

中国新文艺大系

1937 — 1949

诗 集

中国文联出版社

中国新文艺大系

1937—1949

诗 集



中国文联出版社

1996·北京

(京)新登字 172 号

图书在版编目(CIP)数据

中国新文艺大系:1937~1949:诗集/公木主编. —北京:中国文联出版公司,1996. 10

ISBN7-5059-2147-9

I. 中… II. 公… III. ①文学—作品综合集—中国—现代

②诗歌—作品集—中国—现代 IV. I216.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (96) 第 17276 号

中国新文艺大系

[1937~1949]

诗 集

公 木 主 编

*

中国文联出版公司出版、发行

(北京农展馆南里10号)

板桥印刷厂印刷

新华书店总店北京发行所经销

*

787×1092毫米 16开本 41印张 6插页

1996年10月第1版 1996年10月北京第1次印刷

印数:1—1000册

*

ISBN 7-5059-2147-9

I·1518

定价:75.80元

《中国新文艺大系〔1937—1949〕》各分集主编

| | | | |
|-------|-----|-------|-----|
| 小说集 | 严家炎 | 音乐集 | 吕骥 |
| 诗集 | 公木 | | 冯光钰 |
| 散文杂文集 | 田仲济 | 美术集 | 李树声 |
| | 蒋心焕 | 摄影集 | 胡志川 |
| 报告文学集 | 穆青 | 书法集 | 王景芬 |
| 民间文学集 | 刘锡诚 | 杂技集 | 傅起凤 |
| 戏剧集 | 葛一虹 | 评论集 | 林志浩 |
| 电影集 | 程季华 | | 李葆琰 |
| 曲艺集 | 罗扬 | 理论史料集 | 徐迺翔 |
| | 郗澹封 | | |

中国新文艺大系主要工作人员

编辑部成员 潘光武 谢郁彦 阮增宝
顾莘
出版负责人 李景峰 胡元义
装帧设计 张慈中

出 版 说 明

(一) “五四”以来的中国新文化运动，是中国共产党领导的无产阶级革命运动的重要组成部分。七十多年来，中国的新文艺取得了极其丰硕的成果。这些成果，深刻地反映了从新民主主义革命到社会主义革命、社会主义建设各个历史时期中国人民的生活和斗争。它是本世纪中华民族所创造的宝贵的精神财富，是中华民族对于人类文化的巨大贡献。编纂一部反映“五四”以来中国新文艺优秀成果及其发展历程的拔萃本总集，目的是为继承和发扬革命传统、进一步繁荣我国的社会主义文艺事业，为研究、总结我国文学艺术的发展、衍变的规律和历史经验，提供一套比较系统、完整的资料。我们也期望这部总集，能帮助广大读者，在浩如烟海的出版物中选择精英，统览各个时期的优秀文艺作品，从中汲取教益；并能有助于世界各国人民了解中国和研究中国的新文艺，促进国际文化交流。

(二) 《中国新文艺大系》以马克思列宁主义、毛泽东思想为编纂的指导思想，以历史唯物主义的态度，遵循“百花齐放、百家争鸣”的方针，力求实事求是地、全面地反映我国新文艺在不同时期的历史概貌。

(三) 《中国新文艺大系》按历史时期分辑，由近及远地编纂出版。从“五四”运动前后到一九八二年底，共分五辑：第一辑〔1917—1927〕；第二辑〔1927—1937〕；第三辑〔1937—1949〕；第四辑〔1949—1966〕；第五辑〔1976—1982〕。若干年后，将续编以后的各辑。

《中国新文艺大系》每辑按文学艺术的门类和体裁分集，各辑的分集根据不同历史时期的实际情况有所不同。所有分集均有主编撰写的导言。

(四) 这次出版的《中国新文艺大系〔1937—1949〕》为第三辑，共十五集。其理论部分包括评论集和理论史料集；文学部分包括中、短篇小说集、诗集、散文杂文集、报告文学集、民间文学集；艺术部分包括戏剧集（话剧、戏曲、秧歌剧、歌剧）、电影集、曲艺集、音乐集、美术集、摄影集、书法集、杂技集。儿童文学和少数民族文学本辑不列分集，其优秀作品收入有关文学集中；优秀长篇小说目录仍收入理论史料集中；有关舞蹈集的一些资料，已作为附录收入第四辑〔1949—1966〕舞蹈集中。

