

中国新诗总系

1937-1949

总主编 谢冕

本卷主编 吴晓东



NLIC 2970719171

人民文学出版社

中国新诗总系

1937-1949

总主编 谢冕

本卷主编 吴晓东



NLIC 2970719171

人民文学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国新诗总系. 第3卷, 作品. 1937~1949/谢冕主编;
吴晓东分册主编. —北京:人民文学出版社, 2009

ISBN 978-7-02-007553-9

I. 中… II. ①谢…②吴… III. 新诗-作品集-中国-
现代 IV. I207.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 113237 号

责任校对:杨益民

责任印制:王景林



导言 战争年代的诗艺历程

吴晓东

抗战爆发到中华人民共和国成立(一九三七年七月至一九四九年十月)的时间段在文学史上习惯地被称为四十年代。本卷所收录的诗歌正属于这一文学史时段。抗战之前三十年代中期的中国诗歌,被研究者们称为新诗史上诗艺探索的高峰期。在此前近二十年的发展进程中,新诗经历了一个从散文化到纯诗化的历史轨迹,三十年代“现代派”诗人群所谓“纯诗”的努力正标志着对诗艺的探索已经走向了一个日渐成熟的历史阶段,这一执着于诗艺探索的历史阶段在中国几千年的诗歌史上是难以复现的。^① 如果没有战争的爆发,中国新诗会继续走什么样的路,今天自然无法判断,但战争的爆发首先中断的正是这一诗艺探索的进程。“七七事变”之后,中国诗歌开始呈现出别样的风貌,也是特殊年代历史发展的某种必然。

战争伊始,中国诗坛自然无法延续精致的纯诗写作,出现了街头

① 一九三五年孙作云发表《论“现代派”诗》一文,把三十年代登上诗坛的一大批年青的都市诗人具有相似倾向的诗歌创作概括为“现代派诗”。其重要的标志是一九三二年五月在上海创刊,由施蛰存、杜衡主编的《现代》杂志。此后几年,卞之琳编辑《水星》(1934),戴望舒主编《现代诗风》(1935),到了一九三六年,由戴望舒、卞之琳、梁宗岱、冯至主编的《新诗》杂志,把这股“现代派”的诗潮推向高峰。伴随着这一高峰的,是一九三六至一九三七年大量新诗杂志的问世。“如上海的《新诗》和《诗屋》,广东的《诗叶》和《诗之页》,苏州的《诗志》,北平的《小雅》,南京的《诗帆》等等,相继刊行,……那真如雨后春笋一样地蓬勃,一样地有生气。”(孙望:《战前中国新诗选》初版后记,江西人民出版社,1983年)以至于作为“现代派”诗人的一员的路易士认为“一九三六至三七年这一时期为中国新诗自五四以来一个不再的黄金时代”(路易士《三十自述》,《三十前集》,诗领土出版社,1945年)。

诗、朗诵诗等直接配合战争鼓动需要的新诗体。而随着时间的推移以及战事的深入,诗坛渐趋沉潜,诗艺也逐渐走向阔大与凝重。四十年代的诗人也正由于未曾经历的战争语境而获得了此前无法产生的沧桑的际遇和深厚的体验,诗歌中也历史性地获得了忧患感、凝重感和阔大感。除了诗人们亲历的现时空间得以空前拓展之外,相当一部分诗人还在诗作中充分展示了战争年代族群的生存体验和生存远景、思考了复杂深邃的人性内涵和存在意识、探究了人类和生命个体的心理和潜意识等内宇宙空间。艾青、冯至、穆旦等诗人正代表了上述诗学取向。而其中更年青的诗人穆旦的创作中还表现了杜甫般的忧患情怀,涵容了阔大的史诗意识,在某种意义上显示了新的诗歌历史阶段所应该具有集大成的潜质。而以穆旦、杜运燮、吴兴华为代表的校园诗人,则在诗艺的深化以及向西方的借镜方面比三十年代走得更远。

概而言之,四十年代的诗歌图景深深地植入了战争背景之中。抗战结束后,由于内战旋即爆发,使得战争的历史语境横亘了整个四十年代。这一时段中国诗坛出现的新的历史流向都和战争结下了不解之缘。而在长达八年的抗战历史阶段,中国版图三个地区的划分,也为四十年代的诗歌图景带来了多样性和复杂性。三个地区虽然也分享了某种相似的历史氛围、诗歌元素和诗艺特质,但差异性也表现为主导的倾向。这种差异并没有随着抗日战争的胜利而淡出,在某种程度上贯穿了整个四十年代的诗歌历史。

