

浅论马拉美与中国古典诗歌

车琳

法国学者查理·莫隆在《马拉美心理分析研究导论》中所附文章《马拉美与“道”》也许是西方学者第一次专题论述这位法国象征主义诗人与中国的关系：

在马拉美本人及其诗歌周围飘荡着一种中国智慧的氤氲和芬芳。可是对这种表面感觉作何信呢？是把它看做纯粹的巧合、不必夸大的偶然、表浅的类似而一笑置之呢？还是一种精神的会通、跨越千年和千里相互辉映的闪光，因为人类的精神状态毕竟只会呈现数目有限的面貌，而且相同的精神类型必然会重复？抑或是一种更加深刻的相似、甚至相通，而且并不一定是有意识而为？^①

查理·莫隆颇为肯定马拉美(1842—1898)的中国气质：“马拉美具中国‘天朝帝国’文人之貌”^②，但他同时承认很难为两者之间的渊源关系提供资料佐证。确实，在目前已发表的诗人日记和书信中，并没有发现我们所希望的提及中国的字句。在其诗歌作品中，也只有《倦怠》一诗中出现了中国人形象：“我要放弃一个残忍国度贪婪的艺术，/模仿心灵澄澈细腻的中国。”^③可惜，查理·莫隆的发现和所提出的问题并未引起法国学者的兴趣，似乎也没有受到中国学者的广泛

^① Ch. Mauron, 《Mallarmé et le Tao》, in *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, éd. A. la Baconnière, Neuchâtel, 1968, p. 221.

^② 同上,第220页。

^③ 法国学者莱昂·塞利耶(Léon Cellier)认为诗中“神秘的中国人”代表的其实是帕纳斯派(le Parnasse)的诗坛泰斗泰奥菲尔·戈蒂耶(Théophile Gautier)。诚然，戈蒂耶的诗歌以追求静谧、精美而著称，堪称“澄澈细腻”，但我们认为这一解释不能完全说明问题。这首诗中确实存在着中国文化背景，描述了诗人对心目中的中国艺术的向往。而戈蒂耶或许只是这种文化借鉴过程中的一个中介。

关注，虽然我国的葛雷先生曾在著述中有所提及。这篇几乎被遗忘的文章，虽然也只是提出假设，但却推动我们进一步探寻马拉美与中国古典诗歌之间的精神关联。

把马拉美特质鲜明的个人作品与万象纷呈的中国诗歌相比较，应该避免牵强附会。中国古典诗歌是由无数各具特性的诗人、风格各异的作品汇成的历史长河。马拉美的诗作为数不多，以精粹深邃而著称。两者的不同之处首先在于，在马拉美的诗歌中，智性的光辉多于情感的表达。在这一点上，魏尔伦的忧郁气质与以抒情为主的中国古典诗歌更加接近；而马拉美追求的是一种近乎客观化的诗歌，在文字中克制个人情感的尽情抒发。其次，与中国诗人陶醉于自然、从自然中汲取灵感的特点相反，马拉美耽于沉思冥想，喜欢遁避到心灵世界和梦境中寻找诗歌意象。他的诗歌还有一个重要特征，那就是神秘与晦涩；而诗歌在古代中国却不是曲高和寡，它既是文人作品，也为大众传唱。然而，相异文化背景和传统中产生的谐音更加引人深思。本文无意夸大中国文化对马拉美的影响，旨在查理·莫隆的启发下，通过具体的作品分析探讨跨越时空的不同语境中东西两种诗学间的会通，揭示法国现代诗人马拉美作品与中国古典诗歌之间悠远的回响。

一、马拉美之诗“道”

在阅读马拉美的过程中，我们惊奇地发现这位法国象征主义大师的诗歌思想与中国的禅道精神不无沟通之处。

禅的精神是“纯真”、“至善”、“完美”，而当禅行者具足了这三种品质时便成为圣者。马拉美并非佛教意义上的禅行者，但是无论在精神上还是诗歌艺术上，他同样以此作为毕生追求，以至于成为同时代人眼中一位超凡脱俗的圣者^①。这是诗人的本真状态，一种不需要修行的自然状态，或者说是无意识的禅行。

