

从李金发的际遇 看早期现代主义艺术在中国的困境

姚玳玫

李金发以新诗界“诗怪”与雕塑界“泰斗”两重身份活跃于20世纪20-30年代中国文艺界，他采用两路走的方式：写激进的象征主义诗与做保守的写实主义雕塑。两种追求均为中国社会环境所制约，彼此间互为抵触纠缠，最终两败俱伤。现代主义诗的水土不服，写实雕塑的流于商品化，分别从精神层面和物质层面，证明他的双重追求的虚妄，其健全人格、艺术创造热情和艺术直觉不断遭受扭曲终致变形。李金发的命运是现代主义艺术家在中国命运的一个缩影，对之加以深究，可以看清楚该时期舶来的西方艺术如何在中国土壤里重新生成、形成面目的过程，以及这一过程中作为传播者的中国艺术家如何为现实所塑造的实际情形。



图1：李金发 1933年

被誉为中国象征主义“第一诗人”和“中国雕塑界之泰斗”的广东梅州人李金发（1900-1976），无论于20世纪中国新诗史或雕塑史都是一个绕不过去的话题。学界历来对李氏的研究各执一端，研究诗人李金发与研究雕塑家李金发在两个互不关联的领域里平行展开。于是，活生生一个李金发被一分为二，见其诗人一面者，因其1925年陆续在《语丝》上发表怪模怪样的《弃妇》等，一石激起“五四”诗坛的千层浪，而被称为“诗怪”；见其雕塑家一面者，则因其学成归国后，在白纸一张的中国雕塑界拓荒创业，而被称为“泰斗”。前一种称呼带有贬意，是古老诗国对一个年轻怪异的闯入者不知所措又不能认同的勉强指称；后一种称呼则带有敬意，是新生的中国雕塑界对第一代开路者的尊称。“诗怪”与“泰斗”判若两人，两种身份各标其志，其差异性不仅体现在外界各执一端的称谓上，更体现在李金发本人的自我身份认同和艺术期许上。后一个问题颇有意思，却一直未被注意。对于李金发来说，两种身份其实并不协调，甚至处于矛盾、分裂状态，作为“诗怪”或作为“泰斗”，从不同角度，赋予他不同的思维/感受方式、审美意识乃至知

朱自清《中国新文学大系·诗集》导言称：“……法国家象征派诗人的手法，李氏是第一个人介绍它到中国诗里。”《中国新文学大系导论集》第357页，上海良友复兴图书印刷公司1940年版。苏雪林《论李金发的诗》也称：“近代中国象征派的诗至李氏而始有……”（《现代》第3卷第3期，1933年4月）

参见阮荣春、胡光华《中华民国美术史》，四川美术出版社1991年版，第350页。

黄参岛《微雨及其作者》称：“人们说某也是诗哲，我则说李先生是诗怪，无论什么事物，一到他生动深刻的笔下，都可以入而为诗材……”（《美育》第二期第214页，1928年12月）

识结构,制约着他的艺术创造及生成的基本形态。或者说,在不同身份状态下的李金发,感知世界和表达自我的方式明显存在差异,对两者的关系加以追究,可以看清楚20世纪20、30年代现代主义艺术家在中国的际遇及命运。在当时,涉足两种以上艺术领域的文艺家比比皆是,在不同领域,他们以不同的身份角色出现,留下自己独特的艺术印记。多数情况下,艺术家所兼具的两种艺术身份往往互相涵养,精神气息相通相融、相得益彰,如既是画家又是文学家的丰子恺、凌叔华、叶浅予等正是这样,但李金发的情况却有些例外。

一、巴黎的两个面:诗与雕塑

1921年夏天,当李金发和林风眠离开设在第戎的“国立美术专校”奔赴巴黎的时候,他们也许没想到,巴黎之行将决定他们的一生。与林风眠的“自以为有艺术天才”、“在法国决意做美术家”有所不同,“没有特别的艺术嗜好”,小时想跟父亲做生意、到法国后想当化学家或飞机师的李金发,选择学习雕刻,却有点“儿戏”。除了精神上受“卢森堡美术院大理石人体的诱惑”,命运上巧遇第戎美术专校校长、擅长徽章浮雕的雕刻家Yencess教授,一入大学之门就接触雕刻,不久又经Yencess介绍,投奔巴黎艺术学校雕刻教授Boucher门下,这前后经历促成李与雕刻结缘外,更主要的是,他看重雕刻是一门“专门技术”,“在中国是没有的技术,可以出人头地”。这一理性的考虑使他自觉接受巴黎艺术学校对雕刻系学生单调而严格的训练,毫无怨言地在大理石、粘土、泥巴堆里打磨滚爬,勤苦学习。具形的物质材料处理、按小时交学费的学习方式,都使他时刻面对具体问题,一些与其说是精神性的、不如说是物质性的问题。早在第戎时,他就敏感地发现,曾获1905年世界展览会金奖的Yencess教授虽然“在法国屈指一指”,他的作品却“卖不出去,每年只靠11万法郎维持一家,他的贫苦是我至今犹无限同情的”。自进入雕刻领域之日起,李金发就将这一手艺与谋生、与经济利益挂钩。他不无嘲弄地谈及巴黎蒙巴拿史画室的情形:“那是营利性质的地方……只要纳二三法郎,可以画上三四小时……亦有雕刻室的设备,许多没有正式入学校的诸色人等,多在那里悬梁刺股,江小鹤即是在那里学得一点技术,回到中国去做大师的。”这是巴黎美术院校务实的一面:按部就班,勤学苦练,注重技术,教学营利化。雕塑专业尤其如此。

