

99岁的高龄诗翁臧克家，是新诗发展的重要见证人。他对诗歌文体的探索过程，有助于加深对新诗的理解。旧诗重视语音，新诗重视语义。新诗深受现代汉语影响，所以易学而难工，便造成文体定型的困难；而臧克家的多文体写作经验表明，新诗的易学导致诗歌文体变换的频繁，新诗的难工表现为诗歌文体成熟需要十年左右的周期，而且频繁的文体变换，也带来了诗人艺术传承的困难。世纪诗翁的艺术追求与百年新诗的发展道路，遂构成一组发人深省的对照。

体验决定感悟，阅读决定写作，是新诗创作的基本范式。臧克家立足体验又重视感悟，其创作道路跨越了文学史意义上的现代写作和当代写作——其中，现代写作又可以分为校园写作和战地写作——而不同的写作阶段，基于不同的体验与感悟，并且改变着创作文思和诗歌文体。对于他，决定性的体验是战地体验，包括大革命失败和抗日战争；决定性的阅读则是校园阅读和当代阅读。校园阅读有助于掌握创作规律，当代阅读改变了审美定势，写作重心也从新诗回归旧诗。始终追随社会思潮，及时选择相应诗体，历经诗歌文思与文体复杂转换过程后，臧克家便成为臧克家。

校园写作和战地写作是现代文学史上两种重要写作范式，前者求新，后者求实。抗日战争爆发前的校园写作时期，臧克家达到了一生创作的巅峰状态，因为其创作立足于大革命失败后的悲剧体验和山东大学的诗艺感悟。社会情境、挫折心境、校园语境的结合，助其走上成功之路。学习闻一多的诗集《死水》，是臧克家校园阅读开悟的难得机遇。闻一多经常指点“那个想象很聪明，那些字下得太嫩”，使臧克家充分借鉴了《死水》的创作技巧。闻一多和臧克家都有古典主义的审美趣味，所以具有共同语言：同时《烙印》体现了后者虚实相生的审美心理结构，他主要学习“怎样想象，怎样造句，怎样去安放一个字”。明晰的现实感受和沉郁的身世感受并存于诗篇，促成悲剧意象与悲愤心境的对应、人生哲理与命运感悟的契合，在诗集《烙印》《罪恶的黑手》《运河》与《自己的写照》中，臧克家逐渐形成了虚实相生、巨细兼顾、情事理推移和冷峻心境等艺术个性的四大要素。

虚实相生本是诗歌艺术的规律，诗集《烙印》是“开端”也是“顶点”，诗人因为借鉴《死水》的文体格式而得以成功。这种创作上的成功，让他可以兼顾现实美特征和艺术美规律，从此追随生活的轨迹，去创造不同诗歌体裁的“五项全能”。题材变了，体裁随之而变，所谓内容决定形式；而关注现实美特征，揭示人情世态的本来面目，更是臧克家对新诗使命的基本看法。诗人强调“真”重于“美”，要以现实美特征支配艺术美规律。这种诗歌观念体现了现实主义艺术精神，是对人生道路和创作道路的自我定位，并且把期待光明的情绪表现为失望中的自勉和奋斗里的自警。他说：“一个作品所以引起注意，所以能够起影响，不单由于它们的内容是新的，也常是因为它们的形式有着创造新纪录的意义。当然，那样一种新形式只有在那样一种新内容的要求下才能够被创造出来。……有一点我们必须认识，这种成功或成名之作，看起来好似平地一声雷，但是实际上，这是多年辛苦摸索的一个结果，也是作者把长期生活体验、时代感受凝练而成的一个结晶品。这种体验与感受是他个人的，同时也是千千万万人的，他说出了别人想说的，也唱出了别人想唱的，就是在这个意义上，诗人才有资格接受‘预言者’这个称号，诗人才可以成为他那时代暴风雨中的海燕。”这段话出现在《为什么“开端就是顶点”》一文中，乃是经验之谈。

