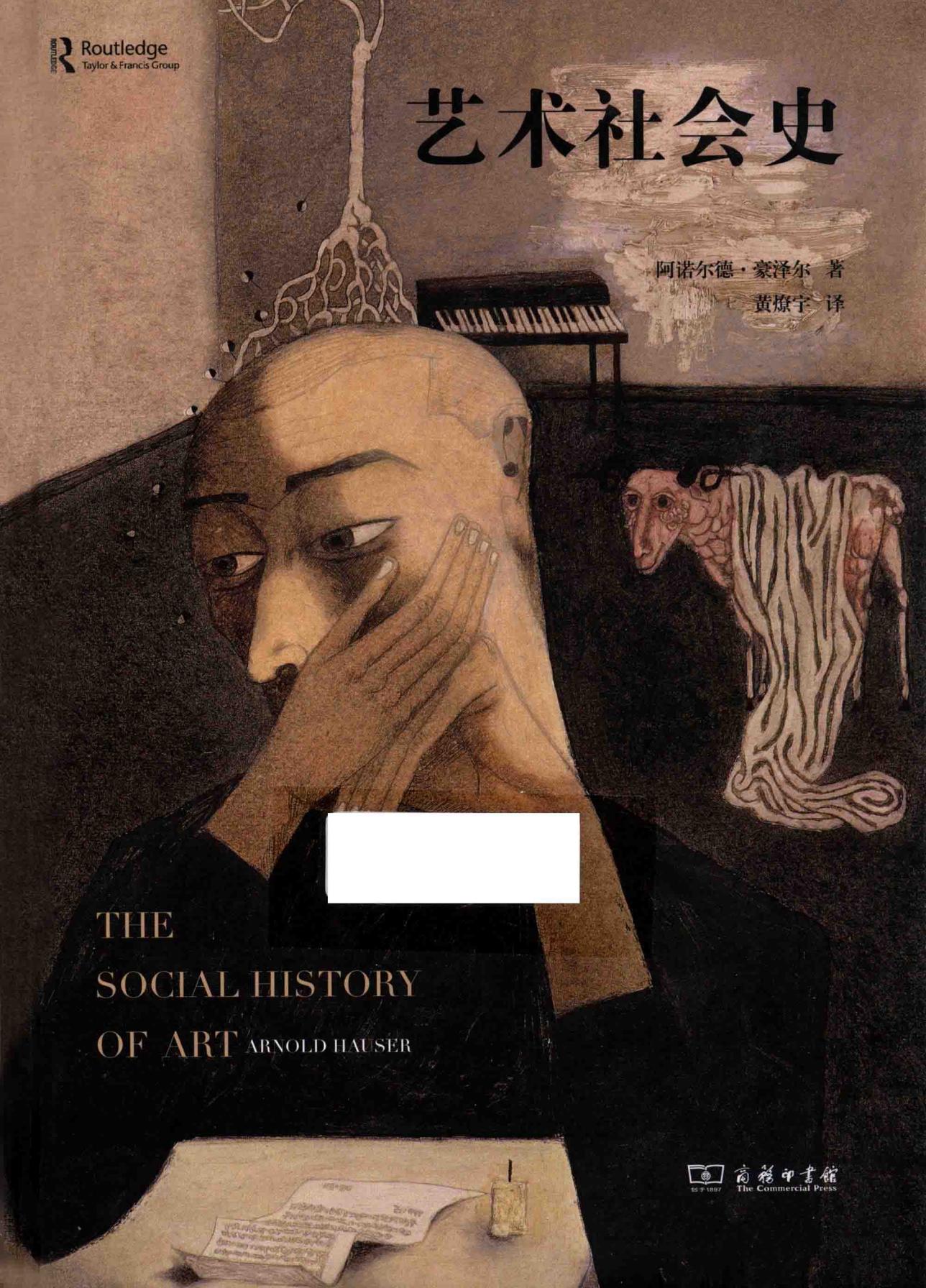


Routledge
Taylor & Francis Group

艺术社会史

阿诺尔德·豪泽尔 著
黄燎宇 译



THE
SOCIAL HISTORY
OF ART ARNOLD HAUSER

商务印书馆
The Commercial Press
始于1897

艺术社会史

阿诺尔德·豪泽尔 著
黄燎宇 译

图书在版编目(CIP)数据

艺术社会史 / (匈) 豪泽尔著; 黄燎宇译. —北京:
商务印书馆, 2014

ISBN 978-7-100-10674-0

I. ①艺… II. ①豪… ②黄… III. ①艺术社会学—
艺术史—世界 IV. ①J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 191441 号

所有权利保留。
未经许可, 不得以任何方式使用。

艺术社会史

阿诺尔德·豪泽尔 著 黄燎宇 译

商 务 印 书 馆 出 版
(北京王府井大街36号 邮政编码100710)
商 务 印 书 馆 发 行
山 东 临 沂 新 华 印 刷 物 流 集 团
有 限 责 任 公 司 印 刷
ISBN 9 7 8 - 7 - 1 0 0 - 1 0 6 7 4 - 0

2015年5月第1版 开本 710×1000 1/16

2015年5月第1次印刷 印张 44

定价: 168.00 元

THE SOCIAL HISTORY OF ART

Arnold Hauser

© The Estate of Arnold Hauser

All Rights Reserved. Authorized translation from the English language edition published by Routledge, a member of the Taylor & Francis Group.

本书原版由 Taylor & Francis 出版集团旗下 Routledge 出版公司出版, 并经其授权翻译出版。版权所有, 侵权必究。

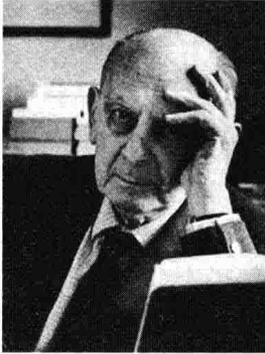
The Commercial Press is authorized to publish and distribute exclusively the Chinese (Simplified Characters) language edition. This edition is authorized for sale throughout Mainland of China. No part of the publication may be reproduced or distributed by any means, or stored in a database of retrieval system, without the prior written permission of the publisher.

本书中文简体翻译版权授权商务印书馆独家出版, 并在中国大陆地区销售。未经出版者书面许可, 不得以任何方式复制或发行本书的任何部分。

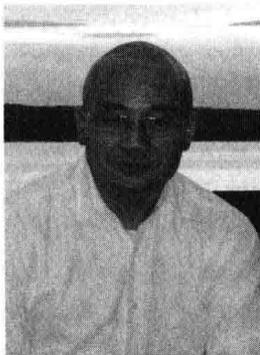
Copies of this book sold without a Taylor & Francis sticker on the cover are unauthorized and illegal.

本书封面贴有 Taylor & Francis 公司防伪标签, 无标签者不得销售。

本书根据德国慕尼黑 C. H. 贝克出版社 1953 年德文版译出。



阿诺尔德·豪泽尔 (Arnold Hauser)，匈牙利艺术史家，艺术社会学的创始人之一。1892年出生于奥匈帝国蒂米什瓦拉(今属罗马尼亚)的一个犹太家庭。先后于布达佩斯、维也纳、柏林和巴黎学习艺术史与文学。在巴黎期间曾师从哲学家柏格森，深受其影响。早年参加过哲学家卢卡奇主导的“星期日俱乐部”和匈牙利苏维埃的活动。1922年迁居柏林，在此期间发展出其艺术社会学的基本观点。1923年在维也纳定居，靠写作和担任电影公司发行代理为生。二战爆发后逃亡英国，从此开始了对艺术社会史的深度研究。自50年代起担任英美多所高校的教授，1977年回到祖国匈牙利，并成为匈牙利科学院荣誉院士，翌年去世。主要著作有《艺术社会史》(1951)、《艺术史的哲学》(1958)、《风格主义：文艺复兴的危机与现代艺术的起源》(1964)、《艺术社会学》(1974)、《卢卡奇的“第三道路”的各种变体》(1978)，均为艺术史经典之作。



(摄影:刘越莲)

黄燎宇,四川自贡人,北京大学外国语学院德语系教授、博士生导师,中国德语文学研究会副会长。主要从事德国文学,尤其是德国现当代文学的研究、翻译和教学工作,同时活跃于中德文化交流领域。研究重点为德国现当代小说和德语文学批评。主要著作有学术评传《托马斯·曼》(1999)、文集《思想者的语言》(2014)等。主要译作有《雷曼先生》(2002)、《批评家之死》(2004)、《死于威尼斯》(2012)等,曾参与翻译《歌德文集第10卷·论文学艺术》。曾主编文集《以启蒙的名义》(2010)、《从市民社会到公民社会》(2011,与韩水法合编),主编并参与翻译《托马斯·曼散文》(2014)。曾获第二届冯至德语文学研究奖和第三届鲁迅文学翻译奖。译作《恋爱中的男人》获“21世纪年度最佳外国小说·微山湖奖”(2009)。

译者序

《艺术社会史》终于和中文读者见面了。对于专业人士而言,阿诺尔德·豪泽尔(Arnold Hauser)这个名字并不陌生,因为他是众所周知的艺术史和艺术社会学大家。但是读过其著作、了解其思想的人少而又少,他的学术地位也鲜为人知。很少有人知道豪泽尔是卢卡奇和阿多诺的同龄人、同路人,并且基本同属一个学术重量级,很少有人知道他们三个并称为“20世纪最重要的文化社会学家”。如果说卢卡奇和阿多诺的名字在我们的文化圈里已是如雷贯耳,那么豪泽尔就像一个需要被隆重推出的学术“新”人。造成这种状况的首要原因是对豪泽尔著作的翻译严重滞后。他的绝大多数研究成果此前并未被译成中文,其中包括他的代表作《艺术社会史》。我们也几乎没有引进相关的研究文献。国内学界有关豪泽尔研究的成果并不多,论述《艺术社会史》一书的文字更是难得一见。但愿这一状况能够随着本书的出版有所改变。

一

阿诺尔德·豪泽尔于1892年5月8日出生在匈牙利小镇蒂米什瓦拉。当时的匈牙利是奥匈帝国的组成部分,所以德语算是他的母语,他从小就受德语文化的熏陶。豪泽尔早年在布达佩斯大学攻读哲学及德国和法国文学,后来又留学巴黎。1916年,经好友卡尔·曼海姆介绍,他加入了以卢卡奇为知识领袖的匈牙利“星期日俱乐部”。1917年该俱乐部建立“人文科学自由学派”。豪泽尔为俱乐部成员举办过关于后康德美学的系列讲座。1919年3月,在风起云涌的革命形势下,匈牙利苏维埃共和国宣告成立,豪泽尔与其他同仁一道参与了由卢卡奇主持的苏维埃共和国文化委员会的工作。同年8月,匈牙利苏维埃共和国被推翻,豪泽尔逃往意大利。他先在意大利过了三年读万卷书行万里路的生活,广泛考察了意大利各地的文化和历史古迹;1922年前往柏林攻读经济学和社会学;1923年移居维也纳,随后在电影界断断续续工作了几年。1938年春,迫于德、奥合并的形势,他移居英国。

2 艺术社会史

1940年至1950年,他潜心写作《艺术社会史》。20世纪五六十年代,他先后在英国利兹大学、美国布兰迪斯大学、伦敦弘赛艺术学院、美国俄亥俄州立大学任教。1977年他回到故乡匈牙利定居,同时成为匈牙利科学院荣誉院士。1978年1月28日在布达佩斯去世。

二

豪泽尔一共有五本著作,《艺术社会史》是他撰写的第一本著作。该书的来历可以成为一则美谈:1940年,卡尔·曼海姆请豪泽尔为一部《艺术社会学文选》作序。豪泽尔欣然允诺,但他一写就是十年,写成了一部洋洋五十万言的恢宏巨著。《艺术社会史》用德文撰写而成,但是德文版的出版时间晚于英文版。英文版于1951年在伦敦面世,书名为“*The Social History of Art*”,一开始为两卷本,后来变为四卷本。四卷本已六次再版。德文版于1953年由慕尼黑的贝克出版社(C. H. Beck)推出,书名为“*Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*”^①,首版为上下卷,后来合并为一卷本(正文带附录一共1119页)。德文版已再版十几次,目前德国各大书店依然在销售该书。贝克出版社称该书为该社的“常青树”。时至今日,《艺术社会史》已被翻译成20多种语言,几乎囊括了世界上所有大语种。

《艺术社会史》在豪泽尔的著述中享有核心地位。它不仅是豪泽尔十年磨一剑的产物,实际上也是让豪泽尔写了一辈子的书。它与他后来撰写的几本书有着非同寻常的联系。首先,《艺术社会史》在诞生之际就已预示了豪泽尔第二本著作的诞生,并为之埋下了伏笔,这是它的“赤裸”外观——它既无前言也无后记——使然,也是豪泽尔异乎常人的认真与执着使然。他既然可以用十年时间把为别人撰写的序言写成洋洋五十万言的《艺术社会史》,就可以再用同样长的时间为自己的皇皇巨著撰写序言。八年之后,豪泽尔写出了《艺术史的哲学》(1958),对《艺术社会史》的理论前提进行了反思和总结。他承认,《艺术史的哲学》“在某种程度上”替代了《艺术社会史》的序言。完成《艺术史的哲学》之后,豪泽尔一方面觉得未能对“艺术成规的问题”进行充分阐述,另一方面,他意犹未尽,渴望再次体验写作《艺术社会史》带来的“在历史发展的长河中漂流而下”的美妙感觉,所以又撰写了《风格主义:文艺复兴的危机与现代艺术的起源》(1964)。这是他的第三本书。

^① 英文版书名译为《艺术社会史》,德文版书名译为《艺术和文学的社会史》,本书中统一采用《艺术社会史》。

十年后他写成了第四本书,题为《艺术社会学》(1974)。该书可以视为是对《艺术社会史》的第二次理论提炼(《艺术史的哲学》是第一次理论提炼),是豪泽尔对相关问题的全面总结。写完《艺术社会学》后,年过八旬的豪泽尔才有了大功告成的感觉,现在他深信自己已经是全面研究艺术社会学的第一人了。他在该书的序言中表达了这样的信念。他去世之后才出版的《与格奥尔格·卢卡奇的对话》(1978)收录了对他的三篇采访和他的重要论文《卢卡奇的“第三道路”的各种变体》,其中既有他的理论思考,也有他的生平回忆,给《艺术社会史》的研究者们提供了知人论世的宝贵材料。由此可以看到,豪泽尔后来撰写的四本著作都是对《艺术社会史》的补充、总结和提炼,它们都是这部皇皇巨著的主题变奏。

三

完成《艺术社会史》的时候,豪泽尔已近花甲之年。然而,这位大器晚成的学者在其亮相之际却显得很先锋,很新潮。在20世纪五六十年代的西德文艺研究界乃至整个知识界,《艺术社会史》还曾掀起一阵思想小旋风。

这一方面要归因于《艺术社会史》的大气魄、大气象、大视野。这部著作不仅对从石器时代到20世纪初的欧洲艺术发展史(古代部分也提到了近东)进行了笔酣墨饱的勾勒和阐释,讨论了包括造型艺术、文学、音乐、建筑、戏剧、电影、综艺演出在内的形形色色的艺术现象,更为重要的是,它系统地将跨学科方法应用于艺术史研究,对各种艺术现象进行跨学科的考察和分析,在哲学、美学、宗教学、经济学、社会学、思想史、文化史、心理分析、电影理论等十来个领域纵横捭阖、来回穿梭,为艺术史研究开辟了前所未有的广阔视野。可以说,在豪泽尔之前,没有哪一本艺术史使用过这等学术长焦和学术广角镜头,在豪泽尔之后,这样的长焦和广角恐怕更是难得一见,因为我们的学术已逐渐步入后现代,步入后英雄时代。从这个意义上讲,《艺术社会史》堪称“孤本”,甚至有空前绝后的意味。另一方面,《艺术社会史》的先锋效应要归因于它的社会学取向。这一取向与它的时代氛围和接受环境形成了反差。二战结束后,受冷战氛围的影响,艺术研究领域出现东、西分野。一切政治化、社会化的艺术研究似乎都属于东方社会主义阵营,西方研究界所关注的则是形式问题、审美问题。新批评、文本批评等流派在西方世界大行其道。当时的东、西方文艺研究最适合用韦勒克日后发明的那一对著名的概念来概括:前者为外部研究,后者为内部研究。在联邦德国,文艺研究急剧向内转,非政治化和审美享乐主义倾向十分明显。但颇有讽刺意味的是,我们如果从社会学角度对形形色色的

去政治化倾向进行观察,立刻就会发现,这一转折并非源于学科内部的发展规律,而是社会环境和研究者的个人政治策略使然:在刚刚过去的纳粹时代,德国文艺研究界几乎陷入集体性政治狂热,学术精英大面积地投入纳粹政府的怀抱。有了这段政治迷途,谁也不想再面对或者谈论政治。堪称战后德国文本批评之父的沃尔夫冈·凯塞尔(Wolfgang Kaiser)在纳粹德国曾是政治急先锋,先后加入纳粹冲锋队和纳粹党。纳粹倒台后,他远离政治,撰写出不朽的文艺学经典《语言的艺术作品:文艺学引论》(再版了20多次)。昔日的党卫军和纳粹党成员、狂热讴歌德军东征的作家和评论家汉斯·埃贡·霍尔特胡森(Hans Egon Holthusen),战后却因为一本远离政治的现代派文学研究文集《无家可归的人》(1951)而名声大噪。凡此种种,都可以为《艺术社会史》提供理想的注脚。

《艺术社会史》逆潮流而动,在20世纪中叶,西方学术界倡导对艺术进行社会学和跨学科研究。它自然带来一股学术新风,同时也导致人们对豪泽尔毁誉参半。艺术社会学家玛塔·米伦多夫(Martha Mierendorff)和海因里希·托斯特(Heinrich Tost)对他表示怀疑和否定,他们把该书视为马克思主义的庸俗社会学和意识形态的产物;音乐社会学的创始人之一阿尔方斯·西尔伯曼(Alphons Silbermann)不仅把《艺术社会史》形容为“用社会史、哲学、心理学、美学以及马克思主义意识形态制作的大杂烩”,而且对一度兴起的豪泽尔热非常反感,讥讽豪泽尔的门徒“摆出社会学研究的架势,趋之若鹜地使用‘豪氏方法’”。但是,批判者和否定者并未占据上风,他们的声音最终还是被肯定和喝彩的声音湮没了。肯定者中有社会学家克里斯蒂安·格诺伊斯(Christian Gneuss),他把《艺术社会史》比作“启示录”,称赞该书促使人们再度关注“宏观历史问题”;艺术史家埃克哈德·迈(Ekkehard Mai)把豪泽尔看作“人气最旺的跨学科研究先师”;文学史家尤尔根·沙尔夫施韦特(Jürgen Scharfschwerdt)认为豪泽尔的“很难精确化的艺术社会学构想”是“资产阶级社会最后一次伟大的意义追寻和意义创造”。尤其重要的是,阿多诺和卢卡奇这两位重量级人物也对豪泽尔表示了赞赏。前者跟霍克海姆一道盛赞豪泽尔“有力地证明了用社会学分析艺术行之有效”,认为他“成功地对艺术史进行了总体阐述”;后者在一次电台对话节目中对豪泽尔说:“如果我可以谈论您的作品,我就说,它的一个非凡功绩在于促使许多置身新实证主义浪潮之中的社会学家和历史学家保持对现实关联的感觉,因为这种感觉变得越来越弱。”此外,在《艺术社会史》德文版问世的第二年即1954年,豪泽尔就获得了德国文学批评奖(该奖项的分量可以用豪泽尔前后的几位获奖者来衡量:1953年是海因里希·伯尔,1959年是阿多诺,1960年是君特·格拉斯,1966年是埃利亚斯·卡内蒂);1979年,即豪泽

尔去世的第二年,曾对他表示不屑的西尔伯曼终于对他盖棺定论,把他的这本书收录到《艺术社会学经典》中。

今天,豪泽尔的《艺术社会史》依然是欧美各大学人文学科专业的重点参考书目。在我们国内几所主要的艺术院校和艺术专业中,有限的豪泽尔作品译文几乎被悉数纳入参考书目甚至必读书目。但耐人寻味的是,经典作家豪泽尔在西方始终没有摆脱学术异类或者学术异端的嫌疑,始终像一个学术在野派。他生前死后都受到诸多曲解和诋毁,在研究界多半无人问津。谈他的人比读他的人多,读他的人比研究他的人多。即便在德国,有关豪泽尔的研究文献也少得可怜。让笔者奉若至宝的当代研究成果,是前民主德国学者克劳德·莱布斯(Claude Lebus)1989年发表在《魏玛艺术学刊》(*Weimarer Beiträge*)的一篇论文。这篇题为《论阿诺尔德·豪泽尔的艺术纲领》的论文资料翔实、论述全面,有关豪泽尔的维基词条似乎就立足于该文。莱布斯博士在格赖夫斯瓦尔德大学任教。这位也许是当代最优秀的豪泽尔专家,却偏安于德国北部边陲,个中滋味我们可以慢慢体会。总之,豪泽尔的读者人气和学术声望与他在研究界的遭遇形成了耐人寻味的反,而妨碍对豪泽尔著作的研究和接受的,也许恰恰是他的两大学术创新和研究强项——社会学取向和跨学科研究,因为前者容易招惹意识形态偏见,后者必然使单向度的学人望而却步。

希望本书的翻译出版有助于推进我们国内的豪泽尔研究,希望我们国内能够涌现一批有意愿、有能力从事豪泽尔研究的学者。

四

作为译者,我对豪泽尔的《艺术社会史》可谓怀有先天的好感。在商务印书馆编辑约我翻译之前,我已经读过该书,印象非常好,昔日的阅读体验也历历在目。对于我而言,阅读《艺术社会史》不仅是一次知识大丰收和一场别致的思维训练,还是一种语言享受。豪泽尔的语言严谨、大气,而且不乏学术激情和论战气势。如果豪泽尔的语言对我没有吸引力,我多半不会承接这一翻译任务。我是翻译领域的享乐主义者。但是,豪泽尔的语言翻译起来并不轻松。翻译豪泽尔,既要应对句法挑战,又要应对词汇挑战。

豪泽尔是典型的——借用一个来自汽车界的术语——德系学者,而德系学者的一个明显特征就是嗜好——借用一个艺术史术语——巴洛克式的长句,也就是那种层层叠叠、盘根错节、绵延不绝的主从复合句。这种巴洛克式长句通常由一个

主句和若干从句组成,从句又是立体结构,分一二三四级,主句和从句由关系连词连接,主句和各级从句还可能带有各式各样的插入语。如此蔚为壮观的句子,常常游走半页纸甚至一页纸才肯停顿,停顿的标志是句号。打造这样的语言,需要缜密的逻辑,因为复杂的结构总是逻辑思维的体现,同时需要良好的身体素质,因为没有足够的肺活量恐怕很难一口气把句号出现以前的词句读溜、读完。会德语的读者可以去找一个巴洛克式句子来大声朗读或者默诵,以验证此言之真伪。成功的巴洛克式句子多少有点像阶梯式瀑布,让人同时感受到音乐美和视觉美。总之,巴洛克式句子能够同时体现思想、力量 and 美感。德国人有理由为这样的语言感到自豪(傲慢者还声称德语才是哲学语言),会德语的外国人也可以对此表示羡慕。可是,这种语言很难进入其他语言,进入中文尤其困难。从句法看,中文和德文是截然对立的两个语言世界。中文不喜欢长句、复合句,中文青睐短句和排比;中文的句号对肺活量没什么影响,也管不了那么宽;中文不习惯关系连词,看不惯通篇的“因为……所以”“虽然……但是”“如果……那么”。这不是因为中文不讲逻辑,而是因为中文欣赏隐形逻辑或者说无形逻辑,倾向于让读者自己去寻找或者体会潜伏在字里行间的逻辑关系。鉴于中德语言之间的这种反差,学术德译汉的第一诫完全可以用一字概括:拆,拆迁的拆。就是说,翻译的时候我们必须逐一拆除德语中的巴洛克式语言建筑,拆得越多越好,拆得越碎越好,拆得越短越好。我是带着拆建意识投身于《艺术社会史》的翻译工作的,该书的翻译也由此变为一项浩大的拆建工程。现在工程完工了,其质量如何只能由读者来判断。但有一点我很清楚:如果只是做几页或者几十页的翻译,我们也许还能做到时刻保持清醒的拆句意识,但如果翻译规模上了1000页,食洋不化恐怕在所难免。

博学是传统德学学者的又一明显特征。豪泽尔似乎还超出一般的博学水准,他已是学术纵横家。他在《艺术社会史》中游走于十几个知识领域,穿梭在欧洲几大文化之间,旁征博引时还常常直接引用英文、法文、意大利语、拉丁语(据说美国的后现代左派曾据此谴责他有欧洲中心主义倾向)。翻译这样一位跨学科、跨文化、跨语种的大学者的著作,必须依靠集体的力量和智慧。笔者曾在一本小说的译序中说过,一个译者就是一家公司,这意思是:做翻译不能单打独斗。一个译者,不管他多么勤奋、多么自信、多么有水平、家里收藏有多少本辞书和字典,都有必要求助各路“神仙”即“活字典”,请来的“神仙”人数还应接近一个公司的规模。可以是二三十人的小公司,也可以是二三百人的大公司,这得视翻译作品的难度和厚度而定。请教活字典,既是因为隔行如隔山,也是因为不太信任辞书。查阅辞书,常常是你不知道的它也不知道,它所知道的往往又不太可靠,逼着我们从因果关系去理

解鲁迅说的“字典不离手,冷汗不离身”。所以,只好打扰各路“神仙”,只能请教“活字典”。

《艺术社会史》兼有难度和厚度,翻译起来可谓动用了百人团队。这个团队里面有中国人有德国人,有学者有艺术家,有同行有学生,有朋友有家人。可以说,豪泽尔跨越了几个语种,我就请教了几个语种的活词典,豪泽尔穿越了几个知识领域,我就惊扰了几个知识领域的“神仙”。我特别庆幸自己身处近水楼台。我的工作单位是北京大学外国语学院,在这里我可以得到来自多个语种多个专业的援助,给我援助最多的法语专业更是我们德语专业在民主楼的传统友好邻邦;我还背靠北京大学德国研究中心,这里有哲学家和神学家,还有来自史学、法学、心理学、政治学、艺术史、电影学等领域的专家,这些在中心之外显得很孤傲的学问家在中心内部却是平易近人、乐于助人;我还有一些社会上的朋友做高参和知识供应商,其中包括学者、艺术家、音乐评论家。需要补充的是,由于“神仙”也是人,碰到高端专业词汇的时候,我常常需要跟“神仙们”描述和解释半天才能得到我需要的一个概念、一个说法。为了书中的行话和专业词汇,我曾不时地召开“神仙会”。这类会议或长或短,但总是开得很愉快、很热烈,而且一般都会开花结果。

在此,我向百人团队一并致谢!同时我要感谢我的一大群学生在索引部分的巨大付出。他们单独做事的时候显得很平凡、很不起眼,但携手合作的时候却能创造类似赫拉克勒斯的伟业。同学们辛苦了!

最后需要声明的是,尽管笔者有拆句意识并且得到百人团队的鼎力相助,但由于水平有限、体力有限,译文中间必然存在不少问题,读者或多或少会遭遇一些阅读不适,所以,我诚恳地欢迎读者批评指正,并提出宝贵意见。

黄燎宇

2014年12月

目 录

001 / 第一章 史前时代

001 / 第一节 旧石器时代:巫术与自然主义

史前自然主义/艺术为维持生计服务/艺术与巫术

005 / 第二节 新石器时代:泛灵论与几何图形风格

史前几何图形风格/巫术与泛灵论/美化与合理化/农业文化的传统主义/模棱两可的艺术社会学

011 / 第三节 作为魔术师和巫师的艺术:作为职业和闲暇活动的艺术

史前艺术行业/艺术活动的分化/“农民艺术”与“民间艺术”

015 / 第二章 古代东方的城市文化

015 / 第一节 古代东方艺术中的静和动

城市的文化与艺术/政治强力与艺术价值

017 / 第二节 埃及艺术家的地位和艺术组织工作

祭司及宫廷扮演委托人/神庙与宫殿充当工作室/艺术生产的组织

020 / 第三节 中帝国时期艺术的刻板化

埃及艺术的清规戒律/宫廷礼节与肖像/正面律/固定套路

023 / 第四节 埃赫那吞时代的自然主义

全新的敏感度/二元并存的风格/埃及的外省艺术

027 / 第五节 美索不达米亚

严守形式/自然主义手法刻画动物

028 / 第六节 克里特

无拘无束的艺术形态/不同风格相互对照

031 / 第三章 古希腊罗马

031 / 第一节 英雄传说时代和荷马时代

宗教集体艺术阶段/英雄时代及其社会伦理/英雄歌/史诗的诞生/游唱诗人和史诗朗诵者/荷马史诗的社会世界观/赫西奥德/几何图形风格

038 / 第二节 古风 and 僭主宫廷的艺术

古风艺术、贵族的合唱歌与哲理诗/奥运会优胜者塑像/个人主义的端倪/僭主宫廷/宗教与艺术/艺术形式自主化

046 / 第三节 古典主义和民主社会

古典主义和自然主义/贵族与民主/悲剧/拟剧:戏剧作为宣传工具/造型艺术中的自然主义

051 / 第四节 希腊启蒙时期

智者派的教育理想/启蒙时期的艺术风格/欧里庇得斯/欧里庇得斯与智者派思想/柏拉图对艺术的敌视/公民的审美趣味

058 / 第五节 希腊化时期

社会平均化/理性主义与折中主义/复制活动/新体裁

061 / 第六节 帝政时期和希腊末期

罗马肖像雕刻艺术/连续表现法/罗马的印象主义与表现主义

065 / 第七节 古希腊和古罗马的诗人和艺术家

艺术家与艺术品分离/艺术市场/罗马对艺术与艺术家的评价发生转变/诗人与造型艺术家

071 / 第四章 中世纪

071 / 第一节 早期基督教艺术的唯灵论

中世纪的概念/古希腊罗马后期与早期基督教唯灵论/罗马艺术传统的衰落/艺术作为教育者/从“真实”中解放出来

075 / 第二节 拜占庭政教合一时期的艺术风格

国家与私人资产/官僚贵族/宫廷风格与教堂风格

080 / 第三节 破坏圣像运动的原因及后果

破坏圣像运动的政治背景/与僧侣影响作斗争/破坏圣像运动为艺术风格带来的后果

082 / 第四节 从民族大迁徙到加洛林文艺复兴

民族大迁徙艺术的几何图形风格/爱尔兰的圣经插图与文学/法兰克君主制

与册封贵族/文化重心从城市转向乡村/教会的教育垄断权/查理大帝宫廷成为文化中心/加洛林文艺复兴/宫廷艺术风格与大众艺术风格

091 / 第五节 英雄歌的作者和受众

英雄歌遭到排挤/职业诗人取代贵族业余诗人/浪漫派的“民间史诗”理论/武功歌的起源/流浪艺人的来历

097 / 第六节 修道院的艺术创作组织工作

修道院里的手工劳动/工艺品制作/修道院工艺品作坊履行艺术培训功能/中世纪艺术的“无名状态”

101 / 第七节 封建制度和罗马式风格

贵族与僧侣/封建制度的发展/“封闭的家庭经济”/传统主义思想/罗马式教堂建筑/宗教艺术/罗马式艺术的形式主义/罗马式艺术后期的表现主义/末日审判与钉在十字架上的耶稣/中世纪的世俗艺术

111 / 第八节 宫廷-骑士浪漫风格

城市再度活跃/新式货币经纪/市民阶级发展/教育世俗化/骑士阶层/骑士的阶层意识/骑士的美德体系/“宫廷风范”的概念/女性作为文化载体/古典文学与骑士文学中的爱情主题/骑士的“爱情”概念/为领主效劳与为女人效劳/宫廷骑士爱情虚构论/骑士爱情的性心理主题/与其他文学做类比/世俗文人取代教会文人/行吟诗人与江湖艺人/用来阅读的小说/流浪文人/韵文故事

133 / 第九节 哥特式艺术的二元对立

哥特艺术的泛神论与自然主义/个性主义发端/“双重真理”/唯名论的世界观/循环式创作方式/哥特式建筑中的艺术意志与技术/哥特艺术的动感特征/敏感性与熟练技巧

140 / 第十节 教堂建筑联合会和行会

建筑联合会组织艺术创作/集体性的艺术生产/行会组织/工地与作坊/小型师傅作坊的艺术生产与后期哥特艺术风格

145 / 第十一节 哥特式后期的市民艺术

社会矛盾/骑士阶层没落/中世纪的资本主义/中世纪后期的通俗文学/后期哥特式艺术的自然主义/“电影”视角/抄本绘画与绘画复制

153 / 第五章 文艺复兴、风格主义和巴洛克

153 / 第一节 文艺复兴的概念

自由的个人主义的文艺复兴概念/感官论的文艺复兴概念/民族特性与种族特性/统一性原则/中世纪与文艺复兴的连续性/文艺复兴的理性主义

4 艺术社会史

160 / 第二节 15 世纪的市民艺术和宫廷艺术的受众

中世纪末意大利的阶级斗争/争夺行会的斗争/美第奇家族的统治/从“资本主义的英雄时代”变为“颐养天年”/乔托与 14 世纪/意大利北部宫廷中的浪漫骑士艺术/15 世纪佛罗伦萨的市民自然主义/风格混杂:自然主义的转变/15 世纪后期行会作为公共艺术活动的管理者/从捐资人到收藏家/美第奇家族对艺术的促进/洛伦佐与贝托尔多/文艺复兴的宫廷文化/艺术受众的层次/文化精英

180 / 第三节 文艺复兴时期艺术家的社会地位

艺术与手工艺/文艺复兴的画室活动/艺术市场/劳动合同/艺术家从行会中解放/艺术家与人文主义者/新的艺术理论/艺术家的逸闻/文艺复兴的天才概念/原创意愿/评价素描/艺术自治观/艺术科学化/专业化与多面手/业余爱好与精湛技艺/人文主义的社会根源/人文主义者的异化

197 / 第四节 16 世纪的古典艺术

罗马作为艺术中心/“大气魄”/古典主义与自然主义/文艺复兴中期的形式主义/文艺复兴的规范性/美善同体/完美宫廷人士的人格理想

205 / 第五节 风格主义的概念

风格主义与矫饰/风格主义与古典主义/发现风格主义/自然主义与唯灵论/风格主义与巴洛克/风格主义与哥特艺术

210 / 第六节 奉行现实政策的时代

征服意大利/现代资本主义发端/宗教改革/意大利天主教改革运动/米开朗琪罗/现实政策的理念/马基雅维利/特利腾大会公议与艺术/宗教改革与艺术/反宗教改革与风格主义/风格主义的艺术理论/美术学院思想的发展/门外汉批评家的问题/佛罗伦萨的风格主义/风格主义对空间的表现/丁托列托/格列柯/勃鲁盖尔

231 / 第七节 骑士阶层遭遇的第二次挫折

新的骑士浪漫主义/塞万提斯/伊丽莎白治下的英国/莎士比亚的政治世界观/莎士比亚与骑士阶层/莎士比亚世界观的发展变化/文人与恩主/莎士比亚的观众/伊丽莎白时代的大众剧院/莎剧形式的先决条件/莎士比亚与人文主义者创作的戏剧/莎士比亚的自然主义/莎士比亚的风格主义

247 / 第八节 巴洛克的概念

一分为二的巴洛克风格/巴洛克艺术的印象主义与重估巴洛克/沃尔夫林的“基本概念”/统一性原则/艺术史的逻辑/宇宙性的世界体验

253 / 第九节 宫廷-天主教的巴洛克艺术

近代“教堂艺术”的产生/巴洛克式教堂/绝对君权/法国的贵族/法国的宫廷艺术/古典主义/科学院/皇家制作中心/学院派风格/官方与非官方艺术/市

民阶层与古典主义/现代心理学的开端/沙龙

267 / 第十节 市民阶级和新教徒的巴洛克艺术

佛兰德与荷兰/荷兰的市民文化/市民的自然主义/市民中的艺术受众/尼德
兰地区的艺术贸易/荷兰画家的经济状况/鲁本斯/伦勃朗

277 / 第六章 洛可可、古典主义和浪漫主义

277 / 第一节 宫廷艺术的消亡

“伟大世纪”的终结/摄政时期/贵族与资产阶级/新的市民财富/伏尔泰的教育
理念/摄政时期的艺术理想/华托/牧歌文学/绘画中的牧人场景/英雄小
说与爱情小说/心理小说/文学中爱情主题成为核心/马里沃/洛可可的概念/
布歇/格勒兹与夏尔丹

298 / 第二节 新兴的读者群

英国王室与自由的社会阶层/议会/英国社会/市民读者群/新期刊/文学为
政治服务/作家的社会地位/恩主赞助的重新兴起与终结/出版社经营与文
学生产/前浪漫派/工业革命/资本主义开始繁荣/自由的意识形态/个人主
义/感情主义作为反对派的立场/回归自然/理查森/浪漫主义的零距离/浪
漫主义审美趣味的转变/卢梭/音乐风格的转变/公共音乐会

324 / 第三节 市民戏剧的出现

戏剧为阶级斗争服务/宫廷戏剧与大众戏剧/戏剧主人公的社会特征/市民
戏剧中“环境”的意义/悲剧的过错问题/戏剧的心理化/自由与必要/悲剧与
非悲剧的生活感受/“超越市民阶级”的世界观

332 / 第四节 德国和启蒙运动

德国市民阶层/德意志的诸侯/小国/德国知识分子在公共生活中的异化/戈
特舍德与克洛卜施托克/莱辛/德国唯心主义/德国非现实主义/反对启蒙的
斗争/狂飙突进/理性主义/赫尔德/歌德/歌德与市民阶级/世界文学的理念

349 / 第五节 革命和艺术

自然主义、古典主义与市民阶级/古典主义的含义转变/巴洛克古典主义/新
古典主义/洛可可古典主义/考古学古典主义/革命古典主义/革命的艺术纲
领/大卫/革命与浪漫主义/拿破仑与艺术/帝国的自相矛盾/新的艺术受众/
艺术展与美术学院/艺术家群体对革命的态度

368 / 第六节 德国和西欧的浪漫主义

浪漫主义与自由主义以及反动势力的关联/现实的问题化/历史至上/浪漫主
义“流溢”的历史哲学/逃避现实/浪漫主义无家可归/浪漫主义作为市民运
动/艺术的问题/“病态”的浪漫主义/消解形式/西欧的浪漫主义/法国复辟时
期/流亡文学/浪漫文学帮派/波希米亚精神的产生/为艺术而艺术/文学政治

化/围绕戏剧的斗争/革命阶段的戏剧/情节剧/英国浪漫主义/雪莱/拜伦式英雄/拜伦/沃尔特·司各特与新式读者/浪漫主义与自然主义/德拉克洛瓦与康斯太布尔/音乐中的浪漫主义

407 / 第七章 自然主义和印象主义

407 / 第一节 1830 年那一代人

19 世纪的基本状况/作家与读者/新型小说主人公/资本的统治/持续革命/新闻行业与文学/“副刊”小说/浪漫主义的变化/为艺术而艺术的新解释/1830 年一代人的自然主义/现代小说的来历/社会小说/司汤达的政治编年史/阶级斗争的思想/“奋起反抗的平民”/司汤达的政治转变/司汤达与浪漫主义的斗争/司汤达的仿浪漫主义/古典浪漫的心理学的现代心理学/现代人的意识/巴尔扎克的社会学/资本主义的病态/发现思维的意识形态特性/“现实主义的胜利”/重拾循环形式/巴尔扎克艺术的秘密/巴尔扎克对未来的幻想力

442 / 第二节 第二帝国

1848 年及其后果/资本主义的新式市民阶级/世纪中叶的自然主义/库尔贝/新艺术的社会特征/艺术作为消遣/自然主义占上风/福楼拜与浪漫思想的搏斗/福楼拜的市民性/美学的虚无主义/包法利主义/福楼拜的时间概念/左拉/资产阶级的“理想主义”/新的戏剧观众/戏剧中对家庭的神化/佳构剧/轻歌剧/“大歌剧”/理查德·瓦格纳

470 / 第三节 英国和俄国的社会小说

理想主义者与功利主义者/第二次浪漫运动/罗斯金/拉斐尔前派/威廉·莫里斯/技术带来的文化问题/英国社会小说的由来/狄更斯/维多利亚时代中期的小说/乔治·艾略特/市民阶级与知识分子/俄国知识分子/斯拉夫主义者与西欧派/俄国小说的行动主义/自我异化的心理/陀思妥耶夫斯基的心理学/陀思妥耶夫斯基的神秘主义与现实主义/陀思妥耶夫斯基的社会哲学/陀思妥耶夫斯基的自然主义与浪漫主义/陀思妥耶夫斯基的戏剧形式/陀思妥耶夫斯基的表现主义/陀思妥耶夫斯基与托尔斯泰/托尔斯泰的政治观/托尔斯泰的理性主义/托尔斯泰的史诗风格/19 世纪美学文化的危机

506 / 第四节 印象主义

生命意识的活力化/印象主义与自然主义/印象主义的方法/绘画的统治地位/印象主义与市民受众/自然主义的危机/美学的享乐主义/不自然的生活/颓废/艺术家身份与市民身份/波西米亚精神的转变/象征主义/“纯诗”/英国现代派/公子派头/理智主义/不同国家的印象主义/契诃夫/自然主义戏剧的问题/易卜生/萧伯纳/世纪之交的“揭露心理学”/弗洛伊德/实用主义/柏格森与普鲁斯特

545 / 第八章 电影的影响

资本主义危机/反印象主义/“恐怖分子”与“修辞家”/现代艺术的对立现象/达达主义与超现实主义/心理小说的危机/普鲁斯特与乔伊斯/电影中的空间与时间/共时的体验/集体化艺术生产/电影观众/质量与大众化/俄国蒙太奇技术/电影的唯物主义/电影作为宣传工具/苏俄的艺术政策

567 / 注释

613 / 人名对照

643 / 概念和术语对照

第一章 史前时代¹

第一节 旧石器时代：巫术与自然主义

有关黄金时代的传说古已有之。我们不清楚人们敬畏古老事物的社会学原因,这也许是为了部落和家族的团结,或者是因为特权阶层想用出身来论证其特权。不论怎样,时至今日,人们仍然觉得好的东西一定历史悠久。这种感觉如此强烈,以致许多艺术史家和考古学家一有机会就不惜篡改历史,把自己最喜欢的艺术风格描绘成最古老的艺术风格。有人宣布最古老的艺术是追求形式的、把生活美化和理想化的艺术,有人则把自然主义的、把握和记录事物本来面目的文物宣布为最古老的艺术。前者将艺术视为控制和奴役现实的工具,后者把艺术当成感受大自然的手段。换言之,有人倾向独断和保守,有人倾向开明和进步,这就决定了人们是把由几何图案组成的佩饰和装饰形式,还是把自然主义的、致力于模仿的表达形式奉为更古老的艺术。¹然而,古代的文物已清楚地表明自然主义在先,坚持有关远离自然、美化现实的艺术在前的教条,已经越来越困难。²随着研究的日益深入,这一结论已是越来越不可避免。

但史前自然主义最奇怪的特征,不在于它比看似原始得多的几何风格更古老,而在于它经历了现代艺术所经历的典型的发展阶段。它绝非那些坚持几何图形风格(Geometrismus)和形式严格主义(Formrigorismus)在前的研究者通常所描绘的那样,是一种纯粹心血来潮的、无后续发展的、非历史的现象。²

我们看到的是这样一种艺术:它从一种线条式的、在细节刻画方面稍嫌僵硬和繁琐的逼真艺术发展为一种轻松的、俏皮的、几乎是印象主义的技巧,而且善于把一种显得越来越优美、越来越随意、越来越即兴发挥的形式赋予它所表现的视觉印象。准确勾勒素描成为一种精湛技艺,这种技艺体现在刻画越来越复杂的姿态和侧面、越来越迅捷的动作和变化、越来越大胆的缩短和重叠。这种自然主义绝非一种僵化而固定的模式,而是一种变动不居、生气勃勃的形式,它采用极不相同的手段来再现现实,或巧妙或笨拙地完成自己的任务。在此,人们早已脱离盲目冲动的

自然状态,但是还远远没有进入创造僵化而固定的模式的文明状态。

3 由于无论在儿童绘画还是在大多数未开化民族的艺术中,根本见不到这种最为奇特的艺术史现象,我们愈发感到茫然。儿童图画和野蛮人的艺术创作都是理性而非感性的。它们展现的是儿童和野蛮人所知道而非实际所看见的事物;它们给表现对象勾勒出一幅理论-综合的而非视觉-合成的画面。他们把正面图和侧面图或者俯瞰图结合起来,不舍弃任何被他们视为应该知道的、附属于艺术对象的特征,扩大具有生物学或者主题意义的事物的比例,漠视一切尽管本身很有特色但不能直接影响表现对象的整体效果的因素。与此相反,旧石器时代的自然主义艺术之特别,就在于它用一种直接的、纯粹的、不受思想支配或者限制、也不受其拖累的形式来表现视觉印象。直到现代印象主义诞生之前,这样的例子几乎见不到。当时人们对运动的观察,已经让我们联想到摄影师的瞬间抓拍,而且这种观察也只有 4 在德加或者土鲁斯-劳特累克的绘画中才能重新找到,因此,在没有受过印象主义熏陶的人看来,有些东西画错了,而且不可理喻。我们借助仪器才能发现的细微差别,旧石器时代的画家用肉眼就能看到。新石器时代的人们已经失去这种本领,到这一阶段,人们用固定的概念取代直接的感官印象。但旧石器时代的人画的仍然是他亲眼所见、不会超出他在某一瞬间所瞥见的东西。他还不懂得把不同的构图元素糅合到同一画面,并且按照理性的原则把它们组合起来,他还没有掌握在儿童绘画和未开化民族的艺术中屡见不鲜的艺术手段,特别是不懂得把从侧面看到的面部轮廓和从正面看到的眼睛结合起来。视觉效果的一致性是近代绘画经过几百年的摸索才取得的成果,旧石器时代的绘画似乎轻而易举地就取得这一成果;它可能改进但不会改变其方法,对于可见和不可见、所见与所知之间的二元对立人们一无所知。

4 创造这种艺术的原因和目的是什么?是因为人们生活愉快并想保存和回味这种愉快吗?抑或为了满足游戏冲动和装饰欲望——用线条和形式、图案和饰物补白的欲望?它是闲暇的产物还是有特定的用途?我们应该将它视为玩具还是工具?视为鸦片、享乐品还是生存斗争的武器?我们知道,这是原始猎人创造的艺术。他们的经济处于非生产性的、带有寄生性质的发展阶段,他们的食品不是生产出来的,而是来自采集或者捕猎;根据各种迹象判断,他们生活在松散的、几乎没有组织的社会群体当中,分属孤立的小部落,原始个人主义是其行为准则;估计他们不信神,不相信彼岸,不相信死后的存在。很显然,在这个脚踏实地的时代,一切活动都是为了生存这一核心。我们没有任何理由假定除了有助于直接获取食物,那个时代的艺术还有过其他目的。种种迹象表明,当时的艺术是施展巫术的手段,它

也因此获得一种实际的、直接服务于经济目标的功能。这种巫术与我们所理解的宗教无关；它好像不祷告，不崇拜神圣的力量，也没有通过一种不管什么样的信仰与彼岸的精神实在保持联系，所以并不具备人们所说的形成宗教的起码条件。³它是一种并不神秘的技术，一种冷静的方法，它实事求是，其所作所为和我们放捕鼠器、施肥、服用安眠药一样，与神秘主义和秘传知识无甚干系。绘画就是这巫术使用的器械；它们是野兽非钻不可的“圈套”，或者最好说是捕捉动物的陷阱——绘画既是画，也是画的对象，既是愿望，也是愿望的实现。旧石器时代的猎人和画家认为，画什么就可以占有什么，描摹什么就可以控制什么。他们相信，现实中的动物和在画面上被杀死的动物共命运。按照其想象，画画只是展示他们所预期的效果；现实必将遵循巫术的样板，或者不如说已经包含在样板之中，因为将二者隔离开来的，只有被他们误认为是无关紧要的时空媒介。他们的画绝非只有象征性的替代功能，而是道地的功利行为，是真正的行动，追求结果的行动。不是思想射杀动物，不是信仰创造奇迹，而是实实在在的行为，是具体的画面，是表现射杀的画面所产生的魔力。如果旧石器时代的人把一头动物画到岩石上，他就算真的搞到一头动物。对于他，虚构和图画、艺术和单纯模仿尚未形成独立的、与经验现实截然不同并且互不相干的领域；他还没有让二者进行对照，他把一个看成另一个的直接的、接踵而至的延续。他对艺术所持的看法，大概和莱维-布吕尔所描述的苏人相同，那个苏人在看见一个画素描的研究者之后，说了这样两句话：“我知道，这个人把我们好多的野牛弄到他的书里去，当时我在场。自那以后我们就没有野牛了。”⁴尽管致力于创造一个与现实世界对立的艺术意志后来占据了统治地位，但是，有关艺术世界是寻常现实的直接延伸的想象并没完全消失。皮格马利翁对自己雕刻出来的女人产生恋情的那则传说便源自这一思想世界。如果一个中国人和一个日本人画一根树枝或者一朵花，如果这幅画又不像西方艺术品那样对生活进行概括和美化，扬弃或者纠正，而只是给生活的参天大树添一根枝或者添一朵花，这就证明他们有类似的思想倾向。这种观点也反映在那些讲述画中人物如何通过一道门走进真实的自然、走进现实生活的艺术家逸事和童话当中。在所有这些例子里，艺术和现实的界限都是模糊的，如果这两个领域在文明时代的艺术品中融为一体，那只是虚构中的虚构，在旧石器时代的绘画中，这却是一个简单的事实，证明这个时期的艺术还完全服务于生活。

对旧石器时代的艺术进行别的阐释，譬如说将其解释为装饰形式或者抒情形式的任何尝试都是站不住脚的。许多迹象，尤其是绘画所在的位置都不利于这种评论，因为它们全都处在洞穴中那些隐蔽的、难以接近的、毫无光亮的角落。这些

5

6

地方毫无“装饰”可言。同样不利于这类阐释的是,尽管画家们有足够的空间可支配,他们画的东西却是层层叠叠,犹如覆画一般,几乎从一开始就摧毁了装饰效果。从画的所在位置可以判断,它们并非为了悦目,而是服务于其他目的,所以它们位于某些洞穴和某些洞穴里的某些部位——这显然是特定的、适于施以巫术的地方。在隐藏而非展示绘画的地方,不存在什么装饰意图,也不存在用审美方式来表达感情或者传达思想的愿望。正如有人所指出的,艺术品起源于两个不同的动机:有些创造出来,只是为了放在那里,有些则是给人看的。⁵纯粹为了敬神而创造的宗教艺术——艺术家只图减轻心灵负担而创造的艺术多少也有这种倾向——与旧石器时代的巫术一样,都在隐蔽处发挥作用。旧石器时代的那些一心追求巫术魔力的艺术家,即便把审美的东西仅仅当成手段,也能得到某种审美满足。未开化民族的宗教舞蹈中的模仿和巫术的关系最为清晰地反映出这种状况:正如这类舞蹈中化装和模仿的快乐和施展魔法的功利行为水乳交融,史前时代的画家尽管以施展巫术为目的,但还是兴致勃勃、心满意足地勾勒动物的典型特征。

7

洞穴画上的动物常常被表现为被刺中、被射中的样子,有些则是在绘画完成之后被刺上一矛,被射上一箭。这一事实最有力地说明了这种艺术是有意识、有计划地追求巫术而非审美效果。这无疑是在模拟杀死动物的动作。旧石器时代的艺术和巫术密切相关的另一个证据,则是洞穴画上那些装扮成动物的人物形象。看得出来,他们大都在表演兼有巫术和模仿意味的舞蹈。在这些画——尤其是三友洞的洞穴画——上面,我们见到组合式动物脸谱。如果没有巫术目的,它们将不可理喻。⁶旧石器时代的艺术和巫术的关系也有助于我们解释这种艺术所表现的自然主义。如果一种艺术旨在于创造艺术原型的第二自我,就是说,如果它不单对原型进行暗示、模仿、以假乱真,而是的确要取而代之,这种艺术就只可能是自然主义的。需要用巫术招来的动物是画面上的动物的对偶,人们企盼它的到来——画像逼真而真实的时候它才出现。即便是为了巫术目的,这种艺术也得忠实于自然。不逼真的图画不仅有缺陷,而且不现实,无意义,无目的。

有人假设在巫术时代,也就是在第一个能够证明有艺术品存在的时代前面,曾有一个前巫术时代。⁷在巫术搞得炉火纯青的时代,施展魔法的技巧已经程式化,巫术的仪式也已固定,此前一定有一个无规则的探索时期和单纯的试验期作铺垫。

8

巫术所使用的符咒在得以程式化之前必须得到验证,必须发挥效用。它们不可能是凭空想象的结果,它们一定是通过间接渠道被发现的,一定是逐步形成的。人们也许是在偶然之中发现了原型和模仿的关系,这个发现一定使人欣喜若狂。认定相似的东西之间存在相互依存关系的巫术也许恰好植根于这种体验。不管怎样,

正如人们所说⁸,构成艺术创作前提的两个基本思想肯定是在前巫术时代的试验和发现之中形成的:一个是寻求相似和模仿的想法,另一个则是要创造、要虚构即艺术创造的可能性的想法。在洞穴画边上随处可见的、显然是拍打出来的手印,第一次让人产生了塑造——希腊语是“poiein”——的想法,意识到无生命的、虚假的东西也可以和有生命的、真实的东西相似。起初这种游戏当然与艺术和巫术无关;后来它先是变成实施巫术的一种手段,然后才成为一种艺术形式。由于从手印到原始动物绘画的跳跃显得如此巨大,我们又见不着能够衔接两者的文物,所以我们难以假定艺术形式是直接地、持续地从游戏形式发展而来的,我们只能推断有一个陌生的、外来的中间链条存在——这个链条大概就是模仿所具有的巫术功能。不过,那些具有游戏意味的、巫术出现之前的形式也已呈现出一种自然主义的、哪怕还是非常机械地模仿现实的趋势,所以不能被看做某个抽象的装饰原则的体现。

第二节 新石器时代:泛灵论与几何图形风格

9

自然主义的风格一直盛行到旧石器时代结束,经历了数千年的历史;在从旧石器向新石器时代过渡的时候才出现了一个转折——艺术史上的第一次风格变化。自然主义的、立足于体验和经验的态度现在才逐渐让位于用几何图形取得美化效果、对多姿多彩的经验世界采取闭目塞听的艺术意志。从现在起,我们见不着那种忠于自然的、对艺术原型精雕细刻的绘画了,呈现在我们眼前的,全是些程式化的千篇一律的与其说反映不如说仅限于暗示艺术对象的如象形文字一般的符号。艺术不再表现生活的丰富性,而是试图抓住某种观念、某种概念以及事物的本质——它不再模仿什么,它追求象征。新石器时代的岩壁绘画用两三个简单的几何图形来塑造人物形象,譬如用一根垂直的直线表现躯干,用两个半圆——一个朝上,一个向下——代表上肢和下肢。那些被视为死者缩写画⁹的史前巨石柱证明雕塑艺术也已高度抽象化。在“墓碑”的扁平石面上,头部与自然毫无相似之处,就连最起码的圆形也没有,一根线条将它和躯干即长方形石面分开。男人的特征表现在摆在一旁的武器,女人的特征则是两个代表乳房的半球体。

带来这些完全抽象的艺术形式的风格变化,起源于一个也许是人类历史上最为深刻的文化大转折。史前人类的物质世界和精神状态都随之产生了根本的变化,这一变化之前所发生的一切都带有动物的和本能的特征,之后所发生的一切则像是一种持续的、目标明确的发展。人类由此迈出了关键的和革命性的一步,因为人类不再跟寄生虫似地消耗大自然的馈赠,不再采集和猎取食物,而是转为生产食

10

物。随着动物被驯化和植物的种植,随着畜牧业和农业的兴起,人类开始征服自然,使自己或多或少不再受制于无常的命运,不再受制于运气和偶然。人类进入了有组织地解决生计的时代;人们开始劳动和经营,有了食物储备,懂得未雨绸缪,发展出资本的原始形态。随着这些萌芽——占有被开垦的土地、驯养的动物、工具以及食物储备——的出现,社会也分化为阶层和阶级,分化为享有特权和缺乏权利的人,分化为剥削者和被剥削者。人们开始协作、分工,职业出现分化:逐渐有了畜牧业和种植业、原始劳动和手工业、专业制作和家庭制作、男人的活计和女人的活计、耕耘土地和保护土地的分野。

11 人类在从采摘和狩猎阶段向畜牧和种植阶段的过渡中,不单生活内容有了变化,其整个的生活节奏也随之改变。四处游荡的部落变成了固定的村落:松散的、毫无秩序可言的群体让位于有序的、定居之后缔结的联盟。戈登·柴尔德有理由警告人们不要过于渲染这种向定居生活的转折的分水岭意义。他指出,旧石器时代的猎人也常常连续几代居住在同一个洞穴之中,另一方面,由于耕地和草场的地力隔一段时间就会耗尽,原始农业和早期畜牧业总要迫使人们周期性地改变居住地。¹⁰但是,有两个问题不可忽略,一是随着农耕技术的改善,地力耗尽的现象会越来越少,二是从事耕作和畜牧的人,不论他在一块土地上居住多长时间,他对他的居住地,对他赖以生的那块土地的态度,完全不同于那些尽管一再返回洞穴但总是四处游荡的猎人。由于和土地建立了紧密的联系,一种和旧石器时代的人类那种不安的、动荡的、掠夺式的生活迥然有别的生活方式产生了。与采摘和狩猎生活的那种混乱无序不同,新的经济形式给生活带来些许安稳;毫无计划的强盗经济和今朝有酒今朝醉、饱一顿饥一顿的生活方式,被有计划的、做长远打算的、预防各类不测的经济生活所取代;人类从零散和混乱的社会阶段步入协作时代,从“单独觅食阶段”¹¹进入同心协力——虽说还算不上是共产主义方式——的劳动群体,进入一个利益相同、目标相同、任务相同的社会;分散的人群脱离了群龙无首的状态,变成了或多或少集中的、被统一领导的公社。他们告别了无中心的、不知何谓的——不管什么样子的——公共机构的存在方式,房子和院落、耕地和草场、村落和圣地成为其生活的核心。

12 礼拜和祭祀活动取代了巫术和魔术。旧石器时代是一个没有祭祀活动的历史阶段;人们充满了对饥饿和死亡的恐惧,只知道用巫术来抵御敌人与匮乏、痛苦和死亡,但从未想到他们的运气和霉运与隐藏在事件背后、把幸运和霉运分配给人的神秘力量有何关系。开始种植和畜牧生活后,他们才感觉自己的命运被理性的、按照冥冥天意行事的神秘力量所控制。在意识到天气的好坏、雨天和晴天、雷电和冰

雹、瘟疫和干旱、土壤的肥沃和瘠薄、丰收和歉收对自身的制约作用后,人们开始想到鬼怪和精灵的存在,精灵和鬼怪有好有坏,有祝福人的,也有诅咒人的,人们也想到有未知的和神秘的、超常的和恐怖的、超自然的和不可思议的事物存在。世界被一分为二,人的自身似乎也被分为两半。人类迈入一个新的文化时期,人们发现万物有灵,人们敬畏精灵,相信灵魂的存在,祭祀死者。随着信仰和祭祀活动的出现,人们也需要偶像、护身符、神的标记、贡品、陪葬品、墓穴建筑。宗教艺术和世俗艺术、宗教图案艺术和世俗装饰艺术的分野也油然而生。我们既发现了神祇雕塑和宗教墓葬艺术的遗迹,也找到了日用陶器的残片。这些陶器的造型风趣,事实上也多半像桑珀所希望的那样,诞生于手工制作精神和手工艺精神。

泛灵论把世界分为现实与超现实、看得见的现象世界和看不见的精灵世界、终有一死的肉体和不朽的灵魂。新石器时代的人类已开始把灵魂想象为一种从肉体分离出来的物质,他们安葬死者的习俗和仪式不容许我们对此产生任何怀疑。巫术的世界观是一元的,在它看来,现实世界的万事万物全都密切相连,是一个无间隙、无跳跃的连续体;泛灵论是一种二元世界观,它把知识和信仰纳入一个由两个世界构成的体系。巫术具有感觉论倾向,着眼于具体事物,泛灵论具有二元论倾向,喜欢抽象思维。前者关注此岸,后者关注彼岸。正因如此,旧石器时代的艺术模仿生活和现实,新石器时代的艺术则塑造出一个经过美化和理想化并且和经验现实相对立的超验世界。¹²艺术智性化和艺术合理化的进程也随之悄然启动:艺术中出现了象征和印章,出现了概念和缩写,出现了普遍适用的类型和代替具体的图画和形状的符号,一目了然的现象和经历被思想和阐释、归纳和造型、强调和夸张、变形和非自然化处理取而代之。艺术作品不再仅仅反映外在世界,而且映照出人的精神世界,它不仅在回忆什么,它也象征着什么;换言之,想象中的非感官因素和抽象因素取代了感性的和非理性的因素。映像逐渐变为图画符号,丰富的图画变为没有或者只有一丁点图画内容的速记。

13

说到底,两个因素决定了新石器时代的风格变化:一是从猎人和采摘者的寄生型和纯粹的消费型经济向具有创造性和建设性的畜牧经济和农耕经济的过渡;二是巫术的一元论世界图景被泛灵论的二元论生命意识所取代,就是说,泛灵论是一种受新的经济方式制约的世界观。旧石器时代的画家是猎人,既然是猎人,他肯定善于观察,能够从蛛丝马迹中看出动物的种类和特征、停留的时间和行走的路线,他有一双锐利的眼睛,能辨别异同,他有发达的听觉,会捕捉各种迹象和声响;他的感官活动一致对外,关注着具体的现实世界。他们的自然主义艺术也反映出与之相应的观念和技能。新石器时代种地的农民不再需要猎人的敏锐感官;他的感官

14

能力和观察力退化了；在他们的生产方式、在他们有着强烈的概括和美化倾向的形式主义艺术中发挥作用的是其他才能——尤其是抽象能力和理性思维。这种艺术和自然主义—模仿艺术最本质的差别，在于它不把现实世界看成一个同构存在的忠实的摹本，而是将其视之为两个世界的对立。它以其造型意志来反抗事物平常的显现方式；它不再模仿大自然，而是与之唱反调；它并不致力于延续现实世界，而是创造一个应该独立存在的形象来与之对立。在观念与现实、精神和肉体、心灵和形式的诸种对立中间所表达出来的，并且从此与艺术的概念不可分割的，是与泛灵论信仰一同产生、随后又在上百个哲学体系中获得重新阐释的二元论。即便这种对抗所包含的对立因素偶尔能够达成平衡，它们的紧张关系也贯穿于西方艺术风格的各个发展时期——既包括形式严格主义，也包括自然主义时期。

15 进入新石器时代以后，形式主义的几何—装饰风格便成为主导，其时间之长，地位之稳固，为后世的任何艺术风格尤其是形式主义所不及。如果将克里特—迈锡尼艺术忽略不计，这种风格主宰了整个青铜时代、黑铁时代以及古代东方和古代希腊的文化，就是说，它覆盖了从公元前 5000 年至前 500 年的人类历史。和这一历史周期相比，后世的艺术风格全都好景不长，各种几何主义和古典主义风格更是昙花一现。不过，究竟是什么东西让这种严谨的、受制于抽象形式原则的艺术观经久不衰？它怎么能够历经如此千差万别的经济、社会和政治体系却又安然无恙呢？从整体上讲，几何风格时期的艺术观是统一的，与之呼应的，则是一个统一的社会学特征，这个特征虽然因时代不同而有所差别，但在整个的历史周期中享有主宰地位，人们当时普遍倾向于严格而保守的经济组织形式，倾向于贵族统治，倾向于一种僧侣式的、浸透着仪式和宗教精神的思想观念，这既有别于猎人那种散乱的、原始个人主义的群居生活，也有别于多姿多彩的、具有个人意识和竞争意识的古希腊古罗马以及近代资产阶级的社会生活。猎人过着海盗一般的生活，过一天算一天，他的生命体验是动荡而混乱的，他的艺术也相应地致力于扩大、延伸并且深化这一体验。农民从事劳动生产，努力保存、创造并巩固其生产资料，他的世界观是静止的、传统的，他的生活方式不带个人色彩，也无变化，与这种生活方式相对应的艺术形式则是循规蹈矩，一成不变。如果说农业社会的集体协作和固守传统的劳动方法导致在文化生活的各个领域都出现了固定的、僵硬的、稳定的形式，这也是再自然不过的事情。赫内斯已经强调过，顽固的保守倾向是“底层农民的艺术风格和经济生活”的一大特征¹³，为了刻画这种精神状态，戈登·柴尔德提醒人们注意一个奇怪的现象：新石器村落的日用陶器全都一模一样。¹⁴ 远离具有流动性的城市经济生活发展起来的乡村文化一直忠于那种严格规定的、代代相传的生活方式，它

在近代农民艺术中也显示出某些与史前几何风格相近的形式主义的特征。

从旧石器时代的自然主义到新石器时代的几何风格的这种风格转换并非突如其来的。我们在法国南部和西班牙北部发现了一组史前文物,它们来自自然主义鼎盛期,但是具有印象主义风格。与此同时,我们又在西班牙发现了一组与其说具有印象主义特征不如说表现主义特征的文物。创作者似乎全神贯注于描绘身体的动作与活力,为了使其作品更具有表现力和感染力,他们有意打乱四肢的比例,他们画了犹如漫画一般的长腿、细得不能再细的腰身,还有弯曲的手臂和脱位的关节。

16

尽管如此,不论这种表现主义还是后来的表现主义都没有表现出一种和自然主义原则上对立的艺术意志。对于美化和程式化的倾向而言,夸张笔调和通过夸张得以简化的特征要比完全正确的比例和形式来得更容易。不过,向新石器时代的几何风格过渡的桥梁,则是亨利·步日耶在旧石器时代晚期艺术中发现的那种逐渐把轮廓简化和类型化的倾向,他称之为自然主义形式的“程式化”。¹⁵他描述了自然主义绘画变得越来越潦草、越来越抽象、越来越僵硬、越来越追求风格的过程,并由此建立了他的一整套理论。他认为,几何形式从自然主义演化而来,尽管从内部看这是一个连续不断的发展过程,但是它不可能一点不受制于外部条件。这种程式化过程体现在两个方面:一方面是找到了明确的、容易理解的沟通方式,另一方面则创造了简单而吸引人的装饰形式。所以我们在旧石器时代末期发现了造型艺术的三种基本形式:模仿,传递信息,装饰。这也就是自然主义的摹写、图示、抽象的装饰图案。

17

从自然主义风格到几何图形风格的过渡形式,与从抢占性谋生方式发展到生产性谋生方式的各个阶段相吻合。在某些以打猎为生的部落里,农业和畜牧业的起源也许可以追溯到保存块茎以及怜惜自己喜欢的动物——后来也许就成为图腾动物——的习惯。¹⁶所以无论艺术还是经济生活,这种转折都不是突如其来的,它更多的是一个逐渐变化的过程。

正如寄生于大自然的猎人生活和自然主义艺术之间以及在从事生产的农业生活与几何图形风格之间存在依附关系一样,上述两个领域的诸种过渡现象之间也存在依附关系。我们在近代的未开化民族那里也观察到说明这种联系具有典型性的类似现象。布须曼人和旧石器时代的人类一样,过着打猎和漂泊生活,他们停留在“单独觅食”的发展阶段,没有集体协作,不相信有什么精灵或者魔鬼,并热衷于粗糙的魔术和巫术,他们还创造了一种和旧石器时代的绘画有着惊人相似的自然主义艺术;西非沿海地区的黑人则不同,他们从事耕作,生活在固定的村落,相信万

物有灵,所以他们是一丝不苟的形式主义者,创造出一种抽象的、表现几何图形的艺术,这和新石器时代的人类的情况完全一样。¹⁷

- 18 至于产生这些艺术风格的经济和社会前提,除下述说法人们很难做出其他具体的解释:自然主义与个人主义和无政府主义的生活方式密切相关,与传统和固定习俗的缺乏、与扎根于此岸的世界观密切相关,几何图形风格则与固定的制度、与总体上面向彼岸的世界观紧密相连;超出认定这种关系之外的言论,大都模棱两可。威廉·豪森斯坦便立足于模棱两可的概念,试图在几何图形风格和早期“农业民主社会”的共产主义经济之间画等号。¹⁸他在这两种现象中都发现了一种专断的、平均主义的、通盘计划的倾向,但是他忽略了一个事实,即这些概念在艺术领域和社会领域的涵义有所不同,此外,如果可以如此宽泛地理解这些概念,人们就可以把同样一种风格和迥然不同的社会形式,再把同样一种社会制度和大相径庭的艺术风格联系起来。人们从政治角度理解的“专断”,既可以用于专制社会,也可用于社会主义社会,既可以用于封建社会,也可用于共产主义社会。相比之下,几何图形风格的适用范围狭窄得多;它连专制主义的艺术都概括不了,更甭说概括社会主义的艺术。“平均主义”这一概念在社会方面的应用范围也比在艺术方面要窄一些。从政治-社会的角度看,它与形形色色的专制原则对立,艺术领域的情形却有所不同,因为它只有超出个人和反个人这层含义,所以它和截然不同的社会制度都调和起来——但它恰恰与民主社会和社会主义社会的精神相距甚远。最后,在社会领域的“计划”和艺术创作中的“计划”之间根本就不存在任何直接关系。以排除经济和社会领域的自由和无序竞争为目的的计划,不同于艺术上的计划,因为后者指的是艺术家遵循必须严格遵守的细致入微的艺术构思,两者之间充其量可以通过比喻建立某种关系;它们本身代表两个截然不同的原则,我们完全可以想象一种无拘无束、弘扬个性而又即兴发挥的艺术在一个计划型经济和计划型社会中占据主导地位。在对精神产品进行社会学研究时,恐怕没有什么比模棱两可更具危险性,没有什么比它们造成了更多的危害。而最为轻松的事情,莫过于在不同的艺术风格和不同的社会存在方式之间建立一些令人惊讶的关联,但这些关联最终还是立足于比喻;最具有诱惑力的事情,莫过于拿这些大胆的类比来炫耀。但对真理而言,这些类比和培根所列举的那些“幻象”一样,都是危险的陷阱,作为模棱两可的幻象^①,它们都应列入培根用来警告世人的幻象名单。

① 原文为拉丁语: *idola aequivocationis*. ——译者注。

第三节 作为魔术师和巫师的艺术：作为职业和闲暇活动的艺术

旧石器时代那些动物图画的作者似乎本身就是“职业”猎手——鉴于他们对动物的透彻理解，我们几乎可以确信这点，他们不可能以其“艺术家”或者别的什么身份完全摆脱收集食物的义务。¹⁹有清楚的迹象表明当时已出现了分工，哪怕也许就局限在这一个方面。如果说动物图画的确像我们假设的那样为巫术服务，那么有一点几乎毋庸置疑，那就是有本事创造这种作品的人也被看成有巫术天赋的人。作为魔术师，他们成为人们崇拜的对象，这无疑使他们获得某种特殊地位，至少部分摆脱了觅食义务。此外，旧石器时代发达的绘画技巧也说明这些绘画并非出自业余画家，而是出自训练有素的专业人员之手，这些人把相当多的时间用来学习和使用他们的技艺，并形成一个独立的职业群体。人们在壁画周边找到大量“草图”、“草稿”，以及经过修改的“见习图画”，我们甚至可以据此推断当时已经出现类似的专业化艺术行业的现象，行业里面有学生和老师，还有地方特色和传统。²⁰由此看来，艺术家-巫师似乎是最早的专业化和劳动分工的产物。他们与普通的巫师和医师一道脱离了尚未出现社会分化的人群，特殊的天赋又使他们成为真正的祭司阶层的前身，祭司们不仅需要非同寻常的知识和技能，而且需要神秘的个人魅力，他们可以脱离任何一项平常的劳动。不过，哪怕把一个群体从直接收集食物的任务中解放出来也足以证明社会的发达；这说明这个群体可以过上不劳而获的奢侈生活。鉴于当时还处于把维持生计放在首位的社会状况，有关财富具有艺术生产性的理论完全成立；在这一发展阶段，艺术品的存在的确表明维持生计的东西尚有盈余，直接觅食的重任得以相对减轻。但是这一理论不能随使用来阐释更为发达的社会，如果说画家和雕塑家得以存在这一事实表明当时的社会肯定愿意和这些“非生产性”专家分享盈余，即便这一说法成立，我们在应用这一原则的时候也不能效法那些简单地在艺术的辉煌和经济的繁荣之间画等号的低级社会学家。

随着宗教艺术和世俗艺术的分道扬镳，新石器时代的艺术家也可能出现了分化。墓葬艺术、偶像雕塑以及——如果可以拿人类学的研究成果来推测史前状况的话——在泛灵论(Animismus)时代成为主导艺术的宗教舞蹈²¹完全成为男人尤其是魔术师和祭司的任务。局限于工艺制品并负责纯粹的装饰任务的世俗艺术，可能完全由女人掌管，成为家庭手工业的一部分。赫内斯干脆把新石器艺术的几何图形特征和女性联系起来。“几何图形风格首先是一种女性风格”，他说，“它具

20

21

有女性特征,同时也有温顺和端庄的特征。”²²他的观察本身可能是正确的,他的解释却模棱两可。他在另外一个地方写道:“几何装饰图案似乎更适合家庭妇女而非男性,她们做事繁琐,喜欢整洁,同时爱迷信,懂得关心他人。单从审美角度看,女性气质是这样一种艺术创作方式:它小气,平庸,在五彩斑斓、富丽堂皇之中透出狭隘,狭隘之中又不失健康和精明,最后又因为勤奋和外在的灵巧而讨人喜欢。”²³如果用这种比喻方式来表达思想,我们也有充足的理由把几何图形风格跟男性气质联系起来,因为男人生性严谨,重纪律,有苦行僧倾向,还有支配欲。

22 从劳动分工和职业化的角度看,艺术部分融入家庭手工业和家务,就是说,艺术活动和其他工作合并是一种倒退。现在的功能分化充其量发生在男女两性之间,并没有发生在不同的职业之间。即便从总体上讲种植文化促进了专业化,职业化艺术创作也因为种植文化而暂时告终。这一转折来得非常彻底,因为不仅女人,就连男人掌管那些艺术门类也都成为业余活动。所有的手艺——也许打造武器的手艺例外——在这一阶段都还是“业余活动”²⁴,我们不能忘记一点,那就是艺术活动和其他手艺活不同,它在经历一段独立发展的历史之后又或多或少地变成一种业余消遣。独立的艺术职业的终结是形式简单化和程式化的原因还是其结果,这倒很难说。当然,图案简单而且固定的几何图形风格与自然主义不同,不需要那么高的特殊天赋,也不需要做那么细致的准备;几何图形风格使业余艺术创作成为可能,业余艺术创作则助长了形式粗糙化倾向。

23 农业和畜牧业给人们带来很长的闲假期。农业活动受季节限制;冬季漫长,没有特别的事情需要做。新石器时代的艺术之所以具有“农民艺术”的特征,不仅因为其无个性的、守旧的形式和传统而保守的农民气质相吻合,这也是因为它是农闲的产物。但它绝对不同于今天的农民艺术,它不是一种“民间艺术”。之所以如此,是因为农业社会的阶级分化过程似乎并未结束。正如人们所指出的,只有作为“贵族艺术”的对立面,“民间艺术”这一说法才有意义;新石器时代的芸芸众生尚未分化为“统治阶级和奴隶阶级、挑剔的高贵者和谦虚的卑贱者”,所以根本谈不上“民间艺术”,因为除了“民间艺术”,当时并没有其他艺术存在。²⁵阶级分化过程结束后,新石器时代的农民艺术就不再是“民间艺术”了,因为后来的造型艺术作品是为富有的上层社会准备的,而且多半是由他们自己即上层社会的女子创造的。当珀涅罗珀和使女一道坐在纺车旁边的时候,她就算是一个富农,就是新石器女性艺术的继承人。手工劳动在后来被视为低贱者的事情,但在这时,至少在手工劳动还属于女人和家务范围的时候,做手工活还是一件很体面的事情。

史前文物对于艺术社会学特别重要。这不仅因为它们对于社会条件有更高的

依赖性,同时也是因为它们比后世的艺术产品更加清楚地展示了社会存在和艺术形式之间的关系。至少在整个艺术史上找不出一个像从旧石器时代到新石器时代的过渡期那样一清二楚地展现艺术风格转换和经济、社会条件之间的关系的例子。社会存在条件给史前文化打上的烙印要比给后世的文化打上的烙印更加清晰,因为在后来的文化中,旧时代遗留下来的、已经部分僵化的形式常常和生机勃勃的新形式融为一体。我们所研究的艺术所在的社会越发达,其关系网络就越复杂,这些关系的社会背景就越是模糊不清。一个艺术门类,一种艺术风格,一种艺术体裁的年代越久远,它按照自身的、内在的、“不受外界干扰”的规律发展的历程就越漫长,而这些或多或少自主发展的阶段越长,人们就越难以对各形式综合体的单个元素进行社会学阐释。新石器时代之后,人类进入新时代,农业文化转变为更有活力的、建立在手工业和商业基础之上的城市文化,社会结构变得如此复杂,以致对某些现象所作的社会学阐释就不再完全令人满意。几何-装饰艺术传统已经根深蒂固,几乎不可能中断;它长盛不衰,人们却找不出一个特别的社会学原因。如果什么地方还跟史前社会一样,一切事情都和生活发生直接关系,如果什么地方尚未出现自主发展的艺术形式,如果新与旧、传统和创新之间尚无本质性区别,对文化现象进行社会学论述就会变得相对简单而且明确。

第一节 古代东方艺术中的静和动

新石器时代的终结跟新石器时代的开端一样,使人类生活出现了几乎同样广泛的新转向,使经济和社会发生了几乎同样深刻的变革。人类进入新石器时代的标志是从单纯消费过渡到生产劳动、从原始个人主义过渡到集体协作,新石器时代的终结则以独立的商业和手工业的兴起、以城市和市场的出现,以及居民的增加和分化为标志。我们看到两次彻底的变革都是循序渐进而非突如其来的转变过程。从古代东方世界的多数制度和习惯,从它的专制统治形式,从它部分保留的实物经济,从渗透到日常生活的宗教仪式和形式严格主义的基本艺术倾向都可以看出,新石器时代的风俗习惯和新的城市生活方式并行不悖。在埃及和美索不达米亚,生活在村落中的农民依然在家庭经济的框架内过着自己千古不变的、远离城市喧嚣的生活;传统精神的影响虽然在逐渐减弱,但是它在这些国家的最具城市特色的晚期文化产品中仍然清楚可见。

对于新的生活方式而言,决定性的变化首先表现在原始生产不再是主导性的、最能体现历史进步的活动,它开始为商业和手工业服务。由于财富增加,耕地和可以自由支配的食品储备掌握在相对少数人的手里,人们对手工产品产生了新的、更加旺盛和更为广泛的需求,这也促使分工更加细致。塑造精灵、神灵和人物形象的,做工具装饰和摆设的,全都走出了家务活动(Hausfleiß)的范围,成为靠手艺吃饭的行家。他们不再是受神恩宠的魔术师,也不再是手巧的家庭成员(Hausgenosse),他们变成了手艺人。他们雕刻,画画,制作器皿,这和别人做鞋或者打造斧头是一回事。他们的社会地位也很难说比鞋匠或者铁匠更高。跟史前艺术那种天才风格或者说粗枝大叶的业余爱好者风格相比,埃及艺术明显具有完美的工艺¹,在复杂材料的加工方面也游刃有余,而且做工精细,完美无缺。这是艺术专职化的结果,也是城市发展的结果,因为城里的劳动力竞争日趋激烈,在文化中心、寺庙和王宫也培养了一批有经验、有眼光的艺术行家。

27 城市的出现对任何文化领域都会产生革命性的影响,在艺术领域则是带来一种比早前的几何图形风格更有活力和个性、更能彻底地摆脱传统的形式和类型的风格。城市人口集中,能够让不同的社会阶层在密切交往中产生思想碰撞,城市里有动荡的市场以及市场特性所决定的反传统精神,城里人还做海外贸易,城里的商人了解域外风土人情,城市里还有哪怕一开始还不够成熟的货币经济,货币的特性势必造成财富的重新配置(Vermögensverschiebungen)。古代东方艺术具有路人皆知的但也常常被过度渲染的守旧倾向,它整体上发展缓慢,各种艺术风格都长久存在——这些因素只可能削弱但不可能消除充满活力的城市生活方式的影响。如果拿埃及艺术的发展历程跟“全村的陶器还是一个样”、文化发展的周期也只能以千年计的史前状况进行比较,我们马上就会观察到一些风格现象,它们彼此间的差别常常因为其陌生的、因而更难识别的特征而遭到忽略。但如果人们想从一个唯一的原则推出这种艺术的本质特征,如果人们忽略这种艺术包含着静与动、保守与进步、形式严格主义与形式散漫的对立倾向这一事实,人们就会曲解这种艺术的本质特征。为了正确地理解这种形式,人们必须去感受进行探索的个人主义和有扩张倾向的自然主义透过僵硬的传统形式所焕发的勃勃生机,必须去感受那些源于城市生活体验、瓦解了一成不变的新石器文化的力量;但是我們也不能被这种印象所迷惑,从而低估保守思想对于古代东方的历史所产生的影响。且不说新石器农业文化所表现的程式化的形式意志至少在古代东方的早期社会中继续发挥影响,而且让旧框框翻陈出新,当时主宰社会的力量——特别是王室和祭司阶层——也致力于维持现状,同时尽量保存传统的宗教仪式和艺术形式。

28 古代东方的艺术家们所必须服从的强制性力量如此之大,在今天流行的自由主义艺术理论看来,任何真正的精神创造都会被扼杀在摇篮之中。但恰恰在这里,在古代东方,一些最伟大的艺术作品诞生在最恶劣的社会环境当中。它们证明了艺术家的个人自由对其作品的审美品质没有直接的影响。任何一个艺术意志都必须在夹缝中求生存;任何一部艺术品都来自目标和障碍的紧张关系——艺术家所面临的障碍包括被禁止的主题,包括社会偏见和缺乏判断力的公众,他们设定的目标则要么吸收并消化了障碍,要么与这些障碍处于一种开放的、没有结束的对立关系。如果来自一方的障碍无法克服,艺术家的创作,他的表达意志和造型意志就转向一个没有什么阻碍的目标,在多数情况下,他根本意识不到自己在避重就轻。即使是在最开放的民主社会,他也不可能完全自由地、毫无羁绊地进行创作,还有无数艺术之外的顾虑束缚着他。对艺术家个人而言,自由度的大小也许最为重要,在独裁者的专断和哪怕最自由的社会习惯势力之间不存在本质区别。倘若社会强

制势力本身就与艺术精神作对,完美的艺术品就只能诞生在彻底的无政府状态。不过,一部作品的审美品质所依赖的前提实际上处于政治自由与不自由的彼岸。与这种无政府主义立场同样错误的,是另外一种极端倾向,即这样一种想法:限制艺术家创作自由的各种框框本身具有促进意义和积极意义,譬如说新艺术的种种不足就应归咎于现代艺术家的彻底自由,所以人们可以而且应该制造一些人为的压力和限制,以便为纯粹的“风格”提供保障。

第二节 埃及艺术家的地位和艺术组织工作

29

祭司和小邦君主是艺术家最早的雇主,他们在很长一段时间里还是艺术家的唯一的雇主。在整个古代东方文化时期,艺术家们最重要的工作场所是神庙和王室的作坊。在此他们的身份是自由或者不自由的雇工,是走南闯北的雇佣劳动者或者是终身奴隶。绝大多数和最有价值的艺术作品都在这些地方制作而成。最早积累地产的,是武士和强盗、征服者和压迫者、部族首领和小邦君主;但最早得到合理经营的财产大概是寺庙的财产,也就是君主捐赠的由祭司管理的诸神的财产。祭司们大概也因此成为第一批定期订购艺术品的人;他们后来成为国王们的榜样。在家庭手工业之外,古代东方的艺术家们一开始完全局限于这些委托人交给的任务。他们的作品多半是献给诸神的祭品和国王的纪念碑,是祭祀诸神或者君主所需要的道具,是用来颂扬众神或者让众神的世俗代理人流芳百世的宣传手段。祭司和王室这两大集团都被划入了同一个宗教等级系统,二者都赋予艺术两项任务:祈求神的恩赐和歌功颂德,这两项任务又在一切原始宗教的基础——亡灵崇拜——中合而为一。二者都要求艺术奉献出庄严、宏伟、崇高的作品,他们用天不变道亦不变的原则来影响艺术,让艺术为其保守的目标服务。由于害怕现存秩序出现任何变动,他们像阻止任何形式的改革一样竭力阻止艺术创新,宣布艺术成规与传统的宗教信仰原则和古已有之的宗教仪式一样,都是神圣不可侵犯的。祭司们让人们把国王看做神,目的是把后者拉进自己的势力范围,国王们则为诸神和祭司们修建神庙,以增加自身的荣耀。他们想彼此沾光,想把艺术家变成自己在权力斗争中的帮手。和史前社会一样,这种社会里面不可能有什么自律的、发自纯粹的审美动机的、为了纯粹的审美目的而创造的艺术。创造大型艺术,创造雕塑和壁画,其目的不单是艺术本身和美。与古希腊和文艺复兴时期不同,古埃及的雕塑没有摆到神庙前面或者集市广场,它们多半被放在幽暗的圣地和深邃的墓穴当中。²

30

埃及人一开始就对造型艺术尤其是墓葬艺术作品有很大的需求。我们不得不

假定艺术在很早就成为专门的职业。由于人们如此强调艺术的服务职能,艺术家又如此全神贯注地投身于各种实际工作,所以艺术家的个性几乎完全消失在作品背后。画家和雕塑家一直是不以任何方式露面的无名工匠。其实我们只知道少数几个埃及艺术家的名字,由于画师们不在作品上署名³,我们无法将这屈指可数的几个名字和完整的作品联系起来。⁴我们有几张来自雕刻工坊特别是阿玛尔纳工坊的作品,甚至有一幅以雕塑家为题的绘画。上面有位雕刻家正在创作一部可以辨认的作品——女王特耶的肖像⁵,我们既不清楚艺术家是谁,也不知道谁创造了这件艺术品。原因就在于,既然墓穴的壁画上面偶尔也出现一个画家或者雕塑家,我们大概就可以假定那位艺术家想借此获得永生。⁶然而,我们对此没有十分的把握,而且由于我们对埃及艺术史其他方面的情况知之甚少,这一发现对我们来说也没有多大用处。无论在哪里我们都无法完整地勾勒出一个艺术家的面貌。我们推测艺术家们想在此进行自我表现,但是我们就连这些艺术家如何看待自身和自己的作品的价值这一问题也找不到令人满意的答案。这应该如何解释才好?说绘画和雕刻师傅们想为自己的日常工作勾勒一幅风俗画,还是应该说他们跟国王和帝国的大人物一样怀有永垂不朽和流芳百世的冲动,所以想借着王公大人的荣光为自己竖立一座丰碑,以便永远活在人们心中?

