

超现实的梦幻
——象征主义文学

象片主义的产生及其艺术特征

“象征主义”（Symbolism）的名称来源于希腊文“象征”（Symbol）一词，原意是指“一块木板（或一种陶器）分成两半，主客双方各执其一，再次见面时拼成一块，以示友爱”的信物。几经演变，现在则具有了“用一种形式作为一种概念的习惯代表”的含义，凡能代表某种情绪、某种观念的符号或物品就叫做“象征”。

以“象征主义”作为一个文学流派、一场文学运动的名称，是19世纪后期的事。1886年9月18日，长期定居于法国的希腊年轻诗人莫里阿斯在巴黎《费加罗报》上发表了题为《象征主义宣言》的文章，正式亮出了“象征主义”的旗号，用来指称已经出现的“在艺术方面具有创造精神”，使用“过度的夸张，奇特的隐喻，颜色与线条配合和谐的崭新词汇”，以波德莱尔为先驱的一派作家，一场文学运动。从这时开始，象征主义文学便正式在文坛上出现了。

象征主义首先出现于法国。

法兰西民族是一个思想活跃的民族。18世纪时，这个民族中的孟德斯鸠、狄德罗、伏尔泰、卢梭等人，首先树起了反叛的大旗，掀起了一场影响全欧的启蒙运动，在意识形态领域向封建主义，向教会展开了猛烈进攻，直接动摇了封建大厦的根基，导致了189年的大革命。这场大革命意义深远，它不但在政治上引出了一个资产阶级的时代，而且在思想上引出了一个自由主义的时代。而思想上的自由主义在文学方面的体现，就是轰轰烈烈，影响全球的浪漫主义运动。在浪漫主义运动中，作家们打碎了古典主义的种种清规戒律，我行我素，表现出个性的绝对自由，于是，文学史出现了个新世纪。

在某种意义上讲，浪漫主义运动是一个“文学之母”。她首先孕育了第一个儿女——浪漫主义流派，然后孕育了唯美主义，帕尔那斯主义，而象征主义则是她较小的孩子。俗话说：“一龙生九子，九子各别。”浪漫主义、唯美主义、帕尔那斯主义以及象征主义，他们身上流淌着同一个母亲的血液，那就是思想自由，无拘无束。但由于他们的“自由”，又显示出不同的个性，不同的风采，使得他们各自独立，不容混淆。

晚出的象征主义尤其桀骜不驯，他左冲右突，旁若无人，其影响之广，成就之大，大有盖过其他流派之势。其艺术追求、艺术表现方面的特征，也尤为突出。

第一，象征主义具有清醒的文学自觉意识，不愿受制于政治，也不愿受制于道德。如同人文主义文学不愿当神学的婢女一样，象征派的作家也决不使自己的创作成为政治斗争、道德宣传的工具。他们有自己的追求：使文学成为文学，使文学成为美。因此，波德莱尔说“诗除了自身之外没有其他目的”；马拉美主张“纯诗”；瓦雷里追求“绝对的诗。”但象征主义作家又不同于唯美主义，他们在追求艺术这个“象牙之塔”而不能解脱。有两方面使他们有别于唯美主义：一是“从恶中发掘美”（波德莱尔语），从审美角度来看待”、来表现社会现实（特别是19世纪末期的“世纪末”的现象，第一次世界大战后的“荒原”状态）。波德莱尔宣称：“透过粉饰，我会掘出地狱！”“给我粪土，我变它为黄金！”（《恶之花》）叶芝也表示：“寻找那样的意象，”/构成狂人和处女，/构成狮子和婴儿，/还有街头的娼妓。”（《那样的意象》）这种创作宗旨决定了他们作品的题材往是是社会生活中

能引起人们厌恶和恐怖的东西，如昏黄的都市、阴暗的街道、嘈杂的酒吧、污浊的港湾，以及褴褛的乞丐、被侮辱的娼妓，甚至是腐朽的尸体、可怕的骷髅等。这种题材，无疑是有一般意义的。因此，象征主义不但没有脱离社会生活，相反有时倒是接触了资本主义社会中的某些本质方面。二是象征主义并不排斥创作中的道德成分，他们只是说文学就是文学，“不能等同于科学和道德”（波德莱尔语）。大部分的象征主义作家在作品中都表现出了强烈的道德意识，为人心的险恶、道德的堕落而忧虑。他们只是不以道德训诲作为自己创作的最终目的罢了。从这个意义上讲，象征主义的作品跟其他流派的作品一样，对于我们同样具有认识价值。

第二，在处理作家的主观与现实的客观的关系方面，象征主义把外部的一切都作为契机，作为既是形式又是内容的综合体，引发出对自我微妙内心世界的挖掘，表现出心灵的最高真实。在象征派作家看来，艺术绝不是现实的模仿，而是借助于客观现实来表现敏锐心灵对外界的反映——或者是某种情绪，或者是某种观念。莫雷阿斯指出：“客观只向艺术提供了一个极端简明的起点，象征主义将以主观变形来构成完成它的作品。”（见中国人民大学出版社《象征主义·意象派》）诗人通过想象，创造出能充分表现主观的客体。这个客体，一经诗人的想象力的作用、加工或者制作，便不再是纯粹的客体，而是主客融合，亦客亦主了。波德莱尔说：“整个可看见的宇宙，不过是个形象和符号的金库而已，而这些形象和符号应由（诗人的）幻想力来给予相应的位置和价值。它们是（诗人的）幻想力应该消化和加以改造的。”在《巴黎之梦》一诗中，这种观点表述得更为形象：“听凭自己的奇思妙想，我，这座仙境的建筑师，命令服服帖帖的海洋/流进宝石砌的隧道里。”于是，在象征派笔下，巴黎这座大都市的事事物物都流淌着“恶”（《恶之花》），伦敦的漫漫黄雾扩散着“死寂”（《荒原》），信天翁联系着诗人的悒郁（《恶之花》），青鸟包含着人类的幸福（《青鸟》），白桦渗透出青年的爱意（《白桦》），大树注入了磅礴的生命（《树》），大海澎湃着的是无限的自由（《海滨墓园》），醉舟徜徉于失望的海洋（《醉舟》）……这一点，使象征主义迥异于现实主义和自然主义。

第三，象征主义以象征、通感、奇喻、比拟等为基本表现手法，“以物达情”、“以物寓理”。象征主义反对浪漫主义的直抒胸臆，也反对某些诗人在作品中直接说教。这一派的作家特别强调使用象征手法。他们认识到语言这种符号的奥秘：“一切都是象形的”（波德莱尔语）。马拉美宣称：“暗示，才是我们的理想。”瓦雷里说：“寓意之美……正是基本的美学形式。”因此，他们在创作中广泛地使用了象征手法，通过物象暗示某种情绪，暗示某种观念。象征主义的名称主要导源于此。在象征主义的发展过程中，象征手法的运用也经历了一个演变过程。一般说来，创始期与前期作家笔下的象征是单一的，简单的，如：7个老头子是基督教的7罪宗的象征（《恶之花》），醉舟是追求绝对自由的诗人自我的象征（《醉舟》），《牧神的午后》中所描写的境界是诗人的某种理想的象征，等等。而后期作家笔下的象征则是复杂的，变化着的，如：《荒原》中的水有时是情欲的象征，有时是生命力的象征；《丽达与天鹅》中描写的宙斯与丽达的结合，也意味着精神与肉体的结合，阳刚之美与阴柔之美的结合，也意味着创造力与破坏力的结合；等等。这些象征手法的动用，使象征主义作品含蓄蕴藉，诗味浓郁。但由于这种象征带有个人性，有时也造成理解的困难，显得晦涩朦胧。

象征手法在艾略特的创作中有了创造性的发展。艾略特在理论上、实践上通过一系列的“客观对应物”来暗示某种情绪，某种观念，追求一种“非个人化”的境界，完全靠意象、场景等客观物来“说话”，因而使诗作更为含蓄丰厚，百思难尽其意。（见“艾略特”部分）

通感法属象征派诗人的创造。波德莱尔从瑞典哲学家斯威登堡那里接受了“一切，形式，运动，数，颜色，芳香，在精神上如同在自然上，都是有意义的，相互的，交流的，应和的”观点，根据自己吸鸦片、大麻的体验，形成了“感应”论。波德莱尔认为，大自然是一个“象征的森林。”其中的一切都互相感应，诗人只要与之融合，就可以从声音中看到颜色，从颜色中嗅到香味，从香味中听到声音。波德莱尔有意识地按照这种理论创作，写出了《感应》等诗。于是，便形成了一种新的创作手法：通感法。后来，兰波、勒内·吉尔又发表了波德莱尔的理论，兰波还在自己的诗作中（如《元音》、《醉舟》）利用通感法进行了大量实践，因而使通感成为象征派诗人所使用的一般手法。（见“波德莱尔”部分和“兰波”部分）这种手法的动用更容易把读者带到一个幻想的世界中去。

另外，象征派诗人还特别喜爱奇特的比喻、怪异的比拟等修辞手段。波德莱尔认为，“明喻、隐喻和形容都是取之于普遍的相似性这一取之不尽的宝库。”因此，他就毫不客气地利用这个宝藏。在《恶之花》中，我们到处可以读到跟上述两种修辞手段相关联的诗句，如：“在桥洞下面睡着垂死的太阳，亲爱的，你听良宵缓步的足音，象一幅长长的殓布拖向东方。”（《静思》）“上面的天空！令人气闷的地窖之墙，为滑稽歌剧演出而照亮的天花板，每个丑角都踩着血污的舞台板面；放荡之徒的恐怖，狂隐修士的希望；天空！它就是罩在大锅上的黑盖子，锅里烹煮着看不清的众多的人类。”（《盖子》）……这些修辞手法的动用，不但增强了诗的形象性、生动性、而且使人感到十分新奇，印象十分深刻。

第四，象征主义注重神秘朦胧感，追求若明若暗，扑朔迷离的效果。波德莱尔把神秘朦胧作为美的定义，认为美“有一点模糊不清，能引起人的揣摩猜想。”他声称：“纵情于地上和天上的生活展示的无穷场景暗示的梦幻，却是任何人、主要是诗人的合法权利，诗人有权利用一种有别于散文和音乐的华美语言来译解好奇的人类所进行的永恒的猜测。”（见《象征主义·意象派》）马拉美针对帕尔那斯派直接表现对象的做法，批评说：“帕尔那斯派缺少神秘感”，“他们剥夺了人类智慧自信正在从事创造的精微的快乐。直陈其事，这就等于取消了诗歌 3/4 的趣味。”可见，造成神秘朦胧感，是象征派诗人们的美学追求之一。这种对神秘朦胧感的追求，到了后期象征派那里，则演变成宗教神秘主义（见“叶芝”、“艾略特”部分）。

象征主义在作品中主要通过五种途径来造成神秘朦胧感。一是如前所述运用象征手法，发挥语言的暗示作用。二是依靠音乐的不确定性作为表现手段。在象征派的作品中，音乐性得到了突出强调。魏尔伦认为，“万般事物中，首要的是音乐。”他提出：“还要音乐，永远要的是音乐。”有人甚至喊出了这样的口号：“打倒诗句逻辑的明确性，音响的神秘意义万岁！”为什么他们如此看重音乐呢？波德莱尔有一段话道出了奥秘：“通过音乐，灵魂窥见了坟墓后面的光辉。”即是说，在音乐的帮助下，人们可以洞观彼岸，洞观那在天上的美。因此，象征派的作品努力追求音乐效果，力争使读者进入到一种音乐的境界，造成一种神秘朦胧感。（见“魏尔伦”部分）其三是

描绘梦幻世界。象征派在创作中注意激起读者的某种幻觉或者至少同有时候的梦境极其相似。”马拉美说：“对事物进行观察时，意象从事物所引起的梦幻中振翼而起，那就是诗。”至于奈瓦尔，则更直接地说：“一种神秘的通感在梦幻的超现实的世界之间建立起来。”因此，波德莱尔写了《七个老头子》，马拉美写了《牧神的午后》，兰波写了《醉舟》，梅特林克写了《青鸟》、霍普特曼写了《沉种》……这些作品或者写神话（象征性的），或者写人神（妖）混杂的童话，或者写幻觉状态，其境界皆亦真亦幻，迷离朦胧，神秘兮兮。其四是利用宗教题材。叶芝和艾略特的创作就大量地利用了基督教、佛教等题材，如叶芝的《基督重临》，艾略特的《荒原》等，都带有浓厚的宗教神秘主义色彩。其五是表现超越于人类社会之上，人无法认识、无法控制的超自然力。叶芝努力揭示一种绝对的精神（他称之为“无形体的神祇”），梅特林克努力表现命运的力量（他称之为“看不见的世界”），这同样也形成了他们作品的神秘性（见“梅特林克”部分）。总之，象征派通过多种途径来造成神秘朦胧感，创造出许多耐人寻味，难以破译的境界，使他们的作品蒙上了厚厚的神秘主义色彩。这是使象征派作品晦涩难懂的一个重要原因。

象征主义在艺术追求、艺术表现方面所反映出来的一些特征告诉我们，这一派的作家怀着远大的美学理想，站在浪漫派、帕尔纳斯派、唯美主义的肩膀上，对艺术做了积极的探索，他们的创作包含着许多创新的成分，形成了与新的流派截然不同的特色，显示了独特的风格。

象征主义的发展过程

象征主义的发展经历了一个较长的过程。如果从 1857 年波德莱尔发表《恶之花》这象征主义的开山作算起，至本世纪 40 年代末止，前后也经历了长达八九十年时间。在这段时间里，象征主义的作品时断时续，此起彼伏。根据一般说法，我们可以把象征主义的发展过程划分为 4 个阶段，即：萌芽期，创始期，前期，后期。

萌芽时期象征主义

波德莱尔之前，法国文坛上已露出了象征主义的萌芽。浪漫主义诗人，或者唯美主义诗人，为了含蓄地传达出内心的某种情绪，某种人生哲理，在诗歌创作中，都曾采用过后来的象征主义者所经常使用的、基本的创作方法和技巧，出现了属于象征主义的成份。如维尼的《狼之死》，雨果的《皇袍》、《播种季节的晚上》，戈蒂耶的《落日》等，都是利用象征的手法而创作的。他们都不同程度地影响了后来的象征主义诗人，值得推崇。

但是，真正对象征主义的产生，乃至后来的现代派的产生，起了直接的触发作用的，却是贝尔特朗、奈瓦尔以及爱伦·坡。

阿露佑斯·贝尔特朗（1807—1841）是法国第一个散文诗人。他的散文诗集《夜中人加斯巴》（一译《夜中的加斯帕》）以第戎的今昔为题材，运用新奇的比喻，深邃的意象，抒写了心灵的波动，表达了对人生的思索。例如下面两章：

春天呵！小小的侯鸟，一个季度的宾客，忧忧郁郁，在诗人心上，在橡树枝头，歌唱的宾客！

童年是只蝴蝶，在青春的光焰上迅速焚烧洁白的羽翼，诗歌仿佛是杏树：杏花是芳香的，果实是酸苦。

但遗憾的是，这部作品生前并未引起重视，贝尔特朗逝世后多年，它才被波德莱尔和马拉美发现。但它的血液迅速注入象征主义的脉管。波德莱尔的散文诗集《巴黎的忧郁》就是在研究了《夜中人加斯巴》之后创作的，分明地显露出贝尔特朗的影响。此后的诗人，如魏尔伦、马拉美、梅特林克等，都从这位“前辈”、“兄弟”那里得到了启发。因此，有的文学史著作说，《夜中人加斯巴》是“象征派诗人的灵感源泉之一”。

热纳尔·德·奈瓦尔（1808—1855）真名拉布吕尼。他作品中的音乐美，特别是梦幻色彩，使他被看成象征主义的一个远祖。奈瓦尔的传世之作主要是《幻景》（一译《幻想集》1854）诗集表现了奈瓦尔作品的一般特色，带有浓重的梦幻色彩。按照诗人的看法，“梦幻是另一种生活，”在这种生活中，“精神世界向我们敞开着。”他说：“一种神秘的通感在梦幻的超现实的世界之间建立起来，我不知道怎么解释，在我的思想里，人间的变故可以和超自然的变故相重合，这一点在明晰的回忆中最容易感觉到。”（《奥蕾丽亚》）这种观点把奈瓦尔的创作不但导向了象征主义，也导向了超现实主义。

在《幻景》中，奈瓦尔把现实、回忆、憧憬、梦幻以及自己的深思、体

验融于一体，为读者创造了一个漂渺浮幻的境界。作品描述了诗人内心的感受以及痛苦作斗争的过程。他熟悉的东西——遥远的记忆、童年的印象、度假者的风景、邂逅的姑娘，等等，在幻觉中都以陌生的面貌出现了。这些描写，在朦胧之中透出美感，具有难以尽传的魅力。

诗集中的《米多》一诗可以帮助我们具体地认识奈瓦尔的诗作特色。全诗如下：

我思念着你，米多，神圣的巫女，思念那万家灯火的高傲的伯齐利堡，思念你那浴满东方之光的梅额，思念那闪着你发辫的金色的黑葡萄。

在你那含笑的秋波的闪光里，我啜饮过陶醉，就像捧你的酒杯一样；我伏在酒神的脚下祈祷，因为缪斯把我变成一个希腊的儿子。

我知道那里为什么火山重又爆发……因为昨日你灵敏的脚将它触点，灰烬顿时弥漫天涯。

自从诺曼底公爵打碎你那些泥塑的上帝，永远，在维吉尔桂树的新枝下，碧绿的爱神木上缀上了苍白的绣球花。

诗中所歌咏的米多是一个希腊少女的名字，常出现在诗人笔下。奈瓦尔借这个富于神奇色彩的文学人物，抒写了对古代文明的怀念。“浴满东方之光的梅额”、“闪着你发辫的金色的黑葡萄”、“含笑的秋波的闪光”暗含着对古代文明的赞美；“我啜饮过陶醉，就像捧你的酒杯一样”，以比喻来描写自己对古代文明的欣赏、陶醉；“我伏在酒精的脚下祈祷，因为缪斯把我变成一个希腊的儿子”，则以具有神话色彩的笔触，抒写了对古代文明的无比崇拜和热爱。诗中写到的“伯齐利堡”则具有浓厚的神奇色彩。它是罗马的一座古老的别墅，耸立在那不勒斯的东方。传说维吉尔曾在这里生活，死后埋葬在这里，彼特拉克在他的墓地栽上了桂树。因此，奈瓦尔在这里以“伯齐利堡”、“维吉尔桂树”为古代文明的象征。“爱神木”是一种具有悠久历史的花木，这里也作为古代文明的象征。“绣球花”据说在法国是18世纪末才发现的，因此作为现代文明的象征。“诺曼底公爵”曾率兵攻占那不勒斯，并进军阿拉伯，这里象征着野蛮。透过这些带有传奇色彩的古老地名和人物的深层意蕴，拨开诗人的联想造成的梦幻般的迷雾，我们看到了现代文明与古代文明的对立，看到了诗人对古代文明遭到破坏的惋惜之情。古代文明的多种意象在诗中不断反复，无疑加大了抒情的强度。

在象征主义的萌芽期，最重要的作家是美国的爱伦·坡。爱伦·坡的诗歌理论以及创作，不但本身包含许多象征主义的成分，而且还启发了波德莱尔，影响了包括波德莱尔在内的很多象征派诗人，如马拉美、瓦雷里、叶芝等。这使爱伦·坡成了象征主义的又一个远祖。

创始期象征主义

创始期象征主义指的是波德莱尔时期的象征主义。贝尔特朗、奈瓦尔、爱伦·坡等人，虽然在理论和实践上为象征主义奠定了一定的基础，但一般说来，他们的作品包含着多种成分，还不是地道的象征主义作品。波德莱尔

于 1857 年出版的诗集《恶之花》才是真正意义上的象征主义作品。这部作品，以全新的面貌出现在法国诗坛上，给法国诗歌带来了一阵“新的颤栗”。无论在美学观上，还是在作品的题材、内容以及技巧上，波德莱尔均以自己的创作开了一代新风。正是在波德莱尔的基础上，才出现了 19 世纪后期 70—90 年代的前期象征主义的鼻祖。但实在说来，象征主义发展到波德莱尔时期，还没能形成一个正式的流派，更没有出现一场运动。

前期象征主义

19 世纪 70 年代，法国诗坛上出现了一对放荡形骸而又才华横溢的诗人，他们就是魏尔伦和兰坡。

魏尔伦是以一个活跃的帕尔纳斯派文人的身份登上文坛的，但他却以自己新颖的诗作成为波德莱尔的后继者，蜚声诗坛。他主张艺术“真诚”、强调“至高无上”的内在音乐美，追求“模糊与精确”的结合，从而形成了自己诗作的特质，赢来了很多崇拜者。

兰波虽视魏尔伦为尊师，但他却较早地以《元音》一诗与波德莱尔的《感应》相应和，独有建树地发挥了“感应”论，为人们准确把握象征主义的精髓提供了钥匙。而且，兰波还通过《醉舟》等诗章，显示了一个“通灵者”的幻美世界。

同时出现于法国诗坛的还有后来被称为象征主义理论家的马拉美。马拉美首先以《牧神的午后》这首长诗，显示了象征主义诗作的梦幻色彩、神秘气氛；又以“星期二集合”显示了象征主义的影响与凝聚力；更以“纯诗”的理论和“纯诗”的实验《骰子一掷永远取消不了偶然》，使诗成了一些精神贵族的专有物和精心“制作”。

由于魏尔伦、兰坡特别是马拉美等的努力，80 年代，象征主义达到了鼎盛阶段，影响日益扩大。

1886 年 9 月 18 日，象征派的另一位重要人物莫里阿斯，在《费加罗报》的增刊上发表了《象征主义宣言》一文，“建议用象征主义作为目前这一种在艺术方面具有创造精神的新的倾向的定名”，于是，作为一个流派、一场运动，象征主义便在法国诗坛上出现了。

让·莫里阿斯（一译莫雷亚斯，1856—1910）是希腊法语诗人，原名扬尼斯·帕帕迪亚·曼托波洛斯。他曾在象征主义运动中起过领导作用。根据象征主义的美学原则，他创作了诗集《流沙》（1884）、《歌词集》（1886）、《虔诚的朝圣者》（1891），但成就平平，没有什么特色。

莫里阿斯对象征主义的贡献在于，他以《象征主义宣言》（前面提及的是其一，1891 年 9 月 14 日发表的是其二）使象征主义作为自觉的文学运动开展起来，并提出了一些基本的象征主义理论。

1891 年，莫里阿斯宣布脱离象征派，号召恢复古典主义精神，创立了“罗曼文学派。”

这个时期法国象征派的重要诗人还有雷尼耶、萨曼等。亨利·雷尼耶（1864—1936）在象征派影响下，发表了《明日》（1885）、《田园和神圣的游戏》（1897）、《泥土勋章》（1900）、《生翅膀的凉鞋》（1906）等作品。这些作品富有音乐感，以淡雅的色彩描绘景物，虽有所象征，但并不抽象。后来的诗作则倾向于古典主义。

萨曼（1859—1900）是与雷尼耶齐名的诗人。他与马拉美、魏尔伦、莫里阿斯过从甚密曾著文宣扬象征主义理论，被看作是象征派的中坚诗人。他的诗作富于音乐美和轻灵感，可与波德莱尔的《恶之花》相媲美。他的诗集有《在公主花园》、《花瓶两侧》、《宫廷小集》、《金车子》。

90年代后期，象征主义在法国本土日趋衰落。但它的影响却逐渐越过国境，传到世界各地，成为真正意义上的国际性运动。维尔哈伦和梅特林克把它引进了比利时，王尔德把它引进了英国，格奥尔格把它引进了德国，里尔克把它引进了奥地利，哈姆逊把它引到了挪威，威兰克斯把它引进了丹麦，亚狄把他引进了匈牙利，巴尔蒙特把它引进了俄罗斯，达里奥把它引进了西班牙语的创作，甚至再往东，传到了日本，传到了我国。各国作家都在民族的土壤上，结合各自语言的特点，对象征主义文学进行了创造性的发展。（以上内容见《象征主义·意象派》）于是，象征主义发展到一个波澜壮阔的阶段。

后期象征主义

后期象征主义指的是法国象征主义越出国境时（19世纪90年代末）至本世纪40年代期间的象征主义。

在法国本土，后期象征派人才济济。其中最著名的是瓦雷里和克洛代尔，其次是古尔蒙、夏默、保尔·佛等。在20世纪初成长起来的诗人，大多数受过象征派的影响。

瓦雷里师承马拉美，努力追求“纯诗”境界，将深奥的哲理纳入严格的形式之中，外观上看似乎是凝滞的，而内部却是一个变化莫测的哲学世界。他的名诗《海滨墓园》从对立统一观念出发，对人生做了深沉的思考。诗中“一切安排全都朝着圣坛”的结构技巧，表现出诗人极高的艺术功力。（见后）

保尔·克洛代尔（1868—1955）与瓦雷里齐名。他创作的盛期是在我国度过的，曾写过一本与我国有关的散文诗《认识东方》。他最著名的作品是诗集《五大颂歌》（一译《献给新世纪的五大颂歌》，1910）。

克洛代尔是一个虔诚的天主教徒。他认为诗人的使命是歌颂上帝，歌颂宇宙万物，展示造物主的崇高意图。在论文集《诗艺》（1904）中，他大谈造物主与创世主之间的关系。在《立场与建议》（1929）一文中，他又说，诗的创作在原则上说是一种神秘的冲动，因为它必须有启示，有信仰（见陈振尧主编《法国文学史》）

《五大颂歌》可以说是在上述观点指导下写出的具有神秘气氛的颂歌。其中第二首《精神和水》可以帮助我们认识这位诗人：

致敬，眼前这崭新的世界啊，如今我完全理解了您！显然和不显眼的事物的创造者啊，我以一个基督徒的心接受您！极目远眺，展现在我们面前的是创造的辽阔的和谐！世界张开臂膀仿佛近在咫尺，我的目光把它一览无余。我掂量太阳的重量，它就像两个壮汉抬着的一头肥羊。我清点过星斗的数目，并把它们精心安排，从俯瞰着意志大洋的一张张巨大面庞，甚至那钉在最深的渊底的罕见的火花，以及那蔚蓝的太平洋，那里捕鲸船正窥伺着鲸鱼发出白羽般

的喷柱的鼻孔，您被捉住了，因为从世界这头到那头围着您，我张开了知识的巨网。就像铜器发出的乐声，渗入木质的乐器声中，回荡在乐池的深处，又像喷薄的太阳，在大地汹涌的水面和奔腾的海潮上反光，这样，从看到您的最大的仙人，到路上的卵石，从您的创造的这端到另端，从灵魂到肉体在不断地持续着，赛拉芬们难以名状的运动，牵动着圣灵的九个唱诗班，瞧，这回大地上风吹来了它是播转者，又是收割者！水就是这样继续着精神，哺育着精神，在您的全部创造/和您自身之间，仿佛有一条液的纽带。

本诗于 1906 年写于北京。在北京墙垣的牢笼中，诗人那种自由奔放的精神使他想起了大海。于是，他在想象中把海和精神联结在一起，抒写了自己的感悟：在大海的波涛中，显示了造物者的巨大力量，大海之中就映现出了上帝的影子。从基督教的观点看，上帝创造万物。因此，大海之中便包含、渗透或显现了造物的“意志”。所以，诗人在想象中，说自己“张开了知识的巨网”、“一捉住了”造物主，领悟到那不可见的上帝的“精神”，上帝就通过大海这一条“液体的纽带”而与万物相联。很明显，诗人的思考是神学的，因而诗中的意象都蒙上了一层神秘色彩，富有宗教气息。

诗篇体现了克洛代尔的“精神的搏动”。它的节奏象大海的波涛，又如教堂中回荡的赞美诗，引入进入到沉思之中，以接近超脱人世的大海那种自由之境。诗中包含着一些新奇的比喻和深邃的象征，如：“我掂量过太阳的重量，它就像两个壮汉抬着的一头肥羊”；“就像铜器发出的乐声，渗入木质的乐器声中，回荡在乐池的深处；”……这些也增加了作品的神秘性。

克洛代尔的重要诗集还有《三种声音的大合唱》（1914）、《科洛娜·贝尼尼塔蒂斯》（1916）、同样富有浓厚的宗教气息。

雷米·德·古尔蒙（1858—1915）是法国象征派的权威批评家，著有研究文学、语言和语法的作品《神秘的拉丁语》（1892）、《有关假面具的书——象征主义者肖像，关于昨天和今天的作家的评论和资料》（1896—1898）、《法语的美学》（1899）、《风格的问题》（1907）等。他也是诗人，诗作有《拙劣的祷词》（1900）、《西莱纳》（一译《西蒙娜》，（1901），《卢森堡之一夜》（1906）、《一颗童贞的心》（1907）。他的诗富于音乐性，温柔而含蓄。如收在《西莱纳》中的《发》一诗：

西莱纳，有个大神秘/在你头发的林里。

你吐着干鸟的香味，你吐着野兽/睡过的石头的香味；你吐着熟皮的香味，你吐着刚簸过的小麦的香味；你吐着木材和香味，你吐着早晨送来的/面包的香味；你吐着沿荒垣/开着的花的香味；你吐着黑莓的香味，你吐着被雨洗过的/长春藤的香味；你吐着黄昏间割下的/灯心草和蕨的香味；你吐着冬青的香味，你吐着藓苔的香味，你吐着在篱阴结了种子的/衰黄的野草的香味；你吐着熟透而采下的/果子的香味；你吐着花繁叶满时的/柳树和菩提树的香味；你吐着蜜的香味，你吐着徘徊在牧场中的/生命的香味；你吐着泥土和河的香味；你吐着爱的香味，你吐着火的香味。

西莱纳，有个大神秘/在你头发的林里。

在诗中，古尔蒙将西莱纳满头的浓发幻化成一座神秘的树林，尽力铺叙了各种具有馥郁香味的树木和植物，在反复中突出了西莱纳的头发散发出的浓重香气，使读者仿佛置身于一个香雾弥漫，仙香缭绕，且又生机勃勃的仙境。而当我们清醒过来，认识到这不过是诗境的时候，我们不能不赞美诗人想象的丰富与奇特，不能不佩服诗人创造如同图画般清幽，如同音乐般优美的诗境的才能。

弗朗西斯·亚默（一译雅姆，1869—1938）是一个具有浓厚地方特色的诗人，作品主要有《人从早祷到晚祷》（1898）、《报春花的哀伤》（1901）、《生命的胜利》（1902）、《天上云隙》（1906）、《披树叶的教堂》（1906）等。亚默从魏尔伦的作品中受到启发，不依靠主观的想象而大肆雕琢，着重体现意象与事物本身的契合，因而显得纯朴自然，透露出一种“天真和老成”（马拉美语）。在内容方面，他善于在欢笑中暗示出痛苦。《鹤》一诗是这方面的杰作。全诗如下：

群鹤上了灰暗的天，把一字长队排列，刺心的哀号郁闷、冰冷，
就像阴云和寒雪；天间已到修整坟墓的季节。

悲惨的盲人将出外乞讨度日，伸出冻得红肿发亮的手指。待夜幕降临，露着瑟缩作成的笑脸，他们离开人世。

悲牲也要吃苦。我就曾遇见一位老乞丐，眼睛上沾着泥点，正把可怜的老狗虐待。狗尾巴夹在肚皮下，浑身颤抖着那样厉害。

一条绳索勒住狗的脖子，主人边拖边说：我已经把它扔到水里三次了。可绳子总是断。它又回来了，这蠢货！

绳索被拉紧。那患难伴侣好像在说话：还是让我留在这土地上吧，像以前那样紧贴着你吃透灰尘的裤褂。

身为人类的老乞丐似乎比狗还凶恶，蠢货！滚开！看我非把你淹死不可……只见一人一狗在巨大的青灰色天幕下走着。

本诗主描思想的表现，具有一种双关性：乞丐对狗的虐待是一种深爱，人的凶恶是一种人道，人道必须被迫以扭曲的方式表现出来（见《世界名诗鉴赏词典》）。因此，我们透过老乞丐对狗进行虐待这朵“病态的花”，可以看到诗人同情“饥寒交迫”的人的痛苦的心态。为了突出人世间的“饥寒交迫”，诗人在开头紧扣诗题，先描写鹤的哀号，创造了阴郁、悲苦的气氛，然后再写乞丐杀狗的悲剧。这样，自然界中的悲哀与人世间的悲哀相烘托，便产生了极强的艺术感染力，读来震撼人心。

保尔·弗尔（一译福尔，1872—1960）从1896年开始以小册子形式发表诗作，在20年的时间里，陆续发表了数以百计的诗歌，编成《法兰西赞歌》，共17卷。这部巨型诗集发表后，引起强烈反响。1921年，弗尔获得终身荣誉称号——“诗人之王”。弗尔的诗作，最大的特点是强调节奏和韵律，灵活多变。例如《你你你》：

