

何其芳學術討論會

论文集

万县师范专科学校
四川省万县文化局 编

何其芳学术讨论会论文集

• 1987

万县师范专科学校
四川省万县文化局

目 录

何其芳的探求精神与科学态度	杜书瀛 (1
论何其芳精神	翟鹏举 冉 庄 魏良才 (13
努力寻求突破和变革的评论家何其芳	古远清 (35
论何其芳文艺批评的风度	廖全京 (46
何其芳的学术研究方法	章子仲 (67
何其芳红学研究方法论初探	谢会鹄 (75
何其芳诗歌美学的系统理论	杨津华 (95
何其芳论诗歌形式再探讨	王玉树 翟大炳 (107
何其芳诗歌定义瑕瑜我见	马立鞭 (124
何其芳与新时期新格律诗系统	雷业洪 (131
论何其芳对现代格律诗的探索	鲁德俊 许 霆 (151
关于何其芳诗论和诗的探寻	潘颂德 (163
从《预言》到《夜歌》的思想变化与艺术发展	黎 风 (176

何其芳的诗歌与陈敬容的创作轨迹	翟大炳 (197
论何其芳的诗及诗歌美学	姜 涛 (215
何其芳早期散文艺术追求的探索	蒋勤国 (232
《画梦录》漫笔	周冠群 (243
鞭子一样打身上的事实	周忠厚 (254
孤独·爱情·死亡	曹万生 (270
何其芳与中国古代文学	谭文兴 (284
关于对何其芳的“赞美”	尹在勤 (302
何其芳研究的发展轨迹和立体趋向	叶公觉 (306
同读者亲切的对话(后记)	编 者 (315

何其芳的探求精神与科学态度

• 杜书瀛 •

在中国，凡是有一定文化水平的人，特别是文艺爱好者，不知道何其芳的人大概是很少；对于许多外国读者，何其芳的名字也不陌生。在中国现代和当代文学史上，何其芳无疑是值得注目的人物之一，是为我们的文学史增添了许多光彩的人物之一。

何其芳的才能是多方面的。他写诗，写散文，也从事理论批评工作。如果说何其芳的前半生（1942年以前）是作为诗人和散文家为广大读者所熟悉、所喜爱；那么他的后半生，特别是建国以后，则主要是作为文艺理论家为人们所称道、所敬重——我们所要论述的正是文艺理论家何其芳。他把诗人激情、敏感、直率同他理论家的深刻、缜密、精细结合起来，使他的理论批评活动独具特色。

何其芳的理论批评生涯开始于1942年延安文艺座谈会之后。也就是说，他是在他的灵魂经过了无产阶级的清风爽雨的淋浴，在崭新的世界观基础上步入论坛的。到1977年7月，于生命垂危之际仍念念不忘校改关于延安文艺座谈会回忆录书样时为止，整整三十五个春秋，他努力以马克思主义基本原

理为指导，观察和研究现实的和历史的文艺问题，写作并出版了《关于现实主义》、《西苑集》、《论〈红楼梦〉》、《没有批评就不能前进》、《关于写诗和读诗》、《诗歌欣赏》《文学艺术的春天》等七个理论批评文集，以及许多单篇文章，约一百万字。其中大部分是建国以后至十年动乱之前的十五年左右的时间内，在繁忙的教学、行政工作以及其它杂务之余的空隙中写出来的，是当许多人正在熟睡的深夜或凌晨，他伏身案边，或凝神结想，或奋笔疾书，于“晨3时”或“晨5时”写完一篇篇论文的最后个字。

德国大文豪歌德曾经对他的秘书受克尔曼这样说：“大家常常称赞我是个命运的宠儿。我不想诉苦，也不想责备我的生命所经历的旅程。但其实不过是劳苦和工作而已。”又说：“我的生活好象是不停地滚动着一块石头，我必须经常地把它重新推上去。看我的年表，就会明白我的话。”何其芳在一篇文章里引述了歌德的上面两段话，并高度赞扬了歌德及其他杰出艺术家们的非凡的勤奋的艰苦的劳动。何其芳自己何尝不是如此！他的一生别无所好，的确“不过是劳苦和工作而已”。最后他死在理论批评岗位上，用生命殉他钟爱的事业。

