
March 2022

Richard Wagner's Aesthetics and the Musical Turn of Symbolism

Guohui Li

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Li, Guohui. 2022. "Richard Wagner's Aesthetics and the Musical Turn of Symbolism." *Theoretical Studies in Literature and Art* 42, (1): pp.21-30. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol42/iss1/3>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

瓦格纳美学与象征主义的音乐转向

李国辉

摘要: 瓦格纳的音乐美学因为对梦幻的关注,吸引了自波德莱尔以降的象征主义诗人,这种音乐美学推动了象征主义的音乐转向。瓦格纳的音乐的立足点在乐音及其组织,而象征主义文学是一种语言艺术,它对感应世界的强调,对理性语言的运用,对形象组织的创造,使象征主义诗人无法真正采用音乐的做法,而不得不创造新路。象征主义诗人将音乐的概念抽象化,发展出象征的音乐、情感的节奏的理论,具体来看,这分别表现为形象的暗示作用,以及形象、印象的自然流动。虽然象征主义的音乐转向不同于瓦格纳的模式,但是瓦格纳的理论仍旧是它的主要参照。

关键词: 瓦格纳; 象征主义; 音乐转向; 情感的音乐

作者简介: 李国辉,文学博士,台州学院人文学院教授,主要从事现代主义诗学、比较诗学研究。通讯地址:浙江省临海市东方大道605号台州学院人文学院,317000。电子邮箱:liguohui79@163.com。本文系国家社科基金一般项目“《风行》杂志与象征主义自由诗的发生、演变研究”[18BWW083]、国家社科基金重大项目“19世纪西方文学思潮研究”[15ZDB086]的阶段性成果。

Title: Richard Wagner's Aesthetics and the Musical Turn of Symbolism

Abstract: Wagner's musical aesthetics, because of its concentration on reverie, appeals to symbolists from Baudelaire onward. Such aesthetics informs the musical turn of symbolism. Unlike Wagner's music which has a foothold in the musical sound and its structure, symbolist literature, inherently an art of language, puts emphasis on feeling and experiencing the world, employs the language of rationality, and produces symbolic imageries, all of which makes it impossible for symbolists to integrate musical features into poetry but to create new forms of expression. Abstracting the spirit of music, symbolist poets have developed such conceptualization as symbolic music, which refers to the suggestive power of images, and the theory of emotional music, which involves the spontaneity of images and impressions. Although symbolist musical turn differs from Wagner's model, it is informed by the latter and has regarded it as the main reference.

Keywords: Richard Wagner; symbolism; musical turn; emotional music

Author: Li Guohui, Ph. D., is a professor in the School of Humanities, Taizhou University. His academic interest includes modernist poetics and comparative poetics. Address: School of Humanities, Taizhou University, 605 Dongfang Dadao, Linhai 317000, Zhejiang Province, China. Email: liguohui79@163.com This article is supported by the General Project of National Social Sciences Fund (18BWW083) and the Major Project of the National Social Sciences Fund (15ZDB086).

进入19世纪,随着文艺思潮观念的变迁,音乐具有了最高的真实性,代替了以前雕塑和戏剧在西方文化中的地位。这种现象被马雷内(E. T. de Marenne)称作19世纪的“音乐转向”(Marenne 10)。文学领域内也发生了这种转向,

不但浪漫主义文学推崇音乐性,法国象征主义文学更是将音乐性提到史无前例的高度。马拉美(S. Mallarmé)将音乐比作“梦幻的香炉”(Euvres 258),认为里面有着一切的真实性,另一位象征主义理论家威泽瓦(T. de Wyzewa)则表

示：“只有音乐才能表达我们思想中存在的深层情感”（“La Musique” 74）。为了音乐性，象征主义诗人们不惜破坏浪漫主义以来的表达形式，以求在诗作中带来音乐的效果。有批评家当时指出，“文学现在要夺取音乐的方法”（Brunetière 220），这是对象征主义音乐转向的通俗概括。19世纪的音乐转向有两个源头，一个是汉斯利克（Édouard Hanslick）的纯粹音乐理论，另一个是瓦格纳（Richard Wagner）的音乐美学。学界目前普遍认为象征主义效法的是瓦格纳。比如黑木朋興曾指出：“给法国诗人们带来直接影响的是瓦格纳，汉斯利克的名字可以说完全不被人所知。”（174）象征主义诗人自己也似乎证实了这个事实，马拉美、威泽瓦等人都曾发表文章向瓦格纳致敬。本文尝试说明，瓦格纳的音乐美学推动了象征主义的音乐转向，但象征主义整体上并未遵循瓦格纳的反语言的做法，而是通过抽象的音乐精神与具体形象、印象的结合，走出了自己的新路。

一、瓦格纳美学对象征主义音乐转向的推动

尽管在象征主义文学中，音乐的概念往往被理解为形式或结构，但是象征主义诗人走向音乐的深层原因，却不完全全是音乐本身，而是他们对神秘和梦幻的兴趣。这个兴趣是理解瓦格纳美学与象征主义音乐转向关系的钥匙。瓦格纳音乐改革的最初目的并不是为了这种兴趣，而是想恢复音乐本身的力量。19世纪上半叶，虽然浪漫主义音乐已经产生，但是瓦格纳仍然感到振兴欧洲音乐举步维艰。这种困境是中世纪以来的音乐观念，尤其是基督教的音乐造成的。基督教音乐为了唤起人们对天国的热情，抑制人间的情感，采用了特别的音乐形式。具体而言，它排斥个性的节奏，主要靠多声部的和谐来营造音乐效果。用瓦格纳的话来说，这种音乐将“极度活泼和变化的这种东西去除了”（*Quatre Poèmes* xxviii）。教会衰落后，新的音乐才开始恢复节奏的力量。但是在瓦格纳所处的时代，音乐的前途仍然堪忧。通过话剧和歌剧这两个领域可以说明这一点。话剧和歌剧原本应该将音乐的精神作为它们的最高宗旨，就像古希腊的悲剧在音乐中把握酒神精神一样。可是瓦格纳发现话剧完全抛弃了音乐，把音乐的表现推给了歌剧，而歌剧，出于“庸俗”的观赏意图，让

音乐变得堕落了。瓦格纳表示：“它[歌剧]的特定目的，几乎一成不变地是给无聊且又贪图享受的大众提供消遣和娱乐；而且我还看到它必须要追逐金钱，以便应付有很大诱惑力的豪华设备必需的花销。”（*Quatre Poèmes* xvii）