你，你，你，是打鱼人死了，你，你，你，整个大海在他头顶上。

你，你，你，是牧羊姑娘在哭，你，你，你，她的爱情完了。

你，你，你，是海在那边哀鸣，你，你，你，还是那边的羊群？

你，你，你，欢乐在天堂，你，你，你，下面是浮云。

在 19 世纪末期，象征主义首先传入比利时，使维尔哈伦带着纯朴的乡村气息走上诗坛。他用象征主义的表现手法来描绘五光十色的现代生活画卷，成为一个“社会生活的诗人”、“力的诗人”。

斯特凡·格奥尔格（1868—1933）把象征主义引进了德国。他曾游学于法国，结识了一批马拉美派象征主义作家，在艺术理论和创作上深受其影响。1892 年，他开始刊行《艺术篇页》杂志，刊载象征主义作品，提出象征主义的纲领，反抗自然主义文学，主张“为艺术而艺术”。渐渐地，在他的周围聚集了一批文人，拥护他的主张，形成了所谓的“格奥尔格派”。

格奥尔格对诗学有相当深的造诣，与里尔克·霍夫曼斯塔尔一起被誉为 20 世纪初德语诗坛上的三颗璀璨巨星。他的主要诗集有《亚尔伽巴尔》（1892）、《灵魂之年》（1897）、生命之毯及梦幻与死亡之歌》（1901）、《第七个环》（1907）、《联盟之星》（1914）等。

格奥尔格的诗作追求形式的完美，以象征的手法，给读者以绘画和梦幻的印象。如收在《灵魂之年》中的《我们在锦簇的毛榉道上》一诗：

我们在锦簇的山毛榉道上/上下下徘徊，几乎走到门口/且从围栏
透视外面的原野/杏树已是二度花开。

我们寻找没有阴影的座位/可免受他人声响的骚扰/在梦中我
们的双臂互相牵挽/我们在长长的柔和月光中感到清爽。

我们衷心感觉，阳光自树顶/缓缓超过，滴落在我们头顶上/而
在成熟的果实中地面的间隙/我们只能倾听或凝望（李魁贤译）

诗中的“我们”或许指是诗人的肉体与灵魂。诗人“在锦簇的山毛榉道上上下下徘徊”，“从围栏透视外面的原野”，象征着诗人的某种追求。诗人表面上看是在为我们描绘一对恋人在公园中相会的情景，以及美丽的秋天景色，但内里包含深意，显示了一个灵魂探索的虚幻意境，因此耐人寻味、咀嚼。

里尔克是奥地利德语诗人。他把印象主义、唯美主义、象征主义以及神秘主义等成分有机地揉和于自己的诗歌创作中，为象征主义的发展史增添了许多具有创造性的诗篇。他关于生与死，流逝与永恒、人类的存在与命运等问题的思考，包含着深刻的哲理。他以《新诗集》和《新诗续集》为代表的“咏物诗”，通过“客观的忠实描写”，不但开拓了艺术表现的新角度，也显示了他诗作的独特风格。

霍夫曼斯塔尔（1874—1929）也是奥地利著名的德语诗人。他的诗作始终以生命为中心，时而沉醉，时而忧伤，表现出种种独特的心灵体验。《生命之歌》是其中著名的一首，诗中写道：

让遗传耗费于/鹰鹫、绵羊与孔雀/从垂死老妇的手中/涂抹的香油
流垂/滑落的死者，远方的树梢——/在他眼里，他们等价于/芭蕾
舞娘的步调

他从容地走着，好像/不受背后权威的威迫。他笑了，当生命的
皱纹/说：死亡！用轻言细语。每个场所都神秘地为他展开一道门槛；
无家可归的人向/每一阵波浪献身。

一群营营的野蜂/载着他的心灵飞翔；海豚的歌声/使他的步伐

轻扬，全部大地承载他/以有力的姿热，暗淡了的河流/极隍于牧者的日子/

从垂死老妇的手中，涂抹的香油流垂，让遗传耗费于/鹰鹫、绵羊与孔雀：他嬉笑这些伙伴。——淫荡而不受拘束的/深渊、以及生命的花园/是他支撑的力量。

霍夫曼斯塔尔是根据哲学家高姆培尔茨的表妹爱丽斯在印度逗留期间的一段经历写成本诗的。在一个炎热的晚上，爱丽斯应邀去拜访一位大人物。她走上阳台。从这里可以看到下面的动物园，各种各样的飞禽走兽在下面活动着。闷热的空气，夜晚的气氛和眼前的景象，使她突然萌发了世上一切生命都息息相通的神秘感觉。在强烈的冲动下，她把祖母留给她的一瓶香水洒在了下面的动物身上。爱丽斯的这段经历激发了霍夫曼斯塔尔的灵感，使他抓住瞬间感受，写下了这首诗。他以一系列具有丰富的象征内涵的意象描绘了生命之剧上演的世界舞台，以及这个舞台上的生死交替。动物园中的各种动物实际上是各种人、各种生命的象征。诗人想象，“他”（生命之神）巡行于各处，“每个场所都神秘地/为他展开一道门槛”，他给世界带来生死的交替，也带来了生死的乐章。就这种意义讲，本诗表现的是对生命规律的理解：生生死死，构成了世界的演变，构成了万物的延续（“淫荡而不受拘束的/深渊，以及生命的花园/是他支撑的力量”）。

后期象征主义在英美取得了重大成果。爱尔兰的叶芝首先树起了一面大旗。他不但领导了爱尔兰的文艺复兴运动，而且以自己精湛、深邃的诗歌创作，使世人对爱尔兰刮目相看。他成熟时期的诗作运用了洗炼的口语和含义丰富、复杂的象征手法，使象征主义、神秘主义彼此交融，达到了较高的艺术境界，因而在现代英国诗歌的发展过程中产生了重大影响。

与叶芝同时的艾略特被誉为“当代最博学的英语诗人”，后期象征主义的又一个代表。他首先以《普鲁弗洛克的情歌》显示了改革诗歌语言的勇气，又以《荒原》让世人震惊，确定了现代派诗歌鼻祖的崇高地位，后以《四个四重奏》来登临了诗歌艺术的巍峨之巅。他的诗继承并发展了英国玄学派诗歌、前期象征派诗歌的传统，融合意向派诗歌的精华，开一代新诗风，取得了极高的艺术成就。

肯明斯和克莱恩是取得了重要成就的美国诗人。

爱德华·艾斯特林·肯明斯（1894—1962）的创作主要有诗集《郁金香和烟囱》（1923）、《诗 61 首》（1925）。他的诗歌以形式奇特而著称于世。他大胆实验，取消了几几乎所有的大写字母，把标点符号随意处置或干脆不用，经常生造词汇，任意拆散单词或句子。虽然这样，他诗歌中仍有不少表现新颖有力的佳作。如《太阳下山》一诗：

刺痛
金色的蜂群
在教堂尖塔上
银色的
歌唱祷词那
巨大的钟声与玫瑰一同震响
那淫荡的肥胖的钟声
而一阵大

风
正把
那
海
卷进
梦

——中

诗中写的是夕阳西下，远近教堂钟声齐鸣时的感觉。“刺痛”是写夕阳强烈刺眼；“金色的蜂群/在教堂尖塔上”，是说夕阳的光辉映照在高的教堂尖塔上，由于它分外强烈耀眼，所以象“金色的蜂群”飞舞。对静态的景色诗人作了动的描写。接下来开始由视觉到听觉，并把二者融合在一起。“银色的/歌唱祷词”，采用了通感手法写联想。但“歌唱祷词”怎么会是“银色的”呢？是由天堂之光联想来的呢？还是由教堂内的烛光联想来的？是由于诗人自己心绪忧戚感伤呢，还是由于祷词声传达出痛苦、悲凉呢？不好确定。“那/巨大的钟声与玫瑰一同震响”，是说钟声之大，使得玫瑰颤动，让人觉得好象玫瑰也同钟声一样“震响”。“那淫荡而肥胖的钟声”也很费解。“肥胖的钟声”是说钟声荡漾，向四外扩散开来，给人一种质感。可是，钟声怎么又是“淫荡”的呢？这里，“肥胖”与“淫荡”是不是一种派生关系？诗人由钟声的“肥胖”联想到某个“肥胖”的妓女，再由这“肥胖”的妓女联想到她那“淫荡”的笑声？不能臆测。诗的最后一组意象是“而一阵大/风/正把/那/海/卷进/梦/——中。”这里体现了肯明斯诗歌形式方面的特点。诗句的排列很富于表现力。以“风”领头，表明风由上而下，急速地把海卷入梦的迷茫之境中。当诗人将视线由教堂尖塔移向下面的大海时，正值狂风卷着巨浪，海面之上一片迷茫，因而诗人才有了风把海卷入梦中的感觉。“而一阵大”与后面部分相隔较远，暗示出钟声忽高忽低，忽远忽近。全诗除一个破折号外，没有其他标点符号，可能暗示钟声回荡，迄未停止。另外，诗句的排列还富于自然的节奏感。肯明斯写出很多这样的诗作，表现出可贵的探索精神。

哈特·克莱恩（1899—1932）13岁开始写诗，被看成“奇才”。他的主要诗作有诗集《航海》（1924）、《白楼》（1926）、长诗《桥》（1930）。他力图把惠特曼的豪迈和爱伦·坡的神秘结合起来，通过诗作，寻求一种新的“美国神话。”这种追求集中体现在《桥》中。

《桥》是克莱恩的力作，1923年开始创作，1930年出版。诗人把纽约的布鲁克林大桥作为美国的象征，驰骋想象，一会儿写过去，一会儿写未来，同时也描绘现实，在饱含激情的诗句中极力表现了美国民族的巨大开拓力量和蓬勃向上的生命力。有人说这部长诗“可以与艾略特的《荒原》相媲美”（威纳德·托普语）。就力求在历史的阔大背景中来展示现代的都市生活方面说，两者确有共同点。不过，艾略特是悲观的，克莱恩则是乐观的，他“试图以赞美美国强有力的开始，我们对大陆征服，以及航行天涯海角，来充实他的长诗”（威纳德·托普语），来振奋民族精神，来创造新的“美国神话”。

在艺术表现方面，长诗也取得了突出成就。它善于在意象的重叠交溶中暗示出深刻的思想。如下面两节：

多少拂晓，因颤动的休息而受冻，

海鸥的翅膀俯冲忽又旋身向上
洒下骚乱的白环，在被锁住的
海水之上高高地建起自由神像——

然后，在完美的曲线中消失，
像幻景中的帆一般穿过
几页只待搁开归档的数字；
——直到电梯把我们白昼降落……

在这里，自然风景与纽约城的市景两相渗透，彼此交溶，表达了诗人复杂的感情。前一节写海鸟翱翔，在港湾之上建立起自由。鸟的自由与港湾中海水的“被锁”形成对比。第二节写人的不自由。在办公室里，人们整日伏案处理报表，直到下班。这与鸟的自由又形成对比。但鸟的自由与人的不自由又是相对的：鸟的飞翔经过帆影这个意象而与“数字”相联，仿佛失去了部分的自由；办公室之外是广阔的港湾，人在“囚禁”之中还能领略外部空间、外部事物的自由。因而，内部与外部，人与鸟，自然界与社会生活，各种意象便不断交错，不断渗透，不断转化，同时出现出诗境中。再如：

汽车灯光又掠过你流畅的
不间断的语言，星星洁净的叹息
珠连起你的路径——凝聚的永恒
我们看到夜被你的手臂托起。

贝莱恩通过对桥上夜景的描绘来表现人类智慧的伟大：人类通过科学、文化认识了宇宙，主宰了宇宙。因此，他才有这样的联想与感应：桥伸出两臂，托起高高的夜空，桥上的车灯就是宇宙中的星星；车灯如梭，充塞于大桥，就是繁多的星星“凝聚的永恒”。于是，星星和车灯，桥和宇宙，几种意象交溶在一起，难解难分，引人遐思。

费特列哥·加西亚·洛尔伽（1898—1936）是象征主义在西班牙的代表作家。主要诗集有《诗人在纽约》（1929）、《“深歌”诗集》（1831）等。他对西班牙文学的贡献在于，他把象征主义与民间音乐、民间歌谣融合在一起，使诗歌在具有民族风格，易诵易唱的同时，也具有较深的意蕴。

俄国象征主义出现于19世纪90年代，是俄国现代派文学中兴起最早、持续最长、声势最大的一个派别，重要作家有巴尔蒙特（1867—1942）、索洛古勃（1863—1927）、梅列日柯夫斯基（1865—1941）、吉皮乌斯（1869—1945）、勃留索夫（1873—1924）、勃洛克等。其中，影响最大的是勃洛克。勃洛克世界观中最初包含理想主义和神秘主义两种成分，他把这两种成分外化为“美妇人”形象，通过赞美“永恒女性”来表现对美好理想的憧憬。汹涌澎湃的革命浪潮冲开了勃洛克的眼帘，使他从此关注现实，并进而同情革命，于1918年写了讴歌革命的长诗《十二个》，首先以文学形式对十月革命做出积极的反响。这使他从此跻身于俄国优秀诗人的行列。

以上我们概括地介绍了象征主义在诗歌领域所取得的重要成就。由于诗人们勇于创新，辛勤耕耘，象征主义诗歌园林中开出了一片婀娜多姿，争奇斗艳的花朵。但象征主义的成就不止于此，在欧洲剧坛上，也竟放着一朵

朵别有风采，美仑美奂的奇葩，出现了举世瞩目的大剧作家，如比利时的梅特林克、德国的霍普特曼等。

梅特林克的戏剧摒弃了传统的戏剧手法，用象征的手法来折光地反映现实，给自然主义所统治的舞台带来了生气，揭开了戏剧史的新篇章。

盖尔哈特·霍普特曼（一译豪普特曼 1862—1946）是象征主义运动在德国的代表，1912 年诺贝尔文学奖的获得者。他的创作风格比较复杂。1889 年，他发表第一部剧作《日出之前》，表现出明显的自然主义倾向，把主人公悲剧的原因归结为遗传因素。尖锐的阶级斗争和社会矛盾使他的认识深化。1892 年，他写出以西里西亚纺织工人起义为题材的《织工》。这是德国戏剧史上第一部控拆资产阶级的罪行，表现无产阶级革命斗争的作品，具有里程碑的意义。这部作品表明，剧作家已逐渐摆脱自然主义的影响而趋向于现实主义。1893 年创作的《獭皮》是霍普特曼的又一部优秀作品。它被称为“偷窃喜剧”。主人公沃尔夫大娘靠着自己的机智勇敢、巧妙地瞒过地方警察、密探，偷窃木材和獭皮。剧作家对沃尔夫大娘持同情态度。剧本表明，偷窃是下层人民在生存斗争中的一种手段。剧本与莱辛的《明娜·封·巴尔赫姆》、克莱斯特的《破瓮记》一起，被称为德国三大喜剧。同年上演的《汉奈蕾升天记》则是一出幻梦剧。作家通过少女汉奈蕾的经历与幻觉，把现实生活与神话传说揉和在一起，在对比中来表现人间的苦难。这部剧本是霍普特曼由现实主义转向象征主义的代表作。

《沉钟》具有明显的悲观色彩，渗透出强烈的忧患意识。霍普特曼越来越认识到，在资本主义社会中，由于黑暗势力因袭下来的传统精神力量的强大，人们的崇高理想往往要在庸俗、丑恶的现实中被彻底粉碎。在《沉钟》中，剧作家象征性地表现了理想与现实之间的这种尖锐冲突。海因里希是一个有名的铸钟师，他希望铸造一口大钟，把它悬挂在高山之巅，以镇压山里的群妖。不料，在搬运钟的过程中，由于森林之魔的暗中破坏，海因里希连同钟一起掉进了深渊。他攀住一棵樱树爬了上来，来到女妖罗登格兰的家门前。罗登格兰用魔法治好了海因里希的创伤，二人相爱了。在罗登格兰的鼓舞和帮助之下，海因里希立志再造一座更加宏伟的巨钟，让它的声音能够响彻云霄，直达太阳。但是森林之魔和水怪尼格尔曼却千方百计地破坏他们的恋爱和铸钟工程，山下的理发匠、教师、牧师以及海因里希的妻子玛格达夫人也极力反对他，认为他违背了基督教的教义和道德。而海因里希则既无力防范许多妖怪的暗算，也没有决心摆脱现实生活中庸俗势力的干扰。因此，一旦听到由于他抛弃家庭而投水自尽的妻子在水底敲打沉钟的声音，他便悔恨起过去，憎恨起罗登格兰来。而且，他不顾罗登格兰的劝阻，放弃了铸钟工作，回到了家里。但他失去了罗登格兰，也就失去了青春的力量。因此，后来他又重新到山上来求助于罗登格兰。可惜已经晚了，罗登格兰已在被遗弃的痛苦中嫁给了水怪尼格尔曼。等待着海因里希的只有死亡。

剧中的每一个人物都有一定的象征意义，如罗登格兰是青春的力量象征，是爱的化身；牧师是现实生活中庸俗势力的代表，玛格达夫人和孩子象征着家室的牵累，海因里希铸钟的过程则象征着对理想的追求，等等。在理想与现实的冲突之中，海因里希扮演了一个可怜的悲剧角色。

剧本的主要场景被安排在与现实生活相对立的山林世界之中，这里既有人存在，更有大量的妖怪活动，如森林之魔、水怪尼格尔曼、女妖罗登格兰及其祖母、木侏儒、其他女妖等，形成了一个人妖共处其中、彼此混杂的神

奇世界，给人仿佛生活于神话领域的感觉。对于这个世界的描绘既使剧作充满了神秘、奇幻的色彩，也给作品带来了浓郁的诗情画意。

霍普特曼一生共创作了 42 部剧本，重要的象征主义剧作还有《彼芭在跳舞》（1906），《可怜的亨利希》（1902）。

在象征主义的剧坛上，爱尔兰的约翰·辛格（一译约翰·沁·1871—1909）也是一位重要作家。他和叶芝一样，曾是爱尔兰文艺复兴运动的骨干人物。他的剧作善于不着痕迹地表现一种支配人生的潜在之力，具有神秘主义色彩。代表作是独幕剧《骑马下海的人》（1903）。

《骑马下海的人》的情节十分简单，表现的是人与大海的冲突。大海无情地吞噬了老妇人耄里业的公公、丈夫和五个儿子。但老人的最后一个儿子巴特里仍要下海。这一天，他骑着一匹枣骝马，牵着一匹灰仔马，乘船渡海去贩卖马匹。当船行至海上时，灰仔马竟把巴特里踢下了海。但耄里亚看着抬回来的巴特里的尸体，却平静地说：“好，他们都死干净了，那海水也再不会作弄我什么了……不怕风就从南方吹来，大的浪子是在东方打，又在西方打，两方的浪子打来打去，打出一片可怕的声音，我也用不着在夜里不睡觉地哭着，祈祷着了。我也用不着在冬祭后伸下不见掌的黑夜里去取圣水，不怕那海水就怎样地使着别的妇人痛哭，我也不管了。”

剧本告诉我们，人在贪得无厌的恶魔——大海面前是渺小无能的，人与大海的搏斗最终只能是死亡；在这种命运面前，人要从无可死亡的境遇中镇静、达观、顽强地生存下去。

剧本采用暗示手法来表现命运力量的强大，为作品蒙上了一层神秘色彩，显示了沉郁、悲凉的风格。狂风吹开掩上的房门，巴特里下海时穿着与刚死的哥哥相同的上衣，都是不祥的朕兆。耄里亚预感到巴特里的死亡，她极力劝巴特里不要下海，但巴特里说什么也不听。老人望着儿子远去的背影，叫道：“啊，他走了，只等这天一黑下来，我在这世上便要成为没有一个儿子的孤人了。”这同样是一种暗示，犹如文件谶语一般令人惊悚。

除上述剧作家外，法国的雅里（1893—1907）挪威的易卜生（1828—1906）、瑞典的斯特林堡（1849—1912）、德国的苏德曼（1857 - 1928）、俄国的勃洛克等，也都写过一些象征主义的剧作。

20 年代中期，由于李金发的引进，以及王独清、穆木天、冯乃超等诗人的努力创作，象征主义也在我国传播开来。李金发于 1925 年出版的诗集《微雨》是中国最早的象征主义作品。但李金发的诗作，完全脱离了我国的民族传统，写得神秘晦涩，因而并不为广大读者所接受。倒是后起的戴望舒，注意将象征主义的手法与我国诗歌的民族传统结合起来，突出诗的音律美，写出了人人称道的《雨巷》：

撑着油纸伞，独自/彷徨在悠长、悠长/又寂寥的雨巷，/我希望逢着/一个丁香一样地/结着愁怨的姑娘。

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。她彷徨在这寂寥的雨巷，撑着油纸伞/像我一样，像我一样地/默默行着，冷漠，凄清，又惆怅。

她默默地走近/走近，又投出/叹息一般的眼光，她飘过/像梦一般地，像梦一般地凄婉迷茫。

像梦中飘过/一枝丁香地，我身旁飘过这女郎；她静默地远了，

远了，到了颓圮的篱墙，走尽这雨巷。

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/叹息般的眼光，丁香般的惆怅。

撑着油纸伞，独自/彷徨在悠长、悠长/又寂寥的雨巷，我希望飘过/一个丁香一样地/结着愁怨的姑娘。

诗作中的“姑娘”，是诗人“凄婉迷茫”的心绪的象征；诗作对“哀怨又彷徨”，“冷漠，凄清，又惆怅”的姑娘的描绘，乃是诗人的自我写照（见岳洪治编《现代十八家诗》）。诗人环绕着“丁香”这一中心意象，使用复沓与回环的手法和节奏分明的语句，极力渲染了内心浓重的愁绪，形成了一个具有极强的乐感的朦胧境界，很有感染力。

后来，戴望舒的探索转向，致力于写作无韵体诗。抗日战争时期，他利用这种诗体写出了著名的《我国残损的手掌》：

我用残损的手掌/摸索这广大的土地：这一角已变成灰烬，那一角只是血和泥；这一片湖该是我的家乡，（春天，堤上繁花如锦障，嫩柳枝折断有奇异的芬芳，）/我触到荇藻和水的微凉；这长白山的雪峰冷到彻骨，这黄河的水夹泥沙在指间滑出；江南的水田，你当年新生的禾草/是那么细，那么软……现在只有蓬蒿；岭南的荔枝树寂寞地憔悴，尽那边，我蘸着南海没有渔船的苦水……/无形的手掌掠过无限的江山，手指沾了血和灰，手掌沾了阴暗，只有那辽远的一角依然完整，温暖，明朗，坚固而蓬勃生春。在那上面，我用残损的手掌轻抚，像恋人的柔发，婴孩手中乳。我把全部的力量运在手掌/贴在上面，寄与爱和一切希望，因为只有那里是太阳，是春，将驱逐阴暗，带来苏生，因为只有那里我们不象牲口一样活，蝼蚁一样死……那里，永恒的中国！

诗篇写于1942年抗日战争最艰苦的年代，当时诗人正身陷囹圄，遭到日本侵略者的残酷迫害。诗题便暗示了诗人这一遭遇。诗人由个人的不幸联想到民族的灾难，抒写了对民族命运的浓重忧思和对“温暖，明朗，坚固而蓬勃生春”的解放区的衷心向往。诗作通篇采用象征暗示写法，显得深沉含蓄，诗味浓郁。

象征主义在我国的影响，特别是戴望舒等人的创作成就，有力地证明“洋为中用”是有益于发我国的文学事的，但要注意结合我国的文学传统。

象征主义发展到本世纪的20—30年代，在英美出现了意象派，在意大利出现了隐逸派。一般认为，意象派和隐逸派是由于艺术传统的不同，诗人们的审美追求不同而形成的象征主义的变种。这两派的诗人们勇于探索，努力创新，对象征派诗作中的某些方面做了有意义的引伸和强调，也取得了令世人瞩目的成就。其中，隐逸派的诗人们还曾两次光荣地走上了瑞典皇家科学院的领奖台。

就象征派本身而言，发展到40年代，已没有什么重要作品问世。1948年，艾略特领走了诺贝尔文学奖，在这一派得到最高的奖赏的同时，好像也宣告了它的终结。特别是，从1939年起，后期象征派的一些大家，如叶芝、瓦雷里、霍普特曼，梅特林克相继去世，所以，这一派至40年代末实际上是

名存实无了。

然而象征主义的生命却又没有完全终结，它在现代派的某些派别中仍旧存活，比如表现主义、存在主义、荒诞派、魔幻现实主义等派的血管中，就明显地流淌着象征的血液。

“ 用自己的笛子吹奏着自己喜爱的调子 ” ：
象征主义主要作家、作品评介

象征派的诗人们大都是性格独立、高傲的，他们对艺术都有自己独到的见解，并以坚韧不拔的毅力去实现自己的艺术理想，浇灌诗歌之花，使她更为美丽，更为绚烂。因此，象征主义艺苑中的每一枝叶，每一蓓蕾，都有属于自己的形貌，属于自己的风采，千姿百态，争奇斗艳。这正如马拉美所说：“ 我们目前面临着的，是整个诗歌史上的一种真正不平凡的，独一无二的景象：每一个诗人，呆在自己的角落里，用自己的笛子吹奏着自己喜爱的调子。”

“接触那在天上的美”：爱伦·坡

埃德加·爱伦·坡（1809—1849）是象征主义萌芽期的作家。他虽然只活了40年，却在美学方面提出了很多颇有见地的观点，在诗歌和小说创作上取得了显著的成就，对象征主义的产生和发展，对波德莱尔的创作，产生了重要的影响。

爱伦·坡一生创作了50篇小说、70首诗，还写有《创作哲学》（1846）、《诗歌原理》（1850）等理论著作。

从总体上讲，爱伦·坡的美学观点和文学创作更倾向于唯美的追求。他在《诗歌原理》中说：“我坚信，那种最纯洁、最崇高、最浓烈的快感，来自对美之沉思。”出于这种看法，爱伦·坡反对说教主义，也排斥浪漫主义的“激情”。他说：美的本质，每浮现于灵魂之升扬的激动——与沉醉人心的激情，没有什么关连——或者说，美浮现于那种真理，它是理性之升扬。”他认为“教训”“腐化我们的诗的文学”，“激情”阻止对美的获得。只有在“灵魂之升扬的激动”中，才能领略美，把握美。

这样的观点必将导致两种倾向。一是唯美主义。爱伦·坡说，诗就是“美的有韵律的创造”，最大快感就在于“美的沉思”，一是神秘主义。爱伦·坡认为，作为诗人，必须努力“接触那在天上的美”，世间的美，只是“天上的美”的一个倒影。这种看法，正是象征主义的美学观。

那么，如何在诗中创造美，并使读者领略、把握住美呢？爱伦·坡指引我们注意下述五方面：

第一，加大效果的强度，爱伦·坡说：“当人们谈到美的时候，他们不是把美看成一种性质……而是一种效果——简言之，他们所说的，是那紧张而纯粹的灵魂之升扬……”因此，他认为，写作一篇小说或一首诗时，要寻求某种效果，并努力突出这种效果，在《创作哲学》中，爱伦·坡谈到，他写作《乌鸦》这首诗时，是要抒发自己内心的“最大限度的悲痛与绝望”。为了实现这一主旨，诗人做了如下处理——“我”对乌鸦的所有提问都得到一个回答：“再不来了！”“再不来了”这句话在诗中反复了11次。这种处理无疑具有加大效果强度的作用，不但突出了诗人由于爱人之死而引起的悲痛绝望，也使读者的心境为之阴郁、黯淡。

第二，强调诗的音乐性。爱伦·坡认为。要使诗达到一定的强度，离不开格律、节奏和韵律这些音乐的成分。他说：“也许只有在音乐中，人的灵魂庶几可以达到……创造至高之美的境界。”这种观点，切合诗的抒情功用，也符合诗歌创作的一般规律。他的诗作，都是他不倦的艺术探索的结果，一般都达到了音乐的境界，如前面提到的《乌鸦》，以及《致海伦》，《安娜贝尔·李》、《致一位在天国的人》等。其中，《致海伦》最具有代表性：

海伦，你的美对于我/犹如尼萨的船舸，在往昔/它们飘过芬芳的海波，/把漂泊者从倦人的旅羁/载回故国的陆地。

经历了海风多次的吹拂——/你那风信子般的美发；你典雅/的脸庞，水仙女的风姿，带我/回到希腊的熠熠光华/和古罗马的气魄。

看！在一个华美的窗龕/你如雕像那样伫立，玛瑙明灯擎在手里！啊，赛琪，你来自彼岸/那不可及的圣地！

这首诗，即使是通过译文，我们也能在吟诵中领略到一种音乐美。诗篇节奏分明，读来抑扬顿挫，起伏有致，感染力极强。而且，我们跟随着诗人，展开想象的翅膀，由现实中的美人斯丹娜夫人，想到荷马史诗中的美人海伦，想到希腊神话中的水仙女，想到身生双翼、弯弓射箭的爱神丘比特的恋人赛琪（一译普赛克）；由现实进入到古老而神奇的境地，进入到象征着至善至美的艺术殿堂。这时，我们的心灵还可能“静观”，到诗人所推崇的那种“超凡美”，从而得到慰藉，得到陶冶，得到升华呢！

第三，表现梦幻世界。爱伦·坡认为：“觉醒世界的边际与梦幻世界的边际，时而交融不可分。”在梦幻世界里，灵魂可以通过冥思和静观而瞥见，接触到“天上的美”。因此，在创作中，爱伦·坡常常把现实和梦幻结合起来。如上引《致海伦》就具有梦幻色彩，《乌鸦》更是一个梦境的复述。丧妻之痛、使他产生了强烈的幻灭感，于是他假托幻境，通过“我”与乌鸦的问答，通过“再不来了”的反复咏叹、让人们看到他阴郁而悲观的内心世界。这样的描写，给人一种似真非真、似幻非幻、亦真亦幻的印象。更耐人寻味，更具有诗意，产生了一种朦胧美。

第四，追求恐怖、怪诞。恐怖怪诞是爱伦·坡小说的基本特色。《黑猫》、《阿芒蒂拉多的酒桶》、《丽基娅》，特别是《乌合众军的倒塌》等小说，采用“把滑稽提高到怪诞，把害怕发展到恐惧，把机智夸大成嘲弄，把奇特变成怪异和神秘”的方式，造成强烈的效果，让人领略到一种怪诞美，丑恶美。甚至，爱伦·坡的诗歌创作有时也追求恐怖、怪诞。如《乌鸦》中的情境描写，就有这种效果。诗人写道：“我”为了排遣对于亡妻的“相思情”，在“静静子夜里”“困倦读逸诗”。屋外，“万籁声俱寂”；远处，“余火残影地上跃”；耳畔，“风声破寂寥”；室内，“凄凄紫罗帷”，发出“唢唢响”。这种气氛的渲染，自然使人“害怕”，下面的描写则造成了“恐惧”：“我”十分感伤，因为“诗中无药灵，难解相思情”。正当此时，“忽闻叩门帘”。半夜三更怎么会有人敲门？于是，无限恐惧脑际绕”。但当“我”“稍稍惊魂定”，打开房门时，却“夜色茫茫空寥寂”，“此外别无其他了”。正疑虑之时，“又闻啾啾响声高”。怎么回事？“我心稍定探秘奥——唯有风声破寂寥！”接下来，“我

伸手开窗门，忽闻扑扑声，飞入高贵一圣鸟，乌鸦飞不停，无意表尊敬，端坐门框顶；神态胜似王公傲，智慧女神足下蹈，高栖独坐还寂寥。

这种描写、这种渲染、假如设身处地地想一想，自会毛骨悚然，心惊胆寒。而这正是诗人的审美追求。

第五，强调暗示写法。爱伦·坡反对直露。他认为，在诗中“接触那在天上的美”，要靠暗示，靠象征，即：利用“时间里的事物与思想，作多种形式的结合。”这种观点，把爱伦·坡导向了象征主义。后来的波德莱尔的“感应论”，艾略特的“客观对应物”说，都是爱伦·坡观点的延伸。爱伦·坡本人的创作，虽然也包含着唯美主义的成份，但也明显地表现出象征主义的某些特色，动用象征，暗示的写法就是其例如《黄金国》：

锦衣华饰，英武的骑士，穿过阳光和绿荫坡，长 41 途旅行，
高歌一曲，到处寻找黄金国。

两鬓渐斑——这铮铮铁汉——/心中一阵阵焦灼，当他发现/遍
寻不见/传说中的黄金国。

壮士坠地/已奄奄一息，游荡的黑影从身边过——他问：“影
子，哪里才是——流乳与蜜的黄金国？”

