

寻找中法诗歌艺术的交汇点

——试读车琳法文著作《中国诗歌传统与法国象征主义诗歌的会通》

叶向阳

谈到中西方文学的比较，我们也许首先会想到钱锺书先生在其《谈艺录》序中的名句：“东海西海，心理攸同；南学北学，道术未裂。”^①乐黛云先生曾在其《比较文学在中国》（*Comparative Literature in China*）一文中对此有所阐发：“20世纪三四十年代中国比较文学最杰出成就的代表作是朱光潜的《文艺心理学》（1936）和钱锺书的《谈艺录》（1948）。……钱先生的著作特色鲜明，旨在表明中国与其他国家有着类似的理论，因此存在着普遍的文学与文化规律。”^②然而，曾有不少学者，尤其是西方学者，对中西比较研究持怀疑甚至否定的态度，因为在他们看来，中西文化完全不同，是根本上的“互为他者”，毫无可比之处。例如，美国比较学者维因斯坦（Ulrich Weisstein,）在其《比较文学与文学理论导论》（*Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction*, 1973）中指出“但[我]对于把平行研究扩展到两种不同文明之间持犹豫的态度。在我看来，只有在一种文明的内部才能找到在思想、感觉与想象方面有意

① 钱锺书：《谈艺录》（修订本），北京：中华书局，1984年，序，第1页。

② Yue Daiyun, 《比较文学报》，1997年10月22日。原文如下：“Works which present the most outstanding achievements of Chinese comparative literature in the 1930s and 1940s were Zhu Guangqian’s *The Psychology of Literary Appreciation and Poetics* (1936) and Qian Zhongshu’s *On Poetics* (1948). ... Qian’s book is exceptional in the sense that his discussions sought to illustrate that China and other countries possess similar theories and hence there exist universal rules of literature and culture.”

识或无意识秉承传统的共同之处”，^① 维因斯坦不仅对不同文明之间的比较持保留态度，还反对所有“非历史性的平行研究（discussion of all ahistorical parallels）”，^② 即非基于法国学派所谓“事实联系（rapport de fait）”的那些比较研究。也许正因为此种心态的较普遍存在，迄今在西方仍缺少有分量的中西比较研究的著作。但是，在中西文学、诗学乃至文化上寻求共通规律，却是半个多世纪尤其是近三十年来中国比较文学界努力的一个重要方向。孜孜于此方面的学者、论著也是时有问世，除了钱锺书的《谈艺录》《管锥编》《七缀集》外，还有王佐良（1916-1995）的英文著作《论契合》（*Degrees of Affinity. Studies in Comparative Literature*, 1985）、周珏良（1916-1992）收入其文集的《河、海、园——〈红楼梦〉〈莫比·迪克〉和〈哈克贝里·芬〉的比较研究》《中国诗论中的形式直觉》等文章、张隆溪的《道与罗各斯：东西方文学阐释学》《中西文化研究十论》、《同工异曲：跨文化阅读的启示》以及英文著作《巨大的对立面：中国比较研究中的两分法到相异性》（*Mighty Opposites: From Dichotomies to Differences in the Comparative Study of China*, 1998），等等。此类研究虽然总体数量并不多，主题各异，研究水准也参差不齐，但它们有着一个共同的特点，即利用中西比较的方法，强调中西文学文化在各方面的契合与类同，旨在给中国文学文化研究者以新眼光和新机遇，最终目标是建立一种跨越中西的普遍诗学。车琳教授的法文专著《中国诗歌传统与法国象征主义诗歌的会通》（*Che Lin, Entre tradition poétique chinoise et poésie symboliste française. Paris: L'Harmattan, 2011*）正是这方面研究的一部力作，展现了一位中国

① Ulrich Weisstein, *Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction*. Bloomington, London: Indiana University Press, 1973, p.7. 原文如下：“but [I] hesitate nevertheless to extend the study of parallels to phenomena pertaining to two different civilizations. For it seems to me that only within a single civilization can one find those common elements of a consciously or unconsciously upheld tradition in thought, feeling and imagination.”

② Ibid., p. 8.

学者在此方向上的新近努力。

《中国诗歌传统与法国象征主义诗歌的会通》分为三大部分共六章，每一部分将法国象征主义诗歌与中国诗歌的比较进行有机的交叉论述，根据主题分别侧重比较文学领域的接受研究、平行研究和影响研究，最终达到诗学比较的目的。考虑到该课题方向的接受研究与影响研究此前已有若干力作出版，^①笔者认为平行研究部分是本论著中最具独创性和最有价值的部分，也充分体现了作者的学术智慧。作者以平行类比研究为基本方法，以大量的中法文诗歌作品作为论述的基础，着重探寻了法国象征主义诗歌与中国古典诗歌这两种时空相隔遥远的诗歌体系在象征艺术上的异同。该部分第一章探讨了“象征”这一重要概念在两种文化中的内涵，由此进入诗歌修辞研究。作者不把象征局限于狭义的修辞格而是以宽阔的视野认为它体现了对世界的观察和反映并进行语言和艺术的再现，是一种联系宇宙、经验和语言的艺术手法，这一角度为论述提供了行之有效的基础。如果说象征是世界各国文学中一种普遍采用的创作手法，那么法国象征主义诗歌与中国古典诗歌中的象征手法便格外地突出显著，这也正是它们的可比性所在。然而，在不同的文化和诗歌传统中，它们的象征体系各有特色差异。中国古典诗歌的象征艺术源自古老的比兴手法，而且象征多取自自然意象，并且这些世代相传的象征表现出一种集体记忆的特征；法国象征主义诗歌则更加转向个人的、内心的记忆，梦幻、回忆和神话构成其象征的源泉。中国古诗中的象征体现了诗人与自然世界之间密切和默契的关系，而法国象征主义诗人创造的是物质和精神这两个

