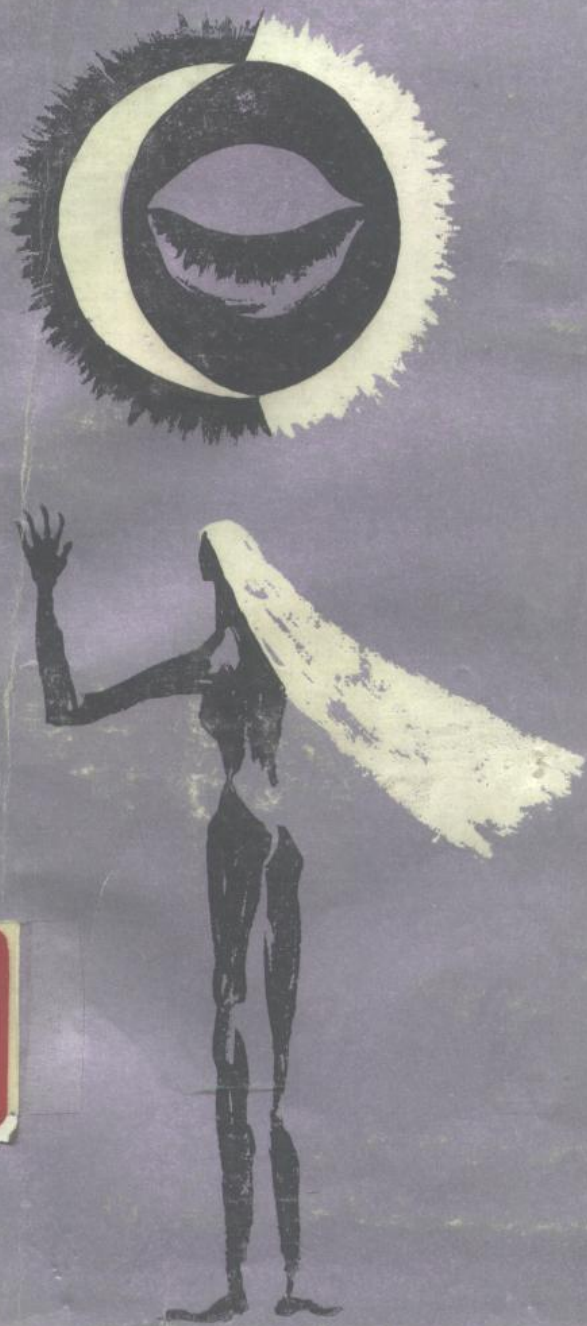


# 李金髮詩集

四川文艺出版社





李金髮詩集

四川文艺出版社

一九八七年·成都

责任编辑：张新泉  
封面设计：许大成  
版面设计：叶兵

**书名** 李金爰诗集

**出版** 四川文艺出版社  
(成都盐道街三号)

**发行** 四川省新华书店

**印刷** 四川新华印刷厂

1987年1月第一版 开本 850×1168毫米 1/32

1987年1月第一次印刷 印张23.875

印数 1—5,850册

标准书号：ISBN7-5411-0000-5/I·1

统一书号：10374·298

定价：3.62元

---

# “诗怪”李金髮

——序《李金髮诗集》

周良沛

1 自从黄参岛在一九二五年《美育杂志》第二期称出李金发为“诗怪”后，人们也就在各个地方，各个时期，以各自不同的眼光在看这诗坛一“怪”了。

仅仅以一“怪”字，并不能说明李金发作品的全部问题。但是，他的作品给人异样，甚至是刺眼的直感，在无法简单地用几个字，科学地概括它思想与艺术的复杂性时，这一“怪”字，是很能表达读者对它难以理清的思绪与直观印象的。一个“怪”字，有人当褒，有人当贬，或是褒贬难说，却是很够玩味的字眼。同时，有的读者看到李金发在某方面诗名偌大，读到他的作品又实在无法要人喜欢时，也不得不想：这是新诗史上的一大“怪”事吧。

