“詩的散文美”與艾青的探索實踐

程國君

在新詩史上，艾青提出了“詩的散文美”的新的詩學命題。艾青“詩的散文美”，承胡適“作詩如作文”的漢詩轉化策略而來，但其內蘊卻不盡一致，它不僅是詩歌語言方式（口語、書面語）的追求——詩語、書面語的口語化追求，也是詩的語言個性與美學風格的追求，不僅是文學形象工具的便利性問題的探索，也是自由體新詩在“自由”意義上的文體的散化之美的交互變化之美的追求，具有豐富的詩學內涵。

從新詩詩美建構的角度來說，這一命題不僅在理論上深化了詩歌散文化的內涵，其詩歌創作實踐，還實現了胡適提出的“不拘格律，不拘平仄，不拘長短，有什麼題目做什麼詩，詩該怎樣做就怎樣做”和廢名倡導的“我們寫的是詩，我們用的文字是散文的文字”的自由詩（新詩）語言轉型與美學個性凸顯的的根本詩學目標。艾青《大堰河，我的保姆》、《北方》和《我愛這土地》等具有“散文美”品格的自由體詩，是胡適、郭沫若以來的自由體走向成熟的標誌，甚至是自由體詩至今難以企及的高峰。[1] 重新檢視艾青關於“詩的散文美”的這種思考與探索，對於當下詩歌創作及其美學建構，頗有啟示意義。

一

從新詩誕生起，詩歌散文化一直是其追求的目標，或者說，散文化一直是現代新詩的“現代性”目標。近年就有學者撰文指出，散文化甚至是未來自由體詩歌的主要趨勢：“從20世紀90年代以來，現代詩歌散文化詩潮的主導趨勢已是不言而喻的，並且有方興未艾之勢。在當代文化語境中，新詩的散文化更有了其存在和發展的合理性與必然性。其主要原因依然

[1]陸耀東先生語。“艾青自由詩體的成功，更使自由體詩影響日大，……散文化的詩，易寫卻難成功。艾青的自由體詩成就很高，但步其後塵者鮮有大家。從某種意義上說，自由體詩比格律體詩更難寫。”（轉引自《中國新詩史》，長江文藝出版社，2009，第 207 頁。）

是，新詩語言、文體等詩歌形式的嬗變所帶來的詩思的現代性轉換。”[1]詩歌散文化，是新詩誕生以來一個非常凸顯的詩學命題。

最早提倡白話自由詩時，胡適首倡現代詩歌的“散文化”問題。他的“作詩如作文”，即是對於詩的散文化傾向的訴求。在胡適等第一批白話詩人那裡，這種“文”，首先是在詩文對立的文體意義上使用的，其次是對應古典詩的格律化、齊整化、規範化的一個新概念，第三也包含詩歌形式自由化的意味。對於胡適來講，他是把如文一樣作詩當作是新詩現代化的一個策略，詩歌革命的一個突破口的。他的《嘗試集》就是在“作詩如作文”的散文化——非韻文化的要求下的產物。

胡適“作詩如作文”，在新舊詩學轉型時期，對於現代詩從古典律詩向現代自由體詩發展既有具有歷史性意義，又有理論指導性意義，因為詩的規範太多，像“文”一樣作詩，首先可以突破舊詩的那一系列規範，衝破束縛，為自由創造開拓新的路徑。但是，與“文”一樣作詩，導致的結果是詩美的喪失。《嘗試集》存在這樣的毛病，《女神》也存在。如郭沫若的《立在地球邊上放號》，具備自由體詩的散文化特性，但是，它的過分散文化，又導致詩的外在形體上的美學特性的散失。又如其《三個泛神論者》（我愛我國的莊子，/因為我愛他的Pantheism,/因為我愛他是靠打草鞋吃飯的人……）、《我是個偶像崇拜者》（我是個偶像崇拜者約！/我崇拜太陽，崇拜山岳，崇拜海洋；/我崇拜水，崇拜火，崇拜火山，崇拜偉大的江河；/我崇拜生，崇拜死，崇拜光明，崇拜黑夜；/我崇拜蘇黎世，巴拿馬，萬里長城，金字塔，/我崇拜創造的精神，崇拜力，崇拜血，崇拜心臟；/我崇拜炸彈，崇拜悲哀，崇拜破壞；/我崇拜偶像破壞者，崇拜我！/我又是個偶像破壞者約）等詩，都是過分散文化的詩 。[2]本質上講，它們是散文，而不是詩，是說明似的文字，而非詩的文字。艾青創作詩歌的時候，已經對此有了清醒的認識。在他看來，詩的散文化的先決條件則是它首先是詩，必須要有形象思維。如《石壕吏》“暮投石壕吏，有吏夜捉人”是敘述的，散文化的，但其有韻，用形象思維，因而是詩的。為此，他提出了“詩的散文美”的新概念。

