



工农兵文艺学习丛书

诗歌漫谈

天津人民出版社



工农兵文艺学习丛书

诗歌漫谈

*

天津人民出版社编辑、出版

(天津市赤峰道124号)

天津市第一印刷厂印刷 天津市新华书店发行

*

开本787×1092毫米 1/32 印张3 1/8 字数54,000

一九七六年五月第一版

一九七六年五月第一次印刷

统一书号：10072·568

每册：0.23元

毛主席语录

诗当然应以新诗为主体，旧诗可以写一些，但是不宜在青年中提倡。

我们的要求则是政治和艺术的统一，内容和形式的统一，革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。

目 录

顺口、有韵、易记、能唱

——重读鲁迅有关诗歌的一封信

.....江 天(1)

让革命诗歌占领阵地

——重读鲁迅对新诗形式问题的论述

.....任 轶(6)

读鲁迅诗论札记李元洛(12)

读鲁迅的诗论石一歌(21)

爱的大纛 憎的丰碑

——学习鲁迅关于诗歌社会作用的论述

.....胡从径(29)

诗歌的韵律与投枪的锋芒

——读马克思、恩格斯给拉萨尔的两封信

.....司徒伟智(36)

谈谈新民歌创作的一些体会殷光兰(41)

为开一代诗风而奋斗仇学宝(45)

锲而不舍 努力实践宁 宇(49)

谈诗与歌王 森(53)

诗与歌	叶凌良(56)
大众化与战斗性	史良昌(59)
诗歌语言的锤炼	梁 祖(63)
创造民族形式的新诗歌	姜 彬(66)
让新诗活在群众嘴上	邢 映(73)
现代诗中应有铁	
——读铁人王进喜的诗歌	桂馨 宋平(83)
写诗要想到工农兵	闻 欣(90)

顺口、有韵、易记、能唱

——重读鲁迅有关诗歌的一封信

江 天

关于诗歌创作问题，鲁迅先生在一封信中曾经作过重要论述。鲁迅先生说：“诗歌虽有眼看的和嘴唱的二种，也究以后一种为好；可惜中国的新诗大概是前一种。没有节调，没有韵，它唱不来；唱不来，就记不住，记不住，就不能在人们的脑子里将旧诗挤出，占了它的地位。”又说：“我以为内容且不说，新诗先要有节调，押大致相近的韵，给大家容易记，又顺口，唱得出来。”鲁迅先生这封信虽是在四十多年前写的，但是，他提倡诗歌要顺口、有韵、易记、能唱，这对搞好我们当前的诗歌创作仍然有其深刻的意义。

毛主席十分关心诗歌创作的发展和繁荣，早在一九五七年就曾经指出：“诗当然应以新诗为主体，旧诗可以写一些，但是不宜在青年中提倡”。毛主席对诗歌创作和文艺创作所作的一系列重要指示，为五四以来争论不休的诗歌发展道路的问题，指出了明确的方向。多年来，广大诗歌作者，也朝这个方向作了种种探索和努力，在批判继承我国古典诗歌和民歌的基础上发展社会主义诗

歌创作，取得了一定的成绩，特别是一九五八年新民歌群众活动的蓬勃发展，对社会主义诗歌创作产生了意义深远的影响。无产阶级文化大革命以来，广大工农兵群众中又涌现了一大批新歌手，他们写了大量的诗歌，热情歌颂我们伟大的时代，为巩固无产阶级专政而战斗，发挥了很好的作用。但是，在修正主义文艺黑线统治时期，诗歌创作发展的步伐并不快。今天，从广大群众对诗歌创作的要求来看，目前内容深刻、能唱、能为人们记住和背诵的好诗还是不多。这种情况说明，如何在批判继承古典诗歌和民歌的基础上，推陈出新，创造能够充分表现革命内容，为中国老百姓喜闻乐见的民族形式，在实践中还有一些问题没有完全解决。

鲁迅要求诗歌顺口、有韵、易记、能唱，这对于我们遵循毛主席指出的方向，进一步发展诗歌创作的问题，很有教益和启发。诗歌是号角，是投枪，如果不顺口，没有韵，不能唱，记不住，那就会局限在一个较小的圈子里，不能为广大群众所掌握。鲁迅当时讲诗歌形式问题的出发点是为了革命，为了战斗。五四以后，一部分以反帝、反封建为内容的诗歌，在当时起了积极的作用，但由于它们在形式上受欧化的影响较多，不能为广大群众所掌握，只能局限在一部分小资产阶级知识分子的圈子里；而形形色色的封建复古势力，则拚命利用内容反动的旧诗为剥削阶级争夺阵地，斗争十分尖锐。鲁迅深深有感于此，因而说，诗歌没有节调，没有韵，

唱不来，记不住，“就不能在人们的脑子里将旧诗挤出，占了它的地位。”我们今天提倡顺口、有韵、易记、能唱，也正是为了进一步发挥诗歌的战斗作用，让战斗的号角更嘹亮，更好地为巩固无产阶级专政服务。

顺口、有韵、易记、能唱，是我国古典诗歌的传统，也是民歌的重要特征。一九五八年广大群众创作的优秀民歌，象“戴花要戴大红花，骑马要骑千里马，唱歌要唱跃进歌，听话要听党的话。”“天上没有玉皇，地上没有龙王，我就是玉皇！我就是龙王！喝令三山五岭开道，我来了！”至今还鼓舞着人们，这不但是因为这些作品表达了大跃进年代工农群众的革命激情，而且因为它们顺口、押韵，所以能被人们记住。其中有好些已被谱成歌曲，广泛流传了。能唱也应该是我们对诗歌的一个基本要求。诗和歌之间并没有不可逾越的鸿沟，好诗可以谱曲，好曲也可以填词。诗与歌、词与曲、诗词与音乐的结合，可以从汉乐府、唐诗、宋词、元曲以至近代、现代的民歌中，找出不少出色的例子。

在无产阶级文艺革命的过程中，革命样板戏的创作实践，为我们在词曲结合方面，提供了新鲜的经验，作出了成功的范例。革命现代京剧在唱词写作中，就十分注意这一点，象杨子荣唱段：“共产党员时刻听从党召唤，专拣重担挑在肩。一心要砸碎千年铁锁链，为人民开出（那）万代幸福泉。”词意深刻，音韵优美，因而在群众中广泛传唱，成为鼓舞人们的力量。采用新的韵

白体制，又进一步要求念白写作吸收古典诗歌和民歌的长处并予以创新，如“风里来，雨里走，终年劳累何所有？只剩得，铁打的肩膀粗壮的手……”念起来琅琅上口，听起来深刻感人。优秀的革命歌曲象《国际歌》、《三大纪律八项注意》、《东方红》等等，也都因诗和音乐的结合而广泛流传。从这些唱词、韵白、歌词的创作中，我们的诗歌工作者可以吸取宝贵的经验，以促进新诗民族形式的发展，我们的音乐工作者也可以从中研究如何使诗歌和音乐进一步结合。

顺口、有韵、易记、能唱，都是涉及如何提炼诗的语言，属于诗歌形式方面的问题。但是我们不应忽视，内容决定形式，形式也反转来影响内容。在文艺作品中，较好的艺术形式，就能较好地表现政治内容，产生较强的艺术感染力和战斗力；反之，艺术形式较内容差，就会妨碍政治的充分表达，从而削弱了艺术感染力和战斗力。离开革命的政治内容去片面追求形式美，就要陷入形式主义、唯美主义，这是必须反对的，但是，为了更好地表现革命的政治内容，我们应该注意讲究形式，力求达到**革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一**。对于新诗来说，要做到顺口、有韵、易记、能唱是很不容易的，但是我们应该朝这个目标去努力。

提倡诗歌要顺口、有韵、易记、能唱，是不是排斥只能看而不易记和不能唱的诗歌呢？当然不是。毛主席指示我们：“**艺术上不同的形式和风格可以自由发展**”。

工农兵的革命斗争生活丰富多彩，劳动群众的要求多种多样，作者的表达方式和写作风格也多种多样，我们的作品应该百花齐放，在为工农兵服务的方向下，发展艺术形式风格的多样性。事实上，只能看而不易记和不能唱的诗也还将是大量的，即使很不整齐的所谓“楼梯式”的诗，真正写得好的也会受到欢迎。

目前，我国社会主义革命和建设的形势一片大好，让我们遵循毛主席指出的诗歌发展方向，学习鲁迅提出的诗歌创作的重要论述，为我们伟大的时代纵情地歌唱，勇敢地战斗，促进社会主义诗歌创作的新的繁荣吧！

（载《人民日报》一九七五年十月九日）

让革命诗歌占领阵地

——重读鲁迅对新诗形式问题的论述

任 续

鲁迅对于新诗的形式问题，有过许多重要的论述，总结了五四运动以后一段时期的历史经验。今天，我们在毛主席的无产阶级文艺路线指引下，进一步发展社会主义诗歌创作的时候，重读鲁迅的这些意见，是很有益处的。

凡有旺盛生命力的革命文艺作品，总是力求做到“革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”。但“五四”以后的许多新诗却没有能很好地解决这个问题。这和混进五四运动的买办文人胡适等人关系极大。胡适自称在进行一场“诗界革命”，怎么个“革”法？他说：“诗国革命何自始？要须作诗如作文”，“话怎么说，就怎么说”，“没有韵也不妨”。胡适的谬论，貌似“激进”，实际上却阻碍了新诗的发展，无音节无韵，以文代诗，成了“五四”以后不少“新诗”在形式上的一种倾向，从而为封建反动文化在诗歌领域的复辟留了后路。

新诗究竟应该采用什么样的形式？鲁迅说：“诗须

有形式，要易记，易懂，易唱，动听，但格式不要太严。要有韵，但不必依旧诗韵，只要顺口就好。”又说：“新诗先要有节调，押大致相近的韵，给大家容易记，又顺口，唱得出来。”如果新诗“没有节调，没有韵，它唱不来，唱不来，就记不住，记不住，就不能在人们的脑子里将旧诗挤出，占了它的地位”。在鲁迅这些具体论述中，包含着对中国劳动人民欣赏习惯和接受标准的细致考察。新诗要让人民群众接受，艺术形式上就必须民族化、大众化。

易懂是一切革命宣传的最起码条件。鲁迅对各种门类的新文艺都提出过“为了大众，力求易懂”的要求，他对新诗的意见正与此一脉相承。但诗歌自有其特殊性，除了易懂，还要易记、易唱。为了做到这一点，就要求新诗有节调和韵。如果无音节无韵，即使新诗有很好的革命内容，但人们记不住，唱不来，那末，诗歌的特点就没有了。任何一种艺术样式取消了自己特定的艺术手段，也就失去了自身存在的必要。鲁迅之所以一再强调新诗的节调和韵，原因就在于此。

鲁迅认为，革命诗歌光是易记、易唱还不够，还必须讲究艺术性，在文字表现上要求有“诗美”，不能“味如嚼蜡”。他因此而反对新诗中口号标语式的倾向：“其实，口号是口号，诗是诗”，“譬如文学与宣传，原不过说：凡有文学，都是宣传，因为其中总不免传布着什么，但后来却有人解为文学必须故意做成宣传文字

的样子了。诗必用口号，其误正等。”这种“故意做成”的口号式新诗，即使易懂易唱，也是不易流传的。

“缺乏艺术性的艺术品，无论政治上怎样进步，也是没有力量的。”离开了群众喜闻乐见的艺术形式，不注意锤炼文字，尽管内容正确，群众也是不赏识的。

革命文艺作品形式和内容的脱离，必然导致作品和群众的脱离。这中间有两种不同的情况：一种是想让群众接受而群众没有接受，“以为自己写的讲的人家都看得很懂，听得很懂，其实完全不是那么一回事”；另一种是本来心目中就没有群众的位置，不愿以群众的是否接受来作为自己作品的检验标准。后者反映了资产阶级、小资产阶级革命者在世界观上的问题。无产阶级领导的新民主主义革命是人民大众反帝反封建的革命，不依靠人民大众就没有革命的胜利。但当时有不少新诗作者，往往象鲁迅批评过的那样：“以为诗人或文学家高于一切人，他底工作比一切工作都高贵”，而不是“目的都在工农大众”。没有为工农大众的目的，当然也就不能很好地掌握为工农大众服务的手段。

这里就从艺术形式牵涉到诗歌作者究竟为谁去占领阵地的问题了。我们固然要为动机求效果，但反过来，又可以从效果去看动机。毛主席指出：“**社会实践及其效果是检验主观愿望或动机的标准**”，“**为大众的动机和被大众欢迎的效果，是分不开的**”。这是判别文学艺术史上许多复杂现象的真理。就拿胡适等人来说，他们

对新诗也并不是不要任何形式，而是恰恰在进行着诗歌形式“体制的输入与试验”。反动文人梁实秋曾代他们作过表白：“他们要试验的是用中文来创造外国诗的格律，装进外国式的诗意。”而这种“诗意”的阶级内容，又纯粹“是贵族的”。这种试验的结果，就产生了如此奇特的“中文外国诗”：“牛敦，爱迭孙，培根，客尔文；索虏与霍桑，‘烟士披里纯’”。毫无疑问，这样的“艺术形式”，只能表现“月亮是外国的圆”这样的思想内容。他们还能创作出什么更新一点的艺术形式吗？不能了。因此，新诗作者要探求为中国劳动人民所喜闻乐见的诗歌形式，首先应当从思想上树立为广大劳动人民服务的观点。诚然，有了为广大劳动人民服务的决心而没有找到合适的形式，这种现象在革命队伍里也大量存在，但这是暂时的。有了深厚的无产阶级感情，我们的诗歌作者就能不怕挫折和失败，终将在实践中创造出与革命内容相适应的形式，代表无产阶级和广大劳动人民牢牢地占领诗歌阵地。

各个阶级在争夺诗歌阵地的时候，诗歌的艺术形式也常常成了争夺的对象。鲁迅曾十分形象地描写了这一历史现象：“歌，诗，词，曲，我以为原是民间物，文人取为己有，越做越难懂，弄得变成僵石，他们就又去取一样，又来慢慢的绞死它。”在“五四”时期，胡适等人一面破坏新诗的民族化、大众化，一面又从资产阶级反动观点出发收集旧民歌，便是一个例证。鲁迅曾在

《门外文谈》等文章中精辟地阐述了劳动人民创造文化的历史，对于好的民歌也很重视，号召“注意于大众的艺术，来注意于这些东西”。同时，他又提醒大家，民歌中已“大受着消费者艺术的影响”，需要重新进行提炼和改造。鲁迅很注意利用古代劳动人民的文化遗产来为现代劳动人民服务，对于被反动统治者夺去后已“弄得变成僵石”的诗歌旧形式，也进行了新的改造，注入全新的内容。鲁迅自己就曾经写过不少旧体诗，这些诗出色地反映了他所处的那个夜气如磐而又风雷激荡的时代，形象地记录了二十世纪二十至三十年代的阶级斗争和民族斗争，闪耀着革命理想的光芒。这也是占领诗歌阵地的一个方面。

鲁迅强调对历史上文化遗产的继承，决不是提倡全盘接受，而是强调必须有批判有分析地去继承它。例如，他要求新诗能唱，有格式而不要太严，有韵而不必依旧诗韵，就正是这种批判地继承的态度。我们应该学习这种辩证的观点。批判什么，继承什么，如何改造，怎样创新，允许有各种各样的探索。于是，也就会有各种各样风格和流派的诗歌产生。有比较才有鉴别。百花齐放的文艺政策，有利于新诗体的形成，有利于繁荣诗歌创作，扩大社会主义的诗歌阵地。

