

幻与真之间：让·科克托笔下的近代中国形象

李 诺

摘 要：对于20世纪法国作家让·科克托而言，中国远不仅是一个神秘而模糊的文化符号。在科克托的散文、诗歌、戏剧、电影等作品中，中国的意象散发着深沉的魅力，在科克托的诗意世界里扮演了独特的角色。1936年，科克托亲自到访了中国，东方的城市气质和文化特色令这位敏感善察的诗人颇受触动，道家思想和中国戏曲更是得到科克托的深深赞许。正如科克托致梅兰芳的一封信中所说：“如果不是出生在法国，那么中国将会是我的祖国。”

关键词：让·科克托 中国形象 道家思想 诗意

让·科克托（Jean Cocteau，1889—1963）是20世纪法国文学史上的一位重要作家。他认为诗人是自己的第一身份，不仅实践了那个时代几乎所有的艺术表现手段，在诗歌、戏剧、小说、电影、绘画、舞蹈中不断为“诗”寻找新的载体，而且热切地将眼光投向远方，渴望在不同土壤、不同幻梦中，寻找超越当下和现实、通往未知和诗意的出口。在这样的期待下，遥远而神秘的中国，似乎得到了科克托的格外关注。介于真实和虚幻之间的中国面目，将逐渐在他的笔下勾勒成型，融入独属于科克托的诗意表达之中。

科克托出生于一个富裕的家庭，来自中国的华美丝绸、皮草，还有“插在中国瓷碗中的牡丹花”，早就成为其童年回忆中的精致点缀，而童年时期的阅读，更是为科克托打开了一扇通往中国的想象之窗。科克托最初了解到的中国，是一个存在于传奇、童话、戏剧中的神秘国度。无论是儒勒·凡尔纳（Jules Verne，1828—1905）在《八十

天环游地球》(*Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, 1872) 中描写的烟雾缭绕的中国香港, 还是安徒生在童话《夜莺与中国皇帝》(*Le Rossignol et l'Empereur de Chine*, 1843) 里讲述的中国的人与自然之间动人的友谊, 都给儿时的科克托留下了极其深刻的印象。这些作品后来多次在科克托的回忆录和散文中被提及, 科克托甚至循着凡尔纳作品中的路线, 乘船完成了环游世界之旅, 而且计划过将伊里·特恩卡(Jiří Trnka, 1912—1969) 导演的捷克斯洛伐克电影《皇帝的夜莺》(*Císařův slavík*, 1948) 改编为法国版。从童年起, “中国” 的细碎剪影就未曾离开过科克托的文学世界, 关于中国的历险传说和奇幻故事, 大概为科克托心目中的中国绘出了神秘奇异的底色。

虽然被西方演绎过的中国难免失真, 但其独特的风情足以引人遐想。传奇中的中国似乎具有某种深沉玄幻的气质, 对从小就热衷于探索未知世界的科克托有着天然的吸引力。科克托在1913—1914年创作的小说《波多马克》(*Potomak*) 中, 借“我”之口描述了自己与中国在冥冥中的契合之感: “直到七岁之前, 我都以为自己在中国生活过。”^①而这仅仅是他与中国的缘分的开端。

一、书写中国: 奇迹、神秘与诗意

徜徉在五光十色的艺术世界里, 科克托对中国的想象和描摹散发着与众不同的光彩。尽管这位法国作家要想真正了解现实的中国, 还须经历一个漫长的过程, 但在他的小说、电影、诗歌、戏剧作品中, “中国” 不仅早早登场, 而且始终如一地披着神秘的面纱, 似乎逐渐幻化为某种韵味悠长的意象, 嵌入了科克托所谓的“诗”的精神。

“中国” 在科克托的作品中首次亮相, 就被卷入了神话的烟云。在科克托最早写作的小说《波多马克》中, 他别出心裁地插入了一个流

^① Jean Cocteau, *Le Potomak* (Paris: Passage du Marais, 2000), p.166.

露着神话韵味的“中国”寓言故事^①。作者讲道，从前在天津城有一只蝴蝶，美丽无比，人尽皆知。一位年轻的中国画家在散步时看见了它，画家从未见过如此美丽的蝴蝶，于是他狂喜不已，开始凭着记忆为蝴蝶作画。“他摩挲着米作的纸上/那精心所作的画/因为在天津城/生活远没有巴黎繁忙。”画家怀着这样的耐心，一直画到一百岁。终于，他在去世的前一晚画上了最后一笔，于是那蝴蝶离开纸面，飞走了。这则充满浪漫气息的寓言，和西方的皮格马利翁神话有几分相似，但更加纯真，似乎寄寓着年轻的科克托对遥远东方的美好想象。不过，这个故事的内涵不止于此。1948年，科克托在为《安娜·卡列尼娜》法文新译版所作的序中写道：“正如那个中国故事里讲的，蝴蝶在画家描上最后一笔后离开画纸飞走了，女主人公也离开了小说的篇章。她成为绝伦的魅影，渗入人们的想象，萦绕在人们的心头。”^②由此可知，蝴蝶象征的是注定脱离作者、融入想象的艺术作品，蝴蝶飞走，正是现实走入神话的过程。在这一前提下，中国成为了一个能让神话合理化的背景，成为可能发生奇迹的神秘国度，正如科克托所说：“我想，除了中国，世界上再没有其他地方能将奇迹完好无损地保存下来……”^③这样的动人“奇迹”，紧接着又化为芭蕾舞剧《开场秀》(Parade, 1917)、小说《悬殊》(Le Grand Écart, 1923)里的中国魔术，呈现出更加具体生动的形态。无论是蝴蝶从画中飞走的奇异景象，还是令人眼花缭乱、难辨真假的魔术表演，都作为突破现实禁锢的视觉“奇观”，让人开始对“非现实”产生憧憬：“眼见”与“真实”之间或许横亘着重重山岭，也或许仅仅相隔一幅中国的薄纱。

来自中国的奇迹不仅存在于“观”，也存在于“感”，除了难以置信的视觉幻象，诗人更期待体验精神上的游离。在科克托的伴侣雷

① Jean Cocteau, *Le Potomak*, pp.65-66.

② Jean Cocteau, «Les Annes Karénines», in *Cahier de L'Herne n°113 : Jean Cocteau* (Paris: Éditions de l'Herne, 2016), p.388.

