

## 雨果美学对照系统浅探

冯寿农

雨果美学对照系统是两类元素对照，即正元素与负元素的二重对照，它们都以成组成组的正负对立元素排列。

雨果美学对照系统的正负两大元素在艺术中的关系和在现实生活中一样，这“一切都是互相连锁、互相演绎的”。所谓“互相连锁”指的是彼此连结在一起互相衬托，互相结合但并不相混，目的在于以丑烘托美，使美更真实；所谓“互相演绎”，意味着彼此没有不能逾越的界限，美的可以演绎为丑的，崇高可以演绎为滑稽，两者在一定的环境和条件下可发生质的变化，互相转化。第三种关系是互相对立，互相拉锯，正负两大元素在同一线面上两者向正反逆向运动，随时引起矛盾和冲突。解决矛盾和冲突是依靠系统内固有的自组织能力——协同作用。这些是美学对照系统两要素的三种基本关系。

不同的关系构成不同的结构形式。雨果在创作实践中努力采用对照的手法，他能融合贯通，不拘一式，变化多样。尤其在人物形象的塑造上，二重对照在作品中比比皆是，我们试把系统视为三维的空间结构，以空间点的直角坐标来描写雨果美学对照系统的几种结构模式。空间点的直角坐标有三条互相垂直的轴，这三条轴，分别叫做横轴、纵轴、竖轴。我们假设被对照的人或物为空间的一个点，和他进行空间上下垂直对照称做竖轴对照模式，和他进行平面线性横向对照称做横轴对照模式，至于纵轴对照模式用来表示在同一个人身上的表里对照，再向人心的纵深方向发展，揭示心灵性和兽性的心

理斗争，和人物性格的二重组合。

1、竖轴对照模式。雨果把两组属于不同世界、不同社会属性，不同阶级和阶层的人物作垂直对照。在名剧《欧那尼》中，大盗欧那尼、国王卡洛和贵族吕古梅彼此之间的对照，十分鲜明；欧那尼与吕古梅，前者风华正茂，后者行将就木，前者“贫无立锥之地”，又到处被官方追捕，后者却是爵位显赫、富冠全域，享不尽的荣华富贵；前者豪爽、勇猛，后者却是自私、贪婪……还有欧那尼和卡洛：一个是江洋大盗，另一个则是王权在握，前者襟怀坦荡，后者则是偷鸡摸狗；前者灵魂高尚，正义在手，后者却是卑鄙肮脏，暴虐无道。在其他作品中，这一类的对照俯拾即是，譬如：《巴黎圣母院》中奇丑善良的加西莫多与道貌岸然而阴险毒辣的浮罗诺形成比照。《笑面人》关伯仑和大卫、第利一摩埃爵士这两个人物形象的比照。在这一模式的对照中，雨果有力地反映出剥削阶级和被剥削阶级的对立和矛盾，表现出他同情人民的民主思想，在他心目中，好人、善良的人，真正美的和崇高的人，大都是下层人，上层人成为他评击讥讽的对象。

2、横轴对照模式。雨果把两属组于同一社会阶层或阶级的人物形象加以对照。在《悲惨世界》中冉阿让和德纳第同属游民无产阶级，但前者慷慨大度，仁慈善良，后者贪得无厌，狡诈狠毒。《欧那巴》中淫威好色的卡洛国王和偷鸡摸狗的贵族吕古梅互相映衬。《九三年》雨果将西穆尔登与郭文这两位革命领袖进行对照，他写道：“这两个

人，一个是死亡的化身，一个是生命的化身；一个是恐怖的本体，一个是和平的本体”。当然雨果这样褒贬是不公正，完全出于主观的偏见。

这一模式的对照，使人物形象更加典型化，被对照的人物身上既有同一属性的共性，又有个性。使人物栩栩如生，有血有肉。

3. 纵轴对照模式。上述两种对照都是把不同的两个人物加以对照，可以说是二元的比照。而纵轴对照模式在此指发生在同一个主体身上，可以看作一元二重对照。这二重对照是由浅入深地向纵深方向发展。

