

伊甸园中的一枚禁果

## 逃出樊笼的一只“天鹅”

《恶之花》中有一首诗，名为《天鹅》，这首诗中写道：

我看见了一只天鹅逃出樊笼，  
有蹒跚的足摩擦着干燥的街石，  
不平的地上拖着雪白的羽绒，  
把嘴伸向一条没有水的小溪，

它在尘埃中焦躁地梳理翅膀，  
心中怀念着故乡那美丽的湖：  
“水啊，你何时流？雷啊，你何时响？”  
可怜啊，奇特不幸的荒诞之物，

几次像奥维德笔下的人一般  
伸长抽搐的颈，抬起渴望的头，  
望着那片嘲弄的、残酷的蓝天，  
仿佛向上帝吐出了它的诅咒。

在这意味深长、充满象征的三节诗中，波德莱尔把人的处境和命运浓缩在生动而鲜明的形象之中。“天鹅”象征着人，“樊笼”象征着人所受到的困扰和束缚，“雪白羽绒”象征着人在天堂中的纯洁无邪。然而摆脱了桎梏的人并未回到天堂，只是走出了小樊笼，进入了大樊笼，他面前是“干燥的街石”、“不平的地”和“没有水的溪”，他只能在心中怀念失去的乐园——“故乡那美丽的湖”。而那上帝居住的蓝天是“嘲弄的”，嘲弄在地上笨拙地挣扎着的人；它又是“残酷的”，听凭尘埃玷污雪白的天鹅。终于，天鹅怀着渴望复归天堂的心情向上帝发出了谴责，“吐出了它的诅咒”。这正是奥维德在《变形记》中描绘的、在混沌中初生的人的形象：

造物主抬起了人的头，  
命他仰望天空，注视星辰。

这个人，无论身在何处，受到何种磨难，终生都将在向往希冀中度过，他的向往是天堂，他的希冀是获救。这不也是诗人的一幅自画像吗？波德莱尔正是一只逃出樊笼、在污泥中挣扎而且诅咒上帝、怀念故乡的白天鹅。

夏尔·波德莱尔于1821年4月9日出生在巴黎。

1925年左右。在卢森堡公园里，人们常常可以看到一位眉毛漆黑的老人领着一个四、五岁的孩子散步。老人指点着那一座座美丽的雕像，讲述着有关它们的神话和历史，孩子则出神地听着。这个孩子就是波德莱尔，他后来写道：“形象，这是我最初的强烈爱好。”那个老人不是他的祖父，而是他的父亲，约瑟夫—弗朗索瓦·波德莱尔，那时已经年逾花甲了。

约瑟夫—弗朗索瓦·波德莱尔出生在法国东北部马恩省的一个农民家庭里，曾在巴黎大学受过哲学和神学教育。他后来放弃神职，到一位公爵家里

当了家庭教师。那时的家庭教师不像后来那样地位卑微，寄人篱下。他有相当大的自由，往来的尽是达官贵人，他又爱好文学艺术，结交了不少文人画家，他自己也喜欢画几笔，颇有些收藏。他还与具有自由思想的爱尔维修夫人、卡巴尼斯、孔多塞等人过从甚密。他一方面学得了一套贵族的派头和习气，另一方面也接受了十八世纪启蒙思想家的学说。对于 1789 年的资产阶级大革命，他抱热烈拥护、积极参加的态度，同时，他也并未因此就忘了老朋友，很帮了他们一些忙，其中有人得以免上断头台，保住了性命。大革命以后，他救过命的东家帮他在卢森堡宫中谋得了一个高级职务，但是波旁王朝复辟以后，他旋即辞职，过起了相当优游的富贵闲人的生活。当他于 1819 年续娶卡罗琳·杜费斯的时候，已经是六十岁的老人了，而新娘是个无依无靠的孤女，年仅二十六岁。

波德莱尔常常认为，父母年龄相差悬殊对他的精神有着某种先天性的影响，这也许可以由医生作出回答。可以肯定的是，父亲的启蒙思想，对绘画的爱好，以及贵族的作风，确实给幼年的波德莱尔留下了极深的印象。波德莱尔才仅六岁的时候，父亲去世了，他失去了唯一可能理解他的亲人。他和母亲相依为命，开始了“一段热烈的充满爱的时期”。卡罗琳·杜费斯是个性格忧郁、感情纤细、笃信宗教的女人。波德莱尔短暂的一生极少快乐的时刻，现在是他体验爱抚和关怀的时候了。正当他尽情享受这“充满母性柔情的好日子”的时候，年轻的母亲服丧的期限未过，就改嫁欧比克少校了。波德莱尔幼小敏感的心灵第一次受到了巨大的震动。他一直不能理解母亲为什么要再嫁，那美丽温柔的母亲只能属于他一个人，岂容第二个人来分享她的感情？他觉得父亲被出卖了，母亲对他的爱被出卖了，他对母亲的眷恋被出卖了。他不仅痛恨这个突然闯进来的陌生人，也迁怒于自己的母亲。据他自己后来说，新婚之夜，他把新房的钥匙扔进窗外，让新婚夫妇进不了新房，以此来发泄心中的怨恨。那时他只不过是七岁的孩子。这也许不是事实，但足以说明他对这件事一直耿耿于怀。

然而，孩子毕竟是孩子，心灵上的创伤也许要等待多年才会发作。实际上，开头几年，父子之间并未发生什么龃龉。从波德莱尔中学时代的一些家信看，他对继父可以说怀有某种崇敬却又不乏亲切的好感。欧比克是后来成为七月王朝首领的路易—菲利普的朋友，是个古板、生硬的军人，资产阶级秩序和道德的忠实维护者。他对继子的聪慧感到骄傲，竭力想博得他的好感，不能说待他不好。他想把波德莱尔培养成一个循规蹈矩的官场中人。但是，波德莱尔年事渐长，日交往强烈地显露出独立不羁、藐视习俗的性格，与继父的意图恰恰背道而驰。1832 年，他随母亲到了继父的驻地里昂，进了中学。那正是七月革命后的日子资产阶级自由派篡夺了胜利果实，建立起银行家的统治，1831、1834 年的里昂工人起义遭到残酷的镇压。波德莱尔在里昂时的最大乐趣就是在城里游逛。寄宿学校的生活已经使他感到烦闷和忧郁，而破败的街区、肮脏的工厂、工人的悲惨生活、几乎总是烟雾弥漫的天空，又使他的“沉重的忧郁”变得更加沉重。他的学业优秀，在希腊文、拉丁文和法文上显露出才华。他敏感，激烈，举止古怪，充满了奇思异想，有时又有些神秘和玩世不恭，嘴里还常常吟诵着雨果和拉马丁的诗句。四年之后，1836 年，他随父母回到巴黎，进入路易大帝中学。他是个才华出众，却不守纪律的学生，出语尖刻，常常对学校当局表示不敬，洋溢着反叛精神，终因一次拒绝交出同学传递的纸条而被开除，这件事发生在 1839 年 4 月 18 日。这是

波德莱尔与社会的第一次冲突。后来他被送进一家寄宿学校，同年8月，他通过了中学毕业会考，据他自己暗示，那是由于他和考官的保姆暗中做了手脚。波德莱尔的中学时代是在孤独中度过的。他曾写道：“尽管有家，我还是自幼就感到孤独——而且常常是身处同学之间——感到命中注定永远孤独。”因此，尽管他“对生活和玩乐有着强烈的兴趣”，却并不曾体验过少年时代的幸福和欢乐。

通过中学毕业会考之后，波德莱尔面临着职业的选择。欧比克夫妇希望他进外交界，而他却作出了一个惊人的决定：当作家。有地位的资产阶级家庭一向鄙薄作家和艺术家，尤其看不起以此为职业的人。在欧比克夫妇看来，波德莱尔的行为简直是一种叛逆。他的母亲20年后回忆说：“当夏尔拒绝了我们为他做的一切，而想自己飞，想当作家时，我们惊呆了！那在我们一直是幸福的生活中是多大的失望、多大的悲哀啊！”

波德莱尔离开了中学，在一所法律学校注册，其实并没有去上课，而是去过“自由的生活”了。他大量地阅读罗马末期的作家，着迷于他们的颓废情调；他阅读七星诗社诗人的作品，叹服他们声律的严谨；他阅读巴尔扎克的作品，并因结交了他本人而感到十分荣耀；他在美术展览会上留连，重新唤起他“最初的强烈爱好”；他喜欢拜伦、雪莱、雨果、戈蒂耶，为浪漫主义——“美的最新近、最现时的表现”所征服。大约是在这段时期，他通过巴尔扎克接触到瑞典哲学家斯威登堡的神秘主义。同时，他沉湎在巴黎这座“病城”中，出入酒吧咖啡馆，追欢买笑，纵情声色，浪迹在一群狂放不羁的文学青年之间。他的不加检点的生活终于引起了家庭的不安，决定让他出游，离开巴黎，试图通过“改变环境”来把他的生活引入正轨。这是当时富有的家庭对不听话的子弟惯用的手段，算不上是什么惩罚，波德莱尔似乎也没有什么怨言。于是，1841年6月9日，他在波尔多登上南海号客货轮，启锚远航。

计划的旅行长达十八个月，目的地是印度的加尔各答。然而，二十岁的波德莱尔抵挡不住五光十色的巴黎的诱惑，他当作家的心愿又使他对继父的意图嗤之以鼻，因此在船上一直悒郁寡欢，闷闷不乐，每日只以巴尔扎克的小说为伴。他非文学不谈，可那些船员和军界商界的乘客如何能与他谈文学呢？不久，欧比克就收到船长的一封信，认为要改变波德莱尔的志向为时已晚。果然，波德莱尔只到了毛里求斯岛和留尼汪岛（当时叫做波旁岛），就迫不及待地搭船返回法国，于1842年2月15日抵达波尔多，并且声称：“我口袋里装着智慧回来了。”这次旅行历时仅九个月，但已经是他一生中为时最长的一次远行了。旅行固然使他厌倦，却给他带来了受用不尽的创作上的财富：他看到了令人遐想无穷的大海，他接触到了明亮炽热的热带阳光，他闻到了各式各样浓郁的香气，他接触了强壮快乐、接近大自然的男男女女，总之，他领略了异域的风光和情调，开辟了任想象力纵情驰骋的广阔空间。

“城市面貌，唉，比人心变得更快！”波德莱尔仿佛从流亡中归来一样，发现了一个新的巴黎：新辟的街道，新开的旅馆，新建的剧院，新装的路灯；拉丁区的“女区”，林荫道上的“野鸡”，酒店里的醉汉，踽踽独行的老人……这一切，他竟都像第一次见到一样。巴黎变了样，到处充斥着“发财”的叫喊声，散发着新贵的铜臭味。路易一菲利普王朝越来越反动，基佐的“发财吧”这样的口号不过是为了保持大资产阶级的特权，引起了广大无产阶级、甚至中小资产阶级的强烈不满。政权的平庸和猥琐更使当年的浪漫派灰心丧

气，而工人们则要求成立共和国。山雨欲来风满楼，一场新的革命又在酝酿中。

波德莱尔就是在这样的气氛中回到巴黎的。这时，他和继父欧比克的关系，已经由于在选择职业问题上的分歧而迅速恶化，况且他已经成年，更加不能忍受家庭的束缚，终于带着父亲留给他的遗产，约十万金法郎，离开家庭，过起挥金如土的浪荡生活。1843年6月，他住进了豪华的皮莫丹旅馆。他用黑红两色的墙纸裱糊房间，穿着黑外套，系着牛血色的领带，雪白的衬衫一丝不皱，一尘不染。他要用与众不同的装束和风采来表示他对资产阶级的蔑视和唾弃。岱奥多·德·邦维尔这样描绘当时的波德莱尔：“眉毛清晰，伸展如缓缓的拱形……细长，漆黑，深沉的眼睛……优雅、带着讥讽意味的鼻子……嘴巴已经由于思想的丰富而变得又弯又薄，……脸上泛起一种温暖的苍白，棕色的皮肤下显露出丰沛而纯洁的血液的粉红色调……高而宽的额头，线条清晰，浓密漆黑的美发自然地卷曲着……”这是波德莱尔最愉快最乐观的时期。他要作一个浪荡子（le dandy）。“浪荡”（ledandysme）一词，在他的眼中意味着高贵，文雅，不同流俗，既有着面对痛苦而不动声色的英雄气概，又有着忍受尘世的苦难而赎罪的宗教色彩，总之，“浪荡”一词意味着/追求崇高”。他自白道：“作一个有用的人，我一直觉得是某种丑恶的东西。”有用，正是资产阶级最珍视的品质。他厌恶一切职业，决心不对那个社会有丝毫的用处。于是，他整日在城里呼朋引类，冶游滥饮。也正是在这时，波德莱尔真正开始了他的文学生涯。他先是结识了一批年轻的画家，进入他们的画室，“开始接触绘画的实践”。那几年，在法国文学史上又恰恰是极热闹的年份：巴尔扎克的《人间喜剧》开始问世，贝特朗的《黑夜中的加斯帕洋》于作者死后一年出版，邦维尔以《女像柱集》一炮打响，大批以巴黎各色人等为题材的作品如雨后春笋般冒出。波德莱尔的朋友中又多了一位工人诗人，以谣曲著名的彼埃尔·杜邦。这时的波德莱尔已经以奇特怪异的文学趣味令人矚目了。也是在这时，一个偶然的机，波德莱尔在一家小剧场邂逅了一个跑龙套的混血女子，名叫让娜·杜瓦尔，并从此与她结下了不解之缘，生活和创作都深深地打上了她的印记。杜瓦尔的卑微的身世和独特的美，使波德莱尔又多了一件向资产者挑衅的武器。还不止于此，他开始吸毒，开始领教放债人的手段。然而，他并未因此而放松写诗的准备，甚至已然开始创作。他发现诗国的领土已被瓜分完毕，诸如天空、大地、海洋、家庭、异域风光等主题都有了各自的开拓者，而充斥诗坛的那些粉饰现实的无病呻吟之作只能让他感到厌恶，于是，他便暗中写些不同凡响的诗章。据阿斯里诺回忆，“这期间（1843—1844），《恶之花》中的大部分诗篇已经写出，十二年后出版时，诗人无须改动什么了。他在风格上和思想上都是早熟的。”此时，他还没有发表过一首诗，却已在诗人队伍中被视为一位“有独创性的诗人”了。1830年后一代青年诗人“似乎对他寄望很高”。他并不急于发表，而是暗中磨砺，积累着产品，打算“日后像一枚炮弹那样打出去”。

波德莱尔在两年中花去了他的财产的一半，这又一次引起了家庭的不安。欧比克夫妇不由分说，找了个公证人替他管理财产，每月只给他可怜的二百法郎。这是在1844年9月21日，这是个重要的日子，对波德莱尔来说，无异于父亲去世母亲再嫁后的又一次沉重打击。用米谢尔·布托尔的话说，波德莱尔是被剥夺了成人的资格，被当成了未成年的孩子。从此，波德莱尔就在债主的追索下过日子了。他的眼中除了欧比克之外又多了一个敌人：他

的公证人，典型的资产阶级秩序的代表。

作浪荡子要有两个条件：一是有钱，二是有闲。现在，波德莱尔既已失去了钱，也就不得不去干他一向最鄙薄的事情：靠耍笔杆子吃饭。他一向认为生活的最高目的是培育美，而现在却不得不多少投合公众（资产阶级）和出版商的口味，为生活而写作了。他的诗神被收买了，他绝望，愤怒，渴望着报复和成功。他写过一篇文章题为《有天才的人如何还债》，幻想着能像伟大的巴尔扎克那样在债主的追逼中，突然灵机一动，安然度过难关。但是，他的那些大胆真诚的诗作屡屡遭到编辑先生们的拒绝。1845年5月，波德莱尔发表了画评《1845年沙龙》，盛赞浪漫派画家德拉克洛瓦，称他为“过去和现在最有独创性的画家”。这篇长文以新颖、感觉的敏锐和行文的果断，震动了评论界。不过，批评家本人并不满意，深为此文“缺乏个性所苦”。也许是因为《1845年沙龙》未曾取得他心目中的成功，也许是因为他的监护人使他恼怒，也许是因为他自觉在这个世界上生活没有出路，也许是因为这一切的总和，波德莱尔在1845年6月30日这一天起了自杀的念头，并且扎了自己一刀。由于那是一把小小的水果刀，有人就认为他不过是做做样子，吓唬那些剥夺了他的自由的人。然而，他在当天事前给监护人的信中却说得十分郑重：“我自杀，是因为我活不下去，是因为睡也累，醒也累，不堪忍受。我这样，是因为我对别人无用，对自己危险。我自杀，是因为我认为我是不死的，但愿如此。”此后，他回到母亲和继父那里，然而很快、也是最后他离开了他们，住进了拉丁区，开始了真正穷文人的生活。

波德莱尔仍旧笔耕不辍，《1846年沙龙》闪烁着惊人的才华，显示出他已经是一个完全成熟的艺术评论家了。他提出了现代生活的美等许多重大的美学命题。特别令人惊讶的是，他把这本书献给了资产者，赞扬了他们的人力和智力，试图让他们相信：他们需要艺术和诗，相信“美好的日子将会到来，那时学者成为财富的所有者，财富的所有者成为学者”。这样，资产阶级的力量将会天下无敌。波德莱尔尽管对资产阶级充满仇恨和轻蔑，毕竟还是清醒地认识到这是一支正在上升的力量。在这部著作中，他把共和派当作“美”的敌人挖苦了一番。在他的眼中，什么群众（包括资产者）、共和派、民主、进步，都是粗俗的，与浪荡子的美无缘。然而，他当时的好友彼埃尔·杜邦就是一个共和派，两年以后，他还写了一篇盛赞这位工人诗人的文章，对其民主、共和思想表示由衷的同情和赞赏。这说明当时波德莱尔的思想处于矛盾之中，一方面他不能不看到资产阶级的力量和前途，一方面他又感到在这个阶级中受到压抑，心中充满着愤懑之情。正是在《1846年沙龙》的封面上，预告了诗集《累斯博斯女人》将要出版。这是《恶之花》的雏型。1847年，波德莱尔发表了两篇深受夏多布里昂和巴尔扎克影响的中篇小说：《青年巫师》和《舞女芳法罗》。其实，《青年巫师》并非波德莱尔的创作，而是一篇译自英文的翻译小说。

1847年1月27日的《太平洋民主》杂志刊登了埃德加·爱伦·坡的短篇小说《黑猫》的译文，波德莱尔读到之后，立刻被征服了，因为他在这位美国作家的身上看到了自己的思想，诗情，甚至语言。他从此开始翻译爱伦·坡的作品，一直持续了十七年，提供了堪称典范的译品，使这位在家乡穷愁潦倒、郁郁不得志的诗人在法国成为一代诗人崇拜的偶像。波德莱尔翻译爱伦·坡，就像他自己进行创作一样全神贯注，殚精竭虑，精益求精。他长期郁结在心中的愤懑，他的孤独感，他对另一个世界的憧憬和追求，都在爱伦·坡

哀婉凄清的诗中、阴郁离奇的故事中、骇世惊俗的文章中，以及他为他写的评价文章中得到了尽情的宣泄。他们是同病相怜的弟兄，有着同样的悲惨的一生，同样的不为世人理解的痛苦，同样的顾影自怜的高傲；他们厌弃的是同一个世界，他们梦幻的是同一个天堂。波德莱尔把自己当成了爱伦·坡，把他的话拿来当成了自己的话。与其说波德莱尔受了爱伦·坡的影响，不如说他与爱伦·坡不谋而合，早有灵犀，一见之下，立即心领神会，契合无间。他在 1864 年 6 月 20 日的一封信中说得明白：“有人指责我模仿埃德加·坡！您知道我为什么如此耐心地翻译坡的作品吗？因为他像我。我第一次翻开他的书时，我的心就充满了恐怖和惊喜，不仅看到了我梦想着的主题，而且看到了我想过的句子，他在三十年前就写出来了。”所以，他曾把爱伦·坡大段大段的话径直移到自己的名下，而并未曾想到有声明的必要。与爱伦·坡的接触，助长了他的神秘主义和悲观主义的倾向。

1847 年，法国发生了一次严重的经济危机，本来已在酝酿之中的革命如同箭在弦上，一触即发。1848 年 2 月 22 日晚上，人们筑起了街垒，起义爆发了。波德莱尔对资本主义社会的愤怒和反抗，在革命中找到了喷火口。2 月 24 日晚上，有人看见他背着枪，手上散发着火药味，和彼埃尔·杜邦一起战斗在街垒上。有一个朋友问他：“是为了共和国吗？”他只以“枪毙欧比克将军”作答。他早已和不断升官的继父断绝了关系，在他的眼中，欧比克是资产阶级社会的法律、制度、道德、秩序的代表，枪毙了他，就等于枪毙了这个社会，就等于他自己获得了解放。巴黎一夜之间出现了一百多份报纸，其中有波德莱尔与人合办的、具有社会主义倾向的《公安报》，报的名称令人想起了大革命时期的公安委员会。他参加了布朗基创办的革命团体，他还被一家保守派报纸聘为主编，因赞扬马拉和罗伯斯庇尔而立即被辞退。波德莱尔参加了革命，但是他并没有明确的政治信念，他所一度接近的社会主义也只是傅利叶的空想社会主义。他在 1848 年革命中的行动，是小资产阶级狂热性的典型表现。他后来在《打开我的心灵》中这样写道：

我在 1848 年的沉醉。  
这种沉醉是什么性质？  
报复的乐趣。对破坏的天生的乐趣。  
文学上的沉醉；阅读的回忆……

这是他的自我剖析，坦率真诚，一语中的。和他一起办报的夏尔·杜班说：“波德莱尔爱革命，就像他爱一切暴力、不正常的东西一样。”引述这段话的吕孚评论说，这是一种“深刻的真理的肤浅表达，”“波德莱尔爱的不是暴力和不正常本身，他爱的是反抗，因为这个世界，无论什么制度，他都不能容忍”。这是通达之论。无论如何，波德莱尔毕竟是参加了革命，这一次行动显然是他一生中的重要事件，他的一段话透露了此中消息：“1848 年之所以有意思，仅仅是因为每个人都在其中寄托了一些有如空中楼阁一般的乌托邦。”那么波德莱尔的乌托邦是什么？当时的波德莱尔还相信社会进步，对人类的前途还是乐观的，从社会观上看，他的乌托邦无疑是包括这样的日子：“学者成为财富的所有者，财富的所有者成为学者”。从宗教观上看，波德莱尔深受母亲的影响，具有根深蒂固的基督教思想，他希望人类回到“原罪”以前的状态，即回到失去的乐园中，也就是如他的诗表明的那样，诗人

摆脱现实的苦难和罪恶，重新回到上帝的怀抱，再作“青天之王”，“云中之君”。然而，1848年革命是一场无产阶级首次提出自己的政治要求和经济要求的资产阶级民主革命，自然不能实现波德莱尔的乌托邦。巴黎工人六月起义遭到血腥镇压，为后来以路易·波拿巴为代表的反动势力的进攻扫清了道路，更使波德莱尔由惶惑而绝望。1848年革命是波德莱尔彻底脱离政治、逃避社会的一个转折点。而1851年12月路易·波拿巴发动政变，则最后使波德莱尔与过去的思想、过去的朋友告别。他在1852年3月5日的一封信中说：“12月2日使我实际上脱离了政治。”两个星期之后，他又在给友人的信中说：“我决定从此不介入人类的任何论争。”然而，波德莱尔是一位正直的诗人，他的决定事实上并未能严格地实行，他在1859年5月16日的信中承认：“我有二十次相信我不再对政治发生兴趣了，可是任何重要的问题又都引动我的好奇和热情。”接着，他就在信中颇有预见地大谈第二帝国的意大利政策。这种矛盾说明了波德莱尔何以写出了像《天鹅》那样的充满了深刻的政治含义的和社会同情心的诗篇。

在社会的动乱和政治的风浪中，波德莱尔的“恶之花”也在悄悄地开放。从1847年开始，他已有零星的诗作在报刊上发表。1848年十一月，《酒商回声报》登出一则广告，称波德莱尔的《边缘》将于次年2月24日出版。一位同时代人对此评论道：“这无疑是个些社会主义的诗，因此是个些坏诗。”这2月24日正是1848年革命一周年纪念日，也是一个值得注意的日子。1850年6月，《家庭杂志》再次预告《边缘》，并说这本书“意在表现现代青年的骚乱和忧郁。”1851年4月9日，《议会信使》又预告了《边缘》，指出这本书“意在再现现代青年的精神骚乱的历史”，并且在《边缘》这一总题下发表了11首诗。“边缘”这个词，除了传统的基督教的含义外，在当时还有一个具体的含义：傅利叶把“社会开端和工业灾难的时代”称为“边缘地带”，其后紧接着普遍和谐的社会。波德莱尔当时正受到傅利叶派的乐观主义吸引，人们有理由把他的诗和空想社会主义联系在一起。从《累斯博斯女人》到《边缘》，波德莱尔的诗的题材已经进入一个更高、更广、更具现实性的领域，或者他认为时机已经成熟，可以向公众展示他的诗的这一侧面了。

1852年至1856年间，波德莱尔经常出入萨巴蒂埃夫人的沙龙。萨巴蒂埃夫人是一个银行家的情妇，常在她的沙龙中接待文化界的名流，雨果、戈蒂耶、邦维尔等都是她的座上客。波德莱尔把她当作自己的诗神、保护神和庇护所。她是他梦寐以求的“远方的公主”，他在她身上寄托了自己精神上的向往和追求。他偷偷地寄给她匿名的情诗，当收信人终于发现了诗的作者，并表示以身相许、分享他的感情时，他却在一夜的亲热之后不无失望地退却了，因为有了肉体的关系，他理想中的天使不过如普通女人一样罢了。原以为是一场柏拉图式的恋爱，终究还是毁于情欲的引诱，只是留下了几首充满了逃避丑恶现实、追求美的理想的强烈愿望的美丽诗章。对波德莱尔影响最大的女人是前面提到的让娜·杜瓦尔。这个具有异国情调的“黑维纳斯”几乎是波德莱尔的终生伴侣。虽然在近二十年共同生活中，波德莱尔几次因不堪其粗俗、贪婪和欺骗而要离开她，终于还是散而复聚，相守在一起，并在她病中百般照料，充当着父亲的角色。让娜·杜瓦尔启发他写出许多交织着灵与肉的冲突、混杂着痛苦与欢乐的诗篇。1861年以后，这个女人不知所终。

1852年以后，波德莱尔的创作进入高潮。五年间，他先后在报刊上发表

了二十多首诗、十余篇评论以及大量的译作。1857年4月，欧比克去世，波德莱尔可以公开地去看望他一直热爱着的母亲了，在此之前他们只是像情人幽会一样地偷偷见面，因为波德莱尔不愿意再见包括继父在内的资产阶级贵人们。1857年6月25日，经过精心的准备，《恶之花》终于在书店里出售了。诗集包括一百首诗，分为五个部分：《忧郁和理想》、《恶之花》、《反抗》、《酒》、《死亡》。据说，《恶之花》这题目出自波德莱尔的记者朋友希波里特·巴布的建议。波德莱尔说过：“我喜欢神秘的或爆炸性的题目。”先前的《累斯博斯女人》表明了同性恋的主题，作为题目颇具爆炸性，《边缘》透露了一个朦胧的世界，有神秘性，而《恶之花》则是两者兼有，尤其以其爆炸性引起着人们的好奇。不过，对一本书发生兴趣的不单是读书人。果然，《恶之花》很快就引起了反动势力的注意，而第二帝国恰恰是视文学为万恶之源，它的法庭刚刚因《包法利夫人》而审讯了福楼拜，《巴黎的秘密》的作者欧仁·苏因突然去世才侥幸免遭起诉，现在它的卫道士们又把阴险恶毒的目光投向了波德莱尔。《费加罗报》首先发难，于7月5日刊登了该报记者居斯达夫·布尔丹的文章，指控波德莱尔亵渎宗教、伤风败俗，说什么《恶之花》中“丑恶与下流比肩，腥臭共腐败接踵，”并且敦请司法当局注意《圣·彼埃尔的背弃》、《累斯博斯》、《该下地狱的女人》等诗。果不其然，《恶之花》很快受到法律的追究，罪名有二：“亵渎宗教”和“伤风败俗”。在司法部门的内部报告中，被指为亵渎宗教的有《唱给撒旦的连祷文》、《醉酒的杀人犯》、《圣·彼埃尔的背弃》，被指为伤风败俗的有《首饰》、《可是尚未满足》、《忘川》、《给一个太快活的女郎》、《美丽的船》、《给一个红发女乞丐》、《累斯博斯》、《该下地狱的女人》和《吸血鬼的化身》。诉讼是在1857年8月二十日进行的。尽管辩护人援引缪塞、贝朗瑞、戈蒂耶、拉封丹、莫里哀、伏尔泰、卢俊、孟德斯鸠、拉马丁、巴尔扎克、乔治·桑等著名作家为例，以说明“肯定恶的存在并不等于赞同罪恶”，但是并没有使充任起诉人的代理检察长信服。审判结果是：亵渎宗教的罪名未能成立，伤风败俗的罪名使波德莱尔被勒令删除六首诗（《首饰》，《忘川》，《给一个太快活的女郎》，《累斯博斯》，《该下地狱的女人》和《吸血鬼的化身》），并被罚款三百法郎。审判的结果大出波德莱尔的意料，他不但认为自己会被宣告无罪，甚至还觉得该为自己昭雪，“恢复名誉”呢。然而他错了。他曾天真地认为这是一场误会，他的高尚的意图被人曲解了。使他感到奇耻大辱的是：法庭用对待罪犯的字眼对待一位诗人。萨特指责波德莱尔没有在法庭上为自己的作品的内容进行辩护，从而表明他不接受警察和检查官的道德。这无疑是正确的，却未免失之苛刻。因为波德莱尔毕竟是资产阶级中的诗人，他的诗的力量在于揭露，在于撕破那一重用虚伪织成的帷幕，他不可能如萨特所希望的那样，把法庭的指控当作自己的道德观念来与之相抗衡。四年之后，波德莱尔亲自编定出版了《恶之花》的第二版，删除了六首诗，增加了三十五首诗，并且重新作了安排，其顺序如下：《忧郁和理想》，《巴黎风貌》，《酒》，《恶之花》，《反抗》，《死亡》。

