

# 通感·应和·象征主义

## ——兼论中国象征主义诗论

李 丹

**内容提要** 由于钱钟书先生注重回溯中国古典文学及相关观点而忽视新诗及其理论蕴含的启示，即使从比较诗学的角度涉及西方象征主义，却与其重要的应和理论失之交臂，故《通感》的论述仅止于修辞手法层面。多年的研究表明，波德莱尔的应和论包含同时又超越通感，更具艺术本体论层面的价值，并因此被奉为象征主义先驱。中国现代新诗亦超越了传统诗词的手法，经由应和之途建构起中国象征主义诗论<sup>①</sup>。

1962年发表的《通感》一文，是钱钟书先生填补中国文论空白的一篇大作，将久已存在于中国诗文创作之中，却被文论家略过的一种现象加以整理、提炼；正因为中国自古只有创作的实例而缺少理论的总结，故历代文论对这一精妙的方法并没有自己约定俗成的命名。接触西方的相应概念—synaesthesia—之后，钱先生将其译作“通感”，意为“感觉挪移”，指在文学创作及鉴赏中，“视觉、听觉、触觉、嗅觉、味觉往往可以彼此打通或交通，眼、耳、舌、鼻、身各个官能的领域可以不分界限”的现象。如中国“红杏枝头春意闹”的诗句，西方“皎白的嗓音”的说法等，“仿佛在视觉里获得了听觉的感受”，属于“以听通视”类；再如李贺诗“歌声春草露，门掩杏花丛”，属于“听声类形”型，等等；“感觉挪移”实质是“形象思维惯用的手段”，是“相借官”，是感官功能的互通，或者说联觉<sup>②</sup>。

《通感》全文未涉及新诗句的例子，表明钱先生对新诗的淡漠；这一倾向还可从《围城》里新诗人及其作品被嘲讽见出。固然新诗的成就还不如旧体诗，但阐述理论观点完全抛开一个领域，就等于放弃一个观照问题的维度，故钱先生对通感的研究结论局限在中国古体诗词所表现的修辞手法之内。实际上，现代新诗所移植、模仿的象征派艺术已然越出通感的范围，如李金发发表于1925年的《弃妇》一诗的首节：

长发披遍我两眼之前，遂隔断了一切羞恶之疾视，  
与鲜血之急流，枯骨之沉睡。

黑夜与蚊虫联步徐来，越此短墙之角，狂呼在我  
清白之耳后，如荒野狂风怒号：

战栗了无数游牧。

“长发”在隔离主体与外界的功能上和“短墙”有相似性，于受歧视的“弃妇”而言，是抵挡周围聒噪气氛的屏障；全诗借助物象与心绪的类似点，传输孤独而又清高的内在体验。晦涩的语句，朦胧的诗意透射出奇异的象征意味，这已非传统的比喻、通感等手法所能表达。再如穆木天作于1926年的《苍白的钟声》一诗片段：

苍白的 钟声 衰腐的 朦胧  
疏散 玲珑 荒凉的 濛濛的 谷中  
——衰草 千重 万重——  
听 永远的 荒唐的 古钟  
听 千声 万声

这首诗的意象也超越传统的以听通视或听声类形的横向展开的范围，而借用“衰腐”、“荒唐”等知性层面的词语形容古钟所播散的声音，纵深地经由某种同构性迈入精神层面，这一跨越即划出象征诗与传统诗的界限。

也许钱先生仅就通感问题而论，不及其余，但事实上《通感》已涉及法国象征主义，并论及其后期的一些特征，如“十九世纪末叶象征主义诗人多用特用，滥用乱用，几乎使通感成为象征派诗歌的风格标志”，“象征主义为通感手法提供深奥的理论依据，也宣扬神秘经验里嗅觉能听，触觉能看等等”<sup>③</sup>，却仅止于此，因而同先期象征主义即包含的与通感密切关联的应和理论失之交臂。这又成为钱先生的通感研究受到局限的另一个原因。

