

吴奔星 徐放鸣 选编

沫若
诗话

MORUO SHIHUA

四川人民出版社

吴奔星 徐放鸣 选编

沫若诗话

现代作家作品研究

四川人民出版社

一九八四年·成都

责任编辑：段百玲

封面设计：李文金

沫若诗话

吴奔星 徐放鸣选编

四川人民出版社出版

(成都盐道街三号)

四川省新华书店发行

四川新华印刷厂印刷

开本850×1168毫米 1/32印张18.25 插页4 字数367千

1984年7月 第一版

1984年7月 第一次印刷

印数：1-4,000册

书号：10118·839

(压膜本) 定价：2.23元

例 言

一、郭沫若的诗论是我国现代文论的一个重要组成部分。他的诗论既继承了中国古代诗歌理论的传统，深得其精髓，同时又加以发展、创新，提出了许多独到的真知灼见，对中国现代马克思主义诗歌理论的发展起到了重要作用。因此，对他的诗歌理论加以搜集、整理，使之系统化，以便继承、发扬这份宝贵遗产，将是大有裨益的。

二、本书编辑了郭沫若对诗歌的重要见解凡三百五十多条。郭老诗论甚多，这里只择其理论性强、有代表性者收之，并非有文必录。譬如郭老论述毛主席诗词的文章，内容丰富，本身即可辑为专集，本书仅收入其中理论性较强的若干条，具体分析诗词者未予收录。

三、本书各条目之起迄、择取及标题的拟定，虽几经斟酌，仍恐未尽确当。条目的起迄尽量尊重原文，但也作了一些必要的删节，以突出中心论点。至于各条标题的拟定亦以尽量采用原文为原则，但概括未必完全，仅供读者参考。

四、为方便读者检索，特编制系年目录和分类目录各一份。全书按系年目录排列，以利于读者了解郭老诗论的发展线索；分类目录附于书末，以便于读者全面了解郭老对某个问题的论述及前后期见解的异同。但分类目录只是大致划分，凡观点上存在交叉现象者，则视其主要内容而定其归属，未必十分准确。

五、本书注释尚简，仅限于重要或必要者，一般词语不注。注释一般不重复。个别词语限于见闻及学力，未能尽知其详者，暂付阙如。

内容·形式·新旧·其他（代序）

吴 奔 星

郭沫若的文学生涯，是从诗歌开始的，他也是因诗歌创作而驰名的。他在诗歌方面的业绩，不仅创作了大量的诗，也发表了大量关于诗歌创作的意见。这是他留给我们的一份宝贵的遗产，值得我们珍惜。我们应该加以整理，学习它、发扬它，借以推进我们的社会主义的诗歌创作，奠定社会主义诗歌的理论基础。

“诗的本职专在抒情”

别林斯基说过：“情感是诗人的天性中一个主要活动的因素。没有情感就没有诗人，也没有诗。”（《别林斯基论文学》）早在一九二〇年二月，郭沫若给宗白华的信中就指出“诗的本职专在抒情”。到一九三六年四月初，郭沫若在回答当时的青年诗人蒲风的提问时，又指出“诗歌的形式当用以抒情”。“抒情诗，无论何时都占诗歌的重要位置。”

但“抒情不限于抒个人的情，它要抒时代的情，抒大众的情，要诗人和时代合拍，与大众同流。”郭沫若的这一见解，实际表达了他关于诗的内容的看法。当然，所谓诗要抒情，是古今中外的诗人的实践所证明了的，似乎不足为奇。但是，历来的诗也有并不抒情的。至于不“抒时代的情”、不“抒大众的情”的诗，更是比比皆是。显然，郭沫若的话并不是没有针对性的。

郭沫若认为：“人是谁都有感情的。你只要一受到什么刺激而发生了感情，加上了时间底延长而成了情绪，你是会说话的，你是有喉舌的，只消把它说出来就是诗。”（《诗歌底创作》，一九四一年。）因此，他把《毛诗序》上说的“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也”这几句话，看作关于诗歌的“一个很周到的定义”，“不仅把诗底本质（即抒情——引者注）说得很恰当，而且把诗歌、音乐、跳舞是三位一体的东西，也在简单的几句话里面包括尽了。”