③ Jean Cocteau, *La corrida du 1er mai*, in *Jean Cocteau Romans, poésies, œuvres diverses* (Paris: La Pochothèque, 1995), p.1029.

蒙·拉迪盖 (Raymond Radiguet, 1903—1923) 逝世后, 科克托企图借助精神麻醉, 感受游离于生死边缘的“奇迹”。他在1925年写给天主教哲学家雅克·马里坦 (Jacques Maritain, 1882—1973) 的信中, 解释了自己寻求麻醉的缘由: “中国人吸烟, 是为了亲近死去的人。”^① 从此, 在科克托的笔下, 中国的意象与精神麻醉紧密联系在一起。在小说《可怕的孩子》(*Les Enfants terribles*, 1929) 中, 男孩保罗和他仰慕的少年达尔日洛, 从小就有收集“毒药”的嗜好。保罗和姐姐伊丽沙白生活在一个与成人社会几乎隔绝的游戏世界里, 如同自我催眠一般, 执拗地游荡在脱离现实的梦境中。最终, 保罗在小说的结尾选择吞下来自中国的“毒药丸”自尽, 与开枪自杀的姐姐永远留在了“乱伦不成为问题”的童年世界。小说中写道, 这枚致命的毒药“有拳头大小, 颜色土灰, 裹着一层来自中国的纸, 撕起来如同棉絮”, 面对毒药, 孩子们不敢妄动, 因为“它既令人着迷又惹人厌恶”, 仿佛数条蟒蛇缠绕成的结环, “散发着死亡的光晕”^②。作者仿佛为毒药描摹了一幅朦胧又神秘的肖像画, 而孩子们所说的毒药应当就是鸦片, 这种来自中国的“神奇”物质成为沟通生死的桥梁, 在其作用之下, 现实与非现实的边界变得模糊。面对心心念念的奇迹, 诗人不再安于被动等待的处境, 而是找到了主动亲近奇迹的法门。

当诗人循着这一方向, 继续在创作中探索亲近奇迹的可能, 神秘的中国将逐渐与“诗”的气质结合在一起。在科克托的电影处女作《诗人之血》(*Sang d'un poète*, 1932) 中, 与神秘“毒药”有关的中国形象再度出现。电影的主人公是一位诗人, 突然获得了生命的一座雕像指引他进入了镜中的世界。诗人穿过长长的走廊, 经过一个个房间, 从锁眼窥探其中的奇异光景。当诗人走向第三个房间时, 伴随着科克托的旁白声, 荧屏上赫然出现一行文字: “中国的神秘”。于是诗人侧

① *Art and Faith. Letters between Jacques Maritain and Jean Cocteau*, trans. by John Coleman (1925; New York: Philosophical Library, 1948), p.24.

② Jean Cocteau, *Les Enfants terribles*, in *Jean Cocteau Romans, poésies, œuvres diverses*, pp.176-177.

耳偷听房间中几个“中国人”的谈话，^①大致是几个烟民在低声谈论买烟、吸烟的事情。透过锁眼，诗人隐约看到的是一双如同把玩艺术品一般摆弄烟枪的手。片刻之后，诗人与一只细长的眼睛直接对视，在惊惧之余离开了房间。至此，中国的神秘气质正式与精神的麻醉建立了直接关联，而且真正具备了诗的内涵。科克托在这一时期提出，由于诗人失去了孩子那种任意变形的能力，因此其创作离不开精神麻醉，这是诗人通达潜意识、触碰诗的重要方法。影片中的诗人被引向“中国的神秘”的道路，正象征着诗人走向诗的路径。

中国、麻醉、诗之间的紧密关联，在科克托同一时期的散文中也得到了印证：“五支烟过后，思绪弥散了，与神秘任性的中国水墨一道，在身体之水中缓缓铺展开……”^②可见，精神麻醉不仅在来源上可能与中国相关，而且在作用效果上也与中国水墨“神秘任性”的气质相似，精神的麻醉如同水墨一样在诗人的血液里层层荡开，推动诗人走向已知或未知的缥缈世界。其实，科克托作为画家，的确以中国水墨为原材料创作了大量具有现代特色的作品，而且科克托在阐述《诗人之血》的电影创作理念时，也谈到了中国水墨的概念：“我像一个第一次用手指蘸取中国水墨的画家一样，涂抹了一片树叶。”^③科克托所蘸取的中国水墨，便是麻醉的诗人的血液——这大概也是片名《诗人之血》的用意。当科克托在电影中描绘这个“烟雾缭绕”、“水墨氤氲”的中国时，他对中国“神秘”属性的解读，已逐渐从“画一般的朦胧”转向“诗一般的深刻”。

神秘的中国与诗更为直接的接触与碰撞，体现在科克托的诗歌作品中。中国这一意象频频出现在诗人科克托的笔下，从1917—1920年的诗集《诗》(Poésies 1917—1920)，到1923年的诗集《清唱》(Plain-

① 遗憾的是，科克托似乎未能找到中国演员，影片里所谓的中文对白实际上是用越南语完成的。

② Jean Cocteau, *Opium*, in *Jean Cocteau Romans, poésies, œuvres diverses*, p. 595.

③ Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, cité dans *Jean Cocteau Romans, poésies, œuvres diverses*, pp.1270-1271.

Chant), 乃至1925年的诗集《歌剧》(*Opéra*)、1948年的诗《眠友》(*Un ami dort*)等,“中国”二字如溶溶的水墨,化在诗的梦幻里。如:

Les perles dans la mer de Chine. / Le plongeur nègre est un soda. / Nous ne sommes plus des machines. / Le ciel se déguise en soldat.^①

中国海底的粒粒珍珠。/潜水的黑人如汽水。/我们不再是机器。/天空伪装成士兵。

Alors profondément devenus à nous deux / Une seule machine / À maintes têtes et bras, ainsi que sont les dieux / Dans les temples de Chine^②

彻头彻尾,我们两个/变成一台机器/三头六臂,神也一样/身在中国庙宇

Le songe aboutissant aux rizières de Chine, / Il fallait longer la muraille de Pékin. / Les docteurs de Paris réparent la machine / Et dehors j'aperçois rôder jaunes coquins.^③

梦蔓延到中国的稻田, /须沿着北京的城墙行进。/巴黎的医生修着机器/我在外面瞧着黄皮肤的淘气鬼。

La Chine guettait les malheureux retardataires et les massacrait.

