出的一个镜头：钟楼上的时针和分针。整个画面由远面近，从全景到中景再到一个特写镜头，并且予以定格。诗人所以要突出钟，因为它代表着时间、岁月和历史，寓意深邃，启人遐想。三个镜头因推移的短促而有着剧烈的跳动感，象征着上海这座大工业城市的生活和生产节奏的快速度。而"像一把巨剪"这个比喻，则是一个远取譬，它拉大了喻本(时针和分针)和喻体(巨剪)之间的距离，给读者的审美感官以强烈的刺激，当然，从另一方面而言，时针和分针所形成的多个角度确是形似剪刀，只不过前人未曾这样比喻罢了，可以说"巨剪"这一比喻是使全诗生动活泼的一个关键之所在。这一节诗中的"铰碎"两个字，也很传神，它是诗人的创作思维的自然延伸。白天由此意味着结束，于是夜晚来临，诗人正式唱起了"夜歌"。

在第二节诗中，诗人转向对夜色的描绘。"夜色"是一种较抽象的景象，它朦胧可见但却不能具体触摸。诗人巧用动词，挪用一个"挂"字，并将夜色喻为"一幅垂帘"，使夜色富有质感。夜色又不是空无依傍，诗人让"夜色从二十四层高楼上挂下来"(这是五十年代上海最高的建筑)，引领读者从高处向下俯瞰，于是见到的是灯的山谷、河流和山。诗由此自然进入第三节，放手实写上海夜景。

全诗三节，每节四行。十二行诗以远近、高低、动静的自然搭配，写尽了灯火通明的夜上海的雄奇壮阔。此诗借都市的一幅夜景，展现了年轻的新

中国在五十年代抖擞青春的时代风貌。 （戴 达）

海把贝壳失落在沙滩 公 刘

海把贝壳失落在沙滩，
我把爱情失落在人间；
凡属我的，我必追寻，
而且我知道，此刻，正是此刻，
它藏在某一个幽闭的心坎……

1956，北京

选自《公刘诗选》，江西人民出版社 1987 年版

公刘的诗，既有忧伤时事的慷慨悲歌，也有抒发一己感受的低吟曼语。这首写于青春时期的短诗，便是抒情主人公的一支爱情小夜曲。

诗起首用的是比兴手法，从失落在海滩上的一枚贝壳联想起自己失落在人间的爱情。诗一开始就将人引进了一个令人心醉的天地：爱情的潮汐退去了，意味着曾经有过的初恋已成过眼烟云。当然，这并不等于它未在人间留下痕迹，金色的沙滩上留下的一枚洁白的贝壳，既是爱情信物的一种象征，同时又是抒情主人公这一段镂心刻骨的精神经历的见证。诗人用工整的句式使第一行诗和第二行诗着意形成对照："我"——"海"，"贝壳"——"爱情"，"人间"——"沙滩"，凭依"把……失落在……"的同一句式，巧妙地将第一行诗的时空嵌入了第二行诗的时空。不过，与其说它们形成叠影，毋宁说在时空上后一行诗是前一行诗的放大和扩充，更不如说是"海把贝壳失落在沙滩"点染了"我把爱情失落在人间"这一句的隽永意味。

诗人写爱情，却偏偏不作直接咏叹，而是托附于"贝壳"，并且使情感的逻辑思维始终沿着"贝壳"进展，因此，他对"贝壳"这一形象的选择必然是经过深思熟虑了的。贝壳来自大海，抒情主人公的爱情萌生于生活的大海；失落在沙滩的贝壳和大海近在咫尺，抒情主人公的爱情也活在身旁的生活的海洋里，所以，他要去追寻，而且他深信，这爱情也"藏在某一个幽闭的心坎"，正像静静地躺在沙滩上的这一枚贝壳。拾起它，放在耳畔，就可以听到大海的涛声——发自它"幽闭的心坎"！诗人自己是很看重这"贝壳"的，无怪乎他用的诗题亦是：《海把贝壳失落在沙滩》。 （戴 达）

寄　冥

公 刘

这首诗，是写给元好问的。元好问，金代大诗人，著有《遗山集》，编有《中州集》；1190 年生于太原秀容（山西忻县），1257 年卒。读书山下的元家山村，至今尚有其后裔。韩岩村曾有坟墓及纪念性建筑物——野史亭，但均毁于"文化大革命"。县城北街有他的家庙，解放后改建为文化馆。

"十年浩劫"期间，我受到第二次"惩罚"，去忻县种地三年。1973 年夏调文化馆打杂，直到 1978 年离开；也可以说，我在元好问的家庙当了五年斋公。这诗中所记的种种，当然不过是忆旧而已。

一

一场紫色的斑疹伤寒，
新中国诗人夭亡过半；
假如您能多活七百岁，
我们就肯定死在同年。

从那时起我就冤魂不散，
长飘零于河汾之间；
您经过社会主义改造的家庙，
我竟厮守过一千八百余天！

据说大厅本是正殿，
为住人将碑廊横加隔扇；
整石料当然叫大办水利用了，
剩半截正好铺个棋盘。

庙门换作了玻璃橱窗，
石磴抹成了洋灰斜面；
由元而明，由明而清，
于今人民共和，谁说世道没变?!

尤其是这儿还住着"变"的证见，
我本人就从战士变为囚犯；
现在虽奉命来文化馆看门，
眼瞅着清闲又变为忧烦……

一想起昔日藏书千卷，
《中州集》便劫灰欲燃——
怎能忘当年忻州屠城，
蒙古兵曾杀人十万！

有一个念头更叫人浑身打颤，
我唯恐遇见成吉思汗，
如果成吉思汗抢走了我看的电话，
全世界怕只好灭绝炊烟！

这时间我总要急步走下阶沿，
找门外那扪虱老汉将心事排遣；
为什么他自称是您的后代？
半信又半疑啊，可恼复可怜！

果真他和您老有着血缘？
可为何求一醉竟坐街讨钱？
诗人的素质固然难得继承，
权贵的爵禄怎么就该遗传?!

二

这家庙规模虽属一般，
到周末空荡荡倒也森然，
同志们纷纷骑车回家去了，
三两个好心的将我规谏：

莫等到天黑路断，
你早点把大门关严，
早点睡，早点入梦，
有动静可千万别管。

于是我想起了市井流言，
都说这院子不大平安，
每当更深夜静露湿栏杆，
都会有无形的双手挨门检点。

难道命运是我的后娘？
为什么我到处都遇凶险？
无神论者！可害怕鬼吹灯？
如今请面对超自然的考验！

我岂敢自夸如何如何勇敢，
说实话，有时也真忐忑不安；
当上房响起了苍老的咳嗽之声，
下房里又仿佛有女眷洗笔磨砚……

一霎时电灯通明，银光耀眼，
电灯下有谁们嘤嘤啜泣喁喁相劝？
我急忙披衣起床趿鞋出巡，
顺手还抄起一张握惯的铣。

待我蹑手蹑脚近前观看，
什么也没有！空留满腹疑团！
难道说这里有新的聊斋故事？
蒲松龄毕其生也不曾写完？

直等到太阳再一次镀亮金檐，

我也再一次到处仔细查勘，
既未有长而尖指甲的掐痕，
又不剩红而艳胭脂的泪斑。

如此的异象几次三番重演，
渐渐地我也就感到厌倦；
人世间的惊骇痛苦已经够我受了，
何必再过问那九泉下的辛酸！

三

不过，且慢，忽一日得了机缘，
我来在了您长眠的韩岩；
去看看百世犹存的野亭孤坟吧，
有牧童笑道：跟我走，你寻不见。

难道这竟是有名的五花坟？
衰草荒丘！ 断碑残片！
碗大的牛蹄印贮满脏水，
一颗颗羊粪蛋挤进眼帘。

藏书楼早已无影无踪，
都怨那几根梁柱惹人眼馋；
趁着“文化大革命”焚书坑儒，
正需要带头勇士破除封建！

元好问他到底算什么分子？
就凭这名字也该查查档案！
多少事包了饺子不得露馅，
难道“党和国家的机密”他也想管？！

您当然知道那时谁掌大权，

论文物早已经宣布了保护重点：
江青的草帽，林彪的扁担，
但都是接班人的玉玺宝券！

从此我倒禁不住昼思夜盼，
幻想能一睹您的真颜，
枣木杖敲遍这满地方砖，
颤巍巍一身皂袍青衫……

呵，先生，您可愿和我交谈？
如果灵犀相通，何须客套寒暄；
要不要听我背诵您的名篇？
哀生民于鞭扑，恨网罗之高悬！

为什么活着的要被活活整死？
为什么死去的也被死死株连？
您见过女真奴隶主，蒙古天可汗，
那时候访鬼是否更比访友安全?!

其实，我何必向您倾诉艰难，
您的诗早已是我的肝胆；
这些话我猜想您当一笑置之，
正因为我们的祖先正是屈原！

1979.12.23.合肥

选自《仙人掌》，四川人民出版社 1980 年版

此诗是诗人对金代诗人元好问的独白。诗分三部分，每一部分都由九节组成，在形式上相当工整。第一部分主要叙述元好问故居的变迁和抒情主人公“我”的厄运；第二部分记载“我”在元好问的故居——现在的忻县文化馆打杂时夜宿期间的恐怖情景；第三部分转至对元好问的孤墓所在地的变迁的叙述以及诗人的议论。

诗人强调写诗要“追求新鲜感”。“光有独立思考还不够，还得加上一

条：丰富自己的体验，激发自己的灵感，跋涉自己的道路。”（《说说我自己》）《寄冥》体现了公刘的这一追求。这首诗的抒情角度是独特的。它选择了一个当代诗人向七百多年前已入冥府的古代诗人频频倾诉这样一个特殊的抒情方式，而这感情又是如此浓烈，以致不少读者读后都会使心灵受到剧烈的震撼。公刘在元好问的故居落户五年。由于两位诗人各自的遭遇和他们所处的时代都有惊人的相似之处，这就令公刘对元好问的寄语“天然地”消除了本来是不可逾越的时空障碍，而使他们的心灵的碰撞成为可能，这碰撞的火花一旦溅落于读者心坎，读者被感动就是十分自然的事了。

公刘在和元好问进行感情沟通的单向流程中，采用了对比的手法。一般的对比常常是拉大两者之间的距离，从同中见异。此诗不然，它的对比是处处落实在异中见同。如诗一开始就鞭笞那场使公刘遭受厄运的政治运动，将其称之为是“一场紫色的斑疹伤寒”，接着就请出元好问，断言卒于1257年的元好问，“如果您能多活七百岁”，“我们就肯定死在同年”。——这是人与人的对比。元好问生活在金元交替之际，目击时艰，他沉痛悲歌：“高原水出山河改，战地风来草木腥”（《壬辰十二月车驾东狩后即事》）。公刘则沉痛地应和道：“如果成吉思汗抢走了我看的电话，/全世界怕只好灭绝炊烟！”公刘经历了“文化大革命”，亲眼看到元好问的遗迹所遭受的破坏，他不无悲愤地感叹：元好问的墓地上，“碗大的牛蹄印贮满脏水，/一颗颗羊粪蛋挤进眼帘”，而“藏书楼早已无影无踪”，——这是时代与时代的对比。历史何其相似乃尔！时代，同是忧患的时代，人，同是忧国忧民的屈原的后代（诗最后，诗人情不自禁地喊道：“正因为我们的祖先正是屈原！”）所以“灵犀相通”，虽在不同的时代，遭受的厄运却是一样的。

此诗以赋为主，敷陈其事，但不都是直言之，而往往伴之以含泪的幽默和犀利的讽刺。当写到元好问故居的整块石料被大办水利用了，诗人即出一妙语：“剩半截正好铺个棋盘”，这里已含有较强的幽默感。紧接着诗人便投以如匕首一般的讽刺：“由元而明，由明而清，/于今人民共和，谁说世道没变?!”是的，变是变了，但这是恶性的循环。当写到元好问的藏书楼被十年浩劫之火烧毁时，诗人说道：“都怨那几根梁柱惹人眼馋：/趁着‘文化大革命’焚书坑儒/正需要带头勇士破除封建！”反话正说，尤其是一个“怨”字，正是对“文化大革命”的辛辣而沉重的鞭挞！诗人似乎并不满足于此，紧接着又拉出了元好问：“元好问他到底算什么分子？/就凭这名字也该查查档案！……难道党和国家的机密他也要管?!”这又是含有反讽意味的诘问，令人叹为观止。元好问的古迹，遭到破坏，是因为文物早已宣布另有保护重点：“江青的草帽，林彪的扁担，/但都是接班人的玉玺宝券！”于此诗人讽刺和批判的真正对象就十分清楚了。

最精彩的是诗的第二部分，诗人写尽了独身一人夜居元好问故居时的

种种幻觉。作为一个无神论者的诗人，他不是把这一切当作梦境而是当作真实来写的，如这样的诗行："当上房响起了苍老的咳嗽之声，/下屋里又仿佛有女眷洗笔磨砚"，但这一切又查无实据，当屋里一霎时电灯通明，电灯下有人"嘤嘤啜泣喁喁相劝"，诗人披衣起床踱鞋逡巡，竟"什么也没有"！虚虚实实，似真非真，扑朔迷离，令人长叹。它是诗人的心理现实，是诗人白日噩梦在黑夜的重演。诗人笔力所到之处，充满了诱人的神秘美。经历了"人世间的痛苦"的当今诗人和握着"九泉下的辛酸"的古代诗人，在这一夜隔着彼此看不见的一道夜幕，进行了全诗唯一的一次感情的双向交流。在阴森、恐怖的氛围中，全诗裸现了古代诗人的悲切的心理轨迹和诗人公刘的心灵所受到的极大震撼。　　（戴　达）

哎，大森林！

公　刘

——刻在烈士饮恨的洼地上

哎，大森林！我爱你！绿色的海！
为何你喧嚣的波浪总是将沉默的止水覆盖？
总是不停地不停地洗刷！
总是匆忙地匆忙地掩埋！
难道这就是海？！这就是我之所爱？！
哺育希望的摇篮哟，封闭记忆的棺材！

分明是富有弹性的枝条呀，
分明是饱含养份的叶脉！
一旦竟也会竟也会枯朽？
一旦竟也会竟也会腐败？
我痛苦，因为我渴望了解，
我痛苦，因为我终于明白——
海底有声音说：这儿昨天肯定要化作尘埃，
假如今天啄木鸟还拒绝飞来。

1979.8.12　沈阳

选自《仙人掌》，四川人民出版社1980年版

这首诗的副标题中提到的“烈士”，指的是在“文化大革命”期间为追求、捍卫真理而被残酷杀害的张志新。这首诗，是诗人到了烈士殉难地点之后写的。其主旨，并非对烈士政治节操、思想品格的歌颂，也不是对“文化大革命”的谴责。这首诗在很大程度上，已离开了对具体人物、事件的剖析和评价，而转化为对一个令人激动不安的严峻问题的充满感情的思考。

强烈而炽热的感情喷发，是公刘这个阶段作品的一个显著特色。这首诗在基本抒情方式上，采用的便是直接倾诉的方式。“我爱你”、“我痛苦”等直接表白，发出的是骚动不安的、痛苦的心声。而诗中的使用频率很高的设问句式（“难道这就是”、“为何你……”、“一旦竟也会……”），也更加强了这种炽热情感的难以缓解与超脱的状况。

自然，好诗并不是感情的无节制的倾诉，情感的泛滥会破坏诗质。作为含蓄和控制的手段，公刘又把他的表达与思考，通过有一定复杂内涵的诗歌意象展开。“大森林”，在诗中，已经从写实转为象征。这可以理解为我们的民族、我们的国家。就在“大森林”之中，同时存在着互相矛盾、对立的现象：一方面是林涛所形成的“喧嚣的波浪”，有声响的、运动着的状态；另一方面则有静寂、不动的“沉默的止水”。一方面有着弹性的枝条、饱含养份的叶脉，另一方面，枝条绿叶也会枯朽、腐败。因此，大森林因它的蓬勃的生机，成了“哺育希望的摇篮”，又因它会枯朽、变得死寂，而成为“封闭记忆的棺材”。于是，生命的活力、旺盛和希望，与静止的死水、腐败枯朽这两种截然相反的情景和可能性，同时存在、统一于“大森林”之中。面对着这样的情景和可能性，诗人的感情、心理，也呈现了矛盾冲突的激荡状态。在一开头，他就深情地呼唤：“大森林！ 我爱你！ 绿色的海”；但在对它的另一面有所体认之后，又痛苦地表示怀疑：“难道这就是海?！ 这就是我之所爱?！ ”热爱、深情，而又对无法否认的事实产生了痛苦的疑问。于是，在矛盾中，他寻找着对于这一问题的答案。当他不明白大森林为什么会存在这另一面时，他痛苦；而当他找到了答案，明白产生这种状况的原因时，这种痛苦也并不因此而消失。这是因为，在“大森林”中，总在经常发生“不停地洗刷”、“匆忙地掩埋”的现象。即使不是人为的“洗刷”与“掩埋”，就如一个哲人所说，时间的流逝，也会洗涤旧迹。历史的曲折，人民流的血，罪恶势力犯下的罪行，本应转化为被永远记取的经验，成为不被忘却的教训。然而，掩盖、洗刷、忘却不仅是可能性，而且已经成为现实。诗中所表现的愤激和深刻的忧虑，所表现的感情冲突，在实质上就是前进所必须的记取与忘却之间的矛盾。而国家、民族的发展，对于倒退、枯朽的克服与战胜，只有在清醒地进行严肃反思、寻找病因并加以疗救的情况下才有可能。因而，全诗的结尾，诗人写出了意在振聋发聩的警醒的句子：“这儿明天肯定要化作尘埃/假如今天啄木鸟还拒绝飞来。”先提出大森林生死存亡的后果，以突出、强调其严重性，再指明可

能导致这一后果的缘由，而把作者急切、严肃的思虑和情感，推向了新的高度。（洪子诚）

土　地　祠

〔台湾〕瘂　弦

远远的
荒凉的小水湄
北斗星伸着杓子汲水

献给夜
酿造黑葡萄酒

夜
托蝙蝠的翅
驮赠给土地公公

在小小的香炉碗里
低低的陶瓷瓶里
酒们哗噪着
待人来饮

而土蜂群只幽怨着
（他们的家太窄了）
在土地公的耳朵里

小松鼠也只爱偷吃
一些陈年的残烛

酒葫芦在草丛里吟哦
他是诗人
但不嗜酒

酒们哗噪着

土地公默然苦笑
(他这样已经苦笑了几百年了)
自从那些日子
他的胡髭从未沾过酒

自从土地婆婆
死于风
死于雨
死于刈草童顽皮的镰刀

选自《瘂弦诗集》,台湾洪范出版社1981年版

《土地祠》一诗写于1957年。这首诗写的是普普通通的荒凉的土地祠,但写得诗意葱茏,富于想象之美的魅力。

诗人首先以"夜"作土地祠的背景,以"小水湄"作土地祠的环境,一开篇,想象即如朝露般的清新:"远远的/荒凉的小水湄/北斗星伸着杓子汲水/献给夜/酿造黑葡萄酒。"——这是体现瘂弦风格的一再为论者所引用的名句。第三节开始的"夜",紧承第二节的"献给夜"。蝙蝠白天蛰伏,黄昏即翻飞于土地祠内外,本来是平常习见的景物,一经诗人的想象,就变成了"夜/托蝙蝠的翅/驮赠给土地公公",诗意顿然如同涌泉。诗的第四、五、六节分别描绘土地祠内的景象,着重写了"酒"、"土蜂群"和"小松鼠"三种事物,笔墨绝不平板呆滞,表现了极为灵动的想象。"酒们哗噪着",酒的"哗噪"正反衬土地祠的空寂荒凉。土蜂群也被拟人化了,它们"幽怨"的是"家太窄了",原来它们的家是"在土地公的耳朵里",这是诗人的幽默,也是对有神论的一种反讽。而"只爱偷吃"四字,就传神地表现了小松鼠的可爱的情态。第七节宕开一笔,写土地祠外的景象,酒葫芦被想象为吟哦的诗人,这本来已是诗意盎然了,但葫芦既名为"酒葫芦"却又"不嗜酒",这又是矛盾语的妙用。诗的最后两节同样表现了诗人的奇思妙想,土地公不是泥塑即为木雕,本来是无知无觉的,但诗人写来却活灵活现,而且富于人情味:他默然苦笑了几百年,并且"自从那些日子"以后,"他的胡髭从未沾过酒"。何以故?原来是"自从土地婆婆/死于风/死于雨/死于刈草童顽皮的镰刀"。全诗就是这样谐趣横生地收束,也为荒凉凄清的土地祠再补足一笔,悠然不尽,强烈地刺激读者的联想和想象。

(李元洛)

山　神

〔台湾〕瘂 弦

猎角震落了去年的松果
栈道因进香者的驴蹄而低吟
当融雪像纺织女纺车上的银丝披垂下来
牧羊童在石佛的脚趾上磨他的新镰
春天，呵春天
我在菩提树下为一个流浪客喂马

矿苗们在石屋下喘气
太阳在森林中点火
当瘴疠婆拐到鸡毛店里兜售她的苦苹果
生命便从山鼬子的红眼眶中漏掉
夏天，呵夏天
我在敲一家病人的锈门环

俚曲嬉戏在村姑们的背篓里
雁子哭着喊云儿等等他
当衰老的夕阳掀开金胡子吮吸林中的柿子
红叶也大得可以写满一首四行诗了
秋天，呵秋天
我在烟雨的小河里帮一个渔汉撒网

樵夫的斧子在深谷里唱着
怯冷的狸花猫躲在荒村老妪的衣袖间
当北风在烟囱上吹着口哨
穿乌拉的人在冰潭上打陀螺
冬天，呵冬天
我在古寺的裂钟下同一个乞儿烤火

选自《瘂弦诗集》，台湾洪范书店 1985 年版

在《诗人手札》一文中，瘂弦曾说："从未产生过一个没有脐带的作家。在里尔克那里你会找出罗丹的斧痕；在庞德身上会发现但丁的投影；纪德跟布莱克·陀斯退也夫斯基有着微妙的姻亲关系，近代的某位作家可能与另一古代的作家患着极强烈的同性单恋。血系，任何人都有着他的血系。"（《现代诗导读》）《山神》，正是一颗年轻的诗心对另一颗年轻的诗心感应的记录。《山神》继承了何其芳《秋天》的精神并有新的发展。

山神，又称山君或山灵，屈原《九歌》中的《山鬼》篇，塑造的就是最早的山神的形象。瘂弦所塑造的山神，性情温厚，富于同情心，对底层的劳苦人民广施博爱，春日为流浪客喂马，夏天为患瘴疠之疾的村民治病，秋天为风波烟雨中的渔夫撒网，冬寒为烤火的乞儿提供柴薪，这是一个亦神亦人而可敬可亲的艺术形象。从这里，我们也可以看到台湾当代诗歌与五四以来优秀诗歌传统的某种渊源。

《山神》注意从动态而非静态地来构筑它的画面，它的春夏秋冬四时图像空间的图画，也如同时间的音乐，意象鲜明而活跃。第一节的六行，除了"春天，呵春天"这一复唱之外，每一行都是动态的意象呈现。"猎角"是听觉意象，"松果落入春泥"是视觉意象，它们本身已富于动态，加之"震落"这一颇具力度的词连缀其间，给人以强烈的冬去春回的感受。第二句中的"栈道"本来也是静止的，这时也因"进香者的驴蹄而低吟"，诗人将栈道拟人化，赋予它以生命感。第三行写融雪及其所化的淙淙溪流，出之以"银丝披垂"的比喻，这一比喻本已是鲜活的了，这银丝却又出之于"纺织女"的"纺车"，这样就更加强了运动的美感。牧羊童"磨他的新镰"的动作，是发生在"石佛的脚趾上"，这不仅渲染了山村常有的宗教的气氛，加浓了生活实感，而且显示出神人之间的和谐。最后一句写山神为流浪客喂马的动作，表现山神兼爱宽厚的胸怀，使得山神的形象更加跃然纸上。这种感性的动态的意象呈现，在其它三节诗中也表现得颇为鲜明。

《山神》的结构细密和谐。诗人以山神的"眼睛"为摄取外景的镜头，他所描绘的景色都是从山神的视野所见到的，而且每段的结句都出之以"我在××××"这种句式。山神直接以主叙者的身份出现，在主叙者的主观外射方面，诗人又以整个"山村"作为镜头的焦点，但他又不是事无巨细时无先后地随意铺排，而是诗心独运。从时间上，他顺序选取了春夏秋冬四个相异的切入角度；从空间上，他根据节令选取具有典型意义的景物情事来描绘。如第一节写"春"，第二节写"夏"，第三节写"秋"，第四节写"冬"，而每节的抒写对象又各有侧重。第一节着重写人，如"猎人"、"香客"、"村姑"、"牧羊童"、"流浪客"；第二节着重写物，如"矿苗"、"太阳"、象征瘟疫与传染病的"瘴疠婆"，传说中会带来灾祸的"山魈子"（黄鼠狼）；第三节以写物为主，写人为辅；第四节则人与物合写，这样，整首诗细针密线，完整和谐，构成了一个颇

具美学价值的艺术整体。　　（李元洛）

流　浪　人

〔台湾〕罗　门

被海的辽阔整得好累的一条船在港里
他用灯拴自己的影子在咖啡桌的旁边
那是他随身带的一条动物
除了它安娜近得比什么都远

椅子与他坐成它与椅子
坐到长短针指出酒是一种路
　空酒瓶是一座荒岛
他向楼梯取回鞋声

　带着随身带的那条动物
让整条街只在他的脚下走着
一颗星也在很远很远里
　带着天空在走

明天当第一扇百叶窗
将太阳拉成一把梯子
他不知往上走还是往下走

选自《小诗三百首》，台湾尔雅出版社1977年版

《流浪人》的起首一句“被海的辽阔整得好累的一条船在港里”，从实处说，它是对于“流浪人”的职业的暗示，他很可能就是那条船上的海员。这第一行诗的意思，也可理解为是一种简单象征，象征着诗的主人公——流浪人，他就像一条船被生活的大海折腾得好累，好不容易才来到避风港。再看第二句：“他用灯拴自己的影子在咖啡桌的旁边”。两行诗中的“灯”和“海”、“影子”和“船”、“咖啡桌”和“港”、动词“整”和“拴”，它们在含义和情绪上都是结为对子的。两者的差别在句式上，一为被动句式，意在强化流浪人身不由己的生活窘境；一为主动句式，意在突出流浪人拴自己的影子这一动作的

主动性，他实在是在举目无亲，无可奈何之余，竟拉自己的身影为伴，两行诗的结合活画出“流浪人”的一颗孤寂的灵魂！

夜幕降临了。流浪人来到城里的一座咖啡馆。如果说“他用灯拴自己的影子在咖啡桌的旁边”是一个怪句，那么紧接着的“那是他随身带的一种动物”这一句就更怪了。从诗人的联想思路上看，后一句是顺延着“拴”之藤长出的一颗奇果，也是流浪人那茕茕孑立、形影相吊的神态的极致表现。不独如此，当流浪人在咖啡桌上入席，“椅子与他坐成它与椅子”，“他”竟变成了非人的“它”。这表明，流浪人连同他的影子都已经产生了异化，这种人的异化现象正是异化的现实的一种折射。

最难排遣的是已经在流浪人精神里生根的那种孤寂情绪，诗中“安娜近得比什么都远”一句透露了这一点。“安娜”是女招待一类人的泛称。对于流浪人来说，她们“近得”可以随时化钱买来以满足自己的精神所需，但这一切却又“比什么都远”，因为这种刺激些微不能摆脱他精神上的痛苦。诗的这种矛盾语句，造成一个既谬且真的语境，突现了流浪人无可救药的孤寂。看来只好以酒烧愁了：“坐到长短针指出酒是一种路”，长短针所指的明明是时间，现在居然说“指出酒是一种路”，这只能说明流浪人不计时间，拼命喝酒，以致醉中只觉得“整条街只在他的脚下走着”，甚至很远很远的星星，也“带着天空在走”，意象经营中的远取譬（酒是路、空酒瓶是荒岛）及现实世界里的关系换位（他的脚在街上走着变成街在他的脚下走着、星星在天空走变成星星带着天空在走），荒诞而又逼真地写出了酒对流浪人所起的麻醉作用，“人是注定带着各种酒瓶流浪了”（罗门《死亡之塔》），流浪人将一颗沉寂的心浸在酒里，浮起的依然是无边的孤寂！

流浪人离开咖啡馆时，很可能是最后一名顾客了，不然楼梯上不会响着他的回声，嘈杂的人声会淹没他的脚步。诗人这样写更突出了流浪人的“孤寂”。但当这情景出现在诗中时，诗人贡献的依然是全新的体验：“他向楼梯取回鞋声”。“鞋声”是全诗中唯一的响声，他是属于流浪人的。既然流浪人连他的影子——一条动物都栓着、牵着，那么，他也理所当然地要取回这属于自己的鞋声，像对待“那条动物”那样，带在自己身边，与自己为伴，一起走进漫漫长夜里。整首诗的意象环环相扣，层层剥露，直至完全倒尽流浪人灵魂里的孤寂的苦水，当明天的太阳透过百叶窗，将明暗分明的光影投在地上、墙上像一把梯子时，流浪人还是“不知往上走还是往下走”。诗人以这样新颖的诗行替孤寂的流浪人肖像添加了最后的一笔。（戴 达）

车　祸

〔台湾〕罗 门

他走着　双手翻找着那天空
他走着　嘴边仍吱咕着炮弹的余音
他走着　斜在身子的外边
他走着　走进一声急刹车里去

他不走了　路反过来走他
他不走了　城里那尾好看的周末仍在走
他不走了　高架广告牌
　　将整座天空停在那里

选自《台湾现代诗选》，春风文艺出版社 1987 年版

作诗忌讳句句皆奇，句句皆奇就难以出奇，弄得不好，还会破坏意境。《车祸》却偏偏推出一连串奇倔、怪兀的诗句，而并不让人觉得诗人是在猎奇，个中奥秘在于诗人寓深厚的内容于意象之中。

全诗分两节，每节四行。首节每一句的起头都是"他走着"，但至少有两行所描写的实际情况是"他不走了"，——一场车祸夺去了他的生命。诗人这样写，意在强调这位顷刻之间丧生车轮下的人，原本是一个正在"走着"的生命！诗写"车祸"的过程是倒叙，首节的结尾一行才是"车祸"的开端："他走着，走进一声急刹车里去"。人被车压死，这是事件的本相，但诗人却说成是人走进声音里去了，这是全新的艺术感觉，诗句虽奇得出格，但却未陷人晦涩，它使人仿佛看到那要命的急刹车声音终于淹没了他。其余的三行似乎都是写他在"走进一声急刹车里去"后的一刹那间的神态了。"双手翻找着那天空"是写他平躺在地上，覆盖他的逐渐僵硬躯体的天空，离他仿佛近在咫尺，他的双手在空中乱抓；此句的意象生成过程应该如此。"翻找"两字使"他"临死前的痛苦挣扎惨不忍睹。"嘴边仍吱咕着炮弹的余音"既是"他"在断气前的呻吟，同时也暗示了"他"的身份，乃是一个曾经和炮弹打交道的人——一个退伍的士兵。"他走着斜在身子的外边"似有歧义。罗门有诗《一把钥匙》，写的是一个断了一条腿的老兵痛苦地站在那里，身形好像一把钥匙，却找不到天堂之门的锁。这首诗中的"他"很可能也是一个腿部受过伤的退伍士兵，因此他的拐腿走路时应是"斜在身子的外边"。此句还可作这样的理解：当车轮辗过"他"的身子，诗却偏偏还说他在"走着"，是"斜在身

子的外边"在走——后者的不可能使得前者"他走着"这一判断也成为一种不可能，从而明白无误地表明了这样一个事实，他确确实实不可能像活着的正常人一样走了。诗的歧义使诗的内容更富于弹性，不管怎样，诗人把握的尺寸是适度的。

"他"终于成了轮下之鬼，诗的第二节每一行的开头，不仅都用"他不走了"强化"车祸"所酿成的后果，而且借助除"他"以外的一切都在"走"的景象，反衬出"他不走了"的悲剧意义。"城里那尾好看的周末仍在走"："周末"，交代了"车祸"发生的日期，冠此"尾"这个量词修饰"周末"，具有新鲜感，"周末仍在走"是将"周末"拟人化了，给人以亲切感，但"他"却永远不能与"周末"亲热了。"路反过来走他"，其实是路也没走，"他"也没走，这不纯粹是化静为动，因为对于死者"他"来说，也不可能感知到"静"了，当然也不可能"走"了，于是诗人大胆将"走"的动作移植给走的受体——路，换言之，颠倒两者的相互关系，让"路反过来走他"，这样就使他的"不走"陷入了无可名状的深度悲哀。"走"在这里实际上已经成了"生命"的借代。反常合道，诗人此句的化不动为动的含义正在于此。除此之外，"路反过来走他"还暗示了他的尸体被人抬走时的情景，这本是人们熟知的经验世界的一幕，却因诗人别出心裁地变换以至颠倒了事物的相互关系，从而使读者获得一种惊奇的发现，陷入审美的沉思。

罗门1942年从军，到1949年因球赛腿伤退役。他似乎对那些退伍士兵、尤其是伤残的退伍士兵很是同情。看得出，当车祸发生，"高架广告牌/将整座天空停在那里"，诗人是把自己对这位遇难者的哀悼写在了上面。循《车祸》诗情的外延逡巡，诗人对人生难避旦夕祸福、命运总是变幻无常的徒唤奈何的唏嘘声，依稀可闻。（戴 达）

看划龙船

〔台湾〕非 马

如果鼓声是龙的心跳
那几十支桨该是龙的脚吧！

鼓，越敲越响
心，越跳越急
脚，点着水
越走越快越轻盈
而岸上小小的心呵

便也一个个咚咚咚咚地
一起一落
一起一落

爸爸们
请牵牢你们孩子的小手!
说不定什么时间
他们当中有人
会随着龙的一声呼啸
腾空而起

选自《非马集》，三联书店香港分店 1984 年版

龙舟竞渡，是中国民间为纪念伟大诗人屈原而形成的传统习俗，古今不少诗人以此为题材创作了许多诗篇，各呈异彩。这一首诗，和古人以及同时代人毫不重复，是别发奇想别具风格之作。

诗的第一节两行，是两个极富创造性的别人没有用过的比喻，也是全诗构思飞腾的起点。击鼓有声，其声咚咚，心跳有声，其声也咚咚，"鼓"与"心"虽然大小有异，但它们的形象却也有引人联想的相似之处，何况鼓声与心声同为声，更何况鼓声是从龙船上发出和传来的，所以诗人有"鼓声是龙的心跳"的巧妙想象。龙船如龙形，龙有脚爪而船有木桨，因此诗人的联想在龙脚与船桨之间飞翔，将它们联系在一起而构成新颖动人的比喻。这两个比喻，大体上可以说是静态的描绘。

诗的第二节，将水上的龙舟与岸上的观众结合起来，作富于动态美感的表现。这节诗的第一、二两句集中写鼓声与心声的急促响亮："鼓，越敲越响/心，越跳越急"，这是对首节第一句的呼应，也是动态场景的展开；第三、四两句集中写竞渡的热烈："脚，点着水/越走越快越轻盈"，这是对首节第二句的呼应，也是对竞渡场面化美为媚的刻画。后四句掉转笔锋，渲染岸上的小观众们的心灵感应。"小小的心"，点明是小孩，"一个个"表示不是一个而是一群，"咚咚咚咚"的叠词连用，可见孩子们心跳之剧烈，而"一起一落"的复沓，则可以看到孩子们的雀跃与振奋。至此，不仅写了"划龙船"，而且写了题目中的"看"，开篇颇为精彩，发展也堪称可观，问题是有没有后来居上的结尾。

第三节是全诗的升华，创造了一个思想深刻想象飞越的诗美的天地。"爸爸们/请牵牢你们孩子的小手"的呼唤，单独看来并没有什么惊人之处，

结合后面的四句从整个语境上来欣赏，就可知这一句是故作顿挫的精彩之笔，是为下面的逆折飞腾蓄势。台湾的诗评家大多认为非马"常有反逆的思考"，非马自己也认为他写诗"还有一个要素，是在适当时候，给读者以一种惊奇的冲击"（《笠》诗刊第89期），这一节的几句正是如此。"牵牢"因为可能腾空而起，"牵牢"是故作其辞，"腾空而起"却是诗人的热望，诗的构思一经突转和提升，顿觉天开地阔，境界高远，大大地激发了读者惊奇、喜悦与振奋的审美情感。（李元洛）

飞吧，鸽群

严 阵

飞吧，鸽群，按照自己的心意，
我的祖国把所有的天空全交给你，
能对你说出这句话，我多么自豪，
祖国啊，是你给了我这种权利！

选自《诗刊》，1957年第1期

有谁没有见过那高高飞翔的鸽群？又有谁没有听到过从蓝天白云间传来的清脆动听的鸽哨声？鸽子可说是大家最熟悉的一种飞鸟了，可是当你读到严阵这首作于五十年代的诗，仍会有耳目一新之感，并进而为诗人的描写所折服所感动。

这首诗新在何处？新在对题材的开掘不同一般。鸽子是和平的象征，诗中写鸽子可以同"和平"挂起钩来，这是一种开掘。鸽子是矫健、活泼的飞鸟，人们下笔时可以用它比喻青春的活力，表达自由的意志，这也不失为一种有意义的开掘。不过这些都为人们所熟知，很难说有新的突破。《飞吧，鸽群》则不同一般，首句连用三个逗号，以一种深情叮咛的口吻，表达了诗人正在为鸽群自由尽情地飞翔感到由衷的喜悦。第二句"我的祖国把所有的天空全交给你"可谓神来之笔，试想，"天空"何其大，"鸽子"何其小，诗人把两者巧妙地连缀在一起，不就形成了一种阔狭顿异、大小骤异的境界？人们从这里领悟到鸽群所以能自由飞翔，归根到底是因为祖国得到了解放，赢得了九百六十余万平方公里的土地和天空。倘在旧中国，战祸频仍，敌机肆虐，哪里谈得上人民在地面自由行走，鸽子在天上尽情翱翔？可见这句诗行的"开掘"很有深度，它既包括了和平、自由、幸福之类——像别的作者所开掘到的那些思想内涵；而又不止于此，它进一步奏响了爱国主义的旋律。第三句突出"自豪"，说明此情此景来之不易，既对前一句起到了补足和充实的作用，同时又为下一句作了蓄势和铺垫，人们感兴趣的是：诗人为什么感到

"自豪"？何以能够"自豪"？在激发了读者的兴趣和想象之后，诗人画龙点睛地写下了第四行，这一行以"祖国啊"这个深情的呼唤语开始，突出了"权利"这个中心词，并随即以一个感叹号有力地结束了全篇。　（雪　怀）

人　字　瀑

严　阵

三百里黄山啊，步步是胜景，面面有奇观，
多少人曾经登临观瀑楼，把人字瀑细细观看，
可是，究竟有多少人能够真正认识这个"人"字？
有多少人能够听懂它那滔滔不绝的语言？

黄山的云雾，一直在不断地幻映着历史的画卷，
那个大写的"人"字，就是在这不断变幻的云雾中显现，
暴风雨越猛烈，它那"人"字的形象便越高大，
雨过天晴，它便很自然地把自己隐入阳光中间。

你看，——不管是春夏秋冬，也不论白天夜晚，
它一直按照自己的规律，不停地向前，向前，
切莫看轻，切莫看轻它那跳动不息的水流啊，
任何宽阔的大海，都少不了它那奔腾的源泉。

再看，——不管是彩云缭绕，或是山花烂漫，
它经过任何悬崖峭壁，从来都不畏艰险，
它把生命的每一分钟，都安排在匆忙的征途上。
不管它站得多么高，眼光和脚步却始终向着下面。

啊，当你不远千里，来到黄山人字瀑前，
难道不应该认真地思索：人应该怎样生活在世间？
人应该怎样才能像人那样，保持自己的尊严？
大自然给我们的宝贵启示，怎么可以视而不见？

三百里黄山啊，步步是胜景，面面有奇观，
多少人曾经登临观瀑楼，把人字瀑细细观看，
不过，只有目中有人的人，才能真正看到这个“人”字，
而且，也能够听懂它那永远倾吐不尽的语言……

选自1980年《人民日报》《战地》增刊

到过黄山的人大约都不会忘记，在那峻峭的半山石壁上，有一道瀑布喷雪吐珠，似电闪雷鸣，飞流直下而又突然中分两道，像是大自然用神奇的彩笔，书写出一个顶天立地的“人”字。这巧夺天工的造化，与诗人敏感的心灵自然形成一次有力的碰撞，构成了诗人内情与客观外物的最佳遇合，使得这首诗无须刻意加工，就通过多角度地抒写人字瀑，表达出诗人对人——这个世界的主宰者多层次的沉思。

前人作诗，很讲究诗歌章法结构上的起、承、转、合。这首诗采用了郭小川首倡的“新赋体”，从表现手法上说是反复咏唱，多方渲染，在艺术结构上则是与前人的主张相吻合。全诗共六节，第一节是起。诗从三百里黄山处处有胜景奇观着笔，在宏大的背景下突出强调观瀑楼，强调无数人曾登临此楼，细观人字瀑。接着，诗人突发奇想：“可是，究竟有多少人能够真正认识这个‘人’字？/有多少人能够听懂它那滔滔不绝的语言？”诗人从发问人手，埋下一个伏笔，留下一个悬念，以便引起读者的深思。

诗的二、三、四节是承。诗人没有急于要回答起段提出的问题，而是紧接着就把读者的目光引向黄山人字瀑。诗人像一个高明的导游者，一边引导读者多角度地观看人字瀑，一边向读者进行画龙点睛式的指点，启发读者去感悟如何做一个大写的“人”。在第二节里，诗人不仅以“不断变幻的云雾”来衬托人字瀑，还以暴风雨来反衬人字瀑：“暴风雨越猛烈，它那‘人’字的形象便越高大”，这既是人字瀑实际情形的生动写照，也形象地暗示人们，越是经得住严峻考验的人，越有可能成为大写的“人”，越能充分显示人的强大的本质力量。诗的第三节，诗人用“你看”提醒读者注意人字瀑的另一个特点：“不管是春夏秋冬，也不论白天夜晚，/它一直按照自己的规律，不停地向前，向前，”这是在启迪人们，一个真正的人，无论在什么环境下，总是有着一往无前的探索精神。诗人还告诫人们，切莫看轻它那不息的水流，“任何宽阔的大海，都少不了它那奔腾的源泉。”这是在呼唤人们要珍爱人类可贵的探索精神，因为它是人类推动社会进步和发展，创造美好世界的永不枯竭的动力。诗的第四节，诗人用“再看”又一次提醒读者注意人字瀑“不畏艰险”、“把生命的每一分钟，都安排在匆忙的征途上”，无论站得多高，“眼光和脚步都始终向着下面”等特点，看似句句在写人字瀑，实则句句在借物托寓，

抒写出一个大写的"人"所具有的信念、追求和志向。

诗的第五节是转。诗人的笔触暂时丢开人字瀑不写，而是调转笔锋，以满腔激情呼唤站在人字瀑面前的人们，应当认真思索："人应该怎样生活在世间？/人应当怎样才能像人那样，保持自己的尊严？"这样一转，就由前面对人字瀑的抒写直接转入对人的思索，再次引起读者的沉思，去领悟"大自然给我们的宝贵启示"。

诗的最后一节是合。诗人的笔触又返回黄山人字瀑，处处照应诗的起段并回答起段提出的问题："只有目中有人的人，才能真正看到这个'人'字，/而且，也能够听懂它那永远倾吐不尽的语言……"从而使前面的伏笔到此处有了鲜明的照应，使前面留下的悬念有了明确的答案。它旨在告诉人们，只有自己是一个真正的人，才能真正欣赏和理解人字瀑，才能听懂它特有的语言而彻悟人生的真谛。诗的最后两句虽然朴实无华，但却给人言有尽而意无穷的艺术感受，仿佛余音绕梁，不绝于耳。

这首诗在起、承、转、合的章法结构中，把对自然景象的描写与对人的本质特征的思索有机地结合起来。诗人的心灵就像一个不停的钟摆，在自然与人之间不息地摆动，不断地交合，从面既曲折有致地表现了诗人多层次的情思，撰写了一篇"人"的启示录，又在艺术上呈现出情因景生，景寓人意的抒情特色。　　（姚国建）

骑马挂枪走天下　　张永枚

骑马挂枪走天下，
祖国到处都是家。

我曾在大巴山上种庄稼，
我曾风雨推船下三峡。
蜀山蜀水把我养大，
蜀山蜀水是我的家。

为求解放把仗打，
毛主席引我们到长白山下，
地冻三尺不愁冷，
北方的妈妈送我棉衣和靰鞡。

百里行军不愁吃，
大嫂为我煮饭又烧茶；
生了病，挂了花，
北方的兄弟为我抬担架。

骑马挂枪走天下，
走到北方啊，
北方就是我的家。

我们到珠江边上把营扎，
推船的大哥为我饮战马，
小姑娘为我采荔枝，
阿嫂沏出茉莉茶，
东村西村留我住，
天天道不完知心话。

骑马挂枪走天下，
走到南方啊，
南方就是我的家。

祖国到处有妈妈的爱，
到处有家乡的山水家乡的花，
东西南北千万里，
五湖四海是一家。
我为祖国走天下，
祖国到处都是我的家。

1954年，东莞

选自1954年《中国青年报》

正如希腊神话中的无敌英雄安泰离不开大地母亲的怀抱一样，人民军队从她诞生的那天起，就在广大人民的热情支持和拥护下不断成长壮大。

1954年，诗人随军驻扎广东东莞，一个可爱的小姑娘以其纯真的迎送举止，表达了她对解放军的爱戴之情，由此触发了诗人的创作灵感，使诗人写下了这首诗。

很明显，诗歌叙述主体的“我”，既是一个具体生动的战士典型，又是解放军千百个战士的艺术缩影。因此，“我”的种种经历和感受，实际上也就概括了全体人民战士的经历和感受。诗歌以“我”“骑马挂枪走天下”为经线，在尽情抒发对人民的感激热爱的同时，纵横交错地连接起“我”在四川、东北、广东受到人民热切关怀的种种动人情景，由个别到一般、具体到抽象，自然而然地归纳出“祖国到处都是家”这个结论，从而情理交融地抒写了军民之间牢不可破的战斗情谊，揭示了军民之间相依相存的鱼水关系。

从结构上看，这首诗具有跨度齐整的向心型同构框架。与归纳式的内在逻辑论证过程相适应，以“骑马挂枪走天下”起首的抒情性穿插为基本的分合手段，建立起由合到分，再由分到合的结构形态，在分别叙述了“我”在北方和南方的难忘经历后，等距离地辐集到“祖国到处有妈妈的爱”这个圆心上，有力地论证和烘托了军民鱼水情深、人民是我军生根开花的土壤这一主题，给人以严谨、完整、自然、统一的美感。

从表达上看，诗人似乎并不注重人物举止的精心刻画和主观情感的直接流露，而是选取了大量具体生动的细节组成叙述群落，作为传情达意的基本材料。像“北方的妈妈送我棉衣和靰鞡”、南方的“阿嫂沏出茉莉茶”这些具有鲜明异地风俗和物候特征的细节比比皆是，就像中国传统绘画中的散点透视技法，把不同时空的人物事件组织到同一幅画卷之中，通过简洁的客观描述，使人在纷繁的现象中自己得出一个整体印象，从而令人信服地表现了诗歌的基本思想。

诗歌的语言风格是十分鲜明的。那浸润感情的咏唱特色、那优美自然的民歌韵味，体现了诗人“谱曲能唱、离曲可读”的大众化审美追求。诗人尽量把浓郁的情感和深刻的体验溶解到明白如话的语言及和谐自然的音韵中，在诗歌的能唱性、可读性上取得了可喜的成功，因而在当时能获得较为广泛的流传。　　（徐生林）

告别林场

傅　仇

——给共产主义的伐木者

请记着今天大风雪的日子，
有一队伐木者告别林场。
让我们最后再看一看，

我们的心窝发热，喜气洋洋。

我们今年春天上山采伐，
遍山是封天的云杉、冷杉、赤桦。
我们把宝贵的木材送给祖国，
建设铁路、工厂、高楼大厦。

青山披着鹅毛雪花，
刚好一年，就告别“森林之家”。
山上留下年轻的幼树和母树，
我们请林墙[①]来保护它。

胆小的獐子、大胆的金钱豹，
温驯的小鹿、肥美的马鸡；
别说我们已经走了，
随便来践踏我们的林区。

我们真不愿离开这里，
但我们还要去采伐新林区。
什么时候我们再回来？
最早也是一百年，一个世纪！

一个世纪，一百个年辰，
再走进这青山的已经不是我们；
而是一批批共产主义的新人
电气化的伐木者，我们的子孙。

那未来的美妙远景，
怎不使我们沉醉动心！
让我们在这山上刻下一块树碑，
把我们的历史和预言告诉下一代人：

“在祖国第一个五年计划的开头，
正是我们最早走进原始森林的时候；
是我们为祖国采伐了第一批大树，
建设了新型厂房、学校、社会主义道路。

“我们走了，留下满山最好的树种。
到二十一世纪，你们上山的时候，
有一座新的无比茂盛的森林，
留给你们采伐，建设共产主义的高楼。”

再见了，我们亲爱的林场，
让我们的思想感情永远生在这里。
再见了，未来的共产主义的森林，
请接受二十世纪伐木者的敬礼。

1954年9月18日于四川理县大朗坝菩萨沟

选自《人民文学》1954年第12期

《告别林场》系《森林之歌》组诗中的一首。

此诗作于我国第一个五年计划的第一年。诗人真挚地赞颂新一代伐木者建设祖国的热情，表现了他们对未来远景的美好憧憬。可以看出，诗的立意是高远的，艺术构思和表现也是精巧和成功的。

全诗以“告别”发端，紧紧扣住告别的涵意，层层敷陈，逐步展开丰富的想象。诗人没有描绘伐木工人的奋斗，没有展示伐木工人的气魄，而是娓娓动听地表述了伐木工人对历史的回顾和对未来的展望，这样写，正是契合了告别的深层意蕴，折射出他们充实的内心世界。

伐木工人在一年前冒着漫天风雪走进原始森林，为新中国采伐了第一批木材，去“建筑铁路、工厂、高楼大厦”。这是一片多么广袤丰富的大森林，在这里，他们留下了辛勤的汗水、留下了奋斗的欢乐，留下了创业的豪情。如今又是风雪满天，他们却要走了。他们真不愿意离开这儿，可是祖国的新林区又等着他们去开发，他们又将冒着鹅毛大雪踏上新的征途。诗作并没有到此结束，而是把笔触伸向未来，展开了更为美丽动人的想象。一百年以后的森林将会怎样？那将是无比的茂盛，而那时的伐木者将是有知识有文化的共产主义新人。灿烂而美好的远景怎能不使今天的伐木工人“沉醉动

心”！于是他们告别时，在可爱的林场“刻下树碑”，又留下了美好的祝愿和希望。这才是“告别”的全部底蕴。

清丽明快是《告别林场》的又一显著特色。与诗作的精巧构思相吻合，诗的语言自然平易，朴实无华，虽无更多的修饰语、形容词，亦无太多的感叹句、惊叹声，但诗人的真情实感却深深地溶化在这些平淡的诗句中，渗透出一种不假修饰的自然美。“青山披着鹅毛雪花，/刚好一年，就告别‘森林之家’。”似乎完全是口语化的，与首句的“请记着今天大风雪的日子”相呼应，恰到好处，浑然天成。而獐子、金钱豹、小鹿、马鸡等森林动物的信手插入，似也增添着一种生活的具感，更和大森林的气氛相一致，平淡中饱含深情，传递出一种特有的自然美和人情美。（杜荣根）

〔作者原注〕 ①林墙，在一个森林伐区采伐时，留下伐区周围的树木，形成一道墙，称为“林墙”。它的作用是保护这个伐区（又称林场）留下的母树、幼苗、树种，让它多发育，长大成林。

夜 景

傅 仇

森林抱住一个月亮，
针叶撒出万缕青光；
一串串明明朗朗的珠宝，
一串串星星，挂在树枝上。

好一个醉人的童话般的夜景，
好一个迷人的安静的海洋。

我听见树木在轻轻呼吸，
嫩草在发芽，幼苗在生长；
一根新针叶悄悄生出来，
刺着飞鼠，在梦中抖抖翅膀。

好一个醉人的童话般的夜景，
好一个迷人的安静的海洋。

我听见森林的心脏在跳跃，

树根底下泉水咚咚响；
一颗颗露珠像失眠的野鸽，
闪着绿的眼睛白的光。

好一个醉人的童话般的夜景，
好一个迷人的安静的海洋。

我听见森林伸展手臂的声音，
树枝摇摇，好像在收聚星光；
送给未来的晴朗的早晨，
送给光华灿烂的旭阳。

好一个醉人的童话般的夜景，
好一个迷人的安静的海洋。

我听见的这一切，是生命的音响，
这里面也含有我的呼吸，我的声音；
这一切，都是属于我的祖国，
为了明天，这一切都在快快地成长。

好一个醉人的童话般的夜景，
好一个迷人的安静的海洋。

一九五六年九月二十八日于成都

选自《伐木声声》，作家出版社 1964 年版

森林是美的，森林的夜景更美；现实生活中的森林夜景是美的，艺术作品中的森林夜景更美。这首诗便是一个很好的例子。

最好是月明之夜，这才有光线，有明暗，才能收掩映多姿之妙。《夜景》一开头就写月亮，可说写对了。看似平淡，不过其中一个“抱”字，化静为动，变无情为有情，增添了不少韵味。“针叶撒出万缕青光”一句，从形式上说和上句字数相等，句式相同，显得十分和谐，从内容上看则有所发展：“抱住”是收，“撒出”是放；“一个”说明少，“万缕”状其多，诗人独具的慧眼，就在这收

放之间，多少之中。这样写还不够，于是诗人接着有"珠宝"之喻。第四行"一串串星星，挂在树枝上"，既可以理解为实写"星星"，也可以看作是月光照着树梢，使"珠宝"呈现出闪烁不定之状。《夜景》第一节用简洁的笔墨画出了明月和星辰交相辉映、天上和地面浑然一体的美妙境界，为全诗奠定了愉悦明快的基调。

最好既写视觉，又写听觉，这才能收声色兼备之效，不至于把诗歌艺术完全混同于绘画艺术。诗人曾在《森林教我幻想与歌唱》中谈过自己的创作体会："我只不过是想用诗的语言画出一幅森林之夜的景色。我试图用音乐的声音来写出这迷人的童话般奇幻的夜色。"这说明诗人有着鲜明的艺术追求。《夜景》往往先写听觉，次写视觉，从视听的自由转换中给人以深刻的印象，如第三节先写："我听见树木在轻轻呼吸"，"呼吸"意味着生物的活动和成长，于是自然而然地有了"嫩草在发芽，幼苗在生长"一句，这样写还嫌有些空泛，于是再加上"新针""刺着飞鼠"这样一个特写镜头，新奇之至，也巧妙之至。第七节先写"我听见森林伸展手臂的声音"，次写"树枝摇摇，好像在收聚星光"，同样是听觉向视觉的转化，不过这是活跃在诗人想象中的视觉形象，比起一般的实在的视觉形象来要空灵一些，活泼一些，可见同是写视觉、听觉，也应该力求丰富多彩。

为了增强抒情意味，《夜景》用了两行复唱："好一个醉人的童话般的夜景，/好一个迷人的安静的海洋"，统摄和贯串全诗。视听描写是"实"，贵在细致逼真，贵在人乎其内，复唱是"虚"，重在总体把握，重在尽情抒发，两者交替出现，就意味着虚实结合，内外结合，使得诗篇既开阔又细腻，有活泼流转之效而无囿于一处一物之弊。

"收聚星光"为了什么？诗人说是为了"送给未来的晴朗的早晨"，这就不仅是听觉和视觉的转换，而是夜晚向白天的转换了，这样写，目的在于替结尾处"一切都在快快地成长"作铺垫。在五十年代，篇末点题——从现实场景的描写到篇末思想感情的升华——成为诗歌创作的普遍风尚和习惯手法，这首诗也未能例外，不过此诗由小见大，由此及彼，其间的过度尚属自然得体，没有勉强凑合和拔高的感觉。（孙光萱　朱　倩）

在云彩上面

雁　翼

我们的工地，在云彩中间，
我们的帐篷，就搭在云彩上面，
上工的时候，我们腾云而下，
下工的时候，我们驾云上天。

白天，我们和云雀一起歌唱，
画眉鸟也从云下飞上山巅，
夜里，我们和星斗一起谈笑，
逗引得月亮也投来笑颜。

当我们过节的时候，
在云上演剧、跳舞，
当我们开庆祝会的时候，
摘下朵朵云霞，挂在英雄胸前。

当我们饿了的时候，
砍下云上的柏枝烧饭，
当我们口渴的时候，
就痛饮云上的清泉。

当炎热的季节到来，
云上的松树给我们撑伞，
当寒冷的冬季来临，
我们砍下云上的松枝，把篝火点燃。

篝火的青烟升入高空，
带着我们的欢笑飞过群山，
它告诉远近的人民，
云彩上面有了人烟。

它告诉我们亲爱的领袖，
我们正按照你的意志改变荒山，
它告诉我们亲爱的祖国，
你的女儿战斗在云彩上面。

1955年11月29日于雨嗥山下。

选自《白杨林风情》，人民文学出版社1981年版

五十年代中期，雁翼由部队转业到铁路线工作。在与解放军工程兵战士的共同战斗中，诗人深为他们的忘我劳动精神所感动。在大巴山隧道工地，诗人看到工程兵住在陡峭的山顶，“出工收工猴一样攀绳梯而上下”，于是便充满激情地创作了这首诗。

诗歌的格调健康高昂，富于革命浪漫主义激情。作为诗歌抒情主体的“我们”，虽然过去曾经为人民的解放事业冲锋陷阵，立下过不朽的功勋，但在胜利后，他们并没有留恋舒适的城市生活，而是开赴深山老林，为祖国的建设事业开山架桥修路。这种自觉的革命情操和忘我的思想境界给艰苦的建设生活抹上了一层明亮的乐观色彩，折射出当时蓬勃向上的时代风貌。

诗歌的构思是灵活洒脱的。诗人几乎打散了时间和空间秩序，依据情感脉络和联想的自由伸展，运用跳脱自如的艺术概括，多层次、多方位地抒写了工程兵战士的豪情壮志。诗歌有时从日夜冬夏的时间角度设置叙述层次；有时以上下左右的空间位置为叙述方位；有时从演剧开会的集体活动的基点抒发情怀；有时又以寒热饥渴的个人感受为抒情支点，情之所至，诗之所至，点点片片，随处生辉，给人以自然统一、明快轻捷的艺术感染。

在表现手法上，诗歌能够紧紧抓住山顶施工的特点，抓住云彩在脚下缭绕这一最富艺术联想的奇情异景，融描写、比喻、拟人、夸张等各种手法于一炉，进行形象化的组合和抒写。如上工时腾云而下，下工时驾云而上，白天与云雀一起歌唱等情景，一经诗人的提炼概括和艺术组合，便放射出诗意的光辉。又如，夜晚同星星笑谈，青烟升起向远近人们说话，完全是丰富联想中的拟人化描写，它使抒情主体的形象更加壮伟、更加生动。而“摘下朵朵云霞，挂在英雄胸前”，则是大胆的艺术夸张，充满了革命浪漫主义气息。

诚然，任何个人都不可能超越时代，诗歌也同样带有时代的烙印。诗中某些豪言壮语从今天来看，未免有些浮浅，不够深沉。特别是诗歌结尾的“按照”领袖的“意志”“改变荒山”，正是一种朴素阶级感情还未上升到理性高度的自然流露。但无论如何，诗歌反映了当时人们建设社会主义的精神风貌，歌颂了为祖国继续奋斗、艰苦创业的工程兵战士，这仍然是值得肯定的。

（徐生林）

如雾起时

〔台湾〕郑愁予

我从海上来，带回航海的二十二颗星。
你问我航海的事儿，我仰天笑了……
如雾起时，
敲叮叮的耳环在浓密的发丛找航路，

用最细最细的嘘息，吹开睫毛引灯塔的光。

赤道是一痕润红的线，你笑时不见。
子午线是一串暗蓝的珍珠，
当你思念时即为时间的分隔而滴落。

我从海上来，你有海上的珍奇太多了，
迎人的编贝，嗔人的晚云，
和使我不敢轻易近航的珊瑚的礁区。

一九五四

选自《郑愁予诗选》，中国友谊出版公司1984年版

《如雾起时》以海上的景色和情人之间的相似之处作多重比喻，形成全诗轻倩而华美的比喻意象结构。

在这一作品中，比喻是全诗美学结构的同义语，如果取消了这些比喻，全诗也就会不复存在。诗人善于用喻，确实是创造比喻的高手，一开篇即是如此："我从海上来，带回航海的二十二颗星。"这里的"二十二颗星"，就是暗喻诗人作此诗的二十二岁的年龄，由于审美联想的作用，诗人由"海上"、"航海"而飞翔起想象的羽翼，将海上的事物与恋人之身融为一体而妙喻如珠。"敲叮叮的耳环在浓密的发丛找航路"，"航路"在这里是比喻恋人头上的分发线，"用最细最细的嘘息，吹开睫毛引灯塔的光"，"灯塔的光"喻恋人明媚的秋波。以上两个比喻可谓曲尽其妙了，以下的比喻又络绎而来，使人不得不惊叹于诗人的清新独创的才华。"赤道"呈东西向，赤道之"赤"也令人联想到红色，于是，"赤道是一痕润红的线，你笑时不见"一句，就是对巧笑倩兮的恋人之红唇的妙喻了。"子午线"呈南北向，蓝色的水珠、耀眼的珍珠以及晶莹的泪珠之间，在形态上有许多相似之点，诗人妙想也如珠，"子午线是一串暗蓝的珍珠"，就成了对恋人的眼泪的绝妙比喻，加之后面的"当你思念时即为时间的分隔而滴落"的补述，更觉人物风神婉约，楚楚动人。

第三节的"我从海上来"，是对开篇的"我从海上来"的呼应，"你有海上的珍奇太多了"，是对恋人一往情深的颂美之辞，如果说"迎人的编贝"比恋人的皓齿，《诗经》中已有"齿如编贝"之句，"晚云"喻恋人双颊娇羞的红潮，那么，"使我不敢轻易近航的珊瑚的礁区"何所指呢？诗重暗示而不重说明，慧心的读者自可想象得之。　　（李元洛）

错 误

〔台湾〕郑愁予

我打江南走过
那留在季节里的容颜如莲花的开落

东风不来，三月的柳絮不飞
你的心如小小的寂寞的城
恰若青石的街道向晚
跫音不响，三月的春帷不揭
你的心是小小的窗扉紧掩

我达达的马蹄是美丽的错误
我不是归人，是个过客……

一九五四年

选自《郑愁予诗选》，中国友谊出版公司1984年版

郑愁予的诗素以婉约见长，他的爱情诗更可以说清新婉约，绮思无穷，如这一首诗便是这样。此诗以江南的小城为中心意象，写思妇盼望归人的执著的爱情，意境优美而深婉，显示的正是婉约之美的美学特色。

诗的头两行，首句六个字，次句十五个字，是短句与长句的交错，短句暗示过客之匆匆，长句暗示思妇等待之悠悠，而"开落的莲花"倒装为"莲花的开落"，更觉音韵谐美。同时，这两句诗在全体的分段中又低两格排列，具有"诗序"的作用，在意旨和情调上统摄全诗。第二段第一行的"东风不来，三月的柳絮不飞"与第四行"跫音不响，三月的春帷不揭"，中间隔了两行，与传统诗歌中隔句对的句法暗合。此外，"不来"、"不飞"、"不响"、"不揭"这些否定句式，又在彼此相对的位置上呼应重复，既加强了抒情的深婉性，又有助于音调的和谐。在这一节诗中，有两个比喻写思妇的心："你的心如小小的寂寞的城/恰若青石的街道向晚。""你的心是小小的窗扉紧掩。"比喻的新颖巧妙自不待言，"小小的"两次叠词重复也轻情柔美，原句本来应该是"你的心恰若向晚的青石街道"，"你的心是小小的紧掩的窗扉"，如今把"向晚"与"紧掩"这动态的词语倒装在后，不仅化板为活，去俗生新，加强了语言的变化，而且也更婉曲地表现了思妇的怀人心理。最后一节"我达达的马蹄是美丽的错误/我不是归人，是个过客"，点明了诗题和全诗的抒情视角，同时也

显示了郑愁予的诗歌与二、三十年代新诗的渊源。何其芳作于三十年代的《花环》一诗，末句是"你有更美丽的夭亡"，郑愁予的名句"我达达的马蹄是美丽的错误"这一矛盾诗语，想必是从何其芳的诗脱胎而来。　（李元洛）

吻

梁上泉

阿妈喲阿妈，
你为什么不说话？
眼望着新修的医院，
为什么噙着泪花？

问你你不回答，
吻着怀里的娃娃，
向医院步步走近，
你到底在想什么？

莫非想起以往的儿女，
没有一个长大？
莫非想起旧日的病痛，
找不着一个"门巴"？

阿妈，你擦干了眼泪，
是不是要说说心里话？
笑脸却亲贴着明净的门窗，
像吻着白胖胖的面颊。

啊！你吻吧！吻吧！
你以吻孩子的母爱，
在吻着自己的医院，
在吻着自己的祖国呀！……

1955年2月19日，扎木。

选自《喧腾的高原》，中国青年出版社1956年版

此诗后来编入诗选《山泉集》时改为《阿妈的吻》这个题名。

阿妈是以她的吻说话的；阿妈是以她的泪说话的。她的一个亲吻，她的一朵泪花，至今还烫着我的心。

1954年底，当康(川)藏公路全线通车之时，我正随西南军区慰问团在昌都慰问筑路部队。有一天黄昏，我从新修的昌都人民医院门前经过，看见一位藏族阿妈，一会儿脸庞亲贴着玻璃窗，一会儿又亲吻着怀里的孩子，眼含泪花，久久不愿离开。她这个不被人们注意的行为，却深深地触动了我，使我想起了一年前，我在雪山草地的阿坝傲民族工作时所遇上的另一相近的情景。那是在一座专为寺院服劳役的"塔洼"里，有位老阿妈告诉我，她曾生养过九个儿女，由于缺医少药，都一个个夭折了，没有一个长大成人。当地习俗认为，妇女生产是脏污的事情，只能在牲口圈里进行；有什么病痛，也只能念经求神。这自然会造成种种悲惨的结局。那可怜的老阿妈，一直独自一人住在一顶又黑又小的牛毛帐篷里，度着孤苦无依的残年。有回她病了，我和卫生员一起送药上门，并亲自给她喂服，她感动得直摸我们军帽上的"八一"星徽和那红十字药包，什么话也说不出来……眼下，我在远隔千里的昌都，似乎见到的又是那位阿坝的老阿妈！于是，我就随声轻吟出"阿妈哟阿妈，你为什么不说话？……"我在黄昏的雪光中走着吟着，吟着走着，两眼潮润，不知所归。但这首诗的诗眼，直到一两个月后到扎木医院采访时才找到，完成了它的最后一节。

最末二句，我想到：阿妈吻自己的医院，就是吻着自己的祖国。祖国是医院的扩大，医院是祖国的缩影。对这位饱经风霜的阿妈来说，"自己的医院"、"自己的祖国"包含着何等深沉的意义！过去，病了求神佛保佑，最终只有孤独是自己的，只有苦难是自己的！而今公路像一条金色飘带连接了北京和拉萨。西藏成了祖国牢不可分的一部分，这医院也才是自己的，祖国也才是自己的！因此，她的吻，是雪原之火；她的泪，是赤诚之光。

(梁上泉)

月亮里的声音

梁上泉

——给月琴手沙玛乌兹

你的胸怀竟如此宽广，
拖住了一个圆圆的月亮；
你的长裙拖着红霞，
从凉山飞到北京的舞台上。

听着月亮里的声音，
几疑是天上的嫦娥下降；
你用琴弦跟听众谈心，
又分明是个彝族姑娘。

月亮里只有个广寒宫，
月琴里却有你整个家乡；
通过你会说话的手指，
把我引到你放羊的远方。

一曲倾诉着奴隶的苦难，
像山顶郁结着不化的银霜，
森严的寨堡里有娃子在呼号，
一滴热泪燃起一星火光。

一曲庆贺奴隶的解放，
两弦间就是一条欢腾的金沙江，
雪白的荞子花开在两岸，
牧人的舞影跃入水中央。

最后一曲献给山区的未来，
弹得星星落在孩子的书桌上，
惊喜地望着那美丽的现实，
一半像神话，一半像幻想……

掌声的急雨把我催回剧场，
幕布的黑云把你深深掩藏；
归来的路上琴音还很明朗，
正像这深夜里满街的月光。

1957年3月17日—6月1日，北京—重庆

选自《诗刊》1957年第7期

1957年的一个春夜，我去北京天桥剧场，观赏参加全国业余文艺会演的四川代表团的演出。久居首都，自然想见到天府亲人，听到巴蜀乡音。

节目一个个演过去，不及一半，一位名叫沙玛乌兹的彝族姑娘落落大方地出现在舞台上。她高挑的身材，穿着五色长裙，像拖着五彩云霞，从遥远的大凉山飞降到千多位观众面前。她抱着那张圆如满月的月琴，是那么自如，那么自信，才从容地弹响第一个音符，就把整个场子镇住了，也把我这个常在少数民族地区生活工作的年轻军人征服了。

通过她那件有两根弦的弹拨乐器，向我诉说着奴隶社会的悲惨景况：娃子们脚踏郁结的寒霜，头顶漫卷的风雪，牛马般地劳动着；奴隶们溜出寨堡，躲过监视，向外地逃亡。当金沙江两岸获得真正的解放时，欢腾的浪花在琴弦上飞溅，荞子花又和牧人同舞同乐。面对现实，想望未来，满怀着奇丽的憧憬。激越跳动的旋律又把我挂在眼帘的苦泪一下抹尽擦干了。当丝绒大幕把她掩隐之后，我再没心思观赏后面的那些歌舞，耳边总萦绕着那月亮里的声音。一直到场终人散，我才发现自己还独留场内未走。

我走出剧场，已无车可乘了，只得踏着满街的月光，徒步吟咏，从城南走回到城北的军营。在这十里左右的途程中，这首诗的腹稿也初步完成了。

事后，我带着草稿回到四川，走访城乡的同时，也对它进行了两个多月的"冷处理"，作了一些润色加工，就在当年的《诗刊》第7期上发表出来。收入我的诗选《山泉集》时，又把"幕布的黑云"改成了"幕布的紫云"。以后许多诗选本都把它当作我的代表作选入了，并有不少评论。如严辰写道："《月亮里的声音》着墨不多，委婉动人，写弹月琴的姑娘，'你的胸怀竟如此宽广，抱住了一个圆圆的月亮'，比喻既现成又新颖。轻轻一转，概括了彝族人民曾经走过和将要走的道路。彝族姑娘把深情化为倾诉的乐曲，青年诗人把深情凝成鲜明的形象。"

这首诗流传虽然较广，但我1973年夏到凉山州文工团亲访这位月琴手时，她却不知道我写给她的这首诗。大凉山毕竟太遥远了，这使我感到她真的住在广寒宫里，信息难通呵！ （梁上泉）

苹 果 树 下

闻 捷

苹果树下那个小伙子，
你不要、不要再唱歌；
姑娘沿着水渠走来了，
年轻的心在胸中跳着。
她的心为什么跳呵？

为什么跳得失去节拍？……

春天，姑娘在果园劳作，
歌声轻轻从她耳边飘过，
枝头的花苞还没有开放，
小伙子就盼望它早结果。
奇怪的念头姑娘不懂得，
她说：别用歌声打扰我。

小伙子夏天在果园度过，
一边劳动一边把姑娘盯着，
果子才结得葡萄那么大，
小伙子就唱着赶快去采摘。
满腔的心思姑娘猜不着，
她说：别像影子一样缠着我。

淡红的果子压弯绿枝，
秋天是一个成熟季节，
姑娘整夜整夜地睡不着，
是不是挂念那树好苹果？
这些事小伙子应该明白，
她说：有句话你怎么不说？

……苹果树下那个小伙子，
你不要、不要再唱歌；
姑娘踏着草坪过来了，
她的笑容里藏着什么？……
说出那句真心的话吧！
种下的爱情已该收获。

选自《天山牧歌》，作家出版社 1956 年版

吐鲁番盆地出产的瓜果是香甜的，边疆的风光是迷人的，从那里传出的情歌自然也就格外甜美动听。这首诗所以令人过目难忘，正在于它让我们领略了边疆少数民族男女青年在那样一个美好的地方所采撷的美好的爱情之果。

诗作题为"苹果树下"，但并非是咏物写景之作。第一，它没有将目光专注于苹果，写苹果是为了写人；第二，它也没有实写苹果园——姑娘和小伙子的劳动场所。在这首诗中，苹果是一个象征体，诗人是借苹果的生长暗喻爱情的成熟，而这一点正反映了诗人的构思之新，手法之巧。

诗篇一开头出现了"苹果树下那个小伙子"，有背景，有人物，焦点集中，干净明快。第二行从作用于读者的视觉一转而为作用于读者的听觉："你不要、不要再唱歌"，这一行写得极妙，一个"你"字，多情的"我"——抒情诗主人公立刻呼之欲出，这首第三人称的诗篇也因此而平添了几分抒情意味。两个"不要"，下笔轻盈，感情委婉，叮咛的口吻由此可见。更使人难解难忘的是，在苹果园里边劳动边唱歌，不正可以表现劳动人民翻身的喜悦和劳动的干劲？何以要提出与此相反的嘱咐和请求？这，无疑是一个有趣而吸引人的悬念。

诗人没有忙于把悬念一下子解开。底下，姑娘出场了，我们看到了她沿着水渠走来的身影，听到了她心脏跳动的声音，但她对歌声的反响如何，诗人没有明确回答，而是连用了两个问号，曲折地表现了姑娘的感情活动，显得含而不露，恰到好处。这，与其说是解开了悬念，毋宁说是加深了悬念，加深了对读者的吸引力。

在诗中，小伙子频频唱出了求爱的歌声，表现得大胆而热烈，其中要数采摘"葡萄那么大"的苹果最为风趣，令人忍俊不禁。可是姑娘始而说："别用歌声打扰我"，继而说："别像影子一样缠着我"。这一切构成了鲜明的对比，诗篇也因此而笼罩上一层轻松活泼的喜剧性氛围。当然，精诚所至，金石为开，小伙子的求爱终于得到了报偿，姑娘开始"整夜整夜地睡不着"，急切地期待着小伙子前来正式求爱。有趣的是，这次是小伙子落后了，他大概有些愣头愣脑，不善于观察姑娘微妙的感情变化吧？诗人这样处理，既切合姑娘和小伙子的身份、性格，也是服从于诗篇构思的需要，使得诗的喜剧性氛围更为加浓，因此也更加生动，更加吸引人。

此诗的结尾和开头句式相近，韵脚相同，构成一种首尾回环、复沓的音乐感，不过形式的整齐和匀称并没有遮掩住人物感情的发展和变化，即便是在开头和结尾中两次出现的诗行："你不要、不要再唱歌"，其内涵也有着明显的差异。没有疑问，这种同中见异、形同实异的手法较之于完全的等同，是别具一番韵味的。

有些老诗人说创作一首具有一定水平的诗篇并不难，但要超出一定水

平之上，就得花费多得多的心思和脑汁。五十年代的爱情诗，常常把“爱情”和“劳动”合二为一地加以表现，这固然是时代使然，劳动人民翻身以后的风气使然，体现了人民群众新颖的爱情观，但也说明有些诗人已经自觉不自觉落入了某种固定的模式和窠臼。《苹果树下》从根本上来说，它所表现的也没有离开爱情和劳动，但它一不写劳动时所流的汗水，二不写劳动后所得的奖状，三不让爱情简单地和劳动同步进行、发展，而是在悠美的旋律和浓郁的抒情氛围里演出了一则生动有趣的爱情故事，这就让人看出它高出一般爱情诗的地方来了。（孙光萱）

夜莺飞去了

闻　捷

夜莺飞去了，
带走迷人的歌声；
年轻人走了，
眼睛传出留恋的心情。

夜莺飞向天边，
天边有秀丽的白桦林；
年轻人翻过天山，
那里是金色的石油城。

夜莺飞向天空，
回头张望另一只夜莺；
年轻人爬上油塔，
从彩霞中了望心上的人。

夜莺怀念吐鲁番，
这里的葡萄甜、泉水清；
年轻人热爱故乡，
故乡的姑娘美丽又多情。

夜莺还会飞来的，
那时候春天第二次降临；
年轻人也要回来的，
当他成为一个真正矿工。

1952年—1954年
乌鲁木齐—北京

选自《天山牧歌》，作家出版社1956年版

和故乡恋人离别，这是一个古老的诗题，《夜莺飞去了》却唱出了时代的新意，它以回环的调子吟唱了一对边疆男女青年的爱情，虽不曲折，却很动人；看似平常，却闪射着时代的光彩。一位男青年，到了天山那边"金色的石油城"，可他对故乡和姑娘仍是难舍难分，"从彩霞中了望心上人"。为了姑娘和油田，为了恋情和人生，他立下誓言：还"要回来的"，——当"春天第二次降临"，当"他成为一个真正矿工"。像闻捷这时期大多数抒情诗一样，此诗唱出了五十年代青年心中充满时代理想和价值的爱、信念和意志。正如诗人力扬所说："歌唱的是……以劳动为最高选择标准的爱情：是有着崇高道德原则的爱情"，表现了时代青年美丽而宽广的内心世界，表现了他们在新时代风发的意气和蓬勃的精神状态。当然，诗中的思想情感，今天看来不免感到过于简单和天真，但这首诗，诗歌对于当时青年的心态，时代的风尚的把握还是迅捷独特和准确的。

回到诗歌本文，只要不停留在简单的演绎上，那么，即使主题较为稚弱、浅显，也会被诗歌清新、朴素、略带吟唱味的民歌风所弥补、平衡。对这种自然、质朴的诗风作一些追踪考查，不难看出，诗歌分明流淌着中国古老民歌——《诗经》中"风"诗的韵味和气息。

全诗五节，围绕"走"这个动作，有一条清晰、完整的叙事线索。只要把五节中各节的第三句连起来："年轻人走了"——"翻过天山"，——"爬上油塔"——他"热爱故乡"——"要回来的"。这条叙事线就立刻清楚地显现出来。诗人以这条线索为骨架和依托，在诗的第一、三、五节描绘了"年轻人"心理和情感的发展变化，组成了"离别"——"怀念"——"立誓"的情节，显得精致巧妙，不落俗套，具有浓郁的抒情意味。

同样巧妙的是，倘把全诗五节的一、二句连起来，就绘出了一只活泼而多情的夜莺，而"夜莺"和"年轻人"这两个形象又在各节一一对应："夜莺飞去"——"年轻人走了"；"夜莺怀念吐鲁番"——"年轻人热爱故乡"；"夜莺还会飞来"——"年轻人也要回来"……两个形象，何等相似！一个在天上，一个在地下，相映相衬；一个在前，一个在后，相谐相随。夜莺是年轻人在天上

的象征，年轻人是夜莺在地下的身影。很明显，诗歌以夜莺形象比喻年轻人；先言夜莺以引起所咏的年轻人。“夜莺形象”是比又是兴。在语气起兴上，它引起年轻人形象。自然而轻快；在语意形象上，它象征年轻人，和谐又美丽；在情节上，它和年轻人组成虚实相映的双线结构，而且，它和“白桦林”、“天空”组成自然环境，给“年轻人”形象托出了美的意境和氛围。

由于比兴的巧妙运用；又由于各节句式、长短的大体对称（一三句较短，二四句较长），这样，诗歌在排列上整齐有序，声韵上复沓回旋，具有显著的音乐美。

《夜莺飞去了》这首吸取古典诗歌营养的抒情诗，就像一支优美的小夜曲，拨人心弦，像一掬甘凉的清泉，沁人心田，它具有持久的艺术生命力。

（皇甫积庆）

葡萄成熟了

闻　捷

马奶子葡萄成熟了，
坠在碧绿的枝叶间，
小伙子们从田里回来了，
姑娘们还劳作在葡萄园。

小伙子们并排站在路边，
三弦琴挑逗姑娘心弦，
嘴唇都唱得发干了，
连颗葡萄子也没尝到。

小伙子们伤心又生气，
扭转身又舍不得离去；
“悭吝的姑娘啊！
你们的葡萄准是酸的。”

姑娘们会心地笑了，
摘下几串没有熟的葡萄，
放在那排伸长的手掌里，

看看小伙子们怎么挑剔……

小伙子们咬着酸葡萄，
心眼里头笑迷迷：
“多情的葡萄！
她比什么糖果都甜蜜。”

选自《天山牧歌》，作家出版社 1956 年版

这首诗为我们打开了一扇生动地了解哈萨克族生活风情的窗口：葡萄成熟的欢乐季节，葡萄园里姑娘们忙碌的身影，路边飘来的小伙子们用三弦琴伴奏的歌声，小伙子们善意的挑逗和诙谐的揶揄，姑娘们会心的微笑和机智的戏谑……，这劳动与爱情交相辉映的习俗，这青年男女传递爱情信息的方式，这开朗幽默的性格和明净美丽的心灵，都以边疆兄弟民族地区特有的风采，为读者建构起一个又有新奇感又有魅力的美的境界。

诗人所描绘的生活场景，不但具备新鲜感，而且带有喜剧性。这种喜剧性是由两个富有生活情趣的矛盾所构成的：当小伙子们唱得口干舌燥也没能尝到姑娘的葡萄时，他们竟以不屑的口吻望着熟透了的马奶子葡萄说：“你们的葡萄准是酸的”；而当姑娘们故意摘下几串没有熟的葡萄给他们品尝挑剔时，小伙子们咬着酸葡萄，反倒说“比什么糖果都甜蜜”！这看似荒唐的语言，其实是以幽默的方式透露出小伙子们真实的感情。葡萄的“错位”乃是心灵“错位”的表现。小伙子们的内心秘密是：没有爱情，甜的东西也会变成酸的；有了爱情，酸的东西也会变成甜的。诗人巧妙地抓住这种喜剧性的矛盾，新颖别致地歌赞了哈萨克族青年对爱情的渴望和对幸福的追求。这首短诗具有一定的叙事性，由于诗人从生活中截取的这个片段，浓缩着生活的美，显露着哈萨克青年男女热爱生活的心底波澜，所以通篇都笼罩着诗意的氛围，字里行间流荡着抒情的气息。

美在生活中是到处存在的，重要的是能够发现。《葡萄成熟了》就显示出诗人闻捷敏锐的艺术洞察力：他善于从平凡生活中发掘出诗意的内涵，善于透过人们的日常言行捕捉心灵美的闪光，并善于把美的发现巧妙地转化为富有诗情的歌唱，这对我们有相当大的启发吗！（吴欢章）

舞会结束以后 闻 捷

深夜，舞会结束以后，
忙坏年轻的琴师和鼓手，

他们伴送吐尔地汗回家，
一个在左，一个在右……

琴师踩得落叶沙沙响，
他说："葡萄吊在藤架上，
我这颗忠诚的心呵，
吊在哪位姑娘辫子上？"

鼓手碰得树枝哗哗响，
他说："多少聪明的姑娘！
她们一生的幸福呵，
就决定在古尔邦节①晚上。"

姑娘心里想着什么？
她为什么一声不响？
琴师和鼓手闪在姑娘背后，
嘀咕了一阵又慌忙追上——

"你心里千万不必为难，
三弦琴和手鼓由你挑选……"
"你爱听我敲一敲手鼓？"
"还是爱听我拨动琴弦？"

"你的鼓敲得真好，
年轻人听见就想尽情地跳；
你的琴弹得真好，
连夜莺都羞得不敢高声叫。"

琴师和鼓手困惑地笑了，
姑娘的心难以捉摸到：
"你到底爱琴还是爱鼓？

你难道没有做过比较?”

“去年的今天我就做了比较,
我的幸福也在那天决定了,
阿西尔已把我的心带走,
带到乌鲁木齐发电厂去了。”

1952年—1954年
乌鲁木齐—北京

选自《天山牧歌》,作家出版社1956年出版

这是一首风趣隽永而又弦外有音的爱情诗。它通过深夜舞会结束以后,青年琴师和鼓手伴送吐尔地汗回家途中争相向姑娘表达爱慕以及急切等待回答的情景,赞美了维吾尔族青年纯洁的爱情,同时表现了维吾尔族青年对社会主义建设事业的热爱,对新生活的向往。诗篇运用纯熟的手法,把青年爱情生活的描写同社会主义建设事业巧妙地联系在一起。此诗的结尾是意味深长的:当琴师和鼓手对姑娘表白爱慕之后,姑娘的回答却是:“阿西尔已把我的心带走,带到乌鲁木齐发电厂去了”。解放初期,全国大规模地开始了社会主义经济建设,各族青年由乡村走向工厂,投入社会主义建设的洪流。吐尔地汗的心上人阿西尔,就是其中的一个。这画龙点睛的一笔,赋予维吾尔族青年的爱情以新的时代光辉。

《舞会结束以后》的构思是巧妙的。诗篇巧妙地撷取了深夜舞会结束以后青年男女相送途中表白爱情的“特写镜头”,抓住人物的情态和心态进行了生动的描写。年轻的琴师和鼓手一左一右地伴送姑娘吐尔地汗,忙不迭地大献殷勤,急不可待地想把自己这颗忠诚的心吊在姑娘的“辫子上”。见姑娘“一声不响”,以为姑娘有抉择之难,他们嘀咕了一阵又慌忙提出:“三弦琴和手鼓由你挑选”。当姑娘开口说:“你的鼓敲得真好”,“你的琴弹得真好”,两人都“困惑地笑了”。这一系列充满维吾尔族生活情趣的描绘,使从未到过新疆的读者耳目一新。

诗歌采用比兴手法,用“落叶沙沙响”,“树枝哗哗响”起兴,增加了诗的韵味感;用“我这颗忠诚的心呵,吊在哪位姑娘辫子上?”“你到底爱琴还是爱鼓”作比,含蓄地表达了青年男女的爱之心声,增加了诗的情趣感;用“你的琴弹得真好,连夜莺都羞得不敢高声叫”刻画姑娘的诙谐,增添了诗的幽默感。真是咀嚼之后回味不尽,具有“食橄榄”般的审美效果。 (舟启兰)

〔作者原注〕 ①即宰牲节,在这一天,伊斯兰教徒要宰羊感谢真主。

晚霞

闻捷

夕阳在蔚蓝的天空，
抹下了五光十色；
微风与牧人们耳语：
你看它变幻无穷。

那、那一溜金黄的——
该不是负重的骆驼队，
摇着悦耳的铜铃，
在起伏的沙梁上缓行；

那、那一团火红的——
该不是奋鬃长鸣的骏马，
忽地腾空跃起，
想跃过那积雪的山峰；

那、那一片雪白的——
该不是驯良的羊群，
相互挨挤着又追逐着，
嬉游在牧草肥美的湖滨；

那、那一块绛紫的——
该不是肥胖的乳牛，
吊着两大袋奶子，
摇头摆尾地走进新圈棚。

草原上的牧人哟！
爱恋这七月的黄昏；

你听！是谁弹起三弦琴，
歌唱晚霞洞悉牧人的心……

选自《天山牧歌》，作家出版社 1956 年版

这首诗以新颖的构思，别出心裁地透过天上的彩霞折射出人间新生活的光采，犹如一阵清风拂动了广大读者的心灵。

这首诗生动地展现了天山草原七月黄昏的迷人美景，它用绚烂的笔墨描绘了晚霞变幻无穷的色彩，时而"一溜金黄"，时而"一团火红"，时而"一片雪白"，时而"一块绛紫"……织成一幅天姿万千的美丽图画。不仅如此，诗篇还描绘了与天空美景相对应的、牧人由之引发的联翩浮想：时而是"骆驼"，时而是"骏马"，时而是"羊群"，时而是"乳牛"，……于是自然美又转化为社会美，这样富有天山草原气息的风景画和风俗画就叠印在一起，达到了诗意的融合。

语言色采是绚丽的，灵动的，诗的形象描绘也充满生气，全由动态的意象构成。不论是摇着悦耳的铜铃的骆驼队在起伏的沙梁上缓行，或是奋鬃长鸣的骏马想跃过积雪的山峰；也不论是相互挨挤又追逐的羊群嬉游在牧草肥美的湖滨，抑或是肥胖的乳牛摇头摆尾地走进新圈棚；这些意象都是生机勃勃的，明朗欢快的。充满生机的美好意象，正是充满生机的美好心灵的投影，也是充满生机的美好生活的反映。从某种意义来说，想象就是感情，想象就是希望。草原牧民通过变幻的晚霞而想象出来的美好事物，正透露出他们对新生活的喜悦以及对更加美好的前途的憧憬。其实这也就是作者构思的奥秘，所以篇末点上这样意味深长的一笔："你听！是谁弹起三弦琴，/歌唱晚霞洞悉牧人的心……"

诗人含着微笑来看取生活，着意抒写那些足以引起幸福感的美的景色，美的事物，美的心灵，这从某种程度上透示出新中国成立初期那欣欣向荣的时代氛围。对此我们要有历史唯物主义的眼光。

同闻捷的许多诗作一样，《晚霞》采用了四句一节的半格律体。这表现出诗人在诗歌创作中既要遵循一定的格律而又不愿完全为格律所束缚的一种努力。不过他对这种诗体的运用有一个逐渐熟练的过程，从这首诗的押韵还不够规范化便可说明这种情况。（吴欢章）

哈萨克牧人夜送"千里驹"（原诗略） 闻 捷

《哈萨克牧人夜送"千里驹"》（载《天山牧歌》，作家出版社 1956 年版）通过新疆农垦战士的一匹"千里驹"失而复还的故事，反映了哈萨克族劳动人

民和解放军的亲密团结和诚挚友谊，歌唱了哈萨克牧人的美好情操和高尚品德。

长诗写得十分单纯而精粹。它没有追求复杂的情节和曲折的故事，通篇以"千里驹"为焦点展开人物的心灵波澜和感情旋律，使这匹失而复还的枣红马犹如一面明亮的镜子，映照出主人公们美丽纯洁的精神世界。为了把人物的心灵美表现得集中而强烈，大量使用反复渲染的手法，是此诗一个显著的特点和优点。值得注意的是，诗人在这个作品中，不但能够根据诗的特点，敢于进行淋漓尽致的渲染，而且能够根据叙事诗的特点，善于进行淋漓尽致的渲染。作品在笔酣墨饱地大事渲染时，能够不断推进情节发展，逐步深入地刻划人物的内心世界。譬如第一章，用大部分篇幅渲染了指战员对走失的枣红马的深切怀念，章法虽然回环往复，却是螺旋形上升的。作品先渲染枣红马的各种优点，继而渲染枣红马伴随主人在解放战争中的战绩，再渲染枣红马同部队一起在建设新垦区里创立的功勋，最后又渲染枣红马走失后大家遍寻无着的焦虑，这样就从不同的角度，层层深化了人们对枣红马的深厚感情，同时也有力地揭示了人们所以对枣红马怀有如此深厚感情的原因。

作品在反复渲染中又能够采取不同的手法，力求在单纯中见丰富，给读者造成移步换形、柳暗花明的印象。第二章的开头部分，当老牧人意外地套回了不知从哪里跑来的枣红马之后，有两大段关于牧人全家的喜悦心情的渲染，笔墨虽多，却能始终抓住读者。作品先是尽情渲染了人们面对这"金子铸成的好马"时，那欣喜若狂的形形色色的神态："老太婆笑了，/笑得两手哆嗦，/新沏的奶茶啊！/洒满了一桌。/大儿子笑了，/笑得左摇右摆，/一头撞着门框，/差点把头碰破。/大媳妇笑了，/笑得像山鸡叫，/那支画眉笔啊！/拖到了眼角。/三姑娘笑了，/笑得像铃铛响，拿起了蝇拂子，去刷奶子锅。"接下来作品又反复渲染了人们对枣红马的各式各样的赞美：老太婆说它有狗的耳朵，鹿的快蹄；大儿子说它有火的颜色，鹰的眼睛；大媳妇说骑上它放牧天山下，追赶离群的马比鹰抓兔子还利索；三姑娘说骑上它纵情草上飞，谁敢比"姑娘追"，管教皮鞭落上他的脊背……。很明显，这两大段渲染，十分鲜明强烈地刻划了全家人极其喜爱并想留下枣红马的心理状态，但前一段着重写"行"，后一段着重写"言"，因此各尽其妙，一点儿也不使人觉得拖沓。

尤其值得注意的是，长诗对各个局部的渲染，并不是信笔挥洒，而是在严密的总体构思下精心地加以安排的。比如，上述第一章里对指战员深切思念枣红马的反复渲染，其实正是为本章末尾描写哈萨克牧人深夜送还千里驹作铺垫的，越是渲染出指战员对枣红马的思念之深，则越是突出了牧人"夜送"的难能可贵。第二章也是这样，前面大事渲染牧人全家极端喜爱并渴望留下这匹意外得来的好马的心情，其实也正是要烘托出当他们得知这

乃是军马后那种愧悔莫名并立即兴高采烈地决定送还原主的精神状态，两相对照，也就更加突出了哈萨克牧人热爱解放军的高贵品质。由此可见，这首长诗中的艺术渲染，笔墨虽多但安排得体，各各发挥了刻划人物和表现主题的作用。一个平平常常的故事，被表现得这样花团锦簇、有声有色，这显然得力于诗人结构的跌宕和笔墨的集中。他避免在事件过程上兜圈子，善于把交代性的叙述化为渲染性的描绘，自始至终把聚光灯对准人物心灵深处最美丽动人之处，力图通过充满诗情的场面去突出富于诗意的形象。

长诗的语言也很有特色。无论叙述语言，还是人物语言，都不仅简炼、机智、风趣，而且富于民族的和地域的色采。例如写景："在那片蔷薇丛中，/夜莺唱歌又跳舞，/小渠的流水弹奏三弦琴，/啄木鸟在树上敲手皮鼓。"又如叙事："吃完一盘羊肉，/快活飞到眉梢；/喝完一盆马奶，/话题爬上舌头。"这种颇具异采的诗歌语言，都贴切地传达出天山草原兄弟民族地区的特定生活气息。（吴欢章）

复仇的火焰(原诗略)　　闻　捷

《复仇的火焰》(第一、二部由作家出版社于1959、1962年出版)计划写三部，第三部只有部分章节在报刊上发表过，因此这部长诗好像一阕没有终曲的乐章流传人间。这部长诗规模宏伟，篇幅长达一万五千行左右(第一部和第二部已达一万行左右)。它以新中国成立初期和平解放新疆为背景，通过人民解放军平定忽斯满叛乱的事件，反映出聚居在巴里坤草原的哈萨克民族从怀疑、反对到拥护共产党的曲折过程，记载了帝国主义者和民族反动派从捣乱到失败的历史命运。长诗所描写的矛盾冲突，具有多样性和复杂性的特点。其中既有以麦克南、汤姆逊为代表的帝国主义者和以忽斯满为代表的哈萨克民族叛徒同中国人民的矛盾；又有以阿尔布满金为代表的哈萨克民族反动头人同广大牧人的矛盾；既有帝国主义者和民族反动派内部的矛盾，像麦克南同汤姆逊的矛盾，麦克南同忽斯满的矛盾，忽斯满同阿尔布满金等的矛盾；又有劳动人民内部的矛盾，诸如由于反动派蒙骗所引起的一部分哈萨克牧人同共产党、解放军的矛盾，由于沙尔拜执行政策失当而产生的哈萨克干群的矛盾，由于觉悟程度不同而造成的布鲁巴、叶尔纳、苏丽亚同巴哈尔的矛盾，等等。这部长诗不仅描绘了如此众多的矛盾，而且能把这些错综交织而且不断转化的矛盾构成一个有机的艺术整体。在结构布局上，以忽斯满勾结帝国主义者发动武装叛乱和解放军在人民群众支持下平定叛乱这一对矛盾，作为贯串始终的情节主线，把人物的刻画、人物关系的表现、生活图景的描绘，都紧紧地拧在这条情节主线上，这样就做到了枝繁

叶茂而主干分明。

《复仇的火焰》在主要矛盾展开的过程中，塑造了栩栩如生的众多人物形象。长诗的一个显著的特色是，有意识成对地塑造人物，以收互相对照、烘托和补充之效。譬如沙尔拜和巴哈尔，叶尔纳和苏丽亚，布鲁巴和法伊扎，任锐和巴彦拜克，麦克南和忽斯满，阿尔布满金和阿勒尔毛拉等，都是成对地塑造出来的。这些成对地塑造出来的人物，因为互相对比的关系，每个人物的性格都被刻画得分外鲜明，又因为相互照应的关系，各个人物形象都获得了更为丰富的涵义。这些成对地塑造出来的人物，围绕着主要矛盾的发展，各对人物之间又构成互相联系、互相矛盾、互相转化的错综复杂的关系，这样就把所有人物都不可游离地纳入了一个整体艺术画幅，从而相当广阔又相当深刻地反映了这场巨大历史斗争的全貌。

这部叙事长诗充满浓郁的抒情性。诗人紧紧抓住诗必须抒情这一特性，并以此作为长诗结构布局的一个重要出发点。不论是章节布置，还是故事情节安排，诗人处处考虑到是否便于充分发挥抒情的特长。诗人总是着意选择那在故事情节中最能揭示人物感情激荡的精神世界的时刻，抓住那在矛盾冲突里最能爆发人物激扬飞溅的心灵火花的场面，作为长诗抒写的重点。例如在第二部中，在铁马金戈的平叛战争进程中，突然插入沙尔拜和叶尔纳的草原婚礼这一章，并且写得浓墨重彩。为什么要如此写呢？这是因为在平叛大军直捣匪巢落鹰峡前夕，胜利已经在望，而且在党的正确政策的感召下，越来越多的曾被裹胁进落鹰峡的牧人已纷纷归来，此时正是各种类型的人物都心情振奋、感情激荡的时刻，于是作者就抓住这一时机，通过婚礼尽情抒发了人们心中久远的痛苦和新生的欢乐，从而成为这部长诗特别精彩的篇章之一。

叙事诗当然要叙事，但如何根据诗的特点来叙事，怎样在叙事中发挥诗的特长，这仍然要归结到抒情性的问题。离开抒情性去叙事，便从根本上违背了诗的特性，使叙事诗这一样式失去独立存在的根据。闻捷在这部长诗中，尽量避免和减少客观交代性的笔墨，努力以抒情手法来叙事，使长诗始终保持浓郁的诗意。他很善于采取种种手法，把自己的主观感受融汇在客观的生活画面里，使叙事中流贯着抒情的血液。比如"任锐三访布鲁巴"这一章，作者运用欲擒故纵、先抑后扬的反复渲染手法，通过任锐的眼睛和感受，把那传奇式的英雄故事，如画的草原风光，独特的民族习俗，写得具有多么浓郁的诗情画意啊！这部长诗凡是在叙事性较强的地方，诗人都尽力运用排比、叠唱、反复咏叹诸种手法，把客观性的叙述化为抒情性的咏唱，使之具备感染人的力量。

不论谁读《复仇的火焰》，都会沉醉在它那散发着特有的生活气息的多彩画卷里。诗人用诗的笔触，为我们成功地描绘出一幅幅瑰丽的风景画、独

特的风俗画和古老的历史画。这些丰富多彩的画幅，不仅使长诗具备了浓郁的生活气息，增添了迷人的艺术魅力，而且它们作为长诗结构的有机因素，仍然服从于作者艺术构思的总目标。这部长诗写景的特色，不仅在于它们为人物提供一个适宜的活动背景，更在于为人物形象起了烘托作用。譬如第二部第二章对于叛匪困守的落鹰峡的景色描写，就带有阴郁的压抑的气氛，衬托着忽斯满、麦克南一伙日暮途穷的心理；而第三章围绕着草原婚礼而展开的风景，则是闪耀着金碧辉煌的色调，映照着广大牧人解放的喜悦和胜利的信心。那些彩墨挥洒的风俗画，不仅生动地展现出天山草原的旖旎风光和哈萨克牧人的生活情趣，而且它们都是长诗矛盾发展的必不可少的环节，推进情节的有力因素。像第一部第一章对于乃曼部落跑马叼羊竞赛场面的描绘，显然并不单单是为了表现阿尔布满金庆贺儿子满月的热闹景象，实际上它通过巴哈尔出色的骑技以及阿尔布满金对此的赞赏，为后来阿尔布满金拉拢巴哈尔埋下了一条伏线。至于长诗中屡次出现的由古老传说构成的历史画页，它们也都具有象征的意味，从不同方面揭示了作品的思想主题。如果说关于黑林拜克的古老传说，暗示着哈萨克族人民勇敢、智慧、追求幸福的历史传统，那么阿拉孜地方三弟兄寻找生活答案的美好故事，就象征着哈萨克人民追求革命真理的艰苦历程，它们都丰富和加深了长诗对于哈族人民现实斗争的历史意义的表现。

诗人在这首长诗的创作中，大量吸取了民间诗歌特别是新疆各兄弟民族的民间叙事诗的养料，使整个作品呈现出一种清新优美、机智诙谐的格调。大量地使用比兴，是长诗一个突出的艺术特点。不论是写景抒情，不论是刻画人物的外貌和心理，也不论是描绘对话和行动，作品都恰到好处地采取了许多新颖而巧妙的比兴，利用歌谣作为比兴的手段，尤其是它的新颖之处。长诗在运用各种比兴手段时，很注意突出民族的色彩，使之适合表现哈萨克族人的生活内容，像"草原婚礼"一章中那些"劝嫁歌"、"挑面纱歌"等等，绘声绘色地表现出了哈萨克的民族习俗，惟妙惟肖地传达了草原牧民的特有心态！

这首长诗的形式格律也相当严谨齐整。诗人经过一段时间的摸索，在这部长诗的创作中，采取了他比较擅长的半格律体的形式，即每节四句，双行押韵。不过对这种形式，他也有新的创造，每节的句式，是中间两句稍长，头尾两句稍短，这样既保持了上下句的大体对称，又略有轻重疾徐的参差变化。而且诗人在章法上，大量运用了上下对仗、首尾呼应的反复回旋的格式，使全诗显得形式匀称、韵律和谐、音调流畅。（吴欢章）

轻！ 重！

白 桦

隐入绿色的边境森林，
谁能比边防军士兵更轻？
萤火虫飞过去也要闪亮一星星火光，
蝴蝶翩翩起舞也要扬起霏细的花粉；
我们活跃在深深的林海里，
就像是一群无声又无息的黑影。

迎着黑色的骤雨狂风，
谁能比边防军士兵更重？
千年不化的冰川也会在雷电中崩裂，
万年凝固的雪山也会在暴风里震动；
我们站立在神圣的国境线上，
每一个哨岗都是一座不移的山峰！

1956 年 8 月

选自 1956 年 8 月 1 日《北京日报》

这是一首反映五十年代驻守祖国南疆的战士生活的抒情诗。

希腊哲学家亚里斯多德在《修辞学》中说："相对观念之意义，易为人觉察；其于并列排出时，尤为明显。"《轻！ 重！》就是有意识地把"轻"和"重"这两个"相对观念""并列排出"，而取得了特殊表现效果的一首诗。

当然，"轻"和"重"的"相对观念"并非凭空而来，此诗也并非诗人的观念演绎所致。究其实，这是作为军人一员的诗人熟稔生活的结果，也是他按照诗歌艺术的规律不板不滞地表现生活的结果。不少人都认为，解放军战士的行动总是如风，如电，迅不可挡；他们的意志总是如钢，如铁，坚不可摧，诗人却独具慧眼地发现了他们也有轻而又轻的一面，而且这轻而又轻的一面并非不足道，不值得写，它也同样显示了战士的气质和特点，此诗用"轻"来衬托"重"，突出战士肩负的重担，这就比一味以"重"写"重"好得多了。

诗共两节，前节写"轻"，后节写"重"，句式相仿而色调互异。就语言形式而言，诗人竭力把前后两节靠拢，就感情色调而言，诗人则竭力把前后两节拉开，这一靠一拉，诗作就具有一种特殊的张力，格外耐人咀嚼。第一节

为了写"轻"，诗人特意请来了"萤火虫"和"蝴蝶"，这既是对战士巡逻边境的实写，具有浓厚的生活气息，又是由物及人，言在此而意在彼，用萤火虫、蝴蝶轻盈的姿态有力地衬托出边防战士更为轻盈也更为机警的身影。第二节写"重"，调子骤然升高，色调急速转化，诗人致力于从物体大小、色调明暗、动作强弱等各方面和前者构成一种正反对比、阔狭顿异的艺术境界。且不说其他，单以色调的涂抹而言，前一节写绿色的森林，星星点点的萤光，可谓明媚艳丽，赏心悦目，后一节却是"黑色的骤雨狂风"，迅速换成了暗色，转移了读者的视线。这里还要注意的是，"骤雨狂风"原是实写，但一旦加上"黑色的"这个定语，立刻由实变虚，成为形容敌军入侵的比喻了。其他如庞大的雪山、冰川之于渺小的昆虫，冰川"崩裂"、雪山"震动"之于翩翩飞舞的蝴蝶，也莫不是在对比上下功夫，从反差中求得感情的强化。总之，这首诗确实是一首立意清晰、线索单纯而又角度多变、对比分明的好诗。（孙光萱）

情 思

白 桦

历史上有多少哲人都是为爱而生，
为爱而一世凄凉……
他们本来就不是为了得到爱，
爱，就够了，就如愿以偿。

屈原和汨罗江水的拥抱，
在故国的江河里溅起两千多年欢乐的波浪；
两千多年鼓乐齐鸣的龙舟竞渡，
两千多年中华民族的沉思默想。

李白扔掉了官锦袍和唐明皇，
纵饮在酒旗儿飘荡的路上；
他把爱沉浸在酒泉和泪泉之中，
生命的最后瞬间是在水里捕捉月光……

贫困潦倒的杜子美，
却在破碎的国土上终生栽种着希望；
在颠沛流离的人群中的叹息和歌吟，

成为传诵千古的绝唱。

辛弃疾拍遍栏杆无人领会他的衷情，
满腹韬略的将军不能血染沙场；
头枕宝剑在春江花月夜里做厮杀的梦，
至死都听见幻觉中的铁矛金戈铮铮响。

壮怀激烈的岳武穆，
正气浩然的文天祥；
并不因为国破而有丝毫的退缩，
他们的爱正如他们的死一般坚强。

正因为中国在受辱、受难，
方志敏才自动地投入情网；
他深情地喊着“可爱的中国”，
走上阵地——法庭——刑场。

我还能举出一长串光辉的名字，
我还能把无数爱的故事写成诗来歌唱；
但是，我能像他们那样勇敢地爱吗？
把生命当做保卫爱的权利的投枪？

我要回答，这就回答，
在回答之前允许我回忆一下以往：
一个在人前说话还会脸红的少年，
眼神里充满了美好的幻想。

截断自己身后的一切退路，
走上血与火的战场；
由于战友们的英勇我才能幸存，
三十多年以后我还能沐浴着阳光。

在弹雨中冲锋会流血，
在阳光下前进也可能有伤亡；
生命的价值是爱的深与浅，
绝不是时间的短和长。

有些人为了一分钟的苟延残喘，
恨不能一把火把世界烧光；
让中国的未来和他们同归于尽，
就像拉着美丽的少女为死人去殉葬。

我们只不过请他们睁一睁眼睛，
看一看今天中国和世界的现状；
我们只不过请他们挪动一下地位，
别躺在我们前进的路上。

我们只不过请他们松一松手，
别死死地抓住历史的车轮不放；
我们能容忍他们这些恶劣的嗜好吗？
牺牲中国的未来去怜悯他们垂死的渴望?!

为了适应黑暗，蒙上八亿人民的眼睛?!
为了迁就落后，剪掉伟大中国的翅膀?!
不！ 我们迫切需要的是一条宽阔的跑道，
伟大的中华民族要展翅飞翔!

我坚决站在捍卫未来的行列里，
用我的脊骨去加固通往未来的桥梁；
只要我的生命之火不熄，
我就要去点燃千万次失望中的希望。

爱恋着的人总是那样如醉如痴，

爱恋着的心总是那么单纯善良；
我们非常容易被欺骗，
又不善于防备暗箭冷枪。

我伸开双臂去拥抱我的祖国和人民，
多么好的靶子呀！为爱而敞开的胸膛！
我只不过是个正在爱着的普通的中国人，
而且已经爱了很久、很久，两鬓如霜。

有人会说：你太悲观了！
不！悲观和我从来不交往；
我天天收获着前人连同生命一起播种的爱，
难道不该歌唱着丢一颗种子在亲爱的故土上？

历史上有多少哲人都是为爱而生，
为爱而一世凄凉……
他们本来就不是为了得到爱，
爱，就够了，就如愿以尝。

1979.5.12 北京

选自《情思》，江苏人民出版社 1980 年版

这首诗是诗人对灾难性历史的独特反思。第一节四句，每一句都落实到“爱”，使“爱”成为一个绵长不绝的中心主题，统摄了全诗发展的基本格局，一、二句写“爱”的结果，“为爱而生”，“一世凄凉”；三、四句写“爱”的目的在于“爱”的过程自身：“爱，就够了。”第一小节给人一种误解：这是一首泛爱主义诗歌。但是，正是这个误解和二、三句之间的省略号，使读者的心理期待和下面将产生的阅读现实发生抵牾和矛盾。

二至七节以屈原、李白、杜甫、辛弃疾、岳武穆、文天祥、方志敏等一系列历史人物整齐而连贯地表现着一个意念：爱。这是“爱”的历史按照时间的纵深铺展。这里，原先宽泛朦胧的“爱”被意象的光辉所烛照，变得明晰清新起来。诗人讴歌的不是一己之私爱，而是一种博大的对于苦难中的民族和祖国的爱。这里六小节近乎排比的诗行，读来感情充沛，丝毫不使人有厌倦感，关键在于意象自身的表现力是各具情韵的，屈原和汨罗江拥抱，李白在

生命最后瞬间纵饮，杜甫在颠沛流离中栽种希望，辛弃疾只能“头枕宝剑在春江花月夜里做厮杀的梦……”由于意象表现侧面的不断转换，使六节排比由诗的论辩变成了诗的戏剧，一幕幕迅速转换而让你领略到内在的戏剧性。

这时在宏阔的历史背景下，作为抒情主体的诗人出现了：“我能像他们那样勇敢地爱吗?/把生命当做保卫爱的权利的投枪?”这里的问号从形式上说是疑问，但其功能是肯定，是唤起下文。“生命的价值是爱的深与浅，绝不是时间的短和长”。这是诗人从“自我”中升华出的警句，或者说是“自我”的哲理化提升。这个富于青春活力、饱满而单纯的抒情主体，既有追思、感伤，也有自省、自豪。它来自诗人的人生和生命体验——从向往自由的学子到为自由而战斗的战士的体验。随着诗人情绪的渐渐推进，诗中出现了“爱”的对立面——作为“恨”的象征的“非我”，一群历史的侏儒。但诗人不是客观地罗列他们的秽行，他不断将主观情绪投射进去，责问、抨击、愤怒、呼号：我们只不过请他们睁一睁眼，我们只不过请他们挪动一下位置。显然，这里的“请”具有“反讽”的功能，能够强烈地引起读者的注意。

经过这样一个曲折，诗人“自我”的主题再度出现，这是一个历经沧桑但仍不失赤子之心的抒情形象。他懂得人生的艰辛和爱的不易，他提醒爱恋着的人：“我们非常容易被欺骗，/又不善于防备暗箭冷枪。”并且以抒情的笔调勾画了自己的肖像：一个正在爱着，爱了很久，两鬓如霜的“普通的中国人”。这个肖像使人想到开始的诗句：“为爱而一世凄凉”。这是诗人的欲扬先抑之笔。全诗感情的高潮终于在这里掀起“我天天收获着前人连同生命一起播种的爱，/难道不该歌唱着丢一颗种子在亲爱的故土上?”

在“非我”与“自我”以及爱与恨的不断变换中，历史与现实，诗中的全部意象终于在这里汇集，凝聚成一颗献给祖国的爱的种子。此时，诗情再度平伏，投射到那个宏阔的爱的哲学背景上，与第一节遥相呼应，但我们的感受和灵魂却在经历了这番爱与恨的洗礼后升华了。 （毛时安）

母 亲

饶阶巴桑

我吸吮着母亲的奶头，
还不曾想过捏泥娃娃和捉迷藏，
还不曾想过天空和陆地，
可是心里却有一个模糊的印象：
“世间再也没有什么
比母亲的胸脯还宽广!”