鲁迅早在“五四”时期就曾对一个刊物提过这样的愿望：“此后能多有几样作风很不同的诗就好了。”这个愿望，只有在今天的社会主义时代才能真正实现。当

然，毒草也很可能会趁机冒头，但这用不到怕，锄掉当肥料就是了。真理是在同谬误作斗争中才得到发展的。革命诗歌的发展道路也同样如此。

革命诗歌在斗争中一定能够牢固地占领诗歌阵地！

（载《红旗》杂志一九七五年第十一期）

读鲁迅诗论札记

李元洛

在党和毛主席的亲切关怀下，《诗刊》重新和读者见面了。特别使全国人民欢欣鼓舞的是，伟大领袖毛主席发表了《词二首》。毛主席为诗歌的发展指出了方向。作为中国文化革命主将的鲁迅，既是出色的诗人，同时也是有真知灼见的诗歌评论家。当前，认真学习鲁迅提倡的诗歌要顺口、有韵、易记、能唱的重要意见，对于发展社会主义诗歌创作，有十分重要的现实意义。

鲁迅要求诗歌做到顺口、有韵、易记、能唱，通过对“五四”以来新文化运动的经验的总结，旨在加强诗歌的革命性和战斗性，批判当时诗歌脱离群众，脱离火热的斗争的不良倾向，使诗的形式服务于“挤掉一些陈腐的劳什子”，传播具有革命的战斗内容的新诗的需要，这正是鲁迅论诗的根本出发点。

早在一九一九年，胡适就从仇视新诗的革命内容出发，荒谬地提出了“废除押韵”的主张。早年作为激进的革命民主主义者的鲁迅，则从反抗黑暗的封建统治和热爱祖国的精神出发，在《摩罗诗力说》这篇诗论里，通过介绍拜伦、海涅、裴多菲等诗人，主张诗人要成为

“精神界之战士”，要运用手中的武器同黑暗势力作“不克厥敌，战则不止”的斗争，同时，倾向鲜明地反对了与上述诸人同时代那些“平妥翔实，与旧之宗教道德极相容”的对封建朝廷献媚的赞美诗。一九二四年，他又写了《音乐？》一文对西崽诗人徐志摩予以辛辣的嘲讽。鲁迅从革命的民主主义者转变为共产主义的战士之后，就更自觉地以诗歌作为无产阶级的战斗武器。他怀着深恶痛绝的态度，批判和清除“新月派”的毒素，扫荡那些标榜“民族主义文学”实则充当帝国主义鹰犬的所谓诗人，黄震遐、邵冠华之流的诗歌，称之为奴才的“嚎丧”，斥之为“流尸”和麻醉人民斗争意志的“毒品”，借以保护新诗的健康发展。与此同时，鲁迅极力赞扬表现劳动人民和无产阶级的思想感情与斗争生活的革命诗歌。在一九三六年为白莽的《孩儿塔》作的序文中，就指出白莽的诗歌和一切资产阶级的诗歌有阶级本质的不同，说他的诗“属于别一世界”，并热情洋溢地赞颂道：“这是东方的微光，是林中的响箭，是冬末的萌芽，是进军的第一步，是对于前驱者的爱的大纛，也是对于摧残者的憎的丰碑。”我们现在看到的七十七首鲁迅诗歌，是实践了他自己的诗歌主张的。从内容上看，一九一八年鲁迅在写作《狂人日记》和其它杂文的同时，就在《新青年》上发表了《梦》等五首白话诗，这些鲁迅自称“打打边鼓，凑些热闹”的诗歌，充分反映了“五四”时期反帝反封建的时代精神，同样是

为了进行战斗而写作的“遵命文学”。至于鲁迅后期的诗，更是无产阶级战斗诗歌的典范。毛主席早就指出他的“横眉冷对千夫指，俯首甘为孺子牛”，“应该成为我们的座右铭”。从时间上看，鲁迅诗歌大部分写于一九三一年至一九三四年这个“禁锢得比罐头还严密”的文化“围剿”的年代，言简意深、尖锐泼辣的诗歌就成了他有力的战斗武器。从形式上看也是这样，鲁迅的诗都是四句或八句的绝句与律诗，那些雷霆万钧、光芒万丈的短句，象匕首，如投枪，便于记忆，不胫而走，有一针见血，致敌于死命的强烈战斗作用。鲁迅曾经说过：“文学是战斗的”。社会主义的诗歌应当成为无产阶级专政的工具，革命的武器。我们学习鲁迅，也要在内容与形式的选择上，无不着眼于战斗。

鲁迅的好诗作，好诗论，从实践上，理论上同时指出了诗人深入革命的斗争生活和彻底改造世界观，是做到大众化，顺口、有韵、易记、能唱，加强战斗性的重要条件。

鲁迅早年写的诗《别诸弟三首》中，就提出了“文章得失不由天”这一发人深省的警句，批判了唯心论的先验论，闪耀着革命思想的光辉。在他成为共产主义战士之后，在《门外文谈》中通过对“杭育杭育派”的论述，阐明了诗歌是“从劳动时发生的”这一观点。他还说“诗文也是人事，既有诗，就可以知道于世事未能忘情”，这就透辟地说明了诗文和政治的密切关系。鲁

迅严厉地批判了不和实际的社会斗争接触，关在玻璃窗内做文章的错误倾向，要求革命的文艺工作者投身到火热的革命斗争中去。在诗歌与世界观的关系问题上，鲁迅更不止一次地强调文艺工作者彻底改造世界观、掌握马克思列宁主义的重要性。“我以为根本问题是在作者可是一个‘革命人’”。这是他的名言。《〈十二个〉后记》一文，是评论苏联勃洛克的长诗《十二个》的，鲁迅极为深刻地指出了世界观对诗歌创作的决定性作用，他说：“诗《十二个》里就可以看见这样的心：他向前，所以向革命突进了，然而回顾，于是受伤。”因为勃洛克世界观中旧思想的限制，所以他的《十二个》“也还不是革命的诗”。“五四”运动时期，刘半农对处于萌芽状态的新诗的建立，曾经作过一些贡献。鲁迅在《忆刘半农君》中，曾称许他“是《新青年》里的一个战士。他活泼，勇敢，很打了几次大仗”。但是，由于刘半农后来逐渐地退下阵去，再也写不出具有进步作用的诗歌，甚至反过来大叹“青年之不行”，鲁迅又说：“我爱十年前的半农，而憎恶他的近几年。”鲁迅语重心长的话，说明只有具有无产阶级战士胸怀，只有和工农大众的呼吸相通，才能真正写出如号角和战鼓般的诗章。鲁迅那些成为无产阶级文艺珍宝的诗歌，正是他投身于革命斗争的漩涡，和革命共同着命运的结晶。

和其它文学样式比较起来，诗歌是最直接地抒发和表现作者思想情感的文学样式。作为无产阶级战士的鲁

迅，以鲜明的阶级分析，强调了感情的阶级性，指出在阶级社会里，不同阶级的作者抒发的感情有阶级本质的不同。在《准风月谈·前记》里，他就以“风月”为例，形象地说明为反动统治阶级帮忙与帮闲的士大夫，只能低吟“月白风清，如此良夜何”，而造反的奴隶则截然相反地高唱“月黑杀人夜，风高放火天”，有力地批判了地主资产阶级的人性论。在这个基础上，鲁迅非常重视革命诗歌作者必须有强烈深沉的无产阶级激情，以为这是写出好诗的必具条件。在《两地书》第三十四信中，他一针见血地指出感情的虚伪是诗歌的致命伤：

“先前是虚伪的‘花呀’‘爱呀’的诗，现在是虚伪的‘死呀’‘血呀’的诗。呜呼，头痛极了！”充分表达了鲁迅对无病呻吟扭捏作态的诗歌的极度憎恶。鲁迅赞扬白莽的诗，连用了六个比喻，最后的“爱的大蠹”与“憎的丰碑”这两个短语，是十分引人深思的。恩格斯指出：

“愤怒出诗人”。鲁迅曾经说过“在我的生活里，没有爱，也没有诗”，从这句激愤的反语里，我们也可以看到他的诗歌是鲜明强烈的无产阶级爱憎的产物。从他早期的诗作《自题小象》到后期的诗作《自嘲》，从“我以我血荐轩辕”到“横眉冷对千夫指，俯首甘为孺子牛”，贯穿着一条红线，这就是对阶级和民族的敌人的深仇大恨，对人民、对祖国的无比热爱。这，也正是鲁迅诗作被人们爱好传诵的根本原因。

毛主席教导我们，新诗要在批判地继承古典诗歌和

民歌的基础上发展。鲁迅对于古典诗歌，采取的是批判继承的辩证态度。他曾举《诗经·关雎》篇为例，说明“古人不及今人的地方是很多的”。对于屈原诗歌，鲁迅肯定为“逸响伟辞，卓绝一世”，说屈原“在文学史上还是重要的作家。为什么呢？——就因为他究竟有文采”。对于民间诗歌，鲁迅给予了热情的赞扬，认为“不识字的作家虽然不及文人的细腻，但他却刚健，清新”，指出“歌，诗，词，曲，我以为原是民间物”，说东晋到齐陈的《于夜歌》和《读曲歌》，唐朝的《竹枝词》和《柳枝词》之类，“原都是无名氏的创作，经文人的采录和润色之后，留传下来的”。这里，鲁迅从文学史上各种诗歌形式的演变，说明了民间文学的重要性，指出要从“不识字的诗人”创作的民谣、山歌、渔歌中吸取养料。鲁迅提出的诗歌发展的正确意见，对于我们批判地继承古典诗歌的优秀传统，吸取民歌的精华，使自己的诗作具有为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派，是颇有教益的。

我国古典诗歌和民歌与音乐的关系本来是十分密切的，在运用语言和驱遣韵律方面积累了许多宝贵的经验。当然，我们今天绝不能依样照搬，但在语言的精炼，句式的整齐，音韵的谐美等方面，我们的诗作者必须批判地吸取其中有用的东西，为表现新的人物，新的世界服务。鲁迅的诗歌特别是那些明快易懂、易记动听的白话诗，如《南京民谣》、《好东西歌》等，为我们提供了

有益的经验。

鲁迅从无产阶级文学的党性原则出发，认为“凡有文学，都是宣传”，倡导做革命人，写革命文。但他同时又指出：“其实，口号是口号，诗是诗，如果用进去还是好诗，用亦可，倘是坏诗，即和用不用都无关。”反对标语口号式的倾向。鲁迅还批评了某些人把作品“故意做成宣传文字的样子”，指出“诗必用口号，其误正等”。在《两地书》第三十二信中，鲁迅又说“诗歌较有永久性”，有些诗虽然“极锋利肃杀”，然而却“味如嚼蜡”。他说：“我以为感情正烈的时候，不宜做诗，否则锋芒太露，能将‘诗美’杀掉。”这段话决不是说写诗不需要强烈的感情，恰恰相反，这既是对那种表面激昂实则飘浮的罗列标语口号而缺乏艺术力量的诗的针砭，又是对革命诗歌的严格要求。革命诗歌必须加强思想的高度和感情的深度，同时通过鲜明独特的构思和形象表现出来，这样才真正具有激动人心的诗意和力量。

革命的斗争生活是丰富多彩的，诗人的表达方式和写作风格也要多种多样，才能满足劳动群众的斗争需要。基于这种认识，鲁迅还主张诗歌体裁和风格的多样化。在《对于〈新潮〉一部分的意见》中，他说《新潮》里的诗使人觉得“单调”，因而郑重提出：“此后能多有几样作风很不同的诗就好了。”鲁迅自己的诗作，就是丰富多彩的。有为新诗的发展起了开路作用的白话诗，有具备崭新的思想内容而活用口语的旧体诗，有熔歌行、

新乐府与歌谣的优点于一炉的大众化的政治讽刺歌谣，有别具一格的民歌体的诗。他的诗作，以内容深沉、音节激越为其特色，但悲愤、激昂、隽永、讽刺、诙谐、幽默等等又兼而有之，显得丰富多彩。这一点，对于我们今天的新诗在“百花齐放，推陈出新”方针下，努力做到形式、风格的多种多样，也是不无启发的。

革命的文艺作品，只有做到革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一，才能更好地起到团结、教育人民，打击、消灭敌人的作用。因此，鲁迅主张诗歌创作要千锤百炼、精益求精。他不止一次地提出文章写好之后至少要看两遍，要反复修改，这当然包括诗歌创作在内。例如《无题》中“惯于长夜过春时”一句，“过”字原稿为“度”字，后来鲁迅“自觉不妥”，才改为“过”字。为什么不妥呢？因为在音韵上“过”字比“度”字沉重，和全诗的气氛情调协调，同时，前者比后者更准确地反映了“夜正长，路也正长”的客观现实，更深沉地表达了鲁迅对国民党反动派和旧社会的诅咒。这首诗中的“忍看朋辈成新鬼，怒向刀丛觅小诗”，“忍”原作“眼”，“丛”原作“边”，这都是为人们所熟知的。再如《自嘲》中的“破帽遮颜过闹市，漏船载酒泛中流”，“破帽”原为“旧帽”，“漏船”原为“破船”；《题〈彷徨〉》中的“两间余一卒，荷戟独彷徨”，“独”原作“尚”。《二十二年元旦》中的“云封高岫护将军，霆击寒村灭下民”，也是经过精心修改

的，《鲁迅日记》中就说“改胜境为高岫，落为击，戮为灭也”。总之，鲁迅批判地继承了古典诗歌“炼意”“炼句”“炼字”的传统，特别注意动词和修饰语的推敲锤炼，做到“以一目尽传精神”，使有限的语言中包孕更丰富深广的社会生活和革命的思想感情的内容，使作品具有更加强烈的激动人心的力量，这一点对我们的诗作者也是教益深长的。

今天，伟大的时代，英雄的人民，火热的斗争，有待于我们的诗歌作者用彩笔去描绘，用强音去歌唱。愿我们的诗作者在毛主席的革命文艺路线指引下，在毛主席光辉诗词的鼓舞下，不断前进，写出更多更好的为广大革命人民所喜闻乐见的诗歌。

（载《解放军文艺》一九七六年第一期）

读鲁迅的诗论

石 一 歌

新诗自从在“五四”时期的风涛激浪中诞生以后，它的发展究竟应当走一条什么样的道路？各个阶级、各种思潮曾经对此作出了各种不同的回答。

鲁迅曾一再说：“我对于诗一向未曾研究过”，“要我论诗，真如要我讲天文一样”。但事实上，鲁迅作为新文化运动的英勇旗手，对中国新诗的建立和发展有着不可磨灭的贡献。他自始至终关注着新诗的命运，不仅写过诗，译过诗，而且在杂文、书信中对新诗问题作了精辟的论述。他的诗论，指出了中国新诗的发展方向。

“五四”新文化运动是一场极其深刻的革命运动。新诗作为这场新文化运动的产儿，“新”在哪里呢？就“新”在它“是在观念形态上反映新政治和新经济的东**西，是替新政治新经济服务的**”。清朝末年，随着封建经济基础的崩溃，作为它的上层建筑一部分的封建文化也随之分崩离析。旧诗正象八股文一样，已经处于日暮途穷的境地。虽然有黄遵宪、夏曾佑等人的“诗界革命”和谭嗣同、梁启超等“新派诗”的出现，但他们只不过

提出“我手写我口”，把所谓“流俗语”塞进诗篇，并不敢冲破旧形式的束缚。后来，就连这么一点可怜的形式上的改良，也随着他们政治上的改良主义的破产而烟消云散了。当中国革命进入了人民大众反帝反封建的新阶段后，如果照搬旧体诗的形式而不从根本上加以改造，更是难以表现新时代波澜壮阔的斗争生活，这是个尖锐的矛盾。新的时代在召唤着新诗的诞生。诗歌只有同无产阶级革命运动相结合，才能焕发出新的生命。