[1]王澤龍《新詩散文化的詩學內蘊及其意義》，《中國社會科學》，2007（5）。
[2]這種現象在何其芳等新詩人的詩中也很明顯。如其《夜歌》（五）：“我們實在太不接近。/延安的同志們我想都是/忠實於革命，/也忠實於愛情，/只要生活在一起。/而又互相傾心，/就可以戀愛，結婚。……我還要證明：/我是一個忙碌的，/一天開幾個會的，/熱心的事務工作者，/也同時是一個詩人。”（轉引自陸耀東《中國新詩史》第 2 卷）這顯然純粹是散文化的文字，不是詩的文字。

艾青在其《詩的散文美》中論述到：

“天才的散文家，常是韻文的意識的破壞者。

我喜歡惠特曼，凡爾哈侖，和其他許多現代詩人，我們喜歡《穿褲子的雲》的作者，最大的原因是他把詩帶到更新的領域，更高的境界。因為，散文是先天的比韻文美。

口語是美的，它存在於人的日常生活裡。它富有人間味。它使我們感到無比的親切。

而口語是最散文的。

我在一家印刷場的牆上，看見一個工友寫給他同伴的一張通知：

安明！

你記著那車子！

這是美的。而這寫通知的應是有著詩人的稟賦。這語言是生活的，然而，卻又是那麼新鮮而單純。這樣的語言，能比上最好的詩篇裡的最好的句子。

語言在我們的腦際縈繞最久的，也還是那些樸素的口語（對於韻文的記憶，卻是像對於某種條文的記憶，完全是強制而成的）。

我甚至還想得起，在一部電影裡的幾句無關緊要的話，是一個要和愛人離別的男人說的：

‘不要當作是離別，只把我當作是寄信，或是去理髮店就好了。’

這也是屬於生活的，卻也是最藝術的語言，詩是以這樣的語言為生命的，才能最豐富的。最能表達形象的語言，就是詩的語言。稱為‘詩’的那文學樣式，韻腳不能做決定的因素，最主要的是在它是否有豐富的形象——任何好詩都是由於它所含有的形象而永垂不朽，卻絕不會由於它有好的音韻。

散文的自由性，給文學的形象以表達的便利；而那種洗練的散文、崇高的散文、健康的或是柔美的散文之被用於詩人者，就是因為它是形象表達的最完善的工具。”[1]

新詩史上，艾青是第一個集中討論自由體詩“散文美”等新詩詩美建構問題的詩人。從此文來看，艾青“詩的散文美”至少包含三層意思：散文美即非韻文美；散文美即口語美；散文美即文學形象存在與美學意義上

[1]艾青《詩論》，復旦大學出版社，2005年版，第234頁。

的“自由”與非齊整之美。艾青提出的“詩的散文美”具有重要的意義。這使他把胡適以來的白話自由體詩的文體建構策略性問題轉化成了詩美的建構（語言美、文體美等）問題，使艾青為胡適、郭沫若、戴望舒以來的自由體詩建構賦予了全新的美學內涵。因為，正是這種散文美追求——語言的散文美追求，文體的散文美追求，促進了現代新詩的“現代化”進程。究其實質，艾青追求“詩的散文美”，其最內在的動因和旨趣與胡適一致。如他們都把散文化理解成自然化，自由化，當成新詩進化的必然化趨勢，對於和諧典雅的充滿著秩序感的古典詩美傳統作了突破。但是，艾青的創新則在於，他把胡適的革新、方法論意義上的散文化——“作詩如作文”提升到了文學形象創造與美的邏輯上來了。口語美之所以是美的，是因為它們是生活與形象化的語言，是自然化的，非雕飾的，是能夠顯示獨特的審美個性的，也因此，艾青《詩的散文美》一文，把韻文美與散文美對舉，突出了詩的“散文美”的優長：首先，韻文雕飾，散文句自然，韻文句受束縛，散文句自由，具有天足美；其次，把口語美當作散文美的核心內容，認為散文美就是口語美，口語美是因為它有生活化的質的內容，單純、新鮮，富於個性色彩；第三，散文的自由、便利性，是形象創造的最完善的工具。

