



海外中国博士文丛

# 文学接受与文化过滤

中国对法国象征主义诗歌的接受

金丝燕 著

责任编辑：陈泽春

封面设计：李晓明

金丝燕，女，1957年2月21日生于北京，  
1978年2月考入北京大学西语系法语  
语言文学专业，1982年2月本科毕业并  
获文学学士学位，同年考入该系同专业  
研究生，1984年12月获文学硕士学位并留校  
在北大中文系比较文学研究所任教，1986年10月  
赴法留学在巴黎索尔邦(Sorbonne)大学(巴黎四  
大)攻读比较文学博士学位，1992年9月通过答辩  
获巴黎索尔邦大学博士学位，本  
书是作者博士论文的一部分。

作者简历

ISBN 7-300-01839-4

1·110 定价：9.60元

海外中国博士文丛  
主编 乐黛云 周文柏

# 文学接受与文化过滤

## 中国对法国象征主义诗歌的接受

金丝燕 著

海外中国博士文丛

海外中国博士文丛

中国人民大学出版社

(京)新登字156号

海外中国博士文丛

乐黛云 周文柏 主编

**文学接受与文化过滤**

中国对法国象征主义诗歌的接受

金丝燕 著

出版者：中国人民大学出版社

发行者：中国人民大学出版社

(北京海淀路39号 邮编 100872)

印刷者：北京市丰台区丰华印刷厂

经销者：新华书店总店北京发行所

开本：850×1168毫米32开

字数：297 000

印张：12 插页2

版次：1994年5月第1版

印次：1994年5月第1次印刷

册数：1—1 500

书号：ISBN7-300-01839-4/I·110

定价：9.60元

## 《海外中国博士文丛》序

季 羨 林

最近几年来，我经常考虑文化交流重要性的问题。我认为，历史事实已经证明了，文化交流是推动人类社会发展的动力之一。如果没有文化交流，人类社会今天是什么样子，简直是无法想象的。

文化是怎样交流的呢？不出两途：一是拿来，一是送来。在古代交通极不方便的条件下，“鸡犬之声相闻，老死不相往来”。当时大概只有三种人敢于长途跋涉：商人、僧侣（宗教家）和外交官员（旅行家）。他们之中既有拿来者，也有送来者。今天所谓的“留学生”，就包括在这三类人之内。梁任公有一篇文章：《一千五百年前的留学生》，其中讲的“留学生”几乎都是佛教僧侣。这三类人之外，出远门的人是很少很少的，今天所谓“旅途”，当时是没有的。

到了近代，中国从19世纪下半叶开始派遣留学生出国，最初是到美国，以后又扩大到欧洲和日本等地。当时的中国似乎是大梦初觉，举国上下都感到非向外国学习不行，即使是“船坚枪利”也罢，反正是要学习的。因此派遣留学生的主要目的是拿来。外国送来的也有，比如外国传教士、官员和商人。中国留学生出国，一方面是拿来，这为主，也难免有送去的，这为次。总之，这样一来，文化就交流起来了。

到了今天，一个多世纪以来，中国究竟派出去了多少留学生，似乎还没有详细的统计。但是留学生的作用却是有目共睹，有口

皆碑的。我在这里也要说上一句：如果没有这些留学生，中国今天会是什么样子，简直是无法想象的。

现在，我们正努力建设我们的国家。对于建国来说，现在是空前有利的时机。我们国家的建设，对内来说，将影响子孙万代；对国际来说，将影响持久的和平，其意义极为重大，建好了就了不得，建不好就不得了。我们决不能掉以轻心，我们必须努力工作。对内要维持安定团结的局面，对外要学习外国一切好的东西。现在世界在飞速变化，科学技术以及哲学社会科学的成就和理论，不是日新月异，而是时新分异，如不抓紧，稍纵即逝。我们一方面要弘扬中华文化，打好国内建设的基础，另一方面要利用他山之石，来攻自己之玉。两方面齐头并进，庶几有成。

这个他山之石，既包括科技，也包括文化教育。只重视科技是一种短视现象，是十分危险的。环顾近代世界上一些国家，所谓大龙和小龙，无不是两方面都重视的，然后经济才能腾飞。只重视科技而能腾飞者，还没有先例。

现在再回头来谈留学生。留学生肩负着拿来的重任，任重而道远。他们之中有学习科技者，也有学习文化教育者。他们在国外学习的成果，多表现在博士论文上。总起来看，这些论文几乎都有崭新的内容。通过这些论文可以捕捉到世界学术发展的最新信息，决不容忽视，否则将失去不少向外国学习的好机会。

然而，根据我个人的看法，我们过去确有忽视海外学人博士论文的倾向。一般说起来，这些论文都不容易发表。在德国一些大学的图书馆中，博士论文往往列为专项，单独收藏。每次我拉开博士论文的卡片柜，在不知不觉中有点感慨：论文中恐怕有一些优秀的东西，可惜现在是明珠暗投了。

现在乐黛云教授等主编了这一套《海外中国博士文丛》，中国

人民大学出版社慨然出版。这样一来，被暗投的明珠，现在有可能放射出璀璨的光芒了，快何如之！乐黛云教授和中国人民大学出版社都应当受到高度的赞扬。是为序。

# 前 言

乐黛云

在欧美各国访问时，常常会见到许多在国外刻苦攻读的中国学子。他们以各种原因未能立即返回，然而他们中间的大多数对祖国都是梦绕魂牵，希望以自己所学回馈祖国，希望在海外也能对祖国有所贡献。有感于此，我们组织了这套《海外中国博士文丛》。首先，博士论文多是经过多年苦心经营，广为搜集资料，反复深思熟虑的结晶，不同于一般泛泛之论；第二，在国外念博士学位少则三四年，多则七八年，对所在国文化、社会都有较深入了解，他们的论文往往得到中西两种文化的浸润，提出许多新问题，开辟了新的学术视野和学术空间；第三，写博士论文本身是一种严格的“科班”训练，行文、组织、表这以至注释都要求精确严密，体现出一套国际通行的论文写作范例。我们从海外学子的博士论文中精选若干集辑为文丛，一来可展示他们含辛茹苦的学习成果，算是他们对祖国的汇报；二来促成他们与国内学术界沟通和交流，以他们的著述聊备同行参考，或许有利裨益。

我们计划《海外中国博士文丛》将细水长流，不断出下去，不仅会涉及人文科学传统的文、史、哲各科，而且也要着重介绍人类学、社会学、人口学等国内急待发展的新领域。在与海外学子的交谈中，深感他们对这套文丛寄予厚望。他们认为这是以自己所学回馈祖国、征询国内学人意见的一条重要渠道；他们也认为这是开扩眼界、沟通中外文化的一个及时而贴近的办法。

当前，国内出版界在市场经济的冲击下，要讲经济效益，而



这套纯学术性的“文丛”是难以带来经济效益的。所幸，中国人民大学出版社应允承担“文丛”的出版，还有什么比“倏然遇知音”更使人满怀感激之情呢？由于他们的“献身精神”，这套前无古人的《海外中国博士文丛》终于从计划变成了现实。应当说，这是海外学子的幸事，也是中外文化交流的幸事。

# 目 录

导 论 .....	1
第一章 法国象征主义诗歌发展线索 .....	5
第一节 象征主义的定义问题 .....	5
第二节 法国象征主义诗歌运动（1885—1900），信息· 杂志·诗人 .....	17
第三节 瓦雷里，象征主义的最后一位诗人 .....	48
结 论（一） .....	59
第二章 外国文学在中国的接受情形——中国接受者的 期待视野（1915—1925） .....	63
第一节 《新青年》对外国文学的接受情形（1915—1921） .....	64
第二节 《小说月报》对外国文学的接受情形（1921—1925） .....	78
第三章 法国象征主义诗歌在中国的接受（1915—1925） .....	111
第一节 法国象征主义诗歌在中国的翻译（1915—1925） .....	112
第二节 法国象征主义诗歌在中国的介绍分期（1915—1925） .....	117
第三节 《少年中国》关于法国文学介绍的特点 .....	125
第四节 法国象征主义诗歌在《少年中国》及其他刊物的介 绍情形 .....	127
第四章 中国新诗评论的期待视野（1920—1925） .....	139
第一节 外国作家引名情形 .....	139
第二节 新诗诗论关于外国文学参照的特点分析 .....	146

结 论 (二)	151
第五章 中国新诗的初期革命——中国象征派的使命	157
第一节 中国新诗的初期革命	157
第二节 中国象征派的使命	169
第六章 李金发诗歌的冒险——外来的源流与变形	178
第一节 从魏尔伦到李金发：诗体与形象的接受	178
第二节 从波德莱尔到李金发：联觉·共鸣与借用	213
结 论 (三)	262
第七章 中国象征派诗歌的音乐性	267
第一节 李金发诗歌节奏的西化与变形	267
第二节 穆木天·王独清·冯乃超	281
第三节 戴望舒：音乐先于一切与反音乐性	320
结束语	338
中文参考书目	342
外文参考书目	348
象征主义的存在 [法]保尔·瓦雷里	354

## 导 论

新诗的历史事实上与新诗接受的历史同步。从影响研究到接受研究，已构成比较文学方法论的迁移。比较文学研究对象的变化，引起研究者对术语及方法论的新的思考。法国比较研究学者伊夫·谢夫莱尔（Yves CHEVREL）在《接受研究》（Les Etudes de Réception）一文中对源自60年代末期德国康斯坦学派（L'Ecole de Constance）的接受研究作了方法论方面的总结。接受研究重点在接受者的接受行为而非被接受者的行为。围绕着“接受者→被接受者”主题，有一系列基础研究。<sup>①</sup>

（1）具有共同文化背景的个体或具有不同文化背景的个体对某一作品的接受。

（2）本国文化或异国文化对某一作品的接受。

（3）多国文化对某一作品的接受。

（4）接受者对多部作品的接受。这里，接受者可以是与作品有着共同或不同文化背景的个体；本国或异国；也可以是多国文化群体。

本书属第四方面的接受研究：（1）1915—1925年间中国翻译界、批评界对外国文学以及法国象征主义诗歌的接受情形。（2）1925—1932年间中国象征派诗人对法国象征主义诗歌的接受情形。两个不同文化背景的群体是以何种方式、在何种程度上

---

<sup>①</sup> 参见Yves CHEVREL, «Les Etudes de Réception», in Pierre BRUNEL, Yves CHEVREL, «Précis de Littérature Comparée», Presse Universitaires de France, Paris, 1989, P.177—212.

## 达到交流或变形的？

这一工作其实已涉及对共同想象或共同心理的研究。一个个体，即便是天才，也很难与他所在或曾经所处的文化框架隔绝。接受本身就是批评。每一次接受，接受者都有意无意地作了选择。而文化框架在文学接受中默默起着过滤作用。

人们曾在诗生存的合理性上滞留过久。这种外在于诗的东西影响对诗的研究。当评论专注于山水，努力为诗画圆的时候，诗已渐渐从“热情与灵感以为只需要它们自己就够了”的时代走出。圆开始了迁移。

诗歌圆的迁移，在法国始自奈瓦尔（Gérard de NERVAL, 1808—1855）。与浪漫派诗人几乎同一时代的奈瓦尔已经在思索着这样的问题：人怎样才能进入生存圆以外的圆？如何解释灵魂的双重性？夜究竟蕴含着什么呢？梦以何种方式继续未知世界的或然性？

诗歌由含义清楚的实心球变成难以琢磨的黑洞。黑洞折磨着生性祈求安全的人们，确定的、单一的象征世界变模糊了，变得犹疑不定、难以控制了。

这种象征世界的偶然因素，无法确定性，这种对未知的疑问与冲动，这种多少带有隐我的趋向在后来法国象征派诗中表现得更为充分。

很长时期内似乎相当简单的东西忽然变化了。诗人们从布瓦洛（Nicolas BOILEAU-DESPRÉAUX, 1636—1711）的“凡想清楚的都能表达清楚”、“表述之词也就源源而来”中抽回目光，注目于艾吕雅（Paul ÉLUARD, 1895—1952）的“尚未想清楚的思想最易表达了”。诗歌从“我思故我在”（笛卡尔 René DESCARTES, 1596—1650）转入“我思我不在，我在我不思”（拉康 Jacques LACAN, 1901—1981）。

法国当代诗人贝罗尔 (Jean PÉROL) 在谈到法国当代诗歌趋向时指出, 在当代诗歌的语言上, 或明或暗地始终存在着相互抵毁的三重奏: 自我, 兰波 (Arthur RIMBAUD, 1854—1891) 的“我是另外一个人”, 自我与他人。<sup>①</sup> 这三重奏勾勒出法国从浪漫主义、象征主义、超现实主义至今诗歌的发展线索。自我的再现, 自我的分裂, 自我与他我即自我的隐去。奈瓦尔的诗开始的是自我分裂阶段, 自我是一被确指的“他” (Je suis l'autre); 至兰波, 分裂达到高潮, 自我是一不能被确指的“他” (Je est un autre)。

苦于词意和语言力量的丧失, 马拉美是第一个有意识寻求词语自身力量的诗人。他将诗的语言确定为与消息性语言截然不同的“生成性语言”。海德格尔的思路似乎与马拉美相同, 他将思维分成计算型思维与沉思型思维。前种思维与表象有关, 后一种思维注重存在与思辨。在法国, 以后诗歌的发展, 无论超现实主义的自动写作法, 巴尔特 (Roland BARTHES, 1915—1980) 的失控写作法还是当今流行于诗人创作中的反语法用词、外语词句入诗以及对词语的即时性效果的追求, 所有这些努力大体证实马拉美上一世纪的思想: 隐去诗人的措辞, 将创造性还给词语本身。它导致这样一种诗——它渴望、感兴趣于世界种种符号本身。

我们不能低估诗的这种圆的迁移作用。它能在一定的时间里揭示一种新的感觉。它通过诗人-读者 (批评家、小说家、大学生、宣传媒介) 得以传播, 并通过他们对年轻一代的影响在更大范围内敏感人的精神。这一传播过程要取得实效, 往往需要很长时间。贝罗尔认为要50—80年时间。

回顾中国象征派诗歌的历史, 从法国象征派的产生至中国象

---

<sup>①</sup> 参见[法]贝罗尔:《法国当代诗歌的面貌》,载《外国文学动态》1983年第9期。

征派诗的产生，从中国初期象征派诗歌的“晦涩”到70年代末新诗的“朦胧”，大致经历了相同的时间：50—60年。

这种新的感觉渐渐导致一种新的生存方式，一种新的理解世界的方式。漫长的被接受过程令人想见诗的孤独。然而，在这个杂烩的世界，在一切都欲置我们于罗网之中，一切都欲使我们失去活力，一切都旨在消灭偶然、将世界标准化的时代，诗以其特有的方式与死亡这个唯一无法清除或规范的偶然同在。

## 第一章

# 法国象征主义诗歌发展线索

在讨论中国翻译界、批评界及诗歌创作界对法国象征主义诗歌的接受情形之前，有必要首先研究几个问题：象征主义的定义；象征主义诗歌所传达的信息及对原有诗歌观念的影响；象征主义诗歌的发展线索。这一工作不仅是对法国文学批评界关于象征主义研究所作的综述和批评，也是研究中国接受者接受行为的一个重要参照。

### 第一节 象征主义的定义问题

“象征主义”（symbolisme）一词，法国《吉夜百科全书》（Dictionnaire Encyclopédique Quillet, 1962）作如下定义：

（1）旨在联想信仰行为或表现信仰的象征体系。（2）以传说形式再现自然力量的象征。在这一意义上，一切神话均具象征性。（3）将故事或寓言作为象征的历史体系。（4）19世纪出现的诗歌运动。<sup>①</sup>

比较法国几种百科全书，《吉夜百科全书》所下的关于“象征主义”的定义应该算是全面的、言简意赅的。从该条定义可以看到，“象征主义”一词可能涉及或宗教，或神话，或历史或文学。时间区域可以很大。探究词源，“象征”（Symbole）在古希腊语中意为主人表示对客人的友善而赠送的一块陶瓷或其他

<sup>①</sup> 《Dictionnaire Encyclopédique Quillet》，Paris, 1962, P.557f.



物品片块。这一礼物“象征”主客两家从此相连。自中世纪神学及19世纪文学赋予“象征”一大堆深奥的含义之后，“象征”的本义已很少有人问津。

我们在这里要讨论的是“象征主义”在文学上，或更确切地说在法国诗歌史中的定义。自19世纪下半叶至今，法国文学史家乃至被文学家称为“象征主义”的诗人们，无一不曾为此感到十分头疼。法国《文学大辞典》<sup>①</sup>在“象征主义”词条下，开首便承认：

几乎没有一个标签会如“象征主义”或“象征派”那样让人——包括那些似乎是这两个标签最棒的诠释者——接受得那么困难。

魏尔伦（Paul VERLAINE 1844—1896）曾惊讶道：“象征主义？不知道。这大概是个德国词儿！”<sup>②</sup>

莫里斯（Charles MORICE 1860—1919），1886年法国象征主义运动的积极参与者在回答批评家于莱（Jules HURET）时说：

象征派？先总得有那么个派吧。不过我茫然不知。<sup>③</sup>

除了莫里亚斯（Jean MOREAS, 1856—1910）这个活跃法国诗界的希腊诗人高举“象征主义”作为旗帜，其余与之同一圈子的法国诗人当时几乎都与魏尔伦和莫里斯一样地茫然。不知如何定义。

之后，另一文学批评家勒逮（RETTE）写道：

倘若分别向那些被称作象征派的诗人提问，我相信问多

---

① ② 《Grande Dictionnaire des Lettres》，Larousse, 1989, P.1598.

③ Jules HURET, 《Enquête sur l'évolution littéraire》，CHarpentier, 1891, P.83.

少诗人便会有多少定义。①

笔名为Saint-Antoine的诗人,曼泽尔(Henri MENZEL)感慨道:

象征主义,法国文学史无疑将会把我们这段时期置于这个标签之下。我们就认了吧,既然一切反抗都是徒劳的;何况这个标签至少有一个意义,即,它便是毫无意义本身。②感叹归感叹,曼泽尔最后还是为这个“毫无意义本身”写了篇不短的文章《什么是象征主义?》③(《Qu'est ce que le Symbolisme?》),并作了如下定义:

总之,就其词的确切含义而言,象征主义乃是一种文学形式,它以具双重性即神话或寓言的作品为特征。就其广义而言,它是一个时期,在那儿,艺术出于对始终关心精确与现实的旧时代的反抗,一头扎进梦与传说题材之中,竭力通过哲学或神学思想的启示,赋予自己的作品以更深的意义。④用法语写作的比利时象征派诗人凡尔哈伦(Emile VERHAEREN, 1855—1916)在更早的时候,即1887年便对定义“象征主义”表示怀疑:

定义象征主义,谁能成功?充其量不过试图将其周围的浓雾弄淡点而已。④

凡尔哈伦也与曼泽尔一样,知其不可为而为之,为弄淡点浓

---

① 《La Pêche», 1892 (15/02).

② 《L'Ermitage», 1894 (juiv). 转引自Michel DECAUDIN, 《La Crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française, 1895—1914», SLATKINE Genève-Paris, 1981, P.15.

③ 该文原载法国《隐身处》杂志(《L'Ermitage》), 1894年6月号。转引自Gay MICHAUD, 《Message Poétique du Symbolisme», Nizet, Paris, 1947, P.750.

④ 转引自Gay Michaud 《Message Poétique du Symbolisme», P.753.

雾努力了一番。他写道：

首先，象征主义与寓讽之间不存在任何混淆，更不存在两者综合为一的可能性。象征主义与市俗象征主义间的情形也同样不可调和。今日之象征主义与希腊（指古希腊——作者注）将抽象具现的象征主义相反，它追求具体事物的抽象化。而这正是其生存之崇高而现代的理由。

过去，有朱比特（Jupiter），化作雕像，代表着统治；维纳斯（Venus），象征着爱；赫拉克勒斯（Hercule），力量；密涅瓦（Minerve），智慧。

今天呢？

人们从见到、听到、感觉到、触到、尝到的东西里走出，通过思想将之变成联想或概括。

象征总是通过思想的联想达到纯净：它是认知与感觉的升华；它绝非确指，它是暗示；它摧毁一切琐碎，一切实际，一切细节；它是艺术最高的表现，现存的最高形而上。①

凡尔哈伦的古今象征主义具体化或抽象化趋向观点，点到了问题的核心。事实上，象征主义并非是19世纪下半叶法国诗人所创造的新词。它早已存在。而法国象征派诗人群随同波德莱尔（Charles BAUDELAIRE, 1821—1867）、马拉美（Stéphane MALLARME, 1842—1898）等赋予该词新的、完全相背于古典象征主义的意义。凡尔哈伦当时寓居巴黎，往来于马拉美等法国诗人间，对象征主义的现代含义所作的解释是符合马拉美的努力的。

当时活跃于同一文学圈子，后也被文学史冠以象征派的卡纳（Gustave KAHN, 1859—1936）写下两本论著，从理论上，

---

① 转自引Guy Michaud《Message Poétique du Symbolisme》，第753—754页。

从哲学史角度为象征派诗歌观念作充实和论辩。这两本书：《自由诗》（《Le Vers libre》，1912）与《象征派与颓废派》（《Symbolistes et décadents》，Messein，1902）。诗人卡纳因之被认为是象征派的理论批评家。1894年他对象征主义作如下定义：

这么假定吧，象征主义在某个时期尤其意味着对自然主义，对诗的散文文化的反动，意味着在艺术的努力中寻找自由，反对巴拿斯派和自然主义的罗网。①

卡纳与凡尔哈伦不同的是，通过勾勒年青诗人们的反抗趋向对象征主义这一流派作定义。

果尔蒙（Remy de GOURMONT，1858—1915），象征派诗人，法国最重要的出版社《法国信使》（1890）（《Mercure de France》）创始人之一，在1896—1898年间出版重要论著《面具之书·象征派肖像·关于当今作家的评注及资料》②的序言中写道：

然而一种新的真实，最近进入文学与艺术，它完全是形而上的，先验的（表面上看），年青的——因为它还只有一个世纪的年纪，崭新的——尚未曾服务于美学。这种新教般的、神奇的、解放的和革新性的真实，是世界理想性的本源。相对于人这一能思维的本体，世界，一切外在于自我的外部，只依照所形成的思想而存在。我们只认知现象，我们只就表象进行思维推理；整个真实本身我们没有抓住；本质不可企及。这便是叔本华以简洁的公式通俗化的思想：世界是我的体现。我不见存在，存在乃我所见。③

叔本华对象征主义诗人的影响在这里显而易见。果尔蒙代表

① La Société nouvelle, avril 1894. 转引自 Michel DECAUDIN, 《La crise des Valeurs Symbolistes》, P.15.

② 《Le Livre des masques, portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui》, Mercure de France, Paris, 1896—1898.

③ 同上书，第11—12页。

的是当时大部分象征诗人的倾向：在诗歌中追求理想主义。这一倾向后来被文学史称为“理想象征主义”，与以马拉美为代表的“神秘象征主义”同一思路。上段引文可以看作果尔蒙对象征主义下的哲学定义。法国文学批评界认为“果尔蒙是当时几个思路最清晰的批评家之一”。<sup>①</sup>其余几个究竟是谁，文史家各有所论，莫衷一是。值得一提的是果尔蒙为中国翻译界最早接受的象征派诗人。《新青年》第8期第3号（1920）刊登周作人自英语译的果尔蒙诗一首《死叶》（Feuilles Mortes）<sup>②</sup>。这似乎算该派最早的白话译诗。果尔蒙的思路清晰是否也首先令中国接受者瞩目尚未可知。《死叶》的译者周作人只略略介绍：作者（果尔蒙）“著诗与小说甚多，《西蒙尼》一卷尤为美妙”。

在象征诗人群中，只有莫雷亚斯在谈象征主义时显得毫不犹豫，十分自信：

我们已经提议用“象征主义”命名，唯有它能恰当地代表当今艺术创作者的精神趋向。这一名称可以保留。<sup>③</sup>

这是莫雷亚斯发表在1886年9月18日《费加罗》报的《文学宣言》，后被文学史家称为“象征主义宣言”中的一段话。将“象征主义”命名自波德莱尔以来一种与古典主义、浪漫主义及自然主义相背离的现代诗歌趋向，始自莫雷亚斯的《文学宣言》。尽管人们有时也不情愿，但还是自觉不自觉地回到这个标签下讨论有关问题。莫雷亚斯《宣言》的影响远远大于他的诗名。

批评家们的困惑并不比诗人们小。大体上批评家们接受象征主义由各种不同的甚至矛盾的倾向构成之说。然而，试图将这些诗人套进一个流派狭窄的圈子之内的批评家们又遇到一个无法解

---

① 引自Michel DECAUDIN, 《La Crise des valeurs symbolistes》, P.16.

② 选译自果尔蒙诗集：《西蒙尼》（《Simone》, 1901）。

③ 《Un Manifeste littéraire》, Figaro littéraire, 18septembre 1886.

决的问题：如何以一个或两个共同点来归结这么众多而各异的个体创作？批评家是否会成为自身幻觉的牺牲品？

这里我们列举1883—1943年间发表的关于象征主义的研究论著，其中部分书的作者同时也是诗人。从题目与出版年代，我们可以窥见法国文学研究界60年间象征主义研究情形。书目自然没有囊括全部批评论著，我们作了选择。选择标准依据该书在当时或以后的影响，参照法国几部研究象征主义的重要论著<sup>①</sup>所列的书目：

- 1890 BUNAND(A.), *petits lundis, notes de critiques*, Perrin.  
1883 SCHURE(Edouard), *Les grands initiés*, Perrin.  
1889 VANOR(Georges), *L'art symboliste*, Vanier.  
1891 FOUILLEE(A.), *Le mouvement idéaliste et la réaction contre la science positive*, Alcan.  
1891 HURET(Jules), *Enquête sur l'évolution littéraire*, Charpentier.  
1891 PAULHAN(F.), *Le nouveau mysticisme*, Alcan.  
1894 FERRERO(G.), *Les lois psychologiques symbolistes*, Alcan.  
1895 WYZEWA(Téodore de), *Nos maîtres*, Perrin.  
1897 BOSCHOT(Adolphe), *La crise poétique*, Perrin.  
1897 CHARBONNEL(Victor), *Les mystiques dans la littérature présente*, Mercure de France.  
1897 PACHEU(Jules), *De Dante à Verlaine*, Tralin.  
1900 BEAUJON(G.), *L'école symboliste*, Bâle.  
1901 MAUCLAIR(Camille), *L'art en silence*, Ollendorf.

---

① Guy MICHAUD, «Message poétique du Symbolisme»; Marcel RAYMOND, «De Baudelaire au Surréalisme», Corrèa, 1933.

Ernest RAYMOND, «La Mêlée symboliste», Renaissance du Livre.  
Michel DECAUDIN, «La Crise des Valeurs symbolistes»,

- 1902 BEAUNIER (André), *La poésie nouvelle*, Mercure de France.
- 1903 MENDES (Catulle), *Le mouvement poétique jusqu'au 1900*, Fasquelle.
- 1905 LE CARDONNEL (Georges) et VALLAY (Charles), *La littérature contemporaine*, Mercure de France.
- 1911 TANCREDS-DE VISAN, *L'attitude du lyrisme contemporain*, Mercure de France.
- 1912 BARRE (André), *Le Symbolisme*, Jouve.
- <sup>1</sup>1912 DORNIS (Jean), *La sensibilité dans la poésie française (1885-1912)*, Fayard.
- 1917 OSMONT (Anne), *Le mouvement symboliste*, Maison du Livre.
- 1918—1922 RAYMOND (Ernest), *La mêlée symboliste*, Renaissance du Livre.
- 1919 POIZAT (Alfred), *Le symbolisme*, Renaissance du Livre.
- 1920 ARREAT (L.), *Nos poètes et la pensée de leur temps*, Alcan.
- 1920 SAGERET (Jules), *La vague mystique*, Flammarion.
- 1922 CHERIX (R. B.), *L'esthétique symboliste*, Fribourg.
- 1922 DUJARDIN (Edouard), *Les premiers poètes du vers libre*, Mercure de France.
- 1922 MAUCLAIR (Camille), *Servitude et grandeur littéraires*, Ollendorf.
- 1923 ARESSY (Léon), *La dernière Bohème, Verlaine et son milieu*, Jouve.
- 1925 MARTINO (P.), *Parnasse et Symbolisme*, Colin.
- 1926 FORT (Paul) et MANDIN (Louis), *Histoire de la poésie française depuis 1850*, Flammarion.
- 1927 CHARPENTIER (John), *Le Symbolisme*, Les Arts et le Livre.

- 1927 FAY(Bernard), *Panorama de la littérature française contemporaine*, Fra.
- 1927 LALOU(René), *Vers une alchimie lyrique*, Les Arts et le Livre.
- 1928 FONTAINAS(André), *Mes souvenirs du Symbolisme*, N.R.C.
- 1928 LE ROUGE(Gustave), *Verlainiens et décadents*, Seheur.
- 1929 BERGE(André), *L'esprit de la littérature contemporaine*, Plon.
- 1929 ROYERE(Jean), *Le musicisme*, Messein.
- 1930 BONNEAU (Georges), *Le symbolisme dans la poésie française contemporaine*, Boivin.
- 1930 DUMESNIL(René), *La musique contemporaine en France*, Colin.
- 1930 FONTAINAS (André) .*Dans la lignée de Baudelaire*, N.R.C.
- 1931 CALVET(J.), *Le nouveau catholique dans la littérature contemporaine*, Lanore.
- 1931 FONTAINAS(André), *Tableau de la poésie française d'aujourd'hui*, N.R.C.
- 1933 RAYMOND(Marcel), *De Baudelaire au Sur-réalisme*, Corréa.
- 1934 WYZEWA(Isabelle de), *La revue wagnerienne, essai sur l'interprétation esthétique de Wagner en France*, Perrin.
- 1936 MARIE(A.), *La forêt symboliste, esprits et visages*, Didot.
- 1936 RAYMOND(Ernest), *En marge de la mêlée symboliste*, Mercure de France.
- 1942 PISER(E), *Le symbole littéraire chez Wagner, Mallarmé, Bergson et Proust*, Corti.



1942 SCHMIDT(A.M.), *La littérature symboliste*. P.U.F.

1943 MAZEL (Henri), *Aux beaux temps du symbolisme*,  
Mercure de France.

在这些论著里，批评家们从不同的研究角度力图勾勒象征主义。从象征主义的源流、先驱诗人、哲学、文学、社会背景到1886年莫雷亚斯《文学宣言》为代表的诗人运动，从象征主义诗人的诗歌理论、文学活动到创作细节，批评家都费尽了笔墨。他们所做的这一切，都似乎在证明一个文学流派的历史。然而批评家们只在一点上达到了共识：勾勒这一历史并承认它的难以确定性。

或许也是为了叙述历史的方便，批评家还是借用象征诗人常常不情愿的标签“象征主义”。

1911年巴尔(André BARRE)发表《象征主义》(《Le Symbolisme》，Jouve)。这是法国关于象征主义研究最早的博士论文。巴尔把象征主义的源流上溯到16世纪的神秘主义、19世纪初的浪漫主义。他甚至将巴尔扎克也列入象征派先驱者之列。这一独特的见解没有影响该书在后来的批评中所起的重要参考作用。关于象征主义，他这么定义：

象征主义对诗人说：“工作吧，没什么方法论，也不存在规则。只有无限和你心中的呼声去揭示它的奥秘。”因此，象征主义是一个希望和自由的流派，而非技术工房。胆大的试验者和毫无经验的拓荒人，这就是它的队伍。<sup>①</sup>

定义显得抽象。也可能抽象能避免定义的困惑。巴尔关于1885—1900年间法国诗坛发生的诗歌运动的叙述及其总结则具体详尽，体现出作者对诗歌的深刻理解。

与巴尔不同，另一重要批评家米舍(Guy MICHAUD)没有将研究重点只放在1885—1900年的“象征主义诗歌运动”上。

<sup>①</sup> André BARRE, «Le symbolisme», P.399.

米舍将象征主义诗歌研究的时间区域上至溯19世纪中叶，下延至20世纪初的瓦雷里（Paul VALÉRY, 1871—1945）、克罗岱尔（Paul CLAUDEL, 1868—1955）。如果说巴尔的《象征主义》一书代表的是1889至1930年左右批评界的观点。（即：象征主义——1885—1900年诗歌运动的话），米舍的《象征主义诗歌使命》一书则代表新的批评观点，也是法国批评界关于象征主义的另一时间定义。象征主义诗歌分两个时期。前期从1850年左右的波德莱尔，经洛特阿蒙（Le Comte de LAUTREAMONT, 1846—1870）到魏尔伦（Paul VERLAINE, 1844—1898）、兰波（Arthur RIMBAUD, 1854—1891）、马拉美；后期为1885—1900年间以莫雷亚斯等年青诗人发起的诗歌运动以及20年代初的后象征派。

这两种时间上的划定构成法国批评界关于象征主义的不同定义。至今仍然有争论。法国汉学家洛瓦夫人（Michelle LOI）在她1971年出版的博士论文《墙上蛛网——（1919—1949）中国西化诗人》一书里，曾嘲笑中国批评者将波德莱尔认作法国象征派诗人并研究其对李金发的影响。她写道：“外国批评界，甚至有时也包括法国批评界，一厢情愿地将一些其实从来不曾是的诗人如魏尔伦，甚至波德莱尔称作象征派！而他们恰恰是人们论李金发时被提到的诗人，我认为这没有根据。”<sup>①</sup>关于根据，我们在后面几部分内容会有讨论。这里，洛瓦夫人关于象征主义诗人的定义应该源自巴尔为代表的批评观点。但不同的是，在巴尔的书中，魏尔伦被称为“象征主义大师”<sup>②</sup>。

回到象征主义的定义问题上，米舍写道：

象征主义的面孔。魏尔伦的颓丧，拉福格（Jules

<sup>①</sup> Michelle LOI, «Roseaux sur le mur, les poètes occidentalistes chinois, 1919—1949», Gallimard, Paris, 1971, P.145.

<sup>②</sup> André BARRE, «Le Symbolisme», P.157.

LAFORGUE, 1860—1887) 的悲喜剧式的抽搐, 马拉美的纤微与神秘, 雷尼埃 (Henri de REGNIER, 1864—1936) 忧伤的高雅, 沙曼 (Albert Samain, 1858—1900) 金色的梦, 凡尔哈伦的欢乐颂, 克罗岱尔的宗教赞, 还有比我们这个没落的十九世纪的诗歌更丰富多样的吗? ①

米舍又列举一长串诗人各自的面孔, 以表示象征主义的多面性和由之造成的定义的困难。最后他也只找到一个词似乎多少还能归结那么多面孔: “象征主义真实的共同使命”②, 至于这个共同使命是什么, 它所表达的信息是什么, 米舍没有直接定义。他通过勾勒象征派诗人的各自作用及追求, 通过象征派诗人诗论有主题的整理汇集, 向读者回答上述问题。

确实, 倘若批评家不死钻牛角尖, 非要找到象征主义的总体公式的话, 研究一特定时期内象征主义在诗人那里意味着什么是可能的。我们可以通过一系列具体研究, 诸如诗体, 诗的音乐性, 象征体系, 词语的革命, 对神秘性和形而上的追求, 自我隐去等问题, 逐渐接近象征主义诗人所希冀的价值与共同的信仰。而不至于像批评家们如包诺 (Georges BONNEAU) 那样被象征主义诗人所表现的繁杂而矛盾的特性弄得不知所措, 只好宣布无法弄清楚“这帮人到底基于什么思想去行为”③。

自米舍以后, 批评家虽然依旧问: 什么是象征主义? 但较之早期研究者, 后来的人变得聪明了一些。他们不再竭力定义“象征主义”, 不再用“是什么”的模式, 而去研究诗人怎么说的、怎么做的、反对的是什么、所引起的对古典诗学的革命及其结

---

① Gay MICHAUD, «Message Poétique du Symbolisme», P.15.

② 同上书, 第402页。

③ Georges BONNEAU, «Le Symbolisme dans la poésie française contemporaine». 转引自 Gay MICHAUD, «Le Message poétique du Symbolisme», P.402.

果，而把回答留给读者。这种批评方式的变化源自思想方式的变化：批评者从以往那种近似上帝的自信中走出，学会了怀疑和提问。批评者似乎从象征派诗人从诗中隐去自我，将创造性还给诗的语言本身中得到启示，也试着把批评还给批评本身。

## 第二节 法国象征主义诗歌运动

(1885—1900)：

信息·杂志·诗人

1885年8月初，莫雷亚斯在法国《19世纪》上发表措辞激烈的谈话，反击那些“惰性十足、墨守成规的脑袋”对新诗人的嘲笑：他们“今天想听的便是昨日听到的：同样的想法，同样的语句，同样的声调；一切新的东西在他们看来都滑稽可笑，一切新的尝试均属蛮人之举。”<sup>①</sup>莫雷亚斯认为被批评家称为“颓废派”的诗歌具玄秘特性，“颓废派”一词应该更换，因为它定义不清，伦理性重。“既然批评家们的贴标签的怪癖已不可救药，那他们完全可以更准确地称那些诗人为象征派。”<sup>②</sup>尽管莫雷亚斯当时并没有具体论证“象征派”，更没有谈批评家感兴趣的理论根据，但至少“象征派”一词从莫雷亚斯嘴里脱口而出了。当时莫雷亚斯尚未接触马拉美，而只是与一些马拉美圈内的诗人有来往。“象征”一词当时已是这些诗人热切讨论的话题。莫雷亚斯凭直觉在象征(Symbole)后面加上“istes”(者)来对抗“颓废派”这个标签。文学史将莫雷亚斯的这次谈话视为象征主义文学运动的开始。

谈话立即在报刊掀起一把火。人们就“颓废派”还是“象征派”争论着。《费加罗》报和《自由法兰西》干脆把那些被标上“颓

---

①② Guy MICHAUD, «Message poétique du Symbolisme», P.331.

废派”称呼的诗人否定得一干二净，认为他们是爱弄恶作剧的腐败者。<sup>①</sup> 凡尔哈伦在一年之后撰文《现代艺术》(«Art Moderne», 1886.6.27) 回忆道：

那著名的“颓废”已和比加尔广场(Place Pigalle)<sup>②</sup>上的老鼠一样毫无生气了。在我们这个时代，没有任何理论能激起长久的热情。去年人们曾斗争、争吵、喊呐，围绕着“颓废派”。〔……〕明天人们会承认：这些受攻击的诗人，有些曾是真正的艺术家、仇恨的嘈杂声使他们安静镇定下来，更妙的是成就了他们。<sup>③</sup>

争论的结果，“颓废派”的标签依旧存在，就在凡尔哈伦文章发表不久，取名为《颓废者》(«Le Décadent»)的文学杂志诞生，这足以证明“颓废”一词在诗人心目中的位置。不过与此同时，“象征主义”或译为“象征派”(Symbolistes)渐渐形成一种力量，一种超越颓废派否定一切的消极心态的新的精神力量。

批评家米舍在他的《象征主义诗歌使命》一书里，特别强调“颓废派”与“象征派”两者间的关系：

颓废派与象征派并非如人所以为的是两个流派，而是同一个运动的前后两个阶段，诗歌革命的两个时期。尽管在某个时辰它们曾彼此对抗，而这只是稗史所载，我们将会看到这种对抗的真正意义。从更高的层次看，“颓废”或人们爱说的“颓废主义”是抒情阶段，是危机状态下的惶恐不安的感受力。象征主义作为智性阶段，则是对这种抒情主义进行思考的时期，它旨在寻求一种在法国浪漫主义不曾认识的整体

① André BARRE, «Le Symbolisme», P.108—109.

② 位于巴黎市内北部。

③ Emile VERHAEREN, «Art Moderne», in«Impressions», Mercure de France, Paris, V. III., P.118.凡引文中有删略用〔……〕表示，全书同。

性，而这种整体性可以在本质上定义诗歌并为新体系奠定基础。再没有比这一运动的转折，这种对自我的重新把握，这种对平衡的突然发现更令人惊异的了。从颓废主义到象征主义，是悲观主义到乐观主义的一个过程。①

新的精神力量，新的“主义”给予颓废精神状态与感觉的，给予社会的，不仅仅是有关“象征”的文学创作和思考，而且是一种形而上的世界观。象征主义为诗打开了新的视野、新的角度。

任何一种革命，无论是社会的、政治的还是文学的，都不可能一天内兴起并完成。莫雷亚斯脱口而出的“象征派”虽然在心理上起了不小的启悟作用，人们好像找到了长久没有寻得的标签，但莫雷亚斯不过是对早已在渐渐形成的一种文学存在作了不错的总结而已。这种文学存在的前期，中国的接受者自20年代以来已作过不少介绍，这里我们将论述它的后一阶段。

1885年12月1日，文学杂志《斯卡潘》（《Scapin》）②发行创刊号。上面刊载署名为圣-塞拉克（Saint-sérac）写的文章，向保守思想又一次进攻，言辞比几个月前的莫雷亚斯还激烈：

反对可笑的文学老人，反对没有思想的“思想家”，向所有这些大腹便便的小丑们贫乏的麻木迟钝宣战！③

诗人拉福格也在诗中呼吁：

公民们，拿起武器！理性已不复存在。④

### 一、塞纳河左右两岸的文学圈

咖啡馆天地已经太小，诗人们需要更多的听众，更自由的论

① Guy MICHAUD, «Message poétique du Symbolisme», P.234.

② Scapin, 意大利喜剧中的一仆人名，以狡猾著称。

③ «Scapin», N°1, 1er décembre 1885.

④ «Simple Agonie»（《末日》），发表于1886年10月18日《Vogue》（《时髦》）

坛。各种文学杂志纷纷应运而生，诗人的圈子形成。沙曼（Albert SAMAIN, 1858—1900），莫雷亚斯，雷尼埃藉《律戴斯》（《Lutèce》，1883）和《黑猫》（《Le Chat Noir》，1881）文学杂志成名。魏尔伦与诗人杜布莱西（Du PLESSYS）、塔雅特（TAILHADE）、莱诺（Ernest RAYNAUD）、则聚集在《颓废者》周围。另一些年青诗人在《瓦格纳杂志》（Revue Wagnérienne, 1885）和《七星诗社》（La Pléiade, 1886）活动。他们中间有吉尔（René GHIL, 1862—1925），梅里尔（Stuart MERRILL, 1863—1915）和梅特林克（Maurice MAETERLINCK, 1862—1949）。

在象征主义作为1885—1900年间文学运动的蕴酿和形成中，巴黎塞纳河左右两岸有两个中心起了极为关键的作用。

塞纳河左岸的拉丁区是魏尔伦及其追随者的活动地。他们在咖啡馆愤世嫉俗，谈诗论人，发泄世纪末的痛苦。

自19世纪下半叶，小酒吧、咖啡馆取代了文学沙龙。文学成为街头民众的文学，上流社会的优雅让位给落拓不羁。酒更从中发挥了刺激作用，离心作用，自在作用。诗人们开始在那儿准备诗歌的乃至文学的革命。他们在那儿找到了即粗俗又优雅的风度。各种不同的思想、趋向、革命聚集一堂，诗人成为社会主义者，无政府主义者。1878至1885年间，小酒吧和咖啡馆更起了中心熔炉的作用。世纪末的各种感觉、思潮、话题汇集熔化在那里，萌发着一种新的不属于旧世纪的感受力。

1878年，在巴黎某区一寄宿公寓的简陋饭厅，几个诗人朋友会聚在一起谈诗。他们将聚会命名为“水足”<sup>①</sup>。起初仅几人自动聚会。很快（从第三次聚会开始），参加者增至百余人。地点

---

<sup>①</sup> 法文为Hydropathes。由前缀Hydro-（水）和后缀-pathes（感觉）组成。而-pathes又与patte（足）同音。命名者取的是这两个词的双关意。故在此译为“水足”。

也移至拉丁区圣·米歇尔大街的“左岸咖啡馆”。年青的诗人们在那里互相喝采，希望互识尚未为人所知的天才。“水足”者们当然没花多少时间便在聚会中找到了他们的希求。与会者质量之高使“水足”在前卫文学（或译“先锋派文学”）的形成中起了举足轻重的作用。他们中间有小说家、音乐家、戏剧作家和画家。莫雷亚斯亦在其中。“水足”者们构造的是一种新的文学模式，新的文学圈子。由于他们的存在，前卫诗歌找到了它自己的听众。在这些听众面前，它知道它可以毫无顾忌，它可以成为它自己。法国文学批评家、作家古多（Emile GOUDEAU）在他《放荡不羁的十年》<sup>①</sup>一书里详细记载了当时“水足”者聚会的状况。

1881年，停会一年的“水足”再次活动，但更名为“刺毛”（Hirsutes），阔论与挑战之风不减。第二任组织者古多将与会的青年们团结在“刺毛”的周围。“刺毛”因此经历了最美妙的时期。古多的同行，另一位“刺毛”组织者特莱哲尼克（L. TRÉZENIK）创办了杂志《新左岸》（《La Nouvelle Rive Gauche》，1882）。该杂志于次年更名为《律戴斯》（《Lutèce》）。杂志聚集了一大批有志于新文学的年青人，如后来成为象征派诗人和理论家的莫里斯及发表象征主义宣言的莫雷亚斯。魏尔伦及其朋友戈贝（Francis COPPÉE，1842—1908）也是《律戴斯》的同志。

1883年年底，《律戴斯》发表魏尔伦的《被诅咒的诗人》（《Les Poètes Maudits》）。同年二月刊登莫利罗（Jean MORIO）的《生者与死者：保尔·魏尔伦》<sup>②</sup>。莫利罗在文中为魏尔伦鸣不平，

<sup>①</sup> Emile GOUDEAU,《Dix ans de bohème》，Librairie ILustrée, 1888.

<sup>②</sup> Jean MORIO,《Les Vivants et les morts; Paul Verlain》，in《La Nouvelle Rive Gauche》，9 février 1883.



有些命运是不公正的，有些人才本应获得荣誉却没有得到。魏尔伦，一个生气勃勃的人，已写了五部诗集而且其中不乏杰作，却依然默默无闻。大部份读者并不知道他，而文学家则尊重他，包括那些气质性情完全与之相背的人也不得不承认这个奇人。青年中，不少人敬之为大师。

几近“默默无闻”20年的魏尔伦因此受人注目。愤世嫉俗、追求新的感觉的年青诗人开始追随他，听他讲，和他讨论诗。后来成为象征派诗人的吉尔（René GHIL, 1862—1925）在《日子与作品》<sup>①</sup>一书中写道：

《律戴斯》，包括其前身《新左岸》确立了魏尔伦周围的第一批崇拜者。<sup>②</sup>

26岁的莫雷亚斯在一个咖啡馆见到魏尔伦。当时，这个希腊血统的年青人刚住巴黎不久，尚未发表诗作。他向魏尔伦表达了深切的敬意，并在其经常出入的塞纳河左岸小酒吧里向旧朋友们谈他那新交的朋友。曾撰文攻击魏尔伦后又深悔其行为的诗人莫里斯（Charles MORICE），不久也和莫雷亚斯一并成为魏尔伦家的常客。1884年莫雷亚斯发表第一部诗集《流沙》（《Syrtes》，Vanier）。《流沙》明显受魏尔伦的影响，被米舍称为“第一首颓废之诗”<sup>③</sup>。

巴黎塞纳河左岸成为“颓废”诗人的活动场所，魏尔伦由于其一向落拓不羁的生活故事与创作，成为欲摧毁一切的年青诗人心目中的大师。40年之后，1926年，中国诗人李金发宣布：“我的名誉老师是魏伦（魏尔伦一作者注）”<sup>④</sup>。“颓废”一词随同李金发成为中国新诗史上颇受批评的一种文学存在。由之可见魏

① René GHIL, 《Les Dates et les oeuvres》, Crès, 1923.

② 同上书，第9页。

③ Guy MICHAUD, 《Message poétique du Symbolisme》, P.247.

④ 李金发：《〈巴黎之夜景〉译者识》，载《小说月报》17卷2号。

尔伦的影响力。

1884年初，即魏尔伦发表《被诅咒的诗人》之后仅一个月，马拉美由于魏尔伦的文章，忽然出现在年青诗人面前。他的诗第一次受到那么多年青人的关注。同年3月，《律戴斯》发表评论，认为画家马耐（MANET）画的马拉美带有“远古的不朽”神情。<sup>①</sup>6月，作家雨丝曼（Georges HUYSMANS, 1848—1907）发表小说《反向》<sup>②</sup>。书中描写一隐士在一小村过着高雅的禁欲苦行主义生活，希望通过这种诗的苦行创造一个完全人工的、纯美的世界。小说被认为是文学史上与自然主义的彻底决裂。其意义不仅在此，由于书中主人公对唯美世界的追求方式与马拉美长期自甘无闻而沉浸于诗的形而上的生活相似，马拉美在青年诗人心目中的地位变得更高。

渐渐地，甚至出乎他自己的意料，马拉美成为伟大的人物。年青的小说家巴莱士（Maurice BARRÈS, 1862—1923）在他独办的《墨迹》（《Tâches d'encre》，1884）中对马拉美的诗作如下感想：

他只是希望将整首诗凝聚在一行诗里。[……]这是有意识的、经过深思的艺术，它显示了一种智性观念。<sup>③</sup>

这里巴莱士指出的事实上是马拉美与魏尔伦的不同。马拉美诗中的极度精炼、暗示和神秘晦涩正好回答了当时年青诗人革命者在魏尔伦的诗中没能满足的寻求。诗人们似乎不再满足愤世嫉俗，不再满足沉浸于世纪末的痛苦之中，不再满足否定和摧毁。他们心中隐隐萌动着一种渴望，一种对未知、对绝妙而不可及的纯诗的渴望。

位于巴黎塞纳河右岸的罗马街，以往只是几位挚友相聚的马

① Henri MONDOR, «Vie de Mallarmé», Gallimard, Paris, 1941, P.431.

② Georges HUYSMANS, «A Rebours», 1884.

③ Henri MONDOR, «Vie de Mallarmé», P.445.

拉美家中，每周二挤满了年青人。他们一群群地从巴黎塞纳河左岸赶来，聆听或思考着马拉美关于诗的话语。有魏尔伦的崇拜者，有雨丝曼式的“反向”诗人，也有文人，批评家或文学杂志的编辑，如杜雅单(Edouard DUJARDIN)——《瓦格纳杂志》<sup>①</sup>总编，乌泽瓦(Théodor WYZEWA)——《独立杂志》<sup>②</sup>编辑。

这是一个真正的启悟，真正意义上的发现，诗人吉尔论道。这些年青人的激情，无以形容的激情一下燃起。作家巴莱士《墨迹》里的马拉美在他们心中引起的纯粹好奇被一种出乎意料共同感动所取代。他们真想大喊。他们感到一直缠绕不已的某种未知就在那里潜藏。<sup>③</sup>

而吉尔自己，就在巴莱士的马拉美论发表后四个月，也来到罗马街，成为马拉美周二聚会的忠实参加者。不久，维埃雷-格里凡(Vielé-Griffin, 1864—1937)、雷尼埃也加入其中。“他们来自左岸”<sup>④</sup>，吉尔写道。当聚会的最早听众卡纳于1885年秋季再次进入熟悉的罗马街周二晚会时，他发现那里成了一座教堂，人们等待着“新宗教的神赐”。马拉美变了吗？没有。“只是他身边围绕的是完全不同的一代”，年青的一代。<sup>⑤</sup>他们在一起为诗唱着精神颂，寻找着精神的祭台。

1885年2月，杜雅单创办《瓦格纳杂志》。杂志集中了周二晚会最忠实的听众吉尔、梅里尔、莫里斯等。杂志在某种意义上成为那座诗的教堂的声音。不过，在关于瓦格纳音乐的理解上，杂

---

① 《Revue Wagnérienne》，1885年创办。主编杜雅单。该杂志在当时文学界影响很大(1885—1888)，象征主义运动的主要杂志之一。

② 《Revue Indépendante》，1884年创办。乌泽瓦为第二任主编。该杂志1886年由杜雅单和卡纳(G. KAHN)接办。象征主义运动的主要杂志之一。

③ René GHIL, 《Les Dates et les oeuvres》，P.3—4.

④ 同上书，第39页。

⑤ Gustave KAHN, 《Symbolistes et décadents》，Messein, 1902.P.30.

志并不排斥当时已遭反对的自然主义作家的观点。左拉 (Emile ZOLA, 1840—1902), 自然主义作家, 与维里叶·德·里拉当 (Villiers de L'ISLEADAM, 1838—1889) 这位象征主义诗人同样被杂志所接受。杂志似交叉路口, 各路精神在那里会集: 自然主义, 唯美主义, 瓦格纳“主义”, 波德莱尔的“恶魔”主义, 里拉当的思想等等。而对杂志影响最大的是马拉美。杜雅单主编和乌泽瓦事实上成为马拉美思想的解释人。杜雅单认为瓦格纳的“整体艺术” (l'Art total) 正是波德莱尔和马拉美追求的纯艺术, 所不同的只是表达形式。马拉美寻找的诗的最高境界——神秘莫测的形而上在瓦格纳的悲剧音乐里获得共鸣。因此, 杜雅单有意识地请马拉美去听瓦格纳音乐会。后来杜雅单回忆道:

晚会 (音乐会—作者注) 于马拉美是决定性的。他在音乐中, 尤其在瓦格纳音乐中认出神秘在其伟大的灵魂歌唱着的声音, 从此, 他 (指马拉美—作者注) 便经常去周日音乐会了。①

1885年8月, 马拉美写了《里查尔·瓦格纳: 一个法国诗人的梦》 (Richard WAGNER, rêverie d'un poète français) 交《瓦格纳杂志》发表。

马拉美在文章中谈到他听瓦格纳时的感受: 音乐包融着悲剧, 在他周围造就了一种比梦幻更丰富的气氛。英雄在遥远的神话里, 在原始的河水中。神话借音乐满足了精神, 奇特的象征使灵魂变得精妙。马拉美的思路由诗的形而升至音乐的形而上, 诗的音乐不正是接近形而上的、神秘的未知的一条途径吗? 它并不排斥苦行。它与孤寂同在。

然而, 对马拉美看来, 瓦格纳的音乐还只是一个走廊, 它导向一种激情——抗拒自我的贫乏和国家的平庸。马拉美仿佛看见,

① Edouard DUJARDIN, «Les Premiers poètes du vers libre», Mercure de France, 1922, P.216.

在遥远的诗和音乐之上，一座“绝对的峰顶从去天边的云雾里透出，闪烁着，赤裸着，孤立着。”<sup>①</sup>

这座绝对的、几乎高不可及的峰顶诱惑着马拉美，诱惑着以否定反抗约定俗成的“颓废”诗人们，召唤着他们双脚离开地面，离开生存的现实网络：“上来吧！”它说。

马拉美认为，艺术应该表现不朽的恢宏之势，天然的顶峰和稀有而难以捕捉的气息，即精神，纯精神的活动（le fait spirituel pur）。而只有艺术的综合，诗与音乐的交融，可以创造这种表现的可能。诗可以藉音乐伸沿并纯净自己，诗人“应该从音乐中汲取一切”。

1886年4月16日，《时尚》（《Vogue》，1886）杂志发表马拉美答记者问。记者雷恩·德菲尔（Léo d'ORFER）以“给诗歌定义”为题，对塞纳河左右两岸的象征诗人进行采访。

马拉美回答：

诗是通过具体固有节奏的人类语言，对生存各方面的神秘含义所作的表达。

定义虽然显得过于简单了些，但这句话带有三个重要思路：固有节奏，人类语言和神秘含义。三个思路构成马拉美整个诗歌理论。对于神秘性的追求是马拉美自年青时便开始的努力。诗的神秘性来自“生存各方面的神秘含义”。

“人类语言”在这里大概指不同于日常语言的诗的生成性语言。马拉美在这方面作的思考最多，对法国现代诗歌观念的形成起了极重要作用。西方诗歌（不仅仅是法国诗歌）在诗的语言问题上，至今未出马拉美的思路。中国年青诗人在80年代末所提出的话语系统论也源自于此。法国当代诗人中绝对否定已生成的毫无力量的信息词汇，强调寻找语言的自身功能一派，以及始于

---

<sup>①</sup> 《La Revue Wagnérienne》，N°VII，P.195—200.8 août, 1885.

1968年，受美国“垮掉的一代”的影响，追求诗的“即时性”效果一派，是对马拉美诗之语言功能思想的正反两种反应。

“词”作为一个主题，在当今某些法国诗中直接被引用，而以往这只是诗论的题目。在这里我们例举两首诗（节录）：

只有词的回声在沙滩  
辗转如同在海底的歇憩  
空气含混

甚么气息

那里

也许在

战斗

词对于话语正如

我们

对于生活<sup>①</sup>

词里，路通行，前路，是航迹。哪个噪音在清扫？哪个无曲线的喊声变成路？这里辟出通道与急流，追踪视觉尽头的玻璃。随波逐流的乳房、海绵、腋窝吸引了或能吸引某些目光。然而纸是枯燥的，静止的，它慷慨地献出文字——瘟疫。<sup>②</sup>

“词”、“话语”直接入诗，诗成为诗人思辨之地。

马拉美关于诗的定义那句话中的“固有节奏”应该是指诗的音乐性了。虽然“节奏”一词似乎含混了些，但我们如果追踪他

<sup>①</sup> 马克·德卢兹（Marc Delouze, 1945—），法国当代诗人，著有《词屋的回忆》（1971），《呼救信号》（1974）。诗选自《词屋的回忆》。

<sup>②</sup> 雅克·伊诺瓦（Jacques Izoard, 1936—），法国当代诗人，著有《纯境之路》（1969），《纸，盲者》（1970），《被制成标本的祖国》（1973）。诗选自《被制成标本的祖国》。

自1885年因瓦格纳音乐而引起的思考，同年8月发表的《瓦格纳：一个法国诗人的梦》，1886年4月发表的这一诗的定义应该是马拉美思想的继续，“节奏”也应是他关于音乐的丰富总结了。

音乐问题一时在马拉美的周二聚会圈子里，在《瓦格纳杂志》、《时尚》、《新左岸》、《律戴斯》、《颓废者》等左右两岸年青诗人的活动刊物上成为主要话题。与法国人受瓦格纳的影响，醉心于音乐的同时，诗歌界，诗人们开始热衷一种新的音乐性。而马拉美在瓦格纳的音乐中看到的不仅仅是音乐，还有更为微妙的“全部诗歌追求的纯粹的抽象”。这意味着通过诗最终企及绝对。这一智性诗歌观念引导着当时年青的诗人群在瓦格纳的音乐里，并通过瓦格纳的音乐寻找一种对已经存在的那个文学潮流的共鸣和确认。

马拉美在《瓦格纳：一个法国诗人的梦》一文中首次将音乐与象征相连，首次有意识地将关于音乐与象征问题的思考相连。音乐是暗示性的，潜在的，对情感的本质进行暗示。它将人们无以言喻的情感投射出来，但无法使之智性化。因此音乐虽也具象征性，但它与诗的象征之间有根本的区别。一个是感性的，一个具智性的价值。而两者又在同一点上汇合：接近神秘、未知和绝对。

既然诗希冀接近乃至企及绝对，诗的语言不应寻找与现实性相去甚远的象征么？诗的语言不应在音乐中寻找神秘的颤动和象征么？这勾起马拉美关于象征问题的心事。长久以来他一直在寻找表现或接近绝对的诗的真正象征语言。波德莱尔的象征与情感、抒情还是连得太紧。这个问题当然便成了周二聚会最热切的话题。吉尔回忆道，在那段时间里，马拉美“论着象征，像一个最终暗得秘传的神甫”<sup>①</sup>。

---

<sup>①</sup> René GHIL, «Les Dates et les oeuvres», P.21.

论着论着，马拉美在象征里看到了一个生成性的但未被框定含义的词，一个没有解释并且远离批评的生气勃勃的词。<sup>①</sup>

不知马拉美当时是否意识到，他正在不紧不慢构造着的是一代年青人的诗魂。通过它们为象征主义诗歌作理论宣传。“音乐性”，“象征”，“文字”成为1886年—1900年象征主义运动中象征诗人讨论的三个主要议题，也是后来文学史为象征主义诗歌革命下的三个定义。

## 二、魏尔伦的音乐性

关于诗的音乐性，魏尔伦的思考比马拉美早三年。1882年11月10日《巴黎——现代》(《Paris——Moderne》)杂志发表魏尔伦的诗《诗的艺术》。诗人莫里斯于12月8日在《新左岸》上撰文批评此诗。<sup>②</sup>魏尔伦在同一刊物上撰文回答对他的“晦涩”与“忽视韵律”的指责：

在根本上我们是一致的，我可以这样来归结这次讨论：无可指责的音韵，正确的法语，尤其是好诗句，无论加的是什么调料。<sup>③</sup>

莫里斯遂成为魏尔伦的朋友，魏尔伦最虔诚的崇拜者。

魏尔伦《诗的艺术》中关于“音乐先于一切”的思想后来成为文学史上象征主义的一个重要标志。中国二三十年代表象征派诗人接受的事实上是魏尔伦的音乐性。

诗不能只述说诗人的感觉，诗要让人们感觉到这种感觉。完成这一感觉的过程，是诗人与读者共同创造诗的过程。魏尔伦被神秘的感觉应击中了，它通过诗暗示着什么呢？在魏尔伦看来，只有诗的音乐能接近这种暗示，人们也只能通过诗的音乐与诗人

① Gustave KAHN, 《Symbolistes et décadents》, P.51.

Guy MICHAUD, 《Message poétique du symbolisme》, P.327.

② 莫里斯当时用笔名：Karl MOHR.

③ Verlaine, 《Oeuvres Poétiques complètes》, P.1148.



感受这种暗示。

魏尔伦在下面几方面进行尝试：

### 1. 奇数音乐

法国诗歌格律一直以偶数音节为正流。8音节、10音节、12音节。似乎是以音节的平整通达来表现诗的庄严平稳和华贵，“音节愈工整（偶数），诗的结构愈有几何形”<sup>①</sup>。奇数音节在法国古典诗中也存在，但诗人们多用偶数，偶数节奏符合严谨准确成几何结构的思想。魏尔伦是第一个公开提出“偏爱奇数”（《诗的艺术》）的诗人。3音节，5音节，7音节，9音节，11或13音节， he 都用。诗失去了原有的重复、递进、平稳的脚步，变得轻快、微妙，稍稍不可预料了。这迫使读者放弃读偶音节诗养成的规律性节奏。跌宕与轻快相连，复杂的心态在流畅而微妙的奇数节奏里再现。

这里，我们所谈的奇数音节诗，事实上是奇偶音节相交替的诗。因为无论在魏尔伦，还是在后来其它象征派诗人如凡尔哈伦，雷尼埃或维埃雷—格里凡（VIELE—GRIFFIN，1864—1937）的诗中，我们都未看到纯奇数音节的诗。而上述几位诗人在象征主义诗歌节奏上起着革命性的作用。

举魏尔伦的《秋歌》为例。该诗直接影响过几位中国象征派诗人，我们在后面几章将谈到。

诗由3诗节18行诗组成，其中以阳韵结尾的偶数音节诗有12行。以辅音加“e”结尾的诗为6行。6行中以轻辅音加“e”结尾的只有两行。在亨利·莫里叶（Henri MORIER）的《象征主义自由诗的节奏》（《le Rythme du Vers libre symboliste》，1943）3卷书中，作者对“e”在象征派诗中的作用作过详细、精到的研究。他发现在象征派诗里，哑音“e”有其特殊的节奏。

<sup>①</sup> Henri MORIER, 《Le Rythme du vers libre symboliste》, Les Presses Académiques, Genève, 1943, Tome I, P.21.

所谓“哑音e”，指字母“e”在诗中词末或句末不发重读音。但它仍算元音，读音为闭口的“eu”。莫里叶认为将其称为“哑音不妥”，应改为“轻e音”更恰当。莫里叶研究的是哑音（或称为轻音）“e”在象征派诗中处句子中间里所引起的节奏停顿的变化。但他坚持认为，哑音“e”在句尾词末发音但绝不算音节①，古典诗、象征诗一律相同。我们根据莫里叶的观点，依古典诗律划分魏尔伦《秋歌》一诗的音节：

CHANSON D'AUTOMNE	( 64 )	音节
Les sanglots longs		4
Des Violons		4
De l'automne		3
Blessent mon coeur		4
D' une langueur		4
Monotone,		3
Tout suffocant		4
Et blême, quand		4
Sonne l'heure,		3
Je me souviens		4
Des jours anciens		4
Et je pleure,		3
Et je m'en vais		4
Au vent mauvais		4
Qui m'emporte		3
Deçà, delà,		4
Parcél à la		4
Feuille morte,		3

① 指“e”接一辅音后成阴韵的结构。

译诗：

秋天的  
小提琴  
    悠长的哭泣  
刺伤了我的心  
它那颓丧  
    单调。

一切都令人窒息  
苍白，当  
    时间鸣响，  
我想起  
往昔的日子  
    而垂泪，

我走了  
随恶风  
    将我卷去  
这儿，那边  
像一片  
    死叶。

四音节拖出一股沉重的黑烟向诗人卷去，对往昔的依恋，无可奈何的颓丧在拖沓的偶数音节中变得单调乏味。我们注意到，4音节节奏与其诗句词意的同步：

sanglots longs (悠长的哭泣)  
blessent mon coeur (刺伤了我的心)  
suffocant (令人窒息的)  
blême (苍白)

而在这沉闷中，偶尔发出的3音节于沉闷之上又增加了撕裂感。音节节奏的三四交替，造成拖腔与快板的冲突效果，沉闷的秋季与内在的焦灼在诗人心中的冲突。

如果说维里叶·德·里拉当通过意识与幻觉的跌撞碰击来表示他的精神抽动，那么魏尔伦的抽动则在音节的偶奇数跌宕中完成。

## 2. 模糊诗学

在《诗的艺术》一诗里，魏尔伦又提出“色调”（nuance）以及非确定性问题。这里的“色调”不仅就音节节奏而言，亦指诗的语言。非确定性的词造成诗的非确定性。魏尔伦在寻找使诗走出平面体的途径。这与马拉美还创造性给词本身的思想是一致的。

诗的语言的精确与否，涉及完全不同的诗歌观念。前者为诠释，有感而发，发而不乱。诗人独立完成了体验感觉、选择感觉、确定感觉的过程，之后交予读者，或以此驱愚，或以此传神。诗在被写的刹那已被确定，已经死去。而后者即非确定性的诗的语言使精确的含义被稀释、被偷梁换柱了。混乱之间也把以往只属诗人的地盘伸沿到读者。诗人与读者同样由问号始，以问号终。诠释性的诗向对话性的诗迁移，促使诗有更丰富的多向性。诗必须经得起现代批评最苛刻的推敲，而“模棱两可”在赋予诗以创造性方面则正好能承受诗人与读者两头的力量。

从整体上看，这是诗歌观念具有哲学意义的一个变化。在法国现当代诗的发展线索中，它对隐去作者本身的诗歌理论、对诗是“冒险的场所”的倾向，对诗的语言的三种对立的形成均起启示作用。而后来的中国象征派诗人也在这“模棱两可”的问题上作过尝试。

魏尔伦拒绝的是滔滔不绝、刻板的韵律和沉重与精确。这是一个微妙、坦率而又捉摸不透的天真汉。他的所有创作都在对我们说：

孩子们，艺术就是绝对地成为他自己。

### 三、吉尔和他的《文字论》

在周二的聚会上，马拉美谈着他的想法：音乐、象征、文字、色彩、字母、元音。周围是一群年青的诗人听众。但马拉美没有将这些谈话写成文字的冲动。他好像现在满足于说与讨论，就像过去几十年来满足于默默地写一样。

1885年初，比利时布鲁塞尔一家杂志《法记团》(«Basoche»)向周二聚会的忠实参加者吉尔约稿，主题是象征的定义及诗-音乐的暗示性。1885年6月至10月间，吉尔以《我之印记之下》(«Sou<sup>s</sup> mon cachet»)为总题，写了一系列评论文章，观点直接受马拉美的影响。这些文章可以说是《文字论》(«Traité du Verbe»)一书的雏形。

吉尔在《诗的音乐》(«Ure musique des uers»)这一题献给“马拉美群体”的文章中，认为波德莱尔、魏尔伦和马拉美是诗-音乐的先驱。

夏尔·波德莱尔：第一位神奇的大师，他使其诗以自己的声音相异于常规；尤以提琴之高音奏出焦虑不安的孤独之苦闷。

保尔·魏尔伦：肉感的夜晚时而以光明自豪，缓慢地奏着庄严的竖琴。

斯蒂凡·马拉美：一点，当正午倦怠在芦苇与白洁的水波的青色美妙之上的时候，长笛正沉浸在精微优雅的自我之中幻想着，在山峰与大地间犹疑。①

作者大概是诗人的缘故，用词诗意而含混，与其说是评论，还不如说是隐喻。不过有一点是清楚的：波德莱尔，魏尔伦和马

---

① Guy MICHAUD, «Message Poétique du symbolisme», P.328.

René GHIL, «Traité du verbe» (1886), Nizot, Paris, 1986, P.73.

拉美被视为诗-音乐性的现代意义的主要诗人。这一观点在年青的诗人以及象征主义诗歌史批评家中有代表性。

吉尔的系列文章当时没有引起多大反响。而到1886年的夏天，当吉尔的《文字论》出版后，报界及诗人间的反应则相当大。几乎所有的报纸都在谈论。有的指责吉尔用词晦涩，自以为是，是巴罗克艺术风格等。<sup>①</sup>而《时代》（《Temps》）则称吉尔与马拉美同为“颓废主义的大师”<sup>②</sup>。《颓废者》报以黑色醒目的字体报导该书的出版。《时尚》的主编德菲尔（Leo d'Orfer）在9月1日的《斯卡潘》杂志上，撰文反击“颓废主义”的称呼。他将马拉美、魏尔伦、维里叶·德·里拉当、拉福格（Jules LAFORGUE，1860—1887），莫里亚斯和吉尔相提并论，提出“目前的流派，是象征派”。这里，“象征派”由“象征”与“流派”二词组成，“象征”（Symbole）一词大写，但词后尚未加上“isme”（主义）后缀。德菲尔的“象征派”当源自马拉美周二聚会的主题及吉尔《文字论》中第三小节“象征”论。德菲尔也是当时巴黎塞纳河右岸周二聚会的参加者。对当时年青诗人们所热衷的“象征”的讨论应该是很清楚的。

从德菲尔的以“象征派”称呼对抗评论界报界早先给予的“颓废派”标签这一举动中，我们可以感到评论界已经意识到一种以象征为诗歌线索的文学的存在。

《文字论》由序、结束语及五小节正文组成。每节一个主题。它们分别为：“诗的音乐”，“整体”、“象征”，“瓦格纳主义”和“器乐法”。从题目中，读者已经可以看到音乐问题在《文字论》中的分量。吉尔受马拉美诗歌思想的影响很大，《文字论》可以说是马拉美当时在周二聚会时所言所论的一个总结。马拉美为之作序。

---

①② Guy MICHAUD, «Message poétique du symbolisme», P.339.