C'était la faute du printemps qui, par une stupide erreur de dates, apparut en février sur les montagnes.^④

① Jean Cocteau, “Romance”, in *Jean Cocteau Romans, poésies, œuvres diverses*, p.264.

② Jean Cocteau, “Palin-Chant II”, in *Jean Cocteau Romans, poésies, œuvres diverses*, p.292.

③ Jean Cocteau, “Prairie légère”, in *Jean Cocteau Romans, poésies, œuvres diverses*, p.329.

④ Jean Cocteau, “Le Printemps”, in *Jean Cocteau Romans, poésies, œuvres diverses*, p.351.

中国等待着杀戮迟来的不幸者。

是春天犯了错，愚蠢地算错日期，二月便在山头露了脸。

Je cours. Tu cours aussi, mais à contre machine. / Où t'en vas-tu ? Je reviens d'où ? / Hélas, nous n'avons rien d'un monstre de la Chine, / D'un flûtiste du ciel Hindou.^①

我奔跑。你也奔跑，却逆着机器的方向。/你要去往哪里？我又从哪里来？/唉，我们远不比中国的野兽，/也不比印度天上的吹笛手。

在这些诗句中，与中国紧密相关的意象有珍珠、海洋、庙宇、稻田、长城、野兽等，但诗人描绘的远非一派静谧的世外桃源，而是凸显了异域的迷离莫测甚至邪恶残酷，营造出一种诡谲而迷人的意境——其实这十分符合科克托所理解的“诗”的色彩。这是因为，未知是“诗”的根本源头，而诗人独自深陷在神秘未解的黑暗中，向着钻石般的闪耀、也向着泥沼般的不堪，俯冲下去。^②既然未知之境既可能是华美的，也可能是丑恶的，那么诗也应当有正反两面，呈现出既迷人又残酷的面目。这幅明与暗混沌交叉的画面，似乎与科克托诗中的中国形象十分契合，尤其在科克托《诗》（1917—1920）的最后一首诗《手帕》（*Mouchoir*）中得到了极为唯美的描摹：

J'aimais jadis les gratte-ciel et les machines / De New York, cité faite en affiches dessus, / Et dessous en égouts peuplés par la Chine, / (Après un incendie on s'en aperçut) . / Sous la terre un quartier de

① Jean Cocteau, “Un ami dort”, in *Jean Cocteau Romans, poésies, œuvres diverses*, p.403.

② Jean Cocteau, *Le Potomak*, p.40.

soie et de peste.^①

我从前爱纽约的摩天大楼与机器，/海报正面画着这座城市，
/反面则填涂着中国的渊藪，/（一场火灾后便能发现）。/丝绸与瘟疫的地下城。

诗中“丝绸与瘟疫的地下城”，写尽了奇幻与惊骇、华丽与丑陋并存的景象，向下蜿蜒而“深不可测”的中国，已然成为象征未知和神秘的典型符号。另外值得注意的一点是，在以上例举的所有韵诗中，诗人始终将法文中韵脚相同的中国（Chine）和机器（machine）两词并列作尾韵。若将machine一词拆开，便是ma Chine（我的中国）。一方面，个中巧思，体现了诗人对“中国”那独特而深沉的魅力的天然向往，他在后来致信梅兰芳时写道，“如果我不是出生在法国，那么中国将会是我的祖国”，这种动人的归属感在一个个暗含了物主代词的“machine”中似乎已有征兆；另一方面，古老、传统、独有韵味的中国，与现代、单调、无限复制的机器形成了鲜明的对比，而诗人追寻和热爱的，必定是时间为文明铸就的独有活力。无怪乎科克托多次为中国模仿西方、抛弃传统而喟叹不已：“中国经历了许多苦难。令人惊讶的是，他们断然割裂了传统，而这一传统在发展传承中，本能创造出比我们的机器神奇精妙千倍的产物。老一辈中国画家模仿他们的祖先，年轻的中国画家则模仿毕加索和马克斯·恩斯特，大相径庭。”^②他在环球之旅中谈及中国妇女的新时尚时，也遗憾地说道：“中国人越是模仿我们，就越是丢弃了他们神秘的特权。活色生香退化成了欧式的粗野。”^③总而言之，在科克托看来，中国是拥有保持神秘的“特权”的，这是绵延数千年的文化蕴藏的恩典，也成为了来自他乡的诗人饱

① Jean Cocteau, “Mouchoir”, in *Jean Cocteau Œuvres poétiques complètes* (Paris: Gallimard, 2005), p.230.

② Jean Cocteau, *Le Passé défini I. 1951-1952* (Paris: Gallimard, 1983), p.73.

③ Jean Cocteau, *Mon premier voyage-tour du monde en quatre-vingts jours*, in *Œuvres Complètes de Jean Cocteau*, Volume XI (Paris: Marguerat, 1951), p.243.

含深情的寄托。

从神话、奇迹，到麻醉、诗意，中国这一意象在科克托的笔下散发着不自知的魅惑光泽。其实诗人在一定程度上非常需要和喜爱这样的陌生感和神秘感，因为宝贵的距离感，反而能让诗人和文学艺术里的异国他乡更加亲近。科克托在谈到外文诗时说：“伟大的文章是有凸起的，我像盲人读盲文一样，用我的触须感受这样的文章。倘若我对其中一门语言太过熟悉，我会因为无法跨越——对等的障碍，而在读诗时失望。当我不太懂这门语言时，我则翻来覆去地抚摸它，触碰它，推敲它，轻嗅它，如同感受唱片槽纹上最细微的凹凸。最终，我的灵魂就像唱针一样，划过它所有的起伏，从唱片机流淌出的不是唱片里的音乐，而是乐曲的中国式幻影，与其内涵相当契合的中国式幻影。”^①所谓“中国的幻影”，既是诗人渴望在他者身上汲取的粹，也是诗人期盼用自己的文字传递给知己的密语。“我的文字只期待遇见愿意认识我、与我讨论那些谜的陌生人。欧洲人对那些谜不感兴趣，它们终将成为几个中国文人口中的呢喃。”^②在科克托的艺术世界里，与“谜”始终相伴的中国最终成为了一位陌生的密友，承载着神秘而诗意的期待。

二、演绎中国：从戏法到戏剧

在科克托了解中国文化和描摹中国肖像的过程中，他对中国戏剧的发现和借鉴贯穿了始终。如果说陌生的文字只能化成朦胧的“中国式幻影”，用表演发声的舞台艺术则在更大程度上突破了语言的阻隔。更何况神秘的中国气质，在科克托看来，本就与舞台艺术有异曲同工之妙：“音乐、舞蹈、舞美、服装、灯光，一同揉成了纸浆，而舞者在

^① Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu* (Paris: Grasset, 2003), p.126.