理论批评著作亦如文艺作品，其价值高低根本上不在于数量，而决定于质量。虽然何其芳的理论著述在数量上算不得十分丰富；虽然他的理论批评工作不是没有个别的失误之处，不是每一篇文章、每一个论点都完美无缺，不是每一篇论文都象五十年代他理论上的黄金时代所写的《论〈红楼梦〉》、《论阿Q》等那样炉火纯青，那样驾驶自如，他早期的某些论文显然写得比较生涩、简单，他在某些政治运动影响下写的部分“批判”文章显然有许多不得当的地方①，

他的某些文章中的具体意见或论点也不是没有可以商榷之处。但是就何其芳理论批评工作的主要部分而言，是经得住实践和历史的检验的，其中许多论文罹“文化大革命”之浩劫而愈显出其光辉。如果你认真读一读何其芳那些毫无虚夸气的、沉甸甸的、坚实的理论文字，那些象真理本身那样朴素而又那样诱人的文字，你会得出这样的结论：何其芳是对我国文艺事业作出了重要贡献的马克思主义文艺理论家之一，他在长期的文艺理论批评工作中所积累的丰富经验可供我们借鉴，他对文艺问题所提出的一系列精辟见解可给我们以滋养，他的良好的理论批评作风和独特的评论风格值得我们学习。总之，他在文艺理论批评领域中所进行的卓有成效的工作，可以代表我们这个时代的理论水平。

永不满足地探求、创新

在《文学艺术的春天》这本论文集的序中，何其芳回忆他写《论阿Q》一文的情况时，曾经谈到他在理论批评工作中的某种追求。他说，《论阿Q》虽是一篇临时插入而且限期完成的为鲁迅先生逝世二十周年而写的纪念文章，但他并“不甘心以一篇泛泛的纪念文章去交卷，又不把自己的意见限制在人人可以通过的已有定论的范围以内，却去探讨《阿Q正传》这样一篇向来解释有分歧的作品，试图回答为什么阿Q是一个农民，但阿Q精神却是一种消极的可耻的现象这样一个难题”。话说得这样平常，这样不引人注目。但是，在这似乎平常的话语中却表露出何其芳的一种不平常的精神，一种不知疲倦地探索和追求、永不满足地进取和创新的精神。如果看看许多年来，甚至一直到今天，我们的文艺理论批评领域里仍然有那么多“泛泛”之论，仍然有不少人常常

以使自己的意见能够保持在人人可以通过的已有定论的范围内为满足，就会深切感到何其芳这种精神的可贵，深切感到学习和发扬何其芳这种精神有多么必要，又多么迫切！

作为文艺理论家，何其芳的一生是不倦地探求、积极地发现、大胆地创新的一生。他总是要求前进、要求突破——既突破自己，也突破别人。

大家知道，何其芳早年世界观是个人主义的，而文艺思想则具有明显的形式主义、唯美主义、为艺术而艺术的倾向。他认为“文艺什么也不为，只为了抒写自己，抒写自己的幻想、感觉、情感”。②在这种文艺思想指导下，他于孤独、寂寞、与人隔绝的苦闷生活之中，象雕琢师那样安静地、用心地、慢慢地雕琢一些小器皿，或者细细画着一些朦胧的轻柔的梦，“追求着纯粹的柔和，纯粹的美丽。”③然而，即使在那时，何其芳思想上、性格上仍然表现出十分可贵的积极因素，即对人生充满了热情、充满了渴望，不甘沉沦，勇于进取。在严酷现实的拷打之下，他逐渐从梦中醒来，不再“忧郁地偏起颈子望着天空或者墙壁做梦”而开始关心“人间的事情”，并且“因为看着无数的人都辗转于饥寒死亡之中，我忘记了个人的哀乐”。④而对于艺术的看法也起了明显的变化，他说：“诗，如同文学中的别的部门，它的根株必须深深地植在人间，植在这充满了不幸的黑压压的大地上。把它从这丰饶的土地里拔出来一定要枯死的，因为它并不是如一些幻想家或逃避现实者所假定的，一棵可以托根、生长并繁荣于空中的树。”⑤何其芳正是在不断的自我否定和积极探求之中，找到了通往延安的道路，通往马克思主义的道路，通往无产阶级革命文艺的道路。并且在延安那个革命环境之中，那个可以熔化和吸收一切积极有益的因素

