

# “自我表现”说与“自然流露”说

## ——郭沫若的现代诗论

廖 四 平

(北京师范大学 中文系, 北京 100875)

**摘要:**郭沫若的现代诗论主体是“自我表现”说和“自然流露”说——前者认为诗歌是“自我”情感和人格的表现,后者认为“自我”的情感和人格在诗歌中又应该是以“自然流露”形式表现出来的。它是在学习、借鉴中西诗论的基础上形成的,对中国现代诗论和新诗的发展均产生了积极的影响。

**关键词:**郭沫若;现代诗论;“自我表现”说;“自然流露”说

**中图分类号:**I207.25

**文献标识码:**A

**文章编号:**1000-5315(2001)02-0101-07

郭沫若的诗歌及以他为代表的创造社,形成了现代中国的浪漫主义文学倾向和流派,而“郭沫若的浪漫主义的诗歌理论和创作,为我国现代文学开了一代浪漫主义的新的诗风”[1](90页)。他的“浪漫主义的诗歌理论”内容丰富,但其主要内容大体上则如朱自清所说:“主张诗的本职专在抒情,在自我表现,诗人的利器只有纯粹的直观;他最厌恶形式,而以自然流露为上乘,说诗不是‘做’出来的,只是‘写’出来的。”[2](243页)“自我表现”说和“自然流露”说是其诗论的主要内容。

郭沫若认为:“艺术是自我的表现,是艺术家的一种内在冲动的不得不尔的表现”[3](200

页)。“诗底主要成分总要算是‘自我表现’了”[4](133页)。他实际上是把诗歌作为“自我”的情感和人格的表现,即“自我表现”说,具体包括“抒情说”与“人格说”。

“抒情说”。诗歌要抒写主体的情感,没有情感便没有诗,这是郭沫若一贯的观点。早在五四时期,他便提出“诗的专职在抒情”[5](60页)。到了30年代,他仍然认为“诗是强烈的情感之录音”[6](106页)。40年代时,他还是坚持这种观点:“据我看来,今后的诗的道路还是应该限于抒情。”[7](150页)不过,他的“抒情说”在不同的时代有不同的侧重点。在五四时期,主要是指抒写诗人主体的“纯真”情感:“我想我们的诗只要是我们心中的诗意诗境之纯真的表现,生命源泉中流出的 Strain, 心琴上弹出来的 Melody, 生之颤动, 灵之喊叫。”[5](94页)在三四十年代,其虽然

收稿日期:2000-03-14

作者简介:廖四平(1963—),男,湖北荆州人,北京师范大学中文系博士生。

也指抒写诗人主体的“纯真”情感,但更指抒写时代、大众的情感:“抒情不限于抒个人的情,它要抒时代的情,抒大众的情。”[7](109页)这种情感是一种渗透、吸收、利用了思想的情感:“诗人对于某一种高尚的思想或真理,怀着热诚的憧憬,而加以颂扬,或生活在那种思想当中,如像山里的泉水,自然流出声音来那样,那种的哲理诗或思想诗……那正是一种高度的抒情,伟大的诗无宁是必然具有那样的成分的。”[7](157页)

“人格说”。诗歌不但要抒写情感,而且还要表现人格,这也是郭沫若一贯的观点。五四时期,他便提出:“诗——不仅是诗——是人格的表现,人格比较圆满的人才能成为真正的诗人”[5](52页),“我今后要努力造‘人’,不再乱做诗了。人之不成,诗于何有”[4](50页)。40年代,他仍然认为:“归根结蒂,做诗还在做人”,诗的伟大与否,“是人的问题,人格的问题,思想的问题,生活的问题”[7](156页)。不过他的“人格说”在不同的时代也有不同的侧重点。五四时期,郭沫若主要是从诗人主体的角度来强调诗歌要表现人格的:“真正的诗,真正诗人的诗,不怕便是吐诉他自己的哀情,抑郁,我们读了,都足以增进我们的人格。诗是人格创造的表现,是人格创造冲动的表现,这种冲动接触到我们,对于我们的人格不能不发生影响。”[5](52页)40年代,郭沫若虽然也注意到了从诗人主体的角度来强调诗歌要表现人格,但更注意到了从时代、人民的角度来强调诗歌要表现人格:“你的人格够伟大,你的思想够深刻,你确能代表时代,代表人民,以人民大众的心为心,够得上做人民大众的喉舌,那你一定能够产生得出铸造时代的诗。”[7](156页)因此,诗人要“和时代合拍,与大众同流”[7](109页),要具有“鲁迅的韧,闻一多的刚,郁达夫的卑己自牧”[8](500页)。