本辑的编纂，仍然聘请著名专家、学者担任各分集的主编；仍然坚持运

用历史唯物主义和辩证唯物主义观点，对抗日战争和解放战争的作家、艺术家和他们的作品进行全面衡量，同时考虑某些作品在当时历史条件下所具有的代表性，强调尊重历史、反映历史，强调质量第一，作到精选、严选、拔萃与代表性相统一，全面地反映抗日战争至新中国建立前艺术的概貌。

香港、澳门、台湾作家的作品，因资料不全，难于精确选拔，暂不收录，俟条件具备，另行增补。作品编排一般以首次发表时间或所据版本的时间为序，少数分集分类后再按时间先后排列。个别作品收入本书时，编者对一些文字错讹作了必要的订正。

(五)《中国新文艺大系》的编纂，是在中国文学艺术界联合会及中国新文艺大系总编辑委员会的领导下，依靠文艺界的大力支持，组织广泛的社会力量进行的。工作中我们还得到有关部门及海内外专家、读者的关心和支持，谨在此一并表示谢忱，并恳请惠予教正。

中国新文艺大系编辑部
一九九五年七月

导言

公 木 张 福 贵

1937年7月，芦沟桥的炮火有力地改变了中国社会的历史进程，现代中国的政治格局、文化品格和人的精神风貌都在民族的危难与救亡中发生着巨大的变化。作为社会中时代神经最为敏感的一群，中国的诗人们在这场民族战争中表现出了最大的热情，“五四”以来的中国新诗发展史由此而进入了一个昂扬激动的新阶段。当抗日战争的炮火刚刚熄灭，法西斯的阴霾犹未扫清，资本帝国主义的暗影又笼罩在头顶，从而，人民解放战争的硝烟复弥漫于中国的大地。经受了民族战争洗礼的诗人们又以自己的理解与感受，迅速对这一时代作出了反应。《八路军进行曲》只稍稍改动了几个字，便当作《人民解放军进行曲》继续歌唱起来。诗神在民族的和人民的血火中跳动、升腾，为这个有声有色的时代谱写了有声有色的战歌。

抗日战争的全面爆发，使中华民族一百年来的民族郁愤在一个巨大的决口上奔涌了出来。黄河在咆哮，大海在怒吼，四万万人民的民族情绪被点燃了。而这种昂扬热烈的情绪的最适宜的表达便是诗。因此，抗战伊始，诗歌便显示出了极大的活力。在此时的中国文坛上，使人欢笑的是诗，使人落泪的也是诗。民族的血和泪滋润了国土，也培育了诗。

民族的激情焕发了前一代诗人的艺术青春，使他们的诗歌生命进入了一个新的爆发期。而更为可贵的是，民族战争的烈火还迅速地锻造了一大批新诗人。纵观“五四”以来的新诗发展史，没有任何一个时期能与这一时代相比，并不很长的时间里一下子涌现出如此众多的诗人。建国后，新中国诗坛上的知名诗人几乎都是从这个民族解放的战场上走过来的。曾经有人叹息这一时期诗人的激烈和单纯，惋惜新诗多彩的光泽变成单一的颜色。然而，随着我们对这段诗史的认识和理解，就会发现这乃是一个既体现了强烈的共同精神又显

示出较为鲜明的艺术个性的时代。

在“大我”中显示“小我”，随着诗人们对诗歌个性日益强烈的自觉追求，中国诗坛逐渐出现了新的诗群和流派，从而为这火红的时代增添了绚丽的色彩。

出现最早、影响最大的是“七月诗派”。“七月诗派”是以田间和艾青为先驱，以理论家和诗人胡风为中心而形成的青年诗群。七月诗派把诗的时代性、民族性和诗人个性紧密统一起来，使诗歌在现实与历史、思想与艺术上达到完美的结合，从而把30年代的革命现实主义诗歌推向成熟的阶段。

