

中国新诗总论

② 1938—1949

中国新诗总论

1938—1949

2

总主编 谢冕

本卷主编 吴晓东



黄河出版传媒集团
宁夏人民教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国新诗总论. 2, 1938—1949 / 谢冕主编; 吴晓东本卷主编. -- 银川: 宁夏人民教育出版社, 2019.5
ISBN 978-7-5544-3547-2

I. ①中... II. ①谢... ②吴... III. ①诗歌理论 - 诗歌评论 - 中国 - 现代 IV. ①I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2019)第 086068 号

中国新诗总论 2 1938—1949

ZHONGGUO XINSHI ZONGLUN 2 1938—1949

总主编 谢冕
本卷主编 吴晓东

特邀编审 陈文军
责任编辑 李亚慧 田燕
装帧设计 康健
责任印制 殷戈



黄河出版传媒集团 出版发行
宁夏人民教育出版社

地址 宁夏银川市北京东路 139 号出版大厦(750001)
网址 www.yrpubm.com
网上书店 www.hh-book.com
电子邮箱 jiaoyushe@yrpubm.com
邮购电话 0951-5014284
印刷装订 北京雅昌艺术印刷有限公司
印刷委托书号 (宁)0013216

开本 880 mm × 1230 mm 1/32
印张 21.75 字数 645 千字
印数 3000 册
版次 2019 年 5 月第 1 版
印次 2019 年 5 月第 1 次印刷
书号 ISBN 978-7-5544-3547-2
定价 880.00(全六册)

版权所有 侵权必究

谨以此书庆贺
中国新诗一百年！北京大学一百二十年！

北京大学中国新诗研究所
北京大学中国诗歌研究院
中坤诗歌发展基金

导言 40年代诗论面面观

吴晓东

本卷所收的诗论在时间上的起讫为抗战爆发到中华人民共和国成立。这十余年间文学史通常也称为40年代的文学。如果说抗战之前30年代中期的中国诗歌,称得上是新诗史上一个诗艺探索的高峰,与此相应的,是诗歌理论也达到了相当的历史高度,而抗战的爆发在冲击诗歌创作的同时,也必然带来诗歌理论的历史性变化。抗战结束后,由于内战旋即爆发,使得战争语境差不多贯穿了整个20世纪40年代。十余年间诗学形态也与战争环境有一种内在的同构关系。而在抗战历史时段,中国版图被切割为所谓的国统区、解放区、沦陷区三个地域,也为40年代的诗学图景带来了多样性和复杂性。三个地区既分享了某种相似的历史氛围、诗学元素和理论特质,也同时表现出较大的诗学差异性。这种差异性可以说顺延到了1945年抗战胜利之后,在某种程度上贯穿了整个40年代的诗学历史。

也正基于40年代诗学取向的驳杂性和丰富性,本文的写作尝试采用片论的方式,以期多方位地呈现40年代中国诗论的繁复图景。

民族形式与大众化诉求

艾青在《抗战以来的中国新诗》中,突出强调了中国新诗与中国“革命”的历史性关联:

中国的新文化是对外要求民族解放,对内要求民主的,革命的文化;中国的新诗,是服役于中国革命的,即以民族解放与民主的要求作为内容的,革命文学的样式。

中国新诗,一开始就承担了如此严重的使命:一、它必须摆脱中国旧诗之封建的形式和它的格律的羁绊;创造适合于表达新的意志新的愿望的形式,和不是均衡与静止,而是自由的富有高度扬抑的

旋律。二、它必须和中国革命一起，并且依附于中国革命的发展，忠实地做中国革命的代言人。^①

这种对中国新诗所承载的中国革命、民族解放的使命的诉求，在抗战历史阶段构成了诗歌理论的某种历史主旋律。^②顺应抗战动员的社会现实，抗战阶段的诗论普遍强调了诗歌的时代性。胡风在《关于创作发展的二三感想》一文中评述田间的诗作，称诗人“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”。^③诗歌的疾风迅雷的节奏背后，是战争初期人民的精神状态，诗歌成为时代精神的表征。

