



·中国新诗库·

ZHONG GUO XIN SHI KU

第一辑

冯
乃
超
卷

周良沛 编选



长江文艺出版社

中 国 新 诗 库

第 一 辑

冯乃超 卷

周良沛 编选

长江文艺出版社

中国新诗库第一辑

冯乃超 卷

周良沛 编选

*

长江文艺出版社出版·发行

(武汉市解放大道新育村63号)

新华书店湖北发行所经销

湖北省新华印刷厂印刷

787×930毫米 32开本 2.875 印张 3插页 1900行

1988年6月第1版 1988年6月第1次印刷

印数：1—8 000

ISBN 7—5354—0157—0/I·139

定价：0.85元

卷首

周良沛

冯乃超(1901, 10, 12—1983, 9, 9), 曾用笔名、别名有: 超、N·C、公越、马公越、韬、子韬、冯子韬、公韬、冯公韬、仲堪、冯仲堪、李易水、洞冥、成窍等。祖籍广东南海盐水区秀水乡。祖居日本经商。祖父冯德明参加过横滨兴中会, 赞助孙中山的革命, 是有声望的侨领。明治三十四年, 冯乃超生于日本国横滨市。1908年春入横滨华侨开办的大同小学, 翌年秋随母返南海故乡念私塾, 从《三字经》读到《诗经》。1911年9月, 由于时局变化, 回横滨重入大同小学。1918年3月, 入横滨华侨与日英教会合办的志成中学。1920年9月, 入东京第一高等学校预科。与朱忆我、李初梨、彭康同学。1927年大革命失败后, 加上李秩声, 他们五人弃学回国, 皆成为后期“创造社”的重要成员。1923年9月, 日本关东大地震, 家庭因此破产, 富国强兵思想也大受打击, 而把兴趣转向文学、哲学。1924年3月, 考入京都帝国大学文学部哲学科, 听西田博士的课。广泛阅读文学、哲学书籍, 喜欢

高蹈派、象征派的作品。写诗较多，~~喜~~唯美主义倾向，曾与李初梨、李亚依等编辑《涟漪》诗集手抄本一册。翌年转学东京帝国大学文学部社会学科，在神田区中国基督教青年会认识穆木天，过从甚密，并谈诗，并改学美学与美术史专业，选修英国文学、德国文学和考古学。在对人生和艺术的苦闷中，写出一批象征主义诗歌，部份先在《创造月刊》《洪水》发表，后成诗集《红纱灯》。从此与创造社发生关系，后成为创造社出版部东京分部的联络人。并参加日本革命学生组织的马克思主义读书会和艺术研究会，开始注意日本无产阶级文艺运动，接受了苏联和日本的“左”倾文艺理论。

依照目前一般的文学史，将冯乃超划为象征派诗人为线来看，以上的经历，已说明了以《红纱灯》奠定他在诗坛地位的冯乃超。可是，在以后的五十多年里，这位革命活动家，自1928年起，同时参加《创造月刊》、《文化批判》的编辑工作。同年参加中国共产党。后来陆续在上海艺术大学、陈望道等人办的中华艺术大学、华南大学、群治大学任教。并同郑伯奇等人组织中华艺术剧社，开办戏剧讲习班。1930年参加中国左翼作家联盟的筹建工作，为左联理论纲领起草人之一，任左联第一任党团书记。文化总同盟成立后，任党团书记。1931年调《红旗报》工作。后派往武汉。1937年办《战斗旬刊》，宣传抗戡。

次年参加郭沫若领导的军委政治部第三厅工作，参加中华全国文艺界抗敌协会筹建，后任理事兼组织部副部长。1940年参加中共中央长江局领导的文委工作。1946年由上海赴香港，任华南局工委领导下的文委书记。1949年赴北京，参加全国第一次文代会和政治协商会议。中华人民共和国成立后，历任中宣部干部处处长、人事部副部长兼第四局局长等职。1951年调广东中山大学任副校长、党委第一书记。1954年被选为第一届全国人大代表。1956年为中共广东省委委员、中共八大代表。1964年为全国政协委员。1972年至1975年任中山大学革委会副主任。1975年调北京任北京图书馆顾问。1983年病逝北京。

解放前，出版有化名高公越编著的《日本社会运动史》（上海沪滨书局，1929年出版）、《文艺讲座》第一册（上海神州国光社，1930年出版）、短篇小说集《傀儡美人》（上海长风书店，1929年出版，后由九篇增至十一篇，改名为《抚恤》由上海沪滨书局出版）。译有《芥川龙之介集》（中华书局，1931年出版）。编译列宁、浦力汗诺夫论托尔斯泰的文集《艺术与革命》、《傅利采的托尔斯泰论》以及诗人的文论《论人民的文艺》、《新文艺运动简史》，迫于当时的形势，都未能印出。1986年，中山大学出版部出版了两卷本《冯乃超文集》。

