

## 马拉美的文学本体论

秦海鹰

在《文学与元语言》一文中,巴尔特借用逻辑学上的“对象语言”和“元语言”的概念,把文学对自身的思考叫做文学的元语言。他说,在现代文学到来之前,“文学从未对自身的存在进行过思考”,因此,文学从未有过自己的元语言,只是到了 19 世纪下半叶,文学才“开始意识到自己的两面性,既是对象,又是对对象的关注,既是话语,又是话语的话语,既是对象文学,又是元文学”。巴尔特列举的最早的元文学的例子之一便是马拉美(1842—1898):“马拉美的雄心壮志是把文学与关于文学的思想融合在同一个文字实体中。”<sup>①</sup>

如果说文学本体意识的觉醒和文学观念的危机是现代文学区别于传统文学的最主要标志,那么马拉美确实称得上是现代文学和现代文论的重要奠基人,法国 20 世纪几乎所有的文论家和思想家,在论及文学语言革命和文学观念革命时都上溯到了马拉美的诗作和诗论。19 世纪末,马拉美在法国社会发生剧烈政治变革的同时,热情而不安地宣布,文学正在经历“一场明确的、根本的危机”,并且第一次直截了当地发问:“像文学这样的东西存在吗?”<sup>②</sup>

① 罗兰·巴尔特著《批评文集》,巴黎,瑟依出版社,1964 年,第 106 页。

② 《马拉美作品全集》,巴黎,伽利玛出版社“七星文库”版,1945 年,第 645 页。凡此书引文,以下均在文中直接注明页码。

这个问题可以理解为:在世界的存在和人的存在面前,文学是不是一种独立的存在?文学如何存在?文学的位置在哪里?写作意味着什么?马拉美对这个远非故弄玄虚的问题认真思考了几十年,他不仅在晚年的散文、书信、序跋、访谈中对自己的文学见解作了较为理论化的阐释,而且正如巴尔特指出的那样,他的诗作本身就是对文学存在的思考。今天看来,马拉美不仅指导了19世纪末的象征主义运动,而且更深远、更微妙地影响了20世纪文学批评和理论的许多新观点和新命题的提出。这里,我们准备以马拉美晚年所写的一些理论作品为依据(例如《诗句的危机》、《音乐与文学》、《书,精神的乐器》、《文学中的神秘》、《自传》、《关于文学的发展》等),梳理一下他有关文学存在的基本观点,希望能为进一步研究他与法国当代文论的渊源关系提供一个参考。

## 一 消除“偶然”,接近“绝对”

马拉美认为诗歌创作的目的是通过解释世界来消除“偶然”,接近“绝对”,因此“偶然”和“绝对”的矛盾冲突贯穿了他的全部作品。虽然诗人从未对自己笔下常用的这两个概念作过理论的界定,但从他的作品中不难看出,“偶然”指的主要是未被人类理解的、未被赋予意义的、混乱无序的现象世界,是人类生活于其中的社会和历史,是人们在日常交际中使用的普通语言;与之相对立的是“绝对”、“必然”、“理念”、“精神”、“纯粹”、“神秘”等概念,它们支持着马拉美的美学理想,使他的诗论具有明显的形而上色彩。在马拉美看来,诗人的责任就是通过写诗“逐字逐句地战胜偶然”,建立一个虚构的秩序、一个具有意义的本真世界,以此证明“绝对”的存在。所以,对他来说,诗歌明显具有宗教的作用:“对大地作出奥尔甫斯教的解释,这是诗人惟一的职责,这是最高级的文学游戏”(第663页);“诗通过那种返回基本韵律的人类语言来表达生存的

神秘意义,它使我们的居留具有真实性,是惟一的精神使命”<sup>①</sup>。马拉美所说的神秘意义有时笼统地指某种客观精神实体或超验存在,有时又被他比较具体地解释为事物之间隐含的各种关系,以及这些关系之间先在的整体性和必然性。诗歌之所以能揭示这些神秘的关系,证明绝对精神的存在,是因为诗歌世界本身具有整体性和关系性,是精神世界的对应物。

这里有必要强调一下音乐在马拉美诗论中的特殊作用。马拉美和同时期的另一著名诗人魏尔伦一样,非常重视诗歌语言的音乐效果,对音韵、节奏、音节的雕琢达到了登峰造极的程度,但马拉美的音乐很少用来装饰感情,他对于音乐的期望比魏尔伦高得多,远远超出了语言修辞范围,直接关系到他诗论的一个核心概念:“观念”(Idée,该词在马拉美笔下经常大写,根据上下文还可译作“理念”、“概念”,甚至“理式”)。在他看来,音乐是“一切事物关系的总和”,是最少物质性、最接近观念的艺术,而当语言揭示出这些关系时,语言也就等同于音乐:“诗,接近观念,是最出色的音乐”(第381页);“音乐和诗是一种现象的两个方面,这种现象是独一无二的,我把它叫做理念”(第649页)。换句话说,理念以音乐和诗这两种形态显现。这样,马拉美在他的诗论中频频使用的音乐比喻(他常说诗人是乐手,诗歌是语言的配器,是小提琴、交响乐,词语是音符、琴键,诗页是乐谱,书是精神的乐器,等等)就可以得到更合理的解释。

