

诞生于都市中的诗人：论 1920 年代郭沫若诗歌里的城市书写

吴 辰

【摘 要】城市对郭沫若创作的影响是巨大的，其诗集《女神》诞生于城市文化的语境中，动态地呈现了中国新诗与“现代”接触后的嬗变过程。在郭沫若的诗作中，1920 年代的城市文化对其创作的意义并不是一成不变的。在经历了对城市文化的追逐、扬弃、反思后，郭沫若最终选择了重拾理性，并以革命作为理性的呈现方式，从以感官为中心的都市中突围。通过梳理 1920 年代郭沫若诗歌里的城市书写，能够清晰地看到诗人对“现代”这一范畴的接受与反思，这背后是诗人在城市语境下对人的主体性精神的追寻。在这一过程中，郭沫若开始反思文艺与社会的关系，这成为他接受马克思主义的重要原因。

【关键词】郭沫若 《女神》 城市书写

【作者简介】吴辰，文学博士，海南师范大学文学院副教授。

【中图分类号】I207.22 **【文献标识码】**A

【文章编号】2097-1125 (2022) 11-0022-11

在中国现代文学的发展历程中，“乡土”的存在是毋庸置疑的，而“城市”的存在则显得有些虚无缥缈。鲁迅曾经不无喟叹地说：“中国没有这样的都会诗人。我们有馆阁诗人，山林诗人，花月诗人……；没有都会诗人。”^①在他看来，中国现代作家笔下的都市描写大多停留在对城市表象的平铺直叙上，并未能触及“城市的灵魂”，而那种将城市作为题材或者材料使用的文学则与此前“馆阁”“山林”“花月”等别无二致，不能称得上“都会文学”。其实，早在鲁迅有这番感慨之前，郭沫若就已开始以诗歌的

^① 鲁迅：《〈十二个〉后记》，[俄]亚历山大·勃洛克：《十二个》，胡敦译，北新书局 1926 年版，第 70 页。

形式来尝试触及“城市的灵魂”。不过，或许郭沫若的诗歌世界太过于驳杂，读者们往往只注意到其雄浑壮阔的情绪和浪漫诡谲的想象，而忽视其作为“都会诗人”的一面。

目前，学界有关作为“都会诗人”的郭沫若研究相对较少，唯有孙玉石的《论郭沫若的城市意识与城市诗》曾对这一问题进行过集中探讨，他认为：“中国新诗的城市诗的早期形态，在五四时期就已经在一些留学生诗歌中存在着。郭沫若主要写于日本的《女神》及稍后的其他诗歌创作中，在这个方面的实践，可以视为中国现代城市诗先驱性的探索和尝试。”^①这是极有启发性的。而以城市为视角重新审视郭沫若 1920 年代的创作，则会发现他在此阶段创作中的更多侧面。

一、城市意识的自觉

研究者在论及郭沫若早期诗作中诗意的来源时多有涉及其少年时代在川内的经历。在未出夔门之前，郭沫若所受到的教育、所经历过辛亥革命后的乱象都极大地影响着他对国家的认知，也对其后来的创作产生了不可忽视的影响。但是，如果以城市为视角来审视郭沫若在 1920 年代的创作，则未必需要如此溯源，因为“城市”这个词语在当时的中国并不是一个有着普遍意义的概念，在郭沫若远赴日本之际，中国唯一称得上“现代城市”的地方只有上海。

一般来说，上海作为“现代城市”的历史要从十九世纪下半叶租界产生时算起。但是直到二十世纪初，上海的新与旧之间仍然处于一种互相隔绝的状态。1912 年，旧县城城墙的拆除对上海而言可以说是一件有着标志性意义的事件，中和西、新和旧、近代和现代在这一事件后不断融合，而城墙的拆除也意味着传统城市与现代都市之间冲突的加剧，自然的边界再也无法限制飞速膨胀的经济了。但是，在整个中国的范围内，现代经济的扩张速度并不总像上海那样迅速，有研究者形容此时的上海为：“上海话称走路为跑路，要在上海生存发展，在马路上确实是要跑的，慢悠悠踱方步么，对不起，请回到内陆城市去享受地主收租之益吧。”^②事实上，在 20 世纪早期，这种由空间造成的时间差异是客观存在的，“现代”及其表征由东部沿海向各个方向递减。直到 1947 年，费孝通在写作《乡土重建》的时候，仍然特意用了“都会”这样的词语来将现代城市与中国传统意义上的“城”“市”