“所謂‘詩的散文美’，只能在散文被用之於詩的語言形象方面去把握。在這種構成中，散文之美融入詩的語言形象中去，從而形成了一種不同於文言文、書面語、韻文所構成的詩的語言形象所擁有的一種特殊的詩的語言感覺。”[1]就理論探討角度而言，如陳增福所言，《詩的散文美》的邏輯起點無疑是合理的。艾青從美學的層面來談論詩的散文美問題，也使其詩美建構具有了實質性意義，即“詩的散文美”不僅在於詩的口語美，還在於詩的非韻文之美，非齊整與規範化之美和文學形象創造的便利性。對於艾青來講，一方面，他不像胡適那樣，從文體角度入手來談詩的散文化，而是從詩歌語言的角度來講“詩的散文化”的，所以，他說“散文美”就是口語美：口語生活化，質樸，單純，明淨，自然，另一方面，在詩學實踐中，他又側重於詩體方面與文化美學方面的追求，“散文美”主要又是從詩體轉換與詩美建構角度來講的。它既指詩的非韻文化，又指詩的非齊整化的“散化”追求與以自由、活潑、個性化的文化與美學追求，還指以美學範疇意義上的灑脫奔放、開合自如、汪洋恣肆的崇高美追求。

[1]陳增福《艾青“詩的散文美”概念分析》，《浙江師範大學學報》，2010 年第 4 期，第 21 頁。

二

艾青的詩美實踐正是在這個向度上展開的。具體體現在兩個方面。

一、“詩的散文美”即詩的口語美。艾青說：“我說過詩的散文美，這句話常常引起誤解，以為我是提倡詩要散文化，就是用散文來代替詩。我說的詩的散文美，就是口語美。這個主張並不是我的發明，戴望舒寫《我的記憶》的時候就這樣做了。戴望舒的那首詩是口語化的，詩裡沒有腳韻，但唸起來和諧。我用口語寫詩，沒有為押韻而拼湊詩。我寫詩是服從自己的構思，具有內在的節奏，唸起來順口，聽起來和諧就完了。這種口語美就是散文美。”[1]艾青這裡的“詩的散文美”，實際上包含著兩個向度的內涵。其一是自由體詩的口語美，其二是自由體詩的詩體形式美。由於有其“散文美”的理論認識的自覺，追求口語美，追求詩體“自由”美，因此，艾青的實踐相當有藝術的功效。首先，他的詩的語言是真正達到了詩的“口語的美”的：“大堰河，/我是吃了你的奶而長大了的/ 你的兒子/我敬你/ 愛你”（《大堰河，我的保姆》）；“為什麼我的眼裡常含淚水？/因為我對這土地愛的深沉”（《我愛這土地》）；“告訴你/我也是農人的後裔——/由於你們的/刻滿了痛苦的皺紋的臉/我能如此深深地/知道了/生活在草原上的人們的艱辛。”（《雪落在中國的土地上》）這些詩句，達到了艾青追求的“安明！/你記著那車子！”，“不要當作是離別，只把我當作是寄信，或是去理髮店就好了”的境界了，真正做到了詩的口語美的境界。“安明！/你記著那車子”，“不要當作是離別，只把我當作是寄信，或是去理髮店就好了”這類詩句，之所以美，是因為其無修飾，自然明白，日常性，親切，在簡單的陳述中包含口語的自然質樸氣，所以，“口語是美的”。這與艾青特別稱道的戴望舒的《我的記憶》的“散文美”有異曲同工之妙：都在非格律化、生活化、質樸和親切的意義上顯示了詩歌的新的語言個性美追求。

進一步說，這裡的詩的口語美追求，是既包含詩歌語言類型和方式（白話、口語、方言、書面語等意義上）的內容，又包含了對於詩的語言的獨特美學個性（人間性、親切、自然、質樸等）及其美學趣味的追求的。這對於新詩的語言革新和創作的美學追求，是有重要的啟示意義的。一方面，

[1]艾青《與青年詩人談詩——在《詩刊》社舉辦的“青年詩作者創作學習會”上的發言》，艾青《詩論》，復旦大學出版社，2005 年版，第 166 頁。

人間性、親切、自然、質樸等詩歌語言個性和創作的美學追求是適應五四個性解放和平民化的美學傾向的，另一方面，作為一種新詩語言革新策略，它為自由體詩創作帶來真正意義上的“散文美”的佳作。因為白話、方言入詩並沒有創造出自由體的好詩，而追求詩的“散文美”——口語美，則出現了新詩史上名副其實的傑作，如《我的記憶》、《大堰河，我的保姆》、《我愛這土地》和《北方》等詩。

