

Guomoru wenyisixiang lungao

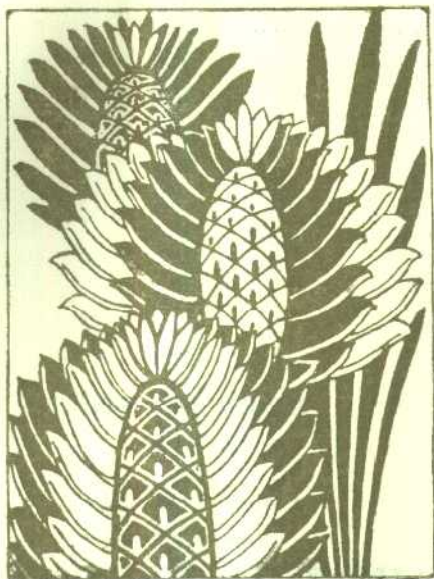
黄侯兴 著

郭沫若文艺思想 论 稿

天津人民出版社

郭沫若文艺思想论稿

黄 侯 兴 著



天津人民出版社

首都师范大学图书馆



21054063

1054063



郭沫若文艺思想论稿

黄侯兴 著

天津人民出版社出版

(天津市赤峰道124号)

天津新华印刷三厂印刷 新华书店天津发行所发行

850×1168毫米 32开本 13.875印张 2 插页 307千字

1985年6月第1版 1985年6月第1次印刷

印数: (平)1—3,830
(精)1—1,230

统一书号: 11072·156
定 价: (平)2.35元
(精)3.65元

目 录

导 言.....	(1)
----------	-------

第一章 郭沫若文艺思想的基本特点及其时代印记.....	(17)
-----------------------------	--------

- | | |
|-------------------------------|--------|
| (一) 毁坏与创造——前期文艺思想的精髓 | (17) |
| (二) 成功与偏颇——转变途中文艺思想的得失 | (43) |
| (三) 否定之否定——向马克思主义美学原则进发 | (58) |

第二章 构筑浪漫主义诗论的瑰丽殿堂	(90)
-------------------------	--------

- | | |
|---------------------------------|---------|
| (一) 自我表现——美化中华民族的精神探求 | (90) |
| (二) 主情主义——浪漫主义诗论的内核 | (107) |
| (三) 功利价值——政治功利与艺术功利的联系与区别 | (138) |

第三章 创立浪漫主义历史剧理论体系	(161)
-------------------------	---------

- | | |
|---------------------------------|---------|
| (一) 借古鉴今——历史剧在现实生活中发挥的作用 | (161) |
| (二) 实与虚——历史真实性与艺术典型性的辩证统一 | (183) |
| (三) 悲壮与崇高——悲剧文学的社会价值 | (207) |
| (四) 抒情与哲理——诗的戏剧与戏剧的诗化 | (226) |

第四章 文化遗产的批判与继承	(241)
----------------------	---------

- | | |
|--------------------------------|---------|
| (一) 继往开来——发掘与整理古代文化遗产的意义 | (241) |
| (二) 传统艺术的魅力——神话传说研究及其他 | (263) |

(三) 摄取与溶化——吸吮外国文化艺术的甘乳	(285)
(四) 创造精神——在继承遗产中刻意创新	(307)
第五章 文艺家的思想与艺术修养	(319)
(一) 才智与教育——天才人物成功的条件	(219)
(二) 新时代的缪斯——文艺家的思想与艺术修养	(340)
第六章 文艺批评与鉴赏	(372)
(一) 纵横批评观——文艺批评的性质与任务	(372)
(二) 扶善惩恶——文艺批评的真善美标准	(394)
(三) 披文以入情——文艺鉴赏的能力与趣味	(416)

