

鲁迅与波德莱尔的话语共鸣

杨安翔

(南京林业大学 人文学院 江苏 南京 210037)

摘要 《野草》和《巴黎的忧郁》是鲁迅和波德莱尔的散文诗集,两位伟大的作家选择了相同的文体,运用象征手法,选择特有的意象,表达时代的抑郁和苦闷。由此形成了两者的话语共鸣,体味出新的审美典范。散文诗以其特殊的话语形态表达作者的心理情感及其想像空间,鲁迅与波德莱尔一方面具备写作散文诗的特质,另一方面时代也促成了他们选择这样的话语形态,由此透过两位大作家的文字,我们体味到两者文本之中的话语共鸣——精神的忧郁、心灵的苦闷,同时也体味到世界文学的共鸣。

关键词 共鸣;散文诗;忧郁;象征;意象

中图分类号 :I0-02

文献标识码 :A

文章编号 :1671-4970(2006)03-0070-04

在19世纪中后期至20世纪初,有一种话语文体为东西方两位伟大作家所青睐,这就是散文诗。1864年波德莱尔出版了散文诗集《巴黎的忧郁》,鲁迅在1927年出版了散文诗集《野草》。当我们重读这两位伟大作家的作品,深深体味和感悟到两者的共鸣。两位作者都选择了散文诗的话语形态,以象征的手法作为创作的基点,对意象选择常有共同之处,他们的作品均渗透着时代的抑郁和苦闷,在读者的审美眼光中他们的散文诗都显示了忧郁的美。

—

散文诗的历史并不长,大约在19世纪中叶产生于法国。阿洛修斯·贝尔特朗可以说是法国散文诗作为一个文类的创始者。他的《夜之卡斯帕尔》于1842年出版,贝尔特朗完全舍弃了诗的韵律和节奏,用散文的段取代了诗的节,文句的节奏不再依赖分行而呈现散文式的分布,每首诗大致分为几个很短的段落。法国的文学研究者认为《夜之卡斯帕尔》的出版,标志着法国散文诗作为一个独立的文类诞生了。在散文诗一百多年的发展中有不少卓有成就者,而他们的代表人物就是夏尔·波德莱尔,其代表作就是《巴黎的忧郁》。

19世纪法国象征主义诗人波德莱尔以《恶之花》开创了诗歌的新时代,成为影响20世纪现代派文学的重要作家。几乎与《恶之花》出版的同时,波德莱尔开始在各个杂志上陆续发表一些散文,按照

作家的本意,他想写的是“一种诗意的散文,没有节奏和韵脚的音乐。”^[1]这些散文后来结集为《巴黎的忧郁》散文集出版。这部散文集体现着诗人新的审美观点,即美的典范是包含有消极面的。他尽情地歌颂“孤独”、“昏暗”;歌颂那些“狗”,那些“浑身泥巴,长满虱子的狗”,用极度的同情去表现穷困潦倒的人。他对那个时代充满了愤怒和鄙夷,并向往和追求光明。

散文诗在中国新文学发生期就比较流行和成熟,这要归因于中国现代文学的外来影响。散文诗是在20世纪初外国文学的翻译和介绍的大潮影响下产生的,刘半农一九一八年开始发表散文诗,且第一个使用了“散文诗”的名称。在早期新文学的创作中,冰心写过散文诗,冰心接受了西方基督教的哲学,还受到印度诗人泰戈尔的影响。20世纪30年代,她发表了散文诗《繁星》、《春水》,文字秀丽,内容清新,在新文学文坛上一枝独秀。鲁迅是较早接受并传播西方文化的新文化先驱,早在新文化运动初期,他就与其弟周作人一起翻译出版了《域外小说集》,并且在创作中开始接受与尝试吸收境外写作手法。第一篇白话小说《狂人日记》就吸收了西方象征主义和心理描写等手法,在后来的创作中也将东西方的创作经验、观念融合一体,开辟了中国新文学之路。鲁迅早期也受了波德莱尔、屠格涅夫的一些象征主义散文诗的影响,创作了意境深邃的散文诗集《野草》。可以说中国散文诗的创作一开始就表现了