郭沫若五四时期与三四十年代的“抒情说”和“人格说”虽有所不同——前者实际上是一种注重“个性”的“自我表现”说,后者实际上是一种注重“阶级性”的“自我表现”说,但它们在本质上是一样的,都属于“自我表现”说——强调抒写情感和表现人格,都包含着个人、群体、社会和时代的因子,而且后者实际上是前者的逻辑发展。

五四时期的那种偏重于强调个人的“抒情说”和“人格说”已经隐含着三四十年代“抒情说”和“人格说”的偏重于强调群体、社会的倾向。虽然郭沫若在五四时期强调诗歌要表现“自我”的情感和人格,但他同时又认为诗人的心境“涵映”着“宇宙万汇的印象”[5](55页),即包含着“群体、社会”的成分,它是诗人展开想象的基础。诗人既是在对它进行过滤、综合即是在将“印象”变为艺术形象的酝酿基础上进行创作的,又是在此基础上抒写情感和表现人格的。虽然郭沫若在五四时期重视诗人主体,但他同时也重视读者主体即重视诗的社会价值:诗“对于我们的人格不能不发生影响”[5](52页),“诗的创造是要创造‘人’,换一句话说,便是在感情上的美化”[5](61页)。

郭沫若五四时期的“抒情说”和“人格说”渗透着个性解放和泛神论的思想——已经隐含着三四十年代抒情说和人格说偏重于强调“时代”的倾向。

个性解放是五四时期流行的主要思想之一。郭沫若在五四时期是深受个性解放思想影响的——在郭沫若五四时期的诗文中随处可以找到个性解放思想<sup>①</sup>,并从这一思想出发,认为文艺的个性应该得到完全的发展,只有这种个性得到了完全发展的文艺才能满足五四时期为反对吃人的礼教、争取“个性”与“人格”的发展和完美而斗争的读者的精神需要。

泛神论也是五四时期流行的主要思想之一。郭沫若在五四时期也是深受泛神论思想影响的,不过,郭沫若的泛神论与通常所说的“神人合一”的泛神论有所不同,它一方面包含了斯宾诺莎、加皮尔、歌德、惠特曼等人的思想,另一方面又包含着孔子、庄子、李白、王阳明等人的思想,带有强烈的反封建色彩<sup>②</sup>,而郭沫若又是把它作为诗人的宇宙观的:“我想哲学中的泛神论确是以理智为父、以感情为母的宁馨儿。不满足那 upholsterer(室内装饰)所镶逗出的死的宇宙观的哲学家,他自然会要趋向于泛神论……诗人虽是感情的宠儿,他也有他的理智,也有他的宇宙观和人生观的……‘诗人底宇宙观以泛神论为最适宜’的了。”[5](58页)

个性解放思想与泛神论思想是相辅相成的：只有具有个性解放的思想的人才易于接受人神合一的泛神论思想，也只有具有泛神论思想的人才易于接受强调个性的自由发展、自由表达、反对封建主义对个性的压抑的个性解放思想。渗透着个性解放和泛神论思想的“抒情说”和“人格说”便自然而然地带上了五四时期的时代色彩了。郭沫若三四十年代的“抒情说”和“人格说”实际上只是强化了五四时期“抒情说”和“人格说”已经隐含着的“时代”因素而已，即它只是把五四时期的那种注重“个性”的“自我表现”说合乎逻辑地升华为注重“阶级性”的“自我表现”说。

## 二

在郭沫若看来，诗歌是诗人情感和人格的表现，但诗人的情感和人格在诗歌中又应该以“自然流露”的形式表现出来：诗歌“以‘自然流露’的为上乘，若是出以‘矫揉造作’，不过是些园艺盆栽，只好供诸富贵人赏玩了……亚里斯多德说‘诗是模仿自然的东西’。我看他这句话，不仅是写实家所谓忠于描写的意思，他是说诗的创造贵在自然流露。诗的生成，如像自然物的生成一般，不当参以丝毫的矫揉造作”[5](59页)。“诗不是从心外来的，不是从心坎中流露出来的诗通不是真正的诗”，“新体诗的生命”是“自然流露”[5](59—60页)。它主要包括以下两个方面的内容。

