

—抒情詩論集—

論抒情人民之情

安 旗 著

新 文 藝 出 版 社

178372

論 抒 人 民 之 情

——抒情詩論集

安 旗 著

新 文 藝 出 版 社

• 1958 •

內 容 提 要

本書計分兩輯：第一輯是批判詩歌理論中的資產階級唯心主義思想的，這一輯里批判了胡風、胡風分子的詩歌理論及詩作和右派的詩歌理論及詩作。第二輯是談詩歌的技巧的。

論 抒 人 民 之 情

——抒情詩論集

安 旗 著

*

新 文 藝 出 版 社 出 版

(上海康平路155號)

上海市書刊出版業營業許可証出G11號

上海市印刷三廠印刷 新華書店上海發行所總經售

*

書 號 1650

開本 787×1092 耗 1/32 印張 4 3/4 字數 85,000

1958年4月第1版

1958年4月第1次印刷

印數 1—11,000 定價 (7) 0.42 元

目 次

第 一 輯

- “安魂曲”——反革命的毒箭 3
- 論抒人民之情
——兼評丘尔康“抒情詩雜談”及其他 15
- 再論抒人民之情
——兼斥右派分子平平的修正主義和人性論 25
- 這是一股什麼“風”？
——評張賢亮的“大風歌” 43
- 虛偽的歌
——評張賢亮“在傍晚唱的歌”等詩 52
- 略談詩歌的題材
——兼斥流沙河關於題材問題的謬論 67

第 二 輯

- 論詩的典型化方法的多样性 77
- 論詩的概括 91
- 論詩的構思 101
- 論詩的誇張 110

論詩的含蓄.....	122
欲窮千里目，更上一層樓.....	134
后記	146

第一輯

缺 页

“安魂曲”——反革命的毒箭

人民日报先后揭发的三批材料，剥去了胡风反革命集团的一切伪装。

自称为“单纯的作家”和“革命的追随者”的胡风，原来是帝国主义和卖国贼蒋介石的忠实走狗，原来是一个阴险狠毒的特务头子。他的披着革命外衣的“作品”，原来是向我们放射的、企图从背后杀伤我们的毒箭。“安魂曲”就是一个例子。

胡风在一九五〇年给他的党羽、中美合作所的特务绿原的密信中說，在他的詩集“时间开始了”第四篇“安魂曲”中，“有猛烈的射击”。这是胡风亲笔写的供詞。这是了解“安魂曲”真諦的鑰匙。

“安魂曲”的内容，表面上是悼念五位革命烈士——楊天真、扶国权、宛希儼、丘东平、小林多喜二，和革命文艺导师魯迅先生的，而实际上，胡风是借悼念之名，向共产党和革命进行恶毒的攻击。指桑罵槐，含沙射影，顛倒黑白，无中生有，这些是胡风一贯的反革命伎俩，这种伎俩在“安魂曲”中更發揮到空前的高度。

胡风“歌頌”和“悼念”的第一个革命者是楊天真。实际

上,他把楊天真写成一个又幼稚又糊涂,自己把自己送进虎口,作了无謂牺牲的人。然后,胡风借哀悼之名,大肆散发阴暗和失敗的情緒:

但我麻木了
只哀伤地唱着詛咒的歌
只能这样了
好象一个掉到了水里的人
抓住了一片破船板子
否則就要无法呼吸、无法活命
我麻木了
沒有眼泪
但我哀悼了你
.....
当时我那里懂得:
我那微弱的詛咒和哀悼
抛到那么冷那么黑的寒夜里去
連一个火柴的热力和光度都不会有
反而散出了自我麻醉的迷恋的气息.....

这种阴暗的、失败的、恐怖的情緒不是偶然的。一九二五年,胡风在白色恐怖下吓昏了头脑,坚决要求退出共产主义青年团,后来就参加了蔣介石的“剿共”军队。这种阴暗的失败的恐怖的情緒,正是叛徒胡风的真实的心情。

胡风“歌頌”和“悼念”的第二个革命者是扶国权。通过
这个人物，胡风显示給讀者，中国人民在中国共产党领导下
所进行的革命，只有这样两条道路。

一条是：战斗，失敗，自杀——

一个找路的青年
想要冲破压住他的阴暗和悲苦
他立下了决心
要用声音在这个旧中国发散出热力
但經過了几次的搏战以后
他被击败了
最后只有躺在黄昏的鉄軌上面
望着飞驰而来的火車头

.....

“噶！”地一声巨响

讓鉄輪子在他的肉体上碾了过去.....

另一条道路是：战斗，失敗，被杀——

.....你却英勇地站了起来
报纸上地方栏里有一段消息
一股“共匪”被打潰了
有一个被击碎了脑袋
那名字就正是你！

無論是那一条道路，总之都一样，結果都是灭亡——这就是胡风笔下的革命。

胡风这样来描写革命，是并不奇怪的，胡风曾經在蔣介石“剿共”軍中做过反共的政治工作。革命者不是失敗，自杀；就是失敗，被杀——这正是“剿共”者的观点和愿望。

胡风“歌頌”和“悼念”的第三个革命者是宛希儼，但实际上，宛希儼被他写成一个把革命当成做官的市儈。

在一次大宴会場上
我又看見了你
你坐在主席台上
有一个人卑屈地向你說話
你略略低下了头
你露着微笑
你滿臉发紅
象一个幸福的新郎似的
連你眼皮上的那个小疤
也好象在沉醉地唱着爱情的曲子
.....
我这才懂得了
你是在恋爱
你是在恋爱着权力呀!
.....

使你沉醉得仅仅只能感觉到自己了……

在这里，胡风的恶毒的目的，是用宛希儼来影射我們革命工作中的领导同志，是在进行反革命宣傳：“看呀，所謂革命的領導人物就是这样一些热中于做官的市儈！”但这一切都是在巧妙的伪装下进行的，在“歌頌”和“哀悼”的幌子之下进行的。

胡风的反革命的“射击”，更多地集中在丘东平这一部分。

胡风描写丘东平是一个劳动人民出身的革命者，同时又是一个文学上的年輕的天才，然而这样一个革命者和天才，却遭受到很多冷遇和委屈。胡风描写他：由于冷遇和委屈，使他变得感情冰冷而虛浮；由于冷遇和委屈，逼得他跑到国民党那里去搞軍事投机；由于冷遇和委屈，逼得他跑到日本去流浪；由于冷遇和委屈，逼得他墮落，跑去嫖妓；甚至逼得他发狂；最后终于死在日本帝国主义的枪彈之下，才解脫了包圍他半生的痛苦。

是誰把一个革命者逼到这种地步呢？是誰扼杀了这样一个天才呢？胡风用含沙射影的語言告訴讀者說，是“那僵冷阴沉的文坛”，是“那虛浮的文坛”。

你不認識那个僵冷阴沉的文坛
你冲了又冲
你碰了又碰

結果呢？

你拿出去的東西抵抗不住那一片冷氣
你想要拿出去的東西漸漸地悶縮在心裡
你不能在身外找到熱……

你沖了又沖
你碰了又碰
現在你明白了罷
這個戰綫也是有它的黑暗面的
那叫做“十年間軟刀子割頭不會死”

你守得住用筆的真誠
抵抗得了那個僵冷的文壇
理也不理他們的招降手段

.....

這些含沙射影的語言是在說什麼呢？讓我們在胡風的密信中去找注釋吧。

在胡風的密信中，他一貫用“文壇”和“僵尸統治的文壇”以及“壇上无一有人氣者”這些話來諷刺和詛咒我們黨所領導的革命文藝戰綫。在胡風的密信中，對革命文藝戰綫和整個革命表現了極端的刻骨的仇恨。這樣，我們就明白他這些含沙射影的“詩句”是指誰而言了。原來，胡風是把他的惡毒的矛頭指向共產黨，指向黨所領導的革命文藝

战綫。他把丘东平所遭受到的一切不幸、甚至墮落和死亡，都嫁禍于我們党和我們党所领导的革命文艺战綫。請看胡风在“安魂曲”中的用心是多么的恶毒！千千万万人把共产党当作灯塔和舵手，当作救星和太阳，胡风却污蔑共产党是用軟刀子杀人的劊子手，这和蔣介石污蔑共产党“杀人放火”之說，实在是毫无二致！

其实，“安魂曲”中的“冷遇”呀，“委屈”呀，“冰冷的感情”呀，“理也不理他們的招降手段”呀……这些哪里是在說丘东平，这些都是胡风在說自己。我們在胡风的密信中，不是看見他为自己的反动詩集遭到“冷遇”，感到“委屈”，而发出詛咒么？他所說的丘东平的变得冰冷的感情，不正是他在一九四三年給舒蕪密信中所說的他自己的心情么：“热情是可爱的，但有的人不得不把它凝成冰，热得发冷热情之所以可貴，那不外說明了这人世的悲哀”。他所說的“招降手段”，不正是他在一九四八年給舒蕪的密信中，对我党团結他爭取他的政策的污蔑么？

‘他哪里是在說丘东平，哪里是在“悼念”丘东平，胡风这个反革命头子，是在利用革命烈士的尸体作掩体向党向革命作“猛烈的射击”！

在关于小林多喜二这一部分，胡风对共产党对革命的仇恨更是燃燒到頂点了，以至在很多地方，他干脆抛开死者，自己站出来，以恶毒的子彈向党向革命进行疯狂的扫射。

譬如：

我抱着了追求的渴望
但在走得到的小角落里
有的是左顧右盼
有的是愛理不理
有的是裝模做樣
有的是不驚不喜
.....
有的是真假平均
有的是空即是色.....

譬如：

我要永遠反抗
把真的說得壞一些
把假的說得好一些
在真的里面找尋缺點
在假的里面捏造長處
使他們共存共榮
實際上是要
真的低頭悶死
假的繼續揚威的
那種市儈的“公平”！

这些含沙射影的“詩句”，仍然到胡风的密信中去找注釋吧。

在胡风的密信中，“市儈”一詞，是他用以咒罵一切进步力量的黑話，譬如，称“唯物主义”为“市儈的唯物主义”；譬如，把党和非党的革命作家称为“市儈們”。一九四六年胡风給舒燕的密信中說：“对于官方，我想也妥协不来，他們只就左右人士底說話中取平均数，这就难說得通了，但敷衍总是要敷衍的。”在这里，胡风把我們党的統一战綫政策，說成是“就左右人士底說話中取平均数”的市儈主义。这样，他在“安魂曲”中所諷刺的所咒罵的什么“真假平均”、“市儈的‘公平’”、以及其他一些諷刺和咒罵，是指誰而言，就不难明白了。

胡风在“安魂曲”中，对馬克思列宁主义也有“猛烈的射击”。

馬克思列宁主义是我們党和革命的生命。沒有馬克思列宁主义，就沒有共产党，就沒有新民主主义革命及其胜利，就沒有偉大的社会主义事业。胡风这个反革命，是深知馬克思列宁主义对于我們的重要性的，所以他处心积虑地攻击我們的馬克思列宁主义，这就是他所說的“挖心战”。

胡风在他的反社会主义綱領中，攻击馬克思列宁主义是“冷冰冰的东西”，是放在作家头上的“刀子”和“棍子”。

在“安魂曲”中有着更多的类似的污蔑和詛咒：

在我們这个古国

已經积起了多得不能再多的文字垃圾堆
一层一层地堆在人民底周圍
把劳动的心灵团团地圍住
想把他們圍得不能呼吸不能喘气
我們有什么权利
反而盜用他們的名字
在那上面再添上一叠
 写着冷情的文字的廢紙？
我們有什么权利
反而盜用他們的名字
把他們当作傀儡
要他們背出一些冷話或空話
讓他們自己看了听了
 身上起鷄皮疙瘩

在这里，胡风把馬克思列宁主义叫做“文字的垃圾堆”；叫做“写着冷情文字的廢紙”；叫做“看了听了，身上会起鷄皮疙瘩”的“冷話和空話”。在这里，胡风污蔑我們党用馬克思列宁主义把人民“圍得不能呼吸不能喘气”；污蔑我們“盜用人民的名字”；污蔑我們“把人民当成傀儡”。在这里，胡风所表現出来对馬克思列宁主义和共产党的憎恨与污蔑，和他的反革命密信中所表現的是一样地恶毒。

“安魂曲”的最后部分，是以“悼念”魯迅先生为名的。为了表示他对魯迅先生的“崇敬”，为了表示他是魯迅先生

的“信徒”，胡风大量地堆砌了許多冠冕堂皇的詞句來裝飾他的門面，他裝做狂熱地“歌頌”魯迅先生，他甚至把魯迅先生歪曲地描寫成好象“耶穌復活”或“天神下界”一樣，但就正是這個把魯迅先生捧到天上去的人，在他的密信中，以非常厭惡和輕蔑的筆調，稱魯迅先生是“死人”，認為紀念魯迅先生是“無聊之至”的事情，認為紀念魯迅先生對於他是“災難”。

把這兩副面孔一對照，請看胡風是一個什麼樣的人面獸心的傢伙！他那些美麗的詞句，原來是魔鬼臉上的脂粉，是毒蛇身上的花紋！

胡風這種反革命的两面派的“本領”，在“安魂曲”中，他有着這樣一段“精采的”自我介紹：

當心里痛苦得流血的時候
臉上能够浮出默默含情的微笑
當心里仇恨得火燒的時候
臉上能够現出一絲不動的鎮靜

好一個老奸巨猾的反革命！就是凭了這樣的“本領”，胡風在革命隊伍中埋伏了二十多年。當他在天安門前望着我們的五星紅旗，“默默含情的微笑”時，他心里正為蔣介石反動政權的滅亡痛苦得流血！當他鎮靜地坐在懷仁堂里和我們一道開會的時候，他心里對我們的仇恨象火一樣的燃燒！當他和我們握手言歡的時候，他心里恨不得一口吞掉

我們！回想起来，这是多么可怕，又是多么可恨！

就是这样一个阴險狠毒的大特务，在“安魂曲”中，用恶毒的箭，向我們进行了“猛烈的射击”。

其实，这样的毒箭，这样的射击，何止“安魂曲”这一本册子是如此！胡风及其党羽們的“作品”，无不是向党向革命发射出的毒箭，企图用这些毒箭来杀伤我們。

我們必須把他們的毒箭全部毀掉！

讓胡风的主子美帝国主义和蔣介石匪幫为胡风反革命集团的复灭而演奏“安魂曲”吧！

1955.8。

論 抒 人 民 之 情

——兼評丘尔康“抒情詩雜談”及其他

沒有生活就沒有詩，沒有感情也沒有詩。假若說生活是詩的源泉，那麼，感情就是詩的生命。杜勃羅留波夫說：“詩是立腳于我們內部感情的。”白居易也說過：“詩者，根情苗言。”在詩里，尤其是抒情詩里，感情的重要性是无可置疑的；但是，作為詩的生命的感情，應該是什麼樣的感情呢？問題往往出在這裡。

在這個問題上，早年，我們的先輩和“新月派”作過鬥爭；近年，我們又和胡風分子作過鬥爭。“新月派”的人們曾經企圖以“普遍的人性”、“基本的人性”（例如喜、怒、哀、樂、戀愛等等所謂人之常情），來掩蓋文學的階級性，來反對革命文學。胡風分子又曾經企圖以瘋狂的“情熱的叫喊”，“情感的爆炸”，來排斥先進的思想感情，把抒情詩變成反革命的炸彈。

由於這些鬥爭在我們的歷史上具有十分重大和深遠的意義，因此，我們不得不多次地重復地提起它們。在我們前進的道路上，為了避免誤入歧途，我們不得不常常重溫這些歷史上的經驗教訓。

我們所說的詩的生命的感情是人民的感情。我們的抒情詩應該抒人民之情。

但，什麼是人民之情呢？什麼是“人民之情”的具體內容呢？

我們所說的人民，主要是指包括腦力勞動者在內的勞動人民，是他們為社會創造着物質的和精神的財富，是他們推動着歷史前進。真正的文學應該反映人民的要求和願望。在我們歷代的優秀的作品中無不回響着當代廣大人民的心聲，一直到今天，這些作品中的人民的声音還激動着我們的心灵，還引起我們感情的共鳴。但是隨着時代的變化，人民的要求和願望也在起着變化，人民的感情也在起着變化。我們這個時代的人民之情除了它和歷史有着相通之處而外，還有着我們這個時代的特有的新的內容。建設社會主義社會是我們這個時代全體人民的根本利益，我們這個時代的人民之情的具體的歷史內容，就是和社會主義精神一致的感情，符合社會主義建設利益的感情，而“抒人民之情”就不能不是和以社會主義精神教育人民的偉大任務一致的。

並不是人民中任何階層、任何個人的任何感情都能代表人民之情。小私有者也是人民，然而小私有者對私有制的留戀，對單干致富的幻想，却是一種必然日趨沒落的感情，是和廣大人民的利益（也是和小私有者的長遠利益）相抵觸的感情，是違反社會主義利益的感情。小資產階級知識分子也是人民，然而未經徹底改造的小資產階級知識分子的那種與集體對立的個人主義，也不能代表人民之情。假

若个人主义在封建时代，为了反对封建专制对个性的压抑，曾經起过进步作用，那么随着时代的变化，随着現代无产階級之出現，随着新的革命道路的出現，尤其是在无产階級領導着整个国家的情况下，个人主义就完全丧失了它的历史的进步作用，而只剩下消极的、破坏的作用了。象这样一些感情，我們就不能盲目地加以抒发和歌頌。假若一个詩人不愿違背历史真实，不愿意違背广大人民的根本利益的話，那么，对这样的感情就只能加以批判，就只能在它們的日暮途穷的历史趋势中来描写它們。我們所說的人民之情，是人民中的先进的感情。能够代表广大人民利益的先进的思想感情，在我們这个时代，只能是无产階級的思想感情。

人民之情應該具有这样的时代的階級的内容。

也許有人認為，这样一来，要求太高了，尺寸太窄了；主張在文艺領域中不必提什么社会主义精神，不必提什么无产階級感情，只要能給人以“美的享受”就行了。是的，艺术必須給人以美感教育，我們所說的社会主义精神和无产階級感情，正是我們这个时代的美感教育所应具备的内容。我們反对抽象地談美，談美感，因为，誰都知道在美和美感問題上，存在着唯物主义和唯心主义的不可調和的斗争；在美和美感問題上，唯心主义者曾經制造过許多混乱，抽象地談“美的享受”是不行的，你說美，我說不美；你說健康，我說病态；你說正当，我說邪气，这該怎么办呢？因此，即使談美感，談美的享受，也應該探討它的时代内容。——在我們这个时代究竟什么是美好的，什么是丑恶的；什么是高尚的，

什么是卑下的；什么是健康的，什么是病态的，而这一切的标准不能不归結到社会主义。在我們这个时代真正美好的、高尚的、健康的感情，必然和社会主义精神相通，必然和社会主义一致。

我們反对把人民之情变成一个抽象的概念，然后，塞进一些小資产阶级的，甚至資产阶级的东西。在詩刊“星星”第一期和第二期的某些作品和文章中，正流露出来这样一种傾向。

在“星星”第二期上，丘尔康的“抒情詩杂談”和編者的“編后草”中，虽然作者和編者一再地表示贊成“抒人民之情”，然而自始至終他們的“人民之情”是缺乏具体的时代的内容的。他們談得十分漂亮而又十分模糊，在漂亮而又模糊的文字裝飾之下，他們把人民之情解釋成七情：“喜、怒、哀、乐、爱、恶、欲，”解釋成“人之常情”，甚至連一些“消极性的感情如悲哀，忧愁等”都应该包括进去，否則就是“简单的分类法”，就是“偏爱单弦独奏”，就是应该受到他們諷刺的“怪癖”。

的确有些人把人民之情理解得很简单，很狹隘，以为抒人民之情就仅仅是写欢乐，写幸福，而其他多种多样的感情都被斥为不健康，被認為“和新中国的愉快气氛不相称”而不許在文艺作品中出現。固然，自从人民掌握了自己的命运，成为国家的主人以后，就永远結束了几千年来充滿灾难和痛苦的悲剧性的命运，而开始进入了光明幸福的时代，是的，光明幸福是我們这个时代、这个国家的基調。但是现实

生活并不是这样简单，在人民前进的道路上，有成功，有胜利，有前所未闻的奇迹，有光辉灿烂的伟业；但也还有艰难和困苦，也还有错误和失败，甚至还也有不幸和悲剧——那由敌人造成的不幸和悲剧，那由旧社会遗留下来的不幸和悲剧，那由个人的错误造成的不幸和悲剧，在我们前进的道路上仍然会发生的，会存在的。我们正是在克服着这一切前进，战胜着这一切前进。因此，人民的感情必然是复杂多样的，他们有欢乐，也有忧愁，甚至有悲哀，这是无庸讳言的。抒情诗要充分发挥它教育人民的作用，就必须充分反映人民的多种多样的感情，在各种各样的情况下，在各种各样的境遇中，都能成为人民的心灵的良师益友。正是为了这个，我们反对把抒情诗中的人民之情简单化狭隘化。

但是，抒情诗怎么样能够抒写各种各样的人民之情（甚至包括忧愁和悲哀这样的感情），而又能够成为人民心灵的良师益友，能够以社会主义精神教育人民呢？正是在这里，把人民之情简单化狭隘化的人们弄不清；也正是在这里，“星星”的编者和某些作者迷失了道路。

固然，喜怒哀乐爱恶欲是人之常情，但是，假若我们还有一点起码的马克思列宁主义观点的话，就不能不追究一下这些感情的内容和实质：爱什么？恶什么？为什么喜？为什么哀？为什么怒？为什么乐？我们所写的喜怒哀乐有什么意义？

是否人民之情，是否健康的感情，是否与社会主义精神相通的感情，不在感情的种类，而在感情的内容和实质。在

高兰的“哭亡女苏菲”一诗中，我們看見詩人为他那在旧社会的生活压榨下被貧病夺去生命的爱女，哭得多么悲痛啊！直到今天使我們讀起来都不能不为他下泪。然而在这里，悲痛的感情也是健康的，积极的，因为它和广大的人民的感情相通。他哭的是他的爱女，但也哭的是旧中国广大人民的悲惨的命运。又如錢昌照的“金縷曲——友人全家在美寄詞促归”（載人民日报一九五七年二月八日第八版）一詞中，也分明流露出深深的感叹和哀愁，但这是为一个朋友久住异邦，壮志消沉而发的感叹；这是为一个远离祖国的知識分子“八載悠悠海外梦，行見盛年孤負”而生的哀愁，在这种感叹和哀愁里，包含着对祖国的热爱，亦即对社会主义事业的热爱，在这里，感叹和哀愁也是健康的，积极的，通向社会主义的。