1864年至1865年间，青年时期的马拉美尚未探索到属于自己的诗歌道路，进入了创作上的困境和危机，并由此沉入精神“苦修”。“在挖掘诗句的过程中，我遇到两个看不到底的深渊，其中之一是我不修佛教却达到了的虚无……”(致卡萨利斯的信，1866年4月28日)^②马拉美思想中的虚无已不是悲观的虚无，一

^① 安德烈·纪德：《马拉美》，徐知免译，《译林》，2006年第1期。

^② Mallarmé, *Correspondance, lettre sur la poésie*, Gallimard, Paris, p. 297.

无所有的虚无,而是一个辩证的、具有创造性的虚无。研究者们普遍认为马拉美受到了黑格尔辩证法的影响。事实如此,马拉美阅读过黑格尔,而曾经在海德堡传授过中国哲学的黑格尔也许正是马拉美了解中国道家思想的媒介之一。道家思想的一个核心概念自然是“道”:“天下万物生于有,有生于无。”(《道德经》第40章)道中包含了有无对立,这种辩证思想在马拉美的诗歌作品中时有体现。

形而上的思索唤醒了马拉美的另一个“我”:“我的思想自行思想,并达到一种纯粹的理念。(……)我要告诉你的是,我已非我,亦非你所知的斯特凡,而是精神宇宙通过我来进行自省和发展的一种能力。”(马拉美致卡萨利斯的信,1867年5月14日)^①从马拉美对冥思的总结中可以感觉到他几乎达到了“庄周梦蝶”所喻的“物我同化”境界:人超脱了自我,体味到宇宙的玄境。这一精神体验给马拉美的诗歌创作带来了全新的境界,那就是在主观与客观相即相融中,观照心性,抽象万物,达成一种超验性诗歌。王国维把诗歌的意境分为“有我之境”和“无我之境”,而马拉美达到了真正的“无我之境”:“以物观我,故不知何者为我,何者为。”(《人间词话》)

作为诗人的马拉美,他的玄思并不以哲学为取向,而是为了寻找诗歌美学上的前景。其精神苦修是诗歌世界中的禅行,因为诗歌也是一种宗教,“对大地的奥义作出解释是诗人的唯一使命”(马拉美致魏尔兰的自传信,1885年11月16日)^②。“大抵禅道惟在妙悟,诗道亦在妙悟”(严羽:《沧浪诗话·诗辩》),经过精神“苦修”的马拉美也达到了“悟”的境界,得到精神的转化,突破了写作上的迷惑,从此确立了独特的马拉美诗歌美学。

查理·莫隆认为:“马拉美的诗歌美学表现为道家玄学思想的一个特别应用。也许可以反过来说,实际上,道家学说以及其他一些学说把一种由体验而获得的信念极度发扬光大,而马拉美在自己的领域以他自己的方式达到了这个信念。”^③下面我们在马拉美的作品中来寻找一些印证。

二

我们首先来看马拉美的散文诗《白色的睡莲》。一个炎热的夏日,叙述者划船去寻访一位朋友的朋友,在芦苇丛中停留的片刻,他发现自己不知不觉已经进入“一位我将要向致敬的陌生人”的园圃。在好奇的猜想之中,他听到“脚步声时远时近,曼妙而隐秘,使人联想到她遮掩在轻纱中的倩影”,于是,他决定带着

“无瑕的遐想”离开:

告别即是相会……将散落在孤独中纯洁的空影尽收眼底,就像是为了纪念而采摘一朵蓦然出现的神奇睡莲,它用自己空淡的白色包裹着一种虚无,这虚无由无瑕的遐想、无需实现的幸福和因害怕而屏住的呼吸构成,带着这一切悄然离开:我轻轻击桨,不叫它破碎这幻想,不叫我的逃避而激起的水花声在突然出现的人脚下透露了我掠走了理想之花的风声。

