DOI:10.16394/j.cnki.34-1258/z.2008.03.010

艾青诗歌美学思想探奥

——兼论艾青的诗歌创作

崔国发

(铜陵学院，安徽　铜陵　244000)

摘　要：文章从艾青诗歌理论与实践的结合上，从诗的‘意境美：景语与情语的黏合’、‘形象美：抽象与具体之间的互补’、‘散文美：从有韵到无韵的超越’等方面，结合艾青的诗歌经典文本，较为系统地阐述了艾青诗歌的美学思想。

关键词：艾青；诗歌；美学思想；创作

中图分类号：I207.25　　文献标识码：A　　文章编号：1672-0547(2008)03-0081-04

艾青不啻是我国当代诗坛上一位著名诗人，还是一位卓有成就的诗歌评论家和美学理论家。他的作品以自己鲜明的思想和艺术特色，赢得了人们的喜爱。长期的创作实践，使他积累了无比丰富的经验。对诗歌美学，他进行了艰苦的艺术探索，在我国新诗的发展史上产生过较为深远的影响。他的诗歌感情诚挚热烈，语言质朴形象，格调自然清新，突出地表现了诗人别具个性特征的艺术才华。艾青也曾说过：“我所喜爱的诗，是最具有个性的诗，有各人不同的风格，不同的手法，不同的构思方式所写的诗。”他对诗的要求主要表现在四个方面，即‘朴素，有意识地避免用华丽的词藻来掩盖空虚，单纯，以一个意象来表明一个感觉和观念，集中，以全部力量去完成自己所选择的主题，明快，不含糊其词，不写为人费解的思想。’在《诗论》中，艾青对心与客观世界的关系、诗情的真与伪、诗歌的内容和形式等有关诗歌美学问题，都作了较为深入的研究，见解精辟，入木三分。

一、诗的‘意境美’：景语与情语的黏合

意境是灌注了诗人喜怒哀乐之情的生活图画。诗之为诗，要言志写情，绘景状物，赋予思想感情以具体可感的形态。它把反映客观事物的景象，同思想感情的抒发交融在一起，景情结合，“景乃诗之媒，情乃诗之胚，合而为诗。”[1]，诗中景语当豁人耳目，情语应沁人心脾，二者互藏其宅，以构成美妙的意境。艾青说：“意境是诗人对于情景的感兴，是诗人的心与客观世界的契合。”他又说：“浮面的描写，失去作者的主观，事象的推移，不伴随着作者心理的推移，这样诗也就被算在新写实主义的作品里，该是令人费解的吧。”这就是说，写诗要把从现实生活中获得的大量的生动可感的素材，形象或事物，加以提炼、概括，辨伪识真，去芜存精，最后选择出最能表情达意的物象，刻烙作者的思想意识，两者有机胶着，妙然天成。所以创造意境的过程，实际上就是构思的过程，作者的构思愈奇特、新颖，就越有可能创造出佳美的意境。而意境的艺术魅力，又主要表现在形象描述的准确性和生动性上。诗家不能满足于‘须眉毕现’的‘形似’，如同照相机只是客观万象的实录，而要通过对象的具体的外部特征，准确、生动地表现出描述对象内在的精神气质或总体上的审美品格。翻开《艾青诗选》，我们可以看到，渗透，移情，点化和象征，是诗人景语和情语的粘合剂。所谓‘渗透’，就是诗中不一定有直接抒情的字样，但作者凭借自己的丰富的生活经验和敏锐、细腻的感受能力，善于辨认和捕捉人们思想感情发展变化的行踪，使作者抒发主人公的真情实感，含而不露地蕴藏在被描写的客观事物之中，读来甘之如饴，晶之浃齿留津。以《树》为例：“一棵树，一棵树/彼此孤离地兀立着/风与空气/告诉着它们的距离/但是在泥土的覆盖下/它们的根伸长着/在看不见的深处/它们把根须纠缠在一起。”乍一看，整首诗都是些描述。但是只要我们稍事体味一下，就不难发现，诗中表达感情蕴藉深沉。从诗人在诗末标的写作年月来看，1940年春，正是抗日战争相持阶段，诗人借树寓人。人与人之间，外表上是分离的，但是在心灵深处总是相通的。为了抗战的胜利，兵民互相团结，团结就是力量，人民群众结成‘铁壁铜墙’，就能战胜敌寇。这里，无感情的东西也因之赋予了诗人的思想感情，体现了‘把根须纠缠在一起’的民族精神。所谓‘一切景语皆情语’[2]，就是诗人‘思与境偕’[3]，景情有机渗透，而这正是艾青诗歌美学思想的一个重要方面。诗人曾经说过，写诗‘不要满足于捕捉感觉，感觉被还原为感觉，剩下来的岂不只是感觉吗？不要成了摄影师，诗人必须是一个能把外界的感受与自己的感情思想融合起来的艺术家。’移情，就是‘人情’和‘物理’的有机结合。诗人在运用艺术手段反映客观事物的时候，由物我两忘达到物我同一，把人的生命和情趣‘外射’或移注到对象里去，使本无生命和情趣的外物仿佛也具有人的生命活动，使本来只有物理的东西也显得有人情。例如《雪落在中国土地上》这首诗，通过‘下雪’这一物理现象，融合进自己的感情，写得较为凝重、冷隽，诗中展现了雪的草原，戴着皮帽，冒着大雪的马车夫，雪夜的河流，破烂的乌篷船里的蓬发垢面的少妇等等，写出了旧中国在暴戾的敌人铁蹄的践踏下笼罩着深深的苦难。农人的痛苦，岁月的艰辛，生命的憔悴，都是因为‘寒冷’的封锁。诗中反复咏唱：“雪落在中国的土地上，寒冷在封锁着中国呀……”，令人荡气回肠，愁绪寒结，以衬言“中国的苦痛与灾难/像这雪夜一样广阔而又漫长呀！”，诗中渲染的气氛，悲则悲矣，然而读过之后，却能使人产生怨愤的感情，引导读者去思考：是什么酿成了民族的苦难？是‘雪’？是‘寒冷’？是暴戾的敌人？正因为将‘物理’与‘人情’熔合于一