我們不反对在写人民的欢乐幸福之外，也写人民的忧愁和悲哀以及其他多种多样的感情；但我們絕不能忘記我們这个时代的基調，絕不能忽略这种忧愁和悲哀与旧时代的、沒落階級的忧愁和悲哀有着本質的不同。在“抒情詩杂谈”一文中，作者丘尔康不但不首先指出我們这个时代的基調和特征，而且提倡写“消极性的忧愁和悲哀”。感情本身是无所謂积极与消极的，詩中的感情是消极的，还是积极的，只能以这种感情对我們社会主义事业所起的作用为标准。那种消极的，属于沒落階級的，对我們的社会主义事业有害无益的忧愁和悲哀，我們抒写它干什么用呢？又有誰需要它呢？在偉大的时代面前，在英雄的人民面前，一个詩

人远离时代，远离人民，沉湎于自己那种渺小的、沒落的、消极性的感情，难道无愧于心么？

是否人民之情，不在感情的种类而在感情的实质。不是人民之情，即使你狂欢，你大笑，也不是人民之情，例如胡风分子綠原的“又是一个起点”：“为了免得去自縊，我們要大笑！钻出来——出来在好厮杀的阳光里，追求狂欢，我們要狂欢！”試看看这是什么样的狂欢，什么样的大笑？这种反革命分子的瘋狂的狂欢和大笑，只能給人以阴森的可憎的感觉，好象听见蛇蝎的嘶嘶作声，好象看见群魔乱舞。

不是人民之情，即使你写得多么甜蜜、幸福也不是人民之情，例如“星星”第一期上日白的“吻”。男女之間的接吻在我們的抒情詩中并不是不可以写，問題是看怎样来写：是联系着高尚的純洁的爱情来写呢，还是仅仅把它当成性爱生活中一种官能感受来写？写出来使人看了，是引起人一种高尚的感情使人向上呢？还是給人以狎邪的肉欲的感觉。在日白的“吻”里，不过仅仅表現了一种官能感受，人們从这里絲毫得不到高尚的感情，而只能产生肉麻的感觉。这种令人肉麻的靡靡之音，哪里是我們这个时代的幸福的謳歌？这种沉醉在美酒紅唇間的“幸福”，只不过是高尔基所說的“飽食者的放肆”。

这大概就是丘尔康所謂的“人之常情”吧？这大概就是“星星”編者的繆司的“爱”弦所彈奏出来的曲調吧？好一个繆司啊，她要把人們引到什么地方去呢？

关于抒情詩中人民之情和詩人个人之情的关系問題，

也就是客觀生活和詩人的主觀世界的關係問題，“抒情詩雜談”這篇文章中的一些論點也是使人不敢苟同的。

我們提倡抒人民之情，絕不是要取消詩人的個人之情，而且相反恰恰是要通過詩人的個人之情來表現人民之情，因為沒有詩人的個人之情——詩人的獨特的感受，可以說就沒有抒情詩。然而這裡存在着這樣一個問題，就是：詩人的個人之情是否和廣大人民相通，是否能代表人民之情？這就不能不歸結到詩人的思想感情的鍛煉和改造問題。任何詩人要使自己的作品能夠抒人民之情，一定要努力鍛煉和改造自己的思想感情，使之和廣大人民的心靈相通，使之能夠真正代表人民之情。抒情詩中的人民之情和詩人個人之情的關係，主觀與客觀的關係，必須這樣解決。

然而在“抒情詩雜談”中，在談到抒情詩中的客觀與主觀問題時，却是這樣來解決的：“抒情詩最明白地表現了詩人對各種事物，信念的態度，詩人對客觀不能是冷漠的而應該是充沛着感情的，因此，抒情詩既十分直接地體現了詩人的主觀世界，也必然一定程度地反映現實。”（重點系本文作者所加）“既十分直接地體現了詩人的主觀世界，也必然一定程度地反映現實。”這真是一種奇怪的莫名其妙的邏輯！只要體現了詩人的主觀世界，就必然能反映現實么？那麼“主觀戰鬥精神”那樣高昂的胡風分子的“抒情詩”應該是高度地反映現實的作品了？

誰都知道，抒情詩能否反映現實，不僅在詩人的感情充沛不充沛，而首先在詩人有着什麼樣的感情；也不僅在詩人

的主觀世界體現的程度，而首先在詩人有着什么样的主觀世界，假若詩人的感情和主觀世界是远离人民的，那么这样的感情愈充沛，这样的主觀世界體現得愈直接，作品也就愈不能反映现实，而只能歪曲现实。在屈原、李白等人的作品中，在惠特曼、馬耶可夫斯基等人的作品中，詩人們直抒胸臆，現身說法，他們的感情的确是异常充沛，他們的主觀世界的确是體現得十分直接，而且他們的作品也的确充分反映了当时的现实，但这首先是由于他們的感情和主觀世界是和当时的广大人民的感情相通的，是和当时的时代精神相通的。这問題本来是十分清楚的，沒有想到对于这样的問題，丘尔康竟把它們弄得这样顛倒而又混乱。基于这种顛倒混乱的邏輯，他竟又对“抒情詩必須充分反映现实”这一正当要求，发出訕笑和責难。除了象丘尔康这样醉心于“主觀”的人而外，一般的人实在很难从这一正当的要求中，发现什么可笑之处。假若抒情詩不反映现实，没有一点时代精神，只是抒发詩人的主觀精神，只是體現詩人的主觀世界，那我們要这样的抒情詩干什么？抒情詩的反映现实固然有別于散文，固然有它自己的不可忽視的特点，但决不能把抒情詩的特点強調到这样奇怪的程度，以为抒情詩就可以不反映现实。

在这百花齐放的春天，詩刊“星星”的誕生是受到我們衷心祝賀的。當我們在第一期和第二期上讀到象“彈箏的老人”、“娄山組詩”、“致一个侏瓦山上的士兵”、“黄河頌”、“峨眉歌”……这些好詩时，我們对这片新的花圃满怀喜悅

和希望；但我們讀到“抒情詩雜談”“編後草”等文章時，讀到“吻”、“草木篇”、“單戀曲”等作品時，我們又不能不感到遺憾和憂慮，希望我們的遺憾和憂慮能夠很快地因“星星”的健康成長而消失。

1957.2 于西安

附注：這篇文章寫于1957年初春，當時還不知道“星星”完全在右派分子把持中。

再論抒人民之情

——兼斥右派分子平平的修正主义和人性論

一九〇五年革命失敗以后的俄国，反革命势力大举进攻。这时有一些自命为馬克思主义者的知識分子也出来“批評”馬克思主义。他們說：“我們基本上是拥护馬克思主义的，不过，我們想把馬克思主义‘改善’一下，因为馬克思主义的某些观点有些陈旧了。”就在这种拥护馬克思主义、“改善”馬克思主义的幌子下，他們偷偷地抛弃了馬克思主义的某些基本原理，換上他們的資產階級的东西，企图这样来摧毀馬克思主义的理論基础。

各种企图篡改馬克思主义基本原理的阴險的敌人，就是我們所說的修正主义者。

俄国修正主义者的阴謀詭計，被列宁在有名的“唯物主义与經驗批判主义”一書中彻底粉碎以后，虽然他們的子孙仍然不絕如縷，但总算倒运了这許多年。

在苏联批判个人崇拜以后，尤其是在匈牙利事件以后，杜勒斯之流大作其“共产主义行将消亡”的白日梦，帝国主义发动了一次空前的反共高潮，修正主义便又应运而“兴”了。在一些資產階級小資產階級知識分子中間，在一些动

搖分子中間，修正主義开辟着它的作坊和市場，于是，这样那样的修正主義的貨色又上市了。

例如，在文艺方面，有人認為，毛主席“在延安文艺座談会上的講話”有些过时了，說什么：文艺为政治服务等等原則是“指导当时文艺运动的策略性的理論”，仅仅在过去适用，在今天已經不适用了。

又有人認為，馬克思主义的階級論也有些陈旧了，而且也太狹窄了，似乎有些文艺作品写得不好，群众不爱看，都是馬克思主义階級論的罪过，于是，为了挽救新中国文学被階級論所束縛的“厄运”，各种变相的人性論又接二連三地出現了。

又有人認為，向文艺作品要求政治性，思想性，要求作品以社会主义精神教育人民，也該收起来了，据說这种要求是違背了艺术特征，是庸俗社会学，因而有人发明了“美化生活”，有人发明了“艺术魅力”，有人发明了“冲击力”，有人发明了“心灵的顫抖”……等等“新”的标准，来代替据說已經陈旧了的而且不合文艺特征的馬列主义标准。

这一切篡改馬克思主义的勾当都是在拥护馬克思主义的幌子下进行的。

这种修正主義的流行病也蔓延到今年七月号的“延河”上。这就是平平的“‘論抒人民之情’讀后”。

这个平平是披着学术討論的外衣，打着拥护馬列主义的旗号，扮作真理的探討者出現的，他是想在抒情詩必須抒人民之情这个問題上，把馬克思主义的文学的党性原則和

毛主席的文艺方针，“改善”一下。

“抒人民之情”，这是一九五六年中国作家协会第二次理事会(扩大会议)上，周扬同志在“建设社会主义的文学”这一个报告中提出来的。

在周扬同志的报告中，关于诗歌创作问题有这样一段话：

诗歌创作活跃起来了。我们已经看到了不少优秀的抒情诗、叙事诗和政治讽刺诗。胡风曾经说我们把“抒情诗压得喘不过气来了”。是的，对于那些象胡风、鲁藜的作品那样狂热地宣传个人中心主义，表露个人和时代相抵触，“天才”和庸众相对立的反社会情绪的“抒情诗”，我们是不需要的，反对的。我们需要的是人民的诗歌。我们的抒情诗，不是单纯地表现个人情感的，个人情感总是要和时代的、人民的、阶级的情感相一致。诗人是时代的号角。在我们的抒情诗和叙事诗之间，并没有万里长城隔着，抒情是抒人民之情，叙事是叙人民之事。这就是我们的抒情诗的基本特点。^①

从周扬同志这段发言里，可以很清楚地看出，他所提出的“抒人民之情”是有着时代内容和阶级内容的。

但是却有人在拥护“抒人民之情”的幌子下，抽去“抒人民之情”的时代内容和阶级内容，用偷梁换柱的办法，把“人民之情”变成“人之常情”，而贩卖其反动的资产阶级的黑货。例如在右派分子石天河、流沙河等把持下的“星星”，就

^① “中国作家协会第二次理事会会议(扩大)报告发言集”第24—25页。

是这样。

为了駁斥这种对“抒人民之情”的严重的歪曲，为了保卫社会主义文学事业，我在“論抒人民之情”一文中，提出了我对这一問題的基本看法。

在“論抒人民之情”这篇文章中，我首先闡明“人民”和“人民之情”的时代內容——在不同时代，它們有不同或不完全相同的历史內容。建設社会主义社会是我們这个时代全体人民的根本利益，因此，我說：“我們这个时代的人民之情的具体的历史內容，就是和社会主义精神一致的感情，符合社会主义建設利益的感情。因而，‘抒人民之情’就不能不是和以社会主义精神教育人民的偉大任务一致的”。

进一步，我又闡明“人民之情”的階級內容。我認为，人民之中有各种階級，各种阶层，也就有各种不同的感情，有先进的感情，有落后的感情，甚至还帶有反动因素的感情，不能把这些不同的甚至对立的感情不加区别，籠籠統統都当成“人民之情”，在抒情詩中加以盲目地抒发和歌頌。因此，我說：“我們所說的人民之情，是人民中的先进的感情。能够代表广大人民利益的先进的思想感情，在我們这个时代，只能是无产階級的思想感情。”

可以看出来，这样的論点是企图归結到：我們这个时代的抒情詩應該积极地以社会主义精神教育人民；企图归結到：我們这个时代的詩人應該努力改造自己的思想感情，使之变成能够代表广大人民的无产階級的思想感情。并且还可以看出来这样一个意思：即使有些詩人一时还不能完全

作到这样，也应该使自己的感情和社会主义精神一致，而不是背道而驰；使自己的诗作符合社会主义的利益，而不是违反社会主义的利益。

这就是我的“论抒人民之情”的基本观点，其他的一些意见都是从这里出发的。

古人说：“取法乎上，仅得其中；取法乎中，得乎其下”。在我们这样伟大的时代，对于时代的号角——诗人，难道这样的要求不是理所当然么？

请听听裴多斐的“致十九世纪的诗人”吧：

谁要是拿起琴来，
谁就担任了极重大的工作。
假如心头只能歌唱着，
自己的悲哀和自己的欢笑：
那么世界并不需要你，
不如把你的琴一把摔掉！

早在一百年以前，民主主义的革命战士，诗人裴多斐，对十九世纪的诗人，就已经提出了这样的要求；那么，对于二十世纪的参加建设社会主义社会的诗人们，要求他们尽可能地以社会主义精神教育人民，尽可能地取得无产阶级的思想感情，这难道还算太高了么？

早在三十年前，诗人冯至就已经对他自己只能歌唱一些“轻飘飘”、“死沉沉”的东西感到不满了。请看看他的“我

只能……”这首詩：

我只能歌唱，
歌唱这音乐的黄昏——
它是空际的游絲，
它是水上的浮萍，
它是风中的黄叶，
它是殘絮的飄零：
輕飄飄，沒有爱情，
輕飄飄，沒有生命！

我也能演出，
演出这夜半的音乐——
拉琴的是窗外的寒风，
独唱的是我心头的微跳，
沒有一个听众，
除了我自己的魂灵；
死沉沉，沒有爱情，
死沉沉，沒有生命！

在这里，詩人馮至对那种除了自己魂灵沒有一个听众的孤独的音乐，对那种象风中的黄叶，象飄零的殘絮的沒落的音乐，也就是对資产階級、小資产階級的个人主义的詩歌，流露出深深的不滿，而憧憬着另一种音乐——另一种詩歌：

我怎样才能譜出
正午的一套大曲——
有紅花，有綠叶，有太阳，
有希望，有失望，有幻想，
.....
欢騰騰，都是爱情，
欢騰騰，都是生命！

(一九二六)

虽然，由于种种限制，詩人馮至当时还不一定明确他所憧憬的“正午的大曲”，究竟是什么，但那种精神是可以看得出来的，它是和那种孤独、沒落的个人主义的东西相反的。

既然象馮至这样的老詩人在三十年前，就已經对资产阶級、小资产阶級的东西感到不滿，想要摆脫它們，那么，在今天，我們向詩歌要求社会主义精神，向詩人要求思想改造，难道不正是合乎詩人們前进的要求么？

向詩歌要求社会主义精神，向詩人要求思想改造，这种要求和党的“百花齐放，百家爭鳴”的政策是一致的。陆定一同志在“百花齐放，百家爭鳴”的报告中說：“对于文学艺术工作，党只有一个要求，就是为工农兵服务，今天來說，也就是为包括知識分子在内的一切劳动人民服务。”那么，文艺用什么内容来为工农兵服务，来为劳动人民服务呢？难道不是用社会主义精神，用无产阶級的思想感情，而是用资产阶

級、小資產階級的東西為勞動人民“服務”么？

假若不是把黨的“百花齊放，百家爭鳴”政策當成資產階級的自由競爭；假若不是把“百花齊放”和為工农兵服務的方針錯誤地對立起來，那麼，對於“抒人民之情”的時代內容和階級內容，為什麼要加以反對呢？

固然，我的“論抒人民之情”一文並不是沒有缺點的。關於“抒人民之情”這個複雜的問題，我闡述得不深不透，個別地方說得不够清楚，不够周到，這些缺點都是有的。我一直希望有真正的探討問題的同志對我的文章提出批評，以便幫助我把這個複雜的問題認識得更清楚一些。但平平的“‘論抒人民之情’讀後”，根本不是這樣，雖然他是以彬彬有禮的馬列主義的“探討者”的面貌出現的。

象一切修正主義者一樣，平平是不會忘記處處表示他是“擁護”馬列主義的，他把該承認的前提都抽象地承認了，他把該走的“過場”都走過了；然後他認為：“論抒人民之情”這篇文章，“其中個別論點”“還需要作進一步的商榷”。他認為：這篇文章把“抒人民之情的範圍劃得太狹窄了”，“可能束縛住詩人的手脚”。於是他便在“個別論點”的“商榷”這個幌子下，推翻了我“論抒人民之情”的基本論點，否定了人民之情的時代內容和階級內容。

抽象地肯定，具體地否定，“原則”上擁護，實質上反對，這是一般右派分子慣用的狡猾的戰術。

平平在抽象地承認了一些前提之後，舉出杜甫的“春夜喜雨”和聞捷的“蘋果樹下”，就企圖證明我的“機械的階級

論碰壁了”，就企图証明：“有些感情，諸如母亲对子女的爱，真誠的友誼，純洁的爱情，对祖国，对故乡的眷恋等等，在前代有，現代也有，农民有，工人也有。这些感情是不分时代，不分階級而存在的”。实际上就是企图証明人的感情不受社会历史条件的制約，而有所謂普遍人性和永恒人性的存在。

在平平的这些論点中，証据中，是有些似是而非的东西的。

友誼，爱情，亲子之爱，对祖国，对家乡的眷恋等等感情，确是在前代有，現代也有，农民有，工人也有，甚至资产階級、地主階級都有。但是，这些感情的实质却因不同的时代，不同的階級而有所不同，尤其是在对立的階級之間，这些感情更有着本質的差异。

就說爱情吧，有唐明皇和楊貴妃式的爱情，有張君瑞和崔鶯鶯式的爱情，有賈宝玉和林黛玉式的爱情，有王貴和李香香式的爱情……同是爱情，但它們之間却分明不尽相同，或甚至完全不同。

又說友誼吧：“士为知己者死”一向被視為友誼的最高道德，但是，有聶政式的“士为知己者死”，也有刘宾雁、滕洪濤式的“士为知己者死”。在春秋战国时代，聶政为了他的朋友严仲子，不惜牺牲自己的生命，去刺杀殘害人民的韓相俠累，这种友誼是高尙的，因为，实质上聶政不仅是为知己者死，而是为人民而死。刘宾雁滕洪濤之流为反共野心家罗隆基等效命，声称“士为知己者死”，这种“友誼”却是一种最可耻的反党反人民的行为。同是友誼，它們之間却分明

相反。

再如魯迅先生和瞿秋白同志之間的友誼。在反动派及其帮凶們的重重圍剿下，在沉重的白色恐怖中，秋白同志和魯迅先生結成了战斗的友誼。秋白同志尽一切力量来支持魯迅先生，安慰魯迅先生，和魯迅一道研究問題，帮魯迅写反击敌人的文章，为魯迅編杂文选集，为“魯迅杂感选集”写序言，給魯迅的杂文以最高的評价。魯迅先生曾經为他們两人的友誼，写下过这么一句話：“人生得一知己，可以无憾”。魯迅先生引秋白同志为知己，实际上是以党为知己。党通过秋白同志給魯迅以巨大的力量，魯迅通过对秋白同志的友誼表現了对党的信仰和热爱。这种友誼是前所未有的共产主义战士的友誼，是人类最崇高最偉大的友誼。

又說親子之愛吧：賈政为了教子成名而毒打宝玉，这不是父爱么？賈母、王夫人亲手撮合的逼死黛玉、逼瘋宝玉的“金玉良緣”，这不是母爱么？这是多么殘忍的封建主义的父母之愛啊！又象右派分子孙大雨对他的生身母亲也要实行現金交易^①，这不也是一种親子关系么？这种“現金交易”的親子关系在資產階級中难道还少么？再看看高尔基“母亲”中尼洛芙娜的感情，再看看“卓婭和舒拉”中柯斯莫捷綿斯卡婭的感情，再看看刘胡兰的媽媽胡文秀的感情，再看看黄繼光的媽媽邓芳芝的感情……这也是一种母爱，这是多么偉大，多么崇高的母爱啊！为了使千千万万的母亲不再失去

^① “文汇报”揭发：孙大雨有一些剩余的煤炭，他的母亲想使用一些，孙大雨說：“可以，一手交錢，一手交貨。”

她們的骨肉，這些偉大的母親獻出了她們的親生的孩子。

試看一下，這些“任何時代，任何階級”都有的感情，它們的實質是多麼的不同啊！平平怎麼能夠用一句籠籠統統的“不分時代，不分階級而存在着”，就抹煞了這些感情的不同的實質呢？

就拿聞捷的“蘋果樹下”來說，雖然是一首短小的抒情詩，但它所反映的愛情及其成熟過程，也並不是象平平所說的“不分時代，不分階級而存在”的。在過去的情詩、情歌中，絕大多數都是痛苦的體驗，這不是偶然的，這是和那個時代真正的愛情總是處於被壓抑的狀態、總是得到悲劇的下場分不開的。在今天，聞捷的情詩中所流露出來的明朗的調子也不是偶然的，這也是和我們的時代的基調分不開的。固然在今天的愛情中，在某些情況下還可能有痛苦：相思的痛苦，離別的痛苦，失戀的痛苦，……但顯然痛苦的性質和程度和舊時代都大不一樣了。而且在“蘋果樹下”一詩中所反映的一對情人的精神面貌，毫不計較財產，地位和門第，毫無利己主義的痕迹，這樣的愛情及其成熟過程是在地主階級、資產階級生活中可能“存在”的么？

聞捷的“蘋果樹下”，並不能證明平平的“不分時代，不分階級而存在”的人性論。

人的感情並不是什麼孤立的渺茫的東西，它和人的思想意識一樣，同樣是人的心理過程。所謂心理過程，根據巴甫洛夫學說，其實就是人的大腦的活動，就是人的大腦對客觀事物的反映；所不同者，思想反映的是客觀事物的特性，

而感情則是对客觀事物的态度的体驗。它們都是受人的社会存在所决定的。毛主席在“实践論”中說：“在階級社会中，每一个人都一定的階級地位中生活，各种思想无不打上階級的烙印”。既是如此，那么，和思想意識同样属于人的心理状态，同样是对客觀事物的反映，同样受着人的社会存在所决定的人的感情，又怎能不打上階級的烙印呢？

不过，人的思想感情在实际生活中的表现不是这样单纯。这是因为：人在社会生活中不可能和其他的階級完全隔絕，各个階級之間，总要或多或少地彼此影响，尤其是居于統治地位的社会意識（政治，法律，哲学，宗教，艺术，道德等等）会給人們以巨大的普遍的影响，同时还有傳統的、民族的、种族的以及其他多种的影响，都在人的思想感情上有着或大或小的作用。由于这許多影响的結果，就使得人的思想感情呈现出种种复杂的情况。階級的烙印在有些人身上表现得单纯一些，在有些人身上可能表现得錯綜一些；在有些事件上表现得直接一些，在另一些事件上又可能表现得間接一些；在有些情况下表现明显一些，在另一些情况下表现得隱晦一些。但归根結蒂，人的思想感情是由他的社会存在决定的。

人的思想感情既有种种复杂情况，同时，抒情詩又有这种特殊情况：它在有些时候，只是抒发詩人一时一地的偶然的感受，这种偶然的感受和詩人的社会生活条件以及人生观、世界观等不一定有什么直接的联系，在这种情况下，詩中的感情的时代性和階級性就可能不十分明显。象杜甫的