在解放区，新的天地、新的生活为诗提供了新的内容，诗与诗人一同获得了新生。这是新诗发展史上未曾有过的新气象。无论是在黄土高原，还是在白洋淀边，诗都在随着火热的斗争一同生长，诗人都是斗争中最活跃的战士。很快，在广大解放了的土地上，形成了几个颇有气势的诗人群体。在晋察冀，出现了以邵子南、田间、方冰、曼晴、蔡其矫、丹辉、红杨树（魏巍）等人为骨干，以《诗建设》等诗刊为阵地的“晋察冀诗群”；在陕甘宁，出现了以柯仲平、萧三、公木、严辰、何其芳等人为中心的“延安诗群”。难能可贵的是，在解放区这块土地上还出现了生于斯而成于斯的新一代诗人。李季、阮章竞、张志民、陈辉、毕革飞、侯唯动等都是其中格外引人注目的名字。至少遍及于整个解放区的群众性诗歌运动则更是热火朝天，令人耳目一新。

中国社会进入抗战后期，以迄于解放战争时期，光明与黑暗、方生与未死开始进行最后的较量。反映着这一特定时代的社会心理、民族情绪，嘲笑最后一个黑暗王朝的讽刺诗成为诗歌创作的主潮。而其中影响最大者首推袁水拍的《马凡陀山歌》。几乎与此同时，中国现代诗史上富有活力的一个诗派在国统区出现了。这便是被后人称为“九叶诗人”的青年诗人群体。辛笛、穆旦、陈敬容、杜运燮、杭约赫、郑敏、唐湜、唐祈、袁可嘉，这九位诗人既忠诚于自己对时代的观察与感受，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的优秀传统的熏陶下，又吸收了西方后期象征派和现代派诗人的某些表现手法，丰富了新诗的表现力。在这个意义上讲，“九叶诗人”在中国三十年新诗史上具有总结性的意义，从而为中国新诗的前一阶段划上一个比较完满的句号。

二

这一时期的诗坛固然是一块多彩的园地。然而在战火的染映下，诗歌多带

有一种共同的时代色彩。

强烈的现实性是这一时期诗歌的一个最突出的共同特色。这种现实性以政治意识的强化为主要特征，表现出特定时代对诗歌功利价值的刻意追求。

民族的危亡、人民的苦难整合着中国新文学多元的价值观与作家的思想倾向，使诗美价值趋向于统一的政治功利性追求。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、壮怀激烈。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。枪炮的轰鸣压倒了情爱的呢喃，尸体血泊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，写出了他的《慰问信集》；何其芳更从《画梦》里跃起，投向战斗的队列中，开始了一个崭新而质朴的人生，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“用残损的手掌，摸索这广大的土地”，放声歌唱“永恒的中国”；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》，走向宝塔高矗的延安，伴同他的是诗人严辰。而延安早已有一群新老诗人在意气风发中迎候。

面对时代的选择，诗人人格与人类良知经受了严峻的考验。作为中华民族的优秀儿女，民族的正义感已成为诗人的最高人格。“无愧于是一个人的的人，才有可能在‘人’字上面加上‘诗’这一形容性的文字”（胡风《关于人与诗，关于第二义的诗人》）。在诗人的艺术世界里，政治意识的强化并不意味着是审美价值的淡化，而恰恰被认定是一种深化和更高的美的追求。周扬当时便认为“文学和民族革命的实践的关系愈密切，文学在大众教育的事业和民族解放的事业上就愈有用，它的价值也就愈高”（《抗战时期的文学》）。诗人必须在一定的社会环境中生存，其精神活动与艺术创造不可能脱离社会的实践变革。当诗人的审美活动成为人的社会实践活动的内在因素时，它才能真正现实。民族的搏杀、阶级的较量，深刻地改变了全民族的文化与政治格局，改变了人们的生活形态，而诗也自然不得不改变其审美价值取向：“诗人是歌手，/把管笔当笛子吹，/奏起复仇的进行曲。/把管笔当匕首掷，/穿进/仇敌的心中！/诗人是尖兵。/诗人是更夫，/把管笔当刁斗敲，/叫醒/梦里的同胞。/把管笔当引火烧，/燃起/警卫的信号！/诗人是向导。”（鲁夫：《给民族的诗人们》）

诗情在时代生活中升起，谁先感应了时代，走入了生活，谁就先得到诗。在那严峻的时代里，无视民族的灾难而沉迷于个人生活的小宇宙，必然导致诗人人格的丧失和良知的泯灭，而诗的价值也自然变得狭小、微弱。于是，“七月，/我们/起来了。/呼啸的河流呵，/叛变的土地呵，/爆烈的火焰呵，/和

