



1846年的沙龙

波德莱尔美学论文选

1846NIAN DE SHA LONG

[法] 波德莱尔 著
郭宏安 译



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

1846 年的沙龙:波德莱尔美学论文选/(法)波德莱尔著;
郭宏安译.

—桂林:广西师范大学出版社,2002.9

(郭宏安译文集)

ISBN 7-5633-3734-2

I .1… II .①波…②郭… III .文艺美学-文集
IV .I01-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 059943 号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林市育才路 15 号 邮政编码:541004)
网址:www.bbtpress.com

出版人:萧启明

全国新华书店经销

发行热线:010-64284815

北京印刷集团有限责任公司

(北京市西城区佟麟阁路 36 号 邮政编码:100031)

开本:889mm×1194mm 1/32

印张:17 字数:415 千字

2002 年 11 月第 1 版 2002 年 11 月第 1 次印刷

印数:0 001~8 300 定价:28.80 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

译本序

越来越多的法国文学研究者认为,诗人波德莱尔是一位比批评家圣勃夫还要伟大的批评家。亨利·勒麦特说他是法国“19世纪最大的艺术批评家”^①,安多尼·亚当则断言:“从他(指波德莱尔——译者注)的批评文字看,他远比圣勃夫更有把握成为19世纪最大的批评家。”^②

许多伟大的作家同时也是伟大的批评家,这是文学史上的事实;然而,当波德莱尔说“一切伟大的诗人本来注定了就是批评家”^③、保尔·瓦雷里说“任何真正的诗人都必然是一位头等的批评家”^④的时候,就不仅仅是确认了一桩事实,而是表明文学观念发生了一种变化。波德莱尔不再用柏拉图的“灵感说”和“迷狂说”来解释诗歌的创作了,“从心里出来的诗”在他那里得到的是嘲笑和鄙薄;相反,用瓦雷里的话说,他是“把批评家的洞察力、怀疑主义、注意力和推理能力与诗人的自发的能力结合在一个人身上”^⑤,即诗人和批评家一身而二任。这是对盛极而衰的浪漫主义的修正与反拨。

波德莱尔生于1821年,于40年代初步人文坛,是时浪漫主义的“庙堂出现了裂缝”^⑥,古典主义有回潮之势,唯美主义已打出了

① 亨利·勒麦特:《波德莱尔以来的诗歌》,第22页,Armand Colin 1968年版。

② 安多尼·亚当:《法国文学史》,第2卷第156页,Larousse 1968年版。

③ 见本书第494页。

④ 见《保尔·瓦雷里全集》第1卷第1335页,七星文库版。

⑤ 见《保尔·瓦雷里全集》第1卷第604页,七星文库版。

⑥ 转引自安德烈·费朗著《波德莱尔的美学》第77页,A.G.Nizet版。

旗帜,现实主义尚在混乱之中。“伟大的传统业已消失,而新的传统尚未形成”^①,这是一个流派蜂起、方生方死的时代,既是新与旧更替的交接点,又是进与退汇合的旋涡。波德莱尔正是站在这样一个十字路口上,瞻前顾后,继往开来。他不仅是诗歌创作上的伊阿诺斯^②,也是文艺批评上的伊阿诺斯。他的文艺思想在时代思潮的冲突中形成,又反映了时代思潮的变化,有卓见,也有谬误,丰富复杂,充满矛盾。其中既有传统的观念,又蕴藏着创新的因素;既表现出继承性,又显露出独创性,成为后来许多新流派的一个虽遥远却有迹可寻的源泉。