“春夜喜雨”这一类小詩就是这样。

但就是“春夜喜雨”这一首小詩也不能帮助平平証明什么“不分时代，不分阶级而存在着”的普遍人性和永恒人性。对于下雨这种自然现象，杜甫为什么要加以赞美呢？首先是因为它是“知时节”的“春雨”，它及时而降，给正在出生的万物以潤澤，促使万物生长。誰对这种春雨最关切呢？农民。农諺有云：“春雨貴如金”。因此，杜甫喜雨的感情是与广大劳动者农民的感情一致的。但杜甫毕竟是唐代的詩人，因此他的“春夜喜雨”又不能不流露出中世紀的文人的兴趣和情調。假若我們今天的詩人来写这个題材，显然他就不能只看到和想到：“野徑云俱黑，江船火独明。曉看江湿处，花重錦官城”这些形象，这些感情，而應該看到和想到更多更新的东西了。假若一个詩人在今天仍旧只写这些，只抒发这种感情，那么我們何必讀他的詩，只消讀杜甫的“春夜喜雨”不就行了么？

在登峰造极的唐詩、宋詞、元曲以后，我們还需要也还能够写出許多优秀的甚至偉大的詩歌，正是因为我們有我們这个时代的嶄新的生活，我們有我們这个时代的嶄新的感情。

平平能用杜甫的“春夜喜雨”証明什么呢？只不过証明他还没有把这首詩真正讀懂而已。

至于一些优秀作品和偉大作品流傳千古的秘密，也絕不是因为它們反映了某种永恒的人性或永恒的感情，而恰恰是因为它們用最动人的艺术形象深刻地反映了一定时代

生活的本质，反映了先进阶级的思想、感情和愿望，揭示了生活的真理。这样的作品从美感上帮助了世世代代的人们对生活真理的认识，导引人们向美好的境界前进，因此它们得以流传不朽。平平所谓的反映人类“某些共性”的文学，恐怕只能是鲁迅先生所嘲笑过的表现营养、呼吸、运动、繁殖等动物性的东西吧。

平平在实际上抽掉了感情的时代性和阶级性以后，就在这个人性的基础上，进一步抽掉“抒人民之情”的时代精神和阶级内容。他认为在“抒人民之情”中，不应该提倡社会主义精神和无产阶级感情，谁一提倡社会主义精神和无产阶级感情，就是“只许抒工人阶级之情”，就是“把范围划得太狭窄了”，就会“束缚住诗人的手脚”。他认为：“正确的提法应当是，我们提倡抒人民的先进的健康的感情，而人民的健康的感情是和工人阶级的感情相通的。”而且，他举例说：“一个未经改造的知识分子，但是他爱国（这样的人是很多的），那么他的爱国情感就是健康的，如果他写抒爱国之情的诗篇，就应当肯定，应当鼓励。”

“先进的”，“健康的”，这种形容词是多么漂亮而又多么抽象，多么含糊！它们可能有无阶级的内容，也可能有小资产阶级的内容，还可能有资产阶级的内容。石天河，流沙河说他们的“吻”和“草木篇”是先进的，健康的；张贤亮也说他的“大风歌”是先进的，健康的。为什么平平一定要抛掉抒人民之情的时代内容和阶级内容而提出这么一个又抽象又含糊的标准呢？这不明明是为各色的小资产阶级思想，资

产阶级思想大开方便之门么？就拿爱国来说吧，有无产阶级的爱国主义，有沙文的爱国主义，还有葛佩琦之流的“杀了共产党也不算不爱国”的“爱国主义”，因此一个人是否真正爱国，不在他自己的口头宣称，而应该有一个客观标准。接受共产党领导，走社会主义的道路，就是在我们这个国家，我们这个时代，一个人是否真正爱国的试金石；而一个知识分子是否真正接受共产党领导，真正走社会主义道路，又要看他是否接受思想改造。假若一个知识分子拒绝思想改造，长期坚持他的资产阶级反动立场，那就很难相信他是真正愿意接受共产党领导，真正愿意走社会主义道路，也就很难相信他是真正爱我们这个社会主义的中华人民共和国。这种和我们同床异梦的人所写的“抒爱国之情的诗篇”也就未必是“应当肯定”的香花，而难保不是应当铲除的毒草。

平平为了掩盖他的提法中所包藏着的反动的内容，他又说什么：“人民的先进的健康的感情是与工人阶级感情相通的。”我们知道，非工人阶级的人民尤其是资产阶级、小资产阶级知识分子，只有在接受无产阶级思想改造的情况下，才能说得上和无产阶级有相通之处，象平平这样排斥社会主义精神，排斥无产阶级感情，所谓人民的感情与工人阶级的感情相通，实质上不过是企图抹去非无产阶级思想和无产阶级思想的本质的区别。这种“相通论”，并不新鲜，它使人不能不想起胡风的臭名昭彰的“理论”。胡风曾经竭力宣扬知识分子“在生活上和劳苦人民原就有过或有着某种联系”，“和先进人民原就有过或有着各种状态的结合”。又说

什么：“在前进的人民里面前进，并不一定是走在前进的人民中間了以后才有詩，前进的人民和任何具体的环境也不能够是絕緣体，而是要有深沉地把握这个前进，真誠地信仰这个前进，坚决地爭取前进的心。”^① 这意思就是說：任何人只要他有一个自以为很前进的心，那么他就和工农大众的思想感情相通了，一样了。平平那說法的意思不也是这样么：任何人只要有了自以为先进、健康的感情，那么他就和无产阶级的感情相通了，一样了。平平的“相通論”和胡风的“先天結合論”、“并非絕緣論”有什么不同呢？在故意抹煞非无产阶级的思想和无产阶级思想本质的区别，反对思想改造，企图为资产阶级反动思想开辟自由市場这一点上，它們是没有什么不同的。

这些，就是平平文章的基本内容，就是平平关于抒人民之情的基本見解。他这种見解的确“寬大”得很，“寬大”得来一切右派分子都可以同意，“寬大”得来一切毒草都成了“应当肯定”，“应当鼓励”的“抒人民之情”的詩篇。他这种見解确是不束縛詩人的手脚，不束縛写“草木篇”，“大风歌”那种“詩人”的手脚，使他們得以在人民的土地上自由地散播反党反人民反社会主义的毒素。

这就是平平的“学术討論”外衣下面掩盖着的貨色，这就是平平反对“教条主义和各种各样机械論”的目的。

假若說，平平的这种反馬列主义的阴謀詭計在“論抒

^① “胡风对文艺問題的意見”。

人民之情’讀后”一文中，表現得还相当“温和”，相当曲折，相当隱蔽的話，那么在他的“也談‘草木篇’”（署名田异）^①一文中，就比較更明显了。

在这篇文章中，他一再說明：“草木篇”是“今天现实生活一个方面的反映”，他竟認為“草木篇”对我們社会的恶毒的誣蔑是有现实“依据”的。他不仅为“草木篇”这样露骨地辯护，而且还嫌“草木篇”“不够”。他这样說：“流沙河同志的錯誤还在于，在这些詩中，除了对損人利己，口蜜腹劍等現象的厌恶和躲避外，再没有什么別的东西了。然而，这是不够的”。……他認為流沙河“这种情緒是怯懦的另一种表現”，“对丑恶”还應該有“进行斗争的勇气”，“然而流沙河同志沒有作到这一点”，因此以流沙河为同志的田异在文章中流露出十分遺憾的情緒。

很明显的，田异的“也談‘草木篇’”不仅为流沙河辯护，而且大有“恨鉄不成鋼”之感，恨“草木篇”对我們社会的厌恶，仇恨，还不够恶毒，还不够狠。

假若还有人嫌“也談‘草木篇’”的反共反人民的思想感情还不够明显的話，那就再听一听平平在他学校（陝西师范学院，真名果冀生）大鳴大放中的言論吧。他說：“馬克思主义自一八九五年后就再无发展”。他說：“列宁主义根本不存在”。他說：“国际共产主义运动已到了危机的边沿”。他說：“百分之九十以上的共产党員都是坏蛋”。他說：“文学是沒有階級性的”。^②

本来善于“承認”馬克思主义“前提”的平平，这时，大概

“为乐观情绪所蒙蔽”，竟然“赤膊上阵”了。这样一来，他所在的学校就不得不送给他一个“右派分子”的称号了。

现在再回头来看他在“‘论抒人民之情’读后”一文中，为什么要抽掉“抒人民之情”的时代内容和阶级内容，为什么要竭力强调“人类感情的共性”，我们就更明白了。

① “西安工商经济晚报”6月8日。

② “西安日报”8月17日，刘海良“延河编辑部应作进一步检查”一文中揭发。

这是一股什么“风”？

——評張賢亮的“大风歌”

誰不愛啼血的杜鵑？誰不愛奔騰的江河？誰不愛充滿激情的詩篇呢？

在這激動人心的時代，我們需要激動人心的詩篇。

但是，我們需要的是什麼樣的激情呢？

有一種激情，它喚起我們的高尚的思想，它激發我們的健康的感情，它使我們更堅定地跟着共產黨，更豪迈地沿着社會主義大道前進；而另一種“激情”，它象傷寒病菌在不健康的人體內喚起四十度以上的高熱一樣，使他神志昏迷，謔語大作；它又象邪神附身的人，狂奔亂竄，不辨東西，跑向懸崖深溝的邊緣。

這兩種截然不同，不，應該說絕然相反的東西，某些人竟一律稱之為激情，一律看成是詩中的寶貴東西。把“有無激情”作為評判詩作優劣的標準，而不問是什麼樣的激情？

在“延河”七月號上，出現了一首長達一百五十行的抒情詩，它以它稀有的“激情”吸引着人們的注意。這就是青年作者張賢亮的“大风歌”。

高呼着：“我來了，我來了，我來了”，一股狂暴的大風在

新中国的大地上吹起，一刹时飞沙走石，地动山摇，“枝枝烂叶”“仓惶逃退”，“陈旧的楼阁”“摇摇欲坠”，海洋里的波濤也在它的鼓动下，“狂舞而去”，告訴全人类它来到的消息。

这股“大风”呼唤着人們出来迎接它，这股“大风”宣称要“席卷一切”，要“破坏一切”，要“向神明挑战”……最后，这股大风“宣布”：“一个新的时代已經来临”！

于是，詩的主人公“我”就出来迎接大风。他以惊喜若狂的声音高呼着：“啊，大风呀，你来了！你终于来了！”于是就把“全身脱得精光”，“把七窍”向大风“大大地张开”，讓“大风”带来的“那雷，那雨，那电”，在他的“胸中飞迸”，讓“大风”带来的“那热，那力，那光”，充滿他的胸膛；又讓“大风”把他吹举到“世界的上空飄搖”，使他“更清楚地去看生活，看地球”。后来，“大风”把他“吹得滿身烈火”，他的“血液”也“感染了大风的威力”，于是他就和“大风”化为一体：“你已化成了我，我已化成了你”。这个和“大风”化为一体的人物以“創造”，“受苦”，“勇敢”，“坚毅”鼓励自己，鼓励自己“在那庸俗的、世故的、官僚的圈子里做个叛徒”。最后，“大风”和“我”同声高呼：“怒吼吧！吹呀！吹到遍地呀！”同声高呼：“新的时代来临了！需要新的生活方式！需要新的战斗姿态！”

这就是“大风歌”的主要内容。

这股“大风”到底是什么东西呢？

有人說，这是股革命的风暴，它象征革命，但象征的是什么样的革命呢？

作品中說，它是“新时代的大风”；但又是什么样的“新时代”呢？

中国共产党领导的新民主主义革命早已过去，社会主义革命也已基本胜利。社会主义革命是用和平的方法来实现的。在共产党领导下，劳动人民当家作主的新时代，已经有了八年历史，新中国早已是永恒的白昼。共产党的春风化雨正在抚育着欣欣向荣的新中国大地。

但是，在“大风歌”中，我们看见的却是另外一种景象：一片飞沙走石，地动山摇，雷电交加，天昏地暗的可怖的景象。虽然，作者说什么：“啊，这衰老的大地本是一片枯黄，都被我吹得到处碧绿，生气洋洋”，但是谁能相信那样狂暴的、“席卷一切而去”的、甚至把人都刮到半空的“大风”，会給大地带来“碧绿”和“生气”？

这是一股什么风呢？这不明明是中国北方在春天刮的黄风么？这不明明是海洋上刮来的十二级台风么？

这样一种恶风它和我们的共产党领导的社会主义革命有什么相干呢？有什么共同之处呢？

这样一种恶风，出现在新中国的百花齐放的春天，出现在新中国欣欣向荣的大地上，它能够象征什么好事呢？

在一九四九年十月一日的天安门上，毛主席早以宏大的声音告诉了全世界：“中国人民站起来了！”而现在却有一股恶风声称它要“告知全人类我来到的消息”。除了象匈牙利事件那样的噩耗，这能是什么“消息”呢？

中国六亿人民早已在共产党领导之下走出半封建，半

殖民地的苦难的深渊，早已迎来了太阳，早已走上了社会主义的大道，而现在，这股恶风却呼唤人们：

啊，把一切能打开的都打开吧！

把一切能敞开的都敞开！

出来呀！出来呀！出来！

把你们的面迎着

把你们的两臂向我张开

这是呼唤人们从哪里出来呢，不就是从共产党领导的社会主义轨道上出来么？出来干什么呢？走向哪里去呢？

庸俗、世故、官僚这些东西占统治地位的时代早已过去，虽然在我們这个时代，还有这些东西的残余，但共产党正在领导我們清除它們，它們只不过是清除的旧时代的残余，显然在我們这个时代反庸俗、反世故、反官僚的力量絕不是什么“叛逆”。叛逆也者，自下而上推翻那居于统治地位的东西之謂也。在“大风歌”里，作者說，他要在“那个庸俗的、世故的、官僚的圈子里做一个叛徒”，这是什么意思呢？难道在共产党领导的新中国，庸俗、世故、官僚这些东西是居于统治地位么？一个人要在社会主义时代，要在人民当家作主的新中国，做一个叛徒，意味着什么呢？

.....

这一切虽然都带着“形象”的面紗，都罩着“革命激情”的外衣，但我們仍然可以觉察出来“大风歌”所象征的“革

命”，絕不是我們的社会主义革命。它不但和我們的社会主义革命，根本不是一回事，而且是相反的东西，敌对的东西。

我們从“大风歌”的“艺术形象”和基本情調所察覺出来的問題，在“大风歌”的一个附件里，还可以得到更明确的証明。这个附件就是張賢亮給“延河”編輯部的一封信，关于“大风歌”的写作动机和主题思想的一封信。这封信不知道为什么沒有随同“大风歌”一道发表，发表出来是对讀者有利的，因为它是帮助我們充分了解“大风歌”真諦的一个重要的参考材料。

在这封信中，关于“大风歌”的思想感情基础，張賢亮有着这样的說明。他說：

“您們說我有憤懣的情感，不錯，我有的；您們說我有不平的声音，不錯，我有的。而且，我不只憤懣，我还痛恨；不仅不平，我还責罵。”

为什么呢？因为他看見“很多青年”“精神麻痹”，并且強調地說：“請相信我，我沒有偏見，我沒有只看着一部分，我看到的是成千个被称为积极分子的人呀！而且很大部分是黨員、團員，在北京，在南京，在銀川……”。

这种存在于“很多青年”中，“成千个积极分子”中，“很大部分黨員、團員”中的这种“精神麻痹”症，究竟是什么呢？是怎样造成的呢？張賢亮認為这种“精神麻痹”症的成因，是由于有人对他們唱“催眠曲”；是由于他們“滿足現狀”；是由于有人“用鮮花掩盖着鮮血”；是由于有一些“类似‘千福

平’的傳道詩”，“充滿着那樣的‘自信樂觀’的詩，在麻痹着人們的神經”。他為他先前在“延河”上發表的歌頌現實的三首詩，“感到羞恥”，他胸中充滿了“哀憤之感”，他說：“我的哀憤的地方，我理解是一個樂觀主義的悲劇。如果我不哀憤，我的神經也就要麻痹了”。

張賢亮認為存在于廣大青年中間的這種“麻痹症”，是他所發現的“一般人沒有注意到的問題”。懷着“眾人皆濁我獨清，眾人皆醉我獨醒”的孤獨、悲憤的心情，他發出這樣的呼聲：“我們不能再唱催眠曲了，我們不能再安慰自己了，我們不能再滿足現狀了。”

于是，他写出了他的“大风歌”，他說：“大风歌就是为了要把这种睡眠状态中的青年唤醒。”“大风歌的感情……是一个站在山崗上迎接日出时的感情”。

这就是張賢亮自己关于“大风歌”的創作动机和主题意义的說明。

我們看見，原来促使張賢亮写“大风歌”的，是一种“哀憤”的心情，这种“哀憤”是新中国现实生活中的“乐观主义的悲劇”；是一种“憤懣”的心情，这种“憤懣”是由于看見中国青年一代在昏睡中。值得注意的是，張賢亮所說的麻痹症，不是存在于少数的落后青年中間，而是存在于新中国成千上万的先进青年中間；而这种麻痹症的病因，是由于他們对新中国的现实抱着乐观精神和自信心，是由于他們看不見在新中国的现实生活中鮮花背后掩盖着鮮血；是由于他們竟沒有感到对新中国现实乐观自信的結果是一个悲

剧……說得簡單一点，就是說，在張賢亮看来，在新中国的现实生活中，誰不象他那样满怀悲憤，誰不象他那样灰心失望，誰不象他那样瘋狂地盼望一股暴风来席卷一切，破坏一切，然后另外带来一个什么“新的时代”……誰就是麻痹。而他所渴慕的“风暴”和“新时代”，只有瞎眼的人才会把它当做是我们的社会主义革命和社会主义时代。你們不見，新中国早已是阳光灿烂的大白天，而他，張賢亮才在山崗上迎接“日出”么？显然，在他看来，新中国这八年来还是在“日出”之前的黑夜了！

这种反常的感觉好象很奇怪，其实也并不奇怪，世界上就是有那么一小撮以昼为夜而又以夜为昼的人們。在他們眼睛中，一切都恰好顛倒过来，因此他們把清醒的人們叫做“昏睡的动物”；把青年們对社会主义祖国的乐观主义和自信心叫做“精神麻痹”；把共产党领导下的新社会叫做“庸俗、世故、官僚的圈子”；把人民共和国的崭新的巩固的大厦叫做“陈旧的楼阁”，那么，他們所謂的“新生”和“新时代”，除掉地主、資产階級統治人民的旧时代的复辟，还会是什么呢？

洞悉了作者的創作“大风歌”的这样的思想基础以后，“大风歌”中那些形象，那些隱喻，那种“激情”表面上所蒙着的晦涩的面紗，一下就揭开了；而整个“大风歌”的廬山真面目也就完全暴露在我们面前了。

原来張賢亮的“大风”是这样一股风：一股反社会主义的恶风！他所吹嘘的这股恶风的“席卷一切”的“无敌的”“威

力”，不过是他被反动的狂热烧得神志昏迷，所发出的謔語罢了！有着几十年战斗經驗，战胜过各种各样的凶恶敌人的中国共产党和人民，是你一股风吹得倒的么？

張賢亮在“大风歌”中呼唤“风暴”迎接“新时代”的声音，在匈牙利事件之后，在国际反共高潮的年代，在右派分子趁整风运动而兴妖作怪的一九五七年的中国，是并不“孤独”的。你听听：

瘋狂的右派分子林希翎說：“中国共产党是由一大批混蛋和一批思想僵化而不起作用的人……組成”。

張賢亮說：“很多青年”，“成千个积极分子”，“很大部分党员、团员”都患着“精神麻痹”症，都是“昏睡的动物”。

另一个瘋狂的右派分子譚天荣說：“現在一切都要从新来探討……一切都要推翻，一切都要打倒，要求一个否定之否定”。

張賢亮的“大风”要“席卷一切”，“破坏一切”。

右派分子的首領章伯鈞等人对中国的时局作了一个利令智昏的估計，以为現在是“匈牙利事件的前夕”。譚天荣也說：“中国現在处在質变的前夕”。

張賢亮呢？他也在迎接“日出”，在宣布“一个新的时代来临了”！

西北大学的右派分子霍力攻和林希翎的通信中，罵拥护共产党的人們是“卫道者”！張賢亮斥責宣揚革命的乐观主义的詩篇为“傳道詩”。

四川文艺界的右派分子流沙河为“中国的知識分子的

軟弱，感到羞耻”；張賢亮為中國的青年“精神麻痺”而滿懷“哀憤”。

在這一支反社會主義的合唱中，試聽張賢亮的聲音多麼人調，多麼和諧！

身在甘肅銀川的張賢亮竟和遠隔千里的右派分子們的精神這樣契合，語言這樣一致，這真是“心有靈犀一點通”了！

欣賞“大風歌”的“激情”的好心的朋友，請看看，這是什麼樣的“激情”！

反社會主義的狂熱——這就是“大風歌”的“激情”的實質。

你怎麼會愛上它呢？

1957.7.20. 西安

虛 偽 的 歌

——評張賢亮“在傍晚唱的歌”等詩

前 記

早在“大風歌”出現以前，我就不喜歡張賢亮的詩，不喜歡他那種矯揉造作的調子，雖然，那時他還是“延河”上頂被器重的“新生力量”。

早在今年四月，我就寫了一篇東西評張賢亮的詩，題目是：“為賦新詩強說愁”。當時我把他當成是一個雖然創作傾向有問題然而卻頗有才華的青年作者，因此在那篇文章中，我是以惋惜的心情來批評他的矯揉造作傾向的。初稿寫成以後，卻又想到對新生力量應該多鼓勵，少批評，於是就在一種姑息的心情下放起來了。

“大風歌”出來以後，認識了張賢亮的真正感情，更覺得他先前那三首詩的虛偽，而且明白了它們為什麼會那樣虛偽。

現在這篇文章就是在先前那篇東西的基礎上寫成的，但我現在的心情卻不同了。

“大風歌”的作者張賢亮在寫給“延河”編輯部的一封信

里，以相当自負的心情談論他的新作“大风歌”的同时，又以“悔其少作”的心情談到他先前发表在“延河”上的三首詩，他說：“我为我发表的三首詩感到羞耻”。

本来，“悔其少作”，这是許多作者都可能經歷的心情。一个作者当自己的写作水平与年俱长以后，回顧以前的作品，往往会因为自己先前的幼稚而感到羞愧。但張賢亮的“感到羞耻”的心情却不属这一类，而是另外一种。

