

反时代的考察： 一场被忘却了的小诗运动的夭折（中） ——从后期创造社的方向转变谈中国现代文学的分歧点——

顾伟良

论文摘要：本文旨在关注中国现代文学的分歧点以及小诗运动与文坛风波，并从三方面来阐述。一、针对郭沫若的《我们的新文学运动》一文，剖析此文混淆文学概念，将文学纳入历史现实主义的轨道；二、围绕史剧《女神之再生》《湘累》《棠棣之花》，阐述郭沫若的历史现实主义手法以及反抗精神的破坏性；三、谈成仿吾的评论及其对俳谐文的偏见，并对日本初期社会主义文艺运动作一简略的介绍，谈其特色。

关键词：胡适 青木正儿 周作人 革命文学 郭沫若 成仿吾

前言

中国现代文学史上曾出现过两次最具代表性的浪漫主义和个人主义的思想萌芽，惜两次都被夭折为时甚短。一次是具有启蒙意义的新文化运动，另一次是“文革”之后出现的新时期文学。这也说明了中国现代文学的艰辛历程。

周作人在其所著的《中国新文学的源流》（1932）中指出，文学史是有起伏的，它是曲线发展的。一部中国现代文学史恰好证实了这一说法。迄今在中国现代文学史上对昙花一现的小诗运动未有足够的重视，也鲜少有系统的研究。小诗运动

所涉及的内容广泛，它涉及到中日两国文学体裁的差异以及对俳谐文学的偏见等问题。

小诗运动意义在于重视散文体裁，推进散文发展。周作人赞扬写生文精神，并模仿日本俳文以及古希腊“小景诗”的体裁作了些实践。周作人早在新文化运动前夕即关注希腊小诗与散文的关系，之后对日本俳谐文学作了大量的译介，并在新诗运动中推崇冰心的散文和诗作。

任何文学运动都不是孤立的现象。1923年5月郭沫若发表了《我们的新文学运动》一文猛烈抨击白话文革命，并由主将成仿吾积极配合发表了一系列的评论。其声势浩大，大有压倒一切之势。郭沫若在此文中写道：“我们的运动要在文学之中爆发出无产阶级的精神，精赤裸裸的人性。”¹

此文重点在于强调“阶级性”和无产阶级的人性，并提倡建立革命文学。可看出郭沫若是与新文化运动精神格格不入的。这场文坛风波无疑对中国现代文学发展起到了破坏作用，此与后期创造社的方向转变密切相关。

从郭沫若的《女神之再生》诞生伊始转至向白话文运动宣战，其间只不过相隔两年。那么“女神”的诗人为何现身于这一宣战行列呢？这个问题涉及到郭沫若的革命现实主义及历史现实主义，对此不能置若罔闻。

小诗运动刚兴起就遇到文坛上的阻力，此现象虽然不太起眼，但实际上涉及到文学史上的诸问题和发展方向。鉴于小诗运动与文坛风波，本文以郭沫若的文论及史剧方法作为切入点进而谈他的历史现实主义，此与郭沫若将文学艺术纳入历史现实主义的轨道密切相关。本文旨在谈方法与问题，重构文学史，重点不是放在阐述小诗运动的经过。从中国现代文学的分歧点来剖析文坛上出现的一些现象和问题，厘清革命文学运动的动向。

在此顺便提及一笔，周作人在《少年中国》上曾发表了一篇《英国诗人勃来克的思想》（1920）²。勃来克为英国早期浪漫主义的重要诗人，他的诗具有象征

1 《创造周报》第三期，第15页，上海书店印行，1983年。

主义的色彩。此篇译介有可能是最早将英国浪漫主义诗人介绍到中国的。浪漫主义精神通过译介传授，然后渗透进思想文学。

一、郭沫若的革命现实主义与历史现实主义

1. 《我们的新文学运动》之观

当你打开任何一部中国现代文学史，可发现里面对五四新文学的方向推崇备至，尤其是对作家评价尤为突出。此现象为中国现代文学史的特色之一，当然有其思想根源，也涉及到文学史编写等意识形态的问题。胡适曾指出文学史不是人物传记³，一部文学史是一部文学发展史，也是一部文学批评史，必须尊重学术精神。

有关五四运动先来看胡适的一段话。他曾指出：“我们当年提倡白话文的文学国语的文学，乃是从思想上、文化上、教育上的文艺复兴运动，远在五四运动以前，但是经过了五四运动，把原来的文艺复兴运动改变了方向；也可以说，五四运动是新文学的岔子，——政客，政党就把青年学生运动做为政治的力量，做为政治的工具了。”⁴

胡适所指出的“五四运动是新文学的岔子”，此问题正是本文所关注的中国现代文学的分歧点。对于胡适提出的问题，迄今国内刊行的任何一部中国现代文学史都未予以重视。

这个问题与后期创造社的方向转变密切相关，如郭沫若在《创造周报》第三号上发表了一篇论说《我们的新文学运动》（1923）。此文将矛头直指白话文运动，认为是资产阶级腐朽的东西，可一扫而光。文中这么写道：“四五年前的白话文革命，在破了的絮袄上虽打上了几个补绽，在污了的粉壁上虽涂上了一层白垩，但是里面内容依然还是败棉，依然还是粪土。Bourgeois（资产阶级）的根性，

2 《英国诗人勃来克的思想》，周作人著，《少年中国》第一卷第八期诗学研究号，1920年2月15日，人民出版社影印，1980年。

3 《胡适之先生晚年谈话录》，第49页，胡颂平编著，台北联经出版，1984年。

4 《胡适之先生年谱长编初稿》第九册，第3408页，胡颂平编著，台北联经出版，1984年。

在那些提倡者与附和者之中是植根太深了。我们要把恶根性和盘推翻，要把那败棉烧成灰烬，把那粪土消灭于无形。……我们要自己做太阳，自己发光，自己爆发出些新鲜的星球。我们的精神教我们择取后路，我们的精神不许我们退撓。我们要如暴风一样怒号，我们要如火山一样爆发，要把一切的腐败的存在扫荡尽，烧葬尽，迸射出全部的灵魂，提供出全部的生命。”⁵

作者在文末还写道：“光明之前有浑沌，创造之前有破坏。新的酒不能盛容旧的革囊。凤凰要再生，要先把尸骸火葬。我们的事业，在目下混沌之中，要先从破坏做起。我们的精神为‘反抗’的烈火燃得透明。……我们反抗资本主义的毒龙。我们反抗不以个性为根底的既成道德。我们反抗否定人生的一切既成宗教。我们反抗藩篱人世的一切不合理的畛域。我们反抗由上种种所派生出的文学上的情趣。我们反抗盛容那种情趣的奴隶性的文学。我们的运动要在文学之中爆发出无产阶级的精神，精赤裸裸的人性。我们的目的要以生命的炸弹来打破这毒龙的魔宫。”（《我们的新文学运动》）

文末的附白并注明：“日本的大阪每日新闻……该报驻沪记者村田氏日前来访，要我做一篇关于我国新文学的趋向的文章。我得到仿吾的帮助做了一篇“*Our New Movement in Literature*”的短论寄去。我现在把他自译成中文，把初稿中意有未尽处稍补正以发表于此，我想凡为我们社内的同志必能赞成我们这种主张，便是社外的友人我们也望能多来参加我们的运动。”⁶无独有偶，此文背后也有成仿吾的影子。

如上所示，“新文学的趋向”当然是指革命文学，郭文以激烈的词语攻击白话文运动。宋彬玉在其所著的一文中曾提及郭沫若与早期共产党人提出的“革命文学”有关系⁷，但未作具体分析，有待考证。有关《我们的新文学运动》也鲜少见有这方面的研究，下面来剖析此文意图。

5 《我们的新文学运动》，《创造周报》第三期，第14页，上海书店，1983年。

6 《我们的新文学运动》，第15页（同上）。

7 《郭沫若与成仿吾》，宋彬玉著，《成仿吾研究资料》，第118页，史若平编，知识产权出版社，2011年。

此文意图之一是混淆文学概念；意图之二是以阶级意识划分文学，将文学纳入历史现实主义的轨道；意图之三是推翻新文化运动，建立革命文学。“新文学的趋向”显然是把文学方向引向歧路。郭沫若又在文中提出了几项“反抗”，其中最主要的一项是将“情趣”视为奴隶根性。此提法接近于马克思主义思想家卢卡契将既成文学视之为“奴隶性”的说法，后文将阐述这个问题。郭文照搬了生硬的马克思主义观点，许多论点和概念都模糊不清。可见郭沫若在思想上无节制有度。

在周作人看来，批评须树立一种风格，语言需与批评思想吻合。周作人曾在《文艺批评杂话》（1923）中写道：“我们在要批评艺术作品的时候，一方面想定要诚实的表白自己的印象，要努力于自己表现，一方面更要明白自己的意见只是偶然的趣味的集合，决没有什么能够压服人的权威；批评只是自己要说话，不是要裁判别人……。”⁸这几句话虽然不是针对郭沫若成仿吾所说的，但适于他们的激进思想。

二十世纪初叶在中国令人瞩目的一个文化现象是，由北京大学几位年轻的教授发起的新文化运动。周作人为奠基人之一，他的《人的文学》（1918）等评论发表之后受到了瞩目。日本汉学家对这场运动也十分关注，青木正儿为其中的一位。他是《支那学》（1920）发起人之一。