表里对照。即是外表和心灵的对照，如《巴黎圣母院》的加西莫多的自我对照，在奇丑无比的外貌下跳动着一颗金玉之心；而与之相反，浮罗诺，外表庄严肃穆、道貌岸然，内心凶残歹毒、欲火炎炎，是一只衣冠禽兽。《笑面人》主人公关公伯仑在年幼时被人毁了容，他的嘴裂到耳边，露出牙齿，鼻骨被剔除，鼻子塌陷，眼睛则成了一道细缝，成了一个畸形的、丑怪的、永远狂笑的“笑面人”。在这丑怪可笑的外貌下蕴藏着一颗真诚的心。表里对照往往以外表丑来衬托内心美、或以外表美来烘托内心丑，使人物的性格特征更加鲜明突出。但雨果往往把下层人写成外表丑陋而心灵美善，或反而亦然，这样一成为公式化的塑造就令人感到呆板机械。

雨果运用美学对照原则，层层深入到人的心灵，生动地、绘声绘色地进行心理描写，揭示人物心灵内灵性与兽性、意识与潜意识二重斗争。雨果写心理斗争是独具匠心，别具一格。

凡是读过雨果小说的人，无不为《悲惨世界》中“脑海中的风暴”一节和《九三年》中“沉思中的郭文”一节的心理描写拍案叫绝。

在“脑海中的风暴”中，当马德兰先生

（即冉阿让）得知警察把一个叫商马第的工人误当作自己的替身投入监狱，翌日就将审判。当天晚上，马德兰的脑海里掀起十二级风暴，翻江倒海；惊涛拍岸，波浪滚腾。两股力量，“一个说：‘为人’，一个说：‘为我’；一个来自光明，一个来自黑暗。在脑海中疯狂搏斗，犹如荷马诗中那种巨灵的搏斗，弥尔顿诗中那种龙蛇的混战。时而光明的力量打胜，忽而黑暗的势力又猛攻上，一波未平又一波。终于善战胜了恶。

“为人”战胜了“为我”。马德兰先生舍己救人，勇敢地走向法庭自首，真是浩气贯长虹。在“沉思的郭文”中，朗德纳克搭救三个孩子，被革命军逮住，翌日就要审判，要不要把他枪决？这个问题严峻地向郭文提出了。作者把郭文的内心当作一个广阔的战场、光明和黑暗、人道和暴行两军又在心灵这个新战场搏斗，作者整整用近万言的文字，洋洋洒洒地描写郭文的心里斗争。雨果的心理描写有他独特的风格，时而内心独白，时而作者旁白，忽而奇峰突起，忽而平川旷野，心潮波浪起伏紧紧地维系着读者的心。

雨果又运用美学对照原则层层深入地揭示人物的性格，使人物具有二重或多重的性格，典型人物形象丰满真实，生机勃勃，既高于同类，但又生活在同类中，不管写好人或写坏人，雨果都在人物身上表现美丑共存、善恶共处，灵肉相混的二重对照。因雨果认为：“人生来就是有缺陷的”。所以他在塑造人物形象的过程中，没有把好人写成神，坏人写成怪。在“悲惨世界”中，卞福汝主教和冉阿让是雨果塑造最伟大成功的正面人物，但雨果没有把他们写成生来就具有的那种仁善博爱的德行。在时空发展过程，他们两人都是由黑暗走向光明，从无序走向有序的过程，即使善的思想在他们心灵中占有主导地位后、仍是不断吐故纳新的动态发展过

程。宥福汝主教在拜访一个不为世人所知的哲人时，G老头临死之前的侃侃之谈深深打动主教的心，使主教仁慈的心更加纯正。作者再三强调，“他是一个普普通通的人。”冉阿让是读者最喜爱，最值得同情的正面人物，在他形象中，“真实之中有伟大，伟大之中有真实”。

雨果在塑造反面人物上，并没有脸谱化，没有把反面人物写成十恶不赦的凶神恶煞。雨果运用美学对照原则，深入分析反面人物内心世界，写出活生生的形象来。《悲惨世界》中的沙威是社会法律忠实鹰犬，他的心灵由两种感情构成：尊敬官府，仇视反叛。他在上流人物和上司面前奴性十足，唯命是从；而对悲惨的下层人民粗暴残暴、鄙视憎恶。但雨果暗示着：“他还带点人性。”正是通过这点点的“人性”缺口，冉阿让的人道一击，打破他心灵的平衡态，出现混乱，后来自惭形秽，跳河自尽。黑格尔在评论莎士比亚剧作时，曾这样称道：“莎士比亚的特点，正在于他人物性格描绘得果断而坚强，纵然写的是些坏人物，他们单在形式方面也是伟大，而坚定的。”雨果塑造沙威的形象也是这样的“坏人物”。沙威对于职务有一种绝对有公无私，坚毅冷酷的美德，从某种意义上说，更加强了冉阿让人道主义的威力。在《九三年》中雨果晚年塑造反面人物的艺术手法达到炉火纯青的地步。作者塑造一个活生生的反面人物朗德纳克。在这个人物身上，作者泼以浓墨重彩，把他写成反动透顶，死心塌地与革命军为敌，又凶残毒辣，杀人不眨眼。他作为叛军头子，具有丰富的军事指挥才能，遇事不惊、冷静沉着，勇敢机灵、身先士卒的美德。这个反动、凶残和顽固的杀人魔王，有一种希罕的勇敢精神，他曾不顾个人安危扔出一袋伪钞，刹住了军舰上的大炮的滑脱，救了炮手，救了军舰。在后来叛军全军覆没，重重被围的情况