《恶之花》再版本（1861）获得了极大的成功。他被看作一个诗派的首领，有人恭维他，有人嫉妒他。他在文学界的地位牢固地竖立起来了。他先后出版了《1859年沙龙》、《人造天堂》（1860），《现代生活的画家》（1863）等长文，发表了不少散文诗。这时的波德莱尔看上去精力充沛，往日的愁云为之一扫。阿斯里诺回忆说：“此时的波德莱尔满面春风，长长的头发虽然

发白了，却仍显得年轻，精神饱满，见到他的人可以在他身上看到岁月和人们的爱戴所具有的那种有益于健康，使人感到宽慰的作用。”

然而，这似乎只是一种假象。文学上的成功并没有改善波德莱尔的经济状况，他仍然要躲避债主的追迫，要向公证人讨价还价，要跟母亲要钱，还要照顾病中的让娜·杜瓦尔。他自己也疾病缠身，早年不检点的生活终于向他进行报复了，实际上，他孤独、绝望，常常病得不能起床。他忍受着巨大的精神和肉体的痛苦，“对生活失去了兴趣”。他几度濒临自杀的边缘，只是想到年迈的母亲，待了的债务，计划中的写作，等待出版的著作等等，才没有付诸行动。他经历了一场巨大而尖锐的精神危机。他想得到一笔钱，好好地安排生活，恢复健康，以便完成一系列的创作计划。

文学上的成功没有给他带来金钱，却给他带来了信心，他不但相信可以靠写作挣钱，甚至还使他进入法兰西学士院。果然，1861年12月11日，他提出申请作候选人。这确是惊人之举，一个曾被法庭判处有伤风化罪的诗人居然想进入庄严神圣的法兰西学士院，真与发疯无异。这虽然是一种挑战的行为，但是，应该指出，这仍然是波德莱尔建立在资产阶级价值观念上的行动，他想通过此举来恢复名誉，想以此来向母亲证明，她的儿子并非一无是处，也能在社会上出人头地。当然，这并不排除他有文学上的考虑，他认为只有他才能在法兰西学士院里维护文学的地位。然而，想当院士，并不是递一纸申请就能如愿以偿，更主要的是要登门拜访院士，争取选票，也就是说，要想成为“不朽者”，得有已经是“不朽者”的人同意才行。波德莱尔只拜访了几位，先就厌烦起来，那些人只是敷衍他，并不当真，甚至有拒而不见者。只有诗人维尼热情友好地接待了他，并且善意地、明智地告诉他，他的位置不在学士院。极端守旧，被称为“赋闲的国务活动家的议会”的法兰西学士院的确不是一位反叛的诗人的去处。波德莱尔终于听从了圣伯夫的劝告，在选举前退出了。事实上，像波德莱尔这样离经叛道的诗人是进不了法兰西学士院的，“因为政府从来不允许属于反对派的具有伟大才能的人进入学士院。”

贫病交加的波德莱尔把希望寄托在布鲁塞尔。他想到那里去演讲，同时出售自己的作品。1864年6月，他到了布鲁塞尔，计划中的演讲遭到冷遇，比利时的出版商拒绝了他的作品。他在布鲁塞尔过着比在巴黎更贫困、更悲惨的生活，而债主又在巴黎等他，他不能回去，他的心绪比以往任何时候都更恶劣，当他听说有两个名叫马拉美和魏尔伦的年轻人著文赞扬他的时候，竟不胜厌烦地说道：“这些年轻人令我害怕，我只想独自一个人。”尽管如此，波德莱尔仍笔耕不辍。他准备写作《可怜的比利时》，发泄他对比利时资产者的守旧、猥琐的假道学的憎恶和痛恨。他发表诗歌，尤其是散文诗。波德莱尔的散文诗大部分写于1857年后的七八年间，多发表于1862年以后。这正是波德莱尔横遭指控并且疾病缠身的时期，然而肉体和精神上的痛苦可以使他缠绵病榻，却不能消蚀他的想象和创造的能力。他的散文诗发表时常冠以《巴黎的忧郁》的总题，偶尔也称作《小散文诗》，在诗人死后结集出版时称《巴黎的忧郁》。波德莱尔说，《巴黎的忧郁》“依然是《恶之花》，但是具有多得多的自由、细节和讥讽”。他在献词中明确指出，这些散文诗是要“描绘现代的生活，更确切地说，是一种现代的生活”。不是随便哪一种，而是当时巴黎这座现代大都会的生活。因此，诗人就像一个漫游者，在巴黎城中信步来去，他的见闻、感受、梦幻和沉思，就成了这些散文诗的题

材。波德莱尔说《巴黎的忧郁》“具有多得多的自由、细节和讥讽”，是说他试图创造“一种诗意的散文的奇迹，它富有音乐性，却没有节奏和韵脚，相当灵活，对比相当强烈，足以适应灵魂的抒情性的动荡、梦幻的波动和意识的惊跳”。这使得《巴黎的忧郁》不单单是《恶之花》的另一种形式，而且在意境上、寓意上、细节上都有所深化，尤其是强化了诗歌所不擅长的现实主义细节描写。散文诗并非自波德莱尔始，但他的确是第一个把它当作一种独立的形式，并使之臻于完美而登上大雅之堂的人。

这一团火似乎耗尽了波德莱尔的心力，1866年3月，波德莱尔不慎跌倒，出现大脑活动障碍的征候，随即恶化，于7月2日被送回巴黎。次年8月31日，瘫痪了近一年的波德莱尔终于在巴黎的一家医院里停止了呼吸。参加葬礼的只有他的母亲和一些老朋友，没有一位官方人士肯来向《恶之花》和《巴黎的忧郁》的作者最后告别。人们在送葬的队伍中看见一个年轻人，就是后来震动诗坛的大诗人保尔·魏尔伦。

波德莱尔曾经在写给母亲的一封信中这样写道：“如果有一个人年纪轻轻就识得忧郁和消沉的滋味，那肯定就是我。然而我渴望生活，我想有些许的安宁、光荣、对自我的满意。某种可怕的东西对我说：妄想，而另一种东西对我说：试试吧。”这希望和失望之间永无休止的交战，就是波德莱尔一生的总结，就是他的天鹅之歌的主旋律。

波德莱尔是个神秘人物，更确切地说，是个曾被神秘化了的人物。围绕着这个名字，有过许多可惊可怖的传说，其中自然有现行制度的维护者因仇恨这位反叛的诗人而恶意中伤的流言，也不乏他本人面对丑恶的现实，悲愤之余自己编造的故事。属于前者的如：波德莱尔眼看着一个人被豹子吞掉而幸灾乐祸；波德莱尔为了开心，从五层楼上把一个花盆扔在街上一个玻璃匠身上；波德莱尔用雪茄烟烧一头狮子的鼻子，险些被咬掉手指头；波德莱尔将一只猫倒悬在一块玻璃上，听猫爪抓在又硬又滑的玻璃上发出的声响取乐；波德莱尔住在狄埃波旅店时，主人吓唬孩子说：“别哭了，再哭我叫波德莱尔先生吃了你！”……属于后者的，我们只须看他信中的一段：“我在此地（布鲁塞尔—笔者注）被视为警察（好极了！）（因为我写了那篇关于莎士比亚的妙文），被视为同性恋者（这是我自己散布的，他们居然相信了！）我还被视为校对，从巴黎来看下流文章的清样。他们老是相信，我感到恼怒，就散布说我杀了父亲，并把他吃了；而人们允许我逃离法国，是因为我为法国警察效劳，他们居然也相信了！我在诬蔑中游泳真是如鱼得水！”因此，波德莱尔对那些奇谈怪论非但不去辩白，反而推波助澜，添枝加叶，暗中品味着一种报复的快乐。这是一个人对周围的世界感到深恶痛绝而产生的一种可以理解的态度。实际上，我们认真检阅他一生短短四十六年的旅程，不难看到，那平凡的一生，是被丑恶的现实扭曲了、扼杀了，那些被秩序的维护者指为伤风败俗、亵渎宗教的诗句，正是一个软弱而敏感的诗人诅咒黑暗、追求光明而发出的阵阵痛苦的喊叫。波德莱尔曾经写道：“如果一位诗人向国家要几个资产者放在他的马厩里，人们一定会感到惊讶，而如果一个资产者要烤熟诗人，人们就会觉得是自然而然的了。”他对资产阶级的轻蔑溢于言表，同时也流露出他无可奈何的悲观情绪。

波德莱尔一方面对资产阶级怀有轻蔑和仇恨，往往表现出不共戴天的激烈情绪，但另一方面，生活范围的极其狭窄，又使他不能深切了解广大劳动群众的苦难和斗争，从当时此伏彼起的革命运动中汲取精神上的力量，因此，

波德莱尔始终象一个揪着自己的头发想离开地球的人一样，虽然费尽气力，痛苦万状，却终于不能离开。正如他在《断想》中所说：“我迷失在这丑恶的世界上，被众人推搡着，像一个厌倦了的人，往后看，在辽远的岁月中，只见幻灭和苦涩，往前看，是一场毫无新鲜可言的暴风雨，既无教诲，亦无痛苦。”追求解脱而找不到出路，热爱生活而又不知何所依凭，预见到革命却看不到希望，始终在如来佛的掌心里翻跟头，这是波德莱尔的深刻的悲观主义的根源。

波德莱尔的一生是反叛的一生，他的反叛以悲剧告终。然而这是一出有血有肉的反叛的悲剧，他将其凝聚在《恶之花》中，以生动的场景，活跃的人物，撕心裂胆的喊叫，发人深思的冥想，使万千读者惊醒和感奋。反叛不是革命，但反叛可以成为革命的开端。波德莱尔的学生、著名作家雷翁·克拉岱尔积极投身到 1871 年的革命中去；俄国革命家、民意党人雅库包维奇—美尔欣在流放期间偷闲来翻译《恶之花》，都不是没有理由的。而著名的巴黎公社诗人克劳维斯·于格则毫不含糊地认为，在理论上是反对革命的波德莱尔，事实上是一位革命的传播者。这无疑指的是他的最重要的作品《恶之花》在许多人身上所发生的作用。

然而，波德莱尔是诗人，他的最根本的贡献乃是结束了法国诗的古典时代，使之进入现代。后来有一天，其它国家的诗人也意识到，波德莱尔不仅为法国诗开辟了一个新时代，也为全人类的诗开辟了一个新时代，正如邦维尔在他的葬礼上所说：“维克多·雨果虽然也是一位革新者，毕竟还是继续了古代的传统，他总是根据某种有意的理想美化人和自然；波德莱尔不然，他象巴尔扎克、杜米埃、欧仁·德拉克洛瓦一样，接受了全部的现代人，连同他的动摇，他的病态的优雅，他的无力的希冀，他的混杂着那么多失望和泪水的胜利！”这正是《恶之花》的现代性之所在：它打开了现代人的心灵世界，呈现出它的全部矛盾性和复杂性。

## 在恶之花园中游历

在《恶之花》即将受到法律的追究的时候，有四篇文章被波德莱尔汇集起来，作为辩护的材料。其中爱德华·蒂埃里把《恶之花》的作者比作《神曲》的作者，并且担保“那位佛罗伦萨老人将会不止一次地在这位法国诗人身上认出他自己的激情、令人惊恐的词句、不可改变的形象和他那青铜般的诗句的铿锵之声”。巴尔贝·多尔维利的笔锋似乎更为犀利，直探波德莱尔的灵魂：“但丁的诗神梦见了地狱，《恶之花》的诗神则皱起鼻子闻到了地狱，就像战马闻到了火药味！一个从地狱归来，一个向地狱走去。”可以说，但丁是入而复出，波德莱尔则是一去不返。

当但丁被引至地狱的入口处时，维吉尔对他提出了这样的要求：

这里必须根绝一切犹豫，  
这里任何怯懦都无济于事。

当读者来到波德莱尔的恶之花园的门口时，他警告说：“读者倘若自己没有一种哲学和宗教指导阅读，那他说活该倒霉。”有人说，报纸是寻找读者，书籍是等街读者。那么，《恶之花》等待的是什么样的读者呢？他们有足够的勇气和清醒跟着波德莱尔进入恶之花园吗？他们将驻足欣赏、沉溺于这些花的醉人的芳香、诱人的颜色、迷人的姿态而将其编成花环戴在头上呢，还是手掐之、足践之、心弃之，而于美的享受中获得灵魂的净化？

《恶之花》的卷首是一篇《告读者》，开宗明义，道出了诗人要写的是“愚昧、谬误、罪愆、怪吝”，是“奸淫、毒药、匕首、纵火”，是“豺、母狗、猴子、蝎子、秃鹫、蛇”。根据传统，这七种动物象征着七种罪恶：骄傲、嫉妒、恼怒、懒惰、贪财、贪食、贪色。总之，诗人要写的是人类精神上和物质上的罪恶。不过，在人类的罪孽中，

有一个更丑陋、更凶恶、更卑鄙！  
它不张牙舞爪，也不大喊大叫，  
却往往把大地化作荒芜不毛，  
还打着哈欠将世界一口吞噬。

读者，你认识这爱挑剔的妖怪，  
——虚伪的读者——我的兄弟和同类！

联系到《1846年沙龙》卷首的那篇《告资产者》，读者是谁便可了然。《告资产者》中写道：“你们可以三日无面包，绝不可三日无诗；你们之中否认这一点的人是错了：他们不了解自己。”这两篇宣言之间，思想上的联系是显而易见的：读者就是资产者，资产者就是诗人的同类、兄弟。不同的是，资产者是虚伪的，诗人是真诚的；他解剖的是自己的心，照见的却是资产者的灵魂。他拈出了“厌倦”一词，用以概括当时社会中最隐秘也最普遍的精神状态，隐约地透出了世纪末的感觉。波德莱尔当然不是第一个感受到“厌倦”的人，在他之前，夏多布里昂、斯丹达尔、维尼、缪塞等都早已哀叹诅咒过这种“世纪病”，但是，他们都没有像波德莱尔感受得那么深刻、

那么具体、那样混杂着一种不可救药的绝望：

我们每天都朝地狱迈进一步。

这是他下的判词。

波德莱尔敞开了自己的胸膛，暴露出自己的灵魂，展示出一个孤独、忧郁、贫困、重病的诗人，在沉沦中追求光明、幸福、理想、健康的痛苦旅程。这是一部心灵的历史，是一场精神的搏斗，是一幅理想和现实交战的图画。诗人千回百转，上下求索，仿佛绝处逢生，最终仍归失败。他的敌人是“厌倦”，是“忧郁”，是“恶”。然而他是清醒的，他也可能让别人清醒；他决心自食，他也可能让别人咀嚼其味；他在恶之花园中徜徉，他也可能教会别人挖掘恶中之美。

《恶之花》（1861年版）共收诗一百二十六首，如果加上被勒令删除的六首诗，便为一百三十二首。这些诗被分成六个部分：《忧郁和理想》，《巴黎风貌》，《酒》，《恶之花》，《反抗》，《死亡》。其中《忧郁和理想》分量最重，占到全书的三分之二。六个部分的排列顺序，实际上画出了忧郁和理想冲突交战的轨迹。《忧郁和理想》，忧郁是命运，理想是美，在对美的可望而不可及的追求中，命运走过了一条崎岖坎坷的道路。那是怎样的追求啊！是那一场充满着血和泪的灵魂的大搏斗。

第一首诗题为《祝福》，像是一座通向地狱的大门洞开着。诗人跨过门槛，“在这厌倦的世界上出现”，一开始就受到母亲的诅咒，说他还不如“一团毒蛇”，接着就受到世人的嫉恨和虐待，就连他的女人也要把他的心掏出来，“满怀着轻蔑把它扔在地上”！但是，诗人在天上看见了“壮丽的宝座”，他愿历尽苦难而赎罪，重新回到上帝的怀抱：

感谢您、多的上帝，是您把痛苦  
当作了圣药疗治多们的不洁，  
当作了最精美最纯粹的甘露，  
让强者准备享受神圣的欢乐！

他知道，上帝给他在身边留了位置，虽有痛苦的折磨，心中仍旧洋溢着一种宁静的快乐。

堕落到尘世的诗人，多么想摆脱肉体 and 精神的磨难，重新飞上云端，“怀着无法言说的雄健的快感”，“在深邃浩瀚中快乐地耕耘”。他对着自己的心灵说：

远远地飞离那致病的腐恶，  
到高空去把你净化涤荡，  
就像啜饮纯洁神圣的酒浆，  
啜饮弥漫澄宇的光明的火  
——《高翔远举》

他要超越现实，进入超自然的境界，以便能够“轻易地听懂花儿以及无

声的万物的语言”。

于是，诗人进了“象征的森林”，在万物的“应和”中索解那“模模糊糊的话音”（《应和》）；忧郁在“心灵和感官的激昂”中只得到片刻的缓解，精神的高翔远举也不能持久。疾病使他的诗神眼中“憧憧夜影”（《病缪斯》），贫穷使他的诗神“唱你并不相信的感恩赞美诗”（《稻梁诗神》），懒惰窒息了他的灵魂（《坏修士》）。还有，“时间吃着生命”，这阴险的仇敌“噬咬我们的心”（《仇敌》），而恶运又使诗人喟然长叹：“艺术长而光阴短”，眼看着珠宝埋藏在黑暗和遗忘中，花儿在深深的寂寞中开放而惆怅无奈（《恶运》）。而人和大海既是彼此的明镜，又是时而相爱时而相憎的敌手（《人与海》）。精神上的痛苦，肉体的折磨，物质上的匮乏，诗人将如何排遣？如何解脱？如何改变？

诗人追求美，试图在美的世界中实现自己的理想，然而美却像一个“石头的梦”，冰冷、奇幻、神秘、不哭、不笑、不动如一尊古代的雕像，多少诗人丧生在她的胸脯上，耗尽毕生的精力而终不得接近（《美》）。他却毫无惧色，仍旧锲而不舍，努力在巨大、强劲、极端、奇特的事物中实现那种“苍白的玫瑰花”满足不了的“红色的理想”：

这颗心深似渊谷，马克白夫人，  
它需要的是你呀，罪恶的强魂，  
迎风怒放的埃斯库罗斯的梦，  
或伟大的《夜》，米开朗琪罗之女，  
你坦然地摆出了奇特的姿势，  
那魅力正与泰坦的口味相应。  
——《理想》

诗人发现了美，然而那只是一具美的躯体，当他的目光停在这躯体的头部时，却看到了“双头的妖怪”：假面下隐藏着悲哀。诗人感到惶惑甚至愤怒，他不明白征服了全人类的美为什么还要哭泣：

——她哭，傻瓜，因为她已生活过了！  
因为她还在生活！但她哀叹的，  
使她两腿不住地发抖的，偏偏  
就是那明天，唉！明天还得生活！  
明天、后天、永远！——如同我们一样！

——《面具》

这是普天下人人皆备的面具，善隐藏着恶，丑包含着美，只要是使人感到惊异，都可以成为美的源泉，于是诗人喊道：

这有何妨，你来自天上或地狱？  
啊美！你这怪物，巨大，纯朴，骇人！  
只要你的眼，你的笑，你的双足  
打开我爱而不识的无限之门！  
这有何妨，你来自上帝或魔王？

天使或海妖？——目光温柔的仙女，  
你是节奏、香气、光明，至尊女皇！  
只要减少世界丑恶、光阴重负！

——《献给美的倾歌》

这无可奈何的呼喊，说明求美不获，痛苦依然。诗人在失望之余，转向了爱情，在精神向物质的转换中进了一步，标志着在价值的台阶上下降了一级。

疯狂的肉体之爱，超脱的精神之爱，平静的家庭式的爱，相继成为诗人追求的对象。诗人二十年的伴侣给予他的是廉价的、粗俗的、感官的快乐。诗人既恨她又爱她，诅咒她却离不开她。她身上的气息使他闻到了“异域的芳香”，她的头发像一座“芳香的森林”，使他回到往昔，重见那热带的风光：

被你的芳香引向迷人的地方，  
我看见一个港，满是风帆桅樯，  
都还颠簸在大海的波浪之中，  
同时那绿色的罗望子的芬芳——  
在空中浮动又充塞我的鼻孔，  
在我的心中和入水手的歌唱。  
——《异域的芳香》

诗人心醉神迷，仿佛看见了海港风帆，青天丛林，闻到了由“椰子油、柏油和麝香”“混合的香气”，头脑里闪动着一片热带的景象。他不禁问道：

你可是令我神游的一块绿洲？  
让我大口吮吸回忆之酒的瓶？

——《头发》

然而，回忆终究是回忆，诗人仍须回到现实中来。他感到肉体之爱充满着“污秽的伟大，崇高的卑鄙”（《你把全世界都放进……》），哀叹自己不能成为冥王的妻子普罗塞皮娜，制服他的偶像那无尽的渴求（《可是尚未满足》）。他祈求上帝的怜悯，让他走出“这个比极地还要荒芜的国度”（《我从深处向你求告》）。他诅咒他的情妇“仿佛一把尖刀”“插进我呻吟的心里”（《吸血鬼》）。他想死一般睡去，让“忘川”“在你的吻中流过”（《忘川》）。他感到悔恨，看到了年华逝尽后的坟墓，“蛆虫将如悔恨般噬咬你的皮肉”（《死后的悔恨》）。总之，诗人遍尝肉体之爱的热狂、残酷、骚乱的悔恨，并没有得到他所追求的宁静，于是，他转向了精神之爱。

诗人追求的对象是萨巴蒂埃夫人。对于沉溺在让娜·杜瓦尔的爱情中又渴望着解脱的诗人来说，她不啻一位“远方的公主”，于是，她成了诗人追求美的指路明灯：

无论是在黑夜，还是在孤独中。  
无论是在小巷，还是在人群中，

她的幽灵有如火炬在空中飞，  
有时她说：“我是美的，我命令你，  
为了我的爱情，你只能热爱美，  
我是天使，我是缪斯，我是圣母。

——《今晚你说什么……》

那是一支有生命的火炬，在追求美的道路上，以比太阳还强烈的光芒歌唱着  
灵魂的觉醒：

迷人的眼，神秘的光熠熠闪烁，  
如同白日里燃烧的蜡烛；太阳  
红彤彤，却盖不住这奇幻的火，

蜡烛庆祝死亡，你把觉醒歌唱，  
你走，一边歌唱我灵魂的觉醒，  
你任何太阳也遮掩不住的星！

——《活的火把》

诗人的精神沉入一片神秘的和谐，在黄昏的时刻与天空、太阳一起进入宁静之中，心中弥漫着对情人的崇拜（《黄昏的和谐》）。他甚至愿做一只陈旧的香水瓶，多少年之后仍会有芬芳逸出，激起种种的回忆，从而成为他的偶像的魅力的见证（《香水瓶》）。然而，觉醒的灵魂感到了往日的的生活所造成的焦虑、仇恨、狂热和衰老，诗人于是向他的天使祈求快乐、健康、青春和幸福，他相信这一切都是相互应和的（《通功》）。精神的碧空，高不可及，空气稀薄，终究会有“高处不胜寒”的感觉。于是，超脱的精神之爱要求物质的内容，变成了温柔的家庭式的爱。

诗人与一个名叫玛丽·多布仑的女伶断断续续来往了五年。多布仑才气平平，但美丽温柔，诗人体验到一种平和宁静的感情。在他看来，酒可以使人安静，“像灰蒙蒙的天空中一轮落日”，鸦片可以使灵魂超越自己的能力而获得忧郁的快乐，然而这一切都比不上那“一双绿眼睛”，像一泓清水解除他灵魂的干渴（《毒药》）。然而，金风送爽，却预告着冬日的来临。那神秘的眼睛时而温柔，时而迷惘，时而冷酷，使诗人看到天空布满乌云，心中顿生忧虑：

啊危险的女人，啊诱人的地方，  
我可会也爱你的白雪和浓霜？  
我可能从严寒的冬天里获得  
比冰和铁更刺人心肠的快乐？

——《乌云密布的天空》

诗人想象他的伴侣是“一条美丽的船”（《美丽的船》），她是他的孩子，他的姐妹，他们要一同去生活，去爱，去死：

那里，是整齐和美

豪华，宁静和沉醉

——《邀游》

然而，那只是诗人的向往，冬日将尽，那“黑皮肤的女王”又在将他召唤：

我爱您那双长眼碧绿的光辉，  
温柔的美人，我今天事事堪伤，  
您的爱，您的炉火和您的客厅，  
我看都不及海上辉煌的太阳。

——《秋歌》

诗人又重新沉入他试图摆脱的堕落之中，他怀着一种神甫的虔诚崇拜他的偶像，“尽管她的眉毛怀着恶意，她的神情奇特异常”（《午后之歌》）。他悔恨，悔恨不该枉费心机地试图改变自己处境（《猫头鹰》）；他想用烟草消除精神上的疲劳（《烟斗》），用音乐平复他绝望的心（《音乐》）；一切都是枉然，他的头脑中出现种种阴森丑恶的幻象，他想着“在一片爬满了蜗牛的沃土中”给自己掘个深坑，“睡在遗忘里”（《快乐的死者》），他想象自己“灵魂开裂”，“竭尽全力，却一动不动地死去”（《破裂的钟》）。

诗人对爱情的追求彻底失败，忧郁重又袭上心头，更加难以排遣。在阴冷的雨里，他只有一只又瘦又癯的猫为伴，潮湿的木柴冒着烟，生不出火来（《忧郁之一》），阴郁的情怀只能向落日的余晖倾吐（《忧郁之二》），最滑稽的谣曲也不能缓解他的愁绪，能够点石成金的学者也不能使他感到温暖，因为他血管中流的不是血，而是忘川之水（《忧郁之三》），他的白天比黑夜还要黑暗，头脑里结满蛛网，像一个漂泊的灵魂不断地呻吟：

——送葬的长列，无鼓声也无音乐，  
在我的灵魂里缓缓行进，希望  
被打败，在哭泣，而暴虐的焦灼  
在我低垂的头顶把黑旗插上。

——《忧郁之四》

于是，“令人喜爱的春天失去了芬芳”（《虚无的滋味》），天空被撕破，云彩像孝衣，变成他梦的枢车，光亮成为他的心优游其中的地狱的反射（《厌恶匙，走出这片满是爬虫的地方》（《无可救药》）。然而时间又出现了，时钟这险恶的、可怖的、无情的神，手指着诗人说：

那时辰就要响了，神圣的偶然，  
严峻的道德，你尚童贞的妻，  
甚至悔恨（啊！最后的栖身之地）  
都要说：死吧，老懦夫，为时已晚！

——《时钟》

时钟一记长鸣，结束了诗人心灵的旅程和精神的搏斗。诗人失败了，忧郁未尝稍减，反而变本加厉，更加不能排遣。

然而，诗人虽败而不馁。如果说波德莱尔已经展示出一条精神活动的曲线的话，那么，现在他把目光转向了外部的物质世界，转向了他生活的环境——巴黎，打开了一幅充满敌意的资本主义大都会的丑恶画卷。这就是诗集的第二部分：《巴黎风貌》。