抗战初期的诗论话题由此集中于诗歌应反映抗战现实、动员大众，提倡写实主义、民族形式以及大众化。其中民族形式与大众化的倡导贯穿了40年代诗歌的始终。萧三的《论诗歌的民族形式》^④，孙望、雷石榆的《谈诗歌的大众化》^⑤，严辰的《关于诗歌大众化》^⑥，王亚平的《论诗歌大众化的现实意义》^⑦，使抗战伊始诗歌理论的大众化和时代感的倡导堪称与时俱进，其中也同样不乏沉潜的诗学思考，试图把诗歌的时代感与诗艺的追寻求得某种均衡。这种新诗的大众化一方面是战争年代的必然要求，另一方面，大众化的实践本身就是一种使诗歌和文学变成一种可以家喻户晓的普及的知识，从而在服务于现代民族国家的建制的同时，也体现着中国诗歌对现代性的追求在新的历史阶段的特殊使命。

朱自清对诗歌民族形式与大众化理念有着较为理论化的思索，并与新诗史中的歌谣实践建立了具体的关联性。在收入《新诗杂话》的《真诗》一文中，朱自清认为：“‘九一八’前后，一度有所谓大众语运动，这运动的一个支流便是诗的歌谣化。”“抗战以来，大家注意文艺的宣传，努力文艺的通俗化。尝试各种民间文艺的形式的多起来了。民间形式渐渐变为‘民族形式’。于是乎有长时期的‘民族形式的讨论’。讨论的结果，

① 艾青：《抗战以来的中国新诗》，《艾青全集》第三卷，石家庄：花山文艺出版社，1991年，第137—138页。

② 譬如穆木天对于建立民族革命的史诗的吁求，见穆木天：《建立民族革命的史诗的问题》，《文艺阵地》1939年6月16日第3卷第5期。

③ 胡风：《关于创作发展的二三感想》，《创作月刊》1942年12月第2卷第1期。

④ 萧三：《论诗歌的民族形式》，《文艺战线》1939年11月16日第1卷第5号。

⑤ 孙望、雷石榆：《谈诗歌的大众化》，《中国诗坛》1938年5月20日第2卷第4期。

⑥ 严辰：《关于诗歌大众化》，《解放日报》1942年11月2日。

⑦ 王亚平：《论诗歌大众化的现实意义》，《文艺春秋》1946年第3卷第5期。

大家觉得民族形式自然可以利用,但欧化也是不可避免的。就利用民族形式或艺术的通俗化而论,也有两种意见。一是整个艺术的通俗化,一面普及,一面提高;一是创作通俗艺术,只为了普及,提高却还是一般艺术(非通俗艺术)的责任。不管理论如何,事实似乎是走着第二条路。这时期民族形式的利用里,山歌和童谣两体还是没有用上。”朱自清认为歌谣资源在抗战时期可堪大用。原因在于“诗的民间化还有两个现象。一是复沓多,二是铺叙多。复沓是歌谣的生命”,“新诗虽然不必取法于歌谣,却也不妨取法于歌谣,山歌长于譬喻,并且巧于复沓,都可学”。而朱自清比一般诗评家更有历史远见之处在于,虽然他倡导取法民间和歌谣形式,但仍看出欧化是一个无法避免的历史大趋势。在朱自清看来,“这是欧化,但不如说是现代化。‘民族形式讨论’的结论不错,现代化是不可避免的。现代化是新路,比旧路短得多。要‘迎头赶上’人家,非走这条新路不可。”“我们主张新诗不妨取法歌谣,为的使它多带我们本土的色彩;这似乎也可以说是利用民族形式,也可以说是在创作一种新的‘民族的诗’。”^①

抗战时期对现实主义理论的倡导无疑应和了时代主旋律,而大众化追求,对民族形式的探讨,诗歌散文化的探索等等,都显示出诗论者应时代潮向的选择的必然性。与抗战初期写实主义的诗歌创作领域诗美的某种缺失的历史状况相似,抗战初期的诗学主张一开始也表现出把诗歌的时代性、战斗性与艺术性对立起来的倾向,宣扬诗歌“需要政治内容,不是技巧”。任钧在《谈谈诗歌写作》一文中就宣称:“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。”^②这种把技巧与内容相对立的逻辑,也反映在战争初期徐迟著名的“抒情的放逐”的主张之中。

抒情的放逐

抗战伊始,徐迟就提出了放逐抒情的主张:

然而人类虽然会习惯没有抒情的生活,却也许没有习惯没有抒情的诗。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

^① 朱自清:《新诗杂话》,桂林:广西师范大学出版社,2004年,第63页。

^② 任钧:《谈谈诗歌写作》,《新诗话》,上海:上海国际文化服务社,1948年,第143页。

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,而绝不是感伤,因为若然你是感伤,使尚存的一口气也快要没有了。也许在流亡道上,前所未有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?