这段半途而弃的寻访给访问者带来了极大的享受,他收获了“想象的战利品”,体味着一种幻想的恬美,也就是他理想中的那朵“白色的睡莲”。

中国古诗中有很多以寻隐不遇为题材的诗作,比如贾岛的《寻隐者不遇》,我们赞同程抱一先生对这首诗以及它所代表的一个“中国诗歌中的重要主题”所作的结构性分析:寻访常常构成一次精神体验;隐者的缺席从某种意义上来说是要寻访者与他在精神层次上相遇。^④如果对照此言来读马拉美的《白色的睡莲》,我们发现其中也基本呈现了这种体验,只不过是寻访者本人得到精神领悟。对于寻禅问道的中国诗人和撷取“白色睡莲”的马拉美来说,会晤的实现与否并不重要,重要的是寻访者的精神已经得到净化和升华。作品的意境可以用虚空宁静来概括,而“心”之“空”尤为重要,因为诗人向“空”寻求无限。总之,共同之处在于“隐”的意义胜于“现”,“空”的价值高于“有”,因为“空”的概念中反而蕴含永恒和无限的可能,“有”却意味着有形和有限。

王维常常以禅法入诗,把“空”、“寂”、“幻”、“闲”等禅趣饶有意味地表现出来。而马拉美颇似王维所谓“天机清妙者”(《山中与裴秀才迪书》),“审象于净心”(《绣如意轮象赞》),超尘绝俗,他的诗歌空间也多为“虚”、“空”、“无”所占据。这种否定一切的意向在很多诗篇中出现,而“空”、“无”、“消失”等表示否定逻辑的词语被频繁使用。在意象组织上比较常见的结构是,用表示虚空的形容词来伴随表示实物的名词,或是用一个积极、正面的形容词来修饰作为名词出现的“虚”、“空”、“无”。比如,“我的饥饿无法从任何果实中得到安慰/却在它们渊博的虚无中寻到美味”,“和记忆的缺失一起坠落”,落日被比喻为“美丽的自杀”,它要坠落到那“空缺的坟茔”。诗人的笔上仿佛附了一种具有消除作用的气息,随着笔触的延伸而抹去刚刚被命名的物体,产生一种有名无实或虚无缥缈的表现

^① Mallarmé, *Correspondance, lettre sur la poésie*, Gallimard, Paris, pp. 342-343.

^② 马拉美:《马拉美诗全集》,葛雷、梁栋译,浙江文艺出版社,1997年,第379页。

^③ Ch. Mauron, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, p. 234.

^④ F. Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, éd. du Seuil, Paris, 1991, p. 175.

效果。马拉美喜欢用白色表示虚空,用镜子比喻虚幻,还有弹奏“无声之乐的女乐师”等,恰如“道之出口,淡乎其无味,视之不足见,听之不足闻”,但是却“用之无可尽”。(《道德经》第35章)

在马拉美的诗歌中,虚无到极致的应属那首原题为《十四行诗之自寓》的作品,这也是他所有诗作中最令人费解的一首。从词汇角度来看,全诗中有很多表示否定意义的词语,尤其是在第二诗节对空屋的描写中,如“空荡荡的客厅”,“没有一个ptyx”,其中的名词“ptyx”其实是诗人自创的词语,并无任何对应的所指,后两句诗是对该不知何名之物的描述:“无形”亦“无声”,它的主人是“虚无”,并且是主人引以为豪的唯一物件。第三诗节中似乎出现了窗外的背景,但是窗户本身又是“虚幻”的,所见一缕金色的光也在“失去”光芒,唯一的生物是神话中的水神,可它也“消失”在镜子里,只有最后一句中能看到存在之物,那也是映照于镜中闪烁的北斗七星,可惜镜子只是“被封闭的遗忘”。综上所述,这首诗里的中心意象就是“空”:客厅里空无一物,所谓的“ptyx”有名无实,镜子反射的是空虚景象,并且镜子本身也是框架里的空洞。这首诗的一个可能的寓意是:深夜里,冥思苦想的诗人在灯下“寻诗”,不仅是在寻找诗句本身,而且在寻找写作的意义。这是关于虚空的诗(poème de l'absence),同时也表现了诗的虚空(l'absence de poème),^①因为诗的写作是一个脆弱的行为,会时常被虚无吞没。可想而知,诗人在创作这首诗时的状态已经无限接近禅家“空心灭想”之境。