“月亮上面/山的那边，穿过幽深的黑沟壑，趑行，趑行，”
这么说，那黑影——“若想寻得黄金国！”（李文俊译）

本诗便是采用象征暗示的手法写成的。“黄金国”在西方的传说中是一个理想的国土，在本诗中象征诗人所追求的艺术的完美境界；而骑士寻找黄金国的过程则象征诗人对艺术完美境界的追求过程。诗作中表现了诗人为了实现自己的愿望，生命不息，奋斗不止的顽强精神，但最后一节暗示出，诗人的努力归于失败，前途十分黯淡、渺茫，流露出一种悲观的情调。诗作含蓄蕴藉，耐人寻味。人们称这首诗是诗人最后的一首诗。如果是这样，那么本诗倒是他一生的一个形象化的总结了。

不过，诗人倒不用因为自己的艺术探索而悲哀，因为，他作为艺术发展潮流的一个“先知先觉者”，无论是他的美学观，还是他的文学创作，都给后人以极大的启示：启示了波德莱尔，启示了马拉美，启示了瓦雷里，启示了叶芝……一句话，爱伦·坡的灵魂将通过他的事业的后继者而“接触那在天上的美”。

“音乐高于一切”：魏尔伦

保尔·魏尔伦（一译魏尔兰，1844—1896）是19世纪70—80年代蜚声法国诗坛的诗人。他生于法国东北部的麦茨城（一译梅斯城），后来全家迁往巴黎。中学毕业后，他在巴黎市政厅当小职员，经常出入于文人麋集的塞纳河左岸拉丁区的咖啡馆。在这里，他结识了帕尔纳斯派诗人，并开即了诗歌创作。但他对帕尔纳斯派的理论并不十分信服，他崇拜波德莱尔。1866年，他的第一部诗集《感伤集》（一译《土星人诗集》）问世，诗集中的许多诗可说是波德莱尔《恶之花》的续篇。1869年，他出版了第二部诗集《游乐图》（一译《戏装游乐园》）。之后，他进入一生中最快乐的年代，他与玛蒂尔德·莫泰结婚，沉浸在纯洁的爱情里。他为玛蒂尔德写了许多美好的诗篇，汇编成第三部诗集《美好的歌》（1870）。1870年8月，魏尔伦开始与比他小10岁的诗人兰波通信。9月，兰波应魏尔伦之邀来到巴黎。兰波的到来，扰乱了魏尔伦的家庭，使他沦于荒唐、变态，伤感的生活。1871年，魏尔伦竟撇妻舍子，偕兰波出走了。他把经比利时至敦沿途的印象写成诗集《无题浪漫曲》（1874）。1874年，魏尔伦在比利时酒醉后，开枪打伤了兰波，结果被判两年监禁（1873—1875）。出狱后，他过了一段虔诚的教徒生活。这一时期的诗收集在《智慧集》（1880）中。晚年的《被诅咒的诗人》（1883）的发表是魏尔伦生活中，也是象征主义发展史中的一件大事。在这部诗集中，他向读者推荐了兰波、马拉美、柯尔比埃尔（1845—1875）等“被诅咒的诗人”，让人们认识到了这些诗人的价值，对象征主义诗歌产生了浓厚的兴趣。同时，人们发现了他诗歌的价值。从此，魏尔伦声名大震，欧洲各地纷纷邀请他去作讲演。1894年，帕尔纳斯派的代表诗人李勒逝世后，魏尔伦被尊为“诗王”。

19世纪末法国象征主义诗人一般都属于颓废派，魏尔伦是其中很典型的一个。他欣然接受“颓废”这个词。1886—1889年间，巴茹创办了《颓废》诗刊，魏尔伦就是投稿者之一。他的晚期诗作从内容上讲“代表着灵与肉的不同倾向，是纯洁的爱情和淫荡的色情的奇怪结合”，流露出世纪末的颓废情绪。但作为富于创新精神的诗人，魏尔伦在诗歌表现技巧方面却做了很多有益的探索，形成了他独特的诗歌艺术。

魏尔伦独特的诗歌艺术主要表现在对音乐美的强调上。魏尔伦这方面的观点，与爱伦·坡、波德莱尔的观点一脉相承。在《诗艺》（1874）一诗中，魏尔伦声称：“音乐高于一切”，“还是要音乐，永远要音乐！”这首诗被看成象征主义诗歌的一部宣言，从中我们可以看出魏尔伦所谓“音乐”的内涵。李贵华概括说：“诗人所说的音乐性包括以下几个方面：首先，要使诗歌具有音乐效果。为此，要使得词的发音响亮，相互呼应、产生一种共鸣的效果；音乐及节奏也要适合于音乐的配合，诗人主张用单音节，而单音节的诗句在其诗作中最为常见。偶音节的诗句给人以稳定感，而单音节诗句则有一种漂浮感、流动感、留给人们幻想的余地，言有尽而意无穷。其次，诗歌要易于上口，便于谱曲，为人们传诵。”这些说法并不错，但似乎不足以说明魏尔伦的“音乐”，乃至整个象征主义的“音乐”的特殊性。

法国的象征主义源于爱伦·坡。爱伦·坡主张通过诗，借助于诗来：“接触那在天上的美”。因为诗的音乐特质可以促使人们对美“沉思”。波德莱尔直接了当地说明了这一点：“通过诗和透过诗，通过音乐和透过音乐，灵

魂才隐约地洞视到处在坟墓背后的辉煌。”魏尔伦沿袭了爱伦·坡和波德莱尔的观念。在《诗艺》中，他认为，“最难得的是灰色的歌，把模糊与清晰有机结合”，“这是面纱后面的秀媚的眼睛，这是正午颤抖的光尘，这是温馨的秋空中/闪烁着熠熠星光的蔚蓝。”按照诗人的形象化说法，诗是“秀媚眼睛”，是“颤抖的光尘”，是“熠熠星光”，它必须透过“面纱”，透过迷蒙，透过“闪烁”，一句话，透过“色调”，才能创造“梦中梦，笛与角”，才能“让你的诗句插上翅膀，让人们感到它逃脱灵魂的羁绊，在另外的爱情天地里翱翔。”这样看来，魏尔伦的“音乐”不但与音乐、节奏、韵律等诗艺紧密相关，而且与梦幻、暗示等手法紧密相关：他要通过若明若暗、似幻似真的梦境中的一系列意象，暗示出、表现出一种天籁之美，借助于这天籁这美的沉思，使人们的灵魂飞升，“在另外的爱情天地里翱翔”。这或许是魏尔伦的诗歌之所以在具有音乐美的同时，又具有梦幻色彩、暗示性的原因吧？甚至，这也是其他象征主义诗作，常常融音乐性梦幻色彩与暗示性于一体的原因。

从《秋歌》、《月光》《皎洁月光》、《泪洒落在我的心》、《啊，我的心绪多低沉，多低沉》、《天空在屋顶上面》等诗中，我们都可以读出魏尔伦诗作的独特的音乐美。先看《秋歌》：

秋声/像悠长/呜咽的提琴/单调/忧郁/划破了我的心。
当钟声敲响，一切窒息，一片苍茫，回首/往事，眼泪汪汪。
我走了，迎着厌人的西风，风吹我/到这里，那里，像一片枯
叶/在飘零。

这首诗选自《感伤集》。它确是一曲忧郁、伤感的乐章，不失为一件精美的小艺术品。诗篇中大多是三四拍的音步，读来和谐悦耳，音韵铿锵，在低沉的韵律中引入进入想象的空间。就描写的内容看，诗人写了3种音响：一是提琴之“呜咽”（“秋声”引发出的想象），二是“钟声”之沉沉，三是“西风”之萧瑟。这三种音响，既切合于秋，让我们听到了神秘的天籁之音；又切合诗人的心境，衬托出抒情主人公内心的哭泣。总之，大自然的忧郁与心灵的忧郁相连，声音与感情彼引相通，使诗的意境具有极强的感染力，给人留下深刻的印象。

再看《皎洁的月光》（一译《皓月》）：

皎洁月光/照亮树林：树枝摇晃，发出鸟鸣，回荡树下……
心上人啊，
好似明镜，池塘映出/垂柳身影，幽暗模糊，风儿饮泣……
入梦之时。
一片平静/柔和无边，仿佛降临/从那苍天，月泛彩虹……
其乐无穷

这是一幅月下漫步图，表现出诗人对天籁之音的心灵体验。诗人采用了两种表现方式：一是以色彩入诗，一是以音响入诗。在“皎洁月光”的映照之下，那幽暗密林中的斑驳树影在随风摇晃，那映出长长垂柳身姿的池塘里，荡漾着一层层银白的月光；而天宇之上，则弥漫着一片柔和，更显得辽阔、宽

广。这种美好夜景的描绘，创造出一种静谧，神秘的气氛，与关于半音响的描写相融合，托出一个令人遐思的意境。3个诗节，写了3种声响：鸟鸣、风鸣与苍穹的宁静，前两种是有声之声，后一种则是无声之声。鸟鸣之声“回荡树下”，风鸣之声似嚶嚶啜泣，给人一种沉郁感；而天宇的“宁静”则使人在沉思中豁然开朗，进入到“在另外的爱情天地里翱翔”的境界。从结构安排方面看，前两种声音的描写与后一种声音的描写之间有着烘托关系，以有声衬无声，突出了诗人那种“心灵与自然契合一体的神秘经验”（周宁语）。

最后看《天空在屋顶上面》（又译《瓦上长天》、《狱中》等）：

天空在屋顶上面，多蓝多静！棕榈在屋顶上面，摇曳不定。
钟在可见的天空/悠悠长鸣。鸟在可见的叶丛/低回呻吟。
上帝，上帝，这生活/简单宁谧。这喧嚣声多安乐，来自城市。
——你在这儿做什么/不停哭泣，讲吧，你做了什么/在青春期？

本诗写于布鲁赛尔的监狱里。从意境的创造方面看，它同前面几首不同，仿佛更接近“世俗”。虽然，诗人也以画入诗：蓝蓝的天空，摇曳的棕榈，低吟的小鸟，喧闹的城市……虽然，诗人也以音响入诗：风摇树枝的飒飒之声，钟荡天宇的悠悠长响，鸟栖叶丛的啁啾之声，以及静静牢房中的哽咽抽泣……但前三个诗节的力量不如最后一个诗节的大，我们在欣赏了天籁之音之后，情感的天平更倾向于牢狱之中那忏悔的心灵、呻吟的灵魂。也就是说，诗章并没有使我们产生超越感，“在另外的爱情大地里翱翔”，倒使我们关注魏尔伦这狱中之人了。就这一点讲，诗人在本诗中跨越了一步：他以情入诗了。这并不是说，魏尔伦从前的诗没情，没情怎么能有诗？这只是说，本诗中的情感因素得到了增强，吸引了我们的注意力。正因为如此，本诗在有声有色、动静结合、富于音乐美的同时，还情由景生、情景交融，具有极大的感染力。

“通灵者”：兰波

阿尔蒂尔·兰波（一译韩波，1854 - 1891）的创作生涯只有五年，作品数量也很有限，但他的诗作越成为象征主义的典范，对后来的诗人，特别是超现实主义诗人产生了重要影响。

兰波生于法国阿登省的沙勒维尔。他从小便天资过人，15岁时以拉丁文作诗而震惊全校，其中一首还获得科学院颁发的头等奖，1870年普法战争爆发时辍学，多次离家出走，在法国北就及比利时等地到处游荡，过起了无拘无束的放荡生活。

1871年，他给魏尔伦寄去几首新诗，魏尔伦大为赞赏，邀他去会晤。行前，他从一本画册中得到启发，创作了他一生中最重要的诗《醉舟》。与魏尔伦关系破裂后，回到母亲身边完成散文诗《在地狱中的一季》（1871—1873）此后，他仍到处流浪。在完成另一部散文诗《灵光篇》（由1875年冬以前的诗汇集而成，1886）后，他即与诗坛告别。他过了15年冒险家的生活，在欧、亚、非三洲漫游，最后在埃塞俄比亚经商、探险。1891年，病逝于马赛。

1871年5月，兰波在给友人的两封信（其中一封叫《通灵者的信》）中提出了自己的诗学观点。他认为，诗人“应该是一个通灵者，使自己成为一个通灵者。”什么是“通灵者”呢？诗人解释说：“在难以形容的折磨中，他需要坚定的信仰与超人的力量；他与众不同，将成为伟大的病夫，伟大的罪犯，伟大的诅咒者，——至高无上的智者！——因为他达到了未知！他培育了比任何人都更加丰富的灵魂！他达到未知：当他陷入迷狂、终于失去视觉时：他却看到了视觉本身！”

兰波的意思是说，诗人应当独具慧眼，洞观“未知”世界，成为“永恒”、“无限”的代言人。那么，如何方能使诗人成为“通灵者”呢？

首先，“必须使各种感觉经历长期的、广泛的、有意识的错位。”兰波这种观点，归根究底，源于“感应”说：“芳香、色彩、音响全在互相感应。”1871年，兰波发表了《元音》（又名《彩色十四行诗》）一诗，实际是对这种观点的形象阐释：

A 黑，E 白，I 红，V 绿，O 蓝：元音，终有一天我们要说破你们的来历：A，围着腐臭的垃圾嗡嗡不已/苍蝇紧裹在身上的黑绒背心，

阴暗的海湾；E，蒸汽和帐篷的白洁，冰川的尖峰，白袍的五子，伞形花的颤动；

I，殷红，咳出的鲜血，美人嗔怒中或者频饮罚酒时朱唇上浮动的笑意；

V，圆圈，碧绿的海水神奇的颤栗，遍地牛羊的牧场的宁静，练金的术士开阔前额上深刻皱纹意味的安详；

O，发出古怪尖叫的末日号角，任凭星球和天使遨游的太空的寂寥；——奥米加，她的眼睛射出的紫色柔光！

兰波企求“创造足以贯通任何感觉的诗文字，”因此在本诗中，把法语的元音字母和自己的感觉交织在一起，赋予每个字母的声音和颜色，以及特

定的感情色彩。这样，色与音互相转换，视觉和听觉发生错乱，形状、颜色、气味、音响和运动等因素都交织起来、产生出许多活的形象来。从这个意义讲，本诗又是兰波实践自己的文学主张的一个标本。

在兰波的诗作中，我们可以读到很多这种描写感觉“错位”的句子。如“欢唱的小河把银色的褴褛挂在草尖”（《空谷睡者》）：“咖啡馆里杯盘叮当，酒绿灯红中漾着喧哗”（《浪漫》）：“我良久地看着那金色落日忧郁的溶汁”（《童年》）；“那白色的小星带着温存的颤栗溶化了”（《浪漫》）……在《醉舟》中，这种例子更多见。

其次，“动用字眼的幻觉”来创造“魔白”。兰波在《文字的炼金术》一诗中谈了自己的实验，自己的写诗经历：

“我开始习惯于单纯的幻觉；我明晰地看见一座变成清真寺的工厂一所天使组成的击鼓的学校，一些在天路上行驶的马车，一间湖底的客厅。怪异、神秘。一个闹剧的照片贴在我眼前显示可怖的事物。”

通过幻觉描写来追求“永恒”，探索“未知”，使兰波写出了很多意象新颖，境界超越的诗作；如《奥菲莉娅》、《捉虱子的少女》、《浪漫》以及《醉舟》与《黎明》。最有代表性是两篇。

《醉舟》是象征主义诗歌中最著名的作品之一。据说，诗人写《醉舟》时并没有见过大海，诗的灵感来源于一部《绘图色库》。面对着画册里的大海，他思绪万千，浮想联翩，进入到一个辽阔宏伟，色彩瑰丽、诡谲奇异，飘逸迷蒙的境界，于是从心灵中吟出了这首白行诗章，奠定了他在象征主义文学发展史中的地位。

长诗是一个“拉长了的隐喻”。“醉舟”是兰波自身的象征，诗篇表现了诗人想要摆脱家庭、学校以及社会的一切束缚，追求绝对自由的强烈愿望。开篇，诗人便把我们带到了天涯海角，让我们领略了茫茫大海之上险象迭生的幻景：“我”，一叶扁舟，“摆脱了纤夫的拖引”，也“不把任何船员放在心上”，“在长河的波涛上随心所欲地飘流”，“一直闯进大海”，“在被称作‘牺牲品’‘永恒的搬运夫’的波涛上跳荡”。于是，“我沐浴在大海的诗境，浸透了星光，饱含了乳汁/吞服了绿色穹天，在这里苍白而逍遥。”“我”在大海方得到了“自由”，“我”在大海上方看到了“天地”：

蓦地，大海的蔚蓝染上了一片金色，大潮的狂热和缓慢的节奏，比醇酒还烈，比琴还辽阔，在阳光下酿成爱之辛酸的棕红！

我熟稔了闪光撕裂的天空，急浪、退潮和激流；我熟稔了像群鸽一样振奋的黎明，我看到了人们想象中的东西！

我看到低低的太阳，带着神秘恐惧的斑点，照亮紫色悠长的寒凝，像古老的戏剧中演员，激流在远方流淌着百叶窗的颤栗！

我梦见带着迷离瑞雪的绿色黑夜，将吻慢慢地升向大海的眼睛，那奇特精力的周流，和歌唱着磷光的黄色，蓝蓝的清醒！

我一连数日，追随着像歇斯底里的，牛群扑向礁石的海涛，从未想到玛丽亚光辉的双脚/能使野性服从于哮喘的海洋！

我撞上难以置信的佛罗里达/披着人皮的野豹的眼睛和花朵相

混淆，海平线下道道彩虹/像绿色马群的丝缰！

我看到大潮像发酵般地泛起，一只怪兽在海藻间腐烂，水波在
憋扑中崩碎，远天随激流堕向无底的深渊！

冰川，银亮的阳光，带珠光的激流，炭火般的天空！棕色海湾
上的丑陋的浅滩那儿有被臭虫啃蚀的飞蟒，从歪树上跌下/散发出
黑色的芳香！……

这是怎样的景象啊！真是集奇、险、幻、美于一诗！诗人把他生平在传
奇故事、海上游记、神话传说中了解到的，甚至他带着创造性的想象中见到
的一切关于大海的描述，全部汇聚到词篇里，才会有这样的景象，才会把“海
上旅行”的主题发掘到如此境界。简直是“神来之笔”！

在长诗中，诗人用奇喻、感觉错位（即“通感”），比拟等手法，创造
了一系列新颖的意象，形成了本诗“独一无二的格调”（苏珊·贝尔娜语）。
例如：“我熟稔了像鸽群一样振奋的黎明：“追随着象歇斯底里的牛群扑向
礁石的海涛”；“我看到大潮像发酵般地泛起”；“我疾驰着，披着电闪弯
弯的光彩/像踏着狂跃的雷板，被黑色的海马护航；”“在你酣睡、漂流的无
底深夜/飞起千万只金鸟，啊，它们是磅礴的未来吗？”……以上为奇喻。“大
潮的狂热和缓慢的节奏/比醇酒还烈，比琴声还辽阔/在阳光下酿成爱之辛酸
的棕红；”“我看到低低的太阳，带着神秘恐惧的斑点，照亮紫色悠长的寒
凝，像古老戏剧中的演员，激流在远方流淌着百叶窗的颤栗”，“我梦见带
着迷离瑞雪的绿色黑夜，将吻慢慢地升向……蓝色的消醒”；“那儿有被臭
虫啃蚀的飞蟒，从歪树上跃下，散发出黑色的芳香”：“我打着寒战，感到
五十里外/河马在发情地呻吟，厚重的漩涡在咆哮/凝蓝的永恒之美啊，我为
带古老围墙的欧罗巴遗憾”；“在芬芳的黄昏，一个孩子满怀忧愁地跃坐，
放一叶/小舟犹如五月的绮蝶”，……——以上为通感。“大海的呜咽震颤小
舟的漫摇”；“唧唧喳喳棕眼睛的小鸟儿们在船舷上泄便争吵”；“我自由
地吸着烟，让紫雾托起，洞穿墙一般地淡红色的穹天”；“七月用棍棒击溃
天青石的/云天，漏斗泄下万道流火”；“河马在发情地呻吟，厚重的漩涡在
咆哮”；“我见到星光烂漫的群岛/和向桨手敞开狂烈襟拒的孤岛，在你酣睡、
漂流的无底深夜，飞起千万只金鸟”；“我不能再沐浴你的颓唐，海潮啊，……
也不再穿越旗帜与火焰的骄傲，或是游弋浮桥可憎的眼波下”……以上为比
拟。这些奇喻、通感、比拟等手法的运用，使意象含蓄丰富、结构复杂、颜
色、声音、气味、时间、空间、静态、动态、力量、节奏，等等，形形色色，
应有尽有；而且，诡谲华瞻，美仑美奂，变幻迭出，目不胜收，“令人在想
象的天地里，悠悠乎与颢气俱，而莫得其涯、洋洋乎与造物者游，而不知其
所空”。（柳宗元）

在《黎明》中，我们还将领略到兰波诗的又一种风采。诗篇选自散文诗
集《灵光篇》。诗人通过描绘黎明时那种类美丽景观，把我们逐步引到了一个
被纱幔笼罩着的神秘世界。诗中写：在“夏日的黎明”，在万籁犹静的时
分，“我”漫步于“布满新鲜然而苍白反光的幽径上”，欣赏着早已苏醒了
的晶莹的小花，远眺从峰峦之巅飘逸而下的“金黄的高泉”，不禁沉浸于一个
虚幻境界之中：“我”见到了女神！女神披散着头发，慢慢地飘过松林；
在银光闪烁的稍顶，就曾伫留过她俏丽的身影。于是，“我”被激动了，不
断地追赶她。“在林间的通道上，我挥动手臂；在平原上，我把她告示给公

鸡；在大城市里，她逃避在巨钟的穹顶之间，我活像个乞丐，在大理石的堤岸上，驱赶她。”最后，“我”总算是捉到了她：“大路高处，靠近一座桂树林，我用纱幕把她包裹起来。我触到她宽大的玉体。”然而这时，“黎明和孩子倒身在树林的低处……”

这就是兰波为我们描绘的幻美的景象。当我们从诗境中走出来，以理智的眼光来审视这首诗的时候，我们会想到什么呢？我们自然会想到：兰波不断地进行诗艺的探索、追求，这首诗可能就是这种探索、追求过程的形象反映。诗中的“女神”是诗人探索、追求的“未知”的象征。结果如何呢？长期的追求得到的却是失望：“黎明和孩子倒身在树林的低处……”

苏珊·贝尔娜的分析道出了这首诗的隐蕴：“在这首诗里无疑有某种超越了简单的描写的东西。这种对‘诗人应致力于征服无名物’的追寻，最后以一半的成功而结束了，它给我们留下了在兰波的作品里经常有的这样一种印象——诗歌的转换，然而却是象征性的转换。对自然的爱，在他那里，同时伴随着一种征服的欲望，这种爱具有一种激情的几乎是性感的和带有广泛质疑的面貌：他想揭开一切的罩纱，但他没能做到，他只能连纱披一起拥抱女神，对未知的追求依然是失望的。”

因此，兰波的“通灵者”之梦破灭了；因此，他永远地告别了诗坛！

怯懦乎？明智乎？谁人能与评说！

“纯诗”：马拉美

斯泰法诺·马拉美（一译马拉梅，1842—1898）是法国象征主义的主要诗人之一，现代主义诗学的重要理论家。

马拉美生于巴黎一个贫寒的家庭。5岁丧母，此后，妹妹和父亲先后去世。这些不幸给马拉美的心灵造成了极大的创伤，促使他在以后的诗歌创作中渴望摆脱现实世界，寻求一个“绝对世界”。

成年后，马拉美生活贫困，历经坎坷。他曾在政府机关当过临时雇员，担任过中学英语教员，还曾在一家图书馆任过职。

马拉美从小喜欢读波德莱尔和爱伦·坡的作品。为了阅读爱伦·坡的原著，他甚至到英国去学英语。马拉美从20岁起就发表了诗作，但早期诗作并未引起重视。从早期作品看来，马拉美明显地接受了波德莱尔的影响，他像波德莱尔那样去认识人生的痛苦，也像波德莱尔那样去表现人性中的恶。

1876年，马拉美的长诗《牧神的午后》发表后，他才逐渐得到人们的重视。1880年左右，一些钦佩他的诗才的年轻诗人经常去拜访他。于是，马拉美便在罗马街寓所每星期二下午接待来访者，并和他们一起切磋诗艺。人们称之为“星期二集会”。这种集会推动了象征主义的发展，马拉美事实上已经成为象征主义运动的领袖。但直到魏尔伦在《被诅咒的诗人》中介绍了他之后，他才名声大振。

1887年，马拉美把自己过去的诗作汇编成《诗集》出版。1894年，他发表了最后一首，也是最难懂的一首诗《骰子一掷永远取消不了偶然》。

马拉美一生诗作不多，正式发表的还不到60首。但他在文学形式上的创新，表现了一个艺术家的胆识和才华，给他赢得了声誉，与魏尔伦、兰波并称为象征派三杰。如同纪德所说：“马拉美的作品将几乎全部流传下来。”

作为理论家，马拉美继承了爱伦·坡的美学观，提出了“纯诗”论。“纯诗”论主要包括以下4方面要点：

第一，诗要富有神秘性。马拉美认为，美是神圣的，一切神圣的东西都是神秘的，因此表现美的诗歌也应是神秘的，他批评帕尔纳斯派：“帕尔纳斯派抓住一件东西就将它和盘托出，他们缺少神秘感，他们剥夺了人类智慧自信正在从事创造精微的快乐。直陈其事，这就等于取消了诗歌四分之三的趣味，这趣味原是要一点儿一点儿去领会它的。”这种观点，强调了诗的含蓄美，固然是对的，但马拉美似乎走得太远了：“在诗歌中应该永远存在着难解之迷，文学的目的在于召唤事物，而不能有其他目的。”所谓“召唤事物”，意思是说，诗人以精湛的艺术手法，魔术般地使事物得其神似，可望而不可即。这就是在公开为晦涩辩护。它势必导致艺术与大众分离，成为少数“精神贵族”的特产与特权。

马拉美以毕生精力创作的，但最终也未完成的“唯一作品的片段”《骰子一掷永远取消不了偶然》就是一个“难解之迷”。虽然我们不知道，马拉美一生接受波德莱尔、爱伦·坡的影响，追求艺术的完美境界，“赋于人间字眼最纯真的意义。”他在《窗子》中表现了自己的追求：

我逃遁，扒遍所有的窗子/在那里我超脱人生，祝福人生，在永恒的露水洗涤的玻璃井/纯洁的晨光染上“无限”的金色。

我对窗凝眸，自身的回映却成了天使！我诂化了让玻璃窗变成

艺术，变成神秘吧——我深愿再生，把美梦织成冠冕，带到/未来的天堂，那里的“美”怒放着花朵！

诗中的“窗子”是艺术或者更确切地说是诗的象征。诗人想通过诗看到“未来的天堂”的美（即爱伦·坡所说的“天上的美”）。这种“未来的天堂”的美，就是所谓的“绝对世界”。而若想达到这种“绝对世界”，就必须排除、破坏带有个人标志的“偶然性”。《在骰子一掷永远取消不了偶然》一诗中，诗人把对美的追求落实到对“字”的追求上，“骰子”便暗喻着“字”。在这个基础上来分析诗题，我们便会认识到，所谓“骰子一掷永远取消不了偶然”，说的是自己无论如何如何在语言方面下功夫，无论在诗艺方面追求，都无法排除自我（个别性与偶然性），进入到“绝对世界”，看到那“未来的天堂”中怒放着“美”的花朵。因此，诗中表现了马拉美在艺术探索失败之后所产生的悲观意识。就思想情绪的发展历程来看，马拉美和爱伦·坡是何其相似！（爱伦·坡最后不是写了一首《黄金国》吗？）然而，这只是我们对《骰子一掷永远取消不了偶然》这首诗的总体理解，如何具体落实到诗中每句诗甚至每个字的语意，那我们可能就很难有恰当的解释了，甚至常常是哑口无言。这方面是由于我们象马拉美所说，“具有中等天资”，“文学修养又不够”；另一方面，从作品本身来看，它也的确的确是朦胧晦涩，“存在着难解之谜”。

第二，诗要具有梦幻色彩。马拉美认为，幸福不在世上，只在梦中，美也一样，只有梦幻才能达到不属于人世的“未来的天堂”上的美，即“绝对的美”。因此，他主张大力表现梦幻。

《牧神的午后》一诗正是这种理论的实践诗中描写：夏天的一个午后，牧神潘从睡梦中醒来，刚刚见到的那一切若隐若现的景象浮现在他眼前：

啊，平静的沼泽般的西西里海滨，

.....

当远山蔚蓝的金色上/碧绿把它的藤蔓献给水泉时/一只憩息的白色羽禽飘来：在芦苇声声的序曲中，/这天鹅翱翔着，不，是沐浴的仙女/在回避和遁入水中.....

.....

