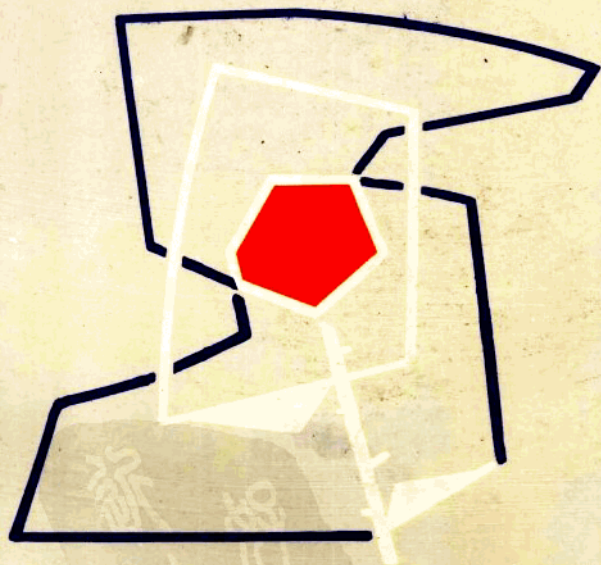


新诗的艺术

● 李万庆 著



自序

收入本书的新诗理论与批评文字，是从我十年来从事新诗的教学、研究与评论所写下的数十篇文章中选取的。其中大部分文章都在国内报刊上发表过。有少数文章曾被介绍到国外。

对所评的诗人诗作可能有偏颇和不足，但面对每一位批评对象，不论其地位高低，影响大小，我都一律力求切近批评对象，与之进行心灵的悟谈和对话，竭力去阐发该诗人诗作的独特感发生命，并对之作出感性（精细的艺术分析）与知性（理论的概括和解剖）相结合的评判。这种学院式的批评较之那种散文化评点式的批评文字自然缺乏几分活泼与灵动，但也自有其比较严谨、系统和理论化的优点；况且由于本人生性笃钝而少活泛，恐怕很难写出令我钦慕的李健吾（刘西渭）先生那种饱含笔墨情趣的漂亮批评文字。

1978年进入山东大学读研究生，跟孙昌熙先生学习鲁迅研究和现代文学史研究，跟高兰先生学习新诗研究。在先生的严格要求下，打下了如何做研究，如何写论文的基础。1982年在命运的安排下来到辽宁教育学院中文系，先后主要开设过两门课：《中国新诗流变》、《新时期意象小说研究》。本书所收的几篇重点论文，多数都是我讲课的内容，我又将之加以整理和提高，拿去发表。我所讲的就是我所感兴趣的得心应手的题目。可惜我的一部新诗流变史至今尚没拿出来交卷。收入本书的另一部分文章，是应编辑和朋友之约而写的贴近新诗当前创作实践的文章。这些多为“奉命”之作，就全国范围而言，虽然缺乏代表性，多了几份随机性，但却使我从一个点（多为辽沈地区诗人）的解剖，及时把握到新诗目前创作的鲜活经验和所存在的问题。况且以诗会友，使我结

识了那么多省内外的诗人和诗评家朋友。我历来认为单单关在书斋里研究诗歌的历史和理论很难做好。理论脱离创作就会失去发展的活力。所以诗歌的理论 with 批评，诗歌史的研究与现状的研究是很难划线的。