我从遥远遥远的边疆，
渡过了长江和黄河，
虽然我还没有走到长白山，
但是我在心底轻声地说：
“世间再也没有什么
比祖国的胸脯更宽广！”

1956 年 4 月

选自《草原集》，人民文学出版社 1960 年版

一个人皆熟悉的提法：母亲——祖国，一个平淡无奇的比喻：祖国——母亲，诗人却借此感人至深地表达了他对祖国的一片赤诚之情。

诗分两节。第一节写母爱之情。人生是一条长河，母亲的身影永远伴随岁月的流水，从有涯走向无涯。诗人撷取的是自己处在母亲襁褓中嗷嗷待哺这样一个生活横断面：“我吮吸着母亲的乳头”。这里，没有形容，没有夸张，仅仅是几句白描，就传达了人类一种普遍的感情，极易引起共鸣。母亲的乳汁给初生的婴儿注入了生命的活力，母亲的手掌为稚嫩的心灵撑起了一片绿荫，记忆中的这一幅母亲哺乳图也许因为当时并没有在诗人的脑海中镌刻下痕迹，最多只是在心里“有一个模糊的印象”，但这并不妨碍长大成人的饶阶巴桑如此亲切而又逼真地把它勾勒出来，因为它是人生的一种普遍但却是深刻的体验。读到这里，谁都会产生由衷的感动，和诗人一起脱口而出：“世间再也没有什么，/比母亲的胸脯更宽广！”

如果说诗的第一节是铺垫，是比喻的喻本，那么和前者在形式上对称的诗的第二节，则是诗人感情的自然延伸，是比喻的喻体。诗人生于西藏，1952 年参加中国人民解放军，他从边疆“渡过了长江和黄河”，来到长春，亲身感受了祖国的幅员辽阔，不禁从“母亲的胸脯”的“宽广”联想到“祖国的胸脯”的“宽广”，于是，祖国——母亲，母亲——祖国这两个形象在他的心底叠印在一起。至此，喻本和喻体相映生辉，进而水乳交融，朴素而又生动地烘托了诗人的一片爱国主义情思。对母亲的爱在孩提时还只是“模糊”的，对祖国的爱则是自觉的经过深思之后的行动——“我在心底轻声地说”，饶阶巴桑强调的正是后者，即诗人从内心深处呼喊出的带着激情和热血的声音：“世间再没有什么，/比祖国的胸脯更宽广！” （戴 达）

窗 口

纳·赛音朝克图

啊！ 窗口，给我流送进来——
那驱散心中烦闷的黎明的光辉，
点燃伟大理想的灿烂的阳光，
和唤醒清新知觉的爽朗的空气，
啊，窗口，让它们流到我的房间里来！

啊！ 窗口，给我飘送进来——
在温和的日光下生长的青草的气味，
在幽静的月光下盛开的花朵的清香，
和那清凉的露水洗拭过的清晨里流动的空气，
啊，窗口，让它们通畅到我的房间里来！

啊！ 窗口，你给我阻挡住——
令人颤栗的黑夜的刺骨严寒，
使人眩晕的灰尘弥漫的狂啸的暴风，
叫人心绪凝固的夜晚的黑暗，
啊，窗口，把它阻挡在我的窗外！

啊，窗口，你给我传送进来——
快乐的小鸟啼叫的悦耳声音，
可爱的昆虫合奏的唧唧小曲，
和那笑容满面的美丽的少女们的动人歌声，
啊，窗口，让它们传到我的房间里来！

选自《幸福和友谊》，作家出版社 1956 年版

《窗口》是纳·赛音朝克图早年抒情诗之代表作。诗通过"窗口"这样一个主体意象，向生活中美好的事物发出深情的召唤，表现出对光明、自由的热烈追求和对黑暗现实的憎厌与不满。

诗中抒写了对一系列很有代表性的美好事物的渴求，本来容易流于空

泛，但诗人却能避免这一点，与他巧妙地构思了“窗口”这一集中概括而又意味深长的诗歌意象分不开。这个意象首先预设了一个情境，就是我们的抒情主人公是生活在一个房间里——在生活中，它可能是囚室、医院，还可能是法规森严的家庭……久违了大自然和人类社会中许许多多美好的、不可缺少的东西：灿烂的阳光、新鲜的空气、花草的清香、鸟虫的啼鸣和少女的歌声……而不断受到黑暗与寒风的冷漠和侵挠。这样一种特定环境下“心中烦闷”的人，对于那些美好的事物，才是最为渴望、最为敏感的。情境的预设，对于强化诗中的抒情，有着十分微妙而又显著的作用。同时，通过“窗口”这个集中的形象，把诗中形形色色的意象都统驭起来，形成一个有机的整体，使读者感到诗中形象纷繁而不散乱，情感奔放而又凝练。

上述情境和意象，还构成了一种象征，耐人咏味。那黑暗的屋子，是对诗人当年所处社会环境的形象的概括；从而“窗口”就构成了面向未来和理想、面向新生活的一个象征。这使全诗显得格外地意味深长。

诗在形式上采用了四章叠咏体。叠咏体是比较适宜歌唱的，特别具有唱叹之音的一种体裁，故多见于古今歌词。而《窗口》一诗在章的叠咏上还套有句的叠咏，即每章首尾的复叠，因而在音韵上特具回环往复之致。诗中叠咏，注意到在反复中求变化，就章而言，诗中各章主要是向美好事物发出召唤，而第三章插入变奏——要求“窗口”阻挡住邪恶事物的困挠，这就从反面补笔，加强了对主题——渴望新生活的烘托，又使诗歌行文上跌宕生姿。就句而言，每章首尾叠唱的两个祈使句，后者在前者的基础上增加“让它们”三字，就不但重复了首句，而且囊括了中间的三句所写的事物。它不但起到合唱的效果，而且具有挽结的妙用。　　（周啸天）

唱不完的歌　　铁依甫江

每个夜晚，我都徘徊于这条小巷，
唱着同一支歌，在这儿踯躅倘佯。
我朝着一座山峰不断地跋涉攀登，
但至今依旧盘旋在崎岖的山径上。

今晚我又用这支歌，
去轻轻叩击那扇窗棂。
不知哪儿“吱呀”一声门响，
传出一个老头儿呵斥的声音：

"你天天如此，嚎得人不得安宁，
莫不是得了治不好的神经病。
你自己不睡，也不让别人休息，
什么唱不完的歌？老是唱个不停！"

"别见怪呵，老大爷，想想往日的情景，
您不也曾经是个难以入眠的年轻人，
这就是那支您当年也唱不完的歌呵，
如今，您怎么就不理解这种心情？！"

一九五六年八月

选自《铁依甫江诗选》，人民文学出版社 1982 年版

全诗环绕着唱歌来写。"我"唱的是一首什么样的歌？诗中始终没有点明，但谁都可以猜得着，这是一首情歌。

诗篇采取了叙述的形式，不过叙述的顺序和情节的安排，完全是为着抒情的需要，所以当叙述告一段落，诗篇的抒情气息也就进入了高潮。

"每个夜晚，我都徘徊于这条小巷，/唱着同一支歌"——可以肯定，"我"的心上人就住在这条小巷中，而"我"至今还未得到她的爱情，所以"我"每天晚上都要到她的窗下唱歌，以打动姑娘的心。这表现了"我"对爱情的执著与专一。

这本来是一个普通的爱情"故事"，由于老大爷的插入，平添了几分情趣。从老大爷骂"我"是"治不好的神经病"，可以见出"我"对爱情的诚挚。更妙的是"我"对老大爷的回答，没有采用通常的抱歉或辩解的口气，而是意味深长地作了两代人的回顾：我唱的"就是你当年也唱不完的歌"，是的，真正的爱情是代代相传、历久弥新的，所以情歌已经唱了千百年，是谁也唱不完的。这样的回答，突出了诚挚爱情的永恒，也显示了爱情的崇高价值。

诗中的另一个主角——"我"的心上人始终没有直接出现，诗人甚至没有间接描写她一笔，但从"我"的热切的追求中可以体会到，她是个美丽的、值得追求的姑娘。她的形象，引发读者的遐想。

这首歌抒写了美丽的爱情，展示了美好的人性。它写于六十年代，当时爱情是写作的禁区，但诗人却敢于直接以"我"抒情，而且没有给爱情涂上劳动、战斗之类的保护色，这在当时的环境说来，是难能可贵的。诗自然地叙写了"我"的热烈和老大爷的"恼怒"，使诗行漾起了波澜，增添了情趣的美。格调明朗健康，至今仍洋溢着新鲜感。（杨光治）

江 南

魏钢焰

江南啊，
我没见过的亲娘！
我穿过你缀红缨的草鞋，
我戴过你画红星的斗笠；
我唱过你兴国的山歌，
我饮过你带血的乳浆！

革命从南方走来，
怀抱着整个北方：
洪湖女儿，
纵马跃漳河！
珠江男儿，
放歌在太行！

从江西政委的眼睛，
我见过井冈红旗舞！
从湖南旅长的战令，
我听过滔滔长江浪！

啊，江南！
谁说我没见过你？
我也是呵，
你亲生的子女！

1962 年夏于广州

选自《灯海曲》，陕西人民出版社 1978 版

风光旖旎的江南曾使多少人心驰神往，又曾引得多少诗人向她奉献出脍炙人口的赞美诗。不过以往的江南诗不是写“江南佳丽地”（谢朓：《入朝

曲》)，就是写"烟柳画桥，风帘翠幕"，"市列珠玑，户盈罗绮，竞豪奢。"(柳永《望海潮》)，总是极力铺陈江南的风景秀丽、繁华丰饶。而这首诗却洗尽铅华，一扫绮丽。诗行中充溢着一股蓬勃的生气，阳刚的豪气。诗人把自己对革命老根据地和南方战友的深挚情感都熔铸在这首诗中，使此诗兼有战斗的豪情和深沉的骨肉之情。

诗人将"亲娘"作为江南的总体意象。这既是诗人深厚情感的自然流淌，而联想又很贴切，不觉得生硬：江南曾是革命的摇篮，由摇篮而联想到亲娘，那是再自然不过的了。既称"亲娘"，却又"没见过"，这就从平易中见出奇特，紧接着又一口气写下了四个排比句。前三句都是用的具象的、写实的手法，最后一句则用的是象征手法，表现了这位"没见过的亲娘"对"我"的无私的馈赠和哺育。"缀红缨的草鞋"、"画红星的斗笠"、"兴国的山歌"本是在革命历史题材的作品中屡见不鲜的，诗人似乎并不经心地随手拈来，却不想造成了很强的艺术效果。单是把这三者组合在一起，就立即勾勒出江西革命根据地那个特定的历史环境。更为奇妙的是，这三者又是和"亲娘"这个总体意象相统一的，成为这总体意象的组成部分，使"亲娘"这个富有象征意义的意象更加具象化，更加亲切动人。我们仿佛看到一位革命的母亲为即将出征的、当红军的儿子送上她亲手打成的"缀红缨的草鞋"，亲手为儿子戴上"画红星的斗笠"，深情地教儿子唱"兴国的山歌"……最后一句是对前三句的归结，这富有象征意义的诗句为我们矗立起一座须仰视才见的巨大雕像：一位刚毅的母亲正慈爱地用她那"带血的乳浆"哺育她的儿子。

第二节的头二句写得朴素、概括、形象。"革命"本是抽象名词，现在加以人格化，写"革命从南方走来，/怀抱着整个北方"，这"走来"、"怀抱"两词，一下子就使这两句诗境界全出。"革命"作为人的姿态动作跃然纸上。这两句诗形象地概括了革命发祥于南方，又推向北方，进而扩大到全国的历史进程。这"怀抱"的动作依然与"亲娘"的总体意象相吻合，相呼应。如果说，这两句在宏观上是形象的，在微观上是抽象的，那么以下四句则在微观上是形象的，作为这两句的形象的补充。你看，洪湖、珠江属于南方，而漳河、太行山则位于北方，"洪湖女儿，/纵马跃漳河！/珠江男儿，/放歌在太行！"这不正是"革命从南方走来"吗？这四句诗犹如对仗工整的词，动作性强，形象鲜明生动，并且富有节奏感。

第二节是写革命由南方走向北方，南方的儿女战斗在北方，而第三节则是写北方战士的"我"，从南方战友那里认识了南方。和第二节一样，这里的"江西政委"、"湖南旅长"、"井冈红旗"、"滔滔长江"看似实指，实为泛指，泛指南方和南方战友。在革命队伍中，南北方战士为了共同的革命目标，团结战斗，结下了同生共死的战斗情谊。北方的战士虽然没有到过南方，但从南方战友那里认识了南方，并且接受了南方的革命传统教育。这种对江南的

爱就不仅是对其山水的爱了，而是对战友和革命老根据地的热爱，对战友和革命历史的缅怀。所以，毋宁说此诗是借江南唱一曲革命战争和战友的颂歌。

这种对江南的爱，经过前面三节的不断烘托，终于形成了情感高潮。最后一节是诗人的情感爆发。诗人的呼喊"我也是呵，/你亲生的子女！"与第一节遥相呼应，为全诗的总体意象——"亲娘"完成了最后一笔。至此，诗人对江南的深厚情感贯穿始终。　　（刘士杰）

白　兰　花（原诗略）　　乔　林

乔林的《白兰花》（作家出版社 1956 年版）以大别山革命根据地为背景，塑造了一个在严峻的斗争中成长起来的革命妇女白兰花的英雄形象，并且高度概括地反映了第二次国内革命战争、抗日战争和解放战争这三个时期人民群众的斗争生活。

全诗除"引子"外，共分六部三十一节。诗人叙述了一个扣人心弦的故事：在大别山区的白家洼，农村姑娘白兰花和放牛娃朱大海真心相爱，可是恶霸史家霸为霸占兰花，把大海关进监狱。正当兰花一家害怕史家霸来抢亲之际，游击队长周彪带领红军打进村，史家霸仓皇出逃。随着苏维埃运动的展开，白家洼的农民翻身解放了，兰花积极地投入这一运动。国民党军队向大别山根据地发起了"围剿"，红军主力转移。史家霸回乡，杀害了白老汉并准备设计抢劫兰花成亲，兰花母女闻讯被迫逃到县城，栖身城隍庙；后来，兰花母女听说红军回来了，又重返白家洼。兰花积极投身于抗日工作，并且同被新四军从牢中救出、已经参加了民兵大队的大海结了婚。一次，兰花因将新四军伤员转移进山而遭到日本侵略军的严刑拷打，母亲则被敌人打死。抗日战争胜利后，国民党却又发动内战，主力部队转移了，兰花留在游击队里并光荣地加入了共产党。人民解放军发动大反攻后，兰花在欢迎南下大军时见到了已经当上了解放军连长的大海。

此诗在艺术上的主要特点是善于通过尖锐的矛盾冲突塑造人物形象。诗人在刻画白兰花这个人物形象时，始终把她置于矛盾冲突的漩涡中，通过一系列的斗争生活，展现她的成长历程，表现她丰富的内心世界，刻画出她鲜明的性格特征。白兰花上山砍柴得向史家霸交包山钱，逼得兰花只好偷偷上山拾松果。这种尖锐的阶级对立，使纯朴善良的兰花喊出了不平的心声："山上的树呵这么高，/树上的枝呵这么多，/我盯着老天问一句：/为什么不许我砍柴火？"通过这些诗句，诗人初步揭示了兰花与恶霸地主之间不可调和的阶级矛盾。后来，在史家霸的操纵下，一连串的灾难和不幸落到兰花

头上：恋人被陷害，父亲被暗杀，母女被迫流离失所，这一切无不使兰花与史家霸之间的冲突更加激化。诗人就是在这种激烈的矛盾冲突中刻画出兰花嫉恶如仇、爱憎分明的个性，为她后来成为一个革命的女英雄作了有力的铺垫。

《白兰花》做到了抒情与叙事的有机结合，这是这部作品成功的最主要的原因。

首先，这首诗始终是以饱含深情的笔触向读者叙述故事，诗人既不是放弃抒情而冷静地叙事，也不是脱离叙事而空泛地抒情，而是在叙事过程中巧妙地将两者熔为一炉，做到了寄情于事，借事抒情。在这方面，诗人笔下所流露的情感基调，与诗中所叙述的跌宕起伏的情节，是完全一致的。

其次，这首诗在刻画人物心理方面，还采用了直接抒情的方式。例如作品写兰花对大海的爱恋时，有一节诗非常生动地揭示了兰花的心理活动："大海哥，/我愿变作放牛鞭，/让你天天拿手间；/我愿变作山下泉，/让你喝了满口甜；/我愿变作青草地，/你累了躺在我怀里；/我愿变作你身上衣，/风里雨里跟着你……"这饱含深情的诗句，生动地刻画出兰花纯洁美好的内心世界，抒发了她和大海心心相印、生死不渝的爱情，有着较强的艺术感染力。

再其次，这首诗在叙事的同时，还特意安排一些抒情性的场面，诗人通过移情于景，借景抒情，渲染浓郁的抒情氛围。例如，作品写到兰花为了救护伤员突围，不得不舍弃自己刚生的婴儿时，诗人安置了敌军在松树林里听见孩子哭声后，立即赶来摔死孩子再戳上一刀的惨绝人寰的场面。诗人在叙述这悲惨的一幕时，还特意调转笔锋，借景抒情："带血的松树你记清：/你身边死了一个小生命。/他头上的胎毛还没干，/还没睁过小眼睛！"；"含血的土地你记清：/你怀里死了一个小性命。/他还没尝过妈妈的奶，/小嘴巴也没被妈妈亲！"；"天上的太阳你记清：/蒋军摔死一个小性命。/将来审判会上审凶手，/你在空中来作证！"这样的诗句分明是诗人内心燃烧的怒火，我们从中可以感到诗人急剧跳动的心，它强烈地控诉了蒋军所犯下的罪行，也间接地反映了兰花为了革命事业勇于牺牲个人一切的博大胸怀和崇高精神，具有震撼人心的艺术力量。

这首诗在诗的形式和诗的语言运用上，都汲取了民歌的艺术养料，并且能灵活地化用，将民歌和新诗融为一体，使作品具有鲜明的民族风格。例如作品写兰花探问大海心迹一节，就直接采用了民间男女对山歌的艺术形式："池里荷花为什么并蒂开？/杨柳生枝为什么枝连枝？/蝴蝶飞来为什么翅挨翅？"；"荷花并蒂为结伴，/枝连枝呀为同根，/翅挨翅呀为同心！"诗人从民歌中巧妙地化用了这种男女一问一答的形式，以质朴而又生动的语言，含蓄地刻画出二人独特而微妙的心理。不仅如此，这首诗还大量采用了民歌中惯用的比兴手法。"拨开乌云看星星，/今朝我要把你问；/车干了河水看河底，

/今朝我要试试你的心。"一、三两句是起兴，但兴中也有比的成份，语言活泼生动，十分有效地表明了兰花要打破沉默，探明大海心意的决心。"人人都说星星亮，/星星没有你眼睛亮。/人人都说海棠红，/海棠没有你嘴唇红。/人人都说彩霞美，/彩霞没有你笑脸美。/人人都说百灵鸟灵，/百灵鸟没有你心眼灵。"这是大海回答兰花的一段对歌，诗人采用了连比的艺术手法，从不同的角度刻画出兰花美丽的形象，也表现了大海对兰花铭心刻骨的相爱之情。此外，这首诗句式长短不一，活泼明快，富于变化，能将民歌风味与新诗格调揉为一体，以便形成不同的节奏和旋律，更好地表现出诗歌内在情感的复杂性。全诗的语言也比较淳朴，生动，自然，洗炼，就像盛开在大别山上的映山红一样，散发着乡土的气息与生活的芬芳，给全诗带来了一种质朴的美，自然的美。　　(姚国建)

故 园 六 咏(选二首)　　流沙河

——写在十年浩劫中

哄　小　儿

爸爸变了棚中牛，
今日又变家中马。
笑跪床上四蹄爬，
乖乖儿，快来骑马马！

爸爸驮你打游击，
你说好耍不好耍，
小小屋中有自由，
门一关，就是家天下。

莫要跑到门外去，
去到门外有人骂。
只怪爸爸连累你，
乖乖儿，快用鞭子打！

选自《诗刊》1980 年第 9 期

《哄小儿》是组诗《故园六咏》中的一首，作于"文化大革命"中诗人遭受迫害之时。

题作"故园"，其实并无楼阁亭台之胜，曲径通幽之美。不过是指当年诗人赖以安身的一个"荒园"，是诗人挣扎于风雨飘摇中的一个"窝巢"，它充满着诗人的血泪和辛酸，当然，也留下了和诗人共患难的妻儿的身影与足迹。

流沙河曾经说过："诉苦说愁之词，宜简不宜繁，宜白不宜文，繁了文了，听来就不真了。"(《隔海说诗》第58页)这确是一个精辟的见解。如果说流沙河的诗向来以明朗、通俗取胜，那么，《哄小儿》就表现得格外明显，它通篇是大白话，没有一个僻字难句，但诗愈"白"，情愈真，通过哄小儿的亲切口吻，人们不难发现诗人的慈爱心肠。

诗的开头直截了当："爸爸变了棚中牛，/今日又变家中马。"看似两个较为整齐的对句，其实实质完全不同，前者出于被迫，是"左"的路线造成的恶果，后者出于自愿，是诗人在极其困难的情况下想方设法尽一点作父亲的天职。明乎此，人们才会懂得第三行中"笑跪"的份量有多重。鲁迅诗云："俯首甘为孺子牛"，一语道出了文化先驱的宽阔胸怀，读之令人动容。不过那是比喻，而今却是实写，虽非泛指天下的"孺子"，仅限于诗人自己的孩子，但由于道出了人间不可缺少也不该剥夺的亲子之情，不也同样感人至深吗？

第二、三节的句式和写法同第一节相仿，诗人的感情就像一道宽广的河流，徐缓地平静地向前展开，不过细细咀嚼，又可以发现其中同样有着波澜和变化。"小小屋中有自由，/门一关，就是家天下。"是诗人面对无情现实所发出的自我宽慰之辞，语气肯定，态度高扬，读到这里，读者的心也仿佛为之一宽。"只怪爸爸连累你，/乖乖儿，快用鞭子打！"则是诗人想到可怕的"株连"时所作出的自我谴责之辞，仿佛由此可以多少减轻一些自己内心的痛苦，读到这里，读者的心又不禁骤然收紧。这前后的一宽一紧，一放一收，不就生动地突出了诗人始终不渝的爱子之情吗？

诗人具有豁达乐观的胸襟，即使长期处于逆境也没有忘掉对亲子之爱和人情美的向往和追求。很难说这是一首专写愁苦的诗，尽管愁思处处可见，也很难说这是从正面鞭挞"左"的路线的作品，尽管"左"的危害处处在人耳目，可以说《哄小儿》是"寓历史脉搏于家园琐细，寄悲愤哀叹于闲情逸兴"(吴嘉：《流沙河归来辞》)的诗篇，它的独特的魅力正在于此。（雪 怀）

芳 邻

邻居脸上多春色，
夜夜邀我作客。
一肚皮的牢骚，

满嘴巴的酒气，
待我极亲热。

最近造反当了官，
脸上忽来秋色。
猛揭我的"放毒"，
狠批我的"复辟"，
交情竟断绝。

他家小狗太胡涂，
依旧对我摇尾又舔舌。
我说不要这样做了，
它却听不懂，
语言有隔阂。

选自《诗刊》1980 年第 9 期

《芳邻》是诗人的组诗《故园六咏》中的一首。是一首揭露动乱年代的特殊产物——造反起家的新贵的短诗。通篇采用直说明言的赋体，全凭淡淡几笔白描，却活脱脱地再现了当年不可一世的造反升官图中人物的丑恶嘴脸。

诗的题目取得文雅、严肃，意味深长。《芳邻》者，好邻居之谓也。"芳邻"是个褒义词，题目当然是个正面题目。作品的妙处，就在于反面文章正面做，不露声色地寓贬于褒，一本正经地为"好邻居"画像。

诗的第一小节，紧紧扣住《芳邻》这个题目，极写邻居之"芳"(好)：开头一句，赋中有比，"邻居脸上多春色"，指的是邻居和颜悦色，一脸喜气。接着诗人选择了足以显示人物性格特征的两个生活细节："一肚皮的牢骚，/满嘴巴的酒气。"尽管"牢骚"和"酒气"透露了一点点小市民习气，但是此公待人和气、"亲热"的特点，还是给读者留下了不愧为"好邻居"的印象。然而，这位"芳邻"脸上的"春色"，却像六月的天气，说变就变。第二小节第一句开门见山，点出了"芳邻"造反升官的身份。接着由此生发开去，写"芳邻"的突然变化：平日脸上颇"多"的"春色"转为"秋色"。这"秋色"指的是"冷若冰霜"的冷色和"肃杀之气"。"芳邻"的脸色变了，随之而来的是待人态度的变化。当日"夜夜邀我作客"，"待我极亲热"，一下子变作"猛揭我的'放毒'，/狠批

我的'复辟',/交情竟断绝"。前后两段白描,构成了一个强烈的对比,有力地衬托出这位"好邻居"两面人的嘴脸和灵魂。这首诗如果结在这里,揭露造反升官者的丑恶嘴脸的目的,似乎已经达到,但是诗人并没有在这里止步,结尾一段,忽然写到"芳邻"家的"小狗",乍看,好像是可有可无的闲笔,仔细一品味,闲笔非但不闲,而且是诗味隽永的出人意料之笔。在表达主题上,成功地表现了诗人不动声色的幽默。

诗人写"芳邻"其人是褒中寓贬,或者说是欲贬却褒,较好地收到了冷嘲的艺术效果;写"芳邻"家的小狗,却是寓褒于贬,以埋怨的口吻,写"他家小狗太胡涂",笔端却带着感情:狗对人有情,人对狗有意,生怕"小狗"因"糊涂",和"我"划不清界限,面受到连累。诗人真诚地告诫它"不要这样做了",然而,"它却听不懂,语言有隔阂。"诗到这里,戛然而止。全诗三个小节,只是客观地写了"芳邻"其人和"他家小狗"对"我"的态度,对"芳邻"人品的是非曲直未加一字评论;然而,诗人对人对狗的鲜明的倾向性,却从极其平淡的白描文字中,自然而然地流露出来。结尾一节,又是一个对比,狗和人的对比。狗和人本来是不能对比的,让他们相比,似乎有点荒唐,然而诗人的荒唐笔墨,却运用得自然贴切,恰到好处地起到了深化主题的作用。

(杨金亭)

致小船及其舵手 孙静轩

遥远的海面上有一只小小的木船
在惊涛骇浪的颠簸中,急急地驶向海岸
壁陡的浪许多次把它吞没
但每一次它都又安然在浪尖上重新出现
我没有看见那小船的掌舵者
但我知道他已经历了千百次这样的危险
浩瀚的大海把自己粗犷的灵魂给了他
险恶的风浪早已把他磨炼得沉着而勇敢

1957年3月于青岛

选自《孙静轩抒情诗集》,中国文联出版公司1985年出版

这首诗歌唱了在惊涛骇浪中航行的小船,以及驾驭小船"沉着而勇敢"的舵手,从而使人产生联想。

诗的前四句勾画出一幅小木船在大海风浪中航行的画面。船是"小小的"，航行是"急急地"，海大船小，形成了一种强烈的反差和悬殊的对比。为了烘托木船所处环境的恶劣，诗人特别强调了"惊涛骇浪的颠簸"和"壁陡的浪多次把它吞没"，极尽渲染之能事，但在第四句又突出小船，"在浪尖上重新出现"，如电影镜头的远焦定格，画面清晰生动。这四句诗虽短，但形象的动感性很强，一下子就调动了读者的视觉和听觉，使人有一种身临其境之感。

此诗的后四句从前面的感性体验上升到理性的思索。如果说前面四句是诗人用客观的形象起兴，那么后面四句就是诗人在作主观的判断并赋予歌唱对象以积极的意义。诗人将外观形象的扫描集中到一点：与狂风恶浪搏斗的人！由于小船"遥远"，看不见"掌舵者"，但从乘风破浪的船体，可以想象到船上的人已经在大海上航行了千百次，经历了无数次危险，面每一次都能化险为夷，转危为安。至此，船与人融为一体，小木船已成为一种精神的象征，一种力量的源泉。最后两句是诗人的结语，蕴含着生活的普遍哲理，给读者以深长的思索和启示。

整首诗艺术结构完整，形象生动，层次分明，顺序递进。前面的形象的描绘，是为后面对该形象的底蕴内涵的揭示作铺垫。这种起兴的艺术手法如果掌握得不好，常常会落入俗套。但由于这首诗所捕捉的大海的具体真实的形象，与人类社会生活的抽象形象，在本质上有某种相似之处，所以就具有一种象征含意，因此能使读者产生创造性的想象。

孙静轩在诗歌创作过程中，曾向美国诗人惠特曼的诗歌艺术汲取营养。因此他的诗作多采用自由体长短句的格式，融抒情与议论为一体，具有一种浪漫主义的色彩。从这首诗中，即可以或多或少地窥见其创作的艺术特点。

（宁　宇）

媚态观音

孙静轩

厌倦了千年不变的钟鼓之声
和那千篇一律的佛法经文
法规虽严，却关不住一片情思
你赤着双脚，跨出了天堂的大门
你侧身于神与人之间
大胆地穿一件透明的纱裙
你扭动着窈窕的身段
似乎要翩翩起舞

突然，又陷入神秘的沉默
你羞涩地微笑着
凝视着朦朦胧胧的凡尘
为了这叛逆的婀娜媚态
你全不顾背后怒目而视的护法之神

选自《诗刊》1983 年第 3 期

四川大足石窟，大小雕像数万尊，规模恢宏，气势壮观。《媚态观音》是诗人游览大足时拾到的一首诗。

观音是佛教一菩萨名，阿弥陀佛的左胁侍，男性。佛教把他描写为大慈大悲的菩萨，女相观音造像则约始于南北朝，盛行于唐代以后。在佛教创造的众多的菩萨形象中，观音在中国已经家喻户晓。这显然为诗人的创作设置了难题：如何化熟悉为陌生，以激起读者共鸣？

一开篇，诗人就以不同寻常的想象，堵住人们对观音已形成心理定势的联想："厌倦了千年不变的钟鼓之声/和那千篇一律的佛法经文"——原本是闻声而至，救苦救难的观音，现在，她对钟鼓之声相伴，佛法经文相缠的生活也"厌倦"了！这以后的一行诗，可以说是全诗的"诗眼"："法规虽严，却关不住一片情思"。它既点明了观音产生"厌倦"的原因，又为进一步写观音"厌倦"之后的神态拉开了帷幕。一个"关"字，使人想起古诗中"满园春色关不住，一枝红杏出墙来"之句。孙静轩在这里也用"关"，使抽象的"情思"通过一个动词而具象化了，它跃动在观音柔情绵绵的心里、眼内。观音，正是探出这森严法规之墙的"一枝红杏"。沿着这样的抒情思路，诗人把伫立大足的观音，想象是"跨出了天堂的大门"，即挣脱了佛门法规之藩篱，来到人间的。虚拟的想象如果完全不凭依一点事实，诗的抒情就可能流于空泛。为避免这点，诗人不失时机地捕捉住观音身穿"透明的纱裙"这一细节，它一方面为"关不住"观音的"一片情思"作了旁证，一方面又着眼于观音的"婀娜媚态"，点明了题意。

一尊雕像，作为一个客观的物象，不会动也不会想，而一经诗人将自己的沉思注进，它就变成了一个受抒情主体调遣的抒情客体。观音这一石雕，竟可以"侧身于神与人之间"，可以"扭动着窈窕的身段"翩翩起舞，她的神色既会"陷入神秘的沉默"，又会"羞涩地微笑着"。诗人在塑造他独创的观音形象时，紧紧抓住一个妩媚的"媚"字，在对观音的"媚态"的刻划中，又紧紧抓住一个情思的"思"字，意在表明：与其说观音是神，一个关注尘世痛苦的神，毋宁说观音是人，一个女人，一个充溢着丰沛感情的女人！诗人深情赞颂她的叛逆精神——为追求和表现自己的人性和人的真情，"全不顾背后怒

目而视的护法之神”。神固如此，何况人乎？诗人虽没有明说，但我们分明听到了藏在诗作背后的轻轻呼唤。　　（戴　达）

回忆像潇潇雨丝

顾　工

从我生出第一颗稚牙，
到我揪下第一根白发，
这中间度过了、经历了
多少纷乱而艰辛的年华……

回忆像秋天的潇潇雨丝，
回忆像冬天的片片雪花，
回忆像春天解冻的冰河，
回忆像夏天舒展的枝丫……

要不要再写摇篮边的歌曲？
要不要再写梦幻中的童话？
要不要再写战争中的英雄？
要不要再写行军踏遍的天涯？

我不想去翻旧时的日记，
我不想去抓历史的伤疤，
我的泪滴，我的血流，我的瀑布，
在心灵的深处冲激和悬挂……

难道许多遭遇都是历史的误会？
难道生活的颠簸都是阴错阳差？
难道允许我重新诞生，重新行走，
我将选择另一条路，另一座山崖？

时代的浪潮总会卷去枯枝败叶，
历史的波涛总会滤出粒粒金砂；

怀疑论者也许会变成疾飞的快艇，
危机论者也许会登上最高的脚手架！

八十年代是个生死存亡的年代，
在这年代不能耸立，就会倒塌；
当年冲锋陷阵夺取摩天岭的儿郎，
今天定能率领子孙兴建摩天大厦！

我还是喜爱我们的乐章，
我还是赞美我们的云霞，
当眼帘和生命的幕布徐徐关闭，
希望的交响诗仍在绿荫中喧哗……

选自1980年6月23日《人民日报》

诗人步人生命的晚秋，面对徐徐沉落的夕阳，回首平生，感慨系之。诗中的抒情主人公"我"的话音、神态如闻如见，跃然纸上。第一节看似平淡无奇，但却概括了人生的个中况味，只要稍稍回顾一下已经逝去的岁月，就不难体味到其中所蕴含的内涵是何等丰富！

接着诗人用铺陈排比句的手法，虚实相间地写了两节诗。第二节是虚写，第三节是实写。第二节虽未具体写出回忆的内容，但用秋天的雨丝、冬天的雪花、春天解冻的冰河和夏天舒展的枝丫来加以比附象征，则又是用的具象化的实写手法。从这四季的明丽、充满动感和活力的形象中，我们分明感受到抒情主人公在回忆时愉快而亲切的情感色彩。这里，令人联想起普希金的《当生活欺骗了你》那首名诗。无论是欢乐和痛苦，一切都会过去，"而过去了的一切，便将成为亲切的回忆"。接下去诗人一连用了四个"要不要再写"的问句。"要不要再写"？回答自然是肯定的，诗人意在提醒人们：对于过去的美好事物和传统是不能，也不该忘记的。

那么，何以诗人紧接着又写了"我不想去翻旧时的日记，/我不想去抓历史的伤疤"这样的诗句呢？这岂非自相矛盾？其实并不矛盾。第一，"不想去翻"、"不想去抓"，并不意味着忘记，也许正因为不能忘记，烙印太深，才没有勇气去翻，去抓。第二，否定和忘记过去的美好事物和传统固然不好，但一味沉溺在抚摸"历史的伤疤"而不能自拔，则也是不足取的。诗人写"我不想去翻"、"我不想去抓"正是要从个人的痛苦中解脱出来，而将"泪滴"、"血流"、"瀑布"深藏心底，"在心灵的深处冲激和悬挂"。这正表现了抒情主人

公的宽广的胸怀。接下去的三个反诘句是以上思想的延伸和深化。如果说第三节问句的言外之意是肯定的回答。那么这一节反诘的言外之意则是否定的回答。这里诗人假设了一个耐人寻味的问题："难道允许我重新诞生，重新行走，/我将选择另一条路，另一座山崖？"诚然，选择人生道路，机缘会起一定的作用，有时甚至是决定性的作用，偶然性的因素是不可否认的；但是，那是就历史和生活的宏观角度而言的，而如果从某人的经历、性格等方面的微观角度去考察，那么他所作出的某种选择又是必然的。既然如此，那又何必怨天尤人，牢骚满腹呢？这一节诗极平易，却蕴含了令人深思的深邃的哲理。

如果说以上的诗句表现了"我"从个人创伤和痛苦中解脱出来的宽广胸怀，那么以下两节诗则表现了他认清时代潮流的敏锐而远大的目光。诗人坚信"时代的浪潮总会卷去枯枝败叶，/历史的波涛总会滤出粒粒金沙"，他相信一切都会变，人自身也是不断变化的："怀疑论者也许会变成疾飞的快艇，/危机论者也许会登上最高的脚手架！"因此他对改革事业是乐观的，充满信心的："当年冲锋陷阵夺取摩天岭的儿郎，/今天定能率领子孙兴建摩天大厦！"

最后一节写得情真意切，诉说了"我"对社会主义祖国的热爱。这种情感之所以不像有的平庸之作那样流于空泛，是因为有以上诗句中情感的层层铺垫，或者毋宁说是上面诗句中情感流向的自然归宿。因为诗人摒弃了说教的形式，而是用"我"的亲身体验和情感流程，很自然地使情感得到进一步的深化和升华。

严格说来，此诗属于政治抒情诗，但是避免了同类诗所常有的空泛、政治色彩过浓、缺乏形象的弊病。此诗始终不脱离形象，并且以个人的情感灌注其中。诗人以"我"作为抒情主人公，是以写个人抒情诗的方式来写政治抒情诗，使政治抒情诗更富个性色彩。因为是政治抒情诗，所以在艺术上就不以新奇的形式、诡谲的想象、密集的意象以及由象征、跳跃等手法造成的朦胧晦涩取胜，而是追求一种明丽隽永的风格，语言平易亲切，晓畅生动，意象信手拈来，自然清新，而炽热的情感、深邃的思想皆寓于其中，熔为一体。

（刘士杰）

珍 珠

周良沛

已经不知道什么是光明，
牢黑得不知道自己可有眼睛，
一天，放风开禁，打开窗门，

反被阳光突然戳得眼花头晕。

我一直——等，等，等，
我总是——信，信，信，
相信地上的房子都能打开窗门，
等见到阳光不会眼花头晕。

像沙在珠蚌里磨磨磨，
像珠在蚌沙里滚滚滚，
在等得难熬中，还等，
在信得难以相信中，还信。

对同志友爱，对长者尊敬，
有难相互支持，只有一片真心，
流逝的岁月，当人遇不幸，
时光只像珠沙磨珠磨得越珍。

最终，它只能是无价的，
生活的信念，真理的追求，
璀璨纯净的感情——
一颗真的珠，真的心……

选自《大海行》，广东人民出版社 1979 年版

这是一首咏物诗。诗人在 1979 年 3 月访问海南岛的珍珠养殖场，珍珠艰难的生长过程激发了他的灵感，并由此联想到人在长期的逆境和等待中情感的磨炼。于是，他以珍珠喻人，写下了这首讴歌人在苦难中高尚情操和坚定信念的抒情诗篇。

全诗分五节。第一节描写珍珠长久的水下生活和今天的喜见天日。这是黑暗与光明对比鲜明的两个世界、两种生活。作者把珠蚌比作黑牢，“黑得不知道自己可有眼睛”，既夸张又真实，眼睛由于久不使用而似乎变得不存在了。作者又将珍珠的取出喻为“放风开禁”，“反被阳光突然戳得眼花头晕”，既写出光明之强烈，又表现了习惯于黑暗的眼睛不能适应光明。以眼

睛的感觉功能为线索，以黑与亮、禁与放为对比，这一节诗描绘了珍珠命运的变化，隐喻着粉碎"四人帮"后生活出现的历史性转折。第二、第三节诗围绕着珍珠在长期的黑暗生活中两个主要的心理活动，即等待和信念，表现了它坚韧和执著的思想性格。两节诗各有侧重。第二节通过"一直"、"总是"的时间性状语和"等，等，等"、"信，信，信"的反复手法运用，突出了时间之长和感情的执著；第三节则以两个"难"字（难熬中，难以相信中）和两个"还"字（还等，还信）的强调，反映出境遇之艰难与信念之坚韧。第四、第五两节是全诗的最后部分，主要点明了"等"与"信"的具体人生内蕴，并赞美了它的情感和个性价值。这两节诗之间是具体与一般、铺垫与升华的关系。第四节将等待与信念具体化，表明了正常合理的人际关系应该是这样的："对同志友爱，对长者尊敬，有难相互支持，只有一片真心。"这一理想和愿望是很有针对性的，它渗透着对"文化大革命"中阶级斗争扩大化所造成的病态社会现象的批判意识。第五节把珍珠的高尚品格上升到追求真理的人生高度加以认识和讴歌，点出了全诗的题旨："一颗真的珠，真的心，"即借珠喻人，赞美人在苦难中结晶的纯净、真诚、无价的情感。

这首诗最大的艺术特色在于人和珠之间的对应描写及互为喻比。一方面，作者大量运用明喻修辞手法，如"像沙在珠蚌里磨磨磨，像珠在蚌沙里滚滚滚"，"时光只像珠沙磨珠磨得越珍"，从而在人珠之间建构起想象的对应关系。另一方面，作品又贯穿着拟人化手法，将珍珠的生成过程和外部特征充分人格化，赋予人的情感和品质，如用"放风开禁，打开窗门"写珠从蚌壳内取出，以"眼花头晕"写珠的感觉，通过"等"与"信"表现珠的思想活动。以珠喻人的艺术构思，使本诗具有巨量的思想内涵和深刻的现实意义。我们从珠的生成环境，可以联想到人在"文革"十年中的命运和情感经历，可以反思人生的意义和价值，可以悟到苦难与心灵净化的辩证哲理。此外，本诗在反复和排比手法的运用上也较为成功。前者如等等等，信信信，磨磨磨，滚滚滚，强化了情感的浓度和表现的力度；后者使诗句显得整齐匀称，造成一定的气势，易于诵读。（方克强）

等 待

高 缨

快来吧，同夜晚的雾一道来，我的木嘎，
快来吧，同天上的露一道来，我的木嘎，
阿大阿嬷睡着了，老牛在圈里不吭声了，
黄狗不再吠叫，公鸡也不再把翅膀拍打，
我悄悄地跨出门坎，走进这密林深处，

我像孤零的星儿，等待那迟出的月芽……

你是山上的青松，我就是枝上的松鼠，
你是宽阔的山坡，我就是坡上的山茶，
好像落叶飘进小河，已被流水冲走，
我的心早已掉进你的心，被它溶化，
好像你的猎枪打落了半天的飞雁，
我是那受伤的雁，凝着爱情的血花。

可是，木嘎哟，你可曾听说吗——
那一天我看见三块石头从山顶滚下，
有三个媒人，像乌鸦似的走进我的家，
他们夸奖我家的羊，夸奖我的美丽，
他们给我父母三十三两银子，三十三个荞粑，
喝完了一坛酒，吃光了一锅肉，
父亲母亲抹抹嘴，答应把我出嫁……
哦，我哭泣，我叫嚷，我咒骂——
大凉山已经是个自由的天地，
为甚么还要把我的骨头换银子，
把我的血换酒喝，把我的肉换荞粑！①

快来吧，同林间的疾风一道来，我的木嘎，
快来吧，同山中的野羊一道来，我的木嘎，
我要跟你去那遥远的地方，再也不回家！
在森林里，我们盖一座小房屋，
你烧鹿子让我充饥，我用洞水为你烧茶……

木嘎哟，我的嘴没有喊你，心儿却在喊你，
快来吧，难道你不知道我的心搅着乱麻？
我数着天上的星，摘着地上的草叶，
数了九十九遍星，摘了九十九根草，

可还是看不见你的影子啊，我的木嘎……

夜风在树叶上睡着了，露水吻着我的头发，
一只睡醒的甲虫，在我裙子边上悄悄地爬……
听，听，有人追我来了！追我来了！
我听见石头乱，我听见他们撞断树桠，
哦，哦，我全身颤抖，我心儿猛跳，
快来救我，快来救我，我的木嘎！
听，听，是一只老虎在大树背后叫……
哦，顽皮的老虎，可爱的老虎你出来吧，
上一次你骗了我，这一次我一点也不怕，
出来吧，快投进我的怀抱，我的好木嘎……

1957.6.昭觉

选自《大凉山之歌》，作家出版社 1958 年版

〔注〕 ①民主改革前，凉山彝族盛行买卖婚姻，即使在民主改革后一个相当长的时期中，仍然存在着买卖婚姻的残余。青年男女迫切要求婚姻自主。

这是一首爱情诗。

一个彝族少女，在一个没有月亮的夜晚，偷偷地去到山林里，带着复杂而激荡的感情，怀着爱的呼唤和对未来的朦胧愿望，等待着她至亲至爱的情人。

这又不仅仅是一首爱情诗，它通过这爱的等待，反映了大凉山社会生活的一个侧面。我在原诗的注释里说过，凉山即使进行了民主改革，即使奴隶已经翻身，但旧社会的残余——买卖婚姻，还桎梏着青年人渴望自由的心。凉山还需要从传统观念中来一个思想的解放。从这一点来说，这又是一首具有强烈的现实意义的抒情诗。

我写这首诗采用的是抒情与叙事相结合的描写手法，力求塑造一个美丽纯朴，渴求自由的彝族少女的形象，并表现她的丰富而变幻的内心世界。我以为，彝族少女等待情人的过程，也是她心理发展的过程；而我叙述一出买卖婚姻的悲剧过程，同时也是叙述一次反抗而可能胜利的喜剧过程。对这个过程，我是通过一句紧似一句，一段强似一段的情绪来表达的，有纡缓，有曲折，有起伏，有高潮，有柳暗花明的戛然而止。这一点，有些类似小说中的"意识流"。

由于诗句和所表现的人物、人物心理、环境气氛的浑然一体，加之吸取了不少彝族民间歌谣成分，并把民歌成分与新诗形式交融起来，所以这首诗

的语言现在看来还比较生动朴素，具有一种形式的美。

这首诗选自我的诗集《大凉山之歌》，这本诗集是我当时深入大凉山区生活的产品，它一出版，立即受到不公正的批判，谓之“资产阶级美学倾向”。我说明这一点，对于读者了解这首诗及其产生的背景，或许会有一点帮助。

（高 缨）

水 乡 行

沙 白

水乡的路，
水云铺。
进庄出庄，
一把橹。

鱼网作门帘，
挂满树；
走近才见，
几户人家住。

榴火自红，
柳线舞；
家家门前，
锁一副！

要寻人，
稻海深处；
一步步，
踏停蛙鼓。

蝉去住，
水上起暮雾；
儿童解缆送客，

--手好橹。

选自《诗刊》1962 年第 2 期

《水乡行》，是沙白早期小诗的代表作之一。

这是一首纯粹的田园风景诗，具有中国古典诗词特别是元人小令在构思和手法上的那种敏捷和轻巧，并配合以愉快的节拍，淡雅的色调，截然有别于当时流行的充满"火药味"的诗风。全诗五节，第一节便出手不凡："水乡的路，/水云铺。/进庄出庄，/一把橹。"第四节尤为一篇之精警："要寻人，/稻海深处；/一步步，/踏停蛙鼓。"读者喜欢这首小诗，恐怕主要是因为偏爱这两节。

水乡何所有？说来寻常，一是船，二是蛙。有船有蛙必有水，有水才成其为水乡。但若直接说出这番意思，便会招人发笑，因这属于一般常识的范围。《水乡行》的成功，恰在于它将船和蛙意境化了。诗人当然知道船是水乡的主要交通工具，但他拐了个弯，不直接说出船，却单单指出船上的一个小部件——"一把橹"，亦即修辞学上的借代——以部分代替整体。这不只是说法的转换，而是诗歌造境的需要。读者根据经验，由橹而想象及摇橹人，想象及摇橹人俯仰自如的姿态，想象及船因橹的摇动而摇动，水中的天光云影又因船的摇动而摇动。一幅水乡图景便在读者的想象中荡漾开来。末节有句道："儿童解缆送客，/一手好橹"，作为第一节"进庄出庄，/一把橹"的照应，语意略嫌重复，未能拓出新境。但它白描出一个摇橹者，使得那把橹动了起来，成为诗中的一个通灵体，却是不能轻轻放过的，好的诗，总善于抓住某些具有灵性的关捩，促使读者产生美的领悟，主动介入诗歌境界的再创造。

诗的第四节，在"蛙鼓"一词上出巧思。蛙鸣如鼓，故称。蛙和鼓，分开来各是一物；两个物名合为一词，这词中便包含着一种鸣声。是蛙的，又像是鼓的。诗人凭借他对语言的敏感，充分挖掘了这个词的内涵，得出了"一步步，/踏停蛙鼓"的妙句。锣鼓之类打击乐器，因与物相撞而生音响，照经验推想，脚步踏在鼓上只能使鼓咚咚作声；不会被"踏停"了的。但在这里被踏停了的是"蛙鼓"，即如鼓的蛙鸣。蛙惊于脚步声，脚步所至，蛙鸣辄止。不曾写出的一面是脚步走过，蛙声又起。于是，一阵阵蛙鼓，远远近近，此起彼落，看似宁静温馨的"稻海深处"，原也有着热闹而喧腾的生活。以反经验的措词，道出了经验中的情景，非善于运思者不能臻此。

橹，摇动着水乡的态势；蛙鼓，播扬着水乡的乐奏。动的、响的、景观的、风习的、都融汇一道，构成了这首小诗完整而丰满的意境。但作为水乡一对传神"阿堵"的船与蛙始终未正面地直露其形，淡而弥深，隐而愈显，可谓巧取，亦是偶得。

（忆明珠）

红 叶 沙 白

风，把红叶
掷到脚跟前。
噢，
秋天！
绿色的生命也有热血，
经霜后我才发现……

选自《南国小夜曲》，黑龙江人民出版社 1983 年版

“一叶落而知天下秋”，这是人尽皆知的自然规律，也是古往今来文人雅士们爱说爱写的材料，可是一旦到了沙白笔下，却别开生面，翻出新意，成了这么一首隽永的小诗。

沙白写诗，很注意精炼，他诗中的语言常常节省到不能再节省的地步，《红叶》就是一个最好的例子。当然，此诗写的是自然界的一个镜头，所抒发的是诗人瞬间的一种感受，题材原本不大，无需浓笔挥洒，但其中既有自然界的“风”和“红叶”，也有作为抒情主人公的“我”，诗中由彼及此，几易其位，弄不好也会拖沓和罗嗦的。而沙白则出手不凡，一个“风”字，一个“掷”字，写出了秋风劲吹、枝叶稀疏之状，可说是一幅简洁的秋景秋色图。接着轻轻地下了一个“噢”字，便委婉曲折地引出了诗人的一番领悟，这番领悟若细加分析，又可以分为两层，第一层是说“秋天到了”——正如本文开头所说，这是人尽皆知的，不足为奇的，诗人所以要加以点明，目的是为了一下子就激发读者的同感和共鸣，让读者毫不费力地进入诗人所描写的特定情景中去，有了这第一层作基础，第二层就可以及时道出诗人的最新感受：“绿色的生命也有热血”，譬如行路，平坦处忽有奇景出现，譬如登山，到达山顶后又是一番景象。诗人这样安排，显得十分巧妙。论篇幅和字数，《红叶》共六行，不到三十个字，确实是最精炼最节省也没有了。

精炼也好，节省语言也好，本身并不是目的，只有在节省语言的同时充实诗的意蕴，才能打动读者。。《红叶》颇有古人绝句、小令般的风姿，要做到这一点实属不易，但更不容易的是它有着迥异于前人的新发现。人们向来把“绿色”当作和平的象征，植物蓬勃生长的象征，诗画中有了“绿色”，便能赏心悦目，流连忘返，而一提到“红色”，就不由得会想起流血、奋斗、牺牲之类，总觉得和“绿色”相去甚远，无法相提并论。可是诗人却独具慧眼，他从一片枫叶中发现了“绿色的生命也有热血”，这就提高了诗的思想境界，不

再是纯粹的咏物写景了。诗人说他是在"经霜"后才发现这一真谛的，这里的"经霜"语涉双关，它既是对枫叶经霜变红的实写，也是比喻诗人在十年动乱中所经受的风吹雨打、霜欺雪压等考验。咏物诗要写得好，关键在于所见者小，所寓者大，能让读者在简约精炼的诗行中自然而然地领会所蕴含的一番情思。　　（丁　芒）

江南烟雨

丁　芒

这被雨水浸融了的江南，
哪儿是桃花，哪儿是杨柳？
绿叶儿都淡成了烟雾，
笼罩着远处依稀的红楼。

只有燕子像遗落的墨点，
在蒙茸细雨中来往穿梭，
翅上驮着湿漉漉的春天，
为她寻觅个落脚的处所。

呵，燕子，你别再啁啾，
春已随稻谷播下了田畴，
你不见秧苗的连天翠色，
已经把乳白的云慢染透！

1980.7.11

选自《枫露抄》，黑龙江人民出版社1983年版

诗人犹如一位丹青高手，他手中的诗笔也兼画笔，点染挥洒。《江南烟雨》宛如一帧清丽的水彩，描绘了江南早春的风光，给人以美的享受。

诗的语言美，首先是具象之美，而在具象之美中，色彩美是一个重要的方面。古罗马诗人兼批评家贺拉斯和古希腊诗人艾德门茨，就分别提出过"诗歌就像图画"、"画为不语诗，诗是能言画"的看法，而中国古代的画家方薰在《山静居画论》中称赞杜甫"使笔如画"，诗评家王嗣奭在《杜臆》中也赞美杜甫"以画法为诗法"。丁芒继承了中国古典诗歌讲究绘画美的传统，充分发挥中国文字摹形绘色的功能，刺激读者的有关色彩的审美联想。"绿叶儿都淡成了烟雾，笼罩着远处依稀的红楼"，诗的开始的画面是由两种色调

构成的，一种是大片的淡绿，一种是点状的鲜红，红绿相映成趣，正是所谓“万绿丛中一点红”。“只有燕子像遗落的墨点，在蒙茸细雨中来往穿梭”，在淡绿远红的背景之上，墨黑的燕子就分外醒目了，而“你不见秧苗的连天翠色，已经把乳白的云幔染透”，是“翠色”与“乳白”的又一重色彩的反差与映衬，使春田漠漠的景象如在读者目前。诗人正是注意了语言的色彩美，将表颜色的形容词用在诗句中的各不相同的位置，才富于色彩地表现了生活的美，也丰富了读者的美的感受。

这首诗，还成功地运用了艺术对比的手法。这里有大与小的对比，如“秧苗的连天翠色”和“像遗落的墨点”的燕子的对比；有淡与浓的对比，如“绿叶儿都淡成了烟雾”，而“红楼”与“墨点”则是醒目的浓红与浓黑；有静与动的对比，诗中所描绘的许多自然景物都是静态的，但蒙茸细雨和来往穿梭的燕子却是动态；有实与虚的对比，诗中的植物与飞禽都是如实描写，但燕子的“翅上驮着湿漉漉的春天，为她寻觅个落脚的处所”，“春已随稻谷播下了田畴”，却是出之子作者的想象也诉之于读者的想象的虚写。上述多种多样的艺术对比，加强了这一作品的表现力与感染力。（李元洛）

写给当炮兵的儿子

丁 芒

信里先不寄家乡一撮土，
也不寄亲友故旧的叮咛，
不寄屋前杏花三两瓣，
不寄水井旁的笑语殷殷。

既然跨出了家乡的门槛，
既然帽子缀上了红星，
你还是收拾起纤细的锚链，
把心儿碇泊在祖国边境。

我只寄你一缕硝烟，
和电一样的刀光，霞一样的血影，
寄给你，我的战友的雄姿，
寄给你，战壕里泥土的温馨。

把还在燃着的青春的记忆，
把闪耀着壮岁风华的梦境，
把囊括我一生的巨大的爱情，
寄给你，作为父亲的礼品！

也寄给你春天的溪流，
饮饱冰雪的柳芽已经发青，
寄给你雷霆似的脚步，
寄给你汗气熏蒸的白云。

把涌流在土地上的金黄的蜜，
把烟囱向天空喷吐的欢欣，
把重新出现的战争年代的信念，
寄给你，作为祖国的关情。

让你去把握革命未来的节奏，
让你去呼吸时代飞迸的火星，
让辽阔的国土贴紧你的胸膛，
让千山万水都来向你叮咛。

你再去寻觅家乡的云树，
像从百花园中采一朵芳馨，
你才会有深沉壮阔的爱，
激发你炮弹样饱孕着的热情！

选自《解放军文艺》1981 年第 5 期

这是一位老战士写给驻守边境的儿子的一封家书，表现了情真意切的亲子之情。

家书，在中国古典诗歌中是经常咏叹的题材，如“青鸟不传云外信，丁香空结雨中愁”，如“马上相逢无纸笔，凭君传语报平安”，如“夫戍边关妾在吴，西风吹妾妾忧夫。一行书寄千行泪，寒到君边衣到无”等等，都是可传可诵的俊句佳篇。但是，丁芒的这封“家书”无论是内涵或是表现艺术都是一种

全新的创造。内涵固不待言，那种特定的新时代的生活与思想感情的内容，是古典诗歌所无法比较的；在艺术上，诗人也继承了古典诗歌的某些表现方法而作了新的创造与发展，这主要表现在构思、结构和语言三个方面。

构思是诗歌创作的重要环节，缺乏新颖的巧妙的构思，就不可能有出色的诗篇，陆游说"诗无杰思知才尽"，由此可见构思的重要。古典诗歌中抒写书信这一题材的作品，一般是在家的女方寄在外的男方，诗人的"家书"则是父亲寄给儿子，时代之情与个人之情交融，祖国之爱与父子之爱交织，从"父与子"这一特定的角度展开诗的构思，使得构思本身具有相当的新颖性与创造性。

这首诗，有和谐完整的结构。这首诗的内结构是由诗人的感情抒发所决定的，诗的抒情主人公对儿子的拳拳之情，殷殷之望，谆谆之嘱，自始自终贯串全篇，像一根红线串起了颗颗珍珠；它的外结构也是完整的，这里有两点特别值得注意，一是首尾的呼应，全诗以"信里不寄家乡一撮土"始，以"你再去寻觅家乡的云树"终，"家乡"一词首尾呼应，贯串始终，细针密线，一丝不走；二是相似而又层层递进的句式，如"寄给你，战壕里泥土的温馨"，"寄给你，作为父亲的礼品"，"寄给你，作为祖国的关情"，反复咏叹，步步提升，相似的句式置于不同节段的最后一行，加强了艺术整体的和谐感和一唱三叹的旋律美。

在语言上，这首诗的最主要的特色，就是及物动词"寄"与抽象的名词，形容词的组合。"寄"这一动词之后，一般是跟以具体名词如"书"、"信"、"礼品"之类，但在这首诗中，与"寄"相搭配的大都是抽象名词或抽象形容词，如"故旧的叮咛"、"笑语殷殷"、"雄姿"、"温馨"、"记忆"、梦境"、"爱情"、"欢欣"、"信念"等等，这种语言的实与虚的组合，就使诗作获得了诗所必具的空灵之美，也加强了让读者求索的诗的情味。（李元洛）

无 题

柯 原

一百个聪明人
回答不了
一个傻瓜提出的问题；

一根棍棒
却能够回答
一百个聪明人提出的问题。

选自《花城·诗增刊》1982 年第 5 期

“文化大革命”时期，诗人柯原带着满腹的愤怒与茫然若失的惆怅意绪，被残酷无情的现实从美丽如花的羊城，驱逐到浓雾笼罩的洞庭湖畔，虽然禁锢的心灵因失去自由而备受折磨，但是苦难绞杀不了他对于信念的追求，正如他当时在一首《焚稿》诗中所吟哦的：“诗魂在火焰中起舞翩翩，待明日，依然是笔如宝刀歌如潮！”他那机智的诗心是不甘寂寞的，洞庭湖的涟漪依然激起了诗人的创作冲动，他的笔不间断地倾诉着心头的爱与恨。《无题》诗便是这一时期极富时代感的一首佳作。

读了这首洗炼、幽默的诗以后，顿使人感觉到这首诗有一股沉甸甸的份量，它蕴含着极其丰富的思想、历史内容，启人思索不止；同时又强烈地折射出了诗人智慧的投影。此诗虽则《无题》，题旨却在人人心中。

全诗二节六行，共三十九个字，短小精悍，在现代白话诗中诚为少见。但它用寓言式的诗句，形象地叙述了我们社会生活中的莫大悲哀。“一百个聪明人，回答不了一个傻瓜提出的问题。”这是不能不让人乍一听引起发笑的故事，然而只要对疯狂的年代有多少良知惨遭炼狱的蹂躏的历史稍作回忆，这刚要跌落的笑声就会化作苦涩的泪滴了。诗人不是在编造一个哗众取宠的可笑至极的童话，他正是着意刻划所深深体会到的现实生活的缩影。因此在第二节诗里，诗人愤怒地回答了那个是非颠倒的年代里，人们的正常形象被扭曲的根源在于一根发疯的“棍棒”。“棍棒”无疑是指“江青反革命集团”所掌握的那部分权力，短短的诗行里凝固着社会空气的沉闷，让人感到难耐的窒息。应该指出诗人用了反语，字面上用了“却能够回答”，实际上是说不敢回答。在文字背后清晰地听到诗人代表人民在作不屈的呐喊。第二节诗是神来之笔，于冷嘲热讽中蕴含了深邃的思想容量，达到了扣人心弦的创作效应。

《无题》诗通过聪明人、傻瓜与棍棒之间的纠葛关系，制造了强烈的戏剧气氛，从而也就增强了感染力。诗虽短小却完整丰满，形象生动，耐人咀嚼；在诗人近乎诉说社会笑话的背后，为读者提供了展开想象力的空阔余地，任你去再创作，再思考，去获得人生有益的启示。　　（施圣扬）

登 明 月 峰　　韩　笑

路陡风狂，
鹰在半天晃，
惊看我
脚踏白云，

汗洒漓江!

是哪里飘来
一只粉蝶,
落我枪口上,
引得山和水,
纷纷抬头望!

啊! 蝴蝶呀,
蝴蝶!
莫非你
　偏爱硝烟
　胜似花香!?

还是想
　倚天赏风光,
纵有双
　美丽的翅膀,
也要借我
　闪亮的刀枪!?

1961 年 10 月——1962 年 10 月 18 日

选自《南国旅伴》,花城出版社 1984 年版

从 1961 年到 1962 年,韩笑因公多次到桂林。在古今诗人歌咏桂林山水的佳作面前,他不敢轻易动笔,有李白"眼前有景道不得,崔颢题诗在上头"般的感慨。经过长时间的酝酿和构思,他找到了自己的表现角度,那就是"善乘他人之隙,善翻古人之意",即"用战士的眼睛看桂林",以战士的心灵感受山水。

此诗开篇点题,正面写"我"登峰。以"路陡风狂",鹰在半空、云在脚下,反衬明月峰的高耸险峻,从而写出登峰之艰难。但"我"无所畏惧,仍然挥汗攀登,连雄鹰都惊奇地看我。"我"究竟是谁,如此异于常人?作品暂不点明,以便留有悬念。

接着，作品予以回答：原来“我”是战士。但作品并不直说——那样便会诗味索然，而用粉蝶“落我枪口上”的形象暗示出来。这种富有戏剧性的生活场景必然格外惹人注目。因此，“引得山和水，/纷纷抬头望”。能够“抬头望”的“山和水”，可以视为山水的拟人，也可以看成游人的借代：即借指山上的游客和水边的行人。“纷纷”以见争睹者的众多，“抬头”以见被睹者的高远。他们争相观望的是粉蝶？是钢枪？还是战士？抑或兼而有之？游人在深思，读者也在深思。

而诗人别有所思。作为抒情主人公和解放军战士，“我”看见蝴蝶落到自己的枪口上，当然会想到“硝烟”“胜似花香”。但蝴蝶有知，倒不一定这样去想。因此，“我”又猜测：也许蝴蝶借着刀枪的高度来“倚天赏风光”。这不仅写出了我军战士的自豪感，而且表达了人民军队的使命感。“纵有双/美丽的翅膀/也要借我/闪亮的刀枪！？”“我”登上了明月峰巅，身背的刀枪成了这里的制高点，蝴蝶倘若居高临下、欣赏风光，立在上边最为相宜。然而，这只是作品的表面含义，更深的内蕴则是：蝴蝶也好，游人也罢，要想尽情地领略自然美景，只有依靠刀枪的威力。换句话说：没有人民军队的守卫，就没有祖国的和平与安宁，也就没有人民的幸福与快乐。这才是作品的主旨所在。

中国古人写诗注重“气象”。宋代词人晏殊说：“余每言富贵，不言金玉锦绣，惟说气象。”而外国一些诗人讲究“意象”。美国诗人庞德说：“意象”“表现的是一刹那时间里理智与情感的复合”，“意象”就是“一个辐射束……从这里面产生观念”（这与中国古代文论所谓主观情意同客观物象结合的“意象”并不完全相同）。这首诗深得“意象”与“气象”的神髓，并且将这两种手法融而为一，妙合无垠。前两节侧重彩绘，专在意象创造和气象渲染。“鹰”与“我”、“蝶”与“枪”两组意象的巧妙组合及其气象描写，造成了奇特的艺术效果。由于“鹰在半天晃”和“我”在山上“登”两个视觉对象的并列对举，作品自然而然地产生双向比拟（隐喻）和互文见义的审美效应：“鹰”如“我”般勇敢，“我”如“鹰”般矫健，从而写出“我”的勇敢与矫健。一杆钢枪，足以显示“我”的战士身分和我国的强大军队；一只粉蝶，不仅点缀出明月峰的绮丽风光，而且渲染出安居乐业的美好景象。“枪”与“蝶”的意象组合与气象描述，很容易使读者联想到战争与和平。不言军威而军威已出，不言安宁而安宁自见。作品后两节偏于议论，颇多哲学思辨。但不是干巴巴的抽象说教，而是紧密结合诗中的意象与气象，出之以形象，伴之以情韵，充满生活气息。作品的哲理，既非空泛的概念演绎，又非生硬的主观拔高，确为诗中形象和情感的自然升华与诗意深化，是意象辐射出来的思想火花，也是气象渲染造成的理念氛围。

（丁国成）

十 月

〔台湾〕周梦蝶

就像死亡那样肯定而真实
你躺在这里。十字架上漆着
和相思一般苍白的月色

而蒙面人的马蹄声已远了
这个专以盗梦为生的神窃
他的脸永远是没有褶纹的

风尘和忧郁磨折我的眉发
我猛叩着额角。想着
这是十月。所有美好的都已美好过了
甚至夜夜来吊唁的蝶梦也冷了

是的，至少你还有虚空留存
你说。至少你已懂得什么是什么了
是的，没有一种笑是铁打的
甚至眼泪也不是……

选自《小诗三百首》，台湾尔雅出版社 1977 年版

这首诗绘出一幅月夜坟景："就像死亡那样肯定而真实/你躺在这里"。"你"指的是诗人的亡友。诗人通过将"月色"喻为"苍白的"，且是相思一般，将他对亡友的哀思凄惨地表现了出来。尤其是动词"漆"字，让那"相思一般苍白的月色"，漆上了坟头上的十字架上，更是为月夜下的孤魂献上了深深的悼念。伴之而来的是诗人对死亡的迷惘。死亡对于人生来说是一个谜，它给人带来的是一种与生俱来的神秘感，所以诗才有了"而蒙面人的马蹄声已远了"之句。这里的"蒙面人"，显然是指掠去人的生命的死神。现在，死神无情地夺去了"你"的生命，骑马远去了，因他带着面具，所以人们至今不认识他。"这个专以盗梦为生的神窃"一句，再次强调了死神之威力，无论人睡还是醒，他是连流动的一分一秒都不会放生的。而唯有死神青春常在，所以诗才有了"他的脸是永远没有褶纹的"之句。这一句诗的另一层意思是，

人生是有限的，死亡是无限的，所以死神的脸永远没有褶纹。

诗中"我猛叩着额角"的这一形体动作，不仅挟拌着诗人对死亡的沉思，也融合了诗人对生命的感悟。"这是十月"一句，规定了诗的情境的特定时空。十月，从自然季节上说，是秋天与冬天相遇的门槛；从人生季节上说，是中年向晚年迈进的过道。"所有美好的都已美好过了"，青春已逝，年华不再，跨过十月，离开生命的尽头就不远了。诗人由友朋之死想到生命的短促，进而又顾怜自身，不禁写下了这么一行诗："甚至夜夜来吊唁的蝶梦也冷了"，这里的"蝶梦"之典故，出自庄子《齐物论》："昔者庄周梦为蝴蝶，栩栩然蝴蝶也。自喻适志与！"诗人笃信老庄哲学，他索性将自己的名字周起述改成了周梦蝶。可见，诗中的"蝶梦"即是诗人自身，同时，"蝶梦"也是一种憧憬的象征。一个"冷"字，沉淀了诗人的惆怅、哀叹和悲苦。

诗的最后一节，诗人宕开一笔，实写"你"之境界，意在照诗人之情怀。诗人童年失怙，颠沛流离，后开始习佛，一句"你有空虚留存"，正是以禅入诗的明证。佛经中有"犹如虚空，无有湖畔"（《坛经·般若品第二》）说亡友"有虚空留存"，是说他死了却留存了"虚空"，死亡即是永生，他也就进入了佛教中的永恒境界，这样就能"懂得什么是什么了"，意即大彻大悟。透过诗人心灵的阴影，我们看到的是诗人那领略悲苦、淡泊人生的善良愿望和对为命运所左右的人的一份爱心。（戴　达）

箫孔里的流泉

〔台湾〕叶维廉

鸟鸟鸟鸟
一片织得密不通风的鸟声
随着朝霞散开
透明
便肌肤似的
延伸起来

城市渺小了

最后的一颗晨星淡灭

高山上
泉水穿入一只巨大的横箫的体内

从箫孔里
流出
红木凝听
溪石擎奏
山翠浓浅浓浅的伴着
入谷出谷
入云出云
谷凝云
云擎奏

直到

瀑布一泻
泻入洗衣洗菜洗肉洗化学染料洗机身车身的
一片密不通风的马达的人声
人人人马达马达人人人马达人
响彻云霄

选自《当代台湾诗萃》，湖南文艺出版社 1988 年版

在晨光熹微到朝霞初露的这一段时间，诗人放飞了一群鸟，让它们在城市的上空翱翔，欢叫，诗人写鸟而紧紧扣住鸟声，用一个“织”字，使读者不仅听到了鸟声，也“见”到鸟声，仿佛看到了一片茂密的鸟声正铺天盖地扑入大自然辽阔的胸怀。诗人进而又让鸟织就的“密不透风的鸟声”融入朝霞，并且“随着朝霞散开”，整幅大自然的晨景图因此而获得了一股灵性，诗人的内心喜悦和对大自然的天然之美的挚爱，充溢于山水之间。

全诗最精彩之处，莫过于将高山流泉说成是从“一支巨大的横箫”的“箫孔”里流出。顺着诗人的奇思妙想，我们仿佛看到，那漫山的清清涧水，悠悠溪水、粼粼泉水，伴着或浓或浅的山岚翠微，融合一起，正汇入一只巨箫，横箫试吹，大自然就是那吹箫人！诗人的这一个意象生成过程并不是无迹可寻，按照常理，横箫吹乐，响起的应是箫声袅袅，诗人在这里将“响”变为“流”，一字之改，将听觉挪移为视觉，是通感的巧妙运用，但这“流”字作用于“泉水”，却正是泉水的“本色”。

推出一个诗的主干意象，诗人当然不会轻易放下它，他让这箫孔里流出的泉水“入云出云”、“云擎奏”：写活了天上的云睡在泉水里，以及泉水穿过

云的梦乡的情态。原本是泉水叮咚，现在，诗人这么一写，仿佛这清澈的泉声的一股，是潮湿的云的倒影发出的，它在惊梦中还在和着泉声奏鸣哩。

诗以"直到"两字单独为一节，如异峰突起，推出别一画面：比鸟声还要优美的箫声一般的泉水，汇成烟波浩渺的"瀑布"，却被"泻入洗衣洗菜洗肉洗化学染料洗机身车身/一片密不通风的马达的人声"里；"鸟鸟鸟鸟"和"人人人马达马达人人人马达人"，这两行诗的排列在视觉感受上形成的对比，也仿佛使人目睹了美丽的大自然受到现代化工业社会蚕食的图景。这首诗表达了人类的这种两难的尴尬处境，或是还有什么弦外之音。（戴　达）

海　燕　戒

刘　征

有一只小海燕在动物园里长大，
叫它海燕，只因它是海燕的后代，
它自己，且不必说冲击暴风雨，
压根儿就没见过真正的大海。

这一天，小海燕从园里飞出来，
飞到大海上，直累得东倒西歪。
它正在絮絮叨叨抱怨命运，
忽然看见海面上现出一座楼台。

小海燕一见打心眼儿里高兴：
"呵，这才是我理想的大海！
你看摩天的高楼和堂皇的大厦，
那是多么豪华的所在！

"里面定然有镶着宝石的金笼，
又舒服又暖和，不染一点尘埃；
里边定然有高等厨师制备宴席，
吃什么有什么，只要把嘴张开。

"有时也可以扇起翅膀飞几圈，

但那是为了消遣，完全自由自在；
有时也可以对着暴风雨吟唱，
但喧嚣和危险完全隔在玻璃窗外。

"你看那门前如水如龙的车马，
有多少人为欢迎海燕而来！
我这么飞呀飞的真是傻瓜，
幸福的生活已在眼前展开。"

有只老海燕打断了它的话：
"那是蜃楼，哪里是什么楼台！
快抓住闪电，跨上乌云的骏马，
看，猛烈的暴风雨就要到来！"

小海燕轻蔑地打了个口哨：
"我懂得了怎样为自己安排。
这大海上的风云瞬息万变，
我可不打算被大海葬埋。"

霎时间，海上涌起滔天巨浪，
无数海燕冲天起舞，多么豪迈！
小海燕跌跌撞撞向蜃楼飞去，
一头栽进大浪，再也没有回来。

* * *

不要以为海燕的子孙一定是海燕，
只有海燕的翎毛并不能驾驭大海。

选自《诗刊》1963年第7期

所谓寓言，用庄子的话来说，就是"寄寓之言"。作为寓言诗，不管是写什么题材，都要有耐人咀嚼的寓意。没有寓意，寓言诗和童话诗、讽喻诗就会划不清界限。这首诗好就好在有深刻的寄寓之言。它通过小海燕贪图安逸的生活，最后经不起风浪的考验被大海埋葬的故事，抨击了那种"龙生龙，

凤生凤，老鼠生儿会打洞”的传统世俗观念，现在看来，这首写于文化大革命前几年的诗，在当时无疑具有警世的意义。

寓言诗中动物的所作所为乍看起来是荒诞的，像《海燕戒》中的小海燕，它会抱怨命运，会“打心眼儿里高兴”，从生物常识的角度看是不真实的。但小海燕没有经风雨见世面，一时贪图安乐，追求舒适的环境，这和现实生活中的某些年轻人颇为相似，因而诗人便将小海燕拟人化，让它登上寓言诗的舞台，扮演只图安逸享乐，不愿在斗争中锻炼自己的这么一个角色，是有现实依据的，是源于生活的真实反映。

寓言诗是叙事诗的一种，它多半记述一个故事，或截取故事的一个片断加以表现。《海燕戒》符合这个特点，它情节简单，形象单纯，注重通过海燕的独白或对话，展开描写。这首诗由前面写的小海燕看见蜃楼后所作的独白与老海燕的对话两大部分构成。其中小海燕的独白属于幻觉描写。这里讲的幻觉，从心理学的角度看，是现实经过化装后出现的一种特殊的心理现象，尽管小海燕面对蜃楼出现的幻觉显得新奇、怪诞，但它并不是作者以意为之的产物，而是和小海燕的生长环境及其缺乏大风大浪的经历有密切的联系。在这里，小海燕的每一句独白，每一个想人非非的念头，都是由于追逐豪华的享受所引起的奇谲幻影，都来自它那种特有的真实的内心活动。诗人之所以不惜篇幅写小海燕的幻觉，目的是引导读者进入小海燕的灵魂世界，认清它贪恋荣华富贵所产生的严重后果。至于老海燕的对话，不是用墨如泼，而是惜墨如金，也很符合它的身分和经历。

建国以来，在诗歌的常青园里，寓言诗所栖的树林有些稀稀疏疏，远不如其它体裁的诗歌那样枝繁叶茂，硕果纷呈。在这种情况下，刘征以他的沉着坚韧，心甘情愿地选择一个不被人重视的角落开垦、耕耘，并写出了像《海燕戒》那样传诵一时的佳作，这是值得称赞的。　　（古远清）

自 然 之 恋

王辽生

从原始碧茵摘一片滴露草叶
从现代沃野摘一朵黑郁金香
我扬帆远航

我的目标是大自然，
那儿的山色不加修饰所以永葆纯真
那儿的云彩不受污染所以长存洁光

我原是从那儿来的所以我要回去
我将粉碎阻碍我前行的名波利浪

不料你居然敢于此时此际大胆出现
并且扇你黝黑的羽翼企图剪断我的畅想
我忍无可忍：以草叶和黑郁金香作武器
武器失败，我又掷出我的心脏
我教你和我一同死亡
你果然中计，也掏出一颗向我掷来
你我拥抱着倒进船舱
望着那两颗重叠为一的心脏
飞进了自然之乡

选自《延河》1985 年第 8 期

这首诗表面上好像是写生态平衡，实际不是。当然，也可以理解为一种社会的“生态平衡”。它以抛却名利、返朴归真，眷恋自然为主题，既有一种抽象的超时空意义，又有一种现象写真的具象感。这样的主题内容如果直抒或铺叙则索然寡味，而作者在艺术表现上显示了自己的个性色彩。它采取人称变换（从第一、二节第三人称换作第三节的第二人称），伴随意识大幅度移动的结构方式，造成读者视觉上的变异和判断上的疑虑，诗作就颇耐咀嚼了。

第二节给人以一种立体视网感。自然现象和社会现象的交错变异，眩人眼目。山色不加修饰永葆纯真、云影不受污染长存洁光，与社会上名利思想和“一切向钱看”等腐败现象的扩散，形成鲜明的对比和强烈的映衬，造成人的视觉上的叠印和重影，以及心灵上的强刺激，从而增强了诗的意象氛围和思想力度。

第三节的人称变换显得突兀。关键是对“你”的判别颇费寻思。这里的“你”须经过揣度才能断作“名波利浪”的化身（承接第二节末句），无论“原始”的或“现代”的武器，都无法将其击败。只有将自我的名利观念和孳生“名波利浪”的本体（包括某些体制、制度等）一同摈除、异化，才得以进入诗人追求的那种非人工（或不露“人工”痕迹）的高层次美的境地。这首诗显得有些难懂，原因也在这里——包括语言的“怪异”、意识的闪跳、结构的位移以及意象化等。顺便说一句，这首诗不至于使人赤裸地感受到它直渲的哲理观念，正是在于它意象化的结果。“两颗心脏”的相互抛掷、拼搏和重叠为

一乃至异化，造了一种名利观念和名利“本体”同归于尽的组合意象。这种具象的抽象化，给读者留下了揣测、思索的难度，以及一旦领悟之后得到艺术享受的欢欣。　　（刘　强）

拉萨河的性格

汪承栋

雪山是我阿爸，
云岭是我阿妈；
跃千丈悬崖，
穿百里深峡，
炼就我性格的浪花。

我爱新生的土地，
——羊群漫草坝，
　　金麦伴红荞，
　　春风追骏马；
流不完的诗和画。

我恋和平的村庄，
——炊烟舞云纱，
　　牧笛招山歌，
　　笑语缠情话；
泻不尽的锦和霞。

黄河长江是我的姐妹，
祖国土地是我的家。
我欢歌接待邻邦朋友：
“远方的客人请你留下。”
赏我抹红披绿，荡玉飘花；
览我半河林园，半河庄稼。
我愿溢出全部豪爽，
浇灌友谊的奇葩。

但谁敢欺我善良温柔，
风云变化我变化；
万柱波峰举尖刀，
千座浪山会爆炸，
谁敢夺我河中水，
谁敢套我铁锁枷；
且看湍急的漩涡，
就是铁硬的回答！

1963 年 1 月

选自《拉萨河的性格》，西藏人民出版社 1978 年版

诗人长期生活在祖国西南边陲，与藏胞兄弟朝夕相处，对藏胞兄弟怀有崇高的敬意。终于，他按捺不住内心的激动，借这条与西藏人民生息相关的拉萨河，唱出了一支赞美西藏人民的歌。

在这首诗中，拉萨河是一条有生命、有感情、有个性的河。它吮云岭阿妈的乳汁，取雪山阿爸的精萃而孕育长大；它具有大自然博大宽容的胸怀，热爱生活、热爱和平的美丽的心灵和豪爽、刚直、坚强而又不乏温柔、善良的性格；它深深懂得自己的生命是与祖国紧密相联，“黄河长江是我的姐妹，祖国土地是我的家”；它格外珍惜这“流不完的诗和画”的土地和“泻不尽的锦和霞”的村庄的来之不易。它对待垂涎祖国山河的窥伺者和来犯者的回答是“湍急的漩涡”它那“铁硬的回答”；而对待睦邻友邦，它“愿溢出全部豪爽，浇灌友谊的奇葩”。诗人歌颂拉萨河，其实是歌颂西藏人民。拉萨河这些可贵的性格和鲜明的形象，是正在建设家园和保卫家园的西藏人民崇高的精神写照。这首诗的强烈的艺术感染力，在于诗人撷取富于代表意义的自然物入诗，并用鲜明的形象，生动地刻画出拉萨河多重性格，从而热情地讴歌孕育拉萨河的崇高、伟大的民族精神。

这首诗主要一个特点，是通篇采用拟人手法。诗人生活在西藏，对朝夕相伴的拉萨河产生了真挚深沉的感情，并且把自己的真情实感借拉萨河尽情地倾泻出来，把本来没有生命的拉萨河，拟人化为有生命的人。第一节，诗人把拉萨河比作“我”，把雪山比作“阿爸”，把云岭比作“阿妈”，亲切、自然、富于人情味。第二至第四节，分别从各个角度写出了拉萨河性格的各方面的特征，从而完整地塑造了有血有肉的拉萨河的形象。

这首诗的另一个特点，是总体象征性和抒情味。诗人不仅通过无生命的拉萨河比作有生命的人格化的“我”，赋于它以思想、感情和性格，而且还把客观之物——河，同主观之情——我融化为一体，达到了情景交融、物我

同一的艺术境界。诗人以河的口吻热烈地抒怀：我欢歌接待邻邦朋友，赏我抹红披绿，荡玉飘花；览我半河林园，半河庄稼。但谁敢欺我善良温柔，万柱波峰举尖刀，千座浪山会爆炸。象征，在这里不是构筑于一般意义上的个别言词上的比喻，而是从总体上通过河的自我表白，抒发了西藏人民的爱憎感情和豪爽坦率的情怀。拉萨河是西藏人民的象征，他的性格是西藏人民精神气质的缩影。隽永的象征意味在拉萨河浓郁热烈的抒怀里盈溢而出，令人回味，催人思索，给人以一种刚健和柔和之美感与力度。　　(林唯民)

北　山　恋(选一首)　　刘　章

乡　　音

八方语，
乡音亲！

男带泥土味，
女有山石音。
小伙说笑水出山，
姑娘唱歌鸟在林。
大娘的唠嗑，婶子的哄孙，
声音也带好音韵！

乡亲音，
乡亲心：

说话守信用，
办事讲认真。
土地入社心交党，
二十多年见丹忱。
胜利也前进，困难也前进，
一双泥手写新春。

思乡音，
忆乡音：

当年被批斗，
骄阳似火盆。
大叔厉声喊打倒，
推我倒入绿树荫。
披二尺树影，享千尺情深，
乡音在耳头不晕。

忆乡音，
试乡音。

乡音常在唇，
说话讲情真。
我以我手写我心，
谱出新歌献人民。
不失泥土味，不丢山石音，
愿似山花吐芳芬！

1980.2.14
选自《诗刊》1980年第4期

刘章早在五六十年代即以"农民诗人"成名。他长期生活在河北省兴隆县的一个小山村。后来被调到石家庄市文联工作。但他怀恋故乡，逢节尤甚。八〇年除夕，爆竹声声，乡思绵绵，挥笔写成组诗《北山恋》，这里选介的是其中的一首。

这首诗选材严谨，构思精巧。思恋故乡，怀念乡亲，特别是生活了那么久的家乡，定然会有许多的山川景物、人情事理值得回忆和抒写。但诗人笔不旁骛，只选取最能表达他的乡思乡恋的乡音来结撰全篇。作品始终围绕乡音，写出诗人的所见所闻所历所感，达到了形象的单纯与内容的丰富的辩证统一。先写"乡音亲"。因为乡音朴实——带着"泥土味"、清脆——有着"山石音"、优美——如"水出山"、动听——似"鸟在林"，甚至连"唠嗑"、"哄

孙”都有“好音韵”，所以让人感到亲切。再写“乡亲心”。由乡音而见乡心：乡亲们说话算话，办事认真，爱党爱国，执著前进。继写“忆乡音”。当年“我”无端遭到批斗，乡亲们暗中予以保护，把“我”从骄阳下推到树荫里，免其曝晒，喊声虽厉，用心却好，致使“我”铭记不忘。后写“试乡音”。表明诗人是泥不改土性、为人不忘乡心的志向，坚持“说话讲情真”、“我手写我心”。全诗虽分八节，实为四段：三言两行的一小节，承上启下，与五七言六行的一大节构成一段。段段相衔，环环紧扣，一气呵成，天衣无缝。

诗人注意向我国古典诗歌和民歌学习，广泛吸取营养，使之化为自己血肉。《乡音》不仅讲究意境创造，而且着力语言的锤炼和韵律的安排。“蒙太奇”手法见于现代电影，更早见于中国古诗；《乡音》对此运用自如，令人不觉。“八方语，/乡音亲！”六个字两短句的恰当组合，产生了奇妙的艺术效果：既有八方语音的声调对比，又有不同方言的感情衬托，从而突出渲染了乡音的美与亲。“小伙子说笑水出山，/姑娘唱歌鸟在林。”应读作：“小伙子说笑——水出山，/姑娘唱歌——鸟在林。”作品将人事与自然两种不同的意象对接起来，尽管省略了其中的连接词，却绝不会造成误解。读者一看便知其为比喻无疑。形象极其鲜明，语言异常凝炼，乃至不能增减一字。诗人还把律诗中的对仗引入《乡音》：“男带泥土味，/女有山石音。”“披二尺树影，享千尺情深”。对仗工稳，但句式有所变化，诗作语言因而显得严整而不板滞，活泼而不散漫，富有韵律美。　　（丁国成）

周总理，你在哪里？　　柯　岩

周总理，我们的好总理，
你在哪里呵，你在哪里？
你可知道，我们想念你，
——你的人民想念你！

我们对着高山喊：
周总理——
山谷回音：
“他刚离去，他刚离去，
革命征途千万里，
他大步前进不停息！”

我们对着大地喊：
周总理——
大地轰鸣：
“他刚离去，他刚离去，
你不见那沉甸甸的谷穗上
还闪着他辛勤的汗滴……”

我们对着森林喊：
周总理——
松涛阵阵：
“他刚离去，他刚离去，
宿营地上篝火红呵，
伐木工人正在回忆他亲切的笑语。”

我们对着大海喊：
周总理——
海浪声声：
“他刚离去，他刚离去，
你不见海防战士身上
他亲手给披上的大衣……”

我们找遍整个世界，
呵，总理，
你在革命需要的每一个地方，
辽阔大地，
到处是你深深的足迹。

我们回到祖国的心脏，
我们在天安门前深情地呼唤：
周——总——理——
广场回答：

“呵，轻些呀，轻些，
他正在中南海接见外宾，
他正在政治局出席会议……”

总理呵，我们的好总理！
你就在这里呵，就在这里。
——在这里，在这里，
　　在这里……

你永远和我们在一起，
——在一起，在一起
　　在一起……

你永居住在太阳升起的地方，
你永远居住在人民心里，
你的人民世世代代想念你！
想念你呵＜想念你＞
想＞念＞你……

选自《周总理，你在哪里？》，四川人民出版社 1978 年版

周恩来逝世一周年之际，正是江青反革命集团被粉碎不久，全国人民思念如潮，涕泣如雨，一时间出现了不少悼念周恩来的佳作，此诗就是其中突出的一首。

可贵的是这首诗并不袭用悼诗的通常写法，即不拘泥于对死者生平事迹的真实描写和抒情，而是运用大胆的想象，将思念之情灌注其内，别开生面地抒发了对周恩来的镂骨铭心的怀念。

诗一开始运用的是对白与设问的句式，既表明了抒情主人公“我们”与抒情对象周恩来这两者之间的关系，呈现了全诗的抒情基调，又凸现了全诗的抒情脉络：“找总理”——“周总理，你在哪里？”第二至第五节用结构一致的诗节推出“我们”的深情呼唤，对着“高山”、“大地”、“森林”、“大海”，寻找总理。诗人的构思是精心组织的。“高山”的回答是对周恩来一生光辉业绩的总提，其余三者的回答则分别代表着农民、工人和士兵。这样的布局不无

概念化的痕迹，但由于诗人的想象比较丰富，所以多少弥补了这种缺陷。诗人由大地想到麦穗进而又想到总理流下的汗水；由森林想到篝火，进而又想到伐木工人回忆总理的情景，由海浪想到边防战士，进而又想到总理为战士披大衣的细节，联想自然，抒情场面亲切感人。

全诗最精彩的一笔在于：当"我们"四处寻找周总理终未知他的去向，不得不回到天安门广场时，诗人再次运用拟人化手法，让广场作答："呵，轻些呀，轻些，/他正在中南海接见外宾，/他正在政治局出席会议……"（省略号意味着周总理还有许多工作要做）。这实在是一种虚拟描写，是生者对去世的伟人的极度怀念所产生的幻觉，同时也可以说是生者的心理真实，因为周总理永远活在人民心中。诗人的这种描写是很自然的，她说过这样一段话："一个伟大的人，总是虽死犹生的，何况总理！他对我们既是伟人，又是亲人，亲人总是不会离去的。因此，他不但活在我们心里，还活在我们生活里，活在他的岗位上，继续领导我们；仍是那样微微侧着头，笑吟吟地注视着我们，在为我们日夜操劳……"（柯岩：《关于〈周总理，你在哪里〉的通信》）。

此诗语句平实、流畅，多处运用复沓句式，一唱三叹，使抒情诗充满了回肠荡气的音乐美和律动感。（戴 达）

月亮会不会搞错

柯 岩

电视里说：
日本小朋友
和我们长得差不多。
是这样么？是这样么？
月亮，月亮，你告诉我！

每天你升起来的时候，
是先照他，是先照我，
还是同时照着我们两个？
你每天这样照来照去，
会不会把我们搞错?!
月亮，月亮，你告诉我！

选自《月亮会不会搞错》，新蕾出版社 1984 年版

这是一首题画诗。

1981 年我生重病，医生不准工作，也不让读书。可病榻也不可能浮于真空之中。生活中一切美好与丑恶的事物，不但仍不断发生在我的周围，也时时萦回在我的记忆与梦中，引我感念，使我激动。职业的习惯更是毫不费力地把我投掷于艺术遐想之中，要写的人物、场景、声音笑貌往往使我无法安眠。深夜辗转、构思与病情同步进展。

医生大为"恼火"。

为了转移我的注意力，亲人和朋友们给我找来大量美术与摄影作品，教我观赏、教我卧游。

在这些画中有一个名叫卜犒的孩子的画，常常导我游回美丽的童年。

一次，在许多的画幅中卜犒的一张金色满月下站着几个孩子的画，突然跳了出来，令我目不转睛。

月亮这样大，这样黄，占了二分之一的画面，下边是皑皑白雪，头上是湛湛蓝天，色调极为明丽的背景前兀立着几间爱斯基摩式的雪屋，雪屋前并立着几个装束各异的孩子。中心部位仍是卜犒和他的妹妹，紧挨着的是两个日本孩子……

只有孩子才会这样画。

生活中有没有这种事情、会不会出现这种景色并不重要，他画的是他心中所想，是他感觉中的世界，或者可以说：是他的愿望与思考。

这感觉，这愿望，这思考是这样稚气，又这样美好，一看即令人神清气爽、再看会使你如涤心肺，久久注目，我自己也恍惚起来，有许多疑惑要问月亮，向月亮请教。

于是，我提笔写下了这首小诗。　　（柯　岩）

赶　场　去　　廖公弦

半山飘着弯弯路，
飘出茫茫云，又钻迷迷雾。

挑挑担儿雾中去，
背篓、竹篮云里出。

雾里闪过花头巾，
云中隐现蓝衣服。

雾里脚步响，
云中有人呼：

“我卖了药材和棕片，
女娃们帮我选花布。”

“好哇！老爹爱啥花，
买来准备啥用处？”

“我老伴这几年也讲究，
要穿件素净的花衣服。”

爽朗的笑声应山响，
茫茫云雾裹不住。

卖山货的人马翻山去，
丢一半笑声在山谷。

选自《山中月》，贵州人民出版社1978年版

贵州多山，山间多雾，又常下雨，因而有“地无三尺平，天无三日晴”的民谚流传于世。廖公弦此诗抓住贵州多山多雾这一特点，但一反民谚那种感叹和缅尤的语气，饶有情趣地绘出了一幅“赶场”的图景，不禁使人赞叹，令人神往。

开头一节便不同一般。一个“飘”字，既是诗人远望这一带山路时的实感，又切合诗人那种愉快、乐观的心境和活泼、飘逸的情思，颇具功力。这还不够，第二行又扣住“飘”、“钻”二字，补足了一句：“飘出茫茫云，又钻迷迷雾”，这么一来，上一行的“弯弯路”就有了着落，也更富于动态了，而三组叠词的连用，不用说也有效地增强了诗行的抒情气息。

到过山区的人都知道，重山叠岭一经云遮雾绕，那里的光线或明或暗，景物时隐时现，就会格外掩映多姿，诗人长期生活在贵州山区，提笔写诗时自然不会忘掉“云雾”独特的审美作用，因此《赶场去》以下各节把“云”、“雾”并提，运用“互文”的修辞手法，为人物的活动提供了绝妙的环境和气氛，有时是但闻其声而不见其人：“雾里脚步响，/云中有人呼”；有时是见色彩而不

见其他："雾里闪过花头巾，/云中隐现蓝衣服"，当然也有为了突出"赶场"的性质而特意写物不写人的："挑挑担儿雾中去，/背篓、竹筐云里出。"这一切组接在一起，显得是那样的飘忽、活泼，使原来白描的诗行平添了几分空灵之气。

不过只从旁边进行勾勒，给人的印象终究不深，于是诗人又精心选择了几番对话，放在诗篇的中心部位。犹如画龙点睛，有了这些对话，那些在读者眼前——云雾中一晃而过的人物就显得音容毕现、神采焕发了。更有趣的是这番"老爹"和小伙的对话，中心话题是老爹为老伴买花布。小伙子的好奇，老爹的风趣，以及通过这些对话可以想见的老年夫妻之间的恩爱、老年人和青年人之间的和睦等等，都从这里得到了虽然简洁但却明显的展示。

诗的结尾也很出色。赶场和卖山货的人是爱热闹、爱打趣的，他们一路上笑声不断，话声不断，"人马"已经翻山而去，留下来的笑声还在山谷间回响，这既写出了空间的辽阔，也渲染了人物热闹、乐观的性格，特别引人注意的是诗人特意用了一个"丢"字，显得多么潇洒，多么轻松！莫非是这些卖山货的人想让山谷里永远充满青春的笑声和热闹的气氛？莫非是他们想让接着而来的赶场人受到笑声的感染，忘掉赶路时的疲乏和劳累？对此，读者尽可以作多方面的联想，好在诗人已经完成"启发"的任务了。　（孙光萱）

没有靠岸的船

芦　萍

你用感情编织着一块洁白的绢
送给我做了航行的帆
我不怕浪花打湿了双脚
大风摇晃着支撑事业的桅杆
我是一条远航的船

真希望你等待在岸上
看航标灯伸延过来的思念

多少个不眠的日日夜夜
在大江里捕捞着生活的夙愿
事业与爱情是两只船桨
我曾把残月摆渡成浑圆

可我离岸还很远，很远

真希望你伫立在岸边
宛如一座雕像在我心间

选自《下弦月》，中国文联出版公司 1987 年版

《没有靠岸的船》是一首意味隽永的爱情诗。诗人以"船"作为喻体，就此展开联想，倾吐对事业与爱情的眷恋。在第一节里，爱人"用感情编织"的"洁白的绢"，"给我做了航行的帆"：爱情是"帆"；而事业，就是那支撑全船的"桅杆"。在第三节里，事业和爱情又成了"两只船桨"，缺少一个，"船"就不能沿着既定的方向破浪向前。缠绵于爱情不问事业，那样的心灵过于自私与狭小；只求事业规避爱情，那样的心灵又必定单调而不健全。诗人没有提出事业与爱情的取舍问题，而是肯定爱情与事业同样重要，这就显示了一种摒弃虚伪的坦诚，一种更加自然更加成熟的人生态度。

为了强化诗人情愫的张力，全诗语言采取"五二、五二"变奏格式，在迂缓而繁凑的吟咏之后，以简短的祈望"真希望……"收束，两次叠唱："等待"变为"伫立"，"航标灯伸延过来的思念"化作"一座雕像在我心中"，益发深沉，颇有余音绕梁的效果。

这条"没有靠岸的船"，并无企盼靠"岸"之意。它经受着"浪花"、"大风"的考验，"多少个不眠的日日夜夜"，它"曾把残月摆渡成浑圆"，可"离岸还很远，很远"，这就升华了全诗的格调，使抒情主人公对爱人的思恋进入一种达观的境界——它既是事业的依托，又是不可避免的人生痛苦与欢乐的来源！

（朱 晶）

山 顶 缆 车

〔香港〕舒巷城

它不能高飞
像那空中的铁鸟
它羁泊于山上
戴着钢缆的脚镣
于是它爬行
在倾斜的岁月间
看脚下的沧桑
于是它爬行

在十里的红尘边
看摩天楼上的斜阳

选自《舒巷城选集》，香港文学研究社1979年版

建造山顶缆车，是一项伟大工程。工程完成以后，那种"看山不远走山远"的情形便一去不返，人们也用不着再发"行路难"之叹。这是山顶缆车所具有的尽人皆知的实用价值，不过，它一旦被诗人摄入眼中，流于笔端又有什么样的审美价值？而它的实用价值与审美价值又是否全然一致？对于这个饶有兴趣的问题，诗人从香港人的目光和心态出发，作出了自己的回答。

诗不分节，而从感情的脉络上去把握，则似可分为两层。前四句为第一层，后六句为第二层。第一层写缆车外形。从山脚往上望，山顶缆车的形状就像"铁鸟"一样，对于初来乍到的旅客来说，这无疑是颇为新鲜而又壮观的景象。但对于久居香港的诗人来说，缆车毕竟不是"铁鸟"，能在空中高飞，而那系住缆车滑动的钢缆，在诗人的眼中又成了"脚镣"。这也许是享受了高度的物质文明但终究感到不够自由、不能尽如人意的香港诗人的独特感受吧。不能自由自在地飞翔，当然只能"爬行"了，诗人连用两个"于是"，表示了前后之间的因果关系，并把诗作所蕴含的感情推向第二个层次。

如果说诗的第一层是静态描述，诗人在表现缆车的外形时寄寓了自己的一份情思，那么，第二层就改为动态描写，诗作的感情也变得强烈多了。这几行诗中的主语"它"，从表面上看是缆车，其实是指乘缆车的人，包括诗人在内。"倾斜的岁月"运用时空转换和叠加的手法，把缆车岁岁月月在倾斜的山坡间穿行的情景予以浓缩，无晦涩之弊，有空灵之美，堪称难得的佳句。红尘、斜阳常见于古人诗词，新诗作者也常常援用，以便使自己的诗作增添一些古色古香的情调，此诗却又另辟蹊径，特意让它们紧挨着二十世纪的"摩天楼"出现，这就在气氛上构成了强烈的反差和对比，读者也不由得会问：尽管地上增添了许多摩天楼，十里红尘中增加了不少摩登的服饰，但人间沧桑，世上沉浮是否仍同以往的年代一样难以避免？

诗人没有回答，也无需回答，只有一点是肯定的，诗人没有把山顶缆车孤立和静止起来，而是把它置于香港社会之中，使之成为当地社会的旁观者和见证人。

（孙光萱）

赠一个藏族兄弟

黎焕颐

烈性的酒。
烈性的骑。
烈性的飘风骤雨。
烈性的大草原的气质。

四分骑士的风貌，
三分行吟者的不羁。
还有三分，是难得的
傻子气……
哎！人，如果都精得像猴子，
生活的花果山，哪里还有
这许多红桃绿李？
好啊！你嗜酒成癖，
好啊！我爱诗成疾。
纵然我不会豪饮，
纵然你不会写诗。
但，这又有什么要紧呢？
诗和酒，历来是难兄难弟……
来！让我以诗代酒，
献给你一个情感的旋律……

来吧！我愿为你而醉，
尽管，除了仓央嘉措的诗，
对西藏的庙宇，对庙宇中的
一切大大小小的天神地祇，
我心灵的门窗处于封闭状态，
没给他们准备一席精神领地。
然而，对朋友，对同志，

我从来也不吝惜肝胆——
一生肝胆照须眉……

假若我因你而烂醉如泥，
那么，好！请你把我扶上马背，
向第三女神疾驰而去，
然后，你再陪着我，
醉卧于世界屋脊……
啊！人生难得几回醉；
要醉，也应醉在屋脊第一梯！

选自《星星》1983年第8期

1982年，诗人曾和其他几位作家一起访问西藏，此诗即作于赴藏访问之后。题作"赠一个藏族兄弟"，这个藏族兄弟是谁？他有怎样的经历？这些在诗中都没有交代，读者也不必深究，因为诗人笔下的这个藏族兄弟，实际上是藏族人民的化身，是诗人所要歌唱的汉、藏民族的团结和友谊的象征。

诗的第一节扣住"烈性"下笔，切合藏族人民强健的体魄和刚烈的性格，显得突兀而遒劲。当然，光提"烈性"，终究有些空泛，为此诗人接连用了四个排比句，把"烈性"加以具象化，从身边的"酒"、胯下的"马"推广至于"飘风骤雨"（气候）和"大草原"（环境），这就达到了虚实结合，既生动又概括地勾勒了藏族兄弟的神采风貌，给读者留下了深刻的"第一印象"。

第二节除了承接前者，进一步点明和补足"藏族兄弟"的"骑士"、"行吟者"的身份之外，还特地突出了"傻子气"，这是颇有深意的一笔。各民族的生活环境和风俗习惯各不相同，如有的长于骑射，有的善于歌舞；有的生活于草原，有的居住在海滨，但他们都具有的"傻子气"，即坦率、憨厚、热情好客、舍己为人等品格，却使他们超越了语言和生活方面的障碍而紧紧连接起来。诗人也正是从此出发，禁不住站出来发感叹（猴子之喻），挥舞诗笔，要"以诗代酒"，欲引"藏族兄弟"为知音了。自古以来，不少诗人都和酒结下了不解之缘，他们或饮酒赋诗，或把酒话旧，或劝酒赠别，留下了说不尽的趣闻轶事，诗人这一次面对善于豪饮的藏族兄弟而把诗、酒并提，更可谓恰到好处，独具一番新的时代色彩和民族情谊。

最后一节写的是诗人想象中的情景，显得相当浪漫和新奇。不过这也并非突兀而来，从诗人的感情上说，它是前面"以诗代酒"的发展和升华，从

诗的结构上说，它又巧妙地和开头相呼应相契合：有了"烈性的酒"，何愁不能使远道而来的客人"烂醉如泥"？有了"烈性的骑"，何患不能把热情坦诚的诗人"扶上马背"？"疾驰"在"大草原"上，也许会再一次遇到"飘风骤雨"，不过这也没有什么要紧，"人生难得几回醉"，何况又是醉在具有三分"傻子气"的藏族兄弟身边，醉在珠穆朗玛峰的脚下！诗人所以有这样的表现，也许是因为他受到了藏族兄弟的感染，或多或少具备了"大草原的气质"的缘故吧！

这是一首歌颂藏族兄弟的诗，也是一首直抒诗人怀抱的诗，它具有"烈酒"般的热量和力度，使人兴奋，使人沉醉。（孙光萱）

最后的飞翔

宫 玺

一只受伤被缚的鹰，
终于挣脱绳索，
奋力冲上了天空！

可是绳索撕去它一条腿，
鲜血淋漓，
心肝如迸！

为了重获自由，
即使只有片刻，
它也甘愿付出被缚的生命；

为了最后的飞翔，
它聚集起周身的力量，
忍受着难以忍受的剧痛！

盘旋着，盘旋着，
一圈、一圈、一圈……
向大地倾洒无尽的柔情！

啊！……
山河收留了它的羽毛和血肉，
蓝天拥抱了它不死的魂灵！

一九八一年一月六日夜至翌日凌晨

选自《上海文学》1981 年第 3 期

这首诗，内涵极富。一开头，悲壮的情调就抓住心弦，令人仰叹！受伤而又被缚，假如不是鹰，而是一只小鸟，它的命运，该是怎样的悲惨！

鹰，终于挣脱绳索，冲上天空，但却撕去一条腿。这形象，是刚烈的。生命诚可贵，自由价更高，为了飞翔，它甘愿付出被缚的生命。为了最后的飞翔，它忍受难以忍受的剧痛，盘旋着，一圈一圈，向大地倾洒无尽的柔情……柔情二字，蕴蓄极致，显示了诗人的艺心独造。在这里，如果用"倾洒无尽的爱"，这就落入寻常之笔了！

全诗从头到尾，鹰的立体感极强！这只鹰，悲愤惨烈，它给人情绪上的感染，不是消沉，乃是亢奋。从形象中流出来的历史感，是多角的。这受伤而又被缚、然后又挣脱绳索，冲向蓝天作最后飞翔的，仅仅是鹰吗？小者，我们可以联想到个人；大者，我们可以联想到我们的民族，我们的国家许许多多的人和事……

这是一支悲壮的自由之歌。　　（黎焕颐）

倒下的黄山松

宁　宇

是的！你被天光一闪
在深谷中轰然一声埋葬
从此不站在悬崖绝壁
与风争吵，与雨较量

你失败了！垂下头颅
千针万叶发枯发黄
乌云骄傲地向世界宣布
你在大地从此消亡

年年风雨，年年骄阳

龙的虬躯鳞片剥光
然后腐烂，然后朽透
化为一层厚厚的乌黑土壤

你去了！却悄悄留下种籽
飞播在黄山千仞万岗
待岁月验证你的生命
分身十亿，个个站在云头之上

1983年6月黄山

选自《竹梦》，上海文艺出版社1985年版

壮丽峻险的黄山有四绝景：云海、怪石、飞泉与松树。黄山的松树与别处松树不同，它扎根岩石隙缝，上仰云风，下瞰深壑，靠云雨山露哺育，长得遒劲坚实，或盘曲，或挺拔，透出一股生命的力度，常令游人深恋不已，感叹万千。诗人们更是触物生情，吟诵歌咏。

1983年初夏，我第二次上黄山，常常面对黄山松，手抚它那遍布龙鳞般树皮，站立良久，沉思默想。我想到什么呢？生命，自然，社会，人生……千头万绪，理不出个所以然来。我想写黄山松，但写它的人太多了，出现过不少优秀诗作。“眼前有景道不得，崔颢题诗在上头”，我放弃了落笔的念头。

从北海翻到后山，在千级石磴上，我偶然被一个景观吸引住了：一棵百年老松从悬崖峭壁的裂隙间倒下，发焦的树根朝天，弯曲的枝干迎着山风发出挣扎的怒吼，看样子是多年前因为遭到狂风暴雨电劈雷击的浩劫，而失去了蓬蓬勃勃的生命。它死了，死得顽强而又悲壮！我又站立良久，泪珠不知不觉滴落在它身上……以前对黄山松的感受刹那间全涌上心头，一首诗的构思，成熟了！

很多诗人歌唱黄山松悬立在众山之巅云头之上，赞美它战风斗雨顽强不屈，表现它生命之美、生命之力。我何不反其道而行之，歌唱它的死，它的毁灭？生生死死是自然的规律，但是死并不是消失，有一种生命和精神是永恒不死的，它在发展和延续，并且更加光大。于是我俯下身子仔细打量这棵倒下的黄山松时，发现在它身旁岩隙石缝中，就冒出许多株青嫩的幼苗，针叶上挂缀着露珠，充满了生长的活力。我惊讶了，感动了！抬头眺望黄山七十二峰，似乎每座峰巅茁壮的新松，都是这棵母树留下的种籽长出的。在与大自然的搏斗中，最终它是胜利者！

正义和邪恶的搏斗，何尝不是如此！

为了达到诗歌艺术感染力的效果，我采取了先抑后扬的手法。前面三节极力渲染倒下的黄山松的失败和死亡，夸张地描绘了象征恶势力的风雨雷电的骄横和猖狂。“然后腐烂，然后朽透/化为一层厚厚的乌黑土壤”，给人以绝望之感。最后一节才笔锋陡转，点出诗的题旨：“待岁月验证你的生命/分身十亿，个个站在云头之上”。　　（宁　宇）

纤 索 的 歌

管用和

多少诗人将我吟哦，唱诵，
一声声，倾注了真挚深厚之情。

有激励，有欣喜，也有歌颂，
有轻薄，有惆怅，也有苦痛。

唱我拉过几千年的岁月，拽雨牵风，
却拉不走落后呵，拖不走贫穷；

吟我是刚毅，顽强，坚韧的象征，
却有损于当今时代的光荣……

是呵，有谁比我更熟知：束缚的沉重，
有谁比我更清楚：步履倥偬；

有谁比我更明白：已逝岁月之峥嵘，
有谁比我更向往：未来美好之前程。

啊！我有喜，我有乐，我有爱憎，
我有愁，我有怨，我有苦衷。

然而，我更多的是奋发，振作，勇猛，
然而，我更多的是倔强，坚毅，持重。

当身边驶过飞速前进的轮船、舰艇，
我不会因羞愧而自卑，消沉，放松。

啊！我怎能躺下去，一味寻求美梦，
前面的逆风逆水呀，还等待我去抗争。

走！面对现实，走完眼前的路程，
鼓劲！绷紧所有的肌肉与神经！

1979年10月19日

选自《上海文学》1979年第12期

拉纤者迈着沉重的步伐，踩着沙，蹬着泥，一步一步奔赴预定的码头。面对此情此景，有人在一边聆听着溢汗滴血的号子声，一边欣喜地赞颂道："拉纤者倾斜的姿态具有雕塑的美！"有人却在船边不住地摇头叹息："这太原始、太落后，有损当今时代的光荣！"

对这不同的议论，诗人陷入了沉思。他以纤索的自白表达了自己的看法：旁观者那陶醉式的语言并不能使号子更加雄浑；而轻薄者的嘲讽，更不会缩短拉纤者脚下行程的距离；我们不应该像外来者那样看我们现实中客观存在着的落后现象，而应以主人翁的姿态，想想自己应尽的职责。我们急需的是振作和奋发：

"走！面对现实，走完眼前的路程，
鼓劲！绷紧所有的肌肉与神经！"

诗人对纤索曾一再倾诉过自己真挚深厚的感情。他曾写过一首题为《拉纤者》的散文诗，赞扬拉纤者"咬紧牙，走自己的路"的跋涉精神。在这首《纤索的歌》中，他又认为纤索是"刚毅，顽强，坚韧的象征"，不能全盘否定。这些诗都是针对七十年代末在一部分人中滋长的因祖国的贫困落后而产生的羞愧、自卑和颓丧的情绪而写的。诗人无疑不赞成丧失民族自信心，而主张以发愤图强的精神改变我们祖国的落后面貌。

诗人对生活的这种独特理解和发现，并不是通过干巴巴的说教表现出来，而是通过拟人化的手法，体现出自己从生活中获得的新鲜思想和深刻哲理。在借物言志，托物寄情方面，此诗真正做到了陆机所说的袭故弥新，沿浊更新。本来，纤索是大河两岸常见的事物，没有什么奇特之处，但诗人却从中勃发出新奇的联想。作者巧作比喻，把纤索看作坚韧的民族性格的象征，已不同一般；诗人再进一步看到它"束缚的沉重"与"步履倥偬"的另一面，这就把自己与旁观者的陶醉区别开来，颇有独到之处。纤索既然是坚强

的象征，它就不会在飞速前进的轮船面前自卑消沉；纤索既然有"束缚的沉重"的一面，它就必然如逆水行舟，和因袭的重负作斗争。正是选取了独特的纤索形象，作者才寄托了自己对时代、对现实的独特理解，激励人们既要继承我们民族的光荣传统，又要以振作和奋发的精神超越传统。这种寄托，发人之未发，给人耳目一新之感。

此诗写纤索而没有止于纤索，而是透过事物的表层，作深入的开掘，做到既入乎其内又出乎其外，即既处处是写纤索，又能站在时代的高处，从历史生活深处，把纤索的特性与祖国的形象结合起来，赋予寻常的纤索以不寻常的内涵，使这首短诗鲜明地体现了诗情与哲理相结合的特色，从而取得了以小见大、以实喻虚的艺术效果。（古远清）

我 爱

赵 恺

我曾轻轻地说，我爱，
声音羞涩又忸怩。

我爱我柳枝削成的第一支教鞭，
我爱乡村小学泥垒的桌椅。
我爱篮球，它是我青春的形体。
我爱邮递员，我绿色的爱情在他绿色的邮包中栖息。
可是，我的第一声爱还没落地，
就凝成一颗苦涩的泪滴。
……
……

我爱我逝去的二十二年，
珍惜，但并不惋惜。
世上有谁比我更幸运？
我有幸参加了一场民族的悲剧。
五十万演员，
四分之一个世纪，
一个延续了两千年的主题。

我竟猛然衰老了，
衰老在落幕后的短短一瞬里。
我把平反的通知，
和亡妻的遗书夹在一起；
我把第一根白发，
和孩子的入团申请夹在一起。
绝望和希望夹在一起，
昨天和明天夹在一起。
难道只有死亡才能理解生命的价值？
难道只有衰老才能领略青春的真谛？