钱先生译为“通感”的 Synaesthesia 一词是法国学者

儒勒·米叶于1892年在《声音兼备的听觉》中首次使用的<sup>④</sup>，这时已是波德莱尔殁后25年。波氏生前采用的是Correspondances这个词语，他的观点并非逻辑地诉诸论述文字，而首先以描述性的语言用诗体的形式传达出来，这就是著名的Correspondances一诗：

自然是座神庙，那里活的廊柱  
有时候传出模糊隐约的话音；  
人在此经行，穿越象征的深林，  
深林注视他，投以亲切的眼目。

如悠长回声遥相应答的和歌  
终汇入一个混沌深邃的整体，  
如黑夜又如光明般浩漫无际——  
芳香、色彩和声音在相互应和。

有些芳香鲜嫩如儿童的肌肤，  
柔和如双簧管，青翠如绿草场，  
——还有一些则朽腐、浓烈而神气，

具有着无极无限之物的张扬，  
像龙涎香、麝香、安息香和乳香，  
歌唱精神与感官交织的热狂。

Correspondances一词自1920年代进入中国诗人、诗论者的视域，迄今已有若干种译法，常见的有卞之琳的“应和”，梁宗岱的“呼应”、“契合”，穆木天的“交响”，莫渝的“冥合”，钱春绮的“感应”，陈敬容的“通感”等<sup>⑤</sup>；即使所用译语不一，却都属于相关词汇，程度不等地表达了主客两方面因素相和生成的主要特征。波德莱尔强调自然界作为客体的存在对于人这一主体产生启示之后，后者对前者的感应，最终两者相和而相成，产生艺术结晶；故本文选用“应和”的译法。从引诗可知，波德莱尔的“应和”包括以下几个层面的涵义：第一、客观世界是一种集声、色、味为一体的调和的存在；与自然界的这一状况相对应的是，人的感官之间也存在相互联通的感应功能。第二，自然通过自己的存在使存在于其间的人通过感官感受的互通，感应到音响、色彩、芳香间的联通与谐和。第三，对于感受主体——人——而言，不仅需要通过感官来感受，更需要精神领域的感应，因为精神界的内容也可以引起相应的形象，正像在香味的感官感受中融入——朽腐、神气的——思考一样，透过客观现象，以象征符号映照超感官的世界，构成灵与肉感觉的应和。这首诗将自然界、感官界、精神界相互感应联通的原理作为诗歌创作的指导思想，被当作象征主义生成、演变之路上的一个里程碑。可见，在“通感”这一术语出现之前，波氏的“应和”已经提出。经过后来的研究者不断地探讨，进一步将应和划分为“垂直应和”correspondances verticales与“水平应和”correspondances horizontales，前者指“从物体及物体所激起的感受的平面，

运动到抽象观念和个人感情的平面，从风景、声音、气味到它们所引发的概念或情感”，后者指“同一平面的、从一种物质感觉到另一种物质感觉的运动”<sup>⑥</sup>。明确地说，这种更普及的感官层面的应对现象，和同一平面的从一种物质感觉到另一种物质感觉的运动——“水平应和”——一样，与被米叶命名为Synaesthesia的和被钱先生称为“通感”的是同一种现象。

不难发现，钱先生的“通感”将Synaesthesia的名称和correspondances的部分含义糅合在一起了。“应和”与“通感”这两个自法文译入的概念间的缠绕，构成中国现当代文学理论的一个问题。从引入的时间顺序看，“应和”在前，“通感”在后；但后者在中小学语文教学中就开始应用，较为普及，这与钱先生《通感》的发表有很大关系，而前者只属于专门的象征诗研究，这样受适用范围、接受条件等方面的制约，两者产生的影响迥然不同。在研究方面，对采用“通感”这一修辞手法的解读也较普遍，而“应和”理论在近年才得以愈来愈深入的探讨。所幸经过几十年的研讨与应用，二者的联系与区别已确定：“通感”是感官感觉的挪移，属于修辞手法，即使涉及心理学、语言学的问题<sup>⑦</sup>，却仍包含在“应和”之内<sup>⑧</sup>；而“应和”的理论内涵更深厚，它“在引导艺术活动向其感性本源复归的同时，使个体精神根植于真实的直觉。在应和论指导下的艺术活动所针对的对象不只是人的感官，而是包含了感官和思想在内的人的全部”，因此，“波德莱尔在感受方式和思想底蕴两方面打开了诗歌现代性的新纪元”<sup>⑨</sup>，从而步入文艺美学的范畴。