波德莱尔是一位创作伊始就具备了一套明确完整的理论的家。他发表《给青年文人的忠告》一文时年仅二十五岁,那种过来人的口吻使人以为他早已著作等身,其实,此时波德莱尔的著作目录上只有四五篇短小的书评、一本薄薄的画评和为数不多的几首十四行诗。波德莱尔同时表现出了创作的才能和批评的才能,他的批评活动的范围之广令人惊讶,举凡诗歌、小说、戏剧、绘画、雕塑、音乐、舞蹈,他都发表过富有独创性的见解。他并未写出系统的理论著作,他的思想和观点散见于大量的画评、书评、函札和诗篇之中。他的文学批评方面的文章汇编成集,题为《浪漫派的艺术》,艺术批评方面的文字则以《美学珍玩》为题行世。他认为:“现代诗歌同时兼有绘画、音乐、雕塑、装饰艺术、嘲世哲学和分析精神的特点;不管修饰得多么得体、多么巧妙,它总是明显地带有取之于各种不同的艺术的微妙之处。”^③“对于一幅画的评述不妨是一首十四行诗或一首哀歌。”^④所以,在他看来,诗可以论画,画也可以说诗,诗画虽殊途而回归,他的文论和画评也因此而水乳交融、浑然一体。

① 见本书第 263 页。

② 罗马神话中的两面神。

③ 见本书第 119 页。

④ 见本书第 190 页。

“什么叫诗？什么是诗的目的？就是把善同美区别开来，发掘恶中之美，让节奏和韵脚符合人对单调、匀称、惊奇等永恒的需要；让风格适应主题、灵感的虚荣和危险，等等。”这是波德莱尔为《恶之花》草拟的“序言”^①中的话，如果再加上应和论和想像论，就可以被视为他的完整的美学原则了。

一切文艺创作活动的根本出发点是文艺对现实世界(人的主观世界也是一种现实世界)和非现实世界(例如想像世界、中国文论中所谓的“意境”、王国维所说的“造境”之境)的关系，以及作家对这种关系的感受和认识。波德莱尔认为“世界是一个复杂而不可分割的整体”^②，“我们的世界只是一本象形文字的字典”^③。表现周围世界的真实是小说的目的，而不是诗的目的。“诗的最伟大、最高贵的目的”^④是美，诗要表现的是“纯粹的愿望、动人的忧郁和高贵的绝望”^⑤。诗人要“深入渊底，地狱天堂又有何妨，到未知世界的底层发现新奇”^⑥，要“翱翔在人世之上，轻易地了解那花儿和无语的万物的语言”^⑦。与小说所表现的真实相比，“诗表现的是更为真实的东西，即只在另一个世界是真实的东西”^⑧。波德莱尔并不否认“我们的世界”的真实性，但是他认为在“我们的世界”的后面存在着“另一个世界”，那是更为真实的东西，是上帝根据自己和天堂的形象创造和规定的，而诗人之所以为诗人，乃是因为他独具只眼，能够读懂这部“象形文字的字典”。所谓“读懂”，就是勘破世界的整体性和世界的相似性，其表现是自然中的万物之间、自然与人之间、人的各种感官之间、各种艺术形式之间，相互有

