

“‘密云期’新诗人”新说

龙 泉 明

在我们的新诗史研究中,从未把30年代中后期涌现出来的一批诗人——“密云期”新诗人作为中国新诗现实主义发展史上的一个相对独立的群体加以重视和研究。有关文学史著作只是把几位重要诗人视为现实主义诗人,而略作孤立的概述。但当我们从群体研究的角度,对“密云期”新诗人的创作成就作具体的分析和整体的考察后,就不难发现,他们在整个新诗现实主义发展史中有不可替代的独特艺术价值和历史地位。

革命诗歌自出现于中国诗坛之后,一直生机勃勃,风风火火,积极进取;它对诗坛的种种现象,不是被动地接受,而是主动地影响和扰乱它的平静;它仿佛是活泼的精灵,有着极大的能量左右诗坛的风云。普罗诗派与中国诗歌会前后相应,使革命诗歌在二三十年代的诗坛声威大振,气势颇壮。它以阳刚之气——时代的强音、高昂的旋律、粗砺的形式,一扫诗坛的靡靡之音。同时,与此相伴而生的“非诗化”倾向的蔓延,又使革命诗歌的时空及其发展受到了一定的限制。而在诗坛另执一端的新月诗派、象征诗派、现代诗派则漠视诗歌的外部条件,坚持在“纯诗化”的道路上滑行。在这两种对峙的诗坛格局中,潜伏着新诗发展的危机。而“密云期”新诗人的出现,正标志着这种危机的某种转化与消解。

胡风在1938年说:“我们的民族革命战争,是一个翻天覆地的暴风雨,但在它底到来之前,却是经过了一段阴暗的时期的。”^①他把这一时期(1935——1938年前后)称作“密云期”,他把这一时期所写的包括评论田间、艾青诗歌创作的文章汇编为《密云期风习小记》。他认为,在“密云期”,我们的新诗虽然“走着曲折而又艰难的道路”,但都“依然在发展,在成长”^②,其显明的标志就是一群在政治思想上追求进步但并不激进、怀着一颗真诚的诗心而并不浮躁的年轻诗人,登上了诗坛。他们以自己独特的方式,探索着新诗的道路,矫正着诗坛的种种弊端;他们从各自不同的角度和感受出发,在现实主义这个广阔天地里开辟着新的境界。这群年轻诗人与普罗诗派、中国诗歌会相互有一些交叉和联系。他们虽不属于同一个诗派,但都服膺现实主义。自新诗诞生之日起,现实主义就一直活跃于诗坛,但现实主义新诗真正引起诗坛普遍集中的关注,似乎还是从“密云期”新诗人开始的。他们一登上诗坛,就以别开生面的诗歌创作为现实主义运动注入了强大的活力。对此,左翼作家和进步诗人如茅盾、胡

风、老舍、闻一多、朱自清、李长之、穆木天等都纷纷撰文评介,热情支持与鼓励。在此之前及其同时期的现实主义诗人,似未引起过这样大的反响。他们与中国诗歌会几乎同时并存于中国诗坛,中国诗歌会作为一个人数众多的流派,影响似乎比他们更大,但以诗歌创作的成就而论,他们确乎又在中国诗歌会之上。可以说,“密云期”新诗人在诗坛点起了比中国诗歌会更明亮更热情的诗的火把,写下了当时中国最清新、最迷人与最有力的诗篇。

在30年代中后期崭露头角的臧克家、田间、艾青如同三叶草,被人们看成“密云期”出现的诗歌潮流的代表。他们的诗歌创作,标志着一种不同于力主格律的新月诗派,也不同于正值炽盛的现代诗派和中国诗歌会的诗歌形态与诗歌价值取向;他们的诗歌创作,划出了现实主义新诗运动的一个重要的发展阶段。