(一)从诗人主体的角度来说，诗是“写”出来的，或是灵感的产物。

郭沫若认为：“诗这样东西似乎不是可以‘做’得出来的。雪莱(Shelley)有句说得好：‘人不能够说，我要做诗’(A man can not say, I will compose poetry)。歌德也说过：他每逢诗性来时，便跑到书桌旁边，将就斜横着的纸，连摆正它的时间也没有，急忙从头至尾矗立着便写下去……诗不是‘做’出来的，只是‘写’出来的。”[5](55页)也就是说诗人在创作诗歌时要“不假思索”，不要“强说己愁”，或矫揉造作，或玩弄形式技巧。他虽然不大重视诗歌的外在形式，但相当注重诗的内在形式——韵律、节奏、音节、情绪等：“内在的韵律便是‘情绪的自然消涨’”。它“诉诸心而不

诉诸耳”[5](51页)，自由诗“不借于音乐的韵语，而直抒情绪中的观念之推移”，虽没有“外形的韵律，但在自体是有节奏的”[9](323页)。诗人对古今中外优秀诗歌的音节、形式、“情绪的吕律，情绪的色彩”等要多加研究，只有这样，才有可能写出“体相如一”的“真诗，好诗”[4](47页)。而且，他后来还进一步地认为新诗应该重视学习古典诗歌对声、韵、连绵字、平仄的运用<sup>③</sup>。

诗是灵感的产物。早在20年代，郭沫若便认为“诗总当由灵感迸出”[7](66页)。30年代，他又具体地描述了自己创作《凤凰涅槃》时的灵感状况<sup>④</sup>。40年代时，他更进一步地说：“灵感……在我看来是有的，而且也很需要。不过这种现象并不是什么灵魂附了体或是所谓的‘神来’，而是一种新鲜的观念突然使意识强度集中了，或者先有强度的意识集中因而获得了一种新鲜观念而又累积地增强着意识的集中度的那种现象。这如不十分强烈的时候，普通所谓诗性，便是这种东西。如特别强烈可以使人作寒作冷，牙关发战，观念的流如狂涛怒涌，应接不暇，大抵有过这种经验的作家，便认这种现象为灵感了……我并不想一味骂斥灵感。我无宁认为诗人的努力倒应该是怎样来诱发伟大的灵感吧”。诗人“生活范围愈大”，“灵感的强度就愈大”，如能“以人民的生活为生活，人民大众的情感为情感”，那么，他的“灵感便是代表人民大众的”[7](160—161页)。

(二)从诗歌主体的角度来说，诗歌是“无功利”的和形式自由的。

郭沫若认为艺术是“无功利”的：“我对于艺术上的功利主义的动机说，是有所抵触的”。“假使创作家纯全以功利主义为前提以从事创作，所发挥的功利性恐怕反而有限。作家贯会迎合时势，他在社会上或者容易收获一时的成功，但他的艺术的成就恐怕就很难保险”[10](106—107页)。“诗人写出一篇诗，音乐家谱出一支曲子，画家绘成一幅画……应该说没有所谓目的”。不过，他又认为文艺能产生功利的效果：“有人说文艺是有目的的，此乃文艺发生后必然的事实……如一棵大树，就树的本身来说并非为人们要造器具而生长的，但我们可以用来制造一切适用的器物”。“文艺乃社会现象之一，势必发生影响于全社

会”，“艺术可以统一人们的感情，并引导着趋向同一的目标去行动……如意大利未统一之前，全靠但丁(Dante)一部神曲的势力来收统一之效”。作家在现实生活中应当“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”[11](83—88页)。他甚至还将文学的艺术审美特性和功利性直接地联系起来，认为“就创作方面主张时，当持唯美主义；就欣赏方面言时，当持功利主义”[12](276页)。像他这样一方面否定文学的功利性，强调其审美特性，另一方面又重视、甚至夸大文学的社会作用的矛盾态度是中外近代浪漫主义艺术观共有的特征，如鲁迅、雪莱等人也是这样。不过，他的这种观点是在用情绪感兴和生命体验对艺术的审美特性和功利价值进行沟通、吸收、利用的基础上形成的。他既强调文艺创作中本真情绪、生命体验的重要性：“生命是文学底本质，文学是生命底反映”[13](3页)；又强调个体生命对时代情绪的心理感应，而不是纯粹社会哲学观念：“文学是反抗精神的象征，是生命穷促时叫出来的一种革命”，“反抗精神，革命，无论如何，是一切艺术之母”[14](186—187页)。