在“象征”一节中，吉尔认为，为企及真理和生命，诗人不应满足于看世界，他应通过智性活动重新组合散落在自然景象中的各个因子，并赋予这些因子以象征意义。

人可以说只要纯粹简单的像片，我呢，也要它的回声：  
智性。①

诗要有暗示，“诗人不仅仅是目击者，他耐心、严肃、勤奋，是思考者。”②诗人面对自然，没有听从的习惯。

《文字论》中的三个论题“音乐”、“整体”和“象征”后来在穆木天的《谈诗》（1926年3月《创造月刊》1卷1期）中再次得到展开。而“整体”（*unité*）一词直接被引入穆木天的《谈诗》，并译为“统一性”。

#### 四、莫雷亚斯的《文学宣言》

《文字论》当时引起的反响激发了莫雷亚斯的自尊心。他促使《费加罗》报提出约稿，就“新艺术表现的基本原则”③作简述。1886年9月18日《费加罗》文学副刊登载了莫雷亚斯的《文学宣言——象征主义》，这便是文学史上著名的“象征主义宣言”。

和所有的宣言一样，莫雷亚斯的宣言也不乏泛笔。但在论述马拉美的创作原则——智性、诗的语言上，在总结象征主义运动的起源和演变上。在寻找象征主义的确切定义上，莫雷亚斯做了非常重要的工作。

莫雷亚斯宣言开首便是：

如同一切艺术，文学在演变……因为一切艺术的表现最终会变得贫乏，枯竭；于是，抄袭，摹仿，使曾经充满活力和新意的东西变得干涸萎缩，新的自然的东西变成公式和陈词滥调。

---

① René GHIL, «Traité du verbe», P.76.

② 同上书，第77页。

③ Guy MICHAUD, «Message Poétique du Symbolisme», P.340.

[.....]

一个新的艺术表现因此必然地、不可避免地成为预料之中的事。这一长久以来蕴酿着的艺术表现刚刚破土而出。而所有那些报刊无关痛痒的嘲笑，所有那些庄严的批评家的担忧，所有那些受惊的绵羊公众的坏脾气只能日益证实今天这种演变在法国文学中的真实存在。性急的评判者出于无以解释的矛盾，以颓废标之。

[.....]

我们已经提议用“象征主义”命名，唯有它能恰当地代表当今艺术创作者的精神趋向。<sup>①</sup>

莫雷亚斯给象征主义的定义是：

- 寻找（为思想）一种主体性的敏感的诗体；
- 绝不走向纯思想的极端；
- 晦涩，模棱两可，怪诞；
- 新的词语，在那儿色彩、线条造就和谐；
- 神秘性，不可言喻性；
- 原始而复杂的文体；
- 节奏，单数音节的自由诗；
- 音韵响亮而又断裂、迷乱而又流畅。<sup>②</sup>

与吉尔的《文字论》相同，莫雷亚斯的《文学宣言》中关于象征主义诗歌的定义亦源自马拉美。

《文学宣言》引起除马拉美圈子以外的文学批评家的强烈反应。有的撰文指责莫雷亚斯企图成为唯一的象征主义者，而事实上新诗应始自波德莱尔、马拉美和魏尔伦。<sup>③</sup>有的认为颓废派与

---

① Guy MICHAUD, «Message Poétique du symbolisme», P.724.

② 同上书，第725页。

③ Alfred VALLETTE, in«Scapin», 6 octobre 1886.



象征派不应混为一派。① 吉尔任新创办的《颓废》杂志编辑。不久（10月7日），卡纳和莫雷亚斯创办《象征主义者》作为自己的宣传阵地。

《颓废》和《象征主义者》各出了三期。《颓废》以吉尔为首，热衷提出理论，《象征主义者》以卡纳和莫雷亚斯为首，则力图在尔伦的诗及其所代表的趋向与象征主义的标签之间作调和。

而魏尔伦的崇拜者们则依旧喜欢“颓废”这个字眼，并认为“象征主义者”不过继承了颓废派，没甚么新鲜玩艺儿。是颓废派的影子而已。②

除了争论，诗论，年青的诗人们没有停止写作。吉尔出版了诗集《Geste ingénu》（《天真的行为》，1887），梅里尔发表了第一部诗集《宝石》（《Gemmes》，1887）。诗集的扉页上写着：“献给雷诺·吉尔，文字音乐的大师”。卡纳自1885年出版了诗集《最初的诗》（《Premiers Poèmes》）后又于1887年发表诗集《流浪的宫殿》（《Les Palais Nomades》）。其诗中音乐技巧立即引起讨论。另一年青诗人维埃雷-格里凡在1886—1890年间连续出版了五部诗集：《四月的收获》（《Cueille d'avril》，1886），《天鹅》（《Les Cygnes》，1885—1886），《欢乐》（《Joies》，1888—1889），《天鹅》（新诗）（《Les Cygnes》，1890）和《天鹅门》（《Suranhilde》，1890）。其诗亦重自由体诗的节奏和音韵。主要受魏尔伦的影响。上述年青诗人均在1920年前后随同“象征主义”这一文学标签一同被中国的接受者介绍到中国来。但在中国象征派诗人的创作中似乎影响远远不及魏尔伦、拉福格和波德莱尔。

### 五、莫里斯的《近期文学》

1889年，年青的莫里斯继1888年发表《明天，美学问题》

① 吉尔的观点。见《Décadence》，1886，N°méro 1.

② A. BAJU, in《le Décadent》，N°23, 15 novembre 1888.

(《Demain, questions d'esthétique》)之后,又发表了被认为是象征主义重要理论论著的《近期文学》(《La Littérature de tout à l'heure》)一书。他从五个方面详尽阐述了代表着整整“一代人的信条”:《论真实与美》、《已有的形式》、《新影响》、《新形式》、《一部未来的书的注解》。

《论真实与美》是莫里斯艺术观的概括,在当时的年青诗人中很有代表性。莫里斯认为,艺术比哲学更能深及“绝对”(l'Absolu)的世界。它可以通过形式,摒弃事物的假象而接近真实。而艺术的形式则是这一接近过程的诱饵。它诱使灵魂向往神秘:

在这种对美的接受中,艺术作品只是恰恰在似乎结束时才真正开始,象征主义好像是它的一扇颤动的大门,其和谐的链环使灵魂在通往神秘的全部人性中颤抖,而非仅仅陶醉于人体某一感官或纯精神或纯感觉。艺术作品是一本显灵的书,一本其形式的完美在于取消这一形式的书,以便使神圣的理念——“无限”所有的浩渺迷人、具支配力而富于繁衍的显现持续在思想的震动之中。因为,在这本完美而理想的书里,形式只是投向感官诱惑的诱饵,它使感官安静下来,沉眠于妙醉之中,陶醉在原始的线条和声音里,而让精神得以自由。①

莫里斯提出:

艺术并非仅仅是无限的泄密者,对于诗人来说,它也是进入无限的一个方式。它比任何哲学都走得更深,它沉入无限并重现福音书的启示,它是召唤光明的一缕光,就像一把火唤醒了昔日沉睡的水晶宫拱门上的万千火焰,——艺术家并不知晓的它知道。因此,艺术从本质上说具有宗

---

① Charles MORICE, 《La Littérature de tout à l'heure》, Perrin, Paris, 1889, P. 34.

教性。①

在莫里斯看来，单一的启示永远是不完全的。在宗教的历史上，启示相继而伸沿。艺术正是具有这种能力。

在《一部未来的书的注解》这部分，莫里斯就《论真实与美》一章里提出的要点进行更细致的阐述。

莫里斯认为诗人只有通过苦行僧的禁欲方能实现诗人的自身价值。苦行使诗人从约定俗成的社会的禁锢中解脱出来，在诗人的身心创造出一种特殊的状态：一种能使诗人捉住颤动着的“无限”的回声的状态——孤独。旧有的灵感论被智性论所替代。诗人通过智性超越自身。

自由，是自然秩序，而倘若万物皆活得如奴隶一般，根据自然的法则则万物皆不存。然而人间没有自由。生命被另一种生命，或罪恶或现存社会所归结人为制约所束缚。精神立即意识到：在自然中获得的自我创造了一种特殊的状态，即通过自由回归自然秩序，在那些具有这一勇气的人的灵魂中创造了一种属于自身的孤独。

而正是这样的孤独我们应该在灵魂中铸就以“倾听上帝”的。事实上，从这样三种基行的德行：自由，秩序，孤独出发，很快产生一种无比强大的感觉，它即是“无限”的忠告本身；灵魂立即在这特殊的孤独中获得自身确切的永恒，不再有死亡一如不再有新生，而真正的生命是成为永恒，颤动的意识中心之一。②

接下去，莫里斯用相当的篇幅论述暗示。他认为暗示使表述所不能的成为可能。

它是感应的语言，灵魂与大自然相合的语言。它不表述

---

① Charles MORICE, «La Littérature de tout à l'heure», Perrin, Paris, 1889, P.35.

② 同上书，第368页。

事物的映象，它沉入事物之中并成为它们的声音。暗示永远不会是冷漠的，本质上它常新不庸，因为它说的是事物的隐秘性，不可释原及不可表述性。它将人们从未见过的喻义赋予旧词。尤其是如同它在事物中说事物一样，它也在灵魂中跟灵魂说话：像音、回声，它在专注的灵魂中唤醒不可表述的感情，而从不使用平庸枯竭的习俗语言，它避开冰冷的科学术语。①

莫里斯认为只有暗示能以很少的符号为我们带来永恒的感应。值得注意的是，莫里斯对于传统语言的尊重态度，与常识中的革命者相反，莫里斯认为真正的诗人应该最尊重语言。较之表述，暗示更尊重传统语言。因为表述常常为了自身的隐去或显露而粗暴地对待语言。而暗示，则尊重语言的传统，与词源的贫瘠苦苦争斗着，努力提醒人们懂得词语。②

莫里斯关于词语、暗示以及孤独状态的阐述直接反映了马拉美的思想。《近期文学》以其深刻有时不免极端的诗论成为象征主义历史的一面旗帜，其重要性远远大于为文史家所重的莫里亚斯的《文学宣言》。法国当代文学批评家保尔·戴尔塞姆（Paul DELSEMME）在他的《夏尔·莫里斯——一位象征主义理论家》（《Un théoricien du Symbolisme—Charles MORICE》）一书中写道：

这是一本具有代表性的书，一部“世纪末”思想史首要的资料。其缺点本身也增加了该书的意义。观点的极端以及独创性的缺乏均可为证。在将莫里斯与其同代人的不断对比中，我发现在他大部份思想中存在的先行观念。艺术中的玄奥与神秘主义，艺术形式的综合概括，对已有的形式的修

① Charles MORICE, «La Littérature de tout à l'heure», Perrin, Paris, 1989, P.378—379.

② 同上书，第379页。

改……这些均构成改革意愿的基本点。这便使历史学家喜出望外，他能在一本书里得到那整个时代的散乱或不成形的期望。使人一目了然的是莫里斯的思想紧扣马拉美的思想（莫里斯对此并不掩饰）。莫里斯阐述得清清楚楚的理论，为《随想》集那晦涩的散文投下一缕光，马拉美的诠释者们必会以此受到启发。<sup>①</sup>

莫里斯《近期文学》的重要性，法国评论界认为可与1827年雨果发表的浪漫主义宣言《克伦威尔序》相比。作者莫里斯也因此被视为“在象征派的美学家中居首要位置”的“象征主义的髓”。<sup>②</sup>

## 六、象征主义运动中的年青诗人

《文学宣言——象征主义》聚集了一批当时往来于巴黎左右两岸各沙龙、酒吧，在创作与诗歌观念间游移的年青诗人，为他们树起了象征主义这面旗帜。然而，在象征主义的理论与此些自称为该流派的诗人的创作之间还是存在相当的差异。

首先，由于个人的性情趣味所致，或许也因为不愿与当时尚未成熟的新读者作对，这些年青的象征诗人的作品大多比较容易接受，流杨明了，与“晦涩”一词相距甚远。他们从前驱诗人那里继承了象征的意象、某种情感表达方式、诗之音乐性及自由韵。

莫雷亚斯《遥远的乐曲》（《Musique lointaine》）一诗由声音引出感应，音乐唤醒一系列意象，而意象又延展了音乐的喻义：

话音，占卜唇边冥想的话音，  
散落在器乐的尖声里，  
无情地透过默壁的过滤，

---

① Paul DELSEMME, «Un Théoricien du Symbolisme CHARLES MORICE», Nizet, Paris, 1958, P.259.

② Gilbert LEOUTRE et Pierre SALOMON, «Baudelaire et le Symbolisme».

为欲望和暗淡的忧郁而怒。

于是，巫师的卜杖之下，  
幻象在我深忽的灵魂里生成，  
带着黑如灵柩的发辫之苍白，  
带着滑如钢球的脆弱。

马鞭草在玉石凋落。  
幽暗的壁毯与彩绘玻璃的幽暗。  
幽暗的坐垫与天花板的幽暗。  
没有悲伤的亲吻，没有徒然的爱抚。

话音，占卜唇边冥想的话音  
散落在音乐的尖声里，  
无情地透过歌壁的过滤，  
为欲望和暗淡的忧郁而怒。

阿尔贝·萨曼（Albert SAMAIN, 1858—1900）受特里斯当·高尔比（Tristan CORBIERE, 1845—1875）、尤其是魏尔伦的影响。他14岁丧父失学，做政府机构的小职员。1890年参与《法国信使》（《Mercure de France》）杂志的发起组织工作。1893年发表首部诗集《在公主园》（《Au Jardin de L'Infante》），魏尔伦的好友，诗人费朗索瓦·高具（François COPPÉE, 1842—1908）随即撰文称赞。萨曼因而很快成名，不过当时已经35岁，在塞纳河左右两岸的酒吧沙龙往来已有多数。他的诗将巴拿斯派的严谨和象征派的颓废揉合在一起。

有些离奇的夜晚，有魂的花儿，  
在疲萎的空气里飘动着微微悔恨，  
乘着一声长叹，缓慢、沉重的潮水

最守秘的心儿也涌来死在嘴唇。

——《有些离奇的夜晚》（节选）

溯水而上吧，缓慢的划桨者，沿着你岁月的水流，  
合上双眼，在四方点落你的桨……  
微风从昔日的花园吹起  
轻柔地把顺从的魂儿们弯下。

——《归隐》（节选）

该诗被批评家认作“象征主义温柔的灵魂最好的典范之一”<sup>①</sup>。

萨曼死于肺结核。他的诗以其特有的细腻和世纪末的情绪始终吸引一批读者，盛名持续至1930年前后。

魏尔伦与马拉美赋予诗的音乐性以不同的含义。魏尔伦重形式效果（音节、诗行、韵），马拉美重词的纯粹性，由这种具生成性（创造性）的词在偶然中碰撞，造成回声、造成音乐效果。象征派运动中的年青诗人大多倾向于魏尔伦的音乐性努力。

居斯塔夫·卡纳在诗体上深受魏尔伦的影响。他主张像散文诗那样取消诗的规定音节，但保存最富有构造力的节奏，“即一种完全规律可感的节奏”<sup>②</sup>。

在《圣诞夜景》（《Images d'un soir de Noël》）一诗中，卡纳充分实践了他的节奏观。他取消诗行开首字母的大写，只保留语法上为完整句子的起首大写字母。以此向人指出节奏并非以诗行为自然起落而是诗句。而诗句节奏的长短无法规范。在诗韵上，卡纳主张依灵感而走，同时以内韵与抱韵弥补因韵的更替而造成的唐突。

<sup>①</sup> Gilbert LEOUTRE et Pierre SALOMON, «Baudelaire et le Symbolisme», P.202.

<sup>②</sup> 同上书，第205页。

其次，象征主义的理论 with 年青诗人的创造之间的差异还表现在对马拉美的纯粹词的追求的偏离。象征主义理论中有“澹析”（*décanté*）一词，意即除去一切不纯而使词真正清晰。而年青的象征诗人们在丰富的诗歌形象、热情的颤动和艺术的激情中多少淡漠了对词的纯粹性的追求。

凡尔哈伦在诗中使用日常生活的形象，诗情在词语的平淡中流动。而在诗的音乐性上，凡尔哈伦则作了不懈的努力。瑞士的亨利·莫里叶在1943年曾做长篇博士论文<sup>①</sup>，研究象征主义诗的节奏问题。论文共三卷，第一卷即谈凡尔哈伦诗的音乐性及对传统诗律的承继或革命。

梅特林克（*Maurice MAETERLINCK*, 1862—1949）更是以简单的诗句与象征词构造“脱了皮”的诗歌形式，寓深刻及谜语于令人惊异的简洁之中。梅特林克认为，人应该服从自然的力量并意识到他被神秘所包围。要提防理性，因为并非理性而是感觉能深入事物深层。<sup>②</sup>

这里我们举一首《假如有一天他回来……》

假如有一天他回来  
该向他说什么呢？  
——告诉他人 在等着他  
直到死去……

假如他还问我  
而来认出我来呢？  
——就像姐妹一样和他说话  
他可能在受苦……

① *Henri MORIER*, «Le Rythme du vers libre symboliste».

② *Gilbert LEOUTRE et Pierre SALOMON*, «Baudelaire et le symbolisme», P.209.



假如他问您在哪儿  
    该怎样回答他呢？  
——把我的金戒指给他  
    不必再作什么回答……

假如他想知道为何  
    大厅空落？  
——指给他看熄灭了的灯  
    和敞开的大门……

假如他问我  
    临终的时刻  
——告诉他我笑了  
    担心他会不哭

诗充满了暗示。他是谁？熄灭的灯，敞开的门的含义？对于沉默，梅特林克曾说：“灵魂在沉默中显出分量，一如金银在纯水，而我们所说的话语只有当它沉浸于沉默时才具有意义。”<sup>①</sup>

年青的诗人群中，只有亨利·德·雷尼埃（Henri de RÉGNIER, 1864—1936），马拉美家中周二聚会的忠实参加者，在他的诗中还保留着马拉美的纯诗与晦涩痕迹：

珍贵的声音孤独地  
沿着海岸走过，  
从晨曦到夜晚，席卷而去，  
从未碰到绿椽木桅杆的小船。<sup>②</sup>

尽管年青的象征派诗人的创作并没有达到前驱诗人群的水

---

① Gilbert LEOUTRE et Pierre SALOMON, «Baudelaire et le Symbolisme», P.201.

② 雷尼埃：《旧诗浪漫曲》（«Poèmes anciens et Romanesques»1890.）。

平，而且多少也对象征主义的理论有所叛逆，然而他们在诗歌史上的作用至关重要：他们的诗造就了1890年左右的一代新读者。而当时的人们也是通过他们的活动才开始认识并理解象征主义的。

1891年5月，被认为是象征主义运动首领的莫雷亚斯向记者于勒·乌莱（Jules HURET）宣布：“为了我的理想的完整性，我必须与朋友魏尔伦和马拉美决裂”。<sup>①</sup>稍早些时候，他曾向几位朋友表明决裂的想法：“你们知道大新闻么？我们已不再是象征主义者；我为我们的流派和诗找到了另一个词，即罗曼诗。”<sup>②</sup>

这里的“我们”包括一些曾是马拉美周二聚会的参加者，诗人或批评家，如夏尔·莫拉（Charles MAUIRRAS）和雷蒙·德·拉达莱得（Raymond de la TAILHÈDE）。

1891年9月14日，〈费加罗〉报刊登莫雷亚斯一封信，类似新的宣言。宣布法国新罗曼诗派诞生。该派“与浪漫主义、巴拿斯派及象征派的颓废决裂〔……〕象征主义——只具有过渡意义——已经死去”。

从莫雷亚斯选择“罗曼”（romane）一词看，当时那群年青诗人已有复古典主义的倾向。事实也是如此。就是那些未宣布与象征主义决裂的诗人如莎曼、果尔蒙等也在走最终可能会导致古典主义的道路：抒情主义。

正像莫雷亚斯1886年的〈文学宣言〉被认为是象征主义作为运动的开始，莫里亚斯的这封信被文学史家认为象征主义运动结束的标志。

莫雷亚斯谴责19世纪的诗人腐蚀了语言，毁坏了诗体。他们在描述自身感觉最细微的颤动，在追踪其幻觉直至虚无的同时，生造词汇，任意扭曲语句并使用极为松散的句式。而这一切非但

---

①② Guy MICHAUD, «Message Poétique du Symbolisme», P.427.

没有使词语具有色彩和音乐性，反而倒致词语随灵魂之波逐流，被强加给思想。因而出现许多赘部，从词到语句，从语句到页数，从页数到整部书。而这些因子原本是美的条件。莫雷亚斯认为自我应经精神之火纯化，而作为可燃性材料的肉体自我只有通过满足智性而存在，并借韵的规律形式得到表现。因为美只能是和谐、形式、文笔。①

1895年起，由于莫雷亚斯的观点，以完美为理想的古典主义回潮，各杂志上发表的诗歌渐渐趋于规律化。

### 第三节 瓦雷里：象征主义的最后一位诗人

瓦雷里（Paul VALÉRY，1871—1945）的研究者亚伯拉罕·利弗尼（Abraham LIVNI）曾根据瓦雷里一生对感觉与智性、理性与非理性、诗情与哲理这些矛盾主题的体验，把诗人的精神生活比作一出四幕剧（《瓦雷里对于神明的探求》，1978）。

第一幕：1892年以前的年青时代。这一时期，感觉与智性各自独立发展、冲突潜伏着。俄耳甫斯（Orphée）和那喀索斯（Narcisse）在这一时期分别作为感性和智性的象征在诗中交织出现。

《俄耳甫斯》（《Orphée》）为诗人化身：

他呼唤着，俄耳甫斯，用色萨利木笛  
在爱神木下，古老的夜晚降临。  
圣林渐渐充满光明，  
神灵用银色的手指弹起里拉琴。

神灵在歌唱，依着有力的节奏，

① 参见 Marcel RAYMOND, 《De Baudelaire au Surréalisme》，José Corti Paris, 1982, P.60.

奇石向着太阳竖立  
人们看见朝向炽烈的天穹  
耸起那圣殿金色和谐的高壁。

他唱着，俄耳甫斯，坐在灿烂的天边！  
歌声披上了薄暮的盔甲  
神奇的里拉迷住了斑岩，

因为这位“音乐家”建筑的庙宇  
将准确的古老节奏  
与里拉琴颂的广漠灵魂相连！……①

这首诗最初以散文形式发表于1891年3月的《隐者》（《Ermitage》）杂志。同年5月以十四行诗的形式在《海神号》（《La Conque》）上发表。②诗很典型地表现了瓦雷里关于诗人的理想：完美的言情的里拉琴手。

1926年再版的《旧诗集》（《L'Albume de Vers anciens》）收入瓦雷里1890—1900年间的旧作。《俄耳甫斯》被瓦雷里大改了一番。这里译出供读者比较。

我在爱神木下，心中构写着俄耳甫斯  
妙者！……纯洁的烛火降临；  
把秃山变成庄严的盔甲  
神灵的显示在那儿回响。

当神灵歌唱，他砍断这威严的景致；

① Paul VALÉRY, «Oeuvres», Gallimard, Paris, 1957, P.1540—1541.本章瓦雷里译诗引自陈力川：《瓦雷里：思想家与诗人的冲突和协调》，见《诗人哲学家》，周国平主编，上海人民出版社，1987，第276—316页。

② «La Conque», 1er mai, 1891, P.18.

太阳目睹石块可怕的移动，  
一声奇异的呜咽呼唤奇妙的  
圣殿金色和谐之高壁。

他唱着，俄耳甫斯，坐在灿烂的天边！  
岩石行进着，踉踉跄跄，每一块圣石  
都感到一股新的通往疯狂天穹的力量！

夜以一座半裸的庙宇沐浴着升起  
而它自身则在金光下凝聚、排列  
与里拉琴颂的广漠灵魂相连！<sup>①</sup>

早年的瓦雷里与30年后的瓦雷里面对同一象征——俄耳甫斯具有不同的构思。1926年的《俄耳甫斯》在浪漫虔诚之中注入了怀疑和理性。

同一时期的那喀索斯则已经具有瓦雷里智性的特质。它不同于希腊神话中那个自我爱恋、自我崇拜的少年，临流自赏而迷失于自身的美貌，“而是被一个更隐秘、更真实、更难以接近的自我所困扰，这个超越人认识而存在的本质像水中的倒影一样虚无缥缈”<sup>②</sup>。

唉！虚浮的影象啊不尽的泪涛！  
黄昏一缕温柔的光照，  
穿过绿林密叶萧萧，  
残日将我变成一个赤裸裸的情郎，  
冰冷的精灵，绰约而缥缈……

---

① Paul VALÉRY, «Oeuvres», I, P. 76—77.

② 陈力川：《瓦雷里：思想家与诗人的冲突和协调》，见《诗人哲学家》第282页。

悲伤的水流引我来这苍白的地方！①

那喀索斯水仙为瓦雷里毕生的创作题材。《水仙辞》从初稿到发表，改动不下八次。而后每发表一次都有改动。根据亨利·莫达 (Herri MONDOR) 1945年7月26日在《新文学》杂志上发表的瓦雷里手稿资料，《水仙辞》初为一商籁体诗，署期为1890年9月28日，但此体诗瓦雷里生前未曾发表，这里译出，供读者与梁宗岱译的长诗《水仙辞》及《水仙的断片》作参照：

我哀悼你致命而纯洁的光泽，  
魔泉，在我命定的泪涛  
双眼从该死的天穹  
看出我冠以祭花的面容！

我爱我！……啊我那认识的映象！  
我那投向静波的亲吻，  
虚幻的玫瑰花啊，我温柔的手恐惧地  
把你撒向水波我远去的面容！

我的嘴爱恋着我自身的美貌  
在我的眼神里我看到自己不幸的迷恋  
我的生命倾慕着一个神圣珍贵的幽灵。

啊我渴望自己，祈求这紫璐水镜  
它悉悉的微光迷住了我  
我的肉体，这和谐高贵的花瓶沉睡其中！②

这首商籁体诗与1891年3月15日初次发表于《海神号》的54行长诗及后来收入《旧诗集》的59行长诗相比，除了诗的题目相同之

① Paul VALÉRY, «Oeuvres», I, P.82.

② Paul VALÉRY, «Oeuvres», I, P.1557.

外，体裁内容变动极大。诗人早期笔下临流自赏的古希腊少年在后来的《水仙辞》长诗中带有诗人纯自我的无以拟止的冲动。诗人的思绪也从传说的叙述中伸延出去。“我”带着徒然的泪水（而非初稿的“命定”之泪）来到“纯静”之中，水月交融的双重明镜（而非初稿的“魔泉”与“静波”水镜）映出的是冠以湿润花环的面容。

瓦雷里在解释他为何选择那喀索斯作题材时曾提到他19岁时发生的一件事。那年他在蒙伯利埃<sup>①</sup>学习，常去一植物园散步。园中一个十分荒芜的角落有一无名少女之墓。根据1820年人们在那里发现的骨架和传闻，墓主被认为是18世纪英国诗人荣格（Young）之女Narcissa。因她是新教徒，死后不得葬入墓园。父亲在一个月夜将她葬入此园。墓碑上刻着：“以安水仙之幽灵”。此碑深深打动了瓦雷里：“对于我，Narcissa这个名字暗示那喀索斯（Narcisse），关于这个美少年神话的思绪便打开了”<sup>②</sup>。“我写了一首不规则的商籁体诗，即后来所有同名诗的原型”<sup>③</sup>。瓦雷里在蒙伯里埃结识的诗人彼埃尔·路易（Pierre LOUÏS，1870—1925）1891年创办杂志《海神号》，急催瓦雷里投稿。瓦雷里被逼不过，花了两天时间将旧作《水仙辞》改成54行自由体诗寄去。六个月后诗被发表。

中国诗人梁宗岱1927年夏将瓦雷里的《水仙辞》（收入1926年发表的《旧诗集》）59行长诗译出。1928年六月在巴黎撰文《保罗梵乐希先生》，将瓦雷里的创作及生平作详细介绍和评论，称瓦雷里为“神秘的象征主义〔……〕枯萎30年之后”发出的一枝“迟暮的奇葩”<sup>④</sup>。此文在法国象征派在中国的接受研究中具有相当重要性。瓦雷里作为象征派的最后一位诗人，通过梁宗岱被介绍给中国读

① Montpellier，法一南部城市。

②③ Paul VALÉRY, «Oeuvres», I, P.1560.

④ 引自梁宗岱，《诗与真、诗与真二集》，外国文学出版社，北京，1984，第7页。

者。而在此之前，中国的接受者关于法国象征主义诗人的认识与评论重在波德莱尔、魏尔伦以及1885—1890年诗人群。

对于《水仙辞》的最初诗稿，1941年9月19日瓦雷里在马赛（Marseille）作讲座时谈到：

50年之后，这最初的那喀索斯今天在我看来本可以作为诗的一个典型，倘若我继续写下去而不是偏离它去追求我精神冶炼的其它途径的话。<sup>①</sup>

这精神冶炼的其他途径便是始于1892年、长达20余年的沉默，即瓦雷里精神生活的第二幕（1892—1920），其特征是感性与智性的冲突和决裂。导火线源自青年瓦雷里的一场感情危机，而后引发精神危机。他决意中断对文学生涯的追求，息影诗坛。不过此间他仍往来于马拉美及朋友之间，默默从事论文《达·芬奇方法引论》（1895）和小说《与台斯特先生夜叙》（1896）的写作，追求纯粹的智性及智性自我。

台斯特先生是智性的象征。他享有彻底的精神自由，而对大千世界的各种感觉则淡漠得出奇。瓦雷里道：“我终于相信台斯特先生成功地发现了为我们所不知的精神法则。当然，他为之花了几年时间；而且肯定花了多年时间来成熟他的创见并成就他的天性。找到了并不算什么。难的是补充你找到的东西。”<sup>②</sup>

瓦雷里指出智性面临的困境：“当天才并不难，当神也容易”<sup>③</sup>。然而面对智性，生命的位置又在哪里？这篇小说事实上表现的是感性的瓦雷里与智性的瓦雷里（台斯特先生）的对话。沉默并非诗心的懈怠。远离自身的行为却更能认识自己。行为的自我受着天地、肉体、外在因素的制约而成为有限，精神的自我可以因极度内倾和隐潜而凝神参悟乃至无限。兰波的思在行为中

① Paul VALÉRY, «Oeuvres», I, P.1561.

② Paul VALÉRY, «Oeuvres», II, P.17.

③ 同上书，第18页。



被截断了，马拉美的思则在《骰子一掷永远取消不了偶然》的空白中延续。瓦雷里沉浸在与台斯特先生的夜谈之中，智者是淡望的：

蠢事并非我的长处。我见识过不少人；游历了不少国度；参加过不少尽管我不喜欢的各种交谈；我每天吃饭；玩过女人。而现在我只记得几个面孔，两三个大场面，可能还有二十来本书的要点了。

这种记数使我免除了对衰老的惊讶。我也可以历数精神上的胜利时刻，并想象它们连在一起构成一个幸福的生命……，不过，我觉得我对自己总有恰当的评价，很少会失去视觉；我讨厌自己，欣赏自己；——而后我们便一同老去。<sup>①</sup>

瓦雷里结识的台斯特先生四十上下，说话低沉却又出奇地快，有着军人的肩膀和匀称得出奇的脚步。说话时从不抬手，连手指也不动，从来不笑，从不说“你好”或“再见”，似乎也不想听“你好吗”之类问候语。一切外在的东西，从语言到五官，好象于他已不复存在。然而，假如他要改变内省的对象，假如他要以其最严整的思维力量对抗世间，什么也阻挡不了他。

这个精神的象征人物对智性却有相当的分寸：

我对一切事物只作估计；认识并企及它是否困难。我尤其注意自己在评论时的分寸以便不致被束缚住〔……〕知道得太详尽又有什么用呢？<sup>②</sup>

智性存在即可，没有必要用它去穷尽事物。感性的瓦雷里从台斯特先生那里听到了足以自慰的话语。

怎样才不致于变成一个其精神为自己而改变一切并实施一切提议的人呢？我猜测着这个精神，它操纵，混淆，促使变动和交流，并在其知识范围内切割、背离、澄清、冻结、加热这，淹没、加高、命名那尚未被定名的。<sup>③</sup>

① Paul VALÉRY, «Oeuvres», II, P.15.

②③ 同上书，第19页。

台斯特欲回避的是这样一种精神。他并非不能，而只是不愿意：“人们只为他人而美，人们只为他人而显出奇特非凡！人们被他人给吃了！”<sup>①</sup>“我在自己家里，我用我的语言说话，我讨厌特别的事物。那是虚弱的精神所有的需求。”<sup>②</sup>

较之人人都在那里蠢动的白天，台斯特更喜欢没有阳光的夜晚：“我喜游夜游。在太阳下我常常感觉不到自己的思想。”<sup>③</sup>  
关于痛苦，台斯特说：

人又能怎样呢？我与一切斗，——在肉体的痛苦之外，在某种伟大之外。而我恰恰应该从这开始。因为受苦，是赋予某事以最高的注意，而我有点是具这种注意力的人。<sup>④</sup>

那喀索斯的智性在台斯特这个人物身上得到充分伸延：“孤独是惬宜的！”<sup>⑤</sup>

这个智力的象征同时受到崇拜者“我”的怀疑。《与台斯特先生夜叙》记录了瓦雷里感性与智性对话的精神轨迹，是研究瓦雷里思想演变的重要资料。

1917年长诗《年轻的命运女神》（《La Jeune Parque》）的发表，结束了瓦雷里20余年诗的沉默。智性内倾的结果是诗心的复苏。这个再生的诗人与1892年隐去的诗人相比，有了相当的变化。感性与智性并存或相对抗的体验使瓦雷里发现自己是两个互不相容的人。智力的权杖失去了往日那至高无上的威严：

我被一分为二。〔……〕我感到自己是两个互不相容的人。在这两种存在之间产生了一个不定期的对称摆动。在这两个彼此没有联系的世界里都有我的位置。我或梦或醒，或看或

---

① Paul VALÉRY, «Oeuvres», I, 第20页。

② 同上书，第22页。

③ 同上书，第24页。

④⑤ 同上书，第25页。

创造。①

把这两个彼此不相容的存在连系融洽在一起的是一件很不起眼的小事：朋友们极力劝说之下，瓦雷里重翻开少时旧诗，作整理修改，准备出《旧诗集》。他忽生一念，写一首40行左右的诗作为告别诗坛的纪念。然而连他自己也没料到，这一写便一发而不可止了；几十年的沉思默想、科学的思维与生命的直觉、马拉美关于文字音乐性的探讨，渐渐地已把小溪涌成大河，一有隘口便倾泻而出。40行的诗写了500行仍无法收笔，五年过去了，焦急的朋友雅克·里维尔(Jacques RIVIÈRE,《新观察》总编)从瓦雷里的抽屉里取走手稿，促使瓦雷里同意发表。诗由新法兰西杂志出版社出版，引起少有的轰动，人们以背诵《年青的命运女神》为自豪。智性一经诗化，是一种多么美妙的和谐。

第三幕，1920至1940年，感性与智性相协调的阶段。一分为二、处于对立状态的瓦雷里各自追悔失去的那一面：

渐渐地，这个两面人自成一体。自我——钟摆的摆速慢了下来。我习惯了差不多同时存在和创造。情况发生了变化。我从那种扰动交替的状态，“一个或另一个”的状态过渡到“一个和另一个”的状态。我发明了一种能注视两个世界的目光。②

收入《幻美集》(《Charmes》，1922)的21首诗便是两个世界彼此言和、感情与智性达到和谐的结果。与早期的诗作相比，《幻美集》更丰富地记录了思想家瓦雷里与诗人瓦雷里互存的状态。其中《海滨墓园》144行长诗尤为出色，集中了诗人的哲学沉思。

第四幕，1940至1945年，瓦雷里生命的最后五年。在这一时期，《我的浮士德》(《Mon Faust》，草稿)是瓦雷里双重面目

---

①② 引自陈力川：《瓦雷里：思想家与诗人的冲突和协调》，见《诗人哲学家》，第297页。

以剧作出现的作品。浮士德代表纯粹的精神、智性与意识。他的女秘书吕斯特象征清新的感性。一如《与台斯特先生夜叙》，《我的浮士德》亦是一个双重性自我的对话。剧终两个仙女对浮士德作如下定义：

仙女二：你就知道否定。

仙女一：Non<sup>①</sup>是你的第一个字……

仙女二：也将是你的最后一个字。<sup>②</sup>

法国批评界关于瓦雷里在象征主义诗歌史上的作用存有前后两期不同的意见。早期象征主义史评著作，即1920年以前发表的研究，一般将象征主义运动的结束（1990）作终点。瓦雷里不入象征诗人之列，如安德列·巴尔（André BARRE）的重要论著《象征主义》（1911）。而后期或者说近期，即1930年前后以来的象征主义研究论著则将瓦雷里称作“新象征主义”的纯诗诗人<sup>③</sup>，如米舍的《象征主义诗歌使命》（1947）一书，对瓦雷里的诗及诗论在象征主义诗史上的作用评价很高。认为瓦雷里不仅仅是当时马拉美周二聚会的参加者，1895—1990年象征主义运动的过来人，更重要的是他的诗和诗论是对马拉美诗歌理想的伸沿和发展，对象征主义诗歌理论的丰富贡献很大。在表现诗人的自我上，在寻求智性的理想主义诗歌上，“瓦雷里确实是波德莱尔、马拉美的继承人”<sup>④</sup>。

瓦雷里沿着马拉美的思路，把诗的纯粹性推至极点：

人们经常指责诗人对其（艺术）手法进行探求、思考；  
但有谁想到去责备音乐家年复一年地研究对位法、管弦乐法  
呢？为什么人们要求诗歌比音乐少一些酝酿、技巧和筹划

① 法语，“不”。

② Paul VALÉRY, «Oeuvres», II, P.403.

③ Guy MICHAUD, «Message Poétique du Symbolisme», P.4.

④ 同上书，第571页。

呢？人们能责备画家研究人体解剖、构图和透视法吗？〔……〕至于诗人，好像他们作诗就应当像人喘气那么容易〔……〕这正是错误所在，这个错误是不久以前，由于混淆了两种才能而产生的：一种才能是向我们提供一时的产品——紊乱状态下的精华与糟粕——立即出成果的才能；另一种是通过长期始终不懈的思想活动而获得的才能。①

瓦雷里的一生所致力的是那种“通过长期始终不懈的思想活动而获得的才能”。他从来不赞成听任本能去写作的自发性创作方法，认为这是诗人的惰性造成的混乱状态：

一百次产生绝妙灵感的瞬间也构不成一首诗，因为诗是一种延续性的发展，如同随时间变化的容貌；纯自然的诗只是在心灵中产生的庞杂的形象和声音的音外相会。因此，倘若我们想写一部由一系列成功之笔组成的作品，并使其首尾连贯，就必须有相当大的耐心、韧性和高超的技艺。②

瓦雷里提出诗人应有“舒心的折磨”，即通过语言、韵律节奏的制约为诗人提供诗的心态。灵感自发而混乱的冲动在折磨中变得充实有韵味了。瓦雷里对其诗作的苛求达到了极端。他认为创作所形成的状态是可以永远重作和修改的，一首已完成的诗如若无改动，意味着被丢弃：

一部作品从未有定稿的时候，因为作者本人永远不会一成不变，他从作品中所获至的力量和敏锐恰好赋予他发展完善这部作品的才能。③

---

①②③ 引自陈力川：《瓦雷里诗论简述》，载《国外文学》1983年第2期。

## 结 论（一）

象征主义诗歌在法国，从波德莱尔，到1886年运动的兴起，至瓦雷里结束，历时约80年。其间同时存在或弱或强的其它文学倾向或流派。因此，我们在研究象征主义时不能将其与文学的历史割裂，文学的历史不会只由单一的审美观或流派构成。事实上，象征主义是对浪漫主义和巴拿斯派的总结和深入。没有浪漫主义对古典诗律的动摇和自我的膨胀，没有巴拿斯派对情感的极力隐去和对诗歌艺术的刻意追求，象征主义便失去产生的土壤和气候。19世纪整个世纪的审美新观念是由浪漫主义开始的。象征主义以其大量的作品和诗歌理论丰富深刻了这一新审美意识，并使之为民众接受，完成了诗人创造读者，诗的新意识引起新的生活观、世界观变化的一个过程。现代意识经19世纪的颠簸咀嚼进入20世纪。

象征主义较之浪漫主义更注重诗本身而非诗人。在这点上，它受到巴拿斯派“为艺术而艺术”相当大的影响。19世纪初浪漫主义以人作为主题与古典主义理性对抗，巴拿斯派推崇冰冷的大理石之美，将挣脱了理性工具地位的人隐在艺术之后。怀疑与相对主义导致又一次理性的冷静。然而这又一次理性的冷静不是原来的复归。它把以往未曾分开的自我割裂，自我成为意识的对象而非意识的主体。同样，原先作为工具（无论载道还是言情）的诗，原先作为诗人手中材料的语言，纸，笔，渐渐由于自我的隐去而成为它们自己。诗人们意识到应“还创造性给词语本身”（马拉美）。从主人的地位隐去而受原先工具的支配，诗人的高傲和自尊经受的是怎样的磨难。

象征主义诗人将诗从生存圈中导出，促使诗成为“生成性”创造者，而非被造物。诗人可以成为创造者，只要他愿意承受思想和艺术这两位雕刻家的叩问和折磨。

艺术创造思想，而非表述思想。当诗人发现工具亦是生灵，这些原本是工具的东西以它们的创造性把出乎意料的结果展现在诗人面前，令人惊叹，百思而不得其解。于是，诗人的创造性被刺激起来了，自尊心受到了侮辱。他自愧自惭而后自信；又接近了一步“未知”。他激动了，他的思想一步一步被艺术牵出来，深入了空白，丰满了匮乏。

象征主义诗人在还自由给文字时获得了自由意志。语言的创造性又使诗人们更尊重语言，更自觉地接受语言的翻滚和折腾。瓦雷里诗论的核心就在这里。

在论述了象征主义的定义、历史分期和诗歌理论之后，有必要在此就象征主义对法国诗歌的作用作一总结。在众多的研究论著中，安德列·巴尔的《象征主义》一书对象征主义的作用所作的结论应该算符合历史的、恰当的。他认为象征主义给法国诗歌带来了四个方面的革命：诗歌，韵律、句法、词汇。<sup>①</sup>

### 诗歌的革命

象征主义注重的是神秘与未知，心灵与未知的关系。“魏尔伦和兰波在反常与神秘主义中追求，梅特林克在形而上方面，吉尔在科学上，克罗斯·高尔比和拉福格在讽刺上，卡纳在韵律上，马拉美在措辞上，莫雷亚斯及其罗曼派在词汇上，各自均在追求。在任何象征主义者以为可以捕捉未知的地方，他们都竖起里拉。”<sup>②</sup>象征主义诗人们认为，诗的灵感的变化意味着诗的传统工具也必须随之改变。为此，诗的形式革命与诗歌观念的革命密切相连。

---

<sup>①②</sup> André BARRE, «Le Symbolisme», P.389.

诗歌革命有着重大的意义。因为它给传统的抒情诗提供了新的、完全不同的题材。传统的抒情题材——自然，爱与死曾是法国诗歌的基石。象征主义诗人将“未知”带入诗歌，开拓了前人未走过的路，以新的审美意识与新的方法将人脱离地面，引入形而上的世界。

### **韵律革命**

旧诗律无论如何变动，仍难以脱去旧窠臼。新诗需要与之相符的新形式，而建立在理性之上的古典诗律是无法适应反映潜意识及未知冲动的复杂性的。象征诗人们发明了现代意义上的自由诗。同时，诗人们也试着改革旧诗。魏尔伦在单音节上的努力应该算对旧诗所作的音节的改革。作这一层次上努力的象征诗人为大多数。至于自由诗，观念的提出要远远超过诗人本身对此的实践。

### **句法革命**

诗人们寻求词与词音之间的和谐，一种偶然撞击而造成的音的和谐。安德烈·巴尔认为这方面的努力，即诗的语言与音乐性的结合，是古往今来诗人的历史努力，无古典或现代之分。不过，应该指出的是，马拉美所提出的词语间偶然撞击而造成的音乐性及其和谐，从本质上不同于基于理性的古典诗韵。前者隐去诗人，还创造性给词语本身；后者以诗人控制语言，理性地寻求诗的音乐性。

### **词汇革命**

象征主义诗人们以为诗歌主题的改变必然导致韵律、语法及词汇上的革命。因此，他们试图用从未曾用过的表述法或别致的词汇充实丰富语言。但他们很快意识到语言自身的规律，于是，更自觉地接受语言的折磨和冶炼，更尊重语言。所谓词汇的革命，巴尔认为是完全的失败。<sup>①</sup>这个看法偏颇。在将语言分成日常性

---

<sup>①</sup> 参见André BARRE, «Le Symbolisme», P.397.



消息语言与诗的具有不断再生能力的语言，约定俗成的语言和创造性语言方面，象征主义诗人的词汇革命是成立的，而且影响延至今日。

这样一个文化现象，这样一场重要的诗歌革命，在中国接受者那里产生了怎样的反应；中国接受者（译者、评论家、诗人）敏感、沉默、拒绝，接受的是什么；接受者的本国文化所起的作用如何，本书后面几章将进行论述。

## 第二章

# 外国文学在中国的接受情形 ——中国接受者的期待视野

(1915—1925)

外国文学在中国的接受情形分两个层次：翻译与介绍批评。

翻译，即将外国文学通过文字直接导入中国。

介绍批评，指中国接受者对外国文学进行选择、叩问、思考，并将之作为中国新文学不可缺少的参考资料引入中国。这一层次上的接受工作包括：（1）外国文学批评的翻译；（2）中国文学批评家对外国文学或外国文学批评的批评。

无论文学作品或批评的翻译还是介绍批评事实上都构成中国接受者对中国新文学未来的思考。外来文学及文学思想被认为有启发、借鉴的意义。

在研究法国象征主义诗歌在中国象征派诗人中的接受情形之前，我们首先通过对中国两大杂志《新青年》和改革后的《小说月报》在外国文学的翻译和介绍批评方面的统计整理讨论，研究中国接受视野10年间（1915—1925）的落点、空白，变化或发展情况。两家文学或文化杂志的接受研究只是整个外国作品在中国的接受研究的一个部分，因此，研究结果可能具有代表性，但无法具有全面性。

1915—1925年中国接受视野10年的研究分两期：第一期，1915—1921年间，《新青年》对外国文学的翻译和介绍批评；第二期，1921—1925年间，《小说月报》对外国文学的翻译和批评。

## 第一节 《新青年》对外国文学的接受情形（1915—1921）

在陈玉刚主编的《中国翻译文学史稿》一书中，作者对《新青年》在中国现代翻译文学史上的作用作如下评论：

新青年社翻译介绍外国文学在中国翻译文学发展过程中起了双重的历史作用。一方面，它是从近代翻译文学史（文言—作者注）过渡到现代翻译文学史（白话—作者注）的桥梁，另一方面，它又是现代翻译文学史的发端。中国现代翻译文学的发端，比“五四”文学革命还要早几年。实际上“五四”文学革命是以《新青年》的翻译活动为序幕，是以鲁迅、陈独秀等发表介绍翻译外国文学开始的<sup>①</sup>。

这个结论是恰当的，符合历史事实。

我们在本章所要做的工作，则非下历史结论。而是通过翻译及介绍批评方面具体数字的研究，从具体的资料着手，探讨《新青年》1915—1921年间对外国文学的期待视野。文学的接受与接受者所处的本国文化的过滤紧密相连。接受者的选择不是无知的。

自1915至1921年，《新青年》在对外国文学的接受上，努力始终不懈。其9卷54期，几乎每卷每期均大篇幅涉及外国文学的翻译或介绍批评。那么，《新青年》的有关译者对外国文学作了怎样的选择？这个问题必须分几个角度回答。

### 一、国别文学

首先，我们从国别文学的角度，看外国文学（小说、戏剧、诗歌）的翻译情形。表1为《新青年》1915至1921年间文学翻译的

<sup>①</sup> 陈玉刚：《中国翻译文学史稿》，中国对外翻译出版公司，北京，1989，第109页。

统计：

表1

《新青年》发表外国文学翻译作品总表

(1915--1921)

国 家	小说	戏剧	诗歌	总计	被译的作家
英国		4	13	17	10 ( 27 )
阿美尼亚	1			1	1
保加利亚			1	1	1
丹麦	1			1	1
西班牙	1			1	1
美国		1		1	1
法国	6		2	8	6
希腊	2		2	4	1+ ( ? )
印度			17	17	4
爱尔兰		1		1	1
日本	4	1	30	35	16
立陶宛		1		1	( ? )
挪威	1	4		5	3
波兰	4		2	6	4+ ( ? )
俄国 ( 苏联 )	14		4	18	12+ ( ? )
塞尔维亚			1	1	( ? )
瑞典	2			2	1
捷克斯洛伐克			5	5	( ? )

续前表

国 家	小说	戏剧	诗歌	总计	被译的作家
用犹太意第绪语写作		1		1	
?			1		1
?			1		1
总计18国另加犹太意 第绪语写作	36	12	80	128	66 + 8?

18个国家的文学作品得到翻译，不包括当时尚未立国的犹太作家的作品。74位被译的外国作家中，有8位因译者没有提供线索，我们无法核查其国籍，在表中用问号表示。有两首诗译者亦未注明作者，国别或出处，在表中亦用问号“？”注明。

在128篇被译的文学作品中，36篇为小说，占被译总数的28.1%。12篇为戏剧，占总数的9.4%。80篇为诗歌，占总数的62.5%。这些数字表明了当时的译者——接受者对诗歌的关注。这与新文学的倡导者首先从新诗入手的努力一致，进一步证实了诗歌在中国文学中的主导地位。

## 二、作者所处的时代

从作者所处的年代，即从时间的角度看，74位外国作家中，有36位生活在19至20世纪交界之时，其中25位在《新青年》开展文化运动时仍然健在。这表明《新青年》的译者——接受者对当代文学的重视。接受者的选择不是盲目的。下页表2中的数字，是我们根据被译外国作家生卒年代，对中国译者的时代选择所作的总结：

在被译的外国作家中48.65%与《新青年》同代比例相当高。古典作家17世纪只有两位被译。译者的热情与冷淡很说明问题。《新青年》的翻译家们欲借外国文学丰富中国人的脑袋，找出解决社会问题或提出社会问题的途径。时间上与《新青年》时代越近的

表2

## 《新青年》中被译的外国作家

(1915—1921)

	17世纪	19世纪	20世纪	无法证实 生卒年月	匿名	总计
被译的外国作家	2	11	36	17	8	74
百分比	2.7%	14.85%	48.65%	23%	10.8%	100%

注：以作家卒年为划分标准。

作品，或会有更多的相似性或借鉴作用。虽然国别不同，地域相距也可能甚远，毕竟时代的感受还是应该相近的。

### 三、译作与语言

从语言的角度出发，我们对128篇外国作品所译自的语言作了一个统计，看被译得最频繁的是哪一种外国语言，由此可以窥见中国译者当时所有的语言知识条件。文学的翻译及其接受不仅仅决定于接受者的意愿。接受者的外语知识往往会左右选择。

128篇外国文学作品译文中，57篇译自英语，35篇译自日语，14篇译自俄语，9篇译自世界语，2篇译自法语，11篇译自何种语言无以证实。英语为第一被译语言，日语第二，俄语第三。《新青年》的翻译家们所受的外国语教育及所受的潜在的外国语文化影响情况由此可见一二。（见下页表3）

译自世界语的9篇外国文学作品均有俄语或波兰语原作，译者放弃原作语言，而选用世界语版本为译本，并非不识原作语言之故。译者的俄语水平相当高。用世界语版本，看来不仅仅是一种语言上的选择。译者可能希望通过这一选择表达更大意义上的开放意愿：向世界、向大同开放。而世界大同的标志之一，似乎就是世界语的产生和普及。也可能出于这种向外、向新世界开放的意愿，当时学习或谈论世界语曾在中国上海成为一时热门。人

表3

《新青年》中外国文学译作所译自的语言  
(1915—1921)

国 家	被译的作品	英语	世界语	法语	日语	俄语	无法核实
英国	17	17					
阿美尼亚	1		1				
保加利亚	1		1				
丹麦	1	1					
西班牙	1	1					
美国	1	1					
法国	8	2		2			(4)
希腊	4	2					(2)
印度	17	17					
爱尔兰	1	1					
(以色列)	1	1					
日本	35				35		
立陶宛	1		1				
挪威	5	4					(1)
波兰	6	2	3				(1)
俄国(苏联)	18	2	1			14	(1)
塞尔维亚	1	1					
瑞典	2						(2)
捷克	5	4	1				

续前表

国 家	被译的作品	英语	世界语	法语	日语	俄语	无法核实
?	1		1				
?	1	1					
18国(外加以 色列)	128	57	9	2	35	14	(11)

注：数字加括号者为译者没有在译文前或后注明所译自的语言。

们以为若使用这种人为制造出来的语言，人类情感知识上的隔阂便会烟消云散。《新青年》3卷第4期（1917.6）刊登的钱玄同、陈独秀关于世界语的通信，便是当时中国知识分子寄望于世界语的一个例证。通信引出了《新青年》作者间长达两年的关于世界语问题讨论：

3卷6期（1917.8.）：

陶履恭、陈独秀：《世界语问题》

4卷2期（1918.2.）：

钱玄同：《世界语》

4卷4期（1918.4.）：

孙国璋、钱玄同、陶履恭、胡适：《论世界语》

5卷2期（1918.8.）：

区声白、陶履恭、钱玄同、陈独秀：《论世界语》

孙国璋、陈独秀、胡适、钱玄同：《论世界语》

5卷4期（1918.10.）：

朱有昫、胡适：《反对世界语》

5卷5期（1918.10.）：

姚寄人、钱玄同：《中国文字与世界语》

胡天月、钱玄同：《中国文字与世界语》



6卷1期(1919.1.):

区白声、玄同:《中国文字与世界语》

6卷2期(1919.2.):

凌霜:《世界论问题》

凌霜、玄同:《世界语与现代思潮》

关于世界语的讨论成为世界语译本的背景。

#### 四、《新青年》的译者群

关于《新青年》的译者群情形,我们对译者的工作作了量的统计。128篇作品由16位译者完成。绝大多数译者本身既是作家,也是新文学运动的发动者或积极参加者。《新青年》的外国文学的翻译与接受事实上决定于这16位译者的工作质量与选择。请看下页表4。

周作人自《新青年》第5卷即1918年才开始发表(在《新青年》上)其译作。1918至1921年间,他共译76篇作品,占整个《新青年》译作总数的59.4%。刘半农译作为26篇,占总数的20.3%。80篇诗歌翻译中,53篇为周作人所译,24首为刘半农所译。刘半农的白话外国译诗,自《新青年》3卷(1916)开始发表,而周作人的白话外国译诗则几乎囊括了《新青年》8卷(1920)以后各期外国诗译的全部篇幅。

这里,还应该指出,《新青年》译者群的严谨的翻译作风。128篇译作中,117篇均标明了译自何种语言,作品的出处。这个细节于读者无碍,对我们的研究工作帮助则相当大。在拿来主义相当盛行、以翻译为文化及文学革命服务的当时,译者还能在理想的热情之余注意治学的严谨,这也是《新青年》翻译工作的一个特点,为二三十年代文学杂志在外国文学翻译所鲜见。或许后来的译者的革命热情使译者忽视了于革命无关的细节也未必可知。这种情形在沈雁冰的翻译中尤为突出。沈雁冰在《小说月报》上发表的译作,一般带有译者写的序或后记。译者尤重阐明该作品

表4

《新青年》译者的翻译情况  
(1915—1921)

译 者	英语	世界语	法语	日语	俄语	未注明	总 计
1. 陈独秀	1						1
2. 陈 赓	1		1		2		4
3. 胡 适	2 $\frac{1}{2}$					(2?)	4 $\frac{1}{2}$
4. 刘半农	26						26
5. 鲁 迅				2	2		4
6. 罗家伦	1/2						1/2
7. 任鸿隽	1						1
8. 沈泽民						(1?)	1
6. 沈性仁	2						2
10. 沈雁冰	1					(2?)	3
11. 陶履恭	1						1
12. 汪中明			1				1
13. 吴弱男	1						1
14. 薛琪瑛	1						1
15. 张 璜						(1?)	1
16. 周作人	19	9		33	10	(5?)	76
17	57	9	2	35	14	(11?)	117 + (11)(?)

注：罗家伦与胡适合译《顽偶之家》，俩人各计1/2的译作量。

于中国的社会或文学意义。至于别的细节，则略去不谈。这种情况在《小说月报》的译者中较为常见。

### 五、《新青年》译者群的期待视野

中国接受者们的选择究竟是什么？眼光的落点以及空白是什么？值得关注的仍然是具体的数字。因为译者的视野事实上相当有效地影响着评论界的视野。

在小说体裁上，译者的眼光集中在俄国。有14篇译作，占小说译作总数（36）的39%。其次是法国，有6篇译作，占总数的17%。日本与波兰居三，各有4篇作品被译，占总数的11%。

在戏剧方面，英国与挪威居首位，各有4部剧作被译，占总数（12）的67%。

在诗歌方面，日本居首位，有30首译诗，占总数（80）的38%。印度居次，有20首译诗，占总数的25%。英国居三，有13首译诗，占总数的16%。而法国，只有两首译诗：周作人译的《木燕》（《L' Hirondelle de Bois》，Marcel SCHWOB）和《死叶》（《Feuilles Mortes》，Remy de Gourmont）。①两首诗译自英文。

这里，译者的外文知识虽然与选择有关，但不起决定作用。同样是法国，小说居译作的第二位，而诗歌则受到中国接受者相对地冷落。译者的选择与他们引进外国文学的目的密切相关。陈玉刚在《中国翻译文学史稿》里写道：

《新青年》的译者，大多是新文化运动、新文学运动的倡导者，他们翻译介绍外国文学的目的，是希望引入新思想、新文学，借以打破中国文化思想停滞不前的局面，并作为我国新文学的楷模。

---

① 见《新青年》8卷3期。

从《新青年》对外国文学的接受情形看，这些新文学的楷模各有其用。小说上，俄国的译作居突出地位，接受者们认为俄国的国情与中国相似，而俄国的小说在反映社会上尤为出色。瞿秋白在1920年3月写的《俄罗斯名家短篇小说集序》中写道：

俄罗斯文学的研究在中国却已似极一时之盛。何以故呢？最主要的原因，就是：俄国布尔什维克的赤色革命在政治上、经济上、社会上生出极大的变动，掀天动地，使全世界的思想都受他的影响。大家要追溯他的原因，考察他的文化，所以不知不觉全世界的视线都集中于俄国，都集中于俄国的文学；而在中国这样黑暗悲惨的社会里，人都想在生活的现状里开辟出一条新的道路，听着俄国旧社会崩裂的声浪，真是空谷足音，不由得不动心。因此大家都要来讨论研究俄国。于是，俄国文学就成了中国文学家的目标。<sup>①</sup>

这里，俄国文学事实上指的应该是俄国的小说。因为从《新青年》（1915—1921）及《小说月报》（1921—1925）两个杂志的文学接受情形看，俄国的戏剧与诗歌的翻译介绍远远不及俄国小说的翻译与介绍。俄国小说被中国接受者作为新文学的楷模。

至于居《新青年》外国小说翻译第二的法国小说，究竟什么引起中国接受者的重视呢？我们先看所译的作品及作者：

1. 勒麦特（Jules LEMAITRE, 1853—1914），《寺钟》（《La Cloche》），译者汪中明，《新青年》第2卷第4期

2. 莫泊桑（Guy de MAUPASSANT, 1850—1893），《梅吕哀》（《Menuet》），译者胡适，《新青年》第3卷第2期

3. 莫泊桑，《白瑛田太太》（《Madame BAPTISTE》）译者张璜，《新青年》第6卷第2期

---

<sup>①</sup> 转引自陈玉刚：《中国翻译文学史稿》，第113—114页。

4. 莫泊桑,《二渔夫》(《Deux Amis》),译者胡适,《新青年》第3卷第1期

5. 莫泊桑,《西底爸爸》(《Le Papa de Simon》),译者沈雁冰,《新青年》第9卷第1期

6. 贡古尔兄弟(E. de GONCOURT, 1822—1896, J. de GONCOURT, 1830—1870),《基尔米里》, (《Germinie Lacerteux》),译者陈赅,《新青年》第3卷第5期

6篇译作,除汪中明的《寺钟》和陈赅的《基尔米里》说明译自法语外,其余4篇译者既未注明原作书名,亦未指出译自何种语言。

作家勒麦特为诗人,剧作家,小说家,尤其是位有影响的文学批评家,重文学的科学性,现实性。

莫泊桑的小说对社会与人性进行了强烈的讽刺与揭露。其现实主义的文学倾向看来对中国的接受者有很大的吸引力。《新青年》1915—1921年的外国小说翻译中,只有莫泊桑一人有四篇作品得到翻译,其次是俄国作家库卜林(A. I. KOUPRINE, 1870—1938),有三篇作品被译。莫泊桑小说的翻译于20年代初藉李青崖达到高潮:

《莫泊桑短篇小说集》(一),上海,商务印书馆,1923,文学研究会丛书

《莫泊桑短篇小说集》(二),上海,商务印书馆,1924,文学研究会丛书

《莫泊桑短篇小说集》(三),上海,商务印书馆,1926,文学研究会丛书

《鬍须及其他》,上海,朴社,1924

《哼哼小姐集》,上海,北新书局,1929 (莫泊桑全集之一)

《苡威荻集》,上海,北新书局,1929 (莫泊桑全集之二)

- 《鸬鹚集》，上海，北新书局，1929（莫泊桑全集之三）
- 《羊脂球集》，上海，北新书局，1929（莫泊桑全集之四）
- 《霍多父子集》，上海，北新书局，1929（莫泊桑全集之五）
- 《遗产集》，上海，北新书局，1929（莫泊桑全集之六）
- 《珍珠小姐集》，上海，北新书局，1930（莫泊桑全集之七）
- 《蔷薇集》，上海，北新书局，1931（莫泊桑全集之八）
- 《蝇子姑娘集》，上海，北新书局，1931（莫泊桑全集之九）
- 《羊脂球》，上海，三通书局，1940
- 《软项圈》，上海，三通书局，1941
- 《橄榄田集》，长沙，商务印书馆，1941
- 《天外集》，长沙，商务印书馆，1941
- 《莫泊桑中短篇小说选》，上海，文化工作社，1952
- 《俊友》，上海，新文艺出版社，1955
- 《温泉》，上海，新文艺出版社，1955
- 《莫泊桑中短篇小说选集》，上海，新文艺出版社，1956
- 《人生》，上海，新文艺出版社，1957<sup>①</sup>

莫泊桑成为中国现代翻译文学史上最早被译、最重要的法国小说家之一。巴尔扎克似乎后来者居上，至今受到中国法文译者极大的关注。但巴尔扎克小说翻译高潮要比莫泊桑晚20年，即于40年代才由傅雷发起。因此，在20年代中国早期接受文学工作中，莫泊桑代表法国小说为中国接受者所重。

贡古尔兄弟的《基尔米里》在《新青年》的译作，也是两位作家

---

① 上述莫泊桑小说译著书单转引自《中国现代作家著译书目》（续编），北京图书馆书目编辑组编，北京，书目文献出版社，1986，第279—282页。

兄弟在中国最早的中文译作之一。贡古尔兄弟的文学倾向为自然主义；冷静、不动声色地对社会、人性、人生进行细致的白描。他们认为小说家是今天的历史学家，而历史学家则是为过去而工作的研究者。两者所用的方法应该是相似的：历史题材，真实的真实故事及资料。贡古尔兄弟被法国批评界推为自然主义的创始人，《基尔米里》被认为是他们自然主义文学理论在其创作中的杰作。中国译者的选择看来很有现实意义。

翻译为现实服务，为改革社会、改革人生服务，为新文化运动和新文学运动服务，乃是当时《新青年》及后来中国文人译者的共同目的。茅盾在《新文学大系·小说序》对《新青年》的这种现实主义方向作了概括：

那时新青年杂志自然是鼓吹“新文学”的大本营，然而，从全体上看来，《新青年》到底是一个文化批判刊物，而新青年社的主要人物也大多数是文化批判者或以文化批判者的立场发表他们对文学的议论。他们的文学理论的出发点是“新旧思想的冲突”，他们是站在反封建的自觉上去攻击封建制度的形象作物——旧文艺。

反封建旧文艺的新文艺，其所借鉴的小说楷模，在《新青年》的译者看来，当推俄国和法国了。这一倾向由《新青年》始，在二三十年代的《小说月报》得到延续和发展；俄国文学居首，法国文学（小说）居次。而有计划有系统地翻译介绍法国文学，先小说，后戏剧，诗歌，始于文学研究会，以《小说月报》为基地。

戏剧方面的外来楷模，在《新青年》译者看来应为易卜生（Henrik IBSEN, 1828—1906），有三部剧被译，居外国被译作家之首。三部译剧为：

1. 《玩偶之家》（《A Doll's House》），译者罗家伦，胡适，《新青年》4卷

2. 《人民之敌》(《An Enemy of the People》), 译者陶翊恭, 《新青年》4卷6期, 5卷2、3、4期

3. 《小爱友夫》(《Little Eyolf》), 译者吴弱男, 《新青年》4卷6期

《新青年》4卷6期为易卜生专号, 开中国文学杂志期刊专号之首例。后来的《小说月报》、《少年中国》等文学杂志沿用此例, 多次用专号形式突出介绍有代表性的外国作家或外国文学思想、流派、倾向。

与小说、戏剧的接受情形相反, 《新青年》的外国诗歌译者首先推崇的不是西方诗歌, 而是日本的现当代诗歌。13位被译的日本诗人中, 除1人(OKADA Tetsuzo)无法查到生卒年月外, 其余12人经查核, 均为当代诗人。30首日本译诗全部由周作人完成, 并在《新青年》9卷第4期一次登完。

居日本之后的是印度诗歌, 有20首译作。译者主要为刘半农, 译了17首。周作人译了印度古诗诗人尼沙(Nissa, 1639—1689)两首, 陈独秀译的泰戈尔《赞歌》(《Song Offering》)应为最早的泰戈尔中文译诗, 但用的是文言。泰戈尔的白话中文译诗最早的译者, 应为刘半农。《新青年》5卷2期与3期连续刊登刘半农自英语译的《泰戈尔诗二章》、《译诗十九首》(其中泰戈尔译诗7首)。

居译诗第3位的应为英国(13首)。但有一点值得注意, 被译的10位英国诗人, 除两人匿名, 三人<sup>①</sup>无法查到生卒年月外, 其余5人均均为17或19世纪诗人, 这与日、印的当代诗人被接受的情形不一样。而英国诗的译者主要为刘半农, 一人译了8首。胡适译了一首(4卷4期), 周作人译了四首(8卷3期)。

<sup>①</sup> 他们分别是: K. WHITHE (111—2), E. C. DOWD (111—2), H. SMITH (111—2)。



日本的当代诗歌与泰戈尔似乎是中国接受者眼里的诗歌借鉴对象。这里，译者的选择看来以地区的相近与民族的亲合性为潜在的决定因素。同样欲向外开放，从外部世界引进新思想新文化，长期被中国文人认作二类文学体裁的小说与戏剧，向远一点、陌生些的国家如西欧开放，中国的接受者似乎还能主动接受。但对于一向居文学之首的诗歌，中国的接受者似乎显得有些“保守”了：寻求诗歌感觉上的同一性使他们首先把眼光投向日本和印度。值得提出的是这种倾向在后来的《小说月报》外国诗歌翻译中继续存在。

这种小说、戏剧、诗歌接受中的不同走向，恐怕不能只以大力介绍弱小民族文学、寻求国情相似的外国文学为接受者的目的来解释。美学观念的变化往往首先由诗歌开始，因此对于接受者，尤其是深受古典诗歌薰陶的中国《新青年》的接受者来说，需要付出更大的美学观上的努力。革社会的命，总是要比革自我的命容易。诗歌自19世纪下半叶以来，在西方，尤其在法国，开始的正是诗人摆脱古典作用、自我分裂、自我隐去等一系列现代意识活动，即革诗人自己的命。20世纪初的中国知识分子，文人译者的首要任务是革外在敌人的命：反帝反封建，建设新文化、新思想的中国。找药方治病。因此，《新青年》的翻译从一开始就明显地受新文化运动的制约。

## 第二节 《小说月报》对外国文学的 接受情形（1921—1925）

《新青年》的外国文学翻译活动所开始的中国现代翻译文学史至20年代进入高潮。文学研究会、创造社、少年中国会、未名社集中了一大批新文学作家翻译家，对外国文学进行有目的、有计划、有专题的翻译介绍，数量之大，前所未见。其间，文学研究

会的机关刊物《小说月报》(1921年)的翻译介绍工作尤为突出。我们对《小说月报》1921至1925年间的外国文学接受情形作了整理统计,以此勾勒该时期中国对外国文学的期待视野。

原创刊于1910年的《小说月报》,1921年始改编为文学研究会所属,沈雁冰任主编。改编后的《小说月报》有两点重大改革:

其一,使用白话为该刊物的语言,配合新文学运动。

其二,将翻译介绍外国文学作为刊物的第一任务,中国传统或新文学体裁的创作退居其次。

沈雁冰在为《小说月报》(12卷1号)所写的《改革宣言》里将刊物更新扩充的方向作了阐述:

小说月报行世以来,已有十一年矣,今当第十二年始,谋更新而扩充之,将于译述西洋名家小说而外,兼介绍世界文学思潮之趋向,讨论中国文学革进之方法。

《小说月报》辟出“译丛”、“书报介绍”、及“海外文坛消息”三个专栏为译述与介绍这两个任务服务。而事实上,“译丛”专栏所登载的译文不仅仅是“西洋名家小说”,还包括译剧与译诗,且分量不轻。

关于翻译介绍外国文学于中国新文学的意义,《小说月报》的接受者们从一开始就有清醒的认识:

同人认为西洋文学变迁之过程有急需介绍与国人之必要。而中国文学变迁之过程则有急待整理之必要。……同人认为研究文学哲理介绍文学流派虽为刻不容缓之事,而多译西欧名著使读者得见某派面目之一斑,不起空中楼阁之憾,尤为重要。(《改革宣言》)

《小说月报》是如何翻译介绍外国文学、为中国读者提供接受视野信息的?研究《小说月报》的译者群、评论家们对外国文学的选择,并由此探讨这些接受者的接受视野是我们在这里要做的工作。

这一工作分两部分进行：（1）整理统计《小说月报》1921至1925年间（即第12卷至16卷12号）外国文学的翻译情况；（2）整理统计《小说月报》在同一时期内的外国文学介绍情况。

### 一、《小说月报》对外国文学的翻译（1921—1925）

表5的统计数字反映的是《小说月报》在1921至1925年间外国文学（小说、戏剧、诗歌）的翻译情况。由此可以分析中国接受者在该时期对外国文学翻译所作的选择，接受趋势。

1921年至1925年，《小说月报》共出了5卷（第13卷至第16卷）60号（每年12号）及5期专号（第12卷10号：被损害民族的文学号；14卷9号：泰戈尔号；14卷10号：泰戈尔号；16卷8号：安徒生号；16卷9号：安徒生号），两期号外增刊（12卷号外：俄国文学研究；15卷号外：法国文学研究专号）。《小说月报》对外国文学的接受并未囿于其名而只局限于小说，翻译面较广，涉及东西方小说、戏剧和诗歌。我们对《小说月报》1921—1925年外国文学翻译情形作了统计（见第81—83页表5）。

1. 共有649篇作品被译成中文，其中321篇为小说，占总数的49.46%；38篇为戏剧，占总数的5.86%；290篇为诗歌，占总数的44.68%。从这些数字看，小说与诗歌的翻译在《小说月报》的外国文学接受中居几乎相等的重要地位。这与《新青年》的接受情形不同。《新青年》的译诗高居翻译之首，占总数的62.5%，而小说居二，占总数的28.1%。《小说月报》中的小说译作受到译者最大的关注。

2. 有35个国家的文学作品得到翻译，外加当时尚未立国的犹太作家的作品。《小说月报》的译者对犹太作家投入很大的关注与同情。这些犹太作家被认为是弱小、被压迫民族犹太民族的代表。他们尚未有自己的国家，但有自己的语言——意第绪（Yiddish），并用之写作。《小说月报》将之列为“犹太文学”，我们在表中将这些作家列入“犹太意第绪文学”。

表5

《小说月报》外国文学翻译总表

(1921—1925)

国 家	小 说	戏 剧	诗 歌	总 计	被译作家
阿富汗			2	2	1( ? )
南非	1			1	1
德国	33	2	1	36	7
英国	9	4	39	52	20 + 1( ? )
阿美尼亚	1		13	14	12
比利时		3		3	1
巴西	1			1	1
保加利亚	3			3	2
智利		1		1	1
克罗西亚	1			1	1
丹麦	27		1	28	1 + 1( ? )
西班牙		3		3	3
美国	7	1	2	10	9
芬兰	3			3	3
法国	44	4	4	52	25 + 1( ? )
乔其亚			1	1	1
希腊(古)	1			1	1
希腊(现代)	4			4	3

续前表

国 家	小 说	戏 剧	诗 歌	总 计	被译作家
荷兰	2	1		3	3
匈牙利	6	2	4	12	9
印度	65	4	135	204	2+1( ? )
爱尔兰	1			1	1
冰岛	1			1	1
意大利			3	3	1
日本	14	6	23	43	11
尼加拉瓜	1			1	1
挪威	3	1	1	5	3+1( ? )
波斯			1	1	1
波兰	13		2	15	8
葡萄牙			3	3	1
罗马尼亚	1		3	4	1+2( ? )
俄国	62	2	11	75	25+2( ? )
苏联	3		9	12	3+1( ? )
塞尔维亚	1		1	2	2
瑞典	2		23	25	5
捷克斯洛伐克	5		2	7	6
(乌克兰)		1	2	3	3

续前表

国 家	小 说	戏 剧	诗 歌	总 计	被译作家
意第绪语文学	5	3	2	10	5
? (未署国籍)	1		3	3	4(?)
35国加意第绪语文学	321	38	290	649	184 + 14(?)

