

贺
敬
之
诗
选

周良沛
编

人民文学出版社



贺敬之诗选



周良沛 编

人民文学出版社

(京)新登字 002 号

图书在版编目(CIP)数据

贺敬之诗选/贺敬之著. - 北京:人民文学出版社,2002.4 重印
ISBN 7-02-002375-4

I. 贺… II. 贺… III. 诗歌-作品集-中国-现代 IV. I226

中国版本图书馆 CIP 数据核字(96)第 10543 号

责任编辑:王清平 莫文征
责任印制:周小滨

贺敬之诗选
He Jing Zhi Shi Xuan
贺敬之 著

人 民 文 学 出 版 社 出 版

<http://www.rw-cn.com>

北京市朝内大街 166 号 邮编:100705

艺苑印刷厂印刷 新华书店经销

字数 368 千字 开本 850×1168 毫米 1/32 印张 17.5 插页 3

1997 年 7 月北京第 1 版 2002 年 4 月河北第 2 次印刷

印数 3001-5000

ISBN 7-02-002375-4/I·1856

定价 21.00 元

代 序

——《中国新诗库·贺敬之卷·卷首》*

周 良 沛

贺敬之(1924.11.5—),曾用笔名艾漠。山东峄县贺家窑(今枣庄市郊)人。^①这是一个穷困、闭塞的小村子,父母是贫苦农民。童年时,他靠亲友的帮助,进了一所私立小学。1937年暑假,他考上了设在滋阳县的山东省立第四乡村师范。进这个学校,每月有五块钱补贴,可以解决伙食问题,因而报考的都是穷学生。贺敬之当时只想有个谋生的职业,考取了也就很满意。该校学生年龄不限,最大的有二十多岁,一般的十七八岁,而他当时只有十三岁,是最小的一个。不料,他入学没几天,日本侵略军打过了黄河,直逼济南。学校急忙动员学生回家。随后,山东的一些中等学校纷纷迁往湖北,组建“国立湖北中学”,总部设在鄂西的郢阳,师范部则设在均县。1938年春,母亲把家中仅有的五块钱缝在他的衣角里,送他与几位同学一起找学校去。步行加扒车,挨饿又冒险,他终于找到学校。“当时抗日如火如荼,这个武当山下的城市一下沸腾了,日日夜夜唱着抗日歌曲。洗星海的《我们在太行山上》,这首歌就像专给他们写的,均县的人民几乎都会唱它。县城的南北大街贴满了学生的壁报,这些壁报从各个角度,反映了青年学生抗日的胸臆。这时学校的课

* 此文收入本集时,作者曾作了部分修订。

程较少,国文课,有的老师选讲了抗日有关教材,给学生们提供了宣传资料。贺敬之是搞宣传活动的积极分子,他下乡宣传,也写宣传稿件。这时他已经以诗为武器参加了战斗。他的国文老师有时把他较好的富有战斗性的诗,从‘作文本’上选出来,张贴在教室里,叫同学观摩。可惜现在无法找到这些底稿了。”^②可是,汉江水时落时涨,学校里也不平静。国民党战干团来学校招生,欺骗青年上钩。师范部的课程增加了军训,派来军事教官,推行法西斯教育。1938年10月后,武汉在日军的炮火下已岌岌可危,学校再度西迁入蜀。他随校经陕南步行入川。校名由“国立湖北中学”改为“国立第六中学”。总校设在四川绵阳,贺敬之进了设在梓潼县的第一分校。但在罗江县的四分校有作家李广田、陈翔鹤和诗人方敬当教员,于是,贺敬之想转到四分校以提高自己的写作水平和文学修养。为此,他曾冒雨打伞步行二百华里找到李广田。那时,李广田和他朋友办的《锻冶厂》已铅印出版,影响不小。四分校的学生已挤不下,他劝贺敬之,读书在哪里都一样,“有了作品可以给他看,可以发表”。贺敬之回梓潼努力写作,跟同学们办起了“挺进读书会”,书籍是节衣缩食、用几个人的伙食尾子集中起来买的。贺敬之后来在诗中写到他在倾圮的文昌庙隐蔽的角落里,“和我的小伙伴们/躲过/三青团的/狗眼/传递着/我们的‘火炬’——/我的《新华日报》/我的《大众哲学》……”正是那时的情景。也正是对学校当局发行《黄埔日报》,请三青团的干事长任觉五到校讲《孔夫子的大同世界》所展开的正面争夺战。而且,贺敬之和同学们,在学校众多壁报中,办起他们引人注意的《五丁》。那时的贺敬之,也已在全国性的报刊,如《大公报》的《战线》发表他少年时的作品了。高年级与他来往较密切的李方立、顾牧丁后去成都谋生,编《新民晚报》副刊,他以“艾漠”为笔名在上面发表的作品就更多,为更