《支那学》于1920年9月创刊，1947年8月终刊。此学刊是由京都大学中国文学、东洋史泰斗（狩野直喜、桑原鹭藏、内藤湖南等）为首创办的。也是中国史研究（尤其是边疆史）的先驱，对推动日本学术思想发展起到了重要作用。学术杂志最能说明学术思想的发展过程，从这点来讲“京都学派”是与《支那学》不可分割的。

由于《支那学》的持续刊行，众多日本汉学家与周作人一直保持书信往来。这也说明他们对学术思想抱有坚定的信念，不为政治现实所屈服。周作人评价应

8 《周作人自编文集·谈龙集》，第8页，河北教育出版社，2002年。

当以学术思想为主，任何世俗的眼光或带有政治偏见的都是徒劳无益的。

青木正儿在《支那学》创刊号至第3号（第一卷）上连载了《以胡适为首的漩涡中的文学革命》一文。文中写道：“《新青年》创刊于民国四年九月十五日，创办人陈独秀为北京大学文科教授，他头脑清新，文笔流畅，最适于率领新人。他与志同道合者积极配合，输入新思潮扫荡旧思想，是为之奋战的一名主将。踊跃加入这一行列的新人亦充满了希望。他们是一群思想活泼的青年，肩负重任将《新青年》发展新思潮最权威的杂志。”、“对胡适的《文学改良芻议》最先表示思想共鸣的是陈独秀的《文学革命论》。他在胡适文论发表后的第二个月于《新青年》第二卷第六号上揭竿而起。对打破旧思想输入新思潮、为之奋战的陈独秀来说，可以想象当他见到胡适的宣言书时不知多么兴奋。”⁹

1920年11月20日，青木正儿并向胡适转交了致周兄弟函及《支那学》（创刊号～第3号）。他在信中赞赏周兄弟，介绍了明治新文学动向。

“..... 鲁迅先生，我抱以十分的期待拜读了您的《狂人日记》等几部作品。相信您在不远的将来会有新作，也会有更有意义的工作并成功。作为小说创作先驱者，向您表示衷心的感谢。我也想把《狂人日记》介绍给我国，可是我的中文程度不够好，有点困难。..... 我想认真学，以后想翻译您的作品，并把您的作品介绍给日本文坛。

周作人先生，您的新村研究非常有趣。我作为新近冒出来的大陆文学介绍者，对您非常尊敬。感谢您把明治以来的日本文学界的情况介绍到贵国。目前正在埋头研究支那文学，没有功夫读最近的日本文学，学生时代读了不少漱石作品。近来觉得谷崎和芥川的作品也颇有趣。有岛武郎也是一名扎实的艺术家的（与他见过面，颇有好感。不像厨川白村那么挖苦人）。您喜欢的武者小路是一位纯粹的艺术家的，我也很喜欢。.....”

9 原载《支那学》第1卷第1号，第2号（复刻本），大正9年9月，10月，弘文堂，昭和44年。

（大正9年11月20日）¹⁰

周作人在致青木正儿函（1920年12月15日）¹¹中写道：“…… 谢谢惠寄的《支那学》。前几天从胡适之君处又收到了第四号，正在以十分的敬意和兴趣拜读。贵国的支那学进行着比支那还真格的学术性研究。此外，从以前就知道贵国发表过不少有益的论文和书刊。但看了你们的杂志后，对于支那现代思想界的倾向也予以注意一事，则更加引起了我们的注意。感谢你们不仅是对过去的文化，而且对现在支那人的微弱却面向光明的努力的一面也给人以肯定、介绍。像日本和支那从历史上看就有很深的各种关系的国家，本应该互相理解，但遗憾的是在支那至今还一点也不了解日本的艺术。我现在想尽量翻译、介绍一些日本现代作家的作品给支那。……”

胡适也在致青木正儿函中写道：“先生希望我们‘把中国的长处越越发达，短的地方把西洋文艺的优所拿来，渐渐冀补，可以做一大新新的真文艺’；这真是我们一班同志的志愿。但我们的能力太薄弱，恐怕破坏有馀，而建设不足！”¹²胡适指出的“破坏有馀，建设不足”，恰好说明了新文化运动所面临的问题。此外，胡适在信中也谈及新诗与影像主义（Imagism）的创作手法¹³。

如上所示，新文化运动精神标志着新思想新生命的出现，可知周作人注重生活情感和学术思想，显示出了学术风范及人生观。胡适曾指出，新文化运动精神在于“中国文艺复兴”¹⁴。可见白话文革命意义深远，日本汉学家的眼光远比郭沫若成仿吾等人高瞻远瞩。

值得注意的是这一时期郭沫若的思想急剧转变。他在《孤鸿——致成仿吾的

10 青木正儿致周兄弟函藏于周作人先生亲属。

11 引自《青木正儿家藏中国近代名人尺牍》，第82-83页，张小钢编注，大象出版社，2011年。

12 《胡适致青木正儿函》（1920年11月11日），《胡适中文书信集1》，第421页，潘光哲主编，中央研究院近代史研究所胡适纪念馆发行，中华民国107年。

13 《胡适致青木正儿函》（1920年11月18日）0，同上。

14 《胡适口述自传》第八章“中国文艺复兴的四重意义”，唐德刚译注，华东师范大学出版社，1997年。

一封信》中详细谈及本人思想转变。他写道：“我现在对于艺术的见解也全盘变了。我觉得一切伎俩上的主义都不能成为问题，所可成为问题的只是昨日的艺术，今日的艺术，和明日的艺术。昨日的艺术是不自觉的得占生活的优先权的贵族们的消闲圣品，……今日的艺术，是我们现在走在革命途上的艺术，是我们被压迫的呼号，是生命穷促的喊叫，是斗士的咒文，是革命豫期的欢喜。这今日的艺术便是革命的艺术……。”¹⁵

信中还写道：“我现在成了个彻底的马克思主义的信徒了！马克思主义在我们所处的这个时代是唯一的宝筏。”¹⁶并声称列宁如何伟大，也谈及翻译河上肇的《社会革命与社会组织》一书，可见郭沫若深受此书影响。此信只是表明了郭沫若崇拜马克思主义，谈不上有何研究。正如梁漱溟所指出的那样，中国近代思想的根本问题在于知识分子的理性出了毛病。

郭沫若在信中还写道：“时代的不安迫害着我们的生存。我们微弱的精神在时代的荒浪里好像浮荡着的一株海草。”¹⁷在他的作品里出现有游闲的尸，淫器的肉，有满目的骷髅，满街的灵柩等描写，好像在显微镜底下观看这个世界。

郭沫若对新旧艺术的对比有个特点，即以物质生活不平等为基础。他认为在思想艺术上时代和环境是决定因素，即有什么样的时代和环境便有什么样的艺术。这方面的思想和艺术观在他的《艺术家的觉悟》（1926）¹⁸一文中表露无遗。

对既成文学的批判是马克思主义的一贯手法，问题是如何来解释将文学纳入历史现实主义的轨道。这里涉及到一个重要概念，即马克思主义将历史进程视为一种法则。此概念出自于卢卡契的《历史与阶级意识》（1923），他认为历史有正确的历史法则¹⁹。卢卡契又在《小说理论》（1920）一书中将既成文学视之为“奴隶性”，认为既成文学的“自然感情”属于“第一自然”；并将人与社会的诸形态

15 《孤鸿——致成仿吾的一封信》，《郭沫若全集》第16卷，第19页，人民文学出版社，1989年。

16 《孤鸿——致成仿吾的一封信》（同上）。

17 《孤鸿——致成仿吾的一封信》（同上）。

18 参阅《郭沫若全集》第16卷，第24-25页（同上）。

19 参阅《ルカーチ著作集9 歴史と階級意識》，城塚登、古田光記，白水社，1968年。

视之为“第二自然”，此为历史法则²⁰。卢卡契提出的“历史法则”当然与马克思思想密切相关。马克思在抛弃了神话幻想之后，赤裸裸地将人的社会关系总和绑架在经济基础的十字架上。

卢卡契的“小说理论”致力于如何将小说从自然感情中释放出来，此与他将文学纳入“第二自然”的历史现实主义有关。卢卡契的《历史与阶级意识》一书中还提出了一个重要概念，即历史唯物辩证法，并把“暴力”视为变革社会的一个过程²¹。不难看出“历史唯物辩证法”也出自于历史法则，此涉及到卢卡契的核心思想。

卢卡契是一位具有代表性的马克思主义思想家，他的思想转变过程与他的革命人生有关。卢卡契在斯大林眼里也是一个特殊人物。值得注意的是，卢卡契提出的“历史法则”成为马克思主义的重要理论依据。因为它抛出了一个正确的法则，被认为历史须沿着这条路走。从唯物辩证法发展到“历史唯物辩证法”，可看出马克思主义理论主宰了历史，成为真理的化身。正如黑格尔所说的那样，“理论何等强大，就何等狡猾。”

郭沫若对卢卡契提出的“历史法则”有无了解暂且不论，《我们的新文学运动》一文中多运用拙劣的比喻并以排比句来理论所谓文学的好坏之分，甚至以“粪土”等污秽的词语来形容白话文革命。文学运动精神在于承前启后，若以亚里斯多德的美学精神来说，“美的标准是规模和秩序”。文学艺术无疑是建立美的秩序，批评也是建立美学。由此可见，郭沫若提出的“我们的新文学运动”谈不上是开辟了文学史上的新篇章。