较之《新青年》(18国被译),《小说月报》的翻译幅度增加了近一倍。35国中有许多为“弱国小国”。《小说月报》以1921年10月(12卷10号)“被损害民族的文学”为标志,比较系统地翻译介绍被压迫弱小民族与国家的文学。值得指出的是《小说月报》这一接受倾向在1921年初发表的《改革宣言》中尚未出现。《改革宣言》所宣布的外国文学接受方向只限于西洋文学变迁之过程的介绍,西歌名著译。接受者的视野比《改革宣言》所预示的则扩大了许多。

在12卷10号的《引言》里,署名为“记者”的作者对《小说月报》对被损害民族的文学所持的接受态度作如下阐述:

民族的文学是它民族性的表现,是它历史背景合时代思潮的混合产品,我们要了解一民族真正的内在精神,从它的文学作品里就能看得出——而且恐怕唯有从文学作品中去寻找得出。

凡是地球上的民族都一样是大地母亲的儿子,没有一个应该特别强些,没有一个配自称为“骄子”,所以一切民族的精神的结晶都应该视为珍宝,视为人类全体共有的珍宝,而况在艺术的天地内是不分贵贱,不分尊卑的。

在《小说月报》接受者的眼里,究竟哪些属被损害民族呢?我们从该期专号的译介里可窥见一般。84—85页的表6(1—3)为该期专

表8(1)

“被损害民族的文学号”小说译作表

作者	国家	作品	译自	译者
Maria Konopnicka 科诺布涅支加 (1846—1912)	波兰	《我的姑母》	世界语	周作人
Argyrés Ephtaliotis 葛夫达利阿蒂思 (?—?)	新希腊	《伊伯拉亨》	英语	周作人
Juhani Aho 哀禾 (1861—1921)	芬兰	《父亲拿洋灯回来的时候》	英语	周作人
Minna Canth 明那·亢德 (1844—1897)	芬兰	《疯姑娘》	德语?	鲁迅
Ivan Vazov 跋佐夫 (1850—1921)	保加利亚	《战争中的威尔珂——一件实事》	德语	鲁迅
Solomon Rabinonitsch 拉比诺维奇 (1865—1916)	新犹太	《贝诺思亥尔思来的人》	?	沈雁冰
Xaver Sandor Gjalski 森陀卡尔斯基 (?—?)	克罗地亚	《茄具客》	英语	沈雁冰
Cech Svatopluk 具克 (1846—?)	捷克	《旅程》	英语	沈雁冰
Laza Lazarevic (1851—1890)	塞尔维亚	《强盗》	英语	沈泽民

表6(2)

“被损害民族的文学号”戏剧译作表

Lesya Ukrainka (1871—1813)	乌克兰	《巴比伦的俘虏》	英语	沈雁冰
-------------------------------	-----	----------	----	-----

表6(3)

“被损害民族的文学号”诗歌译作表

Hovhannes Tulkouantzi 士尔奇兰支 (?—?)	阿美尼亚	《与死有关的》	?	沈雁冰
Avetik S. Isaakjan 伊萨河庚 (1875—1957)	阿美尼亚	《无题》	?	沈雁冰
Prince Bilia Chavchavadze 夏芙夏伐支 (1837—1907)	乔其亚	《春》	德语	沈雁冰
Rudansky 洛顿斯奇 (1830—1873)	乌克兰	《亡命者之歌》	英语	沈雁冰
Taras Shevchenko 西美支钦科 (1814—1861)	乌克兰	《狱中感想》	英语	沈雁冰
Svetislav Stefanovic 斯坦芳诺维支 (1877—?)	塞尔维亚	《最大的喜悦》	?	沈雁冰
Jiri Karasek Ze Lvovic 散尔复维支 (1871—?)	捷克	《梦》	?	沈雁冰
Petr Bezruc 白鲁支 (1867—1958)	捷克	《坑中的工人》	?	沈雁冰
Maria Konopnick 柯诺普民斯卡 (1842—1910)	波兰	《今王》	?	沈雁冰
Adam Asnyk 阿斯尼克 (1838—1897)	波兰	《无限》	?	沈雁冰



号被译作家生卒年月、被译作品、所译自的语言等而作的整理统计：

“被损害民族”在此共有12个，大多为东欧国家。译者共4人：周作人，鲁迅，沈泽民，沈雁冰。事实上，周作人、鲁迅、沈雁冰三人是被损害民族或称弱小民族文学作品翻译在中国（不仅在《小说月报》）最主要的推动者。周作人、鲁迅在《新青年》已开始这方面的翻译工作。这一对于弱小民族、被损害民族作品的接受倾向应源自文学为人生、为社会服务的思想，而“所求的作品是叫喊和反抗，势必至于倾向了东欧，因此所看的俄国、波兰以及巴尔干诸小国家的东西就特别多。”

同时还分主题介绍或翻译这些民族或国家的文学概况：

- |                |                                    |
|----------------|------------------------------------|
| 《乌克兰的民谣》       | （无署名）                              |
| 《被损害民族的文学背景缩图》 | （无署名）                              |
| 《近代波兰文学概观》     | （波兰，河勒温斯奇著）<br>周作人译                |
| 《近代捷克文学概观》     | （捷克，斯拉绥克著）<br>唐俟译                  |
| 《塞尔维亚文学概观》     | （塞尔维亚，Chedo Mi-<br>jatovich 著）沈泽民译 |
| 《芬兰的文学》        | （Hermione Ramsden<br>原著）沈雁冰译       |
| 《新犹太文学概观》      | 沈雁冰                                |
| 《小俄罗斯文学略说》     | （德国，凯尔沛来斯）<br>唐俟译                  |
| 《新兴小国文学述略》     | 胡天月译述                              |

《小说月报》自此将弱小民族、被压迫民族文学的翻译介绍作为长期一贯的工作而从未中断。中国作家与译者当时不无反对意见。《中国翻译文学史稿》一书曾记载林语堂与鲁迅关于这一翻译

文学方向的争论。<sup>①</sup>

林语堂在《今文八弊》中批评道：

其在文学，今日介绍波兰诗人，明日介绍捷克文豪，而对于已经闻名之英、美、法、德文人，反厌为陈腐，不欲深察，求一究竟。

鲁迅著文反驳：

诚然，“英、美、法、德”在中国有宣教师，在中国现有或曾有租界，几处有驻军，几处有军舰，商人多，用西崽也多，至于使一般人仅知有“大英”、“花旗”、“法兰西”和“茄门”，而不知世界上还有波兰和捷克。但世界文学史，是用了文学的眼睛看，而不用势利眼睛看的，所以文学无须用金钱和枪炮作掩护，波兰、捷克，虽然未曾加入八国联军来打过中国，那文学却在，不过有一些人，并未“已经闻名”而已。<sup>②</sup>

很明显，被压迫弱小民族文学的翻译是以反抗社会、为人生呐喊为出发点的，与文学研究会为代表的现实主义文学倾向一致。

1922年7月《小说月报》登载读者万良濬的来信，建议翻译《浮士德》、《神曲》、《哈姆雷特》等“虽产生较早，而有永久之价值”的著作。同一期登载茅盾的回信，认为“翻译《浮士德》等书，在我看来，也不是现在切要的事，因为个人研究固能惟真理是求，而介绍给群众，则应该审度事势，分个缓急。”

个人研究翻译须考虑到群众的实际需要，这一思想在几十年之内，始终在译事工作中占主导地位。

郭沫若在同年7月27日《时事新报》副刊《学灯》上发表《论文学

---

① 陈玉刚：《中国翻译文学史稿》，第123页。

② 《鲁迅全集》第6卷，北京，人民文学出版社，1982，第356页。

的研究与介绍》一文，回答茅盾的观点，认为文学研究不论研究作品或作家，均属研究者个人的自由。而文学的介绍（这里指翻译）则有文学作品、介绍家（翻译家）、读者三者关系的考虑。其中介绍家起关键作用，因为他即对文学作品有选择的权力，而且对于读者有指导（而非顺从）的作用。郭沫若不同意茅盾关于翻译应根据群众需要、分个缓急及稍早些时候郑振铎关于翻译经济论观点。翻译的动机何在？郭沫若写道：

我们试问，翻译作品是不是要有创作的精神寓在里面？这，我恐怕无论是若何强辞夺理的人，对于这个问题，一定要答应一个“是”。那么我们又问，翻译家要他自己于翻译作品时候起创作的精神，是不是对于该作品应当有精深的研究，正确的理解，视该作品内的表现和内涵不啻如自己出，乃从而为迫不得已的移译？①

郭沫若这里强调翻译作品的内涵及译者的主观动机。认为在这种情况下所产生出来的译品：

当然能生莫大的效果，当然会引起一般读者的兴味。他以身作则，当然能尽他指导读者的义务，能使读者有所观感，更进而激起其研究文学的急切要求。〔……〕这种翻译家的译品，无论在什么时代都是切要的，无论对于何项读者都是经济的，为什么说到别人要翻译神曲、哈孟雷特、浮士德等书，便能预断其不经济，不切要，并且会盲了目的呢？②

郭沫若强调翻译外国文学作品以其本身的文学价值——醇、真为标准的观点与郭沫若早期“为艺术而艺术”的思想倾向一致。茅盾于同年8月《文学旬刊》第45期发表《介绍外国文学作品的目的》一文，文章副标题为“兼答郭沫若君”。

---

①② 郭沫若：《论文学的研究与介绍》，载1922年7月27日《学灯》。

茅盾在此文中，认为翻译外国文学作品，除郭沫若所说的译者主观动机一面，还存在客观的一面：

我们翻译一件作品除主观的强烈爱好心而外，是否还有一个“适合一般人需要”，“足救时弊”等等观念做动机？

茅盾在这里强调的是接受外国文学的目的，“足救时弊”一词足以代表他的文学观。文学翻译在郭沫若看来，可以经译者创造读者，在茅盾看来，必须“适合一般人需要”，译者因此受读者的需要、现实的需要的制约。郭沫若和茅盾所持的是完全不同的文学观。事实上，中国文以载道的文学传统始终如一，茅盾的观点为大多数人所赞同，文学创作、翻译与介绍为人生、为现实服务成为一贯的主流。而郭沫若几年后也改变初衷，提出“革命文学”口号，加入主流。

茅盾在这篇文章中还明确指出文学使命应该与社会、人生相连：

对于文学的使命的解释，各人可有各人的自由意见；而且前人，同时代人，已有过不少的争论。我是倾向人生派的。我觉得文学作品除能给人欣赏而外，至少还须含有永存的人性，和对于理想世界的憧憬。我觉得一时代的文学是一时代缺陷与腐败的抗议或纠正。我觉得创作者若非是全然和他的社会隔离的，若果也有社会的同情的，他的创作自然而然不能不对于社会的腐败抗议。我觉得翻译家若果深悉自身所居的社会的腐败，人心的死寂，而想借外国文学作品来抗议，来刺激将死的人心，也是极应该而有益的事。

《小说月报》对外国文学的翻译与介绍，正是以“抗议”“刺激”乃至改造社会为出发点的。

3. 《小说月报》的接受情形：在小说的翻译方面，印度居首，有65篇作品被译；俄国居次，62篇译作；法国居三，44篇译作；德国居四，33篇译作；丹麦居五，27篇译作；日本波兰居丹

麦之后，各有14或13篇译作。

俄国、法国小说翻译一前一后居重要地位这一情形自《新青年》始。而在《新青年》小说翻译中为零的印度小说，此次一跃而居首，是文学翻译中一大变化。可以解释为《小说月报》重视弱小民族文学的结果。德国小说翻译亦从《新青年》的零篇到《小说月报》的33篇，居第四位，看来被鲁迅列入西洋大国的“茄门”并未因《小说月报》重视被压迫弱小民族的文学而受到忽视。重视而不排他，《小说月报》译者是开放的。

在戏剧方面，日本居首，有6部剧被译，英国、法国和印度居二，各有4部剧被译。比利时、西班牙和新犹太（用意第绪语写作）居三，各有3部译剧。在《新青年》居外国戏剧翻译之首的英国（4部译作）退居第二，挪威（4部译作）退居末位，仅1部译剧。而原在《新青年》只有1部译剧的日本，在《小说月报》有6部译剧，居译剧之首。日本戏剧在中国对外国文学的接受中受到重视。

在诗歌方面，与《新青年》1915—1921年接受情形相比，也有变化。原在《新青年》诗歌翻译中以30首译诗（占总数38%）高居首位的日本，在《小说月报》1921—1925年的诗歌翻译中仅23首诗被译，占总数8%。而原居第二的印度，此次以135首译诗遥居各国之首（占总译诗的47%）。英国由在《新青年》的第三位（13首译诗，占总数的16%）前移至《小说月报》译诗的第二位，39首译诗，占总数的14%。

在印度译诗方面，《新青年》译者翻译了四位印度诗人（TAGORE, PARAMAHAVSA, NAIDU, NISSA）的20首诗。而《小说月报》的译者似乎只对泰戈尔（TAGORE）感兴趣，从1921至1925年（第12卷至第16卷）长达5年的时间内，印度诗人只有泰戈尔被译，换句话说，135首印度译诗全部为泰戈尔所作。看来，对于《小说月报》的接受者，诗歌的外来楷模非泰戈尔莫属了。若看中国新诗所受的泰戈尔及日本短诗的影响，《小说

月报》诗歌译者的偏好是有历史意义的。

4. 从翻译语言方面，我们对649篇外国译作所译自的外国语言作了一个统计，看一看《小说月报》的外国文学翻译在语言方面的接受情形。我们曾在前面对《新青年》的接受情形作过同样的统计。（见92—94页表7）

649篇外国文学译作中，398篇译自英语，占总数的61.33%；57篇译自俄语，占总数的8.78%；42篇译自日本，占总数的6.47%；29篇译自法语，占总数的4.47%；11篇译自世界语，占总数的1.7%；其余为德语5篇，意大利语3篇。

英语为第一被译语言，情形与《新青年》完全相同。英语作品在《新青年》的外国文学作品中占44.53%，在《小说月报》的外国文学作品中占61.33%。原居第二的日语作品，在《小说月报》退居第三，比例数由原在《新青年》的27.34%降至6.47%。而原在《新青年》居第三的俄语作品在《小说月报》中升为第二（比例略有下降，原为10.93%，在《小说月报》为8.78%）。

11篇译自世界语的作品由周作人和胡适完成。就总数比例而言，世界语在《小说月报》的地位（1.7%）大大低于在《新青年》的地位。

52篇法国文学译作，也有13篇译自英语。由此推测，《小说月报》译者群的英语应为第一外国语。

5. 从被译作者所处的年代，即从时间的选择角度看，198位被译的外国作家中，有95位生活在19至20世纪交界的年代，占总数的47.98%；《新青年》的被译外国作家处同一时代的为总数的48.65%。（见94页表8）

两个杂志前后十年的外国文学翻译工作重点看来是一致的，以现代当代的文学为主。

古典作家被译的情形，《新青年》与《小说月报》大致相同，比例分别为2.7%和3.54%。

表7

## 《小说月报》外国文学译作所译自的语言

(1921—1925)

国 家	译作总数	德语	英语	世界语	法语	日语	意大利语	俄语	( ? )
阿富汗	2		2						
南非	1		1						
德国	36	2	2	2					( 30 )
英国	52		52						
阿美尼亚	14		12						( 2 )
比利时	3				3				
巴西	1		1						
保加利亚	3	1		2					
智利	1		1						
克罗地亚	1		1						
丹麦	28		28						
西班牙	3		2						( 1 )
美国	10		10						
芬兰	3	1	2						
法国	52		13		26				( 13 )
乔其亚	1							1	
希腊(古)	1								( 1 )
希腊	4		3						( 1 )

续前表

国 家	译作总数	德语	英语	世界语	法语	日语	意大利 大语	俄语	( ? )
荷兰	3		2						(1)
匈牙利	12		4	1					(7)
印度	204		203						(1)
爱尔兰	1		1						
冰岛	1		1						
意大利	3						3		
日本	43		1			42			
尼加拉瓜	1								(1)
挪威	5	1	4						
古波斯	1								(1)
波兰	15		2	6				1	(6)
葡萄牙	3		3						
罗马尼亚	4		1						(3)
俄国	75		8					55	(12)
苏联	12		3						(9)
塞尔维亚	2		1						(1)
瑞典	25		19						(6)
捷克	7		5						(2)
乌克兰	3		3						



续前表

国 家	译作总数	德语	英语	世界语	法语	日语	意大利语	俄语	( ? )
犹太意第 绪文学	10		6						( 4 )
?	3		1						( 2 )
	649	5	398	11	29	42	3	57	( 104 )

注：括号内的数字指译者未标明译自何种语言的作品。

表8                    《小说月报》外国文学翻译中被译的外国作家时代  
                          ( 1921—1925 )

	古典时代	19世纪	20世纪	无法证实	匿 名	总 计
被译作家	7	45	95	29 + 8	14	198 ( 184 + 14 )
比 例	3.54%	22.72%	47.98%	18.69%	7.07	100%

注：其中8位被译作家，只能查到其生年或卒年。

#### 6. 法国文学在《小说月报》的翻译情形 ( 1921—1925 )

前面提到，649篇翻译作品中，52篇属法国文学。法国与英国居整个《小说月报》该时期外国文学翻译第三位。52篇译作中，44篇为小说，4篇译剧、4篇译诗。假若将4篇译诗与印度的135首、英国的39首、日本的23首、俄苏的20首及阿美尼亚的13首译诗相比，法国的诗歌翻译在《小说月报》对外国文学的翻译中实在显得微不足道。这与在《新青年》只有两首法国译诗的情形相同。看来，对于《新青年》和《小说月报》的译者，新诗的楷模不来自法国，应来自印度、日本和英国。中国译者对法国小说的关注，远远超过对法国诗歌的关注。我们对1921至1925年间法国文学在

《小说月报》的翻译情形作了整理统计（见表9—表11）。

表9 法国文学在《小说月报》的翻译情形  
(1921—1925)

作者	国家	作品	译自	译者	期号
Henri BARBUSSE (1873—1935)	法国	《不吉的小月亮》 《初恋》 《十字勋章》 《四个人的故事》 《太好的一个梦》 《兄弟》 《廊门》 《葬曲》 《炮战》	英语 英语 英语 英语 英语 英语 法语 英语 法语	刘延陵 CF女士 刘延陵 CF女士 刘延陵 刘延陵 李青崖 刘延陵 罗黑芷 李青崖	XIV-3 XIV-4 XIV-6 XV-号外 XIV-7 XIV-11 XV-8 XV-9 XVI-7
Prédéric BOUTET (1874—1933)	法国	《一诺》	英语	一樵	XII-5
François COPPEE (1842—1908)	法国	《名节保全了》 《代替者》 《甘死》	法语 英语 法语	真常 子纓 李劫人	XII-2 XII-4 XIII-8
Anatole FRANCE (1844—1924)	法国	《红蛋》 《穿白衣的人》 《李俐特的女儿》	法语 法语 法语	六珈 匀锐 敬隐渔	XII-8 XIII-9 XVI-1
Octave MIRBEAU (1848—1917)	法国	《一个冬天的晚上》	法语	六珈	XII-6
Guy de MAUPASSANT (1850—1893)	法国	《归来》 《政变的一幕》 《床边的协定》 《一个失业的人》 《离婚》 《决斗》 《母亲》 《战壕》 《旅行》	法语 法语 法语 法语 法语 英语 法语 法语 ?	沈泽民 李青崖 李青崖 李青崖 李青崖 陈赓 高真常 李青崖 润余	XII-12 XIV-1 XIV-2 XIV-6 XV-2 XV-2 XV-2 XV-7 XV-9
Gustave FLAUBERT (1821—1880)	法国	《简单的心》	?	沈泽民	XIII-1 XIII-2 XIII-3

续前表

作者	国家	作品	译自	译者	期号
Pierre LOUÏS (1870—1925)	法国	《比勃里斯》 《马丹埃士果里野的 非常奇遇》	英语 法语	周建人 李劫人	XV-s XV-s
Marcel PREVOST (1862—1841)	法国	《斯摩伦的日记》	法语	李劫人	XV-s
René BAZIN (1853—1932)	法国	《信箱里的鸟》 《伯奶特保姆》	法语	伯盛 金满成	XV-号外 XVI-1
Catulle MENDES (1841—1909)	法国	《三个播种者》		CF女士	XV-s
Henry BORDEAUX (1870—1963)	法国	《生命是为别人的》		徐蔚南	XV-号外
Charles-Louis PHILIPPE (1874—1909)	法国	《归来》	法语	仲持	XV-号外
Honoré de BALZAC (1799—1850)	法国	《刽子手》	法语	仲持	XV-号外
George SAND (1804—1876)	法国	《侯爵夫人》		泽民	XV-号外
Alfred de MUSSET (1810—1857)	法国	《柯华西斯》		展和	XV-号外
Théophile GAUTIER (1811—1872)	法国	《穿面包鞋的小孩子》		斐成	XV-号外
anonyme	法国	《列那狐的历史》	英语	文基	XVI-8 XVI-9 XVI-10 XVI-11 XVI-12

续前表

作者	国家	作品	译自	译者	期号
Roland Lecavelé DORGELES (1885—1973)	法国	《得胜了》	法语	李青崖	XV-8
Paul MARGUERITTE (1860—1918)	法国	《虫》 《离婚之后》	法语 法语	李劫人 李劫人	XVI-1 XVI-5
Jean de LA FONTAINE (1621—1695)	法国	《狐狸和葡萄》	法语 (?)	调孚	XVI-12
Rodolphe TÖPFFER (1799—1846)	法国	《火灾》	?	徽州人	XV-5

表10

法国戏剧在《小说月报》的翻译情形

作者	国家	作品	译自	译者	期号
MOLIERE (1622-1673)	法国	《吝啬人》	法语	真常	XII-6 XII-7 XII-9 XII-11
Pierre LOUÏS (1870-1925)	法国	《斜阳人语》	法语	李劫人	XIII-12
Henri LAVEDAN (1859-1940)	法国	《永世》	?	雷晋笙	XV-8
Anatole France (1844-1924)	法国	《哑妻》	英语	沈性仁	XV-8

这仅有的四首法国译诗里，值得注意的是波德莱尔的诗得到了翻译：《窗》（《Les Fenêtres》），《小说月报》13卷3号；《游子》（《L'Etranger》），《小说月报》13卷6号。两首诗均为周作人（仲密）所译，应该算波德莱尔在中国较早的译诗。周作人是较

表11

法国诗歌在《小说月报》的翻译情形

作 者	国家	作 品	译自	译者	期号
Charles-Pierre BAUDELAIRE (1821-1867)	法国	《窗》 《游子》	？ ？	仲密 仲密	XIII-3 XIII-6
Alfred de MUSSET (1810-1857)	法国	《恋歌》	法语	侯佩尹	XIV-12
Pierre de RONSARD (1524-1585)	法国	《伤逝》	法语	侯佩尹	XIV-12

早介绍波德莱尔的新文学作家之一。1921年11月11日他撰文《三个文学家的纪念》（《谈龙集》），纪念法国作家佛罗贝尔（G. FLAUBERT）、波德莱尔和俄国的陀思妥也夫斯基。关于波德莱尔，周作人写道：

他的诗中充满了病的美，正如贝类中的珍珠。他是后来颓废派文人的祖师。〔……〕

我们所完全承认而且感到一种亲切的，是他的“颓废的”心情，与所以表现这心情的一点著作之美。

将波德莱尔的诗比作“贝类中的真珠”，且对中文词义为贬义的“颓废”心情曰“颓废美”表示感到亲切，而不是回避，可见周作人作为诗人的敏感，他从文学上而非伦理上去理解波德莱尔的诗及审美意识。

这里，我们将《新青年》与《小说月报》所译的法国作家所生活的年代作时间上的比较。《新青年》所译的法国四位小说家（勒麦特、莫泊桑、贡古尔兄弟）和两位法国诗人（施卧泊、果尔蒙）中，有三位（勒麦特、施卧泊、果尔蒙）生活在19世纪下半叶和20世纪初。另三位为19世纪下半叶作家。时间上都与《新青年》的时代相距不远。《新青年》译者的文学接受以现代为主，以便为新

文学提供借鉴，这是当时的外国文学翻译趋势。

《小说月报》所译的22位法国作家、3位法国诗人中，有14位生活在19世纪下半叶与20世纪（其中9位与《小说月报》为同代人）。《新青年》以现代外国文学翻译为主的接受倾向在《小说月报》的外国文学翻译工作中得到继续伸沿。两大杂志前后十年间对法国文学的翻译印证了这种以现代为主的倾向。这里所说的“现代”，指的是时间上的现代。时间上的即历史上的现代与文学观上的现代之间差异颇大。

## 二、《小说月报》关于外国文学的介绍批评（1921—1925）

《小说月报》在翻译外国作品的同时，注重外国文学的介绍与批评研究。改革后的《小说月报》首先开辟了“海外文坛消息”专栏，主编沈雁冰亲自撰稿，介绍当时最新的外国文坛动态、作品及作家活动情况。从第12卷第1号（1921.1）至第15卷第6号止，共发了206则消息。自13卷1号始，又辟出文学家研究一栏，以专栏的形式突出介绍研究外国作家、作品及思想，而事实上，《小说月报》自11卷始，始终不断地在进行这方面的工作。文学家研究一栏出了几期后更换主题，专栏也根据需要更名不断。文学批评与介绍成为《小说月报》对外国文学接受的主要内容之一。

关于《小说月报》的外国文学翻译，沈雁冰在该刊第12卷12号发文《一年来的感想与明年的计划》作过如下阐述：

我们一年来的努力较偏于翻译方面——就是介绍方面。时有读者来信，说我们“蔑视创作”，他们重视创作的心理，我个人非常钦佩，然其对于文学作品功用之观察则亦不敢苛同。〔……〕文学家要在非常纷扰的人生中搜寻永久的人性。要了解别人，也要把自己表露出来使人了解，要消灭人与人之间的沟渠，要齐一人与人间的愿欲，所以文学是人精神的食粮，它不但使人欣忭忘我，不但使人感极而下泪，不但使人精神上得相感通，而且使人精神向上，齐向一个更大

的共同的灵魂。然而这是重大的工作，自古至今的文学没有一个人曾经独力完成了这件大工作，必须合拢来，乃得稍近于完成。在这意义上，我觉得翻译文学作品和创作一般地重要，而在尚未有成熟的“人的文学”之邦像现在的我国，翻译尤为重要；否则，将以何者疗救灵魂的贫乏，修补人性的缺陷呢？

《小说月报》译者做的正是这须合拢来才近于完成的疗救灵魂的工作。而疗救工作，当然也包括外国文学作品、作家的介绍与批评。译者的翻译选择，与评论者的批评选择，同为中国接受者的期待视野。

这里，我们要讨论的是1921至1925年间《小说月报》在外国文学述评方面的接受情形。述评分两类：《小说月报》的接受者所译的外国文学评论；《小说月报》的接受者所写的外国文学述评。

1. 《小说月报》的外国文学评论译文（1921—1925）共有88篇，其中51篇涉及1900年以后的外国文学或作家。26篇涉及19世纪的外国文学或作家。2篇涉及外国古典文学：

《圣经之文学研究》，英国，W.H.HUDSON著，汤澄波、叶启芳合译，《小说月报》第13卷10号。

《诗学》，亚里斯多德著，傅东华译，《小说月报》，第16卷1号2号

从时间上看，《小说月报》的接受者对外国现当代（与《小说月报》同时）文学的介绍批评远远超过对外国古典文学的关注。这一重视当代的倾向与《小说月报》的翻译情形一致。

2. 《小说月报》的中国接受者所写的有关外国文学的述评文章176篇，其中86篇（占总数的48.86%）涉及20世纪的外国文学。64篇涉及19世纪，24篇涉及外国古典文学，即19世纪以前的文学。2篇为文学理论。

同为介绍批评，中国对外国文学的述评中关于古典文学的论

文多于中国接受者关于外国文学评论的翻译(24:2)。但总的趋向与翻译仍是一致的:以现当代外国文学的介绍为主。

从总体上看,《小说月报》的外国文学介绍与研究(包括:外国文学批评译文;中国关于外国文学批评的论文)尤重20世纪。264篇评论(包括译文)中,137篇(占总数的51.89%)论及20世纪外国文学(作家或作品)。90篇涉及19世纪,26篇涉及古典时代的外国文学。11篇(其中9篇译文)为文学理论。264篇论文或评论译文中,除11篇文学理论外,其余253篇的内容涉及作品评论、作家生平、外国文学派别、思想、动态。

3. 在这一以介绍批评为主题的接受中,究竟哪些国家的文学最受《小说月报》的关注?我们对此作了整理统计。(见表12)

表12            《小说月报》对外国文学介绍研究的接受情形  
(1921—1925)

文学批评所涉及的国家	外国文学批评译文	中国关于外国文学论文	总计
德国	8	7	15
阿美尼亚		1	1
奥地利	1		1
比利时		1	1
圣经文学*	1	3	4
英国		1	35
保加利亚	1		1
智利	1		1



续前表

文学批评所 涉及的国家	外国文学 批评译文	中国关于外 国文学论文	总 计
丹麦	6	6	12
西班牙	1	7	8
爱沙尼亚		1	1
美国	2	1	3
芬兰	1		1
法国	8	30	38
乔其亚		1	1
希腊	2	6	8
匈牙利	1	2	3
西方文学*		7	7
秘鲁		1	1
波兰	2	3	5
葡萄牙	1		1
俄苏	13	26	39
	2	1	3
斯堪的纳维亚*	1		1
塞尔维亚	1		1
瑞典		1	1

续前表

文学批评所 涉及的国家	外国文学 批评译文	中国关于外 国文学论文	总 计
印度	8	21	29
爱尔兰		5	5
意大利	1	1	2
日本	9	4	13
巴西		1	1
利陶宛		1	1
拉脱维亚		1	1
墨西哥		1	1
挪威	4	2	6
瑞士		1	1
捷克	1	2	3
乌克兰		2	2
意第绪语文学*	2	1	3
希伯来语文学*	1		1
南斯拉夫	1	1	2
总计	88	176	264

注：凡有星号者指专题文学评论，不分国别。

俄苏文学的介绍研究在《小说月报》1921—1925年的接受中居首位，有42篇介绍评论文，占总数的15.9%，处于第二位的是法

国文学，有38篇介评，占总数的14.4%；英国处第三位，有35篇介评；印度居第四位，有29篇介评；德国居第五位，有15篇介评。

我们将《小说月报》外国文学翻译中居前五位的国家排列如下（总译作649篇）：

（1）印度：204篇

（2）俄苏：87篇

（3）法国：52篇 英国：52篇

（4）日本：43篇

（5）德国：36篇

俄苏、法国、英国文学受到《小说月报》译者与介绍评论者同样的关注，在《小说月报》的整个外国文学的接受中居首要地位。而《小说月报》的译者对印度文学的关注远远超过介评者对之的关注。德国文学的接受情形在《小说月报》翻译、介评两个层次上相同。

4. 我们对《小说月报》1921—1925年间的文学翻译和同一时期的外国文学介评作了比较，（见下页表13），看在时间的选择上，上述两个层次的接受情形是否吻合。

从表10看，《小说月报》的外国文学翻译者对现代（20世纪）文学的关注与该杂志介评者的关注是一致的（56.7%：51.89%）。

对于19世纪以及19世纪以前的外国文学，翻译与介绍这两个层次的比例有变化。《小说月报》的外国文学介评较之翻译层次，对19世纪以及19世纪以前的外国文学多了一点关注（见下页表13中的比例数字）。

5. 在前面，我们对法国在《小说月报》以及《新青年》的文学翻译中究竟哪一种文学体裁最受中国译者关注，作过整理统计。从法国在这两个杂志被译的作品体裁看，小说第一，戏剧第二，诗歌居后。

在文学介绍评论这一层次的外国文学接受中，《小说月报》的

表13

《小说月报》外国文学翻译介绍总表

(1921—1925)

	外国文学翻译	外国文学介评	总 计
总 计	649	264	913
20世纪	368 (56.7%)	137 (51.89%)	505 (55.31%)
19世纪	129 (19.88%)	90 (34.09%)	219 (23.99%)
19世纪以前	21 (3.24%)	26 (9.85%)	47 (5.15%)
作家生卒年代无法证实	131 (20.18%)		131 (14.35%)
文学理论		11 (1.2%)	11 (1.2%)

接受者关注的是法国文学的哪些细节呢？这里，我们对《小说月报》的法国文学介评作一整理。

在38篇介评中，1篇涉及文学理论：

《小说之评论》，莫泊桑著，金满成译，16卷4号

6篇介绍法国作家的生平：

《罗曼罗兰评传》，Anna NUSSBAUM著，孔常译，12卷

8号

《法郎士传》，陈小航，13卷5号

《现代的法国文学者》，沈雁冰，郑振铎，15卷1号，

法郎士 (A. FRANCE, 1844—1924)

拉夫丹 (Henri LAVEDAN, 1859—1940)

白利欧 (Eugène BRIEUX, 1858—1936)

- 伯桑 (Reré BAZIN, 1853—1932)
- 克罗但尔 (paul CLAUDEL, 1868—1955)
- 波儿席 (paul BOURGET, 1852—1935)
- 莱尼葛 (Henri de RÉGNIER, 1864—1936)
- 雪里芳 (Francis VIÉLÉ—GRIFFIN, 1863—1937)
- 梅列尔 (Stuart MERRILL, 1863—1915)
- 福尔 (paul FORT, 1872—1960)
- 夏姆 (Francis JAMMES, 1868—1938)
- 巴兰 (Maurice BARRÉS, 1862—1923)
- 《现代法国文学者》，沈雁冰，郑振铎，15卷2号；
- 罗曼罗兰 (Romain ROLLAND, 1866—1944)
- 巴比塞 (Henri BARBUSSE, 1873—1935)
- 杜哈默尔 (Georges DUHAMEL, 1884—1966)
- 鲁意斯 (Pierre LOUÏS, 1870—1925)
- 梅脱灵 (Maurice MAETERLINCK, 1862—1949)
- 玛伦 (Reré MARAN, 1887—1960)
- 《文学批评家圣佩韦 (Augustin Sainte—Beuve) 评传》，  
俊仁，15卷号外
- 《法国艺术家录》，明心，15卷号外
- 15篇评法国作家；
- 《布兰兑斯的法郎士论》(节译)，George BRANDES著，  
陈小航，13卷5号
- 《悼陆蒂》，P. BOURGET著，冯璘、吴山译，15卷5号
- 《纪念佗罗贝尔的百年生日》，沈雁冰，12卷12号
- 《今年纪念的几个文学家——莫里哀》，佩韦，13卷12号
- 《今年纪念的几个文学家——大龚古尔》，佩韦，13卷12号
- 《莫泊三研究》，H. R. ALBERT著，谢位鼎译，15卷2号
- 《莫泊三逸事》，雁冰，15卷2号

《小仲马百岁纪念(1824—1895)》，吴山，15卷9号

《法国战时的几个文学家》，王靖，15卷号外：

贝吉(Charles PÉGUY, 1873—1914)

泊斯沙里(Ernest PSICHARI, 1883—1914)

诺利(Emile NOLLY, 1880—1914)

巴比塞(H. BARBUSSE)

杜哈墨尔(G. DUHAMEL)

巴莱士(M. BARRÈS)

《巴尔扎克底作风》，佩蘅，15卷号外

《波德莱尔研究》，闻天，15卷号外

《佛罗贝尔》，雁冰，15卷号外

《小仲马的祖宗》，从予，16卷1号

《法国文学界对于新死的巴兰之评论》，冯璘，吴山，16卷5号

《茶花女本事》，樊仲云，16卷10号

14篇为法国文学史研究：

《法兰西文学之新趋势》，Georges LECHARTIER著，济徽译，13卷9号

《几本谈大战的法国小说》，李青崖，15卷7号

《法兰西近代文学》，谢六逸，15卷号外

《法国文学对于欧洲文学的影响》，郑振铎，沈雁冰，15卷号

外

《中产阶级胜利时代的法国文学》，耿济之，15卷号外

《法文之起源与法国文学之发展》，胡梦华，15卷号外

《19世纪法国文学概观》，刘延陵，15卷号外

《法国的浪漫运动》，希孟，15卷号外

《法国的自然主义文艺》，汪馥泉，15卷号外

《近代法国写实派戏剧》，胡愈之，15卷号外

《大战前与大战中的法国戏剧》，王统照，15卷号外

《法国近代诗概观》，君彦，15卷号外

《17世纪的法国文学》，郑振铎，16卷4号

《18世纪的法国文学》，郑振铎，16卷11号

其余两篇为书目：

《法朗士著作编目》，陈小航编著，13卷5号

《法朗士逝矣！》——附中文的论法朗士著作，中译的法朗士著作，英译的法朗士著作撮要，雁冰，15卷10号

在《小说月报》外国文学介绍研究这一层次，法国文学的介绍研究者给予诗歌相当的重视。有关法国文学史的介评文章均以论诗为主。另外还有法国诗人和诗歌史专论。这一情形表明，《小说月报》的外国文学介评者较之外国文学的译者，对法国诗歌有更大的兴趣。而在文学翻译这一层，《小说月报》的诗译者，偏重印度、英国、日本、瑞典。小说译者偏重印度、俄苏、法国、德国。法国译诗在《小说月报》（1921—1925）只有四首。一个被介评者热切论述的诗国，在译诗者那里似乎微不足道。这一《小说月报》译者与介评者眼光的不吻合正好与两者在印度文学的译评不吻合相反。在对印度文学（主要是诗歌、小说）的接受中，《小说月报》的译者对印度的关注远远大于介评者对印度的兴趣。

### 三、《小说月报》的接受倾向

《小说月报》对外国文学的翻译与介绍研究，除在法国诗歌与印度文学的接受中存有选择重点的不吻合外，在整体上，具有共同的接受倾向：

1. 重时间意义上的现当代文学。20世纪外国文学在翻译与介评中分别占总数的56.7%与51.89%。而“海外文坛消息”在1921至1925年间发的208条消息均为当时的文学动态。

2. 重现实主义文学。俄苏、西欧文学中的现实主义文学倾向符合《小说月报》接受者“艺术为人生”的观念。接受者们希望

借此类文学的引进，发起呐喊与反抗，拯救中国人的灵魂。

3. 重文学状况的介绍。《小说月报》的外国文学介评者为丰富中国新文学，介绍批评重点放在作者生平、著述目录、文学动态或文学史。文学理论的译介则放在第二位。264篇外国文学介评（包括译评）中，有11篇为文学理论：

（1）《小泉八云论诗》，〔日〕小泉八云，从予译，16卷1号

（2）《诗学》，亚里斯多德，傅东华译，16卷1号2号

（3）《小说之评论》，〔法〕莫泊桑，金满成译，16卷4号

（4）《社会的文学批评论》，〔美〕蒲克，傅东华译，16卷6号7号10号11号

（5）《文学原理》，〔英〕爱伦坡，林孖译，16卷1号

（6）《研究文学的方法》，〔英〕哈德逊，邓演存译，14卷1号，2号，3号，5号，6号

（7）《近代德国文学的主张》，〔日〕川岸光宣，海镜译，12卷8号

（8）《论翻译的文学书》，〔美〕R.C.NEMIAN，希和译，14卷11号

（9）《宣传与创作》，〔日〕厨川白村，任白涛译，15卷10号

（10）《译诗学旁札》，傅东华，16卷3号，5号

（11）《何谓古典主义？》，郑振铎，14卷2号

4. 重抒情诗。译小说以现实主义作品为主，译诗则重浪漫主义。英国浪漫主义诗人几乎全部被译或被介绍。印度诗人的抒情性哲理小诗在译者与介评者眼里最受关注，为1921—1925年《小说月报》各期的常客。

5. 重被压迫民族文学的翻译介绍。主编沈雁冰继周作人、鲁迅在《新青年》开始的努力，在这方面做了大量的工作，除组织、出版、发行专号之外，亲自译介，使全面系统地介绍被压迫



弱小民族文学成为《小说月报》整个外国文学接受中的一项主要任务。

在前面两个章节，我们通过对1915—1921年间的《新青年》外国文学翻译情形和1921至1925年间《小说月报》的外国文学翻译、介绍研究情形这两个阶段、两个层次的接受研究，探讨中国对外国文学的期待视野、接受倾向、接受的目的与结果的关系。

研究中国新文学初期、中国象征派诗歌诞生之前(1925)的中国对外国文学的接受情形(翻译、介绍批评研究)是一庞大的研究课题。我们在这里所做的《新青年》与《小说月报》的接受研究仅仅是其中的一小部分。对该时期各期刊、出版物作全面的、系统的整理统计，是勾勒整个接受情形、研究期待视野所必须的工作，需要研究者集体的力量、长期细致一致的努力。

### 第三章

## 法国象征主义诗歌在中国的接受

(1915—1925)

在研究了《新青年》(1915—1921)和《小说月报》(1921—1925)前后10年、两个阶段的外国文学接受情形之后,我们在本章将讨论同一时期内法国象征主义诗歌在中国的接受情形。从研究中国20世纪20年代初期对外国文学的期待视野进而研究更细微的一个问题:中国该时期(1915—1925)内关于法国象征主义诗歌的期待视野:误解?领悟?沉默?接受?还是弃绝?更进一步,中国的接受者如何反应的?因为接受者对接受对象的任何反应事实上都来自对本文化潜在的参照。从接受者的接受行为中始终存在这一构成接受的最主要的文化因素。中国象征派诗歌在中国的命运,直接与中国新文学早期接受视野、中国对法国象征主义的接受视野、与接受者的本文化参照系有关。

从1915至1925年,中国对法国象征主义诗歌的介绍分为两个阶段:

第一阶段:提名介绍期

第二阶段:介绍批评期。

从1915至1925年,法国象征主义诗歌在中国的翻译情形:我们在这里只对该时期的期刊登载的有关译作进行了整理。

我们在第一章谈到法国文学批评界关于象征主义的不同定义。对于法国象征主义诗人的归类,法国批评界同样有不同的意见。波德莱尔便是一例。有的批评家认为他是浪漫主义诗人,有

的认为是象征主义的鼻祖<sup>①</sup>，有的干脆认为波德莱尔从来就不曾是象征主义<sup>②</sup>。文学变成历史，往往是文学的现实变成一系列分类标签的过程。我们在这里，不对法国象征主义诗人的归类分歧作出评判，亦无意重新将这些诗人归类划分。本书关于法国象征主义诗歌在中国的接受研究，所提到的该流派诗人均以中国接受者(译者、介绍者)提供的“标签”为依据。关于象征主义的定义及象征主义诗人的归类，中国的接受者似乎有一致的观点，不存在法国文学批评界那样的争论与分歧。

### 第一节 法国象征主义诗歌在中国的翻译(1915—1925)

法国象征主义诗歌在中国期刊上的翻译，较之同一时期在各期刊的有关介绍批评，显得微不足道了。尽管如此，象征主义的翻译仍是文学接受中一个不容忽视的环节。翻译与介评同样起着为中国新诗铸造新诗态、为中国象征主义诗歌的诞生作准备的作用。

从现有的资料看，从1915—1925年，中国关于法国象征派诗歌的翻译事实上为果尔蒙(Remy de GOURMONT)、魏尔伦(VERLAINE)和波德莱尔(BAUDELAIRE)三位诗人几首诗的翻译。

《新青年》1920年(8卷3期)上刊登的果尔蒙的《死叶》(周作人译)应该为中国期刊上最早出现的法国象征派译诗。诗译自英语，为果尔蒙《西蒙尼》组诗的第四章。孙作云在《论“现代派”诗》中认为：“这派诗的开端是周作人先生译的法国象征派诗人Gourmont的《西蒙尼》。”<sup>③</sup>

① André BARRE, «Le Symbolisme», P.32.

② Michelle LOI, «Roseaux sur le mur», P.145.

③ 转引自孙玉石：《中国初期象征派诗歌研究》，北京大学出版社，1983，第59页。

1921年3月15日，《少年中国》（9卷9期）发表周太玄（周无）译自法语的魏尔伦诗二首：《秋歌》，《他歌在我心里》。译诗附译者简短的诗人介绍。

中国接受者对魏尔伦的介绍批评似乎稍晚于魏尔伦诗的翻译。周无的译诗发表三个月之后，《少年中国》（2卷12期）刊登李璜的长篇论文《法兰西诗之格律及其解放》。文中提到魏尔伦在法国现代诗歌形式改变上所起的作用。自此，魏尔伦为中国接受者（介评者）笔下的法国现代诗及象征派诗的代表诗人。然而，在中国译者那里，魏尔伦在该时期尚无这种特殊。

1915—1925年间，法国象征派诗人在中国各期刊被译得最多的是波德莱尔。

波德莱尔的第一首中文译诗发表在《小说月报》13卷3号（1922.3.10.），译者仲密（周作人），译诗为《窗》（《Les Fenêtres》）。

三个月后，《小说月报》发表波德莱尔的《游子》（《L'Etranger》），译者，周作人。上述两首译诗译自何种语言不得而知。

1923年4月15日，《诗》（2卷1期）刊登俞平伯译的波德莱尔诗两首：《醉着吧》（《Enivrez-vous》），《无论哪儿出这世界之外吧》（《Any where out of the world》）。

1924年10月，《文学周报》（143期）刊登苏兆龙译的波德莱尔诗二首：《月亮眷独》（《Les Bienfaits de la Lune》），《哪一个是真的？》（《Laquelle est la vraie？》）。

1924年12月，《语丝》（第三期）发表徐志摩译的波德莱尔诗一首：《死尸》（《Une Charogne》）。徐志摩译波德莱尔的这首诗，有两个特点值得注意。

一是1915—1925年间，波德莱尔的《死尸》为其唯一一首被译成中文的格律诗。其余译诗均为波德莱尔的散文诗。徐志摩选择这首诗体上为格律的《死尸》，不仅仅因为该诗的奇异之香。在诗

体上或许也有潜在的选择倾向。这与后来徐志摩及闻一多推崇新诗的新的格律美形成一致的诗歌观念。

二是徐志摩的译诗附有少见的长篇序文。在这里转引如下（略有删节）：

这首《死尸》是善特莱尔（波德莱尔——作者注）的《恶之花》诗集里最恶亦最奇艳的一朵不朽的花。翻译当然只是糟踏。他诗的音调与色彩像是夕阳余烬里反射出来的青芒——辽远的，惨淡的，往下沉的。他不是夜鸦，更不是云雀；他像是一只受伤的子规鲜血呕尽后的余音。他的栖息处却不是青林，更不是幽谷，他像是寄居在希腊古淫后克利内姆推司德拉圻裂的墓窟里，坟边长着一株尖刺的青蒲，从这叶罅里他望见梅圣里古狮子门上的落照。他又像是赤带上的一种毒草，长条的叶瓣像鳔鱼的尾巴，大朵的花像满开着的绸伞，他的臭味是奇毒的，但也是奇香的，你便让他醉死了也忘不了他那异味。十九世纪下半期文学的欧洲全闻着了他的异臭，被他毒死了的不少，被他毒醉了的更多，现在死去的已经复活，醉昏的已经醒转，他们不但不怨恨他，并且还来钟爱他，深深的惆怅那样异常的香息也叫重浊的时灰压灭了。如今他们便嗅穿了鼻孔也拓不回他那消散了的臭味！

[……]

所以诗的真妙处不在他的字义里，却在他的不可捉摸的音节里；他刺戟着也不是你的皮肤（那本来就太粗太厚了！）却是你自己一样不可捉摸的魂灵。[……]我虽则是乡下人，我可爱音乐，“真”的音乐——意思是除外救世军的那面怕人的太鼓与你们夫人的“披覆那”。区区的猖狂还不止此哪：我不仅会听有音的乐，我也听听无音的乐（其实也有音，就是你听不见。我直认我是一个甘脆的Mistic<sup>①</sup>。

为什么不？我深信宇宙的底质，人生的底质，一切有形的事物与无形的思想的底质——只是音乐，绝妙的音乐。天上的星，水里洒的乳白鸭，树林里冒的烟，朋友的信，战场上的炮，坟堆里的鬼磷，巷口那只石狮子，我昨夜的梦……无一不是音乐做成的，无一不是音乐。你就把我送进疯人院去，我还是咬定牙齦认帐的。是的，都是音乐——庄周说的天籁地籁人籁，全是的。你听不着就该怨你自己的耳轮太笨，或是皮粗，别怨我。②

序文对波德莱尔诗中恶之美的赞叹可以算是该时期里乃至后来几十年中中国文学批评界关于波德莱尔的评论之最。其赞波诗之精美正好与后来伦理学文学批评家指责波德莱尔的“颓废感伤腐朽”形成对比。

与徐志摩同时，持同样赞叹态度的为周作人与田汉。周作人称波德莱尔诗中病的美为贝类中的真珠。为波德莱尔的颓废心情而感到亲切。（《三个文学家的纪念》）。田汉发表在《少年中国》（3卷4期，1920年11月）的《恶魔诗人波德莱尔的百年祭》为中国接受者研究介绍法国象征派诗人的一篇重要论文。文章尤重阐述恶魔诗人的恶魔之美。

在一个极重伦理的诗国，徐志摩对于波德莱尔恶之美所用的赞叹之词已经足以引起争议，而序文后半部分关于神秘音乐不入笨耳粗皮之说，更带有刺激性。他将“救世军”的“大鼓”排除在音乐之外。这里，“救世军”所指是明显的。对于文学为人生、为拯救灵魂而呐喊的文学观，徐志摩持批评态度。

1925年2月，《语丝》（第15期）刊登张定璜译的波德莱尔散文诗五首：《镜子》（《Le Miroir》），《哪一个是真的？》（《La-

① 原文如此，意为神秘。

② 徐志摩译《死尸》附的序文，载《语丝》第3期，1924.12.1.

quelle est la vraie? »), «窗子»(«Les Fenêtres»), «月儿的恩惠»(«Les Bienfaits de la Lune»), «狗和罐子»(«Le Chien et le Flacon»)。

五首译诗一次登出,这在波德莱尔的诗译中是首次。

法国象征主义诗在中国的翻译,有如下几个特点:

1. 翻译略晚于介绍批评。1919年周作人的«小河»序(«新青年»6卷2期)中首次提到法国象征派诗人波德莱尔。1920年周作人自英语译的果尔蒙诗(«新青年»8卷3期)«死叶»为法国象征主义在中国期刊的最早译诗。

2. 中国的译者对果尔蒙的文学观似乎更感兴趣。1925年«文学周报»(4卷19期)发表傅东华译的果尔蒙文论一篇,标题«形式与实质»为译者所加。译文选自果尔蒙的«文笔问题»(«Le Problème du Style»,1902)一书。果尔蒙关于形式与实质不可分的观点看来尤其得到译者的赞同。引译文中一段,看译者与果尔蒙的共鸣之处:

形式而没有一种基础,文章而没有思想——这是一种何等拙陋的东西!时下作家中之显有此种拙陋者,单举其一,便要算蓬微尔(BANVILLE)的散文了。设使一件柔软灿烂的袍子蒙在一具骷髅上面,此其美恶相形之下,真是一种可惨的景象,犹如坟墓上蒙着鲜花一般。风格的价值是和思想的价值恰好相等的。这是一种中枢的真理。

[……]

人在无论什么智识的作品中所以表徵自己的便是思想。

思想就是人。而风格和思想是一而二、二而一的。

为新思想寻找新形式,为新诗寻找新形式,当时正是新文学作家思考、热切争论的主题。而果尔蒙关于思想为形式之基础、思想与风格与人密切相关的观点与中国文人的表里、风骨的观念一致。这或许可以解释傅东华选择果尔蒙这段文字、并自加标题

的背景。该译文为1915——1925年间中国接受者在期刊发表的少数几篇象征主义诗人的文论之一。事实上果尔蒙的形式内容观与法国传统的文学观并无二致。与马拉美提出的象征主义诗歌理论相悖。

3. 在法国象征主义诗人中，波德莱尔的诗、尤其散文诗被译得最多。看来新文学初期，中国的接受者的接受意识尚未受传统伦理或意识形态的左右。他们对抒情的、现实的和“颓废的”作品都有接受。

## 第二节 法国象征主义诗歌在中国的介绍分期（1915—1925）

1915至1920年为介绍的第一阶段。从《新青年》首先开始。改造社会、引进新思想以唤醒中国人，借鉴外国文学于中国有益的东西以建设中国的新文化与新文学，为《新青年》及当时新文学运动参与者的共同目的。一切文化的、政治的、经济的、法律的、文学的于中国为新的东西，《新青年》的接受者都予以介绍。其中文学的接受成为整个对外国文化接受的一环。在这种对新世界——外部世界的热切渴望中，接受者们希望尽可能多地、尽可能广泛地介绍吸收。因此，一切流派、思潮、倾向都在介绍之列，或者说都在提名之列。介绍为首要任务，让国内读者了解得尽可能多一些。研究尚属次要工作，一需要时间，二需要钻牛角尖的功夫。法国象征主义诗歌在《新青年》的介绍属同样情形：被提名。

《新青年》第一篇介绍欧洲文学的文章发表于1915年11月（1卷3期、4期）：《现代欧洲文艺史谈》（陈独秀）。作者在文中向读者勾勒了一条由古典主义到“理想主义”（Romantisme），由理想主义到写实主义，由写实主义到自然主义的欧洲文学发展线索。文章尤重阐述自然主义，我们将其中一段摘引如下，看看



作为接受者，陈独秀是如何理解这一文学流派的：

自然主义，倡于十九世纪法兰西之文坛。而左喇（Emile ZOLA, 1840—1902）为之魁。氏之毕生事业，惟执笔耸立文坛，笃崇所信。以与理想派文学家勇战苦斗，称为自然主义之拿破仑。此派艺术家所信之真理，凡属自然现象，莫不有艺术之价值。梦想、理想之人生不若取夫世事、人情、诚实描写之有，以发挥真美也。

这里，作者将自然主义所“诚实描写”的社会现象与“自然现象”并列。自然主义在文中所受的深切关注是否与作者的“崇尚自然”文化背景有关？在“自然主义”与“自然”之间，是否存在接受者无意的错位？

文中关于自然主义的影响一段，亦值得一引：

现代欧洲文艺，无论何派，悉受自然主义之感化。作者之先后辈出，亦远过前代。世所称代表作者，或举俄罗斯之托尔斯泰，法兰西之左喇（左拉——作者注），挪威之易卜生，为世界三大文豪。或称易卜生及俄国屠尔格涅甫（屠格涅夫——作者注）、英国王尔德、比利时之梅特尔林克（Mauria MAETERLINCK）为近代四大代表作家。

关于欧洲文艺悉受自然主义之感化一论，不知出自作者还是转引西方批评家观点。事实上自然主义未必有这么大的影响。作者所言的欧洲各派文艺，是否包括象征主义，这里不得而知。值得注意的是比利时用法语写作的剧作家梅特林克被作为自然主义的代表在文中出现两次。而梅特林克无论在法国、比利时还是中国，均被认为是象征主义作家。也正因为梅特林克的这一“象征主义”的标签，尽管他在陈独秀的介绍文章里为自然主义作家，〈现代欧洲文艺史谈〉一文仍被作为象征主义在中国最早的介绍。

1919年2月，周作人在〈〈小河〉序〉（〈新青年〉6卷2期）中写道：

有人问我这诗是什么体，连自己也回答不出。法国波特莱尔（BAUDELAIRE）提倡起来的散文诗，略略相像，不过他是用散文格式，现在却一行一行地分写了。

波德莱尔第一次被提名，比1921年11月周作人写的《三个文学家的纪念》早两年，比波德莱尔最早（在期刊上）的中文译诗《窗》（《小说月报》13卷2号，1922年3月10日）要早三年。

1920年11月，周作人在《新青年》10卷3期上为果尔蒙的中文译诗写一短序，介绍作者“著诗与小说甚多，《西蒙尼》一卷尤为美妙”。

“象征主义”（Symbolisme）一词在中国的翻译有一个过程。最初，中国的接受者将之译为“表象主义”。

“表象主义”一词最早出现在陶履恭写的《法比二大文豪之片影》（《新青年》4卷5期，1918年5月）文中，作者介绍梅特林克为“今世文学界表象主义之第一人”。

将Symbolisme译为“表象主义”的，不仅陶履恭一人。

1920年2月，沈雁冰在《小说月报》11卷2号发表《我们现在可以提倡表象主义的文学么？》，将象征主义认作继写实主义之后，“到新浪漫主义的一个过程，我们不得不先提倡”。

文章一开头，作者便作出否定：表象主义在中国从未曾存在。他认为中国的一些文学批评者将事实上应是写实主义作家的古典诗人错认作表象主义。《诗经》、《红楼梦》、《儒林外史》等古典文学作品也应为写实主义的。

那么现在在中国可以提倡表象主义么？作者认为“绝对有必要”。文章谈到写实主义、表象主义与新浪漫主义之间的关系及对中国的意义，观点很有当时接受者的独特逻辑。

作者认为，写实主义在中国已经被提倡多年，它旨在揭露批判社会的腐败与罪恶。而这一作用，表象主义是无法替代的。那为何目前要提倡表象主义而非进一步提倡写实主义呢？作者指

出：写实主义既揭露了社会的罪恶与黑暗，却又因此使人面对罪恶与黑暗而消沉。一颗失落于黑暗的灵魂，仅一副写实主义的药还远远不得解救。必须有多种药，走多条路。象征主义为其中的一条路。它起精神平衡的作用，使人不至太悲观。新浪漫主义在日益增强，它为失望的人们指出了一条希望的路。而象征主义恰恰是通向新浪漫主义的一个过程。

这一观点从侧面反映出中国接受者赋予“象征主义”的厚望。

新浪漫主义是否如作者所期望的那样成为中国新文学一条希望之路，我们在这里不作评论探究。沈雁冰这篇文章令人注意的是给表象主义所负的使命。

1921年4月，〈东方杂志〉发表署名化鲁的文章〈新思想与新文艺——法兰西诗坛的近况〉（18卷7号）。象征主义作为流派，在文中四次被提及。三次以“象征主义”或“象征派”的称呼出现，一次仍沿用“表象派”的说法。对于象征主义的介绍，亦只停留在提名：

法国自从一八二九年露俄（雨果——作者注）的〈东方集〉（〈Orientales〉）出版之后，一直到1906年列格耐的诗集〈La Sardale ailée〉出版，许多年间，几乎没一年不出几篇伟大的有永久价值的诗。在这时期内，法国诗坛接连的发生三大潮流：最先是传奇主义的运动，其次是伯拿斯派运动，末后是象征主义的运动。但是自此以后，文艺的潮流忽地退去，光明灿烂的大时代，闭了幕了。在欧战初起的时候，法国的诗坛，没有一种新运动，足以和过去的声浪，互相呼应。

至于象征主义作为潮流或运动，究竟有何内涵，处于第一阶段提名期的中国接受者们未作详细阐述。要等到〈少年中国〉1920年以后，诗人——接受者开始的象征主义介评工作才有系统、较全

面地铺开。

1920—1925年为法国象征主义诗歌在中国的介绍第二阶段：介绍批评阶段。中国的接受者不再满足于对外国文学流派、作家的提名，简介。介绍开始与文学批评相结合。其特点是批评性强，介绍有专题，有系统，有侧重面。在这一阶段，关于法国诗歌及象征主义介绍的主要力量来自《少年中国》。

这里，我们首先对《少年中国》1919至1924年间的外国文化接受情形作一统计。在该时期，《少年中国》共发表84篇介绍批评外国文化的文章或译文。列表如下，凡括号内的期号指评论译文，星号“\*”指与法国文化有关的评论文或评论译文。

文化：2篇

(1) 4卷1期\*：《法兰西民族之天才与其前途》，周太玄

(2) 4卷6期：《世界文化与民族特性》，周光煦

哲学：13篇

(1) (1卷3期)：《说尼采的“悲剧之发生”》，田汉译

(2) (1卷4期)：《叔本华之论妇女》，宗白华

(3) (1卷7期)：《自我的问题》，黄玄译

(4) (1卷7期)：《柏格森“生之哲学”》，方珣

(5) (1卷7期)：《恢复哲学的必要》，查谦译述

(6) (1卷11期)：《新实在论的哲学》，郑伯奇

(7) (2卷1期)：《罗素之当初和现在》，刘国钧译

(8) (2卷4期)\*：《法兰西一个学者的进化观》，李璜

(9) (2卷7期)：《恩司坦的新世界观》，沈怡译

(10) (2卷10期)\*：《法兰西哲学思潮》，李璜

(11) (2卷11期)：《唯物史的宗教观》，李达译

(12) (2卷11期)：《海甫定宗教经验观》，刘国钧

(13) (4卷7期)：《哲学与科学》，李儒勉译

文学：24篇

- (1) 1卷1期：《平民诗人惠特曼的百年祭》，田汉
- (2) 1卷8期：《英国诗人勃来克的思想》，周作人
- (3) 1卷9期\*：《近代法比六大诗人》，吴弱男
- (4) 1卷9期：《俄国诗豪朴思砮传》<sup>①</sup>，西曼
- (5) 1卷9期：《泰戈尔传》，黄玄
- (6) 1卷9期：《歌德诗中所表现的思想》，田汉译
- (7) 1卷10期：《诗人梅德林》，易家钺
- (8) 1卷11期：《新唯实主义发凡》，刘国钧
- (9) 1卷11期：《唯实主义的生之哲学》，方珣
- (10) (1卷11期)：《新唯实主义》，查谦译
- (11) (1卷11期)：《新唯实主义的认识论》，查谦译
- (12) 1卷12期：《新罗曼主义及其他》(复黄日葵兄一封长信)，田汉
- (13) 2卷4期\*：《法兰西近世文学的趋势》，周无
- (14) 2卷11期\*：《罗曼罗兰的宗教观》，雁冰
- (15) 2卷12期\*：《法兰西诗之格律及其解放》，李璜
- (16) 3卷3期\*：《一八二〇年以来法国抒情诗之一斑》，黄仲苏
- (17) 3卷4期\*、5期\*：《恶魔诗人波陀雷尔的百年祭》<sup>②</sup>，田汉
- (18) 3卷6期\*：《评莫泊桑的小说》，李璜
- (19) 3卷10期\*：《法兰西自然主义以后的小说》，李劫人
- (20) 3卷10期\*：《记巴尔比斯与罗曼罗兰的笔战》，李璜
- (21) 4卷1期\*：《诗人微尼评传》，黄仲苏
- (22) (2卷3期)：《自托尔斯泰学说上的俄罗斯解释》，李小缘译

① 朴思砮今译普希金。

② 波陀雷尔今译波德莱尔。

(23) (4卷9期)\* : 《法兰西文学批评与文学史之概略》,  
黄仲苏译

(24) 4卷5期: 《密尔敦与中国》, 田汉  
其余科目的评论文章只列出篇数, 期刊号, 篇目与作者名略  
去:

艺术: 4篇

2卷4期\* (2篇), 2卷9期\* (1篇), 2卷10期\*

音乐: 2篇

4卷8期, 4卷10期各一篇

政治: 8篇

(1卷7期), (1卷10期), (2卷4期)\*, (2卷7期),  
3卷9期, 3卷11期, 4卷5期, 4卷11期

宗教: 9篇

(2卷8期), (2卷11期), (3卷1期)\*, (3篇), 3卷9期  
(2篇), 3卷11期, (4卷11期)

数学: 2篇

2卷4期\*, 4卷8期

社会学: 4篇

(1卷10期), (2卷4期)\*, (3卷10期), 3卷12期

教育: 3篇

(1卷10期), (3卷6期), (4卷10期)

心理: 4篇

(3卷4期), (3卷5期)、(4卷2期), (4卷8期)\*

自然科学: 5篇

3卷4期, 3卷8期(2篇), 3卷12期, 4卷11期

历史: 1篇

3卷6期\*

经济: 1篇

(4卷7期)\*

84篇评论介绍文章中，28篇论法国，占总数的33.33%，为总体第一位。

在文化介绍方面，法国占介绍的第一位。唯一得到单独介绍的国家。

在文学介绍方面，法国仍为第一位，24篇介评中，有12篇为法国文学介绍。

在中国各期刊关于外国文学、文化的接受中，法国第一次受到如此的重视，法国文学第一次居首要地位。

《少年中国》关于法国诗歌的介绍情形(1919—1924)。12篇介绍法国文学的文章中有 一篇以法国诗歌为主题。自1915年以来，法国诗歌第一次在中国期刊对外国的文学接受中占如此重要的位置。

中国(《少年中国》)的接受者关于法国诗歌及法国象征派诗歌的译述或介绍情形如何?我们首先对《少年中国》1920至1921年间登载的有关法国诗歌的五篇述评论文作了引名统计，看哪些作家、诗人为介绍中的热点。五篇论文为：

吴弱男，〈近代法比六大诗人〉

易家钺，〈诗人梅德林〉<sup>①</sup>

李璜，〈法兰西诗之格律及其解放〉

田汉，〈恶魔诗人波陀雷尔的百年祭〉

黄仲苏，〈1820年以来法国抒情诗之一斑〉

被引名的116名外国作家中，有74人为法国作家，42人为其它国家作家。我们对这些作家的生活时代作了时间上的统计，见下页表14：

---

① 梅德林即梅特林克，比利时人，用法语写作，因其曾旅居法国，与法国象征派诗人交往甚密，受影响而成为象征主义诗人、剧作家，故文学史上将梅特林克及同胞凡尔哈仑与法国象征主义诗同论。

表14

被引名作家的生活时代统计

被引名的作家	总数	古典时代	18世纪	19世纪	20世纪	( ? )
法国	74	17	9	23	25	
其它国家	42	9	2	19	6	6( ? )

注：有6位非法国作家的生卒年代无以证实。

表14显示出《少年中国》关于法国诗歌介绍的几个特点：

特点一：介绍者并不只局限于法国诗人的介绍，述评中作者的眼光同时向其它国家扫视。被引名的42位非法国作家，几乎全部为西方人。看来《少年中国》接受者关于西方文学的知识相当丰富。

特点二：在被引名的法国作家中，有23人属19世纪，25人属20世纪。共占总数的65%。介绍述评的重点在19—20世纪，与《新青年》、《小说月报》的翻译介绍情形相近。

特点三：在非法国的外国作家中，被引名者以19世纪的居多，计19人，占总数的45.2%。介绍者对19世纪的文学似乎更为熟悉。

特点四：值得注意的是，从《少年中国》这5篇论文的引名情形看，古典作家（法国17位，其它国家9位）的比例远远高于《小说月报》介评中的外国古典作家比例（22.41%：9.85%）。从某种意义上说，《少年中国》的法国诗歌介绍者比《小说月报》的外国文学介绍者更重古典时代。