一、臧克家——“嚼着苦汁营生”的诗人

臧克家的第一本诗集于1933年出版后,立刻引起文坛的注目。茅盾甚至说“在目今青年诗人中,《烙印》的作者也许是最优秀中间的一个了”^③。臧克家的出现,确实为当时的诗坛带来了许多新的东西。人们首先注意到并曾引起争论的,是臧克家在他的诗中为苦闷、彷徨中的中国青年提供了与新月派、现代派诗人以及中国诗歌会诗人都不同的另一种人生态度,这就是诗人自称的“坚忍主义”。什么是“坚忍主义”?他的诗是最好的注脚:“我嚼着苦汁营生,/象一条吃巴豆的虫,/把个心提在半空。”(《烙印》)“这可不是混着好玩,这是生活,/一支暗箭埋伏在你周边,/伺候你一千回小心里一回的不检点。”(《生活》)正因为现实中充满了苦难,灾难与命运联系那么紧密,所以诗人必须严正地面对现实,“从棘针尖上去认识人生”;带着倔强的精神,沉着而有锋棱地去迎接磨难:它“是你的对手,运尽气力去和它苦斗”,“苦死了也不抱怨”;尽管“不知道要去的地方”,也不敢确信自己“还有力量”,却坚信“黑夜的长翼底下,伏着一个光亮的晨曦”。诗人认为,在人生的搏击中,只有“为了生活的挣扎”,“留在你身上的沉痛”才是真实的。这种“坚忍主义”就是闻一多极端重视和肯定的“极顶真的生活意义”,“咬紧牙关和磨难苦斗”的生活态度和“生活磨出来的力”^④。这种“坚忍主义”显示了臧克家在精神上与中国农民的深刻联系,由此形成了臧克家“不肯粉饰现实,也不肯逃避现实”^⑤的清醒的现实主义,即如蒲风所说的,臧克家“虽采用新月派的形式,却没有象陈梦家、朱湘等那么着重格律,尤其是内容方面,他更出了新月派的轨。没有恋爱,没有花,没有月,簇新的姿态出现在诗坛”^⑥。茅盾在评论《烙印》时也说:“没有一首诗描写女人的‘酥胸玉腿’,甚至没有一首诗歌颂恋爱,甚至也没有所谓‘玄妙的哲理’以及什么‘珠圆玉润’的词藻”,“只是用了素朴的字句写出了平凡的老百姓的生活。”^⑦臧克家出自新月派营垒,却又背离了新月派的轨道,是因为他意识到,“作为一个诗人而活在眼前的中国,纵不能用锐敏的眼指示着未来,也应当把眼前的惨状反映在你的诗里”^⑧。因此,当新月派、现代派诗人唱着“对于天的怀乡病”时,臧克家却眼光向下,注视着苦难的中国大地和挣扎在死亡与饥饿线上的底层人民。他以写实的笔触,反映了国统区黑暗的现实,写出了农村生活的真味,写出了他最倾心的“泥土之歌”。他写《难民》、《炭鬼》、《神女》、《贩鱼郎》、《洋车夫》、《歇午工》,既写他们生活的不幸,精神上的苦恼,也写他们内在的力量,即使是对未来的期望,也是寄托在这些“炭鬼”身上的:“别看现在他们比猪还蠢,/有那一天,心上迸出个突然的勇敢,/捣碎这黑暗的囚牢,/头顶落下一个光天。”(《炭鬼》)这期望诚然空洞,但

它出自“自由主义者的诗人群”中的一员，是仍然能够从一个侧面显示出时代中心的转移，时代发展的趋向的。闻一多说得对，臧克家的诗深刻地反映了30年代中国农民的苦难生活和精神面貌，是结合着自身的“嚼着苦汁营生”的人生经验和态度的，如果没有这种经验和态度，“单是嚷嚷着替别人的痛苦不平，或怂恿别人自己去不平，那至少往往象是一种‘热气’，一种浪漫的姿势，一种英雄气概的表演”^⑧。臧克家正是靠了“嚼着苦汁营生”的生活基础和人生体验，才使他的诗避免了一些空作激情的表面的“热气”、外在的“姿势”和虚假的“表演”，中国新诗从此开始，“才有了有血有肉以农村为题材的诗”^⑨，也正是这样，他的诗才有着“令人不敢藐视的价值”^⑩。