在新诗的批评与研究的道路上，不少著名学者都曾给我以直接帮助和潜在的影响，如谢冕、孙玉石、骆寒超等先生。他们的理论勇气和严谨学风令我敬佩。我这里要特别提到的是加拿大华人学者叶嘉莹先生从古典诗词的批评与理论上给我的重要影响。叶先生的一系列古典批评理论和诗词论释，给了我一种新的批评眼光，这就是感性与知性结合、微观与宏观结合、史与论结合的方法。从1983年起我陆续读了叶先生在大陆出版的三部曲，即《迦陵论词丛稿》、《迦陵论诗丛稿》、《王国维及其文学批评》，使我的批评眼界大开。叶先生评诗的最大特点是能够用剥茧抽丝的方式，去逐步接近那些古代诗人们幽微的心灵，去发现这些诗人的“感发的生命”。有人说：“探索一个诗人的艺术世界，要比探索宇宙更难，探索宇宙，你只须冷静地观察、分析，而探索诗人的世界，你则须亲切地感受、体悟，甚至与他重新生活一次。”（见《外国文学评论》90. 3，第102页）可见，切中腠理的批评确实很难，但我们又必须要有这份真诚和耐力去做。1987年7月，叶嘉莹先生应邀来沈讲学，我除了听她讲课外，还专门去她下榻的辽宁大厦求教。叶先生介绍了她的治学经验，还亲自审阅了我的《叶嘉莹的古典文学批评》（见本书附录）一文。此外，我的新诗批评工作，还非常得力于我的一点马克思主义哲学知识和对文艺理论、文艺心理学和美学的兴趣。比如，哲学中的“过程论”、“中介论”、“系统论”等都给我宏观的理论分析提供了新的视野和契机。但学而后知不足，我的这些尝试性的研究工作，能否真正切近批评对象，我还缺乏更大的信心。

为了提供一点阅读的方便，我想就本书所收主要文章做些简要介绍。

《沉郁·豪壮·浑朴——论艾青抗战初期诗歌的美学风格》—

文，是我于1991年参加“北京艾青国际作品讨论会”在分组会上宣读的论文，后收入《艾青国际作品讨论会论文集》中。在这篇论文中，我试图解决一个五十年来艾青研究领域并没真正解决的问题：艾青是如何通过其抗战初期诗歌美学风格的形成从而最终确立他在中国当代诗坛的泰斗地位的。该文的中心是：艾青以浑朴为内核，从沉郁转向豪壮的美学风格的内在契机是什么？

《论公刘五十年代诗歌的艺术美》一文，写于1983年与1984年之交，但几经周折发表得比较晚。在该文中我运用了马克思“人化的自然”学说解释公刘诗中的生命感，并在叶嘉莹先生的影响下，提出了“新诗中的赋、比、兴”的概念。企图打通中国新体诗与旧体诗在抒情方式上的人为割裂，说明像公刘这类诗人，仍然在运用着类似中国古典诗词的赋、比、兴。公刘在1989年1月28日看了这篇文章给我复信说：“从这种角度，剖析那些诗歌的，尚不多见；你的宏论，可望是补了一项空白。”

《论康白情的新诗创作》也是写作较早而发表较晚，经过周折的一篇文章。文中所引康白情诗集《草儿》和其他佚诗均为我的手抄本。而康白情此人，不仅年轻诗人不识其人，即或中年诗人知其诗其人者也很少。在该文中我主要阐述了他五四初期以胡适为代表的写实主义白话诗过渡到以郭沫若为代表的新诗浪漫派的联系和中介。因此，康白情既有写实主义的诗，又有浪漫主义的诗。通过康白情来透视新诗的这一转化环节和五四新诗兼具写实与浪漫的二重性，非常典型。这同时也是我试以“中介论”的思想分析新诗的一种过渡形态的开始。

《郭小川与贺敬之诗歌创作的比较》是我受比较文学思想影响而试为之的。比较文学主要用于国别文学间的研究，但比较的方法却可以鲜明地区别出两位同时代作家的异和同。这篇作品写于1983年夏，发表后又被转载过，在国内产生一定影响。但今天看来有些观点失之偏颇。有一次我应约曾改写过要收入某书，书未见出版，稿子也没见退回。只好一仍其旧地放在这里由人评说了。

《“内陆高迥”——论昌耀诗歌的悲剧精神》，这是我为西部

诗的代表人物昌耀的诗所写的三篇相关的论文之一。昌耀自1990年以来，一直保持同我的通信联系。他的诗品和人格都是我所看重的。在这篇文章中，我提出了“英雄悲剧”和“人本悲剧”这样两个概念，并受“神话——原型批评”的启发提出了昌耀诗中的两种对立的原型——“厄的结构”和“爱的结构”。这篇文章不仅昌耀很重视而且我又应约糅合了一些新的看法，写成《西部诗魂》一文，发表于《中国文学》英、法文版上。

