

破体与变体： 郭沫若新诗文体观探赜*

景立鹏 傅修海

【摘要】人们肯定郭沫若诗歌的汉语新诗史价值，却往往忽视了其在新诗文体上的贡献。郭沫若的文体实践既表现出强烈的破体冲动，又包含着自觉的创体意识，在二者的互动中实践着“五四”时期对新诗形式的探索。郭沫若的新诗探索始终紧扣时代，呈现辩证开放的文体观：“《女神》时期”是自由与自律的辩证，“左翼时期”是自我与他我的辩证，“颂歌时期”是传统与现代的辩证。这一方面反映了郭沫若的诗歌文体探究与时代、个体之间的扭结关系，另一方面也暴露出郭沫若的新诗写作在过分迎合历史的同时，也导致其对新诗文体本体的迷失。

【关键词】郭沫若 汉语新诗 文体观

【作者简介】景立鹏，文学博士，河北师范大学文学院讲师；傅修海，文学博士，福建师范大学文学院教授、博士生导师。

【中图分类号】I207.22 **【文献标识码】**A

【文章编号】2097-1125(2022)11-0033-13

胡适是百年中国新诗的发端者与开创者，新诗发展史的起点也多溯及1917年《新青年》上刊发胡适的“白话诗八首”。^①然而论及中国新诗的奠

* 本文系河北省社会科学基金项目“文化记忆视域下的白洋淀诗群研究”(HB22ZW007)、广东省哲学社会科学基金项目“民国时期广州革命文学研究”(GD18CZW07)的阶段性成果。

① 主流观点认为，1920年2月上海亚东图书馆出版的胡适《尝试集》是第一部白话新诗集；另一种观点认为，1917年《新青年》发表“白话诗八首”为新诗产生的起点；还有一种观点，将《新青年》1918年第4卷第1号发表的胡适等人的9首诗作为新诗诞生的标志。参见胡适：《〈尝试集〉自序》，胡适著，季羨林主编：《胡适全集》第10卷，安徽教育出版社2003年版，第29页；胡适：《逼上梁山——文学革命的开始》，（转下页注）

基者，文学史论著却往往把这个荣誉给予了郭沫若。^①这意味着郭沫若的诗歌贡献不仅体现在文学史层面，更体现在他对新诗文体的探索与创造。

《女神》发表伊始，对郭沫若的诗歌研究随即从思想文化层面、艺术形式层面、文献史料层面展开，另有学者从比较文学、文化人类学等角度进行研究，但从文体观角度考察郭沫若诗歌并未有效展开。郭沫若诗歌的争议性和两极化阅读现象依然存在，郭沫若诗歌风格、思想文化资源的变化混杂与纠缠、诗歌观念的演变与内在矛盾等问题，迄今为止众说纷纭。事实上，上述问题都与郭沫若立足历史语境的诗歌文体探索紧密相关。厘清郭沫若诗歌文体观，解析其与历史语境、个人体验的互动过程，或许是破解郭沫若诗歌研究系列难题的可能路径。

一、破体：郭沫若新诗文体实践

在何种意义上使用“文体”来指认郭沫若的新诗实践？通常意义上，文体为文章体裁，但详细考察中外“文体”概念的理解，它包含着文学创作论、本体论、接受论的意涵，甚至可以说包含着文体哲学。它既涉及文学的本体形式问题，也涉及文学与作者、文学与时代之间扭结的关系。然而，我们认为韦勒克与沃伦的“文体学”理解，更契合以文体观研究郭沫若诗歌的思路，即“语言的研究只有在服务于文学的目的时，只有当它研究语言的审美效果时，简言之，只有当它成为文体学（至少，这一术语的一个含义）时，才算得上文学的研究”。^②对郭沫若而言，新诗文体实践及文体观是作为一个具有整体性、综合性与典型性的即时性理解介入新诗发展史的。而通常意义上，我们将现代汉语新诗理解为古典诗歌传统与西方现代诗歌传统共同作用下产生的现代文体。此一认识虽然道出了现代汉诗的文化渊源，但是却并没有真正切近作为现代文体的新诗的文体内涵，并没有从文体意义上对现代汉语新诗进行思考。

新诗的开路先锋胡适所想象的新诗，是作为现代启蒙的媒介而存在的，

（接上页注①）《东方杂志》第31卷第1号，1934年，第15页；姜涛：《“新诗集”与中国新诗的发生》，北京大学出版社2005年版，第133~134页；沈用大：《中国新诗史（1918—1949）》，福建人民出版社2006年版，第21页。

① 将郭沫若的《女神》作为新诗的奠基之作，在于它从文体形式和诗歌精神上真正确立了新诗的合法性地位。参见姜涛：《“新诗集”与中国新诗的发生》，北京大学出版社2005年版，第233页；温儒敏、赵祖谟主编：《中国现当代文学专题研究》，北京大学出版社2013年版，第21页。