自从朱自清在《新文学大系·诗集导言》中把新诗分为自由诗、格律诗、象征诗三大派之后，李金发也就一

---

直被奉为中国象征派的当然代表，也将他作为这样一位代表人物来评论，争议。各种选本选他的诗，这也是个重要的理由。

朱自清先生，对新文学运动有过不小的贡献，是大家所尊敬的前辈，他这一《导言》，也一直影响着后来的许多新诗研究者。但是，他将新诗这样分为三大派，是欠科学，无法叫人同意的。因为，自由诗派与格律诗派，完全是从诗的外在形式着眼的，而象征诗派，却不是可以和前者并列并论的一个形式不同的诗派。象征派的鼻祖，法国诗人波德莱尔（Charles Baudelaire 1821—1867），就是严于格律，严于一种精巧纯粹的形式。而李金发写的，如果看来不是我们常见的那种自由诗，也决不能说它是格律诗。就是被朱自清列为李金发同派诗人的穆木天、冯乃超、戴望舒等人，既有写格律诗的，也有写自由诗的，有的此时此首写格律诗，彼时彼首还写自由诗。因此，把象征诗派同自由诗派、格律诗派并列，把李金发归于以诗的形式所划分的流派的代表人物，是很不恰当的。

不论怎么评价李金发，而李金发式的诗，作为“五四”后新诗发展过程中出现的一种文学现象，总是值得研究的。这类工作，也不能老是等待有更成熟的条件时再作。条件，怕只会愈往后愈困难，因为资料越往前越好搜集。这一工作，就应该从现在，从我们开始。

---

2 李金发，曾名淑良、遇安。一九〇〇年生，广东梅县人。一九二五年由法国回来，认为过去名字“俗不可耐”而改金发。他写过一篇散文《我名字的来源》，副题是“不是有金色的头发而是一个梦的结果”，说他一九二二年夏天在巴黎，病中老“梦见一个白衣金发的女神‘领他’遨遊空中”，“后来觉得这次没有病死，或许是天使的帮忙，不可不纪念她，于是好几次将金发做写文章的笔名”。自谓它是“有浪漫色彩的名字”<sup>①</sup>。就是这名字的由来，也可以帮助我们了解他写诗为什么有那种艺术追求。

他，小学毕业后即到香港罗马学院学习。一九一九年到法国，与当代著名画家，同乡兼同学林风眠同住在赛纳河边一家旧旅馆里，上巴黎美术大学学习雕塑。一九二五年假道意大利回国。历任南京美术学校校长、国立中央大学副教授、国立艺术院教授等职。致力于美术教育工作，与文艺界无所往来。出版译著有《意大利艺术概要》、《雕刻家米西盎则罗》<sup>②</sup>、《北京最后的勾留》、《核米顿夫人传》、《肉的囹圄》、《古希腊恋歌》、《岭东情歌》、《艺术论文集》、《法国文学ABC》、《飘零闲笔》等。

李金发的诗集《微雨》、《食客与凶年》都是一九二

---

① 《异国情调》37—38页，商务印书馆1941年12月版。

② 此处的米西盎则罗，一般通译为米开朗琪罗。

---

三年春初到柏林时写完的，秋天，又写了《为幸福而歌》，经过两年半的时间，这本诗还在工厂排印的时候，他也早就没有写诗的冲动了。李金发，是以他的诗名而留在新文学史上的，但是，在他一生七十六个年头里，狂热于新诗创作，为时不过一年多。

抗战前，李金发在广州，任美术专科学校校长。一九三八年广州沦陷，逃亡越南。一九四〇年由越南绕道回到广东韶关，创办《文坛》杂志。一九四一年到重庆，将他在韶关一年写的散文、杂文，以及十一首诗和一首译诗编辑成《异国情调》出版。一九四二年出国供职驻伊拉克使馆，任一秘、代办。一九五一年后，一直寄居美国，在纽泽西开办农场，过着退隐的生活。一九七六年十二月二十五日因心脏病逝世于纽约医院。

目前，可以听到一些要求重新评价李金发的议论，这是随着清除过去一些“左”的流毒，校正过去对许多作家不公正的评价而形成的一股思潮；似乎对过去的作家，都得来一番重新评价。解放后，如果说对李金发评价有什么不公正，不如说他被人遗忘得太干净。新文学史上也提一提他，是褒是贬也无人在意。因为难到几乎找不到他的作品看，就是一些新诗的研究工作者，常常是为找李诗难而兴叹。既然如此，他的作品对读者的影响——坏的影响和好的影响，几乎是同样地不存在。因此，人们对此不必说些什么，也不会想说什么。今天，对他作品所反映的某种诗歌现象加以研究，无疑很有必