在诗人论中，《生命的花树——于宗信诗的意象世界》也是我的一篇用心之作。于宗信的诗虽非如上述诗人的影响那样大，但在国内、台港和东南亚一带均有一定影响力。这篇论文后来转载于菲律宾的《世界日报》。在这篇文章中，我抓住“花”这一核心意象，来探求其潜意识的生命情结，并通过意象分析来把握其“花树”意象系列，从而得出他的诗风具有阴柔美的结论。此外，通过牟心海和萨仁图娅的诗歌综论，表达了我对现代格律诗的呼唤，通过刘文玉的乡土诗分析，通过罗继仁、李广泽、张真工业诗的解剖以及通过李松涛、王鸣久军旅诗的阐发，殷切希望诗人们对新型的乡土诗、工业诗、军旅诗创作有所贡献。对陈词和李轻松这两位年轻诗人的短评，文字虽省却是我对他们诗生命的接近和认同。马秀川和田馥是我新结识的两位风格迥异的已过不惑之年的诗人。马的“反讽”，田的“感觉”都给我留下深刻印象。

《论五四新诗浪漫派》是我讲授新诗流变时逐渐形成的一篇理论长文。这是我从“五四”浪漫主义文艺思潮的角度对“五四”时期的新诗所作的系统考察。它分别从中国近代浪漫主义思潮、新诗浪漫主义产生发展的两个阶段、浪漫主义诗人群的总体风格归属等方面，阐述了以郭沫若为代表的“五四”新诗浪漫派对新诗的重要贡献。（它选自我拟意出版的《中国新诗流变史》一书）

因受到孙玉石先生建立中国现代解诗学的启发，我从已出版的几种著作中选了三篇赏析性的解诗文字收在这里。最能替诗人说话的，往往不是诗人的自白，而是诗人创作的文本。虽然只是三篇小文，但却熔铸着我三位诗人三首代表作的与众不同的理

解。也算是敝扫自珍吧。

这里还收有对三位诗论家诗歌理论著作的评述。他们是我的老师或朋友。这些诗歌理论和诗史评介文章，除了表达了我对他们诗观的一定认同，也有助于我们从某几个点或面上来了解中国新诗七十余年的一些重要诗人与诗派。

本书所附的两篇文章水准很不相同，放在这里各有考虑。《感性与知性的结合——叶嘉莹的古典文学批评》既是我诗评诗论的方法渊源之一，又可能开阔人们的赏诗和写诗的思路；而《诗歌创作的三种基本形式》是写给初学新诗的青年们的，其用意无非是给他们增加一点诗的欣赏和写作的理路与信心。

本书定名为《新诗的艺术》，意在说明全书所收论文无论是诗人论、新诗流派论、诗歌理论评述，还是赏析性的解诗短文，主要是围绕“新诗的艺术”这一中心议题而为之。因实在想不出一个较好的名字，受李广田先生《诗的艺术》的启发，来个东施效颦，也只好不顾了。

最后，稍加说明的是，同一诗人，由我写过两篇以上评论者，只选其中之一。再者，本书所收已发文稿，除改正个别错排字以外，一律保持原有面貌。

1993年12月20日于沈阳。

目 录

自 序

沉郁·豪壮·浑朴

- 论艾青抗战初期诗歌的美学风格 1

“内陆高迥”

- 论昌耀诗歌的悲剧精神 14

论公刘五十年代诗歌的艺术美 26

郭小川与贺敬之诗歌创作的比较

- 对其诗歌的哲理性与艺术构思的思考 37

论康白情的新诗创作 47

走向客观抒情深化的历程

- 论方冰抒情方式的发展方向 57

生命的花树

- 于宗信诗的意象世界 65

“时空中常绿的声音”

- 李松涛论 75

乡土诗的新变

- 刘文玉论 79

长白山的眷恋

- 罗继仁诗歌创作漫评 83

牟心海诗歌世界描述

- 《情海集》、《绿水集》综论 86

从淳真走向沉雄

- 王鸣久诗集《我是一片绿叶》、《东北角》比较谈 96

走向“天籁”