较高的艺术成就。鲁迅一方面借鉴西方散文诗的艺术方法,同时吸收中国寓言或短小散文传统的营养,使他的这本薄薄的《野草》,成为中国现代散文诗的开山之作,是中国现代散文诗中一座艺术高峰,也是世界文学宝库中的一个艺术珍品。

生长在19世纪中期的法国诗人波德莱尔(1821~1867)经历了资本主义时代最为动荡的时期。面对资本主义社会带来的深刻社会变革和阶级矛盾的激化,巴尔扎克、司汤达、雨果、福楼拜等作家用批判现实的眼光描述典型环境,塑造典型人物,揭露社会本相,而波德莱尔以另一种“特殊美”出现了,他要“发掘恶中之美”。因此现实的巴黎生活对于波德莱尔来说,主要不是表面的,五光十色的豪华场面,而是底层的、充斥着罪犯和妓女的阴暗的迷宫,那里面盛开着“恶之花”。《恶之花》于1857年出版。此书一出,舆论大哗,波德莱尔也一举成名,但他因《恶之花》成的名却是“恶之名”,波德莱尔成了“恶魔诗人”。法兰西帝国法庭曾以“有伤风化”和“亵渎宗教”罪起诉,查禁《恶之花》并对波德莱尔判处罚款。然而因此却奠定了他在诗坛的不朽地位。“他其实不是一个颓废的诗人,而只是颓废时代的诗人^[2]。诗人不仅没有因此停止而且有了新的追求,在给阿尔塞纳·胡赛的信中他叙述自己至少二十次翻阅贝尔特朗的《夜之卡斯帕尔》;有了试着写类似的东西的想法,以他描绘古代生活的如此奇特、如此别致的方式,来描写现代生活,更确切地说,一种更抽象的现代生活。^[2]波德莱尔把散文诗当作一种独立的形式去表现生活《巴黎的忧郁》从出版到今天,一直都受到诗人和批评家的推崇。

鲁迅也经历过与波德莱尔相似的动荡时代。20世纪初的中国经历了辛亥革命、推翻帝制、五四运动等政治、文化变迁。鲁迅振奋过、激动过,但辛亥革命的失败使他一度失望并陷入深深的思考,五四新文化运动又使他投入新的战斗,为“听将令”在新文学阵地上“呐喊”,创作了《狂人日记》、《孔乙己》、《药》以显示“文学革命的实绩”。但不久革命阵营的分化,又使他失望、苦恼,叹息“两间余一卒,荷戟独彷徨”。鲁迅彷徨、追求,他终于找到了情感的代言,这就是白话散文诗。自《野草》问世以来,就以它的幽深、神秘吸引着无数读者和研究者的眼球,人们爱读它,又总读不透它,使它更具魅力。“它比《呐喊》、《彷徨》更深邃、更神秘,也更美。它展示了一种接受者必须具有驰骋想象力才能探寻的文学心理空间^[3]。

二

象征主义的运用是散文诗的重要方法,也使两

位作家的作品拥有了共鸣。真正提出“象征主义”概念的是法国著名诗人让·莫雷亚斯。莫雷亚斯在1886年9月15日的巴黎《费加罗报》上提出了象征主义一词,要求诗人们摆脱自然主义文学着重描写外界事物的倾向,努力探求内心的“最高真实”,要求赋予抽象概念以具体的可感知的形式。象征主义强调诗歌必须运用象征、隐喻、烘托、对比、联想等手法,通过丰富和扑朔迷离的意象描写,来暗示、透露于日常经验深处的心灵隐秘,展示隐匿其后的超念的理念世界。波德莱尔的诗歌创作使象征主义在诗歌领域发挥到极致。继他以后,象征主义逐渐形成了一大文学流派。

