

[法] 波德莱尔 著

双峰译丛

我看德拉克洛瓦

「法」皮德莱尔 著

山东画报出版社

双峰译丛



双峰译丛



我看德拉克洛瓦

毛燕燕 谢强 译

山东画报出版社

[法] 波德莱尔 著

我看德拉克洛瓦

毛燕燕 谢强 译

山东画报出版社

图书在版编目(CIP)数据

我看德拉克洛瓦 / (法) 波德莱尔著; 毛燕燕, 谢强译. — 济南: 山东画报出版社, 2005.2
ISBN 7-80713-055-5

I . 我... II . ①波...②毛...③谢... III . 德拉克洛瓦, E. (1798~1863) — 评传 IV . K835.655.72

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 107796 号

主 编 冷 杉
策 划 刘丽华 吴 兵
责任编辑 吴 兵 韩 猛 许大昕
装帧设计 王 钧
出版发行 山东画报出版社

社 址 济南市经九路胜利大街 39 号 邮编 250001

电 话 总编室(0531)2098470

市场部(0531)2098042(传真) 2098047

网 址 <http://www.sdpress.com.cn>

电子信箱 hbcbsdpress.com.cn

印 刷 山东新华印刷厂潍坊厂
规 格 145 × 208 毫米
4.5 印张 6 插页 100 千字
版 次 2005 年 2 月第 1 版
印 次 2005 年 2 月第 1 次印刷
印 数 1-6000
定 价 16.00 元

如有印装质量问题, 请与出版社资料室联系调换。

目 录

1	画家学派的诗人(序)	勒内·于热
15	前言	
20	灯塔	
23	1859年沙龙(节选)	
25	德拉克洛瓦致信波德莱尔	
26	1846年沙龙	
26	一	批评有什么用
28	二	什么是浪漫主义
31	三	论色彩
35	四	欧仁·德拉克洛瓦
52	1855年世界博览会(美术部分)	
52	一	批评方法
		论应用于美术的现代进步观
		活力的移动
60	二	安格尔
68	三	欧仁·德拉克洛瓦
77	欧仁·德拉克洛瓦	
77	他的作品、观念、品行	

80 欧仁·德拉克洛瓦的作品和生平

113 画

113 1845 年沙龙——历史画

117 圣绪尔比斯教堂中欧仁·德拉克洛瓦的壁画

121 《沙尔丹纳帕勒之死》画展

123 记欧仁·德拉克洛瓦《狱中塔索》

124 编者注释

137 关于校正原文的接语

画家学派的诗人（序）

法兰西学院院士 勒内·于热

波德莱尔是我们伟大的文艺批评家之一，甚至可以说是最伟大的文艺批评家，这已为世人所公认。他对同代艺术家的评判几乎无可指摘。不仅如此，人们还从这些评判中感到，他急切关注某些艺术形式，而这些艺术形式在他逝世后随着印象派的兴起才真正发展起来。同他熟知的马奈相比，他以如此新颖的现代主义观念，愈加明确地向人们预言了像德加或劳特累克这样的艺术家的诞生。波德莱尔的准确评判来自他高度敏感的直觉和他自幼养成的品味，还是他的艺术观念本身灵活新颖，使得他的评判超越了同代人？

评论家在评论波德莱尔时，过多强调他身上有直觉天赋，而不重视他深思熟虑的某种美学观念。波德莱尔本人在1855年世界博览会的报告中似乎早已预先肯定了这些评论家的看法，他承认：“像我所有的朋友们一样，我不止一次地试图把自己限定在某种体系中，可以随心所欲地说教……可是某种普世的生命力、自发和突至的东西总会否定我幼稚而陈腐的学识。”然而，一个懂得生命意义并具有无限起死回生能力的人也会得出相同的保留意见，即自己的聪明才智可以使他在事物的多样性中找到某些普遍的规律，并开辟某些前进的道路。