诗人像太阳“一样地降临到城内，让微贱之物的命运变得高贵”（《太阳》），他试图静观都市的景色，倾听人语的嘈杂，远离世人的斗争，“在黑暗中建造我仙境的华屋”（《风景》）。然而，诗人一离开房门，就看见一个女乞丐，她的美丽和苦难形成鲜明的对比，她任人欺凌的命运引起诗人深切的同情（《给一位红发女乞丐》）。诗人在街上徜徉。一条小河使他想起流落在异乡的安德洛玛刻，一只逃出樊笼的天鹅更使他想起一切离乡背景的人，诗人的同情遍及一切漂泊的灵魂（《天鹅二》）。

诗人自己寻找的是美、爱情、医治忧郁的良方。路上一个女人走过，那高贵的身影，庄严的痛苦，使他像迷途的人一样，“在她眼中，那苍白的、孕育着风暴的天空，啜饮迷人的温情，销魂的快乐”，然而

电光一闪……复归黑暗！——美人已去，  
你的目光一瞥突然使我复活，  
难道我从此只能会你于来世？  
永远地走了！晚了！也许是永诀！  
我不知你何往，你不知我何去，  
啊我可能爱上你，啊你该熟悉！

——《给一个过路的女子》

夜幕降临，城市出现一片奇异的景象，对于不同的人来说，同一个夜又是多么地不同：

那些人期待你，夜啊，可爱的夜，  
因为他们的胳膊能诚实地说；  
“我们又劳动了一天！”黄昏能让  
那些被剧痛吞噬的精神舒畅：  
那些学者钻研竟日低头沉思，  
那些工人累弯了腰重拥枕席。  
但那些阴险的魔鬼也在四周  
醒来，仿佛商人一样昏脑昏头，  
飞跑去敲叩人家的屋檐、门窗。

——《薄暮冥冥》

恶魔鼓动起娼妓、荡妇、骗子、小偷，让他们“在污泥浊水的城市中蠕动”。

诗人沉入梦境，眼前是一片“大理石、水、金属”的光明世界，然而，当他睁开双眼，却又看见在“天空正在倾泻黑暗，世界陷入悲哀麻木”（《巴黎的梦》）。当巴黎从噩梦中醒来的时候，卖笑的女人、穷家妇、劳动妇女、冶游的人都以不同的方式开始了新的一天，鸡鸣、雾海、炊烟，号角，景物依旧是队前的样子，然而一天毕竟是开始了，那是一个劳动的巴黎：

黎明披上红绿衣衫，瑟瑟发抖，  
在寂寞的塞纳河上慢慢地走，  
暗淡的巴黎，揉着惺松的睡眼，  
抓起了工具，像个辛勤的老汉。

——《晨光熹微》

然而，劳动的巴黎，在波德莱尔的笔下，却是一座人间的地狱，罪恶的渊薮。巴黎的漫游以次日的黎明作结。新的一天开始了，诗人在这个世界中看到的，仍将是乞丐、老人、过客、娼妓、偷儿、疲倦的工人、待毙的病人……他到哪里去寻求心灵的安宁、美好的乐园呢？

至此，波德莱尔展示和剖析了两个世界；诗人的精神世界和诗人足迹所及的物质世界，也就是说，一个在痛苦中挣扎的诗人和敌视他、压迫他的资本主义世界。他们之间的对立和冲突将如何解决？诗人所走的道路，既不是摧毁这个世界，建立一个新世界，也不是像鱼进入水一样地投入到这个世界中去，成为这个世界的和谐一分子，而是试图通过自我麻醉，放浪形骸，诅咒上帝，追求死亡等方式，来与这个世界相对抗。

诗人首先求助于麻醉和幻觉，由此开始《恶之花》的第三部分：《酒》。那用苦难、汗水和灼人的阳光做成的酒，诗人希望从中产生诗，“飞向上帝，仿佛一朵稀世之花”（《酒魂》）。拾破烂的人喝了酒，敢于藐视第二帝国的密探，滔滔不绝地倾吐胸中的郁闷，表达自己高尚美好的社会理想，使上帝都感到悔恨（《醉酒的拾破烂者》）；酒可以给孤独者以希望、青春、生活，可以与神祇比肩的骄傲（《醉酒的孤独者》）；而情人们则在醉意中飞向梦的天堂（《醉酒的情人》）。然而，醉意中的幻境毕竟是一座“人造的天堂”，诗人只作了短暂的停留，便感到了它的虚幻。于是，诗人从“人造的天堂”又跌落到现在的土地上，跌落到罪恶的花丛中。诗集的第四部分《恶之花》，就从这里开始。

诗人深入到人类的罪恶中去，到那盛开着“恶之花”的地方去探险。那地方不是别处，正是人的灵魂深处。他揭示了魔鬼如何在人的身旁蠢动，化作美女，引诱人们远离上帝的目光，而对罪恶发生兴趣（《毁灭》）；他以有力而冷静的笔触描绘了一具身首异处的女尸，创造出一种充满着变态心理的怵目惊心的氛围（《殉道者》），以厌恶的心情描绘了一幅令人厌恶的图画；变态的性爱（同性恋）在诗人的笔下，成了一曲交织着快乐和痛苦的哀歌（《该下地狱的女人》）；放荡的后果是死亡，它们是“两个可爱的姑娘”，给人以“可怕的快乐以及骇人的漫情”（《两个好姐妹》）；身处罪恶深渊的诗人感到血流如注，却摸遍全身也找不到创口，只感到爱情是“针毡一领，铺来让这些残忍的姑娘狂饮”（《血泉》）；诗人以那样无可奈何的笔调写出为快乐而快乐的卖淫的傲慢（《寓言》）；却在追索爱情的航行中目睹猛禽啄食悬尸——诗人自己的形象——的惨景而悔恨交加：

——苍天一碧如洗，大海波平如镜；  
从此一切对我变得漆黑血腥。  
唉！我的心埋葬在这寓意之中，

好像裹上了厚厚的尸衣一重。

在你的岛上，啊，维纳斯！我只见  
那象征的绞架，吊着我的形象，  
——啊！上帝啊！给我勇气，给我力量，  
让我观望着我自己而并不憎厌！

——《库忒拉岛之行》

诗人在罪恶之国漫游，得到的是变态的爱、绝望、死亡、对自己沉沦的厌恶。美，艺术，爱情，沉醉，逃逸，一切消弭弭忧郁的企图都告失败，“每次放荡之后，总是更觉得自己孤独，被抛弃”。于是，诗人反抗了，反抗那个给人以空洞的希望的上帝。这就是诗集的第五部分：《反抗》。

诗人曾经希望人世的苦难都是为了赎罪，都是为了重回上帝的怀抱而付出的代价，然而上帝无动于衷。上帝是不存在，还是死了？诗人终于像那只天鹅一样，“向上帝吐出它的诅咒”。他指责上帝是一个暴君，酒足饭饱之余，竟在人们的骂声中酣然入睡。人们为享乐付出代价，流了大量的血，上天仍旧不满足。上帝许下的诺言一宗也未实现，而且并不觉得悔恨。诗人责问上帝，逼迫他自己答道：

——当然，至于我，我将满意地离开，  
这个行与梦不是姐妹的世间；  
让我使用这剑，让我毁于这剑！  
比埃尔背弃了耶稣……他做得对！  
——《圣比埃尔的背弃》

诗人饱尝苦难、备受虐待的穷人该隐的子孙“升上天宇，把上帝扔到地上来”（《恶伯和该隐》）；他祈求最博学、最美的天使撒旦可怜他长久的苦难，他愿自己的灵魂与战斗不止的反叛的天使在一起，向往着有朝一日重回天庭（《献给撒旦的祷文》）。

诗人历尽千辛万苦，最后在死亡中寻求安慰和解脱，诗集从此进入第六部分：《死亡》。恋人们在死亡中得到了纯洁的爱，两个灵魂像两支火炬发出一个光芒（《恋人之死》）；穷人把死亡看作苦难的终结，他们终于可以吃，可以睡，可以坐下了。死亡，

这是神祇的荣耀，神秘的谷仓，  
这是穷人的钱袋，古老的家乡，  
这是通往那陌生天国的大门。

——《穷人之死》

艺术家面对理想的美无力达到，希望死亡“让他们的头脑开放出鲜花”（《艺术家之死》）；但是，诗人又深恐一生的追求终成泡影，“惟幕已经拉起，我还在等待着”，舞台上一片虚无，然而诗人还怀着希望（《好奇者的梦》）。死亡仍然解除不了诗人的忧郁，因为他终究还没有彻底地绝望。

诗人以《远行》这首长达一百四十四行的诗回顾和总结了他的人生探险。无论追求艺术上的完美，还是渴望爱情的纯洁，还是厌恶生活的单调，还是医治苦难的创伤，人们为摆脱忧郁而四处奔波，到头来都以失败告终，人的

灵魂依然故我，恶总是附着不去，在人类社会的旅途上，到处都是“永恒罪孽之烦闷的场景”，人们只有一线希望：

哦死亡，老船长，起锚，时间到了！  
这地方令人厌倦，哦死亡！开航！  
如果说天空和海洋漆黑如墨，  
你知道我们的心却充满阳光！

倒出你的毒药，激励我们远航，  
只要这火还灼着头脑，我们必  
深入渊底，地狱天堂又有何妨？  
到未知世界之底去发现新奇！

——《远行》

“新奇”是什么？诗人没有说，恐怕也是茫茫然，总之是与这个世界不同的东西，正象他在一首散文诗中喊出的那样：“随便什么地方！随便什么地方！只要是在这个世界之外！”诗人受尽痛苦的煎熬，挣扎了一生，最后仍旧身处泥淖，只留下这么一线微弱的希望，寄托在“未知世界之底”。

波德莱尔的世界是一个阴暗的世界，一个充满着灵魂搏斗的世界，他的恶之花园是一个惨淡的花园，一个豺狼虎豹出没其间的花园，然而，在凄风苦雨之中，也时有灿烂的阳光漏下；在狼奔豕突之际，也偶见云雀高唱入云。那是因为诗人身在地狱，心向天堂，忧郁之中，有理想的呼唤：

我的青春是一场晦暗的风暴，  
星星点点，漏下明晃晃的阳光；  
雷击雨打造成了如此的残凋，  
园子里，红色的果实稀稀朗朗。

——《仇敌》

诗人从未停止追求，纵然“稀稀朗朗”，那果实毕竟是红色的，毕竟是成熟的，含有希望。正是在这失望与希望的争夺中，我们看到了一个有血有肉的诗人在挣扎。

## 在“恶的意识”中凝神观照

《恶之花》的主题是“恶”及其与人的关系。波德莱尔把这本书献给泰奥菲尔·戈蒂耶，其题辞曰：“我怀着最谦卑的心情，把这些病态的花献给严谨的诗人，法兰西文学完美的魔术师，我十分亲爱的、十分尊敬的教师和朋友泰奥菲尔·戈蒂耶。”他还在一分清样上注明，“病态的花”乃是“惊人之语”。这“病态的花”一语，揭出了《恶之花》的本意：这些花可能是悦人的、诱人的，然而它们是有病的，它们借以生存的土地有病，滋养它们的水和空气有病，它们开放的环境有病，质言之，社会有病，人有病。这里的“病”，指的是自然和社会对人的敌视、腐蚀、束缚和局限，是善的对立面——恶，上帝的对立面——撒旦。

曾经有人对波德莱尔把诗献给高唱“为艺术而艺术”的戈蒂耶有微词，认为那是一种虚伪的姿态，企图攀附当时文坛的名人；或者把他视为唯美派的门徒、形式主义的信奉者。其实，只要看到波德莱尔将戈蒂耶冠以“完美的魔术师”之称，这种误解便可涣然冰释。他在戈蒂耶身上看重的是魔术师化腐朽为神奇的本领。他在论戈蒂耶的文章中明确指出：“丑恶(l'horrible)经过艺术的表现化而为美，带有韵律和节奏的痛苦和精神充满了一种平静的快乐，这是艺术的奇妙特权之一。”这种“特权”，波德莱尔不曾放弃，也不曾滥用。社会以及人的精神上的物质上的罪恶、丑恶以及病态，经过他的点化，都成了艺术上具有美感的花朵，在不同的读者群中，引起的或是“新的震颤”，或是善的感情，或是愤怒，或是厌恶，或是羞惭，或是恐惧。恶之花！病态的花！诗人喜欢这种令人惊讶的形象组合，他要刺激他所深恶痛绝的资产者的脆弱的神经，从而倾吐胸中的郁闷和不平，感到一种报复的快乐。他写卖淫、腐尸、骷髅，这正是资本主义世界中普遍存在的现象，可是资产阶级的读者却虚伪地视而不见；他写凄凉的晚景，朦胧的醉意，迷茫的浓雾，这正是巴黎郊区习见的场景，可是有人用五光十色、灯红酒绿的巴黎掩盖了它；他写自己的忧郁、孤独、苦闷，这正是人们面对物质文明发达而精神世界崩溃的社会现象所共有的感触，可是人们却不自知，不愿说或不敢说。诗人描写了丑恶，而“虚伪的读者”大惊小怪，要像雅弗一样给赤身醉卧的挪亚盖上一顶遮羞的袍子；诗人剖开了自己的心扉，而“虚伪的读者”却幸灾乐祸，庆幸自己还没有如此地卑劣；诗人发出了警告，而“虚伪的读者”充耳不闻，还以为自己正走在光明的坦途上。总之，波德莱尔要把一个真实的世界——精神的世界和物质的世界——呈现在资产阶级的面前，而不管他们是高兴还是不高兴，是接受还是不接受。

《恶之花》，正如波德莱尔所愿，的确是一个“爆炸性的题目”。然而，这题目并不止于富有爆炸性，它还不乏神秘性。恶和花，这题目的两部分这间的关系除了对立性之外，还有含混性。对立性使人生出惊讶感，于是而有爆炸性，含混性使人如临歧路，于是而有神秘性。恶之花，可以被理解为“病态的花”，已如上述；也可以被理解为恶具有一种“奇特的美”，亦如上述；还可以被理解为恶中开放的花，有“出于污泥而不染”之意。这意味着恶是固有的，先在的，然而花可以从中吸收营养和水分，并且开放，也就是说，恶不是绝对的，其中仍有善在。诗人寻求直至认出、采撷恶之花，乃是于恶中挖掘希望，或将恶视为通向光明的必由之路。波德莱尔论城市题材画家贡斯当丹·居伊，在罗列若干丑恶的形象之后，他写道：“使这些形象珍贵并

且神圣化的，是他们产生的无数的思想，这些思想一般地说是严峻的、阴郁的。但是，如果偶尔有个冒失的人试图在 G 先生的这些分散得几乎到处都是的作品中找机会来满足一种不健康的好奇心，那我要预先好心地告诉他，他在其中找不到什么可以激起病态想象力的东西。他只会遇到不可避免的罪孽，也就是说，隐藏在黑暗中的魔鬼的目光或在煤气灯下闪光的梅萨琳的肩膀；他只会遇到纯粹的艺术，也就是说，恶的特殊美，丑恶的美……使这些形象具有特殊美的，是它们的道德的丰富性。它们富于启发性，不过是残酷的、粗暴的启发性……”波德莱尔把恶看作是两重的、复杂的，因此才可能开出美的花，具有“特殊美”的花。

波德莱尔对于恶的这种双重的、甚至可以说是辨证的态度，使他笔下的恶呈现出异常复杂的面貌，也传达出异常丰富的信息。

恶的化身是魔王撒旦，而魔王撒旦是上帝的敌人。《恶之花》通过对形形色色的恶的描绘和挖掘，揭露出撒旦对诗人的处境和命运的控制和影响，在揭露中表达了诗人对失去的天堂和离去的上帝的复杂矛盾的感情。因失去了天堂，诗人不得不在地狱中徜徉，化污泥为黄金，采撷恶之花，用美的追求来缓解生的痛苦，因上帝离去了，诗人不得不与撒旦为伍，对上帝的不满变成对反叛的天使的赞颂，对上帝的怀抱的向往变成了对恶的鞭挞。恶之花就是病态的花，在肌体（人的肉体和社会的机体）为病，在伦理（人的灵魂和社会的精神）则为恶，病恶词虽殊而意相同。恶之花又是特殊的美，它蕴含着丰富的思想，给读者以深刻的启发，它那奇特甚至怪异的色香激发着读者的想象，使之实现对于现实的超越。恶之花，既是诗人的精神之花，也是社会的现实之花。阿斯里诺指出：“《恶之花》吗？它写的是：忧郁，无可奈何的伤感，反抗精神，罪孽，淫荡，虚伪，怯懦。”当然，《恶之花》中涉及到的社会和人的丑恶病态的东西远不止这些，但令人感兴趣的是，阿斯里诺没有忽略“反抗精神”。在传统的观念中，“反抗精神”意味着“在精神上犯上作乱”。精神上造反，这实际上代表了波德莱尔对待恶的根本态度，不啻是“恶之花”中的一朵最鲜艳耀眼的花。

我们可以这样认为，波德莱尔所说的“恶的意识”的含义是：人的存在本身就是一种恶，人（首先是诗人）要对这种恶有清醒的、冷静的自觉和认识。波德莱尔曾经在《论 危险的关系》一文中说：“自知的恶不像不自知的恶那样可憎，而且更接近于消除。”他在散文诗《伪币》中也写道：“恶人永不得宽恕，然而自知作恶尚有可贵之处。”因此，波德莱尔要求的是，在恶中生活，但不被恶所吞噬，要用一种批判的眼光正视恶，认识恶，解剖恶，提炼恶之花，从中寻觅摆脱恶的控制和途径。

在传说中，恶化身为形形色色的妖魔鬼怪，加害于人，例如有化作美女腐蚀男人的淫鬼，有顽皮淘气爱搞恶作剧的小妖精。波德莱尔承袭了一部分这样的观念，他的诗中有这样的词句：

是绿色的淫鬼和粉色的妖精，  
用小瓶向你洒下爱情和恐怖？

——《病缪斯》

一群魔鬼欢欢喜喜，  
在窗帘褶皱里游荡。

——《殉道者》

但那些阴险的魔鬼也在四周  
醒来，仿佛商人一样昏脑昏头，  
飞跑去敲响人家的屋檐、门窗。

——《薄暮冥冥》

或不自主地跳，如可怜的铃铛，  
有一个无情的魔鬼吊在里头！

——《小老太婆》

这些形象都是从传说中汲取的，立刻会“使人想到一切奉献给恶的东西都肯定是长角的”，但是，波德莱尔没有就此止步，他从中体验到和认识到的恶更侧重于人在精神上所受到的折磨和戕害，远非通常意义上的恐怖，因而具有更深刻，更普遍的哲学含义。

波德莱尔认为恶控制和支配着人的行动，使之失去辨别的能力甚至愿望：

是魔鬼牵着使我们活动的线！

……

——《告读者》

这仿佛是说，人在世界上只是一具没有生命、没有意志、不能自主的木偶。然而不，他不是没有生命，只是萎靡不振；他不是没有意志，只是不够坚强；他不是不能自主，只是这种愿望不够热烈。他不能识别、也不能战胜善于变化的魔鬼：

我们的意志是块纯净的黄金，  
却被这位大化学家化作轻烟。

——《告读者》

因此，人在恶的面前是无能为力的，他既不能逃避其诱惑，更不能抵抗其诱惑，甚至也不能察觉其诱惑。可怜的人啊，他完全是被动的。对此，波德莱尔自己有至深至切的感受：

魔鬼不停地在我的身边蠢动，  
像摸不着的空气在周围荡漾；  
我把它吞下，胸膛里阵阵灼痛，  
还充满了永恒的、罪恶的欲望。

——《毁灭》

波德莱尔所以有这种切肤的感受，是因为他认为恶与生俱来，就在人的心中。他赞扬拜伦，因为拜伦的诗“放射出辉煌的、耀眼的光芒，照亮了人心中潜伏着的地狱”。因此，人的快乐，尤其是爱情的快乐，就成了恶的最肥沃的土壤。他在日记中曾写守这样的话：“爱情之唯一的、最高的快感就在于确

信使对方痛苦。男人和女人生来就知道，一切快感都在痛苦之中。”相爱的人如此，就更不用说世间的各种色相了。

波德莱尔相信基督教的原罪说，认为人生而有罪，他的本性已经了堕落，他唯有顽强地与自己的本性作斗争，才有希望获得拯救。在这种情况下，自然，即一切顺乎本性的、未经人的努力改变过的东西，无论是自然界还是社会，无论是物质的还是精神的，对他来说，都是恶活动的领域或者结果。他说：“恶不劳而成，是天然的，前定的；善则是某种艺术的产物。”这里的“艺术”包含有“人工”、“人为”的意思。这种观念来自古希腊的柏拉图，但也与我国两千多年前的荀子的观点惊人地一致。《荀子·性恶》曰：“今之人性恶，必将待师法然后正，得礼仪然后治。”又曰：“然则人之性恶明矣，其善者伪也。”这里的“伪”即“人为”之“为”。两相比照，何其相似。由此可知，人性恶乃是古今中外相续相传亦相通的一种观念。然而，恶也并非一种绝对的消极，在波德莱尔看来，恶具有一种净化的作用，是通向善的桥梁。他在《祝福》一诗中写道：

感谢您，我的上帝，是您把痛苦  
当作了圣药疗治我们的不洁，  
当作了最精美最纯粹的甘露，  
让强者准备享受神圣的快乐！

正如岱奥多·德·邦维尔所说：“痛苦！无论是他的，还是别人的，他都爱、都崇拜；他不掩盖，也不否认，他把痛苦当作上帝给予我们赎罪的途径来歌颂赞美。”实际上，波德莱尔“歌颂赞美”的，并不是恶本身，而是恶之花，是从恶中挖掘出来的美。所谓“恶之花”，就是“恶的意识”的艺术表现，从伦理学的角度看，就是高尔基所说的：“生活在恶之中，爱的却是善。”

恶的问题是一个古老的命题，波德莱尔显然不是最早谈论恶的人，但他是最早明确地宣称可以从恶中发掘出美的人。在作品中以恶为主题，描绘丑恶的形象，这并不是波德莱尔的专利，甚至也不是波德莱尔的特点。在他作为诗人活动的年代里，就文学作品描写死尸、坟墓等丑恶恐怖的形象来说，他要算是比较克制拘谨的一位，因为他关心善恶的问题。他否认美与善的一致性，唯美主义者也否认美与善的一致性，但是，后者的出发点是根本否认善恶的概念，而波德莱尔则是在善恶的观念之上建立起他的恶之花园的。

因为波德莱尔把善恶之间的冲突作为他的诗歌创作的出发点，所以他表现出一种强烈的反抗性。他从不逃避现实，而是试图用反抗来批判现实。整个一部《恶之花》就是一部战斗的记录，只不过他是一个失败者罢了，然而他并不是一个认输的失败者，他始终怀着失败了再干的精神和勇气。

总之，《恶之花》的基本思想是“恶的意识”，也就是说，诗人对恶的存在及其表现有一种清醒的认识和冷静的态度，他不是被恶吞噬，在恶中打滚，高唱起恶的颂歌，而是用一种批判的眼光正视恶，认识恶，解剖恶，从中发掘出美。波德莱尔不甘心沉沦，不愿与恶为伍，他在恶的包围中向往着善和美。

## 一个世纪病的新患者

从十八世纪末到十九世纪中，欧洲资产阶级文学中出现了一群面目各异却声气相通的著名主人公，他们是歌德的维特、夏多布里昂的勒内、贡斯当的阿道尔夫、塞南古的奥伯尔曼、拜伦的曼弗雷德，等等。他们或是要冲决封建主义的罗网，追求精神和肉体的解放，或是忍受不了个性和社会的矛盾而遁入寂静的山林，或是因心灵的空虚和性格的软弱而消耗了才智和毁灭了爱情，或是要追求一种无名的幸福而在无名的忧郁中呻吟，或是对知识和生命失去希望而傲世离群，寻求遗忘和死亡。他们的思想倾向或是进步的、向前的，或是反动的、倒退的，或是二者兼有而呈现复杂状态的，但是他们有一个一脉相承的精神世界和一种息息相通的心理状态：忧郁、孤独、无聊、高傲、悲观、叛逆。他们都是顽强的个人主义者，都深深地患上了“世纪病”。“世纪病”一语是1830年以后被普遍采用的，用以概括一种特殊的、具有时代特色的精神状态，那就是一代青年在“去者已不存在、来者尚未到达”这样一个空白或转折的时代中所感到的一种“无可名状的苦恼”，这种苦恼源于个人的追求和世界的秩序之间的痛苦对立。这些主人公提供了不同的疗治办法，或自杀，或离群索居，或遁入山林，或躲进象牙塔，或栖息温柔乡。

在这一群著名人物的名单上，我们发现又增加了一个人，他没有姓名，但他住在巴黎，他是维特、勒内、阿道尔夫、奥伯尔曼、曼弗雷德等人精神上的兄弟。他也身罹世纪病，然而，由于他生活在一个新的时代里，或者由于他具有超乎常人的特别的敏感，他又比他们多了点什么。这个人就是《恶之花》中的诗人，抒情主人公。如果说“资本来到世间，从头到脚，每个毛孔都滴着血和肮脏的东西”的话，那么，当它站稳了脚跟，巩固了自己的胜利，开始获得长足的发展的时候，那“血和肮脏的东西”便以恶的形式发展到了登峰造极的地步。《恶之花》中的诗人比他的前辈兄弟们多出的东西，就是那种清醒而冷静的“恶的意识”，那种正视恶、认识恶、描绘恶的勇气，那种“挖掘恶中之美”、透过恶追求善的意志。

他的兄弟们借以活动的形式是书信体的小说、抒情性的日记、自传体的小说，或哲理诗剧，而在他，却是一本诗集。不过，那不是一般的、若干首诗的集合，而是一本书，一本有逻辑、有结构、浑然一体的书。

《恶之花》作为一本书的结构，不仅为评论家所揭示，也为作者波德莱尔本人的言论所证实。《恶之花》出版后不久，批评家巴尔贝·多尔维利应作者之请，写了一篇评论。评论中说，诗集“有一个秘密的结构，有一个诗人有意地、精心地安排的计划”，如果不按照诗人安排的顺序阅读，诗的意义便会大大削弱。此论一出，一百多年来，或许有人狭隘地将《恶之花》归结为作者的自传，却很少有人否认这“秘密和结构”的存在。其实，这结构也并不是什么“秘密的”，从作者对诗集的编排就可以见出。《恶之花》中的诗并不是按照写作年代先后来排列的，而是根据内容分属于六个诗组，各有标题：《忧郁和理想》、《巴黎风貌》、《酒》、《恶之花》、《反抗》和《死亡》。这样的编排有明显的逻辑，展示出一种朝着终局递进的过程，足见作者在安排配置上很下了一番功夫。波德莱尔在给他的出版人的信中，曾经要求他和他“一起安排《恶之花》的内容顺序”。他在给辩护律师的辩护要点中两次强调对《恶之花》要从“整体上”进行判断。他在后来给维尼

的一封信中明确地写道：“我对于这本书所企望得到的唯一的赞扬就是人们承认它不是单纯的一本诗集，而是一本有头有尾的书。”结构的有无，不仅关系到法庭上辩护能否成功，而且直接地决定着《恶之花》能否塑造出一个活生生的抒情主人公形象。

一百多年来的批评史已经证明，波德莱尔得到了他所企望的赞扬，《恶之花》是一本有头有尾的书。不仅皮埃尔·布吕奈尔有理由将《恶之花》看成是一出以《忧郁和理想》为序幕的五幕悲剧，只是这序幕嫌长了些，而且我们还可以设想，倘若一位小说高手愿意，他可以按照同样的格局，不费力地将《恶之花》变成了一部巴尔扎克或福楼拜式的小说，因为这本书已经深刻而具体地“再现出精神在恶中的骚动”。正是这精心设计的结构，使《恶之花》中的诗人不仅仅是一声叹息，一曲哀歌，一阵呻吟，一腔愤懑，一缕飘忽的情绪，而是一个形象，一个首尾贯通的形象，一个血肉丰满的人的形象。他有思想，有感情，有性格，有言语，有行动；他有环境，有母亲，有情人，有路遇的过客；他有完整的一生，有血，有泪，有欢乐，有痛苦，有追求，有挫折……他是一个在具体的时空、具体的社会中活动的具体的人。自然，这不是一个普通的人，而是一位对人类的痛苦最为敏感的诗人。

