

抗戰時期詩歌之形式和內容

——「抗戰文學」論之一

王 聿 均

- 一、前言
- 二、戰時詩歌興起之背景
- 三、朗誦詩
- 四、自由詩——「七月詩派」和「詩墜地」
- 五、格律詩及象徵詩之轉變——「九葉詩派」
- 六、敘事詩和刺諷詩
- 七、舊體詩詞
- 八、結語

一、前 言

兩年前（民國七十四年八月二日至四日）近代史研究所舉辦「抗戰建國史研討會」，我曾以「抗戰時期文學之演變」為題，提出論文報告。那篇論文是概論性質，旨在探討戰時文學發展和演變的過程，以「明其脈絡，觀其遞嬗，析其特色」^①，俾鈞畫出這一時代文學的輪廓。但限於篇幅，對文學作品的本身，反而很少提及。胡秋原先生給我的批評說：「文中提到許多作家的名字，但最好還應該提出若干代表作品」^②，這話非常中肯，我不僅感謝胡先生的指教，而且很想另寫數篇專文，以補前文之不足。而遷延甚久，不敢輕易執筆，實因有許多難以克服的困難。

最近數年，臺北的文學界和史學界已有不少人對抗戰文學從事資料的整理和研究。民國七十二年八月，「現代文學」月刊出版「抗戰文學研究專號」，七十三年二月，「文訊月刊」出版「抗戰文學口述歷史專輯」^③。今年（七十六年）七月上

① 拙作「抗戰時期文學之演變」，見近史所編：抗戰建國史研討會論文集，下冊，頁一〇九二。

② 胡秋原先生對拙文之評論，見抗戰建國史研討會論文集，下冊，頁一〇九六。

③ 文訊月刊，第七、八期合刊「抗戰文學口述歷史專輯」（臺北，民國七十三年二月），計刊有專文三十二篇。

旬，「文訊月刊社」又將舉行「抗戰文學研討會」，預計宣讀論文十二篇，係一小型的國際學術會議。凡此都可看出國人對抗戰文學的注意。但是，何謂「抗戰文學」？論者亦有不同的解釋。或稱「抗戰文學，與抗戰時期的文學，是應該有所分別的；前者依着內容題材，後者根據寫成的時間。不過，還不曾有人做過這樣嚴格的區分，事實上也很難分得清楚」^④。或稱「抗戰文學，直接描寫我國軍民英勇抗敵故事和英勇壯烈場面」。或稱「抗戰時期文學，描寫抗戰時期多方面的社會生活，反映接近抗戰時期的現實」^⑤。這些說法，都言之成理，然亦難免有其不周延之處。此外，就時間的上下限來說，或認為抗戰文學的上限為民國二十年「九一八事變」，下限為三十四年（一九四五）八月日本投降；或認為上限為二十六年「七七事變」，下限為民國三十八年（一九四九）大陸撤守前夕^⑥，看法亦不一致。所以若想為抗戰文學下一明確的定義，就必須從其本質和時限上，加以釐清；我個人認為抗戰文學乃反映從二十六年七月至三十四年八月中國抗戰時期的現實生活和心靈生活。不是這一時期的作品，是不應歸之於抗戰文學之列的。若依這個標準來論斷戰時的文學作品，纔能夠發掘出它的特色來。

據筆者粗略估計，戰時文學作品約有長、短篇小說三百餘種，散文二百餘種，詩歌二百餘種，文學理論與批評一百餘種，戲劇六百餘種，合計一千四百餘種^⑦。而秦賢次所作的統計，尤為詳盡。計小說三九三種，散文三二八種（包括雜文及部分的報告文學在內），詩歌二〇三種，戲劇六二七種，論著二二二種（包括中國古典文學及西洋文學在內），合計一千七百八十餘種^⑧。作品的數量如此之多，作家如此之衆，出版的地區散佈於全國，抗戰結束迄今，即將滿四十二年，作品的大量散軼，自所難免；何況事實上也無法盡讀羣書，僅能抽樣地擇其較具代表性的作品，分為詩歌、散文、小說、戲劇、文藝理論、抗戰歌曲和大鼓民謠等六篇，一序列的加以論列，以探討戰時文學形式和內容之特色。所以這六篇文章，分則為抗戰文學不同部門的專題，合則可相互照應，以見全豹。仍然屬於概論性的。

詩歌不僅是個人小我情感的抒發，而且最能直接的表現或反映一個時代。換句話說，詩人也必須忠於他的時代，誠懇地抒寫出那個時代的悲歡、嚮往、奮鬥、掙

④ 周錦：「抗戰文學的整理和研究」，見文訊月刊，七、八期合刊，頁二七九。

⑤ 蘇光文：抗戰文學概觀（重慶，西南師範大學出版社，一九八五年），頁一～二。

⑥ 同前書，頁三～六。

⑦ 同註①，戰時文學作品，筆者就所讀所見及參閱各種圖書目錄資料，粗略估計而得之約數，為一千四百餘種。

⑧ 秦賢次：「抗戰時期文學作品目錄初稿」，文訊月刊第七、八期合刊，頁三六四～四八一。

扎以及理念、思想、風尚、趣味。在抗戰時期，詩尤其是時代的號角和鼓聲。所以筆者將詩歌列為抗戰文學論的首篇。至於抗戰歌曲的發展，可說是詩人和音樂家合作的產品，像「松花江上」、「八百壯士」、「大刀進行曲」等，都是雄壯悲愴，兼而有之，萬人爭唱，歌聲響遍全國。但從詩的藝術性來看，它究竟不同於純粹的詩。故將其與大鼓民謠，合列為第六篇，以示區別。

二、戰時詩歌興起之背景

早期的新詩，從胡適的「嘗試集」起，到新青年雜誌及新潮雜誌所刊沈尹默、俞平伯、劉半農、羅家倫、傅斯年等的詩，都或多或少的殘留着舊詩詞的痕迹，仍不出嘗試階段^⑨。民國十年以後，中國新詩邁入一個新的里程，「新月派」的詩，乘時而起，著名的詩人有徐志摩、聞一多、朱湘、方瑋德、孫大雨、卞之琳、陳夢家等。此派的詩擺脫了舊詩詞的平仄押韻，而嵌入西洋詩（尤其英詩）的節奏和韻律，在形式上是一種蛻變。在內容上不再是說白式的直陳，而有了含蓄和意象的呈現。故「新月派」的詩可稱為「格律詩」，足足有十年的光景，成為中國新詩的主流。但因其特別重視形式之美，又深受西方十四行詩和浪漫主義的影響，外來的色彩過於濃厚，且具有貴族文學的性質，被多數追求自由創作的詩人所反對，所以終至沒落^⑩。到抗戰開始後，中國的新詩，乃邁向一條新的道路。

抗戰初期，詩歌的產量甚豐，這是因其最適合於表達詩人激昂、沸騰的情感之故。敵騎縱橫，生民流離，凡屬血氣之倫，無不義憤填膺，又何況敏感的詩人？他們紛紛走出狹窄的生活天地，奔向戰區和後方的廣濶空間，將生命和創作都獻給抗戰，以其詩篇為民族的戰爭而呼喚，遂造成詩歌空前繁榮的景象。經過實際生活的體驗和烽火的錘煉，詩人們的視野開拓了，感受深刻了，而逐漸形成嶄新的境界和風格。

抗戰初期的詩，與戰爭和政治是不可分的；詩和宣傳的界限，也難免有些混淆。但那些詩人為民族存亡而獻身的熱忱，已足使他們的詩歌光芒萬丈。這類以歌頌全民抗戰，反對日本侵略為主題的詩，表現出前所未有的雄渾，和豪放雄壯的力量，被稱為「戰鬥的現實主義詩歌傳統」^⑪，成為抗戰詩歌的特色之一。