同时能够分解和排除一切消极有害的杂质的革命熔炉里，通过在自我否定基础上的自我更新，完成了世界观上脱胎换骨的改造，完成了文艺思想上根本性质的转变和突破。他开始操起马克思主义的武器从事文艺理论批评工作。这时的何其芳已经站在一个新的天地里了。他已经从一个“旧我”逐渐变成一个“新我”。似乎可以松一口气了吧？不，何其芳并未停滞。他把他脚下的新的基础当作了新的起点。在以后几十年的文艺理论批评生涯中，他从不允许自己停留在一个水平上，而是不断地向一个又一个新的高度迈进。他的名言是：如果一篇理论文章不能说出一点新的意思，没有新的观点、新的论据、新的论述方法，那就宁肯不去写它。他特别欣赏苏联著名诗人马雅可夫斯基这样两段话。

“我要一步一步地前进。如果有人对我说：马雅可夫斯基写得很好，他去年写了一部好作品，他今年写的一部作品也和那一样好，按照我的意见，这就是很坏。”

“我抛开已经作过的事情，只是在我跨过我自己之后，我才出版一本新书。”

何其芳在文艺理论批评活动中也正是这样不断“跨过”自己，也跨过别人的。你去研究一下何其芳的每一篇论文吧，你总会发现何其芳每次都是试图说出一点新的什么，自己没有说过的，别人也没有说过的。

例如，五十年代初期他提出的建立现代格律诗的主张，就表现了他理论上勇于探索和创新的精神。当时新诗创作处于怎样的状况呢？如果从“五四”前后算起，新诗已经有了

三十多年的历史。这三十几年，既获得了巨大成就，出现了象郭沫若那样的伟大诗人，涌现出一批包括何其芳在内的有才华的诗人；同时也表现出一些弱点，单就形式而言，就有某种过分自由化的倾向，不易记诵，不易流传。当然，诗歌的决定性因素是内容，但形式因素也是不可忽视的。如何继承、发扬五四以来新诗的优秀传统，以至继承和发扬古典诗歌和民歌的优秀传统，克服新诗创作中的某些弱点，把新诗向前推进一步，这是迫切需要从实践上和理论上加以探索和解决的问题；其中也包括探索和解决新诗形式上的一些问题。何其芳之前也有人进行过这方面的探索，例如闻一多先生就提出过他的建立新格律的主张。但他的理论有离开内容专讲形式的倾向，提出所谓“戴着脚镣跳舞”。强调“视觉方面的格律”或者说“建筑的美”，主张“句的均齐”等等，因而影响并不大。新诗形式仍然是一个需要多方探索和解决的问题。这需要大胆创新、不懈探求的理论上和实践上的勇气。正是在这种情况下，何其芳提出了他的建立现代格律诗的主张。他认为应该在民族传统的基础上，根据现代口语特点创造出一种新的格律诗体，既适应现代的语言的结构，又具有比较整齐、比较鲜明的节奏和韵律。具体要求是：按照现代的口语写得每行的顿数有规律，每顿所占时间大致相等，而且有规律地押大致相同的韵。有人简单地否定了何其芳的主张，认为他的“现代格律诗”完全是主观臆造，纸上谈兵，没有什么价值。后来更有人认为何其芳的主张是轻视甚至反对新民歌，扣以政治帽子，群起围攻。说何其芳轻视甚至反对新民歌，纯属无稽之谈；而简单地否定他的主张，也太轻率。固然，何其芳的建立现代格律诗的主张绝非科学定论，不但可以争论，而且可以用真正科学的主张来代替