^① 孙玉石：《论郭沫若的城市意识与城市诗》，中国郭沫若研究会编：《郭沫若与 20 世纪中国文化》，福建人民出版社 2002 年版，第 149 页。

^② 唐振常主编：《近代上海繁华录》，商务印书馆国际有限公司 1993 年版，第 8 页。

进行区分,并称现代城市或都会“是以现代工商业为基础的人口密集的社区”,^①这足以证明城市以及其所裹挟着的现代性意识在中国推进的缓慢。

郭沫若少年时期求学于川内,并辗转于嘉定(今乐山)、成都等地,虽然各地风物有所不同,但是就现代性程度而言,嘉定或是成都并没有本质区别,郭沫若在川内求学时所面对的始终是乡土中国。即便郭沫若后来考取了天津陆军军医学校而远赴天津、北京,也只不过是从小处乡土到了另一处乡土而已。虽然郭沫若于1915年曾经因为中日交恶的原因于上海停留过三日,但是他与上海的首次接触并未对其有关“城市”的认知产生什么影响,毕竟在逃难的语境下,“慨当以慷地回了国的男儿在上海的客栈里滞了三天,连客栈附近的街道都还没有辨清楚,又只得匆匆忙忙地跑回日本”,^②自然不会留意到身边与乡土中国截然不同的景观。所以可以断定,郭沫若对现代城市的认知最初形成于日本,而并非中国本土。通过对郭沫若在此阶段心路历程的梳理,不难发现促使其认知都市的装置是文学。

1919年下半年到1920年上半年,郭沫若读到了康白情等人在《时事新报·学灯》上发表的诗作而开始向编辑宗白华投稿。此时正是郭沫若自称的“诗的创作爆发期”,^③同时是其诗意开始转型的时刻。郭沫若最初发表在《时事新报·学灯》上的诗歌为《死的诱惑》《新月与白云》《离别》等,这组诗歌皆为旧作,无论是就意象还是诗意而言都偏于古典;在郭沫若接触到惠特曼的诗歌之后,其诗风发生了转变。在“豪放的诗调”的“煽动”下,^④《凤凰涅槃》《晨安》《地球,我的母亲》等一批诗作诞生了。这些诗作中充满张力的诗意与世界性的眼光,与此前发表的其他诗作是截然不同的。这种诗意的转向显然与惠特曼的雄浑有关。在得到编辑宗白华的赞许之后,郭沫若对这种新的诗意从自动转变成了自觉,这使宗白华在编辑其稿件时不由惊叹:“你的凤凰正还在翱翔天际,你的天狗又奔腾而至了。”^⑤从身在九州的郭沫若的视角来看,宗白华所编辑的《时事新报·学灯》显然代表了国内文坛的动向,如果说《凤凰涅槃》是出自郭沫若的灵感,那《天狗》则不免有刻意表达与《凤凰涅槃》相似诗意的倾向了,郭沫若是在以文学的方式向宗白华所代表的国内文学界靠拢。多年之后,宗白华在提及由自己主编的《时事新报·学灯》时,仍有一种处在“时代中心”的自豪感,“二十一年前,上海望平街《时事新报》编辑室的一张小桌上,每天

