

法国现当代文学流派

◎ 户思社 孟长勇 编著



语教学与研究出版社
FOREIGN LANGUAGE TEACHING AND RESEARCH PRESS

法国现当代文学流派

◎ 户思社 孟长勇 编著

外语教学与研究出版社

FOREIGN LANGUAGE TEACHING AND RESEARCH PRESS

北京 BEIJING

图书在版编目(CIP)数据

法国现当代文学流派 / 户思社, 孟长勇编著. — 北京: 外语教学与研究出版社, 2008.3

ISBN 978-7-5600-7161-9

I. 法… II. ①户… ②孟… III. 文学流派—研究—法国—现代
IV. I565.095

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 036930 号

出 版 人: 于春迟

责任编辑: 杨天天

封面设计: 袁 璐

出版发行: 外语教学与研究出版社

社 址: 北京市西三环北路 19 号 (100089)

网 址: <http://www.fltrp.com>

印 刷: 北京外国语大学印刷厂

开 本: 787×1092 1/16

印 张: 30.5

版 次: 2008 年 3 月第 1 版 2008 年 3 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-5600-7161-9

定 价: 45.90 元

* * *

如有印刷、装订质量问题出版社负责调换

制售盗版必究 举报查实奖励

版权保护办公室举报电话: (010)88817519

前 言

法国是西方世界具悠久文化传统和文化个性的国家。法兰西民族在自己赖以生存的热土上，不但创造了许多震撼世界的历史事件，而且创造了法兰西奇特瑰丽、魅力无穷的文学。这种文学的产生，一方面由于法兰西民族的热情奔放，另一方面因法国素有浪漫革新的传统，更因为在绵延千年的文化发展中，法国人推崇文化价值，追求自由丰富的艺术。

从17世纪法国鼎盛时期起，所有欧洲人都崇尚法国文化，巴黎成为人们向往的圣地。19世纪小说大师司汤达、巴尔扎克、左拉，20世纪异彩纷呈的各现代主义文学流派使法国文学成为世界翘楚。

近代以来，西方文化领域的思潮流派大多发端于法国，尤其在文学方面，其历史发展进程更显示出流派更迭、相互交替的特征。仅举19世纪末到20世纪中叶为例，法国文坛就是各流派竞相涌现，思潮此起彼伏。自然主义、现实主义、象征主义、意识流、达达主义、超现实主义、存在主义、荒诞派戏剧、新小说等等，林林总总，蔚为大观。正是这些主义、思潮，以及分属不同流派的作家和作品，像朵朵浪花，支支溪流，归拢一川，汇聚一河，成为法国现当代文学的大潮，涌出法兰西，波及欧罗巴，奔向五洲世界。一些大的流派对改变世界文学格局产生了重大影响。后期象征主义对英、美、德、俄、意及中国，超现实主义对欧、美、亚、非四大洲，存在主义对西欧、南北美及东方等，影响之大，有目共睹。

其实，相对法国较传统的现实主义而言，19世纪末期出现的形形色色的文学流派大都可划归“现代主义”。现代主义（也称现代派）文学思潮，其思想特征是有鲜明的异化观念、较强的危机意识和表现自我的欲望。在艺术表现上，用主观心理真实取代客观现实，用表现否定再现。这一思潮全面否定传统文学的审美价值和经验，着力进行新的思想探索和艺术创新，是20

世纪流行的国际性文学思潮。

一直以来，法国文化的激进精神和法国作家的创新意识，使法国文学具有强烈、突出的先锋性。至 20 世纪，法国成为现代主义大小流派的最重要的发源地。当然，这些流派也非无本之木，各流派都能在历史上找到或远或近的源头。远一点，如普鲁斯特意识流之于 17 世纪心理分析小说。近一些，象征主义诗人兰波被奉为超现实主义的宗师，超现实主义剧作家维特拉克被尊为荒诞派戏剧先驱，存在主义文学来自存在主义哲学等等。不过，只有继承而无创新不能称其为新流派，不能在历史上留下独特而深刻的印记。