悲愤的心境情怀为“虚”，尖锐的社会矛盾为“实”，二者结合，造就了臧克家诗歌的艺术格局。巨细兼顾的文体立足于虚实相生的文思，让博大雄健的艺术主张与谨严、含蓄、凝练的风格追求结合起来。诗人欣赏气盛之美，也喜爱精细之美，主张化粗为壮。因为刻意再现社会的时代悲剧，表现悲壮的社会美，他的诗粗中有细，中型诗篇最见特色：《罪恶的黑手》具有大的框架，内涵深刻，描写细致；《运河》以历史感烘托现实感，最见功力；在方言白话里提炼诗的语言，字里行间似有民间说唱艺术的影响，强化了抒情诗的叙事性；叙事形象鲜明，语句节奏明快，锤炼动词颇见功夫，通俗易懂又晓畅传神，暗合叙事诗文体特色。臧克家由此逐渐脱离闻一多的影响，形成兼顾抒情与叙事的个性风貌。

但是，在战地写作的背景下，难免实重于虚而细过于粗，诗人立足于抒情诗的文体意识逐步淡化。这就导致情感、事理推移的创作道路，从早期的抒情短章，到抗战前期的叙事长诗，再到抗战后期的政治讽刺诗，呈现阶段性文体变换的现象。“新月派”的诗风不合文坛时尚，臧克家和闻一多都深感困扰。闻一多曾对臧克家说：“还写什么诗！‘新月派’，‘新月

派’，给你把‘帽子’一戴，什么也就不值一看！”臧克家对此也很无奈，解释说：“我觉得，一个人不可能完全跟着另一个走。因为一个作品就是一个人格，这是没法模拟的。如果把作品仅仅看做形式上的东西，那又当另作别论了。我初学诗时，受到了闻一多先生许多教益，受到了‘新月派’一点影响，于是，就有好事的人这样喊过我一阵子，过了不久，看我的诗到底是我自己的，也就没趣的停止了。”文坛习尚带来诗人调整诗风乃至文体的动机，而现实主义诗歌艺术本就具有以抒情为主而感知、理解因素又相对突出的特点。情、事、理推移立足于虚实相生和巨细兼顾：臧克家选择了现实主义的创作道路，它使得诗人的现实感和身世感越来越丰富，从而而形成小中见大、实中有虚的审美技巧，以及绵密劲爽的抒情风格。

由诗集《烙印》开始，再通过诗集《罪恶的黑手》《运河》和长诗《自己的写照》，形成抗战前夜以抒情短章为主的创作阶段。失望中有自勉、奋斗里有自警的心态，是臧克家现实主义创作精神的心理依据；日后诗歌的现实感内容及叙事性形式方面的长足进展，并没有脱离身世感成分和意象化因素，所以其作品同一般的写实艺术有所差异。冷峻的心境体验是诗人个性的中心环节，原因就在于大革命的战地体验与校园与校园写作相互契合，其中蕴含了审美个性的心理基石。随着抗战的战地体验日益深化，他的创作方向由抒情的真挚转向了政

治的统治。”抒情主人公必须由事件出发，理缘事生，情随逆行，抒情性、叙事性、政论性三位一体，以愤怒的情感浇铸战斗的诗篇。

政治讽刺诗的想象方式，以形象思维与逻辑思维的交织为特点。它要求比兴与比较的结合，既要借助比兴让事件情景化，让哲理意象化；又要借助比较凸显诗人的审美认识。比较以事实为依据，以哲理为灵魂，以义愤为归宿。为沉痛的写实配上荒诞的写意，成就了悲喜交集的情怀，诗中既有“小人物”的悲剧，也有“大人物”的喜剧。前者长歌当哭，讽中有怨，让政治讽刺诗意境化；后者借助漫画笔法，寓冷嘲于反讽。二者结合，形成冷峻而又朴素的讽刺艺术风格。政治抒情诗《有的人》影响深远，原因之一就是利用了娴熟的讽刺技法。其实写作对于经验积累的依赖程度，往往大于对于创新的依赖程度。没有抒情短章的艺术积累，长篇叙事诗很难一枝独秀；没有政治讽刺诗的艺术积累，就没有政治抒情诗的先声夺人。虽说中年心事浓如酒，少女情怀总是诗，但是不读万卷书枉行万里路，不行万里路也枉读万卷书。20世纪前期诗人正当壮年，属于创作的黄金时段；他拥有最丰富的体验，又在高校得到扎实的写作训练，应该说是非常幸运的；可是大幸中也有不幸，那就是诗体的多样化分散了注意力，摊薄了艺术积累的“厚度”，后劲不足，便影响了他在20世纪后期进一步的发展。《为什么“开端就是顶点”》一文写在《有的人》之后，却表达了作者发自内心的忧虑，那是一种从政治讽刺诗转向政治抒情诗之际感觉底气不足的心情。

