

中国现代诗论

40家

潘颂德 著
重庆出版社

责任编辑 杨本泉
封面设计 王 平
技术设计 忠 凤

潘 頌 德 著
中国现代诗论40家

重庆出版社出版、发行（重庆长江二路205号）
新华书店经销 达县新华印刷厂印刷

开本850×1168 1/32印张 13.625 插页 2 字数 340 千
1991年1月第一版 1991年1月第一版第一次印刷
印数：1—20,000

ISBN 7-5366-1369-5/I·251
定价：6.50元

同题可以作出好文章

臧克家

前年，古远清同志出版了《中国当代诗论五十家》，它以丰富的材料，鲜明的文艺观点，比较公允的科学态度，赢得读者的好评。当然，极少数细节也有可再斟酌之处。但该书比较全面地论证了当代的五十家诗论，是有着首创的意义的。

今年，又读到孙琴安同志的著作——《现代诗四十家风格论》，觉得虽有现代，当代之分，在取材方面，与古著有同有异，但写作风格上，却令我有标新之感。作者的这种独特性格，引起了我的注意。我与孙琴安同志，不但未谋一面，连一函也未通过，可说完全陌生。我对他的书，都颇感兴趣。商讨问题，函件往来，新交有如故旧了。

最近，又收到潘颂德同志的书稿《中国现代诗论四十家》，要我过目，写点意见。我与颂德同志几年来时通音问，早知道他在从事“诗人论诗”的写作，并且已在各报刊上陆续发表了一部分，而今收得全书，获“先读”之快。首先，颇得我心的是，他的文艺立场与观点比较正确。不随风乱转，不以今日的目光强求于前人。他对每位诗论家，不管成就大小，就“论”而论之。譬如对闻一多，综合论述了他的格律论形成的三阶段及其在新诗发展史上的重要意义与地位，但也指出他对《蕙的风》的太不合理而低级趣味的讽刺，是错误的。这种就事论事、讲道理的态度，是很可取的。

我不愿对上述三位识与不识的诗论家朋友们的论著做比较，因为，我已八十有四，无此精神，也无此能力。但我想，同一题目，是可以写出不同的文章来的，优胜之处及其缺点，读者会去评说的。有识之士会把各家彼此不足之处加以考察、对照，加以修改、补充，使它们成为更加完美的一个个整体。

有比较，有竞争，才能出优质产品。文艺创作如此，文论、诗论，也应如此。

1988年11月1日

目 录

同题可以作出好文章

——《中国现代诗论四十家》序

臧克家

1. 鲁迅的诗论..... (1)
2. 郭沫若建国前的诗论..... (15)
3. 胡适的诗论..... (28)
4. 周作人的诗论..... (41)
5. 刘半农的诗论..... (51)
6. 俞平伯的诗论..... (59)
7. 茅盾——杰出的新诗批评家..... (69)
8. 朱自清的诗论..... (81)
9. 王统照的诗论..... (95)
10. 宗白华的诗论..... (103)
11. 闻一多的诗论..... (112)
12. 徐志摩的诗论..... (124)
13. 饶孟侃的诗论..... (133)
14. 张我军的诗论..... (141)
15. 朱湘的诗论..... (149)
16. 张秀中的诗论..... (160)
17. 穆木天的诗论..... (173)

18. 王独清的诗论	(189)
19. 梁实秋的诗论	(199)
20. 蒲风的诗论	(207)
21. 臧克家的诗论	(218)
22. 梁宗岱的诗论	(231)
23. 任钧的诗论	(241)
24. 戴望舒的诗论	(254)
25. 施蛰存、杜衡的诗论	(264)
26. 金克木的诗论	(272)
27. 杨骚的诗论	(279)
28. 石灵的诗论	(286)
29. 朱光潜的诗论	(295)
30. 王亚平的诗论	(305)
31. 艾青的诗论	(316)
32. 胡风的诗论	(332)
33. 肖三的诗论	(344)
34. 黄药眠的诗论	(351)
35. 徐迟的诗论	(362)
36. 冯文炳的诗论	(371)
37. 李广田的诗论	(380)
38. 阿垅的诗论	(389)
39. 唐湜的诗论	(403)
40. 袁可嘉的诗论	(415)
附录：中国现代新诗研究著作目录	(425)
跋	(428)