把诗歌、音乐和理念联系在一起,追求一种超越主观精神的客观精神,这样的思维模式显然带有黑格尔美学的某些痕迹。有关资料表明,马拉美在1865年前后曾对黑格尔发生过浓厚的兴趣,读过黑格尔的著作和有关介绍,称赞他是“人类精神的巨人”;如此早地接触黑格尔,这在法国作家中,甚至哲学家中都是不多见的。

---

<sup>①</sup> 尼古拉著《马拉美与象征主义》,巴黎,拉鲁斯出版社,1972年,第151页。

尽管他对黑格尔思想的了解远不够深入和全面,但德国古典哲学的这一影响,无疑在一定程度上解释了为什么他的诗论能达到法国文论史上前所未有的思辨高度和纯度,他似乎是在用自己的诗歌实践来证实黑格尔的名言“美是理念的感性显现”。

能够实现上述最高宗旨的作品被马拉美称为“纯粹作品”,这一概念后来被瓦莱里发展成为更加系统的“纯诗”理论。当然,我们以上说的只是马拉美的诗歌理想,至于他最终能否通过解决“偶然”和“绝对”的矛盾,完成他的精神使命,这一点我们下面谈及诗人的最后诗作《色子一掷永远不能消除偶然》时再作进一步的讨论。在此之前,我们还应该了解一下诗人为达到作品的纯粹而提出的具体策略,因为正是马拉美的这些涉及语言机制的具体策略一直深深地影响着他身后的各代作家,并为法国 20 世纪结构主义和后结构主义的文本理论提供了可以充分发挥的论据。马拉美认为,要实现纯粹的作品,就要对文学动大手术,从中清除一切偶然,即世界、作者以及语言本身的偶然。下面,我们先分别考察一下诗人在这三个层面上所作的努力。

## 二 “虚构,真正的人类创作”

诗歌是一种使用形象语言的艺术,无论它的目的多么抽象和玄妙,不可能完全回避经验世界中的感性事物,但正如莫雷亚斯在《象征主义宣言》中所说的:“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,这些富于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。”<sup>①</sup> 马拉美则更为彻底地指出,文学本来就不应该和感性世界混为一谈,语言只是事物的概念,不可能是事物本身;当我们说出“花”这个词时,同

<sup>①</sup> 《象征主义·意象派》,中国人民大学出版社,1989年,第48页。

时就取消了鲜艳美丽的花束,判处了自然之物的死刑:

我说:一朵花!我的声音排除了花的全部轮廓,遗忘之外  
音乐般地升起花的甜美概念本身,这个概念不同于人们熟知  
的花萼,它是一切花束的缺席。(第368页)

这是马拉美的诗论名篇《诗句的危机》中一段常被人引用的话,字面上较难理解,但表述的是一个很简单的、在他之前却很少有人挑明的事实:文学是用词语写成的,文学不等于世界。马拉美甚至认为,词语作为概念,不仅不指涉物,而且是对物的否定,这是后来结构主义文论家提出的“文学不及物”观点的最主要来源之一。

那么,“何必又要随着语言的游戏把自然之物奇妙地转换成几近消失的声音振荡呢?”诗人自问自答:“为了从中引出纯粹的观念。”(第368页)可见,马拉美与结构主义文本观的着眼点并不一致。

象征主义诗论所说的“象征”,指的是用来召唤纯粹观念的那些感性形象,它不是一种修辞格,并非玫瑰象征爱情那么简单,它是多解的、开放的,提供了一种阅读世界意义、理解事物关系的途径。与其他象征主义诗人相比,马拉美不常以自然景物为象征,他的作品中出现的大多是神话形象或室内景物,即使在少有的一些自然形象中,他寻找的仍然是观念——具象的抽象。例如,在一首题为《给德瑟圣特的散文》的格律诗中,马拉美用完全同音的两组词巧妙地暗示了自然和观念之间的某种转换关系:在“des iridées”(鸢尾科,又叫蝴蝶花)中他听到的是“désir, Idées”(欲望,观念;观念之欲望):这里,“des iridées”既是一种花科的名称和观念,又是“观念之欲望”的隐喻,或者说,诗人借助词语能指的巧合,为这种本来只用于观赏的花找到了“新的任务”:追求观念。