31 我们知道几位埃及建筑总管和雕塑总管的名字,作为宫廷高官,他们一定享有特殊的社会荣誉,但就总体而言,艺术家都是很不起眼的工匠,他们充其量作为某一作品的制作者而不是作为名人得到重视。只有在建筑工程师这里,手工劳动和脑力劳动才算分了家;雕刻家和画家则是纯粹的体力劳动者。读一读博学的书吏编写的课本,我们就可以想象埃及造型艺术家的社会地位多么低下,因为前者总是充满蔑视地谈到后者如何对艺术一窍不通。⁷和这些德高望重的文人相比,埃及的画家和雕塑家就显得比较卑微了,在早期社会更是如此。这明显是为了抬高文学的地位而贬低造型艺术,对此我们毫不陌生,因为在古希腊和古罗马就有这种风气。在埃及和古代东方,以体力劳动为耻的原始身份观⁸比在古希腊更能决定一个人的社会地位。随着社会的不断发展,艺术家的地位肯定在逐步提高。在新王国时期已经有许多艺术家跻身上层社会,在有些家庭,艺术还成为祖传的职业,这本身就表明有的艺术家有了较高的社会等级意识。但如果跟史前时代的艺术家-巫师的作用相比,埃及艺术家们的社会地位还是相当低下。

32 神庙作坊和王宫作坊虽说是最大和最重要的,但并非唯一的手工生产场所;在大庄园和大城市的集市上也有手工作坊。⁹后者将多个独立的、完全——这点与神庙、王宫以及大庄园的情况相反——使用自由劳力的作坊联合起来。联合的目的

一是便于工匠们彼此协作,二是在同一个地方生产和销售商品,由此摆脱对商人的依赖。¹⁰在神庙作坊、王宫作坊和大庄园作坊里面,工匠们仍然在封闭的、自给自足的经济实体内进行生产。这些经济实体和新石器时代的农民家庭经济体的差别,仅仅在于其规模大得多,而且使用外来的、常常缺乏人身自由的劳力;两者的结构没有本质性差别。相对前两者,把生产和家用分离开来的集市作坊生产体系是一个革命性的创新,这是系统生产物品的独立工业体系的萌芽。这种工业不再局限于偶尔的交换,它一方面是独立的职业活动,另一方面则为自由市场生产物品。这一体系不仅把初级产品的生产者(Urproduzent)变成了工匠,而且让他们跳出了封闭的家庭经济的范畴。估计同样古老的交换制度(Verlagssystem)也有同样的效果,它虽然没让生产者走出家门,却使他在精神上脱离了家庭生产,因为它把他变成了一个不再为自己,而是为客户生产的工人。以满足自身需要为本质特征的家庭经济原则由此被打破了。

33

在这一发展过程中,男人也逐渐接管了过去由女人把持的手工和艺术生产活计,如制陶、制作装饰品,甚至包括针织。¹¹希罗多德便惊叹道,埃及的男人——哪怕是没有人身自由的——竟然坐在织布机前面;但是这一现象却符合最终让男人占据整个手工业的大潮。这跟有关赫拉克勒斯坐在翁法勒的纺车前的寓言不是一回事,这绝非男人受奴役的证明,这只是表明手工业和家庭经济的分离,表明工具的使用越来越复杂。

王宫和神庙作坊也是培养艺术新人的学校。人们一般都把那些跟神庙有关系的工场视为传统的首要代表——这种观点并未得到普遍认可,就像有关祭司集团对艺术制作有着决定性影响的说法有时遭到质疑一样。¹²可以肯定的是,一个工场的传统越悠久,便越要肩负艺术教育的使命,从这个意义上讲,神庙作坊比王宫作坊更具优势,尽管从另一方面看,王室作为国家的文化中心,有能力搞一种趣味专制。无论在神庙还是在王宫,艺术生产都同样具有学院式培训特征。在当时的艺术生产中,一开始就存在具有广泛约束力的规则,就存在普遍有效的模式和统一的工作方法,这表明少数几个中心点发挥着引领作用。这种有些僵化和狭隘的学院式传统一方面导致平庸之作的大量产生,另一方面则保证了艺术品具有较高的平均水平,而这正是埃及艺术的一大特色。¹³从保存下来的教学用具和各种天然事物的石膏复制品上面,从用于教学目的的身体部位解剖图上面,尤其是让学生了解雕塑作品完整的成形过程的实物上面,可以看出埃及人的艺术人才培养工作搞得多么细致,他们的教学手法又是多么灵活。

34

埃及人在艺术生产的组织方面,在培养和灵活使用帮工方面,在劳动的分工和

整合方面都达到了很高的水平,使人联想到中世纪的建筑工人和石匠行会所使用的方法,在某些方面甚至让任何一种各自为政的艺术生产方式都相形见绌。这种发展一开始就以标准化生产为目标,这一趋势自然有利于作坊式生产。手工程序的逐渐合理化也使艺术生产趋于平均化。随着需求的增加,人们习惯按照草图和模型生产标准化产品(Einheitstypen),发明了一种近乎机械的、依样画葫芦的制作技术,借助这种技术,人们可以轻而易举地把标准化部件组装成不同的艺术品。¹⁴在艺术生产中应用这种理性主义的工作方法自然跟当时的风气有关,因为艺术家们反复做的活计都大致相同,人们也反复订购同样的还愿品、同样的偶像和墓碑,以及同类型的国王画像和私人肖像。在主题方面的标新立异从未受到埃及人的特别赏识,在多数情况下还受到嘲弄,所以艺术家们竞相追求做工的标准和精确。这一特征在那些并不重要的作品中也非常明显,这也弥补了由于缺乏新颖的主题而造成的缺憾。由于人们要求最后出来的东西必须规范、完整、精雕细琢,所以埃及的艺术作坊在合理安排生产的情况下仍然效率偏低。埃及的雕刻家青睐石刻,搞石刻的时候,帮工的工作局限于在石块上凿出大致的形象,精工细活、画龙点睛却是师傅的专利。这种嗜好使他们的创作一开始就带有局限性。¹⁵

第三节 中帝国时期艺术的刻板化

埃及的早期艺术恰恰比后期艺术更缺乏“古风”,更缺乏粉饰倾向。这一事实再清楚不过地表明保守主义和墨守成规多么不符合埃及人的种族特性,表明保守主义和墨守成规是一种历史的、随整体发展而变化的现象。在前王朝时代末期和王朝时代早期的浮雕上面还能见着自由的造型和构思,这种自由随后却消失了,以后再随着思想革命的大潮失而复得。古帝国后期的杰作,如卢浮宫收藏的《书吏像》和开罗博物馆收藏的《村长像》,都还有一种清新活泼的、在阿蒙诺斐斯四世统治之前一直是无与伦比的风格。也许埃及后来再也没出现过像早期发展阶段这样自由和自发创作的艺术时期。在这一时期,新兴的城市文化带来的特殊生活条件、更为复杂的社会状况、手工业的专业化以及获得解放的商业精神在个人主义方向产生了比后世更为强烈、更为直接的影响,后来那些一心维护其统治的保守势力妨碍并且常常破坏这种影响。到了中帝国时期,也就是在带有浓厚等级观念的采邑贵族走到历史前台之后,宫廷—宗教艺术才有了扼杀自发表达形式的清规戒律。新石器时代就有了刻板的宗教仪式风格,现在的全新事物则是人类文化史上首次出现的宫廷艺术的僵硬礼仪形式。从中可以看出人们相信有一个更高的、超个人的

社会秩序存在,相信有一个因为国王的仁慈而伟大而辉煌的世界存在。这些形式反个性,一成不变,墨守成规,它们表达了一种这样的世界观,即出身、地位、宗族或者团体属性比个人的存在和具体存在具有更高的现实性,抽象的礼仪规则和风俗法则远比个人的感受、思想、意愿清晰可感。对于这个社会的特权阶层而言,生活的美妙和魅力与他们脱离其他阶层这一事实密切相关,他们所遵循的生活原则或多或少带有了道德特征和礼仪特征。这种道德、礼仪以及上层社会的自我美化倾向都要求不按真实面貌画肖像,要求肖像人物向某些符合传统的、超越现实和现在的、历史悠久的典型形象看齐。不仅普通人,就是国王也把礼仪视为最高法则,在这个社会的想象里面,即便诸神也遵守宫廷的礼仪。¹⁶

国王画像全部成为展示性画像(Repräsentationsbilder);帝国早期画像中的个性特征几乎消失得无影无踪。画面上那些不带任何个人色彩的歌功颂德的题词和千篇一律的表情特征之间已不再有任何的区别。国王和达官贵人的塑像和展现其生平事迹的绘画上面书写的粉饰性自传文字全都如出一辙;尽管现存的文物十分丰富,我们却找不到个性化主题和个人生活的表达。¹⁷古帝国时期的雕塑之所以比同时期的传记文字更富于个性特征,是因为这些雕塑还具有一种使人联想到旧石器时代艺术的巫术功能,而文字的东西就没有巫术功能。既然曾经附着在活人身上的卡神又来充当死者的护卫灵,那就应该把死人的形象塑造得和生前一模一样;这些雕塑栩栩如生,主要是因为它们具有巫术-宗教功能。但在中帝国时期,由于艺术品的个人意义超过了宗教意义,人物肖像便失去了巫术特征,其自然主义特征也随之消失。国王的塑像首先要树立国王的形象,然后才是个体的肖像。正如篆刻文字首先反映了国王谈论自己的传统方式一样,中帝国时期的雕像也表达了要求国王的形象符合宫廷礼仪的理想。但是,现在连统治者的大臣和宫廷随从也起而效之,努力表现出庄重、沉稳、含蓄的形象。正如忠实的臣仆在其自传中只讲与国王有关的事情,只讲国王恩赐的光芒如何照耀自己,他们的塑像也类似太阳系,一切都围着光芒四射的国王转。

我们很难把中帝国时期的形式主义解释为自然而然的、从某个既定起点开始持续发展的阶段;艺术之所以回归到古老的、起源于新石器时代的简单形式,是因为外在因素,所以我们不能从艺术发展史,只能从社会学角度进行解释。¹⁸既然早期的埃及人在自然主义艺术方面取得了成就,他们一直能够做到正确观察自然并且忠实地描摹自然,当他们偏离现实画面时,我们只好认为他们是有意为之。艺术史上没有哪个时期能够像现在这样让人清楚地看到,选择自然主义还是抽象化艺术,纯粹是一个意愿问题,而不是能力问题。所谓意愿,是指艺术家根据审美考虑来制

37

38

订目标,在艺术中不得不追求他们在现实生活中所追求的东西。在阿玛尔纳的雕塑家图特摩西斯的作坊里发现那些知名的石膏复制品——这可能是稍加修饰的死者面型——证明埃及艺术家也能够用一种不同于平时创作的眼光来看待事物;既然我们知道他们完全有能力模拟他们所看见的东西,我们就可以认为他们有意识、有计划地偏离了他们所看到的自然形态,那些石膏复制品足以为证。¹⁹只要拿他们所塑造的不同的身体部位进行比较,人们就可以清楚地看到这里存在相互对立的目标,看到艺术家同时在两个不同的世界——艺术世界和非艺术世界——里活动。

埃及艺术最明显的特征——不仅指它严格的理想化时期,而且多少包括其自然主义发展时期——便是理性主义的创作手法。埃及人从未彻底摆脱新石器艺术、原始雕塑以及儿童绘画中的“思想图画”,从未克服“组合式”表现手法。他们用—
39 一个物体的若干元素组成一幅画面,这些元素虽然存在某种思想关联,视觉上却是毫不相干,常常还相互矛盾。他们放弃了制造错觉的努力,不再记录视觉印象的统一性和独特性;他们为了追求清晰而放弃透视效果,既不遵守近大远小的透视法则,也不使用消失线;他们还把这种舍弃变为清规戒律,其效力大于追求逼真的意志。东亚绘画在许多方面与我们的艺术观近似,譬如它至今仍然拒绝使用阴影,认为这是一种过于制造效果的粗暴手段。从这我们可以看出—
一条变得表面而抽象的禁令可以产生多么持久的影响,看出这种禁令有时和本身比较自由的艺术意志结合起来多么容易。当初埃及人肯定觉得任何制造错觉和欺骗观众的尝试都带有粗暴和庸俗的意味,觉得抽象的、理想化的、形式严格的艺术比自然主义的错觉效果“更高贵”。

若论古代东方特别是埃及艺术理性主义的造型原则,最引人注目、也最特别的,还是“正面律”(Frontalität)。所谓正面律,就是尤利乌斯·朗格和阿道夫·埃尔曼发现的人体表现法则,根据这一原则,人物形象在任何情况下都以整个前胸对着观众,其上身由此被一条垂直线条平分为两半。很显然,艺术家力图通过轴向的表现法则,最大限度地展现身体,记录尽可能清晰和简单的印象,以防误解、打乱或者模糊构图元素。把正面律归咎于早期绘画的笨拙手法也许有一定的道理,但既然人们在不再需要被迫降低目标的艺术发展阶段也固守这一表现手法,我们就必须寻求其他解释。

让人物形象的上身朝着正前方的正面律,表达出直面观众的意识。丝毫没有意识到观众存在的旧石器艺术也不知道何为正面律;其自然主义无非是以另外一种方式表现出他们无视观众的存在。与此相反,古代东方的艺术则是直接面向接受者;它是一种具有展示意味的、尊重人也要求得到尊重的艺术。面向观众,这是毕恭毕敬、彬彬有礼、符合礼仪的行为。任何一种宫廷艺术,任何一种给人增
40

添光彩和歌功颂德的艺术都有一点正面律效果——正对着观赏者,正对着委托人和主人,他是艺术家的取悦对象和服务对象。²⁰艺术品面对着一个知情者,一个通晓艺术秘密的人,在他面前搞庸俗的错觉艺术会很不合适。后来的古典宫廷戏剧规则更加清楚地表达了这种观念,这些演员完全无视舞台错觉所提出的要求,和观众进行直接的交流。几乎演员的每一句话、每一个表情都在呼唤观众,他不仅避免“背对”观众,而且通过各种各样的方式强调这只是虚构的故事,只是一个按照约好的游戏规则进行的娱乐活动。自然主义戏剧是向与这种“正面”艺术水火不容的艺术——电影——的过渡形式。电影把戏剧的虚构和规则减小到最低限度,因为电影不向观众展示事件,而是引导观众亲历事件,从而激发观众的能动性,电影在表现事件时尽量让观众仿佛是偶然撞见正在发生的事情,仿佛当场抓住行动者。电影有强烈的错觉效果,而且是突如其来,不容分说,让观众措手不及;电影所表达的,是民主社会和自由的、反权威的、消除世界观差异的社会制度的艺术观;同样,专制社会和贵族统治社会的艺术通过画框、脚灯、戏台、基座的强调效果就清楚地显示摆在面前的都是签约艺术作品,显示委托方是知情人,是行家,欺骗他毫无必要。 41

除了正面效果,埃及艺术还有一系列固定套路。这些东西虽然不像正面律那么引人注目,但同样清晰地表达了多数在中帝国时期起决定性作用风格原则的约束性。头条规则就是永远从人物的侧面画其双腿,让人看到大腿的内侧,也就是大脚趾头那一侧;第二条规则是让迈出的腿和甩出的手臂离观众远一些,这大概为了避免出现混乱交叉;第三条规则就是让人物形象的右侧对着观众。中帝国的祭司和王室、封建贵族和政府官吏全都一丝不苟地监督这些传统、法则、规则按照僵硬的形式主义得以贯彻实施。封建贵族全是一些企图在循规蹈矩方面超过真正的法老的小国王,跟中间阶层严格划清界限的高官们则是持根深蒂固的等级观念,完全是保守气质。到了从希克索斯入侵的废墟中诞生的新帝国,社会关系才有所改变。闭关锁国、故步自封的埃及不仅变得经济繁荣、文化发达,而且成为一个有远见的、为超越国界的世界文化奠定基础的国家。埃及文化不仅吸引着地中海沿岸国家和整个东方,它同时也吸收来自四面八方的影响,发现在边界的另一侧、在自己的传统和习惯之外还存在着一个世界。²¹

第四节 埃赫那吞时代的自然主义

42

这场巨大的思想转折和阿蒙诺斐斯四世的名字紧密相连。他是宗教改革家、众所周知的一神教思想的发现者,他不仅被称为“第一个预言家”和世界史上“第

一个个人主义者”²²，他也是第一个有意识进行艺术革新的人。他率先把自然主义变成一种纲领，并且把自然主义当作一项成就来对付古代的风格。贝克，阿蒙诺斐斯四世的雕塑总管，拥有各种谥号，但他给自己添加了一个：“陛下的学生。”²³阿蒙诺斐斯四世的艺术功勋、他给艺术家们的启示，显然是前所未有的对真理的爱，是前所未有的细腻和敏感，其结果就是创立了像是埃及印象主义的艺术风格。他和僵化、空洞、荒唐的宗教传统展开的斗争，与他领导的艺术家克服呆板的学院风格的斗争遥相呼应。在他的影响下，中帝国时期的宗教和艺术领域的形式主义都让位于一种生气勃勃的、贴近自然的、充满发现乐趣的态度。人们选择新题材，寻找新样式，鼓励创新，人们力求表现隐秘的个人内心世界，人们还努力在肖像画上面刻画思想斗争，刻画高度发达的感受能力以及几乎反常的活泼神经。人们开始尝试透视绘图，尝试风格更加统一的集体创作，对大自然表现出更大的兴趣，喜欢表现社会风俗；人们厌恶传统的大型艺术，明显青睐纤巧细腻的小型艺术。令人吃惊的是，尽管有种种革新，这种艺术仍然是宫廷风格，仍然是礼仪化和公式化风格。

- 43 艺术的主题反映出一个新世界，从人物的表情可以看出新思想和新感受。但是，正面律、补充式表现手法、以人物的社会地位为转移并且粗暴违背现实经验的比例关系现在也仍然跟大多数其他体现正确形式的规则一道制约着艺术创作。尽管整个时代的趣味倾向自然主义，我们所面对的却依然是一种彻头彻尾的、在结构方面有时让人联想到洛可可的宫廷艺术。众所周知，洛可可同样是反形式主义的，同样具有个人主义和打破形式的倾向，但它还是一种彻底的、礼仪化和传统化的宫廷艺术。我们看见阿蒙诺斐斯四世和家人在一起，看见他的日常生活的场景和细节，画面充满人情味，给人一种前所未有的亲切感，但是他一如既往地保持其僵硬的姿势，一如既往地把前胸正对着观赏者，而且他的身量是普通人的两倍；这里所表现出来的还是贵族艺术，还是国王的纪念碑和光辉形象。统治者不再被描绘成一个超凡脱俗的神，但是他依然受礼仪制约。我们也看到让人物伸出离观众较近的而非离观众较远的手臂的例子，尽管更加符合解剖学原理的手和脚、活动更加自然的关节也随处可见，埃及艺术在其他方面却显得比大改革之前还更加的不自然。

中帝国时期的自然主义的表现手段非常丰富和细腻，它们一定经历了漫长的历史阶段，走过一段漫长的准备之路和完善之路。它们来自何方？既然它们在埃赫那吞时代才浮出水面，那么它们此前潜藏于何处？是什么东西使它们在形式严格的中帝国免遭灭顶之灾？答案很简单：自然主义一直作为潜流存在于埃及艺术当中，它至少通过宏大的标志性艺术的边缘部分在官方艺术风格旁边留下清晰可辨的痕迹。埃及研究专家 W. 施皮格尔贝格把这股潮流和其他艺术实践分离开

来,将它列入一个单独的范畴,称之为“大众艺术”。只可惜我们不明白他指的是大众创造的艺术还是为大众创造的艺术,是给农民创造的艺术还是让城市百姓欣赏的艺术,而且我们也不知道他说的“大众”是指广大的农民和手艺人还是由商人和官吏组成的城市中间阶层。在埃及历史的后期,继续从事原始生产和农业经济的大众充其量在工艺品方面成为创造性力量,因为这是一个对风格发展的影响日趋减弱、可能在古帝国时期就失去重要性的艺术领域。王宫和寺庙作坊的工匠和艺术家尽管出身下层,但他们是上层社会服务的艺术生产者,和自身阶级的世界观几乎没有什么共同之处。作为艺术受众,一无财产二无权力的下层民众在古代东方专制国家所处的地位跟后世的下层民众一样无足轻重,甚至还不如后者。不论何时何地,昂贵的绘画艺术和雕刻艺术都是给特权阶层准备的,这种情况在古代东方可能比在后世更为严重。老百姓的财力远不足以聘请艺术家或者购买艺术品。他们把死去的亲人草草掩埋在沙地下面,无法让死者享受不朽的墓碑。由于封建贵族和大官僚的存在,即便是有相当购买力的中间阶层也无法在艺术消费方面发挥决定性作用;他们绝对无法构成一股能够抵御上层社会的趣味和愿望,从而影响艺术发展方向的力量。

可能在古帝国时期就出现了一个有别于贵族和农民、从事手工业和贸易的中间阶层。在中帝国时期,这个阶层的势力迅速壮大。²⁴敞开的仕途给他们提供了很好的、尽管在一开始还比较微小的晋升机会。手工业和经商都是子承父业,这种风气对于一个特色鲜明的中间阶层的形成产生了根本性影响。²⁵弗林德斯·皮特里虽然对于中帝国时期就已存在一个富有的中间阶层的说法表示质疑,但他也认为新帝国时期出现了一个颇具购买力的官僚阶层。²⁶埃及不仅成为一个让自下而上的新兴社会阶层有机会在军队里飞黄腾达的军事帝国,而且也是一个不断强化其中央集权的官僚国家,它不得不在行政管理方面启用许多官吏来替代逐渐消亡的封建贵族,并且从过去的商人和手艺人中间培养一个中等官僚阶层。新兴的城市中产阶级多半来自这些下级军官和官吏,他们也开始在艺术买卖中扮演某种角色。即便他们的房屋和坟墓也有艺术品作装饰,他们的趣味和要求也和他们拼命效仿的上层人士几乎没有什么根本的不同;只是他们不得不满足于低档作品。埃及王朝流传下来的文物没有一件能够证明当初存在独立的不受王宫、寺庙和贵族豪门的艺术生产影响的大众艺术。虽然城市中产阶级缺乏独立的思想,但是他们对作为文化代表的上层社会的艺术观产生了一定影响——也许我们还可以把埃赫那吞的个人主义和自然主义跟这种自下而上的影响联系起来,可是,下层百姓和中产阶级既没有生产也没有消费一种独立的、与上层社会的官方风格毫不相干的艺术。

46 在埃及绝对不存在两种不同的艺术;不存在一个和贵族艺术比肩而立的“大众艺术”。埃及的艺术生产中可能一直都存在一条裂缝,但是它并不构成一条分裂两组作品的鸿沟,而是贯穿于具体的作品之中。我们到处都能看见规行矩步、中规中矩、雄伟庄严的艺术风格与比较自由、比较自发、比较自然的风格杂然相处。如果用这两种不同的风格塑造同一作品中的两个人物,这种二元并存的现象最为扎眼。譬如在一幅著名的室内画中,女主人的形象是按照传统的宫廷艺术风格即正面律塑造的,她的丫鬟却是无拘无束的侧面形象,部分地放弃了正面对称效果。这类作品再清楚不过地表明,使用什么艺术风格纯粹取决于具体的表现对象的性质。表现统治阶级的成员总是用官方风格,表现下层人民则常常采用通俗的自然主义风格。艺术风格的差异既非源于艺术家的阶级意识,因为艺术家们即便有阶级意识也不能用艺术来表达;这种差异也不能归咎于公众的等级意识,因为公众的思想受到宫廷、贵族、僧侣的控制。如上所述,采用什么风格完全取决于表现题材的性质。在达官贵人的陪葬品中常见那些表现从事日常劳作的工匠、仆人、奴隶的小型作品,都是亲切的自然主义风俗画。反之,诸神的塑像不论其用途多么的平常也要遵循宫廷的官方艺术规则。我们在艺术史和文学史中不断碰到这种随着表现对象变换艺术风格的现象。譬如莎士比亚作品中的仆人和小丑的言语粗俗,英雄和大人物却是出口成章,这种因人而异的创作原则和由题材决定艺术风格的“埃及式”创作套路不谋而合。

47 莎剧人物所使用的语言并非现实生活中各阶级、各等级所使用的语言。这一点和现代戏剧有所不同,因为现代戏剧中的大小人物都是按照自然主义风格刻画出来的;莎士比亚一方面美化统治阶级的成员,让他们操一口在其现实生活当中并不存在的语言,另一方面却用风俗画的笔调刻画下层人民的代表,他们的语言来自街头、酒馆、工场。

海因里希·舍费尔认为,遵守还是违背正面律,这取决于所表现的人物是动态还是静态。²⁷即便说这种观察大体正确,我们也不能忘记一个事实,即国王和贵族在作品中总是泰然自若,老百姓却永远忙忙碌碌,忙这忙那。既然统治阶级的代表在打仗和狩猎这类动态画面中也是正面律形象,这种理论的说服力就得大打折扣了。

说埃及存在首都艺术和外省艺术的对立,远比说存在宫廷艺术和大众艺术的对立理由充足。重要的艺术成果总是——随着艺术的日益发展这种情况越来越普遍——出现在王宫或者王宫附近,先是孟斐斯,然后是底比斯,再后是阿玛尔纳。在外省,在远离首都和大的寺庙所产生的东西,总是比较微不足道,总是缓慢而吃力地追随艺术发展大潮。²⁸这是“沉沦的”文化财富,绝非自下而上的民间文化财富。我们不能把外省艺术视为古老的农民艺术的延续,因为它的服务对象是占有

土地的贵族,它的存在必须归功于从第六王朝就开始的封建贵族脱离宫廷这一历史变化。从首都淘汰出来的各式人物变成了外省贵族。他们维持一种落后的区域文化和拾人牙慧的外省艺术。

第五节 美索不达米亚

48

美索不达米亚艺术的难题,在于它比跟农业和自然经济关系更为密切的埃及艺术更加束手束脚,更加停滞不前,更加死气沉沉,虽然这个国家的经济支柱是商业和手工业,是金钱和货贷行业。从产生于公元前3000年的《汉谟拉比法典》可以看到,当时的巴比伦已经有非常发达的商业和手工业、簿记和信贷行业,人们已在从事比较复杂的银行交易,如向第三者汇兑,如多个账户之间的平衡结算。²⁹这里的贸易和金融业比埃及发达许多,所以人们拿古巴比伦人跟埃及人比较之后干脆称之为“有经济头脑的人”³⁰。巴比伦的经济有更大的活力,和城市生活有着更为紧密的联系,它的艺术形式却更为守旧。有一条屡试不爽的社会学理论认为,在严格的几何图形风格和因循守旧的农业、在无拘无束的自然主义和更有活力的城市经济之间存在某种关联,巴比伦现象却反驳了这一理论。巴比伦只有王宫艺术和寺庙艺术,除了统治者和僧侣集团,谁也无法对艺术施加影响。即便这一状况尚未彻底扼杀所有的个人主义和自然主义的艺术冲动,更为严厉的专制制度和更不讲宽容的宗教思想也削弱了巴比伦城市所具有的解放意义。农民制作的工艺品和民间小型雕刻在两河流域所发挥的作用比在古代东方的其他文化区域还要小³¹,这里的艺术生产比譬如说埃及艺术还要缺乏个性特征。我们几乎不知道任何一位巴比伦艺术家的姓名,我们只能按照国王的统治年代来勾勒其艺术的发展线索。³²对于艺术和手工艺,人们既没从语言上也没在实践中加以区分;《汉谟拉比法典》总是拿建筑师和雕刻家跟铁匠和鞋匠相提并论。

49

抽象的理性主义创作原则在巴比伦和亚述帝国艺术中比在埃及艺术中贯彻得还要彻底。巴比伦人和亚述人不仅严格按照正面律刻画人物形象,创作出耐人寻味的头部侧面像,他们还放大诸如眼睛和鼻子这类个性鲜明的面部器官,像额头和下巴这类不那么有趣的部位则被大大缩小了比例。³³亚述帝国建筑雕塑中的“守护神”——长着翅膀的狮子和公牛——把正面律的反自然主义性质表现得淋漓尽致。在亚述艺术中,很难找出第二个像“守护神”这样毫不妥协地贯彻随意美化、摒弃一切错觉效果的艺术观的艺术门类。“守护神”竖看有四条腿在跑,横看则有两条腿站立不动,就是说,这些动物一共有五条腿,这其实是两头动物的动感提示形象。

这一公然违背自然法则的举措纯粹出于理性的考虑：这类作品的创造者显然希望观赏者从各个侧面都能看到一幅完整的、意蕴丰富的、形式完美的画面。

50 亚述艺术直到很晚，即公元前8世纪和前7世纪，才进入类似于自然主义的发展阶段。那些描绘亚述巴尼拔征战和狩猎的浅浮雕至少在动物造型上表现出动人的自然和逼真；浮雕上的人物却仍然僵硬、夸张，他们的头发和胡须式样仍然和2000年前一样刻板、做作、陈旧。我们在此所见到的，是类似在埃赫那吞时代的埃及出现过的风格元素的二元对立，是在旧石器时代就有过的、在艺术史的进程中还会反复见到的对人和动物的艺术表现差异。在旧石器时代，动物形象比人物形象更富有自然主义特征，因为动物是旧石器人类的生存核心；后来的人们也常常这么做，但原因在于他们认为动物的形象不值得美化。

第六节 克里特

在古代东方艺术中，克里特艺术最令社会学家伤脑筋。它不仅相对埃及艺术和美索不达米亚艺术而言很特殊，而且在从旧石器时代结束到希腊古典时期开始的整个发展阶段里也是一个例外。在盛行几何图形风格这段几乎望不到头的漫漫岁月里，在这个一成不变的、固守严格的传统和僵硬的形式的世界，克里特岛向我们呈现出一幅多姿多彩、自由奔放的画卷，但是我们在此并未发现不同于周边世界的经济和社会状况。这里同样有专制君主和封建地主的统治，这里的文化同样受专制制度的影响，与埃及和美索不达米亚没什么两样——他们的艺术观念却是多么的不同！和东方世界其他地方所遭遇的传统的压制相比，克里特人的艺术追求是多么的自由！这种差别应该如何解释？人们做了一些可能的解释，但是没有一种解释是完美的，绝对令人信服的——部分原因当然在于无法解读的克里特文字。克里特艺术和其他东方艺术的差别，也许要部分归因于宗教和祭祀活动在克里特人的公共生活中扮演着比较次要的角色。我们在克里特岛上既没发现不管修成什么样子的寺庙建筑，也没发现大型的神像；保存下来的小偶像和祭祀物品使我们有理由推断宗教在这里所发挥的影响要比在古代东方的其他地区小得多。我们也可以从城市和商业在这个岛国的经济生活中所扮演的极其重要的角色来解释克里特艺术为何无拘无束。我们发现商业在巴比伦也有着相似的重要地位，不过它对艺术没有产生任何影响，在古代东方没有哪个地方有像克里特这么发达的城市体系。这里出现了许多形形色色的城市：除了首都和贵族官邸，诸如克诺索斯、费斯托斯，还有像甘尼亚这样标准的工业城市和像普雷索斯这样的集镇。³⁴但是，克里特艺术

51

的特殊性肯定首先与一个事实有关,即爱琴海的贸易——主要是海外贸易——全都掌握在贵族手里。这与其他地方的情况相反。所以,在这里推行不安分的、锐意创新的商业精神比在埃及或者巴比伦更加顺利。

克里特艺术当然也是完全为国王和贵族创作的艺术。它所表达的,是独裁者和一小撮上层人士的快乐、富足、奢侈。从现存的文物中可以看到大户人家之阔绰、宫廷生活之气派、贵族豪宅之富丽堂皇、城市之富庶、贵族庄园之辽阔、遭受奴役的广大农民生活之艰难。克里特艺术跟埃及和巴比伦艺术一样,具有十足的宫廷艺术特征;但它同时带有更加明显的洛可可特征,讲究精致和游戏、细腻和纤巧。赫内斯指出节日游行和节日演出、格斗表演和体育竞赛、妇女和女性的妩媚在克里特人的生活中所起的作用,进而理直气壮地强调米诺斯文化的骑士特征。³⁵与过去那些以争夺和保有土地为特征的贵族——包括后来的中世纪贵族——的刻板的生活方式相比,这种宫廷-骑士文化使人们的生活变得更加自由、更加自发、更加灵活,并且在这种生活基础上创造出更有个性、风格更加自由、更加陶醉于大自然的艺术。

52

根据另外一种阐释,克里特艺术其实并不比譬如说埃及艺术更具自然主义特征;如果说它显得更自然主义,原因不在于它所使用的艺术手段,而在于人们不再表现庄严肃穆的宏大场面,人们喜欢世俗题材和逸闻趣事,喜欢充满生命和运动的事物。³⁶谈及这一问题时,人们总会说到“偶然安排”(zufällige Anordnung)构图元素这一克里特艺术的本质特征,但是这种“偶然安排”恰恰表明这并不仅仅关系到题材和主题的选择。跟埃及和巴比伦的东方式艺术桎梏相比,“偶然安排”是一种更自由、更松散、更美丽的构图,它表达出一种最好称之为“欧洲式”的发明自由,一种与集中化和等级化的风格原则相反的、有利于题材的积累和转换的艺术观。³⁷克里特艺术对纯粹的并列图案(die bloße Juxtaposition)情有独钟,遍地开花的撒花图案不仅在人物绘画和场景绘画中,而且在花瓶图案上取代了完整的几何图形。³⁸众所周知,克里特人对埃及人的艺术作品非常了解,他们这种无拘无束的造型方式就更说明问题;既然他们放弃了宏伟、肃穆、严格的艺术风格,这就说明埃及人追求的宏伟气魄不符合他们的趣味和艺术意志。

尽管如此,克里特艺术也有其反自然主义的惯例和抽象的公式:克里特艺术几乎从来不讲透视,作品中完全没有阴影,多半保持地方色调,人物形象总是比动物形象更加风格化。即便在这种时候,自然主义和反自然主义元素的关系也完全不是预先固定的,而是随着历史的发展而变化的。³⁹克里特艺术在始终贴近自然的情况下,从总体上还属于几何图形风格的、受新石器时代制约的造型风格出发,经过

53

极端的自然主义,再返回仿古的、带几分学院派味道的风格。公元前 2000 年中叶,在米诺斯王朝的中期,克里特才找到自己的自然主义艺术,达到艺术发展的顶峰。在公元前 2000 年的后半期,克里特艺术再度失去清新和自然的特征;他们的形式变得越来越程式化、常规化,变得越来越僵硬和抽象。倾向于从种族角度对历史形象进行解释的研究者习惯把克里特艺术的几何化归咎于从希腊大陆北面闯入的那些希腊人也就是创造后来的希腊几何图案风格的那些部落带来的影响。⁴⁰另外一些学者则质疑这种解释的必然性,并努力从形式发展史的角度论证风格的转变。⁴¹

54 为了强调克里特艺术与埃及艺术和美索不达米亚艺术迥然不同的特征,人们总是指出它的“现代性”;人们在此所理解的现代性也许是克里特艺术最为复杂的特征。不论克里特人有多少独创精神,也不论他们的技艺如何娴熟,他们的艺术口味却不太挑剔,不太可靠。为了给人留下深刻而长久的印象,他们的艺术手段过于媚俗,过于明显。他们的湿壁画色彩稀薄,构图简单,使人联想到现代豪华游轮和游泳馆的绘画装饰。⁴²不仅是“现代艺术”从克里特艺术里面得到启发,克里特文化本身就在某些方面给现代“工业艺术”(Werkkunst)开启了先河。克里特艺术的这种“现代性”可能跟工厂式的艺术生产和为满足大规模的工艺品出口而进行的批量生产有关。尽管希腊人在工艺品的工业化制作方面也达到了克里特人的水平,他们却避开了程式化的危险——但这只是说明在艺术史上同样的原因不一定产生同样的结果,或者说,原因太多,常常让科学分析应接不暇。

第一节 英雄传说时代和荷马时代

荷马史诗是现存的用希腊语创作的最古老的文学作品,但是我们绝不能视之为最古老的希腊诗歌,这不仅因为荷马的史诗结构过于复杂,内容过于矛盾,不像一部发轫之作,有关荷马的传说也带有一些和诗人形象不相吻合的特征,我们可以认为荷马史诗所表达的开明的、怀疑的甚至具有反叛精神的世界观就是荷马本人的世界观。人们对这位来自希俄斯岛的老年盲人歌手的想象,多半源于人们对他作为“vates”^①,作为祭司般的、神灵附体的先知诗人的回忆。他的失明只是他具有内在光芒的外在标志,他的心中充满了光明,使他看见了别人看不见的东西。这一身体缺陷和天神铁匠赫菲斯托斯的瘸腿一样,表达了史前时代的另一种观念,即诗歌、雕塑和其他工艺品的制作者只能是那些不适宜打仗和格斗的人。此外,有关荷马的传说几乎和那些还把诗人视为半神、视为先知和奇迹创造者的神话完全一致。这类神话塑造的最感人的形象便是奥尔甫斯:这位歌手从阿波罗那里得到七弦琴,跟缪斯学习歌唱艺术,他的歌声和琴声不仅让人和动物而且让树木和石头翩翩起舞,他还用音乐为欧律狄刻解开了死亡的绳索。“荷马”不再有这等魔力,但他仍然带有神灵附体的先知的特征,他仍然意识到自己和缪斯之间存在一条神圣而神秘的纽带,所以他要亲切而虔诚地呼唤缪斯。

56

和所有原始时代的文学一样,希腊的史前文学也由符咒和神谕、祝福辞和祷告辞、战歌和劳动歌曲构成。这些不同体裁的文学都有一个共同的特征:它们都是大众宗教文学。无论是吟唱符咒和神谕的作者,还是哀歌或者战歌的作者,其作品都不带有任何个人色彩;他们的作品从不署名,他们的作品面向整个集体,表达的是共同的观念和感情。从发展阶段看,造型艺术中与这种不带个人特征的宗教文学相呼应的,是希腊人自古以来就供在神庙里的物神、石头、树桩,这些东西还不能算

① 拉丁语:先知。——译者注。

作雕塑,只是有一丁点人体造型的意味。它们同最古老的符咒和祭祀歌曲一样,属于原始集体艺术:这是一个尚未出现阶级分化的社会采用的还非常粗糙而笨拙的艺术表达方式。对于制作者的社会地位,对于他们在集体中间扮演的角色,在同胞中的声望,我们都一无所知;也许他们的地位不如旧石器时代的艺术家-巫师,不如新石器时代的祭司或者担任歌者的祭司。造型艺术家当然也有神话始祖。据说代达罗斯可以让木头复活,让石头起立、行走;有关他为自己和儿子制造飞越海洋的羽翼的传说,并不比有关他懂得雕刻人像和设计迷宫的传说更神奇。但他绝不是第一个,也许只是最后一个伟大的魔术艺术家。伊卡洛斯的翅膀融化,他坠入大海,这个故事似乎具有象征意义,它象征着魔术师的时代随着伊卡洛斯的死亡而终结。

随着英雄时代的到来,文学的社会功能和文学家的社会地位发生了彻底变化。从事征战的社会上层用其世俗的、个人主义的世界观给文学注入了新的内容,赋予文学家新的任务。文学家不再隐姓埋名,不再属于高不可攀的祭司阶层,但是文学也失去了宗教色彩和集体色彩。公元前12世纪的亚该亚诸侯国的国王和贵族,这些“英雄”——那个时代由此得名——都是强盗和海盗,他们骄傲地称自己是“洗劫城市的人”,他们的歌曲充满世俗内容,很不虔诚,特洛伊战争给他们带来了莫大的荣誉,相关的传说无非是用文学方式对他们的强盗及海盗行径进行美化。他们无拘无束、无法无天,因为他们不停地征战,不断取得胜利,他们所处的社会环境也在急遽变化。他们征服了一个文化比他们更发达的民族,他们吸收了一种更为先进的文化,他们摆脱了父辈所信仰的宗教的束缚,但他们也蔑视被征服民族的宗教法则和宗教禁忌,就因为他们面对的是一个被征服的民族。¹这些马不停蹄的战士因此变成了桀骜不驯、敢于践踏任何传统和法律的个人主义者。在他们看来,任何事物都是争夺的对象和冒险的目标,在他们的世界里,起决定作用的是体魄、勇气、灵巧、诡计。

这个时代最重要的社会变化,便是史前社会那种不带个人色彩的氏族组织发展成为封建王国。这种封建王国建立在封臣效忠其领主的基础之上,它不仅不依赖家庭纽带,反倒破坏亲戚关系,并且彻底取消了对直系亲属的义务。封建伦理所针对的,是基于血缘和家族关系的团结精神;它把道德关系个人化、理性化。²进入英雄时代之后,血亲之间的冲突仿佛越来越多,这反映出家族共同体的逐渐解体。人们越来越效忠领主,效忠国王,效忠国家,最终超过了对亲人和家族的忠诚。这一过程可能持续了好几个世纪,其间因为重视家族关系的贵族的反抗而出现多次倒退,直到民主制的到来才得以告终。在希腊古典悲剧里还充满了家法和国法的

冲突,忠诚问题是贯穿索福克勒斯的《安提戈涅》的思想红线,贯穿《伊利亚特》的,也是同样一个问题。不过在英雄时代尚未出现悲剧冲突,因为这一问题还没有和现存社会秩序的危机联系在一起。当时的道德标准发生了转变,最终是一种肆无忌惮的、充其量遵守强盗荣誉所要求的准则的个人主义占了上风。

与这一发展相呼应,英雄传说时代的文学也不再是大众和群众文学,不再是集体创作和集体唱颂的诗歌,而是单个的诗人对个人命运的讴歌。它不再担负鼓舞士气的任务,而是给战场归来的英雄提供消遣,它为英雄歌功颂德,通过颂歌使英雄不朽。英雄歌的诞生,要归功于打仗的贵族对荣誉的渴求;它首先要满足这一渴望,至于它还有别的什么功能,这对于它的听众并不那么重要。从某种意义上讲,整个的古希腊罗马艺术都有赖于荣誉感,有赖于被世人和后世赞颂的愿望。³希罗斯塔德纵火焚烧位于以弗所的狄安娜神庙,就是为了名垂千古,这个故事使我们看到这一冲动所产生的力量在后来也丝毫不减,但是它后来再没有像在英雄时代那样硕果累累。创作英雄颂歌的诗人专事歌功颂德——这是他们生存的基础,也是其灵感的源泉。文学创作不再表达愿望和希望,不再服务于巫术仪式和具有泛灵倾向的祭祀活动,而是讲述往昔的战事和战利品。诗歌在失去宗教使命的同时也失去了抒情的特性;诗歌开始叙事,叙事诗便成为欧洲已知最古老的、脱离了祭祀活动的世俗文学。叙事诗起源于一种战争报道,一种类似编年史的战况记录,起初局限于记录部族打胜仗和从事强盗活动的“最新消息”。“最新的歌曲赢得最响亮的欢呼”——荷马也这么说(《奥德赛》I,351/2)^①,他也让他的得摩多科斯和费弥奥斯吟咏最新战况。他的歌手不再纯粹记事;战争报道已经演变为兼有史实和传说的文学体裁,具有了叙事诗的特征,把史诗、戏剧、抒情诗融为一体。即便叙事因素起主导作用,为史诗奠定基础的英雄歌肯定也具有这种双重形态。

英雄歌不仅讲述个人事迹,而且不再由一个集体或者歌队、而是单个的歌手吟咏。早期英雄歌的作者和表演者大概都是战士和英雄;就是说:不仅欣赏作品的人,就连诗歌的作者也属于统治阶层,他们是来自贵族甚至王室的业余诗人。⁴《贝奥武夫》中丹麦国王要求他的一个武士用一首歌来讲述刚刚经历的战斗,这一场景大体上也和希腊英雄传说时代的状况相吻合。⁵不过,这些驰骋疆场的业余文人很快就被专职的宫廷文人和宫廷歌手——游唱诗人——所取代,这些职业文人和职业歌手赋予英雄歌一种更有艺术水准的、在练习中变得更加老练和更有感染力的

59

60

^① 中译本的译法略有不同。参见:《荷马史诗·奥德赛》,王焕生译,北京:人民文学出版社,1997年,第16页。——译者注。

形式。他们在国王和军队首领的宴席上吟唱,犹如得摩多科斯在费埃克斯人的王宫、费弥奥斯在奥德修斯的伊塔卡王府吟唱。他们是职业歌手,同时也是国王的随从和封臣,他们干的是工匠活,但被看做体面人;他们属于宫廷侍臣,他们的主子把他们视为同类。他们过着平常的廷臣生活,尽管他们知道“神明把各种歌曲灌输进我的心田”,尽管他们还知道自己掌握的技艺有着神圣的起源,他们却跟自己的观众一样通晓打仗技巧,他们跟观众的相似之处多于跟自己的精神祖先即史前时代的先知和巫师的相似之处。

荷马史诗对诗人和歌手的社会地位进行的描述不尽相同。有的跟随王公贵族,有的徘徊于宫廷和集市之间。⁶在这幅画面中,英雄传说时代的社会状况和两部史诗的撰写以及最终定稿的时代即荷马时代的社会状况似乎交织在一起。但我们无论如何可以假定,除了在贵族圈活动的游唱诗人,希腊早期社会已经出现在集市和浴场用故事给众人提供娱乐的江湖艺人,只不过他们讲的故事不像英雄诗歌讲述的冒险故事那么充满英雄气概和高尚情操。⁷如果我们不去民间说书传统中探寻譬如类似阿佛洛狄忒偷情这类故事的起源,我们就无法正确理解荷马史诗讲述的这类故事。⁸

61 在造型艺术方面,亚该亚人继承了克里特-迈锡尼传统,亚该亚艺术家在社会中的地位也和克里特的艺术匠人差别不大。我们绝对无法想象他们的雕塑家或者画家出身于贵族家庭或者跻身宫廷贵族。随着王公贵族闲来赋诗,随着职业诗人修炼武艺,一种容易加深横亘在从事体力劳动的艺术家和进行精神创造的文人之间的鸿沟的思想出现了。这一新思潮极大地提高了英雄传说时代文人的社会地位,古代东方的书吏也相形见绌。

多里安人的入侵结束了这个随时将其征战和冒险经历转化为诗歌和故事的时代。多里安人是一个粗俗而且乏味的农业民族,他们不会讴歌自己的胜利,被他们驱逐的英雄民族在小亚细亚沿海地带定居之后也不再外出冒险。他们把从前的军事王朝变成一个温和的、从事农业和商业的贵族统治政权,昔日的诸侯更多地变成了大地主。如果说迄今为止都是全民众的财富供王室及其直接随从挥霍,现在的财富就有所分散。相应地,上层社会的奢侈之风也有所收敛。⁹他们的生活比从前更为朴素,他们一开始向新家园的画家、雕刻家订购的艺术品都比较小。文学创作却因此更加辉煌。这些逃难者把他们的英雄歌带到了爱奥尼亚,他们在此生活在异族中间,也受到异族文化的影响,在历经三个世纪的发展之后才创造出史诗。从史诗最终所呈现的爱奥尼亚形式,我们还能够看出古老的埃俄罗斯素材,能够确定素材的不同来源,我们也能看出不同章节的质量差别和衔接是否自然,但是我们既

不清楚史诗在艺术上从英雄歌那里受到多少启发,也不清楚不同的诗人、不同流派和时代的诗人对这伟大的文学进步分别做出了多大贡献。我们尤其不清楚是否有某个诗人在集体协作中对史诗的最终成形起了决定性的作用,或者说我们应该把诗歌的独特魅力看做许多特殊的、异质的灵感的积累和一代代人不断继承和改造的结果,应该把它归功于“集体智慧”。

62

随着诗人和祭司的分离,英雄传说时代的文学有了更多的个人特色,创作的主体变成了互不相干的个人,现在它重新显示出集体创作的倾向。史诗不再是个别诗人,而是由整个的流派和——我们可以这么认为——行会创作的作品。它即便不是由整个民族,也是由一个劳动集体即一群志同道合、有着共同的传统和工作方法的艺术家的创造出来的。随之而来的,是一种新型的、在以往的文学创作中闻所未闻的艺术组织方式。这种迄今为止在造型艺术中屡见不鲜的生产方式,现在也使文学领域出现了老师与学生、师傅与徒弟的分工局面。

游唱诗人(Barde)在王宫里为王公贵族吟唱他的歌曲,史诗朗诵者(Rhapsode)则在王府和王宫、庙会和集市、作坊和浴场吟诵史诗。文学越大众化,文学听众越广泛,其表现方式就越不讲究,就越接近日常交流语言;醒木(Stock)和朗诵(Reztation)取代了七弦琴和吟咏。这种通俗化过程在其发源地才结束,英雄传说以史诗的面貌回到这里,这里有史诗朗诵者传播史诗,有模仿者编造史诗,有悲剧作家改写史诗。自僭主制和民主制开始以来,节日庆祝活动表演史诗故事已成为规律。公元前6世纪已有一项法律规定在每四年举行一次的泛雅典娜节上表演——由多个史诗朗诵者轮番上场——荷马的全部诗歌。游唱诗人让国王及其大臣扬名天下,史诗朗诵者讴歌国家的辉煌历史。游唱诗人讴歌社会生活,朗诵诗人回忆历史和传说。即便到现在,写诗和朗诵诗都还没有分化为不同的专业化的职业;但诗歌朗诵者不一定是诗歌作者。¹⁰ 史诗朗诵者是诗人到演员的过渡现象。史诗中大量出现的、本身就要求朗诵者注意戏剧效果的对话构成了从史诗朗诵过渡到戏剧演出的桥梁。¹¹ 传说中的荷马是一个介于得摩多科斯和荷马氏族、游唱诗人和众多史诗朗诵者之间的人物。他既是通神的先知,又是流浪艺人,既是缪斯之子,又是靠施舍为生的歌手。我们无法对荷马其人进行历史定位,他无非是从诞生于亚该亚诸侯国宫廷的英雄歌到爱奥尼亚史诗这一发展历程的缩影和化身。

63

史诗朗诵者很可能已经具有书写能力;因为即便到后期都还有能够背诵荷马史诗的朗诵者,但假如没有脚本,日复一日的朗诵就会让史诗逐渐变得面目全非。我们得把史诗朗诵者想象成训练有素、经验丰富的文人,他们行会式的艺术活动与其说旨在增加,不如说旨在保存流传的诗歌。他们自称荷马之后,坚守自己是大师

64 的后裔这一传说。他们这么做,已经证明他们的组织具有保守的帮派特征。但也有人反驳说,我们必须把“荷马之后”、“阿斯克勒庇俄斯之后”、“代达罗斯之后”这类行会名称看做随意选择的标志,拥有这些标志的人自己不相信也无意让别人相信他们有共同的祖先;¹²与此同时也有人提醒说,不同的职业一开始是由不同的氏族垄断的。¹³不管怎么说,史诗朗诵者是一个封闭的、有别于其他群体的、由高度专业化并且受过古老传统熏陶的文人构成的职业人群。他们与“民间文学”之类毫不相干。古希腊的“民间史诗”是浪漫主义语文学的发明;荷马诗歌最不具备民间特征——不仅其成熟形态如此,其早期形态也如此。虽然荷马诗歌本身不再是宫廷文学,但英雄歌却依然是彻头彻尾的宫廷文学;英雄歌的母题、风格、听众以及与之相关的一切都具有宫廷-骑士文学特征。人们甚至不相信古希腊的英雄歌有过一段民间文学的历史,也不认为它们和《尼伯龙人之歌》有相似之处,因为《尼伯龙人之歌》起初是贵族文学,后来由艺人传播到民间,在走过一段民间文学的历程之后才最终定型,重新成为贵族文学。¹⁴根据这种观点,荷马史诗直接继承了英雄时代的宫廷文学。¹⁵亚该亚人和埃俄罗斯人不仅把英雄歌,而且把歌手也带到新的家乡,这些歌手又亲自把当初在诸侯宫廷唱过的诗歌传给史诗的作者。荷马史诗的核心不是色萨利的民间叙事诗,而是那些不为大众,而为听惯了优美韵律的行家写作的宫廷颂歌。英雄传说大概在很晚,是在具有成熟的史诗形态之后才走向了民间,而且是有了这种形式才进入希腊民间的。

65 荷马史诗这一无法企及的文学典范既不能视为某个个体的创造,也不能视为民间文学的产物,我们只能把它看做匿名文人创作的作品,看做有修养的宫廷诗人和学识渊博的学者的集体创作。面对这样一部作品,我们很难断定哪一个人、哪一个流派或者哪一代诗人做出了什么贡献。这一事实彻底推翻了浪漫派对艺术和艺术家本质所持的观念——这些观念构成了19世纪美学的基础。在这一认识的映照下,荷马诗歌向我们呈现出一副新面孔,但是并没有泄露自身的秘密。浪漫派把荷马史诗的神秘特征称为“朴素的民间文学”;在我们看来,其神秘性就在于完全不可名状的文学力量,这种力量用完全异质的元素,用幻想与学识、灵感与传统,用自身的和外来的东西制造出酣畅淋漓的精彩片段,描绘紧凑而统一的画面,展现了人物观念和存在的完全统一。

荷马史诗的世界观即便不再具有封建社会也仍然具有贵族社会的特征;属于封建思想世界的,主要是一些古老的母题。英雄歌还在完全为王公贵族服务,它只对他们,对他们的习俗、道德标准以及生活目标感兴趣。荷马史诗所表现的世界虽然不再如此狭隘,但是普通百姓依然无名无姓,普通战士依然无足轻重。一部荷马

史诗,没有出现哪怕一个让非贵族阶级成员超越本阶级的事例。¹⁶荷马史诗既未真正批判过王室,也未真正批判过贵族;唯一奋起反抗国王们的特尔西特斯,却是对人情世故一窍不通的野蛮人的原型。即便荷马史诗里面还没有跟人们在荷马所使用的譬喻中发现的“市民”特征¹⁷相呼应的市民阶级思想,它也不再可能完整地反映传说时代的英雄理想。相反,在很有人情味的文人的世界观和粗糙的英雄的生活方式之间已经出现微妙的紧张关系。“缺乏英雄气概”的荷马并不只是在《奥德赛》中才出现在我们眼前,一个比阿喀琉斯离诗人更近的新世界并不是随着奥德修斯的出现才出现的,高贵、温柔、大度的赫克托尔就已开始把那个狂暴的英雄从诗人心中驱赶出去。¹⁸但所有这一切都只是证明贵族的世界观正处于转变之中,并不表明史诗的作者按照新兴的非贵族阶级的观众的世界观来制定其道德准则。他们所面向的,不再是好战的乡村贵族,而是平和的城市贵族。

66

赫西奥德的作品才真正属于通俗的、反映农民的生活环境的文学。虽然这也并非民间文学,就是说,它不是民间流传的文学,也不是可以跟浴场(Wärmestube)的黄色笑话抢夺听众的文学,但是它的母题、标准和目标却来自农民,来自受到占有土地的贵族压迫的下层人民。赫西奥德的作品的世界史意义,在于它首次用文学表现了社会矛盾,表现了阶级对立。虽然它用的是协商的、息事宁人的、给人安慰的语言——阶级斗争和阶级反抗的时代还相距甚远,但这无论如何也是劳动人民第一次通过文学发出的响亮声音,第一次发出呼唤社会公正、反对专制和暴力的声音。这是诗人第一次抛开祭祀-宗教艺术和专事歌功颂德的宫廷艺术的任务,担负起政治-教育使命,成为教育者、警世者、被压迫阶级的斗争先驱。

人们很难在艺术风格上把荷马的文学创作跟同时代的几何图形风格联系起来。人们看不出荷马史诗那细腻而优雅的语言形式和几何图形艺术那种干巴巴的、程式化的表现方式有何相似之处。迄今为止,一切想证明荷马史诗也遵循了几何图形风格原则的努力¹⁹都没有成功;且不说在荷马史诗中只能零星地发现一些唯一能体现文学几何图形风格的对称形式和重复形式,即便在这些地方,它们也只是形式结构的最表层,这和几何图形风格在造型艺术中成为创作核心的情形截然相反。出现这种差异,就是因为荷马史诗诞生在小亚细亚,诞生在爱琴文化和东方文化的交汇处,诞生在当时的国际贸易中心,造型艺术的几何图形风格却来自希腊,来自多立克和皮奥夏地区的农民。荷马史诗的风格是城里人和国际化都市人的语言,几何图形风格则是蛰居乡村、排斥陌生世界的农民和牧民的表达方式。后来的希腊文化就是这两种倾向融合的产物,不过这是环爱琴海地区经济融合之后才有

67

的事情,就是说,几何图形时期尚未达到这一发展阶段。

公元前 10 世纪末,在经过大约 200 年的停滞和荒芜期之后,随着早期几何图形风格的流行,西方艺术进入一个新的发展时期。刚开始我们到处都看到沉重的、笨拙的、难看的形式,看到同样简略化和程式化的表达方式,后来才有细腻的地方特色逐渐涌现。其中最有名、最有艺术价值的,是公元前 900 年至前 700 年间在阿提卡地区盛行的狄庇隆风格(Dipylonstil)——这是一种非常细腻的、几乎有些造作的艺术语言,优美、流畅、娴熟。由此我们可以看到一种农民艺术是如何通过长期的、
68 不间断的练习磨炼出准确的表达方式,看到一种有机的、由装饰对象的结构决定的装饰艺术是如何逐渐变成“伪架构装饰风格”(pseudotektonischer Dekorationsstil)。²⁰ 这种风格在对现实进行抽象化处理,也就是粗暴地、常常还带着游戏心态去扭曲自然形态的时候,甚至不屑于营造自己来源于对象形式的假象。譬如,在卢浮宫收藏的一个狄庇隆花瓶碎片上刻画了哭丧场面,死者躺在灵床上,灵床四周是恸哭的女人,就是说,她们在床的上方构成了边饰,哀悼的男人站在两边和这个在结构上独立于原形的容器四方形核心图案的下方,他们——随意安排——有的是图案的组成部分,有的是纯粹的装饰,所有这些全都挤到网状的钩织图案当中。画面上的人物全是一个模样,双臂做的是同样一个动作,由此形成一个倒三角,朝下的一个角成为这些长腿人物的细腰。在这里,空间没有深度,没有布局,身体没有体积,没有重量,一切都是平面图案和线条游戏,一切都化为条纹、带状、方块和装饰花纹,化为四方形和三角形。这是新石器时代以来力度最大也是最彻底的现实风格化的处理,它无论如何也比埃及艺术的风格化运动完整得多,也彻底得多。

第二节 古风 and 僭主宫廷的艺术

公元前 700 年,当希腊人也开始从乡村生活过渡到城市生活的时候,几何图案形式才摆脱了僵硬姿态。新出现的接替几何图案风格的风艺术,是东方与西方、
69 是从事城市经济的爱奥尼亚和几乎全是小农经济的大陆地区的艺术相结合的产物。从迈锡尼时代结束到古风时期开始,整个希腊没有宫殿,没有寺庙,也没有不管什么模样的大型艺术作品;这一时期留给我们的,只有陶片,而陶艺是当时唯一发达的艺术。随着商业的繁荣、城市的富庶和殖民化的成功而出现的古风艺术,将标志性建筑艺术和大型雕塑带入一个新的时期。当社会的上层从乡村富农上升到城市贵族的生活水准,当这些城市贵族开始在城市里吃田产,开始从事工业和贸易时,这种艺术便应运而生。这种艺术不再带有农民式的狭隘和僵化特征;它充满了

城市气息,这不仅反映在它的宏大规模,而且反映在它的反传统倾向和对外来影响的依赖。当然它也遵循一系列抽象的造型原则,尤其是正面构图原则、对称原则、立方形基本形式和“四个基本视角”(Vier Ansichten)^①的原则,所以很难说在古典主义艺术开始之前就已最终克服了几何图形主义。尽管有这些原则束缚,古风艺术依然表现出变化多端的、从自然主义的角度看常常还很进步的倾向。尽管带有古代的拘束,但无论是优美、流畅和精湛的爱奥尼亚女像柱,还是敦实、有力、生气勃勃的早期多立安雕塑都力求表达手段的多样化、细腻化。

爱奥尼亚因素在东方占上风;艺术朝着细腻化、形式化、技巧化方向发展,追求一个在僭主时代的宫廷艺术中得以实现的风格理想。和当初克里特岛的情况类似,女性美成为艺术表现的首要主题,没有什么形式比那些衣着漂亮、发型考究、挂满饰物又面带含蓄微笑的少女雕像更能充分体现爱奥尼亚沿海和岛屿的艺术精神。从出土文物之多便可推断,当时的寺庙里一定堆满了这类充当供品(Votivgaben)⁷⁰的塑像。古风时期的艺术家和他们的克里特前辈一样,从不刻画裸体女人;他们不从裸体形式,而是力图通过服装和在柔软的服装下面凸现的身体表现雕刻的魅力。当时的贵族反感裸体艺术,因为裸体“如同死亡,充满民主精神”^②。他们一开始容忍男性裸体艺术,也只是因为男性裸体可以为奥运会,为体育和血统神话做宣传。竖立少年裸体雕塑的奥林匹亚是希腊人最重要的宣传地点,是培养公众舆论和贵族阶级统一的国家意识的地方。

盛行于公元前7世纪至前6世纪的古风艺术是贵族阶级的艺术。他们依然富有,依然牢牢控制着国家机器,但是其经济和政治地位业已受到威胁。他们在经济上受到市民阶级排挤,新兴的货币经济带来的巨大利润又使他们的自然经济的收益贬值,这一过程始于古风时期。面对如此严峻的形势,贵族阶级才开始反思自己的本质;²¹他们才开始强调自己的特殊品质,以此弥补他们在与下层展开的竞争中所处的不利地位。以前,种族和阶级特征几乎没有进入他们的意识,被他们视为自然而然的事情,现在却被奉为特殊的美德和优点,成为特权的法律基础。在这危机四伏的时候才出现了一套生活纲领;在无忧无虑、丰衣足食的时代,没有人来制订这类生活原则,可能也没有人去严格遵守这类生活原则。现在人们才构建贵族伦理的基础。这包括:建立在出身、种族、传统基础之上并且把强健的体魄和军人素质融为一体的勇气观(Aretebegriff);致力于德、智、体全面发展的美善一体观⁷¹

① 埃马纽埃尔·洛维语。——译者注。

② 尤利乌斯·朗格语。——译者注。

(Kalokagathie)^①;把自我克制、守纪律、讲分寸视为理想的节制观(Sophrosyne)。

尽管史诗在希腊各地也有心存感激的听众和勤奋的模仿者,但涉及现实问题的合唱歌和哲理诗(Chor-und Gedankenlyrik)比过时的英雄传说更让正在为自身存在而奋斗的贵族感兴趣。撰写格言警句的梭伦,哀歌作者提尔泰奥斯和泰奥格尼斯,写合唱歌的西摩尼德斯和品达罗斯,从不拿有趣的历险故事取悦贵族,而是对他们进行严肃的说教,给他们一些道德方面的建议和警告。他们的创作既抒发主观情感,又做政治宣传和道德思考,他们是教育者和精神领袖,他们不再为本民族和本阶级提供笑料。他们的任务在于让贵族保持危机意识,使他们意识到自身的伟大。热情讴歌贵族伦理的泰奥格尼斯对新兴的富豪统治表达了极度的蔑视,他颂扬慷慨和庄重的贵族美德,贬低经济至上的平民思想,但即便在他这里,人们也能感觉到英雄观所面临的危机,因为他建议贵族适应由货币经济带来的新形势,尽管他对此充满了反感,他的呼吁使整个的贵族道德体系发生动摇。品达罗斯,这位最伟大的贵族诗人的悲剧世界观就来自由此引发的危机。这场危机是他文学创作的源泉,其实也是诞生悲剧的源泉。在继承品达罗斯的遗产之前,悲剧作家们必须清除其中的糟粕,如狭隘的家庭崇拜,如偏执的体育理想,如“吹嘘体操和马术教练”²²,他们必须根据更广泛、更复杂的观众群体的需要,让悲剧人生观从品达罗斯狭隘的世界观中解放出来。

72

品达罗斯还为由其贵族同类组成的封闭圈子写作。他本身是职业文人,非常专业地从事自己的职业,但他仍然把贵族看做同类。他在作品中声称自己只想发表个人的看法,他希望人们因为他做了一件即便没有报酬也会做的事情而给他报酬,所以他在人们眼里是一个纯粹自娱自乐、为促进贵族同类的幸福而写作的业余文人。这种虚构的业余文人形象给人错觉,仿佛文学活动的职业化进程出现了倒退,但事实上文学职业化正是在这一时期才迈出了关键的一步。西摩尼德斯已经受人之托进行创作,而且不管委托人是谁。这和后来为其论据讨价还价的智者派如出一辙;智者派最受人藐视的行径²³正是西摩尼德斯树立的榜样。虽然贵族中间的确也有偶尔参加合唱创作和演出的业余诗人,但一般说来,创作和演出合唱抒情诗的都是职业艺术家。比之从前,他们的职业分工又进了一步。当初的游唱诗人还身兼文人和歌手;现在则出现了功能分化——写歌的不唱歌,唱歌的不写歌。也许这种劳动分工最为明显地突出了他们的艺术所具有的手艺特征;歌手的匠人特征甚至让人非常怀念那些有思想纽带的文人所带有的业余创作的光环。合唱队歌

① 这似乎就是“三好”思想的源头。——译者注。

手成为一个分布广泛、组织良好的职业,诗人在寄出其订购作品时可以确信演唱这些歌曲在任何地方都不会遇到技术障碍。就像今天任何一个大城市都有合格的管弦乐队供指挥使用一样,当初不论在哪里举行私人或者官方的庆祝活动都能找到训练有素的歌队。这些歌队由贵族豢养,是贵族随意摆弄的工具。

贵族伦理和兼顾精神与肉体的贵族审美理想也决定了当时的雕塑和绘画形式,虽然其表达形式也许不像文学那么明显。无论是为在奥运会上夺冠的青年贵族塑造的、通常被称为“阿波罗塑像”的立像,还是埃伊纳神庙山墙上那些有着轻描淡写的强健体魄和骑士风度的塑像,都与品达罗斯那种贵族-英雄化的、带有含蓄古风的颂歌风格相呼应。雕塑和文学所表现的,都是充满竞赛精神的理想男性,都是有着贵族气质和健美体魄的人物类型。参加奥运会是贵族的特权;贵族才有条件做赛前准备并参加比赛。第一份优胜者名单出现在公元前 776 年,据保萨尼阿斯记载,第一尊塑像出现在公元前 536 年。而公元前 776 年至前 536 年是贵族阶级的黄金时代。创造这些优胜者塑像难道是为了激励更软弱、更无进取心、更胆小怕事的一代人吗?

73

田径运动员的雕像不求逼真;它们是理想化的人物肖像,其唯一目的似乎就在于纪念奥运会上取得的胜利,替奥运会作宣传。艺术家们甚至不能保证见过优胜者本人,有时不得不根据人们对肖像原型随便所作的描述进行创作。²⁴ 普林尼说田径运动员三次获胜之后便有权要求其塑像逼真,这肯定是后来的事情。古风时期的雕塑没有一个“逼真”;后来人们很有可能像今天这样区别对待,小奖不署获奖者的名字,大奖则刻上优胜者的大名,并交代比赛的细节。不管个人主义在古风时期有多大发展,当时并不存在我们今天的肖像观。

随着城市生活方式的形成、商业经济的扩大、竞争思想的胜利,个人主义的世界观在精神生活的各个领域都成为主导。虽说古代东方的经济也在城市范围里发展,而且多半也以商业和工业为目标,但是这种经济要么由皇家作坊和寺院作坊所垄断,要么只给个人竞争留下很小的空间。爱奥尼亚人和希腊人——至少就自由民而言——则享有经济竞争自由。随着经济个人主义的开始,史诗的编辑工作结束,而随着抒情诗人的出现,文学中的主观主义也盛行起来;这不仅就母题而言,也不是因为抒情诗本来就比史诗更具个人色彩;这首先表现在诗人要求人们把他们看做诗歌作者。精神性私有财产的观念开始生根发芽。史诗朗诵者在创作时通力合作,他们的作品是各流派、行会、团体的不可分割的共同财产;他们谁也不会把自己朗诵的诗歌看做自己的财富。古风时期的诗人都用第一人称对听众说话,这不仅指阿尔凯奥斯和萨福这类有明显主观倾向的抒情诗人,也包括哲理诗和合唱歌

74

的作者。几种文学体裁都变成了或多或少个性化的表达方式,藉此诗人们直接诉说自我,或者直接对公众发话。

75 第一批署名的造型艺术作品也出现在公元前700年前后。开风气之先的是一个署名为“阿里斯托诺托斯”(Aristonothos)的花瓶。这是最早留下姓名的艺术品。公元前6世纪已出现第一批凸现个性特征的大艺术家——这种人前所未有。²⁵无论史前时代还是古代东方或者是几何图形时代的希腊都没有个人风格,没有艺术家个人的雄心和目标;至少没有迹象显示他们有这样的冲动。阿尔基洛科斯或者萨福创作了自言自语的诗歌,阿里斯托诺托斯产生了跟其他艺术家划清界限的愿望,人们试着把说过的话换一种方式来表达,哪怕效果不一定更好,这都是些新鲜事物,预示了一种——中世纪早期例外——时至今日也不曾有过根本停顿的思想发展。这一发展趋势必须克服强大的阻力,在多里安人文化区域尤其如此。贵族天生具有反个人主义倾向,他们将特权建立在整个阶级或者整个部落的共同特征之上。古风时期的多里安贵族比一般的英雄时代或者爱奥尼亚商业城市的贵族更难接受个人主义的思想 and 追求。荣誉刺激英雄,利益刺激商人,两者都是个人主义者;但是,对多里安的乡村贵族来说,一方面是昔日的英雄理想不复存在,另一方面,货币经济和产业经济与其说是机遇,不如说是危险。他们打着阶级传统的幌子极力阻挠个人主义的发展,也是情理之中的事情。

76 公元前7世纪末,僭主们先在爱奥尼亚的主要城市,后来也在希腊全境夺取政权,这意味着个人主义对贵族意识形态的胜利,从这个意义上讲僭主制也是向民主制的过渡,虽说僭主制本身是反民主的,它却提前取得了民主制的诸多成果。僭主们实行中央集权的君主制,回到贵族制之前的发展阶段,但是他们开始瓦解贵族统治,限制土地贵族对农民的剥削,完成了从家庭经济 and 实物经济向流通经济和货币经济的转换,使商人阶级战胜了地主阶级。僭主们本身都很富有,他们大都出身是贵族商人,他们凭借自身财力,利用有产阶级和无产阶级、寡头统治者和广大农民之间越来越频繁的冲突,夺取政治地盘。他们是经济君主,他们的宫廷比英雄时代那些海盗君主的宫廷更加富丽堂皇,也更有艺术魅力。他们也是艺术行家,难怪有人说他们是文艺复兴时期的君主的前身,是最早的美第奇。²⁶他们和文艺复兴时期那些篡权者一样,用小恩小惠和外在辉煌让人们忘记其政权的不合法性;²⁷他们一面搞经济自由主义,一面促进艺术的发展。艺术不仅是他们获取荣誉的手段和宣传工具,同时也是麻痹其臣民的鸦片。他们在以艺术为工具玩弄政治的同时,常常也真心喜爱艺术,真正了解艺术,但是这一点没有改变他们保护艺术的原始动机。僭主宫廷是当时最重要的文化中心和最大的艺术品收藏地。大诗人几乎全都在为

他们服务:我们可以在叙拉古僭主希伦的宫廷里见到巴克基利得斯、品达罗斯、亚比玛古、埃斯库罗斯,在雅典僭主庇西特拉图那里可以见到西摩尼德斯,阿那克里翁效力于萨摩斯僭主波利克拉特斯府上,阿里昂效力于科林斯僭主佩里安特府上。僭主时期的艺术虽然产生在宫廷,但它并没带上特别明显的宫廷风格特征。充满理性主义和个人主义的时代精神不会让作为典型的宫廷艺术风格的宏大而肃穆、僵硬而因循守旧的形式流行起来。这个时代的宫廷艺术特征,充其量表现在乐天的感性主义,表现在精致的理智主义和精雕细琢的华丽表达方式。这些特征在古老的爱奥尼亚传统中已经萌芽,它们只需在僭主的宫廷里发扬光大。²⁸

77

如果拿僭主统治时期的艺术和更早的艺术进行比较,我们会发现它最引人注目的特征在于宗教因素微不足道。这些作品似乎完全摆脱了僧侣的束缚,和宗教只有外在的联系。它们可以名为神像、墓碑、祭品,它们的宗教用途只是其存在的借口;它们存在的真正目的和意义在于尽可能完美地表现人体,阐释人体美,把握直观的、未受巫术和象征关系干扰的形态。为田径运动员塑造立像可能与祭祀活动有关,爱奥尼亚的少女雕像可能被用做供物(Votivgaben),人们只要仔细一看,就可以确信它们与宗教感情毫无关系,和祭祀传统也关系不大。人们只要拿它们和古代东方的艺术品做一番比较,就会意识到它们的造型是多么自由,多么随心所欲。在古代东方,不论神像还是人像,都是祭祀用品。表现最一般的日常生活的作品都和长生不老的信仰、和死人崇拜有关。宗教和艺术这种关系在希腊也存在了一段时间,尽管二者的关系要松散得多,早期希腊雕塑也可能真是纯粹的祭品,保萨尼阿斯却很奇怪地声称雅典卫城的文物全是祭品。²⁹恰好在古风后期,艺术和宗教原有的内在联系消失了,从此以后,世俗艺术品的生产不断增长,宗教艺术品的生产则不断萎缩。在此期间,宗教没有消亡,也没有停止发挥影响,艺术不再是宗教的婢女。僭主统治时期甚至酝酿着一场宗教复兴,狂热的宗教信仰、新的地下崇拜活动和新教派犹如雨后春笋。开始的时候这一切都在悄悄进行,还没有浮现到艺术层面。现在不是宗教给予艺术任务和刺激,而是高度的艺术水准唤起了人们的宗教热情。当时有把人和动物的雕像作为供物献给众神的习俗,由于这些雕像做得比以前更气派,更逼真,更诱人,也更讨众神的欢心,敬献雕像蔚然成风,神庙里堆满了雕像。³⁰艺术家不再依靠僧侣,既不接受其监督,也不接受其指派。现在艺术家的委托方是城邦和僭主,委托他们创作小作品的则是富有的私人买主;艺术家们创造的作品不再承担实施魔法或者造福于人的任务;它们即便用于宗教目的,也不要求成为神圣之物。

78

我们在此见到一种全新的艺术理念;艺术不再是达到目的的手段,它本身就是

79 目的和目标。在人类历史的初期,每一种精神形式都完全服务于实际用途;但是精神形式有能力,也倾向于摆脱其原始使命,从而获得独立,就是说,没有目的,无待于外。有了安全保障并且衣食无忧之后,人们就开始拿当初在困境之中作为武器和工具创造出来的精神手段做游戏。他们开始问原因,找解释,研究与其生存斗争无关或者只有一点点关系的事情。实用知识变成了无目的的科学;征服大自然的手段变成了寻找抽象真理的方法。艺术曾经是用来施展魔法和祭祀的道具,是歌功颂德和进行思想宣传的工具,是影响神、鬼、人的手段,现在它同样变成了纯粹的、自主的、“无功利”的形式——为自身而存在、为美而存在的艺术。旨在促进人类的社会生活、让人类和平相处的规定和禁令、义务和禁忌,成为“纯粹”伦理发出的命令,成为完善和实现道德人格的指南。无论在科学、艺术还是道德领域,都是希腊人迈出了关键的一步,实现了从实用形式到理想形式、从紧贴生活的形式到脱离生活的形式的过渡;正如过去没有纯粹的认识、没有理论研究、没有理性的科学一样,过去也没有我们今天所说的艺术,也就是允许人们随时将它当作纯粹的形式来理解、来欣赏的艺术。艺术一开始只是人类生存斗争的武器,它也只有作为生存斗争的武器才有其意义和价值,后来艺术却不依赖于实际用途、实用价值以及审美之外的兴趣,变成单纯的线条游戏和色彩游戏,变成纯粹的节奏与和弦,变成对现实的单纯模仿和改变。这一观念转折才是艺术发展史上最为深刻的一场变革。

80 公元前7世纪和前6世纪,希腊人在爱奥尼亚产生了把科学当作纯粹研究的想法,与此同时,他们也创造了第一批纯粹的、无目的的艺术作品——最早的为艺术而艺术^①。完成这样一个转折,当然不是一代人的事情,即便拿整个的僭主统治时期和整个的古风时期也难以衡量;也许根本就不能拿历史的时间尺度来衡量这类变化;人们在此所看到的,可能是一种和艺术自身一样古老的趋势。可能在最早的艺术作品中就已经有这样或者那样一个特征是“纯粹”的、不依赖任何目的和意图的形式;也许在最古老的,为巫术、祭祀和政治宣传服务的艺术品上面就已出现了这样或者那样的一个速写、这样或者那样的一个变化,它们是艺术家暂时忘却其实际用途的情况下,作为纯粹的游戏形式创造出来的。到底谁能说出在埃及的神像或者国王的雕像上面,哪些特征还在为施展魔法、为政治宣传和祭祀死者服务,哪些特征又已是纯粹的、与生存斗争无关的、自主的审美形式?不论这些自主-审美特征在史前和古代艺术品上面占多大比例,直到希腊古风时期的任何一种艺术本质上都是实用艺术。形式可以轻松地游戏,手段能够变成目的,艺术不仅可以用

^① 原文为法语:L'art pour l'art. ——译者注。

来控制 and 影响现实,也可以用来单纯描摹现实,这些都是这一时期的希腊人发现的。虽说这是日积月累的结果,但一个古老的思想倾向得以贯彻实施,艺术品作为艺术品创造出来,这一事实本身就具有无比重要的意义,虽然如此产生的、被误认为自主的形式也可能受到社会因素的制约,也可能为那些伪装起来的实用目的服务。

单个的创造能力的自主化以思想功能的形式化为前提;思想功能的形式化,又是从人们不再仅仅看对生活的实用价值,而是根据其自身的、内在的完美性评价人类活动开始的。譬如,如果我们因为敌人的干练和勇敢而敬佩敌人,而不是一开始就否定一种有可能损害我们的品质的价值,我们就向价值的中立化和形式化迈出了第一步,体育——典型的游戏化的斗争——似乎就最为明显地实现了价值的中立化和形式化。这类游戏形式也包括艺术和“纯”科学,从某种意义上讲也包括道德,如果在无待于外的情况下把道德当作纯粹的、立足于自身的功夫来实践的话。随着彼此的分离和脱离生活整体,远古文化统一的人生智慧、尚未分化的世界知识和完整的世界图景便形成伦理-宗教、科学、艺术三个领域。不同知识领域走向独立,这一现象在公元前7世纪和前6世纪的爱奥尼亚自然哲学中表现得一清二楚。我们在这里第一次见到或多或少脱离实际的思考、顾虑和目标的思维形式。尽管希腊人之前的文明民族也做过正确的科学观察,做过科学推论和计算,但是他们的知识和技能与巫术、神话虚构和宗教教条有着千丝万缕的关系,而且总想获得某种实际的好处。在希腊人这里,我们首次发现一种摆脱了宗教、信仰和迷信按照理性法则组织起来、在某种程度上对实际用途不予理睬的科学。就艺术而言,实用形式和纯粹形式的界线不那么明显,人们也更难以确定它的突变发生在何处,在公元前7世纪的爱奥尼亚文化圈里肯定已经出现了这一转变。严格地讲,荷马史诗就已进入了自主形式的世界,荷马史诗绝对不再把宗教、科学、文学聚于一身,也没有囊括那个时代可知、可见、可经验的一切,荷马史诗只是或者说几乎是纯粹的文学。和科学一样,艺术走向自主的发展趋势也绝对是在公元前7世纪初才显露出来。

如果有人问,形式自主的转折为何恰好出现在这个时候和这个地区,那么我们可以从如下事实中找到最简单的答案,即希腊人进行殖民活动,因此受到异族和异域文化的影响。包围着他们的陌生的小亚细亚文化使他们意识到自己的文化特

的模样,他们就会逐渐对这刻画行为本身感兴趣,迟早要尝试他人的表现方式,但不把他人的信仰,甚至不把任何的信仰跟这种表现方式联系起来。从这里到构思独立的、与统一的世界观相分离的形式就只有一步之遥了。自我意识即综合性的、超出当下状态的自我认识,这是抽象思维做出的第一个伟大贡献;让各种思想形式摆脱它们在生活整体和世界图景的统一性中履行的职能,则是抽象化思维的又一贡献。

除了这些与殖民化有关的经历和体验,货币经济的手段和方法也从根本上促进了导致形式自主化的抽象思维能力。抽象的交易手段,用统一的标准来衡量不同的物品,把物品交换划分为买和卖两个独立的行为,这些事情都让人习惯抽象思维,能够想象不同的内容有同一种形式,想象不同的形式有同一种内容。一旦能够把内容和形式区分开来,下一个想法便接踵而来:把内容和形式想象成互不相干,把形式看做独立的原则。这一思想的运用,则有赖于货币经济带来的财产积累和职业分化。把一些社会成员解放出来,让他们去创造自主的——就是说“无用的”、“非生产性的”——形式,这是社会富裕的标志,是社会有空闲的时间和劳动力的标志。只有当统治阶层能够享受奢侈的无功利艺术的时候,艺术才能脱离巫术和宗教,脱离科学和实践。

第三节 古典主义和民主社会

表面看来,希腊古典艺术是一个无比复杂的社会学问题。首先是提倡自由主义和个人主义的民主社会和严格而规范的古典风格似乎水火不容。但仔细研究之后可以发现,古典时期雅典的民主制度并非如此彻底的民主,雅典民主制度下的古典艺术也并非像一眼看去那么严格的“古典”。确切地说,公元前5世纪是艺术史上最重要、自然主义艺术成果最丰富的时期之一。不仅仅是奉献出奥林匹克优胜者塑像和米隆艺术的早期古典主义,其实,整个5世纪都在讴歌自然中大步前行——短暂的停顿除外。希腊古典主义和后世的、向它看齐的各种古典主义风格的区别,在于它求真的冲动几乎和追求适度和秩序的冲动同样强烈。这种艺术形式原则的对立,也反映了贯穿在当时的社会和统治形式当中的矛盾,尤其反映出民主思想和个人主义问题的矛盾关系。民主社会是个人主义的,因为它让各种力量展开自由竞争,按照个人价值衡量每一个人,鼓励每一个人做出最大的成就,民主社会又是反个人主义的,因为它抹杀等级差别,取消与生俱来的特权。当时的民主社会已经具有如此发达的文化水准,以致根本不可能简单地在个人主义和集体思

想之间做出选择；这两者已是水乳交融。由于情况复杂，对希腊古典主义的风格元素进行社会学归类自然要比分析早前的风格困难。现在根本不能按照利益和目标，就像对从前的土地贵族和没有财产的农民那样清晰地划分阶层。中间阶层的感情出现分化，市民阶级在上层和下层之间保持中立——他们一面推动民主社会的平均化进程，一面积极建立新型的资本主义特权，就连贵族阶级也因为向财阀看齐而不再像过去那样完整而彻底地贯彻其基本路线，越来越接近没有传统而富于理性的市民阶级。

无论僭主还是民众，都未能摧毁贵族的统治；虽然不再有贵族的家族统治，从形式上看基本的民主制度也已生效，但贵族的影响力依然存在，只受到一丁点限制。和东方的专制政权相比，公元前5世纪的雅典可以说是一个民主社会，和现代民主社会比起来，它又像一座贵族统治的堡垒。雅典的统治者打着市民阶级的旗号，贯彻的却是贵族阶级的思想。民主制的胜利和政治成果多半是贵族出身的人争取来的；米泰亚德、地米斯托克利、伯里克利都出生在古老的贵族家庭。在最后的四分之一世纪里，中间阶层才真正参与了公共事物的管理；但贵族阶级依然在国家政治生活中保持着强势。他们当然要掩盖自己的优势地位，当然要不断向资产阶级做出新的、哪怕多半是形式上的让步。他们做出让步，这已经是一种进步，但是雅典的政治民主从来没有——到世纪末也没有——发展为经济民主；它的进步充其量体现在金钱贵族取代了世系贵族，体现在具有家族结构的贵族国家让位于由财阀执政的食利者国家（Rentnerstaat）。雅典是一个有着帝国主义倾向的民主国家：它推行战争政策，这一政策的受益者是全权公民（Vollbürger）和资本家，牺牲的是奴隶和那些无法分享战争果实的阶层的利益。民主制的进步充其量体现在食利者阶层（Rentnerklasse）的扩大。

85

无论有钱还是没钱，诗人和哲人都无法对市民阶级产生同情；市民出身的诗人和哲人照样站在贵族一边。公元前5世纪和前4世纪的重要思想家，除了智者派和欧里庇得斯，全都加入了贵族和反动派的阵营。品达罗斯、埃斯库罗斯、赫拉克利特、巴门尼德、恩培多克勒、希罗多德、修昔底德，他们本身就是贵族，索福克勒斯和柏拉图虽是市民之子，却和贵族团结一致。就连对民主制最有好感的埃斯库罗斯，晚年也反对在他看来过于进步的发展。³¹ 当时喜剧诗人——虽然喜剧本身就是诞生在民主社会的文学体裁³²——也倾向于反动，反对民主的阿里斯托芬不仅多次获得头奖，而且广受公众欢迎³³，对于当时雅典的社会状况而言，没有什么比这一事实更加典型了。这些保守倾向虽然延缓却未能阻止自然主义的发展。阿里斯托芬从同样的角度抨击欧里庇得斯的悲剧既破坏了传统的贵族生活理想，又破坏了传

统的艺术“理想主义”，这说明人们感觉在自然主义和政治进步之间、在形式严格主义和保守倾向之间存在某种关系。据亚里士多德讲，索福克勒斯说自己是按照理想来刻画人物，欧里庇得斯则按现实刻画人物。这句话无非是重新表述了亚里士多德有关波利格诺托斯和荷马塑造的人物“比我们自己要好”的思想，这句所谓的索福克勒斯格言也许根本就不是索福克勒斯说的。不管首先表达这一思想的是谁，是索福克勒斯还是阿里斯托芬还是亚里士多德或者是别的什么人，把古典主义风格称作“理想主义”，把古典主义艺术视为一种表现应该存在的、更美好的世界和更加高尚的人性的艺术，这就是典型的贵族思维，而贵族思维是时代主潮。贵族文化的审美理想主义首先表现在选材。贵族阶级钟爱或者说专挑古希腊的诸神和英雄神话题材；他们觉得来自当代的题材和日常生活题材粗俗而且无聊。作为一种艺术风格，自然主义只是间接地作为当代题材的司空见惯的表现手法引起贵族阶级的反感；如果自然主义像在欧里庇得斯作品中那样胆敢触及宏大的历史题材，那么，它会比出现在通俗的艺术中更让贵族阶级感到厌恶，在通俗艺术中，自然主义至少和庸俗的表现对象相匹配。

悲剧是雅典民主社会最典型的艺术创造；没有一种艺术能像悲剧这样直接而尖锐地反映雅典社会结构的内在矛盾。悲剧的外在形式即演出的公开性，是民主的，它的内容，即英雄传说和英雄-悲剧式生命意识，充满贵族精神。悲剧观众比为贵族家宴创作的英雄歌或者史诗的听众更多，更具广泛性；另一方面，悲剧又旨在宣传伟大的个体和罕见的高贵者所代表的伦理，旨在体现贵族阶级的美善一体理想。悲剧的诞生，归功于歌队队长和队员的对峙，归功于从合唱的集体形式向话剧的对话形式的转变，就是说，基本上要归功于个人主义的动机；但是悲剧产生影响，又以强烈的集体意识和较广泛的社会阶层的高度平均化为前提，悲剧也只有作为一种群众活动才能真正产生影响。悲剧所面向的观众自然也经过了筛选，它的观众充其量由享有全部公民权利的市民组成，其构成并不比城邦统治集团的成员构成民主多多少。指导官方剧场的思想比这些剧场的观众的构成还要缺乏大众因素，因为无论对剧本的选择还是对于颁奖，即便是一开始就经过筛选的观众都产生不了决定性的影响。决定权掌握在交纳献金(Liturgie)的富裕市民和评奖裁判手里。裁判组只是城邦的执行机构，他们的评奖工作总是政治挂帅。雅典人不仅免费入场，而且还因为在剧场里度过了一段时间而得到经济补偿。但是，这些被誉为民主制度最大硕果的优惠条件恰恰从根本上妨碍了大众对剧场的命运发挥影响；因为只有当剧场需要靠几毛钱的入场费来维持生存的时候，才有可能成为地道的大众剧院。古典主义者和浪漫派散布一种观点，说什么阿提卡的剧场是民族剧院

的原型,什么阿提卡的观众实现了团结全民族的艺术共同体的理想。这种说法是对历史真实的扭曲。³⁴雅典民主社会的节庆剧场根本不是大众剧院;古典主义者和浪漫派之所以把节庆剧场描绘成大众剧场,是因为他们首先把剧场视为教育场所。其实,古希腊真正的大众戏剧是拟剧,因为拟剧不享受补贴,所以也不用听来自上面的指示,完全根据和观众的直接交流制订艺术方针。拟剧所提供的,不是精雕细刻地展现悲剧—英雄化的、高贵和崇高道德的戏剧,而是简单的、白描式的、自然主义的生活画面,主题和人物都取自日常生活。我们在这里见到的,才是一种不仅献给大众,而且从某种意义上讲也来自大众的艺术。拟剧演员可能是专职演员,但是他们一直为大众演出,他们至少在没有成为上流社会的欣赏对象的时候与精英文化无关。他们来自民间,有着民间的趣味,也汲取民间智慧。他们不想给观众讲道理,也不想教育观众——他们只想带给观众娱乐。这种不摆架子的自然主义民间戏剧比官方的古典主义戏剧有着更悠久、更完整的发展历程,其创作也远比后者丰富多彩,可惜这些作品几乎全部遗失。如果它们保存下来,我们今天对古希腊文学,可能对整个的古希腊文化就会有另外一种看法。拟剧不仅远比悲剧古老,而且可能古已有之,从发展史看,它和巫术—模拟性歌舞、春季迎神赛会(Vegetation-sriten)、狩猎魔法会(Jagdzauber)以及亡灵崇拜(Totenkult)有着直接的关系。从酒神赞歌这种很没有戏剧性的文学体裁演变而来的悲剧,似乎借鉴了拟剧的戏剧形式,譬如把表演者变成情节中的虚构人物,把过去发生的事情变为现在发生的事情。但悲剧中的戏剧因素依然服从于抒情和教育因素;歌队在悲剧中占有一席之地,这就证明悲剧并不完全追求戏剧表现,愉悦观众并非其唯一的目的。

节庆剧场是城邦最宝贵的宣传工具;它当然不会让诗人们在里面天马行空。悲剧作家拿国家的钱,为国家写剧本;剧本上演,国家就给稿酬,不过,国家当然只允许符合国家政策和统治阶级利益的剧本上演。希腊悲剧都有政治倾向,它们也不想给人留下别的印象;希腊悲剧直面日常政治问题,悲剧的核心问题都与当时最迫切的问题——贵族统治还是人民当家?——有着直接或者间接的关系。弗里尼库被处以罚款,据说是因为他把米利都沦陷这一崭新事件写进了剧本,他受处罚可能是因为他处理素材的方式不符合官方要求,不是因为违反了“为艺术而艺术”的原则。³⁵就当时的艺术观而言,没有什么比创作远离生活与政治的戏剧的想法更叫人觉得不可理喻。希腊悲剧是严格意义上的“政治剧”;《复仇女神》的结尾出现众人为阿提卡的繁荣狂热祈祷的场面,说明了希腊悲剧最关心的是什么问题。戏剧的政治化使诗人再度成为高级真理的捍卫者和引导人民走向高尚人性的教育者。由于悲剧的演出和城邦的节庆活动安排在一起,

悲剧成为对神话的权威阐释,所以悲剧诗人甚至重新获得了近似史前时代的祭司和巫师的地位。

90 虽说西库昂的克利斯提尼创立酒神崇拜,是这位僭主走的一着政治棋,其目的在于抵消贵族的阿德刺斯托斯崇拜(Adrastokult)^①,虽说庇西特拉图在雅典发起的酒神节属于政治因素远远超过宗教因素的政治-宗教节庆活动,僭主们搞的宗教活动和宗教改革却立足于大众真正的宗教感情和需要,他们的成功也离不开大众的情感指向。民主制城邦和先前的僭主政权一样,让宗教首先成为联系大众和新兴国家之间的纽带。悲剧本来就位于宗教和艺术、非理性和理性、“酒神”原则和“日神”原则之间,所以它是促成宗教和政治联姻的最佳媒人。在悲剧中间,理性因素即戏剧情节的因果链和非理性因素即悲剧-宗教震撼力几乎一开始就平分秋色。古典主义艺术越成熟,悲剧中的理性因素就愈发突出,非理性因素就愈发无足轻重。最后,模糊而昏暗、神秘而狂喜、冲动和无意识全都让透亮的形式之光照亮,无论在哪里,人们都在寻找经得起推敲的形象,寻找因果关系和逻辑论证。戏剧是最有理性主义精神的文学体裁,是把充分而彻底地解释人的行为当成头等大事的文学体裁。戏剧也是最充满古典主义精神的形式。从这里可以最清楚地看到,理性主义和自然主义在古典主义艺术中具有何等的分量,而这两个原则又是多么的匹配。

91 自然主义因素和美化自然的因素在造型艺术中的联系比在戏剧中还要密切,倾向于形式严格主义的悲剧和奉行自然主义的拟剧形成了两大戏剧门类,而悲剧的自然主义仅仅体现在情节的逻辑性和人物的心理真实性。在当时的绘画和雕塑中,丑陋、平常、庸俗的事物也是重要的表现对象。奥林匹亚的宙斯神庙是早期古典主义的艺术的代表作,我们在它的山墙上却看到一个皮肉松弛、耷拉着肚皮的老头儿和一个具有丑陋的黑人体征的拉庇泰人。选材不再彻底遵循美善一体原则。同时代的花瓶绘画则尝试透视和远小近大的方法,也摆脱了古风时期的最后残余:直角构图和正面律。米隆已致力于表现活力和自发性。他所关注的,是如何刻画动作,如何刻画动作爆发那一刻以及蓄势待发的状态。他努力把动作的短暂和倏忽即逝的瞬间印象固定下来。他的《掷铁饼者》选取了最短暂、最紧张、最夸张的一瞬间来表现:把铁饼投掷出去之前的一刹那。自旧石器时代以来,这是人们第一次发现“有孕育性的顷刻”的价值。西方错觉艺术的历史开始了,按照因果关系和

^① 阿德刺斯托斯,希腊神话英雄,阿尔戈斯国王,塔拉俄斯儿子,攻打忒拜的七位英雄之一。墨涅亚竞技会的创立者。——译者注。

思想关系、按照正面律造型的历史结束了。换言之,艺术发展达到一个让任何违反经验法则的形式都难以自圆其说的阶段,不管这种形式本身多么美,多么匀称,装饰效果多么的好。自然主义的成就不再纳入一个有着亘古不变的传统体系,也不再受这些传统的制约;艺术刻画要保证“正确”,如果正确性和传统法则狭路相逢,那么乖乖让道的只能是传统法则。

人类的生活形式如此生机勃勃,无拘无束,如此摆脱了僵硬的传统观念和偏见,这在旧石器时代结束之后还从未有过。个人自由不再受到外在的和制度性的限制;不再有僭主和暴君,不再有世袭的祭司阶层和自主的教会,不再有圣典和启示教条,不再有绝对的经济垄断,也不再从制度上限制竞争自由;这一切都有利于创造一种入世的、热爱此岸和现实的、珍惜瞬间价值的艺术。但是这一生机勃勃的、进步的发展趋势并不妨碍旧有的保守力量依然发挥其影响;抓着特权不放、试图通过专制的家族统治来维持过去那种无竞争的垄断经济的贵族阶级,在艺术上也极力维护严格的、静止的古风形式的地位,所以希腊古典艺术出现了这两种对立的风格轮流坐庄的局面。世纪初的活跃气象过去之后,是伴随波利克里托斯的《法规》而来的静止状态;在帕台农神庙的雕塑上面,这两种风格又是你中有我,我中有你,及至世纪末,二合一的局面再度让位于自然主义称霸的局面。不过,如果过于黑白分明地区分不同的艺术风格,在极端情况下我们就会把复杂的、盘根错节的历史现实简单化——这种做法是不被允许的。在希腊的古典艺术中,自然主义和理想主义几乎在所有地方都是水乳交融,哪怕并不总是像在帕台农神庙饰带上的《众神会饮》或者——举一件不那么高级的作品——像在雅典卫城博物馆的《悲哀的雅典娜》上面那么平分秋色。后者所表现的雅典娜既保持风度又彻底地放松,见不着任何吃力的、痉挛的、过度的特征,她自由而轻盈,镇定而低调,除了古典艺术,这种形象可谓无与伦比。然而,把当时雅典的社会条件视为产生这种类型和这种档次的艺术的必要前提或者哪怕是理想前提,都是完全错误的。艺术价值没有简单的社会学等价物;社会学充其量能够找出艺术品的各种构成因素的社会根源,但艺术质量有天壤之别的作品却可能有相同的社会构成因素。

92

第四节 希腊启蒙时期

93

随着公元前5世纪接近尾声,艺术中的自然主义、个人主义、主观-情感因素变得更普遍、更重要。艺术从类型化发展到个性化,从母题的集中到母题的积累,从低调到张扬。文学中出现了传记,造型艺术中出现了肖像。悲剧的语言风格接近

日常对话,还吸收了诗歌的印象主义色彩。性格显得比情节有趣,复杂而怪异的人物比普通人和正常人有吸引力。造型艺术注重三维造型和透视,喜欢从四分之三角度构图,喜欢远小近大和交叉透视。墓碑刻上了温馨而亲密的家庭场景,花瓶绘画努力表现田园风光,表现轻柔和优雅的场景。

哲学中与此相呼应的,是智者派在公元前5世纪下半叶发起的一场思想革命。这场革命给依然植根于贵族文化的希腊世界观奠定了新的基础。这场和艺术中的自然主义转折一样植根于货币经济和城市中产阶级的运动,提出了与贵族阶级的美善一体理想针锋相对的教育理想,给一种不再以非理性的方式去训练身体素质而是以培养有觉悟、有判断力、有雄辩能力的城邦公民为己任的教育理想打下基础。取代贵族阶级的骑士-竞赛理想的市民美德,立足于知识和逻辑思维,立足于语言和思想的培养。这是有史以来人类第一次把培养有思想的人定为教育目标。

94 只要想想品达罗斯,想想他如何嘲讽那些“学出来的人”,我们就可以看出智者派的世界和斯巴达的体操教师的世界相距多么遥远。在智者派的世界里,我们见到一种对知识分子作用的全新设想,知识分子不再像史前和古代社会的祭司,也不再像荷马时代的史诗朗诵者,他们不再是一个脱离社会的职业群体,而是一支足以保证政治领袖后继有人的人才后备军。

智者派认为,人接受教育的能力是无限的。他们摒弃古老而神秘的血统论,相信“美德”是可以教授的。智者派的教育思想孕育了注重自觉、注重控制能力和批判能力的西方文化观。³⁶他们开启了西方理性主义的历史,拉开了对教条和神话、对传统和习俗的批判序幕。他们是历史相对主义的思想鼻祖,是他们发现了科学真理、伦理规范以及宗教信仰的历史相对性。他们把所有的价值和秩序——科学、法律、道德、神话、宗教——都视为历史的产物,视为人类思考和劳动的结果。他们发现了真和假、正义和非义、善与恶的相对性,看出人的价值判断有其实用动机,他们因此成为致力于启迪民众、揭露阴暗面的人文主义者的前身。他们的理性主义和相对主义,跟文艺复兴时期的自然科学世界观、18世纪的启蒙运动和19世纪的唯物主义一样,有赖于同一种经济运作方式,有赖于同样的自由竞争和努力奋斗的氛围。古希腊的资本主义给他们展示的思想前景,和现代资本主义给他们的后继者展示的思想前景类似。

95 决定智者派思想的那些经验,也影响着公元前5世纪后半叶的艺术;不过,像智者派这种富有启发意义的人本主义思想运动必然要直接影响到诗人和艺术家的世界观。公元前4世纪已经不存在不受智者派影响的艺术。新思想的痕迹在普拉克斯特利斯和利西波斯这里比在其他任何地方都更加清晰,他们塑造的新型竞技

者取代了波利克里托斯塑造的理想的男人形象。他们创作的《赫尔墨斯》和《刮汗者》不再具有英雄气质,不再具有不苟言笑、拒人千里的贵族气质。他们给人的印象与其说是竞技者,不如说是舞蹈家。他们的表情透出思想,他们的身体散发着灵气,从他们的皮肤上可以看见神经如何颤动。他们的形象带有智者派在精神产物上看到并且强调的独一无二的特征。他们的周身充满活力,充满一触即发的力量和动作。观赏者无法停留在一个视角,因为这些雕像不再遵循“主要视角”;它们突出了各个视角的不完整性和暂时性,强迫观赏者不断变换视角,绕着雕像一点一点地看,直到他最终意识到任何角度都是相对的。但这种表现手法也无非是在和智者派的如下学说相呼应:任何真理、任何规范、任何价值都具有透视结构,都随着视角的变化而变化。艺术这才摆脱了几何构图原则最后的束缚;才消除了正面律留下的最后的痕迹。刮汗者专注于自己的事情,他悠然自得,毫不理会观赏者。无论是智者派的个人主义和相对主义,还是同时代艺术中的错觉主义和主观主义,都反映了经济自由主义和民主制的精神,反映了一代人的精神风貌。这一代人不再看重古老的贵族风度,不再看重端庄稳重、气宇轩昂的举止,因为他们靠自己而不是靠祖先,他们公开地、毫无顾忌地表露感情和激情,因为他们深信人是衡量万物的尺度。

96

最全面、最深刻地表达智者派思想的艺术家是欧里庇得斯,是这个唯一真正属于希腊启蒙时期的诗人。对他而言,神话题材似乎只是他用来探讨最现实的哲学问题和市民生活中最迫切的问题的幌子。他直言不讳地讨论两性关系、婚姻、妇女问题和奴隶问题,他把美狄亚的传说变成了类似资产阶级婚姻剧的作品。³⁷他塑造的反抗男人的女主角更像黑贝尔和易卜生塑造的女性形象,而不是以前的悲剧女英雄。这些悲剧女英雄和一个声称生育比打仗更需要勇气的女人还有什么相似之处!预示悲剧即将衰落的,不仅是欧里庇得斯的非英雄的世界观,还有他对命运所做的怀疑论阐释和否定的神正论(Negative Theodizee)。埃斯库罗斯和索福克勒斯还相信“凡事都有内在公正”,在欧里庇得斯这里,人成为偶然事件的玩物。³⁸观众不再为目睹神的意志的最终实现而震动,而是对人的命运之蹊跷感到惊讶,对命运无常感到震惊。对一切偶然和蹊跷的事情感兴趣是欧里庇得斯和他之后的悲剧诗人的一个明显特征。这种兴趣的根源在于和智者派的相对主义相吻合的世界观。他们乐于展示命运突变,这也使我们理解他们为什么喜欢悲剧的圆满结局。在埃斯库罗斯那里,幸福的结局还是那种让光荣牺牲的神复活的原始受难剧的残余³⁹,表达出一种带有浓郁宗教色彩的乐观主义。相反,欧里庇得斯作品中的幸福结局一点不令人振奋,因为这是盲目的偶然赠送的礼物,而把悲剧主角推下不幸深渊的,也是这个盲目的偶然。和解的结局在埃斯库罗斯的作品中丝毫不影响事件的

