

走向巴黎诗歌（之一）

——法国文学史上的巴黎主题

刘波

【摘要】虽然诗歌与城市的结缘有着悠久的历史，但真正具有独立个性和身份的“城市诗歌”的出现却是比较晚近的事情，其历史不会早于波德莱尔创作一系列巴黎诗篇的19世纪中叶。然而，单就文学中的巴黎题材而言，这并非是波德莱尔的个人发明。自公元9世纪法国文学开始形成以来，文学史上就存在一种以巴黎作为文学题材的传统，尽管这一传统直到浪漫主义时代都一直处于一种并非主流的状态。

【关键词】巴黎 城市诗歌 波德莱尔 《恶之花》

[Résumé] Il est de nos jours incontestable que c'est Baudelaire qui a conduit le thème de Paris vers son statut vraiment poétique dans la littérature française. Le thème de Paris dans la poésie française n'est pourtant pas une invention personnelle de Baudelaire. Ce thème avait avant lui une longue tradition, bien qu'il n'occupe dans l'histoire de la littérature française jusqu'à l'époque romantique qu'une place assez marginale.

据法国学者皮埃尔·西特龙（Pierre Citron）考证，最早以巴黎入诗的，是公元9世纪时一位名叫阿本（Abbon）的修道士用拉丁文写成的《诺曼人围攻巴黎》（*De Lutecia Parisiorum a normannis obsessa libri duo*）。^①在这首诗的开头部分，作者解释了巴黎城得名的由来，认为巴黎可与古代传说中城市的壮丽相比拟。在法国整个中世纪直到文艺复兴时期的武功诗、传奇作品、宗教性作品和世俗性作品中，巴黎入诗的情况都跟在阿本修道士那里一样，这座城市是以现实题材的面目出现的，往往以零星片断的方式充当着诗歌的背景、点缀或引发议论的契机。虽然从文学史的角度来看，这些作品可以视为构成巴黎诗歌传统的要素，但巴黎本身却并没有成为构成这些作品的要素。不过，这些作品中涉及巴黎的文字尽管尚显得粗陋直白，但已经开始显露出了一些将在后来的巴黎诗歌中得到进一步发挥的重要主题。有些人有感于巴黎自由的知识氛围和超绝的精神气息，将巴黎视为“万城之城”，堪与雅典比肩；有些人流连于巴黎的富丽和奢华，视之为“欢悦的天堂”和“理想的邦国”，直逼罗马的盛大气象；有些人则痛心于这座城市表面的浮华，透视其背后潜藏的危机和凶险，将其称作“当代的巴比伦”和“罪恶的渊薮”；还有一些人则困惑于巴黎巨大的城市规模，对令人眼花缭乱的都市生活感到无所适从，往往将这座城市比作“汪洋大海”、“深渊”和“庞然怪兽”。这些对于巴黎的观感，充分体现了当时的人们在看待这座城市时的不同态度。无论是出于“善”的视角，还是出于“恶”的眼光，巴黎从一开始就是以其多面的甚至矛盾的形象示人的。巴黎的这种或“善”或“恶”的城市形象将一

^① Pierre Citron, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, 2 tomes, Paris, Éditions de Minuit, 1961, t. 1, p. 15. 另见同一作者的《Le Mythe poétique de Paris jusqu'à Baudelaire》，*L'Information littéraire*, XIV^e année, n°2, 1962, p. 47-54.

直延续到浪漫主义时代方才发生改观,特别是通过维尼、巴尔扎克和波德莱尔等人的锤炼,将最终营造出一种融合并超越了“善”、“恶”的巴黎现代诗意形象。

17世纪古典主义时期的诗歌比以往任何时代都更加精致,但技法上的工巧并不能弥补巴黎诗意形象的缺失。在这个世纪的文学正统中,巴黎并没有自己的一席之地。提到巴黎的作品往往是一些应酬对答之作。巴黎生活的丰富性在时人的作品中留下了一些痕迹。高多(Godeau)在《别了,巴黎城》(*Adieu à la ville de Paris*)中感叹道:“巴黎丰裕于一切,实乃万城之一奇观。”^①布瓦斯罗贝尔(Boisrobert)在致友人的书信体诗中将巴黎称作“神仙福地,温柔之乡,灵魂和眼睛的天堂,世界上各种奇观的缩影”,相信“高尚的灵魂”和“享乐的趣味”在那里都可以找到自己心仪的对象。^②然而更多的是对巴黎生活的讥讽,这似乎是当时作品中的一种普遍风气。本瑟拉得(Benserade)在《咏唱巴黎的十四行诗》(*Sonnet sur la ville de Paris*)中,用谐谑的语气讽刺了忙于贪欢逐爱、争名夺利的巴黎生活气象:

巴黎举世无双,有责骂,有赞颂,
有人在此追欢,有人在此逐利;
作恶或是行善,尽皆酣畅淋漓,
有偷盗,有杀伐,有失意,有刑讼。^③

莫里哀(Molière)《可笑的女才子》(*Les Précieuses ridicules*)第十场中有一段对话,剧中人物对巴黎的赞美造成了具有强烈讽刺性的喜剧效果:

玛斯加利尔:请问两位小姐,你们对巴黎有什么意见?

玛德隆:唉!我们又能有什么意见呢!除非站在理性的反面,否则便不能不承认巴黎是珍品奇宝的制造所,高尚趣味、才华和丰韵的中心点。

玛斯加利尔:叫我看,走出巴黎,上等人便没有安全。

卡多斯:这是无可辩驳的真理。^④

文学巨擘布瓦洛(Boileau)虽然在其《讽刺诗》(*Satires*)和《书信体诗》(*Épîtres*)中屡次提到要“永远离开烦人的城市”(《讽刺诗》第一首),“逃离这座城市带来的伤感”(《书信体诗》第6首),但他除了郊游,似乎并未实施真正的逃离。

这一时期最值得关注的巴黎诗篇,是一位名叫皮埃尔·勒·莫瓦纳(Pierre Le Moyne)的神父于1659年发表的《巴黎即景——就英雄和道德致掌玺大臣书简》(*La Veüe de Paris, Lettre héroïque et morale à Mgr le Chancelier*)。在法国文学史上直至浪漫主义时代之前,这篇诗体书简是第一篇也是唯一一篇完全以巴黎为主题的长篇幅诗作(近800行)。这篇出自神父之手的作品充斥着宗教精神,虽然对巴黎的盛大景观、华丽排场甚至凡人琐事均有描写,但其对巴黎生活却颇多微辞。作者将巴黎的奢靡、浮华和热闹皆视为虚妄,揭露其背后隐藏着的贪欲、卑污和冷酷。他的这些看法其实并不新鲜,倒像是对久已有之的一些观点的收罗。作品中唯一出新的地方,是对巴黎及其代表的一切人类造物乃至人类文明的脆弱发出的感慨:

巴黎廿次死去,它又廿次重生

^① Antoine Godeau, *Poésies chrétiennes* (1654), éd. de 1660, p. 461.

