

论郭沫若的浪漫主义文学主张

孙 党 伯

郭沫若是“五四”浪漫主义文学思潮的重要代表。本文在较广阔的社会文化背景上,着重从郭沫若所提出的“艺术是我的表现”、文艺是“天才的自然流露”“没有所谓目的”、形式上应该“绝端自由,绝端自主”等三个方面分析了他的浪漫主义文学主张的复杂内涵和特色,并揭示了郭氏浪漫主义文学观形成的原因。

中国文学史上虽然产生过不少具有浪漫主义特色的作家和作品,但浪漫主义作为一种文学思潮则是在西方文化思想大量涌入的“五四”时期出现的。被称为“异军突起”的创造社便是浪漫主义文学思潮的主要代表。郭沫若是创造社的中坚,“五四”浪漫主义文学的积极倡导者和实践者,他不仅提出了系统的浪漫主义文学主张,而且在所写的诗歌、戏剧、小说中表现出强烈的浪漫主义的艺术特色。尽管他在20年代中期因受“左”倾思潮的影响,曾声称“浪漫主义的文学早已成为反革命的文学”,并提倡“表同情于无产阶级而且同时是反抗浪漫主义”的革命文学^①,将无产阶级和浪漫主义敌对起来;但从他整个创作的倾向看,他始终都是一位浪漫主义者。不过,直到1958年毛泽东提出革命现实主义与革命浪漫主义相结合以后,郭沫若才“特别感着心情舒畅”,“敢于坦白地承认:我是一个浪漫主义者。”^②

“五四”前后,郭沫若广泛接受西方浪漫主义文学的影响,尤以德国浪漫派的影响最深。这是因为:一、当时日本的医学以德国为师,德语便成为医学专业的第一外语,而教师又多是文学士,常拿德国文学名著做教材,因而郭沫若在日本冈山六高读书时期就学习了歌德的自传《诗与真》等原作。二、由于郭沫若感到“我们的五四运动很有点象青年歌德时代的‘狂飙突起运动’”,“所以和青年歌德的心弦起了共鸣。”^③于是他便在一种类似崇拜的心情中,翻译了歌德的长诗《浮士德》第一部和书信体小说《少年维特之烦恼》。郭沫若在《〈少年维特之烦恼〉序引》中说:此书的思想有五种引起了他的共鸣,即:“第一,是他的主情主义”;“第二,便是他的泛神思想”;“第三,是他对于自然的赞美”;“第四,是他对于原始生活的景仰”;“第五,是他对于小儿的尊崇”。除第二的“泛神思想”外,其他四种思想都是浪漫主义精神的反映。不过,郭沫若的浪漫主义文艺观决非全都来自青年歌德,而且就是他对上述引起共鸣的五种思想的阐释,也已超出了原书和歌德的固有思想,溶入了其他哲人、作家和自己的见解。事实上,在艺术思想大开放的“五四”时代,郭沫若恣意接受多种文艺思潮的影响,比如,他既受到了众多西方作家如德国歌德、海涅、席勒,英国雪莱、拜伦、司各特,美国惠特曼、朗费罗,法国卢梭、福楼拜等的浪漫主义作品和美学观的深刻影响,也受到了王尔德的唯美主义和德国表现主义的影响,同时早年还受到过中国传统美学,特别是司空图的

《诗品》、袁枚的《随园诗话》和屈原、李白等伟大诗人诗作的熏陶。郭沫若的浪漫主义文学观正是在多种思想成份的相互作用下,并根据自己的主观认识和创作体验加以选择、改造和整合而形成的,因而具有鲜明的特色。

综观郭沫若早期的论述,他的浪漫主义文学主张主要表现在以下三个方面。

第一,“艺术是我的表现,是艺术家的一种内在冲动的不得不尔的表现。”^④这是郭沫若前期信奉的重要创作原则,也是他浪漫主义文学主张的核心观点。郭沫若是一位主观诗人。他曾经说:“我是一个偏于主观的人”,“我的想象力实在比我的观察力强。”“我又是一个冲动性的人”,“我便作起诗来,也任我一己的冲动在那里跳跃。”^⑤在艺术主体与客体的关系中,郭沫若十分强调主体的主导地位和作用,认为“真正的艺术品当然是由于纯粹的主观产出。”^⑥他说:

诗不是从心外来的。不是心坎中流露出的诗通不是真正的诗。^⑦

又说:

我想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,心琴中弹出来的 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。^⑧

这里,郭沫若已将主体的作用推上了顶端:“心外”无诗,一切真诗好诗都是诗人“心中的诗意诗境底纯真的表现”。不过,郭沫若并不否认客体的存在与作用,认为诗人心中的诗意诗境决非脱离现实、凭空产生的,相反,它的形成与客体宇宙万汇有着密切的关系。他说:

我想诗人底心境譬如一湾清澄的海水,没有风的时候,便静止着如象一张明镜,宇宙万汇底印象都涵映着在里面;一有风的时候,便要翻波涌浪起来,宇宙万汇底印象都活动着在里面。这风便是所谓直觉,灵感(Inspiration),这起了的波浪便是高张着的情调。这活动着的印象便是徂徕着的想象。这些东西,我想来便是诗底本体,只要把他写了出来的时候,他就体相兼备^⑨。

郭沫若所强调的固然是“直觉”、“灵感”,是“情调”、“想象”,认为它们是“诗底本体”,但同时也承认“情调”和“想象”或“诗人底心境”是离不开“宇宙万汇底印象”的。在具体分析艺术主体与客体的关系时,郭沫若说:

艺术是从内部的自然的发生。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。蚕子啮食桑柘而成丝,丝虽是植物的纤维所成,但它不是桑柘的原叶。^⑩

这说明,郭沫若虽然承认艺术是主体与客体相结合的产物,客体为主体进行艺术创作提供了营养和素材,但归根结底则认为艺术是从主体内部自然发生的,客体应随主体而变化。所以他说:“真正的文艺是极丰富的生活由纯粹的精神作用所升华过的一个象征世界。”^⑪郭沫若虽不同意康德关于客观世界为人的意识所造的观点,但他相信:“艺术的世界总该得是由我们自己造的。”^⑫

从这种极力强调艺术主体的创造功能的美学观出发,郭沫若在文艺如何反映或表现现实的问题上,自然要反对如实描绘或复制现实的“再现论”,主张着重表现作家主观理想,抒发强烈个人情感的“表现论”。郭沫若对于这两种不同的艺术方法作过以下具体的解释:

我对于艺术上的见解,终觉不当是反射的 Reflective。应当是创造的 Creative。前者是纯由感官的接受,经脑精(筋)的作用,反射地直接表现出来,就譬如照像的一样。后者是由无数的感官材料,储积在脑精(筋)中,更经过一道滤过作用,酝酿作用,综合