97

悲剧性,在欧里庇得斯的作品里却部分消解了悲剧性。贯穿欧里庇得斯戏剧艺术的心理自然主义彻底瓦解了悲剧-英雄式生命意识。阐释有罪和无罪的问题,这一做法已经不可能使人产生悲剧震动。埃斯库罗斯的悲剧英雄的罪过来自降临在他们身上的符咒⁴⁰——这是一种客观的、无可争辩的东西。在他这里,还没有产生无端受罪和命运不公的想法。到了欧里庇得斯,悲剧才开始从主观的角度讨论罪过问题,在他的作品里,人们才开始指控和辩护,才开始为权利和责任讨价还价。悲剧人物这才有了有一种病态特征,使观众能够同时把他们看做有罪和无罪之人。病态特征在此具有双重任务:既满足当时的人们对于怪异事物的嗜好,又从心理角度为主角进行辩护。欧里庇得斯的戏剧醉心于阐释罪过问题和悲剧行为的动机,由此可以看出智者派的又一影响:雄辩嗜好。这一嗜好和对于欧里庇得斯非常典型的哲学警句都暴露出一个问题,即审美水准开始下降,或者说,新的、尚未经过艺术加工的材料突然地闯入了文学创作领域。

98 作为文学人物,欧里庇得斯和他的前辈相比显得十分现代。作为社会人物类型,他的出现有赖于智者派。他是文人和哲人,是民主派和人民的朋友,是政治家和改革派,他和他的老师一样,没有阶级,也没有社会根基。我们在僭主时代就已遇到像西摩尼德斯这类文学家,他们把文学当职业,把文学作品当商品兜售,他们东奔西走,被雇主既当客人又当仆人,他们已经是职业文人,但还远未构成一个独立的职业文人阶层。当时不仅还没有像印刷术这样的手段来传播其作品,而且没有出现对文学产品的广泛需求,无法形成类似自由市场的东西。对文学感兴趣的人少得可怜,根本不能想象文人如何在经济上独立。从社会角度看,智者派是僭主时代的文人的直接继承人——他们也在东奔西走,过着没有规律的、朝不保夕的生活,但是他们不再寄人篱下,他们所面对的,不单是数量有限的雇主,而是一个相对广泛的、无个人联系的、中立的消费群体。他们形成了一个本身不属于任何阶级也不支持任何阶级的阶层,他们是一个史无前例的社会群体。就世界观而言,他们是民主主义者,他们同情没有权利而且遭受压迫的人,但是他们的谋生手段却是给贵族和富家子弟当老师;普通人家的子弟交不起学费,也用不上他们教授的东西。他们由此成为“自由翱翔的知识阶层”⁴¹最早的代表。这些知识分子没有社会家园,因为他们不适合任何阶级框架,任何阶级都无法完全接受他们。从其整个的社会姿态看,欧里庇得斯属于这个自由的、没有根基的、轻飘飘地穿梭于不同阶级的知识阶层;他充其量同情某一个阶级,但是他不会和他们站在一起。埃斯库罗斯还相信民主制度和他的贵族人格理想并不矛盾,尽管他在关键时刻把民主扔下不管;索福克勒斯则是一开始就为了实现贵族伦理理想而抛弃了建立由人民治理的民主国

家的想法,当单个的家族权利和绝对的、平等的国家政权发生冲突时,他绝对支持贵族观念。埃斯库罗斯在《奥瑞斯忒亚》三部曲中描绘的是家庭复仇的一个前车之鉴⁴²,索福克勒斯在《安提戈涅》里面就已站在反抗民主国家的女主人公一边,《菲罗克忒斯》又表达了他对奥德修斯那种寡廉鲜耻的“市民阶级的”的精明狡猾的厌恶。⁴³欧里庇得斯虽说在信仰上属于民主派,但实际上是另外一回事,与其说他支持由市民阶级当政的新型国家,不如说他反对旧式贵族当权的国家。他的独立思维方式表现在他对国家本身所持的怀疑立场。⁴⁴

从欧里庇得斯开始出现的这类作家的现代性具有两个典型特征:一是艺术上的不成功,二是天才式的不食人间烟火。欧里庇得斯有50年的创作生涯,完整保留下来的剧本有19个,残缺不全的有55个,仅知其标题的92个,他的获奖次数没超过四次;所以他根本算不上成功的剧作家——他不是第一个也不是唯一的一个不成功的剧作家,但在大作家中间,他肯定是我们所知道的第一个失败者。个中原因,不是之前的行家太多,而是之前的作家太少;过去只要跟工匠似的掌握了文学创作技巧,就会取得成功。这种情况在欧里庇得斯的时代已经不存在了;在他的时代,文学创作——至少就戏剧而言——与其说过于低产,不如说过于高产。当时的戏剧观众并不纯粹由艺术行家构成。说当时的观众有准确无误的艺术鉴赏力,跟说当时的观众非常民主地由全体城邦居民构成一样属于虚构。欧里庇得斯和比他成功一点的埃斯库罗斯都曾避开很有艺术品位的雅典人,投奔西西里和马其顿的僭主,结果证明僭主们是更好的观众。随着欧里庇得斯进入文学史,这类作家的现代性还表现在他们似乎是自愿地退出了公众生活。欧里庇得斯不是埃斯库罗斯那样的战士,也不是索福克勒斯那样头顶祭司光环的显赫人士,但他却是我们所知道的第一个过着远离尘嚣的学者生活的作家。如果他的肖像反映了他的真实相貌,如果我们能够对他蓬乱的头发、疲惫的双眼、嘴角的忧郁进行准确阐释,把这看做灵与肉的分离,看做骚乱不宁的、没有得到满足的心灵的表达,那么他也许就是第一个不幸的作家,第一个为自己的作家身份而烦恼的作家。

古希腊不仅没有现代意义上的天才观,当时的作家和艺术家也没有什么“天才特征”。在他们身上,艺术的理性特征和技艺特征要比非理性特征和灵感特征更加明显。虽然柏拉图的迷狂说强调诗人创作要靠神授而非技艺,但这一思想并未使诗人的形象得以美化,而只是拉大了诗人和他的作品之间的距离,把诗人变成了贯彻神的意图的纯粹工具。⁴⁵和这种观念相反,现代天才观的本质在于把艺术家和他的作品视为一体,在于即便承认二者之间存在距离也要把天才置于作品之上,也认为天才不可能通过作品得到充分体现。在我们看来,天才是孤独的,是无法充分表

达自己的思想的,天才都具有悲剧特征。古典时期的希腊人不仅没有这一想法,他们也不了解现代艺术家的另一个特征:不为同时代的人所理解,所以只能绝望地向遥远的后世发出呼吁;⁴⁶至少在欧里庇得斯之前,见不到任何这些特征。

101 欧里庇得斯不成功,主要是因为古典时期的希腊不存在类似于文化中间阶层的人群。旧式贵族由于世界观的缘故而无法欣赏他的作品,新兴的市民阶级欣赏不了他的作品则是因为文化修养跟不上。欧里庇得斯的世界观之偏激,在古典主义后期的作家当中也是绝无仅有;这些作家跟古典主义鼎盛时期的文学家和思想家们一样保守,尽管与城市生活及货币经济生活方式同步发展的自然主义在他们的艺术中已达到一个和他们的政治保守主义难以调和的阶段。作为政治家和政治派别,他们坚持保守教条,作为艺术家,他们又受到进步发展潮流的推动,成为艺术社会史上的新生事物。公元前4世纪错综复杂的思想结构在柏拉图身上表现得最为明显:他的艺术是进步的,他的哲学却是保守的,他的自然主义表现手法是从活跃于民间的拟剧借鉴过来的,他的唯心主义学说却植根于贵族阶级的生命意识。在希腊文学的代表人物中间,没有几个像他这样全心全意地捍卫贵族文化理想;讴歌美善一体,连品达罗斯也不如他,讴歌律己理想,连索福克勒斯也不如他。他想委以领导国家重任的文化精英,属于一直享有特权的社会上层,在他看来,普通百姓没有任何资格参与国家大事。他的理念论是保守主义的经典哲学表述,是一切保守的唯心主义的样板。任何一种唯心主义,任何一种把永恒理念的世界、把绝对价值和纯粹范畴的世界跟经验世界和实践领域分开的做法,都或多或少意味着返回纯粹静观的路线,都意味着放弃改变世界的努力。⁴⁷说到底,这样一种态度还是有利于占少数的统治阶级,他们有理由把实证主义看做一种接近现实的危险学说。

102 大多数人却并不为此感到担忧。柏拉图的理念论在公元前4世纪的雅典所发挥的社会作用,跟德国唯心主义哲学在18、19世纪的德国发挥的社会作用相同:它用反对现实主义和相对主义的论据,给反动阶级提供了最宝贵的武器。柏拉图(《智者篇》,234 B)的政治保守主义也决定了他那具有复古倾向的艺术理论:他拒绝造型艺术中新出现的错觉主义趋势;他喜欢伯里克利时代的古典主义艺术,崇拜严谨的、似乎遵循亘古不变法则的埃及艺术(《法篇,第二卷》,656 DE)。他反对艺术中的新生事物,就像他反对一切新生事物,把无论什么地方出现的新生事物都视为混乱和衰败的先兆一样。⁴⁸

柏拉图将诗人逐出其理想国,是因为诗人停留于经验现实,停留于来自现象世界的感官印象,也就是停留于似是而非和虚假的真理,每当他们试图用其浅显的表达手段来把握纯粹理念,把握纯粹的精神和应该存在的事物的时候,都会造成粗糙

化和面目全非的效果。这是历史上的首次“破坏圣像运动”——柏拉图之前还没出现过敌视艺术的事情。人们第一次对艺术可能的影响产生顾虑的时候,也正是唯美化世界观崭露头角的时候。在唯美化世界观的推动下,艺术不仅获得了自己的地位,而且在其发展过程中呈现出损害和吞并其他文化形式的态势。这两种现象密切相关。只要艺术是中立的,是可以随意利用的宣传工具,只要它仍然是一种局限于自身领域的表达手段,人们就用不着担心什么;只有当审美文化发展到一定阶段,当对形式的欣赏导致对内容的完全冷漠的时候,人们才认识到艺术有可能成为从内部发作的毒药,成为自身营垒中的敌人。公元前4世纪充满战争和失败,也经历了战争带来的繁荣和战后出现的繁荣,公元前4世纪的私营经济蓬勃发展,出现了有强大购买力的新兴社会阶层,这些新贵阶层把利润部分投资于艺术品,使艺术品收藏逐渐变成社会地位的标志。从公元前4世纪开始,人们才过高估计艺术的价值,才拿审美价值指引生活,才用审美范畴去解答人生问题,柏拉图拒斥艺术的态度只能解释为对唯美主义的反动。如果仅仅是在理论上认识到艺术的表达手段离不开感性的形式,他大概还不至于如此敌视艺术。

103

审美文化普及到新的社会阶层,这使那些和生活有直接关系的新的艺术价值得到人们认可,使其他的从一直无竞争对手的社会上层的文化传统中产生的价值被淘汰。维拉莫维茨-默伦多夫认为,亚里士多德的一整套恐惧和怜悯理论与观众的更新换代有关。他把亚里士多德的理论视为多愁善感的倾向开始主导戏剧的标志,说亚氏理论表达了“市侩的情感”;人们带着这种情感去剧场,“目的在于逃避日常困苦几小时”,再哭他个痛快。⁴⁹公元前4世纪艺术的一个典型特征就是选才扩展到新的领域,出现了新的主题和体裁,这一现象主要和两个崭新的时代因素有关。一是新的情感主义的出现。这表现在人们普遍需要更加强烈的刺激,和戏剧的新观众群的多愁善感的市侩情感只有部分重合。二是打破了一直把新题材排除在可以进行艺术表现的范围之外的禁忌。肖像和传记属于一类违禁题材,裸体女人属于另一类。新观众群的出现决定了趣味的转变,趣味的转变则使像阿波罗、阿佛罗狄忒、阿耳忒弥斯这些更年轻、更有活力的奥林匹斯神的艺术形象越来越受欢迎,宙斯、赫拉、雅典娜这些年长而且尊贵的神则因此受到冷落。⁵⁰这个世纪最引人注目的一个艺术现象——雕刻艺术脱离建筑艺术——也可能跟资本雄厚的新兴食利阶层的出现有关。直到公元前5世纪末,绝大部分雕刻生产都和建筑艺术有关;即便不属于严格的建筑雕塑,雕塑作品也必须和建筑框架相吻合。但是随着越来越多的私人资本取代官方的艺术投资,更小型、更便于携带、更有私人情趣的雕像也越来越多。在公元前4世纪,雅典没有修建哪怕一座大型神庙;雅典的建筑业没

104

有赋予雕刻家们重任。与此同时,一座座宏伟的建筑在东方拔地而起,东方的大型雕塑艺术也随之继续发展。

第五节 希腊化时期

105 在希腊化时期,也就是在亚历山大大帝之后的300年里,历史发展的重心完全从希腊转移到东方。但影响却是相互的,我们在此见到人类历史上第一个真正国际融合的文化。正是各民族文化的平均化赋予了希腊化时期非常突出的现代特征。各地区的发展趋势得到平衡,不仅西方和东方、希腊世界和蛮族世界,而且横亘在即便不说不同阶级也可以说不同阶层之间的鸿沟也被铲除。尽管财富差别日益增大,资本积累越来越集中,无产者阶层不断扩大⁵¹,一言以蔽之,尽管阶级对立日趋尖锐,社会却在某种程度上向平均化发展。其结果便是取消了世袭特权。自部落国家结束以来就以取消等级差别为目标的历史发展才由此告终。为了普及英雄观,智者派发展了一种全新的、不依赖出身和地位的英雄观念,他们由此迈出了关键的一步。平均化过程中的第二个重要发展,则要归功于斯多噶派,他们努力使人的价值也摆脱种族和民族特征。他们毫无偏见的民族观无非反映出塞琉西王国的一个既成事实,就像智者派的自由主义也无非反映了从事商业和手工业的市民阶级的处境一样。

106 只要更换了居住地点,塞琉西王国的任何人都可以成为任何一个城市的公民。这一事实已经证明城邦公民的概念业已消亡。现在的国家公民是一个经济共同体的成员;是行动自由而非某个传统意义上的社会群体的成员身份给他们带来了好处。利益共同体存在的基础并非相同的种族和国籍,而是个人机会均等。塞琉西王国已经达到跨国资本主义的水平。国家鼓励经济领域推行适者生存的原则,因为事实证明,在生存斗争中行之有效的东西对世界帝国的内部建设也十分有用。传统贵族竭力保持遗世独立的状态,竭力保持其血统的纯洁性和传统文化,所以完全无法胜任这样一个帝国的组织和管理的工作。新兴国家任其自生自灭,加速构建一个由市民阶级组成的、单纯依靠经济势力的、不带任何种族和地位偏见的上层社会。这个在经济上十分灵活、不受任何业已僵硬和空洞的传统的束缚而且具有能够即兴发挥的理性思维的社会阶层,在 worldview 方面和过去的中间阶层非常接近,他们是希腊化时期生活在这个世界帝国的各民族之间最好的政治和经济纽带。

国家最推崇的理性主义体现在文化生活的各个领域:这不仅体现在种族和阶层的平等,体现在打破一切妨碍经济自由竞争的传统,而且体现在跨国的科学和艺术

术活动上,体现在文学和艺术交流上。该机构把文明世界的文人和学者纳入一个巨大的工作组,建立起中央研究机构、博物馆和图书馆,在精神领域也推行劳动分工的原则。在理性主义的影响下,各地都出现了行业分工的工作集体,取代了传统的组织,精神生产也不再立足于立场和观念,而是立足于竞争和成绩。这个希腊化时期的世界帝国不管其官吏的出身和信仰而将他们调来调去⁵²,而资本主义流通经济又让其主体脱离家乡和祖国,同样的,艺术家和研究者也纷纷脱离乡土,汇聚到大型国际文化中心。

公元前5世纪的智者派,甚至连僭主时期的文人和艺术家都已离开自己出生和成长的城市,过着四海为家的生活。但这只是意味着他们挣脱了一些旧的纽带,却没有找到新的纽带。在希腊化时期才培养出一种取代了昔日忠于城邦的、现在鼓舞着整个知识界的新的团结精神。这种团结感使学者们得以在科学研究领域展开前所未有的合作,他们分配任务,整合研究成果,简言之,使他们的工作方法有了一种以业绩为转移的、似乎是直接从合理经营的原则中引申出来的理性主义。尤利乌斯·卡斯特说过,精神生活的“物化”一般都被视为我们这个技术时代最典型的特征,其实这一现象在希腊化时期就已出现。⁵³希腊化时期就已排除个人因素,就已经把任务化整为零,然后在劳动集体里面进行分配,完全不问个人能力与个人好恶。这个庞大帝国的管理机器,帝国不得不扩大和维持的集权化的官僚机构和官僚等级制度,给这种技术化的、机械地综合个人劳动并且进行排序的精神劳动的组织工作树立了榜样。⁵⁴研究工作搞得如此专业化和非个人化,其必然的结果便是纯粹追求博学的倾向和折中主义的危险。希腊化时期这两种倾向首次在西方文化史上崭露头角,也最让我们联想到我们这个时代的精神。折中主义不仅是希腊化时期的科学研究,也是其艺术生产的一个基本特征。这个时代有一种向历史看齐的审美眼光,对古董怀有浓厚兴趣,也很能理解过去的各种艺术风格,所以人们囫圇吞枣地接受各种影响,新建的艺术收藏室和博物馆又使这一倾向变本加厉。尽管过去也有君主和私人搞收藏,但是有系统、有计划地搞收藏是现在才出现的事情。现在人们才努力修建“完整的”、展现整个希腊艺术发展历程的古代雕塑收藏馆,才对原作缺失的重要作品进行复制,以填补空白。就这种科学规划而言,希腊化时期的艺术收藏给我们的现代博物馆和美术馆开启了先河。

以前各时代的艺术风格也并不总是统一的,各个艺术发展时期也常常出现社会上层的形式严格的艺术和社会下层的形式松散的艺术并存或是保守的宗教艺术和进步的世俗艺术并存的局面。但是在同样的社会环境中产生截然不同的艺术风格和艺术趣味,而且给同属一个阶级、同属一个文化层次的人生产风格迥异的艺术

107

108

品,这样的时代在希腊化时期之前不曾有过。希腊化时期的“自然主义”、“巴洛克”、“洛可可”、“古典主义”虽然是先后登场,最终却是同台献技。公众的喜好一开始就出现分化,有欣赏激情澎湃的,也有欣赏似水柔情的,有人喜欢庄严肃穆,有人则喜欢风俗画格调,有人喜欢宏大艺术,有人则喜欢小巧和温柔。公元前6世纪人们发现了艺术的自主性,公元前5世纪坚决捍卫了艺术的自主性,公元前4世纪则把艺术自主性变成了唯美主义。到了希腊化时期,艺术自主性又变为一场自由自在、炉火纯青的形式游戏,变为一场以抽象的表达方式为对象的实验,不管这种自由带来多么优秀的艺术品,它终究还是让那些按照古典主义艺术制订的标准发生动摇并且失去其价值。古典风格原则的瓦解和艺术消费者以及艺术趣味主导者阶层的社會结构变化有着直接的联系。这些人越是参差不齐,同时涌现的艺术风格就越是庞杂。公众结构中最重要变化,是迄今为止在艺术领域没什么影响力的中间阶层变成了有着稳固的经济和社会地位的艺术品新买主。这个阶层评判艺术的标准当然不同于贵族,尽管他们努力以多种方式、常常还野心勃勃地来适应这个精英集团的趣味。在艺术消费群体中,对整个艺术发展起着决定性影响的另一个新的因素是生活在宫廷中的君主们;他们对艺术的要求又完全不同于贵族或者资产阶级,尽管贵族和资产阶级都极力模仿他们的派头,都在自己的比较朴素的艺术范围内追求夸张-奢华的宫廷艺术风格。这样,古典主义艺术传统一方面与市民阶级的风俗画式的自然主义风格,另一方面又与宫廷趣味那种奢侈的巴洛克风格合二为一。按照资本主义方式组织起来的艺术生产也以折中主义方式丰富了艺术形式的宝库,因为它立足于当时盛行的唯美主义,创造出一种跟时尚潮流似的、周期性更新的艺术品需求。当时的陶器作坊已部分达到批量生产的水平,与此同时,人们开始大规模地复制雕塑杰作。进行艺术复制的人员和地点可能都和原作的生产紧密相连。从事复制工作的艺术家自然容易受到诱惑,会拿不同的风格来搞单纯的游戏。

109

艺术和艺术门类的融合也符合这一时期的风格折中主义的潮流。这是希腊末期的又一个典型现象,而这个现象在公元前4世纪就已初显端倪。这首先表现在利西波斯和普拉克西特利斯那些带有绘画的雕塑作品上面,但在其他艺术门类中同样存在,尤其是在戏剧上面。欧里庇得斯的作品就充满了抒情和雄辩内容。从这类越界现象可以看出扩张的艺术意志,也正是这种扩张的艺术意志让肖像、风景、静物这类以前不曾出现或者只是偶尔出现的题材大受欢迎,尽管人们有时仍然把它们当陪衬使用。这些题材反映出一种实事求是的态度,而这种态度也主宰着这个时期受制于商品范畴的经济精神。在迄今为止的艺术中,人几乎是唯一的表现对象,现在人几乎到处都给来自物质世界的题材让道。在精神劳动的组织工作

110

中得以实施的“物化”原则也由此出现在艺术题材中。不仅是静物画风景,把人看做大自然的组成部分的自然主义肖像也是这一时代倾向的征候。

与这个时代高度发达的肖像艺术遥相呼应的文学体裁,是越来越受欢迎的传记和自传。⁵⁵洞察人性的犀利目光越是成为经济竞争中不可或缺的武器,“人性档案”的价值就越是明显。人们对传记文学兴趣倍增,当然也和越来越深入的哲学自我反思,和亚历山大大帝重新唤起的英雄崇拜,在某种程度上甚至和新出现的宫廷社会成员彼此间的个人兴趣有关。⁵⁶另外两个文学体裁——长篇小说和“市民”喜剧——的出现也要归功于这个时代心理学兴趣。希腊文学中的虚构故事,主要是发生在读者身边而非遥远的传说世界中的爱情故事,是希腊化时期的创造。⁵⁷米南德的喜剧也是写日常生活。城邦民主社会和酒神崇拜瓦解之后,传统的政治喜剧和欧里庇得斯的悲剧中那些生气勃勃的东西全都保留在他的剧本里。他的剧中人物来自中下层,剧情则围绕爱情、金钱、遗产、吝啬的父亲、轻浮的儿子、贪财的妓女、行骗的寄生虫、狡猾的仆人、弃婴、让人分不清的双胞胎兄弟、失去的父母和失而复得的父母展开。爱情的主题必不可少。欧里庇得斯在这方面也是希腊化时期的开路先锋。在他之前,爱情从未成为戏剧冲突的主题;是他发现了爱情适合做戏剧的主题,尽管到了希腊化时期爱情才成为戏剧情节的杠杆。⁵⁸爱情的主题也许是市民喜剧中最能反映市民精神的东西,因为剧中恋人的反抗对象不再是神与鬼,而是市民世界的秩序,是棒打鸳鸯的父母、富有的情敌、背叛者的书信还有晦涩难解的遗嘱。很明显,这一出爱情阴谋游戏与生活的“祛魅化”⁵⁹和理性化、与当时完善的货币经济和主宰人们思想的商业精神有关。

111

现在市民阶级总算有了自己的戏剧。市民戏剧在每一个小城市都有简单的演出场所;大城市的市民剧场则是那些用石头和大理石建造的豪华建筑。这些建筑的遗迹保留至今。说到希腊戏剧的时候,我们首先想到的就是这些剧场,它们不是为埃斯库罗斯和索福克勒斯,而是为一度遭受诋毁的欧里庇得斯和他后来的竞争者兴建的。他的形形色色的竞争者不仅包括米南德和赫罗达斯,还包括玩杂技的和吹笛子的、玩高抛技巧的和做滑稽模仿的。这和1500年后莎士比亚的竞争者没什么两样。

第六节 帝政时期和希腊末期

希腊化时期结束之后,是罗马艺术一统天下;进入帝政时期后,不是希腊艺术,而是罗马艺术代表着艺术进步的方向。希腊化时期臃肿的巴洛克艺术和纤巧的洛可可艺术都是气数已尽,最终只能重复老掉牙的形式,罗马则在皇帝当权和中央集

- 112 权的背景下创造出一种或多或少比较统一的“帝国艺术”⁶⁰,这种艺术因为其现代性而逐渐成为帝国境内的主流艺术。奥古斯都时代的艺术尽管有些“市民气”的枯燥和乏味,却仍然带有强烈的希腊化倾向,在弗拉维乌斯和图拉真当政期间,罗马艺术才越来越明显地显出自己的特色,在帝国后期完全占据了优势。罗马的希腊艺术的追随者一开始就局限在贵族圈子和知识分子圈子;中间阶层对希腊艺术没什么感受,下层人民当然更是如此。在西罗马帝国的最后几百年里,贵族阶级失去了主宰地位,并且离开了城市,不少皇帝和将军都是当兵出身,而且来自外省。当时最重要的宗教运动自下而上地发展壮大,艺术中也弥漫着一种民间和外省的气息,古典主义理想逐渐受到排挤。⁶¹艺术,尤其是肖像雕刻艺术的发展继承了古老的伊特拉里亚-意大利传统,这一传统在阿特里地区制作的先祖蜡像中从未中断。⁶²把这些肖像统统称为“民间风格”也未免过于离谱,因为即使共和国时期的贫民阶层也可以享受城市贵族的特权⁶³,可以在送葬游行的时候展示先祖的蜡像⁶⁴,但是蜡像崇拜的习俗依然和贵族的葬礼密切相关(波利比奥斯:《历史》第6卷第53节;小普林尼:《书信集》第3卷第5节;尤维纳利斯:《第八首讽刺诗》),不可能传到广大的下层。这一习俗有多么普及并不重要,重要的是,罗马人的肖像艺术多半服务于私人用途,它和几乎完全局限在公共纪念雕塑的希腊肖像艺术截然不同。知道这一点,我们首先可以明白罗马肖像为什么具有一种无拘无束、直截了当的自然主义,这种自然主义风格最终也渗透到公共用途的艺术品当中。这绝对不是一个单
- 113 一的发展过程。这中间自始至终都存在两种并行不悖的趋势:一是宫廷贵族欣赏那种希腊式理想主义的、古典主义类型化的、表现夸张激情的艺术风格,二是中间富裕阶层欣赏的平铺直叙的本土自然主义风格。民间艺术风格并不是在所有艺术领域都同样彻底地排挤掉精英艺术。精英艺术在向充满下层的朴素和表现主义的直截了当的罗马晚期艺术投降之前,还从一种印象主义的、让下层人民大惑不解的艺术语言中得到片刻的安慰。

在奥古斯都时代,由于还受到希腊艺术的巨大影响,雕塑在艺术领域独领风骚;但在这个时代结束后,绘画越来越明显地走到艺术前台,最后至少把建筑雕塑和大型雕塑彻底赶下了台。及至公元前3世纪,人们已经不再模仿希腊雕塑,在随后的两个世纪里,绘画成为主要的室内艺术。⁶⁵绘画是地地道道的罗马晚期艺术和基督教艺术,就和雕塑曾经是标准的古典艺术(kat' exochen)一样。绘画同时也是罗马帝国的大众艺术,也就是面向大众并且使用大众语言的艺术。绘画创作从未如此繁荣,也从未有过如此平凡、如此短暂的用途。⁶⁶谁想对公众发话,向公众报道重要事件,让公众相信自己正确,让公众支持自己的事情,他最好利用绘画。凯旋

的将领往往让士兵扛着大型宣传画,用图画向老百姓报道战绩、描绘攻城略地和打败敌人的场景。法庭辩论时起诉人和辩护人都用图画向法官和听众说明官司的来龙去脉,描绘犯罪事实或者是被告不在现场的证据。信徒们把绘画当作供物捐赠,通过绘画讲述脱险经历,对于其个人来说重要的细节一个不漏。提比略·森普罗尼乌斯·格拉胡斯把表现他的胜利之师在贝内文托如何受到款待的画献给自由女神,图拉真让人把他的征战经历变成了雕塑,某某面包师则请雕刻家细细描绘其面包制作过程。⁶⁷绘画什么功能都有:新闻报道,社论,宣传工具,宣传画,画报,图解历史,动画片,电影杂志,电影戏剧。人们如此醉心于图画,这不仅表示他们对逸闻趣事、对真实报道、对现场目击和纪实充满兴趣,而且流露出一种天真的、永不餍足的观看欲望,一种充满孩子气的图片嗜好。所有这些都像是来自成人连环画,有时也像是来自——就像刻画在图拉真纪功柱的螺旋条纹上面的东西——“画轴”(rollbares Bilderbuch)。⁶⁸这种画想给人一种事件绵延不断的印象,制造出我们今天所说的电影效果。毫无疑问,这些绘画和浮雕所努力满足的愿望本身就带有某种低级的、非艺术的成分。经历一切,亲眼目睹一切,这是一种极其天真的愿望;不接受任何转述的东西、不想用在艺术更为发达的时代恰恰被视为艺术本质的婉转形式来传达任何事情,则是一种极其幼稚的想法。

114

这种本来只是为了满足没文化修养的社会阶层的趣味的蜡像馆风格和电影艺术风格,这种对“真实、有趣”的故事细节的乐趣,这种为尽可能直观、尽可能完整地描述一个有纪念意义的事件而付出的努力,却造就了造型艺术的叙事风格——基督教风格和西方风格。古代东方和古希腊的艺术品追求造型效果、宏大效果、纪念碑效果,没有或者少情节,缺乏叙事性和戏剧性;罗马和西方基督教艺术重图解,重叙事-错觉效果,追求戏剧和电影的动感。古代东方和古希腊艺术几乎全是展示性图画(Repräsentationsbilder)、基本生活场面(Seinsschilderungen)和单个的人物形象,罗马和西方艺术多半是历史画、图画故事、场景描绘,也就是用视觉-空间手段来捕捉一个本质上属于时间范畴的现象。在无法回避这一任务的时候,希腊艺术和希腊化的罗马艺术便采用一种特殊的表现手法。这种手法遵循莱辛所说的“最富于孕育性的顷刻”的原则,把完全在时间中展开的情节压缩成一个本身静止不动的但又蓄势待发的场景。莱辛把这看做是造型艺术的基本手法,实际上这只是希腊古典艺术和近代艺术采用的手法,弗朗茨·维克霍夫在罗马后期艺术和中世纪-基督教艺术中发现了一种与之截然相反的手法。维克霍夫称前者为间断表现法,称后者为连续表现法。⁶⁹他所理解的连续表现法,其实就是那种诞生于叙事的、图解式的、“电影式”的艺术意志的叙述方式。这种叙述方式把一个情节前后

115

不同的阶段一个接一个地并列放在同一个场景框架或者风景框架里面,而且让主要人物在每一个阶段都出现,使这些场景产生我们在幽默讽刺画报上面看到那些图画故事所产生的效果,并且让人联想起连续不断的电影画面。只不过电影中的运动是真实的运动,造型艺术中的运动却是错觉产生的运动。前后相继的印象可以和一张张静止的电影胶片、但不能和电影屏幕上的活动画面进行比较。尽管如此,二者——连续表现法和电影——的艺术意志是相同的。它们都渴望完整性和直接性,尤其渴望作为表达手段的图画,因为图画甚于文字,图画更详尽,更直接,更不需要前提条件。

- 116 罗马后期艺术的另外一个重要风格类型是印象主义。与采用表现法的叙事风格相反,印象主义风格有抒情意味,试图捕捉完整的、独一无二的主观和瞬间视觉印象。维克霍夫认为印象主义手法是连续表现法的前提和有机补充;⁷⁰但如果直接把这两种风格结合起来,似乎又没什么道理。它们出现在不同的时间点,产生的内在和外在线条也各不相同:公元1世纪的印象主义是古典主义艺术过于发达的尾声,连续表现法在公元2世纪才出现,起初它只是一种本身很不符合希腊精神的艺术意志的庸俗而粗糙的形式。二者起源于不同的社会阶层,几乎从未出现在同一部作品里面。连续表现法出现的时候,古希腊的印象主义已过鼎盛期,只有一些表面技巧随着绘画的手工传统保存了一段时间,直到绘画的手工传统也最终失传,被人遗忘。连续表现法和叙事的、注重题材情节内容的艺术风格不是补充而是吞噬和摧毁了印象主义绘画技巧。连续表现法本身符合反自然主义的艺术意志,所以在艺术史的两大自然主义时期——古希腊和近代——消失得几乎无影无踪。维克霍夫声称连续表现法主宰了从2世纪至16世纪的整个西方艺术,这话让人觉得不可理喻。连续表现法在哥特式艺术后期就不再是规律性现象,文艺复兴之后更多是一种例外。不管怎么说,我们不可能在连续表现法的叙事错觉艺术和印象主义风格的视像错觉艺术之间找出任何内在关联。

- 117 但是,印象主义也导致了古希腊艺术的终结,尽管它的破坏方式和叙事风格有所不同。印象主义把人物表现得更轻盈,更虚空,更扁平,更简略,由此在某种程度上造成人物形象的非物质化;而由于成为色彩和氛围的单纯载体,失去了肉体的分量、架构的稳定性和肉体的内涵,印象主义人物似乎先天适合表达思想内容和超验内容。⁷¹这样,具有自然主义和唯物主义倾向的印象主义就为自己的风格对立面——表现主义——的出现铺平了道路。⁷²这使人联想起旧石器时代绘画的表现主义风格。众所周知,旧石器时代的表现主义成为新石器时代几何图形风格的开路先锋,而后者也是与之针锋相对的风格。这两个例子使我们同样清楚地看到,各种

风格形式的意义是多么暧昧,风格形式又多么容易成为截然不同的世界观的载体。第四代庞贝风所表达的具有高超的暗示技巧的印象主义是罗马都市贵族创造的最精湛的艺术表达方式;但基督教卡塔康堡里面那种无重量、无体积的印象主义又成为出世的、放弃尘世生活和物质生活的基督徒的代表性艺术风格。

古希腊艺术的人物刻画从正面律发展到正面律;从古风时期的单面艺术和直线艺术发展到古典主义时期的灵活性和希腊化时期巴洛克艺术的扭曲形象,再发展到一种新的、扁平的、对称的、正襟危坐的正面构图艺术。⁷³艺术从依附宗教发展到自治和唯美主义,然后重新依附宗教;从专制社会的表现形式发展到民主社会和自由主义的表达工具,最后又成为新的思想权威的表达工具。人们是把这最后一个发展阶段当成古希腊艺术史的结尾而将它纳入这段历史,人们是赞同德罗伊森有关古希腊凭借自身力量超越了自身和异教文化的观点,还是把这最后一个发展阶段视为新纪元的开端,那只是如何分类、如何划分历史时期的问题。但有一点是毋庸置疑的:就像在罗马的永佃权和封建制度之间存在某种连续性一样,人们也能在古希腊和古罗马的后期艺术和基督教中世纪的艺术之间发现某种连续性。⁷⁴

118

第七节 古希腊和古罗马的诗人和艺术家

从古希腊到古罗马,有一个状况几乎没有任何改变,或者说没让人察觉出任何变化,那就是人们看待造型艺术家以及造型艺术家和文人的关系的视角。文人有时还获得很高的荣誉,他们被看做先知、预言家、歌功颂德者和神话阐释者;造型艺术家则是没有思想的工匠,他们的工钱就是他们应得的全部报酬,他们一直是这种形象。有几个因素造成了这种差别:首先是造型艺术家按劳取酬,而且毫不掩饰,文人则是主人家的座上宾,寄人篱下的时候也是如此;其次,画家和雕刻家干的是脏活,接触的是黏糊糊的材料和工具,诗人却是衣着整洁,双手洁白。对于生活在非技术时代的人们而言,这一反差具有我们难以想象的分量。但主要还是因为造型艺术家干的是手工活,他们要完成艰难的任务,要付出体力,诗人的艰辛却没人看见。人们蔑视靠劳动为生的人,蔑视任何职业和生产性劳动,个中原因在于这类活动与传统的贵族运动——执政、打仗、体育——相反,有低人一等、伺候人和听命于人的意味儿。⁷⁵在一个农牧业非常发达到由女人掌管的时代,打仗成为男人的主要事业,打猎成为男人的主要运动。这两者都需要体力和训练,需要勇气和灵活性,所以极其光荣;相反,任何需要耐心、细致、消耗精力的劳动的事情都是弱者的标志,所以很丢脸。由于某种思想跳跃,人们感觉任何生产劳动、任何谋生的活计

119

都很丢人现眼。人们看不起这些活儿,所以让奴隶来干,但这不像有人所说的,因为这是奴隶干的活儿,所以让人看不起。从体力劳动联想到做奴隶,这一联想最多使人固守原始的地位观念,这些观念本身显然比奴隶制更古老。

古希腊和古罗马一面蔑视体力劳动,一面又把艺术当作祭祀手段和宣传工具,给予艺术很高的评价。为了解决这一矛盾,人们将艺术品和艺术家区别对待,就是说,崇拜作品,同时又蔑视作品的创造者。⁷⁶现代人在无法维持艺术家等于艺术品的神话时,往往把艺术家置于艺术品之上。如果拿这种现代观念和古希腊古罗马的立场进行对比,我们就会看到当初和现在对劳动的看法多么不同。这种差别是巨大的,即便像凡勃伦所声称的那样,人们至今也没有摆脱以不从事生产性活动为荣的原始观念。⁷⁷这种观念对古希腊和古罗马的束缚无论如何也比对我们的束缚牢固许多。只要尚武的贵族阶级统治着希腊,以不劳而获和海盗行径为荣的原始地位观念就不会改变;他们的统治结束后,马上有一种类似的地位观念取而代之:以竞赛优胜为荣。贵族们放下武器之后,体育比赛就被看做唯一高贵而荣耀的活动。因此,新的生活理想重新和争斗思想联系在一起,争斗将成为好斗者的毕生事业,同时要求他们必须具有能够过食利者生活的资本。

对于希腊的统治阶层及其哲学家,“充足的闲暇”是美和善产生的前提——闲暇是一种财富,有了它人们才觉得生活有意义。有闲之人才能获得智慧,获得内在自由,才能主宰和享受生活。很明显,这种生活理想有赖于食利者阶层的生活方式。他们信奉美善一体的理想,全面培养自己的身体素质和精神素质,蔑视片面的专业知识和狭隘的专家,由此表达的是一种超越职业的理想。但如果柏拉图在《法律篇》(643E)中强调促进个人全面发展的派地亚(Paideia)和职业技能的差别,他就不仅仅是要捍卫希腊贵族的美善一体理想。很明显,他对在民主社会中成长起来的市民阶层非常反感,因为他们是造成职业分化的罪魁祸首。在柏拉图看来,任何一门特殊专业、任何一种界限分明的活动都是粗俗的,粗俗又是民主社会的一个典型特征。⁷⁸

市民阶级的生活方式战胜了贵族阶级的生活方式,这在公元前4世纪和希腊化时期促使人们部分修正了旧有的地位观念,但即便在那个时代人们也没觉得劳动本身有什么光荣,劳动绝对没有符合现代资产阶级劳动伦理的教育价值,当时的人们只是原谅劳动,原谅就业者的劳动。布克哈特就指出,蔑视劳动的,不仅是希腊的贵族阶级,还有希腊的市民阶级,他们和中世纪的市民阶级形成鲜明对照,后者高举劳动光荣的大旗,不仅没有接受贵族阶级的荣辱观,反倒强迫贵族阶级接受劳动光荣的理想。布克哈特认为,一个民族的人生理想所产生的条件,对于他们赋

予劳动多少价值具有决定性影响。现代西方的人生理想源于中世纪的市民阶级。中世纪的市民阶级不仅在物质财富而且在精神财富的积累方面逐渐超过了贵族阶级。古希腊的人生观则诞生在英雄时代,诞生在一个“无功利的世界”,并由此留下一笔让希腊人坚守了好几百年的精神遗产。⁷⁹当竞赛理想随着城邦的没落而没落的时候,人们才开始重新评价劳动和造型艺术;不过,古希腊在这方面未能出现根本的变化。

在古典主义时期的雅典,尽管造型艺术作品对于四面凯歌并乐于炫耀其势力的城邦具有闻所未闻的意义,画家和雕塑家的经济和社会处境却跟他们在英雄时代和荷马时代的处境没什么两样。艺术仍然被看做单纯的手工技巧,艺术家仍然被看做与高级的精神价值无缘,是与知识和文化无缘的普通匠人。艺术家的报酬仍然很低,他们仍然没有安家落户,过着四海为家的艺人生活。伯恩哈特·施魏策尔认为,造型艺术家的处境没有改变,是因为整个的希腊自由社会的经济条件都没有变化,都很差。⁸⁰在古希腊,只有城邦是艺术品的大客户;作为艺术创作的委托方,城邦几乎没有竞争者;由于艺术品的制作费用比较高,没有任何个人能够和城邦较量或者哪怕与之比肩而立。艺术家之间倒是存在激烈竞争,这种竞争并没因为城邦之间的艺术攀比而减弱。无论城市之间还是在艺术家个人之间展开竞争,其目的都不是为了在自由的艺术市场上获得声望。

亚历山大大帝当政时期艺术家的生活境遇明显出现好转,这和为征服者开展的宣传工作有着直接的关系。不论作为荣誉的授予者还是获得者,艺术家都是新一轮英雄崇拜中产生的个人崇拜的受益者。塞琉西王朝皇室的艺术需求和私人手里积累的财富促进了艺术消费,提升了艺术的价值和艺术家的声望。哲学和文学修养最终也进入造型艺术家的圈子;他们开始把自己从手工业中解放出来,形成一个有别于工商业者的独立阶层。从艺术家对生活的回忆和其逸事中就可以看出在古典时期之后发生了多大变化。画家帕拉修斯的作品署名表现出在不久前还无法想象的自恋心态。宙克西斯通过艺术创造赚来的财富超过了他之前的任何一个艺术家。阿佩莱斯不仅是亚历山大大帝的御用画家,而且是他的知心朋友。有关画家和雕塑家如何怪异的故事也流传起来,后来还出现一些让人联想到现代艺术家崇拜的现象。⁸¹为这一切推波助澜或者说掀起这股新思潮的,是一种新思想。这种思想被施魏策尔概括为“造型天才的发现”,其源头是柏罗丁的哲学。⁸²柏罗丁把美视为神性的本质特征;根据他的形而上学,现实事物唯有通过美,唯有通过艺术形式,才能重新获得因为离开神而失去的整体性。⁸³这类学说的传播显然会大大提高艺术家的声望。艺术家的头顶上浮现一轮在史前时代就曾环绕他的先知和神灵

123

附体的光环。他再次以巫术时代的形象出现,成为神灵附体、通晓神秘事物的、具有神授能力的人物。艺术创造活动有了神秘合一^①的特征,离理性世界越来越远。狄奥·克利索斯托墨斯在公元1世纪就拿造型艺术家和巨匠造物主(Welt-Demiurg)作比较;新柏拉图主义扩大了比较范围,同时强调艺术活动的创造性因素。

124

这种转折可以解释后来特别是罗马帝国帝政时期和帝国晚期对造型艺术家的矛盾态度。在罗马帝国的共和国时期和帝政初期,人们对手工劳动的价值和艺术家职业的看法与英雄时代、贵族时代和民主时代的希腊完全一样。在罗马,由于最古老的回忆来自乡村居民,对劳动的蔑视和原始武士阶层没有直接关系,而是在经历一个连富人和头面人物也下地劳动的时期之后⁸⁴,重新回到一些早就失去历史连续性的观念。公元前3世纪和前2世纪统治罗马的那些尚武的农民和劳动有着较为紧密的关系,但是他们对艺术和艺术家从来就没有多少好感。在罗马文化经历了货币经济和城市化改造,在罗马文化希腊化之后,先是文人然后是造型艺术家的社会地位逐渐产生变化,但是在奥古斯都时代情况才有了比较明显的变化。这一方面反映在文人的先知形象,另一方面反映在与王室的艺术赞助活动同时进行的私人艺术赞助的规模和形式。和文学相比,造型艺术的地位仍然很低。⁸⁵虽然在帝政时期贵族业余画画已经蔚然成风——不少皇帝也附庸风雅(尼禄、哈德良、马尔克·奥勒利安、亚历山大·塞维鲁、瓦伦提尼安一世都画画),雕刻创作仍然被看做下里巴人的活动,这可能因为雕刻更费力,需要更大型的技术设备。其实人们也只是在不为挣钱画画的时候把绘画看做阳春白雪。成名画家就不再为自己的创作收取报酬。譬如,普鲁塔克之所以不把波利格诺托斯算作大老粗,就是因为波利格诺托斯用湿壁画装饰了一幢公共建筑,却没要任何报酬。

塞内加仍然代表把艺术品和艺术家区别对待的古希腊传统观念。“人们对神像顶礼膜拜,奉献祭品”,他说,“但是人们蔑视创作神像的雕塑家。”⁸⁶众所周知,普鲁塔克说过极其相似的话:“天性高贵的少年不会因为看见奥林匹亚的《宙斯像》和阿尔戈斯的《赫拉像》而希望成为菲迪亚斯或者波利克里托斯。”这番话分明是在贬低造型艺术家;但是他接着又说,我们的少年也不想做阿那克里翁,不想做菲莱蒙或者阿尔基洛科斯;即便我们——普鲁塔克如是说——喜欢这些作品,创造这些作品的人也不值得我们仿效。⁸⁷把文人等同于艺术家,这绝对不是标准的古希腊思想,由此我们可以看出帝政后期人们对所有这些问题的立场是多么的前后不一。文人成为雕塑家的难兄难弟,因为他也只是个专业人员,遵循一种可以精确表述的

① 原文是拉丁语“unio mystica”。——译者注。

艺术理论,就是说,他把神授灵感变成了理性化的技巧。我们在卢齐安的《梦》中也发现贯穿着普鲁塔克观点的同样一个矛盾,卢齐安虽然把雕塑表现为一个平庸而邈邈的妇人,把修辞学表现为一个轻盈剔透的发光精灵,但他又跟普鲁塔克唱反调,说什么崇拜神像就应同时崇拜神像的塑造者。⁸⁸如果说这些论述反映出人们对艺术家的认可,那这显然和帝政时期的唯美主义有关,和新柏拉图主义以及类似的哲学理论也有间接的关系。但是拒绝承认造型艺术家的地位——这种声音一直和另外一种声音并存,说明古希腊后期仍然受“给人看的悠闲生活”(凡勃伦语)这种史前身份观念的束缚,说明古希腊虽然有审美文化,但却无法产生像文艺复兴和近代天才观这样的思想。有了文艺复兴和近代天才观,人们才不会在乎天才通过什么形式、通过什么手段表达出来,只要它能够表现出来,哪怕把它表达不了的东西暗示出来。

第一节 早期基督教艺术的唯灵论

中世纪历史发展的统一性是人为划定的结果；它实际上分裂为三个各具特色的文化时期：早期自然经济条件下的封建领主文化、中期的宫廷骑士文化和晚期的城市市民阶层文化。横亘在这三个时期之间的鸿沟，比横亘在中世纪和它前后两个时代的鸿沟还要深。这不仅指封建领主、骑士阶层、市民阶层三者之间的差别比中世纪和古希腊罗马或者比中世纪和文艺复兴之间的差别还要尖锐，更重要的是，造成三者差别的历史变化——骑士功勋贵族（ritterlicher Dienstadel）的产生、封建实物经济转变为城市货币经济、诗歌敏感性的复苏、哥特式自然主义的形成、市民阶层的解放和近代资本主义的开端——对形成现代生命意识的作用甚于文艺复兴时期的精神成就。

说到中世纪艺术，人们一般都会讲它如何追求简单化和理想化，如何放弃深度空间和透视，如何随心所欲地处理身体的比例和功能，但这些特征大多只是对于中世纪早期具有典型意义，它们在城市和货币经济出现之后便失去了影响力。中世纪唯一一个不受这一转变影响的基本的艺术和文化特征，是建立在形而上学基础上的世界观。艺术虽然在从中世纪早期向中期的过渡中失去了牢固的思想纽带，但它依然带着深深的宗教和精神化烙印，依然是一个充满基督教思想、体现出教会等级的社会的表达工具。尽管有异端和邪教存在，僧侣们的思想统治地位却没有遇到任何挑战，他们建立的救赎机构——教会——的声望没有受到根本的损害，艺术的连续性由此得以保证。

128

在基督教刚刚出现的时候，完整的中世纪超验世界图景尚未形成；早期基督教的艺术还没有任何形而上的透明性，而这种透明性构成了罗马式和哥特式艺术风格的本质特征。有人把精神性看做中世纪艺术观的集中体现，¹其实这种精神性和古希腊罗马社会末期的异教徒就已信奉的未成型的唯灵论是同样一个东西。它还不具有能够代替事物的自然秩序的、自成一体的超自然秩序；它充其量表现出对人

的内心活动更有兴趣,也更敏感。不仅是古希腊罗马后期,就连早期基督教的艺术形式也只有心理而非形而上的启发意义;这是表现主义而非天启的形式。罗马后期的肖像人物常常瞪大眼睛,这表明他们的内心很复杂,思想很矛盾,生活非常情绪化;但这样的内心生活没有形而上的背景,和基督教本身没有关系。起决定性作用的是一些并非由基督教带来的因素。被基督教学说化解的矛盾在希腊化时期就已产生;那个纷乱的时代所提出的问题,基督教很快就给出了答案,为这个答案寻找恰当的艺术形式却需要好几代人的努力——基督教的学说并没有让人立刻找到这些形式。

- 129 前几个世纪的早期基督教艺术无非是罗马后期艺术的一种高级形态,如果不是其变种的话。这两种艺术风格非常相似,所以我们相信决定性的风格变化出现在古典时期和后古典时期之间,而不是在异教时代和基督教时代之间。早期基督教艺术的基本风格特征已经在帝政后期,尤其是在君士坦丁大帝时代的作品中初显端倪;这些作品同样倾向于精神化和抽象化,同样喜欢扁平、抽象、朦胧的造型,同样热衷于正面构图、展示权威以及等级观念,它们对有机生命、对植物界和生机盎然的世界照样冷漠,对一切有个性的、绝无仅有的、风俗画式的东西照样兴趣索然,简言之,它们同样表现出一种与古希腊罗马艺术精神背道而驰的、面向思想而非面向生活的艺术意志。我们看见这种意志在卡塔康堡绘画、在罗马教堂的镶嵌画和早期基督徒的插图抄本中变为现实。在专制君主制初期,古典后期那种面面俱到的场景描写艺术就开始向古希腊罗马后期那种言简意赅的纪实风格以及早期基督教的程式化风格和象征风格发展。此后我们可以看到内容如何一步一步地压倒形式,形式如何一步一步地变成了象形文字。基督教艺术从两个方向偏离了希腊古典时期的现实主义绘画(Existenzmalerei)。一是象征艺术,因为这种艺术所关注的,不是如何摹写世界,而是如何让神性存在浮现在人们眼前,如何表现神性存在的精神现状,并且把画面中的每一个细节都变成解读救赎学说的密码。艺术品的各个要素通过这种象征艺术获得的思想价值才能解释早期基督教艺术的许多本身叫人难以理解的特征;一是违背自然比例,按照其精神的重要性决定绘画对象的大小;二是搞所谓“颠倒的透视”²,把远处的主要人物画得比近处的次要人物大;三是对代表性人物进行展示性的正面构图;其四,对于无生命的装饰物总是敷衍了事,等等。让基督教艺术偏离希腊古典时期现实主义绘画的另外一条道路,则导向一种致力于再现场景、情节和趣闻的叙事-图解风格。只要不是圣像,早期基督教的浮雕、绘画、镶嵌画都在讲故事——都是图画《圣经》故事或者圣徒画传。这些艺术家很注意凸显故事的主题和发展线索。在《罗萨诺插图福音书》的一张刻画
- 130

犹大退还银币的插图中,大祭司坐的华盖的前排柱子中间有一根被祭司部分遮挡,尽管我们可以想象他是坐在柱子的后面。对于画家而言,强调祭司拒绝犹大的手势比展现与主要情节无关的细节重要。³

我们在此所见到的,是一种——至少就其初期而言——朴素的民间艺术,它在某些方面使我们想起自图拉真纪念柱以来就屡见不鲜的图画故事。罗马帝国的官方艺术也不断向这种原本很通俗的艺术风格靠拢,结果,最迎合下层审美趣味的早期基督教艺术更多是在质量而非在发展方向上与社会上层欣赏的艺术有所区别。卡塔康堡绘画肯定多半出自普通匠人、业余爱好者和半吊子之手。他们承担这样的任务,凭借的是思想而不是才气。不过,在那些具有悠久文化传统的上层阶级那里也能看到趣味和技巧的退化。我们再次遇到我们先前在从印象主义到表现主义的转折过程中看到那种发展的断裂。君士坦丁大帝时期的艺术和早前的帝政时期的艺术相比,犹如鲁奥的作品放在马奈作品旁边显得那样粗糙。这两次风格变化都源自被资本主义弄得四分五裂的国际化都市社会的思想转变,这个社会因为被行将灭亡的恐惧所折磨,把希望寄托在来自彼岸的帮助。在惶惶不可终日的氛围下,它首先关心的是新鲜思想,过去那些考究的形式则退居其次。无论在罗马帝国后期的异教艺术还是基督教艺术中,人们都能强烈地感受到这种氛围;唯一的区别,在于给高贵而富有的罗马人欣赏的艺术品仍然是真正的艺术家创作的,他们不大乐意给贫穷的基督教社团工作。即便在他们同情基督教思想并且甘愿少取报酬或者干脆不要报酬时也如此;这是因为基督徒希望他们改邪归正,别再为创作异教神像忙碌,越成功、越有身份的艺术家的,就越是难以做出这种让步。

131

那些认为中世纪的形而上世界图景在早期基督教艺术中就已初显端倪的研究者,往往把早期基督教艺术和古典艺术相比所暴露的缺陷阐释为有意和随意放弃的结果;他们从有关“艺术意志”的理论出发,把模仿性表达手段方面出现的任何缺陷都视为一种精神战果和好事情。每当一种艺术风格似乎无法完成某一项任务的时候,他们提出的第一个问题就是这种风格有没有完成该任务的意愿,而这一问题无疑属于“艺术意志”理论中最能开花结果的思想;但它只具有初步假设的价值,人们没有必要去遵守。如果把这种理论阐释到彻底否定意志和能力之间存在紧张关系的地步,那无论如何也是不妥的。⁴恰恰在早期基督教艺术中存在这种紧张关系,这点毫无疑问。人们称赞早期基督教艺术有意简化现实,称赞它胸有成竹地使用概括手法,称赞它带着明确的目标通过思想内容来升华现实,在多数情况下,这无非是艺术手段的贫乏与不足,无非是不由自主地放弃对自然形式的再现,以原始的手段草率构图。

132

在《宽容敕令》颁布之后,早期基督教艺术成为了官方艺术和宫廷艺术,也为上层人和文化人所欣赏,这时它才摆脱了畸形和笨拙。在像罗马的圣普登齐阿那教堂后殿马赛克这类作品中甚至出现了美善一体论的思想迹象,而在不久前,反感古典时期感性崇拜的早期基督教艺术还对它嗤之以鼻。至少在基督教获得承认后的一段时间里,教会淡化了只有心灵是美的、肉体和其他物质一样丑陋而且令人恶心的观点。变得富裕而强大的教会,让艺术家们把耶稣及其门徒刻画成高大而尊贵的形象,仿佛要把他们变成罗马贵族、变成皇帝任命的总督或者是富有影响力的元老。相对古典时期的艺术而言,这种艺术还不及基督教兴起的头几个世纪的艺术新颖。我们不如称之为第一次文艺复兴,这样的文艺复兴在中世纪几乎连绵不断,并从此成为艺术史的一个主导动机。

133 在基督教时代开始的几个世纪,罗马帝国的生活毫无改变;经济形式和社会形式跟过去一样,旧有的传统和制度被沿袭下来。所有制形式、劳动组织方式、教育机构和教学方法几乎没有什么变化,如果现在艺术观突然发生变化,那倒成了咄咄怪事。基督教信仰进入人们的生活,这充其量使古典文化形式失去原先的关联,古典文化形式仍然是人们想清楚地表达思想时唯一可以使用的表达工具。除此之外,基督教艺术也没有其他表达工具可利用;基督教艺术利用古典文化形式,犹如人们使用一门语言的词汇——它不是为了保存古典文化形式,而是“因为这是现成的形式”。⁵旧有的表达方式和业已固定的形式和制度一样,比创造它们的思想更持久。人们的思想早就被基督教所改造,但人们依然采用古希腊罗马的哲学、文学、艺术表达方式。正因如此,基督教文化一开始就出现一道在古代东方文化和古希腊罗马文化所没有的裂缝。古代东方文化和古希腊罗马文化的形式和内容是同步出现又同步发展的,基督教世界观则是由一种新的还比较混沌的心态和一种精致的、在思维和审美方面都过于成熟的文化的思维和感觉方式构成的。

基督教的新生活理想首先改变的不是艺术的外在形式,而是其社会功能。对于古典时期的希腊罗马,艺术具有审美意义,对于基督教,艺术则有审美之外的意义。形式自律是第一个被抛弃的古典时期的精神遗产。对于中世纪,既不存在自由自在、对信仰不闻不问的艺术,也不存在独立存在的科学。有着广泛影响力的艺术还成为教会手中最宝贵的宣传工具。斯特拉波就说过:“对于文盲,图片就像是一种文字。”^①迪朗杜又说:“教堂里的图画和装饰对俗人来说就是经文。”^②根据中

① 原文为拉丁语: *Pictura est quaedam litteratura illiterato.* ——译者注。

② 原文为拉丁语: *Pictura et ornamenta in ecclesia sunt laicorum lectiones et scripturae.* ——译者注。

世纪早期的看法,能够阅读和理解抽象思维的人,根本不需要艺术;起初,艺术只是向更容易受感官印象影响的无知大众妥协的结果。但是,在很长一段时间里人们都不可能让它成为——正如圣尼卢斯所说——“纯粹的视觉享受”。道德教育是基督教艺术观最基本的特征。希腊人和罗马人也曾常常把艺术品当作宣传工具,但从来没有当作单纯的教育手段。二者一开始就走不同的路。

134

到了5世纪,随着西罗马帝国的瓦解,艺术形式本身才有了根本的变化。罗马后期的表现主义现在才演变成为“超验表达风格”。⁶艺术摆脱了现实的羁绊;而且摆脱得如此彻底,以致当它放弃模仿现实的努力时,人们常常想起希腊早期艺术中的几何图形风格。这里的构图也服从装饰秩序;但是这种秩序不再体现审美和谐,而是体现一种高级的计划,体现世界的和谐。艺术不再局限于纯粹的装饰性,不再局限于均匀地排列形象、对称地安排一组组的人物,让不同的表情相映照成趣,根据装饰原则搭配色彩;所有这些秩序原则都只是出现在圣马焦雷教堂中厅的镶嵌画上的新的形式体系的前提。我们在这里看到的,是没有空气和阳光衬托的画面,是没有深度、没有透视、没有任何氛围的空间,是没有重量、没有影子、扁平而且粗糙的人物。艺术家根本就不再想制造错觉,没想让人感觉这是一个井然有序的整体空间;人物形象越来越孤立,他们之间更多的是思想关系而非情节关联。他们的动作越来越少,越来越缺乏生命力,同时又越来越严肃和深沉,越来越远离生活和世界。大多数用来制造这种效果的艺术手段在罗马后期和最早的基督教艺术中就已存在,特别是空间深度的缩减、扁平和具有正面构图特征的人物形象、简单和节约的原则,但是它们现在才组合成为一个独立“风格”的元素。它们从前还是单独出现,在场景中寻找自身存在的理由⁷,和自然主义传统和回忆一直处于公开的、没有平息的冲突状态;现在艺术中已充满遁世思想,一切都化为僵硬的、无生气的、冷冰冰的形式,但同时也变成了更强烈、更本真的生命——有血有肉的旧人死去了,有思想的新人诞生了。保罗的名言:“现在活着的,不再是我,乃是基督在我里面活着。”(《新约·加拉太书》第2章第20节)人们抛弃了希腊罗马文化及其感官快乐。昔日的辉煌消失了,罗马帝国一片废墟;教会取得了胜利,凭借的不是罗马贵族阶级的精神,而是一种声称自己不属于这个世界的力量的影响。当教会取得统治地位之后,它才为自己创造了一种和希腊罗马艺术没有任何相似之处的艺术风格。

135

第二节 拜占庭政教合一时期的艺术风格

民族大迁徙时期,希腊东部并没有像西部那样出现文化崩溃。城市经济和货

136 币经济在西罗马帝国几乎完全崩溃,在东方却继续繁荣,而且比以前更有活力。君士坦丁堡的人口在公元5世纪就超过了一百万,如果让当时的人们描述这座城市如何富庶和辉煌,我们会觉得那是人间仙境。对于中世纪,拜占庭是一个满地珠宝、金碧辉煌、歌舞升平的神奇国度;它向世人展示什么叫高雅,什么叫气派。造就这等辉煌的金钱来自商业和贸易。君士坦丁堡比昔日的罗马更像一个现代国际大都市;这里汇集着来自四面八方、又放眼世界的人们,这里是工业和出口中心,是海外贸易和过境运输的枢纽⁸——况且这是一座道地的东方城市,经商下贱的西方观念会让它觉得不可理喻。由于有诸多垄断,皇室本身就是一个工商业大户。尽管拜占庭帝国的经济具有资本主义的结构,但是其私人财富的真正来源不是商业,而是所拥有的土地,这主要是因为朝廷的垄断限制了经济自由。⁹获得巨大商业利润的,不是个人,而是国家和皇室。对私营经济的限制,不仅反映在从查士丁尼时代起实行的国家垄断某些丝绸原料的生产和最重要的食品贸易的政策,而且反映在

137 规定由城市管理部门和行会掌管生产和流通领域的工商业管理条例。¹⁰不过,单靠国家操纵那些最赚钱的工业和贸易行业,还远远不能满足国库的需要;财政机构通过征收帝国国税(Steuern)、地方税(Taxen)、关税(Zöllen)、专利费(Patentgebühren),以现金的形式夺走了私人企业的绝大部分赢利。私人动产因此从未真正发挥过作用。朝廷独断的经济政策最多让外省的大地主在其土地上自由行事,城市里发生的所有事情则在中央政权最严格的监督和掌控之中。¹¹由于有固定的税收和理性的政府经济行为,拜占庭的国家预算达到彻底的平衡,它所拥有的金钱储备使它有可能控制各种地方主义和自由主义倾向。这是拜占庭帝国与中世纪早期和中期的西方各国不同的地方。皇权有一支强大的雇佣军队和一部运转良好的官僚机器支撑。如果没有稳定的收入,国家既不可能豢养如此强大的雇佣军,也不可能维持这部官僚机器的运转。有了这样的军队和官僚机器,拜占庭帝国才得以长治久安,拜占庭的皇帝才有了经济活动自由,才不依赖那些大地主。

这一情况能够解释为什么通常与商业和贸易、与城市经济和市场经济密切相关的生机勃勃的、进步的、反传统的倾向在拜占庭帝国未能成为主导。在其他地方,城市生活都有促进平等、解放思想的效果,拜占庭的城市生活却成为一种受到严重束缚的保守文化的源泉。君士坦丁实行一种有利于城市发展的政策,使得拜占庭帝国的城市社会结构从一开始就和希腊罗马或者中世纪中期和晚期的城市有所不同。规定帝国某些地区的地主必须在君士坦丁堡拥有一幢房子的法律,更是让外省的地主们纷纷涌向首都;由此出现了一个独具特色的城市贵族群体,他们从一开始就比西罗马帝国的贵族更效忠皇帝。¹²这个富裕而保守的阶层又削弱了其他

阶层的灵活性。君士坦丁堡本来是一个很不安分的城市,但整齐划一、循规蹈矩、静止不变的典型专制君主文化却成为主导。城市贵族是罪魁祸首。

拜占庭皇帝的统治形式是政教合一:专制君主独揽世俗和教会大权。皇帝领导教会,其基础是由教会长老发明,再由查士丁尼用宪法固定的君权神授理论。这一理论取代了与基督教信仰水火不容的国王为天神之后的神话。如果皇帝不再可能是“神”,那么他还是可以做上帝的代表,或者做上帝的——这是查士丁尼给自己的美谥——“大祭司”。除了拜占庭,西方没有任何一个国家有过如此高度的神权统治,历史上也从未出现过把服侍君王视为服侍上主的基本组成部分的情形。在帝国的西部,皇帝从来都只是世俗的统治者,教会即便不公开反对皇帝,也是他的竞争对手。在东罗马帝国,皇帝却是三股力量的统帅:教会,军队,行政。¹³在他们眼里,教会只是一个“政府部门”。

138

东罗马皇帝独揽世俗和宗教大权,常常需要臣民对他保持最大的忠诚,所以他必须通过一种能够刺激人们的想象力的方式来展示自己的权力,必须让权力具有迷人的外表,并且披上神秘仪式的外衣。希腊化时期的东方皇宫具备制造这种效果的现成条件,它具有拒人千里的肃穆气氛和不容许任何即兴发挥的僵硬礼仪。然而,和希腊化时期相比,拜占庭帝国的皇宫更是文化生活和社会生活的中心。拜占庭皇宫不仅是高级艺术品创作最大的也是唯一的委托方;教堂较重要的委托制作也来自皇宫。到了凡尔赛王朝,艺术才再度成为如此彻头彻尾的宫廷艺术。不过,艺术也许从未像在拜占庭这样彻底变成为国王服务的艺术,这样缺乏贵族艺术的色彩,艺术也从未如此彻底地成为教会和政治势力对皇帝俯首称臣的僵硬的、死气沉沉的形式。当然,贵族也从未如此依赖过君主,从未如此彻底地成为官僚贵族——这是一个由皇帝创造的、只许皇帝的宠臣加入的官吏阶层;就是说,它绝对不是一个封闭的阶层,不是世袭贵族,甚至根本不算严格意义上的贵族。皇帝的独裁统治不允许有世袭特权。有地位有影响的阶级,一向都是不同时期的官僚阶级;任职期间才享有特权。所以,讲到拜占庭帝国的时候,我们应该说大人物,而不是贵族。元老院,上层的政治代表,一开始完全由官吏组成,后来因为占有土地成为地位特殊的标志,地主们才进入元老院。¹⁴但是,即便地主享有一些商人和企业家不能享受的优惠政策,也很难说有什么乡村贵族,就像很难说存在不管什么类型的世袭贵族一样。¹⁵官衔是财富和社会地位之间不可缺少的一根纽带。富裕的地主——只有地主才是真正的富人——如果没有别的办法,就只好掏钱买官衔,以便跻身上层;官吏们则设法为自己弄一块土地,以便获得经济保障。这两大领导阶级彻底融为一体,其最终结果便是所有的大地主都变成了官吏,所有的官吏都变成了大

139

地主。¹⁶

如果教会本身没有变成绝对权威,如果教会没觉得自己是世界的主宰,拜占庭的宫廷艺术就绝不可能变成道地的基督教艺术。换言之:拜占庭风格之所以在基督教所到之处站稳脚跟,是因为西部的天主教想获得皇帝在拜占庭获得的那种地位。二者有着相同的艺术目标:表现绝对的权威、超人的伟大、神秘的威严。从帝国后期起,人们越来越热衷于为渴望得到尊严和敬畏的大人物塑造不可磨灭的形象。这种趋势在拜占庭艺术中可谓登峰造极。拜占庭艺术跟当初的古代东方艺术一样,首先把正面律当作实现这一目标的艺术手段。正面律启动了双重的心理机制:一方面,正面表现的人物的那一脸严肃让观赏者也神情肃然;另一方面,艺术家也通过这一手法表达了他对观赏者的敬畏,他总是把观赏者想象成皇帝,也就是自身创作的委托人和恩人。即便或者说只有——因为两套心理机制同时发挥作用——当刻画对象为统治者本人,当人们恭敬的对象阴差阳错地露出满脸恭敬时,表达敬畏之心才是采用正面构图的目的。这种把自我客体化的心理,和国王本人最严格地遵守专门为他制订的整套礼仪的心理如出一辙。通过正面构图,每一个人物形象或多或少都有了仪式特征。形式主义的教会仪式和宫廷仪式,遵循专制和禁欲原则的生活秩序,世俗和教会阶层的炫耀追求,都对艺术提出了相同的要求,都找到了相同的艺术表达方式。在拜占庭艺术中,基督被塑造成国王的形象,玛利亚是女王的形象;他们身着华贵的宫廷服装,端坐在宝座上面,矜持,面无表情,拒人千里。就像宫廷大典上扈从朝拜皇帝和皇后一样,殉道士和圣人也排着长长的队伍,迈着缓慢而沉重的步伐走向基督和玛利亚。就像教会头面人物在宗教庆典活动中等级森严一样,天使们也按级别组成队列。整个画面雄伟庄严,排除了一切人性的、主观的、随心所欲的因素。神圣不可侵犯的仪式禁止这些人物自由活动,禁止他们脱离整齐划一的队列,甚至不允许他们朝两边看。在圣维塔尔教堂的捐赠纪念镶嵌画(Widmungsmosaiken)上面,这种仪式化的生活变成了范本,成为一座无法超越的艺术高峰。从此以后,没有任何一种古典艺术和古典主义艺术,没有任何一种理想主义艺术和抽象艺术能够如此直接、如此纯粹地把形式和节奏表现出来。这里排除了一切复杂的、化为半透明或者半明半暗的东西;整个画面简单、明确,一目了然;这里只有清晰而完整的轮廓,只有不受光影干扰的饱满色调。一个具有叙事和故事特征的情景彻底变成了展示性场景。查士丁尼和狄奥多拉带着扈从献祭——这在教堂的圣坛里面是一个很不寻常的主题。在这个政教合一的艺术中,宗教场面可以具有宫廷大典的特征。同样的,皇宫庆典也可以随便借用教会仪式的框架。

建筑,特别是教堂的内部装饰,也反映出主宰着镶嵌画的“帝王”精神、权威精神、自我炫耀的精神。基督教教堂一开始就和古希腊神庙不同,它是信徒聚集的地方,不是神的住宅,所以它把建筑设计重心从外部转移到内部。但如果把这重心的转移视为民主精神的体现,由此断定教堂建筑比神庙建筑更贴近大众,那就毫无道理了。把人们的注意力从外部吸引到内部,这个转折在罗马建筑中就已实现,它本身并不代表建筑的社会功能发生了转变。罗马公会堂的巴西利卡式建筑结构被早期基督教堂所借用,它把内部空间划分为不同等级和价值的房间,特别是把留给神职人员的圣坛和其余的公共空间分隔开来,这种结构与其说反映了民主精神,不如说反映了贵族精神。但是通过加盖穹顶来补充早期基督教堂形式体系的拜占庭建筑,则使“不民主的”、严格划分区域的空间图景变得更加突出。穹顶就像戴在整个空间顶上的皇冠,划分并强调了内部空间不同区域的界限。

142

和镶嵌画一样,《圣经》插图总体上也具有肃穆、奢华、抽象的风格特征。其表达方式比大型的墙壁装饰画更加生动活泼,其主题更加自由多变。《圣经》插图又分为两类:一类是向希腊化时期那些雅致的手稿风格看齐的、昂贵的、覆盖整个书页的大幅微型画,另一类用于修士们阅读时所使用的普通书籍,这些书通常只是在书页的两边配上一些素描,而且其东方式的自然主义比较符合不太挑剔的修士品位。¹⁷花钱较少的书籍插图也创造出一个新的艺术产业,其服务对象的地位不如昂贵的镶嵌画的订户高,艺术观念也比后者开明。和复杂而繁重的镶嵌工程相比,书籍插图的制作工艺更灵活、更简单,艺术家在创造中更自由,有更多的个人实验空间。所以,整个的微型画风格比庄严肃穆的教堂装饰艺术风格更自然,更无拘无束;¹⁸我们也因此明白为什么抄书坊(Schreibstuben)在破坏圣像运动期间成为正统艺术和通俗艺术的避难所。¹⁹

如果不承认拜占庭艺术——哪怕是镶嵌画——有任何的自然主义因素,我们就会犯简单化的错误。至少拜占庭艺术纳入其僵硬创作框架的人物肖像常常显示出令人惊讶的逼真性;拜占庭艺术最为奇特的地方,也许正在于这些对立因素的和谐结合。圣维塔尔教堂里面皇帝夫妇和主教马克西米安的马赛克画像,看起来跟罗马后期最好的皇帝画像一样的真实、一样的生动、一样的耐人寻味。尽管在艺术风格方面存在诸多限制,但是拜占庭似乎也跟罗马一样难以舍弃人物的面相特征。艺术家们可以正面构图,可以根据抽象的秩序原则来安排队列,可以让他们脸上挂着参加仪式活动的肃穆表情,但是在创作大家熟悉的名人肖像时,艺术家们却不能忽略他们的典型特征。我们在这里所看到的,已经是早期基督教艺术的“晚期”²⁰,它走上了细腻化的新路,朝着阻力最小的方向发展。

143

第三节 破坏圣像运动的原因及后果

在6世纪、7世纪和8世纪进行那一系列损失惨重的战争需要地主们的合作,以不断补充军队,地主的地位由此得以巩固,帝国东部也出现一种封建采邑制度。虽然这里的领主和封臣之间不存在构成西方采邑制基本特征的相互依赖关系,但是当皇帝没钱招募雇佣军的时候,他或多或少也得依赖地主们。²¹用交纳土地来代替兵役,这在东罗马帝国却只是一种在小范围内实行的制度。东部与西部不同,采邑的授予对象不是贵族和骑士,而是农民和普通士兵。大地主自然要设法搜刮农民和士兵通过这种方式得到的田产,就像他们当初在西部对待自由农的土地那样,东部的农民常常因为税务负担过重而寻求大地主的庇护,当初西部的农民在时局不稳的时候也被迫这么做过。皇帝们至少在开始的时候还想方设法阻止田产的积累,其主要目的当然是要避免自己受制于大地主。在对波斯人、阿瓦尔人、斯拉夫人、阿拉伯人的旷日持久的艰苦战争中,他们最关心的问题是

144 如何维持军队;其他任何考虑都必须为这一利益让道。禁止偶像崇拜也无非是一项战时举措。

破坏圣像运动其实并非一场敌视艺术的运动;它并不针对一切艺术,而是针对特定的艺术;它反对表现宗教内容的艺术,而装饰性绘画在运动搞得最激烈的时候也得到了宽容。人们破坏圣像,主要是政治动机;在破坏圣像的各种动机当中,敌视艺术的思想倒是比较微不足道——也许是最不重要的动机。至少在这场运动开始的地方它扮演着最微不足道的角色,尽管它在传播破坏圣像的思想方面起了不小的作用。生活在拜占庭帝国后期的人们普遍喜欢绘画,和早期基督徒不同,他们不会让对图画表现神性事物的恐惧、对一切使人想起偶像崇拜的事物的反感主宰自己的艺术观。基督教得到官方承认之前,教会一直坚决反对在宗教中使用画像,他们容忍卡塔康堡绘画,也是以大量的限制为前提。肖像成为禁忌,雕刻被禁止,绘画只许用象征手法。教堂拒绝使用任何造型艺术品。亚历山大的克雷芒强调说,第二戒反对任何形式的图画;这对早期教会和教会长老的思想产生了决定性的影响。但是在实现教派和平之后人们就不再担心倒退到偶像崇拜的时代,尽管总

145 有反对的声音,尽管存在限制,现在造型艺术毕竟可以为教会服务了。公元3世纪,优西比乌斯还说基督画像违反《圣经》教义,属于偶像崇拜,独立的基督画像在随后的100年里也比较罕见。及至5世纪,这类艺术品的创作才有所起色。但是,救世主的画像随即变成膜拜对象,最终成为祛除恶魔的神奇法宝。²²破坏圣像运动

的另一个思想根源跟厌恶偶像崇拜没有直接关系。那就是早期基督徒对希腊罗马的感性-审美文化的拒斥态度。早期基督徒用不同的方式表达过这种唯灵论动机。最有代表性的话也许出自圣阿斯特里乌斯·冯·阿马西亚之口,因为他拒绝任何形式的圣灵画像,在他看来,绘画总是不可避免地要强调绘画对象的物质特性和感官特性。“不要给基督画像,”他提醒说,“他为我们心甘情愿降生为人并忍受屈辱,这就够了,你还是用思想的形式把他无形的言辞时刻挂在心上吧。”²³

破坏圣像运动还有一个比上述原因重要得多的动机,那就是破除从帝国东部的图画崇拜发展而来的偶像崇拜。但是这也并非利奥三世的真正意图;他所关心的,与其说是宗教的纯洁性,不如说是禁止圣像的预期启蒙效果。对于他,还有比启蒙事业更加重要的事情,那就是照顾具有启蒙思想的社会上层的感受,他想通过禁止圣像赢得他们的支持。²⁴由于保罗派的影响,一种“改革”思想在这些人中间传播开来,他们中间有人公开反对圣事制度,反对“异教”仪式,反对教会神职人员机构化。在他们眼里,没有什么事情比拿圣像来搞偶像崇拜更像异教徒所为,清教徒式的伊索里亚农民政权至少在这个问题上和上层的看法完全一致。²⁵对敌视圣像运动推波助澜的又一个因素,是没有圣像的阿拉伯人取得的军事胜利。穆斯林的思想找到了追随者,就像成功的事业总能找到追随者一样。阿拉伯式的弃绝圣像在拜占庭成为时尚。许多人都把敌人的成功和敌人反对圣像的宗教立场联系起来,并且相信敌人成功的秘诀就在于此。另外一些人则想通过接受敌人的习俗让敌人变得温和些。多数人认为,弃绝圣像不是什么坏事。

146

破坏圣像运动最重要、起最终决定作用的动机来自皇帝及其追随者与势力日趋扩大的僧侣之间的斗争。帝国东部的僧侣对上层的精神生活的影响远不如西部的僧侣。拜占庭的世俗教育有自己的、和希腊罗马的教育思想一脉相承的传统;这里不需要僧侣介入。所以僧侣和大众的关系就越是密切。两者形成一个在特定条件下有可能威胁中央政权的联合阵线。修道院成为圣地,人们带着自己的问题、忧虑和祈求来到这里,然后献上礼物。修道院最大的吸引力来自那些有着神奇作用的圣像;对于修道院而言,拥有一幅有名的圣像相当于有了一个取之不尽的泉眼,泉眼里涌出的是财富和赞誉。僧侣们迎合民间的宗教习俗,迎合崇拜圣人、圣像以及圣人遗骨的风气,这不仅可以增加收入,而且可以扩大影响。

利奥三世企图建立军事强国,他感觉教会和僧侣是妨碍其计划的最大障碍。教会君主和修道院是最大的土地占有者,他们还有免税待遇。由于修道院生活很有大众魅力,僧侣们从军队、地方以及农业生产中挖走了大量年轻力壮的劳动力,没完没了的宗教捐赠活动又使国库蒙受巨大损失。²⁶通过禁止偶像崇拜,皇帝夺走

147

了僧侣最有效的宣传手段。²⁷这项措施使僧侣们遭受重创,因为他们是圣像的制作者、占有者、保管者,因为他们守护着环绕圣像的神奇光环。如果皇帝想实现自己的独裁计划,他就必须首先打破神奇光环,驱散缭绕的香烟。“唯心”史观反对这样解释破坏圣像运动的成因,其主要依据是,迫害僧侣是禁止圣像崇拜之后三四十年才发生的事情,而且在利奥三世统治期间还没有直接对僧侣宣战。²⁸仿佛禁止圣像崇拜对僧侣来说是一件无关痛痒的事情!在僧侣抵制圣像崇拜禁令之前就对他们采取行动,这既无必要,也不可能;他们一旦抗命,马上就可以对其进行人身迫害。

148 所以,破坏圣像绝非一场清教徒式的、柏拉图式的或者托尔斯泰式的反艺术运动。它没有导致艺术创作的停顿,而只是让艺术改变了发展方向;对于已经变得高度形式主义的、过分单调重复的艺术创作来说,这种变化似乎还产生了某种刺激作用。现在画家们必须把自己的创作限制在装饰范围内,回到希腊化时期的装饰风格,由于不再受教会约束,他们在处理来自大自然的主题时比过去清新自然。²⁹当这些主题扩展到打猎和花园场景时,人物形象也变得更加灵活,更加无拘无束,不再那么扁平化,不再那么拘泥于正面律。拜占庭艺术在9世纪和10世纪出现第二次繁荣,它吸收了这个世界化风格时期的自然主义成就并且用到宗教绘画上面,所以人们有理由把这种繁荣看成破坏圣像运动带来的结果。³⁰不过,拜占庭艺术很快又回到形式刻板化的老路。这一次的保守运动不是由宫廷而是由修道院发起的,而不久前修道院还是一场更自由、更灵活、更贴近大众的艺术运动的发源地。从前是宫廷艺术致力于创建一套固定的、统一的、雷打不动的法则,现在这成了修道院艺术所做的事情。正统派僧侣在破坏圣像运动中取得了胜利,胜利使他们变得保守起来;他们非常保守,以致17世纪希腊-东方地区修道院里的圣像的画法和11世纪的时候没什么两样。

第四节 从民族大迁徙到加洛林文艺复兴

和皈依基督教的古典时期相比,民族大迁徙时代的艺术是一种倒退;从风格发展史看,它还停留在铁器时代。拜占庭艺术是一种尽管有清规戒律但在技巧上却已炉火纯青的图案艺术,在日耳曼人和凯尔特人部落占领的西方,却仍然盛行纯装饰性的、抽象的几何构图风格。地理上如此接近,艺术观念的差距却如此遥远,这种现象可谓史无前例。不管这种装饰艺术多么天才,多么复杂,不管它创造了多少带状图案、交叉图案、旋涡图案,也不管它创造了多少扭成一团的动物形象和动作

夸张的人物形象,从风格发展史看,它还没有脱离拉坦诺时期^①(die La-Téne-Zeit)。这种艺术显得非常幼稚,首先是因为它的人物绘画极度贫乏——人物形象只是在爱尔兰和盎格鲁-撒克逊地区的微型画中才出现过,其次也是因为它不给刻画对象哪怕一丁点人体的质感。尽管它塑造的形式具有强烈的、有时还富有表现力的动感,但是它属于而且永远属于小型艺术,也就是小打小闹的工艺美术。它那“隐秘的哥特式艺术”和真正的哥特式艺术之间至多存在一个共性,那就是抽象力量互动的紧张性,在内容和具体的思想方面则毫无相似之处。不论这种纤巧的线条艺术表达的是日耳曼艺术风格还是——这种可能性更大——纯粹由日耳曼人传递的西徐亚人和萨尔马特人的修饰风格³¹,我们所看到的,是一种彻底瓦解希腊罗马的艺术观、“和地中海沿岸的艺术感觉水火不容”的艺术现象。³²

149

民族大迁徙时代的艺术是德西厄所说的“民间艺术”吗?它是农民艺术:席卷西方的农民部落的艺术——他们在文化方面还是原始社会的水平。如果我们见到农民艺术就说民间艺术,把民间艺术理解为一种比较简单的、给文化水平很低的公众欣赏的艺术,那么民族大迁徙时代的艺术就是民间艺术。但如果我们把民间艺术理解为一种非职业性的、非专业人员的活动,那么民族大迁徙时代的艺术就很难说是民间艺术。我们今天所能见到的民族大迁徙时代的艺术品多半远远超出了业余艺术家的水平;我们完全无法想象,如果没有接受过系统的训练,如果不是有人全身心地投入这项工作并持之以恒,怎么会产生这样的艺术。日耳曼人中间大概还没有许多专门化的艺术匠人,毫无疑问,他们的手工业绝大部分都是家庭作坊式的;我们今天所看到的那些精美的装饰品不大可能是业余创造。³³

日耳曼人多半是自由的、耕种自家土地的农民,但他们中间也有一些把耕地交给农奴经营的地主。在民族大迁徙时代肯定谈不上土地公有(Feldgemeinschaft)了。³⁴只是就整个的文化还停留在农业阶段而言,我们才可以说当时的社会尚未分化。民族大迁徙时代的几何图形风格和新石器时代以来世界各地的几何图形风格一样,是农业生活的产物,但并不以一种由财产联盟决定的思想状态为前提。与其他时代和其他民族相比,民族大迁徙时代的艺术没有什么特别之处,耐人寻味的是,爱尔兰僧侣制作的《圣经》插图不仅继承了日耳曼农民的几何图形风格,而且把后者的装饰性造型原则用于人物造型而使之发扬光大。这种远离自然的绘画已经达到甚至超过了希腊早期几何图形风格的抽象化水平。不仅来自无机世界的装饰物,不仅植物和动物,就连人的身体也变成了书法艺术,失去了一切使人联想到

150

① 指公元前5世纪至前1世纪罗马文化圈之外的中欧铁器时代。——译者注。

它的物质特性、肉体特性以及有机特性的东西。僧侣们学识渊博并且为博学的公众进行创作,像他们这样经过长时间的磨炼并且技法细腻的艺术,竟然停留在民族大迁徙时代的水平,应该做何解释?个中原因,恐怕主要在于爱尔兰从来没有成为罗马帝国的行省,没有直接接触过古希腊罗马的造型艺术。可能大部分爱尔兰僧侣都不曾目睹过罗马的雕塑作品,运到爱尔兰的罗马或者拜占庭的插图手抄本也不算多——至少没多到奠定一种艺术传统的地步。所以,民族大迁徙时代艺术的形式主义在这里并没有像在欧洲大陆那样遭到罗马艺术的有力抵抗。让爱尔兰的《圣经》插图成为“土里土气”的几何图形风格的另外一个因素,是爱尔兰僧侣独具一格的、有别于欧洲大陆特别是拜占庭僧侣的生活方式。

151 希腊的修道院离城市很近,和东部的城市生活、交通、国际思潮、科学和艺术活动密切相关;僧侣们只做一些较轻的体力劳动,和农民的生活毫无相似之处。爱尔兰的僧侣却仍然是半个农民。帕特里克本人就是一个中农即 *rusticus*(乡巴佬)的儿子,他的修道院全都一字不差地执行苛刻的本笃会教规。奇怪的是,和中世纪早期的微型画处在同一文化发展阶段的爱尔兰古代文学却流露出如此活泼的自然感受,以致人们不仅可以称之为明察秋毫的自然主义,而且可以说它有一种神经质的、捕捉瞬间感受的印象主义。当插图艺术把任何一种自然形式都变成装饰图案的时候,文学却出现了如下自然描写:“轻柔,悦耳,天地之间充满柔和的音乐;布谷鸟在树梢上面放开甜美的歌喉;金色的光束在阳光中嬉戏碰撞,小牛儿在山冈徜徉……”³⁵人们几乎无法理解差别如此大的两种现象为什么同属一个文化。这种反差只有一个解释:和其他地方经常出现的情况一样,爱尔兰的艺术形式也不是同步发展的,我们在这里又见到一个无法用一种风格概念来概括不同艺术门类的历史时期。一个时代不同的艺术和艺术门类的自然主义发达程度,不仅取决于这个时代所处的一般文化发展阶段——哪怕它有统一的社会结构,而且取决于单个艺术门类和体裁的特性、年代、传统。用语言和节奏还是用线条和颜色来描述自然感受,这完全不是一码事。同样一个时代可能用某一种方式表达非常成功,用另外一种方式表达则很失败;这个

152 时代可能在某一种艺术当中用一种无拘无束的、清新的眼光看待大自然,在另外一种艺术当中又循规蹈矩,千篇一律。爱尔兰人一方面有如下文学描写:“小鸟用亮黄的尖喙吹起口哨/雷克湖畔的乌鸦站在树上喊叫……”³⁶还形容“天鹅的脚底装束”和“乌鸦的大衣”;³⁷另一方面,他们画的鸟儿却叫人辨不清是小鸡还是小鹰。不同的艺术在风格方面完全同步发展,这是艺术到达特定阶段之后,艺术不再苦苦寻找表达手段,而是可以比较自由地选择不同的表达手段之后才有的事情。旧石器时代的文学——如果当时有文学的话——可能就拿不出什么东西和同时代绘画

中的自然主义相呼应。掌握了隐喻技巧的爱尔兰古代文学所进行的自然描写,让同时代的绘画望尘莫及,当时的绘画艺术还很年轻,只掌握了从民族大迁徙时代流传下来的装饰技巧。爱尔兰人的文学和绘画遵循着截然不同的传统。爱尔兰诗人大概都读过用拉丁语撰写或者受拉丁语文学影响的描写自然的诗歌,爱尔兰的画家却只见过凯尔特和日耳曼农民创造的几何图形艺术。诗人和画家也可能属于不同的社会和文化阶层,这种差异肯定也决定了他们对大自然的态度。一方面我们知道,做《圣经》插图的都是普通的僧侣,另一方面我们也可以假定史诗和自然诗的作者是职业文人,就是说,他们要么属于地位很高的宫廷诗人,要么属于地位稍低、但因为博学而跻身上层的游唱诗人。³⁸那种认为这些诗歌源于民间文学的观点³⁹,则可回溯到把“自然”和“民间”这两个实际上很对立的观念视为互换概念的浪漫想象。一本圣人传记——这类书自然和民间文学无关——里面有一段描写,能够让我们再次看到我们在爱尔兰山水诗里面看到的那种栩栩如生的想象力。书中描写一个在海边玩耍的小孩如何掉进水里,又如何被圣人搭救,接下来又描述他如何坐在海中的沙洲上玩浪花。“一朵朵浪花扑腾上来,围着他哈哈大笑,他笑对浪花,手蘸浪尖的泡沫,送到嘴边舔了又舔,仿佛这是新挤出来牛奶泡沫儿。”⁴⁰

153

蛮族入侵之后,帝国西部出现了一个由新贵族和新的文化代表阶层组成的新社会。在这个社会形成期间,文化却跌到一个在希腊罗马时期所不曾有过的低谷,出现了几百年的停顿。旧文化并未戛然终止;罗马帝国的经济、社会、艺术经历了一个逐渐衰落、逐渐消亡的过程,历史踩着几乎让人无法察觉的缓慢脚步走进了中世纪。罗马帝国后期经济形式的继续存在尤其说明了历史发展的连续性;⁴¹生产的基础仍然是农业,仍然是大地主和永佃权。⁴²原有的居民区继续住人,部分被毁城市甚至得以重建。人们还在使用拉丁语,罗马法律依然有效,尤其是天主教还保持着权威,因为天主教的组织方式成为政治管理机构的榜样。当然,罗马帝国的军队和旧的行政系统必须消失。人们努力改造财政、司法、警察等行政机构,使它们能够为新政权所用,但原有的岗位,至少最重要的岗位必须换人;新兴贵族阶级多半来自这新兴官僚阶层。

154

日耳曼人的征服活动促成了从过去的贵族专制向君主专制制度的转折。新兴的国家带来一系列变化,使获胜的国王有可能摆脱自由人大会(Feldgemeinschaft)的制约,并且效仿罗马皇帝,凌驾于大众和贵族之上。他们把被征服的国家当成自家财产,把扈从视为可以随意指使的一般仆人。他们并非一开始就具有稳固的权威。原来的那些部落首领都可能变成他们的竞争者,原先的贵族都可能威胁他们

的地位。为了排除危险,他们铲除了大部分古老的世袭贵族,尽管后者在征战中已经遭受重创。有人说老贵族已经被斩草除根,除了墨洛温王朝不再有别的贵族⁴³,这种说法可能有些夸张⁴⁴,但留下的贵族肯定对国王不构成危险。尽管如此,墨洛温王朝肯定又出现了广大的贵族阶层。这个阶层是如何产生的?它的构成如何?除了日耳曼贵族的残余,这中间还有隶属罗马帝国的元老阶级的成员。他们依然留在被占领地区,人数可能也不多。至少许多原先生活在高卢-罗马地区的地主保留了他们的地产和特权,尽管国王宠幸的是新兴的册封贵族。在法兰克王国上层社会中,这些官僚贵族和军人贵族不仅影响最大,而且数量最多。法兰克王国建立之后,为国王效力是获取名誉的唯一途径;谁给国王效力,谁就高人一等,谁就自然而然地站到了贵族的行列。这些贵族还不是真正的贵族,因为他们的特权可以被剥夺,根本不能世代相传,他们获得特权,不是因为出身和家世,而是因为职位、财富。⁴⁵从民族构成看,这些贵族也远远谈不上清一色;他们中间有高卢人、罗马人、日耳曼人,况且法兰克人至少不比罗马人更受重用。国王们在这方面不带丝毫偏见,他们容许也许还创造条件让包括逃奴隶在内的卑微者获得最高荣誉。⁴⁶这些人对王权不构成什么危险,处理新问题的时候,他们常常比从前的贵族更合适。

155 从6世纪开始,就有个别官吏——尤其是最高行政官吏即“伯爵”们——除俸禄之外还受到王室的田产犒劳。这些土地一开始只是给他们使用若干年,后来又让他们使用一辈子,最后才成为世袭财产。图尔·冯·格列高列是给我们提供有关墨洛温时代社会状况的权威人物,他还没有提到用兵役换取土地租用权的现象,就是说,当时还不存在具有封建特征的赠礼。⁴⁷墨洛温时代的惠佃田还是赠礼性质,并不具有转租性质。时隔不久,人们在租借土地的同时也获得了一些特权和豁免权。国家越是无力保护臣民的生命和财产,大地主就越要接管保护臣民生命和财产的职能,他们也因此以一方之君自居。随着赠送土地的增加,王室财产和国王的势力范围都在不断减少。国王最终只是自家土地上的主人,他的土地常常比他那些最有权有势的臣仆的土地还要小。这样的统治关系与当时整个的历史发展相吻合,因为当时的发展趋势是把社会生活的重心从城市转移到农村。

156 和城市相反,农村不利于艺术尤其是不局限于装饰功能的造型艺术的发展。艺术在这里没有合适的任务,没有受众,没有经费。艺术在墨洛温王朝陷于停顿,主要原因在于城市的衰落,在于没有固定的王宫。把城市文化变为乡村文化,这个在帝政后期就已开始的过程,在墨洛温王朝结束。希腊罗马城市的货币经济倒退到大庄园的家庭经济和自然经济,大庄园则想方设法摆脱外来经济实体——城市和市场——的影响。自给自足的庄园经济并非城市没落的结果,相反,城市及其市