评说法国现当代文学流派，大体上应把握两种情形：一种是，不少作家有相同或相近的思想倾向和文学观念，并无严密的组织或统一纲领。一批作家出现后，评论家再冠以流派名称；或先有一个或几个代表性作家，再跟上一批追随者，别人谓其某某派。此如存在主义文学、新小说派、荒诞派戏剧。另一种情况是，因共同理想组织起来，提出统一纲领的严格意义上的流派，如超现实主义。总体来说，讨论法国现当代文学流派，除把握两种状况，分析其继承和演变之外，还应关注各流派的历史影响，需要用跨民族、跨文化及世界性的眼光评价法国文学在世界文学格局中的意义。

本书作者长期从事法国文学教学与研究，在国内外学习、工作期间，搜集、积累了较为丰富的资料。而在国内培养硕士、与法国联合培养博士生过程中，深感供学生研读的相关书籍匮乏，于是萌生了编写描述法国现当代文学流派书籍的想法。希望通过评析现当代文学流派及重要作家、作品，理性而清晰地恢复法国现当代文学发展的原貌。通过对象征主义、普鲁斯特意识流、超现实主义、存在主义文学、荒诞派戏剧、新小说等主要文学流派进行梳理，勾勒出法国 20 世纪文学发展的基本轮廓。

在本书总体设计和安排上，力图每一章节、模块各有侧重。如在对流派概述中，突出流派产生的历史根源和理论依据；在对重要作家作品评述中，突出其美学主张，尤其注意作家作品的接受与影响、国内外经典性评论等。这样的设计首先是考虑学习法语、中文、比较文学学生之需，同时又兼顾更多对法国文学感兴趣的读者，希望能为他们提供一个轮廓清晰又重点突出的读本。编写初衷是否实现，期待读者评判。

卢思社 孟长勇 2008 年 2 月

目录

前言	1
第一章 法国象征主义诗歌	1
第一节 象征主义总论	1
第二节 夏尔·波德莱尔	17
第三节 保尔·魏尔伦	37
第四节 阿尔图·兰波	52
第五节 斯丹凡·马拉美	68
第六节 洛特雷阿蒙	86
第七节 保尔·瓦莱里	117
第二章 马塞尔·普鲁斯特	148
第一节 普鲁斯特的生平	148
第二节 普鲁斯特的美学思想	158
第三节 作品分析	169
第四节 接受与影响	185
第三章 超现实主义	203
第一节 超现实主义概述	203
第二节 安德烈·布勒东	211
第三节 菲利普·苏波	227
第四节 保尔·艾吕亚	239

第五节 超现实主义其他作家	251
第四章 存在主义文学	269
第一节 存在主义文学概述	269
第二节 萨特	281
第三节 西蒙娜·德·波伏娃	313
第四节 阿尔贝·加缪	327
第五节 存在主义文学其他作家	339
第五章 荒诞派戏剧	346
第一节 荒诞派戏剧概述	346
第二节 欧仁·尤奈斯库	356
第三节 萨缪尔·贝克特	375
第四节 荒诞派戏剧其他作家	389
第六章 新小说	405
第一节 新小说概述	405
第二节 阿兰·罗伯·格里耶	412
第三节 玛格丽特·杜拉斯	421
第四节 娜塔丽·萨洛特	436
第五节 米歇尔·布托尔	446
第六节 克洛德·西蒙	455
第七节 “新小说”派其他作家	468
后记	478

第一章 法国象征主义诗歌

第一节 象征主义总论

说到象征主义，一般读者会联想到波德莱尔、兰波、马拉美和魏尔伦等，但是坐下来一番细究，实际情况则很可能与一般的见识大相径庭。1891年，一位名叫于勒·于雷（Jules Huret）的法国记者就“什么是象征主义”做了一项调查。当他把这一问题提给被认为是象征主义教父的马拉美和魏尔伦时，魏尔伦是这样回答的：