---

要，然而是否有个重新评价的问题，就很值得商榷了。

李金发，除了在二十三、四岁时有过一个短暂的新诗创作的旺盛期，前半生主要致力于美术教育，花心血培养出一批美术人才。读到他在韶关写的《从周作人谈到〈文人无行〉》，还确实可以看到这位长期从事教育工作的教育人者的形象。李金发与周作人确无“一面之缘”。一九二三年李金发初到柏林时，就把他的诗稿《微雨》、《食客与凶年》寄往北京大学当时他所景仰的周作人。不想立即得到周作人的称赞，说是“国内无有，别开生面的作品”。<sup>①</sup>当即编入《新潮社丛书》，由北新书局出版。这套丛书的情况自然也很复杂，但是李金发这两本诗，周作人确实是把它作为当时新的文艺思潮的代表推至前锋的。书出后，既有人以“不可解”而讥之，也有人“甚感兴趣”，它也就在舆论的矛盾和冲突中，延续了自己的生命。但是，知道北平沦陷后，周作人“在苦雨斋屋顶，悬起太阳旗来”，李金发想到伯夷叔齐，对于沈从文在桂林《国文月刊》上对周作人“加以谅解”的文字，也是毫不客气地加以批评。现在常说，要作诗，先得作好人。从李金发对这些事的态度看，还是颇能说明他的为人的。

他有些诗，如《故乡》，写身在异域念故土之情，按照习惯的说法，仍可讲它反映了真挚的爱国主义情感。他的《人道毁灭》，写他在韶关看到敌机轰炸后的

---

<sup>①</sup>《异国情调》34页。



---

## 废墟、死者——

凭吊者渐次集中

口中叹出嗟嗟的哀音，

抚慰着自己可贵的肢体，

握拳仰望长天，诉不出的愤气。

这些文字，比之《故乡》，思想意义就更积极了。

至今，我们仍然可以在广州黄花岗烈士陵园看到李金发塑的中山先生的雕像。当年《良友》画报刊载作者在雕像前的照片，也是把它推为李金发的力作。今日看去，既可看到半个世纪前中国雕塑艺术初创时的特色，也可以看到他的泥刀不灵，显得有些朴拙之处。总的，还是现实主义的。这个时候，他写了有关意大利文艺复兴盛期的艺术大师米开朗琪罗（Michelangelo Buonarroti 1475—1564）的专著。李金发介绍了他的诗，热情地描述了他的雕塑表现出的坚强的毅力和雄伟的气魄给予人的直感，并作出艺术分析。由此看到李金发对自己雕塑艺术的道路的选择，是有其思想和理论的根源。

今天，对李金发诗作不乏微词的，还健在的老作家口中，却可以听到他们对李金发蒐集、采注出版的《岭东情歌》<sup>①</sup>的赞叹。诗人山多田少的故乡，男子远

---

<sup>①</sup>《岭东情歌》1928年由光华书店出版。海外有关李金发的评论所说的《客家山歌》、《岭南情歌》，就是指此书。这些书名，是有人翻印此书改头换面的玩意儿。

---

走南洋谋生，妇女艰难支撑门庭，游子隔洋远望故土，空闺苦盼人归之思，此时此情，在这客家人的侨乡，其意义已越过一般男女之情。

不怕死来不怕生，  
不怕血水流脚踵；  
总要两人情义好，  
颈上架刀也要行

这些诗，还是人们提倡“民众文学”之前，李金发“向村童聆教”而采释到的客家山歌。在他推崇这些山歌时，颇有气魄地说它“有时是大诗人所不及的”<sup>①</sup>，此话出于一位被称作象征派诗人之口，确实很不容易，看来似乎也很矛盾。

象征诗人当然要追求象征，但他看到粤剧“扬鞭即当做骑马，摇手即当做划船，两手一拨，即当作开门”这些象征意味的艺术时，却认为它“当然和京剧一样幼稚”。说它“离现实太远了！太不合理了。”<sup>②</sup>

如果看到这些言论发表的日子是在他诗集出版的若干时日之后，那么，看来前后矛盾的现象，可以认为是作者艺术观前后变化的结果，可以看作后来的李金发对先前的李金发的否定。可是，在他的《食客与凶年·自跋》