场没落的原因,在于地主在其产品卖不出去而缺钱的情况下调整自身,尽可能地自己生产自己所需要的东西,而且按需生产。因人口减少而衰落的城市使国王及其扈从买不到或者买不起必需的食品,国王最后被迫撤回自己的乡间领地。能够熬过这场危机的城市大都为主教驻地(Bischofssitze);尽管有些城市通过这种方式勉强保留下来,在法兰克王国的西部却始终没有大城市出现。与此同时,阿拉伯人却建立了像巴格达和科尔多瓦这样的巨型城市。⁴⁸即便那些偶尔成为皇城的地方,如巴黎、奥尔良、苏瓦松、兰斯,面积都比较小,人口也不多。在这些地方无法过上宫廷生活。人们对建筑和文物也没有需求。就连修道院也还很穷,无法在这方面取代宫廷和城市。就是说,当时没有一座城市,也没有一个王宫或者修道院能够进行有规律的艺术生产。

157

在5世纪还随处可见有文化、有文学艺术修养的贵族,及至6世纪,他们几乎消失得无影无踪;法兰克王国的新兴贵族对于文化方面的事情毫不关心。不仅是贵族,就连教会也经历了一个文化堕落的时期。近乎文盲的高级神职人员屡见不鲜,图尔·冯·格列高列描述了这方面的情况,但是他自己写的拉丁语就很不讲究——这表明教会的语言在7世纪业已死亡。⁴⁹世俗学校走向衰落,并逐渐关闭。很快,除了由主教开办、旨在为宗教事业培养接班人的主教堂学校(Domschulen),就不再有其他的教育机构了。教会由此获得了教育垄断权,这为它在西方社会中发挥决定性影响奠定了基础。⁵⁰教会为国家培养并输送官吏,这就已经把国家教会化了;世俗文化阶层不自觉地接受了教会的观念,因为主教堂学校和后来的修道院学校是唯一给他们的孩子提供上学机会的教育机构。

教会也仍然是造型艺术创作最重要的委托方。主教们继续修建教堂,继续雇用建筑师、房梁木工、细木工、玻璃装配工、装饰工,还有雕刻家和画家。由于没有现存的文物做参考,我们无法对当时的艺术做出恰当的判断;如果说少数保存下来的手抄本插图《圣经》具有管窥之效,我们就可以看出当时的艺术在一味地模仿罗马帝国后期的艺术,并重复民族大迁徙时期的艺术。在法兰克王国的西部,没有人能够刻画人的立体形象;一切都停留在平面装饰花纹、线条游戏以及书法艺术的水平。在口味粗鄙化的大背景下,装饰图案全都成了乡村艺术所喜欢的形式:圆形,旋涡形,条状和带状,鱼儿和鸟儿,偶尔也有——这是唯一比民族大迁徙时期的艺术进步的地方——树叶状和卷须状。这也是金饰艺术中的常见图案,现存的文物多半属于金饰艺术。数量较多的金饰艺术品说明了这个低级社会的艺术兴趣所在。对于这个社会而言,艺术就是首饰和装潢,就是奢侈的用具和昂贵的珠宝。艺术的目的就在于——这在发达得多的文化中也司空见惯,只是表现形式更高

158

级——展现权力和财富。

查理大帝加冕后,法兰克王国的特征出现了根本的变化。墨洛温王朝的世俗政权变成了神权统治,法兰克国王变成了基督教的保护者。

加洛林王朝重新巩固了已被削弱的法兰克王权,但它无法动摇贵族的权力,尤其因为它的统治地位还得部分归功于贵族阶级。虽然到9世纪之后,贵族和富豪(Magnat)都成为国王的封臣,他们的利益却常常和王室的利益发生尖锐对立,长此以往他们便无法信守效忠国王的诺言。随着国家权力的增大,他们的财富和权力不会增加,只会缩小。中央政权让他们管理国家,相当于启用一批迟早会原形毕露、跟中央政权作对的人来做官。由于当时还没有形成一个包括中、下层官吏在内的官僚等级系统,他们在跟中央政权作对时就更加游刃有余。国王没有什么招数来对付独霸一方的伯爵,尤其不能随便解雇他们,因为他们不是普通的官吏,他们为广大农民所认同,而且是当地最富有、最有地位的人,在他们面前,新来的官吏形同闯入者。⁵¹主要是国王和政府根本无法阻止农民越来越多地把他们的地产转让给富豪,然后由富豪——他们的保护人——分配给他们使用。形势的发展不可避免地导致大庄园和公国的出现;尽管查理大帝时代距离这一发展目标还很远,但是国王的权力已经受到严重削弱,国王被迫再次虚张声势。他必须更加有力地树立自己身为新兴的教会-世俗国家最高代表的形象,必须把王宫变成帝国的时尚及文化中心。

在拥有一个文学院、一个宫廷艺术作坊以及天下最优秀的学者的亚琛,查理大帝创造了欧洲宫廷的原型,创造了一个让缪斯栖息的家园,尽管查理大帝的宫廷跟罗马皇宫和拜占庭皇宫一样充满艺术气息,但这个缪斯之家仍然是新生事物。查理大帝是继哈德良和马尔克·奥勒利安^①之后,首位不仅对科学、艺术、文学产生了由衷的兴趣,而且制订了自己的文化发展纲领的西方君主。查理大帝建立文学院,文化革新倒在其次,其真正目的是为帝国的管理机构提供训练有素的人才。在文学院里,罗马文学主要被视为拉丁范文文库,学习它,是为了日后能够写一手漂亮的公文。说到这些机构,最近有人质疑据说是供贵族子弟上学的“宫廷学校”的存在。怀疑者认为,人们假设有这么一种学校存在,是误读现存文献的结果,因为文献中提到的“学生”^②不是指就读于“宫廷学校”^③的学生,而是指皇帝的宠臣,是

① 又译:马可·奥勒留。——译者注。

② 原文为拉丁语:scholares。——译者注。

③ 原文为拉丁语:schola palatina。——译者注。

指那些因为将来要做文臣武将而在宫廷接受培训的青年贵族。⁵²但毋庸置疑的是,查理大帝的宫中的确存在由文人学者组成的文学组织,他们定期聚会,搞诗文竞赛,是道地的学院;我们还可以肯定,皇室下设有一个专门生产插图手抄本和工艺品的宫廷作坊。

查理大帝的整个文化纲领符合复兴希腊罗马文化的这一思想框架。他肯定是在挥师意大利的途中产生了这一想法;即便这一想法是复兴罗马帝国这一政治构想的派生物,该想法也意味着第一次全面地、创造地对希腊罗马文化加以接受。有人说中世纪从未意识到自己和希腊罗马的差距,总是觉得自己直接继承了古典文化⁵³,这种说法站不住脚。加洛林文艺复兴和皈依基督教的古典世界晚期的差别,恰恰在于它并非简单地继承,而是重新发现罗马传统。在加洛林文艺复兴期间,希腊罗马第一次成为一种文化体验,给人一种寻回乃至夺回失去的东西的感觉。有了这种体验,才诞生了不是以拥有而是以争取拥有希腊罗马文化为特征的西方人。⁵⁴查理大帝时代满足于接受转手的古希腊罗马遗产。4世纪和5世纪的罗马帝国后期艺术和随后几个世纪的拜占庭艺术便是给它提供榜样和灵感的题材宝库和形式宝库。即便这个时代因为沉浸在快活的文艺复兴情绪当中而热衷于模仿罗马人的豪迈、热情、自信,它也只能在被基督教艺术折射的形式中去了解希腊罗马艺术。有一个现象最能反映这一折射:让早期基督徒完全无法理解的罗马大型雕塑,在加洛林文艺复兴时期也成为默默无闻的艺术宝藏。所以德西厄认为,加洛林文艺复兴其实不是什么文艺复兴,它只是延续了古典后期文化。⁵⁵正如德西厄所说⁵⁶,加洛林文艺复兴时期的艺术也具有划时代意义的革新,它克服了民族大迁徙时期的平面装饰艺术风格,让人体恢复了三维形象特性。这一特征本身就让人更多地联想到古典时期而非基督教化的罗马帝国后期。加洛林艺术与民族大迁徙时期的工艺美术观相反,是一种具象艺术,与早期基督教艺术对立,部分追求错觉效果。加洛林艺术不仅再现了希腊罗马时期的巨型雕塑感受,而且再现了希腊罗马时期的绘画-印象式的眼光。除了《皇帝福音书》里面那些设计宏伟、做工精美的圣物捐赠纪念图(Dedikationsbilder),我们还有《乌特勒支诗篇》里面那些尽管在风格上师法基督教-东方艺术,但又技法精湛、骚动不安的素描⁵⁷,就印象主义的细腻和表现主义的狂放而言,它们在希腊化时期之后的几百年里可谓无与伦比。耐人寻味的是,这种错觉艺术可以和冷峻、厚实、宏伟的宫廷风格并行不悖,它比宫廷艺术更有艺术质量,尽管后者在技巧、手段、规模方面讲究得多。很明显,像《乌特勒支诗篇》这样只配有简单的、即兴勾勒的黑白素描的抄本无法满足宫廷的奢侈需要,无法满足宫廷对豪华抄本的需要;这类抄本是给朴素的、看重内容而非装饰的人群看

的。在分析拜占庭艺术的时候,人们就不得不根据微型画的尺寸和技巧对手稿进行分类,把配有整页彩色图画“贵族版”插图抄本和仅仅在边角配有素描的“大众版”插图抄本区分开来。这种分类在分析加洛林艺术时显得更有必要。⁵⁸和其他时候一样,我们在这里也不能从艺术创作的社会条件来推断艺术品的质量,但创作非官方艺术的艺术家的更大的活动自由显然极大地促进了表现的自发性和生动性。正如烦琐的油画式创作会导致某种静止风格一样,“廉价”素描那种一蹴而就的速写笔法也容易产生一种充满动感的印象主义艺术观。

人们过去习惯把覆盖整个书页、用厚厚一层掩盖色料制作的微型画的厚实而鲜艳的风格称作亚琛或者因格尔海姆或者别的什么地方的宫廷画派的艺术风格,说《乌特勒支诗篇》那种敏感而灵活的印象主义是受到盎格鲁-撒克逊风格影响的兰斯画派的地方风格;直到后来证明有一些制作最考究的豪华插图抄本也出自兰斯及其周边地区的抄写坊之后⁵⁹,按地理划分风格的做法才失去了人们从前赋予它的意义。很显然,与其在制作者的不同国籍和抄写间的地方特色中,不如在去委托人的社会地位中寻找不同风格的起源。同一个抄写坊出来的抄本,尽管在风格上有相似之处,但也有可能出现天壤之别,有的是高雅的仿古宫廷风格,有的则是朴素的、言简意赅的僧侣风格。

毫无疑问,加洛林王朝的艺术生产中心是宫廷艺术作坊;这里是文艺复兴运动的起源地,修道院抄写间的组织工作似乎也是宫廷艺术作坊负责。⁶⁰修道院的艺术作坊显然是在后来才取得主导地位。在查理大帝时代,还有许多僧侣在宫廷艺术作坊工作,后来也有同样多的平信徒在修道院的艺术作坊工作。但是在加洛林王朝一定有不少的抄写坊;支持这一推断的,不仅是比较可观的现存抄本数量,而且是这些抄本的艺术质量千差万别。牙雕的平均水平明显远远高出比我们所熟悉的微型画的平均水平。更为复杂的技巧决定了更为高超的艺术水准;人们当然不会把贵重的材料托付给抄写坊里的半吊子。⁶¹不论是绘画还是牙雕或者金属雕刻,来自不同艺术作坊的作品却有一个共同特征:它们都限定在较小的尺寸。一眼看去,这一特征和宫廷艺术那种展示性的、追求希腊罗马式宏伟气魄的倾向显得很不调;内在和外表的伟大都是宫廷艺术追求的对象。人们把加洛林王朝对小型艺术的偏好跟动荡的生活、游牧民族的性格联系起来,并且提醒说,游牧民族都不搞大型艺术,他们制作的都是尽可能小巧、尽可能便于携带的佩饰和装饰。⁶²尽管加洛林文化的“游牧民族特征”仅仅表现在城市的次要作用,表现在王宫的不断转移,但这一事实即便无法彻底解释也有助于我们更好地理解加洛林王朝为何喜欢小型艺术。

第五节 英雄歌的作者和受众

正如艾因哈德所述,查理大帝让人收集和抄写讲述昔日的仇恨和战斗的“古代蛮族歌曲”。这当然指的是那些产生于民族大迁徙时代的歌曲,这些歌曲讲述英雄——狄奥多里克、厄尔马那里克、阿提拉及其武士们——事迹,有的在较早前已经被加工成多少有些篇幅的史诗。英雄歌在查理大帝时代就不再合贵族阶级的口味了;当时古典文学和旁征博引的文学很受欢迎。对于古老的英雄歌,查理大帝本人也只怀有一种历史兴趣;他让人誊写英雄歌,只是证明英雄歌面临失传的危险。但是查理大帝收集的诗歌也失传了。他的继承人虔诚者路易及其同代人对这些作品没有丝毫兴趣。为了避免从文学中彻底消失,史诗这种形式必须适应《圣经》题材并表达教会的世界观。为查理大帝收集那些诗歌可能就是由神职人员来编辑的,从《贝奥武夫》的情况判断,僧侣们以前就改写过英雄传说。不过,除了僧侣们整理的版本,英雄文学在通过宫廷—骑士史诗获得新生之前肯定也通过另外一种更接近其本来面目的形式流传下来。这类作品的受众肯定比僧侣们编纂成书的英雄歌更多,甚至可能超过最早的英雄歌。英雄文学被挤出王宫和贵族豪宅;如果说英雄文学在什么地方保存下来,它们也的确保存下来,那只能是在下层社会圈子。到了现在,也就是在英雄时代结束和骑士时代开始之间的几百年里,英雄文学才进入民间。但即便是现在它也没有变成真正意义上的民间文学,它依然掌握在职业文人手里。这些人虽然贴近民间,但与那些即兴创作而且不留姓名的民间文学作者毫无共同之处。

164

浪漫派文学史所说的“大众史诗”原本和大众毫无关系。作为史诗雏形的赞美歌和英雄歌,是统治阶级所创造的最纯粹的阶级文学。它们既不是大众创作的,也不是由大众吟唱和传播的,既不为大众服务,也不反映大众的精神风貌。它们完全是由文人创造的文学(Kunst-dichtung),完全是贵族艺术。它们讲述好战的社会上层的事迹和经历,满足他们的荣誉感,反映他们的英雄意识和带有悲剧—英雄色彩的道德观,他们不仅是这类歌曲唯一可以考虑的受众,而且至少在开始阶段还提供了歌曲作者。当然,古代日耳曼人在这种贵族文学出现之前和之后的一段时间里还有一种集体文学,由仪式、咒语、谜语、格言、唱和诗(gesellige Kleinlyrik)组成的文学,也就是舞蹈歌和劳动歌,还有用于宴会和葬礼的合唱歌曲。这些形式构成了全民族共同的、基本上不分你我的财产,但集体吟唱并非其必不可少的特征。⁶³和这些集体文学形式相比,赞美歌和英雄歌似乎才是民族大迁徙时代的发明;赞美歌

165

和英雄歌的贵族特征源于社会变迁,这些变化和一路凯歌的侵略战争密切相关,给原先相对统一的文化发展画上了句号。正如社会结构要随着财富的持续增加和国家的建立而出现分化一样,文学中也出现了一种和集体文学形式并行不悖的阶级文学,这种文学的始作俑者可能是贵族阶级的新成员。这不仅是一种封闭的、享有特权并强调其阶级特性的阶层的特殊财富,而且它和过去那种集体创作的文学不同,它是一种习得的、带有个性特征的艺术,是为统治阶级服务的职业文人的作品。

166 大迁徙时代和英雄时代第一批展现个性特征的诗人可能本来就是武士,属于国王的扈从(Gefolgschaft der Könige);⁶⁴至少《贝奥武夫》里的国王和英雄都亲自参加了诗歌创作。但时隔不久,这些高贵的业余诗人和即事诗人(Gelegenhitspoeten)就被职业诗人替代了,后者从此成为宫廷的固定成员,而且多半告别了武士生涯。西部和南部的日耳曼人把宫廷诗人称作斯科普(Skop),北部的日耳曼人把宫廷诗人称作霍夫斯卡尔德(Hofskald),前者一开始就是专业人士,后者却是双重身份,既写诗又打仗,作为诸侯的亲信和参谋。他们还充满知识和智慧,带有史前歌手的典型特征。更加耐人寻味的是,日耳曼北部的宫廷诗人比其他地方的宫廷歌手更有著作权意识。后者有时唱自己的歌,有时唱别人的歌,他们并不强调两者的差别,听众也不问作者是谁。听众的称赞总是针对吟唱本身。挪威人却严格区分作者和歌者;他们有身为作者的骄傲,甚至骄傲过分,他们还非常看重作品的原创性。在挪威,作者的名字跟作品一道流传,在别的地方,这一现象在从事写作的僧侣出现之后才能观察到。北欧出现这种现象也许还和武士身份给诗人带来的名望有关。

可能东哥特人中间就有了职业诗人。卡西奥多鲁斯提到狄奥多里克曾在公元507年向法兰克国王克洛维赠送一个歌手和一个竖琴演奏者。我们从普里斯库斯的描述中得知这些歌手在阿提拉的宫廷活动。普里斯库斯没有说他们是否就是宫廷诗人;我们也吃不准文人职业在英雄时代的日耳曼人那里具有何种地位。一方面有人称诗人和歌手属于宫廷成员,和君主的关系很亲密,另一方面又有人提醒说,譬如《贝奥武夫》里面就没有提到他们的名字,他们的地位不会太高。我们确切知道的是,在英国,宫廷诗人从8世纪开始便成为一个固定职位⁶⁵,日耳曼地区肯定或早或晚地都设立了这一职位。时间不会太长,我们很快就听说有了流动歌手,为了给王公贵族提供娱乐,他们从一个宫廷走到另外一个宫廷,从一个贵族府邸走到另外一个贵族府邸。这种漫游生活并没有产生人们想象得那么深刻的影响;尽管歌手每一次面对着不同的君主和英雄,他们的作品却保留了宫廷艺术的特征,漫游歌手比有固定职位、和宫廷的关系却不甚明朗的宫廷歌手具有更加明显的职业

特征和匠人特征。我们绝不能把漫游歌手跟后来那些闯江湖的、穷困潦倒的江湖艺人相混淆。只有当世俗的歌手失去了宫廷的宠爱,不得不在街头、酒馆、集市寻找观众时,二者的距离才会缩小。

根据普里斯库斯的记载,在阿提拉的宫廷晚宴上,赞美歌和英雄歌之后是小丑的滑稽表演。这些小丑一方面可以视为古希腊罗马的拟剧演员的继承人,另一方面又可以看做中世纪江湖艺人的前身。也许一开始严肃艺术和滑稽艺术并不像后来区分得那么严格,身为朝廷官吏的歌者后来和拟剧演员越走越远,再后来才作为游吟歌手和拟剧演员重新靠拢。宫廷歌手制度在8、9世纪出现了危机,除了教会的敌视态度⁶⁶和小邦君主的没落之外⁶⁷,拟剧演员的相互竞争⁶⁸也是一个主要原因。吟唱英雄歌的高贵宫廷歌手和观众的英雄观念一同消失了,英雄歌的寿命却超过了英雄时代,也超过了它所诞生的社会。在尚武的贵族文化消失之后,英雄歌从纯粹为特殊阶级服务的艺术变成了大路艺术。这种艺术轻而易举地从上层社会来到下层社会,而且几乎雅俗共赏,这只能说当时贵族和大众之间的文化差别还不像后来那么大。尽管贵族的生活环境一开始就有别于大众,但是他们还没有时时刻刻强烈意识到自己和下层的差别。⁶⁹

168

浪漫派理论把英雄文学等同于民间文学,本质上是想解释英雄史诗中的历史元素。浪漫派还没有意识到艺术的宣传功能;他们压根儿不会想到英雄时代那些打仗的贵族能够用功利的眼光看待艺术。他们是“理想主义”者,他们永远不会承认这些英雄想用文学给自己树立一座丰碑或者提高自己部落的声望,不承认这些人对于讲述历史事件的文学作品绝对不是纯粹的思想兴趣。由于他们也无法假设英雄歌和英雄史诗的作者从编年史中寻找素材——我们的时代才产生了这一想法,所以他们只好用所谓的传统来解释史诗中的历史题材的起源。他们错误地认为这一传统就是直接取材历史,然后口口相传,世代相传,直到演变为史诗的完整情节。英雄故事以口头文学形式流传民间,这是解释史诗何以在民族大迁徙时代和骑士时代这两次亮相之间埋伏起来最简单的方法。对于浪漫派,这些现象——定型的诗歌——无非是一个连续的、同构的历史发展的不同阶段。在浪漫派看来,理解这一过程,关键不在于间歇点,而在于英雄传说的连续不断的成长过程,在于它生机勃勃的传统和它的生命力。

169

雅各布·格林在民间艺术研究方面大搞神秘主义,认为不可想象民间史诗是“人为创作”的结果;他认为民间史诗是“自己创造自己”,在他的想象里,一部史诗的形成犹如一株植物的发芽、生长。浪漫派众口一词,都说英雄史诗跟个性鲜明、深思熟虑、把艺术当成习得的手艺操练的文人无关,说英雄史诗的作者是在天真

的、无意识的、自发的状态中进行创造的人民大众。浪漫派一面把民间文学解释为即兴的集体创作,一面又想象它是一个漫长的、连续的、有机的过程,这一过程不会让人想到其间存在跳跃式的、有意图的、能够留下个人特征的发展步骤。民间史诗随着英雄传说的代代相传而“逐渐成长”,它的成长过程只有在它进入文学之后才结束。这里的“英雄传说”指的是史诗停留在民间财富阶段时所呈现的形式,是指给史诗作者提供了作品精华部分的形式。即便我们承认历史事件有口头传诵的版本,我们所关心的也不是诗人用了多少流传下来的材料,而是这些材料中间还有什么东西可以称之为“传说”。如果我们去设想有一种文学传统,在没有一个带着清醒的意识并且深思熟虑地进行创作的诗人参与的情况下也能创造出一个较长的、统一的史诗情节,设想这一文学传统让每个人都能够完整地、有条不紊地讲述已经成为全民共同财富的故事,那将是一件十分荒唐的事情。一个固定的、完整而统一的、哪怕形式还嫌粗糙的情节,已不再是传说,而是创作,初次讲述这故事的人就是作者。⁷⁰正如安德烈亚斯·霍伊斯勒所指出的,如果相信英雄故事起初是作为不讲形式的、不知其作者的传说口头流传,然后在职业文人手里被加工成诗歌,那将是一个极大的谬误。英雄传说天生就是歌,就是文学创作,它在继续讲述和继续创作的过程中仍然是歌,是文学创作;史诗只是一种后期形式,它有时会排挤原先的短小形式,但与之并无根本差别。⁷¹真正朴素的、不具有文学特征的传说,只有零散而破碎的题材,只有未经加工的、关系松散的历史故事,只有简短而粗糙的地方传奇。这些东西可以来自大众、来自没有个人特征的大众诗人的贡献,但是这中间也不包含任何让英雄歌成为英雄歌、让史诗成为史诗的因素。

170 谈及法国英雄史诗时,约瑟夫·贝迪耶不仅否定这种直接来自历史事件的传说的存在,而且否定有英雄歌存在,否定人们有任何理由假定在10世纪以前就出现过一种史诗版本。他和浪漫派以来的所有传说研究者一样,面临如何解释史诗的历史元素的来源这一问题。如果真像他强调的,历史上从未有过什么自发产生的传说,那么,横亘在查理大帝时代的事件和讴歌查理大帝的史诗之间那几百年空白又用什么来填补?历史题材又是如何进入武功歌的?10世纪和11世纪的诗人怎么知道8世纪的人物和事件的?贝迪耶说,这些问题从未得到满意的答案;有关和英雄生活在同一时代的人就已开始传诵英雄故事的假说,只是一种应急答案,其目的是用随心所欲的建构来回答诗人怎么会想到用已经死去几百年的历史人物做其作品主人公这一问题。⁷²

171 此前就有加斯东·帕里斯出来否定英雄史诗源于口头文学的观点,但是他也只能拿符合沃尔夫-拉赫曼理论的英雄歌来弥合从历史事件到史诗的时间距离。⁷³

贝迪耶和他之前的皮奥·拉杰纳一样否认⁷⁴——至少就法语而言——有过这类英雄歌。他把英雄史诗中的历史题材归结于博学的僧侣做出的贡献。他力图证明武功歌出现在朝圣途中,力图证明那些在修道院教堂一带给聚会人群吟唱武功歌的流浪艺人在某种程度上充当了僧侣的喉舌。僧侣们为了给自己的修道院和教堂做宣传,极力传播遗体或者遗骨安放在此的圣人和英雄的故事,为此他们也利用江湖艺人的手艺。在贝迪耶看来,修道院的编年史里有关于这些历史人物的记载是史诗的唯一历史素材来源。譬如,在《罗兰之歌》里面,僧侣们把查理大帝变成了朝圣孔波斯特拉的第一人,而《罗兰之歌》应该就是作为地方传说诞生在前往荆棘谷途中的修道院,它的素材也应该来自这些修道院的编年史。⁷⁵

有人反驳过贝迪耶的理论,说《罗兰之歌》里面提到诸多圣人和西班牙城市,但偏偏对于圣雅各和埋葬着圣雅各的著名圣地只字不提。反驳者问,如果不说朝圣的目的地,诗人如何给朝圣之旅做广告?这种反驳并没有充足的理由,我们现在见到的,可能是一个很快就受到普遍欢迎并且广为传播的版本,就这个版本而言,人们并不十分关心是否提到圣地孔波斯特拉。不管怎样,僧侣在法国的英雄史诗中留下的手迹跟江湖艺人的腔调一样清晰可辨。我们看到,几股越来越引人瞩目的力量在此齐心协力,把德意志和盎格鲁-撒克逊地区的英雄歌从宫廷艺术的高峰带到民间艺术的低谷。这中间有僧侣和江湖艺人,有诗人和来自社会下层的听众,有神职人员的兴趣,还有对煽情和刺激题材的嗜好。贝迪耶很清楚,远不能用朝圣之旅解释所有这一切。他强调说,理解武功歌,既要了解东、西方的十字军东征、封建贵族和骑士阶层的情感,也要了解僧侣的思想世界和朝圣者的情感世界。没有朝圣者和修士,人们就无法理解武功歌,但如果没有骑士和市民,如果没有农民特别是缺了江湖艺人,人们同样无法理解武功歌。⁷⁶

172

江湖艺人究竟是什么人,他们扮演着什么角色?他们从哪里来?他们和他们的前辈区别何在?有人说他们是中世纪早期的宫廷歌手和希腊拟剧演员混合的产物。⁷⁷自古希腊罗马以来,拟剧演员从未受过冷落;即便在古典文化彻底销声匿迹之后,早前的拟剧演员的后裔依然在帝国的土地上东奔西走,用简单的、粗糙的、没有文学水平的艺术愉悦民众。⁷⁸在中世纪早期,拟剧演员在日耳曼地区可谓比比皆是;但直到9世纪,宫廷诗人和宫廷歌手都与拟剧演员严格保持距离。当他们因为加洛林文艺复兴和随后出现的教权失去了高贵的听众,当他们在下层听众那里遭遇拟剧演员的竞争之后,他们才或多或少地变成了拟剧演员,以适应竞争。⁷⁹他们——歌手和戏子——便因此有了同样的活动范围,他们打成一片,相互影响,人们很快就无法区分谁是谁。后来就不再有拟剧演员,也不再有宫廷歌手,只剩下江湖艺

人。江湖艺人最突出的特征,是他们的多面才华。粗鄙的万金油艺术家取代高贵而且高度专业化的英雄歌的作者,他们不仅是诗人和歌手,而且兼乐师和舞者、编剧和演员、小丑和杂耍者、变戏法的和逗狗熊的,总之,他们是全能的小丑,是其时代的娱乐大师。他们不再是专家,不再养尊处优,也不再道貌岸然:宫廷诗人沦为门门通的小丑,社会地位的下降彻底改变了他们,也深深地刺激了他们,使他们再也无法恢复元气。他们从此混迹于无阶级的人群——流浪汉,妓女,游僧,被开除的大学生,江湖骗子,乞丐。人们称他们为“那个时代的新闻记者”⁸⁰,其实他们提高了所有体裁的艺术水准:舞蹈歌和讽刺歌,童话和拟剧,圣徒传说和英雄史诗。因为与这些东西相邻,史诗具有了新的特征;它有时喜欢夸张,喜欢哗众取宠,这是昔日的英雄歌所没有的特征。江湖艺人所弹唱的,不再是《希尔德布兰特之歌》那种阴郁的、高亢的、带有悲剧英雄色彩的调门;他们也想用史诗取悦众人,追求强烈效果、收尾效果、出人意料的效果。⁸¹如果和更早的英雄文学作品进行比较,《罗兰之歌》字字句句都散发出这种通俗的、以挑逗观众为目标的江湖艺人气息。

皮奥·拉杰纳说过,他长期研究法国史诗,可直到研究结束,他一次也没觉得需要写下“英雄歌”这个词。换了卡尔·拉赫曼,他会声称,假如不用这个概念,史诗的本质特征他一个也说不清楚。浪漫派把史诗分解为传说和歌,他们认为,在职业诗人的作品中,历史的非理性力量发挥作用的方式还不够直接。与此相反,我们的时代喜欢指出有意识的技能和文化知识在史诗——包括整个的艺术——中所起的作用,因为我们的时代理解理性因素比理解感情和欲望更容易。诗歌自身也有传奇史和英雄史;文学作品不仅存在于文学家赋予它们的形式,而且存在于后世赋予它们的形式当中。每个文化时期都有自己的荷马史诗,都有自己的《尼伯龙人之歌》和《罗兰之歌》。每个文化时期都在按照自己的观念阐释这些作品的过程中创造这些作品。这类阐释,与其说是直线接近作品,不如说是逐渐围绕作品打转。后来的阐释并不一定“更正确”;但是任何一种诞生于活生生的当代精神的阐释努力都会加深和扩大作品的意义。任何一种从具有历史真实性的新视角来阐述英雄史诗的理论都是有用的理论;我们对历史真实、对“当初到底是怎么回事”的关心,远不如我们对如何找到一个直接进入研究对象的新门径这一问题的关心。通过浪漫派对英雄传说和英雄史诗的阐释,我们清楚地看到,不论史诗作者有多少原创性,他们也不可能随意摆弄素材,沿袭下来的传统形式对他们的束缚远远超过了对后世诗人的束缚。有关英雄歌的理论则把一个开放的、逐渐积累的史诗创作过程展现在我们眼前,同时提醒我们注意史诗起源于具有英雄-贵族精神的赞美歌和战歌这一事实,为我们理解史诗的社会学特征开辟了道路。最后,有关僧侣和江湖艺人

对史诗所作的贡献的研究,使我们看到这一文学体裁既有很不浪漫的通俗特征,又具有教会思想和学识渊博的特征。做出这种种阐释努力之后,人们才找到一个视角,可以把英雄史诗当作“世代流传的文学”(Erbpoisie)来研究⁸²,并将它放置在由文人创作的自由发挥的文学(Kunstdichtung)和受传统制约的民间文学(Volksdichtung)中间。

第六节 修道院的艺术创作组织工作

175

在查理大帝的统治结束后,皇宫就不再是帝国的文化中心。修道院成为科学、艺术以及文学的摇篮;文化生产主要在修道院的图书馆、抄写间、作坊进行。西方基督教世界的第一次艺术繁荣就归功于修道院的勤奋和财富。随着修道院的发展,文化中心日益增多,这首先使艺术追求出现较为明显的分化。我们也不能想象这些修道院老死不相往来;当时的修道院都依附罗马,受到爱尔兰和盎格鲁-撒克逊僧侣的影响,后来又同属具有改革倾向的修会联合会(Ordenskongregationen)⁸³,所以彼此间存在联系,哪怕是不太紧密的联系。贝迪耶指出了修道院和世俗世界的接触点,指出了修道院在朝圣活动中的作用,以及它作为朝圣者、商人和江湖艺人的聚会地点所发挥的角色。尽管有这些对外关系,修道院本质上却是一个自给自足的、自成一体的单位,修道院比昔日受时髦影响的宫廷社会和后来的市民社会都更加长久、更加顽固地坚持传统。

本笃会规定会员既要从事体力劳动,也要搞学术研究,甚至把手工劳动看得比什么都重要。修道院和宫廷一样,致力于发展一种尽可能自给自足的经济,自己生产必需品。僧侣们不仅有农活、园丁活,还有手工活。虽说最繁重的体力活一开始就多半由修道院的自由农和农奴承担,后来由农民和平信徒一起承担,但估计手工活——特别在早期——主要是僧侣们自己完成的;恰恰通过组织手工劳动,僧侣们对中世纪的艺术和文化发展产生了最深刻的影响。艺术生产在井然有序的、分工协作的、或多或少符合合理化原则的框架内进行,一些来自上层社会的人员也加入其中。这些都是教团运动的功劳。众所周知,在中世纪早期的修道院里,贵族占多数;有些修道院里面全部是贵族。⁸⁴一些本来一辈子也不会拿黏糊糊的画笔、凿子或者抹子的人,就通过这种方式直接接触到了造型艺术。尽管藐视体力劳动的观念在中世纪也很普遍,人们也仍然把贵族生活和无所事事联系在一起,但毋庸置疑的是,与希腊罗马不同,现在的贵族一边过着优哉游哉的生活,一边对劳动生活产生了更加积极的看法。对劳动的态度出现如此转变,也跟修道院的生活广受欢迎有

176

关。教团规章的精神甚至影响到——以行会规章为例——中世纪后期市民阶级的劳动伦理。但是我们也不能忘记,在修道院里劳动也被看做赎罪和惩罚的手段⁸⁵,就连圣托马斯都还在说“卑微的劳动者”^①(《亚里士多德〈政治学〉评注》第三章第四节第一、第二点),所以暂时还谈不上什么劳动光荣。

177 西方世界从僧侣那里才学会按照方法工作;中世纪的工业多半是他们的发明。尽管在城市里还有不少作为罗马帝国手工业后继者的工匠⁸⁶,但在城市经济复苏之前,他们的工作很有限,对于手工业技术发展做出的贡献也很小。在国王的行宫和较大的徭役庄园里也有专业化的工匠,他们属于宫廷侍臣和家奴,他们的制作一直保持着遵循传统而非实用考虑的家庭作坊特征。手工业在进入修道院后才脱离了家用范畴。修道院也是最早做时间管理、最早理性地分配和利用每天的时间、最早测量时辰并且敲钟报时的地方。⁸⁷劳动分工原则成为生产的基础,这一原则不仅在修道院内部得到贯彻,在某种意义上讲,各修道院之间的关系也体现了劳动分工原则。

除了修道院,恐怕只有皇室和最大的贵族庄园才制作工艺品,而且只有最简单的造型。但修道院恰恰在工艺品制作方面出类拔萃。抄本的复制和配图工作最先为修道院赢得声誉。⁸⁸卡西奥多鲁斯在维瓦立乌姆修道院设立了图书馆和抄写间,随后多数本笃会修道院便起而效之。图尔、弗勒里、科尔比、特里尔、科隆、雷根斯堡、赖谢瑙、圣奥尔本斯和温切斯特的抄写师和书稿插图画家在中世纪早期就出了名。本笃会的抄写间是公用的大开间,其他教团——如西妥教团和加尔都西会——的抄写间是小单间。当时是作坊式生产和个体户式的生产并存。此外,各地的抄写人和书稿彩饰画家的工作似乎都按不同的任务进行了专业分工。除了画家(Miniatoren),还有书法师傅(antiquarii)、抄写工(scriptores)、红字描写师(Rubrikatoren)。除了僧侣,抄写间也雇用临时抄写工,也就是有时在自家有时在修道院里单独干活的平信徒。除了书籍插图这一道地的修道院艺术,修士们也做
178 其他事情,如建筑,雕塑,绘画,金饰,搪瓷,丝织,地毯编织,铸钟,书籍装订,玻璃,陶器。个别修道院发展成为标准的工业中心。科尔比开始只有四个分别雇用28名工人的大作坊,在9世纪的圣·里基埃就已出现了按行业——兵器铺、鞍具铺、装订铺、鞋匠铺等——划分的作坊街。⁸⁹

随着财富的增加,僧侣在对劳动者的体力提出过高要求的农业中越来越多地扮演地主和管理者的角色,农活做得越来越少。在其他生产领域,修士们也只承担

① 原文为拉丁语:viles artifices. ——译者注。

一部分手工劳动,他们多半负责生产组织工作。研究发现,修士们抄写的书稿也远不如人们通常想象的那么多,从图书馆的增长速度推算,修士们抄写手稿的时间一般不超过其劳动时间的五十分之一。⁹⁰需要重体力的地方,特别是在建筑业中,普通修士(Laienbruder)和外来劳力可能较多,在小型工艺品的制作方面则比较少。由于教堂和宫廷对这类产品有持续需求,我们可以认为修道院也随时准备雇用能干的工人和艺术家来制作这类工艺品。除了僧侣,除了在徭役庄园干活的自由农和农奴,当时还有工匠和艺术家,他们一开始就形成了一个数量虽然有限、但仍然是自由的劳动力市场。这些人走南闯北,有时被修道院有时被主教府和贵族府上雇用。事实证明,他们曾定期被僧侣雇用。据记载,为了制作圣人遗物箱,圣加伦修道院和雷根斯堡的圣埃默兰修道院大量雇用了这类江湖手艺人。大型教堂建筑工程往往需要请来自四面八方——尤其是拜占庭和意大利——的营造师(Baumeister)、石匠、木匠、五金工人。⁹¹如果关于修道院严守“秘方”的传闻有根有据,在某些情况下雇用外地劳工就可能遇到麻烦。不管这类秘密存在与否,修道院作坊绝非单纯的商品制造企业,而是经常也被充当技术实验室。11世纪末,本笃会修士狄奥菲鲁斯已经可以在他的札记(《论诸艺》^①)中描述在修道院进行的一系列发明,如玻璃制造、玻璃绘画的烧制方法、油画颜料的调配,等等。⁹²

179

走南闯北的艺术家和手艺人还多半来自修道院作坊。修道院作坊也是当时的“艺术学校”,特别注重培养年轻力量。⁹³譬如富尔达和希尔德斯海姆的修道院设有生产工艺品的作坊。作坊一开始就带有培训目的,不仅给修道院和主教教堂,而且给贵族庄园和王宫培养艺术后备人才。⁹⁴索立尼亚克修道院的艺术教育成就非凡,修道院的创始人圣埃利吉乌斯是7世纪最有名的金匠。另外一位在艺术教育方面有杰出贡献的教会君主(Kirchenfürst)是主教伯恩瓦尔德,他为建筑艺术和青铜铸造艺术的发展慷慨解囊,并且铸造了希尔德斯海姆大教堂的青铜大门。其他一些地位没有那么高但从事艺术创造的神职人员,我们常常只知其名,对于他们在中世纪艺术中发挥的个人作用则一无所知。尽管有关图厄迪罗修士的各种说法已经浓缩为一则艺术家传奇,但如上所述,他只是圣加伦的艺术生活的化身,是和古希腊的代达罗斯传说相映成趣的中世纪传说。⁹⁵

180

修士们在发展教堂建筑艺术方面发挥了重要作用。在城市兴起、教堂建筑工人和石匠联合会出现之前,建筑艺术几乎完全控制在修士的手里,哪怕我们只能想象修建教堂的艺术家和手艺人中间有一些是修士。至少绝大多数最重要的建筑项

① 原文为拉丁语:Schedula diversarum artium。——译者注。

目由神职人员负责；他们更像业主而非营造师。⁹⁶各修道院的建筑活动过于缺乏连续性，受修道院约束的修士们不可能选择建筑艺术做职业。只有那些没有约束、可以随意走动的平信徒才办得到。当然也有例外。譬如我们知道，伊尔杜阿修士在沙特尔的圣佩尔修道院担任工程师。我们还知道，伯尔纳·冯·克莱尔沃让他们修会的一个修士，建筑师阿沙尔，去别的修道院帮忙。还有，散忒大教堂的建筑工程师伊桑贝尔，除了在散忒，也去拉罗谢尔和英格兰修建桥梁。⁹⁷不管当初有过多少类似的事情，不那么耗费体力的小型艺术还是要比大型艺术更符合修道院作坊的精神。

181 过高估计僧侣在艺术史上的作用是从浪漫派开始的。这也是一则因为流传甚广而让人很难不带任何成见去接触历史事实的中世纪传奇。跟英雄史诗一样，中世纪大型教堂建筑的产生过程被人们用同样的方式给浪漫化了。人们自信可以在民间文学中观察到有机的、植物式的成长原则，并且把这些原则引申到教堂建筑，不相信修建教堂的过程中存在按部就班和统一领导的现象；人们否认这些建筑的产生与某个建筑师有关，这和否认史诗来自个人创造是一回事。换言之，人们不想把艺术创作中的主导地位赋予受过培训并且深思熟虑的艺术家，而是赋予在天真和恪守传统的状态中进行创作的手艺人。艺术家的匿名性也是浪漫派发明的一则中世纪传奇。浪漫派对现代个人主义的态度很矛盾，他们把匿名创作看做艺术家真正伟大的标志，喜欢想象有一个默默无闻的修士，一心想着要把自己的作品献给上帝，把自己关在狭小而幽暗的修士小屋（Zelle）里，绝不流露任何一丁点个性。很不符合这种浪漫想象的是，我们所知道的中世纪艺术家几乎全是僧侣，而且作品署名的现象恰恰是在艺术活动从僧侣转移到平信徒手里时消失的。道理很简单：艺术家是否在教堂艺术作品上署名完全由僧侣们决定，他们当然会照顾自己的同类。记录这些名字的编年史作者全是僧侣，只有当艺术家与他们同属一个修会时，他们才有兴趣提及其名字。毫无疑问，与希腊罗马和文艺复兴相比，中世纪的艺术品既无个性特征，也不张扬。即便提到某个艺术家的姓名，即便某个艺术家在作品中寄托了他个人的雄心壮志，他和他的同代人也仍然缺乏个性概念。如果说中世纪艺术原则上不留姓名，那又是一种浪漫夸张。圣经插图中就有不少署名作品，而且每个发展阶段都有。⁹⁸在建筑艺术领域，尽管产生于中世纪的作品大量被毁，文件大量遗失，我们仍然发现了 25 000 个名字。⁹⁹我们也不能忘记，依照中世纪的表达习惯，铭文带有“fecit”头衔的，常常都是业主或者是委托方，不是实地操作的艺术家，而且在多数情况下，那些享有建设者美名的主教、修道院院长和其他高级神职人员都只是“建筑委员会主席”，他们不是建筑大师或者监理。¹⁰⁰

不管神职人员在教堂建筑中起什么作用,也不管僧侣和平信徒如何分配艺术工作,他们的分工肯定终归是有限的。大教堂教士咨议会(Domkapitel)和修道院建筑委员会(äbtliche Baukommissionen)共同决定建筑计划的命运,中间的艺术创作任务总体上是由集体协作完成的,创作过程中的具体步骤只能是少数具有目标意识的艺术家来实施。修建中世纪教堂是一项复杂的工程,教堂的产生过程不同于民歌,尽管民歌最初也来自某个哪怕不知其名的个人,但民歌与建筑物的不同之处,在于它是未经计划产生的,跟水晶一样逐渐长大的。把艺术品想象为多人共同创造的产物,还不是什么浪漫,也并非经不起科学的推敲,单个艺术家的作品也是由好几个在某些方面互不相干的精神能力的贡献构成,它们的结合常常只是一种后补的、外在的现象。以为艺术品直到最细微的组成部分都是不分你我的集体创造的结果,以为艺术品不需要一个完整的、有意识的、哪怕可以改变的计划——这才是天真而浪漫的想象。

183

第七节 封建制度和罗马式风格

罗马式艺术是僧侣艺术,但同时也是贵族艺术。也许这是最能反映僧侣和贵族的精神联盟的艺术。中世纪教会中最重要的职位都留给了贵族,犹如当初古罗马贵族独揽大祭司头衔;¹⁰¹修道院院长和主教们与封建贵族如此心心相印,与其说是因为贵族出身,不如说是因为其经济和政治利益。他们富甲一方,大权在握,靠的就是这个给予世俗贵族特权的社会秩序。这两种贵族之间的联盟关系虽然并不总是以条约为基础,却一直行之有效。修士会的院长们拥有巨大的财富,支配着成千上万的臣民,他们中间出过最有权有势的教皇,出过最能影响皇帝和国王的幕僚,也出过对皇帝和国王构成最大威胁的对手。面对大众,修士会和世俗权贵一样高高在上,漠不关心。在充满禁欲色彩的克吕尼改革运动兴起之后,他们那种傲慢的权贵派头才有所收敛,但只有在托钵修会运动开始后才谈得上修士会的民主化转变。修道院拥有连绵的庄园,这些庄园俯瞰着辽阔的大地,四周环绕着陡峭、厚重、固若金汤的围墙,跟王公贵族的城堡和宫殿一样,都是壁垒森严。如果说修道院创造的艺术符合世俗贵族的观念,那就没有比这更易理解的事情了。

从法兰克王国的军事和官僚贵族演变而来、在9世纪末就已彻底封建化的贵族阶级,此时达到了社会的顶峰,真正掌握了行政大权。昔日的功勋贵族变成了强大的、骄傲的、具有叛逆精神的世袭贵族,对于靠功勋起家的经历,他们只有依稀的回忆,甚至失去了回忆,他们的特权似乎古已有之。随着时间的推移,国王和贵族

184

的关系发生了根本的转变；本来王位是世袭的，统治者可以随意挑选幕僚和大臣，现在贵族的特权可以继承，国王反倒需要通过选举产生。¹⁰² 日耳曼语和罗马语地区的邦国在中世纪早期就面临一些人们在希腊罗马后期就有所察觉、并且试图通过已经属于封建范畴的制度——永佃权、征收实物税、国家税收由地主负责——来加以克服的困难。国家没有足够的资金来维持相应规模的管理机构和军队，国家面临外敌入侵的危险并且很难保证广袤的疆域不受侵犯——这些都是罗马帝国后期就已存在的问题；中世纪又冒出了新问题，国家缺乏训练有素的官吏，外敌入侵的危险日益增大，建立一支主要用来对付阿拉伯人的装甲骑兵队伍已势在必行。由于新组建的军队的装备昂贵，训练时间又比较长，这项改革给国家财政造成了难以承受的压力。封建制度便是 9 世纪企图用来解决这些困难——尤其是组建重型装甲骑兵——的制度。由于缺乏其他手段，国家便通过授予地产、豁免权、贵族特权尤其是征税权和司法权等方式来购买兵役；这些特权构成了新制度的基础。墨洛温时代就已经有禄田 (Benefizien)。所谓禄田，就是偶尔从王室领地拿出地产来赠予曾经为国家效力的人，或者把这些王室领地的使用权当作俸禄赋予文武官员。现在这些馈赠的新颖之处，在于其封邑特征 (Lehnscharakter) 和受封者的封臣地位 (Vasallenschaft der Belehtnen)，换句话说，在于这种合同关系和效忠关系，在于这套保证彼此效劳和尽义务的制度，在于效忠原则关系取代了昔日的服从关系。一开始，采邑只意味着时间有限的土地使用权，到了 9 世纪，却逐渐变成了世袭制。

185

通过赠送大片的世袭采邑建立军事雇佣关系，由此创建一支封建骑兵部队，这是西方历史上最重要的一次军事革新；它把中央政权的一个工具变成了几乎不受制约的国中之国。中世纪国王的绝对专权由此寿终正寝。从此以后，归于国王的势力和他所能拥有的权威只能基于他的私人地产，即使他有自己的地产，这地产也不过形同一块采邑。在随后的一段时期里，就不再有我们所理解的国家了；没有统一的管理，国民缺乏国家归属感，仆从不受一般的正规法律约束。¹⁰³ 封建国家是一个社会金字塔，塔尖是一个抽象的点。国王打仗，却不治理国家；治理国家是大地主的事情，而且他们的身份不是官吏和雇佣者，不是宠臣和平步青云者，也不是受封者受禄者，而是独立的小邦君主。他们的特权不是建立在国君授予的职权上，而是纯粹建立在他们实际和直接掌握的个人权力基础之上。我们在这里所见到的贵族阶层，包揽了所有统治大权，垄断了整个的管理机器，占据了军队中的所有重要职位以及教会中的高级职位，历史上的任何一个阶级都无法和他们对国家的影响力相比。即便古希腊的贵族阶级在其权力巅峰时期赋予其成员的个人自由，也没有中世纪早期那些势力大减的国王被迫给予邦主们的自由多。人们有理由把贵族

186

当道这几个世纪称为欧洲历史上真正的贵族时代；¹⁰⁴西方历史上还没有一个历史时期的文化形式如此彻底地依赖一个人数比较稀少的阶层的世界观、社会理想和经济思维。

在缺乏货币和交通的中世纪早期,田产是唯一的收入来源和财富形式,要解决由管理和保卫国家产生的问题,封建制就是现成的办法。现在,希腊罗马后期就已初露端倪的文化粗鄙化到已经登峰造极;经济变成了单纯的农业,生活退到乡村水平。城市失去了重要性和吸引力,人口的绝大多数生活在分散的、老死不相往来的小村落。城市社交活动以及商业、交通全都中断;生活方式变得更原始,更简单,更受地域限制。统摄这一切的经济和社会单位是徭役庄园;人们不再去大范围里活动,不再用大范畴思维。由于多数地方没有钱没有交通手段,没有城市和市场,人们被迫摆脱对外界的依赖,既不购买外边的产品,也不出售自己的产品。由此出现的形势让人感觉不到任何超出自身需要进行生产的动力。众所周知,卡尔·比歇尔把这种制度称为“封闭的家庭经济”,说它是没有任何金钱和交换的自给自足经济。¹⁰⁵正如我们所知道的,如此武断的说法并不完全符合事实;那种认为中世纪只有纯粹的、自给自足的家庭经济的观点已被证明站不住脚¹⁰⁶,有人主张用“没有市场的经济”代替“没有交换的自然经济”这一概念,这无疑能恰当地纠正上述偏颇。¹⁰⁷比歇尔只是夸大了他所说的中世纪家庭经济特征,但他没有凭空捏造;因为谁也不会怀疑封建时代具有按需生产的倾向。尽管有许多例外,而且商品流通也从未完全终止,但中世纪的规律,是在同一个经济体里面进行物资的生产和消费。马克思曾经把中世纪早期那种满足家庭需要的生产和后来的商品生产区别开来,这种做法很有意义,如果我们把“封闭的家庭经济”理解成一种理想模式而非具体的现实,那么在描述封建经济的特征的时候,这一范畴就不可或缺。

187

中世纪早期经济最明显的、对当时的思想文化影响最深远的特征,无疑是缺乏进行过剩生产的动力,所以它固守传统的方法和习以为常的生产速度,从不关心技术创造和管理革新。有人说它是纯粹的“自给自足经济”(Ausgabewirtschaft)¹⁰⁸,消耗多少就生产多少,它没有节约观念和利润观念,没有计算意识和投机意识,也不懂得如何有计划有目的地使用可支配劳力。这种经济的传统倾向和非理性倾向与一成不变的社会形式相呼应:各阶层之间存在雷打不动的界限。人们认为,把社会划分为阶层不仅很有意义,而且符合上帝的旨意,就是说,不存在从一个阶层上升到另外一个阶层的可能;任何逾越等级秩序界限的尝试,都形同抗拒上帝的安排。在这样一个等级森严的社会里,人们很难产生文化竞争的思想,很难产生发展自我、捍卫自我的抱负,这就跟在一个没有市场、不讲多劳多得、也不考虑利润的经济

188

社会里很难产生商业竞争原则一样。与没有活力的经济精神和静态社会结构相对应的,是学术、艺术、文学中盛行那种严格的、静止不动的、固守业已确立的价值的保守主义。用传统来束缚经济和社会的保守原则也妨碍了学术思维形式和艺术体验形式的发展,把一个沉静而笨拙的特征带进罗马式艺术的历史。这一特征导致近 200 年之久没有出现任何深刻的艺术风格变化。当时的人们在经济生活中没有理性头脑,不懂得精确的生产方法,而且缺乏数字思考能力,人们在实际生活中一般都没有正确使用数字、精确交代时间或者把价值量化的意识,同样,他们也没有以商品、金钱、利润概念为转移的思维范畴。前个人主义的精神状态和前资本主义和前理性主义的经济相呼应。这个现象很好解释,因为个人主义包含着竞争原则。

189 中世纪早期完全没有进步的概念,对于新事物的价值没有任何感受,相反,人们努力保持古老的和传统的东西。中世纪早期不仅没有现代科学的进步观¹⁰⁹,而且人们在阐释那些熟知的、由权威人物担保的真理时也不求阐释的创新性,只求证实和强调这些真理。在当时的人们看来,无论是不惜一切代价去重新发现已经弄明白的事情,还是换一种方式表述现成的东西或者重新阐释真理,都是一件毫无目的也毫无意义的事情。最高的价值坚如磐石,得到了有效的表述;若想改变这些形式,纯属胆大妄为。人们所追求的目标,是占有这些价值,不是精神的创造性。这是一个平静的、安定的、信仰坚定的时代,它不会怀疑其真理观和道德法则的有效性,没有思想分裂,没有良心冲突,也不喜新厌旧。它至少不助长,也不鼓励这些思想和情感。

中世纪早期的教会在一切思想问题上都是统治阶级的全权代理,一言一行都体现出它的代理人身份,任何怀疑宗教戒律和教义的绝对有效性的倾向都被教会扼杀在摇篮之中,因为这些戒律和教义从现存世界符合上帝的意志这一思想引申出来,并且为现存秩序的统治提供保障。如果在一种文化里面,生活的方方面面都与信仰和救赎的真理有着直接关系,那么这实际上意味着这个社会全部的精神生活,它的科学和艺术、思想和意志都依赖教会的权威。依照形而上学和宗教的世界图景,尘世的一切事物都与彼岸的事物发生关联,一切人性都与神性发生关联,任何事物都表达了彼岸的意义和上帝的意图。这种世界观主要被教会用来论证等级森严的、通过教士阶层实现的神权统治的绝对合法性。他们根据信仰先于知识这一教条,认为自己有权采用权威的、不可置疑的方式来确定文化的纲领和界限。只有作为这样一种“权威文化和强制文化”¹¹⁰,只有在像控制着所有救赎机构的教会随时可以实施那种制裁的压力之下,才可能发展和确立像中世纪早期那样单一而封闭的世界观。知道封建社会借助教会给当时的思维和意志划定的狭窄界限,才能理解形而上学体系的专制倾向,因为这个体系在哲学领域对特殊事物和个性事

190

物跟现行社会制度对自身范围内的自由倾向一样残酷无情,它让那个时代的社会统治形式所表达的同样的权威原则和等级原则主宰精神世界。

时至10世纪末,在克吕尼运动和随之而来的新唯灵论和新强硬派兴起之后,教会的专制主义文化纲领才得到彻底的贯彻。为了实现自身的专制统治目标,教士们制造一种充满遁世念头和死亡渴望的末日气氛,使人们的心灵长期处于宗教亢奋状态,他们宣扬世界末日和末日审判,组织朝圣活动和十字军东征,还把皇帝和国王逐出教会。教会凭借这种专制和好战的精神,完成了中世纪文化的建设,使中世纪文化到现在,到了千纪转折点才以完整和独特的形态出现。¹¹¹现在也出现了第一批大型罗马式教堂,这是第一批严格意义上的中世纪艺术成就。11世纪是教堂建筑活动的辉煌时期,也是经院哲学和受教会精神启发的法国英雄文学的鼎盛时期。教会的财富正在飞速增长。如果没有这个背景,这场文化飞跃,尤其是建筑艺术的繁荣将不可想象。这个教团改革的时代,也是出现有利于修道院的大规模捐赠活动和设立基金活动的时代。¹¹²不仅是教团,其实主教辖区的财富也在增长,这种情况在德国尤其突出,因为国王们想拉拢教会君主做盟友,共同对付那些造反的封臣。现在由于捐助增多,在兴建大型修道院教堂的同时,也出现了第一批大型的主教堂。众所周知,这个时期的国王没有固定的王宫,一会儿把主教府当行宫,一会儿把帝国修道院当行宫。¹¹³由于没有皇城和皇宫,他们也不直接从事建筑活动,他们通过资助主教们的建筑活动来满足自己的建筑欲望。人们也因此有理由把这个时期兴建的大型主教教堂(Bischofskirchen)看做并且称作皇帝大教堂(Kaiserdome)。

191

在业主(Bauherr)思想的影响下,这些罗马式教堂全都修成了象征权力的宏伟建筑,把无限的权力和无尽的财富展现在人们眼前。这些教堂曾经被称为“上帝的堡垒”,它们的确和当时的城堡和行宫一样高大、坚固、敦实;相对教区规模而言,它们过于宏伟。修建这些教堂也不是为了信徒,而是为了向上帝致敬,如此宏伟的展示性建筑即便不算空前——因为古代东方的神庙可以与之媲美,但算得上绝后。尽管圣索非亚教堂也是一座宏伟建筑,但是它的宏伟有其实际意义,因为这是一座国际大都市的主要教堂;罗马式教堂则充其量位于安静的小城市——当时西欧根本就不再有大城市。

如果我们不仅把罗马式建筑的尺寸,而且把那敦实、宽阔、巍峨的建筑造型和建筑者的权力地位结合起来,如果我们把这些尺寸和造型看做严厉的阶级统治和僵硬的等级思维的表现,那也是情理之中的事情。但这种做法将于事无补,只会混淆概念。如果要理解罗马式艺术的威风,如果要理解其重量和体积、安详和肃穆,就必须在它的“仿古倾向”、在它向简单的和风格化的几何形式的回归努力中去寻

192

找原因,产生这一现象的原因,与其说是当时盛行的专制思想,不如说是许多具体的社会因素。罗马式艺术比拜占庭艺术和加洛林艺术简单而且单纯,也不像它们那么折中和多变,这一方面是因为罗马式艺术不再是宫廷艺术,另一方面则因为自查理大帝时代以来,阿拉伯人闯入地中海地区,东、西方贸易中断,西欧的城市遭受了又一个打击。换句话说:现在的艺术生产,既不受高雅和多变的宫廷趣味也不受城市的思想动荡的影响。罗马式艺术可能在某些方面比前面一个时期的艺术创造更粗糙,更原始,但它又不像拜占庭艺术,特别是加洛林艺术那样囫圇吞枣。罗马式艺术不再是一个接受型文化时期的语言,而是一个宗教革新时代的语言。

193

我们再次见到一种把教会利益和世俗利益融为一体的宗教艺术;同时代的人面对这种艺术的时候绝对不会时时刻刻意识到宗教用途和世俗用途的差别。二者的界限当时的人们无论如何也没有我们看得清楚,尽管在这个较晚的历史时期当然也谈不上浪漫派所幻想的艺术、生活和宗教的彻底融合。虽然信奉基督教的中世纪的人们比古希腊人和古罗马人的宗教感受更深刻,更朴素,但宗教和社会生活的联系在希腊人和罗马人那里比在中世纪信奉基督教的各民族那里还要紧密。希腊罗马社会更接近史前社会,因为至少对希腊人和罗马人来说,国家、部落、家庭不仅是社会团体,而且也是文化联盟和宗教实体。中世纪的基督徒则把自然的社会化形态和超自然的宗教关系区分开来。¹¹⁴后来这两种秩序在上帝之国的思想中达成融合,但是它们从未亲密到让政治团体和血缘联盟在民众的意识中获得宗教特征的地步。

罗马式艺术具有宗教特征,并非因为当时生活的各个方面都受宗教制约。当时的生活并没有全方位地受制于宗教,罗马式艺术的宗教性质是由宫廷社会、城市管理、中央政权瓦解之后的形势决定的,当时教会是唯一的艺术品制作委托人。由于思想文化已彻底教权化,艺术不再是审美欣赏的对象,而是被看做“扩大的圣事、供物、祭品”(erweiterter Gottesdienst, Weihgeschenk, Opfergabe)。¹¹⁵在这方面中世纪又比古希腊罗马更接近原始社会。但这并不是说,罗马式艺术的形式语言比希腊罗马或者中世纪早期的形式语言更容易让大众理解。如果说加洛林时期的艺术依赖有教养的宫廷圈子的趣味,离大众甚远,那么现在的艺术就是教会文化精英的精神财产,这个精英圈子虽然比查理大帝的宫廷艺术爱好者的圈子大,但它还没有囊括所有的神职人员。如果说艺术是教会的宣传工具,艺术的任务就只有一个:让大众产生一种严肃的、但总体上很不确定的宗教情绪。宗教绘画常常带有晦涩的象征意义和复杂的艺术形式,普通信徒当然无法理解,也无法欣赏。罗马式艺术的

形式并不因为比早期基督教艺术的形式更简洁有力而比后者更通俗,更朴素。简化形式并不意味着向民众的趣味和理解力让步,而是转向一种更想展示其权威而非文化教养的统治阶层的艺术观。

在罗马式艺术中,艺术风格的节奏性变换——此前有希腊早期的几何图形风格和后期的自然主义风格、早期基督教的抽象化风格和加洛林时代的折中主义风格——再次进入远离自然的类型化艺术和形式主义的发展时期。本质上反对个人主义的封建文化,在艺术中也喜欢普遍的和相同类型的事物,而且倾向于一种充满典型事物的世界图景——从面部表情到装饰,从气派的手势到棕榈树枝一般的小树再到层峦叠嶂的山冈。罗马式艺术强调立体形式,把雕塑也纳入建筑范畴,其类型化和巨型化特征由此表现得淋漓尽致。罗马式教堂的雕塑是节点,是圆柱、支柱,是墙壁或者大门的装饰。建筑框架对于雕塑形象具有决定性意义。在教堂这件总体艺术品中,不仅动物和树叶,就连人物造型也具有装饰功能;是弯腰还是扭腰,伸展还是收缩,全看人物所处的位置。每一个细节都具有如此明显的服务功能,所以很难确定自由艺术和应用艺术、雕塑艺术和工艺美术之间的界限。¹¹⁶在此人们自然会联想到专制统治形式。如果把罗马式建筑各元素之间的功能关联、把元素对建筑统一体的服从关系跟时代的专制思想联系起来,如果把这一切追溯到主宰着当时的社会形式并体现在集体组织——普世教会(Universalkirche)和僧侣团体(Mönchstum)、封建贵族(Feudalität)和徭役庄园(Fronhof)——的合并原则,那又是一件不费吹灰之力的事情。但这类阐释完全停留在模棱两可的水平。罗马式教堂的雕塑“依赖”建筑艺术跟农民和仆从“依赖”封建地主根本不是一回事。

形式严格主义和脱离现实的抽象手法无疑是罗马式艺术最重要、但不是唯一的风格特征。在当时的哲学领域中,神秘主义哲学与经院哲学并存,当时的僧侣集团兼有好战和冥想的生活^①倾向,当时的教团改革运动则是既表达了严格的教条主义,又表达出狂热的、放纵的、心醉神迷的宗教情绪;同样的,在当时的艺术中,除了形式主义和抽象的类型化艺术,还有感伤倾向和表现主义在发挥着影响。这种比较自由的艺术观却在罗马式艺术的后半期才初显端倪,就是说,它与11世纪的经济复兴和城市生活变革同步出现。¹¹⁷不论开端本身多么不起眼,这却是一场为现代个人主义和自由主义世界观开辟道路的转折的先兆。表面上看,当时没有发生什么变化;艺术的基本趋势依然是反对自然主义的,为宗教服务的。如果要断定为摆脱中世纪的束缚而迈出的第一步在哪里,那么答案就在这里,就在成果惊人的

194

195

① 原文为拉丁语:vita contemplativa。——译者注。

11 世纪。这是因为 11 世纪有新兴的城市和市场,有新建的修会和学校,有十字军东征,建立了第一批属于诺曼人的国家,基督教的大型雕塑和哥特式建筑也陆续出现。这种活跃的文化生活出现在按需生产的中世纪早期经济在经历了几个世纪的稳定之后重新让位于商品经济的时代,这并非偶然。

196 艺术中的转折非常缓慢。虽然人物雕塑是一种新的、自希腊罗马消亡之后便被人遗忘的艺术,但是它的形式语言根本上仍然受到早期罗马式绘画传统的制约;至于 11 世纪诺曼底教堂的前哥特式艺术,人们有理由把它看做一种罗马艺术形式。从垂直分割墙面和人物形象的表现主义的风格当然可以看出一种更有活力的观念。包括改变自然比例、无节制地扩大富有表现力的面部和人体部位尤其是眼睛和手、夸张的表情、展示性的大鞠躬、高举双臂,跳舞一般交叉双腿在内的各种制造效果的强化手法并非如人们所说,是任何原始艺术里面都存在的现象,其本质无非是“把那些通过其运动最能体现意志和感觉的身体部位表现得更大,更刺眼”。¹¹⁸相反,我们在此所看到的,是道地的运动表现主义。¹¹⁹克吕尼运动的唯灵论和唯意志论则为热衷于这种表达风格的热情火上浇油。“罗马式艺术后期的巴洛克风格”的勃勃生机之于克吕尼及教团改革运动,犹如 17 世纪的昂扬激情之于耶稣会和反宗教改革运动。无论是雕塑绘画,还是欧坦、维兹莱、穆瓦萨克、苏亚克的教堂雕塑,以及《亚眠福音书》和《奥托三世福音书》里面那些传播福音者的画像,都表达出同样一种具有禁欲倾向的改革精神和同样一种恐怖的末日审判气氛。教堂山花壁面上簇拥着基督那些弱不禁风的、被信仰的烈火烤得又瘦又长的使徒和先知,得到拯救的和升入天堂的,以及出现在末日审判和升天过程中的天使和圣徒,全都是化为精神的苦行僧,他们作为理想形象浮现在这些艺术创造者也就是生活在修道院的虔诚修士眼前。

197 后期罗马式艺术的场景刻画就已经是狂想的产物,在装饰性创作中,譬如在苏亚克主修院教堂那些饰有猛兽形象的支柱上,这种想象力变本加厉,演变成高烧性谵妄。人、动物、幻想的动物、怪物汇集成为汹涌奔腾的生命之流,人和动物挤作一团,多少让人联想到爱尔兰的微型画中密密麻麻的线条,使我们看到这种古老艺术的传统仍然没有消亡,看到这种艺术进入鼎盛期之后有些什么变化,尤其是 11 世纪的活力如何让中世纪早期僵硬的几何图形风格灵活起来。

我们所理解的基督教艺术和中世纪艺术现在才完整地出现在人们眼前。艺术作品现在才具有了完整的超验意义。我们再也无法用理性来解释人物的身躯过长或者面部表情扭曲这类现象。这和早期基督教艺术的情况相反,我们可以多少按照逻辑,从人物的精神地位去寻找后者违反自然比例的原因。在皈依基督教的古

典社会,超验世界的出现导致人们扭曲现实自然,但人们依然尊重自然法则;现在自然法则完全被抛弃一边,与此同时,人们也推翻了古典社会的审美观念。早期基督教艺术偏离经验世界,并没有超越生物的可能性和形式的正确性的范围;现在这些偏离经验世界的现象与希腊罗马的真理观和审美观水火不容,最终使“人物自身的雕塑价值彻底化为乌有”。¹²⁰超验思想彻底主宰了艺术创作,使单个的形式不再具有内在意义;现在它们只是象征和符号。它们不再单纯地用消极的手段来表达超验世界,就是说,它们不再仅仅用指出自然现实存在的裂痕并否定自然秩序的方式揭示超自然现实;它们还用积极和直接的方式揭示非理性和超验事物。如果拿198 轻轻飘飘的、在狂喜中痉挛的中世纪人物形象和希腊罗马艺术所塑造的那些粗壮而匀称的英雄人物相比,如果拿《彼得在穆瓦萨克》和《持枪的运动员》相比¹²¹,中世纪艺术观的特征就会清清楚楚地浮现在我们眼前。希腊罗马艺术只关心身体美,只关心感性生命和形式—规则,没有任何心理和思想暗示,相比之下,罗马式风格似乎就是一种只关心内心表达的艺术,一种不遵循感性经验、只遵循内在幻想逻辑的艺术。这一幻想特征凸现了晚期罗马式艺术的本质,尤其可以解释人物形象为什么有一种剪影般的僵硬,为什么有别扭的姿态和木偶似的动作。

罗马式艺术对插图的兴趣与日俱增;最终跟装饰兴趣一样强烈。这种思想骚动也表现在插图的范围越来越广,最终覆盖了《圣经》的全部内容。对于这个时代而言,新的主题——尤其是末日审判和基督受难——和处理这些主题的方法一样典型。晚期罗马式雕塑的首要主题是末日审判。这是人们特别喜欢教堂门拱上面表现的主题。千禧年所产生的世界末日幻想,也最有效地表达了教会的权威。对人类的审判开始了,一个人有罪还是无罪,这取决于教会指控他还是替他辩护。要想震慑人心,没有比描绘无尽的恐怖和永恒的幸福更为有效的艺术手段。人们喜欢罗马式艺术的另一个宏大题材——基督受难,说明当时的社会出现了感伤主义199 倾向,尽管基督受难像多半还是没有超出过去那种毫不伤感的、庄严肃穆的风格范围。罗马式艺术塑造的基督受难像具有过渡特征,既不像过去的艺术那样反对表现神的苦难和屈辱历程,也不像后世的艺术那样喜欢拿救世主的伤口做文章。在那些还受过古典艺术传统熏陶的早期基督徒眼里,救世主被罪犯钉在十字架上死去的形象实在令人难堪。加洛林艺术虽然接受了来自东方的基督受难像,但坚决反对塑造受折磨、受凌辱的基督像;在这个充满贵族思想的时代看来,尊贵的神和肉体痛苦水火不容。即便在罗马式艺术中,受难的基督多半不是被挂在十字架上,而是背靠十字架站立。他通常睁着眼睛,不少时候头顶王冠,常常还穿着衣服。¹²²为了习惯看裸体的基督,当时的贵族阶级必须克服对裸体艺术的反感,而这种反感

既有宗教根源也有社会根源。不过,后来的中世纪艺术仍然在能够避免表现裸体的地方就避免表现裸体。¹²³ 基督是英雄化的王者形象,他被钉在十字架上也照样战胜尘世和短暂的事物;相应地,圣母也不再是我们自哥特式艺术以来就习惯看到那位充满慈爱和痛苦的圣母,而是一个超越一切人性的天后。

200 后期罗马式艺术乐于给叙事题材插图,这个我们在《巴约挂毯》上看得最清楚。《巴约挂毯》是一件为教堂创作的作品,但它表达了一种不同于教会观念的艺术观。这部作品讲述了诺曼底人征服英国的故事,笔调出奇的流畅,逸闻趣事层出不穷,对于社会风情津津乐道。《巴约挂毯》那种娓娓道来的叙述方式在某种程度上预示了哥特式艺术的循环式创作,但和罗马式艺术的统一性原则大相径庭。我们在此所看到的,显然不是修道院的作品,而是来自一个多少独立于教会的工坊。关于这件绣制品,一直有人说它出自马蒂尔达女王之手,这纯属美好的传说,这部作品明显出自经验丰富、技艺娴熟的艺术家的手;但是这一传说至少指出了该作品的世俗起源。现存的罗马式艺术作品,没有一件能够像《巴约挂毯》这样让我们全面了解当时的世俗艺术所掌握的技巧。由于当时人们保管世俗作品显然并不像保管教会艺术作品那样细心,所以类似的作品大量遗失,看了《巴约挂毯》,我们对此感到加倍的惋惜。我们不知道当时的世俗艺术生产达到了什么规模;这规模肯定和教会的艺术生产规模相差甚远,至少就罗马式艺术后期而言,这规模肯定要超过人们根据寥寥无几的现存文物所做的假设。

201 可以说,在世俗艺术和宗教艺术之间徘徊的肖像艺术使我们最为清楚地看到根据现有的文物来谈论这个时期的世俗艺术是多么困难。当时人们还不懂得创作个性化的、强调原型的个性特征的肖像。罗马式艺术肖像无非是展示性画像或者纪念碑的组成部分;它们要么出现在《圣经》抄本的圣物捐赠纪念图(Dedikationsbild)上面,要么出现在教堂墓碑上面。除了抄本的订购者或者发起人,圣物捐赠纪念图也常常表现抄写人或者画家本人;¹²⁴ 尽管画像采用庄严肃穆的风格,却为一种非常注重个性的、尽管暂时还在完全使用典型手法的艺术体裁铺平了道路:自画像。这种内在矛盾在墓碑雕像上面更加尖锐。在早期基督教的墓碑艺术中,死者的形象要么根本不出现,要么出现在边角处;在罗马式墓碑上面,死者却成为艺术表现的核心。¹²⁵ 在等级范畴中思考的封建社会还在坚决反对强调人物的个性特征,但它已经为树立个人丰碑创造了条件。

第八节 宫廷—骑士浪漫风格

哥特式风格的出现,引起近代艺术史中最深刻的一场变革。忠于自然和挖掘感情的原则、表现感性和敏感的原则仍然是我们的艺术理想,而这种理想起源于哥特式艺术。和这种重感觉、重表达的艺术相比,中世纪早期的艺术不仅显得僵硬而拘谨——哥特式艺术和文艺复兴时期的艺术相比也给人这种印象,而且显得粗糙、乏味。在哥特式艺术创造的作品中,人物才重新获得正常的比例,才有了自然的动作和真正的“美”。当然,这些人物形象也让我们时刻想到我们所面对的,是一种早已过时的艺术,但是它们至少部分地给予我们直接的、而不是受文化教养和思想观念制约的享受。这种极端的风格转变从何而来?这种全新的、和我们今天的感觉如此接近的艺术观又是怎样产生的?新风格跟哪些经济和社会的根本变化有关?我们不能期望回答这些问题时发现一个突然转折,因为不论哥特式艺术时期在整体上和中世纪早期有多大差别,起初人们只觉得它是那个在11世纪动摇了封建经济和社会制度,动摇了罗马式艺术和文化的静止状态的转折时期的延续和终结。货币经济和商业经济主要在这个时期初显端倪,从事商业和手工业的城市市民阶层也开始获得新生。

202

如果审视这些变化,人们会产生一种印象,仿佛在希腊时代就已出现过的、为希腊的商业城市的文化奠定基础的经济革命会再度出现。这个新西方似乎跟立足于城市经济的希腊世界比跟中世纪早期的西方世界更为相似。跟当初古希腊一样,生活的重心从平淡的乡村转移到城市;城市是一切的起点和终点。如果说此前修道院是人们制订出行计划的坐标,那么现在的城市又成为人们相聚、接触世界的地方。中世纪城市和希腊城市最大的区别,在于希腊城市主要是行政管理中心,中世纪城市则几乎全是物资交换中心。在这里,生活的快节奏比希腊城邦来得更迅猛,更彻底。

如果追问这种新的城市生活的直接起源,尤其问到最先起作用的是手工生产的提高和商人活动范围的扩大还是货币储存增多和人口大量涌入城市这一问题,我们将难以回答。可能是居民购买力的增长和因为地租上涨而繁荣的手工业促使市场扩大¹²⁶,也有可能是新的市场和随城市而出现的新的、更大的需求才引起地租上涨。不管具体状况如何,从文化史上看,具有决定意义的是新出现的行业,是新出现的手工业和商人行业。¹²⁷过去当然也有手工业者和商人,我们不仅在农庄和贵族庄园,不仅在修道院和主教府的作坊,总之不仅在封闭的家庭经

203

济范围内发现了独立的手工业,其实很早就有部分农民为自由的市场生产手工产品。这种乡村小手工业并非定期生产,它们大多在田产无法维持家用时才从事生产。¹²⁸物品交易照样没规律。买卖都看需求和机会,当时没有职业商人,或者说只有零星的仅仅在远程贸易中存在的商人;当时绝对不存在一个可以称之为商人的封闭群体。产品的销售一般都是生产者自己的事情。从12世纪开始,除了初级产品生产者(Urproduzent),不仅出现了一个独立的、进行定期生产的城市手工业阶层,而且有了一个专门化的、自成一体的商人群体。

204 根据比歇尔的经济发展阶段理论,“城市经济”不同于过去的按需生产,而是“为顾客生产”,就是说,生产出来的物品并不在生产物品的经济体内消费。“城市经济”和下一阶段的“国民经济”的区别,在于商品销售仍然是“直接交换”的形式,就是说,从生产经济体出来的物品大多被直接转移到消费经济体手里,人们一般不生产存货,也不为自由市场生产,而是按照订单生产,为特定的、生产者熟悉的消费者生产。我们在此所看到的,是生产迈出脱离直接消费的第一个阶段,但是这和日后完全抽象的、多数商品经过一系列转手之后才到消费者手里的商品生产还相距甚远。即便我们拉近比歇尔所说的城市经济的“理想类型”和历史现实的距离,即便我们假设当时没有单纯为顾客进行生产,假设当时的手工业者和消费者之间的关系无非比近代的手工业者和消费者之间的关系更直接一些,并且牢记生产者还没有像后世那样面对着一个完全陌生和完全不确定的市场,中世纪的“城市经济”和近代的“国民经济”的根本差别依然存在。“城市”生产方式的特征自然也对艺术产生了影响,它一方面——这和罗马式艺术时期相反——使艺术家变得更加独立,另一方面却——这不同于近代的发展——阻止了怀才不遇的、脱离公众的、在不合时宜的真空中进行创作的艺术家的出现。

205 真正把订单生产(Produktion auf Bestellung)和以产定销(Produktion auf Vorrat)区分开来的“资本风险”几乎完全由商人来承担,他肯定最受不可预测的市场机遇的制约。商人代表了最纯粹的货币经济形式,是以利润和赚钱为目标的新社会中最进步的一类人。如果说在地产这种迄今为止唯一重要的财产形式之外,又出现了一种新的财富,即流动商业资本,那么这首先是他们的功劳。此前的贵金属几乎全都储存在日常用具——特别是金质和银质的杯子和盘子——当中。铸造的少量钱币大都属于教会财产,并不流通;人们根本不会想到钱生钱的问题。成为合理化经营开路先锋的修道院虽然也放高利贷¹²⁹,但也只是偶尔为之;如果说中世纪早期有金融资本,那么这种金融资本也不会钱生钱。贸易才让这懒惰而僵死的资本重新运动起来。通过贸易,钱不仅变成了通用的交易和支付手段,变成了最受欢

迎的财富积累形式,钱再度开始“工作”,再度具有生产性,一方面用于购买原材料和工具,使囤积居奇成为可能,另一方面又构成信贷业务和银行汇兑的基础。资本主义世界观也随之崭露头角。¹³⁰随着财富的流动,财富比以前更容易交换、转移、积累,个人也更容易摆脱与生俱来的自然和社会的束缚;人们更容易从一个社会阶层上升到另一个社会阶层,也有更大的勇气和乐趣来表现个性。金钱使价值变得可测量、可交换、可提取,使财产非个人化、中立化,金钱也使个人的社会身份受制于拥有的资本数量的不断变化这一抽象的、不带个人色彩的因素,从根本上消除了跟种姓制一样僵硬的等级界限。一般说来,有赖于金钱财富的社会身份和经济主体的平均化密切相关,由于财富的获得有赖于个人能力,有赖于个人的智力、商业嗅觉、现实感、推理能力,而非依赖出身、地位、特权,所以个人通过自身奋斗获得他作为某一社会阶层的代表所失去的东西。只不过给他带来地位的是其理性特征,不是其非理性的、由出身决定的特征。

城市的货币经济使整个封建经济体系面临衰落的威胁。我们知道,徭役庄园是一个没有市场的经济体,它因为无法出售产品而局限于满足自我需求。但只要给过剩产品找到用途,这种没效益、没野心、按照传统方式运作的经济就会重新活跃起来。人们发明了更密集、更合理的生产方法,尽量使生产大于需求。地主的地产收益分成多少受到传统和习俗的严格制约,产生的盈余多半为农民所得。地主对金钱的需求持续增加。个中原因不仅是与商业的发展密切相关的物价上涨,越来越新、越来越贵的商品所产生的诱惑也是一个原因。11世纪末以来,生活标准急遽提高,人们在服饰、武器、住房方面变得非常讲究,人们不再满足于简单实用的东西,想把每一件用品都变成珍品。在这种情况下,收入一成不变的土地贵族必然要陷入尴尬。他们唯一的出路,便是开发领地内尚未开发的土地。地主们纷纷把可支配的包括因为农民逃亡而空闲的土地出租,把从前的实物税变成币税。他们一方面最需要钱,另一方面他们也逐渐认识到,在这个开始精打细算的时代,用农奴耕作领地常常很不合算。他们越来越清楚地认识到,有人身自由的劳动者比没有人身自由的劳动者的劳动效率更高,认识到人们宁愿承担较大的、但一开始就明确的负担,不愿承担较小的、但不确定的负担。¹³¹他们也懂得把坏事变成好事,解放农奴之后,他们不仅赢得了比农奴干活效率更高的佃户,而且从被解放的农奴身上获得可观的钱财。但有时候这也无济于事,他们必须与时俱进,必须反复贷款,最后还得把部分土地卖给有购买欲望和购买能力的市民。

市民阶级购买这些土地,主要是为了稳固他们还不太稳定的社会地位;占有土地应该成为他们走向社会上层的桥梁。在当时,脱离了土地的商人和手艺人的身

206

207

份还很难确定。他们夹在贵族和农民中间,他们一方面享有贵族才享有的自由,另一方面跟最底层的佃农一样属于平民出身。从某种意义上讲,有人身自由的市民的地位甚至不如农民,因为他被视为没有根基、没有阶级的人。¹³²在一个人们只能通过与土地的亲身关系获得唯一完全合法身份的时代,市民却生活在一块不属于他、也没有他建造的房子、他还随时准备离开的土地上。市民可以享受迄今为止只有土地贵族才可以享受的特权,但是他必须拿钱买。他的物质生活不依赖任何人,有时比某些贵族还富裕,但是他不懂得按照贵族的生活规则来使用其财富;他是暴发户。他受到贵族和农民的蔑视和羡慕,事隔很久才得以摆脱尴尬。及至13世纪,人们才把市民看做一个虽然还不是十分体面、但无论如何也不可以忽略的阶层。市民阶级从此成为决定近代历史进程、给西方社会打上烙印的第三等级,走在社会变革的前沿。自从市民的阶级的地位在旧制^①后期确立之后,西方的社会结构就没再出现大的变化¹³³,此后一切变化的推动者都是市民阶级。

208 城市经济和商业经济的出现,其直接后果便是出现了一种取消旧的社会差别的趋势;金钱却引发了新的对立。起初,金钱是沟通因为天生的不平等而彼此隔绝的各阶层的桥梁,后来却成为制造社会差别的工具,使刚开始还团结一致的市民阶级内部也出现了阶级分化。如此出现的阶级对立,和旧有的等级差别交叉、重叠或者使之变得更加尖锐。同属一个职业或者一个财产等级的人——既有骑士、僧侣、农民、商贩、手艺人,又有大大小小的商人、作坊主以及个体户师傅和依附于他们的徒弟,其内部地位是彼此平等的,与外部人员却是不共戴天。渐渐地,人们对这些阶级对立比对昔日的等级差别感觉还强烈。最后,整个社会都充满着不满情绪;旧的界限模糊起来,新的界限一清二楚,但也不断地移动。贵族和农奴之间冒出一个新的阶级,而且不断从贵族和农奴中间吸收新成员。农奴和自由农的界限不似从前那样雷打不动;一部分农奴变成了佃农,一部分农奴逃到城市,成为自由的雇佣工人。他们第一次能够自己决定自己的事情,能够订立劳动合同。¹³⁴现金报酬取代过去的实物工资,人们由此获得了新的、从前几乎无法想象的自由。现在工人不仅可以自由支配自己的工资——这一好处本身必然会增强工人的自信,他的闲暇也比以前来得更容易,而且能够随意支配闲暇。¹³⁵其后果在文化方面不可估量,尽管市民阶级只是逐渐地、在不同的领域以不同的速度对文化产生直接影响。除了韵文故事等体裁,文学仍然是彻底为上层服务。尽管在宫廷里面也有许多市民阶级出身的诗人,但他们多半只是骑士阶级的传声筒,代表着贵族阶级的趣味。作为个

209

① 原文为法语:ancien régime。指法国大革命之前的社会-政治制度。——译者注。

体,市民在造型艺术品的预订和购买方面还无足轻重,艺术生产几乎完全掌握在市民艺术家和工匠手里,作为一个群体,譬如以城邦的形式,市民阶级也对艺术尤其是教堂和城市的标志性建筑的设计产生重要影响。

哥特式大教堂所体现的艺术是城市艺术,是市民阶级的艺术;所谓城市艺术和市民艺术,是相对罗马式艺术而言的,因为罗马式艺术是修道院和贵族阶级的艺术;所谓城市艺术和市民艺术,也指平信徒在修建大教堂的工程中扮演的角色越来越重要,僧侣在艺术方面的影响力相应减小;¹³⁶最后,说这些教堂体现了城市艺术和市民艺术,也是因为没有城市创造的财富,我们无法想象如何修建这些教堂,教会君主们已经不再可能支付这些修建费用。不仅是大教堂艺术留下了市民阶级世界观的痕迹,从某种意义上讲,整个的骑士艺术就是旧的封建等级意识和新的市民开放观念平衡的结果。市民阶级的影响在文化的世俗化方面表现得最为明显。艺术不再是少数圈内人才能领会的暗语,而是一种几乎家喻户晓的表达方式。基督教本身不再是单纯的僧侣宗教(Klerikerreligion),而是越来越明显地演变为大众宗教(Volksreligion)。人们首先关注的,是基督教的道德内容,不是基督教的仪式和教条。¹³⁷宗教被赋予人性和情感;从人们对“高贵的异教徒”的宽容态度——这一现象属于十字军东征所产生的少数几个看得见、摸得着的后果,可以看出当时出现了一种新的、更自由也更深沉的宗教气质。12世纪的神秘主义,托钵修会运动及各类邪教都是这一发展的征兆。

210

文化的世俗化,首先有赖于作为贸易中心的城市。城市里汇集了来自四面八方的人们,来自远方、常常也来自遥远国度的商人在城市里交换商品,毫无疑问也交换思想,这里出现了整个中世纪早期所不曾有过的思想互动。随着国际交流的发展,艺术交易也活跃起来。¹³⁸在过去,艺术品尤其是插图手稿和工艺品易主,都是通过偶尔的赠送和零星的直接订购的方式进行。有时候艺术品也干脆通过盗窃途径从一个国家漫游到另外一个国家。譬如,查理大帝就把圆柱和其他现成的建筑构件从拉韦纳转运到亚琛。从12世纪开始,东方和西方、北方和南方之间出现了或多或少有规律的艺术品交易,在这些交易中间,北欧地区几乎完全成为买家。在生活的各个方面都可以看到博爱的、国际化的世界公民精神取代了旧有的地方主义观念。和中世纪早期社会那种足不出户的状态相反,现在许多人都在走南闯北:骑士参加十字军东征,信徒外出朝圣,商人从一个城市跑到另外一个城市,农民离开土地,工匠和艺术家云游四方,从一个建筑工人和石匠行会换到另一个建筑工人和石匠行会,教师和学生从一所大学跑到另一所大学,在这些江湖文人(Vagant)中间甚至出现了一种类似流浪浪漫文学的东西。

且不说有着不同传统和习俗的人相互交往通常会削弱双方原来的信仰和思维习惯,商务培训也必然使人们逐渐摆脱教会的思想监护。尽管经商的必备知识——写、读、计算——至少在基础阶段时是由僧侣传授的,但这与僧侣培训、与拉丁语法和修辞学训练毫无关系。远程贸易需要一些外语知识,但不需要拉丁语。结果,世俗语言进入了拉丁语学校,在12世纪,几乎每个大一点的城市都有拉丁语学校。¹³⁹但是,教授口语自然导致了神职人员的知识垄断被打破和文化的世俗化,最后还导致13世纪就已出现很有教养、但不通拉丁文的平信徒。¹⁴⁰

12世纪出现社会结构转变,最终原因在于出身阶层和职业阶层的重叠。骑士阶层也是一个职业群体,尽管它后来变成了一个世袭的阶层。起初,骑士只是一群职业战士,他们的出身千差万别。最早的时候,侯爵和男爵、伯爵和大地主都曾驰骋沙场,他们为此得到犒劳。后来这些馈赠却逐渐失去了约束力,昔日的贵族阶级中那些骁勇善战的骑士数量锐减,或者说他们的人数一直都很有有限,无法满足连绵不断的战争需要。现在谁想打仗(哪一个贵族不想打仗),谁就必须保证自己拥有一支比过去更可靠、更庞大的队伍。骑士们就被培养成为这样一支队伍,他们大多是家臣(Ministerialität)出身。为大贵族服务的家臣,通常包括管理领地和庄园的人、在宫廷做事的和作坊里的工头,还有扈从和卫兵,特别是侍从、马夫、下级武士。骑士队伍便从这后一类人中间发展而来。所以多数骑士最初没有人身自由。和家臣无关的自由骑士是昔日武士阶层的后裔。他们要么从未有过庄园,要么重新沦落到普通雇佣军的地步。不过,骑士中间至少有四分之三是家臣¹⁴¹,剩余的少数跟他们没什么区别,因为有人身自由和没有人身自由的骑士都没有等级意识。在那个时代,只有地主和农民、富人和“穷人”之间才会界限分明。贵族阶级这一范畴并不体现在成文的法律当中,而是体现在贵族的生活方式上。¹⁴²为高等贵族效力的自由武士和不自由的武士在这方面没有任何差别;在骑士阶层出现之前,他们都是家臣。

无论君主还是大地主,都需要骑兵和忠心耿耿的封臣;在自然经济条件下,后者的报酬只能是采邑。为了扩大封臣的数目,无论君主还是大地主都愿意拿其领地中可以割舍的部分当赠品。这种授予功勋采邑(Dienstlehen)的做法在11世纪就开始了,到12世纪,家臣对采邑的需要全部得到满足。有资格得到采邑,这是家臣迈向贵族阶层的第一步。此外,这里也重复着我们所熟悉的贵族形成过程。武士们为君主和地主效过力或者即将为之效力,他们为此得到维持其生计的采邑;一开始他们还不能自由支配土地¹⁴³,后来这些采邑变成了世袭财产,采邑的拥有者不再依赖采邑的授予者。随着庄园转为世袭财产,家臣终于从一个职业群体变为代代相传的骑士阶层。但即使在封为贵族之后,骑士仍然是二等贵族——他们是低

等贵族,在高等贵族面前,他们本能地要卑躬屈膝。他们从未觉得自己是采邑主人的对手,这一点跟古老的封建贵族成员大不相同,后者天生感觉自己是王位继承人,对小邦君主们构成了持续的威胁。骑士们最多是在利诱之下跟主人作对。由于存在这种摇摆,忠诚在骑士道德体系中才占有了显著的位置。

当时社会最大的新生事物便是打破了贵族阶级的藩篱,拥有一小块骑士领地的卑微家臣跟他有钱有势的采邑主人同属一个骑士阶层。过去,家臣在社会的阶梯上比自由农还低一级,现在却被封为贵族,从中世纪的无权者的世界走进了另一个世界,即人人向往的特权世界。仔细观察这一现象就会发现,骑士贵族的产生,也只是社会普遍流动和普遍上进的一种表现形式,上进的结果,就是把农奴(die Leibeigenen)变为市民,把依附农(die Hörigen)变为自由的雇工或者独立的佃农。

如果家臣的确像我们得到的印象那样构成骑士的绝大多数,这群人的世界观就必然要决定骑士的阶级特征和骑士文化的内容。¹⁴⁴在12世纪和13世纪之交,骑士开始变成一个封闭的、排斥外部的阶层。从此,骑士的儿子才能做骑士的趋势越来越明显。现在,一个人不可能因为获得采邑或者过上富裕生活就被看做是贵族,现在要成为贵族,更需要苛刻的条件和一整套庄严肃穆的骑士入会仪式。¹⁴⁵进入贵族阶级的大门重新关上。如果假设排外态度最激烈的恰恰是新生的骑士,这多半不会有错。不管怎么说,骑士变成世袭制,变成一个封闭的武士阶层,这是中世纪贵族发展史上的一个里程碑,毫无疑问是骑士历史上最重要的事件。骑士从此融入贵族阶级,他们的人数比老贵族还多,骑士阶层的理想、贵族的阶级意识和意识形态通过骑士阶级形成。现在,贵族生活方式和贵族美德体系的原则才像我们在骑士史诗和骑士抒情诗里看到的那样,得到了清晰而明确的表达。一个特权阶层的新成员对等级问题的态度要比老成员更加严厉,对于那些团结本阶层成员、使之有别于其他阶层的思想,他们比那些从小就接受了这些思想的人有着更加强烈的意识,这是一种我们所熟悉的、在社会发展史反复出现的现象。新人^①总是倾向于过度补偿自己的自卑心,喜欢把自己享受特权所依据的道德前提尖锐化。在那些从家臣提升上来的骑士身上,这种倾向表现在涉及集体荣誉的时候他们比古老的世袭贵族更加严厉,更不宽容。世袭贵族觉得不言而喻、觉得只能如此的事情,在新贵眼里往往成为一个事件、一个难题。老贵族对于自己属于统治阶级这一事实已经没什么感觉,新贵们却感到很新鲜,觉得很了不起。¹⁴⁶老贵族几乎是本能地、至

① 原文为拉丁语:Homo novus。——译者注。

215 少是带着平常心做的事情,骑士们却视为一项特别的任务,视为一件难事,视为一次创造英雄壮举的机会、一桩势在必行的克己行为,总之,他们会感觉这是一件很不寻常、很不自然的事情。而且,在老牌贵族轻轻松松就能超凡脱俗的地方,骑士们却要求其阶级同类不惜一切代价跟凡夫俗子划清界限。骑士阶层的浪漫理想主义和经过反思的、“感伤”的英雄主义,这种二手的理想主义和英雄主义,主要植根于新贵族树立阶级荣誉观念的强烈意识和坚定决心。他们如此起劲地渲染其阶级荣誉,无非说明他们心虚而且脆弱,老牌贵族不是这样,至少他们在还没有受到内心不够坦然的新兴骑士阶层影响的时候不是这样。对于传统的贵族生活方式,骑士们有一种非常矛盾的心态,这充分暴露了他们内心的不平衡。他们一方面对贵族亦步亦趋,模仿其外在生活,把贵族生活的繁文缛节推向极端,另一方面,他们认为内在的心灵的高贵比建立在出身和生活方式之上的外在的、形式上的高贵更可贵。他们有自卑心理,所以过分夸大纯形式的价值,但他们同时意识到自己的美德和能力不亚于老贵族,甚至还超过他们,所以他们又贬低形式和贵族出身的价值。