“我的感觉很好，也许我别无所有，但是却有感觉。……象征主义？我不明白——也许是德语吧。而且，象征主义到底为何物，我也不感兴趣。我痛苦，哭泣或者享受，我知道这都不是象征……我的本能中没有任何东西，迫使我寻找我自己流泪的原因；我不幸，写作的诗歌便悲伤，如此而已，除了本能所认为的美文之外，他们所说的别的种种讲究，并不存在！关于文学进程的调查，1891年。”^①

当记者问马拉美：“是你开创了这个新的文学运动吗？”时，马拉美这样回答：“我讨厌流派及所有诸如此类的东西。[……]我之所以被视为流派领袖，是由于我对青年人的意见兴趣甚浓，再就是也许我诚恳地认可，年轻人的作品，的确给我们带来了新意。”^②

此时，象征主义在法国已经成为家喻户晓的文学流派，但是马拉美和魏尔伦这两位被公认为象征主义的领袖人物，一个承认自己是年轻人的领袖，但并不承认他们的文学创新是流派，另一个则完全无视象征主义的存在。

① Bertrand Marchal, 《解读象征主义》, Dunod, Paris, 1993年, 第3页。

② 潞潞主编, 《面对面: 外国著名诗人访谈、演说》, 北京出版社, 2003年, 第8页。

一、象征主义诗歌的历史渊源和形成过程

象征一词源于希腊语，最初的含义是指两件一起抛出去的东西的总和。古希腊语中的含义指一分为二的瓷器，两个结盟城市的信使各执一块，当见到自己的朋友或己方部队时，拿出自己的那块，便是“自己人”的证明。所以其最初的含义为“牌”或“块”，同时又因为这个词所表达的内涵，也有了“信条”的含义。希腊词汇与古法语产生融合之后，“象征”成为佩带在传教士身上的标志。到了15世纪的法国，又表示“信仰”，进而由实义词汇逐渐演化成抽象概念。所以象征表达了两层含义：两种事物的结合体；这种结合体的符号或者证明。象征主义就是从象征一词中发展演化而来。

1821年，古里亚诺夫第一次在自己的哲学作品中使用了象征主义，用来表现和概括一种难以言表和描述的精神活动和整体印象。《罗伯特法语大词典》在解释象征主义时，使用了保尔·瓦莱里的定义：“象征主义一词一方面让人联想到蒙眛、神奇、对艺术的不懈追求；另一方面也从中发现了难以言状的美学精神或可见与不可见的事物之间的应和关系。”^①国内学者郭宏安在论及波德莱尔时这样说：“有人说，象征主义的作品，写在纸上的只是它本身的一小半，是它的结果，而它的一大半，是写在作者的头脑之中。象征主义诗人对事物的观察、体验、分析、思考都是在他动笔之前就完成了的，写下的往往只是一记心弦的颤动，一缕感情的波纹，一次思想的闪光，其源其脉，都要读者根据诗人的暗示自己去猜想，而诗人也认为他们是能够猜得到的。”^②

1883年前的法国诗坛，人们很少注意类似兰波、科比埃尔和马拉美这样的诗人。但就在这一年，魏尔伦在莱昂·特雷泽尼克出版社出版了《可诅咒的诗人》。第二年3月，瓦尼尔出版社出版了这个小册子，虽然当时的评论并不多，发行量也很少，成功却不容置疑。这个小册子最成功的地方就在于，年轻一代的诗人们可以了解并接受那些他们根本不知道的诗人。大众对已经渐渐淡出诗坛的兰波的了解还是因为一个名叫阿尔图·塞波的人，很

^① 《小罗伯特法语词典》，1988年，第1904页。

^② 波德莱尔著，郭宏安译评，《恶之花》插图本，漓江出版社，1992年，第152页。

多人误以为兰波就是后者，因为此人被称为“最伟大的诗人”。正是因为《可诅咒的诗人》，兰波才又作为可诅咒的诗人出现在读者的面前。马拉美出现在小册子中更让人觉得奇怪，他既不是一位具有反抗精神的人，也不完全令人陌生，而且他还活在人世，还在写作，但是魏尔伦认为他具有与众不同的智慧和策略，他是位传奇人物。就连仅仅在1873年发表过一本诗集《勉强的爱情》、1875年不到30岁就去世的诗人科比埃尔，也因为作品被收入《可诅咒的诗人》而名噪一时。但是《可诅咒的诗人》的最大贡献就在于集中宣传了象征主义诗人的创作，使他们在文坛的影响来了一次集体爆发。