大众化、写实化的理论与实践

还是在抗战前夕,中国诗歌会的代表人物蒲风就曾经做出过这样的论断:“很明显的,‘九一八’以后,一切都趋于尖锐化,再不容你伤春悲秋或作童年的回忆了。要香艳,要格律,……显然是自寻死路。现今唯一的道路是‘写实’,把大时代及他的动向活生生地反映出来。”^①如果说,蒲风所倡导的写实的道路在战前尚有几分预言的性质,那么随后

^① 蒲风《五四到现在的中国诗坛鸟瞰》,《诗歌季刊》1934—1935年第1卷第1—2期。

爆发的全民族的抗战则使这一预言成为整个诗坛共同遵循的创作原则。由臧克家、蒲风、王亚平、艾青等诗人所代表的“大众诗歌”道路，终于得到了普遍的认同。

抗战初期的诗坛，无论是诗歌观念的倡导，还是具体的创作实践，都呈现出空前一体化的特征。这种共同的归趋是诸种诗歌观念错综杂陈的三十年代不曾有的。战争背景下统一的时代主题以及民族面临生死存亡的共同生存境遇直接制约了诗歌的理论与实践。最有说服力的证明尚不是抗战前就以写实主义诗歌影响着诗坛的中国诗歌会同仁的创作，而是一批战前曾因所谓脱离大众而屡受非议的“现代派”诗人的诗风转向。作为“现代派”诗人领袖的“雨巷”诗人戴望舒，抗战初期创作了祝福“英勇的人民”的《元日祝福》，曾经梦寐地“期待着爱情”的何其芳则写出了《成都，让我把你摇醒》；客居延安的卞之琳“在邦家大事的热潮里面对广大人民而写”《慰劳信》，^①一度“折心于惊人的纸烟的艺术”的徐迟则喊出了时代的“最强音”。一代曾倾心于象征主义的朦胧和暗示技巧以及晚唐温李一派的孤绝与幻美情调的“现代派”诗人，从此诗风不复以往纯粹而精致的完美，独特的个人性也被一种群体性所取代，最终汇入时代所要求的大众化、写实化的统一风格之中。

抗战初期最有影响的诗作出自被闻一多誉为“时代的鼓手”的田间。正是他的诗，以充沛的激情和炽热的感召力在民族生死存亡的关头最早抒写了中华民族反抗侵略、抵抗外侮的坚定信念，有着极大的鼓舞人民奋起抗战的动员力量。一九三七年底，田间创作了长诗《给战斗者》，诗中表现了“战士底坟场/会比奴隶底国家/要温暖，/要明亮”的战斗意志，以及对于祖国的神圣的挚爱：

在中国
我们怀爱着——
五月的
麦酒，
九月的

① 卞之琳《雕虫纪历·自序》，人民文学出版社，1984年第2版。

米粉，
十月的
燃料，
十二月的
烟草，
从村落底家里
从四万万五千万灵魂底幻想的领域里，
飘散着
祖国的
热情，
祖国的
芬芳。

这些广为传诵的诗行体现了田间自由体诗艺的特征：简短的句式，急促的节奏，像一声声“鼓点”，给人以“闪电似的感情的突击”。正像胡风所论述的那样，田间的诗作“是从生活激动发出的火热的声音”，其焕发的情绪和急促的“鼓点”般的节奏代表了一个“诗底疾风迅雷的时期，和战争初期的人民底精神状态是完全相应的”。^① 田间诗歌的意义正在于艺术形式与时代性、战斗性内容之间的吻合。这种对诗歌的现实性倾向的自觉更反映在田间一九三八年到了延安和晋察冀边区之后所发起、推动的“街头诗”的创作中。这是抗战时期所独有的诗体形式，简短的篇幅、鲜明的主题以及警辟的句式，使“街头诗”成为激发人民抗战斗志的最富鼓动作用的诗体。如田间的《假如我们不去打仗》：

假如我们不去打仗，
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！”