^① 例如，孙玉石，《中国初期象征派诗歌研究》（北京：北京大学出版社，1987），孙玉石，《中国现代主义诗潮史论》（北京：北京大学出版社，1999），金丝燕，《文学接受与文学过滤：中国对法国象征主义诗歌的接受》（北京：中国人民大学出版社，1994）以及作者在参考文献中列出但笔者未能读到的相关中外著作五六种。对照其中较为权威的孙玉石、金丝燕著作与本著，笔者发现即便在法国象征派诗歌在中国的影响接受方面，本著也有上述著作忽视或未专门论述的内容：1925年后法国象征派诗歌在中国在接受、卞之琳及其主智型诗歌、诗歌形式的丰富（十四行诗、自由体诗、散文诗）。

对立世界之间的感应，诗歌正是他们追求理想和绝对世界的途径。简单而言，中国古诗中表现的是一种自发的、传统的、情感的、集体的经验象征主义，而法国象征主义诗歌是一种更具个性特征的超验象征主义，表达了现代西方人在物质与精神之间的困惑。这两种在不同时空中各自衍生发展的诗歌虽然在精神本质上有所不同，但是在象征艺术的使用手法上有相通之处，这便是本部分第二章的主要论述内容。作者首先总结了两种中法共同的象征修辞，即应和理论（la théorie des correspondances）和暗示艺术（l'art de la suggestion）。在作者看来，法国批评家布鲁纳第尔（Brunetière）在其《象征诗人与颓废派》（*Symbolistes et Décadents*）中对应和理论的阐发，也完全可以用来描绘中国经典诗艺：“我们想起了 Amiel 所说的‘景色即心态’……也就是说在自然与我们之间存在着应和、潜在的契合与神秘的一致性。这与其说是我们抓住了它们，毋宁说我们进入到了事物的内部，能够真正抵达心灵。这就是象征主义的原则。”^①而情景交融（或称触景生情、思与境偕）也正是中国古典诗人信手拈来的手法，是中国古典诗歌的显著特色！在此，作者举了二例：波德莱尔的《黄昏的和谐》^②与唐代诗人贾至的《春思》。^③在《黄昏的和谐》中，黄昏、落日、鲜花、天空、小提琴等形象，香炉、大祭台、圣体等譬喻，对应着眩晕、死亡、下沉、遗痕等感觉，道出了心与境谐这一主旨。而后一首诗中

① 转引自 Che Lin（车琳），*Entre Tradition Poétique Chinoise et Poésie symboliste Française*. Paris: L'Harmattan, 2011, p.237.

② 那时辰到了，花儿在枝头颤震，/每一朵都似香炉散发着芬芳；/声音和香气都在晚风中飘荡；/忧郁的圆舞曲，懒洋洋的眩晕！//每一朵都似香炉散发着芬芳；/小提琴幽幽咽咽如受伤的心；/忧郁的圆舞曲，懒洋洋的眩晕！/天空又悲又美，像大祭台一样。//小提琴幽幽咽咽如受伤的心，/温柔的心，憎恶广而黑的死亡！/天空又悲又美，像大祭台一样；/太阳在自己的凝血之中下沉。//温柔的心，憎恶广而黑的死亡，/收纳着光辉往昔的一切遗痕！/太阳在自己的凝血之中下沉……/想起你就仿佛看见圣体发光！

（夏尔·波德莱尔著，郭宏安译评，《恶之花》，桂林：漓江出版社，1992，第69页）

③ 草色青青柳色黄，/桃花乱历李花香，/东风不为吹愁去/春日偏能惹恨长。转引自 Che Lin, *op. cit.*, p. 241.

国诗人就春立意，春的意象由“草”“柳”“桃花”“李花”烘托而出，以前两句反衬后两句，使所要表达的愁恨显得加倍强烈，正体现了诗人“谪居楚中”的心情。

如果说“应和”是目标或效果，那么暗示的艺术便是达到此目标或效果的手段，是应和的言语表达以及心与境的契合。诚然，中国传统美学中的“像外之象”“韵外之致”“不着一字，尽得风流”（司空图语）实际上也是法国象征主义诗人的美学追求。马拉美（Mallarmé）就曾指出：“指称一事物，这就等于压制了诗歌四分之三的快乐。做诗就是要一点一滴地揭示：暗示之，这便是梦幻。象征就是通过完美地运用这种神秘：点点滴滴地唤起一种事物，以呈现一种心灵状态；或者相反地，选择一种事物，然后通过一系列的解读来脱离一种心灵状态。”^①接着，作者举了白居易的《花非花、雾非雾》^②与魏尔伦的《我熟悉的梦》，^③认为它们有异曲同工之妙。