⑨ 拙作「民初文學的趨勢（一九一二～一九二七）」，見近史所編：中華民國初期歷史研討會論文集，下冊（南港，民國七十三年四月出版），頁九一七。

⑩ 陳敬之：新月及其重要作家（臺北，成文出版社，民國六十九年），頁二二～二四。

⑪ 藍海（田仲濟）：中國抗戰文藝史（山東文藝出版社出版，一九八四年三月），頁二七五。

新興起的抗戰詩歌，擯棄了裝飾趣味和瑣屑的雕琢形式，以及任何空想與虛構的內容。也與浪漫主義、象徵主義、神秘主義的精神絕緣。而真實的感受着世界，理解着世界，反映着世界^⑬。詩的筆觸，完全是寫實的。艾青在「詩論」中說：由於時代所課給詩的任務和主題改變了，一切個人的哀嘆，與自得的歡喜，已是多餘；詩人不再沉緬於空虛的遐想，對花、月、和愛情的讚美，也感到羞愧了^⑭。這旨在說明抗戰詩歌究竟肯定了些什麼，和否定了些什麼。

有人批評抗戰時期的中國新詩，多流於口語化的說白，只顧詩句淺顯，直陳重於含蓄，所以在新詩史上似乎是一大段空白^⑮。這實在是一種誤解。實則，戰時的詩歌，無論在形式方面，題材方面，意象方面，節奏方面，都有其突破和創新，而具有質樸的中國風味。非但不是一段空白，而且千巖競秀，萬壑爭流，足可稱為詩的發皇時代。茲就其形式的變化和內容的擴充，加以論列。

三、朗誦詩

抗戰初期詩歌蓬勃發展的原因，已如前述；詩人們為了救亡圖存，奔走呼號，渴望以他們創作的詩篇，當作鼓舞國人、宣傳抗戰的利器。即以武漢一地而言，在二十六、七年間，就先後刊行「時調」、「詩時代」、和「五月」三個詩刊^⑯。當時的詩人如穆木天、高蘭、馮乃超等都提倡「朗誦詩」。他們認為：一、當詩歌尚在民歌階段時，本來是「口頭的」，現在只是還它本色。所以從原則上說，詩本來是可以朗誦的^⑰。二、為了加強抗日宣傳的效果，及擺脫戰前詩歌的一些形式主義的束縛，朗誦詩的推動是有其必要的。三、朗誦詩必須和時代的節拍扣緊，和抗戰的現實齊一步伐，所以被稱為「戰聲的傳播」^⑱。從以上三點來看，朗誦詩的目的，在便於抗日的宣傳，它用流利的音節，鮮活的語言，淺明的句子，在羣衆間朗誦，產生了極大的效果。它成為衆人的喉舌，以嶄新的姿態，發揮它最高的效能，不再是嘆息「花飛和葉落」^⑲。從效用上看來，朗誦詩使詩歌不再僅是視覺藝術，而

⑬ 同前註。

⑭ 艾青：「詩與宣傳」，詩論（上海新文藝出版社，一九五三年十一月），司馬長風（胡靈雨）：中國新文學史，下冊，頁一八二轉引。

⑮ 周伯乃：早期新詩的批評（臺北，成文出版社，民國六十九年五月），頁五。

⑯ 劉綏松：中國新文學史初稿，下卷（北京，作家出版社，一九五六年四月），頁八〇。

⑰ 蘇光文：抗戰文學概觀，頁一二三～一二八。

⑱ 王瑤：中國新文學史稿（上海，藝文出版社，一九八二年修訂版），下冊，第十二章第一節，頁三九二～三九七「戰聲的傳播」，對朗誦詩有扼要的論述。

⑲ 司馬長風（胡靈雨）：中國新文學史，下卷，第二十八章「詩歌的歧途和徬徨」，頁一八一～一八四，轉引高蘭之語：「唯有朗誦的詩歌才是奴隸的怒吼的喉舌，才再不僅是歎息花飛和葉落」。

又重新成爲聽覺藝術；不再限於繪畫之美和建築之美，而又重新表現了節奏之美。摒棄了新詩中的歐化語法，而恢復了傳統詩歌的重疊復沓，朗誦起來，韻味無窮。詩歌朗誦，首先在武漢推行，許多文藝聚會和社團活動，以及廣播電臺，都有朗誦詩的節目。甚至在碼頭上、輪渡上，亦有詩歌朗誦隊的青年，對着旅客朗誦。大公報及其他日報副刊，亦競載朗誦詩歌。詩人們想「讓詩歌的觸手伸到街頭，伸到窮鄉；讓它吸收埋藏土裏未經發掘的營養」^{①⑨}；於是詩的題材無形中擴大，詩的形式也有了突破。二十七、八年之間，在重慶亦有很多藝人、劇團、學校等組有詩歌朗誦隊，舉行詩歌晚會，一時蔚爲風氣。

朗誦詩人，以高蘭最負盛名。高蘭原名郭德浩，東北人，戰時由武漢到了四川，在威遠縣東北中學任教。他的詩除了歌頌抗日外，對收復白山黑水的願望，尤無比強烈。他的代表作爲「朗誦詩集」^{②⑩}，有穆木天的「代序」。他最被人傳誦的詩篇有「我的家在黑龍江」，和「哭亡女蘇菲」等，前者氣勢雄闊，後者悽傷動人。但他的朗誦詩也非無粗糙之處，如其中一首「放下你那枝筆」，內有「我們咆哮，我們怒吼！我們要以牙還牙，以眼還眼！我們要擺脫奴隸的鎖鏈」^{②⑪}等詩句，則完全成了空洞的吶喊，毫無詩意了。臧雲遠亦以朗誦詩名世。著有「靜默的雪山」、「河水解凍的時候」、「爐邊雲海」等，而以「雲遠詩草」爲代表作。他的詩以音節響亮，韻調自然見長。在「雲遠詩草」的後記中稱，將這些詩獻給「勇敢的青年的行列，受難吶喊的行列，堅強戰鬥的行列」^{②⑫}。張光年（光未然）長於朗誦詩和歌詞，著有「雷」、「五月花」及長詩「阿細人的歌」（三十三年昆明版）。他於民國二十七年，在武漢作的歌詞「五月的鮮花」，以濃郁的抒情筆調，歌頌抗

①⑨ 二十六年十月間，穆木天主編之詩刊時調，在武漢創刊，創刊號上載有馮乃超的「宣言」一詩，這首詩被譽爲「朗誦詩運動的宣言詩」。全詩如下：

「讓詩歌的觸手伸到街頭，伸到窮鄉，
讓它吸收埋藏土裏未經發掘的營養，
讓它啞了的嗓音潤澤，斷了的聲音重張，
讓我們用活的語言作民族解放的歌唱！」

②⑩ 高蘭的朗誦詩集，在戰時出版過數種。最早者爲二十六年出版的高蘭朗誦詩（漢口，大路書店），其後有二十七年出版高蘭朗誦詩集（成都，越新書局），三十一年一月出版朗誦詩集（長沙，商務印書館），三十二年十二月出版高蘭朗誦詩選（上下冊）（重慶，建中出版社）。見秦賢次：「抗戰時期文學作品目錄初稿」。

②⑪ 見高蘭：朗誦詩集。

②⑫ 尹雪曼：中華民國文藝史（臺北，正中書局，民國六十四年），頁二〇〇～二〇一，轉引雲遠詩草之「後記」。

日戰士，為國人所傳誦²³。二十八年春，又創作了「黃河大合唱」歌詞，音節宏亮，極富節奏感²⁴。詩人徐遲亦以朗誦詩著稱，他本是現代派詩人，戰爭使他的詩有極大的改變，也應用了口語。著有詩集「最強音」和「明天」²⁵。朗誦詩雖然盛極一時，但相應的產生了不少缺點，因為它比較浮泛粗淺，缺乏藝術的琢磨，末流則成了些粗糙濫製的口號詩，連高蘭的部分作品，亦不免此種毛病。所以，朗誦詩的熱潮，消退的很快，到民國二十八年以後，已不再是戰時詩的主流了。