同样也是在1883年，于斯曼也发表了自传体小说《逆流》，与魏尔伦的《可诅咒的诗人》一样，它的最大贡献就是帮助一群象征主义诗人得到公众的承认。保尔·瓦莱里在《文坛旧事》里描述了这本书的贡献：“于斯曼叫40年前的青年认识了当时还无声无息的作家、默默无闻的画家和鲜为人知的艺术家。我就是读了这本书才知道魏尔伦、马拉美、奥迪龙·雷东和其他几个人的名字的，他们当时还几乎是无名之辈。”^①在魏尔伦、于斯曼的影响下，象征主义的外部环境逐渐形成，象征主义诗人渐渐被公众接受和承认，被遗忘的远离文坛的诗人、依然活跃在文坛的诗人集中在象征主义的舞台上光彩亮相。

在这里还要谈一谈对象征主义形成产生影响的另一重要人物。德国作曲家和音乐戏剧家瓦格纳被誉为“未来音乐”的旗手，但是，巴黎报界却对这位旗手散布了种种流言，也编造了罗西尼评瓦格纳的趣闻，挑拨两位音乐大师之间的关系。为了消除这些不利流言，瓦格纳在1860年造访了罗西尼，罗西尼这样鼓励瓦格纳：“有哪个作曲家没尝过那滋味！我自己也未能幸免。想当年，《理发师》首演之夜，坐在乐池中用羽管键琴为宣叙调伴奏的我，提心吊胆，提防着那些满怀敌意的观众。我甚至觉得他们想要我的命。”^②1870年普法战争之后，瓦格纳曾经在法国遭到禁演。但1883年瓦格纳去世后，他的音乐在法国却越来越受到人们的喜爱和欢迎，巴黎的音乐厅里也越来越多地演奏他的作品。1885年，为了进一步推广这位音乐家的作品，一个

① 漪漪主编，《另一种写作：外国著名诗人散文、随笔》，北京出版社，2003年，第81页。

② 欣丰年，《处处有音乐》，山东画报出版社，2006年第1版，第10页。

以他名字命名的杂志诞生了。《瓦格纳杂志》不但宣传音乐家本人的作品，同时也使孕育着象征理想的瓦格纳神话得以普及。在追随者的眼中，瓦格纳不但是音乐家，更是思想家，他是最早追求精神和象征艺术的大师。他的诗歌中充满色彩，充满生命的感觉，波德莱尔在1860年2月17日写给瓦格纳的信中说道：“您的音乐里充满了某种已经被提升、又使人向上的东西，某种渴望向更高处攀登的东西，某种过度的、极致的东西。为了说明这一点，请允许我借取绘画作为比较。我设想自己眼前扩展开一片极为广阔的红色。倘若这片红色代表激情，我便看见它渐渐地改变着，呈现出红色和粉红色的所有色调，最终变为熔炉中的那种炽白。描述某种更为强烈的炙热，描述更白的痕迹在其白色背景上留下的最后一道闪光，这大概会显得极为困难，甚至是不可能做到的。”^①著名作家托马斯·曼这样评论瓦格纳的音乐：“的确，瓦格纳不仅在描绘外在自然，描绘暴风雨、暴风雪、沙沙作响的树叶、波澜壮阔的海浪、彩虹和跳动的火焰方面是个无与伦比的画家，而且他对人的天性、永恒人心独具洞察力。”

美因兹约翰内斯堡大学的安诺·明根教授对此是这样评论的：“如果我们考虑到图像艺术和自然景观对瓦格纳的重要性，那第一句从字面就可以理解。然而，第二句指的是瓦格纳留在听众心里的东西。他把自然景观融入了歌剧。音乐剧视觉理念的集中表现，即灯光和黑暗的艺术、虚拟的艺术和富有想象力的音乐的艺术是密切相关的。”^②瓦格纳就这样用音乐表现“暴风雨、暴风雪、沙沙作响的树叶、波澜壮阔的海浪、彩虹和跳动的火焰”。色彩的音乐或者音乐的色彩在他生命的音符中延伸着，也影响着象征主义诗人。