在最近所读到的抗战诗歌中,也发见不少是抒情的,或感伤的,使我们很怀疑他们的价值。然而这并不是我所要说的,我扯远了。我写这篇文章的意思不过说明抒情的放逐,在中国,正在开始的,是建设的,而抒情反是破坏的。^①

作者怀疑抗战诗歌中抒情的价值,认为与“建设的”相反,是“破坏的”,需要被放逐出去,无法纳入到抗战动员的政治格局。可以看出,徐迟是以政治逻辑来规约诗歌中的抒情。

徐迟的文章引发了抗战初期诗歌理论界一个不大不小的热点。穆旦在《〈慰劳信集〉——从〈鱼目集〉说起》中即回应了徐迟文章中关于风景的言论:“自然风景仍是可以写的,只要把它化进战士生活的背景里,离开了唯美主义以及多愁善感的观点,这时候自然风景也就会以它的清新和丰满激起我们朝向生命和斗争的热望来。”^②在穆旦这里,朝向生命和斗争的面向与唯美主义的面向之间是对立的,或者说,政治与诗学是二元的存在,穆旦的思考逻辑与徐迟是一致的。虽然穆旦在自己的诗歌中不乏对生命个体以及形而上的思考,但是这篇文章中关于抒情性的主张背后依旧强调的是斗争的群体性。

而穆木天则强调的是抗战时期中华民族需要新的抒情,在《建立民族革命的史诗的问题》一文中,穆木天指出:“我们在我们的抗战建国中,需要发展我们的抒情诗,但是,必须在我们的抒情诗中,彻底地,去克服

① 徐迟:《抒情的放逐》,香港《星岛日报》1939年5月13日第8版副刊《星座》。

② 穆旦:《〈慰劳信集〉——从〈鱼目集〉说起》,香港《大公报·综合》1940年4月28日。

我们的个人主义的感伤主义。”^①陈残云为回应徐迟的《抒情的放逐》写作的《抒情的时代性》^②一文中也同样强调“新的抒情诗是产生在新的现实的基础上”：“人底情感是随着时代动荡的，同时，新的时代是需要新的情感！……我们的抒情诗是革命的，是一种斗争，而且比一切诗的形体，抒情诗是一种更有力的斗争工具！”几位评论家都试图纠正徐迟的文章所表现出的观点的偏执，强调新的抒情诗在战争年代所应该具有的历史和现实意义。

“诗的形象化”与散文美

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“七月派”理论家。

抗战之后的诗歌理论界大力倡导的是诗的散文化的路径，这与诗人自觉的提倡与实践分不开。其中艾青对诗的散文化的倡导一方面汇流到抗战以后整个诗坛的总体流向之中，构成了其中的一分子，同时又以自己的倡导强化了这一历史潮流。艾青的《诗论》的问世以及对“诗的散文美”的强调，都在抗战初期诗歌界普遍忽略诗歌技巧和审美的大背景下贡献了诗歌美学的实绩，也从抗战诗歌的总体背景出发，为战争年代贡献了较为扎实的写实性的诗学理论。

“七月派”理论家呼吁诗人努力“突入”生活的强悍的主体意志，阿垅既在诗论中大力倡导，同时在他的诗歌代表作《纤夫》中把诗人的主体精神，民族的“一团风暴的大意志力”以及历史的方向，试图凝聚在纤夫体现出的“创造的劳动力”之中。《纤夫》也可以看成是“七月派”诗歌观念的一个形象的说明，强调诗歌中主观与客观、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，体现出“七月派”诗论家对抗战诗歌充满力度的行动性与战斗性的倡导。正如阿垅所说：“行动性，这就是今天的斗争的风格，诗的风格。”^③“在这里，行动底正确底绝对性压倒了宣传底繁华底相对性，在这里，战斗底充实底绝对性优越于思想底满足底相对性。”^④