② [美]勒内·韦勒克、奥斯汀·沃伦：《文学理论》，刘象愚、邢培明、陈圣生等译，浙江人民出版社2017年版，第166页。

强调的是自由与白话的媒介性和功能性。正因如此，“五四”时期汉语新诗的文体探索举步维艰，其文体意义受到了一定程度的遮蔽。王珂认为，“二十世纪汉语诗歌的文体建设太薄弱，经历了一条十分曲折的诗体构建之路，以致现代汉诗（新诗）百年绝大多数时间都处在文体自发阶段、从文体自发到自觉的过渡阶段和幼稚的文体自觉阶段，从未真正进入成熟的文体自觉阶段，建立起成熟的诗体”。^①

“20世纪以来中国新诗的变革，是呼应社会现代转型所进行的一场想象方式和艺术趣味的革命。从语言形式入手的新诗变革，面对着既学走路又要跑步的两难与煎熬。诗人不仅要学习现代汉语写现代汉语诗歌，更要学着在现代汉语形式里安顿新的、现代的诗思和诗趣。故而，现代汉诗视野里的新诗语言问题，根本上说是如何运用现代汉语写新诗的问题。”^②可以说，汉语新诗从诞生之初即面临着合法性的危机。这种危机一方面来自中国古典诗歌传统的质疑，另一方面来自西方现代诗歌的宰制。新诗要想获得独立自主的合法性地位，就必须实现对民族传统与域外经验的双重吸纳、融汇与突破，这也就必须通过新诗文体上的自我证明来实现。新诗合法性的起点危机，说到底是新诗的文体危机。早期白话诗创作之所以屡遭时人指摘，就在于它既没能完全摆脱中国古典诗歌传统“影响的焦虑”，又不断陷入西方现代诗歌经验的既有框架。因此，理解文体意义上的独立才能真正破解新诗的合法性困局。如何从文体意义上思考现代汉语新诗的合法性，这是理解现代汉语新诗和郭沫若新诗实践价值的重要前提。

作为现代文体的汉语新诗之所以被诟病、被质疑，没有发展成熟，也正是因为长期以来人们关注的只是新诗文体的某一层面。“五四”时期侧重其思想启蒙功能；左翼时期强调其宣传功能；到了新月派、早期象征派和现代派诗人那里，则倒向较为封闭的形式本位主义，这就造成对新诗的文体探索始终在一种矫枉过正的怪圈中循环。要想真正切近汉语新诗的文体本质，必须在形式论、主观论和语境论的交叉地带秉持整体性与综合性的新诗文体观，这是中外文艺史在文体实践中不断检验和证明了的。这种综合性的新诗文体观，很难在静态的阶段性和个人性创作中实现，必须在动态的过程中才能把握。而郭沫若超过半个世纪的诗歌文体实践，恰好为我们思考汉语新诗文体提供了典范性的标本，他的创作实践很好地体现了综合性的新诗文体观。

① 王珂：《诗歌文体学导论：诗的原理和诗的创作》，北方文艺出版社2001年版，第525页。

② 傅修海：《现代汉诗视野的新诗语言问题刍议——现代中国汉语新诗发生史考索》，《学术交流》2020年第7期，第173页。

新诗作为现代中国文学文体，是在历史生存的功能性诉求与形式化表达的促动下出现的。只有从这一点出发，新诗才能有效确立自身的合法性与发展动力。它不是白话文运动和文学革命的旗手们振臂一呼的结果，更不是胡适们尝试性创作开创的结果，而是历史生存、语言文化现状和无数诗人从自由向自觉不断实践的产物。新诗作为可能的现代文体，是历史语境、现实生存和个人创化共同作用的产物，是三者之间默然神会、相互促动、耳鬓厮磨的结果，是朝向未来与现实无限可能的形式诉求。从这个意义上看，对郭沫若诗歌的考察不能仅仅停留在思想文化特征、形式风格分析、版本考订的单一考察，而是要建立整体的文体观。

郭沫若诗歌的典范意义，就在于他实践了综合性与整体性的新诗文体，确立了典型的现代新诗文体观。在他的新诗文体实践中，诗歌的思想文化内涵、形式风格特征、个人生存体验是相互滋养、互动生成和彼此敞开的。他对新诗的选择不是孤立地从某个立场、某种诗歌观念出发的，而是立足于“五四”历史语境、域外生活和个人想象的大胆创造。因此，他的诗歌文体观呈现驳杂、流动与矛盾的特点。

在郭沫若的新诗文体实践中，文体的三个层面，即形式规范、个体情思和时代语境是混融一体的，在历史性的脉络中逐渐展开的，呈现流动性与开放性的特征。正是在这三个层面的持续探索，共同塑造了郭沫若综合性、整体性的新诗文体观。也正是这种新诗文体观，更加能够容纳作为现代文体的新诗在不同历史阶段表现出的内在矛盾、扭结与挣扎。要想深入把握这一复杂的过程，必须回到郭沫若新诗文体实践的历史脉络中去发掘，具体表现为自由与自觉、自我与他我、传统与现代之间的辩证关系。