下，他绝处逢生，找到地道，侥幸逃出。正是逃离时，忽闻一位母亲呼救大火中的三个小孩那“裂人心腑”的哭嚎声，他毅然转回古堡，勇敢地冲进烈火，救出幼童。这一情节历来受到评论界的责贬，指责雨果把魔鬼变成天使，违背生活逻辑，是一个败笔。我认为，如果雨果写成朗德纳克救革命军，那可能违背生活真实，是个败笔。但他救的是三个无辜的“小天使”他们和他无怨无仇，而被他关在古堡，眼看就要烧死，而且唯他身上带钥匙，才能打开大门救出小孩。坏人也是一个七情六欲的活人，他也有本身的“怜”和“爱”。一个人在战斗紧张状态，顾不得“怜”和“爱”，而当他在全线溃败时，精神一下子感到沮丧和悔恨。母爱的声音唤起他良心的不安，“恻隐之心”油然而发，潜伏在心灵的上帝一下子醒动，在四面楚歌、穿途末路的窘境下他的良心受到谴责。这种良好的不安是促发他产生赎罪的驱动力。因此，他才这样不顾安危舍身救人。从精神分析上看是符合逻辑的，此节卷题为“魔鬼身上的上帝”，雨果暗示朗德纳克心灵中撒旦和上帝共存，母爱的声音犹如强光，震动心灵，唤起上帝，人性复归。因此朗德纳克的义举也没有违背雨果的一贯创作规律。

以上用空间点坐标来描写雨果美学系统的三种结构模式。在每一种结构模式中，正负两大要素互相对立，互相扯拉，时时产生矛盾和冲突。怎样解决矛盾和冲突呢？系统本身固有的自组织能力——协同作用，它协调内部诸元素的矛盾，并协调系统与环境的矛盾，使它们既对立又统一，促进它们互相演绎，互相转化。协同作用总是按负反馈原理办事，减少分裂趋向，变相对无序为相对有序。在雨果的作品中，可以发现，仁慈仁爱的人道主义乃是美学对照系统固有的自组织能力——协同作用。它协调着系统中正负

元素的关系，协调着人与人的关系。正是仁爱的协同作用，系统内善才能战胜恶，光明战胜黑暗。在《悲惨世界》中，雨果的仁爱协同作用成为改良社会、解决人与人之间关系、解决系统诸要素矛盾的灵丹妙药。他往往采用以德报怨这一戏剧性手法来显示道德感召的威力和仁爱的协同作用。冉阿让盗走福汝主教的银器，后者却以德报怨一方法把冉阿让从警察魔掌中拯救出来，又再送给烛台，这种以德报怨的善举象一股巨大的力量，使冉阿让黑暗混沌的心灵激起光亮，在仁爱的协同作用下，心中的激光呈现出一种新的时空结构，成为有规律的脉冲激光。当芳汀对冉阿让产生误解，愤愤地往冉阿让（马德兰市长）脸上吐一口唾沫，后者非但不生气，斥责沙威，以德报怨地把芳汀从警察魔掌下搭救出。割风伯伯在工业竞争中工厂破产，对冉阿让心怀仇恨，当这位老头被压在大车之下即刻丧生之际，冉阿让不顾安危，挺身而出，撑起大车，救出老头。后来，在街垒战斗中，冉阿让接受枪毙沙威的任务，又以德报怨地放走他的死敌沙威。在雨果看来，这是冉阿让对沙威最有威力的报复，显示出人道主义的伟大，事实结果导致沙威的精神崩溃。一些读者对冉阿让这一举动感到疑惑。其实认真观察雨果的一贯创作手法和哲学思想，就不难理解冉阿让这一善举的必然性，这一情节出于意料之外，又在情理之中。