臧克家在写诗态度上也是农民式的：认真而执着。他说：“我的每首诗，都是经验的结晶，都是在不吐不痛快的情形下写出来的，都是叫苦痛迫着，严冬深宵不成眠，一个人咬着牙齿在冷落的院子里，在吼叫的寒风下，一句句、一字字的磨出来的压榨出来的，不肯向深处追求的人，他是不会知道我写诗的甘苦的。”^⑪臧克家作诗提倡苦吟，总是老老实实，苦心孤诣地去捕捉每一个形象，一丝不苟地去表现诗人心中的意象，顽强地追求着“深刻到家，深刻到浅易的程度”的艺术境界，不肯有半点偷懒取巧；他善于运用比喻，以暗示代替说明，注意把感情、倾向性凝聚、隐蔽在诗的形象里，经得起读者的咀嚼与回味；他用明快而劲爽的口语来写作，而不用拗口的美丽的字眼。在诗歌艺术上，臧克家接受了新月派的影响，讲究诗的凝练、整齐，讲究诗的节奏、韵律；而现代派的影响，也在他的诗中明显地存在着，比如在恪守严格的现实主义态度的《烙印》中，已留下了现代派诗歌那种以经验代替情绪的“主智化”与“非个人化”的痕迹，脍炙人口、众说纷纭的《老马》就是如此。臧克家说这首诗“写老马就是写老马本身”^⑫，这当然是对的，但其中融入了诗人自己的生活体验，而这体验似乎又不仅仅是个人的，因为“那在鞭影中眺望未来的‘坚忍主义’，正是那个时代普遍的生活态度。诗人更多地是利用艺术思辩，并不是情感抒发，把个人‘嚼着苦汁营生’的生活体验，与发之为诗的‘集体表象’融为一体，从而在一定程度上模糊了抒情主体的确指，而这种模糊、这种‘非个人化’的艺术变焦，使得整个诗篇由于隐去了诗人自己而有了更大的普遍性，更大的思想容量。”^⑬臧克家接受了现代派诗歌艺术的启迪，但始终没有走向现代派，他对现代派总体潮流，似无好感，他甚至说：“我讨厌神秘派的诗”^⑭，认为戴望舒从法国搬来了所谓神秘派的诗的形式“是没有前途的”^⑮。对于诗歌艺术方法，臧克家有自己的美学追求。在诗的艺术规律的把握上，比之同时期的新月诗派、现代诗派以及中国诗歌会和艾青、田间等诗人，臧克家是有自己的长处的。从反映现实生活方面看，他的诗接近于中国诗歌会的创作，但没有中国诗歌会那种标语口号式的弊病；从语言的精炼和形式的谨严看，又接近新月诗派的诗，但没有新月诗派的形式主义倾向；从重暗示、重意象的诗艺特征看，又接近现代派的诗，但没有现代派诗那种朦胧晦涩之感。臧克家在广泛吸收、博采众家的基础上走着一条属于自己的独特的创作道路。

在《烙印》里，臧克家敢于呈现个人的矛盾、痛苦，但自《罪恶的黑手》开始，则日趋现实和乐现，“竭力想抛开个人的坚忍主义向着实际着眼”^⑯，进一步显示出诗人不断扩大表现领域，提高诗歌的批判力量与思想深度的努力。他后来写作的大量诗歌进一步对农村进行多侧面多角度的真实观照，并力图在更长的时间和更宽的空间上对农村进行艺术概括。在艺术形式风格上也有了更大的开拓，即如他自己所说的，《烙印》之后，他感到那种谨严的形式“太觉局促”，于是“在外形上想脱开过分的拘谨，渐渐向博大雄健走去”^⑰。他后来在创作上

虽然更加向着积极方面发展了,但以诗质而论,显然没有超越《烙印》。臧克家在1944年编选《十年诗选》时就发现这一点。他解释《烙印》“何以至今还蒙我垂青”时说:诗歌“优劣表现在它自身,而它的生命,又是诗人某一时期最真挚,最充沛,最丰盈,几乎是不能再次的最高表现。真实才可以持久,一个作品真实的生命,可以常年光辉,经久不老。”^③这已表明《烙印》在诗人心目中所具有的沉重份量。

