

闻一多的诗歌美学观及其发展演变

——从积极浪漫主义到革命现实主义的美学历程

龙 泉 明

中国现代美学思潮大致经历了两个大的历史发展阶段：在“五四”个性解放浪潮中，浪漫主义成为美学的主潮；在三四十年代的社会解放浪潮中，现实主义则成为美学的主潮。闻一多诗歌美学观及其发展演变，也并未超越时代。以前学术界认为他前期的诗歌美学观或是唯美主义的，或是现实主义的，或是现代主义的，或是消极浪漫主义的，意见分歧较大。而关于他后期的诗歌美学观大都语焉不详，或干脆以政治观代替美学观。笔者认为，闻一多的诗歌美学观与其思想的变化和社会历史的演进相联系，经历了从积极浪漫主义到革命现实主义的发展历程。

前期：积极浪漫主义的主导倾向

“五四”以后，欧洲的各种文艺思潮纷纷传到中国。闻一多对浪漫主义作了认真的研究，明确提出要重视“浪漫派的艺术”，而且认为“中国的艺术多属此种”^①。在那开放的艺术时代，闻一多一任己意地在创作思想中接受了这种或那种影响，有选择地和它们建立联系，他“受过英国19世纪浪漫派传统和它在维多利亚时代的变种以至世纪末的唯美主义和哈代、霍思曼的影响”，也“受波特莱尔和他以后法德等西欧诗风的影响”，而更多地受到了拜伦、雪莱、济慈、华兹华斯等英国浪漫主义的诗歌和诗论的影响^②。在这些影响中呈现出多样的统一，也即是说，他的浪漫主义美学观是从所有这些多种多样的相互影响的方式中建立起来的。

浪漫主义有着实质不同的两个派别，即消极浪漫主义和积极浪漫主义。这主要是根据他们的政治立场和文艺观念的性质，根据他们是和落后的或是进步的社会意识相联系来区分的。闻一多前期是个赤诚的爱国主义者，反封建反黑暗的战士，因而他在《女神之时代精神》、《文艺与爱国》等文中十分强调诗歌要表现时代精神，要与爱国运动结合。他高度称颂郭沫若《女神》表现了“二十世纪底时代的精神”，“不愧为时代底一个肖子”，这样的诗“才配称新诗”。在闻一多看来，诗歌与时代精神相融合，就会产生振聋发聩的力度美，令人振奋的崇高美。他把诗歌与时代精神、爱国主义运动结合起来，赋予他的浪漫主义诗歌以丰富的思想内涵和积极的战斗精神。

闻一多在强调时代精神的同时，提出过“为艺术而艺术”，即“以美为艺术的核心”的主张。“为艺术而艺术”是欧洲19世纪唯美主义的主张，它标榜文艺脱离政治，否定文艺的社会作用，强调艺术不依赖于社会生活。但从闻一多对艺术的社会作用、艺术与现实的关系、艺术的内容与形式等见解来看，他的“为艺术而艺术”具有特定的内涵，即强调艺术创作的执着态度，

注重艺术美特别是形式美的探求。正如卢那察尔斯基所说的：“‘纯艺术’——那不单是指多少有点虚弱的幻想，而是指人们倾注全部精力求其形式之完美的心爱的技巧。”^③ 闻一多的“为艺术而艺术”就是想以艺术去和丑恶的现实环境形成对立，想以艺术美去扭转新诗创作中的散文化和欧化的倾向，而不完全象欧洲唯美主义那样否定艺术的功利性。他尽管有“为艺术而艺术”这样的原则，却从来没有放弃对政治斗争与社会斗争的关注。但也不可否认，闻一多在接受欧洲“为艺术而艺术”的时候，未完全摆脱其消极影响，因而在他的美学观中存在着矛盾不定的意向和绝对化的毛病。例如，一方面，他提出艺术救国，把它的教育作用强调到不适当的地步；另一方面，又主张艺术无功利性，无目的性。这种矛盾的存在既有其认识论的根源，也有社会的根源，同时也反映出他人生观的局限和“为艺术而艺术”理论本身的缺陷。尽管如此，由于闻一多前期是个爱国主义者，强调文艺要与时代精神和爱国运动结合，这就使他的“为艺术而艺术”未能发展到极致，而主要集中于艺术美的探求。他的诗歌的爱国主义激情与精巧的艺术形式达到了水乳交融的境地，正是与这种艺术美的探求分不开的。