我的目光洞穿荆丛投向每一个/长生的脖颈，它们把自己的灼热溺入涟漪，向着林空发出一声狂喜的呼喊；水淋淋的头发的光泽融入天光和战颤，/像无数宝石！

牧神的窥视使大多数仙女像被他的目光刺伤了似的消逝在水中。但岸上有一对入睡的仙女——“睡美人”。牧神激动地抱起了她们，狂热地亲吻她们：

.....她溜开，/逃避着我火热嘴唇的啜吻，像一道/颤栗的闪光，她的玉肌暗自抽搐，从她非人的双足到羞怯的内心/都留下了那被狂泪濡湿的天真/和那略带轻愁的烟云。

最后

这位娇美的小猎物，从我隐约僵木的胳膊下挣出/毫不怜悯我
如醉如痴的呜咽。

想到这一切，牧神记不清这些情景是真实还是幻象。他吹起了芦笛，想抒发他的欢乐和惆怅，唤回那美丽的仙女。想着想着，他又沉沉入睡，而那美丽的仙女真的重又出现了……

牧神潘在古希腊神话中是一个快乐的神。他徜徉于群山之上和森林之中，和神女们一起翩翩起舞，吹奏着他自己发明的芦笛。他之所以能发明芦笛，同他向神女西林克斯求爱有关，他追求西林克斯，可“狡黠的西林克斯”却躲入阿耳卡狄亚的拉冬河里，变成了一棵芦苇。于是，潘用这棵芦苇给自己削制了一支芦笛。马拉美利用关于潘的美丽而古老的神话，为我们创造了一个美仑美奂的艺术境界。在这个境界中，“明与暗，梦与醒，幻与真，理想与现实，含义与形象纠结纷呈，五彩缤纷。”诗人调动了“字”的魔力，让我们走进了一个又轻柔、又迷蒙、又飘飘然、又神兮兮的梦幻世界，领略到一种朦胧美、空灵美。

第三，诗要追求音乐性。马拉美认为诗歌应该从音乐中汲取营养，诗句要注意音步、顿挫和韵脚等的规律性，这样才能唤醒人们对美的潜在的追求意识。

马拉美的诗都体现出了音乐特质。著名音乐家德彪西曾根据《牧神的午后》写了一首同名的交响曲，在艺术界引起了极大震动。但马拉美却认为自己的诗就是一首美妙绝伦的交响曲，不论是何等天才的音乐作品企图加在它的一旁，这都是对它的一种亵渎。这虽然表现出一个艺术家的某种偏激，但在指出自己作品的音乐完美性方面却是并不过分的强调。另外，德彪西等音乐家也曾给马拉美的其他诗作，如《显现》、《叹》等谱过曲，这同样证明了马拉美的诗作的音乐特征。

第四，讲求诗的法则。马拉美看重爱伦·坡这样的观念，即一首诗要具备“一个数学题目的精确与严谨。”他说：“我愈走入写作的生涯，我愈求忠实于我的伟大的导师爱伦·坡所留给我的那些严谨的原则。他这篇美妙的诗篇《乌鸦》，便是根据这些原则构思而成，而读者的灵魂欣慰，却恰恰是诗人想要给他的欣慰。”

在马拉美的倡导下，诗的创作不再是一种“盲目的灵感”，而是诗人自觉地利用一切心智能力的“制作”，是一个“技巧问题与哲学推理过程。”卫姆塞特和布鲁克斯合著的《西洋文学批评史》认为：“在一有马拉美式的诗篇里，文字有着事物的体积与密度；诗篇几乎视为一种可塑性的对象，有重量，有硬度，甚至还有某种程度的拒光性。因为，文字于此不是符号，透光地负载思想。相反地，文字也获得某种的体积与质量。诗篇乃变成了小小的神秘世界，它的意义之被理解，不比大世界的意义之被理解为容易；而诗篇，也就是大世界的类比拷贝。”

《骰子一掷永远取消不了偶然》是马拉美这类诗篇的代表，也是诗人追求“纯诗”技艺的顶峰。除了努力“赋予人间字眼最纯真的意义”之外，在诗作中，诗人也努力使“文字有着事物的体积与密度”。诗人对每一个字的选择，对每一个版面的安排，都煞费苦心。还尽量减少字所占的空间，扩大纸的空白，以便给读者一些“创造”的余地，跟自己一起去探索。他称这种空白是“博学的空白”。这使白纸本身也具有了表现力，成了“不可言说的

东西”。诗歌甚至将诗题拆成以最大字号拼成的单词散入诗中，贯穿全诗。全诗采用阶梯形式排列，不用标点。读这首诗，我们一方面领略了诗人在艺术方面的探索，为诗人的胆略、勇气而瞠目结舌；另一方面，我们又仿佛进入到一座以文字的材料，以音乐原理、建筑学原理为基础而结构成的宫殿，但意义的天窗却无处寻觅，因此我们——作为“中等天资的读者”，便很难“洞观”那“未来的天堂”的“绝对的美”。这或许正合马拉美的心愿，他原本就想要制造一个“难解之谜”吗！

但我们由此便产生了一种忧思：“纯诗”的路幽深倒是幽深，可不是太狭窄了吗？如果像马拉美这样在诗艺方面走向极端，走向“绝对”，归根结底，他将得到什么呢？或许只有“虚无”。

“ 力量神圣 ”：维尔哈伦

爱弥尔·维尔哈伦（一译凡尔哈伦，1855—1916）是比利时著名的法语诗人。生于圣·阿芒镇。中学时代开始写诗。1883年发表第一部诗集《佛兰芒女人》，在诗坛上崭露头角。早期的诗具有悲观颓废倾向，如1887年至1890年发表的《黄昏》、《瓦解》、《黑色的火炬》等，在方法上是象征主义的，内容比较抽象晦涩。1891年接近工人运动后，笔触转向现实，写出了很多反映当时的阶级斗争，城乡对立现实的好作品，如《妄想的农村》（1893）、《触手般扩展的城市》（1895）、《幻想的村庄》（1895）等。1901年后，定居巴黎，写出了很多表现人民力量，憧憬美好未来的诗章，如《生活的面貌》（1899）、《喧嚣的力量》（1902）、《复合的光彩》（1906）等。第一次世界大战爆发后，他奔走演讲，反对战争，不慎在卢昂被火车碾死。

维尔哈伦一生创作了很多诗篇，是描写近代都市生活的大师，被人们称为“现代生活的诗人”。维尔哈伦的成就在于，他以象征主义与现实主义相结合的创作方法，表现了资本主义时代的社会生活，广大劳动人民的深重苦难，成为人民的代言人。

在《城市》（1895）一诗中，诗人表现了资本主义势力的蔓延：“这是象触手般扩展的城市”，“一切的路都朝向城市去”。它造成了一片喧嚣：

一道沥青与石油的河流/冲击着木的浮桥和石的长堤/放肆的
汽笛/从驶过的船只上/在浓雾里叫出了恐怖/一盏绿色的警灯/是
它们的/朝各海洋与空阔的瞻望。

那些码头在沉重的榻车的冲击里鸣响着/那些重载的车辆门钮
似地轧辗着/哪些铁的秤机堕下了黑暗的主体/又把它们滑进了燃
火的地窖/那些桥梁从中间打开着/在那些竖立着灰暗的十字架的
繁杂的支柱/和那些记录着万物的铜字之间/无边际地/跨越着/成
千的屋顶/成千的檐角/成千的墙垣/相对着/像在斗争似的。在它的
上面/马车过去/车轮闪着列车在驰/急疾地飞过一直到车站/停着
成千/不动的机头/像一个金色辉煌的殿额。那些错杂的铁轨/向遂
道和喷火的洞穴爬到地底下去——为的再出现在喧嚣与尘埃里的/
明亮而闪光的铁路网。

它也造成了一片骚动：

而它的那不可计数的群众/——狂乱的乎/激动的步伐呀——/
眼里储满着憎恶/用牙齿在攫取那越过他们的时刻/在黎明/在黄昏
/夜间/在哄乱与争吵里/或是在烦忧里/他们朝向命运/掷出/那时间
所带来的他们的劳作之辛酸的/种子。

……

生活啊/已同着酒精的波涛发酵了/那些小酒店在人行道旁打
开着/它们的那些镜龕/映照着酩酊与争斗/一个盲女靠着墙/卖着
五个生丁一盒的火柴/饕餮与饥饿在它们的巢穴里交合着/而肉欲
的苦闷之黑色的突击/在那些小弄里激越地跳动着。

而色欲依然不绝地高潮着/而热狂呀变成骚动了/人在磷光与
金色的欢乐之搜索里/不相容地轧碎了/女人们——苍白的宠妇呀/前

进着/同着她们的头发之性的标记/暗赭的煤色的大气呀/常常远着
阳光伸向海,又撩起/于是像是从整个的哄乱/朝向光明掷去的巨大的
的叫喊/广场呀/旅馆呀/商铺呀/市场呀/这般强烈地叫嚣着动着暴力/
——而垂死者们/却徒劳地在寻找着/应该瞑目的静寂的时刻。

诗人饱含忧虑地喊：

这是触手般扩展的城市啊/热烈的虔诚/和庄严的骸骨与髓髓啊。

在诗人笔下，现代的生活真实得到了象征化的表现：暗示的写法、感觉的错位、奇特的比喻、比拟与细节的描写两相渗透，彼此结合。如：“放肆的汽笛，从驶过的船只上/在浓雾里叫出了恐怖”，“那些错杂的铁轨/向隧道和喷烟的洞穴抓到地底去”；“那不可计数的群众/……眼里储满着憎恶/用牙齿在攫取那越过他们的时刻”；“他们朝向命运，掷出/那时间所带来的他们的劳作之辛酸的种子”；“生活啊、已同着酒精的波涛发酵了”；“饕餮与饥饿在它们的巢穴交合着/而肉欲的苦闷之黑色的突击/在那些小弄激越地跳踏着”……维尔哈伦这种诗艺，实际是为象征主义的发展拓出了一条新路。它告诉我们，作为创作方法，象征主义与现实主义并不应该互相排斥，而应当有所交融，有所渗透。

就象征主义与现实主义相结合方面看，维尔哈伦的《原野》（1895）、《风车》（1887）、《穷人们》、《祖国的碎片》等，都是很好的作品。

维尔哈伦还被称为“力的诗人”。这不仅是因为他的诗句铿锵有力，更主要的是由于他崇拜力量。维尔哈伦在诗作中，最著名是发表于1906年的《树》。

《树》选自诗集《五光十色》。诗人把树作为力量的象征，通过描写“树格”来表现自己的人格追求。诗人写道：“树

然一身/不论是夏天的爱抚/还是冬天的摇摧/不论是躯干凝霜
/或是枝条挂翠/天长日久/不管那些日子是爱还是恨/它让至高无
上的磅礴生命/在平原扎根。

它之所以有“磅礴生命”，是由于大自然母亲的赐予：

于是它用雨丝和光线/对嫩绿的新叶抚摸爱怜/它打好树节/它
润滑着枝条它直逼苍天/头越抬越高/它向四面八方伸长细根/它饥
餐渴饮周围的土和水，……

为了使自己永葆“磅礴生命”，它曾经历了顽强的拼争，不懈的努力：

风向树皮发起全面进攻/风在怒吼/早已发疯/冰霜似锋利的铍骨/千仇万恨拼死一块/东方的冰雹北方的雪刀/阴冷的白色的冰冻
齿切牙咬/直到老皮下的新嫩/一大束纤维/动一发而痛全身/纤维
绞而筋骨碎/然而它从来不/——哪怕是一会工夫/松懈自己的拼劲
/坚定地希望自己成长新生/春天一到，便会更加美丽风浪。诗人喜
爱树，赞美树。他从树身上看到了生命之泉的喷涌，看到了顽强意
志的勃动，以至于感动人树合一：

它的深沉的脉搏和全部力量/传给了我一直深入到我的内心。

此时此刻/我同它的壮丽生命融为一体/成为它的一枝一叶感到自盛自强：……
于是诗人领悟了一个真谛。他高声呼喊：

……力量神圣。

于是，诗人“径直朝前走去，不分西北东南”，把自己“磅礴”的生命之流汇入了反战的汹涌大潮。

“追溯到生活本源和它的神秘性”：梅特林克

莫里斯·梅特林克(1862—1949)是比利时象征主义诗人和剧作家,1911年诺贝尔文学奖的获得者。

梅特林克早期曾写两部诗集:《温宝》(1889)和《歌谣十五首》(1900),采用的是象征主义手法,具有浓厚的抒情色彩。但梅特林克的文学成就主要是戏剧。他一生的主要剧作有《马莱娜公主》(一译《玛兰纳公主》,1899),《佩列阿斯与梅列桑德》(1892)、《阿里亚娜与蓝胡子》、《莫娜·瓦娜》(1902)、《青岛》(1908)等。

梅特林克首先把象征主义引入了戏剧。他的戏剧被人称为“忧伤的象征主义”。这种“忧伤的象征主义”源于剧作家的哲学观。梅特林克认为,宇宙是由四大物质和精神的经验主体维系的。这4大经验主体是:一、看得见的世界;二、看不见的世界;三、看得见的人;四、看不见的人(即心灵)。只有看不见的世界和看不见的人才是实在的。看得见的世界和看得见的人只有同看不见的世界和看不见的人合为一体,象征它们,预示它们,才具有实在性。(见《梅特林克戏剧先》译者前言)。这种情况既造成了世界的神秘性,也造成了人的悲剧性。人生在世界这个“象征——预兆”的迷宫里,由于本身缺少悟性,不能领略看不见的世界所发出的种种信息,种种征兆。在这种情况下,如果人的追求超过了善与恶的界限,人就要受到伪装成道德制裁力量的死神的惩罚,得到一个悲剧的结局。出于这种哲学观,梅特林克主张,剧作家在自己的创作中,应该“由各个环节联结,追溯到生活本源和它的神秘性”,亦即通过主人公的悲剧、主人公与命运之间的冲突,来表现那发生了种种征兆的“存在、力量,或上帝”(《卑微者的财富》)。这一点,决定了梅特林克早期作品中的人物,在不可抗拒的命运面前,在强大的恶势力面前,都是软弱无力,逆来顺受的,他们虽然胆怯地做过一些挣扎,但最终还是接受命运,完全受命运的摆布。

在《马莱娜公主》和《佩列阿斯与梅丽桑德》中,梅特林克的“忧伤的象征主义”得到了集中表现。马莱娜公主爱上了夏勒玛尔王子。她千途跋涉,不辞劳苦,终于得到了自己心上人的爱。但想把自己的女儿嫁给夏勒玛尔王子的安娜王后(邪恶势力的象征),为了实现自己的目的,趁马莱娜公主生病之际,竟活活勒死了她。马莱娜公主对自己的命运虽有预感,却软弱无力,完全听凭命运的摆布。佩列阿斯爱上了嫂子梅丽桑德,为此他心灵上产生了莫大痛苦。他想走到天涯海角。当他与梅丽桑德告别时,他发现嫉妒的兄长持剑而来,却不逃跑,听凭兄长把自己杀死。总之,梅特林克笔下的主人公,即使是真善美的代表,但在强大的恶势力面前,在命运的安排下,注定要归于毁灭。通过这样的情节,剧作家不但让我们认识了那不可见的世界的神秘性,还让我们看到了梅特林克的悲观主义。

为了加强效果,突出那不可见的世界的神秘性,梅特林克采用了多种象征手法来描写预兆。例如,马莱娜被勒死之前,她身边的大黑狗不停地发抖,甚至“毫无来由”地逃到了外面,她死又一个劲地挠门;暴风雨大作,像千万只手指在敲打着窗户,梅丽桑德在盲人泉边玩弄结婚戒指,失手把戒指落入泉底;与此同时,她丈夫高洛在森林里从马上摔下跌伤,等等。再加上夸张的声、光效果,具有弦外之音的话词,吞吞吐吐的对白,都使观众产生一种不详的预感,都增强了那不可见的世界的神秘感。

1896年后，梅特林克试图摆脱创作中的悲观主义，思索道德的价值，以增强人们生活的信念，《阿里亚娜和蓝胡子》一剧使显示了这种思想的变化。在这部迷人的童话剧里，主人公一反软弱怯懦的常态，而成为战胜恶魔的英雄。蓝胡子是一个恶魔，传说他杀死了5个妻子。阿里亚娜为了揭穿这个秘密，冒着生命危险，打开一座座宝库的门，不为财宝所动，最终揭开了秘密，从地牢中救出了蓝胡子的被囚的5个妻子。这时，蓝胡子被造反的农民擒获。阿里亚娜没有处死蓝胡子，释放了他。然后，她毅然离开蓝胡子，奔向在远方等待她的情人。

在一定意义上讲，《阿里亚娜与蓝胡子》一剧主人公性格的演变具有一种过渡作用。正是在这部剧作的基础上，梅特林克才能写出像《莫娜·瓦娜》这样的现实主义倾向的古典戏剧。无论从思想内容还是艺术表现上看，这部剧作都和梅特林克的其他作品很不相同。剧本描写的情节内容是：彼萨城被佛罗伦萨的雇佣军围困多时，弹尽粮绝，马上便要倾覆了。这时，雇佣军司令普林齐瓦勒提出条件，如果彼萨城交出守军司令基多的爱妻莫娜·瓦娜，就能得到他所提供的大量的粮秣弹药。于是，个人的荣誉同城邦的生存之间便产生了矛盾。莫娜·瓦娜决定牺牲个人，以拯救城邦。她毅然决然地只身一人去见普林齐瓦勒。原来，普林齐瓦勒很小的时候便爱上了莫娜·瓦娜，要求莫娜·瓦娜去他的营帐只是为了了却一段情缘。与此同时，佛罗伦萨指控普林齐瓦勒迟迟不攻城，有通敌的嫌疑，召他回去受审。莫娜·瓦娜决定带他回彼萨。可是莫娜·瓦娜的丈夫基多认为自己受了奇耻大辱，非要向普林齐瓦勒复仇，决不相信妻子未曾失身的真言。为了保护彼萨城的恩人普林齐瓦勒，莫娜·瓦娜不得不说谎欺骗丈夫，同时下决心，抛弃自私忌妒的丈夫，同真诚爱她的普林齐瓦勒逃走。剧本提出了新的道德观，认为个人利益服从于国家利益，自私的爱应让位于真诚的爱。作品否定了基多的自私，肯定了莫娜·瓦娜为国牺牲的精神。

《青鸟》是梅特林克的代表作。它是一部6幕童话剧。剧情围绕着樵夫的两个孩子蒂蒂儿和米蒂尔寻找青鸟而展开，蒂蒂儿和米蒂尔兄妹两个在圣诞节前夕做了一个梦，梦见贝里吕娜仙姑来到他们身边，请他们为自己病重的孙女去寻找青鸟。仙姑给了他们一个钻石。扭动钻石，他们见到了各种东西的灵魂，如光明、狗、猫、水、火、面包、牛奶、糖等。兄妹俩带着它们出发了。他们先来到记忆国。在那里，兄妹俩见到了已故的祖父祖母，并得到了一只青鸟。可是爷爷说：“我可告诉你了，一点也不保险，青鸟气色可不好！”他们刚从记忆国回来，就发现这只鸟变成黑的啦。他们一行来到黑夜之宫。光明告诉兄妹们，“真正的，唯一独在阳光下活着的青鸟，就藏在这里，就混在仅仅靠啄食光过活，一见到阳光就会死亡的梦幻青鸟中间”。尽管勇敢的蒂蒂尔不顾黑夜的威胁，也没听胆怯的米蒂尔和其他人的劝阻，打开了关闭幽灵、病魔、战争、恐怖、奥秘、星辰、命运的大门，并且抓住了许多青鸟，但这些青鸟一碰上光明，便全死了。他们又来到森林。由于猫的暗中出卖，他们不但没有捉到青鸟，还差一点被树木、动物们杀死，多亏光明及时赶到，才救了他们。后来，他们又去了基地、乐园以及未来王国，但都未能捉住青鸟。这时，天亮了，蒂蒂尔和米蒂尔从梦中被母亲唤醒了。女邻居贝尔兰戈太太来了，她为生病的孙女讨圣诞礼物。当蒂蒂儿决心把自己心爱的斑鸠送给了这个小女孩时，他忽然发现，这只鸟变青鸟了。“这不正是我们寻找的青鸟吗？我们跑出去老远老远，它却在这儿！”小女孩得到

青鸟后，病马上好了，能走，能跑，能跳了。但一时不慎，青鸟跑了。小姑娘失声痛哭。但蒂蒂儿说：“这没什么，不要哭，我把它再给你捉来。（走到台前，对着观众说）如果有哪位找到了那只鸟，请把鸟还给我们好吗？为了我们今后的幸福，我们需要青鸟。”

作品表现出人类对于幸福的渴望和追求。郑克鲁认为：“青鸟包含着几层象征意义，它是独一无二的人类幸福的体现者，它又包含着大自然的奥秘，因此它既体现着人类精神上的幸福，同时又体现着人类物质上的幸福，既关系到现实生活，又关系到未来生活。作者用青鸟这样具体的事物来展示抽象的观念，他要说明，人类幸福是存在的，虽然我们总不能发现，以为离我们很远，但经过千难万险最终是可以找到的；即使会得而复失，也能再次得到。”可见，梅特林克在《青鸟》中表现出一种对现实和未来的积极而乐观的态度，这跟早期作品中的悲观主义是明显不同了。

“求得某些无形体的神祇降临我们间”：叶芝

威廉·勃特勒·叶芝（1865—1939）是爱尔兰文学史中最著名的诗人，象征主义大师，他的诗歌创作对英美诗歌的发展有过重要的影响。

叶芝生于都柏林的一个画家的家庭，一生以写作为生，成名后曾出任爱尔兰议员和教育视导员的职务。

叶芝于1885年开始发表诗作。早期诗作体现出拉斐尔前派的风格。这一诗派的作家不满于资本主义文明，企图逃入“纯美”的世界，诗作具有明显的唯美主义、象征主义和神秘主义倾向。叶芝早期著名的作品有：《心愿之乡》（诗剧，1894）、《十字路口》（1889）、《茵纳斯弗利岛》（1890）、《白鸟》、《世界的玫瑰》等。

90年代以后，爱尔兰在新芬党的领导下开展了要求民族自治的运动。叶芝积极支持这一运动。1904年，叶芝和格利戈里夫人、约翰·辛格等创办了“亚培剧院”。叶芝为剧院写了许多关于爱尔兰历史以及农民生活的戏剧。在叶芝看来，这是唤醒爱尔兰民族意识，从而赢得民族自治的重要途径。叶芝等人的活动，后来被称为“爱尔兰文艺复兴”。由于接近现实生活，叶芝写出了“产生了壮丽的美”的《一九一六年的复活节》（1921）等好诗。这个时期叶芝的重要作品还有：《基督重临》（1920）、《谁与弗格斯同去》、《梦见仙境的人》、《秘密的玫瑰》、《云霄中的群仙》、《流浪者安格斯之歌》。

后期是叶芝创作的成熟阶段，取得了较高的艺术成就。重要作品有：《钟楼》（1928）、《盘旋的楼梯》（1929）、《驶向拜占庭》（1928）、《拜占庭》（1929）、《丽达与天鹅》、《那样的意象》（1938）等。这些诗作，大多采用了含义丰富的象征，神秘主义加重，常常流于晦涩。

1923年，叶芝因“经由灵感的引导，将民族的精神以高度的艺术形式表现于诗作中”而获得诺贝尔文学奖。

叶芝的一生，不断地进行着艺术的探索。他说：“艺术在其忙于永远不可获胜的战斗时就是最优秀的。”

他知道艺术的追求是无止境的（“永远不可获胜”），但决不放弃追求，因此才使他的诗在表现上、在风格上呈现出多彩的风貌，为英语诗歌的发展积累了很多宝贵的经验；同时也使他自己成为“我们时代最伟大的诗人”（艾略特语）。

在叶芝诗歌中，有两种成分最使我们注意，一是具有多层含义的象征，一是神秘主义。这两种成分常常是同时的、融合的、密不可分的。叶芝重视象征，但更重视神秘。在写于1900年的《诗的象征主义》一文中，叶芝认为：“一切声响，一切颜色，一切形式，或由于它们神赋能量，或由于惯性的联想累积，激起不可界说却精确的情感，或如我喜欢想象的，求得某些无形体的神祇降临我们间，而这些神祇印在我们心头的足迹，便是我们的情感。”叶芝把象征分成两种，即感情的象征和理性的象征。其中，感情的象征指的是唤起某种感情的象征。因此，上引片断的“情感”显然是与“象征”相联的。那么，“而这些神祇印在我们心头的足迹，便是我们的情感”，实际上说的就是，通过象征的方式，暗示出“一切声响，一切颜色，一切形式”中所蕴含着带有神秘性的成分。

叶芝的这种思想，在他1901年所写的《神秘力》一文中说得更透彻。在

该文中，叶芝谈到他所信仰的“三大原则”。这“三大原则”是：“（一）我们的心灵的边际是游移的，许多心灵可以互相汇流，以形成或揭露一个单独的心灵，一个单独的能量。（二）我们的记忆的边缘是游移的，我们的记忆是一个伟大的记忆的一部分，这个伟大的记忆，是自然本身的记忆。（三）这个伟大的心灵与伟大的记忆，可用象征呼唤醒来。”这里所谓的“伟大的心灵”与“伟大的记忆”正是前面所说的“无形体的神祇”。叶芝说，上述“三大原则”“几乎是全部神秘力行为的基础”。那么，在叶芝笔下，象征地道地是一种工具，它的作用就是洞观神秘世界的东西，或曰“呼唤”神祇。这一点，便决定了叶芝的诗作大多是象征主义和神秘主义的统一体。而且，在叶芝的观念中，“伟大的心灵”和“伟大的记忆”实际上是人类的一切知识、一切心理体验的汇聚成的大海，因此，当诗人用“声响”、“颜色”、“形式”等象征物去“呼唤”它们的时候，必定会使这些象征物带上相互关联的多种因素，这就形成了象征的多义性、复杂性，于是便使得本来就已经神秘的诗境变得更为神秘了，甚至于晦涩莫解。

叶芝诗作的上述特色在他的中后期诗作中表现得最为明显。如《丽达与天鹅》一诗，通过天神宙斯化形为天鹅，同斯巴达王廷达瑞俄斯之妻丽达结合的神话，便表达了丰富、复杂的寓意，即“意味着精神与肉体的结合，阳刚之美与阴柔之美的结合，同时，也意味着创造力与破坏力的结合”。《驶向拜占庭》一诗以拜占庭这个古老的帝都为中心意象，也表现了诗人对艺术与人生、生与死、精神与物质等多方面的思考。至于《在学童们中间》一诗中的意象就更为丰富、丰杂了。约翰·恩第勒寇在《叶芝读者指南》中对此做了解释：“……这首诗企图将‘年已60的微笑着的名人’，年老的过去的情人和自命的哲学家叶芝综合起来，成为像一棵栗树那样的有机物，像一个舞蹈家的动作那么连贯的东西。在结构上，这首诗用一系列三位一体的形象组成：叶芝自己的三种身份（名人，情人，哲人）；婴儿，学童，‘老草人’；情人、修女、母亲所崇拜的三类形象；为爱情（情人）、虔诚（修女）和母爱（母亲）所熟知的种种事物；第六节中讲到的三类哲学家，他们用不同方法来确定起初——柏拉图在非自然的‘幻影’的形式中发现了真实，比较实际的亚里士多德在自然中确定了真实，毕达哥拉斯在艺术中找到了真实；还有一大堆次要的三位一体物。”

这些作品都使我们了解叶芝诗作的神秘主义。

《基督重临》又是叶芝的代表作之一。相比之下，诗中所采用的意象寓意虽深，却并不算太复杂，因而还没有达到神秘莫测的程度。

《基督重临》作于1920年，集中反映了叶芝的哲学观和历史观。根据基督教传说，基督将在世界末日重临人间，审判人类的罪恶。叶芝认为，古希腊罗马传下来的西方文明今天已接近毁灭，200年内即将出现一种粗野狂暴的反文明，这时基督将重临人间，拯救人类，于是，世界便将进入到一个贵族文明的阶段。诗中写道：

在向外扩张的旋体上旋转呀旋转，叶芝认为人类的历史象一架盘旋而上的楼梯，由正旋体（代表道德、空间、客观）和反旋体（代表美感、时间、主观）两个圆锥体渗透而成的。这句大意是说，历史在向前来断发展。

猎鹰再也听不见主人的呼唤，“猎鹰”比喻人类，“主人”指基督。这句大意是说，人类失去了仁爱之心。

一切都四散了，再也保不住中心，
世界上到处弥漫着一片混乱，

失去了仁爱，人类也就失去了“凝聚力”，于是人类分崩离析，一片混乱。

血色迷糊的潮流奔腾汹涌，
到处把纯真的礼仪淹没其中，

“纯真的礼仪”是贵族文化的表征。叶芝的思想属于贵族主义。他认为，贵族阶级拥有财富，深明礼义，只有在他们中间才能产生廉洁的政府，才能创造艺术，保护艺术。这两句描写人类恶性泛滥、互相残杀的情景，叶芝认为“纯真的礼仪”这贵族文明被人类流出的血“淹没”了。

优秀的人们信心尽失，
坏蛋们则充满了炽烈的狂热。

描写两种不同的心态。以上 6 句描绘末日来临前的状态。

无疑神的启示就要显灵，
无疑基督就将重临。

坚信基督要重返人间。

基督重临！这几个字还未出口，
刺眼的是从大记忆来的巨兽：
荒漠中，人首狮身的形体，
如太阳漠然而无情地相觑，
慢慢挪动腿，它的四周一圈圈，
沙漠上愤怒的鸟群阴影飞旋。

叶芝认为，宇宙间存在一个“大记忆”（一译“伟大的记忆”），它是人类一个神秘的、汇集一切知识经验的大海，是一个“无形体的神祇”。实际上，用今天的话来讲，叶芝的“大记忆”接近于“文化积淀”、“心理积淀”。“巨兽”，象征世界末日时出现的粗野狂暴的“反文明”，叶芝描写它是“人首狮身”。“人首狮身”本是古希腊神话中的妖怪斯芬克斯的样子。斯芬克斯乃长着 100 个蛇头、会喷火的堤丰与长着半个女人身、半个蛇身的厄喀德那所生。它坐在忒拜城附近的悬崖上，让过路人猜它的谜：“什么东西早晨用四条腿走路，中午用两条腿走路，晚上用三条腿走路？”猜不中，就被吃掉。俄狄浦斯说，这是人在幼年、成年和老年的时候。于是，斯芬克斯羞愤得跳崖而死。在这里，叶芝借用这个形象，是把它作为“恶”的代表（“反文明”就是恶的膨胀、恶的泛滥），是要暗示这种“恶”是宇宙的“大记忆”中原本就有的，而现在它要复生。“荒漠”的意象是暗示“反文明”阶段前世界上遭到的极大破坏：这时世上横行的是“无情地相觑”着“人首狮身”怪，是“愤怒”地“飞旋”着的鸟群。以上几句描绘了“反文明”出现前的

景象，渲染了一派阴暗、恐怖的气氛。

黑暗又下降了，如今我明白
20 个世纪的沉沉昏睡，
在转动的摇篮里做起了恼人的恶梦，
何种猛兽，终于等到了时辰，
懒洋洋地倒向圣地来投生？

叶芝认为，带来基督教时代的是诞生于耶路撒冷附近伯利恒的一个圣婴，而带来“反文明”时代的则是“人首狮身”怪。而这个“人首狮身”怪将以一个“伪基督”的面目出现。他在《约翰一书》中写道：“亲爱的孩子们，这个世界的最后时刻已经来到。你们都听说过即将来临的伪基督，即反对基督的人，实际上许多这类人早已出现。这使我们对世界末日的临近更加确信不疑。”

在上述几句诗里，诗人描写，“人首狮身”怪在“二十个世纪的沉沉昏睡”后，终于等到了重新出现的“时辰”（文明之后即是“反文明”，历史这个“旋体”是不断循环的）于是，它瞪着太阳光一般“刺眼”的、“无情”的目光，在茫茫的“荒漠”上，由“愤怒”地“飞旋”着的鸟群陪伴，迈着“懒洋洋”的步子，走向圣婴的摇篮伯利恒去“投生”；然后，它就以一个“伪基督”的形象出现于人间，人类社会的“反文明”时代就开始了。

以上我们分析了《基督重临》这首诗的内容。总的看来，本诗主要写的是基督教文明的消亡和“反文明”的来临，表现了叶芝对人类命运的深重忧虑，因此它实际上是一曲旧文明丧失的挽歌。

在艺术表现方面，叶芝采用一系列具有特定含义，既质感强，又寓意深的意象，如“旋体”、“猎鹰”、“荒漠”、“大记忆”、“人首狮身”的“巨兽”、“愤怒的鸟群”等，创造了一个充满混乱、充满疯狂、充满恐怖的幻境，具有浓厚的神秘主义色彩，读后使人惊心动魄、毛骨悚然。而且，当我们沉浸于这个幻境之中时，沉睡于我们心灵中的某种“大记忆”，那个“无形体的神祇”，确实也渐渐苏醒了，当然是模模糊糊的，隐隐约约的，这或许是叶芝诗所追求的“神秘力”吧？

“一切安排全都朝着圣坛”：瓦雷里

保尔·瓦雷里（一译瓦莱利，1891—1945）是法国一位杰出的诗人、文艺理论家。生于地中海的塞特市。1889年读马拉美诗作，推崇备至，后成为“星期二集会”的常客，被认为是马拉美的得意门生。不料，21岁时，他即将从法学院毕业，思想却突然发生了剧烈变化，断然放弃了诗歌创作，转到形而上学的思辨方向。20年后的1912年，他的朋友纪德等鼓动他结集出版早年诗作。于是他清理诗稿，有的存旧，有的略加改动，并打算增一首向青春告别的诗，哪知诗兴大发，花了四年时间，写成了500行的《年轻的命运女神》，于1917年发表，1920年出版了《旧诗集存》。从此，瓦雷里便饮誉法国，成为当时法国最重要的诗人。1921年3月，《知识》杂志举办了“当代七星诗人”推选活动，结果，瓦雷里一举夺魁。翌年，发表《幻美集》，里面包括写于1920年的长诗《海滨墓园》。1925年，当选为法兰西学院院士。20至40年代间，瓦雷里曾去许多国家讲学，并撰写了大量的关于哲学、政治、经济、神学等方面的文章，先后出版《杂文集》五卷。此外，他还写了几部戏剧和一些文学论著。1945年7月20日，瓦雷里逝世，法国政府为他举行了国葬。他被安葬在家乡塞特的海滨墓园里，墓碑上刻着他的名诗《海滨墓园》中的两行诗：

多好的酬劳啊，经过了一番深思，
终得以放眼远眺神明的宁静！

瓦雷里被称为象征主义的理论家。他理论中最重要的一个内容是“纯诗”或曰“绝对的诗”的观点。瓦雷里不断思考“能否创作一部完全排除非诗情成分的作品”问题，甚至思考“绝对的诗”。他对“绝对的诗”做了如下解说：“绝对的诗在这里应当理解为：对于由词与词的关系，或者不如说由词的相互共鸣关系而形成的效果，进行某种探索。实际上它首先要求研究受语言支配的整个感觉领域。”（《纯诗》）

瓦雷里的“纯诗”或曰“绝对的诗”的观点，大致说来，是和他的老师马拉美一致的，不过，他更强调调动语言的潜能。瓦雷里认为，“诗歌按其本意来说应该完全用言语手段来创作”，诗人的任务就是在语言这种“实践的工具”中“找到某些手段，去创造一种没有实践意义的现实”，亦即从语言里找到“艺术的物象——产生诗情的语言结构”。

那么，如何才能充分发掘、调动语言的潜能，找到某种言语手段呢？对此，瓦雷里并没有详尽论述和明确地说明，但我们在他的《纯诗》、《论诗》、《论文学技巧》等文章中却可以读到一些要点。这些要点是：

第一，“应该试图把目光投射到词或别的什么象征物所指的一些意义上面”。瓦雷里从波德莱尔那里继承了寓意之美是基本的美学形式的观点，认为象征是“无与伦比的艺术表现方式”。他说：“我始终赞同这些观点，即：避开眼前的事物，从象征走向象征，用象征来激起某种特殊的情感……”（《论诗》）

第二，“旋律毫不间断地贯穿始终”。瓦雷里从瓦格纳的音乐理论和爱伦·坡的《乌鸦》中受到启发，认识到应努力调动语言的音乐方面的潜能，以增强诗的效果。他设想：“……不是引入一个音调的迭句，而是使每个人

物，每一片风景，每一种灵魂的状态都各有其迭句；人们可以从每一个段落中将它们辨认：而在一首诗或一篇散文的结尾，所有这些被认出的标记汇合在一起，形成一股人们称之为‘富于旋律的激流’，最终出现反衬和迭句对照相遇的结果。”（《论文学技巧》）