系统的功能质即是系统所起的功能作用和价值。要考察系统的功用，必须从宏观结构上观察，即是要把系统放置在直接所属的大系统中观察其功能。我们不妨把雨果的美学对照系统视为子系统，放置在雨果的整个作品这个大系统，再把它放置在十九世纪浪漫主义这一文学运动的大系统上来研究它的功能质。

第一，把雨果的美学对照系统放置在雨果的整个作品这个大系统中考察，就会发现美学对照原则在雨果的文艺观中起了核心功能作用，具体说，在选择题材，确定主题，谋篇布局上都起了指导作用，并且也影响了语言风格。在题材的选择上，雨果在《巴黎圣母院》中给我们展现两个世界、两个王朝，两个国王；两个法庭、两种法律、两个纹架；两种场面，两组人物，两种命运，泾渭分明，截然对立。在《笑面人》中，作者为读者展示两个世界，一个是贵族集团的世界，那里是残暴、昏庸、腐化、堕落；另一个是流浪集团的世界，那里是善良，正义、勇敢、友爱，对王权的指控，对社会的揭露，对弱者的同情，构成了小说的基调。在语言风格上，雨果在诗歌、小说中惯用暗喻和换喻等修辞方法，给传统的修辞格注入新鲜的东西，并且打破古典主义语言旧框框，大众语、俗语也登上大雅之堂，用人民大众生动活泼的语言代替千篇一律的、僵死的语汇。在作品体裁上也打破古典主义在悲、喜剧之间划定的不可逾越的界限，把悲剧和喜剧相溶于一炉。特别在情节结构上，精心布局。在《欧那尼》中，情节场面安排十分奇特，第一幕标题为《国王》与第二幕《强盗》对照，第四幕《坟墓》与第五幕《婚礼》对照。剧本情节错综复杂，回旋跌宕，出人意料，具有奇情剧的特点。

美学对照原则在《悲惨世界》的谋篇布局上更是起一个主导作用，尽管小说篇幅浩瀚，枝茂叶繁，但它繁而不乱，主线清晰，整齐有序。整部小说的结构布局是顺着冉阿让的命运沉浮、降升的梯式结构进展。小说开头先写福汝主教的德行善举，接着写冉阿让的“沉沦”。冉阿让原先是诚实朴白的工人，由于社会造成的饥饿和失业，这只黑暗中的无形魔手把他拉向深渊，迫使他去偷拿一个面包。这小小的过失，社会不仅没有

竟想他反而再次拉他到深渊，残无人道地判其五年苦役。这个桀骜不驯的青年不甘社会的压迫，多次越狱未遂；无情的社会一而再，再而三地加刑，冉阿让就因一个面包坐了十九年监牢。刑满释放，但并非人身的解放，出狱后，带着特有的“黄身份证”，还写着“为人异常阴险”的字样。他无家可归，“步行终日近黄昏”，世人的偏见，对他冷眼相投，一切客栈旅社都拒绝给他食宿，钻到狗窝里，连恶狗也欺负他，社会就这样一步一步地把他逼到黑暗的深渊了。雨果愤怒地控诉：“人类社会是那些被法律抛弃了的一切人的海洋；那里最惨最没有援助！”“海，就是冷酷无情的法律抛掷它的牺牲品的总渊藪。海就是无边的苦难。”正当冉阿让陷入绝境之时，他凭心中的愤怒审判这个罪恶的社会，“他下定决心，将来总有一天，他要和它算帐。”长期的心理压抑，在他内心滋长着一种苦闷愤懑；凶狠残暴的“为害他人”的欲望，这个被社会扭曲和异化的心充满着混乱、黑暗、本能的兽性。主教——这个仁慈博爱的化身——把他从深渊中拉起，使他脱胎换骨，变成新人。但命运坎坷不平，在蹬向光明的梯子的过程中，沙威这个黑暗的恶魔象幽灵一样紧追不放。再次把他拉向深渊，后来他又逃出深渊，虎口余生，小说的主线基本是冉阿让在命途上挣扎搏斗，和步步梯进，至于其他都是连结在主线上的段段付线，小说的尾声题是“最后的黑暗、崇高的黎明”，寓意颇深，光明最终代替黑暗。作者借马吕斯之口感叹地说：“一切勇敢，一切道义，一切英雄精神，一切神圣的品德，他都具有了！……这个人真是一位天使”。最后，冉阿让在临死前说：“我不知道我怎么啦，我看见光亮。”接着就溘然长逝，他走向天国，由人变成天使，更靠近了上帝。