应该激动在这凄迷的殖民地上的/复活的/歌呵! //因为/我们,/是生长在中国。”(田间:《给战斗者》)真诚、热烈、自觉显示出了中国诗人明确而一致的主体意识。

三

中国新文学从诞生那天起,便把文艺的大众化作为自己矢志追求的目标。到了抗战的全面爆发,历史终于为文学的大众化的实现提供了一种时代的机遇。

诗歌的大众化是诗美观念的一种追求,而实质上它又是实现诗歌功利价值的具体方式。革命战争为诗作好了选择,赋予诗以动员民众支援战争的历史任务。在这一时代的规定下,诗在接受对象必然要发生根本的转换。战争使诗人们走出城市,来到乡村;走出校园,来到战场;走出知识分子的狭小圈子,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,战争促进了诗人与民众的结合,密切了诗歌与现实的联系。在这样的土壤上,几开几落的大众化之花终于结出了成熟的果实。诗歌大众化的追求,是诗美价值的转化乃至升华。冯雪峰便说这是“使艺术能真实地实现向更高阶段飞跃的一种运动”(《关于“艺术大众化”》)。

诗歌大众化的一个主要特征是抒情主人公的视角转换,即以“大我”取代“小我”,作“时代的候鸟,大众的喇叭”(臧克家:《谈灵感》),表现出一种普遍化的群体情绪。由于民众的巨大力量和热情在战争中的显示,民众的民族、民主意识的日渐觉醒,使诗人苦闷彷徨的自我在战斗与民众中找到了依托,成为其精神支柱与艺术的立脚点。诗人以前所未有的热情和兴奋,真诚地转换视角来仰视民众。他们认为,“在现在诗的精神,正是觉醒着的大众的战斗、痛苦、创造与生活的精神之萃聚!”“这种新的大众精神的摄取,才能使我们的艺术与诗获得生命,而使它发出光辉及深远的力量。”从而,诗成为“大众精神的内在产物”(冯雪峰:《论两个诗人及诗的精神和形式》)。

诗不应该仅仅是属于诗人自己的,它作为一种精神活动本身即具有他性欣赏价值。诗作为二度审美活动中的客体,其内在情感、意识必将要求被别人所感知、理解和接受。尤其在战时诗歌功利价值观的制约下,要想达到“动员民众”、“服务战争”的目的,就必须使诗人的情绪与大众情绪相沟通,从而产生心灵上的共鸣。在民众的洪流中,诗人带着决绝的神情与“小我”告别:“不用太息,/我将远去:/我随历史的战斗行进;/我,从单个人/走向人群。/我,/于我何所有。”(天蓝:《无题》)诗人严辰则更为干脆地说:“除了

为大家，还有什么个人的价值？除了大众化，还有什么别的诗歌的存在与出路呢？”激烈的话语表明诗人在抛却“小我”而走向“大我”时的果断和兴奋。

诗歌抒情主人公视角的转换，是一个如何把自我感受转化为群体情绪的认识过程，是诗人人格的升华。而为了达到从政治意识上“化大众”的时代需要，必须采用大众化的诗歌形式与手段以传达这种时代精神。这突出表现为诗的通俗化与口语化倾向，使诗朗诵和街头诗运动广为流行。

