

СТИХОТВОРЕНИЯ
РУССКИХ
СИМВОЛИСТОВ

俄国象征派 诗选

黎皓智译

浙江文艺出版社

1512.24

43

俄国象征派 诗选

黎皓智译

责任编辑：李醒东

封面设计：邵秉坤

俄国象征派诗选

黎皓智 译

浙江文艺出版社出版发行 浙江上虞印刷厂印刷

浙江省新华书店经销

开本850×1168 1/32 印张18.375 插页2 字数365000

1996年8月第1版 1996年8月第1次印刷

ISBN 7-5339-0601-2/I.561

定 价：18.00元

母校百岁华诞纪念
赠给京师文库

穆惟智赠



2002.6.15.

我於1956-1960年在
母校俄語系就讀。畢業後
留校任教，直到1973年10月。

论俄国象征派诗歌

近年来，各种现代主义诗歌流派弥漫在我国文坛，它像一阵阵旋风，激起文坛的骚动。其中引起最大兴趣的，莫过于象征主义（或曰象征派）。对于法国的象征主义诗歌，人们研究得较多；而对于俄国象征主义诗歌，却知之甚少，只是在论及西欧象征主义的影响时，偶尔涉及到几首俄国象征派诗歌作品，缺乏对其全貌的认识，因而难免引起误解，作出以偏概全的分析。俄国象征派诗歌运动是怎么产生、怎么发展的？它与法国和西欧的同类流派有何精神上的联系？差别又何在？俄国象征派诗歌的民族特色是什么？对于诸如此类的问题，欲作出准确的判断，前提是大量地审读诗人的作品。只有掌握丰富的文学材料，才有可能对某种文学现象作出科学的评价。这就是我译介这部《俄国象征派诗选》的起意，以图给国内学人提供一个研究的出发点。

何谓象征主义？

文学的发展，是一种社会现象，又有其自身的规律。研究某种文学流派，必须把它放到一定的社会条件下，用

慎重的历史眼光来审视其运动过程，让艺术流派自身的特性说明它存在和消失的理由。不能盲目地颂扬它的泥沙浊水，也不应该简单地否定其闪光的因素。浑浊的激流中时有美丽的浪花，每一棵树皆是为森林而鸣响，必须用辩证唯物主义和历史唯物主义的观点和方法，来分析象征主义这个复杂的文学现象。

作为一个诗歌流派，象征主义产生在19世纪中后期的法国。这个时期的法兰西，正处在历史的拐弯处，自由资本主义向垄断资本主义过渡的阶段。1870年的普法战争和1871年的巴黎公社革命震荡着整个法国社会，旧制度遭受沉重的打击但未能被摧毁，提出了新目标却找不到实现的途径。知识分子阶层被世纪末情绪笼罩着，颓唐与追求相交织，迷惘与叛逆缠绕着人们的心理。

社会的骚动不安首先要在文学这个风雨表上显示出来。1857年，法国象征派的先驱查理·波特莱尔（1821—1867）以一部诗集《恶之花》，宣告象征派诗歌开始闯入文坛。这部招致非议的诗集，在题材上一反浪漫派末流歌颂大自然的陈词滥调，把艺术的视野摇向城市生活的喧嚣变态和人们内心的苦闷颓唐，为诗歌开辟了新的描写领域。在主题上，波特莱尔声称要用诗歌“开掘出恶中之美”。“美”从来是与“真”和“善”相连；“恶”只能让人们产生“丑”的感觉。波特莱尔却从“恶”中看到了“花朵”，领会到了“美”，借以宣泄人们的迷惘忧郁之情，表现社会的病态。在艺术手法上，波特莱尔抛弃了表现自我这种传统的浪漫主义技巧，主张用声光色彩等具体

物象来展示内心的微观世界，以有形的象征来寻求无形的存在。瑞典神秘主义哲学家安曼努尔·史威登堡认为，在自然界万物之间存在着神秘的互相对应关系，在可见的事物与不可见的精神之间有互相契合的情况。波特莱尔把哲学上的“对应论”引用到文艺领域，来解释可见的事物和不可见的精神之间的关系，以达到交感与契合。欧美传统的诗歌美学，从此发生了质的变化。诗歌已不再是对客观现实的再现或描摹，也不是人物回归自然后的直抒胸臆，而是表现普通人物的内在精神与外在世界的契合与感应关系。波特莱尔的诗歌虽然在文坛引起轩然大波，但他确实为象征主义诗歌的艺术原则奠定了基础。