① 穆木天：《建立民族革命的史诗的问题》，《文艺阵地》1939年6月16日第3卷第5期。

② 陈残云：《抒情的时代性》，《文艺阵地》1939年11月16日第4卷第2期。

③ 阿垅：《〈旗〉片论》，阿垅《人·诗·现实》，北京：生活·读书·新知三联书店，1986年，第272页。

④ 阿垅：《〈锻炼〉片论》，阿垅《人·诗·现实》，北京：三联书店，1986年，第244页。

战时艾青和“七月派”诗评家的诗论和主张,在某种意义上显示出既反映时代的主潮,同时又尊重诗学自律性和诗歌艺术规律的均衡性。譬如40年代诗论对诗的形象问题的集中讨论。《诗》刊的“同人”关注到抗战初期诗坛大众化主张的过程中出现的散文化倾向,提出了“诗的形象化”的补救方案,引发了诗坛的关注。^①针对伍禾的《论诗的形象》一文中的观念,胡风写作《关于“诗的形象化”》进行批评。胡风指出:

至于“形象化”,那是先有一种离开生活形象的思想(即使在科学上是正确的思想),然后再把它“化”成“形象”,那就思想成了不是被现实生活所怀抱的,死的思想,形象成了思想底绘图或图案的,不是从血肉的现实生活里面诞生的,死的形象了。“把一切抽象的思想观念和情感,用具体的,活生生的境界事物表达出来”,“诗人底创作过程是由抽象到具体”(伍禾:《论诗的形象》),就是这一理论底简要的说明,一个“把”字,一个“用”字,就把这一理论底本质说得清楚明白了。^②

胡风担心形象所“化”出的思想是“死的思想”,而所谓的“形象”也会由此变成“死的形象”。胡风进而指出:“人不但能够在具象的东西里面燃起自己的情操,人也能够理论或信念里面燃起自己的情操。”他认为“诗歌形象化”的说法“含有毒素”,因此建议用“形象的思维”或“形象地思维”来代替:“在艺术创造过程里面,思想(思维、作家底主观认识)只能是一根引线,始终要附着在生活现实里面,它的被提高只能被统一在血肉的生活现实里面同时进行。要这样,才能谈生活和创作的统一,才能谈思想和艺术的统一;要这样,思想才是活的思想而形象才是活的形象。”^③可以看出,胡风强调的是,无论是形象,还是思想,都需要“附着在生活现实里面”,才能做到“生活和创作的统一”以及“思想和艺术的统一”。

艾青的“诗的散文美”的主张也成为诗坛讨论的焦点之一。《诗》杂志的“本刊同人”即把“诗的散文美”视为诗的“进步”:

所谓“诗的散文美”,即是反对“诗的韵文化”,而主张口语的

① 黄药眠的《论诗底美、诗底形象化》即与此话题构成呼应,见《诗创作》1942年10月30日第15期诗论专号。

② 胡风:《关于“诗的形象化”》,桂林《诗》1942年12月第3卷第5期。

③ 胡风:《关于“诗的形象化”》,桂林《诗》1942年12月第3卷第5期。

诗,自然律的诗。这是诗的一种进步。因为必须这样才能使诗与现代生活接近,才能使诗与大众接近,因为“诗的反韵文化”即是诗的自身的“民主”,必须从这里才得出“诗的新美学观”来。……“诗的形象化”使诗注重了内容,结构,描写,使口号诗,狂喊诗失了根据。这是它的功绩。^①

朱自清在《抗战与诗》一文中也指出诗人们的“新的努力是在组织和词句方面容纳了许多散文成分。艾青先生和臧克家先生的长诗最容易见出。就连卞之琳先生的《慰劳信集》,何其芳先生的近诗,也都表示这种倾向。这时代诗里的散文成分是有意为之,不象初期自由诗派的只是自然的趋势”^②。