### 第三节 《少年中国》关于法国文学介绍的特点

《少年中国》关于对法国文学的介绍主要有两个特点：



## 一、介绍具有学术性研究的特点

介绍者不再满足于早期接受的情形：介绍生平，著述而轻研究。黄仲苏在《1820年以来法国抒情诗之一斑》（《少年中国》3卷3期）一文篇首，对此有明确说明：

目前中国新诗的发展虽是十分幼稚，然而伟大的将来已经在许多创作里有些期望的可能隐隐约约的表示出来；但是新诗之完成所需要的元素大多，我们当从各方面着手，例如外国诗之介绍——不仅译述诗家之创作，尚须叙论诗的各种派别，某派的主义，某诗家的艺术，都值得我们精微的研究——放大我们对于诗的眼光，提高我们对于诗的概念，都是其中刻不容缓的一种重要工作。

这里，“精微”二字尤其重要。在《新青年》与《小说月报》接受者的笔下尚未有此二字出现。一般只用“介绍研究”四字。而“精微的研究”正是《少年中国》在外国文学、尤其是法国诗歌介绍方面的特点。

“精微的研究”首先体现在作者对于某一主题所作的深入探讨。研究的主题范围缩小，时间范围限定得很清楚，而论文篇幅大大增加，作者尤重阐述文学上的意义。如黄仲苏的《1820年以来的法国抒情诗之一斑》便是一例。

其次，“精微”性体现在论文的学术性上。作者一般在论文的篇首或篇尾列出该文写作的参考书单。对于这一细节的注重是《少年中国》接受者的特点，在《新青年》和《小说月报》的介绍工作中极为少见。且参考书目用原文，不作翻译。所引的评论或诗歌往往带有原文。周无的《法兰西近世文学的趋势》、田汉的《恶魔诗人波陀莱尔的百年祭》均为“精微”范例。

## 二、介绍重文学史的发展

介绍者希望以此为新中国新文学提供借鉴。黄仲苏观点具代表性：

文学之发展，犹如有机物之长成一样。发展的历程盛衰的现象虽是十分复杂，然而总有他演进的痕迹可以供我们的探讨。所以无论研究哪一国的文学，或文学中任何一种，除了整理和批评以外，还应该注意他发展史的推求。唯有这一种方法，最能使我们了然于某国，或某种文学的演进，与思想的沿革及文化的发展实有时代的及因果的关系。①

作“一种合规则有系统的介绍”②，黄仲苏认为应从发展史的研究开始。周无在《法兰西近世文学的趋势》一文中对自然主义的产生源流及其衰落的原因，对神秘主义、心理学派、新浪漫主义、新古典主义、巴拿斯派均有深入的探讨。

因此，《少年中国》对于外国文学的介绍学术性较强，重史、重专题研究，强调精微、“合规则”（研究方法）、“有系统”，至于外国当代文学的动态报导或作家生平、著述介绍，则似乎不在研究之列。

#### 第四节 法国象征主义诗歌在《少年中国》及其他刊物的介绍情形

##### 一、《少年中国》关于法国象征主义的介绍

1925年以前，《少年中国》为介绍法国象征主义的主要阵地。当时没有任何一家期刊能如《少年中国》那样给予法国诗歌、法国象征主义诗歌以极大的重视。中国的接受者对法国象征主义研究作如何评述，是本节要讨论的问题。我们首先从《少年中国》开始。

周无在《法兰西近世文学的趋势》（《少年中国》2卷4期）一文中，借法国批评家波萨（Alfred POIZAT）的观点，对象征主

①② 黄仲苏：《1820年以来法国抒情诗之一斑》，载《少年中国》第3卷3期。

义作如下介绍：

他又说（波萨——作者注），象征主义能够叩长我们的心灵和意像。但是他的病也在这里。〔……〕波萨是嫌象征主义的艺术薄弱了。

象征主义的长处与薄弱之处在哪儿？周无继续转述波萨的观点：

他能够将文学的范围更张大。艺术的力量也加强。并且他心灵的引导，可以使读者感觉到最深的境界。他有时可以使自然界的事物，都能现出意志来。于微笑之中，便说明了人生的动态。这都是象征主义的长处。但是他于冥冥之中，却含有一种不健全的根芽。因为他有时明明的倾向着神秘主义 *Mysticisme*，叫人不知不觉的，便到了迷离恍惚的幻想。这神秘主义其实便是苦行主义和定命论的余绪。又是那失望和悲苦的最后遁逃所。是神和美人的轴。一方面虽能藉象征的方法，表现出无穷的美。但是他方面又每每自己证明这无穷的美，是在那无极无路的幻乡中。所以在象征主义里，每每令人于最后便感觉着与最初同样的不满足。

周无是否赞同他对波萨观点所作的综述呢？回答可从周无对波萨的介绍中得出：

波萨因为他的主义与象征派有密切的关系，所以他论象征主义的地方要算最详最切实的了。

因此，周无在转述中很可能加入了自我的理解。“病”与“不健全”二词似乎便是周无所加。上面引文关于象征主义长处与短处之论，在周无的文章中还是合一的，而渐渐地这合一的观点在中国文学批评者那里分裂成对法国象征主义、乃至中国象征派诗歌截然不同的肯定与否定两种观点。肯定者强调长处，否定者强调短处。周无文中关于“不满足”一句亦因此为中国批评界所引。

李璜在《法兰西诗之格律及其解放》（《少年中国》2卷12期，

第4页)中关于象征主义的介绍较之周无更为中性:

我们知道巴那斯派全盛时代便发生了象征派。象征派的发起人波得乃尔和威尔乃伦(魏尔伦一作者注)起初都以巴那斯派知名于世。后因他俩人的性情都狠奇僻,不能为一派范围所拘,才另创出象征派来,也就是因为他们两人的奇僻性情,法兰西诗的格律才大大解放。

将“奇僻”的性情与诗格律的解放相连,亦是中国接受者关于法国象征主义的一种认识。

田汉在《恶魔诗人波陀雷尔的百年祭》(《少年中国》3卷5期)<sup>①</sup>中从另一角度介绍象征主义:

此派文学或谓之神经质的文学,此派的文人大都神经敏锐,官能纤细的人。同一音也,在他们的耳中或异于常音。同一色也,在他们的眼中或幻为他色。

田汉在此文译引波德莱尔的《交感》(《Correspondances》)诗解释这种纤细官能在视觉、听觉、音与色之间如何转换,造成微妙的颤动。认为“波德莱尔尤以对于香味的敏感著名。他平时耽于苦痛和魔道的冥想,苦闷之极,逃于酒色,酒色之极,逃于香味。遁至一切皆通过香味。”

论文中田汉关于波德莱尔之交感说及味觉与自我解脱的关系之评论深得波诗之精髓。从文学与美学的角度研究波德莱尔,田汉的文章为20年代初期中国接受者的研究力作,至今仍不失其评论及接受研究的价值。

首先令我们感兴趣的是田汉在述评波德莱尔的恶之美、恶魔题材时,将波德莱尔的“遁世”与佛教的大乘学说相连。作者似乎并不对“恶”这一题材感到恐慌,相反,有他自己的理解:

但观《恶之花》全集诗题,即可由读者以直感感之。如鬼

<sup>①</sup> 本节以下所引田汉的文章皆出自此文。

怪也，死尸也，舞蛇也，“死之欢喜也”，“死之跳舞也”，  
桌，猫，毒蛇也，异端者的祈祷也，地狱之唐长也，……皆  
波陀雷尔爱用之诗题也。使偏狭的教徒，浅薄的道德家，廉  
价的乐天主义，及实用主义，人道主义的文学者读之，未有  
为蹙额骇怪而却走者。然波氏之真价自不磨也。

此段关于几种主义的读者与波德莱尔诗的对立的文字在中国  
文学评论界不多见。对此类读者，作者持批评态度。

田汉引英国批评家F. P. Sturm《波德莱尔论》的观点，认为  
波德莱尔“于美中发现了丑之潜伏。他求善，反得了恶，求神，  
反得了恶魔。”田汉将此称为“恶魔主义”，并作如下说：

然而我之为此言者，非欲天下人皆舍基督而崇恶魔主  
义也。正欲天下之人一返其本来的面目，入自在无碍之境，  
可基督，可恶魔，同时又能非基督非恶魔也。

这里，作者的思路回到佛悟或中国文化的逻辑。那亦可亦非  
可的境界，恐怕波德莱尔并不知晓。而田汉借日本人松浦一之言  
所表达的“自在”则恐怕于西方宗教思路大相径庭：

耶佛皆可敬，然一拿束缚之绳胁我自在的威严，佛耶皆  
可斩吗？佛耶可斩，恶魔何独不可斩！

最后一句乃田汉沿松浦一之论而作的发挥。田汉认为：

恶魔之可贵，贵在‘反叛’。〔……〕恶魔主义者之波陀雷尔  
公然扬‘反叛’之声，此波陀雷尔的恶魔主义之所以有生命也。

对于当时的新文学运动参加者，反叛旧文学乃救旧中国之途  
径。因此，“反叛”一词当含褒义。将“可贵”、“反叛”与  
“恶魔主义”相并列，可见作者对恶魔主义所寄的希望。

而如何研究之，则有大乘与小乘之分。作者认为介入神魔或  
主义之争并受其支配，为小乘艺术家。真正的艺术家应从中解脱  
出来，不以一种主张执着心中而排斥他种见解。虽各有所志，各  
有所美，本互相消长，如流水；

我们能悟到这活水源头然后能矗立天地，独往独来，时时敬神不为神所支配，时时礼魔而不为魔所诱惑，譬如饮酒，醉时则为恶魔之跳舞，醒则学耶稣之祈祷，然后美之乐园之谐调，乃引人心之弦而共鸣。这一种紧张的极致空灵的极致，马上就是“美的极致” the Ideal perfection of Beauty。（该文作者原注）

这种醉醒、紧张、空灵之对应，很符合中国文人的思路。若穷其思路，祈祷为醉时之舞，恶魔为醒时之祈祷也未必可知。既然在“自在”的境界，对应的两端也自然往来可以自如。

虽是恶魔，田汉用“很可爱”来形容；当波德莱尔“把恶魔做剑，斩了心里执着的魔王之基督及其神的时候，那么他这个恶魔倒可爱。岂止可爱，我们还不能不知道，他拿起那恶魔之剑斩了人类浮浅的心魂”。

田汉向中国读者长篇介绍波德莱尔恶魔主义的目的，文章篇首作如下说明：

我们不为艺术家则已，有志为艺术家，便不可不为大乘的艺术家。欲为大乘的艺术家，诚不可不借波陀雷尔的魔恶之剑，一斩心中的执着。

在中国关于波德莱尔的介绍中，“恶魔”似乎只有在田汉的介评中有这种“反叛”及“剑”的作用。

另一令我们感兴趣的是田汉文章中关于“décadent”（颓废）的翻译。田汉写道：

总而言之为欲研究“近代主义”Modernisme的，尤以研究近代“醴卡妲象征主义”Décadent Symbolisme的所不可不知。

在这一小段文字里，“近代主义”与“象征主义”均是意译，唯独剩下“醴卡妲”为décadent一词的音译。从时间上看，关于Décadent作为文学流派的介绍，最早见于吴弱男女士写

的《近代法比六大诗家》。仅一句话：

巴黎有一大诗人名Stéphane MALLARMÉ是Décadent派。

作者未将“Décadent”一词译成中文。而田汉对此词亦只作音译。《少年中国》的接受者对此词译成中文似乎有所犹豫。并非词意难译或不可译，周作人在《三个文学家的纪念》（1921）中将此词用中文的“颓废”二字作译。而“颓废”二字在中文中早已存在，绝非外来合成词。田汉对décadent只作音译，不以“颓废”翻译，很可能担心意译在中国读者造成的负面作用。19世纪下半叶在巴黎文坛被评论家冠以“décadent”派的文人事实上是象征派的前身。此词于该派有新的含义：世纪末的痛苦、对现世的不满和反抗、反常与精微达到极致。因此，原先为贬义词用的décadent在象征主义这里却具有文学的、美的意义。这点连当初的评论家也始料未及。当时活跃于拉丁区的年青诗人便不无自豪地以décadent自称，并用此词办了著名的《Décadent》（《颓废者》）杂志。有这一文学历史背景的法国读者自然不会听到此词便作道德上的判断。但在中文，“颓废”二字富于贬义，亦无法国象征主义那种文学背景，若直译而不作历史、文学上的说明，中国读者可能会只见此词、尚未识此派真面目时就起反感。

田汉将恶魔主义意译，而独存décadent音译，可见中国人较之于“恶魔”更惧“颓废”。而译者自己恐也对“颓废”二字有潜意识的抵触。

很可能出于同样的心情，后来关于“颓废派”的介绍者，凡持肯定态度的，均作些说明，减淡该词中译在词意上的贬义。如周作人在《三个文学家的纪念》中写道：

他（波德莱尔）外表上的颓废实在只是猛烈的求生意志之表现，与东方式泥醉的消遣生活绝不相同。

1935年，刘西渭在《鱼目集——卡之琳先生》（一）中认为：“实际上，一切走向精美的力量都藏着颓废的因子。”<sup>①</sup>

至于对此派持否定态度的批评家则不用费事，只须用“颓废”二字足够。

## 二、法国象征主义在中国其他刊物的介绍

1924年，《小说月报》在15卷1号“现代世界文学者传略”专栏，刊登沈雁冰、郑振铎合写的一组法国现代作家介绍，其中有象征派诗人雷尼埃（介绍中译作“莱尼蕩”，Henri de RÉGNIER），格里凡（文中作“雪里芳”，Francis Vielé-GRIFFIN），梅里尔（文中作“梅列尔”，Stuart MERRILL），福尔（Paul FORT）和耶麦（文中作“夏姆”，Francis JAMMES）。

1924年4月，《小说月报》出号外增刊“法国文学研究”。上面有君彦写的《法国近代诗观》。该文亦是早期（1915—1925）象征派在中国介绍的重要资料。作者从诗歌史演变的角度，分时期论述法国象征主义代表诗人及其这些诗人对诗歌的贡献。第一时期：波德莱尔、魏尔伦（文中作“范冷”）、马拉美（文中作“玛拉曼”）、兰波（文中作“林巴特”），第二时期：雷尼埃（文中作“勒尼亥”）、凡尔哈仑（文中作“范哈仑”）、莫里亚斯（文中作莫雷司，Jean MOREAS）、格里凡（文中作“尾尔葛里芬”）、梅里尔（文中作“梅立耳”）、莎曼和果尔蒙（文中作“古尔芒”）。

文章有两点值得注意：其一、沿用法国文学史家的观点，将象征主义分为前后两期作述评，而不是在时期上一概而论，不作分别。这在当时中国接受者对法国象征主义的介绍中尚属少见。其二、关于马拉美的介绍，颇为详细。作者首先在诗歌理论上肯定马拉美的作用：

<sup>①</sup> 刘西渭：《咀华集》，花城出版社，广州，1984，第99页。



直接做了新派（象征派）的导师而且被公认为象征派诗的始创者，是玛拉曼——一个虽然不大却是真正的天才。他给与同时代的青年诗人的影响不单在他的神秘的诗句；他的文艺批评的片段也是极有力的。

作者君彦在叙述了马拉美关于象征主义的观点之后，转述马拉美关于暗示的一段话：

玛拉曼说：把一个对象直说出来，就压制了诗的四分之三的愉快，诗的愉快是伏在一点儿一点儿的推知；从暗示乃生诗的幻景。

在1915至1925年间，中国的接受者只有两人引述过马拉美的这段话，而这段话又是马拉美在中国该时期10年间唯一被引的诗论。

另一引述马拉美诗论的是刘延陵。1922年4月，比君彦的文章早两年，〈诗〉刊发表刘延陵的〈法国诗之象征主义与自由诗〉。文章作者亦将象征主义分为几个阶段，而尤重介绍波德莱尔、魏尔伦和马拉美。

刘延陵这篇介评文的特点有三：其一，该文为第一篇、亦是10年间唯一以“法国象征主义”为篇目的象征主义专题论文。其二，从历史背景、发展过程、每一阶段的代表诗人、“象征主义”词义的内涵，象征主义与自由诗之间的关系几方面论述。除自由诗问题在李璜的〈法兰西诗之格律及其解放（〈少年中国〉2卷12期）〉已有论述之外，其余方面在其他论文中鲜有论及。其三，关于马拉美的介绍，重其“暗示”的诗论及其文学沙龙对当时年轻诗人的影响而轻其诗歌。观点与后来的君彦一致。

1924年1月，〈创造周报〉连续3期（第37，38，39号）刊登黄仲苏写的长文〈法国最近五十年来文学之趋势〉。关于象征主义，作者作如下介绍：

写实主义过于偏重描写生理的冲动，而忽略精神作用的

叙述，他们只看见人生的丑恶，所以他们的作品大概都是悲观主义的实例，消极无谓，缺乏同情，因此又引起了反抗这种派别象征主义Symbolisme的运动。

象征派的作家引用种种比喻与象征，以间接表达思想，抒发情绪。他们以为全宇宙只是表现思想的种种形象，然而他们大概都厌恶人生的实际，相偕逃亡于空想之中，因此他们间接表示抽象思想的工具——文字，也有了革新的意义与价值。

这里，作者将写实主义与象征主义作悲观消极与逃亡空想的对立，与沈雁冰在《我们现在可以提倡表象主义的文学么》所表达的观点相近。

关于象征派作家引用比喻与象征一论，恐怕是对象征主义作了比较片面、过于简单的解释。象征派作家究竟指谁，作者未作任何提名。但在文中，作者不加任何标签地提到魏尔伦、莫里亚斯、梅特林克、莎曼、凡尔哈仑。

有意思的是上述引文中最后那句话。工具——文字问题事实上是马拉美思考得最多的主题。作者在这里重提，想到的是马拉美还是马拉美的弟子，《文字论》的作者勒内·吉尔(René GH-IL)，我们不得而知。从文章所提到的作家看，黄仲苏的思路似乎在1886年的诗人群。

比起其它接受者来，黄仲苏对文字——工具的问题更为敏感。而象征派赋予原本为工具的文字以创造的价值而努力，在“文以载道”为文学传统的中国，应当是陌生的。诗人能隐去，将创造让给文字么？工具如何能成为创造者？黄仲苏关于象征派文字——工具的介绍，在很长时期内为唯一的介绍文字。中国接受者对此似乎没有反应。

法国象征主义在中国1915至1925年期刊上的介绍情形，我们按照时间线索将《少年中国》及其他刊物的顺序作了整理分析。有

两个问题须作回答：

在这一介绍中，中国接受者笔下的法国象征派诗人究竟有哪些？

哪些象征派诗人为介绍的热点？哪些为介绍者所忽视？

关于第一个问题，我们将在中国接受者笔下出现的象征主义诗人（法国）列名如下：

波德莱尔

魏尔伦

马拉美

兰波

莫里亚斯

莎曼

凡尔哈仑

梅特林克

福尔

果尔蒙

雷尼埃

耶麦

格里凡

关于第二个问题。波德莱尔和魏尔伦为介绍的热点。而马拉美与兰波似乎引不起翻译者与文学介绍者的兴趣。只有两篇介评文章（君彦：《法国近代诗观》，《小说月报》，15卷号外；刘延陵：《法国诗之象征主义与自由诗》，《少年中国》，2卷12期）对马拉美有较为详细的介绍，其余有关法国象征主义的介评或不提马拉美或一提及而过。关于兰波的介绍，还不如马拉美。只在三篇文章中被提到。在刘延陵的文章里，兰波只作为魏尔伦的朋友、在魏尔伦枪击兰波的故事里出现一次。在君彦的文章里，兰波的介绍也只是一句话：

在诗式方面〔……〕有大功的是林巴特(A. RIMBAUD, 1854—1891)。他在1886年创作了自由诗。

在李璜写的《法兰西诗之格律及其解放》一文，兰波（文中作“南波”）作为“音乐印象派”被提到：

同时，南波并本波得乃尔的感官相通说发一种音乐印象的议论，时人都以为奇怪不经。他说：听诗之声不但可以神往，并若目睹，每字之音印象可以成色。南波便由此印象加以物理研究，谓五音实可与五色相通，如A音可以想象白色，E音想象黑色等。

这里所谓A音E音指的是兰波的《元音》(《Voyelles》)一诗。只不过在兰波的诗中A是与黑色相连，E是与白色相连。

李璜这段关于兰波的文字为1915至1925年中国关于该诗人及诗的唯一可谓详细的介绍。

作为介绍热点的波德莱尔与魏尔伦吸引中国接受者注意的究竟是什么？我们对有关介绍作简要总结。

波德莱尔将恶魔主义带入诗歌（田汉），砸碎了旧诗律、旧感觉的束缚（周无），表现近代人非常复杂的生活、心与物之间神异的交往（刘延陵）。波德莱尔的大胆与反叛与中国接受者的革命心态一致，因此在他们心中引起的反响很大。

魏尔伦对中国接受者的吸引力则在于诗歌格律方面。“诗的明白解放，还要第二个象征派发起人威尔乃伦（魏尔伦——作者注）”。（李璜）。李璜在其《法兰西诗之格律及其解放》一文中细论魏尔伦对法国旧诗律的革命：

（1）取消阴阳韵脚之配合，主张一诗之中阴阳韵可以随意用，全阴全阳均可。

（2）取消同音异写之限制。

（3）主张奇数音节，自然韵律。

（4）取消母音相遇之禁例。

对魏尔伦在诗律上的革命作详细论述并非出于偶然。接受者对魏尔伦的关注反映出当时新诗的需要：诗的语言、形式、节奏音韵均为新诗诗人所关切所思考的急迫问题。魏尔伦自然成为有益的参照物。

诗歌革命的两大要素新精神与新形式，中国接受者在波德莱尔和魏尔伦那里分别找到参照。至于马拉美的诗人与文字之关系论，兰波的“我是另一个人”的观念虽直接导致诗歌观念的现代化，但于中国新诗并非第一需要，因此不可能成为当时接受的热点。

1915至1925年，整整10年的翻译与介绍，向我们显示出当时中国接受者的期待视野。这一期待视野与后来中国象征主义诗歌在中国的历史有密切的联系。10年的外国文学接受工作在新诗批评界产生怎样的影响，新诗批评家们的期待视野与翻译家及介绍者们的期待视野是否吻合，是下一章我们要讨论的问题。

## 第四章

# 中国新诗评论的期待视野

(1920—1925)

中国新诗理论家为另一类接受者。他们的任务是为新诗规划未来，一切可参照的材料都被用之于诗论。至于翻译外国文学原作或介绍批评外国文学，并非这类接受者的任务。他们的所谓接受，是间接的，在参照思考这一层次上成立。

### 第一节 外国作家引名情形

将中国译介者的期待视野与中国新诗理论家的期待视野作对比，看前一种接受对后一种接受可能的影响，是一件有意义的工作。后者是否由于前者的努力，视野变得宽阔起来？新诗论所用的参照系数（外国作家被引名引证的情况）如何？透过这些参照，我们看到的恰恰是新诗的期待。这些参照，不一定是理论家们所偏好的，有的被作为反证。而赞成或反对、沉默或接受，对于我们研究期待视野及文化过滤在文学接受中的作用十分重要。我们对1920年至1925年间发表的12篇重要新诗诗论作外国进行作家引名统计。这12篇诗论是：

(1)《新诗略谈》，宗白华，1920年2月，《少年中国》，1卷8期

(2)《诗的将来》，周无，1920年2月15日，《少年中国》，1卷8期

(3)《新诗底我见》，康白情，1920年3月25日，《少年中国》，2卷6期

(4)《诗体革新之形式及我的意见》，李思纯，1920年9月，《少年中国》，2卷6期

(5)《论诗三札》，郭沫若，1920——1921年，后收入《中国现代诗论》（上编），杨匡汉、刘福春编，花城出版社，广州，1985年，第50—61页

(6)《论散文诗》，郑振铎，1922年1月，《文学旬刊》，第24期，署名西谛

(7)《论小诗》，周作人，1922年6月，《觉悟》，署名仲密

(8)《〈冬夜〉自序》，俞平伯，1922年，后收入《中国现代文论选》第1册，王永生主编，贵州人民出版社，贵阳，1982年，第60—62页

(9)《我的诗的躯壳》，陆志韦，1923年2月，同上书，第64—70页

(10)《诗之防御战》，成仿吾，1923年5月13日，《创造周报》第1号

(11)《〈女神〉之时代精神》，闻一多，1923年6月，《创造周报》第4号

(12)《诗歌之敌》，鲁迅，1925年1月，《中国现代诗论》（上编），第89—92页

中国新诗论家们脑子里缠绕的外国参照模式是什么？

他们对所引的外国作家持何种批评态度？

被引的外国作家所处的年代？哪些外国作家在上述诗论中出现频率（被引名次数）最高？请见第141—146页表15：

表15

外国作家在12篇中国新诗论的引名频率

(1920—1925)

外国作家	中文译名	在诗论 中 的身分	出现 频率 (次)	作者	评论题目
Aristote (384—322)	亚里斯多德	哲学家	3	郑振铎 郭沫若 鲁迅	诗与诗韵 诗的净化作用 独立的艺术
Matthew ARNOLD (1822—1888)	阿诺尔	诗人	1	郑振铎	诗：人生的批评
Charles BAUDELAIRE (1821—1867)	波德莱尔	诗人	2	郑振铎 郭沫若	散文诗 散文诗：除去外在 的韵律
Elisabeth BROWNING (1806—1861)	白朗宁夫人	诗人	1	鲁迅	诗与幸福与痛苦
Robert BROWNING (1812—1889)	白朗宁	诗人	1	鲁迅	诗与幸福与痛苦
Georges G. BYRON (1788—1824)	拜伦	诗人	2	陆志韦 闻一多	维多利亚时代的诗 人 诗人的自由
Thomas CARLYLE (1795—1881)	卡莱尔	评论家	2	郑振铎 成仿吾	韵诗：音乐的思想 说理不用诗形
Edward CARPENTER (1844—1929)	卡本脱	诗人	1	郑振铎	自由诗
Joseph CONRAD (1857—1924)	康拉德	作家	1	周作人	诗：生活的再现



续前表

外国作家	中文译名	在诗论中的身分	出现频率(次)	作者	评论题目
Alighieri DANTE (1265—1321)	但 丁	诗人	1	郭沫若	雄浑的诗
DOI Kōchi (1886—1979)	土居光知	诗人 评论家	1	成仿吾	小诗
John DRYDEN (1631—1700)	德莱顿	作家	1	李思纯	讽喻诗
Sigmund FREUD (1856—1939)	弗洛伊得	分析家	1	鲁 迅	解剖分割文艺
Johann W. Von GOETHE (1749—1832)	歌 德	诗人	1	郭沫若	诗；自然流露，即 兴，博学而无所成 名
O' HENRY (1862—1910)	奥亨利	作家	1	郑振铎	韵诗
Harald HOFFDING (1843—1931)	赫弗丁	哲学家	1	郭沫若	诗人与泛神论者
Alfred E. HOUSMAN (1859—1936)	赫斯曼	诗人	1	李思纯	诗体
Victor HUGO (1802—1885)	雨 果	诗人	1	李思纯	典范诗人
IZUMI Shikibu (11c siècle)	和泉式部	诗人	1	周作人	小诗

## 续前表

外国作家	中文译名	在讨论 中的 身分	出现 频率 (次)	作者	评论题目
JAMES the First (1394—1437)	詹姆士	诗人	1	李思纯	诗体
KAGAWA Kageki (1768—1843)	香川景树	诗人	1	周作人	小诗
KASUGA Ichirô (?—?)	春日一朗	批评家	1	鲁 迅	诗歌之敌,任意的、 不加控制的智性 或激情
KNEBEL (?—?)	克纳伯尔	?	1	郭沫若	歌德的赞颂者
KNIGHT (?—?)	奈特氏	批评家	1	郭沫若	诗、画、音乐、舞 蹈同源
Johann K. LAVATER (1741—1801)	拉瓦特	批评家	1	郭沫若	歌德的赞颂者
John LOCKE (1632—1704)	洛 克	哲学家	1	鲁 迅	哲人不是诗人
Amy LOWELL (1874—1925)	劳威尔	诗人	1	郑振铎	无韵诗
Régis MICHALIAS (1844—1916)	麦加莱	作家	1	郑振铎	诗, 想象、幻象、 用字的艺术
John MILTON (1608—1674)	弥尔顿	诗人	2	郭沫若 李思纯	感情汹涌、雄浑之 诗 十四行诗
R. G. MOULTON (?—?)	莫尔顿	批评家	1	郑振铎	韵律与诗

## 续前表

外国作家	中文译名	在诗论中的身分	出现频率(次)	作者	评论题目
Blaise PASCAL (1623—1662)	巴斯卡尔	哲学家	1	鲁迅	对诗歌美无所知觉
Sándor PETÖFI (1823—1849)	斐多菲	诗人	1	鲁迅	抒情诗人
PLATON (427—348 av. J. - C.)	柏拉图	哲学家	2	周作人 鲁迅	小诗 荷马的反面
Edgar Allan POE (1809—1849)	爱伦坡	诗人	1	郑振铎	韵律与诗
Aleksandr S. POUCHKINE (1799—1837)	普希金	诗人	1	郑振铎	诗与想象
REMBRANDT (1606—1669)	伦伯朗	画家	1	鲁迅	艺术之疯狂
SAIGYO Urako (1118—1190)	西行上人	诗人	1	郭沫若	小诗，自然韵律
Friedrich Von SCHILLER (1759—1805)	席勒	诗人	1	郑振铎	诗与想象
William SHAKESPEARE (1564—1616)	莎士比亚	诗人	1	李思纯	十四行诗
PERCY B. SHELLEY (1792—1822)	雪莱	诗人	1	郭沫若	诗的冲动
SIMONIDES (V. 556—467)	西蒙莱斯	诗人	1	周作人	小诗

续前表

外国作家	中文译名	在诗论中的身分	出现频率(次)	作者	评论题目
Edmund SPENSER (1552—1599)	斯宾塞	诗人	1	李思纯	诗体
SPINOZA (1632—1677)	斯宾诺莎	哲学家	1	郭沫若	多神论者
Rabindranath TAGORE (1861—1941)	泰戈尔	诗人	6	康白情 郑振铎 周作人 陆志韦 郭沫若 成仿吾	韵诗 散文诗 小诗 新诗 内在的诗韵、情感 小诗
Ivan TURGENEV (1818—1883)	屠格涅夫	作家	2	郑振铎 郭沫若	散文诗 无韵散文诗
Paul VERLAINE (1844—1896)	魏尔伦	诗人	1	成仿吾	小诗
Richard WAGNER (1813—1883)	瓦格奈	音乐家	1	郭沫若	无韵民歌
Walt WHITMAN (1819—1892)	惠特曼	诗人	2	郑振铎 郭沫若	无韵诗 无外在韵律的诗
Christoph M. WIELAND (1733—1813)	维兰德	诗人	1	郭沫若	诗与人
Oscar WILDE (1854—1900)	王尔德	诗人	1	郑振铎	韵诗

续前表

外国作家	中文译名	在诗论中的身分	出现频率(次)	作者	评论题目
William WORDSWORTH (1770—1850)	华兹华斯	诗人	2	郑振铎 陆志韦	热情、灵感、诗 维多利亚时代之诗人
YOMONO Akiko (1878—1942)	与谢野晶子	诗人	1	周作人	小诗
? 康沫尔			1	闻一多	诗体、激情、灵火

## 第二节 新诗诗论关于外国文学 参照的特点分析

在新诗诗论中，被引名的外国文学艺术家共53人，其具体情形简析如下：

### 一、所处的年代

17世纪以前： 7人

17世纪： 6人

18世纪： 2人

19世纪： 21人

20世纪： 11人

有5人的年代无以证实，一人的原名无以证实。

从上面所列的年代看，19世纪为新诗理论家参照的重点，20世纪次之。被引名的11人中，有9人与当时的评论者同代。情形与翻译、介绍层次的接受相近，19及20世纪为接受重点。

## 二、身分

诗人：	32人
哲学家：	7人
小说家：	5人
文学批评家：	5人
画家：	1人
作曲家：	1人

有两人的身分无以查实：卡纳伯尔（Knebel）和康沫尔（外文原名无以查证）。

32位外国诗人中：19世纪有17人，20世纪6人，16世纪以前5人，17世纪两人，16及18世纪各1人。19世纪的诗人居首位。

20世纪与16世纪以前古典诗人几乎居同样位置（20世纪：6人，16世纪以前5人）。在中国新诗理论家那里，这两个时代似乎分量相同。这与翻译、介绍层次的接受情形——重现代、轻古典很不相同。

## 三、抒情性

被引名的外国诗人中，以抒情诗人居多：白朗宁夫妇、拜伦、雨果、斐多菲、普希金、雪莱、泰戈尔、王尔德。新诗理论家们的关注点似乎在新诗的抒情性——灵感、感情波澜与内在韵律的关系上。这一情形与外国诗译（《新青年》、《小说月报》）的特点相同。

## 四、法国作家

在5位法国作家中，有3人为诗人：雨果、波德莱尔、魏尔伦。法国诗歌在中国新诗理论家那里远不如英国诗歌重要。这与翻译层次的情形相同。尽管《小说月报》和《少年中国》对法国诗歌进行了相当篇幅的介绍，新诗理论家对此印象似乎不深。

## 五、雨果·波德莱尔·魏尔伦

中国新诗理论家如何引证雨果、波德莱尔、魏尔伦的呢？我

们看具体引证情形。

雨果：欧洲诗歌的典范诗人（李思纯）。

在《诗体革新之形式及我的意见》（《少年中国》2卷6期）一文中，李思纯指出中国新诗的弱点，认为对于新诗人有两项使命：（1）尽可能多地翻译西方诗歌，为新诗提供典范；（2）从词曲中吸取于新诗有益的形式。第一项使命尤为重要，它有助于帮助、训练天才，为这些未来可能的诗歌天才提供良好的参照。

正出于这样的动机，新诗理论家与翻译者、介绍者不约而同、从各自的角度引进“典范”。雨果是其中之一。

波德莱尔：散文诗的提倡者（郑振铎、郭沫若）。

在《论散文诗》中，郑振铎提到波德莱尔：

除了英国、美国的许多散文之作家以外，法国的鲍多莱耳（波德莱尔—作者注）也很早的用散文来做诗。<sup>①</sup>

郭沫若在《论诗三札》尤其强调散文诗之微妙的韵律，波德莱尔为“典范”之一：

诗应该是纯粹的内在律，表示它的工具用外在律也可，便不用外在律，也正是裸体的美人。散文诗便是这个。我们试读泰戈的《新月》、《园丁》、《几丹伽里》诸集，和屠格涅夫与波多勒尔的散文诗，外在的韵律几乎没有。<sup>②</sup>

将泰戈尔（抒情）、屠格涅夫（现实）与波德莱尔（象征主义）三位诗风、诗歌观念完全相异的诗人并列在一起，唯有在散文诗这一诗歌形式的层次方有可能。如果说雨果的“典范作用”尚嫌抽象，波德莱尔在中国新诗论者那里是作为“散文诗”典范的参照出现的。这与中国接受者介绍批评层次的波德莱尔很不相同。在介评层次，波德莱尔是反叛、恶魔主义诗人，他的重要性

<sup>①</sup> 郑振铎：《论散文诗》，见《中国现代文论选》第一册，第52页。

<sup>②</sup> 郭沫若：《论诗三札》，载《中国现代诗论》，上编，杨匡汉、刘福春主编，第52页。

在于将恶引入诗歌，改变古典诗歌题材。中国接受者对波德莱尔  
的接受似乎各有所好：译者与新诗论者重波德莱尔的诗体。介评  
者重波德莱尔的精神。

魏尔伦：短诗诗人（成仿吾）。

魏尔伦仅在成仿吾的《诗之防御战》中被提到一次。而且并非  
为作者所赞赏。我们看下面的引文，作者的语气十分坚决：否定  
短诗。

俳句是日本文特长的表现法，至少不能应用于我们的语  
言。外国也有许多好事的文人，仿做了一种俳句。然而一是  
因为外国文本有做短诗的可能，如法国的P. Verlaine（魏  
尔伦——作者注）便有把一句短话分行为诗的，二是因为外国  
人在他们本国文字的运用上，已经用尽了技巧，所以他们模  
仿俳谐，为的是要满足他们的异乡情调exoticisme。在  
我们的文坛，却没有这样的可能与必要。①

中国文字有无写短诗的可能或必要，这里暂且不论。我们所  
感兴趣的是作者对魏尔伦的介绍：“把一句短话分行为诗”。已  
经是短话，还要分行，这不多余么？批评之意明显。

魏尔伦的诗在1915—1925年间中国期刊被译得很少。在介绍  
批评层次则为热点人物。中国接受者无论介评还是新诗论者都在  
同一点上论魏尔伦——诗歌形式。不同的是，介评者对魏尔伦持肯  
定、赞赏态度，新诗论者或对之不感兴趣，或持有贬意。热情与  
淡漠在中国接受者那里显得同样令人瞩目。

## 六、泰戈尔

53位外国作家中，被引得最频的是泰戈尔，6次；居第二位  
的是亚里斯多德，3次。

在《小说月报》的外国诗译中，泰戈尔亦居首位，135首诗被译

① 《中国现代诗论》，上编，第77页。



成中文。

在《小说月报》外国文学介评方面，泰戈尔为最受关注的诗人，29篇有关印度文学的介绍中，有27篇为诗人泰戈尔的介绍。

因此，在翻译、介评、中国新诗论三个方面，泰戈尔均为重点。其在中国接受者心中的分量似乎没有任何一位外国作家可以比及。

## 结 论（二）

我们在前面第二至四章分翻译、介评、中国新诗评论三个方面讨论了外国文学在中国特定时期的接受情况。

翻译方面：（1）《新青年》1915—1921年间的外国文学翻译。（2）《小说月报》1921至1925年间的外国文学翻译。（3）1915至1925年间法国象征主义诗歌在中国期刊的翻译。

介评方面：（1）《小说月报》1921至1925年间关于外国文学批评的翻译、关于外国文学的批评介绍。（2）《少年中国》1919—1924年间关于外国文学的批评介绍。（3）法国诗歌在《少年中国》1920—1921年间的介绍。（4）法国象征主义在《少年中国》1919—1924年间及其他刊物上的介绍批评情形。

中国新诗批评（诗论）方面：（1）1920至1925年间外国文学在中国新诗论中被参照的情形。（2）法国诗人被引名的情形。

在这三个方面的接受工作中，是否存在共同的以及相异的趋向是我们这里所要总结的工作。它有助于勾勒中国象征派诞生以前（1925）中国的期待视野。

在这一阶段的接受工作有如下特点（见下页表16—表17）：

### 一、 重20世纪文学

三个方面（翻译、介评、新诗论）均十分重视时间意义上的现代文学，20世纪自然成为接受的重点。我们从时间的角度，对三个方面作比较总结。

1. 翻译方面：《新青年》：被译介的作家有48.65%为20世纪作家，其中25人与《新青年》同代。

表16

《新青年》所译的外国作家  
(1915—1921)

	17世纪	19世纪	20世纪	生卒年月 无以证实	匿名作家	总计
被译作家	2	11	36	17	8	74
百分比	2.7%	14.86%	48.65%	23%	10.81%	100%

《小说月报》被译介的作家47.98%为20世纪作家，其中56人与《小说月报》同代。

古典时代不为中国翻译者所重。

表17

《小说月报》所译的外国作家  
(1921—1925)

	19世纪以前	19世纪	20世纪	生卒年代 无以证实	匿名	总计
被译作家	7	45	95	37	14	198
百分比	3.54%	22.72%	47.98%	18.69%	7.07%	100%

2. 外国文学介评方面：《小说月报》的外国文学批评论文的翻译：从1921至1925年，88篇外国文评被译成中文，在《小说月报》上发表（见下页表18）。

57.95%的外国文评译文的内容是论20世纪文学。《小说月报》的外国文学介绍者关注的热点与《新青年》及《小说月报》的译者是一样的。

同样，19世纪处第二位。古典时代文学不为介绍者所重。

《小说月报》的外国文学介评：1921至1925年间，中国接受者在该期刊共发表176篇文章介绍批评外国文学。表19对176篇文评作时间（所评文学的时代）总结：（见下页表19）

表18

《小说月报》外国文评翻译  
(1921—1925)

时 代	古代	19世纪	20世纪	文学理论	总计
外国文评翻译	2	26	51	9	88
百分比	2.27%	29.55%	57.95%	10.23%	100%

表19

《小说月报》关于外国文学文评  
(1921—1925)

时 代	17世纪以前	17世纪	18世纪	19世纪	20世纪	文学理论	总计
关于外国文学文评	15	4	5	64	86	2	176
百分比	8.52%	2.27%	2.84%	36.36%	48.87%	1.14%	100%

20世纪为介绍重点(48.87%)。19世纪的文学处介绍的 第二位。

介绍者对外国古典文学的兴趣要比外国文学的翻译者高。19世纪以前的文学,有24篇文评论述,占总数176篇的13.63%。

3. 中国新诗批评。我们对1920—1925年间发表的12篇重要诗论作了外国作家的引名统计。在这些论文中被作为参照的外国作家,从柏拉图的古希腊时代到泰戈尔的20世纪印度诗歌,从哲学家、诗人到作曲家、画家都有,诗论所涉及的面相当广。

《新青年》的翻译和《小说月报》的翻译与介绍,将重点放在20世纪外国文学,以便为中国新文学提供最新的借鉴。因此,这两个刊物的外国文学接受面不像新诗论那样拉得那么开。

与翻译、介评层次的接受的另一不同是：新诗论中古典作家的比例极高，19世纪以前的有15人被引名，占外国作家引名总数（52人）的28.85%。而20世纪的作家为11人，占总数的21.15%。新诗理论家们在规划中国新诗的未来中，首先为中国新诗寻找有益的参照，而古典时代似乎很合诗论家的胃口。我们看外国古典作家或文学在《新青年》、《小说月报》和新理论的接受情形：

《新青年》的翻译作品中，古典作家的比例为被译作家总数的2.7%；

《小说月报》的翻译作品中，古典作家的比例为被译作家总数的3.54%；

《小说月报》的外国文评译作中，古典作家为被译作家总数的2.27%。

《小说月报》的外国文学介评中，古典作家的比例为被译作家总数的13.63%；

新诗论中古典作家的比例为被译作家总数的28.85%。

尽管翻译者、介评者在介绍外国当代文学上作了大量的工作，中国新诗的“规划”者们则仍将眼光投向古典西方。或许他们希望能为新诗在古典时代找到更坚实的价值。

## 二、重诗歌

从1915至1921年，《新青年》发表的128篇外国文学译作中，有80篇为诗歌翻译，36篇小说，12篇戏剧。诗歌高居第一，占总数的62.5%。

从1921至1925年，《小说月报》共发表649篇外国文学译作，其中290篇为诗歌，321篇为小说，38篇为戏剧。小说居首位（49.46%），诗歌居二（44.68%），但两者比例相近。

1921至1925年间，《小说月报》发表了264篇介评，其中82篇为诗歌或诗人评论，43篇以诗为主题论述文学史。诗歌介绍评论在《小说月报》占重要位置。

1919至1924年间，《少年中国》发表的24篇外国文学介评论文中，有11篇为诗歌介评，10篇论小说，1篇论戏剧。诗歌，尤其是法国象征主义诗歌为《少年中国》介评重点。

1917年始的新文学运动，其成功与否，很大程度上取决于新诗。中国接受者对外国诗歌的引进，从侧面向我们显示了当时新文学的这一迫切需要：建设新诗。

### 三、偏重抒情与现实主义作品

英国浪漫主义和印度泰戈尔的抒情诗在《新青年》和《小说月报》的外国诗歌翻译中占很大的比重。

东欧及拉美、亚洲的弱小被压迫民族的文学在《小说月报》的外国文学翻译与介评中得到特别的关注。呐喊、反抗、揭露的现实主义文学作品因其于旧中国的意义，为首要接受对象。

### 四、重视西方

在整个文学接受中，西方被作为新文学的主要借鉴。

在中国新诗论方面，这一特点尤为明显。12篇诗论所引的52位外国作家中，有45人为西方作家，6人为日本作家，1人为印度的泰戈尔。西方文学为新诗评论家的主要参照对象。英国居参照的首位，有18位作家被引。

令人惊讶的是在翻译与介评中居第一或第二位的俄苏文学，在新诗评论方面只有普希金和屠格涅夫两人被引。而在翻译与介评方面，情形略有不同。

《新青年》128篇外国文学译作：

第一：日本，译作35篇

第二：英国与俄国，18篇

第三：印度，17篇

《小说月报》649篇外国文学译作：

第一：印度，204篇译作

第二：俄苏：87篇译作

第三：法国：52篇译作

英国：52篇译作

《小说月报》264篇外国文学介绍批评论文：

第一：俄苏文学，42篇介评

第二：法国文学，38篇介评

第三：英国文学，35篇介评

第四：印度文学，29篇介评

外国文学在中国期刊1915—1925年的翻译、介绍情形研究，中国新诗界1920—1925年间关于外国文学的接受情形研究向我们勾勒出中国20年代前后的期待视野：抒情性、现实主义、现代性——中国译者、介评者；浪漫主义、古典主义——中国早期新诗评论界。

译者、介评者与新诗评论者之间所存在的期待视野的差异直接影响中国象征派诗歌在自己本土的被接受。

## 第五章

# 中国新诗的初期革命 ——中国象征派的使命

中国现代文学史上，通常将1925年李金发《微雨》诗集的发表作为中国象征派的诞生。从1917年发生的文学革命运动，从1918年开始的中国新诗革命至1925年出现的中国象征主义诗歌流派，其间经过八年左右新文学及新诗的第一期革命：新与旧为主题的革命。

中国象征派的诗歌创作开始的是中国新诗第二期的革命：现代诗歌观念与诗歌艺术上的革命。1925年为中国象征派历史的开始，固然有诗人创作的偶然因素。不过，从第一期革命向第二期革命发展，需要一个自然过渡时间。

对第一期新与旧为主题的文学、诗歌革命的范围、内容作概要的总结，有助于我们理解第二期革命产生的外在条件及其在中国新诗历史上的作用与意义。

### 第一节 中国新诗的初期革命

自1918年新诗革命兴起，新诗革命者便背负两大使命：建立新诗理论、投入新诗创作。我们在这里仅讨论第一使命的进行情形。新诗人关于第一使命的评论，可以分四个方面：

- 诗歌精神
- 诗歌的作用



——诗歌的形式

——诗歌的表现方法

我们在这里逐次总结新诗人或新诗理论家在新诗理论四个方面的思考。

### 一、诗歌精神

新诗的精神，为新诗革命者思考的首要问题，在形式革命之上，这一思路符合中国的风骨传统。

俞平伯在《社会上对于新诗的各种心理观》一文对新诗的精神与形式问题作如下说：

我们必定要求精神和形式两方面的革新。主义是诗的精神，艺术是诗的形式。新诗的艺术果然也很重要，但艺术离了主义，就是空虚的，装饰的，供人开心不耐人寻味使人猛省的。中国古诗大都是纯艺术的作品，新诗的大革命，就在含有浓厚人生的色彩上面。<sup>①</sup>

作者未对所言的“主义”作进一步解释。或许指“含有浓厚人生的色彩”的文学倾向，与纯艺术相对的倾向。总之，“新诗万不可放进旧灵魂”（第26页）。

康白情在“主义”上与俞平伯的观点有异。康白情认为：

新诗不必要装一种新主义，以至勿论一种什么主义。

（第41页）

而新诗的精神端在创造。因袭的、摹仿的，便失掉他底本色了。（第42页）

新诗人关于新诗精神的讨论，主要观点可以归结为：

1. 诗必须反映真实，反映生活，再现真的情感（刘半农）。
2. 保持自然的情感。培养诗人的人格。其途径是：在自

---

<sup>①</sup> 《中国现代诗论》上编，杨匡汉、刘福春编，第26页。本章引文凡引自此书，仅在引文后注页码。

然中活动。直接观察自然现象的过程，感觉自然的呼吸，窥测自然的神秘，听自然的音调，观自然的图画（宗白华）。要“新诗人自己努力于人格底完成”（康白情）。

3. 抒情性：诗是主情的文学。没有情绪不能作诗。诗人就是宇宙底情人。那么要作诗，就不可不善养情（康白情）。

康白情认为知识（智性）与感情不能同时并容：

感情和知识每每是不能并容的。我们底知识够了，我们底感情就薄了；又怎么办呢？我想只好让感情和知识各向偏方面发展，而不取其调和。（第43页）

这种将智性与感性对立、强调诗之主情性质的倾向在当时新诗诗人那里很普遍。郭沫若给诗下的定义是：

诗 = （直觉 + 情调 + 想象） + （适当的文字）

这里直觉、情调、想象为主情的首要条件，文字的“适当”二字很重要，文字必须合于情适于诗。与康白情一样，郭沫若认为：

诗的本职专在抒情。抒情的文字便不采诗形，也不失其为诗。〔……〕情绪的律吕，情绪的色彩便是诗。诗的文字便是情绪自身的表现。（第60页）

周无在《诗的将来》（《少年中国》1卷8期）赞同诗为主情的观点，认为诗有双重实质：主观抒情性与客观描写功能。客观描写不能排斥抒情。因为诗的本质是抒情的、想象的、主观的。

4. 诗歌情感的平民化亦为20年代初期新诗诗人讨论的主题之一。田汉、康白情、俞平伯对这个问题尤为关注。

1920年2月，田汉在《少年中国》1卷8期发表《诗人与劳动问题》，提出诗人平民化问题：

近世思潮，影响于一切学术、政治，其潮所激荡，使诗的王国，也顿起了革命，不仅诗人对于劳动阶级表示十二分的同情，而且诗人亦进而成为劳动者，〔……〕在人类的存在上，最不可缺的便是劳动，不赞成讴歌这种神圣劳动的诗

人，可不算真正的诗人！<sup>①</sup>

诗人的无产阶级化自田汉等提出，在以后几十年内一直为受到鼓励的倾向。诗人唯一可行的道路，在中国新诗评论者看来，是走出个人主义、走出孤寂的象牙塔、成为为人民的人民诗人。

康白情在论诗人平民化问题时，观点较田汉细微：

“平民的诗”是理想，是主义；而“诗是贵族的”，却是事实，是真理。〔……〕大多数的人是终日奋斗的。我们不能使大多数的人作诗，足证诗底起源是于贵的了。又，审美观念底起，也必得当人生底静观底时候。我们正役心于人生底奋斗，必不能作艺术底鉴赏。（第44页）

作者在这里将理想、主义与事实、真理相对，平民的诗为理想，是否可企及自然尚未可知。而贵族化的诗则为真理，已经存在。而这一存在由于其特殊的创作与审美心态将役心于人生奋斗的大多数人排除在外。康白情为艺术而艺术的倾向在上述引文中表明得很清楚。

有趣的是作家为“贵族诗”找的企及理想诗——平民化的调和途径：

勿论怎么样，感情终归是不可以理解的。真理虽是这样，我们却仍旧不能不于诗上实写大多数的人底生活，仍旧不能不要使大多数的人都能了解，以慰藉我们底感情。所以诗尽管是贵族的，我们还是尽管要作平民的诗。（第45页）

俞平伯也在当时发表两篇文章谈诗的平民化问题：《诗底自由和普遍》（《新潮》3卷1期）、《诗底进化底还原论》（《诗》第1期）。俞平伯在文章中提出诗是人生的表现，善的表现。感人是诗人的第一条件，感人向善是诗的第二条件，艺术是为人生的。在艺术观上俞平伯与康白情持相异的观点。

---

<sup>①</sup> 转引自祝宽：《五·四新诗史》，陕西师范大学出版社，西安，1987，第45页。

在平民诗与贵族诗问题上，俞、康同样对立。俞平伯认为平民性是诗的主要素质，贵族的色彩是后来加上去的，因此“要恢复诗的共和国”。俞平伯在《社会上对于新诗的各种心理观》一文所论诗的精神为主义的观点在这里得到进一步发挥。恢复诗的平民性，恢复诗的共和国，即为新诗在精神上的革新。平民主义即新诗的精神。这一论点虽曾受到持“为艺术而艺术”诗观的诗人的反对，但在新诗史上始终为主要倾向。

## 二、诗歌的作用

这里，“作用”二字不仅仅被理解为某因而产生的某种结果。从中国新诗诗人的有关讨论看，“作用”于诗，乃是一种行动，与传统的文学工具论观点密切相关。孔子在《论语》中谈到诗的功能有四：兴、观、群、怨。这四种功能即诗的四种行动或言作用。新诗诗人在关于诗歌作用的讨论中尤重其作为行动于平民大众的意义。其中有两种对立的观点存在。

1. 周作人、郭沫若、康白情、宗白华等认为诗就是诗，不用外加作用。“诗的生成，如像自然物的生存一般，不当参以丝毫的矫揉造作”（第59页）。

康白情反对单一强调诗之于社会的作用：

诗起源于自己表见底艺术冲动。当其自己表见底时候，有实用底意义和价值；及其既成，便觉有精神的美，而生一种神秘的快乐，又有快乐底意义和价值。所以诗是“为人生底艺术”和“为艺术底艺术”调和而成的。〔……〕我们说诗，处处都要他于世道有补，固未免“头巾气”太重，然而在自己表见之内而不能以最高尚的人格表见于最高雅的风格里，也是诗人底羞了！（第43—44页）

康白情的观点比起周作人的“冲动”表现即效用论来，要显得温和、理性。

周作人强调诗本身即作用：

诗的创造是一种非意识的冲动，几乎是生理的需要，仿佛是性欲一般[……]个人将所感受的表现出，即是达到了目的，有了它的效用。①

郭沫若明确反对诗的作用——目的说。他认为：

文艺也如春日的花草，乃艺术家智慧之表现。诗人写出一篇诗，音乐家谱出一支曲子，画家绘成一幅画，都是他们感情的自然流露，如一阵春风吹过湖面所生的微波，应该说没有所谓目的。[……]艺术的本身是无所谓目的。②

诗歌是情感的自然流露，直觉、灵感的创作，它有自身的美的特点和规律，不应再外加目的，唯视社会效果而创作。至于作用，应该是“文艺发生后必然的事实。[……]其实这不过是艺术的本身与效果上的问题。③

这里，郭沫若只在“作用”的最初定义即结果上论创作的目的。结果于创作本身这个因是被动的，无所谓动机的。而若将因果倒置，以果定因，则违反艺术创作本身，文变成了载道言思想主义的工具。在这个意义上，“作用”由结果进而成为主宰创作的动机。创作则为实现动机的工具。成仿吾完全赞同郭沫若的观点，认为文学创作是作者心灵的回声，没有必要追逐目的。④应该除去一切功利动机，以便寻求绝对的美与完善，而这才是作家毕生努力的目的。⑤

这种主情、以诗至上的观点很快分裂为二。郭沫若、成仿吾仍持主情说，但中国传统的“国家兴亡，匹夫有责”的使命使郭、成放弃绝对美之追求，将文学于社会的功用放在创作的首位。1926年郭沫若在《创造月刊》第3期发表《革命与文学》，在

① 周作人：《诗的效用》，《自己的园地》。

②③ 《文艺之社会的使命》，《沫若文集》第10卷。

④ 参见《中国新文学大系》，第2卷，第189页。

⑤ 同上书，第194页。

《洪水》第16期发表《一个艺术家的意识》两篇文章，成仿吾在《创造月刊》第4期发表《革命文学与它的永远性》一文，一致转为为“革命文学”呐喊的艺术家。“抒情不限于抒个人之情，它要抒时代之情，抒大众之情。要诗人和时代合拍，与大众合流。”

排除文学的社会功利性、追求纯“美”的艺术至上倾向在后来的中国象征派、新月派诗人那里得到继承和发展。

2.关于诗歌作用的第二种观点为艺术反映人生、指导人向善、改造社会论。俞平伯、沈雁冰的观点尤为鲜明。

俞平伯在《诗底进化底还原论》中认为：“诗以人生做它底血肉，不是离去人生，而去批评或描写人生的”；“诗是人生的表现，并且还是人生向善的表现，人们企图用这个向善通过诗人的感情以调解人和人的正当关系”。

中国历代所赋予诗的道德功用在俞平伯的文章里继续得到强调。诗教、诗训传统再次得到体现。

沈雁冰更明确地强调文学于社会、人生的作用为鼓励人生，尤其对当时的中国人，唤醒他们，给予他们力量。而一种空洞的、远离人生真实的文学，是死的文学。真正的、现代的文学毫无疑问必须与真实人生相连，以改造人生为目的。<sup>①</sup>

与“平民化”论相同，以“为人生”为文学之作用及目的的文学观在中国新诗史上亦占主导地位。当主情的、最初推崇“艺术为艺术”的浪漫派诗人转向，与现实主义作家共同为“革命文学”而努力，“艺术为人生”成为中国诗人的主要创作方向。

诗歌“为人生”的作用通过“平民化”可以希冀实现。这里“平民化”同时包含两层意义：成为民众，并为民众而言。两者缺一便失去平民化的意义。

<sup>①</sup> 参见《中国新文学大系》，第2卷，第179—180页。

### 三、诗歌的形式

在为新诗寻找新的精神的同时，另一艰难而迫切的任务是为之寻找新的、合适于新精神的诗歌形式。

胡适尤重“文的形式”问题。因为无论古今中外，文学革命的运动，都从“文的形式”下手。胡适认为没有形式的新，便谈不上精神的新：

初看起来，这都是“文的形式”一方面的问题，算不得重要。却不知道形式和内容有密切的关系。形式上的束缚，使精神不能自由发展，使良好的内容不能充分表现。若想有一种新内容和新精神，不能不打破那些束缚精神的枷锁镣铐。（第2页）

打破旧束缚、废古文和旧诗律，此为新诗诗人第一步工作。破得一致，破得也比较容易。然而如何建立新的诗歌形式则颇令新诗人费神。诗论大致在两个主题上进行：一为诗体，二为诗律。

关于诗体。刘半农认为有两条路可循：借鉴西方诗体；从本国民歌体中找启发。<sup>①</sup>

在中国新诗运动初起的20年代，向外国诗体借鉴为新诗人主要的倾向。自由诗派（胡适之体的“白话诗派”），创造社的浪漫诗人、文学研究会的现实主义人生派，湖畔诗人，以及象征派，均在借鉴西方自由体诗上作尝试。“小诗”派则从日本的俳句和印度泰戈尔的短诗中得到启发。以闻一多、朱湘等为代表的格律派对中国、西方古典诗体均有借鉴。

向中国民歌体借鉴，自20年代刘半农提出，至40年代达到高潮。

关于诗律。摒弃旧诗律，似乎为新诗诗人的一致口号。然而是否应建立新诗律以及如何建立，新诗诗人各有主张。

<sup>①</sup> 参见《中国新文学大系》，第1卷，第98页。

除了1926年左右出现的格律诗派主张有韵诗外，大多新诗诗人均主张无韵诗。至于节奏，亦以主张自然节奏、内在韵律为主要倾向。

胡适认为：

诗的音节全靠两个重要分子：一是语气的自然节奏，二是每句内部所用字的自然和谐。至于句末的韵脚，句中的平仄，都是不重要的事。（第9页）

新诗的音乐性，在胡适那里可由“自然和谐”四个字概括。

郭沫若持同样的观点：

诗之精神在其内在的韵律（Intrinsic Rhythm），内在的韵律（或曰无形律）并不是什么平上去入，高下抑扬，强弱长短，宫商征羽，也并不是什么双声叠韵，什么押在句中的韵文！这些都是外在的韵律或有形律（Extraneous Rhythm）。内在的韵律便是“情绪的自然消涨”。（第51页）

郭沫若在上文中将中、西方旧诗律揉在一起加以否定。“高下抑扬，强弱长短”指英语旧诗律。

胡适曾作一总结：

新诗大多数的趋势，依我们看来，是朝着一个公共方向走的。那个方向便是“自然的音节”。（第10页）

刘半农对此似乎有异议。他也主张作无韵诗，不押脚韵，依靠内部的节奏和旋律。不过，刘半农还是建议在破坏旧韵的同时，重造新韵。并对此进行了为当时新诗诗人中少见的新韵探讨。他提出的重造办法有三：（一）以诗人各自的方言押韵；（二）以北京音为韵；（三）新编一个大多数人同意的韵谱。

中国象征派诗人在诗歌音乐性上的探求，是“自然音节”思路上的深入。我们在本书最后一章将进行讨论。

#### 四、诗歌的表现方法

新诗如何写才有其艺术性，是新诗诗人讨论的第四个问题。



较之前三个问题（精神、体裁、作用），诗人关于诗的新表现手法的主张较为抽象。或许所谓表现手法本身就是个抽象问题。

俞平伯在《白话诗的三大条件》中认为：

诗尤与文不同，在文可以直说者，诗则当曲绘，文可以繁说者，诗只可简括。〔……〕说理要透彻，表现要切至，叙事要灵活。①

俞平伯在这里所作的是散文与诗的区别。观点与传统诗论一致。

胡适主张：

诗要用具体的作法，不可用抽象的说法。凡是好诗，都能使我们脑子里发生一种——或许多种——明显逼人的形象。这便是诗的具体性。（第14页）

胡适在《谈新诗》中举《诗经》的《伐檀》、杜甫的《石壕吏》、白居易的《新乐府》等古典诗为具体写法的范例。综其所述，不外抒情、描写加想象。

俞平伯提出的具体方法为：注重实地的描写；使用材料的调和——不单调；造句安章的错综；限制文言的借用。（第27页）

除“限制文言的借用”一条外，其余三条事实上并无新意。

也有诗人从空阔、音乐、色彩、灵感的角度论新诗的表现方法。

宗白华从文字能具有的音乐作用及绘画作用的角度谈诗所能表现的美：

优美的诗中都含着有音乐，含着有图画。他是借着极简单的物质材料——纸上的字迹——表现出空间时间中极复杂繁富的“美”。〔……〕况且图画本是空间中静的美，音乐是时间中动的美。而诗恰是用空间中闲静的形式——文字的排

---

① 转引自祝宽：《五·四新诗史》，第57页。

列——表现时间中变动的情绪思想。所以我们对于诗，要使他的“形”能得有图画底形式的美，使诗的“质”（情绪思想）能成音乐式的情调。（第30页）

宗白华的图画空间论基于中国方块文字的特质。西方诗人中也有试图用他们的拼音文字在诗中造成图画空间的，如马拉美，阿波里耐尔（G. Apollinaire, 1880—1918）及80年代一些年青诗人。不过，拼音文字终究为线形符号，组合在一起可以造成乐谱的效果，成画则远不如中国的方块字。宗白华指出的诗形——画、诗质——乐为新诗艺术努力的方向源自中国传统诗论又有发展：文字间的排列来表现诗画的美。中国象征派诗人穆木天在他的诗歌创作中作的正是这样的努力。

康白情从诗的音乐、图画出发，强调形象于诗人、读者的感应作用：

文采就是自然的音节。我们底感兴到了极深底时候，所发自然的音节也极谐和，其轻重缓急抑扬顿挫无不中乎自然的律吕。〔……〕无韵的韵比有韵的韵还要动人。〔……〕读的人能否能和我起同一的感兴，就看我是否能把我所得到于对象底具体的印象具体的写出来。我们写声就要如听其声；写色就要如见其色；写香若味若触若温若冷，就要如感受其香若味若触若温若冷。我们把心底花蕊开在一个具体的印象上，以这个印象去勾引他底心；他得到这个东西，便内动的构成一个，引起他自己底官快；跟着他再由官快进而为神怡，得到美底享乐。（第57页）

从康白情论白描所用的词汇：香、色、花蕊、官快、神怡、美、享乐等看，其诗歌观念虽有求新之意（在破旧形式、旧语言上），但总的思维实质仍停留在中国传统诗歌观上。诗教作用始终为诗歌的使命。新诗诗人对此普遍认同，不置怀疑。新诗的革命，事实上是诗律、语言上的革命。这似乎可以解释中国象征派

诗人李金发的诗在中国的命运。当诗的世界由求美而变成写恶时，对诗寄予厚望的批评家们如何反应是值得研究的一个接受现象。

自然音节既然为自然和谐之情绪的再现，诗，在康白情看来便应写而不应做，以免伤诗的自然美。郭沫若持同样的观点，且走得更远。在康白情，自然和谐还有个被刻画的过程，在郭沫若看来，所谓诗之“写”，是真的冲动：

诗人的心境譬如一湾清澄的海水，没有风的时候，便静止着如像一张明镜，宇宙万汇的印象都涵映在里面；一有风的时候，便要翻波涌浪起来，宇宙万类的印象都活动在里面。这风便是所谓直觉、灵感，这起了的波浪便是高涨着的情调。〔……〕这种诗的波澜，有它自然的周期，振幅（Rhythm）；不容你写诗的人有一毫的造作，一刹那的犹豫，正如歌德所说连摆正纸位的时间也没有。（第55页）

关于诗的表现方法，新诗诗人的讨论大致在描写与冲动、做与写、写实与想象、抽象与具体、音乐——质与图画（文字）——形等几个主题上集中。各诗人间的观点无本质的冲突。

对于新诗表现方法的批评，作家之间也有着同样的一致。

梁实秋认为：

新诗运动最早的几年，大家注意的是“白话”，不是“诗”，大家努力的是如何摆脱旧诗的藩篱，不是如何建设新诗的根基。〔……〕一般写诗的人以打破旧诗的范围为唯一职志，提起笔来固然无拘无束，但是什么标准都没有了，结果是散漫无纪。<sup>①</sup>

梁实秋的批评虽有偏颇，但最后一句也是事实：散漫无纪往往是受束缚者从奴性中挣脱的第一个行为特点。

---

<sup>①</sup> 梁实秋：《新诗的格调及其他》，载《诗刊》创刊号，（1931）。

李思纯在《诗体革新之形式及我的意见》（《少年中国》2卷6期）一文中指出：

我个人的意见，以为诗体革新的理由，不论何人也不能非议，但对于现今的所谓新诗艺术的方面尽有使我怀疑之点。质言之，我对于现在的新诗，很有不满的地方，怀疑它已有代替旧诗的能力。

李思纯对新诗的不满有三：太单调、太幼稚、太漠视音节，但强调这些均属艺术上的缺点。

所谓“单调”，李思纯认为，新诗只写景，少叙述。只局限在穷人富人的社会阶层区分上，少更微妙更深刻的主题。少哲理诗，少浪漫诗，更不用说神秘主义的象征诗了。

关于神秘、象征一说很重要。看来新诗论者对新诗涉及神秘、哲理有所期待。将神秘与象征相连也是一个有趣的思路。20年代的新诗人对神秘一词没有莫名其妙的忌讳。在关于中国象征派的批评中，“神秘”与“象征”始终相连，而且渐渐地，“晦涩”代替了“神秘”成为该流派的主要标签。

我们从以上四个方面讨论了中国新诗初期革命在新诗理论建设方面的情形。初期革命的理论讨论或创作的特点及弱点为中国象征派开始的新诗第二期革命提供了外在的条件。

## 第二节 中国象征派的使命

中国初期象征派（20年代）诗人对其创作于新诗的意义似乎都有清醒的意识。

1923年，李金发在为其诗集《微雨》写的序中说：

我如像所有的人一样，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，但这不紧要，苟能表现一切。<sup>①</sup>

李金发没有对“能表现一切”作进一步说明。而对诗界的“无治状态”似乎扼腕叹息。同年在柏林，李金发在《食客与凶年》诗集的跋中写道：

余每怪异，何以数年来关于中国古代诗人之作品，既无人过问，一意向外采辑，一唱百和，以为文革革命后，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同一之思想，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，惟每欲把两家所有，试为沟通，或即调和之意。<sup>②</sup>

这里有一点很清楚，李金发对当时的新诗状况持批评的态度，对自己的创作意图有所思考。至于他是否将“两家所有”调和沟通、如何调构的，我们在后面将进行讨论。

另一位象征派诗人穆木天对新诗表示同样的不满：

中国现在的新诗，真是东鳞西爪，好像中国人，不知道诗文有统一性之必要，而无unite<sup>③</sup>为诗之大忌。（第95页）

“东鳞西爪”为“无治状态”在诗歌创作状况的一个注解。穆木天宣布他的诗歌理想：

中国人现在作诗，非常粗糙，这也是我痛恨的一点。我喜欢Délicatesse<sup>④</sup>。我喜欢用烟丝，同铜丝织的诗。

[……]我们要求的是纯粹诗歌（The pure poetry），我们

---

① 《李金发诗集》，四川文艺出版社，成都，1987，第3页。本书凡引此书仅注明页码。

② 李金发：《食客与凶年》，北新书局，1927，第235页。

③ Unité，法文，整体性，统一性。

④ Délicatesse，法文，精巧，微妙，细腻。

要住的是诗的世界，我们要求诗与散文的清楚的分界。我们要求纯粹的诗的Inspiration<sup>①</sup>。（第98页）

王独清在《再谈诗》中答穆木天：

要治中国文坛审美薄弱和创作粗糙的弊病，我觉得有倡 Poésie pure（233）的必要。〔……〕一个诗人总应该有一种异于常人的Goût；常人认为“静”的，诗人可以看出“动”来；常人认为“朦胧”的，诗人可以看出“明瞭”来。这样以异于常人的趣味制出的诗，才是“纯粹的诗”。Baudelaire（波德莱尔——作者）底精神，我以为便是真正诗人的精神。不但诗是最忌说明，诗人也是最忌求人了解！求人了解的诗人，只是一种迎合妇孺的卖唱者，不能算是纯粹的诗人！（第106页）

穆木天、王独清痛感当时新诗弱处而提出的“纯诗”与“纯粹的诗人”与先前诗人们所讨论的诗教——向善作用、诗的平民化相去甚远。郭沫若、成仿吾在1926年前也曾提出过纯美纯诗的主张。而穆木天、王独清则提得更坚决，且在诗歌创作上有具体的尝试。不求他人了解，不为被了解而作诗，这是诗人何等的自傲。也正是这种自傲，多少可以使诗人摆脱诗教者的角色、读者的牵制而专心于诗本身。

当穆木天、王独清明确他们关于“纯诗”的主张，追求异于常人的Goût（口味）、“朦胧”，“波德莱尔底精神”，后被批评界冠以“象征”的该派诗歌与其他新诗流派在诗歌观念、诗歌追求上的不同已经十分清楚。尽管中国象征派事实上并无团体，亦无自己的杂志，但从一开始，无论在诗歌理论、主张还是在具体的诗歌创作上，被批评界列为“象征派”的诗人间有着共同的趋向。

---

<sup>①</sup> Inspiration，法文，灵感。

李金发在40年之后的《文学生活的回忆》中曾为未能有使这群有着共同倾向的诗人们从各自为战走向团体的机会而感到惋惜：

两个诗集出版（指《微雨》1925和《食客与凶年》1927）以后，在贫弱的文坛里，引起不少惊异，有的在称许，有的在摇头说看不懂，太过象征。创造社一派的人，则在讥笑。久而久之，象征派的作家亦多了，有戴望舒出的《望舒草》，听说很不错，可惜我始终没有读过。此外还有穆木天、王独清，当时亦发表不少作品，惜乎我们没有连络，没有互相标榜，否则还可以造成一次更有声色的运动。<sup>①</sup>

李金发所说的“更有声色的运动”未有更进一步的说明。或许指的是与其他诗歌流派诸如“人生派”“浪漫派”“新月派”“格律派”那样有自己的团体和出版阵地。

历史自然无法假设。然而尽管未结社团，象征派诗人由于其对旧诗观、传统美学具解构力的诗歌观念和独特的诗歌创作，在中国新诗历史上造成相当的影响或震动。新诗因此进入第二期革命：语言、诗体革命之后的诗歌本身的革命。

朱自清在1936年写的《新诗的进步》一文略略谈到象征派为浪漫派、格律诗派之后的进步：

自由诗派的语言大抵熟套多而创作少。〔……〕境界也只是男女和愁叹，差不多千篇一律；〔……〕当然有例外，郭沫若先生歌咏大自然，是最特出的。格律诗派的爱情诗，不是纪实的而是理想的爱情诗，至少在中国诗里是新的；他们的奇丽的譬喻——即使不全是新创的——也增富了我们的语言。徐志摩、闻一多两位先生是代表。从这里再进一步，便到了象征诗派。<sup>②</sup>

---

① 李金发：《飘零网笔》，侨联出版社，台北，1964，第5—6页。

② 朱自清：《新诗杂话》，上海作家书屋，上海，1947，第10页。

象征派的“再进一步”，朱自清作如下说：

象征派要表现的是些微妙的情境，比喻是他们的生命，但是“远取譬”而不是“近取譬”。所谓远近不指比喻的材料而指比喻的方法；他们能在普通人以为不同的事物中间看出同来。他们发见事物间的新关系，并且用最经济的方法将这关系组织成诗；所谓“最经济”就是将一些联络的字句省掉，让读者运用自己的想象力搭起桥来。没有看惯的，只觉得一盘散沙，但实在不是沙，是有机体。要看出有机体，得有相当的修养与训练。①

朱自清的评论中肯精到，在艺术方面对象征派的特点有确切的认识，为少数关于象征派作艺术论而非伦理论的批评之一。

中国现代文学史将1925年李金发第一部诗集的出版作为中国象征派诗歌的诞生。结论当源自朱自清1935年为《中国新文学大系·诗集》写的序：

若要强立名目，这十年来的诗坛就不妨分为三派：自由诗派，格律诗派，象征诗派。（246页）

留法的李金发氏是一支异军，是第一个把法国象征诗人，介绍到中国诗里的诗人。（247页）

台湾学者杨允达在《李金发评传》一书对朱自清的作用作如下肯定：

他（李金发——作者注）的作品被周作人和郑振铎在民国十四至民国十六年间介绍到中国文学界以后，一直到民国二十四年来朱自清编著《中国新文学大系》时，才正式确定了他在诗坛的地位，被认为是中国现代诗坛象征派的创始人。②  
李金发自19岁（1919年）赴法留学，后去德国、意大利，1924

① 朱自清：《新诗杂话》，第10—11页。

② 杨允达：《李金发评传》，幼狮文化事业公司，台北，1986。



年由柏林返国，在西方逗留近六年。其间正值中国新诗革命初期，李金发在海外一方面醉心法国象征派诗，另一方面也读些国内的新诗：

那时因多看人道主义及左倾的读物，渐渐感到人类社会罪恶太多，不免有愤世嫉俗的气味，渐渐的喜欢颓废派的作品，鲍德莱的《罪恶之花》与及 Verlaine（魏尔伦—作者注）的诗集，看得手不释卷，于是逐渐醉心象征派的作风。我对中国旧体诗，尚在启蒙阶段，喜欢的白话诗亦不多，冰心有哲理的短句诗，还不失为女性佳作，至于康白情的“草儿在前牛儿在后”，胡适的“牛油面包真新鲜，家乡茶叶不费钱”，令人读了肉麻。后来宗白华出了一本《流云》，亦很像冰心的哲理诗。①

李金发在留学期间，共写三部诗集，写作时间，诗人回忆道：

大约在1922年，即开始写《微雨》，1923年在柏林开始写《食客与凶年》，1924年继续写《为幸福而歌》，那时不常读到国内的作品，只偶然与周作人先生有书信往来，我两本诗集亦多蒙他推荐给北新书局。这亦是我的幸运，否则这“有毒的”东西，实不容易遇见一个伯乐的，何况在1920年代哉！②

“有毒的”三字自然是李金发对中国批评界50年代官方观点的借用。“何况”在20年代一句叹得有点偏颇。中国新诗革命初期，诗人与“伯乐”尚未被主义束缚，国家兴亡之责亦远较三四十年代缓和，故互识的可能是很大的。

从《微雨》出版后，文学批评界最初的反应看，肯定的意见占

① 李金发：《飘零闲笔》，第5页。

② 李金发：《答璩弦先生二十问》，载《创世纪》39期，1975。（转引自杨允达：《李金发评传》，第58页）

主导。

大陆学者孙玉石在所著《中国初期象征派诗歌研究》（北京大学出版社，1983）一书起首对中国文学批评界关于《微雨》的评论作了整理。这里我们参照孙玉石的整理结果。

据说，《微雨》作好之后，最先看见的是李璜、周作人、宗白华等。他们有的比之雨果早年的作品，魏尔伦的声调，有的叹为中国诗界的晨星，有的称之为东方的波特莱尔。<sup>①</sup>1926年，钟敬文在《李金发底诗》一文中写道：

像这样新奇怪丽的歌声，在冷漠到了零度的文艺界，怎不叫人顿起很深的注意呢？

1925年写而发表于1928年《美育》第2期的《微雨及其作者》一文的作者黄参鸟写道：

在白话诗流行了七八年的当儿，忽然有一个唯丑的少年李金发先生，做了一本《微雨》给我们看，并在我们的心坎里种下一种对于生命敬揶揄的神秘，及悲哀的美丽，但是赏鉴的自赏鉴（有眼光学识的人），却并没有人作些批评或介绍的文字，去指示那叹“大神秘，太欧化”的人们，这一层实文艺界批评界的惭愧及放弃。虽然，批评不批评，作品的价值将一样存在，而鲜艳，但由此可见国人灵感性太薄弱了。介绍文字应该说早在《微雨》出版前已有之。《语丝》于1925年11月第45期上刊登广告，称《微雨》诗集，“其体裁，风格，情调，都与现实流行的诗不同，是诗界中别开生面之作”。有一点应该指出，广告中所言的“体裁，风格，情调”，为中国关于象征派诗歌的研究自始至终的评论范围。

“诗怪”一词亦出自黄参鸟笔下，

我则说李先生是诗怪，无论什么事物，一到他生动深刻

<sup>①</sup> 孙玉石：《中国初期象征派诗歌研究》，第63页。

的笔下，都可以入而为诗材，时而像古词，时而像未来派的调子。①

这里，“诗怪”的含义应该是褒的。与后来批评界沿用“诗怪”一词后含的贬义不同。也许正是受到贬义“诗怪”的影响，法国学者米歇尔·洛瓦夫人在所著的《墙上芦苇》一书中将“诗怪”一词译成“诗妖”（*monstre poétique*）②而非较为中性的“*poète du bizarre*”。

黄参岛的“诗怪”本义似乎只有在朱自清那里得到沿用：

他（李金发）要表现的是“对于生命欲揶揄的神秘及悲哀的美丽”。讲究用比喻，有“诗怪”之称。（第246页）

关于李金发及其它中国象征派诗对中国新诗的影响，从中国文学批评界早期的有关评论到近期的有关研究，都有肯定的结论。

美国学者苏凯予（译音，英文为Kai-Yu Hsu）认为，李金发的诗在20年代诗歌界占有重要位置，它们为当时的年青诗人指出了一个新的方向。③

这一新的方向指向哪里，作者未予说明。

台湾学者杨允达认为：

总而言之，李金发的诗，在二十年代至三十年代，是中国“新诗”中的“新诗”，是空前的。他的作品在形式上不讲求押韵，没有格律；在内容上，富有颓废、悲怆、神秘的意味；所表现出的朦胧意象，和暗示的手法以及法国情调，为后来写诗的人开辟了一条新的路。④

关于新路和诗的新，杨允达在这里从形式与内容上作了总结。

---

① 黄参岛：《微雨及其作者》，载《美育》2期，第214页。

② Michelle LOI, 《Roseaux sur le mur》, P.144.