然而,巴黎决不只有雕刻室这样沉闷的空间,破旧的巴黎拉丁区自有它激发像李金发这群躁动不安年轻人生命灵感的新鲜空气:“小街大街,有无数的小旅馆,以备容纳学生,穷人,单身汉,歌女,打字员,但不要小看这个贫民窟,历史上,名家如罗丹,大仲马,小仲马,福禄伯,莫泊桑,笛卡儿等都是从这个贫民窟奋斗出来的。”也许是终日埋头于雕刻室泥巴堆里的生活需要调适,也许是巴黎拉丁区到处弥漫着波德莱尔式空气的感染,也许是孤独漂泊的心灵对外部世界有更丰富的感应,总之,几乎没有任何实用性理由,李金发开始着迷于波德莱尔等的诗:“上午雕塑,下午刻石,或图书馆,或搂一堆泥到拉丁区的旅馆里来塑一些半身像,那时的生活真是刻苦,不染半点都会奢侈习气,其时读Verlaine, Baudelaire, Smain, Regnier等诗最多,雕刻方面,已受了他们些小影响。”“不知什么心理,特别喜欢颓废派Charles Baudelaire的《恶之花》及Paul Verlaine的象征派诗,将他的全集买来,愈看愈入神,他的书简全集,我亦从头细看,无形中羡慕他的性格,及生活。”置身巴黎拉丁区,在泥石堆里消磨寂寞的青春,《恶之花》显然触痛他生命的敏感之处,激活他感触外部世界的神经末梢,让他体验到生命律动的另一种景观:“我以冒昧

参见李金发《浮生总记》中《勤工俭学》、《十年一觉巴黎梦》,陈厚诚编《李金发回忆录》,东方出版中心1998年版,第46—50页,第53页,第49页。

李金发:《邂逅》,《美育》第二期,1928年12月。

李金发《浮生总记》中《勤工俭学》,《李金发回忆录》,第46页。

李金发:《中年自述》,《李金发回忆录》,第149页。

李金发《浮生总记》中《十年一觉巴黎梦》,《李金发回忆录》,第53页。

的指尖，/感到你肌肤的暖气，/小鹿在林里迷路，/仅有死叶之声息。（《温柔》）敏感的指尖触摸着异性的肌肤，心中小鹿迷失于林间，四周是枯叶死寂的声息。互不关联的事物切换并置，不合“逻辑”地并列在一起，这是传统中国文人难以领略到的另一种感受：自我与外部世界、自我各种感官之间的通感互会，构成“意外”的关联。显然，从波德莱尔那里，他获得心之眼的开启。他直接“抄袭”前者观看、感受和表达的方式，在一个既是经验的又是超验的世界里沉溺。对感官的琢磨，对感觉的放大，对零碎化经验的无序拼接，他打破日常生活逻辑关系，重建一种诗意景观，藉此通往揭示生存真相的超验境界：“赭红色的屋瓦下，/方墙围着我，/慎重的动作，/倒映而深黑了。/风在城头嘶过，/灯儿熄了，/我摸索我四体，/这方，那圆？/前一刻的去，/正为后一刻的来，/他们的行程，/不因沙漠火山而休止。/我待黑夜来慰抚，/偏见新日的微笑。/呵，静寂万岁！/才好给人一个完全。”（《完全》）他一边翻译法诗，一边写诗。阅读和写作使他沉浸在巴黎颓废的气氛中，他的诗情一发不可收拾。1923年2月他写成第一本诗集《微雨》，收入99首诗，“除拣了一九二一年和二一年的几首诗外，其余是近来七八个月中作的”。两个月后，他又写一册《食客与凶年》，六个月后又写一册《为幸福而歌》。前后一年多时间里，他写了三本诗集共298首诗，后两本诗集中部分作品写于柏林。有意思的是，他一生的代表诗作几乎都完成于国外，问世于这一两年间。

雕塑与诗，构成上世纪20年代巴黎理性与感性的两个面，也造就了“两个”李金发。对雕塑，他怀有一种清醒的认知，他曾引用露斯金（Ruskin）的话说：“雕塑家，不许缺乏常识，及解剖学的细节，不过解剖学家当为目的的，而于雕塑家则不过是方法……‘细节’之于他，不仅是一个好奇的事，或研究的题材，乃是表情与Grace之最后之原素也。”他从“现代工业与艺术之对抗”、“科学精神与想象之对抗”、“科学精神与天才之自动本能的对抗”、“科学精神与感情之对抗”几个方面考察了科学与艺术的对抗关系，认为：“现代艺术最受累的，当推雕刻……因为古代雕刻，其自身就生存于科学中，古代的雕刻家之专门技能，远过于现代雕刻家，文艺复兴时代的米西盎则罗，及文西，谁都知道他们有科学家的天才。雕刻艺术死亡之前，或者现代科学能有一天使其再长，亦未可知……”他用对待科学的态度对待雕刻，在勤苦磨练技术的同时，对自己在巴黎学习期间的骄人成绩——两件作品入选巴黎1922年春季沙龙展览会一事保持低调：“这次虽恐怕是中国人第一次出品于巴黎沙龙（1922），但我不自满，我以为还是法国白发的评判员眼睛出了毛病。”视之作为一种偶然的侥幸。而写诗，却是他来自生命本能的一种冲动，欲罢不能。1923年在柏林逗留一年间，他的正业无成，倒意外收获了一册诗：“在柏林一年成绩是得到一本《食客与凶年》，多读歌德名著不幸深受叔本华暗示，种下悲观的人生观。”诗的写作于他的意义不仅是一种修辞实践，更是一种世界观的确立，是他确立自我、通往外部世界的一条途径。波德莱尔的巴黎赋予他另一双眼睛，一双不只看到一个具象、有序的世界更能看到一个抽象、无序的世界的眼睛。他的世界观由此而形成。



图2：李金发入选1922年度巴黎沙龙展的《林风眠像》

二、水土不服：李金发诗在国内的遭遇

李金发20世纪20年代初涉足中国文艺界的时候，无论新诗领域或是雕塑领域都是一片有待开垦的荒地。有所不同的是，新诗背后，有着几千年优秀而强大的古诗词传统，站着一群留芳千古的诗词巨人。处于“巨人”的阴影之下，“五四”新诗人所面临的不是“创业”的艰难而是“转型”

李金发：《微雨 导言》，《微雨》，北新书局1925年版。

黄参岛《微雨及其作者》称：“《微雨》作好之后……仅过了两个月，又写成一本《食客与凶年》……再六月又写成《为幸福而歌》。”