以上我们把雨果的美学对照系统放在他

的全部作品的整个大系统中考观其功能质，可看到美学对照原则已在雨果的文艺创作中起了举足轻重的作用。我们在下面再把它放在十九世纪初浪漫主义文学运动这一大系统中观察它所起的历史作用。

1、1827年，雨果提出美学对照原则，是摧毁伪古典主义文学壁垒的一枚重型炸弹。古典主义思潮发展到十八世纪末，已经演变为一种僵死、呆板的形式。十九世纪初复辟王朝的官方文学又抬出这具发臭的僵尸，形成伪古典主义文学，极大地阻碍当时文艺发展的潮流。古典主义悲剧只表现崇高，喜剧只描写粗俗；彼此不可逾越；好人完美无缺，坏人一无是处，人物形象的塑造遵循某种单一概念的公式。雨果大声疾呼：新的时代需要新的文学，他提出美学对照原则，塑造“既伟大又渺小”，“善恶混杂”“悲喜交加”的形象，打破了古典主义僵化的清规戒律，反映了新时代新文艺企图扩大表现领域的积极愿望。1830年，雨果以美学对照原则写下的名剧《欧那尼》在剧院上演取得辉煌的胜利，彻底摧毁了伪古典主义的最后防线。由此可见，美学对照原则具有划时代的历史性功用。

2、雨果倡导的对照原则是浪漫主义新文学的重要标志，它是和极度夸张联系在一起的。雨果强调作家要善于运用非凡的想象，奔放的风格，鲜艳的画面，反映出“恶与美并存”、“粗俗结合着崇高”的现实，这是新型浪漫主义文学的责任，雨果清醒地看到，文学艺术这面反映自然的镜子，不是一面普通的刻板的平面的镜子；如果那样，它只能映出事物的暗淡无光、苍白无力的形象。雨果认为：“应该是一面集中的镜子，它不仅不减弱原来的颜色和光彩，而且把它们集中起来，凝聚起来，把微光化为光明，把光明化为火光。”要这样，极度的夸张就必不可少，运用夸张的对照，能使违背理

性的东西更丑恶，崇高的精神更优美，丰富的感情更浓烈。无疑，这是雨果对浪漫主义艺术理论作了重大的贡献。雨果的美学对照原则给浪漫主义文学注入新鲜健康的血液，

在浪漫主义文学躯体上，驱除那些造成忧郁苦闷的“世纪病”的细菌病毒，形成一股生机勃勃的积极浪漫主义文学潮流。

（责任编辑 罗国祥）

（上接82页）

坤，挽救西班牙王国。他对王后的至死不渝的爱情和对主人的惧怕顺从，形成了一种不可调和的矛盾，叫他无法两全；所以，由此出现的奴法和反抗性在他身上共存的现象，正好构成了他这个复杂而又和谐的整体，比较逼真地展现出吕意·布拉斯的个性特征。

雨果的好友瓦格里指出：“《吕意·布拉斯》就是大革命后的《可笑的女才子》。”其实，狄德罗的《定命论者雅克和他的主人》，博马舍的《费加罗的婚礼》和卢梭的《忏悔录》中的某些篇章都属于这种题材。这些作品中所描写的仆人，有的聪明机灵，有的心灵高尚，有的勇于反抗；从某种意义上讲，雨果笔下的《吕意·布拉斯》正是这些前人作品的综合与发展，是新时代的费加罗和雅克。

最后，再谈谈《吕》剧在诗歌上所取得的艺术成就。雨果在《（克伦威尔）前言》中谈到诗剧时曾提倡过“一种视剧情而定，或抒，或雄浑，或悲哀的诗歌。”不过，他的这一理想的真正实现，既不是在《克伦威尔》中，也不是在《欧那尼》中，而是在《吕意·布拉斯》中。例如王后在第二幕所说的“百尺高墙遮望眼，晚间花园多凄凉”那一段和“我甚至无权欣赏别人的自由”那一段，愁深宛长，宛转凄侧，极生动地刻画了王后内心深处的苦闷。再如吕意·布拉斯痛斥王公大臣们的那一段，气势磅礴，音调铿锵，大义凛然，悲愤之情跃然纸上，被后世誉为诗句中的近代史诗。又如唐·凯撒在第一幕和第四幕的语言嘻笑怒骂，皆合诗律，既令人捧腹，又催人深思。

简言之，在《吕》剧情节的“奇”与“巧”之上，雨果又押上他变幻无穷的诗歌这一至宝，因此《吕》剧能吸引观众，上演上千次而经久不衰，也就不足为奇了。

（责任编辑 方 桑）