① 见《波德莱尔全集》第1卷第182页，七星文库版。

② 见本书第486页。

③ 见《波德莱尔全集》第2卷第59页，七星文库版。

④ 见本书第178页。

⑤ 见本书第182页。

⑥ 引自《恶之花》第二十一首《献给美的颂歌》。

⑦ 引自《恶之花》第三首《高翔远举》。

⑧ 见《波德莱尔全集》第2卷第59页，七星文库版。



着隐秘的、内在的、应和的关系，而这种关系是发生在一个统一体之中的。波德莱尔在著名的十四行诗《应和》中，集中地、形象地表达了这种理论：

应 和

自然是座庙宇，那里活的柱子，
有时说出了模模糊糊的话音；
人从那里过，穿越象征的森林，
森林用熟识的目光将他注视。

如同悠长的回声遥遥地汇合
在一个混沌深邃的统一体中
广大浩漫好像黑夜连着光明——
芳香、颜色和声音在互相应和。

有的芳香新鲜若儿童的肌肤，
柔和如双簧管，青翠如绿草场，
——别的则朽腐、浓郁，涵盖了万物，

像无极无限的东西四散飞扬，
如同龙涎香、麝香、安息香、乳香
那样歌唱精神与感觉的激昂。

这首诗被称为“象征派的宪章”^①，内容非常丰富，影响极为深远。它首先以一种近乎神秘的笔调描绘了人同自然的关系。自然

^① 见罗贝尔·博努瓦·舍里克斯著《恶之花诠释》，第31页。

界中的万事万物都是彼此联系的,以种种方式显示着各自的存在,它们互为象征,组成了一座象征的森林,并向人发出信息,然而,这种信息是模模糊糊的,不可解的,惟有诗人才能心领神会;而且,人与自然的这种交流,纵然有“熟识的目光”作为媒介,却并不是随时随地可以发生的,只是“有时”而已,只有诗人才可能有机会洞察这种神秘的感应和契合,深入到“混沌而深邃的统一体中”,从而达到“物我一致”的境界。其次,这首诗揭示了人的各种感官之间的相互应和的关系,声音可以使人看到颜色,颜色可以使人闻到芳香,芳香可以使人听到声音,声音、颜色、芳香都可以互相沟通,也就是说,声音可以诉诸视觉,颜色可以诉诸嗅觉,芳香可以诉诸听觉,而这一切又都是在世界这个统一体中进行的。各种感官的作用彼此沟通,是一种心理和生理的现象,在我国古典诗文中也并不鲜见,但那往往是作为一种修辞的手段来使用的;波德莱尔则不然,他将其作为全部诗歌创作的理论基础,并由此而认为人与自然、精神与物质、形式与内容、各种艺术之间都存在着这种应和的关系。所以,他写道:“斯威登堡早就教导我们说天是一个很伟大的人,一切,形式、运动、数、颜色、芳香,在精神上如同在自然上,都是有意味的、相互的、交流的、应和的。”^① 他讽刺那些“宣过誓的现代的美学教授”“关在(他那)体系的令人眼花缭乱的堡垒里,咒骂生活和自然”,并且明确指出:“他忘记了天空的颜色、植物的形状、动物的动作和气味,他的手指痉挛,被笔弄成瘫痪,再也不能灵活地奔跑在应和的广阔键盘上了!”^② 因此,应和论虽然带有神秘主义的色彩,却使波德莱尔一刻也不脱离现实的客观世界,使他致力于解读自然这部“词典”,并使他能够抓住“那种奇妙的时刻”:“那是大脑的真正的欢乐,感官的注意力更为集中,感觉更为强烈;蔚蓝的天空更加透明,仿佛深渊一样更加深远;其音响像音乐,色彩在说

① 见本书第 85~86 页。

② 见本书第 316 页。

话,香气述说着观念的世界。”^①在波德莱尔看来,艺术是“自然和艺术家之间的一种搏斗,艺术家越是理解自然的意图,就越是容易取得胜利”^②。所谓“理解自然的意图”,就是“到未知世界的底层发现新奇”,“翱翔在人世之上,轻易地了解那花儿和无语的万物的语言”。

应和的理论并非波德莱尔首创,瑞士学者罗贝尔-博努瓦·舍里克斯认为,这种理论古已有之,上溯可至古希腊的柏拉图、普洛丁和中世纪的神学家,近世则在浪漫派作家拉马丁、雨果、巴尔扎克诸人的创作中留下踪迹^③。我们从波德莱尔的言论中可以看出,他是融会了18世纪瑞典哲学家斯威登堡的神秘主义、18世纪德国作家霍夫曼的“应和论”、19世纪法国空想社会主义者傅立叶的“相似论”,将其写入一首精美的十四行诗中,用创作和批评的实践具体地、形象地发展了这一理论,从而开始了一种新的创作方法,直接为后来的象征派提供了理论和创作的依据。正如法国著名的波德莱尔研究者让·波米埃指出的那样:“分散在小说家的作品中的这些思辨在诗人的手上被浓缩了。充满激情的创作使巴尔扎克无暇进行反复的、深入的思考,要由波德莱尔更专门地将这种神秘主义的理论应用于诗和美术,同时也使之处于一种既擅长抽象又擅长造型的天才的控制之下。”^④根据波德莱尔的应和论,诗人的地位和使命也就大大改变了。在浪漫派那里,诗人担负着引导人类走向进步和光明的精神导师的使命;而在波德莱尔看来,诗人虽然仍具有崇高的地位,却不再是以引导人类为己任了。他虽然仍是先知先觉者,却不屑为人类社会的进步鼓吹了,他最高贵的事业是化腐朽为神奇,“你给我污泥,我把它变成黄金”^⑤,“发掘恶