李金发：《艺术与诗的将来》，《美育》第三期，1929年10月。

李金发：《沙龙入选的奇迹》，《李金发回忆录》，第171页。

李金发：《中年自述》，《李金发回忆录》，第150页。

的焦虑及压力。如何不蹈前人旧辙,用现代汉语重造一个诗的世界,给生存感受以诗的命名?如何建立一套相对完善的现代汉诗体式,足以与强大的古体诗词传统相抗衡,在中国这个古老的诗国立足?这是20世纪初期中国新诗人面对的难题。一切刚刚起步,尚在摸索之中。李金发遇上了这样的历史时机。

李金发的诗在巴黎拉丁区语境中孕育,在法语形态中生成。他模仿波德莱尔、魏尔伦等,用一种汉字中间夹杂着法文的文字所写的诗,无论语序体式、思维及感受模式或是诗学规则,都有别于土生土长的“五四”白话新诗。这种诗如何面对20世纪初的中国读者,如何与后者达成一种互为呼应的关系?它在已经自成一体的“五四”新诗系统里又处于什么样的位置?都是颇有意思的问题。

李金发有幸遇上一个对外来文化来者不拒的“五四”时代。经周作人推荐,他几乎不费吹灰之力就为国内新诗界所接纳:“记得是一九二三年春天,我初到柏林不满两个月,写完了《食客与凶年》,和以前写好的《微雨》两诗稿,冒昧地(那时他是全国景仰的北大教授,而我是一个不见经传二十余岁的青年,岂不是冒昧点吗?)挂号寄给他,望他‘一经品题声价十倍’……两个多月果然得到周的复信,给我许多赞美的话,称这种诗是国内所无,别开生面的作品。(那时人家还不会称为象征派)即编入为新潮社丛书,交北新书局出版,我这半路出家的小伙子……得到这个收获,当时高兴得很。”有趣的是,1923年春,李把《微雨》等寄给周作人,很快得到后者的肯定,但李诗真正与中国读者见面,却要等到1925年2月《语丝》14期上《弃妇》(署名李叔良)的发表。周的热情回应,与两年后国内读者对李诗的惊愕和争议,并不一致:“后来两本诗集出版,在贫弱的文坛里,引起惊异,有的在称许,有的在摇头说看不懂,太过象征。”而实际上,看不懂、摇头者比称许者要多得多。当时中国读者读新诗的胃口尚停留在消化浅白的、流畅的、审美的、逻辑关系清晰的白话自由体诗阶段,他那些晦涩的、佶屈聱牙的、审丑的、有悖于正常情理的诗作,令人猝不及防,不知所措,陷入惊愕及纷争之中。

作为李金发第一首公开发表的诗,《弃妇》执意打破中国读者习惯的常规的审美期待,极力描摹病态、丑恶事物,渲染阴暗颓废情绪,追随死亡的黑影:“长发披遍我两眼之前,/遂隔断了一切羞恶之疾视,/与鲜血之急流,枯骨之沉睡。/黑夜与蚊虫联步徐来,/越过短墙之角,/狂呼在我清白之耳后……”丑陋如魔的弃妇作为象征主体,与“黑夜”、“荒野”、“枯骨”、“丘墓”相伴随,“靠着一根小草,与上帝之灵往返在空谷里”,“与山泉长泻在悬崖”,“随红叶而俱去”。互不关联的意象叠印出现,生与死,人与自然界万物,小生灵与上帝,没有界限,互相介入,互为铭记:“衰老的裙裾发出哀吟,/徜徉在丘墓之侧,/永无热泪,/点滴在草地,/为世界之装饰。”继《弃妇》之后,《语丝》第15、35、41、50期,陆续刊载《给蜂鸣》、《心愿》、《时之表现》、《故事》等,将李诗的怪异特点暴露无遗。首先,“死亡”作为李诗最重要的意象,停留于生命每一个片刻里。“深望黑夜之来,遮盖了一切/耻辱,明媚,饥饿与多情;/地狱之门亦长闭着如古刹,/任狐兔往来,完成他们之盛会”(《给蜂鸣》)。“风与雨在海洋里,/野鹿死在我心里。/看,秋梦展翼去了,/空存这萎靡之魂”(《时之表现》)。其次,呈现命运乖蹇、心境阴暗者的怪异感观,对生存极尽揶揄之能事。“散步在死草上,悲愤纠缠在膝下。粉红之记忆,如道旁朽兽,发出奇臭”;“忧戚填塞在胸膛里,露出老猫之叹息”;“我的灵魂是荒野的寺钟,明白春之踪迹和金秋痛哭的原故”;“当你秘密之荣光实现时,你的诗人之心既为死神客座”;“如残叶溅血在我们脚上,生命便是死神唇边的笑”。再次,回避明白晓畅的叙述和合乎逻辑的抒情,打破各种感觉间的界限,通感互悟,重建人与外部世界的内在关联性。“山谷的疲乏惟有月的余光,/和长条之摇曳,/使其深睡,/草地的浅绿,/照耀在杜鹃的羽上;/车轮的闹声,/撕碎一切沉寂;/远市的灯光闪耀在小窗之口,/惟无力显露倦睡人的小颊,/和深沉在心底之烦闷”(《在里昂车里》)。疲乏的山谷,疾驰摇曳的火车,被车轮撕碎了沉

李金发:《仰天堂随笔·从周作人谈到‘文人无行’》,李金发《异国情调》,商务印书馆1941年版。

李金发:《歌德故乡的抒情诗》,《李金发回忆录》,第58页。

寂的夜,远市的灯光与夜行人的倦睡——生命的烦闷和疲惫互相拼接,织成一连串零碎的词语链,呓语般地徐徐流淌着。生涩的文字蒙上了迷茫、怠倦、颓废的光泽,语意飘忽含混。在“五四”后期的新诗坛上,李金发的诗第一次将爱情、肉体、生命、死亡之间非理性的矛盾、依存关系和盘托出,含混的句式源自他对生命异化的直觉呈现。他似乎置中国人的读诗习惯于不顾,以无序的意象拼接,不合逻辑的词义组合,让互不关联的事物平行展现,由此获得某种互喻的象征性效果。他尽致宣泄各种莫名的思绪、情绪,以怪模怪样的修辞、句式撞击着汉语表达有限的空间,体现着“五四”后期新一代诗人现代感受力的觉醒及对有意味形式的自觉追求。