二、从破体到创体：郭沫若新诗文体实践三时期

郭沫若的新诗文体观是在不同历史阶段和现实语境下的文体实践中形成的，其文体实践大体可以分为三个阶段，即《女神》时期、^①左翼时期和颂歌时期。在不同历史阶段，郭沫若新诗文体实践的动力与特征都发生着内在的演变，表现出阶段性特征。这些阶段性特征既包括新诗的形式规范层面，也包括诗人个体思想情感和特定的历史语境层面。三者之间的对话、扭结和互动共同造就了“变体”与“破体”之间的内在张力。这种“变体”与“破体”交叉在与时代的互动中，共同塑造着郭沫若辩证的诗歌文体观。

^① “《女神》时期”，是蔡震对郭沫若诗歌创作进行分期时提出的概念。参见蔡震：《一个历史的文本（代编辑说明）》，郭沫若：《〈女神〉及佚诗》，人民文学出版社2008年版，第296页。

（一）《女神》时期：新诗文体观的自由与自觉的辩证时期

《女神》初版于1921年8月5日，由泰东图书局出版发行，是郭沫若1914到1921年之间作品的选集。这意味着同一时期存在部分佚诗，^①它们共同构成郭沫若在“《女神》时期”的创作风貌。文学史上对《女神》，乃至郭沫若诗歌在这一时期的认识，存在某种以偏概全的问题。按照蔡震先生的观点，“《女神》时期”大体指的是1915年至1924年，亦即郭沫若留日十年。《女神》及这一时期的佚诗，共同构成了郭沫若这一时期纷繁的诗歌风貌。同时，他在诗歌文体上兼容并包的积极实践，表现出自由与自觉的文体特征。《女神》初版本书名后加上“（剧曲诗歌集）”，无疑也是郭沫若对新诗宽泛、自由的文体认知与动态文体建构的体现。

自由的文体特征，首先和开放多元的文化背景有关。郭沫若在留日期间大量阅读欧洲浪漫主义、现实主义、现代主义、表现主义、马克思主义等相关文艺著作，包括尼采、歌德、惠特曼、泰戈尔、拜伦、雪莱等人的文艺作品。日本的民俗、宗教等文化资源也构成他这一时期重要的精神资源。另外，郭沫若自身深厚的中国古典文学修养又为其这一时期新诗文体观的形成提供了内在基础。多元的文化背景促使郭沫若在充分考察不同文化系统中诗歌文化的差异性后，能够更加自由地选择宜于表现自我的新诗文体。其次，这种自由的新诗文体观与诗人自由叛逆的个性相关。从郭沫若的成长经历即可看出，作为“五四”启蒙思想运动影响下成长起来的一代，他的文化血液中注入了强烈的反叛性。当这种反叛性与多元的文化背景相遇合，郭沫若的诗歌文体注定是不拘一格的。这一实践本身即昭示出文体哲学自身的悖论性。文体本身内在地要求着语言言说相对稳定的、带有普遍性的表达程式，但是郭沫若的新诗文体实践恰恰在不断地胀破文体的程式化特征。这一自由的文体实践过程，再一次证明了新诗作为一种可能的诗歌文体的内在张力。

“文体绝不应该被理解为绝对自由的领域……诗不例外，它也只能在自我把握中争取最大自由。”^②自由并不意味着蔑视一切形式的因素，相反，可能是对文体形式更加虔诚的探索与追求，其中包含着更加内在的文体自觉。从整体上来看郭沫若“《女神》时期”的诗作，可以明显地感觉到这一点。虽然郭沫若在这一时期的文体实践中既有白话口语的自由奔放、宗教题材的静穆沉潜，又有谣曲式的清晰灵动和古风风格的恬淡清新，但是在这表面自由的文体实践中却包含着自觉的文体意识，即自我与世界、自我与语言的深度对话。他始终坚持诗歌是从自我出发，在与世界和语言的碰撞化合中产生的。正如他在讨论文艺的生产过程时所提到的：“艺术是从内部发生。

^① 参见郭沫若：《〈女神〉及佚诗》，人民文学出版社2008年版，第296页。

^② 吕进：《论诗的文体可能》，《新诗文体学》，花城出版社1990年版，第25页。

它的受精是内部与外部的结合，是灵魂与自然的结合。它的营养也是仰诸外界，但是它不是外界原样的素材。”^①

在谈到郭沫若的诗歌观念时，经常被引用的是他在致宗白华的信中说的，“诗不是‘做’出来的，只是‘写’出来的”，“我们的诗只要是我们心中的诗意诗境底纯真的表现，命泉中流出来的 Strain，心琴上弹出来的 Melody，生底颤动，灵底喊叫，那便是真诗，好诗，便是我们人类底欢乐底源泉，陶醉底美酿，慰安底天国”。^②在此基础上，郭沫若甚至为新诗总结出了一个公式：诗 = （直觉 + 情调 + 想象） + （适当的文字）。这看似强调新诗文体对自我表达的肯定，但公式本身也说明，郭沫若自觉认识到主观的情感表达必然还是要“写”出来，必然要形诸文字，必然需要“适当的文字”才能将其呈现出来。

