

现代中国·第十五辑  
北京大学出版社  
2014年7月

## 我爱这土地 ——中国新诗 1937—1948

谢冕

### 灾难降临的时刻

北京飞速发展的轨道交通有一条地铁线通车后,由远郊房山通往城区只须半个小时。这条地铁,沿途经过著名的“卢沟晓月”<sup>①</sup>。卢沟桥斜倚着宛平城,宛平城垣屹立在永定河岸。永定河缓缓地从宛平城边流过,城不大,却是弥漫着浓重的历史风烟。这座宛平城见证了20世纪中国一场旷日持久的抵抗战争。战争的最初一点火星,是在这里点燃的。它造成了中国人长达八年的浴血苦斗,亿万家破人亡,流离失所,那是一个悲惨的年代。

战火中诞生了悲歌慷慨的战争文学——小说、战地报道、木刻、街头剧、歌谣和小曲,也诞生了抗战诗歌,烽火中走来一代新诗人。与五四那一代先驱者不同,他们的写作实践,与其说是为了语言的革命、为了艺术的创新,不如说是为了唤起民众而发出救亡图存的呐喊。1938年3月27日,中华全国文艺界抗敌协会在汉口成立,它的《发起旨趣》称:“团结起来,像前方战士用他们的枪一样,用我们的笔,来发动群众,捍卫祖国,粉碎敌寇,争取胜利。”

现在我们回到战争爆发的现场,历史那惨痛的一页是这样打开的——

<sup>①</sup> “卢沟晓月”为金章宗命名的燕山八景之一。金人赵秉文所作《卢沟》是迄今发现的最早咏卢沟桥的诗篇:“河分桥柱如瓜蔓,路人都门似犬牙。落日卢沟沟上柳,送人几度出京华。”卢沟桥始建于金世宗大定二十九年(1189),完成于章宗明昌三年(1192),全长267米,宽6—7米,最宽处可达9.5米。有桥墩10座。桥身两侧石雕护栏各有望柱140根,柱头上雕有大小石狮500多个。

战事是在 1937 年 7 月 7 日午夜前不久的黑夜中开始的。按照庚子协定,从 1901 年起,日本就已在华北的北平和天津间屯驻了军队。而在那个和煦的夏夜,一中队日本军队在距北平十五公里的卢沟桥(马可波罗桥)附近举行野战演习,那里是控制所有与中国南方交通的具有战略意义的铁路枢纽所在地。日本人突然宣称他们遭到中国士兵射击,急点名发现,他们的一名士兵失踪了。于是,他们要求进入附近中国人驻防的宛平城搜寻。中国人拒绝后,他们妄图猛攻这座城镇,未能得逞。这就是战争最初的冲突。<sup>①</sup>

当日任宛平县长的是福州人王冷斋。他在事变发生后有诗记其事:“一声刁斗动孤城,报道强邻夜弄兵。月黑星沉烟雾起,当时七夕近三更。”诗后有记:“民国二十六年七月七日之夜,近十一时,枪声忽作于宛平城外,后查知为日兵所发。”<sup>②</sup>1937 年一个阴谋的圈套,蔓延为近代以来最为惨烈的一场持久战。战争造成中国的苦难,也激扬了中国人争取独立自由的信念与决心。战争爆发后,形势急转直下,华东一带相继沦陷,生民涂炭自不必说,即教育文化亦受到严重摧残。这是战争第二年来自上海沦陷区的报道:

上海县自去年十一月沦陷以后,全境教育,悉数停顿。新建校舍,六十多所,大半毁坏。据最近调查,以中心、强恕、颛桥、北桥等校损失最钜。其余遍布乡村的校舍,日军恐惧游击队之藏匿,亦多加以摧毁。当日机来县轰炸时,各校弦诵之声,犹未停歇。幸教育当局,防范严密,故各校学生尚少发生生命危险。唯五权小学,炸死二人。

目前该县在日人控制之下,实行奴化教育,开学的,在浦东有十余校,在浦西只有两校,各校行政,均受日人支配。所谓书籍,竟是三字经,千字文,论语,孟子等,以前教科书,概须拣出焚毁,校中不得集会,即国庆日亦不许纪念。且不时有日人来校检查,学生不多,每以贫苦江北儿童充数,教师以老学究居多,

① [美]费正清、费维恺编:《剑桥中华民国史》下卷,第 623—624 页,北京:中国社会科学出版社,1998 年。

② 钟兆云:《王冷斋:卢沟桥事变中最先与侵略者抗争的福州人》。“1935 年,王冷斋应保定军校老同学、时任二十九军副军长兼北平市长秦德纯邀请,出任北平市政府参事兼宣传室主任。1937 年 1 月 1 日,河北省第三区行政督察专员公署成立,专事处理中日交涉事件及下辖宛平、大兴、通县、昌平等四县政务,王冷斋又被任命为督察专员兼宛平县县长。”他另有诗赞勉当日抗日将士曰:“暗影沉沉夜战酣,大刀队里出奇男。霜锋闪处寒倭胆,牧马胡儿不敢南。”见《闽都文化》2011 年春季号,第 59—60、65 页。

曾任县立学校之教师则不满十人云。<sup>①</sup>

这里记载的只是战争爆发第一年在一个局部地区(上海县)的一个局部领域(小学教育)的片断场景,巨大的灾难在随后的岁月中将惊人地展开,中国的苦难才露出巨大冰山的一抹淡淡的云影,才只是一座巨大火山飞溅的一粒小小的火星。即使如此,诗歌已经点燃了不可抑制的激情,下面是我们读到的抗战最初的歌谣:“拿起线来抽起针,想起我前方作战人,不绣鸳鸯与蝴蝶,替他做几件棉背心。”“口水讲干舌讲困,千言万语你不听,你不当兵不嫁你,留你一世打光棍。”“二姐去当看护娘,小妹肩枪上战场,风头不比男儿弱,一队女兵上前方。”“一件件的棉被心,也表爱国一份情,愿身化作棉和絮,与我将士同寒温。”<sup>②</sup>

这些诗句保持了最质朴的民间状态,这是诗,但不可以艺术的高低判断其价值。那是一个以生存和救亡为唯一目标的年代,在那个年代谈论艺术或诗意显得多少有点“不合时宜”。诗歌无疑是站在一个伟大时代的路口,随后的事实可以证明,不论是草创期的“尝试”,还是成熟期的探求,甚而革命诗歌的提倡,抗战的爆发无疑催使新诗来到一个新的转折点:炮火的轰鸣淹没了缪斯的竖琴,国土的沦丧、生民的涂炭,迫使人们放弃一切优美抒情的意念。

侵略者的血腥唤起了民众抗日救亡的热情,上面引用的四首来自敌占区的民谣,向中国广袤国土的热血民众发出了最初的奋起抗战的信息。在中国广大的前线和后方,民众在有效的号召和组织下全面地进入了战时状态。原先创造社的骁将成仿吾走完了万里长征的全程,此时作为一位革命家办起了陕北公学。他关于陕北公学的情况介绍中,从一个侧面传达了当时全国青年的抗战热情:

过去在国内战争中间,外面的青年走进边区来学习是很少的。西安事变和平解决以后,事情就不同了,差不多每天都有青年学生从全国各地通过各种关系走了进来。边区政府为了满足这些青年的要求,在抗日军政大学附设了一个第四大队。开始的时候还只准备吸收二百名左右,但结果在几个月中间不得不吸收了六百名以上。卢沟桥抗战开始以后,全国青年学生来的更多了,

① 见《文献》卷之二 E35 页的《日军暴行录——被摧残的上海教育》,1938 年 11 月 10 日出版,中华大学图书有限公司发行。《文献》是上海“孤岛”时期出版的文献性的刊物,月刊,阿英主编。引文中标点符号用法不规范,照录。1984 年 3 月,柯灵在《复印〈文献〉赘言》中说:“《文献》月刊为故阿英同志所主编,一九三八年十月,创刊于已成‘孤岛’的上海。目的是在斧钺中散播火星,划破长空的黑暗,并为伟大的民族解放战争保存历史文献。”“秦始皇和希特勒焚书,火光烛天,中外古今,遥相辉映。文化大革命中的造反派后来居上刷新了焚书史的记录。但竹帛难销,常常是炕灰未冷,霸业已虚。《文献》历经八年抗战,十年浩劫,而终于未曾灭绝,就是一个小小的例证。”

② 《抗战歌谣四首》,原载阿英编《文献》卷之二 F17 页,1938 年 11 月 10 日。

他们首先是从华北方面大批涌进来，接着就从全国各地像无数点线一样，继续不断的进来了。为着适应这样的客观要求，边区党政当局及一些教育家创办了这个陕北公学。<sup>①</sup>

成仿吾提到的陕北公学，是随后的延安抗日军政大学的母体。在抗战进入一周年的时候，延安抗大号召全校教职员以及全体的事务人员，“为创造大量突击员而斗争”。那是 1938 年的春天，抗大举行了盛大的毕业典礼。四千人集合在操场，高唱他们的毕业歌：

在战壕里准备好了明早就冲出去！

抗大是一道坚强的战壕吧！

学生在战壕里！

感谢抗战的血火，

感谢它烧红了这巨块钢铁。

感谢抗战的突击，

加工的锤炼了这巨块钢铁。

是时候了，同志们！

——该我们走上前线，

我们要去打击侵略者。

怕什么艰难万险！

我们的血沸腾了！

不除日寇不回来相见。

快跟上来吧，

我们手牵手，

去和我们的敌人血战，

别了，别了，同学们，

我们再见在前线！<sup>②</sup>

这是战争爆发后最响亮的一首诗，它号召中华儿女走上战场与侵略者拼死一战。这些歌唱者本身既是诗人又是战士。这些诗于是同时又具有了战歌的性能。

① 成仿吾：《半年来的陕北公学》，《文献》卷之一 G9 页，1938 年 10 月 10 日。

② 《延安抗日军政大学展开抗战突击运动》、《抗日军政大学毕业同学上前线》，《文献》卷之一 G1—G8，1938 年双十节刊。

## 中国怒吼了

其实危机早就潜伏着,只不过卢沟桥畔响起的枪声作了悲哀的宣告而已。敌人的觊觎,国土的被蚕食,中国民众早已感到了国势的艰危,为了争自由、争独立,全民奋起抗战是唯一的出路。诗歌当然地走在了时代的前面。上面引用的是沦陷区和共产党领导的敌后根据地的诗歌动态,进入1937年,在中国广大的国土上,诗歌活动已经形成了以动员投入保卫国土为核心的全面的抗战热潮之中。

最早发出抗战最强音的是诗场社,这一年的7月25日该社刊出《诗场号外——卢沟桥事件专刊》,刊有黄宁婴《卢沟桥》、芦荻《卢沟桥》、鸥外鸥《中国保卫中国土地》等。此年8月1日,《抗战》第一号出版,刊出沫若《抗战颂》、冯玉祥《九八》等诗。8月25日由征军、王亚平、戴何勿主编的《高射炮》诗刊创刊,刊有郭沫若《前奏曲》、覃子豪《给一个放逐者》、关露《抗战妇女》等诗。这一个月,《诗歌综合丛刊——开拓者》出刊,刊有《疯狗礼赞》(郭沫若)、《把强盗打回老家去》(穆木天)、《北方的军队》(覃子豪)、《和平颂》(任钧)等。这些,都是中国诗歌最初的怒吼。

1937年8月30日《救亡日报》发表《中国诗人协会抗战宣言》:

民族战争的号角,已经震响得使我们全身的热血,波涛似地汹涌起来了!我们再也不能容忍敌人的横暴,不能接受屈辱的和平了!过去事实证明:敌人的贪心是不灭尽我中华民族是不肯罢休的。东四省的版图早已变色,如今平津又已失守,华北陷在敌人的炮火围攻之下,淞沪被敌人的海陆军在威胁着,在这危急存亡的瞬间,我们如不甘心做奴隶就只有发动全面的抗战,给敌人以迎头的痛击,全国的同胞们,大家奋力起来吧,迎着这民族战争的号角声,在政府的领导之下,武装起来,奔向敌人去,杀个你死我活吧!这是我中华民族的生死关头,也是半殖民地的中国翻身的序奏啊!