鲁迅的诗论

一九三四年十一月，鲁迅在给中国诗歌会会刊《新诗歌》的编辑窦隐夫的信中说：“要我论诗，真如要我讲天文一样，苦于不知怎么说才好，实在因为素无研究，空空如也。”①“素无研究”，自然是鲁迅的自谦之言。人们都知道，鲁迅很早就开始了诗歌创作，一九〇八年他就写了长文《摩罗诗力说》，第一个把欧洲浪漫主义运动和“摩罗诗人”介绍到中国。鲁迅又是我国新诗运动的先驱者之一，他在“五四”时期先后创作发表了六首新诗。因此，我们有充分的理由说，鲁迅的文学活动是从诗歌的创作实践和理论探讨开始的。此后，他为保护新诗的健康发展，与诗坛的不良倾向、逆流展开了长期的斗争。与此同时，他积极探索新诗的形式，并就新诗的形式如何实现民族化、大众化提出了经典性的意见。鲁迅是我国现代杰出的新诗理论家和批评家。

作为诗论家，鲁迅首先深刻地揭示了诗的本质属性。一九二五年一月，鲁迅在《诗歌之敌》一文中指出：“诗歌是本以抒发自己的热情的”。指出诗歌的这本质属性，既反映了他对我国传统诗论的继承，又体现了他对我国传统诗论的匡正，从而反映了他对诗歌观念的革新。

“诗言志”，这是我国古代大多数文论家、诗论家对诗的本质属性的认识。朱自清认为它是古代诗论的“开山纲领”。②我国上古时代的《尚书》《尧典》篇说：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。”“诗言志”的“志”，其含意侧重于指思想、抱负，

自然，它也多少包含感情的意思。到了孔子，就比较全面的诗论，他提出诗的“兴、观、群、怨”说。“兴”是说诗用比兴手法抒发感情，影响读者的感情和意志；“观”是说通过诗歌可以了解社会风俗的盛衰和政治的得失；“群”是说诗可以沟通人们的感情，互相砥砺，培养合群观念；“怨”是说诗歌可以批评执政者，抒发对苛政的怨情。“兴、观、群、怨”说揭示了诗歌的美感作用、认识作用和教育作用。但是，孔子重视诗歌的作用，目的是为了“事父”、“事君”因此，他提出了“温柔敦厚”的诗教和“思无邪”的诗歌批评标准，要求诗歌进行“温柔敦厚”的教化，将符合礼教的诗称作“无邪”。“楚汉之际，诗教已熄”^③，人们开始冲破礼教的束缚来探讨诗歌的本质属性。汉代解释《诗经》的毛诗，在其《大序》中就指出诗歌言志抒情的特点：

“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗，情动于中而形于言。”从它情、志并提来看，它比言志说前进了一大步，初步揭示了诗歌的本质属性。但是，为了巩固地主阶级统治，《毛诗序》要求诗歌“发乎情，止乎礼义”，诗歌虽然可以从抒情出发，但仍被礼义紧紧地束缚着、禁锢着、扭曲着。魏晋时期，抒情文学有了很大的发展，人们对诗歌的本质属性逐渐有了比较自觉的认识。鲁迅曾经指出这个时代是“文学的自觉时代。”^④也就是说这时人们已经自觉地认识到了包括诗歌在内的文学的抒情本质。陆机在《文赋》中就指出：“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮。”明确指出了诗歌的抒情特质，肯定了诗歌抒情化的发展方向。自此以后，坚持诗歌的抒情特质的代有人在。齐梁时代的沈约、刘勰，唐代的白居易，明代的李贽、汤显祖、袁宏道、冯梦龙、徐渭，清代的金圣叹、李渔、黄宗羲、袁枚、龚自珍，乃至近代的梁启超，无不强调诗歌的抒情属性，但是，他们大多着眼于诗歌抒发不受儒家礼义束缚的感情，没有能阐明感情来自于客观现实生活，从而有着十分明显的局限性。而鲁迅则明确指出诗人是由