瓦格纳渴望扭转这种局面，创造真正的音乐。什么是真正的音乐呢？他从基督教音乐和世俗的歌剧中得到教训：音乐必须摆脱一切实用的、宗教的力量，表达纯粹的情感。这是19世纪比较流行的方案。需要注意，瓦格纳这里所说的情感并不是反思性的。情感一旦有了反思性，它就与认知力联系起来。这种情感是直觉的、本能的。严格说来，它就是人的无意识冲动，如果宽泛地理解，它是自然而生的喜怒哀乐。因此，这种情感包括两个部分：无意识心理和有意识但自发产生的心理内容。前者可以称为感受，后者可以沿用情感一词。这两个部分的发生，都不能靠认知力，而必须靠身体。身体在瓦格纳的音乐美学中特别重要，它是真正的音乐产生的根源：“一个人如果要从感官世界构造他的艺术道具，他就必须在感官世界中取得最高的快乐；因为他只能从感官世界掌握他对艺术的意志。”（《瓦格纳论音乐》10）

将身体看作情感和音乐的根源，拒绝一切文化和历史的内容，这表明了瓦格纳的反文化立场。他的音乐美学确实是一种反文化的美学。不过，这种反文化的美学渴望重建一种新的美学。英国学者麦吉尼斯在讨论19世纪的颓废思想时曾说：“思考颓废思想的最有用的方法之一，是将它想象成一种反文艺复兴的行为或者文艺复兴的倒转。”（McGuinness 32）瓦格纳有一种颓废的音乐观，他渴望倒转文艺复兴以来整个欧洲的音乐思想。除了19世纪的某些浪漫主义音乐以及民歌外，瓦格纳不容易在最近几个世纪中找到他的音乐的范例，于是他把目光转向了古希腊。古希腊的音乐再也无法听到，他试图从舞蹈、音乐的组合中寻找富有生命力的旋律。

从音乐美学出发，瓦格纳也对现代诗的音乐进行了思考。他将歌剧的音乐与词语音节的音乐作了类比。如果任何领域的音乐都要体现个性的情感，那么词语音节的音乐自然不能例外。可是在他看来，现代诗已经背离了音乐的精神。拿诗律来说，现代诗诗律的基础，不是鲜活的情感节奏，而是模仿的结构。现代诗模仿了古希腊的诗

行节奏,不顾现代语言与古典语言已经大不相同。这是一种亦步亦趋的做法。以押韵为例,瓦格纳看到了它扭曲的作用,“只要我们把教堂的圣咏拿过来看一看,我们立刻就能弄清楚它的意义。这一种圣咏的旋律在节奏上完全是无足轻重的;它一步一步地依照完全相同的节拍的长短进行着,只是为了在呼吸的末尾以及重新换气时才停顿下来”(《瓦格纳论音乐》381)。瓦格纳否定基督教赞美诗的押韵与情感有什么关系,如果有关系,也只是与渴望死亡的情感有关系,这正好与人性的冲动背道而驰。瓦格纳呼唤诗人“转向情感”,这是做艺术家和做人共同的任务,“所谓真和活只能是感官的而且是服从感觉世界的条件的。谬误的极度的高涨是科学对感觉世界的否认与侮蔑的傲慢”(《瓦格纳论音乐》40)。瓦格纳将艺术的革新上升到伦理学的高度。

新的伦理学一旦提出,它与旧的伦理学的冲突就不可避免了。瓦格纳的美学不但否定当时势力仍在的教会,也反感19世纪中期欧洲国家建立的各种制度、机构,在他眼中,这些制度、机构都是个人情感的压制力量。这种态度暴露了瓦格纳与浪漫主义的人性解放思想的密切关系。后来的象征主义诗人不但依旧信奉这种思想,而且在厌恶现实秩序上与瓦格纳如出一辙。瓦格纳有无政府主义的倾向,有学者称其为“无政府主义类型的社会主义者”,并指出瓦格纳曾结识米哈伊尔·巴枯宁,“经常听巴枯宁谈论自由的人性和以革命毁灭现有制度的问题”(张望 21)。瓦格纳的革命思想,还具有空想社会主义的性质。他对人性的理解是一种先验的人性论,没有看到社会生活对自我的深刻影响。

因为在外在现实中找不到纯粹的人性,瓦格纳的歌剧就在传说和神话的题材中寻找:“传说的场景和声音的特质,一起让人的心灵提升至这种梦幻的状态,而这种状态很快让心灵达到完全的明晰,心灵发现一系列新的世界现象,眼睛无法在平常的清醒状态下观看了。”(《Quatre Poèmes xlix》)这种“梦幻的状态”其实是人性抽象的结果,创造的艺术家和观众都与这种艺术发生了移情作用,他们的自我与这种抽象的人性结合起来,自我的精神充盈整个世界,但又好像摆脱了具体的时间和空间。

波德莱尔很早就受到神秘性和梦幻性的吸

引。波德莱尔生前还没有出现象征主义,他并不是严格意义上的象征主义诗人。不过,正是因为他神秘性和梦幻性上的示范作用,后来他也被象征主义诗人视为他们的先驱。波德莱尔相信表面的现实之上,还有更高的真实存在。他将更高的现实,称作“第二现实”(波德莱尔 83)。这种现实虽然来自自然,但是超越自然。波德莱尔将其与神秘主义神学家斯威登堡(E. Swedenborg)的感应说结合了起来。这样一来,自然的形象不仅具有神秘的意义,而且声音、色彩、气味都有了横向的联系:“自然总是呈现在我们面前,不管我们朝哪个方向转,总象一个谜包裹着我们。”(波德莱尔 96)“谜”所包裹的并不完全是宗教世界,还是一种美学世界。

这种美学世界并不仅仅体现为音乐,而是存在于各种艺术中,比如雕塑、绘画、文学。但是到了波德莱尔生命的晚期,他通过瓦格纳对音乐有了更高的评价。瓦格纳在1860年1月和2月,分三次在巴黎的意大利剧场(Théâtre des Italiens)上演他的歌剧,波德莱尔从歌剧中找到了他所追求的梦幻境界:“从最初几小节起,我就有了那种几乎任何富有想象力的人都曾在睡眠中通过梦体验过的愉快的感受。”(波德莱尔 556)这种强烈的、陶醉的印象,让诗人不能自己,他写出了《理查·瓦格纳和〈汤豪舍〉在巴黎》一文。在文章中,波德莱尔对诗与音乐的关系进行了新的调整,虽然诗仍旧可以揭示梦幻,但是音乐似乎更有力量,他认为“在这两种艺术中,一种艺术开始活动的地方正是另一种艺术到达极限的地方”(波德莱尔 560)。