③ Kai-yu Hsu, 《Twentieth Century Chinese Poetry》.

④ 杨允达：《李金发评传》，第115页。

大陆学者孙玉石认为：

象征派是五四文学革命之后在诗歌领域里出现的一个比较复杂的艺术潮流。李金发是第一个有意识地把西方象征派引进中国新诗国土的诗人。他和其他象征派新诗的作者所开辟的风气，在中国诗坛绵延持续了二十年之久。〔……〕而在这个艺术潮流中，李金发的创作和初期象征派的诗歌，具有开创性的意义和价值，同时也伴随产生了许多致命的弱点。<sup>①</sup>

由于象征派诗歌与传统诗学的不兼容性及其独特性或弱点，使这一流派一直处于被批评的境遇，指责的声浪和惊奇困惑的目光同时集中在诗坛新人的身上。在这之前，主要是新诗队伍同封建顽固派的争论。由于象征派诗歌的出现，新诗队伍内部才第一次引起毁誉不一的骚乱和分歧。这种分歧和争论，可以说伴随着新诗前进的脚步一直延续到今天。<sup>②</sup>

对于象征派诗的争论与分歧事实上源自不同的诗歌观念，无法调和，因此我们不对此作肯定或否定。我们在本书后半部分所要讨论的是中国象征派诗人对法国象征主义诗在接受问题：怎样接受的；其间接受者的文化框架是否起过滤作用以及象征派诗人在接受——创作过程中所作的新的诗歌尝试。

---

①② 孙玉石：《中国初期象征派诗歌研究》，第38页。

## 第六章

# 李金发诗歌的冒险 ——外来的源流与变形

本章将讨论李金发（1900—1976）诗歌与法国象征主义的关系，波德莱尔与魏尔伦在李金发的创作中如何被接受、如何发生变形以及这一诗歌上的冒险对中国新诗的意义。

关于中国象征派诗歌的研究，旨在回答如下问题：

中国象征派诗人究竟接受了法国象征主义哪些因素？这一接受是否仅仅是模仿与颓废病态的结合？

被接受的法国象征主义因素在中国象征派的诗歌创作中变成于中国诗歌观念有解构影响的因素。这些因素是什么？

中国象征派诗对新诗产生的影响？

在本国诗歌与外来诗歌之间发生的接受、变形与空白？

李金发诗歌源流与变形的研究，为中国象征派诗歌研究的一个环节。

### 第一节 从魏尔伦到李金发： 诗体与形象的接受

#### 一、魏尔伦对李金发诗歌创作的影响

中外学者对魏尔伦在李金发诗作中的作用有一致肯定的批评。研究集中在魏尔伦的诗歌情调、音乐性对李金发诗歌的影响。

覃子豪曾回顾《微雨》出版之后诗坛评论界的反应：

《北新周刊》有人评李氏的诗，认为李氏的诗，有个特点：是“异国情调的描绘，这是近代我国诗人不曾发展过的路径”。《一般月刊》评李氏的诗，认为李氏诗的特征：“不在于明白的言语宣告，而在于浑然情调的渲染。在这一点上，的确与魏尔伦有相像之处。”<sup>①</sup>

王清波在论李金发诗的“艰涩难懂”时写道：

文字的艰涩难懂，是李金发诗歌长期被冷落的主要原因。象征派诗人注重诗的音乐性而轻视语言文字，认为后者是感情表达的障碍物。魏尔伦宣称，诗不过是音乐，应该有优美的韵脚，至于文字倒不必讲究，如抒情需要，可以不固执文字的原则，在句法上跳过去。李金发以魏尔伦为师，深受这种理论的影响。<sup>②</sup>

魏尔伦在《诗的艺术》一诗中确实强调“万般事物中，首要的是音乐”。文字在诗中首先以其音乐性为主。也正因为对文字的音乐效果有这样的要求，魏尔伦对诗歌语言极为重视。杨允达在论及李金发与魏尔伦关于文字运用时认为：

李金发是第一个以法国象征技巧写诗的人，他师承魏伦，自认为魏伦的弟子。但是，他的毛病就是没有学到魏伦锻炼语言文字的功夫。魏伦虽然无视于古典的条规，却能以新的方法锻炼语言。其作品文字纯净、简洁，毫无拖泥带水、生涩难懂之弊，是法国象征派许多诗人所难企及，而其旋律之美，也为读者所熟知。<sup>③</sup>

批评界在李金发诗的外来影响问题上首论魏尔伦，当源自李金发自己曾作的声明。1926年初李金发在《小说月报》（17卷2号）

① 覃子豪：《论现代诗》，蓝星出版社，台湾，1960，第138—139页。

② 王清波：《诗潮与诗神》，中国人民大学出版社，北京，1989，第265页。

③ 杨允达：《李金发评传》，第16—17页。

发表所译魏尔伦《巴黎之夜景》诗时作如下说明：

有极多的朋友和读者说：我的诗美中不足，是太多费解之处。这事我不同意。我的名誉老师是魏伦。

我们将在诗歌体裁与形象两个方面论述李金发的“师承魏伦”。

在留法期间，李金发对魏尔伦的诗爱不释手，有几首直接为李金发借用。

李金发的《有感》一诗，形式源自魏尔伦的《秋歌》。现将这两首诗分别录下：

### 有 感

如残叶溅  
血在我们  
脚上，

生命便是  
死神唇边  
的笑。

半死的月下，  
载饮载歌，  
裂喉的音  
随北风飘散。  
吁！  
抚慰你所爱的去。

开你户牖

使其羞怯，  
征尘蒙其可爱之眼了。  
此是生命  
之羞怯  
与愤怒么？  
如残叶溅  
血在我们  
脚上。

生命便是  
死神唇边  
的笑。      （第535—536页）

秋      歌      （«Chanson d'automne»）

秋天的  
小提琴  
悠长的哭泣  
刺伤了我的心  
它那颓丧  
单调。

一切都令人窒息  
苍白，当  
时间鸣想  
我想起  
往昔的日子  
而垂泪，



我走了  
随恶风  
    将我卷去  
这儿，那边  
像一片  
    死叶。①

杨允达将李金发的《有感》与魏尔伦的《秋歌》作结构上的评析：

这首诗（指《有感》）有二十五行，分成六段，每段行数不一，每行字数最多的有七个字，最少的只有一个字。第五、六段重覆第一、二段，形成首尾呼应。为了显示其音乐性与节奏感，作者把一个句子拆开，或分列为三行，或排成二行。〔……〕魏尔伦的《秋歌》则是此种形式之首创者。②

将句子依节奏分开成行，前后首尾两段诗重复，造成音韵节奏的跌宕与循环。《有感》中有两处将同属一个意群的词断开：

(1) …… 溅  
    血……  
(2) …… 唇边  
    的笑

造成节奏的断裂，以强调“血”与“笑”的效果。前一断裂在法国诗律上为rejet，指跨行诗句中紧接上行的句首字。后一断裂为enjambement，指属上一句的字词跨行移至下一诗句。两者均属法国诗歌的音乐节奏法。在魏尔伦的《秋歌》中被加以变化，反复使用。

《秋歌》中以开口鼻腔元音与轻辅音交替循环造成悲凉音乐效

① VERLAINE, «Oeuvres Poétiques Complètes», Gallimard, Paris, 1962, P.72.

② 杨允达：《李金发评传》，第141页。

果的方法在《有感》一诗再现。《有感》中，诗人用唇齿音与元音an, ie等的反复使用，造成落叶似血的突兀与沉重：

ch—残，唇，尘(an, un, en)

z—在，载

sh—上，生，使

s—死，散

ie—叶，裂，怯。

将一句话写成两个诗段六行的方法，在新诗结构上应属新的尝试，而李金发受《秋歌》启发，通过节拍、齿音、元音之间的跌宕效果造成诗的音乐性，与当时新诗诗人在音乐性上的努力一致，因此《有感》成为李金发诗歌中仅有的为诗评界所赞赏的诗作。杨允达总结道：

这是一首中外所公认的李氏的不朽杰作，最具有象征诗的代表性，形象隐藏而有力，诗句精练，节奏明快。〔……〕这种形式以后被许多诗人袭用，尤其是在抗战时期，因为这种形式，简短有力，可以表达出一种斩钉截铁的气势，适合于朗诵。①

是否有斩钉截铁的气势，完全视诗情而定。《秋歌》与《有感》缠绵、忧郁、拖宕为沉吟之作。而将诗句分开、断裂、呈参差形排列的诗体确实在许多中国诗人、包括以诗歌为武器的战斗诗人所采用。

姚蓬子的《破琴》一诗，在诗体和形象上都有与《秋歌》、《有感》相似处：

零落的琴，

比掩在荒草里的歌唇还要寂寞，

比古宙的钟，更寂寞。

---

① 杨允达：《李金发评传》，第14页。

残弦迸裂在秋风里！  
褪色的襟角裙边，  
都睡满了尘丝与青苔。

再不会，瞧见了诗人，  
曲调未成，就拍翅向他飞奔；  
晨露上，也再不见有琴音驻停。

孤独地，看春花换成黄叶，  
看月缺又月圆，  
偷顾影子，秋月下，活像架枯骸。①

此诗是否受魏尔伦或李金发的影响尚待研究，这里只言“相似”。

杨允达所谓“新钉截铁”的气势，我们在40年代的战斗诗歌中不难见到。如任钧（1909—）《春天的歌》（节选）：

我们的心在跳跃，  
我们的血在高歌，  
因为现在已经是春天。

[……]

让我们也来合奏一曲管弦乐吧！  
机关枪——我们的Violin②，  
迫击炮——我们的Piano③  
还要加上号筒和喇叭……  
我们要合奏我们自己的凯歌，  
[……]

① 《象征派诗选》，孙玉石编；人民文学出版社，北京，1986，第232页。

② Violin，英语，小提琴。

③ Piano，英文，钢琴。

我们的心在跳跃，

我们的血在高歌，

因为我们正领有着春天！<sup>①</sup>

又如鲁煤的《默悼几只扑火者的死》（节选）：

箭

射向靶

你

射向火

小河

奔突、冲撞、搏击

追求海

你

奔突、冲撞、搏击

拥抱火<sup>②</sup>

上述例诗的简短、参差诗体在七月派、晋察冀派<sup>③</sup>诗人的创作中不少见。杨允达在《李金发评传》中所言：“这种形式以后被许多诗人袭用，尤其是在抗战时期”当属事实。李金发的《有感》和中国传统词律对这种形式诗体的产生和被接受应该有着直接或间接的作用。

《有感》是李金发对魏尔伦《秋歌》音乐、诗体上的接受。李金发对魏尔伦诗歌形象、题材的接受则更多。

在《为幸福而歌》诗集，李金发的《墙角里》一诗，有着与魏尔

---

① 吴欢章主编：《中国现代十大流派诗选》，上海文艺出版社，上海，1989，第275—277页。

② 同上书，第23页。

③ 沿用吴欢章《中国现代十大流派诗选》的分法。

伦《情话》(«Colloque Sentimental»)同样的场景、对话结构、同样的情话。

### 墙 角 里

墙角里，  
两个形体，  
混合著：  
手儿联袂，  
脚儿促膝，  
喁喁地，  
喁喁地，  
分不出，  
谈说  
抑是微笑。

——你还记得否，  
说仅爱我一点？  
——时候不同了，  
——我们是  
人间不幸者，  
——也可以说啊。  
声音更小了，  
喁喁地  
惟夜色能懂之。

### 情 话

在孤寂、冰冷的老园，  
两个形体刚刚走过。

他们的眼睛呆滞，嘴唇萎靡无力，  
人们勉强能听见他俩的话。

在孤寂、冰冷的老园，  
两个幽灵追念往昔。

——你还记得咱们旧时的醉心么？

——您为何要我记着它？

——你的心还只为我而跳蹦么？

还总在梦中见到我的灵魂么？——不。

——啊！无以形容的幸福美日呵

我们的嘴贴在一起！——可能。

——那天空多么蓝，那希望多么大呵！

——希望消匿了，被击败，在黑空里。

他们就这样在疯狂的黑麦里走着，

只有夜能听到他们的话语。①

杨允达认为李金发的《墙角里》抄译自魏尔伦《情话》②。从内容、对话结构上看，若谓之“抄译”亦完全可以。同样为情话内容，同样为一对一的结构，尤其最后一诗句，几乎相同。

但若再深入下去，两首诗有重要的不同。

首先是地点的不同。李诗里地点为某个墙角。在魏诗里为一

---

① Verlainé, «Oeuvres Poétiques Complètes», P.121.

② 参见杨允达：《李金发评传》，第217页。

个孤寂、冰冷的老园。形容词“孤寂、冰冷、老”五个字勾勒出对话的气氛，已老去、再无生气的气氛。李诗里的墙角似属中性，诗人不作任何气氛渲染。

其次为对话者的不同。魏诗中对形体有一递进的描写。在第一诗阙，为“两个形体”，即两个有影无形的“体”（Forme）。魏尔伦用呆滞的眼睛、萎靡无力的嘴唇描写这两个形体的死态，暗示非在人间。诗的第三阙，才点出这两个形体的身份：幽灵。而在李诗里，诗人仅写对话者为两个形体。是人是影，是人间是冥世，皆未能点出。

第三为对话者相处方式的不同。魏尔伦的《情话》里，两个幽灵的外形有死态的描写，但两者间如何相处，诗人不作外在的描写，只通过对话之不和谐来暗示。而在李金发的《墙角里》，两个形体：“混合着/手儿联袂/脚儿促膝/喁喁地/分不出/谈说/抑是微笑/。俨然是一对情人会面的甜蜜场景，毫无“孤寂、冰冷”可言。

第四是情话里关于爱的不同。李诗中两个形体间的情感比较单一，没有冲突。当初“仅爱一点儿”的形体之一所答“时候不同了”含义不确定，可以理解为：现在不再“仅爱一点儿”了或现在更“爱一点了”。形体一说“我们是人间不幸者”，形体二同意“也可以说啊”。两个形体之间的对话是和谐的，爱似乎是一致的。

而在魏尔伦的《情话》里，两个昔日深爱的幽灵则怎么说不到一块。幽灵一似乎仍深恋着往昔的美妙情感，一再提醒旧日的恋人所说的情话。幽灵二则显得极为冰冷无情，对往昔一无所顾，对于幽灵一急切的问只答以“不”或“可能”。因为希望已消失在黑色的天空。昔日的爱已不复存在。幽灵间的“情话”事实上仅“对话”而已，与李诗《墙角里》的缠绵“情”景与“情”话完全相异。

因此，〈墙角里〉一诗并非抄译，可谓之由接受产生灵感而至的再创作。

在这一由接受而至的再创作中，我们可以窥见接受者所处的本文化框架的过滤作用。

中国诗歌或传奇中所描写的海枯石烂不变心之爱在李诗〈墙角里〉得到再现。

魏尔伦〈情话〉对李金发似乎过于无情，断裂得似乎过于残酷。即便在冥间，即便成为幽灵，毕竟仍是旧情人相会，桃花虽逝，情意犹在。更何况来世冥间往往是为入时不得恋的恋人对其恋厚望所寄。因此，幽灵的世界，于中国人，不仅于诗人有两个意义：延续爱或实现爱。非但幽灵，〈聊斋〉中的狐狸精虽失去人形，却仍留情质。人间、冥间、来世、兽间、空间，虽时间有变，情没有变，这为中国文学中爱的模式之一。李金发在读魏尔伦的〈情话〉，为幽灵间的对话所启发，产生创作灵感。而在其灵感之下的再创作中，自然而然、自觉不自觉地依就了中国文学中所写的传统爱模式。

中国文学批评家在评李金发诗歌外来影响或源流时尤重魏尔伦对李金发诗歌情调的作用，这一关注符合事实。我们在李金发的三部诗集中能找到一系列魏尔伦所偏好的诗歌题材或形象。这些李金发与魏尔伦所共同偏好的诗歌题材或形象大体上能在中国传统诗中找到类似之处。

### 1. 秋·死叶

秋在李金发的诗中为主要题材之一。与中国古典诗人情形相同。李金发在魏尔伦那里得到的是法国诗人对于秋同样的感觉。仍以〈有感〉与魏尔伦的〈秋歌〉为例，李金发也用“叶”与“风”两个形象，但将之中国化：

叶：——“死叶”（魏尔伦）

——“残叶”（李金发）



风：——“恶风”（魏尔伦）

——“北风”（李金发）

李金发写秋叶与秋风，虽与死的主题有关，所用的形容词较魏尔伦所用的温和。不以“恶”饰风。北风非春风，本质上凛冽。诗人不用恶字，风之不善含义已在。显得含蓄，利于想象的伸延，符合中国诗歌语言的传统。

“叶”在这里以“残”相饰，残而非死。中国诗人笔下的落叶，通常为“黄叶”、“枯叶”。叶虽离树落下，似仍有生命，因为它归根入土了。很少用“死叶”。在绘画语言中有着同样的东西方差异。西方绘画中对水果、鲜花、器物的静止描绘称作“死物”（没有生命的物；Nature Morte），而在中国，这类画被称作“静物”。

《有感》中中国化的“残叶”在李金发的诗作中似很多见。李金发对魏尔伦笔下的死叶很有偏好，接受过来作为自己诗歌中常见的形象，或以“残叶”或以“死叶”出现。如：

不待扶笔疾写，  
诗神既有心使眼儿流泪，  
追随这光荣之尾间，  
忘却深秋带残叶与细雨齐来。

——《诗神》

轻盈而亲密的颤响，  
是雨点打着死叶的事实，  
你从天涯逃向此处，  
做点音乐在我耳鼓里。

——《雨》（第585页）

我所期候之冬季来了，  
地面承受这死叶之黄，  
至他们的悲哀

全像我们之幽怨  
埋伏在心窝之底。

——《冬》（第554页）

“死叶”、“死神唇边的笑”，写得直接剧烈，体现出诗人李金发的用意，在诗中造成死的震撼。孙玉石认为李金发对“死亡的歌颂，带有极浓重的消极颓废的色彩。”“在表现同一类思想感情的诗篇中，这首《有感》算是写得最直露最伤感也最凄艳的了”<sup>①</sup>。《有感》之悲凉凄艳直露源自与魏尔伦关于死的伤感与对生的不屑所产生的共鸣。而对死亡题材的偏好与歌颂，则主要源自波德莱尔的影响。

## 2. 月夜·雨·琴声·钟声

李金发与魏尔伦对月夜、雨题材有着共同的偏好。

在李金发三部诗集里，有19首诗以月或夜为题。

《微雨》诗集里，有《月夜》，《夜之歌》（二首），《寒夜之幻觉》、《明》、《十七夜》、《夜起》，共七首。

《为幸福而歌》诗集里，有《高原夜语》、《晚上》、《夜归凭栏二首》，《凉夜如》、《夜之来》、《初夜》、《明星出现之时》、《天上的星儿全灭了》，共八首。

《食客与凶年》诗集里，有《你在夜间》、《柏林之傍晚》，《晚钟》，《夜雨》，共四首。

夜与诗人，有着特殊的关系，

呵，多情之黑夜，你终掩着面  
踱步而来，为拍兔之野狮。  
我们秩序地相见，  
不须说Salut<sup>②</sup>，更不消点头。

① 孙玉石：《中国初期象征派诗歌研究》，第82、84页。

② Salut，法文，问候语，为“好”、“致意”之意。

你是我多年之厨司，  
供给一切生命之营养，  
〔……〕

——《夜之歌》（第92页）

仅就“月夜”、“雨”作为题材而言，中国古今诗歌里亦十分常见。而在李金发的笔下，“月夜”、“雨”有着明显的魏尔伦情调。

在魏尔伦的笔下，夜的气氛由于凉月、令人窒息的沉静而变得死气一片，夜月有着某种残酷性：

晚上。——沉默静寂。  
姗姗来迟的垂死之苍茫  
刚刚将其痛苦与仇恨吐  
在最后一个呃逆，  
〔……〕

夜降临了。月亮来了！  
它半掩半藏着  
虚伪的脸庞如一个  
帮凶假装怜悯。①

——《狼群》（《Les Loups》）

窗外之夜色，染蓝了孤客之心，  
更有不可拒之冷气，欲裂碎  
一切空间之留存与心头之勇气。

——《寒夜之幻觉》（第100页）

噫呀！数千年如一日之月色，  
终久明白我的想象，

---

① Verlaine, «Oeuvres Poétiques Complètes», P. 362.

任我在世界之一角，  
你必把我的影儿倒映在无味之沙石上。  
但这不变之反照，衬出屋后之深黑，  
亦太机械而可笑了。

——《夜之歌》（第38页）

李金发诗中的月亮已不是中国传统诗歌里那清亮明澈、照拂千里人共相思之心的明月。在他的诗歌中，他与魏尔伦在夜与月同一题材上相似的描写情调多少向我们显示李金发对魏尔伦诗在接受倾向。

如若上述情调属泛义上的灵感启发，那在李金发的诗作里能找到具体借用的细节。

如《心》的头两句诗：

夜色笼罩全城，  
惟不能笼罩我的心。

（第29页）

句式借自魏尔伦的《泪流在我心里》起首二句：

泪流在我心里  
如雨在城上淅沥；<sup>①</sup>

“城”、“心”未变，只将雨改成夜色。

对于爱，两首诗带着同样的问：

魏尔伦：

是怎样的忧楚  
渗入我的心？

[……]

没有爱没有恨

① Verlaine, «Oeuvres Poétiques Complètes» P.192.

我的心却那么疼痛！

李金发：

阵雨的急迫，  
群众的挤拥，  
我的心将迷失来路！

[……]

一日心回来说：  
“静悄悄的大地  
何处是亲密恩爱？”

(第29—30页)

《微雨》中《琴的哀》一诗，起首亦源自魏尔伦的《泪流在我心里》：

微雨溅湿帘幕，  
正是溅湿我的心。  
不相干的风儿，  
踱过窗儿作响，  
把我的琴声，  
也震得不成音了！

(第10页)

头两句句式与《泪流在我心里》起首几乎完全相同，同一动词作两诗句的谓语；副词“正是”即“Comme”（就如，如）。

“雨”“心”仍在，只是“城”变成“帘幕”。

魏尔伦《秋歌》中的琴声在《琴的哀》里再次成为李金发创作的

---

① Verlaine, *Oeuvres Poétiques Complètes*, P.192.

主题。而该诗题目《琴的哀》可以看作是《秋歌》中“小提琴/悠长的哭泣”的注解。

魏尔伦笔下经常出现的词如“单调、疏懒、呜咽、临终、悔恨、忧伤”等在李金发的诗中也俯拾即是。词汇的接受，在这里不仅仅属情调的接受，它也是对诗歌形象的某种接受方式。引诗为例：

黄昏正预备  
死后之遗嘱，  
残风发出  
临终之Sanglot<sup>①</sup>，  
无力再看其  
苍白之脸。

魏尔伦《秋歌》中所用的“Sanglot”一词在这里直接用，不作翻译。李金发似对此词相当偏好，或恐译之会失去原来的力量。这在文学接受中是个有趣的问题。对于外来某些词汇，或出于道德意义不作翻译或只作音译，如田汉对“颓废”（décadent）一词的处理；或出于诗的异国情调及美学的考虑只保持原词不予翻译。这种情形在李金发、王独清等象征派诗人的诗歌创作中常见。

李金发笔下经常出现的“呻吟”当为“Sanglot”的中译之一：

这种连续的呻吟，  
沉在我心头的哭泣，  
我愿死向这连续的呻吟里，  
不用诗笔再写神秘。

——《雨》（第585页）

① Sanglot, 法语，呜咽，啜泣。

风儿在窗外赶着雨点，  
屋瓦发出报复的呻吟，  
〔……〕

这是生命与情爱呼吸的焦点，  
呵，这是我笔儿哀吟的时光。

——《一无所有》（第605页）

哭泣、呜咽、呻吟、哀吟有时变成呼声：

尽在橡枝上嘶着，  
你的呼声太单调而疏懒，  
仅引我心头抱歉之狂噪，

——《风》（第584页）

在李金发的诗里，琴声，吟声、呼声常常变成一种断裂、孤独、失望的声音：

半死的月下，  
载饮载歌，  
裂喉的音  
随北风飘散。

——《有感》（第535页）

夜与日阔别之片刻里，  
有神奇的永远之颤响，

——《凉夜如》（第534页）

你爱情之血的心，  
发出孤涩之音，  
人以为死是来了。

——《短墙的……》（第197页）

这声音有时是钟声：

Adieu！池塘，秋柳微弱的钟。

——《凉夜如……》

灰蓝的黑影，套住全寺院的沉寂，  
惟有钟儿痛哭着，如Josephé<sup>①</sup>破碎之灵。

——《明》（第182页）

远寺  
钟的颤音？  
时而狂攻，  
退让，  
徘徊。

——《夜雨》<sup>②</sup>

破裂的远钟，  
催赶我们深睡。

——《诗人凝视……》<sup>③</sup>

### 3. “灵魂”为共同偏好的题材

在《微雨》诗集，“灵魂”，“魂”出现近20次。

在魏尔伦的《妙歌》（《La Bonne Chanson》），《无言的情歌》（《Romances sans Paroles》），和《智慧》三部诗集里，“灵魂”（Âme）一词亦出现有20余次，其中13次以“情”魂或“忧”魂面目出现。

李金发笔下的“灵魂”也首先为情爱之魂。这里可引几例：

但希望不再唤我名字，  
只稀弱的小桥，任我们的灵魂儿往返。

——《给×》（第45页）

你在眉头衰老，  
我在颊儿消瘦，

---

① Josephé, 《圣经》中的约瑟夫。

② 李金发：《食客与凶年》，第151页。

③ 同上书，第21页。



但我们灵魂终久靠着背。

——《你还记得否……》（第178页）

魏尔伦早期诗歌中爱的欢乐：

就这样火焰围绕着火焰，

把你的理想放置在我的理想上

——《妙歌》<sup>①</sup>

在李金发的诗中也有短暂的再现：

你明澈的笑来往在微风里，

并灿烂在园里的花枝上。

——《温柔》（第249页）

很快，快乐的灵魂变成忧伤本身，这一魏尔伦诗的主旋律也在李金发那里得到共鸣：

我们折了灵魂的花，

所以痛哭在暗室里。

岭外的阳光不能晒干

我们的眼泪，……

——《不幸》（第195页）

不过较之魏尔伦，李金发诗中的“灵魂”在悲伤之后却更自在，不似魏尔伦，于“红尘”之中不能自拔，死去活来地痛苦：

靠一根草儿，与上帝之灵往返在空谷里，

我的哀戚惟游蜂之脑能深印着；

或与山泉长泻在悬崖，

然后随红叶而俱去。

——《弃妇》（第5页）

魂儿似游蜂，轻如空气，孤独地随天地而往来，没有固定的

---

<sup>①</sup> Verlaine, «Oeuvres Poétiques Complètes», P.155.

居处。这便是中国文化所谓飘逸之气。

这灵魂是诗人荒野之行的唯一支柱：

灵魂亦冷了，  
任这“苦途”与  
“荏止”悲戚着。  
我终久靠着  
过此广漠之野。

——《手杖》（第107页）

我抚慰我的心灵安坐在油腻之草地上，  
静听黑夜之哀吟，与战栗之微星，  
张其淡白之倦眼，  
细数人类之疲乏，与牢不可破之傲气。  
我灵魂之羽，满湿着花心之露，  
惟时间之火焰，能使其温暖而活泼。

——《希望与怜悯》（第62—63页）

能藉时间而活泼的灵魂自然有着自身的活力，有着古人所言“悲而不伤”的心胸。李金发笔下的“灵魂”虽可能源自魏尔伦的灵感，但与魏“魂”有极明显的差异。魏“魂”为情所制，喜哀不定，囿于自己情之世界。李“魂”即诗人本身，重情却能自在，对荒漠似的世界尤为敏感：

我的灵魂是荒野的寺钟，  
明白春之踪迹，  
和金秋痛哭的原故，  
草地上少女的私语，  
〔……〕  
呵，我们离这苦痛之乡  
去救残废的灵魂，

——《我的……》（第213页）

## 二、李金发与魏尔伦的创作差异

在讨论了李金发对魏尔伦诗在体与题材、形象（包括词汇）二个层次的接受与中国文化在该接受中微妙的过滤作用之后，有必要对李金发、魏尔伦关于爱的诗歌创作差异作一论述。

中国现代文学批评界对李金发的爱情诗尤为关注。观点综汇有二。

一种观点认为：

李金发的爱情诗，不论内容或艺术造诣，均不及郭沫若、闻一多、徐志摩、“湖畔”诗人的作品，如果将李金发与徐志摩两人二十年代前期的爱情诗作一比较，就可发现，徐志摩早期的爱情诗，写的多是热烈的爱，而且有理想、有毅力，自觉不自觉地吧争取爱情自由与反封建结合起来，艺术上虽深受哈代等人影响，然而致力于创造，注意熔中外于一炉，能自成一家。而李金发把爱情看成是纯粹的男女之间的爱情，不能将爱情放在特定的时代和社会中来着墨，再加上颓废的病态的思想感情，又生吞活剥地模仿外国的象征派诗，因而作品的社会意义不大，美学价值不高。《为幸福而歌》中的爱情诗，所流出的情泉水，程度不同地存在着污染，伤感、颓废、绝望的情绪，爱情至上的倾向，随处可见。<sup>①</sup>

另一种观点认为：

李金发的爱情题材和写景状物的诗，有的带着浓厚的异国情调，其对新诗发展的积极意义也就在这里。自然，这些诗篇中有些不健康的情调，也有些欧化的色彩，甚至过分的颓唐晦涩，轻浮浅露，不仅远离了民族的传统，也违背了艺

---

<sup>①</sup> 陆耀东：《二十年代中国各流派诗人论》，中国社会科学出版社，北京，1985，第280页。

术规律本身。这是要记取的教训。我们不能因为他诗中这种异国情调，加上那晦涩难懂的情况，就说李金发是一个“假洋鬼子”，而加比一笔抹煞，这是同把新诗园地变成“众芳之国”的愿望不相符合的。

何况，李金发许多的爱情诗仍有鲜明的民族感情的色彩呢！①

评论基于各自的审美观念，肯定与否定同样鲜明。两种观点仅在一点上取得一致：李金发以爱情为题材的诗带有异国情调，有“颓废或言颓唐”情绪。

这里我们要讨论的是李金发从魏尔伦爱情诗中接受的“异”调与两者对于爱的不同方式即文化差异问题。

李金发对魏尔伦诗中的“情”与“爱”深有共鸣，“迷离”于其诗。《微雨》诗集有一首《诗人魏尔伦》可以作证：

你，海岛上之暴主，  
拥了野人之贡献物，  
倪视四周，  
并厌倦女人之旋舞，  
如优秀之孩童，  
弄浪花于金色之海潮上，  
随处跳跃，如人之痛哭。

你倦卧于情爱之凹处，  
低声唱人类之命运，  
迨稍微疲乏了，  
逮在日之尽处徐来。  
呵，你斗大之头，如帚之须，

---

① 孙玉石：《中国初期象征派诗歌研究》，第99—100页。

我仅能在画图认识，  
时给我泥污之气。  
我迷离于你之章句，与朋辈之笑声。  
惜夫！黑色之木架，  
我们即失其Sens。①

（第23—24页）

李金发赴法学美术后转文学创作，魏尔伦已去世二十余年，故曰仅识魏尔伦于画。虽不能面识，却能通过诗歌补偿遗憾，于“情凹处”共论。这“情凹处”三字应是李金发对魏尔伦的总结，也是李金发自身的写照。我们在李金发的诗歌中多处见到。

李金发在魏尔伦的“情凹处”接受了什么呢？

### 1. 同是爱美女之诗人

魏尔伦：

肉体是神圣的，人们应崇拜它。  
孩子们，那是我们的女儿，我们的母亲，  
是人间园地里的花！  
那些不爱它的人见鬼去吧！②

李金发：

人若谈及我的名字，  
只说这是一秘密，——  
爱秋梦与美女之诗人，  
倨傲里带点méchant③

——《自挽》

与魏尔伦诗中情形相似，李金发诗中的女子，也有美的一

---

① Sens，法文，感觉。

② Verlaine, «Oeuvres Poétiques Complètes», P.391.

③ méchant, 法文，狡黠。

面，这女子是少女：

只候白裾之女前来  
——她有如水色之白的手——

——《Am Meer》<sup>①</sup>

也是乳母：

凉夜如温和之乳姬，  
徐吻吾苍白之颊，

——《凉夜如……》

同时诗中的女子也有令诗人同情、怜惜的一面，是孀妇，

最要留心远方的孀妇，  
她们随处痛哭，  
海潮掠江上舟去，  
遗恨在狂笑之波涛。

——《自挽》

是弃妇：

衰老的裙裾发出哀吟，  
徜徉在邱墓之侧，

——《弃妇》

是拾骨灰者：

呵妇人，无散发在我庭院里，  
你收尽了死者之灰，  
还吟挽歌在广场之隅，  
跳跃在玫瑰之丛。

——《爱憎》

拾灰者的形象在魏尔伦的诗中并未出现。李金发笔下的这一“妇人”与中国传统美人描写形成相反对照，或许会被评论者认

---

<sup>①</sup> Am Meer, 德语, 海滨。

为“异国情调”。

## 2. 同为爱而泣之诗人

魏尔伦诗中之爱，当诗人尚在等待、憧憬之时，是金色的太阳，是希望，是善与欢乐；然而很快希望变成失望，诗人由极度之乐坠入极度之悲。太阳死了，或变得呆滞。“泪水”、“哭泣”、“悲伤”、“痛苦”、“失望”为魏尔伦爱情诗的主要词汇。

师承魏尔伦的李金发，对魏尔伦的这种情绪也继承得很彻底。上述词汇成为李金发爱情诗的常用语，尤其“哭泣”、“痛哭”、“泪水”等。如：

原因于诗兴有时尽，  
但为爱而流的眼泪是无穷。

——《临风叩首》<sup>①</sup>

——我爱沈实的钟声  
乱流的眼泪，  
当我们举杯邀月，  
微风战栗冰冷之肌。

——《自挽》

我仗着上帝之灵，人类之疲弱，  
遂恸哭了；耳后无数雷鸣，  
一颗心震得何其厉害，  
我闭着眼，一切日间之光亦  
遮住了。世界将从此灰死么？

——《恸哭》

呵，伤心这痛哭，  
满足了这烦闷，  
偿还一切上帝之赐去

<sup>①</sup> 《象征派诗选》，第112页。此诗原载1928年5月《美育》第2期。

记着这光荣之永远罢？

——《小诗》

地上之季候运行着，  
我们的园地如何？  
何关紧要，血泪与赤心，  
只愁你不爱我！

——《温柔》

很明显，魏尔伦的爱情诗之情调、形象、词汇在李金发的爱情诗中得到一定程度的重视。这种重视可以视为年青诗人对爱的共鸣，也可以从接受的角度论之。应该说，从我们上述所指出的两诗人情诗之同看，李金发对魏尔伦情调等的接受，是从异国诗人那里有意无意地寻求与中国“情”调的同。爱是人类永恒的生命主题，无国界、人种之分。美为爱之对象，中国诗人无论古今与别国诗人相同。爱而产生的喜悲笑泣也非魏尔伦一人的特征。从这个意义上说，魏尔伦与李金发的情诗在很大程度上是异国同调，对中国的情诗传统并不构成冲突或威胁。

事实上，李金发对魏尔伦作为西方诗人的情爱方式并未接受。魏、李对于爱有着很大的不同。我们对两者爱的方式作一比较，看李金发情诗中的中国文化作用。

在中国文化的概念里，一个个人，无论多么伟大，都只是沧海一粟，不可能膨胀至与宇宙等同。在李金发的诗里，这一观念得到再现，

记取我们简单的故事，  
秋水长天，  
人儿卧着，  
草儿碍了簪儿，  
蚂蚁缘在臂上，  
张皇了，



听！指儿一弹，  
顿消失此小生命，  
在宇宙里。

——《记取我们简单的故事》

而诗人魏尔伦寻求的是完全的人性，与自然、与宇宙平等的生命意义。这一文化差异决定了两人对爱的态度。魏尔伦极力寻求永恒绝对的爱，不问其余。李金发认为爱只有离开了人间方能永恒，人间的爱不可捉摸，不可久得。

因此，同样为情诗，从情感的特点上看，魏尔伦大喜而后大悲、失望、颓唐情绪强烈，为爱之受者：

兰天伸延、拔高并环绕  
永恒的天穹在那儿我的爱微笑着。  
季节宜人我惬意  
一切希望终于回来了。

——《妙歌》①

我不信上帝，弃绝并否定  
一切思想，至于古老的讽刺，  
爱，但愿人再别和我谈起它。

——《焦虑》②

幸福曾与我并肩而行，  
但命运却不知停歇：  
水果里的小虫，梦中的回醒，  
爱中的悔恨：这便是规律。  
——幸福曾与我并肩而行。

——《不再》③

① Verlaine, «Oeuvres Poétiques Complètes», P.155.

② 同上书，第65页。

③ 同上书，第82页。

泪流在我心里，  
雨在城上淅沥；  
哪来的一阵凄楚  
滴得我这般惨戚？

啊，温柔的雨声！  
地上和屋顶应和。  
对于苦闷的心  
啊，雨的歌！

——《泪流在我心里》<sup>①</sup>

李金发的《夜雨》（《食客与凶年》）为最接近魏尔伦颓唐、苦闷情调的一首诗，尤其是该诗的第一段：

心悸，  
烦闷，  
爱，  
一切  
停顿了，  
被儿  
燥着喉，  
无力  
去作一“啼”。

此诗对魏尔伦《泪流在我心里》、《天穹在屋顶上……》二首诗作的情调模仿痕迹很重。关于李金发爱情诗有“失望、颓废情绪”以及“生吞活剥”模仿象征派的评论或许会在这里找到根据。模仿之中还是有再创作，不可轻易以“生吞活剥”论之。

李金发在情诗中虽也言“病”、“泪”、“烦闷”、“无憀”，但却无魏尔伦诗中那大起大落的情绪。同样说不顾一切地

<sup>①</sup> 同上书，第192页。

爱，李时时置身于外：

抱头爱去，她原是先代之女神，  
残叶盲目？我们唯一之崇拜者，  
锐敏之眼睛，环视一切  
沉寂，奔腾与荒榛之藏所。

（第98页）

他看到死亡之冢、生命之仓促、脆弱：

我见惯了无牙之颚，无色之颚，  
一切生命流里之威严，  
有时为草虫掩蔽，捣碎，  
终于眼球不能如意流转了。

——《生活》（第99页）

生命不过死神唇边一丝笑，脆弱得草虫都能将之碾碎，生命之“焦点”的爱永恒性自然不存在：

我们可以依那精神爱去，  
像无家无忧忘雨中乱燕，  
因为爱情是要除了人间性才永远！

——《回忆Nikolasee之游》<sup>①</sup>

诗人既欲用爱寻找生命，同时又有一种不屑：

我用抚慰，你用微笑，  
去找寻命运之行踪，  
或狂笑这世纪之运行。

——《燕羽翦断春愁》（第449页）

诗人对爱的期待并无魏尔伦似的极端：

你不听钟儿敲着么？  
上帝正眼睁这等嘈切之音，

<sup>①</sup> 《象征派诗选》，第119页。此诗作于1927年。

我们无处躲此罪恶，  
但愿一饮溪涧之余滴，  
灵魂就得死所了。

——《燕羽翦断春愁》（第448页）

既不为爱上天堂，也不因爱下地狱，心悠然往来于红尘内外，所求不多；

我们将约略申诉衷肠，  
然后睹看群鸦蔽空。

——《Am Meer》（第518页）

死亡为生命与爱之终点、之背景，李金发诗中情爱的气氛也与魏尔伦的描写不同。魏尔伦笔下爱的背景视情绪而定，或天堂、金色温柔的太阳，或黑暗、阴雨、死了的单调的太阳，地狱。

李金发笔下爱的背景几乎始终为灰色：死叶、残冬、夜气、坟冢陪伴诗人之情；

呵，哀戚之女皇，以闪烁之黑纱  
笼罩你可怖之叹息，与我心头之夜气。  
欲哭未哭之泪腾沸着，  
在生命之桥下，如清流滚滚。

——《给女人×》（第84页）

我愿在你眼里  
找寻诗人情爱的舍弃，  
长林中狂风的微笑，  
夕阳与晚霞掩映的色彩。  
轻清之夜气，  
带着秋虫的鸣声，  
但你给我的只有眼泪。

——《心愿》<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 李金发，《食客与凶年》，第51页。

我以冒昧的指尖，  
感到你肌肤的暖气，  
小鹿在林里失路，  
仅有死叶之声息。

——《温柔》（第139页）

你爱情之血的心，  
发出孤涩之音，  
人以为死是来了。

——《短墙的……》（第197页）

诗人由生死而警醒，灰色的背景不能仅仅被视为失望的情绪再现，它更体现出诗人深沉的思考，不为七情所制、不为五色表象事物所困的自在。残冬的肃杀，在诗人看来有特殊意义：

勿以失望之气磊上眉头，  
肃杀之冷冬正为我们准备更为灿烂的来春。  
呼呼的狂飙，  
不是那解人酥胸的清风？  
柯柯下坠的，  
不是万枝头上的金蕊？  
况爱情是以空时为家，  
能在每个时季中鲜美。

[……]

噫，我愿严冬来得更肃杀，  
庶成熟之春，不再仅以鸟声欺骗痴心故国  
之男女。

——《失望之气》

诗人显得进退有度，既傲慢：

行星反照在浅波上，  
他们商量各自的美丽，

更有灵儿傲慢地走过。

——《X》①

潇洒而又害羞：

烟在嘴里，

手在裤袋里，

虽显出可怜，

但一半同情，一半timide②。

——《短墙的……》（第197页）

也似乎爱得无怨无怒。魏尔伦笔下失望的泪水在李金发诗中减弱了悲伤的分量。诗人尽可以哭，狂笑，但他清楚自己于天地的关系，生命在死亡的意义，爱在生命的位置。因此，他虽然：

“心是为爱而生的”，仍明白：

不必太过要求，

幸福是不可摸捉的东西，

且有万千种类，

何必食前方丈！

几点伤心的泪，

一席肝胆的话，

既胜过beaucoup d'argent。（325）③

——《灰色的明哲》（第628页）

既不执着，自然亦无极端的失望，诗人平静地作如此回顾：

青春没有欺骗过我们，

爱神从无憎怒之眼视，

——《青春没有欺骗过我们》④

① 李金发，《食客与凶年》，第3页。

② Timide, 法文，害羞。

③ Beaucoup d'argent, 法文，重金。

④ 《象征派诗选》，第130页。此诗写于1928年。

李金发在《为幸福而歌》弁言中对自己的情诗创作意义有如下说：

情诗的“卿卿我我”或有许多阅者看得不耐烦，但这种公开的谈心，或能补救中国人两性间的冷淡。

（第439页）

中国人两性间冷淡与否可另作文章。公开的卿卿我我，也并非仅从李金发始。中国早有情诗经典。因此，从写情诗这一层次看，李金发远没出中国文化之格。

我们讨论了李金发诗作体裁、情调、意象、以及情爱主题方面对魏尔伦的接受。这一接受基于两诗人共同的偏好。从所列举的细节看，李金发从魏尔伦那里接受的诗歌因素，大体上对中国文化和诗歌传统是一种顺应，并不构成冲突或威胁。或许也因为这个原因，李金发直言他的名誉老师是魏尔伦，而对其他象征派诗人可能的影响或接受则不置一言，直到60年代才在《飘零闲笔》一书中谈到波德莱尔的影响。

细论起来，中国现代文学批评界对魏尔伦的诗歌尝试、“音乐先于一切”的观念持肯定态度，对李金发源自魏尔伦的体裁尝试、情调也能接受。李金发对魏尔伦诗歌的接受并未出中国文化之格。

那么，“异国情调”之异究竟在何处？源自哪里？为批评界所指责的“晦涩”、“怪异”、“颓废”的具体根据是什么？简言之，李金发是否在诗歌意象上进行了冒险？我们将在下一节通过研究李金发对波德莱尔的接受来回答上述问题。

## 第二节 从波德莱尔到李金发： 联觉·共鸣与借用

李金发在《文艺生活的回忆》中谈到在巴黎拉丁区过“不折不扣的艺人生活”时，因愤世嫉俗，渐渐喜欢上颓废派的作品。如波德莱尔的《恶之花》和魏尔伦的诗集。这里有一细节值得注意：在波德莱尔的作品中，李金发明确点出《恶之花》诗集，而只提魏尔伦的“诗集”，未点书名。可以想见波德莱尔这部诗集对李金发的影响。李金发曾声明他的名誉老师是魏尔伦，但从未提魏尔伦诗集具体书名。他明确指出波德莱尔的《恶之花》为自己深深喜爱的作品，但从不曾声明波德莱尔为自己的名誉老师。从李金发的“声明”看，魏尔伦、李金发之间应该存在一种师徒关系。上面一节关于李金发对魏尔伦的接受研究为这种关系找到具体的例证。那波德莱尔在李金发的诗歌创作中起着怎样的作用呢？李金发从波德莱尔的《恶之花》中接受了什么？这一接受属心理上的联觉、共鸣、借鉴还是变形？批评界对此能否接受？我们将从美丑观念、生死题材、形象-词汇三个方面——论之。

### 一、李金发的美丑观

赴法时年青的李金发已有“世纪末的痛苦”了。这一痛苦并非像唯物主义批评家所认为的源自诗人现实生活的艰难。生活的现状对人的精神确有影响，但反过来，并非一切精神均只能源自生活。很有些精神超脱于现实之外，喜怒哀乐于自己个人处境之外。《微雨》最早的评论者黄参岛写道：

他住在赛纳河边一间旧旅馆里，房子简直小得可怜，而且每日只去吃五个佛郎的法兰西大菜——他是很有余钱存着的，——他此时受了种种压迫，所以是灰世的，远人的，思想是颓废的，神奇的，以是鲍特莱的《恶之花》，他亦手不释



卷，同情地歌咏起来，此时唯丑的人生——脱胎于王尔德的唯美主义，——受其影响，是当然的。①

李金发对其经济状况曾作回忆，

到了巴黎，过着不折不扣的艺人生活，住在拉丁区小旅馆里，吃的是廉价饭，穿的一套藏青色西服，冬夏如一，家里负责我的费用，源源寄来，但我从小养成节俭的习惯，不敢浪费。巴黎怎样纸醉金迷，我视若无睹，没有在大旅馆参加过大宴会，只看过几次有名的歌剧，坐最廉价的天堂位，看了亦丈二和尚摸不着头脑，不明故事，不懂歌谱唱法，始终引不起兴趣。我相信一般布尔乔亚动辄要享受歌剧、音乐会，那不过是装门面，冒充内行，实在像我一样，花些冤枉钱。那时常常与朋友去看话剧，如易卜生的名作等，自己法文程度还不够，法国剧对话特别长而快，只能领略一个大概。②

上述回忆可作“很有些余钱存着”的注解。黄参岛所论“厌世的、远人的”、“颓废的、神奇的”当属李金发当时的思想状况。诗人自己也在《文艺生活的回忆》中谈到他在法国的生活和孤寂。不过，黄参岛所言的“种种压迫”，从李金发的自叙看，不应仅仅理解为现实的、在异国他乡所受的困。李金发的痛苦、“悲观”情绪源自他对人之生存的思考，在这一意义上他从波德莱尔那里得到精神共鸣。

李金发认为，人的自我拯救应藉于艺术。他回国创办的中国第一份《美育》杂志具体体现了艺术于拯救的首要作用。

李金发在《少生活美性之中国人》（1926年7月6日《世界日报》）中谈到：中国人的生活太缺少美了，因此受外人歧视、欺凌：

从事艺术的人，非但不能身居此丑恶之环境，且必设法

① 黄参岛：《微雨》及其作者》，载《美育》第2期。

② 李金发：《飘零闲笔》，第4页。

更正之，方算为人的生活，才好齿于文明民族之列。<sup>①</sup>

更正的方法是：美化生活，创造艺术。但是艺术是通过创造美与社会相连，而非在建设道德这一层次上。因为：

艺术是不顾道德，也与社会不是共同的世界。艺术上唯一目的，就是创造美；艺术家唯一的工作，就是忠实表现自己的世界。所以他的美的世界，是创造在艺术上，不是建设在社会上。<sup>②</sup>

艺术于社会有间接作用，但不负直接介入社会、以社会需要为创作目的之使命，这一观点与创造社早期浪漫派诗人郭沫若、成仿吾等“为艺术而艺术”的口号一致。

美化生活则与创造艺术不同，它以美化人心为目的。其途径首先是通过艺术教育。这是李金发1925年自西欧回国、创办《美育》杂志的动机。在《吾国艺术教育》（《美育》第2期）一文中，李金发开篇论及西方文化成功的根源为科学教育与艺术教育，并由此谈到人类对两种教育的不同需要：

现代欧美各国文化之成分。可概言之。为科学与艺术之文化。其成功的根原。是由社会上之科学教育与艺术教育。这两个趋势。就在原始人类。亦已有之。现在犹在野蛮时期之民族亦如之。简言之。科学教育之原因于要解决生活。战胜环境。艺术教育原因于官能的需要。而创造出一些动作来。去快慰身心。<sup>③</sup>

然后李金发从教育的角度找寻中国落后西方的原因。他接下来写道：

西洋古代与现代在科学和艺术之发扬光大。是尽人皆知。无庸赘述。中国之科学亦发明得很早。黄帝时已有指南针。

① 转引自孙玉石：《中国初期象征派诗歌研究》，第73页。

② 同上书，第74页。

③ 原文只有黑圆点断句，在此沿用不动。

艺术方面。则商周时代。已有琴瑟石刻等。《礼记》有十三舞勺。成童舞象的话。但何以西洋人承了希腊文化。更日进千里。而中国则同样跑了四千余年历史。而至今仍是用凡上尺去做乐谱。饮的是河水井水。载物则以人代牛马。现在战争有迫击炮。交通有无线电。日用有热水壶。羊毛衣还是受欧美人之赐。中西文化有同样的发源。结果何以如此其悬殊。就是一个有教育。一个无教育的缘故。〔……〕

由此可见教育是成了文化兴衰的关键了。

从史学的角度看，李金发的中西方文化之比较，存有偏激或不确。比如“中西文化有同样的发源”一句。不过，教育为文化兴衰之关键，是五、四前后中国知识分子的认识，至今仍未过时。世界各国，无论东西方，都希望藉教育启蒙生灵。

李金发认为在中国，科学教育已受重视，但艺术教育仍让人失望：

吾国近年来鉴于欧美的物质文明。已知道科学教育是怎么一回事。在上者鼎力提倡。如蔡子民先生之创立中央研究院——在学小子。亦津津有味。现在虽然还没有大发明或小发明家出来贡献。但将来科学基础好了。诚然是可以救中国之贫弱的。但是中国的艺术教育。怎么样不是相形见绌么。

《美育》旨在推动中国的艺术教育。李金发为该杂志的出版、编辑费尽心力。编选国外美术资料，从第二期始增选中国美术作品，翻译国外艺术评论，撰写论文等几乎由李金发一人承担。他回忆道：

那年创办的美育杂志，亦是他（指郑振铎——作者注）介绍所长王云五签约出版，虽是中国第一次出现的美术杂志，但太过昂贵，学生买不起。自己以为外国图画材料太多，中国文章不够，那时除自己外，很难得到外面的投稿，文艺界

贫乏一至于此。①

所谓“太过昂贵”，指该杂志印刷精美，“字粒与印刷确于出版界不多见”②，因而售价较一般杂志高。

排版为当时不多见，大量地选登美术作品更为少见。若论比重，美术、摄影、雕刻胜过文字。

《美育》自1925年筹备创办，两年后出版第一期，至1929年出第三期（每年一期）后因商务印书馆的合同期满，再签时杂志与书馆双方条件不合而告停刊。直到1931年第四期复刊，《美育》在前后近六年的时间里共出四期。第四期文字创作远远超过美术作品。

李金发在《复刊感言》（《美育》第4期）中坚持艺术神圣的理想，欲尽艺术家之天职，读之感人：

虽然是不定期的只发行了三次，但我敢说，美育自有其光荣的历史的，相识或陌生的智识界中人，谈起以前的美育，惟有赞美，这绝不是夸口的空话，可惜我们的黄金时代已过去了，虽然我们在文章方面，比以前长进，但若像以前那样华贵，是不敢梦想了，我们只能在坚苦中挣扎使其终于复活。

好像今年仍是杂志年，新刊物有如雨后春笋般出现，且不是软性读物，低级趣味的作品，便是国防，抗敌，革命的机关报，专研究艺术的刊物殆绝无仅有了，我们不识时务的谈论，饥不可食，寒不可衣之艺术，想来与人争一日之长，必然是失败的，但大家要知道，我们不是要来凑热闹，或想博取虚名，我们在尽我们的天职，我们有坚决的信仰。社会制度，政治活动，都将次第变迁销灭，艺术才是永远，无限，我们憧憬着埃及希腊罗马的光辉。

[……]

---

① 李金发：《馥零闲笔》，第9页。

② 李金发：《等于零的话》，载《美育》第2期。

当此艺术变成商品，敲门砖，登龙妙品的年代，我们仍望能愚昧地，书呆子气地，高唱艺术的神圣，以达到历史上的价值，时代上的光荣。

在国家兴亡匹夫有责的革命的30年代，还高唱艺术超乎时空的神圣，确实令人觉得不识时务，更何况李金发憧憬的是遥远古老的埃及希腊罗马艺术，对中国艺术则持基本否定态度。这一倾向增大了李金发与批评界以及“艺术为人生”派作家之间的距离。

李金发的唯艺术观点在他为《美育》所撰写的几篇重要文章中得到阐述。这些论文为：

《吾国艺术教育》，《美育》第2期，1928年

《艺术与诗的将来》，《美育》第3期，1929年

《科学与美》，《美育》第3期，1929年

《艺术在道德上之功用》，《美育》第3期，1929年

《艺术的人生观》，《美育》第四期，1931年

李金发倾向于艺术的象牙塔：

我们厌弃现实社会、经济、政治的纠纷，要把生活简单化，人类重复与自然接近。①

美育，艺术教育之中的“美”，在李金发的思想中有特殊的意义，有必要在此作一阐述。李金发首先从美的本质谈美，即科学性而非伦理性的美：

美不是一个纯粹的思想，它是经过感官而才达于精神；它依靠声，色，线，形而成就！同时混合着为一，它是未成感情以前的感觉，未成灵的快慰之前的物理之欣喜。[……]美时常提醒我们的思想，感情，它的造化，使一切精神的力活动，好像它把我们高举于我们自身之外，它的瞻望，倍增

---

① 李金发：《复刊感兴》，载《美育》第4期。

我们的思虑，感觉及爱的力：那里有成群的显像，只有它配监察的。①

而并非所有人都能有这种感觉，这种活动：

凡有审美性的人，就是有享受美的事物之精致艺术的人，他能将事物所包容之兴感分解出来。[……]每有一个作品，在这世纪为佳作，在别一世纪则遭人摒斥呢？这个相冲突，不是无法补救的。最先是神经的细丝，万不能各人同样在感动之中得到快乐；有人是无所动于中的，有些人是生成笨重，非有大大地震荡不能使其摇动，有些是生成机敏，轻盈，可随意与声同时颤动，无须气力地可追随艰深的舞蹈，及色彩之谐和的歌唱的。②

这种经感官而达于精神的美具有超乎人判断的客观性。李金发在文中引德国维克曼（Winkelman）的话作证：

完全的美，是同澄清的水一样，是无何种美味的。

美在这里，已不作为丑的对立面而存在。它是艺术家“灵”与“感”的交融与再现：

音乐家之情感，是好像在他身上歌唱着，那是一种尚在飘渺之间的曲在颤动，或是一个乐谱（note）之流，嘈切地升腾，或舒展如平静与透明之台布；画家能看见思想，用形体中的线指明之，及渐渐的活泼而生色彩，直至它生动之美，生出环绕它的云雾；诗人呢，在他的兴感中已拥挤着诗的音韵，其谐声是随着一切内的动象的。如果天才之兴感，似乎在需要之本身，寻到它所显示之记号，如果它在产生其所向往的身躯时，自己创造出来，那么，它（情绪）是“强者”。

李金发引万龙（E. VERON）《美学》书中的观点表述自己的

---

①② 李金发：《科学与美》，载《美育》第三期。以下3段引文出处同此。

## 美丑观：

美是非常奇特的，即在丑劣之中，它也可存在，因为一个丑的面貌正确之描写，可成为极美的作品。

在巴黎习雕刻时，李金发对艺术美丑观念已脱离古典定义。黄参岛对此曾有几行字的披露：

有一次，一个刻大理石教授Carly来看他那一个作品可以施用到大理石上去，不料一开门，反吓得他连退几步，因为他的雕刻都满是人类作呻吟或苦楚的状态，令人见之如入鬼魅之窟。①

李金发诗歌中关于夜、坟墓、死亡、幽灵等的描写同样使人见了如入鬼魅之窟，并且也使不少读者吓得不敢再读。被黄参岛称为“我们唯丑的诗人”与波德莱尔这个法国唯丑诗人产生共鸣，进而接受影响是自然的。1935年2月15日载于《文艺画报》的《诗问答》一文再现诗人的美丑观：

世界任何美丑善恶皆是诗的对象。诗人能歌人咏人，但所言不一定是真理，也许是偏执与歪曲。我平日做诗，不曾存在寻求或表现真理的观念，只当它是一种抒情的推敲，字句的玩艺儿。②

最后那句话后来受到不少批评。直到1984年周良沛为《李金发诗集》写序，仍引上述文字，并作如下评论：

他执意要“偏执与歪曲”，正常人以正常的心理怎好“懂”得他的笔意，以及为它的需要而安排的句法呢？

李金发在《科学与美》（《美育》第2期）中对艺术与“学理”间的关系作如下论：

我们觉得柏拉图派是错误的，他们以为“美”的普通意

---

① 黄参岛：《〈微雨〉及其作者》，载《美育》第2期。

② 转引自孙玉石：《中国初期象征派诗歌研究》，第88页。

义是一个艺术的形而已不当它是艺术的全部，学理在作品之后，不是有了学理才有作品。

不管李金发对柏拉图派美学观的综述是否得当，从他的批评里我们可以推测，李金发似乎以“美”为艺术的全部，而非仅仅为“学理”的前身或再现。“美”与“学理”似乎没有必然的联系。这一推测在上述《诗问答》的引文中可以得到证实。

李金发的纯艺术观与创造社初期“为艺术而艺术”的观点为同一倾向。创造社那些为艺术的诗人们后来转向了：在一个贫困、战争、主义交替的国度，纯艺术无法直接解决兴亡问题。而李金发仍坚持着，其诗歌命运可想而知。

既然任何美丑善恶皆是诗的对象，李金发笔下的美丑善恶便不应只从伦理的角度去看，它们有着自己的色彩，自己的面目。

## 二、联觉与借用：生·死·坟墓·遗嘱·自我的雾化——香气和腐味

李金发的诗歌主题可归纳为四个方面：人生与命运，死亡与丑恶，爱情，自然景色。<sup>①</sup>死亡与丑恶主题直接源自波德莱尔。

与波德莱尔19世纪在法国文学界的作用相同<sup>②</sup>，在中国20世纪的文学史上，没有任何一个作家像李金发那样给予死与丑恶——撒旦以如此重要的关注。

波德莱尔的影响，李金发对波德莱尔接受从这里开始。对丑恶有着相同的态度，对丑恶的运动有着同样的关注，对生与死有着同样的思考。

波德莱尔写道：

你来自天堂还是地狱，这无关紧要，  
“美”啊！巨大恐怖纯真的怪物！

<sup>①</sup> 参见孙玉石：《中国初期象征派诗歌研究》，第75页。

<sup>②</sup> 参见Max Milner, «Le Diable dans la Littérature Française», Paris, José Corti, 1960, Vol. II, P.423.