导 言

一

郭沫若是浪漫主义的文学家，他在诗歌与历史剧两个领域建立了比较系统的、具有自己特点的浪漫主义理论体系，这对从事中国现代文学教学和研究的工作者来说，本来不是什么秘密。郭沫若在文艺问题上的理论主张，是在“五四”以后伴随着他的诗歌、戏剧、散文、小说的创作而产生的。他的理论文章问世以来，在文艺界、学术界一向引人瞩目，或褒奖，或贬抑，存在着较多的分歧意见。通过这些褒贬毁誉的文字，使我们看到，在中国现代文坛上，现实主义文艺理论与浪漫主义文艺理论，竟有如此尖锐的矛盾，以致常常相互碰撞。由于现实主义文学传统始终占据主导地位，这种碰撞的结果，使被视为“舶来品”的浪漫主义文学创作及其理论批评，受到不应有的排斥、攻击和诋毁，浪漫主义在中国现代文艺园圃中也因而未能得到健康的发展。

大家一致承认，以创造社为代表的突起的异军，同文学研究会、语丝社等派别，在“五四”新文化运动浪潮中，都不约而同地在执行着反帝反封建的革命斗争任务，都为中国新文学的成长作出各自的贡献，而且从理论上也无法否认，现实主义与浪漫主义之间有着更内在的、更本质的相互沟通的东西。那末，为什么还会出现对浪漫主义评价不公允、不合理的现象

呢？为什么要把浪漫主义文学创作及其理论视为“异端”呢？

郭沫若于三十年代中期说过，“romanticism被音译成‘浪漫’，这东西似乎也就变为了一种‘吊尔郎当’。阿拉是写实派，依是浪漫派，或则那家伙是浪漫派，接着是嗤之以鼻，哼了”。郭沫若因此佩服蒋光慈的勇敢和自信。他说：

但我却要佩服光慈，他在“浪漫”受着围骂——并不想夸张地用“围剿”那种字面——的时候，却敢于对我们说：“我自己便是浪漫派，凡是革命家也都是浪漫派，不浪漫谁个来革命呢？”

他这所说的“浪漫”大约也就并不是所谓“吊尔郎当”。但他很恳切，他怕我们还不能理解，又曾这样为我们解释过几句：

“有理想，有热情，不满足现状而企图创造出些更好的什么的，这种精神便是浪漫主义。具有这种精神的便是浪漫派”。（大意如此，就作为我自己的话也是无妨事的。）

光慈的确是这样的一种人；可惜实在太死早了一点。而在把他对于结核菌的抗斗力减弱了的一点上，“围骂”怕也是相当奏了一点功效的。

我眼睁睁地看着文字在杀人。“浪漫”，“才子”，“诗人”，“标语”，“口号”，“洋八股”……这些字眼如用罗马字写出来，都有guillotine（断头台——笔者）的发音。^①

^① 《创造十年续篇》，《沫若文集》第七卷第243、244页，人民文学出版社1958年版。

应该承认，对于郭沫若等人的浪漫主义文艺创作与理论主张存在的缺陷与局限，一些文人学者曾经提出过实事求是的、很有见地的批评意见，这是不能视为“围骂”或“杀人”的。无论对郭沫若、对蒋光慈、对其他浪漫主义文艺家，在我们的研究工作中，今后仍然要发扬实事求是的精神，对他们的创作和理论作出一分为二的科学评价。但是，综观六十余年的文艺理论研究，我们也应该承认，对郭沫若的浪漫主义所作的评论文字确有不少是指摘、攻击，有时竟至布一战线，造成“围骂”。这种现象似乎至今也并没有绝迹。这就不能不促使一些理论工作者要站出来为郭沫若的浪漫主义及整个浪漫主义文学说几句公道话。这不单是郭沫若研究工作者，甚至连长期从事鲁迅研究和现实主义理论研究的前辈学者也认为，“现实主义在中国现代文学始终占了优势。这是中国现代文学一个值得自豪的、优良的传统。但因此，也容易使我们形成一种习惯的看法：似乎只有现实主义才有可能真实地反映生活，对于现实主义以外的艺术方法在艺术探求中的积极成果，甚至对文学艺术史上始终和现实主义并列的，浪漫主义这样的重要思潮，重要方法，也没有得到应有的重视，没有给予应有的地位”。

“我们现在的文艺正需要革命浪漫主义，需要看到革命浪漫主义是一种强大的精神力量，需要用这种精神力量来鼓舞我们前进，增加我们的勇气，但要做到这点，便首先对革命浪漫主义在文学上的意义和地位有足够的估计”^①。