是消极浪漫主义或是积极浪漫主义，还取决于其对待现实的态度。前者脱离生活，逃避现实，迷恋于虚幻和神秘；后者从现实生活中吸取创作源泉，批判现实，变革现实，给人以精神上的鼓舞。面对满目疮痍、民生凋敝的社会现状，闻一多提出诗歌应当紧紧地把握住现实。他说：“诗这个东西，不当专门以油头粉面、娇声媚态去逢迎人，她也应该有点骨格，这骨格便是人类生活的经验，便是作者所谓‘境遇’。”^④ 他还在《泰戈尔批评》中说，“诗若没有将现实好好地把握住，他的诗人的资格恐怕要自行剥夺了”。这说明闻一多在思想上并没有把诗歌当成逃避现实，脱离社会的“象牙之塔”，而是以此来“加强人的生活意志”，唤起人们对现实和现实的一切压迫的反抗”^⑤。所以他的许多浪漫主义诗作，在揭示现实的种种不合理现象的时候，总是把作者的社会理想、强烈的爱憎和明确的褒贬体现在字里行间；同时，作者的昂扬热情和崇高理想又是由现实的不合理现象所激发，植根于生活土壤之中的。这恰如雨果所说：“诗人可以有翅膀飞上天空，可是他也要有一双脚留在地上。”^⑥ 闻一多正是这样地立足于现实而又侧重在理想美、情感美、想象美、形式美诸方面，以求真正的艺术美。这就是他的积极浪漫主义的真实内质。

现实主义和浪漫主义都离不开现实，只不过现实主义是“尽可能完善地摹仿现实”；浪漫主义是“把现实提高到理想，或者是表现理想”^⑦。前者重在现实生活的描写，后者重在理想世界的追求；前者是赤裸裸再现生活的现实的诗，后者是按照诗人的理想对生活进行再造的诗。所以，人们往往认为浪漫主义就是理想主义。闻一多说：“艺术家过求写实，就显不到自己的理想，没有理想就失了个性，而个性是艺术的精髓，没有个性就没有艺术。”^⑧ 显然，他认为艺术最根本的是要表现“自己的理想”，没有理想就没有艺术，要创造有个性的艺术，就要提倡理想主义。而理想的正确与否决定着浪漫主义是积极的或消极的性质。闻一多在《李白之死》、《剑匣》、《西岸》、《奇迹》等诗里表达了对真、善、美崇高理想境界的热烈追求和为理想的实现“虽九死其犹未悔”的精神。他所追求的理想具有明确的目标，即为了自由和人民，为了祖国的繁荣和富强。但是，他强烈地感到理想与现实充满着尖锐的矛盾，于是就为理想而斗争，批判那些妨碍实现理想的一切。他在《红烛》中批判了资本主义，表达了对祖国的怀念；在《死水》里诅咒那黑暗的社会，希冀“咱们的中国”诞生。他的诗歌所体现出来的是理想观念与现实存在的不可调和的对照，是一个崇高的精神渴求者与丑恶卑鄙的社会现实的对照。他把理想与现实对立起来，要从丑恶的现实中创造出美好的东西来。闻一多所追求的理想虽有消极的因素，即在美好的理想中杂陈着虚无飘渺的幻想，在昂扬的进取中混含着苦

闷彷徨的情绪，但从主导倾向来说，则是积极的、进步的！

浪漫主义者都强调诗的情感和想象。英国华兹华斯、济慈、雪莱、拜伦等浪漫主义诗人把情感看作诗歌的核心，把想象看作诗歌的基本动力。但他们大都认为情感是以自我为皈依的，想象是依附于上帝的（含有神秘的色彩）。闻一多认为“诗中首重情感，次则幻象”，诗歌富有情感才有骨力，富有想象（幻象）才有笔力。而他所强调的情感和想象实质上是与英国等浪漫主义诗人根本不同的。