① 见本书第334页。

② 见本书第227页。

③ 见《恶之花诠释》第32~36页。

④ 见《波德莱尔的神秘主义》第155页,日内瓦1967年版。

⑤ 见《波德莱尔全集》第1卷第192页,七星文库版。

中之美”，把这隐藏在感官世界后面的、事物内部的应和关系揭示给世人，因为这种关系，非诗的眼睛是看不见的。他说：“一切都是象形的，而我们知道，象征的隐晦只是相对的，即对于我们心灵的纯洁、善良的愿望和天生的辨别力来说是隐晦的。那么，诗人如果不是一个翻译者、辨认者，又是什么呢？”^①面对自然这部象形文字的字典，诗人再也不能满足于“摹写自然”，不能使作品只成为“一面不思想、只满足于反映行人的镜子”^②，而应该求助于暗示，“某种富有启发性的巫术”^③。对艺术家来说，“问题不在于模仿，而在于用一种更单纯更明晰的语言来说明”^④。总之，诗不能满足于状物写景、复制自然，而应该深入到事物的内部，透过五光十色的表面现象，表现其各方面的联系，简言之，诗不应描绘，而应表现，表现的当然也不再是一片风景、一事物、一种感情，而是诗人在某一形象面前所进行的以直觉为出发点的思索和联想。

波德莱尔的应和论的哲学基础是唯心主义的神秘主义，导致了诗的超脱和晦涩，然而，由于这种理论具有一定的现实的根据，特别是它强调了诗人的想像力和洞察力，又使诗摆脱了单纯的、表面的现象描绘和肤浅的、暂时的感情抒发，从而开拓了诗的领域，加强了诗的表现力。我们读波德莱尔的《恶之花》，只觉得它深刻，而并不感到它晦涩，这是因为他的幻象“是从自然中提炼出来的”。是对“记忆中拥塞着的一切材料进行分类，排队”，用“强制的理想化”使之“变得协调”^⑤，也就是说，诗人的眼睛所看到的幻景“不是黑夜中的杂物堆积场，而是产生于紧张的沉思”^⑥。应和论的发展和实践，是波德莱尔对法国诗的巨大贡献，其结果不是某种新的表现手