对于这首中国古代的“朦胧诗”，作者点评道：“在这首轻盈空灵的诗歌里无一明确。通过一系列的否定，诗歌的指向仍然是个谜。通过诸如‘雾’‘云’及‘梦’等意象，事物的不确定性、流动性与短暂性被完美地道出。”^④接着，作者对魏尔伦的这首诗点评道：“诚然，我们知道该诗让人想起恋人。但这个女性的形象仅仅是梦幻，存在于念想的神秘氛围中。同样，一系列的否定表明了这个形象让人琢磨不透，因为我们对其相貌、名字、发色一无所知。她的目光漠然、声音悠远。所有这一切均让该女子与该诗具有了朦胧独特的魅力。”最后，

① 草色青青柳色黄，/ 桃花历乱李花香，/ 东风不为吹愁去 / 春日偏能惹恨长。转引自 Che Lin, *op. cit.*, pp. 248-249.

② 花非花 / 雾非雾 / 夜半来 / 天明去 / 来如春梦不多时 / 去似朝云无觅处

③ 我常常做这样奇怪的梦，难以忘怀，/ 梦见一位我爱而又爱我的陌生女郎，/ 而她在每次梦中并不完全一样，/ 但也并非异样：她爱我，对我了解。// …… // 我不知道：她是褐色、栗色或是橙红的？/ 我只记得她有一个温柔、响亮的名字，/ 像那些被人世间放逐了的情人。/ 她的凝视有如雕像的凝视，/ 她的声音——遥远，庄严，平静，/ 而她那深情的声音，已经归于沉寂。（罗洛译，笔者略有改动）

④ 同上，p. 255.

作者总结道：“这两首诗均揭示了一种与其说是观察还不如说是感觉到的现实，通过暗示达到的朦胧与含混。”^①

在感叹时空相隔遥远的法国象征主义诗歌与中国古典诗歌竟能如此相似的同时，作者也注意到了两者的同中之异：相对于法国象征派的理想主义倾向，中国古典诗歌大体上更注重人文性而非超越性，即中国诗歌更倾向于用具体的自然意象去暗示个人情感。在探讨象征理论的过程中，为了避免流于空泛，作者在本章以“习相近（Des tempéraments proches）”为标题的第三节提供了四位诗人的个案研究，着重挖掘了法国象征主义诗人魏尔伦（Verlaine）和马拉美诗歌中的“中国气质”，以及中国唐代诗人李贺和李商隐作品中独特的象征特色，从而论证了两种诗歌传统在象征艺术上的会通之处。

其实，关于魏尔伦诗歌与中国诗歌的相似性的论述由来已久，据作者称在20世纪初即象征派诗人被介绍到中国之初即存在。钱锺书在其《中国诗与中国画》一文中指出：

西洋批评家一般倾向于这种看法。例如有人说，中国古诗“空灵”（intangible）、“轻淡”（light）、“意在言外”（suggestive），在西洋诗里，最接近韦尔兰（Verlaine）的风格。另一人也说，中国古诗含蓄简约，韦尔兰的诗论算得中国文学传统基本原理的定义（taken as the definition of the principle of Chinese literary tradition）。又有人说，中国古诗抒情从不明说，全凭暗示（lyrical emotion is nowhere expressed but only suggested），不激动，不狂热，很少词藻、形容词和比喻（no excitement, no

① 我常常做这样奇怪的梦，难以忘怀，/ 梦见一位我爱而又爱我的陌生女郎，/ 而她在每次梦中并不完全一样，/ 但也并非异样：她爱我，对我了解。// …… // 我不知道：她是褐色、栗色或是橙红的？/ 我只记得她有一个温柔、响亮的名字，/ 像那些被人世间放逐了的情人。/ 她的凝视有如雕像的凝视，/ 她的声音——遥远，庄严，平静，/ 而她那深情的声音，已经归于沉寂。（罗洛译，笔者略有改动）

ecstasy, little or no rhetoric, few adjectives and very few metaphors or similes), 歌德、海涅、哈代等的小诗偶有中国诗的味道。虽然这些意见出于本世纪前期,但到现在还似乎有代表性。……有趣的是,他们把中国旧诗和韦尔兰联系;韦尔兰自称最喜爱“灰黯的诗歌”(Rien de plus cher que la chanson grise),不着彩色,只分深浅(Pas de couleur, rien que la nuance),那简直是南宋的水墨画风了!^①

钱先生在此主要转述了英国文学批评家里顿·斯特拉奇(Lytton Strachey, 1880-1932)和戴蒙德·麦卡锡(Desmond MacCarthy, 1877-1952)的观点,除了提醒我们要意识到“习惯于一种文艺传统或风气的人看另一种传统或风气里的作品,常常笼统一概”^②外,他对于这两位域外批评家关于魏尔伦诗作与中国传统诗歌的相似性的看法还是认同的。

概括起来,作者认为魏尔伦诗作与中国古诗的形似性表现在以下方面:

(一) 魏尔伦诗歌表现为一种情感上的直觉与即兴,而情感的即兴正是中国古诗的特性。在中国古诗中,这一类诗歌归为即景诗。^③ 魏尔伦常将内心的情感投射到外部世界,并寻找与其内心情感一致的自然景物的诗歌形象。恰如大多数中国古诗作者,魏尔伦也来自农村,相对于其他象征派诗人,他并不喜爱大都市的景致,而把自己想象力的核心放到了大自然景物之中。作者举其《土星之诗》(*Poèmes Saturniens*)跋诗第一首诗为例,分析指出:

该诗的一系列自然形象——太阳、天空、风、秋天、玫瑰、花园、

① 钱锺书,《七缀集》,上海:上海古籍出版社,1988,第12-13页。

② 同上,第13页。

③ Che Lin, *op. cit.*, p. 265.

树木、地平线、鸟、云——与印象感相烘托，产生了一种平静、舒适的氛围。大自然被暗喻为完美女性、仙女的形象，下凡去亲近男性，抚摸之并获得宁静与力量。这种人与自然的亲近，与中国人对自然的感情相近，只是对于中国人来说，自然不像魏尔仑诗中所表现的那样带有居高临下的神情。^①

（二）魏尔仑在“应和”修辞方面的诗学实践在大多数情况下接近于中国诗人的做法。他尝试着把景色与心灵紧密相连，常出现在对于一个景物的描绘中。与波德莱尔倾向于超验象征主义不同，魏尔仑的象征主义与中国的象征主义有着更大的相似性，重视直觉、人性与情感等方面是它们的共同特点。作者举了其诗作《神秘夜的夕阳》（“Crépuscule du soir mystique”）、《落日》（“Soleils couchants”）为例。在《神秘夜的夕阳》中，诗人用了视觉形象——夕阳彩云（在红彤彤火焰般的西方地平线上似鲜花怒放）与嗅觉形象——沉重而热烈的芳香，而所有这一切均融化于醉意朦胧以及巨大的惊愕之中。作者认为，景色被内化，心灵沐浴在了仙境、超自然与半神秘的氛围之中或为之浸透。^②魏尔仑的《落日》^③以日暮为形象，但首句却点明诗人是在晨曦中想起落日。作者认为这种对于夕阳景象不能确定是晨曦还是日落，正体现了忧郁的情绪占据了诗人的心。^④“我”与外部世界的相互渗透是中国诗歌的传统，也恰是魏尔仑诗歌的一大特色。当然，这方面最具代表性的无疑是其著名诗作《秋歌》（“Chanson d’automne”）。

① Che lin, *op.cit.* p. 267.

② Ibid., p. 268.

③ 暗淡的黎明 / 在田野倾下 / 落日的忧郁， / 忧郁 / 用温存的歌摇晃着 / 落天下 / 我茫然若失的心。 / 奇妙的梦幻 / 象落日 / 照在沙滩， / 络绎不绝的 / 鲜红幻影 / 宛如 / 磅礴的落日 / 照在沙滩上。（葛雷译）

④ Ibid., p. 269.

(三) 魏尔伦诗歌的意象及其内涵与中国古诗有着许多的一致性。例如,两者都喜欢使用“悲秋”^①“风”^②“夕阳”^③“月亮”^④“夜莺”^⑤等意象。虽然时空相隔遥远,但魏尔伦诗歌的意象与中国古诗的意象存在着诸多的一致性,而且均营造了忧郁、哀悼的气氛。然而,作者也指出,虽然悲伤是魏尔伦诗歌与中国古诗的常见主题,但两者也有所区别。魏尔伦笔下的忧郁伤感常与基督教信仰中的罪、堕落以及命运相连,中国诗歌中的同一主题仅涵盖日常生活,如别离、思念、青春消逝或仕途坎坷等。^⑥

(四) 作者还在诗学的层面对二者进行了比较,并认为魏尔伦关于“色调”的艺术(art de “la nuance”, 魏尔伦的诗学主张可见其诗作《诗艺》[“Art poétique”]^⑦)的论述,与其对于美妙的流动性(flou délicieux)以及对于不精确性(charme de l'imprécis)的推崇是一致的。在《诗艺》中,我们看到了如下陈述:没有比灰色的歌曲更可贵:/不定联接着确切。/这是面纱后面的秀目,/这是中午烈日的颤动,……作者认为魏尔伦的这种对于“日半(midi, 中午)”“不(确)定”的偏好,恰与中国诗学中的“朦胧(l'ambiguïté)”“含蓄(la retenue)”“冲淡(la fadeur)”等概念不

① 例如,魏尔伦的《不再》(“Nevermore”)、《秋歌》(“Chanson d'automne”)与李白的《秋风词》《秋浦歌》及杜甫的《茅屋为秋风所破歌》。

② 中国古诗及魏尔伦诗歌中均常表达忧郁的情感,如魏尔伦的《秋歌》(“Chanson d'automne”)、《三年之后》(“Après trois ans”)、《伤感的散步》(“Promenade sentimentale”)、《夜莺》(“Le Rossignol”)《马可》(“Marco”)。

③ 例如,魏尔伦的《落日》《神秘夜的夕阳》《伤感的散步》《巴黎夜》(“Nocturne parisien”)、《菲利普二世之死》(“La Mort de Philippe II”)。

④ 例如,魏尔伦的《白色的月亮》(“La lune blanche”)、《巴黎速写》(“Croquis Parisien”)、《大海》(“Marine”)、《夜的效果》(“Effet de nuit”)、《恋人的时光》(“L'Heure du berge”)以及《佳节集》(Fête galantes)里的一些诗篇。

⑤ 如《傀儡》(“Fantochez”)、《夜莺》。夜莺在中国古诗与魏尔伦诗歌中均为忧郁之音的意象。

⑥ Ibid., p. 271-172.