四、自由詩——「七月詩派」和「詩墾地」

自由體的詩是戰時詩創作的主流，所謂「自由體」，就是詩的散文化，但是抒情的成分卻非常濃厚。可以「七月詩派」為代表。這一派的詩人，有其相似的文學觀點和審美情趣，有其相類的詩歌理論；他們的詩作方面，有着相近的藝術特點。此派對抗戰詩壇的影響最大，存在的時間亦最長。從其發展的過程，可窺知抗戰詩歌的特徵和趨向。

「七月詩派」因胡風主編的文藝期刊「七月」而得名，但並未因該刊的停刊而消失。二十六年九月，「七月」雜誌在淞滬戰火中誕生，上海撤守後在武漢復刊，武漢撤守後又在重慶復刊，三十年九月停刊，為期四年。所發表的詩，內容多為歌咏抗戰的抒情詩。「七月」的宗旨為「在神聖的火線後裏，文藝家不應只是空洞的狂叫，也不宜作淡漠的描寫，他得用堅實的愛憎真切地反映出躍動着的生活形象」²⁶。這個詩刊培養了一批青年詩人。除了抗戰前已聞名的艾青、田間之外，尚有SM（陳亦門）、彭燕郊、綠原、魯藜、孫鈿、冀汸、莊湧等人。胡風又主編了一套「七月詩叢」，出版詩集，除艾青的「北方」，田間的「給戰鬥者」之外，SM的「無弦琴」，孫鈿的「旗」，冀汸的「躍動的夜」，莊湧的「突圍令」，綠原的「童話」，彭燕郊的「冬日」和「雪天」等詩作，都出自詩壇新人的手筆，並各有其獨特的風格。莊湧的詩，以明快有力的詩句，直接描寫戰爭，及戰士為美好理想而英勇獻身的精神。冀汸的詩集收有「躍動的夜」、「渡」、「曠野」、「夏日」

²³ 光未然所寫「五月的鮮花」，歌頌抗日志士，詞稱：

「五月的鮮花開遍了原野，
鮮花掩蓋着志士的鮮血。
為了挽救這垂危的民族，
他們曾頑強地抗戰不歇」。

²⁴ 光未然所寫的「黃河大合唱」歌詞，係由音樂家冼星海作曲。

²⁵ 王瑤：中國新文學史稿，下冊，頁四二二～四二三。

²⁶ 蘇光文：抗戰文學概觀，頁一三五，轉引胡風：「願和讀者一同成長」，載於七月創刊號。

四首詩，都是抗戰初期寫的。「夏日」歌頌收穫的愉快，「渡」描繪渡頭荒涼的畫面。「曠野」寫出河山的雄偉和戰士的英勇，攝取的題材比較廣，而詩句也響亮有力。孫鈿的詩集共收十二首短詩，有濃厚的戰鬥氣息，形式傾向散文化，語言也接近口語，作風以白描見長^⑳。綠原的詩，表現了他的豐富想象力，部分詩篇充溢著濃郁的童話氣氛，有的則富於抒情色彩。彭燕郊的詩，意境秀美，筆調細膩，流露愛國熱情，和對戰鬥的渴望^㉑。

「七月詩派」形成了一個戰時的詩人羣，他們的詩各有其特色，但也有其共同特徵。即「作者的主觀思想感情與客觀現實的融合，嚴峻的現實主義精神中透視着理想的光輝，鮮明的形象裏閃爍出飽滿的詩意，在表現形式上大都運用靈活的自由詩體」^㉒。田仲濟的這一段評論，十分客觀中肯。「七月詩派」最大的貢獻有三，即建立現實主義的詩歌理論，擴大寫作題材的領域，及自由詩體的發展與創新。這種詩體，將中國的新詩從象牙塔中呼喚出來，走出書齋和講壇，奔向農村和曠野，用樸素、自然、明朗的聲音，唱出充滿了中國戰時風情的歌。而在自由詩形式上的創新，主要表現於語言、節奏、韻律、排列上的多樣化，和豐富的內容之和諧統一。總之，七月詩派的自由體詩，成為抗戰時期詩歌的主流。艾青和田間都是胡風的詩友，也可說是七月詩派中最負盛名的兩位詩人。艾青原名蔣海澄，浙江金華人，宣統二年（一九一〇）生，民國十八年（一九二九）得畫家林風眠之助，赴法留學，受法國現代詩及比利時詩人凡爾哈倫的影響。但他回國後所寫的詩，卻是用「從歐羅巴採來的蘆笛」，吹奏揚子江南岸山野裏的「生活牧歌」。他的詩散發出濃郁的中國農村的鄉土氣息。其中，文字表現出的色彩、光影的實感，以及語言運用排列的方法，都可看到對傳統的突破，和從外國現代藝術中獲得的借鑑作用^㉓！艾青與張竹如結婚，育有一女，取名「七月」，和胡風主編的刊物同名^㉔，為一有趣的巧合。抗戰開始後，艾青是最活躍的詩人之一，他的詩作甚多，除了戰前結集的「大堰河」之外，計有「北方」、「他死在第二次」、「曠野」、「黎明的通知」、「獻給鄉村的詩」等八部詩集，以及「向太陽」和「火把」兩部長詩^㉕。

^⑲ 蘇光文：抗戰文學概觀，頁一三四～一四一。又王瑤：中國新文學史稿，下冊，頁四一一～四一五。

^⑳ 藍海（田仲濟）：中國抗戰文藝史，頁三〇二。

^㉑ 同前書，頁三二一。

^㉒ 周良沛：「艾青的詩」，見高英編：中國現代作家選集：艾青（香港，三聯書店，一九八二年十一月香港第一版），頁二〇一～二一九。

^㉓ 鍾鼎文：「從轉進到還都——我在抗戰期間的文學活動」，文訊月刊，第七、八期合刊，頁二二八～二三一。

^㉔ 劉綏松：中國新文學史初稿，頁八四～八五。

艾青雖然主張詩的散文化，但他的詩卻表現了一種獨特的清新，尤其抒情短詩，更是如此。「北方」為其抗戰初期的重要詩集，共收錄了十六首短詩，其中以「復活的土地」、「雪落在中國的土地上」、「北方」、「風陵渡」等幾首，最為精練，有足夠的密度和純度。為戰時現實生活的真實反映，得到不少的共鳴和回響。「復活的土地」，寫於民國二十六年七月六日滬杭路上，正是盧溝橋事變的前一天，他對抗日戰爭寄以無窮的希望，因有「我們的曾經死了的大地，在明朗的天空下，已復活了」的詩句^③。「雪落在中國的土地上」，寫於同年十二月稍，正當日軍在華北步步進逼之時，艾青以深切的感受，沉鬱的筆調，寫出日本的侵略戰爭帶給中國的苦難，以「雪落在中國的土地上，寒冷在封鎖着中國呀」兩句詩，反覆吟誦，感人至深^④。「北方」於二十七年二月四日，寫於潼關，以作者善於捕捉形體、色彩、動態的繪畫才能，描繪出中國北方在戰時遭受的深重災難，並發抒對古老國家的深切崇敬與熱愛。「風陵渡」亦寫於二十七年初，全詩分為三節，寫泥沙、黃河、渡船和風帆，層層深入，步步呼應，最後一節，尤為鏗鏘有致^⑤。「獻給鄉村的詩」，寫於民國三十一年，出版於三十四年勝利前夕，是他另一本代表作。「北方」寫北方的農村，「獻給鄉村的詩」則多寫南方的農村。他寫盡了農村的人物和風景（包括自然景觀和人文景觀），將他的詩獻給生長他的鄉村，它存在於他的心