我追求，我寻觅，
我挖出当年那颗珍藏进泥土的泪滴。
时间已把它变成琥珀，
琥珀里还闪动着温暖的记忆。
爱，本身就是种子，
生命，怎会死去？
我还是说，我爱。
今天的爱，
正是昨天爱的继续。

我首先爱上了公共汽车月票，
珍重地把它藏进贴胸衣袋里。
虽然它意味着流汗，
虽然它意味着拥挤，
虽然它意味着一条能够装进罐头的沙丁鱼。
然而，流汗和拥挤本身，
就是一种失而复得的庄严权利。
纵使我是一条鱼，
也是一条前进的鱼！

我在崭新的工作证上，
贴上一张十九岁的照片，
年龄栏里却是“四十一”。
生活，得重新品味；
日子，再打头过起。
挖出泪滴，
还得埋下汗滴。
我爱上了报纸，
它成为我一位诚实的伴侣。
它带来诗歌和诗一样的消息，
也带来愤怒的揭发、颤抖的检举；
它们每一颗铅字都是一颗带血的砝码，
天平的另一端，
是党的威望和宪法的信誉。

我爱音乐，
我爱一切发自心底的旋律。
我爱朱崇懋。我爱关牧村。我爱李谷一。
高音像鸽子飞上蓝天，
低音像沉雷滚过大地。
中音最醇厚：
一曲《吐鲁番葡萄熟了》，
真像熟了的吐鲁番葡萄一般甜蜜。
可是，我不敢抚摸提琴：
我觉得那根被切断的喉管的鲜血，
还在琴弦上滴……
我爱我该爱的一切，
甚至“爱”上了爱的仇敌：
诬告和陷害，
阿谀和妒嫉，
枕在金钱上的爱情，

浸在酒杯里的权力。
感谢你们，
并且惶恐地脱帽敬礼：
多亏丑恶的存在，
爱，才是一个有血有肉的立体。

我大声地说，我爱，
以我第一根白发的名义。

选自《诗刊》1980 年第 11 期

爱，是古今诗人们最热衷讴歌的永恒主题。但这首诗所抒写的爱决不是一般的爱，而是一种历经磨难仍执著如初的爱。它是饱经忧患的诗人"发自心底的旋律"，也是一代多难的追求者对于爱的表白和宣言。

这首诗所以能引起强烈的共鸣，从诗歌艺术美的角度看，就在于这首诗能很好地将诗情与哲理高度地统一起来，既以炽烈的情感炙热人心，又以深邃的哲理启人深思。全诗表达的情感是极其真诚而又丰富的。诗人立足于个人的生活经历，通过爱的萌生——爱的失落——爱的回归，展示了自己坎坷不平的人生道路及心灵轨迹。这里有爱的温馨，也有爱的苦涩；有爱的执著，也有爱的艰辛。诗人不是以浪漫的情调向我们唱出一首轻松欢快的爱之歌；相反，诗人处处忠实于自己的生活感受，向我们唱出了一支交织着眼泪和笑声的爱之歌。这首诗的主旨是写爱，但诗人在写爱的同时并没有忘记写恨的一面，没有忘记写那段连爱的权利也被剥夺的历史，没有忘记写自己在这段历史中丢失的"二十二年"宝贵的年华。这样，诗人就把个人的遭际与民族的悲剧紧紧地连结起来，深刻地揭示出造成个人和民族灾难的根源。正因为诗人如此真实地写出了恨的一面，才加倍地衬托出诗人爱的真诚与执著："爱，本身就是种子，/生命，怎会死去？/我还是说，我爱，/今天的爱，正是昨天爱的继续。"这是诗人在悲剧"落幕"时刻从心灵深处迸发出的呐喊，它从生命的高度揭示出爱的本质，表现出诗人虽历经磨难仍不放弃人生之爱的坚强信念，这无疑包含着诗人对人生真谛的理性思考。随着诗情的层层推进，诗人甚至按捺不住心中千般感慨，万种情思，异峰突起地写出了超出常理，令人震惊的爱之心声："我爱我该爱的一切，/甚至'爱'上了爱的仇敌"，……"多亏丑恶的存在，/爱，才是一个有血有肉的立体。"诗人于嬉笑怒骂之中把握生活的辩证关系，表达了对爱与恨的哲学思考；于满腔忧患与悲愤之中掏出自己一颗滚烫的爱心，酣畅淋漓地抒发了自己的豪情壮志。全诗就这样将浓烈的诗情与深刻的哲理有机地统一起来，能极大地刺激读

者的审美感受，调动他们的人生经验与生活联想，和诗人一道共同领悟爱的真谛，产生强烈的共鸣，获得独特的诗美。

从诗的艺术构思和表现手法上看，这首诗以诗人的思想感情发展为线索，将精选的生活细节，巧妙的比喻，奇特的想象，瞬间的幻觉与诗人独特的感受，流动的思绪都有机地交织在一起，构成了一幅错综复杂的心灵的图景，从而有效地增强了诗的表现力和感染力。例如，诗中写初爱时，就通过"柳枝削成的第一支教鞭"、"乡村小学泥垒的桌椅"等真实意象，表现了诗人对工作的忠诚与热爱。诗人写爱的失而复归时，也是通过具体的生活细节来展示："我把平反的通知，/和亡妻的遗书夹在一起；/我把第一根白发，/和孩子的人团申请夹在一起。""我首先爱上了公共汽车月票，/珍重地把它藏进贴胸衣袋里。"这些从生活中捕捉的动作细节，向我们传达了丰富的情思，也生动地刻画出诗人那颗苦恋的灵魂。诗中也写到那段疯狂地践踏爱的历史："我有幸参加了一场民族悲剧。/五十万演员，/四分之一个世纪，/一个延续了两千年的主题。"诗中只用了一个形象的比喻，就把一场民族灾难概括得令人触目惊心，并且还一针见血地揭示出造成这场灾难的根源。为了增强诗的表现力，诗人在写实境的同时，还展开奇特的想象，用虚境来表现诗人复杂而微妙的精神世界："我挖出当年那颗珍藏进泥土的泪滴。/时间已把它变成琥珀，/琥珀里还闪动着温暖的记忆。"诗人用变形的意象，富有张力的语言，艺术地表现出诗人对爱的执著如初的追寻。这样的虚境显然是诗人想象的产物，但它却能有效地揭示出生活本质的真实，更能强烈地冲击读者的心灵，给读者带来新奇的审美感受。此外，诗人还善于捕捉某些典型的瞬间幻觉，有意造成情感的对比和冲撞。"可是，我不敢抚摸琴弦，/我觉得那根被切断的喉管的鲜血，/还在琴弦上流淌……"这种瞬间幻觉无疑是张志新烈士的悲惨遭遇在诗人心灵上的折光，爱与恨在这里形成了强烈的对比，非常真切地表现出诗人痛定思痛之感。　　（姚国建）

第五十七个黎明

赵　恺

一位母亲加上一辆婴儿车，
组成一个前进的家庭。
前进在汽车的河流，
前进在高楼的森林，
前进在第五十六天产假之后的
第五十七个黎明。

五十七，
一个平凡的两位数字，
难道能计算出什么色彩和感情？
对医生，它可能是第五十七次手术，
对作家，它可能是第五十七部作品；
可能是第五十七块金牌，
可能是第五十七件发明。
可是，对于我们的诗歌，
它却是一片带泪的离情：
一位海员度完全年的假期，
第五十七天，
在风雪中启碇。

留下了什么呢？
给纺织女工留下一辆婴儿车和一车希望，
给孩子留下一个沉甸甸的姓名。
给北京留下的是对生活的思索，
年轻的母亲思索着向自己的工厂默默前行：

“锚锚”，多么独特的命名，
连孩子都带着海的音韵。
你把铁锚留在我身边，
可怎么停靠那艘国际远洋货轮？
难道船舶，
也是你永不停泊的爱情？
但愿爱情能把世界缩小，
缩小到就像眼前的情景：
走进建外大街，
穿过使馆群。
身边就是朝鲜，接着又是日本，
再往前：智利、巴西、阿根廷……

但愿一条街就是一个世界，
但愿国际海员天天回家探亲，
但愿所有的婴儿车都拆掉车轮，
纵使再装上，
也只是为了在花丛草地间穿行。

可是，生活总是这样：
少了点温馨，
多了点严峻。
许多温暖的家庭计划，
竟然得在风雪大道上制定：
别忘了路过东单副食商店，
买上三棵白菜、两瓶炼乳、一袋味精。
别忘了中午三十分钟吃饭，
得挤出十分跑趟邮电亭：
下个季度的《英语学习》，
还得趁早续订。
别忘了我们海员的叮咛：
物质使人温饱，
精神使人坚定……

这就是北京的女工：
在前进中盘算，
盘算着如何前进。
劳累吗？劳累；
艰辛吗？艰辛。
温饱而又艰辛，
劳累而又坚定：
这就是今日世界上，
一个中国工人的家庭。

不是吗？放下婴儿车，

就要推起纱锭。
一天三十里路程，
一年，就是一次环球旅行。

环球旅行，
但不是那么闪烁动听。
不是喷气客机，
不是卧铺水汀。
它是一次只要你目睹三分钟，
就会牢记一辈子的悲壮进军：
一双女工的脚板，
一车沉重的纱锭，
还得加上一册《英语学习》、
三棵白菜、两瓶炼乳、一袋味精。
青春在尘絮中跋涉，
信念在噪音中前行。
漫长的人生旅途上，
只有五十六天，
是属于女工的
一次庄严而痛苦的安宁。
今天，又来了：
从一张产床上走来两个生命。
茫茫风雪，
把母亲变成了雪人，
把婴儿车变成了雪岭。
一个思索的雪人，
一座安睡的雪岭。
雪人推着雪岭，
在暴风雪中奋力前行。

路口。路口。路口。

绿灯。绿灯。绿灯。
绿色本身就是生命，
生命和生命遥相呼应。
母亲穿过天安门广场，
长安街停下一条轿车的长龙：
一边是"红旗"、"上海"、"大桥"、"北京"，
一边是"丰田"、"福特"、"奔驰"、"三菱"……
在一支国际规模的"仪仗队"前，
我们的婴儿车庄严行进。
轮声辚辚，
威震天廷。

历史博物馆肃立致敬，
英雄纪念碑肃立致敬，
人民大会堂肃立致敬：
旋转的婴儿车轮，
就是中华民族的魂灵！

1980岁末·风雪中的北京小关

选自《诗刊》1981 年第 3 期

《第五十七个黎明》作于 1980 年岁末。诗人在一个飞雪的傍晚，看到一位女工一手推着自行车，一手推着婴儿车，慢慢朝前走去，头上、肩上是雪，婴儿车上也是雪。于是，诗人从眼前的景象联想到他所熟悉的纺织女工，由此而萌动了强烈的创作愿望。为了增加关于背景的实感，他还特地骑着自行车，先后穿过使馆区、历史博物馆、人民大会堂……

这首诗描写的是这样一幅平凡而又令人怦然心动的画面：一位度过五十六天产假的母亲，送别了远航的丈夫，在第五十七天——一个风雪弥漫的黎明，推着一辆婴儿车上班。生活中的实景在诗中得到了强化和升华："茫茫风雪，/把母亲变成了雪人，/把婴儿车变成了雪岭。"这里的"风雪"象征着"一位母亲加上一辆婴儿车"组成的家庭在前进道路上的困难和阻力。这困难和阻力包含了这位纺织女工生活的劳累和艰辛。所有这些无疑带有一种苦涩之感，但苦涩沉淀之后，泛起的却是对生活的乐观和奋发有为："雪人推着雪岭，/在暴风雪中奋力前行。"于是，诗人以这一个小家庭为窗口，使我们

窥见了今日的中国千千万万普通百姓的现实处境和生活态度，这就是“温饱而又艰辛，/劳累而又坚定”。显然，无论是各级干部，还是广大群众，都可以从中得到启发，受到感染。

以往我们常常无条件地赞美人们的忘我劳动和献身精神，而不敢稍稍触及人物对和平环境和家庭生活的向往，似乎那样写了就会降低人物的思想境界，可是此诗却毫不犹豫地写道：“但愿国际海员天天回家探亲，/但愿所有的婴儿车都拆掉车轮，/纵使再装上，/也只是为了在花丛草地间穿行。”当然，“年轻的母亲”并不天真，并未把向往当作现实，她懂得“生活总是这样：/少了点温馨，/多了点严峻。”现实是人们最好的教员，诗人以高度的艺术概括力，把我们时代所具有的活生生的辩证法化作了这位纺织女工内在的信念和情操。

以往，我们习惯于写人们踏着庄重的步伐，前去瞻仰英雄纪念碑，参观历史博物馆，可是此诗却一反常态地写道：“历史博物馆肃立致敬，/英雄纪念碑肃立致敬，/人民大会堂肃立致敬：/旋转的婴儿车轮，/就是中华民族的魂灵！”这是何等雄伟庄严的场面！我们知道，历史博物馆、英雄纪念碑象征着已经逝去的光荣历史，而历史是要发展的，是指向未来的，为了替未来着想，替国家的前途着想，它们完全应该向“旋转的婴儿车轮”致敬，更应该向孕育了代表未来的婴儿母亲致敬。因此，我们不妨说这是一首献给母亲们也是献给祖国未来的颂歌。

把这首诗和过去有些描写工人的诗篇相比较，就可以更明显地看到其中的差别，过去我们读过不少描写婴儿车加苹果般脸庞的诗篇，但从未发现谁曾有过将手推的婴儿车和先进的轿车加以对照的艺术构思；过去我们也许会从某些描写田野风光、农家乐趣的诗篇中找到奶牛、蔬菜之类，但不记得有谁曾将白菜、味精这样平凡琐碎的生活用品相继写入诗内。看来，诗人不只是从高大的英雄身上获得灵感，不只是留心罕见的事物，绚烂的色彩，优美的形象，而是善于从普通人物那里觅取诗意；从事物矛盾的严峻对比中发掘新意；从生活的底层汲取崇高的动人的美。

《第五十七个黎明》是一首含有叙事成份的抒情诗，它正视现实和矛盾，感情有些沉重，气氛颇为悲壮，而这正是此诗的感人所在。（孙光萱）

峨日朵雪峰之侧 昌 耀

这是我此刻仅能征服的高度了：
我小心地探出前额，
惊异于薄壁那边

朝向峨日朵之雪彷徨许久的太阳
正决然跃入一片引力无穷的
山海。石砾不时滑坡，
引动棕色深渊自上而下的一派嚣鸣，
像军旅远去的喊杀声。
我的指关节铆钉一样楔入巨石的罅隙。
血滴，从撕裂的千层掌鞋底渗出。

呵，真渴望有一只雄鹰或雪豹与我为伍。
在锈蚀的岩壁，
但有一只小得可怜的蜘蛛
与我一同默享着这大自然赐予的
快慰。

1962.8.2 初稿
1983.7.27 删定
选自《昌耀抒情诗集》，青海人民出版社 1986 年版

这是登山勇士的自我写照。

起句非常凝炼："这是我此刻仅能征服的高度了"。"此刻"和"仅"两个词暗示了多重意思：这高度并非"一览众山小"的"绝顶"，却是"我"尽了自己的全部努力所达到的；这并不意味着将来（或"下一刻"）"我"不能达到新的高度，也不意味着此刻的高度微不足道，这毕竟已是一次历尽艰辛的征服。这个判断句还暗示了"我"身后已经陆续征服了的那些高度，暗示了"我"的目标与"我"的努力之间的差距，暗示了某种"先喘口气"的决定。仿佛是一切艰辛的一种报偿，"我"吃惊地看到一派壮丽的雪峰落日景象。一个宛转重叠绵密奇崛的长句，写那太阳彷徨久之终于突然向一片山海跃入。还未见过有人把落日的张力和动势如此精炼地组织在一个句子之中。长句极易写得或累赘或松散或拖沓，而这里意象的密度却显示了诗人锤炼的功力。在辉煌的视觉形象之上，诗人又叠加上一个宏大的听觉形象，滑坡的石砾引动深渊的嚣鸣，如军旅的杀声渐远而去。这一音响的叠加使落日更显壮观。滑坡的动势与落日的动势都是下坠的，与攀登者的动势正好相反。于是视听合一的效果就不单产生审美意义上的"崇高"，而且在读者的生理上引发一种紧张。那一片"引力无穷的山海"事实上也在竭力使我下

坠。千军万马般的厮杀声响在"我"身旁向深渊"自上而下"地远去时，"我"在这个高度上的坚持就决非易事。诗句立即由"我"眼中的壮观景象转入自身状态的描述：手指插入岩缝，血滴渗出鞋底……也就是说，日落和滑坡都不是悠闲者赞叹或观赏的对象，而是此时此地贴身绝壁的登山勇士的生命体验！

那么，在这一艰难卓绝的时刻，难道不应该有一只雄鹰或者雪豹与"我"为伍么？然而，这类意象也早因人们的滥用而黯淡无光了。诗人突然给出一个"特写镜头"，一只小小的蜘蛛在岩壁上与"我"同在！这确实是出人意料之外的神来之笔。在这样的高度上，只有一只不起眼的蜘蛛与"我"为伴；在这样的高度上，即便一只小得可怜的蜘蛛，也享受着大自然赐予的快乐与荣耀。与前一诗节的宏阔与"嚣鸣"相对照，这里，"可怜"与"默享"两个词甚具份量。它们使前一诗节的辉煌壮丽不流于虚矫浮饰，使之凝定在一个谦卑而坚毅的高度之上。对生命的热爱、对生命力的赞颂，全由这只小小的蜘蛛得到表露。很多时候，不起眼的细小意象比司空见惯的"波澜壮阔"更有力量。唯有久经沧桑、创巨痛深的人生长途的攀登者，能写出这样结实而沉着的诗篇。（黄子平）

回 忆

昌 耀

白色沙漠。
白色死光。

西域道
汉使张骞凿空
似坎坎伐檀。
晋高僧求法西行，困进在小雪山的暴寒，
悲抚同伴冻毙的躯体长呼——命也奈何！

大漠落日，不乏的仅有
焦虑。枕席是登陆的
码头。
心源有火，肉体不燃自焚，
留下一颗不化的颅骨。

红尘落地，
大漠深处纵驰一匹白马。

1986.7.25

选自《西藏文学》1988年第5期

走进这一首诗的境界，展现在我们面前的是茫茫的人兽罕至的沙漠。诗的开头用八个字绘出了如此触目惊心的景象："白色沙漠。/白色死光"。在中国西部生活的诗人对此有着深刻的感受。他本是湖南桃源人，但从硝烟弥漫的朝鲜战场负伤归来，却自愿来到青海，从此魂系高原。在那个使孱弱的心灵望而却步的如"沙漠"一般的生存环境里，诗人曾付出了沉重的代价。

因此，诗人对曾经历过艰难环境考验的历史上的英雄十分崇敬。他自己说过："艺术的根本魅力其实质表现为——在永远捉摸不定的时空，求得了个体生存与种类繁衍的人类为寻求万无一失的理想境界而进行的永恒的追求和搏击的努力(我视之为人的本性)，艺术的魅力即在于将此种'搏击的努力'幻化为审美的抽象"(《诗的礼赞》)。这可视为对此诗的注释。

诗题为"回忆"，至少有两层意思。其一是此诗对以往历史的回顾，这种回顾虽然在诗中仅仅表现为推出两个人物：汉使张骞、晋高僧，但他们具有包容性，这并非是诗人怀古之幽情的寄托，而是通过他们展示了古往今来人与厄运的抗争。其二是诗人对自身的人生历程和精神经历的一种反思，亦可说是一种"回忆"。诗人曾被钉在"地狱"的十字架上达二十二年之久。那一片"沙漠"是自然环境，但何尝不是给诗人带来灾难的社会环境？诗人在苦难的逆境里依然将生命的小舟奋力划向精神的灯塔，这样，他的精神就在炼狱里得到了升华，他把苦难看作了净化和超度灵魂的"慈航"(《慈航》)。很清楚，诗人是把"回忆"作为情绪的切入口，从而将心灵的投影植入广阔的历史背景上，通过个体的灵魂骚动的轨迹，窥见了人类向着理想境界的艰难进军的足印。

成熟而多产的诗人，大都有着他们各自的意象系列，这首诗中的"马"，就是昌耀常用的一个意象。他在《山旅》中将马喻为"一线古铜色的云彩/停留在天边，/像是碇泊在海上的战舰"。当诗人沉沦荒甸，"踏着蚀洞斑驳的岩原"向草原走去，明明触目荒凉，反弹回的却是如斯的景象："在我之前不远有一匹跛行的瘦马。/听它一步步落下的踪足/沉重有如恋人之咯血"(《踏着蚀洞斑驳的岩原》)。——又是"马"！"马"之意象，已成了诗人奋然前行的灵魂的写照。《回忆》里的这一匹"马"亦然。诗的深度意蕴凭依这一匹"马"得到了强烈表现：人的肉体即便焚为碳水化合物，但因为抗争过、奋斗过，魂魄将化为"一匹白马"，永远在"大漠深处纵驰"！人死了，精神依然在历史的长河中拍水击浪，生命的涛声响彻其间！诗人对于

生命的感受能因这样深刻的体验，只因他"心源有大"——这是照彻全诗的一道烛光。而当"大漠落日，不乏的仅有/焦虑"，更是透露了诗人对于祖国命运和前途的关切，同样，也强化了每一个中国人的紧迫感和使命感。

（戴 达）

爱情诗十一首(选一首) 林 子

给 他

只要你要，我爱，我就全给，
给你——我的灵魂、我的身体。
常春藤般柔软的手臂，
百合花般纯洁的嘴唇，
都在等待着你……
爱，膨胀了它的主人的心；
温柔的渴望，像海潮寻找着沙滩，
要把你淹没……
再明亮的眼睛又有什么用，
如果里面没有映出你的存在；
就像没有星星的晚上，
幽静的池塘也黯然无光。
深夜，我只能派遣有翅膀的使者，
带去珍重的许诺和苦苦的思念，
它忧伤地回来了——你的窗户已经睡熟。

作于 1958 年

选自《诗刊》1980 年第 1 期

林子的《给他》是一组爱情诗，共十一首，这里选用了一首。

这是一篇少女的内心独白，令人想起《欧根·奥涅金》中达吉亚娜给奥涅金的长信。此诗一改爱情诗中常见的运用隐喻、暗示等迂回曲折的表达情感的方式，一开始就开门见山地表达了为所爱的人奉献全身心的赤诚愿望。法国女作家西蒙·波娃在《第二性——女人》一书中说：女人要"使她自己和她敬仰的男人合而为一，她唯一的办法是奉献她自己的身体和灵魂，

对她而言，他代表绝对的权威和重要性。"诗中的"我"正是这样的女人。你听："只要你要，我爱，我就全给，/给你——我的灵魂、我的身体。"何等朴素纯洁，何等真诚大胆！这是少女对爱情的誓言，简洁有力，表现了断然下定的决心。接下去的三句，女诗人用优美的形象比喻手臂和嘴唇，把"我的身体"具体化。常春藤与手臂，百合花与嘴唇，在外形上是无相似之处的，然而在柔软、纯洁这两个特点上却找到共同之处，经过联想的点化，使这两句诗新意顿出，奇趣横生。在这里，诗人精心地运用了不类为类的远取譬的手法，仅用两句诗就勾勒了一个张开双臂、翕动嘴唇的天使般美丽的少女形象。

"爱"和"渴望"都是抽象的概念。而诗人却赋予它们生命和活力。如果写成"我的心中充满爱"，便显得十分平庸。而"爱，膨胀了它的主人的心"，则顿使诗句活了起来，"爱"这个抽象的概念成了有生命的实体，富有动感。同样，"温柔的渴望，像海潮寻找着沙滩，/要把你淹没……"这就使"渴望"这个抽象的概念，具有不可遏制的、强大的生命和活力，使人从形象的比喻中具体感受到这种"温柔的渴望"的强烈和急迫程度。一句不无夸张的"要把你淹没"，将"我"对"你"的"爱"和"温柔的渴望"写到了极致。这种抽象概念具象化的手法，不仅恰当生动地表达了抒情女主人公的情绪心态，而且调动了读者的情感，使读者和"我"一同体验"爱"和"渴望"，感同身受。

处在热恋中的女子，认为她的容貌、身体都是属于她所爱的男子的，如果她所爱的男子不存在，那么她的美貌也就失去了存在的价值和意义。所以诗人写道："再明亮的眼睛又有什么用，/如果里面没有映出你的存在"，紧接着诗人又很恰当、生动、传神地用夜空的星星和幽静的池塘作比喻，把上述意思进一步诉诸幽美的视觉形象。人们常说眼睛是灵魂的窗户。诗人单单写眼睛是有深意的：眼睛是身体的一部分，又是灵魂的窗户。所谓"色授魂与"正说明眼睛和灵魂的紧密关系。

保加利亚伦理学家基里尔·瓦西列夫在《情爱论》一书中说："爱情产生的第一个表现是迷醉。它那明净的光辉甚至会照进梦境。"此诗的最后三行正表现了女主人公为爱情而迷离惝恍的迷醉状态。在万籁俱寂的深夜，"我"一心想着热恋中的"你"，"派遣有翅膀的使者，/带去珍重的许诺和苦苦的思念"去看望"你"。这"有翅膀的使者"指的是什么呢？不言而喻，那是"我"的一颗心，"我"的纯洁而美丽的灵魂。身虽在，而魂已去，为爱情而失神落魄，好似掉了魂一样，这便是迷醉状态。然而，诗在最后却出其不意地陡然一转："它忧伤地回来了——你的窗户已经睡熟。"这里的"窗户"语含双关：既是事实上的窗户，因为夜深，"你"的"窗户"确已关上，"你"已睡熟；又是指的"你"的心灵的"窗户"、灵魂的"窗户"已经关闭。当然诗人

所指更重于后者。仅这一句，就使以上灼热的情感、美艳的形象骤然为之一变，而透出一丝美丽忧伤的凄婉色彩。而"你的窗户已经睡熟"与上面"我"的眼睛"没有映出你的存在"正相映照。 (刘士杰)

无 名 河(选一首) 林 希

我来自亲爱的党心头渗出的第一滴血

我来自亲爱的党心头渗出的第一滴血
我来自年轻的共和国第一颗悲伤的泪
我来自我们阶级向光明的队伍
我来自自己甜味的梦境

我来自老首长恍惚的眼神中无限深沉的惋惜
我来自一个柔弱姑娘一双哭红的眼睛
我来自人民心头对于现实的第一个问号
我来自祖国大地第一片被乌云遮掩的暗影

选自《无名河》，江苏人民出版社 1983 年版

《我来自亲爱的党心头渗出的第一滴血》是组诗《无名河》中的一首。这组诗以沉痛真挚的感情和朴素无华的笔墨，叩动了不少读者的心扉。

此诗反映了诗人一番充满血泪的辛酸经历，道出了非一般作者所能道的沉痛感受。诗人原在天津求学，因为在认识的作家、编辑中有所谓"胡风分子"，所以从 1955 年开始接连卷入一场又一场的政治风暴，后来被送到无名河边的农场去"洗涤有罪的灵魂"。《我来自亲爱的党心头渗出的第一滴血》等诗就是在粉碎了江青反革命集团、诗人的错案得以纠正之后，诗人怀着痛定思痛的心情写成的。

诗人置身农场，魂系天津，那里有"我"熟悉的首长和姑娘，有种种令"我"难以忘怀的事情。据诗人自述，他少年丧母，父亲不久另娶，他是在解放后的天津"这个新世界里找到了失去的母爱"(《背纤者的命运》)，可以想象他对新中国的爱有多深！可是偏偏在那里，年轻的诗人刚刚踏上社会就受到了不该有的惩罚，成了在政治上被放逐的孤儿。于是，主观愿望和客观现实的巨大反差，城市故土和僻远农场的辽阔距离时时撞击着诗人的心灵，终于化成了一声声"来自"，从肺腑间汩汩流出。在我国古典诗词

中，思家望乡是一个常见的题材，它们有的抒发归心之切，如贾岛的“客舍并州已十霜，归心日夜忆咸阳”，有的倾诉望乡之苦，如柳宗元的“若为化作身千亿，散向峰头望故乡”，有的则在委婉多姿的诗行里透露出一种思亲话归的亲切氛围，如王维的“独在异乡为异客，每逢佳节倍思亲”、李商隐的“君问归期未有期，巴山夜雨涨秋池”等，而对于此时的“我”来说，不仅归期难卜，而且压根儿可以说是无家可归，因此“我”不敢说“归去”，只能说“来自”，无法想象明天，只能回忆往昔，这是何等触目伤心的情景！正是这种迥异于前人的感情世界，给我们带来了一种独特的艺术境界。

八行诗，八种“来自”，诗人感情的流动贯串了逝去的岁月，统摄了多种多样的事件，显得既具体，又具有较大的概括力。其中既有对以往“甜味的梦境”、“光明的队伍”的依恋和怀念，也有对老首长、姑娘的倾诉和召唤，还有为祖国大地遮上了“暗影”而进行的深刻的反思，所有这一切是如此难分难解，交相渗透，真是诉不尽的痛苦，剪不断的怀念，理不清的思绪！

真情是用不着修饰的，过多的形容和修饰反而会破坏诗的感染力。诗人为此选用了自由诗的形式。在他笔下，诗句当长则长（最长的一行达19字），当短则短（最短的一行仅10字），那种似乎不加修葺的长句和长短交错的表现手法，和诗人内心感情的跌宕起伏正好互为表里。其次，诗人采取了以赋为主、赋比结合的手法，写老首长的眼神，一经加上“恍惚”和“惋惜”，老首长平时对诗人的关心，政治风暴袭来时既难以理解又难以伸手相助的心情于此表现无遗；写姑娘的表情，一经加上“柔弱”和“哭红”，姑娘的外形（柔弱的身躯）和内心（坚贞的爱情）立刻形成了鲜明的对比。以赋为主并不意味着尽情铺写，涓滴不遗，它也同样要求以少胜多，神余言外，诗人的创作给了我们有益的启迪。当然，光是“赋”还难以概括如此巨大的政治风暴及其对人们灵魂的震撼，因此诗人又选用了“第一滴血”、“第一颗悲伤的泪”、“第一片被乌云遮掩的暗影”等比喻，党和祖国何其大，“一滴血”和“一滴泪”何其小，诗人把这一大一小有意识地连缀在一起，给人们的感觉也就显得格外集中和强烈了。　　（孙光萱）

你曾经是我的舞伴

林　希

你曾经是我的舞伴
我们踏着水一般清澈的华尔兹舞曲
在冰一般平滑的地板上旋转
那时，我像女孩子一样羞怯
你，又比男孩子还要大胆

你曾经是我的舞伴
纷扬的彩色纸条飘下来
缠住了我们的双肩
我想把它拨开
你说：缠着吧
直到永远，永远

啊，我真悔恨
悔恨我竟把舞步踏乱
那一声声温暖的节奏
敲碎了我心上平静的水面
我多么希望那乐曲再重复演奏一次
那乐曲里有一个音符
曾把我们的心弦拨颤

而最后
那缠绕着我们的绚丽纸条终于裂断
当旋律随夜风徐徐飘散
我悔恨又为什么分别得这样仓促
竟没有来得及说一声再见
只把那一个音符
留你心中一半
留我心中一半

选自《上海文学》1981 年第 6 期

我不知自己在怀念什么，是昔日相聚时的欢乐，抑或是离别时的悲伤？甚至我无法得知自己怀念的是哪一个，是一个人，抑或是一些人？也许我怀念的仅只是属于我的往昔的自己，和属于自己的往昔。

于是，1981 年我写了一首短诗，题名是《你曾经是我的舞伴》。这首短诗虽然只写就于一个春天的早晨，但它在我的心灵中早已经徘徊了二十年。这首诗的情愫和我年轻的心一起呼吸了二十年，这首诗的旋律在我的生命中环绕了二十年。二十年的风风雨雨，在无名河畔的劳改农场，我的一切哀

怨，难道不都来自那个失去的“舞伴”？

现实生活是复杂的，五十年代的人们很难预测以后的日子会怎样发展。而我们能感知到的，是那美好的舞曲旋律，是绽开着青春笑容的美丽面孔，是饱含着希望的年轻的心，是充满阳光的日子。直到后来是突来的风暴，是转瞬间就失去的一切，是严酷的现实人生中孤独的自己，是刑罚和屈辱。此时此际，能够残留给我们些许温暖的，只有那失去的“舞伴”！

这样就孕育了诗的生命，从感觉世界升华到情感世界，从拥抱人生到光扬自我，最后从主观高度，或者是称之为主体意识上成熟为艺术形象，于是才完成了一首有一定感染力的诗篇。

一位伟大的诗人曾经呼号：“人们啊，我爱你们，你们可要警惕！”最初听到这一呼唤时我还年幼，我不理解一颗爱人类的心何以要告诫人类警戒，那时我们不是认为有了可信赖的一切，人类便从此永远得救了吗？然而我和我的舞伴正就是被失去警惕的自己“出卖”了，留下来的只有一颗爱人类的心。这首题为《你曾经是我的舞伴》的小诗向人们展现的，正就是爱和警惕。

在人类历史的长河里，我们都将消失；在文学史、诗史的辉煌长卷中，我们的出现也不会荡起太久的涟漪。我们苛求于自己的，不外只有真诚二字而已。真诚是艺术的生命，唯于真诚中才有自我价值的真实实现，也只有真诚，即使是一点一滴，也有自己的重量。

《你曾经是我的舞伴》发表于 1981 年，感谢一些朋友将它译成外文介绍到国外，国外的读者在这首小诗中看到的，该不仅仅是我和我的舞伴的哀怨，他们也许能看到一个时代、看到一代人的遭遇，或许看得更深远、更全面。

人们啊，我爱你们，你们可要警惕！　　（林　希）

爱情的故事

张天民

年青的白杨，绿色的长椅，
湖畔上并肩坐着我和你，
我们的双脚埋进青草窝，
我们的影子映在明镜里。

你磨着我讲一个故事，
还指定要关于爱情的，
我猛然想起一对夫妻，

好像和我们差不多年纪。

他们的身边也有一排白杨，
可是白杨树上缠着铁蒺藜，
他们也坐过一条长椅，
是老虎凳，啊，斑斑血迹！

他们的脚下没有青草绣索
只有那铁镣在沉重的叹息，
他们把爱人无邪的眼睛，
当作能照见心灵的镜子。

他们的情话是“同志，坚持！”
他们的誓言是“不屈，胜利！”
放风的时候远远一望，
把万千情意彼此赠与。

就在他们第一个孩子降生时，
丈夫被拖到荒郊野地，
婴儿的呐喊是生命的破晓鸡啼，
“共产党万岁”的呼叫响彻在金鸡声里！

婴儿周年生日是母亲的刑期，
临刑前夜她把血书缝在婴儿衣襟里，
地下党的同志拆开血书，
闪灼光芒的是坚贞的意志！

有了他们的生死别离，
幸福和青春才有权并肩坐这长椅！
如果建设需要我爬冰卧雪，

分离那天让我们想想过去!

1961 年 12 月长春

选自《诗刊》1962 年第 3 期

这首描写爱情的诗篇，与读者通常见到的表现爱情之美妙、忠贞的情诗显然不同。在诗的第一节里，诗人简练地用年轻的白杨、绿色的长椅，湖畔、青草等景物，描绘出一种幽静、情意绵绵的环境，就在这样充满诗情画意的环境里，有一对正在谈情说爱的恋人；接着，诗人又用"磨"、"还指定"二词，生动地表现出女青年要听爱情故事的娇憨之态。这是一幅恋人情深意笃、沉湎于爱情的情景。

但是，作者却并没有继续描绘那种恋人间常有的关于爱情的浪漫蒂克的想象，而是随即猛地作了一个转折，由男青年的思绪使诗篇进入一个庄严而富有激情的历史环境中。作者抒写起一对革命烈士的爱情。由于紧扣着第一节诗中出现过的"白杨"、"青草"、"长椅"、"明镜"等展开铺叙，因而这一转折显得并不生硬，这正是诗人构思的巧妙。而且同是白杨等景物，在这里却渲染出了监狱的气氛，并突出了革命烈士在险恶环境中对革命的坚贞。于是，诗篇通过对类似景物的不同表现，通过前后几节诗不同情景的互相对比与衬托，为全诗主题的揭示作了充分的铺垫。而诗人随后写到的那个"婴儿"，实际上寄寓了两重含意：一方面，这确实是指诗中"爱情故事"里的革命遗孤；但另一方面，"婴儿的呐喊是生命的破晓鸡啼"一句，则又暗示这"婴儿"也喻指整个革命后代，其中包括正坐在长椅上的这对幸福的青年男女。正由于诗人在这里用了暗喻的手法，所以诗歌结束时又转写到眼前的这对恋人就不显得突然了，"有了他们的生死别离，幸福和青春才有权并肩坐这长椅"这一主题的点明就很顺理成章。至此，诗人又写出了全诗的最后两句："如果建设需要我爬冰卧雪，分离那天让我们想想过去!"这两句是对主题的深化，虽然用的是虚拟的语气，但确实表明了诗中的男主人公已决心继承先烈遗志，准备时刻响应党的号召，到艰苦的地方去工作。但这意味着可能会与热恋中的女友暂时离别，正是在这种思想的指导下，在这特定的情景中，"他"才讲述了革命先烈的"爱情的故事"。

此诗着意描绘的两幅情景，存在着彼此间的因果联系，同时也形成一种鲜明的对比。显然，作者是有意比照着描绘、勾连两种相似又不相似的爱情生活，用以表现主题的。为此，诗中两次处理了从"现在"到"过去"与从"过去"到"现在"的时间上的大幅度跳跃，由于诗人运用了暗喻、象征等艺术手段，使得两次跳跃都浑然妥贴而不显斧凿痕迹。其间第一人称的运用，也便利了思绪的跳动与情景的转换，并使全诗更为情真意切。需要指出的是，诗作旨在强调今天的幸福生活来之不易，是革命先辈抛头颅、洒热血、英勇奋

斗的结果，这种主题是六十年代初许多文学作品中常见的；但诗人在艺术表现技巧方面，还是有其独到之处，不过旨意过于显露，因而韵味欠足，缺少足够的回味余地。 （漆 瑗）

南 河 王尔碑

南河！我回来了！
桐树！我回来了！
可是，我底山孩呢？
你们可曾看见他？

“他已经不在这个世界，
像一只夜莺，
唱完爱底高歌，
死在黎明前的黑夜里。”

桐树低垂，
南河流泪，
我久久地立在河边，
犹如一块化石。

宛若往日黄昏，
我心激荡不宁，
怀着凄迷的幸福，
谛听他底脚音。

他踏着夕阳来了！
他披着春光来了！
他挣脱枷锁来了！
他带着一卷诗章来了！

我又一次看见他，

那纯朴的微笑，
海燕的风神，
倔强的眼睛。

我又一次和他絮语，
倾听灵魂的启露：
“我俯下头又仰起，
监狱无法禁住我……”

我们默默地携手，
走过碧绿的河堤，
南河轻轻地喧笑着，
桐树为我们祝福。

我们走过洁白的沙滩，
走过宽阔的草原，
走向多花的旷野，
走向灿烂的明天。

南河，你不要哭泣，
桐树，你抬起头来，
我底山孩呵，
死亡永远不能把我们分开。

选自《诗刊》1962 年第 3 期

初读《南河》，也许会感到平淡。不过这是“欲造平淡难”的平淡，是诗思从人之至情中喷涌而出，不事雕琢的平淡。读着读着，桐树旁、南河边，那一双倩影，抒情主人公“我”和大自然的儿子“山孩”，会久久萦系于你心底，诗里终古沉痛的挚情，将久久颤动着你的心弦。

诗没有写相爱的场面，却从山孩的消逝落笔：大自然的胸怀里，绿桐荫荫，南河潺潺，景触心颤，“我”怀念，“我”呼唤：“我的山孩呢？”依旧是往日的桐树，依旧是往日的南河，情爱的见证犹在，独独缺少了他，自然要痴迷地问了：“你们可曾看见他？”

细味《南河》，从诗人漫不经心的暗示中去领受，将会发现，这首诗写得含蓄浑厚，耐人寻味。诗在前四行深情的呼问之后，是一个沉重的画外音："他已不在这个世界……"，这是浩渺的大自然的回应？还是"我"的心灵在回答？这其间，相爱、相聚、相别、相忆，有过多少经历，却尽在不言中。之后，笔底却流出"我"瞬间感觉中的画面：抒情主人——"一块化石"在"谛听他底脚音"；山孩超越时空的归来，带来的依然是那"诗卷"，是"爱的诗歌"，还有那么熟悉的"纯朴的微笑"、"倔强的眼睛"——诗人通过这些久已沉入潜意识又浮上来的幻觉，深沉地抒发了无可挽回的"我"的失落的悲痛。

在诗的王国里，王尔碑是从血与火的四十年代走来的，"山孩"也是时代之子，很自然地融入了同时代人的身姿。诗里本该有悲壮的故事，至少也该有戴望舒《狱中题壁》里那样的"残损的手掌"什么的，诗人却不这样处理，眼睛的倔强、头的俯仰，也许可算一点暗示，直接叙及的只有一句："监狱无法禁住我……"其余全是苦苦思念，喁喁独白，连南河也为之"轻轻地喧笑"，为之流泪。在"多花的旷野"，在"灿烂的明天"，山孩在深情的"我"的心底永生了，在他呼唤黎明的歌声所召唤和抚慰过的人群中永生了。

作为叙事诗，叙的事却很少，并写得含而不露。法国诗人、理论家马拉美说："诗写出来，原就是叫人一点一点的去猜想，这就是暗示"（《关于文学的发展》）。《南河》只淡淡的写了怀恋、幻影出现等几个细节，却给人提供了广阔的想象空间。至于情侣何时、何故分开，山孩为何、怎样离世，也许可说是故事的关键，全留给读者去猜想了。于是从看似平淡的勾勒中，会心人能读出许多丰厚的内容来。《南河》以优美写悲壮，化叙事为抒情，越品味越觉诗未竟意，还有许多未露出来的象外之象。

诗写于六十年代初。社会性与时代感灌注于山孩的形象里，可贵的是，同是处理这类题材，诗人却并不侧重事迹的摄取，人物的讴歌，而着力于超时空超生死的爱的抒发。这就使此诗有了独具的艺术特色。（瘦 民）

唱给蕃瓜花的歌

忆明珠

为甚么你一朵朵尽要伸向篱笆外，蕃瓜花？
为甚么你一朵朵尽要爬上墙头去，蕃瓜花？
你是否也在望着山那边，路那边，望着他？
也在期待着那个农学院的毕业生呀，蕃瓜花？

我思念他时便想要写封信，捎上几句话，
你思念他时却从来不作声，只开花！

我每天清早都要先来数数你呀，蕃瓜花！
今天你开遍篱笆开满墙，许是他，该回家？

是你点缀了我们第一个美丽的梦呀，蕃瓜花！
那时候我们刚刚是一对五周岁的小娃娃，
我们好奇地把尔那种子悄悄埋在篱笆下，
它果真魔术般变出来一串金花和金瓜！

现在一对共青团员又悄悄订下了，新计划，
我们要播种更美更美的梦呀，蕃瓜花！
他从农学院里带来的知识和科学，是种子，
咳！我多么情愿变成小小的雨点儿，灌溉它！

你一朵朵地伸向篱笆外，望甚么，蕃瓜花？
你一朵朵地爬上墙头去，望甚么，蕃瓜花？
你在炽红炽红的朝阳中举起了千百只金喇叭，
是向山那边，路那边，播送我的心曲吗？蕃瓜花？

1962年9月2日仪征

选自《春风啊，带去我的问候吧》，上海文艺出版社1979年版

这首诗有人物，有故事，但它仍然是一首抒情诗，是一首不同寻常的爱情诗。

“蕃瓜”即南瓜，一种极其普通的瓜果，它的花没有玫瑰、牡丹那样鲜艳夺目，但它却散发着泥土的清香，使人很快想起农村田园的生活。对于诗中的“我”来说，它更是十分珍贵，因为它寄寓着“我”和“他”的爱情，“我”和“他”的梦。

开头第一节，接连提出几个问题，一个比一个急切。伸向篱笆外，爬上墙头去的蕃瓜花，自然不会“望着他”，“我”问花，花自然也不会回答，这只能说明“我”很“痴”。诗就通过“我”的痴态，把“我”对“他”——一个农学院毕业生的迫切期待和思念，刻画得相当真切、动人。如果从叙事的角度来说，这一节写得有点语焉不详，交代不全，但从抒情的角度来看，它却显得十分强烈，它含情脉脉地透露了“我们”之间的关系的信息，引起了读者极大的兴趣。

以下三节，继续沿着“我”的期待这一抒情的脉络展开诗行，同时用夹抒夹叙，不露痕迹地带出了童年时代的回忆——“我们”的“第一个美丽的梦”和现在的“更美更美的梦”，这两个梦都紧扣着蕃瓜花，诗人充分发挥这个意象的抒情表意的功能，给全诗增添了许多情趣。第一个梦是青梅竹马的梦，“好奇”的梦，充满着纯真；第二个梦是成长的梦，“他从农学院里带来的知识和科学，是种子，/咳！我多么情愿变成小小的雨点儿，灌溉它！”这两行诗，既反映了“我们”的纯朴真挚的爱情，也表达了“我们”永远扎根农村的理想。从第一次好奇地无意地播下种子到今天深情地专注地播下种子（这是虚写，是想象），前后一以贯之，却又经过质的飞跃，格外令人遐想不止。

最后一节与第一节呼应，仍然是四个长句，四个问号，从语气和句式上看，似乎和第一节差不多，但不大的变化之中感情却更强烈了，原先是问蕃瓜花为什么“伸向篱笆外”、“爬上墙头去”，如今是问蕃瓜花“望甚么”，“我”对“他”的想念更为强烈，蕃瓜花也就更能体贴“我”的心曲，于是在“我”的心目中，蕃瓜花终于幻化成了“播送我的心曲”的“千百只金喇叭”，“我”似乎更痴了。这一巧妙而自然的构思，加强了全诗的抒情气氛。

这首诗通篇用的是长句，极富缠绵悠长的韵味。还有在总共五节二十行中，竟有九行以“蕃瓜花”收尾，这一声声“蕃瓜花”的亲切呼唤，犹如面对爱人的喁喁情话，由此可见，诗人为内容的表达找到了最适合不过的形式。它没有使用“爱”、“接吻”、“拥抱”之类的烂熟词语，始终是借花抒情，写得含蓄、深沉，确是一首六十年代不可多得的爱情诗。（杨光治）

墨黑墨黑的小蝌蚪

忆明珠

说是要带给我
溪头的荠菜花，
或是山畔的朱樱，
或是陌上的一枝翠柳。

踏青的少女归来了，
真也料她不透。
笑说：“诗人，
怎样谢我？
好不容易为你邀来了
齐白石老人的朋友。”

她摇着个玻璃瓶儿，
瓶儿里装着几只
墨黑墨黑的小蝌蚪。

蓦地，
我面前，
抖落了一幅画轴——
　　“蛙声十里出山泉”，
云烟窈窕深幽。

潮润的空气，
习习的风，
又仿佛快雨初收。
我打起赤脚，
踩滑滑的田埂，
追着蛙声走。
却发现独坐水边，
有须眉如雪的钓叟。
（莫非，
他就是当年那位
与花鸟相狎无猜的老画师吗？）
钓叟之意不在鱼满篓，
一丝如发，
悬起了半湖红藕。

而当月白风清，
田野，沉沉地入睡了，
一阵阵蛙鼓却擂得更紧更稠，
好像在催促那浮动于
夜雾里的稻花的暗香，
快凝聚成琥珀色的丰稔的酒。

啊，
你齐白石老人的知交，
也是农夫倾心的未来的鼓乐手；
欢迎你们的光临啊，
墨黑墨黑的小蝌蚪。
老实说，
虽然我"蓬门"常开，
而"座中佳士"如君者，
亦不可多有！
幸而我尚有一只洁白的盘盂，
供养着几颗雨花石——
　　如血滴，
　　如红豆！
请你们也暂游于这盘盂之中吧，
天地虽小尚可绕圈周游。
我相信那鲜红鲜红的小石子
一定会爱上你们的，
——墨黑墨黑的小蝌蚪，
因为你们孕于春波，
来自清流，
跟雨花石一样的无尘无垢。

1982年4月17日，仪征

选自《诗刊》1982年第12期

墨黑墨黑的小蝌蚪在水中不停地游动，充满了无限生机，惹人喜爱，引人想起清脆的蛙声、连片的田野、丰收的稻子……问题是在今天，在不少人习惯于"快节奏"的日常生活中，蝌蚪还有足够的活动空间，或者说人们还有这份闲情雅致去欣赏它墨黑的身子和游动的姿态吗？

感谢诗人为读者带来了这首诗，带来了这首充满了诗情画意，凝聚了前辈艺术家和当今一部分知识分子的心态的诗。

看起来似乎出于偶然，诗人和"踏青的少女"事先都没有想到要把蝌蚪带回来，许是诗人同它暌离已久，多少显得有点陌生了？或是当地环境受到污染，蝌蚪早已另游他处，无法寻觅了？但这一切都不要紧，一旦少女播起

那个玻璃瓶儿，诗人面前便"蓦地抖落了一幅画轴"，这里的"蓦地"用得好，它表明不管岁月怎样流逝，人世怎样烦嚣，都没有削弱诗人的童心，没有压倒诗人对于美的追求和对于大自然的向往。当年齐白石钟情于蝌蚪，借助于使它们在一道清泉中自由游动的艺术构思，巧妙地暗示了"十里蛙声"的由来，今天诗人见到蝌蚪又立刻萌发了诗兴，打开了诗笺，真可谓"心有灵犀一点通"，彼此都具有艺术家的气质和禀性。

看着想着，想着看着，诗人居然开始了"返回自然"的神游活动。诗的第五节先写"我打起赤脚"在田埂上走，遣词造句富于实感，具有浓郁的生活气息，接着写"我"和"须眉如雪的钓叟"不期而遇，笔墨却又空灵之至，诗中说钓叟的钓丝"悬起了半湖红藕"，更是亦虚亦实，似真似幻，激发了人们不尽的美好的情思。

诗人在想象中作了一番神游之后，目光又回到室内，面对玻璃瓶内的蝌蚪再作动情的歌吟。"'蓬门'常开"那几句语短意长，显然带有针砭时弊的意味，不过诗人并未正面道破，他大概无暇及此，也不想多写，而是一心一意地把美好的诗行献给了新来的朋友，用工笔描绘了一幅堪同"蛙声十里出山泉"媲美的画图：洁白端庄的盘盂，鲜艳欲滴的石子，一群蝌蚪在其间穿动周游，动静互见，红黑相映，格调高雅，生意盎然。谁能说这仅仅是诗人案头的装饰，而不是某种值得赞颂的理想和追求的象征呢？

此诗在语言上颇具功力。尽管篇幅略长，但由于一韵到底，并无松散之嫌，又由于长短句交叉运用，因此亦无呆板之感。从语言的格调来说，它既典雅庄重，又活泼流畅，把这两种似乎很难兼得的语言风格成功地统一了起来，诗中既有"我打起赤脚"、"追着蛙声走"这样纯粹的口语，也有一些脱胎于古人诗文的诗行，如"钓叟之意不在鱼满篓"（脱胎于"醉翁之意不在酒"）、"催促那浮动于/夜雾里的稻花的暗香"（脱胎于"暗香浮动月黄昏"）等，借鉴而非照搬，古词而非古调，使人耳目一新，别有一番情趣。

（孙光萱　朱　倩）

龙　湾　湖　　刘祖慈

龙湾湖在长白山区三岔子林业局境内，碧波潋滟，为火山口湖。

狂热之后是深沉。
深沉，不是死灰。
深沉下淀积着大地的隐痛，
深沉是说不清楚的滋味。

深沉，不是绝望。
就算是绝望、绝望、绝望，
只要不死，又慢慢升积起
脉脉春水，阳光下低徊。

深沉，不是健忘。
深沉是内心独白，
是负重的记忆，
是从不轻易断言的剖析，
是对往日狂热的追悔。
哦，狂热早已消逝，
飘风乱雨也已敛迹。
风雨中有新的萌发，
深沉，孕育了新的葳蕤和苍翠。

深沉，也不是软弱，
不是没完没了的赎罪。
为了森林的繁茂，
为了山花的温馨，
为了鸟儿的鸣啭，
让火山永远死去吧！
深沉，是扼住它咽喉的警惕！

选自《我们是大运河的子孙》，江苏人民出版社 1983 年版

龙湾湖，是一个美丽的风景区！夏天，清澈的湖泉下林涛阵阵，山花朵朵，鸟语声声；而当冬天，长白山头白雪皑皑，湖面上仿佛飞起漫天白鸽……这一切，诗人仅只在题记中以“碧波激滟”四字一笔带过，对于龙湾湖的自然景色的描绘，诗中也极少涉及。诗人不经意地腾挪出这一空白，读者可以凭想象去填补。诗题为《龙湾湖》，但这实在不是一首风景诗，诗人无意着力于此，他只不过是借题发挥罢了。全诗通篇都似内心独白却不囿于一己的忧乐。质言之，是诗人对历史与现实作哲学式的一种思考。

诗人与龙湾湖猝然相遇撞击出来的火花，在诗人的眼中是：“狂热之后是深沉”。这领首的一句是此诗感情的脉络，诗人在全诗的四节中，都紧紧

围绕它展开抒情，以“深沉，不是……”的同一句式，即“深沉，不是死灰”，“深沉，不是绝望”，“深沉，不是健忘”，“深沉，也不是软弱，/不是没完没了的赎罪”，思绪层层递进，和盘托出了思考的果实。这种富有诗意的思考，是借助象征实现的，其象征客体便是龙湾湖。

龙湾湖在诗人的笔下几乎未经变形处理，似乎缺少象征客体本应生成的空泛性和不确定性，多少关闭了读者一些想象的天地，这可能是诗人有意而为之。他将自己的情绪和意识单向的、直接的辐射于龙湾湖：“深沉下淀积着大地的隐痛”，深沉“是负重的记忆”，“是对往日狂热的追悔”，等等。他实在是急于要把自己的心里话告诉读者以致不忌讳直露了。这样，在他完成了对龙湾湖这一象征客体的创造后，他也就通过它简单而又明了地裸露了一代人从“文化大革命”至今的心灵历程。从十年浩劫的泪与血中趟过来的诗人，理所当然的要强调付出了惨重代价才辨析出的心灵轨迹，这也许是诗人采用这种简单象征的缘由吧。　　（戴　达）

秋　色　赞

晓　雪

高远的天空，一片碧蓝；
深沉的大海，碧蓝一片。
清清的山泉像蓝色的水晶；
静静的湖水像蓝色的绸缎。
远山，远树，远方的道路，
仿佛都溶入淡蓝色的轻烟。
呵，秋天，我爱秋天，
——碧蓝、碧蓝的秋天……

八月的稻田，一片金黄；
九月的果园，金黄一片。
哪个村子没有几座黄金山？
哪个公社没有几个黄金海？
大地铺满了金色的阳光，
祖国处处是黄金的季节！
呵，秋天，我爱秋天，
——金黄、金黄的秋天……

首都的新松，一片翠绿；
边疆的竹林，翠绿一片。
刚出的菜秧青嫩可爱；
刚栽的晚稻绿得新鲜。
哪一个村庄没有长青的树？
哪一个城市没有长绿的街？
呵，秋天，我爱秋天，
——翠绿、翠绿的秋天……

北方的高粱，一片火红；
南方的桔子，火红一片。
二月桃花红不过九月苹果；
三月牡丹比不上十月红叶。
地上的红旗映得更红了，
天上的红霞映得更鲜艳！
呵，秋天，我爱秋天，
——火红、火红的秋天……

我从祖国的边疆走到首都，
我从祖国的高原走到海边，
这里在忙收割，那里在播种、耕田，
一边果实累累，一边花朵正开……
呵，秋天，秋天，我爱秋天，
——我的祖国的秋天呵，
你是多么成熟而又生气勃勃！
你是多么香甜而又多姿多彩！

1962年9月—11月 昆明——北京——昆明

选自《晓雪诗选》，四川民族出版社1983年出版

诗如其题，诗人是在赞颂祖国的秋色。

在很多诗人、作家的笔下，秋天总是只有一种颜色——金色，所以“金色的秋天”几乎已成为固定的词语，然而这首《秋色赞》却一反秋天的单一色

彩，赋予秋天以丰富多彩的色调。

诗的第一节突出了碧蓝。诗人描绘了“高远的天空”，“深沉的大海”，“清清的山泉”，“静静的湖水”和“远山，远树，远方的道路”的碧蓝色，渲染出一个碧蓝澄澈的秋天。碧蓝是深沉寥廓的色调，是和平、宁静的象征，诗人是借此来赞美和平宁静的祖国。

第二节突出了金黄。诗人从稻田、果园的金黄引起诗兴，进而驰展视野，歌唱农村公社的“黄金山”，“黄金海”，一片丰收的美景染于纸上。诗笔继续延伸，“大地铺满了金色的阳光，/祖国处处是黄金的季节”，这已不仅仅是对秋色的描绘，而是拟喻性的象征了。金黄，是丰收、光明的同义语，诗人借此赞颂兴旺发达的祖国。

第三节突出了翠绿。诗人从“首都的新松”联想到“边疆的竹林”，从“刚出的菜秧”联想到“刚栽的晚稻”，向读者展现一片可爱的翠绿，进而将美景升华：“哪一个村庄没有长青的树?哪一个城市没有长绿的街?”翠绿是青春和生命的象征。在这里，诗人抒发了对祖国——到处充满着蓬勃生命力的祖国的赞美之情。

第四节突出了火红。诗作将高粱、桔子、苹果、红叶、红旗、红霞，汇聚成“火红的秋天”，来歌唱“火红”兴旺的祖国。

最后一节是“总结”。诗人热情地歌唱祖国“多么成熟而又生气勃勃”，“多么香甜而又多姿多彩”。

这首诗结构完整，层次分明，将景物描绘和抒情结合在一起，自然地表现了激动的情怀。它写于1962年。那时候，祖国尚未从三年经济困难中完全摆脱出来，诗人描绘出的这幅光辉灿烂的图景，理想主义的色彩显然是过于强烈了，不过作为诗的艺术来说，此诗仍有不少应予肯定的地方。

（杨光治）

黄　山　松　　张万舒

好，黄山松，我大声为你叫好，
谁有你挺的硬，扎的稳，站的高；
九千旦雷霆，八千里风暴，
劈不歪，砍不动，轰不倒！

要站就站上云头，
七十二峰你峰峰皆到，
要飞就飞上九霄，

把美妙的天堂看个饱!
不怕山谷里阴风的夹袭,
你双臂一抖,抗的准,击的巧!
更不畏高山雪冷寒彻骨,
你折断了霜剑,扭弯了冰刀!

谁有你的根底艰难贫苦啊,
你从那紫色的岩上挺起了腰;
即使是裸露着的根须,
也把山岩紧紧的拥抱!

你的雄姿像千古高峰不动摇,
每一根针叶都闪烁着骄傲;
那背阳的阴处,你横眉怒扫,
向着阳光,你迸出劲枝万千条!

啊!黄山松,我热烈地赞美你,
我要学你艰苦奋战,不屈不挠;
看!在这碧紫透红的群峰之上,
你像昂扬的战旗在呼啦啦地飘。

选自《黄山松》,上海文艺出版社1980年版

在当代诗歌中,张万舒的《黄山松》是一首具有浓郁的浪漫主义色彩的抒情佳作。吟读这首诗,我们首先被它那博大宏伟的场面和磅礴雄浑的气势所震撼所激荡。大自然中的风雨、雷电、霜雪,统统奔入笔底,构筑成壮阔的形象体系。大自然在这里被充分人格化,诗人赋于这些自然界的事物以强悍的生命意识和飞动的色彩。而居于全诗中心位置的是生长在悬崖峭壁上的虬松——黄山松,它具有驱使宇宙风雨雷电之伟力,因为它"挺的硬,扎的稳,站的高"。即使在大自然的两军对垒的矛盾冲突中,任凭"九千里雷霆,八千里风暴",黄山松也照旧"劈不歪,砍不动,轰不倒",以其气吞山河的雄姿,巍然挺立,这场面,这气氛,多么震撼人心!

强烈而充沛的诗情,高昂激越的音节,是这首诗另一个特点。《黄山松》是一首时代感很强的咏物诗,诗人托物言志,通过对黄山松的赞美,表达自

己对我们的祖国、我们的人民在困难面前百折不挠，勇往直前精神的由衷敬佩。诗一开始，诗人就用一股憋不住的强烈感情冲口而出，一下子把我们震慑住："好！黄山松，我大声为你叫好"。诗人这种热烈、昂扬的激情始终贯注于整首诗之中。第二节至第四节，诗人情绪略有转折，从"高、硬、稳"三个方面，分节赞美黄山松。第五节从"你的雄姿像千古高峰不动摇"开始，诗人情绪直线上升，再度高扬。到最后一节，诗人立下誓言："我要学你艰苦奋战，不屈不挠"时，情绪达到了热烈的顶点。最后以"你像昂扬的战旗在呼啦啦地飘"作结，在高昂的气氛中结束。诗人这种昂扬激越的感情，又借助于第二人称对话式的拟人手法，显得更加集中，更加强烈，震撼人心。

诗的另一个特点是，诗人运用丰富的想象和通体象征手法塑造了黄山松高大、刚健和自强不息的形象。诗人以松为象征，表现了时代精神和中华民族的气度品格，因而，黄山松可以说象征着中国人民团结奋发，齐心协力，战胜天灾人祸的革命精神。当然，象征具有宽泛性和不确定性，加之读者的理解的多样性，黄山松也未尝不可以作为一位坚强的斗士和革命者形象来理解。　　（林唯民）

淮　河　啊

阿　红

淮河啊！
你是我心中的河，
你是我梦中的河，
你滔滔奔流的拍岸绿水，
一古脑都淌到我的心窝。
　　啊！家乡的河！

淮河啊！
多少回一家人围上饭桌，
挟着菜儿就想起你淮河，
我想闻闻喷香的麦仁糟，
我想尝尝黄亮的整子馍①。
　　啊！家乡的河！

淮河啊！
多少夜想借一双飞天的翅膀，

搭月船渡向家乡的村落，
想看看共捉迷藏的朋友，
想瞧瞧出走时诱眼的渔火。
啊！ 家乡的河！

淮河啊！
一宿飞过五千里关山，
我扑向你，像振翅的天鹅。
我举起怀中幼儿嫩藕似的臂膀，
指点着你，说这就是淮河。
啊！家乡的河！

淮河啊！
让我弯腰掬一捧激流，
洗去那蔽眼的萧索景色，
让我俯身饮几口清水，
冲掉记忆中的血泪与饥饿。
啊！ 家乡的河！

淮河啊！
怎能一眼看遍千里美景，
让我抚抚红榴，摸摸绿禾，
怎能一朝访遍两岸人家，
让我吻吻婴儿，问候爷娘。
啊！ 家乡的河！

淮河啊！
默记你长夜里的灾难，
曾走南闯北，我毫不畏缩，
想象你朝阳下的新姿，
离千里万里，我乐得雀跃。

啊！家乡的河！

淮河啊！
你两岸有山南海北人的足迹，
山南海北也有你的儿女奔波，
珠江——长江，黄河——辽河，
谁不期待儿女心胸广阔！
　　啊！家乡的河！

淮河啊！
你是我心中的河，
你是我梦中的河，
让我带一筒家乡的水，
走遍祖国的天涯海角！
　　啊！家乡的河！

1962.8

选自《淮河，我心中的河》，安徽文艺出版社1985年版

我的故乡是淮北平原上的一个小城。从南京大学毕业后到辽宁工作，多年未曾回去。“居常思土兮心内伤，愿为黄鹄兮归故乡”，我时刻想念着家乡的亲人和风物。1962年7月，我终于携带妻儿返乡探亲。几天之后我回到辽宁，写成此诗。

诗从思乡写起，写到返乡，落到离乡，写了全过程中的情思。

因此，本诗内在发展逻辑属于循事运动型。为了表达对故乡的深情，我直接向着淮河倾诉衷肠。每节起句都是“淮河啊”，结句都是“啊！家乡的河！”给人造成一种浓烈的思乡情绪的氛围。用这种办法组织诗情，属于变体链式构架。

诗共九节。前三节写思乡。第一节写淮河在我心理上的感觉，极言淮河同我的血肉联系。第二节写一家人对故乡风味小吃的怀念，把思乡之情具象化。客居异乡，人们是常常怀念家乡风味小吃的，可能这样写，容易激发别人相似的乡思。第三节写盼望回家。“多少夜想借一双飞天的翅膀，搭月船渡向家乡的村落”。这意象我觉得婉转而美丽。比起全诗朴实的表现手法来，这两行也许会增加一点亮色。中间三节写返乡。“我举起怀中幼儿

嫩藕似的臂膀，指点着你，说这就是淮河”，这是当时的实情，孩子虽不懂事，但作为孩子的父亲，我的一番深情却得到了较为有力的表现。第五、六节连续四个“让我”的诗行，都是写久别乍见的喜悦之情。后三节写离乡。总起来一句话：男儿志在四方。炎黄儿女，心在祖国。“带一筒家乡水，走遍祖国的天涯海角”，岂能以憾事视之。全诗是写实的，但不是简单的再现。我在写作的时候，重视主体对客体的感觉、意绪；重视由主体与客体交融而成的意象创造；重视富有生活味人情味的细节描绘。这首诗发表后，一些读者给我来信，称赞它感情纯真、情韵浓厚，看来读者是喜欢这首诗的，这使我感到幸运。（阿 红）

〔作者原注〕 ①麦仁糟是用大麦仁做的甜酒酿，鏊子馍是在铁鏊子上烙的薄饼。

胡 桃 坡（原诗略） 王致远

《胡桃坡》（人民文学出版社 1965 年版）这首长诗共 18 章。主要人物是胡桃女冯灵秀和游击队长同飞虎。冯灵秀生下不久，她的父亲就为革命“血洒黄河滩”，母亲“千般苦楚一身当”，过着极其贫苦的生活。诗中没有交代冯灵秀母亲的姓名；她所住草房的崖背上有棵高大的胡桃树，所以人称“胡桃娘”。她和乡亲们好不容易在痛苦的煎熬中迎来了抗战胜利，那年冯灵秀 16 岁，长得美丽能干。由于国民党发动了内战，当地很快又成了敌我双方反复争夺、革命势力和反动势力犬牙交错的地区。长诗就是以此为背景，描写了胡桃女冯灵秀在严峻的考验中挺身而出、顽强战斗，终于由一个普通的农村姑娘成长为一个革命战士的曲折过程。在这中间，当年“去了延安”而今回到故乡坚持游击战争的同飞虎成了她的引路人。长诗从头至尾贯穿着冯灵秀和同飞虎在战火纷飞中产生的爱情，并描写了一个又一个既崇高激越又优美动人的场面：胡桃女被国民党士兵绑走的关键时刻，同飞虎和他的战友勇斗敌军，解救了她；敌军追赶在集市上作宣传的同飞虎等人时，胡桃娘母女又急中生智，给了同飞虎等人以有力的支援；冯灵秀缠着同飞虎，要求参军，同飞虎根据党的命令，赠给她一支手枪，要她留在当地坚持斗争；解放大军发起反攻，和同飞虎结婚不久的冯灵秀又毅然送他西征；在群众欢庆新中国诞生的热潮中，生下孩子不久的冯灵秀为了保护群众，和打黑枪的地主分子展开枪战，最后不幸中弹牺牲。

这首长诗在绘景状物、人物塑造和语言运用上都取得了较大成就。翻开诗集，陕西黄土高原上特有的自然景物和风土人情，立刻使读者如聆其音，如见其貌。试看第一章怎样为诗中的人物设置一个具有黄土高原特征的大舞台：

“黄河摆尾湾套湾，/万马奔腾闯潼关。//黄龙山莽莽盘高原，/羊群儿山

顶舔蓝天。//一条带子公路线，/东牵大河西牵山。//秦腔声声响秦川，/五月风吹的花儿圆。//八百里金麦一把扇，摇的长空万里里蓝。”

第一节中的一个“闯”字，把黄河雄伟的气势，表现得淋漓尽致，活灵活现。前人描写大山的高峻的名句可说屈指难数，如“离天三尺三”等，但这里的“羊群儿山顶舔蓝天”，不仅写出了莽莽黄龙山的高峻，而且一个“舔”字包含了更多的美感，道出了粗犷的黄土高原所包含的另一种妩媚的韵致。描写五月麦黄的丰收景象，最常见的是“金色的波浪”等等，但这里把“八百里金麦”化为人们生活中的“一把扇子”，而这把扇子又魔力无穷，它可以把万里长空扇得没有一丝云彩！这是以小写大的表现手法，作者不说丰收，却跌宕出无尽的丰收美景！

长诗在人物塑造上具有较高的艺术功力，不管是冯灵秀和同飞虎，还是胡桃娘和邻家冯二农，都显得血肉丰满，各具异彩，如诗中写胡桃娘在丈夫灵位前的哭诉：“挡雨的草房倒了墙，/迷雾的孤雁断翅膀！/说是车儿呀，没轱辘，/说是船儿呀，丢了桨！//大河小河一路浪，/我的眼泪两行行；/不知你脚印在哪达？/我双眼不如萤火一星光！”作为一个旧社会的农家妇女，家里一贫如洗，丈夫死后，她虽有双眼，却不如萤火虫的光亮，只会流出比大河、小河“一路浪”还多的“两行泪”，而看不见丈夫干革命的脚印！如此痛不欲生，胡桃娘哭诉得多么贴切、多么本色、多么动情！这不正是一幅令人落泪的悲惨情景吗？

再如冯灵秀听到同飞虎过黄河牺牲的消息（其实是误传），悲痛欲绝：“无处找，哪达寻，/十根肠子我断九根，/明日胜利门前缺他汗马立功人！//敌人钢刀两边刃，/一刃杀我引路人，/一刃剁碎了我的心！……”冯灵秀爱之至深、恨之至切，情重如山，意深似海，令人过目难忘。

长诗中写人物，有简洁的实写，也有概括的虚写，并不限于一种，囿于一体。如写我军出发西征，而送行人遥望时那一刹那的情景：“战马带走一路尘，/军号吹散满天云；/人说苍鹰飞的快，/追不着雄师脚后跟。”

显然，作者在这里对我军西征的雄姿，采取了“避实就虚”的笔法，以侧笔取其雄姿，借来高空苍鹰和风驰电掣的雄师作比，解放军西征的英雄气概也就不言而喻了！而送行的人们却生活在道路无尘土、天上无阴云的安静环境内，多么幸福！不过作者在这里不用和平、幸福、安宁等等一类的抽象词儿，可见其一丝不苟，重在创造意境。中国诗，历来重在意境，《胡桃坡》作者认真地、潜心地接受了这个传统，不仅上面引的几个表现时代特点的例子是如此，全诗也是如此，难怪有的画家说，这部长诗里，有画不完的画！

读《胡桃坡》，在通篇寓意深沉、洁净透彻的语言中，总有一种行云流水、通达酣畅之感。诗人手中的笔，是极为严谨的，又是非常放纵自由的。在历史事实上，以至细节的描写上，都是忠于生活的，而在思维方法和表现手法

上却又是放纵自由的，使人物的情怀闪射着理想的光彩。这从以上引用的诗句中，也不难看出端倪。难怪诗人郭小川在六十年代中期以他的慧眼看过《胡桃坡》之后，对作者说："你是浪漫主义者，我也是浪漫主义者，但我们又有不同，你按照你的写下去！……"《胡桃坡》确实不愧为一部出色的富有浪漫色彩的叙事长诗。（高占祥）

写在抱月湾的信(选一首)

刘畅园

给L——

你 不 来

临水小楼
可垂钓
一尾尾
拉碎了
湾里的月亮。

你不来
钓丝也冷了。

夕阳疲倦了
懒散下山去
游艇也累了
跳板斜横。

你不来
月亮说
今夜
她也不出来了。

1985年8月 于镜泊湖抱月湾

选自《女作家》1985年第4期

女诗人刘畅园曾于1985年8月游览镜泊湖抱月湾，当时吟出组诗《写在抱月湾的信》。抱月湾的信写给谁？诗题下有个副题——"给L"。这L就是她的丈夫鲁琪。

这对夫妻有很真挚、很深厚的爱情。鲁琪曾被错打成"反革命分子"，可是刘畅园几十年来坚信鲁琪是无辜的，始终不渝，患难与共。她在诗集《青青草》中就有给鲁琪的诗，如《送》、《劝》、《忘忧草》、《海蟹》等，有的写送别怀念，有的写真诚劝诫，有的写勿忘忧患，有的写纯美情怀。这"抱月湾的信"又集中地写了四首，真诚地表现出远游他乡的妻子对家中丈夫的思念之情，而《你不来》则是其中的一篇代表作。

《你不来》这个题目用得好。它的言外之意亦即全诗的主题：你不来，所有良宵美景都使人感到淡然无味了。

第一节写来抱月湾游玩最令人快意的事——钓鱼。在这里钓鱼有三美：一是景美。小楼临水，水波碧清，天气晴朗，明月当空。二是鱼美。这里的鱼多是湖鲫，个大体宽，肉质细嫩，味道鲜美，曾是向封建帝王进贡的珍品。三是垂钓美。不咬钩时看水上的鱼漂儿、天上的明月，咬钩时拉起大鱼、拉碎水中的圆月。这一切充满了诗意，是很使游人高兴的。可是，来到镜泊湖的这位女诗人又怎样呢？她另有情怀：因为爱人未能来此，她没有兴致，心冷了，钓丝也冷了。第三节顺着第二节这"冷"字接连写了夕阳、游艇、跳板之类。本来，夕阳下山，游艇停泊，平常之至，可是经过诗人一点拨，仿佛它们也都解人意，充满了无可奈何的感情色彩。最后，第四节又写到了月亮，谁都可以想象，明月当空，水光接天，湖畔夜景，全靠月色打扮，可是如今连月亮也不出来了，更遑论月下垂钓、月夜泛舟等等，这真是扫兴之至！

这首诗"状难写之景，如在目前，含不尽之意，见于言外"(梅圣俞：《六一诗话》)。这是值得称道的。而更值得称道的是对这"难写之景"、"不尽之意"，不是用繁缛的笔墨描绘出来，而是用冲淡的笔墨勾画出来的。全诗仅用五十九字，只几笔就使湾里的优美景色"如在目前"，深婉的思念之情"见于言外"了。诗人在《青青草·后记》中曾经发问："我苦苦追索的诗行呵，你们究竟有多少醇度？可替我向人间诉说了，我那痛苦的，至死不渝的爱么？"我们欣赏这首《你不来》和其他许多诗后，可以肯定地说，刘畅园的诗是有"醇度"的，只是这"醇度"不在重彩浓墨之中，而在轻描淡写之内。苏轼主张"寄至味于淡泊"。这"寄至味于淡泊"是要靠"苦苦追索"才能得到的。

这首诗表现出清淡的特色。它意象清而情感浓，语言淡而意味深。许奉恩在《文品》中对"清淡"作了形象的描绘："秋水半潭，游鳞四旋。桐阴过雨，月出娟娟"。刘畅园的艺术风格，就是这样清淡隽永的。　　(任　慷)

殞　星

〔台湾〕瘂　弦

爱情光化而去了
遗下点点的点点的，啊！为什么是
葡萄灯盏之明灭
为什么是回忆，是一窗细雨
是一窗泪！

让我，啊！轻声问你
问你问你问你
再问你：
那里去了呢？
我少年时代的第一曲恋。

选自《瘂弦诗集》，台湾大地出版社 1979 年版

初恋，是美好的。因此，初恋无论成功还是失败，总是令人难忘的。也许，失败的初恋比成功的初恋更令人难忘！

这是一首描写初恋失败的诗。诗人把失败的初恋比作殞星，意在表明那初恋虽然破灭了，但它却有过明亮的闪光，给人留下了难忘的印象。这首诗着重表现了多少年以后对那奇妙的初恋进行回顾时的意识活动，采用的是一种意识流手法，是一种在意念闪动下的情感奔放，而不是一种具体的恋爱活动。诗一开头便是"爱情光化而去了"，告诉人们这是过去的事情了。然而这过去的事情，却永远不能从心中消失。它忽隐忽现，若即若离。诗人把这种感觉意象呈现得非常贴切而美丽。它一点点，一点点地闪着光，那跳跃的形象如葡萄灯盏，如一窗细雨如一窗泪。这形象是一步一步深入的，由灯盏到泪，由外界入内心，此时，多情的主人公已经泪眼模糊了。于是诗的第二节便脱开纷纭的意象，直逼核心。主人公再也按捺不住，情急意切地站出来发问了：问你问你问你再问你……，人们透过这急促的一连串发问声，看出主人公寻觅那失去的初恋的心情已经如火烧火燎，无法遏制。但细心的读者不会忽略，冠在一连串发问前的"轻声"两个字，虽然那么急迫，但还没有忘记羞怯，这"轻声"二字既表现了主人公的情态的节制，也压抑了情感的流量，使诗有一种别致感。（古继堂）

没有不下台的演员　　刘湛秋

没有不下台的演员
也没有不散场的观众
鼓掌一百零一次
还是有一百零二次的落幕

走吧，雨点在无声飘落
泥土并不是它的墓园
只有长长的路是真实的
快乐地、热情地、认真地走吧

选自《刘湛秋的诗》，香港汇信出版社 1986 年版

短短八行诗，精辟、洗炼、质朴。道出了一种人生的感受和理解。

如果说人生是一个大舞台，每一个人就都是演员。推而广之，世间存在的万事万物，也是在争奇斗艳，竞相表演。而任何表演，总有收场的时候，正如演员总有下台的时候一样。

诗人没有停留在这一点上。他的笔触伸向了更深的层次。“落幕”并不意味着结束，正如“雨点在无声地飘落/泥土并不是它的墓园”，在阳光和空气中，雨点还会变作五彩的虹，迷离的雾，晶莹的雹。雨点不过是物质存在的一种形式而已。因而落进泥土，并不意味着它的毁灭，泥土并不是它的最后归宿，它将转化为千姿百态的新的形式。这是诗人在更高阶段对人生的领悟。诗人“透过爱的眼睛眺望”（歌德语），把握运动的美，变化的美，诞生的美和消逝的美。在另一首散文诗《无题》中，诗人热情地歌唱道：“诞生和成熟是美丽的，衰老和死亡也不是丑恶。”这种达观的见解，植根于诗人对自然和人生的宽广的爱。无怪乎老诗人绿原说，刘湛秋的诗，“是一个新式的泛神论者的情诗。”诗人满怀对世界和人生的挚爱，歌唱永恒的变化和运动，“歌唱运动中的每一个瞬间”。

刘湛秋是一个认真生活的人。在诗的最后，他这样表示自己的人生态度：“只有长长的路是真实的，快乐地、热情地、认真地走吧”，尽管没有不散的宴席，没有不收场的戏，诗人还是把生活看作一本“可爱的书”，一条真实的路。他呼唤着人们，乐观地去生活，执著地去追求，努力地去探索，去不断开拓人生新的舞台。　　（刘淑欣）

中国的土地

刘湛秋

你可知道这块神奇的土地
埋藏着黄金般的相思
一串串杜鹃花嫣红姹紫
激流的三峡传来神女的叹息
冬天从冻土层到绿色的椰子林
蔷薇色的海浪抚爱着砂粒

你可知道这块神奇的土地
黄皮肤，黑头发是那样美丽
敦厚的性格像微风下的湖水
顽强勇敢又如长江一泻千里
挂霜的葡萄下跃动着欢乐
坚硬的核里已绽开复兴的契机

选自《无题抒情诗》，重庆出版社 1986 年版

歌颂祖国，礼赞人民，这是重大题材和古老主题，在一首十二行的抒情小诗中予以容纳，并且翻旧为新，难度极大，需要很高的艺术功力。诗人知难而进，努力创造，不懈耕耘，终于在这片感情的沃土上，培植出一枝独秀的心灵之花。

作品先写中国这块土地的"神奇"——"埋藏着黄金般的相思"。凡是华夏人民，无论久居故土，还是云游他乡，都永远思恋着这块土地。它之所以牵动着炎黄子孙的"相思"，是因为它拥有壮丽的山川、广阔的沃土、悠久的文化、丰富的物产、绵长的海岸线……这是中华民族得以繁衍生息的发祥之地，也是他们大展身手的用武之地。杜鹃花、三峡、神女峰、冻土层、椰子林、海浪……这些细节，可以视之为写实，也可以视之为写意，把中国的东西南北、古往今来全都概括进去。似乎随意拈来，其实经过精心选择，内涵丰富，诱人遐想。正是所谓"信手新诗落珠贝"。

作品后写中国土地上人民的"美丽"。神奇的土地固然动人相思，美丽的人民尤为惹人爱恋。他们的外貌是美的："黄皮肤、黑头发"；他们的性格也是美的："敦厚"温柔、"顽强勇敢"；他们的思想更是美的：葡萄挂霜，并且

核里"绽开复兴的契机"，表明已经成熟；犹如中国人民饱经风雨的洗礼，摆脱了幼稚和愚昧，走向了改革与开放。而成熟意味着新的生长与繁荣，亦如中国的复兴与昌盛。作品由外貌写到性格，再写到内心。层次井然有序，思想逐步加深。直把抒情推向高潮，作品便戛然而止。

这首诗的前一节写土地，后一节写人民，结构完整，艺术浑成。中国的神奇，不止在于地大物博、人口众多，更在于人民已经成熟，挣脱了有形的和无形的各种枷锁，思想解放，勇于开拓。地灵由于人杰，天宝基于物华。因此，中华神龙腾飞在即，复兴有望。而这，更加使人思恋。

刘湛秋十分注重意象的创造，把对中国土地的讴歌、对中国人民的礼赞寄寓在典型新颖的意象之中，避免了这类诗作最易出现的弊病：空泛抽象，大而无当。如"激流的三峡传来神女的叹息"，由长江三峡中巫峡的神女峰而联想到帮助大禹治水的神女传说，既写出了祖国山川的神奇秀美，又自然而然地暗示出中华民族的悠久历史和古老文化，使作品具有横的地域感和纵的历史感。再如，"微风下的湖水"和"一泻千里"的"长江"，是喻体，也是意象，概括出中国人民性格中敦厚的一面和顽强的另一面，有柔有刚，具体地传达出民族性格的突出特征。以"挂霜的葡萄"象征中国人民的思想成熟，更属典型的意象手法。

诗人在《无题抒情诗·心灵的波动（也算是序）》中说："人的感情和人的思想一样，是一片美丽、神奇而富饶的大地。但是，它同样需要开垦、耕耘"。《中国的土地》正是诗人在中国"人的感情和人的思想"这片沃土上辛勤"开垦、耕耘"，用心血浇灌出来的艺术花朵。　　（丁国成）

夏日青岛印象[①]

孔　孚

1

夏天的太阳，
秋天的风。
沙滩上裸全世界的肤色，
崂山开矿泉水一瓶。

2

青岛的风，
经过过滤，
玻璃似的。

人，
游在街道上，
像鱼。

3

雪杉拍击绿浪，泅泳着的楼群。
没有一条平直的路，
到处是海的声音。

4

一个绿衣服的小姑娘，
伏身摆一块蓝手帕。

眼睛一亮，
礁岩上的画家。

5

水滴。
脚印。

隆起的乳房。
阳伞。

嘴唇是咸的。
心是甜的。

贴贴实实，
往沙滩上一躺。

伸出腿，
让太阳着色。

6

灯的漩涡，
连着银河。

风栖息在礁上，
大海发出鼾声。

夜，
一针一针地缝。

情侣，
凝着露珠的爱情。

7

毛毯。
枕上涛声。
摇撼着的梦。

选自《山水清音》，重庆出版社 1984 年版

全诗采用印象式的写法，看似随意点洒涂抹、漫不经心，却处处传神，得其精髓，呈现给读者的是完整的夏日青岛风光。诗共七节，前五节是白天，后二节写夜晚，突出地写了青岛的风、太阳和海。

风——海洋的呼吸，凉快、潮润、澄明而无尘，像矿泉水一样。这正是避暑胜地的特色，用“夏天的太阳，秋天的风”来概括，言简意赅，妙极！第二节承风写来：风原是无色透明的，说它像“玻璃似的”，化触觉为视觉，使无形的风具体可见，洁净、清彻，这是直写。说人“像鱼”是侧写，又有两层含义：一是外观，写人行道上似鱼，“皆若空游无所依”，愈显风之澄澈清明；二是内验，“我”走街上，顶夏日，沐秋风，其乐融融，如濠水之鱼。读过柳宗元《小石潭记》与《庄子·秋水》的，自然更可添一番情趣。

三、四节是场景转换，如坐车从市中心驰向海滨，一眼掠尽青岛全貌。“没有一条平直的路，/到处是海的声音”，紧扣山城、岛城的特点，与后面夜

间"灯的漩涡,/连着银河"是暗相呼应的。风的形隐去了,影还在,在"拍击绿浪"的雪杉与发出声音的海的身上留下了痕迹。那位穿绿衣服的小姑娘,既是使画家眼睛发亮的具体写生对象,也可以看作青岛的象征意象。你看,那起伏的海水,不就是她摆动的"一块蓝手帕"?

写太阳主要把镜头对准海滨浴场,"沙滩上裸全世界的肤色",概括而又极富视觉感。一个"裸"字,境界全出。第五节承第一节中这句全景展开特写:"水滴。/脚印。"人从海中淋漓而出,往沙滩上一躺,"隆起的乳房。/阳伞。"多么美的世界。"嘴唇是咸的。/心是甜的。"咸是由于海水,甜呢?难以言说。也许是海水、沙滩、日光等纯感官的享受,也许是健美的青春之间的交流,也许是一种生命的洋溢、无拘束的自由……

六、七节又换了一个视角,从空间转换进入时间推移,由白天到了晚上了,故看似无序实有序。诗人凝望青岛之夜,一种对自然对生活的人性之爱油然而生。恍惚间,似乎造化的无形大手正"一针一针地"编织着人间的宁静。它在天上留下密密的针脚——那一颗颗眨眼的星星;在地上缀出一粒粒露珠,凝结着情侣的爱情。青岛之夜啊,充满爱的安详与甜蜜的,又岂止是那海滨、栈桥上那一对对的情侣呢?结尾三句,诗人枕着涛声入梦,极有兴味、情味、韵味。全篇虽未直接写海,海却无处不在,闪烁在、跳跃在、喧哗在诗的字里行间。读完全诗,相当于作了夏日青岛一日游,带着疲劳的满足,渐入梦境,余味无穷。 (袁忠岳)

〔编者注〕 ①本诗这次发表时,作者对个别字句作了修改。

垂 钓

木 斧

岁月滔滔地流去
积成烟波浩渺的湖
那湖中泛起波影
谁能一网收尽?

我坐在湖边垂钓
钓勾上挂着兴趣
让它到波光闪闪的湖中去吧
看看能不能钓起一串记忆?

突然钓起一节童年的笑声

笑声扬着荒唐的韵味
可怜那羞红的脸蛋
找不到胡须的遮蔽

愈来愈浓的兴趣
拖住了我的钓勾
我一古脑儿落入湖中
全身浸透了记忆

不甘心消逝，我
等着，等着机会
等着明天的我
又来湖边垂钓

到那个时候
我已化为记忆
我将沿着钓勾
再爬回岸上去

选自《回族文学》1986 年第 1 期

这是一首饶有趣味的小诗。

名为"垂钓"，其实并未写钓鱼——"渔翁"之意不在鱼，而在乎垂钓之趣，这，才是小诗的旨趣所在。

能够亲自去体会垂钓之乐的人毕竟不多，但人们可以从旁体会沉浸在垂钓之中的垂钓者的乐趣。甩线撒网，是一乐；鱼儿咬勾，是一乐；钓起鱼儿，更是一乐；即便静候良久，毫无鱼儿上勾迹象，但欲罢不忍，终抱期冀的心境，仍然不失为一乐。"垂钓"一诗写的正是后一种乐事。

不过，真写这种垂钓之乐又未免有些拘泥和呆板，因为诗中的"垂钓之乐"，其实不过是一种象征。请看这些意象："烟波浩渺的湖"是"滔滔流去"的"岁月"积成；面对这片大湖，"钓翁"产生"兴趣"——要去"钓起一串记忆"。把这些意象连在一起的是"钓勾"以及由此而来的"钓"字。这样，垂钓就成为对记忆、对逝去岁月、对美好童稚欢乐的寻觅和追忆。"钓"字成为全篇的诗眼。

接着，诗中呈现出这样一个意象："突然钓起一节童年的笑声/笑声扬着荒唐的韵味"。——是诗人忆起了童稚的欢笑，还是此时的笑声变成童年？是为了钓起一条小鱼儿，还是为了想起孩提时伙伴们垂钓中的嬉闹？竟然"羞红脸蛋"，顾不得"胡须的遮蔽"！那是怎样一番乐趣呵。

那是一种心灵的幻化——现实的诗人与往昔的记忆融成一体，"我一古脑儿落入湖中/全身浸透了记忆"。虽然有点荒唐，却颇有情致。诗人要全身心在岁月的烟波湖中遨游，追索。看来，它很够我们"想人非非"一番了。

如果诗就此打住，也不能说不够味儿。但是诗人又推出令人惊讶的意象：此时他把自我幻化为二——一是沉浸在记忆之湖中的我，二是"明天又来湖边垂钓的我"，要让"已化为记忆"的"我"再被垂钓的"我"钓起："我将沿着钓勾/再爬回岸上去"。今与昔、现实与记忆如此纠结缠绞，这迹近荒谬的意象构成出人意表的境界，不禁令人咂舌。

这意境与开篇"谁能一网收尽"岁月沉积之湖的慨叹连成一体，愈发有对往昔的追寻"剪不断，理还乱"、沉而不溺、舍而不止的韵味，朦胧而不模糊，给读者留下绵长回味的余地。

当然，古今写垂钓的诗篇不计其数。如果说前人的垂钓诗是以景写情，那么，此诗则是因情设"景"——垂钓只不过是一种比喻和象征，从这角度看，此诗可以说写得别开生面，恰到好处。（张德厚）

二十五岁见雪

〔香港〕古苍梧

流浪了二十五年
云终于像木棉那样
一丝丝地散落下来了

我张开手臂
迎接它
像远方归来的游子
我是那父亲
年轻的时候
也曾厌倦过山
　　厌倦过水
　　厌倦过花草树木
　　厌倦过城市和人群

也曾向往过悠悠的穹苍
当我尚未了解那湛蓝背后的寂寞

可是云，我的孩子
你怎么会变得这么苍白
正待抚它，吻它
掌中竟满是血
　　无色透明，而且冰冷

啊！
归来的不是云
乃是云的魂魄

1971

选自《铜莲》，香港素叶出版社 1981 年版

雪，在香港是极其罕见的。这首诗中的雪，或许是虚拟的，但也可能是真实的。唯其真实，才倍觉可贵。因此，它化为诗人心中的憧憬与希冀。化为诗人的理想。诗人常常慨叹："我曾经是一片云/而仍然是一片云"（《铜莲·雨声》），飘泊不定。而本诗又以"流浪了二十五年"开端。增强了飘泊之感。然而当云变为雪飘飘洒洒地散落时，它竟化而为血，令人心惊目眩。故国神游，刻骨铭心的浓重乡愁始终萦绕在诗人的心头，直让人怦然心动。

本诗相当注重感受和体验。它并不以直抒胸臆的坦露，淋漓酣畅的独白见长，而是写得蕴藉、含蓄，耐人咀嚼，充满着理趣。诗虽题为"见雪"，然而通篇不着一"雪"字，而又通篇充满了雪意，从中折射或暗示出游子思乡，渴望回归的缕缕情愫。其中"正待抚它，吻它/掌中竟满是血"，以一抚一吻的动作性语言，化而为血的嬗递过程，更是隐隐地传递了游子思乡的痴迷、恍惚、醉心和执着的心境。措辞委婉而寄托深邃，体现了我国古典诗歌的言近而旨远的特色。

本诗的意象构筑精致而繁复。古苍梧是个具有现代艺术感的诗人，他承继了古典诗歌意境的长处，又借用并融合着现代电影艺术的表现方法，注重意象在空间上的转换与重合。本诗整篇所说的是雪。而雪的主意象似乎又是由两个相近或相似的属意象"云"和"游子"建构而成的。诗人先是自喻为像木棉那样飘落的云。尔后就由云的飘泊转换至游子的浪迹，最后则以"可是云，我的孩子/你怎么会变得这么苍白"一句，将两个意象叠合而为"云

的魂魄"——雪。但是从深层说，雪的意象更暗合了；或者说更加强了游子的意象。这样，整首诗就显得更耐读，更让人品味了。显然，意象在空间上的转换重合大大地加强了这首诗的现代艺术性。 （杜荣根）

水 稻 之 歌

〔台湾〕罗 青

早晨一醒，就察觉满脸尽是露水
颗颗晶莹透明，粒粒清凉爽身

回头看看住在隔壁的大白菜
肥肥胖胖相偎相依，一家子好梦正甜

而远处的溪水，却是群刚出门的小牧童
推挤跳闹，赶着小鱼，吵醒了一座矮矮短短的独木桥

于是，我们便兴高采烈的前后看齐
学着那刚登上山顶司令台的老太阳

摇摇摆摆，把脚尖并拢
绿绿油油，把手臂高举

迎着和风
迎着第一声鸟鸣

成体操队形
散——开

一散，就是
千里！

选自《幼狮文艺》1973 年第 235 期

《水稻之歌》是罗青的早期作品。

余光中认为罗青是一个"肯想、能想、想得妙、想得美的诗人",这确非过誉之论。作为富于想象力的诗人罗青,他的《水稻之歌》的想象力主要表现在形神毕现的拟人化与巧妙比喻的运用。本来是无知无情的"水稻",在诗中都具有了人的感觉和灵性。诗人选择了"早晨"这个特定的时间角度展开描绘,一开篇就把水稻写得栩栩如生,而且水稻眼中所见的"大白菜"与"溪水",不是具有好梦正甜的憨态,就是具有活泼泼的生命。最妙的是对水稻的体操队形的描写。水田中的秧苗插种时本来是很整齐划一的,在朝阳下,在和风中,那种景象确实也很美,但一般人不是习见为常,就是觉得难以言传描摹。而罗青却仍以拟人手法,写水稻内心是"兴高采烈",写他们的动作是"把脚尖并拢"、"把手臂高举",写他们的队形是"一散,就是千里"。正是由于诗人的艺术敏感和出色生新的艺术想象,使他在葱葱茏茏的水稻和蓬蓬勃勃的年轻学生之间找到了某种美的联系,独特而强烈的审美感情移情于物,谱出了这一曲不同凡响的水稻之歌。

比喻,是诗的想象的独特形态之一,是诗美的一个重要范畴,而不只是一种修辞格或一种具体的艺术技巧。罗青是善于比喻的。从比喻的角度看,《水稻之歌》全篇的结构可以说是比喻结构,因为诗人是将水稻暗喻为上操的学生,取消了这一未加明说的暗喻,全诗也就不复存在。具体而言,诗中对"溪水"的比喻也极生动,"而远处的溪水,却是群刚出门的小牧童",这本来就是一个妙喻。接着又以"推挤跳闹,赶着小鱼,吵醒了一座矮矮短短的独木桥"的描绘,把"小牧童"的情态与情味补足,更觉生鲜活跳。

平凡的水稻景色,不平凡的《水稻之歌》!　　(李元洛)

逃狱的月亮

〔台湾〕罗　青

各式各样的烟囱
重重叠叠的
在空中竞相书写
各种新发明的化学方程式
把天空写得昏头胀脑
几乎无法呼吸

于是天空开始忽冷忽热扭曲变形
有如一块巨大无比的压克利玻璃

在要落未落将碎未碎之际
却隐约反映出
一轮误入工业园区的月亮
正急急忙忙
翻出高高的铁丝网
落荒而逃

选自《不明飞行物来了》，台湾纯文学出版社 1984 年版

诗人兼散文家与画家的罗青，写过许多篇关于月亮的诗，《逃狱的月亮》即是其中之一。月亮而名之为"逃狱的"，可见这一月亮不是普普通通的月亮。

现代工业所带来的环境污染，物质文明所带来的对生态平衡的破坏，是当代世界最严重的社会问题之一，是对于人类生存一种潜在的日益巨大的威胁。许多敏感的诗人都触及到这一题材和主题，余光中曾写有一首《控诉一支烟囱》，表现了他对这一重大社会问题的艺术思考。罗青的《逃狱的月亮》在思想取向和余光中是一致的，但却焕发出自己独特的艺术光彩。

诗歌，是创造的艺术，是重在独特的艺术创造，就是要突破习惯性的思路和常规，力求有既不重复他人也不重复自己的艺术发现与艺术表现；独特，就是具有"抗压性"，不与平常习见的"常态模式"重复，对于前人已经作出过的艺术表现具有"抗压"反应，力求表现出自己的个性。《逃狱的月亮》也写了烟囱，但在同类主题与题材的作品中，是创造的，独特的。角度与写法都有所不同。余光中的是"用那样蛮不讲理的姿态/翘向南部明媚的青空/一口又一口，肆无忌惮/对着原是纯洁的风景/像一个流氓对着女童/喷吐你满肚子不堪的脏话"。而罗青则自出机杼，他写烟囱不是"一支"，而是"各式各样的"，因为是许多烟囱，所以它们才"重重叠叠"，才"竞相书写"。更具妙思的是，罗青绝不直言什么"污染"之类，而是说它们竞相书写"各种新发明的化学方程式/把天空写得昏头昏脑/几乎无法呼吸"。天犹如此，人何以堪？批判控诉之意自然就见于言外了。在第二节将天空比喻为一块玻璃，而第三节开始说玻璃"要落未落将碎未碎"之后，千呼万唤，诗的主人公——"月亮"终于出场了："一轮误入工业园区的月亮/正急急忙忙/翻出高高的铁丝网/落荒而逃。"月亮有知也有情，对"误入"工业园区之"狱"心悸不已，诗人以"急急忙忙"与"翻出"写她的心态与动作。最后一句的"落荒而逃"，本来是形容人，现在移之于月，十分生动传神，令人莞尔。诗题是"逃狱的月亮"，全诗在最后才点明"逃"字，篇末点题，颇见诗心之妙。

在众多的写月亮的作品中，罗青的《逃狱的月亮》是一篇别开生面的佳构。

（李元洛）

烈士的眼睛

任彦芳

——在烈士纪念馆，有个传闻……

走进烈士纪念馆肃穆的大厅，
就能听到每个人的心跳声；
传说照片上烈士的眼睛，
竟能变换出不同的感情。

有时候，见到的是忧虑的眼睛，
有时候，它们是愤怒的眼睛，
有时候，它们是欣喜的眼睛，
有时候，它们是期待的眼睛……

这传闻，我百分之百相信：
因为烈士在人民心里永生！
今天，我们又凝望着烈士照片，
先烈！您眼睛里传出什么叮咛？

1980.5.29

选自《心声》，花山文艺出版社1984年版

身为烈士后代的诗人，写过不少真挚感人的缅怀先烈的诗篇。这首诗很可能因构思之巧妙而具有长久的魅力。每一座烈士纪念馆，其内容、布局各有不同；对于瞻仰者来说，重要的是与烈士灵魂的交流。《烈士的眼睛》没有细写纪念馆的外观，从大厅肃穆的氛围——"能听到每个人的心跳声"，写到"照片上烈士的眼睛"，这就抓住了瞻仰者的典型感受。大约每个到过类似场合的人皆有这样的印象：照片上那些已经属于另一时代、另一世界的面孔，那些人的神情、着装、气质往往使你产生一种陌生感，可那些眼睛——不管是清灵还是沉重，明亮还是暗淡，却可以与你沟通起来。自然，纯个人视角，"眼睛"引发的联想要受到局限。诗人机智地借助一个"传闻"：烈士们的眼睛"竟能变换出不同的感情"，大大扩张了体验的范围。"忧虑的眼睛"、"愤怒的眼睛"、"欣喜的眼睛"、"期待的眼睛"……急促的排比，醒豁的语气，什么人面对烈士会感受到什么样的情绪，诗人并未一一点出，但聪明的读者

不难领会其中丰富的内涵。

不必讳言新的生活重心对传统的超离。诗中问得好："先烈！您的眼睛里传出了什么叮咛？"的确有不少人将革命年代已经开始遗忘了，但也存在着未曾遗忘、不会遗忘的人们。纪念者，完全可以从这首诗找到心灵的共鸣点；遗忘者，则又多少会受到一点意味深长的警策吧！（朱 晶）

骆 驼 草

王石祥

枝条如钢丝，
根须似铁爪。
顶沙的叶，生得壮，
迎风的杆，长得俏。
　　是翻滚在沙海的浪花？
　　是蹦跳在浪尖的海鸟？

旱不死，压不倒，
甘愿给骆驼作饲料。
吃一茬，长一茬，
新芽总在心中冒。
　　变成了驼上的绒？
　　变成了驼上的膘？

战士训练搞潜伏，
钻进草丛不见了！
军装和草色一样绿，
风吹草低见枪刀。
　　骆驼草像不像潜伏哨？
　　潜伏哨像不像骆驼草？

谁说沙漠无绿洲？
骆驼草组成了翡翠岛；

谁说春风不度玉门关？
战士到处春天到。
　　骆驼草是沙漠的迎春花，
　　战士是祖国的布谷鸟。

1973年

选自《骆驼草》，河北人民出版社1981年版

这是一首以骆驼草象征解放军战士，赞美骆驼草，更赞美战士的诗。

诗的第一、二节写骆驼草。赞美它的健壮、挺实、坚韧、活泼。不怕大风刮，不惧砂粒打，像翻滚的浪花，像蹦跳的海鸟，只几笔就把骆驼草写活了。骆驼草还有人的灵性、高尚的奉献精神："甘愿给骆驼作饲料。吃一茬，长一茬，新芽总在心中冒。"在这里骆驼草是歌颂的对象，也是一种象征物。象征是"自然的人化"的一种形式。它的本质在于暗示性。黑格尔指出："象征所要使人意识到的却不应是它本身那样一个具体的个别事物，而是它所暗示的普遍性的意义。"（《美学》第二卷）骆驼草作为一种象征物，有"它所暗示的普遍性的意义"，读者可以联想得很多，但诗人究竟何所指呢？这在第三节里作了回答。

诗的第三节写战士。战士训练搞潜伏，钻进骆驼草丛里不见了。"骆驼草像不像潜伏哨？潜伏哨像不像骆驼草？"以比喻兼设问的形式说出，原来骆驼草是在象征我们的战士，比喻我们的战士。

诗的最后一节，用骆驼草与战士互相映衬，进一步歌颂了解放军战士给边疆带来了春天。"骆驼草是沙漠的迎春花，战士是祖国的布谷鸟。"这一节博喻用得好，前四句的设喻是"骆驼草"组成"翡翠岛"组成"沙漠绿洲"，"战士"到来"春天"到、"春风"也到；后两句又把"骆驼草"比作"迎春花"，把"战士"比作布谷鸟，这都是很贴切、很新鲜的。

此诗写得很精美。它的象征物用得好，比喻也很巧妙，而且由象征到比喻，使诗的意蕴由不确定到确定，由隐匿而明显，有一个渐进的自然的发展过程，容易使读者接受和信服。这首诗的章法整饬：每节六句，前四句提行，后两句压行。句式多样，有对偶句如"枝条如钢丝，根须似铁爪。顶沙的叶，生得壮，迎风的杆，长得俏。"还用了一些排比句，如"是翻滚在沙海的浪花？是蹦跳在浪尖的海鸟？""变成了驼上的绒？变成了驼上的膘？"这些疑问的口气比肯定的口气更发人联想，更富有意味。　　（任　慷）

路

〔台湾〕许达然

阿祖的两轮前是阿公　拖载日本仔
拖不掉侮辱　倒在血地

阿公的两轮后是阿妈　推卖熟甘薯
推不离艰苦　倒在半路

阿爸的三轮上是阿爸　踏踏踏踏踏
踏不出希望　倒在街上

别人的四轮上是我啦　赶赶赶赶赶
赶不开惊险　活争时间

一九七九年八月

选自《违章建筑》，台湾笠诗刊社 1986 年版

《路》是一篇对不平人生的控诉状。全诗分为四节，每节写一个历史时代或历史时期。第一节写的是台湾日据时代祖辈的命运，他们用两轮车拖载日本仔而死于非命；第二、三两节分别写"阿妈"和"阿爸"，表现台湾光复后父辈为生活而劳碌奔波的情景；第四节出现的是诗的抒情主人公"我"，他驾驶着出租汽车而在艰险丛生的环境中争分夺秒。全诗以"路"作为一个具有典型意义的横截面的背景，在这一背景之前，作者从历史的纵面选择了具有象征性的事物作集中的描绘，这就是"阿祖的两轮"、"阿公的两轮"、"阿爸的三轮"、"别人的四轮"，时间的跨度不同，但同为"轮"则一。这样，作者就以"路"为经，以"轮"为纬，以人物为中心，纵横交织地创造了一幅令人惊心而深思的生活场景，写出了劳苦大众的悲剧命运和作者对他们的深厚同情。

《路》的语言简约精炼，句法也颇有特色。全诗四节，每节均为两行，每两行又都是由两个短句构成，每一节各自独立，彼此之间又构成了严格的对仗。在每一节中，首先出现的是车轮和人物，其次出现的是人物的动作行为，再次是现实的情况和人物的感受，最后则是结果。每一节的两行四句之中，句型是长——中——中——短，和生活的节奏与诗人情绪的律动完全一致。这种对仗整齐而变化灵活的诗句，充分表现了诗人的匠心安排。在句法中，"顶真"与"重复"两种修辞手段的运用也很成功。前者如"拖"、"推"、

“踏”、“赶”，是顶真句法，而“拖不掉侮辱”、“推不离艰苦”、“踏不出希望”、“赶不开惊险”，则是相同的否定句式的重复，它们又置于每段相同的位置上，醒目而有力度。前三节中的“倒在血地”、“倒在半路”、“倒在街上”的句式，也可作如是观。　　（李元洛）

祖国呵，我亲爱的祖国

舒　婷

我是你河边上破旧的老水车，
数百年来纺着疲惫的歌；
我是你额上熏黑的矿灯，
照在你历史的隧洞里蜗行摸索；
我是干瘪的稻穗；是失修的路基；
是淤滩上的驳船
把纤绳深深
勒进你的肩膊；
——祖国呵！

我是贫困，
我是悲哀。
我是你祖祖辈辈
　　痛苦的希望呵，
是“飞天”袖间
千百年来未落在地面的花朵；
——祖国呵！

我是你簇新的理想，
刚从神话的蛛网里挣脱；
我是你雪被下古莲的胚芽；
我是你挂着眼泪的笑涡；
我是新刷出的雪白的起跑线；
是绯红的黎明

正在喷薄；
——祖国呵！

我是你的十亿分之一，
是你九百六十万平方的总和；
你以伤痕累累的乳房
喂养了
迷惘的我、深思的我、沸腾的我；
那就从我的血肉之躯上
去取得
你的富饶、你的荣光、你的自由；
——祖国呵，
我亲爱的祖国！

1979.4

选自《双桅船》，上海文艺出版社1982年版

这首诗，在句法上借鉴了苏联诗人沃兹涅先斯基《戈雅》的圆周句式："我是戈雅！……我是痛苦。我是战争的声音。……我是饥饿！……我是……被吊死的女人的喉咙。……我是戈雅。"沃兹涅先斯基写的是我和战争的关系，用圆周句式强化对战争的悲伤和愤怒。舒婷写的是我和祖国的关系，也用了这种句式，增加痛苦和挚爱的深度，但又有创造性的发展。圆周句式大多出现在抒发强烈情绪的作品中，悲伤痛苦的情调最宜用它来渲染。

重复是诗歌创作常用的一种艺术手法，而圆周句式则是重复同类型的句子或词语的一种修辞方法，即把十分完整的语言单位的几个部分，按圆周形进行连接排列，组成在意义和音调两方面和谐统一的整体。它可分双成份，三成份，四成份和多成份。这首诗用的便是多成份。

诗一开始就进入高潮，这是舒婷的一贯手法。第一节头两个副句是平衡句，寓有音响和色彩的描绘。三、四句则缩短，不描绘；五句却伸长，行短意紧，强度超过前面四个副句，于是主词（祖国）出现。

第二节开始一反前节方式，直叙，连形容词都不用；三、四句是总结前面，然后主词出现。

第三节又是一个变化。五个副句分列七行，节奏松紧交错。如果一、二节是写过去（"'飞天'袖间千百年来未落地面的花朵"），用现在式；这第三节则是写未来（"新刷出的雪白的起跑线"），也用现在式，这就更富具体性和现

实性，承上启下，痛苦上升为希望，于是主词又再次出现。

第四节头两行，十亿分之一是小，九百六十万平方是大，大和小统一在一起，是对比中的强化，意即"我"是祖国的一份子，但"我"的胸中又包容着整个祖国。接下去，伤痕累累的乳房喂养了我，和从我的血肉之躯取去，又是一种对照，从中突出我同祖国不可分割的联系；甚至迷惘、深思、沸腾，与富饶、荣光、自由，也是性质相反的对衬，以见出痛苦和欢欣的无限。如果前三节在句法上是写我与祖国的关系，第四节便是反过来写祖国和我的关系，这才是主题所在。句法参差正是心情激动至极的表现，在主词的双重呼句中结束全篇（前三段末的主词都是单一呼句），达到最高潮。

诗只有三十四行，却用了十四个分号。这些分号内的副句，时长时短，体现着节奏旋律的变化。这首诗带有政治色彩，但它不议论，只描绘，也是一个特色。诗中所有的象征和比喻，既质朴，又漂亮，每一个词都与被描绘的景物、形象紧密契合。诗人既用含有自己民族要素的眼睛观察，又以人民能理解的民族语言手段和表达方法，写出人民内心生活和外部生活的精神实质和典型色调，她感到和说出的也正是同胞所感到和所要说的。

〔蔡其矫〕

船　　舒　婷

一只小船
不知什么缘故
倾斜地搁浅在
荒凉的礁岸上
油漆还没褪尽
风帆已经折断
既没有绿树垂荫
连青草也不肯生长

满潮的海面
只在离它几米的地方
波浪喘息着
水鸟焦灼地扑打翅膀
无垠的大海

纵有辽远的疆域
咫尺之内
却丧失了最后的力量

隔着永恒的距离
他们怅然相望
爱情穿过生死的界限
世纪的空间
交织着万古常新的目光
难道真挚的爱
将随着船板一起腐烂
难道飞翔的灵魂
将终身监禁在自由的门槛

1975.6

选自《双桅船》，上海文艺出版社1982年版

这是写距离的痛苦，由于情的"搁浅"，产生了空间("咫尺")的距离和时间("没褪尽"，"已经折断")的距离，观念和性格("焦灼地扑打翅膀"和"丧失了最后的力量")的距离，最后上升到现实和想象的距离。诗的总体具有险恶形势的象征。

第一节写船，第二节写海，第三节进入人事和哲理，上升到对爱情和自由的疑问和感叹。诗的力量在第三节。距离既是永恒，只能怅然相望，自由也就有了门槛了！这是人生一大悲哀！热情要有流通口，也要有宣泄口，诗就是这种入口和出口。解脱只能以精神的形态，穿过生死的界限和世纪的空间；诗就是这样地通过痛苦宣扬欢乐，萌动感人的力量。

搁浅岸上的船和咫尺距离的海，是一对矛盾。世界总是由矛盾组成。没有光明，显不出黑暗。没有痛苦，欢乐无由见到。好诗大多要呈现矛盾双方，所以对比是一切艺术技巧的基础。这首诗在对比中注意描绘船和海的细节(没有细节就没有艺术，个性化和典型化同处在细节中)。这些细节都是一种心境的外延，用形象、色彩、动作、音响、氛围来渲染。作者为感情找到了客观对应物，处处用形象说话。为了节奏的迅速，诗人有时也减缩一些细节，加大联想的跨度，造成时空跳跃。同时，被诗情的火焰炼过的语言，使词汇和形象有机结合，并运用了相当多的艺术表现手段，诗的美就显得丰富多彩。

(蔡其矫)

当你从我的窗下走过　　舒　婷

当你从我的窗下走过，
祝福我吧，
因为灯还亮着。

灯亮着——
在晦重的夜色里，
它像一点漂流的渔火。
你可以设想我的小屋，
像被狂风推送的一叶小舟。
但我并没有沉沦，
因为灯还亮着。

灯亮着——
当窗帘上映出了影子，
说明我已是龙钟的老头，
没有奔放的手势
背比从前还要驼。
但衰老的不是我的心，
因为灯还亮着。

灯亮着——
它用这样火热的恋情，
回答四面八方的问候；
灯亮着——
它以这样轩昂的傲气，
睥睨明里暗里的压迫。
呵，灯何时有了鲜明的性格？
自从你开始理解我的时候。

因为灯还亮着，
祝福我吧，
当你从我的窗下走过……

选自《双桅船》，上海文艺出版社 1982 年版

舒婷的诗（尤其是她的早期诗作），常常是附在信笺后，或写在随便一张纸头上，给她的朋友看的，所以她的诗中的“你”都是具体有所指的。由于舒婷写诗是向着他的朋友敞开胸怀的，因而“你”这一称呼就显得格外亲切。

诗人深切地感谢那些向她伸出过友谊和援助的手的朋友，因此诗人倚着她的小屋的窗户，用诗与向她提供过帮助的友人促膝交谈；在诗的青草地上标出自己缓慢而坚定的脚印，以此来报答他们对她的关心。当然，从广义上说，这首诗也是写给所有阅读她的诗的朋友们的，她为“你”铺设了一条走向她的心灵的道路，让“你”从她的心灵的窗下走过……