愿你的眼睛、微笑、脚趾帮我打开  
我喜爱但不识的“无限”之门！

不管你属于撒旦或上帝？不管你属于  
天使或美人鱼，愿你——我唯一的女王！  
旋律、馨香、光芒、天鹅绒眼的仙女——  
能减轻世界的丑陋和时间的重量！

——《美的颂歌》（第98—99页）<sup>①</sup>

“无限”一词被李金发借用：

我们徐步在世界之梦里，  
幻想醉着心，“肯定”照着手足。  
海天的“无限”之风，在毛发下飞舞，  
如动作之人类，正冥想及醒觉着。

——《英雄之歌》（第129页）

在西方宗教中代表善恶的天堂地狱、上帝撒旦在波德莱尔“美”的面前失去原来的意义。同样，善恶在李金发那里亦非诗人的追求：

我，善恶之逃遁者，  
饥渴地  
剪碎一切忧戚，  
来迎那“不可救药。”

——《死者》（第51页）

诗人要写的是高于善恶判断之上的空间：

他的视听常观察遍万物之喜怒，  
为自己之欢娱与失望之长叹，  
执其如椽之笔，

---

<sup>①</sup> 波德莱尔：《恶之花》，莫瑜译，志文出版社，台北，1990年。本书引用波德莱尔的诗作，凡出自此书，仅用黑体字注页码。

写阴灵之小照，和星斗之运行。

——《诗人》（第49页）

1. 生：生命·人生

在两位诗人的笔下，“生”带着阴郁的色彩。

波德莱尔：

微光下，  
厚颜乱嚷的“人生”  
正无端地奔逐跳跃扭动。

——《日暮》（第399页）

生即苦难之源：

你说：“这奇怪的忧伤从何而来，  
如同光秃的黑岩涌上海水？”  
——一旦我们的心灵采收葡萄时，  
生即苦。此乃众人皆知的秘密，

——《永远一样》（第144页）

李金发诗中关于生的描写似乎不自觉或自觉地来自波德莱尔阴郁的“生”：

欲哭未哭之泪腾沸着，  
在生命之桥下，如清流滚滚。

忍心探手于世界之黑室里，  
带回来的，惟有灵魂之疲乏。

——《给女人X》（第84页）

热烈如枝头之日光，  
冰冷如沟边积雪。  
一切苦痛，悉深伏在生命桥下，  
半日之钟情，为无终之判决。

——《给圣经伯》（第80页）

“生即苦”在李金发的笔下变成泥泞的世界：

一切强暴，使我鲜血停流，  
终曳着木屐，过此泥泞之世！  
柔媚，自欺，残暴与多情，  
舞着长袖，终无回答。

——《岩石之凹处的我》（第90页）

我们的生命大枯萎，  
如牲口残踏之稻田。

——《时之表现》<sup>①</sup>

不过，尽管对“生”同样地失望，在李金发笔下，还是有一座“桥”连接“生”与“死”，“生”“死”是一可逾的空白。“生命”之“桥”是通往“无限”的短暂而脆弱的过程。而在波德莱尔眼里，“生”已是“深渊”（Gouffre），“洞穴”（Trous），可怕，无底，不可逾越：

这时，令人心神荡漾的回忆  
在混浊大气中飞舞；双眼合上；  
“昏眩”紧抓屈服的灵魂，双手  
将之推向人间瘴疠的阴暗深渊；

——《香水瓶》（第166页）

## 2. 死

“死”始终缠绕着两位诗人。在李金发的《微雨》诗集里，“死”及其画面在60首诗中出现。其频率之高，描写之无情，使惯于田园情诗的读者惊骇。

既使是比较温和的学者也持批评态度：

这是对生活的诅咒，也是对死亡的颂歌。他在死的歌颂里，寄托了对生活的失望和感伤。由于他缺乏叛逆和创造的

---

<sup>①</sup> 李金发：《食客与凶年》，第206—207页。

精神，而只学习了象征派世纪末的情调，使得他对死亡的歌颂，带有极浓重的消极颓废的色彩。①

波德莱尔有着一种对死的冲动：

是“死”安慰，唉！并让我们活下去，  
它是生的目的和唯一的希望，  
仿佛强壮剂，它使我们振奋陶醉，  
赐我们迈进的勇气，直到晚上；

越过暴风雨，冰天雪地，  
它是黑暗地平线上摇动的光明；  
是圣经上记载的著名客栈，  
人们可以吃睡和坐息的地方；

它是天使拿在具有磁力手指上的  
睡眠，和美梦的礼物，  
为赤贫的人们翻修床榻的；

它是神的荣耀，是神秘的粮仓，  
是穷人的钱包和故乡，  
是开向未知“天国”的回廊！

——《穷人之死》（第395—396页）

如此美好的死的憧憬在李金发的诗中很难见到。不过“死”为生之希望、在诗人心中居光荣之位的意思在李诗中有再现，

生命便是  
死神唇边  
的笑。

——《有感》

希望当你秘密之荣光实现时

① 孙玉石：《中国初期象征派诗歌研究》，第81—82页。

你的诗人之心既为死神之客座。

——《Encore à toi》<sup>①</sup>（第212页）

老子的《道德经》中论位置时将左位给圣人，右位给战将（即死神？），右为上座。这里诗人之心当居右，因为它为“死神之客座”。

在对于死亡的描写方面，波德莱尔与李金发两诗人笔下出现的形象相当近似。

在波德莱尔的《恶之花》里，我们见到：

墓地、蝮蛇、狼群：

在某座古老废园后面  
埋葬你引以为豪的躯体，  
〔……〕

蜘蛛正结着网，  
而蝮蛇正孵育小蛇；  
〔……〕

在你被判刑的脑袋上  
有狼群和挨饿女巫的  
凄惨哀号，  
〔……〕

——《墓地》（第228—229页）

裂钟，死尸，血泊：

我，灵魂已裂，当倦怠之际  
想使歌声响彻夜夜寒空，  
那微弱的声调往往

类似伤患的沉浊喘气声  
遭人遗忘于成堆死尸下的血泊畔，

---

<sup>①</sup> Encore à toi, 法文，再致你。

——《裂钟》（第237—238页）

骸骨、死尸：

这些神秘的恐怖  
像农夫一样翻耕着  
骸骨和去皮。

——《骸骨耕农》<sup>①</sup>

骷髅，枯骨，魔鬼，坟墓（《杀人犯的酒》），幽灵-骷髅：

这位古怪幽灵，全身的化妆，  
仅在骷髅的额上滑稽地安放  
令人意识到狂欢节的可怕冠冕。

——《一幅幻想的版画》（第280页）

在李金发的《微雨》诗集里我们找到同样的死亡词汇：鲜血、  
枯骨：

长发披遮我两眼之前，  
遂隔断了一切羞恶之疾视，  
与鲜血之急流，枯骨之沉睡。

——《弃妇》（第5页）

死，饿狼：

淡白的光影下，我们蜷伏了手足  
口里叹着气如冬夜之饿狼；  
脑海之污血循环着，永无休息，  
脉管的跳动显出死之预言。

——《给蜂鸣》

狼群：

夜色将迅速地变换在眼前  
狼群在无盖原野上奔窜。

——《A Lowisky》（第35页）

---

① Baudelaire, « Oeuvres Complètes », I, P. 93.

枯骨、哀病：

地壳之窝处，  
你总可以再找一安息之所。  
任“野草蔓生，新花怒放，”  
可勾留之春日，  
将以枯骨固其城垒及客座。  
我全为失望而哀病了，  
〔……〕

——《A mon ami de là-bas》<sup>①</sup>（第40页）

人尸、死神：

巴黎亦枯瘦了，可望见之寺塔  
悉高插空际。  
如死神之手，  
Seine<sup>②</sup>河之水，奔腾在门下，  
泛着无数人尸与牲畜，  
〔……〕

——《寒夜之幻觉》（第100页）

稀奇之勾留，永无休止之一日？  
爆发了死之包里与褴褛。  
〔……〕

“吁！酒肉，黄金，白芍，  
岩前之垂柳，长混杂  
在死者之灰钵里。

——《神秘地来了……》（第75—76页）

这些与死亡相关的形象一词汇大量存在于波德莱尔和李金发的诗中。两诗人所用词汇的相同，不应仅是联觉、共鸣或偶然的

① A mon ami de là-bas； 法文，致那边的朋友。

② Seine， 巴黎塞纳河。

类似。从李金发诗中关于死亡的情调，有关形象、词汇的使用频率强度看，李金发对波德莱尔的死亡之诗有相当的接受。我们在这里不言“模仿”，因为情调、形象、词汇的借鉴之中亦有创作。

波德莱尔诗中“死”之主旋律亦响彻李金发诗中，其声调远比波德莱尔阴郁，沉闷。波德莱尔对死之美的歌唱似乎未引起李金发更大的关注。后者从前者的诗中接受的是死之恶。举《微雨》中的死为例，死与“可怖”同在：

我们散步在死草上，  
悲愤纠缠在膝下。

——《夜之歌》

我将收拾我心头黑暗之隙地，  
安放你衰老之叹息。

——《A Lowisky》

可死的生物，与我游行罢！

——《我的灵……》

诗人之灵，永在显象界愚昧着，  
〔……〕

道旁之死兽，  
为其不可灭之灵作饮料，

——《诗人》

神秘，  
残酷，  
在生物之头颅上  
嬉戏了。

〔……〕

终倒死在木板  
张着可怖之两眼。

——《死者》



人在群里张惶，  
瘦马在轭下喘气  
以可怖物掩其两眼，  
惟能羡慕道旁之腐水而狂饮。

——《巴黎之呓语》

呵，我藏身在残忍者  
毛孔之下，  
骨根浸在油腻之流里！

——《闻国铎在柏林穷困作此并寄意大利诸友》

以吾蜷曲之指甲，  
破彼人之胸与死心，  
投诸东海Sirène之膝下

——《神秘地来了……》

可怜之生物死了，  
永憩在碑坊左右。

沟流混你的脑血，  
吁，蠕动并掣着肘。  
你寻得一切余剩，  
遂藏身道旁沟里。

——《一二三至千百万》

君不见高邱之坟冢的安排？  
有无数蝼蚁之宫室，  
在你耳朵之左右，  
沙石亦遂销磨了。

——《生活》

往昔过处  
悉存你之气息，

及死神般之疾视。

[……]

地已荒凉了，  
独有冷风细语，  
如末路之英雄。

——《手杖》

在我的眼下，恐怖可怕之回想，如幼鹿在林间走过，因  
死叶的声息而战栗了。

——《幽怨》

你说尽一切可爱之语言  
惟不曾将手儿接近而战栗，  
死像这里死病的灵魂，  
应在时间上得一整齐的“比重”

——《Encore à toi》

在《为幸福而歌》诗集，这种可怖的死亡偶尔也有波德莱尔式  
的“美”：

死！如同晴春般美丽，  
季候之来般忠实，  
若你设法逃脱。  
呵，无须恐怖痛苦，  
他终久温爱我们。

——《死》（第568页）

这里，波德莱尔“死”为安慰，光明（《穷人之死》）的颂扬  
得到再现，它与死之恶形成对立。

李金发诗中这种波德莱尔式的死亡主旋律似乎很难为读者，  
尤其是新诗批评者所接受。它被认为是虚无颓废的无病呻吟。

中国历史上，文人并不避讳写死，写死者亦未被标上虚无颓  
废之签。杜甫的诗里就有：

清夜沉沉动春酌，  
灯前细雨檐花落。  
但觉高歌有鬼神，  
焉知饿死填沟壑？

——《醉时歌》

写死之美的亦有，如《聊斋志异》里的狐狸精世界，人性，情爱具在。

在中国新诗史上，李金发则为写死的第一诗人。所谓第一，是就其写死之恶的淋漓尽致而言。之后，也略有几位似学李金发的新诗人，亦写过死神、裂喉、死尸、骸骨、坟墓之诗。如胡也频的《苦恼》、《悲愤》、《歌》、《秋色》、《如死神蹑脚在脑后》、《因我心未死》、《旷野》；石民的《无题》；林松青的《梦幻》。①这里仅举胡也频的《旷野》一诗为例：

我寻找未僵硬之尸骸迷了归路，  
踟躕于黑夜荒漠之旷野。  
凛凛的阴风飏动这大原的沉寂，  
有如全宇宙在战栗、叹息。

飘荡的黯惨之磷光，  
徘徊于墟墓边旁，  
隐现出衣冠悖时之老鬼，  
推开墓门，露出土色脸颊且作微笑。

我疾步向前，却误撞了枯树，  
跌倒于沙砾作底之坑苦；  
抚摸我身周围，

---

① 以上诗参见《象征派诗选》。

触着了冰冷的死人之胸脯。

为躲避这骷髅，我匍伏而进。

黑暗张大了嘴唇，吞噬我的清明；

呵，盼微明星光引我前行，

乃代以林间风声的嘲弄！①

孙玉石在《中国初期象征派诗歌研究》中认为“胡也频的诗明显地接受了李金发诗风的影响，而在艺术上表现出一种与一般新诗不同的风格特色”②并引沈从文的评论为证：

石民的《良夜与恶梦》、胡也频的《也频诗选》，可以归为李金发一类。③

诗的形式，无疑地从李金发诗一种体裁得到暗示，一种在文字性格方面为畸形的构图，以另外属于未来的一格，而在试验中存在。④

沈从文的上述评论有两点值得注意。首先，是“文字性格”“畸形的构图”一说。“畸形”一词是否即一般评论家所言的“异国情调”，“非同寻常的句法”？至少可以理解为与当时诗歌不同的，尚未入中国新旧诗正流的诗歌“构图”。李金发自波德莱尔那里接受沿用的死亡场景与形象、词汇，应该算“文字性格”构图方面独特于中国其他新诗人之处。胡也频诗中的死亡描写、情调、用词确实极似李金发。

其次，沈从文所说的“未来一格”，似乎将李金发一派的诗视为新诗未来的一条路，一种诗风。这一评价在当时及今天的诗歌评论界尚属少数意见；肯定李金发诗对中国新诗的影响。

① 《象征派诗选》，第250页。

②③ 孙玉石：《中国初期象征派诗歌研究》，第231页。

④ 同上书，第217页。

### 3. 坟墓

“坟墓”为李金发借自波德莱尔“Tombeau”（墓）的另一形象。

在两位诗人那里，坟墓是自我的一个外象：隐匿之处；内心活动、说话的场所；抗拒外界的自我保护。它隐密，幽闭，给我一种欢欣，是自我内心的“窝”，“凹处”。那是一个剧场，生命在那里上演着生死——死者、活着的死者与死了的生者之剧。

在波德莱尔的笔下，我们读到：

那时，坟墓——我无垠梦境的知音

（因为坟墓永远了解诗人的），

——《死后的内疚》（第126页）

那是一座金字塔，巨大的地窖，

收容着比义冢更多的死尸。

——我是月亮痛恨的墓地，

长蛆经常咬牙切齿地

发狠纠缠我最亲密的死友。

——《忧郁》（第241页）

——我的灵魂是座坟茔，一如恶修士，

远古以来，我即徘徊复逗留；

不曾美化过可憎修道院的墙壁。

——《恶僧》（第67页）

这一“灵魂-坟墓”在李金发的诗中常以荒野、老囚、老朽、洞穴、凹处的形象再现：

我将收拾我心头黑暗之隙地，

安放你衰老之叹息。

〔……〕

我们之灵，永来往在荒郊上，

——《A Lowisky》（第36页）

长天原野变成一片紫黛，如老囚之埋葬。

——《给蜂鸣》（第8页）

“老囚”一词估计由“老朽”变化而来。“老朽”在李金发笔下反复出现，源自波德莱尔，如《时钟》一诗。这里引该诗的最后一段：

稍待，钟响着神圣的“巧合”，  
响着庄严的“美德”，汝妻犹是处女身，  
响着《懊悔》（啊！最后的客栈！）  
响着万物对你说：“老朽死吧！”这就太迟了！

（第264页）

波德莱尔和李金发同为掘墓人。

波德莱尔：

如今，我已接近思想之秋了，  
应该利用铁铲和耙子，  
重新聚拢遭水淹没的泥土，  
那被洪水冲成坟墓般的大洞。

——《敌人》（第69页）

李金发：

把地壳钻成  
千万小孔，  
为坟墓或为藏金窟。

——《悲》（第108页）

“孔”、“墓”、“窟”、“穴”在两位诗人笔下极为常见。为坟墓形象的变形。

李诗中，诗人也在夜间徘徊于坟墓：外部的黑暗与内部的黑暗构成双重墓穴，在那里可以躲避日光与人间的喧嚣：

我全是沉闷，静寂，排列在空间之隙，  
一切心灵之回声，

震荡所有之生命  
呵，这肃杀之长夜，  
诗人之逃遁所。

——《远方》（第114页）

我们就“墓”这一形象引了不少两位诗人的诗句。这一烦忧缠人的坟墓旋律，其强度，其暗示力在中法两国诗人中均非同寻常。

#### 4. 遗嘱

一如坟墓将死者存入生的记忆，将生者藏匿而远避外界喧闹烦躁，“遗嘱”也通过“我要”将生的愿望留下。然而对于波德莱尔，“遗嘱”这一反复出现诗中的词似乎是诗人弃绝上帝与新约、旧约的象征。该词宗教意义上的含义受到冲击。这里引波德莱尔的《快乐的死者》为例：

在爬满蜗牛的沃土上  
我要亲自挖一个深坑，  
容我悠闲地舒展老骨头，  
且长眠于遗忘中，一如浪里白鲨。

我憎恨遗嘱，也憎恨坟墓；  
与其向世人乞讨眼泪活着，  
我宁可邀请乌鸦  
吮干每一处肮脏的躯壳。

（第232页）

天堂与地狱于诗人失去原来的意义。诗人希望做一个自由的死者，与前世后生无悲欢因缘，而非被判上天入地的上帝之囚徒。因此，《快乐的死者》最后两段写道：

蛆虫啊！无耳无眼的黑色伴侣，  
瞧！向你走来自由快乐的死者，  
享乐的哲学家，腐败的子孙，

毫无愧疚地穿行我的残骸，  
并告诉我，死者中，这具  
已亡的无魂老朽是否仍有痛苦！

（第232页）

“遗嘱”一词在李金发诗中多次出现：

青紫之血管，  
永为人们之遗嘱，  
并颤动在原野  
与远山谐其色泽。

——《死者》（第51页）

黄昏正预备  
死后之遗嘱，  
残风发出  
临终之Sanglot<sup>①</sup>，  
无力再看其  
苍白之脸。

——《夜之来》（第547页）

“遗嘱”一词入诗，在中国白话诗中尚不多见。与墓穴、老朽、老囚构成使读者震惊的异国情调。其异在于这些词汇的合用。

#### 5. 自我的雾化：气味

李金发也有着波德莱尔式的酒醉：脱离人间，入醉乐园：

唔！我们是无限界之国王，  
可以痛饮狂歌，  
与非洲野人舞蹈在火炬之下。

——《超人的心》（第52页）

找寻生的来源，与

---

① Sanglot, 法文，呜咽，哭泣。



死了凄寂的情绪。  
从Brandy的余醒，  
饮到Bordeaux<sup>①</sup>的昏醉。

——《过去与现在》（第208页）

因为，正如波德莱尔所颂，人间的七情六欲：

所有这些都比不上，瓶底喔，  
为虔诚诗人干涸的心灵而储存的  
你丰盈腹中的强烈芬芳；

你为他倾注希望，青春和生命，  
——以及自豪，这个所有贫者的宝贝，  
它使我们得意扬扬且像“众神”一样！

——《孤独者的酒》（第345—346页）

气味，或芬芳，或腐臭，似是诗人自我的雾化，自我的凝结。它即可以香水为体，亦可以腐水为形。波德莱尔的《恶之花》中以气味为诗几乎是一主要趋向。除去上面所引的酒香，还有香水、各种香料，气味使嗅觉与大自然的微妙产生契合，味、色、音的共存与呼应：

有些馨香清新似孩童肌肤，  
温柔似木笛，碧绿似牧场，  
——别的馨香，腐烂、繁富且轩昂，

具有无限事物的扩张力，  
宛若龙涎香、麝香、安息香和薰香，  
歌唱着性灵与官能的激情。

——《冥合》（第53—54页）

我祈愿健康的香气时时散溢在

---

① Brandy，白兰地酒。Bordeaux，法国的波尔多酒。

你胸中的坚强思想，

——《生病的缪思》（第63页）

香气的芬芳无以持久，忧郁、昏眩、凄美总继之出现。波德莱尔《向晚的和谐》一诗将香气之悲写到尽致。这里引其中两节：

每朵花宛如香炉散发芬芳；  
提琴颤颤，恰似愁苦心儿；  
忧郁的圆舞曲和慵懶的昏眩！  
天空凄美得像一座大祭坛。

提琴颤颤，恰似愁苦心儿，  
一颗柔心，厌恶广漠漆黑的虚无！  
天空凄美得像一座大祭坛，  
太阳在自凝的血泊中溺毙。

——《向晚的和谐》（第162—163页）

诗采用“马来诗体”（Pantoum）。雨果最先在1829为其《东方集》作注时译过一首马来亚的诗歌。戈吉叶（Th. Gautier）立即在诗中仿作，而后渐渐为法国诗人所采用。该诗体以四行诗为一节，韵交叉（AbAb），上一节的第二与第四行诗在下一诗节为第一行与第三行诗句，整首诗的第一句在诗尾重复，形成音乐性回文。<sup>①</sup>

这首《向晚的和谐》从用韵及首尾句不一的情形看，属“自由马来诗体”。波德莱尔研究学者，法国的毕舍瓦（Claude Pichois）认为该诗的音乐性很合后来象征派诗人对音乐性的苛求，并影响音乐家德彪西（Debussy）。

我们在这里强调的是香花的芬芳——外部的景转向愁苦的柔心——内景的递进过程。内外两景互为矛盾，诗人将之相连而又

<sup>①</sup> 参见Maurice Grammont, «Petit Traité de Versification Française», Armand Colin, Paris, 1965, P.101.

相对立，造成很强的对应效果。

与香味共存于波德莱尔诗歌并完全互斥的是腐味。其强度为《恶之花》精髓的再现。自我萎缩了，脱落了，进入死亡，给生的世界留下已无灵魂的老朽。

波德莱尔的“味”尤为李金发所接受。芬芳与诗人瞬间同在：

呀，弱小而轻率的春，  
你虽未暴露整体，  
我既为你奴隶了  
你清气麻醉了我四肢。

——《春》（第664页）

欲醉行人的春气，  
顿欲在我心头结核。

——《乐土之人们》（第679页）

与波德莱尔一样，李金发也写《香水》一诗：

她会汇合你皮肤的油脂，  
另发生一种香味，  
散布在人所拥挤的街上，  
群众都忽略，  
惟有我能嗅到，  
然而我较爱你肌肤上天然之气味。

游蜂误追了你，  
但你又害怕了狂奔，  
若她邀你到花间去，  
你不能不先有一个回想了。

——《香水》（第691页）

诗中之“香味”为诗人所爱，情爱之心跃然于诗句间。波德莱尔的《香水瓶》（《Le Flacon》）同样以香气喻爱情，但情调冰

冷残酷，完全是另一世界：

成千的思念喘息着，像阴郁的蛹，  
缓缓地在沉闷的漆黑里蠕动，  
伸展翅膀，开始翩翩而飞，  
染上碧蓝、涂上粉红、饰上金黄。

这时，令人心神荡漾的回忆  
在混浊大气中飞舞；双眼合上，  
“昏眩”紧抓屈服的灵魂，双手  
将之推向人间瘴疠的阴暗深渊；

——《香水瓶》（第165—166页）

旧日盛爱之香水瓶使魂儿颠簸震荡，诗人（香水瓶——书——棺木）藉芬芳、腐味、毒药使世人的记忆颠簸飘忽。香水瓶之藏香如诗人之怀爱，一旦爱消逝远去，瓶与诗人同为枯木棺柩。

较之《香水瓶》，李金发的《香水》仅袭诗题。诗情的羞涩，颇似魏尔伦。

波德莱尔诗中的“腐味”在李金发的诗里得到相当的接受。

波德莱尔的诗中腐尸、腐兽：

——然而你将会像这堆秽物，  
像这团恐怖恶臭，  
你呀，我眼中的星星，性中的太阳，  
我的宝贝，我的热情！

——《腐尸》（第118页）

邪恶手臂的“浪荡”，何时埋葬我？  
魅力足以诱敌的“死亡”，何时前来，  
立在你黑龙柏间恶臭的桃金娘呢？

——《一对好姐妹》（第361页）

啊！亚伯这一系，你的腐尸

使冒烟的土地肥沃！

——《亚伯和该隐》（第383页）

在李金发的诗中，我们见到死兽、腐兽：

道旁之死兽，  
为其不可灭之灵作饮料，

——《诗人》（第48页）

我们越同一之黑海，  
如泅泳者坚守其重负；  
饿犬狂奔于泥泞之大道；

拥挤着如腐兽之卷蛎，  
永不怨惜，任谣奔，火焰，  
与匕首试其无涯之疾笑。

——《神秘地来了……》（第75页）

如死神之手，  
Seine河之水，奔腾在门下，  
泛着无数人尸与牲畜，

——《寒夜之幻觉》（第312页）

塞纳河泛着人尸之景似从波德莱尔《骷髅舞》一诗变化而来。

这里引其中一节：

从塞纳河的冷堤到恒河的热岸，  
必死的人群忘我地狂舞，没有  
瞧见天使的喇叭，像黑色  
火枪口，由天花板不吉祥的伸出。

（第100页）

波德莱尔笔下的“Sales Parfums”为“腐味”之一：

巨钟哀鸣，冒烟的木头  
以尖声为感冒的钟摆伴奏，

这时，在满是肮脏香水的纸牌

——患水肿老太婆的遗物，  
英俊的红桃J和黑桃Q  
阴翳地交谈他们已逝的恋情。

——《忧郁》（第239—240页）

这一“肮脏香水”在李金发诗中成为“腐水”：

以可怖物掩其两眼，  
惟能羡慕道旁之腐水而狂饮。

——《巴黎之呓语》（第60页）

进而演变为“腐心”：

秋去重来，多带点点冰人之冷气。  
呵，我们之遇见，“目送飞鸿”  
悉排列在腐心之底，  
深夜里便钻进我虚弱的，

思潮，如行舟来时之滂湃。  
我嗅你血花之芬香，  
油腻之手与我指头接近，  
深黑之眼满着怜悯。

——《给Charlotte》（第88页）

生死题材以及一系列有关形象的接受与演变为我们研究李金发诗源的一个方面。在这一层次的接受中，波德莱尔的诗为李金发的创作提供的是联觉即共鸣，以及形象的借鉴。下面我们要讨论的问题涉及波德莱尔的某些诗歌词汇在李金发诗中的直接借用，即词汇意义上的接受。

### 三、词汇的借用与接受 I

#### 1. 忧郁·恶魔·深渊

这一层的词汇既是辞也是形象，为波德莱尔诗中不断出现、反复作用的主要音符。我们看这些音符如何再现于李金发的诗里。

### (1) 忧郁 (Spleen)

“忧郁”、消沉为波、李两位诗人的共通之处。烦闷、失意、厌恶生活的情绪即该词的注解。法国1848年的革命及其失败在波德莱尔精神上产生相当的影响。1851年，波德莱尔在《议会通讯》(《Message de l'Assemblée》)上发表11首诗，题名为《Les Limbes》，即地狱的边缘。对于天主教徒，那是一个死后等待救世主耶稣的地方。发表这些诗的同时，波德莱尔作了说明：这些诗是为纪念那段现代青年精神动荡的历史所作。其中三首在《恶之花》集中题为《忧郁》。

莫渝在为《忧郁》译诗作注时写道：

忧郁Spleen为英文，在十八世纪就引进法语中，意为无端的烦厌、厌倦、消沉，一直是萦绕诗人创作的主题，深入于诗人的病、死、冷、苦、爱情和艺术之中。<sup>①</sup>

该词为浪漫派诗人热衷的主题，波德莱尔沿用并推向极端。《恶之花》共有四首诗都题为“忧郁”，其中三首原在《地狱的边缘》一组诗中发表。波德莱尔最著名的《忧郁》是第四首(《恶之花》第78首)：

当低沉的天空像个盖子倾压  
长期受厌烦折磨的呻吟心神时，  
环抱整个圆圈的地平线，流注  
我们一个比夜晚更哀愁的黑色白日；

当大地变成一座潮湿土牢，  
那儿，“希望”像蝙蝠一样，

<sup>①</sup> 波德莱尔：《恶之花》，莫渝译，第240页诗注。

用胆怯的翅膀拍击四壁，  
并用头撞碰腐烂的天花板；

当雨水以大监狱的铁栏杆  
巨大股流般推开时，  
一群哑默奇丑的蜘蛛  
悄悄在我们的脑袋结网，

这时，钟声骤然狂响，  
向天空发出可怕的呼啸，  
如同无家可归的游魂野鬼  
开始固执地呻吟不已。

——而长列的灵车，无鼓无乐作伴，  
缓缓在我心灵游行；“希望”  
被击溃哭了，而残忍暴虐的“焦虑”  
在我低垂的头颅竖起黑旗。

（第245—246页）

李金发写过同样以«Spleens»为题的一首诗，“忧郁”一词用的是复数，诗题用法文。我们看其中两节：

我可立刻离开这世界，  
仇怨，爱，憎与失望，  
悉在心头等候着宣诉  
我不说是梦幻的生命，  
星光辜负在辽远之地闪烁。  
〔……〕

〔……〕  
在这大地，



将何处去寻见，我无力援助，  
仇怨，爱，憎与失望，  
悉在心房里候着。①

无论法文诗题还是诗情，均有波德莱尔忧郁的那种无可奈何、窒息人的沉闷与黑色。

面对这无穷的“忧郁”，诗人显得那么无能为力，只有葬礼与悲哀。在李金发的诗中，我们同样读到这种忧郁而无能的情绪：

寺钟一声响了，我们之心田，  
多给一壤破碎之迹。

——《给女人×》（第85页）

音乐家何以痛哭在广场里？  
所爱的琴儿断了细弦。

——《我做梦么》（第172页）

我已破之心轮，  
永转动在泥污下。

——《夜之歌》（第37页）

寺钟与心之破碎，令人想起波德莱尔的《裂钟》：

我，灵魂已裂，当倦怠之际  
想使歌声响彻夜夜寒空，  
那微弱的声调往往

类似伤患的沉浊喘气声  
遭人遗忘于成堆死尸下的血泊畔，  
在无法动弹，竭尽力量中死去。

（第237—238页）

《裂钟》最初为《地狱的边缘》之一。莫渝认为：

本诗的主旨类似葛纪叶《死亡喜剧》第二篇：

---

① 李金发：《食客与凶年》，第139—140页。

处处尾随我，那成千的裂钟  
一如死亡之音，在飞扬中扑向我  
那些丧钟的喘气声。

(第238页)

波德莱尔那胆怯、被击败的“希望”在李金发笔下再现：

希望成为朝雾，来往在我心头的小窗里。  
长林后不可信之黑影，  
与野花长伴着，  
疾笑在狂风里，如穷途之墨客。

——《希望与怜悯》(第62页)

无须幻想，  
期望终永逃遁，  
如战士落伍。

——《无底底深穴》(第70页)

在这种失望乃至绝望的情绪里，瓦格纳影响着李金发。李的《Tannhäuser的诗人》一诗源自瓦格纳的歌剧《Tannhäuser》引李金发这首诗如下：

若干年前诗人想杀上帝，  
若干年后上帝杀了诗人。

他奏乐在宴会里，  
几被剑儿刺死了。

淡月朦胧地，  
黑夜潜步来了：

赤脚牧人的笛儿，  
与歌童出入在黄叶里。

诗人想：该报谁的恩惠，  
但 harpe<sup>①</sup> 既破碎，奈何！

（第173页）

李金发当看过这一歌剧。诗人-骑士Tannhäuser确有一竖琴。Tannhäuser太爱维纳斯，不惜冒犯上帝。不过，后来骑士在后悔中死去，因为上帝在骑士生命的最后一刻宽恕了他。歌剧的第一幕，由牧童奏芦笛拉开。而回旋全剧的维纳斯颂似乎并未吸引中国诗人。倒是在诗人保留了除维纳斯以外的主要情节：上帝，诗人，宴会，剑，牧童与芦笛。李金发给诗人以更具悲剧性的结尾：竖琴破碎。与波德莱尔的“裂钟”相呼应。

## （2）恶魔

波德莱尔诗中有一循环再现的形象，Démon（恶魔）。田汉因之称波德莱尔为“恶魔诗人”。法国文学批评家马克斯·米尔耐（Max MILNER）在其论著《法国文学中的魔鬼》中论波德莱尔笔下之魔鬼与以往文人笔下所描写的撒旦之不同时写道：

19世纪，没有一位作家像波德莱尔那样赋予撒旦如此的重要性。波德莱尔不似维尼（Alfred de VIGNY）或雨果（Victor HUGO），将撒旦作为诗歌中一个主人公——英雄来写；正如波尔歇（François PORCHÉ，法国文学批评家——作者注）所注，波德莱尔的撒旦，就其特点，严格地说，他并非是一个戏剧或文学中有其自身情节的人物。为什么？因为波德莱尔从未曾觉得他完全外在于自己。他（波德莱尔——作者注）并不只限于证实那一基本常识，即“魔鬼牵动令我们动作的线”；他深深感到自己与魔鬼混合，以至不知是魔鬼游于自己的周围还是自己沉浸在魔鬼之中。<sup>②</sup>我们看《恶之花》集里《毁灭》第一节：

① Harpe, 法文，竖琴。

② Max MILNER, «Le Diable dans la Littérature Française», P.423.

魔鬼不断在我身旁骚扰；  
像摸不着的空气，他在我周围浮动；  
我将之吞下，感觉出他焚燃肺部  
并且永恒的罪恶欲念填塞。

（第350页）

魔鬼即外在于诗人，又好像与诗人亲密无间，像是诗人体内一个外来物，或是诗人体外一个自己的声音。这一模棱两可的矛盾性令读者与批评者为难。一般批评认为，波德莱尔笔下的魔鬼具有传统的面目即恶的一面，又具有新的特性——希望的微光：

你啊，最英俊最有学问的天使，  
不被颂扬遭命运出卖的神，

撒旦啊！请怜悯我的长期苦难！

[……]

是你啊，以“死神”——你犹健的老情妇，  
怀孕“希望”——迷人的疯女！

——《撒旦的连祷文》（第385—386页）

在这里，恶魔的面目消匿了，撒旦似乎是善良的魔鬼。诗人不诅咒他，更未将他写成传统意义上那与末日与地狱相连的魔，

荣耀和颂扬都归于你，撒旦，  
在天国的高座，你威武君临过  
在地狱深处，你败了，静静梦回！  
但愿有一天，我的灵感在“智慧树”下  
挨靠着你休息，那时你的额头  
将枝叶繁茂犹如一座崭新“殿堂”！

（第389页）

李金发对“恶魔”的接受，主要在波德莱尔所赋予的善的一

面。因此，在他笔下，恶魔不再具有中外传统意义上的“恶”的象征，更非地狱末日的使者。而是静如淑女，如诗人之良友：

罪恶之良友，  
徐步而来，  
与我四肢作伴。

幽幽之长夜，  
留下点  
恶魔深睡之影，

[……]

留点神秘之顾盼，  
与恶魔之作揖，  
同扰乱夜潮激荡之音。

——《月夜》（第14页）

“恶魔”也狞笑，却似情人，“恶”的面目因而变得温和：  
她娇媚的脸孔，  
是恶魔的狞笑；

——《心》（第30页）

这个深睡的恶魔在波德莱尔那里却在醒来：

这时空气中，背德的恶魔，  
迟钝地醒来，一如实业家

——《暮霭》（第302—303页）

和波德莱尔一样，诗人李金发也不仅仅外在于恶魔：

我浸浴在恶魔之血盆里，  
渴望长跪在你膝下。

——《远方》（第115页）

波德莱尔赋予撒旦非传统的含义，以反抗或拒绝宗教意义上的天堂或地狱。李金发对“恶魔”温善一面的接受有所处本国文化的背景。在中国文学中，魔鬼并非绝对是“恶”的象征。一如天宫、黄泉亦无西方宗教天堂地狱那么绝对的善恶意义。孙悟空可以大闹天宫，嫦娥也可嫌天上太寂寞无聊而渴望下凡回到地面。人死后下入黄泉，也可脚跟一登升上天去。上、下之间可以游移。魔鬼同样既有邪恶一面，又有镇邪——所谓以毒攻毒、以恶治恶一面。神话中的钟馗则专治小鬼。如宋代沈括《补笔谈》所记：

禁中旧有吴道子画钟馗，卷首有唐人题记曰：明皇开元，讲武骊山，还宫痼作，将逾月。忽一夕梦二鬼，一大一小。其小者衣绛袂鼻，屣一足，跣一足，窃大真紫香囊及上玉笛，绕殿而奔。其大者戴帽，衣蓝裳，袒一臂，屣双足，捉其小者，剜目而啖之。上问大者曰：尔何人也？奏曰：臣钟馗氏，即武举不捷之士也，誓与陛下除天下之妖孽。

魔鬼何时在中国具有西方撒旦之恶，尚有待考证。人谓“道高一尺，魔高一丈”之时，估计魔的含义尚属中性。李金发既为“善恶之逃遁者”，对“恶魔”一如对“上帝”，反常人的态度而行之。他既可作揖于“恶魔”，又可嘲讽上帝，并宣布：

我之生不为 *Combattre le mal*  
不乘仅有的机会，  
我愿如不幸的人般祈祷，  
是诱惑者之逃遁。

——《“因为他是来惯了”》（第199页）

诗人有时也似恶魔，有着锋利的长爪。波德莱尔在《祝祷》一诗中的利爪，

当我厌倦这些大逆不道的玩笑，  
我将以有力却脆弱的手放在他胸口；  
而我的指甲就像秃鹰的利爪，

懂得开辟一条道路直抵他的心脏。

(第45页)

我们在李金发的《恸哭》(《微雨》)中可以找到同样的行为:

我将化为黑夜之鸦，  
摄取所有之腑脏，——

多情之腑脏，  
或望撕吾既破之外衣，  
为人类一切之葬服，

(第117页)

只不过将波诗中的秃鹰变成“黑夜之鸦”，诗中的“他”——诗人，一个被遗弃的孩子，变成“所有”“多情之腑脏”。

### (3) 深渊

“深渊”(Gouffre)在波德莱尔诗中无处不在，命中注定，无穷无尽:

在精神上与身体上，我始终有深渊的感觉，不仅是睡梦的深渊，也是行为、梦、回忆的深渊，欲望、眼光、悔恨、美、数等等的深渊。<sup>①</sup>

“死神”通往未知，“深渊”导向令诗人神往的另一世界，两者均为“希望”所在:

“死神”啊!老船长，时候到了!起碇吧!  
此地令我们厌烦，死神呀!出航吧!  
如果天和海都墨水般黑压压的，  
你该了解我们的心充满光明!

把你的巨毒倾注我们以提神振作!  
这熊熊火焰燃烧脑袋，我们愿意

<sup>①</sup> Baudelaire, «Oeuvres Complètes», I, P.668.

投入深渊，不管是地狱或天国，  
只要在“未知”的深处觅寻“新奇”！

（第413页）

这里，“深渊”失去通常意义上与坠落有关的可怕、苦难含义，只保留深不可及的中性词义。波德莱尔因而不用“abîme”（深渊），该词可沿伸为死亡，毁灭，而用“gouffre”（深渊，深坑，旋涡）。

“Gouffre”（深渊）在波德莱尔看来，是一个令人升华的未知与无限世界。在那里，想象接近它可以表述的终极、无以表述的始端。波德莱尔的想象与理智在那里无法调和，“深渊”将它们分离。然而，与此同时，思想得以接近不可表述、不可思想的境界。想象落入深渊，与绝对未知相连。地狱，天空，岩洞，大海，均使人忧惧，因为它们便可以是深渊。李金发似乎理解这一波德莱尔式的深渊，并对其无尽有某种恐惧：

你总把灵魂儿，  
遮住可怖之岩穴，

——《夜之歌》（第39页）

不过，诗人也在那通往未知的世界看到“希望”：

我听生命之足音，  
——在天边，海的深处，

——《憾》（第179页）

“深渊”在李金发笔下被译成“深穴”，“穴”（如岩穴）、“凹处”。很可能取“gouffre”一词之“深”意而避“渊”与毁灭、坠落相连的“坠”意。《微雨》集中有一首题为《无底底深穴》诗。这里“深穴”当译自“gouffre”（深渊）。诗第一节这样写道：

无底底深穴，  
印我之小照



与心灵之魂。

(第70页)

与“深穴”相连的深渊形象，在李金发诗中有“空谷”、“深谷”、“岩石之凹处”。诗如下：

深梦里全不认识事物，  
仿佛空谷之底，万众的回声  
到耳际，大神背诵使命，  
老旧之记忆，生沉网之叹息。

——《作家》(第78页)

我们远去此浅薄，  
或修广漠之深谷，  
将长听其呼号在膝下。

——《给圣经伯》(第81页)

远离人间，因为“此地令我们厌烦”(波德莱尔)，“远去此浅薄”(李金发)，“投入深渊”“觅新奇”(波德莱尔)，“长听其呼号”于深谷(李金发)，我们看到的是两位诗人相同的出走动机与对“深渊”未知的向往。

#### 四、词汇的借用与接受 I

这里涉及的是李金发将波德莱尔诗中某些词句直接译成中文或干脆引用原文于诗。

##### 1. 哲学名词

波德莱尔的笔下，“绝对”、“焦虑”、“希望”、“无限”、“永远”等词汇作名词属哲学范畴，通常被大写或打上引号，由定冠词修饰：“绝对”(l'Absolu)，“焦虑”(l'Angoisse)，“希望”(l'Espérance)，“无限”(l'Infini)，“永远”(l'Eternel)。

我们在李金发诗中找到同样的使用情形，如：  
绝对；

指骨联构在皮肉下，  
我们之生命永靠摸索，  
叹气之候，“绝对”才消灭在眼睫下。

——《丑行》（第66页）

永远，

我撕破仇怨之海沫，  
终显出圆头之羞怯，  
与永远之险谋，慈母之大恶。

——《神秘地来了……》（第76页）

这里，永远虽未加引号，但从句法上看，为一名词。而“永远”在中文里为副词，不作名词用。故可以肯定为译来之词。

无限，

我们徐步在世界之梦里，  
幻想醉着心，“肯定”照着手足。  
海天的“无限”之风，在毛发下飞舞，  
如动作之人类，正冥想及醒觉着。

——《英雄之歌》（第129页）

这些词汇的接受与诗人对深渊那边的憧憬相连。

## 2. 女人——野兽。

波德莱尔对女子有双重态度：或将之理想化、或将之嘲笑怒骂。

莫渝在《波特莱尔的生平和著作》一文中写道：

在波特莱尔的诗作中，我们也可以发现到他表现了对理想化女人近乎神秘的爱情观，有时带有病态的肉欲表现。女人，跟酒、鸦片、麻烟同样能赋予他沉沦与忘怀。

至于波德莱尔对女人的嘲讽怒骂一面，莫渝未作评论。《腐尸》很有代表性。这里，我们引《我爱慕你……》后面一节，

我要向前进攻，攀登袭击，

就像蛆虫合唱队尾随尸体，  
我钟爱着，哦！无情严峻的兽！

（第105页）

李金发诗中对女子的态度，也有似波德莱尔的无情。诗句：  
女人的心，已成野兽之蹄。  
没勾留之一刻。  
其过处之回音，  
惟有傲骨之诗人能听。

——《巴黎之呓语》（第61页）

“野兽之蹄”当源自波德莱尔“无情严峻的兽”之形象。  
诗人似乎很自豪其“傲”。在《春城》中我们读到：

我不懊恨一切寻求的失败，  
但保存这诗人的傲气。

在《×》中有：

更有灵儿傲慢地走过。①

将女人与丑相连，是两位诗人的共通之处：  
波德莱尔：

让我们轻轻相爱吧。爱神阴森森的，  
在藏身处埋伏，张开宿命之弓。  
我认得他古军械库中的法宝，有：

罪恶、恐怖和疯狂！——苍白的雏菊！

《秋的十四行诗》（第215—216页）

李金发：

丑恶与空幻之梦，  
惟妇人能生产，  
我们为其销售所。

① 李金发：《食客与凶年》，第3页。

“军械库”在李金发笔下变成销售所。所售之物相同。

这种态度与李金发诗中同时存在的对女子与爱情的温柔形成对立。其理想化与嘲讽的情绪结构与波德莱尔相似。

### 3. 不可救药。

该词在波德莱尔的诗中以两个相近的形容词（名词化）出现。一为“l'irréparable”，意为“无可挽救者”，一为“l'irremédiable”，意为“无可救药者”。这两个词各为两首诗的题目，并在诗中大写，以示特指或强调。

在《无可挽救者》一诗中，波德莱尔写道：

“无可挽救者”以其邪恶牙齿咬噬  
我们的心灵，可怜的纪念碑，  
像一群白蚁，往往由地基  
攻陷基座建筑物。

这里，“无可挽救者”指临终者，被狂怒与悔恨压倒的垂死者。

在《无可救药者》里，波德莱尔的定义更确切、具体，一位被畸形爱情所惑的“天使”，一位不幸者，一位入地狱的人：

——无可救药者的命运之  
干净标记和完美图画，  
让人想到“魔鬼”  
做出来的总是出色无比。

李金发《微雨》集中两次出现“不可救药”，源自波德莱尔的“无可救药者”。但李金发未加“者”将该词名词化，而直接译为形容词在诗中使用：

如何这  
“不可救药”之原因  
恐衰老之世纪亦不能答。

我，善恶之逃遁者，  
饥渴地  
剪碎一切忧戚，  
来迎那“不可救药”。

——《死者》（第51页）

若读者不知此词在波德莱尔诗中的背景，乍读李金发上面的诗句，确会觉得突兀。这恐怕是后来评论家批评李金发“中国话不大会说”<sup>①</sup>，“不顾中国语法规律”<sup>②</sup>的原因之一。

两位诗人赋予“不可救药”的含义是一致的：逃遁善恶、烦厌，面对死亡，无可救药。

4. “*Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie*”<sup>③</sup>一诗句的原文借用。

波德莱尔笔下多次出现“伤兵、受伤者”（*blessé*）形象。《裂钟》里：

那微弱的声调往往  
类似伤患的沉浊喘气声  
遭人遗忘于成堆死尸下的血泊畔，  
在无法动弹，竭尽力量中死去。

（第237—238页）

“类似伤患的沉浊喘气声”一句（“*Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie*”）被李金发两次直接原文引用入诗，均未作翻译，未注明出处。

在《东方人》一诗结尾，李金发引上一诗句的前半部分作结尾：  
掌火炬的人，血在脉管里跳动，

① 周良沛引孙席诊语，见《李金发诗集·序》。

② 陆耀东：《二十年代中国各流派诗人论》，第305页。

③ 意思为：似一位伤员沉浊喘气声。

“Semble le rôle épais d' un blessé”。

(第34页)

在《诗人》(《微雨》)一诗中,李金发引波德莱尔那句诗的后半部分作结尾:

宁蜷伏在Notre Dame之钟声处

“Comme un Blessé qu'on oublie。”<sup>①</sup>(第49页)

李金发在新诗诗人中是在引外文入诗方面走得相当远的一个。法文居多,亦有德文、英文词。据陆耀东统计,仅外文为诗题便占总创作的20%左右。<sup>②</sup>李金发是否对外文入诗有特殊考虑,我们不得而知,诗人未曾对此作过说明。在《飘零闲笔》第一篇《文艺生活的回忆》中对当时的创作,诗人作了回忆:沉浸在《恶之华》与魏尔伦的诗中:

从那时起,开始写些短诗,随兴所至,吟哦几句,没有中心思想,没有韵律,只是自己觉得新颖,亦不曾出示朋友,故没有别人的意见可以作我参考。

上面波德莱尔那句诗在李金发诗中两次被引,并均作结尾,是否属“随兴所至”?我们不敢冒然作结论。有一点似乎可以肯定:波德莱尔这句诗为李金发所爱,而引原文比将之译成中文,对于诗人自己,效果似乎更大。至于读者,诗人在创作时未作考虑。

“伤者”这一形象在李金发诗中也有变形:“伤兽”当是“伤者”的伸延:

我如流血之伤兽,  
跳跃,逃避在火光下,  
爱,憎,喜,怒与羡慕;

<sup>①</sup> 意为“似被人遗忘的伤者”此句“伤者”(Blessé)改用大写,比原句诗中的小写意义更确指。“Notre Dame”(巴黎圣母院)亦未译成中文。

<sup>②</sup> 陆耀东:《二十年代中国各流派诗人论》,第307页。

长压我四体，无休止了。

——《小诗》（第162页）

我吸到宇宙的清澈，  
如女人面幕之开张，  
我愿带些远去，  
如受伤之兽奔向林间。

——《十七夜》（第194页）

“伤者”呻吟，处受害者地位，令人怜悯。“伤兽”则无这种无可奈何的被动，显得野性十足。

除了上述词汇、形象、生死丑恶等题材的接受与变形之外，我们从《恶之花》与《微雨》两集的诗题比较中也能找到接受的痕迹。这里，将相似或相近的诗题列举如下：

《恶之花》：

《微雨》：

《午后之歌》

《下午》

《肖像》

《题自写像》

《幽灵》

《我的灵》

《快乐的死者》

《死者》

《深渊》

《无底底深穴》

《死后的懊悔》

《懊悔之和谐》

《暮霭》

《黄昏》

在《为幸福而歌》与《食客与凶年》集里也存在同样的接受情形：

《恶之花》：

《为幸福而歌》：

《美》

《美神》

《情人之死》

《死》

《优美的船》

《我的舟儿流着》

《香水瓶》

《香水》

《食客与凶年》：

《虚无的滋味》	《Néant》 <sup>①</sup>
《忧郁》	《Spleens》 <sup>②</sup>
《裂钟》	《晚钟》
《秋歌》	《秋声》

是借用、共鸣、联觉、模仿、还是偶然相似？或许都有。

我们讨论了李金发对波德莱尔诗歌几个层次的接受。应该指出，关于波德莱尔对李金发的影响，文学研究学者及批评家侧重某些与颓废、消极悲观有关的题材与诗歌形象以及异国情调。而事实上，文学的接受更多地是在词汇层次上深入。这种接受不仅为诗歌词汇的借用或变形，它往往涉及诗歌美学观念，对接受者本国的诗歌及接受者诗歌本身都产生影响。

---

① Néant, 法文, 虚无, 李金发在这里将法文原词直接引入。

② Spleens, 法文, 忧郁。波德莱尔的《忧郁》(Spleen)用单数, 李金发在此用复数。



## 结 论（三）

李金发随着魏尔伦和波德莱尔在象征主义的路上冒险。

在魏尔伦那里，李金发接受的是与古老《诗经》相近的自由诗体与诗歌的音乐性，与中国文化并不冲撞的抒情性及异国情调。批评界对这一接受较为关注，基本持肯定态度。

对波德莱尔的吸收，使李金发成为第一位中国的“恶魔诗人”。他经历精神的失望，表述人类的沉沦，呼唤死亡，游离于恶魔与上帝之间，颂美之精微、丑之撼人，雾化于芳郁与腐味，向往深渊那边的“未知”或“新奇”。体验着颓废的反常与精美滋味。这，构成李金发诗的另一有别于魏尔伦的情调，一种令人感到困惑或不安的情调，一种对传统观念产生解构力的情调。

李金发诗歌中存在一种模棱两可、不可确定性。他使用一些属于他国语言及文化的形象与词汇，或借用，或变形，将之融入诗中，成为自己的特殊语言。线条形的思维与交感在他的诗中弯曲断裂。

从自由的死者到快乐的死者，从想象到深渊，李金发往来于波德莱尔与自己的世界。游离，为的是复归。

那里，有借用、模仿的暴力，语言的暴力，而整个死亡、幻觉的逻辑取决于波德莱尔与李金发两位诗人间精神的契合。

诗教，赞美，理解，外在于诗歌本身。诗歌应远离功利性。李金发似乎在摆脱约定俗成的读者。其诗歌微妙、无以捉摸的省略，中外文加杂、句法奇特的语言、具撞击力的形象，构成为中国读者不熟悉的情调。

批评界对这一源自波德莱尔的异国情调持批评态度，认为李

金发对死的世界的描写过多,过于冷酷、消极,因而颓废。借用,使不了解其接受背景的读者感到:“意象隔着一层”,“过分浓厚的法国象征派诗人的气息”<sup>①</sup>。“晦涩”“怪异”的批评很可能源于此。

中国文学批评家对法国象征派诗人与李金发的评价,使用的词汇基本相同:

法国象征派:晦涩,神秘,颓废,消极,微妙。

李金发:晦涩,神秘,颓废,消极。

从这些相同的评价词汇本身也能证实李金发与法国象征主义的关系。

我们看其中几个评语。

颓废:中国接受者将“颓废”原外语词汇译成中文时似有过犹豫。最初作音译时可能考虑接受者对意译后的中文“颓废”二字有伦理上的担心。不过,在论法国象征诗派时使用这两个字,无论音译或意译,都具中性意义。接受者对该词与象征诗派相连时所产生的反常与精微含义有所理解。刘西渭论颓废的一句话可以证实:

在另一意义上,这却形成颓废(不是道德上)的趋势,因为实际上,一切走向精美的力量都藏着颓废的因子。<sup>②</sup>

当黄参岛初用此词评价李金发诗时,用的正是这一意义上的“颓废”。未含伦理道德意义。

渐渐地,批评界使用此词的本义评价李诗:即衰败,萎靡,消沉,无用。反常与精微意消失。文学的批评加入伦理性。

神秘:中国文化对“神秘”包容,其本身也有神秘性的历史。中国接受者在介绍法国象征主义时将神秘与救世相连,并引

① 刘西渭:《咀华集》,第100页。

② 同上书,第99页。

象征派作家梅特林克的话：

神秘的真理比普通的真理，总有不可思议的优越。神秘的真理，不知年龄，不知生死，有天使的特权。①

波德莱尔是个神秘诗人。他一定记得那位14世纪的圣女德·西安娜（Catherine de Sienne）喝耶稣胸前的血、苦行修道的故事。波德莱尔通过诗——死亡与丑恶，味、音、色，幻想与颤栗，苦行而企及净化。梁宗岱很理解这种神秘性，他在《象征主义》一文中写道：

在波特莱尔底每首诗后面，我们所发现的已经不是偶然或刹那的灵境，而是整个破裂的受苦的灵魂带着它底对于永恒的迫切呼唤，并且正凭藉着这呼唤底结晶而飞升到那万籁皆天乐，呼吸皆清和的创造底宇宙；在那里，臭腐化为神奇了；卑微变为崇高了；矛盾的，一致了；枯涩的，调协了；不美满的，完成了；不可言喻的，实行了。②

当黄参岛论李金发《微雨》的“神秘”与“美丽”时，“神秘”一词有上述的意义。但他认为读者谈李金发诗的“太神秘”，仅限于读之不懂的层次：

他满怀是全爱，同时又是全憎，悲愤之余，纵笔狂歌，不知涕泪之何从也。读者所为神秘，殆即此了。③

纵笔狂歌与神秘性实无必然联系。李金发诗的神秘性源自波德莱尔式的苦行与净化。如波诗中“苍蝇”的形象是恶魔——苍蝇之上帝这一西方宗教文化中的形象的借用：

Jésus行刑处之血腥，  
散荡在美人之裾下；

① 易家铨：《诗人梅德林》，载《少年中国》1卷10期。

② 梁宗岱：《诗与真·诗与真二集》，外国文学出版社，北京，1984，第83页。

③ 黄参岛：《〈微雨〉及其作者》，《美育》，第2期，第214页。

无驷味亦无赞赏与休息，  
苍蝇远走数百里，

——《丑行》（第66页）

批评界对李金发的“神秘”评介似乎渐渐离开“神秘性”与宗教、生命的联系这一层次，而注重读之不懂这一结果。因此，如同“颓废”一词的情形，“神秘”一词虽在，批评的含义完全变了。

晦涩：对于“晦涩”的理解，同样有变化过程。用“晦涩”二字评介李金发的诗，始于何时，尚有待探究。从刘西渭写于30年代初的《答〈鱼目集〉作者》的观点看，当时文人对“晦涩”的理解并不像后来那样只含贬义。

刘西渭认为托尔斯泰所谓真正的艺术作品能够铲除读者与艺术家之间距离的论点应受到质疑：

一个读者，所有经验限于对象（一部书，一首诗）的提示，本身和作者已经不同，想象能否帮他打进读书的经验，即使打进去，能否契合无间，正如一句伤心的俗话：“天晓得”！〔……〕他以为（指托尔斯泰——作者注）晦涩做成波德莱尔的盛名，却不料正是这种内容——一种精神的反抗，一种生活的冒险，一种世界的发见，或者说坏些，一种反常的经验——激起青年的同情和认识。①

李金发的“晦涩”与其神秘性、对波德莱尔诗歌形象、词汇的借用、线型思维的断裂有关。当这一特性与大众化、民俗化以便唤醒民众的趋向形成对立，李金发的诗自然受到后者的否定。周良沛写道：

几十年，对他的褒贬，以至引起的分歧、争议，都不是对具体作品的认识相左，而是把他放在中国诗坛的象征主义

① 刘西渭：《咀华集》，第125—127页。

的代表人物的位置上的结果。今天，不论由于何种原因，想离开或摆脱这个问题来评价李金发，也就不可能了。<sup>①</sup>

因为，李金发的诗代表的是一种诗歌观念。

我们研究了李金发对法国诗人魏尔伦、波德莱尔在接受、变形以及其间文化的过滤作用。从诗歌创作看，李金发对波德莱尔接受远远深于魏尔伦。作为中国第一个象征派诗人，他所遭受的批评，他对新诗的作用，对诗歌观念的冲击，源自对波德莱尔接受。

他的诗歌冒险也始于此。

---

<sup>①</sup> 周良沛：《李金发诗集·序》。

## 第七章

# 中国象征派诗歌的音乐性

关于中国象征派诗歌研究，历来重点放在该派诗歌的题材、形象，所受的法国诗歌在同一层次的影响上。情调研究固然重要，该派诗歌的韵律、音乐性研究亦应受到重视。

象征派诗人在诗歌上的革命，不仅局限于抽象的观念。他们的韵律、音乐性思考以及尝试对中国新诗有相当的影响。

在诗歌的音乐性方面，中国象征派诗歌与其它流派诗歌的不同，与传统诗律观的关系，其新意，革命的意义，即在何种程度上，以何种方式对新诗音乐性的丰富有所作用，“纯诗”观念的提出与音乐性的关系，对法国象征主义的接受与在音乐性上的尝试，这些是我们这一章将讨论的内容。

### 第一节 李金发诗歌节奏的西化与变形

自《微雨》集问世，评论界的热点集中于该诗情调、形象及笔法之新颖与异之上。对其诗体，评论有二：“自由体”和“西方化”。这里，我们将详细讨论李金发自由诗体的节奏和外来的源流与变形问题。

王力在《汉语诗律学》的“白化诗与欧化诗”一章，举李金发的《弃妇》一诗作为分段、句子参差、依作者情绪而产生节奏的白话诗自由体的实例。王力对白话诗与欧化诗的定义如下：

白话诗是从文言诗的格律中求解放，近似西洋的自由诗

(free verse)。初期的白话诗人并没有承认他们是受了西洋诗的影响，然而白话诗的分行和分段显然是模仿西洋诗，当时有些新诗在韵脚方面更有模仿西洋诗之处。由此看来，白话诗和欧化诗的界限是很难分的。现在为叙述的便利起见，姑且把近似西洋的自由诗的叫做白话诗，模仿西洋诗的格律的叫做欧化诗。

李金发的诗从韵律、结构看，一律为自由体。属近似西方自由诗的“白话诗”。

然而，由于李金发曾用“Sonnet”(十四行诗)为诗题，给未读过该诗的批评者造了小小的误解。法国汉学研究者洛瓦夫人认为李金发与王独清为中国象征派最早使用十四行诗体的诗人。<sup>①</sup>关于两诗人的“十四行诗”，洛瓦夫人叹道：

不幸的是我们没有这些用法文为诗题的诗，以ballade（抒情诗）和rondel（16世纪流行的回旋诗—作者注）为诗题的诗也处同样情形。这很遗憾，因为看看这些诗人如何根据本国诗律原则对待外国诗体本该是很有意思的。<sup>②</sup>

我们将在下列两个方面展开讨论：

其一，诗体（ballade，中世纪抒情诗，Sonnet，十四行诗）的借用与变形。

其二，诗的自由韵律与节奏。

李金发诗体的外源、变形，其音乐性（韵律，节奏）为我们研究中国象征派诗歌音乐性的重要一环。

## 一、Sonnet（十四行诗）、Ballade（抒情诗）的借用

### 1. Sonnet

李金发共写过两首以法文“Sonnet”为题的诗。收入《食客与凶年》集。严格地说，是一个“Sonnet”诗题下的两个篇章。

<sup>①②</sup> 参见Michelle Lol, «Roseaux sur le mur», P.520.

诗人直接用外文“Sonnet”为题，而不作翻译。当时，关于“Sonnet”，已有两种中文译名：一为“十四行诗”，一为“商籁”。“商籁”的译法与法文“Sonnet”更谐意。古法语中，“Sonnet”意为“短歌，轻歌”（Petite chanson）。

我们看李金发是如何“对待”“Sonnet”这一外来诗体的。这里引其《Sonnet》（一）为例：

绿色之河里黄沙之坂平站着。 (a)

呵，我们童年盛宴之乡， (b)

蓼花白似你的裙裾， (c)

惟有长松明白这秘密。 (d)

我席坐金屋之门限上， (b)

供献一切我之真挚， (d)

你的眼泪在瞳里， (d)

但绿色之裳的美丽是你的。 (a)

昏醉是我心头之王， (b)

食尽所有之樱桃与果属， (c)

进去！欲对语的惟你。 (d)

你谈些什没？如此呢喃着， (a)

还是不说好！ (e)

你谈些什么，呵，我哀戚之看护者。 (a)

此诗的行数（十四行）及4+4+3+3的结构符合意大利及法国式商籁。

然而诗句字数（汉语字数相当于音节数）却很无规则，属自由体。根据西方诗律，商籁各行音数必须相同，或十二音（亚历山大式），或十音，亦有十一音，九音，八音，七音，六音，乃



至五音。而李金发的这首《Sonnet》(一)，其字数(音数)变换不定：

12 + 9 + 8 + 9

9 + 8 + 7 + 11

8 + 10 + 8

10 + 5 + 13

商籁体的用韵变化较多，不似结构(分段)与音数那样单一，但也有规则可循。常用韵式为：

a) a b b a / a b b a / c c d / e e d /

b) a b b a / a b b a / c c d / e d e /

c) a b b a / a b b a / c d e / c d e /

d) a b b a / a b b a / c d c / d c d /

c) a b b a / a b b a / c d c / d e e /

d) a b a b / a b a b / c c d / e e d /

商籁的韵脚整齐。前八行的第一段若是抱韵(a b b a)，第二段也是抱韵；第一段若交韵(a b a b)或随韵(a a b b)，第二段依之。

王力论道：

商籁可认为西洋的“律诗”。近二十年来，中国一部分的诗人确有趋重格律的倾向，而最方便的道路就是模仿西洋的格律。<sup>①</sup>

中国20年代的格律派诗人提倡诗的音步与韵脚、“戴着镣铐跳舞”之后，一些新诗诗人走得<sup>②</sup>更远，进而模仿西方格律极严的“商籁”诗体。卞之琳、冯至、梁宗岱均依商籁格律作过相当重要的尝试。

然而，李金发的这两首商籁诗，无论音数、韵式，均不符商

<sup>①</sup> 王力：《汉语诗律学》，上海教育出版社，1979，第950页。

籁规则。前面我们分析了其《商籁（一）》的音数，这里我们看该诗的韵式：

a b c d / a d d a / b c d / a e a /

第一诗段的韵脚a b c d纯属自由体韵。第二诗段a d d a为抱韵形式，但不符商籁前八行用两韵的规则。后六行b c d, a e a亦属随意用韵。

因此，《商籁（一）》是一首套在十四行诗里的自由诗。

《商籁（二）》的情形同样：

海浪直冲到山脚，  
欲把平地销溶下去，  
我将闭目听这毕生之攻打，  
饱受点情性之谐和。

我们眼儿死了，但心仍清新，  
荡漾在désir divin里<sup>①</sup>；  
联想到更远之远处去！  
地狱之火正燃烧颈项。

合着掌儿，跪了膝儿，  
我们欲祈祷什没？  
月儿长跳荡在波心。

海神唱了，海神独唱，  
如同你，初期，月下的哀吟，  
渴望痛饮生命之泉。<sup>②</sup>

诗式为法国商籁式：

---

① Désir divin, 法文，神的欲望。

② 李金发：《食客与凶年》，第93—94页。

4 + 4 + 3 + 3。

音数为：

7 + 8 + 11 + 8

11 + 6 + 9 + 9

8 + 7 + 8

8 + 10 + 8

仍为自由体。

韵式为：a b c d / c d e f / h i e / g e j，更无规则，自由自在。

李金发的《商籁》（《Sonnet》）诗只借用了4/4/3/3/的诗式。因此，不能以此认为李金发为“最早”写十四行诗的象征派诗人。不过，他只借外壳来丰富中国新诗自由体的尝试是有趣的，属文学接受的一例。

## 2. Ballade（巴律）

巴律为法国中世纪一种抒情诗体。15—16世纪盛行。17—18世纪衰微。19世纪又兴盛一时。这种诗体由三段（每段八行）加尾声构成。通常为8或10音节。韵式为

a b a b b c b c / a b a b b c b c / a b a b b c  
b c / b c b c

李金发写过一首《Ballade》（诗题为法文），收入《为幸福而歌集》：

我心是阴处的鸟巢，你若如倦游之鸫般  
疲乏且敛翼前来休憩片刻；  
此处你将听到夏蝉之歌，草虫跳跃之声息。  
我们愿丑恶之世界，化在我们起居里，然后据其上座，  
尽取一切自然之供给为情爱之培养。  
或沿海岸远去看孤屿之荒凉，但恐你心将痛哭着。  
总之，我愿如孩童般不倦怠地作一百句

呼唤直至得到安睡之藏所啊！

吁，日光斜照着，我心是阴处的死叶么？

（第491页）

该诗的音节由3至17，参差不齐，与巴律的音数规则完全不符，

16 + 11 + 17 + 16 + 17 + 3 + 17 + 3 + 16 + 12 + 15 共 11 行诗。

韵式亦无巴律的痕迹，为自由式：

a b c a d e e b f g b

这首题为巴律的诗，其自由音数、韵式，节奏之停顿起伏，与古典巴律相去甚远，但似有法国诗人保尔·福尔(1872—1960)的当代巴律，即自由体的巴律抒情诗的影响。

保尔·福尔自1897—1949年连续发表了57卷描写法国历史、风土人情的《法国巴律》(《Les Ballades Françaises》)。诗体为自由式与松散、随意停顿的12音节韵诗交错。保尔·福尔在谈到其诗歌艺术时说：“在形式上，我力图强调节奏在诗艺中的优先作用”①。

这种节奏先于一切的尝试，我们在李金发的《Ballade》诗中也能找到。如该诗第四五行由副词“然后”变成“然”／“后”交接，造成突兀跌宕的节奏，便是一个极端的例子。

保尔·福尔对李金发可能存在的影响在李金发的译诗中可以找到侧面的证实。《微雨》集后尾收入李金发的译诗。他在该集《导言》中曾作简短说明：

附录中为各家之译诗。因读书时每将所好顺笔译下，觉其弃之可惜，故存之。①

（第3页）

① Robert SABATIER, «La Poésie du Vingtième Siècle, tome I, P.204.

诗人因所好而译的26首诗中，保尔·福尔的诗为6首，居译诗第二，泰戈尔居首。现将所译诗依目录顺序引录如下：

拜伦：

《给一个少年朋友》

保尔·福尔：

《我的欢乐消失在草地上》

《你可以去》

《索》

《不同》

《母亲与儿子》

《X》

魏尔伦：

《爱》

《春天》

《幻想》

波德莱尔：

《恶之花》：

《你想把整个宇宙……》

《穿着波状的……》

《快乐的死者》

泰戈尔：

《吉檀嘉丽》第93、97、9、40、10、11、12、16、17首。

詹姆斯：

《悲哀》

布兹：

《Des Luparnars》<sup>①</sup>

波拉则齐：

---

<sup>①</sup> 原文如此。

《我是谁》

《任我游戏》

李金发的“名誉老师”魏尔伦和波德莱尔各有译诗三首，而保尔·福尔的诗则有六首，大多译自《法国巴律》集。可见诗人李金发所好。

与那首《Sonnet》（《商籁》）相比，李金发的《Ballade》（《巴律》）无论诗式、音数、韵式，均为自由体。毫无格律的痕迹。

## 二、李金发自由诗的节奏

我们将就音步、跨行、抛词法这些西方诗歌技巧在李金发诗中的应用谈诗的节奏问题。

### 1. 音步 (measure)

通常西方诗中，一长一短节奏的结合称为“音步”，其构成有四：一轻一重，二轻一重，一重一轻，二重一轻。<sup>①</sup>在法国诗歌中，音步没有一重二重之说，只指重音结尾构成的一个节奏。

这种音步节奏被中国新诗人借用，便由意群，即“意义的节奏”<sup>②</sup>所替代。

我们在这里讨论李金发诗的音步，即从“意义的节奏”的意义出发。

李金发诗的音步，既不同于格律诗派，也异于受惠特曼影响的自由诗派。其特点为混杂不一，既有讲究，又十分自由。分慢、快两种节奏。

#### (1) 慢节奏音步

双音节诗句在李金发诗中常见，起强调与拖长的作用。如《月夜》（《微雨》）中一段：

	音数	音步
吁！这平原，	1 + 3	2

① 参见王力：《汉语诗律学》，第852—862页。

② 同上书，第868页。

细流，	2	1
秃树，	2	1
短墙，	2	1
无恙的天涯，	3+1	2
芦苇：（第13—14页）	2	1

这里，双音节单音步的诗句，造成慢节奏无跳跃音乐效果，暗示大自然之广漠、静止态。

又如《死者》（《微雨》）中：

	音数	音步
神秘，	2	1
残酷，	2	1
在生物之头颅上	7	3(1+3+3)
嬉戏了。（第50页）	3	1

双音节单音步与七音节3音步的诗句形成慢/快节奏。双音节单音步更显沉重拖宕。七音节忽继双音节而起，又迅速转为三音节单音步，节奏显得缓慢之中有突兀跌宕。

相反的例子，即多音节多音步节奏之中忽插入一双音节单音步，造成节奏的停顿、强化的效果。如：

	音节
转眼三年了，	5
（还须别的证实么？）	7
我丧失了Nai`veté <sup>①</sup>	8
更丧失了心，	5
Nai`veté被风吹去了，	9
心呢？	2
是我现在寻找的。	7

——《忆韩英》（第143页）

① Nai`veté, 法文：天真，纯洁。

	音节
赞美死的人活着，	7
操刀的英雄自杀了。	8
奈何！	2

——《Something...》（第205页）

## （2）快慢节奏音步的反差

多音步快节奏与单音步慢节奏的极例，如：

	音节	音步
你可如/Nymphe <sup>①</sup> /与小羊/跳跃/在林里，13	13	5
洗浴/在清泉/之底。	7	3
我呢/，	2	1
再装/大古诗人么？	7	2

——《忆韩英》（第143—144页）

诗中13音节诗句与“我呢”这一两音节单音步诗句造成强烈快慢节奏的反差。这种快慢节奏的反差是李金发诗风的一大特征，诗不仅为自由诗，也可称自由词了。与此同时，李诗中存在着另一种较为和谐的音步节奏，即2与3音步相间的节奏。如：

	音步
月儿/装上/面幕/	3
桐叶/带了/愁容/，	3
我/张耳/细听/，	3
知道/来的是/秋天。	3
树儿/这样/消瘦，	3
你以为/是我/攀折了	3
他的/叶子么？	2

——《律》（第151页）

① Nympe, 希腊神话中山林水泽的仙女。



以3音步间2音步为结构的节奏显得和缓，流畅，无突兀，无冲突。其各音步（意义节奏）为2,2, 2/2, 2, 2/1, 2, 2/2, 3, 2/2, 2, 2/3, 2, 3/2, 3/。这一节奏结构很接近中国古典诗五律或七律（2, 3或2, 2, 3）的节奏。这可以解释中国新诗中六音节诗不少的缘故。

## 2. 跨行（Enjambement）

古典诗歌，无论中西，都一句一诗。法国17世纪以后，原为越规矩的跨行法渐渐为诗人所用，成为一种诗歌节奏的技巧。所谓跨行，指一个句子分跨两行或多行。

李金发对于跨行法运用较多。而且用得是复杂的跨行法，即连跨三行诗句以上，句子又在其中某行诗中间终结。如：

何处寻求这等幻梦，去年的秋换到  
今年的春、柳儿长了细枝……但抽桑的男人！壮海泛木  
筏去了呢？

我的羊群，仍是从短炭匍匐到平坂，  
而歌唱的黄昏呵？

——《给行人》（第156页）

这种跨行，不仅中国旧诗中没有，在新诗中也少见。

至于上下诗句的跨行，在新诗中却运用较多。在李金发的诗中，也随处可见。如：

逃循在上帝  
腐朽十字架之下，  
老迈之狂士，  
简单的心  
充满着怯懦之急流。

这里，诗人将定语“上帝”断诗句，造成模棱两可的效果。读者读至此句，很可能将上帝理解为逃循之所。只有接读下一诗句，才知“上帝”之语法意义。这种跨行，不仅造成节奏效果，

在诗意上尤有“柳暗花明又一村”的作用。

跨行使本应在诗句末尾降调停顿的节奏加快至下一行或句末或句中停顿。这也是新诗音乐性对于古典诗律的革命。

“上帝”的跨行修饰作用使其由降调变为升调以连接跨行的节奏，升调似乎喻升华，为象征主义节奏手法的一个例子。

### 3. 抛词 (Rejet)

抛词亦为西方诗律的一个技巧，为最短的跨行，即只留一个词抛到下一行。其作用主要在于造成节奏变化，并强调该词。李金发常用此法。如：

流星在天心走过，反射出我心片一切之幽怨。  
不是失望的凝结，抑攻击之窘迫和征战之败  
北！

——《幽怨》（第206页）

这里，抛词法不仅与句法有关，而且被用于诗人反语法的尝试。在中文里，“败北”为一个词，根据抛词法的规则，不应分开。诗人则将其断开，前后各居一诗行。这种将一词断开，由后半部分单音节字作抛词的情形，在西方诗中以及中国新诗里均无例证。李金发在抛词法的运用上走得很远，首创此例。如：

呀！无味而空泛的钟声告诉我们“未免太可笑了。”无量数的感伤，在空间摆动，终于无休止亦无开始之期。  
人类未生之前，她有多么的休憩和暴怒：  
狂风遍野，山泉泛生白雾，悠寂的长夜，豹虎在林里号叫而奔窜。  
无尽的世纪，长存着沙石之迁动与万物之消长。

——《小乡村》（第12页）

“空间”、“暴怒”、“长夜”、“万物”被拆散置于上下诗句的抛词在中文语法上尚能接受，因形容词与被修饰词之间的联系没有达到一个字的程度。而“未免”则是一个相互联系很紧的词，将其拆散作抛词，是李金发反语法的大胆尝试。

诗句：

无味的昆虫之息息永不扰你于深夜之

候？

——《卢森堡公园》（第56页）

似乎大地愤恨了，欲张手直捏死万类在顽意

几里。

——《沉寂》（第141页）

其音节结构分别为16/1和18/2。16音数或18音数对1个或2个音数，乃快慢节奏反差之极例。

这类音节反差甚大的抛词法是否源自李金发的“老师”魏尔伦？我们看魏尔伦的一些诗句：

我是父亲属两个

女人

但并没有两个

灵魂。

——《我是父亲属两个》<sup>①</sup>

向诗人倾去，

诗人的双眼充满着爱，

——云雀

随着日子飞向天空。——

[……]

让我的思想闪光

在那边，——很远，呵！很远！

——露水

---

<sup>①</sup> Verlaine, «Oeuvres Poétiques Complètes», P.985

在干草上快乐地闪耀。

——《妙歌》<sup>①</sup>

在第一首引诗里，魏尔伦用抛词法强调“女人”与“灵魂”这两个词，而且将它们置于诗句的中间，用空间的安排强化节奏。第二首例诗里，主词被置于第三行诗句的中间，虽未用抛词法，但其空间安排同样起强化节奏的作用。

李金发似乎对一个词为一诗句的抛词法感兴趣，他不仅借用魏尔伦空间节奏手法。而且在一词一诗句的抛词法上，他走得比魏尔伦更远：将一词拆成两半抛词，如“败北”，“未免”等。同时增大上下诗句的音数反差，以达到快慢节奏的强烈反差。

李金发在诗歌节奏上的大胆尝试，是其诗歌冒险的一个内容。

## 第二节 穆木天·王独清·冯乃超

在这章里，我们将讨论穆木天、王独清、冯乃超三位“创造社”成员、被评论界列为象征派诗人在诗歌音乐性上的尝试。

### 一、穆木天：音与空间节奏

穆木天(1900—1971)在日本留学期间放弃科学救国的初衷，从事文学，认为中国需要的是思想家与文学家。<sup>②</sup>将“纯诗”观引入中国，他为象征派诗人中的首倡者。

#### 1. “纯诗”的影响

在法国，“纯诗”(poésie pure)这一观念术语的提出与文学批评家布雷蒙有关。1926年，布雷蒙(Henri Brémond)发表《纯诗》(《La Poésie Pure》)一书，当时即引起相当的关注。同年又发表《祈祷与诗歌》(《Prière et Poésie》)论著，进一步

① Verlaine, 《Oeuvres Poétiques Complètes》, P.82.P.145.