不过，只要经常接触波德莱尔，经常阅读他的艺术论述，就

能发现其思想中整体的和不变的形式,犹如通过印象派绘画上的散点看到其总体形象一样。

说真的,他在第一部沙龙著作即《1845年沙龙》中,仅仅是做些简短的作品评注。这些评注通常精到而恰当,是对他感兴趣的作品逐一随手做的记录。但是,翌年的《1846年沙龙》却截然不同:他虽年仅25岁,却好像一下子成熟了,丰富的阅历帮助他勾画出某种艺术哲学的轮廓,至少当时的人们恰如其分地把它称作“现代艺术入门”。19世纪的革命性尝试就是寻求和孕育一种看待艺术及其目的与方法的新方式。这种新方式似乎一下子被写成了文字,虽然零散,却很权威,一下子找到了表达的声音。这一思想为后来构成当代艺术变革力量的各种运动做了思想准备,因而对我们更为重要。波德莱尔如何在这样短暂的时间内迈出如此关键的一步?我曾在法兰西学院讲课时试图阐明这一问题:波德莱尔这一进步的惟一原因是他结识了德拉克洛瓦及其业已成熟的思想。我尽力阐明和分析波德莱尔思想中的潜在理论,就像我研究德拉克洛瓦那样^a。我受页数的限制,只能简略概述我讲课的内容。

德拉克洛瓦可能使波德莱尔对绘画产生了极深的爱好。其实,诗人在与画家相识前,在很长时间里就自认有搞艺术的天赋。他反复谈到自己“自幼对各种造型艺术的钟爱”。他在人们经常引用的《我坦诚的心》一书的注释中,认为自己的使命是“将这种形象崇拜发扬光大(我最大的、惟一的、本能的激情)”。他“对形象的敏感”得益于父亲的影响,可惜波德莱尔的父亲弗朗索瓦·波德莱尔很早过世,给波德莱尔留下了无限怀念。父亲在波德莱尔很小的时候,就领他去参观开馆年头不多的卢森堡博物馆。

年轻的波德莱尔雄心勃勃,已涉猎许多领域。1843年秋,他

^a 在《艺术与灵魂》一书的“艺术与个人”一章中(第423页至450页),可以找到一些这方面的论述。

从瓦弄街 (Rue Vaneau) 搬到安茹堤街 (quai d'Anjou) 17 号, 这里曾是皮茂当府邸 (hôtel de Pimodan)。如今人们常称这座府邸为洛赞府邸 (hôtel Lauzun)。因为洛赞是在这里居住过的名望最高的人。1844 年, 罗歇·德博瓦尔发现了它并使之扬名于世。

与泰奥菲勒·戈蒂埃相同, 波德莱尔也谈到了阿沙辛派成员俱乐部那些著名聚会。这些聚会在格罗弟子、画家布瓦萨尔·德布瓦德尼耶家的三楼举行。聚会上, 当时一些胆大的文人学者尝试吸大麻, 体验人造天堂飘飘欲仙的感觉。这样的聚会当然不像人们认为的那样频繁。不过, 德拉克洛瓦同巴尔扎克一样, 不做这种过激的事。他多次参加聚会, 为的是听音乐会, 欣赏布瓦萨尔美妙的小提琴演奏。德拉克洛瓦同波德莱尔的首次相遇, 肯定就在这里。诗人对画家仰慕已久。事实上, 诗人认识画家埃米尔·德鲁瓦。当时, 德鲁瓦在为凡尔赛博物馆画诗人的肖像。过后不久, 德鲁瓦便过早地离开了人世。德鲁瓦非常崇拜《希俄斯岛的屠杀》这幅画的作者。诗人把他朋友德鲁瓦临摹的《阿尔及尔妇女闺房》挂在家中自己的肖像画旁边。肖像中的诗人被画上了胡子, 看起来像长着黑发的缪塞。这两幅画的周围, 挂着一组哈姆雷特的石版画, 至少有 13 幅, 是 1834 年至 1843 年最初发表的石版画。离这些作品不远, 挂着一幅德拉克洛瓦的画, 题为《仰头》。波德莱尔曾多次将这幅油画卖出, 继而又重新买回。诗人说: “除非看过这幅画, 否则, 无人能想象得出画家在这颗普通的头颅中装进了多少发自内心的、神秘而又浪漫的诗歌。”诗人说的是 1845 年沙龙上展出的《马德莱娜在荒漠》, 但他的描述好像与挂在皮茂当府邸墙上的这幅画非常契合。我想这幅画就是我从他尚未发表的作品中找到的那幅画 (因为连文中提到的该画上部蓝天的一角都十分吻合)。我把它复制在《艺术与灵魂》一书的第 439 页。