从他信里看来，显然他是因为那三首詩竟然“歌頌”了他在“大风歌”中想要加以摧毀的社会，而感到“羞耻”。

張賢亮前三首詩的写作時間大約是去年冬天，“大风歌”的写作時間是今年春天，不过数月之間，一个人的思想感情上竟有这样巨大的变化——从歌頌这个社会到想要摧毀这个社会，这不是很奇怪么？为什么一个人对自己所热烈歌頌过的社会，几乎是轉瞬之間，又瘋狂地想要把它摧毀呢？我們不禁就想看看張賢亮先前那三首詩究竟是怎样一回事了。

发表在“延河”一月号的“夜”，內容大致是这样：

一个垦荒队员躺在夜的星辰下面，独自一人在沉思。他把耳朵紧紧貼在地面上，于是他听見了祖国一切的声音。

他听見火車軋軋地前进；印刷机鏘鏘地唱着歌；工厂在喧鬧，机器在嚷叫；鋼条怒吼着从爐口穿出来……。

他又听見布在織布机上飞跑，电报机在响着有节奏的音調，水电站騎在不肯緘默的河上……以及医院新生嬰兒的第一声哭叫。

他感到这比一切交响乐都美，婴儿的涕（当作啼）哭是一支小提琴，水电站一个个闸门是钢琴的键，那响着电报的电流就是一支高音的弦。

于是他“眷恋地听着”，“久久地听着”，“激动地听着”，“流着泪听着”，……感到祖国在夜里也醒着。

在这首诗里，我们看见的是大量的浮光掠影的东西的堆积，大量的一般化的形象的堆积，尽管作者自己也生造了一些“婴儿的涕哭是一支小提琴”之类的譬喻，尽管作者一再重复着：“我激动的听着”，“我流着泪听着”……然而读者却感不到什么激动人心的东西，反而觉得这位作者的“激动”，“流泪”未免有点没来由地故作多情。

虽然，我们在“夜”这首诗里已经感觉到一些浮夸和矫饰的成份，但“夜”在张贤亮这三首中，还算比较自然的，因为，诗的形象大体还可以看懂，诗的感情一般人也还可以理解。

发表在“延河”二月号的“在收工后唱的歌”，是写爱情的。

在乡村的傍晚，一对青年男女来到一个草垛后面。作者以男主人公的口吻这样写道：

我的心里波动着一湖柔情的涟漪，
是那样潏潏地，平静地，带着圆满荡漾开去。
啊！我真想拥抱这一切，
 这片房屋，这片土地，这个社，
拥抱我所爱的

她那丰腴的身体……

这时，男主人公輕輕地問道：“我是不是你最爱的人”？
女主人公却故意回答道：“我最爱的人不是你”。

女主人公最爱的人是誰呢？她說：

“我最爱的人你也爱着，
他不在这里，他住在北京，
但却好象是在我們的身边。
……”

作者以男主人公的口吻繼續写道：

我知道她說的是誰了，
我把她摟得更紧，紧紧地貼在我的胸口，
我吻着她的头发，
……
我們的嘴唇合在一起……

在这首诗里，男主人公問：“我是不是你最爱的人”？这自然是指男女之間的爱情；女主人公却故意挑逗对方，說她最爱的人是另外一个人，是誰呢？作者以曲折的笔法暗示是毛主席。

在这里，作者張賢亮竟把人們对人民領袖的敬爱这种

庄严的政治感情和男女间的爱情混同一起，竟使他的男女主人公在幽会的场合借人民领袖来调情。请看，张贤亮因为挖空心思给他的“抒情诗”巧装打扮，竟弄出这样不伦不类的东西！

发表在“延河”三月号上面的张贤亮的“在傍晚唱的歌”，是写农村生活的。

作者以第一人称的方式，描写一个农民在收工后的傍晚，爬上一个高大的麦垛休息时，所望见的村庄里的一些景象。在这里，作者没有让他的主人公仅仅停留在一般肉眼所看见的农村景象上面，而是以“心灵的眼睛”透过暮色，透过农家的窗户，看见了整个农村的生活，看见了“祖国的模样”。

从诗中所写的“麦场上淅沥的扬场声”，“高大的麦垛”，“干草的香味”等等看起来好象是夏收季节。我们知道，夏收对于农民是一个什么样的季节；是一件什么样的事情；辛苦了半年的劳动的果实，堆在场上了；黄金一样的粮食就要入仓入囤了；劳动日的报酬就要到手了；社会主义劳动生产的优越性，以活生生诱人的证据摆在面前了……这时，他会想些什么呢？什么是他的兴趣的中心呢？萦绕着他的心灵的该是些什么东西呢？

农民当然是会幻想的，但是，农民的幻想有他自己的特点。庄稼是他的命根子，劳动是他生活的基础，收获是他生活中无比重要的事情，对这些事物的关心和兴趣浸透了他的感情和心灵，因此他的幻想自然而然常常是从这些事物出发，而且紧紧的围绕这些事物的。

“在傍晚唱的歌”里的“农民”有些什么样的幻想呢？这首诗里的“农民”，在收获的季节，在黄金一样的粮食面前，在甘美的麦秸气味里，竟然对庄稼的收获一点也不感兴趣，一点也不关心，这样重要的事情在他脑子里没有一点印象，似乎这些事情和他完全无关；他却沉醉在另外一些莫名其妙的幻想里。

他幻想着：

在这爱情和劳动的边缘，

.....

大地，从空蒙的雾气中上升，

向我伸过来

母亲的丰满的嘴唇。

他幻想着：

我的情思开始从这里向四周伸展开去，

宛如四月里玉蜀黍的根须。

他幻想着，在农民的黄色土房里：

土坑上，胖儿子的口涎，

沾湿了小父亲的嘴唇，

嫩芽的牙齿，绒毛似的黑发，

小屋里飄蕩着白菜湯和炖肉的气息，
啊，即使烘干了的尿布，
也是香的！

他幻想着：

那边有一个个方格子构成的窗戶，
有一千个故事在里面藏着：
 螺絲壳里的仙女，
 山谷里的宝玉，
 聪明的庄稼汉，
 遥远的天河。

.....

他幻想着：

那高大的仓库里，
半弦月似的犁铧，
 沉浸在它的青光中做梦，
梦见它新的航程，
 梦见它在梳着土地的头髮。

他还幻想着：

啊，我的情思，我感谢你！

你告诉了我祖国现在做的，将来做的，永远在做的事情。

啊，祖国，你是我爱人的爱，你是我父母亲的亲，
你每日每夜陪伴我的身影，
你是一条欢乐的河，

.....

远远地，一片汪洋在
天际颤动，
大海，
被你所引过来。

这一切都是什么呢？这一切据说是一个刚放下木铎的“农民”，站在最高的麦垛上，从“心灵的窗户”所望见的，他的“情思”所告诉他的，农村生活的景象。整个诗都充满这样的幻想和“情思”。

当我们反复诵读“在傍晚唱的歌”这首诗时，不禁想起杜勃罗留波夫在评介俄国优秀的歌谣诗人柯尔卓夫时所说的一些话。在赞扬柯尔卓夫关于俄国农民生活的歌谣的真实性时，杜勃罗留波夫批评了当时一些虚伪的作品，他说：“在这些伪造的歌谣中，永远看不出，这是什么样的人，这人怎样生活，而且在那里生活，在歌谣中表现着的是谁的感情”（“杜勃罗留波夫选集”第五〇二页）。读完“在傍晚唱的歌”，也的确叫人不能不产生这样的疑问：这首诗里究竟写的

是什么人？这诗里表现的究竟是誰的感情？

在抒情诗中，诗人是完全可以以工人、农民以及其他劳动者的身份出现的，但只有当诗人真正了解他们的生活和感情，了解他们认识事物和表情达意的方式方法时，他才有权利说，我是一个工人，我是一个农民……他才能写出真实感人的诗篇；否则，抒情诗的主人公就会被人发现是冒充，是伪造，抒情诗就变成了美丽的谎言。

当我们反复诵读这首诗时，我们感到是这样的陌生，又是这样的熟悉：当我们把诗中的某些景象、情调、细节、语言和我们的农村生活对照时，我们感到它们非常陌生；当我们想起某些外国诗人的作品时，却又觉得它们似曾相识。

“白菜汤”“小父亲”之类的东西，使我们一下就想到涅克拉索夫和其他一些俄国作家所描写的俄国农村。在他们的作品里，我们常常嗅到俄国农民惯吃的“白菜汤”的气息，白菜汤对于俄国农村是具有特征的事物，聶魯达在他的“讓伐木者醒来”中，提到苏联农村时，也忘不了写白菜汤：“走进厨房，那儿白菜汤正在煮沸”。而中国农民，是不大经常喝“白菜汤”的，即使他们偶然想喝一点白菜汤，但在夏收季节也早已没有熬汤的包心白菜了。張賢亮怎么能在五月的中国农村闻见白菜汤的气息呢？

这一切庄稼的收获分配等等头等重要的事情，在农民家庭生活中也没有丝毫反映，他（或他们）却以沉醉的心情欣赏着烘干了的尿布的香味（？），常和粪土打交道的农民对于尿布的气味自然不会嫌它臭的，但恐怕也不会有欣赏它

們香味的閑情逸致吧？何況事實上這時屋里早已沒有什麼烤尿布了，孩子他媽早已把它們晾到院子中間的柴草上了，大熱天誰還在屋里烘烤尿布呢？

作者用“玉蜀黍的根須”比喻他的“情思”，自然是形容他的“情思”繁多茂密的意思，但在四月里，許多地方玉米都還沒種呢，種得早的地方，也剛出苗，還沒有什麼根須，只有那麼一點既短且小的主根，那麼，這“四月里的玉蜀黍的須根”似的“情思”，是什麼意思呢？

至於犁鏵做梦呢？且不說“犁鏵做梦”這種比喻和農民的習慣相去如何遙遠，就連知識分子也很难欣賞這種異想天開的形象，何況還有“半弦月似的犁鏵”，這實在是有点太玄妙了，犁鏵怎麼會是“半弦月似的”呢？鏵刀倒是象一彎弦月，但詩里明明寫的是犁鏵；說是犁鏵吧，它却又會“梳着土地的头髮”，要說“梳着土地的头髮”，耙耨土地時所用的耨不是更象么？張賢亮到底說的是什麼東西呢？這真把人弄糊塗了！

當我們讀到：

默默的爱情在孕育着

新的、年輕輕的生命，

他們在窃窃私語，

甜蜜的羞怯單純得象一首歌曲。

當我們讀到：

这里没有那最后一击钟声的悵惘，
没有那隐藏在权力背后的阴谋，
没有那硝烟和梁柱上火焰的味道，
.....

我们很容易联想起泰戈尔“园丁集”中的某些地方来。
在“园丁集”第十七页，我们读到和这差不多的诗句：

.....

这是一种欲予故夺、欲露故藏的游戏；一些微笑，一些微微的羞怯，还有一些甜蜜的无用的掙扎。

你我之间的这种爱情，单纯如歌曲。

没有超越现实的神秘；没有对不可能的事物的强求；没有藏在魅力背后的阴影；也没有在黑暗深处的摸索。

你我之间的这种爱情，单纯如歌曲。

“在傍晚唱的歌”里面的“甜蜜的羞怯”呀，“单纯得好象一支歌曲”呀，“隐藏在权力背后的阴谋”呀，以及这种温情脉脉的情调，很明显地是从泰戈尔的诗里借来的。而泰戈尔的“没有藏在魅力背后的阴影”等句，是指一双情人的爱

情的；“在傍晚唱的歌”中，作者却用“沒有那隱藏在权力背后的阴謀”等句来表示整个农村生活的单纯，平静和幸福，作者紧接着还说：“有的只是一顆純然的心，一千顆純然的心，无数顆純然的心……”。剛实现合作化的农村竟然是这样“渾身靜穆么”？固然不能要求在描写农村生活的抒情詩中一定要表现什么复杂的斗争，但在詩里特意地歌唱：没有什么悵惘，没有什么阴謀，没有什么硝烟的味道，只有无数顆純然的心等等，恐怕作者自己也未必相信吧？实际上，在夏收季节里，农村并不是这么“純然”的，并不是这么“靜穆”的，农民們除了“龙口夺食”，要向自然灾害作斗争以外，夜間，在麦場旁边，麦垛背后，是少不了民兵的身影的。

“在傍晚唱的歌”最后描写了农民从农村的一切想到国家。是的，在我們这个时代，对国家的爱，正在农民的感情中日益增强；但劳动人民对国家的爱也有着自已的特点。有这么一件事情：宝成鉄路上有个老开挖工人，干活非常积极，工程好象是他自己的，他多挖几寸，回去見着老伴就格外高兴，要是少挖了几寸，第二天歇班也沒有心腸。但当記者去訪問他时，問他这样积极劳动，是不是常常想到国家，他却說不上来，弄得那个記者很失望，結果不免自己給这位老工人的話里增添些“祖国”什么的。从这件事情可以看出来，劳动人民对国家的爱常常是包含在他們忘我的劳动中，包含在他們的实际行动中，包含在他們的日常感情中，不一定把“国家”常常挂在口头上。同时从农民自己創作的民間歌謠，还可以看出来劳动人民的政治热情，他的感兴，他的

联想，常常是从他所熟悉的具体事物出发的。劳动人民这种包含在忘我的劳动中，从自己所熟悉的具体事物出发的政治热情，是非常真挚，非常朴素，非常自然的。“在傍晚唱的歌”中，那些关于祖国的感情，如象什么“我的情思，我感激你！你告诉我祖国现在做的，将来做的，永远在做的事情。”如象什么：“啊，祖国，你是我爱人的爱，……你是每日每夜陪伴我的身影，你是一条欢乐的河，……”以及什么“……一片汪洋在天际颤动”，什么：“大海被你所吸引过来”。这种浮夸的，不伦不类的，甚至是不知所云的感情，和真正的农民的感情有什么相似之处呢？农民决不会把祖国比成他的老婆的，祖国是祖国，老婆是老婆，前者引起的是庄严的感情，后者引起的是亲昵的感情，前者是政治热情，后者是男女之情，怎么能够把它们混在一起呢？

也许，作者会说，诗中的主人公就是我自己，诗中抒发的就是我自己的感情，难道不可以吗？

当然，可以的，就算这爬在高大的麦垛上的是一个“青年诗人”吧。

但是，既然你写的东西不是仅仅让你的爱人或你的二三知己欣赏，而是发表在千千万万人当做精神食粮的文学刊物上，那么，我们就有权要求你写得真实一些；即使是抒发你自己的感情，我们也希望透过你的眼睛看见我们现实生活的真正面貌和真正的美。象“在傍晚唱的歌”中那种对庄稼的收获一点也不关心，却醉心于尿布的芬芳的感情，那种从涅克拉索夫那儿借来的白菜汤的气息，那种从泰戈尔

那儿借来的温情脉脉的調子，以及那些常人难以理解的恐怕作者自己也不知所云的幻想和“情思”，……这难道是我国农村生活的真实图画么？这不过是作者凭空杜撰的幻想的堆积，从一些外国詩人作品那里巧妙地偷来的形象的拼凑，以及作者自己的缥渺空洞的感情的任意涂抹罢了。

可以看出，張賢亮这三首詩都具有这样一个明显的特点：矫揉造作；而且这种矫揉造作的程度在这几年来的詩坛上，是少有的。

張賢亮的詩为什么会这样矫揉造作呢？

一个对自己的美丽具有自信的姑娘，她不需要在自己的臉上涂抹很多脂粉。一个对自己所歌頌的生活具有真情实感的詩人，他不需要浮夸和矯飾。过多的脂粉告訴人們所掩盖着的皮肤是萎黃的；浮夸和矯飾告訴人們它所掩盖着的感情是虛偽的。

从張賢亮这三首詩的本身也能看出来，可以說，他对他所“歌頌”的现实生活并不理解，而且也缺乏真正的爱。

这个問題在他的信里，也可以得到証明。他說：“我偶然到城外农村去走走，我的感情就莫名其妙有些感伤成份。社員們正在积肥或割稻，我想过去帮忙，可是他們一見我这样子只搖搖頭，并請我喝水”。

莫名其妙的感伤，和农民格格不入，这种情况要在一般小資产階級知識分子身上，那是由于生活不足，鍛炼不够，只要他們認識到这个弱点，是可以逐渐改变的。但張賢亮的問題不仅是这样。从“大风歌”中那种脫光身子，敞开胸

膛迎接反社会主义风暴的狂热，我們看見張賢亮感情中更根本的东西。

試想，一个人面对新中国的现实生活时的真实感情是“莫名其妙的感伤”，是要“席卷一切”，“破坏一切”，而他却要“歌颂”它，却要“热爱”它，却要强颜为欢，这样写出来的詩那能不矯揉造作呢？

認識了張賢亮先前的三首詩的虛伪性以后，他从“歌颂”到“席卷一切”的“突变”也就没有什么奇怪了。

一九五七年这个“不平凡的春天”，正是右派分子們心目中的“匈牙利事件”的前夕，也就是張賢亮“大风歌”中所謂的一个“新的时代来临了”，既然时机已經到来，張賢亮自然就抛开这些假情假意的“颂歌”，而唱起反社会主义的战歌来了。

1957.4—7 于西安

略談詩歌的題材

——兼斥流沙河關於題材問題的謬論

在題材問題上，我們提倡描寫重大題材，提倡描寫工农兵生活和鬥爭的題材；這並不排斥題材的多样化，今天的作家、詩人對題材的選擇有充分的個人自由，但目的也是為了更好地為工农兵服務，為勞動人民服務。

在題材問題上，我們反對的是：借口題材的多样化，故意抹煞某些題材之間事實上存在着的輕重緩急或高下優劣的差別，從而在實質上反對描寫重大題材，反對描寫工农兵的生活和鬥爭。

胡風就是這樣，流沙河也是這樣。

流沙河這一幫右派分子真不愧是胡風的肖子賢孫。胡風罵我們是“題材主義”、“題材差別論”，流沙河則更進一步，罵我們是“題材至上主義”。

在“反對題材至上主義，解開束縛，為題材打開廣闊而自由的天地”這樣一個“堂皇”的旗號之下，流沙河對描寫偉大的社會主義建設的題材，極盡誣蔑嘲笑之能事。他說：“關於工地，關於鐵路，關於水電站……的詩，……絕大部分早已被人遺忘了。不到一個新的工廠出現的那天，不到一條

鐵路通車的那天，不到一個水電站發電的那天，這些粗制濫造的詩就死了。”

對描寫社會主義建設題材的詩歌加以誣蔑和咒罵以後，接着，流沙河就為一些“渺小”的題材大抱不平，並且大加歌頌。他說：“一首詩，無論題材多麼渺小，假若是從自己的感受出發，感情健康，挖得深，那對讀者總是有好處的。”

請看，一提到描寫工地、鐵路、水電站這樣的社會主義建設題材的詩歌，流沙河就那樣深惡痛絕，凭空派給它們一些難聽的字眼，似乎描寫這些題材的詩歌注定要“粗制濫造”，要“被人很快遺忘”（？）；而一提到一些渺小的題材（甚至“無論多麼渺小”的題材），流沙河就這樣愛護備至，給它們穿上這樣那樣的假設的漂亮的外衣，認為它們“對讀者總是有好處的”。相形之下，流沙河在題材問題上的愛憎是很明顯的，流沙河所謂的為題材“打開廣闊而自由的天地”，實質上是企圖為他們心愛的“無論多麼渺小的題材”大開方便之門，而將描寫社會主義建設的詩歌，描寫勞動人民生活的詩歌置之死地。至於他所謂的“渺小的題材”究竟是些什麼東西呢？只消看在他們把持下的“星星”詩刊上面大量泛濫的那些毒草和壞作品就明白了。

固然，題材不一定能決定作品的價值，但絕不能認為題材與題材之間沒有高下優劣的差別，更不能認為題材的選擇對於作品毫無意義。

很顯然，三門峽工地和長江大橋上的火熱的鬥爭生活的題材，無論如何不能同“大學生戀歌”中的題材等量齊觀：

怎么还不使我厌烦？
我已写了百次千次。
为什么它有这么大的魅力？
我写了一张纸，又写了一张纸。

如果送到出版社付印，
哪里也找不到这样多相同的铅字；
这本书只印一册也一定卖不掉，
它总共只有两个相同的字。

但是对于我它却是无价宝，
看到它我的烦闷就会云散烟消；
这位姑娘爱不爱我虽然还不知道，
可是她的名字却总和我有了深交。

很显然，关于边防军生活的题材，关于兄弟民族民主改革的题材，也无论如何不能同“单恋曲及其他”中的题材相提并论：

青色的苹果，
还有些发酸；
可是我们俩共吃一个，
就觉得格外甜，

象“大学生恋歌”和“单恋曲及其他”这一类诗的题材，即使你感受再真，挖得再深，技巧再高，也很难写出什么好诗来。这样的诗，除了作者自己和他们一小撮同好用来喂养他们的空虚卑下的灵魂外，正常的人读着它们只会感到无聊，无聊透顶！

怎么能说，题材没有差别？怎么能说题材对作品的价值毫无作用？象在上面这两首诗中，题材分明有着一定程度的决定作用——这种渺小无聊的题材决定了它的作者写不出好作品来。

题材问题在今天的某些作者身上，往往是一个思想立场问题。“大学生恋歌”和“单恋曲及其他”的作者之所以不愿也不能选择比较重要的、比较高尚的题材，是和他们资产阶级的思想立场有关的。他们对我们现实生活中许多有意义的题材看不见，不愿看，而把那样渺小无聊的东西当成宝贝，这不是思想立场问题是什么？

流沙河这一帮右派分子正是要为这些庸俗无聊的题材和那些制造毒草的题材“打开一个广阔而自由的天地”。

为了反对描写重大题材，反对描写工农兵，流沙河又诬蔑我们把诗歌题材分为工矿企业的、农业的、铁路的、军事的、学校的，等等，并且自鸣得意地抬出几位古代诗人来说：“谁也不能回答屈原的‘离骚’是什么业的，李白和杜甫的诗是什么业的……。”其实这种办法并不新鲜，用古典作家来唬人，这是胡风的惯技。

这些古代的詩人能为流沙河証明什么呢？

誰都知道，我們提倡描写重大題材，描写工农兵生活，是在这样的历史条件下提出的：

在共产党的領導之下，劳动人民成为国家的主人，成为现实生活的主体和决定性的力量，成为自覺的历史的創造者。这个时代一切文学作品要想成为真正的艺术（而不是少数人消遣的玩意儿），就不能不写他們；而一切真正的作家、詩人，要想創造出真正的艺术，就不能不到他們的生活中去。也正是由于共产党的領導，才为我們这个时代的作家、詩人开辟了到劳动人民生活中去的广闊而平坦的道路。

正是在这样的历史条件下，我們提倡、強調描写重大題材，描写工农兵的生活和斗争。

流沙河抬出一两千年前的古代詩人来，除了只能說明他們那时沒有这样的历史条件，因而他們常常只能通过个人的經歷，个人的遭遇，和他們自己生活圈子中所可能接触到的一些題材，来反映出现实生活的某些方面，此外还能說明什么呢？