紧随波特莱尔的，是保尔·魏尔伦（1844—1896）、阿瑟·兰坡（1854—1891）、斯特方·马拉美（1842—1898）等一批年轻诗人。他们分别从音乐感、飘忽美、非理性的感官错乱以及神秘朦胧的内容诸方面，完善了象征主义诗歌的美学原则。1886年，原籍希腊的法国诗人让·莫瑞亚斯（1856—1910）在《美的旋律》诗集序言中，首次使用“象征主义”的概念，界定了这个诗歌流派的特点，继而又在《费加罗报》的增刊上发表了《象征主义宣言》。这篇《宣言》反对描写外界事物和抽象概念，反对客观摹写和直抒胸臆，主张以暗示、幻觉和联想的手段表现诗人内心微妙的真实和美。从此，象征主义就自发到自觉，从分散到集中，百川汇合，成了一股奔腾巨流。前期象征主义在此发展到了顶峰，并开始向欧美各国渗透。最早受其影响的是比利时著名作家梅特林克和维尔哈伦。前

期象征主义在法国存在的时间最长，直到1895年才解体。

20世纪以后，象征主义诗歌运动在欧美各国以更大的规模兴起，史称后期象征主义。但由于各国社会发展和历史文化传统的差异，这个流派在各国的流传也发生了变异。象征主义在它的摇篮法国，被马拉美的嫡传子弟瓦雷里（1871—1945）和克洛代尔（1868—1955）等人延续。瓦雷里把诗歌中艰深的神秘主义玄学引向自我，使他的诗显得格外晦暗难解。而克洛代尔则把感觉的神秘性用来表现千变万化的世界。法国的后期象征主义最终被超现实主义取代。在英美各国，象征主义是被诗人叶芝（1865—1939）引进的，最后由庞德（1885—1972）、休姆（1883—1917）等人发展成意象派诗歌。在意大利，则由蒙塔莱（1896—）、夸西莫多（1901—1968）等诗人融会到隐逸派诗歌中去。俄国的象征派诗歌则带有浓厚的俄罗斯民族文学特色。

至此，我们应该提出“象征主义到底是什么”，“它的本质特征何在”这一类问题了。“象征主义”这个名称本身就道出了象征主义独具的微妙和难解，无怪乎莫瑞亚斯创造出这个术语之后，连象征主义大师魏尔伦都惊呼这个词的新颖和艰深。它来自希腊文“象征”一词，其原义是把一块木板分成两半，主客双方各执其一，以表示接待的信物和凭证。后来，“象征”被用于专指那些参与神秘活动的人借以秘密结识时的一种暗语。近现代以来，“象征”一词被广泛地运用到社会和人文各学科，其共同意义都是“以某一事物代表别一事物”。至于用到诗歌创作，

早在但丁的《神曲》中，可以说就建立了一个完整的象征体系。黑格尔也曾经按照艺术的发展及出现时间的先后，将其划分为象征型、古典型和浪漫型三种。

然而，象征主义诗歌中的象征，既不同于作为修辞格的象征，也不同于文学中充当表现手法的象征。常识中的象征比如长城象征着中华民族的伟岸、维纳斯象征着爱与美、十字架象征着基督教等等，而象征主义诗歌中的象征则是诗人独自赋予的，具有强烈的个性特征，任意性很明显。它是诗歌中一种内在的素质，渗透于诗作的始终，体现为总体上的象征意味。诗的一切语言形式都可以构成“象征的森林”，而其被象征体则是言外一切可能被指称的东西，既无法确切地言明，也难以换成一个通俗的说法。否则，象征就会消失，诗味就荡然无存。

在欧洲思想史上，把现实的存在分为可见的物质世界和不可见的灵魂世界这种唯心主义观点，自柏拉图以来就以多种定义和界说出现。到了18世纪以后，经过康德、黑格尔、叔本华等人的阐发，对这两个世界的区分就更加理论化和系统化了。肉体与灵魂，客观存在与绝对理念，表象世界与生命意志，都是这种唯心主义哲学观念在艺术上的表述。象征主义文学流派的思想基础正发端于此。

我们再来看看象征主义诗人和理论家的理解。

波特莱尔认为世界是一个复杂的不可见的整体，是向人们发出信号的“象征的森林”。写诗的目的，不在于表现周围世界的客观真实，而在于揭示存在于世界万物（人与事物、各种感觉）之间隐秘的彼此呼应关系，也就是

说，显示出这种“通感”。这种通感无所不在，声音可以转化为颜色，颜色也可以转化为香味，香味又可以转化为触觉感受。他的名诗《感应》可以说是这种创作理论付诸实践的典范，“通感”贯穿于诗作的始终，透露出一种无穷的象征意味。