---

① 《岭东情歌》序。

② 《粤剧的艺术》见《异国情调》48页。

---

中就可以看到：

余每怪异何以数年来中国古代诗人之作品，既无一人过问，一意向外采辑，一唱百和，以为文学革命后，他们是荒唐极了的，但从无人着实批评过，其实东西作家随处有一思想、气息、眼光和取材，稍为留意便不敢否认，余于他们的根本处，都不敢有所轻重，惟每欲两家所有，试为沟通，或即调和之意。

针对当时某些新文学工作者对民族文化的虚无主义态度，诗人一席话，在半个世纪之后来看，也还是对的；认为创作中的一些基本的东西，是共通的，比之看月亮总是外国的圆的人，李金发在此处倒显出可贵的实事求是的精神。他认为不能忽视“中国古代诗人之作品”，“试为沟通”东西文化的主观愿望，可以相信是真诚的。可是，从作品的客观效果看，它不是诗人理论的证明，却成了后者的反动，真是一位诗人可怕的悲剧。

**3** 读者在诗人的作品面前，不是不可以考虑作者的主观愿望，但是，他们认识、评价作品，又无法摆脱从诗行得到的直接感受。《弃妇》是李金发诗集的开卷篇，过去也一直看作他的代表作，全诗是这样的：

---

长发披遍我两眼之前，  
遂隔断了一切羞恶之疾视，  
与鲜血之急流，枯骨之沉睡。  
黑夜与蚊虫联步徐来，  
越此短墙之角，  
狂呼在我清白之耳后，  
如荒野狂风怒号，  
战栗了无数游牧。

靠一根草儿，与上帝之灵往返在空谷里。  
我的哀戚唯游蜂之脑能深印着，  
或与山泉长泻在悬崖，  
然后随红叶而俱去。  
弃妇之隐忧堆积在动作上，  
夕阳之火不能把时间之烦闷  
化为灰烬，从烟突里飞去。  
长染在游鸦之羽，  
将同栖止于海啸之石上，  
静听舟子之歌。

衰老的裙裾发出哀吟，  
徜徉在丘墓之侧，  
永无热泪，  
点滴在草地

---

为世界之装饰。

“黑夜”与“蚁虫”“狂呼”，“如荒野狂风怒号”，在这里不是艺术夸张，只能看作李金发式的暗示性的隐喻，可是，这样的长短句，是否能表达作者重视民族的诗歌传统，试为沟通中西文化的愿望，答案是不难寻到的；至于为什么会这样，倒是不易回答的难题。

卞之琳说李金发“对本国的语言（无论是白话还是文言），没有感觉力”。①

孙席珍作为知情者讲他“法文不大行”，“中国话不大会说，不大会表达，文言书也读了一点，杂七杂八，语言的纯洁性没有了。引进象征派，他有功，败坏语言，他是罪魁祸首。”②

说他“中国话不大会说，不大会表达”，今日也可以“以诗为证”，说他“法文不大行”的“行”，就要看我们要求他“行”到怎么个程度了。这里，不妨引他一首用法文写的诗《printemps va》

Quand je venais, le printemps fut tout jeune  
et maintenant il est devenu vieux, moi, je suis  
aussi maigre que le saule de l'étang.

Si tu peux le rencontrer tâche de demeurer

---

①卞之琳《人与诗·忆旧说新》，三联书店，1984。

②孙席珍于1981年4月25日在中国社会科学院文学研究所所主持的现代文学讨论会上的发言。

---

---

avec lui!

Les papillons voltigent encore dans mon jardin,  
car ils ne sont pas partis avec lui.

Qui sais la trace du printemps? peut-être de-  
mander au rossignol, mais quand il chant au  
loin le vent souffle trop fort.

由这诗来推断他的法文是“行”还是不“行”，也不必在此轻率地下结论，但是，懂法文的同志说，整首诗还是写得流畅，表达得还清晰的。刘永健同志译的这首《春天去了》，也有意换了一套不同于李金发中文诗的语言与句式结构：

昔日来到这里，  
春天勃发恋情，  
如今又到这里，  
春天苍老憔悴，  
而我，我孱弱瘦削，  
宛如塘边柳丝。

愿你能将两个春天融合！

园中蝴蝶纷飞，  
未随春天远行。  
春之足迹何处？

---

抑或问问夜莺，  
而狂风劲吹，  
夜莺在远处啼鸣。

徐霞村同志非常痛心在“文化大革命”中被抄毁去的信函、文稿，不然，他可以拿出一些李金发过去给他的亲笔信。他说：“不知道为什么，一个写诗的人，话说不顺，信写不通。”<sup>①</sup>