多人熟悉了。但,随着国民党反共政策的全面铺开,三青团已可以公开没收同学的进步书籍,“查询并登记订阅《新华日报》的同学姓名。教育部竟派人审讯参加抗日宣传的积极分子”。贺敬之和他的伙伴,“在无水的古井的砖缝间撬开墙上的砖,把书藏在墙里,藏在郊外的墓穴里,藏在荒草里……然后选取敌人不注意的时候,才取出来学习。”^③1940年4月,李方立从成都来找贺敬之,并约上程芸平、吕西凡一同步行往延安。历时四十余天,行程极为艰险,但内心无比欢欣。途中,他以《跃进》为题的组诗,后来发表在胡风主编的《七月》。

他初到延安,先进徐特立为院长的自然科学学院中学部上高中,后考进了鲁迅艺术学校文学系第三期。当时,他只有16岁。亲自面试他的系主任何其芳称他为“一个小同学”。从小经历了长长的流亡生活的贺敬之,在革命大家庭的温暖中,阅读了“五·四”以来的及许多中外名著,勤奋写作,除了有表达他初到延安时面对新生活的感受的《并没有冬天》外,还有回忆自己苦难的童年和家乡生活的《乡村的夜》等作品。

1942年,在毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》之精神的号召下,他走出学院,开始和革命根据地劳动群众打成一片。在民间传说《白毛仙姑》的基础上,以他为主和丁毅等同志集体创作了新歌剧《白毛女》,一个“旧社会把人变成鬼,新社会把鬼变成人”的故事,以其现实主义与浪漫主义相结合焕发的美学光彩,成为一部家喻户晓的作品,为我国新歌剧的创作奠定了基石,开辟了道路。该剧曾被搬上银幕,译成多种外文,改编为多种形式在许多国家上演过,赢得了广泛的国际声誉,获得1951年斯大林文学奖。贺敬之从而也以剧作家闻名于世。

抗日战争胜利后,他随文艺工作团到华北,在“华北联合大学文艺学院”工作。解放战争期间,参加了土改、支前等群众工

作。1947年参加青沧战役，立功受奖。这期间，他创作了秧歌剧《秦洛正》，诗人写的表现根据地人民生活和军民关系的诗篇，其中的《南泥湾》、《七枝花》、《胜利进行曲》、《平汉路小唱》，一经作曲家谱曲，它们就都长上了翅膀，广为传唱。

1949年7月，他参加了全国第一次文代会，被选为全国剧协理事和作协理事。后到中央戏剧学院创作室工作，任《剧本》、《诗刊》编委，剧协书记处书记等职。可是，青少年时的不幸，生活对他的摧残所埋下的病疾，在他生活条件大大改善之际，却迸发出来了。他很多时间都住在医院和疗养所，加之所从事的工作都是在办公桌上办的，深入生活和创作的时间很少，那段时间他几乎没写什么东西。

1956年，因一次重回延安的激动而写出的《回延安》，使剧作家贺敬之又回到诗坛了，诗人贺敬之的歌声又在四处飞扬。1956年“七·一”前夕，他那一千八百行的长诗《放声歌唱》，特别是1963年又一千二百行的《雷锋之歌》，不仅标志了他的诗的成就之高度，而且更是开一代诗风之作。作者的政治热情和作品的诗美，得到读者的认同和赞赏，为新诗史写下了很有光彩的一页。

1966年“文化大革命”开始后，他的笔已不可能用于歌唱新中国的新生活，只能写“交代”、“检查”。1969年获得“解放”。1972年，根据周恩来总理对出版工作的指示精神，人民文学出版社再版《放歌集》，也以此为给更多的文艺书籍的“解放”而投石问路。不料，“四人帮”一伙马上警觉起来，把这本书的重印，跟诗人没有写他们要他写的、做他们要他做的事联系起来，做为“黑线回潮”、“右倾复辟”的“新动向”来抓。一方面，通知不许将诗人的作品译成少数民族文字、不许选入课本，并下令组织文章批判；另一方面，下令诗人所在单位的造反派再次进行会议批