它、推翻它。但是我们必须看到，何其芳的主张绝非凭空臆造，也不是心血来潮随便提出的。他是在深入地研究了诗歌本身的特点，新诗的历史和现状，我国古典诗歌和民歌的优秀传统，以及前人（如闻一多先生）的有关意见，特别是根据自己进行新诗创作的经验教训，进行了综合地思考，以严肃认真的郑重态度提出关于现代格律诗的科学假设。这种科学假设需要大量的诗歌创作实践加以检验。它有可能成功，也有可能失败。它的价值并不在于必然成功，而在于何其芳敢于打破当时诗歌创作中形式上有点凝固的空气，冲决某种有形、无形，自觉、不自觉的束缚，提出了创造新诗形式的一种新的途径，一种新的可能性，这种精神是值得所有文艺理论批评工作者认真学习和积极发扬的。如果我们的文艺理论家都象何其芳那样，在认真研究创作实践和前人经验的基础上，大胆而又郑重地提出一种新的主张、新的观点，那么我们的文艺理论批评领域里将会出现一种怎样生机勃勃的景象啊！我们的理论将会是怎样不断地从实践中吸取活力又怎样生动地促进实践的发展啊！

典型共名说的提出，是何其芳理论上勇于探索和创新的一个突出例子。前面我们曾引述何其芳自己谈他写《论阿Q》一文时的追求。他基本上实现了自己的目的。何其芳的确对历来争论不休的阿Q形象的复杂性作出了与众不同的解释。他认为，阿Q这个人物并非超时代、超阶级，他是辛亥革命前后中国南方农村的一个雇农。但是，仅仅指出这一点对说明阿Q这个艺术典型的性质并没有多大意义。问题是，为什么阿Q是一个农民，而他身上却具有并非农民阶级所独有、甚至主要并不属于农民阶级的精神胜利法？原来，决定某些艺术形象的典型意义的，并非仅仅是人物的简单的阶级

归属，并不是给人物贴上阶级标签，找出他的阶级性，就算是发现了他的典型意义。一个形象究竟是什么样的艺术典型，其决定因素在于作者着力表现了这个人物身上什么样的最突出的性格特点。这种性格特点可以是属于某一时代、某一阶级、甚至某一阶层的。然而许多成功的艺术形象常常概括得更广泛，概括了属于不同时代、不同阶级的人物身上某些具有重大意义的共同性的东西。阿Q精神（精神胜利法）就是阿Q这个艺术典型的最突出的性格特点，而阿Q精神是不限于某一时代，某一阶级的更广泛的社会现象。因此，阿Q既是一个农民，他身上具有农民阶级的阶级性；但作为一个艺术典型，他的阿Q精神又具有更广泛更巨大的概括性。阿Q形象的成功和深刻之处正在这里。于是，何其芳提出了他的著名的典型共名说，即：文学史上那些写得非常成功的典型人物，因为他们具有非常突出的，概括得十分广泛、甚至超过一个时代一个阶级的性格特点，例如阿Q的阿Q精神，诸葛亮的有智慧有预见，堂·吉珂德的主观主义等等，因而不仅在书本上，而且流行在生活中，成为人们用来称呼某些人的共名，成为人们愿意仿效或不愿意仿效的榜样，这是作品中的人物所能达到的最高成就的标志。

何其芳在五十年代写的其他文章里，又多次阐述了典型共名说，并且应用这个理论解释许多艺术形象的典型意义。

典型共名说在当时论坛上的确新人耳目，而且几乎是立即就引起了热烈的争论，而且这种争论一直继续了许多年。仅此一点，就可以想见这个理论在当时以至后来引起了多大的反响。今天看来，典型共名说的确不能说是毋庸置疑的科学真理，不能说是对艺术典型所作的十分完备的科学界说。然而，这绝不是因为象有些同志所说的，何其芳的典型共名

说是超阶级的人性论。不，典型共名说的不足之处是在另外的方面，即它对艺术典型这个美学范畴的各种复杂的内在因素，包括主观因素和客观因素，还将进行具体深入的论述，还未给予科学的精确的规定。何其芳所做的，主要还是对艺术典型进行经验的现象复述——他已注意到别人没有注意到的艺术典型身上许多特有的现象形态的表现，而且敢于指出别人不敢承认因而也不敢指出的许多客观事实（例如，不怕别人说“超阶级”而指出艺术典型身上存在着不同时代不同阶级的共同性的东西）；但这对科学理论还是不够的。科学理论不但应该指出某种现象是什么样子，而且应该更进一步说明某种现象为什么会是这个样子，而不会是另外的样子。要做到这一步，仅仅进行现象复述远不能奏效。