^② François Le Métel de Boisrobert, *A Monsieur Esprit*, in *Epistres*, chez Cardin Besongne, 1647, p. 172.

^③ Benserade, *Poésies*, publiées par Octave Uzanne, Genève, Slatkine Reprints, 1967, p. 35.

^④ 《莫里哀喜剧选》,全三册,人民文学出版社,1981年,上册,第181页。

自高卢的先民建造这座古城：
它廿次变换精神、身形和面庞：
过去的留存唯有名称和地方。
这座如此壮丽而恢弘的城邑
不过是一座巨冢和世代残遗。
坐落着高墙和深宅大院之处，
埋葬着历代的花园、殿宇、廊柱。
成百的古代华堂被时光拆挖，
封存在后代新建的华堂地下。^①

莫瓦纳神父的这篇《巴黎即景》是一篇典型的以巴黎为借口而进行道德讽喻之作，在当时关于巴黎的诗篇中极具代表性。历代巴黎有如昙花一现，生生灭灭，死死生生，像不尽的警醒，预示着罚罪的天火将无情地对一切罪孽加以剿灭。

18 世纪是“无诗的世纪”，但随着小说之风的大兴，巴黎开始成为小说表现的对象。这方面的代表性作品有马里沃（Marivaux）的《农民暴发户》（*Le Paysan parvenu*）和普雷沃神父（l'Abbé Prévost）的《曼侬·列斯戈》（*Manon Lescaut*）等。这些作品对巴黎生活环境和社会风气都有比较真实的呈现，对巴黎各色人等的描写亦不乏鲜活生动，比较细致地反映了当时社会的某些风貌。虽然这些作品中有关巴黎的现实因素对后来现实主义小说的发展具有一定影响，但其中尚未表现出独到的巴黎意识和独特的巴黎诗意，因为出现在这些作品中的巴黎的主要功能仅仅是为小说情节的发生和发展提供一个背景而已，而书中表现出来的意识和诗意基本上可以说还是一般意义上的，如果放在别的地方，它们也是可以成立的。

在启蒙时代的作家中，伏尔泰（Voltaire）对巴黎的观感应该还是比较接近后来浪漫主义时代的。他在发表于 1746 年的第一部哲理小说《如此世界》（*Le Monde comme il va*）中，借用神话式的附会来影射现实巴黎，阐述了自己基于巴黎而对法国现实环境和社会生活进行的观察和分析。小说主人公巴布克（Babouc）在看遍了“不可思议的人类，这许多卑鄙和高尚的性格，这许多罪恶与德行”后，让城里最好的工匠将最名贵的金银宝石和最粗劣的污泥烂土加以混合，打造出一尊象征巴黎的小塑像，由此表示了一种对于这座城市的爱恨交织的依恋。他在向神明复命时这样说道：“难道你会因为这美丽的塑像不是通身用纯金或钻石打造，就把它砸碎？”就连神明也感念于这样的申说，打消了原本要毁灭这座城市的念头，决定“让世界如此这般下去”，并且还说：“即便不是一切皆善，但一切都还过得去”^②。伏尔泰在此前的多种场合都提到过巴黎的这种两重性。他在 1739 年致凯鲁斯伯爵（le comte de Caylus）信中有一句关于巴黎的话，至今已成为一句名言：“巴黎就像是尼布甲尼撒王（Nabuchodonosor）在梦中见到的塑像，一半是金，一半是泥。”^③《如此世界》中巴布克的塑像应该是典出于此的。伏尔泰 1740 年 9 月 1 日致普鲁士国王腓特烈二世

^① Pierre Le Moyne, *Les Œuvres poétiques de P. Le Moyne*, chez Louis Billaine, 1671, p. 261.

^② Voltaire, *Œuvres de Voltaire*, préfaces, avertissements, notes, etc. par M. Beuchot, chez Lefèvre, t. XXXIII, *Romans*, t. I, 1829, p. 26.

^③ Voltaire, *Œuvres de Voltaire*, préfaces, avertissements, notes, etc. par M. Beuchot, chez Lefèvre, t. LIII, *Correspondance*, t. III, 1831, p. 401. 此处的“尼布甲尼撒”系指新巴比伦王国国王尼布甲尼撒二世。圣经旧约《但以理书》第二章有对其事迹的记载。其中第 31-35 节写道：“王啊，你梦见一个大像，这像甚高，极其光耀，站在你面前，形状甚是可怕。这像的头是精金的，胸膛和膀臂是银的，肚腹和腰是铜的，腿是铁的，脚是半铁半泥的。你观看，见有一块非人手凿出的石头打在这像半铁半泥的脚上，把脚砸碎。于是金，银，铜，铁，泥都一同砸得粉碎，成如夏天禾场上的糠秕，被风吹散，无处可寻。打碎这像的石头变成一座大山，充满天下。”

(Frédéric II, 史称腓特烈大帝) 信中有一段更为用情的话: “哦, 巴黎! 哦, 巴黎! 住在这里的人儿真是可爱, 喜欢东游西逛看热闹, 有阳春白雪, 也有下里巴人, 有公道, 也有不公。这真是一座巨大的宝库, 其中的储藏包罗万象, 有好的和美的, 也有滑稽的和恶毒的。”^①及至晚年, 他都坚持认为“巴黎几乎从来都是这样, 是奢华和苦难的中心”^②。虽然伏尔泰有时候也对巴黎发出抱怨和挖苦, 那也只是一种表面的姿态, 因为在其情感的最深处, 他心仪于巴黎的丰富和复杂, 唯有巴黎那种“风暴”般的生活才能与他机敏睿智的灵魂相契合, 也只有巴黎才当得起他讽刺精神的首选对象。一个世纪后的波德莱尔对待巴黎的态度, 在某些方面与伏尔泰相仿佛, 也体现出表面姿态与内心情感的纠结。波德莱尔甚至走得更远, 发展到以痛苦为享乐、从丑陋中发掘美艳的极端态度。波德莱尔的这种态度中既包含着真切的爱恋, 也包含着刻骨的憎恨, 既有似诳非诳的讥讽, 更有慷慨自任的担当。