216 把高贵的思想置于贵族身世之上,这也是封建武士阶层业已基督化的证明,是他们从民族大迁徙时代的鲁莽职业军人演变为中世纪中期捍卫上帝的骑士的结果。教会在其力所能及的范围内支持培养新的骑士贵族,通过授予圣职来稳定其社会地位,委以保护弱者和被压迫者的重任,树立他们的基督斗士的形象,使他们具有僧侣的尊严。教会的真正目的在于阻挡发源于城市世俗化的浪潮,多半无钱而且比较无牵无挂的骑士似乎在给这股浪潮推波助澜。骑士们的世俗倾向根深蒂固,尽管教会对其正统信仰进行奖赏,但骑士们对教会学说所持的立场充其量是妥协的结果。骑士的一切文化成就,他们的美德体系,他们的新爱情观以及有赖于这种观念的文学创作,都显示出世俗和脱俗、感性和精神的对立。

整个的骑士美德体系和希腊贵族阶级的伦理学说一样,充满了美善一体思想。如果没有充沛的体力和矫健的身手,或者像早期基督教的美德那样与这些身体优势水火不容,就没有一则骑士美德可以想象。骑士美德体系最好划分为禁欲美德、骑士美德、英雄美德、狭义的贵族美德,精神和身体特质在不同的体系中有着不同的价值,但是身体因素在任何的体系中都占有一席之地。第一组美德主要包括了我们所熟悉的、披着基督教外衣的希腊罗马道德原则。有人说整个的骑士美德体系都是披着基督教外衣的希腊罗马道德原则。¹⁴⁷精神的力量,坚忍不拔,节制,克己,这些品德就已经成为亚里士多德和后来表述得更极端的斯多噶派伦理体系的核心;骑士们首先是通过拉丁语文学接受了这些希腊罗马思想。英雄美德,特别是蔑视危险、痛苦和死亡,绝对的忠诚,荣誉感,在封建社会早期就已得到高度重视;

骑士的伦理学说只是削弱了这一时期的英雄理想,并赋予它新的情感内容,但在原则上保留了这一理想。这种新的生命意识在“骑士”和“高贵”的美德中表现得最纯粹,最直接;这一方面表现在宽恕手下败将,保护弱者,尊敬妇女,礼貌,殷勤,另一方面则表现在现代绅士也具有的品质:慷慨,无私,淡漠个人的好处和利益,公平竞赛,绝对保持正直。即便骑士道德与开明的市民阶级世界观不无关系,但它所奉行的贵族道德又和市民阶级的进取精神形成了尖锐对立。骑士阶层感觉市民阶级从事的货币经济对自己的经济利益形成了威胁,所以他们对商人的经济理性主义、对他们的计算和投机活动、对他们的节约和讨价还价充满了仇恨和蔑视。他们整个的生活态度,他们坚持“贵族就要有贵族样”^①,喜欢奢侈和排场,蔑视一切手工劳动和有规律的职业活动,这些都与市民精神格格不入。 217

对骑士阶级的另外两个文化创举——新的爱情理想和新的爱情诗——追根溯源,要比对其美德体系进行历史分析困难得多。很明显,这些文化成就和宫廷生活密切相关。宫廷不仅是其产生的背景,而且是其生长的土壤。只不过这回对发展起决定作用的不是王宫,而是小宫廷,是诸侯和封建贵族生活的环境。这种比较朴素的框架首先解释了骑士文化相对自由的、个性化的特征。这些地方不同于曾经是文化载体的王宫,这里的一切都不再那么庄严肃穆,不再那么正襟危坐,而是自由得多,随便得多。这些小宫廷当然也有相当严格的规矩;宫廷文化和循规蹈矩从来都是可以互换的概念,现在仍然如此;宫廷文化的本质在于它为桀骜不驯的、破坏规则的个性指出前人走过的道路,设立安全的界限。这种比较自由的宫廷文化的代表人物享有威望,并非因为他们有与众不同的特征,而是因为他们和众人步调一致。在这个拘泥于形式的世界里,别出心裁相当于违背宫廷礼仪,不为众人所容。¹⁴⁸ 进入宫廷社会,这已经是最高的奖赏和最高的荣誉;在宫廷里面炫耀自己的个性,无异于蔑视宫廷带来的特权。那个时代的文化多少都有些循规蹈矩。和当时的交际方式、感情表达方式甚至和感情本身一样,文学和艺术形式——从诗歌中的自然描写和比喻到“哥特式曲线”或者造型艺术中的礼貌性微笑——全都具有典型特征。 218

中世纪骑士文化是第一个现代形式的宫廷文化,第一个让宫廷主人、宫廷侍从及宫廷诗人形成真正的精神共同体的宫廷文化。这些热爱缪斯的宫廷不仅替君主做宣传充当贵族资助的教育场所,而且形同剧团。在这里,虚构美好形式的人和实现美好形式的人有着相同的目标。不过,只有当上流社会的大门对那些来自社会

^① 原文为法语:noblesse oblige。——译者注。

219 底层的诗人敞开,只有当诗人的生活方式和公众的生活方式之间出现了过去无法想象的相似性,只有当宫廷气质和非宫廷气质的区别不仅体现在地位上面,而且体现在教养上面,就是说,只有当一个人不是天生地,不是通过出身和地位,而是通过学问和涵养获得宫廷气质的时候,才有可能形成这样一个共同体。当然,制定这一价值尺度的,是那些还想得起自己是如何获得特权的职业贵族,而不是那些自古以来就享有这些特权的世袭贵族。¹⁴⁹随着骑士的美善一体理想,也就是随着一种新的、把审美价值和思想的价值等同于道德价值和社会价值的文化概念的出现,宗教文化和世俗文化之间才出现一道新的裂缝。特别是在文学中,骑士取代思想片面的僧侣,成为领导力量。僧侣文学不再指引发展方向,僧侣也不再是时代的代表;这个时代的完美化身是骑士,就像《班贝格骑士》所塑造的那种形象:高贵,骄傲,聪明,精神和肉体同样发达。

220 中世纪宫廷文化和过去任何一种宫廷文化——包括深受妇女影响的希腊化时期的王宫¹⁵⁰——的最大区别,在于它绝对是一种女性文化;所谓女性文化,不仅指女人参与宫廷的精神生活,共同决定文学创作的发展方向,而且指男人自己在许多事情上都采用女人的思维和感觉方式。古代的英雄歌,包括后来的武功歌^①都是面向男性听众,普罗旺斯的情歌和布列塔尼地区的亚瑟王传奇则相反,它们首先面向妇女。¹⁵¹不论资助诗人的女人叫什么名字,是埃基加德·冯·纳尔博纳,还是香芭涅伯爵夫人玛丽或者埃基加德·冯·纳尔博纳,这些女人不仅是主持文学“沙龙”的贵妇人、出谋划策的行家,她们还常常借诗人之嘴说话。光说男人的审美和道德教育得益于女人,说女人是文学的创作源泉、创作对象和接受者,还远远不够;诗人们不仅面向女人,而且用女人的眼睛观察世界。在古代,女人是男人的财产,是战利品,是争夺的对象,是奴隶,即便在中世纪早期,女人的命运仍然由她们的家庭和领主随意摆布,现在她们取得了一种并非不言而喻的地位。即便可以用男人长年在外打仗、文化越来越世俗化来解释女人更有文化修养这一事实,我们仍然需要解释一个问题:现在文化教养的地位为何如此之高,以致成为女人统治社会的工具?对于上述问题,我们从法律中也无法找到完全令人满意的答案,尽管当时的新法律规定在特定情况下女儿可以继承王位,封建大庄园可以移交到女人手里,从而使女性的地位得到普遍提升。¹⁵²最后,我们也很难在骑士的爱情观中寻求解释,因为骑士的爱情观不是女性的社会地位提高的原因,而是女性的社会地位提高的标志。

① 原文为法语:chansons de geste。——译者注。

宫廷骑士文学并非爱情的发现者,但是它赋予爱情新的涵义。尽管古典时期结束之后希腊文学中的爱情描写越来越多,但爱情从未获得它在在中世纪宫廷文学中所具有的意义。¹⁵³《伊利亚特》的情节是围绕两个女人而并非围绕爱情展开,随使用一个争夺对象来替换海伦和布里塞伊斯,都不会使这部作品发生根本改变。《奥德赛》中关于瑙西卡娅的故事虽然有其独立的情感价值,但这只是一个单独的故事,仅此而已。主人公和佩涅洛佩的关系还完全停留在《伊利亚特》的水平;女人是一件所有物,是家产的一部分。前古典时期和古典时期的希腊诗人所描写的又只是性爱;不管这种爱情有多少欢乐和痛苦,它完全关注自身,对作为整体的人格没有任何影响。欧里庇得斯是第一个把爱情变成复杂情节和戏剧冲突的主题的人。后来的新旧喜剧都从他这里借用了这个受人欢迎的主题,这一主题便由此进入希腊化时期的文学,而且带上了——特别是在阿波罗尼奥斯的《阿尔戈船英雄记》当中——浪漫-伤感特征。然而,当时的文学和宫廷骑士文学不同,它最多把爱情表现为一种或细腻或强烈的感情,从未把爱情刻画成为一种高级的修养原则,或者是一种伦理力量,或者是一种体验世界的手段。人们知道,维吉尔的狄多和埃涅阿斯从阿波罗尼奥斯塑造的那对恋人那里学到了什么,人们也知道,美狄亚和狄多——两个在古代最受欢迎的爱情女英雄——对中世纪文学和整个近代文学的影响。希腊化时期发现了爱情故事的真正魅力,创造了第一批浪漫爱情牧歌——爱神和普绪克,海洛和利安得,达夫尼斯和赫洛亚。在骑士文学出现之前,除了希腊化时期,作为浪漫主题的爱情在文学中无足轻重。无论希腊罗马还是中世纪早期文学,人们都不认为对爱慕之情进行感伤描写,或者用前途未卜的爱情悬念制造紧张是一种吸引读者的手段。在古希腊,英雄传说和神话最受欢迎,在中世纪早期,英雄故事和圣人故事最受欢迎;不论爱情主题在这些故事里面起什么作用,它都缺乏浪漫的光环。即便是认真对待爱情的诗人也充其量和奥维德持一个观点,也就是把爱情等同于病态,认为爱情会夺走人的理智,摧毁人的意志,使人遭受不幸和屈辱。¹⁵⁴

221

与希腊罗马和中世纪早期相比,骑士文学的典型特征首先在于它所描写的爱情虽然也得到思想升华,但并没有像在柏拉图或者新柏拉图主义者的笔下那样变成一种哲学原则,而是保留了感性-性爱特征,并因此而促使高尚人格的再生。骑士文学的新颖之处,在于骑士的爱情崇拜有着明确的目标,骑士觉得爱情必须得到保护和维护,在于骑士坚信爱情是善和美的源泉,坚信做任何一桩丑陋的行为、产生任何一种卑鄙的想法都是对所爱的人的背叛。骑士文学的新颖之处,还在于骑士的感情的细腻和深沉,以及想念恋人时的虔诚之情,在于那种无尽的、没有得到

222

满足的、因为无止境而无法得到满足的爱的渴望,在于那种不论爱欲满足与否、即便求而不得也满心喜悦的爱的幸福。最后,骑士文学的创新,还在于让男人在爱情中温柔化、女性化。男人成为求爱的一方,这已经是对传统的两性关系的颠覆。在抢掠奴隶、抢掠少女司空见惯的远古时代和英雄时代,男人求爱可是闻所未闻。况且,向女人求爱也不符合民间习俗。按照民俗,唱情歌的是女人而非男人。¹⁵⁵即便在武功歌里面也是女人向男人献殷勤;到了骑士眼里,这种做法才显得不得体,不符合宫廷骑士风范。所谓宫廷风范(höfisch),就是女人冷若冰霜,男人苦苦追求。有无限的耐心、无欲无求、能够为了女人的意愿和更加宝贵的生命而否定自己的意志和存在的男人,才有宫廷风范和骑士风范。所谓宫廷骑士风范,指男人在崇拜对象求而不得的时候能够坦然相对,也指男人能够接受爱的痛苦,能够袒露情感并且甘受折磨——现代浪漫爱情的特征在这里第一次表现出来。把产生恋情的男人描写成朝思暮想、灰心丧气的形象,把爱情描写成一种无需允诺、无需满足,一种因为无法实现而倍加渴求的东西,一种说不清、道不明的“遥远的爱”——这种爱情拉开了现代文学史的序幕。

223

这种奇特的、和当时那种充满英雄气概的生命意识看似水火不容的爱情理想是如何形成的?一个贵族,一介武夫,一位英雄,竟然压制自己的傲气和火暴天性,在一个女人面前乞求爱,准确地说是乞求恩赐,准许他表达爱,他盼着她投来仁慈的一瞥,盼着她说出悦耳的话或者露出一丝微笑,作为对他的忠诚和顺从的奖赏,这种事情谁能理解?这位恋人向有夫之妇表白他那并不纯洁的情愫,在一般情况下,这妇人又是领主或者款待他的主人的妻子,这样的现象出现在严守清规戒律的中世纪,事情就显得更加奇怪。如果一无财产、二无家乡的江湖艺人也跟贵族一样向款待他的主人和施主的妻子自由而大胆地表白爱情,希望从她那里得到王侯和骑士希望得到的东西,这事情就更加反常了。

如果寻找这一问题的答案,人们会首先想到一点,即男人效忠女人,对女人百依百顺,这无非反映了封建社会通行的法律概念,诞生于宫廷-骑士文化的爱情观,无非是把政治附庸关系引申到男人对女人的关系。为女人效劳如同为领主效劳,这种想法的确在最早的宫廷抒情诗的研究中就已露出苗头;¹⁵⁶这种想法的另一个版本却比较新颖,而且是由爱德华·韦克斯勒首次表述的。¹⁵⁷根据这一看法,宫廷-骑士爱情是骑士服务的副产品,爱情附庸关系纯粹是一种比喻。以前的唯心主义理论在解释附庸关系的形成过程时,总是用伦理因素来推导社会因素,总是认为采邑关系的产生不仅有赖于领主对附庸的个人好感,而且有赖于附庸对领主的信任和好感¹⁵⁸,韦克斯勒的理论则与之相反,他认为无论对领主还是对领主夫人,附

庸的“爱”都旨在升华其社会依附关系。根据这一理论,宫廷情歌只是扈从效忠的表达方式,只是一种政治吹捧形式。¹⁵⁹的确,宫廷-骑士爱情文学的创作从扈从伦理思想体系中借鉴了表达方式、形象和比喻,行吟诗人不仅宣布自己是心上人的百依百顺的仆人和忠心耿耿的附庸,他还把这个比喻的涵义搞得非常宽泛,想借此确立附庸在心上人面前应有的权利,强调他有权得到回报,有权得到忠诚、爱护、保护、帮助。这些权利显然都是宫廷习俗中的俗套。

附庸把给领主的效忠誓言用到领主夫人身上,首要原因便是领主因为卷入战争而长期地、频繁地离开宫廷和城堡,领主外出期间由夫人行使领主的权力这一事实也起了一定作用。为这些宫廷效力的诗人歌颂女主人,他们歌颂的形式越来越风流,越来越迎合女性的虚荣,那是再自然不过的事情。韦克斯勒认为,爱情服务(Frauendienst),即宫廷爱情崇拜和骑士恋歌的风流形式,实际上并不是男人而是女人一手制造的,在这一过程中,男人仅仅充当女人的工具。他的这一论断不无道理。反驳韦克斯勒,最有分量的证据是普瓦捷的威廉九世伯爵,因为这个最早借用附庸效忠誓言来表白爱情的行吟诗人不是附庸,而是有权有势的亲王。但是,如此反驳韦克斯勒似乎也并不十分奏效,原因很简单:对女人俯首帖耳,这在普瓦捷伯爵那里可能确实只是一个文学灵感,但对后来大多数行吟诗人而言,这可能有真实的基础,而且必然有真实的基础。没有这一现实基础,这个文学灵感很难得到如此广泛、如此长久的传播。况且这一灵感的产生即便不是由个人状况,也是受到普遍的时代状况决定的。

不论骑士爱情文学所涉及的是真实的还是纯粹虚构的事情,它的表达方式从一开始就像是一种固定的文学惯例。行吟诗人的诗歌是一种即便是真实的经历也必须披上当时流行的固定形式的外衣的“社交文学”。所有的诗歌都以相同的方式讴歌心爱的女人,赋予她相同的特征,把她描绘成美德和美貌的化身;所有的诗歌都用相同的修辞手段,仿佛它们出自同一位诗人之手。¹⁶⁰文学时尚的力量如此巨大,宫廷的规则又如此森严,所以人们常常产生一种印象,仿佛在这些诗人眼里压根儿就没有一个具体的、具有个性特征的女人,仿佛他们只有一个抽象的理想形象,他们的感受与其说来自于活生生的人,不如说来自文学上的榜样。大概主要是有了这种印象,韦克斯勒才把整个的宫廷-骑士爱情看做一种虚构,认为只有在特殊情况下,骑士恋歌所描写的感情才立足于真实的体验。在他看来,只有对女人的赞美是真实的,但骑士歌手的爱慕之情多半只是习惯性的谎言,是千篇一律的溢美之词。贵妇人想得到赞美,想听人夸她的美貌;这种由美貌激发的爱情是否可信并不重要。倾诉中的感情都是“有意识的自我欺骗”,是约定俗成的社交游戏,是空

226

洞的惯例。韦克斯勒认为,假设诗人描写了真实而强烈的感情,贵妇人和宫廷社会都会感觉很不合适;这么写会犯禁,会显得没教养、没分寸。¹⁶¹女主人绝对谈不上回应行吟诗人的爱情。且不说骑士歌手和贵妇人之间横亘着等级差别;即便造成贵妇人不忠的假象,她的丈夫都会施以严厉的惩罚。¹⁶²在多数情况下,诗人表白爱情是假,抱怨他所赞美的贵妇人的铁石心肠是真;但这种责备其实是作为赞美构思的,目的在于证明女主人固守贞操。¹⁶³

为了证明骑士爱情虚构说站不住脚,有人提醒说,骑士恋歌具有很高的艺术价值,同时又引证古老的学院派理论,说什么真正的艺术都来自体验,来自真实。其实,艺术品的审美品质乃至其情感价值如何,并不看它是真是假,是一气呵成还是字斟句酌,是以体验还是以知识见长;因为我们读任何作品都无法判断艺术家的真实感受是什么,无法判断接受主体的感觉是否也跟创作主体的感觉一致。人们还反驳说,如果骑士恋歌真像韦克斯勒所说的那样,无非是用钱买来的花言巧语,骑士恋歌就不可能吸引广大的公众。¹⁶⁴说这话的人显然低估了时尚在循规蹈矩的宫廷社会所拥有的力量,虽说在所有的西方国家都存在宫廷社会,但任何地方的宫廷社会都不是“广大的公众”。宫廷-骑士文学的艺术价值和影响力与它的虚构性本身并不矛盾;但是我们也不能不加限制地接受韦克斯勒的虚构说。尽管骑士爱情明显只是附庸关系的一个变种并因此“不真实”,但它不是有意识的虚构,不是刻意的乔装打扮。骑士爱情的性爱核心是真实的,尽管这个核心经过了伪装。相对单纯的虚构而言,行吟诗人的爱情观和爱情文学的创作又持续了太长的时间。感人的情感体验的虚构性并非如人们所说的那样在文学史上史无前例;¹⁶⁵但如果真是一代又一代的人都相信这种虚构,这倒是一件史无前例的事情。

227

附庸关系(Vasallität)贯穿于当时的整个社会结构,如果家臣(Ministeriale)没有擢升为骑士,诗人在宫廷中的地位也没得到提高,我们就无法解释人们怎么突然采用这个主题,怎么用它的形式来包裹文学的情感内容。要理解这种新的爱情观,我们一方面要了解刚刚形成的、部分成员尚处贫穷状态的骑士阶层的经济和社会处境,了解这个成员混杂的阶级所发挥的社会推动作用,另一方面要熟悉封建社会的一般法律形式。那些并非长子的骑士后裔,常常因为父亲的封地太少而外出谋生,有的做江湖艺人,有的也许在某个大户人家得到一个长期职位。¹⁶⁶许多行吟诗人和宫廷抒情诗人都出身下层,但那些有大贵族做恩主的天才江湖艺人很容易上升到骑士阶层,出身的差别就不是那么重要了。这些部分穷困潦倒、背井离乡、部分自下而上的家伙自然是骑士文化最先进的代表。他们一贫如洗,四处漂泊,所以

他们比旧式封建贵族更容易摆脱不管哪种形式的束缚,他们可以大胆实验,却不用担忧名誉受损,换了社会根基较深的阶层,就会顾虑重重。新一轮的爱情崇拜和新型的伤感的宫廷抒情诗的创作大都是这些比较无牵无挂的家伙倡导的。¹⁶⁷是他们用优雅但又并非完全虚构的方式把对女主人的敬意转化为骑士恋歌的形式,把向女人献殷勤和为女人效力相提并论;是他们把附庸的忠诚解释为爱情,把爱情解释为附庸的忠诚。毫无疑问,如此把经济和社会处境刻画成性爱形式,性心理也起了作用,但是性心理也受社会学因素的制约。

各地的宫廷和城堡都是男人多,女人少。生活在主人宫廷中的扈从大都没有结婚。贵族家庭的年轻姑娘都在修道院里接受教育,不可能见到她们。宫廷或者城堡的女主人是社交圈子的中心,一切都围着她们转。女主人高贵又有教养,有钱又有势,常常还年轻貌美,她们自然是骑士和宫廷诗人的崇拜对象。一群未婚青年天天跟一个人见人爱的女人待在一个类似孤岛的世界里,眼里看着她和丈夫的亲昵言行,心里老想着她只属于这一个人,长此以往,在这个岛屿般的世界里必然要产生一种性压抑,既然这种压抑多半不可能通过其他方式释放,就只能用宫廷情诗的形式进行升华。他们之间的故事早就开始了:女主人身边的许多年轻人从小就被送进王宫和府邸,在对于一个男孩的成长发育最重要的几年里,他们接受的是女主人的影响。¹⁶⁸整个的骑士教育体系都有利于建立情爱关系。男孩在14岁以前是女人引导。他的孩提时代是由母亲照顾,随后则是贵族宫廷的女主人来监督他的教育。他侍奉女主人达七年之久,他在宫中侍奉女主人,外出时陪伴女主人,跟女主人学习宫廷社会的礼貌举止,了解宫廷社会的风俗习俗。这个半大男孩的幻想热情都倾注到女主人身上,他所幻想的理想爱情也是以女主人为蓝本。

宫廷-骑士的爱情所表现的理想主义并不能掩盖其隐秘的感官冲动,我们也不可能看不出这是对教会的禁欲规定愤怒而产生的结果。教会试图消灭性爱,其收效总是远远落后其理想;¹⁶⁹现在,由于社会的阶级界限和道德价值的松动,被压制的肉欲以加倍的力量爆发,不仅破坏了宫廷社会的生活方式,而且部分破坏了僧侣阶层的生活方式。在西方历史上恐怕没有哪个时期的文学像这道貌岸然的中世纪,对肉体美和裸体美、对穿衣脱衣、对年轻姑娘和年轻女人帮助主人公洗手洗澡、对新婚之夜和男女之欢、对床前拜访和应邀上床如此津津乐道。即便像沃尔夫拉姆的《帕西伐尔》这样严肃并且有着高尚的道德目标的作品也充斥着近乎下流的场景描写。整个的中世纪都潜藏着一种性冲动;要了解这种性爱的性质,我们只需想想英雄们头戴心爱的女人的面纱、贴身穿着心爱的女人的衬衣这一源自赛马的奇怪习俗,想想他们赋予这类崇拜物的魔力。骑士对爱情的态度充满了矛盾,他们

一方面把爱情高度精神化,另一方面又把爱情极度肉欲化,没有什么能够比这种矛盾态度更为清楚地反映出骑士的情感世界的内在矛盾。但是,不管对骑士爱情的双重性质进行的心理分析多么富有启发意义,心理状态总有历史条件为前提,对于这些历史条件,我们必须而且只能从社会学的角度进行解释。如果宗教和社会禁忌的影响没有被削弱,如果不是新兴的、思想更加开明的社会上层开垦了一片盛开情欲之花的土地,迷恋有夫之妇就不会引起这一连串的心理活动,这种恋情就不会因为可以随便坦白而愈演愈烈。探讨这个问题也跟探讨许多别的问题一样,心理学无非是

230 隐蔽的、未澄清的、思考不彻底的社会学。然而,面对骑士阶层的兴起在所有的艺术和文化领域引起的风格变化,多数研究者既不能满足于心理学的解释,也不能满足于社会学的解释,而是去寻找直接的历史影响的踪迹和直接的文学借鉴的踪迹。

以康拉德·布尔达赫为代表的一些研究者,去阿拉伯世界寻找骑士爱情和行吟诗人的文学这一新生事物的起源。¹⁷⁰在普罗旺斯的爱情诗和阿拉伯的宫廷诗歌之间的确有诸多相似的主题,譬如二者都讴歌性爱,都为爱的痛苦而自豪;但人们找不到任何真凭实据来证明这些相似之处是从阿拉伯文学传到骑士文学的,况且这些特征还远不能穷尽宫廷-骑士爱情的意义。¹⁷¹质疑这类直接影响说的一个主要理由,便是阿拉伯诗人的抒情诗多半以女奴为主人公,他们完全没有想到把女主人和心上人变成一个人¹⁷²,骑士爱情的本质特征恰恰在于爱慕女主人。有关骑士恋歌受罗马-拉丁语文学影响的理论和阿拉伯影响说一样站不住脚。不论普罗旺斯的抒情诗人从罗马文学——特别是奥维德和提布卢斯——中吸收了多少主题、形象、思想¹⁷³,后者的异教徒气质在他们这里却是荡然无存。骑士爱情诗虽然重视感性,但仍然是彻头彻尾的中世纪文学和基督教文学,它远比罗马哀歌的作者创造的艺术脱离现实。罗马哀歌的诗人总是描写真实的爱情体验,行吟诗人则不同,正如我们所看到的,他们所描写的爱情有时只是一个比喻、一层文学外衣,一种普遍的、难以找出客观原因的精神苦闷。然而,不管宫廷-骑士诗人每次用来测试其心灵引起心灵共鸣的能力的诱因是多么循规蹈矩,他的喜悦、他对女人的崇拜、他对自己

231 内心冲动的关注、他剖析自身情感和分析自己的心灵体验的狂热却是真实的,和希腊罗马传统相比则是一种全新的现象。

在探讨骑士抒情诗的文学渊源的各种理论当中,最没说服力的就是民歌起源说。¹⁷⁴根据这种理论,宫廷爱情诗的原始形态就是一种为跳五月舞蹈唱的民歌,所谓的错婚女之歌^①,讲的是一个少妇总要在一年当中——在五月——摆脱一回婚

① 原文为法语:chanson de la mal mariée。——译者注。

姻的枷锁,和一个年轻的情人待上一天。这类诗歌和骑士爱情诗的相似之处,无非在于这故事与春天的关系,在于“大自然复苏”¹⁷⁵,在于它所描写的爱情具有的通奸特征¹⁷⁶,而这些特征也像是出自宫廷爱情诗,似乎是从宫廷爱情诗借鉴到民间文学的。谁也无从证明哪里有一首描写“大自然复苏”的民歌比宫廷爱情诗还古老。¹⁷⁷民歌起源说的代表——尤其是加斯东·帕里斯和阿尔弗雷德·让鲁瓦——阐述其论点所使用的方法,和浪漫派自信能够用来证明“民间史诗”的自发性的方法一样。他们根据现存的、年代比较靠后的、并非民间创作的文学遗物推断曾有一个古老的、“原始的”民间文学的发展阶段,然后又从这个臆造的、未加证明的、可能从未有过的发展阶段引申出成为其理论出发点的文学。¹⁷⁸尽管如此,我们当然可以想象宫廷-骑士文学吸收了民歌主题,吸收了一些民间智慧、民间谚语和民间俗语,同样我们也不怀疑民间文学也吸收了许多散落在语言当中的、从希腊罗马文学吹来“文学飞沙”;¹⁷⁹但是那种认为宫廷爱情诗发源于民歌的观点纯属无稽之谈,它恐怕永远得不到证明。在法国的宫廷抒情诗出现之前可能也有过简单而通俗的爱情诗,但是这种文学已经荡然无存,我们也没有任何可能在精致的、思想烦琐的、常常都停留于娴熟思想和情感游戏的骑士爱情文学里面发现这种业已失传的、显然很天真的民间文学的残片。¹⁸⁰

232

对宫廷抒情诗最重要的外来影响,似乎来自中世纪修士创作的拉丁语文学。但我们也不能说骑士阶级的爱情观念是由修士们塑造的,尽管世俗的诗人从修士的作品中发现了有关爱情观念的最重要的几条定义。骑士出现之前并不存在什么修士情歌传统,虽然有人认为可以做这样的假设。¹⁸¹11世纪修士和修女之间的友谊通信就值得注意,因为他们那种特殊的温情脉脉的关系在友谊和恋情之间摇摆,而且带有我们在骑士爱情中见到的那种唯灵倾向和纵欲倾向交织在一起的特征;不过,这些书信本身也只是那场始于封建制度的危机、终于宫廷-骑士文化的思想大革命的一个征兆。所以,讲到骑士爱情诗和中世纪修士文学之间的关系,我们最好说平行现象,最好别说什么影响和借鉴。¹⁸²在写作技巧方面,修士的作品的确让骑士诗人获益匪浅,后者在文学上咿呀学语的时候,无疑耳濡目染了教会诗歌的形式和节奏。在骑士抒情诗和修士自传之间也存在共同点,后者与过去的自传相比显示出一种全新的现代特征。不过,这些共同点——特别是更加敏锐的感受力和更加精确的心理分析——也和当时普遍的社会变革以及对个体价值的重新估价有关。¹⁸³无论宗教文学还是世俗文学,这些特征都有相同的社会历史根源。毫无疑问,宫廷-骑士爱情诗的唯一倾向来源于基督教;但行吟诗人和宫廷爱情诗并不是非从修士文学中得到这种启示不可——基督教的整个情感生活都带有唯灵倾向。

233

女性崇拜很容易参照基督教的圣人崇拜的模式进行；¹⁸⁴去圣母崇拜中寻找女性崇拜的根源，则缺乏任何历史依据，那是典型的浪漫派发明。¹⁸⁵在中世纪早期，圣母崇拜还难得一见；骑士恋歌的开端肯定要比圣母崇拜早。不是新爱情观从圣母崇拜中得到灵感，而是圣母崇拜带上了宫廷-骑士爱情的特征。最后需要说明的是，神秘主义者，特别是伯尔纳·冯·克莱尔沃和圣维克托·冯·于格，对骑士爱情观的影响也不像人们所说的那么言之凿凿。¹⁸⁶

234 不管这具体的影响和依赖关系如何，骑士文学是一种与教会的禁欲-等级思想背道而驰的、让世俗文人最终取代教会文人的世俗文学。在此前近300年的历史时期里，修道院几乎成为唯一的文学摇篮，现在，随着骑士文学的出现，这段历史宣告结束。虽然贵族在僧侣的精神统治期间也仍然是文学受众的一部分，但相对此前俗人只有充当接受者的状况而言，骑士从事文学创作的确是一桩新生事物，我们不得不把它视为文学史上一个最重要的转折。当然，我们也不能把骑士接过文化发展的接力棒想象成一个普遍而统一的过程。除了来自骑士阶层的行吟诗人，职业性的江湖艺人一如既往地参与活动，骑士们若是必须靠技艺为生，有时还放下架子，做江湖艺人做的事情，虽然他们总是跟江湖艺人划清阶级界线。除了江湖艺人和行吟诗人，还有从事文学创作的修士，尽管他们不再是文学发展的主力军。最后，我们不能忘记江湖文人(Vagant)。从艺术和发展史的角度看，他们所起的作用非常重要。他们过着和江湖艺人(Spielmann)十分相似的生活，人们也常常把他们跟江湖艺人混为一谈。他们非常珍惜自己的文化优势，小心翼翼地跟那些低档的竞争者保持距离。当时的文人来自几乎所有的社会阶层；他们当中有国王和大公(亨利四世和阿基坦的威廉公爵)，有上层贵族(博恩·德贝特朗)和低等贵族(福格威德的瓦尔特^①)，有家臣(艾申巴赫的沃尔夫拉姆^②)和出身市民阶级的江湖艺人(马卡布鲁和贝尔纳·德·旺塔杜尔)，还有形形色色的僧侣。在400个留下名字的文人当中，有17位是女性。

随着骑士阶层的出现，古老的英雄故事重新从客栈、露天市场、教堂门前的广场进入上层社会，在各地的宫廷都找到了兴致勃勃的听众，江湖艺人的地位也得到提高。他们的地位与从事文学创作的骑士和修士还相差甚远，骑士和修士不想与之伍，就像雅典的狄奥尼索斯剧场的诗人和演员不想与拟剧演员混为一谈或者是民族大迁徙时期的行吟诗人不想与江湖骗子混为一谈一样。然而，如果说过去

① 又译：瓦尔特·封·德尔·福格威德。——译者注。

② 又译：沃尔夫拉姆·封·艾申巴赫。——译者注。

不同社会阶层的诗人大都因为采用不同的题材而彼此有别,那么,现在因为行吟诗人(Troubadour)和江湖艺人处理的是相同的题材,他就必须采用不同的处理方式,以便超过这些平庸的歌手。于是,以故弄玄虚和炫技为特征的“晦涩诗”(trobar clus)在行吟诗人中间蔚然成风。他们无非想达到双重目的:一面把没文化的社会下层排除在艺术享受的圈子之外,一面让自己有别于小丑和杂耍等三教九流。他们划分社会界限的意愿时隐时现,他们热衷于艰难而复杂的艺术,大都出于这一动机。他们追求的艺术魅力,来自深层的含义和广阔的联想,来自跳跃思维和狂想,来自难以琢磨、不可穷尽的象征,来自难以背诵的音乐,来自“不能让人一开始就知道如何结尾的旋律”,总之,来自隐秘的享受和乐园。只有考虑到但丁最欣赏的普罗旺斯抒情诗人是表达最晦涩、思想最复杂的阿尔诺·达尼埃尔这一事实,才能正确领会行吟诗人及其学生的精神贵族倾向所具有的意义。¹⁸⁷

尽管地位低下,非贵族出身的江湖艺人却因为和骑士文人同操一个职业而享受闻所未闻的好处;否则他们永远没有公开谈自己和个人主观感受的机会,换句话说,他们永远没有机会从说书人变成抒情诗人。正是因为文人的社会地位有了新的变化,文学主观主义、直抒胸臆的文学、煞有介事的情感分析才成为可能。只有享受到骑士的社会地位时,文人才能重新得到版权和产权。假设没有社会上层涉足文学职业,文人署名的做法就不会如此蔚然成风。马卡布鲁现存的43首诗歌当中,署名的有20首,阿尔诺·达尼埃尔则在几乎所有的作品中署上了自己的名字。¹⁸⁸

我们在任何宫廷都能见到的、即便在最朴素的宫廷中也能得到固定职位的江湖艺人都是说唱艺术家;他们一边朗诵一边歌唱。他们表演的作品是他们创作的吗?一开始他们大概跟先辈们即拟剧演员一样常常即兴发挥,到12世纪中叶,他们就肯定是聚诗人和歌手为一身了。但后来可能出现了分工,一部分江湖艺人似乎专门表演别人的作品。很显然,王公贵族开始创作的时候是以江湖艺人为师的。作为经验丰富的专家,江湖艺人帮助他们解决了诸多技巧难题。这些非贵族出身的歌手一开始就为那些高贵的业余文人服务,后来可能也有穷困潦倒的骑士文人替爱好文学的高等贵族效劳。即便是很有成就的职业诗人有时也需要比较贫穷的江湖艺人为之效劳。那些有钱的业余文人和有身份的行吟诗人不会自己朗诵自己的作品,而是让雇来的江湖艺人朗诵。¹⁸⁹这样就有了一种别具一格的艺术分工,通过这种分工——至少开始是这样——高贵的行吟诗人和平凡的江湖艺人的社会距离得到刻意强调。但后来二者的社会距离逐渐缩小。平均化的发展特别在法国北方造就了一种和现代作家十分相似的文人。这些文人不再写给人朗诵的诗歌,而是写给人阅读的书。古老的英雄歌当初还是给人唱的,武功歌是给人朗诵的,早期

237 的宫廷史诗可能还是给人朗读的,现在的冒险传奇小说却首先是供女士们看的。有人认为,读者群中女性的比例增大是西方文学史上最重要的转变。¹⁹⁰但对未来而言,新的接受形式即阅读同样重要。当文学变成阅读活动之后,文学享受才能变成激情,才能变成日常的需要和习惯。文学现在才成为“文学”,就是说,文学享受不再局限于生活中的神圣时刻和特殊的、重大的场合,而是随时都可以进行的消遣。文学的宗教特征也因此荡然无存,文学变为纯粹的“虚构”,变为一种不信其有也能对之产生审美兴趣的杜撰。这样我们就可以理解人们为什么把克雷蒂安·德·特罗亚描写成这样一个根本无法理解、更甭说相信凯尔特传说所描写的宗教神秘仪式的真正意义的诗人。有规律的阅读活动,把虔诚的听众变成了自命不凡的读者,但同时也使他们成为熟练的行家,随着这类行家的出现,听众和读者圈才演变成所谓的文学公众。文学公众的阅读饥渴则首先带来昙花一现的文学时尚这一现象,宫廷爱情小说便是文学时尚的第一个实例。

238 与朗诵和演唱不同,阅读活动决定了一种全新的叙事技巧;阅读活动要求并且促使作家使用新的、闻所未闻的效果。用于朗诵或者唱颂的文学作品大都把纯粹的并置(Juxtaposition)作为创作手法;这类作品由或多或少独立成篇的歌曲、故事、诗节组成。朗诵几乎可以随时中断,省略一些片段也不会对作品的整体效果产生根本影响。这类作品的统一性不是通过艺术构思,而是通过各组成部分统一的世界观和生命意识得以保障。《罗兰之歌》也是这种结构。¹⁹¹克雷蒂安·德·特罗亚则用欲擒故纵(Retardierung)、节外生枝(Interpolation)、出其不意(Überraschung)这类特殊手段制造紧张效果。这些效果并非来自作品的各个部分,而是来自各部分之间的关系,来自各部分的前后关系和对立关系。写宫廷爱情小说和冒险小说的文人之所以遵循这一手法,不仅因为——就像有人所声称的¹⁹²——他们的公众比《罗兰之歌》的作者的公众更难对付,而且因为他们是为读者,不是为听众写作,所以他们要制造而且必须制造那些限制在短时间内的、常常被随意中断的朗读作品不必考虑的效果。这些爱情小说成为新文学的开端;这不仅因为它们是最早出现在西方世界的浪漫爱情故事,是最先让爱情排斥一切、让抒情压倒一切、让诗人的敏感决定其艺术质量的叙事作品;如果套用我们所熟悉的戏剧学术语,我们还可以称之为佳构小说^①。

骑士阶层的行吟诗人和来自下层的江湖艺人是截然不同的社会类型,他们在流行宫廷爱情诗的时代带动了文学发展。在这一发展的初期,他们之间的距离多

① 原文为法语:récits bien faits. 这里所说的戏剧术语是“佳构剧”(pièce bien faits)。——译者注。

多少少被拉近,及至13世纪末,他们却重新分道扬镳,其结果便是一方面出现了有固定职位的 Menestrel,即狭义的宫廷诗人,另一方面则出现了重新沦落社会底层的、没有雇主的杂耍艺人。自从宫廷里面有了长驻的、享受官吏待遇的诗人和歌手之后,江湖艺人就失去了上层顾客,失去了他们在骑士时代初期所享有的风光,重新面向下层观众。¹⁹³有固定职位的宫廷诗人则有意和江湖艺人背道而驰,变成了真正的文人,具有后世的人文主义者的虚荣和傲气。他们不再满足于贵族大人的青睐和慷慨;他们现在要作为其恩主的老师的形象出现。¹⁹⁴但诸侯们豢养文人,也不仅仅是为了给客人提供消遣,而是为了寻找陪客、心腹、顾问。宫廷诗人是不折不扣的家臣,其称号“Menestrel”就表达了这层意思。但是他们的地位远远高于家臣;他们被视为裁决良好趣味、宫廷习俗和骑士荣誉的最高权威。¹⁹⁵他们是文艺复兴时期的文人和人文主义者的真正先驱,或者说他们至少和他们的对手,被布尔克哈特视为文艺复兴时期的文人和人文主义者先驱的江湖文人一样具有这种资格。¹⁹⁶

239

所谓江湖文人,就是走南闯北的僧侣和大学生,就是开小差的僧侣和学生;也就是失去社会地位的人,也就是波希米亚人。他们是社会经济体制转换的产物,是市民阶级和职业骑士阶层带来的社会活力的征候;他们已经具有现代知识分子脱离社会的主要特征;他们对教会和统治阶级毫无敬意,他们是叛逆和怀疑论者,本能地反抗各种传统习俗。实际上他们是失去社会平衡的牺牲品,是一种过渡现象。这是当大量人员从严格封闭的、控制着成员全部生活的团体转移到松散的、给人更多的自由但又给人较少保障的单位时的一种典型现象。随着城市的再度繁荣,随着人口的集中特别是大学的兴盛,一种新的社会现象出现在人们眼前:知识无产者(Gelehrtenproletariat)。¹⁹⁷一部分僧侣也失去了经济保障。过去是教会负责管主教学校和修道院学校(Episkopal-und Klosterschulen)的学生生活,但由于现在人们享有更大的人身自由,人们普遍追求上进,教会学校和大学充满穷人子弟,所以教会不愿再管学生的生活,也不再想给他们安排工作。这些年轻人中间有好多都没法结束学业,有些得靠乞讨和演戏为生。他们随时准备用文学的毒液报复对他们照顾不周的社会。这个道理再明白不过。

240

江湖文人写拉丁文,他们是为教会贵族而非世俗贵族服务的艺人。除此之外,江湖文人同江湖艺人的生活没有多大差别。他们之间的文化差别也不是一般人想象的那么大;说到底,这些失败的僧侣和堕落的学生跟拟剧演员和江湖艺人(Jongleur)可谓半斤八两,都是半瓶醋。¹⁹⁸尽管如此,至少就整体趋势而言,他们的作品是一种学者型的阶级文学,面对着一个人数较少的、有文化的公众群体。他们常常被迫给俗人提供消遣,被迫用俗语写作,但是他们必须严格保持和庸俗的江湖艺人

的距离。¹⁹⁹

我们并不总是能够把江湖文人文学和学院派文学截然分开。²⁰⁰有很大一部分用中古拉丁语写的爱情诗是学生的作品,其中又有一部分是课堂文学,也就是来自课堂的文学创作。有些写得最热烈的情歌就是学校布置的作业;里面的真实内容不可能太多。但是用中古拉丁语写的爱情诗也不完全是课堂文学。我们可以认定即便不是爱情诗也至少有部分饮酒歌产生于修道院。像《勒米尔蒙修道院修女对象问题辩论会》或者《菲利斯和福罗拉之争》这类作品,最好纳入高级神职人员的创作范围。由此看来,几乎所有级别的僧侣都参与了中世纪的拉丁语世俗文学的创作。

241 江湖文人写的爱情诗与行吟诗人写的爱情诗的主要差别,在于前者用与其说激动不如说蔑视的口吻谈论女人,在于他们的性爱描写近乎赤裸。这无非表明江湖文人对一切正统的东西缺乏敬意,而并非像有人认为是那样,是对禁欲生活的一种报复。他们大概从未有过禁欲生活。在江湖文人的情歌中,女人的形象总是带有韵文故事的刺眼色彩。这种相似绝非偶然,相反,它使我们有理由认为,这整个的反女性和反浪漫文学的形成与江湖文人不无关系。在韵文故事(Fabliaux)中,没有任何一个阶层能够躲避讽刺的锋芒,不管是僧侣还是骑士,是市民还是农民。这一事实当然给我们的假设提供了佐证。江湖文人也可能给市民提供消遣,有时甚至把他们视为对社会权贵的挠痒战中的战友,尽管如此,他们仍然蔑视市民。如果我们因为韵文故事语言泼辣、形式粗糙、描写直白就视之为彻头彻尾的民间文学,并由此认定韵文故事的受众全部来自市民阶层,那将大错特错。尽管写韵文故事的都是市民而非骑士,韵文故事也充满了市民精神,也就是信仰理性,不抱幻想,不搞浪漫,能够自我讽刺;但是,正如市民阶级既能欣赏骑士小说又能欣赏本阶级创作的滑稽故事一样,贵族阶级也是既爱听江湖艺人讲述的粗野故事,也欣赏宫廷文人讲述的浪漫英雄故事。英雄歌是供军事贵族欣赏的文学,浪漫爱情小说是宫廷骑士的文学,但韵文故事有所不同,它不是严格意义上的市民文学,或者至少说它是一种保持距离的、具有自我批判精神的市民文学,社会上层之所以能够欣赏它,也正是因为它所表达的市民阶级的自我讽刺。而且,贵族阶级欣赏市民阶级的消遣文学,并不意味着他们把这种消遣文学和宫廷骑士小说画等号;他们欣赏韵文故事的心态,就是欣赏拟剧演员、魔术师和耍熊人的表演那种心态。

242 在中世纪晚期,艺术的市民化有了长足的进步,文人也随着文学和文学受众市民化。但是,除了出身市民阶级、充满市民观念的工匠歌手之外,这一发展没有造就出新型文人;它只是对其家庭谱系的几种现有文人类型稍稍进行了改造。

第九节 哥特式艺术的二元对立

一般来说,从造型艺术中比从文学作品中能够更好地研究哥特式时代活跃的精神生活。这不仅仅是因为整个中世纪的造型艺术创造都依赖一个多少比较统一的职业人群,所以经历了一个几乎连续不断的发展过程,也不仅仅因为文学创作的重心则从一个社会阶层转移到另一个社会阶层,文学可以说是忽快忽慢,走走停停,经历了不同的、常常互不相干的发展阶段;而且因为市民精神在造型艺术中比在文学中能够更快、更彻底地得到实现,而市民精神是这个已被打破稳定的新社会的发展动力。在欣欣向荣的文学园地中,只有个别处于边缘地带的文学体裁直接表达了市民阶级的现实主义的、脚踏实地的、热爱世俗生活的生命意识,造型艺术则不同,它几乎所有的体裁都表达了市民阶级的观念。西方思想发生的重要转折在造型艺术中比在主要的文学形式中更加明显,使人更加清楚地看到西方人如何从上帝之国回归自然王国,从终极事物回归眼前的事物,从恐怖的末世论神秘思想回归属于造物世界的无关紧要的问题;况且我们在造型艺术中可以更早地发现艺术的兴趣即将从追求宏大的象征和形而上的概括转移到表现可以直接体验的、一清二楚的、独一无二的事物。在希腊罗马之后便失去意义和价值的有机世界和生气勃勃的世界再度受到尊重,经验世界的具体事物不再需要获得彼岸世界和超自然世界的批准就可以成为艺术表现的对象。

243

圣托马斯的话再好不过地阐释了这一变化的意义:“上帝欣赏一切事物,因为一切事物都和他的本质吻合。”这句话把神学界为艺术自然主义进行辩护的逻辑表现得淋漓尽致。一切现实的事物,不论多么渺小,多么短暂,都和上帝有着直接的关系;一切事物都用自己的方式表现出神性,所以对艺术而言,任何事物都有其价值和意义。既然任何事物都因见证了神性而受到重视,它就必须服从一个僵硬的等级秩序——被神灵充满的程度(Grad ihrer Gotteserfülltheit)决定它所在的位置,具有划时代意义的是这样一种思想:哪怕是最低级的存在,也并非毫无意义,上帝不会彻底抛弃它,艺术家也不会因此漠视它。在艺术中,有关神性力量蛰伏于万事万物的想法同样战胜了对置身世外的上帝的想象。一个“曾经从外面推动世界”的上帝符合早期封建社会的专制思想,一个蛰伏于一切自然秩序、在一切自然秩序中发挥影响的上帝,则符合一个比较开明的、不再把通向上层社会的道路堵死的世界的观念。尽管形而上学描绘的世界秩序依旧映出等级森严的社会现实,但它也反映了非常开明的时代思想:即便是最低级的存在也有它不可替代的特性。从前

244

在各个等级之间横亘着不可逾越的鸿沟,如今他们之间有了接触,作为艺术素材的世界也相应地成为一个连续的、尽管等级森严的现实。

不言而喻,说中世纪的鼎盛时期就有了一种绝对平均的、把整个世界变成感性事物的总和的自然主义,跟说市民阶级的生活秩序彻底排斥了封建统治方式,或者说当时已彻底消除教会的思想专制并且建立了无拘无束的世俗文化一样的困难。当时的艺术和其他文化领域一样,我们只能说个人主义和普适主义出现了平衡,自由和束缚达成了妥协。哥特式自然主义是入世倾向和出世倾向取得的脆弱平衡,同样的,当时的整个骑士制度充满矛盾,当时的宗教生活也在教条主义和内向性之间、在僧侣的信仰和平信徒的虔诚之间、在正统性和主观性之间摇摆。这些社会、宗教、艺术的对立所表达的,是同一种内在矛盾,是同一种精神两极分化。

当时人们对大自然的感受最能反映哥特式二元对立。他们和生活在在中世纪早期的人们不同,不再因为信奉犹太-基督教的上帝观,不再因为想象有一个看不见的、纯精神的上帝和造物主而把大自然看做无言的、失去灵魂的物质世界。上帝彻底的超验性曾必然地导致了大自然的贬值,现在泛神论也必然为大自然恢复名誉。方济各运动兴起之前,人和人才是“兄弟”,在方济各运动兴起之后,天下万物皆“兄弟”。²⁰¹这种新型的友爱观也符合当时的自由思潮。人们在大自然中不再寻找纯粹的超自然现实的譬喻,而是寻找自身的踪迹,寻找自身感觉的反映。²⁰²郁郁葱葱的草地,冰雪覆盖的河流,春天和秋天,清晨和傍晚,全都变成了心灵之旅的驿站。不过,尽管心灵和大自然之间出现了这样的交流,当时的人们在观察大自然的时候仍然缺乏个性目光;他们描绘的自然都是一成不变的、僵硬的比喻,没有个性,没有亲切感。²⁰³春天和冬天的景致在爱情诗里反复出现,最终变成了墨守成规的空洞符号。值得我们注意的是,人们毕竟对大自然产生了兴趣,觉得大自然本身就有表现的价值。要发现大自然的个性特征,就必须睁开眼睛看看大自然。

哥特式艺术的人物刻画比其自然描写更彻底、更清楚地体现了自然主义。在这一领域,我们到处都能碰到一种全新的、与类型化和抽象化的罗马式艺术截然相反的艺术观。在人物刻画方面,人们集中精力表现个性特征和典型特征,而且这种现象并非始于兰斯的国王雕像和瑙姆堡修道院的捐赠者画像;从某种意义上讲,这种清新的、生气勃勃的、感人的表达方式在沙特尔教堂西大门的人物形象上也可以见到。²⁰⁴这些人物刻画得如此精确,使我们清楚地感觉到:这一定是对真实的、活生生的原型进行细致研究的结果。那个刻画出颧骨突出、眼睛斜吊、鼻子又短又扁的老农形象的艺术师一定认识农夫本人。值得注意的是,这些人物形象一方面还带着早期封建社会那种笨重和扁平的特征,还没有显示出后世那种宫廷-骑士的灵活

性,另一方面,其惟妙惟肖又如此令人吃惊。对个性特征的感觉是最早反映内心生活再度活跃的迹象之一。令人诧异的是,一种总是习惯从整体性和相同性的角度看人类、总是把人分为得救者和被诅咒者、把人的个性差异视为无关紧要的艺术观念,怎么突然被一种强调个性、捕捉独一无二的特征的艺术意志所取代;²⁰⁵怎么突然就对平凡生活和日常生活有了感受,怎么如此迅速地重新学会了观察,学会“正确地”看问题,怎么如此迅速地喜欢上偶然和平常的事物。理想主义者但丁,他的那双捕捉具有典型意义的细枝末节的眼睛也成为创造最优美的文学的源泉。对于正在发生的艺术风格变化而言,没有比这更加典型的事例了。

这时究竟发生了什么?概括起来就是:标准彻底单一的、具有唯灵论色彩的、不追求与直接现实的相似性、不寻求经验证实的中世纪早期艺术,让位于让任何一种有效的艺术表达——哪怕这涉及最彼岸、最空灵、最神性的事物——都要尽可能地与自然和感性现实相吻合的艺术观。自然和精神的关系由此出现了变化。精神的缺席不再被刻画为大自然的特征,人们即便不把大自然本身的精神性刻画为大自然的本质特征,也把大自然的精神透明性和精神表达能力定为大自然的本质特征。只有当真理观发生变化,不再遵循过去那种单一标准、而是受双面制约的形式之后,换句话说,只有在开辟出两条通向真理的不同道路,或者准确地说,只有在发现了两种不同的真理之后,上述变化才可能出现。为了达到艺术准确,表现一个本身真实的事物需要特别的、与经验现实符合的条件,就是说,一件艺术品的艺术价值和思想价值不必完全契合——这种相对中世纪早期观念而言对价值关系的全新理解实际上无非是把当时哲学界讨论的“双重真理”应用到了艺术领域。其他任何形式都没有像双重真理理论这样尖锐地表达了与旧有封建传统的决裂和刚刚开始的思想摆脱教会束缚的过程所引起的分裂。过去的任何文化都会把这一理论视为洪水猛兽。对于一个信仰坚如磐石的时代,还有什么比真理有两个不同来源的思想,还有什么比有关信仰和知识、权威和理性、神学和哲学相互矛盾但又能够以各自的方式表达真实的思想更加不可思议?这一学说开辟了一条充满危险的道路。然而,这个抛弃了绝对的信仰、但还没有与科学紧密结合的时代别无出路,它既不想为信仰牺牲知识,也不想为知识牺牲信仰,它只能在二者结合的基础上建设自己的文化。

哥特式理想主义也是一种努力把植根于彼岸的理想精神形象塑造得也能符合经验自然的自然主义——这和当时的哲学理想主义遥相呼应,哲学理想主义不是让理念超越个别事物,而是让理念进入个别事物,而且既不放弃理念又不放弃个别事物。如果翻译成共相之争(Universalienstreit)的语言,我们就可以说,当时人们认

247

248

为共相在经验事实之中,除了这种形式,人们不承认共相具有不管哪种形式的客观存在。这种温和的唯名论(Nominalismus)立足于一种还是彻底唯心主义的、超自然的世界观,但它跟绝对唯心主义——即共相之争中的“唯实论”(Realismus)——之间的距离,要远远大于跟后来的极端唯名论之间的距离,因为极端唯名论否认思想有任何形式的客观存在,只承认个性化的、具体的、唯一的、无与伦比的经验事实具有最终存在。当人们在寻找真理的过程中考虑个别事物的时候,就已迈出了关键的一步。在当时的情况下,谁要说到个别事物,哪怕只是允许考虑个别存在的实体性问题,谁就同时说出了个人主义和相对主义,谁就至少说出了真理部分依赖此岸原则和受时间制约的原则。

共相之争所涉及的问题,不仅是哲学界的核心问题,也不仅仅是根本的哲学问题——一切重要的哲学争论都由这个问题派生而来,如经验主义和唯心主义之争,如相对论和绝对论之争,如历史主义和非历史主义之争;共相之争远远超出了哲学范畴,它集中体现了随着文化的发展而必然产生的、人们一旦意识到自己的精神存在就必须对之表明态度的生命问题。虽然不否认理念的实在性、但同时认为理念和经验现实中的事物不可分割的温和的唯名论,是用来概括整个哥特式艺术的二元对立、概括当时的经济结构和社会结构的对抗、概括艺术理想主义和自然主义的内在矛盾的基本公式。唯名论在这一时期所起的作用,相当于智者派在希腊罗马文化史和艺术史所起的作用。二者都是一个反传统和思想自由的时代的典型的哲学理论。二者都是启蒙哲学,其本质在于把过去被看做具有普适性和永恒性的规范视为相对价值——完全可以发生变化也可以消失的价值,在于否定“纯粹的”、绝对的、不依赖特殊前提的法则。

只有结合社会学的背景,才能理解中世纪世界图景的哲学基础为何出现变化,形而上学为何从唯实论转向唯名论。与唯实论呼应的,是一种本质上不民主的社会秩序,是一个由社会塔尖主宰的等级社会,是一个专制主义的、超个人的、把生活限制在教会和地主势力范围内的、不给个人任何行动自由的组织;同样的,唯名论与专制集体形式的瓦解、与按照个性划分层次的社会生活战胜绝对尊卑原则这一历史背景相呼应。唯实论表达了一种静止和保守的世界观,唯名论表达了一种充满活力的、进步而开明的世界观。保证每一个个别事物分享存在的唯名论,符合一种让处于社会阶梯最底层的人们也有攀升机会的社会制度。

哥特式艺术解决其创作难题的方式也反映出决定哥特式艺术与自然的关系的二元论。哥特式艺术一方面扬弃了装饰性的、主要遵循并列原则(Prinzip der Reihung)的罗马式艺术创作方式,代之以一种接近希腊古典风格的、遵循集中原则

(Prinzip der Konzentration)的形式;但它同时把在罗马式艺术中至少被一种装饰统一性主宰的创作分割为许多创作小单元;单个来看,这些单元大体上都遵循古典艺术的统一性和服从性原则,合在一起却给人一种胡乱堆砌主题的印象。哥特式艺术努力放松罗马式艺术的紧凑构思,不再单纯通过思想或者装饰建立个别形式之间的联系,努力刻画具有封闭时空的场景,但哥特式艺术的主要特征仍然是一种和古典艺术作品的时空统一性相对立的加法式(additiv)创作。

连续表现法,“电影式”地停留在事件的各个阶段,为了广阔的叙事而舍弃“那富于孕育性的顷刻”;这个始于罗马帝国后期艺术、其实整个中世纪都未曾偏离过的艺术意志,现在通过循环式创作(zyklische Komposition)重新成为主宰。这一原则在中世纪戏剧中最刺眼;人们则因为中世纪戏剧喜欢新鲜和变化而称之为“活动剧”(Bewegungsdrama),与之截然相反的是古典艺术中的“地点固定剧”(Einortsdrama)。²⁰⁶有许多平行的场景、演员多达几百人、故事情节常常需要演上好几天的耶稣受难剧,把剧情的每一个阶段都搬上舞台,展现每一个故事都像在看热闹,对事件变化过程的兴趣远远大于对个别戏剧场景的兴趣。从某种意义上讲,中世纪这类“电影戏剧”是最典型的、哪怕就其质量而言也许是最无关紧要的哥特式艺术作品。耶稣受难剧用一种虽说幼稚、但却因此更加明确的方式表达了常常使哥特式大教堂半途而废的新的艺术意志,表达了哥特式教堂的内在未完成性,这种内在的未完成性就像歌德当初所意识到的那样,使我们即便站在一座完整的哥特式建筑面前也仍然觉得它其实尚未完成,也就是无穷无尽,也就是处于永恒的、永无止境的变化当中;耶稣受难剧还表达了奔向远方的冲动和无法善罢甘休。中世纪的活动剧肯定最为直接地体现了那个时代蓬勃的生命意识,体现了打破传统思维和感觉的骚动情绪,也体现了引起人们关注变化无常、倏忽即逝的个别事物的多样性的唯名论转向。

反映在当时的经济、社会、宗教和哲学思潮中的二元论,反映在消费经济和商业经济、封建贵族和市民阶级、超验性和内心性、唯实论和唯名论的关系当中的二元论,以及不仅制约哥特式艺术对自然的关系而且制约哥特式艺术的各种创作原则的相互关系的二元论,同样体现在哥特式艺术特别是哥特式建筑艺术的理性主义和非理性主义当中。19世纪力图从自身的技术主义世界观来解释哥特式建筑的特征,所以首先强调其理性主义特征。戈特弗里德·森佩尔说哥特式建筑纯粹是“经院哲学的翻版”;²⁰⁷维奥莱-勒-杜克则认为哥特式建筑无非是应用和展示了数学规律;²⁰⁸简言之,这两人都把哥特式建筑看做一种由抽象的、与审美动机的非理性倾向相反的必然性起主宰作用的艺术。两人都宣称哥特式建筑是——整个

19世纪都这么看——“精确计算的工程艺术”，这种艺术从实践领域和实用领域汲取灵感，它的形式体现了技术方面的必然性和设计方面的可能性。人们想用十字拱这一建筑技巧的发明来解释哥特式建筑的造型原则，尤其是那令人陶醉的垂直结构。这种技术主义的教条跟19世纪的理性主义美学倒是非常合拍，理性主义美学认为真正的艺术品不能做任何改动，认为有着严格逻辑和简单功能的哥特式建筑是那种添一分太多、减一分太少的艺术整体的典范。²⁰⁹让我们感到费解的，只是人们怎么会偏偏把这种理论用到哥特式建筑上面，因为经历了曲折建设历史的大型哥特式建筑恰恰印证了一个道理，即对一部艺术作品的最终形态而言，偶然因素或者说与初衷比较显得偶然的因素和原始想法同等重要。

德西厄认为，在哥特式艺术的形成过程中，发明十字拱（Kreuzgewölbe）是真正具有创造性的一步，那些具体的艺术形式只是这一技术成就产生的结果。到了恩斯特·加尔，二者的关系才被颠倒过来，加尔认为，搞垂直结构的想法在先，技术贯彻在后，技术贯彻具有服务性质，不论从发展的角度还是从艺术的角度看，它都处于次要地位。²¹⁰后来甚至有人强调说，不能过高估计大多数哥特式艺术的“技术成就”本身的实用价值，十字肋（Kreuzrippe）的结构功能纯属想象，不仅十字拱，就连支撑体系本来基本上都是装饰用途。²¹¹发生在理性主义者和非理性主义者之间这场争论的焦点，其实就是当初森佩尔和里格尔争论的核心问题。²¹²争论的一方想从具体的建筑实用功能及其技术实施方案中寻找艺术形式的成因，另一方则强调艺术构思常常是在与现有的技术手段脱节的情况下得以贯彻，强调技术解决方法本身就部分地成为形式化艺术意志的创造。双方在相反的方向犯下同样的错误。既然有人把维奥莱-勒-杜克的技术主义恰当地称为“浪漫化的技术”²¹³，那么，我们同样有道理把里格尔和加尔的唯美主义视为浪漫想象，只不过他们想象的不是艺术意志如何受到束缚，而是艺术意志如何自由。无论在艺术品的哪一个形成阶段，艺术意志和技术思考都不可能毫不相干。相反，二者之间剪不断、理还乱的关系似乎只能从理论上加以梳理。如果把其中一个因素作为独立变量分离出来，就等于用不合理的、非理性的方式厚此薄彼，就是“浪漫”思维。就其真正的关系而言，这两个原则在创作心理上无所谓孰先孰后，因为不定因素太多，二者的先后顺序只能视为“偶然”。实际上，说“十字肋纯粹是技术考量的产物，其艺术用途是事后才发现的”²¹⁴，跟说形式幻象先于技术发明、建筑师的技术思考已经被这种他也许没有觉察到的形式幻象所左右，同样有道理。这个问题无法用科学方法进行验证。但是我们可以正确地判断在艺术创造过程中这两个原则跟当时的社会背景之间存在什么关系，我们也可以解释它们为何相互呼应或者相互矛盾。若是在像中世纪早期

这样基本上没有冲突的文化时期,艺术意志和技术条件之间多半不存在原则性的独立;艺术形式的内涵,就是技术思考的内涵,前者和后者一样理性或者非理性。但是在类似哥特式艺术所处的时代,整个的文化都充满了矛盾,艺术中的精神因素和物质因素常常用不同的语言说话,而且像我们现在所看到的,技术因素带有理性特征,形式原则却带有非理性特征。

罗马式教堂完整、沉着、敦实,有着比较开阔、气派而且简单的内部空间,能够让观赏者的目光停留并且保持完全的被动。哥特式教堂则在成长变化,它仿佛诞生在我们眼前,它所体现的,是过程,不是结果。把整个一个物质体系变成力量游戏,把僵硬的、静止不动的东西化为各种功能和作用的辩证运动,这种流动和攀升,这种能量的循环和转换给我们一种印象,仿佛一场戏剧冲突在我们眼前展开,势不可挡地奔向结局。这种动感效果如此显著,相比之下,其他一切似乎都成为达到这一目的的单纯手段。所以未完成特征不会削弱这类建筑的效果,只会增添其力量和魅力。每一种动感风格——我们知道包括巴洛克也是动感艺术——所固有的开放形式都只是强化一种印象,仿佛这是一场无止境、无休止的运动,仿佛停留在任何目标都是暂时的。近代人对未完成风格,对速写风格和断片风格的喜好便来源于此。自哥特式艺术以来,除了少数几种昙花一现的古典主义艺术,每一种伟大的艺术都有一点残缺特征,都有一种外在或者内在的未完成特征,都有意无意地在关键时刻欲言又止,都会给读者或观赏者留下想象空间。现代艺术家害怕说出关键字眼,因为他感到每一个词都词不达意。这是一种在哥特式艺术出现之前人们从未有过的感觉。

哥特式建筑不仅是一个充满动感的体系,而且调动观赏者,把艺术欣赏变成一个朝着特定方向逐级发展的过程。这样一座建筑,我们站在任何一个角度都不可能一览无余,我们从任何一个侧面都不可能得到一个完整的、令人心安的、可以让人推测其整体结构的印象,它强迫观赏者不断变换视角,只允许他通过运动、通过行动、通过再创造获取作品的全貌。²¹⁵民主制时代的希腊艺术曾经在相似的社会条件下给予观赏者相似的体验。当初,艺术的接受者也失去了鉴赏作品的静穆心境,不得不在内心体验作品所展现的运动。打破封闭的立体形式,把雕塑从建筑中解放出来,这是哥特式艺术在塑造那种曾经把希腊古典艺术的观赏者调动起来的旋转式塑像的道路上迈出的头几步。无论古典艺术还是哥特式艺术,最关键的一步在于扬弃了正面律。现在人们终于打破了这一原则,后来正面律只有短暂的辉煌,而且总共只有两次,一次是在16世纪初,另一次在18世纪末。从此以后,具有严格主义倾向的正面律便成为一种历史主义的、不可能得到彻底实现的纲领。哥特

254

255

式艺术在这方面也开启了一个延续至今、让后来者在意义和规模方面都黯然失色的传统。

256 尽管在古希腊和中世纪的启蒙运动及其艺术影响之间存在某种相似,哥特式艺术却第一次成功地用一种全新的、非希腊风格的、但和古典艺术平起平坐的艺术代替了希腊传统。随着哥特式艺术的出现,希腊罗马艺术才真正被克服。哥特式艺术的超验性已经为罗马式艺术所有,罗马式艺术在某些方面甚至比后来的任何一种艺术都更加精神化,但是罗马式艺术在形式上仍然比感性得多、世俗得多的哥特式艺术接近古希腊艺术。主宰哥特式艺术的,是一种我们在罗马式艺术中找不到的、相对希腊罗马艺术而言非常新颖的特征。哥特式艺术的敏感性是哥特式时期的基督教唯灵论和热爱现实的感觉论相互渗透所产生的特殊形式。哥特式艺术的情感主义本身并不新鲜,因为后期古典艺术也是充满感情,甚至激情澎湃,希腊化时期的艺术也想打动人、吸引人,也想刺激并陶醉人们的感官,其新颖之处却在于赋予哥特式艺术和后哥特式艺术作品表白特征那种表达真挚性。我们在此又看到那种渗透于所有哥特式艺术形式的二元论。从哥特式艺术开始,近代艺术那种以体验的原初性和独特性为前提的表白特征只能在克服越来越没有个性、越来越熟练的程序化艺术过程中得以实现。因为,艺术刚刚克服最后一丝天真气质,刚刚达到一个不再为寻找表达手段本身而奋斗的阶段,就暴露出随意使用现成技巧的危险。哥特式艺术是现代抒情艺术的起点,也是现代技巧艺术的起点。

第十节 教堂建筑联合会和行会

257 建筑联合会是一个在12世纪和13世纪发展起来的、由参加大型教堂而且多半是主教堂(Kathedrale)的修建工程的艺术家和工匠组成的、接受由业主委派或者同意的艺术和行政管理小组领导的协作组织。负责解决材料和劳动力问题的工程师(Werkmeister^①)和负责艺术家的合作、分配任务并协调个人劳动成果的建筑师(Baumeister^②)的职能可能常常由同一个人担当,但在通常情况下毫无疑问是由不同的人管不同的事情。建筑工程的艺术总管和行政总管的关系就像电影制作中导演和监制(Produktionsleiter)的关系,电影摄制组是唯一和建筑联合会的结构完全类似的组织。二者的本质差别在于导演一般是拍一部电影就换一班人马,而建筑

① 原文注有拉丁文:magister operis.——译者注。

② 原文注有拉丁文:magister lapidum.——译者注。

联合会的人员却并不总是随建筑任务的变化而变化。一部分工人是建筑联合会的固定成员,任务结束后仍然听命于建筑师,另一些人则在施工期间就已调换。

我们知道,古埃及的艺术家就进行过某种形式的合作²¹⁶,在古希腊和古罗马也有一批批的建筑队投入大型建筑工程;但这些组织都不具有建筑联合会那种自我封闭和自我管理的特征。如果当时组建这种独立的职业团体,那将与希腊罗马精神很不合拍。如果说中世纪早期有类似建筑联合会的组织,那也仅限于参与建筑工程的几个修道院作坊之间的合作;²¹⁷它们缺乏后来出现的组织所具有的一个本质特征:流动性。虽说哥特式时期的建筑联合会碰上旷日持久的教堂修建工程时也常常历经几代不挪窝,可一旦工作结束或者中断,他们就会在建筑师的带领下移师别处,接新的建筑任务。行动自由对当时的艺术生产至关重要。这种自由与其说体现在作为封闭组织的建筑联合会更换工作地点,不如说体现在单个的艺术工匠走南闯北的生活,体现在他们来去匆匆,频繁转会。在修道院的作坊里也有来自外地的临时工,但里面干活的多数是修道院修士,修士们对接二连三的外来影响进行了顽强抵抗。但是,只要生产从修道院转移到建筑联合会,转移到平信徒手里,人们就不再固定在一个地方工作,艺术的发展就不再四平八稳,慢慢悠悠。从此以后,就可以吸收来自四面八方的影响,然后再影响四面八方。

258

罗马式艺术时期的业主要靠农奴(Leibeigenen)和佃户(Grunduntertanen)干活,有钱可以支配之后,他们可以更多地使用自由的外来劳力。一个跨地区的劳动市场得以逐渐形成。从此以后,建筑的规模和速度就取决于有没有现金,有些哥特式教堂修了好几百年,就是因为周期性的资金短缺。有钱的时候就修得快,一气呵成,没钱的时候就放慢速度或者干脆停工。手头资金的多少,决定了两种不同的劳动组织形式:一者保持匀速的建筑速度和大体稳定的建筑队伍,一者时快时慢,时断时续,艺术家和工匠的数量时多时少。²¹⁸

随着城市的再生和货币经济的发展,平信徒在建筑业成为主导,但他们在一开始还缺乏一种可以代替修道院领导的组织形式。哥特式教堂的修建工程远比罗马式教堂漫长而且复杂;修哥特式教堂需要的人更多,由于内在和——如上所说——外在因素,工期也长得多。在这种情况下,必须采用严格的、有别于传统的工作管理方法,这个方法就是成立建筑联合会,建筑联合会对劳动力的吸收、报酬、培训,对由建筑师、师傅和帮工组成的等级制,对如何限制个人知识产权,对个人在艺术创作方面如何绝对服从集体制订了细致的规则。如此制订规则,是为了保证劳动分工和劳动协调的顺利进行,是为了让个人的劳动最大限度地专业化和一体化。实现这一目标,离不开相关人员真正的集体思维。只有当个人追求自愿服从建筑

259

师的愿望的时候,只有当建筑艺术领导和他的每一个下属都保持默契的时候,才可能实现消除个体差异却不损害个体劳动的艺术质量这一理想目标。不过,像艺术创作这样复杂的脑力劳动进行这种分工,有可能吗?

260 对于这个问题,有两种截然不同的、只是就其浪漫特性而言非常相似的看法。一派倾向于把艺术创作的集体性看做取得最高成就的前提,另一派则认为,细致入微的分工和对个人自由的限制至少会妨碍真正的艺术品的产生。持肯定态度的人首先想到中世纪艺术,持否定态度的则联想到电影。这两派得出的最终结论截然相反,他们对艺术创作本质的看法却完全一样:二者都把艺术品看做统一的、无差别的、不可分割的、仿佛是创世行为的产物。19世纪的浪漫主义者把建筑联合会的集体精神人格化,视之为民族魂和集体魂。他们由此把从根本上讲没有个性的东西个性化了,让集体协作创造的作品在被他们想象为统一的、有个性的集体灵魂中诞生。批评电影的人不会掩盖电影制作的集体性也就是组合式人员结构,他们甚至还强调电影制作的非个人特征或者说——用他们的习惯用语——“机械”特征,但是他们恰恰因为电影制作过程的非个性特征和原子化特征而否认电影产品的艺术本质。可是他们忘记了一点:艺术家即便是自己一个人搞创作,他的创作方式也远非浪漫艺术理论所说的那么统一和有机。任何哪怕稍微复杂的脑力劳动——艺术创作属于最复杂的脑力劳动——都是由一系列或多或少独立的功能组成,不管这些功能属于有意识还是无意识、理性还是非理性,它们得出的结果必须接受具有批判意识的艺术知性的检查和筛选,这和建筑联合会的会长检查、修改、协调各位下属的劳动成果是一个道理。把人的心灵的各种能力和职能想象为过分统一的整体,跟假设有一种作为独立的、存在于个体灵魂之外的民族魂和集体魂一样,都是站不住脚的浪漫虚构。要说也只能说个体灵魂是集体灵魂的组成部分和衍射,这个集体灵魂却是彻彻底底地存在于这些组成部分和衍射当中。同样,个体灵魂在一般情况下也只是体现在它的各种功能当中;个体风格的统一性不是一蹴而就的产物,它必须通过艰苦的努力才能获得。迷狂状态例外,但迷狂状态不适合艺术创造。

261 作为一个劳动组织,建筑联合会非常适合于那个时代,当时的教会和城邦几乎成为造型艺术作品的唯一买主。买主圈子比较小,只有周期性的需求,在多数情况下很快就得到满足。为了找活干,艺术家不得不频繁地更换工作地点。但他不必形单影只地、孤立无援地满世界游荡:他可以加入建筑联合会,建筑联合会具有应付各种情况的灵活性;哪里有活干,建筑联合会就驻扎在哪里,没活干,就继续前行,找到新的活计之后重新安营扎寨。在当时的情况下,建筑联合会提供了相当可

靠的工作保障。一个能干的工人,只要他本人愿意,可以永远待在建筑联合会里,他也可以转入另外一个建筑联合会,如果他更喜欢定居生活,他还可以加入在沙特尔、兰斯、斯特拉斯堡、巴黎、科隆或者维也纳长年作业的大型教堂建筑联合会。只有当城市市民阶级的购买力大增,形成一个可以定期购买艺术品的个人客户圈子之后,艺术家才可以脱离建筑联合会,以个体户身份在某个城市定居。²¹⁹这一时刻出现在14世纪,刚开始只有画家和雕塑家脱离了建筑联合会并自立门户。建筑工人则在联合会的队伍中继续停留了近200年,到15世纪末才有了来自市民阶层的、能够给人支撑的私人业主。从这时起,建筑工人纷纷离开建筑联合会,加入到画家和雕塑家早就加入的行会组织当中。由于艺术家大量聚集在城市并且出现了内部竞争,人们不得不制订一些集体性的经济管理措施。这些措施最好能够在行规的框架内推行,其他的工商业者在几百年前就给自己建立了行会这种自我管理机构。在中世纪,哪里的职业人群感觉自己的经济地位受到外来者的威胁,哪里就会出现行会。建立这一组织,目的在于消除或者限制竞争。行会初期还有内部民主,对外却是一开始就实行毫不宽容的保护主义。制订行规的唯一目标,就是保护生产者而非消费者,尽管给人的印象是要保护消费者,那些用浪漫方式美化行会制的人至今都还想让我们相信这点。扼杀自由竞争,消费者必然要吃大亏。行会对其产品质量提出基本要求,并不表明它大公无私,这只是说明它有远见,其目的在于保证其产品有一个稳定的、不受干扰的销售市场。²²⁰但是,试图用行会来抵挡开放时代的工业化和商业化浪潮的浪漫派,不仅否认行会一开始就具有垄断特征,否认行会制主要在追求自私的目标,而且把行会的合作社式的劳动组织、行会的通行质量标准 and 公共监控措施看做“把手艺提升为艺术”的手段。²²¹针对这种“理想主义”,桑巴特有理由强调指出,“众多的手艺人从未达到高级艺术水准”,手艺和工艺一直是两码事。²²²即便行规有助于提高行会产品——这些产品当然和艺术无关——的质量,对艺术家而言,行规所起的阻碍作用也不亚于其促进作用。不论行会本身多么不开放,它恰恰在艺术自由方面却比建筑联合会前进了一大步。

262

建筑联合会和行会的根本差别,在于前者是一个把雇工划分为等级的劳动组织,后者至少在初期是由个体户组成的平等联盟。建筑联合会是一个谁都不自由的统一集体,就连建筑师和工程师也不自由,因为他们必须按照由教会机构起草的、规划到细枝末节的思想纲领行事。行会由诸多单独的作坊组成,工匠在作坊里面不仅可以自行安排工作时间,而且可以自行选择艺术手段。行规的章程制订得很狭隘,大都涉及技术问题,纯粹的艺术问题几乎从不干涉,这与建筑联合会要求艺术家遵守那些纲领恰恰相反。行会规章限制工匠们的行动自由,但并没有规定

263

他们在某些多半被不言而喻接受的界限内做什么和不做什么。虽然艺术人才还没有被当作艺术人才看待,艺术家作坊和其他手工作坊还是一模一样的管理模式,画家也没有因为自己和做鞍具的同属一个行会而产生丝毫有失身份的感觉。不过,在中世纪晚期这些独立门户、自负盈亏、自己对自己的产品负责的工匠身上已经闪现出无拘无束的现代艺术家的身影。²²³

264 艺术家的工作场所逐渐远离建筑工地这一事实再清楚不过地展现了中世纪艺术发展的趋势。在罗马式艺术时期,艺术工作还是完全在需要装饰的建筑物里进行。教堂的绘画装饰全是壁画,壁画理所当然地要现场制作。建筑物的雕塑装饰同样产生于脚手架——雕塑师用“安放之后再雕刻”^①的方式工作,就是说,等石匠把石块镶嵌到墙上之后再砍再凿。正如维奥莱-勒-杜克所说,12世纪建筑联合会的出现给这方面带来了变化。建筑联合会给雕刻家提供了一个比脚手架更舒服、技术装备更优良的工作场所。现在雕刻家的大多数塑像自始至终都是在工作室里制作,就是说,他不在教堂里面而是在教堂外边工作。雕刻做好之后再固定在建筑物上面。虽然这一转变不像奥莱-勒-杜克说得那么明显²²⁴,但这里的确出现了一种转折,表明雕刻工作逐渐独立,雕刻即将脱离建筑。绘画领域也出现了同样的趋势,壁画(Wandgemälde)让位于板面绘画(Tafelbild)就很说明问题。这一发展的结果便是艺术家的工作场所和需要其作品的建筑物彻底分离。画家和雕塑家离开建筑工地,搬进自己的工作室,他们有时还不得不给不曾见过的教堂制作祭坛圣像(Altarbilder)和圣体柜(Altarschreine)。

265 后期哥特式艺术的一系列风格特征都跟艺术家的工作场所和艺术品的使用场所分离这一变化有直接关系。随着艺术生产从建筑联合会转移到师傅的作坊,中世纪晚期艺术出现了一个最为显著的现代特征:艺术品表现出市民阶级的朴素,不贪大,不显摆。市民阶级还没有修建私人教堂和私人宫殿,还没有订购陵园小教堂和系列壁画,他们只买圣坛画像和圣体柜,但一买就是成百上千件。这类艺术品既适合市民阶级的购买力和趣味,又与艺术个体户的小规模生产相适应。城里的作坊空间小,师傅手下的人手少,所以只能接一些比较小的活计。这些情况利于使用轻巧的、容易加工的、价格低廉的轻木材。很难说是已经完成的风格转变促使人们选择小尺寸和普通材料,还是说这种更轻盈、更灵活、更有表现力的新风格是物质条件限制的结果。较小的尺寸和不那么坚硬的材料都在诱惑人们进行实验、革新,艺术风格也因此更有活力,变得生气勃勃,题材丰富多样。²²⁵艺术风格从大型、沉

① 原文为法语:après la pose。——译者注。

重、肃穆转变到小型、轻盈、亲切。这不仅可以从当时的圣体柜上的木刻人物,而且可以从当时的大型石雕上面观察到。这一事实并不影响材料对风格形成所起的作用;在木刻独领风骚的时代,木刻风格影响石雕风格,这是再自然不过的事情了。不管怎么说,尺寸和材料不同的各种艺术形式现在都转向可爱的、纤巧的、精致的风格。我们在此所看到的,是现代技巧派,是过于轻松掌握的技巧和过于方便、过于柔软的材料取得的首次胜利。从某种意义上讲,这种技巧化风格只是一种发展征兆,表明绘画和雕塑在哥特式艺术晚期,在货币经济和商品生产业已发达的时代走向了产业化,表明一种把油画变成墙面装饰、把塑像变成摆设的艺术趣味诞生。

我们可以而且只能说到艺术风格的历史和劳动组织的历史之间存在对应关系为止。追问二者孰先孰后,纯属多余。我们只需指出如下事实:在中世纪末期,艺术家的定居生活,小作坊的生产,廉价而柔软的材料与艺术品的小巧化、游戏化和精致化齐头并进。

第十一节 哥特式后期的市民艺术

266

中世纪后期出现了一个成功的市民阶级——它本身就是市民阶级的时代。自中世纪中期以来便成为发展主流的城市货币经济和商品经济,使市民阶级在政治和文化方面获得独立,继而成为思想主宰。正如在经济领域那样,市民阶级在文化和艺术领域也代表着最进步、最有创造力的方向。中世纪后期的市民阶级是一个多样化的、分裂为迥然不同的利益集团的社会群体,对上对下都没有固定的界限。昔日的统一性,共同的经济目标,人人平等的政治追求,全都让位于用财产画线这一压倒一切的趋势。不仅上层和下层市民、商业和手工业、资本和劳动越来越阵线分明,就是在资本雄厚的企业家和小作坊主、在个体师傅和工人无产者之间也出现了许多社会阶梯。12世纪和13世纪的市民阶级为自身的经济保障和自由而斗争;现在他们却致力于保证自身特权不受来自下层的新成员的损害。他们从一个进步的、推动社会进步的阶层变成了一个心满意足的、保守的阶级。

打破了12世纪封建社会的稳定、随后便愈演愈烈的社会动乱,在中世纪后期的各种起义和薪酬斗争中登峰造极。整个社会都动荡起来。酒足饭饱、高枕无忧的市民阶级追求贵族的地位,极力模仿贵族的生活方式;贵族阶级则努力适应市民阶级的创业精神和理性主义世界观。其结果便是社会高度平均化:一面是中间阶级的崛起,一面是贵族阶级的没落。上层市民和不太富裕的低等贵族的距离缩小了;财富鸿沟则变得越来越不可跨越——贫穷的骑士对富裕市民产

267

生了刻骨仇恨,被剥夺权利的雇佣工人和享有特权的个体师傅之间也出现了不可调和的矛盾。

中世纪的社会大厦顶部也已经露出危险的裂痕。昔日强大的、可以不服从小邦君主的封建贵族(Feudalität)已被摧垮。随着实物经济转变为货币经济,多少比较独立的高等贵族就成为国王的扈从。不管地主们在废除农奴制和封建领主庄园转变为让佃农或者自由雇工耕作的农庄的过程中变穷了还是变富了,他们肯定再也找不到人跟随自己去对抗国王了。采邑贵族(Lehensadel)消失了,取而代之的是宫廷贵族(Hofadel),宫廷贵族享受何种特权则取决于他以何种身份为国王服务。过去的王室当然也启用贵族,但昔日的贵族都独立于宫廷,或者可以随时摆脱宫廷。现在的宫廷贵族则不同,他们整个的生存都有赖于君主的恩赐和恩宠。贵族变为官僚,官僚被封为贵族。旧式战争贵族和新式册封贵族混在一起,在他们组成的这个兼有宫廷贵族和官僚贵族特征的阶层中,唱主角的并不总是那些老牌贵族。国王乐意从市民阶级中间挑选法律顾问和经济专家、秘书和银行家;选择的首要标准是做的事情有何价值。在这个问题上,货币经济的原则也取得胜利,货币经济看重人的竞争能力,主张不择手段达到目的,而且把个人关系转变为工作关系。倾向于专制统治的新型国家不再立足于封臣的效忠和忠诚,而是立足于领俸禄的官僚阶层和雇佣军对自己的物质依赖。只有把城市货币经济的原则用到国家的整个预算,只有在国家能够弄到维持这一昂贵体系的资金之后,这种变化才可能出现。

虽然贵族阶级的结构随着国家的变化而变化,但是他们和自己的过去仍然保持着千丝万缕的联系。垄断了武士阶层并且成为世俗文化载体的骑士阶层却彻底衰落了。这一过程很漫长,骑士理想也绝非一夜之间就失去了诱人的光芒,至少在市民阶级的眼里是如此。所有这些都暗地里为堂吉珂德的失败做准备。人们已经把骑士的衰落和中世纪后期的新战术联系起来,并强调指出,重装骑兵无论在哪里碰到由新招募的雇佣军或者由农村合作社组建的步兵,都会一败涂地。不论是英国的弓箭手,还是瑞士的步兵或者波兰-立陶宛的民兵,只要使用的武器或者作战方式跟他们有所不同,就能让他们落荒而逃。但作战技术的变化并非骑士打败仗的真正原因;新的作战技术也只是一种征候,它所表达的,无非是让骑士们无法适应的新兴市民社会的理性思维。火器,匿名的步兵,纪律严明的大部队,这些都意味着作战方式的机械化和理性化,意味着骑士阶级那种带有个人色彩和英雄色彩的战争观不合时宜。克雷西战役、普瓦捷战役、阿让库尔战役、尼科波利斯战役、瓦尔纳战役、森帕赫战役的失败,并非技术原因,而是因为骑士团并非正规的军队,只是组织松散、缺乏纪律的冒险家帮派,而且把获得个人荣誉看得比取得共同的胜

利还重要。²²⁶有人说,火器的发明和雇佣步兵的使用使战事民主化,也导致了骑士失业。但是这一著名论断只有大打折扣之后才能成立。人们很有道理地对此进行了反驳²²⁷,指出骑士的武器绝对没有因为大口径短枪和火绳枪的出现而过时,且不说步兵大都用弓、矛而非火器作战。中世纪晚期还是骑士重型装备发展的高峰,而且直到三十年战争,骑兵都和步兵一样发挥着决定性作用。况且,有关步兵完全由乡下人组成的说法也根本不对;他们的队伍中间不仅有市民,而且有贵族。骑士变得不合时宜,不是因为他们的武器,而是因为他们的“理想主义”和非理性主义过时了。骑士不了解新社会、新经济、新国家的推动力所在——他们仍然把市民阶级的金钱和“商人习气”看做是一种不正常的现象。对于骑士的习性,市民阶级了如指掌。他们也兴致勃勃地跟着骑士参加马上比武,也向女人献殷勤,但这些对他们而言只是一种消遣;做正事的时候,他们冷静、强硬,不抱幻想,一言以蔽之:没有骑士风度。

市民阶级跟城市“贵族”的关系远比跟封建贵族的关系融洽。“新富”逐渐被老牌城市贵族平等看待,最终通过联姻方式获得接受。不是随便一个有钱的市民都能自动成为城市贵族,但非贵族出身的人从未像现在这样单凭财富就可以轻轻松松地跻身贵族行列。旧式城市贵族和新兴资本家共同管辖城市,组成了新贵阶层,他们的最本质特征就是有人选市政会的资格。这个阶层也包括没有市政会成员资格、但因为经济势力雄厚而被那些有进入市政会资格的视为同类并且可以联姻的家族。这些直接或者间接行使着城市管理大权的地方势力形成一个非常排外的阶层。他们的生活方式具有贵族阶级的特征,他们的统治基础和当初的封建贵族一样,几乎完全建立在对职位和荣誉的垄断之上。但这个阶级掌握权力的真正目的和意义,在于保证其成员享有经济垄断。不论何地,只要有大量的出口生意可做,他们作为原料储藏的占有者,就已经控制了市场。他们从小本经营者变成大商人和作坊老板,现在只是雇人干活;他们只是提供原料,支付固定的劳动报酬。加入行会的工匠本来是人人平等,现在却因为政治地位和经济势力的不同而出现高下之分。²²⁸开始是小作坊师傅被挤出大的行会,然后是这些行会对来自下层的师傅实行闭关政策,并且阻止穷帮工升为师傅。渐渐地,小本经营者在城市的管理问题上尤其是如何分配经济负担和特权的问题上不再有任何的发言权,最后他们只好认命,安心待在没有财产的小市民阶层。帮工们也落到终身打零工的田地,被挤出行会之后,他们结成了新的同盟。因此,14世纪以后就有了一个独立的、被剥夺了社会晋升机会的工人阶层,他们为一种新的、类似于我们现代工业的生产方式奠定了基础。²²⁹

至于能否说中世纪就有了资本主义,这要看人们如何给资本主义下定义。如果人们把资本主义经济理解为打破合作社的制约,理解为生产逐渐超出合作的范

围、同时又失去了合作所提供的安全保障,就是说,如果把资本主义经济理解为按照竞争原则和盈利目的独立地经营和盈利,那么中世纪中期就应划入资本主义时代。但如果人们认为这个定义不够准确,把大规模利用外来劳动力,把通过占有生产资料来控制劳动市场,一言以蔽之,把劳动从服务转为商品看做构成资本主义概念最重要的因素,那么,资本主义时代的开端就应定在14世纪和15世纪。当然,即便在中世纪晚期,也很难说有真正的资本积累和现代意义上的现金储备。如果人们说当时出现了彻底理性主义的,单纯以效益思想、以计划性和目的性为转移的经济运行,也同样很难站住脚。但从这以后,资本主义的趋势就显而易见了。到处可以看到经济生活中的个人主义精神日益强盛,合作社的思想逐渐失效,人与人的关系越来越非个人化;不论当时的实际状况离标准的资本主义还有多大距离,新的经济形式已经影响了那个时代,代表资本主义生产方式的市民阶级已成为时代的主宰。

272

在中世纪中期,城镇市民阶级还没有直接参与文化创造;来自市民阶级的艺术家、作家、思想家只是教会和贵族的代理,在贯彻和介绍一种并不符合市民阶级世界观的思想原则。及至中世纪后期,这种状况发生了根本变化;尽管市民阶级的艺术和文化在诸多方面仍然向骑士的生活方式、向宫廷趣味和教会传统看齐,但是现在的市民阶级真正成为了文化载体:现在艺术品创作的委托方多半是市民个人,不像中世纪早期那样多半是国王和教会君主,也不像哥特式艺术时期那样多半是宫廷和城邦。虽说贵族和教会仍然作为艺术品捐赠者、教堂和宫殿的业主参与文化创造,但是他们的影响力不再具有创造性——创新冲动大多来自市民阶级。像市民阶级这样一个复杂的、因为深刻的对立而四分五裂的阶级,当然不可能形成统一的艺术观:我们不能假定市民阶级的艺术观具有彻底的民间精神。因为不论市民阶级的艺术目标和价值尺度与教会和贵族阶级的艺术目标和价值尺度相差多远,它们也并不真正单纯和通俗,就是说,没有教养前提是不可能理解的。一个市民阶级商人的品位可能比哥特式艺术中期建造教堂的业主更“庸俗”,更贴近现实和世俗生活,但我们很难说他的品位更粗糙、更容易让下层人民领会。符合市民阶级趣味的后期哥特式绘画和雕塑的形式常常甚至比哥特式艺术中期的绘画和雕塑形式更精致,更富游戏意味。

通俗趣味更多地表现在文学上,涉及“下沉的文化遗产”(gesunkenes Kulturgut)的时候,文学总是比造型艺术更能深入社会底层,因为只有富人才买得起绘画和雕刻。文学的通俗趣味,还表现在大多数文学体裁都表达出一种更无成见的、更容易克服骑士阶层的道德和审美偏见的精神;这些体裁没有一个是真正的民间文

学:我们从中看不到自发的、独立于上层社会文学传统的民间艺术观。中世纪的动物寓言一直被文学史和民俗学看做民间精神的直接体现。根据不久前还公认为正确的浪漫派理论,动物童话源于口头传诵,从不会书写的社会底层升入文学殿堂,经过一段时间也经过部分篡改之后,民间创造的原始形式在这里沉淀下来。实际上这一发展过程恰好相反。我们不知道哪里有比《列那狐传奇》更古老的动物童话;我们所掌握的法国童话、芬兰童话、乌克兰童话全都发源于文学动物寓言。中世纪的童话创作也依赖文学动物寓言。²³⁰中世纪后期民歌的情况也很类似:它从行吟诗人和江湖文人创作的诗歌演变过来,换言之,这是简单化的、下降到民间的文学情歌。这些文学情歌由低等江湖艺人四处传播,他们“又唱又跳又朗诵人们习惯称之为14、15、16世纪民歌的、也由舞者合唱的歌曲……当时许多拉丁语诗歌就是通过他们变成了民歌”。²³¹最后有一点我们非常清楚,所以无须强调,那就是中世纪后期所谓的“民间故事书”无非是古老的宫廷骑士小说的通俗散文翻版。

只有戏剧这一文学体裁可以看做哥特式艺术后期的民间文学。这当然也不是“民间”的原创,但它至少延续了民间传统。诞生于早期希腊社会的拟剧继承了这一传统,中世纪的宗教戏剧和世俗戏剧又发扬了这一传统。有不少文人创作的文学尤其是罗马喜剧的母题随着拟剧传统渗透到中世纪戏剧,这些母题本身大都深深地植根于民间土壤,老百姓可以从中找回自己的精神财富。中世纪的宗教剧却是纯粹的民间艺术,不仅宗教剧的观众就连宗教剧的演员也都来自于社会的各个阶层。宗教剧的演员中有修士、商人、手艺人,偶尔也有外来人员,总之都是业余演员,这一点跟世俗戏剧截然不同,因为后者全部用职业演员、职业舞蹈家、职业歌手。在中世纪文学中,每逢文化载体换班,近代以前从未渗透到造型艺术的业余爱好(Dilettantismus)就会大放异彩。行吟诗人一开始也只是业余文人,后来才逐渐成为职业文人。宫廷文化没落后,一大批靠比较稳定的宫廷职位谋生的文人便失去了饭碗,并逐渐消失。当时市民阶级还不够富裕,文学品位也不够高,所以不会把他们全部收下来,养起来。部分江湖艺人被本身有一门市民阶级的职业、只是利用闲暇搞搞文学的业余文人(Amateur)取代。他们把工匠精神带入文学创作,他们还强调乃至夸大文学创作的技艺成分,仿佛是要补偿自己因为做了与其体面的匠人身份不相符的事情而遭受的名誉损失。他们和宗教剧演员一样,成立了类似行会的组织,服从一大堆使人联想到行会规章的规则、规定、禁令。工匠精神不仅体现在这些身为商人或者匠人的业余文人的创作当中,而且在职业文人的作品中也有所体现。这些职业文人按照工匠传统自称为“师傅”(Meister)和