在马拉美的诗歌思想中,这种否定一切可名之物、有形之物的逻辑颇有几分近似禅宗中“菩提本无树,明镜亦非台;本来无一物,何处惹尘埃”的空明境界。那么,这种虚空意境的营造是否仅仅是一种语言的技巧和艺术表现手法呢?如此认为的话,就是割裂了马拉美的哲学思考与诗歌写作探索的关系。他之所以在诗中营造“虚空”,是因为他有意脱离可见的现实世界,他要有一颗“空”的心,这样,从虚空中诞生的、无限的理想世界才能够居于其中。也就是说,诗歌上的“虚空”是马拉美对世界本体思考的结果,诗道合乎心道。

三

马拉美在“挽歌”系列中追念了同时代的著名诗人和艺术家,在每一首诗作中,他都能洞悉人物的特质,令逝者的生命意义在文字间焕发与众不同的光彩。不过,纵观这一组写作年代跨越了二十年的诗,我们还是能够发现马拉美的一个诗歌理念始终贯穿其中。

^① B. Marchal, *Lecture de Mallarmé*, Librairie José Corti, Paris, pp. 177 - 178.

首先,死亡作为马拉美的诗歌主题并没有一般文学作品中的悲剧色彩,而却因为类属于“无”或“虚无”这一母题而具有了辩证的、积极的意义。在《悼歌》中,马拉美赞颂戈蒂耶是“不朽的天才”,但他并不希望诗人的重生:“我不需要你的亡灵显现,/因为我已把你放进斑石垒成的居所。”纪念的仪式并不是悲哀,手中举起的“空杯”是对一位缺席的伟大诗人的祭奠,同时这个动作也分明表示诗人无形的存在。因为石墓封存的只是诗人的形骸,诗人洞悉世事的目光永远清澈,不朽的作品像鲜花一样不会凋谢。借这首诗,马拉美从对戈蒂耶那个体的歌颂升华到对整个诗人群体命运的思考:“哦,你注定是我们诗人幸福命运的象征!”诗人的幸运在于他的存在可以因为作品而延续到生命消失之后。在《波德莱尔墓》诗中,前两个诗节以波德莱尔的笔锋勾画了一系列阴森和丑陋的意象,恍惚间我们像是回到了《恶之花》的世界;在诗的末尾,“我们即使中毒也愿不辍吮吸”的“一壶鸩酒”便是波德莱尔留给世间的作品,这个隐喻可谓意味深长:一个被诅咒的诗人用他传世的独特作品告诉我们什么是永恒。“正如不朽终于改变了他自身”,《爱伦·坡墓》的这第一句诗以坚定而磅礴的气势宣告了诗人的荣誉并不依存于物质的存在,“不朽”这个词在此处恰好反过来是“死亡”的别称。当美国人打算仅仅以一块没有碑铭的石头为爱伦·坡立墓时,马拉美在这个朴素的坟墓上看到了一个被逐出天堂的诗人在凡间的命运,他在诗篇的结尾把爱伦·坡所遭受的不公待遇转变为一种荣耀:“至少还有这块花岗岩/向着未来的蜚短流长永远显示着棱角。”由此可见,这一系列以墓命名的诗看似追悼生命与实体的消失,是“有”、“实”、“形”的否定,实质上却是否定之否定,是对“虚”、“无”的否定,因为它们赋予“无形的存在”以“实质的意义”。诗人和艺术家们在世间凡身肉体的存在形式可能是醉鬼、流浪者、不幸的人、叛逆者、默默无名或被诅咒的人,但是死亡却赋予他们永恒的价值,艺术家只有在自己的作品中才能找到在尘世间被湮没的身份和公正的名誉。穿越了虚无和死亡,永恒的生命终于升华,这就是马拉美笔下死亡主题中“有”与“无”的转换。查尔斯·查德威克(Charles Chadwick)评价马拉美实现了“从虚无中取得某物、从死亡中创造生命的抱负”^①。