即使由于历史的限制，也仍然可以看出来，題材的差別在不同詩人的創作成就上留下截然不同的結果。晚唐詩人韓偓不正是由于局限在美人的指甲、美人的纖足、美人的昼寢、美人的入浴……这样的生活和題材之中，而只能写出“香奩集”中那些香艳得近乎色情的詩么？偉大的詩人杜甫不正是經歷了广闊而丰富的生活，選擇了反映人民疾苦的題材，而創造了“三吏”、“三別”以及其他許多永垂不朽的詩

篇么？

在題材問題上，古代詩人能為右派分子證明什麼呢？只不過證明他們的無知和無賴罷了！

在玩弄了一些花招之後，流沙河干脆宣揚寫個人生活。他說：“我覺得，寫個人生活，直接地表露自己的思想感情，正是詩歌這一文學樣式的內容上的特點。……抹煞了這個內容上的特點，詩歌也就只剩下分行、押韻、節奏等等形式上的特點了，那還成其為什麼詩歌呢？”

試看，在流沙河的筆下，寫個人生活竟成了詩歌創作在內容上的特點；假若不寫個人生活，詩歌就不成其為詩歌了(?)，——這似乎是流沙河的創見，其實這也不過是胡風分子的唾餘。胡風反革命集團里那位披着“詩論專家”外衣的國民黨軍官——阿壠，就曾經說過“詩，純然是詩人自己的世界”。

假若按照阿壠——流沙河的“詩歌特點”來考察詩，那麼，上自杜甫的“三吏”、“三別”，白居易的“新樂府”、“秦中吟”，下至李季的“王貴與李香香”，阮章竟的“漳河水”……幾千年來許多偉大的或優秀的現實主義詩歌都是不符合“詩歌特點”的庸俗社會學的產物了(?)，甚至根本不成其為詩歌了(?)，因為在這些現實主義的傑作里面，分明寫的不是詩人個人的生活，分明反映的不“純然是詩人自己的世界”。

就是在屈原、李白、郭沫若這些浪漫主義詩人的傑作里，寫的也不僅僅是詩人個人的生活，也不純然是詩人自己

的世界。在屈原的“长太息以流涕兮，哀生民之多艰”的感情里，分明有着人民的痛苦和愿望。在李白的“愁来飲酒二千石”这样的借酒澆愁的形象中，我們也可以想見他那个社会，为什么这样一个偉大的天才“名揚宇宙而枯槁当年”呢？显然李白詩中那种愁腸与豪兴是有它們的社会內容的。在郭沫若的杰作中也是如此。“女神”、“鳳凰涅槃”这些优秀的浪漫主义詩篇之可貴，正因为它們表达的不仅是郭沫若个人的生活和感情，而且是体现着中国人民在漫漫长夜中的痛苦和愿望。

一切真正的艺术所反映的都决不止是詩人个人的生活或詩人自己的世界，总是通过詩人自己的独特的感受反映出那个时代的面貌和精神，以生动的艺术形象，揭示出生活的真理，来鼓舞人民前进。

真正的艺术都是不符合阿壠——流沙河的“詩歌特点”的。最符合他們“特点”的只能是象“草木篇”这样的毒草，象“大学生恋歌”和“单恋曲及其他”这样的坏作品，因为它們反映的才純然是作者自己的世界——純然是他們的反动的灵魂和腐朽的灵魂。

可以看出来，在題材問題上，流沙河所繼承的完全是胡风的衣鉢，不过把它运用到詩歌領域中来罢了。

讓流沙河的关于題材的謬論和胡风的反动理論一起滾进坟墓去吧！

1957.9.25 西安

缺 页

第二輯

缺 页

論詩的典型化方法的多样性

“艺术和文学的好多百年的历史确凿地证明：典型化的手段和手法，創造典型形象的手法，是多种多样和无穷无尽的；它們跟人类艺术的发展一起发展着和丰富着”。苏联“共产党人”专論“关于文学艺术中的典型問題”中所指出的典型化方法的多样性的事实，在詩的园地中也同样存在。只要我們稍稍涉猎一下中外古今的詩篇，就可以发现詩的典型化的方法是极其多种多样的。这是很自然的，现实生活是丰富多采的，詩人的性格是各不相同的，性格各不相同的詩人，要反映丰富多采的生活，要創造出姿态万千的艺术的花朵，势必就要采取多种多样的典型化的方法。

但是，某些关于詩的理論批評文章不但不提詩的典型化方法的多样性，不但不鼓励詩人根据自己創作的需要大胆嘗試各种各样的典型化方法，并为艺术宝庫增添新的反映生活的武器；而且有意无意地把詩的典型化的方法塞进这样或那样的狹窄的框子里。

譬如，有人大談其詩的細节描写，而忘記了中外古今有不少的好詩是缺乏甚至完全沒有細节描写的，它們不是依靠或主要不是依靠細节的真实来反映生活的。細节描写在

散文作品中是創造典型形象必要的手段，在詩里面就不一定是这样了，在詩里，有些时候，典型化方法显然是不同于散文作品的。

有人給詩的形象的創造提出这样一个公式：“詩人以形象使抽象的变成具体”“愈是具体的愈是形象的”（艾青：“詩論”）。誰都知道，詩的典型化無論就它的基本法則來說，或是就它的多种多样的手法來說，都不是变抽象为具体；变抽象为具体，那是图解概念的方法。“具体的”和“形象的”之間也缺乏必然的邏輯，具体的事物不一定是詩的形象，詩的形象也不一定是由具体事物或具体描写构成。

又有人強調詩的抽象性，認為“詩，特別是短的抒情詩和哲理詩，……它必須把大量的个别的，具体的形象或體驗加以消化、概括、提炼，抽出它們共同的一般意义，然后通过抽象的文字，把它們表达出来”（“草地”十月号“也談詩的形象”）。在这里，似乎凡是短小的詩，都必然采取这种方法，而且这种抽象似乎和科学的抽象没有什么区别。科学不也是把大量的具体的材料加以概括，抽出它們共同的一般意义，然后用抽象的文字表达出来么？

还有人过分強調詩的人物形象，主張“叙事詩中既要有 人物形象，抒情詩中也要有人物形象”（“詩选”序言）。似乎不管詩的題材、种类、形式，都必須創造出一个或一个以上的人物形象，即使沒有別人的形象，也必須要有詩人自己的形象，否則就“不但抒情詩沒有了，甚至詩的这种形式也不知道会变成什么样子了”（“紅岩”七月号“有关抒情詩的一

些問題”)。固然抒情詩和其他艺术文学一样都必須反映人的生活,但是,抒情詩反映人的生活是否就非創造人物形象不可呢?显然,不能也不必給所有的詩都規定这样一个任务。

这些意見就某一些詩来看,固然也不无道理,但是,由于它們各执一端,一味強調某一面或某一点,結果,就把詩的典型化的方法簡單化、狹隘化了,把詩反映生活的廣闊的道路变成羊腸小徑了。

事实上,由于现实生活的丰富多样和千变万化,由于詩人們的生活經歷、創作方法、創作題材等等的不同,他們的典型化的方法是极其多种多样的,即使在同一作者的許多作品中,也不完全是采取一种方法。有些作品运用丰富的具体的細节描写;有些作品却又显然并不依靠具体的細节,但同样可以达到对现实生活的典型化反映。有些作品在創造人物形象时,主要抓取人物的具有特征的形态和行动;另一些作品却又主要凭借发掘人物內心的思想感情。在有些作品里我們看見詩人直抒胸臆,現身說法,直接来評价生活;在另一些作品里詩人自己却又隱藏得很深,只是客觀地揭示生活图景而把答案留給讀者自己。有些时候,詩人对常見的景象加以如实的白描;而在一些“精言不足以追其极”的、难以描摹的現象面前,他又采取惊人的夸張。有时,詩人可以用精辟的議論来概括他的生活感受;有时,他又只提出一些耐人寻思的問題。有时,一首仅有几句的詩可以創造一个人物;而有些时候,一首詩又只描繪景物而不創造

任何人物形象。……这些多种多样的手段和方法,都可以真实的反映现实生活,都可以创造出感人的诗篇。

试看看以下一些例子吧。

在叙事诗中固然需要细节描写,在抒情诗中有时也需要细节描写,象马致远的“天净沙”(秋思):“枯藤老树昏鸦,小桥流水人家,古道西风瘦马,夕阳西下,断肠人在天涯”。这样短小的抒情诗也充满了有特征的具体的细节,从而创造出一种典型的秋思的境界;但也还有这样一些诗,譬如陈子昂的“登幽州台歌”:

前不见古人,
后不见来者。
念天地之悠悠,
独怆然而涕下。

譬如,海涅的“世道”:

如果有许多财物,
得到的便越来越多。
若只有很少的财物,
很少的财物也被人抢夺。

但如果你一无所有,
啊,就让人家埋葬你——

因为只是有財物的人，
才有一个生存的权利。

显然，在这些詩里，典型化就不是靠細节真实，而是另外一种方法。

譬如，石方禹的“和平的最强音”，这个优秀的詩篇，很多地方也显然不是靠細节描写来达到典型化的。

我們是平凡的人
但我們是
不可侵犯的人
 因為我們的名字
 就叫
 人民
我們是世界上的
 絕大多數
我們的聲音
 是世界的最強音
我們並不向他們哀求和平
而是命令他們
 “不許戰爭”！

这样的詩，它們并不是靠、或主要不是靠細节描写，也不是那样“具体”，难道它們就沒有形象么？就沒有那些具

体的充滿細節描写的詩高明么？

誰也不能这样說，它們一点也不比那些詩逊色，它們也有着形象，而且有着巨大的深远的形象。當我們讀陈子昂的“登幽州台”时，只要我們对他所处的时代具备一些常識，只要我們仔細地設身处地加以玩味，就可以體驗到一种时代的忧郁，就可以想見一个悲天憫人的以繼往开来为己任的詩人的形象。當我們讀海涅的“世道”时，可以看見詩人对資本主义社会的本质作了一个多么深刻的概括，在这种概括中又透露着多么尖銳的諷刺。整个詩虽然没有直接把一些具体的資本主义罪恶画面摆在我們眼前，但它的深刻的概括，精炼的語言，犀利的諷刺，却不能不使我們想見資本主义社会的面貌和情景，不能不在我們胸中喚起对那个世界的憎恨，对社会主义世界的热爱。在“和平的最强音”中，除了詩人自己的形象外，我們还分明感到一个巨大的形象——这就是人民，不是从細節描写而是从整个詩篇的磅礴的气势和奔放的热情，我們想見这个巨大的形象。

在一些詩里，詩人只是忠实地显示生活，当他把他所要表現的人物或事物生动地勾勒出来以后，他就走到一边去了——他讓形象本身和讀者說話，而他所創造的形象也足以告訴讀者一切了。在这些詩里，詩人不需要出場，或是不愿意，或是不便于出場，因此，在这些詩里，我們看不見詩人的形象，听不見詩人的意見。如象杜甫的“虢国夫人”：“虢国夫人承主恩，平明上馬入宮門，却嫌脂粉澆顏色，淡扫蛾眉朝至尊”。在这短短四句詩里詩人只是客觀地勾出了虢

国夫人的形象，但是通过构成人物形象的具有特征的细节，虢国夫人这位唐明皇的小姨，受皇帝宠幸的程度，自恃貌美的心理，以及她和皇帝的不同寻常的关系，都十分微妙地表现出来了。

在中国古代诗人大量的“言志”、“咏怀”的诗篇中，在馬雅科夫斯基“好！”和惠特曼的“自己之歌”这一类诗篇中，我们又看见另外一种手法。在这些诗里诗人们直抒胸臆，现身说法；在这些诗里出现着议论，甚至是大量的议论。例如杜甫的“自京赴奉先咏怀”，一共五百字，其中叙述他从京师出发，经过驪山，沿涇渭一带到奉先县（即今蒲城），不过数十里，其余大部分都是感慨成文的议论。象“彤庭所分帛，本自寒女出，鞭撻其夫家，聚敛贡城阙。圣人筐篚恩，实愿邦国活，臣如忽至理，君岂弃此物。多士盈朝廷，仁者宜战栗”！这一段“尔俸尔禄，民脂民膏”的议论，深刻地反映了并尖锐地讽刺了封建朝廷对人民的剥削。李白的古风 and 乐府，也大都是感慨成文，也有着大量的议论。例如古风第一首：“大雅久不作，吾衰竟谁陈”就几乎完全是一篇议论，在这篇作品中，诗人感慨于古代朴素的文学传统的消沉，批判了“自从建安来，绮丽不足珍”的頹靡的文风，毅然以挽百年頹风，树千载事业为己任。李白乐府中的“将进酒”也几乎完全是以议论出之：“……人生行乐须尽欢，莫使金樽空对月。天生我才必有用，千金散尽还复来，烹羊宰牛且为乐，会须一饮三百杯”。“鐘鼓饌玉不足贵，但愿长醉不用醒，古来圣贤皆寂寞，唯有飲者留其名……”。通过这些独特的杰

出的議論，便可以想見詩人李白的愁腸與豪情，便可以看見一個“名揚宇宙而枯槁當年”的偉大詩人的形象。

現實生活通過詩人的思想感情，以議論的形式表現出來，雖然也是詩的典型化方法之一，但詩的議論顯然是和一般的議論、科學的議論不同的。詩的議論比任何散文中的議論更精湛，更獨特，而且浸透着詩人的性格的色彩；更重要的是它反映的是人的生活，主要作用于人的感情世界，以它特有的感染力，來征服人的心靈，而不是凭借邏輯的力量作用于人的理智。因此，詩的議論中雖然有時也出現抽象的概括，但詩的抽象和科學的抽象畢竟是不同的。不要害怕議論入詩，應該害怕的是人云亦云的一般的議論，這種一般的議論在普通的文章中都是令人生厭的，何況在需要高度創造性和高度精煉的詩里。

鍾嶸“詩品”序中說：“古今勝語……皆由直尋”。所謂直尋，就是一種白描的手法。雖然古今勝語不一定皆由直尋，但白描却的確是一種相當廣泛的藝術手法。例如幾千年來婦孺皆知的李白的“靜夜思”：“床前明月光，疑是地上霜，舉頭望明月，低頭思故鄉”。孟浩然的“春曉”：“春眠不覺曉，處處聞啼鳥，夜來風雨聲，花落知多少”。又如詩中有畫的王維的“鹿柴”：“空山不見人，但聞人語響，返景入深林，復照青苔上”。在這些詩里，不需要假借譬喻，也不需要誇張渲染，詩人只是把一些天成的好景加以如實的描繪，所謂“文章本天成，妙手偶得之”大概便是指這一類作品。但白描絕不是生活的照抄，即使有天成好景，也要“妙手”才能

“偶得”，这里也就明明要求着詩人的才能和劳动。

这种白描的手法并不限于古詩写景言情之用，在現代新詩中，表現社会生活題材也可以运用这种手法，例如戈壁舟的“哨”（見詩集“別延安”）：

走在边境上，
一个娃娃在放羊，
問他为啥沒有哨，
他就哈哈笑：
“有人，就有哨”。

在这几句白描中，勾出了一个边区儿童的形象，从而反映出边区人民对自己政权的热爱和对敌斗争的生活。

但在另一些情况下——或是在一些偉大的雄壯的景象面前，或是在某种奇特的事物面前，或是在慷慨激昂的情緒之下，或是在一往情深的境界之中，……总而言之，不是普通言語可以形容，不是他种手法可以表現的时候，詩人就不能不求助于夸張了。如象李白的“蜀道难”，就充滿了大胆的杰出的夸張，把惊險莫名的古代蜀道的情景以逼人的真实力量烘托出来。又如石达开的“入川題壁”：

大盜亦有道，詩書所不屑。
黃金若糞土，肝胆硬如鐵。
策馬渡悬崖，弯弓射胡月。

人头作酒杯，痛飲仇仇血。

整个詩完全用誇張手法，把太平天国領袖之一的石达开那种草莽英雄的气概表现得淋漓尽致。显然在这种情况下，其他的手法往往就无法胜任。

在长篇的叙事詩中，詩人可以从容地从外貌、行动到内心的描写，来塑造他的人物，但在短小的抒情詩中显然就不一定采取这种方法。在短小的抒情詩中，詩人或只抓取外貌和行动上某些特征，或只刻划内心感情，都可以創造出人物形象。前者例如杜甫“少年行”：“馬上誰家白面郎，临阶下馬坐人床，不通姓氏粗豪甚，指点銀瓶索酒尝”。仅仅四句，就把当时貴族少年恣情放蕩，旁若无人的意态神情写得栩栩如生；后者如众所周知的西蒙諾夫的“等待着我吧”，就是一种内心感情的典型化，从这里，我們也可以想見对生命，对爱情，对祖国的胜利具有无比坚韧的信心的苏联人民的形象。

象上面所举的一些例子，一首小詩也可以創造一个人物，这个人物有时候是他人，有时候是詩人自己；有时候，我們可以明显地看見詩中人物的容貌、举止、意态、神情，有时候虽然直接看不見这些，但可以从他的思想感情心理状态而想見其人。但也有一些好詩，并沒有什么人物形象，例如李白的“望廬山瀑布”：“日照香爐生紫烟，遙看瀑布挂前川，飞流直下三千尺，疑是銀河落九天”。例如“敕勒歌”：“敕勒川，阴山下，天似穹廬，籠盖四野。天蒼蒼，野茫茫，风吹草

低見牛羊”。再如朱丹的“天与海”（“人民文学”十二月号）：

天与海本来就没有界限，
走到海的尽头也就到了天边，
海面的帆飞上天去化作几朵白云，
海上的星星落在海里又变成岸边的渔火点点。

要从这些诗中硬找人物形象显然是勉强的。固然，文学作品要写人的生活，固然，抒情诗里面要有人在，但是不可以这样来理解这个原则：就是一定要写人物。必须估计到抒情诗的特点和多样化的手法，它可以不直接写人，可以不创造人物形象，甚至连诗人自己的形象也没有，而只描绘某种景物，只要诗中所描绘的景物生动而感人，可以使读者如同身临其境，神游其中，可以获得一种美的感受，这不也是我们所需要的艺术品么？所谓文学作品必须写人，所谓诗中要有人在，显然不是要求在任何形式之中、任何情况之下，都要创造人物，而是要求：即使在写景咏物的作品中也必须是人的感受，而且是典型的感受。李白所写的瀑布，“敕勒歌”中所写的草原景象，朱丹诗中所写的海上的景色，正是诗人的典型的感受。

还有些诗人在他的诗中，不要细节描写，不要人物形象，也不描写什么景物，而只提一个或许多问题，如裴多裴的“你吃的是什么，大地……”：

你吃的是什麼，大地，你為什麼這樣渴？

你為什麼要喝這樣的眼淚，這樣多鮮血？

這顯然又是另一種手法，僅僅用兩句話，提出一個問題，但這是一個多么觸目驚心的問題，多么令人深思的問題啊！從這一個問題，我們自然而然地想象到舊世界的災難深重的情景。

在屈原的“天問”里，我們更看到一個與眾不同的方法，整個詩篇完全由一百七十多個問題構成。偉大的詩人從天地開辟以前問到天體的構造，從神話傳說時代問到有史時代，從身外的一切問到自己，這些大膽的發問，構成了一個奇特的詩篇，從這裡我們可以想見屈原的博大的思想，磅礴的胸襟，可以聞到濃郁的時代的氣息。

由於篇幅的限制，我們只能列舉一些短小的抒情詩，這些例子，只不過是大海中的點滴。但是從這少數的優秀動人然而極不相同的詩篇中，也可以明顯地看出來詩人們創造形象反映生活的道路是多么複雜多樣，要把它們統統納入某一種框子是多么困難啊！而某些評論家却無視於這些豐富的、確凿的藝術實踐所顯示的事實，不管詩人們創作道路和創作題材以及作品形式的千差萬別，而一律要求“人物形象”，“細節描寫”，“矛盾沖突”……。顯而易見，這不能不妨礙詩人們的創作性格的自由發展，這不能不妨礙詩人們去嘗試多種多樣的方法，從而創造新的典型化的方法，結果也就不能不妨礙詩人們多方面去反映生活。

事实上，也是如此。

由于我們机械地理解文学作品必須写人的原則，向一切作品要求人物形象，結果，我們忽略了风景詩和咏物詩，以及其他一些短小的抒情詩的样式——它們在我国古典詩歌中曾經占有相当的比重和地位。当我們面对祖国大好河山时，我們只能到古詩中去寻找描写它們的詩句。我們只有从“澄江靜如練，余霞散成綺”，“芙蓉露下落，楊柳月中疏”，“大漠孤烟直，长河落日圓”，“細雨魚儿出，微风燕子斜”，“山穷水尽疑无路，柳暗花明又一村”……，这些古典詩歌的名句中去滿足我們所需要的自然美的欣賞和享受。

由于我們在反对概念化傾向中，采取了一些簡單化的办法，一味追求具体描写，目击式的描写，排斥議論入詩，把詩中的議論，視為特殊的例外，或只当作“画龙点睛”的方法，忘記了我們“詩言志”的傳統，忘記了我們古典詩歌中有着大量的杰出的議論，凭借杰出的議論而完成典型化的事实。結果，我們在現在的詩中很少看見議論，那种包含着丰富的人生經歷，閃耀着智慧的光芒，洋溢着深刻的愛憎的詩的議論。

由于我們拘泥于如实的描写和細節的真实，忘記了艺术的真实不仅仅在形似，結果，我們弃置了象誇張这样有力的手法。在一些作品里，明明如实的描写不足以充分表現事物的本質时，詩人們却不借助于艺术誇張，好象詩人的想象的翅膀被什么东西束縛住了，在該高飞时不敢展翅，在該騰跃时裹足不前。誰都知道，我們的事業是千古所未有的，

我們的生活中出現了許多前人夢想不到的奇迹。在那去天不盈尺黃鶴也飛不過的高峰上，我們留下了腳迹；在那壓死神話中的五丁力士的大山下，我們開鑿了又深又長的隧道；古人說“黃河之水天上来”，“蜀道之難難于上青天”，如今，我們把公路鐵路都修上了天，……這樣的現實不是分明有着廣闊的想象和誇張的基礎么？對這樣的現實的反映不是分明要求着大胆的艺术誇張么？沒有艺术誇張能够充分表現這些事業的精神和氣概么？

很明顯的，典型化方法的狹隘化和單一化，會把我們的詩歌創作引進狹窄的胡同。

我們的時代是一個空前未有的波瀾壯闊的時代，是一個極其豐富多采的時代。要充分的多方面地反映我們這個時代的生活，顯然需要各種各樣的典型化的方法。我們不但應該充分運用已有的各種方法，而且還需要創造新的方法。有才能的作家不但為藝術寶庫中增添傑出的作品，而且增添獨出匠心的典型化的方法。讓典型化的手段和方法隨着我們創作的发展而日益多樣起來，讓我們的創作隨着典型化方法的多樣化而日益豐富多采。