既然文学不可能等同于自然世界,只可能把自然世界转换到

观念世界中来,那么文学从本质上讲就是纯粹的“虚构”,就是“光荣的谎言”,但因此也就是“真正的人类创造”。显然,马拉美的文学观与同时代的自然主义大相径庭。他说:“大自然已经出现,我们不可能添加什么(……)全部可以做的事情只是根据某种心态去发现那些罕见的或多样的关系,从而尽情地拓展或简化世界”(第647页);“万物存在着,我们不必去创造它们,只需找出它们之间的关系,正是这些关系的线索组成了诗句和管弦乐”(第871页)。马拉美不否认自然主义作家左拉的才能,但他认为,左拉小说中的描写无论多么逼真和细腻,哪怕能让每个读者都“触摸到娜娜肌肤上的颗粒”,与现实世界相比都无异于画蛇添足,“文学是一种更为智性的东西”(第871页),它要做的不是再现事物,而是提示事物间的关系,给出世界的意义。

马拉美常把宇宙精神比做夜空中闪烁的星斗,把白纸黑字的文本比做星空在大地上的投影,写作就是以反转片的方式记录“星辰的字母表”,就是用黑色的墨汁书写精神之光:“人以白纸黑字的方式求索。”(第370页)对于这样一个以追寻超验之光为己任的诗人,现实生活中的事情只会“显得相当模糊,以致不喜欢它们”,他“只有写诗时,才觉得自己在活着”<sup>①</sup>。

### 三 “隐去诗人”,“略去作者”

虽然写作是诗人安身立命的惟一方式,但这并不意味着诗人要把自己也写进诗歌,相反,他必须毫不留情地把自己逐出诗歌世界,因为纯粹的作品不仅不指涉自然外界,而且也不指涉自我,不表现自我。

必须把文学存在和个人存在分开,把作品与作者分开,这是马

---

<sup>①</sup> 转引自庞克拉齐著《马拉美》,巴黎,阿蒂埃出版社,1973年,第8页。

拉美在一场深刻的精神危机、形上危机和语言危机之后得出的结论。这场危机发生在他苦心经营的诗剧《海洛蒂亚德》片段完成之后,由于刻意追求诗的纯粹和观念的纯粹,他几近窒息和失语。他在此期间致友人的信函中写道:“不幸的是,我挖掘诗句到了这种程度,以致遇到了两个让我绝望的深渊,一个是虚无,另一个是我胸中的虚空”;“现在,当我看到纯粹作品的可怕幻象时,我几乎失去了理智和对最熟悉的话语的感觉”<sup>①</sup>。不过,这场危机并没有断绝诗人对纯美的向往,他摆脱危机的一个方法是自我隐退。他认识到,写作行为与作者个人无关,写作意味着那个生活在现实世界而受到社会、历史、情感等各种偶然因素制约的作者个人从作品中消失。为了换取真正的纯诗,让绝对精神在语言中显现,他主动接受、承担了“作者之死”,然后如释重负地向友人报告说:“幸好,我已彻底死了(……)我现在是非个人的,不再是你认识的斯蒂芬,而是精神宇宙通过以前的我来认识和发展自己的一种能力。”<sup>②</sup> 马拉美在这个时期写的另一部诗剧片断《依纪杜尔》讲述的正是这样一段疯狂的故事,被批评家们认为是他“哲学自杀”的写照:主人公依纪杜尔在午夜时分“吹灭存在的蜡烛”,“步出时间的卧室”,“走下精神的阶梯”,主动躺进坟墓,清醒地完成了形而上之死。依纪杜尔当然不是任何人,而是人的精神,是人通过对自身存在的否定和虚无化而达到纯粹的超物质时的精神,用让-皮埃尔·里查尔的话说,他是“cogito”的辩证的化身:“我不在,故我在”,“他以断然否定的方式回答了莎士比亚的古老问题”:“我死,故我生。”<sup>③</sup>

这场危机之后,马拉美一直“喜欢躲避到非个人性中”,并把“非个人性”视为纯粹作品的必要条件:

---

① 转引自庞克拉齐著《马拉美》,巴黎,阿蒂埃出版社,1973年,第9页。

② 同上。

③ 让-皮埃尔·里查尔著《马拉美的想象世界》,巴黎,瑟依出版社,1961年,第184—185页。

纯粹的作品必然要隐去说话的诗人,把主动权交给词语,词语的不均等性被调动起来,仿佛宝石上划过一道闪光,彼此辉映。(……)诗书的布局能够消除偶然,而且必须有这样的布局,才能略去作者。(第 366 页)

我个人的工作将是匿名的,因为文本在其中言说自己,没有作者的声音。(第 663 页)

“隐去诗人”,“略去作者”,这在后来几乎成了 20 世纪文论家和思想家的老生常谈,他们从不同的角度、出于不同的理论意图对它加以解释和发挥,尤其把它当做消解理性主体和反对作者权威的武器。从马拉美本人的思想逻辑看,“隐去诗人”首先是为了“取消偶然”:个人的生活经验、情感以及个人存在本身只不过是一连串偶然的“灰尘”,面对绝对,它们微不足道,所以,和一切偶然的现世事物一样,诗人应被逐出诗歌世界;此外,“隐去诗人”也是为了“把主动权交给词语”,让词语自我言说,承认语言的自律性和能动性,而这一点不仅为 20 世纪的文本理论提供了依据,也已成为现当代大多数西方作家的共识。

