

艾青与中国左翼美术家联盟

谭宇婷

内容提要 艾青在中国左翼美术家联盟的经历，对于考察他从绘画到诗歌的转向、诗学观念的形成及特点，以及窥探 20 世纪 30 年代初上海的文学生态和作家创作之间复杂的关系有着重要作用。通过对艾青这一时期的创作进行爬梳，结合《文艺新闻》《红旗日报》等报刊及时人的日记、回忆录等资料补缀出艾青在中国左翼美术家联盟的具体实践，可以看到艾青如何在复杂的历史语境中倡导“文艺大众化”的理念，怎样在艰苦的现实处境中追寻诗的时代感和诗艺的平衡。

关键词 艾青；中国左翼美术家联盟；绘画；诗歌

艾青曾说：“如果，我不参加左翼美联，就不会被捕入狱，没有牢狱生活，就不会写诗，就不会从习画改作诗，成为一个写诗的人。”^[1]可见，左翼美联的经历是艾青人生中的重要一环。艾青在一二·八事变时回国，加入中国左翼美术家联盟后，参与创立春地画会。这一时期，艾青创作《乌脱里育》等文章，倡导普罗美术。“春地画展”之后，艾青被捕入狱。囚徒的生活，使得艾青失去绘画的条件。他在狱中借助诗歌表现对国民党当局的控诉、对劳动者的同情，以及对自由和美好生活的追求。而目前关于中国左翼美术家联盟的研究较少，《艾青全集》等资料中也存在着错误。本文将艾青加入左翼美联的原因作进一步分析，对其在美联的创作和实践进行考辨，探究 20 世纪 30 年代初上海的生产语境与艾青的艺术活动之间的互动关系，考察艾青从绘画到诗歌的转向是如何折射出作家的个体选择与变动的历史之间的复杂磨合，以及艾青的艺术理念和诗学经验包孕着怎样的对现实和艺术的超越性思考。

一 艾青与春地画会

1929 年下半年，中国共产党加强对左翼文艺工作的领导，积极筹建左翼文化团体。许幸之等人以中华艺大为据点，联合沪上左翼青年，倡导新兴

美术运动。夏衍曾提到“美联”成立前上海美术界的概况，“大革命失败后，上海一带已经有了几个进步的美术团体”^[2]，包括朝花社、一八艺社、时代美术社等。1930 年，国民党当局加紧对左翼文化活动的镇压，查封南国社、上海艺术剧社等社团，公开出版的左联机关刊物基本被查禁。“美联”^[3]便成立于这种白色恐怖的压力下。《红旗日报》1930 年 9 月发文介绍美联成立的基本情况^[4]。于海^[5]依据中国左翼美术家联盟的活动成效，将美联的活动时间分为两个时期，一是 1930 年 7 月底 8 月初到 1931 年初，这时美联盟员主要的活动是为了配合革命宣传写标语、撒传单、集会游行等。而“随着城市武装起义计划的失败，上海国民党反动派当局的白色恐怖日益加重，美联的活动也愈来愈难以开展。盟员疲于奔命，也逐渐零落星散”^[6]。第二个时期是从 1931 年夏一八艺社的同学到上海开展览会，到 1932 年 7 月春田汉帮助恢复美联。这一时期，美联在名义上归上海左翼文化界总同盟^[7]领导，实际上是在自行规划活动，成立“春地绘画研究所，目的是通过美术活动来开展革命工作”^[8]。

春地画会是美联恢复后的重要阵地，艾青加入美联后的大部分行动都与之相关。九·一八事变后，左翼文艺团体发表宣言抗议日本的侵略行径。美联的宣言中说“望对此次日帝国主义进攻中

国民众运动有所表示”^[9]。1932年4月11日，美联复活大会“已开始深入工厂中参加工人画报等工作”^[10]，并积极配合当时文总组织下的“红五月”活动——“美联预先画了画报、连环画小册子，在文总的领导下，搞‘飞行集会’。在南京路的一条支路上，警察所不注意的地方，大家聚集在街道上演讲、散发传单，高呼口号”^[11]。1932年1月28日，艾青从法国马赛港搭乘邮轮启程回国，此时正值一·二八事变^[12]。5月5日，国民党政府与日本签订《上海停战协定》^[13]，艾青对此也有所回忆^[14]。艾青抵达上海后，住在西门路西城里。“由于左联的协助和鲁迅先生的大力支持，‘春地画会’得以胜利的成立”^[15]，“会址定在上海法租界西门路山东会馆附近的丰裕里4号”^[16]。5月16日《文艺新闻》进行了相关报道^[17]。5月22日，艾青正式挂上“春地艺术社”木匾。春地画会是左翼美术联盟转入地下后所组织的第一个小型艺术团体，“骨干是原一八艺社研究所的成员，有于玉海^[18]、^[19]、艾青^[20]和江丰等。