与伏尔泰同时期的卢梭以另一种亦不乏矛盾的方式, 表达了巴黎在他情感上造成的纠结。他从外省来到巴黎, 想亲近这座城市, 却又不愿直面它的喧扰和颓废。贝纳丹·德·圣-皮埃尔(Bernardin de Saint-Pierre)在《伏尔泰与卢梭比并零谈》(*Parallèle de Voltaire et Rousseau*)一文中认为, 卢梭来到巴黎“是为了在城中寻找自由”^③。西特龙就此解说道: “这种自由究竟是可以获得隐姓埋名的纾解, 或是可以融入人群的惬意, 还是可以向社会发起挑战, 这些都有可能, 但卢梭的作品中没有只言片语对此加以言明。”^④卢梭在《社会契约论》(*Le Contrat social*)中称“房屋只构成城区, 市民才构成城市”(les maisons font la ville, mais les citoyens font la cité)^⑤。这句话表明他不是从物质和财富的角度, 而是从人的生活和形式角度来看待城市的。正是出于对人的爱和尊重, 他把本应该是充分发挥人类能力及潜力的巴黎, 视为是与他理想化的人性生活相去甚远的“人类的深渊”。这里在培育出良好趣味的同时, 却也造就了比其他任何地方都无可比拟的恶劣趣味。他在《爱弥尔》(*Émile*)中指出: “人之为人, 不是为了过蚁穴中那样的聚居生活(……)。城市是人类的深渊。几代过后, 人种就灭绝或退化, 因而必须让他们重获新生。”^⑥他在《新爱洛漪丝》(*La Nouvelle Héloïse*)第二卷第十四封信中亦将巴黎称作“世界的荒漠”(désert du monde)。卢梭对城市文明的厌恶和对城市生活的忧虑, 成为后来推动浪漫主义时代(特别是在其前期)“重返自然”主题的强大力量。与“重返自然”相顺应的, 便是“逃离城市”, 而他指明的逃离方向是乡村: “永远只有乡村才能让人重获新生。”^⑦《爱弥尔》第四卷结尾处有一段著名的呼喊: “就此永别了, 巴黎, 你这座声名显赫的城市, 你这座满是喧嚣、烟雾和泥泞的城市, 在你这里, 女人不再看重贞操, 男人不再信奉美德。永别了, 巴黎: 我们要去找寻爱情、幸福和纯真; 我们永远对你唯恐避之不及。”^⑧不管此处宣示的是真心实意的逃离, 还是似是而非的矫情, 卢梭本人在晚年的确一度被迫逃离了巴黎, 长期在各地辗转流亡, 并最终凄苦地死于法国外省的埃默农维尔(Ermenonville)。除了对城市文学贡献了“逃离”主题之外, 卢梭的另一贡献隐藏在“你这座满是喧嚣、烟雾和泥泞的城市”这段文字中。城市的物质外观与城市人的精神面貌之间的对应关系, 将成为后来以波德莱尔为代表的城市作家们进一步深入发掘的重要方面, 尽管这些作家也许并不愿意一味附和

^① Voltaire, *Œuvres de Voltaire*, préfaces, avertissements, notes, etc. par M. Beuchot, chez Lefèvre, t. LIV, *Correspondance*, t. IV, 1831, p. 189.

^② 伏尔泰 1769 年 3 月 1 日致弗洛里昂侯爵夫人(la marquise de Florian)信。《Œuvres de Voltaire, préfaces, avertissements, notes, etc. par M. Beuchot, chez Lefèvre, t. LXV, *Correspondance*, t. XV, 1833, p. 368.

^③ Bernardin de Saint-Pierre, *Œuvres posthumes*, chez Lefèvre, 1836, p. 455.

^④ Pierre Citron, *op. cit.*, t. I, p. 102.

^⑤ J.-J. Rousseau, *Du Contrat social*, livre I, *Œuvres complètes*, t. I, chez Furne, 1835, p. 645.

^⑥ J.-J. Rousseau, *Émile*, livre I, *Œuvres complètes*, t. II, chez Furne, 1835, p. 416.

^⑦ *Ibid.*

^⑧ J.-J. Rousseau, *Émile*, livre IV, *ibid.*, p. 631.

卢梭那种面向乡村的逃离。

巴黎主题在文学中的大规模兴起，是在浪漫主义时代发生的。而在浪漫主义的前夜，有一部名为《巴黎图景》(*Tableau de Paris*)的巨著完全以巴黎为主题，推动了文学上表现巴黎之风的盛行。其作者路易-塞巴斯蒂安·梅西耶(Louis-Sébastien Mercier)被视为是法国18世纪最伟大的纪实性散文作者之一。波德莱尔的《巴黎图画》(*Tableaux parisiens*)与梅西耶著作的名字只有一字之差，他在为自己的作品起名之际，也许正是想到了梅西耶的《巴黎图景》。波德莱尔对梅西耶多有称道。他在《哲学猫头鹰》(*« Le Hibou philosophe »*)一文中视梅西耶为一位超越了其时代的作者，认为他能够“为当前文学的甦生带来诸多教益”^①。他在论述爱伦·坡(Edgar Allen Poe)的文章中两次提到梅西耶，称他是“只为搜罗珍奇而活着”^②。他还屡次在书信中提到这位作者，无不带有赞赏的语气，并且还声称要就此写一篇“大东西”^③。遗憾的是，这篇“大东西”一直都只是一种设想，最终并未写成。

梅西耶的著作最初发表于1781年，后来又做了大量的增补和大幅的扩充。其于1782年至1788年间在阿姆斯特丹出版的12卷本堪称鸿篇巨制，是表现巴黎风俗的里程碑式的著作。根据西特龙研究得出的结论，梅西耶作品中对巴黎各种场景的描写和各种形象的刻画，就其所占比例来说，是所有作家中最为丰富的，“甚至超过了雨果”^④。