于“感物”而“发为歌吟”的^⑤，说明感情来源于客观现实生活。

诚然，在“五四”前后，指出诗歌的抒情本质的并非鲁迅一人，如郭沫若一九二〇年就指出“诗的本职专在抒情”^⑥，康白情也认为“诗是主情的文学”^⑦。但是，鲁迅关于诗的本质属性的探索，早在“五四”之前的十多年就开始了。

一九〇八年，鲁迅在《摩罗诗力说》中说：“如中国之诗，舜云言志，而后贤立说，乃云持人性情，三百之旨，无邪所蔽。夫既言志矣，何持之云？强以无邪，即非人志。许自繇于鞭策羁摩之下，殆此事乎？然厥后文章，乃果辗转不逾此界。”这里所说的“后贤”，指的是刘勰。刘勰承袭孔子“思无邪”论，在《文心雕龙·明诗》篇中说：“诗，持也，持人性情。三百之蔽，义归无邪。”从这里可以看出，青年鲁迅不但对孔子的“思无邪”论和刘勰的“持人性情”说采取了否定态度，而且对齐梁以后历代拘于儒家诗教的诗论采取了一概否定的态度，毫无保留的余地。

在《摩罗诗力说》中，鲁迅不但初步揭示了诗的抒情特质，而且将诗的这一特质从创作领域贯通到欣赏共鸣领域。鲁迅认为：“盖诗人者，樱人心者也。凡人之心，无不有诗，如诗人作诗，诗不为诗人独有，凡一读其诗，心即会解者，即无不自有诗人之诗。无之何以能解？惟有而未能言，诗人为之语，则握拨一弹，心弦立应，其声泐于灵府，令有情皆举其首，如睹晓日，益为之美伟强力高尚发扬，而污浊之平和，以之将破。平和之破，人道蒸也。”在鲁迅看来，每个人心中都有诗，所以能受到诗的感染。优秀诗篇之所以能产生“心弦立应”的共鸣作用，是由于诗篇强烈的感情“彻于”读者听众的“灵府”，产生了“令有情皆举其首”艺术效果。也就是说，共鸣是以诗篇的强烈感情为基础的。而在读者这一面，也必须有与诗篇相同、相近的感情。这后

一方面，鲁迅在“五四”时期就表述得更为显豁。他说：“新主义宣传者是放火人么，也须别人有精神的燃料，才会着火；是弹琴人么，别人的心上也须有弦索，才会出声；是发声器么，别人也必须是发声器。”^⑧而如果“著作里写出的性情，作者的思想，”是读者所没有的，那么就“不会了解，不会同情，不会感应，甚至彼我之间的是非爱憎，也免不了得到一个相反的结果。”^⑨在指出诗的抒情本质的名篇《诗歌之敌》中，鲁迅更明确地说：

“诗歌不能凭仗了哲学和智力来认识，所以感情已经冰结的思想家，即对于诗人往往有谬误的判断和隔膜的揶揄。”同样的道理，如果只是“精细地钻研着一点有限的视野，便决不能和博大的诗人的感得全人间世，而同时又领会天国之极乐和地狱之大苦恼的精神相通。”将诗的本质属性贯通到诗的欣赏共鸣领域，反映了鲁迅对诗的本质属性认识的深刻透彻。

鲁迅不但深刻透彻揭示了诗的抒情本质，而且揭示了新诗的诗情应有的几种特性。

一是真实性。鲁迅指出：“只有真的声音，才能感动中国的人和世界的人”^⑩。只有抒写发自肺腑的真情实感，才能产生感人的艺术魅力。“五四”前夕，鲁迅接到一位不相识的少年寄来的一首题为《爱情》的散文诗，它真实地抒写了由父母之命撮合成的封建婚姻所带来的没有爱情的夫妻生活的痛苦。鲁迅认为“这是血的蒸气，是醒过来的人的真声音。”因此他要求新时代的诗文“是黄莺便黄莺般叫，是鸱鸢便鸱鸢般叫”，也就是要求不掩饰，不做作，真实自然。