朗诵诗和街头诗是诗歌欣赏与传播形式上的大众化，它改变了以往诗歌的感受方式从而使之更容易被大众所接受。

朗诵诗与街头诗具有极强的社会鼓动性，而且在诗美创造上也具有不容忽视的价值。朗诵诗重新提起人们对诗歌音乐性的重视，通过音响、节奏等具体方式把诗中的思想感情传达给听者，使作者与听者随着诗歌的旋律而激动，从而使诗的功利价值得以具体实现。著名的朗诵诗人高兰认为，诗歌失去其音乐性而日趋文字化，是诗歌本身的一个极大损失，甚至断定：“不能朗诵的诗不是好诗”（《诗的朗诵与朗诵的诗》）。街头诗是诗歌形式的又一次革新。从形式上看，它类似“五四”时期的小诗。但其主题意蕴和情调、节奏与小诗根本不同。街头诗被称之为“通俗政治诗”，节奏急促、有力，富有一种昂扬激越的情调。诗人曼晴曾以街头诗的形式写了一首题为《匕首》的小诗：“你的诗，/像匕首，/闪闪发亮。/写吧，/让所有的墙壁，/都披上武装。”这种富有战斗性的号召力在史轮的一首街头诗中有过充分的显示：“在抗战中，/我们将损失什么？/那就是——武器上的锈，/民族的灾难，/和懒骨头！”而田间的街头诗影响更大，他的《假使我们不去打仗》、《义勇军》等都是脍炙人口、传诵一时的佳作。

诗歌的大众化追求也促进了散文化诗美观念的流行。自由式再度成为诗创作的主要形式。严酷的现实和尖锐的斗争，要求诗人们迅速地灵活地作出反映，并以强而有力的节奏进行讴歌和鞭挞。这，就必然会助长诗的自由化以至散文美的追求。本以散文美著称的艾青就不必说了；就是闻一多，也不再强调“绘画美”、“建筑美”，而为田间的“鼓点”大声呼唤了，散文化是中国诗歌发展的主要趋向，这几乎已成为多数新诗人的共识，并把这视为是中国新诗的第二次革命。

四

战争不仅改变了中国社会的政治结构，而且也改变了中国人的文化心理结构。与大众化倾向相一致，诗歌的民族化也成为这一时期诗人的重要追求，

其实质便是传统文化在艺术世界里的复兴与张扬。

抗战一开始，人们便提出诗歌要具有“抗日的内容、民族的形式”（萧三：《谈民族形式》），继而一直成为中国40年代诗人的不懈追求。诗歌的民族化倾向不仅仅表现为一种形式上的追求，而更具重要意义的是诗歌内容上对民族意识的崇大和宏扬。

民族意识是一个民族在历史进程中所体现出来的特定心理素质与精神风貌。在民族尖锐对立的时代，必然会给这种意识赋予更强烈的色彩。因此，在抗战中，诗人的民族意识得到了超常的强化。而作为一种文化心理的表征，诗与人民的愿望共生，与民族精神同在。无数的壮烈诗篇都夸张地表现着我们这个古老民族的不朽灵魂。时代使诗人自觉地从中华民族的辉煌历史中去汲取振奋民族精神的力量，悠久的民族历史和文化成了抗击敌人、求得民族解放的心理支撑。胡风以“眉间尺”的“古老的传说”，鼓励同样是“来自一个历史摇篮的/活在一个地母胸膛的/我的兄弟/祖国的儿女”，勇敢地以自己的头颅去搏击那“屠杀了/千头颅/万头颅的/仇敌的头颅”！（《给怯懦者们》）破烂的家园，贫瘠的土地，在诗人的笔下都浸透着深沉的民族感情。“七月诗派”的阿垅在著名长诗《纤夫》中以一种沉重、古老的色调描绘着民族的历史与现实的图景：“中国的船啊！/古老而又破漏的船啊！/而船舱里有/五百担米和谷/五百担粮食和种子/五百担，人民生活的资料/和大地的这长长的纤绳/和那更长更长的/道路，不过为的这个！”这深沉而强烈的民族意识、情感恰恰是我们这个民族的生命所在。正是由于这种源远流长的民族精神和辉煌灿烂的民族历史的存在，才使亿万遭受异族强暴的炎黄子孙有着超乎寻常的民族凝聚力。

民族意识的强化是诗歌道德价值观的普遍追求，是诗人对时代的共同感受的自然表现，是诗歌内容上的情感把握。与此相对而言，诗歌形式的民族化则具有具体可感性，是一种十分具体的形式变革。这主要表现在解放区的“民歌体”新诗的创作和国统区以袁水拍为代表的“民谣体”讽刺诗创作上。

民歌体诗潮出现于一场较大规模的“采风”运动之后。特别是在《讲话》以后，它与伴歌伴舞的剧诗一起迅速地兴盛起来。甚至出现了如李季的《王贵与李香香》、阮章竞的《漳河水》、公木的《十里盐湾》、张志民的《王九诉苦》等以民歌体创作的叙事长诗。民歌体的出现并不仅仅意味着一种古老诗体的复生，而且是对“五四”以来新诗历史的一种丰富，同时对中国当代诗歌的发展也具有巨大的影响。