这首诗，虽然写在 1976 年的春天里，但你分明可以感受到诗所传送出的寒冷的信息。诗内的诗境是与诗外的社会环境相吻合的，与诗人坎坷的身世和心境相吻合的。父亲被错划成右派后忍痛为爱而与母亲的离异，母亲忧伤过度的早逝，诗人多年的插队生活的忧郁以及返城后的多年待业的苦恼，这一切都积淀在诗境的背景里了，所以才有了这诗境的些许险恶：诗人的小屋，是“狂风推送的一叶小舟”，那小屋里的灯，是“晦重的夜色里”的“一点漂流的渔火”，受着“明里暗里的压迫”。但这并不是诗的抒情基调，正像现实生活中的诗人，已经经历了迷乱、失望而走向苏醒，她是把自己精神经历的轨迹铭勒在诗中，迸发出的是坚实的低吟：“但我并没有沉沦”，——这才是诗的抒情主调。环境和气候的恶劣反衬了诗人信念的坚强，诗人表达信念的坚强不是靠伪装的咆哮，她把自己的形象刻画成“我已是龙钟的老头，/没有奔放的手势，/背比从前还要驼”，诗人不拔高抒情主人公“我”的思想水准，她的信念和自信建立在真实的基础上：“但衰老的不是我的心”，唯其真实，才使人可亲、可信，这也是这首诗抒发感情的一个重要特点。

浪漫主义是这首诗的主要艺术倾向。诗人直抒胸臆，塑造的意境与人物形象并不追求在变形中求得艺术的真实，而是用一种带有简单象征的物体——一盏亮着的灯，让它在诗中反复出现八次，加强了全诗的音乐感，将诗人内心的激情一浪一浪推向高潮。诗的开头一节和结尾一节在诗句的排列次序上，作了一点调整，但基本上是一种复沓，首尾遥相呼应，使那盏由诗人的生命之火点燃的灯照彻全诗。（戴 达）

致　橡　树

舒　婷

我如果爱你——
绝不像攀援的凌霄花，
借你的高枝炫耀自己；
我如果爱你——
绝不学痴情的鸟儿，
为绿荫重复单纯的歌曲；
也不止像泉源，
常年送来清凉的慰藉；
也不止像险峰，
增加你的高度，衬托你的威仪。
甚至日光。
甚至春雨。
不，这些都还不够！
我必须是你近旁的一株木棉，
做为树的形象和你站在一起。
根，紧握在地下，
叶，相触在云里。
每一阵风过，
我们都互相致意，
但没有人
听懂我们的言语。
你有你的铜枝铁杆
像刀，像剑，
也像戟；
我有我红硕的花朵，
像沉重的叹息，
又像英勇的火炬。
我们分担寒潮、风雷、霹雳，

我们共享雾霭、流岚、虹霓；
仿佛永远分离，
却又终身相依。
这才是伟大的爱情，
坚贞就在这里：
爱——
不仅爱你伟岸的身躯，
也爱你坚持的位置，足下的土地。

1977 年 3 月 27 日
选自《诗刊》1979 年 第 4 期

这是一首爱情诗。在这首《致橡树》中诗人把自己的抒情主体，化作一株木棉的形象，作为爱的另一方是橡树的形象。诗人以"致橡树"作为诗的题目，表明诗的中心是爱的一方对另一方的倾诉。这种倾诉，不仅表白对爱的诚挚、坚贞和炽热追求，更主要在于表现对爱的理解和信念。这样，这首沉浸着浓烈感情色彩的爱情诗，便具有清醒的理性倾向。

这是舒婷诗歌创作的一种普遍的观照方式。她总是在比较单纯的爱的外观下，蕴藉着比爱情本身更丰富的社会内涵。

传统的爱情观，总是要受到它所处的时代的政治、经济、文化心理和伦理观念的干扰和制约。因此，爱的结合，往往并不是人的感情和价值的平等的结合。而是权势和财势的结合，结合的双方也往往变成主导和从属、统治和被统治的关系，从而失去爱的本质。诗人在这首诗里，所摒弃的便是这种陈腐的观念。她否定了那种依附性的爱情观：如凌霄花之于高枝，痴情鸟之于绿荫；也否定了那种奉献性的爱情观：如源泉送出慰藉，险峰衬托威仪。这两种爱情观都以牺牲一方作为爱的前提，这些爱情观都反映出漫长的封建社会在我们民族心理中的历史积淀。她所追求的爱，是双方的彼此平等："我必须是你近旁的一株木棉，/做为树的形象和你站在一起。"这个平等的基础，是彼此的人格独立。形象可以迥异："你有你的铜枝铁杆，/像刀，像剑，/也像戟"，"我有我红硕的花朵，/像沉重的叹息，/又像英勇的火炬"。但重要的是它们都必须是"树的形象"，"根，紧握在地下"，"叶，相触在云里"。只有在这样人格价值的各自独立上，才能有真正平等基础上的互相理解，既"分担寒潮、风雷、霹雳"，又"共享雾霭、流岚、虹霓"。这是作者所理解和追求的"伟大的爱情"，也是这首诗所以引起无数读者对价值观重新思考的原因。

诗不是理论，即使具有理性倾向的诗篇，也是在充满感情色彩的语言

中，透过诗人所创造的形象来表现。因此，诗的意象所覆盖的，往往有着更深广的内蕴和外延。在这首诗里，饱含着诗人主观情绪的“木棉”和“橡树”这两个意象，是新颖而妥切的。两种树不但茁壮高大，更易使读者感到内在的强大的力量，并表现出一种崇高的人格。与此相对应的“凌霄花”、“鸟儿”等显得渺小可怜。诗人采用象征的寓意和几个排比的对应，为感情的递进形成高潮，从而具有一种强烈的艺术感染力。如果我们还愿意进一步思索的话，这首诗还表现了诗人对理想的人际关系的一种向往。人与人之间也应当这样：彼此独立和平等。这种尊重人格独立和平等的价值观，并为它献出诚挚的歌唱，对于刚刚结束的那个轻蔑人的尊严，把人分等划级的年代（它的阴魂，至今久久不散），无疑有着深刻的现实意义。　　（刘登翰）

一　代　人

顾　城

黑夜给了我黑色的眼睛
我却用它寻找光明

选自《黑眼睛》，人民文学出版社 1986 年版

英国批评家、美学家瑞恰慈这样谈现代诗的意义：“重要的不是诗所云，而是诗本身”。这句话相当深刻地道出了现代诗的价值取向。顾城的《一代人》，通共只有两行，其意旨也未见得多么深刻，但我们读后却难以忘怀。原因是什么？因为它首先从审美上打动了我们，不是诗歌以外的“思想”，而是“诗本身”！是深层意象这个精灵坚实地呈现在我们面前，它唤起了我们更广阔的联想空间，引爆了我们的情感！意象在这里，是完成了内容的形式。

“黑夜给了我黑色的眼睛/我却用它寻找光明”。诗人为这短短的两行诗冠以《一代人》这个博大的标题，这就为我们规定了进入此诗的视角——社会评判性质的视角。但诗人没有“说明”，他是在“呈现”。“黑夜”象征着那场空前的浩劫；“黑色的眼睛”在这里具有双重寓意：一是指这双眼睛曾被“黑夜”所欺骗、所熏染，一是指这双眼睛在被欺骗之后发生了深刻的怀疑，它在黑暗中，渐渐培养起一种觉悟，一种适应力和穿透力，它具有了全新的品质，最终成为“黑夜”的叛逆，成为“寻找光明”的生命意志的象征。在“黑色的眼睛”这个深层意象中，受骗和觉醒被神奇地结成一体，它们互为因果，互为向度相悖（肯定和否定），这正是庞德所说的：“不把意象用于装饰，意象本身就是语言，意象是超越公式化了的语言的道”（转引自彼德·琼斯：《意象派诗选·序》）。这首诗体制短小，但有筋有肉有骨有气，是深层意象诗中的佼佼者。　　（陈　超）

眨　眼

顾　城

在那错误的年代里，我产生了这样的“错觉”。

我坚信，
我目不转睛。

彩虹，
在喷泉中游动，
温柔地顾盼行人，
我一眨眼——
就变成了一团蛇影。

时钟，
在教堂里栖息，
沉静地嗑着时辰，
我一眨眼——
就变成了一口深井。

红花，
在银幕上绽开，
兴奋地迎接春风，
我一眨眼——
就变成了一片血腥。

为了坚信，
我双目圆睁。

选自《黑眼睛》，人民文学出版社 1986 年版

错觉是人在刺激物直接作用下所产生的时间、距离、方位等不准确的知觉，在一定条件下是不会消失的。这种心理现象，经常被用于审美过程和艺术创作中。以错觉入诗，竟成佳句，古已有之。这首诗写的是一种“错觉”，

一种眨眼之间产生的"错觉"。诗人将"错觉"写入诗中，他抒发的是一种心理的真实情绪，真实，真实得可以使人摸得着的感受。与通常描写审美过程的错觉的诗的不同之处是，顾城是意识到这是一种"错觉"而故意为之的，并且将它凝固在诗行中；诗除了直截了当地点明作者写的就是"错觉"，还在开头和结尾重复地呼喊着："坚信"！遥相呼应，有意造成一种戏剧性的效果，从"坚信"出发，"怒目圆睁"，可是"眨眼"之间，看到的却是严重的变态。诗人这样写无疑为的是强化"错觉"。诗人带着理性的思索楔入"错觉"之中，他是借助"错觉"驱使读者进入他的思考的领地，一起去思索这种"错觉"产生的原因。对这种原因，诗人实际上已经作了回答：那是一个"错误的年代"，这种表明是过于直露了，但也可理解为诗人对那个"错误的年代"的愤慨，以致这愤慨之情情不自禁地溢于言表。

诗人写"错觉"只不过是为了表明那个错误年代的错误，所以很难避免不囿于理念，好在他选择的形象很得体，因此人们信服诗人笔下的"错觉"：彩虹——→蛇影，时钟——→深井，红花——→血腥：两两相比，由前一个感觉跳到后一个感觉，并不显得突兀，两者之间或在形状，或在色彩，或在质感上都有某种相似之处，所以这种"错觉"容易被读者接受；它的成功之处还在于，和它们各各所对应的物体相比，"蛇影"、"深井"、"血腥"给人一种怵目惊心的感觉，人们从中可以清晰地看到那个错误的年代在诗人心灵上投下的阴影。

（戴 达）

回 归

顾 城

不要睡去，不要
亲爱的，路还很长
不要靠近森林的诱惑
不要失掉希望

请用凉凉的雪水
把地址写在手上
或是靠在我的肩膀
度过朦胧的晨光

撩开透明的暴风雨
我们就会到达家乡

一片圆形的绿地
铺在古塔近旁

我将在那儿
守护你疲倦的梦想：
赶开一群群黑夜
只留下铜鼓和太阳

在古塔的另一边
有许多细小的海浪
悄悄爬上沙岸
收集着颤动的音响……

选自《朦胧诗选》，春风文艺出版社 1985 年版

在回归的旅途上，一对恋人互相依偎，度过了沉沉的黑夜。周围是陌生、荒凉而不无诱惑的环境，在遥远的地方，熟悉而又可爱的家乡在招唤。他们疲倦、困顿、孤独，心上留下了一路的坎坷和过去的阴影。但另一方面，他们又满怀着信念和梦想，憧憬着美好的未来。这就是本诗所创造的充满诗情画意的艺术境界。它通过情人间倾诉衷肠的抒情方式，写得情意真切、浓郁，似耳畔的喁喁情话；又含蓄蕴藉，隐示着人生的内涵和真义。

全诗共五节。第一节连用四个“不要”，因为“路还很长”，从而奏出了全诗的一个主旋律，即回归的艰难。我们不知道他们从哪里来，不知道他们沿途经历过怎样的困苦曲折，但几个“不要”的具体内容却透露了他们此时此地的心境，从反面表现了他们的疲倦、失望和动摇，并暗示出一路风尘和坎坷。这不是一次轻松的旅行，一次寻常的回归。正由于此，才突现了回归主题的人生意义。第二节总写他们回归路上的两大精神支柱，即理想的力量和爱情的力量。“把地址写在手上”，“地址”是理想的隐喻，“写在手上”则是不要丢失理想的形象面婉转的表示；“靠在我的肩膀”，意指爱情力量的互相汲取。面对艰难而又漫长的人生旅程，唯有对理想的追求和对爱情的信念才是他们遇难而进、取之不尽的心理动力。这也是本诗主题的聚焦。最后三节对理想和爱情作了具体升华和铺写，表现得不仅诗意浓烈，而且富有层次。先写家乡的理想境界：“一片圆形的绿地/铺在古塔近旁”，这幅优美的画面，是由象征着悠久的文化传统的古塔与象征着充满生机、青春活力的绿地相映而成，显示了一种历史感与现代感交融的文化选择和理想。其次，描

写理想与爱情的双重叠合:"我将在那儿/守护你疲倦的梦想",梦想的实现离不开爱情的力量,爱情本身包容着为所爱的人扫清理想障碍的意义。这一节是理想之歌,也是爱情心曲。再次,专写爱情甜蜜的境界:海滩上,海浪"悄悄爬上沙岸/收集着颤动的音响……"虽然画面中没有正面描写这一对热恋中的主人公,但我们却能感受到与大海的辽阔、沙滩的寂静融为一体的爱情的气息,能想象到海浪收集的正是他们心灵的颤动和情语缠绵的声响。本诗前两节主要写回归路上的现实,后三节侧重于表现回归路上的想象。因此,旅途与目的地、困难与光明、现实与未来之间的对比和结合,构成了作品艺术构思上的内在张力。

这首诗最显著的艺术特点是象征和多种感觉的交融渗透。森林、地址、家乡、绿地、古塔、黑夜、铜鼓和太阳等意象,都具有本义之外的象征意蕴,它们交织成全诗的象征网络,从而赋予作品的主干——旅途和回归以人生道路和人生追求的隐喻意味,并表现了理想和爱情作为人生精神力量之源的永恒价值。语言的形象化是诗歌的普遍要求,但本诗的特点在于调动人的多方面的感觉,不仅诉诸于视觉形象,如圆形的绿地、细小的海浪,而且还诉诸于听觉形象和触觉形象,如凉凉的雪水、颤动的音响。此外,作者还善于化抽象为具体,将拟人化的修饰语与较为空泛的意象嵌合在一起,起到出人意料的强化形象性的效果,如"疲倦的梦想","一群群黑夜",当它们与人的主体性动作"守护"、"赶开"联在一起时,更突现了其形象的人格化。

(方克强)

屈　　原(选一首)　　杨　炼

太　　阳①

疯了吗?辗转在黄昏的火刑柱上
无辜被击碎,灼热是一声呼喊
缰绳终于从强劲的手里挣脱
天空践踏成阵阵暮色——神谕远去
而六条龙倒下

骤然松开
狂暴背后的黑色时间
乌鸦渲染着那个记忆犹新的暗示

无处栖落，孤零零追逐
巨大的呼号在苍茫沉沦中高悬

此刻应当到那儿沐浴
死亡指定的方位，缓缓漂移
又一次隐没，日暮荒芜了
岩石却在山巅痛苦洁白着渴望的心
深渊为每颗失明的灵魂怒放
这夜晚：浑圆、充血
如庆典

选自《诗风》1984 年第 115 期

《太阳》作为组诗《屈原》之一《天问》中的一首，后来被诗人同他的其他组诗《半坡》、《敦煌》等，在 1981 年集为一个诗系列——《礼魂》。《太阳》与《礼魂》中的其它诗一起，通过对结构了中国历史文化的神话、宗教、黄土、巨人的"根"系统的重新发掘和审视，建立一种与现实生存的呼应关系，使历史中那些已被湮没的辉煌部分在我们现实的精神生存空间"展开另一重天地"。

这是远古神话中那颗乘坐六龙车辇巡行天空的太阳。但当诗人放弃了对神话故事的复述，为这颗太阳设制了一个毁灭的结局，将暮色中太阳殉难时碎涌出来的笼罩一切的悲怆氛围推置给我们时，我们会立即沿着该诗副题指示的方向想起中国历史上那颗思想、诗歌巨星屈原的悲剧。事实上，太阳只是作为该诗依托的一个神话原型。"辗转在黄昏的火刑柱上/无辜被击碎"，只要我们想起神话中的太阳并无此一结局时，便会确定这无辜被击碎的当然是屈原了。诗的开头首先给我们展示了形体粉碎后充斥天空的血的烟焰，施暴者的凶残和殉难者的悲怆具有同等的震撼力。第二段是形体粉碎之后灵魂在黑暗的悬置状态的呼号。值得注意的是诗人把屈原放大到天空中进行抒写。这既是写屈原，更是把屈原作为一个与太阳等同的民族大星，一个汇聚了所有愤怒、痛苦与崇高的巨魂。第三段形象从太阳转换到沉浸在黑暗中的、由岩石象征着的渴望光明的众生身上，这个众生含有一种"延"的因素，既是彼在、亦是此在。诗人于此建立了那种前边说到的与现实生存间的呼应关系。这是一片热泪满面的众灵的呼喊，诗人用悲愤的笔触将太阳的毁灭一直顿挫到深沉的黑夜："深渊为每颗失明的灵魂怒放/这夜晚：浑圆、充血/如庆典"。从"浑圆、充血"，那种高度紧张的力的萌动，到"如庆典"的最终大潮式的波发，诗末所暗示的，正是巨星殉难之后所唤醒的灵

魂的群体觉醒。

太阳、屈原、巨魂三重艺术形象的叠加，使诗人在一个支撑点上旋转出圆周性的思想射线。诗歌语言的速度感、暴力感及旷远的涵盖力，增强了这首仅十七行短诗的艺术感染力。　　（燎　原）

〔作者原注〕　①中国古代神话：太阳是羲和驾驭六条龙拉的车所护送，途中，浴于咸池，入于虞渊。

蓝色狂想曲

杨　炼

太阳的影子躺在波浪上
黎明摇着棕榈叶，摇着绿色的光
从我身边跑来，给每一块礁石
布置洁白的鸽子。就在那儿
夜晚击落飞舞的海鸥。峭壁震颤
发出黑色的回想。就在那儿
寒冷的磷火阴森地摆动
喧嚣的白昼已经死去

我的梦在颤栗的水藻间游荡
天空和大海的胸襟
插满千千万万朵紫罗兰
芬芳的世界从另一个世界敲响
可就在那儿，我留给沙滩的湿漉漉的脚印
被无情的潮汐舔平。就在那儿
夏天的暴风雨疯狂地倾泻
无数的记忆凝结着冰雹的白光
就在那儿，少女们走出金色的贝壳
在清凉的月光下歌唱
天空是美好的，海水是宁静的
但是，秋天最后的星星
却孤寂地闪烁，红色的月亮
像一个浑圆的，八月的橙子

陨落在我心的深渊里，就在那儿
露珠的戒指摔得粉碎

而屋檐下透明的葡萄串在哪里呢
雪山似的幻想，草地上的天真在哪里呢
就在那儿，一只小船的尸体
静静记载着遥远的风暴
帆曾像狂欢的孩子
在大海的泡沫中嬉戏叫喊
就在那儿，时间鸣响着衰老
我的梦落叶一样不可挽回地飘零

天空是美好的，海水是宁静的
看吧，就在那儿，高高耸立的岩岸上
我的白桦树沉默着
像一根不再抖动的桅杆
世界的色彩在它脚下变幻
就在这儿，在无数飞逝的瞬息之间
它不感谢阳光，也不伴随蝉的忧愁歌唱
只有生长证明着自己的命运

选自《荒魂》，上海文艺出版社 1986 年版

这首诗用繁复、华彩的意象砌成了一个诗化的世界，用诗人自己的话说，是创造“一个独立于作者主观和物质客观之外的‘第三种现实’”（《智力的空间》）。诗的情绪面极富层次感，呈现出诸种力，其最鲜明的是正面的力量和反面的力量。反面的力量显得很强大：“寒冷的磷火阴森地摆动/喧嚣的白昼已经死去”，“露珠的戒指摔得粉碎”，正面的力量凸现了美的生命力：“少女们走出金色的贝壳/在清凉的月光下歌唱”，“帆曾像狂欢的孩子/在大海的泡沫中嬉戏叫喊”。这两种力量在同一时空下各自存在，诗人使它们具有一种浮雕感，如“峭壁震颤/发出黑色的回响”（反面力量），“秋天最后的星星/却孤寂地闪烁，红色的月亮/像一个浑圆的，八月的橙子”（正面力量），诗人凭借通感和绮丽的想象，将这诗化的自然立体地创造在我们眼前。正面力量和反面力量更多的是呈现一种矛盾着的运动，诗突出了这一点。

当"夜晚击落飞舞的海鸥",是因为海鸥的鸣叫曾溅落夜的大海。而"我留给沙滩的湿漉漉的脚印/被无情的潮汐舔平","一只小船的尸体/静静记载着遥远的风暴",则更明显地透露了两种力量交锋的信息。从诗的表层上看,反面的力量似乎占上风,但诗人在写正面力量时,选择的都是"小孩"、"少女"、"小船"等稚嫩、纯洁和透明的形象,他们象征着新生,所以人们相信这种在苦难中孕大的正面力量会压倒反面力量,"屋檐下透明的葡萄串"会重新悬挂在那里;"雪山似的幻想,草地上的天真"会重新飞翔在那里。

这首诗的场景设置在海和海边,诗中所有的意象几乎都与海密切相关,如"礁石"、"水藻"、"沙滩"、"贝壳"、"海水"、"帆"、"小船"、"岩岸",等等。诗人在安排这些意象时,不断将它们变形并发掘其形而上的意义,打破自然的秩序,其中包括时空的大幅度变换,使诗更臻于艺术的真实。不过这一艺术的真实仍然是与真实的现实紧密联系在一起的。我们也有理由认为,诗人在这首诗中所提供的正面力量和所揭示的苦难应当是有所指的,当人们读到"夏天的暴风雨疯狂地倾泻/无数的记忆凝结着冰雹的白光",难道不能感受到那个夏天的疯狂吗!"就在那儿",依然有美丽的少女走出贝壳在月光下歌唱,依然有像狂欢的孩子似的帆在大海中叫喊——这不也是对那个年代里的孤独的早醒者的深情赞颂吗! (戴 达)

重 量

韩 瀚

她把带血的头颅,
放在生命的天平上,
让所有苟活者,
都失去了
——重量。

选自《清明》1979年第2期

这首诗很短,读后却给人一种沉甸甸的感觉,确是一首有"重量"的诗作。

诗贵精炼。这首短诗,极为浓缩,只有五行,二十七个字,可思想内涵却是丰富的。诗人歌唱了与"四人帮"作坚决斗争而英勇牺牲的张志新烈士。烈士可歌可泣的事迹,几千字也难以写完。当时确也出现了不少诗歌,而此诗却独辟蹊径,另立新意,给了人们深刻的印象。开头两句,出语不凡:"她把带血的头颅,/放在生命的天平上"。"带血的头颅",这是充溢着悲壮之

情、使人颤栗的词语。它使人不由想起江青反革命集团的凶残，想起张志新烈士自觉献身的英雄气慨。“生命的天平”是衡量人的生命价值的天平，它将衡量出一个人的死，是轻于鸿毛，还是重于泰山。如今，“带血的头颅”一放在这天平上，就“让所有苟活者，/都失去了/——重量”，可见“带血的头颅”何等重，“苟活者”何等轻。强烈的反差，充分显示出张志新烈士与“苟活者”之间的生命价值的巨大差距。诗使用了“她把……”的句式，表现了“她”的主动，突出了烈士为真理而赴汤蹈火视死如归的大无畏精神。诗既歌唱了伟大的张志新，也鞭挞了软弱的苟活者。不过，这里值得注意的是，“苟活者”既是指那些贪生怕死之徒，也包括了许多缺乏认识、不敢斗争的群众，在一定程度上也包括了诗人在内，只有这样理解，才能深切体会此诗振聋发聩的意义。

诗贵创新。在现实生活中，任何人都不可能把自己那颗“带血的头颅”放在天平上称斤论两，世界上也不存在什么“生命的天平”，也不可能把“所有的苟活者”一起都放在天平的另一端，但诗却恰恰这样写了，因而给人一种新鲜感。诗人大胆地驰骋想象，创造出饱含着情思而又高于生活真实的具体形象来表达自己的鲜明的憎爱。

乍一看来，诗人的想象悖于常理，其实并不是胡思乱想，而是来自于生活：为正义而牺牲者抛头颅、洒热血，广大人民群众对他们是十分崇敬和景仰的，因此可以说，人民群众的心里确实存在着一架“生命的天平”，这架“天平”能够衡量历史上的“是”与“非”，伟大和卑鄙。

此诗通过这个巧妙的构思，将“虚”与“实”结合起来，从人们的意念中提炼出具体的形象，创造出精警而新奇的诗篇。（杨光治）

呼 声（原诗略） 李发模

《呼声》（载《诗刊》1979 年第 2 期）没有曲折的情节，没有华丽的语言；但它却以独特的书信体叙事结构和人物复杂细腻的内心独白，显示了较高的艺术价值。

《呼声》的故事内容相当简单：一对在农村插队的男女知青，相互产生了爱慕之情，但由于一个出身于工人家庭，一个出身于地主家庭，始终不能结合在一起，最后，女青年饱受创伤，跳崖自尽。

诗开始是“序”，最终是“尾声”。“序”和“尾声”中作为男主人公的“我”，既是爱情悲剧中不可或缺的人物，又在诗篇结构中起到了穿针引线的作用，他前来悼念埋在黄土下受冤而死的姑娘，从而引出了姑娘的五封来信。

第一封信从姑娘的爱情纠葛，揭开了悲剧冲突的第一章：姑娘正面对着

心上人大胆的追求，她又喜又忧，喜的是男友的来信催开了她心中的花蕾；忧的是出身不好，无法接受那一份真挚的感情。因此，作为回信，她只能表达自己矛盾的心态，现实地掩起心灵的窗户。诗人通过对姑娘这一违背情感逻辑抉择的刻画，表现一个充满了偏见的社会，是如何粗暴地压抑了纯洁善良姑娘的心理性格的。

第二封信，对姑娘不敢抬头做人，"只有躲在屋角里暗暗哭泣"的心理背景，作了充分的描述。姑娘曾有过美好的童年和充满憧憬的中学时代，是"文革"把她"推进了无底的深坑"，从此，她饱尝了生活的折磨，只能"含泪咽进肚，暗自隐在心"。做人的权利既已丧失，又怎敢尝试爱情之果？

然而，人的情感毕竟是复杂的，难以压抑的，犹如重压下的小草，遇到空隙必然会向上生长。在第三封信中，诗人展示了1975年期间，国家一度出现了转机，同时，在男友的一再鼓励下，姑娘心头的积雪便随之悄悄融化："啊！是您把我从痛苦中摇醒，/燃起了我生命的千度热情。/爱情的花朵，我已悄悄移栽在心田，/那神秘的害羞哟袭上我少女的心"。当爱情的花朵绽开了姑娘直面人生的勇气以后，在第四封信中，她已能向恋人倾诉积久的思慕和曾经绝望了的往事了。在人物心理和性格表现上，这无疑是一次极为重大的转折。也就是说，在适宜的政治气候以及恋人的信任下，姑娘完全有着自我超越的可能。这超越，是对社会强加于人的不平等待遇的大胆否定，是对人的神圣情感的积极追求。

第三、四封信，在整个悲剧结构的冷色调中，增添了一分暖色，诗的情绪也由此掀起了更多的波澜。姑娘一度跃出了情感的低谷，到头来却又被再度打入低谷，直至粉碎所有的希望；冷热反差，前后对比，诗情就在巨大的滑坡中产生出更为强大的悲剧震撼力。

在高潮来临之前，诗人已铺下了一个特殊的时代氛围："总理去世"，"天安门前，息了四月清明的怒潮"。这样，在愈来愈残酷的阶级斗争中，姑娘被剥夺了"教'民办'"、"搞农种实验"、"考学校"以及恋爱结婚所有的权力。她痛苦至极，绝望地呼喊道："人世啊，给我的难道只有失望"。而当那位披着人皮的"主任"，"半夜里，竟敢蹂躏我少女最珍贵的青春"以后，姑娘的绝望便被推到了顶点。她只能以死来作最后的反抗。当她站在高崖顶端的时候，她终于向她深爱着的祖国和亲人呼出了不平的呐喊：

> "不是我想死，不是我想死啊，祖国，/我怎能割舍你生我养我的深情：/我还年轻，我要活，我要活啊，祖国/我是千万个同命运的孩子中的一人！//隔着千山我看不见你的面庞啊，我爱过的人，/隔着万水你听不见我在高崖上的呼声：/我有冤，我有仇，我有恨啊，但愿我的呼声能在你的心上引起共鸣……"

姑娘临死前的呼喊，喊出了诗作的真正立意。如果说，在前面四封信

中，诗人的笔墨尚能有控制地在人物自诉中叙事，那么第五封信，随着悲剧冲突的激化，诗人就完全是借着女主人公的口在直抒愤懑了。

叙事诗，既要具备相当的叙事功能，又要发挥一定的抒情特长。单纯地追求情节，或者游离于人物形象的抒情，在本质上都是非诗的东西。在《呼声》中，诗人所以能使叙事与抒情得到有机的结合，关键在于他创造了独特的叙事角度"我"。这样，在情节安排上，诗人略去了许多外观的事件的描述，而侧重渲染的是"我"复杂的内心世界，"我"的情感与外部世界的冲突。

《呼声》在语言上的成功之处，在于充分发挥了中国传统诗歌中比兴和炼字的手法。就铺设背景来说，诗人非常善于利用自然景象来起兴，象征地暗示出一种时代氛围和人物心境。比如"序"一开头，就以"大地醒了"，"春花开了"这拟喻性意象来起兴，形象而又含蓄地点出时代的严冬已经过去。第四封信中，以"秋风哟，又把红叶捎给枫林，/叶尖蘸着银露，逗引小鸟啼鸣"，兴出了"政治气候，带来了自然界的美"，把人物感情和自然景观和谐地对应起来。

（金乐敏）

小草在歌唱

雷抒雁

——悼女共产党员张志新烈士

一

风说：忘记她吧！
我已用尘土，
把罪恶埋葬！
雨说：忘记她吧！
我已用泪水，
把耻辱洗光！

是的，多少年了，
谁还记得
　这里曾是刑场？
行人的脚步，来来往往，
谁还想起，
他们的脚踩在

一个女儿、
一个母亲、
一个为光明献身的战士的心上？

只有小草不会忘记。
因为那殷红的血，
已经渗进土壤；
因为那殷红的血，
已经在花朵里放出清香！

只有小草在歌唱。
在没有星光的夜里，
唱得那样凄凉；
在烈日暴晒的正午，
唱得那样悲壮！
像要砸碎礁石的潮水，
像要冲决堤岸的大江……

二

正是需要光明的暗夜，
阴风却吹灭了星光；
正是需要呐喊的荒野，
真理的嘴却被封上！
黎明。一声枪响，
在祖国遥远的东方，
溅起一片血红的霞光！
呵，年老的妈妈，
四十多年的心血，
就这样被残暴地泼在地上；
呵，幼小的孩子，
这样小小年纪，

心灵就刻下了
　终生难以愈合的创伤！
我恨我自己，
竟睡得那样死，
像喝过魔鬼的迷魂汤，
让辚辚囚车，
碾过我僵死的心脏！
我是军人，
却不能挺身而出，
像黄继光，
用胸脯筑起一道铜墙！

而让这罪恶的子弹，
　射穿祖国的希望，
　打进人民的胸膛！
我惭愧我自己，
我是共产党员，
却不如小草，
让她的血流进脉管，
日里夜里，不停歌唱……

三

虽然不是
面对勾子军的大胡子连长，
她却像刘胡兰一样坚强；
虽然不是
在渣滓洞的魔窟，
她却像江竹筠一样悲壮！
这是二十世纪，七十年代，
社会主义中国特殊的土壤里，
成长起的英雄

——丹娘！

她是夜明珠，
暗夜里，
放射出灿灿的光芒；
死，消灭不了她，
她是太阳，
离开了地平线
却闪耀在天上！

我们有八亿人民，
我们有三千万党员，
七尺汉子，
伟岸得像松林一样，
可是，当风暴袭来的时候，
却是她，冲在前边，
挺起柔嫩的肩膀，
掮起民族大厦的栋梁！

我曾满足于——
月初，把党费准时交到小组长的手上；
我曾满足于——
党日，在小组会上滔滔不绝地汇报思想！
我曾苦恼，
我曾惆怅，
专制下，吓破过胆子，
风暴里，迷失过方向！

如丝如缕的小草哟，
你在骄傲地歌唱，
感谢你用鞭子

抽在我的心上，
让我清醒！
让我清醒！
昏睡的生活，
比死更可悲，
愚昧的日子，
比猪更肮脏！

四

就这样——
黎明。一声枪响，
她倒下去了，
倒在生她养她的祖国大地上。

她的琴呢？
那把她奏出过欢乐，
奏出过爱情的琴呢？
莫非就此成了绝响？
她的笔呢？
那支写过檄文，
写过诗歌的笔呢？
战士，不能没有刀枪！
我敢说：她不想死！
她有母亲：风烛残年，
受不了这多悲伤！
她有孩子：花蕾刚绽，
怎能落上寒霜！
她是战士，
敌人如此猖狂，
怎能把眼合上！

我敢说：她没想到会死。
不是有宪法么，
民主，有明文规定的保障；
不是有党章么，
共产党员应多想一想。
就像小溪流出山洞，
就像种子钻出地面，
发现真理，坚持真理，
本来就该这样！

可是，她却被枪杀了，
倒在生她养她的母亲身旁……
法律呵，
怎么变得这样苍白，
苍白得像废纸一方；
正义呵，
怎么变得这样软弱，
软弱得无处伸张！
只有小草变得坚强，
托着她的身躯，
抚着她的枪伤，
把白的、红的花朵，
插在她的胸前，
日里夜里，风中雨中，
为她歌唱……

五

这些人面豺狼，
愚蠢而又疯狂！
他们以为镇压，
就会使宝座稳当；

他们以为屠杀，
就能扑灭反抗！
岂不知烈士的血是火种，
播出去，
能够燃起四野火光！
我敢说：
如果正义得不到伸张，
红日，
就不会再升起在东方！
我敢说：
如果罪行得不到清算，
地球，
也会失去分量！

残暴，注定了灭亡，
注定了“四人帮”的下场！

你看，从草地上走过来的是谁？
油黑的短发，
披着霞光；
大大的眼睛，
像星星一样明亮。
甜甜的笑，
谁看见都会永生印在心上！
母亲啊，你的女儿回来了，
她是水，钢刀砍不伤；
孩子呵，你的妈妈回来了，
她是光，黑暗难遮挡；
死亡，不属于她，
千秋万代，
人们都会把她当作榜样！

去拥抱她吧，
她是大地的女儿，
太阳，
给了她光芒；
山岗，
给了她坚强；
花草，
给了她芬香！
跟她在一起，
就会看到希望和力量……

选自《诗刊》1979 年第 8 期

也许是因为人们常常自觉不自觉地把自己隐蔽起来，所以敢于敞开心灵的作品更容易为读者欢迎。《小草在歌唱》渗透和交融着多种真挚复杂的情感。一是对张志新烈士的痛惜与崇敬，诗人把张志新比作刘胡兰、江竹筠和丹娘，她们都为了追求真理而从容赴死。然而，历史上的三位巾帼英烈在刑场上已经望见了正义的胜利曙光，张志新却死在人妖颠倒的时期。举世混浊，尽人皆醉，独有她清醒地孤军作战，在极端孤立和千夫所指中走向刑场。这是张志新悲剧之所在。她是黑暗中熠熠闪光的夜明珠，是永生的大地的女儿，是普照人间的太阳。痛定思痛，长歌当哭，诗人把对烈士的痛惜和敬仰化作美好的形象。与此相对的情感是对法西斯专政的愤怒和痛恨。诗人痛恨专制暴政的凶残，诅咒它尽早灭亡，为张志新烈士的被害愤怒得不能自已。天地茫茫，为什么眼看人类精英被残杀而沉默无语！诗人的批判锋芒已经指向更深的层次。

爱与恨是情感的两极，正如善与恶是道德的两极一样。两极相距越远，爱与恨的反差便会越大。当这两极相融，就能迸出明亮的火花，照亮人们的心灵。诗人因此而看到了自己的欠缺和弱点，于是便作为严厉的法官，来拷问自己的灵魂，历数自己心脏的"僵死"，审讯自己曾有过的"惆怅"和"怯懦"，判定自己"昏睡"和"愚昧"的生活之可鄙可弃。诗人自审出的丑恶，几乎人人都有，那一时期的人们往往会蒙蔽自己的良知而听任或助长邪恶横行。但诗人的自审意识和忏悔勇气，却未必人人都有。正视自身，否定自我，显示出诗人人格力量的健全，从而赋予这首诗以深沉坦诚的内在气质。人不必惧怕沉沦，只需能时时弃旧图新；有出息的民族更应该有勇气救治自己的痼疾，清除自己的劣根性，特别是自己制造了一场灾难的民族。作品中

的自审意识具有强烈的感染力，促使人们反思自身，因而别有光彩。

选择"小草"作为贯穿全诗的形象，是这首诗成功的艺术创造。小草青青，沁心爽目；小草芊芊，遍生田野；小草柔弱却坚韧，卑贱但正直。小草本无知无觉，诗人赋予它以生命以情感以灵性。最终成了一个含有多义的象征物，可以从不同的角度理解。不过我觉得，如果把它视作良知，似乎较能切近这首诗的意旨。只有未被泯灭的良知才能够歌赞英雄，抚慰英魂，拥抱烈士高傲的身躯，绽放灿烂的人性之花。它浸透了烈士的血和诗人的泪。它是拨响真善美的六弦琴。它是全诗的核心和纽带。以"小草"这几乎不可替代的形象结构全诗，不但把彼此极不容易共处的诸种情愫牢固地焊接在一起，从而使全诗成为一个有机整体，而且使"小草"和诗获得了更为深沉的意蕴，并超越了它们自身。

将几种冰炭不容的情感推到极致，又让它们相互撞击，是这首诗的又一艺术特点。以爱撞击恨，爱与恨更见强烈；以痛惜撞击忏悔，两者平添了沉重；以讴歌撞击诅咒，讴歌远离浮泛，诅咒分外深沉。它们相吸相斥，相反相成，形成多声部的复合情感，扭结成一股合力，撞击读者心魂，产生了震撼人心的力量。

这首诗的第三个艺术特点是排比句式的大量使用。由第一章起，便由"风"和"雨"组成第一个排比。之后，在诗行之间，诗节之间，排比句式大量出现，它们有的造成诗意的反衬，有的是对情感的强化，有的为了铺陈，有的旨在思想的递进。它们分别是一个个情感的团块，或低沉，或激越，或厚重而坚实，增强了诗的质感，合起来就使诗具有了澎湃奔涌的气势。（刘延庆）

掌上的心

雷抒雁

如果我能把心托在掌上
像红红的草莓
　　托在厚厚的绿叶上
那么，你就会一目了然
你就会说
　　哦，多么可爱的红润

可是，如果我真的把心托在掌上
像红红的草莓
　　托在厚厚的绿叶上

那么，定会被可恶的鸟啄破
我该怎么说呢
该怎么表达这裂心的痛苦？

选自《人民文学》1988年第3期

似乎不必探究这首诗缘何而发，即可见出诗人心中蕴藏着难言的苦痛。把心托于掌上，其坦率和虔诚一至于此！它毫无遮掩和矫饰，鲜活红润，剔透晶莹，请你审视、鉴别、评判。但是恶鸟飞来，残酷地啄破了这颗维持生命的勃勃跳动的心。它在痉挛和流血，其痛也剧，其情也哀，不忍卒睹。于是，人们把心用谨小慎微的茧皮包裹起来，用冷漠和疏远的甲胄武装起来，用戒备和敌意的城廓围困起来。毫无疑问，诗人是不屑这样做的，他敢于坦露自己的胸怀，渴望心与心的彼此开放和交流，哪怕世间偏有专以啄食人心而自肥的恶鸟，哪怕诗人敏感的心已经感觉到它的尖喙的寒光，也是我行我素，在所不顾！

这首诗的主要特点是借助于比喻完成思想和情感的表述。心——红红的草莓；掌——厚厚的绿叶。草莓甜美多汁，具有清新而纯正的天然本色；叶不但绿而且是"厚厚"的，显然温馨而柔软。这是一组巧妙而妥贴的意象，为全诗奠定了成功的艺术基石。以绿衬红，对比色调的鲜艳明丽给予读者心理视觉的强刺激，也流露出诗人对健康心灵的珍爱、赞美和自信。心用"草莓"明喻以避免诗的晦涩难懂；"恶鸟"暗喻恶人，又使诗含蓄蕴藉。"草莓"系特指，因为这是全诗的"核心"；"恶鸟"则系泛指，将一切邪恶之徒概括言之。明暗相间，广狭互补，显得既明快简洁又耐人咀嚼。"香草美人以喻君子，恶禽臭物以比谗佞"。诗人深得中国古典诗艺之精髓。诗分二节，每节的首三句几乎相同。诗人之所以回环往复地咏叹心——"草莓"之红润可爱，是因为这样既强化了意象的可视、可感之生动性，又突出了心被啄之后的痛惜，具有一唱三叹、余韵悠长的艺术效果。　　（刘延庆）

三片叶子　　梅绍静

三片嫩叶像三只绿色的小鸟儿，
骄傲地站在树桩上。

树桩只发出这一条绿茎，
绿茎上只有这三只小鸟。

多可爱的小东西啊，
它们还要为砍断的树桩歌唱。

即使只有这三片绿叶也要向世界呼喊，
让人们永远憧憬那被剥夺的满树春光。

1981 年

选自《她就是那个梅》，作家出版社 1986 年版

枝叶繁茂的大树被无情地砍伐了，然而在残留的树桩上却生长出新的生命——一条绿茎、三片嫩叶。它们尽管非常弱小，却显现出生命力的延续和顽强；它们尽管是一场灾祸后的产物，却依然骄傲而乐观地歌唱；它们虽然还未繁衍为一片绿荫，却已经透露了春光回归的信息。这就是本诗创造的意境。诗人之所以描写和歌咏“三片叶子”，并灌注自己的赞美和向往之情，就是因为要表现劫难后出现的新的生机和新的希望，表现自己对历史动乱和现实转机的思考、评价以及生活理想。

这首诗最主要的艺术手法是比拟和象征。诗人把三片绿叶比喻为三只绿色的小鸟，同时，又将小鸟拟人化，写它们的骄傲，写它们的歌唱和呼喊，并通过“还要为”、“也要向”等诗人的移情和想象之词，赋予它们人格化的自觉意识。诗中的大树、树桩、三片嫩叶是三位一体的连续性意象，大树被砍伐后留下树桩，树桩又长出新的幼芽，它们统一于生命，是整体的生活、现实中的人和人的心灵世界的象征，也是横遭摧残而又悄然复苏的生活变动和人生过程的象征。“满树春光”的被剥夺和被憧憬，也因上述三个主干意象的象征意味而具有了隐喻和暗示的艺术效应。读者联想到“文化大革命”中的种种不幸和灾难，联想到历史性转折后人们重新充满的新的希望，既是很自然的事，也是本诗题中应有之义。

本诗的另一个艺术特点是语言清新、朴实、优美，具有一种民族的气息和韵味。梅绍静长期生活在延安，深受陕北民歌“信天游”形式的影响，她曾经表示：“让民歌的音韵，让来自我心灵的虔诚和诗意，让我独特的智慧和欢悦给予我这至高无上的荣誉吧！”（《她就是那个梅·后记》）这首诗也和她创作的大部分诗歌一样，采用了两行一节的“信天游”结构方式，语言上追求民歌体的明白易懂，情真意切，句式简洁、自然，不过于修饰。因此，这首诗既抒写出情意互渗、交融的传统意境，又内蕴着现代意味的象征色彩。

（方克强）

日子是什么

梅绍静

日子是散落着泥土的小蒜和野葱儿
是一根蘸着水搓好的麻绳

日子是四千个沉寂的黑夜
是驴驮上木桶中撞击的水声

日子是雨天吱吱响着的杨木门轴
忽明忽暗地转动我疲惫的梦境

日子是一个含在嘴里止渴的青杏儿
是山塬上烈日下背麦人的剪影

日子是那密密的像把伞似的树荫
正从我酸痛的胳膊上爬向地垅

日子是储存着清甜思绪的水罐儿
正倒出汗水和泪水来哽塞我的喉咙

选自《她就是那个梅》，作家出版社 1986 年版

诗人从北京来到陕北高原插队落户，她和扎着羊肚毛巾、赤着双脚的陕北汉子一起日出而作、日落而息，她和把梦裹在棉花儿卷里纺线织布的陕北女子同住一个窑洞；她像窑洞里的一架纺车，“黑夜里纺出这窑窗上的金黄”（《信天游》），像山风吹拂的玉米叶子，“灌满碧绿的血汗汁浆”（《山风才为玉米叶子歌唱》）。梅绍静的身影以至心灵，全部溶入足下的这一片黄土地里了。她的陕北乡土诗是从她的这一条生命之河里淘出来的金沙。

面对自身的这一段饱经人生忧患和坎坷的插队生活，当诗人设以诗题《日子是什么》扪心自问时，倾注于笔端流泻出来的竟是这样深沉凝重的诗句。看似抽象的“日子”被诗人极为具象地表现出来了。那震动大地的安塞腰鼓，那跳荡在阳光和阴雨里的金黄的锁呐声声，那山塬上吆牛的长长尾音，那苍凉且悠远的陕北信天游民歌，这些回荡在黄土高原的亘古如斯的时

空里的声音，它们仅仅是作为无声的音响效果，被诗人埋在“日子”的深处了。在诗里，真正直接听得到的响声是“驴驮上木桶中撞击的水声”，“雨天吱吱响着的杨木门轴”。诗人不曾去描写陕北的古朴风俗或爱情与传统伦理观的冲突，更不曾去对陕北人的生活进行社会层次的考察，她主要是从食、住和劳动等方面去揭示陕北农民的生活状态。诗不可能像小说那样铺陈叙事，它必须以一当十，使读者摘一叶而知秋。所以，诗人写陕北农民的劳动生活，诗仅仅是这么一行：“日子是山塬上烈日下背麦人的剪影”；写陕北农民的食，诗也只不过用了两行：“日子是散落着泥土的小蒜和野葱儿”、“日子是一个含在嘴里止渴的青杏儿”。当然这些诗行并不仅仅含有这样一些含义，它们和整首诗有机地连在一起，至少传达出陕北农民在陈旧、落后而又艰难的生活和生产的重轭下的悲怆感。

“忽明忽暗地转动我疲惫的梦境”中的“疲惫”和日子“正从我酸痛的胳膊上爬向地垅”中的“酸痛”等词汇，凸现了诗人沉重的悲凉、忧郁和苦涩，发人深省的是，陕北高原作为黄河流域的一部分，它曾是哺育中华民族古代文明的摇篮，负荷着悠悠岁月的尘埃，它步履艰难，踉踉跄跄，诗人将它的几千年的生活史缩写成这么一个“日子”，描绘出它的闭塞、沉滞和凝固，从一个侧面勾勒了我们古老民族的心态。

这首诗已脱去了信天游的外体，仅仅保留了双行节，既讲究押韵，又注重句式的参差。全诗从头至尾的排比句式的运用，更为诗人沉郁的抒情增加了力度。（戴 达）

绿 灯

张学梦

根据我对人性、偏见和政治的观察，
邪恶不仅仅存在，而且制造着战争与裂罅
因此我们生起烘炉、锻造盾矛
给祖国城市的平宁披上坚甲。

根据我与人们、花卉和历史的交谈，
善良不仅仅存在，而且屡次把冰雪围
歼，
因此我们建造宾馆，生产甜酒，
为迎送客人与朋友扎制花环。

根据我对美与恶的比较，他们势匀力
敌
悲惨的教训与和平的生活轮番交替，
但如果我们团结一致、加深理解，
这一批橄榄树的绿荫就会延续。

那么请来吧，为了商事，了解和友谊，
既然道路相通，心灵就不该隔离，
我已学会把黄油和果酱抹在面包片上
我的眼睛任何语言都能翻译。

信息像葡萄秧覆盖在天穹
越来越多的酱果把阻拒变为联系。
我知道。并为了屋檐上白色鸽子，
一座城市或一个诗人都不是一粒珍珠
可以闭锁在贝壳，孤独地孕育。

选自《诗神》1986 年第 1 期

我们的这个星球，烽火连天。每天都在发生战争。流血。呻吟。暴力。我们的这个星球，五彩缤纷。每时都有鲜花开放。笑声。友谊。爱情。黑和白相杂，恶与善并存。诗人将人类的感情和行为的这两极，加以鲜明的对比，并郑重地推到人们眼前。在他的笔下，邪恶是在恶的“人性”，无知且无耻的“偏见”之上繁殖出来的；作为邪恶的对立面的“善良”，拥有她的是纯洁的“人们”，与幸福为伴的“花卉”和人民谱写的“历史”。诗的第一节勾勒“邪恶”的脸谱，第二节讴歌“善良”，每一节的每一行诗都互为对衬，如果“邪恶”的果实是“制造战争与裂罅”，那么，“善良”对付“邪恶”的办法则是“屡次把冰雪围歼”。但诗人借诗说理的重点是以善制恶。诗的第三节是全诗的主旨，善与恶呈势均力敌状，“但如果我们团结一致，加深理解，/这一批橄榄树的绿荫就会延续”。“橄榄树”是和平的标志，它的绿荫流泻的浓重的绿色，象征着生机和希望，诗题《绿灯》应是取意于此。诗的第五、六节，诗人强调了理解比什么都重要。地球变得越来越小，心距不应该变得越来越大，“既然道路相通，心灵就不该隔离”。诗暗示和诱发我们作这样的想象：一盏“绿灯”亮在人类相互沟通的心灵（“理解”）所造就（“延续”）的“橄榄树的绿荫”

里,"屋檐上白色鸽子"沿着绿色的光芒向远天飞去……

诗看似说教而又不是说教。张学梦运用了富有现代色彩的语言,如这样的诗句:"信息像葡萄秧覆盖在天穹/越来越多的酱果把阻扼变为联系"。意味深长的是诗的尾声:"一座城市或一个诗人都不是一粒珍珠/可以闭锁在贝壳,孤独地孕育"。它似乎跳出了单纯扬善抑恶的说理圈圈,使诗的主题更加丰富,从而拓宽了诗的内涵。 (戴 达)

一千双眼睛和两双眼睛 陈所巨

夜蛐蛐在弹奏七弦琴,
柳丝把夜幕织得又厚又浓。
啊,一千双晶亮的眼睛,
偷窥着两双美丽的眼睛。

四扇心灵的窗户洞开着,
流溢着蜜一般的爱情,
那爱的火焰在闪耀,
夜幕盖不住它的光明。

夜没有耳朵(一只也没有)
听不见恋人们细语轻轻,
夜有着眼睛(一千双眼睛)
看见了一个迅速而热烈的吻。

不要躲闪,不要羞赧,
啊,原来她看见有那么多盯着的眼睛。
那些遥远的眼睛的影子,
忽闪忽闪,像一个个调皮的精灵。

她投出了一个石子,
河里的眼睛慌忙躲闪,乱撞乱碰;
他指了指天空,

那里却还有许多眼睛。

两双眼睛笑了，笑得美丽，
两千双眼睛笑了，笑得真诚。
爱是我们永恒的权利，
白天爱的端正，夜里爱的温存。

天上有一千双眼睛，
河里有一千双眼睛。
岸边有两双美丽的眼睛，
眼睛看着眼睛，眼睛爱着眼睛。

（1979 年 10 月）

选自《诗刊》1979 年第 10 期

这首诗观察精到，用笔轻盈，既有浓郁的乡土气息，又洋溢着温暖的动人的情思。

诗一开始简洁地勾勒了一幅静谧的农村夜景，为底下即将出现的人物设置了一个富于诗意的氛围。接着诗人调转笔锋，写到“一千双眼睛偷窥”，颇令人吃惊生疑，禁不住也要跟着去“偷窥”一番了。

如果说第一节是写室外写夜色的话，那么第二节就转而写室内一对青年夫妇在悄悄夜话。“心灵的窗户”这个比喻极妙，一是可以由此顺理成章地引出下面“流蜜”的比喻，二是承接前面的“偷窥”，进而把两种“窥看”的动作（一千双眼睛“偷窥”两双眼睛，两双眼睛彼此注视窥看）叠加起来，构成了一个亦此亦彼、似实似虚的美妙境界。第三节又转换角度，再写室外，写夜。在这一节里，夜不是时间概念，也并非作为氛围来描写，而是被拟人化了。为此，诗人用了两个括号，从表面上看来，括号中的句子不过作了点补充说明而已，此外别无他意。其实不然，有括号和没有括号大不一样。有了它，语气分外委婉，感情分外深沉；没有它，很难如此生动活泼，曲尽其妙（倘要说成“夜没有一只耳朵”之类，岂非笑话）。在诗中加括号，原是新月派诗人借鉴英美诗歌的一种表现技巧，陈所巨虽以写“乡土诗”取胜，却照样取来为我所用，自铸新篇，这不能不说是一种有益的尝试。

这首诗不同于一般的抒情诗，因为诗中的“他”或“她”并不等于诗人自己，当然诗人就不能直抒胸臆。为了表现青年男女的爱情的美好、幸福，诗人精心为此选择了两个颇有情趣的细节，一是“她”往河中丢石子，既说明

"她"的羞涩,也表现了"她"的天真与稚气,大概只有在爱人面前才会有如此可爱率真的举动吧;另一个是"他指了指天空"的动作。这个动作选择得很妙,妙就妙在以动作代替语言。如果翻译出来就是这么一番话:河中的"眼睛"虽已被你驱散搅乱,但天上的"眼睛"仍在闪烁窥视,防有何用?又何必防?诗篇在经过了这一番转折,描述了这两个动作之后,才进而披露了"他"和"她"纯洁美好的内心世界:"爱是我们永恒的权利,/白天爱的端正,夜里爱的温存。"这里值得注意的是,如果没有以上一番转折,这两行诗虽然无可非议,却会显得平直一般,缺乏生气,有了此番转折和两个容量较大的动作以后,人们就会觉得这两行诗有血有肉,是"他"和"她"的爱情的内在依据,同时也体现了有情人的共同愿望。 (孙光萱)

印象二首

王小妮

我感到了阳光

我从长长的走廊
走下去……

——啊,迎面是刺眼的窗子
两边是反光的墙壁
阳光,我
我和阳光站在一起!

——啊,阳光原是这样强烈
　　暖得人凝住了脚步,
　　亮得人憋住了呼吸。
全宇宙的阳光都在这里集聚。

——我不知道还有什么存在
　　只有我,靠着阳光
　　站了十秒钟
十秒,有时会长于一个世纪的四分之一。

终于，我冲下楼梯，推开门，
奔走在春天的阳光里……

选自《朦胧诗选》，春风文艺出版社 1985 年版

《我感到了阳光》是组诗《印象二首》的第一首，表现的是诗人对阳光的主观印象。印象是人们感受事物的一种方式，是认识世界的一个阶段。它往往与人在一瞬间的直觉和情感体验相联系，并总是伴随着形形色色的感性意象而闪现。因此，印象带有深层情绪的强烈个性色彩，是瞬间启开的可以窥见心灵真实的一扇小窗。同时，由于印象尚未经过理性的梳理和升华，故它保留着更多的生活和情感的原生状态及鲜活程度，其思想内涵具有更大的伸缩性和丰富性。在我国传统新诗中，虽然也不乏直觉和印象的痕迹，但它们总是被循规蹈矩的理性牢牢捆缚，总是被提炼或上升到理性的高度去加以表现，这就把许多宝贵的瞬间感受失落在诗门之外。而王小妮所属的新时期"朦胧诗派"却重视捕捉和表现瞬间的感受、直觉、印象乃至由这些组合的情绪，他们宁愿把理性思考的飞跃留给读者去继续完成。

《我感到了阳光》表现了一个特定地点——长长的走廊，特定时间——穿过走廊的瞬间，诗人对阳光的直觉感受。全诗共五节。首尾两节描写诗人走过长廊、冲出门外的动作过程，运用的是客观写实的手法。中间三节主要抒写诗人的主观印象，分三个层次，传递出内心世界潜意识领域的直觉、幻觉和错觉。"我和阳光站在一起！"是将阳光拟人化的直觉联想。"全宇宙的阳光都在这里集聚"。与其说是夸张手法的运用，不如说是诗人瞬间出现的幻觉。"十秒，有时会长于一个世纪的四分之一"。这里，心理时间与现实时间形成巨大的反差和对比，也是诗人情感作用下的一个内心错觉。三个印象层层递进，由阳光的贴近到阳光的强烈再深入到阳光具有历史性意义的珍贵，从而含蓄地暗示出主题。阳光几乎天天都能见到、感到。诗人之所以"感到了阳光"而作文章，为之感动，为之欣喜，是因为这十秒钟的瞬间印象渗透着异乎寻常的意蕴。事实上，"长长的走廊"、"一个世纪的四分之一"和"阳光"，在诗中都粘合着丰富的象征意义。这十秒的感受，是等待已久却不期而来的忽发的喜悦，是人在一生中难得出现几次的人生体验的抒写，是情绪最强烈最浓缩的高潮。它使我们联想起自己听到粉碎"四人帮"时的瞬间感受，或者自己曾有过的具有人生转折意义的最激动人心的时刻。正因为诗人什么都没有明说，所以读者尽可以用自己的经验和理解去丰富、补充它，在诗所提供的印象之上再创造出它的理性的主题意蕴。　　（方克强）

风 在 响

风，在我头顶的天空中响
一声高，一声低，
带着五分悲凄，
　　五分不祥。
——一位老人
　从我身边艰难地走过
　　手捂着头顶的厚厚的棉帽
风啊，还在响……

风，在我耳鼓的四壁里响。
一声强，一声弱，
带着五分庄严
　　五分狂放。
——一个孩子
　　从我身边嬉笑着跑过
　　一把彩色的纸屑
　　立刻在空中飘扬
风啊，还在响……

忽然，我说不出地高兴，
——我的黑发
随着风在飘，随着风在唱

选自《朦胧诗选》，春风文艺出版社 1985 年版

《风在响》是《印象二首》的第二首，它也是一首好诗，但没有《我感到了阳光》那样出名，那样被众多的论者所谈及和推崇。这首诗分三节。第一、第二两节在意象和情感色彩上形成鲜明的对比：悲凄、不祥与庄严、狂放，老人与孩子，艰难与嬉笑，手捂棉帽与扬起彩色纸屑。这里写出的是对"风在响"的两种不同的生活态度和两种迥异的感觉。诗人之所以对风会有不同

的情感化印象，正是受制于她眼中的生活场景。在对比中，诗人鲜明地表现了对两种生活态度的情感倾向。同时，还暗寓着这一层深意，即风（包括它所隐喻的外部环境、客观世界）不过是中性的东西，它的情感色彩及价值取决于人们具有怎样的生活态度和方式，是人的主观和个性附加上去的。由此，我们易于理解第三节诗中"忽然，我说不出地高兴"这种突如其来的高兴显然与老人、孩子对风的态度有关，是诗人从中顿悟到什么后的情感反应。对于顿悟的内容，作者没有明说，而是含蓄地暗示在自己对风（就它的象征意义来说，是对待生活）的态度中："——我的黑发/随着风在飘，随着风在唱"。我们能体味到，作者的顿悟，是对人在对象世界中主体性的发现，是对人的个性及其价值的自信和高扬。这也是这首诗所要表现的主题。

写实手法和象征手法的有机融合，是《印象二首》的最显著的艺术特点。它造成了两方面的艺术效果，一是平淡中见深刻。诗人捕捉的是日常生活小事及其留在心灵中的瞬间印象，却表现了超越个人体验的社会内涵和人生哲理。二是含蓄中见丰富。表层的事件、印象与深层的主题意蕴有一种象征关系，需要读者的思索和想象去品味和升华。因此，仁者见仁，智者见智，诗本身具有开放性和多义性。　　（方克强）

中国，我的钥匙丢了　　梁小斌

中国，我的钥匙丢了。

那是十多年前，
我沿着红色大街疯狂地奔跑，
我跑到了郊外的荒野上欢叫，
后来，我的钥匙丢了。

心灵，苦难的心灵，
不愿再流浪了，
我想回家，
打开抽屉、翻一翻我儿童时代的画片，
还看一看那夹在书页里的
翠绿的三叶草。

而且，
我还想打开书橱，
取出一本《海涅歌谣》，
我要去约会，
我向她举起这本书，
做为我向蓝天发出的
爱情的信号。

这一切，
这美好的一切都无法办到，
中国，我的钥匙丢了。

天，又开始下雨，
我的钥匙啊，
你躺在哪里？
我想风雨腐蚀了你，
你已经锈迹斑斑了。
不，我不那样认为，
我要顽强地寻找，
希望能把你重新找到。

太阳啊，
你看见了我的钥匙了吗？
愿你的光芒，
为它热烈地照耀。

我在这广大的田野上行走，
我沿着心灵的足迹寻找，
那一切丢失了的，
我都在认真思考。

1979 年 12 月—1980 年 8 月

选自《诗刊》1980 年第 10 期

这首诗的核心意象是“钥匙”。“钥匙”，无论从其表意还是隐义上来说，都是一个强烈的寻求关系的名词。当这个词出现在我们眼前的时候，我们就会联想到“锁”。因此诗人说“中国，我的钥匙丢了”，这就为我们打开了一个宏阔的期待视野；而“钥匙”则被置放在博大的语境中，并因这语境的压力而变形。这首诗的标题是很讲究的，需要我们在解读时放进“关系”。在第二节，诗人用了一个理性负荷最重的词“红色大街”，暗示给我们这首诗产生的大人文环境。经历过十年动乱的人，不难体会出“红色大街”的象征性内涵。这首诗里，这是唯一的带有理念性的语词，犹如一道强光洞彻全篇，规定了此诗的性质。这是诗人较好地处理了现代诗中“藏与露”的辩证关系的结果。这样，我们就将遗失的钥匙与“红色大街”联系起来，整首诗的精神内核便豁然明朗了。

诗人用疯狂——失落——怅惘——焦虑——寻找的情感流程灌注到“钥匙”这一复现语象上，展示了生命内部的冲突。这样，我们感悟到的就不仅是一代人寻找灵魂归宿和忏悔过往行动的简单思想，而是一种“具象的抽象”的心灵图画。我们仿佛看到了一个“红卫兵”那渐渐清醒的灵魂的模样，听到了他温热的鼻息和心音，触到了那枚锈斑苍然的苦难的“钥匙”！这种被“直接感觉”到的视象所涵括的意蕴，显然要比抽象的议论强烈得多。

这首诗在语言的运用上是漂亮的。诗人追求一种语势的舒缓和语境的简洁、隽永、明晰，这是为了造成独白式沉吟的效果。我们注意到，这首诗在短小的体制中，频繁地出现了十八个“我”。在许多情况下，这种第一人称的出现是不具有语法的意义的，如“我沿着红色大街疯狂地奔跑/我跑到了郊外的荒野上欢叫”，“我想回家/打开抽屉、翻一翻我儿童时代的画片”，“我要去约会/我向她举起这本书”，“我在这广大的田野上行走/我沿着心灵的足迹寻找”等。这里的“我”，成为一种纯粹的声音效果，控制了诗歌的速度，形成一种喃喃低语般的、抚摸伤痛的语势，是那样撼动了我们的心，犹如一个人在极度痛苦的忏悔中所惯常使用的絮烦的语势那样。这种舒缓的语势与诗人的关系，不是选择与被选择的关系，而是二者的相互发现，或者说，它是和诗人的感情同时呈现的！语势的独特使用，是诗人对诗歌充分本体自觉的表现，声音在此就组织了意义，成为意义的重要部分。语境的简洁、隽永、透明在某种意义上决定了此诗的情感态度，诗人是以一个单纯的“大孩子”的姿势进入诗歌的，这样一来，整首诗的背景被处理为简单的日常化情境，“大街”、“荒野”、“抽屉”、“画片”、“三叶草”等等，这更容易为不同层次的读者加入进去。比起那些采用意象撞击、叠加、时空错位、玄思、暗过渡的复杂诗歌背景的诗来，更具有一种透明的、素朴的品质。而且，这种“大孩子”式的倾诉衷肠，还容易收到深致哀婉的共鸣——就像我们生活中常常遇到的那样。

（陈　超）

我骄傲，我有辽远的地平线

杨 牧

——写给我的第二故乡准噶尔

我常想，多难的人生应当有张巨伞，
这张巨伞应该是一片辽阔的蓝天；
我常想，郑重的生命应当有只托盘，
这只托盘应该是一片坚实的地面；
我常想，灵魂的宫殿应当有个窗口，
这个窗口应该是一双明哲的锐眼；
我常想，生命的航船应当有条长纤，
这条长纤，应该是辽远的地平线……

我得到了。从我亲爱的准噶尔；
从我的向往，从我的思念。
从那一条闪烁迷离的虚线之中，
从这一片沧桑变幻的天地之间。
云朵和牧歌，总是我不肯抛弃的乘骑，
车辙与大道，总是我不肯折曲的翎箭；
即使天边浅露的雪峰，也像白帆，
让我想到茫茫大海最远的边缘！

我博大广袤的准噶尔呵，
你给了我多少恢弘的画展！
黄沙，黄尘，黄风，黄雾……
曾经是这个风沙王国威虐的“皇冠”！
当第一顶帐篷搭进这历史废墟的时候，
我见到过。并为发黄的白骨心寒。
那时的天地像只猛兽大张的巨口，
——地平线，千百年来的死亡线……

黑沙。黑尘。黑风。黑雾。

也曾在这片处女地上肆无忌惮。
我见到过。见到过那个疯狂的年月；
见到过恐怖，见到过劫难。
当罪恶与冤孽蒲公英似地乘风撒播，
我也曾为大漠的晨昏感到迷乱。
我记得那时天地间像座血腥的牢狱，
——地平线，冷得发青的一条锁链……
但这一切都没有扼死准噶尔。
真的，没有。你看那炊烟。
你看那条田，看那条田娇嫩的葱翠；
你看那湖水，看那湖水深沉的湛蓝。
自然的风暴不曾堵塞金秋的通道，
人为的风暴也没有战胜绿色的必然。
而地平线呵，复又闪动少女的青睐，
——深情眷恋着时代的变迁！

这里变了。真的，变了。
你看那苗圃。你看那果园。
你看那林带，从那浓淡交融的纵深；
你看那长渠，向那美学透视的焦点。
也许正是经历了历史狭窄的胡同，
人们才更爱直率和平坦；
人们才发现天地豁开了理想的门扉，
——地平线，好一道诱人拥抱的光环！……

荒野的路呵，曾经夺走我太多的年华，
我庆幸：也终于夺走了我的闭塞和浅见；
大漠的风呵，曾经吞噬我太多的美好，
我自慰：也吞噬了我的怯懦和哀怨。
于是我爱上了开放和坦荡，
于是我爱上了通达和深远；

于是我更爱准噶尔人的发达的胸肌，
——每一团肌肉都是一座隆起的峰峦！

准噶尔人呵，失去的恐怕比别人更多，
因为他偏僻；但也失去了华贵的缱绻。
准噶尔人呵，得到的恐怕比别人更少，
因为他边远；但却得到了难得的辽远。
于是我赞美粗犷和爽快，
于是我敬重豪放与乐观；
于是我不信看不到辽远能"看透"一切，
——因为我愿将阻隔明天的一切看穿！

说什么"明天太虚"呢！看不到的未必虚幻。
道什么"人生如梦"呢！梦想也常常是理想的先遣。
地球上固然有太多的坎坷，（真的，太多！）
从太空望下——还不是一个旋转的椭圆？
而地球对人们是公道的，
每一个生命都给予一条地平线；
只要你走着，结结实实地向前走着，
未来的天地——不是：无缘；而是：无限！

呵，不出茅舍，不知世界的辽阔！
呵，不到边塞，不觉天地之悠远！
准噶尔呵，感谢你哺育了我的视力——
即使今后走遍天南地北的幽谷，
我也能看到暮云的尸布、朝晖的霞冠；
——日落和日出都在迷人的地平线上，
——死亡与新生，都是信念。
我骄傲，我有辽远的地平线！

1980年于准噶尔

选自《上海文学》1981年第3期

杨牧总是亲切地把准噶尔称作自己的“第二故乡”，这首诗便是诗人献给她的一支心曲。这是一首壮美的诗。贯穿全诗的那条闪烁迷离的地平线，是诗人情思的引爆线，也是诗人情思发展的牵引线。诗作始终围绕着这条具有象征意义的地平线，展开想象和联想的翅膀，让诗人的思绪在自然——社会——人所组成的复合空间中纵横驰骋，从而多角度多层次地观照生活与人生，揭示生活的本质与人生的哲理。诗作在描写准噶尔时，采用实境和虚境相结合的手法，展示了两幅不同的画面。一幅是由黄沙、黄尘、黄风、黄雾和“发黄的白骨”所组成的自然图景，“那时的天地像只猛兽大张的巨口，/——地平线，千百年来的死亡线”，这就形象地表现出准噶尔未开垦时的荒凉和死寂。另一幅画是由黑沙、黑尘、黑风和黑雾所组成的社会图景，象征着“那个疯狂的年月”，到处都是“恐怖”和“劫难”。“我记得那时天地间象座血腥的牢狱，/——地平线，冷得发青的一条锁链……”，这样的画面渗透着诗人强烈的生活感受，是诗人对生活实境的一种变形描绘，艺术地表现出那场“人为的风暴”给准噶尔带来的巨大的灾难。

从诗的艺术构思上看，诗人描绘这两幅昏暗的画面，决不是为了展览自然的灾难和人生的苦难，而是有意造成一种“蓄势”，为下面诗思的突转和推进作好铺垫。“但这一切都没有扼死准噶尔”；“自然的风暴不曾堵塞金秋的通道，人为的风暴也没有战胜绿色的必然”，这一突转，使诗情陡然掀起大波，诗的基调便由低沉向趋昂扬。在开拓者的心目中，地平线永远是“一道诱人拥抱的光环！”任何艰难和坎坷都阻挡不了人们追求希望和美好的步履。诗人还由此联想到自己所走过的人生之路：“荒野的路呵，曾经夺走我太多的年华，/我庆幸：也终于夺走了我的闭塞和浅见；/大漠的风呵，曾经吞噬我太多的美好，/我自慰：也吞噬了我的怯懦和哀怨。”诗人以一种达观的态度看待自己投身边疆的得与失，体现了生活的辩证法，诗中洋溢着一种积极向上的精神。随着诗情的推进，诗人还进一步抒发出自己对“开放和坦荡”、“通达和深远”的热爱之情，表达出对“粗犷和爽快”、“豪放和乐观”的赞美之意，并且郑重地表示“愿将阻隔明天的一切看穿！”不仅如此，诗人接下来又调转笔锋，驳斥那种“明天太虚”，“人生如梦”等消极落后的人生观，引导人们正确看待生活与人生。“地球上固然有太多的坎坷，（真的，太多！）/从太空望下——还不是一个旋转的椭圆？”这是从微观和宏观、局部和整体、现象和本质的哲学高度去启迪人们正确把握人生的真谛，从而激励人们树立起进步的人生观。“而地球对人们是公道的，/每一个生命都给予一条地平线；/只要你走着，结结实实地向前走着，/未来的天地——不是：无缘，而是：无限！”这质朴明朗的诗句道出了人生的至境至理，将全诗的思想和情感升华到更高的境界。到诗的最后，诗人不仅满怀深情地感谢准噶尔“哺育了我的视力”，而且以豪迈的情怀唱出了高亢激越的尾声：“我骄傲，我有辽远

的地平线!"从而把诗情推向高潮。全诗就这样把描写、抒情和议论有机地结合起来，把对历史的回顾，对现实的展望和对未来的沉思交织起来，显得激情奔放而又哲理横生，境界开阔而又气势雄浑，诗思跌宕起伏而又层层推进，能给人以一种豪放雄壮的诗美感受。

这首诗大量采用了排比、对偶、反复等手法，造成一种奔放的气势，使全诗获得一种开合自如而又一气贯注的艺术效果，还给全诗增加了一种整齐对称，流畅回环之美。如开头一节诗，诗人一连用了四个"我常想"，把排比和对偶巧妙地揉合在一起，使这节诗既有排比句那种奔放的节奏，又有隔句对那种对称的美感，能行云流水般地展示出事物之间的承接转换，揭示出事物内在的本质联系。诗中还灵活地运用了反复的艺术手法。如："我见到过。见到过那个疯狂的岁月；/见到过恐怖，见到过劫难。"这里，诗人运用了词语反复的手法，一连用了四个"见到过"，如暴雨直泻，淋漓尽致地抒发了诗人的满腔愤恨。再如："地平线，千百年来的死亡线"；"地平线，冷得发青的一条锁链"；"地平线，好一道诱人拥抱的光环!"诗人运用了间隔反复的手法，对地平线进行反复吟咏，既有利于把各节诗行粘合在一起形成有机的整体，又有利于强化感情，深化主题，从而使诗取得了一唱三叹、回环往复的审美效果。

（姚国建）

我与大漠的形象

章德益

大漠说：你应该和我相像

它用它的沙柱、它的风沙
　　它的怒云、它的炎阳
设计着我的形象
——于是，我的额头上，有了风沙的凿纹
——于是，我的胸廓中，有了暴风的回响

我说：大漠，你应该和我相像

我用我的浓荫、我的笑靥
　　我的旋律、我的春阳
设计着大漠的形象
——于是，叶脉里，有了我的笑纹

——于是，花粉里，有了我的幻想

大漠有了几分像我
我也有几分与大漠相像
我像大漠的：雄浑、开阔、旷达
大漠像我的：俊逸、热烈、浪漫

大漠与我
在各自的设计中
塑造着对方的形象

生活说：我以我的艰辛设计着你的形象
我说：我以我的全部憧憬设计着世界的形象

选自《大漠和我》，湖南人民出版社 1983 年版

这首诗以“我”与“大漠”作为贯穿全诗的中心意象，一个是作为主体的人，一个是作为客体的大漠。诗人通过“移情”的手法，将主观情思转移到客观外物上，使本来不具生命的大漠具有了人的生命，使人与大漠之间有了情感的交流，思想的碰撞，行动的呼应，从而艺术地完成了一次人与自然的对话，表现了诗人对人与自然、人与世界、人与生活等辩证关系的沉思。

这首诗在构思上别具一格。诗人写我与大漠的形象，却没有正面用笔墨去描绘茫茫大漠，也没有写大漠给人类带来的灾难，没有写人类征服大漠的艰难历程。诗人把这一切都省略了，而只是运用创造性的想象，不仅将大漠拟人化，而且将人与大漠一同推入一种戏剧性的情境，以便于它们能够面对面地完成一次戏剧性的对话。诗的第一节就直写大漠向人类发出呼唤：“你应该和我相象”，至于相像的内涵是什么，诗人暂时秘而不宣。接着，诗的第二节便写大漠用它的沙柱、风沙、炎阳等为代表着人类的“我”设计形象，使得人类的额头上，“有了风沙的凿纹”；人类的胸廓中，“有了暴风的回响”。这既写出了茫茫沙漠以它艰辛的雕刻刀，来为它的开拓者们雕塑新的形象，也暗示出人类将在大自然的千锤百炼之中，不断凝聚起一股巨大的原始创造力。诗的第三节转写人类向大漠发出呼唤：“你应该和我相像”，至于相像的内涵是什么，诗人同样是悬而不答。诗的第四节，诗人接写新一代的开拓者们用浓荫与笑靥，旋律与春阳为大漠设计形象，使得荒凉死寂的大漠一下子变成了生气盎然的人类家园，甚至连叶脉里都有了人的“笑纹”，花粉

里都有了人的"幻想"。与前面相比，诗人的情思明显地跃入了新的天地。它旨在启迪人们，虽然大自然创造了人，虽然人能不断地从大自然中汲取力量，但人的最终目的不是做自然的奴隶，不是受自然的支配与摆布，而是要做自然的主人，用人类的双手把自然装扮得新美如画。如果说前四节诗，诗人创造了一种戏剧性的情境，让人与自然在这种情境里完成了一次意味深长的对话，那么诗的五、六两节，则是写这种对话后的结果，也照应诗的一、三两节，回答了"相像"的内涵。在诗人梦寐以求的理想境界里，人与大漠之间不仅可以沟通交融，甚至还可以来一个"优势互换"，使人能像大漠那样"雄浑、开阔、旷达"；使大漠能像人那样"俊逸、热烈、浪漫"。在诗人看来，人与大漠之间都是在用各自的设计"塑造着对方的形象"，因而人与自然之间最终也能在更高的层次上趋向美的和谐与统一。在这一点上，这首诗同样应和着西部诗歌的主旋律——寻求大自然粗犷的境界与人的儒悍的创造力的新结合。

按理，这首诗写到第六节也可以成篇。但是诗人没有满足于对诗意已有的发掘，他的情思也不只是在"我"与"大漠"之间盘绕，而是从中超脱出来，飞入更广阔的思维空间，从而写出了最后一节闪烁着哲理光芒的诗行："生活说：我以我的艰辛设计着你的形象/我说：我以我的全部憧憬设计着世界的形象。"这两行诗是诗人在思索"我"与"大漠"关系的基础上产生的一种联想，一种顿悟，从而把诗的情思升华到对人与生活，人与世界关系的思考，使得这首诗在内涵上获得了一定的广度和深度。（姚国建）

西 部 太 阳

章德益

哔剥燃烧的西部太阳
汩汩流淌的西部太阳
伐古歌谣为薪的西部太阳
用黄土捏就用血汗揉就用黄河水塑就的西部太阳
古朴浑穆，铸进五千年古铜的光芒

悬于旷野，嵌于山口，运行于恢恢天穹
有时从长城垛口望你
宛如历史充血的瞳孔
一滴
自莽莽大高原膨胀出的鲜红血球

拱生于黄土
像一颗饱含浆汁的金黄色球茎
一点点骑影，一丛丛树影
仿佛就在这球茎上发芽丛生

沉溺于山野之海
仿佛一颗硕大的金色圆蚌
被群山的烟波反复拍打
默默孕育着一代代精神之珠

庄严地，旋转
五千年如一瞬
一瞬间又包孕着五千年
超越无数代生死的痛苦
旋转为一团燃烧的民族魂

西部太阳
熊熊运行于时空
那原是五千年熔汁般的血水泪水汗水
倾泻进一颗民族心的巨大铸型
而浇铸出的辉煌的渴望

选自《西部太阳》，上海文艺出版社 1986 年版

全世界的太阳只有一个，不存在特殊的地域性的太阳。这西部太阳自是诗人的杜撰。不过，虽是同一个太阳，在相异的背景下，在不同的眼睛中，感觉是不太一样的。如："长河落日圆"中之日，不同于"翠影红霞映朝日"中之日，前者粗犷，后者娇媚；又"蓝田日暖"予人愉悦，"时日曷丧"则视之若仇，情感色彩也截然相反。太阳进入人类生活，就不能不被"人化"。于是，有西部太阳在西部诗歌中冉冉升起。

那是一轮什么太阳呢？诗一开篇，用四个排比句来形容它。"哔剥燃烧"状光之强烈，"汩汩流淌"绘光之动感，有色有形且有声。这声是诗人凭第六感觉听到的，近于通感了。"伐古歌谣为薪"接第一句，原来燃烧的不是什么气体，而是从夸父追日以来，桃林般生生不已的古代歌谣。这已超出感

觉之外，跨越悠悠时空，上溯到我们祖先的生命历史了。太阳与之同构，因此，正像女娲抟土为人，太阳也是用黄土捏就，又揉进去了五六千年来人类流下的无数血汗。“用黄河水塑就”与“汩汩流淌”相应，同时把黄河的发源地与西部太阳重合，暗含“黄河之水天上来”之意。这是西部的地理、历史造就的太阳，因而“古朴浑穆”，像一座古老的钟，闪耀着“五千年古铜的光芒”，传响着古老文明的宏音。它超离了真实的太阳，却更接近西部太阳的真实。

第一节是直咏太阳，第二节就宕开一步，把它放置于西部特有的各种背景之上：在长城垛口，像“历史充血的瞳孔”；在“莽莽高原”，是一滴“鲜红血球”；在黄土之上，如一颗“金黄色球茎”；在山野之海，成了一枚“硕大的金色圆蚌”。这一连四个比喻，均以西部太阳为对象，状其形色，传其精神。西部自古多战场，有多少浴血的悲壮故事染得残阳如血，前两个比喻把我们引向沉重的历史回忆；而今绿影婆娑，牧群徜徉，生活已结出甜蜜的果、育出光洁的珠，有物质的，更有精神的，后两个比喻又把我们从历史拉回现实。诗人善用比喻，尤善博喻，层峦叠嶂，云诡波谲，一个又一个瑰丽奇伟的意象加到吟咏对象上，如众星拱月，仪态万千。加上“悬”、“嵌”、“膨胀”、“拱生”、“沉溺”等动词的精确生动，把西部太阳的各种姿色勾划绘制得辉煌异常。

至此，诗人又进一步进行超时空的想象：自然的太阳诞生了亿万年，人类的太阳却只有五六千年历史，与亿万年相比自然是一瞬，但这一瞬包含多少代生死的痛苦，永恒即刹那，刹那自永恒。“旋转为一团燃烧的民族魂”上承“哔剥燃烧”，是燃烧古歌谣的发展；“血水泪水汗水”浇铸上承“汩汩流淌”，是滔滔黄河水的延伸。诗中的太阳沿着人化的轨迹，由自然而历史，而生活，而精神，而哲理，层层升华，最后浇铸出一颗巨大的红彤彤的民族心，这就是诗人为西部太阳所作的本质定型。 （袁忠岳）

这是一块偏心的版图

周 涛

若干世纪以来所发生的事情
都在证明这家族的分配不均
多山的北方多高原的北方多雪的北方
用脚掌暖化冰雪却无奈它向东倾注的北方
眼见那河流在南方养育三角洲
却在北方用中原菌生群雄并起的纷争

北方坐在马鞍上透过风扬的黑鬃俯视河水

听远行的商旅带来的秦淮河传说
满地珠宝城廓，十万富贵人家
楼头有红衣女倚栏拨琴低唱
便对这偏心的版图产生妒恨和野心
黄河粗野的浪头就从血脉中腾起

饮马长江从来是一句诱人的口号
游牧者的劳动是战争，追逐水草是天性
奴役人如同奴役畜牲
发起一次战争像围猎一支兽群
但是南方却用一个宫女就解了围
用一曲幽怨的琵琶引去遍野铁骑

在南方水池里依旧游动着红鲤
亭台畔假山旁青翠的竹林不生荒草
凭一江天险守富庶的和平
等五十年后躁动的马蹄又叩响长城
三千年不息的内战证明这版图的偏心
——偌大的中国东南倾斜而失去平衡①

选自《中国西部文学》1985 年第 1 期

这是一首带有强烈主观情绪的诗，诗人把他对北方的热爱之情涂抹在荒凉和贫瘠的北方土地上，让它流淌着沉郁悲愤的声调。并不是版图“偏心”，而是诗人有“偏爱”。所以，在诗人眼里，西北高东南低这一天然的中国地貌特征，对他足下的北方土地来说，简直是一种“罪过”，诗的抒情的铺张、渲染和推进，全都由此而来，由此生发开去。这种偏执的情感，甚至可以说是一种偏见，失之于理，但却合之以情，引起读者的一点小小的惊讶，反而可以起到感染人的作用。

但诗人并不以为自己是指鹿为马，他有他的根据，那就是作为中华民族的生命之脉的长江、黄河，它们都是从（西）北流向东南的，所有的非人工挖掘的江河都是从（西）北流向东南的，这一活生生的水文地理事实成了诗的悖理的唯一凭证，诗人紧紧抓住这一点，但出现在他笔下的并不是干巴巴的说教，而完全是诗化的语言：“用脚掌暖化冰雪却无奈它向东倾注的北方/眼

见那河流在南方养育三角洲”。“用脚掌暖化冰雪”是诗人情感的天平上的沉重砝码，它是对北方民族几千年的苦难和抗争的高度概括，是抽象的，也是具体可感的。透过这七个字，我们仿佛看到北方人民千百年来迎着风沙，艰难跋涉在历史的地平线上，他们赤着脚，“用脚掌暖化”足下的茫茫冰雪，让春水从皑皑雪山淙淙流向远方，去灌溉南方的土地……。诗人有这样的本事，他已在不知不觉中让我们离开理智的历史判断，而使感情的天平也发生倾斜了！

古往今来，人事纷争，南北战争频繁。评说千秋功罪，史家多以南为主、以北方为客，诗人既然以为版图“偏心”，他对南北干戈相见的历史的评头评足，当然理所当然地要以北为主，以南方为客了。因此，既然南方的江水也是浸透了北方人民的体温的，那么，饮马长江有何不可？“追逐水草是天性”啊！这种与传统不同的感情色彩和全新的立场依然源于诗人的固执己见。他的感情的触角已深入茫茫历史之中，拓宽了诗的抒情视角。

诗人为了加深感情的密度，避免抒情的空泛，注意运用蕴有深厚的民族文化积淀的文学典故或历史传说。据罗大经《鹤林玉露》卷十三云，金主亮闻宋柳永描写临安胜景的《望海潮》一词，“欣然有慕”，“遂起投鞭渡江之志”。周涛在诗中袭柳永一词之意，将“东南形胜、三吴都会，钱塘自古繁华。烟柳画桥，风帘翠幕，参差十万人家”，浓缩为“满地珠宝城廓，十万富贵人家”。远嫁匈奴的汉朝宫女王昭君，她的出塞，化干戈为玉帛，给汉匈边境带来了几十年的和平，结束了南北长期战争的局面，诗对此写为：“但是南方却用一个宫女就解了围/用一曲幽怨的琵琶引去遍野铁骑”。诗人抚今思昔，将历史长河的片片风帆导入他的情感的河面，这情感的河面永远朝北方一边倾侧，诗人在诗的末尾依然念念不忘：“三千年不息的内战证明这版图的偏心”！它与诗题互为呼应，用悲歌吟唱了一曲苍凉的对北方偏执的爱之奏鸣曲。（戴 达）

〔作者原注〕 ①此句系引用杨牧的诗句。

燧 石

高伐林

我是燧石
我棱角分明

我没有金刚石和祖母绿雍容华贵
也不如汉白玉或者翡翠典雅
我不曾雕成印玺 由诸侯拼命地争夺

也不配戴在摩登女郎的纤纤手指
或者在她们奶油般的脖子上悬挂
我更比不上漂移的冰川砾石
能成为地质论文里沉甸甸的砝码

我是燧石
我只有一个请求
请拾起我
——敲打

是的　狠狠地敲打!
一瞬间　真正的我挣开灰白的茧壳
从心灵深处　彩色的生命之光迸发
敲打吧　敲打会证明我
即使一万年沉睡在沼泽　山洼
也决不是　一粒废渣
而是一点凝固的火
一颗沉默的星
一朵坚硬的花
敲打吧　敲打会重现那一片往事
绚丽得像梦境中的朝霞
人类正是找到了我
才在荒芜中创造了文化
从楔形文字到金字塔
从彩陶　大乘佛教到徐悲鸿画马……

我是燧石
请记住我的体会吧
智慧之火　不是天外飞来
本来就埋在你的他的或她的脚下……

选自《当代》1981 年第 4 期

燧石，是人类童年的取火工具，是人类文明发端的标志，它伴随着人类度过了漫长的岁月。以燧石为诗题，本身就具有一种追怀远古的深沉的历史感。同时，燧石作为人类长期对象化的工具和生活必需物，属于"人化的自然"。诗人在此基础上将它人格化，表现人的主题和生命的象征内涵。

本诗采用了燧石自述的方式，在内容上分为三个部分，即燧石的个性，燧石的价值和燧石的启示。首先，作者抓住了燧石"棱角分明"的外形特征，揭示了它粗犷、朴实和平凡的个性。在作品中，这是通过燧石与其它岩石的比较表现出来的。金刚石和祖母绿的雍容华贵，汉白玉和翡翠的典雅，是人们的审美评价和出于功利目的而赋予的，当它们被打制成印玺、戒指和项链后，更显得身价高贵，充满诱惑力。就是冰川砾石，也由于它的学术意义而倍受重视。相比之下，燧石随着文明的发展而被现代人冷落了。事实上，这是现代人对粗犷和朴实个性的冷落，对原始生命活力的冷落。其次，诗人由燧石的用途在于敲打起火，抒写了它的价值和意义。这里包含着三层意思。一是燧石只有在敲打中才能实现自我的生命价值："从心灵深处　彩色的生命之光迸发"；二是燧石只有经过敲打才能向人类证明自己的存在和内在价值，它的沉睡并不说明它的无价值，而是人们没有发现和使用它的价值，它不是"一粒废渣"，"而是一点凝固的火"；三是敲打燧石会唤起人类对童年的记忆，认识到它对人类曾经做过的贡献和开创性意义："人类正是找到了我/才在荒芜中创造了文化"。再次，作者最后写出了燧石的启示："智慧之火不是天外飞来/本来就埋在你的他的或她的脚下"。这就是说，人的个性和价值的实现在于自己，在于生命的不断的"敲打"。这样的主题，无疑是富于时代精神和现实意义的。

本诗运用的主要艺术手法是象征。人的个性、生命和价值是燧石丰富的象征内蕴。我们从"棱角分明"，"狠狠地敲打"中看到的是人的个性，从"请求"、"沉睡"、"往事"、"体会"中品味到的是人的生命运动，从"一颗沉默的星/一朵坚硬的花"悟出的是人的价值的尚未实现。即使金刚石、祖母绿、汉白玉和翡翠，它们也是作为人的品格的对象化来刻画的，也粘附着象征含义。此外，作者不注重诗的形式的外在整齐匀称，而追求诗的内在情感的变化和节奏，这也是本诗的一个艺术特点。诗句短到两个字，长到十几个字；有的一句拆成两行，如"请拾起我/——敲打"，有的又两句挤在一个诗行；诗节少到两行，多到十五行；有时连续都押韵，有时整节诗都不押韵。所有这些，都以情感的波动、运行为转移，体现了一种情绪的节奏。这种形式上的无拘无束、奔放自如，也是现代新诗引人注目的一个特点。　　（方克强）

泪·月华

席慕蓉

忘不了的，是你眼中的泪
映影着云间的月华

昨夜，下了雨
雨丝侵入远山的荒冢
那小小的相思木的树林
遮盖在你坟上的是青色的荫
今晨，天晴了
地萝爬上远山的荒冢
那轻轻的山谷里的野风
拂拭在你坟上的是白头的草

黄昏时
谁会到坟间去辨认残破的墓碑
已经忘了埋葬时的方位
只记得哭的时候是朝着斜阳

随便吧
选一座青草最多的
放下一束风信子
我本不该流泪
明知地下长眠的不一定是你
又何必效世俗人的啼泣

是几百年了啊
这悠长的梦　还没有醒
但愿现实变成古老的童话
你只是长睡一百年　我也陪你

让野蔷薇在我们身上开花
让红胸鸟在我们发间做巢
让落叶在我们衣褶里安息
轻瞬间就过了一个世纪

但是 这只是梦而已
远山的山影吞没了你
也吞没了我忧郁的心
回去了 穿过那松林
林中有模糊的鹿影
幽径上开的是什么花
为什么夜夜总是带泪的月华

选自《无怨的青春》，花城出版社 1987 年版

这首诗的题旨，可理解为悼亡，抒写了爱的失落感；更深一层的理解，是表现爱的永恒。

开头的"忘不了"已奠定了全诗的情调。"忘不了"的是"映影着云间的月华"的"你眼中的泪"，所表露的凄惋情思颤动着人的心弦。泪，是痛苦的象征，被月华映影的泪，晶莹闪烁，"你"的痛苦是美丽的。诗的起笔两行，就创造了浓郁而优美的抒情境界。

然后是对"远山的荒冢"的描绘，诗尽情地渲染了悲凉。而"我"对"你"的祭奠，更充满着迷惘的哀伤："明知地下长眠的不一定是你"，却"放下一束风信子"来表达心意，同时又流下了泪（"我本不该流泪"正是流了泪的证明）。这种作为真是痴得可爱！但这种痴情，正表明了"我"对你可谓一往情深。

接着续写"我"希望"你"没有死去，"只是长睡一百年"，"我"决心陪伴着"你"过一个世纪，等待着醒来的欢聚，这痴情的幻想，发自心坎深处的爱。然而"我"又清醒地认识到，这只是一个"古老的童话"，"只是梦"，是不能实现的，"我"的心情是多么矛盾和痛苦。这些痛苦沁入读者的心灵中了。

最后两句回应开头而又有所变化。既然花"夜夜总是带泪的月华"，那么，花也就是"我"心中的"你"了。

这首诗，无论是对景物的描绘，心理的刻画和动作的记叙，用笔都是细腻的，每一笔都饱含着感情。（杨光治）

长　城

〔台湾〕白　灵

常常想，如果中国人都坐定一节城垛
握一支长长的木桨，看扬起的鼓捶
击下！ 划，用力划，咦呀一声
将长城从群山中，划入渤海湾
帝王将相抛之不管，纵游太平洋去也
吆喝活泼，会是多么快乐的中国龙舟
又常常想，如果中国人都排在城墙下
握起一节长长的竹杆，当放响的鞭炮
乱窜！ 顶，用力顶，吱嘎两下
将长城自万山脊上，奋力撑起
舞入呵野阔的高原，结彩江南，挂灯东北
繁华喧闹，会是何等壮丽的彩龙
后来我又想，如果，如果有个盘古
寄籍在现代，能不能请他
左脚踏阴山，右脚秦岭踩住
俯身出手，从山海关那头
将长城连高山纵谷用十亿马力
浑身竖起，镇在甘肃——神州之心
让，让天下人都景仰，抬头望
盘转迂回，看不尽的
青烟缭绕——耸入古代的云端
那将是古苍苍，多么昂然的

一身龙柱！

选自《大黄河》，台湾尔雅出版社 1986 年版

在中国的新诗中，以“长城”为题材的诗作不少，如果把写长城的诗作汇集起来，可以构成一阕宏大的交响乐。白灵生于台北万华，至今还没有到过

长城，但是他对长城也心向往之。

《长城》一诗之妙，就在脱俗的出色的"诗想"。第一想是开篇六句，诗人的"常常想"领起，把长城想象为"快乐的中国龙舟"；第二想是中间七句，以"又常常想"转折，把长城想象为"壮丽的彩龙"。前六句与中间七句想象的具体形态有所不同，但在艺术表现与语言形式上却有两点特别值得提出，一是化静为动，一是呼应对仗。古老的长城本来是静态的，诗人却以动写静，把长城写成划入渤海湾、纵游太平洋的龙舟，写成舞入高原、结彩江南而挂灯东北的彩龙。如此化美为媚，便觉兴会神情一齐飞动于纸上，道前人所未道。在语言形式上，前六句与中七句的建行、句法与节奏大致相似，它们之间构成了对仗和呼应，又与后面一部份构成了变化和反差。第三想以"后来我又想"开始，直到终篇的"一身龙柱"。如果说前面的"二想"都是出色的比喻，那么，这第三想更是出人意外，同时诗人也不再用比喻，而是请开天辟地的盘古用他的神力将长城直竖人云，让天下人景仰。诗人着意将最后一行单独列为一节标出，为的是突出长城的"一身龙柱"的形象，也寄寓了诗人对于中华民族的热切期待与希望。

白灵在《大黄河》的"后记"中说，"诗人一直就是文学的梦想家"，"诗常能予人以意外的想象出尘的想象人微的想象快慰的想象"，可见他对于想象的重视。他对于长城的三种审美想象，脱俗而新创，充分表现了天风海涛般的阳刚之美。

（李元洛）

七层塔顶的黄桷树

傅天琳

七层塔顶的黄桷树
像一件高高晾着的衣衫
旷野
拖着它寂寞的影子

许是鸟儿口中
偶而失落的一粒籽核
不偏不倚
在砖与灰浆的夹缝里
萌发了永恒的灾难

而它稀疏的桠枝上
麻雀吵闹着
正在筑巢
而它伸直的手臂
像要抓住破碎的云片
捎去
并不破碎的盼望

它盼望什么呢？我不知道
犹如我不知道
它摇曳的枝叶
是挣扎，还是舞蹈
是的，它活得多别扭
但绝不会死去

它在不断延伸的岁月
把孤独者并不孤独的宣言
写在天空

选自《花溪》1982 年第 10 期

简括地说，“七层塔顶的黄槐树”这一意象，写出了有着不幸遭际并在异常环境中生长着的一类人，隐喻着一种错位的、被扭曲的人生。

全诗共分五节。第一节写“黄槐树”的形象，突出它的“错位”和“寂寞”。黄槐树当然应该生长在大地的土壤上，不管这土地是肥沃还是贫瘠；但严峻的现实是，它竟被置于“七层塔顶”，“像一件离高晾着的衣衫”。这是非常荒谬的现象。于是，离开了家乡（土壤）、离开了同伴（树林）的黄槐树，只能寂寞地投下它孤单的影子。第二节写“黄槐树”的遭际，表现了命运的难以捉摸及其造成的个体的不尽的苦难。鸟儿的口偶而洒落一颗树籽，便注定了黄槐树一生的命运。对鸟儿来说，它完全是无意的，并不明了它的无意将造成怎样的后果。但正由于此，才暗示出命运充满着随机性、偶然性和巧合性。黄槐树只能在“砖与灰浆的夹缝里”求生存，它的一生意味着灾难。第三节写“黄槐树”在灾难中的盼望。恶劣的生活环境使它发育不良，只长出“稀疏的桠枝”。然而最大的痛苦还不在于此，而在于麻雀自由自在的生活

与它形成的鲜明对比。它在逆境中还没有泯灭希望，还想抓住什么，寄托什么。可是，一切都是茫然的幻想。第四节写"黄桷树"的矛盾。它在盼望，但盼望什么却不为人知；它在"摇曳"，但这是苦难的挣扎还是自娱的舞蹈？同样难以理解。它的内心世界是锁闭的，与人隔绝的，但有一点却是肯定的，即它的存在就是一个最大的矛盾，它不能畅快地活，但也不会绝望地死，它永远处于半死不活的尴尬境地。第五节写"黄桷树"所寓示的人生意义。它的半死不活状况历史地存在着，就像"七层塔"作为古老的历史遗迹存在着一样。作为一棵树它永远是孤独者，但作为一种人生的象征却"并不孤独"，它能在人间找到众多的认同者和共鸣者。因此，它存在的意义在于把"宣言写在天空"，激发起人们对自身或他人命运的关注和思考。这也就是本诗所揭示的意蕴深广的人生主题。

与以树写人的题旨相契合，本诗艺术上的最主要特点是移情于物。"拖着它寂寞的影子"，"萌发了永恒的灾难"等，都明显地投射着诗人主体的情感。黄桷树在人的对象化、情感化过程中，与人的形象和命运达成了某种程度的同一。"像要抓住破碎的云片/捎去/并不破碎的盼望"则更进了一层，诗人的情感和想象赋予黄桷树以人的追求与内心欲望，从而在心理层次上建构起人与树的象征关系。当然，诗人"入乎其内，又出乎其外"，掌握着恰当的分寸感。也就是说，诗人并没有将物我浑然一体，而是保持着对象与主体之间一定的审美观照距离。如诗人点到"盼望"，但"它盼望什么呢？我不知道"，这就从上面的情感的观照转入这一节的理智的思考，从情感的移入过渡到意义的发掘，作者移情于物，体现了女性情感的细腻和富于想象的特征；而强调作为思考主体的"我"的存在，则又表明诗人追求哲理性的一贯志趣。

在语言的运用上，本诗注意口语化。全诗不讲究诗行的整齐，诗节的匀称，诗句的押韵。作者追求的是语从口出，自然天成，但我们却能从看似随意的诗句中体味到诗意的浓缩，从异常朴素的语言中感受到清新的气息和力量。其原因在于，诗人不在语言的句型和形式层次上下大功夫，而在语言的内在意蕴层次上追求新巧和诗味。（方克强）

梦 话

傅天琳

你睡着了你不知道
妈妈坐在身旁守候你的梦话
妈妈小时候也讲梦话
但妈妈讲梦话时身旁没有妈妈

你在梦中呼唤我呼唤我
孩子你是要我和你一起到公园去
我守候你从滑梯上一次次摔下
一次次摔下你一次次长高

如果有一天你梦中不再呼唤妈妈
而呼唤一个陌生的年轻的名字
那是妈妈的期待妈妈的期待
妈妈的期待是惊喜和忧伤

选自《在孩子和世界之间》，重庆出版社 1983 年版

诗重想象，它是对心灵最自由的追求。而梦总是超越时空局限的，是真实世界与幻想世界的沟通与交融。所以，诗与梦的关系从来令人瞩目。新诗中写梦的篇章不少，但以梦话为题的不多。年轻妈妈的爱是那样的丰富、复杂、微妙，她对孩子的爱有多深，她对孩子的心灵深处的注视就有多细致。“日有所思，夜有所梦”，梦话，很自然地成了妈妈通往孩子内心世界的一条途径。年轻妈妈的爱是温情，是期待，是唯恐失去的忧伤。这首诗虽然只有十二行，对母爱却表现得很细腻，很真切。诗人将诗笔落在梦话上，这就找到了表现母爱这个永恒主题的新角度。

第一节从妈妈的童年看孩子的童年。小孩子活泼纯真，大概都常在夜间说梦话——这是白天生活的反响、反光和反射。妈妈童年讲梦话时，身旁没有妈妈——她怎么会没有妈妈？诗人没有讲明，留下空白让读者用自己的想象去充填。但两相对比，自然显示出今天的孩子的幸福，而孩子的幸福也是妈妈的幸福：妈妈享受着孩子的享受。第二节以“呼唤”将诗篇的情感波涛推进一步。有什么梦话比孩子在梦中对妈妈的呼唤更牵动妈妈的柔肠呢？于是，平时呼唤妈妈的情景纷呈叠出，尤其是到公园去玩滑梯。滑下的欢乐，摔倒的紧张，和对妈妈的呼唤组成一幅声情并茂的图画。用“一次次摔下你一次次长高”来结束第二节恰到火候，对孩子长大的盼望，对孩子成熟的盼望，披露了年轻妈妈的爱。第三节的情感流向是随着“一次次摔下你一次次长高”而展开的。对妈妈来讲，孩子的长大成人，意味着“一个陌生的年轻的名字”的闯入。这正是妈妈的期待。诗笔再进一步点明：这也是妈妈的忧伤，是对将来孩子不再依偎在自己身边的忧伤，这又与自己对将来孩子找到一个年轻漂亮的“意中人”的惊喜相交错，从而完美地展览出一颗年轻妈妈的爱子深情。

诗题《梦话》，不但是孩子的梦话，也是妈妈的梦话；不但是睡者的梦话，也是醒者的梦话；不但是说梦话者的梦话，也是守候梦话者的梦话；妈妈的梦话与孩子的梦话互相呼唤，完成了母爱的新篇章。全诗明净、单纯、朴实无华，语言流畅天然，毫不雕琢，达到"无技巧"境界，使读者（尤其是年轻妈妈）很容易受到一片似水柔情的感染。（吕 进）

想飞的山岩

叶延滨

——惊心动魄的一瞥

一只鹰，一只挣扎的鹰
向江心伸直尖利的嘴吻
爪子陷进山腹
两只绝望而倔强的鹰翅上
翼羽似的松林
在凄风中颤动
　　一块想飞腾的山岩
　　数百年还是数千年啊
　　永远只是一瞬
　　浓缩为固体的一瞬
　　想挣扎出僵死的一瞬

一个凝固为固体的梦境
一个酝酿在诗人心中
来不及写出的悲壮的史诗
你是自由前一秒的囚徒
又是死亡前一秒的存在
是延续数千年追求的痛苦
　　对岸是亭亭玉立的神女峰
　　是听凭命运的安宁
　　那颗心早已是石头了
　　她早已不会动

也永远不能动

想飞的鹰，我能飞吗？
当你挣脱这浓缩千年的一秒
你的自由将需要你
用耸立千年的雄姿换取
你将消失
和禁锢你的死神一起消失
　　我相信，你会飞的
　　你的飞腾是一场山崩地裂
　　你的身躯会跌入大江
　　你的灵魂是真正的鹰
　　骄傲地飞越神女峰的头顶

选自《绿洲》1983 年第 4 期

这本来是一块静止的、没有生命的山岩。但在诗人笔下，它仿佛被注入某种生命的活力，变成一只挣扎着想飞腾起来的巨大的苍鹰，在人们面前展现出惊心动魄的一幕。

多么暴烈的挣扎！多么悲壮的飞腾！诗的第一段以拟物化的手法，摹写了这块鹰状山岩的凄厉暴怒的形象：尖利的嘴吻伸向大江，刚爪陷进山腹，松林似的翼羽在凄风中颤动，仿佛就是一只活生生的巨鹰在飞腾的刹那间留下的“定格”。那凝固起来的非凡的气势和力度，给人以每时每刻都要飞起来的强烈的动感。诗的第二段，诗人透过这一刚烈形象的表层特征，通过一系列由表及里、由浅入深的博喻，通过与对岸娴静安宁的神女峰的对比，深入阐发了形象所蕴含的丰富的象征意义——它是悲壮的史诗，是自由前一秒的囚徒，死亡前一秒的存在，是延续数千年追求的痛苦。诗的最后一段则进一步由此产生奇伟悲壮的联想，想象它在山崩地裂的壮景中，终于挣脱了那浓缩千年的一秒，以自己的雄姿换取了自由，获得了灵魂的新生。

诗人花这么大的气力摹写这块山岩，到底想说明什么？一位外国美学家认为：“审美的欣赏并非对于一个对象的欣赏，而是对于一个自我的欣赏，它是一种位于人自己身上的直接的价值感觉。”（立普斯《论移情作用》）既然是人赋予山岩以情感和生命，那么，我们还是应该从人身上去寻找其中的奥秘。虽然我们尚不能完全把握山岩的全部的象征意义，但却明显地感受到一种生命力在剧烈躁动。那近乎绝望的痛苦，那奋力抗争的愤怒，那执著追

求的悲壮，都给人以强烈的心灵的震颤，使人从中领悟到人的本质力量的价值所在，从而获得审美愉悦。

严格地说，这首诗不是咏物诗而是象征诗。诗人把抽象的意绪感受"移注"到具体生动的拟物描写中，构成了具有多种象征涵义的意象。在具体的叙写中，一方面，诗人依据山岩本身所具备的质感和动感，先化动为静，把一切的意念力量全部积蓄起来，然后再化静为动，释放意念力量，使之爆发出强烈的冲击力和穿透力。另一方面，诗人在用博喻阐释形象的象征意义时，又巧妙地在同一空间设置了象征克制、安宁的神女峰作为参照系，在动与静、刚与柔、强与弱、疾与缓的鲜明对比中，热烈赞颂了人的生命伟力和追求自由、追求理想的顽强的搏击精神。 〔徐生林〕

雨 中 行

〔台湾〕陈千武

一条蜘蛛丝 直下
二条蜘蛛丝 直下
三条蜘蛛丝 直下
千万条蜘蛛丝 直下
包围我于
——蜘蛛丝的槛中

被摔于地上的无数的蜘蛛
都来一个翻劲斗，表示一次反抗的姿势
而以悲哀的斑纹，印上我的衣服和脸
我已沾染苦斗的痕迹于一身

母亲啊，我焦灼思家
思慕你温柔的手，拭去
缠绕我烦恼的雨丝——

选自《文学界》1983 年第 5 期

以绵绵细雨表现无尽愁肠，是自古以来的手法。但此诗不落俗套处，在于新奇的意象和表达形式。诗人不以比喻的方式出现，而在诗中不写本体直写喻体。从一条蜘蛛到无数条蜘蛛丝，都是直下、直下。人们将题目与诗

句一照应，便明白，这蜘蛛丝就是细细的雨丝。但雨丝那么细，怎么会都是直下直下呢？即使没有风，那细丝飘下来也早成了一堆乱麻。原来象征中还套着象征。蜘蛛丝象征雨丝，那么蜘蛛丝下面必有蜘蛛，那蜘蛛是什么呢？是坠在雨丝头上的小雨点。每条丝有个小雨点坠着，因而它便直了。如此，蜘蛛吐丝的方式，便跃然纸上，仿佛每条细丝下端都有一个小蜘蛛，在不断倾吐，那直直的丝也在不断延长似的。人们从中既看到雨的横向的密集状，也看出那纵向的连续状。这雨虽然下得不大，但却甚紧。接下去是千万条"包围我于/——蜘蛛的槛中"。

第二节虽仍然用蜘蛛的意象，但表达的意义却深入了一层。它描写主人公对外部环境的斗争和反抗。这种斗争与反抗如果离开了蜘蛛的意象，诗的结构就要破裂了，诗人的才华在于他在蜘蛛的意象中又发现了与抗争相吻合的形象，那就是雨点落地后，由于反弹的力量，要跳跃一下，然后再消失。诗人把这种跳跃比作主人公对被困在蜘蛛的槛中（暗示困愁）的不屈，既贴切，又鲜活。虽然进行了挣扎与反抗，但因愁城太高太厚，终是无济于事，不但没有从愁城中跳出，而且沾染了一身苦斗的痕迹。

最后一节从蜘蛛的意象中跃出，去呼吁解除忧愁的救星——母亲。只有妈妈那温暖而体贴的手，才能拭去眼前的愁云。诗最后归结到歌颂母亲的主题上。初初看来，这首诗仿佛有点近似文字游戏，但深读，却有动人的内涵。把它看作一首忧愁诗不如不把它看作是一首母爱的颂歌。如果将母亲的形象再放大，那诗的内涵就更深了。（古继堂）

夫 妻

〔台湾〕李勤岸

倘若你是美丽的岛屿
我是那环绕你周围
生生世世
为你勤劳护守的海岸

在东边
我是岩岸
让你所有的疑虑和惊惧
停靠在我坚强的臂弯里

在西边

我是沙岸
温柔而细腻
不断为你抚平受伤的痕迹

倘若我是孤单的岛屿
你是那环绕我周围
世世生生
和我相依相恋的海洋

在东边
你是胸怀宽阔的太平洋
接纳我的每条水流
也接纳水流里所有的泥沙

在西边
你是深邃的海峡
温婉而保守
让我安心在爱里徜徉

爱，使我们相聚
如天地般久长

选自《一九八三台湾诗选》，台湾前卫出版社 1984 年版

《夫妻》的比喻，美在创造性。李勤岸生长在台湾，对岛屿、海和海洋以及它们的相互关系十分熟悉，他正是从原有的审美感知出发，建立他新颖的关系联想。他把妻比为"美丽的岛屿"，将自己比为"勤劳护守的海岸"，而"在东边"则是"岩岸"，"在西边"则是"沙岸"，重在写"象"，这是虚中有实之比；而"让你所有的疑虑和惊惧/停靠在我坚强的臂弯里"，"温柔而细腻/不断为你抚平受伤的痕迹"，重在写"情"，则是实中有虚之比。这些单一的比喻（"岛屿"和"海岸"）或繁复的比喻（海岸又分比为东之"岩岸"与西之"沙岸"），本身固然分别呈现出单纯美与复合美，但它们之所以给人以美的感受，给人以新颖的出于意外的感觉，就是因为它们并非因袭而是创造。此

外，这首诗后三节将自己比为"孤单的岛屿"，将妻比为"相依相恋的海洋"，与前三节构成了反比，有变化开合之妙，有相映相生之姿。

《夫妻》一诗，除了最后两行之外，全诗共分六节，前三节与后三节的比喻稍加变化形成艺术的对照，如同题目"夫妻"这个联合词组所呈示的那样，是一阕和谐的爱情二重奏，遗落了其中的任何一部份，整个诗的间架就会倾斜，而二重奏也就变为单相思了。（李元洛）

渔 暮

熊召政

这暮色，又被觅草的孤鹭剪乱
慵惘的舞翅抹暗了放倒的青山
借与晚风作韵的莲花
一支支，斜斜地簪出水面
朦胧，亦如湖空冰盘的姣美啊
清香与暮色揉成的江南

小舟从山浦中荡出了
桨影铺成的长廊，绿荷正自盈栏
栏外，视线停落的地方
曲曲屏山已不见浮动
船底下，游鱼戏逐的浮萍
却在将波浪的方向交换

选自《痛地上的樱桃》，四川人民出版社 1984 年版

诗人以浓郁迷离的笔触，描绘出一幅恬静闲雅的山乡渔暮图：夏日的傍晚，夕阳西下，远山烟霭四起，湖上莲花袅娜，随波轻漾，孤鹭低飞，一群渔民荡舟摇桨，捕鱼作业。

诗题为"渔暮"，纳入诗中的物象都是和"渔"、和"暮"契合。诗分两节，前一节扣住"暮"，后一节关照"渔"，珠联璧合，推出《渔暮》。但两者又不是截然分开，而是在侧重中脉通峰连。如诗的起首一句，"这暮色，又被觅草的孤鹭剪乱"："暮色"绘出首节诗（也是全诗）的景物色调，但那"觅草的孤鹭"，又分明暗示了与鱼有关，鱼，是鹭鸶，更是渔人捕获的对象呵！首节写水，写水上的莲花，写湖，写湖中的皎月，这水，这湖，正是渔人大显身手的赛技场

地;写暮,而始终为"渔"作铺垫。第二节从诗人笔下涌出的景物几乎都是第一节已经出现过的景物的重现,但又不是重复,"青山"成了"屏山","莲花"成了"绿荷","水草"成了"浮萍",诗人以一句"视线停落的地方/曲曲屏山已不见浮动",点明了这些景物在暮色里随着时间推移的变化:暮色缓缓加浓,景色渐渐加深,以至在首节出现过的暗淡的"青山"在水中的倒影,在此刻已不见它的"浮动"——浓重的暮色剪断了视线。乍一看,诗人似乎还在渲染"暮",其实,着墨的重心已经转移到了"渔",穿梭于画面的是渔人的"小舟",这景物也是通过渔人的视线才发生效应的呵!——写渔,但却是以"暮"作依托的。

诗人很注意从中国古典诗词的艺术宝库汲取营养,如诗中动词的活用,使山野风景情趣盎然,诗不写弥漫山岚的暮色渐次朦胧,而说暮色被孤鹭"剪"乱;诗不写倒映水中的青山在雾霭里变暗,而说孤鹭的舞翅"抹"暗了放倒的青山;开在晚风里的水莲在诗人的笔下是"借与晚风作韵的莲花/一支支,斜斜地簪出水面"。诗中运用了不少古色古香的词汇,如"慵倦"、"簪"、"水盘"(圆月)、"盈栏"、"屏山",等等,使这一幅现代乡村风情画平添典雅、深邃的艺术魅力。

此诗表现的是一种婉约、清丽的美,整个画面呈现一片宁静、安谧。但这并不是一个完全无声的空间。他不单单是让我们看到了画面上的一个个视象(这是主要的),而且不失时机地推出了一个声音:"小舟从山浦中荡出了"!那"桨影铺成的长廊"里,回响起的应是一声声欸乃的桨声!这桨声,使《渔暮》的时空成为一个真实的空间。 (戴 达)

流泪的男人和女人(选一首) 吕贵品

小木屋搬走了

她对着大山
呼唤一个男人的名字

她永远也忘不了她呼唤的男人
尽管只见过一次面

那是一个多雪的冬天
雪盖住了整个大山

她迷路了
恐惧是满天雪花
冰凉而默默地飘落下来

她拼命呼喊着人
他出现了
他是一个人
反而更增加了她的恐惧
他是一个粗大的男人

她有一种感觉
那比死亡还坏的事就要发生

他把她带进一间小木屋
那是一个男人的世界
墙上钉满兽皮
还挂着一把猎枪

那一夜男人守在门外
炉火一直在微笑
她没想到能睡了很好的一觉

当那个男人
把她送走的时候
红着脸说出了自己的名字
还说应该理解他
他不是那种男人

春天
她准备把自己交给那个男人
却找不到他

小木屋已经搬走了

她急得流泪
对着大山
呼唤一个男人的名字

选自《青春》1984年第5期

《小木屋搬走了》是组诗《流泪的男人和女人》中的一首。这首诗呈现的现在时态只是一个瞬间，即一个女人对着大山呼唤一个男人的名字。她为什么要呼唤他？诗对此作了详尽的回答：一个山中迷路的女人受一个猎人关照，在他小木屋里过了一夜，那一夜男人守在门外，她在屋内美美地睡了一觉，翌晨两人分道扬镳，后来她想再去找他，小木屋已搬走了。显然，这里发生的一切都是追叙，诗并不以情节的复杂和曲折取胜，它所裸露的事件是呈粗线条的，包括诗中人物的形象、动作，都是泼墨如水的大写意，如这样的诗句："她拼命呼喊着人"，"他是一个粗大的男人"，"她准备把自己交给那个男人"：强烈而又简洁。诗的首尾重复呈现女人对着大山呼唤一个男人的名字这样一个特定的瞬间，在这一瞬间以后，将发生什么事情呢？诗没有交代，读者尽可以自由想象。

在《小木屋搬走了》中，我们可以看到诗人让每一个人物动作都饱含着巨大的心理能量，以揭示人物内心隐秘的活动。譬如那个男人守护着那个女人纯洁地在深山里度过一夜之后，"把她送走的时候/红着脸说出了自己的名字"，这一个动作透视了粗犷的男人内心细腻的一面，他的在女性面前的局促，他对这个女人的微微的好感和依依不舍，他为自己善良的举动尚不知对方是否能够理解而感到的不安，等等，都依凭"红着脸说"这一动作表现了出来。诗尤其注意让环境、氛围笼罩着浓郁的诗情画意：这山，是寂寞的大山；这夜，是飘满雪花的夜；那一个女人孤身涉入山中，"恐惧是满天雪花/冰凉而默默地飘落下来"；但是男人点燃了微笑着的炉火，用身躯挡住了漫天飞舞的雪花，留给女人一片和煦的梦的天地，驱散了女人对"比死亡还要坏的事就要发生"的惧怕感。黑的夜，红的火，白的雪，温暖的人情从这画中自然流出……

除了小木屋的"墙上钉满兽皮/还挂着一把猎枪"点明男人的身份是一个狩猎者以外，人们对诗中的这两位主人公的其它情况一无所知。诗人是故意除去了这两个人的一切社会性标记，只留下了赤裸裸的符号：男人、女人，让他们在大自然中心灵和心灵碰撞，双向交流，意在表明"除了相互的爱慕以外，再也没有别的动机存在"（恩格斯《家庭、私有制及国家的起源》）。

诗的结尾，当那个女人为寻找那个不知所终的男人时，诗人一方面是借助那个女人之口呼唤人性美和人情美的复归，一方面也是表达了在人生的单行道上，呼唤的和被呼唤的很少能够相互应答这样一种惆怅，这就使得全诗蒙上了一层哀婉的色彩，读之令人心颤。　　（戴　达）

蓝　水　兵(选一首)　　李　钢

舰长的传说

传说舰长诞生在海底一条大峡谷
所以至今腮边还生长松针状的水草
并且是水草中最具魅力的一种

传说他喜欢骑在鲸鱼背上做游戏
在动物喷泉的沐浴下堆垒礁石积木
他随意翻阅海浪书页
学会了各种海风的语言
常常跟许多爬上膝盖的小海兽攀谈
直到培养出潇洒的海洋骑士风度
他便去结识海的女儿
开始和她进行漫长的恋爱
(舰长对此事总是缄口不言
这就使得传说神秘乃至神圣)

他的呼吸带着咸味儿，走在岸上
会把任何一处空气染上海腥
传说他的心脏是铁锚形的
注定让他属于海
注定让他当上水兵，注定让他
年青时轻轻地违犯一条舰规
在一艘木壳艇的锚链舱里禁闭三天，
然后注定让他来当我们舰长

(如今那木壳老艇早就退出现役喽
青春也从舰长的额头驶出好些海里喽)
传说舰长有三次见到海魂
传说　舰长　有三次见到　海魂!