二、“詩的散文美”，是自由體詩的詩體之美，形式美的追求。艾青“這是自由體的詩。段無定行，句無定字，既無標點，也不押韻”[1] 和胡適“不拘格律，不拘平仄，不拘長短”，都是從自由體詩創作和詩歌文體革新追求出發的。這裡，“詩的散文美”，不僅指詩的口語美，還包含文學形象工具性的意味和詩體這個符號體系內部獨特的編碼方式的內涵。“散文美”是自由體詩的一個編碼方式原則，而其創作則是這個編碼原則的實現。

仔細考究，我們會發現，這種編碼原則把文化的內涵轉化到了具體的詩藝術創作實踐中了。“段無定行，句無定字，既無標點，也不押韻”和“不拘格律，不拘平仄，不拘長短”這樣的詩體美追求傾向，是最能體現五四以來的自由、解放和個性主義運動的新文化內涵的詩美追求傾向的。換句話說，詩歌詩行長短的無定，詩節句數的無定，詩行的分割、跨行、斷裂等詩歌語句的“散文美”，最能顯示自由體詩的“自由”品格了。因為在胡適、郭沫若和艾青這裡，“散文”的內涵已經與自由相一致，它具有超越古典對稱、齊整為特點的和諧美向對立、衝突、多樣的現代美學轉化的新傾向。艾青及其現代中國的一批自由體詩人的自由體詩，就在這個新的美學邏輯轉化前提下大量出現。

進一步來說，從審美形態角度而言，美的形態及其形式應該是多樣化的。因此，美的形式並非齊整劃一一種，某種程度上講，長短交織，參差錯落之美也是美的形式。在這樣的詩美形式多樣化的理念下，艾青“詩的散文美”就被特別重視了。詩的散文美建設也由此有了美的依據。艾青就是這種詩美建設的最主要的倡導者，也是最優秀的實踐者。他依據於這樣的美的觀念，創造了現代自由體詩詩體美建構的範例。比如其代表作《我愛這土地》、《大堰河，我的保姆》、《雪落在中國的土地上》、《北方》

[1]這與胡適《談新詩》的界定，是自由體詩的基本文體特徵。艾青與胡適都是從新詩創作與新詩文體建構兩方面來談論這一問題的。

等詩。

比如，《我愛這土地》首先以深沉濃烈的土地情懷與愛國情懷的抒發而感人的。但是，這首詩的詩美建構——“散文美”建構上的探索，卻是新詩史上最有實踐意義與先鋒性的創新性實踐了。這首詩全詩共10行。分兩節，前八句一節，後兩句一節。詩節的句數、行數不一致，不齊整。這種自由安排，就是“散文美”，因為，這種自由安排，包含著對應詩的比興抒情結構的適應。第一節詩前八句，以土地意象為中心，以象徵、隱喻和暗示書寫土地遭受的災難和土地的前景，並以鳥的比喻來寫對於土地的忠誠，深情，暗含複雜的情緒內容。因為意象多，要鋪排，所以多行並置，“散文美”的意味就出來了。後兩句一節，與前八句很不平衡。這仍然是其“散文美”的表現。因為，前八句是個假設句，內部8行，後兩句是個因果句，內部2句，也不對等。這種散文化導致的不均齊，是為了呼應強烈深沉的情感，為了使結尾的抒情擲地有聲，這樣，散文化就不是缺點問題了，而是一種美了。

又比如《大堰河，我的保姆》，它不僅寫了大堰河對於一個地主兒子的無私哺育，她的任勞任怨的勞作，並以她的“笑”與夢的書寫，展示了其心靈的崇高，也是這種“散文美”實踐的典範。它的節數是不定的，它的各節的行數也是不定的。第一節，4行； 第二節， 3行；第三節，3行；第四節，6行；第五節，3行；第六節，6行；第七節，10行；第八節，4行；第九節，13行；第十節，7行；第十一節，7行；第十二節，11行；第十三節，11行；第十四節，5行。該詩93行，14節。詩的內在抒情結構是先交代人物大堰河，及其與我的關係，然後列舉大堰河的美德，優良品質，從行為的美到心靈的美，並借以讚美。依據這樣一種抒情結構，作者盡情地隨詩意表現需要安排他的詩行，為自由體詩樹立了樣板。該詩的散文美從多方面體現出來。**第一，詩無定節，詩無定行，節無定句。**詩不是4行、8行或十四行等傳統格局，而是93行，14節，完全是按照情感表現的需要而定的新格局。**第二，各節長短不一，同一詩節內部詩句長短不定。**如詩的中間部分，重在列舉大堰河的種種美德，因為列舉的層面不同，不同層麵包含的細節不一致，因此，詩節內部的行數就不一樣了。又如第五節——“你用你厚大的手掌把我抱在懷裡，撫摸我；/ 在你搭好了灶火之後，/在你拍去了圍裙上的炭灰之後，/在你嚐到飯已煮熟了之後，/在你把烏黑的醬碗放到烏黑的桌子上之後，/在你補好了兒子們的為山腰的荊棘扯破的衣服之