在梅西耶的“图景”中，眼目之所见与心中的思虑穿插交织，这使他能够洞悉城市的物质生活外观与城市人的心灵状态之间的应和关系，而这在当时的作家中是并不多见的。他作品的第一句话便开门见山地指出：“一位巴黎城中的人，只要他思虑深远，用不着走出它的城墙就可以了解其他地方的人；他只需研究这座拥挤如蚁的大都会中形形色色的个体，便能够达到对全人类的认识。”^⑤对他来说，巴黎既是一个物质深渊也是一个精神深渊，相对于外省那种“有如涓涓细流的平静生活”来说，“都城时刻翻卷着风向不定的狂风，是波涛汹涌的汪洋大海”^⑥。梅西耶的巴黎观感可谓丰富且细致入微，在他之前还没有人像他那样敏感地捕捉巴黎空气中弥漫的韵味：

常言道，要想增进某种才能，就必须呼吸巴黎的空气。从未造访过都城的人，确实很少有在自己的艺术中出类拔萃的。如果我没有搞错的话，巴黎的空气当是一种特别的空气。在如此狭小的空间中融汇了如此众多五花八门的東西！真可以把它比作一口大坩埚，杂烩着肉、水果、油、酒、胡椒、桂皮、糖、咖啡和各种来自远方的出产，而每个人的胃就像是窑炉把这些东西消灭净尽。最微妙的部分当散发并融入到了人们呼吸的空气中：烟雾何其缭绕！火光何其熊熊！水雾何其蒸腾！（……）也许正是从这里，生发出了巴黎人独有的那种热烈而轻浮的情感，那种漫不经心的率性，那种特别的有如鲜花般盛开的精神。^⑦

^① 《波德莱尔全集》（以下简称《全集》）（Baudelaire, *Œuvres complètes*, 2 vol., coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1975 ; t. II, 1976), 第二卷, 第51页。

^② 《全集》，第二卷，第272页。

^③ 波德莱尔在1862年8月10日致母亲信中写道：“我要带给你一本非常美妙的书；我正在就此写一篇大东西：这本书是塞巴斯蒂安·梅西耶的《巴黎图景续编：从93年革命到波拿巴时期的巴黎》。真是一本绝妙好书。”见《波德莱尔书信集》（以下简称《书信集》）（Baudelaire, *Correspondance*, 2 vol., coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1973), 第二卷, 第254页。他在此前5月15日的另一封信中曾告诉友人阿尔塞纳·胡塞(Arsène Houssaye)自己将写一篇关于梅西耶的文章：“那些关于居伊·维勒曼、梅西耶、文学上的纨绔主义、说教画的文字将是一些出色的篇什。”（《书信集》，第二卷，第245页）

^④ Citron, *op. cit.*, t. I, p. 117.

^⑤ Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, 12 vol., 1782-1788, Amsterdam, t. I, p. 1.

^⑥ Louis-Sébastien Mercier, *op. cit.*, t. X, p. 136.

^⑦ Louis-Sébastien Mercier, *op. cit.*, t. I, p. 2-3.

梅西耶的观察还直入于巴黎最隐秘的地方：地下墓穴，以及不见天日的穷人和罪犯的生活，都是他笔端的表现对象。他时而把巴黎比作“由粪土包裹着的钻石”^①，时而又将巴黎中的丑恶现象看成是“白色大理石上的黑色瑕疵”^②。他还在好几个地方发出对巴黎的责难，相信这座城市的“庞大身躯”终有一日会死灭，只留下一副“巨大的空骨架”^③，让后世探奇访胜的人在惊骇不已中凭吊缅怀。

应当指出的是，在梅西耶的作品中，场景的现实描写和刻画要远胜于诗意的铺陈。作者对于历史真实的诉求让他在巴黎的每个角落“搜罗珍奇”，并对之发出道德思考，但作品整体上尚未明确体现出以象征形式呈现出来的巴黎所特有的诗意。作品中真正可称为能够体现巴黎情感的诗意的东西，尚停留于某些只言片语的表述和零星散乱的观感。不过，他作品中提供的广泛素材为巴黎之诗的形成作了坚实的铺垫，只需要一位天才诗人稍微调整一下视角，变换一下光照，就可以将同样一些事实打造成城市诗歌的血肉，用诗意的情怀夺取现实事物的诗意，把物质引向诗歌。如果说我们已经可以在《巴黎图景》中看到后来波德莱尔《巴黎图画》的萌芽，那是因为梅西耶的书已经出现了一位作为视点中心而统摄全书的人物，这个人物既是观察者，又是叙述者，他作为“石子路上的漫游者”(batteur de pavés) 循行在巴黎的大街小巷，将耳闻目见的一切变成文字，并且从自己在大城市相遇的人、事中提取出精神层面的蕴意。虽然这个人物还不是波德莱尔那样的“抒情主人公”，但其中已然依稀可辨其模糊的身影。也许可以把波德莱尔从《巴黎图景》中获得的教益和启示做如下概括：作品中的“现代性”(la modernité) 并不一定在于描写城市本身，而是更多体现在一位以“我”(je) 在作品中发言的抒情人物身上，这个人物在城市中穿街越巷，意欲为城市生活中各种偶然机缘呈现给他的场景谋求意义。波德莱尔本人对场景与心境之间的应和关系心领神会，视之为现代文学的基本要义。他在《火花断想》(Fusées) 这篇笔记中就此写道：“在心灵的某些近乎超自然的状态下，生活的深处便会通过眼前的场景——哪怕是最平凡的场景——被彻底揭示出来。那场景成为了它的象征。”^④ 而他自己《巴黎图画》中的多首诗篇都可看作是对这段话的出色演示，诚如他在其中《天鹅》(Le Cygne) 一诗中所言：“一切对我都成为寓言。”^⑤

直到 19 世纪城市文明大规模兴起之前，以巴黎入文的传统似乎并未造就出真正意义上的城市作家和城市文学。作为题材的巴黎从未真正成为作品的主角，这些作品把城市引入文学，仅此而已，从中尚看不出城市生活独具的诗意和魅力。这些作品处理城市的方式与传统上处理自然的方式大同小异，虽然也涉及到了城市和城市生活的两面性甚至多面性，但还缺乏在后来的有关巴黎的现代抒情诗中出现的那种对于城市生活充满悖论的观照和洞见，也没有体现出在后来的现代诗人那里已经习以为常的能够接纳并超越矛盾，将正、反经验融合一体的勇气和情怀。不过，作家们已然发现了城市的景观，开始惊奇于城市生活的丰富，尝试捕捉城市给个人生活带来的触动，透过城市的浮华和废墟思考生与死的终极性问题，在城市环境中努力担负起新的精神使命。凡此种种让人相信，准备工作已就绪，时机已经成熟，巴黎之诗的决定性绽放指日可待。

19 世纪初，拿破仑对城市化表现出近乎于狂热的激情。他梦想把巴黎建造成能够彰显

^① Louis-Sébastien Mercier, *L'an Deux Mille Quatre Cent Quarante*, Londres, 1771, p. 5.

^② Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, op. cit., t. XII, p. 19.

^③ Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, op. cit., t. II, p. 431.

^④ 《全集》，第一卷，第 659 页。在波德莱尔的《人工天堂》(Les Paradis artificiels) 中有一段表示相同意思的话：“在精神上发展出来的这种神秘而转瞬即逝的状态中，生活的深处连同其各种问题在人们眼前最自然、最平凡的场景中完全显露出来，——在这种状态中，任何事物一经出现，就成为会说话的象征。”(《全集》，第一卷，第 430 页)

^⑤ 《全集》，第一卷，第 86 页。

帝国功绩和威仪的丰碑——“某种令人惊异、巨大无比、前所未见的东西”^①。其实早在他当政以前，他在1798年就已经表示了这一愿望：“倘若我成为法兰西的主宰者，我不仅要巴黎建成古往今来最美丽的城市，而且还要把它建成可能存在的最美丽的城市。”^②拿破仑的梦想宏伟壮丽，但依当时的物力却又不切实际的，当时留下来的建筑为数不多，更多的是一项项被束之高阁的宏大计划。当时的文学中并没有表现出拿破仑那样的对于城市的狂热。浪漫主义之初的作者对城市的反映多是负面的，他们面对城市而深感孤独、不适和焦虑，纷纷效法卢梭逃离城市而到大自然中寻求慰藉。瑟南古（Sénancour）的《奥贝曼》（*Obermann*）鲜明体现了当时流行在作家中的这种普遍情感。在夏多布里昂（François-René de Chateaubriand）的《勒内》（*René*）中，主人公在巴黎感觉自己生活在“巨大的人类荒漠”中，是“混迹在人群中的陌生人”^③。这促使他终于逃离了城市而奔向美洲的原始丛林，让自己从“文明人”变成了“野蛮人”。夏多布里昂后来对巴黎的态度更加决绝。在他出版于1811年的《从巴黎到耶路撒冷纪行》（*Itinéraire de Paris à Jérusalem*）中，巴黎和耶路撒冷这两座城市之间并不是一种并列的关系，而是一种对立的关系，这使得他笔下的纪行成为从“魔鬼之城”走向“上帝之城”的隐喻。然而，当时的官方希望见到的则是歌功颂德之作。1809年，法兰西学士院（l'Académie française）为迎合官方的意愿，发起了以“美轮美奂的巴黎”（*Les Embellissements de Paris*）为题的诗歌竞赛。由于收到的参赛作品大都是阿谀奉承、空洞无物的平庸之作，致使竞赛推迟到两年后的1811年才评出了前三甲。拿破仑皇帝及其追捧者让巴黎独大，严厉奉行中央集权和精神控制，这压制了个人情感和独立思想，让有识之士深感愤懑。

拿破仑帝国之后的复辟王朝时期，巴黎之诗开始真正起步。特别是在1830年前后，社会经济的发展带来城市面貌的巨变和城市生活方式的深刻变化，这刺激着作家们的创作灵感，巴黎以前所未有的方式成为作家们争相追逐的对象。当时任何稍微有一点影响的作家都在自己作品中留下了有关巴黎的文字，谁都不甘落于人后，仿佛谁要是不写巴黎，就会被认为是无能之辈而名誉扫地。文学史上所谓的“巴黎神话”（le mythe de Paris）就是在这时期开始形成的。大批以巴黎各种景物和各色人等为题材的作品如雨后天春笋般冒出，现代世界的方方面面在当时的作品中得到全面展示，有人歌唱技术进步带来的最新成果，有人描绘新近落成的大型建筑，有人表现不同社会阶层人物的生活。

拉马丁（Lamartine）自1824年起开始断断续续地写《幻影之诗》（*Poème des visions*），其中用相当长的篇幅对巴黎作了史诗性的描述。作品并未最终完成，后来只有一些片段发表。这篇东西中的描写显得笼统苍白，充斥着空洞的辞藻，实不能列入拉马丁最好的作品之列，但在浪漫主义的大家中，这是针对巴黎的第一篇长篇篇幅诗作。波舍恩（Alcide de Beauchesne）的诗歌《巴黎》（*Paris*）表现了烟霞笼罩、雾霭迷蒙的城市，是浪漫主义时代第一篇以巴黎为篇名的诗作，标志着巴黎可以成为诗歌的主要对象。雨果（Victor Hugo）创作了大量反映城市日常生活场景的诗篇。圣-伯甫（Sainte-Beuve）对市郊衰颓破败的面貌表现出极大兴趣。戈蒂耶（Gautier）善于从夜幕笼罩的巴黎引发令人惊栗的思考。维尼（Vigny）喜欢登高俯瞰巴黎，抒发浪漫主义诗人的高迈情怀。

如果单从数量上看，20年代中期从马赛来到巴黎并携手创作的巴特雷米（Barthélemy）和梅里（Méry）是当时表现巴黎场景最多的诗人。仅在他们的诗体讽刺作品《涅墨西斯》（*Némésis*）中就涉及巴黎各处地点一百多处，其中不少是第一次被提及。他们的作品使各种与城市生活有关的语汇大量涌进诗歌，拓宽了诗歌语言的表现能力和可能性。从那时起，巴黎的任何细节，任何街道，任何建筑，任何事件都可以入诗，巴黎的形象在诗歌中开始

^① Las Cases, *Mémorial de Sainte-Hélène* (1824), Gustave Barba, 1862, p. 170.

^② A. V. Arnault, *Souvenirs d'un sexagénaire*, Duféy, 1833, t. IV, p. 102.

^③ Chateaubriand, *René* (1802), Droz, 1935, p. 37.