① 见本书第 86 页。

② 见本书第 298 页。

③ 见本书第 70 页。

④ 见本书第 227 页。

⑤ 见本书第 423 页。

⑥ 见本书第 370 页。

法,也不是某种新的修辞手段,而是一种新的创作方法。波德莱尔不是象征主义运动的创始人,但他的确是名副其实的始作俑者。

诗是否具有某种实用的目的?是否具有某种社会的功用?这个自古以来就纠缠着诗人和理论家的头脑的问题,在浪漫主义运动的后期变得更为尖锐。在这个问题上发生的疑问,表明了浪漫派诗人随着政治上的失望而在创作上逃避现实的倾向。波德莱尔在这个问题上的态度,典型地说明了这种变化。1851 年之前,他对政治的变迁寄予了某种希望,在 1848 年革命中,曾以相当积极的态度在街垒上战斗,或办革命的报纸。这时,他对上述问题给予了相当肯定的回答。他认为,写诗不是为了诗人自己的乐趣,而是为了公众的乐趣。他在《1846 年的沙龙》卷首的“告资产者”中公开申明:这本书“自然是献给你们”资产者的,“因为任何一本书,如果不对拥有数量和智力的大多数人说话,都是一本愚蠢的书”^①。他表示赞同斯丹达尔的话:“绘画不过是组织起来的道德而已。”他盛赞工人诗人彼埃尔·杜邦,说他的成功主要是“由于公众的感情,诗成了这种感情的征兆,诗人则传播了这种感情”。他喜欢那种“与同时代的人们进行经常的交流”的诗人,他们“站在人类圈的某一点上,把(他)接到的人的思想在振动得更富有旋律的同一条线上传达出去”。他嘲笑“为艺术而艺术”是“幼稚的空想”,“由于排斥了道德,甚至常常排斥了激情,必然是毫无结果的”,并且断言:艺术与道德和功利是不可分割的^②。这时,波德莱尔所说的道德,主要是对人类前途的“乐观主义”,“对人性善的无限信任”,“对自然的狂热的爱”,“对人类的爱”以及对穷苦民众的深切同情。但是,1848 年革命失败特别是 1851 年路易·波拿巴政变之后,波德莱尔放弃了本来就十分模糊的政治信念,脱离了那些具有共和思想的朋友们,受到了美国作家爱伦·坡的启发和影响,对上述问题就

① 见本书第 189 页。

② 见本书第 22、23 页。

给予了不同的回答,更偏重于形式的方面。他说:“诗除了自身之外并无其他目的;它不可能有其他目的,除了纯粹为写诗的快乐而写的诗之外,没有任何诗是伟大、高贵、真正无愧于诗这个名称的。”^①“诗是自足的,诗是永恒的,从不需要求助于外界。”^②他在1857年7月9日给母亲的信中说:“我一贯认为文学和艺术追求一种与道德无涉的目的,构思和风格的美于我足矣。”^③他对“许多人认为诗的目的是某种教诲,它或是应该增强道德心,或是应该改良风俗,或是应该证明某种有用的东西”^④很不以为然,因为美与真与善不是一回事,所谓“真善美不可分离”“不过是现代哲学胡说的臆造罢了”^⑤。因此,表现了美的艺术品本身就是道德的,它不必将真、善等等作为自己追求的目的。这前后两种观点的不同,说明了政治态度的演变导致了文学观念的演变。

但是,我们不应该以一种绝对化的态度看待政治态度和文学观念之间的关系,也不应该夸大前者对后者影响。即以波德莱尔而论,他的前后两种观点的对立仅仅是表面的,实际上,他在脱离政治之后,并未从根本上否定先前的观点。他否定的是资产阶级的以善为内容的说教,而肯定了以恶为内容的揭露和批判,这是在另一个意义上肯定了诗歌的社会功用。因此,当有人指责福楼拜的《包法利夫人》没有对恶进行指控时,他可以断然拒绝这种指责,说:“真正的艺术品不需要指控。作品的逻辑足以表达道德的要求,得出结论是读者的事。”^⑥他还这样提醒读者:“应该按本来面目描绘罪恶,要么就视而不见。如果读者自己没有一种哲学和宗教指导阅读,那他活该倒霉。”^⑦事实上,他也就特别强调了

① 见本书第181页。

② 见本书第94页。

③ 见《波德莱尔通信集》第1卷,七星文库版。

④ 见本书第181页。

⑤ 见本书第64页。

⑥ 见本书第51页。

⑦ 见本书第36页。

发表于 1857 年的《恶之花》的道德上的意义,同时,他把更多的注意力放在诗的形式方面。他坚决认为,如果以思想比形式更重要为借口而忽略形式,“结果是诗的毁灭”^①。