鲁迅对历代充斥虚情假意的文艺作品是极为不满的。他指出：“中国人向来因为不敢正视人生，只好瞒和骗，由此也生出瞒和骗的文艺，由这文艺，更令中国人更深地陷入瞒和骗的大泽中，甚而至于已经自己不觉得。”^⑪虚伪的人生态度必然产生瞒和骗的文学，而瞒和骗的文学一经产生，势必产生极坏的社会效

果,导致有些人染上弄虚作假、自欺欺人的痼疾。因此,鲁迅既反对封建文人吟花弄月,也反对“五四”以后有些诗人脱离革命实践,虚伪地赞颂铁和血。他说:“倘以欺瞒的心,用欺瞒的嘴,则无论说A和O,或Y和Z,一样是虚伪的”。

二是崇高性。人的感情,有健康与庸俗、崇高与卑下之分。进步的、革命的诗歌应当抒发健康向上、进步崇高的感情。因此,鲁迅赞赏民歌的“刚健、清新”^⑭,他也欣赏无产阶级革命诗人白莽(即殷夫——笔者)抒发革命感情的诗作。他在为白莽的诗集《孩儿塔》写的序中高度评价他的诗,认为“这《孩儿塔》的出世并非要和现在一般的诗人争一日之长,是别有一种意义在。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。”由于殷夫的诗与三十年代有些诗人讲究“圆熟简练”的技巧,鼓吹“静穆幽远”的境界,抒写缠绵悱恻的颓唐感情的诗作迥然不同,所以鲁迅说“这诗属于别一世界。”^⑮

对于抒发颓废情绪的诗篇,鲁迅是不满的。未名社诗人韦丛芜二十年代后期起渐趋消沉,后来陷入空想,最后沉溺宦海。一九三三年一月,胡愈之主编的《东方杂志》新年特大号上,辟了一个“新年的梦想”专栏,韦丛芜即以专栏标题为文题撰文说:“我梦想着未来的中国是一个合作社股份有限公司,凡成年人都是社员,都是股东,军事、政治、教育均附属于其下,形成一个经济单位,向着世界合作化股份有限公司走去。”纯属脱离实际的空想。一九三三年六月,鲁迅在给台静农信中说:“立人(即韦丛芜/笔者)先生大作,曾以一册见惠,读之既哀其梦梦,又觉其凄凄。昔之诗人,本为梦者,今谈世事,遂如狂醒;诗人原宜热中,然神驰宦海,则溺矣,立人已无可救。”^⑯可见感情颓废没落是诗人的致命伤。

对于抒发反动的思想感情的诗作,鲁迅采取批判否定的态

度。三十年代初，“民族主义文学”派作家黄震遐在剧诗《黄人之血》中描写由成吉思汗的孙子拔都元帅统领的黄色人种的西征“以消灭无产阶级的模范”——“现在无产者专政的第一个国度”——“鞑罗斯（俄罗斯）”为目标。在这派诗歌作者苏凤、甘豫庆、邵冠华、沙珊、徐之津等人的诗作中，满篇充斥着“去把热血锈住贼子的枪头”，“去把肉身塞住仇人的炮口”（甘豫庆《去上战场去》）、“有坚卓的志愿，有沸腾的热血”（沙珊：《学生军》）等诗句。^⑩鲁迅指出，这些貌似“发扬踔厉”、“慷慨悲歌”的诗句，“那任务是在送死人埋入土中，用热闹来掩过了这‘死’，给大家接着得到‘忘却’。“也就是掩盖反动派的卖国勾当。鲁迅认为“他们将只尽些送丧的任务，永含着恋主的哀愁，须到无产阶级革命的风涛怒吼起来，刷洗山河的时候，这才能脱出这沉滞猥劣和腐烂的命运。”^⑪鲁迅在另一篇文章《漫与》里也指出邵冠华等人的诗篇是“送死的妙诀”，“丧礼的收场”他们不过是“从奴隶生活中寻出‘美’来，赞叹、抚摩、陶醉”，“使自己和别人永远安住于这生活”。这样的诗篇，“分明的显现了麻醉”的反动本质。对于这样的诗篇，无产阶级和革命人民理应进行彻底的否定。