作为诗人的冯乃超，除诗集《红纱灯》（创造社1928年出版），与这本象征派作品出版的同年岁末，他编成的革命诗集《今天的歌》，虽然不少文学资料刊有这部书名，当时却因书店被封，未曾印出。

一位革命活动家，为他赢得诗名的，却不是革命的歌；

一本革命诗集《今天的歌》未能面市，这事本身也是一首很深刻的，关于那个社会的诗。这是很遗憾的。可是，这本诗要如期出版了，是否也会象《红纱灯》出版，反应强烈，因而读者不把他看作象征派诗人呢？

万古的飞翔

沉沦——

夜静的信仰

身殉——

无言的缄默

逡巡——

苍茫的怀古

无尽——

传奇的情热

灰烬——

墓坟的纪念

青春——……

这是被穆木天称为“**堪有纯粹诗歌价值**”的《**消沉的古伽蓝**》，是很能代表《**红纱灯**》的艺术与思想倾向的诗行。“**标志着**”诗人“**诗风从颓废到革命的转变**”的《**今日的歌**》，除有更直接表明诗人主张的《**宣言**》，开篇的就有《**与上海人**》：

街上的人们哟，
你们永世不能不象牛马一般劳役么？
你们子孙永世不能不加倍的辛苦么？
你们妻女菜色的颜脸有一刻光彩么？
自晨至昏你们有一刻离开生活困苦的念头么？
自夜至旦你们有一刻安息睡眠么？
街上的人们哟，
你们生处在实在的地狱里，地狱的现世里。……

如果认为需要什么理论来说明这两个时期诗作的差别，那么，将它们对照起来看一遍有所印象后，就会认为那是多余的。

这《**消沉的古伽蓝**》，唱的是伤感颓废的音调。既然人们认为表达世纪末的颓废情调是象征诗所以

是象征诗的因素之一，那么，这几行诗在这一点上，也就是够格的象征诗。而这一点，恰恰就不是艺术问题，是得用社会学才能说明的一点。今天，重新讲象征派的时候，把它作为一个纯技巧、技法看，只认为是在某种技法中某篇溶进了某时具体的颓废情调，那么，偶然性的巧合，就未必能说明它的特征。

试以《红纱灯》这首诗看——

红纱的古灯，缓缓地渐渐地放大了光晕
森严的黑暗的殿堂，撒满了庄重的黄金

愁寂地静悄地黑衣的尼姑踱过了长廊
一步一声怎的悠久又怎的消灭无踪

以这么四句为例，其中渲染的神秘的气氛，低沉的音调，红黑色彩的对比，不用谁说，它自身就表明了它是哪路艺术。在同一本被称作象征派的诗集中的《南海去》——

南海去

我的故乡在南海里
恨不得生翼作飞鸥
逍遥自在海天里

这就不是有什么象征派特点的诗。如果，硬要说它是有象征派的特征而称它为象征派诗，那么，胡适的《湖上》：“水上一个萤火/水里一个萤火/平排着/轻轻地/打我们的船边飞过……”也就可以称为象征派之作了。

朱自清先生在评论冯乃超的诗说：“冯乃超氏利用铿锵的音节，得到催眠一般的力量，歌咏的是颓废，阴影，梦幻，仙乡。他诗中的色彩感是丰富的。”

有许多象征主义者，是主张“音乐第一”的。在诗的创作中，“音乐”是否应该“第一”，那完全是另一个议题。但是诗作为诗，要求语言具有音乐性，则是诗就是诗的要素之一。在这一点上，对于创作中忘记，甚至抛开它者来讲，相对的，这只是要诗仍然在形式、语言上不要放弃诗自身的特点。非象征派的诗，也可以利用音节，得到某种效果。如有一个时期流行这种东西：“在那高高的山岗/有那高高的白杨/有位美丽的姑娘/树下遥望着远方”。这样叶韵，并不能形成诗行的乐感，一种单调的重复，读来会形成一种对其韵的麻痹（就不知是否也可以称之为催眠？）而冯乃超式的“得到催眠一般的力量”的“音节”，如：

愁苦与悲哀一生无时息

不分朝 不分夕

何处有安息の墓莹

给我永眠の安息

那低回的音调，实在是与那对人生虚无、颓伤的梦呓而形成的。因此，诗人在《红纱灯》中的这份的艺术效果，也不仅是用技巧、技法问题可以说明的。

诗人“色彩感”的丰富，如《梦》开笔的两行

不要点灯 要是它底 玫瑰色的软影 映

照到四隅の幽阴

淡抹の哀悲 潜形在丹波继起的 湖水的

夜心

与“丹波”所相对的“淡抹の哀悲”，就不是视觉上的色彩，而是将内心的情感转化为暗淡的色彩成为既是色彩与色彩，也是情感与色彩的对比。这当中确有技巧、艺术在其中，自然也不仅仅是技巧、技法问题。所以要如此艺术，也是所以要如此的情调。