除了这些献给诗人和艺术家的挽歌,还有一首悼亡诗值得一读,它是无名氏在冥界致一个“被哀伤幽禁的孤独人”——未亡夫的心声。诗句中有很多表示“空”、“无”的词汇,寓示着妇人已经辞别人世,虚无的意境仿佛可以从“徒劳敲打的午夜钟声”中听到。借用亡妇人的形象,马拉美表达了这样的想法:一切有形

^① 查尔斯·查德威克:《象征主义》,周发祥译,昆仑出版社,1989年,第43页。

的、物质化的哀悼方式都是无需的,人的复生存在于文字和意念之间:

夜晚中你低唤我的名字,
而我只消借你双唇的气息便可复生。

整首诗表现的是生者与死者之间的交流,达到了“真中有幻、动中有静、寂中有音、冷处有神”(吴雷发《说诗管蒯》)的意境,尤其是最后两句诗传递了一种空灵的气息,是物质的形式与精神的实质之间的对立,有形的存在与无形的存在之间的转化。在马拉美的多数作品中都体现了诸如动与静、生与死、短暂与永恒、有限与无限等矛盾理念之间辩证的对立与统一,仿佛是用文学作品诠释了中国的道家“有无”相对而又相生的思想。

四

马拉美写过许多题扇诗,这一点也非常符合中国文人的风尚,其中《题马拉美夫人扇》最具意味。诗人从扇子形象中捕捉到一些特征,如从摇动的姿态联想到翅膀和飞翔,继而联系到灵动的诗句从风中飘逸而出,突出了诗人的诗歌理念——诗只是一种空灵的节奏而已;诗人用镜子反射和衬托翼动的形态和意义:镜子是为了证明它的存在而存在;每一个诗句的诞生都抹去冥思无果的遗憾,可是无奈还是会袭来,不免令人伤感;犹如扇子不断摇动才会产生清风,诗歌也创作于勤勉的双手之间。正如“道”不可名说但又无所不在,马拉美以丰富的想象和精巧的比喻,将深刻、抽象的诗学思想和创作感受浓缩在扇子这个意象中,在寻常之物中发现了诗之“道”,以形象的方式表达了他对诗歌的定义:“诗歌通过回归质朴节奏的人类语言来表达存在的神秘意义,我们的生活因它而真实,诗是我们唯一的精神使命。”(马拉美致奥非的信,1884年6月27日)^①

什么是诗?马拉美从“一朵花”中洞悉了诗歌的本质,而且颇得“言者所以明象,得象而忘言;象者所以存意,得意而忘象”(王弼《周易略例·明象》)的意境。“我说:一朵花!把声音中异于花萼的任何轮廓都忘记,所有花束里都不存在的东西便婉转地升起,它即是美妙的概念本身。”(《诗的危机》)^②这个理想化的表述通过否定一切外在性而抽离出诗歌语言的纯粹本质。马拉美很少在作品中流露个人情感,每一首诗都是对诗歌本身的关注,是用诗歌语言对诗进行本体论思

考。正因如此,罗兰·巴尔特把马拉美作为最早的元文学的例子,他的诗歌是“马拉美的雄心壮志是把文学与关于文学的思想融合在同一个文字实体中”^①。从本质上来说,马拉美的诗歌创作就是为了寻找诗之“道”,他的诗歌美学如同中国“道”的概念,蕴涵了本体论意义,因而被查理·莫隆认为是“道家玄学思想的一个特别应用”。