① 费孝通:《乡土中国·生育制度·乡土重建》,商务印书馆2011年版,第368页。

② 郭沫若:《创造十年》,现代书局1932年版,第33~34页。

③ 郭沫若:《创造十年》,现代书局1932年版,第73~74页。

④ 参见郭沫若:《创造十年》,现代书局1932年版,第78页。

⑤ 田寿昌、宗白华、郭沫若:《三叶集》,亚东图书馆1920年版,第24页。

傍晚总是满堆着一大堆的信，编者走近看见时着实充满心的欢喜。这是四面八方活泼天真的青年寄来的稿件，有的讨论社会问题，有的发阐青年问题，有的介绍西洋哲学与文学，大谈文化，有的研究教育，有的是很苦恼地发抒着恋爱和社会问题……那小小的书桌上象征着‘五四’时代的青春、朝气、希望，青年的纯洁”。^① 在这一文学创作的集中期里，郭沫若并没有身处国内文坛，其有关中国文学界的想象大多源自与宗白华之间的书信，而宗白华刊发郭沫若的诗作又使他进一步加强了自己以文学构建祖国想象的信心。于是，“在五四以后的国内青年，大家感觉着知识欲的驱迫，都争先恐后地跑向国外去的时候”，郭沫若身在海外却“只想跑回中国去，在那儿的中小学校里当一个国文教员”。^② 但是，经由宗白华转述而来的中国文坛毕竟不是当时中国文学发展的全貌，它仅能够代表宗白华当时所在的上海。

在正式行动之前，郭沫若早就对上海神往已久，他在等待一个契机，能够促使他来到上海。而由于郭沫若对上海的想象建立在文学的基础上，这个契机也必然会与文学有着某种关联。1921 年，由于成仿吾决定放弃学业回上海任泰东图书馆文学主任，郭沫若便决定与其一起回上海。郭沫若回忆这次远行，称“丢着一妻二子在后边”，“我在夜雨中从十里松原穿过，到箱崎车站去搭夜车，我心中的感觉就好像古代的武士出去上阵的一样——不是说自己很勇敢有视死如归的精神，是自己的漂泊的前途吉凶莫卜”。^③ 离别之际，郭沫若悲从中来自然是理解的，但是在他的内心世界，却是满含着新生的喜悦：“在晴明的自然中，与久别的旧友重逢，夜来的忧郁已被清冷的海风吹送到太平洋以外去了。我那时候自己感受着了‘新生’的感觉，眼前一切的物象都好像在奏着生命的颂歌。”^④ 在郭沫若此时所做的《新生》一诗中，“新生”的来源绝不仅仅是“晴明的自然”或“旧友重逢”这样简单。在《新生》一诗中，郭沫若写道：“紫罗兰的，/圆锥。/乳白色的，/雾帷。/黄黄地，/青青地，/地球大大地/呼吸着朝气。/火车/高笑/向……向……/向……向……/向着黄……/向着黄……/向着黄金的太阳/飞……飞……飞……/飞跑，/飞跑，/飞跑。/好！好！好！……”^⑤ 这首诗在整本《女神》诗集中的艺术价值未必十分突出，但是其中所呈现的速度

① 宗白华：《欢欣的回忆和祝贺——贺郭沫若先生 50 生辰》，《宗白华全集》第 2 卷，安徽教育出版社 1994 年版，第 294 页。

② 参见郭沫若：《创造十年》，现代书局 1932 年版，第 89 页。

③ 郭沫若：《创造十年》，现代书局 1932 年版，第 109 页。

④ 郭沫若：《创造十年》，现代书局 1932 年版，第 109 页。

⑤ 郭沫若：《〈女神〉及佚诗》，人民文学出版社 2008 年版，第 136 页。

感以及速度感带来的欢愉却是其他诗作中很少有的。从“向着”“飞跑”等一系列令人窒息的急促中，郭沫若对此行的确定性和迫切性是不言而喻的。这首诗题为“新生”，郭沫若确信此行意味着一种新生活的开启，他已经无法抑制投入新生的渴望，甚至无法完整地组织语言，对新生除了“好”之外也无法另置一词。考虑到郭沫若明确地知道此行的终点会是上海，那么他对现代城市在意识上的自觉就十分明显了，他显然知道自己所要奔赴的“新生”是什么，那是上海，上海就是太阳，而《新生》中扑向太阳的举动则与《凤凰涅槃》中凤凰新生的欢欣同出一体。

郭沫若通过与宗白华的文学交流自觉地想象着上海这个城市，而对建构在文学与诗意上的城市的自觉追求又造成了郭沫若在诗意上的转型，诗意上的转型又促成了郭沫若以实践贴近现代城市的行动。故而，在郭沫若1921年的归国行动中，其内驱力是诗人对认识现代城市的渴望。