波德莱尔的象征手法不仅在诗中,也在散文中体现。波德莱尔敏锐的感性,放荡而颓废的生涯激发了他灵感的天才《巴黎的忧郁》便是他才华纵横下的结晶。此书由50篇散文构成,包括:异乡人、小丑与爱神、野女人与可爱的情妇、寡妇们、旅游的诱惑、仙女的礼物、黄昏、孤独、怪兽、慷慨的赌徒等等。在书中波德莱尔以浓缩与精练之笔写散文,将犀利而繁复的意象,凝聚在简约的文字之中,字里行间透出的强烈的审美感召力。

鲁迅很早就接触过西方象征主义文学思潮,20年代中期,鲁迅在写《野草》时正翻译和讲授厨川白村的《苦闷的象征》,厨川白村认为生命力受了压抑,而生的苦闷懊恼乃是文学的根蒂,表现方法乃是广义的象征主义。鲁迅写作《野草》好像印证了这段话。他也曾接触过波德莱尔的散文诗,在《<自己发现的欢喜>译者附记》里也谈到了翻译波德莱尔散文诗的情况。正是由于这些影响,鲁迅在中国现代文学史上首开先河,运用象征主义创作方法,写出那篇划时代的白话小说《狂人日记》,不久后的散文诗《野草》更是象征主义的杰作。

于是两位作家在话语形态上出现了共鸣:选择散文诗的话语叙述,传递苦闷、忧郁的情绪,但其中并未失去对未来的追求,尽管未来也很渺茫。他们的作品相通之处不仅体现在话语叙述上,其创作敏感也是相通的。波德莱尔《巴黎的忧郁》中有一篇《陌生人》这样写道:

“——喂!你这位不可测的人,你说说你最爱谁呢?你父亲还是你母亲?姐妹还是兄弟?——哦……我没有父亲也没有母亲,没有姐妹也没有兄弟。

——那朋友呢?

——这……您说出了一個我至今还一无所知的词儿。

——你的祖国呢?

——我甚至不知道她坐落在什么方位。

——那美呢？

——我会倾心地爱，美是女神和不朽的……

——金子呢？

——我恨它，就像您恨上帝一样。

——啊呀！你究竟爱什么呀？你这个不同寻常的陌生人。

——我爱云……匆匆飘过的浮云……那边……美妙奇特的云！^{[1]14}

读着这个“陌生人”，你会想到《野草》中的《过客》：

“翁——阿阿。那么，你是从哪里来呢？”

客——（略略迟疑）我不知道。从我还能记得的时候起，我就在这么走。

翁——对了。那么，我可以问你到哪里去么？”

客——自然可以。但是，我不知道。从我还能记得的时候起，我就在这么走，要走到一个地方去，这地方就在前面。我单记得走了许多路，现在来到这里了。我接着就要走向那边去（西指）前面！^[4]

“陌生人”像匆匆飘过的浮云；“过客”也不停留，匆匆向前赶路，他们的面前或许有光明，或许没目标，但他们都固执地向前，向前。他们有一个共同之处，这就是不停止追求，追求美，追求光明。这里的困惑，这里的追求正是两位作家的心理写照。

运用象征性意象来描摹心象，抒发情感，也是两位大作家的共同选择。“对于艺术来说，意象统摄着一切，统摄着作为动机的心理情绪，统摄着作为题材的经验世界，统摄着作为媒介的物质载体，统摄着艺术家和欣赏者的感兴。”^[5]“意象主义”的正式提出是在20世纪初，庞德将道利特尔和奥尔丁顿的诗以“意象主义者”的名义发表在《诗刊》1913年第4期上，后来又提出诗歌创作的三原则，这三原则被称为“意象主义宣言”。另一位意象主义诗论的代表人物是休姆，也是意象主义诗人。休姆像庞德一样，追求诗歌意象，主张通过形象（特别是视觉形象）来表达诗人的思想感情，他在强调意象描绘精确性的同时，进一步提出要克服日常语言的局限性，必须运用新鲜的隐喻、幻想的手法，他还强调类比、暗示、感应等的象征主义观点。他要求诗人“必须找出那些对每一类比加以补充并产生奇迹感，产生同另一神秘世界相联系的感觉的东西”^[6]。