似乎一切都表明, 在《1845 年沙龙》出版前后, 可能以这本书的出版为契机, 德拉克洛瓦位于洛雷特圣母大街 (rue Notre-Dame-de-Lorette) 画室紧闭着的大门, 终于向波德莱尔开放。“我们虽然还很年轻,” 波德莱尔吐露道, “但真诚所至, 我们才得以

走进这间看守得如此严密的画室。”

此时，德拉克洛瓦刚好度过他生活中的一个重要时期，对他的思想发展产生了重要影响。他生活中激情浪漫的阶段行将结束，因为数次磨难改变了他的感觉和思维方式。首先是健康的损害，咽部炎症发作使得病痛进一步恶化。其次是车祸，使他担心失去视力。研究他的历史学家从未提起过这次车祸，但是车祸带来的伤疤却留在了画家的眉下。还有，1845年，他兄弟德拉克洛瓦将军去世，这一噩耗对他来说是个沉重的打击。最后是年轻时交结的真挚友谊在苦涩中冷漠下来。与此同时，他的爱情生活似乎也划上了句号。

德拉克洛瓦的敏感和思想都受到了打击。由于受年轻人激情的主宰，他主要表现为一个浪漫派艺术家，但此时，他在自己深层的本质中重新发现了自己传统的坚实基础，亦即他身上凸显出来的古典主义。波德莱尔在1845年的沙龙里提醒人们注意德拉克洛瓦的油画《锡比尔在金树枝上》。德拉克洛瓦自己描述道，它“表现了黑森林中的金树枝，这是伟大心灵和众神宠儿们的胜利”。几乎与此同时，德拉克洛瓦着手创作他的巨幅画卷。此前，他只为议院国王大厅作过巨幅画。这时他的思想已经成熟并成型。就在此时，德拉克洛瓦接受了波德莱尔，让他分享自己的成果。可想而知，这种印象对这位年轻人是深刻的，年轻诗人当时怀着敬畏的心情来拜见这位他曾经讴歌过的大师。

这次会面对波德莱尔的美学思想形成具有决定性意义，他在数篇文章中都谈到过。他本人在画家去世后写给《国民舆论》编辑的信中，又重复了下面这句话：“我以前写下的那些字几乎全是大师的口授。”德拉克洛瓦也做了一些笔记，记载狄德罗因被年轻来访者的智慧所吸引，一下子把自己的想法和盘托出。德拉克洛瓦肯定在效仿狄德罗的这种做法，或者用同样的方法接待年轻的波德莱尔。这就解释了为什么波德莱尔的美学思想在这次接触前还是游离的，多是一些感性的东西，而经过这次接触仅仅数周之后，就形成了一个严谨一致的思想体系，与德拉克洛瓦的美

学思想相得益彰。《1846年沙龙》就可以证实这一点。

德拉克洛瓦与波德莱尔所接受的教育很相似：他们都就读于路易大帝中学，虽然相差几届；他们都熟谙古典人文课程。但是，他们发展自己爱好的不同方式却表现出两人天性上的差异。比如，德拉克洛瓦喜欢最纯正的古典主义，而波德莱尔则注重衰败中出现的新东西。无论他们怎样评价深深影响了他们的古代、17或18世纪大师们，这种反差永远是不变的。德拉克洛瓦偏爱荷马或维尔日勒，而波德莱尔则钟情完全东方化了的晚期拉丁文化。1846年，波德莱尔在《年轻魔法师》中就试图复兴这种拉丁文化。最近，有人指出这本书借鉴了希腊化时代的文学。

但是，德拉克洛瓦与波德莱尔可谓英雄所见略同：比如德拉克洛瓦在《美的问题》和《美的变化》两部著作中，使用了“完美”的概念。他非常喜欢这个概念。但他也承认，艺术家所处的时代，以及他的个性会强加给艺术家一种特殊信息，艺术家必须接受这种信息并使之达到美的境界。这种不可避免的信息不许艺术家效仿任何时代的作品，当然，他可以对这些时代作品丧失的理想感到惋惜。这就是为什么坚信古典主义的德拉克洛瓦在波德莱尔眼中如此浪漫的原因。