变得比以往更加具体、清晰和丰富，城市诗歌的可能性也由此变得更加开阔。值得注意的是，这两位作者的作品中不仅仅是引入了巴黎的一些细节，而且还发明了一些别出心裁的鬼魅文字。例如，他们对巴黎中心的王宫（Palais Royal）周围作了这样的描写：“看那藏污纳垢的处所，地狱的神明 / 四下里点亮泛出红光的信号灯”^①。这与后来波德莱尔作品中出现的鬼怪离奇的意象并非相去甚远。虽然这两位作者在个人情感的表达、诗歌意象的生动和作品立意的深刻方面尚显粗陋，虽然他们在今天已经不太为人所知，但他们的作品在当时广受读者欢迎且有众多的效仿者，产生过不小的影响。

浪漫主义时代的巴黎诗歌给人留下最深刻印象的，倒不是对城市各种细节的罗列，而是对总体上巴黎诗意形象的创造。维尼于 1831 年创作的长诗《巴黎—高翔》（*Paris-Élévation*）是浪漫主义时期表现巴黎的代表性作品。在这首诗中，诗人从高处俯瞰巴黎全景的视角，是浪漫主义作品中经常可以见到的。雨果在这一年发表的小说《巴黎圣母院》（*Notre-Dame de Paris*）中从圣母院的高塔对巴黎的凝望，以及戈蒂耶在这年创作的《圣母院》（*Notre-Dame*）一诗中在圣母院的塔顶进行的冥想，都与维尼如出一辙。雨果在同年还出版了抒情诗集《秋叶集》（*Feuilles d'automne*），其中的《夕阳（之三）》（*Soleils couchants*, 3）也是从高处面对巨人般酣睡的巴黎发出的沉思。对城市的通观便于诗人在总体上把握城市的主导精神，感受作为生命体的城市发出的呼吸和律动。在诗人笔下，城市本身仿佛成了由某种强大精神支配着的有生命的机体，在它的体内涌动着种种令人惊悚的神奇甚至怪异的力量。后来的波德莱尔虽然在观察巴黎的视角上更加丰富多样，但他也在多首巴黎诗歌中沿用了维尼的这种视角，其中最典型的有《巴黎图画》中的《风景》（*Paysage*）以及他为《恶之花》所写的《跋诗》（*Épilogue*）草稿。维尼作品中为巴黎塑造的“火山”和“熔炉”形象，已经成为浪漫主义时期体现巴黎内在力量的重要意象，并且将在后来的巴尔扎克等人的作品中得到进一步发挥，衍生出“巨人”、“巨兽”、“怪兽”、“深渊”、“汪洋”等在后入笔下所习见的意象。这种维尼式“以大观小”的视角往往让作品中形成某种能够统摄全局的主导意象，其影响会延伸到弥散在城市大街小巷的气息中，投射到藏匿在城市各个角落的细节上，甚至映照在城市各种人物的面容上。在这个时代，巴黎不仅成功地成为了文学大规模表现的对象，更重要的是，它开始在文学中营造起了自己的诗意“氛围”和“气质”。

19 世纪 40 年代前后，全景文学这种特殊的文学类型开始大行其道。《巴黎，一百零一人书》（*Paris ou le Livre des Cent-et-un*）、《法国人自画像》（*Les Français peints par eux-mêmes*）、《巴黎的魔鬼》（*Le Diable à Paris*）、《大城市》（*La Grande Ville*）等书都是由独立成篇的小品文构成的。这些书中的文章大都出自当时文坛上的名家，以逸闻趣事的形式描绘巴黎生活的方方面面，揭示其中潜藏的诗意。这类作品深受时人喜爱，出版后流传甚广。在当时的非文学领域，巴黎也是一个颇为时髦的噱头，各种以巴黎冠名的图书层出不穷，有《夜巴黎》（*Paris la nuit*）、《餐桌上的巴黎》（*Paris à table*）、《水中的巴黎》（*Paris dans l'eau*）、《马背上的巴黎》（*Paris à cheval*）、《绮丽如画的巴黎》（*Paris pittoresque*）、《婚嫁的巴黎》（*Paris marié*）等。本雅明（Walter Benjamin）认为，这类作品以类似于“生理学”的方式，“帮助营造了巴黎生活的幻境”^②。他对这类作品评价不高，称它们是一些“无关痛痒”的猎奇之作，是“生理学家们所兜售的安慰人心的小小药剂”^③。相反，他认为，当城市变得越来越离奇古怪之时，正好为加深对人的本性的认识提供了新的机缘，而只有那些关注城市生活中令人感到不安和威胁的方面的文学才可能具有远大的前程，因为这种

^① 转引自 Citron, *op. cit.*, t. I, p. 191.

^② Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste, Paris, Payot, 1979, p. 60.

^③ *Ibid.*, p. 56, 62.

文学以大众为对象,“探究大城市场众所特有的功能”^①。

正是从这一时期开始,“大众”(la foule, la masse, la multitude)作为一个前所未有的主题,得到作家们的关注。从某种意义上说,“大众”可以被看作是社会生活的隐喻。圣-伯甫最先注意到巴黎市郊的人群。欧仁·苏(Eugène Sue)的《巴黎的秘密》(*Les Mystères de Paris*)开创了表现大街上小人物(les petites gens)的传统。随着《人间喜剧》(*La Comédie humaine*)开始问世,巴尔扎克(Balzac)将这一传统推到了一个前所未有的高度。雨果在他后来的小说中延续了这一传统,并且是第一个直接以某类人群作为书名的作者,如《悲惨的人们》(*Les Misérables*, 通译为《悲惨世界》)和《海上的劳工们》(*Les Travailleurs de la mer*, 通译为《海上劳工》)。波德莱尔对这种置身人群的经验也是十分心仪的,他曾借居伊(Constantin Guys)的一段话来表白自己的心迹:“谁要是在人群中感到厌烦,那他就是傻瓜!十足的傻瓜!真让我看不起!”^②他在自己的大量诗歌中不仅直接表现社会边缘人物的命运,还善于透过人群把握城市的脉动,在永恒之轴上思索城市的命运,开发城市的“污秽”和“伟大”,昭揭城市的“崇高”和“卑鄙”,抒发对以城市为代表的现代处境的“狂喜”和“憎恶”。

在抒情诗中抓住取自于巴黎日常生活的社会主题,这是浪漫主义对抒情诗的一大贡献,这也是走向真正意义上的城市诗歌的重要环节。这种倾向在圣-伯甫那里就已经出现了,但他自己似乎并没有充分意识和领会到抒情诗中这种动向所包含的价值和意义。在文学史上,圣-伯甫的诗作算不上是一流作品,而且他对自己的诗歌才能似乎也并不自信,后来干脆完全放弃了诗歌创作而专事文学评论。尽管如此,在城市诗歌的形成过程中,特别是在对波德莱尔巴黎诗歌的影响方面,他的功绩仍然是值得一说的。