诗歌的形式应该是“自由的”。早在20年代，郭沫若便持这种观点：“形式方面我主张绝端的自由，绝端的自主。”[5](61页)到40年代，他仍然持这种观点：“我愿打破一切诗的形式来写我自己能够够味的东西”[7](376页)。那些“对于中国的诗律虽然尽力打破，而偏偏把西洋已经老化了的商籁体拣来，按部就班地，大做其西洋律诗”的人是“不高兴带中国的木板枷，而愿意带西洋的铁锁了”[7](150页)，“是脱掉中国枷锁而戴上外国枷锁而已”[7](316页)。

### 三

郭沫若的“自我表现”说是在吸收、利用中西传统诗论的基础上形成的。一方面，其“抒情说”明显地吸收、利用了中国传统诗学的观点，如“诗言志，歌永言，声依永，律和声”(《尚书·尧典》)，“性情所至，妙不自得。遇之自大，冷然稀音”(司空图《诗品·实境》)，“诗者，吟咏性情也”(严羽《沧

浪诗话·诗辨》)，诗乃“独抒性灵，不拘格套，非从自己胸臆中流出，不肯下笔。有时情与境会，顷刻千言，如水东注，令人夺魂”(袁宏道《序小修诗序》)，“自《三百篇》至今，凡诗之传者，都是性灵”(袁枚《随园诗话》卷五)等观点。而其“人格说”则明显地受到了庄子、屈原、王维、李白及其诗学观的影响。他自己曾明确地认为《毛诗序》中的“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言。言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也”这一段话对诗歌下了“一个很周到的定义”[17](162页)，明确地说“唐人司空表圣的《诗品》读得最早……我关于诗的见解大体上还是受着他的影响的”[7](372页)，明确地表达过对庄子、屈原、王维、李白的赞赏。另一方面，“抒情说”和“人格说”所渗透的个性主义和泛神论思想在本质上与西方浪漫主义诗论是相通的。他曾明确地说：“惠特曼的那种把一切的旧套摆脱干净了的诗风和五四时代的暴戾突进的精神十分合拍，我是彻底为他那雄浑的豪放的宏朗调子所动荡了。”[16](282页)这实际上是从个性解放思想的角度对惠特曼的认同。他的泛神论思想所包含的斯宾诺莎、加皮尔、歌德、惠特曼等人的思想本身就带有浓重的浪漫主义色彩，他所认同的华兹华斯的诗论本身就渗透着泛神论的思想。

“自然流露”说也是在吸收、利用中西传统诗论的基础上形成的。一方面，它明显地受到了中国传统诗论的“主情说”和“人格说”的影响，特别是司空图、袁宏道、袁枚等人观点的影响，明显地吸收、利用了钟嵘的“古今胜语，多非补假，皆由直寻”，“自然英旨”(《诗品序》)，刘勰的“夫情动而言发，理发而文见”(《文心雕龙·体性》)，司空图的“俯拾即是，不取诸邻。俱道适往，著手成春。如逢花来，如瞻岁新”，“幽人空山，过雨采萍”(《诗品·自然》)等观点。另一方面，它又明显地受到了西方浪漫主义诗论的影响，明显地吸收、利用了华兹华斯的诗“是强烈感情的自然流露”[17](17页)，卢梭的“艺术并不是对经验世界的描绘或复写，而是情感和感情的流溢”[18](178页)等观点，而且，他在自己的论著中也曾多次引述过雪莱、歌德等人的观点。