① 胡风《关于创作发展的二三感想》，《创作月刊》第2卷第1期，1942年12月。

由于田间的推动,“街头诗”形成了风靡一时的诗歌运动,与传单诗、朗诵诗等成为抗战初期解放区乃至国统区最具有现实性和时代特色的诗歌形式。

同样值得注意的是沦陷区诗坛也经历了这种写实化的大众诗风的转向。在内容上,诗人们强调诗歌应该“由狭小的进为广大的,由个人的抒情和感触,进为广大的描写与同情”;在形式上,臧克家那种“用的是大众口里的话,里面没有一点修饰,不用典故和譬喻,有时也注重在节奏,朗读很有力量”的诗歌,也成为更“容易流传”的体式。^①这使人联想到朱自清四十年代初在大后方对抗战初期诗歌发展的趋向所作的概括:“抗战以来的诗,注重明白晓畅,暂时偏向自由的形式,这是为了诉诸大众,为了诗的普及。”^②提倡通俗晓畅的大众化语言,注重节奏和朗读的自由体形式,构成了沦陷区和大后方共通的诗歌艺术标准。尽管沦陷区的这种诗歌主张在抗战初期很难落在实处,同时在解放区与国统区应运而生的朗诵诗、街头诗、传单诗等战时大众诗歌的诸种类型,在沦陷区由于严酷的现实环境的限制,一时间尚无法形成群体性的实践,但诗歌观念本身的倡导依然昭示了沦陷区诗坛与其他两个地域之间的内在联系,透露出抗战诗歌具有某种规律性的统一格局。

这种统一性关涉着对于现代诗潮史的总体估价。虽然对写实主义风格的倡导从五四新诗的发生期就一直伴随着现代三十年的诗歌历程,但在抗战之前的两个十年中,写实主义的诗歌并没有从根本上改变现代诗坛诸种风格多元并存的格局,写实主义诗作一直在与其他各种诗歌派别彼此渗透消长的过程中艰难摸索自身的足迹。只有到了战争年代,贯穿抗战诗歌发展始终的大众化、写实化的倾向才真正奠定了主

① 楚天阔《新诗的道路》,《中国公论》第3卷第6期。

② 朱自清《抗战与诗》,《新诗杂话》第38页,三联书店,1984年。朱自清所谓“自由的形式”也同样占据了沦陷区诗歌的主导形式。一九四三年,废名在北平的刊物《文学集刊》第1期和第2期上重新刊出他写于抗战前的讲稿《新诗应该是自由诗》以及《以往的诗文学与新诗》,主张自由体诗歌是新诗的发展方向,可以看作是沦陷区具有代表性的诗歌观念。尽管有吴兴华等诗人尝试模拟旧体绝句诗的形式以及从事十四行诗体的创作,但从沦陷区诗歌大致的几种类型即写实派、现代派以及“史诗”的创作现状来看,自由体是绝大部分诗人采用的形式。

流诗潮的历史地位。诗歌观念的主体性追求与客观的时代环境共同塑造了这一诗歌主潮的形成,并最终在全民族抗战的外部条件之中寻找到它全部的社会现实性与历史合理性。

这其中蕴涵着可以多重阐发的课题,譬如写实主义诗歌的表现形式与时代主旋律之间的应和关系,大众化追求过程中的得与失,对民族形式的探讨,自由诗体的再度兴起,散文化的创作流向……都是值得深入探究的课题。同样吸引文学史研究者注意力的则是写实主义诗潮自身所暴露出的政治与艺术之间的内在矛盾。毋庸讳言的是,抗战时期写实主义的诗歌有相当一部分是以牺牲诗美为代价的。抗战诗歌一方面在相当长的一段时期内排斥了由象征派、新月派、现代派所贡献的诗学因素,^①另一方面则把诗歌的时代性、战斗性与艺术性对立起来,宣扬诗歌“需要政治内容,不是技巧”^②。抗战诗坛又一次面临着一个古老而尖锐的文学矛盾,即诗歌的自律与它律的矛盾。对艺术性的忽略使写实主义诗歌走向了物极必反的境地,下面的批评在抗战诗坛具有代表性:“大批浮泛的概念叫喊,是抗战诗么?可惜我们底美学里还没有篡入这种‘抗战美’。”^③字里行间隐藏着对一种抗战诗歌的新美学的呼唤。

“土地的诗学”与自由体的新型范

正是在写实主义诗歌匮乏自身成熟的美学规范的背景下,出现了艾青以及深受艾青影响的“七月派”诗人群,在战争年代贡献了特出的美学:一种植根于大地与泥土的雄浑而凝重的诗美风格。