- 萨仁图娅诗歌创作通观 101

诗的多元世界

- 读张真的诗集《多梦的春天》 112

在诗美的嬗变中自我超越

- 李广泽诗集《光的恋情》及近作述评 117

生命拒绝平庸

- 序李轻松诗集《轻松的倾诉》 123

心弦上的情与韵

- 田槌诗中的感觉世界 125

舐血之恋

- 马秀川诗集《美丽囚徒》的多重审美观照 133

秀出于林

- 陈词散文诗赏评 140

论五四新诗浪漫派 143

寂寞的美丽

- 析戴望舒的诗《印象》 156

声画对位

- 析朱湘的诗《有憶》 159

诗的戏剧化

- 析闻捷的诗《苹果树下》 162

诗的微观与宏观

- 评骆寒超新著《中国现代诗歌论》 166

新时期诗歌的整体景观

- 评吴开晋主编的《新时期诗潮论》 169

诗歌学的三维结构

- 古远清诗歌理论述评 174

附录：

感性与知性的结合

- 叶嘉莹的古典文学批评 178

诗歌创作的三种基本形式 189

后 记 192

沉郁·豪壮·浑朴

——论艾青抗战初期诗歌的美学风格

—

艾青是我国现、当代诗歌的巨擘，抗战初期和新时期初期是他诗歌创作的两个高峰。前者标志着他诗歌的成熟，后者显示了他诗歌创作不衰的活力。本文力图通过对艾青抗战初期诗歌美学风格的阐述，来重新认识他对我国新诗的重要贡献和显著地位。

艾青抗战初期诗歌的美学风格，离不开他那现实主义精神指导下，掺和着象征主义的意象的色调和浪漫主义的抒情的情调。因此，色调与情调是艾青风格的表征，这体现在语言的表达方面。而在骨子里，在内容上，则是时代、题材和个人心理气质相糅合的化合和物——构成其风格的内质。因此，由表征所显示的内质使艾青这时期的诗歌具有一种沉郁、豪壮、浑朴的美。这种美，时而通过抒情主人公的“我”来体现，时而又通过客观化的意象来体现。这样，抒情一忽儿情调转化为色调，一忽儿色调又回复为情调，一忽儿又是二者交叉的混成音色。。由于这种变化和交叉，使艾青的美学风格在统一中，显变化，在单纯中，呈丰富，形成了多声部的交响诗。

抗日战争正值我国民族生死存亡之秋。因此，黑暗与光明，民族的苦难与民族的希望，形成了强烈对比的反差。艾青的心灵就成为反映这种光与影的形体的镜子。这个时代赋予诗人的只能是一种沉郁、豪壮、浑朴的风格与气质。那些柔弱纤巧，吟风弄月之作，均为有血性的爱国诗人所不取。当时，民族的苦难和民族的希望又是那么紧密不可分地纠缠着。因此，一切有民族良知的正直诗人，都不能背过脸去一味歌颂希望和光明。这不仅因为这种歌颂是廉价的并显得十分空洞，而且因为民族的希望和民族的

苦难正在一同生长。这样，那个时代的风格就不能不是一种沉郁、豪壮与浑朴，而艾青正是这种时代风格的代表。当他抬头仰望未来的时候，民族希望、民族解放与自由的太阳就在他的面前升起，他感到从冬眠里苏醒般的温暖与辉煌。他多次描绘黎明、多次歌颂太阳，就是对理想和希望的憧憬。因此“豪壮”则成为他的某些诗的主调。这主调呈现的是一种“高山仰止，景行行止”的崇高之美。这时他的笔调流露出一股浪漫主义的抒情性。当他低头看大地的时候，现实的民族苦难又在撕裂着他的心肺，使他感到象烧红的烙铁一样灼人的疼痛。于是他看到了北方的乞丐、补衣妇、手推车，北方灰黄、贫瘠的土地。他画家的眼睛和诗人的锐感，使他在人与景的身上披上了阴郁的色调，在他的抒情中流露着对民族忧患的感伤。因此，造成他诗歌的写实象征性与沉郁格调。这种沉郁蕴蓄着一种美好东西被毁灭的悲剧的感伤之美。