然而,这种诗对当时刚刚习惯于冰心的《繁星》和《春水》、郭沫若的《女神》及湖畔诗人的《湖畔》的中国读者来说,不仅有阅读上的障碍,更有情感心理上的隔膜。实际上,直至1928年12月《美育》第二期黄参岛的《微雨及其作者》发表,国内新诗批评界对李金发诗作,一直没有作过正面的反应和评价。黄参岛何许人,至今仍是一个谜。此公及后未见有其他文章问世。值得注意的是,《美育》是李金发主持的刊物,该刊的文章多数出自李的手笔。从黄文对李在国外诸多生活细节的熟悉,对李诗创作意图及情感的直接代述,及其略带吹捧色彩的文字,让人怀疑“黄参岛”是否就是李金发本人?若果真如此,这种唱独脚戏的自我推销,不正见出李诗在国内诗坛无人对话的寂寞?黄文开篇就慨叹:“在白话诗流行了七八年的当儿,忽然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,种下一种对生命欲揶揄的神秘及悲哀的美丽,但是赏鉴的自赏(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‘太神秘,太欧化’的人们,这一层实文艺界的惭愧及放弃。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。”尽管李诗的问世让读者惊愕、哗然,但除了感叹“太神秘,太欧化”外,未见有人对这种“神秘”、“欧化”作追究和阐释。虽然“五四”新文坛不乏周作人这样有眼光的人,但是要就李诗的特点说个所以然,却不容易。周的“国内所无,别开生面”也是泛泛之语。在黄参岛文章之前,李诗基本处于无人回应状态,这与其说是新诗界对李诗的冷漠,不如说是“失语”,一种辞不达意、难以命名的哑口。尽管1919年初西方象征派的诗已被介绍到中国来,这年2月周作人在《小河》序中提及波德莱尔和他的散文诗,1920年在《杂译诗二十三首》中,周作人又介绍果尔蒙的诗《死叶》。1920年《少年中国》杂志出了两期“诗歌研究号”和一期“法兰西号”,特别介绍了法国象征派的理论和作品。该刊1921年3月(二卷九期)刊出周太玄翻译的凡尔勒(魏尔伦)两首诗《秋歌》、《他哭泣在我心里》。此外,周无的《法兰西近世文学的趋势》、李璜的《法兰西诗之格律》、黄仲苏的《一八二一年以来法国抒情诗之一斑》、田汉的《恶魔诗人波陀雷尔的百年祭》等相关文章也在该刊陆续推出。当时国人对法国象征派的诗已有所了解,但当那种笔法由一个中国诗人用汉语方式写出来时,情况依然不一样。李诗从思维

情感模式到句法模式,都与土生土长的现代汉诗,呈牛头不对马嘴的错位感,让人觉得怪异且不知所措。这是西方“现代主义”表达方式落土中国之初所遇到的一种尴尬,李诗在国内明显地遭遇水土不服的困境。

黄参岛文章交代了李金发三本诗集的写作经过,并为后两本诗集《食客与凶年》、《为幸福而歌》搁置印刷厂长达两年半之久愤愤不平,认为这种搁置,使诗人的“诗神亦远去了,致一年半发来未作一



图3:《美育》同人:李金发、
媛等 1928年

黄参岛:《微雨及其作者》。

诗,这可说吾国文坛间接的遭劫”。事实也正如此。1923年初李将诗稿寄给周作人,至1925年11月《微雨》才由北新书局出版,而《食客与凶年》、《为幸福而歌》的出版时间分别是1926年11月和1927年5月,最后一个集子的问世竟在其创作四年之后!这种搁置是否流露出了国内文艺界对李诗的某种态度?而搁置本身间接地造成李金发诗歌创造力的萎缩,回国后李已较少写诗,比起在巴黎拉丁区半年间写近百首诗的那种创作量,已不可同日而语。后期李金发虽然“一如既往沿用早期的象征艺术,但主题相对于前期而言出现较多实指性的社会含义”,“一些诗篇也不同程度地向正常的经验倾斜”,渐渐失去昔日的张力和风采。

有意思的是,黄参岛文章——那篇可能出自李金发本人手笔的《微雨及其作者》,成为此后李诗研究的权威文献,其中一些说法,如“唯丑”、“对于生命欲揶揄的神秘及悲哀的美丽”,成为李诗定位性的说法。在众人哑口之际,李自己为自己作评价、作定位,这也是“现代主义”落土中国后的一幕独特景观?直到1933年7月苏雪林《论李金发的诗》在《现代》(第3卷3期)发表和1935年8月朱自清《中国新文学大系·诗集》导言(其中论及李金发的文字)出版,批评界才真正从学理层面评论李金发的诗。两位诗评家对李诗都抱低调态度——在指出李诗存在问题的同时,肯定其有“贡献”之处。苏雪林说:“翻开那些诗集只看见单调的字句,雷同的体裁,似乎产量虽多并没有什么稀罕,但近代中国象征派的诗至李氏而始有,在新诗界中不能说他没有相当的贡献。”苏谈了两点:一、行文朦胧恍惚骤难了解;二、表现神经艺术的本色。朱自清则注意到一个有趣现象:“许多人抱怨看不懂,许多人却在模仿着。他的诗不乏想象力,但不知是创造新语言的心太切,还是母舌太生疏,句法过分欧化,教人象读着翻译;又夹着些文言里的叹词语助词,更加不象——虽然也可说是自由诗体制。”李诗最触目的是语言问题,两位都认为李诗“分开来看句句易懂,合拢起来则有些莫明其妙”。朱自清将之理解为:“他要表现的不是意思而是感觉或情感,仿佛大大小小红红绿绿一串珠子,他却藏起那串儿,你得自己穿着瞧。”但两位都没有将这种“莫明其妙”的诗句视为有意为之的一种表达,对佶屈聱牙语序背后的意味不加追究,李诗的现代主义精神内核始终未被触及、剥开,最终只能为“食而不化”、“晦涩不通”、“很难索解”的非议所淹没。