5月26日，艾青化名“莪伽”加入中国左翼美术联盟，被编入第四组第二特组，并出席美联第六、七次执行委员会会议，讨论组织和宣传问题。5月30日，《文艺新闻》上登载春地美术研究所征求社员的启事《阳春大地 待尔耕耘》^[21]。春地画会的学员不仅需要学习人体、石膏等实践内容，也要学习艺术概论等理论，还要学习外语和其他社会科学知识。艾青当时是春地艺术社的义务教员^[22]。春地艺术社的“画室陈设亦极为简陋，只有三四具木制画架，一只小小的写字台，一条凳子，加上不知从哪里借来的一块小黑板，学生们上课则席地而坐”^[23]。春地艺术研究会成立后，活动经费一度短缺。“冯雪峰知道后，便将此事告诉鲁迅，鲁迅表示愿意每月捐助20元给春地艺术社”^[24]。“教员无分外收入”^[25]，“生活完全没有保障。革命的艺术青年，在当时大都是有钱大家花、有饭大家吃”^[26]，“只要志同道合即可随时参加”^[27]。尽管春地画会的条件艰苦，还是吸引了一批富有革命激情的青年，积极开展教学和文艺活动。

春地画会中最有代表的一次行动便是六月的展览。6月17日至19日，春地美术研究所在八仙桥

基督教青年会楼上举办展览。这次展览会得到鲁迅的支持，展出中国木刻百余幅，其中包括陈铁耕、江丰等人的木刻作品，以及鲁迅提供的德国木刻数十幅。《文艺新闻》报道这次展览，称其为“中国木刻运动之一新阶段”^[28]。鲁迅不是美联的发起人，却可以说是左翼美术运动的实际领导人，他把左翼美术青年紧密地团结在他周围。这次展览，是艾青与鲁迅的唯一一次交往。6月26日，鲁迅“同广平携海婴往青年会观春地美术研究所展览会，买木刻十余枚，捐泉五元”^[29]。陈卓坤也提到鲁迅参与这次展览^[30]。艾青在这次展览会上展出一张抽象派的画。那天正好是他值班，在签名簿上看到鲁迅的签名，便陪鲁迅参观。而鲁迅“并不知道我是谁”^[31]，“看完之后捐了五元——会场要出租钱。我把‘收条’给他，他悄悄一揉就扔掉了”^[32]。

“春地画展”之后，美联刚迎来革命美术运动的高潮期便立即遭到破坏。7月初，国民党当局与法租界针对之前民众的示威游行活动，联合展开抓捕行动。“七月十二日晚上，‘春地画会’正在上世界语课，突然遭到法租界巡捕房密探的袭击，进行了半个小时的搜查之后”^[33]，艾青、江丰、于海、黄山定、李岫石等美联骨干成员被抓捕，春地画会被迫解散。关于被捕的原因，江丰回忆“这次展览会结束后在招考学生时，在世界语班里混入国民党特务。”^[34]而叶籁士则说是因为语联刊物上的镰刀斧头记号^[35]。后来艾青回忆被捕的经历时说，他曾在被搜查出美术宣传品的时候跟法国巡捕辩论^[36]。春地画会的查封，使得美联遭遇重大的破坏。1932年6月20日，《文艺新闻》刊出第60期之后也停刊，与美联相关的活动便少有公开的报道了。1935年10月，艾青出狱时正值上海木刻运动的复苏阶段。艾青出狱后先到上海与俞福祚见面，之后便回到金华，走上革命诗人的道路。

二 艾青的左翼美术批评

艾青加入“美联”后，所写的关于美术的批评并不多。可以注意到的是1932年的《乌脱里育》。文中提及法国野兽派画家乌脱里育是有艺术天赋的。乌脱里育擅长描绘巴黎小手工业者等小市民的

生活，而这些场景在他的笔下是颓败的，画面的背后隐匿着时代的残酷斗争。艾青说道：“作者的艺术的命运是和这城市民的命运相联系着的，在现在，我们能看见的生产机构已迅速的在变更的现在，这作家是会同着小市民的社会阶级，迅速的趋向灭亡的吧？”^[37]当时《文艺新闻》开辟“美术”专版，同时刊登的《“农民战争”与“织工暴动”》^[38]中提到珂勒惠支的两幅作品反映了劳苦阶级的痛苦，而违忌^[39]的《普罗美术作家与作品》^[40]认为无产阶级的美术将在劳苦群众的集体中生长。这三篇文章都明确反对资本主义的美术，提倡阶级斗争和民族革命，认为美术应当与民族的命运相连。这也反映出1930年代左翼美术思潮的一大特征是在启蒙与救亡的双重变奏中，注重形式的现代主义手法被改塑，“文艺大众化”成为重要的诉求。美术家们试图通过绘画、教育等方式，担负起对民众的引导和启蒙的责任。