② 参见穆木天：《我与文学》，《平凡集》，新钟书店，上海，1936，第141页。

阐述关于纯诗的思考。这两本书奠定了伯雷蒙在“纯诗”理论方面的位置，尽管诗人瓦雷里认为提出“纯诗”的第一人应是瓦雷里自己。

伯雷蒙的“纯诗”理论与穆木天的“纯诗”观之间存在一些有趣的关联。首先所用“纯诗”一词相同，而且同用法语“Poésie Pure”。这里涉及的不是“Poésie Pure”译成中文“纯诗”的问题，而是接受者在接受该词过程中如何理解该词所包含的观念问题。

伯雷蒙的“纯诗”理论可以归纳为如下几点：

(1) 诗是神秘的 (mystérieuse)、一致的 (unifiante)

“Unifiante” (一致的) 与后来穆木天所用的法文 “unité” (统一性) 为同一词源。由此可见穆木天“纯诗”观念的接受痕迹。伯雷蒙在1925年10月作的《纯诗》讲座 (后收入《纯诗》一书) 中论道：

今天，我们已不说：在一首诗中，有生动的画面，思想或微妙的感觉，有这，有那，及不可言喻的东西；我们说：诗里首先有、尤其是紧密一致的不可言喻性〔……〕。①

诗的纯粹特性应在于一种神秘真实即我们所谓“纯诗”的存在、放射、变换而一致的行为之上。②

诗本身便是一种冒险，不需要完整的结构，一句或半句诗即可开始偶然一诗的状态。散文则不然，它旨在传达某种信息，因此，伯雷蒙认为：

散文与诗求的是不同的礼仪。③

这里，“礼仪” (rites) 为一象征词，指读者的阅读行为与作者的写作行为。

① Henri Brémond, «La Poésie pure», Grasset Paris, 1926, P.16.

② Henri Brémond, «Poésie Pure», P.16.

③ 同上书，第17页。

## (2) 诗外在于含义是一种无以言喻的妙境

无论怎样，正确地即我所谓诗意地读一首诗，抓住意思并不够，亦并非总有此需要。①

诗在被解释中失去魅力。它只在画面、思想、色彩的后面，在一种目不可及的微光中颤动。

## (3) 诗外在于理性知识

诗是一种超越言辞形式的表述：

教授，讲述，描绘，使人颤栗或落泪，这些，散文就足够了。〔……〕将诗沦为理性知识手段、言辞的方式，是悖于自然的。②

关于散文与诗为不同世界的观点在穆木天的《谈诗》中得到再现。

## (4) 诗是音乐

诗是最隐密的灵魂之吹奏者。诗与音乐，诗人与音乐家，是一回事。

变形开始，表述变得诗意起来，成诗句，成为诗，〔……〕诗人不过是众人中一音乐家。诗，音乐，是一回事。③

但纯粹的音乐并不显得比诗少些神秘，我自问是否这便是以未知定义未知。〔……〕而若一切诗是文字音乐——如我所认为的那样，一切文字的音乐却并非都是诗。〔……〕没有诗不带有某种文字音乐，〔……〕一旦这种音乐撞击为听而生的耳朵，那就有诗。〔……〕我们沉浸在这短暂的颤动之中，递的神〔……〕并非为享受它们所给予愉悦，而是为了接收它们所传秘之笛。④

---

① Henri Brémond, «Poésie pure», P.18.

② 同上书，第16页。

③ 同上书，第23页。

④ 同上书，第26页。

诗即音乐这一观点亦为穆木天而后为王独清所接受。

### (5) 诗是一种咒语

诗，在伯雷蒙看来，是一种咒语，它将诗人在表述想法与情感之前的心态显现出来。

这一文字音乐一旦赋予诗人，便成为一种真正的咒语。

“暗示的魔法”，波德莱尔说，他没注意到暗示、召唤的力量只作用于我们表层的感觉官能，属纯散文。我则称之为感染，或放射，甚至是魔幻的创造或变换，通过它，我们所看的首先是使诗人成为诗人的心灵之态，而非诗人的思想或情感：这是一种模糊的、厚实的、无法导向清晰意识的体验。散文的词语激发，刺激，填充我们日常的行为；诗的词语则使它们安静下来，并欲使之中断。<sup>①</sup>

### (6) 诗是一种与祈祷相连的神秘魔法

这一想法促使伯雷蒙写成《祈祷与诗歌》一书。在《纯诗》中，尚处雏形状态。伯雷蒙认为纯诗是沉寂，一如神秘。<sup>②</sup>正因为神秘，沉寂，它无须交流。因而与祈祷相连。是通过净化与上帝的结合。“诗本身便是净化（Catharsis）”<sup>③</sup>，“韵，迭韵，同一词的重复，回旋迭句，给读者造成相似的宁静、净化”<sup>④</sup>。

1926年初，穆木天自日本寄郭沫若一信，即后（1926年3月）发表在《创造月刊》1卷1期的《谈诗》。

该信为研究中国象征派理论及外来源流的重要资料。我们在这里作几点分析，看穆木天对伯雷蒙“纯诗”理论的接受情形及穆木天的诗论。

#### (1) 印象的写法

---

① Henri Brémond, «Poésie pure», P.26—27.

② 同上书，第121页。

③ Henri Brémond, «Priere et Poésie», Paris, Grasset, 1926, P.190.

④ 同上书，第205页。

穆木天在信的开首写道：

我忽的想作一个月光曲，用一种印象的写法，表现月光的运动与心的交响乐。我想表漫漫射在空间的月光波的振动，与草原林木水沟农田房屋的浮动的调和及水声风声的响动的振漾，特在轻轻的纱云中的月的运动的律的幻影。我不禁向乃超说：若是用

月光，月光，月光，月光，月光，

四叠五叠的月光的交振的缓调，表云面上月的运动，作一首月光的诗如何？我以为如能成功，这种写法或好。<sup>①</sup>

穆木天提出“印象的写法”在中国古典诗词中能找到不少例句，因而并非首创。而他所用“印象”一词与伯雷蒙在《纯诗》一书中谈到的“印象象征主义”有相近的联系。伯雷蒙在地球的另一侧，也谈到穆木天笔下这种“印象”的写作状态，并作如下评论：

象征主义——印象主义，是至西方文学产生以来，不仅在法国，而且在欧洲，第一个具广漠而深刻意识的运动。它始于两种诗学的焊连并进而融合：魏尔伦与马拉美的诗学。不过，许多活动者对此并无意识。他们多少停留在巴拿派而不自知，或仅仅成为波德莱尔化的拉马丁，有的不满足于对马拉美的刻意模仿，有的不愿仅限于对魏尔伦的追随，却始终将两者分开，尽管两者共有着某种印象主义，源自其神秘的暗示，过份真实与对真实过份理想化的感觉。<sup>②</sup>

伯雷蒙认为魏尔伦与马拉美诗学的共同之处——神秘的暗示所构成的印象象征主义是象征主义文学运动的基础。“印象主义”在这里与广漠、深刻的“象征主义”运动相连。

① 《中国现代诗论》，上编，第93页。

② Henri Brémont, «La Poésie Pure», P.191--192.



穆木天所言的“印象”为一种暗示的写法，与魏尔伦、马拉美之融合似无直接关联。所受的是象征派先驱诗人拉福格(Jules Laforgue, 1860—1887)的启示。拉福格在诗中用的多重叠句(refrain)以造成音乐节奏特殊效果的方法给穆木天很大的影响，成为其诗歌创作的主要手法之一。但若深入下去，其“印象”论与暗示有关。

## (2) 提出“纯粹的诗歌”

“印象的写法”之后，穆木天紧接着提出：

我们的要求是“纯粹的诗歌”。我们的要求是诗与散文的纯粹的分界。我们的要求是“诗的世界”。①

穆木天在“纯粹的诗歌”后用法语Poésie Pure作注。所提出的诗与散文的分界，诗的世界与伯雷蒙在《纯诗》中的观点一致。伯雷蒙认为散文与诗为完全不同的状态，散文旨在传达信息。穆木天也认为：

诗的世界是潜在意识的世界。诗是要有大的暗示能。诗的世界固在平常的生活中，但在平常生活的深处。诗是要暗示出人的内生命的深秘。诗是要暗示的，诗最忌说明的。说明是散文的世界里的东西。②

穆木天将散文的世界予人的世界，象征主义所表现的无限的世界为诗的世界：

用有限的律动的字句启示出无限的世界是诗的本能。  
[……]在我的思想，把纯粹的表现的世界给了诗歌作领域，人的生活则让散文担任。③

## (3) 以诗去思想

正因为诗与散文为截然不同的世界，穆木天主张以诗去思

① 《中国现代诗论》，上编，第94页。

② 同上书，第98页。

③ 同上书，第99页。

想，遵循诗的文法，即思想的形式无限变化：

先当散文去思想，然后译成韵文，我以为是诗道之大忌。我得以诗去思想。*Penser en Poésie*① 我希望中国作诗的青年，得先找一种诗的思维术，一个诗的逻辑学。作诗的人，找诗的思想时，得用诗的思想方法。直接用诗的思考法去思想，直接用诗的节奏的文字写出来：这是直接作诗的方法。〔……〕诗有诗的*Grammaire*②，绝不能用散文的文法规则去拘泥他。诗句的组织法得就思想的形式无限的变化。③

关于诗与散文的分界及各自所担任的使命、所具有的特点之论，在中国当时的新诗界尚属新论。穆木天的思考涉及诗歌本质及其神秘性问题，而非新诗与旧诗、诗与拯救社会之使命的讨论。

将诗与表现无限世界之纯粹相连，将之与表现人的生活分开，未知与神秘进入诗歌，这一观念对传统的载道文学观是一种冲击。

穆木天是否直接读过伯雷蒙的《纯诗》尚未可知。从其表述的纯诗观点看，有相当一致的地方。有一点则可肯定，穆木天读过伯雷蒙同代的文学批评家、法国的贝尔纳·法伊（Bernard FAÏ）的论著：《当代文学概观》，并受启发。《谈诗》中谈到这点：

近读了Bernard Faij（FAÏ——作者注），*Panorama de la Littérature contemporaine*，一部很好的概观的现代法文学的书，得暗示不少〔……〕。④

贝尔格·法伊在其论著中论述了魏尔伦与马拉美对象征主义

① *Penser en poésie*，法文，以诗去思想。

② *Grammaire*，法文，语法。

③ 《中国现代诗论》，上编，第101页。

④ 同上书，第99—100页。

诗歌的作用，以及象征主义诗歌对法国当代诗歌的影响。书中有两章分别论1900年至1914年法国的散文与诗歌。除去论文学的现状与事实，作者在论散文与诗时所表述的观点与伯雷蒙《纯诗》中的观点是一致的。我们看“法国诗歌1900—1914，或净化”一章中起首一段：

当散文忠实于其社会的作用，沉浸于身体物质生活及人之交往所能带来的全部感觉之中时，诗歌，受着自兰波以来那种支配诗歌的欲望的驱使，似乎在从人群、物及现在时间里消隐。①

这里，作者将散文——表达社会的现实感觉与诗——从现实社会消隐对立起来，明显表示出散文与诗的分界。我们在穆木天的《谈诗》中再次读到这一对立。

贝尔纳·法伊在该章后尾写道：

一种欲升华至上的诗歌是无法与众多的民众对话的。②

因为，它是一种对内在世界，一最自由最纯粹的世界的精神狩猎，它要求诗人的孤独、寂然、个人的心态。③

穆木天下述话语是贝尔格·法伊这一观念的再现：

我们要把诗歌引到最高的领域里去。④

纯粹的个人孤寂心态，虽为法国象征派诗人及以后超现实主义诗人所追求，但于中国诗人长期受到的匹夫之责教育及使命感恐怕相距过远。因而穆木天在谈纯粹诗歌升华至最高领域时又强调国民诗歌与纯粹诗歌并不矛盾：

国民的生命与个人的生命不作交响(Correspondance)

---

① Bernard FAÏ, «Panorama de la Littérature Contemporaine», P.147.

② 同上书，第202页。

③ 同上书，第201页。

④ 《中国现代诗论》，上编，第170页。

两者都不能存在，而作交响时，二者都存在。〔……〕我们要表现的是美的，不是丑的〔……〕国民文学是交响的一种形式。

人们不达到内生命的最深的领域没有国民意识。①

这样谈纯诗，谈生命之隐秘与众生的交响共鸣，与中国的人群文化观一致，容易为中国读者接受。

至于所要表现的美的世界之内容，穆木天写道：

我们很想作表现败墟的诗歌——那是异国的熏香，同时又是自我的反映——要给中国人启示无限的世界。腐水，废船，我们爱他〔……〕。②

这里，“败墟”似是“颓废”（Décadent）一词的转义。穆木天希望藉异国熏香——腐水、废船给中国人启示无限的世界，恐怕仅仅是一厢情愿之心。所用之词“败墟”，“腐水”，“废船”便足以使惯于牧园情调的读者却步。

#### （4）诗的统一性与持续性

我们在前面谈到，伯雷蒙的“纯诗”观，诗是神秘的、一致的。所用“一致的”（Unifiante）一词与穆木天在《谈诗》中所引法文“Unité”为一词源。穆木天将之译成“统一性”。从所用词汇的相近看，穆木天的“统一性”当源自伯雷蒙以及1886年发表的吉尔《文字论》的“整体性”（unite）。

一首诗是表一个思想。一首诗的内容，是表现一个思想的内容。中国现在的新诗，真是东鳞西爪，好像中国人，不知道诗文有统一性之必要，而无 Unité 为诗之大忌。〔……〕在我想，作诗，应如证几何一样。〔……〕勿论是由于 Fantaisie③产出来的诗，是由宗教心产出来的诗，都是得有统一的。因为诗是在先验的世界里，绝不是杂乱无章，没有

①② 《中国现代诗论》，上编，第100页。

③ Fantaisie，法文，幻想。

形式的。<sup>①</sup>

伯雷蒙的诗歌“一致性”在穆木天那里引出一席设想与感慨，应该说伯雷蒙的异国想法应和了中国诗歌的传统。穆木天对中国新诗与中国政治的散漫无治提出批评，同时又举古典诗人杜牧之的诗作印象诗的佳例<sup>②</sup>，叹为

是何等的秩序井然，是何等的统一的内容，是何等统一的写法。由朦胧转入清楚，由清楚又转入朦胧。他官能感觉的顺序，他的感情激荡的顺序：一切的音色律动都是成一种持续的曲线的。<sup>③</sup>

很明显，穆木天提出的诗的统一性指诗的内容、写法、感觉的秩序井然而又浑然一体。他认为与之相反的劣诗则是平面的、不动的、断裂的。继统一性而来的是诗的“持续性”。穆木天写道：

与诗的统一性相关联的是诗的持续性。一个有统一性的诗，是一个统一性的心情的反映，是内生活的真实的象征。心情的流动的内生活是动转的，而它们的流动动转是有秩序的，是有持续的，所以它们的象征也应有持续的。一首诗是一个先验状态的持续的律动。<sup>④</sup>

穆木天的“统一性”与“持续性”论述是伯雷蒙“一致性”一词的展开。伯雷蒙对该词并未作解释。其“神秘真实”——“偶然”之论我们在穆木天这里找到回应：“先验状态”。

为顺应这种流动的、先验的律动，穆木天主张取消标点符号。

---

① 《中国现代诗论》，上编，第95页。

② 指杜牧之：“烟笼寒水月笼沙，夜泊秦淮近酒家。商女不知亡国恨，隔江犹唱后庭花”一诗。

③ 《中国现代诗论》，上编，第95—96页。

④ 同上书，第96页。

我主张句读在诗上废止。句读究竟是人工的东西。对于旋律上句读却有害，句读把诗的律，诗的思想限狭小了。诗是流动的律的先验的东西，决不容别个东西打搅。把句读废了，诗的朦胧性愈大，而暗示性因越大。①

废句读，穆木天由今而古，有感于中国古典诗词的空间律动为新诗寻找音乐性。在他的诗歌创作中，穆木天作了不少这方面的尝试。

穆木天对伯雷蒙的“纯诗”观点有接受、有发展。唯一未被接受的是伯雷蒙关于诗——净化、与祈祷相连的神秘魔法论。

## 2. 节奏的尝试：取消句读

穆木天与格律诗派同样试图为新诗找到更丰富的建筑美，即视觉上的诗歌美感。格律诗派走的是借藉西方十四行诗、模仿再造的道路。穆木天则在自由诗的音与视觉空间寻找相谐的节奏。第一步，便是取消标点符号。

对于新诗所用的白话语言来说，穆木天的主张具革命性，或许也是诗人对白话的潜在、无意识的拒绝。不过，无句读的诗歌只占穆木天创作的一部份，而且大部分诗句断句完整，没有李金发诗中那种反语法的断句，因此即便无句逗，读之毫无影响，节奏仍在。如：

我愿透着寂静的朦胧 薄淡的浮纱  
细听着渐渐的细雨寂寂的在檐上激打  
遥对着远远吹来的空虚中的嘘叹的声音  
意识着一片一片坠下的轻轻的白色落花

——《落花》②

又如：

① 《中国现代诗论》，上编，第100—101页。

② 穆木天：《旗心》，上海，创造社出版部，1927，第50页。

忘尽了罢 青春的徘徊  
忘尽了罢 猩红的悲哀  
啊 无限的追忆呀  
那都是梦里的尖埃

——《弘上》①

诗句里或之间取消了逗点句号，保留原来的空间。原有的节奏无论在音或在视觉上均无实质性改变。

穆木天取消句读，以便使诗的节奏有别于散文节奏的意图在一些诗中有较好的体现。如：

苍白的 钟声 衰腐的 朦胧  
疏散 玲珑 荒凉的 濛濛的 谷中  
—— 衰草 千重 万重 ——  
听 永远的 荒唐的 古钟  
听 千声 万声

——《苍白的钟声》②

穆木天在这里，将形容词与被修饰词之间短促的意群停顿用空间视觉表示出来，与其他意群停顿持同样的空间，原来依语法而起落的节奏变得模棱两可，不那么断然了。

同时，诗人打破自己喜用叠句的习惯，将上下诗句的节奏错开，空间停顿造成不对应的跌宕。节奏的朦胧流动，诗的朦胧产生了。同样的例诗还有：

万有 飘淡  
  
瑰 幻 茫茫的 灰淡 颤颤  
如醉 朝雾 无限 ——  
浓烟 —— 油灰的 天空 之 中间

① 穆木天：《旅心》，第106页。

② 同上书，第92页。

完整的句子不复存在，替之的是一个个相互错落的词。词间的语法、逻辑联系似有似无。像一个个打出的画面。

将本为一词的“现幻”拆开为两个隔着空间的字，其单音数节奏与诗的双音、三音数形成快慢、顿挫拖宕的对比。

“之”字的位置亦特别。原为定语与中心语连系词，由于“天空”与“中间”与之各隔一空间，“之”字的语法意义减弱，节奏意义突出，与前面的单音节“现”与“幻”形成对应。

空间视觉节奏与听觉（音）的节奏相互呼应，散文的思路与节奏全然消失了。

有两种符号不属被取消之列：破折号“——”与删略号“……”。很可能是出于视觉节奏的考虑。如：

风声飘飘

和着流水的潺潺 瀑布 山泉……

[……]

茅檐下一个老妇徐徐的抽烟

裸着怀 流着汗 呆对着玉蜀的梢尖

汽水……饼干……煎茶……卷烟……

微笑着 好如说 行人 休息 谈闲

板桥上过着汗喘的乡人……

游散的村儿 徘徊的野犬……

这几行诗为《山村》选段。所用的删略号有三层作用。

① 穆木天：《旅心》，第99页。

② 同上书，第62—64页。



在例诗第一诗段，删略号似象声叠声词“潺潺”在视觉上的延续，如“瀑布”、“山泉”的流动。读者所见，不再是一幅幅节奏感强的独立画面，而是立体的、持续的重重叠叠的流动。叠声词在听觉上的效果藉删略号的空间节奏达到高潮，形成视空音乐。这一节奏处理很好地实践了诗人的想法：

我要求立体的，运动的，在空间的音乐的曲线。我们要表现我们心的反映的月光的针波的流动，水面上的烟网的浮飘，万有的声，万有的动：一切动的持续的波的交响乐。①

第二诗段里的删略号表现的是物体与动作的空间延续。单调的双音节词的重复由于删落号得到节奏上的拖宕，与“徐徐的抽烟”呼应，也那么从容，慢节奏，一而再，再而三地止而又复。

第三诗段里的删略号起着重复画面的作用。似负重过桥的乡人缓慢、沉沉的脚步向远处伸延，似小儿、野犬散落田野的脚印。这里，删略号主要起空间——视觉节奏的作用。

### 3. 叠词叠句

穆木天的另一节奏处理手法是用叠词叠句，造成视觉与听觉对应的循环回旋。在《谈诗》中，穆木天引法国诗人（法文原文）拉福格的诗《冬天来了》（《L'Hiver qui vient》）一段，说明多重叠词的印象写法受到拉福格的影响。这里，我们将所引法文诗译成中文，看看拉福格的叠词叠声处理手法：

号角，号角，号角，——令人伤感，……

令人伤感！……

远去了，变着声调，

变着声调和乐曲，

声调声调，咚咚，咚咚！……

号角，号角，号角！……

---

① 《中国现代诗论》，上编，第97页。

在北风中远去了。①

在这一诗段，拉福格首先用叠词强化节奏的沉缓回旋，托出冬季狩猎场面：“号角，号角，号角”和号角的象声词“咚咚，咚咚”。这两种叠词在诗中反复出现，形成诗的主要旋律。

其次，拉福格用同声同形但不同意义的词作音韵的交错重复。法语“ton”即为“声调”，又为象声词。

然后，用叠句作节奏重复。如“令人伤感/令人伤感”，“变着声调/变着声调”。

同时，诗人大量用删略号表示沉缓节奏的伸延拖宕。

这些节奏处理法使穆木天觉得“如获重宝”。②在其诗歌创作中大量使用。

首先是诗句头词的叠用。如：

啊 怎又来了一声晚行人的归歌调  
啊 不会念经的和尚怎又把钟撞响了  
啊 时如浮纱似的走了 如孟兰盆似的走了

——《北山坡上》③

其次是前半句诗行的叠用。如：

那里的树森森的墨墨的山腰  
那里的靠着山根的覆着青苔的野庙  
那里的流水潺潺的稻田的中间的幽径  
那里的纤纤的夹道上的石板的小桥

——《伊东的川上》④

前半诗句为同一句型的叠用，加上诗行里形容词、象声词

① 译自Bernard DELVAILLE, «Mille et cent ans de Poésie Française», Paris, Robert Laffont, 1991, P.1196—1197.

② 《中国现代诗论》，上编，第94页。

③ 穆木天：《旅心》，第48页。

④ 同上书，第27页。

“森森”、“墨墨”、“纤纤”、“潺潺”，造成音韵节奏的反复回旋，诗人所追求的“律的流动”。

这前种叠用为穆木天诗的主要特征。诗人为了这“律的流动”回复，不惜冒“单调”之险。

第三种叠词处理法为同一诗句里四叠五叠法。如：

织进了今日先年都市农村永远雾永远烟  
织进了无限的朦胧朦胧——心弦——  
无限的澹淡无限的黄昏永久的点点  
永久的飘飘永远的影永远的实永远的虚线

无限的雨丝  
无限的心丝  
朦胧朦胧朦胧朦胧朦胧  
纤纤的织进在无限朦胧之间

——《雨丝》<sup>①</sup>

诗句叠用：织进了/织进了；无限的/无限的。

诗行之间隐隐的叠词造成上下呼唤、节奏的回复：“无限的”。

同一诗句里叠词：永远的/永远的/永远的/永远的，四叠手法形成律的循环。

同一诗句里同一词的五叠：朦胧/朦胧/朦胧/朦胧/朦胧，在鼻腔元音“eng”、“ong”与视觉重复中造成模糊、隐约、深邃的音乐效果。朦胧——，朦胧——，直至无限。

这两个诗段为穆木天用叠词叠句造成音-空立体节奏的极例。

另一音-空节奏的极例为《苍白的钟声》。第一诗段，

<sup>①</sup> 穆木天：《旅心》，第90页。

苍白的 钟声 衰腐的 朦胧  
 疏散 玲珑 荒凉的 濛濛的 谷中  
 ——衰草 千重 万重  
 听 永远的 荒唐的 古钟  
 听 千声 万声

请注意诗句里鼻音的回旋，我们将诗句用汉语拼音标出：

Cang bai de / zhong sheng / shuai fu de  
 / meng long

Shu san / ling long / huang liang de  
 / meng meng de / gu zhong

—— Shuai cao / qian chong / wang chong  
 Ting / yong yuan de / Huang tang de  
 / gu zhong

Ting / qian sheng / wan sheng

诗的音步主要由3音节与2音节交替构成，其结构如下，诗中的每一空白均为一停顿：

3+2+3+2

2+2+3+3+2

——2+2+2

1+3+3+2

1+2+2

双音节连用，双音节与3音节交替，造成平淡、和缓的节奏，与诗题“苍白的钟声”呼应。

后两行诗句起首的单音节鼻腔元音“T——ing”（听）为平声，同样有拖宕缓慢伸延的节奏效果。

在42个字里，有22个字含鼻腔元音。其中的鼻腔元音“ong”与“钟声”直接呼应，为钟声的象声。加上“eng”，“ing”，“ang”，“an”，形成钟声沉沉的回旋。

取消标点、拆开定语与中心词，所留的空间又似钟声鸣响而点落的节奏。

第二诗段的句式为叠用法，诗变为单调的节奏重复：

古钟 飘散 在水波之皎皎

古钟 飘散 在灰绿的 白杨之梢

古钟 飘散 在风声之萧萧

——月影 逍遥 逍遥

古钟 飘散 在白云之飘飘

“古钟 飘散 在……”同一句型的多次叠用给人一种单调循环的节奏感，喻钟声之点落。

动词“飘散”在第1，2，3，5诗句的叠用，将钟声变成一种水波似的圆圈，一圈一圈由里向外散去，飘扬而逝。

诗中又以元音“iao”与“飘”字形成内韵，造成“飘”韵的循环往复：

Gu zhong/piao san/zai shui bo zhi jiao jiao

Gu zhong/piao san/zai hui lü de/bai yang zhi shao

Gu zhong/piao san/zai feng shengzhi xiao xiao

—— Yue ying/xiao yao/xiao yao

Gu zhong/piao san/zai bai yun zhi piao piao

加上喻钟声的鼻腔元音的叠用，形成一种沉闷而飘扬远去的音乐节奏。

上述这些在音乐节奏处理上的尝试体现着穆木天在《谈诗》中所阐述的想法：一切音色的律动均为一种持续的曲线。诗，从形式上说，是一个有统一性有持续性的时空间的律动。

## 二、王独清：音·力·色·叠词叠句

王独清（1898—1940）赴法前，曾在日本留学。他在《我文

学生生活的回顾》中写道：

在日本的几年中，可以说是我和外国文学开始真正见面的时期。这时我才知道了外国文学的好处。在这时以前，我固然是读过一些外国文学作品的译本，但是那却没有使我感到一点什么。①

在日本学什么专业，王独清并未详说。从另一篇回忆录《流浪一页》所记的内容来看，估计王独清当时选的是生物解剖学一类：

一天，我在我新搬来的拉丁区底一家小旅馆中开始了我底哲学的研究，我把我许多生物学书籍统统卖给了塞纳河畔的旧书铺，连我从日本带到上海又从上海带到欧洲的几本日本文的《解剖学》、《遗传学》等等都一起加在内面，这样所得到的一点钱我拿去从新买了几本哲学的古典书籍。②

王独清是1920年去的法国。一头扎进哲学：

智识底大海展在我底面前了。我渴了一样地在吸着那大海中的水滴，整天地，几乎连饭也不吃，我常常坐在图书馆中为一个名词或一个熟语去翻阅着那些装订得很古的经典。那种储藏古今人类思想底精华的圣殿，对于我是特别有一种引力，我一走进到那儿，便不再愿走出。③

我正式从事了文学的创作也就在这个期间。④

孙玉石认为：

从艺术倾向上看，王独清的诗有一个从浪漫主义走向象征主义的发展过程。正如穆木天在同一篇文章中①说的，

① 《独清自选集》，上海，乐华图书公司，1933，第3页。

② 同上书，第181—182页。

③ 同上书，第182页。

④ 同上书，第185页。

“在过去同贵族的浪漫诗人相结，（缪塞拜伦），而现在同颓废派象征派诗人起了亲密的联系。”<sup>②</sup>

这里，“颓废派象征派诗人”所指，王独清在答穆木天《谈诗》的《再谈诗》中有确认：

要是可以不管文学史上的年代与派别，只以个人底爱好而定过去诗人底价值时，那我在法国所有一切的诗人中，最爱四位诗人底作品：

第一是Lamartine，第二是Verlaine，第三是Rimbaud，第四是Laforgue。<sup>③</sup>

所举四人中，除拉马丁为浪漫派诗人，其余三人魏尔伦、兰波、拉福格均属颓废派象征派诗人。

王独清从这四诗人中找到理想的诗式：

Lamartine所表现的是“情”（emotion），Verlaine所表现的是“音”，Rimbaud所表现的是“色”，Laforgue所表现的是“力”（force）。要是我这种分别可以成立时，那我理想中最完美的“诗”便可以用一种公式表出：

（情+力）+（音+色）=诗<sup>④</sup>

王独清认为由于中国文字为单音语言，且“构造不细密”，“音+色”结构尤难实现。王独清所谓“构造不细密”大约就白话文而言。事实上，音、色与单音节语言与不细密的语言构造并无直接关联。魏尔伦的“音”在中国新诗人中不乏尝试者，李金发、戴望舒，包括王独清自己便是。问题在兰波的“色”的表现上。

兰波写过一首著名的《元音》（Voyelles），其第一诗句为：

① 指穆木天：《王独清及其诗歌》，载《现代》第5卷第1期。

② 孙玉石：《中国初期象征派诗歌研究》，第168页。

③④ 《中国现代诗论》，上编，第104页。

A 黑色, E 白色, I 红色, u 绿色,

[ O 蓝色: 元音, ①

关于这一诗句,有众多的诠释。或将之称为音与色的炼丹术、色情、神秘学,或认为是波德莱尔理论的再现:“在色、音、味之间存有一种类似”。一位批评家从音谐和的角度诠释这一诗句,认为兰波写此句并没有如那些批评家认为的那么深思熟虑,不过是音色之间音的谐和问题。兰波不能将这一诗句写成:

A 黑色, E 白色, I 红色, O 蓝色,

[ u 绿色: 元音

因为若这么组合,蓝色(bleu)中的元音“eu”与元音“u”相碰,造成元音重复(hiatus):“euU”。

同样,也不能写成:

A 黑色, E 白色, I 红色, O 黄色,

[ u 绿色: 元音

因为若如此,会使红色(rouge),元音“O”与黄色“jaune”相碰,造成音的不谐合“rougeojaune”。

这首诗在1871年由兰波寄给魏尔伦,当时兰波尚未成名。1883年魏尔伦就该诗的字母与色彩之组合发表自己的看法:

我了解兰波,我知道他才不在乎A是红是绿呢。他就这么看的,如此而已。②

兰波将本为抽象符号的字母与色彩连在一起,形成一种虽谐音但组合纯属任意性的结构。这是诗歌上的大胆尝试,可以称之为一次革命。以往诗歌中,由抽象符号——字母组成的词总带有词义,词是词义的语言符号。若离开词义,这一语言符号便毫无存在价值。自兰波、马拉美,语言符号本身被赋予象征意义。其

① Bernard Delvaille, «Mille et cent ans de Poésie Française», P. 1161.

② Etienne, «Le Sonnet des Voyelles», Paris, Gallimard, 1968, P. 218.



象征意义完全具随意性，它可以在与其他词汇——其他语言符号相碰，在偶然撞击中产生音、义的象征。这也是马拉美所谓“还创造性给词语本身”的含义。

兰波《元音》一诗亦属还创造性给抽象符号本身的努力。

马拉美、兰波的这种符号-象征的诗歌语言上的革命，必须有一个前提：即所用语言为抽象的、具任意性的字母语言。

中国方块字为象形文字，每一个体均带有具象的意义，或音或字形。无任意性、随意性及抽象性特质。因此，与西方字母文字完全为两种语言系统。

兰波的抽象符号——字母与色彩的随意性组合、赋符号以象征的努力，在中国方块字语言系统难以进行。兰波的革命针对的是抽象符号文字，而非中国的具象符号文字。中国诗人若真想进行同一意义上的革命，恐怕走的应是兰波相反的路子。首先进行语言学革命。当然，这几乎是不可能的，除非将中国文字变成抽象的字母符号。而真若如此，对中国文化、精神、感觉是否为灭顶之难，也尚未可知。

王独清认为“中国底文字有种种阻碍成功的缺点”<sup>①</sup>即单音节及结构松散。

王独清在“音”与“色”在诗中的体现方面是下过决心作了努力的。在《再谈诗》中他写到：

我觉得我们现在唯一的工作便是锻炼我们底语言。我很想学法国象征派诗人，把“色”（*couleur*）与“音”（*musique*）放在文字中，使语言完全受我们底操纵。<sup>②</sup>

王独清在音与色方面作了如下的尝试。

1. 音：试用很少的字数奏出合谐的音韵

---

① 《中国现代诗论》，上编，第107页。

② 同上书，第103页。

我最倾心Verlaine所说的De la musique avant toute chose<sup>①</sup>，但我同时又感到实行这个信条的困苦。我最爱读Verlaine底“Chanson d'automne”<sup>②</sup>类的诗歌，那样用很少的字数奏出合谐的音韵，我觉得才是最高的作品。<sup>③</sup>诗人举自己的《我从Café中出来……》，认为“尚可满意”。

我们看其音韵节奏的处理特点：

我从café中出来，  
身上添了  
中酒的  
疲乏，  
我不知道  
向那一处走去，才是我底  
暂时的住家……  
啊，冷静的街衢，  
黄昏，细雨！

我从café中出来，  
在带着醉  
无言地  
独走，  
我底心内  
感着一种，要失了故国的  
浪人底哀愁……  
啊，冷静的街衢

---

① De la musique avant toute chose, 法文, 音乐高于一切。

② Chanson d'automne, 魏尔伦写的《秋歌》一诗。

③ 《中国现代诗论》，上编，第104—105页。

### 黄昏，细雨！<sup>①</sup>

和李金发的《有感》一样，这首诗受到魏尔伦《秋歌》的启发。王独清自己对此诗作过如下分析：

这种把语句分开，用不齐的韵脚来表作者醉后断续的，起伏的思想[……]这诗除了第一句与末二句两节都相同外，其余第一节中第二第三第四第五第六各行与第二节中第二第三第四第五第六各行字数相同。并且两节都是第二行与第五行押韵，第三行与第六行押韵，第四行与第七行押韵。这样，故表形尽管是用长短的分行表出作者高低的心绪，但读起来终有一贯的音调。<sup>②</sup>

走出诗人的醉态，来看该诗的节奏。

这首“自由诗”的音节、韵确如诗人自己所指出的，经过精心构造。其音节、音韵、节奏结构如下：

第一诗段		第二诗段	
音节	韵	音节	韵
7 (叠句A)		7 (叠句A)	
4		4	
3	a	3	a
2	b	2	b
4		4	
10 (6+4)	a	10 (4+6)	a
5	b	5	b
6 (1+5) (叠句B)	c	6 (1+5) (叠句B)	c
4 (叠句C)	c	4 (叠句C)	c

两诗段的字数——音节相同，节奏对称。

诗中上下两段有三种叠句：

① 《中国现代诗论》，上编，第105页。

② 同上书，第105—106页。

叠句A：我从Café中出来

叠句B：啊，冷静的街衢

叠句C：黄昏，细雨

叠句造成音律的回环。

在上下两诗段第六行中，节奏的停顿有对称性变化。上段第六行停顿于第六个字处，音步节奏为6+4。下段第六行停顿于第四个字处，音步节奏仍为2步，但其结构（音节）为4+6。这是匀称中的第一个变化。

第二个变化是音数悬殊造成节奏的跌宕。第六诗句为10个音节，从第四诗句双音节伸延。双音节至10音节，节奏变换很快。匀称之中的不匀称。音律不至因音节、音韵、叠句在上下诗段的相应对称而陷入单调。

“Café”为法文，意思是咖啡馆。在中文诗中插入外文，并非诗人一时的疏忽。王独清对此有美的考虑：

诗篇中加外国文字，也是一种艺术，近代欧洲应用者甚多。这不但是在本国文字中所不能表的可以表出，并且能增加一种 exotic 的美；更可以使诗中有变化及与人刺激诸趣味。<sup>①</sup>

王独清在诗中加外国文字，不仅出于异国之意“美”，也出于寻求异国之音在诗中造成的节奏效果。如《最后的礼拜日》中一节：

这又是远处的Cors——听！听！

远处的Cors，在用它们野愁的音调来振动我底神经。

它们也不管人家心中是怎样的酸痛！

只是奏着ton, ton, ton taine, ton ton! ……

啊啊，ton ton, ton taine, ton ton!

——停止罢，你们这些难听的声！<sup>②</sup>

① 《中国现代诗论》，上编，第110页。Exotic，英语，异国的。

② 《独清自选集》，第20页。

王独清在《再谈诗》中写道：

法兰西冬日底 Chasse（狩猎——作者注），算是一件最能引起人特别感情的事。只要你听过那些 *taïaut*（让猎狗追捕之声——作者注）等的呼声和猎号（*cor*）底鸣响，你一定会觉得异样的悲哀与凄楚。所谓“*ton ton, ton taine, ton ton*”，即是 *Cor* 所奏的猎曲中每节底末句；这是我最爱听而又最怕听的一种声音。①

诗人未将“这种声音”译成中文，而直接引原文入诗，以保持异国之音。

至于此诗是否源自拉福格的《冬天来了》，王独清作否定的回答，只认为有“与 *Laforgue* 类似的地方”。

## 2. 力

王独清为拉福格的“力”作如下解释：

总之这种叠字叠句的写法，这种长短断续的写法，可以说是一种“力”之表现。②

王独清寻求诗歌之“力”，之律，正是用叠词叠句的写法，我们在其诗中随处可见。

叠词：与穆木天一样，王独清多在诗句句首用叠词。如：

她手儿在 *mandoline* 底弦上轻拨，

她口儿唱着令人痴迷的柔歌。

她在弦上拨，她在弦上拨

——《*Une jeune vagabonde Persane*》③

我那些少年的狂欢，是早已没了踪影，

我要是再想收回，哦，不能，不能，不能，不能！

我知道只有孤苦，忧愁，痛疮，绝望，陪伴我底前途；

① 《中国现代诗论》，上编，第108页。

② 同上书，第109页。

③ 《象征派诗选》，第156页。Mandoline，曼陀林，一种乐器。

我知道没有什么安慰，可使我心上的病伤平复，  
我知道〔……〕  
我知道〔……〕

——《动身归国的时候》①

段首叠句。如：

你这月下的歌声，月下的歌声，  
把你底  
晓舌的词句  
用这样狂热的音调  
传来，  
〔……〕

你这月下的歌声，月下的歌声，  
把你底  
忧郁和放肆  
交给这冷风向四面  
送扬

——《月下的歌声》②

于各诗段末尾叠词叠句。如：

〔……〕

忧愁，忧愁，忧愁，  
我不知道你呀，你是不能挽留！  
〔……〕

飘流，飘流，飘流，  
我知道你呀，你是不能挽留！

---

① 《独清自选集》，第53页。

② 《象征派诗选》，第170页。

各诗段起首与末尾叠句叠词。如：

天气是像要下雨又不肯下。  
你唱完了轻歌在整着头发。  
你好像是不愿和我说话，  
我正要想些话来问你，  
你却只是把你的眼脸低压……  
哦，你，你坐下，坐下！

天气是像要下雨又不肯下。  
你露出了一种有病的疲乏。  
你唱歌时声儿用得过大，  
我斟满了一杯酒给你，  
你却只用唇儿轻轻一呷……  
哦，你，你坐下，坐下！

——《威尼市》(二)②

此诗各段起首为叠句。各诗行起首字与下一段各诗行起首字完全对应，为对应叠词。各诗段末尾叠句中有名词“你”与动词“坐下”双叠词。加上一韵贯底“a”（除各段第四行诗以“i”韵外）如此叠句叠词叠字，往往造成非常强烈的回环节奏、回环音律。

另外一种王独清常用的方法是在诗句内运用四叠五叠词。如：

唉！埃及人，埃及人，埃及人，埃及人！  
我对你们是有无限尊敬的热忱，  
难道你们却只做这样接客的人？

① 《象征派诗选》，第173页。

② 同上书，第172页。

噢！埃及人，埃及人，埃及人，埃及人！

我对你们是抱着个爱慕的真心，  
难道你们却只能作这样的商人？①

噢，还是归去，归去，迅速而还迟疑地归去！

[……]

哦，这儿，哦，这儿，哦，这儿我底那些  
很久的或不久的相识，  
他们从此总可以省去些无聊的礼貌和  
不重要的言辞！

——《动身归国的时候》②

还有一动词叠用的极例：

你们就任风把你们送，送，送，  
把你们送到北，送到南，送到西，又送到东…  
但是我底神经已受不住这样的振动，  
噤！停止罢，你们这些难听的声！

——《最后的礼拜日》③

这里，动词“送”的元音“ong”与该诗前面的“ton ton, ton taine, ton ton”音相谐。而“送”字的辅音为唇齿音，与鼻腔元音“ong”相连，形成刺耳的“振动”，而这一“振动”在诗中连续出现七次，动词叠用、“神经”所能承受的能力均达到极限。

王独清认为这便是诗歌的“力”：

我近来做诗，很爱用叠字叠句，我觉得这是一种表人感

① 《独清自选集》，第71—72页。

② 同上书，第54—55页。

③ 同上书，第21页。



情激动时心脏振动的艺术，并是一种刺激读者，使读者神经发生振动的艺术。<sup>①</sup>

### 3. 色

王独清在《再谈诗》中引兰波《元音》诗那元音与色彩抽象、任意性相合的著名诗句，并表示：

像这样的艺术，就是我极端所倾慕的艺术。我也曾在这方面努力，虽然中国底文字有种种阻碍成功的缺点。<sup>②</sup>

在诗中，王独清作过他认为源自兰波的这种“色”、“音”交错——“色的听觉”尝试。以“向‘静’中去寻‘动’，向‘朦胧’中去寻‘明瞭’；我们唯一要入的是真的‘诗的世界’”<sup>③</sup>。

然而在兰波与王独清的音与色、音与听觉的尝试之间，存有对音与色的理解差异。

兰波的“色”与抽象的符号——元音相连。其音与其色之相连完全是随意的、抽象的。我们在前面说过，兰波的这种尝试旨在将本为符号而无确定象征意义的字母（语音符号）带有某种联系无可言喻、无法用逻辑推理的象征性。使语音或语言符号本身产生诗意，产生创造性，而脱离散文的、具有语法与语意确定性的语言世界。这在诗歌观念上是一次革命，其思维方向是：将抽象符号脱离原有的约定俗成的意义，通过随意的、偶然的碰撞产生象征意义——具象。诗因此要以进入纯诗的境界，形而上的境界。

王独清诗中的音色结合、音画世界为中国式的结构。色既不与语音符号相连，亦不与语意符号（字，词）的符号形式相连。

---

① 转引自《中国现代诗论》，上编，第103页。

②③ 同上书，第107页。

音与色之间不存在结合的抽象性与随意性。如诗人自己认为属兰波音、色尝试的诗句：

在这水绿色的灯下，我痴看着她，  
我痴看着她淡黄的头发，  
她深蓝的眼睛，她苍白的面颊，  
啊，这迷人的水绿色的灯下！

——《玫瑰花》<sup>①</sup>

诗的音乐性首先表现在半叠句的回旋节奏上：水绿色的灯下/水绿色的灯下；我痴看着她/我痴看着她。

音与色的感觉交错能否在色中得到表现呢？从诗中表示颜色的语言结构看，联系是从具象到具象：

水绿色的灯 形容词（具象）+名词（具象）  
淡黄的头发  
深蓝的眼睛  
苍白的面颊

表示色彩的形容词首先被用于修饰具象的名词。色彩在语法上被限定，无抽象性、随意性可言。

色彩形容词结构本身又是由具象形容词限定色彩：水/绿色，淡/黄色，深/蓝色，苍/白抽象的色彩因此被具象化。

王独清的音画是多重具象结构，与中国具象思维结构相符。中国人表示颜色，常用这种具象结构。如表示绿色，可有：

水绿色，豆绿色，苹果绿，湖绿，草绿，祖母绿等。

所谓“音、色的交错”艺术，在王独清的诗中表现为叠句造成的节奏回旋与多重具象结构的色彩两者的交错，其联系无断裂性。

因此，兰波的音-色努力与王独清的音-色交错尝试有本质的

<sup>①</sup> 《象征派诗选》，第155页。

区别。

尽管如此，王独清在中国象征派诗人对法国象征派的接受中有其历史作用：他是唯一对兰波音色感兴趣的中國象征派诗人。

### 三、冯乃超：音与色的节奏

与穆木天、王独清不同，冯乃超（1901— ）并不大谈其诗歌理想，而默默地专注于创作，尽管在纯诗观念上他与穆木天、王独清为同道。穆木天在《谈诗》中谈到他们的共同兴趣：

我同乃超谈到诗论的上边，谈到国内的诗坛的上边，谈些个我们主张的民族彩色，谈些个我深吸的异国薰香，谈些个腐木朽城，Decadent<sup>①</sup>的情调，我们的意见大概略同。<sup>②</sup>

如果说王独清从兰波的音色中得到启发，在自己的诗歌创作中进行了一些叠句与颜色交错的尝试，那冯乃超在音色节奏上的努力要深入得多。朱自清对王独清、穆木天与冯乃超作为如下评论：

王独清氏所作，还是拜伦式的雨果式的为多；就是他自认为仿象征派的诗，也似乎兼胜于幽，显胜于晦。穆木天氏托情于幽微远渺之中，音节也颇求整齐，却不致力于表现色彩感。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。<sup>③</sup>

这里我们将讨论冯乃超具催眠力量的音节与色彩交错的节奏。

#### 1. 音步·节奏

冯乃超的诗体趋向格律化，形成较为整齐的话诗。如：

---

① Decadent，法文，颓废。

② 《中国现代诗论》，上编，第94页。

③ 同上书，第246页。

追求柔魅的死底陶醉  
飞蛾扑向残烛的焰心  
我望着奄奄垂灭的烛火  
追求过去的褪色欢欣

焰光的背后有朦胧的情爱  
焰光的核心有青色的悲哀  
我愿效灯蛾的无智  
委身作情热火化的尘埃

——《残烛》<sup>①</sup>

这两节诗，音节几近一律：

9 + 9 + 10 + 9/11 + 11 + 8 + 10

四行为一诗段。用韵近中国绝句，即用单韵，

a a b a (in韵)

c c d c (ai韵)

音步节奏亦相当整齐：

第一诗段

2 + 3 + 2 + 2            四音步

2 + 2 + 3 + 2            四音步

3 + 2 + 3 + 2            四音步

2 + 3 + 2 + 2            四音步

第二诗段

3 + 2 + 1 + 3 + 2        五音步

3 + 2 + 1 + 3 + 2        五音步

3 + 3 + 2                  三音步

2 + 3 + 3 + 2              四音步

① 《象征派诗选》，第212页。

以四音步为主、延以五音步稍稍加快节奏。各音步基本上为双音节与三音节交错。读之听之节奏匀称，无突兀。没有李金发诗中那种17音节对单音节的极端。朱自清的铿锵催眠之评或由此得出。

这两段诗中出现的两处色彩：“褪色欢欣”与“青色的悲哀”，其结构仍属形容词修饰名词，为具象性连结。但若略作深入，会发现这里的具象性连结与王独清的不同，已有抽象性。被“褪色”与“青色”所修饰的词不再指物体，而是具抽象性的“欢欣”与“悲哀”。具象之中有抽象，具体的色彩与抽象的情绪词汇相连，诗的思维出现了，替代了散文的逻辑。

类似的诗句还有：

满都的微雨  
万户在睡觉  
君不见墙头的榴火红斑驳  
浓绿的忧愁吐着如火的寂寞

——《榴火》①

静悄悄地飞过了的哀愁 今荡回我空寂的心墟  
我爱橙黄的月影 怀抱着故乡底淡青的情绪

——《乡愁》②

与此同时，色彩的具象结构也大量存在于冯乃超的诗中。  
如：

森严的黑暗的深奥的深奥的殿堂之中央  
红纱的古灯微明地玲珑地点在午夜之心

[……]

① 转引自孙玉石：《中国初期象征派诗歌研究》，第202页。

② 《象征派诗选》，第208页。

乌云丛簇地丛簇地盖在蛋白色的月亮  
白练满河流若伏在野边的裸体的尸僵

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

——《红纱灯》①

“黑暗〔……〕的殿堂”、“红纱”、“乌云”、“蛋白色的月亮”、“白练”均为形容词（色）加具象的结构。

这种色彩结构，加上诗人所用的叠词或长串形容词、副词“的”、“地”结构的重复而形成音与色彩交错的节奏，匀称、回旋地衬托出色彩。

## 2. 视觉/音、色彩/音融合

冯乃超虽未曾言兰波的音色革命，但有些诗句中的音色处理比别的中国象征派诗人要走得远，色彩与音、视觉与音之间有一种超乎具象的连系。引《酒歌》前三节诗为例：

啊——酒  
青色的酒  
青色的愁  
盈盈地满盅  
烧烂我心胸

啊——酒  
青色的酒  
青色的愁  
盈我的心胸  
浇我的旧梦

① 《象征派诗选》，第210页。

啊——酒  
青色的酒  
青色的愁  
夜半的街头无人走  
我的心怀怎能够……①

视觉/音：起首的“啊”叹词，其破折号将叹声延续，并由视觉空间表示。冯乃超诗中不用句读，惟保留破折号“——”和删略号“……”。若诗人除去句读，意在摆脱散文节奏，保留这两个符号似乎起着视觉/音的双重作用。

破折号为节奏的伸延，似绵丝将视觉牵出或至无限。诗人常与音同用。如：

哀愁的圣母守着哀愁的孩子  
低声唱着死底摇篮曲——

——《摇篮曲》②

春花夏叶埋葬幽谷里  
黯淡的丧钟荏苒——不尽地袅袅

——《冬》③

我听得 在微风之中  
破琴底古调——琮琤

——《现在》④

在《消沉的古伽蓝》一诗，破折号被用到极至，既为音之延续，视觉之伸展，又起着对称诗句、与整齐的音节共同构造“建筑美”的作用。我们引其一⑤：

① 《象征派诗选》，第200页。

② 冯乃超：《摇篮曲》，载《创造月刊》，1卷4期，第32页。

③ 同上刊，第33页。

④ 同上刊，第38页。

⑤ 冯乃超：《消沉的古伽蓝》，载《创造月刊》，1卷1期，第78页。

	音 步	音 节
树林的幽语	2	(3+2)
嗡嗡——	1	(2+——)
暮霭的氛氲	2	(3+2)
朦胧——	1	(2+——)
远寺的古塔	2	(3+2)
峙空——	1	(2+——)
沉潜的残照	2	(3+2)
暗红——	1	(2+——)
飘零的游心	2	(3+2)
哀感——	1	(2+——)
片片的乡愁	2	(3+2)
晚钟——	1	(2+——)

原本为上一诗句5音节双音步与下一诗句双音节单音步的循环交错，由于破折号的介入，双音节单音步似在视觉与朗读的节奏上被加上一拍，而成为双音节双音步或双音节单音步延长。乐感与视觉节奏形成一种对称。

冯乃超诗中另一视觉/音的处理手法为强调动词的叠用。  
如：

涌——涌上沙滩来的小波  
涌上心头来的惆怅  
汨汨地破浪啜泣复低歌  
呜咽的心情的无可奈何

涌——涌上沙滩来的小波  
涌上心头来的愁情  
迷离闪烁的心爱  
寄彼晶莹不灭的远星



涌——涌上沙滩来的小波  
涌上心头来的烦恼  
涌来涌去依旧孤愁的故我  
破浪吻和你叹叹无可奈何

——《涌上来的小波》<sup>①</sup>

诗中叠句、叠词叠用。各诗段首句为叠句，第二诗句为半叠句。第一、二诗句首词为动词叠用：“涌”。至末诗段，“涌”到高潮，诗人连用四叠：涌上/涌上/涌来/涌去。叠句叠词加上整齐的音节、整齐的诗段形成一圈圈回旋循环的节奏波。

而各段首的“涌——”在视觉节奏与音节节奏上均为变调，初读初看似有些突兀。但由于这一突兀本身亦为叠词叠破折号，突兀之中仍回到循环。

前面所引的《酒歌》前三节，破折号强调的是酒之叹。叹词“啊”与“酒”之间的桥梁起着平整节奏与视觉的作用，没有上述那种突兀。各层次的无尽节奏循环为冯乃超诗歌的主要音色特点。前面谈到的视觉/音叠句叠词叠用为其一，色彩/音叠用为其二。仍以《酒歌》前三节为例。“青色”为该诗的核心色彩。通常为白或黄色的酒在这里带上青色。

为强化这“青色”，诗人首先用三叠句：

啊——酒/青色的酒/青色的愁  
啊——酒/青色的酒/青色的愁  
啊——酒/青色的酒/青色的愁

而在这带有三叠句的三节诗中，诗人又用了唇齿音与鼻腔元音的反复交错。我们看这三节诗的音的结构：

第一节：

---

<sup>①</sup> 冯乃超：《涌上来的小波》，载《创造月刊》，1卷8期。

A—jiu	(1个唇齿辅音)
Qing se de jiu	(3, q, s, j)
(1个鼻腔元音: ing)	
Qing se de chou	(3, q, s, j)
(1, ing)	
Ying ying de man xiong	(1, x)
(3, ing, ing, ong)	
Shao lan wo xin xiong	(3, sh, x, x)
(1, ong)	
第二节:	
A—jiu	(1, j)
Qing se de ju	(3, q, s, j)
(1, ing)	
Qing se de chou	(3, q, s, ch)
(1, ing)	
Ying wo de xin xiong	(2, x, x)
(2, ing, ong)	
Jiao wo de jiu meng	(2, j, j)
(1, eng)	
第三节:	
A—jiu	(1, j)
qing se de jiu	(3, q, s, j)
(1, ing)	
Qing se de chou	(3, q, s, ch)
(1, ing)	
Yie ban de jie tou wu	(2, j, zh)
ren zhou	
Wo de xin huai zen neng gou	(2, x, z)

(1: eng)

上面诗句大体由3:1(或3个唇齿辅音加1个鼻腔元音,或由1个鼻腔元音加3个唇齿辅音)比例构成。

酒、愁、梦之沉重由于唇辅音的交错更显得不适。青色乃黑色。诗人不用“黑”字,而择用由唇辅音“q”与鼻腔元音“ing”组成的“青”,唇辅音所暗示的不适、鼻腔元音所喻的沉重浑浊与“青”的象征意义相呼应,音与色达到交感。语音符号与色彩相连,被赋予某种象征意义。兰波的音色革命在这里多少得到尝试,尽管或许是冯乃超无意识的尝试。

### 第三节 戴望舒:音乐先于 一切与反音乐性

诗人痼弦将1919至1929年的新诗分为三个时期:

第一时期可以称之为发初期,代表者有胡适、刘半农、沈尹默、刘大白、康白情等;第二时期为黄金期,代表作家是郭鼎堂、徐志摩、朱湘、闻家驊等;第三时期为象征期,主要的先导诗人便是李金发和戴望舒。二人之中尤以戴望舒对后来的新诗发展影响最大。<sup>①</sup>

分期是否得当,文学史家自有评论。上述引文中令我们感兴趣的是诗人痼弦对诗人戴望舒与李金发的并列。事实上,文学批评家始终是重戴轻李,褒贬各有所论的。痼弦的评论也不出此窠臼。不过,他将李金发与戴望舒同列为“先导诗人”,与一般分法略有不同。

朱自清在那篇后来成为现代文学史新诗评论经典的《中国新文学大系·诗集·导言》中将李金发为介绍法国象征派诗人手法

<sup>①</sup> 痼弦:《从象征到现代》,《戴望舒卷》,洪范书店,台北,1977,第1—2页。

入中国新诗的第一人。现代文学史依此论。关于戴望舒，朱自清写道：

戴望舒氏也取法象征派。他译过这一派的诗。他也注重整齐的音节，但不是铿锵的而是轻清的，也找一点朦胧的气氛，但让人可以看得懂；也有颜色，但不像冯乃超氏那样浓。他是要把捉那幽微的精妙的去处。<sup>①</sup>

程会昌认为：

“象征派”的诗——始于李金发而大于戴望舒。<sup>②</sup>

孙玉石与蹇弦的并列观点相近：

在李金发“异军突起”的朦胧诗风引起人们的注视和纷争的同时，新诗的国土上崛起了一群年青的象征派诗人。<sup>③</sup>

其中有“直接或间接受法国象征派诗歌影响而走上象征诗创作道路的，如后期创造社的三位诗人王独清、穆木天、冯乃超，还有蓬子与后来成为现代派领袖的戴望舒”<sup>④</sup>。

但孙玉石比较强调戴望舒在现代派诗歌中的作用。在《中国初期象征派诗歌研究》一书中，孙玉石将戴望舒列入30年代初兴起的现代派诗歌的代表。<sup>⑤</sup>他所编的《象征派诗选》亦多选戴望舒的诗。

杜衡在《望舒草》序中将戴望舒的创作分三个时期叙述（1932年以前）：

第一时期（1922至1924年）：“旧锦囊”时期。

当时我们却谁都一样，一致地追求着音律的美，努力使新诗成为跟旧诗一样地可“吟”的东西。押韵是当然的，甚至

① :《中国现代诗论》，上编，第246—247页。

② 施蛰存等编：《戴望舒》，三联书店香港分店、人民文学出版社联合编辑出版，香港，1987，第191页。

③ 《象征派诗选》，第22—23页。

④ 同上书，第23页。

⑤ 孙玉石：《中国初期象征派诗歌研究》，第11页。

还讲究平仄声。①

第二时期（1925至1927年）：《雨巷》时期。

1925到1926年，望舒学习法文；他直接地读了 Verlaine②，Fort③，Gourmont④，Jammes⑤ 诸人底作品，而这些人底作品当然也影响他。⑥

第三时期（1927至1932）：《我的记忆》时期。

从这首诗起，望舒可说是在无数的歧路中间找到了一条浩浩荡荡的大路，而且这样地完成了

为自己制最合自己的脚的鞋子——《零札》七的工作。⑦

在这一时期，戴望舒走向音乐高于一切的反面，诗句在韵律、诗体上“渐次地能够开径自行，摆脱下许多外来的影响”。⑧

王清波将戴望舒1934至1945年作《灾难岁月》为其代表的时期。戴望舒通过诗歌感时忧国：

他的诗，再也不是柔美的小夜曲，而是激烈的狮子吼！

这一时期出版的诗集有《望舒诗稿》（1937）、《灾难的岁月》（1948）。

我们在这里着重要讨论的是诗人创作的第二与第三时期，即1925至1932年间的诗歌创作，其音乐追求与反音乐性成分两个阶段，以及法国象征派诗人的音乐性在戴诗中的被接受情形。

---

① 《戴望舒》，第185页。

② Verlaine：魏尔伦，法国象征派诗人。

③ Fort，保尔·福尔，法国象征派诗人。

④ Gourmont，果尔蒙，法国象征派诗人。

⑤ Jammes，耶麦，法国象征派诗人。

⑥ 《戴望舒》，第187页。

⑦ 同上书，第188页。

⑧ 《戴望舒卷》，第15页。

## 一、音乐高于一切

第二创作时期：1925至1927年，以《雨巷》为代表。评论界称之为“雨巷时期”<sup>①</sup>。由于诗人对诗歌音乐性的刻意追求，一般认为魏尔伦的“音乐高于一切”对戴望舒影响很大。言影响，固然存在，但诗人事实上在早期诗作中对诗的音韵平仄已相当讲究，因而，音乐性首先是魏尔伦、戴望舒两诗人的共同兴趣。杜衡在《望舒草》序中写道：

本来，他所看到而且曾经爱好过的诗派也不单是法国底象征诗人，而象征诗人之所以曾对他有特殊的吸引力，却可说是为了那种特殊的手法恰巧合乎他底既不是隐藏自己，也不是表现自己的那种写诗的动机的原故。同时，象征诗派底独特的音节也曾使他感到莫大的兴味，使他以后不再斤斤于被中国旧诗所笼罩住的平仄韵律的推蔽。<sup>②</sup>

闻国虬在《试论戴望舒诗歌的外来影响与独创性》一文里也指出：

在二十年代末和三十年代上半期，他注意引进法国象征派诗歌作为建设中国新诗的借鉴。在他的创作中，法国象征派的影响是较为引人注目的现象。但是，纵观他一生的文学活动，我们可以发现，他的诗歌所受的外来影响不是单一的，而是多元的。他的诗歌创作除受法国象征派的影响之外，还有法国浪漫派以及国际无产阶级文学运动和苏联文学的影响。这些影响在他诗歌创作的不同时期分别出现，与整个中国新诗在二、三十年代所受多方面外来影响的历史进程有着内在的必然联系。<sup>③</sup>

① 王清波：《诗潮与诗神》，第355页。

② 《戴望舒》，第186页。

③ 同上书，第238页。

法国象征主义诗歌及其理论的被接受，于戴望舒，是二三十年代的事。在这一时期，他陆续译了魏尔仑、福尔、耶麦、果尔蒙等法国象征主义诗人的作品。波德莱尔于戴望舒，吸引力似乎较前面几位象征派诗人要小，虽然戴望舒于40年代选译过《恶之花》，并对波德莱尔的“坚固的质地和精巧纯粹的形式”<sup>①</sup>转变成中文，很下过一番功夫。

直接被戴望舒接受的，首先是魏尔仑在诗歌音乐性上的尝试。与西方古典诗的音步、音尺、停顿和中国古典诗的平仄、对仗、音韵所组成的音乐性不同，魏尔仑的音乐性追求以自由体诗为基础。其音乐性体现在单数（奇数）音节、自由音节数、辅音与元音的回旋、叠词叠句、诗句断裂分行、大量使用跨行、抛词法等方面。这种非格律化的音乐节奏对新诗诗人自然有相当的吸引力。李金发、戴望舒均不例外。

自戴望舒的《雨巷》发表、叶圣陶称之为“新诗底音节开了一个新的纪元”<sup>②</sup>，批评界对该诗的音乐性分析不断。或认为其音乐美源于中国古典诗歌，或认为受新月诗人的影响，或认为有着魏尔仑式的独特音节<sup>③</sup>。

《雨巷》为戴望舒追求诗歌音乐性的代表作。其音乐性处理有如下几个特点：

1. 自由诗体：各诗句字数（音节）或对称或参差不齐，音节数由3至10不等，造成诗歌节奏的自由但又略有匀称的流动。

2. 诗句通常采用跨行法，打破诗行句末的散文化停顿起落节奏。其跨行的诗句为：

---

① 《戴望舒》，第167页。

② 同上书，第186页。

③ 同上书，第243—244页。

撑着油纸伞，独自  
彷徨在悠长、悠长  
又寂寥的雨巷，

双跨法

我希望逢着  
一个丁香一样地  
结着愁怨的姑娘，

双跨法

她是有  
丁香一样的颜色

单句跨行

她静默地走近  
走近，又投出  
太息一般的眼光

单句跨行

消散了，甚至她的  
太息般的眼光

单句跨行

一大量使用叠词叠句。有在同一诗行的叠词：悠长/悠长，  
远了/远了。

有在上下诗句中的叠词：

在雨中哀怨  
哀怨又彷徨

她默默地走近  
走近，又投出

叠句有三叠式（半句）：

她是有  
丁香一样的颜色，  
丁香一样的芬芳，  
丁香一样的忧愁。



有首尾诗段的叠用，只在末尾诗节第四行诗句中将首段的“逢着”换成“飘过”。叠中有变。

这种略加或略换一词而形成变化的叠句诗例在《雨巷》里有：

像·我·一·样·，  
像·我·一·样·地  
/

像·梦·一·般·地·，  
像·梦·一·般·地·凄·婉·迷·茫·。

在下一诗段里，诗人用句型叠用：

在·雨·的·哀·曲·里·，  
消·了·她·的·颜·色·，  
散·了·她·的·芬·芳·，  
消·散·了·，·甚·至·她·的  
太·息·般·的·眼·光·，  
丁·香·般·的·惆·怅·。

音节、停顿节奏在句型叠用中得到同步的效果，而同时诗意又在节奏的同步中伸延，变化。这种叠用的方式，为叠句的变型。

3. 音步：快慢节奏交替，以3音节/2音节为一音步的慢节奏为主。如《雨巷》第一诗节：

	音步	音节	
撑·着·/·油·纸·伞·/·，·独·自	3	2 + 3 + 2	慢
彷徨·/·在·悠·长·/·、·悠·长	3	2 + 3 + 2	慢
又·寂·寥·的·/·雨·巷·/·，	2	4 + 2	快/慢
我·希·望·/·逢·着·/	2	3 + 2	慢
一·个·/·丁·香·一·样·地·/	2	2 + 5	慢/快
结·着·/·愁·怨·的·/·姑·娘·/·。	3	2 + 3 + 2	慢

各诗句由3音步和2音步构成，停顿的节奏显得较为整齐。

由3/2音节构成的音步加上叠词造成悠缓的节奏。而这种悠

缓两次被打破：以4音节的“又寂寥的”和5音节的“丁香一样地”音步喻急促、不安、躁动。快慢节奏的对比，衬托出诗情的矛盾。

4. 鼻腔元音“ang”在诗中反复出现，既作韵脚又为内韵。如诗的第一节，带“ang”的词彷徨／悠长／悠长／雨巷／希望／丁香／一样地／姑娘 造成沉沉地回肠荡气，拖宕缓慢的音乐节奏。将“悠”——遥远、闲静与“长”——漫漫，久远，两个词的意义强烈衬出。叠词、叠音、叠韵，诗人藉此将诗的音乐性达到多重呼应的和谐效果。

在鼻腔元音的处理上，我们可以看到魏尔伦《秋歌》的痕迹。但戴望舒比魏尔伦走得更远。《雨巷》中，除用“ang”作内外韵外，诗人还用“ing”、“eng”、“ong”等鼻腔元音作辅衬。似乎这仍不足以表现诗情，诗人又使用半鼻腔音“an”与“en”等加强鼻腔元音的效果。如第二诗节，整个地被鼻腔元音与半鼻腔元音所笼罩哀怨、彷徨达到极至：

她是有

丁香一样的颜色，

丁香一样的芬芳，

丁香一样的忧愁，

在雨中哀怨，

哀怨又彷徨；

5. 声调：古典诗律中平仄对称和谐与现代诗歌中平仄无律在《雨巷》中交替出现。仍以第一诗节为例，其声调结构为（依普通话为准）：

平平平仄仄 平仄 （平仄相谐）

撑着油纸伞，独自

平平仄平平 平平 （平声为主）

彷徨在悠长、悠长

仄仄平平仄仄 (平仄相谐)

又寂寥的雨巷，

仄平仄平平 (平仄相谐)

我希望逢着

平仄平平平仄仄 (平仄相谐)

一个丁香一样地

平平平仄仄平平 (平声为主)

结着愁怨的姑娘。

平声节奏拖宕，与叠句、叠音、叠韵共衬悠缓的诗情。

戴望舒在平仄声调的使用上注重和谐，接近古典音律，加上其他音乐性处理手法，将中国文字的音乐性在诗中表现得淋漓尽致。易为中国读者接受。

李金发的诗则常有平仄无律的极例。如：

似乎大地愤恨了，欲张手直捏死万类在顽意

儿里

——《沉寂》(第141页)

其平仄结构为：

仄平仄仄仄仄仄，仄平仄平平仄仄仄平仄

平仄

仄声四叠或五叠，古诗中自然没有，新诗里也为罕见。仄声为主的声调造成与以平声为主的悠缓、沉沉完全不同的节奏效果。上一例句无论在音节对比或声调上均谈不上对称和谐，却是李金发诗歌冒险在音乐节奏上的一个反映。

我们以《雨巷》为例，分析了戴望舒诗歌的音乐节奏方式，即叠句、叠音、叠韵、和谐对称的平仄声调以及跨行法。《雨巷》绝非孤例。上述手法在戴望舒二三十年代的诗歌创作中为主导特征。

## 二、“诗不能借重音乐”

《雨巷》时期，诗人戴望舒便“差不多把头钻到一个新的圈套里

去了，然而他见得到，而且来得及把已经钻进去的头缩回来”<sup>①</sup>。那个“圈套”便是音乐高于一切。

《雨巷》写成后不久，戴望舒走向先前追求音乐性的反面。杜衡回忆道：

1927年夏某月，望舒和我蛰居家乡，那时候大概《雨巷》写成还不久，有一天他突然兴致勃发地拿了张原稿给我看，“你瞧我底杰作”，他这样说。我当下就读了这首诗，读后感到非常新鲜，在那里，字句底节奏已经完全被情绪底节奏所替代，〔……〕

他所给我看的那首诗底题名便是《我的记忆》。<sup>②</sup>

以这首诗开始，戴望舒进入新的时期，即反“音乐高于一切”的《我的记忆》时期（1927—1932）。

1933年出版的《望舒草》为这一时期创作的记录。在该集中作者未收入《雨巷》，而将《我的记忆》放在集首。其取舍表现了诗人反音乐性的趋向。杜衡在为该集所作的序中写道：

望舒自己不喜欢《雨巷》的原因比较很简单，就是他在写成《雨巷》的时候，已经开始对诗歌底他所谓“音乐的成分”勇敢地反叛了。<sup>③</sup>

我们看《我的记忆》这首诗究竟是如何反叛音乐的成分的。

1. 诗句结构的散文化 该诗一反过去诗人那种简约、幽悠的文笔，以情绪——散文化的情绪代替字、音、韵的节奏。其特点为用“是……的”句型——口语化散文结构。如：

我的记忆是忠实于我的

它是胆小的，它怕着人们的喧嚣

①②③ 《戴望舒》，第187页。

它的声音是低微的

/

它的话是古旧的，

/

它的音调是和谐的

/

它的声音是没有力气的

/

它的拜访是没有一定的

/

它是琐琐地永远不肯休止的

“是……的”结构使诗句显得松散，似诗人在唠叨。这一句型在诗中的应用，使诗走向口语化、平民化。

2. 诗人在诗中用“但是……却”、“而且”、“老（讲着）”、“除非”、“因为”等介词，更强化了口语性。如：

但是它的话却很长，很长，  
很长，很琐碎，而且永远不肯休

/

……老讲着同样的故事，  
……老唱着同样的曲子

/

除非我凄凄地哭了  
但是我永远不讨厌它，  
因为它是忠实于我的。

这些句型或介词完全可以除去，诗句依然成立。而使用之，则在节奏与逻辑上均呈直线型连系，无突兀，无惊讶。诗进入（或回到）口语化的散文世界。

3. 取消跨行。原在《雨巷》中反复使用的跨行法在《我的记忆》

中完全消失。诗句很有规律地一行一断，一句一停顿。句子的语法意义因此保存得相当完整，无断裂性。这是该诗散文文化的又一例证。诗的节奏由语法完整、停顿整齐的散文节奏取代。

4.用韵单调随意，不避同字。如《我的记忆》第二诗节：

它生存在燃着的烟卷上，  
它生存在绘着百合花的笔杆上，  
它生存在破旧的粉盒上，  
它生存在颓坦的木莓上，  
在撕碎的往日的诗稿上，在压干的花片上，  
在凄暗的灯上，在平静的水上，  
在一切有灵魂没有灵魂的东西上，  
它在到处生存着，像我在这世界一样。

9行诗句里，以“在……上”为句型的叠句共有10处，形成十重。原本为强调音乐节奏而使用的叠句由于过于重复而将音乐性推向反面，成为一种单调的回旋。这或许亦为诗人反音乐性的尝试之一。

以“上”一字作诗节韵脚的情形在一向重视讲究用韵的戴望舒的诗作中也为罕见。另一极例为《路上的小语》，几乎用“的”为全诗韵脚。如该诗第五、六诗节：

——给我吧，姑娘，那在你衫子下的  
你那火一样的，十八岁的恋，  
那里是盛着天青色的爱情的。

——它是我的，是不给任何人的，  
除非有人愿意把他自己底真诚的  
来作一个交换，永恒地。①

① 《戴望舒诗集》，四川人民出版社，成都，1982，第37—38页。

在这一反音乐性的时期，诗人将关于诗音乐性问题的思考集中起来，写成诗论——《诗论零札》，于1932年载《现代》二卷1期，后收入《望舒草》的《诗论零札》。

戴望舒与魏尔伦“音乐高于一切”持反调，提出：

诗不能借重音乐，它应该去了音乐的成分。①

所谓“去”音乐成分，指的是去掉诗韵和整齐的字句，而重诗情的节奏：

诗的韵律不在字的抑扬顿挫上，而在诗的情绪的抑扬顿挫上，即在诗情的程度上。②

韵和整齐的字句会妨碍诗情，或使诗情成为畸形的。③

这里，戴望舒将诗情与字句（即文字）对立，文字成为表现诗情的工具——“鞋子”。这一文字——工具观点与法国象征派的文字——创造者论相去甚远。兰波、马拉美、吉尔等诗人在诗歌上试图隐去诗人，自然也包括诗情，而寻求文字本身的撞击性，偶然性，创造性，以使字词在诗的世界摆脱原有的约定俗成的意义，即散文世界的意义。通过这一途径，力图企及纯诗的、形而上的境界。魏尔伦在这一意义上提出模糊与“细微”（nuance）之说（《诗的艺术》）。其所谓“细微”，包含诗情、诗的节奏音乐性，诗的文字。在诗的文字上作诗的探求，事实上本身即为诗情的探求，不是表述已有诗情，而是探求诗情的不可言喻性。文字不再是工具，文字是诗歌创造本身。

戴望舒则将魏尔伦所用的“nuance”（细微，差别）一词分成诗情与字句两层，认为：新诗最重要的是诗情上的nuance而不是字句上的nuance。从这些诗论可以看出，戴望舒对法国象征派的由文字革命导致诗歌观念革命的努力并不以为然，而执著

① 《戴望舒诗集》，第161页。

②③ 同上书，第162页。

于诗情。

也正出于诗情的执著，戴望舒转而对法国后期象征派诗人保尔·福尔、果尔蒙、耶麦等诗人那种介于诗与散文的自由、流畅、纯朴或近于口语的诗风。对于这些诗人的作品翻译始于1928年。<sup>①</sup>

关于保尔·福尔，诗人的评价是：

保尔·福尔氏为法国后期象征派中最淳朴、最光耀，最富于诗情的诗人。〔……〕他用最抒情的诗句表现出他迷人的诗境，远胜过其他用着张大的和形而上的辞藻的诸诗人。<sup>②</sup>

我们在论李金发诗体时曾谈到福尔。福尔的诗歌为散文诗体，他强调内在的、流动的节奏而不求音步、韵脚、整齐的音节。这里引福尔《永恒的目光》一诗为例：

晚间，我梦见恋人死去。我的恋人死去，在坟墓里安息。

我也死去，就在她身旁。于是，我梦见我们互相对视。

我的恋人死去，我躺在她身旁。今晚我梦见我终于活着！

躺在墓里，她的眼睛就在我的近侧，这一夜，我梦见我们互相对视，

我们以永恒的目光对视，我们对视着，对视着……<sup>③</sup>

福尔认为诗的节奏较之诗行更为重要，故取散文诗体，诗句长短不一，无韵。只有叠句起着节奏与韵的作用：我的恋人死

① 《戴望舒》，第244页。

② 《戴望舒》，第244页。

③ 译自Paul FORT, «Anthologie des Ballades Françaises 1897—1917», Mercure de France, Paris, 1916, P.100—101.