文学艺术概念极为复杂，它是由多种多样的体裁和功能以及言说所组成的。文学艺术不能从属于以阶级意识划分的“历史法则”，这个法则完全阉割了艺术与自然生活的关系。

我们知道清除粪土是一件痛快的事，也十分简单。不过“粪土”在文明史上

20 参阅《ルカーチ著作集2 小説の理論》，大久保健ほか訳（同上）。

21 参阅《ルカーチ——物象化》第五章「革命敗れて」，初見基著，講談社，1998年。

是生命力再生的符号，它象征了潜在的生命力。我们不能忘记中世纪拉伯雷的荒诞小说中将粪土与人的生命结合在一起，作者的风格是将两种对立的東西合为一致，此手法重视链接。拉伯雷开启了荒诞小说，并对莎士比亚后期剧作（《暴风雨》《马克白》）等艺术家深具影响。值得注意的是，拉伯雷的荒诞小说与中世纪异端宗教团体“玫瑰十字会”的神秘思想有关联。拉伯雷本身也是异教徒，他曾多次遭受火刑威胁。

秘团“玫瑰十字会”的神秘思想被誉为“救赎世界”的炼金术，它对欧洲宗教哲学政治艺术等方面产生了极大影响。文艺复兴时期的“*maniérisme*”的风格也与此有关。玫瑰十字会现身于17世纪初叶，后又销声匿迹。欧洲文化特色在于宗教团体与秘密结社的关系密切。如现身于18世纪初叶的共济会（*Freemasonry*）也与玫瑰十字会密切相关，他们提倡互助友爱调和精神。贤者歌德也是共济会会员。我们看到神秘思想给世界带来了一丝光明，可见历史进程并无存在正确的法则，世界只有一个没有两个。

“玫瑰十字会”的思想特点是，他们注重自然观察，从神秘的宇宙中得出珍贵的经验和智慧。此外还有一个特点是崇拜女性，这一思想来自于古代母权制的遗风。玫瑰十字会运动遍布很广，它发迹于德国，后经由布拉格传至英国。1614年首次公布了匿名《玫瑰十字会传说》，并附有“普遍改革世界”的备忘录²²。欧洲在十七世纪推行教育原理，主张废除精英教育，提倡万人教育。此教育方针就是“玫瑰十字会”提出来的，应当说这是一场思想革命。十七世纪又发生了一场语言革命，主张创造一般语言价值。文学也不例外（当时尚未有“文学概念”），如莎士比亚作品多用俚语，里面多出现性描写。这也说明新文化运动重视白话小说是有道理的。

世界的本质是语言。福柯在其著作中曾提及儒教思想里未出现隐晦的文化表象论。这个问题比较复杂，不妨说“文革”以暴力将现代中国的“文化表象”表

22 参见『薔薇十字の魔法』，種村季弘著，河出書房，1993年。

露无遗。此也是中国现代史的一面，无法掩盖。“文革”现象非局限于政治方面，其本质在于拒绝世界文化和思想。

从语言角度来看，欧洲从十六世纪开始走上摆脱欧洲中心论，这一历程是漫长的。尽管出现有殖民地及人种歧视等现象，但他们发现了“他者”的语言，同时也发现了世界。此为人类最理想的语言。儒教思想缺乏对语言本身的探求欲望，也缺乏对自然探索的精神，没有那种对物质炼金术般的欲望。长期以来儒教闭关自守不断退化，可见儒教思想是孤立的。中国文学里未出现一部像《马克白》那样的悲剧是有其思想根源的，与儒教影响直接有关。

语言本质在于象征性，非道德观念，对此可借助日本文学来看。日本文学重“美意识”胜于思想。作家中村真一郎曾指出日本人的“唯美意识”确立于平安朝，以后的时代为解体期，江户时代又是王朝文化的复兴期²³。《源氏物语》确立了“唯美意识”，其特色在于官能描写。随笔《枕草子》更早于源氏物语，这部作品出现了“をかし”（滑稽）的美意识，此为俳谐文学打下了基础。

较之诗文发达的中国文学，日本是散文文学（尤其是俳谐文学）的发达。俳谐文学将近有千年历史，且无中断。理由很简单，他们发现了文学表现的欲望体，尤其在体裁方面不断创新，并不忘汲取中国文化的精粹。如由正冈子规发起的俳句改革运动开创了“写生文”体裁，对推进日本现代文学发展起到了决定性的作用。日本“私小说”亦受其影响尤甚。可见道德观念（人性或思想性）并不占主导地位。周作人称日本文明拟有小希腊文明特色，可谓是独具慧眼。

日本传统的“唯美意识”不能笼统地看，在表现手法上是一种富有想象力的“文体意识”。日本作家的特色在于文体和体裁，非思想性。如永井荷风、谷崎润一郎、川端康成等作家，他们的作品和文体意识各具特色，有江户情趣的忘怀也有色情变态恐怖等各种各样的心理描写。在川端康成的《古都》等作品里，作者以朴实的自然感受及纤弱的生命感描述生活，达到了超想象的艺术境地。川端并

23 中村真一郎著《色好みの構造——王朝文化の深層——》，第8页，岩波书店，1985年。

不刻意追求人物形象，他的作品人物往往通过不幸的身世和遭遇形成一种刚柔并济的性格坦然面对人生的无常。川端康成重官能感觉表现方式胜于思想。

不妨说中国文学思想有其“严肃”的一面，并阻碍了自身发展。中国现代文学也是如此，此为旧思想遗传。思想须开启新风气，无捷径可走。儒教思想不仅闭关自守，它作为统治阶层的意识形态与民间思想之间形成了巨大的鸿沟，无法沟通。胡适曾指出：“中国文学最缺乏的是悲剧的观念。无论是小说，是戏剧，总是一个美满的团圆。……这种‘团圆的迷信’乃是中国人思想薄弱的铁证。”²⁴这个“团圆的迷信”，正如胡适所指出的是“说谎的文学”²⁵。这个“说谎的文学”是一种乌托邦语境，也就是说缺乏一种“自然感情”。中国文学到《红楼梦》才出现忏悔的情结²⁶，这是对自身的怀疑，可以说是一种“他者”的发现。

胡适曾在《文学改良芻议》一文中提及中国文学史上曾出现过多次逆流。如同“粪土”般的新文化运动正是在思想贫瘠的土壤中诞生出来的幼苗，它显示了新生中国的萌芽。惜乎这棵富有生命力的幼苗无法在中国土壤上生长发育，最终遭到夭折。新文化运动意义深远，为中国文学思想上的一盏指路明灯。

综上所述，郭沫若的《我们的新文学运动》是在与胡适的《文学改良芻议》唱对台戏。这个问题涉及到郭沫若的心灵世界，革命和破坏成为他心醉神驰的对象。值得注意的是崇尚时代精神，更具体的说是“革命者”的形象成为一种视觉化的表象，并在创作上出现了塑造人物形象。可以说郭沫若的史剧开了先河，其目的在于塑造历史人物形象。下面来谈郭沫若的史剧创作。

2. 郭沫若的史剧与历史现实主义

郭沫若的诗集《女神》（1921）第一辑中有三篇史剧，它构成了一组历史人物的图景，唤起了一种历史共同体的记忆。作者处心积虑地打造了几个愤世嫉俗

24 《胡适之先生年谱长编初稿》第一册，第324页。

25 《胡适之先生年谱长编初稿》第一册，第324页。

26 作家郑义在致大江健三郎函中指出《红楼梦》里有对家族的忏悔。详见《大江健三郎往復書簡 暴力に逆らって書く》，第236页，大江健三郎著，朝日文庫，2006年。

的历史人物形象，与历史现实争斗。《女神之再生》的背景是《山海经》中的不周山，即共工颛顼之争、浑沌的时代。“女神”是“新造的太阳”也即力量的化身，与野蛮形成鲜明的对比。共工颛顼之争象征了光明与黑暗的对立。

《湘累》构成了一幅伤感浓郁的人物图景。“屈原”情思绵绵，多愁善感，非要姐姐长姐姐短的出来为他道几句安慰话不可。至于历史传说的屈原如何则是另一回事。剧中以一个怀才不遇的形象与污秽的政治现实对比，从而凸显出了屈原形象。《湘累》是在诅咒污秽的现实和破灭的世界。换言之，郭沫若通过屈原的形象来表达自己的企望以及对世界末日的诅咒。郭沫若的情感至高点想要达到他所说的“使人流眼泪的诗”（《湘累》）便是好诗。剧中描写了一个历史传说的英雄形象，表露出了一种英雄情结。

《棠棣之花》甚至将刺客聂政也搬上了舞台。剧情简单，情绪激昂，聂政企图以自己的生命和眼泪并想以鲜红的血液去夺取“自由”，“开遍中华”。从字眼上看似有血液沸腾之感，尚有抛头颅洒热血来染红“中华”之气势，可看出膨胀的欲望无法控制。以“鲜红的血液”来夺取自由不正是煽动革命情绪吗？《棠棣之花》后改写为五幕话剧（1941），并增写了行刺一幕。

此三幕史剧和历史现实构成了对立与破坏的景象，郭沫若把虚拟的共工颛顼之争、刺客及英雄人物搬上了舞台，描写他们与历史现实争斗。郭沫若的史剧人物抽象加上枯燥的词语，这一切决定了他的史剧形式。因此他的史剧人物出现了捕风捉影，语言空虚，患得患失等现象，缺乏真挚的“自然感情”。无论怎么看，“自然感情”是文学戏剧中的重要的一环，人物描写不可缺少，小说也是同样。语言决定思维方式，倘若将这些词语去掉的话，郭沫若的史剧将会变成什么样子呢？