再回到波德莱尔关于应和的观点。在他的一些批评文章里，也曾出现相应的表述，如“……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”<sup>⑩</sup>，就是说，大自然的呈现本身就是一种召唤，它应和的存在方式需要诗人去感受、想象，“想象力是一种近乎神的能力，它不用思辨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”<sup>⑪</sup>，诗人的想象力往往不表现为分析的、推理的认识或判断，而是即刻的、综合的感觉，也就是直觉；其间的差别在于，前者是科学探索式的逻辑地求真，后者才是诗的感知方式——发现美。在此意义上，应和论跳出创作方法论的囿限，经由想象力揭示人与自然万物间的对应和沟通关系，成为一种涉及创作本体问题的理论。

以此理论思路为导向，当发现具备这种才能的诗人时，波德莱尔便不惜溢美之词。如评论同时代诗人泰奥菲尔·戈蒂耶的创作，在肯定其用语准确的风格后，他称赞道：“如果人们想一想，在这种神奇的才能上面，戈蒂耶又结合了一种应和及万有象征（它们是一切隐喻的宝库）的天生的巨大智力，人们就明白为什么他总是能够（既不疲倦又无错误）说清楚大自然的万物在人的目光前摆出的神秘的姿态，……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，就像深沉而颤动的声音，建筑物站立起来，直刺深邃的天空；动物和植物，这些丑和恶的代表，作出一个个毫不含糊的鬼脸；香味激发出彼此应和的思想和回忆；激情低声说出或厉声喊出它的永远相像的话语<sup>⑫</sup>。对戈蒂耶在诗里所表现的发现应和——在这个由各类个体的共存所构成的复杂而不可分割的整体的世界中，事物通过彼此间的类似相互表达着——能力的激赏，是对诗的更高境界的赞美，也是对自己应和理论的阐扬。

从创作思维角度看，应和理论的产生使此前的诗歌描写、陈述事物转变为因模拟内心世界而描摹外界事物；从读者接受角度看，自描写、陈述至模拟、描摹这一改新，则引起了诗意的不确定性。这种不确定性的产生不仅因为“想象世界与现实世界之间的鸿沟与混淆，也因为各种感知能力之间的混淆”<sup>⑬</sup>，运用超理性感官对这双重混淆进行联通，在表达方式上就打破了传统的诗歌样式，也摆脱了古典主义逻辑与清晰法则的束缚，扭转诗歌表达的确定性为不确定性，以此引起诗歌美学的变化。在波德莱尔的反反复复强调之下，应和论构成诗歌美学的一种自觉。

在波德莱尔的著述里，“象征”这一术语并不突出，“‘象征’偶尔出现于应和及普遍相似性理论的探讨中，而且在波德莱尔的用法中，它跟寓言、密码、象形文字，甚至标识可以互换”<sup>⑭</sup>，但这并未妨碍与应和理论相关的象征诗派的壮大，最终《象征主义宣言》于1886年诞生。此后，法国象征主义得以长足发展，代表诗人有马拉美、魏尔伦、兰波、瓦雷里等，以及英语诗人叶芝、庞德、艾略特，德语诗人里尔克，等等，他们都对象征诗的演进增添了各自的色彩。

与象征主义诗歌创作同期推进的象征派理论批评也得到持续深化，经过不懈的探讨，学者们厘清了“应和”与“象征”之间的关系：为了“探索和表现事物之间非肉眼、非感官所能勘破的应和与一致的关系”，需要“运用一种超感觉的直觉去认识一种超自然的本质”，即发现“声、色、味彼此沟通，彼此应和”；进一步地，经由这种艺术追求可以“实现符号和意义的直接结合以及内心生活、外部世界和语言的三位一体”<sup>⑮</sup>，即象征。一定程度上，这一论断揭示了波德莱尔试图完成的是将诗歌创作还原为找寻与世界原本的样式相类似的艺术任务；后来，为这一艺术意图而努力的思想、创作都被归为象征派。