新中国建立后，政治讽刺诗有的转向国际题材，有的转向政治抒情诗，臧克家属于后者。然而他的政治抒情诗创作表明，由于多次转换诗歌文体，他已经逐渐消磨了“先发”的艺术优势。随之而来的是艺术趣味的转移，主要表现为旧体诗创作的自发性与抒情的亲切感，形成现实主义和古典主义的相互融合倾向。作为自觉的现实主义诗人，臧克家的艺术个性是以大革命失败为其产生的社会背景，以山东大学的作家学者群为其产生的艺术背景，后来又在战地写作和当代写作中逐步延伸，最终回归于古典“意兴”。作为对社会思潮非常敏感、多次调整个人创作文体的诗人，尤其是在担任《诗刊》主编后，臧克家显然会意识到新诗运动自我调整的必要性。可是处事严谨的个性，又让臧克家欲休还休，在文艺政策方面表现得慎重异常。尤其是从中年步入老年，面对极左思想的干扰和形而上学的文风，难免在僵化的社会思潮面前深感困扰，简单粗暴的批判和禁区处处的政治压力，都促使他将注意力转向对于意境的追求。这种追求应该始于1957年解说毛泽东诗词，以及随之开始对于古典诗文的大量阅读，阅读范围的变化自然带来写作体裁的更新，及其审美的古典情怀。

我们完全可以理解，一旦战争年代结束，臧克家就开始恢复了自己对于古典主义艺术的爱好。臧克家的两句诗，可以代表这位老诗人的当代审美意向：第一句“我是一个两面派，新诗旧诗我都爱”；他认为“五四”运动对新诗闹革命，反对旧诗的封建内容、陈词滥调，也把拥有悠久传统、拥有众多读者的艺术形式反对掉了，结果造成新诗与旧诗的对立，显然是不合情理。这个看法同毛泽东诗词的影响有关——诗人反复改变文体努力创新，反而不如旧体诗写作风靡天下。第二句“老来愈想忽颠倒，多写散文少写诗”；似乎感到新诗运动的多变性、曲折性，使得散文写作要比新诗创作更合时宜。这个看法同《为什么“开端就是顶点”》思路有关——由于诗歌文体失去稳定性，20世纪已经不再是一个适宜写诗尤其是写新诗的时代。不过从创新角度看，诗人的古典情怀显然不失为当代创作的灵感源泉之一。向旧诗学习，遂成为臧克家追求诗歌经典化的新途径。

这对于新诗运动的反思现象，来自诗人对于70多年创作经验的感悟与反思，对于今后现代诗的创作，似乎也应该有所启示——在诗歌艺术的历史上，从民俗现象到文化现象，每一种大行其道的艺术文体，十有八九都是从传唱的民歌出发，通过公允的经典作家和经典作品，而得到众人的欣赏乃至模仿的。能够成为历史上共同的历时性“文化方言”的艺术体裁，必须要有几十年乃至上百年的流传过程。可惜新诗运动即将历时百年，尚未形成约定俗成的诗歌文体规范，尚且缺乏公众普遍认同的诗歌经典体系。

百年沧桑，诗坛沧桑。就此而论，重读臧克家，深入品味臧克家的创作艰辛，确有必要。尤其是从“学诗断想”到“甘苦寸心知”，凝聚了诗人一生的经验教训，值得再三体会。惟有明其苦心，识其得失，鉴其因果，然后集评为史，据史立论，那才是诗学研究的王道。

## 诗人臧克家的体验与感悟

□章亚昕

论的深刻。这样1929年至1936年的抒情短章，就被代之以1937年至1942年的长篇叙事诗，1943年至1949年的政治讽刺诗。此后是20世纪50年代的政治抒情诗，以及后来的旧诗体。这些作品颇具影响力，但是都没有超越抗战前诗作的艺术境界。冷峻的心境带来入静的创作心态，从而“谨严的生活反映为谨严的内容，谨严的内容配上了谨严的形式”。选择想象和推敲字句，是臧克家从闻一多那里学到的两条基本经验，一是“形容一个东西，只有一个想象最美”，二是“一个字有一个字用处”，作者用字必须做到“敲好了它的声音，配好了它的颜色，给它找一个只有它才适宜的位置”。准确表现抒情主人公的冷峻心境，成为诗人在创作过程中一鸣惊人的主要条件。其抒情短章带有新格律体的艺术韵味，长篇叙事诗和政治讽刺诗则强化了写实的趋向，而当代诗歌创作又受到古典“意兴”的影响。大体上，战乱中诗体变换往往同时局有关，而在新中国建立后的写作，就更多地体现了诗人审美情趣的转移。