问他海魂是什么形状的他也不说
(海星样的?水母样的?美人鱼样的吗?总之他不说)
而他那双眼睛肯定是海魂赋予的
那两颗藏在椰树叶下的小行星
常常是夜里升起在海面,饱吸了太阳风
制造一些神奇的百慕大三角以外的哑谜
使海盗们无声无息地消失
永远躲进某几条不明去向的鲨鱼肚里
我们舰长,这海盗的天敌

至今他仍然单独去赴海洋的约会
他一人踱步海湾,在沙滩上坐着或者躺下
点燃那根海柳木的黑烟斗,这时我看见
一八四〇远远地燃烧

传说好多年前有个渔姑送给舰长
一些奇异的贝壳跟小螺蛳,每天晚上
贝壳们就在他枕头底下唱着优美的渔歌
为此我曾在夜里溜进舰长舱
结果我看见他的胸膛像浪一样起伏,我听见了
甲午年隆隆的回声

于是我幻想他英雄般牺牲过三次
每一次血都渗入他的髭须
像松针上挂着的一缕缕晨曦
而每一次他又英雄般复活

(这事我当然没有跟别人讲过
否则又将成为舰长最新的传说)

但我们舰长是个老猎人
这不是传说
他喜欢吞吃各种新版海图
他一剃胡子就是要出海了
这不是传说
有一次在舷边,他喃喃自语
他说:脚下是——一液体的——祖国
这是我亲耳听到的
决不是传说

选自《白玫瑰》,重庆出版社 1984 年版

李钢当过五年水兵,在军舰上与大海结下了不解之缘。即使退役地方,耳畔仍回响海风的呼啸,胸中仍起伏汹涌的波涛。有一年,他重访南海后,写下了组诗《蓝水兵》。《舰长的传说》就是其中一首。

既然是"传说",就具有传奇的色彩。为此,诗人构思新颖,力避对舰长作一般化的正面铺叙和描画。诗一开头,就不同凡响:"传说"舰长生长在海底峡谷,胡子长得像"小草",与鲸鱼做游戏,和小海兽攀谈,翻阅海浪书页,"培养出潇洒的海洋骑士风度"。诗人用特定的海洋环境和海中的种种物态,运用超越现实的神话般想象,与舰长的具体形象相结合,使之具有大海的特性,显得格外生动、奇特,给读者留下较为深刻的印象。这种借物象征的手法贯穿于整首诗作,显示出与众不同的艺术构思。

当然,描绘舰长形象,仅仅从外形上着笔是远远不够的。那样容易流于肤浅,有鉴于此,诗人在整首诗的形象流动中,进一步表现了舰长的性格与感情。如舰长当水兵时,也曾违反舰规,关过禁闭,但他终于随着海军的壮大成长了。他参加过战斗,消灭过"海盗",平时爱"一人踱步海湾"沉思,与大海对话。而"一剃胡子就是要出海了",因为大海是舰长的家乡。这种对舰长性格特点的观察和感情的挖掘,可谓绘声绘色,精致入微,远非他人所能道及,有了这一番从外形到性格的刻画,舰长的形象就显得有血有肉,富于立体感了。

至此,读者必然会问:什么是舰长热爱祖国海洋的动力?诗中借助于一些生活细节,展开了大幅度的时空跳跃,当舰长在河滩上坐着或者躺下抽烟

时,“这时我看见/一八四〇远远地燃烧”,从袅袅烟雾,联想到1840年的鸦片战争的烽火,舰长在舱室里睡眠时,“我看见他的胸脯像浪一样起伏,我听见了/甲午年隆隆的回声”,联想到甲午海战的壮烈。今天和昨日挂钩,现实和历史结合,想象大胆而又自然,转折突兀而又在人意中,真可谓画龙点睛之笔,使全诗生色不少。

诗作在结尾处写道:“他说:脚下是——液体的——祖国”。好一个“液体的祖国”,比之于常说的“祖国领海”,相差不能以道里计。此语一出,舰长的报国之心,爱国之性,立刻跃然纸上了。

这首诗在语言艺术和韵律上颇有特色。作者摒弃了常用的一般化的词语,着重运用海洋的专用名词来表现人物和环境,构成一种“染上海腥”的氛围。在韵律上采用长短句交叉,以长句为主,犹如海浪起伏滚滚涌来,造成了一种特有的情绪。如“传说舰长有三次见到海魂/传说 舰长 有三次见到 海魂!”加重语气的重复,回肠荡气,叩人心扉,朗读效果更好。

(宁 宇)

我的太阳(选一首) 马丽华

日 暮

隔着遥遥的时空之距
凝视
目光交流用宇宙的语义
或许还该笑,唱支送别的歌
请灰天鹅做信使衔起它
金色地融入夕光
或许该实现非分之想了
将那小船驶往黄金的岸
每天每天经历爱的潮汐
感情也变成大海

悲壮之美
静穆之美
别了,我的太阳

摇动晚霞斑斓的手帕
一路珍重，一路
　珍重

牧歌唱晚
我叹息心中的宁静
遂关闭心扉步入恒夜的相思

谁耽于幻想而倦于守候
谁就不免错过
夜，只为缄默地等待而夜
不再吟咏月光，再不吟咏
那片容易迸裂的薄薄的冰

从未相许的是我的太阳
永不失约的是我的太阳

选自《诗刊》1984 年第 8 期

马丽华以组诗《我的太阳》饮誉诗坛。这一组诗用《等待日出》、《日既出》、《日午》、《日暮》四首诗，概括从日出到日落的全过程，抒发了诗人对太阳的挚爱。这是女性对她心中的阿波罗的大胆直率的爱，“太阳太阳/我对你永不设防”(《等待日出》)；是诗人对其生命对象的别无选择的爱，“造物主为我创造了你/又因你而设计了我……我选择诗笔原只为太阳/只为太阳你呀”(《日既出》)；是一种物我无间、天人合一、主客相融的更为深沉宁静的爱，“只要不张开眼睛/便与阳光融作一体”(《日午》)。你只有理解了这种富有人性而又超越人间的爱，你才能理解《日暮》这首诗。它是这组诗的最后一首，是四部曲的尾声。告别的时间来临了，那颗负载着如许沉重的爱的心灵，将向我们诉说什么呢？

相伴一天的太阳远去了。若是人的分别，可以“执手相看泪眼，竟无语凝噎”(柳永《雨霖铃》)。可是现在分别的是太阳，离开地球十万八千里，无法“执手”，只能“隔着遥遥的时空之距/凝视”了。人间的语言太阳是不懂的，只有用“宇宙的语义”，即是不出声的目光交流。人与太阳，感情相通，却有天地之遥、物人之别。诗表现了这种既近又远，既亲近又陌生的悲哀。在

《等待日出》中，诗人曾写道："太阳升起半圆/如眉眼的微笑"。那是相逢，现在面临的是离别，这种感情自然没有了。笑不出，"还该笑"，只能是不由衷的强笑，以掩饰离别的哀伤。那支送别的歌却是无法掩饰的，但又不敢直接献给太阳，非请灰天鹅转交不可，活现出钟情少女离别时难舍而又矜持的内心复杂的神态。"金色地融入夕光"一句中，"金色地"一词用得精巧，使人似见天鹅远去，由灰变金，消融于阳光之中，有较强的影视效果。这也许是真景，也许仅是诗人的想象。

"或许该实现非分之想了/将那小船驶往黄金的岸"，与组诗第一首中"真该最后作一次非分之想/朝向他黄金的岸远航"呼应，愿望向现实又迈进了一步，表达了对太阳的由倾慕而献身的深切感情。但是，太阳朝起暮落，哪儿是他永驻之岸呢？黄金之岸无涯，可望而不可及，诗人只能在相逢与离别中永远忍受爱的潮汐的折磨，周而复始，永无尽期，这是怎样的一种痛苦无望的爱。"悲壮之美/静穆之美"，就是这种心情的表露，又恰与夕阳西下的景色相合，静穆中含悲壮，抽象内寓具象，是景融于情，不是情融于景。告别的口吻是平静的，那是把一阵滔天的感情风暴强抑下去后的平静，深藏内心的却是一片多么不平静的海！

日没以后，诗进入第二层，敞开的心扉渐渐关闭，如夜幕之落，最后沉入彻夜的相思。夜是宁静的，心是不宁静的，"叹息心中的宁静"是反说，真宁静就不会叹息了。第四节是自己对自己的劝慰与叮咛，一切离别都是为了重逢，就像夜每天降临都是为了黎明一般。重要的是等待，有耐心的等待，切不可耽于幻想，切不可迷失方向。等待吧！只要善于守候，就不会把幸福错过。那薄冰般的月亮怎能替代炽热的太阳！越是劝自己耐心地等待，越说明自己内心是何等的心猿意马。于是诗人赶快打坐入定，进入佛界，赋一偈曰："从未相许的是我的太阳/永不失约的是我的太阳"。太阳夜夜归去，故"从未相许"；太阳天天升起，又"永不失约"。既然如此，又为什么喜，又为什么悲呢？诗人的躯壳向超然境界飘去，飘不走的是那颗像太阳那样光明透亮，燃烧着爱的火焰而又并不超然的心。

诗把人与物之间难以相通却又充满人性的爱，写得曲折、缠绵、动人。这种悲剧之美不仅属于爱情，人生的一切追求无不处于这辉煌的悲壮之中。整个组诗以等待始，又以等待终，人生就是等待，等待的就是太阳升与落。《日暮》与《等待日出》首尾相衔，使组诗四首构成一圈日出日落的金蚀环，那是诗人奉献给读者的大宇宙的一枚闪耀希望之光的戒指。

(袁忠岳)

自　画　像

吉狄马加

风在黄昏的山冈上悄悄对孩子说话
风走了，远方有一个童话等着它
孩子留下你的名字吧，在这块土地上
因为有一天你会自豪的死去

——题记

风在黄昏的山冈上悄悄对孩子说话
风走了，远方有一个童话等着它
孩子留下你的名字吧，在这块土地上
因为有一天你会自豪的死去

—题记

我是这片土地上用彝文写下的历史
是一个剪不断脐带的女人的婴儿
我痛苦的名字
我美丽的名字
我希望的名字
那是一个纺线女人
千百年来孕育着的
一首属于男人的诗

我传统的父亲
是男人中的男人
人们都叫他支呷阿鲁
我不老的母亲
是土地上的歌手
一条深沉的河流
我永恒的情人
是美人中的美人

人们都叫她呷玛阿妞

我是一千次死去
永远朝着左睡的男人
我是一千次死去
永远朝着右睡的女人
我是一千次葬礼开始后
那来自远方的友情
我是一千次葬礼高潮时
母亲喉头发颤的辅音

这一切虽然都包含了我
其实我是千百年来
正义和邪恶的抗争
其实我是千百年来
爱情和梦幻的儿孙
其实我是千百年来
一次没有完的婚礼
其实我是千百年来
一切背叛
　　一切忠诚
一切生
　　一切死
呵，世界，请听我回答
我—是—彝—人

选自《初恋的歌》，四川民族出版社 1985年版

此诗题为“自画像”，不仅画出了诗人的心态，更主要的是画出了一个民族的情绪记忆，勾勒出了一个民族的性格。诗人是彝族人，他的心曲中流动着对本民族的纯洁的爱，彝族的人性美又源源不断地输送给他爱的甘霖，这种感情的双向流通的结晶便是诗人奉献给读者的这一首诗。

由于对本民族的生活和感情非常熟悉，所以诗人能游刃有余地选择典

型的生活场景，多角度地刻画彝族人民的生存状态的历史。诗开宗明义就宣称："我是这片上地上用彝文写下的历史"，紧接着便挥洒笔墨，从"我"的出生(包括名字的组成)，家族的成员、葬礼、婚礼等诸方面写尽彝族人的欢乐和痛苦。其着重点在写生与死，写彝人的生命力的顽强表现，并且点出了彝族人的情绪源："其实我是千百年来/正义和邪恶的抗争/其实我是千百年来/爱情和梦幻的儿孙"。坚持正义，抗击邪恶，怀有热烈的爱情，永远对未来存有梦幻般的憧憬，这正是彝人的民族性格的根本之所在。彝人的命运是十分悲惨的，由于多种原因，愚昧、闭塞几乎窒息了他们的生命，这从诗人精心选择的一个细节中可以看得很清楚：我"是一个剪不断脐带的女人的婴儿。诗行里更多的是涌动着彝族人民刚勇和爱的血液，它支撑起彝人艰苦命运的脊梁，充溢着对生命的活泼泼的追求。

全诗意象含有丰腴的象征，增强了精神蕴含的弹性美。诗中处处写"我"，即以"我"为审美视角，但处处观照彝族人民的民族心态和感情，凡是以"我"牵出的抒情诗句，虽然都包含了我，但又是彝族的象征，融铸传统与现代，并以现代意识为主干。

此诗的艺术风格质朴、明朗，语言自然而有力度，全诗排比句式的运用，一贯到底，为诗作增添了酣畅的活动感。那首嵌在"题记"里的小诗，为全诗蒙上了一层纯朴、朦胧的诗情画意。　　(戴　达)

童诗四帖(选一首)　〔香港〕戴　天

祖　父

爸爸说祖父看不见东西了
我从来就不相信
妈妈说那的确是真的事
我始终不愿意承认

老师说：双亲的话要听
(但不是祖父的眼睛)
友伴问：你为什么说谎
(但我以为最诚实)

比如那天我替祖父读报

标题上写着"家乡新事"
老人家便诉说三十年来
一笔一笔辛酸的家国

比如那天我替祖父读诗
只念到"少小离家"四个字
就看见祖父好像望远
从千百里外含来了一滴泪

选自《联合文学》,1985 年第 11 期

《祖父》是组诗《童诗四帖》之四,全以一个孩子的口吻写出。

"祖父看不见东西了"。爸爸、妈妈、老师、友伴,都这么对"我"说,——这无疑强调了"祖父看不见东西了"这一事实的确凿性。并且这种强调,语气是越来越重,层层递进:"祖父看不见东西了"(爸爸)——"那的确是真的事"(妈妈)——"双亲的话要听"(老师)——"你为什么说谎"(友伴)。而"我"断然拒绝"祖父看不见东西了"的说法,态度也越来越坚决,可说是"水涨船高",如对于友伴的诘问,"我"的回答是:"但我以为最诚实"!对同一现象为什么会有如此截然不同的感受?诗一开始就产生了这样一个疑问,这无疑增强了诗的可读性,使原本是平直浅显的诗的语言饱孕着一股诱惑力,促使读者饶有趣味地去寻找其中答案。诗中持不同看法的双方如一架天平,一边是多数,一边是少数。显然,天平倾斜于持"祖父看不见东西了"这一态度的多数派。但诗情的发展表明,诗所肯定的恰恰是"我"的态度。诗人在这里运用的是欲扬先抑,先抑后扬的手法,以此突出和强化"我"的感受的真实性。

既然双方分歧的焦点是祖父究竟是否丧失视力,所以紧接着诗对"祖父"形象的刻划也就围绕着这一焦点展开。祖父实在是看不见东西的,不然,何以要"我替祖父读报"、"我替祖父读诗"?祖父实在是看得见东西的,不然,何以"我"只读了标题"家乡新事",祖父"便诉说三十年来/一笔一笔辛酸的家国"?何以"我"只念到"少小离家"四个字,祖父就望见了千百里外的故乡?这无疑是一个悖理。个中奥秘在于:祖父双目失明了——这是事实,是一种理性的认识,否认"祖父看不见东西了",换句话说,也就是肯定祖父看得见他亲身体验过的东西。"我"的这种独特感受正是一颗纯洁无邪的童心活泼泼的表现。诗中的抒情主人公"我"和祖父朝夕相处,祖孙情深,"我"对祖父的感情肯定是"友伴"无法拥有的,所以,尽管"友伴"也具有儿童思维的特征,由于缺少"感情"这一催化剂,他们就不可能

像“我”一样，以对祖父的深情为内心世界的辐射点，将情感投射在祖父身心上，生成“我”所独有的主观感受，并认定此乃真正的客观现实。诗的结句是《祖父》的唯一奇句，不说祖父流泪，而说祖父“从千百里外含来了一滴泪”，这依旧是儿童天真烂漫的奇思遐想的流露。《祖父》自始至终没有游离抒情主人公——“我”的特定身份。诗既刻划了祖父的形象，又捧献出了“我”的一颗未经世俗污染的童心，诗人似乎更钟情于后者。

（戴　达）

墙　　许德民

我在一堵非常好看的墙上踩上几个脚印
那堵墙在过去拆走了
不知道又砌在哪里
我知道它肯定到处找我
给我看它的脸皮和额角的一块青苔
我给它看鸡胸和腹部下的那片丘陵

墙把城市抽象为一格一格的空间
水泥抽屉里存放肉体和年龄
还没档案、画册、结婚证明、病假条和侦探小说
那里鲜艳的口红吻得古典作品昏昏晕晕
干瘪的裸体也充分自信
墙把我们当成瞎子我们把墙当成聋子
我敢肯定我的一部分灵魂已砌进墙
每天晚上就用缄默同我交心
挂在墙上的抽象画十分像我
没有事干我就敲墙
敲墙的时候准能听到隔壁的回音
隔壁住着一个疯子
我没有病，我对医生说我不是疯子

我用体温召集血性
围过来一群苍蝇，戴着红帽子
它们用朋友的语言询问我
邀我跳舞
我找不到出去的门
四周的白墙壁温文尔雅
白手套在客厅里飞来飞去
墙庇护着我们的犯罪动机
墙面前我们可以自由而快乐地痉挛
交换的条件是必须交出眼睛
墙把我们宰割成扑腾的鱼
又不让我们游走
没有法庭能够接受我们的状词
制造墙的罪犯，是我们自己

选自《诗刊》1986 年第 10期

现代城市诗试图用全新的、多方位的表现观念来投射城市生态和心态，体验现代人的情绪与意趣，用以观照他们内心世界的命运曲线，以达到最大限度的平衡。诗人通过"我"和世界对话，来进行对自身生命奥秘的勘探。现代文明进化的副产品是"城市文明病"的出现。在城市繁杂而有限的空间，人的欲望日益膨胀，人性却遭受异化的蹂躏；每天日程与路线的规定性使身心感到压抑；人与人之间的关系因生态环境变化而日趋淡漠，孤独感蔓延着。生命不断改变着嗅觉，祈求获得完整的生存意识，但残缺难以避免，于是，人们陷入自身的沼泽，难以自拔。

诗是诗人对现实生存的体验与表现，而不是解释和说教。因此，诗不能提供结论，而是呈示一个体验过程，读者必须调动自身的生存理解与审美能力，重新组合自己的审美构架，以自身的感悟为诗打上句号。诗人在写《墙》时，力求在诗的语言、结构与节奏中，渗入现代观念，在自然真实的情绪表露中追求语言的模糊效果和多义象征；在结构上，采用归纳法，通过不同的感觉面来表现主题，当然，所谓主题也是意向性的，并非是精确的；在节奏上，诗行与诗行之间，不强求逻辑联系，利用时空转换来增大诗意的弹性，并较为注重节奏的随意性，做到形散神聚。

诗中墙与"我"是一对矛盾，但这对矛盾中包含着理性与感性、道德与本能、个人与社会、灵魂与肉体等多方因素，所有这一切既相互对峙又相互渗

透，既冲突又互补，既分裂又包容。从形上来看是“我”与墙两个方面，从质上来言很可能是两位一体，是人格的自我分裂或生命的自渎显现。诗中的墙既是有形的也是无形的。无论是有形的还是无形的墙，对人来讲至少有两种功能，排斥和被排斥。当“我”站在一道道形形色色的高墙面前，“我”想进入但不得逾越，“我”是被排斥者。“我”为被排斥而痛苦而忧郁而孤独。当“我”站在墙里，别人敲门时我会故意不开门，我是排斥者。“我”为排斥而踌躇而自喜而得意。因此，可以说在墙的面前，人既是排斥者也是被排斥者。

人生在世是巧合也是机遇，生命不复返，人与人之间的同情、理解和互爱尤为重要。但墙的存在使我们彼此隔膜与疏远。对墙的感情是复杂的。多少次我们面墙而坐、而思、而悲泣、而愤慨，期望有朝一日时间能捏成拳头，将所有的墙推倒。但是，当我们受到冷遇、怠慢、欺负、侮辱，我们也渴望躲进墙里，关上门窗，让四堵墙与天花板把我们与外界隔绝。我们常常会自问：墙的出现究竟是人类文明的进化还是退化。如果进化是必然的，那么墙的出现也是必然的。于是，我们得到这样的认识，人具有排他性，自私是人的本能之一。理性告诉我们自私是虚伪丑恶的，而人又无法逃脱本能和天性，于是，生命怪圈就形成了。正视人类自身的弱点并不是为了标榜，恰恰相反，只有正视这一点，人类理性才能得以升华。这大概就是《墙》所要表现的主题意向。　　（许德民）

夜　　李小雨

鸟在棕榈叶下闪着眼睛，
梦中，不安地抖动肩膀，
于是，一个青椰子掉进海里，
静悄悄地，溅起
一片绿色的月光
十片绿色的月光
一百片绿色的月光，
在这样的夜晚，
使所有的心荡漾、荡漾……
隐隐地，轻雷在天边滚过，
讲述着热带的地方，

绿的家乡……

选自《中国当代青年诗选》，花城出版社 1986 年版

这是一首优美的小诗。它的镜头对准南国海边的景物，捕捉夜的声响和色彩，创造出悠长、恬静、富于空间感和时间感的夜的意境。

首先，作品写出了夜的静谧的氛围。诗人的巧妙之处，不在于单纯地、直接地写静，而在于以动写静，以偶而发出的轻微的声响烘托出夜的宁静。"鸟在棕榈叶下闪着眼睛，梦中，不安地抖动肩膀"，周围如果有声音的干扰，鸟是不会堕入梦中的，因此，"闪着"、"抖动"的动态描绘，恰恰反衬出一片宁谧安详的气氛。"所有的心荡漾、荡漾……"也是无声的动作连续。更进一层的是以有声写无声，"青椰子掉进海里"，"轻雷在天边滚过"，都是长久的静穆中偶而发出的声响，声响的消逝更衬托出永恒的无边的静；而且，这些声响也是"静悄悄地"、"隐隐地"，并不破坏整体的静，而是起于静并融化于静。其次，作品描绘出夜的青绿的色彩基调。夜是黑的归宿，但诗人却以绿写夜，不仅椰子、溅起的海水是绿的，而且连月光也染上了绿色，甚至雷声也告示着"绿的家乡"。其它如棕榈树叶、心的荡漾，虽没明写色彩，但也将读者牵入绿的联想。再次，作品潜心于刻画出夜的连绵的时间感和巨大的空间感。黑夜似乎使时间变得静止凝固，使空间变得混沌模糊，但诗人却着意写出它的反面。"一片绿色的月光，十片绿色的月光，一百片绿色的月光"，诗人之所以如此铺张、重复，正是要写出时间的连续性和流动感，月光的数量逐级增长是与时间均匀的运行成正比的。"使所有的心荡漾、荡漾……"也为了使读者感受到时间的节奏和它的无边无际的绵延。从空间上讲，作品主要写海边一隅，但它借助雷声，把意境扩大到天边和遥远的热带，将绿的现实存在与绿的想象中的家乡契合一体，给人博大深远的夜的艺术空间感。可以说，静与绿构成了夜的品格的两大基本元素，而时间的绵延和空间的阔大则是本诗意境的特色所在。

在艺术手法上，除了上面提到的铺张、反复之外，还可以举出两点。其一，拟人手法的运用。鸟的梦和雷的讲述，都是将夜的景物生命化和人格化，由此表现出夜的静止的外在形态中充满着内部的生命存在和运动。它们与象征着生命的绿色混和在一起，揭示出夜的活力和审美价值。其二，情与景的对应、交融。水花的溅起与心波的涟漪，一片、十片、一百片绿色的月光与所有的心荡漾、荡漾，两者之间有一种明显的对应关联和内在沟通；它们统一于动态的扩展，融合于悠长、恬静的夜的氛围。作者移情入景，由景生情，使整首诗的意境浑然天成，耐人回味。（方克强）

黄果树大瀑布

伊　蕾

白岩石一样砸下来
　　砸
　　下
　　来
砸碎大墙下款款的散步
砸碎"维也纳别墅"那架小床
砸碎死水河那个幽暗的夜晚……
砸碎那尊白腊的雕像
砸碎那座小岛，茅草的小岛
砸碎那段无人的走廊
砸碎古陵墓前躁动不安的欲念
砸碎重复了又重复的缠绵失望
砸碎沙地上那株深秋的苹果树
砸碎旷野里那幅水彩画
砸碎红窗帘下那把流泪的吉它
砸碎海滩上那迷茫中短暂彷徨

把我砸得粉碎粉碎吧
我灵魂不散
要去寻找那一片永恒的土壤
强盗一样去占领、占领
哪怕像这瀑布
千年万年被钉在
　　悬
　　崖
　　上

选自《诗神》1986年第2期

黄果树大瀑布是中国贵州省境内的一大奇观。

这首诗将黄果树大瀑布奇倔地喻为“白岩石”，在色彩上与瀑布吻合，质感上与瀑布贴近，但因巧妙地将液体（水）换为固体（岩石），更增强了瀑布这一形象的力度。因为巧设了这样一个比喻，所以成功地推出了一个动词：砸。于是第一行“白岩石一样砸下来”，就成功地为女诗人淋漓酣畅的抒情铺平了道路，可以说它是全诗的一个“诗眼”。全篇中，诗人一连用了十二个“砸碎”，让感情的瀑布如黄果树大瀑布一样从万丈悬崖飞泻而下。这一连串的排比，几乎使人透不过气来，但可以看出诗人在选择瀑布所“砸碎”的对象时，是经过精心选择的。它们有虚、有实，如“砸碎古陵墓前躁动不安的欲念”、“砸碎重复了又重复的缠绵失望”（虚），“砸碎大墙下款款的散步”、“砸碎那段无人的走廊”（实）；虚实相生。它们是诗人情绪的客观对应物，这些客观对应物隐去了背景，留下空白让读者思索，如“砸碎那尊白腊的雕像”、“砸碎‘维也纳别墅’那架小床”。从诗人选择的这些客观对应物中，我们也可以摸到她的些微惆怅和悲凉，如“那棵深秋的苹果树”是生长在无法生长的“沙地上”、“那幅水彩画”是悬挂在野风晓月的“旷野里”，而“砸碎死水河那个幽暗的夜晚”中的“死水河”和“幽暗”，“砸碎红窗帘下那把流泪的吉它”中的“流泪”，更是透露了她的忧伤之感。诗人是欲借黄果树大瀑布浇心中之块垒。所以诗人在第一节蓄足了气后，紧接着第二节再次撩开心帘时，她对着瀑布呼喊：“把我砸得粉碎吧”——依然是围绕一个“砸”字，抒发一发而不可收的感情，其最终归宿是“去寻找那一片永恒的土壤”，在那一片土壤上，即使是“海滩上那迷茫中短暂的彷徨”也不会再发生了，让心灵自由地飞翔吧！诗人为了加强她对生活的执着与果敢的投入，在此处用了“强盗”一样去占领，表明了她对“那一片永恒的土壤”的拼死占有的决心，为她的抒情力度增添了慓悍之气！

诗人作为创作主体，她对生活的执著追求全部寓于黄果树大瀑布像“白岩石一样砸下来”这一主干意象之中。因此，为了强化这一意象，诗人在形式上也作了尝试，她不但在开头将“砸下来”予以重复，还将这三个字排成竖行；结尾处“哪怕像这瀑布/千年万年被钉在”（一个“钉”字，镂刻出诗人的坚硬意志）——悬崖上，诗人又将“悬崖上”这三个字排成竖行；两个竖行，在视觉上仿佛给人以黄果树大瀑布飞流直下之感。诗人的这一形式上的构思，实际上正是诗的内容的延伸。我们仿佛从诗人的内心深处，听到了黄果树大瀑布的轰鸣！

（戴 达）

南　高　原

于　坚

太阳在高山之巅
摇着一片金子的树叶
怒江滚开一卷深蓝的钢板
白色的姑娘们在江上舞蹈如春天之鹤
天空绷弯大弓
把鹰一只只射进森林
云在峡谷中散步
林妖跑来跑去拾着草地上的红果
阳光飞舞着一群群蓝吉列刀片
刮亮一块块石头　一株株树干
发情的土地蜂拥向天空
蜂拥向阳光和水
长满金子的土地啊
长满糖和盐巴的土地啊
长满神话和公主的土地啊
风一辈子都穿着绿色的筒裙
绣满水果白鹭蝴蝶和金黄的蜜蜂
月光下大地披着美丽的鹿皮
南高原的爱情栖息在民歌中
年轻的哲学来自大自然深处
永恒之美在时间中湟盘
南高原　南高原
在你的土地上
诗人和画师都早已死去
或者发疯
南高原　南高原
多情的母兽　人类诞生之地
生命之弦日夜奏鸣

南高原　南高原
那一天我在你的红土中睡去
醒来时我已长出绿叶

选自《人民文学》1986 年第 4 期

诗人生在云南，那里是元谋人的故乡。怀着对生育自己的土地和民族的深深眷恋和挚爱之情，诗人把笔触伸向红土高原，绘出了一幅旷达豪放、坚韧厚重的风景图。波涛滚滚的怒江，长满红果的土地，翱翔的鹰，高悬在高原上空的亘古不变的太阳，这一切，都在这一幅风景图上奔泻、摇曳、鼓荡或辐射着蓬勃的生机。诗人很注重颜色的运用，红土高原所特有的斑斓、绚丽的色彩，从他的调色盘里筛落在诗行之中：太阳摇着金子的树叶，怒江是一卷深蓝的钢板，白色的姑娘在江上舞蹈，草地上长满红果，阳光飞舞着蓝吉列刀片，风是穿着绿色筒裙，且绣满白鹭，绣满金黄的蜜蜂——大自然是颜色组成的呵！诗作强调：这色彩斑斓的南高原，曾吸引了一代又一代的“诗人和画师”为之献身。

这首诗没有滞留于山川风貌的表层，而是力求表现它们内在的变化和动态；也没有滞留于表层的时空变化，而是凸现山川风貌在生长中的行动轨迹。在这一幅自然风景图中，出现的人尽管只有如春天之鹤的白色姑娘，但我们分明看到了到处都是生活着的生命物体，到处都有生命的呼吸、身影、声音和足迹：天空绷紧大弓，把一只只鹰射进森林，云在峡谷中散步；林妖跑来跑去拾着红果；阳光刮亮一块块石头，一株株树干；风穿着筒裙，裙上绣满蝴蝶；大地披着麂皮……只有人的形体才有的动作，现在都赋予了自然，这在作诗技巧上称为“拟人化”，它大剂量地贯注和运用在这首诗里，使《南高原》获得了超常的意义和审美价值。

瞩目《南高原》，诗人笔下的自然意象充满了人的欲望，人的力量和人性，他实际上是使自然人化了。从而揭示了红土高原蕴藏着的强盛的生命力，并以此作为人的本质的对象化，并使人看到了自身的存在。

这是一曲宏大的生命礼赞！诗一开始，出场弹奏“生命之歌”的是南高原，人的影子如水中之盐，体匿性存，闪耀在粗犷古拙的琴弦上；压轴戏却是人的直接亮相——诗人深情的吟唱：“那一天我在你的红土中睡去/醒来时我已长出绿叶”——这真是万顷红土一点绿。这绿色——正是万物之灵长的人的生命力的象征，它结为饱满的生命之音符，在红土高原的时空里蔓衍，生生不息！

（戴　达）

求乞的女孩，阳光跪在你面前　　张　烨

淡黄的长发披散着
宛如玉蜀黍的缨穗遮掩
珍珠般的脸盘
为着小小的愿望
你低垂着稚嫩的脖颈
默默地跪在阳光下
你是否觉得阳光也跪在你面前
就像树跪在落叶的苦难面前

选自《诗人之恋》，花城出版社 1986 年版

这首诗写得很短，但感情真挚，文笔质朴，颇耐人寻味。

在这首诗的画面上出现的"珍珠般的脸盘"，"稚嫩的脖颈"是个多么幼小可爱的生命；而大自然赋予她生的权利，却没有给她赖以生存的恩泽，使得她长发枯萎，像玉蜀黍的缨穗一般，披散着，默默地跪在阳光下。这幅看似寻常而实不寻常的画面，足以激发悲悯，赢得同情。

诗人用工笔描绘阳光下跪着求乞的女孩，观察细致，感受深切；进而用夸张手法写跪着的阳光，构思大胆新奇，表现了诗人赋予表现对象以强烈的感情色彩的创作才能。在这首诗中"阳光"是个博大的意象，她将无量的光辉普洒大地，她将博大的恩泽广施人间。对比之下，"女孩"、"落叶"则是渺小的意象。然而诗中的"女孩"却是"阳光"的衍生物，就像树和落叶一样。阳光则是女孩的"上帝"，是"母体"。为了使这两个不同性质的意象能够沟通，诗人巧妙地运用了一个"跪"字。"跪"是全诗的诗眼，它使博大与渺小相连结，明朗与灰暗相交织，虚写与实写相呼应，从而铸成一个相反相成的美的和谐。

这一极富情感穿透力的"跪"字，是在倾诉求乞女孩淡淡的哀怨，还是吐露诗人对苦难和不幸的深切同情？是对阳光的谴责，还是阳光的自身的歉疚？是愤慨于阳光对女孩的寡恩，还是赞美阳光的博大爱心的回归？诗眼之妙，妙就妙在给读者留下一串颇有深刻思想内涵的问号，表现了诗人对时代生活的深沉思索。含不尽之意，让欣赏者得之，或许正是女诗人的用心所在吧！

（殷　仪）

女　人(选一首)

翟永明

世　界

一世界的深奥面孔被风残留，
一头白燧石
　让时间燃烧成暧昧的幻影
太阳用独裁者的目光保持它
　愤怒的广度
并寻找我的头顶和脚底

虽然那已是很久以前的事，我
　在梦中目空一切
　　轻轻地走来，受孕于天空
在那里乌云孵化落日，我的眼眶
　盛满一个大海
　从纵深的喉咙里长出白珊瑚

海浪拍打我
好像产婆在拍打我的脊背，就这样
　世界闯进了我的身体
使我惊慌，使我迷惑，使我
　感到某种程度的狂喜

我仍然珍惜，怀着那伟大的
　野兽的心情注视世界深思熟虑
　　我想：历史并不遥远
于是我听到了阵阵潮汐，带着
　古老的气息
从黄昏，呱呱坠地为世界性死亡之中

白羊星座仍在头顶闪烁
犹如人类的繁殖之门，母性
贵重而可怕的光芒
在我诞生之前，就注定了为那些
原始的岩层种下黑色梦想的根
它们，靠我的血液生长
我目睹了世界
因此，我创造黑夜使人类幸免于难

选自《诗选刊》1986 年第 11 期

仅就标题来看，此诗就足以牵动我们广阔的期待空间了。而作为组诗《女人》中的一首，它真正的命意在于：这是女人的"世界"。

一开始，诗人并置了两个核心意象：燃烧的"白燧石"和独裁者的"太阳"。后者是雄性的象征，前者则是雌性的象征。从远古起，月亮("白燧石"的本体)就成为女性的象征。中国文化性格中"阴阳"的概念如此，西方的神话阿芙罗狄蒂、赫加特，近东的神话伊师塔、阿斯塔尔忒、茜伯莉等都是月神。在这里，诗人暗示了一种难言的悲郁。太阳是悍厉的、向外的、有着某种"愤怒的"侵犯性，而月亮却是柔和的、向内的、"暧昧的"受虐者。两者共同支撑着博大的天空，但太阳中心的意识却支配了整个人类人文精神的历程！这是每一个具有精神独立性的女人所不断面临的现实命运和心理感受。在这一节，语词的重量全都压在"暧昧的幻影"和"独裁者的目光"这两个偏正词组上了。前者虚，后者实，道出了人类精神历程的极度不平衡。

接下来，诗人改造了有关女性受孕的神话，"我在梦中目空一切/轻轻地走来，受孕于天空"。在犹太教和基督教教义中，夏娃违反了上帝的戒律，偷食禁果，被逐出乐园，成为人类罪恶之源。在这里，"我"成为夏娃的同义语，"我"改造了这一神话固有的意旨，成为人类之母、大地灵长之源。"我"本无罪，是"我""孵化落日"，划开了人的天地。最大的自豪和最深的苦难集于女性一身，咸涩的泪在"我的眼眶盛满一个大海"，长出纯洁而无言的"白珊瑚"。这一节与前一节造成逆向反动，极度的不平衡在"我"这一"世界"里被打破捣毁！整首诗开始出现深度反讽，社会意识的"有序"被化入个体生命体验的"无序"。

"海浪拍打我/……使我惊慌，使我迷惑，使我/感到某种程度的狂喜"。这里的"海浪"，既是整个生存圈的象征，又是个体生命内部几种不同的感悟造成的场，它们包括精神和生理上的所有感觉，是寻求也是享受，是主动又

是被动，是“伟大的野兽的心情”。传统的性别歧视在诗中化为一种深深的繁殖的自豪，这是对女性生命价值的某种肯定。关于这种生命体验，翟永明名之为“黑夜意识”——一种独立的、充分个人性的“世界”，她说：“它是人类最初的也是最后的本性。就是它，周身体现出整个世界的女性美，最终成为全体生命的一个契合”。（《黑夜的意识》）

最后，诗人由黑夜的“白燧石”衍化成黑夜的“白羊星座”。羊性柔，近乎动物中的“雌性”（从借喻上说），但它是“人类的繁殖之门”，闪烁着“母性贵重而可怕的光芒”，这种生来就有的光芒，“注定了”它成为受难和诞生的双重源头。人类在母性的“血液”中“生长”，永恒的生命之源默默吸饮下了一切，“目睹了世界”。正是这种被“创造”的“黑夜”，“使人类幸免于难”，虽然，“在你的面前我的姿态就是一种惨败”（《女人·独白》），但这是一种高贵的“惨败”，这就是女人的“世界”。（陈 超）

一 颗 葡 萄

车前子

一颗葡萄被结实的水
胀得沉甸甸沉甸甸后，坠落了。

坠落就是展开的过程。

这颗葡萄像一架绿色的软梯一直
　拖到了大地上。

结实的水被泥土吮干。
那些核就仿佛是从一扇门里出来
又开始爬向梯顶。
葡萄更多更多了乱哄哄地说
跳呵跳呵一起往下跳。

从很遥远的地方
跳下。　　跳下
我们。　　我们
一直跳到大地上

梯子从自己的影子中探长双手叉开两腿。
梯子把黑暗的影子从身上脱下。

从很遥远的地方
我们跳下后又爬上梯顶超越墙头眺望天外。

接近天堂的是梯子穿过地狱的是门。

星球转动我们生生死死。
但有一颗葡萄不会消失。
这颗葡萄像一架绿色的软梯从高处展开
　一直拖到了大地上。

选自《诗刊》1986年第 11 期

这首诗揭示了死亡与新生即坠落和升华这两种生命情调的共存。诗人通过自上而下又自下而上的，客观的又主观的流动视角，讲述了一个美妙的"故事"。一颗坠落的葡萄和"一架绿色的软梯"之间有着精神上的呼应。葡萄是实在的，"绿色的软梯"则是无形的，纯粹精神性的。"这颗葡萄像一架绿色的软梯一直拖到了大地上"，绿色的软梯用来形容葡萄坠落和重新生长的过程，实在是太微妙了。粗心的读者如果没有感到这里诗行配置的奇兀，那是因为，他轻易地放过了由"像"而点出的极为关键的关系，而自然联想到了绿色的葡萄藤。如果这样，这首诗就整个被败坏了。此诗的两个复现意像一颗葡萄和一架绿色软梯，造成的是虚实相应、平行推进的结构，前者是"事态"的具象发展，而后者则是"事态"的抽象进程。前者用诸多短句进行简洁的"交代"，后者着意采用绵长的句型完成无限弥散的"具象的抽象"。诗歌结构的复杂、深入和孤立，于此可见一斑。这里如果再进一步借用立体派的审美眼光来看此诗的结构，我们会发现此诗的外形是格外考究的。这里有端凝的诗行像一串串沉甸甸的葡萄，有绵长絮叨的诗行像一架绿色的软梯，而第五节的排列形式则像一篷葡萄架！这些视觉形式在这里是为了追求阅读快感，也是为了一下子就以"整体"的结构扑入你的眼帘。

从语言上看，本诗在文本接受方面几乎一无障碍。这里的语言态度不是一般的"体验"式的，而是一种冷客观的"讲说"。诗人没有"进入"葡萄，也无意于"移情"，说来说去他只是做一个"窥视者"，说来说去那只是一颗葡萄。在诗人看来，葡萄不一定非得和人的意志有关才显得重要，葡萄本身的

生命力就足够他赞美了。这本身就是一种"精神",诗人不是"发现",而只是"呈现"罢了。这种不动声色的客观化处理,使诗的语言成为不可穷尽的东西,因为它没有表现更多,反而有着更多的东西被读者表现出来。

(陈 超)

马尼拉湾的落日 〔台湾〕向 明

还来不及呼痛
久待在马尼拉半空的那枚烈日
黄昏的钟响一催
便从滨海那棵椰子树顶
跃入海天相割的那片锐利刀锋
火辣的血
把整个马尼拉湾
煮得遍红

多么壮烈的一种结束呵
我想起沿路习见的
手执长刀的菲律宾人
也是以这么犀利的刀锋
立时割下滚落在地的
一颗颗熟透如落日的椰子
也是这么突然得
来不及呼痛

——二月访菲诗草之三

选自《水的回想》,台湾九歌出版社1988年版

一首风景抒情诗的产生,关键在于诗人对美的自然形式和自然形象有自己独特的发现和感受,并且以不一般化的艺术构思与艺术语言来表现。向明以迥异于他人的艺术感受与艺术思考,将马尼拉湾的落日挽留在他的诗中,永远也不会沉落。

"还来不及呼痛"——这种破空而来的起句是够精彩的了。"落日"本来

是视觉形象，诗人移情于此拟人，又妙用五官开放的通感，使得无意识的落日竟然有了生命，而且视觉通于"呼"的听觉和"痛"的触觉，更使起句具备了多重联想的美感。"久待在马尼拉半空的那枚烈日/黄昏的钟响一催/便从滨海那棵椰子树顶/跃入海天相割的那片锐利刀锋"。自然界的落日是缓缓而降，速度并不快，向明不仅对之运用"化美为媚"的动态描绘，而且将时间压缩从而呈现更急遽的动态。"黄昏的钟响一催"——这又是拟人的声态并作的佳句，它便从椰子树顶"跃入海天相割的那片锐利刀锋"，一催便跃人，何况海天相接之处喻为"刀锋"，诗人反常合道地用"相割"而不用习惯性的词语"相连"，就显得极为妥贴。这种比喻也是诗人求异性思维所独创的奇喻，时间快速而刀锋锐利，难怪那轮落日"来不及呼痛"了。诗篇至此，还只是写落日本身，而回光返照在海面上，那自然是更为壮观而且更难描摹，向明却承接"刀锋"与"呼痛"，出之以"火辣的血/把整个马尼拉湾/煮得通红"的奇语，充分表现了诗人敏锐独特的艺术感受力和以文字绘形传神的本领。诗的第一节对落日本体的描绘，以及气氛、环境、节奏的渲染，对读者都构成强烈的刺激。第二节写以长刀割下如落日的椰子的意象，无论是速度还是锋锐，也都使读者留下了难忘的强烈的审美印象。

《马尼拉湾的落日》的意象结构之美，表现为它具有主体性的深层结构和并列性的表层结构。"落日"是全诗的主体意象，"如落日的椰子"是全诗比喻性与辅助性的意象，它们不是并列的而是有主次之分的。这两种意象的联接组合，在诗的意念与意象整体上，构成的是深层结构。除深层结构之外，诗的表层结构却是并列式的，全诗两节均为八行，形成对等均衡的外观。第一节从"呼痛"到"通红"是顺序式的展开，而第二节从"结束"到"呼痛"则是顺承上文作倒叙式的描绘。全诗以"还来不及呼痛"始，以"来不及呼痛"终，首尾相呼，构成一个相当完美的艺术整体。　　（李元洛）

湘绣被面

〔台湾〕向　明

四只蹁跹的紫燕
两丛吐蕊的花枝
就这样淡淡的几笔
便把你要给大哥说的话
密密绣在这薄薄的绸幅上了

好耐读的一封家书呀

不著一字
折起来不过盈尺
一接就把一颗浮起的心沉了下去
一接就把四十年睽违的岁月捧住

迟疑久久，要不把封纸拆开
一拆，就怕滴血的心跳了出来
最是展开观看的刹那
一庆宽大亮丽的绸质被面
一展就开放成一条花鸟夹道的路
仿佛一走上去就可以回家

能这样很快回家就好
海隅虽美，终究是失土的浮根
久已呆滞的双目
终需放纵在家乡无垠的长空
只是，这绸幅上起伏的折纹
不正是世途的多舛
路的尽头仍然是海
海的面目，也仍
狰狞

后记：日前细毛二妹自湖南老家辗转托来亲绣被面一幅，未附只字说明，因有感而草作此诗寄之。

选自《水的回想》，台湾九歌出版社 1988 年版

这首诗写得明朗但耐人寻味，有深度然而不晦涩，是中国传统抒情诗的韵味，却又呈现代的风貌。

明代诗人徐熥有一首《寄弟》诗："春风送客翻愁客，客路逢春不当春。寄语莺声休便老，天涯犹有未归人"。向明的《湘绣被面》却是寄给他妹妹的。"湘绣"，是湖南的特产，这本来就颇富地方色彩，赠之以湘绣，更是亲人间私相授受的礼物。作为湘人而且是"有弟皆分散，无家问死生"的向明，面对一幅远自故乡来的绣品，自然有他独特的别人无法替代的心理撞击与艺

术感受。但是，向明并未向隅咀嚼一己之悲欢，而是在广阔的时空背景下，艺术地处理这一特殊的题材与感受，从而创造一种普遍性的情境，达到特殊性与普遍性的统一，社会性与艺术性的和谐。“一接就把一颗浮起的心沉了下去/一接就把四十年睽违的岁月捧住”，这是向明殊异的心境和感触，不也是千千万万流浪的炎黄子孙情怀的概括？“能这样很快回家就好/海隅虽美，终究是失土的浮根/久已呆滞的双目/终需放纵在家乡无垠的长空”，这是向明的心声，不也是一种典型的时代心理与时代情绪的凝聚？

《湘绣被面》的结构特色，就是笔法的正反跳荡构成情境的逆转开合。诗的首节正面描写被面，这本来是拆开封纸所见的结果，但第二、三两节却以反笔逆接，抒写“迟疑久久，要不把封纸拆开”的矛盾复杂的心理，这样既造成了情境的逆转，也形成了结构上的跌宕波澜。第三节的末尾本来说“一展就开放成一条花鸟夹道的路/仿佛一走上去就可以回家”，第四节开始的四句也是如此一厢情愿，然而，“只是”一词顿挫而急转，“狰狞”作为圆周句置于全诗的最后一行，构成情境的更强烈的逆转。——如此正反激荡，矛盾逆折，才使篇幅不长的抒情诗具有纵深感与波澜感，也使全诗的整体结构充满内在的张力。

象征，是中国诗歌自屈原以来常用的艺术手段，也是西方诗歌特别是西方现代诗人用武的领域。着意吸收中国传统诗歌与西方诗歌长处的向明，自然不会拒绝这一诗艺的馈赠。“湘绣被面”本来是生活中的实物，并非一种通用的象征符号，在一般情况下并不具有普遍象征的意义，但向明却对之作了诗化的变形，使之成为一种特殊的象征，或是一封家书：“好耐读的一封家书呀/不著一字/折起来不过盈尺。”或是一条道路：“一床宽大亮丽的绸质被面/一展就开放成一条花鸟夹道的路/仿佛一走上去就可以回家。”或是人生世途：“只是，这绸幅上起伏的折纹/不正是世途的多舛。”在向明的笔下，“湘绣被面”的种种意象超越了表现具体联想的比喻层次，而成了他百感丛生的情意的多元象征。（李元洛）

雪 山

李 琦

只一眼便想忘掉你
忘掉！
忘不了你终生怎么平静

你雍容于远方

远方明哲而温柔了
那少妇静卧的曲线呵——
美丽的乳胸下
软蠕美丽的腰腹
每个小小的起伏都如此销魂
你辟煌得曲高和寡
你高洁得让我绝望

在我的来路与去路间耸起
你的圣洁其实只是无意
阳光下你一闪一烁
那是永远神秘的文字
那是你对世纪的凝语

男人望你而思圣洁的女人
女人望你而想庄严的男人
你的寓意早已超出了自身
神话与幻想
原来就是这样诞生

我向北你的美丽悲怆向北
我向南你的美丽悲怆向南
有过这样的时刻是否叫作幸福——
望着你我忍不住
泪流满面
你这额如白岩石的
仪表堂堂的哲人啊

千呼万唤我的雪山啊
一言不发我的雪山啊

选自《诗刊》1987 年第 7 期

这首诗是女诗人在甘肃河西走廊沿丝绸之路旅行时所作。雪山，即指祁连山，当然又不仅仅是指祁连山。诗一开头，就赋予雪山以生命和鲜明的性格："只一眼便想忘掉你/忘掉！/忘不了你终生怎么平静"。雪山的蜿蜒起伏，逶迤千里，犹如"少妇静卧的曲线"，裸陈在碧空旷野之中，是非常美丽的。"你辟煌得曲高和寡/你高洁得让我绝望"，诗人的倾慕赞美之词，脱口而出。使人想到雪山之崇高辉煌，洁白无瑕，高耸于蓝天白云之间，给人一种高不可攀的感觉。

第三节是诗人与人格化了的雪山的对应，雪山在诗人的"来路与去路"之间耸立，一闪一烁显示出它的圣洁，似乎在昭示着诗人的感悟。因为雪山是不能言语的，但它本身巍峨崇高的形象，就是一个自我说明。由此发展联想到后面一节诗句："男人望你而思圣洁的女人/女人望你而想庄严的男人/你的寓意早已超出了自身"。寓意是什么，诗人并未说出，每一个人生阅历和人生经验不同的人，会有不同的感受和体验，诗人留下创造的空间，让读者自己去补充和诠解。

最后两节是诗人的自我观照和心理剖析。当结尾两句呼喊出："千呼万唤我的雪山啊/一言不发我的雪山啊"，一种由衷的赞美和渴望之情，跃然纸上。读到这里，令人怦然心跳。挥之再三而又排遣不去的眷恋之情，渴求而又得不到的绝望之感，回荡在字里行间，产生了回味无穷的艺术效果。

《雪山》这首诗在艺术表现上采用了象征手法。诗人在字面上是歌唱雪山，实际上是赞美人生中的一种真、善、美的境界，这可以从诗人运用的"辟煌"、"高洁"、"圣洁"、"庄严"等词汇看出来。这种境界可能是友谊、爱情，或是事业、理想，等等。由于生活中不可能尽善至美，理想和现实充满了距离和矛盾，诗人方感到一种沉重的失落感。这种心绪贯穿在整首诗中，造成了一种明丽而又悱恻的、鲜朗而又缠绵的氛围。

在语言上，诗人汲取了古典诗词中的语汇，与现代口语相结合，准确妥贴，恰到好处。如"辟煌"，《尔雅·释诂》中释为："辟，君也。"煌，则是明亮貌。用以形容雪山之威武辉煌，可谓确切。其余如"雍容"、"明哲"、"曲高和寡"、"悲怆"等，都是如此。可见诗人在用词遣句、提炼推敲上是下了功夫的。

（宁　宇）



附　录

诗 人 小 传

（排列以姓氏笔画为序）

【丁芒】(1925—) 原名陈炎、陈铁明，江苏南通人。1943年开始发表诗作。曾在华中建设大学学习，后任《新华日报》编辑。1946年参加中国人民解放军，继续从事新闻工作，1956年曾在总政治部三十周年征文编辑部任编辑。1970年复员当工人，后至江苏人民出版社工作。

【力扬】(1908—1964) 原名季信，字汉卿，浙江青田人。1929年入国立西湖艺术学院学习。后在重庆育才中学、香港中业学院执教。建国后在中国科学院文学研究所任秘书主任、研究员。二十年代开始创作新诗，诗作语言朴实清新，多反映知识分子对革命的追求。

【于坚】(1954—) 云南昆明人。1980年入云南大学学习。1981年开始发表诗作。1984年毕业后到云南省文联文艺理论研究室工作。

【于赓虞】(1902—1963) 河南西平人。早年就学于天津汇文中学，后入燕京大学学习。1927年留学于英国伦敦大学。回国后在北平等地中学任教。抗日战争期间历任西北大学、兰州大学等校教授，河南省印书馆总编辑。建国后任河南师范学院教授。二十年代初开始创作新诗，有些诗作采用现代派手法，具有进步思想；另一些诗作则表现对生命的厌倦，情调忧郁。

【马子华】(1912—) 原名钟汉，云南洱源人。1924年就学于云南省立第一中学，开始文学创作。1927年后就学于东陆大学、光华大学，参加左翼作家联盟。主编过《四骑士》、《碧绿酒》等刊物。建国后曾在西南军政委员会、国务院机关管理局任秘书，后执教于北京政法学院、云南大学。

【马丽华】(1953—) 女，山东济南人。1970年到山东郯县文具厂工作。1974年入山东临沂师专中文系学习。1976年去西藏工作，同年开始发表诗作。

【王一心】 生平不详。三十年代曾出版过《一心诗集》。

【王小妮】(1955—) 女，吉林长春人。1974年中学毕业后到农村插队落户。1977年入吉林大学学习，毕业后在长春电影制片厂工作，现在深圳工作。

【王辽生】(1930—) 辽宁辽阳人。1948年入西南陪南学院学习。1949年参加中国人民解放军。1958年至江苏新沂劳动。现在新沂县文化馆工作。

【王尔碑】(1926—) 女，原名王婉容，四川盐亭人。1946年高中毕业，同年开始发表诗作。1948年入重庆南林学院。1951年毕业于北京新闻学校，后至《四川日报》社工作。

【王亚平】(1905—1983) 原名王福全，号臧之，河北威县人。曾就学于邢台河北省

立第四师范学校。1932 年参加中国诗歌会。1934 年到青岛筹编《诗歌新辑》、《现代诗歌》。1935 年创办《诗歌季刊》。1936 年到日本留学，1937 年回国后，创办《高射炮》。建国后曾任中共北京市委宣传部文化处处长、北京市文联秘书长。

【王独清】(1898—1940) 原名王诚，字笃卿，陕西长安人。早年曾赴日本，编辑《救国日报》。不久去法国勤工俭学，开始新诗创作。回国后参加创造社。曾任广东中山大学文科学长、上海艺术大学教务长。三十年代参加过中国托派组织。

【王致远】(1925—1989) 陕西合阳人。1947 年就读于北平华北文法学院。1949 年在南下工作团总团部、第四野战军新华总分社工作。1950 年后历任《新观察》杂志社编辑部副主任、作家出版社办公室主任、人民文学出版社现代文学编辑部副主任。

【王统照】(1897—1957) 一名恂如，字剑三，山东诸城人。1918 年就读于北京中国大学。曾担任《中国大学学报》、《曙光》半月刊编辑。1921 年初与沈雁冰等发起成立文学研究会，曾主编《文学旬刊》。1922 年大学毕业后留校任教。1927 年执教于青岛市立中学，不久去日本游学。1931 年春去吉林四平街东北第一交通中学任教。1934 年赴英、法、德等国考察西方文学和古代艺术。次年回国，在上海主编《文学》月刊。1939 年后历任暨南大学、山东大学教授。建国后历任山东大学中文系主任、山东省文联主席、省文化局局长等职。写有《山雨》、《春花》等多部小说。

【井岩盾】(1920—1964) 山东东平人。抗日战争爆发时肄业于简易乡村师范，即随校流亡到湖北参加抗日救亡运动。1940 年到延安，入鲁迅艺术学院文学系学习。后在部队和地方参加实际工作，并写有反映延安革命生活的诗作。1945 年到东北。建国后在东北作家协会从事专业创作。1952 年起在中国作家协会研究室工作。1959—1964 年在中国科学院文学研究所任当代文学研究组副研究员。

【韦丛芜】(1905—1978) 原名韦崇武，安徽霍丘人。1925 年入燕京大学，参与组织未名社。1929 年主编《燕大月刊》。1931 年到上海，后至天津，任河北女子师范学院英文教授。1933 年回家乡创办"农村合作自卫研究院"和"兴复农村工作训练班"，1934 年底曾任霍丘县代理县长。后赋笔经商。建国后在上海新文艺出版社工作，1958 年后在杭州丝绸学院任教。

【木斧】(1931—) 原名杨莆，回族，宁夏固原人。1946 年开始文学创作。曾参加《学生半月刊》编辑工作。建国后曾任四川省广汉县团委书记、省团委宣传部科长、绵阳地区文教局办公室主任、四川人民出版社文艺室副主任。

【艾青舟】(1916—1985) 原名廖耐雄，四川成都人。1939 年到中共安吴堡青年训练班、延安泽东干部学校学习，次年入鲁迅艺术文学院文学系。1946 年后任延安陕甘宁边区文协创作组组长、新华社前线分社随军记者。建国后历任西北文联创作室主任、《延河》月刊主编、四川省文联秘书长、省博物馆顾问。

【牛汉】(1923—) 原名史成汉，又名牛汀，山西定襄人。1943 年入西北大学学习。1944 年后在西安从事编辑工作。建国后历任《空军卫士》报编辑、文化学校教务主任、人民文学出版社诗歌组组长。1955 年受胡风错案株连，"文化大革命"后平

反，任《中国作家》主编。

【车前子】(1963—　)　原名顾盼，江苏苏州人。初中毕业后做过营业员，现在民办学校任教。1982 年开始发表诗作。

【公木】(1910—　)　原名张松如，河北東鹿人。1928 年入北平大学第一师范学院学习。1930 年起从事文学活动。1938 年到延安抗日军政大学工作。1940 年参与发起并主持延安诗社，编印《诗刊》、《部队文艺》。1945 年后历任东北大学教育长、鞍钢教育处处长、中国作协文学讲习所所长、吉林大学副校长、吉林省社会科学院副院长、作协吉林省分会主席。在作诗的同时，也从事古典文学研究。

【公刘】(1927—　)　原名刘仁勇，又名刘耿直，江西南昌人。1948 年参加革命工作，曾任地下全国学联机关刊物《中国学生》编辑。1949 年参加中国人民解放军，历任二野四兵团新华社四分社编辑，云南军区《国防战士报》编辑，昆明部队政治部文化部文艺助理员，军委总政治部文化部创作室创作员，曾参加搜集整理撒尼民歌《阿诗玛》，后调山西《火花》月刊任编辑。1978 年后在《安徽文艺》编辑部工作。创作以诗为主，也写短篇小说、电影剧本及杂文等。1980 年出版的诗集《仙人掌》获“1978—1982 年全国新诗奖”。诗作思想敏锐，感情深沉，有独特的风格。

【丹辉】(1919—　)　江苏金坛人。1938 年在延安抗日军政大学学习，后到晋察冀边区组织“铁流社”，编辑出版《诗战线》月刊，进行诗歌创作，开展街头诗活动。建国后亦有诗作发表。

【卞之琳】(1910—　)　江苏海门人。1929 年入北京大学英文系学习，并从事诗歌创作。1933 年后在保定、济南等地中学任教。抗日战争爆发后在成都四川大学外文系任教，其间曾赴延安，在鲁迅艺术文学院临时任教。1940 年后任西南联合大学、南开大学教授。1947 年赴英国专事创作。1949 年回国，任北京大学教授。建国后任中国科学院外国文学研究所(今属中国社会科学院)研究员。早期诗作被选入《新月诗选》，语言晦涩，情绪忧伤，表现了对艺术的形式美的执著追求，但也流露出对现实的不满与失望。延安归来后，诗风有所转变。《慰劳信集》歌颂了八路军的英勇抗战，诗句接近口语，情绪健康明朗。

【方冰】(1914—　)　原名张世方，安徽凤台人。抗日战争爆发后，在陕北公学学习，后在晋察冀边区工作，曾与田间开展街头诗运动，并创作诗歌。历任旅大市文教局长、文化局长兼文联主席、作协沈阳分会副主席等职。

【方殷】(1913—1982)　原名常钟元，河北雄县人。三十年代初，在北平编辑《少年先锋》、《科学新闻》，并从事诗歌创作。1936 年底参加中国诗歌作者协会，并编辑《诗歌》杂志。1938 年去山西临汾民族革命大学任教。不久去延安，在鲁迅艺术学院音乐系学习。后去重庆在全民通讯社工作，并从事抗日救亡诗歌运动。建国后任北京三联书店、人民文学出版社编辑。

【方敬】(1914—　)　四川万县人。1933 年就学于北京大学外语系。毕业后曾在四川罗江国立第六中学、贵州大学、重庆国立女子师范学院、相辉学院执教，后在重

庆、桂林从事抗战文艺活动。曾参与编辑《工作》半月刊、《时代周报》，主编《大刚报》文艺副刊《阵地》。建国后历任西南师范学院副院长、作协四川分会副主席等职。

【方玮德】(1908—1935) 安徽桐城人。1928年就读于南京中央大学外国文学系，并开始创作新诗。1931年与徐志摩、陈梦家创办《诗刊》，同时在《新月》、《文艺》等刊物发表诗作。1933年任教于厦门集美学校。作品多为爱情诗，形式整饬，文字灵巧，哀怨而温柔，耐人寻味。

【忆明珠】(1927—) 原名赵镇瑞，又名赵俊瑞，山东莱阳人。1946年参加中国人民解放军。1950年参加中国人民志愿军。1953年后转业到公安部门，后在江苏仪征文化馆工作。1957年开始发表诗作。1980年后任作协江苏分会专业作家。

【孔孚】(1925—) 原名孔令恒，山东曲阜人。1947年毕业于山东师范学校，后任《大众日报》编辑。1950年开始发表诗作。1979年后在山东师范大学任教。

【巴·布林贝赫】(1928—) 蒙古族，内蒙古自治区赤峰市人。1948年学于冀察热辽联合大学鲁迅文学艺术院，同年参加中国人民解放军内蒙古骑兵部队，1949年开始诗歌创作。1958年转业到内蒙古大学蒙语系任教。后任作协内蒙古分会副主席、内蒙古大学蒙语系主任等职。

【邓均吾】(1898—1969) 曾名邓成均，四川古蔺人。1912年入重庆广益中学。1921年到上海，在泰东书局编辑所工作，不久参加创造社，参与编辑《创造季刊》和《创造日》，同时参加浅草社的文学活动。1924年回四川，从事教育工作。曾任中共古蔺县委书记。建国后历任重庆市文联副主席、作协重庆分会副主席。二十年代即开始新诗创作，作品感情真挚，语言清新。

【未央】(1930—) 原名章开明，湖南临澧人。曾在师范学校读书。1949年参加中国人民解放军。1950年随中国人民志愿军到朝鲜，从事文艺工作。1957年后在作协武汉分会从事专业创作。1960年转至作协湖南分会。现任作协湖南分会主席。

【艾青】(1910—) 原名蒋海澄，浙江金华人。早年学于金华省立第七中学、杭州国立西湖艺术院绘画系。1929年赴法国勤工俭学，专修绘画，并开始诗歌创作。1932年回国，在上海参加中国左翼美术家联盟，不久被捕入狱，在狱中写成诗作《大堰河——我的保姆》。抗日战争爆发后曾在山西民族革命大学任教，后任《广西日报》文艺版编辑、重庆育才学校文学系主任。1941年去延安，曾在鲁迅艺术文学院文学系任教。抗战胜利后历任华北文艺工作团团长、华北联合大学文艺学院副院长、华北大学第三部副主任。建国后历任《人民文学》副主编、中国作协副主席。1958年后，在黑龙江、新疆农场劳动。1978年重返诗坛。早期诗作多诅咒黑暗，风格浑厚质朴，调子沉重忧郁，但对生活充满希望与憧憬。抗战时期的诗作，为觉醒了的民族而歌唱，格调昂扬。在革命根据地写的诗作，歌唱革命和解放区的生活，歌颂新人新事，也表达了对人民群众以及革命领袖人物的真挚感情。建国后的诗作，继续讴歌光明，感情炽烈。1978年重返诗坛后的作品思想更趋成熟，感情深沉，富于哲理。

【玉果】(1919—) 原名余念，四川芦山人。1938年到延安，在抗日军政大学

学习。1942 年进璧山社会学院学习。1946 年又到延安，执教于米脂中学、延安大学。建国后历任西北人民革命大学教研室主任、《延河》编辑部副主编。

【石民】 生卒年不详。湖南邵阳人。曾就读于北京大学，当过《北新》半月刊的编辑。1925 年开始创作诗歌。1930 年患肺病后曾得到鲁迅的帮助。

【石祥】(1939—　　) 原名王石祥，河北清河人。当过教师。1959 年参加中国人民解放军。1964 年到北京军区战友文工团从事歌词创作。

【石评梅】(1902—1928) 女，原名石汝璧，山西平定人。1919 年就读于北京女子高等师范学校体育科。1921 年起发表诗歌、剧本。1923 年任师大附中教员及女子部主任。后相继在春明女子学校、若瑟女子学校、女子师范大学等校任教。1924 年转向散文创作。

【古苍梧】(1945—　　) 原名古兆申，广东茂名人。1967 年毕业于香港中文大学。1981 年赴法国巴黎索邦大学进修。先后担任《盘古》、《文学与美术》、《文美》、《八方》等杂志的执行编辑。

【叶延滨】(1948—　　) 黑龙江哈尔滨人。1969 年赴延安插队落户。1971 年后在地方和部队当过工人、创作员、新闻干事。1975 年开始发表诗作。1978 年入北京广播学院学习。毕业后到四川《星星》诗刊工作，现为该刊副主编。

【叶维廉】(1937—　　) 广东中山县人。1948 年到香港。1955 年到台湾，就读于台湾大学外文系，1959 年毕业后入台湾师范大学英语研究所学习。1963 年赴美国爱荷华大学诗创作研究班学习，1964 年转普林斯顿大学攻读比较文学。1967 年赴加利福尼亚州立大学任教。1980 年任香港中文大学比较文学和翻译中心教授。1982 年回加州大学任教。

【田汉】(1898—1968) 字寿昌，湖南长沙人。早年留学日本，1921 年回国，与郭沫若等组织创造社。后创办南国艺术学院、南国社，主编《南国月刊》，从事话剧创作与演出的实践。1930 年后参加左翼作家联盟、左翼戏剧家联盟，抗日战争时期，参加郭沫若主持的军委政治部第三厅。建国后曾任全国文联副主席、中国剧协主席、文化部艺术事业管理局局长。除诗作外，写有大量的话剧、戏曲剧本。

【田地】(1927—　　) 原名吴南熏，浙江奉化人。当过小学教师，参加过《诗创造》的编辑工作。1944 年开始文学创作。建国后曾任《人民诗歌》编辑、《儿童时代》社代社长、青海贵南中学教师。

【田间】(1916—1985) 诗人。原名童天鉴，安徽无为人。中学时代开始诗歌创作。1933 年就读于上海光华大学。1934 年参加中国左翼作家联盟，后参与编辑《文学丛报》和《新诗歌》。抗日战争爆发后在上海、武汉等地参加抗日救亡活动。1938 年在八路军西北战地服务团任战地记者，同年到延安，历任边区文协副主任、中共盂平县委宣传部长、冀晋区《新群众》杂志社社长、雁北地委秘书长、张家口市委宣传部长等职。曾和邵子南等发起街头诗运动，建国后历任中国作协创作部副部长、河北省文联主席等职。他在抗日战争期的一些诗作采用"鼓点式"的节奏，以短促有力的诗句表

现战斗的激情，具有强烈的鼓动性，被称为“擂鼓诗人”。

【白灵】(1951—) 原名庄祖煌，福建惠安人。毕业于台北工业专科学校，后赴美国新泽西州史蒂文斯理工学院留学。现任教于台北工业专科学校。曾主编《草根》诗刊。

【白桦】(1930—) 原名陈佑华，河南信阳人。早年学于汉川中学，后入信阳师范学校艺术科习画，同时开始文学创作，1947 年参加中国人民解放军。1952 年任中国人民解放军昆明军区创作组组长。1955 年调中国人民解放军总政治部，任创作室创作员。1958 年在上海八一电影机械厂当钳工。1961 年起在上海海燕电影制片厂任编剧。1964 年调中国人民解放军武汉军区话剧团任编剧。1985 年起在作协上海分会专事创作。诗作《春潮在望》获1979—1980 年全国中青年诗人新诗奖。

【冯至】(1905—) 原名冯承植，河北涿县人。1923 年参加浅草社。1925 年参与组织沉钟社。1927 年毕业于北京大学德文系，后在哈尔滨第一中学、北京孔德学校任教。1930 年去德国攻读文学和哲学，五年后归国，任教于上海同济大学附设高中。1939 年去昆明任西南联大外文系教授。抗日战争胜利后任北京大学西方语言文学系教授。1951 年起任该系系主任。1964 年任中国科学院外国文学研究所(今属中国社会科学院)所长、中国作协副主席。早年出版的作品有诗集《昨日之歌》和《北游及其它》，语言自然，感情细腻，注意遣词用韵，旋律舒缓柔和。抗日战争后曾出版散文和小说集。

【冯乃超】(1901—1983) 广东南海人，生于日本横滨侨商家庭。1923 年毕业于日本第八高等学校理科，后入京都帝国大学学习。1926 年起在《创造月刊》发表诗歌。1927 年回国，成为创造社后期主要成员。1929 年与郑伯奇等组织艺术剧社。1930 年参加中国左翼作家联盟的筹建工作，后任左联第一任党团书记，1931 年任中国左翼文化总同盟党团书记，党刊《红旗报》编辑。抗日战争爆发后，任军事委员会政治部第三厅内的中共特支书记，并参加《抗战文艺》编辑工作。1938 年倡导诗歌朗诵运动。抗日战争胜利后曾任国共谈判中共代表团顾问。1946 年到香港，从事文艺界统一战线的领导工作。建国后历任人事部副部长、中山大学副校长、北京图书馆顾问等职。

【冯雪峰】(1903—1976) 原名冯福春，浙江义乌人。早年先后就读于金华省立第七师范学校和杭州省立第一师范学校。1921 年在杭州参加新文学团体晨光社，1922 年和应修人等成立湖畔诗社，并合出白话诗集《湖畔》、《春的歌集》。1925 年到北京，在北京大学旁听。1930—1933 年间负责上海左翼文化战线工作，任左联党团书记、中共中央上海局文化工作委员会书记。1933 年底到中央苏区，任瑞金中央党校教务主任、副校长。1934 年参加长征，途中任九军团地方工作组副组长、红军大学高级班政治教员。到达陕北后，在红军大学和中央党校工作。1936 年春受党中央委托到上海工作，曾任中共上海办事处副主任。1941 年被捕，囚于上饶集中营，在狱中作新诗数十首。1942 年出狱。1943 年到重庆，从事统战和文化工作。上海解放后，任上海市文联副主席、上海文艺工作者协会主席、鲁迅著作编刊社社长。1951 年到北京，历

任作协副主席、人民文学出版社社长兼总编辑、《文艺报》主编等职。除作诗外，写有杂文、论文、寓言等不少作品。

【宁宇】(1935—　　)　原名王宁宇，江苏无锡人。1949年参加中国人民解放军。1954年开始发表诗作。1955年复员后到上海纺织工厂当工人。1957年后任《萌芽》、《上海文学》编辑。现为上海市文联研究室主任。

【吉狄马加】(1961—　　)　彝族。现在凉山文艺社任编辑。

【成仿吾】(1897—1984)　原名成灏，湖南新化人。1910年赴日本，就读于岗山第六高等学堂、东京帝国大学造兵科。1921年回国。同年与郭沫若等组织创造社。1925年任广东大学教授和黄埔军官学校教官。大革命失败后回上海。1928年发表《从文学革命到革命文学》等文，宣传无产阶级革命文学。1931年进入苏区后，历任中共鄂豫皖省委宣传部长、中央党校高级班教务主任、陕北公学校长、华北联合大学校长。建国后历任中国人民大学、山东大学校长等职。

【光未然】(1913—　　)　原名张光年，湖北光化人。三十年代初在武汉任中学教师，同时从事进步文艺活动。1939年率领抗敌演剧队第三队赴延安。同年创作组诗《黄河大合唱》。1940年在重庆创作长篇叙事诗《屈原》。1942年在云南大学附属中学任教，同时还加工整理少数民族民间叙事诗《阿细的先鸡》。1946年进入华北解放区，先后在北方大学艺术学院和华北大学文艺学院任教。建国后任《剧本》、《文艺报》主编，中国作协书记处书记、党组书记等职。

【吕剑】(1919—　　)　原名王鸿之，曾用名原白、一剑，山东莱芜人。抗战爆发后在南方做过小学教师、编辑。后去昆明，任《扫荡报》副刊主编《观察报》新闻编辑等职。抗战胜利后去香港，先后任《华商报》副刊主编、广州《中国诗坛》编委。1948年进入华北解放区，在北方大学艺术学院任教和在华北大学第三部文艺研究室工作。建国后历任《人民文学》编辑部主任、《诗刊》编委、《中国文学》(英文版)编辑。

【吕贵品】(1957—　　)　吉林通化人。"文化大革命"期间到农村插队。1978年入吉林大学中文系学习，毕业后留校工作，后又至《深圳青年报》当编辑。

【朱湘】(1904—1933)　诗人。字子沅，安徽太湖人。1917年入南京工业学校学习。两年后转入清华大学，并参加清华文学社，同时在《小说月报》发表诗作。1923年加入文学研究会。1924年后曾在北京适存中学任教，又与徐志摩等人创办《晨报》副刊《诗镌》，提倡格律新诗。1927年赴美国，在罗伦斯大学、芝加哥大学学习。1929年回国，任安徽大学外文系主任兼教授。1932年离职赴沪，过着飘泊生活。1933年12月5日由上海乘船去南京途中投江自杀。早期诗作多以欢快笔调描摹自然风光，格调清新幽婉。1925年以后，多为愤世嫉俗之作，充满感伤沉郁之情。诗歌形式完美，章法整齐，韵调和谐，在新诗格律方面作了有益的探讨。

【朱大枬】(1907—1930)　四川巴县人。1921年就读于北京师范大学附中，曾与蹇先艾、李健吾组织曦社，出版不定期刊《爝火》。1924年入北方交通大学学习，同时在《现代评论》上发表诗作。1926年4月与徐志摩等共同创办《诗镌》。1927年参与创

办《荒岛》半月刊，后又参与组织徒然社。1930年大学毕业不久病逝。诗作文字古奥，讲究格律，常含哲理，曲折而又隐晦地揭露黑暗现实。

【朱子奇】(1920—) 又名朱智麟、朱大可、朱文，湖南汝城人。1936年就读于江苏省农业职业学校。1937年去延安，先后在抗日军政大学、军委俄文学校学习。毕业后留抗大延安分校政治部工作。1940年到中央军委直属政治部工作。曾参加延安的山脉诗歌社、新诗歌社。1945年任张家口《北方文化》社秘书、编辑，并曾在华北联大文艺学院工作。建国后曾任任弼时的秘书，中国人民保卫世界和平委员会副秘书长、中国亚非团结委员会副主席。1978年后任中国人民对外友好协会常务理事。

【朱自清】(1898—1948) 原名朱自华，字佩弦，号秋实，江苏扬州人。1920年毕业于北京大学哲学系，后在江苏、浙江等处任中学教师。在大学求学期间开始新诗创作，并参加新潮社、文学研究会。1922年与叶圣陶等组织中国新诗社并创办《诗》月刊。1923年与俞平伯等组织OM社。1925年任清华大学国文系教授，其创作转向散文，同时研究古典文学。1934年和郑振铎等编辑《文学季刊》，和陈望道编辑《太白》杂志。抗日战争爆发后随校南迁，任西南联大教授。

【乔林】(? —1954) 籍贯不详。1948年曾在大别山地区参加游击战争。后在中国人民解放军部队中从事文化工作。1954年死于车祸。

【任钧】(1909—) 原名卢嘉文，曾名卢奇新，广东梅县人。1928年入上海复旦大学学习，同时参加太阳社。1932年毕业于日本早稻田大学文科，同年回国后，参加左翼作家联盟。后与蒲风等发起成立中国诗歌会。1935年后在上海大夏大学、四川省立戏剧音乐实验学校、上海戏剧专科学校任教。建国后先后任上海音乐学院教授、上海师范学院教授。

【任彦芳】(1937—) 河北容城人。1950年开始发表诗作。1960年毕业于北京大学，后在中国曲艺工作者协会、长春电影制片厂、作协吉林分会工作。

【伊蕾】(1951—) 女，原名孙桂贞，天津人。1969年到河北海兴县插队。1971年进河北武安一铁道兵工厂工作。1974年开始发表诗作。1982年进河北廊坊地区文联工作。

【向明】(1928—) 原名董平，湖南长沙人。曾在国民党空军服役，后任台湾《蓝星》诗刊主编。

【冰心】(1900—) 女，原名谢婉莹，福建长乐人。1918年进北京协和女子大学(后并入燕京大学)学医，后改学文学。1920年起发表短篇小说、小诗。1921年参加文学研究会。1923年赴美国威尔斯利女子大学学习英国文学，同时写成《寄小读者》等散文。1926年回国后在燕京大学、清华大学女子文理学院任教。抗战胜利后，东渡日本。1951年秋回国。1960年后曾任中国作协书记处书记。早期诗歌多取材于童年生活，讴歌童心和母爱，文字清新，感情真挚，风格柔美而自然。

【刘征】(1926—) 原名刘国正，北京人。在北京大学学习期间，即发表诗作。建国后主要从事教育和编辑工作，曾任人民教育出版社副社长。

【刘章】(1939—　)　原名刘玺，河北兴隆人。当过代课教师和农村基层干部。1977年到河北省歌舞院工作。1982年任石家庄市文联专业作家。

【刘大白】(1880—1932)　诗人。原姓金，名庆棪，字伯贞；后改姓刘，名靖裔，字清斋，别号大白，浙江绍兴人。清贡生，后留学日本，并加入同盟会。1919年在浙江省立第一师范执教时，参加五四新文化运动，并写作新诗。其诗作语言明白清晰，音节整齐，韵律和谐，但带有旧诗词的痕迹。1921年任复旦大学教授。1927年以后，历任浙江大学秘书长、国民党政府教育部代理部长等职。

【刘半农】(1891—1934)　原名寿彭，改名复，字半农，号曲庵，江苏江阴人。早年积极投身于五四新文化运动，并一度参加《新青年》编辑工作。1920年旅欧留学，入英国伦敦大学，1921年转入法国巴黎大学专攻语音学，获法国国家文学博士学位，并被巴黎语言学会推为会员。1925年秋回国，任北京大学国文系教授。1926年夏主编《世界日报》副刊，同年秋任中法大学国文系主任。1929年起历任北京大学国文系教授、北平大学女子文学院院长、辅仁大学教务长、历史语言研究所语言主任等职。早年诗作大多描写下层劳动人民的生活和疾苦。民歌专著《瓦釜集》对民歌形式的利用，作了有益的探索。

【刘延陵】(1895—　)　字苏观，江苏泰兴人。1916年毕业于复旦大学。后在江苏南通师范学校、如皋师范学校任教。1921年在上海中国公学中学部任国文教员，同年参加文学研究会。曾与朱自清等组织中国新诗社并创办《诗》月刊。后去杭州浙江第一师范学校任教。1923年与朱自清、俞平伯等人组织OM社，曾编印《我们的七月》、《我们的六月》两种不定期文学刊物。三十年代曾在暨南大学任教。现定居新加坡。诗作多为对亲人的眷怀，风格别致，想象丰富，富有浪漫色彩。

【刘畅园】(1932—　)　女，黑龙江肇东人。1951年开始创作新诗。曾做过文工团员、《北方文学》编辑。1962年后任作协黑龙江分会专业作家。

【刘祖慈】(1939—　)　安徽肥西人。做过医生。1973年到《安徽文学》编辑部工作。1983年任作协安徽分会专业作家。

【刘梦苇】(1900—1926)　原名刘国钧，湖南安乡人。1920年进湖南长沙第一师范学校学习，其间开始新诗创作。1924年参与组织飞鸟社，同年去北京求学。1926年参与创办《晨报》副刊《诗刊》，致力于新诗形式和格律的探索。

【刘湛秋】(1935—　)　安徽芜湖人。1955年毕业于哈尔滨外语专科学校，后任俄文翻译、厂报编辑。"文化大革命"后到《诗刊》编辑部工作。1987年任《诗刊》副主编。

【许达然】(1940—　)　原名许文雄，台湾台南人。1962年毕业于台湾东海大学，留校任教。1965年后留学美国哈佛大学、芝加哥大学，英国牛津大学。曾任教于美国西北大学。

【许幸之】(1904—　)　原名许达，江苏扬州人。1925年赴日本东京美术学校学习。1927年回国后，在中华艺术大学、天一和电通影片公司、上海剧艺社、鲁迅艺术

学院华中分院从事教育和艺术工作。抗日战争胜利后历任苏州社会教育学院、上海市立实验戏剧学校、中央美术学院教授，中央电影制片厂编导等职。

【许德民】(1953—) 江苏宜兴人。1970 年赴江西农村插队落户。1975 年后上过两年中专，曾在九江工厂工作。1979 年入复旦大学学习，毕业后到中共上海市委宣传部工作。

【阮章竞】(1914—) 广东中山人。1935 年参加上海救亡音乐活动。抗日战争开始后，曾在江南农村做宣传工作。1937 年冬到太行山革命根据地，曾任抗日游击队指导员。1938 年起任八路军太行山剧团艺术指导员、政治指导员、团长。1947 年任太行文联戏剧部长，写有歌剧《赤叶河》等剧本。1949 年写成长篇叙事诗《漳河水》。建国后任中共中央华北局文艺处处长，1960 年任《诗刊》第一副主编。1962—1968 年任中共中央华北局宣传部副秘书长，后任《诗刊》编委。其诗作想象丰富，语言明快，善于吸收民歌和古典诗歌的传统手法，在民族形式的运用方面具有一定的创造性。

【孙大雨】(1905—) 原名孙铭传，字守拙，号子潜，浙江诸暨人。1922 年就读于清华学校。1925 年后入美国新罕布尔州达德穆学院、耶鲁大学研究院学习。1929 年回国，历任武汉大学、北京师范大学、北平大学女子文理学院、北京大学、浙江大学、暨南大学、南京中央政治学校等校教授。1946—1958 年任复旦大学教授。1981 年起任华东师范大学教授。五四时期开始写作新诗。擅长写作商籁体诗，注重格律的谨严，词藻的华丽，想象的优美，借暗示表现情调。

【孙静轩】(1930—) 原名孙叶河，山东肥城人。当过小学教导主任、报刊编辑。1956 年到作协重庆分会从事专业创作。1958 年到农村劳动。1962 年后在四川省文联、社会科学所工作。现在作协四川分会从事专业创作。

【孙毓棠】(1910—1987) 江苏无锡人。早年就读于南开大学、清华大学历史系。后入东京帝国大学历史学部。归国后历任云南大学、西南联合大学、清华大学教授，中国科学院历史研究所研究员。

【纪弦】(1913—) 原名路逾，另一笔名路易士，祖籍陕西，生于河北清苑。1929 年开始写诗。1933 年毕业于苏州美术专科学校。1934 年在上海创办《火山》诗刊。后与杜衡合作出版《今代》文艺，组织"新火文艺社"。1936 年与徐迟、戴望舒合作创办《新诗》月刊。1938 年到香港，曾编辑《国民日报》副刊《新垒》，后进国际通讯社任日文翻译。1948 年参与组织"异端社"，出版《异端》诗刊。同年到台湾，任《平言日报》主笔兼副刊《热风》编辑、成功中学国文教师。1951 年主编《自立晚报》新诗周刊，创办《诗志》(1953 年改为《现代诗》季刊)。1956 年发起成立"现代派"诗社。1976 年旅居美国。所作诗歌有些内容空虚，也有些描写理想在现实中的破灭，表达了对社会的不满情绪，语言诙谐，手法独特。

【严阵】(1930—) 原名阎桂清、阎晓光，山东莱阳人。1946 年参加革命，曾在胶东书店和胶东日报社印刷厂工作。1950 年入华东革命大学学习，后在中共安徽省

委宣传部工作。1953年任《安徽文艺》编辑、省文联文学组副组长。1957 年起专事创作。后任安徽省文艺创作研究室副主任。

【严辰】(1914—　　) 江苏武进人。1927 年就学于苏州中学附属吴江乡村师范。1933 年入上海私立正风文学院学习古典文学。1934 年起发表诗歌、散文和小说。1941 年赴延安，在文艺界抗敌协会工作，后任中央党校第四部文化教员。1945 年起在华北联合大学文艺学院文学系任教。建国后历任《人民文学》编辑部主任、人民文学出版社现代文学部主任、《新观察》主编、黑龙江省文联副主席、作协黑龙江分会副主席、《北方文学》主编。1978 年后任《诗刊》主编。作品格调朴实清新、章法严整缜密、语言简炼流畅。

【芦萍】(1931—　　) 原名杨风翔，黑龙江巴彦人。1949 年开始发表作品。1951 年入东北人民大学学习。毕业后在吉林大学执教，后任《长春》月刊编辑部副主任、省出版局副处长。现任作协吉林分会副主席、《诗人》杂志主编。

【苏金伞】(1906—　　) 原名苏鹤田，河南睢县人。三十年代在中学执教，同时创作诗歌。抗日战争期间及战后任教于河南大学，并主办文艺刊物《春潮》、《沙漠文艺》等。1948 年到华北大学学习、工作。建国后任河南省文联副主任、《奔流》主编。

【杜运燮】(1918—　　) 福建古田人。生于马来西亚。1934 年回福州，在高中就读。1939 年入西南联大外文系学习。参与创办冬青文艺社，并开始在香港《大公报》副刊和昆明《文聚》杂志发表新诗。1945 年大学毕业后，任重庆《大公报》、香港《大公报》和《新晚报》编辑，到新加坡南洋女子中学和华侨中学任教员。1951 年到北京新华通讯社任职。1974 年去山西师范学院外语系任教。1979 年回北京，任《环球》杂志主编。其诗作较注意借鉴现代欧美诗歌的艺术手法。

【李季】(1922—1980) 原名李振鹏，河南唐河人。1938 年入延安抗日军政大学学习。后在八路军部队任连指导员。1942—1947 年在陕北三边当过小学教员，县政府秘书和地方报纸编辑等，并开始创作小说、诗歌。1945 年在《解放日报》上发表长篇叙事诗《王贵与李香香》。1948 年任延安《群众日报》副刊编辑。1949 年在武汉任中南文联编辑出版部长，主编《长江文艺》。1952 年到玉门油矿深入生活，担任矿党委宣传部长。1955 年任中国作家协会创作委员会副主任，1958 年后任作协兰州分会主席。1962 年起任《人民文学》副主编。"文化大革命"后曾任《诗刊》和《人民文学》主编。作品多以长篇叙事诗形式反映我国各个革命历史时期的现实生活，在艺术上善于把民歌和古典诗歌的形式融为一体。

【李钢】(1951—　　) 陕西韩城人。1968 年到海军南海舰队当水兵。1973 年退伍到重庆，当过工人和厂校教师。1979 年开始发表诗作。

【李瑛】(1926—　　) 河北丰润人。1945 年入北京大学中文系学习，开始发表诗歌。北平解放后，参加中国人民解放军，任新华社部队总分社记者，随军南下。后历任《解放军文艺》编辑，解放军文艺出版社社长，全国作协理事，《诗刊》编委、中国人民解放军总政治部文化部部长、全国文联执行副主席等职。诗集《我骄傲，我是一棵树》

获中国作家协会第一届(1979—1982)全国新诗一等奖。其诗作多表现战士生活,抒发对祖国、对人民的深沉的爱,感情真挚、激昂,想象丰富,风格清新,具有刚健、豪放的韵味。

【李琦】(1956—) 女,黑龙江哈尔滨人。曾到农村插队落户,做过中学教师,大学毕业后在哈尔滨体育学院执教。

【李大钊】(1889—1927) 原名耆年,字寿昌,后改名大钊,字守常。河北乐亭人。1913年于北洋法政专门学校毕业后,去日本早稻田大学学政治。在东京参加留日学生总会,组织神州学社、丙辰学社,从事反袁世凯的活动。1916年回国,后历任《晨钟报》总编辑、北京大学教授,同时参与编辑《新青年》杂志。1919年与陈独秀等人创办《每周评论》,组织少年中国学会,成为五四运动的领导者之一。1920年组织马克思主义研究会和共产主义小组。中国共产党成立后,曾任党的北方区委书记兼中国劳动组合部北方部书记。1927年被军阀张作霖逮捕后就义。

【李小雨】(1952—) 河北丰润人。曾就读于北京第一女子中学。1969年到农村插队落户。同年开始创作诗歌。1971年参加中国人民解放军。1976年复员到北京《诗刊》社工作。

【李广田】(1906—1968) 原名王锡爵,号洗岑,山东邹平人。1930年入北京大学外语系学习,同时开始文学创作。1935年去济南任教。1941年去昆明西南联大任教。抗战胜利后任天津南开大学、北京清华大学教授。1949年后任清华大学中文系主任、副教务长。1952年后任云南大学校长、党组书记等职。写有诗歌、小说、散文等,并从事文学理论研究。

【李白凤】(1914—1978) 原名李象贤,又名李逢,北京人。早年曾就读于北京民国学院。做过教员、职员。1949年后先后任教于哈尔滨工业大学、山西大学、开封师范学院。除创作诗歌外,又从事古文字学、金石学的研究,并擅长篆刻、治印及书法。

【李发模】(1949—) 贵州溪阳人。1966年中学毕业后到农村劳动,后到县文化馆工作。1981年后在贵州遵义地区文化局工作。

【李学鳌】(1933—1989) 河北灵寿人。1947年后相继在晋察冀边区银行印刷厂、北京人民印刷厂当工人。1954年开始发表诗作。1962年起在作协北京分会任专业作家。

【李金发】(1900—1976) 字遇安,又名淑良,广东梅县人。1919年赴法国学习雕塑艺术,并开始新诗创作。1925年回国,参加文学研究会,并创办《美育》杂志,任蔡元培秘书。后在上海美术专门学校、广州美术学校任教。1945年后被国民党政府派往驻伊朗、伊拉克使馆工作。曾长期周游各国,后定居美国纽约。早期诗作受法国象征主义影响,抒写直觉,重视艺术联想与艺术形式,诗意朦胧,语言晦涩,讲究感官刺激;后期诗歌趋于平实朴素。

【李勤岸】 生年不详。台湾台南人。曾在台湾中山大学、新竹师范学校执教。

【楊山】(1924—) 四川南充人。1941年开始创作新诗。1949年后,历任重庆

育才学校戏剧组主任、西南人民艺术学院戏剧系教师、西南人民艺术剧院创作员。现在《红岩》编辑部工作。

【杨牧】(1940—　　) 台湾花莲人。1952 年学于花莲中学。期间开始发表散文和诗歌。1959 年入东海大学历史系后转外文系学习。1961 年主编《东风》。1964 年赴美国爱荷华大学诗创作研究班进修，1965 年任《现代文学》杂志编委。1966 年后入加里福尼亚大学比较文学系学习。1970 年后任麻萨诸塞州大学中国文学及比较文学讲师、助理教授，1974 年任华盛顿大学助理教授。

【杨牧】(1944—　　) 原名杨模，四川渠县人。初中肄业。1958 年开始发表诗作。1964 年到新疆石河子农场工作。现为石河子文学工作者协会主席、《绿风》诗刊主编。

【杨炼】(1955—　　) 北京人。1973 年高中毕业，次年赴农村插队落户。1977 年回北京，现在中央广播文工团工作。

【杨唤】(1930—1954) 辽宁兴城人。1947 年起在青岛《青报》社当校对，后任编辑。1949 年赴台湾。1954 年死于车祸。

【何达】(1915—　　) 原名何孝达，福建闽侯人。1930 年开始创作新诗。1942 年入西南联大学习。1946 年转入清华大学学习，1948 年毕业。1949 年定居香港，后也曾发表电影评论。

【何其芳】(1912—1977) 四川万县人。1929 年后在上海中国公学、北京清华大学外文系，北京大学哲学系学习。1935 年毕业后在天津、山东、四川等地从事教育工作。1938 年去延安，在鲁迅艺术学院任教，曾任文学系主任。一度随贺龙部队去晋西北和冀中革命根据地工作。1944—1947 年任中共四川省委宣传部副部长，《新华日报》副社长等职。建国后历任中国作家协会书记处书记、中国科学院哲学社会科学部委员、中国社会科学院文学研究所所长以及《文学研究》和《文学评论》主编等。早在学生时代即从事诗歌创作，有诗集《预言》、《夜歌和白天的歌》等。在散文创作和文学研究方面也有不少作品。

【余光中】(1928—　　) 祖籍福建永春，生于南京。1947 年后就读于金陵大学外文系、厦门大学外文系。1949 年后在台湾大学外文系求学。1953 年与覃子豪等创立蓝星诗社。1956 年后在东吴大学兼课。1957 年主编《蓝星》周刊。1958 年赴美国爱荷华大学进修。主编《现代文学》及《文星》。1959 年任台湾师范大学英语系讲师，曾两次赴美国讲学，任西密西根大学英文系副教授，寺钟学院客座教授，以及美国科罗拉多州教育厅外国课程顾问。返台后相继任台湾师范大学副教授、教授，台湾政治大学西语系主任。1974 年任香港中文大学教授，后兼任中文大学联合书院中文系主任。1984 年返台任教。其诗作具有浓重的中国意识和深厚的历史感，构思奇巧，视域宽阔，意象新丽。其散文作品富于诗意，文字典雅，俊逸而雄浑。

【邹荻帆】(1917—　　) 湖北天门人。早年就读于湖北省立师范学校。1936 年发表长篇叙事诗《做棺材的人》和《没有翅膀的人们》。1938 年后在武汉、桂林、香港

从事抗日救亡活动，曾与冯乃超、穆木天等创办《时调》诗刊。所作长篇叙事诗《木厂》，通过三个木工在旧中国的不幸遭遇，表现了广大劳动人民的痛苦以及他们要求反抗的心声。1940 年入重庆复旦大学学习，以后做过中学教师、报刊编辑。建国后历任对外文化联络局办公室主任、《文艺报》编辑部主任、《诗刊》编委等职。除作诗外，还写有长篇小说《大风歌》等。

【应修人】(1900—1933) 原名应麟德，字修士，浙江慈溪人。1920 年任中国棉业银行出纳股主任，并开始发表新诗和童话。1927 年赴苏联入莫斯科孙中山大学学习。1930 年回国，先后在上海中共中央军委临时中央组织部工作。1932 年任江苏省委宣传部长，并参加中国左翼作家联盟。1932—1933 年领导并参与沪东区英美烟厂工人的罢工斗争。在与国民党特务搏斗时牺牲。诗作充满对封建礼教的反叛精神，并吸收民歌和外国近代新诗的营养，具有清新、质朴的特色。

【辛笛】(1912—) 原名王馨迪，江苏淮安人。在南开中学读书时期开始发表诗歌和译作。后入清华大学外文系学习，同时编辑《清华周刊》文艺专栏。1936 年留学英国，入爱丁堡大学研究语言文学。回国后任上海光华大学、暨南大学教授。现任上海作家协会副主席等职。诗作熔铸古典诗歌和外国现代派诗风于一炉，表现手法多样。

【汪承栋】(1930—) 土家族，湖南永顺人。1951 年参加中国人民解放军，任湖南永顺军分区文工队创作组组长。1953 年开始诗歌创作，同年转业到中南民族歌舞团创作研究室工作。1955 年任北京中央民族歌舞团创作研究室创作员。1956 年后任《西藏日报》社副刊编辑、文联创作员、《西藏文艺》编辑等职。

【汪敬熙】(1897—1968) 字缉斋，江苏吴县人。曾就读于北京大学，参加新潮社，写有新诗和小说。1920 年留学于美国霍普金斯大学。1924年回国后历任中州大学、中山大学、北京大学教授，中央研究院心理学研究所所长。1947 年去巴黎工作。1954 年去美国研究心理学。

【汪静之】(1902—) 安徽绩溪人。1919 年就读于屯溪安徽第一茶务学校，并作新诗。1920 年入浙江第一师范学校学习。1921 年和潘漠华等组织晨光文学社，出版《晨光》周刊。1922 年春与潘漠华组织湖畔诗社。1926 年去芜湖任中学教员，不久任北伐军总政治部宣传科编纂。次年任《革命军日报》副刊及《劳工月刊》编辑。1928 年至抗日战争爆发前夕，先后在上海、南京、安徽、山东等地任中学教员及建设大学、安徽大学、暨南大学教授。抗日战争爆发后任中央军校广州分校国文教员。1946 年后任徐州江苏学院、复旦大学教授。1952 年后在北京人民文学出版社工作，1955 年去职，定居杭州。

【沙白】(1925—) 原名理陶，江苏如皋人。1958 年任上海《萌芽》杂志编辑。1962 年到江苏南通市文联工作。现为作协江苏分会专业作家。

【沙鸥】(1922—) 原名王世达，四川重庆人。1940 年开始发表文学作品。1942 年学于中华大学化学系。1946 年到上海与李凌等编《新诗歌》。1948 年到解放

区，在中共中央统战部工作。建国后在北京《新民报》、中央文学讲习所、《诗刊》工作。1962年后在黑龙江省文联专事创作，1979年任《北方文学》编辑。诗作构思精巧，语言质朴，形式活泼。

【沈尹默】(1883—1971)　原名君默，字秋明、瓠瓜，浙江吴兴人。早年留学日本，毕业于京都帝国大学。归国后历任浙江高等师范学校教员、北京大学教授、河北省教育厅长、北平大学校长、北平女子文理学院院长等职。建国后任中央文史馆副馆长、上海市中国书法篆刻研究会主任等职。新文化运动时期参加过《新青年》编辑工作。

【沈玄庐】(1878—1929)　原名沈定一，号剑侯，浙江萧山人。1917年任浙江省参议会会长。曾在《民国日报》副刊《觉悟》上发表新诗。1920年在杭州发起组织共产主义小组。1927年去广州，与谭平山主编《劳动与妇女》。

【张烨】(1947—　)　女，浙江奉化人。1978年入复旦大学分校(现为上海大学文学院)学习，毕业后留校任教。1985年开始发表诗作。

【张万舒】(1938—　)　安徽肥西人。曾就读于合肥第一中学。1958年开始发表诗作。中学毕业后到工厂当车工。1961年到合肥市手工业局工作。1964年调新华社安徽分社任记者，现为采编主任。

【张天民】(1933—　)　河北涿县人。1946年在北平上中学，1951年开始文学创作。1954年到文化部电影剧本创作所工作。1956年任长春电影制片厂编剧。

【张永枚】(1932—　)　四川万县人。1949年肄业于万县师范学校。同年参加中国人民解放军。1950年任中国人民解放军第四十二军文工团团员，开始从事文艺创作。1956年后任广州军区战士歌舞团创作员、政治部创作组创作员。

【张志民】(1926—　)　河北宛平人。1940年参加八路军。抗战后期开始写散文和诗歌。1947年发表长篇叙事诗《五九诉苦》和《死不着》等。现为《诗刊》主编。其诗注意向民歌和古典诗词学习，赋有民歌韵味和民族化特点，节奏自由明快，语言活泼生动，朴实自然。除作诗外，还写过小说。

【张学梦】(1940—　)　河北丰润人。曾在唐山机铁铸件厂做工。1979年开始发表诗作。后至唐山市文联工作，并任作协河北分会副主席。

【张寒晖】(1902—　)　原名张兰璞，河北定县人。早年曾在北平、西安等地从事中学教育、戏剧演出及报刊编辑等工作。1941年赴延安，历任陕甘宁边区文化协会秘书长、戏剧委员会委员。作有歌曲及秧歌剧多种，在群众中流传较广。

【陆志韦】(1894—1970)　浙江吴兴人。曾留学美国。历任南京高等师范学校、东南大学教授，燕京大学校长。建国后任中国科学院语言研究所研究员、中国心理学会会长等职。一生从事心理学和汉语音韵、语法的研究。

【阿红】(1930—　)　原名王占彪，陕西华阴人。1948年入南京中央大学学习。1950年开始文学创作，1952年大学毕业后到辽宁省本溪市任教，后任《鸭绿江》编辑部编辑、作协辽宁分会书记处书记、《当代诗歌》主编。

【阿垅】(1907—1967)　原名陈守梅，又名陈亦门，浙江杭州人。早年就读于上海工

业专科大学，后入中央军校。1939年到延安，入抗日军政大学学习。在重庆国民党陆军大学学习。毕业后留校任战术教官。1946年在成都负责编辑文艺刊物《呼吸》。1947年因遭国民党当局通缉，蛰居杭州。建国后任天津市作协编辑部主任。1955年受胡风错案株连，1980年平反。从三十年代初开始文学活动，除作诗外，主要从事文艺理论研究。

【陈辉】(1920—1944) 原名吴盛辉，湖南常德人。1938年到延安参加革命工作。同时开始新诗创作。1939年去晋察冀边区的通讯社工作两年，其间参加中国共产党。1941年后下乡做群众工作。先后任地区青救会主任、区委书记、武工队政委等。1944年春在游击战斗中被敌人包围，突围时不幸牺牲。生平作诗八十余首，多是革命斗争生活的忠实记录，流露出对祖国和人民的深挚的爱。形式自由、语言活泼，富有泥土气息。

【陈千武】(1922—) 原名陈武雄，笔名恒夫，台湾南投人。曾在台湾林场管理处任职，后调任台中市文化中心主任、文英馆馆长。1964年参与发起成立"笠"诗社。1988年在台中主办"亚洲诗人会议"。

【陈江帆】 生平不详。三十年代发表在《小雅》、《现代》、《新诗》上诗作。蓝棣之编选的《现代派诗选》中收录他的诗作15首，认为陈江帆等"从写古老的意象和情绪转向现代派，这样的转换路子在那个时期有些普遍性"。

【陈所巨】(1948—) 安徽桐城人。武汉大学中文系毕业后在桐城县文化局工作。1976年开始创作诗歌。

【陈敬容】(1917—1989) 女，四川乐山人。1935—1936年曾在清华大学、北京大学旁听，并开始文学创作。做过小学教师、合作社职员。1947年在重庆任《文史》杂志和文通书局编辑，1948年在上海任《中国新诗》及《森林诗丛》编委。建国后曾在最高人民法院检察署、《世界文学》编辑部工作。四十年代写过一些诗文，建国后主要从事翻译工作。

【邵洵美】(1906—1968) 原名云龙，浙江余姚人。1924年上海南洋中学毕业后赴英国剑桥大学学习文学，次年转入法国画院学习绘画。1926年回国，在上海写诗和从事文化工作。1928年开办金屋书店，出版《金屋》月刊，创办时代图书杂志公司，出版《时代画报》、《时代漫画》、《时代文学》和《论语》等刊物。抗战胜利后，在上海重建时代印刷厂和时代书局，并复刊《论语》半月刊。建国后居家从事外国诗歌翻译。

【郑燕祥】(1933—) 浙江绍兴人。肄业于北平中法大学法文系。1949年起在北平(今北京)新华广播电台工作。1978年任《诗刊》编辑部主任和副主编。诗集《在远方》曾获1979—1982年优秀新诗(诗集)一等奖。诗作主要表现社会主义建设题材，语言朴素，手法简洁，风格自然。同时也致力于杂文写作。

【纳·赛音朝克图】(1914—1973) 原名赛春嘎，蒙古族，内蒙古察哈尔盟(现锡林郭勒盟)正蓝旗人。1937年入日本东京东洋大学师范系学习。1942年回国后任小学教师。1945年内蒙古解放后任察哈尔盟副盟长。1947年在内蒙古日报社工作。建

国后在内蒙古日报社、内蒙古人民出版社、内蒙古自治区党委宣传部、内蒙古文联等单位工作，先后任内蒙古自治区文联副主席，作协内蒙古分会主席等职。诗作反映内蒙古地区的现实生活，热情洋溢，语言朴素，风格清新，较多地运用比喻和富有哲理性的警句，具有浓郁的民族气息。

【青勃】(1921—　)　原名赵青勃，河北隆尧人。曾在洛阳、西安从事报纸编辑工作，担任过郑州《春秋时报》副总编辑。建国后，从事专业创作，曾任《河南文艺》编辑部主任、民间文学研究会河南分会副主席。

【林子】(1935—　)　女，原名赵秉筠，江苏泰兴人。1956 年毕业于云南大学。1957 年开始发表诗作。曾任《新港》、《哈尔滨文艺》月刊社编辑。现在哈尔滨文联从事专业创作。

【林希】(1935—　)　原名侯红鹅，天津人。五十年代曾在天津《新港》月刊工作，并开始发表诗作。现为作协天津分会专业作家。

【林林】(1910—　)　原名林仰山，福建诏安人。1929 年就学于北平中国大学政治经济专修科。1933 年留学日本早稻田大学。1934 年参加中国左翼作家联盟东京分盟。1936 年回上海，任《救亡日报》战地记者，后曾赴菲律宾活动。1946 年在香港达德学院和南方学院任教。1949 年后在中共华南分局宣传部文艺处、广东省文化局工作。1955 年任驻印度使馆文化参赞。1959 年起在对外文化联络委员会和中国人民对外文化协会工作，曾任中国人民对外友好协会副会长。

【林庚】(1910—　)　福建福州人。1928 年入清华大学学习，曾创办《文学月刊》。1933 年毕业后留校任助教，同时任《文学季刊》编辑。1934 年在北京民国学院、北平大学女子文理学院、北京师大任讲师。1937 年后任厦门大学、燕京大学、北京大学教授。

【林泠】(1938—　)　女，原名胡云裳，广东开丰人。曾就读于台湾基隆女中。1958 年毕业于台湾大学，后赴美国留学、定居。

【林徽音】(1903—1955)　女，又名林徽因，福建闽侯人。1923 年赴美国入宾夕法尼亚大学学习建筑，后入耶鲁大学戏剧学院学习舞台美术。1928 年回国。参与创办文艺刊物《绿》。1930 年后在东北大学、燕京大学任教。建国后任清华大学建筑系教授。三十年代曾从事新诗、小说创作。诗作风格委婉细致，讲究韵律，富有音乐性。

【杭约赫】(1917—　)　原名曹辛之，江苏宜兴人。抗日战争爆发后，在延安陕北公学和鲁迅艺术学院学习。1940 年后在上海参与创办《诗创造》、《中国新诗》月刊，其间开始新诗创作。长期从事书籍装帧设计。现在人民美术出版社工作。

【非马】(1936—　)　原名马为义。广东潮阳人。毕业于台北工业专科学校。毕业后到屏东糖厂任职。1960 年后留学美国马开大学、威斯康辛大学。现在美国阿冈国家研究所从事研究工作。