③ 艾青：北方（詩集）（桂林，民國二十八年）。又見高英編：艾青選集。詩的最後一節稱：

「因為，我們的曾經死了的大地，
在明朗的天空下，
已復活了！
——苦難也已成爲記憶。
在它溫熱的胸膛裏
重新漩流着的
將是戰鬪者的血液」。

④ 同前。「雪落在中國的土地上」，極具節奏感，歌唱趕馬車的農夫，流亡的婦人，被烽火密啃的土地：

「中國的苦痛與災難，
像這雪夜一樣廣闊而又漫長呀！
雪落在中國的土地上，
寒冷在封鎖着中國呀！」

反覆吟誦，兼有激昂與淒涼之美。

⑤ 同前。「風陵渡」一詩的最後一節稱：

「聽啊
那野性的叫喊
牠沒有一刻不想扯碎我們的渡船
和鯨吞我們的生命
而那潼關啊
潼關在黃河的彼岸
牠莊嚴地
守衛着祖國的平安」。

裏，「像母親存在兒子心裏」^⑳。這詩顯露了濃郁的鄉土和國土之愛。二十八年三月艾青寫成長詩「他死在第二次」，鑄造出一位傷愈重返前線中彈犧牲的戰士英勇的形象。二十九年又完成敘事長詩「火把」，係他自湘西往重慶的途中寫的。全詩共十八章，寫戰時知識分子的心路歷程，而以女主角唐尼為全詩的中心。故事情節頗富戲劇性，寓敘事說理於抒情之中，頗獲好評。但比起他的抒情短詩，仍然遜色^㉑。艾青曾在桂林擔任廣西日報副刊主編，並發生婚變^㉒。然後往重慶北碚，在陶行知創辦的育才學校任教；三十年三月去延安，此後他的作品產量減少，詩的風格也大為改變^㉓，不再有早期的清新動人。故所論艾青的詩，多限於他赴延安之前者。

田間原名童天濶，安徽無為縣人，民國五年（一九一六）生，二十四年由上海去日本，二十六年抗戰前夕返滬，師事胡風，其詩頗受蘇聯詩人瑪雅可夫斯基的影響^㉔。模倣其「樓梯式」的形式。這時他已出版過「未明集」、「中國牧歌」和「中國農村故事」等三部詩集。抗戰初期又出版「給戰鬥者」、「抗戰詩鈔」、「趕車集」等詩集，而以「給戰鬥者」（二十七年初出版）為其代表作。全書共分六輯，包括抒情詩、街頭詩和敘事詩，而以抒情詩最有分量。它的主題為歌頌抗日戰爭，富有強烈的鼓舞性。其中「義勇軍」一詩，結合了象徵和寫實的手法，寫出東北義勇軍的英姿，曾廣為傳誦。他的詩樸質堅實，如一聲聲「鼓點」，雖然單調，但是響亮而沉重，打在讀者心上，獲得共鳴，所以被稱為「時代的鼓手」^㉕。流露的感情極為強烈，彷彿旋風、閃電之突擊。此種感情決定其詩的獨特形式，利用簡短分散的行列，形成急促的節奏。而缺點也在這裏。他未能靈活的運用自由詩體，有些詩中很常見兩個字一行、三個字一行的地方，對詩的藝術是一種嚴重的傷害。田間寫詩的動機，最初純粹因激於日本的侵略，遂以筆作武器，迎向戰鬥。有着詩人的純真，與那些中共的作家，在動機上是不同的。可是，至民國二十七年夏，田間隨西北戰地服務團去延安之後^㉖，受政治之操縱，他的詩便失去其獨特的風格了。

⑳ 艾青：獻給鄉村的詩（重慶，北門出版社，民國三十四年）。又見高瑛編：艾青選集，詩的末節稱：

「我的詩獻給生長我的小小的鄉村——
卑微的，沒有人注意的小小的鄉村，
它像中國大地上的千百萬的鄉村。
它存在於我的心裏，像母親存在兒子心裏。」

㉑ 藍海：中國抗戰文藝史，頁二八二～二八七。

㉒ 鍾鼎文：「從轉進到還都」文訊，七、八期合刊。

㉓ 司馬長風：中國新文學史，下卷，頁一九九～二〇〇。

㉔ 同注^㉓。

㉕ 劉綏松：中國新文學史初稿，下卷，頁九一～九四。

㉖ 司馬長風：中國新文學史，下卷，頁二二〇～二二二。又藍海：中國抗戰文藝史，頁二九六。

後期的七月詩派，是以「詩墾地社」為主體。這羣青年詩人，大都是重慶北碚夏壩復旦大學的學生，受其教授孫寒冰、伍蠡甫、馬宗融、洪深、靳以等的影響，並與遠在桂林的胡風有所聯繫。像鄒荻帆、姚奔、曾卓、鄒綠芷、綠原、冀汭、張帆、谷風等都是這詩社的中堅。他們於民國三十年十月組成「詩墾地社」，由姚奔、鄒荻帆主編了六期「詩墾地叢刊」：第一集「黎明的林子」，第二集「枷鎖與劍」，第三集「春的躍動」，第四集「高原流響」，第五集「滾珠集」，第六集「白色花」，其中五、六兩集，在戰時並未發行^④。另外他們在重慶國民公報主編「詩墾地副刊」，每周一期，一共出了二十五期^⑤。「詩墾地派」繼承了七月詩派的流風餘韻，在形式方面，基本上是採取自由體詩，在內容方面，則主張情感與現實生活的交流。「愈是忠實於生活的，情感便愈真摯、豐滿，也自然會有美的內在韻律，便愈是忠實於藝術」^⑥。所以，他們認為詩的創作應該有真摯之情，反對冷冰冰的刻畫。如此，詩纔有真實之美，纔能夠與時代相擁抱。這些青年詩人以鄒荻帆、曾卓等較具代表性，鄒荻帆的詩集有「青空與林」、「雪與村莊」、「意志的賭徒」等，他很重視詩的技巧，喜歡創作一些新鮮的詞彙。曾卓的詩集有「門」和「夜城」，寫出戰時從淪陷區到後方的青年人的心境。他的詩句有「我們常常流淚，爲了別人，而不是爲了一樣貧困無助的我們自己」^⑦，此種情懷，引起不少共鳴。

總之，「七月詩派」無論從詩歌形式的創新，和題材領域的擴大來說，都是中國現代新詩的一個重要里程碑。而爲抗戰時期詩歌的一股主流。

五、格律詩及象徵詩之轉變——「九葉詩派」

「新月派」和「現代派」是戰前中國詩歌的主流。「新月派」爲格律詩派，「現代派」的詩則近於歐洲的象徵詩派，但卻儘量揚棄象徵派的晦澀與矯飾之弊。前者重形式的整齊，音節的和諧，後者重音色的優美，內容的含蓄。但同樣是象牙之塔中的產品。抗戰軍興，使詩人們厭倦了往昔的細緻和雕琢，憬悟到只有在戰鬥中才能夠創造出偉大的詩篇。而逐漸揚棄了舊日的創作路線。「新月派」的臧克家、卞之琳，「現代派」的戴望舒、何其芳等，都有着類似的轉變。

^④ 鄒荻帆：「懷詩墾地」，新文學史料季刊（北京，人民文學出版社），一九八三年一月號，頁二三七～二五一。詩墾地叢刊第五集爲抗戰勝利之後，三十五年五月一日出版。第六集於三十三年底編成，三十四年春由成都和重慶聯營書店發行，以未曾送審被禁。詩墾地叢刊遂無形停刊。