地表现了出来，就譬如蜜蜂采取无数的花汁酿成蜂蜜的一样。我以为真正的艺术，应是属于后的一种。^⑨

“反射”，郭沫若有时也称做“再现”、“摹仿”、“印象”或“自然主义”、“写实主义”，在他看来，这种艺术方法只是客观地如实地复写或再现自然物象，是消极的，受动的，其作品是“向自然转借来的”，“不是艺术的表现”^⑩、“创造”，郭沫若有时又称做“现”、“表现”、“主观”或“罗漫派”，他认为这种艺术方法“是由内而外的扩张”，如蚕吐丝，蜂酿蜜，“是尊重个性，尊重自我，把自我的精神运用客观的物料，而自由创造”^⑪。这样创造的文学才是真正的文学，是积极的，主动的，有我的，有生命的文学。因而他断言：“文艺的本质是主观的，表现的，而不是没我的，摹仿的。”^⑫郭沫若强调作家的主观创造性，重视想象和情感。他说：“诗的本职专在抒情。”^⑬他对歌德的“主情主义”产生了强烈共鸣，认为人的内心情感比理智重要，它是一切力量的“源泉”，作家“对于宇宙万汇，不是用理智去分析，去宰割”，而是“用他的心情去综合，去创造。他的心情在他身之周围随处可以创造一个乐园”^⑭。郭沫若也写自然景物，但是为了借物传情，不注重细节的真实。他也主张“求真”，但认为“艺术家的求真不能在忠于自然上讲，只能在忠于自我上讲。”^⑮他早期以历史题材创作的几篇诗剧，都不注重历史的真实，而是他的“想象力底产物”。他说：“我不过只借些历史上的影子来，驰骋我创造的手腕罢了。”^⑯又说：“我要借古人的骸骨来，另行吹嘘些生命进去”^⑰。郭沫若彻底实践了“艺术是我的表现”的主张。他说：“诗底主要成份总要是‘自我表现’了。所以读一人的诗，非知其人不可。海涅底诗要算是他一生底实录，是他的泪的结晶。”^⑱郭沫若的诗也是如此。友人田汉批评他的诗说：“与其说你有诗才，无宁说你有诗魂，因为你的诗首首都是你的血，你的泪，你的自叙传，你的忏悔录啊。我爱读你这样纯真的诗。”^⑲这是知音之评，甚是中肯。

那么，是不是凡表现自我的作品都是真正的艺术呢？不是的。郭沫若说：“艺术是我们自我的表现，但是我们也要求我们的自我有可以表现的价值和能力。”^⑳他提出：作家要努力把“自己修养成‘美的灵魂’”，而“最高的艺术便是这‘美的灵魂’的纯真的表现。”^㉑在他看来，“诗是人格底创造底表现，或为人格底创造冲动底表现。”^㉒因为“诗的创造是要创造‘人’”，“是在感情的美化”，“人之不成，诗于何有？”^㉓他曾经称赞歌德“把一切的甘苦都积在胸中，把自身的小已推广成人类的大我”的精神^㉔，这也是他对自己和进步作家的要求。所以，郭沫若认为值得表现的“自我”，并不是脱离时代，只知个人休戚的“小我”，而是与时代大潮息息相通，怀抱“救国救民的自觉”^㉕的“大我”。郭沫若的诗就充分表现了“大我”的精神。比如，他的代表作《凤凰涅槃》借采集香木自焚而再生的凤凰表现了自己弃旧图新的强烈愿望，也体现了渴求祖国新生的精神。它是诗人个人的涅槃，也是中华民族的涅槃。用诗人自己的话来说，就是它“象征着中国的再生，同时也是我自己的再生”^㉖。由表现诗人的内发情感而体现强烈的“五四”时代精神，这正是郭沫若早期诗歌的共同特点。我们读他的诗就会真切地感到：他的诗是从诗人的心灵深处流出来的，是他的生的颤动，灵的喊叫，从中可以看到诗人的全部灵魂，他的悲苦、欢乐、爱憎和理想；而诗人的忧乐爱憎是和当时广大向上的青年相通的，他们有相似的遭际，受一样的压迫，有着相同的愁苦和愿望，于是诗人便成了“五四”青年的忠实代言人。著名诗人闻一多当时就说：“五四”青年的“心里只塞满了叫不出的苦，喊不尽的哀。他们的心快要塞破了，忽地一个人用海涛底音调，雷霆底声响替他们全盘唱出来了。这个人便是郭沫若，他所唱的就是《女神》。”^㉗这一精当的分析说明：郭沫若主观上虽是在表现自我的内心要求，客观上却反映了同时代青年的心声。他曾经说过：“个人的苦

闷，社会的苦闷，全人类的苦闷，都是血泪的源泉”，“是一根直线的三个分段”，“由个人的苦闷可以反射出社会的”、“全人类的苦闷来”^⑧。由个人反射出社会和人类的面貌，这是郭沫若诗歌创作的经验之谈，也是他对“自我表现”的文学主张的一种诠释。