郭沫若曾在《我怎样写〈棠棣之花〉》（1941）、《我怎样写五幕史剧〈屈原〉》（1942）中谈了创作经过，不难看出郭沫若致力于将历史题材与革命现实主义结合在一起。

另，郭沫若著有《人民诗人屈原》（1950）、《伟大的爱国诗人——屈原》

(1953)等文，他在《屈原时代》(1936)一文里作了考证。郭沫若从时代和民众的角度来看屈原，其中赞词尤甚，对屈原情有独钟。从《屈原时代》评论中可看出郭沫若致力于如何描写时代、民众与英雄人物的关系。五幕史剧《屈原》把屈原放进一个特定的历史现实之中，给了他一个完全的人格。郭沫若刻意加以放大屈原形象，可见屈原在郭沫若的史剧里占了重要位置。

胡适著有《读楚辞》²⁷一文，质疑有无屈原此人，并指出“屈原”是汉儒教化的忠臣，不可置信。胡适点出了儒教思想的本质，并在《文学改良芻议》一文中明确指出不能摹仿屈原。胡适的思想是可贵的。沈从文也在《神话传说》一文中谈及《天问》篇不可靠²⁸。那么郭沫若所写的有关屈原的文章，便可知其所信度有多大了。所剩下的就是创作动机。

且来看《女神之再生》的末尾冒出来的一段“舞台监督”的表白。“诸君！你们在乌烟瘴气的黑暗的世界当中怕已经坐倦了吧！怕在渴慕着光明了吧！作这幕诗剧的是人做到这儿便停了笔，他真正逃往海外去造新的光明和新的热力去了。诸君，你们要望新生的太阳出现吗？还是请去自行创造来！我们待太阳出现时再会！”²⁹

从共工颛顼之争转到黑暗的现实世界，可知此过程全由这个“舞台监督”所指挥的。“舞台监督”为作者本人，他在给“诸君”渲染一种革命情绪。那么剧中人物跑到哪里去了呢？里面既无人物的声音也无思想情感。这幕史剧在意象与形式上出现了逻辑混乱，编者无暇顾及这些，只顾如何去破坏。即“破坏”作为革命的必然过程意味着光明的到来。

再来看《女神·序诗》中的几句话。里面写道：“《女神》哟！你去，去寻那与我的振动数相同的人；你去，去寻那与我的燃烧点相等的人。你去，去在我可爱的青年的兄弟姊妹胸中，把他们的心弦拨动，把他们的智光点燃吧！”³⁰

27 参见《胡适全集》第2卷，安徽教育出版社，2003年。

28 《沈从文全集》第16卷，第53页，北岳文艺出版社，2009年。

29 《女神之再生》，《郭沫若全集》第一卷，第14页，人民文学出版社，1982年。

30 《郭沫若全集》第一卷，第3页（同上）。

序诗中并出现“我是个无产者”、“共产主义者”等字眼。这些词语渲染色彩浓郁，“女神”的诗人是想把青年男女的视线引向革命现实主义。

人生浸润有悲哀痛苦。高超的艺术是冲淡现实，点缀生命的意象，寻求一种生命流转的方式。生命现象无直线上升的，正如《孟子》上所说：“苦其心志……饿其肌肤”。文学不可无悲悯之情。任凭生活逼迫，生命力有其凝固性，它甚至可以使人于世界绝缘，用微笑抵挡一切无可奈何，留下的是美和静。咱们不用高标准来要求，郭沫若追求革命现实主义的热力尤甚，但他的作品里缺乏一种“自然感情”。文学作品的自然感情尤为重要，它是一种不借助任何外力的审美意识，也难以达到，这是无奈的。

我们对郭沫若的三幕史剧作了简略的阐述之后，再来看闻一多对郭沫若的评价。闻一多在《创造周报》上发表了两篇重要评论。一篇是《女神之时代精神》，另一篇是《“女神”之地方色彩》。他指出郭沫若的女神是西洋近代的思想，与中国文化毫无关系。闻一多指出：“我不知道他的到底是个什么主张。……他所歌讴的东方人物如屈原，聂政，聂嫈，都带几分西方人底色彩。……女神底作者既这样富于西方的激动底精神他对于东方的恬静底美当然不大能领略。”³¹

闻一多尖锐地指出了郭沫若的诗剧在形式上的缺陷，其次是缺乏真实的自然感情。那么郭的诗剧里为何不出现像陶渊明那样的诗人呢？陶潜的诗情与政治无缘，他远离政治，乐天安命，逍遥自得，保持了无我、无名、甚至无形的生活。生活有种种阴影和祈愿，较之现实，人生更富有真实。郭沫若的诗剧与生活情趣无关，这个问题原本是与他的创作手法密切相关。

艺术的根本在于意象与形式的一致，即艺术形式的超越行为与意象是不可分割的，它是两个面（素材和形式）的表相³²。如何将题材以丰富多彩的艺术形式表现出来，此取决于高超的艺术手法。决非是单纯的模写及情绪表露。

31 《“女神”之地方色彩》，《创造周报》第五号，第8页，上海书店，1983年。

32 《艺术与神话》第3章「技巧与艺术」，第71页、エルネスト・グラッシ著，榎本久彦訳，法政大学出版社，1990年。

美的形式涉及到整体与部分的关系，不能割裂。文学作品不能以塑造形象为主，人是有灵物的生物，脱离了生活与自然感情，人物就会变成形骸化甚至伪善。遗憾的是，这种成分在郭沫若的作品里多了点。因为缺乏真实的自然感情，郭沫若的诗剧人物矫揉造作，显得非常别扭。

历史现实主义的手法重在人物塑造，在其背后不难看出是以马克思主义理论“历史主体”为主导的。值得注意的是，人物塑造是来自于苏联时代的革命文艺建构理论，此种理论无视艺术原理，其目的在于构筑一种阶级历史的话语。此种话语神通广大，它以真理面目出现并压倒一切。同样，在中国现代文学作品及批评理论里也出现了类似现象，受其影响尤甚。由此看来，郭沫若无疑是一位忠实于马克思主义理论的践行者。

历史是记忆，它有个人的记忆也有民族共同体的记忆。史剧创作主要在于叙事手法，此当然有选择，因为是创作行为，无法排除作者的主张。郭沫若刻意描述的史剧人物几乎都是抗争，谈不上是艺术的象征，加上抽象的历史人物，难以产生共鸣。“女神”是一个造物神，为历史现实主义的枭雄，其目的在于破坏和打造世界。

笔者的意图并非评判郭沫若的诗剧好坏之分，而是关注他的史剧形式和语言指向。诗剧小说诗歌创作重在对事物的语言感觉，人生小小事情都离不开对事物细致的观察和感觉。

从美学角度来看，郭沫若的“女神”无自然的神秘性，也谈不上是美的象征，与古希腊神话相比则相形见绌。古希腊神话里出现众多诸神，诸神概念不一，光女神就有上百个，并具有自然与超自然的神性，又是“美”的原理。诸神对古希腊人来说是保护神，他们做每件事似乎都需要诸神保护。此涉及到古希腊人的信仰特色，古希腊人致力于使自己接近神，神高于一切。

古希腊人对诸神的信仰与一般宗教信仰迥然不同，也与史前将“祭祀”定为最高形式的殷商诸神又有所不同。殷商时期的政事主要为祭祀，重拜天拜物，不看重人的思想行为，也与人的概念无关。因此，殷商远非郭沫若所说的是奴隶制

社会，那是一个对于天地日月星辰风雨有一种倾倒的时代³³。诸神为自然神，无存在阶级之分。中国的神话出自于殷商时代，至于将神话放大缩小或把神话变为神仙，多归功于方士。《山海经》为其一例。这么看来，郭沫若运用马克思主义史观来分析中国古代社会，这一方法未必成功。

古希腊人重诗人胜于史，重行为胜于感情。希腊神话告诉我们，人生意义在于冒险、试错，决不停留在感情世界里面。此种人生观与重情感内省的中国文化性格形成了鲜明对比，显然是迥然不同的文明精神。

综上所述，郭沫若的英雄情结与历史情结有两个特点，即革命现实主义与历史现实主义。他的诗剧中的历史人物既无独立人格也无生活情感，崇尚力量和破坏占了重要位置。剧中人物被放在与历史现实的争斗上，情感跌宕，缺乏冷然客观，没有那种给人快活的感觉和诗意。至于郭沫若后来改写五幕史剧屈原，甚至把武则天等人物也搬上了舞台，此为后日谈。

作家大江健三郎曾说过小说最难的是人物描写，史剧人物也不例外。我们用叶芝的一句话来看，他是一个多么具有个性和神秘的诗人。——“人可以具体表现真理，却无法认识它。”³⁴ 郭沫若的诗剧只是对历史人物的模写，非出自于他生活中的创作。他的诗剧缺乏对生活的审视，无法给人带来一种神秘感或超越感。

艺术家的灵魂是特殊的也是伟大的。郭沫若的史剧人物缺乏像乔伊斯那种“坚信人的灵魂，它可以改变一切，照亮变动不居的人生”³⁵的信仰。人生无论渺小或伟大，灵魂是属于自己的，别无可求。文学不在乎理论多么高尚，不可蓄意破坏“美”的秩序。艺术不可有的人生如戏的态度。