左翼文艺思潮作为一种世界性的文艺思潮，20世纪20年代在日本、法国、英国、德国等国家方兴未艾。不少艺术家直接加入革命的行列，1922年莫斯科便出现“左翼艺术阵线”。这种倡导无产阶级美术的观点早在20世纪20年代末便在中国得到译介和传播。这一时期，国内出现“普罗文艺”“大众文艺”“无产阶级文艺”等概念，其所指向的是对政权的批判和对大众的关注。伴随着“革命文学”的论争，一些苏俄文艺理论也被介绍进国内。例如鲁迅翻译的卢那察尔斯基的《艺术论》^[41]和普列汉诺夫的《艺术论》^[42]便系统阐述包括阶级属性在内的艺术创作的属性问题。《大众文艺》《拓荒者》《艺术》等刊物也有意识地介绍国外普罗美术作品，鼓吹新兴美术运动，传播革命理念。1928年和1929年，许幸之等人在东京举办普罗美术展览会。叶以群说道：“我们将可看见对那向着崩颓的深渊中奔去的，动摇着的资本主义——尤其是日本的——有着怎样的曝露和反映。”^[43]1930年许幸之指出新兴的美术运动不是单纯的美术问题，“而是阶级关系和阶级意识的问题”^[44]，并再次强调“不能离开新兴的阶级的革命运动”^[45]。沈叶沉发表《最近世界美术运动的趋势》^[46]等文章，宣告普罗美术运动的必然性。

艾青的左翼美术批评的观念响应了当时民族革命和阶级斗争的形势，也体现出先锋性的美术意识。一方面，艾青注意到当时鲁迅所提倡的“黑白底锐利”的版画技法。1929年鲁迅评价惠勃“通观全体，则是精美的发光的白色标记，在一方纯净的黑色地子上”^[47]，之后也提到“黑白配列”^[48]和“黑白底锐利而清楚的影和曲线”^[49]。艾青的《一个黑人姑娘在歌唱》等诗中便运用黑白对比来传达情绪，在回忆与江丰的经历时写下“版画一样黑白分明”^[50]。另一方面，艾青能看到野兽派的技法，又表达出将这种现代的色彩和笔触与革命叙事、展现大众生活相结合的诉求。20世纪30年代中国画坛便出现一些具有现代主义风格的社团，例如决澜社、中华独立美术协会、台蒙画会等。上海的中华艺术大学作为左翼大本营，“艺术空气非常活跃，从巴黎到东京传来的新派绘画印象主义、后期印象主义十分流行”^[51]。艾青在巴黎的三年，“爱上‘后期印象派’莫内、马内、雷诺尔、德加、莫第格里阿尼、丢飞、毕加索、尤脱里俄等等。强烈排斥‘学院派’的思想和反封建、反保守的意识结合起来了”^[52]。艾青不仅提出木刻需要跟抗日的时代要求、民族解放相结合，还提倡技法上要“从苏联版画或从西欧版画中去刻苦学习”^[53]。

艾青美术观念的形成也与之前的经历息息相关。艾青从小爱美术，对工艺美术有好感^[54]。“五四”时期，“一本油印的《唯物史观浅说》，使我第一次获得了马克思主义阶级斗争的观念”^[55]。艾青“一年级的绘画老师是学吴昌硕的张书旗”，“十八岁时，考进国立西湖艺术学院”^[56]。当时的院长林风眠^[57]鼓励艾青去国外学习。艾青在巴黎的生活是穷困的，他半工半读，大部分时间在一个中国漆的作坊里给纸烟盒、打火机的外壳做加工工作。第一次使用“OKA”这个笔名是在一次“独立沙龙”的展览上，后来艾青的一些诗便用莪伽^[58]这个笔名。在巴黎，艾青读过果戈里、屠格涅夫、陀思妥耶夫斯基、安特列夫等人的作品，常去看禁演影片《北上列车》《夏伯阳》等。他喜欢“比利时大诗人凡尔哈伦的诗，它深刻地揭示了资本主义世界的大都市的无限扩张和广大农村濒于破灭的景象”^[59]。在巴黎时，艾青