在德拉克洛瓦看来是一种对怀旧妥协的东西，在下代人波德莱尔看来，则成了一种使命。波德莱尔痴迷于此，并形成了他的现代学说。于是，德拉克洛瓦与波德莱尔相近两代人的共同点出现了，尽管他们标志着同一发展过程的不同阶段。他们犹如斜面屋顶的两个坡面，坡面朝向不同，却被共同的屋脊连在一起。

他们各自的历史地位是否也意味着同样的反差？他们都是“世纪儿”，但德拉克洛瓦是两个帝国英雄的兄弟，他怀有创造传奇的迷人梦想，他只是把这一梦想从行为的现实性移植到创作的神话中；而波德莱尔则处于一个更高阶段，即热情不再，激情耗竭，产生厌倦、失望和辱骂的阶段，这些都是波德莱尔诗歌中的普遍主题。德拉克洛瓦与波德莱尔处在同一曲线上，上下代表着两个传承时刻。

这样，他们之间便有了共同点。而真正把他们联系在一起的，则是因为他们同属一个思想来源。这一思想来源的作用还需要得到全面开发：与古典主义或浪漫主义不同，这一思想来源特有的标签，还没有确定，因此，我们只好把它暂定为追求高雅，但必须从这个词最广泛的意思上理解它。

古典主义者遵循一些普遍规律，浪漫主义者却颂扬最放荡不羁的激情力量，这个纯粹个人主义的流派也应有自己的地位，19世纪，它已经意识到自己的资源和义务，形成了对个性的真正崇拜。

我想用点时间描述这个流派的历程：这个流派先有蒙田和帕斯卡尔，继有夏多勃里昂、德拉克洛瓦的挚交司汤达、梅里美和维尼，后有巴尔贝·德·奥勒维利，他的清晰体验《论追求高雅》在德拉克洛瓦与波德莱尔相识的1845年出版。

自我和自我的表达，成为文学或艺术创作的基本动力。蒙田说：“进行自我描述。”夏多勃里昂说：“进行自我审视。”这种观点在19世纪引发出孤独、怀疑、愁闷，即塞南库尔提到过的“忧郁的快感”，甚至绝望。所有这些浪漫主义的主题，在德拉克洛瓦的《日记》和波德莱尔的《私人日记》中，都能不同程度地体现出来。但是正当浪漫主义者任凭这些失控力量吞噬自己，不能自拔时，高雅主义者借机把个人尊严甚至把建立在个体重要性基础上的英雄主义融汇进来，这无疑受拿破仑神话般个人传奇的影响，正如米利安·索雷尔所说，他“让自己成为世界的主人”。

一种心理模式就这样诞生了，这种心理模式具有激情者[按巴尔贝(Barbey)的说法]“火热的情感”，但又用冷静而清醒的头脑来指挥情感。这种二元性非常清楚地诠释了德拉克洛瓦的特点，当然，也令他的同代人对之大惑不解。这种双重性消除了古典主义和浪漫主义的矛盾状态，因为它能把古典主义的指导思想同浪漫主义的情感力量结合起来。巴尔贝·德·奥勒维利(Barbey d'Aureville)称这些英雄人中的某人：“令人厌烦，但充满激情。”这使我们想到了中规中矩的波德莱尔，他的怀旧胜于激情，他宁

愿让独有的冷静洞察力控制激情。在这里，波德莱尔处于这条轨迹的下方，但它把德拉克洛瓦引向了自己的顶端。

德拉克洛瓦是最早懂得把法兰西的个人主义和英格兰的追求高雅这双重遗产统一起来的画家之一。这种融合曾典型地体现在拜伦的作品中，为塑造这种新人，拜伦付出了十分巨大的心血。德拉克洛瓦则以特殊的方式将英国影响融进自己的古典主义文化修养中。他自1816年开始学英语，1825年去英国旅行。他不只从英国带回了对“英式裁剪的喜爱”，波德莱尔甚至认为，他是最早影响当时时尚的先驱之一，他还带回了强烈的个人尊严的全新观念。