^② Jean Cocteau, *La Difficulté d'être*, in *Jean Cocteau Romans, poésies, œuvres diverses*, p.949.

纸上书写和中文字一样神圣的一笔一划。”^①中国的戏剧艺术不仅大大鼓舞了科克托探索中国的兴味，而且给这位戏剧家带来了重要的启发。

在科克托童年时观看的马戏表演中，已经出现了一些欧洲人想象的中国元素和相关情节，当时最令科克托受触动的中国舞台艺术，应当是流行于二十世纪初的中国魔术——“变戏法”。在科克托最早的戏剧作品，1917年上演的《开场秀》中，中国魔术师的形象首次出现在科克托的笔下。这部短小的芭蕾舞剧展现了正戏开始前，几个剧院为招揽观众而在门口上演的三个短节目，表演者分别是一位中国魔术师、一个美国小女孩、一组杂技演员。舞台上中国魔术师的原型，应该是当时在欧洲广受欢迎的魔术师程连苏（Chung Ling Soo）^②，剧中魔术师红黄相间的着装与程连苏的演出服非常相似。^③身着清代服饰的魔术师在表演时，剧院经理向观众喊道：“进来看啊，中国的智慧、传教士、牙医、瘟疫、匪帮、吃小孩的猪猡，还有坐在龙椅上的中国皇帝！”^④这里浅淡几笔对“中国元素”的刻画，勾勒出了一个身陷传统与现代的交锋中的中国形象，古老智慧和民间传奇、外来文明和野蛮力量在这里碰撞。而这种撞击感和边界感实际上蕴含在整部《开场秀》中：作者其实在呼唤观众走进一个新的艺术世界，他希望这部作品成为引导芭蕾舞剧走向先锋审美的“开场秀”。有趣的是，科克托不仅在创作过程中受到了童年经历的启发，而且希望观众能以儿童的视角探索和欣赏其新奇之处。后来在一场面向青年人的演讲中，科克托回忆道，一位观众在演出结束后抱怨说：“早知道演得这么蠢，我就带孩子们来了。”科克托听后，反而把“适合孩子的口味”当做夸奖，因为“现代

① Jean Cocteau, préface au livre de photographies de Serge Lido (Paris : Art et Industrie, 1953), cité par Hélène Laplace-Clavier, “La critique chorégraphique selon Jean Cocteau”, in *Cahier de L’Herne n°113: Jean Cocteau*, p.399.

② 程连苏其实是一位假扮中国人的美国魔术师，他模仿的是艺名为金陵福（Ching Ling Foo）的中国魔术师朱连魁。

③ Malou Haine, “Les Parades de Jean Cocteau en 1917”, in *Cahier de L’Herne n°113 : Jean Cocteau*, p.388.

④ Jean Cocteau, *Théâtre complet* (Paris : Gallimard, 2003), p.20.

观众正是因为缺少孩童的眼光，一味想被当做大人对待，才变得百无聊赖”^①。科克托解释道，《开场秀》的三个短节目寄托着“一些未知的怀念……这是技术加工后的，童年的诗”^②。就这样，浮现在童年往事里的中国戏法，披上了未解的诗意薄纱。这部受到童年经历启发，呼唤艺术变革的作品，大抵和世纪之交的中国一样，既怀念着闪光的过去，同时直面未知的远方。

“中国魔术师”的形象在科克托笔下再一次出现，是在1923年科克托以少年时期的自己为原型创作的小说《悬殊》中。科克托在书中描写了一段非同寻常的魔术表演，似乎展现出中国戏法更为深刻和玄妙的一面：“马戏团里，一位粗心的母亲把孩子借给一个中国魔术师，参与他的实验。孩子被装进箱子里。箱子打开，空空如也。箱子再关上，再打开，孩子又出现了，回到了自己的位置上。然而，这已经不是同一个孩子。无人怀疑。”^③在这场表演中，戏法将一个孩子彻底变成另一个，而粗心的母亲弄丢了自己的孩子却浑然不觉。这里的中国戏法似乎已经超出了一般魔术的范畴，戏法不再仅仅利用巧妙的视觉效果骗过观众，而是让参与者陷入了某种更为奇妙残酷的境地，屈从于神秘的东方魔力，被改换了灵魂。戏剧世界与现实生活的边界，就这样消隐在通往未知的中国戏法之中。

东方戏剧的魅力从科克托的童年时代延伸到了青年时代。科克托于1920年6月旅英之际，在伦敦观赏了改编自东方民间侠盗传奇的音乐剧《楚钦周》(*Chu-Chin-Chow*)，剧中的楚钦周是一位来自中国的富商。科克托非常喜爱并数次观看了这部作品，大赞其“荒谬与丑陋”的美感，并称自己在华人街区获得了最美妙的漫步体验。^④而英国之行的收获，远不仅于此。同年9月，科克托下榻的酒店迎接了一批来

① Jean Cocteau, «La jeunesse et le scandale», in *Jean Cocteau, Le livre blanc et autres textes* (Paris: Éditions Passage du Marais, 1999), pp.120-121.

② Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin* (Paris: Stock, 2009), p.65.

③ Jean Cocteau, *Le Grand Écart*, in *Jean Cocteau Romans, poésies, œuvres diverses*, p.45.

④ Jean Cocteau, *Lettres à sa mère, Tome II* (Paris: Gallimard, 2007), Lettre 374, p.51.