二、田间——“战斗的小伙伴”

田间17岁左右到上海开始写诗,1935年还不到20岁,已出版了诗集《未明集》、《中国牧歌》。前者描写了工人、农民、士兵等受苦者的命运,呼唤着民众的觉醒,情感真切;后者是一曲忧郁的中国农村牧歌,带有村野的粗犷和泥土的芬芳。这时候,他的短行诗体还不显著,每行15字以上的长句,已显示出雄健的风格。1936年5月,他回故乡,深感农民生活的艰苦,写下了《中国农村的故事》。这部长诗由《饥饿》、《扬子江》、《去》三部曲组成,以章法、气势见长。它不营构故事,主要靠情感的流动串联一组组富有泥土气息的意象、场景,对苦难的农村和挣扎着生存的农民做宏观扫描。与情绪跃动、急骤旋律相对应的是以字词短语建行的新体式,对农民阶级仇和民族恨的粗犷而深切的抒情,给诗人带来了“农民底孩子,田野底孩子”的荣誉。胡风最初读到田间的诗时,不禁吃惊了:“这些充满战争气息的,在独创的风格里表现着感觉的新鲜和印象的泛滥的诗,是那个十七八岁的眼神温顺的少年人写出的么?”以后每读田间的诗,他“总多少要涌起第一次读那些诗稿时似的感应”^④,由此可见,田间的诗确实给诗坛吹来了一股清新的风。

田间在《海》里自赞道:“我,/是结实,/是健康,/是战斗的小伙伴。”胡风说:“田间君是农民底孩子,田野底孩子,但中国的农民中国的田野却是震荡在民族革命战争的狂风暴雨里面。从这里‘养育’出了他底农民之子底温顺的面影,同时是‘战斗的小伙伴’底姿势。”胡风进一步指出,田间的诗差不多1/3以上是歌唱战争下的田野,田野上的战争。他歌唱了黑色的土地,蓝色的森林,血腥的空气,战斗的春天的路,也歌唱了甜蜜,青春的油菜,以及忧郁而无光的河……在他底诗里现出了“没有笑的祖国”,残废的战士和凝视着尸骨的郊野的垂死的战马,也现出了歌唱,射击,斗争的音乐……田间的诗富有生活气息,反映了那个时代的青年战斗的情绪和呼声,因而胡风充分肯定田间的诗,“只有感觉、意象、场景底色彩和情绪底跳动”,而没有当时革命诗歌所存在的“用抽象的词句来表现‘热烈’的情绪或‘革命’的道理”,以及“没有被作者底血液温暖起来,只是分行分节地用韵语写出‘豪壮’的或‘悲惨’故事”的不良倾向,这“诗底大路,田间君本能地走近了”。胡风认为田间的诗最可贵的是“诗人底力量最后要归结到他和他所要歌唱的对象的完全融合”,但他又指出田间“现在的成绩里面还不能说有了大的真实的成功”,他虽然是“创造自由诗体的最勇敢的一人”,但“他自己所创造的风格却不免露骨地留着了摸索的痕迹,不能圆满地充分平易地表现出他底意欲的呼吸,他所能拥抱了的境地”^⑤。抗战以后,田间“投进了战争,而且还发动了街头诗运动”,他“从人民对于政治事变的突发的感应里”,“把政治动员溶化进去”,把人民的战斗情绪发动起来,用诗篇与战斗任务直接地系结起来,因而“田间是第一个抛弃了知识分子底灵魂的战争诗人和民众诗人”^⑥。他的诗表现了一个时代的精神动态,他的情绪也就跟着扩大,伸向了宏大的旋律。他的《给战斗者》是抗战初期的一首优秀的影响极大的政治抒情诗,抒写