没有经过形式化的自我表现，无异于空中楼阁。在郭沫若这一时期的诗歌中，既有狂飙突进的破坏者和创造者形象，又有深情的父亲形象和恋人形象。在不同的情感表达中采取不同的诗歌文体策略，这恰恰说明郭沫若具有自觉的文体意识。而这种自由与自觉的矛盾与辩证关系，恰恰是我们在研究中容易忽视的。正如学者李怡在评价郭沫若的《〈女神〉及佚诗》的价值时所指出的：“到今天为止，人们的研究主要还是以诗人特定时期的诗歌选集或文论选集为根据的，这便有可能将充满动感的观念形态的东西固定化，而严重忽略了其中流动变化甚至包含着若干自我矛盾的因素，尤其对郭沫若这样不懈探索、‘运动’一生的诗人。”^③这一点在郭沫若对新诗节奏形式的态度转变中可以发现：“抒情诗是情绪的直写。情绪的进行自有它的一种波状的形式，或者先抑而后扬，或者先扬而后抑，或者抑扬相间，这发现出来便成了诗的节奏。所以节奏之于诗是它的外形，也是它的生命，我们可以说没有诗是没有节奏的，没有节奏的便不是诗。”^④由此可见，“《女神》时期”，郭沫若的新诗文体观和诗歌创作风貌是在自由与自觉的震荡、矛盾与对话中生成的，表现出鲜明的辩证特征。正因如此，对这一时期其作品和文体观的认识要摆脱整体化的片面性与武断性，毕竟“对于一位充满感性色彩的作家而言，理性的表述往往只是他丰富观念的一部分（虽然这是相当重要的一部

① 郭沫若：《文艺的生产过程》，《郭沫若全集·文学编》第15卷，人民文学出版社1990年版，第217~218页。

② 宗白华、田汉、郭沫若：《郭沫若致宗白华函》，《三叶集》，安徽教育出版社2006年版，第11、12页。

③ 李怡：《郭沫若〈女神〉时期佚诗的文献价值——以〈《女神》及佚诗〉为中心》，《湘潭大学学报》（哲学社会科学版）2011年第1期，第101页。

④ 郭沫若：《论节奏》，《郭沫若全集·文学编》第15卷，人民文学出版社1990年版，第353页。

分)，其他一些细微的甚至包含矛盾的选择需要结合作品，甚至作品的编辑增删来加以体察和认识”。^①

在自由与自觉的辩证互动中，郭沫若在“《女神》时期”的新诗创作呈现左右逢源、行动裕如、不拘一格的丰富性。如是，郭沫若的新诗文体探索才能裹挟着时代烟尘，朝向不断展开的新的可能。

（二）左翼时期：新诗文体观的自我与他我的辩证时期

郭沫若的诗歌实践始终紧扣时代的脉搏。1924年，郭沫若翻译了日本马克思主义学者河上肇的《社会组织与社会革命》，逐渐接受马克思主义思想，尤其是辩证唯物主义和历史唯物主义，从而实现了对其早期接受的泛神论思想、个性解放思想和启蒙主义在新的历史阶段的重要转向。

在“《女神》时期”泛神论主导的哲学框架中，郭沫若实现的是自我与世界的平等对话和辩证统一。在马克思主义哲学框架中，自我已经扩大到他我的层面，实现的是更广泛的平等对话与和谐统一。这里的“他我”，包含自我的他者化和他者的自我化两个层面，强调的是自我与外界的辩证互动和相互建构的关系。这意味着，郭沫若对自我、个性与社会之间的关系认知发生了根本性转变。

郭沫若1925年曾说：“我从前是尊重个性、景仰自由的人，但在最近一两年间与水平线下的悲惨社会略略有所接触，觉得在大多数人完全不自主地失掉了自由，失掉了个性的时代，有少数的人要来主张个性，主张自由，未免出于僭妄。……但我这么说时，我也并不是主张一切的人类都可以不要个性，不要自由；不过这个性的发展和自由的享受，是不应该由少数人独占的！要发展个性，大家应得同样地发展个性。要享受自由，大家应得同样地享受自由。但在大众未得发展个性、未得享受自由之时，少数先觉者倒应该牺牲自己的个性，牺牲自己的自由，以为大众请命，以争回大众的个性与自由！”^② 郭沫若这种自由观和关于自我的主体性认识的转变，彰显的是马克思主义的历史辩证法。当思想从自我的世界走向他我的互动空间，郭沫若的诗歌言说、结构与想象，亦即新诗文体观也必然随之变化。