波德莱尔1867年去世后,他的影响力并未减弱。在1883年左右出现的颓废派作家那里,波德莱尔成为了令人崇敬的大师。在托名弗卢佩(Adoré Floupette)的诗作《衰落》(Les Déliquescences)^①的前言中,人们读到了一位颓废派成员的这种主张:“梦幻,梦幻!我的朋友,我们是为梦幻而着手写诗的!”(Floupette 32)颓废派诗人渴望像波德莱尔一样,不但通过诗来表达梦幻,而且希望在诗停止的地方,进入音乐开始的地方。一位颓废派成员巴尔吉邦(Bargiban)曾说过这样的话:“当音乐在瓦格纳的手里,通过变得像诗一样完全能说话、有意义,注入了新的血液,为什么诗就它那方面来看不从音乐拿来它神

圣的从容和它悦耳的无用性?”(Arène 2)巴尔吉邦只是一位无名的诗人,但是他的话代表了不少颓废派成员的看法:怎样将音乐的原则引入诗中。

1885年,以《瓦格纳评论》(*Revue wagnérienne*)杂志为园地,一些被称为瓦格纳主义者的诗人聚集了。他们的活动促进了象征主义的成立。威泽瓦就是其中的一位,他虽然不以诗名世,却是象征主义早期的重要理论家。他对现实的认识,与波德莱尔相近,他将现实世界视为“被糟蹋的习惯性的表象世界”,而在这个世界之上,有“更真实、高级的现实”(“Notes sur la littérature” 161)。这种更高级的现实同样是梦幻的世界。不过,威泽瓦的梦幻世界并不是超越性的世界,而是一个主观的、精神的世界。这种世界天然适合音乐的表达。威泽瓦受到瓦格纳的影响,将音乐的地位看得很高:“不是小说,不是诗,而只是音乐才能表达我们思想中存在的深层情感”(“La Musique” 74)。虽然小说和诗表达不了这种情感,但是它们又不能放弃音乐已经完成的任务。在早期,威泽瓦的心中一直渴望让诗具有音乐的表现力,他说:“真正的诗,不能简化为狭义上的文学的唯一的诗,是音节和节奏的情感性的音乐。”(“Notes sur la littérature” 162)

马拉美早期受到波德莱尔的影响,是颓废派的核心成员。他被年轻的象征主义诗人奉为导师,与瓦格纳主义者威泽瓦、迪雅尔丹(Édouard Dujardin)过从甚密。1885年,迪雅尔丹带马拉美去看瓦格纳的音乐会,这是马拉美第一次接触瓦格纳,迪雅尔丹曾这样记载:“那一晚对马拉美来说是决定性的,他在音乐中,尤其是在瓦格纳的音乐中,听到一种神秘的声音,这种声音在他崇高的心灵中歌唱,他此后一直出入于礼拜日的音乐会。”(Mallarmé 216)马拉美有了浓厚的兴趣后,迪雅尔丹还邀请马拉美给《瓦格纳评论》投稿,马拉美俨然成为一个瓦格纳主义者。迪雅尔丹说:“它[《瓦格纳评论》]是瓦格纳与马拉美的桥梁。”(Mallarmé 234)这在马拉美的书信中得到了证实,马拉美曾表明:“我准备好好好研究瓦格纳的一本书,这些书中的一本我随时都应该读,可是十五年来却没有读。”(Correspondance 579)在该年的8月份,马拉美的研究成果发表在《瓦格纳评论》上,这就是著名的《理查·瓦格纳:一位法国

诗人的梦幻》一文。在文章中,马拉美称赞瓦格纳给诗人带来了挑战,他有着“最真诚、最耀眼的无畏精神”;在讨论美的理想时,马拉美指出美有两种元素,一种是表演的戏剧,另一种是“理想的音乐”,它们在像瓦格纳这样的创造者那里结合了。马拉美渴望能通过音乐概括“我们对风景和天堂的梦幻”(“Richard Wagner” 199)。

二、瓦格纳美学与象征主义诗学理念的矛盾

大多数象征主义诗人都受到过瓦格纳的影响,这些诗人除了上面提到的波德莱尔、马拉美、威泽瓦、迪雅尔丹,还有吉尔(René Ghil)、莫克尔(Albert Mockel)、卡恩(Gustave Kahn)等人。尽管魏尔伦、兰波与瓦格纳的关系不大,不能将瓦格纳的影响扩大到所有象征主义诗人身上,但是从整体上看,瓦格纳对象征主义诗人影响的局面已经形成,象征主义的音乐转向已经显著发生。这种音乐转向有两个表现:第一,将梦幻性与音乐联系起来,将梦幻性的寻求看作音乐精神的寻求;第二,将诗与音乐类比,在诗中重造音乐的效果。

面对这些事实,迪雅尔丹曾公开表示,瓦格纳主义“帮助象征主义者注意深刻的音乐要求,而象征主义者接受了这种音乐的要求”(Mallarmé 234)。这种判断并不完全正确。迪雅尔丹在象征主义诗人中,是比较忠诚的瓦格纳主义者,他夸大了瓦格纳音乐美学的力量。瓦格纳美学确实促进了象征主义的音乐转向,但是象征主义无法照搬瓦格纳的理论。象征主义者所追求的诗学理念与瓦格纳的美学存在着不少具体矛盾,这些矛盾促使他们不得不探索新的道路。

说明瓦格纳与象征主义诗人的不同,可以借助西方音乐史的背景来解释。在古罗马哲学家波爱修斯的《论音乐的原则》(*De Institutione Musica*)一书中,音乐被分为三类:世界音乐、人的音乐、乐器音乐。波爱修斯认为乐器音乐是“由某些乐器构成的”,不同于人的音乐,而后者“把和谐的灵魂的活力与身体结合起来”(Boethius 188)。这种分类法含有一种等级秩序,就后面两类来说,是否与人的灵魂有联系,这被看作音乐优劣的标志。音乐史学家邦兹曾指出,在这种艺术的内在本源论的影响下,“乐器音乐被视为低于声音[人的]音乐的一类”(Bonds 58)。18世纪后期,随

着艺术自主性理论的兴起,乐器音乐的地位才渐渐得到音乐家的重视。19世纪中期的德国,出现了提倡乐器音乐的美学家汉斯利克。汉斯利克将乐器音乐看作其他所有音乐的范例,人们可以根据乐器音乐来思考音乐的本质:“乐器音乐不可能具有的东西,一般的音乐也不能具有,因为只有乐器音乐才是纯粹的、绝对的音乐。”(Hanslick 32)汉斯利克提出了一个新的术语:“纯粹音乐”。