闻一多所强调的情感美，是指真实的情感、独特的情感、热烈而蕴藉的情感的有机统一。他一再强调“文学本出于至性至情”^⑨，就是强调诗人要有真实的情感。他正因为崇尚真实的情感，才极力贬抑理智，把情感与理智对立起来。他批评《冬夜》里的情感“不挚”，是因为“用理智的方法强迫的”，“太多教训理论”^⑩。闻一多还认为情感的真实性离不开情感的独特性，独特性表现为鲜明的真实性，二者是相联系而存在的。独特的情感来自诗人内心深处，因而他强调诗人要表现“自我”，要有独特的主观情感的灌注。事实上，诗歌只有带上诗人的个性特点，唱出诗人自己的声音，才能谈得上诗的情感美。闻一多还认为，真实、独特的情感要热烈才好。因为浪漫主义偏重于对理想世界的热烈向往和追求，所以作者的主观情感在创作中往往表现得特别热烈，作者的爱憎褒贬每每充溢在字里行间。而浪漫主义作品的这种异常强烈的主观抒情色彩，正是它们具有极大的艺术感染力，能给予读者以剧烈震动的重要因素。但是，对于热烈情感的表达方式和艺术处理，闻一多却与一般浪漫主义者有所不同。一般浪漫主义者在获得强烈的感触时，一挥而就，立即成篇，要让情感自然而然地流露和一览无余地倾泻。闻一多则主张在情感浓烈时不宜做诗；而要等一段时间，待冷静下来，感触只剩下轮廓，再用想象加工、提炼、创作成诗。如果说一般浪漫主义者的情感是外倾型的，那么闻一多则是内倾型的。

闻一多认为，情感和想象是密不可分的，情感要藉想象升华，想象要以情感为动力。所以，闻一多提倡诗人既要有充沛的情感又要有丰富的想象。他说：“跨在幻想的狂恣的翅膀上遨游，然后大着胆引噪高歌，他一定能拈得更加开扩的艺术。”^⑪他不满意当时的新诗有一种“弱于或竟完全缺乏幻想力”的“极沉痾的通病”，使新诗很少有“浓丽繁密而且具体的意象”^⑫。他在《评本学年〈周刊〉里的新诗》中批评一首新诗由于“如同记帐样”的繁琐的纯客观描写，没有展开想象的翅膀，所以这是“不能唤起读者幻象的‘麻木不仁’的作品”。闻一多自己创作时，则力求实现想象的美。《红烛》、《忆菊》、《太阳吟》、《死水》等都是想象丰富的佳篇。“其特征即在荒唐无稽，远于真实之中，自有不可捉摸之神韵”^⑬。闻一多出于对丑恶的现实的不满和愤激，敢于大胆想象，化丑为美，其《死水》就具有“化腐朽为神奇”的艺术力量，这显然受到波特莱尔的影响。闻一多善于想象的诗篇都是对现实的景物、场面、感情的反映，它是从实际存在的具体事物的描写中联想开去，创造出含蓄深邃的意境，因而这种想象具有强烈的现实感和奇异瑰丽的特色。

闻一多在注重理想，强调情感，推崇想象的同时，十分注重艺术形式的规范性。一般浪漫主义认为“诗是强烈情感的自然流露”，诗人应不受任何规律和法则的约束，以自由的无拘无束的形式表现情感。闻一多却不同，他倡导诗歌的形式美，提出了“戴着脚镣跳舞”^⑭的著名论断。以前学术界将他这一观点说成是“形式主义”的东西。这是离开作家总的见解，而把一些个别的论述孤立出来的结果。闻一多在强调思想内容的同时，十分鲜明地把形式问题突现出来，但并非形式主义思想的产物，而是出自一种愿望，想突出形式的意义，强调形式在诗歌中特殊的极端重要的作用。闻一多从开始写新诗起，就努力探索新诗的形式。最初，他