1956年夏初稿

1956年冬修改于西安

論詩的概括

高度的藝術概括是中國古典詩歌的最可寶貴的特點之一。在中國古典詩歌中非常講究“熔裁”、“洗煉”。古代的詩評家用“如礦出金”來比喻詩的提煉，用“古鏡照神”來比喻詩對生活的反映^①，就是說，優秀的詩篇不應該象普通的鏡子只能照出人的模樣，而應該象古代的神鏡一樣，能夠照出人的精神。古代的詩評家常常告誡作者在詩情汹涌、材料紛集的時候，要注意“下剪裁手段，寧割愛勿貪多”^②。反對羅列現象，照抄生活，認為“善述事者，舉一端而眾端可以包括，使人自得其于言外，若纖細備記，文愈繁而味愈短矣”^③。在古典詩歌中，“寸步不遺”、“文多意少”這些違反藝術概括原則的現象被認為是詩的大病，而列為詩的戒律；“蘊藉深厚”、“味之不尽”被認為是優秀作品的必備條件，而“蘊藉深厚”、“味之不尽”正是高度藝術概括的結果。

我們試以杜甫的“哀江頭”為例，來看看古典詩歌中的藝術概括。

少陵野老吞聲哭，春日潛行曲江曲，
江頭宮殿鎖千門，細柳新蒲為誰綠？

忆昔霓旌下南苑，苑中万物生颜色。
昭阳殿里第一人，同辇随君侍君侧。
辇前才人带弓箭，白马嚼齧黄金勒。
翻身向天仰射云，一箭正坠双飞翼。
明眸皓齿今何在？血污游魂归不得！
清渭东流剑阁深，去住彼此无消息。
人生有情泪沾臆，江水江花岂终极？
黄昏胡骑尘满城，欲往城南望城北。

这首诗是安祿山事变时，唐玄宗等弃国而去，长安为贼所陷，杜甫在城南曲江一带，见玄宗、贵妃等旧日游幸之处满目萧条，有感而作。诗的主题是由一个朝代的盛衰所引起的诗人在乱世的悲哀。在处理这个巨大的主题时，诗人没有去详细记叙安祿山变变的经过，也没有去把当时的一般情况都照抄下来。那不是诗人的事情，诗人不是历史的抄录者，不是生活的照相师。作者精心挑选了生活中那些举一端就可以包括众端的景象和情节，写出了这个出色的诗篇。

在诗的开头，诗人只用了“少陵野老吞声哭”等四句，就显示了当时的时代背景，描写出昔日曾是游幸盛地的曲江的凄凉景象。在春光明媚的曲江，正是游春的好时候，但诗人却只能“吞声”、“潜行”，当时是处在什么情况之下，就可

① 司空图：“二十四诗品”。

② 王世懋：“艺圃撷余”。

③ “杜少陵集评注”。

想而知了。江头宮殿，重門紧閉，細柳新蒲，寂寞自綠，曲江的杳无人迹的景象也就不言而喻了。在这滿目淒涼的景象面前，不能不令人想起从前，在想起从前时，詩人只用“忆昔霓旌下南苑，苑中万物生顏色”，“昭阳殿里第一人，同輦随君侍君側”等几句就写出了当时皇帝带着寵爱的妃子到曲江来寻欢作乐的盛况。詩人在我們面前展开一幅皇家行乐图的同时，却又急轉直下，用极其淒婉的笔調写出了“明眸皓齿今何在？血污游魂归不得！清渭东流劍閣深，去住彼此无消息”等句。曾几何时，滿目的繁华頓时烟消云散，絕代丽人化作了一抔黄土，万乘天子一去也杳无音信，只剩下这一片淒涼和滿怀哀思。馬嵬之变，楊妃之死，明皇去蜀，詩人的感慨和悲哀，在这几句詩里得到了极其精煉而又感人的表現。最后，“黄昏胡騎尘滿城，欲往城南望城北”两句，活生生的写出了詩人佇立江头，悵望为乱賊所陷的长安那种悲哀迷乱的心情。

在这短短的詩篇里，詩人不但反映了时代的盛衰，表現了一个詩人在乱世的哀思，而且也創造了千古相同的故国黍离之悲的典型画面和心情，而这一切仅仅用了一百四十个字。我們从这里所嗅到的时代气息，所看到的生活情景，思想情緒上所得到的感受，却是在几十倍甚至几百倍字数的一般文字中所不能讀到的。

象“哀江头”这样的杰出的艺术概括的范例絕不是仅有的，中国古典詩歌是杰出的艺术概括的宝庫。

我們現代的优秀的詩篇，也无不凭借艺术概括的手法。

譬如最近发表的賀敬之的“回延安”(載“延河”一九五六年六月号),在艺术概括上就閃耀着光芒。

延安,这个革命的圣地,沒有到过的,誰不向往她?在那里受过教养的,誰不想念她?延安这个地方对于革命者有着多么丰富深厚的意义啊!一个在党的教养下成长起来的,曾經在延安生活过多年的革命者,在离开十年之后,現在重回到这个神圣而又亲切的地方,該有多少东西要看,該有多少話要說,該有多少往事涌上心头,該有多少新事令人惊奇……这么多的东西,要一一写去,几万字也写不清,要一一講来,三天三夜也講不完啊!但这一切在“回延安”这首五六十行的短詩中却得到精炼而动人的表現。

在詩的开始,詩人只用了几行詩句,一下就抓住了人的心,使人强烈地感到和久別重逢的延安剛一見面时,那种极度激动的心情。

心口呀,莫要这么厉害地跳,
灰尘呀,莫把我的眼睛擋住了。

手抓黄土我不放,
紧紧儿貼在心窩上。

几回回梦里回延安,
双手摟定宝塔山。

千声万声呼唤你
母亲延安就在这里。

延安，这革命者的故乡，在久别之后，重见她时，誰都一样，正是这种心情啊！当汽車一出崂山，过了延安南郊的七里鋪，亭亭的宝塔一下出现在前面的山头上时，誰能按住心的剧烈的跳动？誰能忍住汹涌的热泪呢？在那一刹那，真是既来不及，又看不够，总深怕什么东西擋住了自己視綫，看不清这久别重逢之后的第一面。曾經魂牵梦縈的宝塔，曾經千声万声呼唤着的延安，現在一下出现在面前了，那一陣的激动心情真是难以形容啊！对延安多年的思念和热爱真是无法表现啊！然而在这几句詩里詩人把千千万万人都同样感到的，却說不出、說不清的那么多又那么乱的思想感情具体生动的表现出来了。詩人所以能把它們表现出来，就是因为詩人抛开了当时看到的一些一般的东西，而选择了自己感受最深刻也最能代表人們当时心情的形象和情节。

在重睹延安的同时，十年前的延安生活情景不能不涌上心头。有多少值得回忆的往事，該写那一桩，該記那一件呢？詩人沒有一一追述往事，而用这样几句詩概括了十年前延安的生活和党的教养。

羊羔羔吃奶眼望着媽，
小米飯养活我长大。

东山糜子西山的谷，
肩膀上的红旗手中的书，

手把手儿教会了我，
母亲打发我们过黄河。

当年，革命青年在延安的劳动生活和学习生活——党的十年教养，在这里得到形象而又亲切的表现。诗里的形象不仅是生动地表现当时的延安生活，而且流露着诗人的深挚的感激之情——这正是在延安受过教养的革命者回忆起延安生活时的典型心情啊！

诗的第三节是诗人和延安人话旧。在这里，我们从下面这些诗句，看到了一幅亲如家人的画面：

米酒油馍木炭火，
团团围定炕上坐。

满窑里围得不透风，
脑畔上还响着脚步声。

老爷爷进门气喘得紧，
“我梦见羊吃青草，——可真见亲人”。

.....

延安群众和“公家人”的传统的亲密关系和久别重逢的欢乐都在这里了。

在欢聚一堂的话旧中，诗人用“保卫延安你们费了心，白发添了几根根”，概括地表现了延安的那一段战争岁月；又用“团支书领进社主任，当年的放羊娃如今长成人”。概括地表现了这十年来的变化。三年战争，白了头发，延安人经历了怎样艰苦的岁月，自然不言而喻；当年的放羊娃如今是社主任，这十年来革命的巨大发展，也就可以想见了。假若不是用这种举一端而包括众端的艺术概括，那么，从一九四六年到一九五六年，从新民主主义跨进社会主义，要把具体事件逐一记录，即使写上一千行，也是挂一漏万，而且吃力不讨好啊！

在诗里第四节中，诗人简练地勾勒了延安市的新的面貌，而用“对照过去我认不出了你，母亲延安摸新衣”（摸字疑似换字之误），概括了延安市容的巨大变化。亲如母亲的延安竟叫人认不出来了，延安焕然一新的程度，也就可想而知了。

最后，在经历了久别重逢的激动之后，在和延安故人热情话旧之后，在重睹延安新的面貌之后，诗人以高瞻远瞩的姿态，以解衣磅礴的气势，对整个革命事业，从源头到洪流作了极其概括而又动人的描写。

杨家岭的红旗高高的飘，

革命万里起高潮！

宝塔山下留足印，
毛主席登上天安门！

枣园的灯光照人心，
延河滚滚喊前进！

赤卫军……青年团……红领巾，
走着咱英雄几辈辈人。

.....

从延安到北京，从赤卫军到红领巾，从新民主主义到社会主义，东西千万里，上下几十年——我们恍惚看见了整个革命的巨影，而这一切的根源又都是在延安啊！

在这个作品里很明显的可以看到，作者努力地学习了中国古典诗歌中的艺术概括的优秀传统。谁说只有古诗才使我们一唱三叹味之不尽？谁说如今的新诗都不耐读？试读读“回延安”，每读一次都会使你经历一次深刻的激动，象“心口呀，莫要这么厉害的跳，灰尘呀，莫把我的眼睛挡住了”。“手抓黄土我不放，紧紧儿贴在心窝上”。这样的诗句念上两三遍，不是很容易琅琅上口而很难忘记么？

可惜，除了象这样的一些好诗之外，我也看到过一些不

好的詩。尤其是某些青年作者，走上了照抄生活和羅列現象的道路，在詩里面堆砌材料和事實，以為這就是很具體，很形象，就不再是概念化。例如，有這樣一首詩（西安青年文學競賽獲獎作品之一，原詩很長不便錄引），題目是“報礦”，內容是寫兩個農村小孩到勘探隊來報告他們發現的礦苗，盼望勘探隊早日到他們村里為國家開發寶藏。主題是好的，題材也不錯，但是可惜作者違反藝術概括的原則而採取了照抄生活的辦法。這首詩從兩個小孩的姓名年齡寫起，再寫他們到勘探隊收發室求見負責人，然後是勘探隊的隊長接見他們，他們就詳細敘述他們牧羊時發現礦苗的經過。隊長問他們為什麼來報礦，他們回答曾經聽過村長念報，懂得了礦的意義如何如何。後來隊長要款待他們吃飯，要留他們玩幾天，他們都謝絕了，隊長就派人送他們回去，臨行時，孩子們再三叮嚀，早些去進行勘探，隊長答應說：“能成，能成，我們會到你們村上，放心吧，孩子，謝謝你們報礦”。

可以看出，這是一般報礦過程的原原本本的抄錄。從這首將近六十行的詩里我們除了知道這兩個孩子報礦的一般情況以外還有什麼收穫呢？有什麼東西可以引起我們的想像？有什麼東西激動我們的心灵，有什麼東西值得我們回味和尋思呢？

一些青年作者走上照抄生活的道路，固然是由於生活修養和藝術修養不足所致，但也和我們詩的理論批評工作中某些現象有關。在反對詩的概念化傾向時，一些文章只是強調具體，具體，具體；強調形象，形象，形象；而很少談詩

的特点，詩的艺术概括，詩的高度的創造性。沒有艺术的概括和創造，所謂的具体，自然就容易流于煩瑣；所謂形象，自然就难免近似照相了。

照抄生活的平淡无味的作品不但不能給我們以艺术感受，而且敗坏了一些讀者的口味。听说，“延河”月刊发表了“回延安”以后，接到一封讀者来信，对“回延安”提出严厉的批評，認為“回延安”的作者沒有把詩的主题表現出来，沒有把对延安的热爱表現出来，这位讀者引了“回延安”中这两句詩：“滿心話登时說不出来，一头扑在亲人怀”，責問作者：“为什么說不出来？”而且判断作者“說不出来”是由于“革命热情的衰退”等等。这种意見固然幼稚可笑，但它却反映出一种令人难以发笑的不能忽視的情况：由于习惯于照抄生活，习惯于照相，习惯于言多意少，一覽无余，結果，对艺术概括，对真正的詩，反而陌生了，反而責难了。这不是很值得注意么？

1956.12.于西安

論詩的构思

詩的构思是詩的靈魂。優秀的詩必然首先由于它的构思是優秀的、獨創的；平庸的詩必然首先由于它的构思是平庸的、一般化的。

重視詩的构思一直是中國古典詩歌的優秀傳統。古代有修養的詩人都講究“立意”、“命意”、“煉意”、“取境”，古代的詩評家對一個詩人及其作品的品評，也多從這裡着眼。例如陶詩的“氣格超勝，意境深遠”，杜詩的“另開眼界，獨辟思議”，李詩的“務去陳言，多出新意”……這些評語都主要是贊揚這些偉大詩人在构思上的獨創性。白居易也有“煉字不如煉意”之說，這自然不是否認煉字（語言）的重要性，而是強調煉意（构思）的首要意義。宋朝的大詩人兼詩的理論家姜夔比較更全面地論述了詩的构思和語言的關係，他認為詩的創作是“始于意格，成于句字”，他主張“意格欲高，句法欲响”，這就是說，必須首先在构思上奠定好的基礎，然後再在語言上下功夫，才能完成一首詩的創作。宋朝另一大詩人陸游主張寫詩必須要有“杰思”，他說：“詩無杰思知才盡”。從這裡可以看出：有無杰出的构思是一個詩人有無才能的首要標志。元朝的詩人和詩的理論家楊載，認為詩有

“四忌”，而首忌就是“俗意”，所謂“俗意”，就是陈旧的、一般化的构思。为了力避一般化的构思，姜夔提出这样的意見：“人所易言，我寡言之；人所难言，我易言之，自不俗”。讀过“紅樓夢”的人都不能不佩服曹雪芹这位艺术大师（也是一位大詩人）借書中某些人物之口所發揮的一些关于詩的精辟的見解。在第四十八回中，林黛玉对香菱談詩时，开始說：“若果有了奇句，平仄虛实不对都使得。”接着又更进一步，說：“詞句究竟还是末事，第一是立意要紧。若意趣真了，連詞句不用修飾，自是好的”。在第六十四回中，薛宝釵在品評林黛玉几首詩时，說道：“做詩不論何題，只要善翻古人之意。若要随人脚踪走去，縱使字句精工，已落第二义，究竟算不得好詩。……今日林妹妹这五首詩亦可謂命意新奇，別开生面了”。“命意新奇，別开生面，”在現在來說，就是具有新穎的獨創的构思，所以林黛玉的詩，詩如其人，閃耀着她的独特的美丽的光采。

下面我們試先举两首唐詩来看看构思的高下和作品优劣的关系。

唐朝大历詩人章八元“題慈恩寺塔”：

七层突兀在虛空，四十門开面面风。
却訝鳥飞平地上，自惊人語半空中。
回梯暗踏如穿洞，絕頂初攀似出籠。
落日凤城佳气合，滿城春树雨蒙蒙。

唐朝长安的慈恩寺塔(即今西安大雁塔)是一个很有名的地方,历代诗人文士到那里去游览题咏的很多,同一事物题咏的人多了,非有杰出的诗才,就不免重复雷同,象章八元这首诗,虽然在字句上还不完全是陈词滥调,但整个诗在构思上却只是当时一般人游塔时的观感:塔身的高险,登临者的感觉,以及从塔上望出去的一般景物。由于这首诗在构思上的平庸和狭窄,因此,尽管作者刻意摹写,仍然使这首诗沦于下品。整个诗不过告诉人们:“慈恩寺塔很高”而已,一首诗仅仅给人这样一个印象有什么价值呢?

我们再看杜甫的“同诸公登慈恩寺塔”:

高标跨苍天,烈风无时休,
自非曠士怀,登兹翻百忧。

.....

七星在北户,河汉声西流;
羲和鞭白日,少昊行清秋。
泰山忽破碎,泾渭不可求,
俯視但一气,焉能辨皇州。
回首叫虞舜,苍梧云正愁。
惜哉瑶池飲,日宴昆侖丘。
黄鹄去不息,哀鳴何所投;
君看随阳雁,各有稻梁謀。

杜甫的诗在简练地勾出了慈恩寺塔的高耸的姿态以

后，詩人就看到和想到塔以外的一些景象和事物去了，詩人恍惚看見日月星辰在天空中运行；看見迷离莫辨的秦山似乎破碎了；看見本来清浊各分的涇水和渭水也混同一气了；但近在脚下的京都长安却看不見了。这仅仅是写景嗎？不是的，这里包含着詩人的深深的感慨和創造性的想象。当时，是天宝十三年，正是唐玄宗耽于淫乐，楊国忠等奸佞当道，安祿山事变的前夕。这时，虽然表面上还是歌舞升平，但詩人已經看出禍乱的端倪和飄搖的迹象了，因此，一登临此塔，俯視秦川，忧国忧民之念便油然而兴，对于时事的感慨和譏刺也自然奔赴笔下。回首虞舜，思古圣君而不可得；瑤池宴飲，譏刺統治者的宴游无度；黃鵠哀鳴，悲賢士之将去；随阳雁，稻梁謀，恨小人之窃据当朝；……这种种的忧思和感慨都在登高远望之际，一齐涌上詩人的心头。我們在讀完这首詩以后，在我們面前的就不仅仅是一座七級浮屠，而更重要的是作者那种吞納山川的气概，俯仰古今的胸怀，悲天憫人的忧思，以一种强烈的感染力，在我們心中塑造了一个偉大的詩人的形象，在我們的想象中，展开了一片前所未有的广闊而深远的天地，留給我們无尽的和耐人寻思的意义。

杜甫的“同諸公登慈恩寺塔”和章八元的“題慈恩寺塔”比較起来，显然有霄壤之別，难怪古代的詩評家称杜詩为“雄視千古”而譏章詩为“乞儿語”了。

題咏的是同一事物而优劣竟判若天渊，关键就在构思。章詩的构思是一般化的、平庸的，而杜詩的构思却是獨創

的、旁人不可企及的。

在我們当代的优秀的新詩中，也无不包含着杰出的构思。我們試举两首我們同时代的青年詩人的作品来看看。

傅仇的“告别林場”的构思可以說是在別开生面。这首詩沒有花費很多笔墨去描写林場情景，也沒有去罗列这个林場以往的成績——一般人在这个题目下是最容易这样来构思的。傅仇抛开了一般人走的和最容易走的路徑，而在沒有人走过的地方开辟了一个新的天地：二十世紀的社会主义的伐木者在向林場告别时，他的心灵轉向了遙远的未来，轉向了一百年以后，轉向了二十一世紀的共产主义的伐木者。現在留下的滿山的树种，正是一百年后建設共产主义的栋梁。在这样的构思的基础上，詩人写出了这样的新穎动人的詩句：

.....

我們真不愿离开这里，
但我們还要去采伐新林区；
什么时候我們再回来？
最早也是一百年，一个世紀！
一个世紀，一百个年辰，
再走进这青山的已經不是我們，
而是一批批共产主义的新人，
电气化的伐木者，我們的子孙。

.....

“我們走了，留下滿山最好的樹種，
到二十一世紀，你們上山的時候，
有一座新的無比茂盛的森林，
留給你們采伐，建設共產主義的高樓。”

再見了，我們親愛的林場，
讓我們的思想感情永遠生在這裡；
再見了，未來的共產主義的森林，
請接受二十世紀伐木者的敬禮。

這首詩以它的新穎的構思和清新流麗的語言所創造出的伐木者的形象，帶給我們多么新鮮的感受啊！賦予我們多么遠大的眼光和開闊的心胸啊！這樣，這首詩的意義就不仅仅是反映了伐木者的生活，而是反映了我們這個時代一切勞動者的可貴的精神面貌。

耐因的“不死的人”是一首還沒有被人注意的好詩，雖然這首詩還存在着不夠精煉的缺點，但仍然掩不住它在基本構思上的光芒。這首詩的內容是寫志願軍的戰士們對一位英勇犧牲的戰友的悼念。一般悼念戰友的詩容易陷入這樣的公式：不是歌頌他生前的戰績，就是戰友們發誓為他報仇，這樣的構思已經被人重復過許多次了，但在“不死的人”中，作者耐因却是這樣表現這個主題的：一個戰士在激戰中英勇犧牲了，同班的戰友們已經親手把他掩埋了，但是却還不相信他已經真正死了，大家總覺得他是象往常一樣去開

支委会还没有回来；或是出差去了暂时离开了连队。大家在分炒面时，仍然在他面前摆一只碗；在战壕中讨论作战时，仍然在原来的地方留着他的座位；甚至补充进来的新战士，大家都觉得面貌和他差不多。新战士在战斗中高呼着“把敌人消灭在我们阵前”时，大家好象听见了和先前一样的熟悉的声音。在给毛主席报功的信上，大家也仍照他生前一样公推新战士代签上他的名字——已经死去的战友儼然还活在他們中間，活在新战士的生命里。

在这样的构思的基础上，作者写出了这样朴素动人的詩行：

.....

真的，他死去了嗎？

真的，他永远离开了我們嗎？

沒有人相信这一点。

好象他耽擱在連部里，

象过去开支委会一样，

回来得比較晚一点。

好象他是去出勤务，

要許多天才能回还。

这在过去是常有的事，

回来时，他拍着每个人的双肩：

“离开你們，多么想念！”

值星的战士分着炒面，
他面前摆着十三只空碗。
炒面分好了，
每人端起一碗，
只有一只碗还摆在那儿，
第十三个人没有向它伸手。
战士们停下来望一眼，
他们知道这原是谁的一碗！

班长把战士集合到掩蔽部里，
他们要讨论怎样坚持作战。
只有靠门口一个空位，
横放着一块小小的石板。
可是没有人去抢占这个座位，
战士们肃穆的望它一眼，
象那里有人坐着等候发言。
他活着，活在我们中间。

.....