275 “师傅级歌手”(Meistersänger)^①,感觉自己比卑下的江湖艺人不知高贵多少。他们给自己设立了人为的尤其是诗歌技巧的难题,目的在于凭借精湛的技艺和渊博的学识让没文化的、搞下里巴人的江湖艺人相形见绌。这种从形式到内容都固守业已过时的骑士文学传统的学院式诗歌,不仅是一种最不符合后期哥特式艺术的自然主义趣味的、所以也最不受欢迎的艺术形式,而且是当时最不能开花结果的文学体裁。

哥特式艺术中期的自然主义和希腊古典时期的自然主义有些相似;二者都是在严格构思的范围内模仿现实,舍弃了那些有可能危及紧凑的作品结构的细节。就像公元前4世纪和希腊化时期的艺术打破了统一的形式一样,晚期哥特式艺术的自然主义也打破了统一的形式,它常常在粗暴地蔑视形式结构的情况下模仿自然。中世纪晚期艺术的特征不在于自然主义,而在于发现了这种常常带有自身目的的,不再或者不再完全为表达一个象征意义、一个超自然意义服务的自然主义的独特价值。中世纪晚期艺术也不乏超自然的关联,但这时的艺术品首先是自然的摹本,不是一个仅仅把自然形式当作达到外来目的的手段的象征。尽管单纯的自然尚未获得充足的意义,但它已经足够有趣,能让人对其本身进行研究和描写。包括动物寓言和笑剧、长篇小说和中篇小说在内的中世纪后期的市民文学,表达出一种完全面向此岸的、有血有肉的、健康的自然主义,这与骑士传奇的理想主义、与贵族爱情诗的高尚化情感形成了最为尖锐的对比。我们在这里也第一次碰到真实的、贴近生活的性格人物——心理学开始在文学中占据主导地位。在中世纪的中早期文学中当然也有准确勾勒的性格特征——《神曲》中可谓比比皆是,但无论但丁还是艾申巴赫的沃尔夫拉姆,其着眼点都不在人物的心理特征,而在其象征含义;他们笔下的人物并不具有内在的意义和生存资格,他们更多的是反映一种远远超出其个人生活的意义。中世纪后期的文学的性格描写跟过去的主要区别,在于当时的文学家不再偶然发现,而是主动寻找、搜集、窥探人物的各种特征。但是没有什么事情比随时注意观察人的心理更像是城市生活和商品经济的产物。城市里集中了形形色色的人,充满了财富,城里每天都能见到不同的人,这本身就能训练出一双善于观察性格特征的眼睛。不过,从事心理观察的真正动力来自经商,因为商人最重要的精神素质在于通晓人情世故,在于正确把握生意伙伴的心理。城市和货币经济营造的生活环境把人们拖出受习惯和传统约束的静止世界,抛入一个

276

^① 按照这一逻辑,瓦格纳的《纽伦堡名歌手》或者《纽伦堡工匠歌手》又可译为《纽伦堡师傅级歌手》。——译者注。

人物和场景都在不断变换的动荡世界,使人们再度对周边发生的事情感到好奇。人们的周边环境成为真正的人生舞台,人们必须在此接受考验;但是,为了能够经受考验,他们必须熟悉这里的一切。这样,生活的每一个细节都成为观察和表现的对象;不仅人,就连动物和树木、生机勃勃的大自然、房屋和屋内用品、服装和工具也都成为具有独立价值的艺术题材。 277

生活在中世纪后期市民社会的人们,看待世界的眼光和角度都跟他们那些只对彼岸世界感兴趣的祖先有所不同。他们仿佛站在路边,眼前是形形色色、大步流星、络绎不绝的人流,他们不仅对这里发生的一切惊奇万分,甚至感觉自己也卷入这生活的洪流。“旅途风光”²³²是那个时代最合适的绘画题材,从某种意义上讲,《根特祭坛画》表现的朝圣队伍是当时的世界图景的基本形式。后期哥特式艺术反复表现漫游者、过路者、出发者,它总是努力制造人在途中的错觉,它所塑造的人物全都充满运动欲望和漫游乐趣。²³³这些艺术形象就像一支游行队伍在观赏者眼前走过——观赏者既是看客,又是参与者。这种取消舞台与观众席的严格界限的“路边”视角用特别的、可以说是“电影”方式表达了当时人们那种充满活力的生命体验。观众本身站在舞台上;观众席也变为场景。舞台和观众席、审美现实和经验现实直接接触,它们构成了一个唯一的、连续不断的世界:正面律被彻底打破,制造完全的错觉成为艺术表现的目标。观赏者不再作为陌生人、作为另外一个世界的居民站在艺术品面前,他被纳入作品的氛围,只有在艺术表现的环境和观赏者所在的环境融为一体后,才可能产生彻底的空间错觉。只有当观赏者把画框当作瞭望世界的窗框,只有当他把“窗户”前面和“窗户”后面的空间当作一个统一的、连续的空间之后,画面空间才具有深度和实在性。中世纪后期艺术能够表现空间,而且是现代意义上的空间。这是一项不论希腊罗马艺术还是中世纪早中期艺术都未能取得的成就,这项成就应该归功于这种新的、由充满活力的生命意识决定的“电影”技巧。不过,这种空间特质的首要功劳,是让中世纪后期艺术具有了自然主义特征。如果拿文艺复兴时期的透视概念来衡量,中世纪后期刻画的错觉空间还不够精确,不够彻底,但是这种新的空间画面已经体现出一种新的市民阶级的现实观念。 278

此间宫廷-骑士文化却并未消失。它不仅间接地、通过与骑士文化有着多重渊源的市民文化形式,而且以其自身形式继续存在,继续发挥影响,在某些宫廷-骑士文化的中心尤其是勃艮第王宫,宫廷-骑士文化再现辉煌。这里的文化可以而且必须称为与市民文化相反的贵族宫廷文化。这里的文学依然在描写骑士生活方式,艺术依然服务于宫廷社会的展示需求。凡·爱克那些让我们感觉充满市民气质的

279 绘画也诞生于宫廷生活,他的作品是为宫廷圈子和与宫廷圈子交往的高贵市民创作的。²³⁴但奇怪的——这点最充分地体现了市民精神战胜骑士精神——是市民自然主义在宫廷艺术、在它最奢侈的形式即微型画中也占据了上风。给勃艮第大公和贝里大公制作的祈祷书(Stundenbücher),不仅给风俗画——这是标准的“市民”绘画体裁——开了先河,而且从某种程度上也成为从肖像到风景画的整个市民绘画的开端。²³⁵不仅是教会艺术和宫廷艺术的精神,它们的外在形式也逐渐消失:大型壁画被板面绘画挤走,贵族享受的抄本绘画被版画挤走。取得胜利的,不仅是更便宜、更“民主”的形式,而且是更亲切、更能反映市民思想的形式。油画以板面绘画的形式摆脱了对建筑的依赖,成为市民家庭的活动陈设。

但板面绘画仍然是有钱而且有品位的人消费的艺术;即使不说农民和无产者,普通人、小市民所享受的艺术只能是复制品。木刻和铜版画是第一批大众化的、相对便宜的造型艺术产品。机械复制技术使造型艺术取得了文学通过大厅和重复演出才能取得的效果。版画是高贵的抄本绘画的通俗对应物;抄本绘画之于贵族和富豪,犹如在集市和教堂门前兜售的单张或者装订成册的版画之于市民百姓。艺术的通俗化趋势势不可挡,这不仅让比较粗糙而且廉价的木刻战胜了抄本绘画,而且也战胜了比较精致、比较昂贵的铜版画。²³⁶很难估计近代艺术的发展在多大程度上受到这些绘画复制品的影响。有一点可以肯定:如果说艺术品逐渐失去它在中世纪早期还具有的那种魅力、那种“光环”,显示出一种与市民阶级的理性主义引起的“现实祛魅化”相呼应的发展趋势,那么这和艺术品因为机械复制而失去它独特的、不可交换的、不可替代的品质也有部分联系。²³⁷绘画复制技术的发明和使用产生了一个副作用,那就是艺术家和公众的关系越来越非人格化。和原创的艺术品相比,机械制作的、批量流通的、几乎完全靠中间商传播的版画绝对具有商品特征。如果说当时那种充满学徒作品和复制品的作坊生产已经倾向于“商品生产”,那么,为同一部作品制作许多副本的绘画复制也就是为仓储生产(Produktion auf Vorrat)的最好实例,况且是在一个过去纯粹靠订单生产的领域。15世纪出现了一批大规模抄写手稿并配以简单钢笔画的作坊,它们的产品还跟书坊一样整齐码放。画家和雕刻家也开始为仓储生产,没有个人色彩的商品生产原则由此渗透到艺术的各个领域。在强调艺术创作的技艺而非天才成分的中世纪,艺术生产的机械化和艺术的本质并不像在近代和——假如工匠式的中世纪艺术创作传统没有阻碍天才思想的传播的话——文艺复兴时期那么水火不容。

280

第一节 文艺复兴的概念

对名人进行历史分期所遭遇的困难,使我们清楚地看到中世纪和近代的界限划分得多么随意,文艺复兴的概念又是多么模糊,我们很难说彼特拉克和薄伽丘、真蒂莱·达·法布里亚诺和皮萨内洛、让·富凯和扬·凡·爱克属于中世纪还是文艺复兴。如果愿意,我们可以把但丁和乔托划进文艺复兴,把莎士比亚和莫里哀归入中世纪。有人说,真正的时代转变出现在18世纪,近代是随着启蒙运动、随着进步和工业化的思想开始的,这一观点当然不能简单地加以否定。¹但是,我们最好在中世纪的前半期和后半期之间画线,也就是把货币经济再度繁荣、新兴城市大量出现、现代市民阶级崭露头角的12世纪末当作分水岭——我们绝不能把15世纪看做时代分水岭,因为尽管这个世纪让一些东西臻于完美,但它没有产生任何新东西。虽说我们的自然观和自然科学世界图景是文艺复兴的发明;然而,促使人们转变认识方向并由此产生新的世界观的,是中世纪的唯名论。人们绝不是从文艺复兴时期才开始对单个的事物感兴趣,才开始研究自然法则并且对文学和艺术的写实风格有了感受。15世纪的自然主义只是哥特式的自然主义的延续,而我们在哥特式艺术中可以清楚地看到对个人事物的个人观点。如果文艺复兴的吹鼓手们把中世纪所有自发的、进步的、有个性的东西全都视为文艺复兴的先兆和雏形,如果说江湖文人的诗歌在布克哈特眼里已经是前文艺复兴文学,沃尔特·佩特又认为像传奇剧《欧卡辛和尼柯莱特》这类彻头彻尾的中世纪精神产品表达了文艺复兴的精神,那么,他们无非是从另外一个角度说明了中世纪和文艺复兴一脉相承这一事实。

282

布克哈特的文艺复兴研究特别强调自然主义,并且把转向“经验现实”、把“世界的发现和人的发现”定义为“复兴”的最本质的特征。他和他的多数追随者却忽略了如下事实:在文艺复兴时期的艺术中,新生事物并不是自然主义本身,而是自然主义的科学特征、方法论特征、专制特征;文艺复兴超越中世纪,并非因为它观察

283

和分析现实,而是因为它记录和分析现实所表现出来的意识性和彻底性,一言以蔽之,文艺复兴时期值得我们注意的,不是艺术家成为自然的观察者,而是艺术品成为“自然研究”这一事实。哥特式自然主义诞生之时,也就是艺术形象不再做单纯的象征,即便和超验现实不发生关系、单纯作为此岸事物的写照也有其意义和价值之时。尽管沙特尔和兰斯的雕塑还明显具有超凡脱俗的特征,但是它们因为具有内在的、可以脱离形而上关系的意义而有别于罗马式艺术作品。文艺复兴带来的变化,只是让钟情于形而上学的象征艺术黯然失色,让艺术家更坚定、更有意识地致力于表现感官世界。社会和经济如何摆脱教会学说的桎梏,艺术就如何越来越无所顾忌地转向当下现实;但自然主义和营利经济(Erwerbswirtschaft)一样,很难说是文艺复兴的新发明。

文艺复兴发现了自然,这是19世纪的自由主义者发明的理论;他们用由自然产生的和热爱自然的文艺复兴来对付中世纪,为的是打击浪漫派。如果像布克哈特所说,“世界的发现和人的发现”是文艺复兴的功劳,那么,这一命题也是一发射向鼓吹倒退、鼓吹中世纪的浪漫派的炮弹。有关文艺复兴时期的自然主义的理论,和那种把反对专制和等级制的斗争、把思想自由和良心自由以及个体的解放和民主原则全部视为15世纪取得的成就的理论,有着相同的根源。在这种阐述中,近代的光明和中世纪的黑暗处处形成鲜明的对照。

284

米什莱是“世界的发现和人的发现”这一流行说法的始作俑者²,在他这里,文艺复兴的概念和自由主义的意识形态的联系比在布克哈特那里还要明显。看他如何挑选思想巨人,看他如何拿拉伯雷、蒙田、莎士比亚、塞万提斯跟哥伦布、哥白尼、路德、加尔文相提并论³,看他如何把布鲁内莱斯基纯粹看做哥特式艺术的破坏者,如何把文艺复兴视为使自由和理性思想最终取得胜利的历史发展的开端,我们就知道他的目的首先在于为自由主义制作家谱。他的斗争对象仍然是教权论,他仍然为无神论这一目标而奋斗。这些目标曾经让18世纪的启蒙哲学家意识到自己和中世纪是对立的,和文艺复兴是一脉相承的。无论对培尔(《历史和批评辞典》第4卷)还是对伏尔泰(《风俗论》第121章)而言,文艺复兴的非宗教特征都是一个确凿事实,文艺复兴至今还带着这个烙印,尽管它事实上只是反教会,反对经院哲学,反对禁欲思想,但绝对没有放弃宗教信仰。在中世纪,人们成天想着救赎、解脱、原罪,到了文艺复兴,这些东西大概“在人们的思想中全都退居其次”⁴,但是我们绝对不可说文艺复兴时期缺乏任何宗教情绪。因为“如果我们试着用纯粹的归纳方式去研究15世纪的代表人物的生活和思想”——如恩斯特·瓦尔泽所说——“如科卢乔·萨卢塔蒂,波焦·布拉乔利尼,莱奥纳尔多·布鲁尼,洛伦佐·

瓦拉,高贵者洛伦佐,路易吉·浦尔契,我们就会发现一个奇怪现象,人们罗列的那些无神论特征在我们研究的人物身上见不着……”⁵文艺复兴甚至不是启蒙主义和自由主义思想家想象的那么反权威。人们反对教士,但不反对教会这种机构,在当时人们的心目中,教会的权威少几分,古希腊的权威就增添几分。

受19世纪中叶为自由而战的精神的影响,人们对文艺复兴的阐释越来越带有启蒙主义的偏激倾向。⁶和反动派的斗争再次使人们想起意大利文艺复兴时期的共和国,并理解了文化的辉煌和人民的解放密不可分。⁷法国的反拿破仑报纸和意大利的反教会报纸也使劲渲染文艺复兴的自由主义色彩,并且大力传播他们勾勒的文艺复兴概念。⁸这一概念不仅被后来的资产阶级-自由派史学家而且被社会主义史学家所继承。时至今日,两大阵营都崇拜文艺复兴,都把文艺复兴视为为争取获得理性而进行的伟大斗争和个性解放的伟大胜利。⁹但事实上不仅“自由研究”的理念并非文艺复兴取得的成就¹⁰,中世纪对个性理念也并不陌生;在文艺复兴时期,作为一种现象的个人主义并非新生事物。文艺复兴时期的个人主义之新颖,仅仅在于它成为一种有意识的纲领,成为一种斗争手段和战斗口号,作为一种现象它并不新颖。

285

在描述文艺复兴这一概念时,布克哈特把个人主义与感官主义(Sensualismus)、把个人自治的思想与刻意反叛中世纪的禁欲倾向、把美化自然与传播生命之欢的福音以及“肉体解放”结合起来。人们所熟悉的文艺复兴,是一个残酷无情、贪图享受的时代。这一时代的画面是上述思想结合的产物,它在海因泽的浪漫式反道德主张和尼采的反道德英雄崇拜之间扮演着承上启下的角色¹¹——虽然这幅文艺复兴图画의放纵特征与自由派对文艺复兴的阐释没有直接关系,但如果没有19世纪的自由倾向和个人主义的生活意识,这些特征是不可想象的。人们在资产阶级的道德世界中感到不适并为此感到愤怒,所以盲目崇拜享乐,通过想象文艺复兴的放纵生活来补偿自己失去的享受。这类文艺复兴画卷少不了雇佣兵队长:他追逐享受,对权力贪得无厌,他是那种令人着迷的恶棍的永恒形象,把资产阶级脑子里装的坏事情全部付诸行动。人们有理由问文艺复兴风俗故事中所描述这些声名狼藉的暴徒是否确有其人,这“暴君”是否是人文主义者阅读古典文学的结果。¹²

在带有感官主义色彩的文艺复兴概念中,唯美主义和非道德倾向紧密相连,其联结方式与其说源于文艺复兴时期,不如说源于19世纪的心理學。浪漫主义时代的唯美世界观绝不仅仅表现在对艺术和艺术家的崇拜。更重要的是,它用审美标准来重新评判生活。在它看来,所有现实都成为艺术体验的基础,生活也变成了艺术品,生活中的每一个因素都给人一个感官刺激。在它看来,文艺复兴时期的罪

286

犯、暴君、恶棍都是了不起的人物，都是能给人以强烈视觉冲击的人物——他们很适合做五彩斑斓的时代背景中的主角。醉心于美和死亡，声称要“在头发里夹着葡萄叶”死去的那一代人，很乐意原谅那个珠光宝气的时代，因为它不仅把生活变成了豪华庆典，而且——人们宁信其有——让普通百姓也为高贵无比的艺术品激动。当然，无论是唯美主义者的梦想，还是以暴君面貌出现的超人，都不符合历史现实。文艺复兴是一个冷酷而清醒的时代，是一个实事求是、不求浪漫的时代；在这方面，它和中世纪晚期也没有太大的差别。

从个人主义—自由主义和唯美主义—感官主义的角度所勾勒的文艺复兴画卷，有些地方根本就不像文艺复兴，有些地方也像是中世纪晚期。划分二者的，似乎更多是一条地理和民族的、而非单纯的历史界线。碰到复杂情况，譬如皮萨内洛和凡·爱克，人们就按地域划分，南欧人被划归文艺复兴，北欧人被划归中世纪。意大利绘画场面大，人物活动裕如，有统一的场景，看着像文艺复兴风格，荷兰绘画则场面小，人物形象拘束并略显笨拙，背景装饰小里小气，显示出微型画(Miniatur)的风格，所以完全给人中世纪的印象。不过，即便我们承认持续发展的因素尤其是几个文化群体的种族特性和民族特性具有某种重要性，我们也不能忘记，作为历史学家，承认这种因素的作用就等于承认失败，我们应该尽最大的努力进行探索。多数情况表明，所谓的持续发展因素，无非是历史发展的产物，或者是人们过早用来阐释没有弄清楚、但完全可以弄清楚的历史条件的替代品。无论如何，各种族和各民族的个性特征在不同的历史时期有着不同的意义。在中世纪几乎无所谓种族或者民族；基督教这个大集体远比各民族的特征具有现实意义。但时至中世纪末期，西方的封建贵族和跨国骑士阶层，遍布欧洲的教会及其统一的文化衰落了，取而代之的，是带有国家和城市地方意识、创造出符合当地条件的经济和社会形式的市民阶级，是各个城市和各个国家的狭隘的利益范围，是各自为政的小邦君主，是各不相同的各国语言。作为区分因素的民族和种族特征更加引人关注，文艺复兴就像是让意大利民族精神有别于欧洲文化整体的一种特殊形式。

15世纪意大利最明显的特征，是那种相对中世纪和北欧而言别具一格的自由而轻松的表达方式，是造型的优美和灵巧，是雕塑般的凝重和飞舞的曲线。这是一个光辉灿烂、充满节奏和旋律的艺术世界。呆板的、道貌岸然的中世纪艺术悄然隐退，把地盘让给一种快活的、清晰的、恰到好处的形式语言，和这种语言相比，即便是同时代的法兰克-勃艮第艺术似乎也显出“阴暗的基调，野蛮的铺张，怪诞而臃肿的形式”。¹³ 尽管偶尔显得僵硬并且常常带有尚未克服的游戏倾向，15世纪的艺术对伟大而简单的事物、对界限和秩序、对丰满的肉体和稳定的结构有着非常真切的

感受,预示了文艺复兴鼎盛时期的风格原则。前古典艺术中包含有“古典因素”,这是意大利文艺复兴早期的艺术与中世纪晚期和北欧艺术最明显的区别。连接乔托和拉斐尔的“理想风格”,也是马萨乔和多那太罗、安德里亚·德尔·卡斯塔尼奥和彼埃罗·德拉·弗朗西斯卡、西纽雷利和佩鲁吉诺的主要艺术特征;意大利文艺复兴早期的艺术家没有一个不曾受到其影响。这种艺术观的基本特征,在于追求统一性和整体效果的原则,或者说它至少是倾向于追求整体性,努力在丰富多彩中制造出整体效果。和中世纪后期的艺术作品相比,文艺复兴时期的艺术品都给人一气呵成的印象,有一种明显的特征贯穿着整个作品,不论内容多么丰富,这些作品总是给人简单和整齐的感觉。

哥特式艺术的基本形式是叠加(Addition)。不管一部作品是由多个比较独立的部分组合而成还是不可分割的整体,不管是绘画和雕塑,还是史诗和戏剧,作品的主导原则总是扩张而非集中,是协调(Koordination)而非服从(Subordination),是开放序列(offene Reihe)而非封闭的几何形式(geschlossene geometrische Form)。这就像引导观赏者的一段段路程、一个个驿站,这是全景式的、歌舞滑稽剧式的现实画面,不是片面的、统一的、从一个角度捕捉的现实画面。绘画喜欢连续表现手法,戏剧追求逸闻趣事的完整性,它所关心的,不是如何通过少数几个重要场景来浓缩情节,而是如何变换场景、舞台人物以及所表现的主题。在哥特式艺术中,重要的不是主观视角,不是通过驾驭素材所体现的创作意志,而是散见于现实当中、让艺术家和观众百看不厌的素材。哥特式艺术把观赏者从一个细节引到另一个细节,让他——正如前面说过的——逐一欣赏作品的各个部分;文艺复兴时期的艺术则不允许他留恋某个表现细节,而是强迫他同时把握所有部分。¹⁴紧凑的、统一时空的戏剧场景跟绘画里的中央视角一样,首先有助于实现观赏过程的共时性。文艺复兴时期在空间表现和整个的艺术观念发生的变化,也许通过如下事实表现得最清楚,即人们突然觉得那种用互不关联的画面组成的中世纪舞台布景无法制造艺术幻觉。¹⁵中世纪认为空间是组合而成的,也是可以还原为各种因素的,所以不仅在舞台上陈列一出戏的不同的舞台布景,而且允许下场的演员留在正在演出的舞台上。就像面对与演出内容无关的装饰那样,观众对那些不参加演出的演员同样视而不见。到了文艺复兴时期,人们似乎就难以如此控制自己的注意力。这一转折在斯卡利杰那里看得最清楚,斯卡利杰认为,“演完戏不下场,不说话就等于不存在”¹⁶的现象非常可笑。依照新的艺术观,艺术品是不可分割的统一体;观众希望能够像一眼把握用透视法创造的绘画空间那样,将整个的舞台演出空间尽收眼底。¹⁷然而,艺术观念从历时性转变到共时性,也意味着人们对那些被默认的“游戏规则”的理

解力有所下降,说到底,任何的艺术幻觉都有赖于这类游戏规则。如果说文艺复兴时期认为“在舞台上旁若无人地评论”其实就站在评论者身边的人非常荒唐¹⁸,那么这可以视为人们有了更为成熟的自然主义观念,但这无疑也造成了想象力的萎缩。不管怎么说,文艺复兴时期的艺术之所以给人整体感,之所以创造出一个纯粹的、自在的、独立的假想世界,并取得了比中世纪艺术更大的真实,就是因为表现的统一性。就像我们常常见到的那样,文艺复兴艺术刻画现实真实性、可信度和说服力对视角的内在逻辑和各表现元素的协调的依赖要远远超过对这些元素和外在世界的协调的依赖。

291 意大利艺术的统一法则为文艺复兴时期的古典风格开了先河,犹如意大利的经济理性主义给西方的资本主义发展开了先河。文艺复兴早期艺术与盛期艺术(Hochrenaissance)和风格主义相反,基本上局限于意大利,后者则席卷了整个欧洲。新的艺术思潮首先出现在意大利,有如下原因:这个国家在经济和社会发展方面也领先于西部邻国;这里是经济复兴的发源地,是十字军东征的补给和运输保障中心;¹⁹这里产生了与中世纪的行会理想对立的自由竞争观念,出现了第一批欧洲银行家;²⁰这里的城市市民阶级比欧洲其他地方的市民阶级更早获得解放;这里的封建贵族和骑士一开始就没有北欧的同类发达,这里的乡村贵族不仅很早就入城定居,而且彻底适应了金钱贵族的生活方式;还有,这里的古代文化遗迹随处可见,希腊罗马传统在这里也从未彻底消失。我们知道,探讨文艺复兴形成的各种理论如何重视这最后一个因素。把一个如此难以定义的新的艺术风格归因于某个统一的、直接的外来影响,哪还有比这更轻松的事情!人们只是忘记了一点,外在的历史影响从来都不是思想变革的根本原因,因为只有当吸收这种影响的各种条件全部具备之后,它才能发挥作用;人们必须解释这种影响的现实意义所在,而不是用这种影响来解释随着这种影响而来的各种现象如何成为现实。因此,如果希腊罗马文化从某个时候开始产生了与以前不同的影响,人们就必须首先追问究竟为什么会出现这一转变,人们对同一事物的态度为什么突然不似从前。但是,这个问题很难说它比一个最基本的问题更好划定范围,或者更精确地加以定义,或者更容易回答。这个问题就是:文艺复兴为何与中世纪不同?它们有哪些不同?接受希腊罗马文化只是一个征兆;接受希腊罗马文化需要社会条件,这和人们在基督教时代的开端拒绝希腊罗马文化是一个道理。虽然文艺复兴的创造者们已经有了获得新生的时代意识,感觉从希腊罗马文化精神中汲取了新的力量,然而,14世纪的意大利人也有这种感觉。²¹与其把但丁和彼特拉克划入文艺复兴时期,不如学习反对夸大希腊罗马文化影响的那些人,去研究这种获得新生的感觉的中世纪起源,并找出

中世纪和文艺复兴的连续性。

喜欢把中世纪视为文艺复兴源头的那些最有名的代表人物把方济各运动描绘成最重要的影响。他们认为,尤其像但丁、乔托还有稍后那些大师身上所体现的诗性敏感、自然感受力及个人意识,都与这种新的宗教情绪促使人们注重主体和内心有关,他们反对15世纪对古代文化的“发现”在业已启动的发展中引起了断裂的说法。²²还有人从其他角度论述了文艺复兴和中世纪的基督教文化的关系以及中世纪和近代的一脉相承。康拉德·布尔达赫把文艺复兴的所谓异教特征称为童话²³,卡尔·诺伊曼不仅称文艺复兴立足于“基督教教育创造的巨大力量”,称15世纪的个人主义和现实主义是“成熟起来的中世纪人的临终遗言”,而且说模仿希腊罗马文学艺术的风尚在拜占庭时代就造成了文化的停滞,在文艺复兴时代也是阻碍作用大于促进作用;²⁴路易·库拉若更是离谱,竟否认文艺复兴和希腊罗马文化之间存在任何内在联系,把文艺复兴看做法兰克—佛兰德哥特式艺术的自发性更新。²⁵即便这些意识到中世纪如何直接影响文艺复兴的研究者也没看出联结这两个时代的是经济和社会的发展,没看出无论是托德强调的托钵修,还是诺依曼强调的中世纪的个人主义或者库拉若强调的自然主义,都根源于这种在中世纪的自然经济末期改变了西方面貌的社会活力。

其实,文艺复兴只是在理性主义方向深化了中世纪走向资本主义经济和社会体系的发展趋势,理性主义从此主宰了整个的精神和物质生活。在艺术中成为主导的统一原则,统一的空间感觉、统一的比例标准,把艺术表现限制在一个主题的范围内,用一种一眼就能得其全貌的形式来总结构思,这些都符合理性主义思维。可以看出,在艺术领域犹如在重计划、重目的、重计算的经济领域,人们对不可预测和不可控制的事物充满反感;上述事物是同一种精神的产物,而这种精神已经贯彻到在劳动组织方式、贸易技巧、信贷业和复式记账法(doppelte Buchhaltung)、政府管理方法、外交、军事当中。²⁶当时整个的艺术发展都纳入到合理化进程。非理性因素不再起什么作用。人们眼中的“美”,就是一个整体的各个部分在逻辑上一致,就是可以用数字表达的和谐比例,就是音乐创作中可以计算的节奏,就是人物与空间以及各子空间(Raumteile)的关系不出现矛盾。中央视角无非是把空间数学化,匀称无非是把一部作品的单个形式体系化,同样,所有用来衡量艺术质量的标准都必须有理性依据,所有的艺术法则都必须理性化。这种理性主义并非意大利艺术专有;只是北方的理性主义显得比意大利的理性主义更庸俗,更浅显,更初级。说明这种新的艺术观念在意大利之外如何表现的典型例子,就是罗伯特·康平在伦敦创造的圣母画像。在画像的背景上,一块挡火隔板的上沿构成了笼罩着处女的

光芒。画家利用形式的巧合,使一个非理性和非现实的艺术细节跟经验现实达成一致,尽管他对神圣光环的超验现实跟对挡火隔板的经验现实一样深信不疑,但他相信对神圣的光环进行自然主义阐释可以提高其作品魅力这一事实就已标志着一个新的、即便不是毫无准备的时代的到来。

第二节 15 世纪的市民艺术和宫廷艺术的受众

文艺复兴时期的艺术受众由城市市民阶级和宫廷社会组成。尽管来历不同,这两种人所代表的艺术品位却有许多相通之处。一方面,市民艺术也保留了具有宫廷色彩的哥特式艺术元素,随着骑士阶层——他们从未彻底失去对社会下层的吸引力——生活方式的革新,市民阶级也吸收了一些向宫廷趣味看齐的艺术形式;另一方面,宫廷圈子也无法抗拒市民阶级的理性主义和现实主义,和后者一道塑造这种起源于城市生活的世界观和艺术观。到 15 世纪末,城市市民趣味和贵族浪漫趣味是如此的水乳交融,以致像佛罗伦萨艺术这样彻底的市民艺术也或多或少地带上了宫廷艺术特征。这一现象无非反映了大趋势,展现了一条从城市民主制度通向君主专权的道路。

在 11 世纪的意大利,沿海地区已经出现了独立于周边领地的小规模的城市共和国,如威尼斯,阿玛菲,比萨,热那亚。13 世纪又增添了一些城邦,尤其是米兰,卢卡,佛罗伦萨,维罗纳,这都是些社会尚未分化、奉行工商业市民人人平等原则的小邦国。但是,城邦与城邦之间、城邦与周边的富豪之间很快就爆发了冲突,冲突又以市民阶级的胜利告终。乡村贵族迁居城市,努力适应城里人的经济和社会结构。与此同时也爆发了另外一场更激烈、更持久的争斗。这是大资产者对小资产者、无产者对有产者的双重阶级斗争。城市居民在反对共同的敌人——贵族——的斗争中还能团结一致,在打败对手之后,他们却分化为不同的利益集团并且互相残杀。在 12 世纪末,原始的民主社会变成了军事专制政权。我们不知道这一转变的原因,无法肯定是针锋相对的贵族派系争斗,还是市民阶级内部的阶级斗争或者是两者共同促使人们觉得有必要任命波德斯塔^①作为超越派系的权威;可以肯定的是,在经过一番派系争斗后,各地先后出现了独裁统治。独裁者们要么是当权者,如费拉拉的埃斯特家族,要么是皇帝委派的总督,如米兰的维斯孔蒂家族,要么是雇佣兵队长,如维斯孔蒂的后任佛朗切斯科·斯福尔扎,要么是裙带关系,如弗

^① 原文为意大利语:podestà. 中世纪意大利城邦最高司法和行政长官。——译者注。

利的里亚里奥和帕尔玛的法尔内塞,要么是德高望重的市民,如佛罗伦萨的美第奇家族、博洛尼亚的本蒂沃廖家族以及佩鲁贾的巴利奥尼家族。在许多地方,独裁统治在13世纪就成为世袭;在别的地方,尤其是佛罗伦萨和威尼斯,至少从形式上看,旧有的共和国体制依然存在,然而,随着执政团的出现,从前的自由体制纷纷寿终正寝。市民阶级组建的自由城邦变成一种过时的政治形式。²⁷议会忙于经济事务,不再过问军事,把打仗的事情交给军事特派员和职业军人、雇佣兵队长和雇佣兵。各地的执政团(Signorien)都直接或者间接地掌握了军队的指挥权。²⁸

296

佛罗伦萨的发展对于没有出现王朝统治、一开始也没有宫廷生活的意大利城邦非常具有代表性。这倒不是说资本主义的经济方式在佛罗伦萨出现比其他地方早,但是在这个地方,资本主义发展的各个阶段有着更为明显的区别,伴随这一发展的阶级斗争的动机也比其他地方更加明显。²⁹这在佛罗伦萨比在其他有着类似结构的城邦看得更清楚。上层市民如何借助行会来掌控国家权力,他们又如何利用这种权力来扩大自己的经济优势。腓特烈二世死后,行会在归尔甫派的保护下控制了城邦,从波德斯塔手中夺取了统治权。随后出现了第一国民大会^①——这是“第一个有意不合法的、带有革命倾向的政治团体”³⁰,选出了人民代表(Volkscapitän)。这一职位在形式上低于波德斯塔,但他是最有影响力的政府官员;他不仅是民兵部队的总指挥,在有争议的税务问题上有决定权,而且,如果有人控告贵族施暴,他还行使“一种保民官式的援助和监督权利”。³¹这样就打破了军事贵族的统治,并且把封建贵族挤出了共和国政府。这是市民阶级在近代史上取得的第一个决定性的胜利,是一个令人联想到希腊民主制战胜僭主统治的事件。贵族阶级十年之后就再次夺得政权,资产阶级^②却只需在历史的大河中随波逐流,但是他们一次又一次地被推到历史的浪尖。在60年代末,金钱贵族和世袭贵族就已首次结盟,这为日后决定佛罗伦萨历史的财阀统治铺平了道路。

297

1280年前后,上层市民已经完全大权在握,他们主要通过行会执政长官(Zunft-prioren)来行使权力。这些人控制着全部的政治机器和国家管理机构,由于他们在形式上是行会的代表,所以我们可以把佛罗伦萨称作行会城市。³²经济组织变成了政治行会。所有主动的公民权利都来源于市民所属的、得到法律承认的行会。不加入行会,就不是全权公民。贵族(Magnaten)一开始就被排除在行会执政长官会议(Priorat)外,除非他们从事市民阶级的职业,或者至少在形式上加入某个行

① 原文为意大利语:primo popolo。——译者注。

② 原文为:Bourgeoisie。——译者注。

会。当然这也并不意味着所有的全权公民在政治上享有平等。行会的统治权完全掌握在隶属最大的七个行会的资本家市民手里。我们不知道行会之间的等级差别是如何形成的。从人们开始记载佛罗伦萨的经济活动那一刻起,这种差别就业已存在。³³这里和大多数德国城市的情况不同,经济矛盾并不存在于行会和无组织的城市贵族之间,而是存在于不同的行会之间。³⁴佛罗伦萨的城市贵族比北方的城市贵族更具优势,他们和中间阶层一样组织严密。他们的行会囊括了大工业、大宗贸易以及银行业,并且发展成为真正的企业,组成了托拉斯。因为有这些举足轻重的行会,所以上层市民能够用整个的行会组织机器来压制下层,特别是用来压低工资。

14 世纪充满了阶级矛盾,一方是控制着行会的市民阶级,一方是被排斥在行会之外的无产阶级。结社禁令颁布之后,首当其冲的就是雇佣工人,因为这项法令禁止他们采取任何旨在保护自身利益的集体步骤,把任何类似罢工的行为都定义为革命行动。出现在 14 世纪的这个阶级社会,资本家比西方历史上任何时候都更加肆无忌惮,更缺乏道德约束³⁵,此时的工人却成为一个被剥夺了一切权利的主体。当时的人们完全没有意识到阶级斗争业已存在这一事实,无产阶级还没有被当作一个阶级,一无所有的雇佣工人就是穷人。“这世界上总得有几个穷人”,所以他们更是前途无望。在 1328 年至 1358 年间,这种部分建立在压迫基础上的经济繁荣达到了顶峰。随后是巴尔迪家族和佩鲁齐家族的破产,导致严重的金融危机和普遍的停滞。寡头政治遭受了看似无法弥补的名誉损失,不得不首先对“雅典的公爵”采取专制政权,然后对很受欢迎而且基本上由小市民组成的政府俯首称臣——这是出现在佛罗伦萨的第一个小市民政府。和当初雅典的情形一样,诗人和作家又站到统治阶级一边,用——譬如薄伽丘和维拉尼——最轻蔑的口气来谈论小商贩和手艺人的统治。随后这 40 年,也就是直到镇压梳毛工起义为止,是佛罗伦萨历史上唯一真正实施民主的时期,是两段漫长的金钱统治时期之间的插曲。当然,即便在这一时期,其实也仅仅体现了中间阶层的意志,广大的工人还得通过罢工和反叛寻找出路。在这类革命运动中,我们只了解 1378 年的梳毛工起义的详情;梳毛工起义是最重要的一次革命运动。在起义期间,经济民主的基本条件才得以实现。人民撵走了行会执政长官,建立了三个代表工人和小市民的新行会,任命了一个首先致力于重新分配税务的人民政府。这次起义本质上是第四等级的起义,其目标是无产阶级专政³⁶,但在两个月后便遭到和大资产阶级结盟的中间阶层的镇压,这次起义却使下层人民在未来的三年中能够积极参政。这段历史不仅证明无产阶级的利益和资产阶级的利益无法调和,同时也证明工人们想在陈旧的行会组

织的框架内对生产实施革命性变革是多大的谬误。³⁷大商人和大工厂主早就认识到行会制约了发展,并努力摆脱行会。行会的文化任务越来越多,政治任务则越来越少,直到最终完全成为自由竞争的牺牲品。

平民政府被推翻之后,恢复了梳毛工起义之前的状态。波波洛长官政权^①再次出现,唯一的区别,在于现在执政的不再是整个阶级,而是少数几个富豪家族,他们不再面临严重的威胁。在随后的一个世纪里,只要发现有任何对上层产生哪怕一丁点威胁的颠覆活动,他们都将其迅速地、不费吹灰之力地进行镇压。³⁸在阿尔贝蒂家族、卡波尼家族、乌扎诺家族、阿尔比齐家族及其追随者比较短时间的执政之后,美第奇家族掌握了政权。这个政权也谈不上民主,即便在虽说只有一部分市民阶级享有主动的政治权利和经济特权、但至少在阶级内部还有一点公正,执政手段总体而言也无可挑剔的时候,也依然如此。在美第奇家族执政期间,这个本来就非常有限的民主社会从内部给瓦解了,失去了意义。如果涉及统治阶级的利益,人们根本不再修改宪法,而是干脆滥用宪法。有的选票造假,有的对官员进行贿赂或者恐吓,执政官像木偶一样被推来推去。这是几个家族企业的老板所实行的、在此被称作“民主制度”的非正式的专制统治。他们把自己装扮成普通市民,并且拿不带个人色彩的虚假的共和国形式做掩护。1433年,在对手的排挤下,科西莫被迫流放,这种惩罚形式在佛罗伦萨历史上屡见不鲜。他在两度当选旗手(Gonfaloniere)之后再次让人选为任期两个月的旗手;所以他的任期为六个月。他通过其傀儡进行幕后统治,他控制着这个城市却不需要什么特殊身份,不需要任何头衔、职位、权威,完全靠非法手段。所以,15世纪佛罗伦萨的寡头统治结束后,是乔装打扮的第一古罗马帝国,后来真正的君主国家便从此油然而生。³⁹美第奇家族曾经和小市民携手对付其对手,但这并未使小市民的地位发生根本变化。不管美第奇家族的统治是多么家长式,就其本质而言,它比所有的寡头集团统治都更讲关系,更加专断。国家仍然是私人利益的载体;科西莫的民主作风仅仅体现在让其他人给他执政,并且可能启用年轻有为的人才。⁴⁰

随着一种哪怕是强加给多数民众的安定局面的出现,15世纪初的佛罗伦萨出现了新一轮的经济繁荣。科西莫在世时,这一轮经济繁荣并没有被任何严重的危机所中断。虽然偶尔有过停工现象,但全都无足轻重而且持续时间不长。佛罗伦萨将其经济潜能发挥得淋漓尽致。这里每年有16000块布匹的过境贸易,数量仅次于威尼斯;为此,佛罗伦萨的出口商们也使用被他们打败的比萨人的港口。1412

① 原文为意大利语:popolo grasso。——译者注。

年以后他们还拥有了里窝那港,这是他们花 100 000 盾买来的。可以理解,佛罗伦萨人充满了胜利感。受益的统治阶级和昔日雅典的市民阶级一样,想展现其权力和财富。吉贝蒂 1425 年起就在雕刻富丽堂皇的洗礼堂东大门;在购买里窝那港那一年,布鲁内莱斯基受命给大教堂建造穹隆顶。人们要佛罗伦萨变成第二个雅典。佛罗伦萨商人变得胆大妄为,他们想摆脱对国外的依赖,想自给自足,就是说,把国内的消费提高到与生产相适应的水平。⁴¹

302 在 13 世纪和 14 世纪的意大利,原来的资本主义结构发生了本质变化。主宰一切的,不再是低级的利润追求,而是目标明确、有条不紊、精打细算的思维方式。作为盈利经济的本质特征的理性主义变成了彻头彻尾的理性主义。创业者的进取精神失去了浪漫的、冒险的、海盗式的特征,征服者变成了组织者和计算者,变成了精打细算、周密安排的商人。文艺复兴经济的创新之处,不在于讲目标,不在于随时准备在摸索出更好、更切合目标的生产方式之后便放弃陈旧的生产方式,而在于要理性不要传统的彻底精神,在于肆无忌惮地把经济生活中的每一个因素客观化 (versachlicht),变成会计项目 (Buchhaltungsposten)。彻底的理性化使人们得以解决商品流通的发展给经济提出的问题。生产的提高要求投入更多的劳动力,要求细致的劳动分工和逐步实现劳动方法的机械化。所谓机械化,指的不仅是机器的使用,也包括把人的劳动的非个人化,包括完全按照劳动成果来评判劳动主体。没有什么东西比这种务实精神能够更加清晰地反映新时代的经济思维,因为它把人等同于劳动,把劳动等同于劳动的金钱价值——报酬,换言之,它把劳动者作为一根链条放到由投入和产出、盈利和亏损、资产与负债构成的复杂体系。不过,那个时代的理性主义首先表现在,早期城市经济本质上所具有的手工业特征现在基本被商业化了。这种商业化不仅表现在企业主花在手工劳动上的时间越来越小,为计算和投机耗费的精力则非常的多,而且表现在对一个原则的认可,即企业家不一定通过创造新的商品来创造新的价值。⁴²新的经济思维的标志,在于理解市场价值的虚构的、变化的、有赖于繁荣的本质特征,在于认识到商品的价值不是一成不变的,而是持续变化的,认识到商品价值的高低不取决于商人的善恶,而是取决于某些客观条件。从“公平价格”这一概念和对人们对收取利息所持的顾虑就可以看出,中世纪的人把价值看成一种本质的、一劳永逸的、内在于商品的品质;经济商业化之后,人们才发现了商品的真正特性,发现了商品的相对性和道德虚无的特征。

303 文艺复兴时期的资本主义精神体现在赢利追求 (Erwerbsstreben) 和所谓的“市民美德”、赢利心和勤奋、节约和正派。⁴³这个新的美德体系也反映出普遍的理性化过程。典型的资产阶级在仿佛只关乎名声的地方也有非常理性的实际考虑,对他

们而言,可敬就是生意上的诚实无欺和好名声,在他们的语言里,诚信就是信贷的保证。到了15世纪后半叶,理性生活的原则才让位于骑士理想,市民的生活才有了贵族派头。这一发展经历了三个阶段。在“资本主义的英雄时代”,出现在我们眼前的企业家,是好斗的征服者,是单打独斗的、脱离了相对保险的中世纪经济体系的大胆冒险者。当时的市民阶级还拿着真正的武器来对付敌对的贵族,对付与自己竞争的城邦和很不友好的港口城市。在这些斗争告一段落,在具有安全保障的货物流通使生产的系统化和扩大化成为可能和必需之后,市民阶级的浪漫特征便逐渐消失;此后,它的存在便服从于理性的、贯彻始终的、有条不紊的生活计划。可是,他们一旦感觉经济上无忧无虑,就会在坚守市民美德方面有所松懈,就会越来越陶醉于舒适悠闲的生活理想。他们接近非理性的生活方式之时,正是现在越来越重视国家财政的君主们开始适应规矩、可靠、讲信用的商人的经商原则之时。⁴⁴ 贵族阶级和市民阶级相互接近。贵族日益进步,在文化建设方面和上层市民阶级同样先进;资产阶级则日益保守,鼓励一种回到宫廷-骑士和哥特式-唯灵论的中世纪理想的艺术。准确地说,他们是在鼓励一种让这些从未彻底从市民阶级艺术中消失的理想重新浮出水面的艺术。

304

乔托是意大利的第一位自然主义大师。薄伽丘、维拉尼,还有瓦萨里等老一辈作家纷纷强调他所创造的逼真效果对当时的人们产生的不可抵挡的影响,的确不无道理。他们拿他的艺术风格和僵硬、造作的拜占庭艺术进行对比也并非徒劳,因为在乔托崭露头角的时候,拜占庭艺术依然流行。我们只是习惯拿他简单而清晰、精确又有逻辑的表达方式和后世那种小巧、顽皮的自然主义作比较,却忽略了他的艺术在直接表现事物方面取得了多么巨大的进步,忽略了他描摹万事万物的能耐,忽略了他用绘画手段讲述某些此前不可能用绘画手段来讲述的故事的能耐。所以对我们而言,他成了恪守形式法则的伟大的古典传统的代表,虽然他是一个创造了简单、理性、冷静的市民阶级艺术的大师,这种艺术的经典性,来自对直接印象的整理和总结,来自现实的合理化和简单化,但并非来自远离现实的理想主义。人们想在他的作品中发现希腊式的造型意志,他本人却只想做一个言简意赅的叙事能手,他创造的严格形式应该理解为制造戏剧效果,而非为反自然主义的冷峻。他的艺术观还植根于一个资本主义制度虽已彻底稳固、但还是比较朴素的市民阶级世界。他的艺术创造,恰逢从政治行会形成到巴尔迪家族和佩鲁齐家族破产的那段经济繁荣期,恰逢第一个伟大的市民阶级文化时期,佛罗伦萨那些最宏伟的中世纪建筑——新圣母玛利亚教堂、圣十字教堂、韦奇奥宫、钟楼教堂——都出现在这一时

305 期。乔托的艺术严谨、客观,符合其作品委托人的思想。这些人谋求发展和统治地位,但还不太看重奢侈和显摆。乔托之后的佛罗伦萨艺术因为更讲究科学规律而更具有现代人所理解的自然风格,但是文艺复兴时期的艺术家没有谁比他更加努力地描写现实的过程中去追求直接和真实。

整个14世纪都打上了乔托式自然主义的烙印。当时还存在一些尚未摆脱前乔托时代刻板的传统形式的艺术风格,落后甚至反动的、固守中世纪僧侣风格的艺术趋势依然存在,但是唱主角的还是自然主义风格。乔托的自然主义首先传到锡耶纳,并在锡耶纳得到进一步发展,然后借助西莫内·马尔蒂尼⁴⁵和阿维尼翁的教皇宫殿的湿壁画,从锡耶纳传到西欧和北欧。锡耶纳成为自然主义艺术发展的先锋,佛罗伦萨被远远地抛在了后面。乔托死于1337年;银行破产引发的金融危机于1339年爆发;雅典公爵在1342年至1343年间实施沉闷的专制统治;1346年爆发了大规模的起义;1348年闹鼠疫,佛罗伦萨是重灾区;从爆发鼠疫到梳毛工起义那几年,充满了动荡、骚乱、叛乱:这是一个不利于造型艺术发展的时代。锡耶纳拥有强大的市民中产阶级和根深蒂固的社会及宗教传统,危机和灾难对其文化发展的干扰比较小,人们可以用合乎时宜的、能够面向未来的形式表达自己的宗教情感,因为这是一份真挚的宗教情感。乔托之后最重要的人物是锡耶纳画家安布罗焦·洛伦采蒂,他创作了许多自然主义风景画和具有幻觉效果的城市景观画。乔托创作的306空间虽然也给人整体感和连续感,但是其纵深效果从未超出舞台布景所具有的效果。相比之下,洛伦采蒂画的锡耶纳城,不仅视野开阔,而且各空间单位的衔接非常自然,其艺术水准超过了此前的同类作品。他画的锡耶纳城非常逼真,人们不仅看得出是哪些地方充当了画家的原型,而且觉得可以漫步画中的街巷,观赏两侧的贵族宫殿、市民住宅以及作坊和商铺,再顺着透迤的山路徜徉在山丘之间。

佛罗伦萨的发展不仅比锡耶纳慢,而且没有那么均衡。⁴⁶虽然佛罗伦萨的艺术主要沿着自然主义的轨道发展,发展方向却和洛伦采蒂的环境描写手法并不完全相同。塔迪欧·加迪、贝尔纳多·达迪、斯皮内洛·阿雷蒂诺和洛伦采蒂一样,都是天真的叙事者;他们继承了乔托的传统,带着强烈的绘画艺术追求,特别致力于制造以假乱真的纵深感。除此之外,佛罗伦萨还有另外一个重要发展趋势,也就是安德烈亚·奥尔卡尼亚、纳多·德·奇奥内及其学生所代表的发展趋势。他们的作品没有洛伦采蒂式的亲切和随意,而是遵循中世纪中期庄严肃穆的僧侣艺术传统,依然追求僵硬的对称和刻板的节奏,追求平面几何的修饰效果和正面构图,遵循排列和叠加原则(Reihungs-und Additionsprinzip)。但是我们必须反驳把所有这一切都视为对自然主义的反动的论点⁴⁷,并提醒大家别忘了绘画中的自然主义绝对

不局限于制造纵深错觉和取消几何形式,贝伦森评论奥尔卡尼亚时所赞扬的“触觉价值”(tactile values)也是自然主义取得的成就。⁴⁸奥尔卡尼亚的雕塑人物所具有的浑厚感和坚实感,和洛伦采蒂或者塔迪欧·加迪所拓展、所深化的绘画空间一样,都代表着艺术发展史的进步潮流。有人认为这些都是在多明我会的影响下出现的复古风格,新圣母教堂里的西班牙小教堂的湿壁画让我们清楚地看到这种观点是多么缺乏依据,这些湿壁画虽然是用来美化多明我会的,但在许多方面却属于当时最先进的艺术成就。

307

进入15世纪,锡耶纳不再引领艺术发展。达到经济发展顶峰的佛罗伦萨再度领先。佛罗伦萨的领先地位并不能直接解释大师们是如何出现、又如何形成其风格的,但是我们由此可以明白这里为何出现源源不断的订单和让大师们脱颖而出的艺术竞争。在意大利,除了走自己的发展道路、在哪方面都不典型的威尼斯,唯有佛罗伦萨出现了一种总体上不同于西欧中世纪晚期宫廷风格的发达而且先进的艺术。在市民阶级占主导的佛罗伦萨,对于从法国引进、在意大利北部的宫廷得到广泛接受的骑士艺术,人们的理解力一开始就很有限。意大利北部在地理上就很接近法国,甚至直接和法语区交叉。法国的骑士小说在13世纪后半叶就在这一地区传播开来,这里和欧洲其他地方的情况不同,人们不只是翻译和使用当地语言对骑士小说进行模仿,而是用法语继续创作。人们就像用行吟诗人(Troubadours)的语言写抒情诗那样用法语写叙事诗。⁴⁹虽然意大利中部那些较大的商业城市并未和北部、西部隔绝,长期在法国和佛兰德之间往来的商人们也把骑士文化介绍到托斯卡纳,但是这里没有人对骑士叙事诗、更没有人对具有宏伟浪漫风格的宫廷-骑士绘画感兴趣。相反,在波河平原的王宫,在米兰、维罗纳、帕多瓦、拉韦纳及其他较小的城市里,王公和暴君们严格仿效法国宫廷生活。他们不仅照样如痴如醉地阅读法国骑士小说,照搬和模仿这些小说,而且按照原作的风格配上插图。⁵⁰这些宫廷的绘画活动绝不局限于抄本插图,人们也把骑士小说的思想内容和宫廷生活的细节画到墙上作为装饰,如打仗与竞技,狩猎和骑兵队伍,游戏和跳舞,神话故事,《圣经》故事,历史故事,古代和当代的英雄形象,有关基本美德、艺术特别是爱情的寓意画(Allegorien)。这些绘画一般都采用挂毯的艺术风格,它们的诞生本来都应归功于挂毯。这些绘画和挂毯一样,尽量营造一种富丽堂皇的节日氛围,其主要手段便是华丽的服饰和庄重的人物表情。人物一色的传统姿势,但观察很细腻,表现手法比较娴熟,这是可以理解的,因为这些绘画滥觞于哥特式自然主义,和中世纪后期的市民艺术同一源头。想一想皮萨内洛,就知道这些带有绿茵背景的、把动物和植物表现得惟妙惟肖的壁画对文艺复兴的自然主义所做的贡献。意大利仅存的几

308

幅古老的宫廷装饰画全都出自 15 世纪初,14 世纪的宫廷装饰画大概很难有什么本质差别。现存的作品保留在皮埃蒙特和伦巴第地区,最重要的作品在萨卢佐的曼塔城堡和米兰的博罗梅奥宫。我们从当时的记载得知,意大利北部许多别的王宫也有很多很有品位的绘画装饰,特别是在维罗纳的高兰德城堡和帕多瓦的卡拉拉王宫。⁵¹

14 世纪意大利的城市共和国的艺术和各公国的情况相反,基本上是一种宗教艺术。这种艺术的思想 and 风格到 15 世纪才发生变化。这时,随着整个社会生活的理性化,艺术才开始世俗化。世俗化不仅表现在像历史画和肖像这类新的世俗艺术的出现,而且表现在宗教艺术也充满了世俗的主题。市民艺术显然还是比宫廷艺术更接近教会和宗教艺术,市民阶级至少在这方面比蛰居深宫大院的宫廷社会保守。在 15 世纪中叶以后,市民艺术,尤其是佛罗伦萨的市民艺术出现了宫廷-骑士特征。骑士小说通过江湖艺人的传播进入社会下层,又以民间形态来到托斯卡纳地区的城市;在此过程中,它们却失去了原来的理想主义特征,变成了单纯的消遣文学。⁵²让当地画家对浪漫主义素材产生兴趣的,首先是这种文学。当然也有真蒂莱·达·法布里亚诺和多米尼科·威尼斯亚诺这类艺术家直接产生的影响,因为他们把他们北部家乡的宫廷艺术品位传到了佛罗伦萨。最后,掌握了财富和权力的市民阶级上层也开始采用宫廷社会的生活方式。在他们眼里,骑士-浪漫题材不仅具有异国情调,而且具有榜样之效。

15 世纪初还没有多少宫廷化的迹象。本世纪的第一代大师,尤其是马萨乔和多那太罗,比较接近乔托那种严格的、以封闭的空间形式和雕塑局部为目标的艺术,跟矫揉造作的宫廷风格和纤细的、常常不讲章法的 14 世纪绘画则相距甚远。这一代人经历了金融危机、鼠疫、梳毛工起义造成的震荡,所以得从头开始。无论风俗还是品位,市民阶级都比从前更朴素,更务实,更节俭。佛罗伦萨人在生活方面放弃浪漫追求,重新讲究实际,一种清新、健康的自然主义也再度成为主流艺术。面对这种自然主义,宫廷-贵族式艺术观念只能随着市民阶级势力的重新壮大而逐渐巩固其地位。马萨乔和年轻的多那太罗创造的艺术,是为一个虽然乐观、对胜利充满信心但仍然在进行斗争的社会服务的艺术,是资本主义的英雄时代和征服者的时代所需要的艺术。这种即便受到打击也依然保持乐观的力量感不仅在政治行动而且在一种很大气的现实主义艺术中得到体现。艺术中不再有 14 世纪绘画的孤芳自赏,不再有线条游戏和书法一样的装饰风格。绘画中的人物重新变得有血有肉,变得更加魁梧、沉静、脚踏实地、活动自如。他们所展现的,是力量、能量、尊严、严肃,敦实多于柔弱,粗壮多于秀气。这种艺术所表达的世界观和生命意识在

本质上不具有哥特式艺术的特征,就是说既不追求形而上学也不追求象征,既不浪漫也不铺张。不管怎么说,这是新艺术的发展趋势,即便不是唯一的也是主要的发展趋势。15世纪的艺术创作是如此复杂,参与创作的人在出身和教养方面又是如此不同,所以我们无法给出一个统一的、普遍适用的定义。当时既有马萨乔和多那太罗创作的“文艺复兴风格”的希腊式雕塑,也有充满哥特式唯灵论色彩的中世纪装饰艺术传统,这种传统不仅体现在安吉利科和洛伦佐修士的艺术当中,即便像安德里亚·德尔·卡斯塔尼奥和保罗·乌切洛这样进步的艺术家的继承了这一传统。文艺复兴时期的意大利是一个经济发展千差万别、思想五彩斑斓的社会。在这样一个社会里,一种艺术风格不可能在一夜之间彻底消失,哪怕它原本为之服务的阶级在政治和经济方面失去了统治地位,在文化上也被其他阶级取而代之或者改变了立场。对于市民阶级的大多数而言,中世纪的唯灵论风格可能已经变得陈旧、乏味,但它仍然能够迎合可观的少数派的宗教感情。每一种发达的文化,都有不同的社会阶层和依附不同社会阶层的艺术家⁵³,都有属于不同年代的艺术消费者和生产者,都有老年和青年、前辈和晚辈之分;但是在文艺复兴这样比较古老的文化里面,没有一个群体能够纯粹地、不受任何干扰地体现一种思潮。几代艺术家济济一堂,“老少艺术家同时创作”这一事实,还不足以解释艺术意志的对立;同一代人中间也有对立:多那太罗和弗拉·安吉利科,马萨乔和多米尼科·威尼斯亚诺的年龄只差几岁;皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡和他最亲近的精神盟友马萨乔则有半代人的差距。这些对立也出现在个人的精神世界中。在弗拉·安吉利科这样的艺术家身上,宗教思想和世俗思想、哥特式风格和文艺复兴风格可谓水乳交融,就像理性主义和浪漫主义、市民趣味和宫廷趣味在卡斯塔尼奥、佩塞利诺、戈佐利身上水乳交融一样。在哥特式艺术的尾随者和与哥特式艺术沾亲带故的市民浪漫艺术的开路先锋之间并没有一条固定的界限。

311

随着社会的发展,作为15世纪主要艺术潮流的自然主义多次改变其发展方向。马萨乔的自然主义气势恢弘,有一种不同于哥特式艺术的朴素风格,以廓清空间关系和比例为核心目标,戈佐利描写人生百态,波提切利捕捉细腻的心理变化。他们分别代表了市民阶级从小户人家上升为道地的金钱贵族的过程中的三个阶段。在15世纪初,像布朗卡奇礼拜堂马萨乔创作的《洗礼图》中的“挨冻者”那样直接取材于生活的题材还比较罕见,到15世纪中叶就司空见惯了。现在人们才充分显示出对个人、对性格和个性的嗜好,才想到用真实的细节^①来描绘世界。这种

312

① 原文为法语:petits feits vrais。——译者注。

想法在既往的艺术史中不曾有过。日常生活中的逸闻趣事,街道场面和室内布置,日常生活与婚庆活动,作为热闹场面的天使报喜(die Geburt der Maria)和圣母往见(Heimsuchung),置身市民生活环境中的圣杰罗姆,生活在喧嚣城市的圣徒,这就是新的自然主义艺术所表现的主题。如果认为这些作品旨在说明“圣人也是人”,说明对市民生活题材的喜好意味着等级意识淡漠,那就大错特错了。事实上,人们带着满足和骄傲的心情来展示这种生活的方方面面。开始对艺术产生兴趣的富裕市民虽然并不低估自己的地位,但也无意显摆。15世纪中叶以后,才出现变化的迹象。皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡就有点倾向于正襟危坐的正面构图原则,并且流露出对展示性形式的嗜好。当然他的订单都来自王公贵族,受到宫廷艺术成规的影响。直到15世纪末,佛罗伦萨的艺术总体说来是不守陈规、不重形式的,这里的艺术也越来越矫揉造作,越来越追求华丽和雅致。安东尼奥·波拉约洛、安德烈亚·德尔·韦罗基奥、波提切利和吉兰达约的客户,跟马萨乔和多那太罗为之创作的那些具有清教徒思想的市民阶级没有任何共同之处。

313 科西莫·美第奇和洛伦佐·美第奇在执政风格和生活方式方面的对立,使我们清楚地看到这两代人之间的距离。随着科西莫时代之后佛罗伦萨从哪怕只是形式上的民主共和国变为公国,随着“头号市民”和他的追随者变为君主和臣仆,市民阶级也从勤奋、正派的劳动者变为好逸恶劳、坐吃遗产的食利阶层。科西莫还完全是个商人;虽然他也喜欢艺术和哲学,修建豪宅别墅,也有艺术家和学者对之前呼后拥,必要时也会抛头露面,但是他生活的中心是银行和写字间。洛伦佐对祖传的事业不感兴趣,不闻不问,把生意做得一塌糊涂;他关心的是政治,是与欧洲诸侯的关系,是帝王般的宫廷生活和自己的精神领袖地位,是柏拉图学院和雕塑学校,是舞文弄墨和扶植艺术家。从外表上看,这一切当然都还保留着市民-宗法制形式。洛伦佐还没有公开搞个人和家族崇拜;跟佛罗伦萨其他上层市民家庭一样,他们的肖像还只是挂在自家,没有拿出来给公众观瞻,这和100年之后矗立在公众场合的公爵塑像不同。⁵⁴

314 有人把15世纪后半叶的文化称为“富二代”文化,而且对这个世纪前后两个时期的差异有着非常强烈的感受,认为完全可以视之作为一种有意识的反拨,可以称之为有意“回归哥特式艺术”或者“反文艺复兴”。⁵⁵针锋相对者则指出,被称为回归哥特式艺术的趋势是早期文艺复兴的一股潜流,它不是在15世纪后半叶才出现的。⁵⁶不管中世纪传统在15世纪有多么明显,也不管市民阶级的思想与哥特式艺术观念的斗争多么激烈,我们不能忽略一个事实:直到15世纪中叶,反哥特式艺术、反浪漫的现实主义、反宫廷艺术的开明思想一直是市民阶级的思想主流,精神至上、循

规蹈矩、保守倾向在洛伦佐时代才占据了上风。我们想当然地认为生气勃勃、充满二元对立的市民精神突然间僵化起来。说保守主义、唯灵论、骑士精神、宫廷趣味在15世纪后半期占统治地位,跟说进步、开明、市民—现实主义精神在15世纪前半期占统治地位一样成问题。正如在前半个世纪进步势力未能压倒反动势力一样,进步思想在后半个世纪也四处与反动思潮抗衡。

富裕阶层退出活跃的经济生活,取而代之的是新的、尚未享受盈利经济带来的机遇的社会成员,或者换句话说:贫穷阶层上升为富裕阶层,富裕阶层上升到贵族阶层,这种变化构成了资本主义发展的固定节奏。⁵⁷昨天还充满进步思想的文化主导阶层,今天在思想和感觉方面又趋于保守,没等他们完全按照新观念来重新塑造文化,一个生气勃勃的阶层就已占据了文化阵地——他们在上一代还和文化无缘,再过一代,他们自己又会变成文化发展的阻力,最终让位给一个新的进步阶层。在15世纪后半期的佛罗伦萨,虽说是保守势力主宰着文化,但社会阶层的变化并未终止;当时还有足够的新生力量防止艺术陷入宫廷艺术式的矫揉造作、玩弄技巧以及因循守旧的泥潭。尽管当时的艺术倾向于矫饰主义技巧和常常显得空洞的优美风格,但它依然有新的自然主义的追求。不管它有多少宫廷艺术特征,不管它是多么地醉心于形式和技巧,它不可能一点不修正和扩展其世界图景。这仍然是一种喜欢现实、随时吸收新体验的艺术,仍然是一个有些讲究和挑剔、但绝不反对吸收新鲜刺激的阶级的表达方式。由于自然主义和因循守旧、理性主义和浪漫主义杂然并存,才同时出现了吉兰达约塑造的市民阶级的尊严和狄塞德里奥的贵族式细腻,出现了韦罗基奥粗犷的现实感和皮耶罗·迪·科西莫的诗意梦幻色彩,以及佩塞利诺的欢快风格和波提切利的淡淡忧伤。

15世纪中叶出现的风格变化,其社会原因在于艺术受众的减少。美第奇家族制造的纳税压力严重影响了商业生活。许多企业家被迫离开佛罗伦萨,把企业迁到其他城市。⁵⁸科西莫时代就有了产业萧条的迹象,工人出走,产量下降,财富更加集中。⁵⁹在15世纪上半叶还不断扩大的私人艺术购买圈子日益缩小。艺术订单主要来自美第奇和其他几个家族;艺术生产也因此有了曲高和寡和食不厌精脍不厌细的特征。

在过去的两个世纪中,意大利自由城邦的教堂建筑和艺术品的委托人大多不是教会机构,而是来自市民圈子的教会利益代言人和代理人,这中间既有城邦、大的行会、教堂兄弟会(die geistlichen Bruderschaften),也有私人捐献者和名门望族。⁶⁰14世纪,也就是城市经济出现第一次繁荣的时候,城镇机构出资的建筑活动和艺术采购活动达到了高潮;当时市民阶级的文化壮志还表现为集体形式,后来才

315

316

具有个性特征。意大利城邦和昔日的希腊城邦一样,不惜为艺术活动劳民伤财。不仅是佛罗伦萨和锡耶纳,就连比萨和卢卡这些小城邦也不甘落后,在大兴土木的过程中几乎大伤元气。在多数情况下,夺得政权的城邦主人都会接管城邦的艺术活动,并且有可能通过大手笔来抢占风头。他们投市议会之所好,用羊毛出在羊身上的方式向市议会赠送礼品,他们由此给自己和自己的政府进行了最有效果的宣传。譬如在修建米兰大教堂的时候就是这种情况,帕维亚修道院则是维斯孔蒂和斯福尔扎家族出资修建的。⁶¹

317 意大利不像其他国家,行会的艺术活动并不局限于修建和装饰小礼拜堂和会所,他们也参与艺术工程,尤其是城邦的教堂建设工程。这类任务一开始就在行会的工作范围内。城邦的政治、经济影响力越弱,行会就越强大。在多数情况下,行会在城邦中只是扮演专家和监督机构的角色,就和城邦常常只是私人基金会的管理者一样。尽管行会在这些艺术项目中扮演了领导角色,但是我们绝对不能视之为业主,甚至不能认为行会拥有知识产权,行会在多数情况下只是管理建筑资金,充其量通过贷款或者会员的荣誉捐助来补充建筑资金。⁶²为了监督所掌管的建筑工程,行会成立了由行会成员组成的建筑委员会,委员会视工程规模的大小,由4到12个成员(*operai*)组成。委员会负责发标书,请艺术家,对艺术家的计划做鉴定,监督工作的实施,购买材料,支付报酬。如果评判某些艺术或者技术劳动成果需要特别的专业知识,他们就向专家咨询。⁶³在佛罗伦萨,无论是羊毛行会修建大教堂和钟楼,还是毛织品行会修建洗礼堂和小教堂,或者丝织品行会修建孤儿院,全都负责这些事情。洗礼堂铜门的诞生过程,使我们一清二楚地看到当时是如何竞标的。1401年,毛织品行会为修建铜门广泛投标。经过初选,前来夺标的竞争者剩下六人,其中有布鲁内莱斯基、吉贝蒂、雅各布·德拉·奎尔恰。人们给他们一年时间制作铜质的浮雕,从现存作品的相似性可以判断,当时对于他们做什么有严格的规定。318 艺术家的创作和生活费用全部由毛织品行会承担。至于哪部作品中标,则由一个行会指定的34个知名艺术家组成的裁判委员会决定。

一开始,市民们订购的艺术品都是捐赠给教堂和修道院的;到15世纪中期,人们才开始大批量订购世俗用途的和私人用途的艺术品。从此,不仅王公贵族的城堡和宫殿,就连富裕市民的住宅也饰以绘画和雕塑。当然,购买这种艺术品,审美需要是一大动机,另外一个至少同样重要的动机是地位的考虑,是自我炫耀并且给自己树碑立传的愿望。众所周知,人们向教会捐赠艺术品的时候,这些并非主要动机。情况之所以发生变化,是因为当时最显赫的家族,如斯特罗齐家族、夸拉泰西家族和卢彻来家族,装饰宫殿要远比装饰自家教堂更上心。也许乔万尼·卢彻来

最能代表新一代具有世俗理想的业主。⁶⁴他出身于一个通过织布发迹的城市贵族家庭,属于爱享受、在洛伦佐·美第奇统治期间开始退出生意场那一代人。他在自传——这是当时非常有名的一部杂乱无章之作^①——中写道:“在过去的50年,我的生活无非是挣钱和花钱,现在我终于明白花钱比挣钱更舒服这个道理。”他说,捐给教会艺术品过去和现在都给他最大的满足,因为这是上帝的荣誉,也是城邦的荣誉,给他本人也留下了一份纪念。但乔万尼·卢彻来不只是捐赠者和业主,他也是收藏家;他藏有卡斯塔尼奥、乌切洛、多米尼科·威尼斯亚诺、安东尼奥·波拉约洛、韦罗基奥、狄塞德里奥·达·赛蒂尼亚诺等人的作品。艺术消费者从捐赠者发展到收藏家,这一过程我们在美第奇家族看得最清楚。科西莫的主要业绩还在于修建了圣马可教堂、圣克罗齐教堂、圣洛伦佐教堂以及菲耶索莱的巴迪亚教堂;他的儿子皮耶罗已经开始系统收藏,洛伦佐则基本上属于收藏家了。

319

从历史渊源看,收藏家和创作活动不依赖订购者的艺术家是互为因果的;他们在文艺复兴时期同时出现,携手登场。但是这种转折并非一朝一夕,而是一个缓慢的过程。文艺复兴早期艺术总的说来还具有工匠式的、迎合客户需要的特征,在多数情况下,艺术生产并非源于艺术家的创作冲动、其主观表达意愿不是心血来潮,而是源于消费者所规定的任务。相应地,艺术市场不是由卖方而是由买方决定的。⁶⁵每一个产品都有可以严格定义的用途,都和实际生活有着具体的关联。譬如订购一张祭坛画来赠送给画家所熟悉的某个教堂,或者为某个空间订购一张圣像,或者订购一幅家庭成员的肖像来装饰某一面墙;每一尊雕塑都事先确定所放的位置,每一件考究的家具都是为某个室内装饰设计的。把当初艺术家必须遵守、也可以遵守的外来强制视为好事、视为一种帮助,这在我们这个崇尚艺术自由的时代变成了一条未经检验的信仰原则。产生的结果似乎在给这一信念进行辩解,相关的艺术家却不这么认为;只要市场允许,他们总是努力摆脱束缚。当单纯的艺术消费者被艺术爱好者、艺术行家和收藏家代替,就是说,当前者被那种不再订购他所需要的、而是购买市场提供的东西的现代型艺术买家代替的时候,艺术家们就摆脱束缚了。随着现代型买家在艺术市场的出现,艺术生产完全由订购者和买家决定的局面得以告终,自由创作获得新的、前所未有的好时机。

320

15世纪是继古希腊之后的第一个留下大量世俗艺术品的历史时期。其中不仅有人们早就熟悉的艺术类型,如表现世俗内容的壁画和板面画、壁毯画、刺绣、金雕、武器,而且有许多新的艺术种类,特别是上层市民的居室文化创造。这种文化

^① 原文为意大利语:Zibaldoni。——译者注。

和喜欢张扬的宫廷文化不同,追求舒适和私密性:墙面饰板,饰有图案和雕花的橱柜,气派的床上用品柜,配有小圆框的家用宗教画,赠送给喜得贵子的夫妇的彩绘礼盘(Geburtsteller)和马约里卡陶器(一种彩釉陶器)以及许多别的工艺品。美术和工艺美术、纯粹的艺术品和单纯的家具几乎完全融为一体;在人们认识到崇高的、无功利目的的艺术自主性之后,认识到这种自主性与手工产品的机械特性相对立之后,情况才发生变化。艺术家和手艺人一分为二,画家的意识发生变化:创作的时候是一种状态,往柜子、护壁镶板、旗帜、马衣、盘子、罐子上画图案的时候又是一种状态。与此同时,画家开始不理睬订购者的愿望,开始从为顾客定向生产变为商品生产。这是艺术家方面为艺术爱好者、艺术行家和艺术收藏家的出现创造的前提。消费者方面所创造的前提则是那种形式主义的、无功利目的的艺术作品观,哪怕这只是“为艺术而艺术”的低级表现方式。艺术交易则是一个与收藏家一同出现的现象,一个在买主跟艺术品和艺术家的关系非个人化之后才有的现象。在 15 世纪,系统的艺术收藏还只是个别现象,所以还见不着独立的、和创作相分离的艺术品交易;及至 16 世纪,人们需要经常购买文物和当代名家作品,这种交易才出现。⁶⁶第一个让我们知道其姓名的艺术收藏家出现在 16 世纪,这就是佛罗伦萨人乔万尼·巴蒂斯塔·德拉帕拉。他在他的故乡为法国国王订购艺术品,他买的作品,不仅来自艺术家,也来自私人收藏家。不久便出现了商人出于投机目的而订购和转卖绘画作品的现象。⁶⁷

生活在城市共和国那些有钱有地位的市民,常常因为考虑到左右的情绪而有所节制,但他们也有名垂青史的愿望。向教会捐赠艺术品便是名垂青史又不招致公众批评的最佳途径。这种情况有助于我们理解为什么直到 15 世纪上半叶教会和世俗的艺术创作的发展还很不平衡。虔诚绝对不再是捐赠活动的首要动机。卡斯特罗·夸拉泰西本想为圣克罗齐教堂修建立面,但是当人们拒绝让其家族纹章出现在立面之后,他对工程的实施就采取了消极态度。⁶⁸就连美第奇家族也觉得自己的艺术赞助活动应该有点宗教色彩。不管怎么说,科西莫还是宁愿隐瞒而非炫耀其艺术开销。帕齐家族、布兰卡奇家族、巴尔迪家族、萨塞蒂家族、托纳波尼家族、斯特罗齐家族、卢彻来家族都试图通过修建和装饰小教堂使自己流芳百世。他们为此请来当时最优秀的艺术家。建造帕齐家族教堂的是布鲁内莱斯基,装饰布兰卡奇家族教堂、萨塞蒂家族教堂、托纳波尼家族教堂、斯特罗齐家族教堂的,是像马萨乔、巴尔多维内蒂、吉兰达约、菲利比诺·利比这样的画家。美第奇家族在这些热爱艺术的大家族当中不算最慷慨、最懂行,这还真需要打一个大问号。在美第奇家族的两个大人物中间,科西莫的品位似乎更可靠,更温和。或者只是因为他

的时代更温和？他用过多那太罗、布鲁内莱斯基、吉贝蒂、米开罗佐、弗拉·安吉利科、卢卡·德拉·罗比亚、贝诺佐·戈佐利、弗拉·菲利波·利比。对他们当中最了不起的多那太罗而言，罗贝托·马泰利却是更加热情的朋友和赞助人。如果科西莫能够看准他的价值，他怎么会一再离开佛罗伦萨？“科西莫是多那太罗及所有画家和雕刻家最伟大的朋友”——在维斯帕西亚诺·比斯蒂奇的回忆录中有这么一句话。他接着又说：“因为他觉得他们没多少活儿可干，觉得多那太罗无所事事太可惜，所以就让多那太罗雕刻圣洛伦佐教堂的布道坛和圣器室的门。”⁶⁹但是，在这个艺术黄金时代，多那太罗这样的人怎么会有无所事事的危险？多那太罗怎么会跟接受恩赐似的接受订单？

正确把握洛伦佐的艺术品位是一件同样困难或者说更加困难的事情。人们把他四周涌现出来的各路杰出人才视为其个人功劳，又把他提携那些诗人、哲学家、艺术家所表达的强烈的生命意识视为他本人的生命意识的反映。从伏尔泰以来，洛伦佐的时代就和伯里克利时代、奥古斯都时代、伟大世纪^①并称人类的黄金时代。他是诗人、哲人、艺术收藏家，还创建了世界上第一个艺术院校。人们知道新柏拉图主义在他的生活中所起的作用，知道他本人为这一思潮的流行立下多大的功劳。人们也了解他和圈子里的艺术家们亲密交往的细节。众所周知，韦罗基奥曾经为他修复古代艺术品，朱利亚诺·达·桑迦洛为他修建达·桑迦洛别墅和圣灵广场的圣器室，安东尼奥·波拉约洛经常替他创作，波提切利和菲利比诺·利比和他的关系非常密切。但是，这张名单又是多么的残缺不全！洛伦佐不仅弃用建造了斯特罗齐宫的贝内德托·达·米亚诺和在他执政期间在佛罗伦萨生活了多年的佩鲁吉诺，而且不理睬多那太罗之后最伟大的艺术家莱奥纳多。莱奥纳多似乎就是因为怀才不遇而被迫离开佛罗伦萨，迁居米兰。莱奥纳多对新柏拉图主义保持距离⁷⁰，这也许就是洛伦佐对他不感冒的原因。新柏拉图主义和柏拉图的唯心主义一样，表达了一种静观的人生姿态，也和任何一种把纯粹理念奉为圭臬的哲学一样，拒绝干预“卑鄙的”现实。它把这卑鄙现实的命运交给当权者，正如菲奇诺所说，真正的哲学家都努力告别受时间制约的现实世界，他只生活在超越时间的理念世界。⁷¹像洛伦佐这么一个彻底摧毁了政治自由并且厌恶政治活动的人，不言而喻喜欢新柏拉图主义；⁷²此外，柏拉图的理论容易转换并且淡化为文学形象，这本身就符合他的口味。

323

洛伦佐与贝托尔多的关系最能反映他的艺术赞助人的本质特征。在当时的艺

① 原文为法语：Grand Siècle. 指路易十四铸造辉煌的17世纪。——译者注。

324

术家中间,贝托尔多这位灵巧但并不那么重要的小型雕刻家跟他走得最近。贝托尔多与他一同吃住,一同旅游,是他的心腹、艺术顾问,并主管他创办的艺术学校。贝托尔多为人幽默,懂分寸,在与主人密切交往的时候总是保持一定的距离;他极富修养,对主人在艺术方面的想法和愿望总是心领神会;他很有身价,但他随时可以服从,简言之,他是理想的宫廷艺术家。⁷³当洛伦佐在贝托尔多“编造复杂而奇怪、有时也相当乏味的比喻和古代神话”时能够帮上一把⁷⁴,当他看见自己渊博的人文知识、神话梦想、诗意想象立刻得以实现的时候,他一定感到很高兴。贝托尔多有只认青铜这种高贵、柔软但又持久的材料的习惯,他所创造的小巧而优雅的形式,这些大概最符合洛伦佐的艺术观。洛伦佐明显钟爱小型艺术。佛罗伦萨艺术家创作的大型雕刻作品在他的收藏中寥寥无几。⁷⁵他的收藏以花纹宝石和浮雕宝石为主,多达五、六千件。⁷⁶这类作品属于古代艺术遗产,并由此受到他的青睐。他喜欢贝托尔多的艺术,也是因为贝托尔多采用古代的雕刻技巧和雕刻材料。洛伦佐搞的艺术收藏和艺术赞助,无非是一个贵族搞的收藏游戏;就像他的收藏在许多方面都还带有小国君主的珍宝馆的特征一样,他的艺术品位、他对小而精的艺术品的嗜好、对充满游戏和技巧意味的作品的嗜好也和后者的洛可可艺术倾向有许多相通之处。

325

佛罗伦萨直到15世纪末都是意大利最重要的艺术中心。与此同时,在其他地方也出现了重要的艺术创作基地,特别是费拉拉王宫、曼图亚王宫、乌尔比诺王宫。它们以14世纪意大利北部宫廷为榜样,从那里学到了骑士—浪漫理想和不属于市民阶级的刻板的生活方式。但是,宫廷生活也不可能一点不受新的市民精神的影响,而市民精神的基本特征便是注重个人业绩和摆脱传统的理性主义。人们尽管还在宫廷里阅读传统的骑士小说,态度却发生了变化,人们变得将信将疑,半带讥消。无论是生活在市民阶级趣味占主导的佛罗伦萨的路易·浦尔契,还是生活在崇尚宫廷趣味的费拉拉的博亚尔多,都用一种新的、冷淡的、半正经的语调来处理骑士题材。王宫的油画虽然保留着自上个世纪以来人们所熟悉的氛围,人们仍然喜欢表现古代神话和历史题材,喜欢表现美德和自由艺术的寓意画,喜欢王室成员的形象和宫廷生活场景,陈旧的小说素材几乎无人问津。⁷⁷绘画不适宜讽刺。我们在两个地方可以看到富有启发意义的15世纪的宫廷艺术作品:一件是弗朗切斯科·科萨的油画,保留在费拉拉的斯基法诺亚宫,一件是曼特尼亚的湿壁画,保留在曼图亚。法国的晚期哥特式艺术对费拉拉影响较大,意大利本土的自然主义对曼图亚的影响较大;二者和当时的市民艺术的差别与其说在形式,不如说在题材。科萨和佩塞利诺没有根本的差别,曼特尼亚描绘卢多维科·贡扎加的宫廷生活所

采用的自然主义手法,跟吉兰达约描绘佛罗伦萨的城市贵族生活所采用的自然主义手法几乎同样直白。这两个圈子的艺术趣味有了广泛的相似。

宫廷生活的社会功能是一种笼络人心的功能。文艺复兴时期的君主们不仅想迷惑平民百姓,而且想博得贵族的钦佩,使之追随宫廷。⁷⁸但是他们既不需要贵族为之效力,也不是离不开与贵族的交往;只要有用,他们愿意并且能够启用不管什么出身的人。⁷⁹所以,意大利文艺复兴时期的宫廷和中世纪的宫廷在人员构成上就很不相同:这里也有碰运气的和发迹的商人,来自贫民阶层的人文主义者,放浪不羁的艺术家——仿佛他们都能上台面。和高高在上、以道义为重的宫廷骑士圈子不同,文艺复兴时期的宫廷发展成为比较自由的、本质上是以思想为重的沙龙社会,它一方面继承了《十日谈》和《阿尔贝蒂的天堂》所描写的那种热衷于文学的市民社交文化,另一方面则为在17、18世纪欧洲精神生活中扮演过重要角色的文学沙龙的出现做好准备。女人尚未成为文艺复兴时期宫廷沙龙社会的核心,尽管她们一开始就参与了文学生活;她们后来在市民化的沙龙所扮演的核心角色,跟她们过去在骑士时代扮演的核心角色不是一回事。即便是女人的文化作用也充分反映出文艺复兴时期的理性主义。这种理性主义承认女人和男人在精神上是平等的,但绝不让女人高于男人。“男人能理解的事情,女人也能理解”,卡斯蒂利奥内在《侍臣论》中写道,但是他要求侍臣做到的殷勤,跟骑士们所理解的殷勤没有多少相通之处。文艺复兴时期男人是主宰。卢克雷齐亚·博尔吉亚和伊莎贝拉·埃斯特这类女人属于例外:前者在内皮搞艺术沙龙,后者是费拉拉和曼图亚宫廷的核心人物,不仅提携过她周围的许多诗人,而且好像很懂造型艺术。不论在哪里,当时主要的艺术保护人和艺术爱好者几乎全是男性。

中世纪骑士阶层的宫廷文化创造出一个新的美德体系,树立了新的英雄理想和人道主义理想;意大利文艺复兴时期的君主们没有制定这么高尚的目标,他们对社会文化所做的贡献仅仅在于树立了高贵观。受西班牙文化的影响,这一观念在16世纪得到强化,然后传到法国,为法国的宫廷文化奠定了基础,并成为全欧洲的典范。15世纪的宫廷在艺术方面几乎没有什么创新。和市民阶级创造的艺术相比,当时的宫廷艺术不好也不差。选择什么样的艺术家,多半取决于当地的情况而不是订购者的品位和爱好,值得一提的是,文艺复兴时期最残酷的一个暴君西吉斯蒙多·马拉泰斯塔请了当时最伟大的皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡,而曼特尼亚这位最伟大的新生代画家却没有为洛伦佐·美第奇而是为小邦主卢多维科·贡扎加效力。但这并不说明这些封建君主是从不看走眼的行家。在他们的收藏当中,二、三流的作品跟市民阶级的艺术爱好者收藏的二、三流作品一样多。说文艺复兴时

期人们的艺术鉴赏水平普遍很高,跟说当时的艺术创作水平普遍很高一样,都是漏洞百出的美好传说。即便是上流社会也没有统一的鉴赏原则,下层社会就不用说了。平图里乔这位灵巧却有点遵循固定套路的装饰画家是当时接活最多的艺术家。这一事实最能反映那个时代的流行艺术品位。但是,我们可以说那个时代的人普遍对艺术感兴趣吗?就像人们说到文艺复兴时期常常所想象的那样?艺术在文艺复兴时期真是“雅俗共赏”吗?佛罗伦萨大教堂加盖穹隆顶的计划真是让“全城百姓”激动吗?完成某个艺术品真是一件“举国欢腾”的事件吗?这“欢腾的举国”到底由哪些阶层组成?也包括饥肠辘辘的无产者吗?不太可能。包括小市民吗?也许吧。当时人们对艺术命运的广泛关注与其说出于艺术兴趣,不如说出于宗教和乡土爱国情怀。我们不能忘记,那个时代的公众事件大多发生在马路上。人们对狂欢节游行、对接见国宾或者送葬队伍的兴趣不亚于对莱奥纳多公开展示的纸板画稿(Karton)的兴趣。据说莱奥纳多的纸板画稿让老百姓争相围观达两天之久。即便当时的雅俗鸿沟没有今天这么深,多数人还是不知道莱奥纳多的艺术跟当时其他艺术家之间的质量差别。鸿沟才刚刚出现;有时还可以填平——高水平的艺术还没有完全成为行家的收藏。毋庸置疑,文艺复兴时期的艺术家比较受百姓欢迎;许多广为流传的艺术家故事和逸闻趣事就可以证明这点。但是,受百姓欢迎的,并非艺术家本身,而是作为大人物的艺术家,因为他们参与公共项目和公开竞赛,公开展示其作品,动用行会机构,他们的“天才”特征也引人注目。

虽然文艺复兴时期佛罗伦萨和锡耶纳这些城市对艺术品的需求较大,我们也不能说当时有类似宗教赞美诗、神圣的画像^①和沦落为街头说唱的骑士传奇这类大众文学的大众艺术。当时大概有一种农民艺术,也有广泛流传的、专为百姓制作的低廉艺术品。对于大多数人来说,尽管真正的艺术品在那个时代价格相对便宜,但他们照样买不起。据考证,15世纪70年代末期,佛罗伦萨有84家做木刻和镶嵌活计的店铺,54家做大理石和石头装饰的作坊,44家做金饰和银饰的店铺;⁸⁰至于当时有多少画家和雕刻家,我们没有掌握任何数据,1409年至1499年的佛罗伦萨画家行会登记册上留下了41个名字。⁸¹如果拿这些数字和在其他行业的工匠人数进行比较,如果知道当时的佛罗伦萨有84个做木雕的和70个卖肉的⁸²,我们就可以想象当时的艺术消费是什么规模。然而,在行会登记册上留下姓名的工匠当中,能够确认其身份的艺术师仅占1/3乃至1/4。⁸³1428年,锡耶纳有32个画家拥有自己的作坊,但我们知道其身份的只有九个。⁸⁴他们当中的多数人可能压根儿就不具

① 原文为意大利语:reppresentazioni sacre。——译者注。

备明显的艺术个性,可能都跟内里·迪·比奇一样开设主要生产大路货的作坊。内里·迪·比奇的日记反映了这些作坊的经营状况⁸⁵,我们从中可以看出,当时那些艺术品购买者的眼光远非人们通常所赞赏的那么敏锐。绝大多数人买的是低档的大路货。看了相关的教科书之后,人们会认为文艺复兴时期收藏造型艺术品是体面之举,认为至少大户人家一般都会收藏这类作品。这可能不是事实。乔万尼·巴蒂斯塔·亚美尼尼这位生活在16世纪下半叶的艺术理论家,就说他在许多富人家里没见到哪怕一幅像样的绘画。⁸⁶

文艺复兴时期的文化不是小商人和手艺人的文化,也不是富裕的、只接受过粗浅教育的市民的文化,它更多是远离大众的、已经拉丁化的文化精英小心呵护的财产。创造这一文化的,主要是那些接受了人文主义和新柏拉图主义思潮的社会阶层——他们是一群整齐的、大体上志同道合的知识分子,而僧侣阶层在整体上从来没有这么整齐。重要的艺术品都是为这群人准备的。对于这些作品,民众要么不知其存在,要么用错误的、非艺术的眼光去观看,最终还是在低档产品中找到自己的审美乐趣。于是,有文化的少数人和没文化的多数人之间便拉开了一段前所未有的距离,这段距离无法缩短,而且对后来的文化发展产生了根本的影响。中世纪文化也不是整齐划一的集体文化,希腊罗马时代的文化主导阶层甚至还很清楚地意识到他们和大众之间的距离,但是这两个时代都无意创建一种旗帜鲜明地要把多数人拒之门外的精英文化,偶尔出现的小团体例外。在文艺复兴时期,情况产生了变化。中世纪教会文化的语言是拉丁语,因为教会和罗马后期文明一脉相承,融为一体;人文主义者书写拉丁语,是为了扯断与保存在各国语言中的中世纪民间文化思潮的联系,为自身——作为一种祭司团体——创造文化垄断。艺术家们寻求这个团体的庇护和精神监护。换言之,他们前脚挣脱了教会和行会的控制,后脚又去依赖一个兼有教会和行会职能的团体。因为人文主义者不仅在与神话和历史有关的圣像问题上被视为绝对权威,讨论形式和艺术技巧问题的时候,他们照样成了行家。最后,即便是在从前只有服从传统和行会规定、不容门外汉插嘴的问题上,艺术家们也服从他们的判断。艺术家们为摆脱教会和行会,为提升自己的社会地位,为获得掌声和荣誉所付出的代价,便是认可人文主义者的艺术判官地位。人文主义者并不全是合格的批评家和行家,但是他们中间出现了第一批知道如何评判艺术质量并且能够对艺术品做纯粹的审美判断的人。作为真正有判断力的公众,他们的出现也就意味着我们今天所说的艺术受众的出现。⁸⁷

第三节 文艺复兴时期艺术家的社会地位

由于对艺术品的需求增大,艺术家的地位也随之上升。他们从隶属小市民阶层的工匠变成了自由的脑力劳动者。在过去,这样的脑力劳动者都是些生活无着落的人,现在却逐渐成为一个有经济保障的阶层,一个虽说成分复杂、社会地位却很稳固的阶层。15世纪早期的艺术家还都是小人物;他们被看作比较优秀的匠人,他们在出身和教育方面都和属于小市民阶层的行会成员没有区别。安德里亚·德尔·卡斯塔尼奥来自农民家庭,保罗·乌切洛的父亲是理发师,菲利波·利比出身屠户家庭,波拉约洛兄弟的父亲是鸡贩子。他们都因父亲的职业、因自己的出生地或者师傅而得名,人们像称呼下人那样称呼他们。他们遵守行规,他们进入艺术行业,不是因为有天赋,而是因为他们按照行业的安排学到这么一门手艺。他们接受的培训跟普通匠人接受的培训没有差别;他们的培训场所是作坊而非学校,他们接受的是实践而非理论训练。他们在小小年纪,在学到一点读书、写字和算术知识之后便拜师学艺,一学就是好多年。我们知道,佩鲁吉诺、安德烈亚·德尔·萨尔托、弗拉·巴托洛米奥都还做过八到十年的学徒。文艺复兴早期的大多数艺术家——譬如布鲁内莱斯基、多那太罗、吉贝蒂、乌切洛、安东尼奥·波拉约洛、韦罗基奥、吉兰达约、波提切利、弗朗奇亚——都在金饰作坊做过学徒,而金饰作坊可以称作15世纪的艺术学校。许多雕刻家一开始都在石匠铺和木雕师傅那里干活,走的是和他们中世纪的先辈一样的道路。多那太罗在加入路加行会的时候还被称为“金匠和石匠”。他最后和最重要的一部作品:群像《犹滴传》,是为利卡迪家族的宫前喷泉创作的,由此可见他对艺术和手艺是何种认识。不过,虽然基本上保留着工匠培训方式,文艺复兴早期那些重要的艺术家作坊已经采用比较有个性特色的教学方法。韦罗基奥、波拉约洛、吉兰达约在佛罗伦萨的作坊,弗朗切斯科·斯夸尔乔内在帕多瓦的作坊,乔瓦尼·贝利尼在威尼斯的作坊就是这种情况。这些作坊主既是重要而知名的老师,也是重要而知名的艺术家。学徒们不再去找最好的作坊,而是找一个在艺术上声名鹊起而门庭若市的师傅。这些男孩即便不是最好,也是最廉价的劳动力;艺术教育的规模越来越大,主要原因不在于师傅们有争当好老师的雄心壮志,而在于他们需要廉价劳动力。

中世纪的传统依然存在,学艺总是从打杂开始,譬如准备色料,洗画笔,打底色,然后把纸板上的个别构图临摹到画板上,先画服饰和不太重要的身体部位,最后才根据素描和提示画完整的作品。这样,学徒就变成了多少有些独立的助手,而