收稿日期：2008-05-12

作者简介：崔国发(1964-)，男，安徽望江人，铜陵学院党委副书记，纪委书记，高级政工师。

?1994-2017 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

体，才有如此意境。点化，即“以议论入诗”，它不是纯议论，抽象的议论，而是说理方式的形象化，理趣与诗情相投，深化诗的意境，常常能给人一种哲理般的启迪。它的要求是：以小见大，异中求同，缘情见理。艾青说：“最高的理论和宣言，常常是诗篇。那些伟大的政治家的言论，常常为人民的权利，自然地迸发出正义的诗的语言。”他还主张“用明确的理性去防止诗陷入纯感情的稚气里”。由此可见，艾青重视感情与思想的交融，重视抽象思维在艺术创作中的作用。因为体验生活是为了表现生活，对生活现象理解得越深，感受得越深，越能激起我们的创作情绪。形象孕育思想，思想孵化形象，二者相互依存，相互作用。当然这并不是说，诗就等同于抽象的说教，呆板的教条，艾青也最反对诗歌变成某种主张或宣言的图解，反对那种枯燥的说教，因为“愈是抽象的，愈是概念的。”但这与“点化”手法的运用并不矛盾。情理相生，是诗歌感染力的重要源泉。从文学创作的角度上来看，情感不仅是想象力得以飞扬的翅膀，也是理智迸溅出来的火花。诗人的思想感情，总是和广大人民的愿望和时代的脉搏息息相通。点化手法在艾青的长诗《光的赞歌》中的运用，就突出地证明了这一点。诗人在《光的赞歌》中，俯仰宇宙万物，纵观世界古今，想象十分丰富活跃。在想象中他调动了平生所积累的种种有关光的感受和知识，把握了光的美丽而伟大的形象，通过光对宇宙万物的照映，显示出光的存在和光的意义。光不仅把美赋予万物，而且还有非常独特而伟大的性格：“它是无声的威严/它是伟大的存在/它因富足而能慷慨/胸怀坦荡，性格开朗/只知放射，不求报偿/大公无私，照耀四方。”正因如此，世界上也有人怕光，他们“千方百计想把光监禁/因为光能使人觉醒”。诗人回顾历史，一方面斥责那些想把火扑灭“在无边的黑暗里”以“维持血腥的统治”的人，一方面歌颂为了追求光明而“用头颅去撞开地狱的铁门”的勇士和“把火盗出了天庭”使光流传到人间的英雄。然后，诗人又热情地欢呼光使“我们告别了刀耕火种”的时代，把我们带进了一个“光怪陆离的世界”，一个科学的充满创造的新世纪。这一切又进一步激发诗人的感情，使他进入了与光融合为一体的境界，飞向光明的未来。诗人向读者展现了一个极为广阔绚丽的艺术世界，并让我们领会到人类的历史就是在光的不断照耀下不断地与黑暗、愚昧和反动力量的斗争中前进的，鼓励人们向更光明的前程奋进。作品之所以能突破对光的一般赞颂，就是因为作者娴熟地运用了“点化”的艺术手法，根据自己对时代生活及其发展变化的独特感受，对无限丰富的大千世界和几千年来人类历史和普遍现象作了深刻的思考与高度的概括。