判,加以围攻。最后,经江青、张春桥、姚文元亲自批示:长期下放、监督劳动。

此时,贺敬之的夫人、诗友和战友柯岩,自然不可能再像动乱初期那样怒目挺立在“造反派”面前,用义正词严的辩论和一张张大字报回驳他们对贺敬之的诬陷和迫害,而只好强忍义愤,为防新的不测帮贺敬之赶做行前准备,用“相信”二字代替“再见”,目送贺敬之被执行人员送往监督劳动的所在地首钢炼钢厂。“相信”,这是自“文革”他俩同时遭难以来一有机会就倾谈的话题:相信真正的人民群众,相信党的健康力量,也相信自己走过的和将走的道路。这样,贺敬之作为“四人帮”亲批的一名要犯,在首钢果然也和柯岩下放劳动的情况相似,受到工人群众的信任和暗中保护。在“四人帮”进一步猖獗的日子里,老战友辗转告诉他病重的周总理提起了他的名字和他的《雷锋之歌》。周总理去世后,当他在医院的病床上面对“四·五”的血雨腥风而捶胸顿足之时,来探望他的工人师傅把传抄的天安门广场上的诗页偷偷塞在他的枕下并悄声告诉也转给柯岩……

粉碎“四人帮”后,贺敬之的新作《中国的十月》、《“八一”之歌》,表达了他抑止不住的喜怒交织之情。之后,他出任国务院文化部副部长,负责落实政策的工作。他为长期蒙冤的许多好同志,包括1955年“胡风反革命集团”案和1957年“反右”遭到不公正待遇的同志,一一平反昭雪、恢复名誉、落实政策。当时,文化系统有几十位在1958年已被当作“右派”弄到边沿地区遭受不少磨难的同志,最后查档案竟都是没有经过正式审批手续,因而也无案可查的“错划”者,若不以“错划”处理,则只能被当地安置,他说:“这些同志不就是为了‘右派’这顶帽子吃了那多苦嘛,怎么可以在落实对‘错划’者的政策时,反而把按当时组织手续都不是‘右派’而又当作‘右派’的同志抛开呢?”他以实事求是

是,对人负责的态度,通过组织将他们先调回北京再一个个具体落实政策。在中国文坛几十年风雨不休的所谓“胡风反革命集团”一案,1980年,他参与了由中央和国务院有关部门复查并从政治上予以平反的工作。1986年6月,“对胡风同志文艺思想等方面的几个问题进行复查后,又进一步予以平反”,认为,对“胡风文艺思想和主张有许多是错误的,是小资产阶级的个人主义和唯心主义世界观的表现”这一论断,“经复查认为,对于胡风同志的文艺思想和主张,应按照宪法关于学术的自由、批评自由的规定和党的‘百花齐放,百家争鸣’的方针,由文艺界和广大读者通过科学的正常的文艺批评和讨论,求得正确解决,不必由中央文件作出决断。因此,这个问题也予撤销。”^④贺敬之在其时其位,正是具体促成和执行这一政策的当事人。他是以实事求是的大勇,排除了各种“左”和右的干扰,使之得到贯彻执行。他虽然由此少于写诗,甚至无空写诗了,但他的工作,却解放了许多有才华的诗人,解放了他们的诗……

古稀之年,体衰多病的诗人从工作岗位上退下来,练书法,吟旧体诗,偶尔也有似旧体又不完全拘于旧律的作品,又见诗人新的艺术追求。

诗人有诗集《并没有冬天》(上海泥土社,1951.9)、《朝阳花开》(作家出版社,1954)、《放声歌唱》(中国青年出版社,1956)、《乡村的夜》(作家出版社,1957)、《放歌集》(人民文学出版社,1961)、《雷锋之歌》(中国青年出版社,1962)、《回答今日的世界》(四川文艺出版社,1990)以及《贺敬之诗选》(山东人民出版社,1979)。并有《贺敬之文艺论集》(红旗出版社,1985),还有贺敬之为主要执笔人的集体创作《白毛女》(张家口新华书店,1946)。