了诗人对祖国的深挚的爱，表达了中国人民不畏强暴、抗战到底的决心和意志，极富战斗力和鼓动性。作者曾说这首诗是一个“召唤”，“召唤祖国和我自己，伴着民族的号召，一同行进，我的希望，是寄托在人民身上”^②。这说明，诗人在抒写时代主流与时代情绪时，并没有迷失自我与个性；诗人作品的战斗力和鼓动性并不是依靠火爆、空洞的呼喊，而是依据诗人真挚的情感和艺术的力量。田间把马雅可夫斯基“未来主义”者的热情和亢奋化成了沸腾的生命之火，在中国诗坛上放射出夺目的光芒。对中国新诗现状洞察极深的闻一多读了田间的诗后，用难以抑制的激动之情称颂田间的诗篇是“鼓点”和“号角”，称誉田间是“时代的鼓手”，“它摆脱了一切诗艺的传统手法，不排解，也不粉饰，不抚慰，也不麻醉，它不是那捧着你在幻想中上升的迷魂音乐，它只是一片沉着的鼓声，鼓舞你爱，鼓动你恨，鼓动你活着，用最高限度的热与力活着，在这大地上”^③。正因为这样，他的这些政治抒情诗在民族解放战争中激发了多少人的爱国热情，沸腾了多少人的青春热血，其艺术的鼓动效应，在当时很少有诗可与之相比。他在抗战初期所创造的街头诗、小叙事诗体现了他拓展新诗表现领域的努力。胡风肯定田间的小叙事诗是诗人的心神“伸入或拥抱客观对象，在客观对象里面发现了主观的要求”的结果，“无论是诗人底创作欲求或他所拥抱的生活现实，都经过了而且在经过着战斗锻炼和思想锻炼的过程，因而他初期所追求的歌谣底力学终于得到了变质的结果，成为能够表现新的社会内容的美学的面貌，在作品上有些完成了浑然的活的旋律。”但是，他的一些诗由于“情绪的意力尚嫌不够”，因而“终于没有能够获得应有的浑厚和完整”^④。总的来说，他的这种追求和创造是成功的，并由此带动了诗坛街头诗和小叙事诗的竞写热潮。

田间早期承续了郭沫若、蒋光慈、殷夫、蒲风等所引领的一路诗风，但又超越了它。他把这些诗人所开创的政治抒情诗的艺术质量提高到了一个崭新的水平。他那深深地“打入你耳中，打在你心上”的作品改变了政治抒情诗长期不够振作有力的局面。他的创作实绩已经表明政治抒情诗完全摆脱了幼稚、粗陋、“非诗化”阶段，进入了成熟的境地。所以艾青说，田间早期的诗，“以一股青春的朝气，一股刚健的力，与理想主义的热情，写出中国战斗的一代的生活面。”^⑤这一评说简洁地勾勒出了田间诗歌的基本风貌及其在30年代诗坛上所具有的历史意义。

三、艾青——“吹芦笛的诗人”

在30年代初，艾青以献身于诗歌和民族解放斗争事业的诚挚的姿态，登上了诗坛。他一出现便很快显示出了一种对艺术的高度敏感和创作上的雄厚力量，以及朴素自然而又坚实的艺术风格。他的诗让人感到亲切和真诚。艾青从上海黑暗的牢狱中寄出一首首以生命点燃的光焰熠熠的诗篇（收入1936年出版的第一个诗集《大堰河》中），倾诉了一代人的抑郁、忧伤、悲愤和理想，因而被誉为歌唱民主和战斗的“吹芦笛的诗人”^⑥。

诗人自己宣称这“芦笛”是从“彩色的欧罗巴”带回的（《芦笛》），胡风也指出艾青的诗“明显地看得出西方近代诗人凡尔哈尔，波特莱尔的影响”^⑦。这表明艾青的诗歌创作从一开始就汇入了世界近现代诗潮。胡风说艾青诗集《大堰河》中的九首诗，唱出了“我们能够感受的一角人生，也因为他底歌总是通过他自己底脉脉流动的情愫，他底语言不过于枯瘦也不过于喧哗，更没有纸花纸叶式的繁饰，平易地然而气息鲜活的唱出了被现实生活所波动的他底情愫，唱出了被他底情愫所温暖的现实生活底几幅面影”^⑧。他的“芦笛”吹出的第