由上可知，就郭沫若“表现自我”的浪漫主义文学主张的思想实质而言，虽然其中包含有唯物主义的成份，但它的主导面却是唯心主义的。这一点完全与经过他改装的“泛神论”思想相吻合。所谓“艺术是我的表现”，实际就是他的“我即是神，一切自然都是我的表现”^⑨的“泛神论”观点的反映。从某种意义上说，郭沫若所独特理解的“泛神论”又是他的浪漫主义精神的一种诗意的表现。正如周扬所说：泛神论在郭沫若那里“是自我表现主义的极致，个性主义之诗的夸张”，“他在一种泛神主义的外衣之下歌颂了自己所要歌颂的一切。”^⑩同时，在“五四”时期，郭沫若表现自我的文学主张，是与个性解放、思想解放的思潮相适应的，对打破旧的封建主义“载道”文学的束缚起了巨大的作用，给新文学的创造增添了生气与活力。并且，在创作实践中，由于郭沫若怀有高度的爱国主义和彻底反帝反封建的革命精神，因而他所创作的那些表现自己内心真情实感的诗篇，便反映出强烈的时代精神。但也无庸讳言，这种“表现自我”的主张也在一定程度上限制了作家的视野，影响了他的作品反映现实的深度和广度。

第二，文艺是“天才的自然流露”，“没有所谓目的。”^⑪这是郭沫若浪漫主义文学主张的又一重要特征。同其他浪漫主义者一样，郭沫若非常崇拜自然，热情赞美自然。在他的笔下，自然景物不仅是歌颂的对象，也是他“自我表现”的对象。他总是把自我全部融化到自然中去，或对物倾谈，或化物为我，于是在他的自然诗中，便跳动着强烈的生命、火热的情感和无穷的创造力量。朱自清说：在中国，“看自然作神，作朋友，郭氏诗是第一回。”^⑫郭沫若还提出“以自然为师”^⑬，主张“效法自然”^⑭。他说：

文艺也如春日的花草，乃艺术家内心之智慧的表现。诗人写出一篇诗，音乐家谱出一个曲，画家绘成一幅画，都是他们天才的自然流露：如一阵春风吹过池面所生的微波，是没有什么所谓目的。^⑮

这里，郭沫若将精神产品文艺与自然生长的花草等同起来，抹杀了有意识的文艺创作与无意识的自然现象两者之间的区别，并进而认定：因为自然现象的发生没有目的，“所以艺术的本身上是无所谓目的。”^⑯这种看法显然是不科学的。

然而，郭沫若这种无目的、非功利的文艺观，并不是直接受自然现象的启示提出来的；而是在西方泛神论，康德、叔本华、王尔德等的美学思想和中国老庄哲学的影响下形成的。他曾赞同康德的观点：“艺术即天才的作品”。但是对于天才的理解，郭沫若并不相信天才是“生而知之，不学而能”的，而认为天才多半由于“努力”、“细心养成”^⑰。可是，天才毕竟是少数，不是所有的人都能成为天才。那么，天才的秘密在哪里呢？郭沫若举《庄子》中“梓庆削木为鐏”的故事为例，认为：梓庆成功的原因，全在于他能静心养气，屏除私念，“不敢怀庆赏爵禄”，“不敢怀非誉巧拙”，“辄然忘吾四肢形体”。并指出：“这便是天才的秘密，便是艺术的生命所在的地方。我们的艺术家，如果能够做到这一步，就是能够置功名，富贵，成败，利害于不顾，他的作品自然成了伟大的艺术，他的自身自然成了一个绝顶的天才”^⑱。郭沫若还对叔本华的“天才即纯粹的客观性”的观点加以主观的解释，认为：所谓纯粹的客观性，便是把小我忘掉，溶合于大宇宙之中，——即是没我。——即是没有丝毫的功利心，“这没功利心便是艺术的精神。”^⑲这样，郭沫若就把“没功利心”、“没我”视为“天才的秘密”，“艺术的精神”，“艺术的生命”。

郭沫若的非功利文艺观，还受到了道家无为说的重要影响。他在论述道家思想时说：

人类的精神为种种功利的目的，占有的欲望所扰，人类的一切烦乱争夺尽都从此诞生。欲消除人类的苦厄则在效法自然，……人能泯却一切的欲望而纯任自然，则人类精神自能澄然清明，而人类的创造本能自能自由发挥而含和光大。^④