#### 四 “赋予部落词语更纯的意义”

纯粹的作品不仅要求驱逐作者和世界这两种外在于文本的偶然,而且要求驱逐语言本身的偶然。

文学观念的危机是人的危机,也是语言的危机,是“语言的人”的危机。马拉美的现代性正在于他有强烈的语言危机感,他意识到人类语言从根本上讲是有问题的,带有先天的缺陷,但他似乎并不眷恋巴别塔之前的那个属于上帝的、完美的、惟一的、语言,也不指望重演语言创世的神话,他理想中的语言似乎就是无声、无形的思维活动本身。



由于思维是在不借助工具、不发出声音的情况下书写尚属沉默的不朽之言,所以,世界上语言的多样性使得任何人都不能以独一无二的节拍说出那些也许是真理的物质化身的词语。(第 363—364 页)

这段话是说,真理本是独一无二的、同一的纯粹精神,而人类却说着多样的、差异的语言,这一事实本身就证明人类语言是不完美的,任何语言都不能与纯粹精神完全相符,不能与真理吻合,语言早已不透明,或者从来就不透明。此外,从语言的具体使用来看,音和义的关系大多是任意的、偶然的,语言的能指永远无法代替活生生的色彩和声音,永远不可能比现实更逼真,有时甚至还相反,完全不尽人意。马拉美在《诗句的危机》中所举的一个经典例证是法语里的“白天”(jour)和“黑夜”(nuit)两个词:本该亮的“白天”听起来是那么暗,而本该暗的“黑夜”听起来却又是那么亮。另外,就句法而言,按语法规范造出的句子显示的是人为的连贯性,实际上掩盖了跳跃的、断续的、空白的思维活动的本来面目。

正因为人类语言不完美,诗歌才有存在的理由,用马拉美的话说,语言若是完美的,“诗就不存在了”,“诗,从哲学上讲,弥补语言的缺陷,是上等的补偿”(第 364 页)。马拉美把语言分成两种状态,一种是“粗糙的”,一种是“本质的”,前者用于日常交流和“大众报道”,它不过是另一种形式的货币交换而已;后者不用于交流,只传达纯观念的东西,它必然是神秘的。诗歌创作就是把本质的语言从粗糙的语言中“分离”出来,为语言开辟一方净土,“赋予部落词语更纯的意义”(第 189 页)。

马拉美把纯化语言的具体方法叫做“结构”,即把单个的词语置于一个全新的整体关系中,在诗句、诗节、诗页乃至书等各个层面对语言进行重新组合,把包括空白在内的所有能指潜力都调动起来,编织一个牵一动百的、必然而又多解的意义网络。这种方法铸就了马拉美极富魅力但也极为晦涩的写作风格,其突出特点

是把规范的、习见的句法结构完全打破、拆散、颠倒、悬置,使语句处于多种句构、多种词义、多种词性的阅读可能性中,并在句段的范围内极大地挖掘音和义的相互暗示关系。如马拉美所说,“诗句用几个单词重造一个非语言所固有的、咒语般的、完整的新词,以此完成对语言的分离,否决残留在词语中的偶然。”(第 368 页)

## 五 未来的“书”和《色子一掷永远不能消除偶然》

由于马拉美把诗歌彻底神圣化、神秘化,因而他的写作态度极为苛刻,每当面对洁白的稿纸,他便因自己的“无能”而焦虑,总感觉自己没有足够的创造力去书写“绝对”。马拉美本来并不是一位难产作家,早年写出过许多模仿波德莱尔风格的精彩诗篇,但自那场精神危机之后,他的诗作越来越少,曾用十五年时间写了四首他认为还可以留给后人的十四行诗。这里已不只是一个对艺术精益求精的问题了,诗人的痛苦和无能是必然的,是其形而上的目的决定的,用萨特的话说,这是神学意义上的无能:上帝死后,诗人没能完成代替上帝言说真理的任务。事实上,任何美妙的诗句也无法说出“绝对”,马拉美本该在静默之中接纳无言独化的绝对精神,但这位浸泡在逻格斯文化中的西方诗人,不甘心承认语言的无能为力,不愿意接受绝对精神这种虚无飘渺的、不确定的、未被道出的状态,他要用自己的作品来“否定说谎的不可言传”;“也许是出于一种根深蒂固的作家偏见,我认为,任何东西不经说出都不能存留”(第 367 页)。