便“对生活，对人对世都很倔强地思考着，紧随着我的思考，我在我的画本和速写簿上记下了我的生活的警句”，“这些警句的性质，它们包括了对于资本主义世界所显露的一切矛盾：恋爱、政治、经济、文化、艺术……的矛盾以及对于革命的呐喊”^[60]。“‘九·一八’事变以后，法国政府和侵华的日本帝国主义者达成某种默契，致使留法的中国青年被歧视排挤，甚至侮辱。一次正在巴黎近郊写生，有个法国人见了就说：‘中国人，你还在这里画画？你的国家快亡了。’”^[61]“艾青在租房、应聘等各方面都遇到了困难。公众场合不许讲中国话，早点铺出现了一种又酥又软的名叫‘chinois’的点心，明显地侮辱中国人”^[62]。1931年，艾青加入反帝大同盟^[63]东方支部。1932年1月16日，反帝大同盟东方支部在法国巴黎圣约克街61号集会，艾青参加了这次集会，并创作《会合——东方部的会合》。诗中描绘了当时热烈的场景，并表达出对被压迫民族和劳动者的同情和愤慨，以及对自由解放的期待。“他们——来自那东方，/日本，安南，中国，/他们——/虔爱着自由，恨战争……”^[64]这首诗后来发表于“左联”刊物《北斗》，“这件小事，也使我开始从美术向文学移动，最后献身于文学”^[65]。因为经济上的贫苦、当时法国殖民主义者的反华情绪和民族歧视，以及中国留学生所受的民族屈辱，艾青“下决心回来”^[66]。回国的路上，艾青创作了《当黎明穿上了白衣》《阳光在远处》《那边》等诗，“但从来没有想要当一个诗人”^[67]。而在这一时期的诗歌中，艾青已经表达出他对现实境况的关心。以1932年2月26日写于湄公河畔的《那边》为例，“在黑与黑之间，/疏的，密的，/无千万的灯光，/看吧，那边是：/永远在挣扎的人间”^[68]等诗句，便是以隐喻的手法传达当时黑暗的社会现实，传递出作者对战争的警醒和对祖国内忧外患的思虑。《透明的夜》创作于1932年10月9日。艾青曾提到这首诗写好后，他给几位画画的朋友看，有朋友说艾青的诗写得好些。艾青便“撇开已学了五六年的绘画，写起诗来了。以后，我就一直为了发掘人类的不幸，为了警醒人类的良心，而寻觅着语言，剔选着语言，创造着语言”^[69]。

三 从绘画到诗歌的转变

艾青是在监狱中写作《透明的夜》的。他曾提到使他从绘画转向诗的“关键是监狱生活。我借诗思考，回忆，控诉，抗议”^[70]。1932年7月12日，艾青被捕入狱，被关押在上海市法属第二看守所。8月16日，艾青“被江苏省高等法院第三分院刑事科以‘宣传与三民主义不相容主义’‘危害民国紧急治罪法第六条、第十条、刑法第九条、第四十二条’为罪名，判处有期徒刑六年”^[71]，“关押在马斯南路监狱。艾青狱内的番号是P65504”^[72]。春地画会也被认为是“以危害民国为目的而组织之团体”^[73]。“危害民国紧急治罪法”是国民党政府为强化统治，禁止反帝反封建的政治、文化和艺术活动，以“危害民国”为罪名，来迫害共产党及爱国民主人士而颁布的特别法^[74]，即“以危害民国为目的而组织团体或集会，或宣传与三民主义不相容之主义者，处五年以上十五年以下有期徒刑”^[75]。

关于当时的审判，艾青曾回忆说：“当时法庭上法官和陪审员一共是五个人……问：你是共产党的头头吧？答：去你的，谁是共产党的头头？问：那么，你是《人道报》的主笔吧？答：去你的，谁是《人道报》主笔？……当时江丰的母亲出庭旁听，她对别人说：这个青年态度可真硬。”^[76]而当时，上海市法属第二看守所阴暗、潮湿，“艾青在狱中病得很重，人家扶着他到法庭受审的”^[77]。尽管在恶劣的环境和严重的肺病下，艾青依然顽强地以诗来表达对当局的抗议——“我肺结核的暖花房呀。/绷纱布为芙蓉花”^[78]。狱中一位留法的医生每天给艾青打针。李又然保持着与艾青的通信，并不断带药品去探监。1932年12月31日，鲁迅日记中记：“下午得介福、伽蓍来信。”^[79]江丰和艾青写信给鲁迅，内容说是借书，其实是告诉鲁迅他们被捕。鲁迅后来托人给江丰带了一本珂勒惠支的画册^[80]，鼓励他们继续斗争。“看守所一间房子里住二十四个人”^[81]，又热又挤。艾青他们要求把房门打开，结果不被允许。“于是他们就闹事，结果十一个人被提前从看守所转押监狱。他们用绝食

斗争^[82]。“这是法国人的监狱，国民党也怕我们闹事。闹一次就改善一次。蹲了一个时期，国民党政府按规定，把我们转入苏州反省院”^[83]。在监狱中，艾青失去了绘画的条件，“就写诗或译诗”^[84]，“我思考得更多、回忆得更多、议论得更多。”^[85]