泯却一切目的和欲望，效法自然，纯任自然指引，人的精神就能清静超然，人的创造本能就能得到自由发挥，这就是郭沫若所理解的老子无为说的精神，也是他的非功利文艺观的思想基础。在他看来，作家只有彻底抛弃个人的功利动机，听任自己创造本能的自然发挥，就能创造出真正的文艺，所以他把“没我”看成是艺术的精神和生命。

郭沫若在提倡“表现自我”时，曾极力强调“有我”，此处又极力强调“没我”，岂不是自相矛盾么？其实，两者并无矛盾，只是所指对象不同：前者是指艺术主体与客观的关系而言，强调作家在创作过程中应充分表现自己的理想和感情，使作品处处“有我”；后者是指作家的创作动机而言，强调作家在创作时应屏除功利目的，做到“没我”。而且在郭沫若看来，如果作家抱着功利的目的与欲望，不能做到“没我”，那么他的创造本能就不能得到自由发挥，他的纯真情感受得不到表现，其作品也就不会“有我”。因此他说：“总之我对于艺术上的功利主义的动机说，是不承认他有成立的可能性的。”^⑤他还为自己曾怀抱过功利主义的动机而深自懊悔，他说：“假使创作家纯以功利主义为前提以从事创作，上之想借文艺为宣传的利器，下之想借文艺为糊口的饭碗，这个我敢断定一句，都是文艺的堕落，隔离文艺的精神太远了。这种作家惯会迎合时势，他在社会上或者容易收获一时的成功，但他的艺术（？）绝不会有永远的生命。这种功利主义的动机说，从前我也曾怀抱过来；有时在诗歌之中借披件社会主义的皮毛，漫作驴鸣犬吠，有时穷得没法的时候，又想专门做些稿子来卖钱，但是我在此处如实地告白：我是完全忏悔了。”^⑥

可见，郭沫若对文艺的功利目的是坚决反对的。那么，他是否完全否认文艺的社会功用呢？不是的。他说：“文艺乃社会现象之一，故必发生影响于社会。”^⑦他认为：文艺有两种伟大的社会作用，即“统一人类的感情；和提高个人的精神，使生活美化”。他甚至夸大文艺的作用，认为刘邦战胜项羽“最后的成功乃是（张良）一支箫”，意大利的统一“全靠但丁（Dante）一部神曲”^⑧。他还提出：“文艺是对于既成道德，既成社会的一种革命的宣言。”^⑨“要挽救我们中国，艺术的运动是决不可少的事情。”^⑩

郭沫若既坚决反对文艺的功利目的，又如此肯定甚至夸大文艺的社会作用，那么两者的关系究竟怎样呢？在他看来，文艺与人生，“只是一个晶球的两面”，“他们是两两平行，绝不是互为君主臣仆的。”^⑪文艺有如一株大树，树本身的生长并不是为了给人们造器具，但树长成后人们则可以用它来制造一切适用的器具。他说：“纯真的艺术品莫有不可以利世济人的，总要行其所无事才能有艺术底价值。”“我不是以主义去做诗，我的诗成自会有主义在”^⑫。所以他认为：文艺上功利主义与唯美主义——即“社会的艺术”与“艺术的艺术”——的论争，是由于双方的立足点不同造成的。郭沫若的看法是：

要之就创作方面主张时，当持唯美主义；就鉴赏方面言时，当持功利主义：此为最持平而合理的主张。^⑬

我们是辩证唯物主义的动机与效果的统一论者。郭沫若在这里却把创作动机和社会效果割裂并对立起来，甚至一概否定作家的功利目的，显然是不正确的，反映了他在这个问题上认识的混乱与矛盾。但是，郭沫若并不是唯美主义者，他反对文艺的功利目的，不是为了否定文艺的社会作用，而是为了突出文艺的特征，反对当时创作中存在的粗制滥造和概念化的