不过,郭沫若的现代诗论对中西诗论不是被动地接受其影响和囫圇地或机械地吸收、利用其观点的。无论是“自我表现”说;还是“自然流露”说,都是从新诗发展的需要的角度而主动地接受其影响,选择性地吸收、利用其观点的。新诗在五四时期主要是要解放诗体、走出无病呻吟或载道说教的死胡同,服从并服务于当时个性解放、反封建的时代要求,在三四十年代主要是继续解放诗体、反“新格律”化、反“全盘西化”,服从并服务于当时民族解放、民众解放的时代要求。“自我表现”说和“自然流露”说正是从这种需要的角度出发而吸收、利用中西诗论的。它们从中西诗论中所吸收、利用的也只是那些能满足这种需要的观点,同时,它们又将这些成分有机地融合在一起。因此,它们既包含中西诗论原有的质素,又包含了中西诗论原先所没有的质素;既具有中国传统诗论所没有的“世界性”,又具有西方诗论所没有的“民族性”,从而大大地超越了“单一”的中西诗论。因此,它们对中国现代诗论的发展产生了积极的影响,具体地说,有以下几个方面。

首先,郭沫若的“自我表现”说和“自然流露”说开创了我国现代浪漫主义诗论的传统。“浪漫主义完全在于一种感情”[19](228页)。郭沫若在我国现代诗论上首先明确地提出了诗歌的本质是抒情这一观点<sup>⑥</sup>。郭沫若之后,康白情等人认同或发展了这一观点。康白情认为,“主情为诗底特质”,“以热烈的情感浸润宇宙间底事物而令其理想化,再把这些心象具体化了而谱之于只有心能领受底音乐,正是新诗底本色”[20](33—34页)。胡适认为,诗歌的本质“是用现代中国语言来表现现代中国人的生活思想情感的”[21](98页)。杜衡认为诗歌要有“真挚的情感做骨子”[22](239页)。施蛰存认为“纯然的现代的诗”“是现代人在现代生活中所感受的现代的情绪,用现代的词藻排列成现代的诗形”[23](6页)。艾青认为,抒情之于诗,犹如情感之于人类,“人类无论如何也不至于临到了一个可以离弃情感而生活的日子”[24](341页)。黄药眠认为,“诗是文学里面包涵有最浓厚的情感的部门,它需要以最简单的语言传达出最浓郁的情愫”[25](142—143页)。这些观点,形成了我国现代浪漫主

义诗论的流脉。如果说,胡适的现代诗论开创了我国现代现实主义的传统,那么,郭沫若的现代诗论则开创了我国现代浪漫主义诗论的传统。

其次,郭沫若的“自我表现”说和“自然流露”说深化了我国现代诗论。胡适在《文学改良刍议》中提出了文学改良的“八事”,就诗歌来说,这“八事”实际上就是要求解放诗体,自由地抒情写意,因此,它实际上开创了我国现代自由诗论的传统。胡适之后,刘半农在《我之文学改良观》也提出了解放诗体的观点:“诗律愈严、诗体愈少、则诗的精神所受之束缚愈甚、诗学决无发达之望”。因此,新诗的诗体应该“增多”,即通过“自造,或输入他种诗体,并于有韵之诗外,别增无韵之诗”[26](70页)。但他们的观点主要是针对传统诗歌的律体而提出来的,其目的首先是反传统格律诗,其次才是建设自由诗。郭沫若的现代诗论虽然与他们一样,也是要求诗歌解放诗体,但更重要的是创建诗体,其目的首先是建设自由诗,其次才是反传统格律诗。而且,郭沫若解放诗体的观点实际上是从形式与内容的关系的角度提出来的:“古人用他们的言辞表示他们的情怀,已成为古诗,今人用我们的言辞表示我们的生趣,便是新诗,再隔些年代,更会有新新诗出现了。”[4](46页)其目的主要是为了反对以形式来窒息思想情绪,它揭示出了新诗的生命力就在于它的形式具有旧体诗的形式所没有的适应性,从而具有能适应新的内容和意境、很少有固定化和程式化的弊病的特点。胡适、刘半农等人解放诗体的观点主要是从进化论的角度提出来的。胡适认为,“一时代有一时代之文学”,“古人已造古人之文学,今人当造今人之文学”,“今日之文学,当以白话文学为正宗”[27](57页)。刘半农认为,“彼汉人既有自造五言诗之本领,唐人既有自造七言诗之本领,吾辈岂无五言七言之外,更造他种诗体之本领耶”[26](70页),其目的主要是为了诗歌的“生存与发展”。因此,郭沫若的观点比胡适、刘半农等人的观点要深刻、周全。从整个现代诗论史来看,其显然是对我国现代诗论的深化。