郭沫若在左翼时期的诗歌文体观转变，主要体现在《瓶》和《恢复》中。在这两部诗集中，自然意象和现代口语语汇仍然占大部分，但社会、革命语汇明显增加。即便是自然语汇和私人经验表达的语汇，往往也被赋予某种革命内涵。比如《恢复·述怀》中的抒情对象就从“春天”转换为“革

^① 李怡：《郭沫若〈女神〉时期佚诗的文献价值——以〈《女神》及佚诗〉为中心》，《湘潭大学学报》（哲学社会科学版）2011年第1期，第101页。

^② 郭沫若：《〈文艺论集〉序》，《郭沫若全集·文学编》第15卷，人民文学出版社1990年版，第146页。

命”：“我的歌要变换情调，不必常是春天，/或许会如象肃杀的秋风吹扫残败，/会从那赤道的流沙之中吹来烈火，/会从西比利亚的荒原里吹来冰块。”^① 此处，秋风扫落叶、烈火融寒冰的自然语汇，被赋予了革命意识形态话语。接着，诗人直抒胸臆道：“我今后的半生我相信没有甚么阻挠，/我要一任我的情性放漫地引领高歌。/我要唤起我们颓废的邦家、衰残的民族，/我要歌出我们新兴的无产阶级的生活。”^②

除了语汇上更加丰富、大量加入革命语汇外，郭沫若诗歌结构方式上也有明显转变。文体转变来源于情感结构的转变，当无限膨胀的自我逐渐缩小为与众多他我以及无产阶级对话的主体时，抒情语调随即变得平缓、成熟、谦卑。诗人将其称为生命从病态中恢复和复活的过程：“但我现在是已经复活了，复活了，/复活在这混沌的但有希望的人寰。”^③ 在这样的情感结构的嬗变中，“《女神》时期”的自我，通过精神与肉体双重痛苦的锤炼，成为投入工人与农民构成的新群体中的新自我，亦即他我的形象。虽然诗人仍然强调主体情感的高强度表达，但是情感力量不再仅仅来自个人情感，还来自群体的革命激情和意识。身份认同的转变带来情感结构的转变正如郭沫若在《诗的宣言》中所述：“你看，我是这样的真率，/我是一点也没有甚么修饰。/我爱的是那些工人和农人，/他们赤着脚，裸着身体。//我也赤着脚，裸着身体，……//我是诗，这便是我的宣言，/我的阶级是属于无产；/不过我觉得还软弱了一点，/我应该要经过爆裂一番。”^④

左翼时期，郭沫若文体结构转变的典型特征表现在抒情姿态上。《恢复》基本是每节四行，表现出形式结构上的减速，这源于诗人自我情感的收缩与集体情感的扩张。诗人在耐心与节制中展开内心阶级苦闷与精神的呼喊，诗句也逐渐蜕去“《女神》时期”的短小、迅捷和力量，代之以耐心的呼告、鼓动与对话表达。此时，郭沫若的诗歌仍始终存在“自我—他我”的对话结构，如“‘我把地球拥抱着了，我是黑夜。’/‘你是黑夜，其实你只抱着半边。’/‘抱着半边？唉，我倒要问你：/哪个爱人和爱人拥抱能够抱全？’”；^⑤ “月亮，你照在我的窗前，/我是好久没有和你见面。/你那苍白

① 郭沫若：《述怀》，《郭沫若全集·文学编》第1卷，人民文学出版社1982年版，第358~359页。

② 郭沫若：《述怀》，《郭沫若全集·文学编》第1卷，人民文学出版社1982年版，第359页。

③ 郭沫若：《恢复》，《郭沫若全集·文学编》第1卷，人民文学出版社1982年版，第356页。

④ 郭沫若：《诗的宣言》，《郭沫若全集·文学编》第1卷，人民文学出版社1982年版，第374页。

⑤ 郭沫若：《黑夜和我对话》，《郭沫若全集·文学编》第1卷，人民文学出版社1982年版，第367页。

的圆圆的面孔/和我相别好象有好几十年”；^①“朋友，你以为目前过于沉闷了吗？/这是暴风雨快要来时的先兆。/朋友，你以为目前过于混沌了吗？/这是新社会快要诞生的前宵”。^②

除了情感结构带来的文体变化外，其认识方式和想象方式也发生了很大变化。认识方式与想象方式的变化，说到底是一种感受方式的变化，而恰恰是历时性的感受方式的变化，促成了郭沫若文体观念和思想从自我向他我的转变。要想深入理解郭沫若文体观的转变，必然要立足其感受方式的隐微变化。李怡在讨论郭沫若诗歌的感受方式时，首先强调：“所有的丰富的思想都不过是不同的个体之于世界与人生的不同的感受而已，如果没有这些感受上的分歧与差别，我们所有的思想也就无法产生，思想史所以能够由思想的复杂运动而成为‘历史’，是因为人类自己面对世界在不断地不可遏制地生发新的感受，所谓的‘思想’其实就是对于这些新的感受的一种梳理与延伸。”^③这种感受方式的转变可从郭沫若诗歌两种题材的前后对比中得知。