三是时代性。社会在发展，时代在前进，人们的思想感情必然打上时代的烙印。鲁迅曾经指出：“即使是从前的人，那诗文完全超于政治的所谓‘田园诗人’，‘山林诗人’，是没有的。”^⑫因此，鲁迅一九二七年二月在香港青年会作题为《无声的中国》的演讲时，就提出诗文要反映“现代的声音。”在漫长的封建社会里，有些作家提倡摹拟古人，“文必秦汉，诗必盛唐。”在清朝，不少知识分子为了逃避残酷的文字狱，“便只好起来读经，校刊古书，做些古时的文章，和当时毫无关系的文章”，也就是所作诗文毫无时代气息。一九三三年十二月，他接到诗歌作者王熙之的诗稿，虽然诗句朗朗上口，但感情陈旧。所以他在复信中

指出其诗“内容似乎旧一点，此种感兴在这里是已经过去了。”

②也就是诗情缺乏时代性，没有能反映出时代精神。

四是含蓄性。诗人应当有丰富热烈的感情，但表现在诗中要含蓄蕴藉。我国传统诗论注重含蓄，反对浅露。清代袁枚说：诗无言外之意，便同嚼蜡。”②沈祥龙也认为：“含蓄无穷，词之要诀。含蓄者，意不浅露，语不穷尽。句中有余味，篇中有余意，其妙不外寄言而已。”②鲁迅指出：“诗歌较有永久性，”因此“造语必须含蓄曲折”。②一九二五年“五卅”惨案以后，许广平写了一首猛烈攻击镇压五卅运动的反动派的诗，寄请鲁迅批评。鲁迅回信说：只有散文，如杂文，才适宜猛烈的攻击，而诗歌一旦浅露，“即容易引起反感。”他认为，“五卅”惨案后，上海周刊上发表的“极锋利肃杀的诗，其实是没有意思的”，因为“情随事迁，即味如嚼蜡。”所以他在回信中提出了诗歌创作的一条重要美学原则：“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。”②为什么感情正烈时不宜做诗呢？因为感情正烈时，容易将诗写得象散文，从而导致诗歌的散文化。同时，也由于作者来不及将感情凝聚成生动的形象，也容易使诗作概念化，缺乏含蓄凝炼、形象生动的风致。

鲁迅除了揭示了诗歌的抒情本质、新诗的诗情应当具备的几种特性之外，并在总结了我国古典诗歌和民歌的优良传统和发展规律以及总结了“五卅”以来新诗的创作和理论探求的基础上，就新诗的形式如何实现民族化、大众化提出异常精当的意见。

一九三四年十月，中国诗歌会的会刊《新诗歌》的编辑突隐夫去信鲁迅，希望鲁迅为该刊写诗论文章，鲁迅虽然没有寄去诗论文章，但他在复信中阐明了自己的新诗美学观。他说：诗歌虽有“眼看的”和“嘴唱的”两种，“但究以后一种为好”。他批评“五四”以来不少新诗“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。”并且指出：“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。”^⑤一九三五年九月，鲁迅收到青年诗人蔡斐君的诗稿后，他又在复信中指出：“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。”^⑥