但是，我们不能不看到典型共名说对于我们解决艺术典型问题所做出的贡献，在当时以至后来一段时间内所建立的历史功绩，这就是他勇敢地打破了当时广泛流行的十分有势力的简单化的教条主义的典型理论——典型是共性个性的统一。共性就是阶级性，个性就是阶级性的具体表现。它充分注意了艺术典型的复杂性，还艺术典型问题以本来具有的复杂面貌。同时，它还提请人们注意，在认识艺术典型问题的时候，不要忘记从典型在现实生活中的作用、对人们所发生的影响这样一个角度进行考察。它要求充分考虑到在长期的历史过程中人民群众的审美要求，人民群众在艺术典型问题上的审美选择。

在研究何其芳的许多有创见的理论主张时，我常常这样想：如果一个理论家提出某种理论主张，虽非科学定论，却能开阔人们的眼界，疏通人们的思路，斩断某些捆绑人们的头脑、妨碍他们的思维正常运行的绳索，因而把人们引到一

个更加广阔的天地里，使他们能开动机器对某个需要解决的问题进行深入的热烈的讨论，而且过了许多年仍然觉得这种讨论对发展科学、繁荣文艺大有裨益……。那么，我想这本身就是这种理论主张的重要价值。要知道，有的人写了一辈子文章，到头来没有谁记得他曾提出过什么理论主张。何其芳不是这样一种不幸的平庸的理论家，而是永远探索着、追求着、发现着、创造着的理论家，是始终不断地把一个个新的问题象炮弹一样掷在论坛上爆炸开来的理论家。

然而，上面所述仅仅是何其芳理论品格的一个方面。我们绝不可忽视他理论品格的同样重要的另外一个方面。

实事求是的科学态度

在研究何其芳的理论贡献时，我们不但发现他的十分可贵的探求和创新的精神，而且还发现他的这种探索和创新本身同时贯穿着一种严格的实事求是的科学态度。

何其芳在理论上一方面是一位敢于创新的勇士，而另一方面同时又是一个最老实的脚踏实地的现实主义者，从不脱离实际而想入非非。而且，我想特别强调指出这样一点，即在何其芳身上创新精神与求实态度这二者结合得如此紧密，几乎可以说是一而二，二而一的东西。他的求实正是他的创新的基础，他的创新正是他求实的必然结果和表现形态。也就是说，正因为何其芳脚踏实地、实事求是、尊重客观事实，所以他才顺应着客观事实本身的要求，突破了前人的理论谬误或不完善的地方，提出了他的更加符合事物本身客观规律的新的理论主张，表现出他的勇敢的探索和创新的精神；正是因为他勇于探索和创新，他才敢于突破前人的不符合客观事实的理论框子，能够更加实事求是地对待客观现

实。例如，我们前面曾提到，他的建立现代格律诗的主张，正是在充分研究了诗歌本身的特点、新诗的历史和现状、前人的理论主张、古典诗歌和民歌的优秀传统之后提出来的，这种创新本身正是贯彻了他从实际出发，严格的实事求是的科学态度的结果。典型共名说的提出更是如此。何其芳在试图说明阿Q这样一个十分复杂的艺术典型时，发现流行的典型理论在客观事实面前不但无能为力而且破绽百出。你说典型的共性就是阶级性，可是为什么作为农民阶级一员的阿Q，他身上的精神胜利法恰恰并不就是他的阶级性，而是概括得更加广泛的不同时代、不同阶级所共有的一种现象？当何其芳用流行的典型理论去说明文学史上其他著名的典型人物时，也遇到了同样的困难。譬如，堂·吉珂德虽然是特定时代特定阶级的一个人，然而作为艺术典型，他的最突出的性格特点主观主义却具有不同时代不同阶级的某种共同之处。他作为艺术典型的共性显然并不就是他的阶级性。再譬如诸葛亮，他是一个封建统治阶级的政治家，然而他的有智慧有预见却又是人民所喜爱，所赞扬的。你说人民的这种喜爱和赞扬是错误的，是丧失了阶级立场阶级观点的表现吗？恐怕还是一千多年来人民的选择比你正更确。诸葛亮这个典型人物的性格上的最突出的特点反映了人民对于智慧和预见的要求，又反过来鼓舞了人民。你说这是人民把自己的愿望加在这个历史人物身上，因而要求有智慧有预见仍然只能是人民的思想吗？但诸葛亮的确又是封建统治阶级的政治家当中的一个很有智慧很有预见的人物。这样你就不能不承认有智慧有预见既是人民的愿望，是人民群众身上的某种性格特点，又是封建统治阶级某些杰出人物的某种要求，是他们身上也可以具有的一种品质。因此，葛亮这个典型人物