波德莱尔的母亲在贵族流亡时生于伦敦。因而，波德莱尔自己讲“一生下来”就学英语。他的一位同学在波德莱尔同德拉克洛瓦第二次会面时证实说，他早就向他的小同学们表露出“拜伦式的矫揉造作”。波德莱尔懂得，在个人崇拜、孤独崇拜、光荣崇拜这些问题上与德拉克洛瓦心有灵犀。他同德拉克洛瓦一样，把这种崇拜披上近乎英式高雅装扮的外衣，后来，又作了适度的改变。这时，他们之间的关系成为关键，因为它可以解释波德莱尔为什么能一下子感觉到德拉克洛瓦是天生的典型，他热衷于收集德拉克洛瓦珍贵的教诲，他们两人都能构建并表达一种个人主义美学。这种个人主义美学的最根本的基础是这种深刻烙印在他们心中的伦理学。

德拉克洛瓦和波德莱尔都想营造“一整套生活方式”来修正巴尔贝·德·奥勒维利的观点，他们明确指出伦理学和美学在“高雅生活这个人类艺术和社会审美的重要问题”上交汇。以梅里美勾划的纲要看，高雅生活要求人们将“自我控制”与“激情最猛烈的冲动”结合起来，懂得“自重”。里韦（Rivet）认为德拉克洛瓦“外表上有些冷漠和拘谨”，戈蒂埃认为波德莱尔具有“英国式的淡漠”和“残酷的冷静”。然而，画家和诗人内心却是激越和炽热的。维尼不是也提到“埋藏内心最秘密处的最强烈的情感”吗？

波德莱尔宣称，要达到这一理想境界，有必要通过“崇拜自我”来“增强意志和规训心灵”，这种崇拜自我既有约束也有纵容，“接近于唯灵论和禁欲主义”。因此，人们可以期望创造出某种“新型贵族”，即精神贵族。

德拉克洛瓦和波德莱尔为了确立个人权利，都从一开始就反抗现行社会及其压迫规则。1830年，德拉克洛瓦画了《自由引导人民》，用画笔颂扬了这种自由。1848年，被激怒的波德莱尔举起了枪。但是，德拉克洛瓦和波德莱尔很快就意识到，他们反抗的主要目的是“向俗弊开战，铲除它”（波德莱尔语）。因此，这些“最佳人类尊严的代表”很快就开始谴责这种大多数人的胜利。因为，他们认为，在上升的民主制度中，大多数人对个人的威胁更严重。

德拉克洛瓦和波德莱尔要猛烈抨击这种浪漫主义者礼赞颂扬的“无限进步”的观念，德拉克洛瓦谴责它是“十分流行的错误”。他们几乎用了同样的措辞，告诫人们：警惕物质生活的改善，它不同于道德进步，甚至会导致道德堕落。他们揭露了这种解决幸福问题的集体方案，因为“（真正的，即道德的）进步只能出现在个体，并只能由个体来完成”。这就是波德莱尔的信念。德拉克洛瓦在谈到自己的信念时说：“我徒劳地在人群中寻找真理，然而没有发现它，我只能在个体那里遇到真理。”在他们看来，人天生性恶，只有靠后天努力才能战胜自己。这与J.-J.卢梭的观点完全相反。

不过，如果说德拉克洛瓦曾谈起过“原始污点”（参见《日记》一书中1840年10月26日），在波德莱尔看来，这也只是他“出于淳朴的良知，皈依了天主教教义”；而波德莱尔则相反，他深受天主教的影响，在约瑟夫·德·迈斯特的影响下，他自觉地让自己坚信“原罪说”的缜密教义。在这一点上，德拉克洛瓦与波德莱尔分道扬镳。1860年前后，波德莱尔准备写一本关于“文学时尚”的著作，此时，他不再向拜伦，而是向信奉天主教的保守作家们求教，如“高雅之父”夏多勃里昂、迈斯特、屈斯蒂纳、

莫莱尼和巴尔贝，而德拉克洛瓦仍忠诚于拜伦。有人指出，这个由夏多勃里昂推动的思潮于1840年前后已经彻底击倒了拜伦。波德莱尔和德拉克洛瓦的道德信念使他们具有相同的基础，却又使他们分道扬镳。他们的艺术信念代表着同一种精神，并且相互联结得十分紧密，这是因为这位伟大浪漫主义画家的感觉超越了他的思维习惯，凭借“作为官能之首的想像力”，为他开启了通向诗人的“超自然主义”之门。