不仅看诗人冯乃超，就是从诗的历史看，各种流派的沉浮兴衰转递，前后既是一种发展，也常常形成一种对立。冯乃超在《红纱灯》之后，既然在人

生态度上有了根本的转变，自然也就要和他的过去分手，和那连着他过去的《红纱灯》分手。

但是，诗的音乐性、色彩感，并非象征派的独家艺术。只要是诗，它的语言就不应该没有音乐性。同是“创造”社，却不是象征派的郭沫若，他的《立在地球边上放号》“无数的白云正在空中怒涌/啊啊！好幅壮丽的北冰洋的晴景哟/无限的太平洋提起他全身的力量要把地球推倒。……”其语言的韵律，充满了力。就是民歌，有的色彩感也是丰富的，“青线线蓝线线，蓝格英英的彩，生上一个蓝花花实在爱死人”，前后两句，除了它的比兴作用，蓝花花只是一个姑娘的名字，而线并不能与她类比。只是借个“蓝”字，就用“青线线蓝线线”与前者形成色彩对比的相映相衬，其中不是也有与《梦》既相异又相似的艺术么？相异的，只是民歌表达的是明朗、绚丽的色彩。自然与诗人“住在京都法善寺下”，在附近清水寺“晨钟暮鼓的陶冶下曾萌生了出世思想，向往三木在北海道修道院所过‘沉默、祈祷、劳动’的生活”^①的前后而写的《红纱灯》有着根本的不同点，又同样可以寻到丰富的色彩感。

诗的艺术，是无法离开它的内容而存在的；好

^① 《冯乃超传略》（李江著），见《冯乃超文集》，中山大学出版社，1986年出版。

的内容，也不能不寻求到与它相应的艺术形式才可以谓之诗。一个诗人，否定自己的过去，也连同否定一些诗所谓是诗的东西而重新开始时，反而只能简单地、非艺术地、浅白地掩盖了自己那些真正是诗的、闪光的情愫。于是，诗人前后两个时期的创作，呈现出两个极端的反差色彩对比。从诗人整个创作看，也是前后同样“色彩感是丰富的”。

《红纱灯》的存在，并不在于它是“象征”的诗，而是诗人所用的象征艺术还是他于人生苦闷的象征。虽然作者二十几岁时，还没在诗里表现他于苦闷之后找到积极出路的现实生活，但是，不合理的世道，不给人的才能得到发展的苦闷。对后来人，还是有积极的认识作用。

作者后来是位革命活动家，少精于诗，这是我们对他的遗憾，毕竟又是对人生的美满。丁玲同志为《冯乃超文集》所作的序，也是没有谈诗人诗文，却以同他交往的认识，极生动地再现了诗人的风貌，比诗人《今天的歌》的诗更是诗。诗如其人，只要是个写诗的，皆如此；其人如诗者，并不是写了点分行的东西就可以作到的。这点，作者从诗里诗外，都留下不少可供我们思索的东西。

目 录

卷 首.....周良沛(1)

生命的哀歌.....	1
酒 歌.....	3
月光下.....	10
蛱蝶的乱影.....	11
阴影之花.....	12
悲 哀.....	14
消沉的古伽蓝.....	16
现 在.....	18
夜.....	19
死底摇篮曲.....	21
冬.....	23
我底短诗.....	25
梦.....	27
乡 愁.....	29
相 约.....	31
红纱灯.....	33
默.....	35

凋残的蔷薇恼病了我.....	37
残 烛.....	39
小 波.....	40
短音阶的秋情.....	41
苍黄的古月.....	43
没有睡眠的夜.....	45
十二月.....	46
圆夜曲.....	47
槽 火.....	48
微 雨.....	49
古瓶咏.....	50
南海去.....	52
岁暮的Andante	54
礼拜日.....	55
诗两首.....	57
诗人们.....	61
红 灯.....	64
外白渡桥.....	67
忧愁的中国.....	70
诗歌的宣言.....	72
献给亚平兄.....	74
Une Jeune vagabonde Persane	77

生命的哀歌

哀哀哭泣的夜雨
淋漓尽致的水
洗尽现实的哀愁
增我刺疼的心痒

不愿听的滴滴的雨声
不愿看的浑浑的夜阴
不愿意的心伤的命运
阴霾的苦恼充满我底半生

更深无可奈何地起坐
今宵轮到我唱生命的哀歌
怎样挽吊我既逝的童年
怎样忘记潦倒半生的故我

我不愿再尝焚心的炽烈的酒精
我不愿多服迷神的剧性的镇剂
若得既涸的泪泉重新喷迸

我愿清醒一踏彼长夜漫漫的旅程

今宵轮到我唱生命的哀歌
外间哀哀哭泣的夜雨成河
怎得心里的泪泉如注地再涌
洗涤我哀愁侵蚀的心窝

我要抒发愁云密布的心情
没有清脆婉转的莺声
没有舒徐中节的泉音涛韵
只有永夜的雨泪淅沥地哀鸣

A

我会在路旁衰草中
发现零乱无名的荒冢
里面或眠着薄幸的古人
或朽着荣华一代的古梦

B

我不爱王者的矜贵