鲁迅正是从中国革命斗争的需要出发来提倡新诗的。早在一九〇七年，他就在《摩罗诗力说》这篇长达数万字的论文中，热情介绍了拜伦、雪莱、海涅、普希金、莱蒙托夫、密茨凯维支、裴多菲等欧洲民主主义革命诗人的作品，盛赞他们“举全力以抗社会，宣众生平等之音，不惧权威”的革命精神。鲁迅面对着风雨如磐的祖国，万马齐瘖的诗坛，不禁大声疾呼：“今索诸中国，为精神界之战士者安在？”他渴望用洋溢着战斗热情的诗篇，唤起中国人民的觉悟，冲决旧社会的罗网。

革命的道路不可能是笔直的，新诗的发展也走着一条曲折的路。当胡适之流高唱“诗体大解放”的时候，鲁迅在一九二五年写的《诗歌之敌》一文中指出：“说文学革命之后文学已有转机，我至今还未明白这话是否真实。但戏曲尚未萌芽，诗歌却已奄奄一息了，即有几个人偶然呻吟，也如冬花在严风中颤抖。”到一九三四年，他又说：“新诗直到现在，还是在交倒楣运。”

新诗还处在幼芽时期，为什么就已经“交倒楣运”、“奄奄一息”了呢？这里面有着发人深思的历史教训。

新诗在“五四”时期的出现，对于打破束缚思想的旧诗的陈套，是起了积极作用的。一些受到社会主义影响的革命民主主义诗人，曾经用新诗为武器，进行了反帝反封建的战斗。但是，那时的很多人“没有历史唯物主义的批判精神，所谓坏就是绝对的坏，一切皆坏；所谓好就是绝对的好，一切皆好”。在反对封建旧文化时，没有做到批判地有分析地继承中国古典诗歌的优良传统；在吸收外国东西时，没有注意剔除其中的糟粕和不适于我国具体情况的因素。以胡适为代表的资产阶级右翼，从新文化运动一开始，就与反帝反封建的“五四”精神相抵触，是一批拜倒在西方文化面前的洋奴。胡适曾自诩为“诗国革命”的领袖，其实，他提出来的不过是一套全盘欧化的、形式主义的纲领。他说：“一部中国文学史只是一部文字形式(工具)新陈代谢的历史”，“有什么题目，做什么诗，诗该怎样做，就怎样做”。至于表达什么内容，采用什么形式，统统可以不管，对于自己的祖宗，民族的传统，则对不起，全扔掉了。胡适曾直言不讳地说：“我的白话诗的实地试验，不过是我的实验主义的一种应用。”他写的“白话诗”究竟是一种什么“实地试验”？不妨先看看他在“五四”运动后两个多月写的一首名作《我的儿子》：

我实在不要儿子，
儿子自己来了。
“无后主义”的招牌，
于今挂不起来了！

这与其说是“白话”，不如说是胡话。胡适的这种“尝试”，后来由他的同伙、新月派的乏走狗梁实秋点明了本意：“用中文来创造外国诗的格律，装进外国式的诗意。”

马克思曾经说过：“陈旧的东西总是力图在新生的形式中得到恢复和巩固。”胡适的《尝试集》，就表现了反动的大地主阶级、买办资产阶级企图在新生的“白话诗”的形式中，恢复陈旧的东西的“尝试”。要说其中有什么“新”的内容，那就是为了适应帝国主义的侵略需要，使封建主义的旧文化和帝国主义的所谓新文化合流，以对抗无产阶级的新文化。

鲁迅为了保卫新诗沿着健康的道路发展，同糟蹋新诗的胡适之流展开了坚决的斗争。他说：“诗歌虽有眼看的和嘴唱的一种，也究以后一种为好；可惜中国的新诗大概是前一种。没有节调，没有韵，它唱不来；唱不来，就记不住，记不住，就不能在人们的脑子里将旧诗挤出，占了它的地位。”又指出：“我以为内容且不说，新诗先要有节调，押大致相近的韵，给大家容易记，又顺口，唱得出来。但白话要押韵而又自然，是颇不容易的，我

自己实在不会做，只好发议论。”

鲁迅的议论是很深刻的。他这样认真地提出新诗的形式问题，目的是为了同旧思想旧文化明确地划清界限。形式决定于内容，同时又对内容具有反作用。列宁说：“形式是具有内容的形式，是活生生的实在的内容的形式，是和内容不可分离地联系着的形式。”诗的形式和内容的关系，就是如此。从形式主义出发，根本解决不了新诗的形式问题。形式上的缺陷，需要从内容上去找根源。当时，新诗的主要读者局限于知识分子的小圈子里面，新诗的作者也基本上是一批受过资产阶级文化熏陶的，脱离群众的知识分子。他们的作品在内容上不去表达革命群众的思想感情，在形式上也不符合中国老百姓的欣赏习惯。为了用进步的、革命的诗歌占领思想文化阵地，就要考虑到把诗歌写得易记、易懂、易唱，动听，要做到为广大群众所喜闻乐见。

鲁迅对新诗提出的要求，是应该做而且完全可以做到的。中国的古典诗歌有与音乐相结合的传统。诗歌，诗歌，诗与歌本来就不可分离。鲁迅在《门外文谈》中谈到文化起源时，称“杭育杭育派”为最早的作家。

“杭育杭育”，既是诗的节奏，也是音乐的节奏。从文学史上来看，不论是四言、五言、七言诗也好，不论是唐诗、宋词、元曲也好，不论是在民间流传的乐府、竹枝词、山歌、民谣也好，基本上都是配有曲子，或者是能够配上曲子唱的。琅琅上口，就便于流传。鲁迅对新

诗提出的要求，完全符合中国诗歌的传统和发展规律。同时，鲁迅主张“格式不要太严”、“不必依旧诗韵”。这就不仅阐明了形式和内容的辩证关系，也阐明了继承和创造的辩证关系，从而为新诗开辟了正确的发展道路。

新诗要达到这个要求，的确也很不容易。从二十年代到三十年代，曾经有过不少人想创造出一种新的格律诗。但他们关在书斋里绞尽脑汁，制作出来的东西犹如干枯的纸花，一点生气也没有。鲁迅针对诗歌发展道路上出现的这种错误倾向，特别强调向民歌学习的重要性，指出在旧文学衰颓时，从民歌中吸取“新的养料”，常能促使诗歌“起一个新的转变”。但是，对于民歌也必须进行分析，民歌中有革命的健康，也有不少是落后的黄色的。因此，就有一个如何学习民歌的问题，不能仅仅强调从形式上模仿。鲁迅说：“歌，诗，词，曲，我以为原是民间物，文人取为己有，越做越难懂，弄得变成僵石，他们就又去取一样，又来慢慢的绞死它。”

“五四”以后，文化界有些人也曾经鼓吹过一阵民歌，甚至还专门成立了这方面的研究会。但是，他们基本上是从形式上着眼的，抱的是猎奇的态度，甚至去追求其中落后的东西。于是“民歌体”到了他们手里，也就由“刚健，清新”而变得毫无生气，最后只剩下一个躯壳。鲁迅批评有些白话诗作者“掇用‘选’字”，“写成一长方块”，就是针对那种脱离群众、闭门杜撰新格律的错

误倾向而发的。

鲁迅非常重视诗的形式，但坚决反对形式主义，唯美主义。他一直把诗歌的阶级性、战斗性放在首位。当时，新月派鼓吹“诗人要做诗，就如植物要开花，因为他非开不可的缘故”。鲁迅便指出：这比喻虽然很美，但很错误，“错的是诗人究竟不是一株草，还是社会里的一个人”。鲁迅戳破了这类“超阶级”的鬼话，以鲜明的阶级观点，热情地赞扬了革命烈士殷夫的诗集“属于别一世界”，有力地驳斥了把肃穆幽远、浑圆超脱作为诗的极境的理论。无产阶级的诗歌，不是田园式的牧歌，而是鼓舞人民前进的高昂战歌；无产阶级的诗人，也决不是无病呻吟的文人雅士，而是站在斗争第一线冲锋陷阵的无畏战士。

鲁迅重视的是政治和艺术的统一，内容和形式的统一，反对诗歌创作上的形而上学观点。当革命营垒中某些诗歌作者出现“标语口号化”的倾向时，鲁迅便指出：“口号是口号，诗是诗，如果用进去还是好诗，用亦可，倘是坏诗，即和用不用都无关。”当时造成这种倾向的主要原因，是由于作者对群众的斗争生活不熟悉，思想上缺少辩证法。毛主席指出：“我们既反对政治观点错误的艺术品，也反对只有正确的政治观点而没有艺术力量的所谓‘标语口号式’的倾向。我们应该进行文艺问题上的两条战线斗争。”鲁迅在这两条战线的斗争中，突出地强调了诗歌创作必须为无产阶级政治服务，并对内

容和形式的统一作出了精辟的论述，为我们树立了光辉的榜样。

鲁迅写于几十年前的诗论，在今天读起来，仍然是那么地引人深思。我们现在正处在伟大的时代，应当在毛主席的革命文艺路线指引下，努力写出更多的无愧于伟大时代的战斗诗篇！

（载《学习与批判》一九七五年第十一期）

爱的大纛 憎的丰碑

——学习鲁迅关于诗歌社会作用的论述

胡从径

鲁迅关于诗歌的社会作用的论述，与他思想的演变一致，有一个发展的过程。早年作为革命民主主义者的鲁迅，就十分重视诗歌的社会性与思想性；当他成为伟大的共产主义战士之后，更是旗帜鲜明地强调了诗歌的阶级性与战斗性。联系现代文艺思想斗争史，我们可以看到鲁迅在与各种反动文学流派进行不懈斗争的同时，也还就诗歌的社会作用问题，进行过激烈的论战。

早在资产阶级民主革命时期的一九〇七年，鲁迅就发表了闪烁异彩的《摩罗诗力说》。在这篇饱孕着革命激情的诗论中，鲁迅热情地介绍了十九世纪欧洲积极浪漫主义文艺思潮，给沉滞守旧的中国文化界，输入了新鲜的空气；并且把马克思主义经典作家称之为“德国当代最杰出的诗人”海涅、“社会主义的急先锋”雪莱等欧洲革命民主主义诗人，推荐给为封建思想文化所禁锢之下的中国青年，以期激起感应与共鸣，来振奋精神、激发斗志。在这篇诗论中，鲁迅热切地期望革命诗人应时而出，通过革命诗歌对当时的社会发聩震聋。其中关于

诗歌的积极的社会作用和革命的功利目的，也阐发得很透彻。当时他所着意推崇的诗人拜伦、雪莱、裴多菲，都是突出他们“举全力以抗社会，宣众生平等之音”的革命精神，都是赞赏他们的作品“函刚健抗拒破坏挑战之声”的战斗倾向。鲁迅还就这些诗人为资产阶级民主革命或民族解放运动积极制造舆论，起到推波助澜的革命作用，引申阐明了诗人的责任：“盖诗人者，櫻(yīng，音英，触动)人心者也”，认为诗人应以诗歌去鼓动群众的斗志与信心，应对社会作出是非曲直的评判。所以他十分赞扬这些诗人的诗歌具有“既为教示，斯益人生”的社会功能和“举一切伪饰陋习，悉与荡涤”的批判与改造的功效。鲁迅反复申述诗歌的社会作用，是为当时正在风起云涌的、为推翻封建帝制而进行的旧民主主义革命的政治运动服务的。

鲁迅充满革命批判精神的诗论，也是对清末濒于崩溃的封建文化的揭露与抨击。尤为难能可贵的是，他无畏地向封建文化的支柱——孔孟之道进行了挑战，揭示了儒教祖师孔丘炮制的所谓“温柔敦厚”“思无邪”的“诗教”说流毒至深，因此，窒息了诗歌创作中的健康因素，使千百年来的正统诗坛“辗转不逾此界”，僵化为“颂祝主人，悦媚豪右”的帮闲文学。鲁迅对统治中国诗坛达两千年之久的儒家鼓吹的诗教传统，进行了勇猛的抨击，这在近代文化史上也是仅见的创举。鲁迅的诗论，还给予清末沉滞腐败的旧诗营垒以有力的震撼；不

仅鞭撻了醉心于模拟宋代诗词的封建士大夫“同光体”诗派，从而使人们唾弃他们那种复古拟古的陈词滥调；而且也冲击了倡导“诗界革命”的资产阶级改良派，使他们那种在政治维新上囿于保皇，在艺术改革上浅尝辄止，缺乏冲破旧思想樊笼、挣脱旧形式束缚的文学主张及创作实践，相形之下，越显出其苍白、孱弱、妥协、动摇的软骨症来。鲁迅的诗论，锋芒还直指当时红极一时的封建文化代表人物王国维。这个顽固的封建卫道者反对诗歌成为“政治之手段”，提倡所谓“纯文学”以抵制革命思想的传播。鲁迅针锋相对地强调了诗歌“不克厥敌，战则不止”的功能与威力。总之，鲁迅不同凡响的诗论，不仅冲决了封建文化精心设置的堤防，向孔孟之道发起猛攻；而且也给资产阶级改良派的“诗界革命”敲响了丧钟，迫使它早日偃旗息鼓，销声匿迹。鲁迅在这一时期的诗论，为中国新诗的诞生，起了启蒙、拓荒与催生的作用；给即将到来的“五四”巨潮中萌发的新诗运动，作了思想和舆论的准备。

在“五四”新文化运动期间，革命民主主义者鲁迅以小说、杂文显示了文学革命的实绩，同时也参与了新诗运动的开拓工作，而且在理论上捍卫了处于萌芽期的新诗。鲁迅此时更明确地指出了诗歌的战斗作用问题。鲁迅一方面反击了封建余孽对新诗的歪曲与攻击，驳斥了“国学家”胡怀琛之流诬蔑文学革命的澜言，揭露了他们宣扬新诗必须“养成温和敦厚的风教”的实质，

乃是妄图复辟反动儒家诗教说在诗坛中的统治地位，以达到篡改新诗反帝反封建方向的卑劣阴谋；一方面则与以胡适、徐志摩为代表的“现代评论派”相对垒，对这伙资产阶级右翼势力所鼓吹的诗是“人们解除烦闷的药品”之类谎言，予以严正的批判。当封建文化和买办文化合流结成“神圣同盟”来反对新文化，企图扭转新诗的方向、摧残新诗的幼芽时，鲁迅坚定地要求诗人坚守岗位，敢于抵制封建卫道者的攻击，不要因为“他们一摇头而慌忙辍笔”。鲁迅用战斗维护了新诗阵地上的新生力量，给资产阶级右翼势力的衰颓淫糜的诗风以有力的抨击。

第一次国内革命战争的疾风暴雨，推动着鲁迅向新的阶级立场、新的思想高度跃进，在这一斗争的白热化阶段的诗论中，记录了鲁迅预感和期待一个“大时代”降临的急迫心情。鲁迅要求诗人对革命要具有“真的神往的心”，以便在“革命中看见诗”，充分发挥“革命的诗”的能动作用，去“呼唤血和火”，去鞭挞“癞皮狗似的旧世界”。

第二次国内革命战争揭开序幕，鲁迅在战斗中不断进击，终于成为伟大的共产主义战士。从此，鲁迅以马克思主义文艺观为克敌制胜的武器，在诗歌战线上与敌人进行了艰苦而持久的论战，更鲜明、更科学地论述了诗歌的阶级性和战斗性。鲁迅认为：“无产文学，是无产阶级解放斗争底一翼”，呼吁“革命的诗”在战斗

中涌现，鲁迅还在评介殷夫那迸射着火花、鸣响着雷电的诗作时热情赞颂：“这是东方的微光，是林中的响箭，是冬末的萌芽，是进军的第一步，是对于前驱者的爱的大羸，也是对于摧残者的憎的丰碑”。这里进一步明确了诗歌要为无产阶级革命斗争服务，既是讴歌革命、歌颂光明的号角，又是抨击敌人、鞭挞黑暗武器。