倾向。他在《创造季刊》二卷二期《编辑余谈》中明确表示：“我们不愿学坊间的市侩，只图竞争市场而粗制滥造。”他认为，文艺只有表现作家灵魂深处的真情实感，才能震撼读者的魂魄。“不然，只抱个死板的概念去从事创作，这好象用力打破鼓，只是生出一种怪聒人的空响罢了。”^⑧由上可见，尽管郭沫若强调天才、灵感，反对文艺的功利目的，影响了作家对社会现实的关注与了解，限制了作品的社会意义，但他强调文艺特征，注重文艺质量的精神是值得肯定的，对反对概念化、粗制滥造的倾向，提高新文学的艺术水平是有益的。

第三，“形式方面我主张绝端的自由，绝端的自主。”^⑨这是郭沫若浪漫主义文学主张的另一重要特征。西方浪漫主义的一大特点是反对古典主义崇尚理性，束缚创作自由的种种清规戒律，要求以自由的形式恣意表现自己内心的情感。在“五四”文学革命的大潮中，郭沫若提出诗应该“破除一切已成的形式”，而以“自然流露”为上乘^⑩。所谓“自然流露”，照他的解释实际包含了两层意思：一、文艺的生成如同自然物的生成一样，是没有什么目的。这一层我们在前面已论述过了。二、文艺创作应象自然物的生长一样，纯由天成，不加雕饰。现在要讨论的便是这第二层意思。郭沫若说：“我们自己对于诗的直感，总觉得以‘自然流露’为上乘，若是出以‘矫揉造作’，只不过是些园艺盆栽，只好供诸富贵人赏玩了。”^⑪在他看来，自然界的现象如森林花草，海涛山泉，星月雷电，都是自然流露出来的，因而是美的；相反如园艺盆栽，一经人工雕琢，就失去了自然美。因此在诗的创作上他提倡自然流露，反对刻意雕琢。他的结论是：“诗不是‘做’出来的，只是‘写’出来的。”^⑫在这里，所谓“写”就是自然流露，所谓“做”便是矫揉造作。尽管后来由此引起了许多误解和嘲讽，但他却一直坚持这种主张。

郭沫若自称是“最厌恶形式的人”，认为“他人已成的形式是不可因袭的东西。他人已成的形式只是自己的监狱。”^⑬在形式上，他主张绝端的自由，绝端的自主。他说：“做诗的人有绝对的自由，是他想怎么样就怎么样。他的诗流露出来形近古体，不必是拟古。他的诗流露出来破了一切的既成规律，不必是强学时髦。”^⑭但是，诗形的绝端自由，并不等于弃绝一切形式，可以胡乱涂写，而是强调形式应随表现的思想感情的变化而变化，不拘一格。郭沫若说：“抒情诗是情绪的直写。”^⑮而情绪是有节奏，有色彩的，“情绪的吕律，情绪的色彩便是诗。”^⑯因此郭沫若认为，作家的修养训练，不在技巧的提高，而在感情的美化。他说：“我的诗形不美的事实正由于我感情不曾美化的缘故。”^⑰也就是说，有了美好的情感便自然能写出美好的诗，因为“诗无论新旧，只要是真正的美人穿件什么衣裳都好，不穿衣裳的裸体更好！”^⑱

在具体创作中，郭沫若是彻底实践了他的形式绝端自由的主张的。我们细读《女神》的诗篇就会发现，诗人仿佛完全听凭自己感情的波涛自由流泻，行其所当行，止其所当止，其辞脱口而出，自然生动，才气横溢，一点也不显做作。这是《女神》在形式上最突出，最令人叹服的特点，然而若没有强烈的情感、过人的才华和深厚的艺术素养是无法做到的。同时，我们在他的诗作中几乎看不到旧诗词影响的痕迹，这自然与他大胆的诗歌主张分不开。而在“五四”时期的新诗人中，这种现象是很少见的。当然，也无可否认，郭沫若的这种主张，也使他的一些诗篇过于直露、单调，缺少暗示、含蓄和曲折，不耐咀嚼。