透过虚实相生的审美心理结构，去塑造抒情主人公的坚忍情态，在诗歌中表现为美化了的历史精神，亦即失望中的自勉和奋斗里的自警。其中，既不失象征色彩，又包含叙事的成分，顺应了新诗的演变大势。寓哲理于事件，是这种转轨态势的明显征兆，顺应新诗演进大势的内在依据，则是他的艺术个性。由于身世感引发了抒情主人公的感情记忆，于是产生了个性化抒情倾向；又因为现实感出理性反思，于是产生了社会化政论趋势。抒情与政论的结合，恰是当时新诗发展大势。臧克家诗歌创作的典型意义，也可以从这个角度来进行理解。

从校园写作到战地写作，臧克家的创作道路顺应了现代文学的发展趋势，向着强化政论的方向发展，从而奠定了自己在诗坛上的地位。从抗日战争时期到解放战争时期，他一再转换诗歌文体，带来了诗风的变化。战地写作的语境，让他的创作道路趋向于寓政论于叙事，亦即以审美认识为主体。

诗人那种以情为主而感知、理解因素又相对突出的现实主义艺术风貌，就是在情、事、理推移的创作道路上逐渐强化的。校园写作时期，他重视抒情，多写抒情短章。大约6年，其抒情技巧大功告成，显然与借鉴《死水》有关。他发现“形式”的重要，可以看出闻先生为什么在形式方面如此下苦心去追求，

素，既有情节和人物，又有情趣和意境。在长篇叙事诗中虚实相生意味着把握情节发展中的抒情契机，巨细兼顾意味着把握叙事过程中的抒情节奏。

先分虚实，后明巨细。臧克家主张：“写长诗特别需要气魄和组织力。为了紧张的场面叫起来的不羁的情感，为了使气势不受窒息，字句就不能太局促于谨严的韵律和韵脚了，因此，在格调上，这个诗篇也就有些不同。同时，意识和材料也在压迫着我试图改变自己的风格，使它更恢廓些。这篇東西也许可以作为起点的第一个步子。”诗人说的是五千行长篇史诗《古树的花朵》，其实他的文思改变始于早先的叙事诗——“务虚”的诗报告和“务实”的诗体小说。这种文思要求抒情气氛的强化，故事情节的淡化，人物性格的简化。即：在故事主人公的心路历程中贯穿单一的悲剧性主题，以此定向确立故事情节的单向线性结构；在删繁就简的叙述中侧重人物心理描写，借助内心冲突渲染诗歌意境；叙事传奇挂帅、出奇制胜，要借鉴说书技巧：“一个英雄的金镖投到半空去，半个月不叫他落下来。”长篇叙事诗艺术强调抒情主人公和故事主人公的脉脉含情心心相印，追求情要“满”，事要“简”，实现叙事语言的诗化——利用象征性背景衬托故事主人公内心独白，伴随心理描写塑造情绪饱满、性格鲜明的人物形象，形成交代情境的意境化，描摹动作的意象化，叙事语句的节律化。

抗日战争时期，臧克家本想在抗战中重温武汉军校的青春之梦，蒋介石的黑手却打破了这个梦境，又一次幻灭，又一次身世的沉沦，现实感呼唤着身世感让臧克家的文思从叙事转向讽刺。政治讽刺诗促使诗歌审美社会化，导致抒情与政论的结合，从而丰富了臧克家的艺术个性：运用抒情、叙事与政论相结合的复线编织术，化情、事、理为一体。由早期的抒情短章、经中期的长篇叙事诗，到后期的政治讽刺诗的艺术历程，是诗人的现代写作的艺术历程，也是其当代写作的起点。他的审美重心由表现转向再现，由抒情转向政论，从而加大了诗歌的社会信息量。重视诗人的审美认识，强调诗歌的政论功能，是建构臧克家艺术个性的必要条件，也是他创作政治讽刺诗的动力。“这些讽刺诗，不是一般含义的‘讽刺’，实际上就是‘暴露’和‘打击’的代名词。讽刺诗，火焰似的投向黑暗腐