### 三

早在钱先生的《通感》发表前30多年，中国新诗界已出现象征主义诗论。留日时期攻读法国文学专业的穆木天认为象征的手法是“暗示”<sup>⑯</sup>、“类推”，特点为“交响”<sup>⑰</sup>。“暗示”属于作诗的策略，是以此代彼，“类推”之法即从一个唤起另一个；“交响”是运用暗示、类推之后所达到的应和效果。这是对波德莱尔应和说的一种解读，以采用的诗法与传达

的诗美之间的关系为立论点。戴望舒的诗作比诗论产生的影响更早，他提出“诗不是某一个官感的享乐，而是全官感或超官感的东西”<sup>⑱</sup>的观点，是从理论角度对象征诗创作的概括。“全官感”无疑是通感状态的物质要求，而“超官感”则是更神奇的灵魂的陶醉与升华；这一表述也未停留于通感的层面。

梁宗岱对象征主义有更充分的论析，他的理论可以归纳为下列相关联的几个方面：

第一，通感。梁宗岱未专门论及通感的问题，只在作为应和的比较时提及，“波特莱尔底‘呼应’(Correspondances)所引出来的官能交错说，……但所谓‘呼应’是要一首或一行诗同时并诉诸我们底五官，——而不是以目代耳或以耳代目”<sup>⑲</sup>，这个“官能交错”可看作钱先生谓之的“通感”，包含两层意思，其一，它是由波德莱尔的“应和”理论引致的；其二，它属于“以目代耳”或“以耳代目”等的官能互通、相借；因此它与应和在诗里一并诉诸五官的境界属于不同的层面。3年后，梁宗岱进一步阐释道，“普通的联想作用说——譬如，一朵钟形的花很容易使我们在迷惘间幻想它底香气是声音，或曾经同时同地意识地或非意识地体验的声，色，香，味常常因为其中一个底引逗而一齐重现于我们底感官——虽然有很坚固的生理和心理底根据，在这里至多不过是一种物质的出发点”<sup>⑳</sup>，在此，他强调通感依存于感官的物质属性，也确定地指出通感所停留的生理、心理层面。

第二，应和。对于描摹主体的诸如荒唐、衰腐或荣耀等抽象心绪的艺术符号，须经由实物传达出隐藏在其背后的理念形式的过程，关键在于探求心绪与实物之间的相似性，这要求诗人进入一种超感官的感应状态同时又不迷失诗性。梁宗岱形象地解释道：

对于一颗感觉敏锐，想象丰富而且修养有素的灵魂，醉，梦或出神——其实只是各种不同的缘因所引起的同一的精神状态——往往带我们到那形神两忘的无我底境界，……在这难得的真寂顷间，再没有什么阻碍或扰乱我们和世界底密切的，虽然是隐潜的息息沟通了：一种超越了灵与肉，梦与醒，生与死，过去与未来的同情韵律在中间充沛流动着。我们内在底真与外界底真调协了，混合了。我们消失，但是与万化冥合了。我们在宇宙里，宇宙也在我们里：宇宙和我们底自我只合成一体，反映着同一的荫影和反应着同一的回声。<sup>㉑</sup>

这一状态就是应和，或者更具体地说就是垂直应和。概括而言，主体作为“小我”回归于宇宙“大我”之中，个体依存、从属于整体，在此统一体之内，诗人在非意识的状态下忘却自我作为主体的存在，进而发现大自然的万物之间、万物和自我之间、自己的感官之间以及不同的艺术形式之间皆存在隐秘的、内在的、应和的关系，以此获得更阔大的生命，更本真的存在。借助这种认识世界的新颖形态，