圣-伯甫最重要的文学创作是1830年前后出版的两部诗集:《约瑟夫·德洛尔姆的生平、诗歌和思想》(*Vie, poésie et pensées de Joseph Delorme*) (1829年)和《安慰集》(*Les Consolations*) (1830年)。此后他还发表了长篇心理分析小说《情欲》(*Volupté*) (1834年)和诗集《八月的心思》(*Pensée d'août*) (1837年)等,但影响都不及前两部作品。在圣-伯甫的作品中,虽然没有一篇是专为巴黎而作,但大城市又始终作为背景和氛围存在于他的文字中。第一部诗集开篇是用散文体写的约瑟夫·德洛尔姆的生平,篇幅相当长,其中不少提到巴黎的文字富有画面感,且伴随着人物内心的微妙情绪:

这个时期,约瑟夫仅有的一些乐趣就是在夜幕降临时分,沿着他住所近旁的林荫道漫步闲走。黑魑魑的城墙蜿蜒连绵,望不到尽头,阴森森地环绕着被称作大城市的巨大墓地;一些残破的篱笆露出窟窿,行人可以看到菜园子里脏兮兮的绿色;条条步道都是一个样子,景色凄凉,路边的榆树覆满了灰尘,树下的水沟边上蹲着一位上了年纪的妇人,身边带着几个孩子;眼见要迟到的伤兵拖着蹒跚的步履要赶回营房;有时候,在路的另一边,可看到一帮工匠艺人在纵饮作乐,发出阵阵欢声(……)^③。

正是通过圣-伯甫,浪漫主义发现了巴黎市郊的诗意。在其他人士纷纷逃离城市,转向乡村和大自然以寻求安慰之际,圣-伯甫笔下的主人公却信步城市街头,以此排遣心中的愁绪。诗集中最有名的篇章《黄色的光芒》(*Les Rayons jaunes*)在开头和结尾部分的几个诗节中写道:

夏日的星期天,傍晚六点钟分,

^① *Ibid.*, p. 62.

^② 波德莱尔:《现代生活的画家》,《全集》,第二卷,第692页。

^③ Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, *Poésies complètes de Sainte-Beuve*, Paris, Charpentier, 1846, p. 11.

大家迫不及待，纷纷离开家门
到空地上嬉玩，
我却独坐窗前，百叶窗闭合着，
我从高处看见商贩和有产者
兴匆匆地走远……^①

在文风上，这些诗句中看不到在其他浪漫主义作品中所习见的那种高屋建瓴、盛大夸张的语势，而是代之以一种近乎于散文文化的抒情。巴黎不仅为踟蹰在它街头的诗人提供了素材，也为诗人的沉思冥想提供了契机：

当灵魂萎靡、精神不振的时光
让人昏昏欲睡，徒生厌倦彷徨，
独自徘徊在灰雾笼罩的天底，
怨骂巴黎既无阳光也无春意，
行走让生出的思绪一言难尽，
眼色迷蒙划过路人，划过人生，
划过童年幻想，还有苦涩幻灭，
我伤心走在地狱一样的大街。^②

圣-伯甫让各种此前不可以入诗的庸常事物开始成为构成抒情诗的重要材料，配合着诗人胸中郁结的块垒。这种风格在法国诗坛还未曾见过，在当时可算是某种“特立独行”的创举。调用平凡之物以达成散文化抒情，这种由圣-伯甫开创的路数着实对后来的波德莱尔启发良多。法国研究圣-伯甫和波德莱尔的权威学者克洛德·皮舒瓦（Claude Pichois）就特别指出：“《情欲》的作者，这位约瑟夫·德洛尔姆的兄长，真的是功莫大焉，他打开了波德莱尔的眼界，让他看到了通身都是‘新的战栗’的巴黎现实，在这座城中，平庸和罪恶给予生活一种苦涩的况味。”^③

的确，早在青年时代的那些“空虚”日子里，波德莱尔就把圣-伯甫的《情欲》看作是少数几本让他觉得“有意思”的书之一。^④他还在1845年致圣-伯甫的一封信中自称是其弟子，表白了对他的崇敬之情。他们有着共同的巴黎情感，而他们的这种亲缘性在以《巴黎图画》和《巴黎的忧郁》（*Le Spleen de Paris*）为代表的一批城市诗歌和散文诗中体现得尤为鲜明，因为两位诗人表现出相似的趣味，都惯于在人群中穿行，都怀着不可疗治的忧郁和苦涩的心绪，去窥探这个让人难懂又让人痛苦的世界的奥秘和深意，对眼前的所见进行分析，并进而发出自省和追问。他们两人对此都心领神会。60年代初，在几年前曾出版了《恶之花》的出版商普莱-马拉希（Poulet-Malassis）重印了《约瑟夫·德洛尔姆》。波德莱尔与这位好友重读了这本书，并把心得写信告诉了书的作者：“到了晚上，吃过晚餐，我便与马拉希一道重读《约瑟夫·德洛尔姆》。您这么做确实是有道理的；《约瑟夫·德洛尔姆》，这是打前站的《恶之花》。这种比较于我是一种荣光。您宽宏大量，不会认为这是对您的冒

^① *Ibid.*, p. 68-71.

^② Sainte-Beuve, *Les Consolations*, XVIII, *Poésies complètes de Sainte-Beuve*, éd. cit., p. 242.

^③ Claude Pichois, *Baudelaire à Paris*, Paris, Hachette, coll. Albums littéraires de la France, 1967, p. 30.