抗战初期的艾青辗转于西北黄土高原,目睹和体验了这片广袤而贫瘠的土地上北方农民的苦难生活,深刻领略了“世界上最艰苦与最古老的种族”在战乱年代的沉重与沧桑,从而创作了他一生中最优秀

① 譬如任钧就称:“象征派的晦涩、未来派的复杂、达达主义的混乱……等等,都是应该从现阶段的诗歌当中排除去的。”(任钧《谈谈诗歌写作》,《新诗话》第143页,上海国际文化服务社,1948年)

② 阿垅《今天,我们需要政治内容,不是技巧》,《诗垦地》第5辑。

③ 胡危舟《诗论实录》,《文学创作》第1卷第2期。

的作品:《雪落在中国的土地上》《手推车》《北方》《向太阳》《我爱这土地》《吹号者》《他死在第二次》《旷野》《土地》……“雪落在中国的土地上,寒冷在封锁着中国呀……”这首《雪落在中国的土地上》写在抗战爆发那一年的十二月。诗人感受着冬天的寒冷,更感受到侵略者铁蹄之下祖国的多灾多难和人民的贫困痛苦:

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

诗人自述“这些诗多数写的是中国农村的亘古的阴郁与农民的没有终止的劳顿,连我自己也不愿意竟会如此深深地浸染上了土地的忧郁”,^①正是对“中国农村的亘古的阴郁与农民的没有终止的劳顿”的体验最终奠定了艾青的忧郁的诗绪。这忧郁伴随了诗人的一生:从小就“感染了农民的忧郁”,^②留学生涯中又在西方大都市中体验着波德莱尔式的“巴黎的忧郁”,在抗战时期则从土地的忧郁升华为面对民族生存苦难的忧郁……这种忧郁的情怀在中国诗歌中可谓凤毛麟角,当大部分抒情诗或流于个人的自恋的感伤,或表现为廉价的乐观主义的时候,艾青以他对土地和农民的深沉而忧郁的爱,贡献了一种凝重的诗,并“把忧郁与悲哀,看成一种力”,忧郁的诗绪的背后正蕴含了一种深沉的力量,反映着民族坚忍不拔、自强不息的精神。

艾青说过:“这个无限广阔的国家的无限丰富的农村生活——无论旧的还是新的——都要求在新诗上有它的重要篇幅。”^③这重要的篇幅随着艾青的吟颂土地的诗作的问世而诞生了。艾青的形象,也最终定格为行吟在大地上,沉溺于田野的气息的“土地的歌者”,印证了当

① 艾青《为了胜利——三年来创作的一个报告》,《抗战文艺》第7卷第1期。

② 《艾青选集·自序》,《艾青选集》第7页,开明书店,1951年。

③ 艾青《献给乡村的诗》序,《献给乡村的诗》,昆明北门出版社,1945年。

年冯雪峰的断言：“艾青的根是深深地植在土地上。”^①“田野”“旷野”“土地”因此构成了艾青诗中高密度复现的意象：

黄昏的林子是黑色而柔和的
林子里的池沼是闪着白光的
而使我沉溺地承受它的抚慰的风啊
一阵阵地带给我以田野的气息……

我永远是田野气息的爱好者啊……
无论我漂泊在哪里
当黄昏时走在田野上
那如此不可排遣地困惑着我的心的
是对于故乡路上的畜粪的气息
和村边的畜棚里的干草的气息的记忆啊……

（《黄昏》）

诗中的土地、田野是光、影、风、气息、记忆的混合体。土地之歌由此放逐了抽象性的说理，诗人对土地的感情获得的是具象的呈现，表现为具体的意象的生成。“意象是诗人从感觉向他所采取的材料의 拥抱，是诗人使人唤醒感官向题材的迫近。”^②没有什么比“土地”的意象更能承载艾青的诗学中对感觉与具象性的强调了。“土地”尽管在象征层面指喻着家园、栖息的居所，然而在诗中它首先是感性与具体的存在。而找到了感性与具体“土地”，艾青就找到了属于自己的审美关注点。正是借助于对土地的歌吟，艾青在抗战初期充斥诗坛的“幼稚的叫喊”与“浮泛的概念”之外贡献了凝重而雄浑的诗作，其强烈的美感力量来自于诗人对泥土的贴近，来自于诗人对苦难民族的深沉爱恋以及个体与土地的血缘关系的生命体认。艾青在把“土地”的意象散布在诗篇中的时候，也就生成了一种“土地的诗学”。作为这种“诗学”的表现形