去/我的恋人死去；我梦见我们互相对视/我梦见我们互相对视。  
他关于诗体的想法是：

我确实在寻找一种文体，它能够根据感情从散文到诗，又从诗到散文；有节奏的散文为其过渡。诗遵从语言的自然而省略。它显得如散文，省略的顾忌消失在该形式之下。散文，有节奏的散文，诗，不过是一件标有刻度的工具。①

保尔·福尔以情绪（感情）为刻度，尝试散文——诗的新文体，因为在他看来，散文这一形式可以使诗免去省略的烦恼，而变得自由得多。

戴望舒自《我的记忆》，开始的正是这种介于散文与诗的新的表现情绪的形式尝试。他对于诗的情绪之抑扬顿挫、细微（nuance）的强调与福尔同一思路。

在另一位法国后期象征派诗人耶麦诗中，戴望舒看到的同样是诗的情绪。他赞耶麦：

抛弃了一切虚夸的华丽、精致、娇美，而以他自己的淳朴的心灵来写他的诗。②

在赞福尔与耶麦淳朴的同时，戴望舒开始采用现代人日常口语作为诗的语言，而摒弃了以往诗的浓厚精致。

耶麦的诗以自然、清新、重感觉与情绪为特点。其诗的语言简单自然。纪德（André Gide）曾写道：

法兰西斯·耶麦是位大诗人，他有着最高贵的果敢，即简洁无华。他以其自我真实地存在，以摆脱文学通常的方法与佐药。③

这里，引耶麦组诗《悲伤》（Tristesses）中一首：

① Robert SABATIER, «La Poésie du Vingtième Siècle», 1, P.204.

② 《戴望舒》，第244页。

③ Robert SABATIER, «La Poésie du Vingtième Siècle», P.200.

有时，我悲伤。忽然，我想着她。  
于是，我高兴了。但是我又因不知  
她怎么爱我而悲伤。  
她是个灵魂清清的姑娘，  
在她的心里，怀着妒嫉  
保留着给唯一的人的激情。  
她在椴树开花前走了，  
自她走后当椴树开花，  
我惊讶地发现，噢我的朋友  
椴树枝头没有花。①

诗由六句话构成。其诗行的排列有随意性，不依句子的起落为准。各诗行的起首字母亦未按常规大写，而只在恰巧为句子起首时的诗行起首用大写。因此，在诗体上，已呈不规则诗行的散文。

词语与诗情一样平淡，简单。语法意义完整，思路无跳跃、断裂、省略。耶麦的诗大多为这种口语化、散文化的文体。

戴望舒的某些诗中，明显带有耶麦文体的痕迹。如《秋天》、《对于天的怀乡病》、《断指》、《祭日》等诗。

《秋天》虽在诗体上仍采用四行或五行为一诗节，但诗句起落与诗行停顿同步，诗人不用以往喜爱的跨行、叠音、叠句，亦未押韵脚。语言口语化：

再过几日秋天是要来了，  
默坐着，抽着陶器的烟斗，  
我已隐隐地听见它的歌吹  
从江水的船帆上。

---

① Francis JAMMES, «Clairières dans le ciel», 1902—1906, Paris, Poésie/Gallimard, 1980, P.35.

它是在奏着管弦乐；  
这个使我想起做过的好梦；  
从前认它为好友是错了，  
因为它带来了忧愁给我。

林间的猎角声是好听的，  
在死叶上的漫步也是乐事，  
但是，独身汉的心地我是很清楚的，  
今天，我没有闲雅的兴致。

我对它没有爱也没有恐惧，  
我知道它所带来的东西的重量，  
我是微笑着，安坐在我的窗前；  
当浮云带着恐吓的口气来说：  
秋天要来了，望舒先生！<sup>①</sup>

在《我的记忆》、《对于天的怀乡病》、《断指》、《单恋者》、  
《款步》（二）、《我用残损的手掌》以及戴望舒后期的诗中，整齐  
的分段渐渐由不规则的分段或不分段的散文诗所代替。如《款步》  
（二），

答应我绕过这些木栅，  
去坐在江边的游椅上。  
啣着沙岸的永远的波浪，  
总会从你投出着的素足  
撼动你抿紧的嘴唇的。  
而这里，鲜红并寂静得  
与你的嘴唇一样的枫林间，

---

① 《戴望舒》，第23页。

虽然残秋的风还未来到，  
但我已经从你的沉默里，  
觉出了它的寒冷。

以一诗段为一诗的例子在戴望舒的创作中罕见。耶麦的诗歌为分行不分段的诗体。各诗的行数或三，或五，或二十一不定。  
《款步》（二）似耶麦这种整块型诗体。

将现代口语用于诗，用情绪的节奏代替字句的节奏，以摒弃诗中的“音乐成分”，在诗的语言、节奏、形式上趋于散文化，为戴望舒反音乐性的意义所在。评论界对此持肯定态度，认为这对于诗人是一大进步，对于新诗的探索，促进新诗自由诗的发展，也是一个贡献。

戴望舒的《雨巷》时期与《我的记忆》及以后的创作时期，其对法国象征主义诗歌的接受，均围绕一个主题，即诗的音乐性问题。我们在这一章讨论的是戴望舒关于音乐性的前后期接受情形及其在诗歌创作上的不同尝试。

## 结 束 语

中国新诗源问题，涉及文学的接受。文学的接受分两类：接受者所处的文化框架内的同源接受与框架外的异源接受。

法国象征主义诗歌在中国的被接受属于异源接受研究。

这一工作分四个方面：（1）翻译情形。（2）介绍批评者的选择趋向。（3）新诗论者的视野。（4）中国象征派诗人在创作中的接受与变形。

翻译情形：我们对《新青年》1915至1921年《小说月报》、1921至1925年间的外国文学翻译作了国别、文学体裁、所译自的语言、作者生卒年代等方面的统计，并整理了该时期中国期刊上的翻译法国象征主义诗歌的情况。

翻译方面的接受趋向是：重时间意义上的现当代文学、重诗歌、重抒情与现实主义。

介绍批评：从《小说月报》1921至1925年间关于外国文学的介评、《少年中国》1919至1924年关于外国文学、尤其是法国象征主义诗歌的介评情形看，接受趋向与翻译者大体相同。所存在的差异表现在《小说月报》与《少年中国》之间。前者重现实主义文学，后者重法国象征主义诗歌的介绍。

新诗论者的期待视野为浪漫性、古典性、偏重西方，而非翻译、介评者所强调的弱小民族的现实主义。

以上三方面的接受情形，所勾勒的是中国象征派诗歌产生之前的文学界期待视野。这一视野所期待的与中国象征派诗人所尝试的，存有异同。异在诗歌观念、审美意识，同在音乐性、诗体的追求。

中国象征派诗人对法国象征主义诗歌的接受集中在两点：情调、手法。

情调包括题材、形象、美丑观。

手法包括诗体、节奏、语言。

魏尔伦的“淡”与“细微”近似中国诗歌意境，其委婉、清轻的抒情、忧郁、伤秋感时的情绪在中国接受者（介评者与诗人）心中唤起共鸣。李金发、王独清、戴望舒在诗歌创作中对魏尔伦的情调层次上的接受，或大量，或些微。诗歌评论界对此均持接受态度。

法国后期象征主义诗人福尔、耶麦、果尔蒙的轻松、自然、淳朴和流畅，其对情绪与大自然的描写、散文化的思维间架与中国文人的山水心境和白话文的需求产生一致。周作人、李金发、戴望舒等诗人或翻译，或创作，对上述三位法国象征派诗人均表示相当的兴趣，并有不同程度的接受。在这方面，戴望舒走得最远，所受到的肯定亦最大。

瓦雷里的隐潜、于茫漠的天海间心凝形释、天人合一，与所用的谨严诗律合奏同一情调，灵肉一致。梁宗岱是瓦雷里真正的知音。所著《保罗梵乐希先生》、《象征主义》为中国象征主义诗人中对法国象征主义诗歌观念上的革命阐述最深刻的一位。

通过梁宗岱对瓦雷里的介评，瓦雷里的精神之师、法国现代诗歌在观念上的创始人马拉美的文字-创造性理论得到阐述：

把文字来创造音乐，就是说，把诗提到音乐底纯粹的境界，正是一般象征诗人在殊途中共同的倾向。而梵乐希（又译为瓦雷里——作者注）尤不讳言他是马拉美——那最精微，最丰富，最新颖，最复杂的字的音乐底创造者——之嫡裔①。

---

① 梁宗岱：《诗与真·诗与真二集》，第20页。

这些无理的格律，这些自作孽的桎梏，就是赐给那松散的文字一种抵抗性；对于字匠，它们替代了云石底坚固，强逼他去制胜，强逼他去解脱那过于散漫的放纵的。①

我们要追寻不常有的字，和不可思议的偶合；我们要在无力里挣扎，尝试着音与义底配合。②

字的音乐、诗的语言脱离散文世界、达到纯粹的诗的境界，为马拉美诗歌的主要追求，其对诗歌观念的革命性也在于此。

这一文字的革命事实上是诗人对自己的革命，对自己约定俗成的使用文字、表述角色的革命。

当戴望舒将诗的节奏分为情绪的与文字的节奏，并将两者对立，当他要在诗中除去音乐成分而重诗情的淳朴，诗人的使用者、表述角色再次受到强调。戴望舒的诗歌口语化、散文化尝试自然与马拉美的文字——创造性——纯诗的理想相悖。

王独清是中国象征派诗人中唯一对兰波的音色-纯诗努力感兴趣的。他意识到中国文字与兰波的音色语言的不容性。然而由于他的浪漫气质、涉世的愤怒以及对兰波音色革命认识的局限，王独清诗歌中的音色努力表现为叠句节奏的回旋加具象色彩结构。而冯乃超诗中的音色节奏由于具某种随意性、抽象性，比较接近兰波的思路。

魏尔伦、拉福格与中国象征派诗人在音乐性这一共同关注点上相连。后者不仅在意象情调上，更为直接、大量的是在诗的音乐性上丰富了中国新诗。李金发的自由诗律、断裂性、反差性极强的节奏、跨行抛词法的反语法使用，穆木天、王独清、冯乃超的视/听、音/空间节奏与音色结构，戴望舒的偏重诗之音乐性而后再反其道而行之，所进行的诗歌口语化、散文化的尝试，都

---

① 梁宗岱：《诗与真·诗与真二集》，第24页。

② 同上书，第25页。

以不同的角度探索新诗的音乐性。他们的努力既不同于自由诗派的无拘无束，亦不同于格律诗派的精巧建筑。

李金发的纯艺术观点，穆木天、王独清关于纯粹的诗歌的阐述，构成中国象征派诗歌的美学趋向。中国70年代末的朦胧诗是这一美学趋向的伸延。

在李金发的诗歌创作中，魏尔伦与波德莱尔起了重要的影响作用。李金发从前者接受的是哀伤的情调、自由跨行的诗体和音乐节奏处理手法。从后者接受的是诗歌的意象、生死美丑题材，神秘、颓废和美丑观念。无论从数的角度还是从质的深度看，李金发对波德莱尔接受远远超过对魏尔伦的借鉴。

李金发诗的“西化”由两层意义、两种源流构成。一是诗体，主要源自魏尔伦、福尔等法国象征诗人。二是诗情，包括诗的语言、意象、题材，主要源自波德莱尔。

在诗体上西化、对魏尔伦式抒情情调的借鉴上，人们一致持比较宽容开放的态度。当时中国新诗的首要任务之一是新的诗歌形式的建设。向西方取经，无论古典的商籁，还是自由体，只要对于中国旧体诗来说是新的就行。

而诗体以外的西化，人们各有所论，未曾有过一致。在这一层上，人们最敏感、最易受惊。

而恰恰在这一层，李金发随波德莱尔走得很远，走出了评论界与读者的视野。

法国象征主义诗歌在中国的接受过程，是中国文化的过滤过程。



## 中文参考书目

北京大学，北京师范大学编

《文学运动史料选》，上海，上海教育出版社，1979

豐华，杨零编

《崛起的诗群》，香港，当代文学出版社，1984

草川未雨

《中国新诗坛的昨日今日和明日》，北平，海音书局，1929

陈崧编

《五·四前后东西文化问题论战文选》，北京，中国社会科学出版社，1985

陈玉刚

《中国翻译文学史稿》，北京，中国对外翻译出版公司，1989

戴望舒

《戴望舒诗集》，成都，四川人民出版社，1982

《我的记忆》，上海，水沫书店，1929

《望舒草》，上海，复兴书局，1933

《望舒诗稿》，上海，太平洋印刷公司，1937

《灾难的岁月》，上海，兴群出版社，1948

冯至

《十四行集》，桂林，明日出版社，1942

甘阳主编

《文化：中国与世界》，第二辑，北京，三联书店，1987

胡适

《五十年来中国的文学》，香港文哲出版社，1962

《胡适文存》，台北，远东图书公司，1953

贾植芳编

《中国现代文学主潮》，上海，复旦大学出版社，1990

李璜

《学钝室回忆录》，台北传记文学出版社，1962

李金发

《微雨》，上海，北新书局，1925

《为幸福而歌》，上海，商务印书馆，1926

《食客与凶年》，上海，北新书局，1927

《异国情调》，重庆，商务印书馆，1942

《飘零闲笔》，台北，侨联出版社，1964

梁宗岱

《诗与真·诗与真二集》，北京，外文出版社，1984

《梁宗岱译诗集》，长沙，湖南人民出版社，1983

刘西渭

《咀华集》，广州，花城出版社，1984

陆耀东

《二十年代中国各流派诗人论》，北京，中国社会科学出版社，1985

莫渝译注

波德莱尔著，《恶之花》，台北，志文出版社，1990

穆木天

《平凡集》，上海，新钟书局，1936

《旅心》，上海，创造出版社，1927

任访秋

《中国近代文学史》，开封，河南大学出版社，1988

施蛰存，应国靖编

《戴望舒》，香港，三联书店，人民文学出版社，1987

孙玉石

《中国初期象征派诗歌研究》，北京，北京大学出版社，1987

《象征派诗选》，北京，人民文学出版社，1986

覃子豪

《论现代诗》，台湾，蓝星诗社，1960

唐弢

《中国现代文学史》，北京，人民文学出版社，1983

王独清

《独清自选集》，上海，乐华图书公司，1933

王力

《汉语诗律学》，上海，上海教育出版社，1979

王清波

《诗潮与诗神——中国现代诗歌三十年》，北京，中国人民大学出版社，1989

王瑶

《中国新文学初稿》，北京，新文艺出版社，1953

王瑶，樊骏编

《中国现代文学研究：历史与现状》，北京，中国社会科学出版社，1989

王永生编

《中国现代文论选》，第一册，贵阳，贵州人民出版社，1982

王哲甫

《中国新文学运动史》，北京，景山书社，1933

王志健

《现代中国诗史》，台北，商务印书馆，1975

吴子敏编

《七月》、《〈希望〉作品选》，北京，人民文学出版社，1986

香港中国笔会编

《二十年代的中国文学》，1979

谢冕

《论诗》，青海人民出版社，1985

辛笛等编

《九叶集》，南京，江苏人民出版社，1981

杨匡汉，刘福春编

《中国现代诗论》上编，广州，花城出版社，1985

杨允达

《李金发评传》，台北，幼狮文化事业公司，1986

瘳弦

《中国新诗研究》，台北，洪范书店，1981

《戴望舒卷》，台北，洪范书店，1977

赵家璧主编

《中国新文学大系》，上海，良友印刷公司，1935

中国文化书院编

《论中国传统文化》，北京，三联书店，1988

朱湘

《草莽集》，上海，开明书店，1927

朱自清

《新诗杂话》，上海，上海作家书屋，1947

祝宽

《五·四新诗史》，西安，陕西师范大学出版社，1987

## 外文参考书目

AUSTIN(John L.)

*How to do things with words*, Oxford University Press, 1962.

BALAKIAN(Anna)

*The Symbolist Movement*, New York, Random House, 1967.

BADIOU(Alain)

*L'Age des Poètes*, in *Manifeste pour la Philosophie*, Paris, Seuil, 1989, P.55.

BARRE(André)

*Le Symbolisme*, Paris, Jouve, 1912.

BAUDELAIRE(Charles)

*Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1975, 2 volumes.

BEARN(Pierre)

*Paul Fort*, Paris, Seghers, 1963.

BELLEMIN-NOËL(Jean)

*Les Critiques de Notre Temps et Paul Valéry*, présentation par Jean Bellemin-Noël, Paris, Garnier, 1971.

BREMOND(Henri)

*La Poésie Pure*, Paris, Grasset, 1926.

*Prière et Poésie*, Paris, Grasset, 1926,

BRUNEL(Pierre), CHEVREL(Yves)

- Précis de la Littérature Comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- L'Etat et le souverain*, P.U.F., 1978.
- CAILLOIS (Roger) et LAMBERT (Jean Clarence)  
*Trésor de la Poésie Universelle*, Paris, Gallimard, 1958.
- CHAUSSIVERT (J.-S.)  
*L'Art Verlainien dans la Bonne Chanson*, Paris A.G. Nizet, 1973.
- CHEVREL (Yves)  
*De l'influence à la réception critique*, in *La Recherche en Littérature Générale et Comparée en France. Aspects et problèmes*, Paris, SFLGC, 1983, P. 89.
- CORNELL (Kenneth)  
*The Symbolist Movement*, Yale University Presse, 1951.  
*The Post-Symbolist Period*, *ibid*, 1958.
- CORNULIER (Benoît de)  
*Théorie du vers, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Seuil, 1980.
- DECAUDIN (Michel)  
*La Crise des Valeurs Symbolistes*, Genève-Paris, Slatkine, 1981.
- DELOFFRE (Frédéric)  
*Le Vers Français*, Paris, SEDES, 1973.
- DELSEMME (Paul)  
*Un Théoricien du Symbolisme, Charles Morice*, Paris,

- Nizet, 1958.
- DELVAILE (Bernard)  
*Mille et Cent Ans de Poésie Française*, Paris, Robert Laffont, 1991.
- DEMIEVILLE (Paul)  
*Anthologie de la Poésie Classique Chinoise*, Paris, Gallimard, 1962.
- DIENY (Jean-Pierre)  
*Aux Origines de la Poésie Classique en Chine*, Leiden. Pays bas, Editions Brill, 1968.
- ETIEMBLE (René)  
*Le Mythe de Rimbaud, Genèse du mythe 1869-1949*, Paris, Gallimard, 1954.  
*Le Sonnet des Voyelles*, Paris, Gallimard, 1968.
- FAÏ (Bernard)  
*Panorama de la Littérature Contemporaine*, Paris, Editions Sagittaire Simon Kra, 1925.
- FINET (Benoît)  
*Essai sur le Signe, Hegel-Mallarmé*, Paris, Ecole Normale Supérieure, 1990.
- FISER (Emeric)  
*Le Symbole littéraire*, Corti, 1943.
- FORT (Paul)  
*Ballades Françaises*, Paris, Flammarion, 1983.
- FOURIER (Charles)  
*Textes Choisis*, Paris, Editions Sociales, 1953.
- FROIDEVAUX (Gérald)  
*Baudelaire, Représentation et Modernité*, Paris, J.

- Corti, 1989.
- GAEDE (Edouard)  
*Le Problème du langage chez Mallarmé*, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1968, numéro 1, P. 45.
- GIDE (André)  
*Anthologie de la Poésie Française*, Paris, Gallimard, 1949.
- GOURMONT (Remy de)  
*Le Problème du Style*, Paris, Mercure de France, 1938.
- GRAMMONT (Maurice)  
*Petit Traité de Versification Française*, Paris, Armand Colin, 1965.
- Groupe M  
*Rhétorique de la Poésie*, Paris, Seuil, 1990.
- HEISTEIN (Jozef)  
*Décadentisme, Symbolisme, Avant-garde dans les Littératures Européennes*, recueil d'études, Paris, Nizet, 1987.
- HSU Kaiyu  
*Twentieth Century Chinese Poetry*, New York, Doubleday and Company, Inc., Garden City, 1963.
- HUISMAN (Bruno), RIBES (François)  
*Les Philosophies et le langage*, Paris, SEDES, 1986.  
 2 tomes.
- ISER (Wolfgang)  
*L'Acte de Lecture-Théorie de l'effet esthétique*,



- Bruxelles, Editeur Pierre Mardaga, 1985. Traduit par Evelyne Sznycer.
- JANSEN(P.), LECERCLE(J.-L) etc.  
*L'Année 1778 à travers la Presse Traité Par Ordinateur*, Paris, PUF, 1982.
- JAUSS(H.R.)  
*Pour une Esthétique de la Réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JOHANSEN(Svend)  
*Le Symbolisme: étude sur le style des symbolistes français*, Copenhague, Munksgaard, 1945.
- JOUSSE(Marcel)  
*L'Anthropologie du Geste-La Manducation de la parole*, Paris, Gallimard, 1975, 3volumes.
- JULLIEN(François)  
*Vertu pratique de la liste, de la main, du corps, du poème*, in *Extrême-Orient Extrême-Occident*, numéro 12, 1990, P.13.
- KHAN(Gustave)  
*Symbolistes et Décadents*, Paris, Vanier, 1902.
- KLEIN(Mélanie)  
*Essais de Psychanalyse*, Paris, Payot, 1972.
- KRISTEVA(Julia)  
*La Révolution du Langage Poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- LETHEVE(Jacques)  
*Impressionnistes et Symbolistes devant la Presse*, collection «Kiosque», Armand Colin, 1959.
- LIOU Kia-hway

- Philosophes Taoïstes*, Paris, Gallimard, 1967.
- LOI (Michelle)  
*Roseaux sur le Mur*, Paris, Gallimard, 1971.
- MALLARME (Stéphane)  
*Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1945.
- MAZALEYRAT (Jean)  
*Eléments de Métrique Française*, Paris, Armand Colin, 1990.
- MESCHONNIC (Henri)  
*Critique du rythme-anthropologie historique du langage*, Editions Verdier, 1982.
- MICHAUD (GUY)  
*Message Poétique du Symbolisme*, Paris, Librairie Nizet, 1947, 3 volumes.
- MILNER (Max)  
*Le Diable dans la Littérature Française*, Paris, Librairie José Corti, 1960.
- MOCKEL (Albert)  
*Esthétique du Symbolisme*, Bruxelles, Palais des Académies, 1962.
- MORICE (Charles)  
*La Littérature de tout à l'heure*, Paris, Perrin, 1889.
- MORIER (Henri)  
*Le Rythme du Vers Libre Symboliste et ses Relations avec le sens*, Genève, Les Presses Académiques, 1943. 2 tomes.
- MURRAY (Philippe)  
*19ème Siècle à travers les Ages*, Paris, Denoël, 1984.

*Oeuvres Critiques*

*L'Esthétique de la Réception*, II, 2, Hivers 77-78.

1). BÜRGER (Peter), *La réception: problème de recherche*, P. 5.

2). GSTEIGER (Manfred), *Littérature comparée et esthétique de la réception*, P. 19.

3). KLOEPFER (Rolf), *Consommation ou création littéraires. Critiques de quelques principes de base*, P. 39.  
*Les Synchronies Littéraires*, XII, 2, 1987.

PELLISSIER (Georges)

*Le Mouvement Littéraire Contemporain*, Paris Hachette, 1901.

PEYRE (Henri)

*Qu'est-ce que le Symbolisme?* P.U.F., 1974.

POIZAT (Alfred)

*Du Classicisme au Symbolisme*, Paris, *Nouvelle Revue de Critique*, 1929.

*De Baudelaire à Claudel*, Paris, Bloud et Gay, 1924.

RAYMOND (Marcel)

*De Baudelaire au Surréalisme*, Corti, 1933.

REGNIER (Henri de)

*Oeuvres*, V, Genève, Slatkine Reprints, 1978.

*Revue de l'Université de Bruxelles*

*Le Mouvement Symboliste en Littérature*, Actes du Colloque International tenu à Bruxelles, 1973;

1). CARNER-NOULET (Emilie), *Les Dangers du symbolisme*, P. 240.

2). DELSEMME (Paul), *Le Message doctrinal du sym-*

*bolisme français*, P. 264.

RICHARD (Jean-Pierre)

*Poésie et Profondeur*, Paris, Seuil, 1955.

*L'Univers Imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961.

RICHARD (Noël)

*Le Mouvement Symboliste*, Paris, Nizet, 1968.

RINCE (Dominique)

*Baudelaire et la Modernité Poétique*, PARIS, PUF,  
1988.

SABATIER (Robert)

*La Poésie du Vingtième Siècle*, volume I, Paris, Albin  
Michel, 1982.

SCHERER (Jacques)

*Le "Livre" de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1957.

VERLAINE (Paul)

*Oeuvres Poétiques Complètes*, Paris, Gallimard, 1962.

# 象征主义的存在

〔法〕保尔·瓦雷里

仅象征主义这一名词对许多人来说已经是个谜。它似乎就为刺激人去绞脑汁而存在。我认识一些人，他们对象征这个小词进行过不懈地思考，在它上面投注了极大的想象，力图确定其神秘的共鸣。然而一个词是一个无尽的深渊。

并非仅那些无甚文学修养者面对这三个简单的音节会感到困惑。文人、艺术家、哲学家也同样如此。至于那些曾经获得或仍在接受“象征主义”美丽标签的人，那些当人们一论及“象征主义”便立即会想到他们的人，那些只要举出他们名字即可赋予这个象征主义以精确概念的人则从未把这个名词视为己有，更没有像后来的人们那样使用或滥用过它。

我承认我曾（好几次用好几种方法）为之下过定义。后面可能会谈到这些尝试。因为再也没有比竭力解决抽象词义给精神带来的晦涩更具诱惑的事了。象征主义一词使一些人想到的是晦涩、怪诞和对艺术的过分追求；另一些人则从中发现了连我也莫名其妙的某种美学唯灵论或某种可见物与非可见物之间的交感；还有的人想到的是自由和危及语言、诗律、形式及常理的放纵。我能知道什么呢？一个词语的刺激力是无限的。精神的任性在这里自由自在；人们无法削弱或确认这些有关象征主义一词的各种价值。

它毕竟不过是一种约定俗成。

约定俗成的名称有时为蔑视或相当有趣的问题提供了机

会，我举个有关著名天文学家阿拉戈<sup>①</sup>轶事的趣例。

1840年左右阿拉戈任巴黎天文台台长。一天，杜伊勒利宫<sup>②</sup>派内侍副官为信使告知他某个大人物（阿拉戈没说是谁）想参观天文台并仔细瞧瞧天空。届时他来了，阿拉戈把皇家客人领到天文望远镜前，请他透过目镜欣赏天上最美的那颗星；并解说道：“先生，那儿就是天狼星。”王子看了片刻，直起身，面带诡秘和那种了解一切内幕的知情者的微笑轻声问天文学家：“台长先生，在咱俩之间您真能肯定这颗绝妙绝伦的星就叫天狼星？”

而当我们扫视文学的天空，在这文学宇宙的某个区域，即1860—1900年的法国（如果可以的话），我们无疑发现了某种东西，某个截然不同的体系，某个星团（我不愿说得太明白以免惊动持各种观点的人），某个已形成一派而有别于其它群体的作品与作家星团。它似乎叫“象征主义”；然而，诚如阿拉戈和那位王子，我不能肯定这真是它的名字。

生活在中世纪的人从未曾料到他们就活在中世纪；十五六世纪的人也没有在他们的拜访名片上印一行：文艺复兴时代的某某先生。象征主义者同样，他们现在是，可他们不曾是。

这足以使我们清楚地意识到目前正在做的事：我们正在建造象征主义，犹如人们建造了大量精神的存在，尽管它们总是缺乏现实的实体，可从未缺乏过定义，谁都可以向他们提出自己的那一份定义，而且完全有权这么做。我们建造着象征主义，使它在今天，50福龄之际诞生于世；赦免了它童年的踉跄，青年的困惑和疑虑以及成年期的烦忧和艰难。

<sup>①</sup> 阿拉戈 (Dominique François Arago, 1786—1853)，法国学者，政治家。

<sup>②</sup> 杜伊勒利宫 (Les Tuileries)，旧时王宫，位于巴黎，现已改建为公园。

它诞生于成功之后。唉，或许也是丧葬之后。确实，在1936年庆祝其50周岁，实际上是在1936年创造一个永远属于1886年的象征主义事实，而这事实却又丝毫不依赖于1886年象征主义的文学存在<sup>①</sup>。活着的人，在他们的作品或回忆中没有留下任何属于1886年这个名字的东西。想到我们正以50年前生者的身分庆祝50年前并不存在的事实倒是件绝妙的事。身为神秘而充满光辉的一代的成员，我感到幸福和荣幸。

开始我们的使命吧。筑造象征主义，为了一丝不苟地着手这项工作，让我们查询一下资料与记忆。我们知道1860—1900年间，文学世界确实存在过某个东西。可如何离析它呢？假定我们有三个清楚或假定清楚的概念：第一个概念使我们得以区分古典主义作品；第二个概念勉强确定我们称之为浪漫主义那一类作品；第三个即我们所说的现实主义概念。现在来探究整理一下书库，一部部地检查书籍，并将之分门别类——或古典、或浪漫或现实主义，我们发现有些作品无法列入上述范畴的任何一类。任何一类也不会容纳它们。它们或表现出与我们规定的定义绝然不同的特性，或混淆了我们曾作过精细区分的那些特征。例如，阿尔蒂尔·兰波的《天启集》应放在哪一类范畴？马拉美的《牧神的午后》又应置于哪类？前者什么也不像，后者在技巧及行文结构方面则融合并超越了到当时为止人们曾做过的一切。

因此，我们想为这些棘手的作品建立第四个书垛。可如何着手呢？我们毫不费力地发现这些作品彼此间毫无共同之处。或者说，它们之间的共同点仅仅就在于它们一致地与前三个书垛不同。如果继续这一使命，我们的困惑便显露出来了。我们指出魏尔伦有其特殊不同点，可在他与维里叶·

---

<sup>①</sup> 1886年9月18日，莫里亚斯（Jean Moréas）在《费加罗报》上发表《象征主义宣言》，文学史通常把这一年确定为象征主义诗派形成之时。

德·里拉当<sup>①</sup>，在梅特林克<sup>②</sup>、莫里亚斯<sup>③</sup>和拉福格<sup>④</sup>之间的相同点又是什么呢？人们在凡尔哈伦<sup>⑤</sup>，维埃雷-格里凡<sup>⑥</sup>，亨利·德·雷尼埃<sup>⑦</sup>和阿尔贝尔·莫盖尔<sup>⑧</sup>之间能找到更多的相似性。可居斯塔夫·卡纳<sup>⑨</sup>呢？圣-保尔·鲁<sup>⑩</sup>呢？杜雅单<sup>⑪</sup>呢？

我又得回到天文学上来，我们以某种放大的方式将有别于其它天体的星座勾勒出来，将其定位并赋以新名。可是当继续放大，遥远的星系进一步靠近我们的时候，我们观察到它分解成很不相同的各个星体，它们的颜色、大小及光亮绝然有别。因此，越离得近看，便越会发现在我们未来的象征主义者之间所显现出的整体差异，文笔、手法、见解及美学理想方面的不可调和性，我们也就被迫得出一个双重结论：在所有这些艺术家之间并不存在理论、信念及技巧上的统一

---

① 维里叶·德·里拉当 (Villiers de L'Isle-Adam, 1838—1889)，法国作家，象征主义先驱。

② 梅特林克 (Maeterlinck, 1862—1949)，比利时作家，用法语写作，早期为象征主义诗人。

③ 莫里亚斯 (1856—1910)，法国诗人，早期属象征主义。

④ 拉福格 (Jules Laforgue, 1860—1887)，法国象征主义先锋诗人。

⑤ 凡尔哈伦 (Verhaeren, 1855—1916)，比利时诗人，用法语写作，受象征主义影响较大。

⑥ 维埃雷-格里凡 (Vielé-Griffin, 1864—1937)，法国诗人，具有象征主义倾向。

⑦ 亨利·德·雷尼埃 (Henri de Régnier, 1864—1936)，法国象征主义诗人。

⑧ 阿尔贝尔·莫盖尔 (Albert Mockel, 1866—1945)，法国作家，在象征主义运动中起过重要作用。

⑨ 居斯塔夫·卡纳 (Gustave Kahn, 1859—1936)，法国象征主义诗人。

⑩ 圣-保尔·鲁 (Saint-Pol Roux, 1861—1940)，法国象征主义诗人。

⑪ 杜雅单 (Edouard Dujardin, 1861—1949)，法国作家、诗人。参加象征主义运动，从事现代自由诗体的创作活动。



性；然而艺术家们具有类聚性，彼此被某种尚不可见的东西联系在一起，而这东西我们决非能在对作品简单的审视中得出，相反，审视向我们表明，那些作品是无从比较的。

那么是什么将他们联系的呢，既然一切可能的及确定的特征——理论、手法、感觉方式及写作方式——似乎反倒使他们彼此分离？将这个精神凝聚点仅仅归结于一个角度，归结于一个因时间的流逝而导致的简化显然是不能令人满意的，一切可能区分这些个体的因子随着50年时间的距离想必消逝了，而一切使之同一的因子相反却得到强化。不，还是存在什么东西的。不过我们知道（现在我们比较了他们的作品并发现了他们的不可磨灭的不同点），这东西并不在于他们艺术上的感觉特质。象征主义美学并不存在。这就是我们第一步工作的结论。

我们面临着这样的反常现象：一个美学史事件却无法由美学观来确定。应该另外寻找该作家群的秘密。我来作一个假设。我说过，如此纷杂的象征主义者们曾被某种否定聚合在一起，而这否定独立于他们的习性及其创作者的职能之外。只有这否定为他们所共有，并作为本质标记在每一个成员身上。无论他们有多么不同，可彼此一致认同自己有别于同时代其他作家和艺术家。他们必然地彼此相区别、相对立，有时甚至激烈得互相排斥，互送气人的绰号（而且还拉出证人来），然而还是在一点上达到了一致——这一点，正如我所述，即：与美学无关。他们一致决定弃绝选票数字；不屑赢得公众。他们不仅断然拒绝刺激读者的数量（这使他们有别于现实主义作家：大发行量的爱好者，贪求基于统计学的荣誉，以售书量衡量价值的那些人），而且同样断然拒绝那些能随意影响最华贵阶层的人物或集团所下的审断。他们鄙视和嘲弄那些在最权威的报纸专栏上有相当地位的批评家

的判决和讥笑；抨击萨尔塞<sup>①</sup>、富基埃、布伦蒂埃<sup>②</sup>、勒梅特尔<sup>③</sup>和阿纳托尔·弗朗士，<sup>④</sup>他们也拒绝由于公众倾心而带来的好处并诋毁荣誉，不过，他们颂扬自己的圣贤和英雄，自己的殉道者和美德的榜样。所有被他们崇尚的人都曾深受磨难：爱德加·坡、波德莱尔死于极度贫困；瓦格纳在歌剧院遭到嘘声；魏尔伦、兰波是浪人和嫌疑犯；马拉美被微不足道的编年史家奚落；维里叶在阁楼上那只藏有其手稿及塞浦路斯王国和耶路撒冷爵位证书的小箱旁过夜。

至于1886年的象征主义者们，他们自己也没有报纸的支持，没有出版商，通往正规文学生涯的以资格晋升的道路也被堵死了，他们依就这种编外生活：自己办杂志、出版社和内部批评；渐渐地形成了由自己选择的少量听众，后者挨的批评不比他们少。

他们就是这样在价值范畴进行一种革命：因为他们用创造读者的作品渐渐取代那些依从公众习俗和偏好以吸引读者的作品。他们怀着去创造愿望与需求的希望，而绝非为满足已经存在的愿望与需求进行创作；他们不会拒绝任何可能使一百个读者扫兴或冒犯他们的东西，倘若他们认为这可以征服仅仅一个有更高素质的读者的话。

这就是说，他们需要某种精神上的积极合作，这便是象征主义极为显著的创新和基本特征。也许从刚才我指出的否定及弃绝态度出发，我们可以推断出如下结论：首先，这一创新旨在选择具有智慧力量的个体作为作者的对话人，即读者；其次，人们从此可以向这位辛勤文雅的读者提供作品，

- 
- ① 萨尔塞 (Francisque Sarcey, 1827—1899)，法国戏剧评论家。  
② 布伦蒂埃 (Ferdinand Brunetière, 1849—1906)，法国文学批评家。  
③ 勒梅特尔 (Jules Lemaitre, 1853—1914)，法国作家。  
④ 阿纳托尔·弗朗士 (Anatole France, 1844—1924)，法国作家。

那些作品既不乏难点、异常效果，也不乏一颗果敢、富有创造性的头脑会竭力进行的韵律甚至符号方面的尝试。新的道路向创造者们敞开。藉此，象征主义作为一个创造的时代脱颖而出；我所作的简要论证将我们引入纯伦理而非美学的思考，引入写作活动的原则本身，这原则是自由自在的寻求，是献身者在艺术创造中承担一切后果的纯粹的冒险。

艺术家就是这样摆脱公众，摆脱既是向导亦为奴隶的传统批评，自由由于风尚及中层读者的智力惰性或局限的思虑之外，他可以毫无保留地献身于自己的探索。每个人都可以选定他自己的神明和理想；都可以穷尽自己的理论与奇想，天晓得谁会放弃。天晓得那一时期的新事物是多么层出不穷，千变万化，出人意料并时而奇异怪诞。殊不知文艺理论的勘探者们利用了包括科学、哲学、音乐、文献学、神秘术和外国文学在内的一切学科。

此外，经浪漫主义开创但尚无定则的各艺术间的交流变成了一种真正的、时而显得过分的制度。有的作家带着向音乐汲取养料的愿望进行写作，而模仿可能会毁坏他们所借鉴的东西；他们偶而尝试把管弦乐谱的布局带入作品。另一些洞察入微的艺术批评家意欲在他们的文笔中仿效颜色系谱的相撞与调和。还有些人则大胆地创造新词，稍稍破坏一下句法；或使之极具清新，或相反还之以昔日过于讲究的藻饰。

从精神的任何意义上讲，从未有过比它更艰深、更关注创见的文学运动了。弃绝是它共同的原则，自这个动荡的时期以来，我所见到的文学上发生的一切，都在此间大量而纷乱的创作活动中或被勾勒，或已经实现，或被预见，或已变为可能了。

与《汤豪舍》在歌剧院上演失败时瓦格纳所遇到的情形一

样，一个小小的信徒圈在这些作家周围渐渐形成。人们无疑需要这一难得的小圈子，这可贵的少数付出可嘉的关注、热忱，牺牲自己的习惯并蔑视道听途说；而它为其虔诚所付出的代价只是公众与报纸的嘲笑，它所得到的荣誉也就是一群讲洋泾浜英语的讽刺者们奉送的美丽头衔：“赶时髦的家伙”；不过无论它是真懂还是模仿，无论它是在开拓、先行还是尾随之后，这个圈子担当了一个非常切实有效的职能：倘若没有它，那么多今天已荣耀载入最权威的史书之中的第一流作家和作品该会是什么样子呢？

让我们作进一步的分析。这里我想使你们明白，那些通常在任何艺术问题上不能一致的人却共同决定不惜失去任何只要顺从公众口味便可获得的好处，而只追求他们自由选择或创建的真理，摒弃该时代的偶像及其奴仆。这一决定导致了一场在崭新、独特的精神状态下的创造活动，可这创造未能尽其所能或尽其可能地得到发展，1900年前后，它令人遗憾地消逝了。

大家知道，弃绝近似苦行。苦行意味着通过艰辛乃至痛苦的途径力求创立、构造自己，以达到精神的最高境界。这种升华、“禁欲”的愿望也在艺术上显露出来，成为真正的艺术家生活与创作的条件，这是前所未有的现象，是在所有真正的、当时尚无定名的象征主义者们身上可以观察到的主要特征。

我刚才指出，那个可称为象征主义的群体并不基于一致的美学思想：象征主义不是一个流派。相反，它容纳众多的具有极大分歧的流派，我说过：美学分裂了他们，伦理却将他们联系。我就从这点出发，以便使你们更好地理解我所要阐明的思想。我可以这么说：艺术的威力、美、形式的力量

和诗的效能从未曾如此密切地在这些心灵中成为神秘的内在生活的实体，因为这内心的生活只需要它自己就够了，如同一个确定的信仰，它满足、支撑着不只一颗心灵。这种信仰无疑为一些人带来永恒的思想养料、行为准则和坚持尝试的韧劲，它激励他们在最可憎的条件下继续工作，而其实现的机会与作者被理解的机会（即使有一天能够的话）一样的渺茫。

我是在深知内情的情况下说这番话的：当时我们觉得一种以诗情为本质的宗教类型可能会产生。

只要回顾一下那个时代，回顾一下我们所关注的那一时期的精神状况，还有什么费解的呢？

那段历史尤为生机勃勃，因为恢复精神史的原状乃是在重建可分个体的而非群体的精神史，它力图恢复人的独特性，而非处于数字与统计之中的人类的共相，就像通史中那些人一样。它在这个意义上尤其具有活力：将内心活动、个体反应均视为事件——一种思想在这里，其重要性不亚于另一历史中的一场战役：一个地位最卑微、几乎不为人知的小辈在这里成了伟大的英雄，具有专制者的威力和立法者的权威。于是，在感性与知性的领域，一切都成为可行的，一切我所谈及的印象、思想和个体反应都受到了剖析。当我们在那个已达精神成熟年龄的、新生的年青生命身上进行观察时，结果更明显，反应更强烈，更具有创造性。有一天他苏醒了，带着审视自己往昔趣味和思想的全新而严厉的判断力，他忽然觉得那一切太幼稚了，他觉察到自己曾经干的只是接受别人授与的东西；只在重复旁人的见解与论断——这就是说：他意识到自己曾以为爱上的是他并不爱的，他曾竭力回避的恰是他所迷恋的。此时的他便与那个包括自己的欣赏、评价及借来的理想在内的一直受到认可的体系决裂了，

——他要通过自己而成为自己。

但他同时又踏入了具有真实体验的社会。他在那儿发现了什么我们是再清楚不过的了。他要是没有碰到失望、厌恶，没有见到现实的丑陋、形形色色构成最为瞩目的现实的一切丑恶（自然主义偏爱的题材），那简直就太不可想象了……

我认为这才是关键所在，它有利于综合性地重建那个时期的精神，那个后来得名为象征主义的群体的精神。如何使人更好地理解这种对纯艺术的献身呢？十余年来，这献身在那个50年前的年青人的精神对人们思想的影响下，已经在各国许多人中间得到承认和发展。我想那个年青人一定具有相当好的文化素养、相当丰富的感受力和个性才会那样时刻感到第二生命的需要和对美的一切形式的渴求。

离开了学院他找到了什么呢？应该说他毫不吝惜地抛弃了所有那些其功利用途及为迎合教学行政检查而作的设计曾长久地使他恶心的书籍。他自然有理由把那些不幸的作家视为死尸，人们只是为了剖析或通过形同碎屑、毫无生气、充塞着注释的节选才认识他们。他丢弃了这些别人数世纪以来欣赏的沉渣。不过他又找到了什么能作为他现在的精神食粮呢？

他势必要去尝试一下流行的东西。1886年（因为我们选定了这个时间）的书店橱窗向他提供的一方西是一堆畅销书（这些毫无价值的作品，它们无休无止的创作量及来源我们略去不提）：封面上印有10万册、20万册的字样。那是些厚厚的通常镶有金黄色封皮的自然主义小说。

另一边是读者少一些的不及上述角落显眼的（因为他们是诗人）浪漫主义作家，从拉马了到雨果。离他们不远的的是白色的小版本书，时髦而无灵感的诗人，威严的巴拿斯派。

要仔细找一找，或许还能发现一个《恶之花》样本。

然而，我们这位年青的书店探险家并没有在那里得到他满意的東西。现实主义者们以冷酷的笔力和执拗，向他过分地描绘了这个就是瞥上一眼也已够他恶心的社会。此外，这幅画尽管精雕细作，偶尔还绘得很出色，可在他看来并不完美，因为他自己没在其中；他不会也不愿意在这个苦于缺陷、被遗传的病态及冷酷的观察家们兽性般的蹂躏弄得痛苦不堪的人类身上认出他自己。他不愿意在人身上反应多于思想、不能多于深邃。另一方面，巴拿斯诗派在一段时期内得到了他的仰慕，对一个旨在吸收某些戒规的手法和惯例的敏感生灵来说，这一段时期是必要的，那些戒规能使人将看上去相当难的诗做得相当自如。不过，这一在反对忽视形式和语言上有其长处 的体系却导致了语言和形式的过于人为的严谨、追求美的诗句和效果、使用生僻怪词和表面华丽的词藻，这使诗歌在专横、毫无生气的装饰下黯然失色。丰富的诗韵只要不反使诗句贫乏本也无可厚非，可一旦对它的追求损害了一切别的优质、尤其诗的整体质量时，它就变得令人难以忍受了。这是一个绝对的法则。漂亮的诗句常常是诗的敌人；必须以极大的心智和艺术去构造诗歌主体，而人们无法从这主体中分离出诸如十二行诗来，使主体的其余部分遭受淹没，如同名角在剧中的情形那样。

因此，我们这位青年英雄没能在当时的作品中找到使自己如愿的东西，作为我们生命的体验，它的感觉有助于我们去体验他所处的那个时代。那些时髦的作品丝毫不能使他着迷。当然，倘若青年人在走出青春变为成人时，看看周围而对所存在的一切感到满足的话，那他们的全部精神活动也就枯竭了。

然而，作品表述思想，而常规的思想并不比书对他更具诱

惑，能为他提供更多的富有活力的思想养料。无论是时髦的纯批判主义，自然主义流派在小说形式中采用的进化论形而上学，还是独断主义哲学，或刚刚遭受实证主义、决定论和哲学严厉抨击的各种确定的信仰都不能吸引他。他的目的是不加区分地摒弃建立在传统和课本之上的一切；因为他拒绝一切基于论证和多少还算严谨的辩证法之上的东西，因为他把一切依据科学知识，或物理学、或地质学、或生物学、尚未通过验证而得出的结论均视为是临时的、始终为时过早的。他对比了所有这些学说；在每一种学说中他看到的不过是与其他学说分庭抗礼的力量。其总和在他看来则等于零。

这究竟为他留下了什么呢？这种精神的虚无及其所导致的无能为力究竟会消失在何处？这一切留给他的：成为自己，朝气蓬勃，尤其坚决拒绝任何自己内心并不真实需要的东西，生命的内在深处并不期待的生存；不赞同任何现成的格言而其含义对于他并非是一种直接体验，在他的情感宝库里并不占有一席之地价值之地的东西。如果说有偶像的话，较之那些被他人推荐的，他更偏爱那些只以自身的存在受人崇拜的偶像。他询问着自己。他找到了。他发现唯有一件确切的东西归他所有：这就是，大自然和生命的某些面貌以及人类的某些作品赋予他的激情。他怀着从中获得的极大喜悦，怀着对那些时刻和客体的奇异渴求重新认识了它们，那些完全无益于永恒的肉体生存的时刻和客体却赋予了他珍贵的感觉、无限丰富的思想、以及思想、情感、严谨和幻想的奇妙组合、神秘相连的快感和活力。这不就是我在前面指出过的内在生命的实体所在，不就是我所谈及的献身于纯艺术的精神食粮？对这一状况作哪怕是很简单的阐述，我都不得不使用只有在纯宗教词汇中才找得到的术语。



当时，有一个情况将那与象征主义不可分割的神秘而强烈的美感推至极限。在所有表达和刺激方式中，有一个以其不可估量的力度为人折服：它独占鳌头，使其它方式黯然失色，它作用于我们整个精神世界，刺激它，穿透它，使之陷于变幻无常的波动之中而又抚慰它，粉粹它，向它慷慨地献出诧异、抚爱、启示和风暴；它主宰我们的生命、颤动和思想。这个权威就是音乐，这位音乐中的佼佼者是那么地灵妙，我们年青的象征主义刚一诞生便投入了自己的命运，陶醉于瓦格纳的音乐之中。

如同波德莱尔生前已做的那样，它寻求一切机会倾听这个对于它既是恶魔又是圣洁的音乐。这音乐既是它的信仰又是它的恶习；既是它受的教育又是毒草。此外，如同礼拜的作用，音乐实现了所有听众的大融合，每个听众都着了魔，聚集在一起的千余名生灵，出于同样的原因，闭上双眼，经受着同样的激情，既感到自己独自的存在，又以彼此亲密的情感而与众多的邻人相融，真正成了同类——他们造就了绝好的宗教条件以及众生灵情感的统一。

这就是1886年左右每个周日在夏季竞技场所能见到、感受到的情形。那是名副其实的弥撒，巴黎所有最优雅、最深邃、最热烈、最独特也最爱模仿的精英在那里济济一堂。指挥登台，像是上了祭坛，在那里掌握最高权力；的确，他做到了，他将颁布律法，表现乐神本身的权力。指挥棒举了起来；所有的呼吸都屏住了，所有的心灵都在期待。

然而，正当颤动的琴弦、沙哑悠扬的木管和强劲有力的铜管在那里构造、摧毁着声乐大厦，构造、摧毁着被乐神预定的变幻奇妙的庙宇时，一个奇特的听众坐在过道的人群中，怀着那种能使人走向高境界竞争的崇高痛苦，如痴如醉

地感受着至高无上的交响乐的魔力。

散场了，热情的年青人等待着指挥，想会会他。马拉美面带使人永远难忘的微笑接待了他，表现出那种发自最纯粹精神的无限柔情。他们交谈着。正如人们所知，马拉美毕生的问题，毕生思索着、极其细致地研究着的课题是，还诗歌以现代伟大的音乐作品从它那里夺走的王国。这里我不想详细说明他的剖析及尝试过程，他的作品就是它们的遗迹。我只想指出被这个王国问题所困扰和激怒的马拉美把具有深度、谨严及某种概括天性的文学，视为前人从未曾进行过的创作。这深度、谨严和天性不知不觉地使这位伟大诗人向重新奠定科学基础的现代几何学靠近，后者以其对基本概念和常规进行的越来越细腻的分析赋予了诗人崭新的视野和能力。

沉醉在思想之中的年青人离开了大师，他苏醒了，回到家，回味着适才音乐所留下的壮阔宏伟的印象及刚刚听到的奇词妙语，他感到自己豁然开朗而又身有重负了，更深刻却又更无能了。因此他转身返回城区，在那里，还是老样子的生活攫住了他，打断他的梦想，报之以少许无忧无虑，渐渐地，生活又还之以构思的极大勇气，——尽管天才的作品留下的印象仍让人喘不过气来，还之以其它视野、其它途径、其它证实自己、感到自己就是思想和表述源泉的各种方式，还之以本色，还之以创造者，还之以诗人……

他走进一家咖啡馆，这些当年在无数流派的形成中起过极大作用的咖啡馆如今已几乎荡然无存了。一部缄口不提它们的存在和作用的文学史是僵死的、毫无价值的文学史。和沙龙一样，咖啡馆是真正的思想实验室，交流与冲突的场所，聚集和分化的方式，在那里，最伟大的精神活动、最丰富的混乱、最自由的观点、个性的冲撞，心灵、妒嫉、狂

热、最尖刻的批评、嘲笑和辱骂构成了一个有时无法忍受但又永远具有刺激性的、奇怪地混杂着的气氛。

那些还活着的人，只要去过那灯火阑珊、纷乱嘈杂的神秘之地，哪怕很少几次，必对此记忆犹新。他忧伤地重温着那些镜前、桌旁度过的夜谈，久已逝去的缪斯们曾在那里梳妆、整一整小面纱；在从此阴魂不散的桌旁，魏尔伦坐在这儿，莫里亚斯坐在那儿，在浓重的烟雾下，在茶碟、羹匙、游戏人的惊呼和彼此争吵着的女人的尖笑声中发表着激烈的言辞。丰富的思想就是在那儿产生并表述出来的。

有段时间，这些享有特权的咖啡馆各自拥有一个流派和信条。人们在那里即时办个杂志，而杂志的经济来源则谁也无从预料。不过这并不要紧。重要的是找着题目，拟出宣言。这才是大事。宣言的拟定就已经把事情和那帮人搅得个一塌糊涂。我们的缔造者们一半闹了分裂，换了咖啡馆……

当时最大的论战之一，正如人们所知，是关于自由诗体的论战。这个论题相当棘手，我几乎不敢涉及。从传统诗中摆脱出来，这一行为的合理性、适时性和必要性；赞成和反对；用理论、事实、语音及历史对是与非进行的论证等等……要探讨这无尽的论题，需要你们的耐心、关注和美德，而对这，我的论述是无法报答的。此外，这个论题还面临另一个难点。自由诗体的创造本身曾引起非常激烈的争论。此类论战从来就不曾停止过。我不愿冒险在当今重燃一场如同众多先例一样不知如何结束的战争。

然而，如若我们不在这个诗歌技巧的问题上作些停留，那我们就不能，哪怕是粗略地论述象征主义。我只限于向你们指出几个我认为无可置疑的要点。

格律诗是由一定数量的限制来确定的，这些限制乃是针

对日常语言的自由而言。可以把它们比作游戏的规则，这里绝没有贬损的意思，从总体上说它们具有极为显著的作用，即将限制所支配的特殊语言与日常语言断然分开。

它们时刻提醒着语言的使用者和倾听者，它们所用的言辞在行为世界和日常生活的领域是不用的。要赋予这言辞以意义、要解释其形式，必须有另一个世界，一个诗的世界。

应当注意到这个以某种外在方式对语言进行的限制却在另一方面给了我们自由。当我所使用的形式时刻提醒着，我所讲述的不属于现实事物的范畴，听者或读者就会期待或进入自我的精神幻想之中。此外，这个形式也不断地提醒着我，将散文化的危险告知我，或者说它势必会告知我的。

另一个事实是：古往今来的所有诗人都依约定的条件使用这一体系。古的不说，莎士比亚除诗剧之外写的是押韵的商籁体和律诗。但丁的诗为三韵句。贺拉斯和维庸<sup>①</sup>，彼得拉克与邦维尔<sup>②</sup>各为一路。

但在1870年以后的几年里，即是说当为反对浪漫主义而比古典主义诗人走得更远的巴拿斯派处于顶峰的荣耀之时——一场造反运动兴起了，我们可以在兰波的一些诗页和魏尔伦继《土星人诗集》之后写的巴拿斯味极少的某些诗中感受到它最初的震动。他们那自由自在的优雅使他们与勒孔德·德·利尔<sup>③</sup>的追随者们写的外形优美、音韵铿锵的诗相对立。他们采用受民歌启迪而生的简单易吟的诗体。

过了不久，有几位革新家鼓起了勇气，断然与约定的惯

---

① 维庸 (François Villon, 1431—1463)，法国诗人，偏重感觉和抒情。

② 邦维尔 (Théodore de Banville, 1823—1891)，法国诗人，艺术唯美论者。

③ 勒孔德·德·利尔 (Leconte De Lisle, 1818—1894)，法国诗人，巴拿斯派盟主。

例决裂，只向自己的节奏本能和敏锐的听觉索求诗的韵律和音乐性。另一方面，他们的尝试以语音学家的研究理论和录音为依据。我实在无法论述当时流传的各种理论，不过，我把那些往往进行得极为巧妙的重大理论发展视为象征主义的一个特征，它们配合并协助了那个时代的创作。1883年至1890年间，几位虎胆英雄开始创建一种派生于当时流行的心理生理学学说的艺术论。他们着手用物理方法对感觉进行研究，探讨感觉之间（假定的）感应及节奏能量分析问题，这对绘画和诗歌并非没有作用。这种以精确的材料替代批评所使用的模糊概念和艺术家极为个性化的想象的尝试无疑还为时过早，或许纯属空想；然而我承认，我所了解的那一切能深深吸引我的，与其说是其实质，不如说是其意向，是这些尝试所表现出的与先天生成的体系及辩证美学的空论的对立。

同时，渊博的学识又为自由诗人提供了创造于十五六世纪的迷人的形式。他们敢于向我们昔日文学借鉴的不仅是颂歌及小颂歌吟唱体，而且还有那些已不再使用、只为诗而造的美妙词语。借鉴的动意只能在无视最正规的巴拿斯诗体的情形下产生并得到实现，这些借鉴不知不觉地导致了传统浪漫派风格韵律的复兴。这可是事物的轮回以及预测的不可能性很有趣的例子。

人们也注意到在一个与此完全对立的领域，出现了一种非同寻常的尝试：谱乐论诞生了。在保留或大体保留十二行诗的同时，它将一种字母的音色与管弦乐音色的对应表增入通常的规则。

所有这一切都同时显示了“象征主义”极为活跃的生命力、丰富的创造性以及归属其名下的内部差异性。

然而，敌人警觉着。事实上它从来就没入眠过。文学的

骚动（我在上面谈得很不完全）刚刚被那些既注重众人利益又注重个人好处的人（他们决不会混淆两者）怀疑上，嘲笑、窃笑、戏谑的模仿、鄙视、罪名，有时还有痛骂指责以及对那么多才能浪费在荒谬的想象之中的遗憾便开始了它们的诋毁和灭绝事业。我还听一位勇敢的人对我说过：“先生，我是文学博士和法学博士，可对你的那位马拉美我连一个鸟词都弄不懂……”

渐渐地，主要罪状明确了……50年来依旧如昔。永远是同样的三点。那些宣布罪状的人实在也太无创造性了。就列举这只平常的塞伯拉斯<sup>①</sup>的三颗脑袋，让它们说话吧：

其中一个对我们说：晦涩难懂；

另一个说：矫揉造作；

第三个说：枯燥无味。

象征主义何以作答呢？它有两个办法干掉这只凶恶的看守。第一个方法是保持沉默，就用手指指马拉美、魏尔伦、兰波作品的发行量，它们从一开始就不断地增长，尤其自1900年以来。

第二个方法是对他们开口：你们说我们晦涩？可谁又强迫你们非要读我们的书呢？若是有那么一道训谕，对你们以死相胁迫，那我们倒还会理解你们的抱怨。

你们说我们矫揉造作？可矫揉造作的反义词恰是卑劣<sup>②</sup>！说我们枯燥无味？那你们可真该谢谢它了。我们要是枯燥无味，世界上可就少一点晦涩和矫揉造作啦。

---

① 塞伯拉斯（Cerberé），古希腊神话中看守地狱之门的三头犬。

② 这里，瓦雷里玩了一个文字游戏：Précieux的原义是珍贵的，引伸义为矫揉造作。Vil是Précieux原义的反义词，即粗俗、卑劣。反对派用Précieux的引伸义攻击象征主义，而瓦雷里则立足Précieux的本义，引其反义词予以回击。

应当承认，除了这些批评家外，象征主义还有别的敌人，他们能搅乱的不过是些软弱的灵魂。象征主义并不完全赞成它自己的各种准则和禁欲理想。另一方面，生活的需求，使它严格献身于纯信仰的命运变得愈来愈艰难时而更渺茫的老年人的来临，力图扩大受制于作品的精美而仅被少数人欣赏的声誉范围的雄心；以及新一代的诞生：他们既不再有相同的感受亦不再处于相同的情形之下，然而生存与创造的必然法则又使他们不得无视或否定“象征主义者”的意向、情理和评价；这一切势必导致我所力图使人了解的那种精神的解体、变质及其在某些方面的俗化。

自20世纪揭幕以来表现得相当可以的人类大混乱，无疑只能使远离广告、远离统计贸易活动、远离愈来愈侵扰生活各个方面骚动的这种文化避世意愿以及其趣味与追求的保持变得完全不可能。艺术作品的神秘性拒绝作耗时的纯肉体分饷，拒绝准备那些只能在宁静中形成和吹大的玻璃器皿。它一心关注的是炸药和毒物。

当事件与习俗逼迫着我们，当无谓和焦虑交织着每日每夜，而生存的欢乐和轻松、遐想与沉思的自由变得和金子一样稀少的时候，如何致力于缓慢的转化、如何在理论和棘手的讨论中不遗余力呢？

为象征主义赋以时髦标价的、为这往事赋以价值的，事实上，简言之，正是这个象征。

思想往深邃、敏锐、完美和卓绝力度发展的条件消失了。一切都显得在与独立的精神生活的可能性作对。较之这个时代能从抒情诗人那里挤出的哀叹——倘若他们并没意识到在举世的嘈杂声中，在机械、武器声中，在人群的尖叫及其驯化者与指挥者的天真、妙绝的训话声中呻吟是毫无意义的话，60年前诗人的呜咽在我们看来就纯属夸饰了。

因此，我以如下的评论结束本文：“象征主义”从此成为与今天起支配乃至控制作用的思想观念完全对立的精神状态及精神产物的文字象征。

象牙塔从未曾显得如此之高。



[ G e n e r a l I n f o r m a t i o n ]

书名 = 文学接受与文化过滤

作者 =

页数 = 3 7 3

S S 号 = 0

出版日期 =