《恶之花》的这种结构，并不是从修辞学的意义上说的，而是指它所具有的内在的、有机的精神联系。这结构所以起到了使人物形象丰满充实的作用，乃是因为支撑它的基础是抒情主人公性格发展的逻辑及其精神世界的演化。美国学者雷欧·白萨尼指出：“波德莱尔强调他的书的协调性和整体性，提醒人们注意它有真正的开头和真正的结尾，这就要求人们对《恶之花》进行明显的主题性的阅读。这些诗将有一种可以鉴别的含义，其顺序将与一出悲剧走向结局的不同阶段相对应。”因此，《恶之花》的真正结构，在于展示了诗人为摆脱精神上和肉体上的痛苦而终于失败却又败而不馁所走过的曲折道路。诗人的形象因此而呈现出异常丰富复杂的面貌，时而明朗，时而隐晦，时而裸露出真相，时而又戴上了假面。

波德莱尔说：“在每一个人身上，时时刻刻都并存着两种要求，一个向着上帝，一个向着撒旦，祈求上帝或精神是向上的意愿；祈求撒旦或兽性是堕落的快乐。”向上的意愿和堕落的快乐之间的对立和冲突“选择了人心作为主要的战场”。而《恶之花》中的诗人，恰恰被波德莱尔选作了“战场”，在他身上展开了一场上帝和撒旦、天堂和地狱的争夺战。波德莱尔无须求助他人，因为他就是《恶之花》中的诗人，他自称：“波德莱尔先生有足够的天才在他自己的心中研究罪恶。”我们不必天真地把《恶之花》径直视为作者的真实自传，但是我们可以相信，他的确是把自己“全部的心，全部的温情，全部的信仰（改头换面的），全部的仇恨”都灌注在那个诗人身上了，而这个诗人将毕生在对立和冲突中挣扎。

《恶之花》这个书名就是对立的，在强烈的冲突之中蕴藏着“恶中之美”；诗集的第一部分称为《忧郁和理想》，也是对立的，成为全部《恶之花》借以展开的出发点和原动力；许多篇章的题目是对立的，例如《快乐的死人》、《惬意的厌恶》、《伤心的甜言蜜语》等等；许多篇章由对立的两部分组成，如《坏修士》、《被冒犯的月亮》、《破裂的钟》、《吸血鬼的变形》等；许多诗句本身是对立的：“哦污秽的伟大！崇高的卑鄙！”（《你把全世界放在……》），“使英雄怯懦，使儿童勇敢”（《献给美的颂歌》），“天

使醒了，在沉睡的野兽身上”（《精神上的黎明》），“这就是她啊，黝黑而明亮”（《黑夜》），“啊！灯光下的世界多么地广大！回忆中的世界多么地狭小！”（《远行》），等等；此外，用互不相容的形容词形容同一件事物，也表现出某种对立，例如“真理之井，既黑且明”（《不可救药（二）》），“可爱而阴森”（《瓶》），“可笑又崇高”（《天鹅（二）》），“残酷而美妙”（《好奇者的梦》），等等。这种对立和冲突出现在《恶之花》从整体到局部、从内容到形式的各个层次上。然而，《恶之花》最根本的对立和冲突发生在两个世界之间：现实的世界和想象的世界，资本主义的世界和诗人理想的世界，魔鬼的地狱和上帝的天堂，就是说，黑暗与光明，忧郁与解脱，沉沦与向上，疾病与健康，也就是说，假与真，恶与善，丑与美。

《恶之花》受到法庭的追究之后，波德莱尔说：“就一句渎神的话，我对之以向往上天的激动，就一桩猥亵的行为，我对之以精神上的香花。”这是他为自己提出的辩护，却也离实情不远，只不过前者是具体的、实在的，而后者是抽象的、虚幻的。

纵使如此，我们仍然可以清楚地看到，《恶之花》中的世界，不仅仅是一个丑恶、冰冷、污秽、黑暗的世界，它还有一个相对立的世界，一个美好、火热、干净、光明的世界。那里有深邃的高空，那里有“纯洁神圣的芳醇”，“啜饮弥漫澄宇的光明的火”（《高翔远举》）；那是“赤裸的时代”，“那时候男人和女人敏捷灵活，既无忧愁，也无虚假，尽情享乐”（《我爱回忆……》）；那是“一个慵懒的岛，大自然奉献出奇特的树木，美味可口的果品；身材修长和四肢强健的男人，还有目光坦白得惊人的女子”（《异域的芳香》）；那是“那边”，“那里，一切只是整齐和美，豪华，平静和沉醉”（《敦请远游》）；那是“童年时代所爱的绿色天堂”（《忧伤和流浪》）；那是“故乡美丽的湖”（《天鹅（二）》），“远方的绿洲”（《谎言之爱》），“大理石、水、金属”的世界（《巴黎的梦》）；归根结蒂，那是“未知世界之底”，可望在那里发现“新奇”（《远行》）。这是个虚无缥缈的所在，却正是诗人向往和追求的地方，因为，他并不知道这个地方在哪里，他只是希望离开他生活的那个世界。在这两个世界的尖锐对立之中，孤独、忧郁、贫困、重病的诗人写下了他追求光明、幸福、理想、健康的失败记录。他的呼喊，他的诅咒，他的叛逆，他的沉沦，他的痛苦，他的快乐，他的同情，他的不安，他的梦幻，他的追求，他的失望，都在这种现实与理想、堕落与向上、地狱与天堂的对立和冲突这中宣泄了出来。这种对立和冲突是贯穿《恶之花》的一条主线，沿着这条主线，我们看到了，诗人身处泥淖之中，却回想“远方的绿洲”；涉足于地狱之中，却向往在天堂里飞翔；跟着撒旦游乐，却企望着上帝的怀抱；总之，“生活在恶之中，爱的却是善”。正是在诗人挣扎于这种尖锐的对立和冲突之中，他的形象才被灌注了血肉，被吹进了生命，被赋予了灵魂。同时，这一形象的全部复杂性、深刻性和丰富性也被袒露了出来。

《恶之花》中的诗人是一个在生活中失去了依凭的青年，他带着一种遭贬谪的心情来到世间。他本是一只搏风击雨的信天翁，却跌落在船上任人欺凌；他本是一只悠游在“美丽的湖上”的天鹅，却被关在狭中的樊笼里。他在这个世界中找不到自己的位置。他并非不热爱生活，他并非没有向往和追求。然而，他追求艺术，得到的却是：“有的水手用烟斗戏弄它的尖嘴，有的又跛着脚学这位残废的鸟”（《信天翁》）；他追求美，结果是一片迷茫，

不知该在天上找，还是在深渊里寻（《献给美的倾歌》）；他追求爱情，却在爱情的折磨中失去了自己的心：

——我的胸已瘪，你的手白往上伸，  
我的朋友，你要找的那个地方，  
已被女人的尖牙和利爪蹂躏，  
别找了，我的心已被野兽吃光。

——《倾谈》

时间吞噬着他的生命，“年轻却已是老人”（《忧郁之三》）；他的灵魂开裂，希望破灭，头上有焦灼竖起的黑旗（《忧郁之四》）；他追求无星的黑夜，追求“空虚、黑暗、一无所有”（《纠缠》）；他试图在人群中，在沉醉中，在放浪中，在诅咒中寻求解脱，却均归失败。他想死，把自己交付给蛆虫：

在一块爬满了蜗牛的沃土上，  
我愿自己挖一个深深的墓坑，  
可以随意把我的老骨头摊放，  
睡在遗忘里如鲨鱼浪里藏生。

——《快乐的死者》

这最后一句诗表明他尚未彻底绝望。果然，他打算远游，逃离这个世界，到未吞世界之底去发现新天地。这是一个人完整的一生，以悲剧始，以悲剧终，其间贯穿着一系列不可解决的矛盾。

他追求幸福，渴望改变环境，让穷人该隐战胜富人亚伯，“升到天宇，把上帝扔到地上来”（《亚伯和该隐》），却又要人安分守己，学那猫头鹰：

### 猫头鹰

有黑色的水松荫蔽，  
猫头鹰们列队成阵，  
仿佛那些陌生的神，  
红眼眈眈，陷入沉思。

它们纹丝不动，直到  
那一刻忧郁的时光；  
推开了倾斜的夕阳，  
黑色的夜站住了脚。

它们的态度教智者，  
在这世上应该畏怯  
众人的运动和喧哗；

陶醉于过影的人类，  
永远要遭受到惩罚，

因为他想改变地位。

他向往着“绿洲”，用汗水浇灌玫瑰花的谷穗（《代价》），却又迷恋那个“奇异而象征的自然”这“自然”正是那折磨他的女人，她

像无用的星球永远辉煌灿烂，  
不育的女人显出冰冷的威严。

——《她的衣衫……》

他不断地堕落，并非没有悔恨（《库忒拉岛之行》），但由于自身的软弱，又沉入更深的堕落之中：

我请求有一把快刀，  
斩断锁链还我自由，  
我请求有一剂毒药，  
来把我的软弱援救。

唉，毒药和快刀都说，  
对我充满傲慢蔑视：  
“你不值得人们解脱  
你那可诅咒的奴役，

蠢货！如果我们努力，  
使你摆脱她的王国，  
你的亲吻又将复活  
你那吸血鬼的尸体！”

——《吸血鬼》

他不要世人一滴眼泪（《快乐的死人》），却寄同情于一切飘泊的人们（《天鹅（二）》）；他沉湎于肉欲的狂热中，却梦想着灵魂的觉醒（《活的火把》）。总之，他为“忧郁”所苦，却念念不忘“理想”；他被天堂吸引，却步步深入地狱。波德莱尔在一封信中说过：“如果说有一个人年纪轻轻就识得忧郁和愁闷，那肯定就是我。但是，我渴望生活，希望得到些许安宁、荣誉和对自己的满意。某种可怕的东西对我说：决不可能，但另外一种东西说：试试吧。”他在《恶之花》的抒情主人公的身上灌注的正是这种无可奈何却又不肯罢休的矛盾心态。

厌倦和忧郁，是这颗骚动不安的灵魂的基本精神特征。这种吞噬了维特、勒内、阿道尔夫、奥伯尔曼、曼弗雷德等青年人的精神状态，在《恶之花》中的诗人身上发展到了极点，并且浸透了一种悔恨和焦灼的犯罪感。什么是忧郁？波德莱尔在《恶之花》出版后不久，给他的母亲写了一封信，其中写道：“我所感到的，是一种巨大的气馁，一种不可忍受的孤独感，对于一种朦胧的不幸的永久的恐惧，对自己的力量的完全的不相信，彻底地缺乏欲望，一种寻求随便什么消遣的不可能……我不断地自问：这有什么用？那有什么用？这是真正的忧郁的精神。”对于波德莱尔的忧郁（le spleen），罗贝尔·维

维埃有一个极精细的分析：“它比忧愁更苦涩，比绝望更阴沉，比厌倦更尖锐，而它又可以说是厌倦的实在的对应。它产生自一种渴望绝对的思想，这种思想找不到任何与之相称的东西，它在这种破碎的希望中保留了某种激烈的、紧张的东西。另一方面，它起初对于万事皆空和生命短暂具有一种不可缓解的感觉，这给了它一种无可名状的永受谴责和无可救药的瘫痪的样子。忧郁由于既不屈从亦无希望而成为某种静止的暴力。”实际上，波德莱尔的忧郁，是一个人被一个敌对的社会巨大力量压倒之后，所产生的一种万念俱灰却心有不甘的复杂感觉。要反抗这个社会，他力不能及，要顺从这个社会，他于心不愿；他反抗了，然而他失败了。他不能真正融入这个社会，他也不能真正地离开这个社会。他的思想和他的行动始终是脱节的，这是他的厌倦和忧郁的根源所在。

厌倦和忧郁重要基础是悲观主义。诗人的悲观主义首先具有一种形而上的思辨性质，他把人的生命和它的存在方式之一的时间对立起来，当作一对仇敌。时间的风暴无情地摧残着生命之树，诗人对能否收获仅存的果实毫无信心，因为时间吃掉了生命：

有谁知道我梦寐以求的新花，  
在冲得像沙滩一样的泥土下，  
能找到带来生机的神秘食品？

——哦痛苦！哦痛苦！时间吃掉生命，  
而噬咬我们的心阴险敌人，  
靠我们失去的血生长和强盛！

——《仇敌》

诗人从这种脱离社会、脱离人的活动的感觉出发：光阴流逝，生命衰颓，进而意识到人类的活动与时间之间所存在的矛盾，有限和无限的矛盾。他试图通过艺术来解决这一矛盾。然而，马尔罗从中悟出：“艺术是一种反命运。”而诗人却发出了无可奈何的慨叹：“艺术长而光阴短”，他挖不出那些埋藏在遗忘中的珍宝，他不能让那些在孤独中开放的鲜花见到阳光（《厄运》）。他不但对自己的工作失去信心，而且在流逝的光阴面前怀着一种恐惧的心理，身不由主地走上一条无所作为的道路，因为一切都对他说：“太晚了！”每一瞬间都在剥夺他的快乐，而他自己却是无能为力：

记住吧，时间是个贪婪的赌徒，  
从不作弊，每赌必赢！这是律法。  
日渐短促，夜渐悠长；你记住吧，  
深渊总是干渴，漏壶正在空虚。

——《时钟》

对他来说，“可爱的春天失去了芬芳”，爱情、争吵、快乐都在挥手告别（《虚无的滋味》），积极的生活已属不可能；然而，消极地生活，在生活中接受失败，躲在彻底的清静之中何尝容易。森林的喧哗与他内心的骚乱相呼应，在大海的呼啸中，他听到了哭泣和呻吟；即便是在给诗人以抚慰的黑夜中，

也还有星光的熟悉的语言；他只好去追求“空虚、黑暗、一无所有”，然而那也只是一重帐幕，后面仍有万物在活动（《纠缠》）。于是诗人遵从了猫头鹰的教导：“在这世上应该畏怯众人的运动和喧哗”，曾经一度参加过1848年革命运动的诗人终于消沉颓唐，在革命失败后脱离了政治活动，企图关门闭户，“在黑夜中建造我仙境的华屋”：

暴乱徒然地在我的窗前怒吼，  
不会让我从我的书桌上抬头；

——《风景》

诗人就这样沉浸在对过去的缅怀中，而现实则对他呈现出一种丑恶、阴森、充满了敌意的面貌。未来，这对诗人来说是一个极陌生的概念，他不相信社会的进步会给人带来幸福，他也不知道将来会是怎样一副模样。他的希望是一个虚幻缥缈的所在，其形象取自往事的回忆，如他在旅行中所到达的热带岛屿，但那也仅仅是经他改造的一种主观的感觉和印象。这样“辉煌往昔”（《黄昏的和谐》），丑恶的现实，陌生的未来，如同三只巨手，同时在撕扯着诗人。他对过去的缅怀是执著的，他对现实的憎恶是强烈的，而他对未来的憧憬却是朦胧而微弱的。这是诗人的悲观主义的特点，其来源是一种清醒的“恶的意识”。

这种恶的意识使诗人的悲观主义成为当时广泛流行的肤浅的乐观主义的反动。这种悲观固然是消极的，但是，比起那种虚假的乐观来说，无疑具有更丰富的启示和教训，因而也是深刻的。所谓“恶的意识”，其实就是对客观世界和现实社会的一种清醒冷静的认识，在悲观中透出一线哪怕是微弱的希望。在《无可救药》那首诗中，那星，那灯，那火炬，就像失望中的一线希望，活跃在诗人沉重阴郁的心中。虽然那来自天上的星光是苍白的，那来自地下的灯是嘲讽的，那火炬闪着撒旦的光，但毕竟像是一只警觉的眼睛，在注视着恶，观察着恶，解剖着恶。因此，诗人的悲观厌世实在是出于一种对这个世界的强烈的爱，他不能改变这个世界，他只能在他的所爱中倾注深厚的同情。

《恶之花》中的诗人是一个普通人，除了按照当时资产阶级的偏见，他是个无所事事没有用处的人之外，他的生活与下层的穷苦人几无区别。然而，他写诗，写文章，他是个脑力劳动者。虽然他出身在一个中等资产阶级的家庭，但他受到母亲的诅咒，从家里逃了出来，而与下层的受压迫的人们建立了某种联系，因此，他对穷人以及一切被社会抛弃的人所怀有的同情，他对劳动的赞美和对劳动者的尊敬，是深沉的、真诚的、发自内心的。他与他们的心是相通的，他的同情不是一种自上而下的施舍，而是出于同病相怜的亲切感受。他分担他们的痛苦和悲哀。因此，他能够在太阳的养育万物的光和热中融入自己的同情和怜悯，他这样想象着太阳：

它像诗人一样地降临到城内，  
让微贱之物的命运变得高贵，  
像个国王，没有声响，没有了随从，  
走进所有的病院，所有的王宫。

——《太阳》

女乞丐的美丽和受人欺凌的命运，引起了他的愤慨（《给一个红发女乞丐》）；那寻找着家乡的椰子树的黑女人，“憔悴而干枯”，使他不能忘怀（《天鹅（一）》）；那瞪着无光的眼球的盲人，令诗人想到自己的无望的追求（《盲人》）；那引起母亲妒忌的赤心的女仆，使他觉得该带几朵花去供奉（《您曾嫉妒过……》）；而那些风烛残年，被生活压弯了腰的老人们，他们眼中的仇恨的光，使他陷入极大的不平静之中；那些囚徒，那些被遗弃的水手，那些渴望着安息的穷人，那些垂危的病人，那些年老色衰的女伶……所有这些漂泊者，流浪者，被社会和岁月抛弃的人们，都分享着诗人的同情和怜悯。值得注意的是，诗人的视野中，从未出现过达官贵人和绅士淑女，唯一的一位高贵的女人却是一位转瞬即逝的过客，而引起诗人同情和遐想的，又仅仅是她那一身丧服和庄严的悲哀。

人憎恶那丑恶的巴黎，而在他的心中最温暖的地方却是一个劳动的巴黎。他曾在庄严的钟声中凝视过唱歌闲谈的工厂和远上云天的煤烟之河（《风景》）；他曾经怀着欣喜的心情注视过巴黎的苏醒，像个辛勤的老人抓起了工具（《晨光熹微》）；他更因劳动者所企盼的黄昏的降临而感到宽慰，因为沉思的学者可以抬头，疲倦的工人可以上床了（《薄暮冥冥》）。他还对艺术家的奋斗寄予深切的同情，因为他们追求理想的美至死不悔，正与他的心息息相通（《艺术家之死》），劳动，这是人区别于自然界万物的最根本的特征，对诗人来说，它代表着人们最伟大的品质。萨特从中看出了波德莱尔的矛盾，他说：“波德莱尔憎恨人以及‘人面的残暴’，但因其对人类劳动成果的崇拜复又成为人道主义者。”

诗人不仅分担一切受压抑的人们的痛苦和悲哀，他还怀着崇敬的心情倾听他们不平的呼声，赞美他们的美好理想。他在那喝醉了酒的拾破烂者的身上看出了他们酷爱正义的优秀品德：

常见一个拣破烂的，跌跌撞撞，  
摇头晃脑，像个诗人撞在墙上，  
毫不理会那些密探、他的臣民，  
直把心曲化作宏图倒个干净。

他发出誓言，口授卓越的法律；  
把坏蛋们打翻，把受害者扶起，  
他头顶着如华盖高张的苍穹，  
陶醉在自己美德的光辉之中。

——《醉酒的拾破烂者》

这深厚的同情心成了诗人人道主义精神的基石，其核心是人的命运，人与自然、人与社会的不和谐。诗人赞美女人的首饰和服装，因为这是人为的结果；诗人诅咒人类的罪恶，因为他相信基督教的原罪说，认为是自然教人犯了罪；诗人憎恨这个社会，因为这个社会让人处于非人的境地。这其中有一个极大的矛盾，那就是他不大相信人类能改善自己的境遇，因此，人类上升只是一种“意愿”，而人类堕落，却是一种“快乐”。在这场意愿与快乐的争战中，孰胜孰败，就诗人自己来说，依旧是一个未知数。

不可排解的忧郁，执著但是软弱的追求，深刻复杂的悲观情绪，深厚的人道主义精神，这是《恶之花》中的诗人形象的基本性格特征。波德莱尔成功地塑造了这一形象，就其典型性来说，他可以厕身于维特、勒内、阿道尔夫、奥伯尔曼、曼弗雷德等著名主人公之间而毫无愧色，而且，他比他的兄长们更复杂、更深刻、更丰富，因为他身上流的是他的创造者的血液，他使用的是他的创造者的眼睛，支配他的行动的是他的创造者的灵魂。《恶之花》中的诗人虽然没有姓名，但我们实在是理由把他称作波德莱尔。然而，他并不是现实中的波德莱尔的翻版，而是一个经过浓缩、凝聚、升华的波德莱尔。夏尔·阿斯里诺说得好，波德莱尔的一生是其作品的“注解和补充”，而他的作品则是其一生的“总结，更可以说是他的一生的花朵。”因此，波德莱尔和《恶之花》中的诗人之间，不是绝对的等同，而是有机的融合。

《恶之花》是一篇坦诚的自白，是一次冷静的自我剖析；但它也是一面镜子，照出了七月王朝和第二帝国时代资产阶级青年的面貌和心灵，照出了世纪病进一步恶化的种种征候。

## 时代的一面“魔镜”

斯丹达尔曾把小说比作大路上的一面镜子，照出过往的车马人群；雨果曾把戏剧比作一面浓缩的镜子，化微光为光明，化光明为火焰；而诗，却常常被比作时代的号角或抒情的芦笛。波德莱尔的《恶之花》，不是一只号角，号角太高亢，《恶之花》没有高昂明亮的音调；它也不是一管芦笛，芦笛太单调了，《恶之花》是复杂的人生和纷繁的世事的一曲交响。这本“有头有尾的书”，倒可以说是一面镜子，然而不是一面普通的镜子；社会的动乱，政权的更迭，人民的苦难，都只浮光掠影一般，在镜子的表面闪闪烁烁，转瞬即逝，而在镜子里深藏不去的，是一片光怪陆离、阴森可怖的景象，透出一股逼人的寒气，直射到观者心中最隐秘的角落。当波德莱尔发现没有一种美是不包含不幸的时候，不禁万分惊异，这样问道：“难道我的头脑是一面魔镜吗？”在他的头脑中，一切都被笼罩在浓重的忧郁之中。《恶之花》正是这个头脑中产生出来的一面魔镜。波兰杰出的批判现实主义作家奥洛什科娃曾经这样写道：“我们可以把小说比作一种魔镜，这种魔镜不仅能反映出事物的外貌及它为众人所能看到的日常秩序，同样也能表现出事物的最深邃的内容，它们的类别和五光十色，以及它们之间所进行的相斥相引，它们产生的原因及其存在的结果。”这当然只是小说家们追求的一种理想，真正可以称为“魔镜”的小说毕竟是最优秀者。但是，小说一旦达到此种境界，便与波德莱尔对于诗的理解相通了，所以，巴尔扎克和福楼拜，在他看来都是伟大的诗人。就其精神实质来说，波德莱尔的《恶之花》和巴尔扎克、福楼拜、斯丹达尔等的优秀小说一样，表现的是一代青年的灵魂，及其在散发着铜臭气的氛围中的沉沦和挣扎；这是时代的情绪，历史的反光，被以间接曲折甚至变形的方式映照出来。

波德莱尔谈到《恶之花》的时候，曾经说过：“在这本残酷的书里，我放进了我全部的心，全部的温情，全部的信仰（改头换面的），全部的仇恨。”此言不虚，他被视为最真诚、最坦白、最勇敢的诗人，也因此有许多学者力图为他的每一首诗找出个人生活方面的依据。事实上，这并不是没有困难的，因为波德莱尔本人十分强调他的诗的非个人性，也就是说，他为了表现某种普遍的情绪和感受，而在书中采用了某些并不属于他个人的细节。当第二帝国的法庭勒令他删除六首诗的时候，他写信给一个杂志的主编说：“我将设法让人理解；——时而很高，时而很低。由于这个方法，我能够下降到丑恶的情欲之中。只有绝对居心不良的人才会不理解我的诗的有意的非个人性。”这种“有意的非个人性”被后来的象征派诗人理解为诗排斥纯粹的个人感情，这是后话。这里波德莱尔的意图却是清楚的：描写某种罪恶，可以把自己并不曾犯下的罪恶加在自己身上。正是这种方法，使《恶之花》远远地超出了作者自传的范围，而具有一种更为普遍、更为本质的意义。事实上，远在《恶之花》出版之前，波德莱尔就表示过反映社会上普遍的感情愿望，他在论工人诗人彼埃尔·杜邦的文章中写道：“在一本不偏不倚的书中，讲一讲路易·菲利普治下的青年的感情、理论、外部生活、内心生活和风俗习惯，该是多么有趣！”这样的书他没有写，但是这种愿望化成了《恶之花》中的诗句。《恶之花》出版之后，波德莱尔针对一些人的攻击，自我辩护说，《恶之花》是“一本表现精神在恶中骚动的书”。波德莱尔的意图并未逃过他的

同时代的人的眼睛。当 1850 年 6 月，《家庭杂志》发表他的两首诗时，曾有过这样的预告：“即将出版”的《边缘》一书，“旨在表现现代青年的精神骚乱和忧郁”。次年 4 月，《议会信使》杂志也曾有过同一本书的预告，其中说道，本书“旨在再现现代青年精神骚乱的历史”。我们知道，《边缘》乃是《恶之花》的雏型。这一切都表明，波德莱尔对《恶之花》所具有的历史的、时代的性质，在思想上是十分明确的。在一本抒情诗集中，作者就是抒情主人公，而抒情主人公的生活范围又超出了作者本人的实际经历，从而使诗集打破了作者自传的束缚，具有一种更广泛、更普遍、更深刻的社会意义，这种关系并不奇怪，文学史上并不缺少这样的例证，尤其是伟大作家的自传性作品更具说服力。英国诗人 T·S·艾略特说得好：“伟大的诗人在写他自己的时候就是在写他的时代。”值得人们注意的是，波德莱尔自觉地意识到了这一点。

“作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。”《恶之花》并不例外。波德莱尔曾经明确地表示过：“我知道我写的是什么，我只讲述我见过的东西。”他断然拒绝刊物对他的作品的任何微小的改动，因为他所写的都是真实的而非臆造的。然而，我们知道，波德莱尔的头脑“是一面魔镜”，他的眼睛也是不同于常人的诗的眼睛。因此，《恶之花》反映社会生活，不是像普通的镜子那样刻板地、一丝不爽地反映它所面对的一切，而是把外界事物经过筛选和幻化之后，再经由这一面魔镜折射出来；波德莱尔看待社会生活，也不像普通人那样把目光停留在事物的表面，而是深入到事物的内部，洞观其中的隐秘的应和关系。固然，我们也可以在《恶之花》中发现不少现实生活中的细节，甚至描写得十分逼真生动的细节，但是不管这些描写是多么引人注目，却毕竟不是《恶之花》反映社会生活的主要方式。由于波德莱尔对小说的真实和诗的真实有着完全不同的看法，在反映和表现时代及社会生活这一点上，《恶之花》就采取了不同于他的叙事性作品的方式。

关于 1848 年革命。这是一次在欧洲近代史上具有划时代意义的革命，波德莱尔一度参加过，并在街垒上战斗过，但是他并不理解这次革命的真正意义，只是受到一种破坏欲的驱使；他并不理解无产阶级的历史革命，只是要发泄对资产阶级的仇恨。他可以在《打开我的心灵》这样一部散文体的作品中直抒胸臆，痛快淋漓：

我在 1848 年的沉醉。  
这种沉醉是什么性质？  
对报复的爱好。对毁灭的自然的乐趣。  
六月的恐怖。人民的疯狂和资产者的  
疯狂。对罪恶的自然的喜爱。  
1848 年所以有趣，仅仅是因为人人都  
在其中建立着有如空中楼阁一样的乌托邦。  
1848 年所以迷人，仅仅是由于可笑之过分本身。

而在《恶之花》中，我们只看到三五处相当隐晦的影射：在《祝福》中，他提到了“愤怒的人民”；在《天鹅》中，他寄同情于“囚徒”、“俘虏”、

“被遗忘在岛上的水手”；在《猫头鹰》中，他告诫人们要畏惧“运动和喧哗”；在《风景》中，他写道“暴乱徒然地在我的窗前怒吼”。寥寥几句诗，就让读者想到了令资产者心惊胆颤的1848年革命，让读者看到了一个资产阶级诗人在革命失败后的消极颓唐的精神状态。影象虽不真切，却激起读者的丰富联想，而且必然沿着波德莱尔所暗示的方向。