从“诗言志”出发，郭沫若所谓的抒情，不是狭隘的，他指的是有思想的感情和有感情的思想。他说：“诗与思想，有时被人认为是不相容的东西，以前在诗坛上曾经反对过哲理诗的创作，那是值得讨论的。假使是借用韵语来写一定的教条，如象以前发蒙时读的《三字经》或《女儿经》之类，那当然不是诗。我们根本不把它当成诗看，当然也用不着反对。但如诗人对于某一种高尚的思想或真理，怀着热诚的憧憬而加以颂扬，或生活在那种思想当中，如象山里的泉水，

自然流出声音来那样，那种的哲理诗或思想诗，我们是不能反对的。那正是一种高度的抒情，伟大的诗无宁是必然具有那样的成分的。”（出处同上）

郭沫若的“诗应该限于抒情”的主张是一贯的。解放前和解放后都是如此。他在六十年代初期写的关于诗歌创作的一封信，仍然说：“关于诗歌创作，我是偏于抒情的。”只是他进一步强调：“抒情不仅是抒写个人的感情，要抒写时代的激情。把个人和集体打成一片，把作者和人民打成一片，那就有把握抒写时代的感情。”

在强调诗的内容是抒情的同时，郭沫若也并未忘记抒情的另一面：叙事。因为情与事是不可分的。但是，诗的内容究竟以何者为重呢？是抒情呢，还是叙事？郭沫若指出：“当然，我也并不否定叙事，但叙事要通过感情的熔炉。我们所需要的是抒情的叙事，或叙事的抒情。”话说得极其辩证，对证古今中外诗人的名篇名作，是大体符合实际的。

“好的诗是短的诗”，长诗 是“时代错误”

从诗当用以抒情的观点出发，郭沫若在回答蒲风的提问时，已经指出：“一般的说来，好的诗是短的诗。”“诗人做诗不应该去贪长，要短乎其所不能不短，长乎其所不能不长。”“如为教育大众起见，太长是尤当切忌的。”他在回答蒲风提问的前一年，即一九三五年的八月，在《关于诗的问题》的通信中，就已经指出：长诗也有限制，过长的叙事

诗，我可以决绝地说一句，那完全是‘时代错误’。那就是所谓看的诗，早就让位给小说去了。”

郭沫若在四十年代从文学的发展史的角度阐明了这个“时代错误”。他指出：“在欧洲，诗有抒情、叙事、剧诗的三大分类，后来叙事诗发展为小说，剧诗发展为话剧，诗歌的领域里面就只留下抒情的部分了。假使从广义来说，应该把小说和戏剧都称为诗，但从狭义来说，则诗是只限于抒情诗的。”“自周秦以来，我们对于诗的认识差不多就只限于抒情。‘诗三百篇’便纯粹是抒情之作。有好些人以中国无雄大史诗为遗憾，在我看来，倒是值得夸耀的。用诗的形式来叙事，我们中国人早就觉得不甚合理，所以凡是属于欧洲叙事诗范畴的辞赋骈文，在我国却只称之为辞赋骈文，而不称之为诗，看待它是和诗有别。因而很早我们就知道利用更适当的散文来叙事，我们的伟大的史家司马迁，在这一点上他有光辉灿烂的开辟，他不仅是一位伟大的散文家，同时是可以称为伟大的小说家的。可惜他这一开辟只是在正史或传记文学上得到传承，此外没有更进一步的发展。”正因为“用诗的形式来叙事……不甚合理”，所以郭沫若强调指出：

诗以限于抒情，这个传统很值得宝贵。我们在这一点上确实实是比欧西诸国先进。但奇妙的是欧洲文学传到中国来之后，我们中国人却来了一个走回头路的倾向，以中国诗中没有叙事诗和严密的剧诗为遗憾，而要尽力从事于叙事诗与剧诗的建设。直到现在还有些诗人在努力竞做长诗，有的要做到一万行，有的要做到一万八