自远东使团的旅客，“一大群人在谈论贝特洛^①和中国”^②，使团之中包括当时法国驻中国上海领馆总领事路易·杜蒙-威尔登（Louis Dumont-Wilden, 1875—1963）。科克托与威尔登很快成为密友，威尔登十分欣赏科克托的艺术才华，而科克托甚至畅想过将来前往中国，与威尔登一家再会。^③至此，对科克托而言，小说里、舞台上那个虚无缥缈的中国终于有了真切可感的面貌。经过与威尔登的交流，科克托应当对中国的风土人情、文化艺术都有了更加深入和直观的了解。

从20世纪20年代开始，一些西方戏剧家从东方戏剧、舞蹈艺术中汲取了重要灵感，通过借鉴和学习具有宗教性、神秘性色彩的东方戏剧，他们看到了革新西方现代戏剧的可能性。安托南·阿尔托（Antonin Artaud, 1896—1948）是其中的代表性剧作家，阿尔托先后从柬埔寨舞蹈和巴厘戏剧等东方戏剧中得到了深刻启发，种种突出模仿、音乐、舞蹈的东方戏剧，和以对白为基础的传统西方戏剧形成了鲜明反差，阿尔托由此提出了“填满舞台空间，让舞台讲自己的语言”的主张^④，尝试在舞台上弱化语言的地位、拓展表演的空间。1922年12月，科克托改编的古希腊悲剧《安提戈涅》（*Antigone*）在巴黎上演，他与阿尔托在舞台上达成了首次合作。阿尔托在剧中饰演先知提瑞西阿斯，女主角安提戈涅则由阿尔托的女友、希腊舞蹈家吉尼卡·阿萨纳修（Génica Athanasiou, 1897—1966）扮演。我们虽然无法知晓，两位剧作家在合作的过程中针对东方戏剧艺术进行过怎样的探讨，但毫无疑问，这部剧中的演员妆容和布景已有几分东方神韵。

一方面，演员的妆容体现出以颜色区分人物类别的脸谱化特点，所有女演员的面部都被画成白色，男演员的面部则画成红色，女主角

① 菲利普·贝特洛（Philippe Berthelot, 1866—1934），法国外交官，在1902、1903年因铁路修建事宜被派驻中国。

② Jean Cocteau, *Lettres à sa mère, Tome II*, Lettre 395, p.74.

③ Jean Cocteau, *Lettres à sa mère, Tome II*, Lettre 401, p.81.

④ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* (Paris: Gallimard, 2001), p.55.

“脸涂成铅白色，面如死灰，小脸上一双又长又大的眼睛，令人过目难忘……她像一只夜间的大蝴蝶，坠落在古老的海上”^①，更有评论文章直言：“阿萨纳修小姐像是一个中国女子，或是雅典卫城上建的小博物馆里的古代人物。”^②实际上，中式戏曲的造型特点不仅呈现在科克托的这一部剧中，当安提戈涅在他的其他作品里出现时，科克托也有意让她的造型保持中式特色。1952年，科克托在重排歌剧《俄狄浦斯王》（*Œdipe-Rex*）之时，就明确要求安提戈涅的发型应是“戴鹅卵形发饰的中式辮子”^③。

另一方面，在毕加索为《安提戈涅》完成的舞台布景中，也出现了与脸谱有关的设计，新颖的舞美设置运用了象征的手法：在带有褶皱的巨大青色幕布中间，有一个通往简化的宫殿的入口，入口的上方悬挂着毕加索绘制的男女老少的面具，象征古希腊戏剧中的合唱队，合唱简化成一个单独的声音（由科克托饰演），从中央的一个阴影开口里传出。^④从这次合作中，我们隐约可以看出戏剧家对东方戏剧艺术的想象和借鉴，这种关联和关切，在发行和编排的细节中也显露出一丝端倪：剧本《安提戈涅》于1927年首次出版时共印制1000余册，除在法国伽利玛出版社发行的1035册，另有25册及一份作者签名的样章在日本和中国发行^⑤；而科克托在1943年重新编排歌剧《安提戈涅》时在日记中提到，自己在用“中国仪式般的精心”设计舞台效果。

从童年时期对中国戏法的向往，到青年时期在戏剧创作中融入的中国戏剧元素，科克托对中国戏剧保持着憧憬和好奇，而直到30年

① Gérard d'Houville, *Le Gaulois*, 23 décembre 1922, cité par Gérard Lieber, Notice sur *Antigone*, in *Jean Cocteau, Théâtre complet*, p.1656.

② Paul Souday, 22 décembre 1922. Recueil fatice du fonds Rondel. Document Bibliothèque Nationale de France. Cité par Florence de Méredieu, *La Chine d'Antonin Artaud* (Paris: Blusson, 2006), p.16.

③ Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 224.

④ Gérard Lieber, Notice sur *Antigone*, in *Jean Cocteau, Théâtre complet*, pp.1654-1655.

⑤ *Ibid.*, p.1658.

代，科克托才真正接触到为他带来直接启发的中国戏曲，尤其是京剧。得益于1936年的环球旅行，科克托在世界各地观赏了当地戏剧。结束旅程之后，科克托在访谈中大赞东方戏剧之美：“中国和日本的戏剧拥有世界上最丰富的剧种。”^①“我甚至已经打算定居日本、中国、美洲。那里有梦中的戏剧！”^②东方的戏剧之美令人流连，而在中国戏曲中，科克托尤其欣赏传统的反串表演：“令人心惊的反串，超越自然的性别之美，莎士比亚剧的演员如是，中国的演员如是。”^③实际上，科克托认为真正的诗人应当是“雌雄同体”的，即诗人的身上同时寓居着一个男子与一个女子，他们代表着意识和无意识，诗人得益于他们的共存纠葛，才触碰到了属于未知的诗：这或许就是科克托深受中国戏曲的反串艺术触动的原因。可以看出，从30年代开始，科克托对中国戏剧的了解，已经超出了过去的想象和戏说。而要进一步探究科克托与中国戏曲的渊源，就不得不提起演绎了“超越自然的性别之美”的京剧名家梅兰芳。

1936年5月11日，科克托离开香港，乘船前往上海。正是在这艘航船上，科克托和蜜月旅行中的查理·卓别林（Charlie Chapelin，1889—1977）惊喜地相遇。这场相逢被科克托称为旅行中“迷人的奇迹”，两位早已互相敬仰但从未谋面的艺术家一见如故，在后来的旅途中同行数日，展开了深入的交流。而就在两个月之前，卓别林首次游历上海时，接待他的正是梅兰芳。梅兰芳不仅设宴邀请了众多文艺界人士，为卓别林举行了盛大的招待宴会，而且陪同他观赏了马连良的京剧演出《法门寺》。卓别林与科克托相遇之后，是如何向他讲述这段经历的，我们难以知晓，不过科克托确实于5月16日游览日本时，首次在游记中提及了“梅兰芳”（Mi Lang Fang）的名字：“我们的舞

① [法]皮埃尔·盖察格编：《科克托访谈录》，蔡宏宁、钱林森译，上海：华东师范大学出版社，2005年，第18页。

② 《科克托访谈录》，第20页。

③ Jean Cocteau, *Essai de critique indirecte* (Paris: Grasset, 1932), p.111.