关于劳动人民的苦难。在法国历史上，第二帝国被称为“胜利的资产者”的时代，工业资产阶级和资本主义的经济从七月王朝开始，特别是从四十年代开始，获得了蓬勃的发展和壮大，其代价是农村的凋敝，农民的破产，工人工资的下降，劳动人民生活状况的普遍恶化。对于在贫困中挣扎的下层人民，波德莱尔曾表现出深切的同情，他在论彼埃尔·杜邦的那篇文章中，以写实的语句，描绘他们的悲惨境遇：“不论一个人属于什么党派，不论他怀有什么偏见，他都不能不看到这病态的人群而为之动容，他们呼吸着车间里的灰尘，吞咽着棉絮，浸染着水银和艺术杰作所必须的各种毒物，他们睡在虫子堆里……”而在《恶之花》中，直接提到“工人”的诗句中有两处，如在《薄暮冥冥》中：“那些工人累弯了腰重拥枕席”，他们从黄昏的到来中得到慰藉。然而，穷人的命运却在《快乐的死人》一诗中通过象征的手法得到了表现：

死亡给人慰藉，唉！又使人生活；  
这是生命的目的，唯一的希望，  
像琼浆一样，使我们沉醉，振作，  
给我们勇气直走到天气黄昏；

穿过飞雪，穿过浓霜，穿过暴雨，  
那是漆黑的天际的颤颤光华；  
那是写在册子上的著名逆旅，  
那里可以吃，可以睡，可以坐下：

这是天使，在有磁的手指间，  
掌握睡眠恩赐恍惚和梦幻，  
又替赤裸的穷人把床铺整顿；

这是神祇的荣耀，神秘的谷仓，  
这是穷人的钱袋，古老的家乡，  
这是通往那陌生天国的大门！

穷人的劳顿的一生，就是走向死亡的过程，死亡对他们来说，并不是一件可怕的东西，而是休息，是安慰，是解脱。这自然是波德莱尔的一种消极的理解，然而，对于穷人的悲惨处境来说，却又是多么深刻的写照！

关于资本主义的城市文明。随着资本主义制度的确立，城市成为人们政治、经济、文化活动的中心，并且得到了病态、畸形的发展。巴黎是个典型，它成为一座贫富对立十分强烈的“病城”。巴黎同时也是一座充满矛盾

的城市，它既是罪恶的渊藪，又是数百年人类活动的产物，集中了文学艺术等创造性活动的精华。波德莱尔一向被称为“巴黎诗人”，对巴黎有着特殊的感情和深入认识，他在许多文章中强调了现代生活的美和英雄气概，描绘了城市生活的活跃和勃勃生气。他欣赏画家梅里昂的城市风景画，从大都市的庄严中看到了“诗意”，从容纳着工厂的浓烟的天空中感到了“愤怒和怨恨”，而石头的建筑、林立的脚手架等等，都是文明的、痛苦而光荣的装饰。他曾经为贡斯当丹·居伊，一位以画巴黎景物、人物著名的画家，写下这样满怀激情的语句：“他出门！他看着生命力的长河在流动：波澜壮阔，闪闪发光。他欣赏着大都会生活的永恒的美和惊人的和谐，这种和谐神奇地保持在人类自由的动荡之中。他观望着大都市的风光，那浓雾抚摩着的、阳光照射着的石头的风光……”而在《恶之花》中，波德莱尔却增添了现实主义的细节描写，着力在城市的阴暗面中发掘诗意，从而更深刻地暴露出巴黎这座病城的灵魂。在他的笔下，工厂的浓烟变成“煤烟的江河高高地升上天外”（《风景》），在穷人聚居的古老郊区，破屋上的百叶窗变成了“遮蔽秘密淫荡”的屏障（《太阳》），街道是阴郁的，像老人的皱纹，却又嘈杂得震耳欲聋，路灯闪烁着发红的光，照着泥泞的郊区，是辉煌灿烂的巴黎的反面。那乞丐、老人、老太婆、拾破烂的、筋疲力尽的工人、学者，还有偷儿、骗子、赌徒、娼妓，就是这座城市的居民。波德莱尔既描绘了他们一天的结束（《薄暮冥冥》），也描绘了他们一天的开始（《晨光熹微》）。在《晨光熹微》一诗中，那曙光初照、城市渐渐醒来的景色充分地显示了诗人观察的敏锐和感觉的细腻，闪耀着现实主义的光彩：

起床号从兵营的院子里传出，  
而晨风正把街头的灯火吹佛。

这个时辰，邪恶的梦宛若群蜂，  
把睡在枕上的棕发少年刺疼；  
夜灯有如发红的眼，游动又忽闪，  
给白昼缀上一个红色的斑点；  
灵魂载着倔强而沉重的躯体，  
把灯光与日光的搏斗来模拟；  
像微风拂拭着泪水模糊的脸，  
空气中充满飞逝之物的震颤，  
男人倦于写作，女人倦于爱恋。

远近的房屋中开始冒出炊烟。  
眼皮青紫，寻欢作乐的荡妇们，  
还在张着大嘴睡得又死又蠢；  
穷女人，垂着干瘪冰冷的双乳，  
吹着残火剩灰，朝手指上哈气。  
产妇们的痛苦变得更加沉重；  
像一声呜咽被翻涌的血噎住，  
远处鸡鸣划破了朦胧的空气；  
雾海茫茫，淹没了高楼与大厦，

收容所的深处，有人垂死挣扎。  
打着呃，吐出了最后的一口气。  
冶游的浪子回了家、力尽筋疲。

黎明披上红绿衣衫，瑟瑟发抖，  
在寂寞的塞纳河上慢慢地走，  
暗淡的巴黎，揉着惺松的睡眼，  
抓起了工具，像个辛勤的老汉。

这是一个冰冷的早晨，开始劳动的早晨，一日之计在于晨，早晨从来都是与希望同来的，然而，波德莱尔笔下的早晨却是一个没有太阳的早晨，只有劳动而没有希望。这首诗写于四十年代，它所创造的氛围，与波德莱尔在论皮埃尔·杜邦的文章中对工人的悲惨处境的描绘，具有异曲同工之妙，而且别具一种震撼人心的力量。

关于七月王朝和第二帝国的社会风气。从街垒战中诞生的七月王朝，是大资产阶级篡夺了革命果实的产物，它的标志是银行家的钱柜，它的口号是“发财”和“中庸之道”，它的性格特点是“猥琐”和“平庸”，总之，这是一个“重商重利的世纪”；第二帝国则是资产阶级飞扬跋扈的时代，经济的一度繁荣曾给人们带来某种虚假的乐观主义，政治上却以“沙威无处不在”为特征。资本主义的发展，使一切都成为利润的奴隶，整个社会都淹没在拜金主义的冰水之中，极严重地败坏了人们的精神和彼此间的关系。波德莱尔曾在他的文论中一针见血地指出：“当财富被表现为个人的一切努力的唯一的、最后的目的时，热情、仁慈、哲学，在一个折中的、私有制的制度中做成了人们共同财富的一切，都统统消失了。”他以鄙夷不屑的口吻称第二帝国为“绝对陈腐、愚蠢和贪婪的社会”。在一片灯红酒绿、歌舞升平的气氛中，他作出了如下不祥的预言：“世界要完了。……儿子将由于贪婪的早熟而逃离家庭，不是在十八岁，而是在十二岁；他将逃离家庭，不是去寻求充满英雄气概的冒险，不是去解救被锁在塔里的美人，不是为了用高贵的思想使陋室生辉不朽，而是为了作买卖，为了发财，为了和他的卑鄙的爸爸竞争……而资产者的女儿，……在摇篮里就梦想着自己会被卖到一百万。”这种对于金钱的崇拜，在《恶之花》中，是通过诗人的悲惨命运来表现的，他受到家人的诅咒（《祝福》），他受到世人的揶揄（《信天翁》），他的生活像拾破烂的一样潦倒（《醉酒的拾破烂者》），他竟至于为了糊口而不得不出卖自己的灵魂和尊严：

啊我心灵的诗神，口腹的情侣，  
当严寒的一月放出它的北风，  
在那雪夜的黑色的厌倦之中，  
你可有火烘烤你青紫的双足？

那漆黑的夜光穿透了百叶窗，  
你能温暖你冻痕累累的双肩？  
钱袋空空如同你的口腹一般，

你可会从青天上把黄金收藏？

为了挣得那每晚糊口的面包，  
你得像那唱诗童把香炉轻摇，  
唱你并不相信的感恩赞美诗，

或像饥饿的卖艺人做尽手脚，  
以博得凡夫俗子的捧腹大笑，  
君不见你的笑却被泪水浸湿。

（《稻梁诗神》）

《共产党宣言》中指出：“资产阶级抹去了一切向来受人尊崇和令人敬畏的职业的灵光。它把医生、律师、教士、诗人和学者变成了它出钱招雇的雇佣劳动者。”波德莱尔的这首题为《稻梁诗神》的十四行诗不是提供了一个很好的例证吗？诗人非但失去了灵光，竟然落到了拾破烂者的地步，只能乘着酒兴发泄胸中的郁闷，对于无孔不入的第二帝国的密探表示鄙视（《醉酒的拾破烂者》）。总之，波德莱尔用间接的方式、用具体的形象印证了他的直接的议论，从而更生动更鲜明地再现了当时社会风气的本质方面。

综上所述，我们从五个方面指出了《恶之花》与现实的社会生活之间的联系。没有点明任何时代，没有写出任何有代表性的姓名，只是偶尔提到了巴黎、塞纳河、卢浮宫，但是，它通过暗示、影射、启发、象征、以小见大等诗的方法，曲折地反映出时代的风貌，同时，为了内容的需要，它并未摒弃写实的白描手法，勾勒了几幅十分精彩的风俗画。《恶之花》展示的是一幅法国 1848 年前后二十余年的历史画卷，我们可以说它不全面，但我们不能说它不深刻；我们倒似乎可以说，惟其不全面，才愈见出它的深刻，因为抓住了时代的灵魂的一个重要侧面，即胜利的资产阶级和它的一部分知识分子——“比较正直，比较敏感的人，渴望真理和正义的人，对生活抱着很大希望的人”——之间的矛盾。这种矛盾产生了一种精神状态，就是法国文学史所称的“世纪病”（*le mal du siècle*）的进一步恶化，其最基本的症状，是由浪漫派的“忧郁”（*la mélancolie*）演化为波德莱尔的“忧郁”（*le spleen*）。

十九世纪伊始，斯达尔夫人就提出：“忧郁是才气的真正的灵感：谁要是没有体验到这种感情，谁就不能期望取得作为作家的伟大荣誉；这是此种荣誉的代价。”第一位以此为代价赢得荣誉的是夏多布里昂，他的《勒内》表现了贵族阶级的没落子弟对资产阶级革命又欢迎又恐惧的复杂心理，在成千上万的同病相怜的人们之中，也在成千上万的资产阶级的最庸庸碌碌的子弟之中引起强烈的共鸣，成为“整整一代人们的、充满诗意的自传”。而波德莱尔的《恶之花》，则是在资产阶级胜利并且巩固了自己的统治之后，它的一部分“神经比较敏锐、心地比较纯良”的子弟对丑恶的现实感到幻灭的产物。“他们在黑暗的生活里迷失了方向，想给自己寻找一个干净的角落”。而这恰恰是不可能的，所以不可能，是因为他们不能彻底切断他们与资产阶级的联系，他们不能脱离资产阶级而归附无产阶级。这是波德莱尔的忧郁的

最深刻的根源。

《恶之花》作为一面魔镜，反映得最深刻、最全面的，正是这种时代的情绪，它通过富于哲理的沉思和细腻敏锐的感觉，将其集中、浓缩、升华为忧郁（le spleen）这种精神状态。正如恩斯特·莱诺指出的那样：《恶之花》是“应时而生”，波德莱尔写了《恶之花》只不过是记下了一种新的精神状态，这种精神状态散布在当时的氛围中，而 he 是最杰出的创导者。在波德莱尔的笔下，这种精神状态表现为：透不过气来的窒息感，行动上的无能为力，精神上的孤独，不可救药的厌倦，阴森可怖的幻象，不得不生活的痛苦，等等。表现忧郁的诗篇很多，难以一一列举，最著名的有《破裂的钟》、《忧郁之四》、《秋歌》、《纠缠》等。

保尔·艾吕雅指出，波德莱尔“这面魔镜没有蒙上水汽”。保尔·魏尔伦说得更为明快果决：“我认为，夏尔·波德莱尔的深刻的独创性在于强有力地、从本质上表现了现代的人……我还认为，将来写我们这个时代的历史家们，为了不致片面，应该仔细地、虔诚地阅读这本书，它是这个世纪的整整一个方面的精粹和极度的浓缩。”读过《恶之花》的人，会欣然承认：这并不是夸张的评价。

## 应和论及其它

诗可以议论。这是诗中的一格，几乎对任何伟大的诗人来说都是不陌生的。波德莱尔的特点是寓深奥的理论于鲜明的形象这中，读来毫无嚼蜡之感。他的《恶之花》仿佛一枚琢磨得玲珑剔透的钻石，在众多的平面上反射出他的诗歌理论的不同侧面。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、信函和诗篇之中。他的深刻、敏锐、准确、渊博，甚至矛盾，使越来越多的法国文学研究者认为，作为诗人的他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“十九世纪最大的艺术批评家”，安多尼·亚当则断言：“从他的批评文字看，他远比圣勃夫更有把握成为十九世纪最大的批评家。”

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”，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”的时候，就不仅仅是确认了一桩事实，同时还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”来解释诗歌的创造了，“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，注意力和揶揄能力与诗人的自发的能力结合在一个人身上”，即诗人和批评家一身而二任，或者诗人和批评家生来就应该是一个人。这是（就波德莱尔而言）对盛极而衰的浪漫主义的修正与反拨。

波德莱尔的文学活动开始于四十年代初，当时浪漫主义的“庙堂出现了裂缝”，古典主义有回潮之势，唯美主义已打出了旗帜，现实主义尚在混乱这中。“伟大的传统业已消失，而新的传统尚未形成”，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，又是进与退冲突的漩涡。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，也是文艺批评上的伊阿诺斯。他的文艺思想在时代思潮的碰撞中形成，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又有迹可寻的源泉。

诗人波德莱尔又是一位美学家。他的诗歌理论，其实就是他的美学理论，因为他认为：“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；不管它修饰得多么得体、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。”于是，“对于一幅画的评述不妨是一首十四行诗或一首哀歌”。在他看来，诗可以论画，画也可以说诗，诗画虽殊途而同归。因此，《恶之花》中表现或陈述出来的创作思想和创作方法与他在其它地方所作的阐述既相互补充，又相互发明，水乳交融，浑然一体。

“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》草拟的序言中的话，如果再加上应和论和想象论，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（人的主观世界也可以是现实世界的一部分）和非现实世界（例如想象世界，中国文论中所谓“意境”之境，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”，“我们的世界只是一本象形文字的字典”。表现周围世界的真实是小说的目的，而不是诗的目的，“诗最伟大、最高贵的目的”是美，诗要表现的是“纯粹的愿望、动人的忧郁和高贵的绝望”。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”，要“翱翔在世这上，轻易地了解那花儿和无语的万物的语言”。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”。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，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，乃是因为他独具慧眼，能够读懂这部“象形文字的字典”。所谓“读懂”，就是洞见世界的整体性和世界的相似性，而这种“整体性”和“相似性”的表现是自然中的万物之间、自然与人之间、人与人之间、人的各种感官之间、各种艺术形式之间有着隐秘的、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、精练地、形象地表达了这种理论：

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  
那样歌唱精神和感觉的激昂。

这首诗被称为“象征派的宪章”，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。自然是一种有机的生命，其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出的，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”，从而达到物我两忘、浑然无碍的境界。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替代沟通，被称为“通感”，是一种心理和生理的现象，其运用和表现在我国古典诗文中也并不鲜见，但那往往是作为一种修辞手段或“描写手法”来使用的。波德莱尔则不然，他将通感作为应和的入口甚至契机，进而使之成为全部诗歌理论的基础，由此而枝叶繁盛的象征的森林于是覆盖了人与自然、精神与物质、形式与内容、各种艺术之间等等一切关系。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义的，相互的，交流的，应和的”。他讽刺“宣过誓的现代的美学教授”“在在（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！”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，色彩有说话，香气诉说着观念的世界。”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”。所谓“取得胜利”，就是创造一种“纯粹的艺术”，实现灵魂内外的直接交流。

应和的理论并非波德莱尔首创，瑞士学者罗贝一博努瓦·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和普罗提诺，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。我们从波德莱尔的言论中可以看出，他是融汇了十八世纪瑞典哲学家威登堡的神秘主义、十八世纪德国浪漫派作家霍夫曼的“应和论”、十九世纪法国空想社会主义者傅利叶的“相似论”，运用丰富的想象，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立论和创作的依据。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。充满激情的创作更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。”根据波德莱尔的应和论，诗人的地位和使命也大大地改变了。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，诗人虽然依旧有崇高的地位，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。诗人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”，“发掘恶中之美”，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，辩认者，又是什么呢？”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”，而应该求助于暗示，“某种富于启发性的巫术”，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”。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，暴露其各方面的联系。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直觉为出发点的思考和联想。

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象力和洞察力，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“记忆中拥塞着一切材料进行分类、排队”，用“强制的理想化”使之“变得协调”，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”。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。在这个问题上发生疑问，甚至给予完全否定的回答，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日趋明朗。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，他对政治的变迁还寄予了某种希望，在1848年革命中，也曾以相当积极的姿态参与街垒与战斗，或者创办具有革命倾向的报纸。这时，他对上述问题曾经以相当明确的语言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《1946年的沙龙》卷首的《告资产者》中公开申明：“这本书自然是献给资产者的，因为任何一本书，如果不对拥有用数量和智力的大多数人说话，都是一本愚蠢的书。”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）接到的人的思想和摆动得更富有旋律的同一条线上传达出来”。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。”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薄弱的政治信念，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，对上述问题就给予了不同的回答，语言也往往相当激烈，而所关心的问题也更偏向于形式的方面。他说：“清除了自身外并无其它目的，它不可能有其它目的。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。”“诗是自足的，诗是永恒的，从不需要求助于外界。”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。”他对“许多人认为诗的目的是某种教诲，或是应当增强道德心，或是应当改良风俗，或是应当证明某种有用的东西”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”。因此，表现了美的艺术品本身就是道德的，它不必将道德、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可以导致文学观念的演变。

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的影响。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，而肯定的则是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广义的社会功用。因此，当有人责备福楼拜的《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。”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的宗教指导阅读，那他活该倒霉。”事实上，他也特别强调了发表于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。他坚决地认为，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”。

波德莱尔在发表于1857年的《再论爱伦·坡》一文中这样写道：“请听明白，我不是说诗不淳化风俗，也不是说它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，说他的诗拙劣，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。”这段话表明，他不是反对诗能产生或具有道德作用或功利效果，他反对的是为了功利的目的写诗，因此，他可以对自己的作品发表两种不同的看法，既是矛盾的，又是统一的。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”，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它目的。”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”。波德莱尔所以反对说教，是因为他认为说教会破坏“诗的情绪”。他把“诗的情绪”的对立面叫作“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”。由此可见，波德莱尔所强调的诗所以为诗的特点，他的许多接近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、强调诗与其它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歌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。”波德莱尔是不大赞同雨果的诗歌理论的，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和技巧，但是他也从未否定过诗的思想内涵。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。他打破了当时流行的真善美不可分割的观念，虽然过分强调了其间的区别，而忽视甚至否定了其间的联系，但对于冲击资产阶级的虚伪文学来说，仍不失为一种积极的贡献，尤其对西方现代诗歌就形式与内容问题的探索（例如所谓“语言炼金术”之说），更是一种不容忽视的声音。

波德莱尔反对诗人主观上为了道德的目的而写诗，这并不意味着他赞成诗人可以不负责任地任意挥笔写；而他本人也的确是一贯鄙视那种专事刺激官能的淫秽文字的。他认为：“诗的本质上是哲理，但是由于诗首先是宿命的，所以它之为哲理，并非有意为之。”所谓“宿命”，说的是诗人以诗为生命，为存在，为世界。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”。应该说，这个结论是很深刻的，它划清了艺术与人类的其它表达方式的界限，规定了自身发展的道路和方向；但是，这个结论也有严重的欠缺，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”，又必然会导致诗歌走上脱离社会脱离人生的道路。不过，就波德莱尔本人而言，这种“纯粹的、无所为的美”是否是唯一的存在，应否成为诗人的唯一的追求，都是很少怀疑的。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，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”，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。”那么，美究竟是什么？波德莱尔在许多地方谈到美，他对美的独特看法很值得注意。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，其中有些茫然的、可供猜测的东西。……神秘、悔恨也是很美的特点。”“不规则，就是说出乎意料，令人惊讶，令人奇怪，是美的特点和基本成分。”他列举了十一种造成美的精神，例如无动于衷、厌倦无聊、心不在焉、厚颜无耻、冷漠、强悍、凶恶等等，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。”众所周知，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精神的表现，打上了鲜明的时代烙印。所谓“美是古怪的”、“美总是令人惊奇的”，正是要让平庸的资产者惊讶，要骇世惊俗，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、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”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，而由于我们有我们的特殊的激情，所以我们有我们的美。”波德莱尔的这种观点是一贯的，七年之后的1853年，他又写道：“构成美的一种成分是永恒的，不变的，其多少极难以确定，另一种成分是相对的、暂时的，可以说是时代的风尚、道德、情欲，或是其中一种，或是兼容并蓄。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人的生活才是美的观念，而为现实生活充当艺术品的内容进行阴力的鼓吹。“有多少种追求幸福的习惯方式，就有多少种美”，“每个民族都拥有自己的美和道德的表现”，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。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，而且在艺术上可以是美的，也就是，恶中之美是值得发掘的。有些人指责波德莱尔以丑为美，这是没根据的。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，具有强烈的时代感。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。美吸引和诱惑着诗人，诗人却往往感到迷惘和颓丧，他不禁慨叹道：“啊！难道应该永远地痛苦或者永远地逃避美吗？自然啊，你这冷酷无情的蛊惑者，你这战无不胜的敌手，放开我吧！别再引动我的欲望和我的骄傲了！研究美是一场决斗，诗人恐怖地大叫一声，随后即被战胜。”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”。美在波德莱尔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。

然而，诗人喜欢“克服障碍”，他不灰心，不气馁，他仍然在苦苦地追求。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“想象力”。

灵感，是浪漫派诗人特别钟爱的东西，而在波德莱尔的眼里，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，是灵感上产生

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”。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“不知道天才应该如何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”。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。”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：

我将独自把奇异的剑术锻炼，  
在各个角落里寻觅韵的偶然，  
绊在字眼上，就像绊着了石头，  
有时会碰上诗句，梦想了许久。

这正是他关于灵感的观点的形象写照。因此，他嘲笑那些绝对相信灵感的作家“装作如醉如痴的模样，闭上眼睛想着杰作，对混乱状态怀着充分信心，等待着抛到天花板上的字落在地上成为诗”。然而，波德莱尔并不否认灵感，恰恰相反，他还相当精确地描绘过灵感袭来的情景，特别是他还有过这样奇特的感受：“灵感总是招之即来，却不总是挥之即去。”这正道出了诗人在灵感的裹挟下欲罢不能的情形。总之，在灵感和艰苦的劳动之间，波德莱尔显然更推崇后者，这既是他个人的经验之谈，也是他关于美的观念的必然结果。

艰苦的精神劳动不仅有助于灵感的产生，还有助于想象力的发挥。波德莱尔基于对世界的统一和相似性的认识，特别重视想象力的作用，因为想象力是应和现象的引路人和催化剂，“是想象力告诉颜色、轮廓、声音、香味所具有的精神上的涵义”。他把想象力奉为人的“最珍贵的秉赋，最重要的能力”，“一切能力中的王后”，“它理应统治这个世界”。不仅艺术家不能没有想象力，就是一个军事统帅，一个外交家，一个学者，也不能没有想象力，甚至音乐的欣赏者也不能没有想象力，因为一首乐曲“总是有一种需要由听者的想象力加以补充的空白”，这可推广及于其它艺术领域，如文学、绘画等，那么，想象力究竟是什么呢？波德莱尔说：“它是分析，它是综合，但是有些人在分析上得心应手，但是有些人感受很灵敏，或许过于灵敏，却没有想象力……它在世界之初创造了比喻和暗喻，它分解了这种创造，然后用积累和整理的材料，按照人只有在自己灵魂深处才能找到的规律，创造一人新世界，产生出对于新鲜事物的感觉。”在他看来，想象力是一种“神秘的”能力，深藏在人的灵魂的底层，具有“神圣的来源”。这种观点与应和的理论是一脉相承的，所谓“规律”，正是应和论所揭示的规律，所以，波德莱尔又以更明确的语言写道：“想象不是幻想，想象力也不是感受力，尽管难以设想一个富有想象力的人不是一个富有感受力的人。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。”由此可以看出，波德莱尔认为，想象力是一种近乎直觉的能力，并有浓厚的神秘色彩。这也许不是对想象力的科学说明，但是，更值得注意的是，波德莱尔并未割断想象与现实生活的联系，因此，他认为必须说明的是，“想象力越是有帮手，才越有力量，好的想象力拥

有大量的观察成果，才能在与理想的斗争中更为强大”。同时，他还肯定：“想象是真实的王后，可能的事也属于真实的领域。”想象力“包含批评精神”。这就是说，想象归根结底是一种理性的活动。波德莱尔看到了创作行为既是自觉的又是不自觉的，所以他不推崇“心的敏感”而强调“想象力的敏感”，他指出：“心的敏感不是绝对地有利于诗歌创作，一种极端的心的敏感甚至是有害的。想象力的敏感是另外一种性质，它知道如何选择，判断，比较，避此，求彼，既迅速、又是自发的。”这样，波德莱尔就不仅深刻地批判了“艺术只是摹写自然”的理论，树立了想象在文艺创作中的崇高地位，扩大了“真实”的领域，而且还把想象建立在对客观世界的观察与分析之上，冲淡了它的神秘色彩，加强了它与现实生活的联系。

波德莱尔在创作中，谨守古典的规则，追求纯熟的技巧，因为他虽然十分重视想象力的作用，却丝毫不抱怨形式的束缚。他推崇“巨大的热情”和“非凡的意志”相结合的人。所谓“意志”，就是驾驭热情的能力。他正确地阐述了想象力和技巧之间的关系：“一个人越是富有想象力，越是应该拥有技巧，以便在创作中伴随着这种想象力，并在克服后者所热烈寻求的种种困难。而一个人越是拥有技巧，就越是要少夸耀，少表现，以便使想象力放射出全部光辉。”想象力和技巧，轻重，主从，判然有别，各居其位。这样的见解既通达又深刻，可谓精辟。技巧是在一定的束缚中所获得的自由。波德莱尔认为，诗歌的格律不是凭空捏造杜撰出来的，而是精神活动本身所要求的基本规则的集合体，格律从不限制独创性的表现，相反，它还“有助于独创性的发扬”。

技巧和规则所以重要，还因为它们反映了人为的努力。波德莱尔的美学观念中的一个重要原则是重艺术（即人工）而轻自然。他认为艺术是美的，是高于自然的，而自然是丑的，因为它是没有经人为的努力而存在的，所以与人类的原始罪恶有关系。自然使人由于本能的驱使而犯罪，相反，“一切美的、高贵的东西都是理性和算计的产物”，美德是“人为的，超自然的”，因此，他的结论是：“恶不劳而成，是前定的；而善则是一种艺术的产物”。写诗也是如此，呕心沥血做出来的诗，才可能是好诗，而自然流露的诗，所谓“从心里出来的诗”，他是不以为然的。所以，“心里有激情，有忠诚，有罪恶，但唯有想象里才有诗”。绘画也不例外，“一处自然胜地只因艺术家善于置身其中的现实的感情才有价值”，所以，“想象力造就了风景画”。波德莱尔的这种重艺术轻自然的观点显然是打上了基督教原罪说的印记，但是从美学上看，却是有错误也有真理的。其错误则在于割断了艺术与自然的关系，把两者绝对地对立起来。其真理则在于指出和肯定了艺术的作用，即人对自然的加工和改造的作用。自然本身有美，也有丑，认为顺应自然就是美，这种观点也是片面的。波德莱尔反对艺术单纯地模仿自然，也是直接与这种观点相关联的。同时，波德莱尔所说的自然含义很广，既包括大自然，也包括人们周围的社会存在，甚至还有所谓人性等等，因此，他的厌恶自然也包含着反抗社会现实的意思，所谓“人造天堂”，既是一种逃避，也是一种追求。当然，说波德莱尔与人异趣，厌恶大自然的一切，那也有失公正，他的许多诗篇和画评就是证明，而且他的早期文学评论恰恰是强调“真诚”和“自然”的。因此，对于波德莱尔的许多厌恶“单纯的自然”的言论，应该从他强调艺术的角度去看，而不应该加以绝对化，夸大他的某些不正常的心理和过激的言辞。