写诗的人写不顺散文(包括写信)，自然不是好事，其实，除了李金发，今日也不乏其人。可是，对于名之为“诗人”者，要求他的诗写顺，绝非苛求。

诗的艺术，不可能离开诗的语言而闪光。任何一位诗人，也不愿伸出脑袋顶下“破坏语言的罪魁祸首”之名而写诗。语言所以可以作为沟通人们思想感情的工具，正是人们对语言、语法有共同认可、相沿成习之规可循。如果，为怪而怪，故意反其道而行，让笔下的文字对别人已不再是认识的符号、表达感情的工具而存在时，自然只好把读者拒于自我之外。但是，一旦一种不以语言为工具，而以经营语言为目的的“艺术”兴起时，使语言失去它的纯洁性，可能反被看作“创新”，成为对语言的“丰富”了。何况，那个时候一位身在异邦的游子，日常用的是法语，又想用母语表达他的诗情时，即便诗情无限，也仅能限于他母语的水平和表达，或是

<sup>①</sup>徐霞村1946年6月在厦门“丁玲作品讨论会”上的一次讲话。

---

用他认定的这种表述的办法来表达。因此，他笔下老出现“吾生爱Caresse（抚摸）之开始”这样的语言也就不奇怪了。写诗者，固然有写下的比想到的还好的，但是，更多的情况，怕是写的没有想的好。而真有诗要写的，又总是不吐不快，即便别人可能说那写出来的完全不是诗，作者本人也不会丧失对诗的自信。这种自信，使诗坛出现不少顶逆境而发光的天才，也耗费了有些人本来还可以有所用处的精力、才干。偏偏写诗的人，没有这种自信又是无法下笔的，他必然坚持自信的艺术观念和表述方式，即便坚持是错误的，也还得这样。

李金发当年要不如此，也就留不下他那三本诗了。写诗者如此，毫不为怪，怪就怪在对这样的诗加以瞎吹瞎捧，认为非此不为诗者，把诗尽往窄路上引，要诗从诗的质地上退化、贫血。可是，当他晚年在异国，有人问到 he 年轻时的诗作时，他回答道：“那是弱冠时的文字游戏！”人们谈到追随他的后来者的诗文时，他又讲：“辄不忍读下去，因为又是丈二和尚！”

话不多，短短两句。如果我们从李金发的分行文字里难以寻到诗的话，那么，这两句话，表现李金发面向事实，面向真理的勇气，倒是很出色的诗。

如果，仅仅出于对李金发这样的作品否定的需要，那么，以他的自我否定就足以说明问题。可是，那并不能说明围绕他表现出来的，虽是历史的，也没失踪于现实的文学现象。



---

4 过去，现在，对李金发大概都是这样：推崇他的，称他为“中国象征主义的前驱”，否则，叫他一声“象征派”，也很能表明态度了。

李金发自己在回忆周作人称赞他的作品“别开生面”时就曾说过：“那时人家还不会称为象征派。”<sup>①</sup>

诗人的《微雨·导言》写道：“我如象所有的人一样，极力做序去说明自己做诗用什么主义，什么手笔，是大可不必，我以为读者在这集里必能得一不同的感想——或者坏的居多——深望能痛加批评。……中国自文学革新后，诗界成为无治状态，对于全诗的体裁，或使多少人不满意，苟能表现一切。……”

李金发说到当时诗界的“无治状态”，具体何指，还不明白，是否涉及“象征派”的崛起，以及对它的褒贬呢？不过，在朱自清的《中国新文学大系·诗集导言》之前，人们还没想到用“象征派”给李金发正式加冕。

有些海外的资料，说到李金发离世前不久，手头早没自己的诗集，还收到远方来信，说在海外苦于寻找这些诗，踏破铁鞋也枉然。其实，在国内，情况也相似，这也是今日重印这些书的重要原因。而找李金发的人，借书心切，可是书没到手之前，也没读到多少李金发的作品，又能很尖锐地说出那些诗的致命弱点，却已在各种场合披挂上阵，声嘶力竭地叫喊要捍卫李金发的诗歌艺

<sup>①</sup>《异国情调》。