从豪壮到沉郁，从崇高美到感伤美的两极，我们发现艾青风格的主导面则是“浑朴”。浑朴是中华民族五千年的历史传统；浑朴是黄河，浑朴是北方，浑朴是黄土地。艾青在崇高中溶进浑朴，使他与影响其诗风的惠特曼的崇高美区别开来。艾青在感伤中溶入浑朴使他同戴望舒的现代派诗的感伤美又区别开来。

艾青是一个最少民族传统形式影响的诗人，他似乎离我们民族诗歌传统形式影响很远，而艾青的诗美却又离民族审美的情趣最近。他的诗与民族审美心理相契合，因为他是黄河的子孙。他的诗美是民族文化心理的凝结。这就是艾青虽然化用的是外来诗歌的形式却又是最具民族性的诗人的重要原因。

二

艾青抗战初期诗歌的沉郁与豪壮形成了其美学风格的两极，它们分别对应着艾青对民族苦难的歌颂与对民族解放的憧憬。因此，这不仅是论述艾青诗的审美评价问题，更是一个对本时期艾青诗歌的思想和时代意义的评价问题。我们知道，艾青本时期的诗受到非议的有两个问题，一个是“歌颂苦难”，另一个是“忧郁的情调”。其实这是同一个问题的两个方面。50年来，这个有争议

的问题迄今并没有真正解决，症结何在？我想试作分析。

不必讳言艾青对表现和歌颂民族的苦难很感兴趣。他甚至说：“苦难比幸福更美”，“苦难的美是由于在这阶级的社会里，人类为摆脱苦难而斗争！”（《诗论》，1983年版P180）可见艾青已将苦难与斗争联系起来，即与神圣的民族解放战争联系起来。但是赢得战争胜利的动力和契机又是什么呢？艾青找到了，而且找得很准。

收入1984年版的《艾青选集》中，有三首在内容上相沟通的诗引起了我的深思。这就是写于1937年的《死地——为川灾而作》、写于1938年的《人皮》和写于1939年的《乞丐》，而前两首并不见于大陆版以前的历次选本。这说明作者无疑在用新的眼光来重新审视这些诗作。《死地》写了“天灾”，《人皮》写了“战争的灾难”，而天灾和战争则把我们这个民族推到了饥饿和死亡的边缘，于是而有了《乞丐》中对乞丐的饥饿的那种传神描写。《死地》这标题本身就是一个象征。艾青在他抗战初期的这些充满阴郁和愤怒情调的诗中大量、赤裸地向人们呈示我们民族所经历的种种苦难，甚至被讥为“自然主义”的表现而不悔。这里，从沉郁风格向豪壮风格转化所潜隐的是“死而后生”的辩证思想。看看《死地》是怎样写的吧：“大地已死了！/——躺开着的那万顷的荒原/是它的尸体”，“它死在绝望里；/临终时/依然睁着枯干的眼/巴望天顶/落下一颗雨滴……”艾青一点也不回避对“绝望”的描写；他还真切地描写了农民在旱灾中的饥馑：千万的“地之子”在颗粒无收，连草根和树皮也找不到的时候，“于是他们/相继地倒毙了！/——像草/像麦秆/在哑了的河畔/在僵硬了的田原。”但是那些活着的人们，却聚拢起“黑色的旋风”，旋舞着愤怒的疯狂，他们要从绝望的“饥饿之火”中，夺回自己的生存！而在《人皮》中，诗人以无限地沉哀与愤怒写了一张被日本侵略者剥下来倒悬在树枝上的中国女人的人皮。诗人以哀婉的笔调写道：“不幸的女子啊！/炮火已轰毁了她的家/轰毁了她的孩子，她的亲人/轰毁了她的维系生命的一切/不知是为了不驯从羞辱的戏弄呢