^⑤ 見重慶國民公報，第一期「詩墾地」副刊刊於三十一年二月二日，第二十五期刊於三十二年五月二十九日。

^⑥ 柳南：「詩的道路」，見詩墾地叢刊，第二輯，「枷鎖與劍」。

^⑦ 王瑤：中國新文學史稿，下冊，頁四一八～四二〇。

臧克家，山東諸城人。國立青島大學（即山東大學前身）國文系肄業，為新月詩派後起之秀，頗獲其師聞一多之賞識。戰前已先後出版「烙印」、「罪惡的黑手」、「自己的寫照」和「運河」等四部詩集^⑭。七七事變發生後，他參加戰地工作，在第五戰區河南潢川、湖北旗亭、滏水一帶，一連五年之久^⑮。他勤於筆耕，詩作甚豐。戰時出版的詩集計有：「從軍行」、「泥淖集」、「嗚咽的雲烟」、「黎明鳥」、「泥土的歌」、「第一朵悲慘的花」、「國旗飄在鴉雀尖」，以及「淮上吟」、「向祖國」、「古樹的花朵」、「感情的野馬」等幾部長詩^⑯。其中「從軍行」和「泥淖集」的詩，都是寫於戰地，熱情充溢，但不夠深刻，語言樸實，而錘煉不足。例如「我們要抗戰」一詩稱：「詩人呵，除了高唱戰歌，你們的詩句將啞然無聲」。「偉大的交響」一詩稱：「救亡的洪流撼搖得地動，救亡的洪流激蕩得人心痛，救亡的洪流溫暖了三九的嚴冬」^⑰。都可看出也從格律詩派轉變出來的痕迹。「泥土的歌」分為「土氣息」、「人型」、「大自然的風貌」等三輯，共五十二首，加「序曲」為五十三首，乃其短詩的代表作。他在序中說：「『泥土的歌』是從我深心裏發出來的一種最真摯的聲音，我孀愛、偏愛着中國的鄉村，愛得心痴、心痛，愛得要死，就像拜倫愛他的祖國的大地一樣。我知道，我最合適於唱這樣一支歌，竟或許也只能唱這樣一支歌」^⑱。這本詩集所抒寫的主要內容，在表現其對中國農村和農民的看法和感情。用一支淡墨的筆，寫出農民生活或鄉村恬靜景色，都極富真實感，在田園風味外，又帶上一片近乎感傷的情調，情景融合，已臻化境^⑲。他在「海」一詩中將鄉村當作他的海，在「手的巨人」一詩中，將農民讚為手的巨人。都成為最鮮活的形象^⑳。臧克家在詩的風格上之轉變，是很自然

⑭ 陳敬之：新月及其重要作家，頁一七一～一八五。

⑮ 拙作：「抗戰時期文學之演變」，頁一〇七二～一〇七三。

⑯ 秦賢次：「抗戰時期文學作品目錄初稿」。

⑰ 藍海：「抗戰時期的重要詩人和詩作」，抗戰文藝研究，一九八四年二期（成都，四川省社會科學院抗戰文藝研究編輯部），頁三～九。

⑱ 臧克家：泥土的歌（民國三十二年出版），「序」。

⑲ 同注⑱。

⑳ 臧克家：泥土的歌中「海」一詩稱：

「鄉村

是我的海，
我不否認人家說
我對它的偏愛。」

「手的巨人」一詩稱：

「農民——
手的巨人。
我有一隻歌
歌唱你的命運。」

（轉下頁）

的。他逐漸脫離開格律詩及古典詩詞的影響，而用樸質的詩句表現對鄉村和土地的愛。抗戰爆發後，不少的鄉村毀於砲火，一面懷念往昔和平寧靜的田園生活，一面卻須面對烽火漫天的時代，因為無可避免的在時代的狂濤浮游，所以他的詩作也必須突破過去的風格，跟着時代和社會改變。也必須「安排一套新鮮的感覺、口味和聲音，讓整個的心浸潤在裏邊」⁵⁴。「泥土的歌」便是臧克家詩風轉變後最突出的一部作品。但他的詩畢竟不是自由體的詩，仍多少帶着殘留的韻腳和格律，便於朗誦；就內容來看，雖寫農民和鄉土，但缺乏艾青詩中飛躍的想像力；其長處在於融入農村生活之中，以農民的情味寫農民，故其詩帶着泥土的氣息，純樸感人。這也是南、北詩人在表現手法上的差異之處。

卞之琳亦為「新月派」的後起之秀，戰前出版「三秋草」、「魚目集」、「數行集」（與李廣田的「行雲集」、何其芳的「燕泥集」，合編成「漢園集」）。他的詩雖晦澀難解，但卻細緻玲瓏，光芒四射⁵⁵。及至抗戰爆發，受到時代洪流的沖擊，他的詩也開始有了轉變。民國二十七年冬，他隨着左翼作家吳伯簫等赴華北前線勞軍，回來之後，於二十八年十一月寫了「慰勞信集」，後來輯入他的詩歌總集「十年詩草」第四部分（三十一年出版）。「慰勞信集」僅有二十篇短詩，雖然包含許多遒勁的十四行體，也未完全脫盡象徵主義的朦朧色彩，但從詩的基本傾向而言，已接觸了抗戰現實。這本詩集就是詩人走出書齋奔赴戰地的具體產品。詩中抒寫民心高昂，和兵士英勇赴戰的熱情；以技巧的手法，含蓄的語言，在比喻上見出優美與恰當，仍保留其一貫的特殊風格⁵⁶。例如「慰勞信三」稱：「如今不要草帽來遮攔（就在你擋價斜雨的地方），這些子彈！這些是子彈！臥下，就在養活你的地上」⁵⁷！這些短詩介乎藝術品和宣傳品之間，但詩句已逐漸切近口語，以淺白代替了晦澀。抗戰後期，卞之琳寫詩甚少，幾乎從詩壇上消隱，未能獨抒情思，更上

你的嘴
笨拙得可憐，
說句話，
比鑄造還難。
你的臉上：
有泥土，
有風雲，
直沁到生命的海底，
你的心！」

⁵⁴ 臧克家：「關於『泥土的歌』的自白」，見文藝生活選集之四。又藍海「抗戰時期的重要詩人和詩作」，引民國三十三年臧克家四十自壽詩「生命的春天」中詩句。

⁵⁵ 周錦：中國新文學簡史（臺北，成文出版社，民國六十九年），頁一二三。

⁵⁶ 尹雪曼：中華民國文藝史，頁二〇二～二〇三。

⁵⁷ 見卞之琳：慰勞信集（香港，明日社版，民國二十九年）。

層樓。

獨立於抗戰詩歌主流之外的，是「現代派」的著名詩人戴望舒。戴望舒，光緒三十一年（一九〇五）生，浙江杭州人。留學法國，與李金髮、戴杜衡私交甚篤。妻穆麗娟，乃小說家穆時英之妹，育一女。戰前出版的詩集有「我底記憶」（民國十八年）、「望舒草」（民國二十二年）、「望舒詩稿」（民國二十六年）等。他的詩音色優美，活潑輕俏，但亦有幾分冷艷悒鬱。抗日戰爭爆發，也挈眷赴港，旋任職「星島日報」。二十八、九年間，遭遇家變，女散妻離；三十年歲梢，太平洋戰爭爆發，香港淪陷，因他致力於抗日宣傳，被日軍逮捕，飽受牢獄之災。身心經過如此慘痛的折磨之後，戴望舒的詩風大變，詩作沉鬱悲壯，而又凝練成熟。他戰時的詩作結集為「災難的歲月」，民國三十七年出版；但所輯的二十五首詩，前十二首是戰前或入獄前的作品，後十三首都是入獄後的作品，多寫於民國三十一年，如「獄中題壁」、「我用殘損的手掌」、「過舊居」、「示長女」、「蕭紅墓畔口占」諸篇，句句凝結血淚，使人熱血沸騰^{⑤8}。「我用殘損的手掌」一詩稱：「無形的手掌掠過無限的江山，手指沾了血和灰，手掌黏了陰暗，祇有那遼遠的一角依然完整，溫暖明朗堅固而蓬勃生春」^{⑤9}。詩中所謂「遼遠的一角」，乃指抗戰時期的大後方與國府所在地的重慶。這首詩被譽為「雄渾悲壯，懷抱着中國」的詩篇^{⑥0}。戴望舒足可當之無愧。