19世纪70年代的象征主义大师魏尔伦强调诗歌中的音乐美是至高无上的，追求模糊与精确的结合，进一步发挥了波特莱尔的通感说。马拉美则把“暗示”引进象征，即一点一点地引出某物以透露心绪。这种暗示既隐晦又细腻，变成了“象征的象征”。因此，马拉美的象征更难理解。

俄国的象征主义理论家对“象征”也有诸多解释。多数人认为，象征是对某种抽象或神秘思想的秘密本质的表达方式。梅列日科夫斯基在《论现代俄国文学衰退的原因及各种新流派》一文中提出了新艺术的三要素，即把象征手法与神秘主义的内容等量齐观。理论家沃伦斯基在俄国为象征主义下了第一个定义，他在《俄国批评家》论文集中的《颓废派与象征派》一文中说：“象征主义就是在艺术描写中现象世界与神的世界的结合。”而在索洛古勃看来，象征按其本质来说，就是表现偶然现象后面形成的某种同全世界过程相联系的东西。在俄国象征派那里，象征主义也带有浓厚的神秘主义色彩。

美国的后期象征主义诗人托马斯·艾略特（1888—1965）赋予象征主义以新的含义。他认为，为思想或感情寻找某种“客观对应物”，即为象征。象征的过程，就是

“思想知觉化”的过程。在后期象征主义那里，象征又变得较外露、较直观了。

中国学者梁宗岱在《诗与真》一书中，为象征主义下了一个颇具中国特色、涵盖面又很广的定义。他认为：象征有两个特征，一是融洽或无间，二是含蓄或无限。所谓融洽，是指一首诗的情与景、意与象的恍恍迷离，融成一片；含蓄是指它暗示给我们的意义和兴味的丰富和隽永。换言之，所谓象征，是藉有形寓无形，藉有限表无限，藉刹那抓住永恒，使我们只在梦中或出神的瞬间瞥见遥远的宇宙变成近在咫尺的现实世界。

以上种种理解，尽管表述各不相同，但却有一个共同的模式：象征主义作为一种创作方法，它不直接描写思想或感情，而是通过一些外界物象及其隐秘的关系去暗示它们，依微拟义，从而达到言有尽而意无穷的艺术效果。

俄国象征派的兴衰

俄国的象征主义诗歌，在19世纪80年代就开始了思想和理论准备，90年代形成流派。19世纪80年代的俄国，社会历史亦处于拐弯处。民粹派运动失败之后，60—70年代民主运动的高潮陡然跌落，社会上笼罩着浓厚的消沉悲观气氛，知识界在极度的精神苦闷之中纷纷钻进象牙之塔。象征主义诗歌的特征，最适宜表达当时俄国知识界的这种情绪，其思想倾向表现为60—70年代公民诗歌的逆向运动。从俄国文学的自身发展来看，主张形式的精英，提倡纯艺术论的思潮，自19世纪40年代以来就不绝如缕。当社会历史处于转折点时，俄国作家也在重新思考并把握文学

的特征。他们不一般地满足于纯形式的追求，努力寻求新的艺术表现途径。俄国著名的批评家和诗人明斯基（1855—1937）早在1884年就与雅辛斯基合作，发表了《古老的争论》一文，极力主张探索艺术的神秘内容。唯心主义美学家弗·索洛维约夫（1853—1900）稍晚于明斯基，发表了《自然中的美》（1889）和《艺术的一般意义》（1890）两篇论文，提出了完善“美”的思想。他认为美是不朽的，但大地上的美正被罪恶掩盖，因此要拯救美，只有弘扬神秘主义，才能把美引向永恒。俄国的理论家，也是寻找主观与客观之间的契合点，他们走向了神秘主义。这种文艺主张，给了后来俄国的象征主义以理论滋养。与此同时，明斯基和弗·索洛维约夫在19世纪70—80年代的诗歌创作中，就具有象征主义意味。不能认为俄国的象征主义是直接来自法国引进的，19世纪80年代的俄国社会和文学的发展，与19世纪中后期的法国有类似之处，存在着产生象征主义的土壤。俄国的社会心态孕育着这种文学思潮，透露出俄国文学的自身追求。吉皮乌斯在后来断然否定了自己是属于西欧象征主义流派分支的观点。她不单纯是从艺术形式去看待象征主义，而把它当作一种思想意识现象，着眼点也在于这个流派的俄国特征。