《巴黎的忧郁》里另一篇作品，名为《每个人的怪兽》，读来颇令人深思。作者选择了一个象征意象——怪兽（chimere，这一词在法文里是双关语，即怪兽和幻想），文中所描述的基本是一个幻想的世界故事：“我碰到好多人，驮着背向行走。他们每个人的背上都背着个巨大的怪物，其重量犹如一袋面粉，

一袋煤或是罗马步兵的行装。可是这怪物并不是一件僵死的重物，相反，它用有力的、带弹性的肌肉把人紧紧地搂压着，用它两只巨大的前爪勾住背负者的胸膛，并把异乎寻常的大脑袋压在人的额头上，就像古时武士们用来威吓敌人而带在头上的可怕的头盔”^{[1]26}。

显然作品描述的不是现实生活，作者通过一个象征性的意象，运用幻化手法，营造出一种神秘的气氛，由此启发读者的话语思考。同样在鲁迅的《野草》中也有类似的表达：

“我梦见自己躺在床上，在荒寒的野外，地狱的旁边。一切鬼魂们的叫唤无不低微，然有秩序，与火焰的怒吼，油的沸腾，钢叉的震颤相和鸣，造成醉心的大乐，布告三界，地下太平”^{[4]99}。

“人睡到不知道的时候，就会有影来告别，说出那些话——”^{[4]65}

在鲁迅的作品中，把影子、鬼魂的叫唤作为意象选择，是作者那时思绪最恰当地表达。“文学话语不仅用抽身退出表示对日常用语的批判，同时，文学话语还将集中喻示出现实所匮乏的一面”^[7]。新鲜的隐喻、幻化手法，也增添了《野草》的神秘感。

美学大师朱光潜说过：“文艺作品都是把一种心情寄托在一个或数个意象里，所以克罗齐以为凡是艺术都是抒情的。意象要恰能传出情感，才是上品。”^[8]在选择意象表达忧郁、郁闷的情绪时，二人都对未来有一个不确定的希望，寄托自己的情感。在波德莱尔《每个人的怪兽》中，迷惘的人们对现实无可奈何，却永远地希望着什么，他们背负着无奈，疲惫地走向未来，同样，在鲁迅《影的告别》里，“我”不过是一个人的影子，不可能离开人体而存在，一旦离开，要么沉没在黑暗中，要么消失在光明中。但影子做出了选择，坚决地离开，离开“我”所依附的现实。未来并不可知，但，是一个希望。

两位作家用同种文体，以象征的意象构建叙述语境，表达各自不同的，却有相通的忧郁情感，共鸣之处不言而喻。

三

我们比较了时代社会对他们创作的影响后，不可忽略另一方面的因素，这就是家庭及个人的经历也影响了两位大家的创作。

忧郁苦闷这种精神状态是诗人波德莱尔身世经历的产物。波德莱尔六岁丧父，母亲改嫁。继父严厉而狭隘，使敏感的他陷入深深的忧郁之中。波德莱尔读书时忍受着忧愁和孤独之苦，上大学时生活放纵，以反抗家庭的管束。不久，他把父亲的遗产花

光了,只得自食其力,从事文艺评论和诗歌写作。1848年革命曾经激发起他的革命热情,他的不满现实和反抗情绪,正是当时的小资产阶级青年的心态流露。波德莱尔生活中有三个起过重要作用的女人,三个女人在诗人的生活中扮演着三种不同的角色。她们或代表母爱和兄妹之情,或以理想中情人的面目出现,可惜没有一个是可以给以安慰的妻子。她们不但没有给这颗被撕裂的灵魂以抚慰,反而加剧了分裂的痛苦,他在这充满变态的性爱和邪恶的肉欲中挣扎,并开始奋起反抗。《恶之花》和《巴黎的忧郁》表现的就是这种精神苦闷。