象征诗人更新了观照主客体存在关系的方式,发掘出隐藏在现象世界背后的事物内部应和的关系。处于该状态之中,人的官感与外界的声、色、味相呼应,灵境与时景相交融;此时,诗人的心灵更清明而非更迷惘,“在那里我们不独与万化冥合,并且体会或意识到我们与万化冥合。所以一切最上乘的诗都可以,并且应该,在我们里面唤起波德莱尔所谓‘歌唱心灵与官能底热狂’的两重感应,即是:形骸俱释的陶醉和一念常惺的澈悟”<sup>②</sup>。在此,诗歌超越了写景状物的样态,穿透光怪陆离的表面现象,探入事物的内部,呈现诗人在某一景象之前展开的以直觉为出发点的联想和思索,其结果是使诗人陶醉的同时澈悟。这里,需完成两个步骤:一是内在意绪与大自然存在状态的应和,也是内心感受与外在实物的勾连;二是准确地领悟并表达出这种应和,即象征符号与诗歌语言的重合。

进一步地,梁宗岱独到地阐述了诗人颖悟应和境界的方法:

正如我们官能底任务不单在于教我们趋避利害以维护我们底肉体,而尤其在于与一个声,色,光,香底世界接触以娱悦,梳洗,和滋养我们底灵魂:同样,外界底事物和我们相见亦有两副面孔。当我们运用理性或意志去分析或挥使它们的时候,它们只是无数不相联属的无精彩无生气的物品。可是当我们放弃了理性与意志底权威,把我们完全委托给事物底本性,让我们底想象灌注物体,让宇宙大气透过我们的心灵,因而构成一个深切的同情交流,物我之间同跳着一个脉搏,同击着一个节奏的时候,站在我们面前的已经不是一粒细沙,一朵野花或一片碎瓦,而是一颗自由活泼的灵魂与我们底灵魂偶然的相遇:两个相同的命运,在那一刹那间,互相点头,默契和微笑。<sup>③</sup>

对人的认知方式与感受方式的区分,以及由此区分而引出的对自然界向人敞开的样式之不同的揭示,梁宗岱为诗人象征地融入外在世界辟出了跨越物我间隔的路径,从而引导新诗人用“同情”和“爱”的眼光观照与自身相仿的宇宙万物,以获得人性的发现,创造新的诗的境界。这一阐述不仅借鉴、发挥了法国象征主义诗法,并且具备指导中国新诗人创作的功用。就切入方式而言,梁氏的应和说融入个体独特的经验,一方面描述了该纯粹境界的美景,另一方面披露了步入超验境界的密径;这正与象征诗派的非理性主义哲学背景相吻合,也与象征主义对主体奇异的美感要求相一致。

第三,象征。梁宗岱认为象征运用于作品的整体,而比喻则是修辞学的,局部的;象征“和《诗经》里的‘兴’颇近似”,这是指西方的象征与中国的兴都包含“两物之间微妙的关系”,即相似性。

当一件外物,譬如,一片自然风景映进我们底眼帘的时候,我们猛然感到它和我们当时或喜,或忧,或哀伤,或恬适的心情相仿佛,相逼肖,相会合。我

们不摹拟我们底心情而把那片自然风景作传达心情的符号,或者,较准确一点,把我们底心情印上那片风景去,这就是象征。<sup>④</sup>

作为一种异于传统的艺术表达方式,象征是对诗歌用以抒情、状物等创作式样的反拨,它要求诗人借助客观物象间接地表达自己的——情感、对世界的认识等——艺术经验。这种凭借客观对应物暗示内心世界的非直接表情法所达到的艺术效果就是“景即是情,情即是景”,因此,象征具备两个特性:

(一)是融洽或无间;(二)是含蓄或无限。所谓融洽是指一首诗底情与景,意与象底惆怅迷离,融成一片;含蓄是指它暗示给我们的意义和兴味底丰富和隽永,……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底瞬间瞥见的遥遥的宇宙变成近在咫尺的现实世界,正如一个蓓蕾蓄着炫耀芳菲的春信,一张落叶预奏那弥漫漫地的秋声一样。所以,它所赋形的,蕴藏的,不是兴味索然的抽象观念,而是丰富,复杂,深邃,真实的灵境。<sup>⑤</sup>