在这种全国抗战的非常时期里,我们诗歌工作者,谁还要哼着不关痛痒的花,草,情人的诗歌的话,那不是白痴便是汉奸。目前最迫切的任务,就是将我们的诗歌,武装起来:我们要用我们的诗歌,吼叫出弱小民族反抗强权的激怒;我们要用我们的诗歌,歌唱出民族战士们英勇的战绩;我们要用我们的诗歌,暴露出敌人蹂躏我民族的暴行;我们要用我们的诗歌,描写出在敌人铁蹄下的同胞们的牛马生活。我们是诗人也是战士,我们的笔杆也是枪杆。拿起笔来歌唱吧,前方的战士,正需要我们的诗歌,以壮杀敌的勇起!拿起笔来歌唱吧,后方的同胞们正需要我们的诗歌,以加强抗敌的决心!拿起笔来歌唱吧,全世

界上我们的同情者，正需要听到我们民族争自由平等的号叫！<sup>①</sup>

1938年4月，茅盾主编的《文艺阵地》创刊。<sup>②</sup>发刊词指出：“这阵地上，立一面大旗，大书‘拥护抗战到底，巩固抗战的统一战线’。这阵地上，将有各种各类的‘文艺兵’，在献出他们的心血；这阵地上将有各式各样的兵器，——只要是为了抗战，兵器的新式或旧式是不应该成为问题的。”创刊第一期，有署名周行的专论《我们需要展开一个抗战文艺运动》。在题为《玛耶阔夫斯基八年祭》的论文中强调：“讴歌革命，在中国就是讴歌在进行中的民族革命战争，这已经是诗人无可逃避的责任。鼓舞抗战的热情，带来胜利的确信，预示了前途的光明。诗人是时代进军的号筒——强烈的音响，兼以激烈的鼓动。”<sup>③</sup>这期刊物，刊有林林、力扬、王亚平等人的诗作，同期的《文艺阵地》还刊登了丁玲、舒群主编的《战地》创刊的消息。

“战地”“阵地”“战线”“战士”或者“运动”，一时成了文艺和诗歌的代名。文艺是为救亡而存在的，诗人就是士兵，诗歌就是士兵手中的武器。在战时，这一切的比喻和联想都是自然而然的。一切诗歌的力量，终于集结在抗战的大旗之下，从这里发出了战时诗歌的战斗之声。诗歌是应当为救亡图存而歌唱和呼号的，诗歌应当摈弃那些与伟大的人民斗争不协调的绵软的、无力的甚或是“萎靡”的声音。这是当日广大诗歌工作者普遍的认识和意愿，这种体认由于众多诗人的实践，终于演化而为贯彻中国40年代诗歌基本的和鲜明的审美追求。

关于诗歌走向民众的最动人的情景，应该是在当时的西北边区，那里开展了轰轰烈烈的包括诗歌在内的文化运动。有报道介绍那里开展的街头诗歌的运动：在困难的物质条件下，他们曾为这一运动出了一厚册油印的《街头诗运动特刊》。他们指出，在今天，因为抗战的需要，同时因为大城市已失去好几个，印刷、纸张更困难了！我们展开这一大众诗歌——包括街头诗的运动，不用说，目的不但在利用诗歌作战斗的武器，同时也就是要使诗歌走到真正的大众化的道路上去。<sup>④</sup>

当时在广大国土上传唱着由周巍峙作词并谱曲的《国共合作进行曲》，这是一首表达了抗战激情的诗，现在已鲜为人知了：

国民党和共产党，  
现在已站在一条战线上：

① 《中国诗人协会抗战宣言》，原刊《救亡日报》1937年8月30日，选自《中国新诗总系：史料卷》（刘福春主编），北京：人民文学出版社，2010年。

② 茅盾主编：《文艺阵地》创刊号，1938年4月16日文艺阵地社出版。《文艺阵地》为抗战期间国民党统治区重要文艺刊物，生活书店出版。初为半月刊，后改为月刊。1938年4月在汉口创刊，于香港编辑，继迁上海、重庆出版。出至1942年11月第7卷第4期，被迫停刊。

③ 李育中：《玛耶阔夫斯基八年祭》，《文艺阵地》创刊号。

④ 《西北边区的文化运动》，引自《文献》卷之三H10页，1938年12月10日。

他们贡献了全部力量，  
一齐走上了抗日的战场！<sup>①</sup>

当然，更有由贺绿汀词曲、唱遍大江南北的《游击队歌》，也是从西北根据地首先唱起的。<sup>②</sup>“我们都是神枪手，每一颗子弹消灭一个仇敌，我们都是飞行军，哪怕你山高林又深，在密密的树林里，到处都安排同志们的宿营地，在高高的山岗上，有我们无数的好兄弟。没有吃，没有穿，自有那敌人送上前！没有枪，没有炮，敌人给我们造！我们生长在这里，每一寸土地都是我们自己的！无论谁要强占去，我们就和他拼到底！”诗歌就是这样以歌曲的形式，走在了抗日的最前线，成为鼓舞人民的有力武器。

从事这种适合歌唱的诗作者很多<sup>③</sup>，丰子恺曾就他作曲的《我们四百兆人》发表过对战时诗歌风格的见解：“纵观近来所流行的歌曲，大多数歌曲趋‘柔丽’或‘勇猛’。‘柔丽’是中国作曲界的老毛病，像某种小歌剧，竟是‘柔丽’得使人肉麻可指斥为‘亡国之音’！‘勇猛’是前者的反动，是抗战以来新作品的特色。原有可取，但只宜作冲锋杀敌之助，不是经常的‘精神的粮食’。”<sup>④</sup>

### 抒情的放逐

在全民抗战中，诗歌成为有力的武器，艺术是服从于战斗的。炮火硝烟，浴血奋战，当然崇尚的是坚韧和粗犷，它必然远离传统的优雅的情趣、隽永的韵味，从而给予诗歌以伟力而非其他。对于战争的关注至少给诗歌带来新的审美向度，那就是叙事成分的加强以及对于传统的抒情手段的轻忽。

战争的场景引发人们的重视，人们以突出鲜明地再现的特性，强调他们的关注。这一倾向在当时的一些诗中已有鲜明的呈现，如王亚平《失地上的故事》（《文艺阵地》第1卷第4期）、梢龄《记马排》（《文艺阵地》第1卷第11期）、蒋必舞《天

① 《西北边区的文化运动》，引自《文献》卷之三 G1 页，1938 年 12 月 10 日。

② 同上，G18 页。引用者介绍：“这一支歌最先流行在陕北，八路军战士最早唱出了它。新四军奉命改变成立，歌谱流到了新四军战地服务团歌咏组的同志们的手里，于是他们开始在各队教着，现在是新四军战士们个个会唱了。”

③ 2010 年 9 月 22 日《中国文化报》谈到抗战歌曲时说：“一曲《松花江上》，唱尽东北沦亡血泪史。作曲家张寒晖目睹流亡同胞的悲惨境遇，深感悲愤。他将北方女性的哭声艺术化，谱成《松花江上》的曲调，以如泣如诉、壮烈低回的情韵诉说着——。今天，当我们传唱《义勇军进行曲》、《毕业歌》、《黄河大合唱》、《游击队歌》、《松花江上》、《旗正飘飘》、《团结就是力量》等不朽抗战歌曲时，我们感受到的不只是旋律和音符，更是民族魂魄的经久回响。”《那鼓舞人心绵延不绝的力量——抗战文艺作品回眸》，新华社记者璩静、廖栩、白瀛。

④ 丰子恺：《我们四百兆人：附说》，《文艺阵地》创刊号，第 28—29 页。

柱山的争夺》(《文艺阵地》第1卷第5期)。这种对于写实的强调,源于人们对文艺价值的重新考量,这原也在情理之中。此一倾向,遂成为之后长时期的诗歌叙事化的滥觞。

而对于抒情的警惕,则是伴随着诗歌表现战争而来的一种新的艺术风尚。较早对此做出理论表述的是徐迟,他的题目就是《抒情的放逐》:

人类虽然会习惯没有抒情的生活,却也未必习惯没有抒情的诗。我觉得这一点,在现在这个战争中说明它,是抓到了一个非常好的机会。因为千百年来,我们从未缺乏过风雅和抒情,从未有人敢诋辱风雅,敢对抒情主义有所不敬。可是在这战时,你也反对感伤的生命了。即使亡命天涯,亲人罹难,家产悉数毁于炮火了,人们的反应也是忿恨或其他的感情,而决不是感伤,因为若然你是感伤,便尚存的一口气也快要没有了,也许在流亡到上,前所未见的山水风景使你叫绝,可是这次战争的范围与程度之广大而猛烈,再三再四地逼死了我们的抒情的兴致。你总觉得山水虽如此富于抒情意味,然而这一切是毫没有道理的。所以轰炸已炸死了许多人,又炸死了抒情,而炸不死的诗,她负的责任是要描写我们的炸不死的精神的,你想想这诗该是怎样的诗呢。<sup>①</sup>

徐迟承认抒情是美好的,但是抒情在当前并不是需要的。他认为在中国当今的战争中,诗应当具有建设的价值,“而抒情反是破坏的”。他语出惊人:“至于这时代应有最敏锐的感应的诗人,如果现在还抱住了抒情小唱不肯放,这个诗人可是近代诗的罪人。”<sup>②</sup>这种论点在当时是普遍的,这是当时时势所促成的。

很少对诗发表意见的端木蕻良,在《诗的战斗历程》中质疑从《蕙的风》(汪静之)到徐志摩诗中弥漫的“肉的氛围”(对此,作者自言“并没有讽刺的意味”),认为“那时的诗的歌吹发狂的降落在个人主义狭窄的观念上,因为他的政治理想是模糊的。以为我们抄袭了别的先进国家的政治制度,就一切都解决了。——显出悬空和无理想,甚至陷入了低级物质的官感的窄狭描写里去”。他力主诗的战斗性:

诗的战斗性由于他的文字的节省,反映的具象化而且它能够以最纤维的或最粗豪的笔触抒写出情愫的各面。——在文学上,最煽惑的形式是诗的形式,最战斗的词语,是诗的词语。因为它可以包含最雄武的政治讲演,辛辣的

<sup>①</sup> 见《顶点》第1卷第1期,1939年7月10日。引自吴思敬主编:《中国新诗总系:理论卷》,第283—284页,北京:人民文学出版社,2010年。

<sup>②</sup> 同上。

抨击和高度武装的搏斗。<sup>①</sup>

闻一多把诗的这种战斗性喻为“战斗的鼓点”，而诗人则应是“擂鼓的战士”。他的《时代的鼓手》是当时让人耳目一新的论文，对上述“战斗诗”概念作了非常精到的表述：

单说新诗的历史，打头不是没有一阵朴质而健康的鼓的声律与情绪，接着依然是“靡靡之音”的传统，在舶来品的商标的伪装之下，支配了不少的年月。疲困与衰竭的半音，似乎比历史上任何时期都变本加厉的风行着。那是宿命，是历史发展的必然阶段吗？也许。但谁又叫新生与震撼的时代来得那么突然！箫声，琴声（甚至是无弦琴），自然配合不上流血与流汗的工作，于是忙乱中，新派，旧派，人人都设法拖出一面鼓来，你可以想象一片潮湿的发霉的声响，在那壮烈的场面中，显得如何的滑稽！它给你的印象仍然是疲困与衰竭。它不是激励，而是揶揄，伤蔑这战争。<sup>②</sup>

在闻一多的叙述中，鼓声与箫声、琴声是代表着截然不同的情感与趣味的，在和平时刻与战争环境，人们因处境不同而对审美产生重大的位移，这是自然而然的。闻一多不认同那些类似赶潮或为了装点自己而匆忙地“拖”出的鼓，它发出的声音是“潮湿的发霉的声响”，这在时局转移中是让人沮丧乃至愤恨的。直到田间的出现，听到他发出的“战斗的鼓点”，这才令人耳目一新，“便不免吃了一惊”，原来中国也存在着这样的声音！

闻一多盛赞田间，欣喜之余，不免为此生发了诸多的联想：“这里便不只鼓的声律，还有鼓的情绪。这是鞚之战中晋解张用他那流着鲜血的手，抢过主帅手中的槌来擂出的鼓声，是祢衡那喷着怒火的‘渔阳掺挝’甚至是如诗人 Robert Lindsey 在《刚果》中，剧作家 Eugene O’neil 在《琼斯皇帝》中所描写的那非洲土人的原始鼓，疯狂，野蛮，暴炸着生命的热与力。”<sup>③</sup>

闻一多的这些言论是因读到田间的《多一些》而引发，而最能代表田间诗歌的战争风格的，是他奔放而沉着的《自由，向我们来了》：

悲哀的  
种族，  
我们必须战争啊！  
九月的窗外，

① 端木蕻良：《诗的战斗历程》，《文艺阵地》第1卷第10期，第315—317页，1938年9月1日。

② 闻一多：《时代的鼓手》，引自《闻一多全集》第3卷，第399—401页，上海：开明书店，1948年。此据三联书店1982年8月版。

③ 同上书，第404页。

亚细亚的  
田野上，  
自由啊——  
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。

此诗作于战争爆发后不久，刊登于1937年11月16日出版的《七月》上。它无疑是为新诗的创作开辟了新生面：短促、简练、精粹，拒绝所有的装饰和形容，以最原始的朴素出现在人们的视野中。它当然是与所谓华美的夸饰以及优雅的情调不相关的。田间的诗句是一声声沉着坚定的鼓点，是决心、力量以及义无反顾的前进的呼啸和呐喊。田间的风格是抗战中国的诗意图呈现，它展示了新时代中国诗歌的新风尚。

生当战时，妻离子散，国破家亡。此时的诗歌是从呼号和宣泄中获得灵感，是从冲锋和搏斗中获得旋律和节奏。国土沦丧，生灵涂炭，家园毁于兵燹，生命且不保，谈什么情韵的悠长，谈什么辞藻的华美！此时的审美的最高境界，只能是田间这样年轻、勇敢、粗糙而显得有点“野蛮”的声音。这是一种告别了传统的知识分子趣味的新的诗歌，它获得了闻一多有辨析的激赏：“胡风评田间是第一个抛弃了知识分子灵魂的战争诗人，民众诗人。他没有那一套泪和死。但我们，这一套还留得很多，比艾青更多。——但田间的知识分子气，胡风说他抛弃了，我看也没有完全抛弃，如‘自由向我们来了’，为什么我们不向自由去呢？艾青说，‘太阳滚向我们’，为什么我们不滚向太阳呢？”<sup>①</sup>

放逐抒情，其实是放逐闻一多所批评的知识分子感伤的“泪和死”那一套，去掉那些幻想的、“给现实镀上金”但“又对赤裸裸的现实爱得不够”的毛病。其实，在这些诗中，属于诗的根本的抒情本质依然存在，那就是如同田间那样擂鼓诗人击出的战斗的鼓点。进入抗战时代的中国诗歌，这些原先人们感到陌生的诗情和诗意，正在变成普遍的趣味和选择。

这有当时的言说为证：“《顶点》是一个抗战时期的刊物，她不能离开抗战，而应该成为抗战的一种力量。为此之故，我们不拟发表和我们所生活着的向前迈进

---

<sup>①</sup> 闻一多：《艾青与田间》，原载《联合晚报——诗歌与音乐》第2期，1946年6月22日，引自《闻一多全集》第3卷，第580页，北京：三联书店，1982年。

的时代远离的作品。”<sup>①</sup>“诗人,起来,现在时节不能贪取甜蜜的睡乡。莫忘了,千万战士热血流在中原的沙场上。”<sup>②</sup>

至此,中国诗歌不仅进入了战时的状态,而且也形成了战争的风格和气势。郑伯奇对此有一个乐观的总结:“新诗是在抗战中进步了,新诗的运动是在抗战中统一了,新诗的派别是很多的。从浪漫派一直到意象派,凡是西洋文学史上所有的流派,都在中国的新诗坛上出现过,流行过。抗战以来,在抗战的旗帜之下,诗人的步骤变成了一致。不同流派的诗人在同一的诗刊上,为了祖国的独立自由而歌唱。抗战的血的现实制约了一切流派的诗人的作风。”<sup>③</sup>

### 战斗的鼓点

战争诗风格的形成源于战争。战争是生与死的搏斗,战争本身的惨烈、悲壮,奠定了此类诗的情感基础。它是与花前月下的温柔缠绵无涉的,它是厮杀、爆炸、是冲锋陷阵,是裹着血光的呐喊,是义无反顾的牺牲。因此,对战争诗歌的功能的最好概括,是号角,也是战鼓。这是与和平年月的笙歌弦管判然有别的另一种歌吟。要说抒情的话,这也是另一种抒情,有时是控诉,有时是呼号,有时则是悲泣,它的歌吟也带着粗粝甚至暴力的性质。

战声可能发自一个个体,却是最大化地代表了受苦受难的求生存的群体。在战声中,个人的哀乐是微不足道的,它是为众生发言的。从这点看,高兰的《哭亡女苏菲》<sup>④</sup>:

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!