没有这种理性认识，就不可能把握住这样博大精深的内容，也不可能把光的形象写得如此惊心动魄，光辉灿烂。在诗歌创作中，抽象的思想感情要化作使人可感知的具体形象，再通过具体形象来显示思想意识，这一点很重要。思想感情不借助于形象，是某种概念化的东西，而不是艺术。艾青正是在这个基础上，写出许多动人的诗章的。他的《光的赞歌》在表现人们为争取光明和理想而献身的决心时，是这样写的：“即使我们是一支蜡烛/也应该‘蜡炬成灰泪始干’/即使我们只是一根火柴/也要在关键时刻有一次闪耀/即使我们死后尸骨都腐烂了/也要变成磷火在荒野中燃烧。”诗人正是通过“蜡炬”、“火柴”、“磷火”等具体形象来表达其深刻的思想和强烈的感情的。高明的诗笔，还常常借助于象征手法来创造思想意境。艾青就是这样一位大手笔。这也是艾青诗歌美学思想的一个组成部分。艾青在谈诗时说道，“象征是事物的影射，是事物互相间的隐喻，是真理的暗示和譬比”。艾青还主张“象征逻辑归根到底还是在于从大地深处生长出来的”。诗人运用象征手法，虽然同样也是出现有关客观事物的具体图象，但是作者并不是在这些对象的本身意义上来理解的，它们只是作者建立自己的“感情方程式”的一些符号，其作用则是通过隐喻、联想让读者去捉摸或猜测作者的主观意图。运用象征手法往往是从情绪上感应读者，实际上也就是“隐”。隐喻的作用就是用曲折的形式使读者从中悟出真理。在艾青的不少诗作中，我们都能体会到诗人象征手法运用之高妙。用象征手法去暗示情思，常常采用物的互相代替；常常把某种情绪、某种概念拟人化，常常采用和生活实体在某一点上相切的替代情景。请看诗人的《礁石》这首诗：“一个浪，一个浪/无休止地扑过来/每一个浪都在它的脚下/被打成碎沫，散开……/它的脸上和身上/象刀砍过的一样/。”诗的象征意义在于它提出了一个令人深思的问题：作为一个民族，作为一个要求生存的个人，遇到“无休止”的“扑”“打”迫害，怎么办呢？诗歌的结尾是这样写礁石的：“它依然站在那里/含着微笑，看着海洋……”，需要指出的是，象征手法往往赋予形象以多种寓意，它经常巧妙地有意地隐去被比事物，诗歌主题也就呈现出多义性。艾青在接待记者周红兴采访时，有这样一段对话：

周：《礁石》一诗，很多同志都喜欢。但理解则不尽相同。有的说“礁石”象征着祖国和中华民族，有的说它就是诗人自身的写照。

艾：两种理解都可以。我们的祖国不正是象礁石一样历经沧桑、饱经磨难而依然屹立吗？我个人也是经受了很多的磨难的④……

很明显，艾青的这首运用象征手法的诗作，引起了人们众多的联想、体味和把玩。不管是渗透、转情，还是点化、象征，目的都只有一个，就是：作为抒情艺术的诗歌，它在反映客观世界、描写客观对象时，必须饱和诗人主观的思想感情，发掘出更多的诗美矿藏，创造出更加优美的艺术形象和意境。