另一位有唯美主義傾向的現代派詩人何其芳，戰時所寫的詩，也趨向散文化，

⑤8 司馬長風：中國新文學史，下卷，頁一九五～一九九。

⑤9 戴望舒：「我用殘損的手掌」是一九四二年七月三日寫於香港日軍獄中，其詩第一節及末一節稱：

「我用殘損的手掌
 摸索這廣大的土地：
 這一角已變成灰燼，
 那一角祇是血和泥；
 ……………
 無形的手掌掠過無限的江山，
 手指沾了血和灰，手掌黏了陰暗，
 祇有那遼遠的一角依然完整，
 溫暖，明朗，堅固而蓬勃生春。
 在那上面，我用殘損的手掌輕撫，
 像戀人的柔髮，嬰孩手中乳。
 我把全部的力量運在手掌
 貼在上面，寄與愛和一切希望，
 因為只有那裏是太陽，是春，
 將驅逐陰暗，帶來甦生，
 因為祇有那裏我們不像牲口一樣活，
 螻蟻一樣死……那裏，永恆的中國！」

⑥0 同注⑤8。

以「夜歌」^①這本詩集爲代表。其中收有「夜歌」七首，及「我們的歷史在奔跑着」，「黎明」，「河」，「我爲少男少女們歌唱」，「我看見一匹小小的驢子」，「平靜的海埋藏着波浪」，「這裡有一個短短的童話」等十九首，黃藥眠曾爲文評述^②。何其芳在戰時所寫的詩，數量不多，影響也不大；「夜歌」中的詩，雖然也有幾首佳作，但大部分都變成政治性、宣傳性的詩，故未詳加論列。

抗戰中期以後興起的「九葉詩派」，可說是從格律詩及象徵詩轉變出來的。被稱爲「新現代派」，較側重於輕靈婉約的自我內心抒情。他們共有九位詩人，即辛笛、陳敬容、杭約赫（曹辛之）、穆旦、鄭敏、唐湜、杜運燮、唐祈、袁可嘉。他們是一羣具有愛國心的知識分子，有較深的文化教養，受國內外富有現代風的著名詩人艾略特（Eliot, T.S. 生於美國之英國詩人）、里爾克（Rilke, R. M 德國詩人）及馮至等的影響，學來「質樸的自然主義」。他們對生活的認識是要「返回自然」。其創作的共同出發點，必須從「入化」這一宇宙的覺識開始，使詩意意境，入了大化之流，「化身萬物，而萬物皆備於我」，是這一派的美學核心。穆旦、鄭敏、杜運燮、陳敬容都是西南聯大的學生，民國三十一年穆旦從軍，參加緬甸撤退的殿後戰，九死一生，從胡康河谷的叢林，歷時五個月，終於到了印度。著有「穆旦詩集」和「探險隊」等。其詩以人類社會現實這個空間稱爲「歷史」，把宇宙空間稱爲「原始的自然」。認爲「歷史也是一種自然的運行，如行星在軌道上」。陳敬容和鄭敏是兩位女詩人，陳敬容的詩集有「盈盈集」和「交響樂」，其詩思奇拔，形式也多彩多姿。她試用過十四行體，但多數的詩，爲歐化的散文體，但有節奏有韻。鄭敏最初淺唱個人哀樂，重意象暗示，表現含蓄之美。以後也逐漸謳歌時代與社會現實。辛笛姓王，在他們之中年齡最長，詩齡最久，著有「手掌集」^③。在抗戰詩歌的發展中，「九葉詩派」是比較超然的流派。他們共同的想法是：「除了肯定某些詩人寫的山歌和方言詩外，像商籟詩、玄學派的詩，及那些高級形式的藝術成果，我們也一樣珍愛。」^④足見他們忠實於詩藝術的態度。

① 何其芳「夜歌」所輯之詩，多寫於民國二十九年至三十一年之間，三十四年五月由重慶「詩文學社」出版。

② 蘇光文編著：抗戰文學紀程（重慶，西南師範大學出版社，一九八六年四月一版），頁一九五～一九六。

③ 駱寒超：中國現代詩歌論（江蘇出版社，一九八四年十二月初版），頁二二三～二三五，論「七月詩派」和「九葉詩派」的交錯關係。

④ 見杭約赫（曹辛之）主編之詩創造的「編餘小記」。

六、敘事詩和刺諷詩

抗戰時期可稱為中國現代歷史上「敘事詩」(Epic)的時代。據湯恩比(Arnold J. Toynbee)的解釋，敘事詩的題材，出現於歷史的突出事件之上，這些悲壯慘烈的歷史場面，最容易激動人類的內心；「個人的生命不免一死，而死的悲痛也就包含着永恆的莊嚴」⁶⁵。照此種說法，抗戰的歷史，的確沉痛悲壯，包含着民族生命的「永恆莊嚴」。當時的詩人們很多都有此種認識。抗戰中期，大約在二十九年至三十一年之間，朗誦詩的熱潮已逐漸消退，自由體的詩也顯露出不少流弊，中日戰爭已進入相持階段，雙方已演變成持久戰。客觀環境與戰爭初起時，大為不同。詩人們的激情消失，不再一味狂歌豪吟，而較為冷靜的面對時代，企圖描繪出莊嚴的史詩，而逐漸產生了一些數千行，甚至萬行的長詩。詩的寫作方向有了極大的改變⁶⁶。但敘事詩的寫作，必須經過長期的醞釀，並非一蹴可幾；復因詩人們多半熱情有餘，學養不足，所以寫出的長詩，或僅係一些素材，一節故事；或僅係分行排列，但求押韻。既缺乏氣勢，又沒有深度。只是粗糙濫製的作品⁶⁷。所以抗戰中期的「長詩時代」，看似豐收，其實是歉收的。在許多長詩之中，較為著名的，有艾青的「火把」，臧克家的「古樹的花朵」，力揚的「射虎者及其家族」，王亞平的「血的斗笠」和「塑像」，老舍的「劍北篇」等。其中以「國殤」作題材的，為「血的斗笠」和「古樹的花朵」，前者寫一個在戰爭中犧牲的士兵的故事，詩中的主角是平凡的小人物，但純樸勇敢，在戰爭中充分表現了戰士的英雄氣魄。王亞平運用歌謠式的情調和表現手法，也採用了一些口語詞彙，寫得相當通俗⁶⁸。後者係五千行長詩，民國三十一年出版，抒寫民族英雄范築先為國捐軀的事迹。在衆多的長詩中，應該算是一部出類拔萃的佳作。臧克家在此書的「序」中說：「范築先是一個新的英雄。他以驚人的老齡和毅力推開過去，用戰鬥為國家民族和自己另闢一個嶄新的生命；抗戰以來，以轟轟烈烈的死，表現了中華民族的氣節與人格的英雄——人的花朵，先後開放了許多，而范築先，是這些人花叢中燦爛的一朵」⁶⁹。他懷着崇敬的心情，通過藝術的手法，以比較自由的格式，將范築先塑造成一個典型

⁶⁵ Toynbee: *A Study of History*, (Oxford University Press, 1954), vol X, Chapter XIII, "Poetry in the Facts of History", pp. 116-118.