波德莱尔曾两次证实，他与德拉克洛瓦最初的几次关于“最广泛和最深入的问题”的交谈首先涉及大自然的问题。他们认为大自然不能构成艺术的基础，虽然库尔贝曾把艺术定义为是“对存在的真实事物的复制”。他们否认这个“没有人类参与的世界”（波德莱尔语），因为“人有灵魂，他还需要外在物质以外的东西来慰藉灵魂”（德拉克洛瓦语）。然而，这些外在物质不是毫无用处，它们带来“某种刺激，某种唤醒沉睡的能力”（波德莱尔语）。如果感觉的调动是重要的，那艺术家“接触大自然表现出的瞬间完美”就更重要（德拉克洛瓦语）。波德莱尔的态度更加明确：“艺术家首先要做的，就是用人代替自然和反抗自然。”

大自然是不可或缺的，正如库尔贝精辟地指出的那样，绘画是“一种语言……它的词语是一切可见之物”。在这一点上，德拉克洛瓦和波德莱尔都无异议。德拉克洛瓦说过，“大自然只是一部字典”，因为“在大自然面前，我们靠想像力画画”。

自此，波德莱尔可以告诉我们“美学的真正涵义……整个可见世界只是形象与符号的商店，想像力赋予这些形象与符号某种相对的地位和价值”。所以，想像力一方面要进行选择，选择与它的设想“相吻合的成分”；另一方面，它要进行设计，赋予这些成分以“全新面貌”。大自然及其外表通过某种切实的改变，就可以清楚地表现创作者内心和思想的真实，文学也是如此。波德莱尔写道：“我一直喜欢通过外在可见的大自然寻找范例（这不是选择吗？）和暗喻（这不是设计吗？）来具体描述精神层面的享乐和印象。”它不仅是象征主义的萌芽——象征主义认为可见

物的价值就在于它能暗示不可见物，也是现代艺术的萌芽，现代艺术逐渐抹杀大自然的作用，愈来愈少地表现它从大自然中提取的符号，难道不是这样吗？

波德莱尔肯定地说道：“普遍出现在人类面前的大自然被另一种自然所替代，这种自然可以比作作者的精神和个性。”这样一种改变在美学中反映了从客观向主观的基本过渡，应当从这种改变中承认19世纪日耳曼思想渗透所产生的影响。“主观”一词1812年出现在法语中，被收录在莫赞神甫编纂的《法德字典》中。康德、费希特、谢林等人给予此词以新义。古斯蒂纳十分熟悉德国情况，他早自1818年起，就把主观与客观的对立告诉了德拉格朗日侯爵：“如实描写人物、特征，不掺杂个人特殊感情色彩的人，他们称这些人是‘客观的’，而用激情写作，自己进入书中角色的人，则被称为‘主观的’。”

艺术中的主观性是康德主义的自然结论，夏尔·德·维莱尔在他1801年发表的《康德哲学》中就是这样向法国人介绍康德的。亨利·埃纳在《1831年沙龙》中写道：“对每个独特的艺术家、每个新天才的评价，都应依据他所特有的和同时表现在他作品中的美学思想（其本义意为：依据他的感觉方式）。”这与波德莱尔的断言不谋而合：“不要轻视人的感觉，每个人的感觉，就是他的才华。”德拉克洛瓦也曾说过：“一个人的与众不同，从根本上讲，是他看待事物的完全独特的方式。”

因此，艺术不再要求艺术家去追求某物，具体的模特儿或理想的概念；艺术家要以己为本，用自己的独特方式来表现自己。因此，每个创作者要首先培养自己独特的感染力。

每个人的独特性，从本义上讲，是一种与其内涵相应的陌生感。（J.-J. 卢梭早就宣称：“我是另一个人”）。

艺术家在思考中首次遇到一个难题，既然这种内涵是不同于他人的个人特有的东西，而且一个人越伟大就越与众不同，那么这种内涵是不是不能沟通？这就是天才的孤独。“德拉克洛瓦年轻时就观察到：大自然在我的心灵与我最亲密朋友的心灵中间设