一支歌是“呈给大地上一切的，/我的大堰河般的保姆和她们的儿子，/呈给爱我如爱他自己儿子般的大堰河”。他以满腔的挚情追怀他的保姆，满蕴着对于苦难的中国的爱心。可见，艾青的诗在起点上与我们的民族多灾多难的土地与人民取得了血肉般的联系。他所写的愁苦，是整个民族的愁苦。也许由于时代和国家民众的灾难太深重了，反映在诗人的作品中，总带有一种浓重的深沉的悲哀。

艾青的诗有深厚的生活气息，而不流于概念与口号；有鲜明的个性色彩，而不流于一般化。正如胡风所指出的，艾青的诗没有“魔火似的热烈，怒马似的奔放”，没有“用论理的雄辩向读者解明什么问题或事象”，也没有脱离内容的“精巧的形式”，完全是富于个性色彩的诗，是艾青用他那“健旺的心”所发出的“我的歌”，所以读他的诗，能够感受“诗人底悲欢”，走进“诗人所接触的想象的世界”。由于艾青“健旺的心”是“潜在大众里面”的，与大众相通的，因而他虽然受了魏尔伦、波特莱尔、李金发等诗人的影响，但并没有“高蹈的低回”，即没有感伤颓废的情绪，“只不过偶尔出现了格调的飘忽而已”，而这也“被溶化在他底心神底健旺里”，即诗人与人民大众心心相印的健旺精神境界将使他克服感伤颓废的情绪^⑥。艾青早期诗作所显露出来的世界潮流、民族精神与个人气质的交汇，显然不属于艾青个人，而是显示了中国新诗经过近20年的发展，必然出现的历史趋向。

艾青早期诗歌创作体现了中国新诗变化的先声。他一登上诗坛就显出了不同凡响的个性特征。与30年代柔肠百结的现代派相比，艾青更能接近象征主义魏尔伦的现实感和忧愤的情绪，他以这种方式坚持着对现实人生的反省和自强不息的抗争；与其他一些现实主义诗人没入大众、放弃自我不同，艾青诗中始终激荡着一种浪漫主义的自我形象。艾青的早期诗作，从内容到形式都给予30年代诗坛以深刻的影响。不过，人们自然由此预感到，一个历史期待已久的诗人正在诞生。事实上，艾青作为一个伟大民族的诗人，更属于下一个时期。

四、奠定诗坛的功绩：现实主义的新飞跃

臧克家、田间、艾青作为“密云期”新诗人的代表，表现出了基本一致的诗歌创作倾向。这主要体现在这样几个方面。其一，他们的诗歌创作都有坚实的生活基础。也就是说，他们在从事诗歌活动之前已有着丰富的生活经历和人生体验，这些经历和体验，给他们以最为强烈的感受和最为深刻的印象，它久久地困扰着、震撼着他们的灵魂；当他们握笔为诗的时候，它就会自觉地涌动着在他们笔下，成为他们写作的源泉或参照对象。正是因为这样，当他们步入诗坛以后，很快就确定了自己所关注的生活领域，找到了自己创作的支撑点，即根据自己的实践经验形成了自己独特的对象世界，并从这个独特的对象世界出发，寻求反映人民疾苦、民族命运和时代精神的独特角度。尽管他们也不断地突破自己固有的生活领域，不断选择新的观察视角来重新把握生活，但他们不肯把自己不熟悉不感兴趣的生活作为客体来对待。正是抱着这种严肃的创作态度，他们才写出了有着浓郁的生活气息、有着“极顶真的生活意义”的诗篇来。他们之所以在创作过程中能表现出这种高度重视客观生活和实践经验的求实精神，一是出于一种文艺观的自觉，也就是说，他们十分重视诗与生活的联系。“生活——诗的土壤”^⑦是他们诗论的重要命题。他们多次强调“诗与生活有分不开的血缘关系”，“生活就是一篇伟大的诗”；他们确信生活是诗歌的本源，生活是诗歌的“母体”。二是出于对诗坛现状的不满。新月诗派、象征诗派、现代诗派逃避现实，使诗陷入与时代生活隔离的