第三，“精心结构”。在爱伦·坡的影响下，瓦雷果认为诗人应该“是近乎代数学家的冷静的智者，应该努力成为精练的幻想家”。他主张诗人“……对所想象、感觉、梦幻和构筑的一切，都要进行压缩、筛选、斟酌，置于形式之中，尽可能凝练，以力量而非以长度取胜。”（同上）

这样做的目的是“获得令人震惊的艺术效果”。瓦雷里通过比喻，形象地说明了他的观点：“诗的唯一目的就是为最终的结果做铺垫，这正如通往光辉祭坛的阶梯。装饰、蜡烛、金银器皿、缭绕香烟——一切安排全都朝着圣坛，都是为了将注意力引向圣体显供台——最后一句诗上！”（同上）

这是瓦雷里“纯诗”理论中最重要的一条。按照这种观点去写诗，诗便再也不是象以往诗人所说的那样单凭灵感，而是诗人靠着自己对人生的理解、对艺术的修养而进行的“制作”：就不再是感情（或激情）驾驭诗行，而是理智支配词句；不再是心绪的流动，而是精雕细琢的建筑。从上述意义方面讲，这不失为一种有益的探索，包含着一个艺术大师的真知灼见。

瓦雷里的代表作《海滨墓园》正是上述“纯诗”理论的全面实践。长诗取得了高度的艺术成就，已被译成世界各大语种，甚至于“收入了所有的诗选”。

关于长诗的创作，瓦雷里自己说，他有一阵子，心里老是回荡着一种 6 行 10 音节而没有内容的节奏，然后他倾注了平生的思想和感情，联系少年时代的活动和家乡墓园所在的地中海边的风光，在各节之间的意象和思路作了种种对比和呼应，与乐曲和建筑的结构相当，经过长期的酝酿和辛勤的耕耘，才最终完成了《海滨墓园》这首诗。

《海滨墓园》全诗共 24 节，每节 6 行，共 144 行。长诗主要写了三方面的内容：一是大海，二是墓园，三是人生。三方面紧密相联，大海与墓园触发了诗人对人生的思考，诗人的思考与对大海、墓园的描写结合在一起。

诗人从大海写起，他以对立统一的辩证观点来看待大海，看待一切。在前四节中，诗人通过描写大海状貌，通过对大海的“深思”，揭示出大海所包容的动与静、变与不变、有限与无限的统一。大海“这片平静的房顶上”“永远在重新开始”，“微沫形成的钻石多到无数，消耗着精细的闪电多深的功夫，多深的安静俨然在交融创造！”在大海面前，人“经过了一番深思，终得放眼远眺神明的宁静！”也就是说，在人与海的冥合，人可以上升到一种“无限”的境界，领略到宇宙的奥秘：宇宙通过不断地更迭、演变、创造，而达到时间的永恒，生生不息。由此出发，诗人对生死这种对立进行思考。大自然有变与不变，人生也有变与不变，这就是生与死。诗人以豁达、乐观的态度来看待死亡：“正像果实融化而成了快慰，正象它把消失换成甘美就凭它在一张嘴里的形体消亡，我在此吸吮着我的未来的烟云”。只有通过死亡，人才能进入到时间的永恒。接下来描绘墓园。诗人笔下的墓园“充满了无形的火焰，紧闭，圣洁”，充满了宁静。在这里，死者从人间的种种烦恼、痛苦中解脱出来，“苦味变成了甜味”，生命变为永恒，可灵魂并非“不朽”。“那些女子被撩拨而逗起的尖叫，那些明眸皓齿，那些湿漉的睫毛，喜欢玩火的那种迷人的酥胸，相迎的嘴唇激起的满脸红晕，最后的礼物，用手指招

架的轻盈，都归了尘土，还原为一场春梦”。 “得！都完了！”离开了生命，世上的一切都不复存在。正因如此，生命才可贵，人生才不能虚度。最后，诗人在末尾的四节诗中，抛弃了希腊哲学家伊里亚齐诺的“飞箭不动论”和“阿基利永远追不上乌龟”的谬说，“起风了！”不再耽于对生与死的沉思，而进入到大海那种无限自由的境界：“……起来！投入不断的未来！我的身体啊，砸碎沉思的形态！我的胸怀啊，畅饮风吹的新生！从大海发出的一股新鲜气息还了我灵魂……啊，咸味的魄力！奔赴海浪去，跳回来一身是劲！”诗人彻底领悟了人生的意义，他在生命欲望的触动之下，在人生的大海上又鼓起了那“荡漾”的白帆。

很明显，《海滨墓园》通过对生与死的深沉思考，对人生的意义做了哲理性的阐释，引导人们热爱现世，热爱生命，投身于生活的洪流中去，其主旨是积极的、乐观的。而这种积极乐观的情调，在象征主义作家笔下是不多见的。

作为法国 20 世纪初期的诗歌大家，瓦雷里在《海滨墓园》一诗中显示出高超的艺术技巧。这种高超艺术技巧主要体现在结构方面。瓦雷里从他的“一切安排都朝着圣坛”的原则出发，对长诗的结构做了周密的设计，精巧的安排，建成了一座完美的艺术大厦。长诗的主旨是阐述现世生活可贵，生命不能虚度的哲理，它就是“圣坛”。而诗中的其他成分的选择，无论是意象的组合，场景、画面的安排，还是“我”的思考脉络，情绪的升降变换，都是为到达这个“圣坛”服务的，即是说，都为引出这个结论。长诗中，诗人先围绕着大海来组合意象，或者实写海面上“中午”（天正中的太阳）的“火焰”织成的“闪电”（波浪上闪烁着的流光）、海边的“松林和坟丛”，或者虚写“平静的房顶”（比喻海面）、荡漾着的“白鸽”（比喻三角白帆）、神话中的“米奈芙神殿”等。这些意象都显示出大海的动与静、变与不变，引出对时间永恒、宇宙绝对，对生与死的哲理性的深沉思考。而恰是这种思考才使得场景转移，思绪推进。接下来诗人围绕着墓地组合意象。他同样采用虚实结合的手法来描写：实写的是“细瘦的铁栅”内的“金石交织，树影幢幢”，“宁静的坟墓，白碑如林”，“头脑里失去了住户（指思想）”的“空骷髅”，以及“织丝在原来涌泪的眼眶”中的蠕动着“蛆虫”；虚写的则是死者当年的风骚。这些意象一方面与永恒相联，另一方面也包含着死亡意味着虚无的隐蕴。既然死便是无，那么在认识到死亡是不可逃避的宇宙间的规律的同时，在坦然地迎接死亡的同时，接受造物者的安排，注重现世，宝贵生命，让人生充满意义。于是，长诗便导出了“我”在一番探索之后的结论，走向了“圣坛”。

从上述分析可以看出，长诗的各种成分、各个部分的组合，主要是根据思绪的变化、观念的演化来进行的。我们仿佛看到一条思绪之流，它由缓到疾、由细到粗、由窄到宽、由小到大地变化着，最终形成不可阻挡之势，冲破了观念的闸门，然后便缓缓凝住。不过，它却让旁观者心驰神动，久久不得平静。而这，或许正表现出《海滨墓园》在结构方面的魅力。

“客观的忠实描写”：里尔克

勒内·玛里亚·里尔克（1875—1926）是现代德语文学中最有影响的诗人之一，与瓦雷里、叶芝、艾略特齐名。

里尔克生于布拉格，是奥地利人。11岁后，他在军官学校接受了五年倍受煎熬的教育。从此，他敏感的心灵便潜入了孤独、悒郁之中。这形成了他一生创作的主调。

里尔克的早期创作主要有：《生活与诗歌》（1894）、《祭神》（1896）、《梦幻》（1897）、《耶稣降临节》（1898）、《旗手克里斯朵夫·里尔克的爱与死之歌》（1899）。这些作品，融印象主义、唯美主义和象征主义于一体，具有突出特色。

从1899年开始，里尔克开始了漂泊不定的侨居生活。1905年，他在巴黎结识了著名雕刻家罗丹，给罗丹当了8个月（1905—1906）的秘书。这是里尔克一生中艺术生命的决定性的、转折性的阶段。他从罗丹的艺术论和艺术实践中得到启发：艺术需要观察。从此，他至创作中“由内心世界转向自然和真实；从抒写主观的‘我’，转向对客观事物给以仔细的观察和精确的描绘”（叶廷芳语），即由侧重主观情感的抒发过渡到“客观的忠实描写”。里尔克这个时期的作品有：《图像集》（1902, 1906）、《祈祷书》（1905）、《新诗集》（1907）、《新诗续集》（1908）、长篇小说《马尔特·劳利得·布里格随笔》（1910）。

第一次世界大战期间，里尔克创作中断。1919年，他迁居瑞士。之后，他继续创作。里尔克的晚期创作主要有：《致奥尔弗斯的十四行诗》（1923）、《杜伊诺哀歌》（1923）。作品充满了宗教神秘主义，继续表现中期创作中就已经开始了的关于人生探索与追求的主题。

从上面的叙述可以看出，就艺术表现方面讲，里尔克的诗是复杂的，甚至一首诗本身就是多种成分的融合。即使里尔克认识到了创作应该是“客观的忠实描写”，但怎样才算是“忠实”的呢？这则跟一般人的理解，特别是现实主义作家的理解根本不同了。简言之，里尔克的“客观的忠实描写”是“我”的“客观的忠实描写”，它是跟印象主义、象征主义紧密相关的。按照印象派大师莫奈的观点，艺术必须表现对大自然的独特感受和情感体验，它是艺术家本人对大自然所作的“既独特又充满感情的解释”。即便是罗丹，在他的艺术论中也强调“我”对自然的表現。罗丹认为，只有以艺术家自己的眼睛去发现和把握隐蔽在对象外貌后面的内部生命，才能真实地表现对象。他有一段名言：“深入自然，渗透自然，与自然同化。”（《罗丹论艺术》）这段话告诉我们，艺术是创造，不是自然的临摹；艺术家描写自然的过程，也是表现艺术家对自然的认识、解释的过程。里尔克的文艺观正是以莫奈、罗丹的观点为基础的，因此在创作上，里尔克的诗是印象主义、象征主义（甚至还有唯美主义，浪漫主义、宗教神秘主义等）的融合。

《豹》、《海之歌》、《舞蹈的西班牙姑娘》等诗正体现了这种特色。

《豹》发表于1903年，后收入《新诗集》，是里尔克“咏物诗”的代表作。诗的副题是“在巴黎动物园”诗中写：

它的目光被那走不完的铁栏缠得这般疲倦，什么也不能收留。
它好像只有千条的铁栏杆，千条的铁栏后便没有宇宙。

强韧的脚步迈着柔软的步容，步容在这极小的圈中旋转，仿佛力之舞围绕着一个中心，在中心一个伟大的意志昏眩。

只有时眼帘无声地撩起。——于是有一幅图像浸入，通过四肢紧张的静寂在心中化为乌有。

本诗与其说写的是豹子，毋宁说是写诗人观看豹子时的“瞬间感受”。豹子被关在铁笼中，失去了往日的大自然，也失去了它的自由。即使它有着“伟大的意志”，想在自由的广阔原野驰骋，想搏击那许许多多的敌人，但“千条的铁栏杆”这强大的禁锢却控制了它；即使它试图冲破牢笼，重新回到自由的天地，“强韧的脚步迈着柔软的步容”，但它的挣扎是徒劳的；“千条的铁栏杆”是它永远也走不完的，无论它怎样“强韧”，它的“力之舞”却永远“围绕着一个中心”。于是，“它的目光被那走不完的铁栏缠得这般疲倦，什么也不能收留。它好象只有千条的铁栏杆，千条的铁栏后便没有宇宙”。于是，“在中心一个伟大的意志昏眩。”——它屈服了，绝望了，停止了对自由的追求，对一切都漠然了，静等着命运的安排，与“自然同化”的原则和方式，在“客观的忠实描写”了豹子的同时，更写出了自己的感受。或者说，他一方面写了豹子的被监禁，另一方面更写出了自己“被监禁”的感觉。甚至，诗人通过豹子处境的体验，或许还联想到了人类由于外界某种人为的东西的禁锢而丧失自由的处境。如果是这样，《豹》所表现出的内涵就与古希腊关于西绪福斯的神话相等了。在古希腊神话中，西绪福斯死后受到神的惩罚。在地狱中，他被迫把一块巨石推上山，刚到山顶，巨石就坠了下来，坠而复推，永无止期。豹子围绕一个圆心，也永无止境地走着。两者何其相似！从这个意义上讲，那么，豹子就是一个现代的西绪福斯。而这样的内蕴则不是本来意义上的“客观的忠实描写”所能揭示的。

收在《图像集》中的《人口》（1900）一诗表现了与《豹》相似的思想：

不管你是谁：傍晚你踱出/那一间你所熟稔的陋室；远处唯余你的小屋：不管你是谁。

你的目光已倦于摆脱破旧的门槛，此刻它缓缓升起一棵黑色的树，置它于天际：窈窕、孤单。

创造一个恢廓的宇宙，如一声话语在沉默中成熟。当意志悟出宇宙的真谛，目光才轻柔地与它分离。

诗篇表现也是一种“监禁感”，也是通过印象主义与象征主义相融合的方法表现的。

写于1906年6月的《舞蹈的西班牙姑娘》一诗也表现了里尔克“客观的忠实描写”的实际内涵。诗作写的是观看西班牙姑娘舞蹈时的突出印象。西班牙姑娘穿着红色的舞裙，引发了诗人的联想，于是在他眼前出现了一个生动形象，美好快乐的幻景：

如同手中的一根火柴，刚刚点燃便朝四周伸出颤动的火苗她的圆舞光辉热烈，在围观者当中也是像这样颤动着扩展开去，忽然间变成了一团焰！

她闪视的目光使她的鬓发生辉，随后她又施展大胆的技艺，让

衣裙一面燃烧一面旋转，赤裸的手臂从火中高举，像被惊醒的蛇在嘶嘶鸣叫。

虽然依旧被火焰紧紧围裹，她却把火拢成了一团，高傲地投出，又急切地对它注视：它躺在地上骚动依旧燃烧着，不肯屈服胜利中，她坚定而欣慰地甜甜一笑，抬起头用秀挺的小脚，踏灭了火焰般的舞蹈。

诗中，幻觉的出现源于观者舞蹈时的瞬间感受，也突出了感受之深。而且，在对火的描写中，我们还受到一种青春活力或日生命力的震荡。

里尔克晚年的诗作，则大多是象征主义和宗教神秘主义的融合。诗作严肃地思考着生与死，流逝与永恒，人类的存在与命运这些从他中期创作时就缠绕着里尔克的重要问题。其中，《奥尔弗斯》一诗就很有代表性。诗中说：

只有谁在阴影内/也曾奏起琴声，他才能以感应传送无穷的赞美。

只有谁曾伴着死者尝过他们的罂粟/哪最微妙的音素他再也不会失落。

倒影在池塘里/也许常模糊不清：记住这个形象。在阴日。

在阻暗交错的境域/有些声音才能/永久而和畅。

这首诗表现了诗人对生与死的哲理思考。奥尔弗斯（一译俄耳甫斯）是古希腊神话中的歌手。他的歌声能使树木弯枝，顽石移步，野兽俯首。他的妻子欧律狄刻被蛇咬伤致死。为了使妻子复活，他下到冥国。他的歌声使恶狗刻耳柏洛斯驯服，使复仇女神流出眼泪，使冥后珀耳塞福理深受感动。于是珀耳塞福理准许他把妻子带回人间，但约定在走出冥界前，不得回头看妻子的影子。奥尔弗斯没有遵守诺言，半路上回头看了他的妻子，因而，他的妻子又被护送他们的使者带回去了。神话象征性地表达了原始初民们战胜死亡而获得永生的渴望。里尔克通过这则神话，对生与死却做出了不同于古希腊人的解释。里尔克说：“只有从死这一方面（如果不是把死看作绝灭，而是想象为一个彻底的无与伦比的强度），那么，我相信，只有从死这一方面，才有可能透彻地判断爱。”

里尔克认为，人的生命是有限的，死是人生之旅的最终归宿，只有通过死亡，人生的有限才能汇入宇宙的无限。生与死只是形体与灵魂是否分离，死是肉体的消失，而灵魂不灭，它永远存在于宇宙的“永恒”之中。有了这种认识，超越了死亡，人才不会出现生之留恋，死之悲哀，才能从容地，安然地去对待死亡。奥尔弗斯能出入生死两境，这是对死亡意识的超越，因而他才能体验到“永恒”、“无限”，他的歌声正是对“永恒”、“无限”的神秘之境的礼赞。假如我们能超越死亡，我们就能以“感应”（通过诗，通过歌可以感应宇宙的永恒和无限）来“传送无穷的赞美”（对于永恒，对于无限的赞美）；在对永恒、无限的赞美中，才能更好地体验生之快乐，死之甜美“那最微妙的音素”，“那永久而和畅”的天堂之音。我们认识到，诗中，诗人不是把我们带进了一个幻想的美妙世界，而是把我们带进了一个神秘的永恒之境；让我们通过奥尔弗斯的神话，在深沉的思考中去解开死亡的斯芬克斯之迷。而且，诗人仿佛是一个完全解开了这个谜团的智者，站立在我们身旁，一边拈着胡须，一边善意地指点着：生和死就是这么回事，想开

点儿吧！

“谛听生命的战斗歌声”：勃洛克

哪怕再次惊恐，我也将再次追求
我也将再次
准备在新的梦幻中
谛听生命的战斗歌声！

上述几行诗是俄罗斯“声望最高的象征主义巨匠”（马雅可夫斯基语）勃洛克所写，它表现了一个年轻诗人忠于自己的天职，不懈地努力追求美好理想的坚定信念。而他一世中创作的诗篇，就是他“谛听生命的战斗歌声”的踪迹。

亚历山大·亚历山大罗维奇·勃洛克（1880—1921）出身于贵族知识分子家庭。童年时代他就开始写诗。1903年发表诗作《献词》（10首），开始登上诗坛。第二年出版诗集《美妇人诗集》（一译《美女诗草》），获得了广泛声誉，一跃而居象征主义诗人之首。

在勃洛克的诗歌创作中，有两个内容是很重要的：一是崇拜“永恒女性”，二是“倾听革命”。

勃洛克在创作初期，由于受到新旧交替时代的神秘主义的影响，对俄国象征派的先驱，哲学家和诗人索洛维约夫的诗产生了强烈的共鸣。通过索洛维约夫的诗，勃洛克萌生了一种对“永恒女性”的崇拜信念，写了很多赞美“永恒女性”，富有浓厚神秘主义色彩的诗章。这些诗大多采用爱情诗的形式，抒写诗人对一个超乎尘世之上的美丽女神的追求。这位女神常常是“神秘透明的幻影”，让人莫测高深。诗人感觉到她在自己身边走过：

是你走过首都郊外的涅瓦河畔，唱着歌，来到我的梦乡？是你带着男子的豪勇和女性的温存，赶走我心中隐秘的惊惶？

你使无尽的歌声在雪中融化，为呼唤早春的来临而频频歌唱。你夜晚给我带来星星，而白天在你走过/广场和街道的石块就变得洁净和明亮。

呵，我歌颂你，你灿烂辉煌，忽然，你又消失在云雾朦胧的远方，我向那朦胧的远方凝望：——

我看不见你，而上帝已不复存在，但我相信你会升起，将燃起曙红光芒，合拢神秘的光环，在天际缓缓飘荡。

诗人“寻求一个美梦”，他终于如愿以偿了：

我走进一座幽暗的神殿，我把简单的仪式履行完毕，在那儿，在明亮神灯的照耀下，我等候着一位美丽的妇女。

站在高大的圆柱旁的阴影里，忽听门声一响，不禁感到战栗，——只有梦中才能见到的一尊光彩夺目的女神，用直视的目光把我紧逼。

呵，身披袈裟的伟大永恒的女性，我一向对你有多么向往！刹时，在这高高的墙檐上，微笑，童话和梦幻开始飞翔。

呵，女神，在这柔美的烛光里，你是这样的端庄，和蔼，淑慧，

慈祥……我虽没聆听到你的呼吸，你的话语，我却相信：你是多么可敬，令人景仰！

诗人为什么如此“向往”这位“伟大永恒的女性”呢？那是因为，这“永恒的女性”代表着一切美好的事物，寄托着诗人对于生活、对于艺术的理想，下面这首诗可揭开“永恒的女性”的神秘面纱：

你是否要复活人们的灵魂？你是否要揭开人们隐秘的内心？
你是否要让诗歌繁荣昌盛？为什么他们是那样猖狂，那样得逞？

呵，相信吧，我将向你献上我的生命！请你给我这个不幸的诗人，打开进入新的神殿的大门，指出一条从黑暗迈向光明的途径！……

呵，请你把我带进那远方的国度吧，那直到今天还未见到过的国度，在这儿，我遥望着，我大声呼唤：“神灵呵，快结束这荒凉的沙漠！”

可见，勃洛克对于“永恒的女性”的赞美，是诗人美好，高尚心灵的流露。诗人追求美好的事物，追求高尚的德行，他沉缅于幻想世界，在神秘的“另一世界”里寄托自己的“孤独心灵”。

但勃洛克并不总是这样脱离现实的。他是一个爱国主义诗人。他始终关心着祖国的前途和人民的命运。1905年的俄国革命更促使诗人突破了狭窄的生活圈子，写出《意外的喜悦》（1907）、《白雪假面》（1907）等诗集，“祖国”和“人民”的主题开始占据他创作的重要地位。在赞美“永恒的女性”的同时，他也关注着现实，在《呵，窗外——》中，他“同情那些无家可归的人们”；在《工厂》中，他看到了那些工人“个个弯腰驼背——疲惫不堪”，“背上压着沉重的麻袋”；在《夏天，禾苗在田里茁壮生长……》中，他听到了“饥寒交迫的”、“受屈辱的”人民的“叹息”；而在《俄罗斯》、《我的俄罗斯……》、《俄罗斯梦魇》中，他则抒写对祖国命运的浓重忧虑：

好像又回到鼎盛的年代，一辆三驾车奔向前方，给花的轮辐深陷在车辙里，破旧的车身摇摇晃晃。

俄罗斯呵，贫穷的俄罗斯，你那小小的灰色木房，你那随风飘荡的歌曲，就像我初恋时的泪珠一样！

诗人忧郁、痛苦，可他并不悲观。他相信斗争能赢得美好的，自由的未来。在《在惶恐的烈火和严寒中……》中，诗人写道：“在惶恐的烈火和严寒中，生命将经受考验。”蔑视在愤怒中成熟，而愤怒的成熟就是斗争。”他呼喊！

起来，拿起神圣的战刀，向不可逃避的乌云闪闪挥舞。

甚至，他以一个坚强的心灵表示：

我决不举起白旗，哪怕敌人的叫声震耳欲碎。呵，俄罗斯，你
走过漫长黑暗的道路，在街垒旁，我们曾紧紧把你护卫。

正是由于诗人能够面对现实，向往战斗，他才能最后同情革命，讴歌革命，才会用自己的笔写出“倾听革命”的歌。

在十月革命的日子里，他衷心地接受高尔基的指引，和人民站在了一起，和布尔什维克站在了一起。1918年，他写了《知识分子与革命》一文。他号召知识分子：“要用整个身体，整个心，整个的意识，倾听革命。”也就是在同一年，他满怀激情地写了讴歌革命的长诗《十二个》。

《十二个》是苏联诗坛出现的第一部描写十月革命最初日子的长诗，是俄罗斯诗歌所达到的最高成就之一。勃洛克以一个诗人的敏感和对革命的理解，用象征主义的手法，谱写了一曲庄严悲壮的革命交响乐。《十二个》是激情和灵感的火花。诗人后来谈到：“这首长诗，是在一个最少有而且又常是短促的时间中写成的，这时吹来的革命旋风，在自然，生活与艺术的所有海洋上，激起了一阵暴风雨。”

诗人还谈到：“当我在写作和完成《十二个》之后，我一连好几天在生理上、听觉上，都感到周围有巨大的喧响——一种混合的喧响（大概，就是旧世界毁灭的喧响）。”为了创作这首长诗，诗人构思和酝酿了三个星期，最后在两天时间里把它写了出来，诗人当时就说：“这部作品是在激情中写出的，富有灵感，和谐完整。”诗人认为这是它最好的一首诗。

暴风雪的意象贯穿长诗的始终，表现了“勃洛克的本质”（勃柳索夫语）。诗人不仅用暴风雪来衬托他所描写的事件，而且赋予暴风雪以革命的内涵。在长诗中，他多次地写到暴风雪。如开头：

黑色的夜。白色的雪。风呀，风呀！人的脚都站不住。风呀，
风呀——吹遍了上帝保佑的全世界！

这种描写，形象而真实地表现出无产阶级革命过程中那种磅礴的气势，渲染了一种悲壮的气氛。

在彼得格勒夫街上，从黑夜的暴风雪之中，走出了长诗的主人公——12个正在巡逻的赤卫军战士。通过对这12个赤卫军的描写，勃洛克表达了他对革命的认识。他曾在《知识分子与革命》一文中说过：“革命象猛烈的旋风，象大风雪，总是带着新的，出人意料的事物，它无情地使许多人希望落空，它轻易地在自己的漩涡中损毁了有价值的人，它常常把没有价值的人完好无损地带到陆地上，但这是它的个别现象，并不改变洪流总的方向，也不改变洪流所发生的威严而震耳的轰轰声。这种轰轰声，不管怎样，总是报导着伟大的事情。”基于这种理解，在长诗中，勃洛克一方面热情地歌颂革命风暴的不可抗拒性，另一方面又描写了它的狂暴性；一方面描写革命战士的英勇无畏，所向无敌，另一方面又描写了他们的自发性、无组织性。一句话，诗人从生活出发，他真实地描写了革命，也真实地描写了革命战士，他没有理想化。诗人笔下的革命战士的叛逆精神，高度的警惕性，对革命的坚定信念，以及他们的自由散漫的思想作风，都深深地打上了时代的烙印。

12个赤卫军战士中，唯一有名姓的是彼得。他是一个典型的流氓无产者。他在参加赤卫军以前是一个不务正业的人，参加赤卫军后还迷恋那个放

荡成性的卡佳，甚至出于情仇而开枪随便杀人。这个人物的描写说明，革命之初革命队伍中某些成员的思想意识是存在问题，甚至是严重问题的。但长诗表明，在这样一个伟大的时代，在这样一次严酷的斗争中，个人的坏思想、旧意识，是可以被革命的洪流冲刷掉的。看一个人，主要的是看他是否拥护革命，为革命而斗争，为革命而献身。赤卫军战士对革命赤胆忠心，他们就值得赞颂。在长诗中，诗人写了彼得在误杀了情人之后，陷入痛苦，但在同志们的鼓舞下，最后重新打起精神，紧跟着队伍，轻装前进了。这说明，革命斗争的过程是一个教育人的过程，可以改造象彼得这样的人。在革命过程中，不管战士们出现什么错误，不管出现什么事情，但革命洪流却不可阻挡，所向无敌。（以上内容见《欧美现代派文学三十讲》）诗人豪迈地写道：

红旗子/打着眼角。
响着/平均的步伐。
瞧——残暴的敌人/就要醒过来……
雪风刮着他们的眼角/日日夜夜/永不停息……
前进，前进，劳动人民！

长诗最后出现了耶稣形象：

他们踏着威武的步伐在走——后面是头饿狗，前面——拿着血红的旗子，雪风遮得看不见他，子弹也不能伤害他，他踏着轻柔的步伐，驾临在雪风之上，雪花的细屑飞舞，有如珍珠，他带着白色的玫瑰花环——走在前面——这就是耶稣·基督。

耶稣是一个象征性形象，他戴着圣洁的“白色的玫瑰花环”，但打着脚却是体现革命斗争的“血红的旗子”，这样，他已经不再是旧概念中的那个耶稣，而是一个革命的引导者（见《世界名诗鉴赏金库》）。基督教传说中说，耶稣有12使徒，跟随着耶稣来拯救世人。而这里，12个赤卫军战士也跟随着耶稣，他们也是使徒。在联想中，读者会认识到：赤卫军战士正以革命的方式，来拯救世人，拯救俄罗斯。可见，关于耶稣的描写，是全诗主题的升华，它既是对革命的肯定，又是对12个赤卫军战士的最高赞美。

《十二个》标志着诗人创作的新阶段，也标志着他的风格探索的新阶段。长诗广泛地使用了象征与暗示的写法：暴风雨象征十月革命，“黑色的夜”与“白色的雪”分别象征黑暗与光明的世界，“癞皮狗”比喻旧世界，等等。在叙述方面，人称不断更换，由第一人称到第三人称；时而是人物的感叹，你问我答，时而又是诗人自己的感叹，自问自答。在结构上，情节互相交叉，跳跃性很大，时空和逻辑顺序颠倒，受制于情感互相交叉，跳跃性很大，时空和逻辑顺序颠倒，受制于情感、想象。在音律方面，长诗调动多种手段来增强节奏感，音乐性：反复地写这支队伍行进时整齐的音响：“特拉—嗒嗒！”多次引用《华沙革命歌》，采用的多是短促有力的语句，等等。这些手段的运用，使长诗像一首进行曲，音韵铿锵，气势雄壮。在语言方面，形式多样，活泼多变，有自由的口语诗、顺口溜、还有民谣、歌词；有让人深思的疑问句，还有让人激动的感叹句。一句话，在艺术表现方面，《十二个》是完全自由的，它让我体会到是激烈跳动着的时代脉搏；十月革命的暴雨疾风，以

及诗人那无法抑制、无法阻遏的情感大潮的澎湃汹涌。在一定意义上讲，《十二个》确是“革命的音乐”。从这首诗中，我们和诗人一起，“谛听”了一次“生命的战斗歌声”。

“启发性的巫术”：波德莱尔

波德莱尔（一译波特莱尔）被认为是象征主义的先驱者。他以自己的美学主张，更以自己的文学创作，开创了西方文学的一个新纪元。

生平与创作概况

夏尔·波德莱尔 1821 年 4 月 9 日生于巴黎。幼年丧父，不久，母亲改嫁。继父欧皮克是一个军官，第二帝国时期被擢升为将军，后来被任命为法国驻西班牙大使。少年时，波德莱尔便表现出诗人气质，情感世界十分活跃。可是，继父却以他军人的专制作风和高压手段来对待波德莱尔。这给波德莱尔敏感的心灵投下了一道阴影，造成剧烈的痛苦，使他萌生了一种“永远孤独的命运感”，并逐渐形成了孤傲反抗的性格。

由于继父调防，波德莱尔最初在里昂寄宿学校读书，后又转入巴黎路易大帝中学。尽管他学习成绩优异，但由于拒绝交出同学传递的纸条，最后被学校开除。这件事，对一个刚刚步入青年时代的人来说，无疑是一个很大的打击。

尔后，波德莱尔便在无所事事、消极悲观中过起了闲散生活。

继父为了“管教”他，让他远游印度。不料，他思乡心切，刚抵达毛里求斯岛就厌倦了，返回了巴黎。但短期的旅行，丰富了他的阅历，开阔了他的眼界，为他以后的创作奠定了一定的基础。特别是，通过这次旅行，他从继父的守旧偏狭中洞察了整个社会的虚伪和丑恶，开始了对生命的思考。

他进行了消极的、悲观的反抗。他大肆挥霍父亲的遗产：住着豪华的旅馆，穿着时髦的服装，来往于风雅的沙龙，结交着风流的女人。于是，小小的一笔遗产，很快就寥寥无几了。这使继父和母亲十分气恼。他们请来了公证人，立下字据，限制波德莱尔每月只能花 200 法郎。

这是发生在 1844 年的事。从此，波德莱尔就过上了贫困的生活，并且，后来，为了还债，他还不得不拼命写作。

但波德莱尔的所谓“放荡”行为，依他看来，是“精神上胜人一筹”的象征，是以“标新立异”的方式来与当时风行一时的布尔乔亚道德相对抗。因此，它是一种畸形的反抗，反映了一个精力过剩，思考人生而不得其解的青年的精神苦闷。波德莱尔不满于社会的旧传统。想挣脱本阶级思想意识的枷锁，探索求得精神飞跃的途径，但他找不到。

1848 年的革命似乎使波德莱尔找到了自己的出路。他参加了工人的武装起义，和巴黎的工人一道，身上背着枪，高呼着口号，登上街垒。他甚至还和友人一起创办了一家报纸，发表一些慷慨的文章。但他并不理解革命，他只是怀着一种对所憎恨的人进行“报复”的心理，以“破坏”的形式来宣泄自己的情感罢了；只是在革命中，“寄托一些有如空中楼阁似的乌托邦”，做些不切实际的幻想罢了。因此，当革命失败之后，特别是 1851 年路易·波拿巴政变成功之后，他的“革命”激情马上便消失了。他对革命悲观失望，决心从此远离“骚乱”，远离政治。如同他的一首大约作于 1852 年以后的题为《风景》的诗所说：