① 《顶点——编后杂记》,《顶点》第1卷第1期,1939年7月10日。引自刘福春主编:《中国新诗总系:史料卷》,第233页,北京:人民文学出版社,2010年。

② 萧三:《出版〈新诗歌〉的几句话》,原刊《新诗歌》第1期,1940年9月1日,引自朱子奇、张沛编:《延安晨歌》,西安:陕西人民出版社,1984年。

③ 郑伯奇:《略谈三年来抗战文艺》,原载《中苏文化》抗战三周年纪念特刊,1940年7月7日,引自刘福春:《二十世纪中国新诗图文史:1940—1957》,未刊稿。

④ 高兰的《哭亡女苏菲》刊载于1942年3月29日《大公报——战线》。作者自言:抗战时期,作者在重庆一所中学任教,时遭解聘,生活困苦,以致七岁的女儿患疟疾因无钱医治而夭折。1942年3月,作者在女儿去世一周年时写下这首悼诗,倾吐了内心的痛苦与愤慨。

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！

姗姗而来的是别人的春天，  
鸟啼花发是别人的今年！  
对东风我洒尽了苦女的泪，  
向着云天，  
我烧化了哭你的诗篇！

他写的虽是一个家庭的悲伤，表达的却是整个民族的悲伤。这首感动了千万人的抒情诗，传达的绝不仅仅是一己的哀戚，一个生命的夭亡，唤起了万众感同身受的同声一哭！

闻一多把战争诗歌喻为“鼓点”，这让人想起鲁迅对白莽（殷夫）诗做过的比喻：是东方的微光，是林中的响箭，是冬末的萌芽，是进军的第一步，是对于前驱者爱的大纛，也是对于摧残者的憎的丰碑。一切的所谓圆熟简练，静穆悠远之作，都无须来做比方，因为这诗属于别一世界。<sup>①</sup> 他的这种评语，体现了一种期待，是对于“别一世界”的诗的期待。鲁迅此语是为左翼写作的赞词，不经意间恰好证明了中国左翼诗歌与抗战诗歌的衔接。

可以说，田间乃至艾青的出现，也是一种历史的对接。这种“战斗的鼓点”的风格和节奏，早在革命文学倡导时期，在以蒋光慈、殷夫等诗人为代表的写作中就已显露出端倪。进入抗战，诗歌全部继承了革命诗歌的传统、特别是中国诗歌会的传统，而且予以更为健康鲜明的发扬。这里说的“健康”“鲜明”，即指抗战以来的诗歌较之以往少了些闻一多所批评的“泪和死”的那一套，更简括、更果断、更朴素、也更有力，是一声声激动人心的战鼓。

与“左联”和抗战诗歌相连接的，是“中国诗歌会”的倡导和实践。中国诗歌会成立的《缘起》宣告了他们的诗歌信念：“在半殖民地的中国，一切都在急雨狂风里，许许多多的诗歌材料，正赖我们去摄取，去表现。但是，中国的诗坛还是这么沉寂：一般人还在闹着洋化，一般人又还只是沉醉在风花雪月里。”它强调：诗歌是现实社会的反映、社会进化的推进机，创造大众化诗歌（诗歌大众化）尤其是最急切的使命。<sup>②</sup> 其中实践最力的是蒲风、任均和杨骚。这里是蒲风写于1937年9月15

<sup>①</sup> 见鲁迅《白莽作〈孩儿塔〉序》。此处不注《鲁迅全集》出处，特别引自黄礼孩、陈陟云主编的《新诗九十年序跋选集》，第141页。该期为《诗歌与人》总21期，2009年1月。

<sup>②</sup> 任均：《穆木天和中国诗歌会》，引自卢莹辉编：《诗笔丹心》，第232页，上海：文汇出版社，2006年。

目的《游击队》：

游击队！游击队！  
你们的出现  
像闪电；  
一个闪烁！一个闪烁！  
接着  
一个勇猛的搏斗，  
给他们一阵暴风雨。<sup>①</sup>

这是“卢沟桥事变”后最早发出的一声热情的战颂，我们从中可以望见继续跟进者未来的声音和风采。还有他写作于同时的《路》，也是这样急促有力、令人警醒的短诗：

等着  
大刀的砍杀，  
上吊的刑罚，  
——不是  
路！  
路，  
在前方  
武装，  
打鬼子，  
——抵抗！<sup>②</sup>

这些诗句，与闻一多所肯定的田间的写作何其相似！中国诗人战斗的鼓点源自30年代革命诗歌的呼号与呐喊，尽管它们因时代不同而在内容上有区别，但传达的情绪确是一致的。中国新诗的诞生是由于时代的召唤，它在急切中为“新”而忘“诗”，这在当时的批评中已有涉及。随后一些“艺术至上”的“唯美主义者”为匡正此倾向而倡导诗的审美性。这些人中，就有此时全力推崇田间诗歌的闻一多。对此，田间谈过他的感受：“在我的印象中，过去的闻先生仿佛是一个严峻的自由主义的学者，后来的闻先生仿佛是一位热血沸腾的勇士；过去它是在低吟，后来则

<sup>①</sup> 蒲风：《六月流火》，第215页，广州：花城出版社，1983年。这是蒲风的诗选，分别选自《茫茫夜》（1934）、《六月流火》（1935）、《生活》（1936）、《钢铁的歌唱》（1936）、《摇篮歌》（1937）、《抗战三部曲》（1937）、《黑陋的角落里》（1938）、《真理的光泽》（1938）、《在我们的旗帜下》（1936）、《儿童亲卫队》（1939）、《取火者颂集》（1939）、《可怜虫》（1937）。

<sup>②</sup> 同上书，第212—213页。

是狂呼了。”<sup>①</sup>

闻一多的转变说明了中国新诗人传承的使命感,却也再度展现了中国新诗的宿命:我们始终游移在时代与艺术之间、表现纯美与为现实服务之间,始终处于两难的境地。但此时,在全民奋起抗战的热潮中,我们的心情与闻一多、与蒲风、也与田间是同样的,我们为战斗的鼓点、也为所有擂鼓的诗人感到欣慰与骄傲。

于抗战诗歌发扬与倡导最力的是作为理论家与诗人的胡风。1937年10月胡风主编的《七月》在汉口创刊。七月社在代致辞《愿和读者一同成长》中说:“我们认为,在神圣的火线后面,文艺作家不应只是空洞地狂叫,也不应作淡漠的细描,也得用坚实的爱憎真切地反映出蠢动着的生活形象。在这反映里提高民众的情绪和认识;趋向民族解放的总的路线。文艺作家底这工作,一方面将被壮烈的抗战行动所推动,所激励,一方面将被在抗战热情里面涌动着成长着的万千读者所需要,所监视。”<sup>②</sup>

从那时开始至1941年9月,《七月》从汉口而重庆,一直跟随着抗战的进程而坚持着、奋斗着。此后,进入40年代,胡风又以《希望》《七月诗丛》的刊名陆续推进着这种为抗战而呼号的诗歌写作实践。<sup>③</sup>这些书刊的出版者从希望社而到泥土社,出版地点从重庆而到抗战胜利后的上海。许多抗战的诗歌名篇,如胡风的《为祖国而歌》、田间的《中国底春天在号召着全人类》《给战斗者》、艾青的《雪落在中国的土地上》《向太阳》、天蓝的《队长骑马去了》,以及绿原、鲁藜、亦门、杜谷、牛汉等的诗作,都在胡风所主办的出版物上发表。

诗歌史记载着这些非凡的业绩。特殊的环境和机遇,加上一批如胡风这样的谙熟诗歌创作规律并拥有号召力和组织力的编者的热情投入,促使中国诗歌在这一阶段有着明显的突进。此中,《七月》和《希望》致力最多,收效最著。回顾抗战以来的诗歌运动,自闻一多“鼓点说”的倡导开始,由于众多诗人的参与,新诗的确展开了新生面,其特点也有着有别于前的鲜明。集结在《七月》《希望》等刊物周围的创作群体,到了80年代在由绿原和牛汉主编的诗集《白色花》中得到集中的展示。

与此相近的还有由魏巍主编的《晋察冀诗抄》,收集了战时活跃在晋察冀抗日根据地一带以田间为代表的诗人群体的作品。这一地区包括了当年同蒲路以东,津浦路以西,正太、石德路以北,以及平北、冀东、察哈尔、热河等的广大地区。他们

① 田间:《哀悼闻先生》(原文后注:“1946年7月,去雁北的前夜”),引自田间:《抗战诗抄》,北京:新华书店,1950年。

② 见《七月》第1期,1937年10月16日,汉口:生活书店。

③ 《希望》一、二两集,每集四期,自1945年12月至1946年10月。《七月诗丛》出版时期跨度较大,亦有二集,起自1941年7月,止于1951年1月。

也是写作的主题和风格都极为接近的诗人群。魏巍在诗集的序言中介绍了这一群体的写作情况：

那时的出版条件是极端困难的，可是油印诗刊就出了五六种。出版时间最长，发表作品最多的是《诗建设》，先后由田间、邵子南、方冰等同志担任编辑，出发表诗创作外，还经常发表诗歌评论。它在团结作者，促进创作上起到了很大作用。此外，晋察冀各地还出版了《诗》、《边区诗歌》、《新世纪诗歌》、《诗战线》等几种诗刊。为了使诗歌更紧密地配合斗争，深入群众，还采用了诗朗诵、诗传单、街头诗等几种形式。<sup>①</sup>

这些活跃在战火中的诗歌创作，给中国新诗带来了新的特点。首先是，诗人和现实的社会生活的联系空前地紧密了。在以往，被称为是深入并表现了底层民众的诗，多半是以文人的、知识者的旁观的姿态介入，用因袭的“怜悯”“同情”的眼光观察表现那一切。早期的实例就是胡适等人笔下的《人力车夫》，虽然有可贵的同情心，却依然保持着一种“居高临下”的角度和距离。战争起来了，大家都面临着亡国毁家的命运，此刻诗歌对于苦难的宣泄、对于暴虐的控诉，已不是一般的“观察和体验”，而是自己的亲历，那种十指连心的痛感来自内心。当然依然不失“代言”的成分，却实在是一种发自内心的“自言”，说的是自己，表达的却是民众，是众生。前面引用的高兰的《哭亡女苏菲》是典型一例，诗人写的是家庭的哀戚，唤起的是万众的嗟伤。

这是诗人的歌，是战士的歌，也是平民的歌。在这里，以往界限分明的抒情者和抒情对象的身份模糊了、浑然一体了。这是了不起的、跨越性的进步。举一个鲜为人知的诗人的作品为例：

我是农民  
穿上军服，我就是兵  
  
有犁锄一样的  
我有一支枪  
有种子一样的  
我有子弹  
  
土地永不荒弃  
    土地上有我的旗  
战斗永不失败

<sup>①</sup> 魏巍：《晋察冀诗抄·序》，北京：中国青年出版社，1984年。

### 战斗的有我的血和意志<sup>①</sup>

这里,有“我”“农民”以及“兵”,还有一个诗人自己,是隐身的。在这首诗中,抒情主体和抒情对象是一体的,诗人和世界是一体的,他们的情感不仅同步而且同体。对此现象,绿原曾说过:他们“追求自己在创作过程中,必须通过严格的自我审查,争取同人民大众的思想感情相通……而不能像在抗战以前的书斋、讲堂中一样,让诗成为与世隔绝的孤芳自赏或顾影自怜的独白”<sup>②</sup>。

抗战给诗歌带来了一个新时代。这个新时代的标志,表现在诗歌与民族的存亡、社会的兴衰以及大众的悲欢从来也没有这样紧密的关联,诗人在这种与时代共荣辱的写作中,历来作为知识者的身份被淡化了,不再是置身局外发表感慨的人,也不仅是超然的写作者,而是自身也是“被写”的“诗中人”。这是新诗建立之后,从“新诗革命”到“革命新诗”人们一直期待着、追求着而始终未能实现的目标,如今在抗战诗歌的实践中变成了现实:它把中国诗学“言志”“载道”的传统提升到了新的高度。