二、马拉美诗之“隐”

在马拉美的诗歌意境和诗论中,我们还发现了其诗歌美学与中国古典诗歌在诗艺上的相通。

马拉美的诗歌以隐晦著称,从某种意义上颇为契合中国文化中“隐”的特征,即“含有深意,藏而不露”。“蓝田日暖,良玉生烟,可望而不可置于眉睫之前”,这才能算做“诗家之景”(司空图《与极浦书》)。无论是对以含蓄为宗旨的中国诗人还是法国象征主义诗人而言,平白无味或直抒胸臆的语言在诗歌中皆不可取。他们之间的相通基于一种类似的审美追求,那就是意境。诗人王昌龄在《诗格》中写道:

诗有三境,一曰物境:欲为山水诗,则张泉石云峰之境,极丽绝绣者,神之于心,处身于境,视境于心,莹然掌中,然后用思,了然境象,故得形似。二曰情境:娱乐愁怨,皆张于意,而处于身,然后驰思,深得其情。三曰意境:亦张之于意,而思之于心,则待其真矣。

以此品味马拉美的诗歌,可以看出他不事“物境”与“情境”,而专注于“意境”,也是最高之境界。马拉美反对帕纳斯诗派如描写静物般的写诗方式,“他们把事物拿来完整地展示,一览无余,缺少神秘感”,“我认为,正相反,应当有所寓意。静观事物,它们激起的遐想中飘逸出的意象才是诗歌。”^②唐朝诗论家司空图所概括的中国诗歌审美趣味无非如此,即“像外之像”、“景外之景”、“韵外之致”、“味外之旨”,他还有两句诗最能概括暗示手法的艺术表现力:“不着一字,尽得风流”(《二十四诗品·含蓄》)。千年以后,马拉美用另一种语言对这八个字作了最

^① Mallarmé, *Correspondance*, p. 572.

^② Mallarmé, *Poésies*, Bookking international, Paris, 1993, p. 196.

^① Roland Barthe, *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964, p. 106.

^② Mallarmé, *Igitur, Dixagations, Un coup de dés*, Gallimard, Paris, 2003, p. 391.

好的回应：“直言其事，这就等于取消了诗歌四分之三的趣味，这种趣味原是要一点一点去领会的。暗示，才是我们的理想。充分使用这种神秘便构成了象征。”（《谈文学运动》）^①在创作长诗《海洛迪亚德》的过程中，马拉美发现了一个“崭新的诗学”：“不要描绘事像事物本身，而是描绘事像产生的效果。诗句不应当由词语组成，而是由意构成，在感觉面前，所有的言词都匿去痕迹。”（致卡萨利斯的信，1866年10月30日）^②他强调“意”和“效果”的价值，认为它们比客观事物和词语本身更重要，正如刘勰所谓“隐也者，文外之重旨者也”（《文心雕龙·隐秀》）。这一主张与中国清朝王夫之也不谋而合，后者在《姜斋诗话》提出：“无论诗歌与长行文字，俱以意为主。意犹帅也。无帅之兵，谓之乌合。”

由上述诗论文字可见，暗示是不同语境中马拉美诗歌和中国古代诗歌的艺术契合。这种艺术手法存在于所有民族的诗歌中，但是在中国诗歌传统中和法国象征主义诗歌中尤为显著和突出。中国古典诗歌亦是一种象征主义诗歌，只不过是传统意义上的象征主义，表现更多的是自然与情感的对应，追求的是诗歌韵味；而马拉美不仅把暗示延伸到象征这个核心概念，更为其增添了神秘和超验的色彩。由于他的诗歌创作以精神世界为旨归，其暗示性更加唯心主义和神秘主义，欲超脱日常的感觉和局限，趋向一种玄思状态。这样，马拉美把暗示引伸到了隐晦的阶段，产生更加深邃幽晦的效果。