二、城市诗意的转变

方其时也，和郭沫若有着相似城市体验和感受的大有人在，闻一多就是其中之一。在赴美留学后不久，闻一多就感知到了隐藏在美国城市文化中的诗意，这是一种通过心灵感知的、不用及物的诗意，而这也正与郭沫若在《女神》中所表现出来的相同，这也使得闻一多在赴美之后对郭沫若格外关注。在《女神之时代精神》一文中，闻一多开篇便写道：“若讲新诗，郭沫若君底诗才配称新呢，不独艺术上他的作品与旧诗词相去最远，最要紧的是他的精神完全是时代的精神——二十世纪底时代的精神。有人讲艺术作品是时代底产儿。女神真不愧为时代底一个肖子。”^① 闻一多指出了郭沫若在火车与轮船的速度中获得的现代感、在反抗中体现的时代精神、现代科学与文学结合后的艺术特质与新的关系的建立。闻一多看到了郭沫若从城市而来的诗意，这一点是要远超同时代文学评论者之上的。但是，闻一多却忽视了《女神》并非作于一时一地。在《女神》成型的过程中，郭沫若的诗意是不断变化的，其对城市的态度亦然。

从日本出发到上海不过三四日的光景，郭沫若的心境却产生了极大的变化。如果对比诗人在此期间创作的《黄浦江口》和《上海印象》就会发现，两首诗虽然诞生仅间隔一日，却有着截然不同的诗意。在《黄浦江口》一诗中，郭沫若看到的上海是古典的：“平和之乡哟！/我的父母之邦！/岸草那么青翠！/流水这般嫩黄！//我倚着船栏远望，/平坦的大地如像海洋，/

^① 闻一多：《女神之时代精神》，《创造周报》1923年第4号，第3页。

除了一些青翠的柳波，/全没有山崖阻障。//小舟在波上簸扬飏，/人们如在梦中一样。平和之乡哟！我的父母之邦！”^①而到了《上海印象》中，郭沫若眼中的上海则变成了一种带有明显浪漫主义气质的现代性象征的集合：“我从梦中惊醒了！Disillusion 底悲哀哟！//游闲的尸，/淫器的肉，/长的男袍，/短的女袖，/满目都是骷髅，/满街都是灵柩，/乱闯，/乱走。/我的眼儿泪流，/我的心儿作呕。//我从梦中惊醒了。/Disillusion 底悲哀哟！”^②这两首诗有着明显承续关系，在《黄浦江口》里，诗人正做着“梦”，一个有关故乡想象的“梦”，然而到了《上海印象》中，这个“梦”惊醒了，随之而来的是巨大的幻灭感。有研究者将郭沫若与波德莱尔进行了对比，称两者之间的差异是浪漫主义和象征主义的差异，在郭沫若的幻灭背后是对共鸣的追求，而在波德莱尔的忧郁之下掩盖的是厌倦的都市个体。^③实际上，郭沫若在追求共鸣的时候，其自身陷入了一种对此次上海之行不确定性的焦虑之中。郭沫若并非不了解城市，但是他所了解的城市更大程度上是一种远观的城市或者是景观中的城市。几年前，他曾笔立山头眺望过日本九州门司市，他看到了“大都会底脉搏呀！/生底鼓动呀！/打着在，吹着在，叫着在，……/喷着在，飞着在，跳着在，……”，看到了“黑沈沈的海湾，停泊着的轮船，行进着的轮船，数不尽的轮船，/一枝枝的烟筒都开着了朵黑色的牡丹呀！/哦哦，二十世纪底名花！/近代文明底严母呀！/”。^④在这种远眺的视域下，即使是那些冒着黑烟的烟筒也具有了一种现代美感。然而，一旦贴近城市，隐藏在这种美感之下的种种问题就将浮出水面。《上海印象》正是郭沫若第一次接触这种全新城市体验后的产物。