而艾青尽管倡导散文美,但他的抗战时期的诗却标志着自由体诗的真正成熟。他在诗论中也结合自己的诗对自由体有着比较系统的解说:“‘自由诗’没有一定的格式,只要有旋律,念起来流畅,象一条小河,有时声音高,有时声音低,因感情的起伏而变化。”艾青进而把自由体看成是普遍的社会历史走向。他认为,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”。自由体的大的容量不仅表现在诗的长度,更表现在每句诗都有较大的容量,但艾青的长句并不繁复,每句的句式力求简单明快,每一节中的句式又大体相同,尤其艾青对排比的喜好更加强了整首诗的齐整与和谐,因此他的诗在自由中又有限制和型范。而他更大的贡献是把诗从韵脚的束缚中解放出来。可以说,到了艾青的诗学理论与诗歌实践中,现代新诗才称得上完全从旧体诗的格律束缚中挣脱出来。艾青的诗也以一种内在统一的节奏达到了一种格律诗的严格韵律所无法达到之美,也在一定意义上预示了自由体在40年代成为更主导的历史流向。艾青为自由体奠定了新的理论型范,也标志着自由体诗终于取得了历史性的成就。

然而,艾青又在一定意义上把他的自由体形式与诗的散文美等同起来,这就混淆了诗与散文间的本体界分。他在主张“诗的散文美”的同时认为“散文是先天比韵文美”,这就有了先验的意味。“我们既然知道把那种以优美的散文完成的伟大作品一律称为诗篇,又怎能不轻蔑那种以丑陋的韵文写成的所谓‘诗’的东西呢?”这个判断中后一句是正确

① 本刊同人:《我们的广播(我们的呼吁)》,桂林《诗》第3卷第3期。

② 朱自清:《新诗杂话》,桂林:广西师范大学出版社,2004年,第26页。

的,但艾青没有意识到我们“把那种以优美的散文完成的伟大作品一律称为诗篇”,这个“诗篇”却是比喻和类比意义上的,而并非优美的散文的确就是诗篇。而艾青的自由体的成就却并非以其散文化所达到的,恰恰相反,艾青的自由体创作,首先是“诗”的,是诗的情绪,诗的节奏与内在的旋律共同塑造了他的自由体的新型范。

诗歌的民主议题

诗歌与民主成为 40 年代一个较为重大的诗论议题。艾青在《诗论》中即通过思考民主与自由精神,把诗歌与政治性紧密关联在一起:

今天的诗应该是民主精神的大胆的迈进。

诗的前途和民主政治的前途结合在一起。

诗的繁荣基础在民主政治的巩固上,民主政治的溃败就是诗的无望与衰退。

诗是自由的使者,永远忠实地给人类以慰勉,在人类的心里,播散对于自由的渴望与坚信的种子。

诗的声音,就是自由的声音:诗的笑,就是自由的笑。^①

艾青的诗论中即表现出对民主以及自由精神的张扬。艾青诗歌理论的政治性即表现在对人民以及人民权利的强调:“那些伟大的政治家的言论,常常为人民的权利,自然的迸发出正义的诗的语言。”“把诗交还给人民吧——让它成为人民精神的武装。”^②艾青进而把焕发民主精神的诗歌,视为“人类理性的最高表现”^③。

与艾青对诗歌民主精神的强调形成了应和的,还有黄药眠的讨论黄宁婴的诗集《民主短筒》的文章《由“民主短筒”谈到政治讽刺诗》^④,臧云远《诗歌需要民主的培养》、田汉的《为民主诗歌而战》^⑤、王亚平《论诗歌大众化的现实意义》^⑥等左翼诗歌批评家和诗作者的文章。^⑦遥相呼

① 艾青:《诗论》,桂林:三户图书社,1942年,第6—8页。

② 艾青:《诗论》,桂林:三户图书社,1942年,第6—8页。

③ 艾青:《祝——写给〈诗刊〉》,《艾青全集》第三卷,石家庄:花山文艺出版社,1991年,第182页。

④ 黄药眠:由《由“民主短筒”谈到政治讽刺诗》,《文艺生活》光复版1947年第14期。

⑤ 田汉:《为民主诗歌而战》,《诗歌月刊》1946年4月20日第2期。

⑥ 王亚平:《论诗歌大众化的现实意义》,《文艺春秋》1946年第3卷第5期。

⑦ 参见王东东:《1940年代的诗歌与民主》,台北:政大出版社,2016年。

应的还有出身西南联大的袁可嘉和穆旦。袁可嘉在《诗与民主——五论新诗现代化》中写道：“近几年来，我们不时读到讨论诗与民主的关系的文章。不论作者们底观点如何歧异，大家似乎都已承认诗与民主之间确有一定的关系可寻。”袁可嘉进而把民主提升到“民主文化”的高度：