近晚年时,马拉美理想中的纯粹作品不再只是精心结构的诗句,而是一本以诗页为基本单位的、完美的、惟一的“书”(Le Livre),他一直在以“炼丹术士的耐心”筹划和等待着这部“杰作”。与这部“杰作”相比,他后半生创作的那些少而精的诗篇都还是

“求其次的习作”，都是为了在写“书”之前“试试笔尖的力度”，充其量可以结为诗集，称不上“书”。诗人坚信：“说到底，世界被创造出来，就是为了达到一本美的书。”（第 872 页）他还认为，人类已写出的数不尽的书只是以不同的方式重复着“那本书”的某个内容，在众书之后藏匿着一个“本真的文本”，他的梦想就是能让这个本真的文本成真：

所有的书都或多或少地包含、融会了一些可以计数的赘述（……）在各个文明时代或文学时代之间，相互差异的书争先恐后地为那个本真的文本提供不同的版本。（第 367 页）

马拉美梦想了一生，尝试了一生，最终也没有完成那本从定义上讲永远不可能完成的书。弥留之际，他还对妻子和女儿痴情地谈及这笔未能留下的文学遗产：“要相信，那会是很美的。”<sup>①</sup> 尽管马拉美对在有生之年完成那本书并不抱奢望，但他确实把自己对绝对的向往、对纯美的迷恋全部寄托其中了。他在给魏尔伦的信（即《自传》）中写道：

我甚至要说：“那”本书。因为我相信，说到底，世上只有一本书。任何写过书的人，包括天才，都曾在无意中试图完成那本书。对大地作出奥尔甫斯教的解释，这是诗人惟一的职责，这是最高级的文学游戏。这个恶癖被我抛弃了上千次，但它仍然附着在我身上。我也许会成功的，当然不是成功地写出那本书的全部（真不知要什么样的人才能写出来），但也许会拿出完成的一个片断来给人看，留出一个位置让那本书闪烁光荣的真实性（……）用完成的部分来证明那本书是存在的，证明我确实领略过我无法完成的那样东西。（第 663 页）

马拉美虽未完成他理想中的杰作，但仍留下了一些被认为是

---

<sup>①</sup> 《马拉美与象征主义》，第 12 页。

“书”的前身或设想的手记。此外,诗人最后发表的著名诗作《色子一掷永远不能消除偶然》一般也被认为是“书”第一部分的草稿,它的奇特和精美足以让我们通过它去想象,“书”若能写成,将会是怎样一种“精神的乐器”。这首诗在文字排版上是一次大胆尝试,用马拉美在该诗序言中的话说,这首诗的“全部新颖之处就在于(排版造成的)阅读间隔”(后来,当德里达把这句话用作他的《书写与差异》的首页题词时,“间隔”一词显然带上了“延异”的含义)。诗人采用大量的、甚至整页的空白和大小不同的印刷字体,把全诗分隔成疏密不一、长短各异的诗句碎片,用最大号字排出的就是散播在这些诗句碎片中的标题,同时也是全诗唯一的主句。逐级增加的插入成分、断裂的句法关系造成的节奏停顿和语义悬置与微妙的音韵效果和乐谱式的视觉效果结合起来,使这首诗成为一部真正的“思维交响曲”,它仿佛把“思想的形态第一次安置在我们的空间里”(瓦莱里语)。

从主题上讲,《色子一掷永远不能消除偶然》继续了三十年前诗人在《依纪杜尔》中有关“偶然”和“绝对”的思考,《依纪杜尔》的第四章就叫做“色子一掷”。在进入坟墓之前,依纪杜尔决定通过掷色子的行为来完成从偶然到必然的转变;尽管这个涉及偶然的行为了“包含着荒诞”的疯狂行为,但在这个行为中,“偶然”无论是被肯定还是被否定都“必然”会实现、纯化出“关于偶然的观念”。依纪杜尔就是这样设想自己在观念中消除了偶然,达到了必然,“固定了永恒”,实现了“种族的纯粹”(第441—442页)。然而,三十年后,诗人在其最后诗作中告诉我们的却是,“英雄”(他笔下这个幽灵般的哲学人物的另一个名字)为接近“绝对”而作出的任何努力,包括最疯狂、最荒诞的尝试,都是妄然的:“色子一掷永远不能消除偶然”。在马拉美笔下,“色子一掷”(un coup de dés)这个隐喻主要用来比喻写诗和思想(此诗最后一句是:“任何思想都是色子一掷”),而法语“偶然”(hasard)一词源于阿拉伯语,原义就是指

游戏或算命用的色子,因此这句话就等于在说“偶然的游戏永远不能消除偶然”,它以自我相关的方式形成了悖论,更加凸显了纯粹之诗的不可能。

不过,即使在这最后认输的表白中,马拉美依然给这个主句加了一个美丽的让步:除非,也许,在最最遥远的某个地方,在与彼岸相接的高处,掷出的色子会在滚动中排成北斗七星的序列,组成大熊星座的图形,那也许就是“正在形成的整数”、整体和终极(第476—477页)。