然而，当时蒋家王朝的御用文人，明明是进行反革命文化“围剿”的鹰犬，却夹着尾巴讳言文学的阶级属性与功利目的。“资本家的乏走狗”梁实秋叫嚷“文学是有阶级性的吗？”，“第三种人”苏汶鼓吹“文艺自由论”，托派分子胡秋原嘶喊“勿侵略文艺”，即是他们攻击无产阶级革命文学的狂吠之声。在诗歌方面，则有所谓“新月派”的出笼。它实质上是买办资产阶级在意识形态领域的代表，充当“四大家族”的代言人，却挂出了“为艺术而艺术”的幌子。这个政治倾向极为反动的文学流派一方面用连篇的谎言、欺人的梦呓竭力否认他们为独夫帮闲的鬼蜮行径，拚命掩蔽他们供主子驱使的走狗嘴脸。另一方面，还竭力鼓噪什么诗的“健康”与“尊严”，露骨反对革命诗歌为无产阶级解放斗争服务，猖狂诋毁革命诗歌作为鼙鼓号角的战斗作用。鲁迅对“新月派”等反动文人的斗争，是他在反文化“围剿”中的光辉战绩之一，《三闲集》《二心集》中不少犀利的杂文，就是当年打击“新月派”的“批评家”与“诗人”最有力的匕首和投枪。鲁迅曾经鲜明地指出：“文

学不借人，也无以表示‘性’，一用人，而且还在阶级社会里，即断不能免掉所属的阶级性，无需加以‘束缚’，实乃出于必然”。并说：“因为我们是人，所以以表现人性为限，那么，无产者就因为是无产阶级，所以要做无产文学。”这些关于文学阶级性的深刻论述在当时的文艺思想论争中起了巨大作用。

鲁迅对于胡适、徐志摩之流乃至其他不断变换旗号的资产阶级诗歌流派的批判与斗争，从来没有止息过。当时有些资产阶级论客也与“新月派”遥相呼应，同样反对无产阶级革命文学的党性原则，鼓吹“和平静穆”是“诗的极境”，是“艺术的最高境界”，反对诗歌作为无产阶级阶级斗争的工具。鲁迅严词驳斥了这种居心叵测的“静穆”说，揭露了它的荒诞与虚妄：“我想，立‘静穆’为诗的极境，而此境的不见于诗，也许和立蛋形为人体最高形式，而此形终不见于人一样。”针对所谓“静穆”论，鲁迅指出这是企图“引读者入于迷途”的“吹嘘或附会”，真正历史上有价值的诗歌并不“超然物外，与尘浊无干”，相反却都是“雄大而活泼”、“明白而热烈”的。再次强调了诗歌“一定得有明确的是非，有热烈的好恶”，作为无产阶级战斗的武器，“以热烈的憎，向‘异己’者进攻”，“以热烈的憎，向‘死的说教者’抗战”。

总而言之，鲁迅关于诗歌的阶级性、战斗性的一系列论述，不仅教育和鼓舞了当年左翼文艺运动中的革命

诗人，而且对发展我们今天的诗歌创作，仍然有深刻的启示。它将促使我们广大的诗歌作者，更加自觉地充当真正的无产阶级歌手，怀着高亢的革命热情和激昂的阶级义愤，对革命的“前驱者”、社会主义的新生事物纵情讴歌，对反动的“摧残者”、复辟倒退的腐朽势力竭力抨击，锻炼自己的诗成为预兆胜利的“微光”，制敌死命的“响箭”，象征新生的“萌芽”，激励进军的“鼙鼓”，从而把诗的号角吹得更加嘹亮激越，谱写出亿万人民改天换地的英雄业绩，鸣奏出新生力量摧枯拉朽的胜利凯歌，满腔热忱地去“歌颂倔强的、叱咤风云的和革命的无产者”！

（载《光明日报》一九七六年一月十九日）

诗歌的韵律与投枪的锋芒

——读马克思、恩格斯给拉萨尔的两封信

司徒伟智

一八五九年，当拉萨尔写了五幕历史悲剧《弗兰茨·冯·济金根》后，马克思和恩格斯曾分别写信给他，提出了中肯而严厉的批评。信中提出的政治方面的批评以及有关作品反映时代精神的精辟论断，已为今天许多同志所熟知了。值得注意的是，除此而外，两封信还提出了唱词韵律上的问题。马克思对拉萨尔说：“既然你用韵文写，你就应该把你的韵律安排得更艺术一些。”恩格斯则指出：“在韵律方面您确实给了自己一些自由，这给读时带来的麻烦比给上演时带来的麻烦还要大。”一百多年前两位革命导师不约而同地指出的这个问题，对我们今天的诗歌创作仍然是富有启发的。

做诗，就是要讲一点韵律。此中原因，在于舍此就会造成读者“读时带来的麻烦”。有的同志往往把韵律看得很神秘，其实不然。鲁迅说最早期的诗歌是原始人抬木头时自然喊出的“杭育杭育”，这“杭育杭育”就是合韵律的——韵律不过就是语言本身的发声规律。正因为是“规律”，所以如果我们的作者违背了它，诗歌不

合韵，没节奏，读起来就拗口了、“麻烦”了。

这种“麻烦”，是广大读者的“麻烦”，是广大群众的“麻烦”，因而就不能不予以重视。不克服这种“麻烦”，诗歌怎么能被更多的人接受？马克思和恩格斯一再提到的流传很广的但丁的《神曲》、歌德的《浮士德》以及海涅的诗，都是讲究韵律的。中国古代的许多古诗与民歌，它们的流传并不是靠什么出版机关，而是靠人民群众的“有口皆碑”，这里没有韵律、节奏也是不可想象的。拉萨尔不管群众的“麻烦”，竟振振有词地夸耀自己“常常完全有意识地并以近乎故意的马虎态度破坏韵律的规则”，这种根本不把群众放在眼里的孤芳自赏的态度，理所当然地受到了革命导师的严正批评。我们无产阶级的诗歌是为革命为战斗而写的，它应当比以往一切诗歌更多地克服读者的“麻烦”，以在群众中传播得更深、更广。只图自己写得痛快，不管群众是否便于接受，起码是没有群众观点的表现。

讲韵律，是讲诗歌的形式。当然，离开内容片面地追求形式，是错误的。无产阶级的诗歌应当把革命的政治内容放在第一位。在给拉萨尔的信中，马克思曾这样批评那些陷在形式主义、唯美主义泥坑里的资产阶级诗人：“我们的专事模仿的诗人们除了形式上的光泽，就再没有别的什么了。”但是，反对形式主义，并不意味着可以忽视艺术形式。内容与形式的辩证关系是：内容决定形式，形式又反过来影响内容。完美的、生动的形

式有利于作品内容的充分体现；反之，粗糙的、低劣的形式必然削弱作品的感染力。革命战士要取得对敌斗争的好效果，总是不仅勇于向敌人捅刺刀、掷投枪，而且注意把刺刀、投枪磨得雪亮。诗歌也是投枪。革命的诗人为了表达深刻正确的政治内容，不也应该注意磨砺它的枪刺，创造群众喜闻乐见的形式吗？我们是革命功利主义者。毛主席说：“为个人的和狭隘集团的动机是不好的，有为大众的动机但无被大众欢迎、对大众有益的效果，也是不好的。”做诗，要讲韵律，讲节奏，正是为了达到更好的革命宣传效果，更有力地打击敌人。遵循着革命导师的教诲，许多无产阶级诗人都是注意磨砺自己的“枪刺”的。你看鲍狄埃的《国际歌》，之所以能在工人中广泛传唱，就因为它不仅在内容上，而且在形式上都跟工人群众完全合拍，用列宁的话就叫做用了工人群众的“熟悉的曲调”。我国一九五八年新民歌运动中涌现的许多优秀作品，一方面固然是由于它们表达了大跃进的精神，一方面又因为它们顺口、有节奏、大致上押韵，因此流传很广。今天，我们必须继承这个传统，从阶级斗争的高度重视诗歌形式，把自己的“枪刺”擦拭得更锋利！

无产阶级的诗歌，也只有具备革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一，才能有力地剥夺掉反动的没落的诗歌的阵地。这从“五四”以来的新诗歌运动中是可以看到教训的。当时一部分以反帝、反封建为内容

的新诗在革命斗争中起了积极作用，但由于它们在形式上受欧化的影响较多，不注意采取中国老百姓所喜闻乐见的形式，结果就局限在一部分小资产阶级知识分子的圈子里，不能为广大群众所掌握。相反，那些代表旧势力的精巧的旧体诗和黄色小调《毛毛雨》之类，倒四处泛滥。鲁迅痛切地指出：“我以为内容且不说，新诗先要有节调，押大致相近的韵”，“诗歌虽有眼看的和嘴唱的两样，也究以后一种为好，可惜中国的新诗大概是前一种。没有节调，没有韵，它唱不来，唱不来，就记不住，记不住，就不能在人们的脑子里将旧诗挤出，占了它的地位。”这里说“挤出”，是深刻的。那即是说，旧诗通过它们精巧的形式已经紧紧盘踞于人们的头脑中了，革命的新诗歌非下一番狠功夫就打不倒它。今天我们的时代已经发生了很大变化，但文化战线上革命与反动、新生与腐朽的斗争，此长彼消，无法调和，说到底也仍然是一场“挤出”与“反挤出”之争。我们的诗歌作者只有在斗争中努力提高，用大量思想内容健康而又具备完美艺术形式的无产阶级诗歌，才能牢牢占领诗坛，而将一切剥削阶级诗歌统统“挤出”。因此，对诗的形式问题，我们要从同资产阶级争夺思想文化阵地的高度去认识。不重视这个问题，就是缺少阶级斗争观念。

讲新诗的韵律，并不是走回头路，照搬旧诗的那一套严密的格律，而应当从我们的时代、我们的生活出

发，进行创造。内容不同了，对象不同了，形式岂能不变？毛主席说：“诗当然应以新诗为主体，旧诗可以写一些，但是不宜在青年中提倡，因为这种体裁束缚思想，又不易学。”韵律、格律太严，就会“束缚思想”。因而鲁迅要求新诗只是“押大致相近的韵”，真是精当准确！我们无产阶级的诗歌可以并应当破旧立新，在批判继承古典诗歌和民歌的基础上，创造能够充分表现革命内容，为中国老百姓所喜闻乐见的民族形式。

为了实现这个目标，关在屋子里苦思冥想不行。这个问题，要靠实践来解决，靠在群众性的诗歌创作活动广泛开展的基础上，通过不断总结经验来解决。只要我们坚决贯彻毛主席的革命文艺路线和文艺方针，我们一定能够克服困难，一定能够象革命导师期望的那样把“枪刺”磨砺得快些、更快些！

（载《朝霞》一九七五年第十一期）

谈谈新民歌创作的一些体会

殷光兰

解放以来，我一直学着唱民歌、编民歌，至今没断过。虽然没有写出什么好的新民歌，但是在创作实践中也有一些体会。

写民歌，必须根据党的基本路线，注意反映阶级斗争和路线斗争。就拿我写《毛主席送我上讲台》这首民歌来说，动笔前，我反复考虑：文化大革命前，我到安徽大学附中学习，板凳还没坐热，就被认为没有培养前途而赶出校门；文化大革命后，安徽大学却聘请我担任了中文系兼职教员。同是一个安徽大学，同是我这个人，从前被赶了出来，现在又被请了进去，这是什么道理呢？

“思想上政治上的路线正确与否是决定一切的。”毛主席的指示使我懂得了，教育战线上存在着毛主席的无产阶级革命路线同刘少奇反革命的修正主义路线的尖锐斗争。没有毛主席的革命路线指引，我根本不可能再进大学门，为此，我写了一首《毛主席送我上讲台》的民歌，放声歌唱毛主席的革命路线。在这首民歌的结尾，我激动地唱道：

红色讲台好气派，
金色大道毛主席开，
无产阶级占阵地，
看我工农创未来。

写民歌，就要深入群众、深入生活，在生活中观察、体验，从中吸取营养。记得在一九六四年，我们队里大办水利，工地上有位老贫农给毕业回乡的儿子挑土的筐里装泥时，总要比给别人多加几锹。我摸不透他的心意，就问这位老大爷，这是为什么。他说：“现在不对他要求严格些，将来怎样能成人。”那时毛主席关于培养无产阶级革命事业接班人五个条件在报上发表不久。我对照这位老贫农对下一代严格要求的生动事迹，才发现这位老人思想境界高。他说的“成人”，就是要把自己的儿子培养成无产阶级革命事业接班人。在这多铲几锹土的平凡事迹中，包含着多么深刻的反修防修的意义啊！我越想越激动，就在工地上，当着老人的面，脱口唱道：

老子挖泥儿子挑，
担担比人多几锹，
不是父亲不疼儿，
劳动课堂将子考。

写民歌，还要努力学习工农兵的语言。人民群众中

有着丰富生动的语言，它是开采不完的宝藏，随时都要留心搜集，努力学习。记得在一个水利工地上，一群铁姑娘在搬一块大石头，搬了几次都没有搬动，后来她们打起了号子，行动一致了，终于搬走了。一位姑娘高兴地说：“号子一出口，呼啦一下就搬走。”我觉得“呼啦”二字真好，既通俗又响亮，既有力又形象，是从生活和斗争中产生的典型的群众语言。我就把它记在本子上，以后自己在写民歌中也用上了它：

“三纲五常”铁锁链，
锁住妇女几千年，
毛主席带咱开枷锁，
呼啦顶起半边天。

常在农村的同志，都会发现贫下中农经常讲出一些新鲜生动而又寓意深长的话来，如有一个生产队长说：“胸中红旗飘，干活劲头高。”这简洁而又上口的两句话，讲出了政治必须统帅生产的真理，讲出了农业学大寨的一条根本经验。由于这位队长的启示，我学着写了一首：

挑起公社万顷田，
跨过《纲要》到江南，
不是咱们有能耐，
大寨红旗在心间。

写民歌，也要注意形式。民歌有它一定的形式，我们肥东县的民歌大都是七言四句，比较整齐。但是为了更好地表达内容，也不应该受句式的限制。例如我写的一首民歌，就不全是七言：

不靠神仙不靠天，
集体力量大无边，
毛主席带着咱办公社，
换地又改天。

最后一句我用了五个字，但朗诵起来比七个字似乎更有力，也更豪放一些。

此外，我还注意学习戏剧、曲艺等创作中的一些手法，如连词、衬字等。我也注意运用我国民歌传统的夸张、比、兴等手法进行创作。总之，这对丰富自己的表现能力，提高新民歌的艺术性也是很有用处的。

我决心努力学习，努力实践，继续用新民歌这个战斗武器，为发展社会主义革命和建设，为巩固无产阶级专政服务。

（载《光明日报》一九七五年十一月八日）

为开一代诗风而奋斗

仇学宝

跃进浪潮冲天来，工农歌手登诗台；红心向阳放声唱，一代诗风咱们开！

当前，在学习无产阶级专政理论的热潮中，工厂、农村到处都在举办热气腾腾的赛诗会，各条战线的工农兵歌手，满怀胜利豪情，笑登歌场诗台，唱出了许多高昂激越的新民歌，写出了大量火星飞溅的战斗诗篇，鼓舞着人们沿着毛主席的革命路线，团结战斗，去夺取更大的胜利。

每当我心情激动地坐在台下，听着工农兵歌手高声朗诵他们自己创作的既有饱满的政治热情，又有顺口、易记、有韵、能唱特点的新民歌的时候，我仿佛又回到了一九五八年大跃进的火红年代，又想起了伟大领袖毛主席关于诗歌创作发展道路的一系列指示。那时，在毛主席指示的光辉照耀下，全国人民意气风发，创作了亿万首革命热情洋溢的新民歌，犹如强劲的东风吹遍了万里河山，犹如震天的春雷，惊动了全球。我们伟大的祖国，真的成了诗的国家，中华民族成了诗的民族、毛泽东时代成了诗的时代。