骚乱徒然对窗玻璃大声怒吼，
我不会从写字台上抬我的头：……

这里的“骚乱”指的就是 1848 年的革命。这两句诗正表现出波德莱尔对政治斗争的冷漠。

之后，波德莱尔就踏进了资产阶级的文艺沙龙，躲进了文艺的象牙之塔，

恢复了大约早在 30 年代就已开始的诗歌创作，并且，从此一直埋头于诗歌创作。波德莱尔中学时代就爱写诗，16 岁时曾用拉丁文写诗而获奖。据说，他 22 岁（1848 年）时已写成 15 首诗。1851 年，他在《议会通讯》杂志上发表了 11 首诗，以《冥府》为总题。

对波德莱尔的思想和创作产生直接而重要影响的作家有两人，一是爱伦·坡，一是戈蒂耶。1848 年左右，波德莱尔发现了爱伦·坡。他同情爱伦·坡的身世遭遇，也赞同爱伦·坡的文艺观和美学思想。于是，从 1848 年 7 月开始，陆续翻译爱伦·坡的作品，一直到 1855 年止。1842 年，在皮莫丹公寓，波德莱尔结识了唯美主义艺术大师戈蒂耶，并与戈蒂耶成了亲密无间的朋友。在沙龙里，他们经常谈论文学和艺术，谈论风尚和爱情。波德莱尔与爱伦·坡、戈蒂耶之间，具有共同的政治态度，共同的身世遭际，共同的生活方式，共同的思想感情，也有共同的文艺趣味。因此，在爱伦·坡、戈蒂耶的影响下，波德莱尔形成了自己的融唯美主义与象征主义于一体的文艺观和美学思想，并自觉地把这些观点体现在文学创作中。

1852 年以后，波德莱尔的创作进入了高潮。1852—1857 年间，他先后发表了 20 多首诗、10 余篇评论以及大量译作。

1857 年 6 月 25 日，波德莱尔经过十多年的艰难创作、反复修改的传世之作《恶之花》终于问世。《恶之花》之新奇特，在选题和处理上的大胆，前所未有，一出版，便给法国诗歌带来了“新的颤栗”，也“像一颗炮弹”似的马上引起了政界和诗坛的慌乱。顿时，评论纷至沓来，既有赞赏，也有谩骂。诗人和出版商遭到指控，结果被处罚金，并删去诗集中的六首“有伤风化”的诗。（这个判决直到 1949 年 5 月 19 日才取消。）

这一判决虽然给诗人带来困恼，但并未使诗人放弃他的使命，他继续写诗。

可惜，诗人由于多年贫困交加，《恶之花》发表之后，消沉、颓废的情绪便越来越重。他常用鸦片和印度大麻来麻醉自己，使得身体健康状况每况愈下，情绪也因此日益低落。1866 年 3 月，正当他在比利时那慕尔城圣路教堂参观时，突然跌倒，最后竟不能言语。7 月，他由亲人护送回巴黎，但病情未见好转。1867 年 8 月 31 日病逝。葬于蒙帕尔纳斯的奥皮克家墓地。就这样，波德莱尔走完了他 46 年的充满矛盾、痛苦、反抗的路程。

诗人逝世之后，1869 年出版了散文诗集《巴黎的忧郁》（一名《小散文诗》）。这部作品被看成《恶之花》的姐妹篇，收散文诗 50 章，表现了与《恶之花》相同的内容，相同的艺术风格。

波德莱尔的诗给近代诗歌开创了一个新纪元，他被尊为现代派诗歌的鼻祖。在 20 世纪中，他的声誉日益扩大，他的诗被译成世界各国的语言，获得了越来越多的读者。

波德莱尔的文艺观

前面说到，波德莱尔的创作受到爱伦·坡和戈蒂耶的影响。波德莱尔也在爱伦·坡和戈蒂耶的启发下形成了自己独具特色的文艺观，即唯美主义象征主义的文艺观。

任何一个人的思想都有一个发展变化过程，波德莱尔也不例外。在诗与社会、诗与道德的关系方面，波德莱尔的观点前后明显不同。这中间的分界线是 1851 年。大致说来，1851 年以前，波德莱尔的观点是传统的，他坚定而鲜明地主张诗具有社会的功用，诗要为一定的社会阶级和社会集团服务。诗与道德有着极为密切关系。在《一八四六年的沙龙》一文，波德莱尔表明了自己的政治倾向，向资产者宣告：“本诗自然是献给你们们的。因为任何一本书，如果不对拥有数量和智力的大多数人说话，都是一本愚蠢的书。”这实际上是说，自己的创作是为资产者效劳的。1851 年，波德莱尔在《论彼埃尔·杜邦》一文中，主张诗要成为公众的“感情的征兆”，认为“艺术从此也就与道德和功利分不开了”。他甚至直接抨击了“为艺术而艺术”的观点。他在《浪漫艺术》中说：“为艺术而艺术是幼稚的乌托邦主义，排拒了道德观念……终将枯萎而死的。为艺术而艺术，对于人性是罪大恶极的侮辱。根据更高而普遍的生命法则的权威，我们必须判定，这种美学运动为谬论。”“为艺术而艺术表现的狂热激情，毁灭吞并了其他一切。苟如此……便意味着艺术自身的消失。人的完整性溃散了。单独一种官能的专业发展，终将萎缩以至于虚无。道德并不实现于一个正式的称谓。道德渗透于艺术的全面，而与艺术融合为一体，正如道德之与生命为一体。由于诗人真挚丰富的本性之奔放，不管他自己的意识如何，他不能不是一个道德家。”这两段话表明了一个共同的思想：艺术无法离开道德而单独存在。

1851 年以后，波德莱尔的观点有了变化，这种变化体现在对诗本身的特性的强调。在论戈蒂耶的文章中，波德莱尔提出：“只要人们愿意深入到自己的内心中去，询问自己的灵魂，再现那些激起热情的回忆，就会知道，诗除了自身之外没有其他目的；它不可能有其它目的，唯有那种单纯是为了写诗的快乐而写出来的诗才会这样伟大，这样高贵，这样真正地无愧于诗这名称。”但波德莱尔并未排斥诗中的道德因素：“请听明白，我不是说诗不淳化风格，其最终的结果不是将人提高到庸俗的利害之上：如果那样的话，那显然是荒谬的。我是说如果诗人追求一种道德目的，他就减弱了诗的力量：说他的作品拙劣，亦不冒昧。诗不能等于科学和道德，否则诗就会衰退和死亡：它不以其为对象，它只以自身为目的。”这里，实际上，一方面表现了诗本身要求突出自己，不再是道德宣传，教诲的工具的强烈愿望，体现了诗本身的自觉；另一方面，又正确地认识到了诗与社会、诗与道德的密切联系。那么，诗“独立”了之后，它的追求是什么？目的是什么？在《哲学的艺术》中，波德莱尔说：“艺术愈是远离教诲，就愈是朝着纯粹的，无所为的美上升。”显然，在波德莱尔看来，艺术追求美、创造美。于是，波德莱尔明显地倒向了唯美主义。

波德莱尔 1851 年前后的文艺观是根本不同的，并不同属于一种诗歌观念体系，用通俗的说法，1851 年前，波德莱尔强调的是文学的功利性、教诲性，从本质上说是传统的说教主义；1851 年后，强调的是文学的“文学性”，文学的审美价值，从本质上说是唯美主义。按照前种观点，文学是政治斗争、

道德教诲的“婢女”，是工具；按照后种观点，文字有着自己存在的特殊性，道德教诲则渗透于其中，彼此融合。

波德莱尔文艺观的变化，取决于两方面。一是他在政治上消沉。对 1848 年革命的失望使他远离“骚乱”，加深了对文学的功用、文学本身的特性的思考；二是爱伦·坡、戈蒂耶的影响，欧美唯美主义文艺思潮的影响。

文学是“美”，自然与现实生活中也有“美”。不过，自然与现实生活中的“美”，必须通过艺术家用“魔术”般的力量来创造。因为，在波德莱尔看来：“只要我们肯简单地注意周围的事实……我们就可以看到自然对我们什么也没有教导，或几乎没有教导。自然强迫人们睡眠、饮食，有效或无效地对气候的侵袭图谋自卫。自然指使人们对同类相杀相食、相囚禁、相虐待。只要我们脱离必然需要的领域，进入娱乐享受的境界，我们便可立刻发现自然不过是罪恶的教师……宗教训示我们要奉养贫弱的父母，自然（我们自身利益的呼声）却叫我们抛弃他们。把一切自然的事物、自然人的一切行动愿望检阅一下，分析一下，除了惊人可怕的事物外，我们并没有发现其他。一切美好、高贵的东西都是人谋的结果。作为动物的人类，在未生之前，已经吸收了为非犯罪的兴致；罪行是自然而有的。善德却是人为的、超自然的；一切时代，一切民族，所有都需要神与先知来教训善德，理由就在这里，只靠自己，人们是不可能发现善德的。作恶为非，原是不费力、极自然，而又不能自己的；只有善却始终是人造的产物。”这就是说，自然中存在的只有“恶”。而艺术又离不开自然。那么，艺术家如何处理自然呢？波德莱尔从爱伦·坡的创作中得到了启发。波德莱尔写过三篇论爱·坡的文章，其中一篇有这样一段话：“爱伦·坡特殊的天才，他那独特的性格，使得他——用一种毫无瑕疵而可怕的迫切文体——摊开道德秩序中不规则的现象。让我重复一遍：没有人比爱伦·坡，描写人性的失常，获得更魔术式的成功的了。”“道德秩序中不规则的现象”是“恶”，“人性的失常”也是“恶”，但这“恶”的东西在爱伦坡的笔下，经过艺术的“魔术”作用，却具有了“光彩”，却成了“美”。于是，波德莱尔发现了艺术的一条蹊径，提出了从恶中发掘美的创作主张。波德莱尔所谓的“恶”，包括三个方面：一是社会之恶；二是人性之恶，即人与生俱来的“反常性”，或叫“原恶”；三是世纪病的痛苦和忧郁。波德莱尔认为，诗歌应该去发掘巴黎这个现代化大城市中“成千上万飘忽不定”的“罪犯和妓女”身上的“现代的美和英雄气概”，应该表现在“伦敦生活巴黎生活的巨大画廊”里所遇到的“浪荡女人和各阶层的反抗的女人的不同典型”，应该“有勇气”有才智在处处甚至在泥淖中搜罗高贵”。在《恶之花》的扉页上曾写下这样的题辞：“谨以最深的谦虚之情，将这些病态的花，呈现给完美的诗人……”这“病态的花”正是“从恶中发掘美”的结果。

波德莱尔这种“从恶中发掘美”的主张，实际上能够符合人们的审美趣味。罗丹认为在自然中一般人所谓“丑”，在艺术中能变得非常美。因为这自然中“丑”的东西，经过艺术家们的审美观照，往往可以反映一种具有“内在的真实”的“性格”。朱光潜也说：“人生世相充满着缺陷、灾祸、罪孽，从道德观点看，它是恶的，从艺术观点看，它可以是美的。”是“恶”是“美”涉及到的是看问题的角度。诗人是创造美的，自然中到处都包含着美，“善”中有美，“恶”中也有美。欣赏者从艺术角度而不是从道德角度去领略诗人的创造，就能发现这“恶”中之“美”。钱春绮说得好：“你能欣赏马奈的

《草地上的午餐》，那怎会把波德莱尔诗中对裸体女人的描写认为猥亵？既然德拉克罗瓦能从籍里柯的描写人体解剖的画中看出了崇高和美，你怎能责备波德莱尔去描写路旁的腐尸？”“从恶中发掘美”，必定促使艺术题材的扩大，促使题材具有新奇特色。这正是对题材中“恶”的部分予以关注，予以强调的结果。

在唯美主义文艺观的基础上，波德莱尔形成了他的象征主义的“感应论”。

波德莱尔的“感应论”，根据他自己的说法，其思想根据是瑞典哲学家斯威登堡的神秘主义，法国作家霍夫曼的应和论，以及法国空想社会主义者傅立叶的相似论。波德莱尔说：“斯威登堡早就教导我们，说天是一个很伟大的人，一切，形式、运动、数、颜色，芳香，在精神上如同在自然上，都是有意义的，相互的、交流的、应和的。”波德莱尔对霍夫曼下面这段话也深有感受：“不仅仅在梦中，在睡眠之前的轻微的幻觉中，而且也在醒着的时候，当我听见音乐的时候，我就发现颜色、声音和香味之间有一种类比性和神秘的融合。”这或许是因为波德莱尔也有过类似的体验。波德莱尔吸食鸦片和大麻，由此产生一系列的幻觉。在幻觉中，他发现，在常常是互不相容或互不相称的形象之间具有一种“神秘的呼应关系”。例如，他所看到的山林泽畔的仙子、女神、优美的精灵、滑稽可怕的形象，其实是来自画幅、挂毯，来自壁龛上摆设的裸体的神话塑像，或是来自木架上陶瓷的怪相。

但归根结底，上述观点都来源于唯灵主义。在唯灵主义者看来，世界上的万事万物的存在都是上帝意志的体现和外化。因此，波德莱尔说：“我们的世界只是一本象形文字的字典，”“整个可见的宇宙不过是个形象和符号的仓库”。这许多的形象和符号由于都是上帝之“灵”的体现和外化，所以彼此之间具有一种“内在的、隐秘的关系，应和的关系，相似的关系”。诗人具有非凡的想象力，可以“不用思辩的方法而首先觉察出事物之间内在的、隐秘的关系，应和的关系，相似的关系”波德莱尔说：“正是这种对于美的令人赞叹的、永生不死的本能使我们把人间诸事看作是上天的一览，看作是上天的应和……正是由于诗，同时也通过诗，由于音乐，同时也通过音乐，灵魂窥见了坟墓后面的光辉；一首美妙的诗使人热泪盈眶，这眼泪并非一种极度快乐的证据。而是表明了一种发怒的忧郁，一种精神的请求，一种在不完美之中流徙的天性，它想立即在地上获得被揭示出来的天堂。”这就是波德莱尔的“感应论”。他有一首十四行诗《感应》更集中而概括地表达了这个理论：

自然是一座神殿，那里有活的柱子
不时发出一些含糊不清的语音；
行人经过该处，穿过象征的森林，
森林露出亲切的眼光对人注视。

仿佛远远传来一些悠长的回音，
互相混成幽昧而深邃的统一体，
像黑夜又像光明一样茫无边际，
芳香、色彩、音响全在互相感应。

有些芳香新鲜得像儿童肌肤一样，

柔和得像双簧管，绿油油得像牧场，
——另外一些，腐朽、丰富、得意洋洋。

具有一种无限物的扩展力量，
仿佛琥珀、麝香、安息香和乳香，
在歌唱着精神和感官的热狂。

在这首诗中，波德莱尔不但形象化指明了人与自然、人与上帝，自然中的万物之间的应和关系，而且谈到了人的各种感觉之间的应和关系，提出了一种新的创作手法：通感。《感应》一诗正是这种创作手法的初步尝试。在“通感”手法提出的过程中，波德莱尔同样得益于爱伦·坡。爱伦·坡认为，诗人要达到一种永恒的美——“天上的美”，只有利用“时间里的事物与思想，作多种形式的结合”。这种“事物与思想”之间的“多种形式的结合”，可往两方面延伸；一是暗示法的动用，二是通感法的运用。而之所以能“暗示”，其心理、生理根源则在“通感”。正是这一点，启发了波德莱尔，使得他在艺术表现上实现了一个突破。甚至在此基础上，波德莱尔还进一步地认识到：“既然感官的资料，可具‘无限事物之扩张’，所以一个欲望、一阵悔恨、一片思想——这些心灵的事物——能在意象世界里，唤醒一个对称的象征（相反的过程也可能）……诗人从感官的世界取得材料，为他自己或他的梦，冶铸一个象征的视象；他要求于感官世界的是，给他手段以表达他的灵魂。”在这里，“通感”与“象征”变得密不可分，成为“象征”的心理，生理方面的根基，成为一种手段、形式。于是，诗人宣称：“巧妙地运用一种语言，这是施行某种富有启发性的巫术。这时，色彩说话，就象深沉而颤动的声音，建筑物站立起来，直刺深邃的天空，动物和植树，这些丑和恶的代表，作出一个个毫不含糊的鬼脸；香味激发出彼些应和的思想和回忆，激情低声说出或严厉喊出它的永远相象的话语。”

波德莱尔的“感应论”，如果抛开它客观唯心主义和神学唯灵主义的一面，还有合理的成分。在自然界以及人类的社会生活中，万物都是具有千丝万缕的联系的，因此必然存在某种相似性。正是基于这种相似性，才使万物之间仿佛可以互相感应，甚至感觉之间也可以彼此相通。这些都符合自然界发展规律，符合生理学、心理学的规律。

以上几个方面，唯美主义的文艺观，“从恶中发掘美”，“感应论”，以及由此而来的象征主义的通感手法，构成了波德莱尔唯美主义——象征主义的文艺观和美学思想的主要内容，也体现了波德莱尔本人思想和创作的特色，使得他能够让人耳目一新，同时又心灵“颤栗”地领略一次“富有启发的巫术”的巨大魔力。

《恶之花》简析

《恶之花》初版于 1857 年，收诗 100 首。1861 年，诗人亲自编选第二版时，删去被法院勒令删去的“有伤风化”的 6 首，另加新作 32 首。诗人病逝后出版的完整版，共收诗 157 首。

《恶之花》原文为 lesFleursdumal.mal 一词有邪恶、丑恶、罪恶、苦痛、疾病（指世纪病）等义。《恶之花》的译者钱春绮认为：“《恶之花》是一部描写资本主义社会的丑恶罪恶和世纪病的病态的花，花的意思，不用说，就是艺术的花朵，就是诗。”如果说这段话中的“病态”指的是诗集中表现出的某种消极的思想情调的话，那么上述概括是切合诗集的实际的。从诗集的名称，我们不但可以看出波德莱尔诗作选材方面的特点，也可以了解诗人“从恶中挖掘美”的文艺观。

《恶之花》再版时，波德莱尔把它题赠给诗人维尼。在给维尼的信中，波德莱尔说：“对于本书我所恳望的唯一赞辞是：这并非只是剪裁，而是首尾一贯的。”这段话提示我们：《恶之花》是一部按照统一思想脉络来贯穿的、具有完美的建筑结构的诗集。那么，贯穿诗集的那种统一的思想脉络是什么呢？简言之，就是：现代敏感青年的思想探索历程，他们的憧憬向往，他们的忧郁悲观。

诗集除代序《玫瑰读者》一诗外，只分 6 章：一、《忧郁与理想》；二、《巴黎风光》；三、《酒》；四、《恶之花》；五、《叛逆》；六、《死亡》。另有 25 首增补诗。

在《玫瑰读者》中，波德莱尔侧重展示了人性“自然”中的各种“恶”，用“豺狼”、“豹子”、“猎犬”、“猴子”、“‘蝎子’”、“‘秃鹫’”、“毒蛇”等丑恶、可憎的动物象征人类的各种恶德，用“无聊”概括厌倦、厌恶、萎靡不振、失意、忧郁等世纪病，表现出对人类命运的忧虑：

我们一步步堕入地狱，每天每日，没有恐惧，穿过发出臭气的黑暗。

.....

一群恶魔，仿佛数不清的蛔虫，麇集在我们的脑子里大吃大喝，我们一透气，死亡，看不见的大河，发出低沉的呻吟，流进我们肺中。

这里，诗人概括了人生的自然历程，还暗示了整部诗集的内容、结构安排的顺序。因此，《玫瑰读者》既具有解题的作用，也具有提纲契领的作用。

在第一章中，诗人侧重描写内心的忧郁以及想摆脱忧郁的理想。本章内容的选择体现了诗人的美学观。波德莱尔认为：“美是这样一种东西：带有热忱，也带有愁思，它有点模糊不清，能引起人的揣摩猜想.....它暗示着忧郁、疲倦，甚至厌腻之感；或是暗示着相反的感觉——一种热忱，一种生活的愿望，同失意或绝望所产生的沉闷心情中的怨恨相混合.....而‘忧郁’却似乎是‘美’的灿烂出色的伴侣；我几乎不能想象.....任何一种美会没有‘不幸’在其中。”（《随笔》）总之，在波德莱尔的心目中，“忧郁”是美。这种美学观包含着真知灼见。在某种意义上讲，忧郁是自我意识觉醒的表现，反映了“善”的心灵在“恶”的世界中的痛苦，触及了人类心理积淀的最深

层次。把它作为美来加以表现，往往容易拨动人们的心弦，引起共鸣。因此，波德莱尔的观点是符合审美规律的，很有见地。

第一章共 88 首诗，其中绝大部分是直接、间接地描写诗人内心的忧郁状态的，干脆以《忧郁》为诗题的就有三首。其中一首写道：

当天空像盖子般沉重而低垂，压在久已厌倦的呻吟的心上，当
它把整个地平线全部包围，泻下比夜更惨的黑暗的昼光；
当大地变成一座潮湿的牢房，在那里，“希望”就像是一只蝙蝠，
用怯弱的翅膀不断拍打牢墙，又向朽烂的天花板一头撞去：
当雨水洒下绵绵无尽的雨丝，仿佛一座大牢狱的铁栏一样，当
一群无声息的讨厌的蟾子，来到我们的头脑的深处结网，
这时，那些大钟突然暴跳如雷，向长空发出一阵恐怖的咆哮，
像那些无家可归的游魂野鬼，那样顽固执拗，开始放声哀号。
——一长列的柩车，没有鼓乐伴送，在我的灵魂里缓缓前进；
“希望”失败而哭泣，残酷暴虐的“苦痛”，把黑旗插在我低垂的
脑壳上。

本诗前三节描写了诗人敏感的心灵活所承受的巨大压迫和极度忧郁的状态。诗人作为一个正宜的人，生活在“恶”之中，但却热爱着“善”，努力寻求“希望”，寻求正义。不甘堕入“恶”之中而不能自拔。然而他的努力归于枉然：“恶”的势力过于强大，它像“盖子般沉重而低垂”的天空，压迫着诗人的心灵；它像“潮湿的牢房”般的大地，囚禁着诗人的心灵；它也像“绵绵无尽的雨丝”，永远不断地侵袭着诗人，使心灵受到莫大的毒害。诗人为此痛苦难当。接下来两节表现心灵的痛苦状态：心灵失去了“希望”，飘荡无依，“像那些无家可归的游魂野鬼，那样顽固执拗，开始放声哀号。”心灵在极度痛苦之中，陷入了死寂。诗人描写了心灵的这种死寂：“一长列的柩车，没有鼓乐伴送，在我的灵魂里缓缓前进；“希望”失败而哭泣，残酷暴虐的“苦痛”把黑旗插在我低垂的脑壳上。”

这一章的大部分的诗篇，在内容的组合方面都表现出一个共同点，即：心灵的忧郁与生活的热忱相混合。诗人的心灵所不可避免的），但他不甘由此而走向死亡，他还没有绝望，他试图从对美的追求和爱情的陶醉中消除忧郁。这就形成了本章中除上述“忧郁诗篇”之外的另两部分：“艺术诗篇”和“爱情诗篇”。

“艺术诗篇”的首篇《祝福》首先描写了诗人投身于艺术后所遭到的打击。诗人的母亲和妻子不理解他、轻视他，甚至诅咒他。在第二篇《信天翁》中，诗人则以落在甲板上的信天翁象征自己。信天翁本是在辽阔海空高翔的海鸟，而现在，“海员刚把它们放在甲板上面，这些笨拙而羞怯的碧空之王，就把又大又白的翅膀，多么可怜，像双桨一样垂在它们的身旁。这插翅的旅客，多么怯懦发呆！本来那样美丽，却显得丑陋滑稽！”甚至，它们也会受到任意的侮辱：“一个海员用烟斗戏弄它的大嘴，另一个跷着脚，模仿会飞的跛子！”诗人直接把信天翁与诗人相比：“云霄里的王子，诗人也跟你相同，/你出没于暴风雨中，嘲笑弓手；/一被放逐到地上，陷于嘲骂声中，巨人似的翅膀反倒妨碍行走。”但是诗人在逆境中并不气馁，他要勇敢地向厄运挑战：“要挑起这样一副重担，/应有西绪福斯的勇气！”（《恶运》）他

从前辈艺术家身上吸取了力量。鲁本斯的“生命之泉”，达·芬奇的“充满神秘的甘美的微笑”，伦勃朗的“充满怨声凄惨的医院”，米开朗基罗的“直立起来的强力的幽灵”，皮热的“贱民之美”，华托的“轻妙鲜艳的背影”，戈雅的“充满无数陌生事物的恶梦”，以及德拉克罗瓦的“忧郁的天空”，“是在无数城堡上点着的灯塔”，不但“对于凡人乃是一种神圣的鸦片”，使人们在痛苦中得到麻醉，更可以显示出不屈从命运安排的“人类尊严”（《灯塔》）。因此，投身于这种“要代代相传”的不朽事业，当然是“幸福无穷”，不容彷徨，不容迟疑的了。于是，诗人使不断坚定、执着甚至悲壮地追求自己的理想，在艺术的天地里苦苦地探索，“高翔”：“在池沼的上面，在幽谷的上面，越过山和森林，越过云和大海，越过太阳那边，越过清霄之外，越过星空世界的无涯的极限，我的精神，你在轻飘飘地高飞……谁能抛弃在迷雾的生活之中压人的烦恼和那巨大的忧伤，而且鼓起强健的羽翼，直冲向永静光明之境，真是幸福无穷！”

在“艺术诗篇”中，还包含着表达波德莱尔美学思想的几首诗，如《感应》、《“我爱回忆那些毫无掩饰的时代”》、《美》、《理想》、《女巨人》等。

“爱情诗篇”中的大部分篇章与诗人的情人、黑人混血儿让娜·迪瓦尔有关。如《首饰》、《异国的清香》、《头发》、《“我爱你，就像喜爱黑夜的穹苍”》、《可是尚未满足》……也有一部分是写其他女性的。波德莱尔想以对女人的爱来排遣忧郁，因此，即使他的爱情诗不合欢乐的情调，在女性身上看到了美的心灵、美的形体、予以热情歌咏，但也明显地表现“恶”就在美的身旁的观念。这是波德莱尔爱情诗的思想特色。这种特色可以从下述两方面看出来：一是波德莱尔在大唱“美的赞歌”的同时，清醒地认识到，对于女性的爱，既有对形体美的欣赏、追求，也有对性欲满足的渴望，因此，必定会给追求者带来伤害，甚至极大的伤害。《美的赞歌》一诗对女性美的这种性质做了形象的揭示：

你是从天而降，或是从深渊上来，美啊？你那地狱的神圣的眼光，把善行和罪恶混合着倾注出来，因此，可以把你比作美酒一样。

……………

你来自黑暗深坑，还是来自星际？命运迷恋你，象只狗盯住你衬裙你随手撒下欢乐和灾祸的种子，你统治一切，却不负任何责任。

美啊，你踏着死尸前进，对死者嘲讽，在你首饰上，恐怖也显得妩媚多娇，凶杀夹在最贵重的小饰物当中，在你傲慢的肚子上面妖冶地舞蹈。

在波德莱尔看来，对于女性的爱，融合了“善行和罪恶”，种下了“欢乐和灾祸的种子”。这种认识，具有“辩证”的因素，即不同于“爱情至上”论者无条件地崇拜女性，完全肯定爱，无视其情欲一面的态度，也不同于禁欲主义者公然否定爱，无视爱带来情感的满足，给人带来幸福的态度，形成了波德莱尔独特的爱情观。波德莱尔本想在爱情中排遣忧郁，可他在爱情中又时时注意到爱与清的对立，注意到爱情中善与恶的对立，那么他怎么能实

现自己的目的呢？他太敏感、太清醒了，他不能不正视对女人的爱中包含的双重性质，因此，决定了他的爱情诗在排遣忧郁的过程中，又往往流露出一种忧郁的情调。这种忧郁的情调，我们在《“我爱你，就像喜爱黑夜的穹苍”》、《“你要把整个世界纳入你的闺闼”》、《“可是尚未满足”》、《“她穿上飘动的、珠光色的外衣”》、《我从深处求告》、《吸血鬼》等诗中都可以看到。二是波德莱尔在描写爱情的过程中，由“从恶中发掘美”的美学观出发，常常使用一些“恶”的意象，如“死亡”、“黑暗”、“妖魔”、“地狱”、“野兽”、“蛇”、“吸血鬼”、“毒物”、“蛆虫”等。他把爱恋的情人比作“跳舞的蛇”、“吸血鬼”、“充满残暴、又聋又瞎的机器”、“无情而残酷的野兽”等。他把拥抱情人说成：“我冲向前进攻，我爬上去袭击，就象一群蛆虫围住一具尸体”；他追求爱情，“就象囚犯挣不脱锁链，就像酒鬼离不开酒盅，就象惯赌者难以戒赌，就象尸体逃不开蛆虫”。这种描写，在《腐尸》中发展到了极端，诗人尽情地描绘腐尸：

两腿翘得很高，像个淫荡的女子，冒着热腾腾的毒气，显出随随便便、恬不知耻的样子，敞开充满恶臭的肚皮。

太阳照射着这具腐败的尸身，好像要把它烧得熟烂，要把自然结合在一起的养分百倍归还伟大的自然。

天空对着这壮丽的尸体凝望，好像一朵开放的花苞，臭气是那样强烈，你在草地之上，好像被熏得快要昏倒。

苍蝇嗡嗡地聚在腐败的肚子上，黑压压的一大群蛆虫，从肚子里钻出来，沿着臭皮囊，像粘稠的脓一样流动。

这些像潮水般汹涌起伏的蛆子，哗啦哗啦地乱撞乱爬，好像这个被微风吹得膨胀的身体，还着度着繁殖的生涯。

这个世界奏出一种奇怪的音乐，像水在流，像风在鸣响，又象簸谷者作出有节奏的动作，用他的簸箕簸谷一样。

尸体的腐朽恶臭，苍蝇的污秽齷齪，蛆虫的蠢蠢蠕动，都被诗人作了形象生动的描绘，大有津津乐道，难尽其意的意味。接下来，出人意料的是，他竟然地把这具腐尸与他爱恋的情人让娜·迪瓦尔相提并论：

——可是将来，你也要像这臭货一样，像这令人恐怖的腐尸，我的眼睛的明星，我的心性的太阳，你，我的激情，我的天使！

是的！优美之女王，你也难以避免，在领过临终圣事之后，当你前去那野草繁花之下长眠，在白骨之间归于腐朽。

那时，我的美人，请你告诉它们，那些吻你吃你的蛆子，旧爱虽已分解，可是，我已保存爱的形姿和爱的神髓！

这种描写，当然是“前无古人”，因为这里表现出的是一种极端残忍的清醒。诗人决不讳言他所爱恋的人的那种无法逃避的残酷结局，在表现今日的爱情欢乐的同时，也让明日的死神提前来临。这种描写，虽然表面上看似冷静、达观的、可必不可免地也使诗篇蒙上了淡淡忧郁的阴影。

诗人与艺术追求中，在爱情陶醉中都消除不了自己的浓重忧郁。于是，他从精神世界中走了出来，进入现实世界。但是，现实世界到处都是恶，令

人失望，更增忧郁。这是《巴黎风光》部分所描写的内容。

发表于 1859 年的《七个老头子》一诗在《巴黎风光》部分占有重要的地位。评论者认为，这首幻想诗就像但丁《神曲·地狱篇》的序诗中出现狮、豹、狼一样，是波德莱尔的地狱篇的序曲（见《恶之花》译者注）。诗人系用象征手法，以七个老头子的形象代表天主教中的七罪宗（骄、妒、怒、惰、贪、食、色），为巴黎这座大城市的种种罪恶蒙上了一层梦幻色彩，曲折地针砭了资本主义社会。开头两句读来令人毛骨悚然：

熙熙攘攘的都市，充满梦影的都市，幽灵在大白天里拉行人的衣袖！

按照波德莱尔的意思，在巴黎，人类的各种恶肆无忌地活动着、泛滥着，于是才出现了一系列悲惨的或腐朽的景象。在《黄昏》中诗人写道：

这时，邪恶的魔鬼们在大气中像实业家一样张开睡眠惺忪，飞来飞去，撞击房檐和百叶窗。透过被晚风摇动的路灯微光，卖淫在各条街巷里大显身手；像蚁冢一样向四面打开出口；它象企图偷袭的敌方的队伍，到处都要辟一条隐匿的道路；它在污浊的城市中心区蠢动，像从人体上窃取食物的蛆虫。到处都听到厨房里的滋滋声、戏馆的尖叫声、乐队的呜呜声；在那以赌博为乐的客饭桌旁，聚满婊子和骗子——她们的同党，那些无休无止又无情的贼子，马上又要开始搞他们的惯技，偷偷撬开人家的大门和银箱，为了混上几天，给情妇添衣裳。