从某种意义上说,作为一个现代主义诗人,李金发的艺术生命结束于他回国之后。这种结束不仅指他诗的创造力在现实挫折面前的衰弱乃至衰竭,更指他作为现代主义艺术家面对外部世界那种独特感受力的逐渐丧失,后者尤其明显地体现在他回国后的雕塑创作上。

三、事关饭碗:艺术与生存

其实,写诗一直只是李金发的业余爱好,无论是法国求学时期,还是回国后创业、立足、发展的阶段,雕塑才是他的主业。当时,与“五四”新诗界已自成格局不同,雕塑界尚在起步。发源于西方的雕塑艺术,主要指西方文艺复兴时期以来,以米开朗琪罗雕塑为代表、强调写实和力量感的纪念碑雕塑,与中国数千年以宗教偶像为主体的石刻木雕,无论表现理念或是驾驭材料方式都是两码事。因此它在中国,既无传统的参照,也无旧形式的包袱,一切尚处于拓荒阶段。据载,至民国初年,国内纪念碑式雕塑仅有两尊:上海外滩别具讽刺意味的《和平女神》(那是外来侵略者用洋枪炮打开中国门户后的馈赠品)和北京远郊青龙桥的《詹天佑像》。两件作品均出自洋人之手。当时国人对雕塑之无知,诚如李金发所述:“当民国十四年,我回国时,说起雕刻这名词,人们都误为是刻图章。”其情状颇令人哭笑不得。主攻雕塑专业、从法国学成归来的李金发,成了国内雕塑界仅有的几位先驱者之一。

黄参岛:《微雨及其作者》。

李荣明:《李金发和戴望舒等》,黄修己主编《20世纪中国文学史》(上卷),中山大学出版社2004年版,第138页。

阮荣春、胡光华:《中华民国美术史》,第343页。

李金发《浮生总记》中《人海茫茫长安难居》,《李金发回忆录》,第65页。



图4: 李金发《孙总理雕像》
1925年



图5: 李金发《蔡子民雕像》
1925年

与在新诗界的“不见经传”不同,在雕塑界,李是一位元老,这种身份使他少年老成、持重务实且略嫌保守。从他存世的一批作品:《蔡元培胸像》、《画家黄少强头像》、《孙中山铜像》、《孙中山坐像》、《伍廷芳像》、《邓仲元像》、《李平书铜像》等来看,他以塑人物胸像、全身像为主,造型严谨写实,笔法细腻逼真,强调纪念碑式庄严、肃穆的效果。比起同时代的江小鹣、刘开渠的雕塑作品,李金发的雕塑内敛庄重有余,气势磅礴不足。几乎在同一个时间维度里,李金发以他的诗与雕塑形成两副形象:一个是新潮的、怪诞的、叛逆的象征主义诗人,一个是老成持重、遵守成规、务实低调的雕塑界泰斗,两个“形象”各行其是,并置于同一人身上,颇有意思。

从粤东梅县山区走向世界,在弥散着现代主义艺术空气的巴黎拉丁区生活和学习,李金发一直面临这样的问题:如何在精神追求和谋生技能这两者之间找到一条兼顾的路。他选择雕塑专业基于这一考虑:“我在第一次游卢森堡博物馆就醉心于美丽的石像,即有意从事雕刻,一是这在中国是没有的技术,可以出人头地,二是年来受了五四运动的鼓吹认为文艺是崇高的学问,历史的结晶,值得一生努力,可以在历史上留些痕迹……在法国已读了两年死书,是要学专门技术的时候了。”这一说法有些自相矛盾。雕塑是一种艺术,艺术是崇高的学问,“值得一生努力”——不问代价地去作毕生的追求。但李又处处有一些更为实际的考虑,诸如“出人头地”、“学一门”、“专门技术”之类。从回国后的情况看,学雕塑于当时的李金发,主要是为了掌握一门手艺。而事实上,雕塑的物质形态也决定它比绘画等其他美术门类具有更强的技艺性(手艺性)特点,与泥石打交道一方面磨练着艺术家的耐力和意志,为千锤百炼的学院派艺术提供用武的空间;另一方面也对艺术家的想象力和精神飞翔相对有所限制。才气型的林风眠没有选择雕塑专业有其不想把才华消磨在“死功夫”上的原因。而山区农家出身、有着出人头地、养家糊口清醒意识的李金发,则能耐得住这份消磨。他“一面在课堂上勤奋学习,一面在下午学刻大理石”,“没有做肖像的机会,不得已时时拿粘土回来斗室,练习肖像……”

尽管学习勤苦,李金发此时尚处于不愁衣食的学生时代,他尚可以花大量时间来读诗写诗。写诗成了他缓解工作室苦役的一种方式:“雕刻工作之余,花了很多时间去看法文诗……特别喜欢颓废派Charles Baudelaire的《恶之花》及Paul Valéry的象征派诗……”精神的触须伸到波德莱尔那荒野般冷寂、颓废、靡丽的世界里,在那里获得一种体验的认同和表达的诱发。年轻的李金发开始一分为二,以雕塑为正业,以写诗为副业。面对石头和泥巴,他脚踏实地,循规蹈矩,勤苦训练,跟着西方文艺复兴时期雕塑巨匠的脚步走;面对诗,他我行我素,置汉诗的现行规则于不顾,借他山之石以攻玉,在精神的天空里自由飞翔。两种艺术经历如此接近又互不干涉,各有自己的天空。

如果不必直接面对生存的要挟,如果雕塑作为一种艺术不必附着其他条件而具有更强的独立性,李金发也许可以平静地既写诗也做雕塑,并在两者之间寻找到一条共享的路。但事实上难以做到。1924年他在巴黎南郊小镇与德国女子履姁结婚,每天仍搭电车到学校做雕塑。“有了家室,经济负担也多了,心头不免担忧……自动写了一信给上海美专校长刘海粟,愿意回上海去教雕刻,刘接信后,果然接受我回去做雕刻教师,月薪100元。其实这钱只能是小学教员起码的生活,但聊胜于无……”1925年6月应刘聘请,李金发假道意大利回国,赴上海美术专科学校任新辟的雕刻科教授,不料,该科因没有一个学生报名而停办,当时“雕塑”不为国人所了解的情形可见一斑。李金发刚回国即成为一名无业游民,幸好时间不太长,1927年由蔡元培推荐,任中央大