如果说《白毛女》是可歌唱的新歌剧,使贺敬之以剧作家闻名于世,那么,作为文学脚本,它却应该看作诗剧。这,正好说

明，贺敬之的剧都是无法和他的诗分开的。何况，诗人写出《白毛女》之前，就已经写出《并没有冬天》、《乡村的夜》这两部诗集的全部作品呢。

从本世纪四十年代到七十年代，中国大陆的男女老少，不知道《白毛女》的故事的，真是太少了。它是根据晋察冀边区河北西北部流传的一则新传奇写成的。说战前村里一恶霸，平时欺压佃户，荒淫奢侈，无恶不作。某一老佃农（剧中之杨白劳）有一孤女（剧中的喜儿），聪明美丽，被恶霸（黄世仁）看上，乃借讨租为名，阴谋逼死老农，抢走该女。她到财主家，被凌辱奸污后，又被厌弃。财主续娶新人，筹办婚事，正要暗谋出卖该女之际，一善心的老佣人乃于深夜把她放走。她背负仇恨、辛酸，找到一个山洞住下，由于山洞中没阳光，不吃盐，她已全身发白。晚上跑到奶奶庙里偷供果，被村人信以为“白毛仙姑”，香火更盛，而她也借此以度日。抗战爆发，八路军来了，将这被旧社会逼成鬼的“白毛仙姑”重新变成人。……当今，无论中国的现实发生怎么样的翻天覆地的变化，旧中国若是没有压迫者剥削者和被压迫者被剥削者的阶级矛盾和阶级斗争，也就没有今日的一切。这是铁的历史，是任何人用任何方法都更改不了的。

以此为历史作证的贺敬之，就是从农村走出来的。中国农民在旧社会的苦难，对他的人生和艺术，都烙下很深的烙印。他的那组《乡村的夜》中写到腊月的寒夜，被炊断妻病之灾逼得卖儿的小全他爹，在回家的路上数着卖儿的四吊五百钱时，一个将死的弃婴在泥坑中的哭声止住了他的脚步，他恍惚听到自己卖去的小全在哭，他抱起这弃婴说：“谁家生了你，小孩，把你扔在这里，呵，狠心的人！”由此，他听到自己的声音，也是在咒骂自己，他又把卖儿的钱留下一吊给这弃婴，这弃婴还是死了。若要讲“人性”，诗人将这苦难之中的农民的人性光辉，得到艺术的升

华。而那为饥饿又寒冷而卧病不起的母亲能听到煮食之声并有炊火之暖,为此却在烧自己一条残腿的“铁拐李”,及一个“荒乱年成,再也打不起租子”而卖了儿,妻上吊的农民,喝醉想忘记苦痛也死在妻子坟前的“醉汉”。还有那被“赵大爷”一再迫害而出走,几年后带着枪和伙伴回来报仇、破仓济贫的“黑鼻子八叔”,终于被地主带来的“官兵”包围而壮烈性牺的悲剧,都是我们“乡村”的黑“夜”里的故事。诗人写农人心灵的痛苦、扭曲、人性、异化,比起同时期、同类题材的作品,是另有特色的,比起新诗早期为“文学”的“平民化”而以知识分子对“劳工”的“人道”所予以的同情而写的诗,又生动、深刻多了。黑暗中的人们是盼黎明的。贺敬之能为他熟悉、忘不了的农民写“太阳出来”时“白毛女”的翻身事,也是在圆这农民之子的梦呵。

然而 1945 年 6 月 10 日,鲁艺为“七大”首演《白毛女》后,在从上而下的肯定、赞赏声中,当时就有自以为是“现实主义”的捍卫者,在《解放日报》上撰文说它不是“现实主义”的;不想,九十年代对《白毛女》又有《故事新解》^⑤,已引起各方的关注。它说“新的时代需要新的看问题的方法”,说该“撇开贫富差距这个社会问题,而从经济关系的角度考察”,从那什么现代经济法的角度看,“黄世仁和杨白劳的关系本来是债权人和债务人之间的关系,而债权人以适当的方式向债务人索取债务应当受到法律的保护”。“根据经济法,当借债的欲望发生,只有在借取的一方有能力偿还债务的情况下,借贷关系才能成立”。“在现代西方社会如果有人要向银行贷款,就是这个道理。而杨白劳是赤贫,根本没有偿还能力。因此这一借贷关系本不应该成立”。然而,杨白劳的“头脑发热。产生破坏性的冲动”——自然是指剧中的杨白劳为财主要抢走他女儿,逼得他在服毒自杀前“我要和他们拼了”的仰天呼号。这在有“新的看问题的方法”者来看,自然是

有违“现代经济法”的大逆不道的行为了。照这一先生所说：“对贫穷如洗的杨白劳们进行扶持和救济，使他们脱贫致富，应当是社会的责任。”