在这七恶泛滥的巴黎，还有心脏流血的母亲（《小老太婆》），卖唱的丐女（《给一个赤发的女乞丐》），遭到迫害，不能返回祖国的流亡者（《天鹅》）……总之，现实中的一切都不合诗人的理想。因此，诗人写道：

当我再睁开火眼观瞧，看到我的恐怖的陋室，大梦初醒，我心中感到该诅咒的忧伤的尖刺……（《巴黎之梦》）。

怎么办？诗人借酒消愁。这就形成了第三部分《酒》。但借酒消愁愁更愁。还能怎么办？诗人索性深入到恶的世界中去。这形成第四部分《恶之花》。

这部分冠以《恶之花》的题目，“恶”实际所指却限于淫欲。诗人描写了各种性爱，主要是非正常的性爱。诗人一方面对之津津乐道，直言不讳，使之具有一种美感，另一方面，也清醒地认识到，耽于淫乐会导致死亡。在《爱神和颅骨》一诗中，诗人受尼德兰画家昂德里克·戈尔齐马斯的两幅版画的启发，描写小爱神坐在颅骨上面吹泡泡，颅骨祈求说：

这残酷滑稽的玩笑，何时才结束？

因为，你的残忍的嘴，奇怪的凶手！吹散的是我的脑髓，我的血和肉！

而在《两个好姐妹》中，诗人更直接地把“荒淫”和“死亡”相提并论：

荒淫和死乃是一对可爱的姑娘，她们慷慨地亲吻，她们无比地壮健，永保童贞的肚子裹着褴褛的衣裳，她们永远在操劳，却从不怀胎分娩。

对那喜爱地狱者、贫穷的宫廷贵族，厌恶家庭生活的命运多舛的诗人，坟墓和妓院叫他到千金输的荫处，在一张从无悔恨光临的床上安身。

充满亵渎之气的这种卧室和棺材，仿佛一对好姐妹，轮流地给予我们，无数恐怖的快乐以及可怕的温存。

污手的荒淫，你想在何时将我掩埋？跟她争妍的死亡，你将在什么时光把黑柏嫁接到她臭桃金娘的枝上？

“黑柏”是死亡的象征，“桃金娘”是爱情的象征。这里，诗人以树木的嫁接比喻荒淫过度而招致死亡。

诗人并不甘心就这样步入死亡，他要反抗。这就是第五部分《叛逆》的内容。这部分只有3首诗，取材于《圣经》，鲜明地表现出诗人反基督教的倾向。该隐在《圣经》中被说成恶人，诗人却对他不但深表同情，而且对他进行赞美：

该隐的后代，去登上天庭，/把天主揪来摔倒在地上！（《亚伯和该隐》）

撒旦在《圣经》中是恶魔，诗人却把他看成被迫害者、流亡者、失败者、连连赞美他的叛逆精神，英雄气概。在《献给撒旦的连祷》中，诗人用反复手法，一连15次呼喊：“啊，撒旦，请可怜我长期的不幸！”诗人表示做一个撒旦式的叛逆者：

让我的魂有一天在智慧树下，傍着你休息，当树枝在你头上，
伸展得像一座新庙堂的时光。

这些诗都表现出诗人的反抗精神。但这种反抗是孤独的、无力的，得不到别人的呼应。怎么办呢？到哪里去寻找自己的出路呢？用什么方式才能使自己这忧郁的心灵得到解脱呢？只有一条路，那就是死亡。于是引出了诗集的最后部分：《死亡》。

在《死亡》部分中，诗人想象死亡可以使一对情侣“两颗心竞相把余热耗尽，变成了两个巨大的火炬，两个灵魂合成一对明镜，双重光在镜中辉映成趣”。（《情侣的死亡》）死之“替光身的穷人们再铺好卧床”，它“是穷人的钱袋和古老的家乡”（《穷人们的死亡》）；死亡可使艺术家们“头脑里面的百花开放”，实现自己的理想（《艺术家们的死亡》）。于是，诗人决定投身于死亡。但这里的死亡，不过是寓意罢了，诗人是要遁入另一个世界去从事新的探索。诗人在最后一篇总结之诗《旅行》中写道：

啊，死亡，啊，老船长，时间到了！快起锚！我们已倦于此邦，
啊，死亡！开船航行！管他天和海黑得像墨汁，你也知道，在我们
内心之中却是充满了光明！

请你给我们倒出毒酒，给我们鼓舞！趁我们头脑发热，我们要不顾一切，跳进深渊的深处，管他天堂和地狱，跳进未知之国的深部去猎取新奇！

于是，在《恶之花》中，诗人形式上结束了他的思想探索历程。

波德莱尔在谈到《恶之花》时，曾说过这样的话：“在这本残酷的书里，我放进了我全部的心血，全部的温情，全部的信仰（改头换面的），全部的仇恨。”

作为一个心地善良、神经敏感的人，波德莱尔深谙巴黎这座现代化大都市的种种恶，深谙资本主义社会人的心灵的种种恶，他对之无比厌恶，无比痛恨，可他又无力改变这种现状：它知道这是什么，可又对之无可奈何。因此，他利用诗的形式，通过心灵的痛苦呻吟，来表明自己的对世人的省悟，对世人的恨。就这个意义讲，《恶之花》是诗人的心泉流出的血浇灌出来的，从诗集中，我们能感觉到，“仿佛一道涌泉有节奏地啜泣”；我们能听到，“血在哗啦哗啦地长流”（《血泉》）。而且，在这个基础上，我们还能从中看到当时一代人的心灵状态：这一代人的目光中都燃着波德莱尔式的怒火，这一代人的灵魂中都淌着波德莱尔式的鲜血。一句话，波德莱尔表现的是整个一代人的思想，一代人的情绪。

作为象征主义的开山作，《恶之花》在方法和技巧上为后来的象征主义作品奠定了坚实的基础

首先，诗集大量地运用了象征、暗示的手法。波德莱尔发现了语言的奥秘，他懂得表示色彩、音响、香气以及各种事物的词语往往具有多义性，如果调动语言的这种因素，就可以形象、具体同时又含蓄地表达某种深意，使诗耐人寻味。因此，他在《恶之花》中一般不直露地抒发自己的思想情绪，而是利用一系列的意象来象征。暗示出某种思绪。这方面的例子不胜枚举，如：甲板上的信天翁象征逆境中的诗人（《信天翁》），天鹅象征流亡者（《天鹅》），七个老头子象征基督教的七罪宗（《七个老头子》），“无限碧空”象征天国（《“我爱你，就像喜爱黑夜的穹苍”》），破钟象征衰弱的诗人（《破钟》），桃金娘象征爱情，黑柏象征死亡（《两个好姐妹》），等等。

其次，采用了通感手法。波德莱尔从“感应”论出发，开创了通感法。通感法也叫感觉挪移法，指的是创作中，声音、颜色、香味等都可以互相沟通，声音可以诉诸视觉，颜色可以诉诸嗅觉，香味可以诉诸味觉等。最有代表性的例子是前面引述的《感应》一诗，其他例子如：“把她的……甘美的温暖倾注在万物之上”（《我爱回忆那些毫无掩饰的时代》）；“我愿你胸中散发健康的芳香”（《患病的诗神》）；“等到淫乐的时钟敲响”（《给一位太快活的女郎》）；“混着龙涎香朦胧的馥郁”（《邀游》）；“它从瓮中把大量阴暗的寒冷/酒向附近墓地的苍白的亡魂”……

第三，通篇运用奇喻、拟人等修辞手法。在某种意义上讲，《恶之花》是修辞艺术的典范。充斥诗作中的“修辞”除上述两方面外，大都是奇喻、拟人等形象、生动地成分，给人极深的印象。奇喻的例子如：“谁知道我所梦想的新的花枝，/在被冲洗得像沙滩的土壤里，/能否找到活命的神秘的营养？”（《大敌》）“远远离开著名的坟茔，/走向一座偏僻的墟墓。/我的心，像个闷声的鼓，/敲着送葬进行曲前进。”（《恶运》）“美酒能用奇迹一般的豪华富丽/装饰最灿烂的旧房。/就像布满阴霾的太空中的夕阳，/在红

霞散漫的金光里，/能使其中现出许多神奇的柱廊。”（《毒》）等等。拟人的例子也比比皆是，光通篇采用这种手法的就有《人与海》、《美》、《美的赞歌》、《猫》、《烟斗》等篇。有人说波德莱尔是典型的苦吟诗人，这是中肯的。

除上述几方面外，《恶之花》体现出的选材独特、形式完美、音乐感强等，也都影响了后来的象征派。瓦雷里曾指出：“波德莱尔的最大的光荣……在于孕育了几位很伟大的诗人。无论是魏尔仑，马拉美，还是兰波，假使他们不是在决定性的年龄上读了《恶之花》的话，他们是不会成为后来那个样子的。”（见《外国文学评论》）由此可见《恶之花》在象征主义文学发展过程中的重要作用

“找到客观对应物”：艾略特

托马斯·斯蒂恩斯·艾略特（1888—1965）是当代西方影响极大的诗人、戏剧家兼批评家，是象征主义的最重要的代表，也是诺贝尔文学奖金获得者。

生平与创作概况

艾略特出生于美国米苏里州圣路易城一个大砖瓦商的家庭里，1927 年加入英国籍。1906—1914 年间，他先后就读于哈佛大学、巴黎大学、牛津大学和默登学院，专攻哲学和文学，选修法、德、拉丁、希腊语和梵文，研习中世纪史、比较文学、印度哲学和宗教等。良好的教育为艾略特最终走上文学道路奠定了坚实的基础。因此，他后来才被誉为“当代最博学的英语诗人”。

评论者一般把艾略特的创作分成三个阶段。1909 年至 1920 年左右为第一阶段。这个时期的创作大都收在《诗歌》（1909—1925）《诗集》（1909—1935）、《诗集》（1909—1962）等集子中。它们被看成“通往《荒原》的道路”。其中，最著名的诗篇是《杰·阿尔弗莱特·普鲁弗洛克的情歌》（1915）。在某种意义上讲，它是《荒原》的前奏，与《荒原》的思想一脉相承。它以普鲁弗洛克的内心独白的方式，象征性地表现了病态世界（一个好像“病人麻醉在手术桌上”的昏黄世界，一个病恹的世界，亦即处于生与死之间、不死不活、亦死亦活的世界）中的病态心灵状态，即失去信念，失去对生活意义的信心，失去对任何事情的创造力，意志薄弱的神经质的自我思考，诗篇反映了一个敏感的知识分子对人类精神状况的悲观主义的思考。

1922 年，艾略特出任《标准》杂志主编。10 月，创刊号登载了他的长诗《荒原》。作品在西方文学界产生了强烈的反响，确立了艾略特现代派诗人鼻祖的地位。1925 年，他发表了组诗《空心人》。这是艾略特创作的第二阶段。《空心人》与《荒原》也一脉相承，但侧重描写精神空虚的“现代人”。其一这样描写道：

我们是空心人/我们是稻草人/互相依靠/头脑里塞满了稻草。
唉！当我们在一起耳语时我们干涩的声音毫无起伏，毫无意义/像
风吹在干草上/或者像老鼠走在我们干燥的/地窖中的玻璃上。
有声无形，有影无色/瘫痪了的力量，无动机的姿势
那些已经越过界线/目光笔直，到了死亡另一个王国的人/记得
我们——如果稍稍记得的话——不是/作为迷失的狂暴的灵魂而
仅是/作为空心人/作为稻草人。

诗中提到的“迷失的狂暴灵魂”指的是福克斯。他在 1605 年试图炸毁国会大厦的阴谋中被捕。以后，英国人民就在每年 11 月 5 日这一天举着模仿他做成的稻草人，放火焰庆祝。本诗就是在这种风俗触动之下写出的。“空心人”是稻草人意象的延伸，它无血无肉，没有灵魂，“头脑里塞满了稻草”、是现代人的象征。现代人没有信仰，徒具形骸，虽生犹死，就好象稻草人一样，诗人用“干涩”来描写现代人的心灵枯竭状态。为了增大强度，接下来又使用了两个比喻：“象风吹在干草上/或者象老鼠走在我们干燥的/地窖中的碎玻璃上”。由于缺乏信仰甘露的滋润，心灵的干旱竟达到这样的程度。于是一片死寂；“有声有形、有影无色/瘫痪了的力量，无动机的姿势”。这是对“空心人”的描述，也是对整个灵魂空虚的西方世界的概括。总的看来，我们从《空心人》中，我们读到了诗人对人的现存精神状态的深沉忧虑，这种忧虑同样是十分悲观的，如果联系整个组诗，我们甚至会得出结论：这时的艾略特，其精神历程正处于最低谷，正处于一种“荒原”地带。

从 1930 年的《灰色的星期三》到长诗《四个四重奏》（1935—1941）是艾略特创作的最后一个阶段。诗人企图超越“荒原”，寻求希望，但他找到的只是自我陶醉的幻想。诗人于 1927 年加入英国国教会。他一生都是一个虔诚的天主教徒。《灰色的星期三》明显地流露出诗人献身于宗教的思想倾向。

《四个四重奏》通过哲学宗教的冥想，宣扬基督教思想，主张皈依宗教。艾略特后期还写了一系列的宗教剧，如描述 1170 年英国主教托马斯·勃克为教会殉难的《大教堂凶杀案》（1935），表现要屈从天主意志的《一家团圆》（1939），宣扬“原罪”说的《鸡尾酒会》（1950），说明在职业中寻求快乐就是贯彻天主意旨的《亲信秘书》（1954）等。艾略特后期作品的这种思想倾向，明显是消极的，甚至是反动的。他在艺术上取得了巨大成功，而在思想探索方面则是失败的。

艾略特在两次世界大战期间还一直是英美诗歌鉴赏的权威。他的文学批评论文集有《圣林》（1920），《论文选集》（1917—1932）、《诗的功能和批评的功能》（1933）、《论诗与诗人》（1957）等。

总的看来，艾略特一生在诗的园地里，不断耕耘，不断探索，写出了很多既思想深刻又艺术性高超的诗作，为欧美诗坛增添了一束束独有风采的奇葩。而在艾略特的园林里，长诗《荒原》可说是其中最大、最雍容华贵的一朵。

《荒原》简析

长诗《荒原》被看成一部划时代的作品，现代诗歌的里程碑，象征主义最重要的代表作。

在长诗中，“荒原”是战后西方文明的象征（按照艾略特的本意，似乎更应该说是整个现代文明的象征）。它的突出特征是没有水，没有春天，没有生机，不死也不活。长诗通过“荒原”意象，反映了艾略特（也包括其他西方知识分子）对于现代文明崩溃的浓重的幻灭感和强烈的忧患意识。

《荒原》一诗共 438 行，分 5 章，即：一、《死者葬仪》；二、《对弈》；三、《火诫》；四、《水里的死亡》；五、《雷霆的话》。

《死者葬仪》的题目来自英国教会的出葬仪式，其含意是：现代人的生活如同出葬仪式。长诗第一句包含深意：“四月是最残忍的一个月”。本来，四月是春光明媚、万物复苏的季节，可是这里却“荒地上/长着了香，把回忆和欲望/掺合在一起，又让春雨/催促那些迟钝的根芽。荒原上缺少生机，处于不生不死的状态。在这种状态中，人由于“回忆”往昔的繁盛而痛苦，也由于复苏的“欲望”而焦虑。接下来，诗人描写现代人的无所事事，精神空虚，以及由此而业来的情欲横流，邪恶丛生，生命力的消失。

这部分引述了很多典故，使长诗含义丰富、深邃。如第三节引用了华格纳的歌剧《特利斯坦和绮索而德》中的传奇故事。特利斯坦和绮索而德工人由于喝了“爱的迷魂药”而热烈相爱。特利斯坦的朋友墨洛特背叛了友谊，向马克五告发了。结果给一对情人带来了终生痛苦。诗人用这个典故暗示我们，私利和情欲导致人类的互相残杀，导致社会上的背信弃义。

在第四节中，诗人引用了关于寻找圣杯的传说。相传圣杯是耶稣被钉在十字架上时他们的门徒用来接他的血的杯子，一说是耶稣最后的晚餐中用的杯子，以后遗失了。以保护基督教为信条的骑士们的最崇高的事业就是找回圣杯。但要经过种种危难，经受许多考验。只有最勇敢、最纯洁、最童贞的骑士才能找回它。据传，一个骑士历尽艰辛，在一个深夜来到了一条河边。河边有一个人正在垂钓。骑士向他打听过夜的地方，钓鱼人告诉他附近有一个城堡。骑士寻找城堡时看到了许多奇异恐怖的现象，通过一座凶险的殿堂，最后终于找到了城堡。他发现，原来钓鱼人就是城堡的国王（渔王）。由于渔王性机能受到损伤，失去了生殖能力，他的人民同样也失去了生殖能力，他统治下的原来非常肥沃的土地也因此变成了一片荒原。他只能坐在河边垂钓，等待寻找圣杯的骑士来解救他。骑士找回圣杯，他和他的人民就能得救，荒原便会复苏。渔王见到了骑士后，盛情地款待了他，于是圣杯奇迹般地出现了。骑士第二天醒来时，发现城堡不见了，而荒原上却出现了生机。在上面的传奇中，显然中心是如何治愈渔王和人民和性机能的损伤，因为只有这样，才能给人类带来生机，给大地带来生机。传奇中的“圣杯”，实际上是女性的象征；骑士所持的利剑是男性的象征。艾略特利用这个传奇，来影射精神上缺乏生机，处于不死不活状态的西方社会。这里就是“性机能”衰退的荒原。

《荒原》不是叙事诗，其中看不到关于寻找圣杯传奇的完整叙述，但有关的象征性意象却作为一条线索贯穿了全诗。如：“而我却在某个冬夜，在一家煤气厂背后/在死水里垂钓/想到国王我那兄弟的沉舟/又想到在他之前的国王，我父亲的死亡。”（169 行至 172 行，这是写渔王）“……至于教

堂/则是有一个空的教堂，仅仅是风的家。”（388行至389行，影射“凶险的教堂”）“我坐在岸上/垂钓，背后是那片干旱的平原”（423行至425行，这也是写渔王）。另外，长诗中不少诗行与莎士比亚的《暴风雨》一剧的内容相关。剧中的斐特南王子以自己对米兰达的纯洁的爱情，使父亲的罪得到宽恕，精神上“复活”了。在这个意义上，他是寻找圣杯的传奇贯穿全诗，使《荒原》变成了一个现代“神话”的象征，成了人类命运的寓言（见裘翰熊著《现代西方文学思潮》）。这个神话，这个寓言的底蕴才可以通过这样的话来揭示：由于失去了爱，现代世界成了一片荒原；若想复苏这荒原，只能唤醒爱。那么，在人类世界中能唤醒这爱吗？怎样才能唤醒这爱呢？艾略特的描述中包含了答案。

第二章《对弈》的标题指的是英国剧作家《女人谨防女人》中的对弈。在这个剧本中，伦罗伦萨公爵爱上了一个美丽的女子，请人设法与她幽会。一个邻居设地，把这个女子的婆婆请来下棋，同时又引女子去见公爵。女子受财富的诱惑，便顺从了公爵。因此，对弈在这里暗指性的游戏。

在这一章中，艾略特采用类似“蒙太奇”的手法，摄取了很多场景，表现了人类世界的情欲泛滥及其恶果。

艾略特接受了柏格森的“心理时间”说：在《荒原》中打破了传统的时空观念，把过去的、现在的、未来的事物都交溶在一起。因此，本章中的描写一会儿是古代，一会儿是现代；一会儿是富丽堂皇的王宫，一会儿又是现代社会中某家嘈杂的饭店。这种时空处理方式，使本章包容无比丰富，而且还体现了艾略特本人所强调的作家的“历史感”。

诗人先通过引述莎士比亚的悲剧《安东尼与克莉奥佩特拉》第二幕第二景中的内容，让读者联想到克莉奥佩特拉这位风流女王。她放纵情欲，最后让毒蛇把自己咬死在阴冷的古墓中。然后，诗人又引述维吉尔史诗《伊尼德》第一卷的内容，把人们带到了非洲海岸，目睹了迦太基女王狄多的爱情悲剧。狄多把自己的全部的爱献给了飘流到这里的特洛亚王子伊尼亚斯，结果被无情地遗弃，自焚于熊熊烈焰。人类的情欲导致了多少悲剧啊！它不但使人自戕，而且使人害人。下面描述的夜莺的不屈的哀啼更为激动人心。奥维德在《变形记》中讲：国王铁卢欧斯的妻子泊劳克奈想念妹妹翡绿眉拉，求丈夫来接她小住。谁料铁卢欧斯发现翡绿眉拉长得美丽，遂起歹念，不但强奸了翡绿眉拉，而且残酷地割去了她的舌尖，把她关在山洞里。翡绿眉拉织成一幅藏有文字的锦绣，托人送给姐姐，向姐姐诉说自己的不幸。泊劳克奈万分愤怒，找回妹妹后，立誓复仇。她杀死了儿子，煮熟了给丈夫吃。铁卢欧斯发现后，便杀死了妻子和妻妹。姐姐变成了燕子，妹妹则变成了夜莺，整夜悲啼，诉说内心的不平。情欲的危害如此之大，可现代人仍不知警觉。接下来艾略特描写了两个现代的场景。一是在卧室里，男女二人在精神空虚，无聊烦闷之中，逢场作戏，有欲无情，“还要下一盘棋”。一是在饭店中，一个叫丽儿的女人和她的女伴窃窃私语，谈着不可告人的私情，打胎，以及怎么对付退伍回家的丈夫……一句话，这是一个情欲主宰着的世界。

第三章《火诫》。“火诫”是佛劝他的门徒禁绝情欲，过一种清心寡欲的生活，最终达到涅槃境界的告诫。水是情欲的象征，必须以火制之。

这一章首先以一系列干涩、死寂的意象来表现现代文明对自然的破坏，在这个背景下再表现现代人的庸俗、淫逸生活中的精神麻木状态。诗人从具有两性功能，瞎了眼却还能看见的帖瑞西士的角度来观察现代世界，将伦敦

这个并无实体的城市的一个侧面加以放大，具体描述了一个打字员和一个公司职员之间的淫乱行为。这两人处于麻木不仁状态，连“爱情”也不能引起他们的兴奋。诗人这样描写女打字员“厌倦又疲乏”，冷漠地听任那个公司职员发泄兽欲之后的情景：

她回头在镜子里照了一下，没大意识到她那已经走了的情人；/她的头脑让一个半成形的思想经过：“总算完了事，完了就好。”美丽的女人堕落的时候，又/在她房里来回走，独自/她机械地用手抚平了头发，又随手/在留声机上放上一张片子。

根据诗人的意思，女打字员的精神状态绝不是个别的，而是普遍的。整个现代人都处于这种欲无情、虽生犹死的麻木状态，因此诗人才说他见到的“伦敦”是“并无实体的城”。

此时空中传来另一种奇异的乐声，它是拯救人类灵魂的精灵发出的。在乐声的感召之下，下界的人大声祈祷：

烧啊烧啊烧啊烧啊/主啊你把我救拔出来/主啊
你救拔
烧啊

人类祈求救世主，用净火烧掉人世的罪孽。

第四章《水里的死亡》。诗人借腓尼基人弗莱巴斯被欲海吞没的可悲下场告诫世人，必须把准航向，否则将导致死亡。

第五章《雷霆的话》。这里的“雷霆”代表着上帝。诗人先描写耶稣受难。耶稣被犹大出卖，被钉死在十字架上。接着，长诗通过岩石的意象表现荒原的干涸，枯竭状态。诗中写道：

这里没有水只有岩石/岩石而没有水而有一条沙路/那路在上面山里绕行/是岩石堆成的山没有水/若还有水我们会停下来喝了/在岩石中间人不能停止或思想/汗是干的脚埋在沙土里/只要岩石中间有水/死了的山满口都是齟齬吐不出一滴水/这里的人既不能站也不能躺也不能坐/山上甚至连静默也不存在/只有绛红阴沉的脸在冷笑咆哮/在泥土缝裂的房屋的门里出现/只要有水/而没有岩石/若是有岩石/也有水/有水/有泉/岩石间有小水潭/若是只有水的响声/不是知了/和枯草同唱/而是水的声音在岩石上/那里有蜂雀类的画眉在松树里歌唱/点滴点滴滴滴滴滴/可是没有水

“水”在这里是生命的象征。在上述描写中，主要的意象是“岩石”，它象征着荒原的生命力枯竭。诗人以意象反复的手法，“岩石”与“水”不断地交替，反复出现，以突出荒原中生命力的枯竭，表现生存于荒原中的人对于生的渴望，对于救世主的企盼。

接下来，诗人引述《圣经》中的内容，来表现人们对救世主的企盼。耶稣被钉死在十字架上后，重又复活，并在他的门徒中行走。现在，人们仿佛感到，耶稣早已重临人间，正与我们同行。但是诗人认为，救世主来临的时机还不成熟。因为“山那边”发生了一场可怕的骚乱：愤怒的人群“在无边的平原上蜂拥而前，在裂开的土地上蹒跚而行”，到处可以听到“慈母悲伤

的呢喃声”。根据诗人的原注，我们了解到，这里实际上描写的是十月革命前后俄国和东欧各国的革命运动。诗人站在反动的立场上，对俄国和东欧各国的革命运动持反对态度。他认为，这场革命的结局是使西方文明蒙受了无法弥补的损失，恰如古代惨遭蛮族破坏的耶路撒冷、雅典、亚历山大一样。他非常恐惧地想到，如果让革命之火蔓延开来，今天的伦敦和维也纳也有毁于一旦的可能。

诗人在下面描写，正当人类处于末日的边缘，在灾难中挣扎的时候，终于，代表上帝的雷霆说话了：舍予、同情、克制。诗人暗示我们，现代人只有顺从上帝的意旨，皈依上帝，按基督教精神生活，才能最终得救。诗人认为，舍予、同情、克制就是打开荒原这人间地狱的钥匙，因为形势紧急：

我坐在岸上垂钓 / 背后是那片干旱的平原 / 我应否至少把我的
田地收拾好？

渔王快死了，他甚至需要赶快料理后事了，骑士还没把圣杯给他找来。只有找来了圣杯，荒原才能复苏。按照上帝的意旨而舍予，同情，克制，就能找到圣杯。“那么我就照办吧。”于是，骑士又踏上了寻找圣杯的艰难历程，他念念不忘：“舍己为人”[即前所谓“舍予”、同情、克制。]

通过上述介绍，可见，在《荒原》一诗中，诗人出于深沉的忧患意识，描写了现代文明所遭受的巨大破坏，表现了现代人的精神空虚，抒写了一代敏感的知识分子的浓重的幻灭感，但是，作为一个虔诚的天主教徒，从保守甚至反动的政治立场出发，他却把我们引向了宗教，把我们推到了上帝的怀抱中。可是，这“上帝”存在吗？归根结底，他开了一张“虚无”的药方。

长诗虽然在思想内容方面存在这样的局限，但在艺术方面却有极高的造诣，简直可以说达到了象征主义艺术的顶峰。我们仅从以下几个方面来看一看这首长诗的高度艺术成就：

第一，它是继《恶之花》之后又一部以都市罪恶为题材的重要诗作，发展了自叶芝以来的“世故得多”，“接近现实得多”的诗风，使象征主义冲出了早期诗作那种狭小的“纯诗”天地，为诗歌的发展拓出了一条新的路子。在诗中，我们看到的是代表现代世界的富有特征的一系列“恶”的事物，如龟裂的大地、干涩的岩石、枯死的树干、流油的长河、昏黄的城市、昏暗的工厂、嘈杂的饭店、肮脏的鼠窝、阴沉的钟声、飞舞的尘土，以及萎靡的乐曲，淫乱的生活……通过这种描写，我们可以形象地、具体地了解西方世界精神方面、物质方面的状况，认识到现代人的精神的空虚、道德的堕落、社会的腐败和文明的崩溃。这些年表“恶”的意象经过诗人的组合，放在长诗中，便成为“美”的重要组成部分，成为审美对象。这正是波德莱尔“从恶中发掘美”观点的一些成功实践。

第二，长诗集中实践了艾略特的“非个人化”理论，以一系列的“客观对应物”来表现某种情绪和观念，对诗的艺术做了有益的探索，积累了宝贵的经验。

在《传统与个人才能》（1917）一文中，艾略特阐述了他的“非个人化”理论。所谓“非个人化”，就是反对诗歌的主观的自我表现，“对诗人的个性（情感）作最少的要求，对诗人的艺术（技巧）作最大的要求。”其原则是：“诗不是放纵感情，而是逃逸诗人主观感情的直接抒写，避免直接对事

物、事件直接议论，避免诗人个性的表现，一句话，做到“非个人化”。他认为，这种“非个人化”的诗是艺术的极致，它超越诗，一如贝多芬的后期作品超越音乐。”

《荒原》可说是上述理论的一次成功实践。构成长诗的，没有一句诗是直抒胸臆，没有一句诗是直接议论，有的只是事物，只是场景，只是事件。但这一系列事物，许多场景和事件，又都表现出某种情绪，某种观念。特别引人注目的是，长诗中引用了 35 个作家的 56 部作品和流行谣谚，还有六段宗教经文，诗人还为它写了大量既是解释、又是补充的注（往往与引用的作家、作品相关）。诗人对这些引避感情，不是表现个性，而是逃避个性”。艾略特认为，“艺术只是在这种非个人化的过程中才能达到科学的境地”。

那么，如何才能做到“非个人化”呢？艾略特主张采用“客观对应物”。在《哈姆莱特及其面临的问题》一文中，艾略特指出：“用艺术的形式表达激情的唯一方式是找到‘客观对应物’；换言之，寻觅到一系列事物，一个场景或一连串事件，并把它们作为表达某种激情的程式；以达到一接触到这些客观事实，读者心中就会立即唤起同样的激情的效果”。艾略特曾表示，他要写一种“只靠骨头赤裸裸站着的诗”。这里的“骨头”，说的就是“客观对应物”。艾略特认为，利用“客观对应物”，就能避用的内容作了复杂的、蒙太奇式的类比，使它们相互咬合勾联，显示出历史的统一性，使它们蕴含的情绪，观念更为复杂，更为丰富。特别是，诗人以寻找圣杯的传奇贯穿始终，更使长诗具有了不同寻常的神奇的启示性。在一定意义上我们甚至可以说，整个的《荒原》就是艾略特某种情绪、某种观念的“客观对应物”。因此，龚翰雄在《现代西方文学思潮》一书中说：“《荒原》好像是被艾略特这位出色的建筑师用各式各样的‘预制件’，根据精心设计的蓝图构成的一座庞大协调的建筑”。由于艾略特对“客观对应物”的强调，后来的西方诗人就自觉地在作品中减少了抽象地表现思想情感的词语，而主要靠形象或场景，情节来“说话”了。由此可见《荒原》对于促进诗歌艺术发展的作用。

除上述两点之外，《荒原》还取得了其他艺术成就。如：它发展了乔伊斯的扩大联想法，在时间上，过去、现在和未来相互颠倒，彼此渗透；在地点上，海阔天空，任意飞跃；在情节上，似有若无，多是一些“片断化”的、“混杂”的情境（见《欧美现代派文学三十讲》）。它采用了具有多义性、丰富性的象征，如“水”、“火”等，增加了思辩色彩，更耐人寻味。它在语言方面做了一次大突破，共用了英、法、德、西班牙、希腊、拉丁和梵文 7 种语言，以及流行口语、书面语、古语、土语、外国语五种形式（见《世界名诗鉴赏词典》），等等。

《荒原》在思想内容方面所具有的震撼力以及在艺术表现方面的可贵探索、巨大成就，使它一发表便风靡欧美，并迅速对世界各国的新诗创作产生影响，最终形成了一代诗风，统治英美诗坛达 50 年之久。

摇曳的花朵：象征主义的变种

象征主义在其发展过程中，由于文学传统、诗人的志趣爱好等方面的原因，曾出现了一些变种。其中，影响较大，具有代表性的有英美的意象派和意大利的隐逸派。

意象派

意象派是本世纪初期出现于英美诗坛上的一个小流派，存在时间很短，但却造成了巨大影响，成为英美现代诗的开端。

“意象”一词源于英语 image，含“形象”、“象喻”的意思。但在意象派的理解中，它却与原意不尽相同。意象派诗人庞德说：“一个意象是在瞬息间呈现出的一个理性和感情的复合体。”（《回顾》）“它是熔合在一起的一连串思想或思想的漩涡，充满着活力。”（《关于意象主义》）庞德还拿象征主义的象征符号跟意象派“意象”做了比较：“象征主义是从事‘联想’的。这是说一种影射，好象寓言一样。他们把象征的符号降低成一个字，一种呆板的形态……象征主义的象征符号有一个固定的价值，好象算术中的数字1，2，7。而意象派的意象是代数中的a，b，x。其含义是变化的。作家用意象不是用它来支持什么信条，或经济的、伦理的体系，而是因为他通过这个意象思考和感觉的。”通过上述几段话，我们认识到，庞德或意象派理解中的“意象”，包括下述几个要点：第一，意象是形象；第二，意象是一个思想感情的复合体；第三，意象的含义是变化的；第四，诗人通过意象来思考，来感觉。关于“意象”的观点，是意象派的理论——象征主义的基本观点。