/还是为了尊严的倔强的反抗呢/敌人把她处死了——/剥下了她的皮/剥下了无助的中国女人的皮/在树上悬挂着/悬挂着/为的是恫吓英勇的中国人民”。诗人还写了苍蝇在人皮上的麋集，写了血、肉与泥土的混合，写了这腐臭的气息被风吹送到遥远的四方……这不是自然主义！唯有这真切具象地呈露才能给我们种下仇恨，激起复仇的怒火呵！诗人告诉中国人：“今天你必须/把这皮/当作旗帜，/悬挂着/悬挂着/永远地在你最鲜明的记忆里”。让它唤醒中国人永远记住要与这片血土共存亡，永远记住法西斯强盗“给中国人民以亘古未有的/劫掠，焚烧，奸淫与杀戮！”在这里“人皮”象征着法西斯的罪恶和民族的灾难，却又成了唤醒民众，动员民众的“旗帜”，这就是事物的辩证法。

《乞丐》是艾青最优秀的现实主义诗作之一。它以最朴素、最简洁而又含蓄的语言，雕塑般地、立体地展示了像蚁群似的飘流在陇海铁路数千里沿线的丐群。三十年代臧克家写了《难民》、蒋兆和作了国画长卷《流民图》，都给人以深刻的艺术感染，而艾青对类似的题材却作了独具匠心的处理。艾青不仅首先点出了这些丐群“来自灾区”，“来自战地”这样两个加于中国人双重苦难的渊藪，而且他发现了天灾和战争带给人类的由人变兽的异化。人类历数十万年的演进，从茹毛饮血的人猿变为领有物质文明和精神文明的现代人，这是一个质变性的进化。然而当战争加天灾将中国人剥夺得赤条条的一无所有，只剩下动物性的求生欲望时，这岂不是人变兽的异化吗？于是艾青在这首诗中写道“饥饿是可怕的/它使年老的失去仁慈/年幼的学会憎恨”。“失去仁慈”就意味着“蛮野”，“学会憎恨”就意味着“失去童贞”。于是我们看到了艾青笔下一幅令人颤栗的画面，一个心灵的活的雕塑：“在北方/乞丐用固执的眼，/凝视着你/看你在吃任何食物/和你用指甲剔牙齿的样子”。诗人不写乞丐的抢食，不写乞丐的饿毙，却偏偏写了他的一双眼睛，一双“固执”的、“凝视”着你，看你吃“任何”食物的眼！他甚至要盯着“你用指甲剔牙齿的样子”。这样一种对饥饿感的描写，震撼着心肺，我有泪却哭不出来。我在哀痛

之后，不由地产生了这样的联想：当家犬前足仆卧用固执的眼，凝视主人吃食时，我得到了同样的感受。但那是兽而不是人。现在，当战争的灾难把我们的人民，退变为兽时，那么他将比兽类更凶猛。这是可悲的人的异化，却又是可喜的预示了民族自由解放的曙光的到来。鲁迅先生有感于我们民族精神的疲惫，曾大声地疾呼中国人要有一种勇猛的兽性。他甚至希望死后的尸体要喂雄鹰和狮虎而决不给癞蛤蟆吃。他告诫中国人：“绝不能失掉兽性，变成畜性”。（《略论中国人的脸》）而艾青则从战争的苦难中发现了人的异化，他又从这种异化中看到了中国人正在获得和增长着克敌制胜的勇猛的兽性。

抗日战争是我们民族由濒临灭亡走向新生的伟大历史转折，而艾青正是代表我们民族的正义写出了我们民族坚韧不拔的性格和与敌人血战到底的气概。中华民族到了最危险的时候，中国人民在近百年来所受帝国主义列强的屈辱也到了总清算的时候。艾青运用象征式的典型化方法，写下了《他起来了》这首表达中华民族在死中求生的特定情势下的“复仇”情状和心理。“他起来了/——从几十年的屈辱里/从敌人给他掘好的深坑边。”它象征性地概括了中国人民在几十年被侵略的屈辱中所蕴蓄着的积愤和生死的抉择。“他的额上淋着血/他的胸上也淋着血/但他却笑着/——他从来不曾如此地笑过”。这里写出了复仇的神态：只要一息尚存就要同敌人决一死战。“他起来了/他起来/将比一切的兽类更勇猛/又比一切人类更聪明。”艾青发现了我们民族潜藏着一种生命的活力——兽性的勇猛加上人类的聪明。这正是民族解放最深厚的伟力之所在。