如果说郭沫若此前所接触的城市都是在现代文明理性引导之下的城市片段的话，那么这一次上海之行，郭沫若所接触的则是由自身感性体验过的城市的整体景观。在此前郭沫若的诗作中，大量关于城市生活的描写都充满了方向感。例如，在《笔立山头展望》中，“人底生命便是箭，正在海上放射呀”；在《新生》中，“向……向……/向着黄……向着黄……向着黄金的太阳/飞……飞……飞……/飞跑，/飞跑，/飞跑”；在《海舟中望日出》中，“哦！太阳！/白晶晶地一个圆瑯！/在那海边天际/黑云头上低昂。/我好不容易才得盼见了你的容光！/你请替我唱着凯旋歌哟！/我今朝可算是战胜了海洋！”^⑤而这种方向感也正是郭沫若对上海这座现代性城市一经体验便陷入

① 郭沫若：《〈女神〉及佚诗》，人民文学出版社 2008 年版，第 139 页。

② 郭沫若：《〈女神〉及佚诗》，人民文学出版社 2008 年版，第 140 页。

③ 参见刘奎：《共感的整体：郭沫若的浪漫精神及其衍异》，《诗刊》2019 年第 15 期，第 52 页。

④ 参见郭沫若：《〈女神〉及佚诗》，人民文学出版社 2008 年版，第 60 页。

⑤ 郭沫若：《〈女神〉及佚诗》，人民文学出版社 2008 年版，第 137 ~ 138 页。

幻灭的根源。在《上海印象》中，其诗眼就在于“乱”字，因“乱”才有了梦的惊醒，才有了惊醒之后的幻灭，才有了幻灭之后的悲哀。郭沫若对自己在《上海印象》中的诗意有过一番说辞：“船愈朝前进，水愈见混浊，天空愈见昏濛起来。杨树浦一带的工场中的作业声，煤烟，汽笛，起重机，香烟广告，接客先生……中世纪的风景画，一转瞬间便改变成为未来派”，“那些长袖男，短袖女，一个个带着一个营养不良栖栖遑遑的面孔，在街头窜来窜去。在古语‘走肉行尸’中令人感受一种新鲜的感觉”。^①当然，郭沫若在写作自传的时候，其世界观和思维方式早已与1921年上海之行时有着很大的区别，但是从字里行间仍然能够感受到这种全新的城市体验带给这样一位长期靠着文学来想象城市的诗人的感性冲击。在体验城市之前，郭沫若认为自己能够凭借想象和经验把握住城市的方向，寻求一种人和城市之间关系的和谐，而一旦接触到了城市，郭沫若却敏锐地感觉到自己作为一个外来者与城市之间的紧张关系，在日本形成的城市想象远不能够运用在对上海的观察和理解上。

于是，在《女神》之后的《星空》中，郭沫若努力地在诗歌领域寻找着向古典诗意回归的路径。《星空》的题记便是康德在《实践理性批判》中那句著名的话：“有两样东西，我思索的回数愈多，时间愈久，他们充溢我以愈见刻刻常新，刻刻常增的惊异与严肃之感，那便是我头上的星空和心中的道德律。”^②在此前对都市的体验中，道德律和星空都被城市的速度感和纸醉金迷所破坏，郭沫若将自己的诗意重新调回古典，试图从星空中寻找一种从都市突围的可能性。当郭沫若仰望星空，高呼：“美哉！美哉！/天体于我，/不曾有今宵欢快！/美哉！美哉！/我今生有此一宵，/人生诚可赞爱！/永恒无际的合抱哟！/惠爱无涯的目语哟！/太空中只有闪烁的星和我。”^③但经过一番观察和思考，郭沫若在诗的结尾也不得不宣告星空消逝的必然：“自由优美的古之人，/便是束草刈薪的村女山童，/也知道在恒星的推移中，/寻觅出无穷的诗料，/啊，那是多么可爱哟！/可惜那青春的时代去了！/可惜那自由的年代去了！/唉，我仰望着星光祷告，/祷告那青春时代再来！/我仰望着星光祷告，/祷告那自由时代再来！/鸡声渐渐起了，/初升的朝云哟，/我向你再拜，再拜。”^④