⁶⁶ 司馬長風：中國新文學史，下卷，頁一八五～一八七。

⁶⁷ 同前。

⁶⁸ 王瑤：中國新文學史稿，下冊，頁四一七～四一八。

⁶⁹ 臧克家：古樹的花朵（長詩）（重慶，東方書社，三十一年十二月出版）。見此書作者「序」。

的英雄人物，史詩中的主角。作者也自稱：「它是抗戰以來第一篇試驗的五千行的英雄史詩，也是我平生最賣力氣的一本東西」^⑩，所言尚屬誠實，並未有誇張之處。有人誤以范築先並無其人，而是臧克家用自己的意象所塑造出來的人物，「把這位想像中的抗日英雄，描繪得英氣勃勃，栩栩如生」^⑪。實則范築先確有其人，並非杜撰。他本是山東三區（臨沂）專員，抗戰前夕調為六區專員，駐守聊城。日軍南下，韓復榘不戰而退，范則率保安隊，櫻城固守，力戰殉國。死事之壯烈，藉着「古樹的花朵」一詩，得傳不朽，「耀眼放亮的掛在歷史的天空」^⑫。

老舍的「劍北篇」，在敘事詩中亦是別具一格。他用寫小說的手法，細緻的舖敘川陝河南沿途風物，和所見之戰時景象，詩句押韻，容易上口，形式整齊，但不免復沓零碎之弊。因為句子中的說明過多，又常常拘泥於韻腳，鏗鏘有餘，詩意不足。而且寫景多於敘事，迹近喧賓奪主；又不講究意象的表現，韻味索然。但詩句接近口語，通俗暢曉，顯然試用了民間大鼓書的形式和格調，這是與其他敘事詩不同的地方^⑬。他自稱將舊詩和鼓詞化合起來，就是他的敘事詩的形式。「形式，在這裏包括着句法、音節、用語、韻律等項。大體上，我是用我所慣用的白話，但在不得已時也借用舊體詩或通俗文藝中的詞彙，句法長短不定，但句句要有韻，句句要好聽，希望通體都能朗誦。……接受舊文藝的傳統，接受民間文藝的優點，我都在此詩中略加試驗」^⑭。這是一種別出心裁的嘗試，卻並非一種成功的嘗試，因為全詩受韻的限制，過於整齊劃一，機械呆板，大大的減低了它的藝術性。由此證明古典文學和民間文藝實在是很難「化合」的。

到了抗戰後期，由於久戰困憊，生活艱苦，一般市民在心理上難免有其不滿和苦悶，而一部分受中共指使的詩人，在後方的都市中，則大作其煽動性的政治刺諷詩。朗誦詩雖較粗淺，然不失為民族熱情的燃燒；自由體詩雖近散文化，然不失其獨特的清新；敘事詩雖乏渾雄的氣魄，然不失為時代的寫照和歷史的見證；惟有刺諷詩，等於是「政治咒語」^⑮，去文學的旨趣已遠。這可說是抗戰詩歌的沒落，而這種沒落，卻完全是人為的。民國三十三年冬，日軍攻佔貴州獨山，全國震動，幸賴國軍及時增援，戰局始轉危為安。而那些政治的刺諷詩，卻乘時局動蕩之際，極

⑩ 臧克家：「我的詩生活」，藍海：中國抗戰文藝史，頁二九〇轉引。

⑪ 陳敬之：新月及其重要作家，頁一八一～一八二。

⑫ 臧克家：古樹的花朵，「序」。

⑬ 老舍：劍北篇（長詩）（重慶，大陸圖書公司，民國三十一年五月）。

⑭ 老舍：「三年寫作自述」，見抗戰文藝，七卷一期。

⑮ 司馬長風：中國新文學史，下卷，頁一八七～一八八。

盡挑撥之能事。而以「馬凡陀山歌」^⑥最為尖銳和潑辣。馬凡陀是袁水拍的筆名，他寫過「向日葵」、「沸騰的歲月」等詩集，現在把他的政治刺諷詩叫做「山歌」。它在形式方面儘量的採用了民謠、兒歌，以至流行曲調的形式，在語言方面儘量採用了民間語彙，容易琅琅上口，也就容易流行傳播。至於題材方面，可說十分廣泛，大至天下大事，小至油鹽柴米，都一一被捕捉入詩。馬凡陀以市民日常生活事件為詩的主要內容，從馬路的泥漿到車輛的擁擠，從物價飛漲到美軍吉普車撞人，凡是小市民常見的不滿現象，都用漫畫化的誇張手法，造成了強烈的刺諷效果^⑦。這類的詩毫無藝術的價值，乃是抗戰詩歌中的一股逆流。

七、舊體詩詞

戰時是多種文學形式都在使用的時代，詩歌亦不例外。舊體詩詞在各地報紙雜誌上刊載甚多，據余伯勳「平倭樂府彙編自序」稱，他曾三經寒暑，蒐集戰時暨勝利前後詩詞，「窮海內報刊千萬幅，類纂之，得古風、律詩、絕句、詩餘、散曲、新詩、民歌，凡九百餘篇，二百餘家，其體，則四言、五言、七言、雜言、長短句，自三代迄近世歌詠制式，無不具」^⑧。其採報刊，巴渝出版者，佔極大之比例，「陪都本蠶叢區，自為行在，海內血氣之倫，相率奔止，因而絃歌不輟，成一時人文鼎盛之勢。宋南渡詩人慷慨激昂之所以咸集江左者，與此正同」^⑨。這篇自序是余伯勳在民國三十六年，抗戰第十週年紀念日，寫於南京玄武湖客寓，此書是否出版，或已散軼，不得而知。

戰時寫舊體詩的詩人，約分兩類，一為文化人或新文藝作家，一為學院派的教授學者。首先用舊有詩詞體，寫抗戰詩者，當推林庚白，他初期的詩，都發表於漢口「時代日報」。國府西遷重慶，從海外歸來的作家王禮錫，亦曾用舊體詩寫過不少抗戰詩。民國二十八年六月，「文協」組成「作家戰地訪問團」，禮錫擔任團長，往華北勞軍，在晉南染黃膽病，兩個月後，病逝洛陽。胡秋原挽以詩云：「十年風雨重交情，如夢一朝隔死生。幾見雄圖匡國運，難忘夜話到天明。登壇異域驚

^⑥ 袁水拍：馬凡陀山歌（生活書店，一九四六年）。出版時間雖在抗戰勝利之後，寫作和發表時間則在抗戰末期。

^⑦ 蘇光文：抗戰文學概觀，頁一五〇～一五二。又丁易：中國現代文學史略，頁三七〇～三七三，有一節專論「馬凡陀山歌」，頗為主觀，但談到詩的創作手法，亦大致不差。

^⑧ 朱介凡「泛論抗戰文藝」一文中，轉錄余伯勳「平倭樂府彙編自序」，見文訊月刊，第七、八期合刊，頁三七～三九。

^⑨ 同前。

雄辯，破陣斯文壯筆征。未覩收京千古恨，北看河洛淚縱橫」^⑧。

另外于右任、盧冀野在重慶辦了一個刊物，名「中興鼓吹」，專門刊載愛國詞曲和舊體詩。盧冀野（一九〇五——一九五一），南京人，有「江南才子」之稱，為著名的詞曲專家，著有「中國散曲概論」等書^⑨。他的詩詞發表於「中興鼓吹」上的很多，其中歌頌死守四行倉庫八百壯士的「滿江紅」，傳誦甚廣。其詞稱：「尚有孤軍，留最後鮮血一滴，準備着頭顱相抵，以吾易敵。蘊藻濱前鉅鼓動，蘇州河上旌旗色，看青天白日正飛揚，君應識。衆口誦，征倭檄，望闡北，兒童泣。問橋頭大廈，近來消息，萬國衣冠都下拜，千秋付與如椽筆，記張巡許遠守睢陽，今猶昔」^⑩。慷慨悲壯，唱出國人的心聲。

創造社發起人之一的郁達夫，除了小說散文之外，尤擅於寫舊體詩。達夫為浙江富陽人，生於光緒二十二年（一八九六），民國三十四年（一九四五）日軍投降之日，被害於蘇門答臘西部一小鎮，享年五十歲。他才思過人，所作舊詩，神韻飄逸，側艷似李義山，感慨似陸放翁，風韻似王士禛，集諸家之所長，發一己之胸臆^⑪。抗戰軍興，遯跡南洋，雖遭毀家之痛（其妻王映霞絕袂求去），而作品之氣概，卻為之一變，由纏綿而趨於豪放。如題威繼光祠「滿江紅」云：「三百年來，我華夏，威風久歇。有幾個如今成就，豐功偉烈。拔劍光寒倭寇膽，撥雲手指天心月。到於今，遺餅紀征東，民懷切。會稽恥，終當雪。楚三戶，教秦滅。願英靈永保，金甌無缺。台畔班師酣醉石，亭邊思子悲啼血。向長空，灑淚酬千杯，蓬萊闕」^⑫。民國三十二年（一九四三）九月與何麗有（原名陳蓮有）再婚時，曾有詩云：「誰信風流張敞筆，曾鳴孤憤謝翹樓」。又云「會當立馬扶桑頂，掃穴犁庭再誓師」^⑬。他的豪氣干雲，終成愛國烈士，其詩詞亦足不朽。