歌谣体讽刺诗是40年代后期国统区一种流行的诗歌形式，它以群众的口语、俗语为基本语言，嬉笑怒骂、朗朗上口，很好地借鉴了中国古代民谣乃至

童谣的特点，使诗歌具有很强的战斗力和传播力。

当然，我们也必须看到，诗歌的民族化形式虽然是新时代生活斗争需要和民族心理表达的一种物化形态，但它应该成为被生活所融解了的、富有诗人独创性的审美创造，而不只是一种传统形式的简单沿用。“旧瓶装新酒”的最终结果应是一种活的变革而不是死的承袭，否则，便会成为一种反当式的形式复古主义。自然，这取决于创作实践，不是纯凭概念进行议论的课题。

五

战争武装了诗人，也武装了诗。“诗人的生命要随着时代生命前进，时代精神的特质要规定诗的情绪状态和诗的风格”（胡风：《四年读诗小记》）。这个时代的生命和精神便是同仇敌忾、救国兴邦的战斗情绪。十几年来，诗歌充溢着这种战斗情绪，昂扬向上、壮怀激烈，形成了与现实人生同调的主体风格。对阳刚之美、粗犷豪放风格的追求是此时诗歌审美观的主要特征。

在全民抗战和阶级搏杀的大潮中，诗总处于一种兴奋状态。对诗的战斗性功利价值的重视，使诗常常具有一种男子汉般的阳刚之美。臧克家曾说过：“现在，我们向诗人要求的诗句，不是外形的漂亮，而是内在的‘力’！因为时代是在艰困中，我们需要大的力量！”（《克家论诗》）12页）在这种昂扬的旋律里，离群索居、无病呻吟、顾影自怜、软弱多情者成为极不和谐的声音。

这种慷慨放歌的阳刚之美是自古以来华夏美学传统中最为显著的特色，更是“五四”之后中国诗歌审美的主调。从初期白话诗开始，新诗的情感属性迅速完成了个人、阶级、民族的升值过程。在抗日战争和解放战争中，诗人的视野日渐开阔，情绪幅度愈见宽广。诗人以向上进取的战斗豪情呼唤胜利，号召人们在屈辱和灾难中奋起，在血与火的搏斗中迎得祖国的新生。这种由强烈的忧患意识所导致的壮烈情绪进入诗美领域之后，便成为一种伟力和崇高感。抗战之初的诗中往往表现出一种对英雄的崇拜和渴望，英雄的壮举和受难者的悲苦构成了诗的昂扬沉郁的时代风格。曾以愁苦凄寂的抒情见长的“雨巷诗人”戴望舒，在敌人的牢狱和酷刑中磨砺了自己的意志和情感，他告诉后来者：“如果我死在这里，/朋友呵，不要悲伤，”“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。”诗里消散了往日的哀愁，情绪线条变得粗犷豪放起来。

在田间的笔下，我们又看到了“在长白山一带的地方，/中国的高粱/正在

血里成长。/大风沙里/一个义勇军/骑马走过他的家乡，/他回来：/敌人的头，/挂在铁枪上！”（《义勇军》）英武的形象，倔强的灵魂，铿锵的节奏，粗犷的画面，成为一个伟大民族的象征。正如闻一多所感受的那样：“这里没有‘弦外之音’，没有‘绕梁三日’的余韵，没有半音，……简短而坚实的句子，就是一声声鼓点，单调，但是响亮而沉重，打入你耳中，打在你心上。”（《时代的鼓手》）

“七月诗派”是一个男子汉诗群。在他们的诗中，常常出现的意象是北方、寒冷、原野、长夜、庄稼汉、太阳与血。在这种粗犷、浑厚、沉重的构图中，站立起一个古老民族痛苦挣扎、抗争不息、倔强而固执的灵魂。艾青当时呼吁诗人“把忧郁与悲哀，看成一种力！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”（《诗论》）。这种阳刚之美实质上是当时普遍的社会心理的反映，或者说是时代对诗歌审美风格的自然选择。