这种纯粹音乐概念,背后存在着对音乐本质的新定义。音乐不再需要与“和谐的灵魂”联系起来,它只是一种节奏运动,是“声音和起伏的形式”(Hanslick 48)。因而所谓的“纯粹”指的是不沾染情感、思想的音乐。汉斯利克将其与阿拉伯装饰图案进行类比。装饰图案有自身的形式美,纯粹音乐的形式也可以具有独立的价值。如果人们将其贬低为一种形式主义,没有充分注意到音乐的情感感染力量,那么,在汉斯利克看来,这种人实际上受到了传统美学的遮蔽:“美学家不承认完全意义上的纯粹音乐的美;这很大程度上是因为他们为了道德和情感,贬低肉体,就像黑格尔为了理念贬低它。”(Hanslick 49)也就是说,贬低形式美,这实际上是西方理性中心主义的病患。自卢梭以来,许多欧洲思想家指责西方的理性和形而上学思想,汉斯利克继承了这种批判传统。汉斯利克用器乐反抗声乐,相当于思想家们用身体反抗头脑。

瓦格纳在反理性的立场上,与汉斯利克是一致的。瓦格纳对基督教音乐、对现代艺术功能的批评的焦点都是反理性。另外,他也肯定乐器音乐的形式美。不过,瓦格纳偏好称乐器音乐为绝对音乐(absolute Musik)。所谓“绝对音乐”,基本就是“纯粹音乐”的意思。“绝对”一词在上文汉斯利克的引文中也出现过。绝对音乐即为纯粹根据自身产生的音乐。但是瓦格纳与汉斯利克还有很大的不同,这集中体现在对待绝对音乐的态度上。瓦格纳不认为绝对音乐有独立的价值。他对此作过解释:“没有任何艺术比音乐更少绝对性了(当然,这是就它在生活中的表现而说的),绝对音乐的支持者明显不知道他们谈论的是什么;为了完全打败他们,只要请他们给我们展示一首没有从身体动作或者口头诗歌借来形式的音乐就行了。”(Richard Wagner's Prose Works 247)这句

话清楚表明了瓦格纳的态度,他把绝对音乐的支持者看作敌人,并要“打败他们”。汉斯利克就是这些人中的一员。

瓦格纳之所以抱着这种立场,是因为他对绝对音乐的来源有新的看法。汉斯利克否定绝对(纯粹)音乐有任何别的来源,这种音乐以它自身的形式存在着。瓦格纳却认为它是必要而非充分的。借助绝对音乐的“内在有机体”(inner organism)这个概念,我们可以弄清瓦格纳的想法。绝对音乐只是一种概括,它在音乐中实际的存在,就是这种内在有机体。内在有机体并不是最终的、具体的旋律,而是旋律的塑造力量。无论什么音乐,只有具备了这种内在有机体,它才能具有真正个性的旋律。否则,旋律将会是散漫的,不成整体。瓦格纳对当时德国歌剧的不满,就是因为它的音乐缺乏内在的有机体。在现代音乐家这里,瓦格纳看到贝多芬的交响乐是卓越的范例,“在贝多芬那里正好相反,我们看到那自然的生命的冲动,从音乐的内在有机组织产生出旋律”(《瓦格纳论音乐》278)。纯粹音乐将这种有机体看作音乐的本体,但是瓦格纳认为,这种有机体只是一种阴性的组织,它必须与一种阳性的力量结合起来:“音乐的有机体只有得到诗人的思想的孕育才能产生真正的、有生命的旋律。音乐是产妇,诗人是生父。”(《瓦格纳论音乐》282)这种阳性的力量就是诗人的思想。瓦格纳使用了生殖的隐喻,内在的有机体就像是生育的女人,思想是男人。音乐的生命来自一种“授精”的过程。

这里出现了一个悖论,如果音乐的有机体需要思想,那么这种音乐难道不是新的理性的音乐了吗?反理性重情感的瓦格纳,在这里对思想的强调是不是自相矛盾?这里的思想,其实来自诗人本性的冲动,它是情感临时的同义词。把思想理解为情感,可以恢复瓦格纳理论的统一性。瓦格纳的音乐美学,实际上是汉斯利克的修正版,瓦格纳将音乐的内在组织与外在旋律的二元结构,发展为三元的。他增加了一个新的元素:情感。情感与内在组织并不是主次或者先后的关系,它们是平行的。只有它们结合才能产生真正的音乐。在这方面,瓦格纳是一个保守主义者。汉斯利克改变了长达千年的乐器音乐的卑下地位,而瓦格纳则又恢复了波爱修斯的内在本源论。

瓦格纳的理论虽然可以摆脱理性的框架,但

是所有的音符、所有的旋律,都指向某种内在的情感,也需要根据这种情感来解释。音乐的内在有机体仍旧存在着,但它不再是目的,而变成了工具。另一方面,因为对语言的历史和政治内容的拒绝,瓦格纳又要求诗歌、歌剧放弃语义表达,而主要利用词语的语音。瓦格纳的音乐把词语切割开了。词语的语音和语义的链环被切断。瓦格纳肯定的是语音与情感的联系,拒绝语义,因为语义一旦与语音联系起来,语言就会恢复它的理性特征。瓦格纳对诗人的区分也体现了这一点。诗人有两类:一类是词语的诗人,他利用整体的词语以及其理性的内容;另一类是音调的诗人,他掌握着语音与人的情感的隐秘联系。成为一个真正的音调诗人,就需要放弃语言平常的、理性的指涉功能,让每个词语成为真正的音符。瓦格纳眼中的诗人是一步步破坏语言的诗人:“凡是不值得唱出来的东西,也不值得写成诗。”(《瓦格纳论音乐》469)

但当诗人破坏了语言,完全利用语音的手段,那么他就背弃了自己,不再是诗人了。他最终会放下手中的笔,站在瓦格纳的乐师背后。瓦格纳给诗人画出的蓝图,对音乐家很有利,但不符合诗歌的实际。象征主义诗人们虽然对这种蓝图非常憧憬,但是并不代表他们真会用语音与小提琴竞争。诗人的主体性提醒象征主义诗人们,他们是语言的艺术,而不是语音的乐师。尽管象征主义诗人认可瓦格纳的艺术内在本源论,但是对语言完整性的维护,对语言的历史、政治信息的依赖,使得他们不得不走上与瓦格纳相反的音乐道路上。

威泽瓦虽然是瓦格纳主义的解释者,但他看到了改造这种主义的必要性。波兰学者姆罗齐克(Anna Opiela-Mrozik)认为威泽瓦经常“越过”瓦格纳的思想:“我们的批评家成功提出他自己的瓦格纳主义的定义,在总体的、扩大的意义上将这种主义用到所有的艺术领域(绘画、文学和音乐)。(78)”因为将瓦格纳主义扩大,还进行一些抽象和改造,新的理论就产生了。在威泽瓦看来,文学是概念的艺术,这种艺术应该利用的,是“概念的符号和情感的符号”(“Notes sur la littérature”164)。“概念”指的是与情感不同的意义、思想,它们是瓦格纳拒绝的东西。这两种符号的关系,是平等互补的。接受概念的符号,威泽