台比例糟糕，太高太窄，会妨碍尾上菊五郎、梅兰芳这样的演员的表演。”^①可见科克托当时对梅兰芳的表演已有相当高程度的认可和推崇。

科克托知晓梅兰芳的时间也可能更早。早在1925年，科克托就和他十分欣赏的苏联电影导演谢尔盖·爱森斯坦（Sergei Eisenstein, 1898—1948）建立了密切的联系。1930年，爱森斯坦受邀来到巴黎索邦大学举办讲座并放映作品《旧与新》（*L'ancien et le nouveau*），然而这部电影在放映途中被闯入的警察禁演，后来是由于科克托主动出面协调，禁令才被解除。^②在梅兰芳1935年3月访问苏联之际，爱森斯坦作为接待委员会的成员，深受其演出震撼，执导了纪录片《谢尔盖·爱森斯坦：梅兰芳演出》。这部影片是否得到了科克托的关注？无论科克托是从何时开始知晓梅兰芳这位京剧艺术大师的，可以肯定的是，他非常欣赏和钦佩梅兰芳的表演，甚至直言自己从中得到过重要的启发。

20世纪40年代，科克托导演的电影《美女与野兽》（*La Belle et la Bête*, 1946）得以在上海上映，梅兰芳在放映晚会上朗读了科克托的一封信。科克托在信中恳切表达了自己对中国、对梅兰芳的敬爱之情，还讲述了用梅兰芳的舞台表演指导电影演员的细节。书信全文如下：

亲爱的、尊敬的梅兰芳：

我总是把戏剧艺术和电影艺术看作一种宗教。我认为您是这门宗教里伟大的教士。

借您的口来发言，是我极大的荣幸。

如果我不是出生在法国，那么中国将是我的祖国。我热爱并尊重它用以表达灵魂的所有力量。假如我难以理解它们，我用我的心去猜想。在《美女与野兽》里，我经常把你作为榜样推荐给

^① Jean Cocteau, *Mon premier voyage-tour du monde en quatre-vingts jours*, p. 303.

^② 详见S. M. Eisenstein, “Épopée: Cocteau”, in *Mémoires volume 1* (Paris: Éditions Sociales et Union Générale d'Éditions, 1978), pp. 381-397.

我们的演员，我努力从他们那里得到为您赢得荣誉的那种节奏。让·马雷表现野兽的痛苦时的目光，就是你们传说中神圣的妖魔的目光。约赛特·戴的动作是你们的木刻画里的公主的动作。如果我有幸在您的国家得到喜爱，我想我就是达到了我的目的，我将为之后什么都可能发生在我身上而自豪。我将答复那些攻击我的人：没有关系。我借梅兰芳之口向深沉伟大的中国致敬。

让·科克托^①

科克托对中国艺术的热爱之情，在这封信中表达得淋漓尽致，令人动容。是何等震撼人心的共鸣，竟能让这位法国作家对欧亚大陆另一端的遥远国度，生发出归属之感；东方的传统戏剧，竟能与西方的经典童话默契交融。从书信内容来看，科克托将“宗教性”视为戏剧的首要特质，而且在东方戏剧中尤为显著，正如科克托在拍摄电影《美女与野兽》时在日记中所写：“在中国、东南半岛、日本，戏剧是一种信仰。”^②一方面，这种“宗教性”可以被理解为戏曲艺术家在舞台上对细节的严格要求。唱念做打，一板一眼，皆有规矩定数；京剧扮相，不仅华丽精致，而且勾勒得一丝不苟，这些都是典型的例子。科克托记录道，在拍摄《美女与野兽》时，仅为“野兽”的双手化特效妆，就用了整整半天的时间，仿佛“那些中国演员要经历的仪式”^③。如此仪式体现的就是对艺术的虔诚之心，俨然有了信仰的意味。另一方面，戏剧的“宗教性”也可以被解读为戏剧所拥有的触碰未知与神秘的潜能。科克托在信中写道，那些“用以表达灵魂的力量”，他仍要“用心去猜想”。当然，毕竟科克托对中国文化的了解远非透彻，他眼中的中国自然深沉神秘，他在理解的过程中不免借助想象。但更重要的是，他强调戏剧表达的是灵魂的力量，即戏剧沟通了现实之外的另

① [法]让·科克托：《关于电影》，周小珊译，上海：华东师范大学出版社，2005年，第208—209页。

② Jean Cocteau, *La Belle et la Bête: Journal d'un film* (Paris: Rocher, 2003), p.144.

③ Jean Cocteau, *La Belle et la Bête: Journal d'un film*, p.201.

一重世界，这和宗教仪式的意义是相通的。正因中国的戏剧蕴含着超越语言、习俗的一种精神性力量，来自世界另一端的戏剧家才能受到感召；无论是东方还是西方的戏剧，都如同一条条溪流汇入流淌着诗意的河中，探索未知的神奇。

从童年见闻中的神奇国度，到戏剧世界里的想象蓝本，中国逐渐走入了科克托的艺术世界。纵观科克托对中国戏剧艺术的发现和演绎过程，其实存在着一种先想象、后验证的倾向。可以看出，起先科克托对中国文化的了解，大多是间接和片面的，在戏剧作品中展现的中国形象，也是较为主观的，后来科克托亲眼认识中国、验证猜想的契机，正是那场精彩的环球旅行。亲历亚洲的科克托，不仅对东方戏剧生发出宗教角度的解释，而且对中国传统文化和哲学思想有了新的认识。

三、亲历中国：修身哲学与经世思想

1936年3月28日，科克托在《巴黎晚报》(*Paris-Soir*) 的资助下，模仿他童年最爱的作家儒勒·凡尔纳的作品，开启了相同路线的八十天环游地球之旅。和《八十天环游地球》当初面世的方式一样，科克托将旅途中的见闻以连载的方式刊登在报纸上，后来将文章整理成游记《我的第一次旅行——八十天环游地球》(*Mon premier voyage-Tour du monde en quatre-vingts jours*, 1937)。

1936年5月9日和5月12日，科克托先后抵达中国香港和上海，这是他首次也是唯一一次来到中国。比起仅短暂逗留一晚、令他深感遗憾的上海，得以数日盘桓的香港给科克托留下了更加深刻的印象。在他眼里，香港是一条金光粼粼、极具力量感的巨龙：“所有林立的大街、勾连的道路、杂乱的小巷、不通的死路、陡峭的楼梯，一并翻腾，飞跃，盘旋。而所有的道路、大街、小巷、死路、台阶，都像是在等待一支宗教仪队，像是在热烈庆祝某个骇人的盛典，像是要把国王送