在狱中这段时间，艾青共创作诗二十九首，散文诗两首。其中1933年在狱外出版物上公开发表的有两首——《芦笛——纪念故诗人阿波里内尔》^[86]和《在路上——为欢迎爱人类的罗曼·罗兰来中国而作》^[87]。1934年发表于《春光》的诗有《聆听》《叫喊》^[88]《ORANGE》《监房的夜》《大堰河——我的保姆》。发表于《诗歌月报》的诗有《古宅的造访》《一个拿撒勒人的死》。发表于《新语林》的散文诗有《海员烟斗》《灰色鹅绒库》。《马赛》《巴黎》均作于1933年。发表于《新诗歌》的有《画者的行吟——A YOW RON》《铁窗里》。发表于《新诗》的有《老人》《雨的街》《我的季候》。发表于《热风》的有《小黑手》《九百个》^[89]。发表于《现代》的有《病监》《黎明》《灯》《辽阔》《泡影》《路》《搏动》。发表于《当代文学》的有《ADIEU》。这些诗大多由朋友带到监狱外发表，例如《大堰河——我的保姆》“‘是由律师谈话时带出监狱，寄给狱外朋友送出发表的’；另据叶锦所记，‘后来要解到苏州去了，我就把《大堰河——我的保姆》《监房的夜》《叫喊》《ORAGNE》等一束诗稿交给狱中的难友，托他出狱后带给我的朋友李又然，李把这些诗送到了《春光》杂志，就登出来了’”^[90]。

还可以注意的是《春光》杂志的出版情况也映射着上海时局。1934年3月1日《春光》在上海创刊，5月1日出至第3期时便被国民党政府查禁。鲁迅曾说：“《春光》，并不怎么好——也不敢好，不准好——销数却还不错，但大约未必久长。”“作者多系友人。”^[91]鲁迅曾把《春光》介绍给朋友，但“不敢好”和“不准好”传达出他对局势的愤慨和无奈。《春光》的撰稿人多为左翼作家，除艾青之外，还有郁达夫、徐懋庸等等。《春光》也曾发起过关于“中国目前为什么没有伟大的作品产生？”^[92]的讨论。鲁迅说道：“‘中国为什么没有伟大文学产生？’我们听过许多指导者的教训了，但

可惜他们独独忘却了一方面的对于作者和作品的摧残。”^[93]1934年初，国民党当局查封进步书局，并明令禁止多种书目。5月24日前后，上海美专党组织的负责人陈灼亭、朱明被捕。MK木刻研究会也因多数社员被捕而解散。MK木刻研究会一度是上海木刻运动的重要阵地，影响很大。鲁迅多次提到了它，并对其寄予很大的期望。而上海的白色恐怖使得左翼美术联盟的活动越来越困难，不少木刻青年或被捕，或逃离上海，或隐藏起来。1934年夏以后，美联在上海的活动大幅度缩减，大多数活动都转向地下，或者在其他左翼组织的领导下展开活动。1935年1月4日，鲁迅说：“至于上海，现在已无木刻团体了。”^[94]

在这样的局势以及“像栖息在海浪不绝的海角上”（《监房的夜》）的狱中境况下，艾青借助诗来传达对国民党当局的控诉和对自由生活的追求。《辽阔》通过“无垠的辽阔之底”的一颗星星，隐喻征途漫长迢遥。《路》中的“走过了路灯的/将又是黑暗的路……”象征黑暗生活的冗长。《ORANGE》则展现出“桔子般的地球”的明媚和美好。这一时期的诗歌体现出左翼美术观念中革命、抗争、大众化，以及与时代相连的特色。《老人》中没有对苦难屈服的老人“白沫里溅出咒诅的花”。《大堰河——我的保姆》则是艾青“写着给予这不公道的世界的咒语”。《透明的夜》对伏贴于苦难大地的“泥色的脸”所体现出的生命力进行赞颂。胡风评价：“他用着明朗的调子唱出了新鲜的力量。”^[95]《一个拿撒勒人的死》取材自圣经的故事，表达出对残暴势力的愤懑和对贫苦者的祝福。《九百个》取材于陈胜、吴广起义的故事，表达出对劳动者的反叛精神的赞颂。

艾青提到：“从现实生活中多多汲取题材；从当前群众的斗争生活中汲取题材。”^[96]他也说道：“一定的形式包含着一定的内容。”^[97]艾青的狱中诗节奏是通俗的，具有散文美^[98]的。这种“散文美”一方面体现为口语美，即大部分诗采用朴素、新鲜、活泼的群众语言，例如《九百个》中的“渔阳，/快到了吧？”便具有非格律化、生活化的特点，在亲切的语调中流露出自然质朴的美学气息；另一方面体现为自由体诗的形式美，例如《大