二

“隐”需要依赖于文字创造的意境而产生。独特的隐喻和象征当然是暗示艺术的一种重要方式。中国诗歌拥有丰富的暗示手法，如比兴、象征、双关、用典等修辞手段，善于曲折表达思想感情。当我们读到柳宗元的《江雪》，文字间展开的是冬天的雪景，而寓意是在景色之外的。当我们读到马拉美的诗句“落寞而生的花除了留恋/她那无神眼波中的影子已经别无所爱”（《海洛迪亚德》），需要领会这并不是一朵花的故事，而是孤芳自赏的海洛迪亚德的命运，她拒绝人世间的一切诱惑，沉迷于自我的理想世界中，默默“等待一个未知的事物，抑或是永远不得而知的秘密”，这也是理想主义诗人的象征。马拉美十分擅长在一个意象上凝聚深意，凝炼的文字间充满艺术张力，体现了“辞约而旨丰，事近而喻远”的风格（刘勰《文心雕龙·宗经》）。

中国诗歌主要以情景交融而生意境，如“采菊东篱下，悠然见南山”。而喜欢

脱离物质世界的马拉美主要通过虚实相生而创造意境。在他的诗中，想象、神话、理想和梦幻世界构成意象的来源，所以作品常常笼罩着一种虚幻朦胧的色彩。他在那首著名的《一个牧神的午后》中更是把虚幻手法用到极致。在一个晴朗夏日的午后，牧神在苇塘边醒来，吹响了芦笛，却惊吓了水中嬉戏的仙女。她们纷纷逃逸，只留下一对天鹅般的仙女。当牧神想去拥抱她们，她们也一样消失了，怅惘的牧神又沉入梦幻。在这部作品的开头，牧神说：“这些仙女，我欲使她们永存。”然而，睡意蒙眬的他也分不清现实和梦境，“我爱的是一个梦吗？”他的怀疑停留到他的目光接触到“真实的树枝”的那个时刻。那么对于读者而言，牧神以一句“让我们思索吧”而开始的回忆是真是梦难以辨别。整个作品构成一种象征的意境，通过牧神的精神体验，马拉美表达了一种美学思考，即文学是一种真实以外的存在，而不是对现实的依赖。这个理念的表现好似隐语，需要一点点去领会和解密。无论从结构还是从意象，这首诗不仅带来美感，重要的是它产生了暗示的力量，蕴藉在全部作品中，令人回味无穷。

梁宗岱说马拉美酷似宋朝诗人姜白石（《诗与真》），笔者却认为，诗在“隐”处，最与马拉美相似的中国诗人是李商隐。李商隐的诗歌最为隐曲委婉，他也喜欢通过虚实相间来达到“隐”的效果，其诗像“雾里繁花的朦胧凄艳”^①，擅长将实景与虚景叠映、融化，产生幻美的意境，“通篇情思缥缈朦胧、深隐幽微、无端无绪、弥漫混沌；象征的幻想和幻境往往具有多层或多种意蕴，而且很不确定，令人难以捉摸，以致成了千古诗谜”^②。此番评价可以恰如其分地应用于马拉美的诗作。李商隐诗的朦胧性、梦幻性、象征性、多义性在中国古代诗人中最为突出，在诗艺上与法国最幽晦难解的诗人马拉美距离最相近。当然，李商隐的诗中隐晦的多是个人遭际和情感，是不幸的人生体验，仍然属于经验式的象征主义，而马拉美更加沉醉于玄思和超验的精神世界。

三

“隐”从根本上来说是语言的艺术。中国文字的精炼简洁和长久形成的诗歌形式使得含蓄和暗示成为必须和可能。叶维廉在分析中国诗的语法和表现时说：“中国诗人能使具体事像的活动存真，能以‘不决定、不细分’保持物象的多面暗示性即多元关系，是依赖文言之超脱语法及词性的自由，而此自由可以让诗人加强物象的独立性、视觉性及空间的玩味。”^③中国文字具有极强的可塑性、伸张