二、诗的“形象美”：抽象与具体之间的互补

艾青一贯主张，诗要借助于形象。他说，诗是文学中比较高级的领域，是文学中的文学。诗歌如果不运用形象思维的方法，就会失去其持久的魅力，甚至就不是艺术。因为“形象是文学艺术的开始”。关于这一点，诗人曾作过非常精当的概括：“形象思维的活动，在于使一切难于捕捉的东西，一切飘忽的东西固定起来，鲜明地呈现在读者面前，象印子打在纸上一样地清楚。形象思维的活动，在于把一切抽象的东西，转化为具体的东西——可感触的东西。形象思维的活动，在于使所有滞重的物质长上翅膀，反之，也可以使流动的物质凝固起来。通过形象思维，可以使相距万里的携起手来，反之，也可以使原来在一起的挥手告别。形象思维的方法，是抽象与具体之间的互相补充的方法。”

从艾青的诗歌文本来考察，形象美的产生，得益于他所创设的意象系统。“诗是诗人由直觉导致的情绪推移经具体化而成意象推移的产物”⑤，艾青诗歌意象三系列显示出他的审美的三个敏感区域：土地、波浪、太阳。一是土地系列，在其诗歌《他死在第二次》、《旷野（一）》、《旷野（二）》、《我爱这土地》、《黄昏》等篇章中，我们看到了向“田野、山峦、村舍”拓展的意象群，“为什么我的眼中常含泪水/因为我对这土地爱得深沉”（《我爱这土地》），诗人常常与“土地”作心灵的交流，他“从泥土的滋味/尝到大地母亲蕴藏着的/千载的痛苦”（《死地》），“我始终是旷野的儿子”⑥，这种“来自土地耕植者的忧

?1994-2017 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

郁又强化了艾青对土地怀有永恒的忧患感”，诗人的土地系列意象群的象征意义在于：生存的至真境界是永恒的忧患。二是波浪系列，在其诗歌《浪》、《河（一）》、《芦笛》、《礁石》、《船夫与船》、《鱼化石》、《在智利的海岬上》等诗中，我们看到了向‘海洋、江河、行船’拓展的意象群，“而我却爱那白浪/……当它的泡沫溅到我身上时/我曾起了被爱者的感激（”《浪》）；他说要把自己反叛旧世界的歌去“送给海的波/粗野地嘶着的/海的波啊！（”《芦笛》），艾青常把一些抽象的情思与‘波浪”这个具体的意象联系起来，说自己青年时代的苦难生涯是“躺在时间的河流上/苦难的浪潮/曾经几次把我吞没而又卷起”。他对自己所喜欢的聂鲁达的诗，称为‘时代的波浪”，聂鲁达是‘风浪和阳光的朋友”。艾青从‘波浪’这个自由地追求无畏的抗争的载体中进行形而上的思考：生存的至善境界只能是永恒的探求、搏斗。三是太阳系列，在其诗歌《阳光在远处》、《太阳（1937）》、《向太阳》、《太阳（1940）》《给太阳》、《太阳的话》、《太阳岛》等诗中，我们看到了向‘光芒、火焰、黎明’拓展的意象群，艾青创造形象多半是燃烧的，明亮的，闪光的。在他的笔下，“夜’可以是‘透明’的（见《透明的夜》），“太阳’是“火焰之手”（见《太阳》），“煤’发出了‘怨愤”：请给我以火，给我以火（见《煤的对话》），“在东方的深黑的夜里/爆开了无数的蓓蕾/点缀得江南处处是春了”（见《春》），甚至在《黎明》的时候，“以坚苦的耐心/希望在铁里的天与地之间/会裂出一丝白线？”，渴望着看到黎明，“披着火焰的外衣/从天边来到阴暗的窗口”。一九三八年四月，艾青在武昌写出了著名的长诗《向太阳》，唱出了‘太阳之歌”：“太阳比一切都美丽/比处女/比含露的花朵/比白雪/比蓝的海水”，“太阳/它更高了/它更亮了/它红得象血”。诗人还曾渴求‘给我一个火把”：“美丽的火把/耀眼的火把/热情的火把/金色的火把/炽热的火把/人们的脸在火光里/显得多么可爱/在这样的火光里/没有一个人的脸不是美丽的”，他继续写道：“火把已排成发光的队伍了/火把已流成红光的河流了/火把已射到我们这里来了/火把已射到我们的脸上了”（见《火把》）。诗人要用火把的火焰，赶走沉沉的黑夜，他举着火把奔走呼号，照亮一切‘黑暗’的角落，让无数的‘孩子’安睡，因为‘天快要亮了”。《给太阳》这首诗同样充满着热情，充满着瑰丽的光辉。《太阳的话》里也充满了亮光，充满了温暖，太阳说：“我带着金黄的花束/我带着林间的香气/我带着亮光和温暖/我带着满身的露水”。在人类的眼睛被渴望灼痛的时候，在远方的城乡沉浸在苦难中的时候，诗人发出了《黎明的通知》，给人们带来了“最慈惠的光辉”。在艾青的笔下，“珠贝’可以发亮，“启明星’投身在光明的行列。特别是《光的赞歌》，可以说是艾青诗歌创作的一个高峰。诗人歌颂光明，“在黑夜把希望寄托给黎明，在胜利的欢欣中歌唱太阳”，更是咏唱之一绝。诗人在太阳系列意象中给我们昭示：人性至美境界，乃是人类永恒地向上进取。艾青在《诗论》中说过：“真、善、美是统一在人类共同意志里的三种表现，诗必须是它们最好的联系”。土地、波浪、太阳是具体的事物，而真、善、美则是从具象中抽象出来的神髓，二者相互粘合，而生发出形象美。