## 臧克家的诗歌美学思想

□张元珂

作为“70后”，和许多读者一样，我是凭着《有的人》那首脍炙人口的经典诗作，获知并逐渐熟悉臧克家深刻的诗歌美学思想的，所不同的是，近十多年来，我竟因为自己的对于文学的爱好，对于文学经典的沉迷，先是读研、后是来到中国现代文学馆工作，这使我得以系统的、全方位的接触到了一大批经典作家的文学世界。在一次次接近、体验、审视那一个个“文学现场”和大师们的“心灵谱系”的时候，潜意识里的生命情怀就会情不自禁的萌发、高涨，使得自己蒙尘已久的心灵不至于倦怠、老去，也让我在这个“全民娱乐至死”、“跑步向钱看”的文化语境里不至于迷失自己的身份。

臧克家是我们的文学前辈、先生、老师，他和他的那些诗歌所走过的百年风风雨雨的历程，本身就是一笔无比宝贵的精神财富，等着后人去继承、消化和吸收；他又是我的老乡、长辈、爷爷，他身上所负载的精神品质和“用生命换诗”、“用诗照亮黑暗”的诗艺追求，作为精神的标高和艺术的楷模，让我在这个噪杂、喧嚣、处处布满“欲望化”消费符号的社会里，保持了一份自我精神上的安宁、惊醒和对文学的虔诚，并把诗歌的力感、动感、质感、美感糅合进我的心灵谱系里，化作一股精神的力量，以此推动我在民间的路上寻找“心灵的港湾”和“诗意栖息”的家园。

无数次，我往返于山东与北京之间的山地和平原、乡村与城市，车子在每次经过冀鲁交接处的临清中站的时候，在此写出诗集《运河》的臧克家的面貌仿佛就在我面前；连同此前写的《烙印》《罪恶的黑手》和此后的《自己的写照》《泥土

的歌》和《生命的零度》，这就不止一次让我触摸到了这位伟大的“新诗奠基人”情感深处的诗性内核。阅读臧克家的诗歌，我体验到的不是“雨巷诗人”戴望舒那种周而复始的伤感和忧郁，不是徐志摩那种歌咏“幻梦”、“爱情”时的轻灵、飘逸和“梦醒后路可走”的悲哀，更不是“左翼诗人”那样的“标语化”、“口号化”，近似“狂呼直叫”的阶级情感宣泄，而是初读“忧郁”，次读“哭泣”，继读“愤怒”，最后合卷深思并“再体验”时，就禁不住要伸出手自己的拳头来。正是因为“克家”的诗没有一首不具有极顶真的意义”（闻一多语），所以，我们从他的诗歌里获得了一种富含张力的、来自生活的生命力量。

“从生活中来”，是这位“农民诗人”获取素材和灵感的惟一途径；“到生活中去”，是这位“泥土诗人”秉承诗学思想，表达价值诉求的最终落脚点。他“带着湛深的感情”，用“一支淡墨的笔”，述写中国的乡村风景，缩写农民的生活，他喜欢“农民钢铁的脸，钢铁的话，钢铁的灵魂，钢铁的双肩”，于是，在大都市里，他感觉自己是“枯鱼”，“都市的高墙会使他失眠”。他的精神王国里四处氤氲着麦秸、豆秸和马粪的香味，“柳梢上挂着明月”，在这里，他“睡得又稳又甜”。当黑暗笼罩了旧中国的大地时，当眼前没有光明可以歌颂时，臧克家“把火一样的诗句投向包围了我们的黑暗”，“照亮周遭的黑暗，温暖‘此在’的酷寒”。

“感性的生命意识”和“体验式启蒙立场”，分别是臧克家前期诗歌所拥有的两个内在尺度：一方面，“诗歌主体”在他的生活里发现、收获灵感，继之以炽热的情感拥抱诗意，继承、采用场景描摹、角色对话、白话式言说，象征隐喻、意象抒情等各种中国诗歌优秀的艺术形式，为自己体验到的“灵感碎片”或系统的“生命情怀”找到了融洽的诗歌形式；另一方面，这种经由“感性的生命意