波德莱尔在发表于 1857 年的一篇文章中这样写道:“请听明白,我不是说诗不淳化风俗,其最终的结果不是将人提高到庸俗的利害之上;如果是这样的话,那显然是荒谬的。我是说如果诗人追求一种道德目的,他就减弱了诗的力量,说他的作品拙劣,亦不冒昧。诗不能等同于科学和道德,否则诗就会衰退和死亡;它不以真实为对象,它只以自身为目的。”^②这段话表明,他不是反对诗所产生或具有的道德的作用和功利的效果,他反对的是为了说教的目的而写诗,因此,他可以对对自己的作品发表两种不同的看法,既是矛盾的,又是一致的。例如对《恶之花》,他一方面可以说人们会从中引出“高度的道德”^③,另一方面又可以说“这本书本质上是无用的,绝对地无邪,写作它除了娱乐和锻炼我对于克服障碍的兴趣外别无其他目的”^④。说到底,波德莱尔要求的是“寓教于诗,不露痕迹”。他主张道德要“无形地潜入诗的材料中,就像不可称量的大气潜入世界的一切机关之中。道德并不作为目的进入这种艺术,它介入其中,并与之混合,如同融进生活本身之中。诗人因其丰富而饱满的天性而成为不自愿的道德家”^⑤。波德莱尔之所以反对说教,是因为他认为说教会破坏“诗的情绪”。他把“诗的情绪”的对立面叫做“显示的情绪”,如科学和道德等,“显示的情绪是冷静的、平和的、无动于衷的,会弄掉诗人的宝石和花朵,因此它是与诗的情绪对立的”^⑥。由此可见,波德莱尔所强调的是诗所以为

① 见本书第 95 页。

② 见本书第 181 页。

③ 见《波德莱尔全集》第 1 卷第 193 页,七星文库版。

④ 同上书,第 181 页。

⑤ 见本书第 89 页。

⑥ 见本书第 181 页。

诗的特点,他的许多近似唯美主义的观点多半是出于这种考虑。因此,我们可以说波德莱尔有形式主义的倾向,却不能说他是个形式主义者,不能把他的观点等同于泰奥菲尔·戈蒂耶的“为艺术而艺术”的唯美派观点。他的许多强调艺术、强调形式、强调诗与其他表现方式的区别的言论,多半是出于匡正时弊的目的,因为他对许多人把诗拿来当成说教的工具不满。他的《论泰奥菲尔·戈蒂耶》发表之后,引起许多人的责难,为此,他给维克多·雨果写了一封信解释了自己的意图:“我熟谙您的作品,您的那些序言表明,我越过了您关于道德与诗的联系所陈述的一般理论。但是,在这种人们被一种厌恶的感情弄得远离艺术、被纯粹功利的观点弄得昏头昏脑的时候,我认为强调其对立面并无多大坏处。我可能说得过了一点,但我是为了获得足够的效果。”^①波德莱尔是不大相信雨果的诗歌理论的,但是这封信所表达的矫枉过正的意思却是真诚的,既符合当时诗坛的实际,又有他的《恶之花》为证。

总之,在诗的目的这个问题上,波德莱尔的态度是相当矛盾的,总的倾向是越来越强调形式,但他也从来没有否定诗的思想内容,因此,针对当时浪漫派诗人喜欢说空话、唱高调的流弊,他的观点是有积极意义的。他打破当时流行的真善美不可分割的观念,虽然过分地强调了区别,而忽视甚至否定了它们之间的联系,但对于冲击资产阶级的虚伪文学来说,仍然不失为一种积极的贡献。

波德莱尔反对诗人主观上为了道德的目的而写诗,这并不意味着诗人可以不负责任地任意挥写;而他本人也确是一贯鄙视那种专事刺激官能的淫秽文字的。他认为:“诗在本质上是哲理,但是由于诗首先是宿命的,所以它之为哲理并非有意为之。”^②因此,“艺术愈是想在哲学上清晰,就愈是倒退,倒退到幼稚的象形阶