因此，艾青抗战诗歌最大的贡献，就是他从民族苦难中发现了我们民族从危亡走向新生的契机，这就是战争本身对中国人民的教育和动员作用。因此，表现和歌颂苦难不仅是势所必然的，而且舍此，就不足以论艾青的抗战诗歌。

三

当我来谈艾青风格的沉郁性时，我发现艾青抗战初期诗的沉

郁性同他诗中的浑朴性是那么有机地统一着，而且同他那“土色的忧郁”即“农民的忧郁”不可剥离地共存着。这正是艾青诗歌美学民族性最显著的标识。中国的诗人艾青，不仅因为他是农民的儿子，也因为他不可能脱离“乡土中国”这个大环境。“从基层上看去，中国社会是乡土性的”；“那些被称为土头土脑的乡下人，他们才是中国社会的基层。”（费孝通《乡土中国》）中国农村自给自足的自然经济所造成的农民对土地的依赖、崇拜和对土地的亲和力和，以及同时带来的农民之间的孤立隔膜与缺乏流动和迷信、愚昧。这些隐在的行为模式造成了中国人特殊的文化心理结构，也影响着诗人艾青沉郁诗风的形成。然而单纯的忧郁和感伤，并不能造成一种撼动人心的沉郁之风。比如戴望舒并不缺乏忧郁和感伤美，但那只是一种个人的伤怀与悲哀，他的诗确实表现了处于两军对垒中的一部分知识分子彷徨苦闷走头无路的心态，而且以精致的艺术美给人以很深的感染。可是艾青的忧郁则是时代的忧郁、民族的忧郁，他的诗积聚着得自思索的理性，因而表现的不是轻飘的情绪，而是沉甸甸的思想。所以“沉郁”是一种既饱含哀感又很有质重的风格。

《旷野》和《北方》是艾青抗战初期最有代表性的两本抒情诗集，而它们都是关于农村题材的。这些诗的一个主调就是忧郁，其风格特征则是沉郁”和“浑朴”。而我们又很难将底色的浑朴与情调和色调的沉郁加以分解。我们只感到那种窒息般的悒郁和浑莽中的博大之气向我们扑来。它是艾青悲剧精神的集中体现。艾青在这些诗中，几乎很少写到为民族解放而献身的悲壮，因此，悲壮美并不是艾青沉郁风格的美感特征，也不是艾青的悲剧精神，而艾青所表现的多是那些善良的人，美好事物被摧残、被践踏和遭受磨难所引起的哀感。因此，艾青的悲剧美，主要是一种感伤美。就是在这种感伤美中，艾青塑造了我们民族在苦难中性格的坚韧和执着。我认为这才是艾青的悲剧精神。读着《雪落在中国的土地上》、《北方》、《补衣妇》、《独轮车》、《乞丐》等充满感伤美的沉郁之章，我们一方面为北方，为中国人民所经受的苦难与劫掠

而哀叹；另一方面我们又会看到艾青所表现的人或物都充满了坚韧执着的，不可摧毁的性格。在《北方》中，诗人反复申诉着“北方是悲哀的”，它的漠风、沙雾和严寒使一切都披上了“土色的忧郁”。不仅孤单的行人在风沙中“困苦地呼吸”，“挣扎着前进”，就是驴子也睁着“悲哀的眼”，耷拉着“疲乏的耳朵”，“载负了土地的/痛苦的重压”。然而“我爱这悲哀的国土”，我们的祖先，“他们为保卫土地/从不曾屈辱过一次，/他们死了/把土地遗留给我们的——/我爱这悲哀的国土，它的广大而瘦瘠的土地/带给我们以淳朴的言语/与宽阔的姿态/我相信这言语与姿态/坚强地生活在大地上/永不会灭亡”。这就是我们的民族精神和民族性格，也是艾青悲剧精神所传达的民族性格的坚韧和执着。