一九五八年新民歌的大量涌现，为开创一代诗风，创造了极好的条件。可是后来不久，刘少奇反革命的修正主义文艺路线，疯狂反对毛主席的革命文艺路线，拚命扼杀群众性新民歌的创作。他们咒骂赛诗会是“发昏会”，污蔑新民歌是“知了叫”；丧心病狂地把轰轰烈烈的群众性民歌创作运动镇压了下去。更恶毒的是，他们以“提高质量”为名，宣扬封、资、修的创作技巧，引诱工农作者朝故纸堆里钻，向黄色下流的民间糟粕去“吸取养料”。他们又借着反对“机器声”和所谓“拔直喉咙喊”，鼓吹所谓赏心悦目的优美抒情诗，结果让那些毫无时代气息的描写风花雪月、田园风味的坏诗大批出笼。

正是由于修正主义文艺路线的干扰，阻碍了诗歌创作沿着毛主席指引的道路健康发展，使毛主席关于诗歌创作的一系列指示不能得到贯彻落实。直到无产阶级文化大革命，摧毁了修正主义文艺路线的统治，才使无产阶级诗歌创作又生气勃勃地繁荣起来。特别是在文化大革命中，广大工农兵用诗歌作刀枪，向修正主义和资产阶级反动路线展开了猛烈的进攻，在批林批孔运动和学习无产阶级专政理论的过程中创造了大量战斗性很强的诗歌，发挥极大的战斗作用。因此，以党的基本路线为纲、密切为当前政治斗争服务，为新生事物大喊大叫，就成为文化大革命以来诗歌创作的最显著的特点。

但是，我们应该看到，当前新诗创作中还有一个很

大的弱点。那就是：内容深刻、能唱、能被人们记住和背诵的好诗还太少。如何提高新诗创作的思想性，创造更多使广大工农兵所喜闻乐见的民族化的诗歌，成为我们当前值得重视的一个重要课题。而这些问题的存在，主要的原因是我们诗歌作者还没有能够自觉地遵照毛主席关于诗歌发展道路的一系列指示，去刻苦的实践，使具有中国气派、中国风格的诗歌道路越走越宽广。在这个问题上，我们重视不够，下苦功不深。正如一位工人业余作者在赛诗会上朗诵的一首诗所说的那样：“一代诗风咱们开，新诗也要斗、批、改；写出中国新风格，歌颂火红新时代！”

“新诗也要斗、批、改”，这句话是很有道理的。回顾过去诗歌发展道路问题上两条路线的斗争，可以使我们加深理解毛主席对诗歌创作的指示，从而更加自觉更加坚定地沿着毛主席指引的诗歌创作道路前进。我们要在百花齐放中，逐步总结经验，使新诗在祖国的艺坛上开出更鲜艳的花朵，更好地为无产阶级政治服务！

当然，要开一代诗风，创造真正无产阶级的民族的革命诗歌，要靠千百万群众共同来创造，要靠我们作长期艰苦的努力。这决不是一朝一夕所能完成的。我们要向新民歌学习，学习它的充沛的革命的思想感情，学习它丰富多彩的表现形式，学习它生动形象，琅琅上口的言语和音乐节奏。同时，也要批判地吸取古典诗词中好的东西。创作无产阶级的崭新诗篇，鼓舞着全中国人民

在反帝反修的大搏斗中奋勇前进！

这是我们工农兵诗歌作者的努力方向。让我们不断地提高自己的政治思想水平，在三大革命运动的火热斗争中发掘取之不尽的诗的源泉，努力学习，刻苦实践，为开一代诗风而奋斗！

（载《文汇报》一九七五年十月二十二日）

锲而不舍 努力实践

宁 宇

伟大领袖毛主席一直十分重视和关怀诗歌的创作和发展，毛主席诗词更是我国无产阶级文学宝库中瑰丽的珍宝，诗歌创作的典范。毛主席曾指出：“诗当然应以新诗为主体”。毛主席对诗歌创作和文艺创作的一系列重要指示，指明了新诗发展的方向和道路。

我国是一个诗的国家，诗歌创作历来有它自己的民族传统。但是，作为一个诗歌作者，我在这方面重视和学习非常不够。古典诗词和民歌，在艺术形式上，有它的长处，顺口、有韵、易记、能唱。这样，就能广为流传，为群众喜闻乐见。而我写的诗在这方面还有很大距离。虽然，有时在创作实践中，如写《中国桥工颂》、《毛主席登过咱船台》、《干校天地》等诗时，作了点尝试，但也只是浅尝辄止。究其原因是自己头脑中没有很好树立群众观点，没有很好考虑如何在社会主义革命和建设，发挥诗歌应有的战斗作用。

任何民族的文学作品，都必然具有本民族的时代特点和民族特点。离开了这些，作品在本民族的人民群众中就站不住脚。毛主席在《新民主主义论》中指出：

“中国文化应有自己的形式，这就是民族形式。”毛主席批判了文学艺术中对于古人和外国人的毫无批判的硬搬和模仿，指出这是最没有出息的最害人的教条主义。解放后，毛主席又明确地给我们提出了“百花齐放，推陈出新”的方针。诗歌，同样如此。单有革命的政治内容，没有完美的艺术形式，就是说，没有为中国老百姓所喜闻乐见的具有民族风格、民族气派的艺术形式，工农兵群众是不易接受也不易传诵的。仅仅在狭小的圈子里找读者，那就限制了诗歌的战斗力。这个问题，是值得我们深思和引以为戒的。

今天，重温毛主席对诗歌创作和文艺创作所作的一系列重要指示，深深感到：工农业战线大干快上，形势大好，作为文学战线的一翼——诗歌，也要跟上形势，进行革命！

我们需要很好地向革命样板戏学习。革命样板戏的唱词和韵白，为新诗创作提供了如何继承、汲取古典诗词和民歌的精华并使之结合一起的范例。它精炼，大致整齐，顺口有韵，易记能唱，并根据不同的剧情风格，遣字炼意，精心推敲，有节奏，有旋律，做到了革命的政治内容与尽可能完美的艺术形式的统一。“急令飞雪化春水，迎来春色换人间”，诗意足，韵味浓；“壮志撼山岳，雄心震深渊”，铿锵有力，对仗工整；“喝令九龙东流水，快向后山展翅飞”，朴素明快，民歌风味；“冲开这刺刀丛极目远望，似看见密林中银光闪闪

红缨枪，我恨不能——恨不能飞身跃上万仞岗”，激情跌宕，有声有色。此类精彩诗句，俯拾皆是，各具特色，念之上口，入曲能唱，做到了革命现实主义和革命浪漫主义的结合。中国古典诗词，从汉唐乐府，到宋词元曲，都有谱曲歌唱的传统。音乐给诗歌插上了翅膀，就能在人民群众口头中飞翔。这就向我们诗歌作者，在艺术上提出了更高的要求，象鲁迅所说：“要有节调，押大致相近的韵，给大家容易记，又顺口，唱得出来。”

我们还需要很好地向广大工农兵群众创作的民歌学习。一九五八年大跃进中，广大群众创作出来的优秀民歌，产生了很大的战斗作用和深远的影响，至今令人不忘。文化大革命中又涌现许多新民歌，象号角，如匕首，紧密地配合了阶级斗争和路线斗争。新民歌朴素、明快、战斗的风格，新鲜、生动、活泼的语言，丰富、多彩的构思和充满革命浪漫主义的表现手法，都是新诗创作取之不尽、汲之不竭的营养。尤其新民歌的语言，产生在人民群众口头中，充满了强烈的时代气息和生活气息，这是为新诗远远所不及的。我们必须恭恭敬敬地学习人民群众的丰富的生动的语言，向新民歌学习。如果连群众的语言都有许多不懂，还讲什么文艺创作呢？

我们更需要进一步学习马列主义、毛泽东思想，深入火热的斗争生活。内容决定形式，形式是为内容服务的。离开了政治标准第一位、艺术标准第二位这个原则，单纯追求艺术形式，那是要堕入形式主义泥坑中去

的。内容深刻的诗歌，首先建筑在作者思想的高度和生活的深度的基础上。思想感情不对头，艺术形式再完美的诗，只会有害于读者。诗歌应该写工象工，写农象农，写兵象兵，字里行间喷发出汗水的味道，泥土的芬芳，火药的气息。学习无产阶级专政理论，深入工农兵，改造世界观，仍然是我学习创作的主课。

方向明确了，道路还要靠自己走，这就需要在创作中敢想敢闯、锲而不舍、努力实践。同时，也不排斥其它多种多样的艺术形式和风格，在思想内容对头的前提下，百花齐放，探索尝试。一个诗歌园地更加灿烂繁荣的春天，即将到来！

（载《文汇报》一九七五年十月二十二日）

谈诗与歌

王 森

常听得作曲的同志说：好诗不一定是好歌词、但好歌词则一定是好诗。这话是颇有道理的。象优秀的革命歌曲《国际歌》、《东方红》等，单就歌词来看，无一不是动人心魄、感人肺腑的壮丽诗篇。由于它们都有节调，都有韵，因而又都可以谱成歌曲。我想：如果有越来越多的诗歌能兼作歌词，被插上音乐的翅膀到处飞翔，那该有多好啊！谁都知道，歌词是歌曲之“本”，是通过嘴唱来宣传群众的。所以，它既要求具有文学性，又要求具有音乐性，整个作品必须做到顺口、有韵、易记、能唱。然而，这些难道不也是诗歌应该努力的目标吗？！

在大跃进年代里，沸腾的生活曾促使我满怀激情地写下了这样一首民歌：“戴花要戴大红花，骑马要骑千里马，唱歌要唱跃进歌，听话要听党的话。”起初，它仅在我们厂的工人中间互相传诵，后来在一次全市性的群众赛歌会上，经一位工人作曲者谱上动听的曲子后，便广泛流传开来了。这首作品，原先明明是诗歌，却一下子变成了歌曲，这是什么原因呢？当时，我只认为是与它所反映的革命内容有关，至于旁的就不去思考了。打这

以后，我虽然在党的培养和群众的关怀下，坚持着业余创作，继续学写诗歌，但是却在如何提高、怎样突破的问题上，绕了个大弯子：错误地以为“提高”就是篇幅要由短到长，“突破”就是味道要由土到洋。结果，往往把四句诗硬拉成四节诗，把民歌体改扮成自由体。这样搞出来的作品，甭说唱了，有的就连念都令人费解，只能抄在纸上供人看。因此，让诗歌再成为歌曲的事儿，便很少碰上了。

无产阶级文化大革命开始后，由于斗争的需要，我在业余创作诗歌的同时，经常学写歌词。几年的创作实践告诉我，诗歌与歌词仿佛是一对孪生兄弟，在它们身上有好多相通之处。其中顺口、有韵、易记、能唱更是它们最突出的共性。这一点我在创作歌词《毛主席的革命路线指引咱永向前》时体会犹深。

这首歌词共分三个段落。头尾两段系通过比兴的手法（“韶山的清泉甜又甜，心中的太阳暖又暖”）引出主题、歌颂主题；中间一段则采用排比的手法（“有了它，百万工农齐武装，天安门前红旗展；有了它，大寨红花遍地开，大庆精神四海传……”）来阐述主题、深化主题。句式上以七言为主体，并使之大致整齐、顺口押韵。这一切毫无疑问地说明它原是一首民歌，可是因其适于谱曲，就被人们称作歌词了。

有不少诗歌作者生怕多接触歌词会影响诗的质量，是有一定道理的，但其影响绝不是拖它下降，而是可以

助它提高。这是因为歌词同样需要讲究构思、意境、诗味、形象等，比起诗歌来，它甚至有更进一步的要求——内容更概括些，形式更规范些，特别要求作品更加顺口、有韵、易记、能唱。显然，经常创作一些歌词，只会促进诗歌创作群众化、民族化。那种将诗歌与歌词人为地对立起来，从中制造鸿沟，捧前者为浓茶一杯，贬后者为淡水一碗，是十分荒谬的资产阶级文艺观。

火红的时代需要火红的诗，战斗的人民离不开战斗的歌，让我们在毛主席光辉思想的照耀下，为工农兵写出更多更好的顺口、有韵、易记、能唱的诗歌而努力吧！

（载《文汇报》一九七五年十一月七日）

诗 与 歌

叶 凌 良

在我国古代，诗与歌如影随形，关系密切。中国最早的诗是劳动人民唱出来的，这就是被鲁迅称为“杭育派”的原始社会的民歌。从诗经到汉乐府，从唐诗到宋词，及至元曲，大都是能唱的。流传在各民族人民中的许多脍炙人口的优秀民歌，有不少也是唱出来的。诗能唱，是中国诗的民族传统。人们把“诗”与“歌”统称为“诗歌”，也许就是这个缘故吧。

鲁迅是提倡诗能唱的，他曾说过：“我以为内容且不说，新诗先要有节调，押大致相近的韵，给大家容易记，又顺口，唱得出来。”这精辟的见解，应该说，也是我们今天对诗歌创作的基本要求。

诗要能“唱得出来”，必须具有鲜明的节奏。诗有节奏，如音乐有节拍。革命现代京剧中的许多唱词，节奏感就很强烈。如“立下愚公移山志，能破万重困难关，一颗红心似火焰，化作利剑斩凶顽”。读起来抑扬顿挫，铿锵悦耳。节奏明快有力，加上配曲、演唱，把剧中英雄人物杨子荣剿敌决心，抒发得淋漓尽致，起到了鼓人斗志、令人感奋的战斗作用。

诗要能唱，光有节奏还不够，还应押大致相近的韵。押韵和节奏是构成诗歌音乐性的重要因素。就以我们熟悉和喜爱的《东方红》这首歌来说，每当我们唱起“东方红，太阳升，中国出了个毛泽东……”，心中便涌起一股暖流，倍觉亲切、感人。这支歌的歌词原是陕北民歌，它既富有浓厚的生活气息，又由于选用的韵脚：“红”、“升”、“东”是大致相近的韵。这就使它既摆脱了古典诗词过于严格的韵律束缚，又和谐自然，洗炼深沉，使人一学就会，经久不忘。《东方红》这支歌能插翅飞遍千山万水，成为回荡在革命人民心头的一支歌，这固然是因为歌曲内容形象地表达了广大劳动人民的共同心愿，但同时也与歌词本身具有音乐性有关。

诗歌的语言要求流畅上口，这是诗能唱的另一个重要条件。诗的语言应该含蓄、精炼。然而含蓄、精炼并不等于隐晦生涩。《一壶水》这首歌就是一个很好的例子，它不仅构思巧妙，形象生动，而且，语言很有特色。“嗓子冒烟脸冒火”，“我能喝它一条河”；“祖国江河在胸中，我的心里荡清波”。既有高度概括、凝练的艺术特点，又朴素流畅，琅琅上口，相反，那些诘屈聱牙的诗句，纵然谱上曲，也是念不出，唱不开的。有些诗歌作者喜欢单纯追求奇字、丽语，往往使得语言生涩难懂，绕口绕舌，读不出来。这样很不利于思想感情的正确表达。

诗歌也要“百花齐放”。我们提倡能唱的诗，但并不

不排斥不能唱的诗。有的诗不能唱，但可以朗诵，如“朗诵诗”就是；有的诗不能唱，但是能“说”，象“快板诗”就是；即使是“楼梯式”的诗和“散文诗”，写得好，群众也是拍手欢迎的。