助手必须和徒弟区别开来。一个师傅的助手并不全都是他自己的徒弟,徒弟也并不全都留下来给老师当助手。助手有时是一个与师傅平起平坐的艺术家,有时也只是画室主人手中的一件毫无个性的工具。情况多变,师傅、助手、徒弟经常合力创造同一部作品,所以不仅常常有不同的艺术风格混杂在一起而让人难以分辨,而且艺术家的个性差别也经常因此相互抵消。这是一种主要由手工艺传统决定的集体创作形式。文艺复兴时期的艺术家传记常常——不管是事实还是虚构——提到师傅因为徒弟超过了自己而放弃绘画的事件(乔托超过契马布埃,莱奥纳多超过韦罗基奥,拉斐尔超过弗朗奇亚),我们要么视之为在作坊集体已经开始瓦解的后期才发生的事情,要么就找出一种——就像我们研究韦罗基奥和莱奥纳多的关系那样——比艺术家传记的解释更现实主义的解释。韦罗基奥放弃绘画,专心雕刻,也许是因为他确信可以放心地把绘画任务交给莱奥纳多这样的助手。⁸⁸

333

文艺复兴早期的艺术家工作室还充满了石匠联合会和行会作坊的集体协作精神;艺术品还不是一个独立的、强调自我、与他者迥然有别的艺术个性的表达方式。艺术家单独创造一部作品,而与徒弟和助手无法展开创造性的合作,这种倾向到米开朗琪罗才表现出来,而米开朗琪罗在这方面也算第一个现代型艺术家。直到15世纪末,艺术创造过程还完全是协作方式。⁸⁹为了完成大型项目,特别是大型雕刻项目,人们成立了拥有许多员工和助手的工业化大企业。吉贝蒂制作15世纪最大的艺术项目之一——即佛罗伦萨大教堂洗礼堂的双扇大门期间,他的工作室雇用的助手多达20个。吉兰达约和平图里乔在做大型的湿壁画项目时也有一班人马。吉兰达约长期雇用他的兄弟和妹夫,他的作坊跟波拉约洛兄弟和德拉·洛比亚的作坊同属15世纪的大型家族企业。当时有一些工作室的主人像企业家而非艺术家,他们接受订单,通常只是找一个合适的画家去完成。米兰的埃万杰利斯塔·达·普雷迪似乎就属于这一类型。有一段时间他也用过莱奥纳多。除了这种企业式的集体创作,15世纪还有年级尚轻的艺术家因为无钱自立门户而合伙开作坊的情况。如此合伙的,有多那太罗和米开罗佐·弗拉·巴托洛米奥和阿尔贝蒂内利、安德烈亚·德尔·萨尔托和弗兰恰比焦。超个人的、防止艺术追求分散化的组织形式仍然比比皆是。在纵横两个方向都有精神协作的趋势。那个时代的代表性人物组成了代代相传的人链,譬如:弗拉·安吉利科——贝诺佐·戈佐利——科西莫·罗塞利——皮耶罗·迪·科西莫——安德烈亚·德尔·萨尔托——蓬托莫——布龙奇诺。这种师徒关系链使一段重要的艺术发展表现为绵延不断的艺术承传。

334

主宰着15世纪的工匠精神,首先表现在艺术家的工作室常常也接受一些低级产品的订单。我们可以从内里·迪·比奇的笔记得知一个忙碌的画家工作室都有

335 哪些手工艺产品；除了绘画，他们也生产徽章、旗帜、店铺招牌、镶嵌产品、绘有图案的木雕、给织毯工人和刺绣工人临摹的图案、节庆装饰品，等等。身为知名画家和雕刻家的安东尼奥·波拉约洛仍然开着一家金饰作坊，除了雕刻和金饰，他的工作室也给挂毯和铜版画设计图案。韦罗基奥在其辉煌时期仍然做各式各样的陶艺和木雕。多那太罗不仅给资助他的马泰利制作了那个有名的徽章，而且做了一个银质的镜子。路加·德拉·洛比亚给教堂和私人住宅生产马约里卡瓷砖。波提切利为刺绣设计图案，斯夸尔乔内是一家刺绣作坊的老板。当然，在评判这类现象时，我们必须考虑艺术的历史发展阶段和艺术家个人的地位，我们不能据此假定吉兰达约和波提切利曾经给相邻的面包店或者肉铺画过店铺招牌；他们的作坊里面根本不再做这类东西。相反，直到早期文艺复兴结束，人们并不认为在手工业同业公会的旗帜或者送新婚夫妇的装饰柜或者送喜得贵子的家庭的装饰盘上面画画是一件有损艺术家身份的事情。波提切利、菲利皮诺·利比、皮耶罗·迪·科西莫直到16世纪还兼做家具绘画。评判何为艺术创造的标准到米开朗琪罗的时代才发生了变化。瓦萨里认为做手工制品与艺术家的自我意识不再协调。到了这个阶段，艺术家对行会的依赖也宣告结束。热那亚画家行会诉讼画家乔瓦尼·巴蒂斯塔·波吉一案的结果就很说明问题。行会要求禁止他在热那亚画画，原因是他没有在当地接受所规定的七年培训。这场诉讼发生在1590年，法庭最终宣判行会的规章制度对没有独立开店的画家没有约束力。这同时宣告了一个将近200年的发展过程的结束。⁹⁰

336 文艺复兴早期的艺术家在经济方面也与经商和从事手工艺的小市民平起平坐；他们既不阔绰，也不拮据。他们中间没有谁过上了贵族生活，但也没有谁成为人们所说的艺术无产者。虽然画家们在纳税时老是哭穷，但他们的纳税声明不足为信。马萨乔声称自己连支付徒弟的钱都拿不出来，而我们知道他的确是在穷困潦倒、负债累累的情况下死去的。⁹¹根据瓦萨里的说法，菲利波·利比连买袜子的钱都没有，保罗·乌切洛在晚年抱怨自己一无所有，失去了工作能力，还守着一个生病的老婆。日子过得最舒服的，依然是那些替宫廷或者某个恩主效力的艺术家，譬如弗拉·安吉利科每月从教廷领15个杜卡特，而在物价比较便宜的佛罗伦萨，当时一年花300个杜卡特就可以过上阔绰的生活。⁹²耐人寻味的是，艺术家们的作品价格总是停留在中等水平，知名艺术家的身价并不比普通艺术家和出色的手艺人高多少。像多那太罗这类名人的要价大概要高一些，当时还没有真正的“朋友价”（Liebhaberpreise）。⁹³真蒂莱·达·法布里亚诺的《三王图》卖了150个古尔登，贝诺佐·戈佐利的祭坛图卖了60个古尔登，菲利波·利比的一张圣母像卖了40个

古尔登,波提切利却卖到75个古尔登。⁹⁴制作佛罗伦萨洗礼堂的青铜大门期间,吉贝蒂的固定年薪为200个古尔登,而当时的执政团长官的年薪为600个古尔登,他还必须自掏腰包请四个抄写员。而一个好的抄写员的年薪一般为30个古尔登,而且天天管饭。看来艺术家们的报酬不算低,尽管他们远不能跟知名的文人和讲师相比,因为这些人的年薪常常高达500个甚至2000个古尔登。⁹⁵当时的艺术市场还比较窄;艺术家们在创作期间就不得不采用分期付款,订户常常也只能分期支付材料费用。⁹⁶就连君主们也缺现钱,莱奥纳多一再向他的恩主卢多维科·莫罗抱怨拖欠薪酬的问题。⁹⁷艺术创作的工匠特征尤其表现在艺术家和他们的委托人之间是不折不扣的计时工资关系。如果是大的项目,委托人往往承担所有的现金开支——从材料费用到工资再到助手和学徒的食宿,师傅本人原则上按其所付出的时间获得报酬。直到15世纪末,画家计时收费可谓司空见惯;后来这种酬劳方式才局限于维修和复制艺术品这类纯粹的工匠活计。⁹⁸

337

随着艺术家职业与工匠职业分离,艺术家的劳动合同所确定的条件也逐渐发生变化。1483年和吉兰达约订立的一份合同还专门商定了所用颜料的价格;但是,根据1487年和菲利皮诺·利比订立的一份合同,艺术家已经必须承担材料费用,1498年,米开朗琪罗也订了一份类似的合同。现在当然还无法划出一条清晰的界限,在15世纪即将结束之时,情况发生了根本的变化,而且这种变化在米开朗琪罗身上最明显。在15世纪,要求艺术家提供一个保证双方不违约的担保人可谓司空见惯;在米开朗琪罗这里,担保变成了单纯的形式。有一次,书写合同的人自己扮演了双方担保人的角色。⁹⁹其他一些制约艺术家的条件也在劳动合同中变得越来越宽松,越来越模糊。1524年的一份合同是让塞巴斯蒂亚诺·德尔·皮奥姆博随便画一幅油画,唯一的限制就是不能画圣人画像;1531年,同一个收藏家又请米开朗琪罗随便给他创作一幅画或者一尊雕塑。

文艺复兴时期意大利的艺术家一开始就比其他国家的艺术家的处境好。主要原因并非意大利有更为发达的城市生活——市民阶级的生活环境给他们提供的机会并不比从事工商业的中间阶层更好,而是意大利的君主和独裁者比外国的当权者能够更好地欣赏和使用他们的才干。意大利艺术家之所以享有优势,是因为他们对行会的依赖较小,而这是他们辗转于各宫廷的结果。在北方,出道的师傅被束缚在一个城市;在意大利,艺术家常常从一个宫廷换到另外一个宫廷,从一个城市搬到另外一个城市。这种漫游生活势必会动摇行规,因为行规是按照当地情况制定的,也只有在当地才能贯彻实施。除了聘请普通的师傅,君主们也很重视吸引特定的、常常是外地的艺术家来宫廷创作,所以必须让这些艺术家摆脱行规限制,不

338

能强迫他们在完成任务时顾忌当地的工商条例,不能强迫他们去行会机构申请劳动许可并且询问自己可以雇多少学徒和帮工。他们在一个委托人那里完成任务之后就带着全般人马投奔另外一个委托人,在那里照样享受特殊待遇。这些走南闯北的宫廷画家一开始就在行会的势力范围之外。艺术家在宫廷享受的特权不可能不对城里人的态度产生影响,特别是这些到处干活的师傅们是同样一批人,如果想赢得他们,就必须和宫廷展开竞争。所以,艺术家摆脱行会,不是因为他们的自我意识提高,也不是因为人们承认他们有资格跟诗人和学者平起平坐,而是因为人们需要他们干活,他们在市场上很抢手。他们的自我意识只是其市场价格的反映。

339 艺术家社会地位的上升首先反映在报酬上。在 15 世纪最后 25 年里,佛罗伦萨人开始为湿壁画出比较高的价钱。1485 年,乔瓦尼·托尔纳布奥尼请吉兰达约为安置在新圣母教堂的家族教堂作壁画,报酬为 1 100 个古尔登。菲利皮诺·利比为罗马上智之座圣母玛利亚教堂作湿壁画,得到 2 000 金杜卡特的报酬,这与同等数量的古尔登大抵相同。米开朗琪罗为西斯廷教堂的穹顶作画,得到 3 000 杜卡特的报酬。¹⁰⁰15 世纪末已有多个艺术家富起来;菲利皮诺·利比甚至成了巨富。佩鲁吉诺有多套房子,贝内德托·达·马亚诺有一个庄园。莱奥纳多·达·芬奇在米兰的年薪为 2 000 杜卡特,在法国的年薪为 35 000 法郎。¹⁰¹16 世纪的艺术明星——拉斐尔和提香——有巨额收入,生活十分奢华。米开朗琪罗的外在生活虽然简朴,但是他的收入同样可观,他拒绝领圣彼得教堂给他的劳动报酬的时候,已经是一个富翁。除了艺术需求增大和价格普遍上涨这两个因素,艺术家的报酬得以提高的主要原因,是罗马教廷在艺术市场上越来越活跃,给佛罗伦萨的艺术购买者造成了一定的压力。一批艺术家从佛罗伦萨搬到出手大方的罗马。教廷出的高价自然也让留下来的艺术家受益,就是说,受益的其实只是那些人们竭力挽留的知名艺术家;人们支付给其他人的价钱,则与繁荣的艺术市场带来的高价钱存在差距;艺术家的报酬第一次出现了较大差别。¹⁰²

340 有人说画家和雕刻家得以摆脱行规的枷锁,从工匠阶层上升到诗人和学者阶层,是因为他们与人文主义者结盟,但同时又说,人文主义者为他们撑腰,是因为在这些希腊罗马社会的狂热崇拜者看来,希腊罗马的文学和艺术遗产是不可分割的整体,他们坚信当时诗人和艺术家的地位旗鼓相当。¹⁰³他们的确难以想象,这些因为有着相同历史渊源而让他们同样肃然起敬的作品的创造者在古代社会的地位却很不相同。他们让他们的时代、也让直到 19 世纪的后世相信,造型艺术家——古人其实把他们视为大老粗——和诗人一样享受神赋灵感。文艺复兴时期人文主义者为了争取解放的艺术家助了一臂之力,这是不争的事实;他们巩固了艺术家因为艺

术市场的繁荣而获得的有利地位,给他们提供武器,使他们能够在行会、在作梗的保守派和因为低能所以需要保护的同行面前捍卫自己的利益。但是,文人的帮助并非艺术家的社会地位上升的原因,文人帮助艺术家,可谓形势使之然,造成这种形势的根本原因,是艺术市场上的供需矛盾。因为新的执政团和新城邦的出现、财富的增加和城市的富庶得到缓解,供需之间开始出现平衡。众所周知,行会的诞生与防止供需失调、以保护生产者利益的努力有关;只有艺术市场不再面临压缩生产的危险时,行会机构才对破坏行规的行为睁只眼闭只眼。艺术家的独立应该归功于艺术市场上这种危险日益缩小的事实,而非人文主义者的善意。他们也寻求与人文主义者建立友谊,但并非为了打破行会的阻挠,而是为了让具有人文主义思想的上层社会认可自己业已获得的经济地位,为了让人文主义者成为自己的学术顾问,他们在处理流行的神话和历史题材时需要这些顾问的帮助。对艺术家而言,人文主义者是其精神价值的担保人,人文主义者则把艺术看做宣传那些奠定其精神统治地位的思想的有效手段。正是艺术家和人文主义者之间的相互依赖确立了包括文学和艺术在内的大艺术概念。这一概念我们已经习以为常,但在文艺复兴之前,人们的脑子里并没有这一概念。不仅柏拉图用不同的口气来谈论造型艺术和诗,就是在希腊罗马社会末期和中世纪也没有谁想到文学和艺术的关系比科学和文学或者哲学和艺术的关系要亲密。

341

中世纪的艺术书籍都是说明书。在这些实用指南中,人们并未对艺术和手工艺做任何区别。琴尼诺·琴尼尼的绘画论文也仍然停留在行会的思想世界,主要阐述未来的手工艺人的美德;他告诫艺术家们要勤奋、听话、持之以恒,而且把“模仿”典范看做成为艺术大师的最保险的道路。所有这些都是中世纪的传统思想。从师法先人到师法自然,这一变化的理论奠基人是莱奥纳多·达·芬奇,而他的理论只是反映了自然主义和理性主义早已战胜传统这一事实。莱奥纳多的艺术理论立足于对自然的研究,这表明师徒关系发生了彻底的改变。要让艺术告别工匠精神,就必须改变旧有的教学体系,并打破行会的教育垄断。只要从事艺术家职业的前提仍然是拜行会师傅为师,就既不可能消除行会的影响,也不可能打破手工艺的统治。¹⁰⁴艺术新人的培养场所必须从作坊转移到学校,而且实践课必须部分让位于理论课,以便扫除旧体系给年轻的艺术天才们设置的障碍。当然,随着时间的推移,新体系也会制造新的障碍和束缚。上述变化是从人们用自然的启示代替师傅的权威开始的,变化的结果便是一整套现成的学院式教学体系。在这个体系中,过去遭受诋毁的榜样成为新的、同样严格的、但现在是经过科学验证的艺术理想。此外,科学的教育方法在作坊里就已开始。在15世纪初期,学徒们在接受实践指导

342

的同时就已开始学习几何、透视、解剖学的基本原理,绘画入门是从研究人体模特和机械的肢体装置开始的。师傅在画室授课,这种课堂一方面演变为兼有实践课和理论课的私立艺术学校¹⁰⁵,另一方面则演变为公立艺术学校。在这里,旧的作坊共同体和工匠传统被瓦解,取而代之的是精神方面的师生关系。虽然作坊课堂和私人学校在16世纪仍然存在,但是它们在塑造风格方面逐渐失去了影响力。

343 科学化的艺术观是学院式艺术教学的基础,其创始人是利昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂。他提出了数学是科学和艺术的共同土壤这一观点,因为比例问题和透视问题都属于数学的范围。他还第一个明确主张做实验的技术员和观察世界的艺术家应该融为一体。在马萨乔和乌切洛之后,这一思想已化为艺术家们的实践。¹⁰⁶马萨乔和乌切洛都努力用经验来总结世界,并在经验中寻找理性法则;两人都努力认识并控制自然;两人都因为勤于动手而不同于对世界持静观态度的、因为经院哲学而变得狭隘的大学学者。如果技术员和自然研究者因为掌握了数学知识就可以要求人们将其视为知识分子,那么,经常研究技术和自然的艺术家也可以期待人们把他们和匠人区分开来,期待人们把他们表达自我的媒介看做“自由艺术”。

阿尔贝蒂在其论述中把艺术提升到科学的地位,把艺术家和人文主义者看做一路人。相比之下,莱奥纳多并没提出什么全新的观点。他无非是强调并且深化了阿尔贝蒂的主张。他一方面把绘画宣布为一种精确的自然科学,另一方面又说绘画高于科学,因为科学是“可以模仿的”,就是说不具备个性特征,艺术则与个人及其天赋紧密相连。¹⁰⁷莱奥纳多要求把绘画看做“自由艺术”,他的理由不仅是艺术家掌握了数学知识,而且在于艺术家具有和文学天才旗鼓相当的天赋。他重提那句可以追溯到西摩尼德斯的名言:绘画是不会说话的文学,诗是会说话的绘画。他由此挑起一场有关各门艺术的地位高低的争论。这场争论持续了好几个世纪,连莱辛都还在讨论。莱奥纳多认为,如果可以把不言不语的绘画称为哑巴,文学就应该被称为瞎子。一个和人文主义者走得更近的艺术家的绝不会说出如此大逆不道的话。¹⁰⁸

344 在几个人文主义的先驱那里可以看到绘画地位的提高并脱离手艺范围的迹象。但丁给契马布埃和乔托这两位大师树立了不朽的文学丰碑(《炼狱篇》,第十一章,第94—96行),拿他们与圭多·圭尼切里和圭多·卡瓦尔坎蒂这类诗人比较。彼特拉克在其十四行诗中赞美画家西莫内·马尔蒂尼,菲利波·维拉尼在讴歌佛罗伦萨的名人时也提到几个艺术家。意大利文艺复兴时期的中篇小说——尤其是薄伽丘和萨凯蒂的小说——讲述了许多有关艺术家的逸闻趣事。即便艺术本身在故事当中起的作用微乎其微,有一个事实也很说明问题,即小说家发现艺术家

非常有趣,所以让他们脱离了默默无闻的匠人队伍,把他们作为个性人物加以刻画。15 世纪上半叶,构成文艺复兴时期一大文化景观的艺术家传记开始出现。布鲁内莱斯基是第一个由同时代的人撰写其生平的艺术史家;以前只有王公贵族、英雄、圣人才获此殊荣。吉贝蒂撰写了第一本艺术家自传。为了纪念布鲁内莱斯基,城邦在大教堂内给大师建造了巨墓,洛伦佐希望把客死斯波莱托的菲利波·利比的遗骸运回佛罗伦萨,然后为他举行隆重的葬礼。他得到的答复却是:我们深表遗憾,但斯波莱托的名人比佛罗伦萨的少得多,所以爱莫能助。从这些事情我们可以清楚地看出人们的兴趣已经从艺术品转移到艺术家个人。崇拜创造性人才的现代观念进入人们的意识,艺术家的自我意识增强的事例也日趋增多。几乎所有的大画家都在自己的作品上留下了签名,菲拉雷特希望艺术家在作品上签名。比这个习惯更有典型意义的是,画家们大都留下自画像,哪怕不是单人画像。艺术家们通过配角形象(Assistenzbilder)把自己、有时也把家人画在捐助者和恩主、画在圣母和圣徒身旁。在新圣母玛利亚教堂的湿壁画上,吉兰达约把自己的亲戚画在捐助者夫妇的对面,佩鲁贾市政厅甚至委托佩鲁吉诺把自己的肖像挂在坎比奥湿壁画旁边。艺术家得到的荣誉越来越多。真蒂莱·达·法布里亚获得威尼斯共和国的城市贵族黄袍;博洛尼亚市政厅把弗朗西斯科·弗朗奇亚推选为旗手;佛罗伦萨授予米开罗佐市议会成员这一崇高荣誉。¹⁰⁹

345

艺术家的自我意识焕然一新,对自身创作的态度也不同于以前。最明显的一个标志,便是他们开始摆脱直接委托,他们一方面不再兢兢业业地完成直接委托,另一方面也搞一些与委托无关的即兴创作。我们知道,菲利波·利比就并不总是按照持之以恒、有条不紊的匠人作风进行创作,他会突然把手头的作品搁置一旁,然后开始搞其他作品。这种即兴创作方式日趋增多¹¹⁰,佩鲁吉诺成为一个被宠坏的、怠慢客户的艺术明星;他把韦基奥宫和执政官官邸的活计扔下不管,他答应给奥尔维耶托大教堂里面的圣母教堂作画,却让奥尔维耶托人苦苦等待,直到西纽雷利被委以重任。莱奥纳多的创作生涯最为清晰地反映出艺术家地位的上升。佛罗伦萨人尽管很欣赏他,但是他的生意并不是很多。到达米兰之后,他成为卢多维科·莫罗宠信的宫廷画家,后来又成为恺撒·博尔吉亚的武器设计师,最后作为法国国王的宠臣和亲信安度晚年。16 世纪初,形势发生了根本的变化。从那以后,艺术家就不再是贵族的保护对象,他们自己变成了贵族。据瓦萨里讲,拉斐尔过的是贵族生活,不是画家的生活;他在罗马拥有一座宫殿,与君主和主教们过往甚密,如同同类;巴达萨尔·卡斯蒂利奥内和阿戈斯蒂诺·齐吉是他的朋友,主教比比恩纳的一个侄女成了他的新娘。提香在社会的阶梯上可能爬得更高。他作为当时最

346

受欢迎的画家的声望、他的生活方式、他的地位和头衔使他跻身社会的最上层。查理五世皇帝任命他为拉特兰王宫伯爵和皇室成员,让他成为金刺骑士,授予他世袭贵族头衔及一系列特权。君主们纷纷请他替自己画肖像,但常常不能遂愿;正如阿雷蒂诺所说,他的收入堪与国君媲美;每次给皇帝画像,事后都会得到厚礼;他的女儿拉维尼娅得到一份慷慨的陪嫁;亨利三世亲自拜访过年迈的大师;1576年,在他死于鼠疫之后,共和国在弗拉里教堂为他举行了最为隆重的葬礼,虽然教会严格禁止在教堂安葬死于鼠疫的人,此前也没有例外。米开朗琪罗的地位之高,在艺术史上可谓空前。他的地位如此显赫,他完全可以放弃外在的荣誉,放弃各种头衔和称号。他不屑于跟君主和教皇交往;他有资本与他们为敌。他一非伯爵,二非国务顾问,三非教皇牧师,但人们称他为“神”。他不喜欢人们在信中称他为画家或者雕刻家;他要别人叫他米开朗琪罗·伯那洛提,一个字不多,一个字不少;他喜欢招贵族子弟做学生,这个我们不能简单地解释为附庸风雅;他声称自己“用心作画”^①而非“用手作画”^②,他恨不得借助纯粹的幻想魔力在大理石上面塑造人物形象。他这么说话,不仅仅是出于骄傲,也不仅仅因为他意识到自己比匠人、粗人、俗人高一等;他说这话,是因为他害怕与平庸的现实接触。米开朗琪罗是我们遇到的第一个孤独的、有魔鬼冲动的现代型艺术家——他是第一个被自己的思想所驱使的人,对他而言,只有思想存在;面对自己的天赋,他有一种深沉的义务感,他把自己的艺术才华看做一种高级的、凌驾于他本人之上的力量。和这种艺术独立的观念相比,人们过去所理解的艺术自由全都变得无足轻重。艺术家的解放到现在才得以完成;现在艺术家才成为天才,自文艺复兴以后人们对他们一直是这种印象。艺术家地位的上升过程中出现了最后一个转折;人们崇拜的对象不再是艺术,而是艺术家——艺术家成为时髦人物。从前是艺术家诉说世人的辉煌,现在是世人来诉说艺术家的辉煌;过去他是为个人崇拜服务的工具,现在他是崇拜的对象;他也享有其恩主和保护人所享有的君权神授(Gottesgnadentum)的地位。其实,英雄和英雄事迹的赞美者、艺术资助人和艺术家从来都相互吹捧;¹¹¹赞美者的名气越大,他所赞美的事迹就越有价值。现在二者的关系得到如此升华,以致艺术资助人只需把艺术家捧得比自己高,只需赞美艺术家而不是让艺术家赞美自己,就能提高自己的声望。查理五世弯腰捡拾提香落到地上的画笔,还说什么像提香这样的艺术大师让一个皇帝来伺候是再自然不过的事情。至此,艺术家的美好传说已经登峰造极。

① 原文为意大利语:col cervello。——译者注。

② 原文为意大利语:colla mano。——译者注。

毫无疑问,这类举动还有卖弄意味:艺术家光芒四射,自己也好沾沾光。艺术家与艺术保护人之间这种互利互惠、这种相互赞赏与赞美、相互肯定和相互报答的关系有朝一日会彻底消失吗?不会的,这种关系最多会披上一层面纱。

文艺复兴时期艺术观的根本创新,在于发现了天才概念,在于认识到艺术品是一个自负的天才创造的作品,而这个天才是超越传统、教条、规则,甚至超越作品本身,是他赋予作品法则。换句话说,天才比作品更深刻,更丰富,没有任何客观的形成物能够把他彻底表达出来。对于中世纪,这是一种陌生的观念,因为中世纪没有把精神的原创性和自发性视为独立的价值,认为模仿可取,剽窃可行。在中世纪,充其量有过精神竞争的念头,但是这种念头没有主宰人们的头脑。天才是上帝的馈赠,是天生的、不可重复的创造力,天才可以而且必须遵循自身的、独一无二的法则,天才的艺术家可以有个性,可以自行其是,等等,这些思想都是文艺复兴时期的社会产物。这个生气勃勃、充满竞争的社会比中世纪的权威文化给个人提供了更好的机会,当权者的宣传力度需要加大,这使艺术市场出现了供不应求的局面。不过,正如现代竞争观念可以追根溯源到中世纪一样,建立在客观法则和超个人基础之上的中世纪艺术观也长时间地继续发挥影响,即便在中世纪结束之后,对艺术人才的主观主义看法也只是缓慢地深入人心。必须从两个方向来纠正对文艺复兴时期个人主义的理解。即便中世纪已经存在个性张扬的强人¹¹²,我们也不可能推翻布克哈特的论点,因为个性化的思维和行动是一回事,意识到自己的个性并对之加以肯定和强化又是一回事。只有在出现了自发性的个人意识而非单纯的个性化行动时,才有现代意义上的个人主义。个性的自我反思是从文艺复兴时期开始的,但文艺复兴并不是从个性的自我反思开始的。早在意识到艺术创造的关键不在于客观上做什么而在于主观上怎么做之前,人们就在艺术中寻找并且欣赏个性的表达。当艺术早就变成自白,艺术恰恰作为主观表达而取得广泛影响之后,人们仍然在谈论其客观的真理内涵。个人的力量、精神能量和自发性是文艺复兴时期的伟大体验;天才作为这种能量和自发性的化身,成为文艺复兴时期的理想。借助这一理想,人们把握了人类精神的本质以及精神战胜现实的力量。

天才概念是和知识产权观一同产生的。中世纪的人们既无知识产权意识,也无原创意愿;这两者密切相关。如果艺术的使命仅在于表现上帝的理念,艺术家只是展现永恒的、超自然的秩序的手段,那就根本谈不上艺术的独立,谈不上艺术家对作品的所有权。把知识产权意识和资本主义的发端联系起来,是情理之中的事情。但如果假设二者之间存在联系,又有些似是而非。有关精神的创造性和知识产权的观念是基督教文化衰落的结果。一旦宗教不再控制精神生活的所有领域并

350

将其融为一体,人们就会想到各种精神形式的独立问题,就会考虑创造一种追求自身意义和目标的艺术形式。尽管后来有人尝试用宗教来奠定整个的文化包括艺术的基础,但是谁也无法重建中世纪的大一统文化,无法彻底摧毁艺术的独立王国。现在的艺术即便为艺术之外的目标服务,也保持着自身的魅力和意义。可一旦人们不再把各种精神产物视为同一真理内容的不同形式,就会想到让各种形式的独特性和原创性成为衡量其价值的尺度。整个的14世纪还追随一个大师也就是乔托,遵循这位大师开辟的传统;15世纪的艺术追求就已各不相同。创新意志成为竞争武器。社会进程掌握了一种并非它创造的、但是可以用来为其目标服务并且增强其效果的工具。只要艺术市场提供的机会总体而言对艺术家有利,表现个性的意志还不会发展为标新立异——这是发生在风格主义时代的事情,当时的新形势给艺术市场造成了严重干扰。“原创性天才”是18世纪才出现的,因为18世纪是转型期,艺术家们逐渐离开恩主,走向开放的、没有任何保护伞的市场。他们遭遇的生存竞争远比从前激烈。

351

天才观念发展史上最重要的一步,便是人们把目光从创造结果转移到创造能力、从艺术品转移到艺术家,从评判创作是否成功转向评判创作意志和创作理念。只有认为个性表达方式本身就很有趣、能够启发思想的时代才可能跨出这一步。15世纪已经为这一跨越奠定了一定的基础,菲拉雷特的《建筑论说》就是很好的证明,他把艺术品的形式比作文若其人的手稿风格特征。¹¹³这一发展的另一个标志,是人们理解而且越来越偏爱素描、草图、速写、草稿及一切未完成的東西。对断片的嗜好源于主观主义的、以天才概念为核心的艺术观;受到希腊罗马残缺雕像熏陶的艺术观至多是刺激了人们的这种嗜好。在文艺复兴时期,素描和速写的重要性不仅在于它们是一种艺术形式,而且也在于它们记录和反映了艺术创作过程;人们从中看出一种特殊的、不同于现成作品的表达方式;人们很欣赏它们捕捉到艺术创造最初的、几乎还没有脱离主体的状态。瓦萨里说过,乌切洛留下的素描之多,竟可以装满几个柜子。相比之下,中世纪几乎没给我们留下任何素描。中世纪的艺术师并不像后世的艺术大师那样珍惜灵感,可能他们不屑于记录每一个倏忽即逝的念头,这是造成在中世纪素描罕见的一个因素。还有两个因素我们必须予以考虑:一是素描的广泛传播与可使用、可购买的纸张类型的出现有关¹¹⁴,二是当初产生的素描只有小部分保留下来。但是,年代久远并非是素描遭损毁的唯一原因;当时的人们显然一开始就不像后世那样重视保存。这种漠不关心的态度恰恰反映出思维客观的中世纪和主观主义的文艺复兴在艺术观念上的差别。在中世纪,艺术品只有物品价值,文艺复兴又给它增添了名人的价值。在文艺复兴时期,素描恰好

成为艺术创造的符号,文艺复兴时期把其实每一部作品都具有的断片特征和未完成及无法完成的特征发挥得淋漓尽致。创作能力高于作品,这是天才思想的基本特征,这恰恰说明人们认为天才不可能彻底发挥出来。人们把残缺不全的素描视为典型的艺术形式,原因就在于此。

352

从发现天才不可能完全、彻底地表达出来,到怀才不遇,再到呼吁后世推翻当代的判决,这中间只差一步。文艺复兴始终没有跨出这一步。这并非因为它比后世更懂艺术——文艺复兴之后失败的艺术家总是喊冤叫屈,而是因为当时艺术家的生存竞争还不是那么激烈。尽管如此,天才思想现在就具有了辩证特征:它让我们看到艺术家已经建立起一套防御机制,据此他们一面可以对付不懂艺术的市侩,一面可以对付半吊子和粗制滥造者。他戴着怪人的面具对付前者,在后者面前他则强调天才与生俱来,强调艺术不可学。弗朗切斯科·德·奥兰达在其《绘画谈》里就说过,凡天才都有怪异之处,他还强调一个在当时就已不再新鲜的思想:真正的艺术家是天生的。当时人们宣扬天才充满灵感,宣扬天才的价值具有超个人和超自然的特征,无非是要树立精神贵族的形象。为了更清楚地与他人划清界限,精神贵族不惜放弃个人的功绩即早期文艺复兴所提倡的美德。

艺术自治观念用客观形式——从作品的角度——所表达的,跟天才观用主观形式——从艺术家的角度——所表达的是同一个思想。精神产品的自我规律性(Eigengesetzlichkeit der geistigen Gebilde)是与精神的自发性(Spontaneität des Geistes)相反的概念。对文艺复兴而言,艺术自治(Autonomie der Kunst)只是意味着摆脱教会和教会所代表的形而上学,文艺复兴时期的艺术自治还不是绝对的、全面的自律。艺术从教会的教条当中解放出来,和当时的科学世界观却是紧密相连,这

和艺术家摆脱僧侣队伍、投奔人文主义和人文主义者是一个道理。但是,艺术绝对不会像在中世纪成为“神学的奴婢”那样成为科学的奴婢。相反,它是一个让人在与世隔绝的状态下从事精神活动并得到独特的精神享受的领域。人们一旦沉溺于艺术,就不仅和信仰的超验世界而且和现实世界隔绝开来。艺术可以为信仰的目标服务,可以与科学一道解决相同的问题,不论艺术肩负着多少艺术之外的任务,人们看艺术,似乎总觉得它可以成为自身关注的对象。这是中世纪难以适应的一种思路。当然这并不意味着文艺复兴之前人们没有感受或者享受过艺术品的形式美,只不过当时的人们没有意识到这点,每当他们从情感反应过渡到有意识的反应时,他们就按照作品的题材、主题、象征意义来评判艺术品。中世纪对作品的兴趣是一种对素材的兴趣。当时人们只关心同时代的基督教艺术的内容,他们在评判希腊罗马的艺术时也只看内容。¹¹⁵文艺复兴在接受古典艺术和古典文学方面所

353

实现的飞跃,并不体现在发现了新作家和新作品,而在于不论面对新发现的还是早已熟悉的文物,人们都会把兴趣从内容因素转移到形式因素。¹¹⁶这种新姿态的本质特征,在于欣赏者吸收了艺术家本人的技巧眼光,不是从生活和宗教的角度,而是从艺术的角度来评判艺术。中世纪的艺术想阐释存在,想使人的精神得以升华,文艺复兴时期的艺术则让存在变得更加丰富,让精神得到愉悦。中世纪的世界完全局限于经验的和超验的存在范围,文艺复兴时期的艺术则为之增添了一个新的生活区域。在这个区域里面,存在的此岸形式和形而上的原始图景都获得自身的、前所未有的意义。

在希腊罗马时代就有了艺术自治、艺术无功利和艺术可以作为艺术来欣赏的观念;文艺复兴只是重新发现这个在中世纪遭到遗忘的思想。但是在文艺复兴之前,人们从未突发奇想,把享受艺术的生活看做更高级、更高贵的生活。普洛丁和新柏拉图主义者曾赋予艺术崇高的意义,但同时又剥夺了艺术的独立性,把艺术变成了纯粹的理性认知工具。艺术应该保持独立的审美特征,艺术尽管独立于其他精神领域并且陶醉于自身的美,但它恰恰因此成为人类的教育者——这种在彼特拉克的作品中就已初显端倪的思想¹¹⁷既非希腊罗马也非中世纪的思想。文艺复兴时期整个的唯美主义思想也既不可能产生在希腊罗马,也不可能产生在中世纪;即便古代社会后期对把艺术的观念和标准用于生活的做法并不陌生,我们也无法想象下面这样一件事情会发生在文艺复兴之前的任何时代:有人把耶稣受难像递给一位即将咽气的信徒,这位信徒却嫌这座耶稣受难像太丑陋,他拒绝亲吻塑像,要求重新给他拿一个。¹¹⁸

文艺复兴时期的审美自治思想并不具有清教徒特征;艺术家所追求的是摆脱烦琐的哲学思维的镣铐,但是他们并不热盼用自己的腿走路,他们也根本没想到要把艺术的独立性变成一个原则性问题。相反,他们强调其精神活动本质上属于科学。把艺术和科学结合成为认识世界的同构工具的纽带在16世纪才解散;这时才有了与科学也要划清界限的艺术概念。艺术有时唯科学马首是瞻,科学也有唯艺术马首是瞻的时候。在文艺复兴早期,人们用科学范畴来衡量艺术的真理价值,在文艺复兴晚期和巴洛克时期,人们又常常用艺术原则来建构科学的世界观。15世纪绘画中的透视是一种科学主张,开普勒和伽利略所描绘的宇宙其实是一种审美幻想。狄尔泰说文艺复兴研究充满“艺术想象”,这不无道理。¹¹⁹我们同样可以说文艺复兴早期的艺术创造有“科学想象”的成分。

学者和研究者在文艺复兴时期所享有的名望在19世纪才重新获得。这两个时代都努力通过新的路径和手段、通过新的科学方法和技术发明来促进经济的扩

张。这就部分地解释了在 15 世纪和 19 世纪科学的地位为何如此重要,科学家的威望为何如此之高。阿道夫·希尔德布兰德和伯纳德·贝伦森在造型艺术中所理解的“形式”¹²⁰,跟阿尔贝蒂和皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡的透视概念一样,更多的是理论而非审美概念。这两个范畴都是感官体验世界中的指路牌,都是解释空间的手段和视觉认识的工具。19 世纪的审美世界观并不能掩盖其艺术原则所具有的理论特征,正如文艺复兴时期的艺术热不能掩盖它首先是从科学的视角看世界这一事实。希尔德布兰德的空間价值,塞尚的几何风格,印象主义者的生理学兴趣,整个近代小说和戏剧的心理学兴趣,不论我们把目光投向哪里,我们都会看见人们致力于了解经验世界、解释自然世界、积累和整理来自经验世界的材料,然后把这些材料加工成一个理性体系。对于 19 世纪而言,艺术是认识世界的一种手段,是体验生活、分析和评论人的一种方式。这种旨在追求客观认识的自然主义恰恰起源于 15 世纪;艺术在那个时代接受了首次科学培训,时至今日,艺术仍然部分仰仗当年积累的资本。数学和几何、光学和机械原理、光线理论和色彩理论、解剖学和生理学是从事艺术的必备知识,空间特性、人体结构、运动和比例数据、褶皱研究和色彩实验则是艺术家们努力解决的问题。不管 15 世纪如何讲科学,说它忠于自然也只是一种杜撰,单点透视就是很好的例子,因为这是最典型的文艺复兴艺术表现手法。透视本身并不是文艺复兴的发明¹²¹,希腊人和罗马人就已掌握了缩短法和远小近大的技巧,但是他们不懂得完全按透视原理从一个视角来安排空间,他们不追求也没有能力连续地表现不同的物体和这些物体之间的空间。他们的绘画空间是由很不相称的部分组成,不是统一的连续体——帕罗夫斯基说这是“集合空间”(Aggregatraum),不是“体系空间”(Systemraum)。从文艺复兴开始,绘画才确立一个基本原则:一个有物体的空间是无限的、连续的、整齐的单位,我们一般都按照统一法则,就是说用一动不动的眼睛去观看这些物体。¹²²我们实际上所感知的,其实是一个有限的、不连续的、异质的空间。我们在现实中看到的空间,其边线是扭曲而模糊的,其内容是一组组和一件件或多或少独立的物品。由于我们受生理制约的视域是一个回转椭圆面,我们看到的线条部分是曲线而非直线。文艺复兴时期的艺术给我们所展现的平面透视绘画空间(das planperspektivische Raumbild)的各部分同样清晰,表现手法相同,平行线有共同的消失点(Fluchtpunkt),距离测试有统一标准,所以,被阿尔贝蒂定义为视觉金字塔底层横截面的画面是一种大胆的抽象。单点透视创造了一个从数学的观点看很正确但不符合生理和心理规律的空间。从文艺复兴到 19 世纪末这几百年,是一个彻底科学化的时代,也只有这样的时代才会觉得这种彻底合理化的空间观忠实地反映了现实的视觉印象。当时的

356

357

人们恰恰把整体性和统一性看做衡量真理的最高范畴。我们不久前才重新意识到我们所看到的现实并非一个完整封闭的空间画面,而是从不同的视角(观看中心)捕捉到的东一组西一组的物体,我们才意识到当我们的目光从一组物体移到另一组物体时,我们就像洛伦采蒂在锡耶纳创作大型壁画那样,一点一点地扩大一个复杂场面的全景。这些湿壁画的空间表现不连贯,但在今天看来,却比15世纪那些绘画大师按照中央透视规则创造的绘画空间更可信。¹²³

358 人们过去认为多才多艺——聚科学家和艺术家为一身——是特别典型的文艺复兴现象。乔托、奥尔卡尼亚、布鲁内莱斯基、贝内德托·达·米札诺、莱奥纳多·达·芬奇是建筑师、雕刻家、画家,皮萨内洛、安东尼奥·波拉约洛、韦罗基奥既是雕刻家、画家,又是金匠和奖章制模师,拉斐尔在技艺越来越专门化的情况下依然既做画家又做建筑师,米开朗琪罗依然集雕刻家、画家、建筑师为一身。艺术家掌握多门技艺的原因,与其说在于文艺复兴时期全面发展的理想,不如说在于造型艺术的技术-手工艺特征。掌握多种知识和技能,其实这是中世纪推崇的美德;15世纪把这一美德和匠人传统一道继承下来,这一美德也随着工匠精神的衰落而衰落。及至文艺复兴后期,艺术通才就越来越罕见了。后来在人文主义教育理想和通才思想的影响下,才重新出现一股与专业化倾向针锋相对的思潮,掀起崇拜多才多艺的风气,但这不是手艺人的多才多艺,而是业余爱好者的多才多艺。两股思潮在15世纪末展开较量:一方面有符合上层社会利益的全面发展的人文主义文化理想,这一理想促使艺术家们努力用思想和文化知识来补充自己的手工艺;另一方面,分工和专业化原则在艺术领域也逐渐成为主宰。卡尔达诺就强调指出,研究不同领域的事情有损思想家的声誉。针对专业化趋势,我们必须提醒人们注意一个特别的现象:在文艺复兴中期那些著名的建筑师中间,唯有安东尼奥·达·桑迦洛是本行出身;布拉曼特本来是画家,拉斐尔和佩鲁齐一边搞建筑一边画画,米开朗琪罗主要从事雕刻,而且始终如此。许多艺术大师进入建筑行业都比较晚,他们带来的主要是理论知识,由此我们一方面看到学院式理论培训如何迅速地替代了手艺人的培训方式,另一方面则看到建筑设计如何部分演变为一种高尚的业余嗜好。贵族们向来都是不仅喜欢当业主,而且喜欢做业余督造(dilettierender Bauleiter)。

359 吉贝蒂制作洗礼堂的大门用了几十年的时间,卢卡·德拉·罗比亚创作佛罗伦萨大教堂的《圣歌咏者组雕》也是将近十年。与此相反,吉兰达约在其创作中就采用了天才的快速制作^①技术,瓦萨里已经把轻松和快速视为真正的艺术家的

① 原文为意大利语:fa presto。——译者注。

标志。¹²⁴不论业余玩家(Dilettantismus)和炫技高手(Virtuosentum)之间如何矛盾对立,这两个特征在人文主义者身上却是水乳交融。人们非常恰当地把人文主义者称为“思想生活中的行家里手”,我们同样可以称之为永远的、天真的、健康的业余思想家。这两个特征都属于人文主义者孜孜以求的人格理想,二者的奇怪组合恰恰反映了人文主义者的精神生活所存在的问题。这个难题源于文人概念,他们则是第一批文人。文人是一个就其志向而言应该彻底独立、实际上却有许多束缚的职业。14世纪的意大利作家大都还来自社会上层;他们是城市贵族或者富商之子。卡瓦尔坎蒂和奇诺·达·皮斯托亚是贵族,彼特拉克的父亲是公证人,布鲁内托·拉蒂尼自己就是公证人,维拉尼和萨凯蒂是富商,薄伽丘和维拉尼出生商贾之家。这些作家和中世纪的江湖艺人几乎没有什么共性。¹²⁵不论作为一个阶层、阶级,还是作为文化和职业群体,人文主义者都不是一个统一的社会学范畴。他们中间有僧侣和平信徒,有富人和穷人,有高官有公证处的小职员,有商人也有教师,有司法人士和学者。¹²⁶他们中间的社会下层所占的比例在稳步上升。当时最有名、最有影响力也最令人生畏的人文主义者,是一个鞋匠的儿子。他们都是城里长大的孩子。这一点至少是他们的共同特征;他们中许多人都出身贫寒,有些是神童,命中注定要走一条豁然开朗的、前程似锦的道路,一开始就经历不凡。他们小小年纪就雄心勃勃,想出人头地;他们发奋学习,有时条件非常艰苦;为了糊口,他们做家教、做秘书;他们追求名声和地位,既有亲密无间的朋友,也有势不两立的敌人;他们时而走运,时而背时,他们有时四处风光,有时灰头土脸。这些经历不可能不留下严重的道德损伤。那个时代的社会状况使文人有机会大显身手,同时也让那些才华横溢的年轻人一开始就面临道德败坏的危险。

360

作为一个追求自由的文人阶层,人文主义者的出现离不开一个人数较多、适合做文学公众的富裕阶层的存在。尽管人文主义运动最重要的发源地是宫廷和政府衙门,但这场运动的追随者却多半为富商和其他在资本主义的发展进程中获得财富和影响的人。中世纪的文学作品是给一个通常为作者本人所熟悉的小圈子准备的,人文主义者才面向一个较大的甚至素不相识的读者群写作。从那时起,才有了类似文学市场的东西,才有了被文学制约、被文学操控的舆论。人文主义者的演讲和檄文是现代时事评论的雏形;他们书写的那些广为流传的信件相当于那个时代的报纸。¹²⁷阿雷蒂诺是“头号记者”,也是第一个挥舞大棒的记者。他的生活如此自由,应该归功于他生活的时代。这个时代使作家们不再依赖一个或者几个恩主,有可能消费其精神产品的顾客如此之多,他们不必和每一个人都保持良好的关系。然而,人文主义者所能期待的读者群终究只是由为数不多的文化人构成。和现代

361

文人相比,他们仍然过着寄人篱下的生活,除非他们本来就有钱,本来就不依赖任何人。在多数情况下,他们得依靠宫廷的恩赐和个别有权有势的市民的资助,他们一般替后者做文秘和家教。他们不再像从前那样吃主人,接受主人的馈赠,而是靠俸禄、养老金、肥缺、资助——他们昂贵的生活费用属于新的社会精英的显摆性开销(Repräsentationsspesen)。贵族们不再豢养宫廷歌手和宫廷小丑,也不再豢养史官和吹鼓手,而是启用人文主义者。人文主义者做的事情和他们的前任一样,只不过形式更为高雅。但是,人们对他们的期望却不只是做这些事情。就像当初和世袭贵族结盟一样,上层市民现在想和精神贵族结盟。第一次结盟使他们分享到世袭特权,第二次结盟应该使他们在精神上得到提升。

362 人文主义者替自己虚构出精神自由,所以他们一定为自己依附贵族阶层感到屈辱。对于中世纪的诗人,恩主制这一古老而平常的制度属于世上最天经地义的事情,对于人文主义者,恩主制却变得很麻烦。知识分子与财产和财富的关系变得越来越复杂。刚开始人文主义者还是江湖文人和托钵修会的那种斯多噶思想,认为财富本身毫无价值。既然他们还是四处游荡的穷学生、穷教师、穷文人,他们也没有必要改变自己的看法。但是,当他们和有产阶级密切接触之后,他们既有的观念和新的生活方式之间便出现了不可调和的矛盾。¹²⁸古希腊的智者派、古罗马的雄辩家和中世纪的僧侣压根儿不会想到放弃那种本质上是静观的、最多在教育方面积极主动的生活,不会想到去跟统治阶级一争高低。人文主义者是最早要求在财产和地位方面享受特权的知识分子,他们所流露的前所未有的精神傲慢是他们抵御失败的心理武器。人文主义者在其奋斗过程中曾经得到上层社会的鼓励和支持,但终究还是遭到压制。傲慢的、反对任何束缚的文化人和务实的、骨子里对文化不感兴趣的生意人¹²⁹,一开始就彼此猜疑。正如人们在柏拉图时代准确地察觉到智者派的思维所蕴藏的危险一样,文艺复兴时代的上层社会虽然同情人文主义运动,但是对人文主义者有一种毫不掩饰的猜疑,因为居无定所的人文主义者确实是一股社会破坏势力。

潜藏在文化上层和经济上层之间的矛盾暂时还没有爆发,至少在艺术家这里是如此,因为他们在这方面比他们那些更有自我意识的人文主义老师更迟钝。但问题始终是存在的,而且无处不在,哪怕人们不承认它,不谈论它。包括文人和艺术家在内的知识阶层面临着一种危险,即要么成为没有社会根基的、“非市民阶层的”、充满怨恨的波希米亚人,要么成为保守的、被动的、阿谀奉承的学院派。人文主义者回避这种选择,遁入象牙塔,最终却陷入自己试图逃避的危险。现代唯美主义者走他们的老路,也因此失去了社会根基和主动精神。他们为保守主义的利益

服务,却无法融入他们所支撑的社会秩序。人文主义者把独立理解为无拘无束;他们对社会问题的漠视是一种异化;他们逃避现实,是因为缺乏责任心。为了不受任何约束,他们拒绝参与任何政治活动,但袖手旁观只能巩固当权者的地位。这是“知识分子对精神的背叛”,不是人们最近所谴责的精神政治化的问题。¹³⁰人文主义者失去了和现实的联系,变成了浪漫主义者,把不谙世事说成蔑视世界,把不关心社会说成精神自由,把不合市民道德的思维方式说成道德超脱。正如一位研究文艺复兴问题的学者所说:“对于人文主义者来说,生活就是撰写精美的散文,就是打造诗句,就是把希腊文翻成拉丁文……在他们眼里,最重要的事情不是高卢人是否战败,而是评论高卢人战败的文章写出来没有……行动之美让位于风格之美……”¹³¹文艺复兴时期的艺术家远远没有异化到人文主义者的地步,但是他们的精神生活已遭到破坏。他们不可能再找到融入中世纪的社会结构所带来的平衡。他们面临着行动主义和唯美主义的选择。或者说他们已经做出了选择?在中世纪,让艺术形式和艺术之外的目标结合是一种自然的、天真的、毫无问题的实践,这种实践在文艺复兴时期的艺术家这里却变得无比艰难。

然而,人文主义者不仅仅是不问政治的文人、虚荣的演说家、逃避现实的浪漫主义者,他们也热衷于改造世界,他们首先是孜孜不倦、面向未来的教育家,他们也是狂热的启蒙思想家。文艺复兴时期的画家和雕刻家不仅要感谢他们开创了抽象的唯美主义,也要感谢他们树立了艺术家是思想巨人、艺术是人类的教育者这一思想。他们把艺术变成了知识和道德教养的组成部分。

第四节 16 世纪的古典艺术

1504年,当拉斐尔来到佛罗伦萨时,洛伦佐已死去十年,他的继承者已被驱逐出境。旗手皮耶特罗·索德里尼在佛罗伦萨共和国重新建立了一个由市民阶级掌握的政权。当时的艺术已开始转向展示性的、循规蹈矩的宫廷风格。新的传统艺术品位的准则得以确定,也得到普遍的认可——艺术可以按照原来的轨道继续发展,不用接受外来刺激。拉斐尔只需沿着佩鲁吉诺和莱奥纳多开辟的方向继续前进,富有创新精神的艺术家拉斐尔也只好随大流,这股潮流本身是保守的,因为它遵循超时代的、抽象的形式典范。但就当时的艺术发展状况而言,它又是进步的。当时也有外来因素促使拉斐尔去追随这股潮流,尽管这些东西并非来自佛罗伦萨。除了佛罗伦萨,当时的意大利几乎到处都是有王者意识和皇家派头的大家族掌权,罗马教廷更是成为一个不折不扣的王宫。这里所遵循的社交理想和其他将文化艺

术当作显摆手段的王宫一模一样。

365 在四分五裂的意大利,罗马教廷把政治主导权抓到自己手里。教皇感觉自己是昔日罗马帝国皇帝的继承人,他们也部分成功地把意大利人再现罗马帝国辉煌的幻想转化为争权夺利的工具。他们的政治抱负未能实现,罗马却成为西方文化的中心,其精神影响力直到反宗教改革时代都仍然在扩大,到巴洛克后期也仍然存在。自从教皇从阿维尼翁返回罗马之后,这座城市不仅成为云集着基督教世界的使者和商人的外交中心,而且成为当时叹为观止的现金流动的货币市场。罗马教廷的财力超过了意大利北部所有的侯爵、暴君、银行家、商人;教廷有更多的钱可以花,在艺术领域独领风骚,取代了佛罗伦萨的地位。教皇返回罗马之时,这个城市因为受到蛮族的入侵和毁坏,因为罗马帝国贵族之间长达几百年的争斗而几乎成为一片废墟。罗马人很穷,教会的那些头面人物积攒的财富也没多到能够让罗马在艺术竞争中战胜佛罗伦萨的地步。教皇官邸在15世纪还没有宫廷艺术家,教皇完全依靠外来人员。他们也请大名鼎鼎的艺术家到罗马,其中包括马萨乔、真蒂莱·达·法布里亚诺、多那太罗、弗拉·安吉利科、贝诺佐·戈佐利、梅洛佐·达·弗利、平图里乔、曼特尼亚。这些人都是一旦完成任务就离开这座城市,除了他们的作品,他们没有在这里留下任何痕迹。即便是西克斯图斯四世(1471—1484)在位期间也没有产生具有罗马地方色彩的艺术流派或者艺术风格,尽管他的教堂装饰工程订单一度把罗马变成了艺术创作中心。直到尤利乌斯二世(1503—1513)即位,等布拉曼特、米开朗琪罗最终还有拉斐尔在罗马定居,用他们的才能为教皇效力之后,这种风格才初露端倪。罗马从此进入一个别具一格的创造时期,创造的结果便是一座气势宏伟的城市。这个城市不仅是文艺复兴中期最大的也是唯一具有样板效应的古迹,让我们看到它当初在作为教皇驻地(päpstliche Residenz)的条件下是如何出现的。

366 15世纪偏重世俗艺术,16世纪则回归教会艺术。这种新的教会艺术并不致力于表现内心世界和超验世界,而是表现教会的肃穆、辉煌、权力、威风。真挚的、脱俗的基督教情感不见了,取而代之的是拒人于千里之外的冷漠,是肉体和精神的优越感。对教皇而言,似乎每一座教堂和小教堂(Kapelle)、每一幅祭坛画和每一个洗礼盆都首先是他个人的丰碑,他们考虑自己的声誉似乎也多于上帝的声誉。利奥十世(1513—1521)统治期间,罗马的宫廷生活风格登峰造极。罗马教廷如同皇宫,主教的府邸如同小邦君主的宫廷,其他神职人员的住宅则像相互攀比的贵族豪宅。这些教会君主和头面人物大都是艺术爱好者出身;他们雇用艺术家,目的在于留名百世,不管他们的手段是把艺术品捐献给教会,还是修建或者装饰其宫殿。以

阿戈斯蒂诺·齐吉——拉斐尔的朋友兼恩主——为首的罗马银行家努力在艺术赞助方面与教会平起平坐；他们提高了罗马艺术市场的地位，但并没有带来他们的个人特色。

意大利城市——特别是佛罗伦萨——的贵族阶层大体上都很整齐。罗马却不同，其上层社会有三个截然不同的圈子。¹³²最重要的一个圈子是由教皇的亲戚、高级神职人员、国内外的使者以及众多与教廷沾亲带故的人士组成。这个圈子的成员一般都是最雄心勃勃、最有购买力的艺术赞助者。第二个圈子由大银行家和富商组成，挥金如土、作为教皇金融帝国中心的罗马给他们提供了大好商机。银行家阿尔托维迪属于当时最大方的艺术爱好者，当时有名的艺术家都给阿戈斯蒂诺·齐吉干过活，只有拉斐尔的朋友米开朗琪罗例外。除了拉斐尔，齐吉还请过索多马、巴尔达萨雷·佩鲁齐、塞巴斯蒂亚诺·德尔·皮奥姆博、朱里奥·罗马诺、弗兰切斯科·彭尼、乔万尼·达·乌迪内，还有别的许多大师。第三个圈子由没落的罗马贵族组成，他们和艺术生活几乎毫不相干。他们没有被公众遗忘，是因为他们和富裕的市民家庭联姻，促成了跟佛罗伦萨和其他城市类似的、没有那么广泛的阶级融合，这些城市因为贵族也做资产阶级的生意，所以早就实现了阶级融合。

367

尤利乌斯二世执政伊始，定居罗马的画家有八到十个。25年后，属于圣路加兄弟会的画家已达124个，当然这中间多数都是普通匠人，他们被教廷和富裕市民的巨大艺术需求所吸引，从意大利全国各地来到罗马。¹³³不论高级教士和银行家的艺术订单占多大比例，有一个情况最能说明文艺复兴中期的艺术及其风格是如何形成的：米开朗琪罗几乎一直在给梵蒂冈干活，拉斐尔多数时候为梵蒂冈干活。只有为教皇创作，才能创作出那种让其他地方流派的艺术风格显得出多少有些小气的大气魄。其他任何地方都不可能见到这么一种高雅的、曲高和寡的、有丰富文化内涵的、完全致力于解决精致的形式问题的艺术风格。文艺复兴早期艺术至少还可能被大众误解；没钱没文化的也都可能在这种艺术中找到让自己感兴趣的东西，哪怕这些东西只是位于审美边缘地带：大众和新的艺术就毫无关系了。即便有朝一日能够看到拉斐尔的《雅典学派》和米开朗琪罗的《西比尔》，他们又能从中看出什么！

368

然而，这些作品恰恰体现了文艺复兴时期的古典艺术风格。这种艺术总是被誉为具有普遍性，其实它的服务范围比此前任何一种艺术都要小。它的影响面至少比希腊古典艺术的影响面更窄。二者有共同之处，那就是虽然有美化自然的倾向，却非但没有摒弃前人所取得的自然主义成就，反倒扩大这些成就并使之臻于完美。帕台农神庙的雕塑比位于奥林匹亚的宙斯神庙的山墙做得更“精确”，更符合

经验现实,同样,拉斐尔和米开朗琪罗的作品在许多地方比15世纪那些大师们的作品处理得更自由,更随意,更自然。在莱奥纳多之前,整个的意大利绘画中没有一个人物形象和拉斐尔、弗拉·巴托洛米奥、安德烈亚·德尔·萨尔托、提香、米开朗琪罗笔下的人物比较时不显得有些笨拙、僵硬、束手束脚。不论文艺复兴早期艺术中的人物形象有多少正确观察的细节,他们的毛病却非常扎眼,譬如没有挺拔的人物形象,动作不舒展而且别扭,四肢僵硬,空间关系常常充满矛盾,人物造型很别扭,光线不真实。15世纪的自然主义追求到16世纪才得以实现。文艺复兴艺术的风格统一性不仅表现在15世纪的自然主义被16世纪发扬光大,而且表现在促成文艺复兴中期古典艺术产生的风格化进程(Stilisierungsprozess)始于15世纪。古典艺术把美定义为艺术品各部分的和谐,这一核心概念在阿尔贝蒂那里就已得到表述。他认为,艺术品之所以是艺术品,就在于它加一分嫌多,减一分嫌少。¹³⁴这个由阿尔贝蒂在维特鲁威的书中发现,其实是亚里士多德提出的思想¹³⁵,一直是古典艺术理论的一项基本原则。然而,文艺复兴时期艺术观的相对统一性——15世纪出现的古典艺术和16世纪继续存在的自然主义——怎么跟变化的社会状况相统一?文艺复兴中期的艺术讲究忠于自然,坚持用经验来衡量艺术的真实,甚至把真实奉为圭臬,这显然是因为文艺复兴中期和希腊的古典艺术时期一样,虽然趋于保守,但本质上还是一个充满活力的时代,其阶级变化过程尚未结束,不可能出现一成不变的传统和习俗。自从进入上层社会并且和贵族阶级融为一体之后,市民阶级就流露出结束社会平均化过程和阻止其他阶级上升的倾向;15世纪的古典主义艺术观和这种倾向相呼应。

从自然主义转变到古典风格,这不是在突然之间发生的事情,而是一个漫长的变化过程。这很容易使人对整个的风格演变过程产生误解。如果人们把注意力集中到变化的先兆上面,并且把莱奥纳多和佩鲁吉诺这类过渡性人物当作考虑的出发点,就会觉得艺术风格的变化是一个连续的、没有跳跃的、几乎有着逻辑必然的过程,就会觉得文艺复兴中期的艺术无非是15世纪艺术积累的结果。总之,人们很容易由此推断风格变化是艺术的内部演变结果。从希腊罗马艺术到基督教艺术,或者从罗马式艺术到哥特式艺术,这些转变带来的新生事物之多,使我们几乎不可能去内部寻找新的风格产生的原因,就是说,不可能把一种新的艺术风格单纯解释为对既往艺术追求的辩证反题或者合题。我们必须去艺术之外、去风格发展史之外寻求解释。15世纪至16世纪的艺术发展状况却有所不同。当时的风格转换几乎顺理成章,和一脉相承的社会发展完全吻合。但这还谈不上是一个自动求证过程,就是说还不是一个带有已知系数的逻辑函数。假设有一个让我们难以想

象的因素让 15 世纪的社会出现另外一种状况,譬如说政治、社会、宗教方面出现变革而不是让已经露头的保守趋势得以巩固,那么,与此相呼应的艺术就会朝着另外一个发现发展,得以实现的就不是古典艺术风格,而是早期文艺复兴艺术的另外一种“符合逻辑的”发展结果。如果我们原则上可以用逻辑来阐释历史发展,我们就必须承认一个历史现实可以产生多个相互排斥的“符合逻辑”的后果。

有人把拉斐尔的挂毯馆称为近代艺术中的万神庙雕像;如果我们不因为二者有相似之处而忘记其天壤之别,我们就可以做这样的类比。和希腊艺术相比,现代古典艺术缺少天真和热情;它有一种派生的、后顾式的、在文艺复兴时期就或多或少的古典主义特征。它是一个社会的自我映照。这个社会缅怀罗马人的英雄气概和中世纪的骑士风度,想通过遵循一套人为制订的美德和社交礼仪来给自己树立一个并不符合实际的形象,并且按照这一虚构来美化自己的生活方式。文艺复兴中期的艺术把当时的社会描绘成它希望在自己和别人眼里所表现的样子。稍加细致的观察,我们就会发现,这种艺术几乎没有一个特征不反映其保守的、追求长治久安的贵族阶级生活理想。16 世纪艺术中的形式主义在某些方面与当时的上层社会所遵循的流于俗套的道德观念和礼仪遥相呼应。贵族和具有贵族思想的人为了防止生活陷入混乱的感情,用一整套形式规范来对之加以约束,他们同样要求艺术采用固定的、抽象的、不带个人色彩的感情表达方式。这个社会奉行的最高原则便是自我克制,控制情绪,约束自发性、灵感、狂喜。这个社会不喜欢人的情感外露,泪流满面,悲恸欲绝,呼天抢地,捶胸顿足,简言之,从后期哥特式艺术流传到 15 世纪的市民感伤艺术在文艺复兴中期艺术中荡然无存。基督不再是饱受折磨的殉道士,玛丽亚也没有眼泪,她表情木然地看着她死去的儿子,她甚至拒绝流露任何一个普通妇女都会流露的柔情。克制是主宰一切的时代口号。严于律己、秩序井然的生活法则和艺术所遵循的简约原则相映成趣。L. B. 阿尔贝蒂是追求节约的文艺复兴中期艺术的思想先驱。他的观点是:“要在作品中展现尊严,人物形象就不能多;正如言简意赅有助于增添君主的威风,寥寥无几的人物形象也能提高作品的价值。”¹³⁶ 艺术家们在创作中纷纷用集中原则和主从原则取代并列原则。我们不能把社会因果关系想象为凌驾于个人之上的社会权威在艺术领域直接演变为总体创作构思对各部分创作的制约,也就是不能想象艺术元素人人平等的民主制变成了由艺术基本思想一统天下的君主制。如果我们在社会生活中的权威原则和艺术主从关系之间简单地画上等号,这将是一种似是而非的做法。然而,一个讲究权威和服从的社会当然有助于体现纪律和秩序的艺术意志,有助于艺术超越而非

投身现实。

这样一个社会希望赋予艺术品规范性和必然性特征。它将努力用艺术表达一种“更高的法则”，用艺术来证明世上有放之四海而皆准的、不可动摇也不可冒犯的标准和原则，证明这世界有一个绝对的、不变的意义，人们——即便不是每一个人——掌握了这种意义。艺术形式应该与这些社会理想相呼应，所以必须树立榜样，必须产生最终和完美的效果。这和当时的统治秩序所产生的效果完全一样。统治阶级在艺术中寻找安宁和稳定的象征，他们在生活中追求的就是安宁和稳定。如果说文艺复兴中期的艺术在对称和一致性中进行构思，把现实强行纳入三角形和圆形的框框，这就不仅是在解决一个形式问题，而且也表达了一种安稳的生活感觉和让与这种感觉相适应的状态延续下去的愿望。文艺复兴中期的艺术把规范置于个人自由之上，把遵守规范视为——和生活中的情况一样——通向完美境界的一条最稳妥的道路。艺术中的完美首先表现在世界图景的总体性，这种总体性绝不可能通过各部分的简单相加，而只能通过把部分融为整体的途径获得。15 世纪描绘了一个川流不息的世界图景，把世界表现为一个无法控制也无法终止的变化过程；主体在这个世界上感觉自己渺小而无助，所以心甘情愿地、感激涕零地投身世界。16 世纪所体验的世界是一个完整而有限的世界；世界的大小取决于人们的理解力的大小；但是每一个完美的艺术品都以自己的方式反映了整个可以把握的现实世界。

文艺复兴中期的艺术完全面向此岸；即便是宗教题材的作品，其理想风格也并非来自自然现实和超自然现实的对照，而是来自在自然现实的各种事物之间设置的距离——这种距离在视觉世界中创造的价值差别类似社会精英和大众之间的差别。文艺复兴中期艺术所追求的和谐是一个梦想的乌托邦世界，这个世界没有任何斗争，其原因在于贯彻了专制而非民主原则。它表现的是一个得到提炼和升华的、摆脱了易逝性和日常性的现实。它最重要的创作原则便是抓住本质特征。可这“本质特征”又是什么？所谓本质特征，就是典型特征、代表性特征、不寻常的特征。其表达价值主要在于其片面突出的特性。具体而直接的，偶然的和独特的，特别而有个性的，简言之，在 15 世纪艺术中被视为现实世界中最好玩和最有实质内容的事物，在 16 世纪的艺术中全都变得无关紧要。文艺复兴中期的文化精英们虚构出一种具有永恒价值的、体现“永恒人性”的艺术，他们认为自己的思想超越时代，永不消失，亘古不变。当然，他们的艺术也和其他任何一个时期的艺术一样受制于时代，其价值尺度和审美范畴也同样有局限，也同样时过境迁。因为超越时代的想法也是时代的产物，绝对主义和相对主义一样只具有相对

意义。

文艺复兴中期艺术中最受时代和社会学规律制约的因素,是美善同体这一理想。没有什么能够比美善同体思想更加清楚地显示文艺复兴中期艺术的审美理想受制于贵族阶级的人格理想这一事实。身体得到应有的重视,这并非16世纪的创新,也非贵族思想抬头的特别标志——15世纪就已经和中世纪的唯灵倾向背道而驰,开始用亲切的目光注视身体现象;16世纪的创新,在于肉体的美和力量能够充分表达心灵美和精神内涵。中世纪认为在非感性的精神存在和非精神的肉体存在之间存在不可调和的对立。这种对立有时尖锐,有时不那么尖锐,但是它在人们的思想世界中时时存在。及至15世纪,中世纪所理解的精神和肉体的对立已不复存在;尽管精神的意义还没有跟肉体的美形成必然的联盟,但前者已经不再排斥后者。直到15世纪,精神和肉体特征之间依然存在矛盾;在16世纪的艺术中,这一矛盾已经荡然无存。这种艺术的社会基础使它譬如无法想象使徒如何以普通的农民和正直的匠人形象出现,而普通的农民和正直的匠人是15世纪艺术中经常出现而且备受青睐的使徒形象。在16世纪的艺术中,先知、使徒、殉道士、圣人都是理想形象。他们魁梧而潇洒,有权有势,威风凛凛,激情澎湃,拿腔作势,全是透出充分展现之美、成熟之美、感性之美的英雄。在莱奥纳多的作品里,除了这类形象还有375其他类型,但后来也逐渐发展到非光辉形象不予表现的地步。拉斐尔的《波尔宫火警》中那个端水的女人和米开朗琪罗塑造的圣母和西比尔^①同出一辙——她们都是果断、自信、沉着应对的高大人物。这些人物形象如此光彩照人,所以也可以赤身裸体地出现在画面,尽管贵族阶级一向反感裸体形象;裸体无损其伟大。他们四肢匀称,神情肃然,从容不迫,着装时而臃肿、繁复、华丽,时而含蓄、轻盈,全都表达出一种高贵的气质。

这些作品把卡斯蒂利奥内的《侍臣论》所描绘的那些被认为可以实现甚至已经实现的人格理想奉为圭臬,并且像每一种喜欢把人物原型加大一码的古典艺术那样,把这种理想发扬光大。宫廷社会的人格理想本质上涵盖了文艺复兴中期艺术的人物形象的主要特征。卡斯蒂利奥内对完美绅士的基本要求,便是全面发展,肉体和精神同样发达,便是能文能武,既健谈,又懂音乐、文学、绘画、科学。很明显,贵族对专业化和职业化的反感主宰着卡斯蒂利奥内的思想。文艺复兴中期艺术所塑造的美善同体的英雄形象,无非是把这种人格和社会理想变成了感官形象。这些英雄形象之所以符合宫廷理想,不仅是因为他们的身体特征和精神品质和谐

^① 又称西卜拉。——译者注。

376 相处,他们的肉体 and 心灵同样美,而且因为他们的动作潇洒,整个的举止轻松、沉着、甚至漫不经心。卡斯蒂利奥内认为,高贵气质的核心,在于时刻保持镇定保持风度,在于避免任何外露和夸张,在于显得随意而不是做作,在于带着悠闲而高贵的派头出现在社交场合。16世纪的艺术形象不仅让我们看到古井无波的表情、不动声色的姿态、挥洒自如的动作,我们还从中看到和前一个艺术时期相比出现的纯形式变化:纤细而苍白的哥特式造型,时断时续、虚虚实实的15世纪线条变得结实、饱满、栩栩如生,自从希腊罗马消亡之后,还不曾有如此完美的艺术。文艺复兴中期的艺术家不喜欢15世纪的人物形象给人的仓促感和笨拙感,不喜欢那种非常外露而且夸张的高雅派头,也不喜欢火辣辣的、不成熟的青春美。他们喜欢蓄势待发,喜欢成熟的年龄和成熟的美。他们描绘的是存在而非生成过程,他们为功成名就者创作,他们的思想跟这些人一样保守。卡斯蒂利奥内希望贵族们无论穿着举止,都要尽量避免惹眼,避免张扬和花哨,他建议贵族们向西班牙人学习,身着黑衣或者至少是深色服装。¹³⁷卡斯蒂利奥内的著述所反映的趣味变化非常深刻,所以人们在艺术中也避免五光十色的15世纪风格。人们对单色——特别是黑和白——情有独钟,而这正是现代审美的主要特征。色彩首先从建筑和雕刻中消失,从此以后,人们也很难把希腊的建筑和雕刻想象成彩色。古典风格已经包含古典主义风格的内核。¹³⁸

377 文艺复兴中期的艺术为时不长,没超过20年。拉斐尔死后,就很难再说古典艺术是一种艺术潮流了。对于近代古典艺术风格的命运而言,它的昙花一现很有典型意义;自封建制度结束以后,稳定成为历史插曲。对于后世的艺术家,文艺复兴中期艺术的形式严格主义是一种持续的诱惑;除了一些短暂的、多半为成熟的、由文化人发起的运动之外,这种形式严格主义再也没有成为主宰。但后来又证明它是现代艺术最重要的潜流;因为即便这种拘泥形式的、致力于典型和规范特征的风格理想无法与近代艺术所奉为基本原则的自然主义抗衡,在文艺复兴之后回归不统一的、加法式的、平行的中世纪造型风格也不复可能。文艺复兴以来,我们把一件绘画或者雕刻作品理解为一幅集中的、从一个统一的视角捕捉的现实画面——一件从广阔的世界和作为整体与之对立的主体的紧张关系中诞生的造型作品。艺术和世界这种对立关系时不时地能够得到缓解,但再也无法消除。这种对立关系其实就是文艺复兴给我们留下的遗产。

第五节 风格主义的概念

风格主义^①很晚才成为艺术史研究的重点,所以这个概念所包含的价值判断仍然常常左右着人们的思想,使人很难把这一艺术风格确立为不带褒贬色彩的、纯粹的历史范畴。其他艺术风格的名称,如哥特式、文艺复兴、巴洛克、古典主义,原先的褒贬色彩已经消失殆尽,人们对风格主义的排斥态度却依然强烈,所以我们在斗胆把这一时期伟大的诗人和艺术家称为“风格主义”之前还需要克服某种心理障碍。只有当我们把风格主义的概念和矫饰的概念分开,我们才能找到一个可以用来指代我们所要研究的现象的艺术史范畴。在此必须加以区分的分类概念和价值概念虽然在一段时间里是重合的,但二者本身没有任何相同之处。

378

把后古典艺术理解为没落,把风格主义创作理解为一种僵化的、对艺术大师亦步亦趋的熟练工作,这种思路滥觞于17世纪,最早见于贝洛里撰写的《安尼巴莱·卡拉齐传》。¹³⁹在瓦萨里笔下,maniera还意味着艺术特征,意味着受历史、个性或者技巧制约的表达方式,也就是广义的“风格”。譬如他说到gran' maniera,指的是褒义。Maniera对博尔吉尼来说完全是褒义,他甚至为某些艺术家的作品中缺乏maniera而深表遗憾。¹⁴⁰由此,他已经跟现代人一样对有风格和无风格进行了划分。17世纪的古典主义者——贝洛里和马尔瓦西亚——才把maniera这一概念和造作的、循规蹈矩的、可以还原为一系列公式的艺术活动联系在一起;他们制造了风格主义发展中的裂痕,意识到1520年之后的艺术疏远了古典风格。

然而,人们疏远古典风格如此之快,这究竟是因为什么?为什么文艺复兴中期艺术是一座——正如海因里希·沃尔夫林所说——让人无法停留的“尖峰”?这座山峰甚至比人们根据沃尔夫林的说法去想象的还要尖。不仅米开朗琪罗,就连拉斐尔的作品都已包含了瓦解性因素。《赫利奥多罗斯被赶出庙宇》和《圣容的显现》都充满了反古典的、在多个方向冲破文艺复兴框架的趋势。保守的、讲究形式的古典艺术原则大行其道的时间如此之短,这应如何解释?为什么古典风格在希腊罗马是一种平静而且能够持久的艺术,现在却成为纯粹的“过渡艺术”?这一次人们为什么一方面起劲地模仿古典艺术的外表,另一方面又很快在内心深处与之保持距离?这也许是因为16世纪古典艺术所表达的平静感与其说是稳定的现实,不如说是一种愿望、一种虚构。文艺复兴自始至终都是一个生气勃勃、永不安分的

379

① 又译为“模仿主义”、“矫饰派”、“矫饰风格”,等等。——译者注。

时代。文艺复兴力图克服现代资本主义精神的骚乱不宁和自然科学世界观的辩证本质特征,但它和近代发展史上的其他时期一样收效甚微。自中世纪以来,人们再也没有创造出长期稳定的社会状态;所以,近代出现的古典主义艺术全都只是主观追求的结果,它们所表达的,与其说是真实存在的稳定的社会状态,不如说是一种希望。就连15世纪和16世纪之交的艺术所展现的那种脆弱的平静也未能持久,这是酒足饭饱、过上宫廷生活的大资产阶级和资本雄厚、野心勃勃的教廷创造的东西。在意大利失去经济领先地位,教会受到宗教改革冲击,法国人和西班牙人入侵意大利即罗马之劫之后,即便是虚构的稳定和平衡也无法维持。意大利笼罩着一种灾难气氛,并且这很快——意大利不是唯一的发源地——就蔓延到整个西方。

380 古典艺术那些平淡的四平八稳的表现手法无法满足艺术发展的需要;人们却依然坚持使用这些符号——有时比简单的追随者更加忠心耿耿,更加忐忑不安,也更绝望。年轻一代艺术家与文艺复兴中期艺术的关系异常复杂;尽管他们对于古典艺术所展现的那种和谐的世界观已经很陌生,他们却不能随随便便地放弃古典风格的艺术成就。如果社会发展的连续性不为之推波助澜的话,他们保持艺术发展连续性的意愿就难以实现。艺术家和公众的构成基本上跟文艺复兴时期完全一样,尽管他们脚下的土地已经开始摇晃。他们对古典艺术的关系充满矛盾,就是因为他们有一种不安感。17世纪的艺术史家们已经察觉到这一矛盾,只是他们没有看出艺术家们既模仿又歪曲古典艺术榜样,其原因不在于他们没思想,而在于他们信奉全新的、与古典精神迥然不同的风格主义精神。

381 我们的时代与前人的关系和风格主义与古典风格的关系同样复杂,所以我们才能理解风格主义的创造性,才能看出风格主义的艺术家们之所以经常小心翼翼地模仿古典艺术典范,是因为他们想加倍补偿自己在内心深处抗拒古典艺术典范的罪孽。今天我们才明白,所有的风格主义代表人物,不论蓬托莫还是帕米贾尼诺、布龙奇诺还是贝卡富米、丁托列托还是格列柯、勃鲁盖尔还是斯普朗格,在艺术上都致力于打破古典艺术那种过于简单的规则与和谐,用更主观、更富有暗示性的特征来取代古典艺术不带个人色彩的规范性。艺术家们一方面把宗教体验深化和内在化,构想出新的精神生活体系,另一方面则玩一种极端的、有意识有目的地扭曲现实的、常常使之接近混乱和怪异的智力游戏,但有时也显示出一种食不厌精、把一切都变得高雅而精致的过分成熟的口味。这过度成熟的结果,就是对古典艺术形式的抵制。然而,不管艺术家们的艺术突破表现为抗议古典艺术还是努力保存古典艺术在形式方面所取得的成就,它总是一种派生物,是一种最终还是依赖古典艺术的、一种起源于艺术而非自然体验的艺术现象。我们在此看到的,是一种不

再纯朴的风格¹⁴¹，其表现形式不仅取决于它要表达的内容，而且取决于它前面的艺术。这种风格出现的范围可谓史无前例。艺术家们不仅意识到自己该选择哪些与其艺术意志相适应的手段，而且也意识到艺术意志的使命——他们的艺术纲领不再仅仅涉及艺术方法，而且也涉及艺术目标。从这个意义上讲，风格主义是第一个现代艺术风格，这种风格与文化问题密切相关，而且把处理传统和革新的关系视为一项需要通过理性手段加以解决的任务。对风格主义而言，传统无非是抵抗来势汹汹的新生事物的武器，人们觉得这新生事物不仅是创造生命，同时也是带来毁灭的原则。如果我们不理解风格主义者模仿古典艺术的榜样是要逃避咄咄逼人的混乱，不理解他们主观的夸张形式是因为他们担心形式无法表现生活，担心艺术沦为没有灵魂的美，我们就无法理解风格主义。

讨论风格主义，修正对丁托列托、格列柯、勃鲁盖尔以及米开朗琪罗后期艺术的看法，这充分反映出我们时代的精神状态，就像重新估价文艺复兴充分反映了布克哈特那一代人的精神状态、为巴洛克平反充分反映了里格尔和沃尔夫林那一代人的精神状态一样。布克哈特还把帕米贾尼诺看成一个矫揉造作、令人反感的艺术家，沃尔夫林认为风格主义对艺术的自然、健康发展是一种妨碍，视之为文艺复兴和巴洛克之间的一个多余的插曲。只有一个对形式和内容、美和表达的矛盾有着切身体验的时代才能对风格主义做出公正的评价，才能找出风格主义不同于文艺复兴和巴洛克的地方。沃尔夫林对后印象主义时期的艺术还没有真切而直接的体验，就是说，他没有德沃夏克那种体验，所以他既无法估量艺术史上的唯灵倾向的意义，也看不出风格主义就是唯灵倾向取得的一场胜利。德沃夏克很清楚，唯灵论并不是风格主义艺术的全部内涵，风格主义的唯灵论不同于中世纪的超验论，并未完全弃绝世界；他没有忽略勃鲁盖尔与格列柯同在、莎士比亚和塞万提斯与塔索同在这一事实。¹⁴²他的主要问题似乎恰恰在于没有澄清出现在风格主义艺术内部的两个迥然不同的现象——唯灵论和自然主义——的相互关系，没有找出它们的共同点和区分原则。这位英年早逝的学者就此所做的论述可惜仅限于发现这两种被他称为“演绎和归纳”的倾向的存在，使人对他的未竟事业感到惋惜。

然而，风格主义内部的两股对立思潮——格列柯的神秘主义唯灵论和勃鲁盖尔的泛神论自然主义——并不总是表现为泾渭分明、体现在不同艺术家身上的艺术倾向，它们在多数时候是你中有我，我中有你。蓬托莫和罗索，丁托列托和帕米贾尼诺，莫尔和勃鲁盖尔，海姆斯凯尔克和卡洛，他们既是坚定的现实主义者，也是坚定的理想主义者。在他们的艺术里，自然主义和唯灵论、讲形式和不讲形式、具体和抽象杂然并存，难舍难分，这是把他们连接在一起的基本风格特征。各种倾向

杂然并存,这并非如德沃夏克所说,是纯粹的主观主义和随心所欲地选择表现的真实程度造成的¹⁴³,这更多地表明现实的范畴受到动摇,是人们为了协调中世纪的抽象艺术和文艺复兴的现实主义艺术而做的——经常如此——绝望的努力造成的。

空间的一体性最能体现文艺复兴时期的艺术观,而空间一体性的瓦解最能说明古典艺术的和谐风格遭受的冲击。场景的统一性,对空间进行统一布局,按照彻底的逻辑建构空间,这些都是文艺复兴时期的绘画产生艺术效果的最为基本的前提。整个的透视构图体系,所有的构造学和保证比例匀称的规则,无非都是文艺复兴艺术制造空间效果的手段。风格主义是从瓦解文艺复兴的艺术空间结构,并把表现的场景分割为单个的、有着不同的内在和外在特征的空间单位开始的。在风格主义作品中,不同的空间单位有着不同的空间价值、不同的标准、不同的活动范围:这里节约空间,那里则浪费空间。空间的同一性遭到瓦解最突出的表现便是人物的尺寸和他们在作品中的地位很不相称。与真正的表现对象相比显得次要的形象常常喧宾夺主,看似重要的形象则被安排到边角位置,或者被挤到一边。艺术家似乎想告诉人们:这里谁是主角,谁是配角,根本就没准儿!其最终效果,便是让真实的人物在一个非理性的、随意建构的空间里活动,用一个离奇的空间把自然主义刻画出来的各种事物联系起来,根据所需要的效果随意安排空间系数。梦境与这个杂乱的世界最为相似,因为梦境取消了现实关联,在事物之间建立起一种抽象关系,同时却把单个的对象表现得言简意赅、栩栩如生。这些细节使人联想到当代超现实主义。这种超现实主义见于现代绘画对联想的描绘、弗兰茨·卡夫卡的梦幻想象、乔伊斯小说的蒙太奇技巧、自由处置的电影画面。如果不是体验过超现实主义艺术,我们就很难发现风格主义本身所具有的意义。

384

人们对风格主义所做的一般性描述就已包含了迥然不同的、很难用一个统一的概念进行概括的特征。确立风格主义这一概念面临着一个特殊的难题,即风格主义不是纯粹的历史概念。虽然风格主义是16世纪30年代到世纪末的艺术主潮,但它没有独霸16世纪,特别是它在兴起和结束之时还混杂着巴洛克特征。风格主义和巴洛克在拉斐尔和米开朗琪罗的后期作品中就已交织在一起。在这些作品中,巴洛克的激情澎湃的表现主义艺术意志和风格主义那种冷静理性的“超现实主义”艺术观展开了激烈较量。这两种后古典艺术风格几乎同时诞生于16世纪头几十年的精神危机:风格主义体现了唯灵倾向和唯感觉倾向在那个时代产生的矛盾,巴洛克则是二者根据一时的感觉达成的一种暂时而且不稳定的平衡。罗马之劫以后,巴洛克艺术创造逐渐受到排挤,在随后的60多年里,一直是风格主义独领

风骚。有些研究者把风格主义理解为对早期巴洛克艺术的反动,把中期巴洛克艺术理解为一场反对并且取代了风格主义的运动。¹⁴⁴根据这种观点,16世纪的艺术史就是一部风格主义艺术和巴洛克艺术不断碰撞的历史,就是一部前者取得暂时胜利、后者取得最终胜利的斗争史——这部历史却是一部虚构的历史,它毫无根据地让早期巴洛克先于风格主义,并且扩大风格主义的过渡特征。¹⁴⁵其实,这两种艺术风格的对立,与其说是一种历史的对立,不如说是一种社会的对立。风格主义是一种适合精神贵族的、本质上超越国界的艺术风格,早期巴洛克则是一种比较平民化、情绪化并且带有民族特色的文化潮流。中期巴洛克战胜了更精致、更孤傲的风格主义,因为教会的反宗教改革的宣传深入人心,天主教重新成为大众宗教。17世纪的宫廷艺术让巴洛克艺术适应其特殊的需要;它一方面给巴洛克艺术的伤感倾向火上浇油,使之成为一出动人的好戏,另一方面则通过其潜在的古典主义倾向表达严厉而冷静的权威原则。不过,16世纪的风格主义却是标准的宫廷艺术风格。它在欧洲所有的大宫廷中都比其他艺术风格更受青睐。为美第奇家族作画的佛罗伦萨画家,为弗朗西斯一世在其枫丹白露宫作画的画家,为腓力二世作画的马德里画家,为鲁道夫二世作画的布拉格画家,为阿尔布雷希特二世作画的慕尼黑画家,都是风格主义者。随着意大利宫廷习俗的传播,恩主制在整个西方蔚然成风,有些地方——譬如枫丹白露——甚至后来者居上。瓦卢瓦家族的王宫已经搞得很有规模,很有品位,有些地方使人联想到后来的凡尔赛宫。¹⁴⁶小君主的宫廷不那么奢华,不那么张扬,在某些方面更适合私密而且有思想的风格主义的格调。艺术家们不仅享受了恩主的慷慨大方,而且享受了一个不太张扬的环境所带来的亲切感,譬如佛罗伦萨的布龙奇诺和瓦萨里,布拉格的阿德里安·德弗里斯、巴托洛梅乌斯·斯普朗格,汉斯·冯·亚琛、约瑟夫·海茵茨,慕尼黑的苏斯特里斯和康迪特。³⁸⁶就连阴郁的腓力二世也出人意料地和他的艺术家们建立了亲密无间的关系。葡萄牙画家科埃略属于他的心腹。他的居室和艺术家工作室之间有一条专用通道,据说他还亲自提笔画画。¹⁴⁷鲁道夫二世成为皇帝之后便蛰居布拉格城堡,终日与占星术士、炼金术士、艺术家们厮混,并且让艺术家们给自己画一些技艺精湛、令人春心荡漾的作品。看了这些东西,人们会联想到一个充满洛可可生活情趣的环境,而非一个狂躁阴郁者的荒凉居所。腓力二世和鲁道夫二世这两个堂兄弟买艺术品总有钱,和艺术家或艺术买卖人聊天总有时间;若想进入他们的王宫,艺术品是最可靠的敲门砖。¹⁴⁸统治者搞艺术收藏带有秘而不宣的攀比动机;对他们而言,艺术品的宣传功能和显摆价值比艺术享受更为重要。

宫廷的风格主义是一股——尤其是它的后期形式——统一的、蔓延到整个欧

387 洲的艺术潮流,是哥特式艺术之后出现的第一个大型的国际性艺术风格。宫廷风格主义得到普及,是因为君主专制政权在西方日益增多,崇尚思想、追求艺术在各个宫廷蔚然成风。意大利的语言和艺术在16世纪广泛流传,使人想起拉丁语在中世纪扮演的角色;风格主义是意大利文艺复兴的艺术成就走向世界的一种特殊形式。但是,风格主义和哥特式艺术的共性并不限于其国际性。那个时代的宗教革新,新出现的神秘主义,对拯救灵魂和摆脱物质的渴望,贬低肉体,沉湎于超自然体验——这些东西导致了“哥特式艺术化”,风格主义造型中的瘦长比例只是哥特式艺术化的外在的、常常令人讨厌的表现。与其说新的唯灵论表现在彻底克服了美善同体理想,不如说它表现在精神和肉体因素的紧张对立。新的理想形式根本没有放弃展现肉体美的努力,它们只是在挖掘思想的努力中描绘肉体,描绘肉体仿佛在精神的压迫之下如何弯腰如何打转,如何扭曲如何缩成一团,肉体如何因为使人想起哥特式艺术狂喜的内心激动而舒展。哥特式艺术给人物形象注入了灵魂,从而在现代表达艺术的发展史上迈出了第一步。这第二步是由风格主义迈出的,因为风格主义抛弃了文艺复兴艺术的客观精神,强调艺术家的个人观点,诉诸观赏者的个人体验。

第六节 奉行现实政策的时代

风格主义用艺术形式表达了16世纪那场动摇整个西方世界、蔓延到政治经济文化领域的危机。这场政治巨变始于法国和西班牙对意大利的入侵。法国和西班牙是近代史上最先产生的两个帝国主义强国——法国的强大是王室摆脱贵族和打赢百年战争的结果,与德国、尼德兰结盟的西班牙成为强国,则纯属偶然。是偶然的机会有在此造就了查理大帝之后的独一无二的政治强国。有人拿查理五世用他继承的国家组建新的政体和德国并入法兰克帝国一事相提并论,并且说这是为恢复统一的教会和皇权统治而进行的最后一次伟大的努力。¹⁴⁹在中世纪结束之后,建立统一的教会和皇权统治的思想不再具有现实基础,后来所出现的,并非人们所希望的大一统的局面,而是主宰欧洲历史长达400年的政治矛盾。

388 法国和西班牙对意大利进行了蹂躏和压迫,把这个国家带到绝望的边缘。当查理八世开始进军意大利之时,人们对德意志皇帝在中世纪入侵意大利的历史已经淡忘了。意大利人尽管内战不断,但是他们已经不知道被异族统治是什么滋味。这突如其来的入侵让他们不知所措,从此一蹶不振。法国人首先占领了那不勒斯,然后是米兰,最后是佛罗伦萨。西班牙人很快就把他们重新赶出了意大利南方,在

随后的几十年里,伦巴第成为两大强国的角逐场所。直到1525年,即弗兰西斯一世在帕维亚战役惨败并被押送至西班牙之前,这里是法国人的地盘。此后,查理五世完全控制了意大利,不再听任教皇玩弄阴谋诡计。1525年,为了教训克雷芒七世,1.2万名雇佣军挺进罗马。他们与波旁元帅指挥的皇帝军队汇合,袭击了永恒之城,8天之后把这座城市变成了废墟。他们抢掠教堂和修道院,杀死神父和修士,强奸并虐待修女,把圣彼得教堂变成了马厩,把梵蒂冈变成了军营。文艺复兴文化的基础似乎遭到彻底摧毁;教皇失去了权力,高级教士和银行家们在罗马没有安全感。昔日在罗马艺术生活中独领风骚的拉斐尔画派成员各奔东西,在随后的一段时间里,罗马在艺术方面变得无足轻重。¹⁵⁰1530年,佛罗伦萨也成为西班牙和德意志军队的战利品。查理五世和教皇达成默契,把亚历山德罗·美第奇任命为王储,抹去了佛罗伦萨共和国的最后一点痕迹。罗马浩劫之后在佛罗伦萨爆发了革命骚乱,撵走了美第奇家族。这些骚乱促使教皇很快做出了与皇帝结盟的决定。教皇国的首领变成了西班牙的盟友,那不勒斯有一个西班牙的副国王,米兰有一个西班牙总督,西班牙人通过美第奇家族统治佛罗伦萨,通过埃斯特家族统治费拉拉,通过贡扎加家族统治曼托瓦。在佛罗伦萨和罗马这两个意大利文化中心流行西班牙的生活方式和习俗、西班牙的礼节和品位。但是,比意大利文化落后的征服者文化并没有产生多么深刻的影响,意大利艺术和自身传统的联系依然存在。即便是意大利文化看似受到西班牙风格影响的时候,它也只是遵循一种内在发展趋势,后者产生于16世纪的土壤,它本身就倾向于宫廷风格主义。¹⁵¹

389

查理五世借助德国和意大利的资本征服了意大利。¹⁵²选皇帝就或多或少成为一个金钱问题,这个问题借助富格尔家族控制的银行网络得到解决。德意志选帝侯并不便宜,教皇的支持需要拿至少几十万杜卡特来买。从此以后,金融资本便统治了世界。查理五世用来打败敌人、维护帝国统一的军队是金融资本的作品。他和他的继承者所发动的战争虽然毁了当时最大的资本家,但是他们让资本主义赢得了世界霸权。马克西米利安一世还没有能力定期征税,也没有能力养一支军队;在他执政期间,权力还基本掌握在小邦君主手里。直到他的孙子才成功地按照纯粹的经营原则来管理国家财政,建立起完整的官僚机构和庞大的雇佣军,把封建贵族变成宫廷贵族和官僚贵族。集权制小公国的基础非常古老。自从地主们不再亲自管理领地,而是将其外租时,他们的追随者减少,建立强大的中央集权的条件就具备了。¹⁵³事实证明,专制政权的出现只是一个时间和金钱的问题。由于王室收入大部分来自非贵族和非特权人口缴纳的税,促进这些阶层的经济增长自然符合国家的利益。¹⁵⁴当然,每逢危机时刻,王室就会弃之不顾,转而照顾大资本的利益,

390

因为国王们虽然有稳定的收入,但也绝对不可能放弃他们的支持。

当查理五世开始在意大利建立其统治的时候,由于土耳其人的威胁、新航海线路的发现以及大西洋沿岸国家的经济地位日益突出这几个因素,国际贸易的中心已从地中海转移到西方。这时,进行统一管理、有着广阔疆域和雄厚资本的大国在国际经济秩序中取代了意大利小邦国的地位,早期资本主义的时代才宣告结束,大规模的现代资本主义才宣告诞生。美洲的贵重金属来到西班牙,这还不足以解释资本主义大生产时代的开端,不管由此带来的直接后果——货币增加和价格上涨——多么重要。国家和资本的联盟及其后果——查理五世和腓力二世的政治行动有私人资本主义做后盾——要比美洲的白银所起的干预作用重要得多,当时人们依照重商主义的理论,试图把美洲的银子当宝藏,也就是把银子储存起来,保留在国内。