堰河——我的保姆》共14节，108行，诗无定节，节无定句。诗歌根据情感需要来安排结构，句型繁复，参差错落。诗中含蕴着丰富的细节描写，来体现大堰河的任劳任怨和诗人的深厚感情。写实的内容、质朴的用词和口语化的语言，是与当时左翼美术观念中的“文艺大众化”相呼应的。

艾青的狱中诗也折射出法国学习绘画的经验和精神体验。《画者的行吟》《古宅的造访》《雨的街》《芦笛》《巴黎》《我的季候》等都以巴黎这一现代都市文明的载体为抒情对象。一方面，艾青在法国学习绘画期间受到凡尔哈伦、兰波、波德莱尔等的文学滋养，以及印象派绘画注重光影和色块并置的技法影响，并将其转化为诗歌中词块跳跃性的组接，例如《巴黎》开篇便捕捉到黎明、黄昏、中午、深宵的印象，而“轮子+轮子+轮子是跳动的读点/汽笛+汽笛+汽笛是惊叹号”等诗句，便以意象的并列和重叠来营造时空的瞬间感和视觉的冲击感；另一方面，巴黎既是有着波西米亚气质的审美对象，凝聚着都市漂泊者内心的欣喜和忧郁，也充斥着电铃、建筑物、纪念碑、铜像等活力而“健强”的文明符号，还如同“患了歇斯底里的美丽的妓女”，融合着情色、商业、罪恶等多重冷酷而复杂的元素。监狱里的艾青，既把握着法国都市的艺术个性所带来的独特体验，又带着民族耻感和对受难者群体的关怀审视着“掠夺和剥削的赃库”。

艾青的诗学个性也引发一些左翼批评家的讨论。冯雪峰认为“法国象征派风味”，“给他很大的损害，但总由于他的诗的本质，他的诗反映着农村青年和知识青年对农民大众的真挚的爱，使他始终不失为诗人”^[99]。胡风评价“他底歌总是‘我底歌’”^[100]。周扬提到艾青诗歌带有“知识分子气”^[101]。闻一多说：“今天需要艾青是为了我们进到田间。”^[102]吕荧将艾青看作是“旧风格的综合”^[103]。他们在肯定艾青诗歌中的艺术经验和时代内涵的同时，期待他能走一条更合乎革命化的道路。左翼诗歌的大众化取向符合当时的历史要求，而现代派的艺术元素则使艾青的诗歌避免概念化和教条化的偏颇，从而更具感染力、现实性和先锋性。

艾青曾自述：“我的作品证明了我的人生，我

的经历很清楚：日本打进中国，我在巴黎呆不住了，国难当头，匹夫有责，我回国了，参加了左翼美联。因为进步，反蒋，被捕入狱，一蹲就是几年。”^[104]艾青在美联中的工作阵地主要是春地画会，在春地画展后艾青被捕。左翼美术联盟的经历使艾青在诗中融入“文艺大众化”的理念，并且表达出将现代的色彩和笔触与革命叙事相结合的先锋意识。狱中的经历使得艾青转向诗歌创作。他将对现实的关注、对土地的感情融聚于诗中，并将诗的形式美与人民性的诉求相联系。从一二·八事变后回国加入美联，到狱中的创作，艾青在诗歌的时代感和诗艺的追寻中求得某种均衡。他的美术实践以及诗学创作分享着相似的历史氛围和理论特质，折射出复杂而多样的现实图景。

[1] 吴泰昌：《亲历文坛五十年》，第164页，江苏文艺出版社2017年版。

[2] 夏衍：《懒寻旧梦录》，第174页，生活·读书·新知三联书店1985年版。

[3] 其成立的时间有几种说法：一是1930年7月，参见夏衍《懒寻旧梦录》，第175页；二是1930年8月，参见冯夏熊《冯雪峰谈左联》，《新文学史料》1980年第1期；三是1930年夏秋之交，参见于海《历史的借鉴》，《美术》1980年第4期。