上断头台。”^①在科克托的笔下，香港是热烈而神秘的，这座城市的神秘感首先令人联想到某种宗教气质，但更像一种残酷的戏剧性的来源。熙熙攘攘的街头，叫卖起伏的花果市场，挤挤挨挨的楼房，着装靓丽的女子，连同阴暗斑驳的陋巷，隐蔽寂静的烟馆，阳光刺眼的港口，共同勾画了一副野蛮的活力与深刻的隐忍并存的生动画面，如同一出暗中上演的迷人戏剧。行走在如剧院后台一般的街道上，科克托感觉自己置身于一出“独特而壮观”的幕间戏：“这条龙……让我们想起了剧院舞台上的场景：置景工人在两幕戏之间更换奇幻的布景。舞台上绳子交缠，活板门打开，脚手架迅速被送上台支起来，手推车吱嘎作响，边幕划过舞台重叠在一起，顶灯升起，绳索系着卷起的大幕消失在上空：全然是偶然性、空间、时间在匆忙间建造起一艘航船。”^②到达香港第一晚的惊鸿一瞥令科克托心潮澎湃，他在第二天写道，这场仿佛“为死亡和极刑的节庆做铺垫的前戏”是“夜的作品”，成为了“梦一般的回忆”^③，充满残酷的戏剧化魅力。

无论是等待宗教庆典般的香港，还是等待戏剧换场般的香港，这座城市给人带来的始终是强烈的期待感和广阔的想象空间。如果说，无论是在东方还是西方，戏剧的源头皆是古代的祭祀仪式和节日庆典，那么在现代社会，宗教性和戏剧性的融合似乎尤其在东方世界得以保留。科克托指出，戏剧在亚洲世界是一种信仰，既然东方的戏剧本就带有宗教气质，那么富有戏剧魅力的中国城市，是否也自然而然地沾染上了宗教的气息？如果说戏剧的宗教性体现为艺术的规矩和通达未知的潜能，那么城市中的宗教气质应当如何解释？借助科克托旅行归来后的访谈，我们可以进一步理解，科克托是如何在神秘的城市戏剧感里辨识出“一种信仰”的。

科克托在访谈中形容中国城市的魅力时，说道：“中国城市的美丽

^① Jean Cocteau, *Mon premier voyage-tour du monde en quatre-vingts jours*, pp.270-271.

^② *Ibid.*, pp.271-272.

^③ *Ibid.*, p.276.

在于错综复杂，而不是杂乱无章。想象一下，那是一种怎样的错综复杂，造就了一种简单美！在欧洲，杂乱无章，庸俗乏味。在亚洲，井然有序，精雕细做。”^① 纷繁、规整、精致，是科克托对“巨龙”香港的印象，一丝不乱的仪式感正与宗教性相合。井然的街市，映衬出的是崇尚秩序的人文品格。当科克托被问到，最喜欢生活在世界上哪座城市时，他毫不犹豫地回答道：“中国。在中国，因为我刚才已经说过了，我总会避开绚烂和古怪的东西。中国没有绚烂（pittoresque）。中国街道反映传统习俗，极富意义。一切事物都有存在的理由。几乎没有发型修饰，衣裙齐整笔挺。朴素的屋顶和屋舍，一眼就能看出风格类型。一切都适于修身养性。中国宗教基于这条原则。而中国宗教不止一种。”^② 科克托在这里谈到的“中国宗教”，其实是以“修身养性”为本的一套哲学和信仰。他解释道：“中国人不信仰宗教。他们拥有一套哲学和养生学。”^③ 在科克托看来，中国的哲学取代了宗教，沉稳大气的东方哲学引导着中国人修身养性，于是中国的人与城市便有了遵循礼数、讲究规矩的面貌。正因如此，如戏剧舞台般严谨而精致的中国城市，孕育了实质为哲学和养生学的“宗教”和信仰。

科克托所描述的这种主导中国人生活的哲学和养生学，基本上与道家的思想传统是一致的。在他看来，中国人修身养性的方法，一在于规范仪表，二在于收心静心。规范的穿着打扮与有序的城市风貌属一脉相承，而“收心”则更多触及精神层面的蓄养和修习。科克托强调：“在中国，到处都写着：‘收心’。又是一种养身法。最重要的养身法！”^④ 这里说的“收心”（Rétrécis ton cœur）应当就是道家强调“收心求静”的养生之法，即抛却杂念和欲望，保持内心的安宁。可以看出，“收心”的首要原则是对自我品性的修炼，而科克托后来又将“收心”

① 《科克托访谈录》，第24页。

② 同上书，第34页。

③ 同上。

④ 同上书，第18页。

的内涵延伸到人与人的相处之道。他认为，友谊的艺术便在于中国人所讲的“收心”，“收心”指的不是“不用心”，而是“不越界”^①。也就是说，在交友时仔细斟酌，与朋友交往时保持距离、不为名利、不掺杂念，友谊才更为纯粹和真挚。这一交往原则，与庄子所讲的“君子之交淡若水”，如出一辙。

在科克托看来，修身养性之哲学所滋养的，一是人在精神层面的奢华气度，二是国家在应对世事变迁时的从容姿态。他在游记中这样解释中国人的“灵魂的富有”：“在亚洲，才有真正的奢华、真正的闲适、真正的优雅。……在中国，一枚铜板可以换来一捆放在轻巧藤筐里的栀子花。对那些贫穷的灵魂而言，一朵栀子花已经不再是奢侈之物了，因为它并不值钱。而对那些富有的灵魂而言，栀子花仍然如初。这一捆栀子花，就是奢华。欧洲那些价格高昂、粗制滥造、让人蒙羞的东西，和这相差甚远。在中国，只需有富有的灵魂，就能变得富有。”^②这种精神上的奢华，尤其在物质匮乏的环境下得以彰显：“中国越是贫穷，就越是富有。中国的哲学家拥有炼金魔石。”^③所谓“炼金魔石”，就是修身养性哲学的魔力，它让中国人更加重视精神的修养，看淡对物质的享受。如此“点石成金”之道，科克托后来在访谈中进一步解释说：“这种奢华是高雅的姿态，丰富的内心世界，某种年久生成的色泽，东西不会因此贬值，反而成为一件珍宝。”^④可见，科克托认为这种“富有的灵魂”由长久的修行和漫长的时间铸就，随之形成的是超越当下一事一物的高远眼界和宽阔胸怀。

当一国之中人人都有这样的眼界与胸怀，国家在面对世事变迁时自然能展现出从容的姿态。或许正因如此，在当时西方与东方实力悬殊、欧洲殖民者入侵亚洲的背景下，科克托反而在东方看到了更长远

^① Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p.196.