再次,郭沫若的“自我表现”说和“自然流露”说推动了我国现代诗论的发展。郭沫若的“‘写’诗说”提出来之后,一方面,“让许多人误解了,生

出许多恶果来”[2](244页)。不少新诗人受其影响而误以为诗歌可以不要注重形式,因而粗制滥造,使所创作出来的诗歌缺乏或毫无诗意。另一方面,又引起一场关于新诗创作的讨论。对这一观点,既有人赞同,如康白情、俞平伯、庵洁等便认为:“做”诗是人去寻诗,“写”诗是诗来就人,诗是感情的产物,因此,诗人不能有意去“做”,而只能“写”,否则,他所创作出来的诗一定是不能感人,这样的诗也一定没有价值<sup>⑥</sup>。又有人反对,如宗白华在给郭沫若的信中说自己偶然有“诗的冲动”,但“不能得着有机的‘形式’”,“因为‘写’不出,所以不愿意去‘做’他”[28](22页)。他在《新诗略谈》中说:“沫若君说真诗好诗是‘写’出来的,这话自然不错。不过我想我们要达到‘能写出’的境地,也还要经过‘能做出’的境地。”[29](29页)王统照认为这种观点会使青年人误以为新诗易“写”,因而,不注重新诗的艺术性。叶圣陶认为“‘作诗’‘写诗’一样的不自然”[30](19页)。草川未雨认为,歌德之所以能“写”诗是因为在“写”诗之前“他心中已是有了这诗意诗境了”[30](23页)。还有人既不完全赞同,又不完

全反对,如海音社的子波便认为:“写出的这个写字,重在内容;做出来的做字,宜解为形式;如有了不得不表现的情绪,自然不费力的‘写’出来都是能动人,都是真实的;但修辞方面用点工夫,‘写’字看作情感,更足以感人……,所以将‘做’字,解作工夫,‘写’字看作情感,互相为用,才有好诗。”[30](25页)由郭沫若的“‘写’诗说”引起的这次讨论,虽然由于各方的出发点和侧重点不同未果而终,但它无疑推动了中国现代诗论的发展。郭沫若现代诗论的其他观点,如“抒情说”、“人格说”、“自由的形式说”等也大多在不同程度上推动了现代诗论的发展。

此外,郭沫若的现代诗论也促进了自由体新诗和浪漫主义新诗的发展:一方面,它强化了胡适、刘半农等人的自由诗论,促进了自由体新诗的发展;另一方面,它与新诗的发展相始终,对新诗、特别是浪漫主义新诗的产生和发展产生了影响。正是在这些诗歌理论主张及其所影响的中国现代浪漫主义诗论和郭沫若本人“示范”作用的影响下,中国浪漫主义新诗才得以产生和发展,并最终成为中国新诗的主体之一。

#### 注释:

①参见郭沫若《论诗三札》、《我们的文学新运动》、《我的作诗的经过》等文。

②参见郭沫若《我的作诗的经过》、《少年维特之烦恼》序引》、《三个泛神论者》、《致宗白华》(1920年1月8日)等文。

③参见郭沫若《怎样运用文学的语言》、《论节奏》、《今天的创作道路》等文。

④参见郭沫若《我的作诗的经过》。

⑤宗白华的诗“用一种美的文字——音律的绘画的文字——表写人底情绪中的意境”虽也是这类的观点,且略早于郭沫若,但不如郭沫若的观点明确。参见宗白华《新诗略谈》,见《中国现代诗论:上编》,29页。