千行，这努力我看是有点近于浪费的。诗并不是以长为贵，要长于其所不得不长，短于其所不得不短，拼命拉长而且要限定行数，那简直等于在拉挂面了。诗如严格地限于抒情，则事理上是不能过长。中国除《离骚》以外没有更长的诗，也就是这个事实的证明。要做长诗，势必叙事或者纪行，但要满足这些目的不是有更自由更合理的散文存在吗？中国人已经脱离了两千年，外国人也已经脱离了一世纪的那种形式，为什么还要把它捡起来以惊奇立异？（《今天创作的道路》一九四一年九月六日。）

这一番话，语重心长，发人深省！作为诗人，郭沫若一生没有写过长诗，早年虽写过剧诗（诗剧），但后期就不写了。

郭沫若在一九四一年关于《诗歌底创作》的讲演中，还从文学的发展和诗的道路出发，着重指出：

叙事诗既变为小说，剧诗既变为话剧，因而所谓诗的范围便愈来愈窄了。这或者可以说是诗的纯化，倒要更适当一些。诗限于抒情，而采取自由的形式。这和中国原有的诗的传统观念倒是比较接近的。但在我们新诗人中却抛弃了中国的这种优良传统，而要努力建设叙事诗，把荷马、但丁、弥尔敦复活到现代，而更有一部分人对于中国的诗律虽然尽力打破，而偏偏把西洋已经老化的商籁体拣来，按部就班地，大做其西洋律诗。这真正是不高兴带中国的木板枷，而愿意带西洋的铁锁枷了。

照我看来，今后的诗的道路还是应该限于抒情。或许有的人会说，那岂不是限制了诗人的活动？在目前的大时代，我们正应该写出纪念这个时代的史诗，把这个时代铸型在诗里，诗人岂能够踣踖在个人感情的小天地里面讨生活？这样的诘难，看起来是很堂皇的，很象替诗人们吐了气，但其实这儿是犯了两种错误：一种是把史诗的涵义太看狭隘了，二种是把抒情的范围也太看狭隘了。

……就用抒情诗的形式来铸造时代也不能说就完全不称职。抒情并不是说要限于抒写个人的小感情，不是的，决不是的。一个伟大的诗人或一首伟大的诗，无宁是抒写时代的大感情的。诗人要活在时代里面，把时代的痛苦、欢乐、希望、动荡，……要能够最深最广地体现于一身，那你所写出来的诗也就是铸造时代的伟大的史诗了，也不必一定要好几千行或好几万行才算伟大。你just是一些短章集合起来的集子，只要内容充实，谁也不会吝惜“伟大”的称号的。屈原的《离骚》并不长，他的伟大不亚于但丁。惠特曼的《草叶集》并无千行以上的诗，他的声价也并不低于拜伦。要说抒情就是小，那倒未免太把诗人小视了。

郭沫若所说的抒情诗与叙事诗，不仅是体裁形式问题，篇幅长短问题，也是诗的风格问题。短小、精粹，是我国诗史上的传统风格。诗的历史证明，也只有抒情诗能达到短小、精粹的地步。因此，郭沫若所说的“今后的诗的道路还是应该

限于抒情，”我以为是指出了诗歌的发展方向的。当然，果真出现好的或者较好的长篇叙事诗，也可视同诗歌创作的一种突破，是应该欢迎的，不过，一般说，所谓“好的诗是短的诗”，却指出了诗歌创作的规律，是值得我们的诗人重视与深思的。

“新诗没有建立出一种形式来，倒正是新诗的一个很大的成就”

郭沫若是从“五四”前夜开始写新诗的。他的第一部诗集《女神》就以形式的变化不拘、气魄的雄浑豪放著称。他在《论诗三札》中说他是“最厌恶形式的人”，“总觉得以‘自然流露’的为上策，若是出以‘矫揉造作’，不过是些园艺盆栽，只好供诸富贵人赏玩了。”他认为“天然界的现象，……没一件不是自然流露出来的东西。”并引亚里士多德的话：“诗是模仿自然的东西”，从而说“诗的创造贵在自然流露，……不当参以丝毫的矫揉造作。”他认为“自由诗、散文诗的建设，也正是近代诗人不愿受一切的束缚，破除一切已成的形式，而专挹诗的神髓以便于其自然流露的一种表示。”“他人已成的形式是不可因袭的东西。他人已成的形式只是自己的镣铐。形式方面我主张绝端的自由。”郭沫若的这些见解是在一九二〇年二月中旬表示的，正是五四运动后新诗大量涌现，争取打破旧体诗词的格律的时候，当时具有革命的意义，是毫无疑义的。正是从这种见解出发，他认为诗是“写”出来的，不是“做”出来的。这在强调诗