文艺理论既然是文学艺术现象的概括和总结，那末，丰富多样的文学艺术现象，就必然要求有与之相适应的丰富多样的理论与主张。因此，那种把整部文学艺术史看作只是一部现实

^① 陈涌《鲁迅的现实主义和浪漫主义问题》，1982年《鲁迅研究》第6期。

主义的历史的观点，是违反辩证法的，也是不符合文学艺术自身发展的客观规律的。笔者相信，在今后的理论工作中，当我们越来越自觉地掌握并运用历史唯物主义与辩证唯物主义，越来越自觉地克服与防止形而上学的片面性的时候，越来越意识到企图用现实主义来“规范”、“限制”甚至“吞食”浪漫主义是一种不合理、不正常的现象的时候，我们重新撰写中国现代文学史，对于包括郭沫若在内的浪漫主义创作与理论的评价，就必然会注意到它们在文学史上始终与现实主义并列的地位，注意到它们在我国新民主主义文艺和社会主义文艺事业中所作出的贡献，从而得出符合实际的科学结论。

二

二十年代的初期，郭沫若在接触马克思主义文艺理论以前，他的文艺思想主要是接受近代西方资产阶级文艺思潮的影响，包括东方印度、日本的新思潮的影响。但是，值得注意的是，作为一个激进的革命民主主义者，作为“五四”时期反帝反封建的文化战士，郭沫若的社会观、政治观同他接受的资产阶级的文艺理论主张是存在着一定矛盾的，正如他自己所说，

“在政治上我虽然有些比较进步的想法，但在文学的活动上和这种想法并没有怎样有机地连络起来”^①。他还说，“一方面是想证明文艺的实利性，另一方面又舍不得艺术家的自我表现”^②。这些矛盾现象，造成了郭沫若文艺思想的复杂性。不过，复杂不等于不可知。我们透过复杂的矛盾现象，仍然可以理清它的头绪，可以看出贯串在郭沫若著述中那些独异的浪漫

① 《创造十年》，《沫若文集》第七卷第133页。

② 《创造十年续篇》，《沫若文集》第七卷第178、179页。

主义的理论光泽。

二十年代初期，郭沫若结束留日生活初回上海时，大夏大学曾聘请他讲授《文学概论》。虽然，由于种种原因，这门课没有讲完，著作也不曾写出，但是，从他已经规划出的讲授提纲中，我们却可以大体看到他的文艺思想的全豹。这里，我们不妨引用一下郭沫若的这一讲授规划：

我那时对于文学，已经起了一种野心，很想独自树立一个文艺论的基础。我的方法是利用我的关于近代医学、尤其生理学的知识，先从文艺的胎元形态，原始人或未开化人及儿童之文艺上的表现，追求出文艺的细胞成分，就如生理学总论是细胞生理学一样，文艺论的总论也当以“文艺细胞”之探讨为对象。

这种“细胞”的成分，在我看来，不外是由于外在条件所激起的情绪，与情绪所必具的波动，即节奏。开始是简单的，继进是复合的，更进则由情绪的领域跨入观照的领域，由条件之反射成为条件之再现。这，是我所了解的文艺的创作过程。

情绪的波动是有感染性的。作家把由内在或外在的条件所激起的情绪，反射出来，由其本身的节奏便可以使受者起着同样的反射。但更进一境，把内在的或外在的条件如实地、或由作家的能动精神而加以剪裁渲染〔渲〕染地再现出来，那不用说也可以得到同样的或更进一步的效果。小儿见人哭则亦哭，大人则哭之所以然如不说明，或说明而不得适可，他不会和你同声落泪。这是我所了解的文艺的感应过程。

条件是进化着的，无论内在的或外在的，都随着人类社会的进化而进化。由这条件所反射出的情绪，因而也是进化的。一个时代有一个时代的条件，一个时代有一个时代的感情，因而一个时代有一个时代的文艺。过去了的时代条件无由再现，故过去了的时代文艺有它的不可摹仿性。它是独立具存，它是后无来者。这是我所了解的文艺的进化过程。