的共性，也并不恰恰就是他的阶级性。此外，象曹操、张飞、奥勃洛摩夫、罗亭等等著名的艺术典型的实际情况，也都证明流行的典型理论的行不通。当一种理论不能解释现实事物，而且不是一件两件，而是不能解释许许多多现实事物的时候，对待这种理论与实际的矛盾可以采取两种态度。一种是埋怨现实事物不符合理论的要求，（或者是压根儿就没有符合过，或者是开始符合，后来变得不“听话”了，不符合了），于是就把现实事物按照理论的尺寸大小进行裁剪、宰割，以使其适合理论的要求，纳入理论的固定框框。古人对这种态度进行了十分恰切又十分辛辣的讽刺：“削足适履”。另一种态度与此相反，当着他们的脚穿不进鞋去的时候，他们不是埋怨自己的脚太大或长得太快，而是从鞋上去找原因：一是鞋本来做得太小，一是脚长了因而鞋也变得太小了，总之是鞋出了问题，需要做一双新的鞋以取代原来的鞋。这可以叫做“变履适足”。在现实生活中，从古到今奉行“削足适履”“政策”的人实在不少。他们在已有的理论面前顶礼膜拜，不敢越雷池半步。他们对现实生活的实际情况以及现实生活的发展变化一概不问，而是目不转睛地死死守护着他们的“理论”，当着新的事物“侵犯”了他们的“理论”的时候，他们要誓死捍卫他们的“理论”，使其“永远正确”、“绝对纯洁”，即使天塌地陷，那“理论”却是绝不可变更，也不须变更的。这是最没有出息的十分有害的教条主义，是与马克思主义根本对立的。何其芳是理论上的这种“削足适履”政策的坚决反对者，是教条主义的敌人。他在理论上所奉行的是从实际出发，根据不断发展变化的现实从而不断地“变履适足”的政策。他强调“实践，只有实践，是检验一切理论的标准，是一切思想，学说和主张的试

金石。这是一个很厉害的试金石，一切作品都通不过它的考验。有一些‘理论’它们在纸面上是能够自圆其说的，甚至还是说得头头是道的，然而却一点也经不住事实的反驳，很多资产阶级的‘理论’就是这样。还有一种理论，它们不但言之成理，而且还以马克思主义经典著作中的某些话语为根据，然而也经不住革命实践的检验，教条主义的理论就是这样。实践的烈火是那样无情，只有真理才不畏惧它的火焰⑥”何其芳正是坚决主张用文艺创作的实践来检验文艺理论的正确与否，并且用文艺创作的实践来对已往的理论进行修正、补充。如果实践证明原来的理论是错误的，那就要修正。全错了，以全新的理论代替它；部分错了，丢掉错误的部分，补充进新的正确的部分。这就是实事求是的科学态度，而这本身，也就是一种勇敢地创新。何其芳的许多创新理论，包括典型共名说等等在内，就是这样从实际出发，以严格的实事求是的科学态度提出来的。

何其芳这种严格的实事求是的科学态度，使他对任何伪科学都表现出一种嫉恶如仇的感情；对于我们自己同志中间的那种违反科学原则的现象，那种主观片面、简单粗暴的作风也总是遏止不住他的愤怒。何其芳不但是教条主义的敌人，而且也是主观主义的任何其他表现形式的敌人。

从建国初期起，何其芳就一直坚持不懈地同文学研究和理论批评中的主观片面、简单粗暴的倾向进行有效的斗争，这是他为我国文艺事业所建立的一大功绩。他在1951年写的《反对戏曲改革中的主观主义公式主义》、《关于梁山伯祝英台故事》等等很有影响的文章中，坚决反对那种以自己的主观主义的想法粗暴鲁莽地否定文学遗产以及戏曲改革中将古人现代化的极端庸俗的作风。他尖锐批评了这样的怪论：