有鉴于此，艾青强调诗人在创造形象时，要用‘比”。“用比’是形象化的重要手段。艾青《冬天的池沼》这首诗，通篇用比，请看：“冬天的池沼/寂寞得象老人的心——/饱经了人间辛酸的心/冬天的池沼/枯干得象老人的眼——/被劳苦磨失了光辉的眼/冬天的池沼/荒芜得象老人的发——/象霜草般稀疏而又灰白的发/冬天的池沼/阴郁得象一个悲哀的老人——/佝偻在阴郁的天幕下的老人。”诗用比，以老人的‘心’、‘眼”、“发’等来比喻‘冬天的池沼”，然后再把老人的全貌与冬天的池沼联结起来。诗人从多角度描绘冬天的池沼寂寞、枯干、荒芜、阴郁的形象，其实是勾画了旧中国衰败、凋蔽的形象。

艾青强调诗人在创造形象时，要‘用正直而天真的眼看着世界。”他认为‘单纯’是‘天真’的具体表现。他从来就认为：“单纯是诗人对于事象的态度的肯定，观察的正确，与在事象全体能取得统一的表现。它能引导读者对于诗得到饱满的感受和集中的理解。”艾青自己的创作实践，也贯彻了他的这一主张。他常常以一个意象来表达一个感觉或观念。以《珠贝》为例：“在碧绿的海水里/吸取太阳的精华/你是虹彩的化身/璀璨如一片朝霞/凝思花露的形状/喜爱水晶的素质/观念在心里孕育/结成了粒粒真珠。”诗人正是用‘粒粒真珠’这一意象来表达这一种‘观念”，形象‘璀璨’夺目，明亮可感，读来炙热烫口。对于这个问题，艾青曾征引托尔斯泰的话：“我确信在人类语言中真正美的，只有单纯的美，这是我素所不知的。”他引用罗曼·罗兰的话来进一步说明：“……简洁、单纯、明白……荷马艺术的要素。”只有当一个人认识了事物的本质，才能达到语言的单纯。单纯不是单薄，它是对社会生活和思想感情的压缩，是经广博而达到的精深，是简约明洁与深刻复杂的矛盾统一。诗歌是‘炼乳’艺术，它忌讳拖沓、冗长、不凝炼，没有整体和全局观念。话要说得少，但须说得好。