我是想根据这三种过程以构成文艺总论，再就诗歌、小说、戏剧等以作分论，以构成所悬想着的“文艺的科学”。^①

很可遗憾的是，郭沫若悬想的这部《文艺的科学》没有写出，但根据他所规划的上述要点，我们从他的《文艺论集》一书以及《文学的本质》、《论节奏》、《暗无天日的世界》和《批评——欣赏——检察》等文艺论文中，仍然可以了解和把握郭沫若的浪漫主义的文艺观及其精神实质。

文学艺术家只是在他以创作者的身份而不是理论家的身份去考虑或阐明自己所专注的问题和原则时，他所发表的议论和主张才可能显得合乎逻辑而又深刻，也才可能对读者有实际的意义。“法则不过是创造的副产品，而创造本身才是艺术的唯一职守。”美国近代批评家布鲁克斯·阿特金森这个意见是正确的。我们阅读郭沫若的文艺论著，最终目的在于了解他的审美意识与追求，他的艺术倾向与趣味，以及他朝着自己的目标在艺术实践中已经达到的成就与存在的局限。因此，郭沫若企图阐述的文艺的创作过程、感应过程和进化过程这一“文艺总

① 《创造十年续篇》，《沫若文集》第七卷第202—204页。

论”，虽然多少也反映了浪漫主义艺术创作的规律和特质，但应该认为主要是体现了郭沫若在一一定的社会思潮和文艺思潮影响下结合他自己的创作实践的理论总结，具有郭沫若自己的美学观念和独异的个性。郭沫若对文艺本质的认识，他的艺术倾向和美学主张，对“五四”以来其他浪漫主义艺术家不会是一样的，他的理论概括对其他浪漫主义艺术家也未必完全适用。正是基于这样的认识，笔者试图对郭沫若的文艺思想进行剖析，用以说明郭沫若不仅在创作上而且在理论上都充分显现了他的主观抒情的浪漫主义的审美意识与艺术个性。

关于主观抒情的浪漫主义的审美意识与艺术个性的形成，作为一个文艺理论问题，郭沫若是从探讨“文学的本质”这一课题入手的，即如上引规划所说，首先是以“文艺细胞”作为探讨的对象的。关于文学的本质，古今中外的学者曾作出各式各样的解答，如自然的摹仿说，游戏的冲动说，性欲的升华说，苦闷的象征说，天才的至高精神表现说，时代和环境的产物说，等等。郭沫若根据“自己的体验和探讨所得”，主张从生理学、心理学的角度作为探求的起点，“先求文学上的基本单位，便是文学的原素，或者文学的细胞，然后才能免却许多的纠纷，免却许多的谬误”。

什么是文学的原素，即文学的细胞呢？要而言之，便是人的情绪。“这种文学的原始细胞所包含的是纯粹的情绪的世界，而它的特征是在有一定的节奏”。郭沫若指出：

节奏之于诗是与生俱来的，是先天的，决不是第二次的、使情绪如何可以美化的工具。情绪在我们的心的现象里是加了时间的成分的感情的延长。它本身具有一种节

奏。……纯粹的感情是不能成为诗的。感情加了时序的延长便成为情绪，情绪的世界便是一个波动的世界、节奏的世界……

通过情绪所传达的节奏，表现在文艺创作中，便是文艺家于节奏的进行中获得呈现情绪的方式，在“不识不知或半意识的状态里”发出有节奏的声调、语言或表情运动，这便是音乐、诗歌、舞蹈的诞生。音乐、诗歌、舞蹈是三位一体的，都是“情绪的翻译”，只是翻译的工具不同罢了。郭沫若说：“这从未开化人的歌舞与儿童游戏起，以至于所谓表示‘灵感’的伟大作品止，都可以得到满足的说明。我相信艺术的本质是这样，文学的本质也就是这样。这样一推论起来，我们还可以断言：文艺的本质是主观的，表现的，而不是没我的，摹仿的。”郭沫若按照自己所论，简明地概括为三点：（1）诗是文学的本质，小说和戏剧是诗的分化；（2）文学的本质是有节奏的情绪的世界；（3）诗是情绪的直写，小说和戏剧是构成情绪的素材的再现。^①