由此可见,马拉美的文学观、语言观始终遵循着一条指向终极的形而上之路。尽管他理智地承认了失败,承认以有限的、偶然的语言去揭示无限和绝对是不可能的事情,但他却永远执著地仰视着这个不可能。

## 六 “虚无”的诱惑和文学本体论的困境

如上所述,只有精神是真正的存在,并且只有文学——“书”能够证明精神的存在。正因为文学是精神世界的惟一“证据”和对应物,所以马拉美认为还有必要对“证据”本身刨根问底,即对文学进行本体论的思考。

1894年3月,马拉美应邀到牛津和剑桥讲学。面对热心的英国听众,他表示不准备“讲文学”,只想提出一个关于文学的终极问题,“像文学这样的东西存在吗?”马拉美生活在科学实证主义的兴盛时期,早已不相信上帝和灵感,他比任何人都更清楚地意识到,文学是一种什么都不是的东西,是“无”,是“泡沫”,他的自选诗集开篇第一行就赫然写道:“无,这泡沫……”但马拉美又比任何人都更加坚信,作为绝对的“无”的文学有其必然的、绝对的存在理由,文学正是用“无”创造了一切。所以问题提出之后,马拉美紧接着坦然回答:“是的,文学是存在的,而且,可以说,它排除一切,独立

地存在。”(第 646 页)显然,马拉美不是要动摇人们对文学的信念,而是要通过这种笛卡儿式的(方法论的)怀疑,对文学的本质进行最严肃、最清醒的思考,唤醒文学的本体意识,强调文学的神秘性和特殊性:文学使存在的东西不存在,使不存在的东西存在,它通过“排除一切”而存在。不过马拉美并未因此而成为文学的乐天派,相反,他的文学本体论正由于“排除一切”而陷入了使他自己也感到恐惧的困境。

这个“排除”就是我们前边提到的诗歌纯化过程,即诗歌必须排除客观世界、作者以及语言常规中的各种偶然,才能达到纯粹,接近“绝对”。这一系列的否定性工作也被马拉美称为“淘汰”。可以想象,通过这样的逐级淘汰,文学几乎到了“水至清则无鱼”的境地(境界?)。事实上,在作者死亡之后,马拉美随时都面临着文学的死亡。按其文学本体论的逻辑推演下去,文学不仅以否定世界的方式存在,而且最终必然以否定自身的方式存在,因为本体的存在实际上就是不存在,存在就是虚无,文学本体纯粹之时必是文学实体消亡之日,最美的书也许就是无字天书,它永远是“未来的书”,即布朗肖所说的“尚未到来的书”(Le Livre à venir)。虽然马拉美并没有像后来的布朗肖那样明确阐释过文学走向自身消亡的这种逻辑,但他早就预感到,甚至渴望着这样一个既可怕又迷人的前景,他像神话里的奥尔甫斯一样,经不起虚无之美的诱惑,忍不住要朝尚未被他带出冥界的妻子欧里狄克看上一眼,这回眸的一瞬或许使他窥见了永恒之美,但也使这美永远消失在了黑暗之中。布朗肖认为:马拉美的悲壮力量和前所未有的勇气正在于他敢于直面本体之美,径直走到了文学的在和不在的临界点上:“在这个中心点上,语言的完美和语言的消失相重合”,这个点通向无限,也通向深渊,写作就是勇敢地迎接这个点,“在语言中维持这个点”<sup>①</sup>。

<sup>①</sup> 布朗肖著《文学空间》,巴黎,伽利玛出版社,1955年,第42—48页。

这里,我们遇到了马拉美思想的另一个难题:“虚无”。同“偶然”和“绝对”一样,“虚无”也困扰了马拉美一生,既是他向往的,又是他害怕看到的,是其诗论的深刻矛盾之所在。同前两个概念相比,“虚无”的含义在马拉美那里显得更加不确定,甚至相互抵触。有时,他把没有了上帝、彼岸等精神本原的物质世界叫做虚无,这样虚无就是“偶然”的同义词,是他要驱逐的魔鬼:“虚无一旦离去,留下的便是纯粹的城堡”(第443页);但大多数情况下,他说的虚无实际上就是本体存在的同义词,所以他还说过“虚无就是真理”。手稿研究显示,自1865年起,马拉美的诗稿中原来写着“蓝天”、“美梦”、“理想”等正面词的地方都换成了“空”、“无”、“虚无”等负面词,这说明他开始从负面去设想他所追求的绝对精神(所以有人在马拉美身上看到了佛教徒的影子,也有人认为他的诗论与中国古典诗论中的空灵说、神韵说有可比之处,对这种看法,我们且存而不论)。用虚无来指称绝对存在,这也许揭示了马拉美与黑格尔的微妙差异。克利斯特瓦认为,马拉美确实用黑格尔意义上的理念代替了自我,实现了对个人主体的否定,达到了某种接近客观精神的“书”,但在马拉美那里,“理念”一词的含义比较模糊,不是一个充实的概念,不完全等同于客观精神,而往往趋向于“虚空”和“恐惧”,成为“空无”、“缺失”的代名词<sup>①</sup>。要表现这样一种虚无的存在,创造一个绝对超验的精神世界,再纯的诗歌也显得不够纯,不够轻,仍脱不掉语言材料沉重的肉身,文学只能以消灭自己的物质形体的方式才能与绝对存在相吻合。