一是爱情书写。在“《女神》时期”，郭沫若的情感表达热烈、直接、奔放，呈现带着“五四”个性解放特征的少年维特之烦恼。且不说《女神》最初的创作动机和爱情经历紧密相关，单说《瓶》这部诗集，即可看出郭沫若对爱情的炽热与忧郁并存的情感表达，譬如“姑娘哟，你远隔河山的姑娘！/我今朝扣问了三次的信箱，/一空，二空，三空，/几次都没有你寄我的邮筒”，^④“梅花，放鹤亭畔的梅花呀！/我虽然不是专属于你的林和靖，/但我怎能禁制得不爱你呢？”^⑤到了左翼时期，郭沫若对爱情的想象发生了根本变化，他开始拒绝从自我出发的个人化爱情，甚至将其视为病态：“我纵有无数爱人，/这于你有甚么紧要？/革命也是我的爱人，/你难道也要和她计较？//我与你并没有甚么怨尤，/姑娘，我只是不能爱你。/你何苦定要和我寻仇？/你真是害了歌司迭里！”^⑥

二是宇宙意象的想象。在“《女神》时期”，郭沫若诗歌中出现大量宇

① 郭沫若：《对月》，《郭沫若全集·文学编》第1卷，人民文学出版社1982年版，第376页。

② 郭沫若：《战取》，《郭沫若全集·文学编》第1卷，人民文学出版社1982年版，第409页。

③ 李怡：《时空的自由与郭沫若的感受方式》，《社会科学研究》2002年第2期，第133页。

④ 郭沫若：《献诗（第二首）》，《郭沫若全集·文学编》第1卷，人民文学出版社1982年版，第263页。

⑤ 郭沫若：《献诗（第三首）》，《郭沫若全集·文学编》第1卷，人民文学出版社1982年版，第264页。

⑥ 郭沫若：《歌司迭里》，《郭沫若全集·文学编》第1卷，人民文学出版社1982年版，第362~363页。

宙意象，例如《天狗》《立在地球边上放号》《天上的市街》《星空》等，它们或隐喻了敢于破坏、大胆创造的现代主体性的自我，或寄寓着诗人某种超现实的浪漫想象。到了左翼时期，诗人对宇宙自然的想象转变为对农工、对革命的情感，如“我的眼中已经没有自然，/我老早就感觉着我的变迁；/但你那银灰色的情感，/还留恋着我，不想离缘。//……啊，我的心中是这样的淡漠，/任有怎样的境地也难使我欢呼。/你除非照着几百万的农人/在凯旋的歌吹中跳舞”。^①

不管是语汇系统的更新，还是抒情结构、想象方式的潜在转变，郭沫若在左翼时期的新诗文体实践都表明，他的新诗从自我表现式的“我说”文体转变为对话文体，也说明郭沫若深刻理解艺术与革命之间的内在联系。正如郭沫若在《艺术家与革命家》中所言，“艺术家要把他的艺术来宣传革命，我们不能议论他宣传革命的可不可，我们只能论他所借以宣传的是不是艺术”；“一切真正的革命运动都是艺术运动，一切热诚的实行家是纯真的艺术家，一切志在改革社会的热诚的艺术家也便是纯真的革命家”；“我们是革命家，同时也是艺术家。我们要做自己的艺术的殉教者，同时也正是人类社会的改造者”；^②“我们并不是希望一切的艺术都成为宣传的艺术家，我们是希望他把自己的生活扩大起来，对于社会的真实的要求，要加以充分的体验，要生一种救国救民的自觉。从这种自觉中产生出来的艺术，在它的本身不失其独立的精神，而它的效用对于中国的前途是不可限量的”。^③ 这些表述虽然未必完全在郭沫若这一时期的创作中落实，但至少体现了郭沫若在新诗文体探索上关于“自我—他我”“自我—革命”的辩证思维。

（三）颂歌时期：^④ 新诗文体观进入传统与现代的辩证时期

1949年后，随着新民主主义革命的胜利和新中国的成立，建设主题逐渐取代了革命主题，人民当家作主取代个性解放诉求，新政权的建立取代革命诉求。当新诗这一带有反叛性的现代文体失去了对手的时候，就极易转化为颂歌形式。郭沫若新诗文体的转变，同样没有超出这一历史逻辑。这种转变当然和郭沫若的政治立场、文化立场以及文学观念紧密相关。新的政权建立需要新的文艺形式去匹配其历史合法性，新诗作为现代文体的反叛、反