3. 诗《创造者》与《创世工程之第七日》之观

1923年5月1日《创造周报》（第1号）刊登了郭沫若的发刊词《创世工程

33 参见《殷墟卜辞研究》上下，[日] 岛邦男著，濮茅左、顾伟良译，上海古籍出版社，2006年。

34 引自《叶芝》，连摩尔与伯蓝著，刘蕴芳译，百家出版社，2004。

35 《乔伊斯》，第35页，伽斯特安德森著，白裕承译，百家出版社，2001年。

之第七日》。他写道：“你在第七天为甚便那么早早收工，不把你最后的草稿重加一番精造呢？上帝，我们是不甘于这样缺陷充满的人生，我们是要重新创造我们的自我。我们自我创造的工程，便从你贪懒好闲的第七天上做起。”³⁶ 这个发刊词有两层意义：一是补救上帝的“创世工程”，二是“创造自我”的工程。

不难看出郭沫若运用圣经语境并以“超人”的手法来补救上帝的“创世工程”。《创世纪》里描写了耶和华神从人身上所取的肋骨，造成了一个女人……³⁷。语境虽然不同，郭沫若的“创造自我”工程，意即历史的“创造者”。“创世工程”是指过时了的东西，郭沫若想以“创造自我”的工程来替代“创世工程”。从语义上来看，显然是针对新文化运动。因此与其对于这个《发刊词》赋予历史意义，不如说“创造自我”是一个“超人”的欲望复合体，颇有尼采的“超人”色彩。

我们再来看《创造》季刊的卷头诗《创造者》（1921）。郭沫若写道：“我幻想着首出的人神，我幻想着开辟天地的盘古。他是创造的精神，他是产生的痛苦，…… 本体就是他，上帝就是他，他在无极之先，他在感官之外，他从他的自身，创造个光明的世界。”末尾还写道：“请借兴我草此创造者的赞歌，我要高赞这最初的婴儿，我要高赞这开辟鸿荒的大我。”（1921. 10. 8）³⁸

这些词语颇有“盘古开天”之气概，里面出现了“超人”的形象。两年后发表了《创世工程第七日》，从开辟鸿荒的“大我”到“创造自我”不难看出是一个转变过程。这个过程有两大变化：一是“超人”与“创造自我”的复合体，二是革命人生观的变化。如诗《“力”的追求者》（1923）表露出了郭沫若的思想。他在追随时代精神，积极寻求革命力量。

又在诗《创造者》中这么写道：“我唤起周代的雅伯，我唤起楚国的骚豪，我唤起唐世的诗宗，我唤起元室的词曹，……”。从这些华丽的词藻来看，郭

36 《创世工程之第七日》，《创造周报》第一期，上海书店印行，1983年。

37 《创世纪》第2章第22节至23节。

38 《创造》季刊第一号，上海书店印行，1983年。

沫若要的是以浴火重生的、凤凰涅槃那样的文学来取代败絮之上打补丁的白话文运动。紧接着他又在《创造周报》第3号上发表了那篇宣言《我们的新文学运动》。从中可看出，郭沫若在表面上反对的是败絮之上打补丁的白话文运动，但他最心仪的却是革命文学。因为他在寻求真理，追随时代精神及革命现实主义。

沈从文曾在《论郭沫若》（1930）一文中尖锐地指出：“在文学手段上，我们感觉郭沫若有缺陷在。他那文章适宜于一篇檄文，一个宣言，一通电……让我们把郭沫若的的名字位置在英雄上，诗人上，煽动者或任何名分上……”³⁹。这几句话点出了郭沫若在创作和思想上的缺陷和弱点。

文艺评论家保罗德曼曾指出，文学是回归运动，这个运动不断出现脱离自我类别的连续性⁴⁰。波德莱尔也告诉我们，文学是永无止境的追求“非我”的自我扩散运动。诗人兰波称语言为“他者”，在他短暂的诗人生涯里不停地追求“他者”的语言。可见“创造自我”的工程与文学回归运动的精神是截然相反的。

存在离不开语言。“自我意识”与文学的关系无法劈开，也不是对立的。这一时期的郭沫若的评论主要以“阶级意识”划分文学，根本无视文学体裁。如《桌子的跳舞》（1928）一文中写道：“普罗列塔利亚的文艺是最健全的文艺。”⁴¹又在《英雄树》一文中指出：“无产阶级的文艺是倾向社会主义的文艺”，“思想是生活的指路碑”。此种文字流于表面，带有强烈的口号语气。

周作人在《地方与文艺》（1923）一文中指出：“现在的思想文艺界也正有一种普遍的约束，一定的新的人生观与文体，要是因袭下去，便将成为新道学与新古文的流派，于是思想和文艺的停滞就将起头了。”⁴²周作人看问题注重思想根源，这几句话点出了思想文艺界的要害之处。

看来浪漫主义精神着实难以“时代精神”来概括。文学上的浪漫主义情趣为

39 《沈从文全集》第16卷，第157页，北岳文艺出版社，2009年。原文载于1930年《日出》1卷1期。

40 《盲目与洞察——现代批评修辞学试论》，第277-278页，保罗德曼著，宫崎裕助·木内久美子译，月曜社，2012年。

41 《郭沫若全集》第16卷，第62页（同上）。

42 《周作人自编文集·谈龙集》，第12页，河北教育出版社，2002年。

主要组成部分，非同于如火如荼的革命现实主义。倘若将文学上的“情趣”一扫而光，文学也就不会成为文学了。乔伊斯曾说“我的心灵世界比整个国家还要有意思”⁴³。这句话发源于艺术家的灵魂，说明诗人是自由的，在思想上不受任何意识形态所束缚。国内学界曾将郭沫若誉为中国的“歌德”，未免有点言过其实了。

另，郭沫若曾于1925年4月至6月在上海大夏大学兼课时运用生理学基础知识来分析文艺细胞成分，认为文艺有“创作·感应·进化”的三个过程。包括诗歌小说戏曲，他想建立“文艺科学论”，此设想终未实现。郭沫若提出的三个过程未免带有公式化，笔者曾对“创作、感应”的两个过程分别作了分析⁴⁴。关于“进化”过程的分析尚未完成。

二、小诗运动与文坛风波

1. 有关成仿吾的评论以及对俳谐文的偏见

在谈小诗运动与文坛风波之前，先来关注初期创作社与胡适之间的一场论争。1922年8月25日《创造》第2期，刊发了郁达夫的《夕阳楼日记》。郁达夫在此文中针对杂志翻译上的一些问题，他指责到“中国的新闻杂志界人物，都同清水粪坑里的蛆虫一样，身体虽然肥胖得很，胸中却一点儿学问也没有。……”⁴⁵显然，文中措辞有所欠妥。9月17日，胡适在《努力周报》第20期的“编辑余谈”栏目下发表了《骂人》一文，对郁文作了逐一反驳。对此郭沫若成仿吾分别发表了长篇累牍的文章来反驳胡适，引起了一场论争⁴⁶。这场论争直到1923年5月间胡适在沪养病期间给郭、郁写了两封信作了解释后而告结束。可看出胡适是高姿态的。

43 《乔伊斯》，第10页，伽斯特安德森著，白裕承译，百家出版社，2001年。

44 拙文「郭沫若と「文芸理論」の構想——「創作過程」をめぐって——」（顧偉良著，『野草』第52号，中国文艺研究会，1993年）、「郭沫若と「文芸理論」の構想——「感應過程」を視座に——」（顧偉良著，『中国研究月報』第570号，中国研究所，1995年）。

45 《夕阳楼日记》，《创造》季刊第一卷第二期，上海书店，1983年。

46 郭沫若《反响之反响》、成仿吾《学者的态度》，载于《创造》季刊第3期。

这场争论是因郁文措辞不当而引起口舌之争，谈不上是文艺论争。胡适是一位思想批评家，如他对周作人所作的新村运动介绍也曾提出不同的意见，他们之间不至于引起争论。

成仿吾是创造社的一位重要评论家。先来看他的一篇评论《歧路》（1924.2.28）。他指出：“我们中国人现在一齐都站在一个很重要的分歧点！守旧呢，还是革新？向尊贵的军阀拍马屁呢，还是与污秽的同胞一路走？……”这篇评论的矛头是针对“礼拜六”等一些刊物，文中并指出“他们没有高级的批评的眼光，颠倒把人生最贫乏的种类，社会最丑恶的地方，只就表面描写，尽力去赞扬，尽力去美化，这是思想的缺乏与态度的‘不诚’。”⁴⁷

此文末尾还引用了郭沫若《女神》中的一段话：“现在的时代要求你们唱的诗歌，是这般的：‘趁着我们的血浪还在潮，趁着我们的心火还在烧，快把那陈腐了的旧皮囊全盘洗掉！新中华的改造，正赖吾曹！’”⁴⁸此文是以时代精神来改造人生和旧社会。

又在《编辑余谈》中写道：“我在本期的杂录栏中，做了一篇攻击下等出版物的「歧路」，……我们一方面要与全国的同志们，建设我们的新文学，一方面对于我们前面的妖魔，也应当援助同志们，不惜白兵的猛击。这丑恶的妖群，固然不免可惜了我们很贵重的弹药，然而他们的横奔，是时代的污点，是时代的奇辱，时代要求我们把他们的污点揩了，把他的奇辱雪了，朋友们！请来同我们更往前方追击，把他们的战线，一条条的夺了，把他们由地球上扫除了罢！”⁴⁹