法国象征主义理论和创作传入俄国，是90年代以后的事情。勃留索夫从1890年开始，就翻译了兰坡和魏尔伦的一些诗作。文学史家文盖罗夫于1892年在《欧罗巴导报》上，最早向俄国读者介绍了作为一种文学流派的象征主义。俄国象征主义文学理论的奠基人是梅列日科夫斯基，

他于1893年发表了《论现代俄国文学衰退的原因及各种新流派》一文，试图证明俄国的现实主义文学本身已经孕育着转向象征主义的必然性。俄国批评家沃伦斯基（1863—1926）于1893—1895年完成了以《俄国批评家》为书名的论文集，书中提出了俄国第一个象征主义定义。俄国理论家所论述的“神秘主义”，与西欧象征主义者所云“通感”毕肖，都是一种属于诗人个人的象征。1894—1895年，勃留索夫又主编了《俄国象征主义者》三卷本的诗选，收录的主要是他自己的诗作。不久，巴尔蒙特在诗集《无边无际》（1895）中，进一步探讨了象征主义的诗歌艺术。只能说法国的象征主义理论和创作传入到俄国以后，加速了俄国象征主义诗歌运动的发展。

俄国象征派诗歌运动也可以分为前后两个时期。前期以19世纪90年代为最兴盛，主要代表有明斯基（1855—1937）、吉皮乌斯（1869—1945）、索洛古勃（1863—1927）、梅列日科夫斯基（1866—1941）、巴尔蒙特（1867—1942）、勃留索夫（1873—1924）等。他们在90年代就出了不少诗集，特别是勃留索夫主编的三卷本《俄国象征主义者》诗集，标志着俄国象征主义流派的形成。勃留索夫1896年写的《致少年诗人》一诗，被认为是俄国象征派诗的宣言。而明斯基和梅列日科夫斯基则被视为这个流派的理论发言人。明斯基的《在良心的烛照之下》（1890）、梅列日科夫斯基的《论现代俄国文学衰退的原因及各种新流派》（1893）等论著，奠定了俄国象征派的理论基础。这个流派的活动有莫斯科和彼得堡两个中心。莫斯科的诗

人有勃留索夫、弗·索洛维约夫以及后来的别雷等，他们的基本阵地是《天秤》杂志。彼得堡的诗人有梅列日科夫斯基、吉皮乌斯以及后来的维亚·伊凡诺夫和勃洛克等，他们聚集在《新路》、《金羊毛》、《阿波罗》等杂志周围。他们的诗作大多数首发于以上刊物。当时的“天蝎”、“缪斯格特”等出版社也乐于出版他们的诗集。

这些刊物和出版社按照当时的惯例，是得到了热衷于文学事业的资本家的资助的，如里亚布申斯基、捷列先科等人。很自然，这些刊物和出版社的文艺倾向性，当然要依附于资助者的文艺观点和趣味。里亚布申斯基就是文学非党性原则和绝对自由论的极力鼓吹者。俄国象征主义者一般来说，都是拥护纯艺术论的，这与他们的刊物资助者不无因果关系。列宁1905年写成的《党的组织和党的文学》一文，精辟地分析了资产阶级作家依附于资产阶级出版家的实质。勃留索夫当时难以接受这种观点，他于1907年8月31日写给索洛古勃的一封信中透露，曾有对列宁这一论点予以辩驳的意图，当然后来未曾写成文章。由此我们也不难看出当时俄国象征派诗歌运动的一些特征，这就是为什么普列汉诺夫等俄国早期的马克思主义文艺理论家，对象征主义诗人总是批评言论居多的原因。

20世纪初年，一大批新的象征主义诗人相继进入文坛，他们被称为“青年象征主义者”，其中的佼佼者有勃洛克（1880—1921）、维亚·伊凡诺夫（1866—1949）、别雷（1880—1934）、叶赛宁（1895—1925）等。象征主义文学思潮在乌克兰、格鲁吉亚、立陶宛的文学界，也引

起了强烈的反响，产生出一大批有才华的诗人。如乌克兰的卡尔曼斯基、帕乔夫斯基、奥列西等，他们聚集在基辅的文学杂志《乌克兰茅舍》和里沃夫的“青年缪斯”小组周围开展活动。在格鲁吉亚有塔比泽、格里沙什维利、尚希阿什维利等诗人，他们组成了“浅蓝色号角”小组经常聚会，故称“浅蓝色号手”。立陶宛诗人巴尔特鲁沙伊蒂斯在俄国象征主义运动中也很有声望。