① 郭沫若：《对月》，《郭沫若全集·文学编》第1卷，人民文学出版社1982年版，第376~377页。

② 郭沫若：《艺术家与革命家》，《郭沫若全集·文学编》第15卷，人民文学出版社1990年版，第192、193页。

③ 郭沫若：《文艺之社会的使命》，《郭沫若全集·文学编》第15卷，人民文学出版社1990年版，第205~206页。

④ 楼栖把郭沫若写《蜩螗集》（1948年）、《新华颂》（1953年）的时期称为“颂歌时期”。参见楼栖：《论郭沫若的诗》，上海文艺出版社1959年版，第77页。

思性质素就受到不同程度的压抑。

颂歌最基本的特征，在于它是肯定性的价值确认和整体性的修辞表达。它总是指向昂扬向上、积极进取的审美风格，在整体性的修辞结构中肯定抽象性价值的合法性。颂歌进入新诗文体，要求语汇集中单纯、刚健明亮，结构庄严、和谐与匀称，想象整体化和类型化。这在《新华颂》《百花齐放》中得到了鲜明体现。

《新华颂》创作于新中国成立初期，是对新中国的歌颂，但却较多吸收了传统文体形式。语言上大部分用的是现代白话，偶尔用古体诗语汇。诗行诗节渐趋整饬，大多每节四行，每行长度相近，韵律节奏越来越密集。严整的诗歌体式、悦耳的韵律节奏、单纯的想象方式，创造出亲切明快、积极向上、轻松活泼的文体效果，这与建国初期昂扬奋发、积极进取的社会精神风貌完全契合。试看《新华颂》第一节：“人民中国，屹立亚东。/光芒万道，辐射寰空。/艰难缔造庆成功，/五星红旗遍地红。/生者众，物产丰，/工农长作主人翁。”^①在这里，自然宇宙意象被赋予鲜明的意识形态内涵，通过铿锵有力的韵律节奏实现了某种政治抒情的颂歌效果。郭沫若之所以采用古典诗歌形式节奏来吟唱现代颂歌，是因为古典诗歌比较适合吟唱。越是单纯集中的情感，越能通过这种诗歌吟唱的节奏韵律形式发挥更大的表达效果。“五四”时期，郭沫若主张诗歌形式上绝对的自主与自由，是因为要表达个人化的反叛精神情感。而1949年后的颂歌承载集体性、类型化的意识形态情感，这种情感带有很强的规约性和统摄性，内在地要求着形式感更强的文体形式。这一点，在为了响应“百花齐放”口号而创作的《百花齐放》诗集中，更是得到了极端化的体现。

《百花齐放》是郭沫若主要创作于1958年的诗集。这部诗集通过101种花，^②托物言志，借物抒情，配合当时的文艺政策与历史现状，尤其是歌颂1949年以来的社会主义现代化建设，同时也揭示了现代化过程中存在的问题。这些诗歌表面上是标准的咏物诗，灌注的却是新中国社会主义建设的现

① 郭沫若：《新华颂》，《郭沫若全集·文学编》第3卷，人民文学出版社1983年版，第3页。

② 《百花齐放》原来写了105种花，后来定稿选了100种具体的花，以牡丹开篇，由梅花收束，另把其中4种（油桐花、真珠兰、金银花、王莲）包含在“其他一切花”中作为终篇。这里应是为了表达某种特殊的意味，即“普通说‘百花’是包含一切的花。只选出一百种花来写，那就只有一百种花，而不包含其他的花。这样，‘百花’的含义就变了”，“因此，我就格外写了一首《其他一切花》，作为第一零一首”，“我倒有点喜欢一零一这个数字，因为它似乎象征着一元复始，万象更新。这里有‘既济、未济’的味道，完了又没有完。‘百尺竿头更进一步’，这就意味着不断革命与革命阶段论的结合”。参见郭沫若：《百花齐放·后记》，《郭沫若全集·文学编》第3卷，人民文学出版社1983年版，第172页。

代经验。这部诗集中的诗作在结构形式上，每节四行，每首诗两节，隔行押韵；在想象方式上，表面上写的是各种花卉的特征，实际上却有着内在的隐喻特征。

尤其是压轴的那首不起眼《其他一切花》，充满着郭沫若特有的指东说西、举重若轻：“旧诗的诗句：‘花如解语还多事’，/咱们今天都成为了多事的花花。/一百张花的大字报怕有人嫌多，/咱们只想鼓足干劲，不想再多话。//大字报中有好几处提到了诗人，/遵守的方针是要团结，也要批评。/希望新旧的诗人们都不要多心，/手携手地力争上游，不断地革命。”^①通过这种独特的文体实践，郭沫若实现了传统形式与现代主题的有机融合，实现了特殊政治气候下新诗文体的动态回旋，在服务于时代颂歌表达的同时，借助传统诗文意蕴与当下政治话语空间的张力，传达出现代诗人在当代的复杂处境，或者也是另一种老年郭沫若的云淡风轻。