“下等出版物”主要是指鸳鸯蝴蝶派的《礼拜六》，也称之为“黑幕小说”。在成仿吾看来，黑幕小说是不健康的读物。黑幕小说颇有世纪末景象，它与晚清社会状况及《申报》《时事新报》密切相关。周作人在新文化运动时期也发表过文论批判，他重视人性。后来关注散文体裁，说明由他倡导的小诗运动方向应当

47 《歧路》，《创造》季刊第一卷第三期，44-45页。

48 《歧路》（同上）。

49 《编辑余谈》，57-58页，《创造》季刊第一卷第三期。

说是对的。

较之中国对黑幕小说的批判，日本决不从时代精神或思想角度来看黑幕小说。日本的黑幕小说可能在体裁或内容上有所不同，至今仍有土壤。如文豪谷崎润一郎就是以“黑幕小说”崭露头角的，时值明治40年代。他的小说人物放荡不羁，文体新颖，被誉为地上跑的草鸡展翅高飞⁵⁰。谷崎小说中多出现异端者，他对“恶”有一种憧憬，在其背后是对欲望的肯定。

初期创造社成员对建设新文学抱有一股满腔热情，这些迹象见于《通信》⁵¹中的字里行间。他们不满足于人生现状，话题多涉及人生与文学，有反自然主义文学的色彩。如王独清在致郑伯奇函中谈及夏目漱石的“余裕派的文学”，并指出这是无价值的文学。

此种眼光对夏目漱石只是一知半解，不暗“写生文”体裁，说明他们重人生胜于文学体裁。可见草创期的中国现代文学并不注重散文体裁及文体意识。

王独清还写道：“我们是人，当然就要造人生的文学。……我的主张于是可简单的说出：人生即文学、切实即艺术。……我对自然主义是深致不满的，因为他只做了第一步；第二步他却不知道，他只知道写人间底痛苦；但是这些痛苦应该怎样解决呢？难道我们只知了人间底痛苦，就算尽了责任么？”⁵²

他们也十分关注俄国文学动态。如《创造》季刊第四号上发表的《俄罗斯文学便览》（何畏译）一文中指出：“这一时代的文学，病了的良心在发出他的呻吟。俄罗斯的作家们深知道他们自己对于大众的逆境，有一部分的责任，这是智识阶级给专制的政治强制之喜爱一个孤独的境遇之后直接发生的结果。在一个文学即人生的国家，批评家就是一个指导者。”⁵³

如上所示，初期创造社的文学主张与他们的人生观有关。下面来关注成仿吾的两篇评论，一篇是《新文学的使命》。文中写道：“我们是时代潮流中的一泡，

50 参见『谷崎文学の愉しみ』、河野多惠子著、中公文庫、1998年。

51 《通信》，《创造》季刊第一卷第三期。

52 王独清《一条鲤鱼》，《创造》季刊第一卷第二期。

53 《俄罗斯文学便览》，M. J. Olgin 著，何畏译，《创造》季刊第四期。

我们所创造出来的东西，自然免不了要有它的时代的彩色。然而我们不当止于无意识地时代排演，我们要进而把住时代，有意识地将它表现出来。我们的时代，它的生活，它的思想，我们要用强有力的方法表现出来，……”⁵⁴ 成仿吾指出生活与思想必须适于时代，其目的也是将文学纳入革命现实主义的轨道。

值得注意的是闻一多的文论与众不同。他曾在《创造》季刊“通信栏”里致郁达夫函中指出：“达夫，群众是不能改造的，是永远不能改造的，我早已知道……最后一句话我还要对你说的，就是我们不要做 Popular 的人，我们要永远做少数的人……”⁵⁵

闻一多以敏锐的眼光指出了诗人的真谛，即文学不可迎合时代精神。可知郁达夫与后期创造社分道扬镳是有道理的。

另一篇是成仿吾的《诗的防御战》。此文列举了胡适的《尝试集》康白情俞平伯等所作的新诗，并谈及小诗与“哲理诗”的实践。他对白话文新诗实践一概否定，里面写道：“讲起小诗二字，我们便联想到周作人介绍的所谓日本小诗。最初我听了这个名字时，很有点不明白周君所指的是什么，后来才知道就是日本的和歌与俳句。”又指出：“和歌与俳句，在日本早已成了过去的古董，正犹如我们的律诗与绝句。……其次，俳句既多是轻浮浅薄的诙谐，在文艺上便没有多大的价值。至少没有普遍的价值。”⁵⁶ 成仿吾在文中列举了俳句与和歌的例子之后又指出：

俳谐之不可模仿，也有两个理由：1. 我们的新文学正在建设时代，我们要秉我们的天稟，自由不羁地创造写新的形式与新的内容，不可为一切固定的形式所拘束了。善于模仿的小孩，长大了也是无用的，我们不可任我们的小孩模仿。2. 我们的新文学要有真挚的热情做根底，俳谐那种游戏的态度，

54 《成仿吾文集》第91页，山东大学出版社，1985年。

55 《杂录·通信》，第23页，《创造》季刊第一卷第四期。

56 《诗之防御战》，第81-82页，《成仿吾文集》。

我们决不可容许。

关于俳谐所说的话，大抵都可以应用于和歌。总之这两件臭皮囊，即日本人——与俳谐一样浅薄无聊的日本人，已经早为它们奏了蕤露之歌，不知周君为甚拾得它们的残骸，偏要为它们大吹大奏。这是我不解周君所以介绍什么日本的小诗的又一点。⁵⁷

成仿吾又在《新文学之使命》一文中写道：“民族的自负心每每教我们称赞我们单音的文字，教我们辩护我们句法的呆板。然而他方面卑鄙的模仿性，却每每教我们把外国低级的文字拿来模仿。这是很自相矛盾而极可笑的事情，然而一部分人真把他当做很自然的事了。譬如日本的短歌我真不知何处有模仿的价值，而介绍者言之入神，模仿者趋之若鹜如此。”⁵⁸

从俳谐文的变迁史来看，俳谐文确实有“游戏”的一面，无疑也有变化过程。应当指出由写生文彻底改变了俳文表现方式，重视自然感受。成仿吾仅从诗形角度谈论小诗模仿，对俳文持有一种偏见。可见成仿吾关于“和歌与俳句已成为过去的古董，在文艺上没有多大的价值，也没有普遍的价值。”的论断完全是一种谬见，至少他对俳句改革缺乏了解。

那么对俳文的认识同样也出现于郭沫若的文章里。他在《批判意门湖译本及其他》的一文中谈及周作人的译诗，并指出：“日本文坛上三十一字的和歌虽尚未十分失坠其传统的势力，至于俳谐的文艺上的位置与价格（原文引用，疑是“价值”一词。——引注），则寔寔乎微乎其微了。”⁵⁹

从这几句话来看，郭沫若对俳谐文缺乏理解，可以说也是一种偏见。如上所示，他们对俳谐文学不屑一顾，其态度近乎于独尊。此现象不能仅仅归结为个人认识与否，它说明了在中国文学里带有普遍性的倾向，即缺乏对日本文学的理解，

57 《成仿吾文集》第84～85页。

58 《成仿吾文集》第93页。

59 郭沫若《批判意门湖译本及其他》，《创造季刊》第一卷第二期，「第二评论」第23～36页，上海书店印行，1983年。

尤其是俳谐文学。另从翻译角度来讲，近代中国并未成功将日本文学翻译过来，因此小诗运动对俳谐文学的理解更具广泛的意义。

沈从文在《我们怎么样去读新诗》（1930）一文中将新诗分为三个时期，即尝试时期（民国六年到十年或十一年）、创作时期（民国十一年到十五年）、成熟时期（民国十五年到十九年）。并指出：“诗到第二期既与旧诗完全划分一时代趣味……郭沫若的夸张豪放可作一代表。”⁶⁰沈从文并指出：“夸大豪放，缺少节制，单纯的反复喊叫，以热力为年青人所欢喜，是创造社郭沫若诗完全与徐志摩闻一多朱湘各诗人作品风格异途。”⁶¹

沈从文指出了新诗发展特点，有独到之处。又在《论郭沫若》一文中指出“空虚”或“空洞”可用作批评郭著一切。此指郭诗创作，即“缺少内含的力”⁶²。沈从文以他深邃的眼光点出了郭诗的问题。遗憾的是，像这样的批评语言在1949年以后的中国文学批评里却不见踪影了。郭沫若的诗作也好诗剧也好，其特点是“自我表现”尤甚，此种自我膨胀的意识占了上风。

从新诗发展来看，中国的新诗运动处于萌芽状态。成仿吾对新诗（包括小诗和哲理诗）一概予以否定，显然是片面的。如由周作人推崇出版的冰心诗集《春水》（1923）为新诗运动的奇葩。2018年2月在日本国立九州大学举办的“周作人·冰心·滨一卫”国际研讨会上披露了九州大学图书馆所藏冰心诗集《春水》手稿本。此手稿本由周作人于1939年赠送给曾留学于北京的滨一卫，至今仍保存完好为一大幸运。周吉宜先生（知堂令孙）在这次国际研讨会上也作了专题演讲，谈周作人与冰心在文学上的交往。

自《我们的新文学运动》发表之后，《创造》等刊物上的火药味越来越浓，后期创造社脱变为革命文学的阵营。如有郭沫若的《革命与文学》（1925）、成仿吾的《从文学革命到革命文学》（1928）、彭康的《革命文艺与大众文艺》（1928）