以音乐家命名的《瓦格纳杂志》更是象征主义的宣言，其发刊词就是证明：“[……]没有象征，艺术家的作品就都不可能延伸至整个人类。象征更明显地来自于传奇行为，而不是简单的历史事实。瓦格纳善于发现并总结民间神话的内在精神。他属于已经过去的前人，但后来的读者读他，却会有同

① 游潞主编，《准则与尺度：外国著名诗人文论》，北京出版社，2003年，第18页。

② 兹得拉夫科·布拉热科维奇主编，《音乐中的艺术》，安诺·明根著，申颖译，《进入音乐画面：理查德·瓦格纳与19世纪多媒体娱乐》，长江文艺出版社，2006年第1版，第183页。

时代的感觉，并且常读常新，永不过时。”^①

《瓦格纳杂志》在其1885年8月8日号上刊登了马拉美的著名文章《瓦格纳·理查德，一个法国诗人的梦想》：

“一切均被浸入原始的河流：并没有直到源头。……”

即使真正富有想象和抽象能力，也因此而具有诗意的法兰西思想投下一片亮光，也会做出这样的选择：它会在这一点上完全赞同创造者的艺术，鄙视厌恶传奇。”^②

1886年1月8日号的《瓦格纳杂志》发表了马拉美、魏尔伦、勒内·吉尔、斯杜阿尔·梅里尔、夏尔·莫里斯、夏尔·维尼尔、托尔多·德·维茨瓦和爱德华·迪雅尔丹等八位象征主义诗人纪念瓦格纳的诗作。一切准备就绪，象征主义的正式宣言必然会与这不寻常的1886年结缘，1886年也将成为象征主义历史上值得记忆的日子。如果说1883至1884年是马拉美和魏尔伦引领象征主义的话，1886年则是兰波年。这位已经停笔多年的诗坛天才与马拉美在1883年被魏尔伦誉为“可诅咒的诗人”，这个曾经发表《元音》、《醉舟》等诗歌的兰波，突然间复活了或者说是突然间被人们重新认识。1886年，《风靡》杂志发表了这位已经远离诗坛、远离文学、在非洲的大沙漠中漫游的诗人的重要诗篇：5—6月号上发表了兰波的《彩图集》，9月号上发表了《地狱一季》。就在同一年，《彩图集》被结集出版，其中有一段魏尔伦的注解特别引人注目。

“我们在这里给读者奉送的作品是1873年到1875年这段时间，作者在比利时、英国和整个德国旅游期间撰写的。彩图集源自英语术语 coloured plates，意即彩色图版，甚至就是兰波先生草稿所拟的副标题。”

魏尔伦最后意味深长地说：“人们说曾经有好几次他差点丧命。对此我们并不知晓。但是若真如此，我们会无比悲伤。即便他现在安然无恙，也希望他能知道这一点。因为我们曾经是他的朋友，现在依然是他的朋友——虽然离他很远。”^③