瓦就将文学与社会生活建立起联系,不至于脱离现实的内容。而诗在瓦格纳眼中,需要“从它的内容里面把一切从外面来歪曲了的、实用主义历史的、国家的和教条主义宗教的东西拿掉”(《瓦格纳论艺术》390)。另外,瓦格纳主要通过音乐召唤梦幻的情感,威泽瓦看到文学家不能冷落另一种工具:叙述。他建议“艺术家应该将诗的音乐形式与叙述的形式融合起来”(“Notes sur la littérature”170)。叙述的形式涉及语言的描写、说明、记叙功能,换句话说,涉及理性的功能,而理性的功能是瓦格纳竭力反对的。威泽瓦并不相信唯情主义,他认为情感之外,还有思想。威泽瓦无法模仿瓦格纳的音乐形式。

马拉美因为对瓦格纳的理论感兴趣,曾经想取法瓦格纳,用诗来创作音乐,但他很快就放弃了。当时另外一位象征主义诗人吉尔也在做语言配器法(verbale instrumentation)的试验,所谓语言配器法,是指将语言视作乐器,令它带来乐器的发音效果。吉尔的做法是按照由低沉到高昂的层次,分出不同的元音,然后再根据声音效果将辅音与不同的乐器对应,比如“oû、ou、iou、oui”这几个元音,都有长笛的音色;“f、l、s”这三个辅音,也有这种效果。将元音与辅音再综合,于是这几个元音和辅音组成词,新合成的词就与长笛对应,别的元音和辅音又与其他的乐器相对应,这样,诗行中就出现了不同乐器的声音,纯粹音乐的效果就出现了。吉尔相信:“这是理想的、真正的乐器!”(Ghil 129)吉尔是马拉美的学生,他在设想这种理论之初,就向马拉美请教过,马拉美的回答是:“你选词造句像作曲家而非作家:我很了解你美好的愿望,因为我也经历过这种做法,我抛弃了这种做法,就像你自己也可能要做的那样。”(Correspondance 577)这里马拉美强调诗人要采用作家的做法,而非作曲家的做法。他看到音乐和文学是两种不同的艺术形式,“前者朝向难理解的东西,而后者拥有确实性,闪闪发光”(Œuvres 649)。“确实性”并不仅仅肯定词语具有明确的指涉,更重要的是,它涉及世界的理念。

马拉美一直在思考怎样将音乐理解为一种更高的精神,而非纯粹的声音组织。早在《理查·瓦格纳:一位法国诗人的梦幻》中他就开始反思瓦格纳的音乐。瓦格纳将音乐与戏剧结合了起来,并认为音乐的精神融合了这两种艺术,但是马

拉美看到音乐与戏剧只是“联合”了,并非出于任何的“深度”,这让“音乐存在的原则消失了”(“Richard Wagner” 197)。黑木朋興曾指出:“瓦格纳当作音乐的东西,应该说并不是真正的音乐。以管弦乐为代表的所谓的音乐,归根结底,应该只是表面上的音乐。”(268)那么马拉美渴望的真正的音乐是什么呢?在讨论瓦格纳的这篇文章中,马拉美强调一种“更富梦幻性的气氛”的音乐。这种梦幻性源于自我的非个人化。瓦格纳的歌剧往往利用神话中固定的人物,他们是某种本能的代表。马拉美为这些神话的人格感到不安:“戏剧是一种从人格解放出来的东西,因为它表现我们的多重面貌。”(“Richard Wagner” 198)他渴望摆脱一切人格,进入虚无,进而抵达音乐的理念世界。马拉美在19世纪60年代患病期间曾体验到虚无的理念,他想在艺术中传达弥漫一切的虚无。用他的话来说,“必须要忘掉作者”(Œuvres 366-367)。在马拉美的理念世界中,万事万物都有了新的联系,音乐于是被抽象化,成为一种感应。伍利(Grange Woolley)敏锐地指出:“对于马拉美来说,音乐不如说是一种哲学观念,而非是一种感受的表达,它作为人类心灵的内在神秘性而存在。”(103)

瓦莱里清楚地看到“文学不是乐器”(Valéry 1455),诗人如果要获得他的成功,就必须善于运用词语语音和语义两方面的材料。就语义来说,诗必然要有指涉性,也一定含有语言具有的与现实、历史的各种联系。虽然涉及现实、历史的各种背景,不过,瓦莱里认为诗还要摆脱这些固定的指涉,进入一种更高的诗性的世界。在这种诗性的世界中,平常的事物有了新的感受,“它们相互召唤,以完全不同于平常的方式结合起来;它们有了音乐性,相互应和,像是有了和谐的感应”(1320-1321)。这种感应说,和马拉美的非常接近,也不同于瓦格纳的音乐美学。

三、象征主义的新路

把音乐与哲学联系起来,重视文学的叙述形式和指涉功能,这表明象征主义诗人充分尊重文学性。他们的音乐转向,是保留文学性的音乐转向。这种音乐转向不应该是具体声音形式上的模仿,而应该是音乐精神的借鉴。诗如果完全用音

乐结构来代替文学的结构,反而会丧失超越音乐的可能性。黑木朋興曾认为:“就马拉美而言,真正的音乐[……]必须始终依据文艺的原理。”(268)所谓“文艺的原理”,其实就是象征主义的原理,它依赖理性,同时能深入情感。

“象征主义”,从字面上看,指的是以象征为中心的理论形式。它并不是细枝末节的技巧,而是一种整体上的思维方式。莫雷亚斯(Jean Moréas)曾认为:“象征主义并不是一种修辞学的辞格,这是一种非常古老的艺术观念;从《圣经》到波德莱尔,所有具有某种价值的诗歌作品都以象征为基础。”(120-121)莫雷亚斯是《象征主义》宣言的撰写者,从某种程度上看,他是第一位正式的象征主义诗人。他在这里强调象征是诗歌的深层基础。不过,莫雷亚斯并没有明确指出象征主义的特征是什么,也没有说明象征主义与之前的象征有何不同。象征主义诗人勒马克勒(Adrien Remacle)提供了他的答案:“象征主义这是通过已知寻求未知,通过人间的事物寻求非人间的事物。”(Huret 140-141)如果这里把“人间的事物”理解为现实的内容,把“非人间的事物”从纯粹的宗教或者哲学内容,扩大到内在的、心理的内容,那么勒马克勒的答案,几乎完全适用于象征主义诗人。