从这部分摘引里，可以看出，这首诗把战士们的友谊和
大家对烈士的思念表现得多么独特而又真挚动人。

新颖的构思是从哪里来的呢？

生活永远是诗的源泉，先进的思想感情永远是诗人在

生活中的向导；但是有了生活，有了先进的思想感情，并不等于就有了诗的构思，并不一定就能产生真正的诗。只有当一个具有丰富生活经历的和先进思想感情的诗人，在生活中有了深刻的独特的感受，并进行创造性的联想的时候，才能产生杰出的诗的构思，也才能产生真正的诗，而这永远是要每一个诗人自己去探索，去发现，去创造的。

1956.12.于西安

論詩的誇張

真正的藝術不但有誇張的權利，而且在某些情況下，誇張是一種必要的有效的表現方法。

在我國古代文學中，是非常重視誇張這一表現方法的。

“文心雕龍”專門有一篇文章論誇張。“文心雕龍”“夸飾篇”告訴我們：現實生活中有一些事物，往往不是普通語言可以形容的，往往任你多么精細的描寫也不能充分表現它，在這種“精言不能追其極”的情況下，誇張就成為一種必要的有效的方法了。“夸飾篇”還告訴我們：有才能的詩人都善于運用誇張，所謂“辭入煒燁，春藻不能程其艷；言在萎絕，寒谷未足成其雕；談歡則字與笑并；論戚則聲共泣偕；信可以發蘊而飛滯，披瞽而駭聾矣”。對於某些事物，“精言不能追其極”，誇張卻可以“發蘊”“飛滯”，“披瞽”“駭聾”，就是說，可以賦予生動的形象，可以收到驚人的藝術效果。“文心雕龍”關於誇張的性能和作用的充分的估價，是值得我們珍視的。

在我國古代文學中，到處都可以發見誇張這一方法的運用，在詩歌中尤其是如此。由於詩的高度的概括、豐富的想像、濃烈的感情這些特點，因而詩歌在許多時候更有賴於誇張。

在“詩經”里，就有不少誇張的例子。譬如在竭力贊美一個人時，竟說，他一出去打獵，那條巷子里就沒有人了；原來並不是沒有人了，而是別的人都不如他那樣美好（“叔于田，巷無居人。豈無居人？不如叔也，洵美且仁。”）。譬如在傾訴如飢如渴的思慕時，竟說，一天不見，就象過了三個秋天（“一日不見，如三秋兮。”）。又譬如在熱烈地歌頌自己的國土時，竟說，這土地多么肥美啊，連苦菜都是甜的（“周原膴膴，堇荼如飴。”）。

在楚辭中更少不了誇張，那些上天入地、大胆不羈的幻想本身就帶着濃烈的誇張氣息。你看，詩人清晨從蒼梧之野動身，晚上便到了昆侖山的縣圃（“朝發軔于蒼梧兮，夕余至乎縣圃。”）。孟夏的夜景本來是極短促的，但流落異鄉的中心郁結的詩人卻覺得它比一年還長；而遠隔千里的故國，詩人的夢魂卻一夜要回去九次（“望孟夏之短夜兮，何晦明之若歲；唯郢路之遙遠兮，魂一夕而九逝。”）。

在“詩經”、楚辭以下的各代的詩歌中，誇張的例子更是舉不勝舉。誇張這一方法的運用，在我國詩歌中，確實可以說是源遠而流長了。

許多優秀的詩章的感人力量都是和它們的杰出的誇張分不開的；而在十分需要誇張的情況下不運用誇張，就會使詩陷入平淡。

“洞庭壯觀”在古代曾經是詩人們最愛題詠的名胜之一。在描寫洞庭湖的詩中，有人用“水涵天影闊，山拔地形高”；有人用“四顧疑無地，中流忽有山”，這些詩句可以算是

不坏的了，但是由于这些诗句的作者对洞庭壮观这样的“精言不能追其极”的现象面前，仅仅采取如实的描写，结果就不能不流于平淡。孟浩然和杜甫就不同，他们运用了大胆的艺术夸张，写出了这样惊人的名句：“气蒸云梦泽，波撼岳阳城”；“吴楚东南坼，乾坤日夜浮”，一下就把洞庭湖那种浩瀚的气势和雄浑的景象烘托出来了。

又如李白的脍炙人口的诗句：“白发三千丈，缘愁似个长”，“愁来饮酒二千石”，“会须一饮三百杯”等等，简直是中外古今少有的惊人的夸张，但是不这样就不能充分表现李白这样一个“名扬宇宙而枯槁当年”的伟大诗人的愁肠和豪情，而这些大胆的夸张一下就使整个诗句甚至整个诗篇陡然生色，不同凡响，诗人的形象和性格也随之而跃然纸上了。

杜甫在“古柏行”一诗中，曾用“霜皮溜雨四十围，黛色参天二千尺”，“云来气接巫峡长，月出寒通雪山白”，来形容孔明庙前的古柏的高大和巍然聳峙的气象，并用以象征孔明的人格和才能，同时也寄托了诗人自己的抱负和胸襟。但却有人用书呆子的态度，计算出四十围是直径七尺，而二千尺是二百丈，认为这棵古柏太细太高，天下那有如此细高的柏树？从而证明这样的诗句是杜甫的谬误（见“梦溪笔谈”）。假若我们果真认为诗人荒诞不经，那么我们就按照一般树长改为“数丈余”试试看。“数丈余”，这自然比“二千尺”符合古柏的实际高度了，但是“霜皮溜雨四十围，黛色参天数丈余”，这样一来，就没有什么“黛色参天”了，自然更不能“气接巫峡”，“寒通雪山”了，也就没有高大的古柏的形象了，

孔明的偉大的人格和經天緯地之才也就黯然減色了。在充分表現古柏的高大和巍然聳峙的氣象這一點上，在象征孔明的人格和經天緯地之才這一點上，“黛色參天二千尺”和“氣接巫峽”“寒通雪山”的誇張，顯得氣韻生動，真實感人；而力求形似的摹擬，卻會破壞古柏的高大的姿態，也從而會破壞詩中所隱喻的人物的形象。

從上面的一些例子可以看出，藝術的真實有時候不僅僅在形似，而在傳神。所謂傳神，就是突出地表現事物某一方面的本質的特征。誇張正是一種傳神的手法。

在我們這個時代，英雄人民在偉大的共產黨領導之下創造了許多空前未有的偉業，在我們的生活中出現了許多惊心动魄的奇蹟，這些偉業和奇蹟中的某些事物，反映在詩歌里遠不是普通語言可以形容的，遠不是僅求形似的描寫可以充分表現的，因此，在我們的詩篇里，必要的時候應該大膽地運用藝術誇張。但是事實上，情況卻不是這樣，而且恰恰相反，在一些作品里我們看到詩人們常常拘泥于形似的摹寫，熱中于照相式的真實。常常看到詩人們在該高飛時不敢展翅；在該騰躍時卻徘徊不前。

我們試拿關於寶成鐵路的一些詩作來說吧。在關於寶成鐵路的詩篇里，很多人都提到李白的“蜀道難”，但是却很少有人學習李白在“蜀道難”一詩中所運用的杰出的藝術誇張。

古代蜀道的艱險，確是“精言不能追其極”，在這樣的主題和題材面前，我們看看李白是怎樣大膽的運用藝術夸

張的。

一开始，詩人就拋开了一般的方法，而用夸張的方法惊呼一声：“噫，吁嚱！危乎高哉，蜀道之难难于上青天！”这个不同寻常的詩句好似平地上奇峰突起，一下就抓住讀者的心灵，然后，詩人就使用了一連串的惊人的夸張的形象来渲染种种“难于上青天”的情形。在形容古代蜀道艰难交通閉塞的情况时，詩人說，巴蜀开国的皇帝都已十分渺茫，因为已經有四万八千年不和外面通人烟了，只有西面靠太白山的地方，还有鳥飞的路徑；古代神話里的大力士通过这里时都被崩塌下来的山石压死了，后来才修起了一条天梯式的棧道。在形容蜀道的高峻的山峰时，詩人說，連黃鶴也飞不过去，連猿猴也不敢攀援；太阳神駕着六龙到这里时，遇見这些高峰都不得不勒“馬”回車；那山峰离天不过尺許，站在山巔就可以摸到天上的星辰……甚至，詩人說，只要听一听蜀道艰險的情形，都会使你青春的容顏惊駭失色……看看，这是多么大胆而又卓越的夸張！通过这些大胆而卓越的夸張，惊險万状的蜀道就以真实逼人的画面呈現在我們面前。沒有經過蜀道的人，从这些詩句里活生生地看見一切；經過蜀道的人，处处有“眼前有景道不得，崔顥題詩在上头”的感觉。在六月积雪的太白，在白云纏腰的秦岭，在峭壁森立的劍門，……除了背誦李白的“蜀道难”，难道还有更好的語言来形容这大自然的奇迹么？

宝成鉄路的工程，就是要改变这样的天險，就是要征服这样的高峰。黃鶴飞不过的，我們要飞过去；猿猴不敢攀

的，我們要攀上去；我們要讓太陽神到這里不再回頭；我們要攀上齊天的高峰摘下天上的星辰——你看那夜晚的工地上閃閃爍爍的燈光不象是天上的星辰么？這樣亘古未有的英雄事業，比起李白所描寫的蜀道的艱險，不更是“精言不能追其極”么？沒有大胆的艺术誇張能夠充分表現這種事業的精神和氣概么？

可惜，能夠運用大胆的誇張，充分表現這種事業的精神和氣概的詩篇太少了。很多的詩都似乎忘記了誇張，或不敢運用誇張，不是使用一些平淡的形象和語言，就是追求表面上的形似的描寫，再不然，就是為一些具體材料數字所束縛。譬如象以下一些詩句：

.....

是什麼聲音驚飛了山谷的鳥群？

啊，是那築路工人們的歌聲。

是誰在山頭上搭起帳篷？

是那修建寶成路的鐵道工兵。

這是從朝鮮勝利凱歸的英雄，

又光榮地投入了秦嶺隧道工程。

他們帶着人民的願望和光榮的使命，

來執行五年計劃的偉大命令。

誰說秦嶺山高人難上，

看，这不是英雄們已登上最高峰？
誰說秦岭石头硬，
看，这不是已凿成了长长的山洞？

这些詩句可以說是不坏的，它們文从字順，也有一定的形象性，但是它們毕竟太平淡了。試想一想，在那杳无人迹的深山里突然飞起了雄壮的歌声；在那去天不盈尺的山巔上，突然扎下了一頂頂的帳篷，这是些什么人呢？他們将要干什么呢？这里不是分明有着广闊的天地供詩人想象的駿馬馳騁么？在那鳥都飞不过的高峰上，我們的英雄的工人却攀登上去了；把神話中的大力士五丁都压死了的大山，我們却钻到它肚里穿来穿去，这里不是分明有着高度夸張的基础，分明要求着大胆的夸張么？然而，可惜作者却用一般的形象和語言代替了大胆的想法和夸張，結果只給讀者留下一个平淡的印象，而秦岭的奇迹似的工程在这样的詩里就不能不大大地减色了。

在关于宝成鐵路的一些詩里，我們常常碰到这样的形象和比喻：“路基摆得象棋盘”，“路綫密得象蛛网”，“路基好象盘龙髻”……用“棋盘”、“蛛网”、“盘龙髻”来形容綫路，不能說不象，但这样形似的描写，却把一个惊天动地的工程降低到一个展覽模型的規模了。在这些“棋盘”、“蛛网”、“盘龙髻”之間，讀者实在无法展开想象的翅膀，实在无法想見工程的規模和气概。

还有一些作者被具体材料和数字紧紧地束縛住，而写

出这样的句子：

.....

每当打出一公斤的高压风，
隧道就会开进二寸长；
有什么能比这更使我兴奋？
幸福的感觉涌上我的心头。

.....

作为一个风钻手，每当打出一公斤的高压风，把隧道开进二寸时，他的确是很兴奋的，他的幸福的感觉也是真实的，但他这种心情在这些诗句里却显然没有传达给读者，因为读者在诗里他并不关心打出几斤高压风，把隧道开进几寸，他需要的是鲜明的图景呈现在他的眼前，强烈的感情激动他的心灵，由这些鲜明的图景和情绪的刺激来认识宝成路的沸腾的生活和筑路工人的英雄事迹。假使他关心多少高压风开进多少隧道，他就不必读诗，从工程段的报表中，他可以找到更详细的材料。

诗人戈壁舟的“命令秦岭让开路”是反映宝成铁路的比较好的诗篇之一。在这个作品中，我们也可以看出来：当作者运用了创造性的想象和大胆的夸张时，诗就显得真实感人，而在诗的形象和夸张减弱的地方，诗的光芒就黯淡下来而失去了感人的力量。

在诗的开头，诗人运用了独出心裁的想象和夸张手法，

把秦岭自恃天險的驕傲的雄姿写得栩栩如生。

这是什么声音，
把熟睡的秦岭惊醒？
飞鹰躲进云里，
猛虎逃往山林，
秦岭搖着白发，
——搖着藍天上的白云。

接着，詩人又用夸張的手法描写了秦岭的可怕的性格。

秦岭发了怒，
山峰上冒起云雾；
三月下大雪，
青松变成银树；
四月刮大风，
大树树根拔出土；
五、六月大雷雨，
清个朗朗的天脸色变乌。
七、八月山洪天上来，
山高水高大水漫山谷。

就在这样驕傲的暴怒的秦岭面前，我們的英雄要叫它低头，要命令它“讓开路”！那怕你秦岭气得用头碰破天，我

們的英雄也要想出办法来把你制服。最后，秦岭终于挣扎不过而只有叹气。

秦岭在叹气，
雨淌眼泪，云皱着眉。
看东面，铁路到处爬，
看西面，秦岭好惊奇：
铁路穿过乌梢岭，
端端走向大戈壁。
远望天上露雪顶，
天山吓得躲在乌云里。

甚至世界屋脊上的群山，中国的众山之祖——喜马拉雅山、巴颜喀喇山，都自知不是英雄人民的敌手而向秦岭劝降：

都朝着秦岭高声喊，
风送喊声千万里：
“你在英雄人民面前，
还不赶快把头低！”

由于运用这种大胆的形象和夸张，“命令秦岭让开路”给我们展示了建筑宝成铁路的人们的伟大的力量和英雄的气概，从而鼓舞着我们的社会主义的热情。但在诗的中間

部分，我們也可以看見，當詩人束縛于一些實際情節的描寫時，就出現了這樣比較平凡的詩句：

不怕你山崩洞垮，
成排的大樹支起架；
不怕你洞里泉水淹，
抽水機擺了一大攤；
不怕你洞里空氣不通，
扇風機平地上刮起大風；
不怕你洞里看不見，
電燈光把黑夜變成大白天！

在被誇張了的神怪似的秦嶺面前，這種拘泥于實際情節而缺乏想象和誇張的描寫，就不能不使征服秦嶺的人的力量相形減色。雖然詩人在描寫隧道支架、抽水機、扇風機等等的作用上已經盡了他的力量，但仍然沒有充分寫出征服天險的英雄那種無敵的氣魄，在這裡，詩就不能不失去了一開始那種雄渾的感人的力量，而成為全詩中的比較薄弱的部分，而這個薄弱部分又不能不影響到整個詩。

從上面的一些例子，可以看出，在必要的情况下，誇張，確是一種有效的表現手段。

但是，誇張只是多種多樣的典型化方法之一，它並不是萬應靈丹，並不是在任何情況下都可以使用。古今中外也有許多好詩並不需要誇張，如“芙蓉露下落，楊柳月中疏”、

“細雨魚兒出，微風燕子斜”，這裡就什麼誇張也沒有，顯然是另一種方法，但它們也都是膾炙人口的好詩。濫用誇張只會給讀者帶來虛偽的圖畫，帶來不真實不自然的感情，會造成粉飾生活的惡果。“文心雕龍”“夸飾篇”提出誇張的原則必須是：“夸而有節，飾而不誣”。所謂“有節”，所謂“不誣”，倒並不是計較尺寸，也並不一定要符合具體事實，譬如說：孔明廟前的古柏究竟應該是二千尺，還是二百尺？李白是否能一次飲酒二千石？假若用這種書呆子的態度來對待誇張，那就只有取消誇張甚至取消藝術。誇張的真實原則，主要看它的現實基礎以及產生的藝術效果。假如沒有李白那樣的現實生活，沒有他那樣的愁腸和豪情，那末，“愁來飲酒二千石”也罷，“愁來飲酒二十石”也罷，都是不真實的。假如，孔明廟前根本沒有高大的古柏，古柏所象征的人物也并不偉大，甚至是一個渺小不足道的人物，那麼“黛色參天二千尺”等等就是一種矯飾。魯迅先生說得好：“‘燕山雪花大如席’，是誇張，但燕山究竟有雪花，就含著一點誠實在裡面，使我們立刻知道燕山原來有這麼冷。如果說‘廣州雪花大如席’，那可就變成笑話了。”（“且介亭雜文二集”二三頁）

在詩中如何具體運用誇張是一個很複雜的問題，除了現實生活基礎以外，它和詩人的創作方法以及詩的題材、風格、情調等等都有關，需要詩人自己的摸索和實踐。在我們的古典詩歌中是充滿了杰出的誇張的范例的。學習古典詩歌中的杰出的誇張的手法，更大膽地更豪迈地描寫我們這個英雄的時代吧！

論詩的含蓄

为了克服目前詩歌創作中大量存在的言多意少，一覽无余的現象，應該講求艺术含蓄；但是，这里有着歧路。

含蓄不是蒙朧晦澀，故弄玄虛。

象李商隱的“喜雪”詩：“班扇慵裁素，曹衣詎比麻，鵝归逸少宅，鶴滿令威家”。一首詩竟完全是典故的堆砌，假若不是作者自己題作“喜雪”，有誰知道他写的是雪呢？

这不是含蓄。

象十八世紀的法国貴族文学，为了显得高貴典雅，竭力避免普通人日常使用的口头語，写起詩来故意繞老远的弯子，往往用一串很冗长的“状物語”去代替一个普通句子。例如，不說“这是一个农民”，而說“这是生活在幽暗中的必死者之一，以粗重的工作換取不幸”。这样的“詩”，与其說是詩，不如說是巫神的咒語。

这不是含蓄。

中国古典詩歌中有濫用代字的陋习。例如，不說“明月”，偏說“桂华”；不說“楊柳”，偏說“章台”；不說“眼泪”，偏說“玉筋”；不說“寄書”，偏說“烹鯉”……这样，把詩变成了少数“雕虫”者的行話。

这不是含蓄。

象“五四”时代一些抒写个人闲情逸致的蒙朧的小詩。例如俞平伯的“小詩呈佩弦”：

微倦的人，
微紅的臉，
微溫的水色，
在微茫的街頭影里過去了。

這樣的小詩，就連當時編選“新文學大系”詩集的詩人朱自清先生也說：“有人說它的妙處可以意會而不可以言傳，但我吟味不出”。我們現在的讀者就更難領會它們的“不可言傳”的“妙處”了。這些小詩，恰象俞平伯先生當時所說的：“詩只是謎，讓你猜我手中的謎吧”。它們原來是有閑者消遣的玩意兒。

這不是含蓄。

諸如此類的蒙朧晦澀，故弄玄虛，都不是含蓄。而是一種沒落的文風，藝術中的糟粕，創作上的歧路。

它們為什麼要這樣蒙朧晦澀，故弄玄虛呢？

王國維在“人間詞話”中批評南宋詞人濫用代字，並分析這一現象的原因時，說得很好。他說：“其所以然者，非意不足，則語不妙也。蓋意足則不暇代，語妙則不必代”。可謂一語破的。

“意不足”，“語不妙”，這不僅是南宋詞人濫用代字的原

因，也是一切蒙朧晦澀，故弄玄虛的“藝術”的真相。思想空虛，語言貧乏，沒有真實豐富的生活內容，而又要裝飾門面，於是他們就走上了這條自欺欺人的末路。

那麼，究竟什麼是真正的詩的含蓄呢？

關於含蓄，我國古典詩歌在理論方面和實踐方面，都給我們留下了豐富的范例和卓越的見解。

“文心雕龍”“隱秀篇”說：“文之英蕤，有秀有隱”。他所說的“秀”是指一篇之警策，也就是警句，——“秀以卓絕為巧”。他所說的“隱”，是指文外之重旨，也就是含蓄——“隱以復意為工”。劉勰認為這兩者是優秀作品在藝術上必備的條件。

接着，劉勰又進一步闡明“隱”的意義，他用演變無窮的八卦和潛藏着珠玉的河流^①來比喻藝術上的含蓄，說它們表面上看起來單純明白，平淡無奇，但其中却有着珍奇的內蘊和無窮的境界。因此，這樣的作品能“使翫之者無窮，味之者不厭”。

這也就是陸時雍評價杜詩時所說的：“工部七律，蘊藉最深，有余地，有余情，情中有景，景外含情，一咏三叹，味之不尽”。

這也就是沈德潛潛在“說詩碎語”中所說的：“只眼前景，

① “夫隱之為體，又生文外，秘响旁通，伏采潛發，譬爻象之變互體，川瀆之韞珠玉也。故互體變爻，而化成四象；珠玉潛水，而瀾表方圓，始正而末奇，內明而外潤，使翫之者無窮，味之者不厭矣。”（劉勰：“文心雕龍”“隱秀”第四十）

口头語，而有弦外音，味外味，使人神远”。

这也就是馮煦在“宋六十一家詞选例言”中所說的：“以沉摯之思而出之必淺近，使讀之者驟遇之如在耳目之前，久誦之而得隳永之趣”。

从这些精神一致的見解中，我們可以看見含蓄的真正意义是什么。

讓我們再举两首詩来看看真正的含蓄。

例如王翰的“凉州詞”：

葡萄美酒夜光杯，欲飲琵琶馬上催，
醉臥沙場君莫笑，古來征戰幾人回！

这首七絕，初看似乎很簡單，写的不过是唐朝边塞將士們出征之前飲酒行乐的情景；但在这一片及时行乐的图画中，我們却感到一种强顏为欢的气氛，这种气氛分明掩盖着將士們的頹唐的心情——对战争感到厌倦、不滿，但又无可奈何，只好借酒澆愁。这种頹唐的心情，在一切盲目供人驅使，为少数人卖命的征人中，这是具有典型意味的。因此，这首小詩不但写出了唐代边塞將士們生活的某些真实情景，而且揭示了这一生活現象中的深刻的社会意义。

又如杜甫的“春望”：

国破山河在，城春草木深，感时花濺泪，恨別鳥惊心。

烽火連三月，家書抵萬金，白頭搔更短，渾欲不勝簪。

这首五律，是安祿山兵破長安時，杜甫陷在城中寫的一首感傷國事的詩。這樣大的歷史變亂中，詩人只通過眼前景物，切身的遭遇和感慨，却極有概括性地表達出對祖國的熱愛，而又這樣富於藝術的含蓄力量。極為繁華的唐代的國都，這時只有河山依舊，只見草木深深，作者不說荒涼無人，而長安荒涼無人的景象鮮明地在人目前；花鳥本是很平常的東西，此時此際連極為平常的景物也使人見之落淚，聞之驚心。作者不說悲痛，而國破之日的悲痛心情却寫得來至深至切；至於“烽火連三月，家書抵萬金”，寫離亂中思念親人的心情，“白頭搔更短，渾欲不勝簪”寫盼望復國的焦急的心情，也無一不是“眼前景，口頭語”，而蘊藏着豐富深遠的內容。難怪歷代詩評家把這首詩奉為含蓄的典範，加以反復的多次的例舉。