## 在浪漫主义的夕照中

文学史家一般认为：1820—1830年是法国浪漫主义运动的极盛期。

当波德莱尔于1845年前后登上文坛的时候，法国文坛上已是另一番天地。他发现，曾经是轰轰烈烈、所向披靡的浪漫主义运动失去了锋芒，在卷土重来的伪古典主义面前颇露出窘态。有一些批评家出来宣布浪漫主义已经名存实亡，更多的人则在报刊上撰文，力陈其弊，总之，“很少有人愿意赋予这个词以一种实在的、积极的意义”。然而，波德莱尔恰恰是这很少的人中一个，他不相信，“有一代人会为了一面没有象征意义的旗帜而同意进行几年论战”。他决心重新赋予浪漫主义这个词以“一种实在的、积极的意义”。1862年1月12日，波德莱尔发表了一首十四行诗，题为《浪漫派的夕阳》：

初升的太阳多么新鲜多么美，  
仿佛爆炸一样射出它的问候！  
怀着爱情礼赞它的人真幸福，  
因为它的西沉比梦幻还光辉！

我记得！……我见过鲜花、犁沟、清泉，  
都在它眼下痴迷，像心儿在跳……  
快朝天边跑呀，天色已晚，快跑，  
至少能抓住一缕斜斜的光线！

但我徒然追赶已离去的上帝；  
不可阻挡的黑夜建立了统治，  
黑暗，潮湿，阴郁，到处都在颤抖，

一股坟墓味儿在黑暗中飘荡，  
我两脚战战兢兢，在沼泽边上，  
不料碰到蛤蟆和冰凉的蜗牛。

原诗发表时，出版者在最后一行诗下附了一条小注，其文曰：

早在古典主义者、浪漫主义者、现实主义者、绮丽派之间的争吵前几个世纪，就已经有了“愤怒出诗人”这句话……很明显，“不可阻挡的黑夜”云云，是波德莱尔先生对文学现状的特点的概括，而“蛤蟆”和“冰冷的蜗牛”则指的是与他属于不同流派的作家。

据考证，这篇小注出自波德莱尔本人之手，所谓“与他属于不同流派的作家”指的是当时专以描摹丑陋场景为能事的现实主义作家，也就是波德莱尔所说的“常情常理派”。

《浪漫主义的夕阳》清楚地表明了波德莱尔对浪漫主义运动的怀念，对文坛现状的鄙夷以及他那种无可奈何却又竭力想推陈出新的心情。法国的浪漫主义运动曾经有过光荣的日子，然而，1830年七月革命之后，当年戈蒂耶

身穿红背心大闹法兰西喜剧院的那种狂热和激情已逐渐冷却，曾经充满了希望的文学革命也很快露出衰颓的光景，这不能不使波德莱尔有今不如昔之感，他在《论泰奥菲尔·戈蒂耶》一文中写道：“任何一位醉心于祖国荣光的法国作家，都不能不怀着骄傲和遗憾的感情回首眺望那个时代，那时处处都潜伏着蕴含丰富的危机，那时浪漫主义文学是多么蓬勃有力地发展着。”“骄傲和遗憾”，正是波德莱尔灌注在这首诗中的感情。他骄傲，因为那个时代升起了那么多璀璨的明星，它们的光芒给法国文学带来了那么强大的活力；他遗憾，因为物换星移，那个时代毕竟过去了，接踵而至的是“不可阻挡的黑夜”，次日的黎明将宣告怎样的一天？是晴？是阴？是雨？法国的诗歌面临着转折的关口，似乎隐隐约约地传来了对新人的呼唤。从描写转向暗示，从比喻转向象征，从造型转向音乐，难道这将是法国诗走向现代的路口吗？无论是诗坛的盟主雨果，还是批评的权威圣勃夫，仿佛都还陶醉在昔日的荣光里。

法国浪漫主义文学的全盛期是十九世纪二三十年代。1820年3月，拉马丁发表《沉思初集》，史称“浪漫主义诗歌的第一次表现”；1827年，雨果发表了讨伐伪古典主义的檄文《克伦威尔 序言》，浪漫主义运动开始有了自己的宣言和领袖，前后几年工夫，犹如风起云涌，名篇佳作接踵而至，蔚为壮观，例如雨果的《颂歌集》（1822），《东方集》（1829），拉马丁的《诗与宗教的和谐》（1830），维尼的《摩西》和《埃洛阿》（1824），缪塞的《月光谣》（1829），大仲马的《亨利三世和他的宫廷》（1829），等等，面目一新的浪漫主义文学一扫伪古典主义的腐朽、封建理智的干瘪和第一帝国时代的僵死的形式，法国文坛顿时改变了面貌。到了1830年初，雨果的《艾纳尼》上演，更是彻底摧毁了伪古典主义的堡垒，使这“一个类似文艺复兴的运动”达到了令人眩目的顶峰。紧接着杰作迭出，令人眼花缭乱，目不暇接，例如雨果的《巴黎圣母院》和《秋叶集》（1831），《光与影》（1840）；缪塞的《给穆娜》（1832），罗拉》（1833），拉马丁的《约瑟兰》（1836），《天使谪凡》（1838）；维尼的《斯岱洛》（1832），《狼与死》（1838）；戈蒂耶的《莫班小姐》（1835），等等。自我表现与自我崇拜，感情的充沛与抒发，语言的夸张与怪诞，对理想的追求，对奇特事物的爱好，对异国风情的向往，总之，对一切束缚个性和自由的陈规旧习的冲击，成了这二十年间文学王国的君主。然而，浪漫主义运动在顶峰上停留的时间并不长，《艾纳尼》上演（1830年2月25日）后不久，七月王朝的建立就一下子打折了这些在高空中翱翔的雄鹰翅膀，使他们一个个朝着平庸而又肮脏的土地跌了下去，然后各自走上了不同的道路。雨果自1840年出版《光与影》之后就暂时沉默了，忙于政治活动；1843年他的剧本《城堡里的伯爵》演出失败，被史家看作浪漫主义运动结束的标志，而可以提供佐证的还有，仅仅一个月后，朋萨尔的古典主义悲剧《吕克莱斯》演出大获成功。自称第一个“使诗走下巴纳斯山”和“把人的心弦本身给予缪斯”的拉马丁，1838年发表长诗《天使谪凡》之后就搁笔了，实际上作为诗人已不复存在。以塑造孤傲坚忍的诗歌形象著称的维尼也已遁入象牙之塔，缠绵病榻，在忧郁中撰写回忆录和出入社交界。浪漫主义的“顽皮的孩子”缪塞早已写出他的主要作品，只是偶尔再写些小说和剧本。当年为《艾纳尼》大喊大叫的急先锋戈蒂耶，早在1832年就开始宣扬“为艺术而艺术”了。法国诗坛上一时竟有人去楼空之感，人们进入了一个彷徨、徘徊、探索、尝试的时期，“诗坛上

再无流派的约束”。

活跃在 1819 年至 1830 年间的那些诗人们，年少气盛，感觉敏锐，抓住了复辟时代最紧迫的问题，即自由主义，在诗界掀起了一场革命。他们的抱负很大，也的确改变了法国诗歌的面貌，并且产生了比现实主义更为深远的影响，然而，这支队伍并非步调一致的队伍，他们的目标并非一致，因此，当他们在政治上受到挫折，感到失望的时候，他们思想上的极端和方法上的偏颇也就暴露出来，并导致某些消极的后果。因此，浪漫主义运动的胜利，就其本身来说，并不巩固，其对法国诗歌所作出的承诺在很大程度上并没有兑现。

浪漫主义运动过分地强调了个人感情的挖掘和流露，结果导致了感情的浮夸和泛滥，矫揉造作取代了天真和诚挚；不适当地突出自我表现，促使文学中的个人主义恶性膨胀，用崇拜自我代替了对社会和他人的探索及研究；片面地夸大诗人的社会作用，以人类导师自许，又使诗歌中充满了空洞的高调和盲目的乐观。

1830 年之后，在个人主义的浪潮中，年轻一代的文人在强调自由和感觉的口号下，盲目追求新奇和刺激，使本来就存在于法国文学中的神怪幻觉作品更变本加厉地发展起来。“自十八世纪末起，一股幻觉之风就从英国刮到法国。自 1797 年起到 1803 年止，这期间小说中充斥着妖魔和吸血鬼。……此风在帝国时代一度消失，1815 年后复又兴起。”1830 年至 1833 年间，英国的理查森和德国的霍夫曼的作品被翻译介绍到法国，更助长了这种风气，颓风所至，连雨果、巴尔扎克、梅里美、乔治·桑这样一些作家都未能幸免。大作家也许有能力“取其精华，去其糟粕”，而追随其后的众多二流作家大概就只能步入歧途了。

波德莱尔的《浪漫派的夕阳》描绘的正是浪漫主义在 1840 年之后的这种趋向衰败的景象。

其实，浪漫主义文学的这种颓势，已不再是当时文坛上慧眼独具的人才能够看到的了。《城堡里的伯爵》的失败是在 1843 年，然而在此之前若干年，已经出现了回到古典主义上去的苗头。1837 年，女演员拉赛尔首演拉辛的《费德尔》，获得巨大成功，从此声名大噪，是缪塞首先撰文表示热烈祝贺并给予高度评价。1840 年初，一位名叫肖德才格的批评家在《艺术家》杂志上撰文宣称：“当代文学的重要性日益减少。书局里和书店里徒然地堆着大批新书，公众无动于衷，表示冷淡。充其量只有几个无所事事的女人或逃学的学生匆匆看上一小时这种苍白的、乏味的作品。”所谓“当代文学”，当然指的是与古典主义文学相对的浪漫主义文学。他在 1841 年出版的《论法国当代作家》一书中尖锐地指出：“倾吐私衷”和“发泄感情”的时代已经过去了。他认为浪漫派没有实现自己的诺言，没有“回答普遍的要求”，批评浪漫派过分地推崇自我：“他们幻想着在琴弦上歌唱自己，把自己当作他们的唯一主题，洋洋自得地颂扬他们生活中的最微不足道的事情；他们像一个画家一辈子不知疲倦地以一百种方式自己……他们临泉自赏……永远是我，总是我，我歌唱，我旅行，我爱，我哭，我痛苦，我嘲弄，我辱骂宗教或者我祈祷上帝……”语言不免尖刻，说的却的确是实情。肖德才格是一位偏于保守的批评家，但是他的意见却很有代表性，为不止一位浪漫派作家所证实。

不过，运动虽然是失去了势头，但运动的主将们仍然健在，甚至正当盛年，他们仍然是一代文学青年崇拜的偶像和学习的楷模。因此，1840 年那一

代的青年仍然是在浪漫主义的氛围中成长起来的。

波德莱尔是个“世纪儿”，尽管他的“摇篮靠着一个书柜”，里面放着《百科全书》，他仍然被浪漫主义这“美的最新近、最现时的表现”所征服。如同大多数复辟时代的青少年人一样，他也把夏多布里昂当作自己的导师，十四岁时就感到正在步步接近深渊，对勒内的叹息心领神会；拉马丁的《沉思集》拨动了千万人的心弦，也在他的心头唤起对“永恒”与“和谐”的向往；至于雨果的诗篇，中学生波德莱尔更是反复吟诵，不绝于口，虽然他对1830年以后热衷于政治活动的雨果颇有微词，两人的美学思想也大相径庭，但对于《心声集》、《秋叶集》、《黄昏之歌》和《光与影》这些浪漫主义杰作，他却始终怀有一种崇敬和向往的感情。浪漫派作家中对波德莱尔影响最大的要算是圣勃夫和戈蒂耶了。圣勃夫的小说《情欲》第一次使波德莱尔在痛苦和快乐之间建立了联系，学会了把痛苦变成“真正的快乐”。圣勃夫的细腻的自我心理分析和自我精神反省，他对古典诗歌的爱好，都给波德莱尔留下深刻的印象。至于《约瑟夫·德洛姆的生活、诗歌和思想》更被他称作“昨日之《恶之花》”，波德莱尔也乐于承认。或是出于批评家的短视，或是出文人的嫉妒，圣勃夫不太看重这位在诗歌上远远超过他的年轻人，但波德莱尔却毕生将他视为师长。戈蒂耶也是以导师的面目出现的。把他和波德莱尔联系在一起的，是对艺术美即形式美的追求，不过，波德莱尔并没有跟随他走上“为艺术而艺术”的道路，只是在形式方面肯下苦功夫罢了。他直接得益于戈蒂耶的，也许是后者对巴黎这座现代大都会的描绘，那种阴暗、冰冷的笔调显然与《巴黎风物》有着某种联系。此外，波德莱尔还是英国文学和德国文学的爱好者。英国的拜伦和雪莱，是他最喜欢的诗人，他在拜伦身上看重的是反抗和自由的精神，他认为拜伦“出色地表达了激情的谴责性部分”，他“发出的辉煌的、耀眼的光芒，照亮了人心中潜伏着的地狱”。德国的浪漫派作家霍夫曼则把他引入一个充满灵与肉、天与地、人与自然相互应和的神秘天地。美国的爱伦·坡更是波德莱尔精神上的兄弟。

夕阳无限好，只是近黄昏。波德莱尔决心赶在日落之前，“抓住一缕斜斜的光线”。他抓住了。这一缕仍然灿烂的余晖在他的手中化作一片光明，“灼热闪烁，犹如众星”，在人们的心灵中激起“新的震颤”。他的《恶之花》就像笼罩在一片浪漫主义的夕照中的一朵金蔷薇，新奇，美丽，迷人。

根据美国当代批评家维克多·布隆贝尔的说法，法国的浪漫主义有四个基本的主题（包括正题和反题）：孤独；或被看作痛苦，或被看作赎罪的途径；知识，或被当成快乐的骄傲的根源，或被当成一种祸患；时间，或被看作未来的动力，或被看作解体和毁灭的原因；自然，或被当成和谐与交流的许诺，或被当成敌对的力量。

《恶之花》保留了这些基本的主题，孤独感，流亡感，深渊感，绝望感，流逝的时光，被压抑的个性及其反抗，对平等、自由、博爱的渴望，社会和群众对诗人的误解，等等，又无一不带有浪漫主义的典型色彩。

《信天翁》从主题到风格，都纯然是一首浪漫主义的诗：

水手们常常是为了开心取乐，  
捉住信天翁，这些海上的飞禽，  
它们懒懒地追寻陪伴着旅客，  
而船是在苦涩的深渊上滑进。

一当水手们将其放在甲板上，  
这些青天之王，既笨拙又羞惭，  
就可怜地垂下了雪白的翅膀，  
仿佛两只桨拖在他们的身边。

这有翼的旅行者多么地靡萎！  
往日何其健美，而今丑陋可笑！  
有的水手用烟斗戏弄它的嘴，  
有的又跛着脚学这残废的鸟！

诗人啊就好像这位云中之君，  
出没于暴风雨，敢把弓手笑看；  
一旦落地，就被嘘声围得紧紧，  
长羽大翼，反而使它步履艰难。

巨大的飞鸟，异域的海洋，暗示出流亡的命运；鲜明的对比，贴切的比喻，直接展示出诗人的厄运，尤其是“诗人啊就好像这位云中之君……”这样的明喻，明白无误地揭出诗的主旨。从主题到手法，到色彩，都使这首诗与一首慨叹诗人命运的浪漫派诗歌无异。当然，诗中将大海比作“痛苦的深渊”，读来令人悚惧，已经透出波德莱尔式的阴冷。在《祝福》一诗中，波德莱尔把诗人比作儿童，生来就饱受不被理解之苦，但他把痛苦看作疗治不幸的“圣药”和“甘露”，坚信诗人将因此而受到上帝的眷顾。在《死后的悔恨》一诗中，诗人更把希望寄托于死后世人（他的情人）的悔恨，这首十四行诗收尾的两节三行诗写道：

而坟墓，我那无边梦想的知己，  
（因为啊坟墓总能够理解诗人）  
在那不能成眠的漫漫长夜里，

将对你说：“你这妓女真不称心，  
若不知死者的悲伤，何用之有？  
——蛆虫将如悔恨般啃你的皮肉。

诗人的谴责虽然有希望作为后盾，但他毕竟只能向坟墓倾吐自己的“无边的梦想”，这不禁令人想起浪漫主义先驱夏多布里昂的《墓中回忆录》。

《献给美的颂歌》也是一首具有浪漫主义特色的诗篇。那强烈的、无处不在的对比特别引人注目：天空和深渊，善行和罪恶，夕阳和黎明，欢乐和灾祸，恶魔的目光和神圣的目光，使英雄变得怯懦和使儿童变得勇敢，美来自天上还是来自地狱，等等，这种两两相对的形象和意念像瀑布一样倾泻而下，一直持续到终篇，逼得人想到雨果的著名的对照原则。波德莱尔的一首无题小诗（《恶之花》第99首）更给人一种雨果式的亲切感：

的地方，

有我们白色的房子，小而安详；  
两尊石膏像，波莫娜和维纳斯，  
一片疏林遮住了它们的躯体，  
在傍晚的时候，太阳流金泛彩，  
光线在玻璃上变成碎块，  
它像在好奇的天上睁开双眼，  
看着我们慢慢地、默默地晚餐，  
大片大片地把它美丽的烛光  
洒在粗糙的桌布和布窗帘上。

恬淡，素雅，一派田园风光中充溢着柔情缱绻的眷恋。这里波德莱尔向他母亲倾吐的心里话。不粉饰，去雕琢，一片天籁，这不正是浪漫派诗人孜孜以求却往往失之过火的东西吗？

浪漫派还有一个心爱的主题，那就是对于魔王撒旦的赞颂或谴责。他们沿着弥尔顿的《失乐园》开辟的道路，把撒旦看作是反抗的精灵、智慧的代表和光明的使者。或者，他们遵循歌德的《浮士德》的方向，把撒旦看作对人的尊严的不可抗拒的诱惑、腐蚀和毁灭。波德莱尔在这个主题上表现出强烈的浪漫主义精神。他即有对恶魔的崇拜，致力于表现“恶的奇特的美”，又有对恶魔的恐惧，其中掺杂着无可奈何的屈服。前者如《唱给撒旦的祷文》。波德莱尔在诗中祈求撒旦怜悯他的“无尽的苦难”，最后做了这样的祷告：

撒旦啊，我赞美你，光荣归于你，  
你在地狱的深处，虽败志不移，  
你暗中梦想着你为王的天外！  
让我的灵魂有朝一日憩息在  
智慧树下和你的身旁，那时候，  
枝叶如新庙般荫蔽你的额头！

而后者则有《毁灭》这样的诗，把诱惑中的欢乐当作远离上帝的痛苦，流露出一种欲罢不能的情绪，从而陷入被恶魔毁灭的恐惧之中：

魔鬼不断地在我的身旁蠢动，  
像摸不着的空气在四周荡漾；  
我把它吞下，胸膛里阵阵灼痛，  
还充满了永恒的、罪恶的欲望。

恶魔无处不在，狡猾地投其所好，阴险地张开诱惑的罗网，而落入圈套的人则在欢乐中遭到毁灭，这种过程在诗中被揭示得异常清晰。尤其难得的是，被诱惑者具有清醒的恶的意识，对犯罪的心理进行了深入、细致而有步骤的分析。

这也许是波德莱尔比先前的浪漫派诗人高明的地方。在《魔鬼附身者》、《薄暮冥冥》等诗中，也都于清晰的描绘中见出深刻的分析。远行，逃逸，怀旧，异国情调，是《恶之花》的重要主题，也是浪漫主义诗歌的基本的主题。波德莱尔并没有在很多地方留下足迹，相反，他也许是当时的诗人中旅

行最少的人。他只是在巴黎这座“病城”中频繁地更换住所，他那些神奇瑰丽的旅行都在头脑中进行。当然，他有过一次不情愿的远航，虽然他中途匆匆返回，却给他带来了意料之外的“财富”，使他生出无穷无尽的幻想。于是，大海，航船，海鸟，香料，远古，异域，等等，就都成了他心爱的形象和梦幻的天地。

其它如“时间”、“自然”等主题，也都在《恶之花》中占有重要地位，并且都蒙上了一重浪漫主义夕阳的余晖。总之，《恶之花》的浪漫主义色彩随处可见。然而，这是一片在夕阳中开放的花朵，它们不是高扬着头，轻轻地迎风摇摆，而是微微垂首，陷入痛苦的沉思。

波德莱尔是一位经历了两次社会革命的浪漫主义者，较之前辈或兄长，他对浪漫主义的理解已经有了很大的变化。他并未亲身经达 1830 年七月革命，也没有体验过二、三十年代的那些浪漫主义者的狂热和激情，但是他对七月革命后浪漫派的迷惘和消沉却有着切身的体验和深刻的感受。波德莱尔是在浪漫主义的颓风中成长起来的。早在 1838 年，他才十七岁，就敏锐地感觉到当时文坛上的一切“都是虚假的、过分的、怪诞的、浮夸的……”他在写于四十年代初的中篇小说《舞女芳法罗》中对浪漫主义的弊病进行了清算，借主人公之口说道：“可怜我吧，夫人，更确切地说，可怜我们吧，因为我有许多跟我一样的弟兄；是对所有的人的恨，对我们自己的恨，使我们说了这么多谎话。我们不能通过自然的途径变得高贵和美，我们感到绝望，这才把我们的脸涂得稀奇古怪。我们一心一意地矫饰我们的心，用显微镜研究它的可憎的赘瘤和见不得人的疵点，并且恣意夸大，因此，我们不能用其他人所用的那种语言说话。他们为生活而生活，我们却为认识而生活。这就是奥秘所在。……我们像疯子一样地进行心理分析，越想了解就越疯得厉害……”这是三十年代后期登上文坛的那些浪漫派的自白，也是一代青年的绝妙的心灵画像。波德莱尔是过来人，既有深切的体验，又有清醒而冷静的目光，尤其有一种无所畏惧的分析精神，所以他能够做出这样鞭辟入里的批评。

斯丹达尔曾经给浪漫主义下过一个著名的定义：“浪漫主义是为人民提供文学作品的艺术。这种文学作品符合当前人民的习惯和信仰，所以它们可能给人民以最大的愉快。”波德莱尔继承并且深化了斯丹达尔的这种观念，对浪漫主义提出了新的理解：“对我来说，浪漫主义是美的最新近、最现时的表现。”所谓“最新近、最现时”，就是当时人们的生活、社会的脉搏、时代的精神。因此，他认为，需要给浪漫主义灌注新的生命，关键并不在于主题的选择、地方的色彩、怀古的幽情、准确的真实，而在于“感觉的方式”，即新鲜的感受，独特的痛苦，对现代生活的敏感，即勇于挖掘和表现现代生活的英雄气概。他指出：“谁说浪漫主义，谁就是说现代艺术，——也就是说：各艺术包含的种种方法所表现的亲切、灵性、颜色、对无限的渴望。”因此，不能在外寻找浪漫主义，只有在内部才能找到它。

《恶之花》在浪漫主义的夕照中开放，具有诡奇艳丽的色彩和神秘幽远的意境。其诡奇艳丽，可以说占尽浪漫主义的外部风光，而其神秘幽远，则可以说深得浪漫主义的内里精髓。例如《信天翁》一诗，“船在苦涩的深渊上滑进”就展现出一个极富联想的形象，透出了不同于浪漫主义的异响。在《献给美的颂歌》中，诗人于一系列鲜明的对比之外，在美的饰物中发现了“恐惧”和“谋杀”这两个怪物，暗示出诗人对追求美所感到的绝望和悲观，使这首诗获得了象征主义的特色。我们在《灯塔》、《墓地》、《鬼》、《忧

伤与漂泊》、《远行》诸诗中，也可以看到同样的情况。这样，波德莱尔就在浪漫主义的躯体上注入了象征主义的血液，使浪漫主义的主题、色彩和情调在更深刻、更隐秘的程度上被更有力地表现了出来。波德莱尔终于赋予了浪漫主义这个词以“一种实在的、积极的意义”。

波德莱尔曾经严厉地批评过浪漫主义，但是他从来也没有否定过浪漫主义。他在精神上始终保持着浪漫主义的锐气，是一个挽狂澜于既倒、并且能够继往开来的浪漫主义者。也许正是为此，福楼拜才对波德莱尔说：“您找到了使浪漫主义恢复青春的方法。”

然而，恢复了青春的浪漫主义已不完全是原来的浪漫主义了，它有了新的面貌、新的目光、新的感觉、新的精神了。

## 穿越象征的森林

波德莱尔使法国浪漫主义恢复了青春。他深入到浪漫主义曾经探索过的未知世界的底层，在那里唤醒了一个精灵，这精灵日后被称作象征主义。虽然有人将其戏称为“阿尔卡之龙”，暗寓子虚乌有之义，但是在波德莱尔之后，人们始终在进行着不懈的努力，试图给予明确的界定，至少也要勾画出大致的轮廓。尤其是 1886 年之后的那一批自称为象征派的诗人们，公开申明：“夏尔·波德莱尔应该被视为目前这场运动（指象征主义运动——笔者注）的真正先行者。”于是，文学的观察者们，无论是将象征主义断定为追求理念，还是规定为探索梦境，还是归结为暗示通感手法的运用，甚至简单地概括为反传统的精神，都不约而同地把目光转向波德莱尔，试图从他那里掘出最初的泉水。应该说，波德莱尔不负众望，他在浪漫主义和象征主义之间架起了一座桥梁，然而这是一座向内伸展的桥梁，直通向浪漫主义的最隐秘的深处，连浪漫派诗人都不曾意识或不曾挖到的深处。

有论者说：“象征主义就在浪漫主义的核心之中。”它曾在拉马丁、雨果、维尼等人的某些诗篇中透出过消息，曾在杰拉尔·奈瓦尔的梦幻中放出过异彩，更曾在德国浪漫派诗人如诺瓦利斯的追求中化作可望而不可即的“蓝色花”。然而，处在浪漫主义核心中的象征主义毕竟还只是“潜在可能的”，“为了重获真正的象征的诗，还必须有更多的东西：一种新的感觉方式，真正地返回内心，这曾经使德国浪漫派达到灵魂的更为隐秘的层面。因此，需要有新的发现，为此，简单的心灵的直觉就不够了，必须再加上对我们的本性的极限所进行的深入的分析”。所以，诗人要“真正地返回内心”，就不能满足于原始的感情抒发或倾泻，而将情绪的震颤升华为精神的活动，进行纯粹的甚至抽象的思索，也就是“分析”。这种分析，在波德莱尔做起来，就是肯定了人的内心所固有的矛盾和冲突，即：“在每一个人身上，时时刻刻都并存着两种要求，一个向着上帝，一个向着撒旦。”他发现并且深刻地感觉到，高尚与卑劣之间有着密切的联系，无意识和向上的憧憬有着同样紧迫的要求。这种深刻的感觉，马赛尔·莱蒙将其界定为“对于精神生活的整体性的意识”，并且认为这是波德莱尔有意识地寻求解决人的内心矛盾冲突的途径，也就是他要“到未知世界之底去发现新奇”，与已知的现实世界的丑恶相对立的“新奇”。这“新奇”天上有，地下有，梦中亦有，要紧的是离开这个世界，哪怕片刻也好。他的所谓“人造天堂”其实是有意识地促成一种梦境，起因于鸦片，起因于酒，都不重要，重要的是创造一个能够加以引导的梦境。“象征主义首先是梦进入文学”。波德莱尔也曾指出：“梦既分离瓦解，也创造新奇。”他有一首诗叫作《巴黎的梦》，极鲜明生动地再现了他在灵魂深处所进行的冒险；他通过这首诗直接叩击读者的潜意识的大门，剥露出“生活的超自然的一面”。请试读之：