① 见《波德莱尔通信集》第1卷,七星文库版。

② 见本书第7页。

段;相反,艺术愈是远离教诲,就愈是朝着纯粹的、无所为的美上升”^①。应该说,这个结论是很深刻的,它划清了艺术与人类的其他表达方式的界限,规定了艺术自身发展的道路和方向,但是,这个结论也有严重的错误,它只强调了区别而否定了联系,因而暴露出形式主义的倾向,后来的象征派诗歌的迷惘晦涩似乎可以从这里找到根源,而追求“纯粹的、无所为的美”又必然会导致诗歌的脱离社会、脱离人的现实生活,走上所谓“纯诗”的道路。不过,就波德莱尔本人而言,这种“纯粹的、无所为的美”是否惟一的存在,应否成为诗人的惟一追求,都是很成问题的。他的“发掘恶中之美”,实际上是深深地扎根在现实的土壤之中的,他发掘出来的美当然更不是“无所为的”。

美的问题,是一个纠缠了波德莱尔一生的大问题。在他看来,“诗最伟大、最高贵的目的”是“美的观念的发展”^②,诗人的最高使命是追求美。他说:“诗的本质不过是,也仅仅是人类对一种最高的美的向往。”^③那么,美究竟是什么呢?波德莱尔在许多地方谈到美,值得注意的是,他对美有着独特的看法。他说:“我发现了美的定义,我的美的定义。那是某种热烈的、忧郁的东西,其中有些茫然、可供猜测的东西。……神秘、悔恨也是美的特点。”^④“不规则,就是说出乎意料、令人惊讶、令人奇怪,是美的特点和基本部分。”^⑤他列举了十一种造成美的精神,其中大部分都与忧郁、厌倦有关系,然后他说:“我不认为愉快不能与美相联系,但是我说愉快是美的最庸俗的饰物,而忧郁才可以说是它的最光辉的伴侣,以至于我几乎设想不出(难道我的头脑是一面魔镜吗?)一种美是不包含不幸的。根据——有些人则会说:执著于——这种思想,可以

① 见本书第 337 页。

② 见本书第 178 页。

③ 见本书第 182 页。

④ 见《波德莱尔全集》第 1 卷第 657 页,七星文库版。

⑤ 同上书,第 656 页。

设想我难以不得出这样的结论：最完美的雄伟美是撒旦——弥尔顿的撒旦。”^① 众所周知，英国 17 世纪诗人弥尔顿笔下的撒旦是一个反抗的英雄形象。由此可见，波德莱尔的美是一种不满和反抗的表现，打上了鲜明的时代的烙印。所谓“美总是古怪的”^②、“美总是令人惊奇的”^③ 正是要让平庸的资产者惊讶，要惊世骇俗，要刺痛资产者的眼睛。波德莱尔的美，实际上是 1830 年革命和 1848 年革命之后，面对大资产阶级的秩序日益巩固加强，中小资产阶级知识分子普遍感到幻灭而产生的苦闷、彷徨、悲观、愤怒和反抗等情绪的反映，因此，以难以排遣的忧郁为特征的浪漫主义就被他称为“美的最新近、最现时的表现”^④ 了。

具体地说，波德莱尔认为美本身包含两个部分：绝对美和特殊美。他说：“如同任何可能的现象一样，任何美都包含某种永恒的东西和某种过渡的东西，即绝对的东西和特殊的东西。绝对的、永恒的美不存在，或者说它是各种美的普遍的、外表上经过抽象的精华。每一种美的特殊成分来自激情，而由于我们有我们特殊的激情，所以我们有我们的美。”^⑤ 波德莱尔的这种观点是一贯的，七年之后，他又写道：“构成美的一种成分是永恒的、不变的，其多少极难加以确定；另一种成分是相对的，暂时的，可以说它是时代、风尚、道德、情欲，或是其中一种，或是兼容并蓄。它像是神糕有趣的、引人的、开胃的表皮，没有它，第一种成分将是不能消化和不能品评的，将不能为人性所接受和吸收。”^⑥ 波德莱尔真正的兴趣在于特殊美，即随着时代风尚而变化的美，既包括着形式也包括着内容。这样，他就断然抛弃了那种认为只有古代人的生活才是美的