俄国的后期象征主义是前期象征主义的继续，它们共同构成一个完整的文学流派。但由于所处的时代和社会背景已有变化，主要代表人物也已更新换代，二者又有不同的特点。后期象征主义诗人面临着第一次世界大战期间世界的分化，更深地体会到了社会动荡引起的人类灵魂的颤栗，因而他们具有更强的使命感和责任感，不像前期象征主义诗人那样一味地沉湎于个人内心世界的幻象。俄国十月社会主义革命也给后期象征主义诗人很大的触动，促进了他们政治立场的分化。后期象征主义在理论上也有一些发展变化，象征的概念从神秘色彩向具体的物象过渡。此外，后期象征主义已不局限在诗歌领域，在小说和戏剧等文体，均有体现。

随着十月革命的爆发，俄国象征主义诗歌运动发生了分化。有的人与革命格格不入，流亡西欧，创作消沉，思想颓废，如梅列日科夫斯基、吉皮乌斯、维亚·伊凡诺夫等；有的虽留在国内，但长时期未能理解十月革命，如沃洛申、别雷等；有的人一度与布尔什维克合作，如明斯基和巴尔蒙特；有的人则告别过去，转向革命，其中的杰出

代表是勃留索夫和勃洛克。勃洛克创作于1918年的长诗《十二个》，以歌颂十月革命为主题，却成了俄国象征派最辉煌的诗篇。至此，俄国象征主义诗歌作为一个文学流派，已宣告终结。

正当象征主义诗歌运动出现危机时，“阿克梅”派于1912年宣告成立，这是一个致力于革新象征派诗学的俄国诗歌流派。“阿克梅”是希腊文“极端、顶峰”之意的译音。这个流派不满象征派诗歌对神秘的彼岸世界的迷恋，宣布要返回尘世和物质世界；主张废弃象征主义的比喻和暗示，坚持恢复语言的准确意义。他们的创作增强了诗歌形象的质感，使诗与生活更加息息相通。主要代表人物有阿赫玛托娃、古米廖夫、曼德尔施塔姆、戈罗杰茨基、库兹涅等。但他们的创作实践与理论主张有一定的距离，在很大程度上也脱离了社会生活，束缚于个人内心世界的开掘。不过在艺术视野和表现技巧方面，阿克梅派比象征派更为高远，诗歌的语言更加明丽可感。象征派解体后，其影响借助于阿克梅派还存在了一段时间。

稍晚于阿克梅派，叶赛宁于1919年汇同一批艺术家发表了《文学宣言》，宣称他们是“艺术形式的美”的追求者。他们自称为意象派艺术家，主张锤炼形象，使用形象意义的语言进行创作，指责艺术作品中的任何内容都是毫无意义的。他们对艺术形式的追求就总体而言，与象征主义的艺术主张并无二致，叶赛宁的创作汇入了俄国后期象征主义大潮。虽然他自称为俄国意象派的代言人，但意象派在俄国并没有形成气候。

与西欧的象征主义文学相比较，俄国的象征主义与它们有着共同的创作原则，尽管在对“通感”和“客观对应物”内在涵义的理解上不尽相同。然而，差异也十分明显：俄国的象征主义运动，集团性更强，文学的流派特征更鲜明；而且，与俄国的社会进程保持着更密切的联系。

幻想与现实的对立

反覆研读象征派诗人的作品使我感悟到，作为一个流传在两个世纪的交接点上的文学流派，他们有着大体相同的思想倾向。在新旧交替之际，旧的传统翻了一个个儿，在崩溃中挣扎；新的秩序刚刚露出一线曙光，欲通向光明的未来，还有艰辛的跋涉。在时代的十字路口，人们感到困惑莫解，苦闷彷徨。不同的是，有的人在困惑中颓唐消沉，有的人在困惑中奋起求索。俄国象征派诗人的作品，用不同的曲调弹唱出他们的痛苦寻觅和求索之歌，表现了幻想与现实的尖锐对立。

明斯基青年时代的诗歌洋溢着公民激情，流露出热爱自由的思想和对不幸者的同情。1883年，他由于一本诗选的出版而遭到逮捕，诗人面临着流放的威胁，于是他放下了武器，激剧地向右转，公开著文否定了自己过去走过的道路。在两个世纪的交接点上，他于1901年写就的《爱情与剑》这首诗，表达了他在困惑中颓唐的情绪：

向右走——良心要准备经受沉重的损失，
笔直走——凶猛的野兽会把你吃掉，
而向左走——你自己将会变成野兽……
哦，朋友，我宁愿从前门进去睡觉。