李金发《浮生总记》中《勤工俭学》,《李金发回忆录》,第46页。

1919年李金发与同乡林风眠同船赴法国留学,两人先后同在法国第戎国立美术学校和巴黎国立美术学校学习,曾是“很投契的朋友”,但后来失和。参见李金发《邂逅》,《美育》第二期,1928年12月。

李金发《浮生总记》中《十年一觉巴黎梦》,《李金发回忆录》,第52页,第53页。

李金发《浮生总记》中《歌德故乡的抒情诗》,《李金发回忆录》,第57页。

学院秘书,之后又在杭州国立艺专谋得一个教职。严酷现实挫伤了他原本想回国大干一番雕塑事业的雄心。他开始关注当时社会上各种塑像招标项目:南京中山陵的孙中山铜像、广州中山纪念堂的孙中山像、上海南京大戏院的巨型浮雕乃至一般建筑物的装饰性浮雕等,均成为他投标的对象。不久,由何永乾投资,邀他合股开办雕刻公司,公司名为罗马工程处,包括工场和事务所两部分。先后承接了“安徽马祥斌军长,及上海名人李平书的铜像,及上海南京戏院35英尺的长浮雕”等项目。那几年间,他在杭州国立艺术专科学校与上海罗马工程处之间两头跑,“我在杭州三天或四天,只上午上课,到星期四晚即飞也似回上海去干我的雕刻生意”。此时,于他而言,教学或做雕塑,都是为了生存。

问题是,做雕塑与其说在创作一件艺术品,不如说在制作一项工程,类似于建筑工程,投资大,成本高,需要施工人员协助完成。艺术家往往与甲方(委托方)签订合约,方可进行创作。他的创作思路、形象模型及制作风格,都深受甲方制约。此时的李金发,不得不把大量时间耗费在为投标而制作各种小模型上,作为工程承建方,他不断地揣测着出资方的意图,不断地修改、调整自己的艺术方案,以迎合出资方的要求。以1926年李金发为重庆中山公园创作孙中山铜像一事为例,可看出他当时尴尬的处境:接下任务后,他制作出了像模。“当我初把像模展开给宋老太太看的时候,她感到这种生动,吓得一退,同孙宋夫人在那里品题了许久,蹲着看,站在高处看,盘桓了许久,始走。她们的结论亦是说某处要怎样,怎样,此时的艺术家只有任人指挥了”。当出资人意见不一致时,就更麻烦:“事后孙哲生君(孙科),孙宋夫人频频降临,可是孙君所要的是老成持重,目烁闪有光的,孙宋夫人所要的是英气勃勃,呼之欲出的,真使我为难,结果东一修,西一改,两败俱伤,不像了,只好重新做一个。”另一次,1933年在南京为蒋介石塑像,先后做了五六尊,“虽然成绩很不错,但每个只值二三百元,于物质上不生裨益”。在这种处境中,雕塑已不可能由雕塑家独立完成的作品,它从一开始就夹杂着许多非艺术的因素。那些年李金发能在雕塑界混口饭吃,全靠为政要、名流塑像,那与其说是一种艺术创作,不如说是一桩桩靠关系和活动而获得的生意。诚如他的诗所言,“所有之同情与怜悯,惟能在机会上谄笑”(《恸哭》)。那是艺术家的悲哀。

生存现实对李金发雕塑艺术风貌的形成产生了不可低估的作用。当雕塑变成一种谋生手艺而非艺术创造时,其体现创造力的光辉也会随之暗淡。尽管李在中国近代雕塑界属难得的几位开创者之一,然而,在其身后,却没有留下撼世之作。他的作品拘泥于真实,缺乏力量感或是纪念碑意识,多是写实的人物造像。当时广州“穗美”的一位学生对他留在广州的两尊雕塑:越秀山上的伍廷芳铜像和黄花岗七十二烈士墓地的邓仲元铜像就颇有非议:“李氏不懂力学,主观强,不恤人言……到了铜像竖立的时候,才发觉站立不稳,摇摇欲坠。最后,只好在屁股后面多铸一堆东西,才勉强撑持,掩人耳目。”塑伍廷芳像,李得到国民政府拨款42000大洋,这在当时是一个“破天荒”的数字。“泥模做妥之后,如何翻铸,令他非常困扰,几乎无以覆命。几经访寻,才找到佛山一名翻铸熨斗的老工匠黎甜记,黎甜记是他的救星,但他给这救命恩人的酬报,不过小洋



图6:李金发《李平书铜像模》
1926年



图7:李金发及其所作《伍廷芳座像》1932年

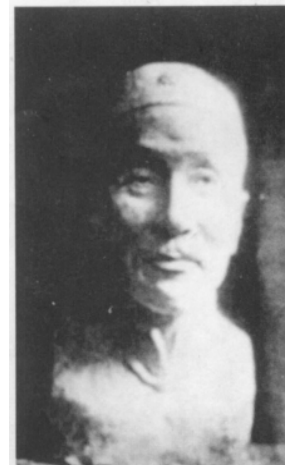


图8:李金发《伍廷芳雕像》
1926年

李金发:《中年自述》,《李金发回忆录》,第150页。

李金发《浮生总记》中《西子湖边教授如云》,《李金发回忆录》,第74页,第75页。

肩阔 李金发《做总理铜像的回忆》,《美育》第二期,1928年12月。

李金发《浮生总记》中《南国风光布景一幕》,《李金发回忆录》,第83页。

赵世铭编撰《穗美十七年——广州市市立美术学校的创立及开展》(内部刊印),香港永翔印刷公司1991年版,第73页。

李金发在《南国风光布景一幕》中称:“在外交部见到傅秉常,原来孙科建议,要我去做伍廷芳的铜像,问我多少钱,他说政府预备五万元毫洋,我大胆地要他42000元,包办一切石座及铸铜工程。虽然那时因为九一八国难,全国风声鹤唳,非常会议政府,居然能通过这笔款,做无关宏旨的铜像,若不是孙科的政治力量,任何他人提出来,亦不会通过的。”《李金发回忆录》,第79-80页。