^④ 参见波德莱尔1838年8月3日致母亲信，《书信集》，第一卷，第61页。从这封信中还可以看出，当时的波德莱尔阅读了大量的现代热门作品，对文坛上发生的事情和动向了如指掌。大致是在这一时期前后，他开始发现了现代文学，不过认为这其中绝大多数都只不过是一些“虚假”、“浮夸”、“荒谬”之作，这甚至让他“完全厌恶文学”。在他喜欢阅读的少数作品中，除圣-伯甫的外，还有雨果的戏剧和诗歌，而欧仁·苏的书则让他“烦闷得要死”。

犯。”^①圣-伯甫的回信看来也是认可这点的：“你说得对：我的诗与你的很接近：我也曾品尝过同样的包裹着灰烬的苦涩果实。你对我如此可爱和如此忠诚的好感正出自于此。”^②波德莱尔在去世的前一年还致信圣-伯甫，在谈到自己的《巴黎的忧郁》时称，希望能够展示一个“新的约瑟夫·德洛尔姆”，这个人物懂得“将狂想的心绪与闲逛中每一个偶然的见闻相扣合，而且从每一个事物中提取出某种不讨人喜欢的寓意”^③。波德莱尔在圣-伯甫的作品中发现了诗句的散文化格调，以及将庸常乃至低俗的细节与庄谨高雅的整体相结合的趣味。在他看来，圣-伯甫采用了一种在当时并不招人待见的方式来创作诗歌，而这却正是让现代艺术家深感魅惑的地方：用一种引而不发的笔调勾勒出日常生活的素描，继之以由此唤起的种种情感和精神上的反应。我们看到，波德莱尔在自己的一系列巴黎诗篇中运用了这种方法。特别是《巴黎图画》中那些早期创作的篇什，如《太阳》(*Le Soleil*)、《我没有忘记，离城不远的地方》(*Je n'ai pas oublié, voisine de la ville*)、《您曾嫉妒过的那位善良女仆》(*La Servante au grand cœur dont vous étiez jalouse*)、《暮霭》(*Le Crépuscule du soir*)、《晨曦》(*Le Crépuscule du matin*)等，受《约瑟夫·德洛尔姆》影响的痕迹尤为明显。

不过也不应当夸大这种影响。圣-伯甫让波德莱尔注意到了在抒情诗中处理巴黎主题和城市现实细节的可能，但他们对现实细节的直觉和理解却又不尽相同，这也导致他们在处理这些细节时获得的诗意效果也是非常不同的。在圣-伯甫的诗中可以看到，诗人摆脱不了自己悠闲文人的身份，基本上是带着一种好奇的心态走进人群，始终与他所表现的社会底层的生活和人物保持着某种距离，其所持的态度要么是对愚钝者的优越或清高，要么是对下等人的厌恶或鄙视。总之，“对他来说，人群是无法忍受的”^④。他还时不时地发出道德教训，提醒自己千万不要落到他们那样的状况。其态度如此，真让人怀疑他如何能在人群中消解自己的苦楚。他作品中的忧郁情绪，多体现为不甘于与社会下层为伍的孤高，顾影自怜的成分多，社会同情的成分少，全然不像在波德莱尔作品中那样，体现为与社会下层血肉交融而产生的切肤之痛。波德莱尔在处理现实细节时，也有将其作为点缀或陪衬的时候，但更多时候，他是将其作为获得全新诗意形象的巧妙而得力的手段，让其成为自己在现代环境中对人生存在的一些根本问题进行形而上思考的依托。两人的着力点和立意实不能同日而语。圣-伯甫与自己所表现对象之间的“隔膜”，导致他并不能将散文化抒情贯彻到底。在提到某些低贱、丑恶的事物时，他要么会因羞怯而感到难以启齿，要么在行文中放不下所谓“高贵”的表达。他不愿俯就，保持着传统文人的清高，这让他的作品没有突破那种不温不火的中间色调，就算提到卖淫嫖娼这样的事情，多少都带有点正人君子那样的语气，不像在波德莱尔作品中那样，大大方方地直呼其名，不遮不掩反倒有一种别样的表达力度。波德莱尔本人就曾致信圣-伯甫，怀着弟子的审慎把这方面的不足指出来与他的导师商榷：“在《约瑟夫·德洛尔姆》的好些地方，我看到‘鲁特琴’、‘七弦琴’、‘竖琴’和‘耶和華’这样的字眼太多了一点。这在巴黎诗篇中就是瑕疵。再说，您就是要来摧毁这些东西的。实在是对不起！我是在胡言乱语！我还从来没敢就这点跟您说这么多。”^⑤波德莱尔在某些诗句和手法上的确受到圣-伯甫的启发，但他又在此基础上为自己的诗句赋予了强烈得多的震颤。就在他早期创作的那些带有圣-伯甫影响痕迹的诗作中，他已经远远超越了约瑟夫·德洛尔姆描绘的巴黎图画。是否可以这样说：圣-伯甫为这位弟子擦开了一个

^① 波德莱尔 1865 年 3 月 15 日致圣-伯甫信，《书信集》，第二卷，第 474 页。

^② 圣-伯甫 1865 年 3 月 27 日致波德莱尔信。Lettres à Baudelaire, publiées par Claude Pichois avec la collaboration de Vincenette Pichois, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. Langages, (Études baudelairiennes, IV-V), 1973, p. 343.

^③ 波德莱尔 1866 年 1 月 15 日致圣-伯甫信，《书信集》，第二卷，第 583 页。

^④ Sainte-Beuve, *Les Consolations, Poésies complètes*, seconde partie, Michel Lévy Frères, 1863, p. 125. 所引这句话出自书中所附由法尔希 (G. Farcy) 所写的评论文字。

^⑤ 《书信集》，第二卷，第 585 页。

新领域的帷幕，而这位弟子粉墨登场，成为了舞台上的主宰者？

另外一种可能的影响情形也可以顺便提一下。《约瑟夫·德洛尔姆》在结构上就像是一套双联画，一部分是用诗体写成的，另一部分用了散文体。这种在同一部著作中并置两种表现形式以形成对应的作法，很可能让波德莱尔萌生了创作散文诗集《巴黎的忧郁》的想法，要让它成为诗集《恶之花》的“姊妹篇”。

浪漫主义开始大规模地将视线投向城市，带来抒情诗在题材上的突破，也开始追求在抒情诗中营造一种特别的巴黎情调和氛围。不过需要指出的是，抒情诗中这种在题材方面的突破和在数量上的激增，并不表示一种现代意义上的城市诗歌已然形成。要创作出现代意义上的城市诗歌，还必须在城市生活的细节背后，捕捉住统摄现代生活的本质性因素，发掘出其包含的灵魂和隐秘的诗意，揭示城市生活给现代人在情感和精神上造成的冲击和震荡，呈现现代人独特的思维活动和意识状态，并探索出与这些“捕捉”、“发掘”、“揭示”和“呈现”相适应的新的手法。做到这些，才可说对城市作为现代诗歌灵感源泉的功能有了真正的会心。波德莱尔正是把握住了这一新的灵感源泉，提出了传达现代大城市的美的要求，为抒情诗打开了一种全新的局面，并开创出一种全新的传统。

作者单位：广东外语外贸大学外国文学文化研究中心
(责任编辑：王月)