⑦ 该诗创作于1874年,出版于1882年,出版后被年轻一代诗人看作是十足的宣言。然而,魏尔伦对于建立诗派从未有过兴趣,他声称这仅是一首诗歌。但这是诗人非常看中的对于诗歌音乐性印象主义的揭示。

谋而合。其实，“含蓄”并不止于中法诗歌，英国浪漫派诗人济慈即有名句：“听得见的音乐真美，但那听不见的更美。（*Heard melodies are sweet, but those unheard / Are sweeter;...*）”^①关于魏尔伦与中国古代诗人在该诗艺的具体运用，作者举了大量的例子予以比较说明，如《恋人的时光》（“*L'Heure du berge*”）与李白的《黄鹤楼送孟浩然之广陵》、《三年之后》（“*Après trois ans*”）与崔浩的《题都城南庄》，等等。

（五）魏尔伦诗歌与中国传统诗歌在诗律节奏上的契合。魏尔伦诗作往往诗行短小，以四步至七步诗为主，类似于中国传统诗歌的五言、七言的绝句与律诗。其诗作中还有大量的像《秋歌》这种长短音步交叉的诗歌，类似中国的宋词（又称“长短句”）。

总之，法国象征派诗人魏尔伦的诗歌少有情感的直接宣泄、常以轻描淡写来营造言外之意、以平淡为修辞的常态、诗行短小长短穿插，而这些也正是中国传统诗歌的特征。作者在本节只谈两者的暗合，用的是平行或类比研究的方法，未明确提出其中可能存在的事实联系。但笔者注意到，魏尔伦至少对于法译的中国古诗是较为熟悉的。他就曾为朱迪特·戈蒂耶（*Judith Gautier, 1845-1917*）的《玉书》（*Le Livre de jade, 1867*）写下了如下赞美之词：

在我们所有的文学中，除了贝特朗的《加斯帕尔夜》外，我不知道还有什么作品能与此书相比。但假如让我选择，我对《玉书》就更喜爱得多。这是因为它更具有独创性，形式更纯美，诗歌更真实，更紧凑。^②

① John Keats, “Ode to a Grecian Urn”, ll. pp. 11-12.

② Paul Verlaine, “Le Livre de Jade de Judith Walter,” *Oeuvre en prose completes. Gallimard, 1972.* 转引自孟华，《试论汉学建构形象的功能——以19世纪法国文学中的“文化中国”形象为例》，《北京大学学报》（哲学社科版），2007年第4期。

不过，读过《玉书》与这位诗人读者的诗歌创作受到中国古诗的影响，充其量只能说是一种“或然”联系。在找到更充分证据之前，作者强调魏尔伦诗作风格的“Immanence（本体内发）”而非需要以事实为依据的影响接受，不愧为明智之举。

与采用类比的方法探讨魏尔伦与中国传统诗歌之契合不同的是，作者在比较马拉美与中国古诗及传统文化时，主要强调马拉美诗歌创作与中国禅宗的关系，采用的是一种准文学关系研究的方法。虽然早有法国评论家指出“马拉美酷似中国古代的名士”，^①但马拉美与中国之间的事实联系迄今大都并未有实质性的发现。^②因此，笔者在此用“准文学关系”，意在提醒作者并非孜孜以求比较文学影响研究所需铁证如山的事实联系，而是多为勾勒历史文化氛围并重视美学探讨。

作者指出，在19世纪下半叶，肇始于耶稣会传教士来华的中法之间的人员往来已日渐密切，东西方之间的直接对话与交流也已开始。在文学领域，中国诗歌的丰富性与精巧性吸引了法国文人。法国浪漫派诗人雨果与巴那斯派诗人戈蒂耶（Théophile Gautier, 1811-1872）等还创作出以中国为主题的诗歌，如《中国瓷瓶》（“Vase Chine”）、《咏雏菊》（“A Marguerite”）、《中国之恋》（“Chinoiserie”）等。戈蒂耶还多年接待一位中国文人为门客，以便让其教授其长女朱迪特·戈蒂耶汉语与汉诗。朱迪特于1867年出版了《玉书》，一部以中国诗歌原著为蓝本的译文创作集。其实，前此若干年，法国已出版了著名汉学家德理文（Marquis d’Hervey de Saint-Denys, 1822-1892）翻译的《唐代诗歌》（*Poésie de l’époque des Thang*, 1863）。

① Charles Mauron, “Mallarmé et la Tao”, (《马拉美与道》) in *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé* (《马拉美诗歌心理分析导论》) (Neuchâtel: A la Baconnière, 1968), p. 221. 转引自 Che Lin, *op. cit.*, p. 284.