60 《沈从文全集》第16卷，第457-463页，原文载于1930年10月《现代学生》第1卷第1期。

61 《沈从文全集》第16卷，第457-463页（同上）。

62 《沈从文全集》第16卷，第153页（同上）。

等文。冯乃超在《冷静的头脑——评驳梁实秋的〈文学与革命〉》⁶³（1928）的一文中大谈“革命”与人性、文学的阶级性。李初梨在《怎样地建设革命文学》⁶⁴（1928）一文中也谈及无产阶级文艺形式等问题。

成仿吾在《全部的批判之必要——如何才能转换方向的考察》一文中表明：“我们的新文学运动却在最近一二年才渐渐入了固定的过程，表现手段才渐渐确立，表现形式才渐渐圆熟，还有人相信的更丰饶的收获。”⁶⁵

创造社创办了多种杂志。如有《创造季刊》《创造周报》《创造日》《洪水》《创造月刊》《文化批判》等刊物。成仿吾在《洪水终刊感言》（1927年12月14日）中写道：“我们自从以青春的热血与朝气和一切旧的恶势力搏斗以来，我们常是革命势力的战友，我们给青年的战士们以援助与鼓舞，为他们的先导。但是年轻的我们自己，在当时全身为愤怒的烈火所焚烧，只是反抗，也教人反抗；我们不会有观察与推考的余暇，我们忘记了这种种旧的恶势力的批判。……现在我们已经应该赶上前去，我们赶上前去，我们向觉悟的青年战士招手，不觉悟的分子，我们让他们去没落。洪水已经完成了牠的使命，新的使命从此开始。”⁶⁶

这篇“感言”是成仿吾的自我写照，可看出初期创造社的精神已荡然无存，如火如荼的革命斗志愈演愈烈。倘若将此种与“恶势力”的搏斗视之为一种“先进势力”或“革命史观”的话，只能是自欺欺人。必须指出此种“革命史观”是由一种狂热的“意识觉醒”所产生出来的，并带有渲染色彩。如上所示，后期创造社以革命文艺的宗旨和时代精神来改造文学与社会。这个特殊的时代并不是年代上的划分，它意味着“先锋时代”的到来。

周作人曾在《诗人席烈的百年忌》一文中谈道：“社会问题以至阶级意识，都可以放进文艺里去，只不要专作一种手段之用，丧失了文艺的自由与生命，那就好了。”⁶⁷寥寥数语，点出了问题所在，可看出知堂并无反对无产阶级文艺。

63 详见《创造社资料》上，福建人民出版社，1985年。

64 详见《创造社资料》上（同上）。

65 详见《创造社资料》上，第188页。

66 成仿吾《洪水终刊感言》，《洪水》第三卷第三十六期，第504页，上海书店印行，1985年。

郭沫若成仿吾无疑是革命诗人，他们并不像周作人那样是以艺术美的精神为宗旨的诗人。

后期创造社企图以革命文学打造一个金字塔的时代，但革命文学注定了是没有生命力的，这座金字塔终于倒塌了。艺术与生活原本是一条不平坦的路。文学可以描写历史宗教革命思想等等事物，但文学不是代言人，也不是专为一个阶级服务的。

本文决非否定初期创造社的文学主张。从初期到后期的创造社无疑是一部文学发展史，也是文学史的一部分。后期创造社有两个目的：一是推翻新文化运动，二是建立所谓“革命文学”。由郭沫若提出的“我们的新文学运动”谈不上是承前启后的文学运动，也不是新思想的发现。事实证明，他们的“反时代精神”是狂热的并带有破坏性。所不幸的是，中国现代文学的“现代性”被革命文学的“先锋性”所取代了。

2. 浅析日本社会主义文艺运动

我们对有关小诗运动的文坛风波作了简略的阐述之后，有必要对日本初期的社会主义文艺运动作一番介绍。因涉及到创造社成员，下面来看沈绮雨所著的《日本的普罗列塔利亚艺术怎样经过它的运动过程》⁶⁸一文。此文不失为是一篇好文。

此文介绍了明治时期社会主义文艺发展到大正时期普罗列塔利亚文学运动的过程。明治40年前后出现了堺利彦、荒畑寒村等社会主义文艺作家、以及由大杉荣、山川菊荣等创办的《近代思想》（1912-1916）杂志。这一期为日本普罗列塔利亚文艺的前史期，主要以民主主义思想、德谟克拉西为主。《平民新闻》为这一时期的思想萌芽，随之出现了自由主义、无政府主义思想。如明治44年发生的耸人听闻的“幸德事件”（指“刺杀天皇”）与这一时期的社会思想密切相关。

沈绮雨的一文中未提及秋田雨雀，他也是一位社会主义文艺剧作家，深受社

67 《周作人自编文集·谈龙集》第22页，河北教育出版社，2002年。

68 详见《创造社资料》上（同上）。

会主义思想家片山潜、幸德秋水、安部矶雄、堺利彦、木下尚江的影响。周作人于1934年夏来日之际曾受到中国文学研究会的热忱欢迎，并与日本社会主义文艺团体成员有来往，秋田雨雀也参加了会晤。

日本社会主义文艺运动的高峰是在《播种人》（1921）的时代前后。最早有工人作家宫地嘉六、宫岛资夫，之后又出现了吉田金重、内藤辰雄、新井纪一、前田川广一郎等作家。宫地嘉六在《早稻田文学》《中央公论》《改造》等杂志上相继发表了小说，他的《一个工人的手记》（1919）描写了明治中期造船工的生活，受到瞩目。此外，当过矿工的宫岛资夫的小说《坑夫》（1916）也描写了明治末期的矿工生活，受到好评。⁶⁹

第一期的日本社会主义文艺运动始于大正10年前后，终于大正12年。这一时期受十月革命影响，布尔塞维克思想渐渐传入日本思想界。这一期的社会主义文艺以《播种人》（大正10～12年，总发行24期。创刊者：小牧近江。）最为醒目。此杂志系小牧近江、村松正后、佐佐木孝丸等主办，他们提倡人道主义和反战精神，影响面极广。值得注意的是，反战思想和人道主义精神对武者小路实笃深具影响。

第二期的日本无产阶级文艺运动始于大正12年，终于大正15年。这一期为低潮期，因受关东大地震影响杂志发行严重受挫。沉滞的文坛却促使了新感觉派的艺术抬头，有焕然一新之面貌。新感觉派与世纪末派的艺术密切相关，带有消闲倾向的新感觉派渐渐脱离无产阶级文艺运动，走向颓废主义。

第二期的无产阶级文艺理论有藤森成吉的《无产阶级艺术论》及《社会问题讲座》等。这一期出现了《文艺战线》（《播种人》的后身），之后组织了“日本普罗列塔利亚文学同盟”。不久又分裂为“日本普罗列塔利亚文学联盟”。这一期的派别思想对立尤甚。

第二期中期和末期又出现了林房雄、叶山嘉树、村山知义、久板荣二郎、山

69 参阅《プロレタリア文学史》上卷，山田清三郎著，理論社，1975年。

田清三郎、里村欣三、小堀甚二等新人，他们的创作重视生活体验。如叶山嘉树的短篇小说《卖淫妇》（1925）、《水泥桶里的一封信》（1926）和长篇小说《生活在海上的人们》（1926）等均为日本普罗列塔利亚文学代表作。

其中，短篇小说《卖淫妇》被拍成电影《一个女工的哀记》（“ある女工記”），至今仍受到社会上的好评。笔者认为叶山嘉树的作品特色重写现实主义，并带有“私小说”的描写手法，他的作品对后起之秀的小林多喜二也深具影响。

第三期的日本普罗列塔利亚文学运动在理论上趋向于内部纷争。社会运动方面以福本和夫一派与山川均一派之间的派系斗争尤甚，艺术运动方面则有青野季吉一派与中野重治一派的对立。此间《文艺战线》分裂为两个团体，一派为“劳农艺术家联盟”、另一派为“日本普罗列塔利亚艺术联盟”。之后“劳农艺术家联盟”又分裂为《前卫》和《文艺战线》两派。后来《前卫》派再与《普罗列塔利亚艺术》合并，组织了《战旗》。实际上，日本无产阶级文艺运动阵营分裂为《文艺战线》与《战旗》两派。

如上所示，日本普罗文学运动历史悠久，分明治、大正、昭和各个时期，且每个时代的普罗文学运动及作品各具特色，如实描写了日本社会的风俗世相。作品内容丰富多样，为日本现代文学的重要组成部分之一。

谈到日本普罗文学，也有必要提及日本战后的左翼文学。日本战后文学复苏之快出乎意料之外。在短时期内众多杂志纷纷创刊、复刊，犹如雨后春笋似的相继出现。其次就是战前受到压抑的左翼作家，一个个扬眉吐气纷纷拿起笔来写作。最早创刊的是《新日本文学》（创刊筹备号，1945年12月30日），为民主主义文学杂志。重要作家有中野重治、宫本百合子⁷⁰、秋田雨雀、江口涣等。其中，宫本百合子的创作最旺盛。她先后发表了自传体小说《播州平野》（1946-1947）、长篇小说《两个庭院》（1947）和《路标》（1947-1950）。宫本百合子的小说手法

70 长堀祐造在其论稿「周作人と宮本百合子——『鲁迅全集』注の誤りに触れて」（『慶応義塾大学日吉紀要 中国研究』第12号、平成31年3月）中谈及周作人所著的「宫本百合子」「宫本百合子二」，并对周作人于1934年8月来日之际会晤日本左翼作家也作了介绍。