一旦感受到了城市的速度感和现代感，曾经那个古典的世界就再也回不去了。与同时期其他诗人不同，郭沫若并没有在城市文化场域中沉醉，也没

① 郭沫若：《创造十年》，现代书局1932年版，第111~112页。

② 郭沫若：《星空》，泰东图书馆1929年版，扉页。

③ 郭沫若：《星空》，泰东图书馆1929年版，第1页。

④ 郭沫若：《星空》，泰东图书馆1929年版，第7页。

有沿着古典的路径试图将未来与过去融合，而是以现代的姿态寻找从城市中突围的途径。

三、城市感官的突围

对于这种失去确定感和方向感的城市体验，有些作家很快就能够适应，并能迅速将自己的创作融入城市以及城市所带来的一整套文化场域中，这些作家在此时的上海大有人在。在 1922 年于上海创刊的《快活》旬刊上，著名通俗小说作家周瘦鹃为刊物作了一篇《祝词》，其中写道：“现在的世界，不快活极了，上天下地充满着不快活的空气，简直没有一个快活的人。做专制国的大皇帝，总算快活了，然而小百姓要闹革命仍是不快活；做天上的神仙再快活没有了，然而新人物要破除迷信，也是不快活；至于做一个寻常的人，不用说是不快活的了。在这百不快活之中，我们就得感谢《快活》的主人做出一本《快活》杂志来，给大家快活快活，忘却那许多不快活的事。我便把一瓣心香，祝《快活》长生，并祝《快活》的出版人、《快活》的印刷人、《快活》的编辑人、《快活》的撰述人、《快活》的读者皆大快活。秒秒快活、分分快活、刻刻快活、时时快活、日日快活、月月快活、年年快活、永永快活。”^①周瘦鹃借“快活”之题进行发挥，但却生动地描绘出一幅唯感官至上的现代城市景观：人生在世，只需要“快活”，对得起自己的感官，至于其他的事情，则无须在乎。显然，在这一时期的上海，类似周瘦鹃所述的城市感受才是主流，人们习惯于在城市带来的“快活”感中随波逐流，而类似郭沫若这样在失去方向之后备受痛苦煎熬的人则是少之又少。

实际上，郭沫若在《女神》中就已经在探寻突围的路径了，但是他此时将希望放在了对曾经古典式生活的浪漫主义追溯上。在《西湖纪游》一诗中，他曾经喟叹，“我本是‘自然’底儿，/我要向我母怀中飞去！”，甚至想要跪在雷峰塔下的锄地老人面前，“叫他一声：‘我的爹！’/把他脚上的黄泥舔个干净”。但是，面对不可抵挡的城市化进程，有着深刻现代性体验的郭沫若知道，这只能是消极的幻想。最后，他也只能怅惋称：“‘花儿也为诗人开，/我们也为诗人来，/如今的诗人/可惜还在吃奶。’”^②此时的诗人并没有做好准备，他并不知道用什么方式来面对这种从未有过的现代体验和城市感受，他只知道，司春的女神离自己而去了。

1923 年，郭沫若在离开日本之际写诗留别，诗中称现代化的日本为“新式的一座文明监狱哟！/前门是森严的黑铁铸成，/后间是灿烂的黄金照

^① 周瘦鹃：《祝词》，《快活》1922 年第 1 期，第 1 页。

^② 参见郭沫若：《〈女神〉及佚诗》，人民文学出版社 2008 年版，第 141、143、147 页。

眼。/无期徒刑的囚徒们/——文人，学者，教徒，艺术家——/住的是白骨做成的象牙宫殿。”郭沫若要回到自己的故土，想象中的故土是一个有别于现代性城市的存在：“我的故山虽是荆棘满涂，/可是那儿有清洁的山茶可煎。/那儿有任鸟飞的青空，/那儿有任鱼游的江湖，/那儿的牢狱是虽有若无。”^① 在经历过作为城市的上海之后，郭沫若笔下日本的现代性也被激活了，郭沫若生活在其中越发感到煎熬。经过现代性过滤的自然，也不再像《女神》时期那样充满了生机和张力，而是充满了荒芜和破败。在这一时期，《冬景》是一首颇具代表性和启示性的诗作：“海水怀抱着死了的地球，/泪珠在那尸边跳跃。/白衣女郎的云们望空而逃，/几只饥鹰盘旋着来吊孝。/尸体中涌出的一群勇蛆，/高兴着在作战中的儿戏；/我不知道还是该唱军歌？/我不知道还是该唱薤露？”^② 这首诗里的自然意象是如此的不和谐，而诗人也在自己将要面临的道路上下求索——是做浪漫主义的哀悼还是激进地向着当下宣战，这构成了诗人面对现代城市时的一个重要选择。