① 孟辛（冯雪峰）《论两个诗人及诗的精神和形式》，《文艺阵地》，1940年第4卷第10期。

② 艾青《诗论》，杨匡汉、刘福春编《中国现代诗论》（上编）第355页，花城出版社，1985年。

式的是艾青诗中“农民”“土地”“民族”相互叠加的意象网络,而其内在的美感支撑则是流淌于诗行中的深厚、凝重而又朴素、博大的总体风格。正是这种美感风格,标志着四十年代写实主义诗歌获得了渐趋成熟的诗学规范,并收获了无愧于一个大时代的诗美实绩。^①三十年代末,艾青即曾指出:“一首诗的胜利,不仅是那诗所表现的思想的胜利,同时也是那诗的美学的胜利。”^②这种美学的胜利,正表现为“土地的诗学”所获得的塑形。

艾青诗中的主要色调,除了“土地”所代表的凝重与灰暗,还有“太阳”代表的鲜亮与明朗。在讴歌土地的同时,诗人更赞美太阳,反映了对光明、理想和未来的追求。作于一九四二年的《黎明的通知》正是这样一首黎明的颂歌,宣告了一个新时代即将来临:

请歌唱者唱着歌来欢迎
用草与露水所渗合的声音

请舞蹈者跳着舞来欢迎
披上她们白雾的晨衣

请叫那些健康而美丽的醒来
说我马上要来叩打她们的窗门

请你忠实于时间的诗人
带给人类以慰安的消息

请他们准备欢迎,请所有的人准备欢迎
当雄鸡最后一次鸣叫的时候我就到来

① 体现这种“土地的诗学”的还有臧克家出版于一九四三年的诗集《泥土的歌》。在自序中,诗人写道:“《泥土的歌》是从我心里发出来的一种最真挚的声音,我呢爱、偏爱着中国的乡村,爱得心痴、心痛,爱得要死,就像拜伦爱他的祖国大地一样,我知道,我最合于唱这样一支歌,竟或许也只能唱这样一支歌。”

② 艾青《诗论》,杨匡汉、刘福春编《中国现代诗论》(上编)第338页。

请他们用虔诚的眼睛凝视天边
我将给所有期待我的以最慈惠的光辉

趁这夜已快完了，请告诉他们
说他们所等待的就要来了

这首预言黎明的诗本身的风格也如黎明般清新，疏朗，使人仿佛呼吸到了清晨林间的空气。诗人不厌其烦地运用排比句式，造成黎明即将君临一切，唤醒一切的表达效果。两行一节的结构也体现出简洁明快的格调。四十年代艾青的自由体诗作加强了在旋律上的复沓，以及句式的排比与重复，《黎明的通知》即是艾青的自由体诗作重要收获之一，也标志着中国自由体新诗的成熟。艾青认为，自由体“受格律的制约少，表达思想感情比较方便，容量比较大——更能适应激烈动荡、瞬息万变的时代”。其大的容量不仅表现在诗的长度，更表现在每句诗都有较长的字数，这一特征与田间所擅长的短句式的诗作相比较就更加明显。但艾青的长句却并不繁复，而是力求句式简单明快，每一节中的句式又大体相同，尤其是排比的运用更加强了整首诗的齐整与和谐，因此在自由中又有限制，以其内在统一的节奏实现了严格整饬的格律诗所无法达到的诗歌理想，从而为自由体奠定了新的型范，也在一定意义上预示了自由体可能代表着中国新诗更主导的历史流向。^①

艾青的贡献还在于开启了一代诗风。如穆旦《在寒冷的腊月的夜里》：

在寒冷的腊月的夜里，风扫着北方的平原，
北方的田野是枯干的，大麦和谷子已经推进了村庄，
岁月尽竭了，牲口憩息了，村外的小河冻结了，
在古老的路上，在田野的纵横里闪着一盏灯光，
一副厚重的、多纹的脸，
他想什么？他做什么？

① 单纯就诗体而言，格律体与自由体从理论上自然是无法分出高下的，衡量的重要的标准则是各个体式有没有成熟的大诗人的出现，从这个意义上说，艾青四十年代的诗作标志着自由体诗的实践所取得的历史性的成就。