马拉美视诗歌如宗教,绝无扼杀文学之意,但他的文学本体论本身决定了他永远只能在文学死亡、甚至精神死亡的边缘上写作,尽管他似乎很早就解决了作者生死的问题,但在文学本体论上,他仍然面临是生还是死的两难抉择,所以有人称他为文学的哈姆

<sup>①</sup> 克利斯特瓦著《诗歌语言的革命》,巴黎,瑟依出版社,1974年。

雷特。

## 七 马拉美与法国 20 世纪文学批评

法国 20 世纪的文论家和思想家们一向对马拉美推崇备至,如萨特就称他是“最伟大的诗人”,但由于马拉美作品的晦涩性和思想的矛盾性——既追求超验无形的绝对精神,又清醒地意识到语言材料的物质性,故各家对他的解读也一直是多种多样。

笼统地讲,各种解读可以按马拉美思想的两个方面分成两大类:一类侧重于他的纯精神性和哲理性,另一类侧重于他的纯文本性和语言性,当然这两者很难截然分开。后期象征主义代表瓦莱里、文学现象学批评家布朗肖、存在主义领袖萨特等人大致属于前一类。例如,萨特晚年在研究和阐释马拉美的基础上,深化、丰富了他自己的存在主义美学和有关诗人的行动的思考。他认为,马拉美之所以没有直接反抗他所深恶痛绝的社会、时代、家庭乃至他自己,那是因为他采取了最彻底的暴力形式:冷漠和距离;他没有改造世界,但“把世界放进了括号”,悬置了起来,并用诗歌语言的自我摧毁作为他反抗社会和实现自我的最有效行动(马拉美说过:“诗是惟一的炸弹”)。马拉美比尼采走得更远,因为他亲身体验了上帝死后的虚无。既然马拉美只能在写作的存在方式中实现自己的本质,那么他写诗的失败就是他做人的失败,他的无能意味着“人的存在的不可能”,所以存在主义所说的“形而上的焦虑”以及加缪提出的“自杀”问题在马拉美身上表现得尤为触目惊心,马拉美的诗歌危机仍然是人的存在危机<sup>①</sup>。

代表后一类批评倾向的是巴尔特、热奈特及“如是派”(又译作“泰凯尔派”)等结构主义和后结构主义的文本理论家,这些人大多

<sup>①</sup> 萨特著《境遇》第 9 卷,巴黎,伽利玛出版社,第 191—201 页。



力图避开或淡化马拉美诗论的唯心主义、形而上学色彩,而着眼于他的“语言唯物主义”,他们一致承认,马拉美的功劳就是肯定了语言的主导作用,提醒人们“诗不是用思想写成的,而是用词语写成的”<sup>①</sup>。在这种共识的基础上,或者说在这种贯穿 20 世纪人文话语的“语言情结”中,理论界出现过的各种热门话题,如“作者之死”、“文本自我言说”、“文学不及物”、“文本之外什么都没有”、“书的终结”、“文字的散播和延异”等等,似乎都能在马拉美的诗作和诗论中找到超前的论据。

例如,处在结构主义和后结构主义转折点上的“如是派”的文本理论,把马拉美关于文学等于纯虚构、文学不指涉世界的思想,系统地表述为文本的自律性和不及物性,把语言的决定性和能动性推向了极限。马拉美追求的纯诗境界是一种以语言为途径的精神境界,还有许多神秘主义成分,而文本主义者在马拉美那里读到的没有作者和本原的纯文本则是一种可以在深层结构上不断生成的纯粹能指的空间;马拉美让诗人退出作品,最终还是为了让某种宇宙精神出来说话,并不只是让文本自己说话,而到了“如是派”那里,主观精神和客观精神同时被排除,任何超出语言生产过程的人文性、精神性、神秘性都不被承认,只剩下文本这个惟一实在的存在和在语言结构中重建起来的潜意识主体,所以“如是派”废除了“文学”、“创作”、“作品”等概念,代之以“写作”、“生产”和“文本”。“如是派”理论的代表人物克利斯特瓦在她的《诗歌语言的革命》一书中通篇以马拉美(和洛特雷阿蒙)为实例,综合运用了乔姆斯基的生成语法、拉康的语言精神分析学、马克思的辩证唯物主义和政治经济学,以及毛泽东的《实践论》等各种理论和术语,论述了马拉美文本实践的“否定性”、“能动性”、“革命性”,以此来批判僵化的、机械的早期结构主义符号学,创建了一种新颖奇特的符号批判理