这是一种崭新的美学境界:有形的物象与无形的情思合而为一,既相互容涵又相互提升,暗示出隽永的意味;有限的言词所蕴含的无限情意,有以少总多、以小见大的容量;定格流动着的瞬间意象,以传递人类超越时间、空间限制的真切感受;这是象征诗取之于美术、音乐及装饰等艺术的微妙之处,透射出因“型类的混淆”(Confusion of genres)<sup>⑥</sup>而产生的诗意不确定却又朦胧深邃的特性。由此拓展诗的领域,增强诗的表现力,开掘诗的潜在美,满足诗人对一种新奇的美的向往之心。

第四,应和与象征之关系。梁宗岱指出,“象征意境底创造”即“象征之道”在于应和,“像一切普通而且基本的原理一样,象征之道也可以一以贯之,曰,‘契合’而已”<sup>⑦</sup>。基于对世界的整一性和相似性的认识,在诗歌创作这一既自觉又不完全自觉的活动中,通过直觉进行比较、选择,让想象力在通往应和之途中发挥催化功用,促使诗人洞察万物应和的精神涵义,继而创造出象征的意境。对于波德莱尔带来的这一“近代美学福音”,梁宗岱认为后代诗人无不受其洗礼,无一能逃出其窠臼,其实质是强调应和理论在诗歌史中的价值;换言之,在波氏的应和理论影响之下,才出现了后来红极一时的象征主义运动。总之,作为一种诗的“理外之理”,象征是以应和为践行之路的。就是说,没有应和论作为认识观,便没有作为实践的象征诗;象征必须经由应和的途径才能实现自己。

第五,象征主义。在19世纪后半期至20世纪早期的法国,“象征主义”只是为数不多的诗人执著追求的艺术,到后来,越来越多的法国诗人乃至其他国家的诗人纷纷表现出象征主义倾向,显然,后者是受到前者影响的,他们以各种方式自觉自愿地回馈了法国象征主义,于是,这种波及世界范围的影响就形成象征主义文学思潮。包括梁宗

岱在内的中国象征主义诗人、诗论家，也都属于受法国象征主义影响之后模仿其表达法、阐发其思想的传播者，所以他总结该“文艺运动”道，“这所谓象征主义，在无论任何国度，任何时代底文艺活动和表现里，都是一个不可缺乏的普遍和重要的元素罢了，……一切最上乘的工艺品，无论是一首小诗或高耸入云的殿宇，都是象征到一个极高的程度的。”<sup>⑩</sup>这一论断可以在诗歌史中得到印证。从诗学原理看，象征主义是适应时代和文学自身演进的需求而产生且在世界文学范围内相继表现出来的一种普遍现象。

通过对上述概念的界定、阐释和描述，可以肯定地说，梁宗岱于1930年代就梳理了象征主义诗歌的相关问题；尽管缺少西方诗人、诗论家的宗教背景，但他采用的鲜活、形象的语言将理论问题表述得感性、生动，一定程度弥补了与东方文化所隔膜的西方人对神的世界的感受。综观其《论诗》、《谈诗》、《象征主义》等文的观点，它们不仅囊括法国象征主义的要义，同时以世界经典诗歌及中国古典诗学为背景，以现代中国新诗实况为对象，建构起现代中国象征主义诗论。

#### 四

尽管象征主义诗派的命名出现在波德莱尔身后，但象征主义主要以应和的思想作为诗歌创作的指导方法，从而构成“应和”与“象征主义”之间的源与流的关系问题<sup>⑪</sup>。宏观地看，“象征主义”不只相承了波氏“应和”论衣钵，且经过几代象征诗人的推进、演变，该诗派已从波氏的“水平应和”和“垂直应和”衍化为“人本象征主义”和“超验象征主义”，也以此形成前后两者之间的传承与变异关系。