图9: 李金发《东方女性》
1927年

1500元吧”。李本人则说,伍廷芳像工程顺利完成,“没有扯烂污,真对得住孙科”。给黎的报酬,是黎自己开的价钱。不管怎么说,每一项雕塑工程背后,都牵扯着复杂的人事关系、金钱交易、利益分配等,涉及艺术之外诸多问题,包括力学基础、铸造工艺等,这些因素左右着雕塑家的创作,某种程度上决定了艺术作品的面貌。

写诗,李金发宣称“我的诗是个人灵感的记录表,是个人陶醉后引吭的高歌”。回国后,写诗虽不那么随心所欲,毕竟仍是他个人情感的记录。他曾傲慢地回应世人的异议:“相信我诗的题材与人迥异,否则我的诗也可以不做了。”做雕塑,他则有忪忪疑虑。他一再检讨当年选择雕塑专业的“天真无知”。“没有体会到中国现在的社会是什么社会,艺术是否可以谋生,是否甘心一辈子过穷艺术家的生活?”前者作为一种精神表达几乎是不计功利不顾一切的,后者作为一种生存手段却不得不与“价钱”、“合约”、“交易”联系在一起,在与位尊如蒋介石、宋庆龄、孙科、汪精卫,财大气粗如歌剧院老板等的扯皮中实现其雕塑艺术蓝图。写诗纯属个人事件,做雕塑则是面对公众的社会行为,尤其是历史人物塑像,它带有明显的政治色彩,总摆脱不了具体历史情境的制约。因此,雕塑家李金发就不可能有诗人李金发那番桀骜不驯,他不得不在生存夹缝里小心翼翼地做人,他渐渐变成一个精于计算的“生意人”。这种生存方式,不仅消耗着他作为雕塑家的艺术直觉,也改变着他为人的笃诚品性。实际上,他后期诗的现代主义品质的流失,与这种生存境况也不无关系。

四、双重剪辑:现代主义艺术家在中国的困境

在西方,李金发所接受的两种艺术:波德莱尔式的象征主义诗和米开朗琪罗式的写实主义雕塑,其实是不同历史阶段、带不同品质的两种艺术形态,各有其文化指向和内在逻辑。有意思的是,这两种历时性意义上不同的艺术,却共时性地为一位中国年轻留学生所追求,构成他艺术追求的两个侧面。以李金发为缩影,20世纪初期中国青年学子接受外来艺术时路径的杂乱可见一斑。而这一体两面,恰好对应着这一时期西方资本主义艺术的两重性处境:一方面艺术家可以对心灵、对自我进行自由探索,现代主义在形式上的翻新与突破正体现了这种探索;另一方面艺术不得不面临着被体制化、商业化力量同化的威胁,几乎任何形态的艺术创作都逃脱不了资本主义经济逻辑的渗透。在巴黎的李金发,精神上认同波德莱尔,怪异的表达,喻示和传达其与现实拒绝合作、拒绝认同的态度。谋生存,他却选择写实雕塑,一种更为主流的、与体制化的现实相合作的经典艺术门类。后者多少流露他对艺术的某种急功近利心态,也注定他精神追求的路子不会走得太远。

当他带着这两副面孔回到国内,在中国具体环境中重新生存时,他的艺术方向感开始变得混乱。就诗而言,对前卫模式的放弃,多种元素的拼凑,正常经验的堆砌,议论压倒意象,使他最终只能走上汇编《岭东恋歌》的末路。就雕塑而言,他当年所醉心的卢森堡博物馆“美丽的石像”——英国雕塑家史温那顿(A. Swynneton)《物质胜利》那种抒情笔法,一直没法体现在他自己的作品中,他的《东方女性》、《好整以暇》人物形体拘谨、老实、拙朴,缺乏动态感和抒情性。他回国后做的头像、胸像,除了追求酷肖外,没有形成自己独具的风格,就形象的力量感、线条的洗练流畅、细节的概括力而言,甚至不如早年入选巴黎沙龙展的习作《林风眠像》。自1925年回国至1939年广州沦陷,李金发离开“穗美”,其雕塑家生涯结束止,他的雕塑艺术在国内尚没法获得独树一帜的地位。

赵世铭编撰《穗美十七年——广州市市立美术学校的创立及开展》,第74页。

参见李金发《南国风光布景一幕》,《李金发回忆录》,第80-81页。

李金发:《我的创作态度是个人灵感的记录表》,《文艺大路》第二卷。

李金发:《诗问答》,《文艺画报》第1卷第3期,1935年2月。

李金发:《勤工俭学》,《李金发回忆录》,第46页。



图10: 李金发《好整以暇》
1927年

中国20至30年代的社会环境，对于李金发这样在国外接受了现代主义艺术感受力的启蒙、试图以极端化的形式探索表达某种精神救赎愿望的人来说，是方枘圆凿、互不对位的。首先，他的诗的形式探索并没有为“五四”新文学界所认同，从苏雪林、朱自清等相对公正的评价里，仍可嗅出新诗界对李诗的某种保留态度。直到半个世纪后，卞之琳、孙席珍对李诗语言仍存异议，认为他“文法不行”；“对本国语言 无论是白话还是文言，没有感觉力”。“中国话不大会说，不大会表达，文言文也读了一点，杂七杂八，语言的纯洁性都没有了。引进象征派，他有功，败坏语言，他是罪魁祸首”。这种评价对李的压力是显然的，致使他回国后，一直做着语言调整，从他1932—1935年发表于《现代》的《夜雨孤坐听乐》、《月夜》、《忆上海》、《余剩的人类》、《瘦的乡思》、《初恋的消失》等，可以看出这种努力。这种语言校正带给李金发的却可能是艺术直觉的扭曲乃至丧失，因为明白晓畅的抒情对于传达独特精神感受也许是无效的。这个时期他在《现代》上发表的诗已无甚影响。南京两年，他称：“那时已不做诗，常常写些杂稿给徐訏的《天地人》，自觉得‘唔啥精彩’。”那才“真是心灵的一个大劫”。