—  
这一片可怖的风光，  
从未经世人的俗眼，  
朦胧遥远，它的形象  
今晨又令我醺醺然。

奇迹啊布满了睡眼！

受怪异的冲动摆布，  
我从这些景致里面，  
剪除不规则的植物，

我像画家恃才傲物，  
面对着自己的画稿，  
品味大理石、水、金属  
组成的醉人的单调。

楼梯拱廊的巴别塔，  
成了座无尽的宫殿，  
静池飞湍纷纷跌下，  
粗糙或磨光的金盘；

还有沉甸甸的瀑布，  
犹如一张张水晶之帘，  
悬挂在金属的绝壁，  
灿烂辉煌，令人目眩。

不是树，是廊柱根根，  
把沉睡的池塘环索，  
中间有高大的水神，  
如女人般临泉照影。

伸展的水面蓝英英，  
堤上岸边红绿相间，  
流过千万里的路程，  
向着那世界的边缘。

那是宝石见所未见，  
是神奇的流水，也是  
明晃晃的巨大镜面，  
被所映的万象惑迷！

恒河流在莽莽青昊，  
无忧无虑，不语不言，  
将其水瓮中的珍宝，  
倾入金刚石的深渊。

我是仙境的建筑师，  
随心所欲，命令海洋  
驯服地流进隧道里，  
那隧道由宝石嵌镶；

一切，甚至黑的色调，  
都被擦亮，明净如虹，  
而液体将它的荣耀  
嵌入结晶的光线中。

天上没有一颗星星，  
甚至没有一线残阳，  
为了照亮这片奇景，  
全凭自己闪闪发光！

在这些奇迹的上面，  
翱翔着（可怖的新奇！  
不可耳闻，只能眼见！）  
一片沉寂，无终无始。

## 二

我重开冒火的双眼，  
以看见可怕的陋室，  
我重返灵魂，又痛感  
可咒的忧虑的芒刺；

挂钟的声音好凄惨，  
粗暴地高向了正午，  
天空正在倾泻黑暗，  
世界陷入悲哀麻木。

这首诗分为两个部分，两部分在长度上和意境上的不协调显得十分突兀，然而正是这突兀造成强烈的对比，使第二部分成了一个惊叹号，把诗人（或读者）从大梦中唤醒，或者像一块巨石，突然打碎了深潭的平静。然而这梦之醒、潭之碎，正与人心的矛盾和冲突相同，一波未平，一波又起，每一次醒，每一次碎，都激励着人们更急迫地敲响梦的“象牙或牛角之门”。这是早晨的梦，但是梦中的世界比窗外的世界更明亮，更整齐，更美。这世界有的是坚硬的大理石，闪光的金属和清澈的水，这世界拒绝的是不规则的植物和嘈杂的声响，这世界充满了红和绿的色彩，连黑色也不再给人以沉重愁惨之感。这是一个和谐、有序、整齐和明亮的世界。诗人在这里发现了“新奇”，所谓新奇，实际上就是人世间的失谐、无序、混乱和黑暗的反面。对于感觉上麻木的世人来说，这新奇是可怕的；对于精神上懒惰的世人来说，这寻觅新奇的精神冒险也是可怕的。然而诗人是无畏的，他的勇气来自构筑人造天堂的强烈愿望和非凡意志。虽然梦境不能久长，但诗人必须尽力使之延续，他靠的是劳动和技巧，精神的劳动使他痛苦的灵魂摆脱时空的束缚，超凡入圣，品尝没有矛盾没有冲突的大欢乐；艺术的技巧使他将这大欢乐凝固在某种形式之中，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，于是，对波德莱尔来说，“一切都有了寓意”。经由象征的语言的点化，“自然的真实转化为诗的超真实”，这是波德莱尔作为广义的象征主义

的缔造者的重要标志之一。波德莱尔实际上是把诗等同于存在，在他看来，真实的东西是梦境以及他们想象所创造的世界，但是，“自然的真实”并不是可以任意否定的东西，波德莱尔也不打算否定，因此，诗的第二部分又让“自然的真实”出场，“时间”这敌人无情地将梦境打碎，告诉诗人：梦已做了一个上午，该回到现实中来了，哪怕现实是一个“悲哀麻木”的世界。这种梦境与现实的对立正是人心中两种要求相互冲突的象征。

梦境的完成需要想象力的解放，而想象力的解放则依赖语言的运用，因为波德莱尔实际上认为，语言不仅仅是一种工具，也同时是一种目的，语言创造了一个世界，或者说，语言创造了“第二现实”。这里的语言自然不是人们日常生活中仅仅用于交流的语言，而是诗的语言，是用于沟通可见之物与不可见之物、梦境与现实、“人造天堂”和人间地狱之间的语言。这样的语言是诗人通过艰苦的劳动才能创造出来的语言，因此波德莱尔说：“在字和词中有某种神圣的东西，我们不能率意为之。巧妙地运用一种语言，就是施行某种富有启发性的巫术。”同时，他还有“召魂，神奇的作用”、“暗示的魔法”、“应和”等相近的说法，这一切自然与当时颇为流行的神秘学（占星术、炼金术等）有着深刻的联系，但就其实质来说，则是表达了波德莱尔的诗歌观念，正如瑞士批评家马克·艾杰尔丁格指出的那样：“波德莱尔和奈瓦尔一起，在韩波之前，在法国最早将诗理解为‘语言的炼金术’、一种神奇的作用和一种转化行为，此种转化行为类似于炼金术中的嬗变。”

诗所以为诗，取决于语言。波德莱尔从应和论出发，痛切地感到语言和它要表达的意义之间的距离。所谓“文不逮意”，并不总是由于对语言的掌握不到家，有些情境，有些意蕴，有些感觉，确乎不可言传，得寻别的途径。然而就诗来说，这别的途径仍然不能跳出语言的范围，所谓“语言炼金术”，正表达了象征主义的诗人们在语言中寻求“点金石”的强烈愿望。波德莱尔既然要探索和表现事物之间非肉眼、非感觉所能勘破的应和与一致的关系，就不能不感觉到对这种点金石的迫切需要。结果，他摈弃了客观地、准确地描写外部世界的方法，去追求一种“富有启发性的巫术”，以便运用一种超感觉的能力去认识一种超自然的本质，他所使用的术语有着浓厚的神秘主义色彩，然而他所要表达的内容却并不神秘。他所谓的“超自然主义”，指的是声、色、味彼此应和，彼此沟通，生理学和心理学已经证明，这并非一种超感觉的、超自然的现象，而是一种通感现象（la synesthésie），在他之前已反映在许多作家的作品中了。波德莱尔的创新之处，在于他把这种现象在诗创作中的地位提高到空前未有的高度，成为他写诗的理论基础。因此，他虽然也使用传统的象征手段，但象征在他那里，除了修辞的意义之外，还具有本体的意义，因为世界就是一座“象征的森林”。所以，象征并不是诗人的创造，而是外部世界的固有之物，要由诗人去发现、感知、认识和表现，正如象征派诗人梅特林克所说：“象征是大自然的一种力量，人类精神不能抗拒它的法则。”他甚至进一步指出：“诗人在象征中应该是被动的，最纯粹的象征也许是在他不知道的情况下产生的，甚至是与他的意图相悖的……”因此，我们不难理解，为什么波德莱尔要把想象力当作“各种功能的王后”，当作引导诗人在黑暗中前进的“火炬”。想象力在浪漫派诗人那里，是意境和感情的装饰品，而在波德莱尔看来，想象力则是一种有血有肉、有具体结果的创造力。所谓“富有启发性的巫术”，其实就是运用精心选择的语言，在丰富而奇特的想象力的指引下，充分调动暗示、联想等手段，创

造出一种富于象征性的意境，来弥合有限和无限、可见之物和不可见之物之间的距离。波德莱尔在《天鹅（二）》中写道：“一切都有了寓意。”他在诗中追求的就是这种寓意（l'allégorie），但是，他所说的寓意并非传统的含有道德教训的那种讽喻，而是通过象征所表现出来的人的灵性（la spiritualité）。所谓灵性，其实就是思想。诗要表现思想，这是对专重感情的浪漫派唱了反调，这也是波德莱尔对象征主义诗歌的一大贡献。波德莱尔的诗富有哲理，就是由此而来。而所谓哲理，并不是诗人从某位哲学家那里贩来硬加在诗中的，相反，他必须在生活本身中挖掘和提炼。波德莱尔在日记中写道：“在某些近乎超自然的精神状态中，生命的深层在人们所见的极平常的场景中完全显露出来。此时这场景便成为象征。”这就意味着，某种思想、某种哲理，可以从日常生活的平凡中汲取形象，通过象征的渠道披露人生的底蕴。从《恶之花》中我们可以看出，波德莱尔很少直接抒写自己的感情，他总是围绕一个思想组织形象，即使在某些偏重描写的诗中，也往往由于提出了某种观念而改变了整首诗的含义。我们可以举出最为一些人诟病的《腐尸》一诗为例。这首诗共十二节四十八行，诗人用了一半的篇幅来描写一具腐尸，纤毫毕露，似可触摸，形象的丑恶催人作呕，笔触的冷静令人咋舌。据说当时有一些不满现实的青年在咖啡馆里朗诵此诗，在座的资产者们个个大叫“丑闻”，波德莱尔也因此获得“尸之王”的雅号。如果诗到此为止，那确是一幅出自拙劣画匠之手的拙劣的画，怕连诗也称不上。但是，诗并未到此为止，诗人斜出一笔，用三节抒情的诗句慨叹腐尸的原形已成梦境，透出了一星思考的端倪。接着，诗人用了两节诗警告他的情人：

——而将来你也会像这垃圾一样，  
像这恶臭可怖可惊，  
我眼睛的星辰，我天性的太阳，  
您，我的天使和激情！

是的！您将如此，哦优美之女王，  
领过临终圣礼之后，  
当您步入草底和花下的辰光，  
在累累的白骨间腐朽。

倘使诗在这里结束，虽说已有了些意蕴，但终究不过是一篇红粉骷髅论而已，不出前人窠臼。所幸诗人的笔不曾停下，他写出了最后一节：

那时，我的美人啊，告诉那些蛆，  
接吻似地把您啃噬；  
我的爱虽已解体，但我却记住  
其形式和神圣本质！

这真是惊人之笔，转眼间化腐朽为神奇，使全诗的面貌顿时改观，原来诗人的目的并不在“把丑恶、畸形和变态的东西加以诗化”，也不是“歌咏尸骸”，“以丑为美”。他是在别人写作红粉骷髅的诗篇上引出深刻的哲理：精神的创造物永存。对此，法国批评家让-彼埃尔·里夏尔有过极好的概括：“在《腐

尸》这首诗中，对于精神能力的肯定最终否定了腐朽，这种精神能力始终在自身中保留着腐烂肉体的‘形式和神圣本质’：肉体尽可以发霉、散落和毁灭，但其观念继续存在，这是一种牢不可破的、永恒的结构。”关于这首诗的主旨，我们不仅可以从诗本身得出这样的结论，波德莱尔本人的信件和日记也可以提供佐证。例如他在日记中就说过：“精神创造的东西比物质更有生命力。”他还特别地提到“形式”：“人创造的一切形式，都是不朽的。”这就是为什么他在给友人的信中不无悲哀地慨叹：“我被视为‘尸体文学的诗人’，这使我很痛苦。”众多的读者所以在这首诗中只看到“丑恶”，甚至“不道德”，是因为他们被具体的形象挡住了去路，而对诗人的精神活动麻木不仁。他们既无力捕捉住诗中的象征，也就无力从整体上把握住诗的主旨。

瓦雷里在《波德莱尔的位置》一文中指出，波德莱尔是最早对音乐感到强烈兴趣的法国作家之一。他还引用自己写过的文字，对象征主义做出了著名的界定：“被称作象征主义的那种东西可以简单地概括为诗人想从音乐那里收回他们的财富这种共同的意愿。”这里的“收回”一词，大有深意。诗与音乐本来就有不解之缘，富于旋律美和节奏美的诗家代不乏人，浪漫派诗人中就有拉马丁、雨果、戈蒂耶等。象征主义诗人要从音乐那里收回的财富的清单显然还要长得多。波德莱尔曾经为《恶之花》草拟过好几份序言，其中有一份提纲表明，他试图说明诗如何通过某种古典经论未曾阐明过的诗律来使自己与音乐联系在一起，而这种诗律的“根更深地扎入人的灵魂”。这种“诗律”也许就是象征主义要从音乐那里索回的主要财富。波德莱尔的诗固然不乏“音色的饱满和出奇的清晰”、“极为纯净的旋律线和延续得十分完美的音响”，然而使之走出浪漫主义的低谷的却是“一种灵与肉的化合，一种庄严、热烈与苦涩、永恒与亲切的混和，一种意志与和谐的罕见的联合”。可以推想，当瓦雷里写下“化合”(une combinaison)、“混合”(un mélange)以及“联合”(une alliance)这几个词的时候，他一定想到了音乐，想到了音乐不靠文字仅凭音响就能够发出暗示、激起联想、创造幻境的特殊功能。而这恰恰是波德莱尔的诗的音乐性之精义所在。波德莱尔力图摒弃描写，脱离合乎逻辑的观念演绎，抓住某种特殊的感觉并且据此和谐地组织意象，最终获得一种内在的音乐性。他的许多富于音乐性的诗，如《遨游》、《秋歌》、《阳台》、《恋人之死》、《颂歌》、《沉思》等，都不止于音调悦耳，韵律和畅。特别是题为《黄昏的和谐》的那一首，更被誉为“满足了象征派的苛求”：“通过诗重获被音乐夺去的财富”。下面就是这首诗：

那时辰到了，花儿在枝头颤震，  
每一朵都似香炉散发着芬芳；  
声音和香气都在晚风中飘荡；  
忧郁的圆舞曲，懒洋洋的眩晕！

每一朵都似香炉散发着芬芳；  
小提琴幽幽咽咽如受伤的心。  
忧郁的圆舞曲，懒洋洋的眩晕！  
天空又悲又美，像大祭台一样。

小提琴幽幽咽咽如受伤的心，  
温柔的心，憎恶广而黑的死亡！  
天空又悲又美，像大祭台一样；  
太阳在自己的凝血之中下沉。

温柔的心，憎恶广而黑的死亡，  
收纳着光辉往昔的一切遗痕！  
太阳在自己的凝血之中下沉……  
想起你就仿佛看见圣体发光！

黄昏，落日，鲜花，小提琴，一个个孤立的形象，实在却又模糊，造成了一片安详而又朦胧的氛围。眩晕，死亡，下沉 遗痕，一系列具体的感觉，真实却很飘忽，汇成了一股宁静而又哀伤的潜流。香炉，大祭台，圣体，一连串富有宗教意味的譬喻，烘托出一种万念俱释、澄明清净的心态。同时，这首诗采用了“马来体”的形式而略加变化，反复咏唱，一如祈祷，具有强烈的感染力。这首诗曾经进入德彪西等人的音乐，该不是偶然的。

总之，自波德莱尔之后，特别是 1886 年象征主义成为一次文学运动之后，站在象征主义这面大旗下面的诗人虽面貌各异，却也表现出某些共同的倾向。例如，在基本理论方面，他们都认为世界的本质隐藏在万事万物的后面，诗人处于宇宙的中心，具有超人的“视力”，能够穿透表面现象，洞察人生的底蕴，诗人的使命在于把他看到的東西破译给人们；诗人不应该跟在存在着的事物后面亦步亦趋，与此相反，是精神创造世界，世界的意义是诗人赋予的，因此，物质世界和精神世界之间存在着一种深刻的统一性，一切都是互相应和的，可以转换的。在诗歌的表现对象上，他们大多是抒写感情上的震颤而从不或极少描写，也不刻画人物形象，甚至也不涉及心理活动的过程。他们要表现的永远是一种感情，抽象的、纯粹的感情，一种脱离了（并不是没有）本源的情绪。诗人力图捕捉的是他在一件事物面前所产生的感情上的反应，而将事和物隐去。有人说，象征主义的作品其大半是写在作者头脑中的，写在纸上的只是其一小半，只是其结果。象征主义诗人对事对物的观察、体验、分析、思考都是在他拿起笔来之前就完成了的，所写下的往往只是一记心弦的颤动，一缕感情的波纹，一次思想的闪光，其源其脉，都要读者根据诗人的暗示自己去猜想，而诗人也认为他们是能够猜得到的。因此，个人受到的压抑，心灵的孤独，爱情的苦恼，对美的追求，对光明的向往，对神秘的困惑，这些浪漫派诗歌中经常出现的主题，虽然也经常出现在象征派诗人的笔下，却因表现手法的不同而呈现出别一种面貌。在表现手法上，他们普遍采用的是象征和暗示，以及能够激发联想的音乐感。象征在他们那里具有本体的意义，近于神话的启示。象征派诗人很少作抽象玄奥的沉思冥想，总是借助于丰富的形象来暗示幽微难明的内心世界。形象也往往模糊朦胧，只有诗人的思想是高度清晰的。与此同时，他们都非常重视词语的选择，甚至认为词语创造世界。很明显，上述的这一些，我们都可以在《恶之花》中找到最初的那一滴水。

瓦雷里指出：“波德莱尔的最伟大的光荣……在于孕育了几位很伟大的诗人。无论是魏尔伦，还是马拉美，还是兰波，假使他们不是在决定性的年龄上读了《恶之花》的话，他们是不会成为后来那个样子的。”他们后来成了

什么样子？他们成为法国象征主义诗歌的无可争议的三颗巨星。“魏尔伦和兰波在感情和感觉方面继续了波德莱尔，马拉美则在诗的完美和纯粹方面延伸了他”。瓦雷里此论，后人只可充实和发展，但是不能推翻。波德莱尔和法国象征主义的关系，后人也是只可挖掘并丰富，但是不能切断。

## 按本来面目描绘罪

恶早在 1852 年，《恶之花》中还只有二十来首诗问世，就有人在报上著文指出：“夏尔·波德莱尔是一位年轻的诗人，神经质，肝火旺，易怒且令人怒，在日常生活中常常惹人生厌。（其作品）表面上不合情理，内里却是很现实主义的。”此语殊不祥，五年后，《恶之花》果然以“现实主义”罹罪。

这现实主义，仿佛波德莱尔在浪漫主义的夕照中拖在身后的一条长长的影子，仿佛波德莱尔在穿越象征的森林时踩在脚下的一块坚实的土地，他甩不掉，离不开。然而这现实主义又是波德莱尔的一个问题，当时争执不下，后人莫衷一是，连他本人也唯恐去之不速。

1857 年 8 月 20 日，《恶之花》受审，检察官在起诉书中说，夏尔·波德莱尔的原则和理论是“描绘一切，暴露一切。他在最隐秘的皱襞里发掘人性，他的口吻刚劲而强硬，他尤其夸大了丑恶的一面，他为了使人印象深刻和感觉强烈而过甚其辞。”检察官于是吁请法官们惩罚这种“刻画一切、描写一切，讲述一切的不健康的狂热”。他并没有使用“现实主义”一词，但已有其意寓焉。果然，在判决书中，人们读到：“……诗人的错误不能消除他在被指控的诗中向读者展示的画面所带来的不良效果，这些画面通过有伤风化的粗俗的现实主义不可避免地导致感官的刺激。”明眼人一望便知，“现实主义”一词用在这里实属非同小可，隐隐然透着杀机，正如当国批评家克洛德·毕舒阿和让·齐格勒指出的那样：“现实主义，在这句话中是关键的一个词，它标志着下流。”

为波德莱尔辩护的人没有回避法庭的指控，他们针锋相对地指出，世间不止有一种花，“也有在肮脏地方开放的花，不洁而有害的污水坑滋润着的花。毒物和毒草有花神，恶也有花神……”，因此，“肯定恶的存在并不等于赞同罪恶”。恰正相反，他使自以为“最道德、最完善、最高尚”的人感到恐惧和愤怒，因为他打碎了他们的“虚伪或麻木的满足”。他不是不道德的、亵渎宗教的诗人，他是“堕落时代的但丁”，他“擅长赋予思想以生动闪光的现实性，使抽象物质化和戏剧化”。为波德莱尔辩护的人也没有使用“现实主义”一词，然而已有回避之意。

波德莱尔本人倒是并不害怕这个词，甚至可以说，他对所谓“现实主义”有独特的理解，他指出：“有一个自称现实主义者，这个词有两种理解，其意不很明确，为了更好地确定他的错误的性质，我们称他作实证主义者，他说：‘我想按照事物的本来面目或可能会有的面目来表现事物，并且同时假定我不存在。’没有人的宇宙。”这里的“同时”二字是个极重要的、不可或缺的条件。由于所谓“现实主义者”力图表现的是一个“没有人的宇宙”，即没有创作主体的宇宙，波德莱尔更喜欢把他们称作实证主义者，并且毫不含糊地说：“一切优秀的诗人总是现实主义的。”波德莱尔的这种表面上的矛盾，使现实主义在波德莱尔研究中成为一个聚讼纷纭的问题。

关于波德莱尔诗中的现实主义问题，有论者认为，1855 年是个界限，在此之前，波德莱尔因为和现实主义画家库贝尔、现实主义作家尚弗勒里等人的友谊，而接近和倾向于现实主义，在此之后，德·迈斯特和爱伦·坡的影响终于使他“完全地脱离了现实主义”。另有论者指出：“他时而被人看作是现实主义者，时而被人看作是浪漫主义者。……毫不足怪，他的本质有一

部分属于 1830 年那一代，另一部分则属于 1848 年那一代，即他本人的、尚佛勒里的、福楼拜的、龚古尔的那一代。”还有论者只承认在波德莱尔的散文诗《巴黎的忧郁》中有现实主义，说：“在其《散文诗》中，波德莱尔未曾惧于以某些现实主义的笔触来突出其画面……”，不过，这种现实主义已然为“梦幻和慈悲”所“纠正”。总之，在《恶之花》中，现实主义因素是有是无，多少年来一直众说纷纭，莫衷一是。攻击《恶之花》不道德的人强调其有，为《恶之花》辩护的人力辩其无，就连波氏本人也对这个主义怀着某种鄙夷和不屑之情。其实，无论攻击者，还是辩护者，都是从同一个事实出发：《恶之花》描绘了人类社会生活中的丑恶鄙俗的现象，揭示了人自身中的阴暗的角落。晚近一些波德莱尔研究者的著作中很少提及“现实主义”一词，它被代之以“现实”、“真实”、“画面”等等，然而这种回避并不能使波德莱尔的现实主义这一问题化为乌有。

法国文学中的现实主义是一个历史的概念，它从来就不是单一的，也不是凝固的，甚至不是清晰的。作为一次有意识的、有组织的文学运动，法国的现实主义兴起于十九世纪五十年代，于 1855 年进入高潮，其标志是画家库尔贝的作品《奥尔南的殡葬》、《浴女》等见拒于法国的官方画展。他的画被贬斥为“现实主义”，因为他如实地描绘了下层劳苦民众的鄙俗丑陋的生活场景，同时也因为他打破了题材、形式、技法等方面的某些陈规旧习。对于官方的排斥，库尔贝并不示弱，他索兴张起敌人扔过来的旗帜，将自己非官方的、个人的画展命名为“现实主义”。库尔贝的名言是：“一位画家只能画眼睛能够看见的东西。”他的一班朋友则从旁鼓噪，除了辩护和赞扬之外，还应之以小说创作，遂成为一次颇具声势的文学运动。然而，这场现实主义运动并没有像浪漫主义运动那样产生出第一流的作家，一如象征主义运动本身没有产出第一流的诗人一样。考其原因，才力不逮固然是其中之一，但更重要的怕是出于主张的偏狭和肤浅。运动的主将尚佛勒里、杜朗蒂等专以写乡镇资产者的猥琐的日常生活为能事，不要描绘，不要画像，不要风景，不要修辞，不要理想，一切只要丝毫毕现的表面的真实。他们不无道理地反对“为艺术而艺术”和强调作家的社会职能，但是他们也要求文学作品直接为现实服务，不适当地强调其“有用性”。总之，他们脱离了被后世公认为现实主义大师斯丹达尔和巴尔扎克的优良传统，没有前者的深刻，没有后者的激情；他们只有眼睛可以看见的“真实”，然而这种真实并不是充分的真实，更不是全部的真实。这样的现实主义不能产生足以传世的杰作，不仅仅是历史的事实，也是历史的必然。它不仅使资产阶级借此将一切描写生活中的丑恶现象、甚至贫穷现象的作品，统统鄙之曰“现实主义”，而且也招来创造性地继承巴尔扎克的伟大的批判现实主义传统的福楼拜的不满，他声称是“由于对现实主义的憎恨”，才写出了被后人公认为现实主义杰作的《包利法夫人》。波德莱尔的《恶之花》与尚佛勒里们的现实主义无缘，他推崇的是巴尔扎克的现实主义，是福楼拜的现实主义，即那种“除了细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物”的现实主义。

波德莱尔是最早全面地、整体地把握《人间喜剧》的批评家之一，他曾经正确地指出过：“巴尔扎克实际上是一位小说家和一位学者，一位创造者和一位观察者；一位通晓观念和可见物的产生规律的博物学家。”后来，他又更确切地指出过：“我多次感到惊讶，伟大光荣的巴尔扎克竟被看作是一位观察者；我一直觉得他最主要的优点是：他是一位洞观者，一位充满激情

的洞观者。他的所有人物都秉有那种激励他本人的生命活力。他的所有故事都深深地染上了梦幻的色彩。与真实世界的喜剧向我们展示的相比，他的喜剧中的所有演员，从处在高峰的贵族到居于底层的平民，在生活中都更顽强，在斗争中都更积极和更狡猾，在苦难中都更耐心，在享乐中都更贪婪，在牺牲精神方面都更彻底。”波德莱尔在巴尔扎克身上看到了“充分的现实主义”，他所列举的“生活”、“斗争”、“苦难”、“享乐”、“牺牲精神”诸方面绝非虚指，而是实实在在的“典型环境”，那些“更顽强”、“更积极和更狡猾”、“更贪婪”、“更彻底”的贵族和市民们，也都是不折不扣的“典型人物”。他欣赏观察家巴尔扎克，然而，他知道，单纯的现实主义难以产生真正伟大的作品，因此，他更欣赏洞观者巴尔扎克。作为诗人，他欣赏巴尔扎克把“他的所有故事都深深地染上了梦幻的色彩”的能力，因为一位艺术家必须能够“给十足的平凡铺满光明和绯红”。否则，“只要没有诗的乳白色的灯光的爱抚这些故事就总是丑恶的，粗俗的”。他与巴尔扎克的心是相通的，他与福楼拜的心是相通的，他们都不满足于陈列丑恶，照相式地摹写自然。不同的是，巴尔扎克和福楼拜通过小说来创造，而波德莱尔则是通过诗来创造。然而，殊途同归，异曲同工，他们都达到了更高的真实。我们可以说，波德莱尔也是一位观察者，更是一位洞观者，他是诗中的巴尔扎克。

《恶之花》的现实主义成分首先在于题材的突破，法国诗歌自波德莱尔始，才将大门向现代资本主义大城市洞开。阿尔贝·蒂博代指出：“一直到十九世纪，诗人及其读者都生活在城市里，但是某种建立在一种深刻的规律上的默契却将城市生活排斥在诗之外。”而波德莱尔的创新正在于“将自然的价值化为城市的价值，使风景充满人性。它创造了一种全然巴黎的诗”。在波德莱尔看来，“巴黎的生活在富有诗意和令人惊奇的题材方面是很丰富的”，它提供了崭新的形象、性格和心理，它尤其提供了崭新的冲突和对比，使诗人在现实和幻想之间张开翅膀自由地飞翔。他的《风景》一诗是这样写的：

为了贞洁地作我的牧歌，我愿  
躺在天空身旁，如占星家一般，  
并以钟楼为邻，边作梦边谛听  
风儿送来的庄严的赞美钟声。  
两手托着下巴，从我的顶楼上，  
我眺望着歌唱和闲谈的工场；  
烟囱和钟楼，这些城市的桅杆，  
还有那些让人梦想永恒的苍天。

真惬意啊，透过沉沉雾霭观望  
蓝天生出星斗，明窗透出灯光，  
煤烟的江河高高地升上天外，  
月亮洒下它令人着魔的苍白。  
我还将观望春天、夏天和秋天，  
当冬天带着单调的白雪出现，  
我就到处都关好大门和窗户，  
在黑夜中建造我仙境的华屋。

那时我将梦见泛青的地平线，  
花园，在白石池中呜咽的喷泉，  
亲吻，早晚都啁啾鸣唱的鸟雀，  
以及那牧歌中最天真的一切。  
暴乱徒然地在我的窗前怒吼，  
不会让我从我的书桌上抬头；  
因为我已然在快乐之中陶醉，  
但凭我的意志就把春天唤醒，  
并从我的心中拉出红日一轮，  
将我的炽热的思想他作温馨。

这是一位穷诗人从他的阁楼上眺望巴黎的生动画面，展现在他面前的是一派现代都市的风光，那是一种由工场、烟囱、煤烟、钟楼、深雾等组成的、显示出“现代生活的美和英雄气概”的奇特风光；然而诗人的眼睛并没有停留在这些可见的形象上，他很快将视线射入这些形象的背后，实际上是射向自己的精神。他的幻想因有了这些鲜明而富有特征的形象而更加美丽动人，而正是在这种对比中跃动着一种前所未有的、现代的诗意。波德莱尔有一段评论画家梅里翁的话，正好拿来作这首诗的脚注，他说：“梅里翁先生以其线条的艰涩、细腻和稳健使人想起了旧时的那些优秀的蚀刻师。我很少看到一座大城市的天然的庄严被表现得更有诗意。堆积起来的石头的雄伟，手指着天空的钟楼，向着苍穹喷吐着浓烟的工业的方兴碑，正在修葺的建筑物神奇的手脚手架，在结实的躯体上运用着具有如此怪异的美的时兴设计，充满了愤怒和怨恨的纷乱的天空，由于想到了蕴含其中的各种悲剧而变得更加深邃的远景，组成文明的痛苦而辉煌的背景的任何复杂成分都没有被忘记。”这些鲜明、凸起的形象使他想起了巴尔扎克，他又一次拿蚀刻师作比，那是怎样的蚀刻师啊，“他们绝不满足于腐蚀，而是把雕板的刻痕变成一道道沟壑”。填不满的沟壑，磨灭不了的形象，这是《风景》一诗的特色之一。