[4] 《最先锋的美术集团 左翼美术联盟成立》，《红旗日报》1930年9月1日，第3版。

[5] 于海（1909—1991）曾任美联党团书记，1932年5月与艾青等人成立春地美术研究所，7月被捕，次年出狱。

[6] [8] 于海：《历史的借鉴》，《美术》1980年第4期。

[7] 1929年10月，中共中央宣传部成立中央文化工作委员会，1930年10月成立中国左翼文化界总同盟。

[9] 《揭发国联欺骗 美联之具体表示》，《文艺新闻》1931年10月5日，第2版。

[10] 《美联复活——克服种种客观的主观的困难 于四月二日集会恢复组织》，《文艺新闻》1932年4月11日，第2版。

[11] 吴似鸿：《中国左翼美术家联盟活动片断》，《美术》1979年第6期。

[12] 上海一八艺社在这期间被日军炮火炸毁，部分社员离沪。留下的张眺、江丰等为“上海反帝大同盟”领导的《反帝画报》《民众画报》画宣传画，进行反日宣传工作。

- [13] 该协定划上海为非武装区,中国不得在上海至苏州、昆山一带地区驻军,而日本则可以在许多地区驻军。
- [14][32][33][55][59][65][67] 艾青:《在汽笛的长鸣声中——〈艾青诗选〉自序》,《艾青全集》第3卷,第390—392页,花山文艺出版社1991年版。
- [15] 陈卓坤:《三十年代的江丰》,见江丰:《江丰美术论集》,第420页,人民美术出版社1983年版。
- [16][61][71] 艾青:《艾青全集》第5卷,第695页,第694—695页,第698页。
- [17] 《艺术界的没落中 青春美术家跃出》,《文艺新闻》1935年第55期。
- [18] 指于海。
- [19] 《江丰谈“一八艺社”和“春地画会”》,见《鲁迅研究资料》,上海师范大学编,第211页,上海师范大学中文系,1978年。
- [20] 许幸之:《左翼美术家联盟成立前后》,见《中国新兴版画运动五十年》,李桦、李树声等编,第138页,辽宁美术出版社1981年版。
- [21] 《阳春大地 待尔耕耘:春地美术研究所,广大的征求社员》,《文艺新闻》1932年第57期。
- [22] 于海:《怀念鲁迅先生》,《一八艺社纪念集》,第17页,人民美术出版社1981年版。
- [23][25][73] 杨匡汉、杨匡满:《艾青创作五十年纪历》,《新文学史料》1982年第3期。
- [24] 贺锡翔:《谈谈鲁迅与艾青的关系》,见《鲁迅诞辰一百一十周年纪念论文集》,纪念鲁迅诞辰一百一十周年学术讨论会,上海,1991年9月。
- [26][31][52][54][56][70][85] 艾青:《母鸡为什么下鸭蛋》,《艾青全集》第5卷,第252页,第252页,第250页,第249页,第250页,第253页,第253页。
- [27] 《文艺新闻》1932年6月13日第2版“每日笔记”栏短讯。
- [28] 《最青春的一页》,《文艺新闻》1932年第60期。
- [29][79] 鲁迅:《鲁迅全集》第16卷,第316页,第341页,人民文学出版社2005年版。
- [30] 陈卓坤提到鲁迅在这次展览中“从长衫袋李取出十五元钞票,放在桌子上,我们要求他签名,他说不必要了”。十五元钞票以及没有签名,应为回忆上的误差。参见陈卓坤《三十年代的江丰》,江丰:《江丰美术论集》,第420页。
- [34] 王观泉:《鲁迅美术系年》,第89页,人民美术出版社1979年版。
- [35] 叶籁士:《回忆语联——三十年代的世界语和新文字运动》,《新文学史料》1982年第2期。
- [36][81][82][83][84] 周红兴:《艾青研究与访问记》,第348页,第207页,第207页,第208页,第207页,文化艺术出版社1991年版。
- [37] 莪伽:《乌脱里育》,《文艺新闻》1932年6月6日,第5版。
- [38] 向阳:《“农民战争”与“织工暴动”》,《文艺新闻》1932年6月6日,第5版。
- [39] 违忌即洪违忌,是当时上海美专学生运动的领导人。
- [40] 违忌:《普罗美术家与作品》,《文艺新闻》1932年6月6日,第5版。
- [41] 1929年6月由上海大江书铺出版。
- [42] 1930年7月由上海光华书局出版。
- [43] 元灿:《第二次全日本‘普罗列塔利亚美术展览会’——将于本年十二月一日至十五日举行》,《群众月刊》1929年第1卷第5期。
- [44] 许幸之:《新兴美术运动的任务》,《艺术》第1卷第1期,1930年3月。
- [45] 许幸之:《中国美术运动的展望》,《沙仑》第1期,1930年6月。
- [46] 沈叶沉:《最近世界美术运动的趋势——及站在Proletariate的立场上的批判》,《拓荒者》第1卷第2期,1930年2月。
- [47] 鲁迅:《〈近代木刻选集〉附记》,《鲁迅全集》第7卷,第338页,人民文学出版社2005年版。
- [48] 鲁迅:《〈近代木刻选集〉(2)附记》,《鲁迅全集》第7卷,第354页。
- [49] 鲁迅:《〈比亚兹莱画选〉小引》,《鲁迅全集》第7卷,第357页。
- [50] 艾青:《没有告别——怀江丰》,《人民日报》1982年10月25日,第8版。
- [51] 林镛:《往事的回忆:怀念陈抱一》,见《现代美术家陈抱一》,陈瑞林编,第152页,人民美术出版社1988年版。
- [53] 艾青:《略论中国的木刻》,《艾青全集》第5卷,第340页。
- [57] 林风眠(1900—1991),1918年赴法留学,1921年入巴黎国立高等美术学院就读,1926年回国任国立北平艺