在这亲切的,为吱哑的轮子压死的路上。

从诗中“北方的平原”“枯干的田野”“多纹的脸”“吱哑的轮子”等意象中,可以感受到穆旦所受的艾青诗绪的影响,同样呈现出了“土地的诗学”的元素。而受艾青影响的七月派诗人既承袭了艾青式的凝重与阔大的诗风,同时又贡献了一种粗犷而豪迈的力的壮美。这种多少有些粗砺的壮美风格在中国新诗史中是独树一帜的。豪放粗犷的力度体现了七月派诗人努力“突入”生活的强悍的主体意志,阿垅的《纤夫》正是把这种意志灌注于纤夫艰难行进的姿态之中:“倭偻着腰/匍匐着屁股/坚持而又强进!/四十五度倾斜的/铜赤的身体和鹅卵石滩所成的角度/动力和阻力之间的角度,/互相平行地向前的/天空和地面,和天空和地面之间的人底昂奋的脊椎骨/昂奋的方向/向历史走的深远的方向,/动力一定要胜利/而阻力一定要消灭!/这动力是/创造的劳动力/和那一团风暴的大意志力。”诗人的主体精神,民族的“一团风暴的大意志力”以及历史的方向,都凝聚在纤夫体现出的“创造的劳动力”之中。诗中的纤夫的形象,尽管有观念化的影子,但他“既具有普通纤夫的历史具体性,却又包含着更加深广的历史内容:它表现出了一种深藏在普通人民身上的坚韧强进的民族精神,和古老民族的顽强生命力”。^① 这首《纤夫》堪称是七月派诗歌观念的一个形象的说明,强调主观与客观、历史与个人的统一,在客观对象之中注入“主观战斗力”,并最终使诗歌成为时代与历史的忠实见证。这就是七月派诗人所共同追求的诗风,它一扫新月派的精致与刻意以及现代派的朦胧与晦涩,肌理粗疏,不事雕琢,甚至不避俚俗。这也是抗战诗歌所特有的一种美,这种粗犷与豪放的充满力度的美与艾青的忧郁与凝重一起丰富了四十年代诗坛,共同完成了一种新的自由体诗歌美学型范的塑造。

与艾青和七月派代表的大后方写实主义诗风互为印证的,还有沦陷区诗坛。四十年代初,随着徐放、山丁、蓝苓、吕奇、丁景唐、夏穆天等诗人的相继出现,写实主义的诗歌也逐渐有了起色,以其所散发的“大地的气息”,呼应着沦陷区风靡一时的关于“乡土文学”与“大众化”的

^① 钱理群等《中国现代文学三十年》第520页,上海文艺出版社,1987年。

倡导,诗歌内容也由抗战初期对日常生活的浮面的感喟而伸向现实与历史的纵深。这同样是一批贴近泥土的诗人。如果说对乡土的讴歌构成了任何一个文学时代的永恒母题,那么在一个家园沦丧,背井离乡的战争年代,这种对乡土和大地的恋情就显得更为深沉和厚重。夏穆天的长诗《在北方》,有艾青般的质朴和硬朗,呈现出一种北方旷野的宏阔气象:

北方就这样
将一个个人抚养
白天
田野象一个巨人
刚从剃头店
括光的嘴边
一个个彩花的头巾
掩一个个
拾穗少女的
乌亮的辫发
秋风飘起了
沿着林檎的香气
我随他们笑唱着
走一个园林
又一个园林

沦陷时期的“现代派”与校园诗人

抗战爆发以后,由于沦陷区特殊的政治条件的限制,当大后方的诗歌走向了大众化和写实主义的实践的时候,占据沦陷区诗坛的主导地位的,却是以战前即已成名的诗人南星、路易士、朱英诞以及抗战爆发后崛起的年青诗人黄雨、闻青、顾视、沈宝基、刘荣恩、成弦、金音等为代表的“现代派”诗歌群体。

尽管这一名称容易与战前以戴望舒为领袖的“现代派”相混淆,但

它仍旧是在沦陷区获得普遍承认的一个命名。一方面,其中的代表诗人南星、路易士、朱英诞等本来就是战前现代派诗人群中的一员;另一方面,后起的更年青的诗人们的创作风格,基本上是对战前“现代派”诗风的继承和延续。如果说战前中国诗坛大体上存在着以中国诗歌会和现代派为代表的两条路向,那么,沦陷区诗歌界尽管也不乏提倡大众化和写实主义的道路者,但更多的诗作者选择的,是戴望舒一类的“重意境的诗,而不是大众化的诗”,尤其是其中“一般的青年诗人,都走向这朦胧的路”。^① 尽管沦陷区诗坛没有明确倡导现代派诗风,但这一类诗歌仍旧酿成了一种具有准流派性质的诗潮。