我愿意进一步指明，写一首我所谓现代化的好诗不仅需植基于民主的习惯，民主的意识（否则他的诗必是非现代化的，如目前的许多政治感伤诗），而且本身创造了民主的价值。理由极简单，现代化的诗既如我在上面所说的完全分担民主文化的种种特质（从不同求得和谐等等），则写一首现代化的诗，一方面必须从作者民主的认识出发（把有价值的经验兼蓄并包），一方面必须终之于具体而微的民主的完成（完成于和谐），它底整个的创造过程无异是追求民主的过程。因此，就写诗的人们而论，如真想对民主有所贡献，他就必须写出一些好的现代诗来。^①

有研究者进而指出：袁可嘉将“‘民主文化’的最后定义指为‘适宜于表现最大量的心神活动’。民主文化构成了他联系‘民主诗歌’与‘民主政治’的中介，它本身又包含了社会学、心理学和诗学（‘语言学美学’）三个层面，这三个层面都将他与自由主义的民主文化模式关联起来”^②。袁可嘉关于诗歌民主问题的构想也在40年代的诗论中达到了一个新的历史高度。

乡土抒情与牧歌情调

沦陷区诗歌界关于风景和抒情问题也同样有着集中的关注，沦陷区的抒情性有其特殊的语境内涵，有其特殊的意识形态图景，也与大后方语境之间具有差异性，而抒情性因素在沦陷区似乎比大后方成为一个更占据主导位置的诗学问题，当大后方主张放逐抒情的同时，沦陷区的诗论却在一定意义上延续了对诗歌中的抒情性因素的倡导。

沦陷区诗歌理论集中思考的话题之一是“乡土抒情”问题，因应着一部分诗人创作出一批贴近故乡、泥土与现实的诗，诗论者试图思考对

① 袁可嘉：《诗与民主——五论新诗现代化》，天津《大公报·星期文艺》1948年10月30日。

② 王东东：《1940年代的诗歌与民主》，台北：政大出版社，2016年，第302页。

乡土的讴歌与沦陷时代背景的关联性。由于家园沦丧背井离乡战争背景,沦陷区对乡土和大地的恋情就显得更为深沉和厚重。比如华东沦陷区诗人夏穆天的长诗《在北方》写的是一种北方旷野的欢乐景象。这种乡土抒情只能出于身居大都市的诗人的想象,强化的是诗人对土地的依托感,反衬的更是战时无常的生命体验,与其说是乡土写实,不如说是乡土抒情,想象中的乡土本身具有幻美的属性。

穆旦在《〈慰劳信集〉——从〈鱼目集〉说起》一文中说:“假如‘抒情’就等于‘牧歌情绪’加‘自然风景’,那末诗人卞之琳是早在徐迟先生提出口号(指‘抒情的放逐’——引按)以前就把抒情放逐了。”大后方的诗坛确实匮乏“牧歌情绪”加“自然风景”。但是由于沦陷区具体历史语境的差异,“牧歌情绪”与“自然风景”的诗学维度都在沦陷区诗论中得以延续,构成的是与大后方历史时空的错位现象。这里面可能有某种具体历史语境带来的诗学的必然性。

纪果庵评论北平沦陷区追怀田园的代表诗人南星时曾说:“他原是乡村的,对于泥土禾稼,有除去诗人以外的原始之执着与留恋。”(纪果庵《诗人之贫困》)南星笔下的确经常出现流水,晨昏,梨花,月光,乐曲等经典的田园诗意象,小桥流水,自然风光,以及对田园的向往,都使他的诗带有田园牧歌的情调。但南星诗中的“庭院”意象是南星特有的。南星在《我的诗篇》这样谈及自己的诗歌:

它们的声音清楚,记忆也健全,引我到遥远的“我的”庭院里去。丰富的庭院,两株丁香,一株榆叶梅,一株单薄的桃花,两株槐树,下面有鸽子和兔子的住处。^①

这里强调“我的”庭院,突出的是庭院的个人性。而引文中“遥远”的修辞,则把庭院置于一个与现实拉开距离的地方,庭院成为战时近乎乌托邦的象征。

上面南星的自述具有一定的代表性。沦陷区的诗论中相当一部分是诗人创作谈。诗人朱英诞也有类似的表述:“诗是精神生活,把真实生活变化为更真实的生活,如果现代都市文明里不复有淳朴的善良存在,那么,至少我愿意诗是我的乡下。我却不愿意指诗为理想国。理想?理想的雅号不是浪漫吗?于是这个题目我都不能作了。”^②

① 南星:《松堂集》,北京:新民印书馆,1944年。

② 朱英诞:《一场小喜剧》,《中国文艺》1942年第5卷第5期。

朱英诞对传统意义上的“理想”和“浪漫”的范畴有所反省，体现出的是一种对时代与诗学的双重审思。但是朱英诞虽然悬置了“理想”和“浪漫”，不愿意把诗指认为理想国，但他仍选择生活在诗之中，把诗看成是“精神生活”，也是“更真实的生活”。他以“诗的乡下”的范畴直面现实的黑暗，恰如他所说：“黑暗充斥于现实之中，对现实已经更无须有乎逃避了。”既然是无须有乎逃避，就只能直面。而朱英诞的“诗的乡下”，也多少有些乱世牧歌的意味。“所谓‘更真实的生活’即经过精神作用升华过的理想化生活，而‘诗的乡下’则构成了营造这种理想生活的一种可行性途径。”

但是放在现代作家的田园视景的整体性中观照，沦陷区诗人的牧歌情绪缺乏内省的视角。沦陷区的田园牧歌在营造乌托邦的幻美情境的同时，缺少的是自我质疑的精神和气质。

关于沦陷区文学的言说，也因此暗含着政治与诗学的两难处境，从而构成了沦陷区文学研究的历史性和特殊性。如果回避这种两难问题，在研究中会出现两种偏至：或者仅从政治和伦理视野出发对沦陷区诗人进行道德化审视，或者超越政治和伦理，仅仅强调生命和诗学维度，两者都可能疏离沦陷区特定的历史情境。在沦陷区诗歌研究过程中，常常会遭遇解释的难题。但因此沦陷区文学也可能是一个可以释放新的历史解释力的文学空间，而沦陷区诗歌是讨论美学和政治关联性的一个具有启示性意义的视角。

而关注沦陷区诗学的政治维度，既是学术政治的前提，也是诗学研究的前提，只有在这个前提之下才能理解沦陷区诗歌的历史性，也才能理解沦陷区诗歌的文学性。沦陷区诗歌的抒情性问题因此不是一个文学和诗学内部的自律性问题，恰恰在诗学与政治的两难格局中，才获得了解释的可能性。

长诗与史诗理论

在40年代，无论是沦陷区、国统区还是解放区，都出现了具有群体性的长诗及史诗创作的热潮，也出现了关于长诗和史诗的理论思考。朱自清总结说“近年来颇有试验长篇叙事诗的”，并称杜运燮的《滇缅公路》是抗战时期“现代史诗”的最初努力。朱自清重要性的诗学文献之一堪称是《诗与建国》，介绍了金赫罗(Harold King)发表于1929年的《现代史

诗——一个悬想》一文：

（金赫罗）说史诗体久已死去，弥尔顿和史班塞想恢复它，前者勉强有些成就，后者却无所成。史诗的死去，有人说是文明不同的缘故，现在已经不是英雄时代，一般人对于制造神话也已不发生兴趣了。真的，我们已经渐渐不注重个人英雄而注重群体了。如上次大战，得名的往往是某队士兵，而不是他们的将领。但像林肯、俾士麦、拿破仑等人，确是出群之才，现代也还有列宁；这等人也还有人给他们制造神话。我们说这些人是天才，不是英雄。现代的英雄是制度而不是人。还有，有些以人为英雄的，主张英雄须代表文明，破坏者、革命者不算英雄。不过现代人复杂而变化，所谓人的英雄，势难归纳在一种类型里。史诗要的是简约的类型；没有简约的类型就不成其为史诗。照金氏的看法，群体才是真英雄；歌咏群体英雄的便是现代的史诗。所谓群体又有两类。一类是已经成就而无生长的，如火车站；这不足供史诗歌咏。足供史诗歌咏的，是还未成就，还在生长的群体——制度；金氏以为工厂和银行是合适的。^①