接近传统的私小说。

此外，中野重治也发表了长篇小说《肺腑之言》（1954），他以私小说手法描写了学生时代青春。但与小林多喜二的《蟹工船》等战前左翼文学相比，战后进步作家则以描写个人生活为主，社会题材的作品明显减少了，此也是左翼文学走向衰退的迹象。不过，运用私小说手法来描写作家本人的生活原本是日本现代文学的一个特征。

以上简略谈了日本社会主义文艺运动。那么从革命文艺理论来看，后期创造社受苏联文艺理论的影响尤甚。如冯乃超在其所著的《他们怎样地把文艺底一般问题处理过来？》（1928）一文中谈了五个问题：（1）革命后的社会和文艺的关系、（2）普罗列塔利亚文学的发展、（3）普罗列塔利亚文化的问题、（4）艺术上的左倾派理论、（5）政策上的诸问题及其实际意义。冯乃超在此文中写道：“俄国劳农大众的这个历史所未曾有的自己牺牲的精神及英雄的行动，恰巧投合浪漫主义的小资产阶级的诗人之情热的反抗的要求。”⁷¹文中并谈到革命的狂飙从根本上动摇了艺术家的心理，因为许多艺术家都是小资产阶级的知识阶级。

这篇评论除了介绍苏联文学理论以外，它说明了十月革命后的革命文艺是学习榜样，也是革命文学的指路明灯。综观后期创造社，在创作上并未出现好的文学作品，远远逊色于日本普罗文学。有关日本普罗文学的思潮，可参见山田清三郎著《普罗列塔利亚文学史》（上·下卷，理論社，1975）。

此外，后期创造社的革命文艺理论在不同程度上也受到日本革命思想理论家福本和夫的影响较深。因篇幅有限，关于这个问题另文再作阐述。福本和夫曾在德国留学期间受卢卡契的思想影响尤甚。

较之日本社会主义运动文艺，后期创造社的革命文学运动带有个人色彩。他们将文学问题与社会现实结合在一起，用文学来改变社会并成为他们的人生目的。这一宗旨为中国现代文学的一条主线，并成为中国现代文学的现实。应当认

71 冯乃超《他们怎样地把文艺底一般问题处理过来？》，《创造社资料》上，第363页。

识到中国现代文学受革命思潮影响阻碍了其本身的发展，并付出了惨重的代价。

结语

二十世纪的最大特点是语言学革命。从语言学角度来讲，文学是创造共同语言价值，与宗教语言或带有“革命志向”的语言指向迥然不同。

胡适年谱中在谈及五四运动时记载有：“五四运动可以说是中国新文艺运动。……五四运动本是出于年轻人的爱国心，结果被政客与政党看中青年学生的力量，思想也是力量，从此有许多另有作用的人混在里面，分子复杂了。……”⁷²

这里所指出的问题，与本文开头提到的“五四运动是新文学的岔子”是同一性质。胡适并未否定五四新文学运动，他曾有个愿望。“我们当日不谈政治，正是想要从思想文艺的方面替中国政治建筑一个非政治的基础。……我们至今还认定思想文艺的重要。现在中国最大的病根，并不是军阀与恶官僚，乃是懒惰的心理，浅薄的思想，靠天吃饭的迷信，隔岸观火的态度。这些东西是我们的真仇敌！”⁷³

这个“非政治的基础”当然是以“思想之独立、学问之自由”为宗旨的思想文艺。此为中国文艺复兴之精神。胡适指出的“浅薄的思想”至今仍留存于中国思想界里。也就是说既无思想之独立，也无学问之自由。我们看到在中国思想文化上反复出现一个现象，即否定之再否定。这一现象说明了在思想上徘徊不前。此种周期性的徘徊不可忽视，表露出了中国思想上的弱点。倘若将思想封闭成为滴水不漏的空间，此种尝试在古希腊人的头脑里是未曾有过的。

在此有必要提及郭沫若于1948年发表的《斥反动文艺》一文，此文将萧乾、沈从文、朱光潜划分为“红、黄、蓝、白、黑”五色⁷⁴。这是一篇檄文，说明郭

72 《胡适之先生年谱长编初稿》第八册，第2837页。这篇讲话是谈文学革命的经过，并有录音记录。记于1959年2月28日。

73 《胡适之先生年谱长编初稿》第二册，第490页。这篇讲话是与《努力周报》记者的谈话，记于1922年5月27日。

沫若缺乏真正的批评精神，所造成的后果也不堪设想。从《我们的新文学运动》转到《斥反动文艺》来看，这条途径并不说明郭沫若在批评思想上有什么起色，倒是证实了中国文学的批评危机。

《斥反动文艺》意味着中国现代版的“文字狱”，沈从文自杀未遂与此密切相关。1949年3月28日，刚满46周岁的沈从文在家中用剃刀自刎被发现后及时送到医院抢救。在这之前沈从文留下绝笔声明，终止了他的小说家生涯。一位最杰出的小说家就这么消失了。沈从文的文学人生其本身就是一部文学受难史，他的夭折说明了中国社会和文学艺术所面临的种种问题。也证实了文学作为意识形态的政治工具被利用。

萧乾晚年在病榻上写给东京大学教授丸山升先生的信中也谈及郭沫若所写的《斥反动文艺》一文，披露了真相（此信未公开）⁷⁵。沈从文和萧乾曾著文批评过郭沫若，可见郭对萧沈两人心怀芥蒂。《斥反动文艺》一文将沈从文、萧乾描绘成像小丑一样，倘若闻一多活着的话，他的名字也有可能出现于郭文。一时代风气所趋，从《讲话》到《斥反动文艺》说明了时代风气的败坏。

这一现象表明了政治上的“斗争哲学”渗透进文艺批评领域里并导致文艺批评走向衰退。正如思想家本雅明尖锐指出的那样，此种现象为“艺术政治主义”，即让艺术拜倒在政治权威脚下。这是本雅明对苏联时期的文学状况所作出的论断。苏联时代的文艺家只是充当了“生产者”而已⁷⁶，其特征在于歌颂和塑造革命人物形象。

思想与文学大抵是与自然生命及生活经验密切相关，它是穿越时空的。法国作家皮埃尔·加斯卡（Pierre Gascar, 1916-1997）在其所著的《绿色思维》一书中曾指出：“‘百花齐放’是中国古人经过几个世纪从自然生命中所得出的伦理

74 语出《斥反动文艺》。

75 萧乾晚年写给丸山升先生的所有信件，2009年春由笔者从丸山夫人手里接过来后已转交给萧乾夫人文洁若。

76 「生産者としての作者」，385-420页，『ベンヤミンコレクション5 思考のスペクトル』，ヴァルター・ベンヤミン著，浅井健二郎编译，ちくま学芸文庫。

思想的象征，为中国古代思想的结晶。中国古人将对立面作为全体的一个重要环节，以此来推进全体的多样化。即宽容与和谐须两立，此为中国古代伦理思想之源泉。”⁷⁷

皮埃尔·加斯卡在书中还风趣地写道：“遗憾的是‘百花齐放’的伦理思想在政治上一次都未被运用过，即便在诗人加独裁者毛泽东的政权下也未实现。‘百花’只是齐放在讲话中，‘百花’如摆在花丛里，带刺的荆棘准会被剔除。”⁷⁸

中国古代伦理思想传至法国被认同，说明思想无国界，识者为识之。与此相比，尚不知本家儒教有无继承了“对立”与“全体”的辩证思想，有无“宽容”与“和谐”的伦理观？

皮埃尔·加斯卡曾当过纳粹军俘虏（1940），他是达豪营幸存者之一。他的人生中的一个珍贵的经验是从纳粹集中营中得来的。二战之后他当上了一家报社记者并开始写小说。他亲身经历了野兽般的时代，以独特的眼光促使他对动物本能异常关注。他的小说几乎都是描写小动物及野兽本能，这原本是对人性的反思，为此形成了皮埃尔·加斯卡的文学特色。学生时代的大江健三郎深受其影响，大江早期小说被誉为皮埃尔·加斯卡的摹仿品。1954年，中华人民共和国成立五周年之际，皮埃尔·加斯卡随法国共产党代表团访问中国，后著有《开放的中国》（1955）一书。

皮埃尔·加斯卡以“百花齐放”的伦理思想形容了当代中国政治与文学的关系，即文学失去了自由。文学与思想原本是自由的，它是精神上的活物，决不是精神上的束缚。日本作家森鸥外曾指出：“阻扰学问自由及艺术自由发展的国家不可能繁荣昌盛。”（《文藝の主義》，1911）。这句话适于任何时代。

新文化运动精神贵在“思想之独立、学问之自由”，即把思想和文学解放了出来，它是属于个人的，非从属于国家。新文化运动开启了新风气，起点很高，其精神是与古希腊文明一致的。胡适与周作人始终坚持新文化运动的精神，他们

77 《緑の思考》，第114-115页，皮埃尔·加斯卡著，佐道直身译，[日]八坂書房，1995年。

78 《緑の思考》，第114页（同上）。

是中国文学思想的希望。今天我们谈胡适和周作人，无疑是继承他们的学术思想和文艺精神。

周作人的文学内涵及其批评思想非常丰富，他的学术思想包容了古希腊文明、日本俳谐文化传统的唯美主义以及儒教化以前的中国道德思想。他从明末小品文运动中找到了文学“回归”的动力，并在乌托邦思想转变过程中重构艺术与生活的调和。我们将在下篇论及中日两国文学中的体裁差异、以及周作人与日本俳谐文学的关系。