及至从日本毕业回国之前，郭沫若对自己进入城市之后的道路有了一个感性的认知，他在诗歌和文论中都构想了一种以革命来改变社会进而改变文学的路径。在《上海的清晨》等诗歌中，郭沫若有意识地在造成一种“劳苦人”与“富儿”之间的对立：“马道上，面的不是水门汀，/面的是劳苦人的血汗与生命！/血惨惨的生命呀，血惨惨的生命/在富儿们的汽车轮下……滚，滚，滚，……/兄弟们哟，我相信就在这静安寺路的马道中央，/终会有剧烈的火山爆喷！”^③ 这些诗歌中提到了阶级意识，但是在阶级意识之外，更有郭沫若对人与城市之间关系的思考，在《励失业的友人》《朋友们枪聚在囚牢里》等诗中，都提到了“魔宫”和“囚牢”，这些意象与其说是一种阶级的隐喻，不如说是上海现代城市环境的象征。正是上海的城市语境带给了郭沫若革命的动力，他开始意识到自己已退无可退，若是不想使自己成为被城市碾压的牺牲品，就只能激进地与之进行抗争。于是，郭沫若以一种决绝的姿态与曾经热情书写的自然挥别：“你厚颜无耻的自然哟，/你只是在谄媚富豪！/我从前对于你的赞美，/我如今要一概取消。”^④ 郭沫若与自然的决裂并不仅仅是要与作为客体的“自然”分道扬镳，还意味着与作为自然一部分的自己以及自己对待世界的自然态度告别，他不再顺从于正在逐步“现代化”的异变中的自然，而是要走上一条革命之路，公开与之宣战。显然，城市正是这种现代化了的自然的典型。对此时带着诗人光环的郭沫若而

① 参见沫若（郭沫若）：《留别日本》，《孤军》第1卷第8、9期合刊，1923年，第1页。

② 郭沫若：《星空》，泰东图书馆1929年版，第31~32页。

③ 郭沫若：《上海的清晨》，《创造周报》1923年第2号，第7页。

④ 郭沫若：《歌笑在富儿的园里》，《前茅》，创造社出版部1928年版，第25~26页。

言，文艺显然与革命有着内在的共通性，要与城市抗争且要“在赤光中相见”，文艺的意义正与革命相同。于是，郭沫若在他著名的《艺术家与革命家》一文中大胆地论断：“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，一切热诚的艺术家也便是纯真的革命家。”^①然而，无论是诗作还是文论，1923 年前后的郭沫若对于革命与抗争只是知其应当如此，而并不知其为何应当如此。与其说是郭沫若有意识地在变革现实中的城市，不如说是他在竭力摆脱一种人与自然被异化和被囚禁的城市“现代感”。虽然其中也大量提到了无产阶级对现代都市的变革力量，但是这种感官上的突围与 1925 年以后其自觉将马克思主义融入自己的创作之中还是有一定距离的。

1923 年前后，郭沫若首先思考的仍然是艺术问题，而并非社会问题。郭沫若将物质文明的进步以及被物质文明进步带来的时间的提速看作是艺术的大敌，他曾经细数过现代城市语境下的文学生产对文学本体的伤害：“物质文明进步，制造的工场使劳动的女工增添了许多流产早产；物质文明进步，印刷的工场也使一切艺术家增添了许多流产早产。”^②这种对城市现实的不满催生了郭沫若对改变方式的思考，他抨击欧美方兴未艾的未来主义运动，将其本质概括为“基础只建筑在人类的感觉（sensibility）上”“对于现在的肯定，对于过去的反抗”，并认为“只有现在，现在的一切都值得表现，人的一切欲望和野心都值得肯定，纯粹的拿钱意识也值得肯定，于是乎资本主义也值得肯定，战争也值得肯定了”。^③郭沫若希望通过改变艺术来改变社会，来改变这个越来越快、越来越现代的城市文明，来改变这个已经被“现代”异化了的“自然”，进而实现个人的自由，迎接天才的诞生。1923 年至 1925 年，郭沫若在与《孤军》同人的交往过程中真实地体验到了阶级带来的文化分野，并在翻译河上肇《社会组织与社会革命》过程中从理论上接受了马克思主义。这些事件使其扭转了思路，他不再将艺术作为关注的中心，而是开始由社会问题来观照艺术问题，将艺术看作社会的一部分，并通过改变社会来促使艺术的自觉改变。郭沫若在编辑《文艺论集》时，写出了他对这一转向的体认：“我的思想，我的生活，我的作风，在最近一两年之内可以说是完全变了。”郭沫若开始意识到自己所要向当下宣战的路径：“大众未得发展其个性，未得生活于自由之时，少数先觉者无宁牺牲自己的个性，牺牲自己的自由，以为大众请命，以争回大众的个性与自由！”郭沫若总结称：“在我一两年前的文字中，这样的见解虽然不无一