① 见《波德莱尔全集》第 1 卷第 657～658 页，七星文库版。

② 见本书第 317 页。

③ 见本书第 351 页。

④ 见本书第 192 页。

⑤ 见本书第 264 页。

⑥ 见本书第 416 页。

观念,而为现实生活充当艺术作品的内容进行了有力的鼓吹。“有多少种追求幸福的习惯方式,就有多少种美”^①,“每个民族都拥有自己的美和道德的表现”^②,这就是他的结论。因此,现实的生活,巴黎的生活,对波德莱尔来说,洋溢着英雄气概,充满着美,而巴黎的生活主要的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。他认为,巴尔扎克笔下的人物:伏脱冷,拉斯蒂涅,皮罗托,是比《伊利亚特》中的英雄还要高大得多的人物^③。波德莱尔有力地证明了,描写社会中丑恶事物的作品不仅可以是激动人心的,而且在艺术上也可以是美的,也就是说恶中之美是值得发掘的。所谓“发掘”,指的是“经过艺术的表现……带有韵律和节奏的痛苦使精神充满了一种平静的快乐”^④。因此,单纯地展览丑恶的现象是得不到美的,丑恶现象本身也不就是美。波德莱尔对“一面不思想、只满足于反映行人的镜子”是不以为然的。有些人指责波德莱尔以丑为美,是没有根据的。他的美不表现为欢乐和愉快,而表现为忧郁、不幸和反抗,这正说明他的诗植根于现实生活之中,打上了鲜明的时代烙印。这种忧郁、不幸和反抗,正是他从现实的丑恶中发掘出来的美。我们可以说,波德莱尔强调“特殊美”和“发掘恶中之美”这一思想与巴尔扎克的批判现实主义在精神上是一致的。

一种深刻的悲观主义使波德莱尔认为通往美的道路是一条崎岖坎坷、难以到达目的地的道路。他说:“研究美是一场决斗,诗人恐怖地大叫一声,随后即被战胜。”^⑤作诗,对波德莱尔来说,从来也不是一种快乐,而永远是“一件最累人的营生”^⑥。美在波德莱

① 见本书第 192 页。

② 见本书第 191 页。

③ 见本书第 266 页。

④ 见本书第 75 页。

⑤ 见《忧郁与理想》散文诗集第三首:《艺术家的忏悔祈祷》。

⑥ 见《波德莱尔通信集》第 1 卷,七星文库版。

尔的面前有如一座大理石雕像,严厉、冰冷、神秘。

仿佛从最高傲的雕像那里,
我借来庄严的姿态,诗人们
将在刻苦的钻研中消磨时日。

——美

然而,诗人喜欢“克服障碍”,他不灰心气馁,他仍然在追求。他靠什么呢?不是从天而降的灵感,而是“刻苦的钻研”,不是靠“心”,而是靠“想像力”。

灵感,是浪漫派诗人特别钟爱的东西,在波德莱尔的眼里,却有着截然不同的面貌。他认为,艰苦的精神劳动,日夜不息的锻炼,是灵感产生的基础。灵感不是神秘莫测的天外之物,而是“毅力、精神上的热情,一种使能力始终保持警觉、呼之即来的能力”^①。他在当时人们普遍推崇天才、强调灵感的风气中,毫不含糊地指出:新一代的文学家由于绝对地相信天才和灵感,而“不知道天才应该如同学艺的杂技演员一样,在向观众表演之前曾冒了一千次伤筋断骨的危险,不知道灵感说到底不过是每日练习的报酬而已”^②。他告诫年轻的作家:“要写得快,就要多想。散步时,洗澡时,吃饭时,甚至会情妇时,都要想着自己的主题。”^③他自己写诗是字斟句酌,反复推敲,甚至不放过一个标点符号。他在《太阳》一诗中写道:

我要独自锻炼那奇异的剑术,

① 见本书第185页。

② 见本书第134页。

③ 见本书第15页。