浪漫主义艺术家通常是一个诗人，一个主情主义的诗人，注重表现诗人自己的感情、情绪。“抒情诗是情绪的直写”。诗人所表现的情绪可以有种种形式，这形式便成了诗的节奏。“节奏之于诗是它的外形，也是它的生命”。这种情绪的节奏，大抵可分为鼓舞的节奏和沉静的节奏。抒情诗也由于节奏的效果不同分成两种派别，惠特曼的诗是鼓舞调，泰戈尔的诗是沉静调。郭沫若认为，“我们在情绪的氛氲中的时候，声音是要战栗的，身体是要摇动的，观念是要推移的。由声音的战

^① 《文学的本质》，《沫若文集》第十卷第214—224页。

颤，演化而为音乐。由身体的动摇，演化而为舞蹈。由观念的推移，表现而为诗歌。所以这三者，都以节奏为其生命”。诗歌如果在外形上采用韵律，便是把诗和音乐结合起来，旧体诗属这一类。还有一类的诗不借重音乐的韵语，而直抒情绪中的观念之推移，这便是“裸体的诗”，自由体新诗、散文诗便属于这一类。

郭沫若前期从诗的主要成分是表现自我、美化人类感情这一基本命题出发，提出了诗以抒情为本职、以自然流露为上乘的理论。因此对以上所说两种类型的诗歌，郭沫若是更加注重“裸体的诗”的。“譬如一张裸体画的美人，她虽然没有种种装饰的美，但自己的肉体本是美的。诗自己的节奏可以说是情调，外形的韵语可以说是声调。具有声调的不必一定是诗，但我们可以说，没有情调的便决不是诗”^①。郭沫若强调内在的、自然的美，反对外表的、装饰的美。“世间上的通病，不美的妇人总爱搽一脸的胭脂水粉，不通的文章总爱镂心刻骨的雕琢。结果是愈妆扮愈丑，愈雕琢愈不通。他或者她假如知道不雕琢不装饰的自然美，那他已经达到通人之域了。人的美不是在皮肤上的，文字的美也是一样，它总要有一种内在的暗示”^②。

综上所述，从回答什么是文学的本质这个问题上，我们已经可以基本上了解郭沫若文艺思想的大致轮廓了。当然，这些思想认识并不是一成不变的。随着郭沫若实现向马克思主义世界观的转变，以及在社会实践中不断积累的生活经验和在创作实践中不断充实起来的艺术经验的日益丰富，他对自己于“五

① 《论节奏》，《沫若文集》第十卷第225—232页。

② 《我的童年》，《沫若文集》第六卷第109页

四”时期形成的具有鲜明的浪漫主义色彩的文艺思想，时而补充、时而扬弃、时而修正、时而保留，其间有过矫枉过正的教训，但总的说来，郭沫若在曲折回环的道路上是不断地有所发展、有所前进的。

对一个文艺家来说，他的文艺观固然要受他的世界观的影响和制约，但政治不等于艺术，世界观不等于文艺观。我们承认作家的世界观对他的创作方法的指导作用，但也要承认创作方法和艺术风格有它相对的独立性。

作为一个浪漫主义文学家，郭沫若在思想和理论上坚持文艺创作以抒情为主导，致力于表现自己内在的情感和对自然的印象，要求把文学引导到一种自由的状态中，即使在实现向马克思主义世界观转变以后，郭沫若仍基本上坚持这一浪漫主义的文艺主张。诚然，郭沫若表示过自己要在思想转变过程中实现其创作方法和艺术风格的根本转变，表示要从浪漫主义转向现实主义。但是，对郭沫若当时发表的意见，我们要作具体的分析；要把郭沫若前后的全部的文艺主张联系起来加以考察，才可能全面地把握他的文艺思想的核心与实质。