术专科学校校长兼教授，1928年受蔡元培之邀赴杭州筹办国立艺术学院，并任首任院长。艾青在《彩色的诗——读〈林风眠画集〉》中，称林风眠为“绘画领域中的抒情诗人”。参见《艾青全集》第2卷，第656页。

[58]“莪伽”是“OKA”中文译音的近似音。参见丁国成、于丛杨、于胜《中国作家笔名探源》，第5页，时代文艺出版社2010年版。

[60][69]艾青：《我怎样写诗的》，《艾青全集》第3卷，第130页，第131页。

[62][66]冬晓：《艾青谈诗及长篇小说的新计划》，《开卷》（香港）1979年第2期。

[63]即“反对帝国主义大同盟”，由巴比塞等人于1927年在布鲁塞尔发起。1929年7月，该组织建立上海反帝大同盟。随后，全国建立河北省反帝大同盟、绥远省反帝大同盟等。

[64]莪伽：《会合——东方部的会合》，《北斗》第2卷第3、4期合刊，1932年7月。

[68]莪伽：《那边》，《现代（上海1932）》第1卷第5期，1932年9月。

[72]徐家俊：《上海监狱的前世今生》，第214页，上海社会科学院出版社2014年版。

[74]特别法是指特殊的主体经特殊程序而设定的为了维护特别权益、与普通法的规定不尽一致的法律制度。参见公丕祥《中国的法制现代化》，第366—367页，中国政法大学出版社2004年版。

[75]谢振民：《中华民国立法史》（下），第1182—1183页，河南人民出版社2016年版。

[76]参见周红兴《艾青研究与访问记》，第352—353页。

[77]李又然：《艾青——回忆录之三》，《新文学史料》1983年第2期。

[78]莪伽：《病监》，《现代（上海1932）》第4卷第5期，1934年3月。

[80]鲁迅日记1933年12月26日记载：“复倪风之信并寄《珂勒惠支版画集》一本。”这本画集便是寄给江丰、艾青的。参见《鲁迅全集》第16卷，第414页。

[86]艾青：《芦笛——纪念故诗人阿波里内尔》，《现代》月刊第3卷第1期，1933年5月。

[87]在《艾青全集》中，这首诗的写作和发表年代被误编入1938年，而罗曼·罗兰拟来华参加反战大会是1933年。参见艾青《在路上——为欢迎爱人类的罗曼·罗兰来中国而作》，《出版消息》第15期，1933年7月1日。

[88]该诗作于1933年3月13日，由律师沈钧儒带出监狱交给李又然，李寄给《现代》月刊，未发表，后庄启东、方土人办《春光》月刊向李又然约稿，李将艾青监狱诗稿送上得以发表。参见艾青《叫喊》，《春光》第1卷第1期创刊号，1934年3月。

[89]克阿：《九百个》，《热风》第1卷第2期，1937年3月。该诗作于1933—1935年间。《九百个》是艾青唯一一次以克阿为笔名写的长诗。当时他们因为闹事被“提前‘执行’——即由看守所转押到监狱。我知道事不好，把写好的长诗《九百个》交给江丰，叫他转出去发表”。参见周红兴《艾青研究与访问记》，第207页。

[90]艾青、宋连庠：《关于〈大堰河——我的保姆〉的通信》，《语文学习》1984年第1期。

[91][94]鲁迅：《鲁迅全集》第13卷，第98页，第327—328页。

[92]1934年3月，郑伯奇在《春光》月刊创刊号上发表《伟大的作品底要求》一文。随后该刊第三期在《中国目前为什么没有伟大的作品产生？》的征文题下，刊出十五篇应征的文章。

[93]鲁迅：《叶紫作〈丰收〉序》，《鲁迅全集》第6卷，第228页。

[95][100]胡风：《吹芦笛的诗人》，《文学》第8卷第1期，1937年2月。

[96][97]艾青：《诗论》，《艾青全集》第3卷，第28页，第28页。

[98]艾青：《关于诗的散文美》，《艾青全集》第3卷，第461页。

[99]孟辛：《论两个诗人及诗的精神和形式》，《文艺阵地》第4卷第10期，1940年3月。

[101]周扬：《诗人的知识分子气》，《诗》第3卷第4期，1942年11月。

[102]闻一多：《艾青和田间》，《联合晚报》副刊《诗歌与音乐》第2号，1946年4月22日。

[103]吕荧：《人的花朵》，《吕荧文艺与美学论集》，第278页，上海文艺出版社1984年版。

[104]高瑛：《我和艾青的故事》，第47—48页，中国戏剧出版社2003年版。

[作者单位：南京大学中国新文学研究中心]

责任编辑：高华鑫