经过无产阶级文化大革命，诗歌这一文学体裁为越来越多的工农兵所掌握、所运用，也出了不少诗歌集子，然而，真正思想内容好，能在群众中广泛流传，在群众中有深刻印象的好诗还不多。目前，许多新诗缺乏韵律和节奏感，唱不来，记不住，这就在一定程度上影响了诗歌的战斗性。上层建筑是为经济基础服务的，随着我国工农业生产的飞跃发展，我们诗歌作者的脚步也应该紧紧跟上。当然，这样做，是不容易的。这就要求我们的诗歌作者认真学习和深刻领会毛主席关于诗歌发展的指示，要懂得一些乐理和音律知识。在深入生活中，向人民群众的口语和民歌吸取营养，从而使我们的新诗与歌更好地结合起来，创作出更多更好的易记、易懂，能唱、能念，具有中国风格和中国气派的新诗来。

（载《解放日报》一九七五年十月二十六日）

大众化与战斗性

史良昌

叶凌良同志在《诗与歌》中，谈到了鲁迅关于诗歌要“易记”、“顺口”、“唱得出来”的精辟论述。记得鲁迅在讲了这段话之后，还说“白话要押韵而又自然，是颇不容易的，我自己实在不会做，只好发议论。”其实，鲁迅并非不会做，他在此的前二三年，就曾经做了好几首“押韵而又自然”的白话诗。他的诗论正是一些优秀诗歌和他自己的诗歌创作的总结。就让我们来抄录他的一“歌”——“谣”吧。

《好东西歌》

南边整天开大会，北边忽地起烽烟，北人逃难南人嚷，请愿打电闹连天。还有你骂我来我骂你，说得自己蜜样甜。文的笑道岳飞假，武的却云秦桧奸。相骂声中失土地，相骂声中捐铜钱，失了土地捐过钱，喊声骂声也寂然。文的牙齿痛，武的上温泉，后来知道谁也不是岳飞或秦桧，声明误解释前嫌，大家都是好东西，终于聚首一堂来吸雪茄烟。

《南京民谣》

大家去谒灵，强盗装正经。

静默十分钟，各自想拳经。

上面这些暴露反共亲日投降派、讽刺祸国殃民反动派的通俗易懂、深刻有力的白话诗，不是达到了“易记”、“顺口”、“唱得出来”的高标准吗？鲁迅做新诗做得就是好！对于诗歌来讲，鲁迅不仅是“评论家”，评论得正确；而且是“作家”，创作得出色。正因为他有“作诗”的亲自实践，所以会有真知灼见的“诗论”。

学习、研究鲁迅的诗作与诗论，对发展我们今天的诗歌创作与评论很有意义，对文艺如何努力“大众化”与加强“战斗性”也有深刻的启示。鲁迅在一九三〇年就说过，“应该多有为大众设想的作家，竭力来作浅显易懂的作品，使大家能懂，爱看，以挤掉一些陈腐的劳什子。”从这段话中我们可以明白鲁迅的“诗作”采用山歌民谣、俚词俗曲的通俗诗体，鲁迅的“诗论”主张易记、顺口、易唱、动听的白话韵文，并不是为了“别致”、“出奇”，而是为了使工农大众“能懂”、“爱看”。本文抄引的一歌一谣，就是首先刊载在一本上海工人刊物《十字街头》上的。这就有力地说明了鲁迅讲究文艺形式，继承民族传统，发展民间歌谣，正是为了使文艺更好地为工农大众服务。为什么人的问题，是一

个根本的问题，原则的问题。鲁迅的诗作好，诗论好，首先就好在一心为工农，努力“大众化”。

鲁迅提倡的“浅显易懂”固然与晦涩难懂有别，然而也与肤浅、贫乏不同。鲁迅主张作品内容要充实，“开掘要深”。他提倡的“浅显易懂”，正是从群众需要出发，把深刻的思想内容通过通俗生动的文字形式表达出来，做到“深入浅出”。

鲁迅的新诗是真正符合这个标准的。上面所引的一歌一谣，语言生动、浅显，但表达的思想内容却相当深厚，它把国民党反动派投降卖国的罪恶和虚伪透顶的内心世界兜底抖落出来，真是入木三分。革命人民看了谁不感到痛快！

“文学是战斗的”。鲁迅提倡诗歌内容的深厚和语言的浅显易懂，无不着眼于战斗。鲁迅通过作诗、论诗的战斗，要去“挤掉一些陈腐的劳什子”。那么，当时有些什么“劳什子”呢？我们查一查“历史账”，在鲁迅作白话诗的一九三一年——一九三二年间，阶级斗争十分尖锐，民族矛盾空前激化，那时曾有一小撮“民族主义文学家”跑了出来，炮制了民族投降主义的“诗剧”、“战歌”。鲁迅一方面写杂文，把这些中外反动阶级的“宠犬”写的“诗”和“奴才”作的“歌”斥之为“流尸文学”，充分揭露了他们反共亲日卖国的投降派真面目；另一方面做新诗，用《好东西歌》、《南京民谣》等等革命歌谣，去“挤掉”《黄人之血》、《伟大的

死》之类的“宠犬诗”、“奴才歌”、“顺民曲”。一句话：“挤掉”投降派的“劳什子”。党的文艺工作“是服从党在一定革命时期内所规定的革命任务的”。鲁迅的诗作好，诗论好，就在于“遵”革命之“命”，着力于战斗。

鲁迅的好诗作、好诗论从何而来？来自他深入生活——“学习社会”，更来自他钻研理论——“学习马克思主义”。鲁迅在《我们要批评家》中说过：“这回的读书界的趋向社会科学，是一个好的，正当的转机，不惟有益于别方面，即对于文艺，也可催促它向正确，前进的路。”正因为他自己学习了“最明快的哲学”，掌握了马克思主义，有了“新的装束和新的武器”，所以他会有好的诗作和好的诗论。我们学习鲁迅，就应该依照鲁迅的精神去做，做个“坚实的，明白的，真懂得社会科学及其文艺理论”的作家、评论家。这样的专业的和业余的作家、评论家多了，那么，我们的无产阶级的文艺创作就会更繁荣，文艺评论就会更活跃，就会有更多更好的诗词歌曲出世。

（载《解放日报》一九七五年十一月二日）

诗歌语言的锤炼

梁 祖

“新诗改罢自长吟”，这话有一定的道理。一首“革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式”相结合的好诗，必然是经过千锤百炼、反复琢磨而创作出来的。鲁迅在这方面给我们做出了很好的榜样。他的小说、杂文、诗歌，不仅有深湛的思想内容，高度的艺术技巧，在语言的运用上也有极高的造诣。他对作品严格、认真的态度，是值得我们很好学习的。他曾说过：“写完后至少看两遍，竭力将可有可无的字、句、段删去，毫不可惜。”他在悼念被国民党杀害的“左联”五烈士的一首诗中，曾有这么两句：“眼看朋辈成新鬼，怒向刀边觅小诗。”后来，鲁迅在《为了忘却的纪念》一文中引用此诗时，把“眼看”改成了“忍看”，把“刀边”改成了“刀丛”。两字之改，意新语工。“忍看”把作者愤怒的感情倾注了进去，“刀丛”则更衬托出鲁迅敢于蔑视敌人、敢于斗争的大无畏精神，这就使这首诗的思想性和战斗性都更上了一层楼。

鲁迅改的虽是旧体诗，但对我们今天的新诗作者，又何尝不应该这样努力呢？无论是旧体诗，还是新体诗，

诗歌的语言都是需要凝炼的。而要做到这一点，就必须下苦功夫反复修改，使中心更突出，主题更鲜明，感情更健康，形象更准确，语言更畅达，词句更凝炼。但是目前在我们的诗歌创作中，有一些同志却把凝炼和生涩混同于一个概念。顺手翻阅了一些所发表的诗歌，发现有的诗句冗长，章法松散；有的概念模糊，生造词汇；有的用字生僻，费解难懂。这种诗歌十有八九是诘屈聱牙，没有节奏，不易记，不能唱，因而得不到广大群众的喜爱。由此看来，要繁荣诗歌创作，语言的通俗和凝炼是很重要的。鲁迅早就对诗歌提出要求：“容易记，又顺口，唱得出来。”诗歌要达到这个要求，首先语言要用那些顺口、易记、有韵、能唱的语言。要通俗，同时又要简洁凝炼，不能松散冗长，这是一个先决条件。这样，诗歌才能“一经制作，万人传唱”，有强大的生命力，才能充分发挥出战斗的鼓点和时代的号角的作用。今天，能在人民群众中广泛流传，脍炙人口的好诗，都是在语言上下过功夫的。如王铁人写的“石油工人一声吼，地球也要抖三抖”，“石油工人志气大，天大困难也不怕”。这些诗句，抒发了工人阶级顶天立地、叱咤风云的英雄气概；既气势磅礴，形象饱满，又通俗易懂、易记易唱。一个重要的原因，就是语言凝炼。可见，诗歌除了内容的上达之外，语言也直接关系到诗歌的生命力和战斗作用。

谈到凝炼，就很自然地想到历史上那些所谓“两句

三年得，一吟双泪流”的苦吟诗人，他们那种雕章琢句的创作方法，不足为训。我们不是单纯为了提高语言技巧而雕琢，而是为了如何使广大工农兵更易记易唱而推敲。因此，语言凝炼不是越凝炼越深奥难懂，而应该是为了更好表达思想，接近于工农兵语言。单纯地追求形容词美丽，动词灵活，把功夫花在那上面，这就和我们提倡凝炼语言的目的背道而驰，南辕北辙。

毛主席说：“语言这东西，不是随便可以学好的，非下苦功不可。”诗歌语言更是这样，它比其它文学样式的语言更要求集中概括地反映生活。诗歌的篇幅是短的，写的作者也比较多，但是，“看似容易最奇崛，成如容易却艰辛”。要以少胜多，以一当十，的确不是容易的事。那么，从何入手呢？毛主席早就给我们指明了方向：“要向人民群众学习语言。”这就需要我们认真改造世界观，长时期地无条件地深入工农兵，熟悉他们的生活，学习他们的语言。同时，我们还要批判地继承古典诗词和民歌中富有生命力的语言。这样才能使诗歌真正做到“为工农兵而创作，为工农兵所利用”。

（载《解放日报》一九七五年十一月九日）

创造民族形式的新诗歌

姜 彬

我国的新诗创作是从五四运动前后开始的，那是一个狂飙突进的时代，工人阶级登上了政治舞台，使资产阶级民主革命来到了一个簇新的阶段——新民主主义革命时期。由于工人阶级的参加和领导，五四运动成了中国人民一个彻底地反封建主义、彻底地反帝国主义的伟大运动。新文艺运动（包括新诗歌运动）在这一政治运动中起了积极的作用，成了运动的一面旗帜。在新文艺运动中，新诗的创立具有突出的意义，因为当时封建文人把旧韵文看作是封建文学的瑰宝，用来对抗白话文和文学革命，并用以束缚人们的思想，反对革命运动；突破旧的体裁，打破旧形式的格律，不但对于反映人民革命斗争的暴风雨般的生活是需要的，它的出现本身就具有反封建的重大意义。五四以来的新诗歌，同其他新的文学艺术形式一样，“从思想到形式（文字等），无不起了极大的革命”。但五四以来的一个时期，是我国新诗的草创时期，虽然经过进步的诗歌工作者的实践和探索，在诗歌的形式上始终没有摸出一条正确的道路来，显然的，它受外来的影响比较大，自由体诗还不成形，

离群众喜闻乐见的民族形式还远，因而影响到它在广大群众中的传播，大多数作品（我们这里说的是带有革命倾向的进步诗歌，至于宣扬资产阶级反动思想的形形色色的派别的诗，更当别论）还不为劳动人民所接受和理解。从而，影响到革命的新诗歌，在和封建主义的、资产阶级的旧诗争夺群众斗争中的力量，更影响了它在现实革命斗争中所应发挥的作用。这一点当时就为我国新文化运动的革命旗手鲁迅所痛切地感觉到，他在四十年前的一封信上，曾对新诗提出过改革的意见，他说：“诗歌虽有眼看的和嘴唱的两种，也究以后一种为好，可惜中国的新诗大概是前一种。没有节调，没有韵，它唱不来；唱不来，就记不住，记不住，就不能在人们的脑子里将旧诗挤出，占了它的地位。”又说：“我以为内容且不说，新诗先要有节调，押大致相近的韵，给大家容易记，又顺口，唱得出来。”鲁迅的意见是完全正确的，他对五四以来新诗的评论和对于进一步发展新诗的意见，在现在还有现实意义。

抗日战争时期和解放战争时期，在毛泽东思想的指引下，新诗是有了不少进步的，它在一定程度上配合了各个时期的革命斗争。一九三八年毛主席就提出，要有“新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”。在《新民主主义论》中，毛主席又指出：“中国文化应有自己的形式，这就是民族形式”。《在延安文艺座谈会上的讲话》这一划时代的著作里，毛主席又

解决了文艺为工农兵服务的方向问题。毛主席这些指示大大丰富和发展了马克思主义的文艺理论，大大激励了解放区和国统区的革命的文艺工作者，把中国无产阶级的文艺运动推到了一个新的阶段。诗歌在这一时期也有了相应的发展，在与工农兵结合上，在民族形式的探索上，都取得了一定的成绩。在全国解放后，毛主席不但亲自发动和领导了批判反动电影《武训传》等一系列的重大斗争，还对新诗的创作和繁荣，予以很大的重视和关怀，早在一九五七年毛主席就指出：“诗当然应以新诗为主体，旧诗可以写一些，但是不宜在青年中提倡”。一九五八年在社会主义工农业大跃进的年代里，毛主席亲自向全党倡导搜集和整理民歌，从而掀起了一个规模极其广阔的工农兵的新民歌创作运动。新民歌对新诗是一个有力的推动，开了一代诗风。毛主席还提出了新诗应该在批判继承古典诗歌和民歌的基础上发展，从而对新诗从什么道路发展的问题，指出了明确的方向，一九五八年——一九五九年广大工农兵和文艺工作者响应毛主席号召，曾经在全国范围内，开展了热烈的关于诗歌道路问题的讨论，这对新诗的发展曾经是一个非常有利的条件，但当时由于文艺黑线的统治和干扰，这一讨论没有得出应有的结果，这一时期的诗歌创作虽然是很有成绩的，但还远远地不能适应蓬勃发展的群众运动的需要，也还远远没有创造出无产阶级诗歌的完满形式。无产阶级文化大革命摧毁了修正主义文艺路线的统治，在

诗歌创作上涌现出了大批的工农兵作者，写了不少好的诗歌，特别是革命样板戏创作的宝贵经验，将对今后的诗歌创作发生重大的影响。但就日前整个的诗歌创作情况看，思想内容比较深刻，形式上做到能唱、能背、能被人记住的作品还不多，我们的诗歌作者，还不能满足于现已达到的成就，还要经过很大的努力，才能从内容和形式上创造出都能适应我们这个雄伟豪壮的时代的诗歌来。

毛主席、党中央对诗歌的创作和繁荣的关怀和重视，是进一步发展诗歌的强大东风。如前所述，现在我们诗歌创作的道路和方向是明确的，要求也是明确的，虽然要达到这一要求，决不是轻而易举的，但只要诗歌工作者和广大工农兵相结合，专业和业余相结合，紧紧沿着毛主席的革命路线前进，具有比较完美的为群众喜闻乐见的民族形式的社会主义诗歌是一定会创作出来的。

批判地继承古典诗歌与民歌的基础上发展新诗的道路，和鲁迅提出的对新诗形式上的要求，这是我们创造社会主义新诗歌的重要准则，两者的内容是一致的。鲁迅在上述信中关于新诗的要求，概括起来说，是“有韵、能唱、顺口、易记”八个字。这正是我国古典诗歌和民歌在形式上的传统特点。我国最早的一本诗集《诗经》中的诗都是可以弦歌的，都是乐歌；《楚辞》也是屈原采集楚地的民间歌谣加以改变而成的，这种体裁就是根据