【昌耀】(1936—　)　湖南桃源人。1950 年参加中国人民解放军。1952 年开始发表诗作。后转业到青海。现在青海省文联工作。

【罗门】(1928—) 广东文昌人。1948年入国民党杭州笕桥空军飞行学校学习。1949年去台湾。1950年退役后曾任台湾民航局图书管理员、民航局高级技术员。1967年曾去美国民航失事调查学校学习。曾与女诗人蓉子合编1962年《蓝星》诗页、1964年《蓝星诗刊》。诗作在技巧上倚重比喻、意象、象征、超现实手法乃至直接投射的手法。

【罗青】(1948—) 原名罗青哲。毕业于台湾辅仁大学,后赴美国华盛顿大学留学。现在台湾辅仁大学执教。1975年曾参与创办《草根》诗刊。

【罗洛】(1927—) 原名罗泽浦,四川成都人。1946年就读于成都华西协合大学,参加《呼吸》、《荒鸡》、《奔星》的编辑工作。建国后曾任上海《青年报》记者、新文艺出版社编辑。1955年受胡风错案株连。1958年到青海,转入科学部门工作,后任中国科学院西北高原生物研究所副所长、中国科学院兰州图书馆馆长。1984年起任中国大百科全书出版社副总编辑、作协上海分会副主席。诗风自然亲切,舒展明朗。

【罗大冈】(1909—) 原名罗大刚,浙江绍兴人。早年就读于北京中法大学。1933年赴法国留学。1942—1946年旅居瑞士。1947年回国,先后任南开大学、清华大学、北京大学教授,中国科学院外国文学研究所(今属中国社会科学院)研究员。

【罗念生】(1904—1990) 原名罗懋德,四川威远人。1922年入北京清华学校学习。1929年去美国,先后就读于俄亥俄大学、哥伦比亚大学、康奈尔大学研究院。1934年回国,参加文物发掘工作。后任四川大学、武汉大学、清华大学等校教授,中国科学院文学研究所(今属中国社会科学院)研究员。主要从事古希腊文学的翻译工作。

【金克木】(1912—) 安徽寿县人。1935年在北平大学图书馆任职员。1938年后历任香港《立报》国际新闻编辑,湖南省立桃源女子中学、湖南大学教师。1941年到印度加尔各答,任《印度日报》(中文)编辑。1946年回国,历任武汉大学哲学系教授、北京大学东方语文系教授。三十年代开始发表诗作,后致力于梵文文学作品的翻译和研究。

【周涛】(1946—) 山西潞城人。1965年入新疆大学学习。1979年参加中国人民解放军。现在乌鲁木齐部队里从事专业创作。

【周作人】(1885—1967) 原名櫆寿,后改名槐树,遐寿,字起孟、启明,号知堂。浙江绍兴人。1901年入南京江南水师学堂管轮班学习。1906年赴日本留学,1911年回国。1917年到北京,任北京大学教授等职。五四时期参加过新文化运动,并参与筹组文学研究会。1937年抗战爆发后,曾任伪华北教育总署督办、汪精卫南京政府国府委员、日伪华北综合调查研究所副理事长。抗战胜利后,以汉奸罪被国民党政府逮捕。1949年1月出狱。建国后居家从事翻译与写作。作品以散文为主。

【周良沛】(1933—) 江西九江人。1949年参加中国人民解放军,开始诗歌创作。1953年调西南军区人藏创作组。1955年后在昆明军区政治部任创作员。"文化大革命"后在云南省文联工作。

【周恩来】(1898—1976)　字翔宇，原籍浙江绍兴，生于江苏淮阴。1917 年留学日本，1919 年回国后参加五四运动。1924 年先后去法国和德国勤工俭学。同年回国后一直参加领导中国人民的解放斗争和社会主义建设事业，曾任中共中央副主席、国务院总理、中央军委副主席、全国政协主席等党和国家、军队的许多重要职务。

【周梦蝶】(1920—　　)　原名周起述，河南淅川人。早年就读于开封师范学校、宛西乡村师范学校。参加过青年军，后到台湾。1956 年退伍后，一度在街头卖书。曾加入蓝星诗社。

【废名】(1901—1967)　原名冯文炳，字蕴仲，湖北黄梅人。1922 年就读于北京大学预科，后转入本科英国文学系，并参加语丝社。1929 年大学毕业后任北京大学中国文学系讲师。抗日战争爆发后在故乡任小学教师。1946 年返回北京大学任副教授、教授。1952 年后任东北人民大学中文系教授、中文系主任。1963 年起任吉林省文联副主席。作有多部小说。

【郑敏】(1920—　　)　福建闽侯人。1942 年开始创作。1943 年毕业于西南联合大学，赴美国布朗大学留学。1950 年转入伊利诺州立大学研究院。1956 年回国，在中国科学院文学研究所工作。1960 年后任北京师范大学教授。

【郑振铎】(1898—1958)　福建长乐人。1921 年与沈雁冰等组织文学研究会。同年到商务印书馆从事编辑工作。1923 年主编《小说月报》。1931 年起历任燕京大学、暨南大学等校教授，并主编《文学季刊》、《世界文库》。建国后曾任文化部副部长、国家文物局局长等职。早年写过新诗、小说，后从事文学史研究。

【郑愁予】(1933—　　)　原名邹文滔，河南人。1949 年去台湾。1955 年服役。1956 年参与创立现代派诗社。1958 年毕业于台湾中兴大学，在基隆港务局任职。1968 年赴美国，曾任爱荷华大学讲师、耶鲁大学教授。

【宗白华】(1897—1986)　原名宗之櫆，江苏常熟人。1918 年毕业于上海同济德国语言学校，后主编《少年中国》月刊、《时事新报》副刊《学灯》。1920 年赴德国留学，回国后历任东南大学、中央大学、南京大学、北京大学教授。二十年代初出版过《流亡小诗》，此后一直从事美学研究。

【玲君】　(1915—1987)原名白汝瑗，生于天津。曾就读于西南联合大学。1938 年到延安。建国后曾在黑龙江大学工作。早年曾在《新诗》、《现代》杂志发表诗作。

【赵恺】(1938—　　)　山东人。1955 年毕业于南京晓庄师范学校。后到苏北农村教学，1958 年后到井冈山劳动。现为淮阴市文联主席。

【赵瑞蕻】(1915—　　)　原名赵瑞蘷，浙江温州人。1935 年入上海大厦大学中文系学习。1936 年到青岛山东大学外文系学习。后至长沙入临时大学外文系学习。曾先后与西南联大同学组织南湖诗社，高原文学社。1940 年大学毕业后，在中国正字学会(基本英语学会)工作。1941 年到重庆，先后执教于南开中学、中央大学、女子师范学院。建国后任南京大学教授。

【胡风】(1902—1985)　原名张光人，湖北蕲春人。1923 年入清华大学学习。1929

年留学日本，就读于庆应大学英文科。1933 年回国，在上海参加左翼作家联盟，并先后任左联宣传部长、行政书记。1934 年底开始职业作家的生涯，曾任中华全国文艺界抗敌协会常委、研究股主任、复旦大学兼任教授、政治部文化工作委员会专任委员等。创办并主编过《七月》杂志，后又编辑出版《七月诗丛》、《七月文丛》、《七月新丛》。建国后曾任全国文联委员、中国作协常委、《人民文学》编委等。1954 年受到错误的处理。1980 年平反后任中国作协顾问、中国艺术研究院顾问。除作诗外，主要从事文学理论研究。

【胡昭】(1933—) 满族，吉林舒兰人。曾在吉北联合中学就读。1947 年参加中国人民解放军。1948 年调任中共榆树县委宣传部干事。1949 年任《吉林日报》编辑。1953 年后，曾任《长春》副主编。1958 年后下放劳动。1961 年到省文联民间文艺研究会工作。1966 年调通化地区工作。1979 年到省作协分会专事创作。其诗集《山的恋歌》获 1979—1982 年全国优秀新诗(诗集)二等奖。

【胡适】(1891—1962) 原名胡洪骍，字适之，安徽绩溪人。1910 年留学美国康乃尔大学、哥伦比亚大学。1917 年初在《新青年》发表《文学改良刍议》，提出文学改良主张。1917 年 7 月回国，任北京大学教授。参加编辑《新青年》，提倡白话文，并最早尝试新诗的写作。1923 年与徐志摩等组织新月社。1924 年与陈西滢、王世杰等创办《现代评论》周刊。1928 年后历任中国公学校长、北京大学文学院院长、国民政府驻美国大使、行政院最高政治顾问、北京大学校长。1948 年离开北平，后转赴美国。1957 年任台湾"中央研究院"院长。一生在哲学、文学、史学、古典文学考证诸方面都有成就。

【胡也频】(1903—1931) 福建福州人。少年时代曾当过学徒、海军学校学生，后困居北京。1924 年开始文学创作。1928 年于上海从事编辑和出版工作。1930 年在济南省立高中教书。同年回上海，参加左翼作家联盟，曾任左翼作家联盟执行委员等职务。1931 年 2 月 7 日被国民党反动派杀害于上海龙华。

【柯岩】(1929—) 女，原名冯恺，广东南海人。1948 年就学于苏州国立社会教育学院戏剧系，建国后到北京青年艺术剧院工作，开始发表作品。1956 年到中国儿童艺术剧院从事创作。除作诗外，还写有儿童文学作品和报告文学作品。

【柯原】(1931—) 原名章恒寿，天津人。1948 年后曾在河北工业学校、华北大学学习。1949 年参加中国人民解放军，曾任广州部队政治部文化部文艺科副科长。现为作协广东分会专业作家。

【柯仲平】(1902—1964) 原名柯维翰，云南广南人，肄业于北京政法大学法律系。早年曾在创造社和狂飙出版部工作。1924 年开始诗歌创作。1937 年去延安，曾任陕甘宁边区文协主任，其间参与发起街头诗、朗诵诗运动，成立"战歌社"，任社长。建国后，历任全国文联副主席、西北文联主席、中国作协副主席等职。

【柳倩】(1911—) 原名刘智明，四川资中人。1927 年入成都大学预科学习。1931 年到上海，从事文学创作。1932 年加入中国诗歌会，旋又加入左翼作家联盟。

1940年去重庆，在郭沫若领导的文委会工作。其间，曾与王亚平、屈楚等创办春草社。1949年初去浙东四明山区参加中国人民解放军。建国后在上海市军管会文艺处、华东文化部艺术处任秘书主任等职。1953年后任北京市戏曲编导委员会副主任。

【南星】(1910—　)　原名杜南星，河北怀柔人。毕业于北京大学，后任教于孔德学校、国际关系学院。早年曾在《新诗》、《诗领土》发表诗作。

【俞平伯】(1900—1990)　原名铭衡，浙江德清人。1919年毕业于北京大学文科。曾先后在上海大学、燕京大学、清华大学、北京大学等校任教。建国后任北京大学教授、中国社会科学院文学研究所研究员。早年积极参加新文学运动，是新潮社、文学研究会、语丝社成员。1922年与朱自清、刘延陵、叶圣陶一起创办五四以来最早的诗歌刊物《诗》月刊。早年写过新诗，后从事散文创作和古典文学研究。

【俞铭传】　生平不详。三十年代和四十年代发表诗作。闻一多《现代诗钞》辑有其诗7首。司马长风《中国新文学史》认为其诗"富于幻觉，有涩味，有几分近似卞之琳；惟诗中爱掺杂英文字，甚刺眼，这情形在战时战后时期，颇为少见"。

【侯汝华】　生平不详。三十年代发表诗作。蓝棣之编选的《现代派诗选》中收录他的诗作9首，认为侯汝华、陈江帆等"从写古老的意象和情绪转向现代派，这样的转换路子在那个时期有些普遍性"。

【饶孟侃】(1902—1967)　曾用名饶子离，江西南昌人。1916年入清华学校学习，毕业后赴美国芝加哥大学留学。1927年后历任复旦大学、暨南大学、安徽大学、浙江大学、西北联合大学和四川大学等校教授。曾与闻一多、徐志摩等探讨新诗格律等问题，主张诗要同韵，讲平仄，并曾参加编辑《新月》杂志。建国后任四川大学、中国人民大学外文系、北京外交学院英语教授。

【饶阶巴桑】(1935—　)　藏族，云南德钦人。曾就学于丽江师范学校。1951年参加中国人民解放军，曾任昆明军区政治部文化部创作员。

【闻捷】(1923—1971)　原名赵文节，曾用名巫之禄，江苏丹徒人。抗日战争爆发后，在武汉参加抗日救亡宣传工作。1940年去延安陕北公学学习，后参加部队文工团。1943年开始创作。1945年任《群众日报》编辑和记者组组长。1949年随军到新疆。1950年后任新华社西北总社采访主任、新疆分社社长。同时写了许多清新明丽，富有民歌风味的抒情短诗，1956年任《文艺报》记者、《人民日报》特约记者。1958年任作协兰州分会副主席。1961年任作协上海分会专业作家。诗作感情真挚，构思精巧，语言流畅，节奏明快，风格清新，具有民歌风味。

【闻一多】(1899—1946)　原名闻家骅，又名闻多、闻亦多，字友三，号友山，湖北浠水人。早年就读于北京清华学校。1922年赴美国留学，先后入芝加哥美术学院、科罗拉多大学美术系学习，这一时期创作了不少爱国思乡的诗歌。1925年回国，任北京艺术专科学校教务长。曾参与创办《大江》杂志，同时与徐志摩等主编北京《晨报》副刊《诗镌》。1927年去武汉国民革命军政治部工作，同年任南京国立第四中山大学

外文系主任。1928年参加新月社，和徐志摩等创办《新月》杂志，后任武汉大学、青岛大学文学院院长，清华大学中文系教授。抗日战争时期任西南联合大学中文系教授。1946年7月15日遭国民党特务杀害。诗作风格沉郁凝重，语言绚丽精炼，对仗工整，为开创富有民族特色的新格律诗作出了有益的贡献。同时还提出"音乐美"、"绘画美"和"建筑美"的诗歌创作主张，曾产生一定的影响。

【洛夫】(1928—) 姓莫，湖南衡阳人。1946年就读于岳云中学，开始新诗创作。1948年入湖南大学外文系。1949年去台湾。1954年与张默、瘂弦创办《创世纪》诗刊。1969年组织诗宗社。1972年任《创世纪》总编。1975年任教于东吴大学。其诗作大多阴冷艰涩，流露出厌世情绪，但手法多变，较注意语言的锤炼。

【宫堃】(1932—) 原名垂玺，山东崂山人。曾在省立即墨中学就读。1951年参加中国人民解放军空军，曾任南京部队空军政治部文化科副科长。1955年开始发表诗作。1978年转业至上海文艺出版社工作。

【贺敬之】(1924—) 山东峄县人。1937年就读于山东省立第四乡村师范。抗日战争爆发后去湖北，就读于国立湖北中学。1939年随校赴四川，开始诗歌和散文创作。1940年到延安鲁迅艺术文学院文学系学习。1945年和丁毅联合执笔写成《白毛女》。1949年起在中央戏剧学院创作室工作，曾当选为中国剧协书记处书记。"文化大革命"后历任中共中央宣传部副部长、文化部代部长、中国作协副主席等职。早期诗作多以反映故乡农民的斗争生活为主。建国后所作政治抒情诗热情奔放，气势雄壮，善于以高昂的旋律、宏伟的意境来直接抒发对祖国、对人民、对党的热爱，表现手法上熔古典诗词、自由体新诗和民间诗歌于一炉。

【袁水拍】(1916—1982) 原名袁光楣，江苏吴县人。上海沪江大学肄业，后在银行任职。抗日战争时期曾在重庆、香港等地从事文化工作。抗日战争胜利后在上海《新民报》、《大公报》任编辑。建国后在《人民日报》文艺部工作。"文化大革命"后在中国艺术研究院从事研究工作。1944—1948年在上海期间，曾用马凡陀的笔名发表尖锐泼辣、幽默机智的政治讽刺诗，有较大的影响。

【袁可嘉】(1921—) 浙江慈溪人。1946年毕业于西南联大外文系，后在北京大学西语系任教。四十年代发表新诗及诗歌理论文章。建国后历任中共中央宣传部《毛泽东选集》英译室翻译，外文出版社英文部翻译，外国文学研究所研究员，中国社会科学院研究生院教授。

【聂绀弩】(1903—1986) 湖北京山人。1922年在福建泉州任国民党"东路讨贼军"前敌指挥部秘书处文书，同年到马来西亚吉隆坡运怀义学执教。1923年去缅甸仰光任《觉民日报》、《缅甸晨报》编辑。1924年入黄埔军官学校，为第二期学员。后入莫斯科中山大学学习。1927年回国，任中央通讯社副主任。1931年参加中国左翼作家联盟。1938年在新四军军部编辑《抗敌》杂志。1939—1946年先后任中共浙江省委刊物《文化战士》主编、桂林《力报》副刊编辑、重庆《商务日报》和《新民报》副刊编辑、西南学院教授。建国后历任中国作家协会古典文学研究部副部长，香港《文汇报》

总主笔，人民文学出版社副总编辑、顾问等职。

【贾芝】(1913—　　) 山西汾城人。1938年于西北临时大学法商学院经济系毕业，同年到延安入抗日军政大学，后转入鲁迅艺术文学院文学系。1940年任鲁艺文工团理论组组员，后调鲁艺编译处作翻译工作。1943年后在延安大学任教。1949年到北京，在文化部工作。1950年后历任北京大学文学研究所民间文学组组长、人民文学出版社古典、民间文学编辑部副主任、中国民间文学研究会副主席等职，1980年任中国社会科学院少数民族文学研究所所长。

【顾工】(1928—　　) 原名顾菊楼，上海人。1934年在北平读书，1944年回上海参加晓钟剧团。1945年到苏北新四军军部文工团工作。1949年开始发表剧本。1950年随军入四川剿匪，1951年随军进入西藏。1954年到西南军区创作室工作，1955年任八一电影制片厂编剧。1958年起任《解放军报》编辑。后在解放军总后勤部文化部创作组从事创作。诗作数量多，题材广，较有影响的是描写藏民生活的诗篇。

【顾城】(1956—　　) 上海人。1969年到山东农场劳动。1974年回北京，做过木工、油工。1977年开始发表诗作。1980年因工作单位解散而待业。

【晓雪】(1935—　　) 原名杨文翰，白族，云南大理人。1952年入武汉大学中文系学习，1954年开始写作。大学毕业后到云南省文联任《边疆文艺》编辑。"文化大革命"后任云南省委宣传部文艺处处长，作协昆明分会副主席。长诗《大黑天神》，曾获全国第一届(1976—1980)少数民族文学一等奖。《晓雪诗选》曾获全国第二届(1983—1984)优秀诗集奖。

【晏明】(1920—　　) 原名郭灿之，湖北云梦人。1940年发表诗作，1941年后，先后编辑《诗丛》、《武汉日报》文艺副刊。建国后，历任《新民报》、《北京日报》、北京出版社、《十月》编辑。

【铁衣甫江】(1930—1989)　维吾尔族，新疆霍城人。1945年就读于宗教学校，1948年任伊犁《前进日报》编辑。建国后历任新疆文化局文艺部主任、《新疆文艺》副总编辑、作协新疆分会副秘书长、中国作协副主席等。1946年开始发表诗作，后又从事维吾尔族文学研究。

【徐讦】(1908—1980)　字伯讦，浙江慈溪人。1931年毕业于北京大学哲学系，后留校任助教，并开始文学创作。1934年任《人间世》半月刊编辑，1936年参与创办《天地人》半月刊。同年赴法国巴黎大学留学。抗日战争爆发后回国。曾办《读物》月刊，《夜窗书屋》等。1939年与人合办《人世间》半月刊。1942年主编《作风》杂志，后任教于国立中央大学师范学院国文系。1944年任《扫荡报》驻美国特派员。1946年回上海从事创作活动。建国后赴香港历任新加坡南洋大学教授，香港中文大学教授，除作诗外，还写有《风萧萧》等小说、评论。

【徐迟】(1914—　　) 浙江吴兴人。1934年肄业于东吴大学。1936年同戴望舒、路易士创办《新诗》月刊。1943年任重庆《中原》杂志编辑。抗战胜利后回故乡，在中

学任教。1949 年任英文版《人民中国》编辑。1957 年后历任《诗刊》副主编、作协武汉分会副主席、主席，湖北省文联副主席等职。早年诗作受现代主义影响，情调哀伤。六十年代后致力于报告文学创作，颇有成绩。

【徐嘉】(1899—1947) 浙江慈溪人。1921 年入苏州东吴大学文科学习，并发表诗作。后参加文学研究会。1925 年大学毕业，曾在宁波任中学教员及上海《商报》副刊、《申报》副刊《业余周刊》编辑。1938 年到延安，历任中华全国文艺界抗敌协会延安分会语文部部长、晋察冀军区秘书等职。

【徐玉诺】(1894—1958) 原名徐红蕤，又名徐言信，河南鲁山人。1920 年毕业于河南开封第一师范学校，曾任鲁山中学校长。1921 年参加文学研究会，1925 年后在福州英华学院、烟台第八中学等校任教，并曾任厦门大学编辑部主任、厦门《思想日报》编辑等职。建国后曾任河南省文联常委和省文史馆馆员。

【徐志摩】(1897—1931) 原名徐章垿，浙江海宁人。1915 年毕业于浙江府中学堂，后学于沪江大学、北洋大学、北京大学。1918 年赴美国，就读于克拉克大学社会学系，次年入哥伦比亚大学研究院学习政治。1920 年入英国剑桥大学研究政治经济。旅英期间，开始写作新诗。1922 年回国，任北京大学教授。1923 年参加文学研究会，同时又与胡适等人成立新月社。1924 年与胡适、陈源等创办《现代评论》周刊。1925 年任北京《晨报副刊》主编。1926 年与闻一多、朱湘等创办《晨报》副刊《诗镌》周刊。1927 年在上海与胡适、邵洵美等人创办新月书店。1928 年与胡适、梁实秋等人创办《新月》月刊。1929 年任南京中央大学教授及中华书局编辑。1931 年初，与陈梦家等人创办《诗刊》，任主编。同年 11 月 19 日，因飞机失事遇难。诗作章法整饬，讲究意境和形象，形式富有变化。除作诗外，还写有散文、小说。

【殷夫】(1909—1931) 原名徐柏庭、徐祖华、徐文雄。浙江象山人。1926 年到上海，先后在民立中学、浦东中学、同济大学预科德文补习班学习，1928 年参加太阳社。1929 年离校，专作共青团工作，曾编辑《列宁青年》。1930 年春参加中国左翼作家联盟。1931 年 1 月 17 日遭国民党政府逮捕，2 月 7 日在上海龙华就义。其早期诗歌多为对爱情和故乡的歌唱；参加革命后，创作了许多政治鼓动诗，节奏明快，笔力雄伟，刚健清新。

【高兰】(1909—1987) 原名郭德浩，黑龙江爱辉人。1928 年入燕京大学国文系学习。抗日战争爆发后与光未然、冯乃超等发起朗诵诗运动。1947 年任沈阳《东北民报》文艺周刊编辑，次年去长春大学中文系任教。建国后，先后在山东师范学院、济南华东大学、山东大学任教授。

【高缨】(1929—) 原名高洪仪，天津人。1942 年入重庆育才学校学习。1945 年开始发表诗歌。重庆解放后曾在市文化接管委员会、市团委、市委宣传部任职。1956 年起在作协重庆分会从事专业创作。1960 年任《星星》诗刊副主编。“文化大革命”后，任四川人民广播电台编辑部副主任，四川省文联常委、作协四川分会副主席。

【高伐林】(1950—) 原名高法霖，湖北武汉人。当过工人、农民、宣传干部。

1972 年开始发表诗作。1977 年入武汉大学中文系学习，毕业后至团中央工作。

【郭小川】(1919—1976)　原名郭恩大，河北丰宁人。1934 年就读于北平东北中山中学，1936 年在北平东北大学工学院补习班学习。1937 年参加八路军，曾任一二〇师三五九旅司令部机要秘书、丰宁县县长。中共中央中南局宣传部宣传处长兼文艺处长。曾与陈笑雨、张铁夫合作，用"马铁丁"笔名发表大量思想杂谈。1953 年后在中宣部任理论宣传处副处长、文艺处副处长。1955 年任中国作家协会党组副书记、书记处书记兼秘书长和《诗刊》编委。1962 年后任《人民日报》特约记者。其诗作在体式上曾作多种尝试，最终创造了一种基本整齐而又富于变化的长短句式；语言质朴新鲜，情词壮丽，具有昂扬的战斗精神。

【郭沫若】(1892—1978)　原名郭开贞，四川乐山人。1914 年赴日本学医，回国后从事文艺运动。1918 年开始新诗创作。1921 年与郁达夫等组织创造社，并出版第一部诗集《女神》，对中国的新诗创作产生了很大的影响，成为新文学的奠基者之一。1924 年后开始倡导革命文学。1926 年参加北伐战争，1927 年参加南昌起义。1928 年起旅居日本，从事中国古代史和古文字学的研究工作，成绩卓著。1937 年抗日战争爆发后回国从事抗日救亡运动，并写下许多历史剧和大量诗文。建国后曾任全国人大副委员长、全国政协副主席、中国科学院院长、全国文联主席等职，创作了大量的剧本、散文和小说。他的早年诗作形式自由活泼，风格雄奇壮美，具有浓厚的浪漫色彩，表现了五四时代的革命精神。

【席慕蓉】(1943—　　)　女，原名穆伦·席连勃，蒙古族，内蒙古乌兰察布盟达尔罕茂明安联合旗人。1949 年由内地到香港。1956 年入台北师范学校学习。1956 年毕业，旋入台湾师范大学学习。1964 年赴比利时布鲁塞尔皇家艺术学校学习。1970 年回台湾，任教于新竹师范专科学校。

【唐祈】(1920—1990)　原名克蕃，曾用名唐那、唐吉河，江苏苏州人。1942 年毕业于西北联大文学院历史学系，后在兰州工业专科学校执教。1945 年在成都、重庆曾任中学教员。1947 年到上海，参与创办《中国新诗》。建国后历任《人民文学》、《诗刊》编辑，江西赣南文联副主席，甘肃师范大学教授。

【唐湜】(1920—　　)　原名唐扬和，字迪文，浙江温州人。1948 年毕业于浙江大学。在校期间曾参加《诗创造》的编辑工作，后又参加《中国新诗》编辑工作。建国后从事翻译工作。1954 年到北京任《戏剧报》编辑。1951 年后在永嘉昆剧团工作。1978 年在温州师范专科学校执教，后任温州地区文艺创作室创作员。

【流沙河】(1931—　　)原名余勋坦，四川金堂人。1948 年在高中读书期间开始发表诗歌和短篇小说等。1950 年任《川西日报》编辑。1952 年到川西文联任编辑。1978 年到金堂县文化馆工作。《故园六咏》曾获全国 1979—1980 年中青年诗人优秀诗歌奖，《流沙河诗集》曾获全国优秀新诗(诗集)一等奖。

【陶行知】(1891—1946)　原名文濬，后改知行，又改行知。安徽歙县人。留学美国，回国后任南京高等师范学校教务主任。1927 年后相继创办晓庄学校、生活教育

社、山海工学团、育才学校和社会大学，对推动平民教育运动起了很大的作用。

【萧三】(1896—1983) 原名萧子璋，又名埃弥·萧，湖南湘乡人。早年就读于长沙湖南第一师范学校。1918年和毛泽东、蔡和森共同创建新民学会。1920年赴法国勤工俭学。1923年去莫斯科东方劳动者共产主义大学学习。1924年回国。曾任共青团中央代理书记等职。1928年赴莫斯科东方大学任教，同时开始文学活动。1930年作为中国左翼作家联盟常驻代表，出席了在苏联哈尔科夫举行的国际革命作家会议。1939年春回延安，先后任鲁迅艺术学院编辑部主任、延安文协常委，并主编《大众文艺》、《中国导报》和《新诗歌》等杂志。1946年任华北文协主任。建国后历任中国作协书记处书记、顾问等职。

【梅绍静】(1948—) 女，四川重庆人。1967年毕业于北京大学附中。1967年赴延安插队落户。1977年入陕西师范大学学习，后因病退学，到九线电厂工作。现在延安地区文联工作。

【曹葆华】(1906—1978) 四川乐山人。1931年毕业于清华大学西洋文学系，后在清华大学研究院学习。1939年去延安，在鲁迅艺术学院文学系任教。1944年起在中共中央宣传部从事马列主义经典著作的翻译。1962年任中国科学院外国文学研究所研究员。

【常任侠】(1904—) 安徽颍上人。1922年入南京美术专科学校学习，开始发表诗文。1928年入中央大学学习。1931年参与组织土星笔会。1935年入日本东京帝国大学研究。次年回国参与组织中国舞台协会。抗日战争期间，参加编辑《抗战日报》。1942年任国立艺术专科学校教授。1945年到印度，任泰戈尔大学教授。1949年回国，任中央美术学院教授。

【痖弦】(1932—) 原名王庆麟，河南南阳人。早年在南阳私立南都中学、豫衡联合中学就读。1949年去台湾。五十年代初开始在《现代诗》上发表作品。1953年入台湾政工干校受训。1954年后在海军陆战队服役。1961年回政工干校影剧系任教。1966年赴美国爱荷华大学作家工作室进修，后移居华盛顿，继而入威斯康辛大学学习。1969年任台湾青年写作协会总干事和《幼狮文艺》主编。1970年任晨钟出版社编辑顾问。1971年《创世纪》诗刊复刊后任社长。1974年以来先后任台湾《联合报》副总编辑兼副刊组主任，《联合文学》杂志社长兼总编辑。

【康白情】(1898—1968) 字洪章，四川安岳人。早年在北京大学求学。1918年参加少年中国学会。同年与傅斯年、罗家伦、俞平伯等组织新潮社，同时开始新诗创作。诗作题材广泛，富于激情，提倡以散文入诗，不加修饰，具有明快、朴实、自然的艺术风格。1920年大学毕业后留学美国加里福尼亚大学。

【童德益】(1946—) 浙江吴兴人。1972年开始诗歌创作。1980年到乌鲁木齐《新疆文学》编辑部工作。

【商展思】(1919—) 原名曾令铎，曾用名商峰，河南固始人。曾就读于省立洛阳师范学校。1938年参加八路军，后相继到延安陕北公学、晋察冀华北联合大学。

在部队中历任报刊的总编辑，学校的系主任和宣传部门的部长。

【梁南】(1925—　)　原名李启纲，四川峨嵋人。1943年至1945年在《成都快报》上自编自写《文艺周刊》，与罗洛在《成都晚报》上办《新诗副刊》。曾参加中国人民解放军，任空军政治部记者等职。1958年后在东北林区劳动。1979年后到《北方文学》编辑部工作。

【梁上泉】(1931—　)　四川达县人。1950年参加中国人民解放军。1957年转业到重庆市歌舞团从事创作。其诗或取材于老革命根据地的斗争生活，或反映公路建设，或描绘西双版纳地方风光和巴山蜀水的胜景。

【梁小斌】(1955—　)　山东荣城人。曾下乡插队落户，后当工人。1979年开始发表诗作。

【梁宗岱】(1903—1983)　字荫根，广东新会人。在广州培正中学读书时即发表诗作。1921年参加文学研究会。1923年与刘思慕等组织文学研究会广州分会。同年入岭南大学文科就读。后赴法国巴黎大学研究文学和哲学，后至德国、意大利进修。1931年回国，在北京大学任法文系主任兼教授，开始研究诗歌理论。1935年任天津南开大学英文系教授，并主编《大公报》文艺副刊。1938年后任复旦大学教授兼外文系主任。1945—1950年任广西西江学院教务长兼教授，中山大学、广州外语学院教授等职。其诗作大多抒发较为灰暗伤感的个人情感，意境朦胧惝恍，音调和谐自然。

【绿原】(1922—　)　原名刘仁甫，曾用名周树藩，湖北黄陂人。1938年起在恩施一所中学就读。1940年在中国兴业公司钢铁部当练习生，并开始诗歌创作。1941年入重庆复旦大学外文系学习。1944年后相继在岳池、重庆等地中学任英语教员。1947年在武汉美商德士古石油公司任职。1949年任《长江日报》文艺组副组长，1953年任中共中央宣传部国际宣传处组长。1955年受胡风错案株连。1962年恢复工作，在人民文学出版社编译所任职。1974年到国家出版局版本图书馆工作。"文化大革命"后恢复名誉，任人民文学出版社副总编辑。

【蒋光慈】(1901—1931)　原名蒋侠僧，另一笔名蒋光赤，安徽六安人。五四时期曾赴苏联留学，回国后从事文学活动。曾任教于上海大学。1928年与阿英等组织太阳社，编辑《太阳月刊》、《拓荒者》等杂志。除诗作外，还写有《少年飘泊者》、《咆哮了的土地》等小说。

【彭邦桢】(1919—　)　湖北黄陂人。曾就学于楚材中学。抗日战争期间到印度作战。1949年去台湾，在国民党军队中任职。1951年开始发表诗作。1969年倡议成立"诗宗社"。1975年移居美国，次年当选为世界诗人资料中心主席。

【韩笑】(1929—　)　吉林省吉林市人。曾在佳木斯东北大学学习，后参加中国人民解放军，任报社记者、编辑。1949年南下，历任《部队生活画报》、《战士文艺》主编，广州部队政治部文化部副部长等职。

【韩瀚】(1935—　)　山东苍山人。1956年入中国人民大学学习，1960年毕业后任《人民中国》杂志记者。现在作协安徽分会工作。

【韩北屏】(1914—1970) 原名韩立,江苏江都人。三十年代初开始文学创作。1934—1937年在上海任《莱花》及《诗志》月刊主编。抗日战争爆发后在扬州任《抗战日报》、《抗战周刊》主编、昆明《扫荡报》编辑部主任等职。抗战胜利后赴广州,与周钢鸣合编《国民周刊》。1946年后任香港《新生日报》编辑主任,建华、永华南国等电影公司编导委员,新闻学院教授等职。建国后历任华南文学艺术学院教授、中国作协广州分会副主席兼秘书长、亚非作家会议中国联络委员会副秘书长等职。早期诗作细腻抒情,诗风清新,后期作品感情奔放、笔触强劲。

【覃子豪】(1912—1963) 原名谭基,四川广汉人。1932年毕业于成都成城中学,后入北平中法大学孔德学院,受到法国象征派诗歌的影响,开始诗歌创作,1935年入日本中央大学法科。1936年与贾植芳等在东京组织文海社。抗日战争爆发前夕回到上海。1938年任《扫荡简报》编辑,并创办《东方周报》。1945年在厦门创办《太平洋日报》。1947年去台湾,在物价调节委员会和省粮食局任职。1951年主编《新诗周刊》。1954年创立蓝星诗社。早期诗作较有激情,后期作品格调低沉,对人生陷于迷惑和虚空,由积极浪漫主义走向象征主义以至神秘主义。

【雁翼】(1927—) 原名颜洪林、颜鸿林,河北馆陶人。1942年参加八路军。1953年转业至铁道部西南工程局政治部任文工团团长。1957年至作协重庆分会从事专业创作。历任《奔腾》月刊副主编、《四川文艺》负责人。1976年后在四川峨眉电影制片厂从事专业创作。

【傅天琳】(1946—) 女,四川资中人。1961年于重庆电力技术学校毕业后,到缙云山农场工作,并开始创作诗歌。1980年到重庆出版社少儿编辑室任编辑。诗集《绿色的音符》曾获1979—1982年全国新诗二等奖。

【程光锐】(1918—) 江苏睢宁人。1937年毕业于安徽蚌埠乡村师范学校,并开始发表诗作。四十年代曾在重庆、上海和华北解放区从事新闻工作。建国后曾任《人民日报》编辑、记者。

【舒婷】(1952—) 女,原名龚佩瑜,福建泉州人。1969年厦门第一中学初中毕业,后到上杭县插队落户,开始写诗。1972年返回厦门当工人。1979年起发表诗作,1980年调福建省文联创作室从事专业创作。诗集《双桅船》获第一届全国优秀新诗(诗集)奖。

【舒巷城】(1923—) 原名王烙,广东惠阳人。抗日战争时期曾就读于香港英文书院,并开始文学创作。1948年开始在香港经商。业余从事文学创作,作品以小说为主。

【番草】(1915—) 原名钟鼎文,安徽舒城人。毕业于上海中国公学大学部,后赴日本京都帝国大学学习。毕业后回国,曾在国民党军队中任职。1948年到台湾后,先后任《联合报》主笔、《自立晚报》总主笔。曾参与发起成立蓝星诗社。

【鲁迅】(1881—1936) 原名周树人,字豫才,浙江绍兴人。1902年去日本学医。1909年回国,先后在杭州、绍兴、北京等大中学校执教。五四运动前后,参加《新青

年》杂志的工作。1926年8月到厦门大学执教，1927年又到中山大学执教。1927年10月到上海定居。从五四时期开始，他就积极参加新文化运动，后又参加革命文艺运动，成为中国文化革命的伟人。他早年写有新诗，此后主要从事小说和杂文的写作，并取得很高的成就。

【鲁煤】(1923—　　)　原名王天如，河北望都人。曾就读于重庆国立艺术专科学校、华北联合大学。后在华北大学、中央戏剧学院、文化部、中国剧协工作。主要从事戏剧创作和评论。

【鲁藜】(1914—　　)　原名鲁徒弟，福建同安人。少年时代在越南度过。1932年回国，曾在集美乡村师范实验学校学习。1934年春赴上海，任上海工学团辅导员。1937年任安徽省蚌埠第三省立民众教育馆指导员。后到安庆第一民众教育馆从事文艺工作。1938年入延安抗日军政大学学习。1939年到陕甘宁边区文化协会工作。1942年起在鲁迅艺术学院任教。抗战胜利后在晋冀鲁豫文联和北方大学文学系工作。1949年任天津文学工作者协会主席。1955年受胡风错案株连后，到农村劳动。1979年平反后，任天津市文联副主席。

【温流】(1912—1937)　籍贯不详。三十年代曾为中国诗歌会广州分会的主要负责人。主编过《诗歌》和《诗歌生活》，对推动华南的诗歌运动起了较大作用。其诗多反映城乡劳动人民的生活，风格素朴流畅。

【曾卓】(1922—　　)　原名曾庆冠，湖北黄陂人。抗日战争期间在重庆开始诗歌创作。1941年与诗友组成诗垦地社，参与编辑出版《诗垦地丛刊》。1943年就读于重庆中央大学历史系，并编辑《诗文学》杂志和《诗文学丛刊》。1947年大学毕业后，曾任中学教员，后主编汉口《大刚报》副刊《大江》。武汉解放后任《大刚报》副总编辑、《长江日报》副社长、武汉市文联副主席。1955年受胡风错案株连。1961至1979年任武汉话剧院编剧。1979年平反，复任武汉市文联副主席。诗风沉郁，语言精炼。作品还有剧本、散文等。

【蒲风】(1911—1942)　诗人。原名黄日华，又名黄飘霞，广东梅县人。早年就学于梅县荣兰中学。后去印度尼西亚，曾与友人合作编辑不定期刊物《狂风》。1930年到上海，在中国公学学习，并参加左翼文艺运动。1932年与杨骚、穆木天、任钧等发起组织中国诗歌会，创办《新诗歌》，提倡大众诗歌运动。1934年发表诗作《茫茫夜》。后一度赴日本，曾与雷石榆、林林等创办《诗歌生活》。1936年回国，在青岛、福州等地任教。1937年赴厦门组织诗歌会，并与童晴岚合编《厦门诗歌》。抗日战争爆发后去广州主编《中国诗歌》。1940年抵皖南新四军军部从事宣传工作，后因病在安徽天长去世。其诗作多反映旧农村的苦难及其变化，反映了工农大众的生活和尖锐的民族矛盾，表现了人民的英勇抗争，洋溢着革命乐观主义精神。

【蔡其矫】(1918—　　)　福建晋江人。少年时代曾在印度尼西亚生活。1935年在上海暨南大学附中读书时，开始创作诗歌。1938年入延安鲁迅艺术学院学习。1939年去晋察冀边区，在华北联合大学文艺学院文学系任教。1945年任随军记者，

1948 年后从事政治研究工作。1953 年到北京中央文学讲习所任教。后为福建省文联专业作家。其诗作汲取了中外诗歌的各种表现手法，形式多样，感情饱满。

【臧克家】(1905—) 诗人。又名臧瑗望，山东诸城人。1930 年入山东大学中文系，在诗人闻一多指导下写作新诗。抗日战争爆发后，在前线从事抗日宣传工作。1942 年到重庆，参加中华全国文艺界抗敌协会的活动。1946 年到上海，先后编辑《侨声报》副刊和《文讯》月刊。1948 年底去香港，1949 年 3 月到达北平。建国后任华北大学三部研究员、人民出版社编审、中国作协书记处书记、《诗刊》主编等职。其诗作多以富有社会意义的生活片断构思诗的意境，吸取中国古典诗歌和民歌的特点，注重炼字炼意，不注重整齐的诗行和严格的用韵，而追求音调上的自然和谐，形成一种诗句朴素凝炼而诗体自由的特色。

【管用和】(1937—) 湖北孝感人。1955 年毕业于孝感师范学校。曾在汉阳县从事教育和群众文化工作。1957 年开始发表诗作。现在武汉市文联工作。

【廖公弦】(1937—) 原名廖华钊。贵州绥阳人。1956 年就读于遵义第四中学，并开始发表诗作。1961 年毕业于贵阳师范学院，后任贵阳市川剧团编辑、作协贵州分会副主席等职。

【翟永明】(1955—) 女，河南孟县人。1982 年开始发表诗作。现在一研究所工作。

【熊召政】(1953—) 湖北英山人。中学毕业后到农村插队落户。现在作协湖北省分会从事专业创作。

【虞虹】(1940—) 女，原名胡梅子，台湾台东人。1958 年毕业于台东女子中学，考入台湾师范大学。1962 年毕业后一直在中学任教。1974 年赴美国爱荷华大学国际写作班从事研究，次年回台湾。

【黎焕颐】(1931—) 贵州遵义人。曾任报纸编辑、记者。1955 年到上海少年儿童出版社工作。1957 年后到青藏高原劳动。1979 年后回上海《文学报》工作，现为《中国诗人》主编。

【黎·穆特里夫】(1922—1945) 维吾尔族，新疆伊犁尼勒克县人。曾就读于迪化省立师范学校，1937 年开始文学创作。先后在《新疆日报》社、《阿克苏报》社任编辑。1945 年因参加革命组织"星火同盟"被捕牺牲。

【滕固】(1901—1941) 字若渠，上海宝山人。上海美术专门学校毕业后留学日本，进东京帝国大学学习美术考古。回国后参加文学研究会，并与沈雁冰等组织民众戏剧社，编辑《戏剧》月刊；同时还参加创造社的活动，发表短篇小说和评论，表现出唯美主义倾向。1926 年与郁达夫等组织狮吼社，出版《狮吼》、《金屋》杂志。不久，参加国民革命军北伐。第一次国内革命战争失败后，曾任湖南艺术专科学校校长。1930 年赴德国柏林大学学习。回国后历任南京金陵大学、广州中山大学教授、昆明国立艺术学院院长等职。

【潘漠华】(1902—1934) 原名潘训，又名潘恺尧，浙江宣平人。1920 年参加文学

团体晨光社。1922年春与应修人等创立湖畔诗社，合出白话诗集《湖畔》、《春的歌集》。1924年入北京大学学习。1926年去武汉参加北伐革命军。1927年到杭州，在中共浙江省委从事秘密工作。后到厦门，执教于集美中学。1930—1933年执教于开封和北平等地。1933年任中共天津市委常委兼宣传部长。1934年被捕，同年为杭议追害和虐待，绝食牺牲于天津狱中。

【冀汸】(1920—　　)　原名陈性忠，湖北天门人。生于印度尼西亚。1924年回国。青年时代开始诗歌创作，曾参与编辑诗刊《诗垦地》。1947年毕业于复旦大学历史系。曾任中小学教员和会计。1950年后作过文艺编辑和行政工作。1955年受胡风错案株连。1977年后曾任浙江海宁翁家埠乔农中学教务主任，后得到平反，不久到省文联工作。

【穆旦】(1918—1977)　原名查良铮，浙江海宁人。1940年毕业于昆明西南联大外文系，后留校执教。1948年赴美国留学，入芝加哥大学英国文学系学习。1953年回国，任南开大学外文系副教授。四十年代初开始诗歌创作。诗作具有深厚凝重的特点。在外国诗歌翻译方面也有较大成绩。

【穆木天】(1900—1971)　原名穆敬熙，吉林伊通人。1918年赴日本东京第一高等学校预科学习。1920年开始诗歌创作。1921年加入创造社。1923年入东京帝国大学学习。1926年返国，先后在广州中山大学、孔德学校、中国学院、吉林大学任教。1931年抵上海，加入左翼作家联盟。同年9月与蒲风、杨骚、任钧等组织中国诗歌会。抗战爆发后去武汉主编诗刊《时调》和《五月》。1939年在中山大学、桂林师范学院执教。1952年后在北京师范大学任教。

【戴天】(1937—　　)　广东大埔人。曾在中国大陆、香港、毛里求斯、台湾、美国等地就学。定居香港后，曾任今日世界出版社总编辑、《读者文摘》远东公司高级编辑。

【戴望舒】(1905—1950)　原名戴梦鸥，浙江杭县人。早年就读于上海震旦大学。1922年开始诗歌创作。1926—1927年，和戴克崇(苏汶)编辑《璎珞》旬刊和《无轨列车》月刊。抗日战争爆发后南下香港，任《星岛日报》、《珠江日报》、《大众日报》副刊主编。日军占领香港后被捕入狱。1949年3月到北平，任华北大学第三院研究室研究员。是三十年代"现代派"的代表诗人之一，诗作注重意境的创造和语言的锤炼，讲究节奏和音乐性，追求一种朦胧的意象，有较强的艺术感染力。

【魏巍】(1920—　　)　原名魏鸿杰，笔名红杨树，河南郑州人。1937年参加八路军，1938年在延安抗日军政大学学习。毕业后赴晋察冀边区和华北战场，先后任营教育干事、宣传干事、科长、团政委等职。建国后历任《解放军文艺》副主编，解放军总政治部创作室副主任和文艺处副处长，北京军区宣传部副部长和文化部长。1939年开始写诗和通讯，曾与田间等人倡导街头诗运动。1950年赴朝鲜前线采访，写了*《谁是最可爱的人》、《年轻人，让你的青春更美丽吧！》等报告文学作品。1978—1979年出版反映抗美援朝斗争和合作化运动的长篇小说《东方》，获首届茅盾文学奖。

【魏钢焰】(1922—) 原名魏开诚，曾用名辛毅，山西繁峙人。1937年太原成成中学初中毕业后参加八路军野战政治部宣传队。1940年曾在太行鲁迅艺术学校学习音乐，后至太岳纵队宣传队工作。1943年后在新四旅(即十七师)工作。解放战争时期开始创作歌曲、活报剧、话剧。1949年随军进入新疆。1955年转业到作协西安分会，任《延河》副主编。1958年从事专业创作。

【骥先艾】(1906—) 字萧然，贵州遵义人。1921年就读于北京师范大学附中。1923年与李健吾等人组织曦社，出版不定期文学刊物《爝火》。1926年就读于北京大学法学院经济系，同年参加文学研究会。1931年任北京松坡图书馆编纂主任，同时在弘达学院执教。1937年任遵义师范学校校长。次年到贵阳，与谢六逸、李青崖等组织每周文艺社，并主编《贵州日报》副刊《新垒》。1942—1949年，先后任贵州大学国文系教授和贵阳师范学院中文系主任。建国后历任贵州省文联主席、作协贵州分会主席等职。

【瞿秋白】(1899—1935) 又名霜，江苏武进(今常州)人。1917年在北京俄文专修馆学习。1920年以《晨报》记者身份访问苏联。1923年回国后，在上海中共中央机关负责《新青年》等刊物编辑工作。历任中共临时中央常委、中共驻共产国际代表团团长、中央政治局委员、中华苏维埃共和国中央政府委员、教育部部长。1935年2月在突围途中被国民党军队逮捕，6月18日就义。三十年代曾同鲁迅一起领导左翼文化运动。一生写有大量报告文学、杂文、文学批评等。

(白水)

新诗大事记

(1915—1988)

1915年 9月15日，陈独秀主编的《青年杂志》在上海创刊。 9月17日，在美国留学的胡适写信给梅觐庄说："文学革命其时矣，吾辈勢不容坐视"，提出了作白话诗文的动议。

1916年 7月22日，胡适尝试用白话写了一首长诗给梅觐庄。 9月1日，《青年杂志》更名为《新青年》，并成立《新青年》杂志社。

1917年 1月1日，胡适在《新青年》杂志第二卷第五号发表《文学改良刍议》。2月1日，陈独秀在《新青年》第二卷第六号上发表《文学革命论》，正式提出"文学革命"的口号。

1918年 1月15日，《新青年》第四卷第一号发表胡适、沈尹默、刘半农的白话诗9首，白话诗开始产生影响。 5月15日，《新青年》第四卷第五号发表鲁迅用笔名唐俟写的三首白话诗。 9月，《新青年》第五卷第二号发表女诗人陈衡哲的白话诗《人家说我发了痴》。 10月，北京大学新潮社成立。

1919年 1月，《新潮》月刊创刊。在创刊号上发表新诗有康白情、俞平伯、寒星、傅斯年等人。 2月，周作人在《新青年》第六卷第二号上发表白话长诗《小河》。5月4日，五四运动爆发。 6月，《少年中国》杂志创刊，在该刊经常发表新诗的有康白情、田汉、宗白华等。 11月24日，郭沫若开始在《时事新报·学灯》发表新诗。

1920年 1月，上海新诗社出版部出版《新诗集·第一编》，收有胡适、刘半农、周作人、郭沫若、陈独秀等人的白话新诗。 3月，胡适的白话诗集《尝试集》由亚东图书馆出版。 《少年中国》杂志出版新诗专号。 5月，田汉、郭沫若、宗白华诗论通信集《三叶集》出版。 8月，许德邻编，刘半农序的《分类白话诗选》出版。 12月25日，《觉悟》杂志发表沈玄庐的白话叙事长诗《十五娘》。

1921年 1月4日，文学研究会在北京中央公园来今雨轩成立。 6月23日，谢冰心在《晨报》发表新诗《可爱的》。 7月，创造社成立。 8月，郭沫若诗集《女神》由亚东图书馆出版。 北京大学出版社出版谢楚桢的《白话诗研究集》。

1922年 1月，俞平伯、朱自清、刘延陵等主办，中国新诗社编辑出版的《诗》月刊创刊，从第一卷第五号起改为文学研究会刊物。 3月，上海亚东图书馆出版俞平伯的诗集《冬夜》、康白情的诗集《草儿》。 4月，冯雪峰、潘漠华、应修人、汪静之在杭州第一师范学校成立湖畔诗社，出版《湖畔》诗集。 6月，文学研究会

初期的新诗选集《雪朝》出版。 8月，上海商务印书馆徐玉诺的诗集《将来之花园》出版；上海亚东图书馆出版汪静之的诗集《蕙的风》。 12月，北京大学发起研究歌谣活动，创办《歌谣周刊》。

1923年 1月，冰心的诗集《繁星》由商务印书馆出版。 5月，冰心的诗集《春水》由北大新潮文艺出版社出版。 9月，闻一多的诗集《红烛》由上海亚东图书馆出版。 12月，宗白华的诗集《流云小诗》由上海亚东图书馆出版。 新月社在北京以聚餐会、俱乐部形式结成。

1924年 2月，《诗荟》在台湾台北创刊，次年停刊。 3月，刘大白诗集《旧梦》由商务印书馆出版。 4月12日—5月30日，印度诗人泰戈尔访问中国。 12月，朱自清诗文合集《踪迹》由上海亚东图书馆出版。

1925年 1月，蒋光慈诗集《新梦》由上海书店出版。 8月，徐志摩的诗集《志摩的诗》由北新书局出版。 10月，徐志摩开始主编《晨报·副刊》。 11月，李金髮诗集《微雨》由上海北新书局出版。

1926年 1月，李金髮诗集《为幸福而歌》由商务印书馆出版。 4月1日，《晨报·副刊》的《诗镌》创刊，同年6月10日停刊，共出十一期。 4月13日，郭沫若在广州写成《革命与文学》，提出建立"革命文学"的口号。 5月13日，闻一多在《晨报》发表《诗的格律》，提出建设现代格律诗，并强调新诗应有音乐美、绘画美、建筑美。 6月10日，北京《晨报·副刊》最后一期《诗镌》刊出《诗镌放假》一文，承认诗创作"单讲外表的结果只是无意义的，乃是无意义的形式主义"。 10月，刘半农的诗集《瓦釜集》、《扬鞭集》由上海北新书局出版。 12月，刘大白的诗集《邮吻》由开明书店出版。

1927年 1月，蒋光慈的诗集《哀中国》由汉口长江书店出版。 4月，郭沫若的诗集《瓶》由上海创造社出版部出版；穆木天诗集《旅心》由上海创造社出版部出版。 冯至的诗集《昨日之歌》由上海北新书局出版。 5月，李金髮的诗集《食客与凶年》由上海北新书局出版。 8月，汪静之的诗论集《诗歌原理》由商务印书馆出版。

1928年 1月，太阳社在上海成立。 《太阳月刊》创刊。 闻一多诗集《死水》由新月书店出版。 2月，郭沫若流亡日本。 3月，新月社在上海创办《新月》月刊，创刊号发表主编徐志摩执笔的《〈新月〉的态度》。 4月，冯乃超诗集《红纱灯》由上海创造社出版部出版。

1929年 4月，戴望舒的诗集《我的记忆》由水沫书店出版。 5月，海音书局出版草川未雨（张秀中）的新诗史论《中国新诗的昨日、今日和明日》

1930年 1月，鲁迅主编的《萌芽》月刊在上海创刊。 3月2日，中国左翼作家联盟在上海成立。 4月，蒋光慈等成立普罗诗社。

1931年 1月17日，左翼诗人殷夫、胡也频等在上海东方饭店开会时被国民党政府逮捕，2月7日在上海龙华就义。 1月，陈梦家诗集《梦家诗选》由新月书店

出版。　徐志摩主编的《诗刊》在上海创刊。　8月31日，蒋光慈在上海病逝。　11月19日，徐志摩因飞机失事遇难。

1932年　2月13日，刘大白逝世。　5月1日《现代》月刊在上海创刊。9月，杨骚、蒲风、穆木天等在上海发起成立"中国诗歌会"。

1933年　1月14日，艾青写成抒情长诗《大堰河——我的褓姆》。　3月，中国诗歌会主办的《新诗歌》周刊创刊。　中国诗歌会提出"新诗歌谣化"口号。4月，《诗歌月刊》创刊。　5月，卞之琳诗集《三秋草》由新月书店出版。　14日，应修人牺牲。　6月，卞之琳的诗集《夜》由上海开明书店出版。　7月，臧克家的诗集《烙印》由王统照刊行。　10月，潘漠华在天津被捕。　11月，《诗篇》创刊。　12月，潘漠华在狱中绝食牺牲。　朱湘在由上海至南京的轮船上跳江自杀。　胡风自日本回国，参加"左联"。

1934年　4月，蒲风的诗集《茫茫夜》由国际编译馆出版。　7月14日，刘半农病逝。　9月，《诗帆》月刊在南京出版。　10月，臧克家的诗集《罪恶的黑手》由生活书店出版。　11月1日，鲁迅在《致窦隐夫》一文中阐述他的新诗观："新诗先要有节调，押大致相近的韵，给大家容易记，又顺口，唱得出来"。

1935年　7月，左联东京支部所属的"诗歌社"刊物《诗歌》创刊，后被迫停刊，继而改名《诗歌生活》在上海出版。　9月，石灵的诗论专著《新诗歌的创作方法》由上海天马书店出版。　10月15日，赵家璧主编的《中国新文学大系》由良友图书公司开始出版。朱自清在《中国新文学大系·诗歌集导言》中对新诗第一个十年作了回顾与历史评价。　12月，蒲风在东京出版叙事长诗《六月流火》。

1936年　6月，《小雅》在北平创刊。　7月，臧克家的长诗《自己的写照》由上海文学出版社出版。　田间的叙事诗《中国农村底故事》由诗人社出版。　10月，中国诗歌作者协会会刊《诗歌杂志》在北平创刊，提倡抗日救亡的国防诗歌。《海风诗歌小品》在天津创刊，开展诗歌救亡活动。　新诗社创办《新诗》杂志。11月，艾青自刊诗集《大堰河》，此书后由上海文化生活出版社出版。

1937年　1月10日，中国诗歌作者协会成立，在《诗歌杂志》发表《中国诗歌作者协会宣言》。　7月7日，芦沟桥事变发生，抗日战争全面爆发。　7月29日，郭沫若回国。　10月，穆木天主编的《时调》以及《诗时代》、《五月》和《大公报》等发表朗诵诗，形成朗诵诗的热潮。　本年，孙毓棠发表长篇史诗《宝马》。上海天马书店出版洪球编的《现代诗歌论文选》。　蒲风、雷石榆编的《中国诗歌》在广州创刊。　广州诗坛社创刊《诗场》，由黄宁婴、陈残云、陈芦荻、黄鲁、鸥外鸥等人自费出版。

1938年　1月，延安诗歌团体战歌社成立。　25日，延安战歌诗社举行诗的朗诵问题座谈会。　3月27日，中华全国文艺界抗敌协会在汉口成立。　8月，中华全国文艺界抗战协会云南分会创刊《战歌》诗刊，茅盾称其为"闪耀在西南天角的诗星"。　7日，延安战歌社、西北战地服务团战地社举行街头诗运动日，

发表《街头诗运动宣言》，倡导街头诗运动。 10月，胡风创办《七月》期刊，后又主编《七月诗丛》，促进了"七月"诗歌流派的形成。

1939年 1月10日，"文协"举行第四次诗歌工作座谈会，讨论诗与歌的问题。 2月6日，老舍、胡风、方殷等举行诗歌座谈会。议论出版诗刊和编辑方针等问题。 3月1日，"文协"召开第六次诗歌座谈会，推定《抗战诗歌》审稿委员。31日，光未然词、冼星海曲的《黄河大合唱》完成。 4月10日，广西音乐会座谈讨论抗战诗歌问题。 7月10日，戴望舒与艾青共同主编诗歌月刊《顶点》出版，仅出一期。 9月，《抗战文艺》四卷五、六期合刊出《诗特辑》。

1940年 6月，艾青的长诗《向太阳》由香港海燕书店出版。 9月1日延安战歌社、山脉文学社合办的《新诗歌》创刊，第二期后由新诗歌社编，萧三主编。本年，桂林诗社出版《诗》月刊。

1941年 3月8日，从重庆出发的艾青等三人到达延安，受到中共总书记张闻天等人的欢迎。 春，张沛、高敏夫、郭小川在陕北筹办新的《新诗歌》（绥德版）。 5月，老舍的长诗《剑北篇》出版。 重庆进步诗人在端午节以纪念屈原，为诗人祝寿的名义举行集会，以后几年端午节，诗人都举行集会，故端午节又称诗人节。 6月，成都莽原出版社出版《诗歌生活》。 7月，桂林诗创作社出版《诗创作》。 8月，桂林白虹书店出版奚名编的《鲁迅诗集》。 9月，桂林三户图书社出版艾青的《诗论》。 林伯渠、谢觉哉等人发起成立怀安诗社，李木庵任社长。 10月，郭沫若诞辰50周年，重庆、延安、新加坡举行庆祝活动。重庆刊行《诗垦地》和《诗垦地副刊》。

1942年 3月，晏明等人出资创办《诗丛》杂志。 5月，延安文艺界召开文艺座谈会，毛泽东在会上作了两次重要讲话。 8月，芦甸、杜谷等人在成都成立平原诗社，并出版"平原诗丛"。 13日，蒲风病逝。 9月，重庆出版《诗家》丛刊。

1943年 1月，臧克家的《我的诗生活》由重庆学习生活社出版。 5月，艾青的诗集《黎明的通知》由桂林文化供应社出版 6月，朱光潜的《诗论》由重庆图书出版社出版。同月，臧克家诗集《泥土的歌》由桂林今日文艺社出版。 11月，田间的诗集《给战斗者》由桂林南天出版社出版。 12月，冯雪峰的诗集《真实的歌》由作家书局出版。 李广田的《诗的艺术》由重庆开明书店出版。

1944年 春，光未然的诗集《雷》由北门出版社出版。 黄药眠的诗论集《论诗》由桂林远方书店出版。 重庆国立艺术专科学校创刊诗刊《火之源》。 9月1日，闻一多发表《诗与批评》，提出新诗创作要注意作品的历史与时代价值，并指出对诗创作要进行积极的批评。 12月，臧克家的《十年诗选》由重庆现代出版社出版。

1945年 2月，邱晓崧、魏荒弩主编的《诗文学》创刊，创办人为郭沫若、茅盾等。何其芳的诗集《预言》由文化生活出版社出版。 5月，何其芳的诗集《夜歌》由

重庆诗文学社出版。

1946年　7月，《诗激流》创刊。　15日，闻一多被国民党特务暗杀。　9月，冯雪峰的诗集《灵山歌》由上海作家书屋出版。　延安《解放日报》发表李季的长篇叙事诗《王贵与李香香》，11月由太岳新华书店出版。　12月，袁水拍的讽刺诗集《马凡陀山歌》由生活书店出版。

1947年　1月1日，李一痕主编的《诗地》在汉口创刊，仅出一期即停刊。　2月15日，《新诗歌》月刊在上海创刊，由薛汕、沙鸥、李凌主编。　4月，臧克家诗集《生命的零度》出版。　6月23日，香港文艺界黄药眠、冯乃超、陈残云等人发表《诗人节宣言》。　7月，由臧克家、曹辛之、林林等人集资创办《诗创造》月刊。　10月，胡风、柳亚子等人合著的诗论集《诗论短札》由桂林耕耘出版社出版。　朱自清诗论集《新诗杂话》由上海作家书屋出版。

1948年　2月，戴望舒的诗集《灾难的岁月》由星群出版社出版。　《中国新诗》在上海创刊，同年11月被查封。　8月12日，朱自清病逝。　北平诗号角社出版《诗号角》期刊，至次年1月停刊。

1949年　5月1日，《太行文艺》月刊复刊号刊登阮章竞的长诗《漳河水》。　田间的长诗《赶车传》由天津新华书店出版。　7月2—29日中华全国文学艺术工作者代表大会在北平举行，大会通过成立中华全国文学艺术界联合会的决议。　10月25日，《人民文学》创刊，创刊号发表毛泽东题词："希望有更多好作品出世"。

1950年　2月28日，戴望舒逝世。　3月，《人民文学》发表蒙古族民间叙事诗《嘎达梅林》。　5月10日，艾青在《人民文学》上发表《论工人诗歌》。　11月，《新华月报》刊登《阿那尔汗的歌声》、《阿诗玛》等少数民族诗歌及诗人的介绍文章。　26日，周巍峙根据志愿军战士写的诗谱成《打败美帝野心狼》一歌，此歌后被定为《中国人民志愿军战歌》。

1951年　4月3日，毛泽东为中国戏曲研究院题词："百花齐放，推陈出新"。　6月15日，《解放军文艺》创刊。　10月，中国民间文艺研究会主编的"民间文学丛书"开始出版，其中有《中国出了个毛泽东》、《陕北民歌选》、《嘎达梅林》、《东蒙民歌选》、《阿细人的歌》等民歌专集。

1952年　3月6日《人民日报》报道首批诗人、作家到部队、工厂、农村体验生活。　6月《人民文学》发表萧殷的文章《克服诗歌创作中的概念化和现象罗列的倾向》。　8月，台湾创办《诗志》。

1953年　1月10日《文艺报》发表社论《克服文艺的落后现象，高度地反映伟大的现实》。　2月1日，纪弦主编的季刊《现代诗》在台北创刊。　6月15日，台湾举行"诗人节"晚会。　9月23日，中华文学艺术工作者第二次代表大会在北京开幕，会议决定"中华文学艺术工作者协会"改名为"中华全国文学艺术界联合会"。　9月25日全国文协召开会员代表大会，改名为"中国作家协会"。

11月，《人民文学》发表柯仲平的文章《创造社会主义内容民族形式的诗歌》。

1954年 1月3日，撒尼人叙事长诗《阿诗玛》开始在《云南日报》副刊连载，《人民文学》5月号转载。 3月，覃子豪、钟鼎文、余光中、夏菁、邓禹平、蓉子等在台湾发起成立蓝星诗社，出版《蓝星诗丛》。 5月31日，袁鹰的《寄到汤姆斯河去的诗》获全国儿童文艺创作二等奖。 6月17日，覃子豪在台湾《公论报》上创办《蓝星周刊》，1至60期由覃子豪主编，61期后由余光中主编，共出211期。

7月，纪弦的《纪弦诗论》由台湾现代诗社出版。 胡风向中共中央提交关于文艺问题的意见书。 9月，《文艺报》18期发表文章，批评吕剑、绿原等人的诗作。 10月，台湾洛夫、张默主编的诗刊《创世纪》创刊。

1955年 3月，闻捷组诗《吐鲁番情歌》在《人民文学》发表。 4月13日，中苏友协和中国作协联合举办苏联诗人马雅可夫斯基逝世二十五周年纪念会。 5月25日，中国文联主席团和中国作协主席团举行联席扩大会议，决定开除胡风的中国作协会籍，撤销他的各种职务。 6月24日，台湾诗人聚会商定自当年起对报刊上已发表的新诗评奖。 8月，《文艺报》发表文章《鲁藜的诗——毒害青年心灵的鸦片》。 《人民文学》发表文章《胡风反革命集团的"诗"的本质》、《批判阿垅的反动的诗歌"理论"》、《鲁藜的反革命诗歌》。 11月，《诗与音乐》杂志在台湾高雄创刊。

1956年 1月15日，由纪弦倡导的"现代派"在台北成立。 2月4日，中国作协创作委员会诗歌组举行座谈会，讨论诗歌创作问题。 中国作协编选第二次文代会以来(1953.9——1955.12)优秀作品选集《诗选》等出版。 台湾《创世纪》第五期提出建立"新民族诗型"的主张。台湾创世纪诗社出版《中国新诗选辑》。

4月1日，台湾《南北笛》诗刊借嘉义《工商日报》副刊版创刊。 5月2日，毛泽东在最高国务会议的讲话中，提出发展科学和文化的"百花齐放、百家争鸣"方针。 8月24日，毛泽东与部分音乐工作者谈话，指出"艺术的基本原理有共同性"，"艺术表现形式要多样化，要有民族形式和民族风格"，提出了"古为今用，洋为中用，推陈出新"的原则。 10月，台湾纪弦的《新诗论集》在台湾出版。

1957年 1月1日，《星星》诗刊在成都创刊，创刊号上发表了流沙河的《草木篇》。

25日，《诗刊》在北京创刊，创刊号上发表毛泽东给编辑的信及毛泽东诗词十八首。 3月，臧克家在《诗刊》3月号发表文章《在一九五六年诗歌战线上》。

5月台湾大学的《海洋诗刊》创刊。 6月2日，台湾文协、作协、今日新诗社、现代诗社、蓝星诗社发起诗人节庆祝会，并议定组织"中国诗人联谊会"。

6月8日，《人民日报》发表社论《这是为什么》，指出有"少数的右派分子正在向共产党和工人阶级的领导权挑战"。 7月，香港《文艺新潮》杂志第一卷十二期开始发表台湾现代派诗人的诗。 8月20日，台湾《蓝星诗选》创刊号出版，刊有覃子豪的文章《新诗向何处去？》，不久纪弦在《现代诗》第19期发表《从现代主义到新现代主义》一文，"蓝星"和"现代"的一场诗歌理论战开始。 8月，台

湾"中国诗人联谊会"正式成立。　11月，台湾蓝星诗社出版覃子豪论集《诗的解剖》。

1956年　1月20日，台湾诗刊《南北笛》复刊。　3月8日，中国作协书记处讨论《文学工作大跃进32条》。　《人民日报》发表专论，要求作家们大跃进。

3月22日，毛泽东在成都会议讲话中指出要注意搜集民歌，指出："中国诗的出路，第一条民歌，第二条古典，在这个基础上产生出新诗来。形式是民族的，内容是现实主义和浪漫主义的对立的统一。太现实了就不能写诗了。"　4月14日，《人民日报》发表社论《大规模地收集全国民歌》。中国文联、作协开始大量收集、整理、发表大跃进民歌，全国逐渐形成全民写诗的新民歌运动。　5月，毛泽东在中共八大二次会议上提出："无产阶级文学艺术应采用革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法"。　《红旗》杂志创刊，创刊号发表周扬《新民歌开拓了诗歌的新道路》。　6月1日，台湾蓝星诗社庆祝《蓝星周刊》出刊两百期，举行蓝星诗奖颁发仪式。　6月21日，台湾诗人节，台湾文协与台湾中国诗人联谊会评选当年新诗获奖作品。　6月22日，柳亚子逝世。7月，《处女地》杂志开展关于新诗问题的讨论。　9月，《诗刊》编辑部和其他报刊开展了诗歌如何向民歌学习等问题的讨论，这场讨论持续到1959年。各种讨论意见被汇编成《新诗歌的发展问题》(共四册)。　12月10日台湾《蓝星诗页》创刊，共出63期。

12月20日台湾《现代诗》第22期发表纪弦文章《一个陈腐的问题》。

1959年　1月，《文艺报》第1期报道《诗歌问题的百家争鸣》，综述了全国关于诗歌发展问题的讨论。　《文学评论》1期发表徐迟的《谈民歌体》、何其芳的《关于诗歌形式问题的争论》、力扬的《新诗歌的道路》、冯至的《读诗札记》等文章。

4月，台湾诗刊《创世纪》第11期扩大为廿开本，该刊自11期起不再强调"新民族诗型"，而是强调诗的"世界性"、"超现实性"、"独创性"和"纯粹性"。　陈世骧等人所著的《诗论》在台湾出版。　萧三编的《革命烈士诗抄》由中国青年出版社出版。　5月3日，周恩来邀请部分文艺工作者举行座谈，作了《关于文化艺术工作两条腿走路的问题》的讲话。　8月，闻捷的长诗《动荡的年代》(《复仇的火焰》第一部)由作家出版社出版。　9月，《诗刊》发表毛泽东的七律《到韶山》、《登庐山》，并附有给《诗刊》编辑部的一封信。　郭沫若、周扬编选的《红旗歌谣》出版。　10月，人民文学出版社开始陆续出版"建国十年来优秀创作"，其中包括一批诗人的十年诗选集。　《文艺报》发表袁水拍的文章《成长发展中的社会主义民族新诗歌》、邹荻帆的文章《大跃进的号角，新诗歌的红旗——读〈红旗歌谣〉》。　11月20－23日，言曦(邱楠)在台湾《中央副刊》上连载《新诗闲话》。

12月，《人民文学》发表郭小川抒情长诗《望星空》。随即遭到《文艺报》署名文章的批评。

1960年　1月8日－11日，言曦又在台湾《中央副刊》连续发表《新诗余谈》四篇。

2月，台湾《创世纪》出版《诗论专辑》，刊登邵析文(白荻)的《从〈新诗闲话〉到

〈新诗余谈〉)一文。 4月1日，台湾《世界画刊》发表张自英的文章《新诗笔战后记》。 5月3日，台湾《联合副刊》发表李思凡的文章《新诗论辩旁听记》。 7月22日，中华全国文学艺术工作者第三次代表大会在北京召开。8月3日，《人民日报》发表李季、闻捷的文章《诗的时代，时代的诗》。 8月，叶圣陶诗集《箧存集》由作家出版社出版。 9月1日，台湾《笔汇》月刊出版《诗特辑》。9月，郭沫若，周扬合编的《红旗歌谣》由红旗出版社出版。 10月10日，台湾《蓝星》诗画23期刊出女诗人选刊。 11月，覃子豪《论现代诗》由台湾蓝星诗社出版。 本年纪弦宣布解散"现代派"。

1961年 1月，痖弦、张默主编的《六十年代新诗选》由台湾高雄大业书店出版。10日，余光中翻译出版了英文版台湾诗人的《中国新诗选》。 2月14日，《文学评论》第一期刊出《关于文学上的共鸣问题和山水诗问题的讨论》专栏。 3月，台湾菲华自由诗社编辑《一九六一自由诗社选集》出版。 《纵横诗刊》在台北创刊。 6月15日，覃子豪主编的《蓝星季刊》在台湾出版。 7月15日，台湾《诗·散文·木刻》季刊创刊。 12月24日，《文学评论》第六期发表编辑部综述文章《关于文学上的共鸣和山水诗问题的讨论》。

1962年 4月20日，《人民日报》发表题为《朱德、陈毅、郭沫若、周扬同诗人聚会，探讨现代诗歌创作问题》的报道。 5月，《野火诗刊》在台湾创刊。 7月15日，《葡萄园》诗刊在台湾创刊。 10月1日，《人民日报》发表郭小川的诗《秋歌》。 10月20日，《海鸥诗刊》在台湾创刊。 由胡品清编译的《中国当代新诗选》法文本在法国出版。

1963年 4月11日，《中国青年报》，发表贺敬之的长诗《雷锋之歌》。 7月，《诗刊》发表郭沫若的文章《关于诗歌民族化、群众化的问题》。 10月10日，覃子豪逝世。 12月12日，毛泽东在中宣部文艺处编印的一份关于上海举行故事会活动的材料上作了批示，指出"不能低估电影、新诗、民歌、美术、小说的成绩"，又指责"许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术"。 12月26日，《新象》诗刊在台湾创刊。

1964年 1月25日，余光中的诗论集《掌上雨》由台湾文星书店出版。 3月16日，笠诗社在台湾成立。 4月1日，《星座》诗刊在台湾创刊。6月15日，《笠》诗刊创刊号在台湾出版。 6月20日，《现代诗页》在台湾创刊。 6月27日，毛泽东在《中共中央关于全国文联和所属各协会整风情况报告》的草稿上批示，指责"这些协会和他们所掌握的刊物的大多数"，"最近几年来，竟然跌到了修正主义的边缘。" 10月20日，柯仲平逝世。

1965年 1月，《诗刊》休刊。 《中国新诗之葩》由台湾元杰书局出版 葛贤宁、上官予合著的《五十年来的中国诗歌》由台湾正中书局出版。 《中国新诗》在台湾创刊。

1966年 1月，李英豪诗论集《批评的视觉》由台湾文星书店出版。 2月2—

20日，林彪委托江青召开部队文艺工作座谈会，江青主持起草《部队文艺工作座谈会纪要》，提出了"文艺黑线专政论"。　3月29日，台湾《幼狮文艺》、《现代文学》、《笠》等社团和杂志联合举办《现代诗展》。　5月16日，中共中央发出通知（即《五·一六通知》），"文化大革命"正式开始。　7月，全国（除台湾外）的文学刊物（除《解放军文艺》外）陆续停刊，全国绝大多数文学家被迫中止创作。

1967年　1月，台湾《幼狮文艺》社举办"新诗向何处去"座谈会。　9月，洛夫、张默、瘂弦主编的《七十年代诗选》在台湾出版。　10月，张默诗评集《现代诗的投影》由台湾商务印书馆出版。　24日，国际桂冠诗人协会向台湾诗人钟鼎文授予"名誉中国桂冠诗人奖"，施颖洲获"国际诗歌翻译奖"。

1968年　1月1日，《喷泉》诗刊在台湾创刊。　3月23日，台湾中国新诗学会举行第一次理事联席会议，决定纪念杜甫诞辰一千二百周年。　罗门、蓉子诗集《月月红》在台湾出版。　5月30日《华冈诗刊》在台湾创刊。　7月7日，台湾《创世纪》诗社举行"诗与哲学座谈会"。　12月10日，田汉被迫害致死。

1969年　3月，台湾后浪诗社成立。　《中国现代诗论选》由台湾高雄大业书店出版。　9月，周伯乃论著《中国新诗之回顾》在台湾出版。　26日，《桂冠诗刊》在台湾创刊。

1970年　1月，纪弦的《纪弦论现代诗》由台湾蓝星出版社出版。　诗宗社在台北创立。　25日，台湾《风格诗刊》在花莲创刊。　6月，上海市出版革命组出版诗选集《颂歌献给毛主席》，这是"文化大革命"中出版的第一部诗集。　11月，台湾笠诗社《华丽岛诗集》日文本在日本出版。

1971年　1月1日，台湾龙族诗社成立。　10日《水星诗刊》在台湾创刊。　13日，闻捷逝世。　3月3日，台湾《龙族》季刊在台湾创刊。　6月15日，主流诗社在台湾成立。　7月15日，《暴风雨》诗刊在台湾创刊。　10月，穆木天逝世。

1972年　3月，洛夫编的《中国现代文学大系》诗选部分（一、二册）由台湾巨人出版社出版。　6月，大地诗社创立于台北。

1973年　1月1日，周恩来等接见文艺工作者，鼓励文艺工作者抓创作。　4月，《六十年诗歌选》由台湾正中书局出版。　8月，台湾《中外文学》二卷三期发表唐文标的文章《僵毙的现代诗》　11月12日，台湾举行"第二届世界诗大会"。台湾《英文中国诗刊》出版。　12月，高准的《中国新诗风格发展论》在台湾出版。

1974年　《秋火诗刊》在台湾创刊。　3月15日，《光明日报》发表张永枚的"诗报告"《西沙之战》。　5月，森林诗社在台湾嘉义创立。《也许诗刊》在台湾创刊。　11月《诗人季刊》在台湾创刊。

1975年　5月，草根诗社在台北成立，出版《草根诗刊》。　7月，毛泽东在两次谈话中指出："党的文艺政策应该调整一下"　8月4日，《天狼星》诗刊在台湾创

刊。 9月10日,《海棠诗刊》在台湾创刊。 10月31日,《大海洋》诗刊在台湾左营创刊。 12月,上官予的《现代中国诗史》由台湾商务印书馆出版。

1976年 1月,《诗刊》、《人民文学》复刊。《诗刊》复刊第一期刊登毛泽东词二首:《水调歌头·重上井冈山》、《念奴娇·鸟儿问答》。 1月8日,周恩来逝世。1月31日,林焕彰编的《近三十年新诗书目》在台湾出版。 3月,《小草诗刊》在台湾创刊。 4月5日,北京天安门广场出现许多歌颂周恩来,声讨江青等人的诗词。 7月,《诗脉》季刊在台湾创刊。 8月,《中国现代文学年选》(诗一册)由台湾巨人出版社出版。 9月9日,毛泽东逝世。 10月6日,中共中央政治局粉碎王洪文、张春桥、江青、姚文元反革命集团。 10月18日,郭小川逝世。 10—12月,台湾陈启佑的诗论《新诗形式设计的美学基础》在《中华文艺》68—70期连载。 11月10日,《诗刊》发表贺敬之的长诗《中国的十月》。12月,《诗刊》社和中央人民广播电台在北京工人体育馆举办诗歌朗诵会。

1977年 1月,《诗刊》社和中央人民广播电台在北京工人体育馆举办诗歌朗诵演唱会。 3月,《洛神诗刊》在台湾创刊。 6月,台湾幼狮文化公司出版张汉良的论著《现代诗论衡》。 7月24日,何其芳逝世。 8月,《中国当代诗人选集》由台湾源成文化图书供应社出版。 12月31日,《人民日报》发表毛泽东给陈毅的《关于谈诗的一封信》。 12月,《郭小川诗选》由人民文学出版社出版。

1978年 1月,《掌门诗刊》、《风灯诗刊》在台湾创刊。 4月,台湾《风荷诗刊》创刊。 5月27日—6月5日,全国文联第三届委员会第三次会议在北京举行扩大会议,宣布文联、作协等正式恢复工作,决定《文艺报》立即复刊。 6月12日,郭沫若逝世。 9月15日,台湾杨昌年《新诗品赏》由台湾牧童出版社出版。12月,《天安门诗抄》由人民文学出版社出版

1979年 1月14日—20日,《诗刊》编辑部在北京召开全国诗歌创作座谈会。2月,《台湾现代诗集》日文本在日本出版。 5月3日,中共中央批转总政治部关于撤销《部队文艺工作座谈会纪要》的请示。 8月,《诗刊》第8期发表雷抒雁的诗《小草在歌唱》、叶文福的诗《将军,不能这样做》。 9月10日,《诗刊》第9期刊登《徐志摩六首》,并发表卞之琳的文章《徐志摩诗重读志感》。 10月,《星星》诗刊在成都复刊。 25日《文学评论》发表艾青文章《新诗应该受到检验》。 11月16日,中国文学艺术工作者第四次代表大会在北京举行。 11月,《现代诗导读》由台湾故乡出版社出版。 12月,台湾阳光小集诗社成立。

1980年 1月,熊召政的长诗《请举起森林般的手,制止! ——致老苏区人民》在《长江文艺》发表引起争议。 2月,《诗刊》第二期发表艾青《答"诗刊"问十九题》。 《福建文艺》开辟"新诗创作问题的讨论会"专栏。 3月8日,李季逝世。 4月7日—22日,全国当代诗歌讨论会在南宁召开。 《当代中国新文学大系》(诗)由台湾天视文化公司出版。 5月7日,《光明日报》发表谢冕的

文章《在新的崛起面前》，引起关于"朦胧诗"的讨论。　7月20日—8月21日，《诗刊》社在北京举办青年诗作者创作学习会。　8月16日，《人民日报》发表陈毅给王力的一封信，信中谈了关于中国诗歌改革的看法。　9月20日—27日，《诗刊》编辑部在北京召开诗歌理论座谈会。　12月中国当代文学研究会主办的诗歌理论刊物《诗探索》创刊。　《文艺研究》发表艾青的文章《中国新诗六十年》。

1981年　1月，痖弦的论著《中国新诗研究》由台湾洪范书店出版。　3月，《诗刊》发表孙绍振的文章《新的美学原则在崛起》，此后引起讨论。　5月25日，全国中篇小说、报告文学、新诗评奖大会在北京举行。　6月6日，台湾诗坛讨论诗的语言、意象、节奏与结构等问题。　8月，台湾《脚印》诗刊创刊。　11月《文艺报》22期发表孙静轩的文章《危险的倾向，深刻的教训》。　12月18日—22日，中国作协第三届理事会第二次会议在北京举行。

1982年　3月，《诗刊》邀请部分老诗人座谈和回忆在延安文艺座谈会前后解放区，国统区的诗歌活动情况。　5月，新疆大学中文系召开新边塞诗问题学术讨论会"，　艾青研究学术报告会在杭州举行。　6月23日，《儿童文学》编辑部在烟台召开儿童诗创作座谈会。　7月4日—13日，郭小川诗歌学术讨论会在河北承德举行。　8月，徐敬亚在《新叶》上发表文章《崛起的诗群》，此后引起争议。　11月10日—17日郭沫若学术讨论会在曲阜师范学院举行。

1983年　1月7日、10日，《当代文艺思潮》杂志在兰州、北京举行座谈会，讨论新诗的前途与现实主义传统的关系。　2月4日，萧三逝世。　3月24日，中国作协在北京举行全国优秀文学作品授奖大会，中国作协第一届(1979—1982)新诗奖获奖作品揭晓。　4月6日，王亚平逝世。　6月，《诗刊》1981—1982年度优秀作品奖揭晓。　5月23日—27日，中国文联和中国社科院文学研究会举办郭沫若研究学术座谈会，中国郭沫若学会成立。

1984年　4月8日，《诗刊》举办小型诗歌评论作者读书写作会。　8月，中国当代文学研究会在兰州，讨论抒情诗的自我表现以及当代中国西部诗歌等问题。9月《诗歌报》在合肥创刊。《青年诗人》诗刊在长春创刊。　10月16日艾青写成《中国新文学大系1927—1937年》诗集序。　11月30日，诗歌刊授学院在北京开学。　12月，台湾举行《视觉诗联展》。

1985年　1月，《当代诗歌》月刊在沈阳创刊。　花山文艺出版社创办《神州诗卷》诗歌双月刊。　2月，公木、严辰、屠岸、辛笛、鲁藜、艾青等18位诗人发表《为诗一呼》。　2月12日，中国作协召开在京部分诗人、诗论家座谈会。法国驻华大使馆授予艾青法国文学艺术最高勋章。　广州创办《华夏诗报》。6日，傅仇病逝。　5月，上海文艺出版社出版《中国新文学大系1927—1937诗集》。　6月8日胡风病逝。　7月1日，山东省文联创办《黄河诗报》。8月6日，《诗歌报》报道：中国新诗学会成立。　30日，田间逝世。　11月

20日，京、沪、浙、闽、粤等省市人民广播电台联合举办《海洋诗会》。 12月，中国文联出版公司出版《中国新文艺大系（1976—1982）诗集》。

1986年 3月26日，聂绀弩病逝。4月22日—25日，臧克家学术讨论会在山东济南举行。 5月，《诗刊》在潍坊召开全国讽刺诗、寓言诗创作会议。 6月27日—30日，北京作协、北京文联举行新诗潮研讨会。 7月，全国首次科学诗会在哈尔滨举行。 8月25日—9月7日，《诗刊》、《当代文艺思潮》、《飞天》、《甘肃青年》、《现代妇女》在兰州举行诗歌理论研讨会。 9月，《星星》诗刊开展读者评选《我最喜爱的当代中青年诗人》的活动揭晓。 9月，乡土诗人协会成立。 10月，《城市文学》刊出《首届中国城市诗展》。 21日、24日，《诗歌报》与《深圳青年报》分别刊出三辑《中国诗坛，1988，现代诗群体大展》 12月6日—9日，成都举办《中国·星星诗歌节》。

1987年 1月，24省市广播电台联办《当代诗坛》节目开播。 广州创办《散文诗报》。 2月18日，《诗刊》举行几竿诗座谈会。 3月，《诗歌报》出版《崛起的诗群》专版。 7月，《诗刊》报道，中国乡土诗人协会和黑龙江绥化地区文联创办《乡土诗人》。 9月，《中国当代诗论50家》由重庆出版社出版。 21日—25日，香港、新加坡、日本、澳门和中国大陆的诗人在哈尔滨举行第2届华文新诗辩论会。 10月27日—29日，北京作协召开新诗走向研讨会。 11月，《诗刊》分别同香港诗人蓝海文、黎青交流和座谈。

1988年 2月，《诗刊》第2期发表诗歌评论家对话：纵横诗坛。 4月10日—15日，中国作协第二届新诗（诗集）评奖委员会举行会议，评出十部获奖诗集。4月22日， 5月3日—10日，中国作协、诗刊社、作协江苏分会等先后在淮阴、扬州举行全国当代新诗研讨会。 8月，中国当代诗人出版基金会在北京成立。9月6日—7日，复旦大学中国语言文学研究所召开海峡两岸现代诗研讨会，9月，广西创刊《南国诗报》。 10月《中国新诗大辞典》出版。 秋，《诗刊》组织大陆诗人张志民等与台湾诗人洛夫等交流诗艺。 12月，上海创刊《中国诗人》。 重庆创刊《银河系》诗刊。

（任丽青、张祖健、陈伟娟、周成璐、赵兵、钱朝阳、黄乐琴）

新诗书目

说　明

1. 本书目收录1920—1987年出版的全国新诗作品，共分三部分。第一部分为个人专集，第二部分为合著，第三部分为多人合集。因篇幅关系，儿童诗集不收录。

2. 收录的诗集以初版本为主，初版本一时查找不到的，则收录再版本。

3. 专集按作者姓氏笔划排列，笔划相同的以起笔〔－〕、〔丨〕、〔丿〕、〔丶〕、〔乛〕为序。合著按第一作者姓氏笔划为序排列。合集以编辑、出版单位名称笔划为序排列。同一诗人专集以出版日期先后为序。

4. 出版年份标法一律简写，如47版即指1947年版。

(一)外　文

河边恋歌	A·M	上海诗创造社31版
浪花	CF女士	北新书局24版
我们的心，我们的七月	OM	上海亚东书局24版

一　画

夜快车	一　信	台湾世界画刊社61版
时间	一　信	台北中国青年诗人联盟会67版

二　画

向阳花开	丁　一	黑龙江人民出版社75版
红叶	丁　丁	北平海音社26版
过去的恋歌	丁　丁	群众图书公司26版
我侧的心	丁　丁	北平海音社28版

未寄的诗	丁 丁	上海群众书局 29 版
召唤	丁 力	南京正风图书公司 48 版
灾难的小故事	丁 力	湖北新华书店 50 版
从乡下唱到城里	丁 力	上海正风出版社 51 版
前茵集	丁 力	上海新文艺出版社 55 版
仇恨	丁 力	天津美术出版社 56 版
发光的日子	丁 力	天津百花文艺出版社 58 版
北京的早晨	丁 力	北京人民出版社 59 版
踏天曲	丁 力	河南人民出版社 82 版
类山笑了	丁 戈	贵州人民出版社 57 版
社会主义的山歌	丁 丹	浙江人民出版社 56 版
欢乐的阳光	丁 芒	新文艺出版社 57 版
怀念	丁 芒	北京解放军文艺社 81 版
枫露集	丁 芒	黑龙江人民出版社 83 版
更流集	丁 芒	安徽人民出版社 83 版
我是一片绿叶	丁 芒	四川文艺出版社 85 版
诗的追求	丁 芒	花城出版社 87 版
家乡呵,家乡	丁庆友	四川文艺出版社 86 版
静静的水杉	丁汗稼	江苏人民出版社 62 版
外祖父的天下	丁 耶	正风出版社 48 版
翻身集	丁 耶	上海文化工作社 50 版
奶子山的春天	丁 耶	五十年代出版社 51 版
新中国建设要抢点到	丁 耶	上海文化工作社 51 版
志愿军英雄赞	丁 耶	东北人民出版社 52 版
五挂大车跑安东	丁 耶	东北通俗出版社 52 版
白玉的基石	丁 耶	作家出版社 56 版
飞姑娘	丁 耶	长春文艺出版社 57 版
鸭绿江上的木邦	丁 耶	吉林人民出版社 79 版
消息	丁 图	上海南极出版社 48 版
星辰底梦	丁景唐	沪江书屋 45 版
我俩的心	丁 森	北平海音社 28 版
未寄的诗	丁 森	上海群众出版社 29 版
过去的恋歌	丁 森	上海群众出版社 31 版
古普赛的慰安	丁 颖	台中蓝灯出版社 70 版
第五季的水仙	丁 颖	台中蓝灯出版社 71 版
五年集	七等生	台北林白出版社 72 版

情与诗	七等生	台北远行出版社 77 版
一片	卜戈云	上海梁溪书局 24 版
高原的牧铃	力　匡	香港高原出版社 55 版
枷锁与自由	力　扬	昆明诗文学社 39 版
射虎者及其家族	力　扬	桂林 43 版
我底竖琴	力　扬	昆明诗文学社 44 版
给诗人	力　扬	作家出版社 55 版

三　画

控诉	三　川	北平黎明书店 48 版
北极星	三　川	北平黎明书店 48 版
台湾人民盼解放	三　川	新华书店东北总分店 50 版
青春的冒渎	于　归	长春益智书局 44 版
第一行足迹	于　沙	湖南人民出版社 84 版
盘溪草	于人俊	宁波世界书局 30 版
红罗女	于　波	黑龙江人民出版社 87 版
山的女儿	于宗信	群众出版社 84 版
台湾诗情	于宗信	春水文艺出版社 84 版
相思花	于宗信	群众出版社 87 版
霜叶集	于　刚	湖南人民出版社 80 版
牧笛集	于冠西	东海文艺出版社 60 版
骷髅上的蔷薇	于赓虞	北京古城书局 26 版
晨曦之前	于赓虞	上海北新书局 26 版
落花梦	于赓虞	上海北新书局 27 版
魔鬼的舞蹈	于赓虞	上海北新书局 28 版
孤灵	于赓虞	上海北新书局 30 版
春云	于赓虞	绿波社 30 版
世纪的脸	于赓虞	上海北新书局 34 版
换火柴的少妇	万斯年	北平人文书店 36 版
金黄金黄的婆婆丁啊	万忆萱	长江文艺出版社 57 版
宝石山的传说	万忆萱	吉林人民出版社 79 版
白桦林随想曲	万忆萱	吉林人民出版社 83 版
欢歌集	万里浪	江西人民出版社 60 版
党的颂歌	万里浪	江西人民出版社 76 版
淡霞和莎叶	万　曼	上海新文化出版社 24 版

存慈	大 荒	台湾创世纪诗社 72 版
创世纪	上官予	带枪者诗社 45 版
海	上官予	带枪者诗社 45 版
祖国在呼唤	上官予	台北文艺创作社 51 版
自由之歌	上官予	台湾文坛社 53 版
十年诗选	上官予	台湾明华书局 60 版
旗手	上官予	台北正中书局 65 版
千叶花	上官予	台湾商务印书馆 68 版
爱的暖流	上官予	台北商务印书馆 79 版
春至	上官予	台北中央日报社 83 版
放开嗓子大声唱	山 川	陕西人民出版社 56 版
回忆曲	小 民	台北林白出版社 78 版
始祖鸟	小 野	台北文豪出版社 78 版
山雨欲来风满楼	凡 路	人民文学出版社 76 版
回音	子 凡	马来西亚彼手出版社 79 版
坍塌的古城	马子华	春蚕社 34 版
骊山之歌	马子华	每月诗歌社 37 版
青松	马云鹏	中国青年出版社 36 版
在祖国的东方	马 加	作家出版社 55 版
新生的光辉	马 加	作家出版社 55 版
马兰的歌声	马 达	辽宁人民出版社 73 版
花开草原	马达尔罕	内蒙古人民出版社 76 版
问津草	马合省	解放军文艺出版社 84 版
春天的恋歌	马 各	重庆人民出版社 43 版
荒村小唱	马 各	上海巾满楼书屋 48 版
红枣歌	马安信	陕西人民出版社 77 版
草原的故事	马安信	陕西人民出版社 80 版
冰山草	马冰山	湖南人民出版社 84 版
忧郁	马作楫	上海光华出版社 48 版
汾河春光	马作楫	山西人民出版社 62 版
马作楫诗选	马作楫	山西人民出版社 85 版
高岗集	马君玠	贵阳交通书局 36 版
青涧集	马君玠	贵阳交通书局 37 版
北望集	马君玠	香港中国诗坛社分社 40 版
回忆	马国亮	上海良友图书公司 31 版
启明与阿薇	马金星	新蕾出版社 84 版

小叶集	马晋乾	山西人民出版社 84 版
石碑坊的传说	马萧萧	中国青年出版社 63 版
翠笛引	马萧萧	中国文联出版公司 87 版
前哨春曲	马绪英	江苏人民出版社 75 版
送给故乡的歌	马瑞雪	台北纯文学出版社 77 版
沟	马瑞麟	重庆火种诗社 48 版
"咕咚"来了	马瑞麟	云南人民出版社 79 版
松树姑娘	马瑞麟	云南人民出版社 81 版
鹰城花絮	马博良	南京流砂文艺社 47 版
青春颂歌	之　华	台北正中书局 67 版
少女春泉	之　华	新亚书店 69 版
雷声与蝉鸣	也　斯	香港大拇指半月刊社 78 版
北方·南方	子　页	未来出版社 85 版
月弦	子　页	浙江文艺出版社 85 版
雪魂	子　页	天津文艺出版社 86 版

四　画

我歌唱绿色的太阳	王一义	浙江科学技术出版社 83 版
鄱湖渔歌	王一民	江西人民出版社 64 版
落星	王义修	台湾昌文书局 36 版
红蔷薇	王中朝	河南人民出版社 84 版
乡土集	王书怀	辽宁人民出版社 56 版
扬帆集	王书怀	黑龙江人民出版社 58 版
桦林曲	王书怀	上海文艺出版社 59 版
山川集	王书怀	北方文艺出版社 60 版
花朵集	王书怀	北方文艺出版社 62 版
宝山谣	王书怀	北方文艺出版社 63　版
青纱集	王书怀	作家出版社 64 版
宝山集	王书怀	北方文艺出版社 63 版
火热的乡村	王书怀	作家出版社 64 版
张勇之歌	王书怀	黑龙江人民出版社 72 版
行吟集	王书怀	黑龙江人民出版社 79 版
折箭赋	王今斩	台南世英出版社 77 版
江户流浪曲	王文川	上海开明书店版
红色的铆钉	王方武	人民文学上海分社 65 版

锤声集	王方武	吉林人民出版社 73 版
情爱，在香港	王心果	海峡文艺出版社 86 版
玩具手枪	王文兴	台北志文出版社 70 版
金泉	王文绪	山西人民出版社 73 版
情冢	王 幻	台湾绿萼书屋58 版
公社的花朵	王玉民	河北人民出版社 78 版
少女与诗人	王正义	台湾光明出版社 72 版
狮子吼	王平陵	上海南京书店31 版
美的呼唤	王尔碑	重庆出版社 83 版
雁回岭	王主玉	人民文学出版社 76 版
去国草	王礼锡	中国诗歌社 39 版
颠沛诗集	王汉倬	台湾 61 版(自刊本)
晚晴集	王兰馨	云南人民出版社 79 版
雪花	王辽生	江苏人民出版社 83 版
红井	王 玎	吉林人民出版社 78 版
春姑娘来了	王 玎	吉林人民出版社 83 版
带姐入社	王老九	西北人民出版社 34 版
王保京	王老九	陕西人民出版社 56 版
在寂寞中谢去的花朵	王西艾	台北中华书局 64 版
都市的冬	王亚平	上海国际书店 35 版
十二月的风	王亚平	上海联合书局 36 版
海燕的歌	王亚平	上海联合出版社 36 版
中国兵的画像	王亚平	重庆文艺研究会 38 版
祖国的血	王亚平	长沙民众书店 39 版
红蔷薇	王亚平	长沙商务出版社 40 版
青春的中国	王亚平	桂林文化工作社 42 版
生活的镭曲	王亚平	重庆未林出版社 43 版
火雾	王亚平	重庆春草诗社 45 版
中国，母亲的土地呵	王亚平	上海新丰出版公司 47 版
穆林女献枪	王亚平	北平天下图书公司 49 版
黄河英雄歌	王亚平	新华书店 50 版
第一支颂歌	王亚平	三联书店 50 版
李秀珍传歌	王亚平	中国青年出版社 51 版
写在母亲像前	王亚平	新文艺出版社 58 版
灿烂的星辰	王亚平	上海文艺出版社 60 版
周总理啊，我们永远怀	王亚东	湖南人民出版社 77 版

念您

王亚凡诗抄	王亚凡	作家出版社 62 版
雨与泪	王在军	台湾葡萄园诗社 69 版
心湖	王在军	台北自强出版社 82 版
情诗	王任叔	宁波青风学社 23 版
阳光地毯	王廷俊	殷雷出版社 81 版
大自然之歌	王守勋	辽宁科技出版社 84 版
大自然之恋	王守勋	对外贸易教育出版社 87 版
燕琴诗稿	王聿均	台北世界文物出版社 69 版
荒原的风	王志杰	四川文艺出版社 85 版
风雷集	王怀让	河南人民出版社 74 版
十月的宣言	王怀让	上海文艺出版社 78 版
山，山，展翅飞	王怀让	河南人民出版社 74 版
诗为橘皂而作	王怀让	河南人民出版社 83 版
背水姑娘	王　余	中国青年出版社 57 版
蝉之曲	王佐才	上海真美善书店 29 版
翻身民歌	王希坚	山东新华书店 46 版
黑板报上写诗歌	王希坚	山东新华书店 46 版
自由歌	王希坚	山东新华书店 50 版
迎春曲	王希坚	中国青年出版社 55 版
远方集	王希坚	作家出版社 57 版
天涯浩歌	王谷君	台湾 60 版(自刊本)
香瓜记	王育华	山东人民出版社 78 版
甜蜜的时代	王雨谷	云南人民出版社 81 版
阳光与阴影	王松青	山东文艺出版社 87 版
闲视事	王　凯	山东新华书店 50 版
锻炼	王　岩	台湾高雄新创作出版社 53 版
呼玛河小曲集	王　肯	吉林人民出版社 57 版
野百合花	王尚义	台北水牛出版社 67 版
落霞与孤鹜	王尚义	台北水牛出版社 69 版
列车奔向北方	王忠瑜	北方文艺出版社 59 版
青春短笛	王宗仁	天津人民出版社 86 版
秋风娃娃	王宜振	陕西人民出版社 82 版
摇篮里的歌	王宜振	未来出版社 83 版
小溪之歌	王　炜	内蒙古人民出版社 59 版

黎明的赞歌	王波云	天津人民出版社 58 版
远山	王泽洲	贵州人民出版社 85 版
五叶草	王泽群	山西人民出版社 80 版
朗诵吟	王建文	湖南文艺出版社 86 版
草原新歌	王树田	人民文学出版社 77 版
小柱子	王 南	新文艺出版社 54 版
水兵的歌	王 恺	新文艺出版社 56 版
醒灵集	王映湘	台湾联勤出版社 66 版
井里有水大家喝	王保春	河北人民出版社 55 版
校园朗诵诗	王俊康	新世纪出版社 87 版
圣母像前	王独清	上海光华图书公司 26 版
威尼市	王独清	上海乐华图书公司 27 版
死前	王独清	上海创造社 27 版
前后	王独清	上海世纪出版社 28 版
川DEC	王独清	新宇宙书店 28 版
独清诗集	王独清	新宇宙书店 28 版
暗云	王独清	上海光明书局 31 版
锻炼	王独清	上海光华图书公司 32 版
零乱章	王独清	上海乐华图书公司 33 版
王独清诗歌代表作	王独清	亚东图书馆 35 版
长安城中的少年	王独清	光明书局 35 版
童心	王统照	上海商务印书馆 25 版
良夜	王统照	上海商务印书馆 25 版
这时代	王统照	上海自刊本 32 版
她的生活	王统照	上海文化生活出版社 34 版
夜行集	王统照	上海生活书店 36 版
横吹集	王统照	上海文化生活出版社 38 版
江南曲	王统照	上海文化生活出版社 40 版
走索者	王宪阳	台北蓝星诗社 62 版
千灯	王宪阳	台湾作品杂志社 70 版
爱心集	王宪阳	台北林白出版社 78 版
山水新歌	王洪涛	天津人民出版社 76 版
北国春汛	王洪涛	河北人民出版社 76 版
山情水韵	王洪涛	山东文艺出版社 83 版
苏醒的情思	王洪涛	百花文艺出版社 86 版
拾荒者手记	王贯英	台北联经出版事业公司 78

		版
士兵与命运交响曲	王晋军	北岳文艺出版社 87 版
胡桃坡	王致远	作家出版社 65 版
长歌行	王致远	人民文学出版社 84 版
昨天与今天	王振伟	山西人民出版社 78 版
北京的歌	王振荣	北京出版社 77 版
北京的声音	王恩宇	天津人民出版社 78 版
心泉集	王恩宇	北京十月文艺出版社 86 版
冰冷的歌	王逢吉	重庆出版社 41 版
荒漠甘泉	王家棫	台北中央文物供应社 59 版
纪念	王家新	长江文艺出版社 85 版
忠贞的心血	王家麟	台湾蓝天出版社 66 版
枇杷树	王家麟	台湾葡萄园诗社 66 版
边防线上的歌声	王　浩	陕西人民出版社 57 版
脚户哥	王　浩	青海人民出版社 80 版
患病的太阳	王润华	台湾星座诗社 66 版
高潮	王润华	台湾星座诗社 70 版
内外集	王润华	台北国家出版社 78 版
南洋乡土集	王润华	时报文化出版公司 81 版
谚语哲理诗	王陶宇	内蒙古教育出版社 84 版
抒情短诗集	王　野	黑龙江人民出版社 85版
向旷野这边开一个窗子	王晨牧	湖南文艺出版社 86 版
桃色三三曲	王皎成	上海大东书局 31 版
起点	王　梁	新文艺出版社 51 版
春雨	王清风	台湾北大书局 59 版
闪光的国土	王淑臣	陕西人民出版社 81 版
天涯采英	王绶青	文化艺术出版社 85 版
小路的足迹	王维洲	长江文艺出版社 83 版
飞行员的诗	王琳德	广州文艺出版社 58 版
革命圣地代代颂	王　森	上海人民出版社 76 版
春华集	王　锐	台湾知行出版社 64 版
彩色的画	王舒水	台湾 80 版(自刊本)
伟大的母亲	王禄松	台湾改造出版社 60 版
海的吟草	王禄松	台湾明光出版社 61 版
铁血诗抄	王禄松	台湾明光出版社 61 版
万言诗	王禄松	台湾明光出版社 62 版

归意集	王禄松	台湾明光出版社 62 版
狂飙的年代	王禄松	台北水芙蓉出版社 75 版
风雨中的国魂	王禄松	台北水芙蓉出版社 79 版
绣花巾	王 鸿	江苏人民出版社 55 版
金色的里下河	王 鸿	江苏人民出版社 58 版
运河边的歌	王 鸿	上海文艺出版社 59 版
运河赞歌	王 鸿	江苏人民出版社 72 版
圣女·战马·枪	王 蓝	重庆红蓝出版社 42 版
红缨	王群生	解放军文艺出版社 58 版
新兵之歌	王群生	作家出版社 65 版
火凤	王群生	人民文学出版社 76 版
寡妇泪	王 磊	通俗文艺出版社 57 版
七月，拒马河	王 磊	河北人民出版社 57 版
马背上的歌	王 磊	吉林人民出版社 73 版
大刀歌	王 磊	内蒙古人民出版社 78 版
路啊，脚下的路	王燕生	湖南人民出版社 81 版
心花	王燕生	群众出版社 84 版
走向地平线	王燕生	重庆出版社 86 版
百子歌	王 燮	长江文艺出版社 57 版
冬饮庐诗稿	王 瀣	南京市通志馆 48 版
战旗颂	王耀东	江西人民出版社 75 版
行云之歌	韦云生	台湾青年写作协会 53 版
金凤凰	韦文俊	广西人民出版社 85 版
红花集	韦 丘	广东人民出版社 59 版
瀑声	韦 丘	广东人民出版社 76 版
青春和爱情的故事	韦 丘	花城出版社 84 版
迈出窗口	韦 丘	新世纪出版社 87 版
君山	韦丛芜	北平未名社 27 版
冰块	韦丛芜	北平未名社 29 版
故乡和亲人	韦君宜	作家出版社 59 版
百鸟衣	韦其麟	中国青年出版社 56 版
凤凰歌	韦其麟	广西人民出版社 79 版
寻找太阳的母亲	韦其麟	广西民族出版社 84 版
故乡的月季	韦 野	湖北人民出版社 81 版
向阳的眼睛	云 从	台湾海洋诗社 69 版
摘星集	井岩盾	作家出版社 58版

海滨组曲	天　河	台湾现代潮出版社 70 版
预言	天　蓝	泥土社 42 版
中华人民共和国像太阳一般升起	天　蓝	新文艺出版社 53 版
队长骑马去了	天　蓝	新文艺出版社 54 版
雁风	木　青	福建人民出版社 80 版
醉心的微笑	木　斧	四川人民出版社 83 版
美的旋律	木　斧	江苏人民出版社 84 版
缀满鲜花的诗篇	木　斧	海峡文艺出版社 87 版
英雄的画像	元　辉	人民文学出版社 78 版
格拉茨姆	戈阿干	云南民族出版社 80 版
查热丽恩	戈阿干	北京民族出版社 83 版
将军的马	戈　茅	新文艺出版社 56 版
烈火集	戈　枫	广东人民出版社 60 版
田野的歌	戈振缨	上海新文艺出版社 56 版
歌唱红旗	戈振缨	山东人民出版社 59 版
浅草	戈　非	内蒙古人民出版社 82 版
别延安	戈壁舟	五十年代出版社 51 版
延河照样流	戈壁舟	中国青年出版社 56 版
把路修上天	戈壁舟	作家出版社 56 版
沙原牧女	戈壁舟	通俗文艺出版社 58 版
黑海赞歌	戈壁舟	作家出版社 58 版
岩上青松	戈壁舟	东风文艺出版社 58 版
青松翠竹	戈壁舟	作家出版社 58 版
三弦战士	戈壁舟	作家出版社 59 版
宣誓集	戈壁舟	四川人民出版社 59 版
我迎着阳光	戈壁舟	人民文学出版社 59 版
登临集	戈壁舟	作家出版社 63 版
延安诗抄	戈壁舟	陕西人民出版社 78 版
三弦响铮铮	戈壁舟	陕西人民出版社 79 版
招魂	长　庚	上海印刷所 35 版
战斗与歌唱	冈　夫	作家出版社 54 版
海洋与爱情	中　申	吉林人民出版社 82 版
松花江短笛	中　流	上海文艺出版社 58 版
丰收颂	中　流	黑龙江人民出版社 59 版
枫叶	中　流	中国文联出版公司 86 版

鹿鸣	中 流	黑龙江人民出版社 83 版
春风啊，带去我的问候吧	忆明珠	江苏人民出版社 79 版
沉吟集	忆明珠	四川文艺出版社 86 版
枯燥	少 斐	上海文化生活出版社 36 版
山乡集	毛正之	广西人民出版社 60 版
云帆集	毛 犄	陕西人民出版社 83 版
两种力	毛翰哥	上海泰东图书公司 26 版
叶影集	毛 鹰	贵阳人民出版社 86 版
温泉	牛 汉	上海文艺出版社 84 版
沉默的悬崖	牛 汉	十月文艺出版社 86 版
火红的朝霞	牛明通	上海人民出版社 77 版
振兴之歌	牛明通	花山文艺出版社 83 版
白河小英雄	牛雅杰	河南人民出版社 79 版
歌唱田森村	丹 米	南方通俗出版社 55 版
长虹	化 石	作家出版社 57 版
有翅膀的歌声	风美村	台湾书评书目社76 版
鸟枪的故事	公 木	东北书店 47 版
哈喽胡子	公 木	五十年代出版社 51 版
十里盐湾	公 木	人民文学出版社 53 版
中华人民共和国颂歌	公 木	作家出版社 54 版
崩溃	公 木	新文艺出版社 57 版
黄花集	公 木	作家出版社 57 版
边地短歌	公 刘	中南人民文艺出版社 54 版
神圣的岗位	公 刘	湖北人民出版社 55 版
黎明的键	公 刘	中国青年出版社 56 版
望夫云	公 刘	中国青年出版社 57 版
在北方	公 刘	作家出版社 57 版
尹灵芝	公 刘	中国青年出版社 79 版
白花·红花	公 刘	上海文艺出版社 79 版
母亲—长江	公 刘	黑龙江人民出版社 83 版
离离原上草	公 刘	人民文学出版社 80 版
仙人掌	公 刘	四川人民出版社 80 版
骆驼	公 刘	上海文艺出版社 84 版
大上海	公 刘	四川人民出版社 84 版
相思海	公 刘	花城出版社 87 版

上元月	公孙嬿	北平辅仁义苑社 41 版
大兵谣	公孙嬿	台北中央文物供应社 54 版
东海之滨	倪贻德	光华书局 25 版
春天的爱情	文武斌	山西人民出版社 81 版
春天从远方归来	文武斌	山西人民出版社 83 版
绿色的边境	文　牧	新蕾出版社 81 版
井岗山诗抄	文莽彦	作家出版社 58 版
井岗山颂	文莽彦	上海新文艺出版社 60 版
红色的弹道	文哲安	湖南人民出版社 79 版
第八根弦	文晓村	台北葡萄园杂志诗 64 版
一盏小灯	文晓村	台北现代潮出版 74 版
三秋草	卞之琳	上海新月社 33 版
鱼目集	卞之琳	上海文化生活出版社 35 版
芦叶船	卞之琳	北京立达 36 版
慰劳信集	卞之琳	香港明月社 40 版
十年诗草	卞之琳	桂林明月社 42 版
翻一个浪头	卞之琳	上海平明出版社 51 版
雕虫纪历	卞之琳	人民文学出版社 79 版
天仙配	方大伦	广西人民出版社 57 版
人的改造	方之中	天津新华书店 52 版
战斗的乡村	方　冰	北京作家出版社 57 版
飞	方　冰	春风文艺出版社 61 版
大海的心	方　冰	春风文艺出版社 85 版
访苏诗文集	方　纪	中国青年出版社 56 版
不尽长江滚滚来	方　纪	长江文艺出版社 57 版
大江东去	方　纪	作家出版社 58 版
朝阳	方　艮	台湾青年诗联社 67 版
水乡	方　艮	台湾大千文化出版社 68 版
旗向	方　艮	台南大千世界出版社 70 版
杨和同志打虎记	方　里	南方通俗出版社 51 版
玮德诗文集	方玮德	上海时代图书馆 36 版
受难者的短曲	方玮德	上海星群出版社 48 版
生之胜利	方玮德	上海文化生活出版社 48 版
时间	方　思	台北中兴文学出版社 53 版
夜	方　思	台北现代诗社 55 版
竖琴与长笛	方　思	台北现代诗社 58 版