朱自清对杜运燮的《滇缅公路》的推重，或许正是从“歌咏群体英雄”以及“生长的群体——制度”的意义上把它看成是现代史诗的。

穆旦这一时期的《神魔之争》《森林之魅》《隐现》则代表着史诗创作所能达到的最高成就。解放区也有艾青的《雪里钻》，魏巍的《黎明风景》，以及方冰的《柴堡》等长篇诗作以及40年代中后期阮章竞的《漳河水》以及李季《王贵与李香香》的问世。胡风就曾经高度评价诗人田间“运用大材料”写“长一点的叙事诗”的追求，称其“终于开辟了纪念碑式的大叙事诗的方向”。

从上面的评论的视角中可以看出，诗评家们更关注于长诗写作者追求鸿篇巨制的形式背后“史诗”的效果。一方面，诗人们大都到历史事件中取材，另一方面，即使诗人们试图处理的是现代题材，也同样在诗中追求宏大的概括力和包容度，体现出一种创造现代史诗的意向。而诗论家们注意到在抗战的背景下重新观照传统已经成为诗人们自觉的创作意图。如果说，古典文学传统在30年代现代派诗人那里意味着文学典故与古典意境的移植，那么在战后以穆旦为代表的大后方中国新诗派诗人这里则意味着一个储藏着民族集体无意识的“大记忆”。与此同时，“典

^① 朱自清：《新诗杂话》，桂林：广西师范大学出版社，2004年，第29页。

故的价值不仅在以怀古幽情,讽喻当前浊世,而尤在通过古今并列,历史与现实的交互渗透,使二者更获丰富的意义”^①,从而古典文学传统构成史诗作者们观照和反思现实的历史背景。

40年代的诗评家同时强调诗歌的叙事性:“现代诗除了中心思想以外有时一个动人的故事也是必要的。诗歌已经是和小说戏剧一样的有情节的变化。”^②抗战时期的诗剧以及叙事诗已经构成了长诗创作中的核心形式。而自由体诗型以及自然音节成为诗人们更习于采用的形式,有助于扩大诗歌在形式上的容量。如艾青所说:“自由体的诗为什么最受欢迎呢?因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。”^③抗战诗坛动辄出现的数百行甚至上千行的长诗基本上采用的都是这种容量较大的自由诗体。

中国40年代诗人们一个自觉的诗艺目标是对历史和现实的全景式和整体性的把握,以求在文本中实现艾略特的《荒原》所达到的艺术成就,即创造一种“在人类想象中综合全部现代经验的诗的形式”。诗人们在全球性的战争背景下已开始思索诸如人性、历史、文明等等重大的人类课题,抗战前现代诗坛占主体位置的抒情短诗的形式已无法包容这些思考,长诗及史诗的出现正顺应了这个“沉思的时代”的来临,成为“全部现代经验”的结晶。

新的综合

以袁可嘉为代表的40年代中期成长起来的诗论家,他们对外来影响的接受,大体上呈现出与西方现代诗歌发展历程的同步性,并集中表现在对新诗“现代性”的共同追求。陈敬容赋予了“现代性”新时代的内涵:“所谓诗的现代性(Modernity),据我个人的理解,是强调对于现代诸般现象的深刻而实在的感受:无论是诉诸听觉的,视觉的,内在和外在生活的。”^④陈敬容对所谓的现代性“新的综合”的理解正表现在对现代性的新体验以及对这些新体验的吸纳与融汇。

年轻的诗人兼诗论家袁可嘉则集中创作了一批现代诗论与批评文

① 袁可嘉:《诗与晦涩》,天津《益世报·文学周刊》1946年11月30日。

② 楚天阔:《新诗的道路》,《中国公论》1940年6月第3卷第6期。

③ 艾青:《诗论》,北京:人民文学出版社,1983年,第24页。

④ 默弓(陈敬容):《真诚的声音——略论郑敏、穆旦、杜运燮》,《诗创造》1948年第12期。