楚国方音而产生的一种歌唱形式；汉魏南北朝的乐府诗歌，更是汉王朝的“乐府”机关为采新声而采集起来的乐歌（原是民间歌谣，后来文人仿作的“乐府”，在形式上虽有所变化，但基本上也并没有脱离原来的格调）；至唐而盛的五、七言古诗，绝句、律诗，也是从“乐府”诗歌发展出来的，古诗不但有声调、格律，可以诵吟，而且也往往是可以协律而歌的；至于唐宋的词、元朝的曲，和音乐的关系就更加密切了，它们本来就都是根据曲调填写新词的。

就能唱这一点说，民歌更是古典诗歌的本源，诗歌和音乐的密切关系，怕正是从民间歌唱这一个传统来的。从本来的意义上说，民歌是劳动人民的口头创作，凡是民歌都是可以唱的。它有歌和谣之分，两者的差别，古人早有定义，“合乐曰歌，徒歌曰谣”，就是合着曲谱唱的称为歌，没有曲谱，依照节拍音韵顺口念的称为谣，因此，两者的唱法在形式上虽不相同，但都以能唱为特点的。正因为这个特点，它不胫而走，容易记，在民间广泛流传，有的歌谣流传达一个世纪、甚至几个世纪之久，流传的区域遍及全国。

古典诗歌和民歌的另一个特点，就是两者都有韵。因为有韵，念起来就顺口，不按曲谱歌唱的，也能顺韵诵吟，音节谐和，铿锵上口，容易记诵。当然，两者的音韵和押韵法是不完全一样的，古典诗歌几千年来经文人雕琢磨炼，比较严，比较死，讲究四声、平仄、双声

叠韵，一板一眼，都有严格的规定，对写诗的人限制过多，这种押韵方法，今天的新诗当然不能全部搬用。民歌的押韵法，比较接近于“大致押韵”的要求，民歌是一种口头自然形成的韵法，它根据语言的天然音节，用大致相近的韵语作韵脚，唱起来悦耳顺口，有的用谐音、半谐音就可以，所以它比较自由、比较活，它的缺点是显得粗糙，不精细，不完整。我们今天的新诗歌，应该两者都可以有所借鉴，有所取舍，在这基础上，还要有所创造，渐渐形成适宜于反映我们今天社会主义新生活的新韵法。

诗如果能够做到大致押韵，能唱，那末，也就大致能够达到顺口和易记的要求。所以在批判继承古典诗歌和民歌基础上发展诗歌，在形式上说，也就是要达到鲁迅所说的“押韵、能唱、顺口、易记”的要求。这里必须指出的是，正如有的文章所已经指出的那样，我们提倡要创造出“大致押韵”、能唱、顺口、易记的诗歌形式，也不排斥自由体的和其他的诗歌形式，只要内容是社会主义的，形式和风格是可以多种多样的。当然，这里我以为对一切形式的诗歌来说，都应该尽可能的符合于大众化和民族化的要求，也就是努力从各种不同的渠道达到创立诗歌的“民族形式”来。

经过伟大的无产阶级文化大革命，我们重温毛主席对诗歌工作的一系列重要指示，学习鲁迅对新诗格式上提出的要求，这对我们今天继续坚持和沿着毛主席的革

命文艺路线胜利前进，对诗歌更好地为社会主义革命和建设，为进一步巩固和加强无产阶级专政服务，具有十分重大的意义。当前，为了巩固和发展无产阶级文化大革命的伟大胜利成果，我们诗歌工作者应该迎头赶上，更响更好地吹起时代号角，创造出更多更好的社会主义的新诗歌。

（载《文汇报》一九七五年十一月五日）

让新诗活在群众嘴上

邢 映

好的诗歌，总是印在群众心里，活在群众嘴上的，富有艺术感染力和战斗力。

王铁人的“石油工人一声吼，地球也要抖三抖”的诗句，一听、一看，就懂得、就记住，为大家喜爱、全国传诵。为什么？因为它不但鲜明地体现了我们的时代精神，传达了无产阶级的心声，而且又具有自然流畅的节调和响亮动听的韵脚。节调和韵，是诗歌利于流传的凭借。

鲁迅曾不止一次地提出过新诗须有节调和韵的主张。他早就指出：“我以为内容且不说，新诗先要有节调，押大致相近的韵，给大家容易记，又顺口，唱得出来。”这个意见，是正确而深刻的。唯物辩证法告诉我们：认识一个事物，必须注意它的矛盾的特殊性。鲁迅的意见正好道出了诗歌艺术形式的特殊之点。可以说，节调和韵是诗歌这种文学体裁在艺术形式上区别于其它文学体裁的基本特征。

而节调和韵，也并不是什么神秘莫测的东西。它是从民族语言加工提炼而来的，它体现在语言的巧妙运用

上。诗句具有鲜明的节奏，和谐的音调，并恰当的用韵，那就会形成和显出一定的节调和韵律，就会琅琅上口，动听易记。

诗，要有鲜明的节奏。

节奏，简单地说，是由有规则的运动造成的。譬如，钟表“滴答、滴答”的走动，就是最单调的节奏。诗歌的节奏，是由语音组合中，等时性的长短、高低、强弱、轻重及其有规则地反复再现所构成的。所以，诗歌与散文等文学样式相比，在节奏上就显得更为分明，匀整，强烈，尤其易于使人感受。如下面一首民歌：

什么／藤／结什么／瓜，
什么／树／开什么／花，
什么／时代／唱什么／歌，
什么／阶级／说什么／话。

这首诗富有强烈的节奏感。构成这首诗节奏的因素有：（1）每行诗句都一样地分成四个节次（“音组”）及三个顿歇。（2）各音组包含的音节数量虽然不相等，但各行诗句之间互相对当的音组的音节数量基本是一样的。譬如第一音组都是双音节，第三音组都是三音节，结末的音组都是单音节。第二音组在前面两句同为单音节，后面两句同为双音节，节奏也还是均匀的。（3）诗句音组的配置形式又都是“短音组·短音组·长音组·短音组”——音组的长短是相比较而存在的，

在这首诗里，三音节的音组为“长”，单音节和双音节的音组为“短”。念诵时在节拍上，长音组较为紧凑，短音组则较为舒缓，以造成长短相间、紧慢互衬的音响效果。以上诸因素的有规则的反复出现，就形成了全诗极其生动鲜明的节奏。从读和听的感觉来说，这首诗的节奏主要表现在音组之长短的有规则的反复上。一般说来，诗句音组和顿数有规则的配置，便是现代民歌节奏的基础。新诗要富有节奏，可以而且应该注意吸取民歌的这种艺术经验。

诗，要有和谐的音调。

诗歌的节奏，不但要求强烈分明，而且还要音乐性强，能上口成调，在鲜明的节奏基础上形成和谐的音调，这样，诗也就具有悦耳动人的节调。群众口头流传的诗歌，都是有节奏而成调的。鲁迅不是一般地说“节奏”，而讲“节调”，是从诗要同音乐结合而具有歌唱性能的要求出发的。不论是用诗配进现成的调子（如“劳动号子”、“信天游”等），还是依诗谱乐，都要求诗歌的语言本身能入曲成腔。《三大纪律八项注意》歌，电影《闪闪的红星》的《红星歌》，以及用新民歌《听话要听党的话》谱成的歌曲，那样广泛流传，脍炙人口，其中的一个重要原因，就在于这些诗歌的语言节奏十分明快生动，音调又很和谐好听。

诗歌要唱得出，念得响，朗读起来，要自然流畅和谐铿锵，顺口有调。这时，节调就体现在语调或曲调

上。象上举《什么阶级说什么话》，念起来就是自然顺口，和谐成调的。再如：

天上／没有／玉皇，
地上／没有／龙王，
我／就是／玉皇，
我／就是／龙王，
喝令／三山／五岭／开道，
我／来了！

一口气就念完了，又那样的流利动听！念几遍或听几遍就背得出来。从诗歌的艺术性这个角度来看，这就是因为它的语辞平易质朴，句式比较一律；既合乎口语的自然节奏，又有艺术上的巧妙安排，前四句，两两相对，各自有规则地往复，形成了鲜明的节奏，末两句来个跳跃，节奏又变换，格调更生动。一首诗，有没有节调，就是要从念和听的效果来鉴定的。不少新诗虽然可以朗诵，但是由于它的节奏不那么鲜明强烈，或者不那么合乎口语的自然和顺，所以就不大容易具有为群众上口的节调。这个弱点，是可以通过向优秀民歌学习而克服的。

诗的节调要动听，还须注意诗句音节的协调，这就需要运用双声迭韵、平仄配合等手段。譬如，革命现代京剧《智取威虎山》中杨子荣的唱词：

我恨不得急令飞雪化春水，
迎来春色换人间！

这后一句原本是“迎来春天换人间”。现在改“天”为“色”，一字之易，不但意境更显深远优美，也使音调更加动听感人。因为原来全句只有一个“换”字是仄声，且句首连着四个字都是平声，这样，音节之间的抑扬变化就不显著；改成“色”字，多一仄声，就使音节之间的平仄交错，抑扬交迭，更显得协调和谐，清亮动听，唱起来或听起来，也觉得韵味浓多了。革命现代京剧的唱词、韵白是可供新诗师法的榜样。

诗，要有恰当的韵。

诗歌语言的音乐性和韵律美的显著的标志之一，便是押韵，也就是使相关诗句结末一个音节的韵母相同或相近，以造成音响上协调均衡，和谐动听。汉字的音节结构可以分为声母和韵母两部分，象上举王铁人诗句中的“吼”【h—ou】和“抖”【d—ou】，这两个音节的韵母【ou】相同，就“押韵”了。这样，就念得顺口，听得悦耳。艺术的实践告诉我们，诗歌有韵同没有韵不一样。没有韵，就会显得“散”；有了韵，就能产生音响上，以至意义上的联想，利于易记能唱。从这个意义上说，用韵正是加强诗歌的节调的一种有效手段。诗歌的用韵，应该同活的口语一致，押大致相近的韵就行。如鲁迅说的，新诗“要有韵，但不必依旧诗韵，只要顺口就

好”。新民歌的用韵大体上是这样的。至于押韵的方式，当然可以不止一种，如连句韵、隔句韵、交替韵以及变换韵脚，等等。但用韵一定要贴切自然，不能离开思想内容和节调的顺口去硬凑韵脚。

节奏，音调，押韵，在诗歌里是密切结合的，它们有机地构成了诗歌的韵律美，而成为诗歌的音乐的内在形式。为了生动、鲜明地显示诗歌的韵律、节调，也就要求诗歌语言的组织能有一定的形式。鲁迅说，“诗须有形式”。我们体会，这不但是指诗要有节调和韵这样的音乐形式，而且是指诗须有能显示这种节调和韵的语言组织形式。诗的语言形式，有诗句的字数、行数、句法等方面。譬如，反复、排比、对称一类句式就易于形成回环往复的强烈节奏。

看来，大体整齐，这对于显示诗歌的韵律是很必要的。一般地说，语句比较匀称整齐了，它的节奏就显得均匀、明朗，甚至押韵也会比较自然。当然，整齐中也必须有参差变化，否则，反而会显得呆板僵化。大体整齐而间有变化的语句配置，是现代民歌语言的基本形式。必须指出，这种大体整齐而间有变化的诗句形式，正是基于革命作者象长江巨浪般的思想感情。如全国人民心中的歌——《东方红》，它的诗句就是这样：

东方／红，太阳／升，

中国／出了个／毛泽东；
他为／人民／谋幸福，
呼儿／咳呀，
他是／人民／大救星。

这种与心潮起伏相适应的语言形式，显出它的节调分明，自然流畅，而又间有波澜，生动有致。同时，它的用韵又是“红”、“东”和“升”、“星”交迭相押，而“升”与“星”就是大致相近的韵（“升”的韵母是【eng】，“星”的韵母是【ing】，不完全一样，但相近）。这样，在整齐中含有变化，变化中显出匀整，形成了多样统一的艺术美。新诗的形式如果向《东方红》这样的民歌看齐，那就会赋予和加强它的歌唱的性能，新诗也将可能从“眼看”向“嘴唱”转化，而达到“易记，易懂，易唱，动听”的艺术要求。

要确立新诗的形式和发挥它的艺术力量，还有一个十分重要的条件，那就是：写得精炼。只有从生活出发，把体现革命脉搏的典型感受，给以艺术的提炼，才能有精警的语言。而语言凝炼精警，才能使人一听就起一个印象，耐人寻味，引人入胜。精炼的语言一般在语辞句式、表现手法上也往往较为生动形象，新颖独到；在语句形式上也较为工整匀齐。甚至可以说：语言倘不精炼，诗歌也难定形。某些新诗的弱点之一，恐怕就是人们往往觉得它的语言比较“平”、“散”、“冗长”。

这样，要为群众易记易唱，就很难了。新诗须有形式，语言务必精炼。这就首先要认真学习和提炼“生动活泼的，表现实际生活的”群众语言；同时合理借鉴一些古典诗词的语言艺术。群众的语言中，有许多意味深长的“炼话”，象“刀在石上磨，人在难中炼”，“困难九十九，难不倒工人阶级一双手”，“一颗红心两只手，自力更生样样有”，“要使红旗飘万代，重在教育下一代”等等，就是精炼如诗，形象生动，而且又有着自然的韵律、节调，上口易诵。新诗应当从群众语言的宝藏中开采和锤炼出精彩洗炼的艺术语言来。一些古典诗词的语言，也往往以精炼见长的，新诗在熔词炼句的时候，也要给以恰当的吸取、合理的借鉴，以加强新诗语言的艺术感染力。

从艺术史上看，诗歌起源于劳动，是由人类在集体劳动中协同动作所发出的有节奏的呼喊而产生和发展来的，是从“杭育杭育”来的；而且原始的诗歌又总是和舞蹈、音乐融合在一起的。所以，原始的诗就“偕有自然的韵调”，它就是歌，是在歌唱中创作出来，创作出来又是供歌唱的，并在歌唱中发挥它的社会作用。及至文字产生以后，才逐渐地有了“眼看”的诗和“嘴唱”的诗的分别，但是“究以后一种为好”。有艺术力量的诗歌总是那些顺口、有韵、易记、能唱的诗。我国古典诗词的发展也是不断地汲取了民间嘴唱的诗、歌、词、曲的营养的。新诗，也就要在批判地继承古典诗歌

和民歌的基础上加以发展，要把社会主义的内容与民族形式很好地结合起来，把革命的现实主义和革命的浪漫主义结合起来，而又写得精炼，大体整齐，富于节调，白话押韵（押大致相近的韵），以具有为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派。这样，新诗就会印在群众的心中，活在群众的嘴上！

诗言志。新诗要“言”无产阶级的“志”，抒发革命的激情，传达生活斗争的音响，这就要求我们诗歌作者深入工农兵的斗争生活，成为无产阶级革命队伍中的一员；同时，要有运用诗歌这一艺术形式表现斗争生活的本领。马克思说过：“既然你用韵文写，你就应该把你的韵律安排得更艺术一些。”的确，我们的新诗就要努力把韵律安排得更艺术一些，应该依据表达革命情志的需要，在音组的长与短，声调的抑与扬，语辞的文与白，句式的整与散等方面注意运用艺术的辩证法，以使新诗具有鲜明生动的节调和韵律，达到“革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”。这样来讲究新诗的艺术形式，让新诗活在群众的嘴上，就是为了让新诗能印入群众的心里。只有能印在心中的诗，才能活在嘴上；而诗歌能够活在嘴上，口口相传，又会更加深入人心，更加发挥它战鼓和号角的作用。同时，新诗只有它不但内容是革命的，而且形式也是力求完美的，容易记得住，才能达到鲁迅所期望的：“在人们的脑子里将旧诗挤出，占了它的地位。”所以，无产阶级要求新诗须