艾青创造艺术形象，还常借助于朴素的语言。文学的艺术就是语言的艺术。诗人的语言，清水芙蓉，质朴生动。艾青的诗美观很明朗：反对过分文饰。他主张形式服从内容，追求自然朴素的美。艾青的这种朴素清新的审美观念，在他的理论著作中也有所表述：

“朴素是对于词藻的奢侈的摒弃，是脱去了华服的健康的袒露；是挣脱了形式的束缚的无羁的步伐，是掷给空虚的技巧的宽阔的笑。”

“清新是在感觉完全清醒的场合对于世界的一种明晰的反射。”

以上论述反映了艾青在创造诗歌形象时的一种风格，即浓而不媚、淡而有味。《大堰河——我的保姆》，正是以诚挚热烈的感情、形象质朴的语言、自然清新的格调和浓郁亲切的乡土气息，突出地表现了诗人独具个性特征的艺术才华。诗人成功地塑造了像大堰河一样崇高的旧中国劳动妇女的形象，通过一系列的镜头，精致入微地刻划了大堰河勤劳诚朴的形象和宽厚善良的品格。诗中写道：

大堰河，深爱着她的乳儿；
在年节里，为了她，忙着切那冬天的糖，
为了她，常悄悄地走到村边的她的家里去，
为了她，走到她的身边叫一声‘妈，”
大堰河，把她画的大红大绿的关云长
贴在灶边的墙上，
大堰河，会对她的邻居夸口赞美她的乳儿
大堰河曾做了一个不能对人说的梦：
在梦里，她吃着她的乳儿的婚酒，
坐在辉煌的结彩的堂上，
而她的娇美的媳妇亲切的叫她‘婆婆”
……
大堰河，深爱她的乳儿！

诗人准确地选择了一系列有典型意义的细节，不仅反映了生活的真实，而且充分地表现了大堰河心灵的美。“美，就

?1994-2017 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

是性格的表现。”诗人正是通过大堰河对她乳儿真挚深切的爱，通过她心灵深处感情波纹细腻的描绘，写出了她纯朴善良的美。艾青的诗呈现出褪尽铅华的自然美。正如罗丹所指出的：“艺术最大的困难和最高的境界，就是自然的朴素的描绘和写作。”他的《献给乡村的诗》，明白如话，出语天然，真淳返朴，充满了生活气息的健康，它不涂脂抹粉，而是“肉体地诱惑了我们。”艾青的诗就是化浓为淡的大巧之朴，这与他的诗歌的美学思想是一脉相承的。

三、诗的“散文美”：从有韵到无韵的超越

诗歌是心灵的音乐。诗言志，歌咏言，诗歌的音乐美大致要通过韵脚、韵式和节奏等手段取得。和押韵相比，节奏是诗的更主要的音乐美。马雅可夫斯基曾说过，节奏是诗的基本力量之所在。郭沫若也说，有节奏的便不是诗。新诗诗行是一个情感单位，是一个节奏单位，新诗在分行上，长、中、短句随着情感的舒缓、中断、急速等来掌握节奏。诗可以无韵，但决不可无节奏。艾青说：“节奏与旋律是情感与理性之间的调节，是一种奔放与约束之间的协调。”艾青在谈到诗歌的艺术特点时还说：“为什么要强调押韵呢？这是辅助性的，次要的东西。押韵的诗，不一定是好诗，不押韵也可以写出好诗。”艾青写的诗，大多数都不押韵，但有音乐性，有其内在的音韵和内在的节奏。艾青的美学观点是：不押韵也可以出好诗。诗歌要有散文美，也就是口语美，是用口语来写诗，不是为了押韵而拼凑诗。写诗必须服从自己的构思，具有内在的节奏，念起来顺口，听起来和谐。艾青认为，“从欣赏有韵到欣赏无韵在诗歌美学上是一大进步。没有韵的诗比较难写，它必须实打实地都是真货色。有的诗，去掉韵脚，就是篇散文，这就不好。好的诗，即使不押韵，也是通过形象思维来表现。”可见，艾青主张诗歌在形式上要具有散文美，但不能散文化。乍一看，无韵诗写起来很自由，其实，自由诗写起来并不自由，从不自由里产生自由，或者说，在一定的规律里自由和奔放，这就是诗歌美学的辩证法。例如艾青写《太阳》：