马拉美发现一旦他进入虚无的心灵状态,象征就产生了。每个显现出虚无的理念的事物,都与虚无的心灵存在着象征的联系。象征就是特定心境下的感应。梦幻、象征、感应,其实是对虚无的不同观察角度。马拉美指出:“暗示事物,这就是梦幻。渐渐地透露事物,以便呈现一种心灵状态,或者步骤相反,选择一个事物,通过一系列解读,利用它引出一种心灵状态,正是对这种神秘性的完美运用构成了象征。”(Œuvres 869)象征需要外在的事物,这种事物并不是读者完全熟悉的“已知”,而是已经具有一定神秘性的事物。读者只知道这种事物在现实或者文化传统中的意义,但是对它周围笼罩的神秘气氛,并不能完全理解。象征利用的已知的事物,就是已知和未知、明白与神秘的混合体。它们像半透明的玻璃,静静地守护着内部幽微的光芒。

因为所有可以透露的已知,都具有一定的未知的成分,象征最终要呈现的内心状态,并不是零零散散地分给了每个形象,相反,每个形象都是平

等的,都分享着象征完整的秘密。就像音乐中多个旋律线被组织成为曲调,每个旋律线都具有这个曲调的主题一样,诗中的形象也被一种象征的一致性联系起来。也就是说,诗中的形象构成了象征的音乐。这就是马拉美寻找的可以与瓦格纳媲美的音乐。例如马拉美的《青空》(“L’Azur”)一诗,“无力的诗人”是一个没有意志能力的人,“贫瘠的沙漠”代表的是毫无结果的苦恼,雾气的“单调的骨灰”,写的是大自然的死亡。“被钻破的蓝色的洞”,表达时间与空间的消失。这些形象看似相互独立,实际上每个形象都拥有整首诗全部的意蕴:自我正在融入虚无中。因而每个形象好像属于不同的“已知”,但都承载共同的“未知”。它们不是这种未知的构成部分,而是它的全部。月映万川,万川何尝有一万个月亮?从某种意义上说,当第一个形象出现的时候,这首诗就已经完成。诗人之所以使用多个不同的形象,只是为了在已知和未知之间建立更好的平衡罢了。因为已知的内容如果不充分,就无法有效地唤起未知的内容。威泽瓦深刻地理解马拉美的音乐观,他注意到音乐家、诗人和哲学家,在马拉美那里是同一个人的不同称呼。诗人的任务同样要揭开自我和世界的帷幕,看到真实。威泽瓦说:“他[马拉美]发现他梦幻的各个部分都急切地联系起来;每一个都是其他部分的深入的形象。单子论的思想以其华丽的美学装饰在他面前显露出来。一切都是象征;所有的分子都是大写字母;一切形象都是整个大自然的缩影。”(“M. Mallarmé” 421)

马拉美象征的音乐不仅具有一致性,而且还具有偶然性。因为虚无的心理体验能够自发地产生象征,这些象征相互的顺序就有偶然性。马拉美曾表示:“纯粹的作品意味着诗人演讲技巧的消失,它将主动性交给词语,词语通过它们的差异而被发动起来。它们因为相互的反射而放光,就像火焰隐晦的光亮掠过宝石们上面一样。”(《Œuvres》366)这里谈的是词语,不是象征,但象征的落脚点就在诗行中的词语上。具有主动性的象征,似乎摆脱了诗人的控制,各自呼朋引伴。纯诗(la poésie pure)本质上就是以词语的偶然性建立的诗歌。在《海洛狄亚德》一诗中,马拉美通过女主人公传达自己的虚无体验,“紫水晶的花园”“古老的光芒”“纯粹的首饰”这些具有明亮色彩

的象征一再出现,它们之间并没有严格的逻辑关系,但都与一种内在的空明状态相呼应。

马拉美后期对象征(词语)偶然性的重视,使他开始利用书页上的留白。印有文字的部分和空白处的偶然空间关系,也成为他的象征系统的一环。马拉美指出:“这[书页]被当成一个整体,就像完美的诗体或者诗行的另外一个部分。”(《Œuvres》455)他后期的诗《骰子一抛绝不会取消偶然性》(“Un Coup de dés jamais n’abolira le hasard”)中,有这样的诗行:

单纯地
随着嘲讽
或者
猛抛下的
嚎叫的
神秘一起旋转
恐惧和狂欢的漩涡(《Œuvres》467)

该诗写的是抛骰子引发的哲思。这几行诗表面上看与后来的“楼梯诗”相似,实际上完全不同。楼梯诗常见的是三联诗行,它要求诗行按照一定的节拍进行。马拉美的诗行与节拍毫无关系,它们是不可预测的,源自诗人心血来潮的念头。另外,如果读原作的话,会发现“单纯地”这一行上面,还留有约三分之一页面的空白。而“恐惧和狂欢的漩涡”下几行诗后,又留有大片空白。诗人既想在空白处让人沉思,因为这是需要的“静默”,又通过空白在页上或者页下的位置,暗示语调的升降。虽然马拉美的这种新诗体很难在读者中得到一致的认同,但是它是另类的象征音乐。马拉美对此曾有比较清楚的解释:“我创造音乐,不把音乐称作人们能从词语的和谐结合中得到的音乐,音乐的这种基本条件是不言自明的;而是把它称作胜过这个的东西,它通过话语的某种安排而魔法般地被创造出来。”(《Correspondance》614)

放弃音乐本身的形式,将音乐视为一种哲学精神,这实际上是从瓦格纳回归到叔本华。马拉美和威泽瓦都曾受到这两位德国美学家的影响,但新的文学音乐的寻求让他们疏远了瓦格纳,走向了叔本华。在后者那里,音乐本身就是作为世界本质的意志的客体化。马拉美和威泽瓦虽然不

像叔本华那样强调意志,但是他们都把音乐与一种本体论联系起来。迪雅尔丹曾回顾道:“瓦格纳是个媒介,通过这个媒介我们中的大多数人进入到叔本华中,随后,他卓越的范例超越了所有这位法兰克福的老哲学家可以设想的程度,也表明音乐如何能成为生存意志。我们有意把诗安放在叔本华式的音乐宝座上。”(《Les Lauriers》256)威泽瓦接受了叔本华的哲学思想,将意志看作万物的本质,而自然世界是精神的表象。威泽瓦说:“我们生存的宇宙只是一个梦幻,我们自觉做梦的一个梦幻。它没有事物,没有人,没有世界;或者不如说所有这些是存在的,因为存在必然要在表象上投射它自己。”(“Le Pessimisme” 168 - 169)主体的精神是真实的,所以艺术对于威泽瓦来说,就是人投射自我的方式。威泽瓦虽然在自我观上认同叔本华,但他往往将意志理解为情感,是人在生活中的感受以及由此产生的情绪。具体生活的情感让威泽瓦与柏格森的直觉主义理论建立了联系。批评家雅科(V. M. Jacquod)曾认为威泽瓦的小说目的在于“建立感受的综合[……]以便让情感从中喷涌而出”(35)。所谓“感受的综合”,就是柏格森所说的“自我历程的原始感觉”(柏格森)。它也被称作意识的绵延。绵延的意识活动,是威泽瓦的情感和音乐的结合点。