有形式，顺口、有韵、易记、能唱，又正是为了让新诗
占领诗台！

（载《文汇报》一九七五年十一月二十五日）

现代诗中应有铁

——读铁人王进喜的诗歌

桂馨 宋平

日历翻到了十一月十五日，想起了中国工人阶级的先锋战士——铁人王进喜。今年的这一天，是他逝世五周年。

我们的思想与情感，立刻飞到祖国北方的一片草原。十多年前，铁人在那里工作过、战斗过。当时，北风怒号，大雪狂飘，工作条件是难以想象的艰苦。然而：

北风当电扇，大雪是炒面。

天南海北来会战，誓夺头号大油田。

干！干！干！

铁人和他的战友们，正在为夺取祖国的头号大油田而英勇奋战。他们头顶蓝天，脚踏荒原，不分昼夜，奋战在井场上。饿了，啃几口冻窝窝头；困了，头枕钻头休息一会儿。谁能忘得了那些不眠的日夜？谁能数得清那是多少个日夜？终于在一九六〇年四月十四日，铁人大步跨上钻台，手握住冰冷的刹把，大喊道：“开钻了！”铁人的吼声，震荡在茫茫雪原，仿佛是向整个的帝修反

宣了战。

铁人王进喜，以他革命的一生、战斗的一生，为中国工人阶级树立了光辉的榜样。他留下来的“铁人精神”，永远激励着我们勇往直前。

铁人虽然永别了我们，但却永生在我们的心中。看今朝，从北方兴安岭到南国椰树林，从西方大戈壁到东海之滨，有多少个大庆式企业正在成长，有多少面大庆红旗正在飘扬！

我们要永远学习铁人的榜样，在祖国的革命和建设战线上打冲锋！

铁人是铁人，但也是诗人。铁的人，写过铁的诗。上面引过的那一首，就是铁人的诗作。

是的，铁人在生前工作很忙，用大庆工人的话说：“老铁一心都扑在工作上了。”作为石油战线的一名战士，铁人是无暇正襟危坐，从容挥毫，“赋得革命，五言八韵”的。铁人写诗，不是无病呻吟；铁人写诗，是在呼唤斗争。

铁人的斗争，首先是对帝修反阶级敌人的斗争。六十年代第一春，“高天滚滚寒流急”。当时，苏修叛徒集团背信弃义，猖狂反华，撕毁合同，撤走专家，妄图在石油上卡我们的脖子。铁人和广大的石油战士，对这是憋了一肚子气的。那时，北京的公共汽车因为没有汽油，不是在车顶上顶着个大煤气包吗？因此，铁人发愤

地说：“没有石油，国家有压力，我们要自觉地替国家承担这个压力！”

为此，他写下这样一首诗：

石油工人觉悟高，迎着困难往前跑。
多快好省建油田，甩掉石油落后帽！

这是石油战士的宣言书，这是中国工人的志气歌。铁人要遵循毛主席的“独立自主，自力更生”伟大方针，彻底战胜帝修反的反华逆流。在他的领导下，大庆的第一口井喷出了乌黑发亮的原油，人们跳起脚来高呼：“毛主席万岁！”“毛主席万万岁！”

铁人进行的斗争，也是针对国内的阶级敌人的。一九六一年秋，当刘少奇一伙刮起了“三自一包”、“四大自由”的复辟资本主义妖风时，铁人愤怒地又写了如下的诗句：

牛鬼蛇神想变天，披着“红旗”放毒箭。
石油工人眼最亮，一个坏○(蛋)也不放。

请注意诗句中的“○”字，铁人当时正在学文化，不会写“蛋”字，就用“○”字去代替。为什么铁人没学过文化？那是有一本血泪账的。他永远忘不了苦难的童年：刚懂事，就用棍子拉着双目失明的父亲去讨饭；七、八岁，就给地主去放牛；十五岁，就进了玉门油矿当小工。受的是牛马苦，吃的是猪狗饭。直到现在，他

身上还留着工头的皮鞭和洋技师铜棍的伤痕啊！……

忆苦思甜，怒火满腔。铁人说：“我宁愿掉脑袋也决不走这条回头路！”他这种心情，象誓词一样凝聚在从北京归来后写的一首诗里：

北京见到毛主席，浑身是劲精神抖。

满怀豪情干革命，永生永世不回头！

铁人的诗，都是这种从斗争中产生出来并为斗争服务的诗。我们学习铁人的诗歌，首先就要学习这一点：

——斗争产好诗，斗争出诗人。

铁人的诗，是钢铁的诗，体现着他那钢铁般的性格，发出钢铁般的铮铮音响。铁人的诗，正是“铁人精神”的最好注脚。请听：

石油工人一声吼，地球也要抖三抖。

石油工人干劲大，天大困难也不怕。

多么豪迈的诗句！真是翻江倒海，天动地颤。谁的一声吼？——石油工人。谁被吓得抖三抖？——地球。夸张而形象的比喻，一下子把铁人无与伦比的英雄气魄表达出来了。是的，铁人在诗中爱用“抖”字，“浑身是劲精神抖”，“地球也要抖三抖”，真是抖出了无产阶级的威风，让阶级敌人和大自然发抖。一个“抖”字，两种“抖”法，充分展现了铁人宽广豪迈的精神世界。另一首诗，也具有同样豪迈的气魄：

地冻九尺雪成山，石油工人无冬天。

为了拿下大油田，粉身碎骨也心甘。

“冬天”这个词是大家所熟知的，它意味着寒冷，意味着考验。但在铁人的面前，没有冬天。不怕你天寒地冻，何惧你大雪封山！有了粉身碎骨的决心，千难万苦只等闲。看到这样的诗，人们会联想到铁人那些英雄事迹：——在他的领导下，人们硬是用绳子拉，撬杠撬，把钻机从火车上卸下来，运到了井场；硬是在三天三夜里，用人工把四十米高的井架矗立起来；硬是用盆盆罐罐端来几十吨水，提前开了钻；硬是大冷天跳进泥浆池，用身体来搅拌泥浆……这样的人，真是钢筋铁骨；这样的人写出的诗，真是钢铁的诗章。人，过得硬；诗，敲得响。我们向铁人的诗歌学习，就是要学习这样一股铁劲儿，学习铁人诗歌的钢铁般的风格，钢铁般的音响。

铁人的诗，在艺术形式上也是有特点的：顺口、有韵、易记、能唱。它是从中国民间诗歌的传统中生长起来的，是现代中国工人阶级大众化诗歌的代表作。

鲁迅在一封信中说过：“我以为内容且不说，新诗先要有节调，押大致相近的韵，给大家容易记，又顺口，唱得出来。”铁人的诗，完全做到了这一点。且看这首诗：

牛耕田，马吃豆，死皮流氓吃酒肉。

党内出了大老修，苏联人民把苦受。

这首诗语言通畅，明白如话，用劳动人民日常生活中常见的牛、马和流氓等形象，表达了对苏修叛徒们的仇恨。比喻贴切，深入浅出，读起来是那样顺口，几乎看过一遍就能记住了。

铁人的诗，绝大多数是七字句，押韵。但有时候，章法与句法也有变化，例如下面这首：

手扶刹把象刺刀，钻杆就象机枪和大炮。
压力一加，钻头就向地球里头跑，
钻完进尺，原油呼噜噜地就往地面冒。
支援越南人民，淹死美国佬！

这首诗可以称之为“自由体”吧！但它仍是顺口、有韵、易记的。让呼噜噜冒出来的原油去淹死美国佬，这是夸张的形象，然而并不矫揉造作。诗写得有激情——石油工人为社会主义大干的激情；诗写得有理想——身在油田不忘世界革命的理想。诗的思想内容与其艺术形式是谐调的。读了之后，如见其人，如闻其声，有声有色，印象深刻。

铁人的诗，由于大多是“七言绝句”式的，节奏明显，韵调铿锵，确实是很容易上口演唱的。事实上，铁人的某些诗，早就在石油工人中唱开了。著名的“石油工人一声吼，地球也要抖三抖”一首，原来是铁人在工人们扛钻机时唱的自编号子。那时，铁人一边扛着钻机，一边操着浓重的甘肃口音唱起这个号子。而他的战友们

就和以“嗨嗦——嗨嗦”，“嗨嗦——嗨嗦”的号子声，在大草原上回响，如同进军的号角，震得天摇地动。如今，这首诗又成了电影《创业》的主题歌，它在更广阔的天地间去回响了。

艺术形式上顺口、有韵、易记、能唱，也是我们应当向铁人诗歌学习的一点。

“现代诗中应有铁”——这是越南人民伟大领袖胡志明主席的一句诗。这句诗强调无产阶级的诗歌，要描写钢铁般的革命战士，要表现钢铁般坚定的革命思想，要具有钢铁般的战斗风格。铁人的诗，是合乎这个标准的。铁人的诗，就是有那么一股铁劲儿。这股铁劲儿的核心是什么？可以用铁人的一句话来概括：

为革命我舍得一切！

是的，只有先做革命人，先做一个肯为革命舍去一切的人，才能成为王铁人，才能写出铁的诗。

只有这种铁的诗，才能在社会主义各条战线上，吹起革命进军号，唱出时代最强音。

我们的革命与建设，需要更多的王铁人；我们的文艺战线上，需要更多铁人式的诗！让我们再重复一遍：

现代诗中应有铁！

（载《天津师院学报》一九七五年第六期）

写诗要想到工农兵

天津市文化局创评组 闻欣

在一次工厂车间的赛诗会上，有位工人师傅在朗诵完自己的诗作后，意味深长地说了这样一句话：“写诗要想到咱工农兵。”这句看来很普通的话，却使我久久地不能忘怀。是啊！工农兵作者自己写诗歌也有着要时刻想到工农兵的问题啊！

我们平时都说，革命的诗歌是战斗的鼓点，时代的号角。一句话，它是战斗的武器。既然是武器，就要精良，而且也要便于为战士所掌握。这就是说，诗歌应该有为广大的工农兵所喜闻乐见的形式。毛主席早就指出过，“中国文化应有自己的形式，也就是民族形式。”要有“新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派。”毛主席还教导我们，新诗应该在批判地继承古典诗歌和民歌的基础上发展。毛主席的指示，为新诗的发展指明了方向。最近我们又学习了鲁迅关于新诗的论述，鲁迅说：“我以为内容且不说，新诗先要有节调，押大致相近的韵，给大家容易记，又顺口，唱得出来。”鲁迅对诗歌提出的要求是完全正确的，从其中，可以看到鲁迅对诗歌作者充满了无限的期望。

现在有些诗歌作者的创作都距离要求还比较远。如有的不大讲究押大致相近的韵，没有琅琅上口的音节，有的洋腔洋调，句子很不整齐。形式既不新鲜活泼，又不易唱易记。这样的诗歌，广大的工农兵是不欢喜的。当然也就不会不胫而走，不能在车间里、地头，营房内广为传播了。而“没有节调，没有韵，唱不来，记不住”的诗，又往往容易局限在少数人的圈子里，不易为广大的工农兵所欢迎，因之，也就起不到“**团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人**”的战斗作用。由此看来，在诗歌创作上，不能把讲究一些节调，注意一些押韵，学习一点音乐，看作仅仅是形式问题。正象上面说的，内容再好，没有一个为广大工农兵所喜闻乐见和便于接受的形式，内容就不会发挥其更大的作用。当然，形式和内容相比，内容肯定是首要的，第一位的。但革命的政治内容，应该与人民群众喜闻乐见的中国作风和中国气派的艺术形式统一起来，两者是不可分割、缺一不可的。

因此，当我们谈到写诗要想到工农兵时，从思想认识上和创作实践上，就必须还要解决另一个更重要的问题。就是：以什么感情，写什么样的内容的问题。我们写诗的同志，虽然绝大部分是工农兵，但要想自己写的诗歌能受到工农兵的欢迎，在三大革命运动中发挥一些作用，同样要注意永远不脱离工农兵，写他们最关心的事、最熟悉的人，一定要言无产阶级之志，抒工农兵之

情，一定要和工农兵生活在一起，战斗在一起，汗水往一处流，劲头往一处使，步子朝一个方向迈，与他们休戚相关，息息相通，感情交融，共呼吸，同爱憎。比如说吧，战士在战斗，需要的是犀利的武器；广大工农兵正在抢时间，争速度，大干社会主义，正为在全国普及大寨县而热火朝天的日夜奋战，需要的是能点燃感情的诗歌来激励斗志，热情奔放的诗歌来鼓舞干劲。在这时候，我们如果把些仅仅抒发个人狭隘之情，描绘些风景、风情、风俗画幅，或者把些生活细事、软绵无力的东西，拿到工农兵面前，试想，怎么能与今天这样大干了还要大干的伟大的社会主义时代合上节拍呢？不合节拍，工农兵当然不会喜欢。

要开新诗风，还看工农兵。

广大工农兵不仅用自己在三大革命斗争中的切身感受，创作出了许多闪烁着无产阶级思想光辉的新诗和民歌，同时也是最有鉴赏力的。他们喜欢的是吹得嘹亮有力的号角，擂得刚健遒劲的战鼓。一句话，他们旗帜鲜明，爱憎分明，喜欢的是他们所熟悉的战斗生活，是他们心底想说的话。当然，风格可以是多样的。但是，作为无产阶级的诗歌，革命的诗歌，总该有那么一股子劲，有那么一股子革命热情。应该象鲍狄埃那样，写诗就是为战斗！把诗歌作为冲锋陷阵的武器。因此，这就首先要求我们，必须用马列主义、毛泽东思想武装头脑，必须学习好无产阶级专政的理论，真正投身于三大

革命斗争的第一线，向广大的工农兵学习，改造世界观。只有这样，思想觉悟高了，才能提高认识生活的能力，理解生活的本质，才能抓住时代的脉搏，摄取那最生动、最感人的镜头，唱出那高亢有力的战歌，做无产阶级的代言人。不然的话，缺乏无产阶级的感情，不管辞藻多么华丽，也是苍白无力的。我们不要认为既然作者本身是工农兵的一员，他就一定能写出工农兵的感情。其实不一定。有的工农兵作者写的诗歌深深地打动了人们的心灵，受到欢迎；有的却写得很空泛，工农兵并不喜欢。这是什么原因呢？原因当然很多，恐怕关键还在作者的思想感情。我们的时代是革命的时代，工农兵作者首先应该是一个革命者。只有思想革命化了，才能真正理解工农兵的思想感情，表达出工农兵的心声，才能在我们这个伟大时代的琴弦上，弹出最强音。

我们的诗歌创作，还应该向革命样板戏学习，努力塑造工农兵的英雄形象。长诗如此，同样，抒情短诗也应该如此。诗虽然短，但是思想境界越是闪闪发光，挖掘的生活越是发人深思，抒发的情感越是炽烈灼人，就越能有强大的感染力。实际上，这样的抒情短诗，同样有个英雄形象在读者面前立言。好的抒情短诗，英雄形象的立言所起的鼓舞作用是很大的。因此，无产阶级的诗歌，必须以革命样板戏为榜样，把塑造高大的工农兵英雄形象作为一项首要的任务。

总之，我以为写诗要想到工农兵，包含着两层意

思。越是抒发工农兵炽烈的情感，反映工农兵关心的内容，就越应该注意诗歌要“顺口、有韵、易记、能唱”，越要把批判地继承古典诗歌和民歌基础上发展的民族形式问题解决好。只有这样，才能达到更好的宣传效果，起到更大的战斗作用。工农兵喜闻乐见，一是革命化的内容，一是民族化的形式，两者缺一不可。毛主席指出：“我们的要求则是政治和艺术的统一，内容和形式的统一，革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。”这就是我们要坚定不移地遵循的无产阶级的创作方针。