戰時中央大學師生，嫻於詩詞者，頗不乏人。校長羅家倫著有「耕罷集」、「滇黔寄興集」、「玉門出塞集」等詩，如二十七年春三月，徘徊武昌東湖桃林，感時之詩云：「臨波顧影淚沾巾，臉薄何堪着寇塵，看遍淺紅八千樹，傷心無復去年春。」又「聞南京陷後焚殺慘狀」一詩云：「肝腦滿衢新鬼泣，樓台餘燼晚烟收。何心更說南朝事，想到秋前淚已流」^⑭。憂國傷懷，寄情獨深。教授汪辟疆、胡小

^⑧ 胡秋原：「我所見的抗戰時期文學」，見文訊月刊，第七、八期合刊，頁八六～九九。

^⑨ 李立明：現代中國作家評傳，上册（香港波文書局，一九八〇年一月初版），頁一一三～一二〇。

^⑩ 謝冰瑩：「我戰時的文藝生活及其他」，見文訊月刊，第七、八期合刊，頁二一三～二二三。

^⑪ 李立明：現代中國作家評傳，下册，頁三二一～三三四。

^⑫ 胡秋原：「我所見的抗戰時期文學」。

^⑬ 同前。

^⑭ 羅家倫：「耕罷集」，頁一九，收於心影遊蹤集（作者手寫影印本，民國四十六年一月初版），上册。

石、宗白華等皆以詩聞於世，他們都為抱璞守真的學者，所作之詩，或崇唐宋，或創新境，類皆不同流俗。汪辟疆，江西彭澤人，宗江西詩派，著有「方湖類稿」，其「乞尹默寫近詩」云：「黃花照坐集時流，酒入壘觴服隱侯。已見中興如換世，故應清咏託高秋。深栖不為醜顏覆，款語猶殷曲突謀。一自蒹葭人去遠，麻牋十萬可能求？」^⑧胡小石，南京人，專攻楚辭，著有「中國文學史」，其詩別創新意，不拘舊格，「避敵機空襲遊白沙詩」云：「敢道飛蓬苦，私憐僦廡新，焚巢無鐵鳥，佐飯得江鱗。率土終思漢，全生豈避秦，四方消息梗，日間綠衣人」^⑨。詩中透露出戰時學界的生活和心情。宗白華，江蘇常熟人，專攻美學和藝術論，其詩格調高古，融合天人，「柏溪夏晚歸棹」一詩云：「颶風天際來，綠壓羣峯暝。雲罅漏夕輝，光寫一川冷。悠悠白鷺飛，淡淡孤霞迴。繫纜月華生，萬象浴清影」^⑩。詩情哲思，構成一剔透玲瓏的境界，渾忘戰爭的痛苦，而獲得自我的寧靜自由。

此外，曹縵衡（四川人），王調甫（安徽人），曾克崑（福建人），馬一浮（浙江人）皆以詩聞名。縵衡曾從陳散原遊，戰前在天津「國聞週報」主編「采風錄」，其詩高華朗潤，別具一格。調甫著「猛悔樓詩」，所收律詩絕句，皆警秀靈動，淒婉有致。克崑之詩，則雄深雅健，著有「涵負樓詩」及「頌橘廬詩」^⑪。若論詩風高古，最能表現學者無限家國之思者，當首推馬一浮。一浮為理學家，抗戰軍興，間關入蜀，與馬君武、梅光迪、豐子愷、謝无量、沈尹默等均有唱和，其詩後結集為「鐫戲齋詩全集」三卷。^⑫如「兵車謠」詩云：「兵車何班班，飛鳥下秦關，胡兵日方集，漢將行未還。秋風吹落葉，暮雨愁空山，故鄉不可見，遙望白雲間。」又「雙十節」詩云：「苦戰頻年客，真成隔世人，漸能安異俗，不得見陽春；道路旌旗滿，謳歌歷數新，甘聞巴里曲，何日靖胡塵？」又「九日重陽詩」云：「無復登高興，誰能載酒過？晴雲猶帶雨，落葉早辭柯，孤客朝聞雁，殘兵夜渡河！衡陽書久斷，空憶洞庭波。」^⑬這三首詩皆為甲申年（民國三十三年）所寫，詩中盼望勝利還鄉，情見乎詞，誠如其「自序」所稱：「老而播越，親見亂離，無遺身之智，有同民之患，於是觸緣遇境，稍稍有作，哀民之困，以寫我

⑧ 尹雪曼：中華民國文藝史，頁二六五。

⑨ 作者於民國三十一年夏抄自胡小石先生之原稿。

⑩ 宗白華：「中國藝術意境之誕生」，見重慶哲學評論季刊，第八卷第五期，民國三十三年元月出版。

⑪ 尹雪曼總纂：中華民國文藝史，頁二六五～二六八。

⑫ 馬一浮著：鐫戲齋詩全集（臺北，自由出版社，民國五十四年七月），共分上、中、下三卷，為一編年詩集。計分「避寇集」（以丁丑年，民國二十六年詩作為主）及辛巳、壬午、癸未、甲申、乙酉（民國三十年至三十四年）五年之詩作。

⑬ 所舉的三首詩，係錄於鐫戲齋詩全集，上册，甲申下，頁一一、一二、一六。

憂。」^⑧故一浮之詩，流露亂離憂患之情，感人至深。

八、結 語

詩歌被稱為時代的聲音。因為它最能夠唱出某一轉變的時代，蘊藏在衆人內心的喜怒哀樂。湯恩比用「黎明的歡欣」(The joy of dawn)來形容這樣的時代，他說，愛默生(Emerson)用詩句表現美國獨立戰爭的世界意義，華茲瓦茨(Wordsworth)用詩句表現法國革命的精神，在歷史的黎明關鍵時刻，史學家必須讓詩人做他們的發言人^⑨。按照湯恩比這種說法，抗戰時期夠得上算歷史的關鍵時刻，也的確是中國近代歷史上急遽轉變的時代，詩歌直接的反映這個時代，也是必然的。在這方面講，抗戰時期詩歌的興起，也確實盡了它的責任。此一時期，氣魄雄偉的史詩式的作品，雖不多見，但詩人之衆，詩歌產量之富，詩的影響力之大，都是前所未有的，由於戰爭的關係，造成了詩歌空前繁榮的景象。

朗誦詩是抗戰詩的萌芽，自由體詩則是主流。在形式方面，突破了格律的束縛；在內容方面，擴大了寫作題材的領域；在風格方面，趨向於樸素、自然，逐漸擺脫了西洋詩歌的影響，而建立起中國詩歌特有的風格，成為真正具有中國風味的作品。這是從五四以來，中國新詩發展史上所未曾有過的現象。而且戰時的詩歌，多為表現大我的感情，逐漸走出小我窄狹的天地，在作品中偶然流露出一種「懷抱中國」的精神，這是極可珍貴的。抗戰中期以後，敘事詩繼自由體詩而興起，但長詩寫作，難求急功，故成績不甚理想，惟仍不失為時代的真實寫照。及抗戰末期，出現了一種刺諷詩，與中共的政治宣傳相配合，歪曲事實，如同謾罵。不但失去詩歌溫柔敦厚之旨，而且在詩的藝術和技巧上，也毫無足觀。政治的因素妨害了詩歌正常的發展，是抗戰詩歌漸趨沒落的主要原因。

^⑧ 獨戲齋詩全集，上册，「自序」。

^⑨ Toynbee, *A Study of History*, Vol X, pp. 113-118.