强调诗人应把自己的激情和想象化作节奏美、韵律美、意境美的诗歌。后来他发现新诗创作出现了散文化和“欧化的狂癖”，从而提出了“格律说”的主张。他所要建立的新格律诗“不但新于中国固有的诗，而且新于西方固有的诗”，是“中西艺术结婚后产生的宁馨儿”^⑥。作为新格律诗艺术实践的《死水》，既吸收了中国诗歌的营养，又融化了外国诗的艺术经验，显示了新诗走向成熟的境地，开了一代诗风。比较起来，闻一多与郭沫若的艺术形式的观念上是迥异其趣的。闻一多主张诗是“做”出来的，“要在一种规定的格律之内出奇制胜”，而不同于郭沫若主张诗是“写”出来的，是“生命源泉中流出来的曲调，心琴上弹出来的旋律”^⑦。在创作的时候，闻一多的努力侧重在形式上，至于内容，那只是沉默的工作；而不同于郭沫若的努力侧重在内容上，至于形式，则只是“绝端的自由，绝端的自主”。由此看来，如果说郭沫若是“弱形式”的浪漫主义，那么闻一多就是“强形式”的浪漫主义。

总之，闻一多主张诗歌要与时代精神、爱国运动相结合，要立足现实生活、表现理想美、情感美、想象美和探求艺术形式美等，这特征反映在诗歌美学思想上，便形成了积极的浪漫主义。这特征决定着他的浪漫主义诗作的思想、形象、主题和艺术特点的整体体系。这种浪漫主义，是由他所处的社会环境、个人生活经验、政治思想和文化修养等因素所决定的，因而具有鲜明的独特性。他既不同于欧洲的浪漫主义，也不同于中国古代的浪漫主义，就是与同时期浪漫主义诗人郭沫若等也有明显的区别。他的浪漫主义在“五四”那特殊的环境里，所起到的是积极的战斗作用，“是对于一种社会的成规的革命”^⑧。

后期：向革命现实主义转化

虽然闻一多前期诗歌美学观主要是积极的浪漫主义，但其中也包含着现实主义的因素，只不过浪漫主义的光芒太强烈，而把它的色调遮掩住了。但随着社会历史的演进，被遮掩的非主导性因素则逐渐被突现出来了。他的浪漫主义形成于清华和留学时期，“五四”时期青年的觉醒，赋予《红烛》以高昂的热情，回国后他拿出自己的诗篇参加现实斗争，“希望他们可以在同胞中激起一些敌忾，把激昂的民气变得更加激昂”^⑨，特别在“五卅”运动的激流中，他写下了《醒呀》、《七子之歌》、《我是中国人》、《爱国心》等一系列的惊心动魄的爱国诗。诗人的热情在时代的铁砧上锤炼得更深厚、更沉劲了。如果说《红烛》与现实的联系还不那么直接和深沉，那么《死水》则有着深厚、坚实的生活基础，有着严峻、沉重的批判力量，蕴含着强烈、炙热的现实感和时代感，人们读《死水》，直感到诗中有股地火在运行。不断深入发展的社会生活逼得闻一多不断改变自己，不断探索新的艺术领地。《死水》出版后，他感到有些不满，在《给臧克家先生》的信中写道：“我真看不出我的技巧在哪里，——我只觉得自己是座没有爆发的火山，火烧得我痛，却始终没有能力（就是技巧）炸开那禁锢我的地壳，放射出光和热来。”诗人情感和现实生活内容与他的美学观发生了矛盾，这种矛盾随着社会历史的发展，显得越来越突出，所以，他开始觉得“没有能力炸开那禁锢我的地壳”。同时，由于思想的局限，诗人对中国革命和中国人民若即若离，因而不能完全“放射出光和热来”。到1933年给臧克家《烙印》作序时，他的诗歌美学观又有了一些变化。在这篇序里，他极端重视和肯定的是诗的“极顶真的生活意义”，是“咬紧牙关和磨难苦斗”的生活态度，是诗人的生活经验和“生活磨出来的力”，他认为这样的诗歌才有“令人不敢褻视的价值”；臧克家的诗深刻地反映了30年代中国农民的苦难，是结合着自身的“嚼着苦汁营生”的经验的，如果没有这种经验，“单是嚷嚷着替别人的痛苦不平，或怂恿别人自己去不平，那至少往住象是一种‘热气’，一种浪漫的姿