《恶之花》的现实主义成分还表现为诗人对巴黎人的观察、认识和描绘。波德莱尔的笔对达官贵人极为吝啬，不肯给他们一字一句，他把大量的笔墨给了“成千上万飘忽不定的人”，他们“在一座大城市的地下往来穿梭”，他们具有“另一种英雄气概”，具有“一种新的，特殊的美”。法国批评家莱蒙·让在一本文学史中指出：“《巴黎风貌》也许是所有描绘城市风光的作品中最冷静（也最有人情味、最温柔）的部分，在此城市风光中，行人、盲者、小老太婆、红女发乞丐迷失在“古老首都曲曲弯弯的褶皱里”。（晨光衰微》中的那种描绘小巷、潮湿的马路、兵营的院子和医院，以及世间一切苦难的现实主义诗歌是波德莱尔最擅长的诗歌之一。”此论甚确，波德莱尔的擅长表现为充满深厚同情心的敏锐而细腻的观察，准确生动的细节以及深刻、综合力极强的典型性。我们可以举出《小老太婆》的第一章作为例证：

古老首都曲曲弯弯的褶皱里，  
一切，甚至丑恶都变成了奇观，  
我听命于改不了的秉性，窥伺  
奇特的人物，衰老却惹人爱怜。

这些丑作怪，也曾经是女人啊，  
埃波宁，拉伊斯！它们弯腰，驼背，  
曲身，爱她们吧！她们还是人啊！  
穿着冰冷的布衣裙，破洞累累，

她们冒着无情北风俯身走着，  
在马车的轰鸣中不住地惊跳，  
她们紧紧地贴着身子的一侧，  
夹着一个绣花或绣字的小包；

她们行色匆匆，如同木偶一样，  
她们拖着脚步，如受伤的野兽，  
或不自主地跳，如可怜的铃铛，  
有一个无情的魔鬼吊在里头！

她们虽然老迈，眼睛却钻一般尖，  
仿佛夜间积水的坑闪烁烁烁；  
她们有着小姑娘的神圣的眼，  
看见发亮的东西就惊奇喜悦。

——你们注意到许多老妇的棺木，  
几乎和孩子的一样又小又轻？  
博学的死神在这些棺木中放入  
一种奇特抓人的趣味的象征。

而当我瞥见一个衰弱的幽灵，  
穿过巴黎之熙熙攘攘的画面，  
我总觉得这一个脆弱的生命  
正悄悄地走向一个新的摇篮；

只要看见这些不协调的肢体，  
我就不禁要把几何学想一想，  
木工要多少次改变棺的形制，  
才能正好把这些躯体来安放。

这些眼睛是泪之井无穷无尽，  
是布满冷却金属碎片的坩埚……  
对于严峻的命运哺育过的人，  
这神秘的眼具有必生的诱惑！

这首诗共有四章，其余三章是对些“八十岁的夏娃”的赞美和同情，赞美她们作为女人曾经有过的贡献和牺牲，同情她们在风烛残年中所受到的不公正的对待，然而这第一章却是名副其实的起点，这起点是观察。波德莱尔论风俗画家时曾说：“很少有人具有观察的才能，拥有表达的力量的人则更

少。”小老太婆的身影，她们眼神，她们的动作，她们的棺木，这一切都证明了他不仅“具有观察的才能”，还“拥有表达的力量”。

《恶之花》的现实主义成分还得力于诗人对普通人、尤其是命乖运蹇的人的平等的、感同身受的同情，其笔调如同家常话般的朴素亲切更显示出感情的真诚与充实。《薄暮冥冥》、《晨光熹微》、《醉酒的拾破烂者》等都是其中的典范，在全部《恶之花》中也堪称佳构。

当然，《恶之花》的现实主义成分也体现为勇敢地面对人世间的一切丑恶及可惊可怖的事物，并出之以冷静的笔触，然而并不止于展示，而是深入到对象的本质，将其升华，挖掘出恶之美。他说：“放荡是诱人的，应该把它描绘得诱人；它拖着疾病和特殊的精神的痛苦；应该描绘它，像医院里的医生一样研究一切创伤吧……”值得注意的是，这里说的是“一切创伤”，而且要“研究”，“像医院里的医生一样”研究，不言自明，医生研究疾病绝不是为了欣赏，更不是为了迷恋。于是，别人视为“污泥”不可入诗的东西，波德莱尔可以大胆地拿过来，通过艺术的手段化为“黄金”，铸成绝妙的诗句。关于这种化腐朽为神奇的本领，亨利·勒麦特解释说：“这是象征语言的炼金术，它使自然的现实转化为诗的超现实。”我们这里首先注意到的是“自然的现实”，这是“诗的超现实”，赖以生发的起点，而波德莱尔总是准备着一个坚实牢固的起点，例如在《被杀的女人》这首诗中，他首先写道：

周围是香水瓶，有金丝的绸缎，  
给人快感的家什，  
大理石像，油画，熏了香的衣衫  
拖曳着豪华的皱襞，  
在一间如温室般暖和的房里，  
空气又危险又致命，  
玻璃棺里面正在枯萎的花枝，  
发出一翻白的眼，无思无想，  
一具无头的尸体，鲜血流成河，  
流淌在干渴的枕上，  
枕布狂饮着鲜红的流动的血，  
仿佛那干旱的草场。

接下去写的是那女尸的饰物，形体，都是纤毫毕现，精确得令人咋舌，然而最后一切却来了个大转弯；

——远离嘲讽的世界，不洁的人群，  
也远离好奇的法官，  
睡吧，安详地睡吧，奇特的女人，  
在你那神秘的墓间，  
你丈夫跑遍世界，你不朽的形，  
守护着睡熟了的他，  
而他也将会像你一样地忠诚，  
直到死也不会变化。

这陡然地一转，不禁使我们想起了《腐尸》中体解形存的“神圣本质”。这首诗有一副题：一位不知名的大师的素描。据考证，此画也许并不存在，或是某幅油画的草稿，例如德拉克洛瓦的《萨达纳帕尔》。如果是后者，我们不妨引证波德莱尔关于这幅画写的一段文字。他首先将德拉克洛瓦画中的女人分为两类，其中一类“有时是历史上的女性（望着眼睛蛇的克娄巴特拉），更多的是任性的女人，风俗画中的女人，时而是玛甘泪，是而是奥菲莉亚，苔斯德蒙娜，甚至圣母马利亚，玛大肋纳，我很愿意称她们为私生活中的女人。她们的眼中好像有一种痛苦的秘密，藏得再深也藏不住。她们的苍白就像是内心斗争的一种泄露。无论她们因罪恶的魅力或圣洁的气息而卓然不群，还是她们的举止疲惫或狂暴，这些心灵或精神上有病的女人都在眼睛里有着狂热所具有的铅灰色或发泄她们的痛苦所具有的反常古怪的色彩，她们的目光中有着强烈的超自然主义”。这里的女尸已经没有了眼睛，然而，我们在波德莱尔的细节描绘中不是已经看见了她的“痛苦的秘密”吗？我们不是在诗的结尾的大转弯中感到了“强烈的超自然主义”吗？

最后，抓住日常生活中习见的人物、事件和场景，于准确生动的描绘中施以语言的魔力，使之蒙上一重超自然的色彩，这也是《恶之花》的现实主义成分的表现之一。波德莱尔笔下待发的船只，逃逸的天鹅，过路的女人，城市的建筑，工业的设施，破败的郊区，还有那些盲人，穷人，老人，乞丐，妓女，醉汉，都具有可视可触可嗅可感的实在性，都活动或静止于具体的时空中。它们所蕴含的超越的、普遍的象征，是在读者的想象中逐渐生成的。波德莱尔能够使他的诗句成为触发读者的想象力的媒介，是因为他和他的诗的读者生活在同一个世界中，面对着同一个对象，他们的生活是同一的。

综上所述，我们可以说，现实主义的创作方法已经成了《恶之花》的有机组成部分，但是，我们必须同时指出，《恶之花》的现实主义成分并非可以剥离而使之孤立存在的，为了进行观察，它只能被保存在批评家的冰箱里。我们可以感到它，甚至可以抓住它，然而一当我们把它放在正常的阅读环境中时，它就可能变得不纯了，或被异质的成分侵入，或消散在左邻右舍之中。这是《恶之花》的现实主义的特点，也是许多研究者讳言其现实主义的原因之一。然而我们必须对《恶之花》使用现实主义这一概念，否则，我们将不能解释攻击者如何使用了错误的概念进行了错误的判断，而辩护者是如何进行了正确的判断而拒绝了正确的概念。

我们知道，诗的对象并不是客观事物本身，也不以塑造“典型人物”为特长，而是某种客观存在在诗人的主观世界中引起的感觉，情绪，甚至思辨。然而，现实主义的诗究竟是一种不容置疑的存在。《恶之花》中的某些诗不是可以以其建立在准确的细节之上的鲜明形象、真挚感情和深刻思想而进入法国诗史上最优秀的现实主义诗篇的行列吗？

## “ 我将独自把奇异的剑术锻炼 ”

《恶之花》是一部开一代诗风的作品。

保尔·瓦雷里说：“这一不足三百页的小书《恶之花》，在文人的评价中，是与那些最著名、最广博的作品等量齐观的。”波德莱尔以一百五十七首诗奠定了他在法国乃至世界诗史上的崇高地位，除了内容上的新颖、深刻外，还必须在艺术上有一种崭新的面貌和一些独特的色彩，以及与此相应的表现上的技巧。路易·阿拉贡认为，《太阳》一诗从内容上表明波德莱尔抓住了现代诗歌的精髓，而其中的四行则在形式上透露出波德莱尔的秘密，“告诉我们诗人怎样斗争才会像太阳那样发亮”。这四行诗是：

我将独自把奇异的剑术锻炼，  
在各个角落里寻觅韵的偶然，  
绊在字眼上，就像绊着了石头，  
有时会碰上诗句，梦想了许久。

阿拉贡的确抓住了波德莱尔的一个特点，即他认为，写诗不仅是一种智力的劳动，而且是一种体力的拼搏。他曾经在《现代生活的画家》一文中对一位画家的工作情景进行过极为生动的描绘，他写道：“现在，别人都睡了，这个人却俯身在桌子上，用他刚才盯着各种事物的那种目光盯着一张纸，舞弄着铅笔、羽毛和画笔，把杯子里的水弄洒在地上，用衬衣擦拭羽毛。他匆忙、狂暴、活跃，好像害怕形象会溜走。尽管是一个人，他却吵嚷不休，自己推搡着自己。”画家同形象搏斗，诗人同词语搏斗，其目的是对“记忆中拥塞着的一切材料进行分类、排队，变得协调”，其结果是“各种事物重新诞生在纸上，自然又超越了自然，美又不止于美，奇特又具有一种像作者的灵魂一样热情洋溢的生命”。画家和诗人，其搏斗对象不同，但创造美的目的是一样的，对于手段的需要也是一样的，波德莱尔将后者比为“剑术”，实在是再恰当不过。尤其是，这剑术是“奇异的”，而且要“独自锻炼”。那么，这奇异的剑术，究竟奇在何处、异在哪里呢？

在创作方法上，《恶之花》继承、发展、深化了浪漫主义，为象征主义开辟了道路，奠定了基础，同时，由于波德莱尔对浪漫主义的深刻而透彻的理解，在其中灌注了古典主义的批评精神，又使得《恶之花》闪烁着现实主义的光彩。《恶之花》在创作方法上的三种成分：浪漫主义、象征主义和现实主义，并不是彼此游离的，也不是彼此平行的，而经常是互相渗透甚至是互相融合的。它们仿佛红绿蓝三原色，其配合因比例的不同而生出千差万别无比绚丽的色彩世界。因此，《恶之花》能够发出一种十分奇异的光彩，显示出它的作者是古典诗歌的最后一位诗人，现代诗歌的最初一位诗人。由于他的这种丰富性和复杂性，他成了后来许多流派相互争夺的一位精神领袖。总之，《恶之花》是在一个“伟大的传统业已消失，新的传统尚未形成”的过渡时代里开放出来的一丛奇异的花；它承上启下，瞻前顾后，由继承而根深叶茂，显得丰腴；因创新而色浓香远，显得深沉。

《恶之花》的题材比较单纯，但因所蓄甚厚，开掘很深，终能别开生面，显出一种独特的风格，恰似一面魔镜，摄入浅近而映出深远。王国维

论词有境界之说：“词以境界为最上，有境界则自成风格，自有名句”，“境非独为景物也，喜怒哀乐，亦人心中之一境界。故能写真景物，真感情者，谓之有境界，否则谓之无境界。”《恶之花》感情真挚，意境充实，言近旨远，感人至深，能通过有限来表现无限，“从过渡中抽出永恒”，因此境界幽邃，风格浑成。请读《忧郁之四》一诗；

当低重的天空如大盖般压住  
被长久的厌倦所折磨的精神；  
当环抱着的天际向我们射出  
比夜还要愁惨的黑色的黎明；

当大地变成一间潮湿的牢房，  
在那里啊，希望如蝙蝠般飞去，  
冲着墙壁鼓动着胆怯的翅膀，  
又把脑袋向朽坏的屋顶撞击，

当密密麻麻的雨丝向四面伸展，  
模仿着大牢里的铁栅的形状，  
一大群无言的蜘蛛污秽不堪，  
爬过来在我们的头脑里结网，

几口大钟一下子疯狂地跳起，  
朝着空中迸发出可怕的尖叫，  
就仿佛是一群游魂无家可依，  
突然发出一阵阵固执的哀号。

——送葬的长列，无鼓声也无音乐，  
在我的灵魂里缓缓行进，希望  
被打败，在哭泣，而暴虐的焦灼  
在我低垂的头顶把黑旗插上。

这首诗刻画的是忧郁这种精神悲剧，诗人不是通过静态的描写，而是通过一系列真实生动的形象，在动态中由远及近地使这种精神悲剧鲜明地凸现出来，化抽象为具体，创造出一种极富暗示、极富联想的意境，具有动人心魄的感染力。首先，那又低又重的天空，使读者如置身在一巨室之中，眼前的灯光突然熄灭，立刻有一种黑暗压抑之感袭上心头。诗的第一个形象就定下了色彩的基调。随后是一个比黑夜还要黑暗的白天，极大地加强了黑暗压抑的感觉。紧接着出现了三个具体的、富有现实感的生动形象：牢房，蝙蝠和蜘蛛，顿时使诗的氛围生气灌注，似可以摸，而蜘蛛在人脑中结网的

形象更进一步把全诗的气氛与人联系起来，注意，此处诗人用的是“我们的头脑”，“我们”二字使所有的读者都不禁感到心中怦然有动，脑中自然闪出恐惧的意念。到这里，五个越来越具体、鲜明、生动的意象已经使诗的意境在读者的视觉中活动了起来，然而，诗人还嫌不够，又让几口大钟发出不谐和的尖叫，用比喻的手法引出游魂的哀号，让读者借助听觉更深

地进入诗的意境。但是，对绝望和恐惧感受得最深的还不是“我们”，而是“我”，诗的最后一节，仿佛舞台上的暗转，“我们”变成了“我”，用最阴郁、最恐怖的形象逼出了诗人的精神悲剧：希望被战胜，焦灼插上了胜利的旗帜，一面黑旗。送葬的行列，死一般的寂静，低垂的头颅，黑色的旌旗，这里蕴含多么深广的形象！

总之，这首诗采用了现实生活中的形象，通过富于暗示的比喻，造成了深远的意境，把抽象的心理状态化作一场有声有色的戏剧，充分地抒发了诗人郁结难遣的愁肠，并在读者心中唤起了同感。这首诗比较典型地表现了《恶之花》的风格。如果要概括的话，似乎可以用上中国古代的诗评中的两个字：沉郁。“沉而不浮，郁而不薄”，正可当作对《恶之花》之风格的最恰切的评语。《恶之花》不是滔天的巨浪，迸射着飞溅的水沫；它是涌涌的大波，挟带着呼啸的长风。

保尔·瓦雷里指出，波德莱尔在诗中追求“一种更坚实的质地和一种更精巧更纯粹的形式”。坚实的质地表现为真情实感和蕴含深厚，而精巧纯粹的形式表现为手法的丰富和技巧的圆熟。

结构谨严，这是《恶之花》的突出特点。我们已经知道，一部《恶之花》，就是一座精心设计的殿堂，而那一首首诗，就如栋梁门窗，都是完整的部件，结构明晰稳健，规矩皆中绳墨。波德莱尔喜欢写作格律极严的十四行诗，其数量几乎占了集中的一半。虽然他只有为数不多的几首古典十四行诗，即意大利十四行诗，大部分是自由十四行诗，即法国十四行诗，但是评论家几乎都承认他是这种诗体中的高手，因为古典十四行诗和自由十四行诗只是韵式不同，对于结构的要求却是同样的谨严。正如波德莱尔自己所说：“一首十四行诗就需要一个布局，结构，也可以说是框架，是精神作品所具有的神秘生命的最重要的保障。”十四行诗体约束最严，其结构本身就迫使诗人戴着镣铐舞蹈，做到严谨也许并不是很难的。我们且选一首形式比较自由的诗为例，比方说《薄薄冥冥》一诗。这首诗共三十八行，分为四节，每节行数不等，基本的意义群落亦不等，使节与节之间修短合度，错落有致，形成一种独特的节奏。

第一节四行：

迷人的黄昏啊，这罪孽的友朋；  
它像一个同谋，来得脚步轻轻；  
天空像间大卧房慢慢地关上，  
烦躁不安的人变得野兽一样。

这是写黄昏的来临，然而并非写实，只是某种感觉和气氛，尤其是首句，起得既轻盈，又突兀，对比强烈，暗中为全篇定下了基调。接下去，花开两朵，各表一枝，承接得十分自然。第二节二十四行，自然地分为三个意义群落，先是六行：

那些人期待你，夜啊，可爱的夜，  
因为他们的胳膊能诚实地说：  
“我们又劳动了一天！黄昏能让

那些被剧痛吞噬的精神舒畅：  
那些学者钻研竟日低头沉思，  
那些工人累弯了腰重拥枕席。

黄昏的可爱跃然纸上，那些辛劳一天的人们终于可以休息了，读者至此也仿佛终于可以长出一口气了，然而，“但是”一词引出了以下十行：

但那些阴险的魔鬼也在四周  
醒来，仿佛商人一样昏脑昏头，  
飞跑去敲响人家的屋檐、门窗。  
透过被风吹打着的微弱灯光，  
卖淫在大街小巷中活跃起来；  
像一队蚂蚁那样把通道打开；  
它到处都开出一条秘密之路，  
犹如仇敌正把突然袭击图谋；  
它在污泥浊水的城市里蠕动，  
像一条盗窃人的食物的蛆虫。

这是可怕的黄昏，城里的沉渣开始泛起，正如诗人在另一个地方写道：“可是夜来了。那个古怪而可疑的时刻，天幕四合，城市放光。煤气灯在落日的紫红上现出斑点。正经的或不道德的，理智的或疯狂的，人人都自语道‘一天终于过去了！’智者和坏蛋都想玩乐，每个人都奔向他喜欢的地方去喝一杯遗忘之酒。”于是诗人笔势一收，以八行诗集中具体地描绘了城市的喧嚣和污秽：

这里那里，厨房在嘶嘶地叫喊，  
剧场在喧闹，乐队在呼呼打鼾；  
赌博做成了桌上的美味珍馐，  
围满娼妓和骗子，她们的同谋，  
那些小偷，不肯罢手，不讲仁慈，  
很快也要让他们的勾当开始，  
他们就要轻轻撬开钱柜门户，  
好吃喝几天，打扮他们的情妇。

面对这一片污浊，诗人将如何动作？读者不能不提出这样的问题。果然，诗人宕开一笔，向自己的灵魂发出呼唤：“沉思吧，我的灵魂！”，转入第三节的八行诗：

在这庄严的时刻，我的灵魂啊，  
沉思吧，捂住耳朵，别听这喧哗。  
这正是病人痛苦难当的时候，  
沉沉黑夜掐住了他们的咽喉；  
他们了结命运，走向共同深渊，  
他们的叹息呻吟充满了医院，

不止一人不再找那美味的汤，  
在黄昏，在炉畔，在亲人的身旁。

这是想象中的一幕：医院中多少垂危的病人再不能晚上回到炉火边、亲人旁去喝那香喷喷的热汤了。这真是催人泪下的一幕！这场面与第一节诗遥相呼应，首尾贯通。然而，诗并未结束，只见诗人抬起了头，陡然提高了声调，仿佛含着泪说出了第四节的两句诗：

他们大部分人还不曾体味过  
家庭的甜蜜，也从未有过生活！

这个结句犹如画龙点睛，顿时提高了全诗的意蕴，确是警策之语，这首诗起句突兀，振得起全篇，结句凝重，压得住阵脚，通篇结构清晰，不乏波澜，确是一篇佳构。波德莱尔十分讲究起句、转承和结尾，由此可见一斑。波德莱尔对于篇章结构有一种全局和整体的看法，他认为在一幅好画中，有时为了某种更重要的东西，可以允许某些偶然性的错误。在《恶之花》中，我们也可以看到这种情况，正如保尔·瓦雷里指出的那样：“在《沉思》那首商籁体——集中最可爱的篇什之一——的十四行诗中，我总感到惊异，算算是五六句确实有弱点。但是这首诗的最初几句和最后几句却有着那样大的魔力，竟使中间一段不觉得拙劣，并且容易当它并不存在。”这“魔力”来自结构。

《恶之花》的诗句抑扬顿挫，极富音乐感，根据情绪的需要，时而清彻嘹亮，时而低回宛转，时而柔媚圆润，有力地渲染了气氛，细腻地传达了情绪。波德莱尔是法国诗人中最富有音乐感者之一，因为他对诗与音乐的关系有着深刻的理解。他引述过德国作曲家理查德·瓦格纳的一段话，可以作为最好的证明：“对于诗人来说，节奏的安排和韵律的装饰（几乎是音乐性的）是确保诗句具有一种迷人的、随意支配感情的力量的手段。这种倾向对诗人来说是本质的，一直把他引导到他的艺术的极限，音乐立刻接触到的极限，因此，诗人的最完整的作品应该是那种作品，它在其最后的完成中将是一种完美的音乐。”

波德莱尔善于根据意境和情绪的需要，写出有不同乐感的诗句。这样的诗句：此外，波德莱尔的诗的韵脚安排，也能通过内含的旋律加强形象的刻画，如《头发》一诗的 abbab 的韵式，颇能由头发的卷曲引出对于滚动的大海的联想。保尔·瓦雷里指出：“波德莱尔的诗的持久和迄今不衰的势力来自于它的音响之充实和异常的清晰。”由此可见，《恶之花》的音乐性的重要及其对后世的影响。

波德莱尔十分推重想象力的作用，其结果之一，是使《恶之花》中充满了丰富的形象、新奇的比喻和深刻的寓意。波德莱尔极少使用“象征”一词，在他那里，象征和比喻并没有根本的区别，许多用“好像”、“如同”、“仿佛”等词引出的比喻也往往具有象征的意义。他的比喻新奇而大胆，极富表现力。他可以把吻比作“阳光”，显示其热烈，比作“西瓜”，显示其新鲜； he 可以把雨比作监狱的铁窗栅，生动而深刻地烘托出一种阴郁而窒息的氛

围；他也可以把享受暗中的快乐比作挤压一枚老橙子，而显得意味无穷。他的比喻不止于新奇大胆，往往还暗示着某种意义，例如他说诗人想死，“睡在遗忘中如鲨鱼浪里藏生”，这是个极新鲜的比喻，然而鲨鱼是活的，焉知它有朝一日不会醒来，翻起浪花？这暗示出诗人求死的愿望并非那么彻底。又如，他把烟囱、钟楼比作城市的“桅杆”，既形象又暗含着作者本人的向往；他是多么希望乘船远航，离开这污浊的城市！然而，波德莱尔最具特色的比喻还是赋予某些抽象的概念以跃动的生命，化静为动，化抽象为具体。例如，“回忆”有一只号角“希望”有一副刺马针，“遗忘”有一只口袋，“时间”有一张网，“快乐”有一条鞭子，“仇恨”有一个桶，等等；再具体些，则是：“复仇”是个红胳膊的女人，往无底的大桶里倾倒着血和泪；“快乐”是一种气，像过道里的女气精正往天际逃逸；“放荡”则穿着破衣，起劲地挖坑，它的牲品将要掉进去；“爱情”是个孩子，坐在一个巨个的头颅上，在吹肥皂泡；而“悔恨”则从水底冒出来，脸上现出了微笑；等等。波德莱尔的比喻层出不穷，因为这是应和论的必然结果；同时，他又是从现实生活中拾取形象，使他的比喻具有无穷的生命力，容易为读者所理解，并且可以生出新的联想。

波德莱尔广泛地运用了对比的手法，使之成为《恶之花》的一大特色。我们在第四章中已经说明，强烈的对比是与《恶之花》本身所具有的对立和冲突相联系的，这里，我们将说明，对比在艺术上如何起了突出形象、烘托意境的作用。请看《黑夜》一诗：

一座忧凄难测的地窖，  
命运已把我丢弃在那里；  
粉红快活的阳光进不去，  
我独自陪伴阴郁的夜神，

我像个画家，上帝嘲弄人，  
唉！判处我把黑夜来描绘；  
用令人悲伤的东西调味，  
我把我的心煮来当食品，

一个优雅而光辉的幽灵，  
不时地闪亮，伸长，又展开，  
直到显出了整个的身影。

从那梦似的、东方的姿态，  
我认出了我的美人来访：  
这就是她啊！黝黑而明亮。

这首诗可以分为两部分，第一部分包括两节四行诗，是一丝光亮也没有的黑暗，环境的黑暗和精神的黑暗融为一体，再加上第八行诗呈现出的阴森形象，更使得氛围透出一股死亡的气味。第二部分包括两节三行诗，是渐渐清晰的光明，先是“不时地闪亮”，若隐若现，当诗人认出它来的时候，那简直像

一盏灯突然大放光明，顿时照亮了墓室，同时也使诗人的心中充满了光明。这样，诗的两部分就形成了鲜明而强烈的对比，以黑暗衬托出光明的强烈和可贵，尤其是最后一行诗，使诗人幻想中的昔日的情人具有一种奇异的光亮：她那黝黑的皮肤不但是一种生理特征，而且与黑夜发生了联系，成为诗人阴郁情怀的一种因素，而诗人对她的怀念，又使她的出现不啻黑暗中的一盏明灯放出光华，黑暗与光明共处一体，强烈地暗示出诗人痛苦而矛盾的心情。从这一点看，对比不仅是一种突出效果的手段，而且也是曲传情怀、加深意境的途径。除此之外，波德莱尔喜用的一种“矛盾修饰”法也可以归入对比之列。这种手法是使名词与修饰它的形容词处于矛盾的状态，造成突兀奇异的感觉，加强诗句的感染力。例如：“污秽的伟大”，“崇高的卑鄙”，“华美的骷髅”，“美妙的折磨”，“阴郁的快乐”，“撒旦的风韵”，“令人销魂的鬼脸”，“令人赞叹的女巫”，“噬人的理想”，“可笑的人类”，等等。矛盾的修饰虽改变不了被修饰物的性质，但是却渗透了诗人的复杂心理，使读者在惊讶之余感到无穷的意味含在其中。

《恶之花》的艺术成就是多方面的，表现手法也是十分丰富的，但是，上述几点已足以使他与古典的诗人区别开来，因为他有着种种创新的象征，同时也使他与现代的诗人区别开来，因为他继承着古典诗歌的优良传统，而兰波在盛赞之余，对他的诗句的形式表示不齿，称为“平庸”，是很可以说明问题的。实际上，正是这种融汇新旧、贯通古今的独特地位，造就了《恶之花》的生命力。

当然，《恶之花》并非字字珠玑，篇篇精彩，亨利·佩尔认为，《恶之花》中大约有三分之一可以列入法国诗中最令人赞赏的篇章之中。波德莱尔的诗的最大的缺点是散文化和灵感的中断，即全篇之中诗句的不平衡，或是开头精彩而结尾平庸，或是首尾有力而中间松懈。此外，形容词的繁复，个别形象的苍白，词汇的贫乏等等也常为人诟病。