① Bertrand Marchal, 《解读象征主义》, Dunod, Paris, 1993年, 第46页。

② Bertrand Marchal, 《解读象征主义》, Dunod, Paris, 1993年, 第46页。

③ Bertrand Marchal, 《解读象征主义》, Dunod, Paris, 1993年, 第47—48页。

1886年发生在法兰西诗坛上另一个引人注目的事件是年轻的比利时诗人勒内·吉尔发表了理论著作《语言的炼金术》，与兰波的《文字的炼金术》遥相呼应。勒内·吉尔是马拉美和瓦格纳的崇拜者，他在解读瓦格纳音乐的同时，试图追寻波德莱尔、兰波、马拉美和魏尔伦的诗歌主张。他在《语言的炼金术》中明确提出了诗歌要追求“听觉的色彩”的主张。他与波德莱尔的应和理论不同，他所追求的不是主观判断，而是客观万物间的、人的器官之间的应和。因此，兰波的《元音》中的“A是黑色；E是白色；I是兰色；O是红色；U是黄色”在勒内·吉尔的笔下变成了“A是管风琴；E是竖琴；I是小提琴；O是铜管乐器；U是长笛”。兰波所创造的“元音”和“听觉的色彩”在后者的笔下更加强烈。爱伦·坡所说的：“人间的一张竖琴，也能弹奏出天使们不可能不熟悉的曲子，这就是我们时常感到惊人的愉快。因此，毫无疑问，我们将在诗与通常意义的音乐结合中，寻找到发展诗的最最广阔的领域。”^①得到了实践。勒内·吉尔在发掘象征主义诗人理论的同时，象征主义诗歌的理论也在不断完善和深入。

“在埃德加·坡身上，波德莱尔发现了一种可喜的病态，这种不健康的气质与其后潜伏的病态一脉相通。不过，这种病态恰恰适于文学创作。爱伦·坡是个悲剧的灵魂酒瓶的奴隶，他于神迷的恍惚中写出诗篇，做着离奇的怪梦，再将梦生发成杰作。”^②波德莱尔把爱伦·坡作品中的病态奉为至尊，在自己的作品中把它推向极至，而且他把自己的作品结集发表并定名为《恶之花》。“这一朵朵‘恶之花’——形式精美的诗歌，将成为‘颓废派’的圣经。‘颓废派’这个字在波德莱尔的追随者身上用得多少有些滥，它既指这些人与众不同的外表，也指他们的艺术风格。《恶之花》感觉上的骚动将在以后许多年里搅乱诗人们的头脑，不但在法国，而且在英国也是这样。”^③

1886年的第三件大事：为了回应保尔·布德4月6日在《时代》杂志上发表的一篇指责马拉美的文章，1886年9月18日，30岁的让·莫雷亚斯撰

① 路翎主编，《准则与尺度：外国著名诗人文论》，北京出版社，2003年，第20页。

② 路翎主编，《命运与岁月：外国著名诗人传记、回忆》，北京出版社，2003年，第42页。

③ 路翎主编，《命运与岁月：外国著名诗人传记、回忆》，北京出版社，2003年，第47页。

出一副象征主义领袖的面孔，在《费加罗》的文学版增刊上对此进行了答复，这篇文章被后人誉为“象征主义”宣言。让·莫雷亚斯虽然是魏尔伦和马拉美的拥戴者，但是并不承认是他们的弟子，他是年轻一代象征主义者的长兄。1885年他建议评论界给“颓废派”换一个标签，也就是说用“象征派”替换“颓废派”。在对象征主义进行总结时，让·莫雷亚斯给出了自己对象征主义的定义：“象征主义诗歌反对说教、宣言、错觉，客观描写，力图为理念披上感觉的形式，但是这种形式并非目的，而用来表达理念，形式本身则处在从属地位。理念也绝对不会因此而失去自己绚丽多彩的外衣。因为象征主义艺术最根本的特点就是永远也不会把理念集中在自己身上。”^①让·莫雷亚斯的宣言发表之后，曾经与“颓废派”、“颓废派诗人”并存的“象征派”和“象征派诗人”终于可以独步天下了。尽管有些人因此把让·莫雷亚斯视为象征主义的领袖，但是瓦莱里却这样说：“他们还宣布莫雷亚斯是这一新文学流派的领袖！当然，他算不上——只有马拉美才当之无愧。”^②

让·莫雷亚斯所认为的象征主义到底是什么呢？首先，它拒绝文学的说教功能，拒绝浪漫主义，拒绝帕纳斯派（反对说教、宣言、错觉、客观描写等）。他所提倡的是一种柏拉图式的理想主义，用外在的形式表现内在的理念，理想才是诗歌所要追求的，才是形式之外的内在含义，是弦外之音。莫雷亚斯在《象征主义宣言》中论述了象征主义的探索目标：“赋予思想一种敏感的形式，但这形式又并非是探索的目的，它既有助于表达思想，又从属于思想。同时就思想而言，决不能将它和其外表雷同的华丽长袍剥离开来。……在这种艺术中，自然景色，人类的行为，所有具体的表象都不表现它们自身，这些赋予感受力的表象是要体现它们与初发的思想之间的秘密的亲缘关系。”“可见与不可见的事物”也好，“纸上的和头脑中的事物”也好，“表象和初发的思想”也罢，象征主义的重点在于表现它们之间的亲密关系。