置了障碍。”由此又引出了一个新的心理学发展方向。人们可以认为莱布尼茨的观念已含有这种思想，所以，他的精神世界没有向外部世界开放的窗子。

19世纪初，指明这一方向的是康德、莱布尼茨和笛卡儿的崇拜者，法国伟大的哲学家迈内·德·比朗。孔狄亚克的理论在18世纪的法国占绝对统治地位，迈内·德·比朗很早就摆脱了孔狄亚克的理论，并在“感觉和思考中”完全摒弃孔狄亚克的“外在人”，以揭示通过自我的直接和直觉感知发现的“内在人”的重要性。

如果这个内在人能被感知，那么，他又如何能够自我表达、与他人沟通呢？迈内·德·比朗承认：“内在人在本质上是无法表达的。”所有的浪漫派作家都坚信迈内·德·比朗的观点。然而，浪漫派作家就是想让这个内在人本人开口说话。继德拉克洛瓦之后，波德莱尔面对浪漫派作家的无望努力，又进行了一次方法上的尝试，试图“自己形成一种语言”。波德莱尔在解释这种语言时说：“这种语言是存在的，这就是艺术语言，通过感觉触及心灵。”艺术，以呈现已知事物并使之被认可，并显示“它们极易感觉的物质性”为借口，允许艺术家“创造一种暗示法，同时包含客体和主体，包含艺术家以外的世界和艺术家自身，允许他们用自己的思想阐释事物”，从而“把自己的思想反射到其他思想之上”。但在这一方面，德拉克洛瓦早有所准备：形象的“这种无声力量”只能“先对眼睛讲话”，然后才能很快“赢得并占据心灵的所有官能”。

这样一种无法表达之物或至少未被表达之物的语言是如何形成的？作为我们经验宝库的视觉感知提供基础语汇，“自然——字典”。事实上，如果这些视觉感知带来某种外部现实的可确定反映，那么它们在我们身上引发的共鸣就是我们神经系统的共鸣。感知一经出现，便通过直接联想，与其它感知相融合起来，也与因人而异的记忆融合起来。因为这些记忆取决于每个人的情感构成和每个人的个人体验。人不再像18世纪想象得那样是一

块空白屏幕，外界事物都在这块屏幕上投影或组合，如同暗室里的影像；如今，人被设想成一个磁场，控制着人们投来的铁屑。这就是波德莱尔所说的“艺术家内心思想”的研究。“艺术家主宰模特儿，如同造物主主宰万物。”于是德拉克洛瓦认为，“艺术家的目的不在于准确地复制对象”，波德莱尔也附和道：“谁敢把模仿大自然这种无用的功能分配给艺术？”德拉克洛瓦认为，艺术力求“把人们知道、见到的对象的成分同艺术家心灵上的对象的成分匹配起来”。要达到这一目的，必须强调感知的主观因素，而这种主观因素会因记忆的作用而得到加强。不久，普鲁斯特提供了这方面的著名例证：贡布雷的马德莱蛋糕、电梯的松扣声或暖气设备的“打嗝”。在这一点上，波德莱尔要先于普鲁斯特，因为，在他《爱情的宽慰格言选》一书中，他观察到：观念联想可以偶然把爱人脸上“可怕的天花痂皮”的情形与倾听帕格尼尼的乐曲连在一起，并使二者变得密不可分。“于是，天花痂痕成为您幸福的一部分，并总是在您怜悯的目光下，吟唱出帕格尼尼的神秘乐曲。”

记忆中也表现出一种不由自主的转化工作，每个个体利用它可以以不同方式获得他所经历的事情，整套编排工作便开始了。德拉克洛瓦曾细致分析过“这种可以进行区分和消除的心灵的不由自主的转化，这是一种近似于理想化的工作”，并用它与“想象力杰作的效果进行比较”。从这一角度来看，我们所说的这种记忆不是已然显露出想象的任务了吗？所以，波德莱尔可以肯定地说：“回忆是艺术的重要选拔赛。”因此，德拉克洛瓦也像波德莱尔一样始终主张在画室里创作，而不是在自然中写生。因为在第一种情况下，记忆力可以比较自由地发挥它的偏心倾向，而在第二种情况下，记忆的转换行为会因模特儿的在场和形象控制而失灵。波德莱尔宣扬“依赖记忆的绘画”，他以一种超越时代的心理洞察力指出：“儿童的某种轻度悲伤、某种轻微的快乐会被一种高度的敏感性无限度地放大，在他成人后，会在不知不觉中成为他看待一件艺术品的原则。”