的“自然流露”和形式的创新上，无疑也是正确的。他的这种见解从二十年代开始，一直持续到四十年代中期。他在一九四四年一月五日写的《序我的诗》，仍然表示：“我愿打破一切诗的形式来写我自己能够够味的东西。”他说：“旧诗我做得来，新诗我也做得来，但我两样都不肯做：因为我感觉着旧诗是镣铐，新诗也是镣铐，假使没有真诚的力感来突破一切的藩篱。一定要我‘做’，我是‘做’得出来，旧诗要限到千韵以上，新诗要做成十万行，似乎也可以‘做’得出来。但那些做出来的成果是‘诗’吗？我深深地怀疑，因而我不愿白费力气。”一直到一九四八年一月，郭沫若已经写了许多旧体诗词，但在所写的《开拓新诗歌的路》一文中，他仍然从新诗发展史着眼，从形式的变动不拘肯定新诗的成就。他指出：

中国的新诗歌，自文学革命以来已经有三十年的历史了。一般人的见解，认为诗歌最无成绩。从前有好些写新诗的人近来不大写了，也很受人指责。特别是不写新诗，而偏偏爱时而写写旧诗，似乎回到革命以前去了。我自己就是这类似走回头路的一种人，今天要来谈诗歌的开拓，或许是最不适当的吧。

我依然是尊重新诗歌的，我之所以不大写，正是因为尊重它的原故，不敢乱写。新诗和小说戏剧散文等比较起来，要说最无成绩，或许有些朋友会不同意，在我自己，我是平心静气地可以承认的。但有好些人认为新诗没有建立出一种形式来，便是最无成绩的张本，我却

不便同意。我要说一句诡辞：新诗没有建立出一种形式来，倒正是新诗的一个很大的成就。新诗本来是诗的解放，它是从打破旧形式出发的。目的在打破既成的四言五言七言或以四言五言七言为基调的长短句的那些定型，而使诗的感兴自由流露。因此，不定型正是诗歌的一种新型。我们如果真正站在诗歌解放的立场，是不能反因此而责备它的。因而有些从事诗歌活动的人，想把外国诗的形式借些来使诗歌定型化，也正是南辕而北辙的走法。不写五律七律而写外国商籁，是脱掉中国枷锁而戴上外国枷锁而已。新诗歌之所以最无成绩，认真说，这要求定型化的内外交迫，倒要负主要的责任。这样的要求不是在尽力追求解放，而是在尽力追求枷锁。豆腐干化的运动曾经流行过很久，便是这一枷锁追求的最具体的表现了。拼命学外国人，但没有学到外国诗歌的解放，而是学到解放以前。这虽然只是形式问题，在实际是和内容的精神分不开来的。大家依然是封建社会的或久或暂的囚徒，是囚徒，故在追求枷锁。本是写新诗的人，时而要写写旧诗，也就是下意识界的囚徒心理一时失掉控制的表露。



这一番论新诗的形式和成就的话，我以为是极有见地的。当然，这种彻底解放的理论，并非从郭沫若开始。早在一九一七年五月《新青年》第三卷第三号上刘半农发表《我之文学改良观》就理直气壮地说：“彼汉人既有自造五言诗之本领，唐人既有自造七言诗之本领，吾辈岂无五言七言之外，反造