从这个意义上看，郭沫若在1949年后的新诗文体实践，无疑同时表现出传统与现代的历史辩证性特征。但问题恰恰出在这里，亦即这种对传统与现代的双重妥协，忽视了新诗作为现代文体的独特性与可能性。郭沫若在颂歌时期的创作，有时候甚至过分沉陷在这一逻辑陷阱中，反而使其日益丧失了对新诗文体探索的内在动力和历史先锋基因。这也是“长期存在于‘新诗’发展中重视内容而忽视艺术，造成写作与阅读的简单化倾向”^②的老毛病与新表现。

三、异路新花：对郭沫若新诗文体实践的反思

众所周知，新诗是在古典诗歌传统、西方现代诗歌与现代中国经验的交叉地带萌生、演变而成的。它既存在于历史的逻辑中，又蕴含着复杂扭结的矛盾。郭沫若的新诗文体实践亦如此，它是历史的产物，紧扣历史语境的脉搏，创造了开放自由的新诗文体观。但另一方面，与时代的同步性也带来新诗先天的缺陷，即被时代风潮和历史语境宰制，丧失艺术的独立性和本体性。郭沫若在不同历史时期的新诗文体观转向，内在动力是历史语境，而非诗歌本体，这造成其新诗文体实践缺乏内在逻辑线索与结构。一旦历史语境发生转换，郭沫若始于“五四”时期的新诗“破体”创造就不得不成为随时俯仰的“变体”，从而丧失了文体艺术本体意义上的先锋性，他的新诗实践自然也就失去了艺术逻辑的有机性。

因此，诗歌文体上的局限性必须从文体的本体上，亦即从形式规范、个

^① 郭沫若：《其他一切花》，《郭沫若全集·文学编》第3卷，人民文学出版社1983年版，第171页。

^② 王光明：《现代汉诗的百年演变》，河北人民出版社2003年版，第5页。

体情思和时代语境上加以反思。在新诗文体的形式规范层面，郭沫若的局限性在于他在诗歌形式上的自觉始终是作为时代语境的附庸存在的。他的诗歌形式上的实践往往是作为一种功能性的媒介存在的。诗歌形式本身在他那里缺乏艺术本体性的地位。在个体情思层面，同样存在一种失衡状态。在“《女神》时期”，郭沫若的个体情思是最为强烈的，在他这一时期的文体实践中，个体情思征服了形式规范和时代语境，但是到了左翼时期，自我逐渐萎缩蜕化，逐渐丧失了对诗歌文体形式规范和时代经验的驾驭能力。到了颂歌时期，可以说时代语境造成的社会政治观念完全支配了郭沫若诗歌的形式空间和个体情思空间，造成语言匮乏、形式板结、情感单一。总体来看，郭沫若诗歌存在的局限性集中到一点就是在文体实践中，形式规范、个体情思与时代语境之间的失衡。一种成熟的现代诗歌文体必然呈现以上三者之间有机统一和相互融合、相辅相成的关系。这种关系既是“变体”的前提，又是“破体”的动力，构成了新诗文体乃至文学文体生成的内在机制。

尽管对郭沫若的评价出现两极化倾向，要么是在艺术上的否定，要么是在诗歌史意义上的肯定，但不管哪种理解与评价，都未能给予他在新诗文体现代进程中基于诗歌本体意义的清晰界定，也缺少思想史维度上的理解与同情。新诗文体观的形成固然与时代经验紧密相关，但与此同时，诗歌作为独特的想象和建构世界的方式，有其超历史的维度与可能性，也有附着于时代与人的形而下基础和无奈之处。

当然，诗可以介入历史，但终归要高于历史，它在本质上仍是朝向未来与可能性的。在这个意义上，诗又是超越历史的。纵观郭沫若新诗文体观的生成与发展过程，如果说诗与（历史的、情感的、个人的、社会的）存在之间理应对话的生成空间，是存在之思朝向未来无限可能性的开放空间，那么郭沫若的新诗文体观无疑算得上是现代汉诗从“迅速转化中的传统社会”通往“日趋以大众传播和消费主义为主导的现代社会”^①的新诗“异路”^②的探索。在这个意义上，同样属于“奇崛而平实的写作方式”^③的郭沫若新诗文体实践自有其不可抹杀的历史价值和文学意义。

（责任编辑：陈华积）

① 参见 [美] 奚密：《从边缘出发：现代汉诗的另类传统》，广东人民出版社 2000 年版，第 1 页。

② 鲁迅：《呐喊·自序》，《鲁迅全集》第 1 卷，人民文学出版社 2005 年版，第 437 页。

③ 傅修海：《对影成三人：郭沫若、李白与杜甫的互文写作——重读郭沫若〈李白与杜甫〉》，《文学评论》2019 年第 1 期，第 108 页。