① 郭沫若：《艺术家与革命家》，《创造周报》1923 年第 18 号，第 2 页。

② 郭沫若：《文艺上的节产》，《创造周报》1923 年第 19 号，第 2 页。

③ 参见郭沫若：《未来派的诗约及其批评》，《创造周报》1923 年第 17 号，第 5 页。

些端倪，然从大体上看来，可以说还是在混沌的状态之下。”^①这一评价是十分中肯和到位的。在此时，郭沫若也对有关文艺与城市之间的关系做出了一个确定的结论，他不再仅以感官来体会城市的变化，而是以阶级论作为理性工具来把握城市运作的规律，进而将其推至整个1920年代的中国，这也成为郭沫若参加革命的重要原因。在革命的道路上，郭沫若又重新找回了曾经失落于城市之中的方向感和确定感，找到了“时代的主潮”，并号召青年们：“你们要把自己的生活坚实起来，你们要把文艺的主潮认定！你们应该到兵间去，民间去，工厂间去，革命的漩涡中去，你们要晓得我们所要求的文学是表同情于无产阶级的社会主义的写实主义的文学，我们的要求已经和世界的要求是一致，我们昭告着我们，我们努力着向前猛进！”^②借由马克思主义，郭沫若找寻到了重建诗意的方向：诗意的重建不在于向古典回溯，而在于向由无数工农的真实生活所构建起的未来迈进。感官的城市通过革命和阶级回归到了理性，郭沫若完成了其诗意的突围。

通过对郭沫若1920年代诗歌中城市书写的考察，我们不难发现其对城市以及城市文化的认知存在着一个由感性到理性、由向往到反思的过程。在这一过程中，郭沫若不断处理着自己与周边环境的关系，并在城市中以文学突围。与那些惧怕城市或者沉溺于城市的消极做法不同，郭沫若以一种积极主动的姿态介入对城市的反思，并沿着城市文化的思维线索找到了一条解决城市中种种问题的路径。在1920年代，郭沫若从艺术问题出发，进入对社会问题的思考，而又由对社会问题的思考不断调整自己的艺术创作风格，他始终在人与城市之间变动的关系中寻找“人”之所以为“人”的价值，并竭力抵抗金钱、压迫等城市文化的消极一面对人的异化。以城市为视角对郭沫若1920年代的创作进行审视，能为郭沫若向马克思主义转型提供另一重视角，并能够厘清其在这段时间里自我表述中的含糊之处；推而广之，如果以城市的视角审视整个创造社的文学创作和文学理想，也必定会有新的发现。直至今日，我们对“创造社是否属于浪漫主义”^③这一类基本问题的反思仍然处于进行时，而以城市为视角来对郭沫若的精神历程进行考察，也会对理解创造社众人“浪漫”与否以及集体“左转”有所裨益。

（责任编辑：陈华积）

① 参见沫若（郭沫若）：《文艺论集序》，《洪水》第1卷第7期，1926年，第198页。

② 郭沫若：《革命与文学》，《创造月刊》第1卷第3期，1926年，第11页。

③ 刘勇、汤晶：《创造社是浪漫主义的吗？——写在创造社成立一百周年之际的反思》，《现代中文学刊》2021年第3期，第4页。