② 马拉美在诗作中明确提到中国的仅有《苦眠之夜》（“Las de l’amer repos”）一处，参见 Che Lin, *op. cit.* p. 284.

这些诗作译作在一定程度上参与建构了马拉美所生活与创作年代的社会文化氛围。

作者认为，马拉美所修炼的精神苦行类似于中国禅宗诗僧所修持的冥想，其与中国禅宗的邂逅可能对其诗歌叙述带来深层的影响。在1864-1865年间，即马拉美的诗歌创作处于低谷之时，他便沉浸于冥想之中。在此精神经历结束后，他获得了蜕变，并找到了适当的创作道路。自19世纪60年代的中后期开始，马拉美的诗歌便带有了虚空思想的烙印。马拉美关于虚空的观念显示了其辩证法的思想，有研究者从中看出了黑格尔的影响。马拉美读过黑格尔的著作，这确定无疑，而黑格尔对于中国哲学有比较全面的了解。1816年，黑格尔在海德堡讲授关于道教、佛教以及《易经》思想的课程。因此，作者设想马拉美的思想可能经由黑格尔以及当时法国文坛“帕纳斯”诗派的中国风而间接地受到了中国思想的影响。值得一提的是，马拉美的虚空思想可能是与释道融合的中国佛教思想相遇后的产物，而在中国思想中，虚空并非虚无，却是蕴含着某种创造性的动力。

另外，作者还指出马拉美的诗作中充满着缺失、缺席与虚空（死亡）的痕迹。这方面的例子很多，如《葬礼上的干杯》（“*Toast funèbre*”）、《爱伦·波的墓园》（“*Le Tombeau d'Edgar Poe*”）、《波德莱尔的墓园》（“*Le Tombeau de Charles Baudelaire*”）、《魏尔仑的墓园》（“*Le Tombeau de Verlaine*”），等。以上以葬礼、墓地为主题的诗歌，道出的是“缺席的在场”（*une présence absente*）：生与死、短暂与永恒、存在与虚无。所有这些矛盾在马拉美的笔下获得了统一。

“虚空（*Le néant*）”是马拉美思想与诗作中的一个永恒主题，其最佳例证是《关于自我寓意的十四行诗》（“*Sonnet allégorique de lui-même*”）。在此诗作中，缺席（“*l'absence*”）的观念统领全篇。在作者看来，这种“缺席”的诗学是马拉美本体经验的产物，是一次与“道”的辩证思想相关的精神邂逅。作者认为，马拉美在创作其唯一的一首

直接提及中国的诗作《苦眠之夜》（“Las de l'amer repos”）^①时，是自觉地感受到了此种事实的联系。

接着，作者分析了王维的《鹿柴》《辛夷坞》与唐代永嘉诗僧玄觉（665-713）的《永嘉澄道歌之二》内含的浓厚禅味。其纯净、稀疏、虚空、镜像等意象与马拉美的诗作如出一辙。不仅于此，作者还比较了马拉美《白睡莲》（“Le Nénuphar blanc”）与贾岛《寻隐者不遇》中共同的“不迎之乐”，以及马拉美的诗作往往不用或少用标点，而中国古诗从不用标点等相似契合之处。然而，作者并未进一步挖掘马拉美与中国古诗可能存在的影响接受关系的证据。

在谈论了法国象征派两位代表性诗人与中国古典诗歌的关系后，作者转而揭示中国两位唐代诗人诗歌创作中的“现代性”以及与法国象征派诗歌的貌似神合的关系。这两位诗人分别是有诗鬼之称的李贺（791-817）与李商隐（812-858）。一般地说，中国古典诗歌表现的是一种直觉的象征主义。如果采用作为文学运动与创作潮流的法国象征主义出现以来的“象征派诗人”称号来衡量中国古典诗人，那未免

① 该诗直接提到中国或与其思想相关的部分如下：

Je veux délaissier l'Art vorace d'un pays

[...]

Imiter le Chinois au Coeur limpide et fin

De qui l'extase pure est de peindre la fin

Sur ses tasses de neige à la lune ravie

D'une bizarre fleur qu'il a sentie, enfant,

Au filigrane bleu de l'âme se greffant.

Et la mort telle avec le seul rêve du sage,

Serein, je vais choisir un jeune paysage

Que je pendrais encore sur les tasses, distrait.

Une ligne d'azur mince et pale serait

Un lac, parmi le ciel de porcelaine nue.

Un clair croissant perdu par un blanche nue

Trempe sa corne calme en la glace des eaux,

Non loin de tris grands cils d'émeraude, roseaux.