① 刘学锴、余恕诚：《李商隐诗选》，人民文学出版社，1997年，第26页。

② 陶文鹏：《唐宋诗美学与艺术论》，南开大学出版社，2004年，第167页。

③ 叶维廉：《叶维廉文集》第一卷，安徽教育出版社，第100页。

性和模糊性,往往可以以少胜多,传情达意,气韵生动。

然而,对于马拉美而言,仅仅运用法语中现存的语言资源似乎并不能满足他的创作要求。西方的表音文字在音乐暗示性上略高汉语一筹,但是分析性语法在增强逻辑的同时也限制了诗人表达意义的空间。到了西方现代诗人那里,他们产生了打破严谨细分性语法的愿望,而马拉美是最早进行这种尝试的。他宣称:“纯粹的作品意味着诗人的陈述消失,把创意让给词语,让它们在不均匀的碰撞中创造;它们互相辉映,犹如一颗颗宝石上产生幽然的光芒,取代了从前的抒情气息或主宰句子的个人激情。”这是怎样的诗句呢?“用好几个词锻造出一个迥异于普通语言体系、如同咒语般的、完整的、崭新的诗句。”(《诗的危机》)^①在他笔下,传统的句法已经支离破碎,词序颠倒,句子成分缺失。诗人希望召唤每一个词语的自由和意义而牺牲逻辑的稳定。类似的情况在马拉美的诗作中比比皆是,造成的效果是逻辑关系模糊,从而含义模糊,但是语言紧凑、意象紧凑,效果上有点像中国旧诗中意象的紧凑。

马拉美是当之无愧的诗歌语言革新者,大胆破除陈旧语言的窠臼。为了在诗句中获得一种起承转合的自由,他创造性地取消了法语诗歌中的标点符号。用我们的现代眼光来看,这很平常,仿佛是现代诗歌与生俱来的特征。但实际上,在当时的诗歌写作中,这是不可思议的改变。为了实现“言有尽而意无穷”,马拉美在形式上走得很远。他随心所欲地调动词语,似乎想要获取类似汉语文法和诗歌表现方式里的自由。但是,在既定的法语语言框架里,相比于中国古代诗人延展文字里意象空间的自如,马拉美所作的突破的确勇敢大胆却不免使作品显得晦涩难解。

形式独特的《骰子一掷永远取消不了偶然》是马拉美的绝唱。诗人不仅放弃了格律、突破了文法框架、取消了标点,而且开始用词形构筑意象画面。字体不一,大小不同,白纸黑字疏密有致地排列,打破了一般诗歌整齐划一的版面格式。随着意象的变化,画面也在变化不同的曲线。而且具有流动的旋律,令人产生无限的遐思。瓦雷里在这首奇诗中仿佛看到了一场“表意文字的盛会”,马拉美“梦寐以求的就是这样一个表达理性思想和抽象想象的思维工具”^②。或许这位现代诗人从中国诗画里汲取了灵感,或者反过来说,中国传统诗歌原来也许早已蕴含了现代诗人需要寻找的元素。总之,我们看到了两者之间的靠近。

^① Mallarmé, *Poésies*, pp. 194, 197.

^② P. Valéry, «Le coup de dés, lettre au directeur des Marges», in *Variété, Œuvres*, tome I, pp. 622-628.

结语

我们很难从影响研究的角度来考证马拉美与中国文化的渊源关系,把具有超验色彩的马拉美诗歌与任何一位中国诗人的作品进行单一的对应比较也难免显得生硬,但是通过以上分析,我们却可以感受到他的诗学思想和诗歌艺术在一定程度上与中国古典诗歌美学之间产生悠远的回响。这种跨文化语境中的精神关联与会通值得比较文学研究者关注,它启示我们东方与西方之间的距离其实并不那么遥远,传统与现代之间的对立也并不那么绝对。本文对马拉美与中国古典诗歌之间的诗学会通所作概貌性描述和分析有浮光掠影之嫌,旨在抛砖引玉,求教于海内外专家学者批评指正。