识”衍生而来的“启蒙立场”自然是建立在自己“贴心体验”基础之上的，他以自己富含生命内涵的诗作接近了与旧中国“农民”以及其他底层民众的“心灵世界”，因而，启蒙者、被启蒙者在共同的时代语境中获得了某种“统一性”。总之，臧克家上个世纪三四十代的这些诗歌无论思想还是艺术，都极少表现出人为刻意加工的痕迹，真实的、深刻的生命体验和典范性、穿透性的精神特质是压倒性的诗歌内涵，堪称“五四”以来“新诗”发展的典范，而且，某种意义上，“诗歌主体”、“文本体系”和“现实生活”三者之间实现了彼此之间的“互文同构”，因而，这些诗歌注定既是时代生活的文本、主体生命的文本、诗歌历史的文本，同时也是进入了“经典化”的历程并在未来的岁月里不断实现“艺术增值”的经典文本。

诚如臧克家所言“诗的花是在生活的土地上”的，“生活”体验的真实和深浅一直就是他诗歌写作成功与否的绝对艺术基础或价值标尺。当“生活”的根基戛然断开或与“诗歌主体”的美学思想渐趋隔膜，他的这种诗歌美学思想就会逐渐丧失掉审美上的“感染力”、“发散力”和“聚合力”，而缺乏这“三力”的诗歌即使具备再新颖的形式，那也不叫诗了。如果说上个世纪四十年代以《生命的零度》和《宝贝儿》为代表的“讽刺诗”因对当时国民党统治时期政治和时代氛围本身体验的真实性，以及借助“讽刺艺术”本身所具有的“反讽性”的力量，还能发挥诗歌本身所具有的“战斗力量”从而获得广泛关注的话，那么新中国建立后，尤其晚年创作出的那些诗歌，或者深深地打印上政治功利价值的印记而流于平庸，或者只有对于生活的原封不动的展览而“诗意大全”，或者对于生活的“歪曲”反映从而写得“不真实”（比如写于1975年的《忆向阳》，从严格意义上讲，这些已经不是新诗了。至于他所倡导“三顺”，即诗要“看来顺眼，听来顺耳，读来顺心”，对于新诗来说，更是走上了了一个极端）。

没有了对于鲜活的现实生活的体验，新的诗意就自然枯萎。他不得不转向“旧体诗”和散文的创作。古典诗歌最大可能地满足了他对诗歌形式上“精炼、押韵、大体整齐”的审美要求，晚年的臧克家凭着早年对于古典诗歌的积累和学习，逐渐沉浸于古诗体的创作中，使得他一贯具有的诗歌美学思想部分地得以延续，但是除了单纯地延长诗歌创作的线性时间长度以外，已经没有多大的思想意义和艺术价值了。“旧瓶装新酒”的前提：时代生活认可“旧瓶”，“酒”必须是新的。在两者都不具备的条件下，如果一味固步自封，拒绝一切“现代诗歌”的表现艺术，那也很难发掘出古典诗歌艺术应有的生命力。脱离了生活，专注于古典的形式，这注定是失败的。紧随而来的身份认同的焦虑，又让他不能够从容面对诗歌异己力量的崛起，他的诗歌美学体系中的“生活”、“人民”、“时代精神”就必然与那被称之为“怪诗”的创作者和他们的支持者们所理解的内涵相去甚远了。1981年以来对他而言，“生活”与“诗艺”的双重隔膜似乎给人一种恍如隔世的感觉。

臧克家晚年的散文创作倒是因其感情的真挚和生活化的笔法，取得了不错的成绩，也多少填补了晚年的文学空白，堪称诗歌领域之外的另一个收获，值得后人去研究，此不赘述。

“我嚼着苦汁营生/像一条巴豆的虫/把个心提在半空/连呼吸都觉得沉重。”（《烙印》）  
“我也有一串生命的歌/我想唱，像你一样/但是，我的喉头上锁着链子/我的嗓子在痛苦地发痒。”（《春鸟》）  
“当眼前没有光明可以歌颂时，把火一样的诗句投向包围了我们的黑暗叫它燃烧去吧！”（《刺向黑暗的心》）