^② Jean Cocteau, *Mon premier voyage-tour du monde en quatre-vingts jours*, p.340.

^③ *Ibid.*, p.226.

^④ 《科克托访谈录》，第35页。

的未来。科克托在游历东方诸国时有感而发，对正义（justice）与正确（justesse）做出了一番讨论：“这次旅行愈发让我们相信，世上的非正义都是表面的、暂时的。……我们逐渐习惯了在一个完全无关道德的系统中，看到奖与惩。我们不说一杆秤是正义的，而说它是正确的。正确指引着人们，人们固执地将它视作正义。当这种正义打乱了他的算盘，把他引入歧途，也就是让他吃亏，他就把这归结于非正义……时间会让一切归位，让真正的征服者，以一种缓慢的迅疾，达到目标。这就是东方的秘密。这就是中国和日本的力量。英国殖民者的胜利，是野心家自掘坟墓。空想者会沉沦。懂得保持一呼一吸的人，终究会胜利。”^①科克托所书写的这种善于顺应自然的品性，这种在吐纳呼吸间对柔韧的追求，与中国传统的道教理想是一致的。

中国人面对世事变幻的沉着和隐忍之能，科克托后来在散文集《存在之难》（*La Difficulté d'être*, 1947）的《论法国》一篇中，再度提起，并直接将其与道家思想联系起来。“‘侵略我吧。许久之后，我终将统治你们。’”科克托写道，“这就是‘中国式姿态’”^②。忍耐与等待皆是为了厚积薄发，正如科克托的一部戏剧中的台词所说：“令人等待，是一门艺术，是中国的酷刑。”^③在他看来，隐忍是中国所擅的一门了不起的本领和艺术，看似波澜不惊的等待，实际上蓄积着巨大的能量。科克托在《论法国》中接着引用道家的理论解释道，老子所设想的理想国度便是“从领土的此端到彼端，都能听到鸡叫声”的地方（应是译自“鸡犬相闻”），这样的国家不再被世间之人覬覦，于是获得了至上的地位。其实，科克托用法语所诠释的，正是《道德经》中“不争，故天下莫能与之争”的道理。可见，道家崇尚自然、无为而治的理想，深得科克托的赞许。在散文集《陌生人日记》（*Journal d'un inconnu*, 1953）中，科克托再度讲述了一则道家典故，表达了对老子

① Jean Cocteau, *Mon premier voyage-tour du monde en quatre-vingts jours*, pp.263-264.

② 详见Jean Cocteau, *La Difficulté d'être*, in *Jean Cocteau Romans, poésies, œuvres diverses*, p.882.

③ Jean Cocteau, *Théâtre complet*, p.858.

学说的推崇之情：“老子批评了孔子入世的狂热之情。孔子从老子家出来时，对弟子们说：‘我看见了龙’。”^①这则故事原记载于《庄子·天运》，孔子将老子喻为“龙”，是在承认老子的学说比自己的更为高明。相较于儒教，科克托对道教的偏好，可见一斑。

在探索 and 发现中国思想文化的过程中，科克托不仅关心修身的生活哲学，也关注治国的经世思想。对这位远方来客而言，中国的传统思想、文学、智慧大概是深不可测而又魅力无穷的。他不但知晓记载着道教思想的古代典籍，还了解过中国近代的志怪小说，在晚年时写过一个取材于《聊斋志异》之《婴宁》篇的故事片段^②。除此之外，马可·波罗从中国带回西方的新发现——煤炭、纸币、印刷术，以及与毕达哥拉斯先后发现勾股定理的中国数学家，都为科克托所称道。历史悠久的戏剧、哲学、文学、科技作品，如同一条条闪着光的经纬线，共同织就了“梦幻般的中国”。正如科克托在一篇谈论印刷术的文章中所说，来自中国的“缓慢的智慧”，就这样被刻在印刷滚筒上，徐徐摇动了上千年。^③

“深不可测”最终成为科克托在晚年时对中国的根本评价。科克托在50年代的日记中直言：“中国是深沉的。大概根本探不到底。”^④这个东方国度自成一派的传统、难以穷尽的内涵，尽数化作了无可言说的魅力，与科克托这位二十世纪的法国诗人发生了一场惊喜的碰撞。

四、结语

在科克托眼中，中国的气质是包容而深邃的。这是一片酝酿神奇的土地，也是一个经历了磨难与困苦，但始终引人遐想的国家。如果

① Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p.141.

② Jean Cocteau, *Demoiselle Ying-Ning*, in *Jean Cocteau Œuvres romanesques complètes* (Paris: Gallimard, 2006), p.879.

③ Jean Cocteau, «Impression», in *Jean Cocteau, Le livre blanc et autres textes*, pp.149-151.

④ Jean Cocteau, *Le Passé défini I, 1951-1952*, p.73.

说科克托在一生的诗意创作中，始终在追寻超越现实的“未知”，那便不难理解，为何中国这个足够神秘、足够遥远、足够深刻、足够广博的国度，会成为他心向往之的地方。一方面，这位法国诗人怀着一颗真心，朝遥远的中国不断张看，试图亲手抚触这块华美的丝绸。于是他聆听老庄的古训，体会京剧的韵味，走入中国城市的大街小巷，感受中国文化的一呼一吸。另一方面，他在文学创作中为自己描摹了一幅名为中国的肖像，他要在丝绸上亲手作一幅画。于是他让经验与想象在诗行和影像之间交叠，任凭中国意象的神秘底色肆意浸润他的画笔。

或许科克托眼中的中国，终究是覆着一重朦胧白纱却又闪闪发亮的奇异宝石，其形状几何、颜色浓淡，由于相隔辽远而让人看不真切、难以估量。然而，仅仅是这由辽阔山海、由浩渺岁月织就的薄纱，已然足够寄托诗人的思量和幻梦，而诗人所爱所要的，不过是这张包裹珠玉、隐约透亮的薄纱而已。