後，/在你把小兒被柴刀砍傷了的手包好之後，/在你把夫兒們的襯衣上的蝨子一顆顆的掐死之後，/在你拿起了今天的第一顆雞蛋之後，/你用你厚大的手掌把我抱在懷裡，撫摸我。”8個“在”字句長短完全不一致，但被置於排比性句式中，卻顯得頗具藝術性。**第三，詩句句型多樣，多種句型交錯使用。**如第五節的8個“在”字副詞句，第七節的10個“我”字句，第八節的6個狀語後置句，第11節的5個狀語後置句，第十三節的9個謂語強調句，句型變化多樣，顯示了自由體詩句型的繁複與多樣之美。**第四，有意識的跨行、斷裂。**如14節——“大堰河，/我是吃了你的奶而長大了的/你的兒子/我敬你/愛你”。**第五，詩歌中標號、點號使用的不定。**如最後一節不使用標點符號，而在第九節則有意使用省略號。第六，細節繁複化，多樣化，也是其“自由”意義上的“散文美”的重要體現。該詩有6組細節，分別展示了大堰河對於我的哺育、對於我的深厚感情、大堰河悲苦的人生。這些細節，都是回憶的。豐富豐滿的細節，實際上唯有這些“散文美”的詩句能夠包容，格律化、象徵化就體現不出這樣的美學效果來，而且，也根本不具體、不形象，也不自然親切了。

如前所述，既然美的形式並非齊整劃一一種。某種程度上講，長短交織，參差錯落之美也是美的形式，那麼，該詩的這種安排，導致的長短不定，參差錯落有致，整體上就顯出自由體詩的散文的美了。這並非文字遊戲，而是一種變化之美。作為“初期白話詩”的代表作，茅盾所言的三個優點，《大堰河，我的保姆》全部具備，而且，該詩還具有其它白話詩沒有的“深入的表現和濃烈的情緒” 。[1]這“深入的表現”不能不說就是這種詩的散文美追求。該詩也真正達到了自由體詩“散文美”境界了。

從詩的散文化到“詩的散文美”追求，標誌著自由體詩歌美學追求的積極進展。因此，如果說，“格律美”追求是格律派詩美或者古典詩歌詩美建構的重要步驟的話，那麼，“詩的散文美”追求實際上是自由體新詩詩美建構的重要策略。艾青的這種實踐探索，具有重要的意義。他以“詩的散文美”建設為契機，為自由體詩帶來親切、自然、生動、新鮮的口語

[1]茅盾在《論初期白話詩》裡，是充分肯定了白話自由體詩形式上的創新的。他認為初期白話詩具有三個優點：第一是力求解放而不作怪炫奇，第二是注意句中字的音節的和諧，第三是寫實主義精神。在論述第三個方面的優點時，茅盾還特別提到了初期白話詩“多半是印象的，旁觀的，同情的，所以缺乏深入的表現和熱烈的情緒”的問題，也正是在這一點上，他充分肯定了艾青《大堰河，我的保姆》一詩：“新近我讀了青年詩人艾青的《大堰河，我的保姆》。這是一首長詩。用沉鬱的筆調細寫了乳母兼女傭（大堰河）的生活痛苦。這在體制上使我聯想到《學徒苦》。可是兩詩比較，我不能不喜歡《大堰河，我的保姆》。”（艾青《論初期白話詩》，1937 年 1 月 1 日《文學》八卷 1 號）

美的詩語言；也帶來錯落有致、交互變化樣態的具有“自由化”傾向的自由詩旨趣的“詩的散文美”，實現了胡適提出的“不拘格律，不拘平仄，不拘長短，有什麼題目做什麼詩，詩該怎樣做就怎樣做”和廢名倡導的“我們寫的是詩，我們用的文字是散文的文字”的自由詩（新詩）語言轉型與美學個性凸顯的根本詩學目標。現代自由體新詩，因為艾青、戴望舒等詩人的這種“散文美”實踐而具有了真正意義上的“散文美”品格：語言的口語美，體式的自由多變，詩行的參差錯落，交互變化之美，非格律卻具有自然的節奏和自然的韻律美。