我认为说艾青的沉郁诗风含有感伤美，是中肯的评判。感伤，虽不能作为一种美学范畴，但它与悲剧是相通的。它可以理解为悲剧的一种特殊、温和的表现形式，因此，具有独特的美学价值。感伤美一方面使我们对那些被丑恶的势力所摧残、毁灭的美好、善良的人和事物引起“哀怜”；另一方面又蕴含着诗人的高尚的情操之美，收到净化感情，升华人格的效果。因此，我们不应一概反对感伤，而应作出具体分析。艾青诗感伤美，即是他博大人道主义心性的体现，也是民族文化传统那种“忧患意识”在抗战时期的投射。艾青作为一位最具时代感的诗人，则集中反映了这种新的“忧患意识”。在《雪落在中国的土地上》一诗中，艾青以“雪落在中国的土地上，/寒冷在封锁着中国呀……”这一反复的旋律，反复地宣叙着民族的苦难与不幸。“风，/象一个太悲哀了的老妇，/紧紧地跟着/伸出寒冷的指爪/拉扯着行人的衣襟”；“中国的路/是如此的崎岖/是如此的泥泞呀……”；“饥馑的大地/朝向阴暗的天/伸出乞援的/颤抖的两臂。”艾青非常善于用拟喻的手法，传达出一种理性的象征和暗示，引起我们深深的痛哀。如果这首诗仅只表现了艾青诗人的锐感，那么《北方》这首诗不仅以如怨如慕如泣如诉的抒情语言奏出了充满哀怜的沉郁音调，而且以苍黄、灰暗的色调带给人以悲哀和沉郁的暗示性感染。如，沙

雾造成北方“一片暗淡的灰黄”，村庄、山坡、河岸、颓垣与荒冢都“披上了土色的忧郁”，而枯死的林木和低矮的住房都散布在“灰色的天幕”下。笳笛、大漠、黄昏、黄土、骸骨，这些意象组成了自古至今的荒凉、冷漠之感，让人窒息到难以呼吸的地步！这种“灰黄”、“土色”、“灰暗”、“黑色”都是一种冷色调，它造成的暗示性给人带来了不快、阴郁和压抑之感，有力地显示了艾青这些表现与歌颂苦难诗的感伤之美与沉郁风格。

四

艾青是一位既表现苦难揭露黑暗又向往未来歌颂光明的“双重性”的诗人。“他说‘光明里有黑暗，黑暗里有光明’。（见《艾青诗选》法文本序）因此，他总是从黑暗的苦难生活中引出沉郁的格调，又从对未来的光明中引出豪壮的格调。虽然在抗战时期的诗作中，真正鲜明地显示艾青豪壮风格的诗作并不多。但他那首《向太阳》的长篇抒情组诗，却足以标示着他那得自惠特曼影响，又最具中国浑朴气派的豪壮诗风。这首长诗给我们以雄朗向上的音调，它给我们一种海山般的崇高之美。这首由九个组曲联成的长诗以豪壮、恢宏的气势，构成了交响诗的规模。表现了诗人对象征民族自由解放的太阳的向往与追求，礼赞与崇拜。

我们说郭沫若的浪漫主义诗风是“豪放”的，而艾青的现实主义诗风是“豪壮”的，因为二者虽然都要借助于强烈的情感，但郭诗传达的情感凭想象而飞翔，这是对情感的放纵，而艾诗的情感依理性而沉凝，这是对情感的节制。无疑，艾青《向太阳》这首诗，由于充满了理想之光，所以带来的是艾青诗中前所未有的生命活力与浪漫气息。

《向太阳》这首交响诗，以对太阳与光明的礼赞为中心，全景式的，多层次地表现了抗战初期中国人民对伟大的抗战的必胜信心和对民主自由的憧憬。第一首，《我起来》，写诗人用被囚禁的眼，“看见了黎明——这真实的黎明啊！”这“黎明”已是民族解放曙光的象征。第二首，《街上》，诗人在街上向各行各业的公民问候，表现了一种洋溢着全民族为了抗战胜利而紧张、欢快工作