势，一种英雄气概的表演”。在这里，他对浪漫主义投下微词，而极力推崇着现实主义的精神。

闻一多在1943年发表的《时代的鼓手》可说是其诗歌美学观发生根本转变的标志。以前则是处于量变阶段。《时代的鼓手》是一个光辉的起点。他高度赞扬田间那反映革命斗争生活、表现革命人民情绪的具有强烈的战斗性和鼓动性的诗篇是鼓点和号角，称颂田间是时代的鼓手。他关于田间的精辟见解，在文艺界产生了很大影响。以后，他沿着这个思路，写下了《艾青与田间》、《〈三盘鼓〉序》、《文学的历史动向》、《诗与批评》、《战后文艺的道路》、《论文艺的民主问题》等一系列文章、讲演及手稿，基本上确定了他的革命现实主义的美学观。闻一多在新的历史条件下，辞别了耽于幻想和空喊的浪漫主义，被发展的现实合乎规律地推到前面，而走上了革命现实主义道路。他没有从积极浪漫主义转向其他方面，而转向了革命现实主义，这如同郭沫若等浪漫主义都转向革命现实主义一样，绝非偶然的现象。

不同的历史条件和社会环境，有着不同的美学风貌。“五四”是苦闷的时代，激动的时代，呐喊的时代，整个时代与社会弥漫着一股浓厚的浪漫气氛，这就为浪漫主义创造了适宜的条件。随着阶级压迫和民族压迫的加重，个人与社会、文学和社会斗争的联系越来越紧密，正视和表现社会现实的思想成为一时的风尚，现实主义的文艺思潮取浪漫主义而代之。闻一多和大多数进步诗人一样，感到要改变社会现状，空洞的呐喊已无能为力了，于是转入沉默的思索，开始调整武装，变换情调，从浪漫主义转向现实主义，以适应时代、环境的需要。本来，闻一多前期的浪漫主义与现实主义既存在着差异，也存在着相互的渗透和统一，所以当时代和社会的条件适宜于现实主义发展的时候，他就很容易转向现实主义，并升华到革命现实主义高度。闻一多诗歌美学观的发展也与当时文艺思潮的影响密切相关。30年代以后，苏联的社会主义现实主义理论成为当时革命的进步的作家的主要参照系统，加之毛泽东同志和其他文艺理论家的推崇，革命现实主义成为时代的主潮，这对闻一多诗歌美学观的发展起了很大推动作用。闻一多诗歌美学观的发展还与他的世界观的转变密切相关。1923年，闻一多出于对社会现状的愤激、苦恼，走进了书斋。他恨那故纸堆，“因为恨它，更不能不弄个明白”。由此，他在古代文学研究中找到了中国文化的病根，听到了人民的声音，感受到了人民的力量。当民主革命的浪潮把他从书斋里召唤出来之后，他就自觉地跨进了人民斗争的行列，投身于民主革命的洪流。当他一旦接触到马克思主义，认识到人民群众是真正的历史创造者时，他便豁然开朗，高呼“发现了人民！”从而认识到中国是“人民的世纪”。经过长期的探索，从赤诚的爱国主义进到英勇的民主斗士的闻一多，自觉地把文艺与人民、民主和无产阶级革命斗争紧密结合起来，有意地把革命现实主义作为诗歌上的最高美学追求。由于这种种原因，闻一多诗歌美学观的转换就势所必然了。

什么是革命现实主义，革命现实主义和社会主义现实主义有何区别和联系，学术界素来有不同的看法。我认为，真实地反映一定历史时期人民群众的革命斗争生活，表现他们的革命情绪，就是革命现实主义的精神实质。后期闻一多无论谈论诗歌问题还是评论诗歌作品，都坚持了这样的精神。下面就他的基本观点择其要而论之。