“自我”狭小天地；普罗诗派、中国诗歌会固然有服务现实的勇气，但其诗作只顾表现无产阶级革命情绪，忽略甚至淡化了无产阶级的生活和实际革命斗争的描写，使革命情绪在游离于革命现实生活的基础上“抽象”地表现，终而至于诗歌中的情绪没有根底，显得空疏和浮泛。从这两种缺失中，他们看到密切诗歌创作与社会生活关系的重要性，而在创作中始终注意以客观的现实生活为基础，情绪的表现必须在充分地、深刻地揭示出这种生活的丰富内涵的基础上来完成。他们的创作实践也正说明他们是从诗歌与社会生活密切相关的逻辑起点上，把中国新诗引向健康发展的道路的。

其二，他们都重视诗歌的社会作用，注意把诗歌创作与现实革命斗争联系起来，但他们认为诗歌的社会作用是通过真实的生活内容和思想情感的抒写，通过革命的内容与完美的艺术形式的统一来实现的，而不是靠空泛的情绪宣泄和标语口号式的呐喊来达到的。他们的创作实践表明，现实主义诗歌已把艺术性这个问题提到了与思想内容同等重要的位置，并力求在二者的有机结合中寻求诗歌社会功利性的最佳效果。现实主义诗歌虽然在新诗诞生之时就已形成了，并在文学研究会诗人那里奠定了最初的基础，但其艺术性的问题后来一直未引起足够的重视；因为应了社会形势的需要，它带着种种缺陷向前发展着，特别是普罗诗派和中国诗歌会的诗歌只注重革命情绪的鼓动而忽略生活的基础，只注重诗歌内容的先进性而不关注艺术技巧的表达，因而总是不能让人满意。只有到了“密云期”新诗人这里，现实主义诗歌的艺术性问题才得到基本解决，现实主义诗歌的整体面貌才有了较大的改观。

其三，作为现实主义诗人，他们不但遵循现实主义的基本创作原则，而且注意把外来的现代派和中国的新月派、象征派、现代派的诗歌艺术手法和技巧化为己有，即在多样化的追求中提高现实主义诗歌的艺术表现力，真正把现实主义的诗歌艺术推向成熟的境地。如前所述，他们的诗艺得以提高的一个重要因素在于把现代派的一些艺术优长引进革命诗歌，使之与革命诗歌的现实主义传统发生新的融合。胡风评论《大堰河》，肯定地指出艾青把魏尔伦、波特莱尔、李金发的影响“溶在他的心神的健旺里”^⑥。田间早期创作虽然企图采取民谣的长处，但他的惊世骇俗的形式创新却不是来自歌谣，而是同现代派有着某种联系。臧克家早期创作脱胎于新月派和现代派，新月派的格律形式和现代派的技巧的影响一直存留在他的创作之中。他们正是在多种艺术方式整合的基础上探索着现实主义诗艺建构的最佳途径。胡风在田间、艾青、臧克家等人获得成功的作品中，看到的也正是这一方面的创造性突破。他们以开放的诗歌眼光和艺术探索的勇气与魄力，不为诗坛时尚与流俗所左右，而坚持把诗歌的根须深深扎入现实生活的土壤，写出大量的富有浓郁生活气息与艺术感染力的作品，为现实主义诗歌赢得了崇高的声誉。

其四，他们在执著的追求与探索中，形成了自己鲜明的艺术个性。臧克家善于用严谨的艺术构思构成含蓄深邃的意境，表现自己对于时代苦难与不幸的沉思，铸成了凝炼而蕴藉的艺术风格；田间善于用迸射炽热的情感火花的简短诗行，急促跳荡的旋律，传达出雄浑粗犷、朴质遒劲的诗风；艾青以他那无拘无束的自由诗体，洋洋洒洒地铺写着澎湃的诗情，形成了热烈奔放的抒情个性。他们的诗歌风格虽各有不同，但却呈现出共同的时代底色。臧克家诗歌严谨、真实、含蓄，诗思深沉，情绪愤懑；田间诗歌新鲜、质朴、明快，诗律激越铿锵，诗情沉重有力；艾青诗歌色彩浓厚，气势磅礴，诗情沉郁，诗艺多姿。从中可以看到那暴风雨即将到来的“密云期”的时代特征在他们的创作中的集中折射与反映。如果说在象征诗派、现代诗派的诗作里呈现的更多的是感伤、颓废的情调和“迷离恍惚、骤难理解”的诗风，那么