无论读者接受与否，随着不断的总结归纳，及其理论的日渐成熟，象征

① Bertrand Marchal, 《解读象征主义》, Dunod, Paris, 1993年, 第50页。

② 金惠敏主编, 《大师私人话语·瓦莱里与纪德通信选》, 吴康茹、郭莲译, 经济日报出版社, 2002年, 第15页。

主义终于拥有了自己的一席之地。此外，象征主义逐渐得到承认和接受，还有一个非常重要的原因。那就是1886年10月，古斯塔夫·卡恩和让·莫雷亚斯创建了名为《象征主义》的杂志，但是该杂志仅仅出版了3期就与《颓废派》同时寿终正寝。11月，爱德华·迪雅尔丹又发起创建了被视为象征主义的《独立杂志》，该杂志成为象征主义诗人发表自己诗歌的园地，马拉美也打算在该杂志上发表自己的诗歌。随着兰波的复活和再生，随着象征主义理论不断完善和成熟，从组织结构、舆论准备及外部环境等方面，象征主义已具备了一个文学流派所具备的基本条件。

二、象征主义诗歌美学观的产生与嬗变

象征主义诗歌美学观的产生有着深刻的历史原因，也是文学本身发展的结果。本文拟从历史的角度审视象征主义的美学观，探索象征主义诗歌的形成过程及其与众不同的审美观。

1. 历史的追溯

论及象征主义诗歌美学观，我们不禁要这样发问，它与古典主义、浪漫主义、现实主义、帕纳斯派、自然主义有什么区别？从产生的时代看，古典主义产生于17世纪，象征主义则产生于19世纪，几乎与其他文学流派产生于同一时代。这里特别提出古典主义，是因为两者之间虽然没有直接联系，但是细究古典主义美学观的演变过程，多少可以让我们感觉到其中的某种联系。

(1) 古典主义美学观

17世纪的理论家给悲剧和喜剧以很重要的地位，撰写了不少有关悲剧和喜剧的著作。让·德·拉塔伊（Jean de la Taille）、皮埃尔·劳顿·德·埃加里尔（Pierre Laudun d'Aigalier）和沃科兰·德·拉弗雷纳（Vauquelin de la Fresnaye）的《戏剧艺术》分别发表于1572年、1598年和1605年，雅克·佩尔蒂埃（Jacques Peletier du Mans）的《法国诗艺》发表于1655年。他们最初只是打算对亚里斯多德的诗歌理论进行评论，其中收入了两位著名意大利学者于勒·塞萨尔·斯卡利杰（Jules-César Scaliger）和卡斯泰尔韦特罗（Castelvetro）的评论。一般认为前者比较客观忠实地诠释了亚里斯多德的诗