在诗歌的发展方向问题上，闻一多抛弃了“为艺术而艺术”的主张，确立了“为人民而艺术”的思想。他在《战后文艺的道路》中批判了“为艺术而艺术”的主张，认为它是资产阶级的口号，它虽然在当时起过反封建的作用，但以后就失去反抗性而变为消极的东西了。现在是人民的世纪，诗歌只有和劳动人民结合，为人民服务，才能有健康的生命力。他说：“写实主义的作风，应该只有更能吸引人民群众的，决不会排斥他们”，脱离了人民现实生活的题材，便

是文艺的“致命伤”^{①9}。可见，闻一多的“为人民而艺术”的主张，不但要求诗歌把人民生活、现实题材作为表现对象，而且是供人民群众阅读和欣赏的。因此，他热切地号召“把诗歌还给劳动人民”，诚挚地希望所有诗人都坚定地走在“为人民”的大道上。

在诗歌与生活的关系上，闻一多以前虽然也看到了现实生活对诗歌的决定作用，但由于其美学观的局限，认识还不那么明确，甚至有看轻生活的现象。40年代后，他明确指出，不是艺术决定生活，而是生活决定艺术的生命，决定艺术的发展。他认为人民的生活就是诗歌的源泉，诗人只有深入人民的现实生活，才能获得创作的源泉。他说田间的创作取得成就的根本原因，“是诗的先决条件——那便是生活欲，积极的，绝对的生活欲”^{②0}。因此，他指出：在今天，文艺工作者应“直接参加到政治生活、政治斗争里去！也只有在实际的斗争与生活里，才能写得出真实的，为人民所需要的作品！”^{②1}基于这样的思想，他要求诗人既深入生活又改造自己，“克服知识分子气”，与人民相结合，做名符其实的民众诗人。

在诗歌与时代的关系上，闻一多一直主张诗歌应当反映时代精神。在40年代，他这种认识又有了发展。他认为诗人应从现实的革命发展中真实地描写现实，反映人民情绪，表现时代精神。他说：“这是一个需要鼓手的时代”，诗人应当做时代的鼓手，诗歌应当成为时代的号角。从这个观点出发，他高度评价田间的诗是“一声声的鼓点，响亮而沉重”^{②2}；称赞艾青用自己所有的最好的语言去表现人民及人民的抗日战争；赞扬薛诚之的《三盘鼓》对黑暗社会投以“药石和鞭策”，表现了英勇的“搏斗姿态”。并且，闻一多还要求诗人站在时代高度，表现新的生活，反映新的世界，描写新的人物。田间的一首诗写新型的女人，闻一多称他为“明天的诗人”，要求大家“进到田间”^{②3}。社会在前进，时代在发展，诗人应当跟上时代的步伐，写出无愧于时代的伟大诗篇。

在诗歌的社会作用上，闻一多早期的认识是不很明确的：他虽然主张“艺术救国”，但也存在着艺术超功利的观念。后来他从古代文学的研究中清楚地认识到文学的教育意义是中国文学的优良传统，因此他要求新时代诗人要发扬这个传统，重视诗的社会作用，使它成为负责的宣传，成为有益于社会的利器。他在《诗与批评》中对这个问题进行了深刻的阐述。指出那种“惊喜于韵律的美妙”，“折服于文字与技巧”，把它看作仅止于“欣赏”和“享受”的看法是“不可能的事”，“在文字与技巧的魅力上，你并不只享受于那份艺术的功力”；“诗人在作品中对于人生的看法影响我们，对于人生的态度影响我们，我们就是接受了他的宣传”；“诗是社会的产物，若不是于社会有用的工具，社会是不要他的”。因此，他在评论薛诚之的《三盘鼓》时特别指出：“这里有的是药石和鞭策，不过我希望他还要加强他的药石性的猛和鞭策性的力”，因为“从来中华民族的危殆，没有甚于今天的，多少人失掉挣扎的勇气也是事实，这正是需要药石和鞭策的时候”^{②4}。很显然，闻一多是要要求诗歌在思想性与艺术性的统一中，充分发挥它的社会作用，使它成为批判黑暗势力，鼓舞人民斗志，推动革命事业前进的武器。