然而，要是有一个愿为杨白劳尽到社会责任的社会，帮他“脱贫致富”，还可能发生《白毛女》的故事么？可是，为什么新社会帮助贫困户的“脱贫致富”，在旧社会只能是天方夜谭呢？而杨白劳所以被逼死，却恰恰是由于一个帮助支持老财压迫剥削杨白劳的统治集团，是这样在尽它的“社会责任”而形成的悲剧！

现在所以要说这些话，正是因为有的人过去用文字很热情地赞扬了贺敬之的诗，后来也为“新的时代需要新的看问题的方法”，像看《白毛女》那样，对贺敬之的诗，又完全推翻他们自己作过的评语。

可是，可以这么说，贺敬之的诗，在过去，在现在，它的价值和意义却是不可能为什么“需要”而变的，变了的“看问题的方法”并不能变了贺敬之的作品本身及它的价值。

若以《白毛女》为中点，那么，在这之前他的《跃进》写他为摆脱法西斯教育和白色恐怖投向革命“喘息着，摸索向远方……”“是不倦的/大草原的野马/是有耐性的/沙漠上的骆驼……”的韧性，和《白毛女》的喜儿逃出黄世仁家喊出：“……想要逼死我/瞎了你眼窝/舀不干的水/扑不灭的火/我不死，我要活/我要报仇我要活！”的呼声，再到《雷锋之歌》——

是你

还是你呵

——中国！

让我一万次寻找：

是你

只有你呵

——革命！

生，一千回，

生在

中国母亲的

怀抱里，

活，一万年，

活在伟大毛泽东的

事业中！……

几十年风云多变，诗人的心不变。若这不变而写出的诗是一个模子里的模式，它也就失去了作为诗所存在的意义了。但它们分别表达出的投奔革命、反抗压迫到以高度自觉献身于祖国和革命事业的赤子之情，正是三种完全不同的典型环境中的典型诗情。若不能艺术地表现出这之中不同的变化，就不是艺术，不是诗；但在这些相异之处若不能体现诗人的人生之不变处，那就不是贺敬之的诗了。他，在人民被压迫被剥削，到“变”为当家作主的日子，他都是不变地同生活结合，同时代结合，以诗为他们的愿望和利益歌唱，这，就是持“需要新的看问题的方法”论以“变”色者所不理解的了。这，就是贺敬之的诗有别于疏离人民和时代的诗所具有的价值和思想魅力。

同时，为使自己的作品服务于人民，贺敬之在探索诗的民族化上，有他自己的路子。在他到延安前和在延安的初期，他的诗的形式，是接近“七月”诗派那种在三十年代由艾青等开拓成为朴素、自然、明朗、接受人民的苦难和斗争的磨炼的歌声，这，自然不是新诗民族化的异己，它以此形成的、中国自由诗的战斗传统，从另一个方面讲，也是新诗民族化的重要内容。然而，新诗

的民族化,也绝非单一的形式问题。如果说,贺敬之早期的作品,还不在于它形式自由,而是感情、语言、节奏的跳跃更接近知识分子的欣赏习惯的话,那么,在主要是农村的根据地,读者也主要是农民和放下锄头的士兵的话,为了使自己的作品进入到群众之中,诗人又确实不能不考虑运用接近或“拿来”他们喜闻乐见的形式问题。《白毛女》的唱词是近似民歌的,加上曲调运用了河北民歌《小白菜》等,诗人的诗就更唱成民歌了。

什么花开花拦住路?
什么鬼怪要铲除?
蒺藜花开花拦住路,
反动派鬼怪要铲除。……

——《七枝花》

这个紧打板儿来慢敲鼓,
开口要唱咱平汉路。

——《平汉路小唱》

前者的对唱,乃是各地民歌乃至戏曲中“对花”的形式的“拿来”,后者的“打板”、“敲鼓”,虽然和前者一样,没有将运用口语的自由束之于五言、七言的形式,也明显地是传统说唱词的格式。诗人对形式的探索,是有意义的。无怪他五十年代有的诗行书写形式采用了俗称的“楼梯式”时,就有诗家研究马雅可夫斯基(В·В·Маяковский, 1893—1930)对贺敬之的影响了。至于“楼梯式”的运用、或“拿来”,要说与马雅可夫斯基无关,是不可能的。但自三十年代田间之用“楼梯式”,到五十年代郭小川、贺敬之、韩笑等对它的运用,多是由于长篇幅的政治抒情诗,尤其