该句笔者试译如下：我愿抛弃这国度贪婪的艺术 / 模仿那中国人，心明澄如镜

显得太轻率。但在作者看来，中国古典诗人中有两位——李贺与李商隐，大致上是可以被冠以这个称号的。^①

事实上，李贺诗作呈现的是中国古典诗歌的一种奇异之声。在作者看来，这位“诗怪”似乎表达了法国诗人洛特雷阿蒙（Comte de Lautréamont, 1846-1870）所定义并为法国象征派诗人的创作实践所证明的一些现代性特征：焦虑、不安、失意、彻底的失真、奇特、异常、总体的晦涩、对想象力的蹂躏、昏暗与邪恶、极端反差间的撕裂、对虚空的偏爱，等等。李贺诗作所发出的第一个奇异之声是忧伤。这一情绪类似于19世纪下半叶法国颓废诗人与象征派诗人所罹患的世纪末病（*fin de siècle*）的症状。但李贺的忧伤源自于晚唐的衰败，其个体人生的不幸又加重了这一情绪，诱使其诗作透露出病态的情感。在作者看来，这与魏尔伦所指的“魔鬼诗人”相契合。李贺诗作中大量出现的忧郁、厄运与病态还让人联想到波德莱尔式的忧伤（*Spleen baudelairien*），以及其诗作中的冷雨、颓阳的意象与魏尔伦的诗作《无语的浪漫》（*Romances sans paroles*）以及拉弗格（Jules Laforgue, 1860-1887）关于厄运的哀歌相一致。^②

李贺以死亡与衰老为主题的诗歌，常用以下充满哀伤的词语：骨、死、寒、霜、衰、老、残、悲、哭、涕。例如，其诗作《秋来》，通过秋坟、衰灯、寒素、雨冷等意象，表达了一位孤独、幻灭的诗人的悲怆、哀婉的情绪。其另一首诗《公无出门》充斥着在中国古典诗歌中难得一见的鬼魅般的凶险动物，与波德莱尔诗作《下贱的动物展览》（“*la menagerie infâmé*”）相类似。恰如我们在波德莱尔的作品中所见，李贺同样喜用夜色、惊恐、神秘的意象与措词。诚然，两位诗人在主题与用词上均表现出类似的偏好。在作者看来，李贺与中国传统诗歌创作格格不入之处，恰是其契合于西方现代诗之所在。

与波德莱尔类似，李贺的笔下也有两极的世界：一个是寒冷、黑

① Che Lin, *op. cit.*, p. 302.

② *Ibid.*, p. 305.

暗、焦虑的悲惨世界，另一个是奔放、阳光、快乐的理想天国的世界。李贺的《天上谣》《梦天》与波德莱尔的《巴黎的梦》（“Le Rêve parisien”）、《西提尔之旅》（“Un Voyage à Cythère”）同样表达了对于理想世界的赞美。虽然在具体的意象上略有差异，但均借表现天国的光明来隐含人间的阴郁。另外，“恨”成为了李贺与波德莱尔诗作的一个共同主题。李贺诗中的“碎片”“爆裂”意象还让人联想起兰波的诗歌《渴的喜剧》（“Comédié de la soif”）《这对我们意味着什么，我的心》（“Qu’est-ce pour nous, mon Coeur…”）《醉舟》（“La Bateau ivre”）等。经过比较后，作者指出，李贺是一位用“心灵之眼”看世界的诗人。他所致力与其说是对现实的描绘，不如说是让现实变形。同时，他颠覆了中国传统诗歌的时空结构。所有这一切，均与现代象征派诗人的追求相契合。

李贺与波德莱尔都很重视对色彩的描绘，如李贺的《四月》与波德莱尔的《浪漫派的夕阳》（“Le coucher de soleil romantique”）。李贺诗中常有非同寻常的色彩与限定词的搭配，如“老红”“静绿”“暗紫”“冷翡翠”等。这又让人联想起兰波的类似意象：蓝色的水田芥（“du cresson bleu”）、蓝色的牝马（“des juments bleues”）、绿色的钢琴家（“des pianistes verts”）、绿色的笑或蓝色的月亮，等等。另外，李贺笔下的色彩还常被用作动词，赋予了动态性，如“恨血千年土中碧”（《秋来》）等。作者认为，李贺对色彩的这种“陌生化”处理与法国象征派诗人所主张并实践的陌生化诗学如出一辙。诚然，自波德莱尔始，西方诗歌的一个永恒特点是探索跨语义场组合的可能性，即建构由完全矛盾的元素拼接而成的形象网络：美与丑、雅与俗。或简言之，创造出一种传统规范无法想象的搭配组合。李贺似乎也热衷于从一系列的词语搭配中创造出令人震惊的效果。其貌似突兀的形象，类似于西方现代派诗人的创作，并为中国古典诗歌增添了一种神秘、独特的美。或许我们可以进一步说，李贺诗歌创作的这个独特性价值或“超前意识”，是时空相隔千年万里的法国象征派诗歌的“远亲”，

是波德莱尔、魏尔伦、兰波一代的先声。

李商隐的诗作向来被认为给中国古典诗歌带来了富于感伤情调和象征暗示色彩的新诗风。《文心雕龙》把文学美归结为“秀”与“隐”两个方面。中国文化中的“隐”，在诗歌中表现为间接的写作方式，即用典、含蓄与象征的方式。李商隐的大部分诗作正体现了“隐”的特点，因此晦涩难懂，而西方的现代诗的特色也正是晦涩（*obscurité / hermétisme*）。作者在本节将李商隐与马拉美进行比较，来探讨“晦涩”这个象征派诗歌的重要特征。