他种诗体之本领耶？”“诗无定型”，正是“五四”以来诗人的创造。没有定型的形式，也就是自由诗的形式。新诗既然要“新”，就只能从形式的彻底解放中去寻求，而不能从中国旧诗词的格律中冲出来，陷落到外国诗的格律中去寻求。因此，“新诗没有建立出一种形式来，倒正是新诗的一个很大的成就”，不仅说得极其深刻，也是对新诗发展方向的一个预言。郭沫若自己虽然由于“下意识界的囚徒心理一时失掉控制”而写写旧诗，但是在解放后还在古典诗歌和民歌的基础上进行新诗歌形式的探索。他认为“新诗的发展是有前途的，可能在五七言的基础上，创造出新的形式，或者是不定型的形式；当然，不定型也行，但要写得好。”（一九六二年三月七日在作协广东分会的一次谈话）这种没有固定形式的形式，可能是中国新诗的一种长久的支配的形式。随着时间的推移，其他形式也可能出现，但不定型的形式，总是新诗的支配形式，是完全可以预言的。

“好的旧诗万岁，好的新诗也万岁”

郭沫若是“五四”时期写新诗并否定一切形式的人。大概到了四十年代中期毛主席到重庆谈判发表《沁园春·雪》之后，他才公开发表旧诗。当然他写旧诗是早在去日本留学前就开始了的。但是，从“五四”文学革命后，他却长时期地没有写过旧诗。一九三七年从日本归国，在海轮中写的步鲁迅《吊柔石》诗韵的一首七律，怕是传播较早的一首旧诗吧。到解放后，他虽然还写一些新诗，但在数量上却远远不如旧

诗那样多。因而早在一九五〇年春天，就有人发生疑问：“为什么在‘五四’前后顶大胆写新诗的人又转到写旧诗来？”并要求他回答这一“转变”的原因。

本来，早在一九四八年一月写《开拓新诗歌的路》一文的时候，他就联系写外国式的格律诗，对中国式的格律诗——旧式诗词，表示过态度。他说：

今天依然是过渡时代，但是，是过渡到人民世纪的时代。写旧式的诗词是不足为训的，但只要它不包含反人民的毒素，而却包含着人民意识，倒可以容恕它。写外国形式的方块诗也是不足为训的，但只要它不包含反人民的毒素，而却包含着人民意识，倒也可以容恕它。

我们可以说这是从内容出发，看待诗歌形式的百花齐放，而郭沫若则是用旧体诗词自觉地抒发“人民意识”最早的诗人之一。

到了一九五〇年四月郭沫若在给读者的回信中，便谈到了他从写新诗到写旧诗这一“转变”的原因。他首先声明：

“‘这一转变’倒不一定是由新而旧，而在实际上却依然是由旧而新的。因为‘大胆写新诗’在形式上固然是一种新的转变，而‘旧瓶盛新酒’在内容上也是一种新的转变。”联系上面的引文看，他所说的“新酒”应该就是所谓“人民意识”，也就是从人民大众的立场，通过旧体诗词，表现所谓“人民世纪”——新的时代和新的人民。因此，他不同意“单从形式上来谈诗的新旧”，“主要还须看内容，还须看

作者思想和立场，作品的对象和作用。”

如何从内容上分诗的新旧呢？郭沫若指出：

假使作者是反动派，而内容是为落后势力歌颂，或对进步势力诽谤，即使作品所采取的是未来派、立体派、达达派的形式，我们断不能说它就是“新诗”。

又假使作者是革命家，而内容是对落后势力搏击，或为进步势力歌颂，即使作品所采取的是旧式的诗或词的形式，我们也断不能说它就是“旧诗”。

这实际是鲁迅所说的要看作者是不是“革命人”。从血管里流出来的总是血，从水管里流出来的总是水。不过，郭沫若并没有停留在作者是否“革命人”这一点上，他还从旧体诗词与民歌民谣的关系作了进一步的阐发，借以加深我们对诗的新旧观的理解。他指出：

旧式的诗词在今天依然有它的相对的生命，而且好的旧诗词，例如毛主席的《沁园春》，并显然有强大的魄力，这是事实。其所以然的原故是什么呢？在我看来，这是由于旧式诗词的形式本来是民间文艺的一种加工品。

旧式诗词的形式，除掉一些过分地矫揉造作者外，大抵导源于古代的民歌民谣。……现时的民歌民谣，在形式上，都比较和旧诗词更见接近。

旧诗词既然有这样一种本质——民谣体的加工，那