象這樣精煉含蓄而蘊藉深厚的詩作，在我國古典詩歌中是不勝枚舉的。

從我國古代的詩論、詩評和創作實踐中，都可以看出詩的含蓄絕不是蒙朧晦澀，故弄玄虛；而是以豐富的現實生活為基礎，通過朴素精煉的語言，簡潔的手法，創造出一種廣闊深遠的意境。使人在一首小詩中，能夠聯想到很多東西，能夠得到深刻的啟示，從而在思想感情上得到充實和提高。

這才是真正的含蓄。

显然，含蓄不仅是技巧问题，含蓄是丰富的生活积累和高度的艺术概括的结果。诗人只有首先掌握了广阔、丰富的生活，明了它的本质和特征，他才有可能把流到笔尖的现实，忠实和含蓄地描写出来。

因此，在探讨诗的含蓄时，必须严格地区别真正的艺术含蓄和蒙眬晦涩，故弄玄虚；因为它们表面上很容易被人混同，而在实质上根本不是一回事。

最近有些探讨含蓄问题的文章，恰恰忽视了这个问题。例如今年“文艺学习”第六期于荻的“含蓄与明朗”一文，就有这种倾向。

在这篇文章中，作者把含蓄与明朗截然分开，并且把它们对立起来。他认为：

明朗的诗，就是：“很清楚，即使粗识文字的人也能懂得它的意思，人人都能欣赏”；而含蓄的诗呢，则“费解一些，难懂一些”。明朗的诗，就是：“意思十分明白，呈露在外的作品”，“它不要求含蓄，相反地，而要将其表现的事物鲜明化”；而含蓄的诗呢，则是：“不要把要说的话都说尽”，“不把问题写得过于明显”。

在这些地方，于荻同志对含蓄与明朗二者之间的关系看法，是不恰当的。

明朗与含蓄可以指两种不同的艺术风格，也可以看作是许多优秀作品相反而又相成的两个方面。因此，不能把它们截然分开，更不能把它们对立起来。

假若按照“明朗的诗就不含蓄，含蓄的诗就不明朗”这

种机械的分类,那么,象上面所举的王翰的“凉州词”和杜甫的“春望”这样的诗(它们在我国古典诗歌中是很多的),又该归入那一类呢?它们的语言如此浅近易懂,形象如此鲜明动人,似乎该归入“明朗”一类吧?但它们却又是言少意多,言近意远,使人味之不尽,分明又是含蓄的佳作。

就拿于荻同志在“含蓄与明朗”一文中,所举的“明朗”诗例李白的“静夜思”和“含蓄”诗例李白的“玉阶怨”来说吧。

“静夜思”:

床前明月光,疑是地上霜,举头望明月,低头思故乡。

这首诗固然是十分明朗的,但它也并不是与含蓄无缘,并不是一览无余。它只以简洁的笔触勾出了一幅望月思乡图,并未以更多的笔墨去描绘主人公的思乡的心情,但是一种凄凉的羁旅情况,萧索的游子情怀,却是“不着一字,尽得风流”(司空图“二十四诗品”语)。而且,随着主人公的低下头来沉思,也引起了读者关于故乡的种种遐想。这种远远超过字面的意义,这种启人遐想的境界,不是艺术含蓄的作用又是什么呢?

而李白的“玉阶怨”呢:

玉阶生白露,夜久侵罗袜,却下水晶帘,玲珑望秋

月。

固然是含蓄蘊藉的佳品，但它也并不是就不明朗。虽然它通篇没有一个“怨”字，但诗中所表现的那位贵族妇人的寂寞的心情和无语的哀怨，却是分明可以感到的。诗人之所以不在诗的表面写出“孤独”、“怨恨”等字眼，不是诗人故意地该说不说，或该说十分的只说七分；而是整个诗的形象和意境已经把他所要表现的充分表现出来了，已经把该写的都在一首诗里写尽了，再要写上什么“怨”呀，“恨”呀，那就不是什么“明朗”，而是画蛇添足了。

由此可见，含蓄与明朗在诗歌艺术中本来不是绝对对立的。古人所说的：“状难写之景皆在目前，含不尽之意于言外”，就是含蓄与明朗在诗中的辩证关系的最好说明。

把含蓄与明朗截然分开，甚至对立起来，是有害的。因为这样一来，所谓的明朗就成了一览无余，画蛇添足；而蒙朧晦涩，故弄玄虚的玩意儿，也可以鱼目混珠，冒称含蓄了。

事实上，在近年来的诗歌创作中，确有一些蒙朧晦涩的倾向在抬头，在走向一条危险的歧路。

艾青的“在智利的海岬上”，就是一首晦涩难懂的坏诗。它里面所表现的不是情感，也不是思想，只是艾青对现实的一堆蒙朧、错杂的感觉和印象。通篇都是故弄玄虚的隐语、暗喻，除了表现出他自己一连串空虚的联想以外，有谁能懂得这些诗句呢？这难道是在描写共产主义战士聶魯达的形象么？例如：

你是一个船长，
还是一个海员？
你是一个舰队长，
还是一个水手？
你是胜利归来的人，
还是战败了逃亡的人？
你是平安的停憩，
还是危险的搁浅？
你是迷失了方向，
还是遇见了暗礁？

对于巴勃罗·聶魯达——这位智利工人阶级卓越的诗人与和平运动的战士，我们充满着尊敬和挚爱的感情。他那些具有高度的共产主义思想的诗篇，永远是我们巨大的鼓舞力量。他是以一个光辉的共产主义战士的形象生活在我們心里的。但在艾青的诗行中哪里有一点明朗的战斗的生活气息呢？甚至艾青在走近他的一所“全部用岩石砌成”的屋子时竟会产生一种“象小小的碉堡，要把武士囚禁”的暗淡、空虚的联想。

至于那谜语似的隐喻：“房子在地球上，而地球在房子里”等等，竟连好些诗人读了都觉得莫名其妙，更不要说人民群众了。这首诗分明是为了掩饰作者生活和思想感情的贫乏而故弄玄虚。而它出现时还有些评论者和读者为它所

迷惑，說是艾青在追求什么“新的表現方法”……其实，这只不过是艾青在搬弄早已陈腐的資產階級的現代主义的伎俩，企图在百花齐放中冒充新表現手法而已。

公刘大概也是在追求什么“新”的表現方法吧，有一些詩不但思想空虛，而且蒙朧、晦暗，例如他的“迟开的蔷薇”：

盛夏已經逝去，
在荒蕪的花园里，
只剩下一朵迟开的蔷薇；
摘了它去吧，姑娘，
別在襟前，讓它
貼近你的胸膛枯萎……

这首小詩写得这样纖巧，究竟有什么意思呢？它們能帶給我們一点什么有益的东西呢？这样的詩，取消了真正的思想內容，除了令人感到一片蒙朧，只能給人起一种腐蝕的作用。它的蒙朧晦涩，正是作者頹廢和阴暗心理的反映。

我們还看到，穆旦最近发表的作品，也相当的晦涩难懂。例如“我的叔父死了”，“也許和一定”等詩（“人民文学”七月号），其中有些地方簡直令人不知所云。如象：

平衡把我变成了一棵树，
它的枝叶緩緩伸向春天，
从幽暗的根上升的汁液

在明亮的叶片不断的回旋。

这些诗句到底在说些什么？简直叫人猜也无从猜起。我们只能勉强说它们是一些观念和文字的游戏了。而这类晦涩的诗的来源，却又是从现代主义的泥淖里捞起来的。

象上面这样蒙眛晦涩的诗，直到最近仍然不断地出现，例如吴兴华的“咏古诗二首”：“刘裕”和“弹琵琶的妇人”（“人民文学”八月号）。本来，写历史题材的诗，在目前还很少，作这种尝试和努力，也还是值得欢迎的。但是，为了故意在诗中摹拟古意，字句上雕琢得令人费解，这就值得注意了。象“刘裕”这首诗，不熟悉历史的读者是很难懂的，熟悉历史的读者也要猜半天。我们只引一节来看：

仿佛在梦里，他看见不绝的舟车
直指向建康，事业已濒于失败：
抱着不同的心，立在同一的所在，
他，天下唯一的希望最后的寄托——

我们再看“弹琵琶的妇人”。这首诗的内容，我们猜出大约是依据白居易的“琵琶行”，而又经过作者重新创作的。它不但抽掉了“琵琶行”中所反映的社会生活的现实内容，而且按照作者的思想改变了这首诗的主题。它只强烈地表现出弹琵琶的妇人的“迷离”的音乐；只有音乐才能使她变成所谓“永恒”的化身。显然，这种莫名其妙的观念，是作者

强加在主人公身上的。人物形象和性格脱离了社会环境和现实生活，自然不可能真实，诗的主题也由于这种观念不能不引向空虚。它在艺术表现上也就只有追求故弄玄虚和蒙朧晦涩了，我们不妨引出几行来看：

……只有把俄顷
孤立在水流的急流里，他才能深尝
生命杯中的酒液；而我却竭力
使现在担负起过去全部的重量，
使过去复活在现在里——欢乐、希望、
长年的等待、远离这世界的冥想，
似乎都涌向我指下，弦子尖声地
嘶喊着：我们承受不住了……

象上面这些蒙朧晦涩的诗，又使我们想起：“诗只是谜，让你猜我手中的谜吧”。在社会主义时代竟然还有人把诗歌变成他们少数人手中的谜。在今天，谜样的诗之出现，显而易见，是资产阶级文艺趣味的复活，是百花园中的莠草。它们和真正的艺术探索，和真正的艺术含蓄，毫无共同之处。

追求真正的艺术含蓄，会使诗人走向生活，深入生活，因为它只能是丰富的生活的结果，假若误把蒙朧晦涩和故弄玄虚当成了含蓄，就那闖入了艺术创作上的一条死胡同，那里，除了前人倒下的一堆垃圾外，诗人将什么也得不到！

欲穷千里目，更上一层楼

我們在生活中为什么需要詩人和詩呢？是因为他能給我們編一些有趣的故事么？是因为他能給我們拍摄一些生活的照片么？是因为他能告訴我們一些象 $2 + 2 = 4$ 这样的真理么？是因为他能在茶余酒后使我們开心么？

不啊！我們期待于詩人的不是这些！詩人有他自己的特殊的任务。

真正的詩人是这样的人：在人生的大地上，他比一般人站得高，望得寬，看得远；他能告訴我們一些想看而看不到的东西，看到而不覺察的东西，覺察而不理解的东西，理解而沒有深深吸进心灵的东西。真正的詩人能使鼠目寸光的人望見千里平蕪；使坐井观天的人想見莽莽穹蒼；使匍匐而行的人抬起头来；使閉戶幽居的人走向广闊的世界。这样，詩人就帮助人們在人生的大地上逐漸站得高一些，望得寬一些，看得远一些。

詩人真正的价值是在这里。

因此，詩人在生活中立脚点的高低，視野的广狹，眼光的深淺，就不能不决定着作品的高下。

这里有同样主題和同样題材的两首詩，試看看它們各

給我們一些什麼。

一首是鄒雨林的“婚禮”(載“星星”第四期)，一首是魏鋼焰的“戰鬥的愛歌”(載“詩刊”七月號)，它們都是從一個婚禮的場面來寫愛情的。

在“婚禮”這首詩里，我們看見：

春天的傍晚，在一個野外的帳篷里，掛起了汽燈，笑鬧聲飛過積雪的山崗。

這不是普通的周末晚會，
也不是節日的聯歡，
是他和她兩個人，
今晚做了新郎新娘。

“開口啊，籃球隊長！
開口啊，愛唱的姑娘！
給我們作個報告吧，
你們怎樣認識又怎樣愛上……”

據說，新郎是一個“征服過怒江的戰士”，這時他激動得望望來賓又望望身旁的姑娘；新娘呢，平日對女友夸口：到那一天決不怕講戀愛經過。這時，卻什麼也不肯說。於是：

新的建議又來了：
“吻一個，吻一個！”

“不主动，我們当助手来了！”

“表演一个你俩最熟悉的节目！”

在这种欢乐的喧鬧中，有一个姑娘默默地坐在一个角落里，想起了自己的心事。

她悄悄地叹气，溜出帳篷，

草原的夜霧里带着花香。

未来的那个人会是谁呢？

唉，真叫人难以猜想！

这便是鄒雨林的“婚礼”的主要内容。

这首诗给我们如实地介绍了一个结婚场面：明亮的灯光，欢乐的喧鬧，年青的新人。在这种场合中少不了有人要求新人报告恋爱经过；少不了要新人们来一个他们“最熟悉的节目”。这时，在某个角落里，可能有人触景生情，想起了自己的心事，想起了自己的爱情。这些都是真实的，可信的，但也是一般人都可以看到、想到的。作者没有说谎，但也沒有给我们什么更多更有意义的东西。在一个野外的帳篷里，在一个征服过怒江的战士的婚礼席上，应该是有更多更有意义的东西的。可惜，作者站得太低了，因此他看不见，写不出。

在魏鋼焰的“战斗的爱歌”里面呢？

在“战斗的爱歌”里面，作者并没有去詳細描写一般人

都知道的婚礼场面；作者也没有象一般人那样去歌唱：美酒呀，鲜花呀，象鲜花美酒一样的爱情呀……作者认为：

把花朵当杯
斟上露水
往心坎浇上几杯
那个不会？

爱情呵！不是花呀，
不是酒！

诗人抛开了这些人人皆知的事物，迈过了人人能到的境界，他站在人生的高处，用鸟瞰的姿态，望见了我们这个时代的新型的爱情，唱出了这样一首“战斗的爱歌”，把它献给“今天和明天的新人”。

诗人说：

真正的爱情之歌
不唱在北海的冰场西湖的水艇
.....

诗人说：

真正的爱情之歌

不唱在夏日的林蔭大道山村的小溪旁

.....

詩人說：

不只是看見了
他身上挂着勳章
手里捧着獎狀
你才在鮮花上再獻朵鮮花
贊歌中把愛歌來唱

在这里，詩人并不是一概否定在北海冰場上和西湖水艇中的愛情；并不是一概否定林蔭大道上和山村小溪旁的愛情；并不是一概否定錦上添花的愛情。這些愛情也需要有人加以歌唱，願意歌唱這些愛情的詩人盡可以自由地到花前月下去輕唱低吟，而詩人魏鋼焰却更神往于這樣的愛情，更願意唱這樣的愛情之歌：

.....

戰鬥的愛歌
唱在那酷熱的沙漠中

你如覺着她的手從你臂中滑下
倒在戈壁 昏迷不醒

你就扶起她
用爱情之歌
润湿她的心！

.....

战斗的爱歌
唱在暴风掀举的海船上

要是他手上无力，心里发冷
你就用爱的火焰
把他的心重新烘暖

.....

你要是看到他
在生活的道路上跌了跤
身上有泥
脸上有血
不要走开！

把手放在他的额上
使他镇静清醒
用爱情的眼
直射他的灵魂
使他从你身上重新获得生命

詩人魏鋼焰以深沉的感情，以高昂的聲音，歌唱着這樣的愛情。比起那冰場上、游艇中的愛情，比起那林蔭大道上、山村小溪旁的愛情，比起那錦上添花的愛情，這樣的愛情確是粗獷得多，嚴峻得多，困難得多，但，也寶貴得多。

因為人生不可能永遠都在冰場之上，游艇之中；不可能永遠都在林蔭道上，小溪旁邊；不可能永遠都是良辰美景和賞心樂事。人生有時要跋涉在酷熱的沙漠中；有時要航行在暴風雨的大海上；有時會在泥濘的道路上跌跌；有時可能在晨霧中迷路。雖然，我們頭上有太陽，手中有羅盤，周圍有同志，但我們還需要人生中不可缺少的不能代替的愛情：那種在沙漠中象甘泉一樣潤濕着我們心靈的愛情，那種在暴風雨的大海上象火焰一樣溫暖着我們心靈的愛情，那種在泥濘的道路上給我們以親切的手臂的愛情，那種在昏迷中撫摸我們前額，使我們清醒的愛情。有什麼愛情比這樣的愛情更寶貴呢？有什麼愛情比這樣的愛情更值得歌唱呢？

在有些人的詩里把愛情當成小擺設；在有些人的詩里把愛情當成葡萄酒。這是愛情詩的沒落。

在有些人的詩里以色情充愛情，把肉麻當有趣；還有些個別所謂的“詩”里，我們看不見人的感情，只看見和動物一樣的本能。這是愛情詩的耻辱。

在“戰鬥的愛歌”里，我們聽見詩人厲聲地問道：“愛情是什麼？”然後嚴肅地回答：“是考驗、鬥爭”。

因为：

多少涉过重洋大海的老水手
在这块礁石上遇了险！

因为：

在爱情的镜子下
誰能把自己的灵魂遮掩？

因为：

你将在他的身上
看到真正的你！

因为：

不管你愿不愿意
你都要为每个内疚
在良心上留下烙印

每当天阴下雨
落雪起风
这烙印都会裂开伤口沁出血珠！

看吧，爱情是怎样的考验和斗争！从这里可以看出：在生活的海洋中你究竟是不是一个值得信赖的水手；从这里可以看出你的外衣下面究竟藏着一个什么样的灵魂；从这里可以看出你究竟是一个什么样的人。

因此，诗人说：

不要轻易地吐出这个字——

“爱”！

只有真正经历过人生

你才能说：“我懂得爱情！”

在“战斗的爱歌”里，我们看见，爱情是一个多么严肃的人生的课题！它和整个人生紧紧地联结在一起：只有真正经历过人生，就是说，真正懂得人生的意义，才能真正懂得爱情的意义；只有不但经得住别的考验，而且同样经得起爱情的考验的人，才能有完美的灵魂。

在“战斗的爱歌”里，诗人不仅让我们认识了真正的爱情，而且使我们思考着整个人生。

对于那些把自己的幸福建筑在别人的痛苦之上的人，诗人唱出了这样发人深省的诗句：

不要照着别人的泪光

在自己鬓角插上鲜花

不要站在孩子搖籃旁
對他說着謊

美貌中還有美貌
青春里更有青春
榮譽上還有更大的榮譽
誰能把“幸福”的尺度固定？

美貌、青春、榮譽、地位，這確是一些容易吸引人的東西。誰能對美妙的紅顏視若無睹呢？誰能對金光閃閃勳章不生敬慕之心呢？但是，假若你所傾心的僅僅是她的青春美貌，那麼還有比她更年青更美貌的人，你又将如何呢？假若你所傾心的僅僅是他的金光閃閃的勳章，那麼還有比他的勳章更大更亮的人，你又将如何呢？誰要僅僅在這些東西上面去追求幸福，誰就走上了一條危險的道路，誰就不可避免地遲早會變成這樣的人：在別人的泪光中簪花，在孩子的搖籃旁邊說謊，變成這樣一個殘忍而卑鄙的人。

在兩性的結合中，遠比青春、美貌、勳章、地位這些東西更可寶貴的是什麼呢？

詩人告訴我們，是這樣的一雙眼睛：

但只有這雙眼
才能永遠象夏天的太陽
透進了澄清的湖水

这样透視你的心

詩人告訴我們，是这样的一双手：

只有这双手
才不管赴湯蹈火雪山草地
永不把你的手儿放松！

詩人告訴我們，是这样的堅貞的愛情：

真正的愛啊！
皺紋白髮遮不住
風霜雨雪打不退
時光日月磨不掉
驚濤駭浪推不動

這便是詩人以深沉的感情，以高昂的聲音，所謳歌的我們這個時代的新型的愛情，能夠休戚相關，患難相共的愛情，經得起嚴峻的考驗的愛情。這樣堅貞的愛情只能在志同道合的社會主義戰士之間存在。

這便是詩人魏鋼焯獻給我們這個時代的“戰鬥的愛歌”。

讀完鄒雨林的“婚禮”，我們的眼光僅僅局限在那個帳篷里，我們的心灵自始至終象止水一樣平靜無波，雖然作者把結婚場面寫得很熱鬧，但那低下的藝術趣味引不起我們

的共鳴；但在讀魏鋼焰的“战斗的爱歌”时，我們的眼光却远远越过了那个結婚的場面；我們的心灵飞翔在时代的高空，看見了整个人生：看見了人生中什么是高尚的，什么是卑鄙的；什么是偉大的，什么是渺小的；什么是真正的爱情，什么是真正的幸福。同时，我們不能不思索：为了获得或为了巩固这样的爱情和幸福，我們应当作些什么。

为什么“战斗的爱歌”能把我們带进这样一个比較广闊、高远的境界呢？不正是由于作者站得高，看得远么？

正是由于作者站得高，看得远，他才能超出一般婚礼的描写，他才能超出一般爱情的描写，他才能这样高度地来概括爱情和人生，他才能写下这許多发人深省的警句。假若你不是跑馬观花，而是仔細地咀嚼过，那你一定会发现：那些警句里包含着多么丰富而又多么深刻的人生經驗，多么严峻而又多么亲切的生活真理，多少作者的甘苦和心血啊！

所謂詩人要站得高，看得远，并不是要求詩人对任何題材都必須从鳥瞰的角度来处理，而是要求詩人在思想水平上，在精神状态上，站在社会主义和共产主义的高度。这种思想水平和精神状态却不是一蹴可就的，它是詩人长期的鍛炼和修养的結果。这种素养使他在詩的构思中自然而然就站在較高的地方。

因此，詩人要在詩里面站得高，看得远，必須先在人生中国站得高，看得远。“欲穷千里目，更上一层楼”。要写出优秀的詩篇，就努力向人生的最高境界探索吧！

1957.5.1于西安

后 記

我只不过是一个普通的詩歌爱好者。

但当我看見胡风分子們的反动的詩歌理論和詩作把我們的詩坛弄得烏烟瘴气的时候,我不能不拿起笔来;当我看見右派分子們在我們的詩坛上种植鴉片而冒充鮮花的时候,我不能不拿起笔来。还有,当我发现我国古典詩歌的惊人的宝藏还没有被我們今天的詩人充分注意,还没有充分汲取其中有用的东西来提高社会主义的詩歌艺术时,我也不能不拿起笔来。拿起笔来为社会主义文学事业贡献出我一点微薄的力量。

假若我能够初步識別香花和毒草,正确和謬誤,精华和糟粕,这首先要归功于党的教育,馬克思列宁主义的教育。沒有这种教育,我什么也看不出来,什么也写不出来。前輩們和同志們对我的鼓励和帮助,也是使我不能忘記的。

我一定用繼續的勤懇的战斗和劳动来答謝这一切。

安旗 1958.春3月于西安

封面設計：程玠若

統一書號：10078·1650

定價：0.42元