在诗歌形式的创造上，闻一多克服了前期对某种诗有所偏爱和偏恶的毛病，更注重从时代内容出发来寻求适当的形式。这是史诗的时代，需要时代的史诗出现，纯粹的小诗、格律诗，不足以表现这史诗的时代。所以闻一多指出：“在这新时代的文学动向中，最值得揣摩的，是新诗的前途”，新诗得“放弃传统意识，完全洗心革面，重新做起。”^{②5}为此，他提出“诗是应该自由发展的，什么形式什么内容的诗我们都要”^{②6}。他特别强调要把诗写得“不象诗”，“而象小说戏剧”，即要求诗歌“尽量采取小说戏剧的态度，利用小说戏剧的技巧”，反映崭新的时代生活，“获得广大的读众”^{②7}。这是闻一多适应新时代的需要，要求摆脱唯美主义“纯诗”的束缚，在诗歌表现的内容上，求得现实主义深化。事实上，新诗发展到40年代，抒情诗

的“纯诗”因素减弱，叙事性的“非诗”因素加强，造就了长篇叙事诗的发展，这正是诗歌感应了丰富而壮丽的社会生活，响应了时代高亢而激扬的节拍的产物。可见，闻一多关于新诗发展的指向，是完全顺应了时代生活潮流的。

闻一多后期主要致力于文学史的研究，很少写诗。但他仍然关注诗歌问题，重视新诗的理论建设。他关于新诗的见解虽未臻完善，但从总的倾向上看，他的诗歌美学思想比前期进步了，前进了。他虽然没有标榜自己是个革命现实主义者，但他关于诗歌的基本观点实质上属于革命现实主义的美学范畴。他虽然并未对革命现实主义美学的每一个论点都有过表述，但他关于诗歌的见解是从革命现实主义的根本特点中产生的，因而对革命现实主义美学原则本身来说是典型的。

闻一多诗歌美学观的发展，虽然尚未带来创作的变化，没有结出丰硕的果实（偶作《教授颂》《政治家》两首诗并非佳品），但在培养文学新人，评价诗人诗作，编选新诗的业绩中，初步显示了他的新的美学观的价值。所以，从历史观念上看，这种发展是必然的；从价值观念上看，这种发展是有意义的。闻一多后期有意识地转向革命现实主义，这固然增强了他的美学观的社会意义和革命性质，但我们也应当看到，他的创作个性并不完全适应于革命现实主义创作方法，因而他没有用力于革命现实主义创作，没有留下革命现实主义的佳品。真正在文学史上产生影响的还是他前期那些充满爱国激情的富有艺术个性的浪漫主义诗作。当然，不可否认，根据他后期的发展趋势来看，要不是敌人过早地夺去他的生命，他的诗歌美学观有可能得到更加光辉的发展，他也有可能创作出革命现实主义的优秀作品，不过，那当另作别论了。