⑥参见康白情《新诗底我见》、俞平伯《诗的进化的还原论》、曦洁《诗的“模仿”问题》等。

#### 参考文献:

- [1]黄侯兴. 郭沫若文艺思想论稿[M]. 天津:天津人民出版社,1985.
- [2]朱自清.《中国新文学大系·诗集》导言[A]. 杨匡汉,刘福春. 中国现代诗论:上编[M]. 广州:花城出版社,1985.
- [3]郭沫若. 印象与表现[A]. 王训昭等. 郭沫若研究资料[M]. 北京:中国社会科学出版社,1986.
- [4]郭沫若. 致宗白华[A]. 田寿昌,宗白华,郭沫若. 三叶集[M]. 上海:亚东图书馆,1920.
- [5]郭沫若. 论诗三札[A]. 杨匡汉,刘福春. 中国现代诗论:上编[M]. 广州:花城出版社,1985.
- [6]郭沫若. 关于诗的问题[A]. 沫若文集:11[M]. 北京:人民文学出版社,1959.
- [7]吴奔星,徐放鸣. 沫若诗话[M]. 成都:四川人民出版社,1984.
- [8]郭沫若. 再谈郁达夫[A]. 沫若文集:13[M]. 北京:人民文学出版社,1961.
- [9]郭沫若. 论节奏[A]. 沫若文集:10[M]. 北京:人民文学出版社,1959.
- [10]郭沫若. 论国内评论及我对于创作上的态度[A]. 沫若文集:10[M]. 北京:人民文学出版社,1959.
- [11]郭沫若. 文艺之社会的使命[A]. 沫若文集:10[M]. 北京:人民文学出版社,1959.

- [12]郭沫若. 儿童文学之管见[A]. 郭沫若全集:文学编[M]. 北京:人民文学出版社,1990.
- [13]郭沫若论创作[M]. 上海:上海文艺出版社,1983.
- [14]郭沫若.《西厢》艺术上之批判与其作者之性格[A]. 沫若文集:10[M]. 北京:人民文学出版社,1959.
- [15]郭沫若. 序我的诗[A]. 陈绍伟. 中国新诗集序跋选[M]. 长沙:湖南文艺出版社,1986.
- [16]郭沫若. 我的作诗的经过[A]. 郭沫若研究资料:(上)[M]. 北京:中国社会科学出版社,1986.
- [17]华兹华斯.《抒情歌谣集》一八〇〇年版序言[A]. 伍蠡甫. 西方文论选:下册[M]. 上海:上海译文出版社,1979.
- [18]恩斯特·卡西尔. 人论[M]. 上海:上海译文出版社,1985.
- [19]波德莱尔. 一八四五年的沙龙[A]. 伍蠡甫. 西方文论选:下册[M]. 上海:上海译文出版社,1979.
- [20]康白情. 新诗底我见[A]. 中国现代诗论:上编[M]. 广州:花城出版社,1985.
- [21]胡适. 通信[J]. 诗刊,1932,(4).
- [22]杜衡.《望舒草》序[A]. 陈绍伟. 中国新诗集序跋选[M]. 长沙:湖南文艺出版社,1986.
- [23]施蛰存. 又关于本刊中的诗[J]. 现代,1933,4(1).
- [24]艾青. 诗论[A]. 杨匡汉,刘福春. 中国现代诗论:上编[M]. 广州:花城出版社,1985.
- [25]黄药眠. 目前中国的诗歌运动[A]. 黄药眠. 战斗者的诗人[M]. 大连:远方书店,1947.
- [26]刘半农. 我之文学改良论[A]. 胡适. 中国新文学大系:建设理论集[M]. 上海:良友图书印刷公司,1935.
- [27]胡适. 历史的文学观念论[A]. 胡适. 中国新文学大系:建设理论集[M]. 上海:良友图书印刷公司,1935.
- [28]宗白华. 致郭沫若[A]. 田寿昌,宗白华,郭沫若. 三叶集[M]. 上海:亚东图书馆,1920.
- [29]宗白华. 新诗略谈[A]. 杨匡汉,刘福春. 中国现代诗论:上编[M]. 广州:花城出版社,1985.
- [30]草川未雨. 中国新诗坛的昨日今日和明日[M]. 上海:上海书店,1985.

## On Guo Moruo's Modern Poetics

LIAO Si-ping

(Chinese Department, Beijing Normal University, Beijing 100875, China)

**Abstract:** The principal part of Guo Moruo's poetics is "self-expression" theory and "natural revelation" theory. The former holds that the poetry is the expression of "self" emotion and personality, while the latter holds that "self" emotion and personality should be naturally revealed in poetry. Guo's poetics is formed on the basis of learning from Chinese and western poetics and is of positive effect on Chinese modern poetics and new poetry.

**Key words:** Guo Moruo; modern poetics; "self-expression" theory; "self-revelation" theory

[责任编辑:唐 普]