尤为重要的是,抗战诗歌也创造了新诗语言划时代的成就。中国新诗由文言写作的格律诗一跃而为用白话写作的自由诗——其间有新诗格律体的尝试,但不是严格意义上的格律诗——其卓然独立的标志,是周作人的《小河》。这是业内人士趋于一致的认识。但“独立”并不是“成熟”。新诗自由体的成熟、特别是语言的成熟期,是由于抗战诗歌的写作。抗战诗歌促进了新诗语言的成熟,也创造了自由体诗歌创作的高峰,这是抗战诗歌对于中国新诗的伟大贡献。

闻一多说的与“箫声”“琴声”相对照的“鼓声”,只是一种形象化的表述,具体一些,是诗歌内涵的自新与飞跃,风格则是刚健粗放代替了柔弱细腻,以及包括语言、词汇、节奏、韵律在内的一系列因素的综合的特征。语言的自然直接,意象的朴素简洁,节奏的明快短促,情绪的明朗昂扬,特别是田间式短句短行的广泛应用,形成抗战诗歌时代性的审美特征。“战斗的鼓点”促成了中国诗歌自突破古典的格律之美而后的诗歌散文美的完成,而奠定和完成新诗散文美的格局的代表者,则是艾青。

### 从芦笛到号角

抗战诗歌是艾青诗歌创作的高峰期,大约也是此时,他发表了著名的《诗的散文美》,这可以看作是他的美学宣言。文章说:“由欣赏韵文到欣赏散文是一种进

① 卫寄宇:《在星下面》组诗中的《兵》,载《希望》第2集。

② 绿原:《白色花·序》,绿原、牛汉编:《白色花》,北京:人民文学出版社,1981年。

步；而一个诗人写一首诗，用韵文写比用散文写要容易得多。但是一般人，却只能用韵文来当作诗，甚至喜欢用这种见解来鉴别诗和散文。”他认为“散文的自由性，给文学的形象以表现的便利；而那种洗练的散文、崇高的散文、健康的或是柔美的散文之被用于诗人者，就因为它们是形象之表达的最完善的工具”。<sup>①</sup>

抗战诗歌体现着中国新诗的语言从白话草创的稚嫩而定型，再到由艾青写作体现出来的成熟，这种成熟正是新诗成熟的标志。正如评家所总结的：“中国的自由诗从‘五四’发源，经历了曲折的探索过程，到三十年代才由诗人艾青等人开拓成了一条壮阔的河流。把诗从沉寂的书斋里，从肃穆的讲堂上呼唤出来，让它在人民的苦难和斗争中接受磨练，用朴素、自然、明朗的真诚的声音为人民的今天和明天歌唱：这便是中国自由诗的战斗传统。”<sup>②</sup>

这种成熟性完整体现在艾青的创作中。绿原在谈到《白色花》诗人们的创作继承了中国自由诗的战争传统时说：“本集作者们作为这个传统的自觉的追随者，始终欣然承认，他们大多数是在爱情的影响下成长起来的。”<sup>③</sup>受艾青影响的不仅是“白色花”诗人群，而且是当时以至后来的中国新诗创作，无不受到艾青的深刻影响。艾青是代表一个时代的诗人。中国战时诗歌因艾青的忧郁和悲哀而彰显了特定的时代精神。人们从他的《我爱这土地》中听到了自己内心的声音——

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！  
因为我对着这土地爱得深沉——<sup>④</sup>

饱满而亢奋的情绪支配着抗战诗歌的写作。人们的悲哀、伤痛和积郁，从那些单纯、素朴、短促有力的节奏中获得一种释放、宣泄和鼓动的慰藉。但是，当全中国

<sup>①</sup> 艾青：《诗的散文美》，原载《广西日报》1939年4月29日，引自吴思敬主编：《中国新诗总系·理论卷》，第281—282页，北京：人民文学出版社，2010年。

<sup>②</sup> 同上。

<sup>③</sup> 同上。

<sup>④</sup> 艾青此诗作于1938年11月17日，选自诗集《北方》。他的《诗的散文美》则作于1939年。

所有的诗歌都只敲响一种共同的甚至显得统一的“鼓点”时,会感到为获得这种单纯甚至单调所付出的,可能也造成了一时代的缺失。尽管在当前,人们并不怀疑这种呼号和呐喊来自内心的要求,但这毕竟是诗,诗归根到底是属于艺术的,人们知道田间代表了艺术的高度,但更多的诗人们写作中所表现出来的直白的呼喊,并不与诗的品质等同。

因此当人们看到艾青从彩色的欧罗巴举着彩色的芦笛出现在中国,很快就认同了他的色彩和声音。艾青的那支芦笛,是他对于欧罗巴真挚的记忆。而他对于波特莱尔和兰波的心仪,则是他的欧罗巴记忆的主体——那是自由的、现代的欧罗巴的芦笛!而此刻,芦笛正吹响在中国的梦中——诗人因自由的理想而陷身中国的巴士底。艾青写大堰河和芦笛时,距离抗战烽烟的燃起还有三四年的光景,但面对中国的积重,艾青已经觉醒。

比《芦笛》写得更早一些的是他对于奶娘“大堰河”的礼赞。诞生于殷实家庭的艾青,由于亲身的遭遇而感知到一个普通农妇无私的爱,诗人由此而思及育他、养他的伟大的人民和土地。“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,呈给爱我的如爱她自己的儿子般的大堰河。”艾青带着他心爱的芦笛和他对大堰河的爱,投身于抗战的歌唱,他感到了中国大地彻骨的寒冷,芦笛于是换成了号角。

雪落在中国的土地上,寒冷封锁着中国。在这样的天气里,他和他所遇见的中国的农夫以及农夫的儿子们,一样地感到了中国道路的崎岖和泥泞,饥馑的大地,以及向着阴暗的天伸出颤抖的、乞援的双臂的深陷于苦难的人们,他希望自己的这些诗句能给寒冷的中国“带来些许的温暖”。艾青是迎着太阳歌唱的。他的悲哀的心中,充满希望和期待。早在1937年春,他的心就被太阳的火焰之手所撕裂,阳光把陈腐的灵魂搁弃在河畔,他于是说:“我乃有对于人类再生之确信”<sup>①</sup>。

热爱人民和土地的诗人把芦笛换成了号角。他带来的是比芦笛还要多彩的虽然悲哀但却是举着火把向着光明的战斗的旋律。劳辛说:“在抗战时期,诗人的芦笛变成号角。号角总是比芦笛嘹亮的。芦笛播出受难者的歌;而号角却吹出对敌人的攻击进行曲。他的笔触胶滞在中国老百姓战斗行列里的愿望的生活”,“他以一种乐观的心情来歌颂光明的事情,这在他的诗作中有不少太阳和黎明等具体的形象来体现出来的。他也希冀把中国的民族性——旷达和深沉发掘出来”<sup>②</sup>。

艾青此时的诗歌创作以独有的方式,凝聚了中国式的忧郁和感伤,并使这一切上升为典型的美感意蕴。他以接近欧化的语言,新颖而丰满地发挥、开掘现代汉语的潜在魅力,以此表达他对中国大地和人民的挚爱。而且,他也使自由体白话新诗

<sup>①</sup> 艾青《太阳》中句,见诗集《旷野》。

<sup>②</sup> 劳辛:《艾青论》,《诗的理论与批评》,第9页,上海:正风出版社,1950年。

语言的运用和探索臻于完美,尤其在诗歌语言散文美的追求方面,由于他的勇气和执着,终于使以白话书写的诗终结了初期散漫、平淡和缺乏凝练的缺憾,而抵达稳定、成熟的诗学高度。从欧罗巴带回来的芦笛,终于成为鼓舞和催进中国人民奋起救亡和争取自由的号角和火炬。

笔者曾在艾青去世后追念他的文章中论及他在新诗诗学方面的杰出贡献:“中国诗走出古典到达现代,经历了诸多的汽曲折和痛苦,这个过程在艾青手中得到完成。在新诗的发展史上,胡适是光辉的起点,郭沫若传达了五四时代的浪漫激情;而白话新诗文体的完成则是艾青。”“艾青感受了这大陆无所不在的忧患:战争和饥饿、不公和强权这一切的沉重都注入了艾青清醒并有点洒脱的笔下,造出了独异的诗美奇观,这就是艾青的个人风格:沉郁的内涵和自由形式的和谐。”<sup>①</sup>

在战云密布的中国大地,诗依然在顽强地生长着。40年代有很多大事,一是争取抗战的胜利,一是内战已露出端倪。诗歌处在两个战争之间,于是出现了“主题”转换的复杂局面,“争独立”和“争解放”胶着地在“季节转换”的诗歌运动中呈现。这情景有点微妙。随着二战的接近尾声,此时的矛盾仍是民族和救亡的。接着是内战的摩擦加重,争斗加剧。到了40年代后期紧接着就是几场大战,亢奋的激情取代了那些年的颠沛辗转,即战烟依旧,离乱依旧,而反映在中国人的情绪上,却是另一番景象:有人庆新生,有人叹流亡,一边是解放翻身的欢欣,一边是去国毁家的悲情。这是悲欢交集、欲说还休的复杂世代。

从诗歌现象上看,胡风、蒲风、艾青那一代人的创作起始较早,《白色花》中,有些人的创作始于抗战前,更多的人则是敲着鼓点、吹着号角进入为抗战呼号的队列。其中也包括了上面说到的晋察冀根据地的那些诗人,他们中大多数的写作始于抗战爆发后,有的人的写作则接续到50年代,成为战后年代的写作中坚,如郭小川、贺敬之。不论经历如何有差异,但他们作为战时歌者的身份则是相同的。他们共同实践并见证了中国自由体诗歌主潮的建设和成熟,以自己的创作连接着五四白话语体和以散文为基本形态的新的诗体的写作。

但是随着40年代的到来,这种以自由体为主潮的秩序受到了挑战。形成这种局面的诱因,与其说是艺术的,毋宁说是政治的;与其说艺术板块的裂变,毋宁说是基于现实功利的重新分割。人们注意到,三四十年代之交的中国政治地图,基本上由三大板块构成:共产党领导的解放区及广大的敌后根据地,它的基础是广大的乡村;国民党领导的“大后方”,它的基本构成是以未被占领的大、中城市为中心,开始是武汉、长沙,后来是桂林、昆明、重庆;而敌伪占领的,则是以上海“孤岛”为标志的沦陷区。就艺术的影响和传统而言,后二者基本是在延续五四建立起来的流风余韵,而解放区则出现了迥然不同的景象。

<sup>①</sup> 谢冕:《永远沐浴着他的阳光》,《阅读一生》,第153—155页,天津:百花文艺出版社,2011年。

从相关的史料可以看到,尽管战争在近处或远处继续凌厉地进行着,特殊环境留给诗歌的空间还是十分艰危,但是诗歌还是按照它既有的规律顽强地运行着。40年代初期,中国人久经战乱,已经适应了战争带来的离乱和痛苦的际遇,他们已经没有战争初期那种祸从天降的仓皇和惊悚,已经对苦难“处变不惊”。人们已经习惯了家破人亡、颠沛流离的动荡生活,有许多的伤痛和磨难,依然有淡定的坚忍。诗歌也是如此,人们已经能以不惊不乍的日常状态来安排和培育诗歌。

首先是诗歌活动的频繁举行。这里举一些关于战时诗歌活动的记载:

1941年5月30日中华全国文艺界抗敌协会在重庆举行首次诗人节,于右任、郭沫若、阳翰笙、老舍、姚蓬子、潘梓年等出席。“我们决定诗人节,是要效法屈原的精神,是要使诗歌成为民族的呼声,是要了解两千年来中国诗艺术已有的成就,把古人的艺术经验,作为新诗创作途中的养料——是要向全世界高举起独立自由的诗艺术的旗帜,诅咒侵略,讴歌创造,赞扬真理。”<sup>①</sup>

1941年9月14日重庆诗人召开第一次座谈会,冯乃超主持,出席的有郭沫若、姚蓬子、阳翰笙、安娥、臧云远、方殷、任钧、罗荪等。郭沫若在会上发言论析了《诗经》与楚辞的语言。紧接着,9月26日再开第二次座谈会,阳翰笙主持,主题是“新诗歌的样式问题”,臧云远、常任侠、姚蓬子等发言。<sup>②</sup>

1941年12月,成都文艺协会召集诗歌座谈会,讨论的主题是“诗与音乐”。叶非洛主持,报告抗战以来之诗与音乐的联系问题。讨论的范围涉及诗歌的写作、语类、形式等问题。报道见于《创作月刊》创刊号。<sup>③</sup>

以上数例,可以看出当时后方诗歌活动的频繁。特别值得注意的是,当时尽管环境险恶,但是人们依然坚持着诗歌的艺术追求。由于战时已成“常态”,心智的成熟使人们不再满足于那种始终如一的鼓点式的节奏和方式,他们开始考虑属于诗的最根本的属性——诗意和诗性。从芦笛走向号角,再从战斗的号角走向多彩的芦笛,这并不是倒退,也不是循环,而是成熟。在战争的间隙里,人们终于有机会深情地回望曾经被“放逐”的“抒情”。

在战时,人们写诗往往出于战斗的激情,又往往因这种激情忽视了诗的特性,而把一般的战斗呼喊等同于诗。这种体认,在进入40年代之后引发了论者的注意。S. M. (阿垇)在他的评论中敏锐地对诗人和士兵作了区分,其实也是对诗和生活作了区分。他在诗评《读艾青底——》中说:“这个吹号者底声音,是一个诗人才底,而不是一个士兵底,是智慧的力,而不是粗野的歌曲,这,只有一个诗人才能够