意象主义的理论基础是法国哲学家柏格森的直觉主义。意象派诗人认为理性只能看到事物的实用性，唯有直觉才能察知事物的独特性；艺术家为了刻划事物的“独特性”，就必须使用直觉的语言手段，来捕捉直觉中的所创造出来的意象，并将它表现出来，使视觉中的事物形象更加新颖独特。因此，他们给艺术下了一个简单的定义：艺术=直觉=生活中的意象。

意象派在创作方面还提出了一系列原则。1913年，意象派提出了由庞德起草的“三原则”：“一，直接处理‘事物’，无论是主观的，还是客观的。二，绝对不使用任何无益于呈现的词。三，至于节奏，用音乐性的短句反复演奏，而不是用节拍器反复演奏来进行创作。”（见弗林特《象征主义》）。

其中，第一条是意象派的宗旨，第二条对第一条进行了明确而严酷的限制——意象派诗要纯用意象（用庞德的说法，诗不是“情绪喷射器”，而是“情绪等式”），第三条是主张用自由诗体（短行自由诗）。

1915年，意象派又提出了“六原则”。其中的四五两条与意象派宗旨密切相关：“四，要写意象。我们不是一个画派，但我们相信诗歌应当确切地表现细节，而不是处理含糊笼统的概念……五，要写硬朗清晰的诗，不写模糊的不确定的诗。”

“表现细节的原则”比庞德的观点“往后缩了”。这个原则表明后来的意象派更倾向于使用单式描述性意象，而不去努力把意象变成具有深意的隐喻或象征。因此，从理论上讲，后期意象派距离象征主义越来越远了。

意象派实质上是对当时统治英美诗坛的后期浪漫主义，即所谓维多利亚诗风的反拨。19世纪后期，浪漫主义经过了它的壮年的汹涌澎湃，在1880年左右退化成矫揉造作、堆砌词藻、无病呻吟的感伤主义，充满了甜得发腻的比喻，或是庸俗的训诲。这自然引起了一些有志于诗歌艺术的青年诗人的不满，并导致意象派的产生。1908年，一群英国文学青年经常聚会于伦敦索荷区一家咖啡馆里，讨论诗歌问题。1909年，美学家T.E.休姆参加了这个团体，并成为这个诗人俱乐部的核心人物。休姆虽然从事文学活动的时间较短，

但他的论文《浪漫主义与古典主义》，对统治英美诗坛一百多年的浪漫主义进行哲学上，美学上的激烈攻击，并提出了意象派的创作原则，如：诗应当“在细小而干燥的事物中寻找美”；“最重要的目的在于正确的、精细的、明确的描写”；诗必须是“视觉上具体……使你持续地看到有影响的东西，阻止你滑进抽象的过程中去。”因此，这篇文章的出现，实际上便宣告了意象派的诞生。1910年后，“诗人俱乐部又增添了新鲜血液：美国诗人庞德，希尔达·杜立特尔，英国诗人理查德·奥尔丁顿。于是，意象派的诗营形成了。

1912年，美国女诗人哈罗特在芝加哥创办了《诗刊》杂志，发表了一大批无名青年写的使人耳目一新或瞠目结舌的诗作，开始了美国文学史上所谓“诗歌文艺复兴时期”。1913年，希尔达·杜立特尔以“意象主义者H·D”为笔名，在《诗刊》一月号上刊出了自己的诗。这是意象派诗歌第一次面世。同年三月号的《诗刊》上，刊登了弗林特写的“意象派某诗人”访问记，提出了实际上是庞德起草的意象派“三原则”。到这时，意象派不但有创作，还有理论，完全形成了一场文学运动。

但是，直到1915年，意象派还只是当时诗坛上许多派别中的一个，并不比其他新诗派更引人注目。1915年下半年，庞德退出了意象派，美国女诗人埃米·洛威尔成了意象派的挂帅人物。她把意象派从成员不定的俱乐部变成了一个诗社。其正式成员有英国的理查德·奥尔丁顿，P·S 弗林特，D·H 劳伦斯·美国的希尔达·杜立特尔，约翰·哥尔德，弗莱契和埃米·洛威尔。他们决定每年列出一本意象派诗集。当年出版的诗集，卷首刊登了由奥尔丁顿执笔、埃米·洛威尔修改的意象派宣言，即所谓“六原则”。于是，意象派掀起文坛大波，成了人们谈论的题目。

然而，好景不长，第一次世界大战爆发了，和平的环境遭到破坏，诗人们各奔东西，有的还上了战场，顾不得推敲诗句了，因此，意象派出现了衰落。到1918年时，意象主义作为一场运动便最后结束了。

但意象主义影响仍然存在。30年代，威廉·卡洛斯·威廉斯发起“客体派。诗歌运动。实际上是意象派的复苏，在五六十年来美国新兴的诗派中，也能看到意象派的影子。

而且，意象主义还超越了英、美，传到了世界其他国家。十月革命后，意象派在苏联落户，迅速形成了一个相对独立的有组织，有出版物的流派。其主要成员有叶塞宁、伊甫涅夫等。出版的诗集有《语言的熔炉》、《贩卖幸福的人》、《意象主义者》，出版的杂志有《契赫——比赫》、《美的世界里的旅馆》等。

意象派也曾对我国五四时代的诗歌创作以影响，沈尹默的《月夜》、胡适的《湖上》、刘大白的《秋晚的江上》、王统照的《湖心》，闻一多的《秋色》，以及康白情的诗作，就是这种影响的产物。

说来有趣，意象派影响了我国的新诗创作，而我国的古典诗歌，却影响了意象派。

1914年，庞德主编了第一本意象派诗集。其中有四首诗是我国古典诗歌的翻译：《仿屈原》，是屈原《山鬼》的改作，《刘彻》是汉武帝《落叶哀蝉曲》的意译，《秋扇怨》取材于班婕妤的《怨诗》，还有一首来历不明。

1915年，庞德出版了《汉诗译卷》。内中包括15首李白和王维的短诗译文。这本小册子，被认为是庞德对英语诗歌的“最持久的贡献”，是“英

语诗歌经典作品”。其中的《河商之妻》（即李白的《长干行》）、《南方人在北国》（即李白的《古风第八》）等篇脍炙人口，经常作为庞德本人的创作名篇而选入现代诗歌选本，美国现代文学史上也常要论及。

更使人感到有趣的是，《汉诗译卷》竟触发了英美诗坛翻译、学习我国古典诗歌的历久不衰的热潮。继庞德之后，埃米·洛威尔邀人合译了我国古典诗歌 150 首，于 1920 年出版，名叫《松花笺》。其他我国古典诗歌的英译本，在 1915 - 1920 年间，至少不下十种。这使文学史家惊叹。他们说。这些年月，中国诗简直“淹没了英美诗坛”。从这方面看，庞德等意象派诗人对促进中美、中英文化交流，扩大我国文学在世界上的影响，确实建立了不可磨灭的功绩。

意象派诗人之所以迷恋我国古典诗歌，是因为他们觉得中国古典诗歌与意象派的主张颇为吻合。可以引这个有几千年历史的文明来为自己的主张作后盾。这一点，庞德说得很明白：“正是因为有些中国诗人，满足于把事物表现出来，而不加说教或评论，所以人们辞繁难加以选择。”

在意象派文学的发展过程中，涌现出很多重要诗人，如前面提到的休姆、庞德、希尔达·杜利特尔、埃米·洛威尔理查·奥尔丁顿、D.H·劳伦斯、弗林特、弗莱契，另外还有 F·福特、艾略特等，他们都有杰出的创作。为了更好地认识意象派，下面，我们概括地介绍一些意象派人及其创作。

休姆（1883—1917）是英国意象派诗人的早期代表。1908 年，他在伦敦组织了自称“诗人俱乐部”的文学小团体，开始了他的文学活动。他的论文《浪漫主义与古典主义》被认为是意象派的宣言。他认为，诗必须是“视觉上具体的……使你持续地看到有形的东西，阻止你滑进抽象的过程中去。”他 1912 年发表于《新世纪》杂志上的五首小诗可以说是这种观点的实践。其中，《落日》一诗，意象新颖，读起来令人回味无穷。诗中写：

一位跳芭蕾舞的主角，醉心掌声，真不愿意走下舞台，最后还要淘气一下，高高翘起她的脚趾，露出擦着胭脂的云似的绛红内衣——在正厅头等座位一片故意的嘟哝中。

诗人以女芭蕾舞演员比落日，以演员不愿走下舞台来与我们依恋夕阳不愿它消逝的心态相吻合，以演员高翘起脚趾，都给人新奇感，在“持续的有形的”意象中引发了我们对美的憧憬和追求。

伊兹拉·庞德（1885—1972）是 20 世纪英美诗坛最重要的人物之一。他一生中出过许多部诗集。如《狂喜》（1909）、《人物》（1909）、向塞克斯图斯·普罗佩提乌斯致敬》（1917）、《休·赛尔温·毛伯利》（1920）等。他的长诗《诗章》（1917—1959）内容庞杂，不乏精彩的篇章，是他最主要的作品。但一般认为，他所创作的典型的意象派诗歌却不多。《在一个地铁车站》是庞德经常被人称道的名篇。该诗只有两行

人群中这些面孔幽灵一般显现；/湿漉漉的黑色枝条上的许多花瓣。（杜运燮译）

诗虽短，却被看成是意象派的扛鼎之作。

庞德回忆说：“三年前在巴黎，我在协约车站走出了地铁车厢，突然间，

我看到一个美丽的面孔，然后又看到一个，又看到一个，然后是一个美丽儿童的面孔，然后又是一个美丽的女人……”这种让庞德激动的视觉形象促使他提笔写了一首 31 行的诗，但他觉得不够凝炼，信手撕掉了。半年之后，他又写了一首 15 行的诗，也不满意，觉得强度不够。又过了一年，他终于在不懈的琢磨中，写出了上面两行诗。

如同坎利夫所说：“这首诗已经超过了最大强度的顶点，使它有一半成了自己才能了解的暗示。”

因此，别看此诗仅有两行，却难尽其解。在现代资本主义工业高度发展的情况下，人们随着机器的不停转动而整天劳碌奔波，疲惫不堪。在黯淡的地铁站中，人们象地狱中的幽灵一般，隐隐约约地，黑糊糊地涌了出来。忽然，从这黑压压的，熙熙攘攘的人群中却闪现出几张鲜艳的、红润的、富于生气的面孔，使人为之一振；原来，这中间也会有美。你看，他们的面孔不就像蒸腾着雾气的黑色树干上的一个美丽的花瓣吗？虽然意象派诗人从来不主张对诗加以解释，但作为读者，如果我们把地铁的黯淡光线，人群的拥挤，都市的繁忙，阴湿多雾的天气，以及上述情形给人造成的精神压抑等联系在一起，或许能够使我们的的心灵融进庞德所创造的“一刹那间思想和感情的复合体。”之中，从而领会它的意蕴。但不管怎么说，我们都不能不承认，通过意象之间相互映衬，造成了一种朦胧的诗境，让人似懂非懂，言尽而意不尽。这可能就是意象派诗人所追求的艺术效果吧？

希尔达·杜立特尔（1886—1961）笔名 H.D.，被公认为最忠于意象派原则并取得相当成就的诗人。她的诗作主要有《海花园》（1961）、《赫利奥多拉和其他诗篇》（1924），长诗三部曲《不会倒塌的墙》（1944）、《给安琪尔的敬意》（1945）和《枝条上的花朵》（1946）等。她的诗通过主客观的充分融合，造就了生动可感的意象。《山神》（一译《奥丽特》）是她最著名的一首诗：

翻腾吧，大海——翻腾起你尖尖的松针，把你巨大的松针，倾泻在我们的岩石上，把你的绿扔在我们身上，用你池水似的彩霞覆盖我们。

诗歌采用了意象的重叠交融技巧。所谓意象的重叠交融，就是在一个意象之上投映着另一个意象，两个意象彼此渗透，构成一个新的意象。诗人把山比喻成海，把松林比喻成海浪。在描写中（或者说在联想中），松林成了海浪，可以打在岩石上，用绿来冲击着人；海浪也是松林，所以大海翻腾起的是高高的松树，而且“覆盖”了人。由于意象之间彼此重叠交融，风卷松林，松涛滚滚的画面便被突现了出来，给人极深的印象。后来的许多现代派诗人（克莱思）都以这首诗的技巧上得到启发，自觉地以意象的重叠交融来增大诗的强度。

理查德·奥尔丁顿（1892—1962）虽是意象派运动的代表，但他的诗并不是典型的意象诗，同庞德提出的“客观性，再一次客观性”不完全符合。他的诗常是客观与主观兼有，意象同抒情并列。较少主观之情的是《傍晚》一诗：

烟囱，一排接着一排，划破清澈的天空；月亮，一片破纱裹着

她的腰，在烟囱中搔首弄姿，一个笨拙的维纳斯——这里，在厨房的洗涤格上，我肆无忌惮地望着她。

奥尔丁顿用意象映衬对比的方式暗示出“我”对“她”的强烈爱意，暗示出“我”对外在世界的反感以及平庸生活中的某种追求（或许是陶醉于美吧？），虽是极少的笔墨，却蕴含丰厚，耐人咀嚼。

奥尔丁顿的诗作还有《新老意象》（1915）、《战争与爱情》（1918）、《欲望的意象》（1919）等。

威廉·卡洛斯·威廉斯（1883—1963）是一个具有极大影响的美国诗人。50——60年代时声誉甚至压过了艾略特。

在庞德的影响下，威廉斯参加了意象派诗歌运动。意象派运动结束后，30年代，他又加入了客观主义诗歌运动。客观主义是意象主义在新的历史条件下的复苏。威廉斯在解释客观主义时说，客观主义认为，诗歌除内容外，本本也是需加工的客观物体。同意象主义相比，客观主义所强调的意象有其明确的特殊性，而且是意象的含义更为宽广，进入画面的是思想，头脑，而不是无依无靠的肉眼。威廉斯主张诗歌“要事物本身，不要概念”。这同庞德的原则是一致的。他反对艾略特的诗风，认为艾略特向后看，把诗歌引向了晦涩的歧路。他坚持自己的道路，孤军奋战了近半个世纪，终于创造了一种和艾略特风格迥异的美国式的诗。

威廉斯的诗集有《酸葡萄》（1921）、《春天及其他一切》（1923）、《一个年轻的殉道者》（1935）等。他还花了近20年时间写了长诗《巴特逊》。被称为“我们这时代的《草叶集》”。一般说来他的诗作短小精悍，清新自然，富有浓厚的乡土味和生活生气。人们常常称道的也主要是他的小诗，如《红小车》、《给一个穷苦老妇人》、《南塔刻特》等。先看《红小车》：

那么多东西，倚仗/一辆红色/手推车/雨水淋得它/晶亮/旁边
是一群/白鸡/（袁可嘉译）

诗歌呈现出一幅由红色手推车、雨水和白鸡组成的色彩鲜明而又和谐的画面。但其内蕴是什么？众说纷纭。有人说它是一种人生思考，有人说它是一种美学追求，还有人说它是一种心理体验。究竟孰是孰非？语言的多义性，造成了诗的丰富内涵。因此必然会见仁见智。在这里，我们只能说，威廉斯在平凡、单调的生活中捕捉到一种美，他又用精确的诗句呈现了这种美。再看《给一个穷苦的老妇人》：

在街上嚼着只/李子，手上还拿着/一纸袋/她觉得好吃/她觉得
/好吃。她觉得/好吃/你能看到这点/瞧她吃手上/咬剩的半个/那副
劲头/吃舒坦了/熟李子的慰藉/似乎充塞空气中/她觉得李子好吃/

一个老妇人，一生穷苦，某一天吃到了一只李子，她感到特别香甜。于是，她心里默念着，嘴里叨咕着：“好吃！”“好吃！”透过这极平凡的生活细节，这一连声的“好吃！”我们不是体会到了一种浓厚的幸福吗？当然，这是满面泪痕后的幸福感。能吃到一只李子，便如此“幸福”，这个老妇人“穷苦”之程度，穷苦进间之长就可想而知了。而且，在这种“客观”的生活细节的描写，似乎还自然地流露出诗人“主观”上对穷苦人的同情。

最后看《南塔刻特》

窗外的花/淡紫，嫩黄/白窗帘变化色调/洁净的气息——/向暮
的日光——/照着玻璃托盘/玻璃水瓶，酒杯/翻倒，旁边/有把钥匙
——还有那/洁白无瑕的床。

这首诗仿佛是一幅印象派的抽象画。诗人的视觉从窗外到室内，罗列了一系列的静态意象，在落日余晖的映照下，画面中的颜色浓淡分明，给人一种素净淡雅的美感。而且，诗人“从写生中超越自然”（塞尚语），不但写静物，还写瞬间感受，以“白窗帘变化色调”表现出对颜色变换的美感，以“洁净的气息”表现出嗅觉与视觉的相通，暗示出自己对恬淡、安逸生活的向往。

总而言之，威廉斯在客观方面是突出的，他的小诗在自然清新中呈现出色彩分明的意境，暗含着浓厚的诗意，似乎有点我国的山水田园诗的味道。

谢尔盖·亚历山德罗维奇·叶赛宁（1895—1925）是俄罗斯著名抒情诗人。1919年，叶赛宁与意象派诗人接近，成为意象派的主要成员。他继承俄罗斯民族歌谣的传统，采用意象派的表现手法，歌颂俄罗斯乡村的自然风光，写出了许多优美的诗篇。如《日出》：

在蓝幽幽的天边，点燃起红霞一片，
一条彩带呈现了，闪着金色的光焰。
旭日的万道金箭，从高空折回光线，
引出反射的链锁，又把光撒向远天。
那灿灿的金光哟，倾刻把大地照遍。
那蔚蓝的苍穹哟，在我四下里展现。

叶赛宁是一个善于设色的诗人，本诗便体现了这方面的特色。蓝幽幽的天，红艳艳的朝霞，金灿灿的光焰，光与色的配置十分和谐，特别是第二诗节，描绘中还给人一种立体感，突出了大自然的无比美好，含蓄地传达出诗人的感情。再如《白桦》：

洁白的白桦树，站立在我的窗前，披一身雪粉，好似银子镶嵌。
在那树枝上，/挂着白雪一串串，毛茸茸的枝条/白纓纓一片。在沉
睡的寂静里，白桦伫立默然，那金色的火焰/又把雪花点燃。慵懶
的朝霞/偎在白桦的身边。为白桦再次银镀/全身更加皑皑耀眼。

本诗体现了叶赛宁诗作又一特色，即采用拟人手法。诗人把自然景物人格化，在使大自然充满各种色泽、律动的同时，也使自然物具有人的情态，人的意识。这样，诗境中，人和自然便完美地融合在了一起，诗人在描绘自然美的过程中，也展示出自己追求美的心灵。另外，叶赛宁笔下的白桦常和少女相联，因此，我们通过那个仁立窗前、披着一身银辉的“洁白的白桦树”形象，似乎也看到了某种品格，比如纯洁，比如朴实无华。这使本诗显得既自然清新，又含蓄蕴藉。

叶赛宁欢迎十月革命，期望革命后能出现一个“农民天堂”。在诗集《俄罗斯与革命》（1925）中，他歌颂革命，宣传共产主义建设的思想。在长诗《安娜·斯涅金娜》（1925）中，他还描写了农村革命的广阔前景。这是叶

赛宁积极的一面。

另一面是，他出于对纯朴的自然的热爱，曾不理解工业化初期对自然的某些破坏，对新的现实有所反感。表示忧虑。这促使他苦闷、悲观，认为自己“一去不返地别了故乡”。为了寻求解脱，他走上了自甘堕落的道路。他后来回顾说：

我们这肮脏的星球，是多么冷酷！太阳列宁/也还没把它消融！
因为我才去/胡闹，堕落和酗酒——怀着诗人的/病弱伤痛的心灵。

正是在这种情况下，他写了组诗《莫斯科酒馆之音》（1921—1924）。作品中充满良辰难在，故土难归的感伤哀愁，亦即“叶赛宁情调”，表现出叶赛宁创作的消极面。

隐逸派

隐逸派又译奥秘派，是两次世界大战之间在意大利出现的一诗派，在西方诗坛上产生了很大影响。

1936年，评论家F·弗洛拉把自己所写的评论翁加雷蒂诗作的文章汇编成《隐逸派诗歌》，把翁加雷蒂等人的诗作称为隐逸主义。隐逸派由此得名。

隐逸派的基本主张表现在对生活及现实的看法上。这一派认为，由于“生活之恶”的侵袭，诗人无法表现普遍的真实，而只能寻求个性的真实，表现自我情感和内心世界。因此，这一派主张，诗人应超脱严酷的现实，把笔触伸到个人的情感世界去，刻划出内心世界的微妙情感。

在艺术上，隐逸派受象征主义和未来主义的影响，善于用象征、隐喻的手法来表现内心，注重语言的音乐性。

隐逸派的兴盛期是20年代，产生了人称“隐逸派三杰”的翁加雷蒂、蒙塔莱和夸西莫多。

米塞培·翁加雷蒂（1888—1970）青年时代在象征主义和未来主义的影响下开始创作。他的诗作着重刻划个人在时代风云之中的瞬间感受，贯穿了对人类悲剧命运的深沉思考，反映了诗人的苦闷以及对自由、和平的向往。代表作有诗集《覆舟的愉快》（1919）、《时代的感情》（1937）、《呼喊与风景》（1952）等。

战争的腥风血雨和随时存在的死亡威胁，使诗人突破传统抒情诗的风格，致力于寻求直率、简洁的语言和清澈明朗的诗评。《守夜》一诗就是这种探索的结晶。诗中写：

整整一夜/我守护着/一名被杀害的战友。
他的嘴唇/扭曲/他的双手/抽搐/清朗的月光/照亮/他的面孔。
他闯进了我的孤寂/我挥动羽笔/把爱注进了书简。
我从来不曾/这样眷恋生活。

诗人利用平易的语句、短促的节奏，表现了“我”在死的包围之中的瞬间感受：“我从来不曾/这样眷恋/生活”。最后三行如同我国古典诗歌中的点睛之笔。前面的诗句好象很平淡，由于有了这几行，“我”内心中正在进行的生与死的搏斗，对死的恐惧和生的眷恋，便全盘托出了，寥寥数语，却含意隽永，在表现内心隐秘情感方面显得很有力度。

《岛》一诗则体现了翁加雷蒂诗的又一种风格：

他来的一个/永远是黄昏的海岸上/那儿有古木参天的森林；/再往深处走，只听得羽毛的音响在召唤他/炎热的水发出刺耳的击拍声/把羽毛的音响溶化，这时他看到一个精灵/（本来没精打采，后又振作起来）；回身往高处看，原来是一个仙女，她伸直身子抱住一株榆树，沉沉入睡。

他时而想到幻影，时而想到真正的火焰，后来到了一块草地，那儿的阴影，在处女的眸子里/显得十分浓密，像橄榄树下的黄昏一样；树枝上，慢慢滴下了/一丝丝箭似的雨水，那儿羊儿在宁静温馨的环境下/打盹，有的羊儿/却在熠熠发光的地毯上觅食，牧羊人的

手透明得像玻璃，亮油油的，仿佛害过/一场小小的热病。

在本诗中，诗人将现实与幻境交溶于一体，以新颖的意象和独特的象征、隐喻，创造出一个色彩纷呈、神秘迷蒙的境界，表现了“他”在虚弱、孤独、痛苦中想要逃离现实，与自然同一的强烈愿望。与《守夜》明显不同，它显得瑰丽多彩，神奇诡谲。

埃乌杰尼奥·蒙塔莱（1896 - 1981）是本世纪意大利最杰出的抒情诗人，隐逸派的旗手。1925年，他出版诗集《乌贼骨》，一举成名。此后的重要诗集有《境遇》（1939）、《暴风雨及其他》，（1956）、《萨图拉》（1971）等。1975年，由于“他独树一帜的诗歌创作，以巨大的艺术敏感性和排除谬误与幻想的生活洞察力，阐明了人的价值”，而获得诺贝尔文学奖金。

《乌贼骨》是隐逸派文学的代表作品，被认为是蒙塔莱的创作理论和隐逸派诗歌特点的图解。《生活之恶》是其中具有代表性的一首：

我时时遭遇/生活之恶的侵袭：它似乎喉管扼断的溪流/暗自啜泣，/似乎炎炎烈日下/枯黄萎缩的败叶，又似乎鸟儿受到致命打击/奄奄一息。

我不晓得别的拯救/除去清醒的冷漠：它似乎一尊雕像/正午时分酣睡朦胧，一朵白云/悬挂清明的蓝天，一只大鹰/悠悠地翱翔于苍穹。

本诗表现出诗人面对“生活之恶”而产生的孤独、彷徨而又无可奈何的心态。“生活之恶”是生活中的抽象的超阶级的邪恶，是对第一次世界大战所造成的社会恶、人性恶的概括。正是由于“生活之恶”的存在，才使得社会、人类、自我成了“乌贼骨”，完全丧失了生机，惨不忍睹。蒙塔莱的诗侧重表现的正是在“生活之恶”面前诗人的心灵状态。本诗第一节用象征主义的隐喻手法，描绘出“我”在“生活之恶”“侵袭”下所出现的惨象：最终成了“乌贼骨”。第二节则表达“我”的绝望感。在诗人看来，宇宙是不可幸免的失败的象征，痛苦则是人生永恒的伤痕。人对这种命运无可奈何，只能保持一种“清醒的冷漠”。但是，人又绝不能像这里所写的，像“雕像”、“白云”和“大鹰”那样“冷漠”，人有感情，他不能对人间疾苦不闻不问，漠然处之。因而，这就会更增加人、特别是敏感的人的心灵痛苦。在艺术表现方面，本诗也显示了诗人极高的功力，作品构思十分精巧，上下两节的句式、行数相互对称，嵌入了两组喻义不同的意象，显得特别整齐和谐。

蒙塔莱的诗在刻划人的个性危机，表现心灵的苦闷的过程中，凝聚着对人生的深沉思考，往往具有较强的哲理性。如《葵花》一诗：

快让我看看/我栽种的那株葵花/它在盐碱焦灼的土中长大。/
枯黄的脸盘/终日忧虑地凝望/明镜似湛蓝的天空。

禁锢在黑暗中的人/谁不翘企光明？乐曲时起时伏/色彩光怪
陆离/生命悄然渐尽。消亡/一切生灵的命运。

快让我看看那株葵花/它终日朝着/金色明亮的阳光。人生犹如
花朵的芳香/轻风拂过就无寻访。快让我看看/那株正在枯萎的葵
花。

诗中包含着一个深邃的象征。葵花生长在“盐碱焦灼的土中”，忍受着干渴的煎熬。但它对自己的命运无可奈何，它只能默默地忍受着，静等着“枯萎”（“枯黄的脸盘/终日忧虑地凝望/明镜似湛蓝的天空”。）人的一生正与葵花相同。虽然人生旅程中“乐曲时起时伏/色彩光怪陆离”，但在“生活之恶的侵袭下”，“生命悄然渐尽”。最终，“消亡/一切生灵的命运”。“明镜似湛蓝的天空”中那“金色明亮的阳光”，似乎给人类带来了希望，但对光明的渴望、追求中反倒加速了自己“枯萎”的进程。很明显，在表现人生苦难方面，本诗有深刻的一面，不过却带有明显的宿命论色彩，反映出浓重的悲观主义。另外，诗人选择葵花的意象既独到又恰切，为主题的深入开掘提供了可能。

《汲水的轳轳》一诗与上诗表现了相同的主题，一样富于哲理，一样地悲观。诗中写道：

汲水的轳轳辗转转动，/清澄的泉水/在日光下闪烁波动。/
记忆在漫溢的水桶中颤抖，/皎洁的镜面/浮现出一张笑盈盈的脸容。
我探身亲吻水中的影儿：/往昔蓦然变得模糊畸形，/在水波中荡然消隐……
唉，汲水的轳轳辗转转动，/水桶又沉落黑暗的深井，/距离吞噬了影儿的笑容。

在诗中，“汲水的轳轳”实际上是永恒循环的命运之轮的象征，它没有目的，周而复始地转动着：“水桶”则是在生命转动的轨迹里忐忑不安地苟活着人类的化身，他们在盲目的“轳轳”的控制下，无法摆脱沉沦于“黑暗的深井”的处境。诗中意象鲜明，但描写却蒙上了一层迷茫的梦茫的梦幻色彩，突出了人类不能主宰自己命运的宿命论思想。

由于蒙塔莱表现了在“生活之恶”侵袭下人的个性危机，对人生做了富于哲理性的思考，因此他的诗作赢得了广泛的读者，他本人则成了意大利“当代最光荣的诗人”（马尔可·福乐帝语）。

萨瓦多尔·夸西莫多（1901—1968）是隐逸派的又一个代表诗人。1929年，他发表诗集《水与土》，获得巨大成功。以后，他又陆续发表了《消逝的笛音》（1932）、《转瞬即是夜晚》（1942）等重要诗集。贯穿这些诗集的是对故乡西西里和孩提时代生活的怀念，流露出哀伤，失望情绪。在反法西斯的抵抗运动中，他转而写作“社会诗歌”，揭露法西斯的罪行，讴歌人民争取自由的斗争。这个时期重要的诗集有《日复一日》（1947）、《生活不是梦》（1949）等。1959年，诗人由于“他的抒情诗以高贵的热情表现了我们时代生活的悲剧经历”而获得了诺贝尔文学奖。

夸西莫多的诗大多采用象征、隐喻的手法，表现人的内心深处一刹那的深刻感触，如《消逝的笛音》就体现了这一特点：

贪婪的痛苦啊，在我/渴求孤独的时刻，别急于送来你的礼品。
冷冰冰的笛音，重新吹出/常青树叶的欢欣。它使我失去记忆；
欢乐没有我的份。

夜晚降临在我的心灵。在我沾满杂草的手上，水儿一滴滴流尽。

翅膀在朦胧的天际振摆；心儿从一处飞向一处，我这片土地却无法耕耘。

每一天都是一堆废品。

本诗表现的是诗人失去往昔幸福快乐时的无限哀伤。“笛音”代表是时间，是生活。“冷冰冰的笛音”是指失去了幸福快乐的生活。“重新吹出/常青树叶的欢欣”是说缅怀青春岁月的快乐。“它使我/失去记忆；欢乐没有我的份”，是说痛苦的心灵已经冷却麻木了，笛音能使自己回想往事，却不能使自己重温欢欣。第三、四节用隐喻来表现自己心境的阴暗、沮丧和悲哀。“我这片土地却无法耕耘”，是说心灵已死。“每天都是一堆废品”，紧承前一诗节，是说自己的心灵永远不能复苏；极言悲哀、痛苦之重。总之，本诗对人的个性危机作了突出表现，具有浓重的悲观绝望的色彩。

夸西莫多（也包括其隐逸派诗人）的悲观绝望情绪的产生是有社会根源的。本诗创作时，正值墨索里尼法西斯专制时期，史称“黑暗的二十年”。诗人的家乡西西里也沉隐于黑暗之中。“在任何一处别的地方，都不曾笼罩这般的黑暗。这不是昏黯，而是风雨如磐，一片漆黑。”（阿拉贡语）诗人以一个软弱的心灵，看不到会有什么样的前景，便自然会有上诗那种“我这片土地却无法耕耘”：“每天都是一堆废品”的悲叹了。

夸西莫多还写有一首既简短又深奥的短诗，叫《转瞬即是夜晚》：

每个人孤立在大地上/被一线阳光刺穿/转瞬即是夜晚。

诗作中只有三行，摄取了人生旅程的三个瞬间，象征人生的短暂。第一句说人诞生于世，于是便陷入“孤立”状态，表现出的是一种孤独感。第二句说人无法左右自己的命运，软弱无力，“一线阳光”（自然界中的神秘力）轻易地就可以把他“刺穿”（打败），表现出的是一种悲剧感。第三句说人生十分短暂，表现出的是无法战胜自然的幻灭感。可见，诗作具有高度概括力，深沉地思考了人生状态，但同上首诗，也表现出浓重的悲观主义。不过，本诗表现了诗人极高的艺术功力。如飞白所说，这体现出意象美、图案美和音韵美的特色，因此，很受人们的推崇。