威泽瓦曾这样解释他的情感说:“情感因而而是心灵特别不稳定、特别罕见的一种状态:它是形象、观念的快速流动,一种如此密集、纷杂的流动,心灵无法觉察它的要素,只是感受整体的印象。”(“Notes sur la musique” 184)也就是说,情感是一种形象、观念(这里指意识)在时间中的存在。如果这种时间的存在就是音乐,那么,威泽瓦的音乐与瓦格纳的音乐的区别在于:后者的音乐落脚点是乐音和乐音的组合,而前者的音乐落脚点是形象和意识的变化。要让形象和意识像心理原本的状态一样流动。它们一旦具体化,就成为诗歌或者小说中的语句。这个过程需要理性的参与,但威泽瓦尽可能地将理性的作用降到最低,他不希望理性的力量干扰、阻碍它。逻辑的框架,预先规定的诗律,都只会破坏情感的音乐。寻找语句的源头活水,成为威泽瓦诗学的伦理学。威泽瓦说:“形象往往应该在这些诗节中混杂地显现,正如它们在心灵激情的漩涡中显现又快速消失。”(“Les Livres” 196)威泽瓦的形象强调的不

是偶然性,而是自然性。形象的自然变换是一种直觉主义的方法。它不考虑暗示作用,不考虑感应的世界,它关注的只是情感的节奏。不过,如果情感具有内在的节奏,那么这种情感其实就已经形式化了,就不是原本的冲动。这是威泽瓦与瓦格纳在情感论上的一大分歧。威泽瓦是法国最早的自由诗理论家,他的自由诗理论其实就是他的音乐观的衍生。在他看来,自由诗只是形象、观念自然流动的结果,它不是没有形式的准则,初步形式化的情感就是自由诗的准则。

威泽瓦在19世纪末期,并未认真实践他的理论,他当时主要作理论思考。他的朋友迪雅尔丹将这种情感的音乐说用到小说中,于是产生了“内心独白”(le monologue intérieur)的技巧。这种技巧就是用自然的、片断化的语句来传达内心即时的情感、感受,是20世纪初期意识流手法的鼻祖。迪雅尔丹在近半个世纪后,为了维护自己作为这种技巧的创始者的地位,曾有意掩盖它与威泽瓦的联系,强调它与瓦格纳的渊源。迪雅尔丹曾解释道:“瓦格纳的乐章最常见的是一种并未加以发展的连续的动机(motif),每一个动机都表达了心灵的运动,内心独白是一种连续的短小语句,每个语句都同等地表达心灵的运动,同样,它们并不是根据理性的秩序,而是根据纯粹情感的秩序而相互联系起来,与一切的理性安排无关。”(《Les Lauriers》227)迪雅尔丹这里的类比,实际上只是事后的重新阐释,威泽瓦的情感说才是内心独白的真正来源。早在1886年,迪雅尔丹在小说《安东尼娅的荣誉》中就尝试过这种手法,比如下面的文字:“周围是美好的平静;半明半暗;音乐重新在远处响起;阴影在爬动着;空气温和;她把头转向我;她的眼睛看着我;她对着我笑;苍白、纯真,特别温存,她对着我笑……”(Dujardin, “A La Gloire d'Antonia” 93)这一句中的内容,基本全都是感受,语法的联系极大地被弱化了。正是主人公内心对环境 and “她”的感受的“快速流动”,才产生了这种破碎的、短小的语句。就像威泽瓦所说的情感节奏的音乐一样,迪雅尔丹的小说在语言和情感之间建立了直接的、紧密的联系。不过,迪雅尔丹称内心独白与“一切理性安排无关”,这是他误解威泽瓦的地方。瓦格纳的音乐确实旨在摆脱理性框架,但是威泽瓦的理论将它改造了,理性的安排已然成为内心独白小说的基

础。不仅上面的例文都用语言这个理性工具,而且情感的流动中,其实也有反思和叙述的内容,例如“她对着我笑”,“她把头转向我”。理性反思与情感音乐的结合,正是象征主义音乐转向的灵魂。

结 语

马拉美和威泽瓦代表着象征主义诗人在面临音乐转向时,作出的两种不同于瓦格纳的选择。他们都将音乐进行了抽象,将它提升到精神层面,但是方向又有所不同,马拉美的音乐是象征的音乐,它表现为形象(词语)的一致性和偶然性,威泽瓦的音乐是情感的音乐,它重视形象、印象的即时性。这两种不同的音乐观,在具体层面对诗作有不同的要求,马拉美要求形象(词语)的自主性,这些形象(词语)源自诗人的回忆和梦幻体验;威泽瓦要求词语的自然性,他的词语尽量避免回忆的干涉。这两种道路,并不仅仅是两位诗人个人的选择,马拉美背后,还站着瓦莱里,后者延续了马拉美对纯诗的思考,提出“纯粹的形式”的概念,认为“这种纯粹的形式仅仅是一种语言的形式、有组织的形式”(1451)。威泽瓦身后则站着卡恩、迪雅尔丹等人,他们分别在自由诗和内心独白上着力。

如果说瓦格纳的音乐是真实的音乐的道路,象征主义的音乐转向并没有将语言当作乐器,而是主要靠形象、词语的组织来建立音乐性。象征主义诗人们思考利用语言又超越语言的方法。他们不但面对着单纯的语音,而且还要面对语言所有历史、文化的积淀。他们的诗作如果说具有语音上的音乐性,这种音乐性也是妥协的音乐性,它无法单独建立旋律。因为旋律不断地受到语义的干扰,它在诗中的存在就是片断性的、临时性的。

象征主义的音乐转向,是另类的音乐转向,它是上层的抽象音乐精神与下层的形象、词语组织的结合。虽然这种做法与瓦格纳的不同,但是又殊途同归,有着相同的艺术宗旨,都是为了暗示梦幻的世界。马雷内指出,瓦格纳的音乐是象征主义音乐的“基准点”(Marenne 26),虽然象征主义诗人走在自己的路上,但是他们心中受到瓦格纳的召唤,瓦格纳美学确实是这种音乐转向的动因。

注释[Notes]