<sup>①</sup> 中华全国文艺界抗敌协会:《诗人节缘起》,《新华日报》1941年5月30日。转引自刘福春:《20世纪中国新诗图文史》(1940—1957),未刊稿。

<sup>②</sup> 刘福春:《二十世纪中国新诗图文史》(1940—1957),未刊稿。

<sup>③</sup> 同上。

用抒情的言语说出,而一个朴拙的士兵是不能够的,士兵不能够有诗人所有的,正像诗人也没有士兵所有的。而艾青,他是一个诗人啊。”<sup>①</sup>

一种既重视诗的战斗性、又注重诗的艺术性的氛围,正在悄悄地形成。艾青无疑是处于他的创作的巅峰期。他在写出诸多战争杰作的同时,也从未忘了他革新诗歌语言的意愿:

我确是如一些批评者所说,在同时代的诗人里面,比较努力地创造新的词汇的人。我最嫌恶一个诗人沿用一些陈腐的滥调来写诗,我以为诗人应该比散文家更花一些功夫在创造新的词汇上。——假如我们没有把文字重新配置,重新组织,没有把语句重新构造、重新排列,假如我们没有以自己的努力去重新发现世界,发现事物与事物的关系,人与事物的关系,人与人的关系,我们就没有必要去制造一首诗。——大胆地变化,大胆地把字解散开来又重新拼拢,重新凝固起来。——语言的应该遵守的最高的规律是:纯朴、自然、和谐、简约与明确。<sup>②</sup>

很少见到艾青这么具体地谈论语言创新的问题,由此可见当时诗歌运动的一般氛围。人们开始从战争初期的那种直接呼喊的满足中醒悟,从而回到了艺术的本位上来——决定诗歌价值的,除了现实的追求,到底还是艺术自身。上面艾青的那一番关于诗歌语言的言说之所以可贵,正是由于它传达了40年代初期非常重要的诗歌信息——人们尽可从情感的考虑“放逐抒情”,但战争的阴影不会长久地遮蔽诗歌审美的空间。

### 延安的梦想

然而,更加复杂的局面也出现在同一个时期。这种诗歌艺术的复杂性,如同往常那样,是由中国政治局面的复杂性决定的。40年代初,在以重庆为中心的广大地区,在战争的间隙中,诗歌依然延续着五四以来以自由体为核心的艺术传统。诗人的知识分子身份是确定的,因此,人们也并不对诗人个性化艺术实践另有期待。在这些地区(抗战胜利后更有扩展),诗歌仍然沿着原有的路径行进着。

而在共产党领导的敌后根据地,情形与前述截然不同,那里是一片广大的乡村地带,文化的基本形态是乡村文化,和现代城市存在着距离造成文化差异。在那里,文学或者艺术、诗歌的受众,从整体上看,是低文化或者基本是文盲的农民。正

<sup>①</sup> S. M.:《读艾青底——》,《诗创造》第5期,1941年11月5日。

<sup>②</sup> 艾青:《我再怎样写诗的?》,《文艺学习》第2卷第3—4期,1941年3月10日。

如毛泽东强调的,这里的文艺和诗歌的服务对象即“文艺作品给谁看的问题”,与前者判然有别,他明确地指出了二者的差异:

在陕甘宁边区,在华北华中各抗日根据地,这个问题和在国民党统治区不同。和在抗战以前的上海更不同。在上海时期,革命文艺的接受者是以一部分学生、职员、店员为主。在抗战以后的国民党统治区,范围曾有过一些扩大,但基本上也还是以这些人为主,因为那里的政府把工农兵和革命文艺互相隔绝了。在我们的根据地就完全不同。文艺作品在根据地的接受者,是工农兵以及革命的干部。根据地也有学生,但这些学生和旧式学生也不相同,他不是过去的干部,就是未来的干部。各种干部,部队的战士,工厂的工人,农村的农民,他们识了字,就要看书,看报,不识字的,也要看戏、看画、唱歌、听音乐,他们就是我们文艺作品的接受者。<sup>①</sup>

这就是毛泽东制定文艺策略的前提和基础:立足于广大的乡村,以及乡村中广大的缺少文化的农民,以他们可以和可能接受的方式满足他们的需求。毛在许多场合多次讲过,文艺要为人民大众服务:“什么是人民大众呢?最广大的人民,占全人口百分之九十以上的人民,是工人、农民、士兵和城市小资产阶级。”<sup>②</sup>其核心仍然是农民。毛分析过“工农兵”或“最广大的人民”这些概念的内涵,认为农民做工就是工人,农民穿上军装就是士兵,而干部即是从这些人中选拔出来的,说到底,也还是农民。

毛认为文艺首先是为工农兵的,为工农兵所创作、为工农兵所利用的;而为今日最广大群众所最需要的是“初级文艺”。他要求作家改变原有的立场,放弃原先的趣味和习惯,以工农兵自己所需要、所便于接受的东西去满足他们。因此他提醒作家注意群众中流行的文艺方式:

我们的文学专门家应该注意群众的墙报,注意军队和农村中的通讯文学。我们的戏剧专门家应该注意军队农村中的小剧团。我们的音乐专门家应该注意群众的歌唱。我们的美术专门家应该注意群众的美术。一切这些同志都应该和在群众中做普及工作的同志们发生联系,一方面帮助他们,指导他们,一方面又向他们学习,从他们吸收由群众中来的养料,把自己充实起来,丰富起

<sup>①</sup> 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,1942年5月,引自吉林师范大学、吉林大学文艺学编写组编:《文艺方针政策学习资料》,第108页,长春:吉林人民出版社,1961年。(此处引文本来可以直接引自“毛选”,但是手边这书伴我多年,一直是得心应手的工具书,用起来有一种亲切感。)

<sup>②</sup> 同上书,第114页。

来,使自己的专门不致成为脱离群众、脱离实际、毫无内容、毫无生气的空中楼阁。<sup>①</sup>

在关于文学的思考中,除了要求文艺工作者改变立场,把文艺基点放到适应无文化或少文化群众相适应的位置,同时也要求以他们能够接受的民族的形式予以实现。他的表述是抽象的:“中国文化应有自己的形式,这就是民族形式。民族的形式,新民主主义的内容——这就是我们今天的新文化。”<sup>②</sup>虽曰抽象,其指向却是明确的。讲话发表的当年春节,延安各界为实践讲话的精神,开展了春节文艺演出活动,延安《解放日报》为此发表社论《从春节宣传看文艺的新方向》,肯定了当日的实践:

他们的成功,首先是因为反映了群众的现实生活、实际斗争,反映了群众的思想感情;其次是因为他们的表现形式符合于群众的实际,语汇语法是群众的语汇语法,容貌服饰是群众的容貌服饰,腔调姿势是群众的腔调姿势,离开了这些,则内容的真实性就无法表达;第三是适当地采取了并提炼了群众自有的某些艺术传统,譬如歌谣、年画、戏装、秧歌舞、秦腔、郿鄠等等……<sup>③</sup>

延安讲话并没有直接设计在“新文化”形态下的新诗形态,但一切迹象都表明,诗歌也如文学的其他体式一样,面临着对于五四传统的改写。这种改写是由五四的完全取法西方而转向取法本土;由原先的近于全盘欧化的倾向、有意无意地忽略民间或民族资源的倾向,转向寻求中国传统,特别是民间传统的回归。延安开展的民间化运动,以与群众联系最多的戏剧改革为前导,京剧改造和秧歌剧的提倡走在了文艺改革的前面。座谈会召开的次年,中共中央宣传部作出决定,以戏剧与新闻通讯这两种最切近实际的形式为切入点,逐步铺开工农兵方向的实践,这无疑是一种战略性的考虑:

在目前时期,由于根据地的战争环境与农村环境,文艺工作各部门中以戏剧工作与新闻通讯工作作为最有发展的必要与可能,其它部门的工作虽不能放弃或忽视,但一般地应以这两项工作为中心。内容反映人民感情意志,形式易演易懂的话剧与歌剧(这是融戏剧、文学、音乐、跳舞甚至美术与一炉的艺术形式,包括各种新旧形式与地方形式),已经证明是今天动员与教育群众坚持

<sup>①</sup> 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,1942年5月,引自吉林师范大学、吉林大学文艺学编写组编:《文艺方针政策学习资料》,第121—122页。

<sup>②</sup> 毛泽东:《新民主主义论》,1940年1月,引自吉林师范大学、吉林大学文艺学编写组编:《文艺方针政策学习资料》,第79页。

<sup>③</sup> 《从春节宣传看文艺的新方向》,1943年4月25日,《解放日报》社论,引自吉林师范大学、吉林大学文艺学编写组编:《文艺方针政策学习资料》,第367—368页。

抗战发展生产的有力武器,应该在各地方与部队中普遍发展。<sup>①</sup>

我们从中依稀可以窥见未来文艺改革的总体思路,即使文艺向着民族的、民间的,向着低文化甚至无文化的工农兵所能够接受的方式“复归”。周扬在论及解放区文艺的特点时指出,这是和“自己民族的、特别是民间的文艺传统保持了密切的血肉关系”的文艺。他以《白毛女》为例,认为“《白毛女》是在秧歌的基础上,创造新型歌剧的一个尝试。文艺座谈会以来,文艺工作者在搜集研究与改造各种民间形式上,都做了不少的工作。其中最主要的收获是秧歌。我们在农村秧歌的基础上创造出了新的人民的秧歌”。<sup>②</sup>

延安当日的思路,是以适合群众欣赏习惯的民间的秧歌取代“不合时宜”的“大、洋、古”,用装进了新内容的旧秧歌取代只能在大城市演出的大歌剧。从《夫妻识字》《兄妹开荒》演进为《白毛女》《赤叶河》,就是此种思路的具体化。这种改革,在文艺的各个领域次第展开,而且取得了明显的成效。其间以赵树理的小说创作最为显著,赵树理实现了小说表现农民和通往民间的重大的艺术变革。除了戏剧和小说,在音乐和绘画方面,也陆续出现了把民间经典化的有力实践。

在新诗领域,动作显得迟缓,这种迟缓不免带来了焦虑。直至李季《王贵和李香香》的出现,才使焦虑得到缓解。陆定一为这部长诗写了序言,第一句话就是:“我以很大的喜悦读了《王贵和李香香》,因为这是一首诗。”不了解这背景的人们一定会为这“不通”的措辞纳闷。其实,陆定一以这种方式透露了他的“期待的焦虑”——当各个部类都有了变革的成绩的时候,人们对诗歌的期待就显得非常地迫切。这有陆定一的文章为证:

自从文艺座谈会以来,首先表现出成绩来的是戏剧。那年就有新式的秧歌出场了。《兄妹开荒》现在已经传遍全国。新的戏剧运动,范围非常广大,改良的平剧出现了。新式的歌剧《白毛女》出现了。这方面的收获最快,最丰富。戏剧真正到了人民大众里面去了。

其次跟着来的,是木刻。这方面革除了外国气派,采取了中国气派,也有很大的成绩。现在解放区的木刻,代表了中国,在全世界有了地位。

来得更晚些的,是小说和说书,这是这一两年间才有的。小说里面,如《李有才板话》,《吕梁英雄传》,《抗日英雄洋铁桶》,《李勇大摆地雷阵》等,获

<sup>①</sup> 《中共中央宣传部关于执行党的文艺政策的决定》,1943年11月7日,《解放日报》1943年11月8日,第6页。

<sup>②</sup> 周扬:《新的人民的文艺》。这是周扬1940年7月5日在中华全国文学艺术工作者代表大会上的报告,原载《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》,北京:新华书店,1950年,引自谢冕、洪子诚编:《中国当代文学史料选》,第25—26页,北京:北京大学出版社,1995年。

得广大的读者，并在小说的领域里展开了新的一页。在说书的方面，有韩起祥编的许多本子，显出民间艺人惊人的天才。

比较来得晚的，就是诗了。《王贵与李香香》就是这样的诗。用丰富的民间语汇来做诗，内容形式都好的，在外面有袁水拍（按即马凡陀）先生，现在我们这里也有了。<sup>①</sup>

这情景正如五四的新文学革命，一旦新诗试验成功，白话文学的胜局就定了。同样道理，讲话确定的工农兵方向，一旦李季的《王贵与李香香》出现，胜局也就定了。我们不难从陆定一的“喜悦”中得到这个信息。打个不合适的比喻，此刻的李季的试验，其功效真有点像胡适当年的“尝试”。当然，这个比喻并不适当。简单地说，在胡适那里，他的尝试有很强大的原创性，而在李季这里，原创的元素被强大的模仿所代替。但的确，李季的出现使“期待”成为了“事实”。请阅读充满西北情调的乡村长曲的片段：

玉米开花半中腰，  
王贵早把香香看中了。  
小曲好唱口难开，  
樱桃好吃树难栽，  
交好的心思两人都有，  
谁也害臊难开口。  
王贵赶羊上山来，  
香香在洼里掏苦菜。  
赶着羊群打口哨，  
一句曲儿出口了：  
“辛苦一天不瞌睡，  
合不上眼睛我想妹妹。”  
停下脚步定一定神，  
洼洼里声小像弹琴：  
“山丹丹花来洼洼开，  
有那些心思慢慢来。”  
“大路畔上的灵芝草，  
谁也没有妹妹好！”  
“马里头挑马不一般高，  
人里头挑人就数哥哥好！”

<sup>①</sup> 陆定一：《读了一首诗》，引自黄礼孩、陈陟云主编：《新诗90年序跋选集》，第204页。

“樱桃小口糜米牙，  
巧口口说些哄人话，  
交上个有钱的花钱长不断，  
为啥要跟我这个揽工的受可怜。”