虽然并非所有的李商隐的诗作均晦涩，但每当他希望躲在隐晦的诗作背后来表达其两大主题——无法公开的爱以及对政治的失望时，某种不透明性即应运而生了。前者如《嫦娥》，后者如《无题二首》之一。朦胧性（或称不透明性）在马拉美的诗作中表现得同样强烈。然而，李商隐同马拉美之间也有本质的区别：导致李商隐晦涩的外部因素——社会与政治状况，在马拉美时代的法国并不存在。马拉美把诗歌提升至一个更高的境界。他宣称：“所有神圣或意欲神圣之事物均包裹于神秘之中。”^①他拒绝诗歌的大众化，坚持要让诗歌精英化。对马拉美来说，晦涩乃一种美学的探索，是与大众分离或驾临其上的一种手段。

象征（*le symbole*）与典故（*l'allusion*）构成了晦涩诗歌的基本要素。不过，晦涩并非法国象征派诗歌的一个独立存在的方面。它总是与类比（*analogie*）、暗示（*suggestion*）、朦胧（*ambiguïté*）、失谐（*dissonance*）等象征派诗学的其他方面密切相关。象征派诗人还通过“远取譬”来模糊诗歌的意义。当诗人创设大胆而个人化的形象时，就割裂了新创事物与清晰语义系统的联系，晦涩便产生了。另外，简洁（或者说过简）风格也是诗歌晦涩的一个源泉，而马拉美诗歌的这些特性恰也是讲求语义浓缩凝炼的中国古典诗歌的特色。

① Che Lin, *op. cit.*, p. 324.

李商隐的晦涩表现为朦胧（或称歧义性）的晦涩，尤其在其著名的无题诗中，以及大量的以诗作头几个字为题的诗作中。作者举《锦瑟》为例，指出其至少有三种解读方式：一、诗人的人生遭遇，二、对逝去爱人的悼念，三、关于诗歌创作的隐喻（allégorique）。李商隐大量诗作的特点与《锦瑟》相似，由于每个意象均为多义性的单元，这种诗作用词的非精确性必然造成了诗意的不确定性。因此，某些李商隐的诗歌成为了千古之谜。在李商隐的诗中，一个常见的词往往都有言外之意。作者举其诗作《夜雨寄北》《落花》为例。前一首的“涨”字，既表示雨后池涨，也道出了诗人心中的忧愁往上涨。后一首的“沾”字，既表示落花沾满诗人的衣裳，也透露出诗人在暮春时节感时伤怀而泪沾衣襟。另外，李商隐还善于巧用同音词来传递一语双关，如“春蚕到死丝方尽”中的“丝”与“思”同音而语意双关。

通过以上中法各两位诗人的对比分析，作者得出了以下结论：法国象征派诗歌与中国古典诗歌在诗艺上虽发展时空迥异，但具有深层次的相似性或可比性。按西方的视角，中国古典诗歌展现了其创作手法的现代性，即绝妙地阐释了人与世界之间的神秘而自然的无形关联。中国古典诗人与法国象征派诗人一样，善于发现物质与精神之间的类比性。同时，作者也明确意识到了两者的“同中之异”，即中国的象征手法更重直觉与人文性，而法国象征派的追求更具理想化与超越性。中法诗歌的意象与表现手法的相异性可以追溯至各自的文化传统与思想方法或世界观。^① 该著通过法国象征主义诗歌与中国诗歌的比较研究，同时呈现了东西方不同国家的文学在发展历程中的潜在规律。在文化空间的概念上，法国象征主义诗学与中国诗学之间的会通表明中西方文学不是绝对迥异和对立的，至少文化上的东西方的概念具有相对性。同时，在研究中国古老诗学传统与西方现代诗歌之源的过程中，该著揭示和论证了现代性也是一个相对的或渐进发展的概念，它不完

^① Che lin, *op.cit.*, p. 339.

全是现代条件下横空出世的产物，它的一半是时代的、新颖的、变化的，另一半仍然可以从传统中找到根源。^①

在笔者所能见到的现有中国（包括海外华人）学者的相关研究，大致集中在法国象征派诗歌对中国现代诗发展的影响或中国文学文化界对其的接受上，基本不涉及或只是较为简略肤浅地涉猎法国象征派与中国古诗及中国传统文化的比较。车琳本著通过大量的实证研究较为深入地揭示了魏尔仑、马拉美等法国象征派诗人与中国传统诗学的应和关系，以及李贺、李商隐等中国古典诗人对于现代意义上的象征主义技巧的娴熟运用，可谓开了该领域研究的风气之先。长期以来，中外文学间的平行类比研究常受人诟病，往往被认为是在牵强附会，但作者在本著中避免了一般性的类比，在论述中注意“求同存异”与发掘“同中之异”、“异中之同”，兼顾宏观与微观，既注重理论阐发也注意文本分析，同时娴熟地穿插运用了比较文学的影响研究与接受研究等实证方法，提出了中西文学比较的一些新问题与新思路，最终令人信服地导向了中西诗学的会通。

① Che lin, *op.cit.*, p. 474.