当然，在力的呐喊之中仍能听到轻柔婉约的抒情小唱。像曾在国统区大学生中风行一时的张秀亚的诗便是其中的一支小曲：“这个村野的姑娘/走过那微斜的山坡/在那水银似的月下/她似一朵白色的山茶/她擎把着汲水的瓶子/她向了夜空低唱/莺鸟都收拾起了笙簧/静听这清涧般的声响/松树停立凝思/苇底漏下了微笑的星光/周遭那些起伏的幽幽山影/使她忆起了小牧人的群羊/她有一点疲倦了/这自山中汲水归来的姑娘”（《题画》）。低吟浅唱之中描绘了一幅梦幻般的境界，成为时代大波中人们久违的美好记忆。而且，更千万不能认为，战争烽火已完全烧毁了诗艺的讲究，不是的，勿宁说是更加锻炼了它。就如30年代初期形成的十四行诗创作的风气，抗战爆发，自然一时消退；而在某些诗人手中，十四行却化作了战斗的武器。卞之琳到了延安，就曾试着运用商籁体，写下了歌咏八路军和革命领袖的诗篇，诸如《一位政治部主任》、《“论持久战”的著者》、《一位“集团军”的总司令》、《空军战士》等便是。至于老诗人冯至，更是把十四行诗推向成熟，并掀起热潮，他在西南联大讲授里尔克，还出版了《十四行集》，诗是1941—1942年间写的，李广田称之为“沉思的诗”。诗人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，将思考的结晶融入诗内，驰骋想象，开拓意境。这种达到炉火纯青的诗艺，使包括“九叶诗人”在内的广大青年诗群深受影响。这就不限于商籁体，40年代后期，贯彻三年解放战争，整个诗风已逐渐更多地具有“现代化”的气息了。如果说这限于国统区，特别是西南与上海等地方，那也不尽然，与之遥相映峙的解放区，也决然不仅仅是民歌，虽然相对说来更多

注意了传统和民间，但并没有忽视横向借鉴：天蓝之与惠特曼，贺敬之之与马雅可夫斯基，鲁藜之与泰戈尔，李又然之与罗曼·罗兰，以至聂鲁达、希克梅特、阿拉贡……在解放区诗人中岂不都有所钟爱且得到发扬吗？就是民歌体长诗，在清醒的现实主义精神统摄下，魏巍的《黎明风景》，在描述一场紧张的战斗过程，联翩浮想的意象组合，充溢着光明信念的象征；艾青的《吴满有》，用明快简洁的句子，以直接具体的白描，写了一位有幸接触民主的阳光和革命的雨水的农民，塑造了典型环境中的典型性格形象，实实在在，而又富激情与想象。这些诗篇，无论就诗人自己说来，或放在中国新诗历史上衡量，都无疑具有着突破的意义。总而言之，现代化、民族化、大众化、多样化，是“五四”新诗歌起步以来所具现的发展趋势；在它前进行程中的第三个十年，第三个阶段，在民族解放战争的大众诗歌中，显然是继承和发扬了这一传统，使之更加繁荣，而增光溢彩。有的论者说：“救亡”斗争使诗陷入“凋零期”。特恳切希望持此论者一读我们编辑的这部诗选集。

本分集主要编辑人员

主 编 公 木

副 主 编 李凤吾

编 委 公 木 李凤吾 刘中树

刘柏青 金训敏 郝长海

张福贵

责任编辑 贺新辉

目 录

| | |
|-------------|---------|
| 导 言 | 公 木 张福贵 |
| 丁 力 | |
| 赶马车的孩子..... | (1) |
| 黎 明..... | (1) |
| 假 如..... | (2) |
| 丁 芒 | |
| 寒 村..... | (2) |
| 丁 耶 | |
| 故乡的车马..... | (3) |
| 奔 赴..... | (5) |
| 丁景唐 | |
| 我 爱..... | (5) |
| 卜 西 | |
| 我歌颂着工厂..... | (6) |
| 力 扬 | |
| 我的竖琴..... | (7) |
| 给诗人..... | (8) |
| 又 然 | |
| 女人之子..... | (8) |
| 三 川 | |
| 家 乡..... | (9) |
| 童 年 | (10) |
| 上官橘 | |
| 春 | (10) |
| 山 莓 | |
| 绿色的春天 | (12) |