“烟锅锅点灯半炕炕明，  
酒盅盅量米不嫌哥哥穷。  
妹妹生来就爱庄稼汉，  
实心实意赛过银钱。”

“红瓢子西瓜绿皮包，  
妹妹的话儿我忘不了。”

“肚里的话儿乱如麻，  
定下个时候说说知心话。”<sup>①</sup>

李季的现身实现了“新的文化在一个一个地夺取旧文化的堡垒”<sup>②</sup>的战略梦想，这种梦想，用陆定一的话来说就是，“革命的文艺如果不学会自己的民族形式，即劳动人民所喜见乐闻的形式，哪怕内容很好，也不可能在几万万人的头脑里把旧文艺的影响打倒、肃清”<sup>③</sup>。这是李季的贡献。他使此刻所谓“延安的想象”现出了轮廓。

### 民族的和民间的

延安的想象有强大的现实依据，那就是根据地支持了战争，战争中建立起来的政权必须为根据地广大民众服务。而在现阶段，这种服务必须是通俗的、习见的，甚至是低级的，因而也是普及的。延安的取向是从高处往低处拉，摈弃群众不能接受的大城市的那一套，从“夫妻识字”和“小放牛”开始。这种意向，木刻、剪纸、秧歌都不难，甚至戏剧和小说、说书也不难，难的是“从来高级”的诗歌。而对诗歌的处理，也只能是由高处往低处拉。李季这样实践了，他给大局的呈现带来了补益。李季的出现，使延安提出的工农兵方向的蓝图出现了“全景”。

李季《王贵与李香香》的创作理路，完全符合延安的文艺想象，即内容是表现人民的翻身解放，形式是来自陕北的民歌谣曲，因此它是民族的和民间的。也许，它更长远的意义在于，它改变了新诗建立以来以自由体为主体的格局，形成了重返

<sup>①</sup> 李季：《王贵与李香香》。这里用新华书店 1949 年 9 月上海版，该书为“中国人文艺丛书”之一，上海洪兴印刷所印行。

<sup>②</sup> 陆定一：《读了一首诗》，引自黄礼孩、陈陟云主编：《新诗 90 年序跋选集》，第 204 页。

<sup>③</sup> 同上。

格律的趋势——不管这种格律并非旧格律的同义词,也不管这种重返会走多远。民族的和民间的,在五四时期受到轻漠的命题,此刻却拥有了某种神圣感。文艺工作者莫不期望以此为目标趋之以成。李季在诗歌中是最先抵达者。他的思路完全符合延安提出的方向,他使新诗具有了与前不同的新面貌——那就是新诗拥有了民族的和民间的形式。

李季把改造自己和改造诗歌视为同体。改造自己即投身于自己原先不熟的生活中去,从体验他人开始,然后对比自己,再将自己设想为他人。因为当时的理论认为,作为小资产阶级的诗人的“自己”依然是渺小的,而作为工农兵的“他人”则是伟大的。李季把他所认知的这种关系,叫做“我和三边、玉门”的关系。他自言:“离开了三边和玉门,我几乎连一行诗也写不出来……从我自己和三边、玉门的关系,却使我懂得了从心里爱着一个地方,把你变成一个不折不扣的当地人,这一点,对于像我这样的作家是多么重要。”李季认为,这是他“长时期的取用不尽的诗的源泉”。<sup>①</sup>

这种深入“不熟悉”的生活、再把自己“忘记”的体验生活的观念,是与前全然不同的一种写作观念:越不是自己的,就越是好的;越是自己所陌生的,就是越应该去熟悉的。诗,从写自己变成了写他人,从“个人主义的人间本位主义”(周作人语)变成离开了工农兵的生活就“写不出一句”,这是一个重大的改变。除了写作的内容的转移,也许更重要的在于,要求写诗必须去掉知识分子的腔调,换上工农兵的腔调。记得五四当年,胡适尝言,当时最为急切的目标,在于去掉“旧词调”即去掉旧诗词的腔调<sup>②</sup>;而现在,则是去掉知识分子的其实即是五四建立起来的多少显得欧化的“洋”腔调,换上当时提倡的属于工农兵的“土”腔调。

在这方面,李季是“开一代新诗风”的始作俑者。《王贵与李香香》采用的是陕北信天游的调式,这种在当地流行的民歌体,多用于男女对唱,双句为一组,是互问式的。首句起兴,次句为即兴的言说,双句押韵,另章可换韵。其句

<sup>①</sup> 李季:《我和三边、玉门》,原载《文艺报》1959年第18期,引自北京师范大学中文系当代文学教研组编:《当代文学教学参考资料·诗歌》,第193—195页。

<sup>②</sup> 胡适在《谈新诗》一文中反复谈到旧诗的“词调”问题:“词曲的发生是和音乐合并的,后来虽有可歌的词、不必歌的曲,但是始终不能脱离‘调子’而独立、始终不能完全打破词调曲谱的限制。直到近来的新诗发生,不但打破五言七言的诗体,并且推翻词调曲谱的种种束缚;——这是第四次诗体大解放。”“我所知道的‘新诗人’,除了会稽周氏弟兄之外,大都是从旧式诗、词、曲里脱胎出来的。沈尹默君初作的新诗是从古乐府化出来的。——我自己的新诗、词调很多,这是不用讳饰的。”“此外新潮社的几个新诗人,——傅斯年、俞平伯、康白情,——也都是从词曲里变化出来的,故他们初做的新诗都带着词或曲的意味音节。此外各报所载的新诗,也很多带着词调的。”原载《星期评论》“双十节纪念号”第五张,1919年,引自刘福春主编:《中国新诗总系·史料卷》,第1—5页。

式以七言为基础。字数可视语气需要自由添加,终是奇数,当地习俗喜用重叠的形容词,增强了语言的活泼性。从道理上讲,这种调式是可以唱的。因为是以七言为基础,所以从语言的构成看,回过头来又接通了受到五四初期排斥的“旧词调”。

这是一种诗歌的“返祖”现象,具有警觉意味的诗学回归。这对新诗而言,带来的是一次不大也不小的“震感”。《王贵与李香香》的出现是一个标志,以此为开端,先天性的欧化的新诗从此增多了本土的色彩,这对于深陷于西方陷阱的新诗而言,未必不是佳音。这一切都发生在40年代的后半期,中国的局势在出现新的变数,诗歌也是。正如中国所有的文化运动都牵萦背后的政治一样,这次由延安讲话引发的文化艺术变革,其根本动因也在于此。

《王贵与李香香》最早的版本是1946年11月的东北新华书店版和太岳新华书店版。它的出现相对于1942年5月的讲话,是显得迟缓了,但是,诗毕竟是迟缓的。正如五四当年那样,新诗的出现,就是那场革命的定局。李季带了头,一时蔚为风尚。收在诗集《佃户林》中的,大抵都是这样民间风格的诗。徐秋风的《唱毛主席》、严辰的《新婚》和刘衍洲的《弹唱小王五》是信天游体,柯仲平的《拔掉敌人最后一条根》、邵子南的《大石湖》、鲁煤的《红旗竞赛歌》和胡征的《槐树下》是五七言四行一节的民歌体,王希坚的《佃户林》是五言歌行体,以及儿歌、催眠歌等。各路诗人,不论他们原先服膺的艺术信条如何,此时莫不以饱满的热情投身于新的诗歌潮流之中。

在民族化的诗歌写作中,阮章竞是致力最多的一位,他以全方位的试验,奠定了民族化新诗的根基。《圈套》是一首长诗,出现在1947年的2月,作者特别标明它是“俚歌故事”。“俚歌”是民间通俗的谣曲,“故事”则是诗的叙事,意即用民间歌谣的方式写成的叙事诗。《圈套》作为长诗当然是韵文,但它并不刻意分行,基本是根据内容的分段连写,用的是七言体民歌的调式。同年写作的还有《送别》和《盼喜报》,也都是民歌的方式。《送别》用的也是信天游的格式:

鹅毛毛的大雪纷纷地下,  
上前线的新兵骑上马。

银装的高山棉敷的路,  
老娘的头发像雪花。

亮晶晶的眼泪滴滴第洒,  
喉咙抽咽声沙哑。

呼呼的北风顶头刮,  
勒紧了缰绳听娘的话。

而《盼喜报》则是四行一节的传统民歌格式。阮章竞从此时起便有意识地进行多向度试验民间形式的写作。他的创作取法多方,但都是在民间流行的形式中建立创作的根基。他的这些作品,被收集于列入“中国人文艺丛书”的《圈套》中。《圈套》之后,他于1949年开始了长诗《漳河水》的创作。《漳河水》把新诗写作的民族化推向了成熟的经典化的高度。《漳河水》的写作始于建国之前,而成书和出版则在建国之后,这是一部跨时代的大诗。<sup>①</sup> 它见证了一个时代的终结,又见证了另一个时代的诞生。诗前有作者的《小引》,因为它提供了当时探寻的踪迹,故全录:

离开漳河一年多了。今年春天,回去一趟,正碰上是桃红柳绿的时候,一天偶尔在河边走走,山坡树林间传出歌声来,娓娓悠扬觉得好听。是妇女生产互助组唱的。她们在歌唱自己的翻身,歌唱自己的劳动,歌唱自己的快乐。

太行山——我的第二故乡,太行山的人民和全华北的人民一样,在共产党的领导下,消灭了封建剥削制度,解放了自己,并和自己的子弟兵——中国人民解放军比肩作战,从自己的家门口,先打走一个日本帝国主义,接着又打走一个蒋美匪帮军队,建立起一块自由幸福的新天地。太行山的妇女,过去在封建传统、习俗的野蛮压迫下,受到了重重的灾难。但随着抗日战争,减租减息,解放战争,土地改革,这两个时期的伟大斗争,她们获得了自由,认识了自己的力量。十多年来,她们忍受着难以设想的重负,支持人民解放事业;并且不断地和封建传统习俗作斗争。在党的领导下,积极参加生产,获得妇女彻底的解放自由。她们的丰功伟绩,在祖国解放的史诗中,占着光荣的一页。

自听了歌声以后,萦绕脑中。找人口述,录下些片段的歌儿,自己又模仿着编了些,组织成现在的样子。

三个女主人公到底是哪个村的,没打听出来。群众说好多村都有这样的故事和大同小异的歌儿。

这些片片断断的歌儿,原无题名,也无章段和小题。因故事发生在漳河两岸,民间歌谣中常用头一句做题名的,故名《漳河水》。

题名是有了,但这篇东西,是由当地许多民间歌谣凑成的,代表这些歌儿的总的形式叫什么呢?每个词儿都注明是采用什么调吧?如《开花调》、《刮野鬼》、《梧桐树》、《绣荷包》、《打寒虫》、《大将》、《一铺滩滩杨树根》,还有好多失名的。可是这些歌谣又因人因村,唱得不大相同,我所听过的《开花调》

<sup>①</sup> 作者在长诗的后面记载:1949年3月26日初稿完于卧虎坡,1949年12月改写完于北京。序文《小引》后注:1949年,除夕,序于北京。该书正式出版于1950年9月,为“中国人文艺丛书”之一,上海新华书店发行。

就有五六种,据当地同志说还要多;而且也不能说明曲调的总的形式。如陕北的《郿鄠》、《道情》,是总的形式名称,其中包括很多曲调名:《刚调》、《虞美人》、《剪剪花》等等。说是“山歌”,在北方很少听说这两个字;说是“秧歌”,太行山的秧歌是一种戏曲名,和平常唱的歌儿,有严格的区别;说是“快板”,快板是“说”的不是“唱”的;说是“诗”,群众叫“念”,用文人的说法是“朗诵”,现在这些东西分明是唱的;“乐歌”、“乐曲”、“乐章”,太文雅,“合唱”、“大合唱”,更是胡诌;“牧歌”,洋来洋去;“夜曲”、“夜歌”,也不对,人家常常在白天唱的。写《圈套》用了“俚歌故事”四个字,曾引起个别同志的不同意,这回如果名不正,就更言不顺了。想了好多时候想不出来。

有一天,碰见两个牧童在河边放羊,嘴里也哼着这些歌儿。我问他们唱的是什么,回答是“小曲”。故把许多曲调总名叫“漳河小曲”。

诗人在这里详细叙说了命名的困惑。其实,在这背后隐藏着这部作品与其他同类作品写作上的差异。当时盛行一种对于民间格式的直接套用,而《漳河水》不同于此。首先关于内容,说的是妇女翻身,但却非“实录”,是“好多村都有这样的故事”,可见已涉及文学创作的虚构及典型性的原理。至于形式,命名的困难正说明它是一种“博取”——因为是一种对于“民间”的“活学活用”,看起来“什么也不是”,而恰恰是一种脱离了“原样”的再创造。这在当时竞相直接模仿或直接搬用民间形式的习尚中,是一个令人鼓舞的现象。

从李季的《王贵与李香香》到阮章竞的《漳河水》,再从阮章竞的“俚歌故事”到“漳河小曲”,我们看出了学习民间形式的可贵的新趋向,这表现了一种文学思维的成熟。40年代新诗的这种创作景观,证明了一个事实,即,在一个特殊的年代,由于一个特殊的际遇,一个出于意识形态的功利动机,经过诗人的有力的、创造性的实践,直接回答了新诗建立以来人们对于全盘欧化的疑虑。民族的和民间的思索,关于中国诗歌传统的思索,终于回到了人们的视野。

也许《漳河水》提供给我们的还不仅于此,它不仅提供了民间的元素,还提供了古典的元素,它提供了中国新诗民族化的成熟的经典。这里是《漳河小曲》:

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。

清晨天,云霞红红艳,  
艳艳红天掉河里面,  
漳水染成桃花片,  
唱一道小曲过漳河沿。

诗人说这是牧童唱的小曲,我们怎么看都像是中国宋词或是元人小令的某种衍化。水墨画般浓郁的情趣和韵味,传达着解放的欢欣,它是一部交响乐章的序曲,预示着后面宏伟叙事的展开。《往日》《解放》《常青树》,其中总有类似“漳河小曲”这样的导引,而作为叙事主体的,则是诗人在太行山区听到并予以收集、加以改造的繁多的民间曲调。这种古典和民间的穿透、交叉和融汇,造出了异常动人的新诗的传统美。久违了的民间情调,久违了的中国韵味,都说这是对于五四西化传统的违逆,却更像是对于中国诗歌源泉的接续与传承。

一个基于意识形态需要的艺术变革,意外地纠正了历史原因造成的中国新诗的偏离。也许这种纠正本身一样也意味着某种偏离,但无可置疑的是,中国诗歌经历了战争的苦难,正在走出“往日”的阴影,迎接艺术的另一种意义的“解放”,而且预示着新时代诗的“常青树”的卓然生长。

### 抉择与坚持

时间来到了战争的后期。整个的40年代,结束了一场抵抗外国侵略的战争,接连着是一场发生在意识形态领域的国共两党领导的战争。在后一个战争中,共产党是胜利者,它由弱者转为强者,从遥远的北方一路进军,一路浴血凯歌猛进。作为胜利者,它当然有能力、也有理由推行自己的主张和政策,其中包括了文艺方针和策略。延安的想象不再是想象,而是准备随着战事的推进,把这种经验推广到全中国,使之成为一个统一的指针或范式。一种在战争年代成长起来的文学形态,一种本来为适应战时的环境和民众的习惯而形成的艺术风尚,如今却要在幅员广大、文化悬殊的国土上成为一种统一的模式,这不啻是一场冒险。

随着战争的胜利,胜利者为自己的成就自豪。这种情绪在第一次全国文艺工作者代表大会周扬的报告中有充分的流露。“文艺座谈会以来,文艺工作者在收集研究与改造各种民间形式上,都做了不少的工作。其中最主要的收获是秧歌,我们在农村旧秧歌的基础上创造了新的人民的秧歌,它的影响现在已遍及全中国。”<sup>①</sup>这在当时是一种风气。诗歌创作方面由此所引发的倾向,已引起论者的警觉。有一篇文章认为不能把《王贵与李香香》这一形式误会造成是诗的唯一形式:

最近在读到的一部分诗歌作品里,就形式讲两行两行的诗很不在少数。我想,把诗写成两行两行的样式,如果不是故意,或抱着某一种单纯的“迎

<sup>①</sup> 周扬:《新的人民的文艺》,原载《中华全国文艺工作者代表大会纪念文集》,北京:新华书店,1950年,引自谢冕、洪子诚主编:《中国当代文学史料选》。

合”心理,是可以的。因为李季的《王贵与李香香》就是利用了陕北民间的顺天游这一曲调在毛主席文艺思想、方针指导下由实践获得的成果之一。——有些人因为陆定一同志在《读了一首诗》中表扬了李季的《王贵与李香香》,便死抱住这一形式,认为这种形式便是诗的唯一形式,这是不对的。还有人不管写什么内容的诗,非要把它弄成两行两行的样子不可,这更是错误的。因为《王贵与李香香》的这一成果,只能显示着实践文艺群众化的这一总的文艺的方向,而不能把《王贵与李香香》本身这一形式误会造成是诗的唯一形式。<sup>①</sup>

但潮流是阻挡不住的。诗歌创作方面的一体化倾向,原不只是表现在对两行一节的顺天游体生硬照搬,而是表现在以内容的单一为表征的高度思想一体化上。这已给新诗的发展带来明显的影响,此是后话。抗战后期和解放战争进行中的大后方,延安传来的信息已是举国兴奋的核心。延安的文化举措,包括它的文学诗歌模式,已在悄悄地被传播和被模仿,它的指导性和方向性的位置已是不言而喻的。

人们以告别黑暗和迎接光明的虔诚之心,期待着新社会的到来,也以同样的心情欣然接纳了随着新的文化形态而来的文学和艺术的新潮流。在诗歌方面,这种潮流表现为在大众化和民族化的旗帜下的向着民间—古典传统的重新认同。这一趋势,就自然地疏离甚至中断了新诗建立之后的欧化进程。需要强调的是这一进程是那些拓荒者审慎地认知并确立的。

此后的诗歌发展事实验证了这个“转向”。40年代后期,许多有影响的诗人开始对新诗历史进程进行反思。“现在我们的新诗和中国千年以来的诗的形式(或者说习惯)太脱节了。所谓‘自由诗’也太自由得不像诗了。和中国古典诗的脱节,和民间的诗歌也脱节,因此,新诗直到现在还没有能在这块土壤里生根。”“汉字如果暂时仍不能废除,何以不能写旧形式的诗呢?”<sup>②</sup>

在这种背景下,许多诗人对传统诗歌采取了重新的“回望”。这种“回望”的幅度是很大的:内容的颂歌化和大众化<sup>③</sup>,语言的古典化和民歌化,以及对于旧格律

<sup>①</sup> 纪初阳:《诗的民间形式研究》,原载《人民日报》1949年7月30日,引自刘福春:《20世纪中国新诗图文史 1940—1957》,未刊稿。

<sup>②</sup> 萧三:《谈谈新诗》,原载《文艺报》第1卷第12期,1950年3月10日,引自刘福春主编:《中国新诗总系·史料卷》,第304—305页。

<sup>③</sup> 关于诗歌大众化的理念,王亚平在《论诗歌大众化的现实意义》中说:“它不但要求形式大众化,内容大众化,就是作者本人的生活也应该大众化。只有这样才能符合这个伟大丰富的民主内容,才能在各种形式的基础上创造出一种更被人民大众所欢喜的形式。”《文艺春秋》第3卷第5期,1946年11月15日。

的重新审视和对于建立新格律的构想,其中包括了对自由体诗的反思。在这样的氛围里,受到积极推许的不仅是李季的《王贵与李香香》、王希坚的《翻身民歌》,还有张志民的《死不着》《王九诉苦》。

1946年的10月和11月,40年代最具代表性的两部诗集《马凡陀山歌》(袁水拍)和《王贵与李香香》(李季)相继出版。<sup>①</sup>它们的出版无疑为当时的诗歌通往民间的进程增添了动力。

这几乎是一股不可阻挡的潮流。但是潮流不能夺去诗歌本有的自由品性。40年代初期,也就是延安发出新的文艺召唤的那个时候,在中国西南的一隅昆明,那里的西南联合大学简陋的校区里,集聚了一批年轻的大学生和他们的老师们。他们依然延续着新诗固有的思路,追求并实践着对于新诗的现代主义的梦想。当时的西南联大,不仅是民主运动的堡垒,而且也是新诗现代化的重镇。与他们站在一起的有闻一多、李公朴、朱自清、冯至,还有燕卜荪。

它好比是一座艺术的孤岛,无视外界的风吹草动,一心一意地继续着他们对于新诗的伟大探索。同样是1942年,5月,冯至的《十四行集》出版,6月,卞之琳的《十年诗草》出版。关于前者,评论说:

冯至先生可以说占有诗的全意义。每个成品都是一个艺术的完整,一个诗的印证。那样纯,那样美,而对于人生的参悟那样深透。他是人生圣地的巡行者,具有艺术的德行,他知道创作过程的甘苦。有光,他指给我们光,有阴暗,他指给我们阴暗,他是人生最忠实的信徒。他本已就是智慧的化生。哲人的沉思与诗人的温情在他的笔下取得了融协。希望,想象与向上向善的心欲在他的表现里交织着。他兼有说理与抒情的长才。他提炼了语言。他顺从了而又主宰了形式。<sup>②</sup>

关于后者,李广田有长文(约四万余字)专论《十年诗草》的艺术成就,分别从章法与句法、格式与韵法、用字与意象各个方面全面论述卞之琳诗歌的艺术,这种专心致志地、细心系统地研谈新诗的艺术性的文章,在当时甚至在今天都是罕见

① 1946年10月马凡陀(袁水拍)的诗集《马凡陀山歌》由生活书店出版。当时广告:“马凡陀的山歌,有时采自由诗体,有时借山歌小调,有时仿陶行知和冯玉祥的形式,但均别出心裁。而以诗人的热情向现实的黑暗挑战,投以讽刺的刃,今日尚少与比肩者。”1947年7月《诗创造》第1辑。1946年11月李季的长诗《王贵与李香香》由东北书店出版。周而复讲:“一颗光辉夺目的星星,从西北高原上出现,它照耀着今天和明天的文坛,这就是《王贵与李香香》。”“《王贵与李香香》出现,无疑的,是中国诗坛上一个划时期的大事件。”《文艺生活》新第13期,1947年4月。当时广告称:“这是人民壮丽的史诗,郭沫若先生誉为文艺翻身的响亮信号。”《文艺生活》新第14期,1947年5月。

② 杨番:《读“十四行集”》,《诗》第3卷第4期,1942年11月。

的。从30年代后期直抵40年代,中国新诗在战争的硝烟中艰难地行进,前面述及的抒情的放逐,正是自然之理,诗歌不再迷恋温柔缱绻的情趣,也不再追求精致细密的技巧,而始终为悲壮而惨烈的战斗高歌猛进,这才是文学和诗歌的崇高目标。在战争中,艺术始终是次要的,温馨的抒情更是显得多余。

李广田写《诗的艺术》,时间是1942年11月26日,这一年文学界发生的大事已是举世皆知。由此带来的一切变化,随后即有明证。也就是在巨大的潮流卷来之时,这里却有着别样的宁静风情。且看《诗的艺术》是如何谈论卞之琳的诗的,李广田引用卞诗《长途》的一节:

几丝持续的蝉声  
牵住西去的太阳,  
晒得垂头的杨柳  
呕也呕不出哀伤。

他分析说:“‘几丝持续’,‘牵住西去’,这些字的声音,都可以教读者听到那蝉的声音,而且是倦意的蝉声。以下两句中的‘头’‘柳’‘呕’‘呕’都是一种郁塞的声音,真仿佛夏天走长路,又热又累,简直喘不过气来,而这里又是写杨柳,没有风,杨柳也闷得难受。”<sup>①</sup>这种摈弃了空洞的大论而深入到一个字甚至一个声音的切磋探究的精神,不仅在当时,即使在今天也是凤毛麟角般的稀罕。我们空言太多,泛论太多,而诗歌艺术却是一个字、一个音见精神的。

1942年的《亚洲》(Asia)刊登的一篇论及卞之琳的文章称:“他身材短小瘦弱,看起来弱不禁风,一副厚厚的眼镜后面闪动着浅灰色的眼睛,他的声音微弱,表情迷茫,让你有置身九霄云外之感。它对整个外表和本质及其诗中的幻想情调,会一同造就如下印象:他一定是世上最不堪这场战争的狂暴风云一击的。可是他就这么出现了,而且是一个优秀的战时诗人,完全无愧于这个名号。不过,也不要认为战时的诗人就一定以笔为枪去战斗,言辞轰轰如发射子弹一般。想象一下吧,狂暴的海水侵袭着巨大的礁石,一只白鸽就在海水中经受着冲刷。白鸽最容易受到狂暴海水的伤害,可是它依然以最为从容的姿态震动它那雪白的翅膀,不因喷溅的浪花而受挫。无论面对何种困难,一个诗人就应该这样。”<sup>②</sup>

大后方的西南联大校园,当时弥漫着的正是这样与外界迥然不同的氛围。冯至当时住在远离昆明的郊外山间,每周步行从乡下住地往学校上课,他的典雅的十

① 李广田:《诗的艺术》,第55—56页,上海:开明书店,1948年1月第4版。

② 陈世骧:《一个中国诗人在战时》,《亚洲》(Asia)1942年8月号。陈越译文见《现代中文学刊》2011年第1期,转引自中国人民大学复印报刊资料《中国现代、当代文学研究》2011年第6期。

四行就是在这样的环境里“吟”出来的。<sup>①</sup> 有趣的是这种艰难困苦中的“闲适”，是这种从容的心境。冯至说到它的形式：“至于我采用了十四行体，并没有想把这个形式移植到中国来的用意，纯然是为了自己的方便。我用这形式，只因为这形式帮助了我。正如李广田先生在论十四行集时所说的，‘由于它的层层上升而又下降，渐渐集中而又解开，以及它的错综而又整齐，它的韵法之穿来而又插去’，它正宜于表现我所要表现的事物。它不曾限制了我活动的思想，只是把我的思想接过来，给一个适当的安排。”<sup>②</sup>

深夜又是深山，  
听着夜雨沉沉。  
十里外的山村、  
廿里外的市尘，  
它们可还存在？  
十年前的山川、  
廿年前的梦幻，  
都在雨里沉埋。  
四围这样狭窄，  
好像回到母胎；  
我在深夜探求  
用迫切的声音：  
“给我狭窄的心  
一个大的宇宙！”

然而，正是这种不经意，竟说出了那里延续着的战前中国校园里的学术氛围。环境是艰苦的，条件是简陋的，而艺术趣味却始终保持了学院精神的高贵而典雅。当时的联大校园，积聚了中国最有希望的一批学者和诗人。在闻一多、朱自清、冯