在臧克家、田间、艾青的诗作里,则回响着伟大现实时代的强音和深沉、澎湃的革命激情,呈现出澄清了晦涩杂质后的深邃的明朗。这是现实主义诗歌艺术风格的鲜明特征。

“密云期”新诗人不是诗歌社团,也没有形成流派,但他们的诗歌创作却构成了一股强劲的诗歌潮流,它自觉不自觉地对新月诗派、象征诗派和现代诗派形成抗衡的趋势,同时也对中国诗歌会的创作弊端以有力的矫正。他们所贡献的一批坚实的诗歌作品,提高了现实主义诗歌艺术的整体水平。此前或同时期的普罗诗派和中国诗歌会创作虽然声大势壮,但艺术的感召力并不够强烈。普罗诗派和中国诗歌会虽然标榜要矫正新月诗派、象征诗派和现代诗派的颓废诗风,廓清诗坛,但由于他们的诗歌缺乏艺术的力量而难以达到其预期的效果和所希求的目标。“密云期”新诗人继承了现实主义诗潮,但克服了普罗诗派和中国诗歌会忽视艺术性的偏颇。他们虽然也以发展大众化作为自己的理论宗旨,但决不降低诗歌的艺术水准。可以说,“密云期”新诗人在30年代上半期的出现,起到了拨乱反正、廓清诗坛迷雾、重建现实主义诗歌格局的作用;他们以其辉煌的创作实绩,为现实主义诗歌奠定了坚实的基础,使现实主义诗歌跃上了一个新的台阶。这一功劳,以前学术界是没有充分认识到的。

在“密云期”新诗人的影响和带动下,再加上急剧变化的社会形势的推动,现实主义诗歌在40年代得到了更加壮阔的发展。新月诗派、象征诗派、现代诗派纷纷转向现实,入盟现实主义,于是,现实主义逐渐汇成诗坛的滚滚大潮。我们高兴地看到,此后活跃在陕甘宁、晋察冀等解放区的大批诗人,以及活跃在国民党统治区的大批诗人尤其是七月诗派和《中国新诗》派诗人,正是在这条道路上向前迈进的。所以,与其说他们的诗在30年代别具一格,不如说他们的创作已预示了新诗发展的动向,传达了未来中国的消息,从这个意义上称他们为新时代的预言诗人,是一点也不夸张的。事实证明,“密云期”新诗人所建立的现实主义诗风确实在民族革命战争的硝烟中舒展开去,以至发展演化为中国新诗艺术的主潮。

注 释:

①② 胡风:《密云期风行小记·序》

③⑤⑦ 茅盾:《一个青年诗人的〈烙印〉》

④⑨⑪ 闻一多:《烙印·序》

⑥ 蒲风:《五四到现在中国诗坛鸟瞰》

⑧ 转引自王瑶:《中国新文学史稿》

⑩ 朱自清:《新诗杂话·新诗的进步》

⑫ 臧克家:《我的诗生活》

⑬ 臧克家:《甘苦寸心知》

⑭ 江锡铨:《深入浅出的生活抒写》,《中国现代文学研究丛刊》1990年3期。

⑮ 臧克家:《烙印·再版后志》

⑯ 臧克家:《论新诗》

⑰⑱ 臧克家:《罪恶的黑手·序》

⑲ 臧克家:《十年诗选·序》

⑳㉑ 胡风:《田间底诗》

㉒㉓ 胡风:《关于诗和田间底诗》

㉔ 田间:《写在〈给战斗者〉末页》

㉕ 闻一多:《时代的鼓手》

㉖ 《中国新文学大系1927—1937·诗集·序》

㉗㉘㉙㉚ 胡风:《吹芦笛的诗人》

㉛ 臧克家:《生活——诗的土壤》

(责任编辑 张炳煌)