①《衰落》这部诗集,是博克莱尔(Henri Beauclair)与维凯尔(Gabriel Vicaire)合写的,原本是模仿颓废派的戏拟之作,但对颓废派运动产生了重要影响。

引用作品[Works Cited]

- Arène, Paul. “Les Decadents.” *Gil blas* 17 mai (1885): 1-2.
- 夏尔·波德莱尔:《波德莱尔美学论文选》,郭宏安译。北京:人民文学出版社,1987年。
- [Baudelaire, Charles. *A Collection of Charles Baudelaire's Essays on Aesthetics*. Trans. Guo Hong'an. Beijing: People's Literature Publishing House, 1987.]
- 亨利·柏格森:《形而上学引论》,《西方现代资产阶级哲学论著选辑》,洪谦编。北京:商务印书馆,1962年。134—148。
- [Bergson, Henri. “An Introduction to Metaphysics.” *Collected Works of Modern Western Bourgeois Philosophy*. Ed. Hong Qian. Beijing: The Commercial Press, 1962. 134-148.]
- Boethius, Anicius Manlius Severinus. *De Institutione Arithmetica; De Institutione Musica*. Lipsiae: B. G. Teubneri, 1867.
- Bonds, Mark Evan. *Absolute Music: The History of an Idea*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Brunetière, Ferdinand. “Symbolistes et décadents.” *Revue des deux mondes* 90(1888): 213-226.
- Dujardin, Édouard. “A La Gloire d'Antonia.” *La Vogue* 2.2 (1886): 81-96.
- . *Les Lauriers sont coupés suivi de Le Monologue intérieur*. Roma: Bulzoni Editore, 1977.
- . *Mallarmé par un des siens*. Paris: Messein, 1936.
- Floupette, Adoré. *Les Délivrescences*. Byzance: Lion Vanné, 1885.
- Ghil, René. *Traité du verbe*. Paris: Éditions A.-G. Nizet, 1978.
- Hanslick, Édouard. *Du Beau dans la musique*. Trans. Charles Bannelier. Paris: Brandus, 1877.
- Huret, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris: José Corti, 1999.
- Jacquod, Valérie Michelet. “Introduction.” *Valbert ou les récits d'un jeune homme*. Ed. Valérie Michelet Jacquod. Paris: Garnier, 2009. 7-59.
- 黒木朋興:「マラルメと音楽:絶対音楽から象徴主義へ」。東京:水声社,2013年。
- [Kuroki, Tomooki. *Mallarmé and Music: From Absolute*

- Music to Symbolism*. Tokyo: Suiseisha, 2013.]
- Mallarmé, Stéphane. *Correspondance complète: 1862-1871*. Paris: Gallimard, 1995.
- . *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945.
- . “Richard Wagner: rêverie d’un poète français.” *Revue wagnérienne* 1.6(1885): 195-200.
- Marenne, Eric Touya de. *Musique et poésie à l’âge du symbolisme*. Paris: L’Harmattan, 2005.
- McGuinness, Patrick. *Poetry & Radical Politics in fin de siècle France*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- Moréas, Jean. *Lettres de Jean Moréas*. Paris: Lettres modernes Minard, 1968.
- Opiela-Mrozik, Anna. “Teodor de Wyzewa face à ses maîtres.” *Quêtes littéraires* 9(2019): 77-89.
- Valéry, Paul. *Œuvres*. Vol.1. Paris, Gallimard, 1957.
- Wagner, Richard. *Quatre Poèmes d’opéras*. Paris: Librairie Nouvelle, 1861.
- . *Richard Wagner’s Prose Works*. Vol.3. Trans. William Ashton Ellis. London, Kegan Paul, Trench, Trübner, 1907.
- 理查·瓦格纳:《瓦格纳论音乐》,廖辅叔译。上海:上海音乐出版社,2002年。
- [---. *Richard Wagner’s Essays on Music*. Trans. Liao Fushu. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2002.]
- Woolley, Grange. *Richard Wagner et le symbolisme français*. Paris: Les Presses universitaires de France, 1931.
- Wyzewa, Téodor de. “Les Livres.” *La Revue indépendante* 3.7(1887): 191-218.
- . “La Musique descriptive.” *Revue wagnérienne* 1.3(1885): 74-77.
- . “Le Pessimisme de Richard Wagner.” *Revue wagnérienne* 1.6(1885): 167-170.
- . “M. Mallarmé: III-VI.” *La Vogue* 1.12(1886): 414-424.
- . “Notes sur la littérature wagnérienne.” *Revue wagnérienne* 2.5(1886): 150-171.
- . “Notes sur la musique wagnérienne.” *Revue wagnérienne* 2.6(1886): 183-193.
- 张望:《理查·瓦格纳的诗学》。厦门:厦门大学出版社,2017年。
- [Zhang, Wang. *Richard Wagner’s Poetics*. Xiamen: Xiamen University Press, 2017.]

(责任编辑:黄金城)

(上接第19页)

- 彼得·基维主编:《美学指南》,彭锋等译。南京:南京大学出版社,2008年。
- [Kivy, Peter, ed. *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Trans. Peng Feng, et al. Nanjing: Nanjing University Press, 2008.]
- Lévêque, Charles. *La science du beau*. Paris: A. Durand et Pedone-Lauriel, 1872.
- 李泽厚 汝信名誉主编:《美学百科全书》。北京:社会科学文献出版社,1990年。
- [Li, Zehou, and Ru Xin, eds. *Encyclopedia of Aesthetics*. Beijing: Social Sciences Academic Press, 1990.]
- Moustoxydēs, Theodosios Mauroeidēs. *Histoire de l’esthétique française 1700-1900*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1920.
- Tatarkiewicz, Władysław. *History of Aesthetics. Vol. III. Modern Aesthetics*. Ed. D. Petsch. Trans. Chester A. Kisiel and John F. Besemeres. The Hague: Mouton and Warsaw: PWN-Polish Scientific Publishers, 1974.
- W.塔塔科维兹:《西方六大美学观念史》,刘文潭译。上海:上海译文出版社,2006年。
- [Tatarkiewicz, Władysław. *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*. Trans. Liu Wentan. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2006.]
- :《古代美学》第三卷,杨力等译。北京:中国社会科学出版社,1990年。
- [---. *History of Aesthetics*. Vol. III. Trans. Yang Li, et al. Beijing: China Social Sciences Press, 1990.]
- 童炜纲:《是维龙,不是维柯》,《读书》10(1992): 110—111。
- [Tong, Weigang. “Véron, not Vico.” *Dushu* 10(1992): 110-111.]
- Véron, Eugène. *L’Esthétique, essais d’art et de philosophie*. Paris: Librairie Philosophique J. VRIN, 2007.

(责任编辑:王嘉军)