从历史角度看，“五四”时期，以郭沫若为代表的浪漫主义文学思潮是晚于现实主义文学思潮出现的；但它刚一出现就立即产生了强大的影响。他们的杂志和作品多次再版，风行一时；他们的文学主张得到了不少文学团体如弥洒社、沉钟社和诗人闻一多等的赞赏或认同。原因何在呢？一方面，五四运动猛烈反对封建礼教，提倡科学和民主，要求解放个性，解放思想，建设理想的社会，本身就充满了理想的、浪漫的精神。因此，浪漫主义文学思潮与“五

四”精神天然一致。这就是以郭沫若和创造社为代表的浪漫主义文学运动得以产生并受到普遍支持的社会历史原因。另一方面，则是文学发展内部的原因。先它而出现的为人生的现实主义文学，在破除旧的瞒和骗文学，反对封建文化传统，宣传新思想中起了巨大的积极作用；但是这种文学过份强调文学的社会功利性，太注重灌输思想、提出和讨论问题，忽视作家在创作中的主体性作用，因而使一部份作品描写概念化，缺少艺术性。后起的浪漫主义文学则强调表现自我，突出作家在创作中的主观创造性，重视文艺的艺术特征，其作品感情真挚浓烈，具有鲜明的艺术个性，为“五四”新文学带来了新的风格与活力，对破除陈腐虚假的旧文学，建设新文学，抵制概念化的风气，都起了重要的作用，因而受到了文学青年的热情欢迎。自然，郭沫若和创造社的文学主张也有明显的偏颇，这就是一概否定文艺也有再现现实的功能和文艺的功利目的，从而使他们的一部份作品缺少思想深度和久远的认识价值。主张现实主义的文学研究会和主张浪漫主义的创造社是“五四”新文学的两支生力军，本应互相扶助，互相容忍，取长补短，共同推进新文学理论和创作的发展。可惜由于双方的意气 and 误会，彼此之间发生了争论，且长达两年以上，矛盾和误会愈益加深，这不能不说是争论双方乃至整个新文学的一个损失。

注 释：

- ①《革命与文学》，《文艺论集续集》第69—70页。
- ②《浪漫主义和现实主义》，《雄鸡集》第7页。
- ③《〈浮士德〉第一部译者题记》
- ④⑫⑮⑰⑲⑳《印象与表现》，《郭沫若论创作》（上海文艺出版社版）第608—612页。
- ⑤⑥⑬⑭⑯⑰⑱⑲⑳《文艺论集·论国内的评坛及我对于创作上的态度》
- ⑦⑧《〈雪莱的诗〉小引》，《郭沫若集外序跋集》第215、216页。
- ⑨⑪⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿《三叶集》
- ⑩⑬《文艺论集·文艺上的节产》
- ⑪⑭《文艺论集·批评与梦》
- ⑮《文艺论集·文学的本质》
- ⑯⑰⑱㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿《文艺论集·〈少年维特之烦恼〉序引》
- ⑲《〈棠棣之花〉第一幕第二场附白》，《郭沫若集外序跋集》第5页。
- ㉑《〈孤竹君之二子〉幕前序话》，《郭沫若集外序跋集》第26页。
- ㉒㉓《文艺论集·论诗一》
- ㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿《文艺论集·文艺之社会的使命》
- ㉟《我的作诗的经过》，《沫若文集》第11卷第144页。
- ㊱ 闻一多：《〈女神〉之时代精神》，载《创造周报》第4期。
- ㊲ 周扬：《郭沫若和他的〈女神〉》，载1941年11月16日延安《解放日报》。
- ㊳ 朱自清：《〈中国新文学大系·诗集〉导言》
- ㊴㊵《文艺论集·论中德文化书》
- ㊶㊷《文艺论集·生活的艺术化》
- ㊸《致陈建雷信》（1920年7月26日），载1920年9月1日《新小说》2卷1期。
- ㊹《文艺论集·儿童文学之管见》
- ㊺《文艺论集·论节奏》

（本文责任编辑 张炳煌）