由于象征主义诗作渗透着具象与抽象之间的比衬关系，其中被比衬的一方仅仅得到暗示，这既成为象征诗人屡出绝妙作品的一种缘故，也成为象征主义诗作显得越来越个人化的重要因素，“象征主义所谓的象征，通常是随意选取的，由诗人决定象征物要象征的概念是什么——也可以说是这些概念的一种掩饰，……每一位诗人都有自己的个性，每一时刻都有自己的语调和元素的组合”<sup>⑫</sup>，这些独特而又转瞬即逝的情感，再采用暗示的方法传递出来，难免隐晦、艰涩；这样将诗意的不确定性推向极致，就悖逆了波德莱尔的初衷，势必失却前期象征诗所包蕴的美学意味。尤其在后期象征主义诗作里，“象征常常是孤立的，很少或根本没有给读者指明被象征的是什么，这样，象征主义诗歌不可避免地具有某种内在的晦涩”，以至形成“超验象征主义”的倾向。尽管其初衷并不是为了晦涩而晦涩，“其目的是要越过现实，……正是为了从此现实过渡到理想，这类象征主义诗歌的意象才常常如此隐晦或混乱”<sup>⑬</sup>，以至同波氏的将诗歌创作还原为找寻与世界原本的样式相类似的艺术追求相背离，其结果是诗意含混，令读者如坠云里；这也是导致象征主义一度汇入神秘主义之流的原因。那么，前文所引钱先生所谓象征主义“滥用乱用”通感，以及“宣

扬神秘经验”的论断，并非“师出无名”了。

- ①本文得到上海市高校创新团队项目“中外文学关系研究”资助。
- ②③钱钟书：《通感》，《七缀集》，上海古籍出版社1985年版，第55—61页，第62—63页。
- ④乐黛云等：《世界诗学大辞典》，春风文艺出版社1993年版，第526页。
- ⑤卞之琳：《恶之花零拾》，《新月》月刊第四卷第六期，1933年3月1日。梁宗岱：《论诗》，《诗刊》第2期，1931年4月；《象征主义》，《文学季刊》1934年第2期。穆木天：《什么是象征主义》，《文学百题》，生活书店1935年版。莫渝译：《〈恶之花〉译析》，花城出版社1992年版，第17页。钱春绮译：《感应》，《外国诗人成名作选》，上海文化出版社1987年版，第58页。陈敬容译：《图像与花朵》，湖南人民出版社1984年版，第17页。
- ⑥⑩ [英] 查尔斯·查德威克：《象征主义》，郭洋生译，花山文艺出版社1989年版，第22页，第3、5页。
- ⑦褚孝泉：《通感考》，《复旦学报》1997年第4期。
- ⑧刘波：《波德莱尔“应和”思想的来源》，《四川外语学院学报》2004年第4期。
- ⑨刘波：《〈应和〉与“应和论”——论波德莱尔美学思想的基础》，《外国文学评论》2004年第3期。
- ⑩⑪⑫《波德莱尔美学论文选》，郭宏安译，人民文学出版社1987年版，第97页，第200页，第79页。
- ⑬⑭ [英] 埃德蒙·威尔逊：《象征主义》，《阿克瑟尔的城堡——1870年至1930年的想象文学研究》，江苏教育出版社2006年版，第10页，第15页。
- ⑮ [美] 雷纳·韦勒克：《近代文学批评史》（第四卷），杨自伍译，上海译文出版社1997年版，第521页。
- ⑯郭宏安：《波德莱尔诗论及其他》，同济大学出版社2006年版，第11—13页。
- ⑰穆木天：《谭诗——寄沫若的一封信》，《创造月刊》第1卷第1期，1926年3月16日。
- ⑱穆木天：《什么是象征主义》，《文学百题》，生活书店1935年版。
- ⑲戴望舒：《望舒诗论》，《现代》2卷1期，1932年11月。
- ⑳梁宗岱：《论诗》，《诗刊》第2期，1931年4月。
- ㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘梁宗岱：《象征主义》，《文学季刊》1934年第2期。
- ㉙梁实秋：《文学的美》，《东方杂志》第34卷第1号，1937年1月1日。
- ㉚李珣平：《作为理论的“应和”与作为主义的“象征”》，《大连大学学报》2007年第2期。

[作者单位：上海师范大学世界文学  
与比较文学研究中心]  
责任编辑：王秀臣