是郭小川的《致青年公民》等系列作品,那种对理想精神的向往、呼吁、召唤,而且,不论它是否叫朗诵诗,都是适合朗诵的。这就明显地看到,这种“楼梯式”在彼时彼地于这些诗人笔下发枝开花,确实是一种诗的契机与契合。如果说,早先如此“楼梯式”者还不可能完全避免对马氏某种形式外在模仿的话,那么,在贺敬之笔下,就是创造性的运用了。

……春风
 秋雨。
晨雾。
 夕阳。……
……
五月——
 麦浪
八月——
 海浪。
桃花——
 南方。
雪花——
 北方。……

——《放声歌唱》

作者极其简洁精炼地选用了一串双音词,在跳行之中都是春秋、晨夕的时空极大的跨越,是桃花雪花极其强烈的冷暖、色彩的对比。时空的空阔,语言的张力,都富有艺术感染力。这里,与其仅仅从书写排列形式看他的“楼梯式”,不如由它的艺术内蕴来分析更为全面,从它更能联想到元人马致远的名篇《秋思》:“枯

藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马……”这种以善继善续的手法，将不同的景象既不用联系的词、语将它们维系起来，又引起读者对诗蕴的窥探和丰富联想。而且，贺敬之还将马致远的现成诗语纳入诗中：“吓慌了/资本主义世界的/‘古道——西风——/瘦马’/惊乱了/大西洋岸边的/‘枯藤——老树——/昏鸦’”……只是古人写诗，不用标点，也不分行，更不会予以形式上的“楼梯式”罢了。再如——

看

五千年的
白发，
几万里的
皱纹
一夜东风
全吹尽！

——《东风万里》

梳妆来呵，梳妆来！
——黄河女儿头发白。
挽断“白发三千丈”，
愁杀黄河万年灾！……

——《三门峡——梳妆台》

若说从“梳妆台”之名，想到梳头，想到头发，想到李白《秋浦歌》“不知明镜里，何处得秋霜”，而“白发三千丈”，这无边无际的夸张，一旦到贺敬之笔下便演喻为黄河无际无头的滔滔白浪时，反而感到这夸张和艺术的想象，就比“何处得秋霜”之三千丈白发，

更适度、更有分寸。至于“五千年白发”自然也是从“白发三千丈”演化而来。人老头白，千年青史，五千年历史，“五千年的白发”，从书面的视觉直感，就生动、新鲜得多了。那“一夜东风”之“东风”，也不是指自然界的风向，而是有它特定含义的，如《红楼梦》里就有“东风压倒西风”的“东风”。因此，更重要的是，不论作者于诗的形式上是“自由”还是“楼梯”，只要接触到文本自身，就可以看到，这一字、一词、一典、一喻，都与中华文化紧系，所以，不论它用何种书写的排列形式，也只能认定：这样的诗是我们民族的诗。这一点，贺敬之于诗的民族化上，比之简单地从形式上的民歌体、诗词化，是更深刻、更成功的认识和创作实践。就是他写那打板敲鼓、说唱词式的《平汉路小唱》，也还有“红灯绿灯它来回的转，工人的血汗不住的流”这种非唱词化的叠映式意象。将“长辛店”、“琉璃河”以它相近的谐音称之为“伤心店”、“流泪河”，以拓深诗之内涵的手法，都可以看到，贺敬之诗的民族化，不是拘于某种形式的模式，才能使之在思想和诗艺上，不断地得到发展和丰富。

而且，从诗的文本看，毫无疑问，贺敬之是一位饱含着诗的童心的理想主义者。而理想主义，又是诗的浪漫主义，是积极的浪漫主义的天然的基石。当然，在复杂的、严酷的社会生活面前，过浓的理想主义，是很容易暴露它的脆弱性的，但诗人以之为诗，他的浪漫主义，是有很诚挚的感情力量的。在一个欣欣向荣的社会，在指导思想解决了“歌颂”与“暴露”的问题之后，大量涌出颂歌，大多数却难以留存下来，就是缺乏这种感情力量。有的虽写诗，诗情难以飞扬，有的感情泛滥，诗情空阔，内容空泛。而贺敬之，也借助李白“黄河之水天上来”的壮阔、奇峭的意象，却改为“黄河之水手中来”以迸发他热情的浪漫，而在一般容易流于概念之处，他浪漫的热情又能以情入形——