---

<sup>①</sup> 《马拉美与象征主义》,第 152 页。

论,从而把结构主义的文本观引向了后结构主义的文本观。

至于马拉美那本未完成的“书”,20世纪的批评家们更是对它表现出浓厚的兴趣,从中得出了各种各样的启示。如上面提到的布朗肖正是以它为根据,在《未来的书》中阐述了他的文学消亡论(他并不是批评马拉美扼杀了文学,也不是预言文学作为一种文化现象将消失,而是提出一种文学本体论的假说)。解构论者德里达在《书写与差异》中则是这样读这本“书”的:一切写成的文本都不具有自身的同一性,都只存在于自身的差异性之中,只有马拉美那本失败的书例外,惟其未实现,它才是一种纯粹的差异和延宕,才能保持自身的同一性,因为只有差异能与自身同一:马拉美“不是没有成功地实现那本书”,而是“成功地没有实现那本书”。如此看来,马拉美充满形而上学旨趣的思想和创作恰恰被德里达用来颠覆形而上学,因为正是马拉美的失败说明了,“书”是一种“不可能的可能”,“永远不会有那本书,永远只可能有一些书”,或者说,那本书,那个惟一的真理和文本,那个可以被(上帝或幻想代替上帝的诗人)一劳永逸地固定下来的终极意义和中心,以及结构主义文论家们试图从所有文学作品中抽象出来的那个惟一的“结构”、“模式”等等,永远只能以否定的、缺席的、延异的、逃遁的方式存在<sup>①</sup>。

文本主义、解构主义的这些阅读和发挥对于现代派鼻祖马拉美来讲无疑都是后话了,都应放在以反中心、反权威、反形而上学为特征的后现代语境中去考察,其中许多提法虽然直接出自马拉美,却被赋予了超出他本人思想框架的新含义。应该承认,马拉美对20世纪法国文论的最主要贡献是他有关语言机制和文学本体的思考,但同时也必须看到,他的这些思考都是以他对绝对精神和纯粹观念的追求为大前提的,所以无论20世纪文论家们如何强调

<sup>①</sup> 德里达著《书写与差异》,巴黎,瑟依出版社,1967年,第12,20,42页。

他的“语言唯物主义”，也无论他本人在文字的操作方面采取了多么大胆、超前的手法，他的诗论从实质上讲仍是一种预设了先在真理和一元整体的形上诗论，与本世纪 60 年代以来的结构主义、解构主义文论的哲学出发点和文化背景完全不同，他的纯艺术观也与后现代的艺术观大异其趣。本文不准备展开有关文学上的现代和后现代关系的讨论，但不妨简单地说，后现代话语在文学和哲学上首先表现为一种阐释方法（如德里达的解构和克利斯特瓦的符号分析），即一种读法，用这种读法可以读任何时期、任何流派的作品，尤其是那些本身具有多元性、开放性、“可写性”的现代派作品；此外，这种读法是一种旨在穿透结构、消解中心的读法，其特点就是不追究本原，不留恋“显文本”，只关注“种文本”，即只关注那个使“显文本”得以显现的能指转换过程或意义繁衍过程，因此它是一种永无止境的、甚至无所谓正误的阐释活动。当我们把后现代文论家为说明自己的某种立场而引用的马拉美语录放在原作的上下文中来看时，就不难发现，他们经常通过十分精彩的离题、走调和误读，把马拉美的观点移入一个全新的思想体系中。当然，这些离题、走调和误读的可能性终究还是马拉美这种典型的开放性、“可写性”文本所提供的，甚至是他的文论的逻辑后果。当年，曾有批评家责备马拉美的作品过分晦涩，曲高和寡，对此，马拉美一方面反驳道：“时人除了报刊便不懂得阅读”（第 386 页），另一方面也指出，即便是懂得阅读的人，由于精神（意义）活动的主观性和神秘性，谁都不能要求他得出作品的惟一正解：“我认为，严格地讲，阅读（教科书、专栏文章、公文除外）是一项绝望的活动。”（第 647 页）马拉美之后的文论家大都明白这一点，不再绝望地希求得出作品的惟一正解，只把阅读当做是丰富前人文本、阐释自己思想的创造性活动，故能从马拉美已写出和未写出的书中不断地读出新“意思”。就笔者而言，我们同样也不奢望能提供关于马拉美思想的绝对真理，但恰恰是因为他引出了如此多的后现代话题，我们认为至

少有必要首先在他的作品的原始语境中阅读他,透过他晦涩多解的语言去追寻他本人的思想轨迹,然后才能更深入地探讨他与 20 世纪诸般文论的承继关系,以及他与后现代文论家、思想家之间的相同、相异或形同神异之处