鲁迅上述顺口、易记、易懂、易唱、的新诗美学观，是俯视一部中国古典诗歌流变史，总结了古典诗歌和民歌的优良传统及发展规律之后提出来的。

我国汉语、汉字有声韵、格律的特色。南朝齐梁时代的周颙、沈约等人发现了汉语、汉字的这一特征，并在理论和创作实践中探索、应用四声来增加诗歌的节奏、音调之美。经过南北朝、隋朝、唐初一百多年间许多诗人、诗论家的创作实践和理论探讨，才逐步形成了格律体的近体诗。近体诗在形式上的显著特征是每首有一定的句数，每句有一定的字数，讲究平仄和押韵，讲究节奏。在唐诗基础上发展起来的宋词、元曲的共同点是都有一定的调式、字数和韵脚。历代民歌虽然不象唐诗、宋词、元曲那样讲究严格的平仄、字数、调式、韵脚，但是它也有着讲究节奏、富于音乐性的显著特征。鲁迅在《门外文谈》中谈到诗歌的起源时，称“杭育杭育”为最早的诗歌。^⑦“杭育杭育”既是诗的节奏，又是音乐的节奏。《诗经》中的《国风》，原是民间歌谣；汉魏乐府，也是音乐与诗歌相结合的产物。以后历代在民间流传的竹枝词、山歌、民谣等，基本上都配有曲子，或者能够配上曲子唱的。因此，鲁迅提出的顺口、易记、易懂，易唱的要求，既继承了我国古典诗歌和民歌的优良传统，又完全符合我国人民长期以来在诗歌鉴赏活动中积淀形成的审美心理。

鲁迅给窦隐夫信中所说的“节调”，是指节奏、音调，也就是音乐性。节奏，从力度方面讲，是指声音的强弱；从时间方面讲，是指声音的长短。重读与轻读体现出声音的强弱，音组（也

称作“顿”、“音步”）的划分区分了声音的长短。一首诗如能有规则地安排重读与轻读以及音组，就能增强诗的节奏。而音调则包括韵辙、叠字叠句、双声叠韵以及平仄协调等几个方面。我国古典诗歌讲究音节的强弱长短，注意音组的划分、韵辙、双声叠韵和平仄协调。叠字叠句的表现手法更多地为民歌所采用。由此也就可以看出，鲁迅重视诗歌的节调，也是对于古典诗歌、民歌成功的艺术形式和表现手法借鉴、继承的结果。

鲁迅提出的顺口、易记、易懂、易唱的新诗美学观，也是在总结了自“五四”以来十多年里新诗成败得失的经验教训和诗论成果之后提出来的。

五四时期，新诗的先驱者们勇敢地冲破旧体诗森严格律的束缚，尝试创作自由体新诗。他们一般对新诗的形式都重视不够。如郭沫若主张“自然流露”说，提出了“内在韵律”论。所谓“内在韵律”，就是认为作诗不必讲究音韵与格律，注重感情的自由抒写。他说：“内在的韵律（或曰无形律）并不是什么平上去入，高下抑扬，强弱长短，宫商徵羽；也并不是什么双声叠韵，甚至押在句中的韵文！”正因为他注重诗的“内在韵律”说，所以他在诗的形式方面主张“绝端的自由，绝端的自主”，甚至认为“抒情”的文字便不采诗形，也不失其为诗”^②，所以他主张“打破一切诗的形式。”^③胡适为了使诗歌成为“新思想新精神的运输品”，所以提倡“诗体的大解放”。^④俞平伯则认为“诗是个性底自我——个人底心灵底总和——一种在语言文字上的表现，并且没条件没限制的表现。”^⑤这些新诗的拓荒者勇敢地冲破旧体诗整饰的形式，为创建自由体新诗建立了不朽的功绩。但是，由于他们着眼于冲破旧体诗的格律，实现诗体的解放，所以较多地强调感情的自然流露，格式的不受拘束，这就导致了初期不少新诗存在欧化、散文化的弊病，缺乏艺术感染力。因此从一九一八年一月《新青年》四卷一号首次发表新诗，经过四、