膜拜	方　莘	台湾现代文学社 63 版
平凡的夜话	方　殷	上海商务印书馆 42 版
方殷诗选	方　殷	人民文学出版社 84 版
娥眉颂	方娥真	台北四季出版公司 77 版
雨景	方　敬	上海文化生活出版社 42 版
声音	方　敬	桂林文化工作社 42 版
受难者短曲	方　敬	上海新群出版社 48 版
行吟的歌	方　敬	上海文化生活出版社 48 版
拾穗集	方　敬	四川人民出版社 81 版
岁寒曲	方　瑜	台北正中书局 59 版
哀歌二三	方　旗	台湾(自刊本)66 版
端午	方　旗	台湾(自刊本)72 版
边防号角	火　华	天津人民出版社 79 版
爱的旋律	亢　进	广西人民出版社 86 版
飞龙杖	尹一之	吉林人民出版社 60 版
孤寡曲	邓中夏	四川文艺出版社 87 版
蓝色小夜曲	邓禽平	台北野风出版社 51 版
我存在,因为歌,因为爱	邓禽平	台北纯文学出版社 83 版
机器与雕像	邓海南	上海文艺出版社 85 版
青山的恋歌	邓海南	宁夏人民出版社 79 版
生命的礼花	巴·布林贝赫	作家出版社 62 版
星群	巴·布林贝赫	内蒙古人民出版社 77 版
龙宫的婚礼	巴·布林贝赫	内蒙古人民出版社 81 版
命运之鸟	巴·布林贝赫	江苏人民出版社 83 版
南行集	巴　牧	新文艺出版社 58 版
南行集	巴　牧	新文艺出版社 58 版
三门峡的黎明	巴　牧	百花文艺出版社 58 版
笛声	巴　牧	春风文艺出版社 59 版
北行集	巴　牧	春风文艺出版社 62 版
美的草原	巴·敖斯尔	内蒙古人民出版社 59 版
草原	巴·敖斯尔	内蒙古人民出版社 79 版
鲜奶与花朵	巴彦布	黑龙江人民出版社 80 版
爱的倾吐	巴彦布	黑龙江人民出版社 83 版
山水清音	孔　孚	重庆人民出版社 84 版
一束芙蓉花	孔　林	山东人民出版社 59 版
百灵	孔　林	山东人民出版社 83 版

五　画

水落坡	飞　雪	山东人民出版社 73 版
诅咒之歌	未　冉	哈尔滨光华书店 48 版
收获集	古　丁	台北葡萄园诗社 63 版
星的故事	古　丁	台湾长歌出版社 75 版
古丁诗集	古　丁	秋如诗刊社 83 版
低能儿	古之红	(自刊本)45 版
彷徨,彷徨	古之红	文艺青年社 48 版
湖滨	古之红	文艺奖金委员会 51 版
火祭场	古　贝	台北蓝星诗社 63 版
追随太阳步伐的人	古　月	台北葡萄园诗社 67 版
月之祭	古　月	台湾艺术家画廊 75 版
钢莲	古苍梧	
山笛	古　笛	漓江出版社 82 版
剪裁	古添洪	台湾笠诗社 73 版
背后的脸	古添洪	台湾笠诗社 84 版
晚霞的超越	古添洪	台北国家书店 77 版
归来	古添洪	台北国家出版社 86 版
晚草集	艾　山	香港人生出版社 56 版
埋沙集	艾　山	台北文星书店 60 版
大堰河	艾　青	自刊本 36 版
他死在第二次	艾　青	上海杂志公司 39 版
向太阳	艾　青	香港海燕书店 40 版
旷野	艾　青	重庆生活书店 40 版
火把	艾　青	重庆烽火社 41 版
北方	艾　青	上海文化生活出版社 42 版
反法西斯	艾　青	华北书店 43 版
黎明的通知	艾　青	桂林文化供应社 43 版
雪里钻	艾　青	新群出版社 44 版
献给乡村的诗	艾　青	北门出版社 45 版
欢呼集	艾　青	北京新华书店 50 版
宝石的红星	艾　青	人民文学出版社 53 版
黑鳗	艾　青	作家出版社 55 版
春天	艾　青	人民文学出版社 56 版

海岬上	艾 青	作家出版社 57 版
归来的歌	艾 青	四川人民出版社 80 版
彩色的诗	艾 青	江苏人民出版社 80 版
落叶集	艾 青	浙江人民出版社 82 版
域外集	艾 青	花山文艺出版社 83 版
雪莲	艾 青	黑龙江人民出版社 83 版
启明星	艾 青	百花文艺出版社 85 版
斗争的浪涛	艾·艾合坦木	新疆人民出版社 57 版
幸福的矿工们	艾 芜	辽宁人民出版社 55 版
碑的立影	艾 雷	台湾青年诗联社 66 版
祖国，我回来了	未 央	长江文艺出版社 53 版
杨秀珍	未 央	中国青年出版社 56 版
大地春早	未 央	湖南人民出版社 59 版
少年石匠	石天河	重庆出版社 83 版
无题集	石元健	台湾海洋诗社 60 版
玛诺江嘎	石太瑞	湖南人民出版社 78 版
竹哨	石太瑞	湖南人民出版社 81 版
木叶之歌	石太瑞	湖南人民出版社 82 版
和平的最强音	石方禹	中国青年出版社 56 版
良夜与恶梦	石 民	上海北新书局 29 版
故乡的星星	石 英	百花文艺出版社 79 版
夜海银花	石 英	花山文艺出版社 82 版
爱情·生活	石 英	山东人民出版社 82 版
飞檄集	石 河	上海文艺出版社 79 版
阿弥陀集	石 河	新疆人民出版社 86 版
兵之歌	石 祥	百花文艺出版社 64 版
新的长征	石 祥	人民文学出版社 77 版
骆驼草	石 祥	河北人民出版社 81 版
摘星集	石 瑛	台湾作家杂志社 65 版
青叶集	石 瑛	台湾作家杂志社 67 版
蓝色的谣歌	石 瑛	台中创译出版社 70 版
露珠和星星	厉 风	春风文艺出版社 81 版
山水间	左可国	青海人民出版社 79 版
天山南北马蹄忙	左曙萍	沙漠出版社 47 版
第一颗星	甘永柏	作家出版社 57 版
木樨集	甘永柏	四川文艺出版社 86 版

大渡河支流	玉　杲	上海建文书店 47 版
人民的村落	玉　杲	华东人民出版社 50 版
人民子弟兵	玉　杲	华东人民出版社 51 版
起点	玉　杲	上海星群出版社 51 版
安巩传	玉　杲	人民文学出版社 53 版
向前面去	玉　杲	上海新文艺出版社 53 版
开拓者	玉　杲	中国青年出版社 57 版
红尘记	玉　杲	陕西人民出版社 81 版
春华集	龙彼德	黑龙江人民出版社 78 版
苜蓿花	旦　如	杭州湖畔诗社 25 版
霹雳集	田　汀	花城出版社 84 版
江户之春	田　汉	上海 1922
田汉诗选	田　汉	北京人民文学出版社 82 版
告别	田　地	上海星群出版社 47 版
忆景	田　地	上海星群出版社 48 版
风景	田　地	上海星群出版社 48 版
南瓜花	田　地	北京三联书店 51 版
轮船就要开了	田　地	上海启明书局 53 版
佛子岭组诗	田　地	上海平明出版社 54 版
复活的翅膀	田　地	浙江人民出版社 82 版
田兵诗集	田　兵	贵州人民出版社 80 版
未明集	田　间	群众书店 35 版
中国牧歌	田　间	诗人社 35 版
中国农村的故事	田　间	诗人社 36 版
良夜	田　间	上海商务印书馆 36 版
呈在大风砂里奔走的岗卫们	田　间	汉口生活书店 38 版
给战斗者	田　间	希望社 39 版
孟平英雄歌	田　间	晋察冀边区教育阵地社 46 版
戎冠秀	田　间	东北画报社 46 版
他也要杀人	田　间	海燕书店 47 版
赶车传	田　间	新华书店 49 版
抗战诗抄	田　间	新华书店 50 版
短歌	田　间	群益出版社 50 版
一杆红旗	田　间	工人出版社 51 版

向日葵	田 间	青年出版社 52 版
誓辞	田 间	新文艺出版社 53 版
汽笛	田 间	作家出版社 56 版
芒市见闻	田 间	云南人民出版社 57 版
马头琴歌集	田 间	中国青年出版社 57 版
天安门赞歌	田 间	北京出版社 58 版
1958 年的歌	田 间	中国青年出版社 58 版
东风歌	田 间	作家出版社 59 版
英雄歌	田 间	上海文艺出版社 59 版
非洲游记	田 间	作家出版社 64 版
太阳和花	田 间	作家出版社上海编辑所 65 版
清明	田 间	河北人民出版社 78 版
云南行	田 间	云南人民出版社 82 版
离宫及其他	田 间	花山文艺出版社 84 版
修堤	田 奇	上海文艺工作社 51 版
十辆水车	田 奇	新华书店西北总分店 51 版
苏艾兰	田 奇	西北《群众日报》图书出版社 51 版
洛河曲	田 奇	上海文化工作社 52 版
风雨集	田 涅	福建人民出版社 42 版
按摩女	田 涅	台北野风出版社 57 版
杜鹃花	田 涅	台北作品杂志社 71 版
翠竹诗稿	田翠竹	湖南文艺出版社 87 版
征途上	卢也哥	新文艺出版社版
人之将出	卢 迈	花城出版社 86 版
春雨	卢 前	上海开明书店 27 版
绿篇	卢 前	上海开明书店 30 版
北岛诗选	北 岛	新世纪出版社 86 版
视域之外	北 雁	(自刊本)80 版
月夜恋歌	叶日松	台湾绿穗杂志社 58 版
她的名字	叶日松	台北野风出版社 62 版
读墨的人	叶日松	台北野风出版社 64 版
乡愁	叶日松	台湾元杰出版社 65 版
紫色的爱	叶日松	台湾葡萄园诗社 65 版
写给薰莉	叶日松	台北葡萄园诗社 65 版

金门·马祖	叶日松	台湾文林周刊社 67 版
海上日记	叶日松	台湾中兴出版社 69 版
人生小语	叶日松	东海出版社 70 版
黎明之歌	叶日松	台湾一元出版社 71 版
铸一座古铜色的中国	叶日松	台湾苑莲写作协会 79 版
天空是一册诗集	叶日松	台北葡萄园诗社 80 版
挥亮明天的中国	叶日松	台北秋水诗刊社83 版
关山重重情片片	叶日松	台湾宏泰出版社 84 版
山恋	叶文福	天津人民出版社 78 版
天鹅之死	叶文福	花城出版社 86 版
苦恋与墓碑	叶文福	广东人民出版社 86 版
爱的童话	叶圣华	长江文艺出版社 87 版
箧存集	叶圣陶	作家出版社 60 版
不悔	叶延滨	湖南人民出版社 83 版
二重奏	叶延滨	花城出版社 85 版
乳泉	叶延滨	北京群众出版社 86 版
沉吟	叶延滨	百花文艺出版社 87 版
烈日下的雪花	叶　枫	(自刊本)53 版
阳光的踪迹	叶　金	花城出版社 84 版
榕树的歌	叶知秋	广东人民出版社 79 版
水之涡	叶　珊	台北蓝星诗社 60 版
花季	叶　珊	台北蓝星诗社 63 版
灯船	叶　珊	台北文星书店 65 版
非渡集	叶　珊	台北仙人掌出版社 69 版
传说	叶　珊	台北志文出版社 70 版
瓶中稿	叶　珊	台北志文出版社 75 版
北斗行	叶　珊	台北洪范书店 78 版
禁忌的游戏	叶　珊	台北洪范书店 80 版
海岸七叠	叶　珊	台北洪范书店 80 版
第一声汽笛	叶晓山	天津人民出版社 76 版
风笛颂	叶晓山	天津人民出版社 77 版
昨日之农	叶菲洛	沙龙社 35 版
朝圣之舟	叶曼沙	台湾星座诗社 66 版
紫色的歌	叶　笛	台湾青年图书公司 54 版
少女的太阳	叶　笛	贵州人民出版社 85 版
蚕豆花	叶　淘	昆明浪花出版社 46 版

饥饿	叶 淘	诗星火社 47 版
向民主进军	叶 淘	诗星火社 47 版
自从鞭炮响了后	叶 淘	诗星火社 47 版
考验	叶 淘	诗战线社 48 版
零下四十度	叶 淘	北平出版社
赋格	叶维廉	台北现代文学社 63 版
愁渡	叶维廉	台北仙人掌出版社 69 版
醒之边缘	叶维廉	台湾环宇出版社 71 版
野花的故事	叶维廉	台北中外文学月刊社 75 版
花开的声音	叶维廉	台北四季出版社 77 版
松鸟的传说	叶维廉	台北四季出版社 81 版
惊驰	叶维廉	台北远景出版公司 82 版
蓝色多瑙河	叶 琪	台湾国华出版社 59 版
红色的小路	叶槐青	上海文化出版社 56 版
火凤凰的预言	叶德伟	台湾星座诗社 67 版
我恋	史光柱	花城出版社 87 版
向永恒的超越	史作柽	台湾自刊本 64 版
失落的跃昇	史作柽	台湾自刊本 64 版
时间中的寻索	史作柽	台湾中国月刊社 72 版
世纪的苦索者	史作柽	台湾自刊本 74 版
在我里面世界之中	史作柽	台湾自刊本 75 版
白衣血泪	史 轮	上海泰东书局 33 版
黔江怒涛	史 莽	作家出版社 59 版
紫忱诗集	史紫忱	北平中国诗社 32 版
文学人	史紫忱	台北星光出版社 78 版
战震曲	申 身	河北人民出版社 77 版
山高水长	申 身	花山文艺出版社 86 版
红荷	申爱萍	百花文艺出版社 85 版
工业花开朵朵红	申 璋	上海人民出版社 75 版
敬礼，亲爱的勇士	白 刃	哈尔滨兆麟书店 48 版
前进的回声	白 刃	作家出版社 56 版
野草集	白 刃	福建人民出版社 82 版
候补的小民兵	白东星	黑龙江人民出版社 78 版
夜夜集	白 宁	上海典雅版
白采的诗——赢疾者的爱	白 采	上海中华书局 25 版

英雄的国土	白　沉	华北人民出版社 54 版
后裔	白　灵	台北林白出版社 79 版
爱的呼唤	白　金	百花文艺出版社 87 版
十里风光	白　夜	华东人民出版社 50 版
动乱的年头	白　虹	上海陇钟书局 32 版
漓江组歌	白　珩	广西人民出版社 53 版
英雄花	白　珩	广西人民出版社 53 版
边疆的声音	白　桦	通俗读物出版社 55 版
金沙江的怀念	白　桦	中国青年出版社 55 版
鹰群	白　桦	中国青年出版社 56 版
孔雀	白　桦	中国青年出版社 57 版
热芭人之歌	白　桦	中国青年出版社 57 版
挽歌与欢歌	白　桦	河南人民出版社 78 版
情思	白　桦	江苏人民出版社 80 版
白桦的诗	白　桦	人民文学出版社 82 版
十月	白　原	五十年代出版社 51 版
蛾之死	白　荻	台北蓝星诗社 58 版
风的蔷薇	白　荻	台北笠诗社 65 版
天空象徵	白　荻	台湾田园出版社 69 版
白荻诗选	白　荻	台北三民书局 71 版
香颂	白　荻	台北笠诗社 72 版
诗广场	白　荻	热点文化公司 84 版
第三时期	白晓光	北平文学导报社 36 版
还乡集	白　特	上海中国诗歌社 34 版
在航道上前进	白　朗	人民文学出版社 56 版
白鸥书	白浪萍	台湾中国青年诗歌联谊会 67 版
停云的山	白浪萍	台湾自刊本 73 版
春月集	白浪萍	台湾自刊本 78 版
钢水沸腾	白得易	新文艺出版社 54 版
解放战争诗抄	白得易	东海文艺出版社 58 版
帆影	白　渔	青海人民出版社 81 版
白蕉	白　蕉	上海励群书局 32 版
这个世界	白德成	中国文联出版公司 87 版
春笋的歌	白　薇	上海奔流 28 版
琴声泪路	白　薇	上海北新书局 29 版

虹	包玉堂	广西人民出版社 56 版
歌唱我们的民族	包玉堂	新文艺出版社 58 版
凤凰山下百花开	包玉堂	广西人民出版社 59 版
在天河两岸	包玉堂	广西人民出版社 73 版
回音壁	包玉堂	人民文学出版社 84 版
惨痛的世纪	包白痕	诗播种社 32 版
通过封锁线	冬 池	新文艺出版社 54 版
在红色的季节里	冬 池	新文艺出版社 55 版
创造者	禾 波	重庆人民出版社 58 版
三门峡之歌	禾 波	春风文艺出版社 59 版
煤海浪花	禾 波	春风文艺出版社 63 版
红色的道路	宁 宇	上海人民出版社 73 版
海琴	宁 宇	四川人民出版社 84 版
红纱灯	冯乃超	上海创造社出版部 28 版
倪善人	冯乃超	长风书店 28 版
水边	冯文炳	北平新民书店 1944
抗战长歌	冯玉祥	汉口华中出版社 38 版
抗战诗歌集	冯玉祥	桂林三户书店 42 版
囚徒之歌	冯白鲁	杭州北新书局 36 版
昨日之歌	冯 至	上海北新书局 27 版
北游及其他	冯 至	沉钟社 29 版
十四行集	冯 至	桂林明月社 42 版
西郊集	冯 至	作家出版社 58 版
十年诗抄	冯 至	北京人民文学出版社 59 版
天河的水声	冯 青	台北尔雅出版社 83 版
梦后	冯宪章	上海紫藤部 28 版
朝花集	冯济泉	贵州人民出版社 86 版
真实之歌	冯雪峰	重庆作家书屋 43 版
灵山歌	冯雪峰	上海作家书屋 46 版
雪峰的诗	冯雪峰	北京人民文学出版社 79 版
钢之歌	冯景元	天津人民出版社 76 版
大海的幻想	冯辉岳	成文出版社 81 版
没落集	冯 腾	汉口华中公司 38 版
苦难与欢乐	冯毅之	山东新华书店 50 版
热士清风	冯麟煌	花城出版社 87 版
保野短笛	兰 曼	作家出版社 57 版

海阔山高	兰　曼	解放军文艺出版社 60 版
坦克奔驰	兰　曼	作家出版社 65 版
尼米希依提诗选	（戈　鹰译）	新疆人民出版社 81 版
三角帆月	边国政	中国文联出版公司 87 版
浪花·火焰·爱情	弘　征	湖南人民出版社 83 版
小母亲	圣　野	小草丛刊社 47 版
小灯笼	圣　野	小草丛刊社 48 版
黎明的呼唤	圣　野	四川人民出版社 82 版

六　画

浪花	西中扬	广东人民出版社 59 版
心灵的彩翼	西　彤	花城出版社 83 版
春的魅力	西　彤	新世纪出版社 87 版
蕉叶集	西　彤	广东人民出版社
窗内的歌声	老　六	台湾曙光文艺社 66 版
碎石路之歌	老　六	台湾嵩台企业出版社 76 版
堤	老　凯	台湾新堤出版社 51 版
海之歌	亚　汀	台湾新中国出版社 51 版
问大地	亚　汀	台北龙门出版社 57 版
云阁新诗词	亚　汀	台北葡萄园诗社 84 版
白峪山上	亚　歌	台北长歌出版社 68 版
西窗秋色	亚　薇	台中蓝灯出版社 73 版
牧草流烟	亚　薇	台中蓝灯文化公司 80 版
光祖的诗	邢光祖	上海艺文公司 36 版
海	邢光祖	菲律宾长城出版社 51 版
鼓声 120 年作品集	邢　野	百花文艺出版社 60 版
大山传	邢　野	百花文艺出版社 62 版
初恋的歌	吉狄马加	四川民族出版社 85 版
我爱边疆	巩惠民	广东人民出版社 59 版
流浪吾	成仿吾	上海创造社出版部 27 版
使命	成仿吾	上海创造社出版部 28 版
雪山的回音	成宏图	四川人民出版社 79 版
山水新歌	尧山壁	天津人民出版社 76 版
渡江曲	尧山壁	河北人民出版社 78 版
烽烟、青山	尧山壁	山西人民出版社 83 版

金翅歌	尧山壁	天津百花文艺出版社 79 版
我歌唱在十二层楼	匡 满	四川文艺出版社 86 版
兰花吟	吕云松	江西人民出版社 86 版
东方岛	吕贵品	四川文艺出版社 87 版
草芽	吕 剑	上海海燕出版社 50 版
英雄碑	吕 剑	上海华东出版社 51 版
诗歌初集	吕 剑	人民文学出版社 54 版
溪流集	吕 剑	中国青年出版社 57 版
喜歌与酒歌	吕 剑	内蒙古人民出版社 79 版
吕熹行诗抄	吕 熹	台北新地出版社 87 版
红柳之歌	师日新	甘肃人民出版社 80 版
望春柳	师日新	甘肃人民出版社 86 版
雷	光未然	昆明北门出版社 44 版
阿细的先鸡	光未然	北门出版社 45 版
五月花	光未然	作家出版社 60 版
爱的变奏曲	曲有源	人民文学出版社 82 版
鹰笛	曲国栋	黑龙江人民出版社 81 版
泉韵集	农冠品	漓江出版社 84 版
永恒的纪念	朱万春	黑龙江人民出版社 78 版
山河颂	朱 门	台湾自刊本 68 版
友谊集	朱子奇	作家出版社 55 版
北京——莫斯科	朱子奇	作家出版社 56 版
春鸟集	朱子奇	人民文学出版社 80 版
春草集	朱子奇	人民文学出版社 84 版
康奶大	朱 元	新华书店西北总分店 50 版
苏里特峰	朱 戈	内蒙古人民出版社 81 版
囚室	朱介英	台北故乡出版社 79 版
寻找胜利的少年	朱 叶	重庆人民出版社 56 版
爱与歌	朱 汉	作家出版社 54 版
广州好	朱 光	广东人民出版社 59 版
第一件产品	朱光弟	江苏文艺出版社 58 版
子馀的树	朱光熹	台北葡萄园诗社 78 版
空中报童	朱伟民	台北龙泉出版社 73 版
踪迹(诗与散文合集)	朱自清	上海亚东书局 30 版
唱歌的星星	朱兆雪	人民文学出版社 74 版
沙原牧歌	朱红兵	宁夏人民出版社 83 版

乡野情歌	朱谷忠	百花文艺出版社 85 版
古城的叹息	朱沉冬	台北野风出版社 53 版
颂歌	朱沉冬	台北野风出版社 55 版
爱底颂赞	朱沉冬	台北野风出版社 55 版
回音集	朱沉冬	台北自刊本 61 版
弦柱	朱沉冬	台北现代诗社 66 版
绵之歌	朱沉冬	台北现代诗社 69 版
净界	朱沉冬	台湾殷雷出版社 70 版
山水诗抄	朱沉冬	台湾殷雷出版社 74 版
朱沉冬诗画集	朱沉冬	台湾殷雷出版社 75 版
振兴之歌	朱明通	花山文艺出版社 83 版
落户之歌	朱昌勤	江西人民出版社 76 版
方志敏之歌	朱昌勤	江西人民出版社 78 版
多彩的土地	朱昌勤	江西人民出版社 84 版
安源山	朱昌勤	工人出版社 84 版
三叶螺线	朱学恕	台湾创世纪诗社 62 版
海螺	朱学恕	台湾读者书局 71 版
海之组曲	朱学恕	台湾山水诗社 75 版
三个小羊倌	朱述新	河北人民出版社 74 版
大山歌	朱金晨	上海人民出版社 76 版
山高水长	朱金晨	上海文艺出版社 80 版
畲家盘歌	朱秋枫	浙江人民出版社 79 版
门	朱修华	台湾自刊本 75 版
世纪的孩子	朱维基	上海永祥印书馆 46 版
夏天	朱　湘	上海商务印书馆 25 版
草莽集	朱　湘	上海开明书店 27 版
石门集	朱　湘	上海商务印书馆 33 版
永言集	朱　湘	上海时代图书公司 36 版
方言集	朱　湘	上海时代图书公司 36 版
绿扬短笛	朱福桂	江苏扬州人民出版社 60 版
沙原牧歌	朱衡彬	宁夏人民出版社 83 版
森吉德玛	乔正宏	内蒙古人民出版社 83 版
白兰花	乔　林	作家出版社 56 版
留下的脚印	乔　林	广东人民出版社 57 版
基督的脸	乔　林	台北林白出版社 72 版
归鸟之歌	伐　冰	台湾正兴出版社 59 版

阳光山集	向 阳	台湾阳光山集编委会 73 版
银杏的仰望	向 阳	台湾故乡出版社 77 版
种籽	向 阳	台北东大图书公司 80 版
十行集	向 阳	台北九歌出版社 84 版
土地的歌	向 阳	台北自立晚报社 85 版
蓝水晶	向 明	新世纪出版社 87 版
雨天书	向 明	台北蓝星诗社 59 版
狼烟	向 明	台北纯文学社 69 版
夜曲	向国忠	台湾自刊本 59 版
行列	任 禾	长江文艺出版社 84 版
烽火中的花蕾	任红举	陕西人民出版社 80 版
枪带上的花瓣	任红举	江苏人民出版社 84 版
战歌	任 钧	乐华图书公司 36 版
冷热集	任 钧	上海诗人俱乐部 36 版
战争颂	任 钧	上海华美书店 39 版
后方小唱	任 钧	上海杂志公司 41 版
为胜利而歌	任 钧	重庆国民图书出版社 43 版
帆	任彦芳	春风文艺出版社 64 版
钻塔上的青春	任彦芳	人民文学出版社 75 版
心声	任彦芳	花山文艺出版社 84 版
春满西沙	任海鹰	北京人民出版社 75 版
大海琴声	任海鹰	广西人民出版社 79 版
阿鲁和略刚	任略阿养悠	贵州人民出版社 59 版
歌从雪山来	任耀庭	四川人民出版社 76 版
行知诗歌集	行 知	北京三联书店 81 版
婚礼颂	伊丹才让	上海文艺出版社 63 版
雪山集	伊丹才让	甘肃人民出版社 80 版
期待	伊 索	台湾自由世界画刊社 71 版
爱的火焰	伊 蕾	花山文艺出版社 87 版
爱的方式	伊 蕾	中国文联出版公司 81 版
醒来的时候	旭 宇	河北人民出版社 81 版
春鼓	旭 宇	百花文艺出版社 83 版
山泉边	旭 林	山西人民出版社 84 版
旧梦	刘大白	上海商务印书馆 23 版
邮吻	刘大白	上海开明书店 26 版
丁宁	刘大白	上海开明书店 29 版

卖布谣	刘大白	上海开明书店 29 版
再造	刘大白	上海开明书店 29 版
秋之泪	刘大白	上海开明书店 30 版
相思子	刘大白	台北世界文物出版社 71 版
草民	刘小放	中国文联出版公司 87 版
飘泊者的心弦	刘子兆	台北自刊本 53 版
心声	刘子兆	台北自刊本 59 版
发笑果	刘　也	农村读物出版社 84 版
潼阳河的儿女	刘艺亭	冀南新八年书店 48 版
苦尽甜来	刘艺亭	沈阳东北书店 49 版
八月家书	刘艺亭	北京工人出版社 51 版
歌满山乡	刘不朽	长江文艺出版社 79 版
金翅鸟	刘不朽	湖北人民出版社 77 版
三峡风景线	刘不朽	长江文艺出版社 83 版
雪花飘飘	刘中枢	百花文艺出版社 60 版
柳笛集	刘文玉	辽宁人民出版社 56 版
猛虎岗	刘文玉	辽宁人民出版社 58 版
矿山烽火	刘文玉	春风文艺出版社 59 版
乡土的赞歌	刘文玉	春风文艺出版社 59 版
送你一支歌	刘文玉	春风文艺出版社 85 版
绿色的情丝	刘文玉	中国文联出版公司 86 版
人间集	刘心皇	人间出版社 43 版
平原诗草	刘心皇	力行出版公司 46 版
伟大的日子	刘心皇	台湾军友报社 57 版
草原小哨兵	刘正华	内蒙古人民出版社 76 版
爱的情潮	刘世远	长江文艺出版社 84 版
荒原雨	刘北纪	花城出版社 84 版
千梦湖	刘占魁	台南自刊本 64 版
扬鞭集	刘半农	北京北新书局 26 版
瓦釜集	刘半农	北京北新书局 26 版
告别	刘再复	福建人民出版社 83 版
漂马的故乡	刘克襄	台湾前卫出版社 84 版
火红的军营	刘同聚	河北人民出版社 78 版
山花	刘廷蔚	上海北新书局 30 版
我的怀	刘廷蔚	上海女青年会全国学会 32 版

飘泊在酒国里	刘行之	上海东方出版社 32 版
盲人三部曲	刘行之	上海东方出版社 32 版
西伯利亚的梦	刘行之	桂林新知书店 39 版
狂飙	刘行之	桂林三户书店 40 版
烽火集	刘行之	中原书店 42 版
凯旋集	刘行之	台北山水人物杂志社 64 版
忘却的美	刘血花	花城出版社 84 版
刘宇诗选	刘 宇	上海北新书局 32 版
红牧歌	刘志清	甘肃人民出版社 75 版
和平的前哨	刘岚山	作家出版社 55 版
乡村与城市	刘岚山	人民文学社 83 版
金色的早晨	刘秀山	内蒙古人民出版社 75 版
山丹又红了	刘国尧	宁夏人民出版社 78 版
海上渔歌	刘国良	黑龙江人民出版社 75 版
柳笛	刘国良	河南人民出版社 78 版
海河诗笺	刘国良	百花文艺出版社 79 版
科学之光	刘国良	黑龙江人民出版社 79 版
姥姥的生日	刘国良	河南人民出版社 80 版
午寐的河	刘国茎	台湾纵横诗社 62 版
在国际饭店大门前	刘国萍	湖南人民出版社 83 版
树叶与小溪	刘畅园	黑龙江人民出版社 79 版
青青草	刘畅园	黑龙江人民出版社 83 版
海燕戒	刘 征	山东人民出版社 80 版
春风燕语	刘 征	陕西人民出版社 83 版
花神与雨神	刘 征	花城出版社 86 版
笨拙的颂圈	刘 金	华东人民出版社 51 版
毛泽东的战士	刘 佳	战士出版社 58 版
丰盈季	刘建化	台北葡萄园诗社 66 版
奔向	刘建化	台北葡萄园诗社 66 版
胜利前奏曲	刘建化	台北雅典出版社 68 版
运河的桨声	刘绍棠	新文艺出版社 55 版
竹林青青	刘春光	山西人民出版社 77 版
井冈山歌声	刘 柏	江西人民出版社 57 版
芦笙战歌	刘祖培	人民文学出版社 78 版
阿佤山和澜沧江的歌	刘祖培	云南人民出版社 80 版
年轮	刘祖慈	上海人民出版社 82 版

我们是大运河的子孙	刘祖慈	江苏文艺出版社 83 版
幸福歌	刘　勇	作家出版社 59 版
励志诗草	刘载福	台中蓝灯文化公司 79 版
春天，燃烧的花朵	刘　虔	文化艺术出版社 84 版
警觉的草原	刘晓滨	山西人民出版社 75 版
我忆念的山村	刘益善	长江文艺出版社 84 版
红色的花朵	刘宸耀	江西人民出版社 65 版
青春之花	刘梦苇	上海新文化社 24 版
新歌谣	刘　御	延安教育厅石印 39 版
延安短歌	刘　御	通俗读物出版社 55 版
赛花集	刘　章	百花文艺出版社 62 版
映山红	刘　章	河北人民出版社 73 版
燕山春	刘　章	天津人民出版社 78 版
枫林曲	刘　章	河北人民出版社 78 版
南国行	刘　章	云南人民出版社 79 版
北山恋	刘　章	四川文艺出版社 86 版
长相思	刘　章	北岳文艺出版社 87 版
岳云贵之歌	刘　琦	山西人民出版社 73 版
黄莲歌	刘　琦	山西人民出版社 84 版
写在早春的信笺上	刘湛秋	上海文艺出版社 79 版
温暖的情思	刘湛秋	花城文艺出版社 81 版
抒情与思考	刘湛秋	春风文艺出版社 83 版
生命的欢乐	刘湛秋	人民文学出版社 84 版
人·爱情·风景	刘湛秋	贵州人民出版社 87 版
季节病	刘祺裕	台湾中华文艺出版社 63 版
收获季节	刘瑞祥	山西人民出版社 84 版
辞径诗钞	刘源深	南京市通志馆 47 版
草村的秋天	刘　溪	新文艺出版社 54 版
一簇野蔷薇	刘　溪	新文艺出版社 55 版
春花集	刘溪杰	福建人民出版社 84 版
我的爱在南方	刘　滨	四川文艺出版社 85 版
红色的云	刘　镇	春风文艺出版社 78 版
眼泪与微笑	刘　镇	春风文艺出版社 84 版
战地上的一束英春花	齐　克	湖北人民出版社 54 版
巍峨的泰山	齐　勉	安徽人民出版社 84 版
无弦琴	亦　门	桂林希望社 42 版

天池曲	庄心在	台北中新出版社 66 版
乡土与明天	庄金国	台北大汉出版社 78 版
记忆在上午	庄 骅	台湾自刊本 72 版
突围令	庄 涌	上海海燕书局 47 版
给淳淳的诗	庄锡钊	台湾德华出版社 81 版
广州战斗	安十坡	甘肃人民出版社 51 版
回声	安 危	武汉长江文艺出版社 57 版
时间在前进	安 林	山东人民出版社 61 版
雷锋颂	安 波	春风文艺出版社 63 版
大漠的回声	安定一	新疆人民出版社 85 版
桦哨	安 谧	内蒙古人民出版社 58 版
风雨吟	许士杰	湖南文艺出版社 86 版
藏在衣柜里的	许世旭	台北林白出版社 71 版
旅情	许正宗	台北掌握诗社 83 版
逐流	许正宗	嘉义掌握诗社 82 版
葱叶笛	许间诚	百花文艺出版社 86 版
秀明诗草	许秀明	上海北新书局 36 版
半天鸟	许其正	台北葡萄园诗社 64 版
菩提心	许其正	高雄三信出版社 76 版
大板井	许幸之	上海联合出版社 36 版
万里长城	许幸之	上海联合出版社 45 版
港内的浮标	许宝铭	香港创作书社 78 版
野火集	许道琦	长江文艺出版社 83 版
北方森林曲	许 淇	湖南人民出版社 83 版
玉壶冰	许蓝山	高雄德馨室出版社 78 版
无弦琴	许蓝山	台南金川出版社 81 版
月浴	羊子乔	台湾浩瀚出版社 75 版
血的告示	羊令野	台湾南北笛诗社 68 版
贝叶	羊令野	台湾南北笛诗社 68 版
雪花的约会	羊令野	台湾天华出版公司 78 版
玲珑的伫望	羊 城	台湾纵横诗社 64 版
浪花	冰 夫	山东人民出版社 57 版
萤火	冰 夫	上海文艺出版社 84 版
繁星	冰 心	上海商务印书馆 23 版
春水	冰 心	新潮社 23 版
剪影	关钧陶	花城出版社 86 版

万岁，我的共和国	关振东	广州文化出版社 59 版
王岭笙歌	关振东	广东人民出版社 60 版
流霞	关振东	花城出版社 84 版
寒茄	关　萍	广益书局 33 版
太平洋上的歌声	关　露	上海生活书店 36 版
多刺的玫瑰	池北偶	人民日报出版社 81 版
热带诗抄	米　军	香港赤道出版社 50 版
当绿满郊野时	米若路	台湾葡萄园诗社 67 版
爱情·生命及希望	米思及	云南人民出版社 81 版
北大荒之歌	讴　阳	黑龙江人民出版社 78 版
从这里开始	江　河	花城出版社 86 版
太阳和他的反光	江　河	人民文学出版社 87 版
一束小野花	江　南	湖南教育出版社 87 版
淮水谣	江　流	新文艺出版社 56 版
风雨不再来	江　萍	陕西人民出版社 86 版
祭海	江　零	台湾草叶社 50 版
窗上夜	江聪平	台湾纵横诗社 64 版
精神与爱的女神	孙大雨	上海新月社 28 版
自己的写照	孙大雨	上海新月社 28版
泥泞集	孙艺秋	桂林诗创作社 42 版
煤海短歌	孙友田	作家出版社 59 版
矿山锣鼓	孙友田	作家出版社 60 版
煤城春早	孙友田	上海文艺出版社 62 版
石炭歌	孙友田	作家出版社 64 版
金色的星	孙友田	江苏人民出版社 65 版
带血的泥哨	孙友田	江苏人民出版社 79 版
花雨江南	孙友田	江苏人民出版社 79 版
雨和狮之歌	孙中明	安徽人民出版社 82 版
绿树与花	孙中明	解放军文艺出版社 84 版
雪山下的小河	孙华文	甘肃人民出版社 80 版
生命的火焰	孙　荃	北平孤星社 20 版
尖兵	孙贻荪	陕西人民出版社 57 版
爱的火焰	孙桂贞	花山文艺出版社 86版
爱的方式	孙桂贞	中国文联出版公司 86 版
漏南诗简	孙家骏	台北长歌出版社 76 版
山河吟	孙　钢	中国旅游出版社 84 版

橄榄树下	孙 涛	湖北人民出版社 60 版
彩色的鼎	孙海浪	江西人民出版社 79 版
裹樊颂	孙 陵	桂林前线出版社 40 版
旗	孙 钿	桂林希望社 42 版
山海关红绫歌	孙 犁	天津知识书店 51 版
白洋淀之曲	孙 犁	百花文艺出版社 64 版
丹丹遨游水晶宫	孙祥林	河南人民出版社 80 版
小春集	孙 望	重庆独立出版社 40 版
寒星集	孙道毅	中华书局 23 版
村风	孙 瑞	山东文艺出版社 87 版
唱给浑河	孙静轩	长江文艺出版社 56 版
沿着海岸，沿着峡谷	孙静轩	长江文艺出版社 57 版
海洋抒情诗	孙静轩	新文艺出版社 58 版
黄河的儿子	孙静轩	湖北人民出版社 78 版
七十二天	孙静轩	四川人民出版社 79 版
母亲的河流	孙静轩	贵州人民出版社 83 版
抒情诗一百首	孙静轩	四川人民出版社 83 版
海盗船	孙毓棠	上海立达书局 33 版
宝马	孙毓棠	上海文化生活出版社 39 版
布日固德的故事	毕力格太	内蒙古人民出版社 78 版
梦季、银色马	毕 洛	台北布谷诗社 66 版
掘金记	毕焕午	上海文化生活出版社 36 版
情海集	牟心海	辽宁民族出版社 86 版
风采集	牟心海	辽宁民族出版社 87 版
谈 T 诗集	牟甲珠	苗栗县林雪芳印行 65 版
银色的夜晚	牟崇光	新文艺出版社 56 版
季节·日记	纪 舟	台湾现代诗社 59 版
金色的航线	纪 宇	山东人民出版社 75 版
船台涛声	纪 宇	上海文艺出版社 79 版
风流歌	纪 宇	四川人民出版社 82 版
驼峰上的云	纪征民	内蒙古人民出版社 84 版
把目光投向明天	纪 学	解放军文艺出版社 84 版
为了金色的理想	纪 鹏	解放军文艺出版社 59 版
铁马骑士	纪 鹏	百花文艺出版社 62 版
新坦克手进行曲	纪 鹏	北京人民出版社 72 版
蓝色的海疆	纪 鹏	人民文学出版社 73 版

荔枝园里	纪　鹏	天津人民出版社 74 版
塞上诗笺	纪　鹏	内蒙古人民出版社 75 版
写在"世界屋脊"上的诗	纪　鹏	西藏人民出版社 76 版
花开五·七路	纪　鹏	山西人民出版社 76 版
溪流集	纪　鹏	四川文艺出版社 85 版
茉莉花集	纪　鹏	湖南文艺出版社 86 版
爱的交响乐	纪　鹏	湖南人民出版社 87 版
浪花集	红樵子	湖南人民出版社 59 版
英雄岩	那　沙	安徽人民出版社 60 版
关于自己的广告	那　沙	安徽人民出版社 86 版
战马	那·阿拉坦莎	内蒙古人民出版社 78 版
巡逻的路上	那·阿拉坦莎	吉林人民出版社 78 版
夜行吟	羽　虹	台湾战斗文艺社 56 版
五月之恋	羽　虹	香港远东出版社 58 版
摇篮船曲	羽　虹	香港远东出版社 61 版
圈套	阮章竞	北京新华书店 49 版
漳河水	阮章竞	北京新华书店 50 版
虹霓集	阮章竞	作家出版社 58 版
迎春橘颂	阮章竞	人民文学出版社 59 版
勘探者之歌	阮章竞	作家出版社 63 版
四月的哈瓦那	阮章竞	作家出版社 64 版
白云鄂博交响诗	阮章竞	作家出版社 64 版

七　画

乡旅散曲	麦　穗	台湾艺声出版社 54 版
森林	麦　穗	台北长歌出版社 79 版
台旅吟草	杨一峰	台北正中书局 78 版
寻梦者的歌	杨　山	重庆出版社 83 版
黎明期的抒情	杨　山	黑龙江人民出版社 83 版
春的旋律	杨　山	重庆出版社 83 版
探寻者的歌声	杨　山	重庆出版社 83 版
剑庐诗钞	杨子涧	台湾兴国出版社 77 版
感兴	杨子涧	台湾云林风灯诗社 81 版
想你，在火车上	杨元兆	台湾曙光文艺社 65 版
阿依舍	杨小青	宁夏人民出版社 84 版

北疆风情	杨文林	甘肃人民出版社 81 版
光荣的吕梁山	杨文彬	山西人民出版社 78 版
水母娘娘	杨文彬	山西人民出版社 84 版
允达诗选	杨允达	台北南北笛诗社 72 版
我们战斗过的地方	杨允谦	吉林人民出版社 56 版
花圃	杨正宗	上海创造社 27 版
一代新人在成长	杨本红	江苏人民出版社 74 版
美在都市里的塑像	杨永年	四川文艺出版社 86 版
云霞	杨在兴	台北华兴实业社 75 版
无花果	杨光中	台湾野风出版社 56 版
少女与诗人	杨光中	台北正中出版社 69 版
香圃	杨光中	台北水芙蓉出版社 74 版
山情集	杨伊达	云南人民出版社 81 版
箫畔集	杨汝澜	重庆出版社 86 版
二十四曲桥	杨极华	台北立志出版社 76 版
如梦令	杨极华	台湾枫城出版社 77 版
散落的树羽	杨志中	台北林白出版社 71 版
雨天集	杨际光	香港华英出版社 51 版
吻波诗集	杨吻波	中国诗社 33 版
飘渺小曲	杨丽生	台湾拔提书局 53 版
沧桑集	杨　述	四川人民出版社 82 版
孟瑶自选集	孟　瑶	台北黎明文化事业公司 79 版
彩色的翼	杨　牧	新疆人民出版社 80 版
复活的海	杨　牧	人民文学出版社 83 版
夕阳和我	杨　牧	湖南人民出版社 83 版
野玫瑰	杨　牧	四川人民出版社 83 版
塔格莱丽赛	杨　牧	新疆人民出版社 86 版
雄风	杨　牧	上海文艺出版社 87 版
仿佛在雅文的城邦	杨　泽	台湾龙田出版社 79 版
无愧的歌	杨　树	新疆人民出版社 84 版
雪松	杨星火	上海新文艺出版社 57 版
拉萨的山峰	杨星火	西藏人民出版社 73 版
月是故乡明	杨俊青	山西人民出版社 83 版
静听流水	杨　亭	台湾大昇出版社 78 版
荒魂	杨　炼	上海文艺出版社 86 版

火把节	杨美清	作家出版社 58 版
香港三叶集	杨贾郎	海峡文艺出版社 85 版
风景	杨　唤	台北现代诗社 54 版
水果们的晚会	杨　唤	台北纯文学出版社 76 版
夏夜	杨　唤	伟文图书公司 79 版
心曲	杨　骚	上海北新书局 29 版
春之感伤	杨　骚	上海开明书店 33 版
乡曲	杨　骚	上海"乐华"36 版
北河沿畔	杨晶华	星花文艺社 26 版
凯歌	杨植霖	内蒙古人民出版社 60 版
两地集	杨植霖	青海人民出版社 65 版
心潮集	杨第甫	湖南人民出版社 83 版
海边散歌	杨稚诚	陕西人民出版社 57 版
没有尾巴的狐狸	杨靖壁	新疆人民出版社 80 版
长江滚滚过瞿所	杨德祥	江苏人民出版社 73 版
乡音与军号	杨德祥	江苏人民出版社 73 版
彩石情	杨鹤楼	漓江出版社 85 版
向秀丽	李士非	广东人民出版社 59 版
那颗红心紧相连	李士非	广东人民出版社 62 版
北大荒之恋	李士非	花城出版社 85 版
雁翎歌	李小雨	上海文艺出版社 79 版
东方小光	李小雨	作家出版社 81 版
红纱巾	李小雨	四川文艺出版社 83 版
春城集	李广田	作家出版社 58 版
跋涉	李子士	台湾中元出版社 61 版
心印集	李子超	山东人民出版社 79 版
大别山传	李长华	河南人民出版社 80 版
太阳红	李木朱	新华书店西北总分店 50 版
梅花	李无偶	上海开明书店 29 版
夜宴	李长之	北平文学评论社 34 版
星的颂歌	李长之	重庆独立出版社 42 版
少石诗集	李少石	三联书店 79 版
在战地里	李升如	台湾维新书局 52 版
复国吟	李升如	台湾大众书局53 版
时代魂	李升如	台中北辰出版社 55 版
旭日	李升如	台湾文坛社 59 版

赞美	李 火	山东人民出版社 60 版
陈巧梅	李方立	冀鲁豫书店 48 版
高原的夜	李方立	上海文化工作出版社 51 版
摇渡者之谣	李文邦	台北文化一周社 72 版
晒太阳的人	李光斗	台湾国风出版社 72 版
金色的光环	李心田	人民文学出版社 78 版
拾贝集	李子昂	山东人民出版社 78 版
北风辞	李白凤	上海潮锋出版社 49 版
春天，花朵的春天	李白凤	点滴书屋 54 版
行歌集	李尔重	陕西人民出版社 79 版
痕迹	李汉龙	台湾新生出版社 56 版
红菱传	李永鸿	河北人民出版社 77 版
白洋淀渔歌	李永鸿	天津百花文艺出版社 61 版
人和大地	李加健	重庆出版社 83 版
我在每一个早晨诞生	李加健	人民文学出版社 84 版
倚月楼吟草	李加勉	台北区天佑印行 76 版
天山野营曲	李幼容	新疆人民出版社 75 版
天山进行曲	李幼容	人民文学出版社 75 版
打响小鼓手	李幼容	新疆人民出版社 78 版
呼声	李发模	贵州人民出版社 82 版
春魂	李老乡	甘肃人民出版社 84 版
小村及小城	李亚群	山东文艺出版社 87 版
雪山红梅开	李刚夫	四川人民出版社 61 版
延边之歌	李 旭	作家出版社 57 版
长白山下	李 旭	作家出版社 59 版
赶海集	李华岚	上海文艺出版社 78 版
柳笛	李先轶	安徽人民出版社 78 版
生命之流	李仲秋	台湾自刊本 69 版
腰痕	李仲秋	台北领导出版社 79 版
赵巧儿	李 冰	新华书店 50 版
花开季节	李 冰	湖北人民出版社 55 版
刘胡兰	李 冰	中国青年出版社 56 版
火龙衫	李 冰	长江文艺出版社 56 版
桥头曲	李 冰	长江文艺出版社 58 版
春风集	李 冰	长江文艺出版社 62 版
波涛集	李 冰	上海文艺出版社 63 版

巫山神女	李　冰	中国青年出版社 63 版
南风集	李　冰	长江文艺出版社 86 版
探宝之歌	李　志	春风文艺出版社 59 版
火花集	李　志	北方文艺出版社 60 版
长征诗草	李志明	中国青年出版社 57 版
昆仑草	李来予	青海人民出版社 64 版
小蓬船	李苏卿	西安东风出版社 59 版
纪念母亲	李　男	高雄德馨室出版社 78 版
感时吟	李伯宁	水利电力出版社 83 版
心歌集	李延禄	北方文艺出版社 62 版
蓝色的恋情	李武兵	解放军文艺出版社 87 版
三月梨花飞	李武兵	百花文艺出版社 79 版
瑰宝集——献给引滦入津工程的建设者	李武兵	百花文艺出版社 83 版
第一缕炊烟	李松涛	上海文艺出版社 78 版
诗的脚印	李松涛	春风文艺出版社 81 版
云影和松风	李松涛	解放军文艺出版社 84 版
凝固的海色	李松涛	人民文学出版社 86 版
雨的故事	李　果	台北野风出版社 64 版
萌芽集	李昌松	华南人民出版社 54 版
加工区诗抄	李昌宪	台湾德华出版社 81 版
王贵与李香香	李　季	太岳新华书店 46 版
短诗十七首	李　季	中南人民文学艺术出版社 52版
生活之歌	李　季	中国青年出版社 55 版
玉门诗抄	李　季	作家出版社 55 版
致以石油工人的敬礼	李　季	长江文艺出版社 56 版
玉门诗抄(二集)	李　季	作家出版社 58 版
菊花石	李　季	长江文艺出版社 57 版
西苑诗草	李　季	作家出版社 58 版
心爱的柴达木	李　季	百花文艺出版社 59 版
五月端阳	李　季	作家出版社 59 版
当红军的哥哥回来了	李　季	作家出版社 59 版
难忘的春天	李　季	人民文学出版社 59 版
对唱河西大丰收	李　季	作家出版社 59 版
玉门儿女出征记	李　季	作家出版社 60 版

杨高传	李 季	作家出版社 60 版
海誓	李 季	作家出版社 61 版
李贡来了	李 季	百花文艺出版社 63 版
剑歌	李 季	百花文艺出版社 64 版
石油诗(第一集)	李 季	作家出版社 65 版
石油诗(第二集)	李 季	作家出版社 65 版
石油大哥	李 季	人民文学出版社 77 版
细雨集	李季和	上海商务印书馆 33 版
午夜的诗祭	李岳南	知更书局 47 版
微雨	李金发	北新书局 25 版
为幸福而歌	李金发	商务印书馆 26 版
食客与凶年	李金发	北新书局 27 版
大跃进交响乐	李 欣	内蒙古人民出版社 61 版
小船之歌	李佩徽	台北世界文物出版社 77 版
旅美诗抄	李佩徽	台北葡萄园诗社 80 版
雕刻家的石像	李佩徽	台北葡萄园诗社 84 版
太阳与旗	李 放	南京正风图书公司 48 版
凯旋的拱门	李育中	桂林新潮社 41 版
鹿笛	李宝生	新疆人民出版社 85 版
燕子	李宗伦	台北秋风诗刊社 83 版
中国	李宗伦	台北秋风诗刊社 84 版
印刷工人之歌	李学鳌	北京大众出版社 56 版
北京的春天	李学鳌	北京出版社 59 版
北京晨曲	李学鳌	北京出版社 62 版
太行炉火	李学鳌	人民文学出版社 65 版
放歌长城岭	李学鳌	人民文学出版社 72 版
张思德	李学鳌	人民美术出版社 73 版
英雄颂	李学鳌	北京人民出版社 74 版
凤凰林	李学鳌	人民文学出版社 74 版
乡音集	李学鳌	北京人民出版社 76 版
列车行	李学鳌	人民文学出版社 76 版
回太行	李学鳌	北京人民出版社 76 版
白求恩的赞歌	李学鳌	人民文学出版社 78 版
绝壁上的情歌	李经伦	花城出版社 87 版
绍康诗存	李建光	台北自刊本 61 版
枕流歌	李春林	江苏人民出版社 84 版

夏夜的风	李春林	江西人民出版社 86 版
战斗之歌	李春潮	泥土社 55 版
挥不散的云雾	李荣川	台北华冈出版部 73 版
从太阳来的诗草	李荣川	台北文坛社 74 版
骑士魂	李荣川	台北见闻文化公司 77 版
花的原野	李　映	吉林人民出版社 83 版
军号声声	李　钧	天津人民出版社 72 版
山海情怀	李　钧	天津人民出版社 77 版
萍踪集	李剑白	北方文艺出版社 87 版
白玫瑰	李　钢	重庆出版社 84 版
春天的歌怎么唱	李音湘	江西人民出版社 86 版
碧海红旗	李养正	上海文化出版社 55 版
远了，伊甸	李　素	香港高原出版社 57 版
不眠的雨	李　耕	江西人民出版社 86 版
征尘拾遗	李　桢	四川文艺出版社 87 版
烟囱	李根宝	上海文艺出版社 60 版
鸟岛除害记	李　振	青海人民出版社 80 版
翻歌	李　莎	重庆商务日报文化信托部 45 版
太阳与旗	李　莎	南京正风图书公司 48 版
带怒的歌	李　莎	台湾诗人文艺社 51 版
琴	李　莎	台湾现代诗社 56 版
心鸽	李　莎	台湾布谷诗社 73 版
秦川短歌	李晓白	陕西人民出版社 56 版
生命之复活	李健吾	上海中华书局 33 版
碧海红哨	李健葆	山东人民出版社 75 版
奔腾的马蹄	李健葆	山东人民出版社 83 版
青春的花瓣	李富琪	花城出版社 87 版
高粱叶	李曼琳	上海杂志公司 35 版
影	李唯健	新时代出版社 33 版
折翅	李唯健	新月书店 33 版
我们沸腾的工厂	李清联	湖北人民出版社 59 版
拖拉机开出了工厂房	李清联	湖北人民出版社 60 版
新犁催开浪花	李清联	河南人民出版社 64 版
锄头底下开诗花	李强华	东风文艺出版社 66 版
名城的青苗	李　瑛	唐山出版社 44 版

野战诗集	李 瑛	上海杂志出版社 51 版
战场上的节日	李 瑛	上海杂志出版社 52 版
天安门上的红灯	李 瑛	人民文学出版社 54 版
友谊的花束	李 瑛	新文艺出版社 55 版
早晨	李 瑛	作家出版社 57 版
时代纪事	李 瑛	长江文艺出版社 59 版
寄自海防前线的诗	李 瑛	解放军文艺社 59 版
静静的哨所	李 瑛	解放军文艺社 63 版
红柳集	李 瑛	作家出版社 63 版
献给火红的年代	李 瑛	作家出版社 64 版
枣林村集	李 瑛	北京人民出版社 72 版
红花满山	李 瑛	人民文学出版社 73 版
北疆红似火	李 瑛	人民文学出版社 75 版
站起来的人民	李 瑛	北京人民出版社 76 版
进军集	李 瑛	人民文学出版社 76 版
难忘的一九七六	李 瑛	上海人民出版社 77 版
早春	李 瑛	人民文学出版社 79 版
在燃烧的战场	李 瑛	广东人民出版社 80 版
我骄傲，我是一颗树	李 瑛	江苏人民出版社 80 版
南海	李 瑛	上海文艺出版社 82 版
春的笑容	李 瑛	文化艺术出版社 83 版
望星	李 瑛	百花文艺出版社 85 版
江和大地	李 瑛	作家出版社 86 版
青春祝福	李 瑛	中国青年出版社 87 版
婴儿的诞生	李博程	上海星群出版公司 47 版
歌漫山乡路	李雁红	北岳文艺出版社 86 版
我们的手	李鲁人	上海民社 36 版
三代诗钞	李 敦	台湾布鲁出版社 84 版
怀念	李谦祥	群众出版社 61 版
七色的童话世界	李富祺	新世纪出版社 87 版
青春的花瓣	李富祺	花城出版社 87 版
准噶尔诗草	李 瑜	新疆人民出版社 84 版
太阳花	李鉴尧	云南人民出版社 78 版
红灯	李满红	福建国民出版社 44 版
希望三重奏	李霁宇	云南人民出版社 81 版
海河集	李霁野	上海文艺出版社 60 版

今昔集	李霁野	百花文艺出版社 63 版
乡愁与国瑞	李霁野	重庆出版社 86 版
灵骨塔及其他	李魁贤	台北野风出版社 63版
枇杷树	李魁贤	台北葡萄园诗社 64 版
南巷诗抄	李魁贤	台北笠诗社 66 版
欧州之旅	李魁贤	台北林白出版社 71 版
永恒的追求	李　震	台南闻道出版社 70 版
淡青薇诗钞	李　箑	南京市通志馆 48 版
向北京致敬	李曙光	湖北人民出版社 55 版
火中锅	李曙光	作家出版社 55 版
洞庭诗抄	李曙初	湖南文艺出版社 87 版
在呼伦贝尔草原	李　冀	作家出版社 55 版
西沙哨兵	苏方学	湖北人民出版社 77 版
关于爱	苏叔阳	重庆出版社 84 版
地层下	苏金伞	星群图书出版公司 47 版
窗外	苏金伞	上海文化生活出版社 49 版
入伍	苏金伞	上海华东人民出版社 51 版
怒吼的铜铃	苏振邦	台湾台大海洋诗社 70 版
明澈集	苏　凌	台北星座诗社 69 版
蝶歌	苏　凌	台湾书林出版公司 81 版
红河波浪	苏　策	新文艺出版社 55 版
闪亮的银河	苏辑黎	江西人民出版社 75 版
老监督岗	苏　鹰	东风文艺出版社 59 版
剖影(合集)	巫本添	台湾顺达出版社 75 版
初歌集	赤　叶	上海新文艺出版社 58 版
致故乡	赤　叶	北方文艺出版社 59 版
摇进集	赤　叶	北方文艺出版社 64 版
东海之歌	芦　芒	新文艺出版社 55 版
红旗在城市上空卷动	芦　芒	新文艺出版社 56 版
上海，上海，向前！向前	芦　芒	上海文艺出版社 58 版
东方升起朝霞	芦　芒	上海文艺出版社 59 版
奔腾的马蹄	芦　芒	上海文艺出版社 62 版
大江行	芦　芒	作家出版社上海编辑所 64 版
奔腾的马蹄	芦　芒	上海文艺出版社 79 修改版
我们是幸福的	芦　甸	上海文化工作社 50 版

桑野	芦 荻	诗场社 37 版
驰驱集	芦 荻	诗场社 39 版
远讯	芦 荻	桂林象山出版社 42 版
旗下高歌	芦 荻	香港人间书屋 49 版
海南颂	芦 荻	广东人民出版社 57 版
田原新歌	芦 荻	广东人民出版社 57 版
芦荻抒情诗	芦 荻	花城出版社 81 版
乡村的早晨	芦 萍	吉林人民出版社 59 版
长白燕	芦 萍	吉林人民出版社 62 版
北方	芦 萍	吉林人民出版社 79 版
莉莉的梦	芦 萍	吉林人民出版社 81 版
晨露	严廷梁	上海群众图书出版公司 27 版
金色的飘带	严成志	安徽人民出版社 60 版
淮河上的姑娘	严 阵	中国青年出版社 55 版
乡村之歌	严 阵	中国青年出版社 56 版
草原颂	严 阵	安徽人民出版社 57 版
春啊，春啊，播种的时候	严 阵	作家出版社 57 版
淮河要唱一支歌	严 阵	安徽人民出版社 57 版
喜歌	严 阵	作家出版社 59 版
樱花集	严 阵	安徽人民出版社 59 版
降龙记	严 阵	上海文艺出版社 59 版
渔女	严 阵	春风文艺出版社 60 版
江南曲	严 阵	上海文艺出版社 61 版
长江在我窗前流过	严 阵	安徽人民出版社 63 版
琴泉	严 阵	作家出版社 63 版
竹矛	严 阵	作家出版社上海编辑所 64 版
花海	严 阵	宁夏人民出版社 81 版
卷蕊	严 阵	四川人民出版社 82 版
旗海	严 阵	山东人民出版社 83 版
生命的春天	严 辰	北京天下图书公司 49 版
小沈庄	严 辰	上海文化工作社 50 版
唱给延河	严 辰	文化生活出版社 50 版
迎春曲	严 辰	上海新华书店 51 版
战斗的旗	严 辰	人民文学出版社 52 版

英雄与孩子	严　辰	作家出版社 54 版
晨星集	严　辰	作家出版社 55 版
最好的玫瑰	严　辰	作家出版社 57 版
同在一片云彩下	严　辰	新文艺出版社 58 版
红岸	严　辰	作家出版社 59 版
繁星集	严　辰	人民文学出版社 59 版
青青的林子	严　辰	作家出版社 60 版
红霞集	严　辰	上海文艺出版社 62 版
山丹集	严　辰	北方文艺出版社 63 版
春满天涯	严　辰	作家出版社 64 版
玫瑰与石竹	严　辰	江苏人民出版社 80 版
伊甸园外	严杰人	诗创作社 47 版
藐姑射山神人	严思椿	上海商务印书馆 26 版
三色玫瑰诗集	严逸老	台中光启出版社 60 版
于立冬	严慰冰	作家出版社 62 版
踩红砖的雨季	杜文靖	台湾哲志出版社 69 版
赋碑	杜文靖	凤凰城图书公司 82 版
哨所风雪夜	杜志民	内蒙古人民出版社 77 版
阵地上的小花	杜志民	解放军文艺出版杜 84 版
泥土的梦	杜　谷	湖南文艺出版社 86 版
南音集	杜运燮	新加坡文学书屋 84 版
诗四十首	杜运燮	上海文化生活出版社 46 版
蛙鸣集	杜国清	台北现代史文学社 63 版
岛与湖	杜国清	台湾笠诗社 65 版
雪崩	杜国清	台湾笠诗社 72 版
伊影集	杜国清	台湾笠诗社 72 版
望月	杜国清	台北尔雅出版社 78 版
心影集	杜国清	时报出版公司 83 版
甘工岛	杜　桐	广东人民出版杜 60 版
剑鳌楼诗纂	杜　衡	广州诗学社 49 版
彩鳌集	玛　金	安徽人民出版社 64 版
玛金诗选	玛　金	安徽人民出版社 83 版
克里木霍加诗选	克里木霍加	新疆人民出版社 83 版
长明灯	克　明	天津知识书店 51 版
母亲的歌	克　明	通俗读物出版社 55 版
天津之歌	劳　荣	百花文艺出版社 59 版

秋	芮家智	台湾自刊本 73 版
和平之路	肖 一	人民文学出版社 52 版
友谊之歌	肖 三	作家出版社 58 版
伏枥集	肖 三	作家出版社 63 版
难忘的岁月	肖也牧	新文艺出版社 58 版
眼泪河	肖甘牛	作家出版社 58 版
红军不怕远征难	肖 华	人民文学出版社 78 版
万水千山只等闲	肖 华	甘肃人民出版社 79 版
铁流之歌	肖 华	山东文艺出版社 86 版
罗桃莲歌传	肖 驰	江西人民出版社 77 版
格桑花	肖国松	长江文艺出版社 79 版
剑	肖 放	江苏文艺出版社 58 版
远行	肖振荣	中国文联出版社 87 版
月夜	肖 殷	北京出版社 58 版
归国之歌	肖 琦	广西人民出版社 55 版
超象楼诗	吴万谷	台北台湾商务印书馆 74 版
春声阁诗存	吴天声	台北春声阁 65 版——(影印本)
早春	吴长城	河北人民出版社 57 版
回首	吴宏一	台北蓝星诗社 65 版
绣凤集	吴宏一	台中光启出版社 73 版
蔷墙岸	吴 汶	中国诗社 35 版
天堂之鸟	吴育玉	台北葡萄园诗社 79 版
劫乱集	吴 若	武汉文艺社 35 版
莲草心情	吴明兴	采风出版社 86 版
大陆的长桥	吴 视	上海铁犁出版社 49 版
星期日的列车上	吴柳彬	台北(自刊本) 60 版
水手之歌	吴顺良	中国青年诗友社 65 版
秋山草	吴秋山	诗歌译作社 36 版
浊流诗草	吴浊流	台北台湾文艺杂志社 73 版
浊流干草集	吴浊流	台北集文书局 63 版
飘摇里	吴 晟	台湾中国书局 66 版
吾乡印象	吴 晟	台北新竹枫城出版社 76 版
泥土	吴 晟	台北远景出版社 79 版
向孩子说	吴 晟	台北洪范书店 85 版
登天颂	吴 晟	人民体育出版社 76 版

峡谷灯火	吴烟痕	河南人民出版社 57 版
黄河诗抄	吴烟痕	东风文艺出版社 54 版
三门峡诗钞	吴烟痕	上海文艺出版社 60 版
英雄树	吴　稼	新美术出版社 59 版
玫瑰城	吴望尧	台北蓝星诗社 58 版
地平线	吴望尧	台北蓝星诗社 58 版
塞上山水	吴淮生	宁夏人民出版社 79 版
奴隶解放之歌	吴琪拉达	作家出版社 59 版
最后的星	吴　越	上海星群出版公司 47 版
红色小哥仙	吴翕斌	福建人民出版社 79 版
原始的心声	吴　楚	台北长风出版社 55 版
水手之歌	吴慕适	台北新新文艺社 58 版
画室	吴德亮	高雄德馨室出版社 78 版
生活诗集	吴瀛涛	台湾英文出版社 53 版
眼想诗集	吴瀛涛	台湾笠诗社 65 版
数星的人	旷中玉	台北创世纪诗社 81 版
我爱高原	时永福	青海人民出版社 73 版
哨所抒怀	时永福	陕西人民出版社 73 版
塞上歌	时永福	天津人民出版社 77 版
志气歌	时永福	上海人民出版社 77 版
毛泽东颂	时永福	天津人民出版社 77 版
星火集	时永福	江西人民出版社 77 版
杨开慧之歌	时永福	中国青年出版社 77 版
周恩来颂	时永福	天津人民出版社 77 版
西出阳关	时永福	陕西人民出版社 78 版
六月雪·二月雨	时永福	陕西人民出版社 81 版
在士兵的行列里	时永福	山西人民出版社 82 版
金沙云霞	里　沙	四川人民出版社 76 版
眼睛和橄榄	岑　桑	花城出版社 86 版
向导	岑　琦	新文艺出版社 57 版
闻一多之歌	岑　琦	花城出版社 86 版
罗裙带鸟	何士敏	四川人民出版社 57 版
碧血笺	何与明	台湾明光堂印书馆 61 版
蓝梦	何中一	香港海洋出版社 56 版
秋的独白	何　方	野风杂志社 50 版
南沙之歌	何　方	台湾创世纪诗刊 51 版

七根辫子的姑娘	何 方	现代诗刊 52 版
波浪	何 为	上海文学社 47 版
我们开会	何 达	中兴出版社 49 版
洛美十友诗集	何 达	香港上海书局 69 版
长跑者之歌	何 达	人民文学出版社 80 版
壮志凌云集	何志浩	台北新中国文化出版社 55 版
仰天长啸集	何志浩	台北新中国文化出版社 55 版
蓬莱唱和集	何志浩	联勤出版社 59 版
日月光华集	何志浩	台北联勤出版社 60 版
大地回春集	何志浩	台北联勤出版社 60 版
何迟诗选	何 迟	百花文艺出版社 23 版
刻意集	何其芳	上海文化生活出版社 38 版
预言	何其芳	重庆文化生活出版社 45 版
夜歌	何其芳	诗文学社 45 版
夜歌和白天的歌	何其芳	人民文学出版社 52 版
何其芳佚诗三十一首	何其芳	重庆出版社 85 版
未实现的诺言	何 欣	台北惊声文物出版社 73 版
海神之树	何香久	花山文艺出版社 86 版
春夏秋冬是你的脸	何 郡	嘉义八掌溪出版社 81 版
唱一曙农村	何 理	作家出版社 55 版
喜报	何 理	新文艺出版社 58 版
天涯风雷	何 理	花山文艺出版社 82 版
农家的草寮	何植之	上海亚东书局 29 版
大江边的歌	何晴波	江苏人民出版社 77 版
蓓蕾集	何瑞雄	台湾北极星诗社 58 版
山的儿子	何锜章	台湾自刊本 61 版
荷叶集	何锜章	台北大风出版社 72 版
诗神的圣歌	何锜章	台湾广东出版社 73 版
龙的访问	何福仁	香港素叶出版社 79 版
德明诗选	何德明	上海北新书局 30 版
幸福的哀歌	何德明	上海北新书局 33 版
劳动之歌	何 鹰	长江文艺出版社 57 版
十年拾穗	邱森锵	台中中央书局 55 版
琴川诗集	邱森锵	台湾自刊本 67 版

战鼓集	饮　可	湖南人民出版社 58 版
寒潢的忧郁	余玉书	台北海洋诗社 59 版
西窗随想录	余玉书	香港中国笔会 79 版
舟子的悲歌	余光中	台北野风出版社 52 版
蓝色的羽毛	余光中	台北蓝星诗社54 版
万圣节	余光中	台北蓝星诗社 60 版
钟乳石	余光中	中外画刊室 60 版
五陵少年	余光中	台北大林书店 67 版
天国的夜市	余光中	台北三民书局 69 版
在冷战的年代	余光中	台北纯文学出版社 69 版
敲打乐响	余光中	台北纯文学出版社 69 版
白玉苦瓜	余光中	台北大地出版社 74 版
天狼星	余光中	台北洪范书店 76 版
与永恒拔河	余光中	台北洪范书店 79 版
隔水观音	余光中	台北洪范书店 83 版
扬帆集	余　修	山东人民出版社 62 版
腾华诗草	余　修	山东人民出版社 84 版
自强不息斋吟草	余祖明	香港自刊本 78 版
辣椒集	余微野	重庆出版社 83 版
红叶集	余醒魂	自刊本 65 版
尘土集	邹荻帆	上海文化生活出版社 37 版
在天安	邹荻帆	烽火社 38 版
木厂	邹荻帆	上海文化生活出版社 40 版
意志的赌徒	邹荻帆	桂林希望社 42 版
国际纵队	邹荻帆	上海诗歌社 47 版
雪与村庄	邹荻帆	上海文化生活出版社 48 版
跨过	邹荻帆	三联出版社 49 版
走向北方	邹荻帆	作家出版社 54 版
祖国抒情诗	邹荻帆	作家出版社 57 版
金塔一样的麦穗	邹荻帆	新文艺出版社 58 版
风驰电闪	邹荻帆	上海文艺出版社 59 版
都门的抒情	邹荻帆	上海文艺出版社 62 版
樱红陌上跨飞大海	邹荻帆	四川人民出版社 80 版
如果没有花朵	邹荻帆	江苏人民出版社 81 版
布谷鸟与紫丁香	邹荻帆	人民文学出版社 82 版
欢乐的手鼓	怀　宇	天津人民出版社 77 版

布谷鸟	闵一强	山东人民出版社 59 版
枫叶集	闵 人	百花文艺出版社 82 版
春深了	闵 之	上海群众书局 26 版
飞扬的山脉	闵 根	台北葡萄园诗社 76 版
三唱集	远千里	百花文艺出版社 62 版
古巴速写	远千里	百花文艺出版社 64 版
异样的眼睛	连水森	台湾一元出版社 70 版
生命的树	连水森	台北创世纪诗社 80 版
台北，台北	连水森	台北创世纪诗社 83 版
阳明花开	连水森	台北自刊本 83 版
创花盛诗集	连 横	台北台湾银行 60 版
从小毡房走向全世界	库尔班阿里	作家出版社 62 版
捧血者	辛 劳	上海星群出版社 46 版
散落的树羽	辛 牧	台北林白出版社 71 版
手掌集	辛 笛	上海星群出版社 47 版
印象·花束	辛 笛	上海文艺出版社 86 版
撷星录	辛 鱼	台北蓝星诗社 56 版
军曹手记	辛 郁	台北蓝星诗社 60 版
同温层	辛 郁	台北创世纪诗社 78 版
东风集	宋协周	山东人民出版社 62 版
声情集	宋协周	山东人民出版社 83 版
骑驴绕过芦笋山	宋达思	山西人民出版社 84 版
南北行草	宋承书	台湾成熟出版社 65 版
海柳歌	宋祝平	福建人民出版社 79 版
灵心意境	宋稚青	台南闻道出版社 76 版
车老板的歌	宋福森	吉林人民出版社 75 版
学大寨战歌	宏 道	山西人民出版社 73 版
愁心先醉	初安民	台中振星出版社 85 版
落花集	冷 冷	台湾新新文艺社 57 版
月光的塑像	沉 思	台中光启出版社 60 版
海湾	沉 思	台中光启出版社 71 版
卞和	汪玉岑	台湾新力出版社 46 版
米拉朵黑	汪玉良	甘肃人民出版社 81 版
梦中之河	汪启疆	台北黎明文化事业公司 79 版
从五指山到天山	汪承栋	湖北人民出版社 56 版

雅鲁藏布江	汪承栋	长江文艺出版社 59 版
昆仑垦荒队	汪承栋	作家出版社 60 版
边疆颂	汪承栋	湖南人民出版社 60 版
高原放歌	汪承栋	上海文艺出版社 61 版
最痛英雄	汪承栋	中国青年出版社 64 版
拉萨河的性格	汪承栋	西藏人民出版社 78 版
雪山风暴	汪承栋	湖南人民出版社 78 版
菊圃	汪剑余	上海新文化出版社 23 版
山岳,江河万万年	汪振堂	台湾四四出版社 66 版
金门行	汪振堂	台北黎明文化事业公司 79 版
春暖梅玛	汪　涛	浙江人民出版社 78 版
意的风	汪静之	上海亚东图书馆 22 版
寂寞的国	汪静之	上海开明书店 27 版
诗二十一首	汪静之	作家出版社 58 版
伐木集	汪　震	北平著者书店 33 版
秋天的白桦林	沈仁康	新文艺出版社 58 版
延安道上	沈仁康	长江文艺出版社 63 版
南疆风	沈仁康	广东人民出版社 79 版
秋雨之后	沈心芜	文化学社 31 版
洛桑单增颂	沈巧耕	解放军文艺社 75 版
放歌雅鲁藏布江	沈巧耕	西藏人民出版社 78 版
古城的叹息	沈　冬	台湾野风出版社 53 版
爱底赞歌	沈　冬	台湾野风出版社 55 版
黎明的旗	沈　冬	台湾野风出版社 55 版
弦柱	沈　冬	台北现代诗社 66 版
锦之歌	沈　冬	台北现代诗社 69 版
太平洋诗草	沈达夫	高雄达风出版社 58 版
风人绝句	沈达夫	高雄达风出版社 58 版
风人诗草	沈达夫	台北(自刊本) 72 版
黎明的前奏曲	沈　旭	当代诗歌社 36 版
水仙花的心情	沈花末	台湾国家书店 78 版
五月狩	沈　甸	香港五月出版社 63 版
思念集	沈启无	汉口火禁报社 45 版
沙漠	沈　明	上海星群出版公司 47 版
甜歌 77 曲	沈秉廉	上海商务印书馆 33 版

泰玛手记	沈临彬	台中普天出版社 72 版
走向生活	沙 白	上海新文艺出版社 56 版
河品	沙 白	台北现代诗社 66 版
杏花·春雨·江南	沙 白	百花文艺出版社 79 版
大江东去	沙 白	上海文艺出版社 80 版
砾石集	沙 白	江苏人民出版社 80 版
南国小夜曲	沙 白	黑龙江人民出版社 83 版
沙军诗选	沙 军	台北葡萄园诗社 72 版
永恒的脚印	沙 牧	台湾海岛文艺社 53 版
雪地	沙 牧	台北诗歌文化社 63 版
新纪元开始了	沙 金	上海文艺书店 51 版
祖国我歌唱你	沙 金	新文艺出版社 56 版
矿工之歌	沙 金	上海文艺出版社 58 版
农村的歌	沙 鸥	重庆春草社 45 版
化雪夜	沙 鸥	重庆春草社 47 版
林桂清	沙 鸥	上海春草社 47 版
百丑图	沙 鸥	香港新诗歌社 48 版
第一声雷	沙 鸥	上海文化工作社 50 版
红花茶	沙 鸥	三联书店 51 版
不准侵略朝鲜	沙 鸥	上海文化工作社 51 版
杜鲁门的惨像	沙 鸥	青年出版社 51 版
北京短歌	沙 鸥	文光书店 51 版
天安门前	沙 鸥	自强书局 53 版
红花	沙 鸥	作家出版社 55 版
碰壁而归	沙 鸥	新文艺出版社 55 版
蛇窟打开了	沙 鸥	新文艺出版社 56 版
蔷薇集	沙 鸥	作家出版社 57 版
快去迎接春天	沙 鸥	天津人民出版社 57 版
夜明珠	沙 鸥	天津人民出版社 57 版
为社会主义而战	沙 鸥	北京出版社 58 版
故乡	沙 鸥	作家出版社 58 版
春光无限好	沙 鸥	百花文艺出版社 58 版
初雪	沙 鸥	北方文艺出版社 63 版
梅	沙 鸥	黑龙江人民出版社 81 版
心跳进行曲	沙 蕾	上海开明书店 33 版
风砂	沙 穗	台湾盘古诗社 69 版

燕姬	沙　穗	高雄德馨室 79 版
阳光山集	沙　穗	台湾阳光山集编委会 79 版
红日	沐　鸿	上海泰东书局 24 版
狭的囚笼	沐　鸿	上海泰东书局 26 版
天河	沐　鸿	上海光华出版社 27 版
夜风	沐　鸿	上海泰东图画公司 28 版
初航集	张力生	解放军文艺社 81 版
大雁高飞	张之涛	内蒙古人民出版社 73 版
翠绿的星辰	张之涛	天津人民出版社 78 版
荒火的高原	张之涛	内蒙古人民出版社 80 版
黄山松	张万舒	上海文艺出版社 80 版
刹那的安慰	张子深	上海流星社 30 版
黄土魂	张不代	中国文联出版公司 87 版
北方漫步集	张天民	新文艺出版社 57 版
七月抒情诗	张天民	吉林人民出版社 59 版
澜沧江之歌	张　长	上海文艺出版社 60 版
勐巴纳西	张　长	云南人民出版社 79 版
凤尾竹的梦	张　长	人民文学出版社 81 版
边塞的爱	张　长	云南人民出版社 82 版
红旗的儿子	张化声	广东人民出版社 59 版
同饮一江水	张化声	广东人民出版社 65 版
踏遍山乡	张化声	广西人民出版社 77 版
张凤岐自选集	张凤岐	台北黎明文化事业公司 79 版
五月风景线	张为军	台湾殷雷出版社 75 版
银水淀的荷花	张兰丁	辽宁人民出版社 61 版
宝刀和珊瑚串	张　训	青海人民出版社 58 版
新春	张永枚	湖北人民出版社 54 版
海边的诗	张永枚	湖北人民出版社 55 版
南海渔歌	张永枚	长江文艺出版社 57 版
骑马跨枪走天下	张永枚	中国青年出版社 57 版
神笔之歌	张永枚	湖北人民出版社 57 版
椰树的歌	张永枚	作家出版社 58 版
唱社会主义	张永枚	长江文艺出版社 59 版
将军柳	张永枚	解放军文艺出版社 59 版
英雄篇	张永枚	广东人民出版社 59 版

雪白的哈达	张永枚	上海文艺出版社 61 版
六连岭上现彩云	张永枚	广东人民出版社 62 版
螺号	张永枚	作家出版社 63 版
人民的儿子	张永枚	人民文学出版社 73 版
红缨枪	张永枚	广东人民出版社 74 版
前进集	张永枚	北京人民出版社 75 版
边寨花月夜	张永枚	云南民族出版社 80 版
边寨的笑容	张永枚	云南人民出版社 83 版
绿叶的深情	张永枚	云南人民出版社 84 版
醒·阳光流着	张台坤	台北创世纪诗社 80 版
西瓜集	张亚球	影声社
行踪吟草	张执一	湖北人民出版社 82 版
唐人街	张伟勤(奎旻)	台北现代诗社 57 版
黎明集	张自英	台湾自刊本 50 版
圣地	张自英	台湾黎明书屋 51 版
有一位姑娘	张自英	台湾思文出版公司 51 版
宝岛之歌	张自英	台湾文化书店 53 版
船	张自英	台湾当代青年出版社 62 版
春天的诗	张庆田	文化生活出版社 55 版
路，就该这样走	张庆明	河南人民出版社 82 版
公社新苗	张寿彭	上海人民出版社 75 版
天晴了	张志民	天津读者书店 49 版
死不着	张志民	天津知识书店 50 版
铁索链	张志民	工人出版社 51 版
将军和他的战马	张志民	五十年代出版社 51 版
金玉记	张志民	中国青年出版社 56 版
家乡的春天	张志民	中国青年出版社 56 版
社里的人物	张志民	作家出版社 58 版
礼花集	张志民	作家出版社 60 版
村风	张志民	人民文学出版社 61 版
公社一家人	张志民	上海文艺出版社 62 版
西行剪影	张志民	百花文艺出版社 63 版
红旗颂	张志民	作家出版社 65 版
边区的山	张志民	江苏人民出版社 80 版
祖国，我对你说	张志民	河南人民出版社 81 版
我们的宝剑	张志民	群众出版社 82 版

江南草	张志民	上海文艺出版社 82 版
今情·往情	张志民	四川人民出版社 84 版
乡土情丝	张志民	农村读物出版社 87 版
征程集	张　克	贵州人民出版社 79 版
行云	张　克	贵州人民出版社 85 版
我和十三妹——根据某君与十三妹通信写成	张　报	漓江出版社 82 版
清晨	张秀中	北平海音社 27 版
动的宇宙	张秀中	北平海音社 27 版
水上琴声	张秀亚	台北乐天出版社 56 版
秋池畔	张秀亚	台中光启出版社 66 版
长江·黄河	张良火	长江文艺出版社 86 版
浪花	张近芬	上海北新书局 27 版
适心事诗集	张连蒲	高雄自刊本 78 版
五月狩	张拓芜	香港五月出版社 62 版
转眼	张国瑞	芳草29 版
海愁	张国瑞	上海泰东书局 29 版
乡情集	张昆华	云南人民出版社 63 版
在祖国边疆	张昆华	云南人民出版社 73 版
四月草	张宝申	北京出版社 82 版
爱的笛音	张诗剑	海峡文艺出版社 85 版
现代化和我们自己	张学梦	江苏人民出版社 83 版
五彩的风	张建华	重庆出版社 84 版
玫瑰雨季	张建华	重庆出版社 87 版
太行月	张承信	山西人民出版社 84 版
狂歌·恋曲	张承源	德宏民族出版社 85 版
张茜诗钞	张茜编	四川人民出版社 80 版
五月里的天气	张　品	海外孤鸿社 29 版
不眠的青春草	张香华	台北星光书报社 78 版
爱荷华诗钞	张香华	台北林白出版社 85 版
千般是情	张香华	台湾锦德图书事业有限公司 87 版
最前沿的战士	张　洁	作家出版社 59 版
桃子树下	张泽易	台湾正风出版社 50 版
英雄三唱	张泽易	华东人民出版社 53 版
黑珊瑚	张洪波	中国文联出版公司 87 版

敲上	张殊明	上海新时代出版社 30 版
晓风自选集(九辑)	张晓风	台北黎明文化事业公司 80 版
秋千上的假期	张 健	台北蓝星诗社 59 版
春安,大地	张 健	台北蓝星诗社 66 版
画中的雾季	张 健	台北水牛出版社 68 版
白色的繁苏	张 健	台北天华出版社 78 版
屋里的雪花	张 健	高雄德馨室出版社 78 版
水晶圆	张 健	台北蓝星诗社 81 版
夜空舞	张 健	台北蓝星诗社 81 版
雨花台	张 健	台北蓝星诗社 82 版
微笑的秋荷	张 健	台湾中国文化大学出版社 84 版
是	张 健	台北时报文化出版企业有限公司 86 版
饮水集	张家麟	花莲华光书局 65 版
里程	张家麟	台北黎明文化事业公司 78 版
诗人之恋	张 烨	花城出版社 86 版
圆梦吟草	张病知	自刊本 73 版
万里长江唱颂歌	张继楼	四川人民出版社 78 版
山窝窝里的歌	张雪杉	江西人民出版社 77 版
攻关集	张雪杉	江西人民出版社 78 版
山歌集	张雪杉	山西人民出版社 80 版
雪花笺	张雪杉	花山文艺出版社 83 版
水手之歌	张崇雍	台湾中台书局 57 版
醒,阳光流着	张 堃	台北创世纪诗社 80 版
劫余吟草	张雄文	高雄凤山自刊本 73 版
天女散花	张雅歌	湖北人民出版社 79 版
朱伯儒之歌	张雅歌	长江文艺出版社 83 版
把蓝色的旗帜升起	张雅歌	解放军文艺出版社 85 版
山虎子	张象吉	山东人民出版社 78 版
大青山抒情曲	张湘霖	内蒙古人民出版社 86 版
铁道赞歌	张登峰	苏州人民出版社 59 版
红旗颂	张蒲家	北方文艺出版社 64 版
海外诗钞	张腾蛟	台湾黄埔出版社 60 版

错误十四行	张　错	台湾时报文化出版公司 81 版
双玉环怨	张　错	台湾时报文化出版公司 84 版
飘泊者	张　错	台湾尔雅出版社 86 版
草原的虹	张　廓	内蒙古人民出版社 77 版
男中音和少女的吉它	张新泉	四川文艺出版社 85 版
初航	张福源	台北田原出版社 76 版
秋瑾颂	张蕴琛	分达道出版社 81 版
美丽的年龄	张德强	四川人民出版社 84 版
蒙的边陲	张　默	台湾创世纪诗社 64 版
上升的风景	张　默	台湾巨人出版社 70 版
无调之歌	张　默	台湾创世纪诗社 75 版
陋室赋	张　默	台北创世纪诗社 80 版
军刀闪闪	张赞廷	内蒙古人民出版社 74 版
草原，诗的盛会	张赞廷	内蒙古人民出版社 77 版
都市的夜	邵冠华	上海当代诗刊社 34 版
天堂的五月	邵洵美	上海光华书局 27 版
花一般的罪恶	邵洵美	上海金屋书局 28 版
诗二十五首	邵洵美	上海图书公司 36 版
歌唱北京城	邵燕祥	新文艺出版社 51 版
到远方去	邵燕祥	新文艺出版社 55 版
给同志们	邵燕祥	作家出版社 56 版
献给历史的情歌	邵燕祥	人民文学出版社 80 版
在远方	邵燕祥	花城出版社 81 版
含笑向七十年代告别	邵燕祥	江苏人民出版社 81 版
为青春作证	邵燕祥	云南人民出版社 82 版
如花怒放	邵燕祥	上海文艺出版社 83 版
迟开的花	邵燕祥	北京十月文艺出版社 84 版
岁月与酒:抒情诗101首	邵燕祥	浙江文艺出版社 85 版
大风集	陈大远	百花文艺出版社 63 版
艳幕集	陈大远	湖南人民出版社 80 版
开国集	陈　山	新文艺出版社 56 版
报国集	陈　山	新文艺出版社 57 版
擂鼓集	陈　山	上海文艺出版社 62 版
谷雨集	陈　山	浙江人民出版社 65 版

落日长烟	陈义芝	高雄德馨室出版社 77 版
青衫(诗及评论)	陈义芝	高雄德馨室出版社 78 版
游牧者的恋情	陈广斌	百花文艺出版社 86 版
宇宙之谜	陈子鹤	东流文艺出版社 35 版
我们都是向阳花	陈友聪	福建人民出版社 75 版
心中的慈湖	陈止义	台湾全台文化公司 79 版
心曲	陈北鸥	北平著者书店 33 版
剑客	陈宁贵	台北秋水诗社 77 版
商怨	陈宁贵	台北德华出版社 80 版
面包山	陈宁贵	幼福文化公司 84 版
乡土·乡音·乡情	陈有才	中国民间文艺出版社 85 版
迈子中英文合刊诗选	陈迈子	台北自刊本 76 版
剑庐诗钞	陈仲陶	香港草原出版社 79 版
茅屋	陈志辛	新文化出版社 24 版
含忧草	陈芳明	台北大江出版社 73 版
啊,水仙	陈进化	春风文艺出版社 83 版
绿色的竹风	陈谷一	贵州人民出版社 86 版
树的哀乐	陈秀喜	台北笠诗社 71 版
灶	陈秀喜	春晖出版社 81 版
严峻的考验	陈 沂	贵州人民出版社 83 版
秋水集	陈学英	福建诗之页社 36 版
记者的歌	陈其安	中国文联出版公司 87 版
长寿草	陈玮君	文化生活出版社 55 版
无害的小草	陈坤仑	台湾高雄三信出版社 74 版
人间火宅	陈坤仑	高雄春晖出版社 80 版
白果树	陈茂欣	百花文艺出版社 83 版
苦夏	陈茂欣	北岳文艺出版社 86 版
爱的旅程	陈咏华	山西人民出版社 83 版
水乡梦	陈咏华	百花文艺出版社 83 版
孤独的位置	陈明台	台北笠诗社 72 版
白雪与针叶	陈国屏	黑龙江人民出版社 83 版
木匠王小山	陈 牧	诗号角诗丛 48 版
在阳光下	陈所巨	宁夏人民出版社 84 版
阳光·土地·人	陈所巨	人民文学出版社 86 版
杉树林	陈佩芸	贵州人民出版社 84 版
云雀	陈佩芸	内蒙古人民出版社 87 版

乡愁	陈金莲	台湾新生出版社 56 版
最后的失败	陈迩冬	桂林生活书店 39 版
黑旗	陈迩冬	桂林诗创作社 43 版
我驾飞船太空游	陈学书	贵州人民出版社 79 版
回声	陈学书	毕节百花丛书版 79 版
纪念的日子	陈学昭	文化生活出版社 54 版
勘测短笛	(陈官煊编)	青海人民出版社 58 版
小军号	陈官煊	四川人民出版社 76 版
金翅膀	陈官煊	湖南人民出版社 80 版
长夜灯	陈　香	东南诗丛社 47 版
石榴花的图案	陈　香	国务文化公司 47 版
大地之歌	陈　香	世界文艺社 48 版
洄澜集	陈　香	花莲华光书局 74 版
夜奔	陈家常	台湾东林文学社 75 版
雨落在全世界的墨顶	陈家常	台湾东林文学社 80 版
慕萱诗稿	陈家添	台北天山出版社 81 版
燕京掠影	陈　容	中国旅游出版社 86 版
日历纸上的诗行	陈浩泉	香港青年出版社 73 版
第二道脚印	陈浩泉	波文书局 82 版
诗恋	陈浩泉	海峡文艺出版社 86 版
梦家诗集	陈梦家	上海新月书店 31 版
不开花的春天	陈梦家	上海良友书局 31 版
陈梦家作诗在前线	陈梦家	北平晨报社 32 版
铁马集	陈梦家	上海开明书店 33 版
梦家诗存	陈梦家	上海时代图书公司 36 版
在前线	陈梦家	上海现代出版社 36 版
春痕·秋迹·梦	陈得次	台北枫城出版社 77 版
雏菊	陈敏华	台北葡萄园诗社 67 版
水晶集	陈敏华	台北葡萄园诗社 70 版
琴窗诗钞	陈敏华	台北三民书局 71 版
晨海的风笛	陈敏华	台北世界文物出版社 73 版
手套与爱——波也情诗集	陈启佑	台北故乡出版社 80 版
交响曲	陈敬容	上海星群出版社 47 版
盈盈集	陈敬容	上海文化生活出版社 48 版
老去的是时间	陈敬容	黑龙江人民出版社 83 版

远帆集	陈敬容	花城出版社 84 版
十月的歌	陈 辉	作家出版社 58 版
春的夜曲	陈翔冰	秋星社 29 版
期响	陈鸿森	台北笠诗社 70 版
雕塑家的儿子	陈鸿森	台湾笠诗社 76 版
山村	陈 犀	四川人民出版社 69 版
田园抒情诗	陈 犀	重庆出版社 84 版
露营集	陈 雷	黑龙江人民出版社 83 版
侨乡抒情诗	陈瑞流	福建人民出版社 85 版
雨后集	陈 鹄	台湾自刊本 60 版
玫瑰庶神话	陈锦标	台湾现代诗社 58 版
长征路上	陈 靖	人民文学出版社 78 版
唱给祖国的颂歌	陈满平	山东人民出版社 83 版
北京的早晨	陈满平	北京出版社 83 版
点个火	陈槐秋	台湾海鸥诗社 64 版
无法掩藏的时候	陈肇文	台北林白出版社 84 版
青春梦曲	陈 慧	台湾省市师范学院诗歌研究社 52 版
多角城	陈慧桦	台湾星座诗社 68 版
云想与山茶	陈慧桦	台北国家书店 76 版
庙前	陈 黎	台湾东林文学社 75 版
动物摇篮曲	陈 黎	台湾东林文学社 80 版
春之诗	陈鹤吟	北平紫白诗社 35 版
追寻	陈凝秋	上海励群书店 28 版
紫色的歌	陈凝秋	哈尔滨笑山书店 30 版
绿叶	阿 红	春风文艺出版社 63 版
无弦琴	阿 垅	桂林希望社 42 版
无题	阿 垅	湖南文艺出版社 86 版
金色的阳光下	阿 坦	台北野风出版社 53 版
柔梦贴	陆印泉	上海诗歌社 34 版
长翅膀的歌	陆伟然	黑龙江人民出版社 78 版
流云集	陆伟然	黑龙江人民出版社 79 版
渡河	陆志韦	上海亚东图书馆 23 版
茅屋	陆志韦	上海新文艺书社 24 版
渡河后集	陆志韦	上海自刊本 32 版
申酉小唱	陆志韦	上海自刊本 33 版

鸽哨响了	陆志萍	黑龙江人民出版社 77 版
天机	陆健鸿	香港诗风社 71 版
城市的赞歌	陆海嘉	辽宁人民出版社 58 版
低诉	陆晶清	上海神州国光社 32 版
灯的海	陆　荣	重庆人民出版社 62 版
重返杨柳村	陆　荣	作家出版社上海编辑部 64 版
长江桥头	陆　灏	工人出版社 55 版
珍贵的礼物	纳·赛西雅拉图	内蒙古人民出版社 57 版
第一个早晨	纳·赛西雅拉图	内蒙古人民出版社 76 版
我们的雄壮呼声	纳·赛音朝克图	55 版
幸福和友谊	纳·赛音朝克图	作家出版社 56 版
狂欢之歌	纳·赛音朝克图	作家出版社

八　画

十二月的独步	青　芬	台北蓝星诗社 58 版
号角在哭泣	青　勃	上海星群出版公司 47 版
巨人的脚下	青　勃	上海中兴出版社 49 版
最后的地狱	青　勃	上海文化工作社 49 版
歌声	青　勃	上海文化工作社 50 版
愤怒	青　勃	天津大众书店 51 版
我们跑在洪水的前头	青　勃	中南人民文学艺术出版社 54 版
淮河的春天	青　勃	河南人民出版社 54 版
乐园集	青　勃	作家出版社 57 版
引玉集	青　勃	河南人民出版社 79 版
绿叶的声音	青　勃	百花文艺出版社 81 版
独唱	林力安	香港自刊本 78 版
新的土地	林　山	作家出版社 58 版
树的象征	林　广	台北德华出版社 81 版
给他	林　子	香港南华出版社 83 版
澄辉集	林文月	台北文星书店 67 版
登月集	林仁超	香港新雷诗坛 70 版
睡地图的人	林央敏	台北兰亭书店 84 版
绿色的火焰	林乐山	山东文艺出版社 87 版

蔗庄诗稿	林尔嘉	台北林刚义等印 73 版
澳南悲歌	林华洲	台湾远流出版公司 83 版
星期	林兴华	台湾大昇出版社 74 版
高高的白杨树	林　希	百花文艺出版社 55 版
无名河	林　希	江苏人民出版社 83 版
海的诱惑	林　希	上海文艺出版社 83 版
柳哨	林　希	花城出版社 84 版
芒果园	林佛儿	台湾中国诗友月刊社 61 版
重云	林佛儿	台北林白出版社 74 版
绿屋诗抄	林　间	台湾创世纪诗社 85 版
林冷诗集	林　冷	台北洪范书店 82 版
无语的春天	林良雅	高雄三信出版社 79 版
长城	林良雅	台北秋水诗刊社 80 版
蝙蝠屋	林英强	上海日刊社 36 版
崇高的忧郁	林　林	桂林文献社 42 版
同志攻进城来了	林　林	上海文化生活出版社 47 版
阿莱耶山	林　林	人间书屋 48 版
印度诗稿	林　林	作家出版社 58 版
骆驼和星	林贤治	花城出版社 84 版
消息	林　郊	台北布谷诗社 64 版
夜	林　庚	上海开明书店 33 版
春野与窗	林　庚	上海开明书店 34 版
北平情歌	林　庚	风雨诗社 36 版
长的咽喉	林享泰	台湾新光书店 55 版
林享泰诗集	林享泰	台湾时报文化出版事业有限公司 84 版
力的建筑	林宗源	台北笠诗社 65 版
食品店	林宗源	台北笠诗社 66 版
补破网	林宗源	高雄春晖出版社 84 版
力的舞蹈	林宗源	高雄春晖出版社 84 版
给我们自己	林绍仑	广州青年作者会 35 版
故乡的路	林绍仑	广州青年作者会 36 版
展曲	林绍仑	广州青年作者会　36 版
青春曲	林绍梅	台湾亚洲书局 60 版
驰骋的梦	林绍梅	台北中国书局 79 版
妈妈的眼睛	林建助	台北德华出版社 80 版

新东西集	林荣德	台湾开开书店 69 版
伞之外	林　南	台湾自刊本 69 版
夜空下	林　南	台湾正业书局 73 版
黑夜来前(与散文合集)	林　南	春晖出版社 81 版
让爱统治这块土地	林　南	春晖出版社 84 版
梦要去旅行	林　彧	台北时报文化出版企业有限公司 84 版
单身日记	林　彧	希代出版有限公司 86 版
窗内的建筑	林　泉	台湾笠诗社 67 版
心灵的呼唤	林　泉	台湾笠诗社 72 版
星星的母亲	林钟隆	台湾成文出版社 80 版
敦煌的月光	林　染	重庆出版社 86 版
暗草集	林振述	香港九龙人生出版社 56 版
扬帆集	林晓峰	台湾大学诗歌研究社 53 版
失落的海	林　梵	台北环宇出版社 75 版
林野的诗	林　野	台湾北极星诗社 78 版
传说	林　野	台北德华出版社 82 版
散荒	林淡秋	人民文学出版社 55 版
残月	林清泉	台湾自刊本 58 版
寂寞的邂逅	林清泉	台湾高大出版社 72 版
心帆集	林清泉	台湾笠诗社 74 版
在新的路上	林维仁	上海南极出版社 48 版
十二月的绝响	林　绿	台湾星座诗社 66 版
手中的夜	林　绿	台湾星座诗社 69 版
覆信	林　绿	台湾乾隆图书公司 78 版
新的太阳	林焕平	38 版
牧云初记	林焕彰	台北笠诗社 67 版
斑鸠的陷阱	林焕彰	台北田园出版社 69 版
历程	林焕彰	台北林白出版社 72 版
公路边的树	林焕彰	布谷出版社 83 版
亲情诗集	林锡嘉	台北长歌出版社 79 版
影儿集	林　憾	上海北新书局 29 版
白蔷薇	林徽音	上海北新书局 29 版
林徽音诗集	林徽音	人民文学出版社 83 版
李白的梦魇	苦　苓	台北文津出版社 75 版
紧假着淋淋的雨意	苦　苓	台北德华出版社 81 版

躺在地上看星的人	苦 苓	台湾兰亭书店 83 版
噩梦录	杭约赫	上海星群出版公司 47 版
火烧的城	杭约赫	上海星群出版社 48 版
复活的土地	杭约赫	上海星群图书出版公司 49 版
还魂草	范 方	花城出版社 86 版
孤星集	范亚伦	台湾新新文艺社 50 版
侠的身世	范杨松	台湾采风出版社 81 版
待日	苗 芒	新加坡新诗月刊社 68 版
旱苗得雨	苗得雨	新华书店 50 版
我的高粱真正好	苗得雨	山东人民出版社 50 版
庄稼歌	苗得雨	新文艺出版社 53 版
爱国村(诗、散文集)	苗得雨	文化生活出版社 55 版
从荆河到沂河	苗得雨	新文艺出版社 55 版
山东歌谣	苗得雨	上海文化出版社 56 版
第一支歌	苗得雨	作家出版社 57 版
青春辞	苗得雨	山东人民出版社 59 版
沂蒙春	苗得雨	山东人民出版社 79 版
衔着春光飞来	苗得雨	天津百花文艺出版社 82 版
初秋的风	耶 草	上海两间书屋 46 版
欧外鸥诗集	欧外鸥	桂林新大地出版社 44 版
梦幻集	欧阳柳	台湾曙光文艺社 65 版
黎明前之歌	欧阳俊法	新文艺出版社 58 版
上弦月集	欧阳翎	花城出版社 83 版
啊! 太阳	郁 林	台北地平线 70 版
蓝海岸	郁 葱	中国文联出版公司 87 版
我为什么要歌唱	郁钧剑	四川文艺出版社 87 版
激流	岩 上	台湾笠诗社 72 版
冬尽	岩 上	明光出版社 80 版
曙光	罗 门	台北蓝星诗社 58 版
第九日的底流	罗 门	台北蓝星诗社 63 版
死亡之塔	罗 门	台北蓝星诗社 69 版
隐形的椅子	罗 门	台北环宇出版社 75 版
旷野	罗 门	台北时报文化出版事业公司 80 版
日月的行踪	罗 门	台北蓝星诗社 84 版

西江朝霞	罗马丁	广西人民出版社 87 版
海滨夕唱	罗　光	香港新生出版社 50 版
罗玛晨钟	罗　光	台南日萧斋 63 版
纤手	罗岭圃	上海泰东书局 28 版
海峡情思	罗　沙	广东人民出版社 79 版
东方女性	罗　沙	花城出版社 84 版
吃西瓜的方法	罗　青	台北幼狮文化公司 77 版
捉贼记	罗　青	台北洪范书店 77 版
隐形艺术家	罗　青	台湾崇伟公司 78 版
水稻之歌	罗　青	台北大地出版社 81 版
不明飞行物来了	罗　青	台北纯文学出版社 84 版
月末记	罗　英	台湾自刊本 59 版
捕鱼的手	罗　英	台北林白出版社 82 版
龙涎	罗念生	时代图书公司 36 版
我爱早晨	罗　迦	上海新潮诗社 48 版
春天来了	罗　洛	上海新文艺出版社 53 版
阳光与雾	罗　洛	黑龙江人民出版社 83 版
雨后	罗　洛	四川人民出版社 83 版
海之歌	罗　洛	上海文艺出版社 84 版
沉醉着的栖霞	罗　哲	上海开明书店　45 版
杀人交响曲	罗　痕	上海海星诗社 47 版
画册	罗智成	台湾鬼雨书院 75 版
光之书	罗智成	台北龙田出版社 79 版
倾斜之书	罗智成	台北时报出版公司 81 版
划流集	罗锡平	台北自刊本 77 版
香台诗稿	罗　瑋	台北自刊本 76 版
君左诗选	易君左	香港自刊本 53 版
热嘲集	易和元	四川人民出版社 83 版
玲珑曲	易和元	重庆出版社 84 版
我是个支那人	易椿年	上海时代风景社 35 版
重庆之歌	明秋水	重庆光华书局 45 版
骆驼诗集	明秋水	台湾自刊本 51 版
骨髓里的爱情	明秋水	台北野风出版社 53 版
阳明山之恋	明秋水	台湾东方文物供应社 53 版
昌耀抒情诗集	吕　耀	青海人民出版社 86 版
黑桥颂	周以才	江苏扬州人民出版社 60 版

革命花	周民钟	上海美术书局 27 版
飘流	周民钟	上海华通书局 32 版
夜行集	周而复	上海文学丛报 36 版
春花赞	周赤萍	云南人民出版社 61 版
爱国诗歌	周近新	上海大光书局 36 版
枫叶集	周良沛	作家出版社 57 版
饮马集	周良沛	云南人民出版社 80 版
雪兆集	周良沛	人民文学出版社 82 版
往昔的时光	周良沛	上海人民出版社 82 版
挑灯集	周良沛	四川人民出版社 83 版
雨窗集	周良沛	江苏人民出版社 83 版
誓愿	周仿溪	上海商务印书馆 34 版
过去的生命	周作人	上海北新书局 27 版
山山水水	周　钢	解放军文艺社 59 版
大渡河情思	周　钢	四川人民出版社 83 版
蒙绡记	周灵均	上海创造社出版社 27 版
在沙漠	周雨明	内蒙古人民出版社 84 版
石溪山人诗集	周若愚	台北汉华文化事业公司 77 版
开垦	周洁夫	人民文学出版社 54 版
尼玛夏	周艳炀	西藏人民出版社 78 版
森林里的审判会	周艳炀	西藏人民出版社 80 版
小鹿格桑	周艳炀	西藏人民出版社 80 版
草原之星	周恩广	长江文艺出版社 87 版
八月的果园	周　涛	新疆人民出版社 79 版
神山	周　涛	解放军文艺出版社 84 版
云游	周　涛	新疆人民出版社 87 版
孤独国	周梦蝶	台北蓝星诗社 59 版
还魂草	周梦蝶	台北文星书店 65 版
幽静的灵魂	周曼君	台湾诗木文艺社 56 版
我和小草	周嘉堤	贵州人民出版社 81 版
红松	周　蒙	中国青年出版社 56 版
我爱美丽的黄浦江	周嘉俊	新文艺出版社 58 版
复活的琴声	周嘉俊	中国青年出版社 84 版
飞向蓝天	周　鹤	河北人民出版社 77 版
云里落下笑声	周　鹤	解放军文艺出版社 84 版

黑脸	牧　尹	台湾大异出版社 78 版
鹰姿	牧阳子	台南德华出版社 78 版
我是人民宣传员	金玉廷	春风文艺出版社 65 版
小溪小溪	金　本	江西人民出版社 84 版
说吧，长白山	金成辉	辽宁人民出版社 82 版
碑	金　军	台湾诗木文艺社 49 版
歌北方	金　军	台湾诗木文艺社 50 版
蝙蝠集	金克木	上海时代图书公司 36 版
雨雪集	金克木	湖南文艺出版社 86 版
紫色的果	金　剑	台北闻道出版社 73 版
边疆的心	金　哲	延边人民出版社 56 版
东风万里	金　哲	延边人民出版社 58 版
山乡之路	金　哲	延边人民出版社 79 版
金波荡漾	金　哲	黑龙江人民出版社 79 版
风云三部曲（第一部　黎明）	金　哲	辽宁人民出版社 78 版
风云三部曲（第二部　日出）	金　哲	辽宁人民出版社 80 版
风云三部曲（第三部　破晓）	金　哲	辽宁人民出版社 82 版
晨星传	金　哲	民族出版社 80 版
伽倻琴集	金　哲	人民文学出版社 82 版
忘川之水	采　石	上海北新书局 29 版
刘三妹	依易天	作家出版社 60 版
哈梅	依易天	上海文艺出版社 79 版
花语	阜　东	台湾山水诗社 74 版
在风城	非　马	台湾笠诗社 75 版
白马集	非　马	台北时报出版公司 84 版
"冬冬响"的大队长	郑　马	四川人民出版社 80 版
喜报	郑成义	上海新文艺出版社 56 版
鼓点集	郑成义	上海文化出版社 58 版
万弦琴	郑成义	宁夏人民出版社 84 版
潮岛	郑成义	上海文艺出版社 86 版
蝴蝶结	郑仰贵	台湾笠诗社 68 版
回旋梯	郑仰贵	台湾现代潮出版社 71 版
接班人抒怀	郑明东	湖北人民出版社 76 版

铁牛传	郑定友	湖北人民出版社 75 版
火龙山	郑定友	长江文艺出版社 79 版
盼龙岭	郑定友	长江文艺出版社 82 版
锤之歌	郑　南	广东人民出版社 79 版
归途	郑炯明	台北笠诗社 71 版
悲剧的想象	郑炯明	台北笠诗社 76 版
蓍蓍之歌	郑炯明	高雄春晖出版社 81 版
铜像	郑晓刚	山东人民出版社 81 版
散落的花瓣	郑晓刚	四川人民出版社 82 版
战号	郑振铎	上海生活书店 37 版
郑敏诗集	郑　敏	上海文化生活出版社 49 版
		版
寻觅集	郑　敏	四川文艺出版社 86 版
泽馀吟集	郑鸿善	台北中华诗学月刊社 69 版
微尘	郑愁予	台北现代诗社 55 初版
草鞋与筏子	郑愁予	台北现代诗社 55 初版
梦土上	郑愁予	台北现代诗社 55 初版
衣钵	郑愁予	台北商务印书馆 66 版
窗外的女奴	郑愁予	台湾十月出版社 68 版
长歌	郑愁予	台湾自刊本 68 版
郑愁予诗选集	郑愁予	台北志文出版社 74 版
郑愁予诗集	郑愁予	台北洪范书店 79 版
燕人行	郑愁予	台北洪范书店 80 版
莳花剎那	郑愁予	香港三联书店 84 版
雪的可能	郑愁予	台北洪范书店 85 版
会飞的伙伴	宗介华	福建人民出版社 84 版
流云小诗	宗白华	上海亚东书局 23 版
野蔷薇	宗　郭	十月文艺出版社 83 版
大鹏鸟的歌	放　平	湖南人民出版社 62 版
高峡横笛	放　平	湖南人民出版社 84 版
彩虹	温玉波	上海文艺出版社 62 版
落花集	泠　泠	台湾新新文艺社 57 版
寻梦曲	诗　静	台湾自刊本 55 版
玉香集	陌上尘	台湾高雄德馨室出版社 78
		版
火	孟天雄	湖南人民出版社 79 版

英雄像	孟伟哉	百花文艺出版社 58 版
残梦	孟　超	上海青野书店 29 版
孤帆的歌	孤　帆	青岛诗歌社 36 版
檐花如火	承　骥	福建人民出版社 62 版
摘星者的死亡	屈　楚	春草诗社 45 版
狂欢的节日	屈　楚	上海文艺书店 51 版

九　画

绿	玲　君	上海新诗社 37 版
火热的歌	赵七星	吉林人民出版社 60 初版
异种的企求	赵乃定	台湾大众文摘社 56 版
望海潮	赵卫民	台北大汉出版社 78 初版
英雄纪事	赵卫民	台湾前卫出版社 81 版
巨人族	赵卫民	台湾前卫出版社 84 版
星花集	赵之洵	甘肃人民出版社 82 版
果园的造访	赵天仪	台北双叶画廊 62 版
牯岭街	赵天仪	高雄三信出版社 78 版
小麻雀的游戏	赵天仪	台湾欣大出版社 84 版
新诗歌集	赵元任	台湾商务印书馆 60 版
我爱我的祖国	赵元瑜	敦煌文艺出版社 61 版
在金色的阳光下	赵玉明	台北野风出版社 53 版
四月草	赵日升	北京出版社 82 版
晓星集	赵　扬	黑龙江人民出版社 81 版
梦痕	赵同和	台北台湾商务印书馆 70 版
珊瑚	赵丽宏	重庆出版社 82 版
心中的歌	赵国增	山西人民出版社 77 版
新绿诗篇	赵宗信	台北笠诗社75 版
飞翠的山野	赵政民	山西人民出版社 84 版
我爱	赵　恺	江苏人民出版社 83 版
故乡雨	赵　越	山西人民出版社 84 版
香宋诗韵集	赵　熙	台北台湾学生书局 76 版
香宋诗抄	赵　熙	四川人民出版社 86 版
荷花	赵景深	上海开明书店 28 版
乐园	赵景深	上海新教育书社 34 版
梅雨潭的新绿	赵瑞蕻	江苏人民出版社 83 版

爱的哈达	查 干	内蒙古人民出版社 77 版
春草集	查 干	内蒙古人民出版社 80 版
彩石	查 干	民族出版社 84 版
也频诗选	胡也频	上海红黑出版社 29 版
胡也频诗稿	胡也频	四川人民出版社 81 版
野花与剑	胡 风	上海文化生活出版社 37 版
为祖国而歌	胡 风	桂林海燕书店 42 版
时间开始了	胡 风	北京天下图书公司 50 版
欢乐颂	胡 风	上海海燕书店 50 版
光荣颂	胡 风	北京天下图书公司 50 版
为了朝鲜,为了人类	胡 风	北京天下图书公司 50 版
胡风的诗	胡 风	中国文联出版公司 87 版
当代人	胡 平	江西人民出版社 86 版
北国兵歌	胡世宗	吉林人民出版社 73 版
鸟儿们的歌	胡世宗	春风文艺出版社 81 版
雕像	胡世宗	花山文艺出版社 83 版
战争与和平咏叹调	胡世宗	解放军文艺出版社 86 版
沉马	胡世宗	解放军文艺出版社 87 版
语花·春谷	胡北离	台湾自刊本 67 版
人生之旅	胡 杏	上海文艺出版社 85 版
乡下人的歌	胡 里	鸿业印刷文具公司 47 版
朝鲜妇	胡明树	上海诗群社 39 版
黄园诗稿	胡国伟	台北菩堤文艺出版社 76 版
大进军	胡 征	人民文学出版社 53 版
七月的战争	胡 征	作家出版社 54 版
主席台	胡 征	新文艺出版社 54 版
胡征诗集	胡 征	陕西人民出版社 84 版
光荣的星云	胡 昭	作家出版社 55 版
草原夜景	胡 昭	中国青年出版社 56 版
小白桦树	胡 昭	作家出版社 57 版
山的恋歌	胡 昭	吉林人民出版社 82 版
从早霞到晚霞	胡 昭	江苏人民出版社 83 版
瀑布与虹	胡 昭	人民文学出版社 84 版
杨靖宇	胡 昭	吉林人民出版社 85 版
胡思永的遗诗	胡思永	上海亚东书局 24 版
胡品清译诗及新诗选	胡品清	中国文化研究所 62 版