从远古的墓茔
从黑暗的年代
从人类死亡之流的那边
震惊沉睡的山脉
若火轮飞旋于沙丘之上
太阳向我滚来……

它以难遮掩的光芒
使生命呼吸
使高树繁枝向它舞蹈
使河流带着狂歌奔向它

当它来时，我听见
冬蛰的虫蛹转动于地下
群众在旷场上高声说话
城市从远方
用电力与钢铁召唤它

于是我的心胸
被火焰之手撕开
陈腐的灵魂
搁弃在河畔
我乃有对于人类再生之确信

从整首诗来看，段无定行，行无定句，既没有标点符号，也不合辙押韵。它没有韵文的“人工气”，但是你会觉得其中有一种内在的节奏，贯穿于诗的始末；它不松散，不凌乱，更不会诘屈聱牙。再如诗人的《一个黑人姑娘在歌唱》这首诗：

一个/是/那样的黑，
黑得/象/紫檀木；
一个/是/那样白，
白得/象/棉絮；
一个/多么/舒服，
却在/不住地/哭；
一个/多么/可怜，
却要/唱/欢乐的歌。

这首诗也基本上不押韵，但它为什么能唤起音乐美感呢？原来就在于它的节奏：每行三顿，给人以节奏上的均齐美（如诗中标示）。艾青提出“诗的散文美”，客观上是促进新诗沿着健康的道路发展。他在回顾这一美学主张提出的初衷时说：“强调‘散文美’，就是为了把诗从矫揉造作、华而不实的风气中摆脱出来，主张以现代的日常所用的鲜活的口语，表示自己所生活的时代——赋予诗以新的生机。”艾青的“诗的散文美”主张是对格律诗的否定，体现了整个文艺创作的内部规律。诗歌同样需要吸取借鉴其他艺术形式的长处与美的因素。艾青的《黎明》诗中句子时长时短，标点时有时无，每一句中词与词之间并不像一般的诗那样具有跳跃性，联系也不那么紧密，它的句子既是散文的，又是诗的，它的妙处就在乎介于诗与散文之间，融诗与散文美为一体：句式的错综与划一，松散与严谨，自然与锤炼，整齐与参差，获得完美的统一。艾青的诗不重外在的节奏，而重内在的节奏；不重语言形式上的抑扬顿挫，而重情绪上的起伏变化。这是他诗歌语言散文美的表现之一。一定的顿数、音尺、音步以及韵脚，都会造成节奏感。而艾青诗却没有一定的顿数，也不讲究音尺、音步，而是随着感情的需要自然地倾吐。“诗的特征似乎就在回环复沓”，“复沓是诗节奏的主要成分”[7]艾青抓住了节奏这一本质特征，常用反复构成诗的节奏，使语言找到了节奏的外在形态与标志。与此同时，他也注意诗句抑扬顿挫，借助于分行与顿数的大致相近。郭沫若在述其创作特点时也说过，《女神》基本上是“裸体的诗”，并“不借重于音乐的韵语，而直抒情绪中的观念之推移，流动着内在的韵律”[8]。因此，强调诗歌应超越形式上的韵律，着重表现其内在韵味，乃是一条重要的美学原则。艾青的这种理论在我国新诗发展史上是一种突破，同时对指导自由诗的创作无疑是一个重要的贡献。

注：

①谢　榛：《四溟诗话》，人民文学出版社 2005 年 12 月版
②王国维：《人间词话》
③司空图：《二十四诗品》
④周宏兴：《艾青传》，作家出版社 1993 年出版
⑤⑥骆寒超：《论艾青诗的意象世界及其结构系统》，见《中国新时期诗歌研究资料》，山东文艺出版社，2006 年 4 月第 1 版
⑦朱光潜：《诗论》
⑧郭沫若：《论诗三札》，《郭沫若论创作》，上海文艺出版社出版

参考文献：
[1] 艾　青. 诗论[M]. 上海：复旦大学出版社，2005.
[2] 艾　青. 艾青谈诗[M]. 广州：花城出版社，1982.

?1994-2017 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net