结语：在完成自己的同时也限制了自己

闻一多诗歌美学观是随着社会和时代的发展而发展的。我们在对闻一多诗歌美学观的发展予以充分肯定时，也不能不看到，闻一多在完成自己的同时也限制了自己。闻一多的诗歌美学观在其发展过程中呈现出了这样的特点：前期为适应新诗建设的需要，比较侧重诗歌的内部规律，后期适应政治革命的需要，比较侧重诗歌外部规律。闻一多前期对诗歌社会性的认识虽不如后期那么突出，但强调诗歌内部特性，使其诗歌美学观的独立性格得到充分展开和发挥，因而具有较高的美学理论价值。后期有意密切诗歌与政治革命的关系和强化诗歌的战斗作用，具有鲜明的政治性和社会性，如果从纯文学的观点来看，这是不足取的，但若从那时尖锐激烈的现实出发，联系新文学的发展历史来看，却是一种进步。整个中国现代文学的发展历程，处在无产阶级争取解放的新民主主义革命时期，把政治斗争的重要性放在首位是理所当然的，把文艺为政治服务看成是光荣神圣的职责也是无可厚非的。但是，闻一多在突出诗歌为政治服务时，存在着简单化和片面性的毛病，如同郭沫若、何其芳、艾青等一样，不可避免地打上了那个特定时期的烙印。闻一多后期虽然对诗歌问题不乏真知灼见，但对诗歌外部规律的认识却与当时革命文艺界的普遍观念大同小异，并且在强化诗歌的政治性和社会性要求时，相应地缩小或掩盖了诗歌的内在性要求，从而在一定程度上削弱了诗歌美学理论的价值。这也可说是当时历史条件下的革命现实主义的一个通病和局限。民族斗争和阶级斗争的尖锐激烈，使政治问题异常突出，从而使闻一多后期的诗歌美学观与人民、国家、民族的主要课题息息相通，休戚相关；也由于政治掩盖、压倒一切，从而使他后期的诗歌美学观的独立性格没有得到更加充分的发挥，深入的理论探索没有得到应有的发展。怎样看待这

种现象，却是令人深思的问题。

闻一多前期诗歌美学观中的浪漫主义占据主导地位，而非主导性的现实主义因素越到后来越突现出来，直到40年代，其浪漫主义减弱以至消失，而其现实主义上升为主导地位。他的诗歌美学观的发展实际就是从一种非主导性因素到一种主导性因素，从一种结构到另一种结构的转化过程。发展就是扬弃，其中有否定也有继承。如关于诗歌反映现实、批判黑暗、表现时代精神和爱国情怀的观念，闻一多前期和后期是相连续的；其前期的某些消极因素后期是彻底否定了。闻一多诗歌美学观前期比较复杂，后期比较单纯。但如果把前期和后期截然分开，把前期看成一塌糊涂，把后期看成绝对正确，都是错误的。前期浪漫主义卓有成效地促进了闻一多的诗歌创作；他那些关于诗歌艺术规律的见解，无疑丰富了浪漫主义美学宝库。但后期美学观虽然达到了一个新的高度，其政治性、社会性、革命性增强了，但若看不到其美学观的缺陷，就不是科学的态度了。总之，闻一多诗歌美学观的发展既具有历史的必然性和合理性，也具有历史的局限性，我们应当进行实事求是的评价。

注释：

① 闻一多：《给吴景超》

② 卞之琳：《完成与开端·纪念诗人闻一多八十生辰》

③ 卢那察尔斯基：《萧索时代的天才》，《论文学》，人民文学出版社79年版。

④ 闻一多：《邓以蛰〈诗与历史〉题记》

⑤ 高尔基：《谈谈我怎样学习》，《论文学》，人民文学出版社79年版。

⑥ 《西方古典作家谈文艺创作》，第375页。

⑦ 席勒：《论素朴的诗与感伤的诗》，伍蠡甫主编《西方文论选》上册。

⑧ 闻一多：《电影是不是艺术》，《清华周刊》第203期，1920年12月17日。

⑨⑩⑪⑫⑬ 闻一多：《冬夜评论》

⑭ 闻一多：《随园诗话补遗》，第1卷。

⑮ 闻一多：《诗的格律》

⑯ 闻一多：《女神之地方色彩》

⑰ 郭沫若：《论诗三札》

⑱ 鲁迅：《又论“第三种人”》

⑲ 闻一多：《〈醒呀〉附记》

⑳ 闻一多：《“新中国”给昆明一个耳光罢》

㉑㉒ 闻一多：《时代的鼓手》

㉓ 转引自季风：《在闻一多先生灵前》，《文汇报》46年8月31日。

㉔ 闻一多：《艾青和田间》

㉕ 闻一多：《〈三盘鼓〉序》

㉖㉗ 闻一多：《文学的历史动向》

㉘ 闻一多：《诗与批评》

（本文责任编辑 张炳煌）