歌理论，其中的观点也得到了大家的认可。但是后者在欣赏亚里斯多德的同时，不断修改与删除其中的观点，增加了许多自己的观点，最后形成的，是个人色彩非常浓厚的诗歌艺术理论。他是第一个提出并反复强调“三一律”，并创建了逼真性理论的人。但是“三一律”并没有就此成型，随着越来越多的理论家从不同的层面进行论述，“三一律”逐渐完善成熟。1630年，沙普兰（Chapelain）给戈多（Godeau）写了《关于二十四小时的信》，对时间一致提出了自己的见解。1644年拉迈斯纳尔蒂埃尔（La Mesnardière）发表了《诗歌艺术》，1640年，奥比尼亚克神甫（l'abbé d'Aubignac）发表了《戏剧的实践》，1660年高乃依（Corneille）发表了有关戏剧理论三个演讲，《关于“三一律”：情节、日期和地点的演讲》。尼古拉·布瓦洛·德·彼雷奥在文学理论方面总结了高乃依、拉辛、莫里哀等作家的创作经验，1647年发表了诗歌理论著作《论诗歌艺术》。这本书经路易十四亲自过目，成为古典主义的法典。布瓦洛继承了亚里斯多德的模仿说，认为“理性”是艺术的最高原则，提出理性、逼真、自然三位一体的主张：为了求美就要求真，也就必须模仿自然。布瓦洛把古代罗马作家的创作经验当作永恒不变的准则，制定了各种文学体裁必须遵循的法则，其中虽然有合理可取之处，但是作为创作法规却束缚了作家的创作才能。高乃依对“三一律”多有微词，但还是尽量地适应“三一律”，按照“三一律”的要求写作。他的《熙德》就受到了官方的攻击，1638年沙普兰起草的《法兰西学院对熙德的批评》，迫使他接受“三一律”。其他同时代的作家拉辛、拉法耶特等也都比较顺应地适应了“三一律”的要求。所以他们不但成了这一理论的实践者，同时也成了捍卫者。

古典主义戏剧要求作家严格按照“三一律”写作，也就是说，按照时间一律，地点一律，情节一律。时间一律就是要求剧情发展必须限制在24个小时内；地点一律就是剧情必须在某个固定的地点展开；情节一律就是一幕悲剧中只能有一个剧情。“三一律”也许有利于剧作家统一写作标准，但是同时，作家们却失去了创作的自由。所以高乃依认为，对批评家而言，“三一律”的作品也许更容易分析与评论，可是对艺术而言，就变得非常困难。浪漫主义作家们——特别是雨果——强烈地表现了他们的惊愕。他们难以想

象，古典主义作家会像小学生一样接受“三一律”的要求和限制。因为艺术创造的自由、言论表达的自由以及感情抒发的自由，全都在空间、时间和情节的限制中淹没殆尽。所以纪德和瓦莱里认为，对于那些才华有限的作家，“三一律”或许还是个方便，但它极大地束缚了那些才华横溢的大师。当然也有古典主义作家在“三一律”规则中游刃有余，尽展才华，如拉辛、拉法耶特夫人等。他们在遵守规则的同时，写出了价值很高的作品。《安德罗玛刻》、《费德尔》等就是对“三一律”的最好注释。随着时间的推移，越来越多的作家对这些写作规则提出质疑，就是没有异议的作家也逐渐摒弃了这些规则。但是，要想彻底废除“三一律”的影响，还需要等到浪漫主义的兴起。

浪漫主义作家提出了完全不同的诗歌审美观。古典主义与浪漫主义的争论最明显的体现，当数歌德和席勒。朱光潜先生是这样论述他们的：“歌德和席勒是由浪漫主义转到古典主义的。一般文学史家大半只把他们看成是德国古典主义的领袖，其实即使在他们中晚年的古典主义时代，他们也同时是浪漫主义的最有力的推动者和体现者，因为当时时代精神是浪漫主义的。”^①既是古典主义的领袖，又是浪漫主义的有力推动者和体现者。这在歌德和席勒的身上的表现又不尽相同，而不同之处恰恰体现了古典主义和浪漫主义不同的审美观。歌德在其《谈话录》中，不但表明了自己对古典主义和浪漫主义的定义，同时也谈到了他与席勒的分歧。“近代许多作品之所以是浪漫的，并非因为它们新的，而是因为它们是软弱的、伤感的、病态的。古代作品之所以是古典的，也并非因为它们是古的，而是因为它们是强壮的、新鲜的、欢乐的、健康的……我主张诗要从客观世界出发的原则，认为只有这种诗是好的。但是席勒却用完全主观的方式写作，认为他走的才是正路。”^②歌德所认为的古典主义诗歌至少具备这样的特点“强壮的、新鲜的、欢乐的、健康的，要从客观世界出发”，而浪漫主义则是“软弱的、伤感的、病态的、是完全主观的”。

① 朱光潜，《西方美学史》，人民文学出版社，1984年，第413页。

② 朱光潜，《西方美学史》，人民文学出版社，1984年，第413—414页。