五年的繁盛之后，渐趋中衰。“五四”之后不久，法国象征派的诗歌理论和创作陆续被介绍到中国来。穆木天根据象征派的诗论提出“诗的世界是潜在意识的世界”，诗是要有大的暗示能”^{③②}王独清主张从“朦胧”中去寻找“明瞭”。^{③③}李金发于一九二五年至一九二七年短短的三年间，先后出版了诗风怪异的象征诗集《微雨》、《为幸福而歌》和《食客与凶年》。但是，由于象征派诗“舍明显而就冥漠，轻描写而重暗示”。^{③④}因而显得晦涩难懂，不为广大人民所喜闻乐见。这时，闻一多、徐志摩、朱湘、饶孟侃、刘梦苇、于赓虞等人为了提高新诗的艺术质量，致力于探索新诗的形式。一九二六年四月，他们在北京《晨报副刊》创办了《诗镌》。闻一多在《诗镌》第七号上发表了《诗的格律》一文，提倡诗的“音乐美”（音节）、“绘画美”（辞藻）、“建筑美”（节的匀称和句的均齐）。由于这一格律理论丰富了新诗的艺术表现力，提高了新诗的艺术性。因此，可以说它给业已中衰的新诗注入了新鲜血液。但是，闻一多为了造成新诗的建筑美，做到节的匀称和句的均齐，要求每行音尺总数的相等，这就必然导致格式的千篇一律。因此，后来新月派的有些诗人，没有灵感，没有诗情，专在音节、辞藻、节的匀称和句的均齐上下功夫，以致他们写出来的新诗象一个方块，被人讥为“豆腐干体”，“麻将牌式”。因此，当二十年代末期，戴望舒翻译了法国后期象征派诗人保尔·福尔、果尔蒙、耶麦的诗以后，接受了他们不注重诗的音乐美，只追求朴素、自由诗风的诗作、诗论的影响，于三十年代写成的《望舒诗论》^{③⑤}，就针对闻一多的新诗“三美”说，提出了“诗不能借重音乐，它应该去了音乐的成份”，“诗不能借重绘画的长处”，“单是美的字眼的组合不是诗的特点”，并认为“韵和整齐的字句会妨碍诗情，使诗情成为畸形的”。戴望舒的这些话，显然是对闻一多格律理论的反驳。无论是自由诗派、象征诗派、格律诗派，还是在象征诗派基础上发展起来的现代诗

派，它们对新诗的发展都作出了或大或小的贡献，它们的诗歌理论探索都是有益的。但是，上述各派的诗论都有一定的局限性。鲁迅关于新诗形式问题的意见，正是在总结了上述各派的诗作、诗论之后提出来的。

上述鲁迅论“诗须有形式”的那封著名论诗信的受信人蔡健（即蔡斐君）一九八〇年五月曾对徐州师范学院现代文学研究生谈话时说，鲁迅当年回他的这封信，是针对那时新诗过分散文化和过多运用标语口号两种情况说的。^⑤二十年代后期，无产阶级革命诗人郭沫若、蒋光慈的诗篇以及三十年代初期中国诗歌会一些诗人的诗作一定程度上存在着过多运用标语口号的不良倾向。鲁迅就曾指出，创造社、太阳社的一些作家，在诗歌中“填进口号和标语，自以为就是无产文学”，“但那是因为内容和形式，都没有无产气，不用口号和标语，便无从表示其‘新兴’的缘故。实际上并非无产文学。”^⑥

与此同时，鲁迅也曾对受到闻一多格律过严的诗论影响写出的“方块诗”提出过批评。一九三四年二月，他在给姚克的信中，认为当时有些从南朝昭明太子萧统编选的《文选》中选用华丽的词藻、掩饰空虚内容与“每句字必一定，写成一长方块”的新诗都可归入背离“文从字顺”坦途而走向“难读”歧路的一类。

鲁迅提倡新诗顺口、易记、易懂、易唱，目的是为了新诗的民族化、大众化。对我国古典诗歌及历代民歌，只有采取吸取其精华、扬弃其糟粕的正确态度，才能古为今用，推陈出新。鲁迅指出：“旧形式的采取”，“正是新形式的发端，也就是旧形式的蜕变”，“这结果是新形式的出现，也就是变革”^⑦由此也可以看出，鲁迅提倡“诗须有形式”，绝不是要走回头路，重新将旧诗森严的格律套在新诗身上，也不是要铸造新的枷锁来代替旧的枷锁。因此，他认为新诗“格式不要太严”，在谈到新诗“要有韵”时，认为“不必依旧诗韵，只要顺口就好”。这说明，鲁