第一，当郭沫若一度否定浪漫主义而肯定现实主义时，应该看到，他对现实主义创作理论是作了褊狭的、错误的理解的。他认为，一个作家只要克服自己旧有的资产阶级意识形态，通过接近工农群众去获得无产阶级精神，甘心充当这个阶级的留声机，并用形象去图解政治、阐明生活中的道理，写出的作品便是现实主义，这种文学便是表同情于无产阶级的社会主义现实主义的文学。正由于此，郭沫若甚至把标语口号也算作是一种文学——只要它对无产阶级革命事业起到了宣传的作用。这不仅是用世界观取代了创作方法，而且对现实主义创作

方法的解释也是有偏颇之处的。

第二，既然现实主义与浪漫主义之间有着内在的、本质的相互沟通的东西，那末，如在对文学遗产的态度，对文艺批评的主张，对文艺家的思想、艺术修养与生活积累的要求等等问题上，郭沫若吸取了现实主义理论中合理的成分，因而在文艺思想上反映出与现实主义有许多相同的或相似的地方，这是很自然的。我们不能因此认为郭沫若放弃了浪漫主义的理论主张，而应该认为这是他的文艺思想的不断丰富和发展。

第三，综观郭沫若的文艺思想，浪漫主义始终是它的灵魂与核心。即使郭沫若在完成世界观转变途中，一再标榜他的文艺主张是现实主义的，但在涉及文艺的本质、文艺的特性及其发展规律等问题时，他所坚持的理论却仍然是浪漫主义的。如在《革命与文学》一文中，郭沫若在反对浪漫主义文学、提倡社会主义现实主义文学的同时，他仍然用浪漫主义的文艺观去阐明“情绪”在文艺家创作活动中的重要意义。他从心理学角度把文艺家看成是属于神经质的人，这种人感受性敏锐，“情绪的动摇是很强烈而且能持久的”。“因为他情绪的动摇强烈而且持久，所以他只能适于感情的活动而且是静的活动。因为他的感受性锐敏，所以一个社会快要临到变革的时候，在别种气质的人尚未十分感受到压迫阶级的凌虐，而 he 已感受到十二分，经他一呼唤出来，那别种气质的人也就不能不继起响应了”。他因此称文艺家是“神经过敏的一种特殊的人物”。在说明文学的本质时，在同一篇文章中，郭沫若不只认为“文学是社会上的一种产物”，同时强调“文学的本质是始于感情终于感情的”，“文学家把自己的感情表现出来，而他的目的——不管是有意识的或无意识的——总是要在读者的心中引起同样

的感情作用的。那吗〔末〕作家的感情愈强烈、愈普遍，而作品的效果也就愈强烈、愈普遍。这样的作品当然是好的作品”。前者强调文艺的社会性，后者强调文艺的主观性，如何解释这种矛盾现象呢？笔者认为，郭沫若对现实主义理论自始至终并没有全盘地把它消融于自己的文艺思想中，有时只是套用现实主义的某些术语或词句；相反，在接触文艺的根本问题时，他便自觉或不自觉地表现了他的浪漫主义的美学原则立场。我们只有深入到这些理论的内涵，才能更深刻地理解郭沫若浪漫主义文艺思想的真谛。

总之，郭沫若是一个勤于探索而又善于开拓新的领域的诗人、学者。郭沫若在“五四”时期筑起了一座浪漫主义诗歌理论的瑰丽殿堂，后来他却没有再给这座诗的殿堂增添多少光彩，他的诗的王国已经黯然失色。四十年代初期，在伟大的民族解放战争中，郭沫若并没有因为接受现实主义而舍弃浪漫主义，相反地，他再次擎起浪漫主义的旗帜，以革命英雄主义和革命理想主义的精神，把自己的全部热情倾注在戏剧舞台上，并且创立了他的浪漫主义历史剧的理论体系，从而使历史剧的王国闪耀出绚丽多姿的、令人目眩的光辉。

三

“五四”以来，伟大的文学家，诸如鲁迅、郭沫若、茅盾等人，他们不仅给人们提供了优秀的文艺作品，而且也给后人在思想和理论方面留下了丰富而有益的成果。当我们提出继承与发扬“五四”文学革命的传统时，应该说，也包括整理和总结他们留给后人的思想、理论等各个领域的珍贵遗产。由于这些思想的或理论的成果，是作家们根据自己的政治倾向、美学