自始至终,沦陷区的“现代派”诗作,一直被“朦胧”和“看不懂”的批评所笼罩。^② 这一点也使人联想到三十年代的“现代派”所遭到的非议和攻击。这反过来也证明了两者的诗艺和技巧上的传承性。如沦陷区一论者所描述的那样:这一派诗有一种“含蓄的美,读之味深意长,意境多以灵魂为出发点,比兴做方法,时常和描写的对象离得很远,而浓写着身边的问题,来烘托主见。故往往使人捉摸不住头脑,甚或一诗出手,除了作者之外,再无人会能完全领略”。^③ 虽然从中可以看出论者的倾向性,但对沦陷区现代派技巧特征的论述,大体上是客观而公允的。其中重含蓄,重意境,重烘托,轻描写等诸种风格,与三十年代戴望舒一派诗人是一脉相承的。其中最具有标志性特征的,仍是总体上的意象抒情的诗学。

沦陷区严酷的生存境遇对诗人们创作的强大制约作用,自然是不可忽视的。从政治气氛上说,侵略者的高压统治和严密的文网制度使得大多数沦陷区诗人无法直面现实,所缺乏的是培植大众化通俗化诗

① 穆穆《读诗 偶评》,《中国公论》第7卷第1期。

② 沦陷区诗歌界对所谓“现代派”诗歌流向一直持批评态度,认为有一种“阴晦性,很难理解”(参见楚天阔《一年来的北方文艺界》,《中国公论》第6卷第4期),为一般人“看不懂”(参见楚天阔《新诗的道路》)。一个典型事例见于一九四一年,这一年非力、顾视、穆穆、毕基初四位诗人合出了一本诗集《摘果录》,在诗集出版纪念会上,与会者对作品中朦胧晦涩以及唯美主义诸种倾向极力抨击(参见《摘果录》出版纪念会记录,《艺术与生活》第20期)。

③ 穆穆《读诗 偶评》。

作的土壤；从生活环境上说，求生存已经成为几乎每个诗人都面临的最迫切的问题。这使朝不保夕的诗人们空前强烈地体验到生命的个体性。现代派诗风之所以在沦陷区余绪不绝，是与诗人们所遭遇的时代大气候和个体小环境紧密相连的。现代派风格的创作，一方面在题材上使诗人们避开了敏感的现实政治，“以个人生活为主，不至于牵涉到另外的事情。写的是自己生活中的琐事，用不着担心意外的麻烦”，^①另一方面，在技巧上对具有暗示性的意象的捕捉，对深邃缥缈的意境的营造，对错综迷离的情绪的烘托，都使诗人们“以灵魂为出发点”，追索到了生命的更幽深的情趣，并在一个非常的年代更切实地把握了本能性的生命存在。

概括起来说，沦陷区的现代派诗作，是与“大地的气息”相异的温室里“诗人的吟哦”与“沉重的独语”。

“沉重的独语”出自沦陷区小说家和诗人毕基初对刘荣恩创作的评价：“这里的每一首诗都是沉重的独语，而且都是警辟的，带着中年人的辛酸，苦恋了心灵的山界，发出一点对于人生的微喟”，“诗人刘荣恩的心上已是萧索的秋风。”^②所谓“萧索的秋风”构成的是一代现代派诗人对整个沦陷时代的总体感受。因此他们的诗中，“对于现实的情感总不免含着伤感的渲染”。故国的缅怀，飘零的感喟，远人的思念，寂寞的愁绪，诸般心境之中总流露出一种“压得人喘不出气”的沉重感。譬如刘荣恩的这首《十四行》：

经过死亡的幽谷，寂寞得要哭，
乡间风光，渡过江海，小池塘，
一点一滴的恋意珠散在去程上，
要带回去的惦念给我心痛的。
竹香中江南的雨点掉在脸上；
灰色天，黄的扬子江压在心头；
向友人说什么，看看船后的水沫，

① 楚天阔《一九四〇年的北方文艺界》。尽管这段话论者是用来描述沦陷区散文创作的，但移用来评价现代派新诗创作也是准确的。

② 毕基初《〈五十五首诗〉——刘荣恩先生》，《中国文学》1944年第3号。