更为致命的是，中国社会本来就是一个世俗人际社会，而李也不是一个单纯的执著于理想的艺术家，他还一直存有谋仕宦之心。回国后，他背靠孙科、蔡元培等名流，利用同学亲朋乡党关系，开始打天下。1925年赴任上海美专雕刻教授一事搁浅后，经由关系，击败众多竞标者，他争得做重庆中山公园总理铜像项目。之后又赴武汉投身“革命”，曾在外交部当差四五个月。“宁汉合作”，经蔡元培推荐任中央大学秘书，不久“调署”西湖艺专任教授。他一方面融入社会，利用人脉关系为自己谋得好处；另一方面置身于黑暗现实中，他颇感痛苦，与现实保持某种间距感乃至不合作态度。在大学院，他说“找蔡先生要差事的人，每日一百几十，坐在客厅里，多半是北大学生……其实粥少僧多，他亦爱莫能助，中国知识界，除向官厅钻营之外，无他业可就，故学校造就无数小政客，为社会的分利者，国家哪得不穷”。“在大学院有一好处，是返上海时，以蔡先生名义去定卧车，叨他的光，可以不费分文，这样的国家，要人可以坐霸王车，站长还要到车上来送行，这种政治简直黑幕重重，国家哪得不穷”。而他自己正是这种“分利者”。在杭州国立艺专，他与当任校长林风眠有矛盾，“我看不上那些乌合之众，又不愿与之随波逐流，跟校长的尾巴，看他的颜色，我以老资格自居，独来独往，不开会，不参加纪念周，不记学生分数表”。对教学乃至对待学生他只是应付着，



图11:蔡元培(左三)、李金发(左二)等合影



图12:李金发为画家黄少强雕像,1936年冬

卞之琳:《人与诗·忆旧说新》,三联书店1984年版。

孙席珍1981年4月25日在中国社会科学院文学研究所主持的现代文学讨论会上的发言。转引周良沛《诗怪“李金发——序 李金发诗集》,《李金发诗集》,四川文艺出版社1987年版,第10页。

李金发:《南国风光布景一幕》,《李金发回忆录》,第83页。

李金发:《微雨 导言》。

李金发:《仆仆京沪两袖清风》,《李金发回忆录》,第83页。

李金发:《西子湖边教授如云》,《李金发回忆录》,第74页,第75页。

“沪杭奔逐，敝屣教授，‘身在曹而心在汉’”。艺专四年，他自称“滥竽”教授。一个对现代文明的腐朽性、对人性的阴暗面残缺性有清醒认识的现代主义诗人，自己却身陷其中，成为这其中的一部分，这里面所包含的讽刺意味多么深重！

身陷其中的李金发，人格身心受扭曲的情形显而易见。1936年，经陈立夫介绍他出任广州市市立美术学校（简称“市美”或“穗美”）第五任校长。当时能在五六位候选人中拼杀而出，可见其关系之硬。上任校长后，他的确也想做点事情，他对学校人事作了一番改革。一方面“不再请那些老古董，他们也知难而退，像一切政治机关一样，全部肃清，铁面无情”；同时也“将新派的野兽派，赶得一干二净”；另一方面“我向喜高氏兄弟的作品，故他们的高足如赵少昂，黄少强，何漆园，叶少秉皆请他们来做教员，西画则提倡印象派作品，不再要新派的胡闹”。且不论学校改革采用“全部肃清”的方法是否合理，他中国画喜欢高氏弟子，西洋画喜欢印象派，纯属个人喜好，凭这种喜好，裁定学校教员人选，也有问题。当时失业者多，僧多粥少，李的家乡观念重，“校务处里面，不是李家军，便是客籍人（李是广东梅州客家人），客家方言是学校的标准语。由上至下，形成清一色的客家天下”。这一系列的改革招来穗美师生的不满。1938年1月，穗美学生罢课，发起“择师运动”，“指摘校方处事用人不当”，“群情汹涌，一发不可收拾”。李任穗美校长两年间，口碑一般。有位学生称：“李金发是一名机会主义者，他之出长市美，据其自白，完全为了解决吃饭问题，没有展拓艺术教育的崇高理想，充分表现当时腐化的官僚主义坏作风。把前人惨淡经营，卓有成绩和优良校风的市美，蒙受污点，黯然无光。卒之，借日寇铁骑压境，解散学校，仓皇逃荒，不思收拾残局……”这种评价可能带有个人偏见，但从李金发本人的记述看来，这段时间他确实没大作为。1939年日本人登陆大亚湾，广州沦陷在即，李欲将穗美迁往香港，但广东当局不同意，令其迁往内地，李拒绝。终致“穗美”——这所创建于1922年岭南地区惟一的美术学府，在其任校长期间被逼解散。

自1925年夏回国至1939年初逃亡越南，李金发活跃于中国文艺界时间不过十五年。这十五年间，他走完了作为诗人和作为雕塑家的全部路程。他采用两路走的方式：用激进的形式写诗与用保守的形式做雕塑，以一体两面呈现该时期中国艺术家的复杂性和多面性。两种追求均为中国社会环境所制约，彼此间互为抵触纠缠，最终两败俱伤。现代主义诗的水土不服，写实雕塑的流于商品化，分别从精神层面和物质层面，证明李的双重追求的虚妄。在这个过程中，他的健全人格、艺术创造热情和艺术直觉不断遭受扭曲终致变形。李金发的命运是现代主义艺术家在中国命运的一个缩影，对之加以深入追究，可以看清楚20世纪上半叶舶来的西方艺术如何在中国土壤里重新生成、形成面目的过程，以及这一过程中作为传播者的中国艺术家如何为现实所塑造、最终如何事与愿违、变得面目全非的实际情形。

（作者单位 华南师范大学文学院）

责任编辑 金宁

李金发：《南国风光布景一幕》，《李金发回忆录》，第77页。

李金发：《柳暗花明又一村》，《李金发回忆录》，第87页，第85—90页。

赵世铭编撰《穗美十七年——广州市市立美术学校的创立及开展》第72页，第72页，第73页，第75页。

李金发《柳暗花明又一村》，原文中“何椿园”应为“何漆园”的笔误，《李金发回忆录》，第87页。