① 冯至：《十四行集·序》：“一九四一年我住在昆明附近的一座山里，每星期要进城两次，十五里的路程，走去走回，是很好的散步。一个人在山径上，田埂间，总不免要看，要想，看的好像比往日看得格外多，想的也比往日想得格外丰富。那时我早已不习惯于写诗了——从一九三一到一九四零十年内我写的诗总计也不过十几首——但是有一次，在一个冬天的下午，望见几架银色的飞机在蓝得像接结晶体一般的天空里飞翔，想到古人的鹏鸟梦，我就随着脚步的节奏，信口说出一首有韵的诗，回家以后写在纸上，正巧是一首变体的十四行。这是集中的第八首，是最早也是最生涩的一首。”明日出版社，1942年5月初版；文化生活出版社，1949年1月再版。

② 同上。

至等前辈诗人的引领下,一批更加年轻的诗人在成长。他们中的一些人成为后来影响中国诗歌的“九叶诗群”的重要成员:穆旦、袁可嘉、郑敏、杜运燮,以及未被列入“九叶”、实际上与之风格相近的西南联大的诗人们。王佐良的《一个中国新诗人》,说的是穆旦,其实论的是在西南联大出现的一批新诗人:

这些诗人们多少与国立西南联大有关。联大的屋顶是低的,学者们的外表褴褛,有些人形同流民,然而却一直有着那点对于心智上事物的兴奋。在战争的初期,图书馆比后来的更小,然而仅有的几本书,尤其是从国外刚运来的珍宝似的新书,是用着一种无礼貌的饥饿吞下了的。这些书现在大概还躺在昆明师范学院的书架上吧:最后,纸边都卷起如狗耳,到处都皱折了,而且往往失去了封面。但是这些联大的年青诗人们并没有白读了他们的艾里奥特(按:即艾略特)与奥登。也许西方会吃惊地感到它对于文化东方的无知,以及这无知的可耻,当我们告诉它:如何地带着怎样的狂热,以怎样梦寐的眼睛,有人在遥远的中国读着这两个诗人。在许多下午,饮着普通的中国茶,置身于乡下来的农民和小商人的嘈杂之中。这些年青作家迫切地热烈地讨论着技术的细节。高声的辩论有时伸入夜晚;那时候,他们离开小茶馆,而围着校园一圈又一圈地激动地不知休止地走着。但是对于他们,生活不容易。学生时代,他们活在微薄的政府公费上。毕了业,作为大学和中学的低级教员,银行小职员,科员,实习记者,或仅仅是一个游荡的闲人,他们同物价作着不断的,灰心的抗争。他们之中有人结婚,于是从头就负债度日。他们洗衣,买菜,烧饭,同人还价,吵嘴,在市场上和房东之前受辱。他们之间并未发展起一个排他的,贵族性的小团体。他们陷在污泥之中。但是,总有那么些次,当事情的重压比较松了一下,当一年又转到春天了,他们从日常琐碎的折磨里偷出时间心思来——来写。<sup>①</sup>

这一段文字把我们带到了战时的西南联大,带到了那一批年轻作家生活写作的具体氛围之中。而在这被称为新诗人的群体中,杰出的代表则是穆旦。“在穆旦的诗中,中国风情和西方方式,现实的苦与历史的沉压,活生生的画面与对于人的、民族的生存状态,生命的最内在的感受和把握有着非常熨帖的融汇。穆旦创造了一种新的可能性,以刺刀般的尖利刺入历史的深层,造出了表面冷淡的内在爆发力。”<sup>②</sup>当然,最深刻的见解依然来自王佐良:

但是穆旦的真正的谜却是:他一方面最善于表达中国知识分子的受折磨而又折磨人的心情,另一方面他的最好品质却全然是非中国的。在别的中国

<sup>①</sup> 王佐良:《一个中国新诗人》。此文写于1946年4月,在昆明。原载《文学杂志》第2卷第2期,1947年。

<sup>②</sup> 谢冕:《新世纪的太阳》,第226页,长春:时代文艺出版社,1993年。

诗人是模糊而像是羽毛样轻的地方,他确实,而且几乎是拍着桌子说话。在普遍的单薄之中,他的组织和联想的丰富有点近乎冒犯别人了。这一点也许可以解释他为什么很少读者,而且无人赞誉。然而他的在这里的成就也是属于文字的。现代中国作家所遭遇的困难主要是表达方式的选择。旧的文体是废弃了,但是它的词藻却逃了过来压在新的作品之上。穆旦的胜利却在他对于古代经典的彻底的无知。甚至于他的奇幻都是新式的。那些不灵活的中国字在他的手里给揉着,操纵着;它们给暴露在新的严厉和新的天候之前。——

穆旦对于中国新诗写作的最大贡献,照我看,还是在他的创造了一个上帝。他自然并不为任何普通的宗教或教会而打神学上的仗,但诗人的皮肉和精神有着那样一种饥饿,以致喊叫着要求一点人身以外的东西来支持和安慰。大多数中国作家的空洞他看了不满意;他们并非无神主义者,他们什么也不相信。而在这一点上,他们又是完全传统的。在中国式极为平衡的心的气候里,宗教诗从来没有发达过。我们的诗里缺乏大的精神上的起伏,这也用前面提到过的“冷漠”来解释。但是穆旦,以他的孩子似的好奇,他的在灵魂深处的窥探,至少是明白冲突和怀疑的。<sup>①</sup>

从冯至到穆旦,他们走的依然是新诗西化的道路。这对于革命情绪高涨的时代,特别是民族处于危难而寻求独立解放的时代,可能是“不合时宜”的,然而却是“弥足珍贵”的坚守。从远处看,中国新诗从五四发轫,一直“别求新声于异邦”,是按照西方的诗歌模式来创造中国新诗的,说是坚守也不为过。从近处看,新诗自来的自由与多元的传统,不可能被某种倡导的模式所“统一”。大一统是没有出路的,他可能造成新诗生态的危机,这一点是50年代以后的事实所证明了的。此处叙述的穆旦,王佐良说他“对于古代经典的绝对的无知”,不禁令人想起艾青,艾青之所以成为一个国际性的诗人,也是由于他的文化背景的“非中国化”。

1941年的12月,也就是先于1942年文艺革命高潮到来之时,穆旦用他自己的声音,唱出了对于战时中国的独特的赞美诗<sup>②</sup>——

一样的就是这样悠久的年代的风,  
一样的是从这倾圮的屋檐下散开的  
无尽的呻吟和寒冷,  
它歌唱在一片枯槁的树顶上,  
它吹过了荒芜的沼泽,芦苇和虫鸣,  
一样的是这飞过的乌鸦的声音。

<sup>①</sup> 王佐良:《一个中国新诗人》,《文学杂志》第2卷第2期,1947年。

<sup>②</sup> 此处引诗的题目是《赞美》。

当我走过，站在路上踌躇，  
我踌躇着为了多年耻辱的历史  
仍在这广大的山河中等待，  
等待着，我们无言的痛苦是太多了，  
然而一个民族已经起来，  
然而一个民族已经起来。

### 一个民族已经起来

一个民族已经起来，他们最终甩掉了战争的阴影，迎接了一个崭新的黎明。诗人们用自己的声音赞美了民族的新生，也用自己的声音埋葬了一个旧时代。那曾经是一页多么悲壮的诗史。公刘在为诗集《黎明的呼唤》<sup>①</sup>写的序中，描绘了当日中国这一幅动人的画面：“四十年代后半叶是灾难深重的岁月，半个中国在水深火热中呻吟、挣扎；革命的早行者们不时在这里和那里发出一声两声怒吼，但都很快就或者被扼杀或者被掩堵了。而另外的半个中国却正以鲜血燃烧起一片辉煌的烈焰。辉煌的这一半理所当然地感染着和吸附着污黑的那一半。”公刘深情地回忆起他当年十分喜爱的一支歌曲：

当黑暗将要退却，  
而黎明还在遥远的天边  
唱起红色的凯歌  
——我们为什么不歌唱！

当锁链还锁住  
我们的手足，鲜血在淋流；  
而自由已在窗外招手  
——我们为什么不歌唱！

40年代后期，战事在辽沈、淮海、平津，在江淮平原、长江两岸激烈地进行。岁月激荡，瞬息万变，这时的上海已是风声鹤唳，但诗歌依然顽强地生存着、发展着。

<sup>①</sup> 《黎明的呼唤》由圣野、曹辛之、鲁兵编选，四川人民出版社1982年6月出版。编选者的《编后》特别有针对性地指出：“从这些诗篇可以看到，当时的诗歌创作在表现形式上是不拘一格，多种多样的。即使是属于一个流派，也往往各有个性。诗人们从自己的生活出发，用自己所喜爱熟悉的独特的风格，去表现自己的思想和感情，是和当时人民的思想感情融合在一起的。应当写什么，不应当写什么，这样写才算正统，那样写即成异端，这只能成为枷锁，不利于新诗的发展。”

文网酷烈,物价飞涨,诗歌的生存环境十分恶劣,但是写作、出版照样进行。1947年7月,《诗创造》第1集《带路的人》出版,《编余小记》说:

在这个逆流的日子里,对于和平民主的实现,已经是每一个人——不分派别,不分阶级——迫切需要争取的。因此我们认为在诗的创作上,只要目标一致,不论它所表现的是知识分子的感情或劳苦大众的感情我们都一样重视。不论他是写社会生活,大众疾苦,战争惨象,暴露黑暗,歌颂光明,或是仅仅抒写一己的爱恋、抑郁、梦幻、憧憬——只要能写出作者的真实情感,都不失为好作品。同时今天不是一个理想的社会,每一个诗人都有他的不同的生活习惯、生活态度,对现实问题的看法也有着程度上的差异。能够放弃自己的阶级立场,个人的哀怨喜乐,去为广大的劳动大众写作,像某些诗人写他的山歌,写他的方言诗,极力想使自己的作品能成为老百姓所喜闻乐见的,这种好的尝试,都是可喜的进步;但是像商籁体,玄学派的诗,及那些高级形式的艺术成果,我们也该一样对其珍爱。<sup>①</sup>

这段话不是无的放矢,它是一种“重申”,表达了某种“隐忧”,也表达了一种坚持,重点是在诗歌的多向度和多种可能性的表述。这让我们想起1957年《星星》创刊号的“稿约”,几乎都在“重申”。不幸的是,这种“隐忧”后来都被证实为“不妄”。过了一年,即1948年又有一个诗刊在上海面世,那就是《中国新诗》,它的出现是对诗歌创作的严肃性的再一次宣告:

到处有历史的巨雷似的呼唤:到旷野去,到人民的搏斗里去,到诚挚的生活里去。它以它的光叫我们知道:只有在历史的光耀里才有人的光耀,人的存在只因为他的严肃的工作,人的存在只因为他的自我的牺牲——在生活里也在文艺与诗的创作里。

我们是一群从心里热爱这个世界的人,我们渴望能拥抱历史的生活,在伟大的历史的光耀里奉献我们渺小的工作。我们都是人民生活里的一员,我们渴望能虔诚地拥抱真实的生活,从自觉的沉思里发出恳切的祈祷、呼唤并响应时代的声音。<sup>②</sup>

《我爱这土地》这篇文字的写作,始于令人悲愤的1937年,中国诗人伴随着他们的人民和他们的军队经历了殊死的抗争,直至法西斯的灭亡。紧接着这场战争的结束,又开始了三年的国内战争,那同样是悲苦惨烈又惊心动魄的。值得骄傲的是,诗歌没有缺席,诗人们始终以自己的歌声记载着并鼓舞着人民的斗争。

这篇文字结束于一个永久定格的年份。北京的10月,当一个庄严的宣告如雷

<sup>①</sup> 《诗创造编余小记》,见《诗创造》第1辑《带路的人》,1947年7月。

<sup>②</sup> 《我们呼唤——〈中国新诗〉代序》,引自《中国新诗》第1集,1948年6月。

滚过天边,此时和此后(大约是8月到11月),一场又一场惨绝人寰的屠杀正在山城重庆的黑夜进行。可以告慰历史的是,在那里的牢房和刑场,那些手无寸铁而又视死如归的人们,依然用诗歌抗议暴行。在何建明关于红岩的纪实文学中,留下了这些非专业的诗人们用鲜血写成的诗篇,其中如《示儿》(蓝蒂裕)、《我的“自白”书》(陈然)、《天快亮的行凶》(文泽)、《黑牢诗篇》(蔡梦慰)等。他特意记下了一位诗歌青年的感人故事:

年仅二十一岁的女青年黄西亚,是一位美丽而充满热情的姑娘,她先后在《西南风晚报》和保育院幼稚园工作,并一直在地下党领导下从事对国民党部队的策反工作。一九四九年九月十三日被捕,她在被捕前送给同学一首《一个微笑》的诗中这样表达她的人生志向:“——以自己的火,去点燃别人的火。用你笔的斧头,去砍掉人类的痛苦;以你诗的镰刀,去收割人类的幸福。牢记着吧,诗人!在凯旋的号声里,我们将会交换一个微笑——”现在,她在敌人的枪口下实现了自己的诺言,当鲜血浸红了她的衣衫的生命最后时刻,姑娘的脸上依然充满了胜利的微笑。<sup>①</sup>

历史翻过了沉重的一页,而我们的耳边依然响着那穿越铁牢的声音,那是渣滓洞难友们集体朗诵监狱里的“人民歌手”古承铄的《天还没有亮》:

天还没有亮  
忌讳说黑暗  
黑暗黑黝黝  
痛苦看不见  
就是看得见  
也是不忍见——  
有亮照出来  
照给大家看  
纵然狂风暴雨多  
为了发光要大胆<sup>②</sup>

纪实文学的作者把这些诗叫做“最后的诗赋”,它们也是永恒的诗赋。

2011年7月11日,完稿于北京昌平北七家  
(作者单位:北京大学中文系)

<sup>①</sup> 何建明:《最后的诗赋》,《文艺报》2011年6月15日。

<sup>②</sup> 同上。