梦的船(诗、散、小说合集)	胡品清	台北皇冠出版社 64 版
人造花	胡品清	台北文星书店 65 版
晚开的欧薄荷	胡品清	水牛出版社 68 版
最后一曲圆舞	胡品清	台北水牛出版社 69 版
芒花球	胡品清	台北水牛出版公司 70 版
玻璃人	胡品清	台湾学人文化公司 78 版
另一种夏娃	胡品清	台湾中国文化大学出版部 84 版
尝试集	胡　适	上海亚东图书馆 20 版
宁远诗集	胡钝俞	台北夏声杂志社 69 版
油海浪花	胡　笳	四川人民出版社 76 版
春花彩雨	胡　笳	四川人民出版社 77 版
油海飘香	胡　笳	四川人民出版社 79 版
绿水红帆	胡　笳	四川人民出版社 83 版
我的心	胡毓瑞	北平中国诗社 32 版
她的一生	胡毓瑞	北平中国诗社 37 版
我们是军人之友	柯文龙	台北中兴文学出版社 53 版
复仇	柯文龙	台北中兴文学出版社 53 版
现代诗歌	柯文龙	台北中兴文学出版社 54 版
今日之中国台湾	柯文龙	台北北辰出版社 60 版
不良少年的好榜样	柯文龙	台湾野风出版社 63 版
一个改过迁善的成功者	柯文龙	台中明光出版社 66 版
十项伟大的建设	柯文龙	台湾自刊本 75 版
历史与风景	柯　平	四川文艺出版社 87 版
海夜歌声	柯仲平	上海光华书局 27 版
边区自卫军	柯仲平	重庆读书·生活出版社 40 版
平汉路工人破坏大队	柯仲平	重庆读书·生活出版社 40 版
从延安到北京	柯仲平	三联书店 50 版
长着翅膀的朱银岛	柯　岗	湖北人民出版社 54 版
小诗集	柯　岗	上海文化出版社 54 版
掠影集	柯　灵	世界书局 39 版
钩梦集	柯叔宝	平津书局 47 版
颂大汉魂	柯叔宝	黎明文化公司 79 版
周总理，您在哪里	柯　岩	四川人民出版社 78 版
寻找回来的时间	柯　岩	群众出版社 84 版

中国式的回答	柯 岩	四川文艺出版社 85 版
姑娜	柯 炽	漓江出版社 82 初版
鹧鸪曲	柯 原	广东人民出版社 58 版
一把炒面一把雪	柯 原	人民文学出版社 58 版
岭南红桃歌	柯 原	广州文化出版社 59 版
白云深处有歌声	柯 原	广东人民出版社 59 版
椰寨歌	柯 原	上海文艺出版社 61 版
浪花岛	柯 原	广东人民出版社 77 版
南国诗情	柯 原	上海文艺出版社 79 版
相思柳集	柯 原	湖南人民出版社 83 版
送你一缕月光	柯 原	花城出版社 84 版
金三角之恋	柯 原	新世纪出版社 87 版
行矣！流浪客	柯振中	香港风雨文社 71 初版
迟开的玫瑰	柯 蓝	百花文艺出版社 84 版
太阳从地心升起	柯愈勋	四川人民出版社 84 版
从深处出	柳 风	北平海音社 27 版
生命底微痕	柳 倩	上海生活出版社 34 版
自己的歌	柳 倩	上海乐华图书公司 36 版
无花的春天	柳 倩	上海中国诗歌社 37 版
柏杨诗抄	柏 杨	四季出版社 82 版
红井火花	柏果良	辽宁人民出版社 78 版
南方雁的诗	南方雁	台湾北极星诗社 78 版
石像辞	南 星	上海新诗社 37 版
刘胡兰	南 昭	天津人民出版社 78 版
迎春曲	春 晖	台湾青年生活杂志社 60 版
情诗	珂 特	台湾兴文斋书局 68 版
河	荒 牧	重庆诗焦点社 47 版
唐人街	奎 曼	台北现代诗社 57 版
宇宙之谜	星 郎	上海泰东图书公司 26 版
闲吟集	映 芝	中国友谊出版公司 84 版
牧笛集	冠 西	东海文艺出版社 60 版
七月雨	冠 西	浙江人民出版社 79 版
故乡	哈·丹碧扎拉桑	内蒙古人民出版社 59 版
英雄的摇篮	哈·丹碧扎拉桑	内蒙古人民出版社 78 版
游牧之歌	哈尔曼·阿克提	作家出版社 57 版
心之歌	哈斯巴拉	吉林人民出版社 79 版

旅踪咏拾	段　云	北岳文艺出版社 86 版
寥音阁集	俞大纲	台北九思出版社 77 版
冬夜	俞平伯	上海亚东图书馆 22 版
西还	俞平伯	上海亚东图书馆 24 版
忆	俞平伯	北平朴社 25 版
燕知草	俞平伯	上海开明书店 30 版
备忘录	复　宇	台湾自刊本 84 版
山坂羊	复　羊	甘肃人民出版社 76 版
草原集	饶阶巴桑	作家出版社 60 版
石烛	饶阶巴桑	云南人民出版社 80 版
爱的花瓣	饶阶巴桑	人民文学出版社 84 版
对生叶之恋	饶阶巴桑	四川文艺出版社 86 版
山雀子衔来的江南	饶庆军	长江文艺出版社 58 版
泥人集	饶孟侃	自印诗集 29 版
游子吟	钟天心	中国文艺社 32 版
追寻	钟天心	上海北新书局 30 版
我爱上了这新世界	钟　华	贵州人民出版社 53 版
乌江歌	钟　华	贵州人民出版社 84 版
月魂	钟声扬	山西人民出版社 82 版
奇迹	钟　钦	台北自强出版社 84 版
群山呼唤我	钟　玲	台湾远景出版社 81 版
六点三十分	钟顺文	台北德华出版社 81 版
好歌唱给毛主席	钟庭润	河南人民出版社 63 版
新媳妇走娘家	钟庭润	河南人民出版社 78 版
细说	钟晓阳	台北三三书坊 83 版
金门颂	钟梅音	台湾中外文化出版公司63版
蕉叶上的诗	钟宽洪	云南人民出版社 79 版
海滨的二月	钟敬文	上海北新书局 29 版
未来的春	钟敬文	上海言行社 40 版
偶然草	钟敬文	
三年	钟鼎文	安徽省文化工作会 40 版
行吟者	钟鼎文	台湾诗坛社 51 版
山河诗抄	钟鼎文	台北正中书局 56 版
白色的花束	钟鼎文	台北蓝星诗社 57 版
雨季	钟鼎文	台湾省新闻处 67 版

我是初来的	钟 瑄	桂林希望社 47 版
第一曲凯歌	钟 锵	上海文艺出版社 58 版
渤海渔歌	钟 锵	辽宁人民出版社 58 版
赞歌集	钟 锵	春风文艺出版社 63 版
十月的公社	泉 声	吉林人民出版社 75 版
奶泉	剑 羽	内蒙古人民出版社 78 版
火之蝶	秋 声	台湾知音出版社 81 版
山泉与红叶	秋 原	吉林人民出版社 83 版
囚	侯汝华	上海时代图书公司 33 版
海上谣	侯汝华	上海时代图书公司 36 版
淞虹集	侯佩尹	上海南京书屋 31 版
单恋	侯觉民	上海诗歌研究会 34 版
黄河西岸的塵形地带	侯唯动	东北书店牡丹江分店 48 版
劳动英雄刘英源	侯唯动	光华书店 49 版
美丽的杜甫川淌过的山谷	侯唯动	新文艺出版社 51 版
西北高原黄土变金的日子	侯唯动	新文艺出版社 53 版
阳光之外	施清文	台湾万年书店 78 版
伞季	施善继	台北田园出版社 69 版
施善继诗选	施善继	台湾远景出版社 81 版
红烛	闻一多	上海泰东书局 23 版
死水	闻一多	上海新月书店 28 版
天山牧歌	闻 捷	作家出版社 56 版
东风吹动黄河浪	闻 捷	敦煌文艺出版社 58 版
祖国！光辉的十月	闻 捷	作家出版社 58 版
河西走廊行	闻 捷	作家出版社 59 版
生活的赞歌	闻 捷	人民文学出版社 59 版
复仇的火焰(第一部)	闻 捷	作家出版社 59 版
复仇的火焰(第二部)	闻 捷	作家出版社 62 版
复仇的火焰	闻 捷	人民文学出版社 83 新版（一、二、三部合本）
我爱连队我爱家乡	宫 玺	春风文艺出版社 60 版
蓝蓝的天空	宫 玺	春风文艺出版社 65 版
银翼闪闪	宫 玺	江苏人民出版社 73 版
花漫长征路	宫 玺	江苏人民出版社 77 版

空军诗页	宫　玺	解放军文艺社 80 版
无声的雨	宫　玺	四川文艺出版社 85 版
抒情的原野	宫　玺	上海文艺出版社 86 版
向着社会主义	炼　虹	文化生活出版社 54 版
红色绿色的歌	炼　虹	广西人民出版社 86 版
炼虹朗诵诗选	炼　虹	浙江文艺出版社 87 版
塞外两支歌	洋　羽	新疆青华出版社 62 版
丝路情丝	洋　羽	新疆人民出版社 84 版
天涯花	洪三泰	花城出版社 81 版
孔雀泉	洪三泰	花城出版社 84 版
野性的太阳	洪三泰	新世纪出版社 87 版
孤舟一系故园心	洪士范	台北政工干校 55 版
大串连	洪士范	台湾"新中国" 72 版
雨后新叶	洪　迪	浙江文艺出版社 84 版
海洋之歌	洪　洋	中国青年出版社 56 版
欢呼吧，扬子江	洪　洋	长江文艺出版社 58 版
歌声满宇宙	洪　洋	湖北人民出版社 59 版
八月的火焰眼	洪流文	台湾星座诗社 66 版
诗	洪素丽	台北田园出版社 69 版
十年诗草	洪素丽	时报出版公司 81 版
盛夏的南台湾	洪素丽	台北前卫出版社 86 版
扎西	洪　源	西藏人民出版社 79 版
芳草路	洪　源	长江文艺出版社 86 版
贾河	洛　夫	台湾创世纪诗社 57 版
石室之死亡	洛　夫	台湾创世纪诗社 65 版
外外集	洛　夫	台湾创世纪诗社 67 版
无岸之河	洛　夫	台北大林书店 70 版
魔歌	洛　夫	台北中外文学社 74 版
众荷喧哗	洛　夫	台湾枫城出版社 76 版
时间之伤	洛　夫	台北时报文化出版事业公司 81 版
酿酒的石头	洛　夫	九歌出版社 83 版
寄语诗情	洛　卡	台湾欣大出版社 84 版
行吟人生	姜明渭	台湾博大书局 81 版
海防线上的歌	姜金城	上海人民出版社 73 版
遥远的歌色	姜金城	上海文艺出版社 87 版

欢乐集	姜强国	花山文艺出版社 83 版
拾梦	姜 穆	台湾战斗文艺社 58 版
带刺刀的爱神	贺东久	解放军文艺出版社 84 版
秋声赋	贺志坚	台北葡萄园诗社 81 版
再会了，美国	贺祥麟	五十年代出版社 51 版
笑	贺敬之	北京五十年代出版社 51 版
并没有冬天	贺敬之	上海泥土社 51 版
朝阳花开	贺敬之	作家出版社 54 版
放声歌唱	贺敬之	中国青年出版社 56 版
乡村之夜	贺敬之	作家出版社 57 版
放歌集	贺敬之	人民文学出版社 61 版
雷锋之歌	贺敬之	中国青年出版社 63 版
神秘谷	贺羡泉	安徽文艺出版社 86 版
三龙潭	费 林	上海文化出版社 55 版
一颗红心为革命	骆 文	中南人民文学艺术出版社 50 版
露水草	骆 文	长江文艺出版社 81 版
原形毕露	骆驼英	真理出版社 46 版
不满	骆耕野	湖南人民出版社 83 版
乡村的风	骆晓戈	湖南人民出版社 83 版（袖珍版）
初春集	骆宾基	江南人民出版社 82 版
金色的年代	骁 骑	台湾青年诗联社 68 版
彩色的春鸟	姚业涌	吉林人民出版社 83 版
劳模嫁女	姚北全	广东人民出版社 64 版
东渡使者	姚江滨	百花文艺出版社 80 版
给爱花者	姚 奔	福建改进出版社 44 版
痛苦的十字架	姚 奔	重庆诗垦地社 44 版
阳光之外	姚家俊	台北星座诗社 67 版
纯真集（与散文合集）	姚家俊	台湾时代文化杂志社 72 版
我唱我的主题歌	姚振函	中国文联出版公司 87 版
军徽朝阳	姚振起	湖北人民出版社 77 版
故乡诗草	姚绿野	吉林人民出版社 62 版
人流三千里	姚散生	桂林诗创作社 45 版
出发	姚散生	海星诗社
大海和白云	姚辉云	江西人民出版社 87 版

银铃	姚蓬子	上海水沫书店 29 版
剪盼集	姚蓬子	上海良友图书公司 34 版
微波辞	绛　燕	重庆独立出版社 40 版

十　画

微笑的墙	夏　秋	台湾自刊本 59 版
静静的林间	夏　菁	台北蓝星诗社 54 版
喷水池	夏　菁	台北明华书局 57 版
石柱集	夏　菁	台北中外文化事业 60 版
少年游	夏　菁	台北文星书店 64 版
山	夏　菁	台北纯文学出版社 77 版
钟声	夏　渌	上海春草社 47 版
空白	贾平凹	花城出版社 86 版
水磨集	贾　芝	北平泉社 35 版
敕勒草	贾　勋	内蒙古人民出版社 86 版
美的爱鸣曲	贾梦雷	安徽文艺出版社 86 版
春风出塞	贾　漫	百花文艺出版社 63 版
中流击水	贾　漫	内蒙古人民出版社 73 版
野茫茫	贾　漫	内蒙古人民出版社 82 版
原始之黑	秦　松	台湾现代绘画艺术协会 67 版
唱一支共同的歌	秦　松	香港海洋文艺社 78 版
流星群	秦岭雪	花城出版社 87 版
高山顶上有一小鹿	秦裕权	广西人民出版社 75 版
夏日·幻想节的佳期	秦　岳	台中普天出版社 70 版
火热的连队	莫少云	广西人民出版社 75 版
爱的情思	莫少云	广西人民出版社 76 版
彩色的小雨	莫少云	花城出版社 86 版
锦疆哨兵	莫·阿斯尔	内蒙古人民出版社 75 版
叛乱的法西斯	莫　洛	温州海燕诗歌社 38 版
渡运河	莫　洛	上海星群出版社 48 版
无语的春天	莫　渝	台湾高雄三信出版社 79 版
长城	莫　渝	台北秋水诗刊社 80 版
山欢水笑	莎　红	广西人民出版社 79 版
密洛陀	莎　红	广西人民出版社 81 版

边寨曲	莎 红	漓江出版社 82 版
月节酒歌	莎 红	四川人民出版社 82 版
南国恋情	莎 蔡	长江文艺出版社 87 版
人民	袁水拍	新诗社 40 版
冬天、冬天	袁水拍	桂林远方书店 42 版
向日葵	袁水拍	上海美术出版社 43 版
马凡陀的山歌	袁水拍	上海生活书店 46 版
沸腾的岁月	袁水拍	上海新群出版社 47 版
马凡陀的山歌(续集)	袁水拍	生活书店 48 版
解放山歌	袁水拍	新群出版社 49 版
江南进行曲	袁水拍	香港中国音乐出版公司 49 版
今年新年大不同	袁水拍	香港新诗歌社 49 版
华沙·北京·维也纳	袁水拍	人民文学出版社 53 版
诗四十首	袁水拍	新文艺出版社 54 版
歌颂与诅咒	袁水拍	作家出版社 58 版
煤烟和鸟	袁水拍	新文艺出版社 58 版
春莺颂	袁水拍	人民文学出版社 59 版
政治讽刺诗	袁水拍	作家出版社上海编辑所 64 版
中国的酱油和对虾	袁水拍	外文出版社 64 版
尖桩和约翰逊	袁水拍	广东人民出版社 65 版
沉思集	袁圣梧	台湾农家乐杂志 59 版
飞鸣宿食图	袁则难	台北林白出版社 74 版
真理和船	袁 勃	云南人民出版社 81 版
袁振诗文选	袁 振	安徽人民出版社 84 版
青果	袁德星	台北驼峰出版社 66 版
缤纷的情韵	桂汉标	花城出版社 87 版
牧笛悠悠	格桑多杰	青海人民出版社 82 版
密林诗抄	桓夫(陈千武)	台北现代文学 63 版
不眠的眼	桓 夫	台湾北诗社 65 版
野鹿	桓 夫	台北田园出版社 67 版
媽祖的缠足	桓 夫	台中笠诗社 74 版
剖伊诗稿	桓 夫	台中笠诗社 74 版
元旦	聂绀弩	上海求实出版社 49 版
金秋集	聂 索	云南人民出版社 79 版

地面和地底的开拓	聂鑫森	湖南人民出版社 83 版
蝴蝶帆	鄢家发	四川文艺出版社 86 版
歌手乌卜兰	索　开	上海星群出版公司 47 版
荒原的声音	索　开	重庆春草诗社 45 版
喜马拉雅山下	顾　工	中国青年出版社 55 版
重逢	顾　工	上海文化出版社 56 版
这是成熟的季节啊	顾　工	作家出版社 57 版
寄远方	顾　工	上海文艺出版社 58 版
火光中的歌	顾　工	中国青年出版社 59 版
鲜花、乐器、酒杯	顾　工	百花文艺出版社 59 版
在生活的海洋里	顾　工	春风文艺出版社 59 版
董存瑞	顾　工	天津人民美术出版社 77 版
征战集	顾　工	江西人民出版社 77 版
刘胡兰	顾　工	山西人民出版社 79 版
战神和爱神	顾　工	河南人民出版社 80 版
爱情交响诗	顾　工	广西人民出版社 87 版
春来更相思	顾　文	广西人民出版社 87 初版
流浪之歌	顾青海	北平大学出版社 33 版
铁匠抒情曲	晓　凡	春风文艺出版社 61 版
灿烂的青春	晓　凡	辽宁人民出版社 78 版
小熊远征	晓　凡	云南人民出版社 82 版
铜像	晓　刚	山东人民出版社 81 版
散落的花瓣	晓　刚	四川人民出版社 82 版
白鸽子·蓝星星	晓　桦	解放军文艺出版社 86 版
祖国的春天	晓　雪	云南人民出版社 76 版
采花节	晓　雪	云南人民出版社 79 版
月是故乡明	晓　晴	山西人民出版社 83 版
五寨花	晓　晴	北京十月文艺出版社 85 版
爱的夙愿	晓　晴	百花文艺出版社 85 版
白杨树和战士	峭　石	河北人民出版社 58 版
麦苗青青	峭　石	百花文艺出版社 60 版
驰骋集	峭　石	山西人民出版社 61 版
放歌井岗山	峭　岩	江西人民出版社 76 版
高尚的人	峭　岩	江西人民出版社 77 版
红星与黑浪	峭　岩	山西人民出版社 80 版
星星，母亲的眼睛	峭　岩	解放军文艺出版社 84 版

绿色的情诗	峭　岩	江西人民出版社 87 版
三月的夜	晏　明	上海新诗歌社 47 版
收割的日子	晏　明	北京自强书局 53 版
北京抒情诗	晏　明	百花文艺出版社 59 版
春天的竖琴	晏　明	四川人民出版社 83 版
故乡的栀子花	晏　明	长江文艺出版社 83 版
流泉与彩贝	柴德森	百花文艺出版社 81 版
奇幻世界	徐士钦	大溢出版社 82 版
红叶诗集	徐也人	上海群众书局
周恩来诗传	徐子芳	江西人民出版社 87 版
将来之花园	徐玉诺	上海商务印书馆 22 版
土地改革及抗美援朝	徐玉诺	开封市文联 53 版
岳心诗集	徐东滨	香港友联出版社 56 版
四十诗综	徐　迂	上海怀正出版社 48 版
鞭痕集	徐　迂	上海夜窗书屋 48 版
灯笼集	徐　迂	上海夜窗书屋 48 版
借火集	徐　迂	上海怀正出版社 48 版
诗录集	徐　迂	上海夜窗书屋 48 版
进香集	徐　迂	上海怀正出版社 48 版
轮回	徐　迂	香港大公书局 52 版
时间的去处	徐　迂	香港亚洲出版社 58 版
原野的呼声	徐　迂	黎明文化事业公司 77 版
潮满大江	徐　刚	上海人民出版社 76 版
鲁迅	徐　刚	天津人民出版社 77 版
毛泽东之歌	徐　刚	人民文学出版社 78 版
献给十月	徐　刚	广东人民出版社 78 版
雨花集	徐　刚	江西人民出版社 79 版
遥远集	徐　刚	江苏人民出版社 81 版
抒情诗一百首	徐　刚	十月文艺出版社 83 版
荒城笛音	徐玛琳	台北水牛出版社 78 版
油海情	徐志宏	青海人民出版社 80 版
志摩的诗	徐志摩	中华书局 25 版
翡冷翠的一夜	徐志摩	上海新月书店 27 版
猛虎集	徐志摩	上海新月书店 31 版
云游	徐志摩	上海新月书店 32 版
诗	徐志摩	福建南平复兴出版社 45 版

二十岁人	徐　迟	上海时代图书公司 36 版
最强音	徐　迟	桂林白虹书店 41 版
战争·和平·进步	徐　迟	作家出版社 56 版
美丽·神奇·丰富	徐　迟	作家出版社 57 版
共和国的歌	徐　迟	作家出版社 58 版
鱼水集	徐　明	百花文艺出版社 59 版
南城草	徐　放	长春同化印书馆 42 版
起程的人	徐　放	重庆群益出版社 45 版
野浪湾	徐　放	五十年代出版社 50 版
赶路记	徐　放	作家出版社 55 版
留在红叶上的梦	徐国志	四川文艺出版社 86 版
淡水河	徐和邻	台北葡萄园诗社 66 版
耕耘期的抒情	徐　康	四川文艺出版社 83 版
北向吟	徐家骏	台湾现代诗社 56 版
似水流年	徐朔方	学林出版社 86 初版
扑朔的狂歌	徐敬言	上海泰东 28 版
登攀颂	徐　景	人民体育出版社 77 版
生之恋歌	徐　蒙	台南人文出版社 55 版
雉的心	徐　雉	上海新文化书局 23 版
酸果	徐　雉	上海光华书局 29 版
望夫云	徐嘉瑞	中国青年出版社 57 版
心圃的玫瑰	徐懋美	台北学海出版社 79 版
祖国，我爱你	钱光培	辽宁人民出版社 82 版
饿人和饥旅	钱杏邨	现代书局 28 版
荒土	钱杏邨	泰东图书局 29 版
暴风雨的前夜	钱杏邨	泰东图书局28 版
水晶座	钱君匋	上海亚东图书馆 29 版
素描	钱君匋	神州国光社 32 版
天渊集	钱静人	江苏人民出版社 61 版
孩儿塔	殷　夫	人民文学出版社 58 版
江水悠悠	殷建波	台北政治大学 79 版
浪鼓耶嗲	殷　勤	花城出版社 84 版
和平之歌(任送善译)	铁依甫江·艾里耶夫	作家出版社 56 版
歌颂我的祖国	铁依甫江·艾里耶夫	新疆人民出版社 63 版

溶化的太阳	逢 阳	中国文联出版公司 87 版
平原老人	郭小川	中南新华书店 50 版
投入火热的斗争	郭小川	作家出版社 56 版
致青年公民	郭小川	作家出版社 57 版
雪与山谷	郭小川	中国青年出版社 58 版
鹏程万里	郭小川	作家出版社 59 版
月下集	郭小川	人民文学出版社 59 版
将军三部曲	郭小川	作家出版社 61 版
两都颂	郭小川	春风文艺出版社 61 版
甘蔗林——青纱帐	郭小川	作家出版社 63 版
昆仑行	郭小川	作家出版社 65 版
痛悼敬爱的周总理	郭小川	河南人民出版社 77 版
春夏秋冬	郭子雄	金屋书店 28 版
绿岸	郭玉山	新世纪出版社 87 版
白鸟	郭文圻	台湾诗与音乐双月刊社 55 版
雪地歌声	郭正伍	新疆人民出版社 59 版
毛主席的光辉永远亮	郭龙桂	江西人民出版社 60 版
淡漠集	郭汉城	百花文艺出版社 84 版
蔷薇的血迹	郭成义	台湾笠诗社 75 版
生命的琴键	郭成堂	环球图书服务中心 72 版
深沉的恋歌	郭光豹	花城出版社 83 版
少女少男	郭光豹	新世纪出版社 87 版
红楼新梦	郭光豹	新世纪出版社 87 版
华山斧	郭守义	山西人民出版社 57 版
雏莺集	郭兆甄	广东人民出版社 79 版
第一颗星	郭 妙	台湾文镜文化公司 84 版
郭枫诗选	郭 枫	台湾新枫出版社 71 版
第一次信仰	郭 枫	台湾新地出版社 85 版
报春鸟歌	郭宝臣	河北人民出版社 81 版
女神	郭沫若	上海泰东图书局 21 版
星空	郭沫若	上海泰东图书局 23 版
瓶	郭沫若	上海创造社出版部 27 版
前茅	郭沫若	上海创造社出版部 28 版
恢复	郭沫若	上海创造社出版部 28 版

沫若诗集(女神·星空·加集外诗)	郭沫若	上海创造社出版部 28 版
战声集	郭沫若	广州战时出版社 38 版
凤凰(沫若诗前集)	郭沫若	重庆明天出版社 44 版
蜩螗集(附《战声集》)	郭沫若	上海群众出版社 48 版
沫若诗全集	郭沫若	上海现代书局 30 版
新华颂	郭沫若	北京人民文学出版社 53 版
毛泽东的旗帜迎风飘扬	郭沫若	北京人民文学出版社 53 版
百花齐放	郭沫若	作家出版社 58 版
潮汐集	郭沫若	作家出版社 59 版
长春集	郭沫若	人民日报出版社 59 版
蜀道奇	郭沫若	重庆人民出版社 63 版
东风集	郭沫若	作家出版社 63 版
邕滇行	郭沫若	广西人民出版社 65 版
东风第一枝	郭沫若	四川人民出版社 78 版
郭沫若少年诗稿	郭沫若	四川人民出版社 79 版
郭沫若阎游诗集	郭沫若	福建人民出版社 79 版
钟情	郭继联	新世纪出版社 87 版
村野散歌	郭瑞章	安徽人民出版社 58 版
开拓者	郭　廓	山东人民出版社 83 版
张开翅膀飞呀	郭　墟	中国青年出版社 55 版
美的追求	郭蔚球	江西人民出版社 81 版
爱的长河	郭蔚球	江西人民出版社 86 版
郭影秋诗选	郭影秋	贵州人民出版社 83 版
怀乡的笛子	郭德楷	台湾国华出版社 62 版
日照大江流	唐大同	四川人民出版社 78 版
希望的国土	唐大同	四川人民出版社 83 版
我思念着白云	唐大同	百花文艺出版社 86 版
平原极目(诗　散文)	唐文标	台湾环宇出版社 73 版
北风集	唐绍华	镇江朝霞社 31 版
忘忧草	唐绍华	南京拔提书店 35 版
生之战争	唐绍华	南京拔提书店 35 版
劳歌行	唐　祈	花城出版社 86 版
骚动的城	唐　湜	上海新群出版社 47 版
英雄的草原	唐　湜	上海星群出版社 48 版
飞扬的歌	唐　湜	上海平原社 50 版

海陵王	唐 湜	江苏人民出版社 80 版
幻美之旅	唐 湜	宁夏人民出版社 84 版
泪瀑	唐 湜	人民文学出版社 85 版
遐思	唐 湜	漓江出版社 87 版
咪吉尔歌	高大鹏	台湾自刊本 74 版
独乐园	高大鹏	台北时报文化出版公司 80 版
闪光	高长虹	狂飙社 25 版
心的探险（诗与散文合集）	高长虹	上海北新书局 26 版
给	高长虹	上海光华书局 27 版
献给自然的女儿	高长虹	上海泰东图书局 28 版
燧火	高 风	台湾绿州出版社 53 版
我采撷秋光	高东旭	春风文艺出版社 84 版
珠穆朗玛	高 平	上海新文艺出版社 55 版
拉萨的黎明	高 平	重庆人民出版社 57 版
大雪纷飞	高 平	作家出版社 58 版
川藏公路之歌	高 平	西藏人民出版社 78 版
古堡（《西藏三部曲》之一）	高 平	甘肃人民出版社 79 版
冬雷（《西藏三部曲》之二）	高 平	甘肃人民出版社 80 版
高兰朗诵诗	高 兰	汉口大路书店 37 版
高兰朗诵诗集	高 兰	成都越新书局 38 版
朗诵诗集	高 兰	香港长沙商务印书馆 40 版
高兰朗诵诗新辑	高 兰	重庆建中出版社 43 版
牧笛	高 兰	重庆诗焦点社 44 版
用和平力量推动地球前进	高 兰	山东人民出版社 51 版
秋天里的春天	高加索	江苏人民出版社 85 版
赤道集	高 扬	上海联合书社 36 版
我们的理想多美好	高 帆	吉林人民出版社 79 版
年轻的心	高伐林	湖南人民出版社 83 版
破冰船	高伐林	长江文艺出版社 83 版
早春交响曲	高伐林	中国青年出版社 84 版
燃烧的青春	高伐林	四川文艺出版社 86 版

夜风	高沐鸿	上海泰东书局 28 版
天河	高沐鸿	上海光华书店 28 版
黄河——澄清	高沐鸿	火花文艺出版社 56 版
太行吟	高沐鸿	山西人民出版社 57 版
回春室诗抄	高沐鸿	山西人民出版社 80 版
远方的苹果花	高　钫	浙江文艺出版社 84 版
丁香结	高　准	台北海洋诗社 61 版
七星山	高　准	台北中国文化学院 64 版
高准诗抄	高　准	台中光启出版社 70 版
葵心集	高　准	台中蓝灯文化公司 79 初版
路漫漫	高　深	宁夏人民出版社 81 版
美的瞬间	高　额	辽宁美术出版社 86 版
丁佑君之歌	高　缨	重庆人民出版社 51 版
狮子滩人	高　缨	重庆人民出版社 57 版
大凉山之歌	高　缨	作家出版社 58 版
三峡灯火	高　缨	作家出版社 60 版
画诗	席慕容	台湾皇冠出版社 79 版
七里香	席慕容	台湾大地出版社 81版/花城出版社 87 版
无怨的青春	席慕容	台湾大地出版社 83 版
北方情思	党国栋	时代文艺出版社 85 版
致埃及	谈　徵	天津人民出版社 57 版
萍踪诗草	祥　云	台湾狮子吼杂志社 71 版
乡音	凌文元	重庆出版社 83 版
凌文明诗选	凌文明	江西人民出版社 60 版
天地人	凌至江	香港诗风社 77 版
夜曲	涂陶然	青海人民出版社 83 版
织虹的人	涂静怡	台北长歌出版社 75 版
从苦难中成长	涂静怡	台北水芙蓉出版社 80 版
历史的伤痕	涂静怡	台北长歌出版社 80 版
饮水思源	涂静怡	采风出版社 86 版
农村夜曲	流沙河	重庆人民出版社 56 版
告别火星	流沙河	作家出版社 57 版
游踪	流沙河	黑龙江人民出版社 83 版
故园别	流沙河	四川人民出版社 83 版
毛泽东的战士	流　笳	战士出版社 58 版

凯旋	海 稜	西南人民出版社 50 版
乡情	浪 波	百花文艺出版社 79 版
花与山泉	浪 波	河北人民出版社 79 版
爱之河	浪 波	花山文艺出版社 86 版
歌与锤	陶世绵	湖北人民出版社 77 版
行知诗歌集	陶行知	上海儿童书局 33 版
筑地黄昏	陶映霞	黎明书局 34 版
段赤诚	陶 阳	云南人民出版社 80 版

十 一 画

黄花魂之歌	黄人和	台湾陆军出版社 77 版
人间笔记	黄人和	时报出版公司 84 版
献心	黄天石	广州爱国社 28 版
山歌集	黄火兴	广东人民出版社 66 版
竹廛诗选	黄文陶	自刊本 67 版
停云集	黄文博	广州万国书局 35 版
冬娃	黄东城	江苏人民出版社 80 版
花魂吟	黄东城	江苏人民出版社 84 版
青春的旋律	黄东城	百花文艺出版社 85 版
无果花	黄 甲	台北蓝星诗社 59 版
九月的太阳	黄宁婴	诗歌出版社 38 版
荔枝红	黄宁婴	桂林诗创作社 43 版
民主短简	黄宁婴	香港文生出版社 46 版
溃退	黄宁婴	香港人间书屋 48 版
我的心，只有我的心	黄永玉	四川文艺出版社 85 版
曾经有过那种时候	黄永玉	江苏人民出版社 87 版
呢喃集	黄永武	学兴书局 56 版
心期	黄永武	台南自刊本 58 版
遵义颂	黄邦君	贵州人民出版社 75 版
抒情短诗一百首	黄邦君	贵州人民出版社 85 版
风笛	黄 旭	台北现代诗社 57 版
装御工人现场鼓动快板	黄声笑	湖北人民出版社 58 版
歌声压住长江浪	黄声笑	湖北人民出版社 59 版
站起来了的长江主人(一)	黄声笑	中国青年出版社 62 版

挑山担海跟党走	黄声笑	人民文学出版社 75 版
站起来了的长江主人(二)	黄声笑	中国青年出版社 78 版
摇扇一抖春风来	黄声笑	湖北人民出版社 79 版
莲花落	黄进莲	台北林白出版社 71 版
流云的梦	黄怀云	台北纵横诗社 63 版
风沙集	黄伯飞	香港九龙人生出版社 57 版
天山集	黄伯飞	香港九龙人生出版社 59 版
祈响集	黄伯飞	台北台湾商务印书馆 69 版
山河声浪	黄　青	漓江出版社 84 版
残夜集	黄　雨	香港新诗歌社 48 版
暗笑窗非集	黄　雨	花城出版社 85 版
生命树	黄郁铨	台北林白出版社 75 版
攀月桂的孩子	黄国彬	台北林白出版社 75 版
指环	黄国彬	香港诗风社 76 版
地劫	黄国彬	香港诗风社 77 版
宛在水中央	黄国彬	台湾皇冠出版社 84 版
两岸灯火	黄昏星	台湾神州诗社 78 版
海外滇花	黄河浪	福建人民出版社 80 版
大地诗情	黄河浪	中国友谊出版公司 86 版
爱与血之歌	黄肃秋	北平人文书店 33 版
春晖寸草集	黄树则	河南科学技术出版社 82 版
黑夜来前	黄树根	高雄春晖出版社 81 版
让爱统治这块土地	黄树根	高雄春晖出版社 84 版
舞宫前	黄药眠	光华书局 25 版
黄花岗上	黄药眠	上海创造社出版部 29 版
湖城之一夜	黄药眠	
桂林底撤退	黄药眠	广州群力书店 47 版
悼念	黄药眠	陕西人民出版社 80 版
面向着生活的海洋	黄药眠	花城出版社 83 版
恋中心影	黄　俊	上海新文化书社 23 版
葫芦的心事	黄恒秋	台北笠诗社 81 版
秋声集	黄恒洁	台北自刊本 74 版
深圳风华	黄施民	花城出版社 84 版
听雨集、秋声录合刊	黄　逊	台北自刊本 75 版
触觉生活	黄荷生	台湾现代诗社 43 版

征途上的歌	黄 桦	河北人民出版社 82 版
命运与爱	黄 淮	时代文艺出版社 86 版
初调	黄 曼	台北林白出版社 76 版
落叶集	黄 崇	书林出版有限公司 84 版
茉莉家乡	黄维君	东林文学社 80 版
爱的地平线	黄蒲生	新世纪出版社 87 版
女孩子	黄锦堂	台北大明王氏出版公司 72 版
灿烂的敦煌	黄雍廉	台北新中国出版社 69 版
长明的巨星	黄雍廉	台北水芙蓉出版社 76 版
火凤凰的预言	黄德伟	台湾星座诗社 67 版
春风谣	萍 之	江苏人民出版社 79 版
当暮色渐蓝	萨仁图娅	春风文艺出版社 86 版
夜之歌	曹介甫	台北爱眉文艺社 71 版
塞上散诗	曹世钦	河北人民出版社 57 版
萧亭诗集	曹华青	台北大汉出版社 77 版
缠蒻诗钞	曹经允	台北正中书局 62 版
青春流派	曹 剑	四川文艺出版社 86 版
曹桂梅小集	曹桂梅	中南人民文学艺术出版社 53 版
曹桂梅诗选	曹桂梅	新文艺出版社 56 版
爱的花圃	曹雪松	上海群众图书公司 29 版
微痕	曹唯非	上海泰东图书局 26 版
抒情十三章	曹葆华	自刊本 29 版
寄诗魂	曹葆华	远东印书馆 30 版
无题草	曹葆华	上海文化生活出版社 37 版
五味集	曹 瑛	湖南人民出版社 83 版
悟空失宝	曹毅前	湖南人民出版社 59 版
上弦月	雪 兵	中国文联出版公司 86 版
兰珍子	梅绍静	陕西人民出版社 75 版
嗽呐声声	梅绍静	湖南人民出版社 83 版
灵闪	梅济民	当代文学研究社中国文学研究组 84 版
听雨楼诗集	梅嵩高	台北三民书局 71 版
再生的树	梅 新	台北惊声文物供应社 70 版
梯子	梅 新	台北成文出版社 79 版

不落的星辰	梵　扬	花城出版社 83 版
婚事	梵　阳	华南人民出版社 52 版
西南行	殒　星	上海前夜书店 29 版
来自贡山的一朵花	龚显荣	台湾自刊本 68 版
榴红的五月	龚显荣	台北立志出版社 69 版
炉火集	戚积广	吉林人民出版社 73 版
毋忘草	常任侠	南京土星笔会出版社 35 版
绿色的诗笺	常　安	花山文艺出版社 83 版
庐山放歌	常　江	青海人民出版社 75 版
大山醒来吧	常　江	青海人民出版社 79 版
社会主义的春天	野　谷	长江文艺出版社 54 版
小姑娘的梦	野　谷	重庆人民出版社 55 版
爱的潜流	野　曼	花城出版社 82 版
迷你情思	野　曼	新世纪出版社 87 版
蝉珍吟集	崔百城	台中明光出版社 71 版
潮声	崔合美	湖南人民出版社 83 版
飞翔的花	崔合美	百花文艺出版社 83 版
曼晴诗选	曼　晴	河北人民出版社 81 版
大时代的诗人	符节合	台北正中书局 61 版
生命之歌二十一首	符节合	台北正中书局 73 版
海防哨兵之歌	符加留	山东人民出版社 61 版
风雨集	敏　歧	漓江出版社 84 版
千里风流一路情	犁　青	广东旅游出版社 87 版
情深处处	犁　青	香港新世纪出版社 87 版
完达山抒情	彩　斌	黑龙江人民出版社 80 版
绿叶	逸　峰	台北野风出版社 63 版
喧腾的高原	梁上泉	中国青年出版社 56 版
云南的云	梁上泉	中国青年出版社 57 版
开花的国土	梁上泉	中国青年出版社 57 版
寄自巴山蜀水间	梁上泉	作家出版社 58 版
红云崖	梁上泉	中国青年出版社 59 版
从北京唱到边疆	梁上泉	中国少儿出版社 58 版
我们追赶太阳	梁上泉	上海文艺出版社 60 版
大巴山月	梁上泉	重庆人民出版社 62 版
山泉集	梁上泉	作家出版社 63 版
长河日夜流	梁上泉	作家出版社上海编辑所 64

		版
歌飞大凉山	梁上泉	人民文学出版社 76 版
春满长征路	梁上泉	四川人民出版社 78 版
山海抒情	梁上泉	四川人民出版社 79 版
火云鸟	梁上泉	四川人民出版社 78 版
在那遥远的地方	梁上泉	上海文艺出版社 80 版
高原，花的海	梁上泉	四川民族出版社 82 版
多姿多彩多情	梁上泉	四川文艺出版社 86 版
碎叶集	梁云坡	台北中山出版社 54 版
射手	梁云坡	自刊本 67 版
现实诗集	梁次如	台北自刊本 62 版
永恒的情笛	梁如云	安徽文艺出版社 86 版
爱之海	梁如云	中国文联出版公司 87 版
黑瀑布	梁志宏	北岳文艺出版社 87 版
雷声与蝉鸣	梁秉钧	香港大姆指半月刊 78 版
晚祷	梁宗岱	上海商务印书馆 24 版
诗棋	梁宗岱	上海商务印书馆 25 版
野百合花	梁 南	江苏人民出版社 81 版
爱的火焰花	梁 南	花城出版社 83 版
天鹅栖息地的情歌	梁 南	黑龙江人民出版社 84 版
下降	梁春生	台北田园出版社 70 版
自然的微笑	梁 格	广州中大图书馆 30 版
宇宙的统治	梁 格	广州中大图书馆 35 版
我的小朋友	梁 格	广州中大图书馆 35 版
春的回忆	梁 格	广州中山大学图书馆 36 版
春莺曲	梁 格	中山大学图书馆 36 版
心灵的旋律	梁谢成	时代文艺出版社 82 版
爱的探索	梁谢成	延边教育出版社 86 版
穷途	康 夫	香港罗盘诗社 77 版
野丁香	康 平	云南人民出版社 84 版
草儿	康白情	上海亚东图书馆 1922
草儿在前	康白情	上海亚东图书馆 1923
河上集	康白情	上海亚东图书馆 1924
掘火者	康 定	上海星群出版公司 47 版
从森林眺望北京	康朗甩	中国青年出版社 57 版
像家人之歌	康朗甩	上海文艺出版社 62 版

流沙河之歌	康朗英	云南人民出版社 59 版
栽柳集	章长石	解放军文艺社 60 版
钓鲨的人们	章　明	长江文艺出版社 50 版
三支赞歌	章　明	广东人民出版社 57 版
椰树翩翩	章　明	花城出版社 82 版
深誓	章依萍	上海北新书局 28 版
种树集	章依萍	上海北新书局 28 版
铁昭的诗	章铁昭	大漠社 33 版
珊瑚岛	章　斌	台湾青年写作协会 56 版
绿色的塔里木	章德益	人民文学出版社 80 版
大漠和我	章德益	湖南人民出版社 83 版
生命	章德益	新疆人民出版社 86 版
西部太阳	章德益	上海文艺出版社 86 版
黑色戈壁石	章德益	花城出版社 86 版
痖弦诗钞	痖　弦	香港九龙国际图书公司 59 版
深渊	痖　弦	台北众人出版社 68 版
布谷鸟	阎一强	山东人民出版社 59 版
沂蒙赞	阎一强	上海人民出版社 74 版
阎妮的诗	阎　妮	广东人民出版社 83 版
阎振瀛的诗	阎振瀛	台湾中国文化大学出版部 81 版
王者的演出	阎振瀛	台湾中国文化大学出版社 84 版
梦或者黎明	商　禽	台北十月出版社 69 版
千万遍阳光	谈　莹	台北星座诗社 66 版
单人道	谈　莹	台北星座诗社 68 版
雁岸十四行诗	屠　岸	花城出版社 86 版
夜行吟	绿　茵	战斗文艺月刊社 56 版
童话	绿　原	桂林希望社 42 版
集合	绿　原	上海泥土社 51 版
另一支歌	绿　原	四川文艺出版社 86 版
捕影集	绿　绮	台湾大众文摘社 68 版
流浪船	绿　绮	青年诗人联谊会 68 版
蓝星	绿　蒂	台湾自刊本 60版
绿色的塑像	绿　蒂	台北野风出版社 63 版

十二画

新梦	蒋光慈	上海书店 25 版
哀中国	蒋光慈	汉口长江书店 27 版
哭诉	蒋光慈	上海春野书店 28 版
光慈诗选	蒋光慈	上海现代书局 28 版
战鼓	蒋光慈	上海北新书局 29 版
乡情集	蒋光慈	上海北新书局 34 版
无谱之曲	蒋青山	上海泰东图书公司 27 版
蒋勋诗选	蒋 勋	友谊出版公司 81 版
总动员	蒋锡金	上海译上社 37 版
黄昏星	蒋锡金	上海译上社 41 版
蒋彝诗集	蒋 彝	友谊出版公司 83 版
草原的风，飘去	董龙生	中国文艺联合出版公司 84 版
落叶集	董 荣	台湾书林出版有限公司 84 版
游击草	董鲁安	作家出版社 56 版
虎头山放歌	董耀章	上海人民出版社 76 版
阳光集	董耀章	山西人民出版社 78 版
金色的山川	董耀章	百花文艺出版社 79 版
虎家少年	董耀章	山西人民出版社 81 版
彩色的原野	董耀章	北京出版社 82 版
花潮	董耀章	山西人民出版社 84 版
小兰花	蒂 克	成都莽原出版社 42 版
常住峰的青睐	葛贤宁	台湾自刊本 49 版
凤凰的新生	葛贤宁	台湾中华文化出版事业社 58 版
流云集	葛宝践	台北实践出版社 78 版
水木集	彭一民	自然文艺社 36 版
日出之前	彭子蕴	女子书店 23 版
载着船的歌	彭邦桢	台北中兴文学出版社 53 版
恋歌小唱	彭邦桢	高雄大业书店 55 版
花叫	彭邦桢	台北华欣文化事业中心 74 版

边防之鹰	彭香最	广东人民出版社 79 版
绿瓦集	彭家驹	台北重光文艺出版社 66 版
唯情集	彭家驹	香港条风出版社 75 版
水乡	彭　捷	台北蓝星诗社 56 版
春天—大地的诱惑	彭燕郊	桂林 40 版
战斗的江南季节	彭燕郊	桂林 43 版
妈妈，我和我唱的歌	彭燕郊	曲江 43 版
第一次爱	彭燕郊	桂林 45 版
内蒙十年颂	琶　杰	内蒙古人民出版社 58 版
海洋诗抄	覃子豪	台北新诗周刊社 53 版
向日葵	覃子豪	台北蓝星诗社 55 版
画廊	覃子豪	台北蓝星诗社 62 版
铁冲诗草	辜铁冲	蓝青社 35 版
五岭笙歌	粟鹤皋	湖南人民出版社 60 版
透明升降机内	棕色果	春晖出版社 81 版
韩友鹿诗选	韩友鹿	青海人民出版社 61 版
北京的节日	韩忆萍	北京出版社 59 版
铁匠传及其他	韩忆萍	北京出版社 62 版
走窑人的歌	韩忆萍	北京出版社 65 版
人民之歌	韩北屏	桂林前线出版社 39 版
和平的长城	韩北屏	广东人民出版社 59 版
夜鼓	韩北屏	上海文艺出版社 80 版
万山军号鸣	韩作荣	黑龙江人民出版社 76 版
静静的白桦林	韩作荣	春风文艺出版社 83 版
热瓦甫赞歌	韩英珊	人民文学出版社 78 版
秋夫诗选	韩秋夫	青海人民出版社 86 版
血泪的控诉	韩　笑	华东人民出版社 51 版
歌唱韶山	韩　笑	中南人民文艺出版社 54 版
歌唱韶山	韩　笑	湖北人民出版社 54 版
从松花江到潮江	韩　笑	新文艺出版社 55 版
战士与孩子	韩　笑	广东人民出版社 56 版
红旗之歌	韩　笑	广东人民出版社 58 版
为人类的春天祝福	韩　笑	广东人民出版社 59 版
南海花园	韩　笑	作家出版社 59 版
春天交响曲	韩　笑	广东人民出版社 59 版
边防军情歌	韩　笑	广东人民出版社 59 版

我歌唱祖国	韩 笑	广东人民出版社 59 版
英雄战南海	韩 笑	广州军区政治部 60 版
绿色的边疆	韩 笑	广州军区政治部 64 版
海浪之歌	韩 笑	黑龙江人民出版社 84 版
南国旅伴	韩 笑	花城出版社 84 版
白山黑水	韩 笑	北方文艺出版社 85 版
我唱白云，我唱绿树	韩 笑	海南人民出版社 87 版
王新安之歌	韩葆青	河南人民出版社 79 版
春神集	韩嗣仪	北岳文艺出版社 86 版
凤凰鸟	韩静雯	上海文艺出版社 79 版
足球队的特别队员	韩静雯	陕西人民出版社 79 版
月琴弦上的传说	韩静雯	陕西人民出版社 80 版
山歌有余韵	韩燕如	内蒙古人民出版社 59 版
寸草集	韩 瀚	百花文艺出版社 79 版
阳春的白雪	韩 瀚	上海文艺出版社 79 版
金蛹	琼 虹	台北纯文学出版社 76 版
红珊瑚	琼 虹	台北大地出版社 83 版
大巴山的早晨	雁 翼	重庆人民出版社 55 版
在云彩上面	雁 翼	中国青年出版社 56 版
秦岭之晨	雁 翼	重庆人民出版社 56 版
黑山之歌	雁 翼	长江文艺出版社 57 版
胜利的红星	雁 翼	作家出版社 57 版
红百合花	雁 翼	新文艺出版社 58 版
唱给地球	雁 翼	上海文艺出版社 58 版
黄河剪影	雁 翼	长江文艺出版社 58 版
金色的凤凰	雁 翼	长江文艺出版社 58 版
展翅高飞	雁 翼	上海文艺出版社 59 版
雪山红日	雁 翼	重庆人民出版社 60 版
我握着毛主席的手	雁 翼	人民文学出版社 60 版
彩桥	雁 翼	上海文艺出版社 60 版
唱给祖国	雁 翼	重庆人民出版社 61 版
抒情诗草	雁 翼	重庆人民出版社 62 版
白杨颂	雁 翼	作家出版社 63 版
画的长廊	雁 翼	百花文艺出版社 63 版
激浪集	雁 翼	百花文艺出版社 66 版
蕉蕉传	雁 翼	中国文联出版社 77 版

奴隶颂	雁　翼	四川人民出版社 79 版
时代的纪实	雁　翼	山东人民出版社 80 版
江海行	雁　翼	四川人民出版社 80 版
白杨林风情	雁　翼	人民文学出版社 81 版
南国的树	雁　翼	上海文艺出版社 82 版
拾到的抒情诗	雁　翼	花山文艺出版社 82 版
献给上海的玫瑰	雁　翼	江苏人民出版社 83 版
雪迎征鸿	雁　翼	贵州人民出版社 84 版
子夜灯影	雁　翼	百花文艺出版社 84 版
短歌	喻丽清	台中光启出版社 75 版
台胞的心声	喻　晓	人民文学出版社 76 版
清唱	黑　野	台北牧童出版社 76 版
晒衣场	凯　若	台湾笠诗社 71 版
蜻江水波	晴　霓	通俗读物出版社 55 版
星光下	程元白	台湾云青杂志社 66 版
白沙戏笔诗	程双雨	台北水芙蓉出版社 70 版
不朽的琴弦	程光锐	江苏人民出版社 81 版
女儿的诗说和我说	程兆熊	香港鹅湖出版社 70 版
三歌集	程纪贤	香港华实出版社 79 版
笑容在黎明前凝固	程步涛	山东文艺出版社 84 版
美神	程显漠	贵州人民出版社 87 版
风铃集	程　铮	重庆独立出版社 43 版
激流之歌	程锡级	北方文艺出版社 59 版
恬庐诗稿	程懋圻	苏笑鸥导印行 58 版
诗梦遣痕	简　孙	台湾自刊本 75 版
轮子	简　孙	台北建胜出版社 78 版
速描手记	无　忌	台北文圣图书出版社 79 版
绿色的音符	傅天琳	四川人民出版社 81 版
在孩子和世界之间	傅天琳	重庆出版社 83 版
音乐岛	傅天琳	人民文学出版社 83 版
红草莓	傅天琳	作家出版社 86 版
象棋步法	傅义正	高雄德馨室出版社 78 版
森林之歌	傅　仇	四川人民出版社 55 版
雪山谣	傅　仇	中国青年出版社 56 版
伐木者	傅　仇	重庆人民出版社 57 版
种籽·歌曲·路	傅　仇	新文艺出版社 58 版

钢铁江山	傅 仇	中国青年出版社 60 版
竹号	傅 仇	四川人民出版社 64 版
伐木声声	傅 仇	作家出版社出版 64 版
日出东方红	傅金城	中国青年出版社 77 版
哭城传奇	傅承得	台湾自刊本 84 版
云的语言	傅 敏	台北林白出版社 69 版
夜哭	焦菊隐	北平北新书局 26 版
他乡	焦菊隐	上海北新书局 29 版
夜之歌	焦惟思	长虹书店 40 版
抒情集	舒 兰	台北野风出版社 62 版
乡色酒	舒 兰	台北布谷出版社 84 版
我的抒情诗	舒巷城	香港伴侣杂志社 65 版
回声集	舒巷城	香港中流出版社 70 版
都市诗钞	舒巷城	七十年代杂志社 72 版
舒笛的诗	舒 笛	台湾北极星诗社 78 版
双桅船	舒 婷	上海文艺出版社 82 版
会唱歌的鸢尾花	舒 婷	四川文艺出版社 86 版
苦难与欢乐	鲁 风	山东新华书店 50 版
扬帆集	鲁灵光	山东人民出版社 63 版
胶东歌谣	鲁 杰	通俗文艺出版社 56 版
地质勘探之歌	鲁 放	陕西人民出版社 56 版
北大荒	鲁 琪	新文艺出版社 50 版
北大荒的故事	鲁 琪	五十年代出版社 51 版
一个朝鲜小姑娘	鲁 琪	东北人民出版社 51 版
海外诗抄	鲁 蛟	台湾黄浦出版社 60 版
扑火者	鲁 煤	五十年代出版社 52 版
望夫云	鲁 凝	云南人民出版社 56 版
醒来的时候	鲁 藜	上海希望社 43 版
星星的歌	鲁 藜	新文艺出版社 52 版
红旗手	鲁 藜	作家出版社 54 版
天青集	鲁 藜	江苏人民出版社 83 版
鹅毛集	鲁 藜	百花文艺出版社 83 版
海堤诗草	童晴岚	福建人民出版社 57 版
边疆山月	童嘉通	四川人民出版社 76 版
金色的岩鹰	童嘉通	四川民族出版社 77 版
雪乡	寒 风	山西人民出版社 78 版

远方有客来	寒　星	贵州人民出版社 82 版
洞庭军号	曾凡华	湖南人民出版社 79 版
士兵的维纳斯	曾凡华	解放军文艺出版社 86 版
爱的三部曲	曾今可	新时代书局 31 版
平澜诗集	曾平澜	上海群众书局 30 版
露珠	曾妙蓉	台湾文教出版社 74 版
纸船	曾妙蓉	台湾文教出版社 76 版
门	曾　卓	重庆诗文学社 44 版
悬崖边的树	曾　卓	四川人民出版社 81 版
老水手的歌	曾　卓	黑龙江人民出版社 83 版
跃进集	曾　惊	湖北人民出版社 59 版
鳞爪集	曾　惊	长江文艺出版社 80 版
手套与爱	渡　也	故乡出版社 80 版
阳光的眼睛	渡　也	成文出版社 82 版
愤怒的葡萄	渡　也	台北时报文化公司 83 版
硝河曲	温民法	百花文艺出版社 59 版
我爱这生活	温承训	北京大众出版社 56 版
母亲的城	温承训	北京出版社 60 版
温流诗选	温　流	广东人民出版社 58 版
山河景	温瑞安	台北时报出版社 79 版
夜明珠	谢文礼	长江文艺出版社 81 版
夜笛	谢东壁	台湾自刊本 53 版
夜笛	谢东壁	四维印务馆 53 版
幽兰留给你	谢光云	四川文艺出版社 87 版
黑眼睛的少女	谢克强	北岳文艺出版社 86 版
遗忘之歌	谢秀宗	台湾笠诗社 67 版
赏风会	谢秀宗	台湾大升出版社 74 版
春天的港	谢　青	台湾新诗周刊社 53 版
春	谢武彰	书评书目编委会 75 版
天空的衣服	谢武彰	台湾书店 76 版
越搬越多	谢武彰	汉京书店 79 版
我们去看湖	谢武彰	汉京书店 79 版
春天的脚印	谢武彰	台北布谷出版社 83 版
荒山野唱	谢采江	北京海音社 26 版
梦痕	谢采江	北京明报社 26 版
宝石花园	谢采筱	安徽人民出版社 80 版

星星的聚会	谢星涛	台南德华出版社 76 版
绿叶	逸 峰	台北野风出版社 63 版

十 三 画

转社歌	蒙光朝	广西人民出版社 55 版
"红十月"农庄之歌	蒙光朝	广西人民出版社 55 版
牧鹅女	蓝 丁	台湾新新文艺社 57 版
魔笛	蓝 丁	台湾现代文艺社 63 版
少女抒情诗	蓝 天	中国文联出版公司 87 版
萌芽集	蓝 云	台湾自强出版社 62 版
静云朵星	蓝祥云	台湾自由钟周刊 56 版
生命的注脚	蓝祥云	台湾笠诗社 67 版
第十四的星光	蓝 菱	台北蓝星诗社 61 版
露路	蓝 菱	台北蓝星诗社 64 版
对答的枝桠	蓝 菱	台北创世纪诗社 73 版
老稍公	蓝 曼	中国青年出版社 56 版
绿野短笛	蓝 曼	作家出版社 57 版
海阔山高	蓝 曼	解放军文艺出版社 60 版
坦克奔驰	蓝 曼	作家出版社 65 版
呜咽的音符	蓝 蓝	台中蓝灯出版社 69 版
七面鸟	蓝 影	香港自刊本 67 版
青鸟集	蓉 子	台北中兴文学出版社 53 版
七月的南方	蓉 子	台北蓝星诗社 61 版
蓉子诗抄	蓉 子	台北蓝星诗社 65 版
童话城	蓉 子	台北台湾书店 67 版
维纳丽沙组曲	蓉 子	台北纯文学出版社 69 版
横笛与竖琴的晌午	蓉 子	台北三民书局 74 版
天堂鸟	蓉 子	台北道声出版社 77 版
雪是我的童年	蓉 子	台北乾隆图书公司 78 版
这一站不到神话	蓉 子	大地出版社 86 版
茫茫夜	蒲 风	上海国际编译馆 34 版
六月流火	蒲 风	东京自费印刷 35 版
灯船	蒲 风	引擎社 36 版
生活	蒲 风	上海诗人俱乐部 36 版
钢铁的歌唱	蒲 风	上海诗歌出版社 36 版

抗战三部曲	蒲　风	上海诗歌出版社 36 版
可怜虫	蒲　风	上海诗歌出版社 37 版
摇篮集	蒲　风	上海诗歌出版社 37 版
真理的光泽	蒲　风	上海诗歌出版社 38 版
儿童赤卫队	蒲　风	上海诗歌出版社 38 版
街头诗歌	蒲　风	上海中国诗歌会 38 版
黑陋的角落	蒲　风	上海诗歌出版社 38 版
在我们的旗帜下	蒲　风	上海诗歌出版社 38 版
林肯，被压迫民族救星	蒲　风	上海诗歌出版社 39 版
取火者颂	蒲　风	上海诗歌出版社 39 版
二千年间	蒲　风	上海开明书店 47 版
隙槐园的晚祷	瑞　帮	台湾野火诗社 62 版
蜜蜂子	楼　栖	香港人间书屋 49 版
散步的山峦	楚　戈	台湾纯文学出版社 84 版
生之讴歌	楚　卿	台湾文艺生活出版公司 53 版
上升的山	雷子明	长江文艺出版社 87 版
国际纵队	雷石榆	广州中国诗歌社 37 版
新生的中国	雷石榆	中国诗歌出版社 38 版
小蛮牛	雷石榆	桂林文化供应社 42 版
春天来到了鸭绿江	雷　加	作家出版社 54 版
站在最前列	雷　加	作家出版社 56 版
沙海军歌	雷抒雁	北京人民出版社 75 版
漫长的边境线	雷抒雁	百花文艺出版社 78 版
小草在歌唱	雷抒雁	江苏人民出版社 80 版
云雀	雷抒雁	上海文艺出版社 82 版
春神	雷抒雁	宁夏人民出版社 82 版
绿色的交响乐	雷抒雁	春风文艺出版社 83 版
父母之河	雷抒雁	春风文艺出版社 84 版
勇士与死神	雷　铎	花城出版社 79 版
牛车	雷　雯	新文艺出版社 52 版
沉船	雷　霆	中国文联出版公司 86 版
佛子岭的曙光	靳　以	新文艺出版社 55 版
热情的赞歌	靳　以	上海文艺出版社 60 版
初航	赖庆雄	台北林白出版社 71 版
红花向阳开	赖国进	赣南人民出版社 60 版

彷徨	赖清水	台湾启文出版社 59 版
赖敬文诗集	赖敬文	台湾绿野书屋 74 版
鲛人	裘柱常	上海现代书局 28 版
投影集	碎 石	四川人民出版社 83 版
蝴蝶帆	鄢家发	四川文艺 86 版
湖风	虞 琰	上海现代书局 30 版
三十前集	虞 琰	上海诗领土社 45 版
绿纱窗	绿 地	春风文艺出版社 85 版
易士诗集	路易士	上海自刊本 33 版
行过之生命	路易士	上海未名书屋 35 版
火灾的城	路易士	上海新诗社 37 版
出发	路易士	上海太平书局 44 版
上海漂流曲	路易士	上海诗领土社 45 版
夏天	路易士	上海诗领土社 45 版
三十习集	路易上	上海诗领土社 45 版
在飞扬的时代	路易士	台北现代诗社 51 版
饮者诗抄	路易士	台北现代诗社 52 版
摘星的少年	路易士	台北现代诗社 52 版
无人岛	路易士	台北现代诗社 56 版
槟榔树甲集	路易士	台北现代诗社 67 版
槟榔树乙集	路易士	台北现代诗社 67 版
槟榔树丙集	路易士	台北现代诗社 67 版
槟榔树丁集	路易士	台北现代诗社 69 版
五八诗草	路易士	台北自刊本 71 版
飞跃与超越	路易士	台湾基金会 74 版
槟榔树戊集	路易士	台湾现代诗社 74 版
寄给死去的爱情	路 茫	贵州人民出版社 85 版
一代风华	路 铁	上海人民出版社 75 版
五弦琴	蜀 弓	蓝星诗社 67 版
圣夜	蜀 雯	华国出版社 56 版
被牵引的灵魂	嵩山鹤	新疆印务公司 60 版
绿血球	詹 冰	台湾笠诗社 65 版
太阳、蝴蝶、花	詹 冰	台北成文出版社 81 版
有翅膀的歌声	詹 澈	洪建全文化基金会 76 版
土地，请站起来说话	詹 澈	台湾远流出版公司 83 版
重渡松花江	鲍明路	中国青年出版社 56 版

夜渡大凌河	鲍明路	江苏文艺出版社 59 版
浪花集	鲍明路	江苏人民出版社 61 版
奔向绿岛	鲍家琳	台湾自刊本 64 版
落叶的遗书	简安良	高雄三信出版社 78 版
米色花	筱　敏	花城出版社 83 版
瓶中船	筱　敏	新世纪出版社 86 版
拾梦	微　蓝	台湾战斗文艺社 58 版
天外，还有天	塞　风	北方社 46 版
梦	窦隐夫	李柯刊行 31 版
岁月的回声	满　锐	黑龙江人民出版社 79 版
前进曲（诗文集）	福　庚	上海文艺出版社 56 版
上海组诗	福　庚	中国青年 56 版
新安江之歌	福　庚	上海文艺出版社 60 版

十四画

红旗颂	蔡天心	春风文艺出版社 59 版
晴雪集	蔡天心	湖南人民出版社 81 版
金色的运动场	蔡文祥	人民文学出版社 77 版
不屈的树	蔡似彦	山东人民出版社 55 版
战火中的歌	蔡庆生	辽宁人民出版社 78 版
回声集	蔡其矫	作家出版社 56 版
涛声集	蔡其矫	新文艺出版社 57 版
回声续集	蔡其矫	作家出版社 58 版
祈求	蔡其矫	江苏人民出版社 80 版
双虹集	蔡其矫	上海文艺出版社 81 版
福建集	蔡其矫	福建人民出版社 82 版
生活的歌	蔡其矫	人民文学出版社 82 版
迎水集	蔡其矫	四川文艺出版社 84 版
醉石	蔡其矫	花城出版社 86 版
微笑的城	蔡宗周	台湾新世纪出版社 87 版
初啼	蔡忠修	台北德华出版社 81 版
变种的红豆	蔡炎培	台湾远景出版公司 84 版
秋之歌	蔡淇津	台北笠诗社 65 版
爱神曲	碧　汉	台南综合出版社 70 版
寓语小诗	碧　汉	台湾综合出版社 85 版

秋·看这个人	碧 果	台北创世纪诗社 59 版
碧沛诗文选	碧 沛	福建人民出版社 84 版
湛蓝的海	碧 野	新新出版社 47 版
天渊集	静 人	江苏人民出版社 61 版
生命的注角	静 云	台湾笠诗社 67 版
策马者	静 修	台湾野水出版社 62 版
震天鼓	歌 晨	江苏人民出版社 85 版
青春之歌	嘉 扬	台北正中书局 66 版
处女之泉	嘉 扬	台北新亚出版社 69 版
漫长的雨季	嘉 嘉	四川文艺出版社 87 版
欢乐的农村	管用和	湖北人民出版社 60 版
公社大地	管用和	湖北人民出版社 60 版
荒芜之脸	管 管	台中普天出版社 72 版
青发或者花脸	管 管	台湾香草出版社 76 版
山中月	廖公弦	贵州人民出版社 78 版
美人醒来	廖公弦	贵州人民出版社 85 版
雪山云海	廖代谦	甘肃人民出版社 79 版
雨夜	廖俊翔	台湾曙光文艺社 56 版
谱	廖俊翔	台北一元出版社 71 版
启口名薄	廖莫白	台湾远流出版公司 83 版
运军粮	廖晓帆	正风出版社 50 版
土改山歌	廖晓帆	通俗文化出版社 51 版
祖国的春天	廖晓帆	棠棣出版社 51 版
大沙田放歌	谭日超	广东人民出版社 76 版
狂涛集	谭宜武	台湾建国出版社 61 版
风暴之歌	赛福鼎	新疆人民出版社 75 版
在深山	熊召政	长江文艺出版社 83 版
痛地上的樱桃	熊召政	四川人民出版社 84 版
为少女而歌	熊召政	中国文联出版公司 87 版

十 五 画

炉边	臧云远	重庆群益出版社 43 版
静默的雪山	臧云远	重庆商务印书馆 44 版
苗家月	臧云远	重庆东方出版社 44 版
云远诗草	臧云远	上海群海联合发行 47 版

霜	臧亦蓮	青岛书店 31 版
烙印	臧克家	王统照刊行 33 版
罪恶的黑手	臧克家	生活书店 34 版
运河	臧克家	文化生活出版社 36 版
自己的写照	臧克家	上海生活书店 36 版
从军行	臧克家	上海生活书店 38 版
泥淖集	臧克家	上海生活书店 39 版
随军行	臧克家	前线出版社 39 版
呜咽的云烟	臧克家	创作出版社 40 版
淮上吟	臧克家	上海杂志公司 40 版
古树的花朵	臧克家	东方书社 42 版
向祖国	臧克家	桂林三户图书社 42 版
泥土的歌	臧克家	今日文艺社 43 版
生命的秋天	臧克家	重庆建国书店 45 版
民主的海洋	臧克家	重庆世界编译所 45 版
生命的零度	臧克家	上海新群出版社 47 版
冬天	臧克家	上海耕耘出版社 47 版
一颗新星	臧克家	作家出版社 58 版
春风集	臧克家	作家出版社 59 版
欢呼集	臧克家	人民文学出版社 59 版
凯旋	臧克家	作家出版社 62 版
今昔吟	臧克家	山东人民出版社 79 版
怀人集	臧克家	上海新文艺出版社 79 版
宝贝儿	臧克家	上海万叶书店 46 版
臧克家集外诗集	臧克家	陕西人民出版社 84 版
落照红	臧克家	花城出版社 84 版
心曲	磊　落	台湾新生出版社 55 版
自由的火焰	墨　人	台湾自刊本 50 版
哀祖国	墨　人	台北大江出版社 52 版
山之礼赞	墨　人	台北秋水诗刊社 80 版
在人之叹息	滕　固	上海光华书局 25 版
转运翻身	黎　之	上海杂志公司 49 版
夜路	黎先耀	上海星群图书出版公司 47 版
滨岸	黎焚薰	诗歌与木刻社 42 版
土香草	德　有	高雄春晖出版社 84 版

佛像在悄悄移动	潘万提	北岳文艺出版社 83 版
故乡的恋情	潘万提	北岳文艺出版社 86 版
多情的土地	潘万提	黄河文艺出版社 86 版
小歌曲	潘伯英	上海商务印书馆 33 版
海外庐诗	潘　受	海峡文艺出版社 86 版
爱的雕塑	潘　秋	鹭江出版社 86 版
吹响我的金芦笙	潘俊龄	贵州人民出版社 81 版
在菩集	潘　浩	台湾大道半月刊 60 版
拂晓	潘梦秀	台湾中兴出版社 57 版
伟大中华颂	潘葵邨	台北黎明文化事业公司 81 版
微沁着汗的太阳	潘　皓	台湾大道半月刊社 55 版
湘西短笛	颜家文	湖南文艺出版社 86 版

十六画

铁牛传	霍满生	春风文艺出版社 79 版
跃动的夜	冀　汸	桂林希望社 42 版
我赞美	冀　汸	江苏人民出版社 83 版
过渡	翱　翔	台北星座诗社 66 版
死亡的触角	翱　翔	台湾星座诗社 67 版
鸟叫	翱　翔	台湾创意社 70 版
洛城草	翱　翔	台中蓝灯文化公司 79 版
旅心	穆木天	上海创造社 27 版
流亡者之歌	穆木天	上海乐华图书局 31 版
新的旅途	穆木天	重庆文座出版社 42 版
探险者	穆　旦	昆明文聚社 45 版
穆旦诗集	穆　旦	沈阳自印 45 版
旗	穆　旦	上海文化生活出版社 48 版
寒蝉	凝　冰	流露文艺社 30 版

十七画

西天的云彩	戴安常	四川人民出版社 83 版
独叶草	戴安常	上海文艺出版社 86 版
春的女儿	戴砚田	花山文艺出版社 82 版

我的记忆	戴望舒	上海水沫书局 29 版
望舒草	戴望舒	上海现代书局 33 版
望舒诗稿	戴望舒	上海时代书局 37 版
灾难的岁月	戴望舒	上海星群书局 48 版
我的王国	戴惠华	永芳书局 80 版
夜交响诗	戴鹤清	德春印刷厂 50 版
我的马群	戴鹤清	德春印刷厂 50 版
脱缰的马	穆　青	作家出版社 55 版
望你多把勋章挂	瞿　钢	中南文艺出版社 53 版
洪湖曲	瞿　钢	春风文艺出版社 59 版
钢锣颂	瞿　钢	中国青年出版社 64 版
可爱的连队	瞿　琮	北京人民出版社 75 版
红樱似火	瞿　琮	广东人民出版社 76 版
春满洞庭	瞿　琮	湖南人民出版社 76 版
露雾颂	瞿　琮	广东人民出版社 77 版
花的情思	瞿　琮	长江文艺出版社 79 版
无尽的思念	瞿　琮	解放军文艺社 78 版
羊肚女	瞿　琮	广东人民出版社 78 版
杜鹃姑娘	瞿　琮	广东人民出版社 79 版
我爱你啊！祖国	瞿　琮	山西人民出版社 82 版
地球，谜一样的诗	瞿　琮	科学普及出版社广州分社 87 版
列宁——光辉的榜样	瞿葆艺	河南人民出版社 76 版
追思集	魏传统	四川人民出版社 79 版
赤泥岭	魏钢焰	作家出版社 57 版
草鞋进行曲	魏钢焰	东风文艺出版社 68 版
灯海曲	魏钢焰	东风文艺出版社 65 版 陕西人民出版社 78 版
黎明风景	魏　巍	作家出版社 63 版

(二)

浊流溪畔	丁颖、方艮、彩羽	台中蓝灯文化公司 79 版
春云	于赓虞等	天津新教育书社 23 版
啊，黄浦江	于之等	上海文艺出版社 58 版
十年诗选	上官予、王志健等	台北明华书局 60 版

我们狂欢的日子	上官予、王平陵等	台湾改造出版社 61 版
始祖鸟	小野、近人	台北文豪出版社 78 版
黎明的企望	马凡陀等	上海星联出版公司 48 版
双帆	马恒祥、姚焕吉	山东人民出版社 83 版
春之歌	飞　雪、韩　青	山东人民出版社 83 版
大雁高飞	飞　雁、刘克玲	河北人民出版社 78 版
爱情交织图	王文兵、高　焰	天津人民出版社 58 版
七人诗选	王　幻等	台北葡萄园诗社 65 版
星群	王亚平等	文风书局 45 版
北大荒的春天	王成军、彩　斌等	解放军文艺社 60 版
岭泉春	王吉厚、高　潮	黑龙江人民出版社 78 版
五月之夜	王　林等	作家出版社 55 版
山水新歌	王洪涛等	天津人民出版社 76 版
良夜	王统照等	上海商务印书馆 25 版
她的一生	王统照等	上海文化生活出版社 34 版
大学生诗选	王润华等	台湾大学生杂志 65 版
霜叶集	王敏求等	春风文艺出版社 84 版
斗天图	王绶青、李洪程	人民文学出版社 75 版
三人集	王维洲等	辽宁人民出版社 56 版
彩霞万里	王愼行等	陕西人民出版社 77 版
飞向明天	王慧琪、叶文彬	内蒙古人民出版社 79 版
颗颗红心紧相连	韦丘等集体创作	广东人民出版社 60 版
英雄的土地	冈　夫等	山西人民出版社 57 版
阿诗玛	公刘等整理	中国青年出版社 54 版
山中黎明	公　刘等	作家出版社 55 版
绿野诗笺	公　刘等	安徽文艺出版社 86 版
海洋乐章	公　刘等	新世纪出版社 87 版
绿色的底层	公　浦等	云南人民出版社 54 版
汉园集	卞之琳等	商务印书馆 36 版
浅草集	凤　迟、李英利、春　晖	台北现代诗社 57 版
迟熟的高粱	文　丙、王德安	江苏人民出版社 83 版
桔色的浪	方　牧、梁　雄	浙江文艺出版社 83 版
海岛渔歌	方泽泉等	上海文化出版社 56 版
青春之歌	方　思、李　莎、纪　弦、杨念慈	台北虹桥书店 53 版

军垦集	火　华等	内蒙古人民出版社 79 版
沸腾的农村	巴　牧等	上海文艺出版社 59 版
报春集	孔　林、阎一强	山东人民出版社 64 版
透明的恋歌	孔祥雨、姜建国	山东人民出版社 80 版
山花吐焰	龙冬花、姜秀珍等	安徽人民出版社 73 版
烽火吟	甘运衡、旷中玉	台湾天视月刊社 56 版
青空草	石　瑛、余其濂等	台湾天视月刊社 56 版
北岛、顾城诗选	北　岛、顾　城	瑞典好书出版社 83 版
城之梦	北　岛、舒　婷等	广东人民出版社 87 版
春华初集	田　奇等	东风文艺出版社 58 版
囚歌	叶　挺等	重庆人民出版社 60 版
战歌嘹亮	叶晓山、彭　龄	陕西人民出版社 73 版
春漫虎头山	叶晓山、刘同聚	江西人民出版社 78 版
三叶集	叶晓山等	福建人民出版社 81 版
玉龙第三国	申相奎、木丽春	云南人民出版社 79 版
三河闸	白　原等	江苏人民出版社 54 版
飞虹曲	冯　云、孙　涛	内蒙古人民出版社 87 版
山花赋	冯福宽等	陕西人民出版社 78 版
行军集	邢　书等	江西人民出版社 75 版
山水新歌	尧山壁等	天津人民出版社 76 版
雄关放歌	朱吉成等	贵州人民出版社 76 版
雪潮	朱自清等	上海商务印书馆 22 版
玫瑰的上午	朱沉冬、罗　英	台北现代诗社 61 版
工人诗歌	华　含等	河北人民出版社 50 版
五弦琴	向　明、郑　林等	台北蓝星诗社 76 版
七人诗选	后　颖等	台北葡萄园诗社 65 版
伟大的公仆	刘士俊、黄同甫	河南人民出版社 77 版
山寨水乡集	刘不朽、曾用和	湖北人民出版社 63 版
钢铁齐鸣	刘月枫、谢其规	上海文艺出版社 60 版
三人集	刘文玉等	北方文艺出版社 60 版
红杜鹃紫杜鹃	刘立云、钟祖基	江西人民出版社 86 版
流星雨	刘再光等	湖南人民出版社 83 版
生命之歌	刘思慕等	生活书店 35 版
友声集	刘　征、程光锐等	云南人民出版社 80 版
歌与花	刘　湖、和　谷	陕西人民出版社 80 版
五凤山之歌	刘　章等	上海文艺出版社 59 版

桃花歌	刘 琦等	山西人民出版社 60 版
我的三月八日	冰 凌等	浙江文艺出版社 83 版
五人抒情集	江 芬等	台湾一元出版社 60 版
客家情歌	江 城等	上海文艺出版社 55 版
浪花集	江俊涛等	甘肃人民出版社 79 版
蒺藜集	池北偶等	人民文学出版社 80 版
星光点点	许青荷、杨 笛等	台北政大 79 版
火红的战旗	祁念东等	陕西人民出版社 75 版
广阔天地进军歌	纪征民、王维章	内蒙古人民出版社 73 版
飞跃与超越	纪 弦、罗 青	台湾基金会 74 版
百灵鸟为什么唱得这样好	孙士民等	黑龙江人民出版社 79 版
小园艺家的欢乐	孙怀川等	黑龙江人民出版社 79 版
山海情	孙绍振、刘登翰	福建人民出版社 79 版
农村散歌	杨永可等	通俗读物出版社 56 版
五色土	杨永年等	重庆出版社 84 版
香港三叶集	杨贾郎等	海峡文艺出版社 85 版
青山儿女	(杨植霖、张之涛编著)	甘肃人民出版社 82 版
青山欲晓	杨植霖、张之涛	内蒙古人民出版社 84 版
满天飞雪	李代生、刘 镇等	春风文艺出版社 61 版
始祖岛	李·远、李 近	台北文豪出版社 78 版
剑的握手	李 男、德 亮	台北高雄德馨室出版社 77 版
放歌山水间	李武兵、谢克强	湖北人民出版社 79 版
憎恨之歌	李 季等	新华书店中南总分店 50 版
银川曲	李 季等	通俗文艺出版社 57 版
第一声春雷	李 季、闻 捷	敦煌文艺出版社 58 版
我们插遍红旗	李 季、闻 捷	敦煌文艺出版社 58 版
对唱河西大丰收	李 季等	作家出版社 59 版
山山水水寄深情	李 瑛等	南京文化局创作组编印 77 版
燃烧的诗情	杜心元等	陕西人民出版社 87 版
火红的山丹	杜志民等	人民文学出版社 72 版
故乡情	苏辑黎、杨学贵	江西人民出版社 86 版
献上一束金色歌	赤 新、张天民等	春风文艺出版社 59 版

鸭绿江之歌	吴奔星、王学奇	北京师范大学出版社 51 版
雨中行	吴顺良、清　凉	台北野风出版社 63 版
三门峡短歌	吴烟痕等	山西人民出版社 57 版
浪花集	吴敏星等	台湾青年生活社 62 版
嫩芽	时　速等	江西人民出版社 56 版
汉园集	何其芳、李广田、卞之琳	上海商务印书馆 36 版
三棱镜	何昌正等	浙江文艺出版社 84 版
发烫的土地	余新庆等	重庆出版社 87 版
心灵的呼唤	沈士俊、徐本智郭德楷	台湾青年写作协会 53 版
地上的星星	初　军、立　林	解放军文艺出版社 86 版
湖畔	应修人等	湖畔社 22 版
春的歌集	应修人等	湖畔社 23 版
蓝潮	宋庆平等	学林出版社 87 版
城市人	宋　琳等	学林出版社 87 版
第一次佩上肩章	张　及等	福建人民出版社 57 版
鸡毛上天歌	张庆明、李木生	河南人民出版社 76 版
七镇娘	张志民等	文字改革出版社 59 版
英雄颂歌	张志民等	群众出版社 60 版
彩虹明珠	张良火、李道林	长江文艺出版社 80 版
赤道线上的歌唱	张昆华等	广东人民出版社 58 版
五彩的风	张建华等	重庆出版社 84 版
姑娘的考题	张振河、米俊成	河南科学技术出版社 82 版
浣沙集	张捷缨、张捷发	台湾新新文艺社 58 版
密密的小树林	张德强等	浙江人民出版社 82 版
农民诗人作品选	陈印三等	山东人民出版社 60 版
把炉火烧得通红	陈国屏等	黑龙江人民出版社 76 版
乡村诗草	陈所巨、郭瑞年	安徽人民出版社 82 版
咽随集	陈雄勋、何傅必	台湾商务印书馆 71 版
绿叶集	陈　犀、唐大同、贾常彬	四川人民出版社 59 版
潮声	陈瑞统等	福建人民出版社 81 版
冬祭颂歌	林　林等	广东人民出版社 57 版
从荆河到沂河	苗得雨、阎一强	新文艺出版社 55 版
第一支歌	苗得雨、阎一强	作家出版社 57 版

眷顾	周仿溪等	上海商务印书馆 25 版
雪潮	周作人等	上海商务印书馆 22 版
日月集	罗门、蓉子	台北蓝星诗社 68 版
南国诗情	易征等	上海文艺出版社 79 版
乡旅散曲	季予、麦穗	台湾艺声出版社 54 版
无尽灯	季实、嵇律	香港庐山诗文社 78 版
上海组诗	郑成义、福庚	中国青年出版社 56 版
烟囱下的短歌	郑成义、福庚	作家出版社 58 版
河山春色	郑成义、福庚	上海文艺出版社 58 版
水边	陈名等	北平新民印书馆 44 版
南国诗情	柯原等	上海文艺出版社 80 版
剑锋号	胡永槐、金瑞华	上海人民出版社 77 版
含泪忆彭总	胡茄、戴安常	四川人民出版社 79 版
淌泪的琴弦	胡茄、戴安常	四川人民出版社 80 版
昨天的悲歌	胡茄、戴安常	群众出版社 84 版
爱情的故事	胡康、刘镇坤	贵州人民出版社 79 版
四月草	赵日昇等	北京出版社 82 版
我的这双手	侯维杰等	北京出版社 64 版
花环	闻捷、袁鹰	作家出版社 63 版
社会主义祖国颂	贺敬之等	文字改革出版社 61 版
正是春光	姚长金等	安徽人民出版社 75 版
渔笛恨	袁子、孟敦和	江苏人民出版社 83 版
寄给顿河上的向日葵	袁水拍等	上海文化出版社 57 版
亮了 出发的信号	袁明云等	安徽人民出版社 81 版
高原上的歌	袁勃等	云南人民出版社 57 版
云霄壮歌	贾漫、布林巴赫	内蒙古人民出版社 76 版
红旗、红马、红缨枪	莎蕻、沈沙	上海杂志公司 49 版
烂漫之国	徐芳等	北京烂漫社 23 版
北京抒情	倩晴、陈容	北京出版社 81 版
新云集	高小云、曾新如	台湾自刊本 52 版
钢城黎明	高伐林、董宏量	长江文艺出版社 79 版
唱给大自然的歌	郭昉、杜志民	科学普及出版社广州分社 83 版
科学的旋律	郭昉、七一义	黑龙江科技出版社 84 版
飞跃吧 China	郭昉等	江苏科技出版社 84 版
芳草集	郭廓、刘辉考	山东人民出版社 81 版

诗情花意	陵　江、黎　明	台湾一元出版社 73 版
在远方	栾纪曾、宋绍明	山东人民出版社 82 版
出岫集	桑恒为、苏文河	山东文艺出版社 84 版
礼花赞	陶嘉善、何玉镇、 袁宇鄂	北京人民出版社 73 版
如火如风	黄子平等	广东人民出版社 77 版
繁花清枝	黄河浪等	福建人民出版社 75 版
宝镜	黄　淮等	黑龙江人民出版社 81 版
海韵	梦　影等	台大海洋诗社 59 版
塞风集	章叶频、武达平	内蒙古人民出版社 81 版
节日的祖国	章　明等	广东人民出版社 76 版
大汗歌	章德益、龙彼德	上海人民出版社 75 版
握紧武器	阎一强、苗得雨	山东人民出版社 55 版
灯海和星海	梁　芒等	新蕾出版社 85 版
霸天六重奏	韩忆萍等	中国文联出版公司 86 版
雏鸣集	韩钟昆、王文绪	山西人民出版社 62 版
月琴新歌	傅德明、邓洪兴	四川民族出版社 78 版
相聚在雨后的密林	程光炜、孔令更	中国文联出版公司 86 版
乌云和太阳	舒　波等	群众出版社 58 版
舒婷、顾城抒情诗	舒　婷、顾　城	福建人民出版社 82 版
老水手的歌	曾　卓等	黑龙江人民出版社 83 版
避债集	谢　锡、谢　妹	台北古亭书屋 75 版
繁花集	蓝　曼等	陕西人民出版社 80 版
勇士与死神	雷　铎等	广东人民出版社 79 版
神奇的土地	嘉　吕等	甘肃人民出版社 82 版
欢乐的农村	管用和、国　翰	湖北人民出版社 60 版
细流与暮雨	管用和、楼肇明	湖南人民出版社 83 版
真挚与奔放	管　管、吴　晟	台北现代诗社 75 版
周总理永远和我们在一起	赛福鼎、郭沫若等	人民文学出版社 77 版
春潮曲	缪文心等	上海文艺出版社 60 版
在祖国的土地上	黎汝清等	上海文艺出版社 59 版
田野新歌	霍满生等	春风文艺出版社 61 版
最初的蜜	冀　汸等	福建文艺社 43 版
工厂短歌	穆　仁、杨　山	重庆人民出版社 57 版
红日照中原	魏世祥等	河南人民出版社 77 版
铜锣颂	瞿　纲、芦　笙	中国青年出版社 64 版

上海组诗	樊福庚等	中国青年出版社 56 版

(三)

四五诗选	七机部五〇二所 中国科学院自动化研究所 《四五诗选》编辑组编	中国青年出版社 80 版
我握着毛主席的手		人民文学出版社 60 版
加热炉之歌		人民文学出版社上海分社 65 版
萌芽诗选		人民文学出版社上海分社 65 版
周总理永远和我们在一起		人民文学出版社 77 版
怀安诗选		人民文学出版社 79 版
红杏集		人民文学出版社 81 版
台湾诗选		人民文学出版社 80、84 版
恋歌		人民文学出版社 81 版
白色花		人民文学出版社 81 版
工人文艺创作选集(诗卷)		工人出版社 54 版
上海大学生诗选		上海文艺出版社 59 版
我们的队伍向太阳		上海文艺出版社 78 版
中国现代抒情短诗 100 首		上海文艺出版社 81 版
探索诗集		上海文艺出版社 86 版
灿烂的明天		上海文艺书店 51 版
百家诗会选编(1981)		上海文艺出版社 82 版
海星星		上海复旦大学出版社 83 版
红珊瑚		广东人民出版社 78 版
永不收拢的翅膀		广东人民出版社 78 版
老爷歌	王韶编	香港潮州图书公司 49 版
中国现代爱情诗选	王家新等编选	长江文艺出版社 81 版
新诗三十年	王娟、康铸编选	香港文学研究社 73 版
解放军战士短诗集	锦	辽宁人民出版社 54 版
海外华人作家诗选	王渝编	花城出版社三联书店香港分店 86 版
云岭山茶朵朵开		云南人民出版社 72 版

诗潮	云鹤主编	台湾菲以同社 62 版
少数民族诗人作品选	中央民族学院汉语文学系民族文学选编组编	四川民族出版社 80 版
现代诗歌(中国回族文学作品选)	《中国回族作品选》选编小组编	宁夏人民出版社 80 版
诗选(53—55 年、56 年、57 年、58 年)	中国作家协会编	人民文学出版社 56、57、58、59 版
中国新文艺大系、诗集(1976—1982)		中国文联出版公司 86 版
诗选		中国文联出版公司 87 版
新诗选·1980 年	中国社会科学院文学研究所当代文学研究室编	江苏人民出版社 81 版
新诗选·1981 年	中国社会科学院文学研究所当代文学研究室编	中国社会科学出版社 84 版
中国新诗年编(1983)	中国社会科学院文学研究所当代文学研究室编	花城出版社 85 版
中国新诗年编(1984)	中国社会科学院文学研究所当代文学研究室编	花城出版社 85 版
中国新诗年编(1985)	中国社会科学院文学研究所当代文学研究室编	花城出版社 86 版
中国新诗年编(1986)	中国社会科学院文学研究所当代文学研究室编	花城出版社 87 版
青年诗选(79—80 年，81—82 年，83—84 年)		中国青年出版社81、83、86版
诗创作集		台北复兴书局 57 版
中国新诗选	尹肇池编	大地出版社 75 版
台湾女诗人三十家	古继堂编	湖南文艺出版社 87 版
柔美的爱情	古继堂编	春风文艺出版社 87 版
龙族诗选	龙族诗社编	台北林白出版社 73 版

新诗选	北京大学中文系中国现代文学教研室等主编	上海教育出版社 79 版
新诗年选	北社编选	亚东图书馆 22 版
启明星的眼睛		四川民族出版社 87 版
现代百家诗(1919—1949)	白崇义、乐齐编	宝文堂书店 84 版
清清的泉水		人民文学出版社 87 版
黎明的呼唤	圣野等编	四川人民出版社 82 版
民族诗坛	民族诗坛编辑委员会编	台北自由中国诗人联谊会 57 版
您喜爱的诗		台湾大方出版社 73 版
第七度		台北大林书店 70 版
台北风光图诗选		台北区中小企业银行 78 版
葡萄园诗选		台湾白强出版社 82 版
中国的十月		天津大众书店 49 版
六十年诗歌选		台北正中书局编辑出版 72 版
中国新诗选辑		台北创世纪诗社 56 版
美丽岛诗集		台北笠诗社 79 版
瀛洲诗选		台北瀛洲诗社 63 版
农民的诗		西北人民出版社 51 版
延安晨歌		陕西人民出版社 84 版
中国新文学大系·诗歌	朱自清编	上海良友图书公司 35 版
新锐的声音	朱沉冬等编	高雄三信出版社 75 版
春华与秋实	向阳编选	台湾中国文化大学 84 版
小叙事诗	向明编	花城出版社 86 版
诗歌集	全国少数民族文学创作获奖作品丛书编辑组编	人民文学出版社 83 版
初期白话诗稿	刘半农编	星云堂 32 版
银翠同芳	刘载福编	台南慈晖出版社 76 版
江河集	《江河集》编委会编	甘肃人民出版社 84 版
1985 年全国诗歌报刊集萃		安徽文艺出版社 86 版
1986 年全国诗歌报刊集萃		安徽文艺出版社 87 版
乱都之恋		台北远景出版事业公司

		82 版
广阔的海		台北远景出版事业公司 82 版
森林的彼方		台北远景出版事业公司 82 版
龙族的声音	羊令野　张默主编	台北黎明文化事业公司 80 版
分类白话诗选	许德邻编	上海崇文书局 20 版
青海民歌选	纪叶编选	人民文学出版社 54 版
八十年代诗选	纪弦等编	台北濂美出版社 76 版
咏花诗品	孙书安编	江西人民出版社 86 版
象征派诗选	孙玉石编选	人民文学出版社 86 版
战前中国新诗选	孙望选辑	江西人民出版社 83 版
九叶集		江苏人民出版社 80 版
长征诗歌选	李安葆编	北京出版社 82 版
大家文学选·诗卷	李进发　廖莫白编选	台湾明光出版社 81 版
诗歌卷(延安文艺丛书)	严　辰　田　间主编	湖南人民出版社 84 版
台湾当代爱情诗选	杨际岚　朱谷忠编	上海文化出版社 87 版
台湾校园诗	杨际岚选编	广西人民出版社 87 版
囚歌	杨顺仁编注	重庆出版社 83 版
写给妻子的情诗		花城出版社 87 版
孔雀翎	志　鹏等选编	德宏民族出版社 83 版
中国诗人成名作选	吴欢章　徐如麒主编	上海文化出版社 86 版
当代抒情诗拔萃	吴奔星主编	漓江出版社 87 版
1983 年台湾诗选	吴晟主编	台湾前卫出版社 84 版
红太阳颂	延安大学中文系编	人民文学出版社 77 版
延安颂	延安大学中文系编	陕西人民出版社 77 版
诗风录		作家出版社 58 版
中国现代格律诗选	邹　绛编选	重庆出版社 1986 年 2 月版
现代诗三百首	沙灵主编	台中大升出版社 74 版
二十世纪中国现代诗大展(第 1 辑)		台中大升出版社 76 版
中国当代短诗萃	张永健编	长江文艺出版社 83 版

当代短诗选	张志民 雁 翼 林 呐编	百花文艺出版社 84 版
当代诗人处女作	张俊山 冯团彬选	花城出版社 86 版
中国现代诗	张 健编著	台湾五南图书出版公司84版
现代中国诗选	张曼仪等编辑	香港大学出版社 85 版
中国科学诗选	张 锋 王一义编	福建科学技术出版社 83 版
中国当代十大诗人选集	张德中等主编	台湾源成图书社 77 版
中外哲理诗精选	张德明 胡小跃编	浙江文艺出版社 87 版
中国新诗选辑	张 默 洛 夫编	台北创世纪诗社 56 版
六十年代诗选	张 默 瘂 弦编	台湾大业书店 61 版
中国现代诗选	张 默 瘂 弦编	台湾大业书店 67 版
七十年代诗选	张 默 洛 夫 瘂 弦编	台湾大业书店67 版
剪成碧玉叶层层	张 默编	台北尔雅出版社 81 版
感月吟风多少事	张默编	台北尔雅出版社 82 版
粤海新诗	陈残云编	广东人民出版社 63 版
新月诗选	陈梦家编	上海新月书店 31 版
中国新诗选	林明德等编	台湾长安出版社 80 版
中国新诗赏析	林明德等编著	台湾长安出版社 81 版
建设南回铁路征诗选集	林锡牙 张福星评选	花莲华光书局 77 版
旅台诗抄	罗敦伟辑	台北畅流半月刊 54 版
新诗选读111 首	周良沛选编	花城出版社 83 版
香港新诗	周良沛选析	花城出版社 86 版
北京青年现代诗十六家	周国强编	漓江出版社 86 版
抗战诗选	金重子编	战时文艺出版社 38 版
黄河柳	郑州市文化馆创作组编	河南人民出版社 76 版
青发或者花脸	诗人画会编	台北香草山出版公司 76 版
大海行	诗刊社编	广东人民出版社 79 版
湘江夜	诗刊社编	上海文艺出版社 81 版
诗选	诗刊社编	人民文学出版社 80、81、82、83、85、86、87 版
花之声	诗宗社编	台湾晨钟出版社

雪之脸	诗宗社编	台湾晨钟出版社
新时期大学生诗潮		河南大学出版社 86 版
现代中国诗歌选	胡　适等	上海亚细亚书局
雨花台革命烈士诗抄	南京雨花台烈士陵园管理处史料室编	花山文艺出版社 82 版
中国当代大学生诗选	哈尔滨师范大学"北斗"文学社北方文艺出版社编	北方文艺出版社 85 版
中国当代女诗人诗选		贵州人民出版社 84 版
新诗歌	战歌社山脉文学社编	40 版
山城颂		重庆人民出版社编辑出版 60 版
舵手颂		香港海洋书局 48 年版
现代诗抄	闻一多编	开明书店 48 版
诗选	洛　夫编	台北大林出版社 71 版
1970 年诗选	洛　夫编	台湾仙人掌出版社 71 版
中国现代文学大系(诗选)	洛　夫主编	台湾巨人出版社 72 版
台湾爱情诗选	耘　之编选	中国文联出版公司 87 版
颂歌	贾　芝等编	中国青年出版社 59 版
海防战士诗选	夏　果辑	中南文艺出版社 54 版
莲社二十周年纪念册	莲社干事会编	花莲华光书局 75 版
台湾新诗	翁光宇选析	花城出版社 85 版
新诗一百首	钱光培编注	北京出版社
现代新诗选	笑　我编	启智印务公司 37 版
当代台湾诗人选	郭成义编	台湾金文图书公司 84 版
中国当代实验诗选	唐晓渡　王家新编选	春风文艺出版社 87 版
当代青年抒情诗三百首	黄邦君编选	贵州人民出版社 85 版
当代青年哲理诗选	黄邦君编选	贵州人民出版社 85 版
当代青年爱情诗选	黄邦君编选	贵州人民出版社 85 版
浪花集	黄桐海主编	台湾青年生活社 62 版
革命烈士诗抄	萧　三编	中国青年出版社 59 版

革命烈士诗抄续编	萧 三主编	中国青年出版社 82 版
七十二年诗选	萧 萧编	台北尔雅出版社 84 版
感人的诗	萧 萧编著	台湾希代出版公司 84 版
一二·一诗选	龚纪一编	人民文学出版社 83 版
中国情诗选	常 茵编	台湾青山出版社 80 版
当代中国新文学大系·诗	痖 弦编选	台湾天视出版社 80 版
创世纪诗选	痖 弦等编	台北尔雅出版社 84 版
她们的抒情诗	钢纯德主编	福建人民出版社 84 版
中国诗选	彭邦桢 默 人编	台湾大业书店 56 版
青青草原	洛 帝编著	台湾青青草地杂志社 81 版
南下之歌	韩 笑编辑	中国文艺出版社 50 版
爬山歌选(三集)	郭燕如编	人民文学出版社 56 版
金色的太阳	傅仇选辑	重庆人民出版社 55 版
"解放军文艺"百期诗歌选		解放军文艺出版社 60年版
解放军文艺 1951—1979 诗歌选		解放军文艺社编辑出版 79 版
天安门诗抄	童怀周编	人民文学出版社 78 版
天安门诗抄一百首	童怀周编	百花文艺出版社 78 版
中国新诗萃 (50 年代—80 年代)	谢 冕 杨匡汉 主编	人民文学出版社 85 版
边塞新诗选	雷茂奎等编	新疆人民出版社 84 版
漫画诗三百首	蓝海文编著	台湾阿尔泰出版社 84 版
现代派诗选	蓝棣之编	人民文学出版社 86 版
保卫世界和平		新华书店 50 版
新诗集	新诗社编	上海新诗社出版部 20 版
光辉的年代		新疆人民出版社 65 版
矿工诗歌选		煤炭工业出版社 59 版
香港诗选		福建人民出版社 80 版
中国新诗选·1919—1949	臧克家编	中国青年出版社 56 版
中国当代哲理诗选	潘大华编	长江文艺出版社 87 版
三峡诗粹	谭传树等编	华中师范大学出版社 86 版
中国新时期朗诵诗选	黎 风等编	陕西师范大学出版社 86 版
现代诗展手册	潜 石等著	诗展筹委会 66 版

遗忘的脚印	魏荒弩　吴　朗编	花城出版社 85 版
晋察冀诗抄	魏　巍编著	中国青年出版社 59 版

(任丽青、张祖健、陈伟娟、周成骆、赵　兵、钱朝阳、黄乐琴)

篇目笔画索引

说　明

一、篇目按第一字笔画分先后，画数相同的按起笔笔形一丨丿丶乛顺序排列。第一字相同的篇目，字数少的在前，多的在后；字数相同的，再按第二字的笔画和起笔笔形排列，以下类推。

二、字体采用中国文字改革委员会编印的《简化字总表》中的简化汉字，以及文化部和文改会发布的《第一批异体字整理表》中的选用字。

三、篇目后面的数字，表示该篇目在本辞典中的页码。

一　画

一念…… 1
一代人…… 929
一句话…… 158
一朵野花…… 292
一颗葡萄……1012
一片槐树叶…… 432
一月的哀思…… 671
一个高大的背影倒了…… 470
一千双眼睛和两双眼睛…… 954

二　画

二十四岁…… 727
二月之窗…… 429
二十五岁见雪…… 912
十月…… 836
十五娘……90
十二月十九夜…… 139
七层塔顶的黄槐树… 978
人与时……15
人字瀑…… 767
"人"这个字…… 635
八路军进行曲…… 491
力的前奏…… 591

三　画

〔一〕

三代…… 340
三弦……11
三片叶子…… 949
三门峡——梳妆台… 654
土地祠…… 757
大渡河支流…… 636
大堰河——我的保姆…… 362
与李贺共饮…… 724

〔丨〕

上海…… 615
上海夜歌(一)…… 746
口供…… 147
山…… 505
山中——题贺龙将军…… 420
山中即景……16
山神…… 759
山顶缆车…… 854
山里的小诗…… 124

〔丿、丶〕

义勇军进行曲…… 103
"门"…… 596

〔乛〕

也许…… 150
女犯监狱…… 601
女神之再生……55

飞吧，鸽群 …… 766
小河……24
小诗…… 5
小船……87
小楼…… 453
小溪……89
小草在歌唱…… 940
小小儿的请求…… 110
小木屋搬走了…… 988
小舱中的现代……37
马尼拉湾的落日……1014
乡音…… 845
乡愁…… 707
乡村大道…… 693

四　画

〔一〕

王娇…… 188
王贵与李香香…… 626
井…… 608
夫妻…… 985
天问…… 712
天狗……58
天上的街市……74
无题…… 832
无名河…… 878
无题(四)…… 327
无题曲…… 116
无声的话…… 597
不要恐惧…… 474
太阳(艾青)…… 379
太阳(杨炼)…… 933
太阳吟…… 140
太行树海…… 739
太阳礼赞……71
太阳的告别…… 131
五月之夜呵…… 540
五月的鲜花…… 415
车水…… 462
车祸…… 763

〔丨〕

中国的土地…… 906
中国，我的钥匙丢了
…… 959
日暮…… 994
日子是什么…… 951

〔丿〕

手推车…… 381
午夜图…… 516
长城…… 977
长风曲…… 269
长恨歌…… 713
长城之巅…… 100
什么能从我们身上
脱落…… 177
月光…… 121
月夜……10
月夜渡湘江…… 232
月亮里的声音…… 782
月亮会不会搞错…… 850
风沙…… 644
风景…… 412
风在响…… 958
凤凰涅槃……56

〔丶〕

方入水的船……85
忆菊…… 143
为祖国而歌(陈辉)… 545
为祖国而歌(胡风)… 464
为要寻一颗明星…… 210
斗上·英雄…… 589
心跳…… 154

〔ㄗ〕

双虹…… 528
水手(刘延陵)……99
水手(侯汝华)…… 441
水乡行…… 826
水稻之歌…… 914

五　画

〔一〕

正是江南好风景…… 102
甘蔗林——育纱帐… 695
世界……1010
古镇的梦…… 318
石头…… 672
龙湾湖…… 891

〔丨〕

北戴河…… 619
北海白塔…… 433
田主来……48
出航…… 613

〔丿〕

生命的零度…… 344
生活是多么广阔…… 311
白兰花…… 811
白雪的赞歌…… 689
冬夜…… 611

〔丶〕

半夜深巷琵琶…… 216
写给当炮兵的儿子… 830
让死的死去吧…… 280
记一个教师的谈话… 316

〔ㄗ〕

民谣…… 339
阡陌…… 741
加煤…… 245
边界望乡…… 722
台城上…… 406
母亲(袁可嘉)…… 616
母亲(饶阶巴桑)…… 804

六 画

〔一〕

老马…… 330
老鸦…… 4
老妓女…… 603
老母刺瞎亲子目…… 577
地之子…… 314
地球，我的母亲 ……65
再别康桥…… 218
再见，蓝马店 …… 409
西北哨兵…… 357
西部太阳…… 968
西盟的早晨…… 744
西去列车的窗口…… 663
在云彩上面…… 776
在大池的下面…… 508
有感…… 201
有赠…… 509
有的人…… 348
死水…… 152
死不着…… 630
扪心…… 190
过旧居…… 262
过伊家门外…… 114

〔丨〕

当你从我的窗下走过…… 925
因我心未死…… 271
团泊洼的秋天…… 701
回忆…… 874
回归…… 931
回响…… 513
回延安…… 649
回家去吧…… 542
回忆像潇潇雨丝…… 819
肉搏…… 524

〔丿〕

年华…… 437
延安与中国青年…… 477
自画像…… 997
自然之恋…… 841
自由，向我们来了 … 421
伊底眼…… 115
血字…… 278
向日葵…… 395

〔丶〕

灯塔守者…… 393
江南(康白情)……32
江南(一)(徐迟)…… 451
江南(二)(徐迟)…… 452
江南(魏钢焰)…… 809
江南草…… 628
江南烟雨…… 829
米色的鹿…… 125
壮士心…… 333
军帽底下的眼睛…… 678
诀绝…… 241

〔ㄗ〕

寻李白…… 709
收回…… 148
如雾起时…… 778
妈妈和孩子…… 543
欢乐…… 303
红叶…… 828
纤索的歌…… 861

七 画

〔一〕

麦酒…… 390
运杨柳的骆驼…… 745
赤潮曲…… 135
花环…… 305
苍蝇……28
苍黄的古月…… 236
芳邻…… 814
村夜…… 335
求乞的女孩，阳光跪在你面前……1009

〔丨〕

坚壁…… 419
吴淞…… 353
时代…… 376
时间…… 436
里昂车中…… 194
听萧邦的钢琴声响… 519

吻…… 781
别丢掉…… 286
别了，哥哥 …… 275

〔丿〕

钉子…… 575
告别林场…… 771
我爱(公木)…… 495
我爱(赵恺)…… 863
我和时间…… 582
我的记忆…… 254
我的欢乐…… 617
我是少年……-83
我不知道风…… 222
我爱这土地…… 375
我是一条小河…… 170
我常常注视着…… 531
我感到了阳光…… 956
我与大漠的形象…… 966
我用残损的手掌…… 260
我是不会变心的…… 638
我得掌握我自己…… 486
我们为什么不歌唱… 501
我记起你的一双眼… 243
我为少男少女们歌唱…… 310
我们听着狂风里的暴雨…… 179
我骄傲，我有辽远的地平线…… 962
我们架设了这条超高压送电线…… 728
我从 CAFÉ 中出来 …… 224
但丁墓旁…… 225
你不来…… 902
你的名字…… 430
你曾经是我的舞伴… 879

〔丶〕

这是一块偏心的版图…… 970
序诗( )…… 132
弃妇…… 192
沙扬娜拉…… 208
没有靠岸的船…… 853
没有不下台的演员… 905
沪杭车中…… 212
沉默的芭蕉…… 731
牢狱篇…… 572

〔𠂉〕

君山…… 267
阿美利加的豪雨…… 736
鸡鸣寺的野路…… 294
纸船——寄母亲(冰心)…… 108
纸船(田地)…… 640

八　画

〔一〕

青海…… 733
苦难的中国有明天… 621
苹果树下…… 784
苔雪的溪水上…… 449
松花江上…… 445
枪给我吧…… 686
画像…… 552
雨…… 669
雨巷…… 248
雨雪…… 439
雨景(朱湘)…… 186
雨景(方敬)…… 446
雨中行…… 984
雨同我…… 326
雨天的信(选一首)… 648
雨后岚山……-47
拉萨河的性格…… 843
招魂…… 239

〔丨〕

哎，大森林 …… 755
呼声…… 938
咏松…… 677
邮吻……-52

〔丿〕

垂钓…… 910
牧…… 423
季候…… 298
侧关尼…… 400
金龙禅寺…… 720
采莲曲…… 182
周总理，你在哪里 … 847
鱼化石…… 384

〔丶〕

变与不变…… 215
夜(宗白华)…… 127
夜(李小雨)……1003
夜巷…… 456
夜宴…… 461
夜景…… 774
夜鼓…… 425
夜莺飞去了…… 787

郊原的青草……80
炉中煤……60
卷毛芦花马…… 550
泪·月华…… 975
泥土…… 507
单峰驼…… 443
宝马…… 489
诗八首…… 532
祈求…… 529
祈祷…… 156

〔ㄗ〕

妹妹你是水…… 112
细雨……40
孤山听雨……18

九 画

〔一〕

春…… 368
春水(三三)…… 107
春水(六四)…… 108
春鸟…… 341
春晓…… 242
春意……50
春莺曲……76
春天的心…… 351
春曦之歌…… 355
珍珠…… 821
草儿……29
荒村…… 159
故乡(李金发)…… 196
故乡(徐玉诺)……96
故乡(戈壁舟)…… 646
故乡的风…… 742
胡桃坡…… 900
荔枝湾上卖唱的姑娘…… 392
南河…… 884
南高原……1007
南方的夜…… 175
相隔一层纸…… 6
残诗…… 213
残烛…… 234
轻! 重! …… 799

〔丨〕

背夫…… 447
盼望…… 386
眨眼…… 930
哄小儿…… 813
星…… 138
昭君出塞…… 185
哈萨克牧人夜送千里驹…… 794

〔丿〕

看划龙船…… 764
秋…… 610
秋晨…… 203
秋歌…… 698
秋色赞…… 893
秋晚的江上……54
重量…… 937
重读《圣经》…… 556
复仇的火焰…… 796
信仰…… 555
信念…… 586
追求…… 569
追物价的人…… 606
狱中题壁…… 258
逃狱的月亮…… 915

〔丶〕

哀中国…… 128
炸弹…… 476
送客黄埔……34
前进曲…… 467
洗衣歌(闻一多)…… 162
洗衣歌(林庚)…… 350
祖父…… 999
祖国, 我回来了 …… 682
祖国呵, 我亲爱的祖国…… 921

〔ㄗ〕

给他…… 876
给诗人…… 579
给战斗者…… 416
给乌兰诺娃…… 383
给岁月的答复…… 567
骆驼……81
骆驼草…… 918

十 画

〔一〕

珠有泪…… 388
珠和觅珠人…… 592
蚕马…… 172
赶场去…… 851
桂林山水歌…… 658
桥…… 455
夏夜…… 307
夏日青岛印象…… 907
烈士的眼睛…… 917
致大海…… 688
致橡树…… 927

致小船及其舵手…… 816

〔丨〕

哨所鸡啼…… 666
哭亡女苏菲…… 479
峨日朵雪峰之侧…… 872
圆宝盒…… 322

〔丿〕

铁匠…… 7
铁蹄下的歌女…… 521
敌后催眠曲…… 282
透明的夜…… 358
笑…… 285
倒下的黄山松…… 859
射虎者及其家族…… 503
偃老婆子…… 632
舰长的传说…… 991
航…… 407
爱之神……14
爱情的故事…… 881

〔丶〕

离家…… 119
悔煞…… 111
消息…… 211
海燕戒…… 839
海上的声音…… 295
海把贝壳失落在沙滩…… 748
流浪人…… 761
流亡者的悲哀…… 230
凄然……20
家乡…… 238
扇…… 308

〔ㄗ〕

预言…… 299
难民…… 328

十一画

〔一〕

黄昏…… 274
黄鹂…… 220
黄山松…… 895
黄山印象…… 622
黄果树大瀑布……1005
萧红墓畔口占…… 265
梦(鲁迅)……13
梦(胡昭)…… 680
梦话…… 980
梦的白白…… 634
梅雨潭的新绿(二)… 624
殒星…… 904
雪山……1017
雪夜…… 458
雪花的快乐…… 206
雪落在中国的土地上…… 370
雪落满了你黑色的大髻——普希金纪念像前…… 402
接吻门…… 404

〔丨〕

鼎安……62
眼…… 435
悬岩边的树…… 511
野百合花…… 587
晚祷(二)…… 166
晚霞…… 793
距离…… 570
距离的组织…… 320
蛇…… 173
唱…… 396
唱不完的歌…… 807
唱给蕃瓜花的歌…… 886

〔丿〕

第一站…… 313
第一盏灯…… 325
第五十七个黎明…… 867
假如我战死了…… 398
假使我们不去打仗… 418
船…… 923
鸽子…… 2
欲雨的天色…… 272
脚步…… 302

〔丶〕

望星空…… 691
情思…… 800
情歌…… 9
悼念一棵枫树…… 561
断指…… 251
断章…… 324
淮河啊…… 897
渔暮…… 987
寄冥…… 749

〔ㄗ〕

隐居者…… 488
骑马挂枪走天下…… 769
绿灯…… 952

十 二 画

〔一〕

散后…… 165
葡萄成熟了…… 789
落花(冯雪峰)…… 122
落花(穆木天)…… 227
棘之歌…… 499
雁子…… 293
雁儿啊，永不衔一
片红叶再飞来！ … 168

〔丨〕

掌上的心…… 948
最后的飞翔…… 858
最后的坚决…… 204
喷水池…… 459

〔丿〕

等待…… 823
答梦…… 180
答客问…… 336
街头…… 137

〔丶〕

敦煌的早晨…… 668
湘绣被面……1015
温柔…… 198
游子谣…… 256
游牧人…… 599
窗口…… 806
窗外……31

〔𠂉〕

媚态观音…… 817
登明月峰…… 833
登雨花台有感…… 493

十 三 画

蓝色狂想曲…… 935
想飞的山岩…… 982
雷锋之歌…… 664
雷诺阿的《少女画
像》…… 594
雾中汉水…… 526
路…… 920
跟随者……95
罪恶的黑手…… 331
错误…… 780
毁灭……43
微弱…… 297
鹿子…… 565
新月…… 578
煤的对话…… 367

十 四 画

静院…… 288
碧潭…… 705
墙……1001
暮……23
歌声…… 553
寒月……73
蝈蝈，你喊起他们
吧…… 518
舞会结束以后…… 790
箫孔里的流泉…… 837
漳河水…… 641

十五画以上

警报…… 397
磷火…… 522
撤却…… 118
题照相册…… 604
蝴蝶、蜜蜂和常青
树…… 413
赠一个藏族兄弟…… 856
赠友……40
墨黑墨黑的小蝌蚪… 888
黎明鸟…… 538
繁星(一)…… 105
繁星(一三一)…… 106
燧石…… 972