鲁迅创作《野草》时的处境和状态与波德莱尔有许多相似之处。《野草》写于1924年至1926年间,这段岁月是鲁迅最苦闷彷徨,几近绝望的日子。一方面是因为社会斗争的无助与孤独。五四运动落入低潮后,由于军阀的血腥镇压和统治者的高压政策,新文化运动遭到挫折,曾经蓬蓬勃勃的新文化统一战线这时已经解体分化。这对坚持启蒙救国、追求独立个性的鲁迅来说,其悲哀与失望之情是难以抑制的。另一方面是因为兄弟失和,亲情不在,而为了母亲鲁迅努力维护着一种形式上的婚姻。1923年他认识许广平,后开始通讯并进入恋爱状态,这爱情却让鲁迅既欢欣、温暖又痛苦、忧伤。他们的爱是真挚的,但在得到爱和鼓舞的同时,他又感到哀痛、矛盾,莫可名状。鲁迅就是在这种孤独、迷离、恍惚、困苦中写下了《野草》,尽情宣泄内心深处的矛盾、挣扎和痛苦。

如果说波德莱尔写出了“忧郁”,而鲁迅却写出了“忧愤”。波德莱尔的《老妇人的绝望》写了孩子对干瘪老妇的恐惧和厌弃:“她走近那孩子,想对他微笑一下,或是做出一副讨他喜欢的面孔。可是那孩子却吓坏了,在衰弱老妇人的抚摸下拼命地挣扎着,尖叫声充满了整个屋子。于是,好心的老妇人只好回到自己那永久的孤独中去。她躲到一个角落里哭泣着,……”^[1]这其中隐隐透露着诗人的时代恐惧和忧郁。

鲁迅在《颓败线的颤动》里也写到青年人对于曾经奉献爱给了自己的母亲——一个垂老的女人的鄙

夷:“我们没脸见人,就只因为你,”男人气愤地说,……“使我委屈一世的就是你!”女的说。“老妇绝望地离开家,鲁迅悲愤地描述老妇的绝望、凄凉,老妇那‘无词的言语’深深的刺激着鲁迅,他把她看作是伟大的石像。”当她说出无言的词语时,她那伟大如石像,然而已经荒废的,颓败的身躯的全面都颤动了。这颤动点点如鱼鳞,每一鳞都起伏如沸水在烈火上,空中也即刻一同震颤,仿佛暴风雨中的荒海的波涛。^[4]鲁迅也愤怒了,但他宁可相信这不是事实,而是梦魇。此篇话语叙述用对比形式表现,年轻母亲对幼小儿女的爱和长大了的青年人对老母亲的鄙夷、唾弃,两个场景的对比,令人触目惊心。达到极强的审美效果。

透过两位大作家的文字,我们体味到两者文本之中的话语共鸣——精神的忧郁、心灵的苦闷;同时也体味到世界文学的共鸣——文学的话语形态是能被不同国别、不同民族接受的。之前波德莱尔以象征主义诗歌《恶之花》开创了诗歌的新时代,鲁迅也以象征主义小说《狂人日记》开辟了中国白话文的新时代,之后两者竟然有相近的审美观而选择了散文诗——《巴黎的忧郁》和《野草》,两位伟大的作家以各自的才情抒发自己心灵的孤独、忧郁、愤怒和爱,同时也创作了一种新的审美典范。

参考文献:

- [1] 亚丁.巴黎的忧郁·译本序[M].北京:三联书店,2004.
- [2] 郭宏安.恶之花[M].北京:北京燕山出版社,2005:251.
- [3] 孙玉石.鲁迅《野草》的生命哲学与象征艺术[EB/OL].
Http://www.frchina.net/data/PersonArticle.php?id=2763.
中国网,2003.
- [4] 鲁迅全集[M].北京:人民文学出版社,1982.
- [5] 叶朗.现代美学体系[M].北京:北京大学出版社,2003:112.
- [6] 转引自朱立元.当代西方文艺理论[M].上海:华东师范大学出版社,2002:25.
- [7] 南帆.文本生产与意识形态[M].广州:暨南大学出版社,2002:15.
- [8] 朱光潜.朱光潜美学文集[M].上海:上海文艺出版社,1982:198.