391 我们很早就可以观察到从作坊式的、凭借较小的资本运作的小工业向大工业以及从商品交易到金融交易的发展的趋势。在15世纪,这种趋势在意大利和尼德兰的经济中心成为主流。不过,大工业取代小作坊、金钱交易取代商品交易却是世纪中叶的事情。自由竞争一方面终结了协作原则,另一方面则把经济活动推广到越来越广泛、越来越脱离生产的领域。小企业并入大企业,领导大企业的却是越来越热衷于金融交易的资本家。对于多数人而言,经济中的决定性因素越来越不透明,越来越超出其影响范围。经济繁荣导致一种更加神秘也更加无情的局面;它像一团让人无法逃脱的阴云漂浮在上空。中下层在行会中失去了影响,也随之失去安全感,资本家也非高枕无忧。他们不进则退;但是,扩张使他们进入越来越危险的领域。16世纪后半叶接二连三地出现经济危机;1557年,法国政府破产,西班牙政府首次陷入破产,1575年,西班牙政府再次破产——这些灾难不仅震撼了大商家,也毁掉了不计其数的小商家。

392 代理国债是诱人的大买卖;然而,在各国君主债台高筑的情况下,这又是最危险的买卖。除了银行家和职业投机者,中间阶层也带着他们在储蓄银行的存款,通过他们在当时还诞生不久的交易所的活动广泛参与了这场赌博。由于单个银行的现金储备无法满足君主们的资本需求,人们就开始利用安特卫普和里昂的交易所来筹集贷款。¹⁵⁵随着金融交易的展开,出现了五花八门的交易所投机方式:债券交易,期货交易,套汇,保险业。¹⁵⁶整个西方都陷入交易热和投机热。当英国和荷兰的海外贸易公司给人们提供了赚大钱的机会之后,这种狂热更是有增无减。对大众而言,狂热的后果是灾难性的。人们四处可以感觉到经济重心从农业生产转向工业生产所造成的失业,以及城市拥挤、物价上涨、工资压低等问题。社会的不满情

绪达到白热化的地方,也就是资本积累最多的地方:德国,这种不满情绪首先来自首当其冲的阶级:农民阶级。他们的不满情绪借助群众性的宗教运动表达出来。这既是因为这些运动本身就受到当时的社会动力的制约,也是因为造反的力量还是最容易汇集在宗教思想的旗帜之下。社会革命和宗教革命合二为一,这并非再洗礼教派所独有的现象。乌尔里希·冯·胡滕声讨货币经济、垄断经济、高利贷、土地投机,总之,声讨——这是他的说法——“富格尔干的勾当”¹⁵⁷。从当时这些反对之声可以推断,人们的不满情绪还处于混乱的、模糊不清的阶段。这种情绪把关心宗教革命甚于社会革命的阶层和那些显然更想甚至只想实现社会变革的阶层团结在一起。不管这些因素如何构成,当时人们刚刚走出中世纪,所有的思想都还可以自然而然地采用宗教信仰的思维和感觉方式。这可以解释当时的社会为何笼罩着一种混乱而狂热的气氛,人们为何普遍产生一种混杂着宗教和社会动机的等待拯救的心理。

宗教改革运动的兴起,最重要的社会原因是教会的腐败招致民众的愤怒。这场运动的直接导火线便是僧侣阶层的金钱欲望,便是他们买卖救赎券和教会职位的行径。受到剥削和压迫的人们不再相信《圣经》里所说的仅仅适用于天国,不再相信对富人的诅咒和对穷人的祝福仅仅适用于天国。然而,曾经积极投身于反对僧侣阶层享受封建特权的市民阶级成员,在实现自己的目标之后,不仅脱离了斗争队伍,而且拼命反对任何因为照顾了下层人民而有可能损害其自身利益的社会进步。诞生于广泛的群众基础的新教,现在主要靠地主和市民阶级的支持。路德似乎有着敏锐的政治嗅觉,他对革命阶级的前景做了十分悲观的预测,逐渐倒向那些把自身利益与维持权威和秩序联系在一起的阶层。他不仅把大众置于不顾,而且唆使小邦君主及其扈从镇压“杀人越货的农匪”。很明显,他绝对不想让人觉得他和社会革命有任何牵连。

路德的背叛一定产生过灾难性后果。¹⁵⁸展示这种后果的直接证据寥寥无几,这大概是因为除了再洗礼派教徒,那些被他出卖的人没有真正的代言人。不过,从那个时代的忧郁的世界观可以看出广大民众对宗教改革的发展一定深感失望。路德的“明智之举”是“务实政策”的一个可怕实例。这不是宗教理想第一次和现实生活达成妥协——基督教的历史就像是上帝的利益和皇帝的利益取得平衡的历史,然而,过去的妥协是在缓慢的、几乎察觉不到的过渡中实现的,况且当时的人们在多数情况下根本看不到政治事件的背景。新教的蜕变却发生在光天化日之下,发生在一个有了印刷术和传单、人们普遍对政治感兴趣而且具有判断力的时代。这个时代的思想代表也许对农民的事情漠不关心,他们也许还代表了与农民相反的

利益,但是,目睹一个伟大思想蜕化变质,他们不可能毫无触动,哪怕他们对宗教改革采取敌视态度。路德对农民问题的立场标志着革命思想在专制主义时代的必然发展方向。¹⁵⁹

395 在16世纪上半叶,也就是在宗教战争、特利腾大公会议(Konzil von Trient)和强硬的反宗教改革之前,新教对于西方社会不仅是一个教会和信仰问题,而且也是——如同古希腊的智者派,18世纪的启蒙运动和我们时代的社会主义——任何一个有道义感的人都无法彻底回避的良心问题。宗教改革之后,没有一个好的天主教徒不坚信教会已经腐败,坚信有纯洁教会的必要,而且,这些源于德国的思想所产生的影响还要深刻得多:人们意识到重内心、超世俗、不妥协的基督教精神已经消失,渴望恢复这种精神。让各地的基督徒,特别是意大利的理想主义者和知识分子感到刺激和振奋的,是宗教改革运动的反物质主义精神,是“因信生义”(Rechtfertigung durch den Glauben)的教义,是人人可以跟上帝直接交流以及人人皆祭司的思想(Idee des universalen Priestertums)。但是,当新教沦为只对政治感兴趣的诸侯和首先关心其经济利益的市民阶级的信仰,当新教开始教会化之后,失望最大的便是这些把宗教改革视为纯粹的思想运动的理想主义者和知识分子。

让宗教生活内在化和深刻化的愿望在罗马比在其他任何地方都强烈,人们在罗马比在其他任何地方都更加清楚地意识到德国的宗教改革给教会的统一造成的威胁,虽然这些感觉和想法并非直接来自教皇的左右。天主教改革运动的倡导者大都是开明的人文主义者。对于教会的弊端以及需要干预到何种程度,他们都做了一些充满进步思想的思考,但是他们还没有偏激到质疑教皇制度的地步。他们都想从内部改造教会,他们想改革。改革的办法就是成立一个自由的、具有广泛代表性的大公会议。克雷芒七世又对此很不感冒——谁知道这样一个大公会议将产生什么后果。1520年前后在罗马成立了名为“上帝之爱清唱剧”的组织。该组织旨在树立虔诚信教的榜样,并推动教会改革。罗马宗教界的一些最博学、最有名望的人士全都是该组织成员,如萨多莱托、吉贝蒂、蒂内、家拉法。“罗马之劫”给这场运动画上了句号;组织解散,过了好长一段时间才重新整合其力量。后来这场运动在威尼斯继续开展,萨多莱托、孔塔利尼、波尔是其核心人物。无论在威尼斯还是在后来的罗马,参与这场运动的人都致力于与路德教和解,并且为天主教拯救宗教改革的道德思想,尤其是“因信生义”说。

维多利亚·科隆娜和她的朋友们——1538年以后米开朗琪罗也进了她的朋友圈——与这个具有人文主义修养、但主要关心宗教问题的组织过往密切。被朋

友引进维多利亚·科隆娜圈子的葡萄牙画家弗朗西斯科·德·奥兰达,在《关于绘画的谈话》(1539)中描绘了这个圈子的宗教狂热,讲述了他们在马山的圣·西尔维斯特教堂的集会,讲述了一个在当时非常有名的神学家如何在那里讲解保罗的书信。米开朗琪罗大概就是在这里、在维多利亚·科隆娜的圈子里受到决定性启发,他的精神由此获得新生,他的晚期创作也具有了唯灵论特征。对于从文艺复兴到反宗教改革这一过渡时期而言,米开朗琪罗所经历的宗教转变非常典型,他的不同寻常,在于他的内心转变之激烈,在于他的作品表达这一转变所采用毫不妥协的艺术形式。米开朗琪罗在青年时代似乎就对宗教影响非常敏感。萨伏那洛拉的人格和命运给他留下了不可磨灭的印象;这一印象便是他一生保持克己的思想根源。他岁数越高越虔诚;他的虔诚思想越来越热烈,越来越坚定,越来越排他,最后,他的整个心灵都充满了虔诚思想。这不仅粉碎了他的文艺复兴理想,而且使他对自我的艺术创作的意义和价值产生了怀疑。他的变化不是一蹴而就的,而是逐步完成的。我们在美第奇家庙雕像和西斯廷教堂穹顶画的壁角拱肩中就可以看出,一种风格主义的、失去和谐的艺术观已经初露端倪。《末日审判》(1534—1541)已经充满了这种精神。《末日审判》不仅是一部展现美、完美、力量、青春的巨作,它也是一幅表现困惑和绝望的画面,是渴望拯救的呐喊,因为混沌即将把人类吞没。这部作品充满虔诚,也充满绝念,充满消灭肉体 and 肉欲的愿望。文艺复兴绘画创作中的空间和谐感消失了。《末日审判》被安排在一个不真实不连贯、既没有按照统一的视角也没按照统一的标准设计的空间。这部作品有意而且公然冒犯旧有的构图原则,扭曲并瓦解文艺复兴世界观。例子比比皆是,最明显的例子便是放弃了透视幻觉,因为画面上方的人物并没缩小,就是说和下面的人物相比显得太大。¹⁶⁰ 西斯廷教堂的《末日审判》是近代第一部不再“美”的重要艺术品,它使人想起那些只有表现力、还谈不上美的中世纪艺术品。然而,米开朗琪罗的作品与这些中世纪的艺术品之间还是有很大的差别。它是经苦苦思索之后产生的一种抗议形式。它抗议美的、完美无瑕的形式,它是一则宣言,其杂乱的形式具有进攻和自我毁灭意味。它不仅否定了波提切利和佩鲁吉诺在同一个空间内努力实现的艺术目标,而且否定了米开朗琪罗本人当初在教堂拱顶作画时所追求的目标,并且抛弃了那些造就了西斯廷教堂和整个文艺复兴艺术的美的理想。这不是一个毫无责任心的怪物所做的实验,而是一部出自基督教世界最有名望的艺术家之手、旨在装饰基督教世界最重要的地方——教皇的私人礼拜堂(Hauskapelle)的主墙——的作品。这里的确有一个世界走向灭亡。

保利纳小教堂的两幅湿壁画《保罗皈依》和《伯多禄被钉十字架而死》(1542—

1549)代表着米开朗琪罗的创作进入新阶段。文艺复兴时期的和谐秩序在此荡然无存。画中人物没有自由,如梦境一般随风飘荡。他们仿佛听从一种神秘的、不可逃避的力量的召唤,受到一种来历不明的压力。空荡荡的空间和拥挤不堪的空间交替出现,荒无人烟的沙漠和人山人海的场面紧密相连,一切宛如噩梦。视觉的同一性和空间的连续性被打破;深度空间不是逐渐产生的,像是突然撕扯出来的;交织的柱线镶入壁画,在画面上形成一些窟窿。构图空间系数似乎只是为了表达人物的迷茫和无所寄托。人物和空间、人和世界不再协调。行动者没有任何个性特征,既看不出年龄,也看不出性别和气质,所有细节都在追求一般化、抽象化、程式化。和意义重大的人类存在相比,个人的命运微不足道。完成保利纳小教堂的湿壁画之后,米开朗琪罗再也没有创造出比这更伟大的作品;佛罗伦萨大教堂的《圣母子》(1550—1555),《圣母哀恸》(1556—1564),还有几张基督受难草图,便是他生命最后15年的全部艺术成果,而且这些作品也是他此前的决定所产生的后果。正如西梅尔所说,在《圣母哀恸》中,“心灵无对手。肉体放弃了争取自身价值的努力,人物形象都没有肉体”¹⁶¹。这幅画几乎算不上艺术品,它更像一个从艺术品到狂热信仰表白的过渡;它用别具一格的方式让我们看到心灵王国的一个中间地带,审美力量和形而上的力量在此交汇,艺术表达在感性和超感性之间摇摆,似乎在奋力摆脱精神的约束。最终创作出来的东西已近虚无,无形,无声,含混不清。

1541年,孔塔利尼在雷根斯堡帝国议会的宗教谈判失败,意味着天主教宗教改革运动的第一个“人文主义”阶段结束。开明、慈爱、宽容的萨多莱托、孔塔利尼和波尔的日子就屈指可数了。现实主义取得了全面胜利。理想主义者证明自己没有驾驭现实的能力。保罗三世(1534—1549)象征着从宽容的文艺复兴到不宽容的反宗教改革的转折。1542年出现了宗教裁判所,1543年有了印刷品审查制度,1545年召开了特利腾大公会议。雷根斯堡的谈判失败使天主教变得好斗,并且通过权威和暴力来重新建立威信。高级神职人员中的人文主义者开始受到迫害。新一轮狂热的、反文艺复兴的思想四处蔓延,最明显的便是新教团的成立,新的禁欲思潮以及卡罗·博罗梅奥、菲利波·内利、圣十字架若望、圣特里莎这类新圣人的出现。¹⁶²不过,最能体现这一转变的是耶稣会的成立,耶稣会成为体现坚定信仰和教会纪律的楷模,并且让专制思想首次变成了现实。耶稣会奉行的为了神圣的目的可以不择手段的原则是现实主义思想所取得的最大胜利。它以最尖锐的方式表达出16世纪的基本思想特征。

马基雅维利率先提出了政治现实主义的理论和纲领;通过他的著作,我们可以

理解与政治现实主义斗争的风格主义世界观。让政治实践脱离基督教理想的“马基雅维利主义”却并非马基雅维利的发明——文艺复兴时期的每一个君主都是现成的马基雅维利主义者，只不过他是表述政治理性主义教条的第一人，是有条有理地为有意识、有计划的政治现实主义实践辩护的第一人。马基雅维利无非是时代的一个代表和代言人。倘若他的学说只是一个机智而且残酷无情的哲学家所产生的奇怪念头，他的学说就不会产生那种触动每一个讲道德的人的良心的震撼力，而马基雅维利的学说的确产生了这样的震撼力。如果马基雅维利的意图只是描述意大利暴君们的政治手段，那么他的著作的影响力就不会超过那些讲述这些暴君行径的恐怖故事。历史造就的政治现实主义实例比那些被马基雅维利当作典型人物来描述的匪首和投毒者的恶行更有说服力。天主教会庇护者、威胁圣父的生命并且摧毁基督教世界首都的查理五世不是肆无忌惮的现实主义者又是什么？再说路德，他是现代大众宗教最杰出的创始人，他把民众出卖给贵族，又让一个注重内心生活的宗教变成一个最勤奋、最入世的社会阶层的信仰，他不是现实主义者又是什么？至于圣依纳爵，假设有关基督复活的理论果真像陀思妥耶夫斯基小说中所描写的那样，已威胁到教会的存在，他完全可以第二次把基督钉上十字架，他不是现实主义者又是什么？当时任何一个君主都可以把臣仆的幸福牺牲给资本家，他们不是现实主义者又是什么？再说，整个的资本主义经济不是马基雅维利理论的图解又是什么？资本主义经济不正好表明现实服从其自身严格的必然，表明任何的思想面对现实的无情逻辑时都软弱无力，表明人们只能顺从现实否则就被现实摧毁吗？

400

马基雅维利对同时代和后面一两代人所具有的意义我们再怎么高估也不过分。16世纪因为遭遇这第一个专事揭露的心理学家而感到恐惧、不安、心烦意乱。这位心理学家是马克思、尼采、弗洛伊德的前驱。只要想想伊丽莎白时代和雅各宾时代的英国戏剧，想想这些戏剧如何把马基雅维利变成一个比喻，变成阴谋和虚伪的化身，如何把专有名词“马基雅维利”变成了形容词“马基雅维利式”，我们就可以想象他当初如何使人百感交集。不是暴君的行径引起普遍的震惊，也不是宫廷诗人的阿谀奉承使人义愤填膺，而是有人出来替暴君的手段进行辩护。此人既宣扬暴力哲学又宣扬仁慈的福音，既宣扬聪明人有聪明人的权利，又宣扬高贵者有高贵者的权利，既宣扬“狐狸”的道德也宣扬“狮子”的道德。¹⁶³自从世上有了统治者与被统治者、主子和奴仆、剥削者与被剥削者的对立，道德标准也就一分为二，一组适用于掌权者，一组适用于无权者。马基雅维利无非让世人意识到道德二元论的存在，他无非想证明政治领域的行为准则不同于私人领域，对于国家和君主而言，

401

忠诚和诚实这类基督教道德准则不一定有约束力。在西方历史上,只有一个东西和宣扬“双重道德”¹⁶⁴的马基雅维利主义相呼应,那就是“双重真理”说。这一学说曾经使中世纪文化出现分裂,并且开辟了唯名论和自然主义的时代。现在的道德世界出现的分裂与当初的知识界出现的分裂类似,只不过这一回产生的震荡大得多,因为这涉及更有生命意义的价值。这一转折所产生的影响非常深刻,我们随便拿一本当时颇有分量的文学作品来做一番研究,都可以判断该书作者是否接触过马基雅维利的思想。况且当时要了解马基雅维利的思想,完全不必阅读其本人的著作——这样的人少之又少。政治现实主义和“双重道德”的思想是时代的共同财富,通过千差万别的渠道深入人心。马基雅维利在生活的各个领域都堪称先师;人们变得草木皆兵,在哪儿都嗅出魔鬼的门徒的存在;每个说谎者似乎都在使用马基雅维利的语言,任何犀利的见解都有马基雅维利主义的嫌疑。

402 特利腾大公会议变成了培训政治现实主义的课堂。大公会议以冷静务实的态度,采取一切有助于让教会机构和信仰原则适应现代生活的条件和要求的措施。大公会议的精神领袖想在正统学说和异端邪说之间划出一条黑白分明的界限。即便教会的分裂已是不可避免,也应阻止这场灾难继续蔓延。人们认识到,在目前情况下,强调对立比掩盖对立更明智,提高对教徒的要求比降低对信徒的要求更明智。这一观点的胜利意味着统一的西方基督教世界的终结。¹⁶⁵长达18年的特里腾大公会议结束后,却出现了一个新的、非常现实主义的路线调整,大大缓和了大公会议期间的——特别是在艺术问题上——严管政策。教会不再害怕阐释何为正统信仰时出现误会;现在的目标是让好斗的天主教的阴郁形象变得光辉灿烂,是让信仰也诉诸感官,让仪式变得更加诱人,让教堂变成富丽堂皇、令人流连忘返的殿堂。这些目标当然只有到巴洛克时期才能实现,特利腾大公会议的严格规定仍然是风格主义时期的艺术指南,但是,同样冷静而且目标明确的现实主义原则,有时把人引上一条严格禁欲的道路,有时则把一条愉悦感官的道路展现在人们眼前。

403 随着大公会议制度的建立,教会也不再对艺术采取开明政策。教会的艺术创作全部由神学家监管,画家们必须严格遵守教会顾问的指示,创作大型作品的时候尤其如此。当时负责艺术理论问题的最高权威乔万尼·保罗·洛马佐便明确表示希望画家们在表现宗教题材时要向神学家请教。¹⁶⁶在卡普拉罗拉创作时,塔德奥·祖卡里甚至在色彩选择的问题上也对神学顾问言听计从;瓦萨里在保利纳小教堂创作期间,不仅对有艺术修养的多明我会修士温琴佐·博尔志尼的指示毫无怨言,碰上博尔志尼不在场的时候,他还感到很不自在。¹⁶⁷风格主义时期的湿壁组画和祭坛画的思想内容大都如此复杂,以致我们即便没有找到有关画家和神学家合作的

记载也不得不假设二者有过合作。特利腾大公会议不仅让中世纪神学重获昔日的地位,而且使之加深了自身的影响,许多在中世纪毫无保留地让经院哲学去阐释的问题,现在是用权威进行裁决¹⁶⁸,同样,教会委托人现在对艺术手段的选择所做的规定在许多方面都比中世纪更严格,中世纪的教会在多数时候还可以放手让艺术家去选择其艺术手段。现在首先是禁止那些受到宗教异端邪说启发或者影响的艺术品进入教堂。艺术家们必须严格遵守圣经故事所规定的经典形式和官方对教义所作的阐释。安德烈亚·吉利奥就指责米开朗琪罗,说他的《末日审判》没给基督画上胡子,说他的冥府摆渡船取材神话,说圣人的表情像是在斗牛,说出现在《约翰启示录》上面的天使没有分配在画面的四个角落,而是站成一横排,这与《圣经》的叙述不符,等等。韦罗内塞被宗教法庭传讯,因为他在《利维的家宴》中给圣经人物随意添加像侏儒、狗、带鹦鹉的小丑这类饰物。大公会议禁止描绘裸体形象,也禁止在圣地放置具有挑逗性和庸俗下流的内容的艺术品。所有在特利腾大公会议之后出现的宗教艺术论著——尤其是吉利奥的《关于画家谬误的对话》和拉菲勒·博尔基尼的《安静》——都反对教会艺术中出现裸体形象。即便某个人物按照《圣经》的描述属于裸体形象的话,吉利奥也希望艺术家至少加一块遮盖布。¹⁶⁹卡罗·博罗梅奥清除了辖区圣地内所有在他看来很不正经的艺术品。功成名就的雕刻家阿马纳提后悔自己年轻时创作了本身无关紧要的裸体人物。从教会对米开朗琪罗的《末日审判》的态度,我们能够最清楚地看到那个时代是如何的不宽容。保罗四世委托丹尼勒·沃尔泰拉设法把湿壁画上面那些看着特别刺眼的裸体形象遮起来。1566年,庇护五世又清除了其他不雅观的地方。最后,克雷芒八世甚至想毁掉整幅壁画,后来罗马圣路加美术学院的画家们联合上书才让他手下留情。比教皇的态度更奇怪的,是瓦萨里在《意大利杰出建筑师、画家和雕塑家传》的第二版中也谴责《末日审判》,说其中的裸体形象与作品的所在地点很不协调。有人说特利腾大公会议是“假正经的生日”。¹⁷⁰众所周知,贵族文化或者向往超自然世界的文化都很反感表现裸体;然而,无论是早期古希腊贵族社会还是中世纪的基督教社会都不“害羞”。他们避免表现裸体,但是他们并不害怕裸体。重要的是,他们对肉体的态度比他们通过“无花果叶”所表现出来的要清晰许多,因为艺术中的“无花果叶”一方面有遮挡,另一方面又有凸现性器官的效果。性欲感觉的暧昧性随着风格主义的诞生而诞生,是这种存在着最尖锐对立的暧昧文化的组成部分。这种文化既清纯自然又矫揉造作,既迷信权威又放纵个性,既有最纯洁也有最淫荡的艺术形式。在风格主义时期,害羞的艺术不仅是对盛行于多数宫廷的放浪形骸的非教会艺术的有意抗拒,同时也是被压抑的性欲的一种表现形式。

特利腾大公会议坚决反对形式主义和感觉论。吉利奥本着特利腾大公会议的精神,抱怨画家们不关注素材,一门心思炫耀技巧。特利腾大公会议纯洁教会音乐的努力同样表达出反对艺术家炫技、要求艺术家直抒胸臆的态度。让音乐形式服从歌词和把帕莱斯特里纳树立为绝对典范这两项措施就体现出这种努力。不过,尽管特利腾大公会议表现出道德严格主义和反对形式主义的态度,但它与宗教改革有着根本的不同,因为它并不反艺术。伊拉斯谟的名言:“路德教在哪里得势,哪里的学术就遭殃。”^①这句话绝对不能用来概括大公会议的决议。路德至多把文学看成神学的侍女,造型艺术品在他眼里一无是处。天主教的“偶像崇拜”和异教徒的圣像崇拜一样被他诅咒。路德所诅咒的,不仅是文艺复兴时期的宗教画,反正这些画和宗教多半关系不大,他同时诅咒一起把宗教出卖给艺术的行为,诅咒“自我崇拜”,在他看来,用绘画装饰教堂就已经属于“自我崇拜”。中世纪的邪教运动其实全都具有反对偶像崇拜的倾向。无论阿尔比派还是韦尔多派,无论罗拉德派还是胡斯派,他们一致谴责用艺术的光环把信仰世俗化的做法。¹⁷¹然而,早期邪教运动对艺术的疑虑在宗教改革家身上却变成为不折不扣的圣像仇视:1521年卡尔施塔特下令烧毁维滕贝格的圣像;茨温利敦促苏黎世清除并砸毁教堂里的艺术品;加尔文看不出圣像崇拜和艺术享受有何区别¹⁷²,再洗礼派对艺术的仇视和对文化的仇视同出一辙。宗教改革领袖排斥艺术的态度比萨伏那洛拉更强硬更彻底,萨伏那洛拉其实并不反对偶像崇拜,他只是想纯洁人心¹⁷³,他们也比拜占庭人更强硬更彻底,我们知道,拜占庭人发起摧毁圣像运动,主要不是针对圣像本身,而是针对那些从圣像崇拜中间捞取好处的人。

反宗教改革的领袖们尽可能地让艺术参与宗教活动,他们想保持中世纪和文艺复兴时期的基督教传统,以此强调自己和宗教改革者的对立,就是说,邪教敌视艺术,他们热爱艺术;他们首先想把艺术当作对付邪教理论的武器。作为一种宣传工具,艺术也从文艺复兴的审美文化中获益匪浅;艺术变得更灵活,更独立,更适合做间接宣传工具,所以它成为反宗教改革运动者用来施加影响的工具,而这样的效果中世纪艺术从未有过。对于应该把风格主义还是巴洛克看做反宗教改革运动的正宗的、直接的艺术表达工具这一问题,人们有着不同的看法。¹⁷⁴从时间上看,风格主义离反宗教改革运动更近,而且风格主义比陶醉于感官快乐的巴洛克艺术更加纯粹地表达了特利腾大公会议时期的唯灵论思想。然而,是巴洛克艺术实现了反宗教改革的艺术纲领,才通过艺术的途径向大众宣传了天主教思想。很明显,在特

① 原文为拉丁语:Ubi cumque regnat lutheranismus, ibi literarum est interitus. ——译者注。

利腾大公会议的参加者的眼前所浮现的,并非是像风格主义艺术那样面向狭窄的知识分子圈子的艺术,而是像后来的巴洛克艺术那样的大众艺术。风格主义是特利腾大公会议时期传播最广泛也最有活力的艺术形式,但它并非是最适合完成反宗教改革任务的艺术。风格主义让位于巴洛克艺术,主要是因为它无法胜任教会赋予它的反宗教改革的使命。

407

况且,教会理论只给风格主义艺术家提供了微弱的支撑。特利腾大公会议的指示并非替代品,不能让艺术家们像当初那样融入基督教文化和充满协作精神的社会秩序体系。且不说大公会议的指示的消极意义大于积极意义,艺术家们在教会艺术之外也不受任何约束,教会人士也一定意识到这个时代艺术具有非常复杂的结构,管制太严,就很容易破坏自己想利用的工具的效果。现实状况不容对艺术生产采取类似中世纪那种彻底的教会式管理。不管一个艺术家是多好的基督徒,也不管他有多么深刻的宗教情怀,他无论如何也不可能放弃艺术中的世俗传统和异教徒传统;他必须接受存在于不同的表达手段之间的内在矛盾,必须把这一矛盾当作没有或者看似无法解决加以接受。无力承受这种矛盾所产生的压力的艺术家,要么遁入技巧王国,要么像米开朗琪罗那样投入“基督的怀抱”。中世纪的艺术家有谁会像他那样因为体验到上帝而放弃艺术创作?中世纪艺术家的宗教感情越强烈,能够赋予他们艺术灵感的源泉就越是深邃。这不仅因为他们是彻底的基督徒,而且因为他们是彻底的艺术家。失去了艺术创造力,他们就毫无价值。米开朗琪罗则不同,即便他不再从事艺术创作,他在世人和自己的眼里照样是一个有趣的人。中世纪根本不会出现米开朗琪罗式的内心冲突,主要是因为中世纪的艺术家几乎无法想象自己除了艺术还能通过别的什么方式侍奉上帝,况且当时那种僵硬的社会条件使人无法在行业之外得以生存。在16世纪,一个艺术家可以跟米开朗琪罗一样富有和独立,也可以像帕米贾尼诺那样找到夸张的艺术爱好者,他也做好准备,去迎接一个又一个的挫折,过着一种脱离有序社会的可疑生活,坚持自己的思想,就像蓬托莫那样。

408

风格主义时期的艺术家几乎失去了一切能够给中世纪的艺术家人-工匠提供支撑、在许多方面也能给开始脱离手工行业的文艺复兴艺术家提供支撑的东西:稳定的社会地位,行会的庇护,和教会的明确关系,总体上遵循传统的态度。个人主义文化为风格主义时期的艺术家提供了中世纪艺术家所没有的诸多机会,同时也把他们送进一个让他们时常接近迷失的自由真空。16世纪的思想转折促使艺术家们改变世界观,在这种情况下,他们既不可能完全服从外来的引导,也不可能完全听任自己的内在冲动。他们在自由和强制之间无所适从,无可奈何地面对威胁精

神世界秩序的混乱。他们是我们遇见的第一批现代型艺术家,他们的内心是分裂的,他们一方面渴望生活,一方面逃避社会;一方面受制于历史,一方面放肆地反抗历史;一方面病态地表现主体,一方面欲言又止。从此以后,艺术家中间的奇人、怪人、变态者日益增多。帕米贾尼诺在他人生的最后几年里献身于炼金术,后来又变得多愁善感,不修边幅。蓬托莫从青年时代起就患有严重的抑郁症,他的孤僻和幽闭倾向与日俱增。¹⁷⁵罗索自杀,塔索在精神错乱的状态下离开人世,格列柯在大白天拉上窗帘,因为他想看文艺复兴时期的艺术家根本看不见、而中世纪的艺术

409 家不拉窗帘也看得见的东西。¹⁷⁶

艺术理论中也出现了与普遍的精神危机相适应的转折。与文艺复兴时期的自然主义或者——如果使用哲学术语的话——“天真的教条主义”相反,风格主义首次提出了认识论问题:人们第一次感觉让艺术和自然保持一致是一个难题。¹⁷⁷对文艺复兴时期的艺术家而言,自然是艺术形式的起源;艺术家把散落在大自然中的美的元素搜集起来并整合在一起,通过综合找到艺术形式。在他们看来,艺术形态即便为主体所创造,也是在客体中预先成形的。风格主义抛弃了这种模仿论;根据新的理论,艺术创造并非照搬自然,而是类似于自然。无论洛马佐¹⁷⁸还是费德里戈·祖卡里¹⁷⁹,都把艺术看做灵魂一闪念的产物。按照洛马佐的观点,艺术天才在艺术中所起的作用如同上帝在自然界的作用;祖卡里又认为,艺术思想——内心的图画^①——就是显现在艺术家心灵当中的神性。祖卡里是第一个明确提出下列问题的人:如果艺术“思想”并不源于自然,艺术的真实来自何方?思想的形式为何与现实的形式一致?他的答案是:艺术家直接分享上帝的思想,所以万物的真实形式才出现在艺术家的心灵中。就像此前的经院哲学和稍后的笛卡尔哲学一样,这一

410 明确性范畴也来自天生的或者说由上帝灌输给人类灵魂的思想。上帝保证了创造现实事物的大自然和创造艺术品的人具有一致性。¹⁸⁰祖卡里强调精神的自发性,不仅甚于经院哲学家,而且甚于笛卡尔。在文艺复兴时期,人的思想已经意识到自身具有创造特性,风格主义者从上帝的自发性引申出人的自发性,则是为了拔高自己。文艺复兴时期人们认为艺术家和自然之间存在一种天真的主体-客体关系,现在这种关系破灭了;天才感觉自己缺乏依托,需要补充。产生于文艺复兴时期的艺术理论,如艺术创造个性化的、非理性的理论,尤其是艺术不可教不可学、艺术才能与生俱来的理论,在风格主义时代才得到最尖锐的表述,而且是通过焦尔达诺·布鲁诺之口。布鲁诺不仅说艺术创造是自由的,而且说艺术创造毫无规则。“并非规

① 原文为意大利语:disegno interno。——译者注。

则造就文学，”他说，“而是文学造就规则，世上有多少文人，就有多少规则。”¹⁸¹ 这就是一个试图把神赋灵感论和天才无待于外的思想结合起来的时代所信奉的美学教条。

有规则和无规则、约束和自由、神的客观性和人的主观性之间的矛盾，不仅是贯穿这一教条的主要矛盾，同时也反映在成立美术学院这一思想变化。建立美院的初衷非常开明；美院是艺术家摆脱行会、超越工匠阶层的手段。美院成员早晚都会摆脱隶属行会、遵守行规的义务。佛罗伦萨美术学院的成员自1571年起就开始享受这些特权。美术学院不仅是艺术家身份的标志，而且具有教育功能；美术学院不仅应该作为法人团体而且应该作为教育机构来取代会。事实证明，作为教育机构的美学院无非是狭隘的、反对进步的旧机构的新翻版。美院的教学安排甚至比行会更严格。一切都势不可挡地朝着教授经典艺术的理想发展。这一理想虽说是等到下一个艺术时期在法国才得以实现，它的思想摇篮却是风格主义时期的意大利。反宗教改革、权威性、学院派风格、风格主义——这都是同一种思想的不同产物。瓦萨里是第一个目标明确的风格主义者，也是第一个有条不紊进行教学的美术学院的创办者。这绝非偶然。过去的学院式机构只是心血来潮的产物；它们在诞生之时并无系统的教学计划，多半采用夜校形式，而且教师和学生队伍都很松散。风格主义者开办的美术学院则是一切井然有序¹⁸²，尤其是师生关系与行会作坊中的师徒关系一样清清楚楚，尽管确立师生关系和确立师徒关系的原则有所不同。在许多地方，艺术家们曾经按照比较自由的方式在行会之外成立过宗教-慈善团体，即所谓的兄弟会；佛罗伦萨也有这么一个团体，即圣路加兄弟会。1561年，瓦萨里动员佛罗伦萨公爵科西莫一世成立美术学院的时候，就援引圣路加兄弟会做例子。瓦萨里创建的美术学院不像行会那样强制入会，而是跟兄弟会一样实行选举制，所以该院成员是一种只授予那些独立门户又具有创造性的艺术家的荣誉称号。进入美术学院，受过全面而扎实的教育是必不可少的前提条件。公爵和米开朗琪罗担任学院院长^①，温琴佐·博尔吉尼被任命为副院长^②，36位艺术家被选为成员。教师们有时在自己的工作室，有时在学院的教室给年轻人授课。此外，每年都有三个师傅作为巡视^③监督该市各作坊的学徒^④的学习情况。所以，作坊授课并未终止，只是像几何、透视、解剖这类辅助学科采用了学校授课方式。¹⁸³ 1593

① 原文为意大利语：capi. ——译者注。

② 原文为意大利语：luogo tenente. ——译者注。

③ 原文为意大利语：visitatori. ——译者注。

④ 原文为意大利语：giovani. ——译者注。

年,在费德里戈·祖卡里的努力下,罗马圣路加美术学院成为有固定场所和周密教学安排的艺术学校,并因此成为后世所有美术学院的楷模。但这所美术学院也和佛罗伦萨美术学院一样,基本上还是一个代表艺术家身份的团体,并非现代意义上的教学机构。¹⁸⁴祖卡里对于美术学校的任务和必须遵守的方法有着很具体的、对于后世的美术学校具有示范意义的想法,但在他那一代人身上,工匠式教学方式仍然如此根深蒂固,使他无法贯彻自己的计划。教学在罗马所占的比重比在佛罗伦萨所占的比重大,佛罗伦萨主要想实现自己在艺术政策和行业组织方面的目标¹⁸⁵,不过,即便在佛罗伦萨,计划和现实之间还存在很大的距离。很有典型意义的是,祖卡里在美术学院成立大会上的讲话中也告诫艺术家们要虔诚要有美德,同时也强调艺术理论讲座和讨论如何重要。文艺复兴时期一开始就讨论得如火如荼并且富有现实意义的问题,就是各门艺术的地位高下问题,就是如何给风格主义的基本概念和万能词 *disegno* 下定义的问题,该词意即:图画,草图,艺术构思。讲座结束之后,学院成员将其讲稿公开发表,著名的《法兰西学院讲座》便由此产生。该文集在随后 200 年的艺术生活中扮演着举足轻重的角色。然而,美院的任务绝非仅限于行业管理、艺术家培训和美学阐释;瓦萨里主管的美术学院已成为各类艺术问题的咨询机构;人们向他们询问如何放置艺术品,让他们推荐艺术家,给建筑图纸做鉴定,开出口许可证。

在长达 300 年的时间里,学院派在制订官方艺术政策、推动社会艺术赞助、培训艺术家、确立颁发艺术奖和奖学金的基本准则、主办艺术展等几个方面发挥了决定性作用,在某些艺术批评中也成为主宰。过去有机形成的艺术传统被古希腊古罗马的艺术范例所取代。这主要归咎于学院式派。19 世纪的自然主义才成功地动摇了美术学院的地位,使一开始就有古典主义倾向的艺术理论重新调整方向。尽管美术学院的理念在意大利不像传播到法国之后那么僵硬、狭隘,但意大利的美术学院后来也日趋封闭。美术学院一开始只是给艺术家们提供一个有别于匠人的身份,但它很快就成为让某些艺术家——文化教养更高、经济上更独立的艺术家——凌驾于那些既没文化也没财产的艺术家的工具。学院要求成功的艺术家所具有的高文化越来越成为高级身份的标志。虽说在文艺复兴时期也有个别艺术家获得巨大的荣耀,但多数艺术家过着一种虽然有保障、但也比较朴素的生活;现在每一个成名的艺术家都是美术学院教授^①,艺术家中间的骑士^②也不再罕见。

① 原文为意大利语:professore del disegno。——译者注。

② 原文为意大利语:cavaliere。——译者注。

这种分化局面不仅会破坏艺术家群体的社会统一性,使他们分裂成为不同的、彼此彻底隔阂的阶层,而且也导致艺术家阶层中的最上层与整个社会的上层而不是与其他艺术家相认同。业余爱好者和门外汉也被选为美术学院成员,使有文化的公众和艺术家变得前所未有的团结。佛罗伦萨美术学院就有多个贵族成员,这种身份使他们在艺术方面的兴趣与当初作为恩主的兴趣截然不同。所以说,美术学院一方面在艺术家和不具有艺术家身份的匠人之间制造了一道鸿沟,另一方面又弥合了从事创作的艺术家和出身高贵的艺术门外汉之间的鸿沟。 414

不同社会人群的融合也反映这样一个事实,即现在的艺术评论家们不仅为艺术家而且也为艺术爱好者写作。众所周知的《艺术闲谈》^①的作者博尔吉尼更是旗帜鲜明地为艺术爱好者写作。并不从事艺术创作的博尔吉尼相信有必要说明自己为何从事艺术评论,由此我们推断,艺术家们对门外汉的指手画脚还是有些反感。卢多维柯·多尔奇在《论阿雷蒂诺》中就已详细地讨论了非艺术家是否有权扮演艺术审判官的问题,他的结论是,除了讨论纯粹的技巧问题,有修养的门外汉有权评判艺术。与这种看法相呼应,新一代艺术理论家的著述中讨论艺术技巧的内容大幅减少,这和文艺复兴时期艺术评论家的做法恰好相反。由于现在搞艺术理论的主要是非艺术家,那些不涉及具体的技巧问题,而是关系到所有艺术门类的艺术特征自然就比过去得到更多的阐释和更为广泛的关注。¹⁸⁶一种忽略手艺和技艺、模糊各门艺术的特性、力图构建一般性艺术概念的美学理论便逐渐成为主导。由此我们可以清楚地看到一个社会学现象如何对纯美学问题的答案产生影响。艺术家 415
跻身社会上层,社会上层参与艺术生活,其结果便是——虽然通过迂回渠道——艺术技巧的独立性被打破,有关艺术遵循统一原则的学说随之诞生。尽管随着费德里戈·祖卡里和洛马佐的亮相,从事艺术评论的职业艺术家再度引起人们的关注,但艺术门外汉们正在一路顺风地夺取艺术评论阵地。狭义的艺术评论,也就是讨论单个作品的艺术质量时或多或少不依赖艺术技巧和艺术哲学理论的评论,是一个后一个艺术发展时期才变得重要起来的行业。这个行业一开始就是非艺术家的领地。

佛罗伦萨风格主义的第一个发展时期比较短暂,主要盛行于1520年至1530年的十年间。风格主义是对文艺复兴时期的学院派艺术的反动。这种趋势在风格主义进入第二阶段之后才变得如火如荼。第二个阶段的高潮出现在16世纪中叶,

① 原文为意大利语:Riposo。——译者注。

瓦萨里和布龙奇诺是其主要代表。就是说,风格主义始于对文艺复兴艺术的抗议,当时的人们非常清楚地意识到艺术发展出现了重大转折。瓦萨里对蓬托莫的评论就说明人们感觉新的艺术在和过去决裂。瓦萨里说蓬托莫在瓦尔德玛的卡尔特修道院创作的湿壁画是对丢勒风格的模仿,说他由此偏离了古典艺术的理想,瓦萨里和他的同龄人——1500年至1510年间出生的人——则再度把古典艺术理想奉为圭臬。然而,蓬托莫从学习意大利文艺复兴大师转为学习丢勒,这不单是瓦萨里所说的品位或者形式问题。蓬托莫用艺术方式表达了他那一代人和德国宗教改革的精神如何息息相通。北方的艺术随着北方的宗教精神在意大利生根发芽。最先扎根的是丢勒。这位德意志艺术大师本来就比他的同胞们更接近意大利人的品位,他的版画使他成为意大利人最喜欢的德意志艺术大师。丢勒的风格吸引蓬托莫及其同仁,并非因为它和意大利艺术有相同之处,而是因为它透出深沉而内在的思想,透出哥特式的唯灵论和理想主义,在他们看来,这正是意大利古典艺术最缺乏的品质。“哥特式艺术”和“文艺复兴艺术”在丢勒本人的艺术中和谐相处,在风格主义艺术中却变成势不两立的敌对观念。

这种对立在空间处理上表现得最为明显。蓬托莫、罗索、贝卡富米一方面过分渲染其作品的空间效果,让某一组人物忽而闯入景深,忽而冲出景深,另一方面却否定空间,他们不仅打破了视觉的统一性和结构同构性,而且根据平面模型来构思,把纵深感和平面化趋势结合起来。文艺复兴时期的艺术和每一种活跃的、进步的、生气勃勃的文化一样,空间是其世界图景的基本范畴;在风格主义艺术中,空间失去了主导地位,但并未完全贬值——这是风格主义与多数静止和保守的、倾向出世和空灵的文化不同之处,因为后者多半放弃空间艺术,总是抽象而孤立地描绘身体,既没有纵深感,也没有任何氛围。扩张的、入世的、陶醉于经验的文化所创造的绘画则首先把身体置于一个完整的空间,然后使之逐渐成为空间的核心,最终与空间融为一体。这就是从希腊古典艺术经过公元前4世纪到希腊化时期的艺术,以及从早期文艺复兴经过巴洛克到印象主义的发展道路。中世纪早期艺术和希腊化时期的艺术,对空间和空间感不屑一顾。及至中世纪末期,空间才成为活跃生命的原则,才成为光线和整体氛围的依托。然而,越到文艺复兴,空间意识就越是沦为不折不扣的空间癖。施本格勒把文艺复兴时期的人——他称之为“浮士德式的人物”¹⁸⁷——的空间观察和空间思维视为一切有活力的文化的根本特征。金色背景和透视不只是两种不同的背景处理方式,这反映出对待现实的两种截然不同的态度。一个的出发点是人;一个的出发点是世界;一个强调人比空间重要,另一个让作为光元素和感性体验基础的空间统帅人的实体,让人物形象成为空间的一部

分。“人体进入之前,空间已经存在 / 空间先于被放置进来的人体而存在”,波波尼奥·加乌里克如是说。他的话最能代表文艺复兴时期的人们对这一问题的看法。¹⁸⁸风格主义与这两种典型的看法不同。它一方面努力突破各种空间限制,另一方面却不想放弃深度空间带来的栩栩如生的表达效果。风格主义艺术的人物形象常常有一种夸张的立体感和运动感,看着像是对非现实空间的补偿,因为风格主义的空间不再是一个相互关联的体系,它只是空间系数的简单堆砌。在蓬托莫的《约瑟兄弟从埃及返乡》(收藏于伦敦大英博物馆)或者帕米贾尼诺的《长脖子的圣母玛利亚》这类作品中,对空间问题的矛盾态度造成了离奇的艺术效果。人们很容易把这看做是艺术家的肆意妄为,但这其实是那个时代的现实感受到震撼的结果。

随着君主政权的逐渐稳定,佛罗伦萨的风格主义失去了许多玩弄技巧的游戏特征,基本上成为一种宫廷-学院派艺术;人们一方面把米开朗琪罗奉为绝对的典范,另一方面又承认固定的社会规范具有约束力。现在风格主义才从对古典艺术的反抗走向对古典艺术的依赖。这大概首先是信奉权威的观念造成的结果。这种观念不仅主宰着佛罗伦萨的宫廷社会,而且也给艺术立下清规戒律。公爵夫人艾兰诺无法摆脱她从故乡西班牙带来的观念,即喜欢冷若冰霜的高贵形象。这种观念在布龙奇诺的作品中得到最直接的体现,以塑造晶莹而恰当的艺术形式见长的布龙奇诺是天生的宫廷画家;然而,他也是典型的风格主义者,他对米开朗琪罗和艺术空间问题的态度非常复杂,他的内心充满了矛盾——有人说他用镇定自若的铠甲包裹一颗慌乱的心。¹⁸⁹帕米贾尼诺的创作环境比较宽松,所以他的“铠甲”更薄,他内心的不安表现得更明显。他比布龙奇诺更脆弱,更神经,更病态;他比那位佛罗伦萨的宫廷画家和宫廷侍臣更随便,但他照样做作,照样不自然。意大利各地都出现一种精致的宫廷艺术风格,一种超洛可可艺术,其细腻程度绝对不亚于18世纪的法国艺术,但它常常比18世纪的法国艺术更丰富,更复杂。风格主义这才具有了文艺复兴艺术从未有过的广泛的国际特征。洛可可式的精湛技巧和米开朗琪罗式的严格典范都是这种走向全欧洲的艺术风格的重要组成部分。不论这两种因素本来多么互不相干,炫技倾向在米开朗琪罗的作品——特别是《胜利者》和美第奇家庙雕像这类作品——中已经有所萌芽。

米开朗琪罗的真正继承者却并非是走向国际的“米开朗琪罗式”的风格主义,而是丁托列托。虽然丁托列托和这种国际性的艺术风格不无关系,但他基本上是袖手旁观的态度。威尼斯没有王宫,丁托列托也不像提香,去外地的宫廷服务。威尼斯共和国在他生命即将结束之际才给他一些订单。他的大主顾不是宫廷和城邦,而是兄弟会。很难说他的艺术的宗教特征主要来自客户的需求,还是他一开始

就在跟自己的思想接近的圈子里寻找客户。无论如何,在当时的意大利艺术家当中,只有他像米开朗琪罗那样深刻地表达了宗教的复兴,尽管他的表达方式有所不同。他于1575年加入圣罗科兄弟会,他的创作获得的报酬非常微薄。我们可以设想是感情因素促使他接受了这一工作。他的客户与譬如说提香的客户截然不同。他的艺术具有的思想-宗教特征即便没有受到客户的制约乃至塑造,也至少得到他们的支持。建立在宗教基础之上、多半按照行业划分的兄弟会是16世纪威尼斯的一个特别典型的现象;兄弟会会员众多,表明宗教思想深入人心,而且孔塔利尼家乡的宗教情绪比意大利多数地方的宗教情绪强烈。兄弟会成员多半来自下层,由此我们也可以理解为什么在他们这里严格的宗教思想比艺术兴趣更为重要。但兄弟会本身很有钱,完全可以用有分量、有水平的绘画来装饰其会所。在为像圣洛可兄弟会这样的会所作画的过程中,丁托列托变成了最伟大和最有代表性的反宗教改革画家。¹⁹⁰他的精神新生发生在1560年,也就是特利腾大公会议接近尾声并即将做出决议的时候。他在圣洛可兄弟会分两个阶段——1565年至1567年和1576年至1587年——创作的大型绘画,塑造了《旧约》中的英雄形象,讲述了基督的生平,美化了基督教的圣事。就主题而言,这是乔托在帕多瓦的阿伦纳小教堂创作的湿壁画之后最完整地体现基督教艺术的组画。若论它们所体现的精神,人们只有在哥特式大教堂的雕塑中才能找到以如此正统的方式来展现基督教世界的作品。米开朗琪罗和丁托列托一样,努力探索基督教奥秘,但丁托列托已经彻底洞悉了米开朗琪罗还在苦苦探索的奥秘。丁托列托不同于米开朗琪罗,《圣经》所描绘的场景,如天使报喜、圣母往见、最后的晚餐、基督被钉十字架,不单是救世主悲剧性一生的插曲,而是转化为形象的基督教信仰的奥秘。尽管他的作品吸收了文艺复兴艺术取得的所有自然主义成果,但人们依然感觉这是一种超现实的、精神化的、神赋灵感的艺术。在这里,自然和超自然、世俗思想和宗教思想平分秋色。但这种平衡只是一个发展阶段;丁托列托作品中的正统基督教观念再度消失。他晚期作品的世界观常常带有异教-神秘主义特征,充其量只能说它们反映了《旧约》而非《福音书》精神。这些作品所刻画的,是一个宇宙事件,是一部宇宙大戏,先知和圣人、基督和圣父在里面只是配角,不是主角。在《摩西击石取水图》中,《圣经》所刻画

420

421

的英雄不再是主要角色,让位于石缝儿喷水的奇迹,上帝本身也变成了一个活动的天体,一个在宇宙机器中旋转的火轮。《诱惑》和《升天》重演宇宙大戏。这出戏的历史定性和人性内涵太少,很难说它体现了严格意义上的基督教精神和《圣经》精神。在《逃往埃及》和两幅《圣母像》等作品里面,宇宙大戏变成了具有神话色彩的理想化景观,人物几乎彻底消失,背景喧宾夺主。

丁托列托真正的继承者只有格列柯。和威尼斯风格主义大师的艺术一样,格列柯的艺术基本上也产生在宫廷艺术圈之外。格列柯在意大利学习了几年,然后定居托莱多,在当时的西班牙,托莱多是第三大城市,也是教会中心¹⁹¹,其地位仅次于马德里和塞维利亚。前者是西班牙王室的所在地,后者是西班牙的交通和贸易枢纽。这位在中世纪之后最富有宗教精神的艺术家选择这座城市作故乡,这并非偶然。格列柯也多次努力去马德里的王宫谋取职位¹⁹²,他的失败说明,即便是在西班牙,宫廷文化和王室文化之间开始出现对立,宫廷所推崇的风格主义艺术模式对于格列柯这类艺术家是一种束缚。他的艺术并不否认他所使用的风格来自宫廷,但这种艺术已经超出了宫廷艺术的范围。《奥尔加斯伯爵的葬礼》按照标准的宫廷趣味描绘了一个盛大场面,在许多地方也超越了社会和人际关系。这部作品一方面无可挑剔地刻画了葬礼,另一方面又怀着最深刻、最温柔、最神秘的感情描绘了发生在尘世和天国之间的事情。格列柯和丁托列托一样,保持一段平衡之后便开始变形、反比例、随意夸张。丁托列托的画面延伸到广阔无垠的宇宙空间,格列柯的人物形象很不相称,令人费解,需要在理性和自然的氛围之外寻找答案。格列柯在其最后几部作品中运用了非常接近米开朗琪罗的那种把现实非物质化的手法。《圣母往见》和《婚礼》这类作品在他的艺术发展过程中扮演《圣母哀恸》的角色,里面的人物形象已经完全被光线吞没,变成一个无以名状的、不真实的抽象空间中的苍白、轻飘、来去匆匆的影子。

422

格列柯也没有直接的继承者;他解决现实艺术问题的方法可谓独辟蹊径。现在,普遍的法则只适合中等艺术水准,这和中世纪的情况相反,因为中世纪的统一风格也体现在当时最完美的作品当中。勃鲁盖尔的艺术间接地继承了意大利风格主义的宇宙观或者说与之相呼应,格列柯的唯灵论却是后继无人,孤掌难鸣。因为哪怕勃鲁盖尔的艺术和意大利风格主义很不相同,物我一体的感觉依然是他作品的主要思想,虽然这种思想的载体——这和譬如说丁托列托完全不同——都是寻常事物:一座山,一条峡谷,一束波浪。在丁托列托的作品中,宇宙的气息吞没了寻常事物,在勃鲁盖尔这里,宇宙内在于人们最习以为常的事物当中。勃鲁盖尔所实现的,是一种新型的象征主义,它和既往的任何一种象征形式都多少有些对立。在中世纪艺术中,作品内容越是远离经验现实,越是风格化和程式化,象征意义就越发明显;在勃鲁盖尔的作品里,母题越平常,越不起眼,象征力量就越大。中世纪的艺术品抽象而且循规蹈矩,其象征意义总是只有一种解释,风格主义以来的伟大艺术品则因为母题贴近生活而具有无数种阐释的可能性。为了理解勃鲁盖尔的绘画、莎士比亚和塞万提斯的文学作品,我们必须不断做出新的阐释。这种带有象征

423 意义的自然主义开辟了近代艺术史的新纪元,它源于风格主义的生命意识,彻底颠覆了荷马式的同构性,把意义和存在、本质和生活、上帝和世界区分开来。这些艺术家与荷马不同,没有把世界描绘成一个充满意义的世界,它是单纯的存在。他们的作品并不像中世纪的艺术品那样单单因为不同于平常的现实就变得真实,而是通过残篇和自在的无意义指向一个较完美、较富意义的总体。

初看起来,勃鲁盖尔和多数风格主义者没什么共同特征。他没有高难的作品,没有细腻的技巧,没有抽搐和痉挛,没有随意的尺寸和对立的空间观念。如果拿他晚期的农民绘画来衡量,他就是一个粗野的自然主义者,根本不属于复杂的、思想分裂的风格主义艺术范畴。实际上,勃鲁盖尔的世界观和其他风格主义者的世界观同样分裂,他的生活体验也同样缺乏朴素和自发性。说他缺乏朴素,不仅指他具有反思倾向——这么说来文艺复兴以来的每一种艺术都缺乏朴素,而且指艺术家不是对现实进行一般的描绘,而是有意识、有计划地从个人的视角来描绘并阐释世界,艺术家的全部作品都可以用“我如何看”这句话来概括。这一特征不仅是勃鲁盖尔,也是整个风格主义艺术的创新之处和显著的现代特征。勃鲁盖尔只是没有大多数风格主义者那种任性的技巧化倾向,但他照样有一种给人以刺激的个人主义,照样有首先表达自我的愿望,而且是采用一种从未有过的形式。谁都不会忘记初次接触勃鲁盖尔所留下的印象。一个没有经验的观赏者,常常需要一番训练之后才能看出其他——特别是早前的——大师的典型艺术特征;刚开始他多半要混淆不同艺术家的作品。即便是刚刚涉猎艺术的人,勃鲁盖尔的艺术特征也会给他留下不可磨灭和独一无二的印象。

424 勃鲁盖尔的绘画和风格主义艺术还有一个共同特征,那就是脱离大众。人们忽略了这一特征,同样也误解了勃鲁盖尔的艺术特征,因为人们视之为健康、朴素、粗犷的自然主义。人们称他为“农夫勃鲁盖尔”,误以为描写老百姓生活的艺术就是老百姓的艺术。事实恰恰相反。一般说来,只有那些思想和感觉都非常保守的社会阶层,只有那些对自己的社会地位心满意足的家伙,才会去艺术中寻找对自己的生活方式和社会环境的描写。处于社会下层却不甘心处于社会下层的阶层希望把他们的生活环境描绘成他们所幻想的样子,而不是他们想努力摆脱的那种状况。怀念穷日子的人,通常都是已经脱离穷日子的人。现在如此,16世纪也如此。今天的工人和小市民喜欢在电影里看富人如何过日子,他们不想看自己过的那种紧巴巴的生活;19世纪的工人剧也并非在大众剧院而是在大城市的西区大获成功。勃鲁盖尔的艺术同样是为上层,至少是为城市而非农村创作的。有证据表明,他那些刻画农民生活的作品起源于宫廷文化。¹⁹³对作为艺术表现对

象的乡村生活的兴趣最早来自宫廷。我们在15世纪初贝里大公使用的祈祷书(Gebetbücher)的日历画中就已见到用宫廷艺术风格描绘的乡村生活场景。这类插图是勃鲁盖尔的一个艺术源泉。他的另一个艺术源泉,是那些本来也是为宫廷和宫廷圈子制作的挂毯。这些挂毯所表现的,不仅有沉湎于打猎、跳舞、社交游戏的绅士太太们,也有正在劳动的农夫、劈柴人、葡萄农。¹⁹⁴这些来自乡村和自然生活的风俗画本来并不伤感并不浪漫——18世纪才觉得伤感和浪漫,而是让人感觉滑稽和怪诞。对于这些享用《圣经》插图和挂毯的人群来说,老百姓的生活、工人农民的生活显得稀罕、陌生、新鲜,并无任何亲切感人的效果。贵族们看老百姓的日常生活获得的快乐,跟他们几个世纪前阅读韵文故事所获得的快乐很相似,只不过韵文故事一开始也给下层人民提供消遣,而珍贵的《圣经》插图和壁毯只有社会的最上层来消费。购买勃鲁盖尔绘画的那些人大概也属于最富有和最有文化的阶层。1562年至1563年间,我们的艺术家在安特卫普居住一段时间后,定居在充满宫廷—贵族生活情调的布鲁塞尔。移居布鲁塞尔之后,他的艺术风格出现了决定其后期风格的巨大转变。他转而创作表现农民生活的绘画,这些画则奠定了他的艺术声誉。¹⁹⁵

425

第七节 骑士阶层遭遇的第二次挫折

骑士浪漫文学复兴之时,英雄的生活再度引起人们的强烈兴趣,骑士小说再度风靡。这一现象首先出现在15世纪的意大利和佛兰德地区,在16世纪的法国和西班牙达到顶峰。从根本上讲,这标志着专制政权的来临、市民民主制度的衰落和西方文化逐渐宫廷化。骑士的生活理想和美德观念是新兴的、部分来自下层的贵族阶级和倾向建立专制政权的君主用来装扮其意识形态的理想外衣。皇帝马克西米连被视为“最后的骑士”,他也有很多有资格获得这一称号的继承者,还自称是“基督的骑士”,他按照骑士道德的基本原则来组织其教团,虽然这一行动也符合政治现实主义的精神。骑士理想本身已不再有承载力;骑士理想与经济和社会现实的理性主义结构不协调,骑士理想在“风车”的世界行不通,这是再明显不过的事实。整整一个世纪,人们对浪迹天涯的骑士生活心驰神往,沉湎于骑士小说所描写的冒险。此后骑士阶层却遭遇了第二次挫折。这个世纪最伟大的文学家——莎士比亚和塞万提斯——无非是时代的传声筒,他们宣告了现实逐渐向人们所透露的信息:骑士阶层寿终正寝,骑士阶层塑造生活的能力已变成一种虚构。

426

新一轮的骑士崇拜在任何地方都不像在西班牙那么狂热。西班牙人抗击阿拉

伯人的战斗长达 700 年之久,信仰和荣誉的原则与统治阶级的利益和威望已经密不可分;西班牙人征服过意大利,战胜过法国,建立了广阔的殖民地,掠夺了美洲的矿产,把军人阶层英雄化可谓顺理成章。可是,当人们发现骑士理想一统天下纯属子虚乌有的时候,最崇拜骑士精神的地方也出现了最大的失望。战无不胜的西班牙征服过许多地方,掠夺了许多宝藏,但它终究败给了荷兰商贩和英国海盗的经济霸权;西班牙无法保障对其骁勇善战的英雄的供给;骄傲的西班牙贵族如果不成为骗子和流浪汉,也得变成穷光蛋。事实证明,对于要在市民社会安身立命的退伍战士而言,阅读骑士小说是最不合适的准备活动。

427 对于从骑士浪漫主义到现实主义的过渡时期而言,塞万提斯的命运极富典型意义。不了解他的生平,就不可能估价《堂吉珂德》的社会学价值。塞万提斯出生在一个自认为属于骑士贵族阶层的贫寒家庭。因为没钱,他从青年时代起就被迫去腓力二世的军队中做普通士兵,在征战意大利期间经历了各种磨难。他参加了勒班陀海湾之战并身负重伤。从意大利返回西班牙途中,他落入阿尔及尔的海盗手中,过了五年艰苦的囚徒生活,其间他多次越狱均遭失败,直到 1580 年被赎出。回到家乡,他的家人已是穷困潦倒,负债累累。塞万提斯,这位功勋卓著的战士,勒班陀战役的英雄,在他的家乡却是英雄无用武之地;他只好去做小小的税务官吏,生活没有保障,后来又无辜入狱或者是因为小小的过失入狱。他最后还目睹了西班牙军队如何崩溃,如何成为英军的手下败将。骑士的悲剧在更大的范围,在这个标准的骑士民族的命运中重演。他越来越清醒地认识到,个人和国家遭受挫折,原因都在于骑士精神不合时宜,人们在一个毫不浪漫的时代追求浪漫。如果说堂吉珂德把现实世界和他的理想脱节归咎于妖魔乱世,他无法理解事物的主观和客观秩序,那么这无非说明世界历史发生巨变之时他在蒙头大睡,正因如此他才把自己的梦幻世界当作唯一真实的世界,把现实世界当作妖魔世界。塞万提斯看出这种观念具有心安理得、刀枪不入的特征;他认识到,这种观念和现实世界井水不犯河水,而由于主人公和周围的世界毫无关系,其任何行动都注定要偏离现实。

428 可能塞万提斯一开始没有意识到自己的构思有更为深刻的涵义,他开始的确只想写一部戏拟骑士小说的作品。但他肯定很快就认识到,他所思考的问题,并不只是与他同时代的人读什么东西的问题。在他所处的时代,用戏拟笔调来描绘骑士生活已经不是什么新鲜事;浦尔契就曾拿骑士故事来开心,博亚尔多和阿里奥斯托对骑士风范也是冷嘲热讽。意大利骑士部分来自市民阶层,这里的新兴骑士阶层并没有完全把自己当回事。毫无疑问,塞万提斯对骑士阶层所持的怀疑态度与他去过意大利、去过自由主义和人文主义的故乡有关。他搞出这么一个具有世界

史意义的玩笑,应该归功于意大利文学。然而,他的作品不仅要戏仿矫揉造作、千篇一律的流行小说,批判不合时宜的骑士精神,而且还要控诉这个冷静的、祛魅的现实世界。在这个世界上,一个理想主义者只好固执己见,与世隔绝。所以,塞万提斯的创新并不在于讽刺了骑士阶层的生活态度,而在于他把两个世界——理想—浪漫世界和现实—理性世界——相对化。他的创新,在于他的世界观充满了不可调和的二元对立,在于他认识到理想不可能在现实世界中得到实现,现实世界也不可能简化为理想。

塞万提斯对骑士问题的态度完全是由风格主义生命意识的暧昧性决定的。他在脱离实际的理想主义和务实的理性思维之间摇摆,所以他对他的主人公采取一种在文学上具有划时代意义的矛盾态度。此前的文学,只有好人和坏人,只有救星和叛徒,只有圣人和亵渎神明的人。在塞万提斯这里,主人公把圣人和傻瓜集于一身。如果说幽默感就是同时看到性格二重性的能力,那么发现这种二重性格就相当于在文学中发现了幽默——在风格主义之前,这样的幽默还不曾有过。我们没见过有谁超出一般套路来分析风格主义、贡戈拉风格以及相近流派。但如果要变换套路分析风格主义,我们就必须从塞万提斯开始分析。¹⁹⁶通过他的作品,人们可以看到现实感出现摇摆,现实和非现实的界限变得模糊,他的作品也最适合让人去研究风格主义的其他基本特征,去研究悲剧和喜剧如何水乳交融,以及主人公为何具有忽而滑稽、忽而崇高的双重性格。风格主义的基本特征还包括“有意识的自我欺骗”;用各种方式暗示作品是一个虚构的世界;不断打破作品内外的界限;小说人物随便走出作品,进入读者的世界;作品第二部讲述主要人物如何有名时采用的“浪漫反讽”,譬如这些人物到达公爵府的那一段描写,桑丘·潘沙主动声明自己“是堂吉诃德的马夫,堂吉诃德也出现在故事里面”,声明自己“名叫桑丘·潘沙,只要襁褓或者书坊里没有出现狸猫换太子的事情”。主人公的固执念头,他那不由自主的行动,他的整个行为所具有的木偶特征,都属于风格主义特征;怪诞—任性的描写,随意、混乱、散漫的结构属于风格主义特征;叙事者乐此不疲地讲述新鲜花絮,发议论,节外生枝;电影式的跳跃、切换、叠化。风格主义也包括现实的和空想的风格元素的融合,包括细节的自然主义和总体构思的非现实主义的融合,包括充满理想精神的骑士小说和庸俗的流浪汉小说的结合,包括把日常对话——塞万提斯是第一个使用这类对话的小说家¹⁹⁷——与观念主义造作的韵律和花哨的比喻的结合。风格主义的一个典型特征,还在于仿佛把作品的成长过程呈现在读者眼前,像桑丘·潘沙这么重要、似乎不可或缺的人物纯粹是后来才添上的,所以——有人这么说¹⁹⁸——塞万提斯根本就理解不了这个人物。最后,风格主义特征还包括作

429

430

品质量参差不齐。《堂吉珂德》有的地方精雕细琢,有些地方又写得粗枝大叶,所以有人说《堂吉珂德》是所有文学杰作中写得最散漫的一部作品。¹⁹⁹这话说对了一半,因为莎士比亚的作品同样可以获得这一称号。

塞万提斯和莎士比亚几乎属于同一代人;他们虽非同年生,但却同年死。两位文学家的世界观和艺术意志有诸多共同点,但二者最为接近的,是对骑士精神的态度,他们一致认为骑士精神不合时宜,行将就木。骑士理想是一个如此复杂的现象,所以不难预料他们虽然对骑士理想的认识相同,他们的感情却很不一样。戏剧家莎士比亚对骑士理想的看法要比小说家塞万提斯的看法正面;但是,由于莎
431 比亚生活在社会更发达的英国,他对骑士阶层的否定则比塞万提斯来得更彻底,这位出身骑士阶层又戎马倥偬的西班牙人不可能像他那么开放。戏剧家即便是为了艺术的缘故也得提高其主角的社会地位:戏剧的主角必须是国王、将军、大臣,只有这样才能拉大和其他人的距离。他们必须从高处坠落,以保证其命运突变产生强烈的效果。

在都铎王朝统治期间,英国王室发展成为专制政权。玫瑰战争结束时,高等贵族几乎被完全消灭,但低等的乡村贵族、占有土地的自由农、城市市民阶级都渴望和平和秩序,任何一个能够防止国家重新堕入无政府状态的强权政府他们都表示欢迎。就在伊丽莎白登基之前,这个国家又一次遭受了内战之苦;教派对立似乎比过去的任何时候都尖锐,国库亏空,政治形势动荡不安。女王成功地解除或者避开了危险,这就足以使她得到广泛的拥戴。对于富有的特权阶层而言,她的政府是阻挡来自下层的危险革命运动的牢固壁垒。面对王室扩大自身权力,中间阶层则因为在阶级斗争中得到王室的支持而选择了沉默。伊丽莎白采取各种措施促进资本主义经济的发展;她和当时的大多数君主一样,老是缺钱,她直接投资德雷克和雷利的探险事业。私人企业得到前所未有的保护;他们的利益不仅得到管理部门,而且得到立法机关的关照。²⁰⁰盈利经济持续发展,整个国家呈现出经济繁荣的气象。
432 能够动用的资金,全都用来投机。富裕的市民阶级和占有土地或者创办工业的贵族阶级成为新的统治阶级。王室和他们结盟,表明社会稳定。我们当然不能过高估计这些阶层的政治和文化影响力。宫廷是公共生活的中心,宫廷里面最有发言权的依然是旧式贵族。只要无损失无危险,宫廷总是照顾宫廷贵族,忽略市民和乡村贵族。不过,宫廷中已有部分成员是在都铎王朝才被封为贵族,顺着财富的阶梯爬上来。现在人数很少的旧式上层贵族后裔和乡村骑士都很乐意跟富裕而保守的市民联姻,跟他们进行经济合作。和欧洲其他地方的情况一样,英国也是一方面通过市民子女嫁入或者入赘贵族家庭,另一方面通过把世袭贵族的年轻后代安排到

市民职业而实现了社会的平均化。由于第二种情况居多,英国的主要潮流是贵族的市民化,这和法国的情况相反,法国的典型现象是市民阶级上升到贵族阶层。在英国,就上层市民和中等乡村贵族与王室的关系而言,有一个因素至关重要,即王室在国家经历了几百年的内乱之后重新恢复了秩序,并且愿意保证有产阶级的安全。由于雇主阶级越来越清楚地意识到,最大的危险莫过于政府的软弱和社会等级的动摇,秩序原则、维护权威和保障安全的思想便成为市民阶级世界观的基础。“如果社会等级发生动摇,整个的社会体系就会出问题”(《特洛伊罗斯与克瑞西达》第一幕第三场)——这就是他们的社会哲学的核心。莎士比亚和他那个时代的人一样,拥护王室的首要原因是害怕社会混乱。他们随时都担心出现无政府状态;宇宙秩序和在他们看来始终面临瓦解危险的宇宙秩序构成了他们思考和创作的核心。²⁰¹他们把社会混乱等同于为破坏宇宙和谐,把天体运动产生的美妙乐声解释为和平天使在平叛之后唱出的胜利凯歌。

433

莎士比亚看世界,用的是一种衣食无忧的、思想总体上很开放的、具有怀疑倾向的、在某些方面不抱幻想的市民的眼光。他表达了一些植根于——今天我们会说——人权思想的政治观点,对政治专权和压迫民众表示谴责,但他同时也谴责被他称为贱民的无知狂妄的各种现象,市民阶级的恐惧使他把“秩序”原则置于一切人道考虑之上。保守的批评家一致认为莎士比亚蔑视下层、仇恨“乌合之众”。想把莎士比亚划入其阵营的社会主义者则把蔑视说和仇恨说视为无稽之谈,认为根本就不能期望一个生活在16世纪的作家支持今天我们所说的无产阶级,况且当时还没有出现我们所说的无产阶级。²⁰²托尔斯泰和萧伯纳在莎士比亚的政治观和他剧本中的贵族主角——特别是科里奥拉努斯——的政治观之间画上了等号,他们的理由并不令人信服,尽管莎士比亚乐于让笔下人物谩骂下层人这一事实耐人寻味,但是我们也不能忘记在伊丽莎白时代戏剧舞台上如何谩骂成风。莎士比亚当然并不赞同科里奥拉努斯的成见,但是这位罗马贵族令人遗憾的偏执并不妨碍他欣赏“这条汉子”。莎士比亚居高临下地看待大众,这是一种——正如柯尔律治所说——既蔑视又略带友善的态度。总的说来,他的态度与人文主义者相同,他也真心实意地重复后者有关民众“没文化”、“政治上不成熟”、“反复无常”的说法。然而,一开始就接近人文主义的英国贵族阶级比资产阶级对民众有更多的理解和善意,因为无产阶级提出的经济要求对资产阶级产生了更为直接的威胁,而且莎士比亚的同行中最接近贵族阶级的鲍蒙特和弗莱彻所塑造的民众形象就比多数戏剧家塑造的民众形象更正面²⁰³,如果考虑到这些情况,人们马上就会明白,莎士比亚对民众持保留态度并非只是因为文化差别。然而,不论大众的文化和道德水准在莎

434

士比亚眼里有多高或者有多低,也不管他对“臭烘烘的”、“听话的”民众有多少好感或者反感,如果把他描绘成反动派的工具,那也是一种过于简单的做法。就像研究巴尔扎克一样,马克思和恩格斯在研究莎士比亚的时候也看到其思想主流。两位文豪的基本观念虽然保守,但他们都是进步力量的先驱,因为在同时代的人全都高枕无忧之时,他们却认识到自己所处的社会充满危机和不稳定。不论莎士比亚对王室、对资产阶级和无产阶级有何看法,他在民族崛起、经济繁荣、他个人也受益的情况下表达出充满悲剧色彩的世界观和最深沉的悲观主义。这足以说明他具有社会责任感,他深信现实里所发生的一切并非全部正常。他肯定不是颠覆者,也不是斗士,但他属于通过其健康的理性主义来阻止封建贵族创新崛起的阵营,就像巴尔扎克因为揭露资产阶级的内心世界而不由自主地、无意识地成为现代社会主义的铺路人。

435 在莎士比亚的国王剧中可以清楚地看到,无论在王室与市民和中间阶层还是与上层贵族的斗争中,他从不站在狂妄和凶暴的反叛者一边。他的利益和好恶使他成为那些包括市民阶级和开明的市民化贵族在内的比旧式封建贵族思想进步的阶层的盟友。安东尼和泰门,富有、高贵、慷慨、彬彬有礼而且气宇轩昂的商人大概最符合他对人的理想。不过,虽然莎士比亚对贵族气质颇有好感,但是,每当健全的理智、公正、真情实感这类市民美德与非理性的骑士浪漫思想,与迷信和神秘主义的暧昧动机发生冲突时,他总是支持前者。考黛丽亚是贵族美德的最佳体现。²⁰⁴ 不论作为戏剧家的莎士比亚如何懂得欣赏骑士阶层的装饰价值,他也不可能喜欢他们极端的享乐主义、盲目的英雄崇拜和狂放不羁的个人主义。约翰·福斯塔夫爵士、托比·培尔契爵士、安德鲁·艾古契克爵士是无耻的寄生虫;阿喀琉斯、埃阿斯、霍茨波是虚荣的、爱说大话的好斗者;珀西、葛兰道厄、摩提默是自私透顶的家伙;李尔王是封建暴君,他的国家把充满英雄-骑士的道德原则奉为圭臬,排斥温柔、含蓄、谦虚。

有人以为可以用福斯塔夫这一形象全面概括莎士比亚对骑士阶层的看法。但福斯塔夫只是莎士比亚塑造的一类骑士,属于那种在经济发展过程中丧失根基、在市民化过程中丧失道德的骑士,他变成了机会主义者和犬儒主义者,却还想维持无私而勇敢的理性主义者的形象。他把堂吉诃德和桑丘·潘沙的特征集于一身,但是他与塞万提斯小说的主人公相反,他只是一幅漫画。在莎士比亚作品中,布鲁图斯、哈姆莱特、泰门,尤其是特洛伊罗斯属于比较纯粹的堂吉诃德式人物。²⁰⁵ 他们和堂吉诃德的共同特征,是脱离生活的理想主义,是天真和轻信他人的性格;在疯狂中突然醒悟,真相大白之后悲恸欲绝,这才是莎士比亚给他们打上的烙印。

莎士比亚对骑士阶层的态度很复杂,而且并非一成不变。他在历史剧中还幸灾乐祸地描写骑士阶层的没落,后来却把这种没落变成了理想主义的悲剧——这不是因为他更加理解骑士精神,而是因为奉行马基雅维利主义,“毫无骑士风度”的现实世界让他感觉很陌生。人们已经看到信奉马基雅维利主义所造成的恶果。马洛被马基雅维利的思想所吸引,青年莎士比亚,创作《理查三世》时的莎士比亚显然比老年莎士比亚更欣赏马基雅维利主义,因为后来马基雅维利主义对莎士比亚、对整个时代的人都变成了一场噩梦。不考虑莎士比亚所经历的不同发展阶段,就不可能勾勒出莎士比亚对他的时代的社会和政治问题的看法。尤其在世纪之交,当他在艺术上业已炉火纯青并且成就斐然的时候,他的世界观经历了一次重大转折,这一转折使他对社会局势的判断、对不同社会阶层的感情都发生了根本转变。他曾经对现状非常满意,对未来非常乐观,后来他却动摇了。尽管他仍然信奉秩序原则,仍然重视社会稳定并反对封建-骑士理想,但他似乎对马基雅维利式的君主政权和贪得无厌的经济活动丧失了信心。有人把莎士比亚的悲观主义转变与其保护人南安普顿伯爵也卷入其中的埃塞克斯伯爵的悲剧联系起来,并指出,当时发生的其他一些不愉快的事情也可能促成了他的转变,如伊丽莎白和玛丽·斯图亚特势不两立,清教徒遭受迫害,英国逐渐成为警察国家,相对开明的伊丽莎白政府的终结,詹姆士一世建立新的专制政权,王室和具有清教徒思想的中间阶层的矛盾激化。²⁰⁶不管怎么说,他所经历的危机完全打破了他的内心平衡,改变了他的道德观,最说明问题的,便是从此以后他的同情对象更多的是那些在公众生活中的失败者,而非幸运者和成功者。他特别同情布鲁图斯这个政治外行和倒霉蛋。²⁰⁷如此重大的观念转变,很难用情绪变化、用单纯的个人经历或者对原有观点的纯粹理性修正来解释。莎士比亚的悲观主义超出了个人范围,具有历史悲剧的特征。

437

莎士比亚对剧院观众的态度与他对社会的一般性看法相吻合;我们通过这个具体事例要比用抽象的一般性讨论更能说明他的情感变化。我们可以根据他在观众中间特别加以照顾的社会阶层和他向这些阶层做出的让步,把他的文学生涯划分为泾渭分明的几个阶段。创作诗歌《维纳斯和阿多尼斯》及《鲁克丽丝受辱记》的时候,他是一个完全符合时髦的人文主义品位、为宫廷贵族创作的诗人,他为确立自己的名声而选用叙事形式,他按照宫廷的思维,把戏剧看做二等文学体裁。现在抒情诗和叙事诗在有修养的宫廷圈子受到青睐,相比之下,面向大众的戏剧便成为一种比较粗俗的表达方式。玫瑰战争结束后,当英国贵族效法他们的法国和意大利同类,开始参与文学活动的时候,英国宫廷就和其他国家的宫廷一样,成为文学生活的中心。英国文艺复兴时期的文学属于宫廷文学和业余文学。这和中世纪

438

的情况相反,当时的文学只有部分来自宫廷,创作的主力还是职业文人。怀亚特、萨里、西德尼都是来自贵族阶层的业余文人,但当时大多数职业文人在思想上也受到文化贵族的影响。论出身,我们知道马洛是鞋匠之子,皮尔是银匠之子,德克的父亲是裁缝,本·琼森一开始子承父业,做过泥瓦匠。不过,来自下层的作家还是比较少,大多数作家来自官吏和富商阶层。²⁰⁸没有一个时代的文学的起源和发展方向像伊丽莎白时代的文学那样受到阶级的制约,因为伊丽莎白时代文学的主要目标在于培养真正的贵族,文学的服务对象也是对这个目标感兴趣的社会圈子。在老贵族多半已经消亡、新贵族刚刚才脱离市民阶层的时候,人们竟如此重视贵族出身和贵族风度,有人感到很纳闷儿;²⁰⁹但是我们都知,恰恰是新贵需要在同类面前显示体面。在伊丽莎白时代,文学修养属于一个贵族的身份标志。文学成为时髦,讨论诗和文学问题能够显出高雅。人们把时髦文学中的造作语言用于日常交谈;连女王说话也转来转去,不这么说话,便如同不会法语,将被视为没有教养。²¹⁰文学变成了社交游戏。贵族们纷纷舞文弄墨,他们的抒情诗、叙事诗、不计其数的十四行诗和歌曲以手稿形式在社会上流传;他们拒绝印刷,也是为了强调自己并非职业文人,不会去兜售自己的作品。他们希望一开始就把自己的影响局限在小范围内。

在贵族圈子里,即便是职业文人,抒情诗人或者叙事诗人的地位也比剧作家的地位高;他更容易找到恩主,更容易得到慷慨资助。尽管如此,剧作家的物质生活比诗人的物质生活更有保障,因为前者是为受到各阶层欢迎的公众剧院写作,后者靠的是个人资助。剧本的稿酬很低——莎士比亚的财富并非来自稿酬,而是来自他所持有的剧院股份,因为有持续的需求,写剧本让剧作家有一笔稳定的收入。所以当时所有的作家都给剧院写过东西;他们都去剧院碰运气,尽管他们也经常为此感到内疚。由于伊丽莎白时代的戏剧部分起源于宫廷生活或者大户人家的准宫廷生活,这一现象便愈发奇怪。周游各地和定居伦敦的演员都在这些人家中做过小丑。中世纪末期,大户人家都有——长期或者临时雇用的——私家演员,这和他们当初雇用江湖艺人是一回事;戏子和江湖艺人本来是一家。他们在节庆(尤其是圣诞节)和家庭办喜事(特别是婚礼)的时候上演多半是专门为这些活动撰写的剧本。他们身着号衣,佩戴主人的家族徽章,跟其他扈从和仆人的打扮一模一样。即便在昔日的江湖艺人和私家戏子组成独立的戏班子后,他们仍然在形式上保留了这种雇佣关系。昔日的主人给他们提供保护,以免他们受到市政机构的刁难,并且保证他们有一笔额外收入。他们的保护人付给他们一点点年薪,家里办事需要演戏的时候再随时用额外的酬金把他们叫回来。²¹¹这些为大户人家和宫廷服务的演

员便是中世纪的江湖艺人和戏子到近代职业演员之间的过渡人物。古老的贵族世家衰亡了,大户人家破败了,戏子们必须自谋出路;然而,推动建立正规剧团的决定性因素却是都铎王朝时期宫廷生活和文化生活的快速发展和集中化。²¹²

伊丽莎白时代就出现了争抢赞助人(Gönnner)^①的现象。把书敬献给谁,献词给什么价,这都成为随机交易,不需要任何的忠诚或者由衷的敬意作为前提。作家们你追我赶,极尽吹捧之能事,其吹捧对象常常都是素不相识的人;赞助者则是愈来愈狭隘,愈来愈小气。艺术赞助人对赞助对象那种传统的家长关系逐渐瓦解。²¹³在这种形势下,莎士比亚也借机转向戏剧创作。很难说他的动机是什么,是为了生活更有保障,还是因为剧院的地位有所提高,或者说他的兴趣和感情从狭窄的贵族圈子转移到广大的阶层?也许是这几种动机共同促成了他的决定。转向戏剧创作之后,莎士比亚的艺术发展也进入了第二个阶段。他现在的作品与其早期作品不同,不再模仿古典风格,也不再刻意追求田园情调,但仍然向上层的趣味看齐。他的创作一部分是辉煌的编年史和美化君主制思想的高水准历史剧,一部分是轻松的、大胆泼辣的浪漫喜剧。这些作品充满乐观精神和生活乐趣,毫不理会日常的烦恼,沉浸在一个纯粹虚构的世界。世纪之交,莎士比亚的创作进入了以悲剧创作为特征的第三阶段。我们的诗人抛弃了上层社会所钟爱的尤弗伊斯风格和骑士传奇的游戏风格;但他似乎与中间阶层也拉开了距离。他创作这些伟大的悲剧,不是为了一个特别的阶层,而是为了伦敦各剧场的形形色色的观众。过去那种轻松的笔调彻底消失;这个时期的所谓的喜剧也充满忧伤。然后我们的诗人进入他最后一个创作时期;此时他充满了沮丧,也恢复了平静,他再次创作取材传奇故事的悲喜剧。莎士比亚离市民阶级越来越远,因为具有清教徒倾向的市民阶级变得越来越目光短浅,心胸狭隘。市政和教会当局对剧院发起越来越猛烈的攻击;演员和剧作家不得不重新去宫廷和贵族圈子里寻找资助人和保护人,不得不重新将就他们的口味。鲍蒙特和弗莱彻代表了文学主潮;莎士比亚或多或少也跟随潮流。他又写了一些采用浪漫-童话题材、在许多地方使人联想到在宫廷上演的歌舞剧(Ausstattungsstücke)和假面舞剧(Maskenspiele)的剧本。莎士比亚在去世前五年,在事业如日中天的时候,退出了戏剧界,不再写剧本。这位创造出古往今来最伟大剧作的作家是何人?他是一个炮制畅销剧本、在保证自己和家人衣食无忧之后便停止写作的幸运儿,还是一个觉得找不到值得为之写作的观众便停止写作的性情中人?

441

442

① 又译“恩主”。——译者注。

443 不管这个问题的答案是什么,也不管人们把莎士比亚退出戏剧界归咎于他心满意足还是心生厌恶,有一点是肯定的,在他戏剧生涯的大多数时间里,他对观众采取的是一种积极的态度,尽管他在不同的时期青睐过不同的阶层,他最终跟任何一个阶层都无法完全认同。无论如何,莎士比亚即便不是戏剧史上唯一的,也是第一个面向来自各阶层广大的观众并且广受欢迎的大作家。希腊悲剧是一种过于复杂的现象,古希腊人观看悲剧的动机又各不相同,所以我们很难判断其审美效果;宗教和政治因素在希腊悲剧的接受中起的作用至少和艺术元素同等重要;由于能够进入希腊剧场的都是全权公民,所以那里的观众比伊丽莎白时期的剧场观众整齐;况且,希腊悲剧总是在屈指可数的节庆日子上演,它们对广大民众的吸引力从未受到考验。中世纪戏剧上演的外部环境和伊丽莎白时期很相似,但中世纪戏剧没有真正的力作,所以,广受欢迎的中世纪戏剧也并不像莎士比亚戏剧那样构成一个艺术社会学问题。莎士比亚成为社会学问题,并不只是因为他是那个时代最伟大也是最受欢迎的戏剧家,我们最喜欢的莎士比亚剧本在莎士比亚时代就广受欢迎。²¹⁴问题的根本,在于广大的戏剧观众在当时做出的判断比文化人和行家的判断正确。1598年前后,莎士比亚的文学声望达到顶峰,然后又从他在艺术上臻于成熟那一刻起开始下降;观众对他的忠诚却是一如既往,使他很早就获得的那种无人媲美的地位得以巩固。

为了反驳莎士比亚的戏剧是大众戏剧这一论断,有人指出当时的剧院只能容纳少量观众。²¹⁵但是剧场容量小并不能改变观众来自伦敦各个社会阶层这一事实,何况当时天天有演出,剧场容量问题也由此得到缓解。虽然持站票看戏的人在剧场中不占绝对优势,但是他们毕竟人在剧场,他们的存在绝对不能被抹杀,况且他们人数较多。若按人口百分比算,观众中间上层人士占优,但占城市人口的绝大多数、看戏不多的工人阶级仍然在剧场中占据人数优势。这一情况也可以从票价进行推断,因为当时的票价主要是根据他们的支付能力制订的。²¹⁶莎士比亚所面对的,是一个在经济实力、社会地位、文化修养方面都迥然有别的观众群体;这中间有小酒馆的客人,有文化修养很高的上层人士,还有文化水平不是很高、但也并非毫无修养的中间阶层。莎士比亚的观众即便不是伊丽莎白时期在伦敦各剧院看巡回剧团(wandernde Mimenbühnen)演出的观众,也可以视为大众剧院的观众,而且是浪漫派所理解的广义的大众剧院的观众。

444 莎剧雅俗共赏,原因何在?是因为观众产生了内在共鸣,或者纯粹因为误解?莎剧的观众似乎并不只是喜欢强烈的舞台效果、野蛮而血腥的动作、粗野的玩笑、慷慨激昂的台词,他们似乎也很欣赏剧中的微言大义,否则这些东西不会占那么大

的比重。站着看戏的那些人也许只会看热闹而不会看门道,天真的戏迷大概就是这样。但这都是些无聊而且找不到答案的问题。同样,下面一个问题也没有什么意思:莎士比亚是心安理得地还是带着反感去采用那些似乎有意迎合那些没有水平的观众的艺术手段?不同社会阶层的观众的文化差别再大,也不可能让剧作家认为没文化的观众才欣赏打斗和插科打诨。莎士比亚经常令人不解地对站席恶语相加;毫无疑问,这里面有做作的成分,可能也是有意讨好观众席里的上等人。²¹⁷“公共剧院”和“私人剧院”的差别也没有人们过去认为的那么大;《哈姆莱特》的演出在“公共剧院”和“私人剧院”同样成功,这两种剧院对古典的艺术规则都是一样地置之不理。²¹⁸在讨论莎士比亚的时候,我们也不能犯过去的文学批评经常犯的一个错误,即把我们所理解的艺术良心跟莎士比亚所处的剧院环境尖锐地对立起来。²¹⁹莎士比亚写剧本,不是为了捕捉某种体验或者解决某个问题;在他这里,并非先有主题,然后寻找形式,再考虑如何演出。他写作的主要动力是外来需求,他总是努力满足这种需求。他写剧本,是因为他的剧院需要剧本。另一方面,尽管莎士比亚的剧本和生机勃勃的剧场演出密切相关,我们也不能过分确信莎士比亚专为剧场演出写剧本这一说法。尽管他的剧本首先是为大众剧院创作的,但这是人文主义时代的大众剧院,生活在这个时代的人都嗜好读书。已经有人指出,莎士比亚时代的剧院的演出时间通常为两个半小时,他的大多数剧本都太长,不可能不做任何删节就上演。(演出删节的是最有文学价值的东西吗?)莎士比亚的剧本写得这么长,道理很简单:写作的时候他不仅考虑到演出,而且想到要出书。²²⁰所以,我们既不能拿匠人式写作和面向大众来解释莎士比亚的伟大,也不能把莎士比亚剧本中一切平庸、乏味、粗糙的东西都视为对剧场观众妥协的结果。

445

无论莎士比亚还是其他艺术家,人们都很少从社会学的角度来阐释其伟大。但人们必须对莎士比亚时代存在容纳截然不同的社会阶层并且让不同的社会阶层欣赏同一部作品的大众剧院这一事实做出解释。莎士比亚和当时大多数戏剧家一样,对宗教问题漠不关心。他的观众也谈不上什么社会集体意识。民族意识尚处萌芽状态,还没有在文化领域产生影响。联结剧院里的不同的社会阶层的纽带,只可能是生机勃勃的社会生活。这种活力打破了阶级界限,即便无法消除客观差别,它也能让思维主体在不同阶级之间穿梭。在伊丽莎白时期的英国,阶级界限不像其他西方国家那么截然分明;尤其是文化差别就没有譬如说文艺复兴时期的意大利那么大,人文主义在意大利各社会阶层之间划出的界限要比在经济和社会结构比较相似、但“更加年轻”的英国更明显,意大利也不可能出现在普及性方面可以跟英国剧院媲美的文化设施。英国剧院是举世无双的社会平均化的产物。拿伊丽

446

莎白时期的英国剧场和今天的电影院进行类比常常显得很夸张,但很有启发意义。人们去电影院,为的是看电影;不管有文化没文化,大家都知道看电影是怎么回事,知道自己会从中得到什么。今天人们进剧场却不是这种情况。但伊丽莎白时期的英国人看戏就跟我们今天看电影一样,对于演出的期待基本相同,不管他们的文化需求差别有多大。不同的社会阶层,追求娱乐和情感体验的愿望却是一致的。这一相同的标准即便没有创造莎士比亚的艺术,也使之成为可能,即便没有决定莎士比亚的艺术质量,也决定了他的艺术特色。

447 伊丽莎白时代的政治和社会结构不仅决定了莎士比亚戏剧的内容和倾向,而且决定了莎剧的形式。莎剧的形式来自对现实政策的基本体验,来自一种体会,即纯粹的、毫不走样也毫不妥协的思想在这个世界上无法实现,在现实世界中必须牺牲思想的纯洁性,否则思想在现实世界中不会产生任何影响。当然,理念世界和现象世界的二元论并非现在才被人们发现,中世纪甚至古希腊都有这种二元对立的体验。《荷马史诗》里面不存在这种对立,其实希腊悲剧也还没有描写这两个世界的冲突。相反,希腊悲剧所描写的,无非是凡人因为神的干预而陷入的困境。这里出现悲剧冲突,并非因为主人公对彼岸充满渴望,而且悲剧冲突也没有使他更加接近理念世界或者更加深刻地感受理念世界。柏拉图深知现实和理念对立,他把这一对立作为其哲学体系的基本原则,但是二者在他这里依然是井水不犯河水。这位具有贵族观念的理想主义者对现实采取袖手旁观的态度,把他的理念安置在遥不可及的地方。对于此岸和彼岸、肉体和精神、残缺的存在和完美的存在的对立,中世纪的感受之深,可谓空前绝后。但是这种意识并没有在中世纪的人身上引发悲剧冲突。圣人全都弃绝尘世;他们并不企图在尘世中实现神性,他们只是为即将在上帝的怀抱中生活做准备。根据教会的理论,尘世的任务并非把自己提升到彼岸,而是充当上帝的脚凳。对于中世纪而言,人与神有远近之分,但是没有冲突。依照中世纪的世界观,如果有一种道德立场想为神性观念的对立面辩护并且让尘世的声音压倒天国的声音,那就是荒谬透顶的事情。这一背景有助于我们理解为什么中世纪没有悲剧,为什么古希腊悲剧也和我们所理解的那种具有悲惨结局的戏剧有着根本的不同。奉行政治现实主义的时代才发现了符合我们观念的悲剧,并且把戏剧冲突从情节转移到悲剧主角的心灵;因为只有当人们能够理解如果采取现实主义的、以当下世界为转移的行动将遭遇什么麻烦的时候,人们才会赋予那种虽然违背理想但是符合现实的立场某种道德价值。

448 中世纪末期的道德剧是从没有悲剧性和戏剧性的中世纪神秘剧(Mysterien)到近代悲剧的桥梁。道德剧第一次表现了内心冲突,这种冲突在伊丽莎白时代的戏

剧中演变为悲剧性的良心冲突。²²¹为了描写这种心灵冲突,莎士比亚和他的同代人又增添了一些母题,如冲突不可避免,冲突不可调和,被毁灭的英雄获得道德胜利。只有接受了现代命运观才有这样的道德胜利,现代和古希腊命运观的区别,首先在于现代悲剧英雄肯定自己的命运,把自身命运当作有意义关联(sinnhaft)的命运接受下来。命运得到肯定,才会成为现代意义上的悲剧。可以看出,这种悲剧观和新教的宿命论如出一辙;二者之间即便不存在直接的依赖关系,它们在思想发展史上也形成呼应,我们由此可以看出宗教改革和现代悲剧一同诞生并非偶然。

文艺复兴和风格主义时期,在欧洲的文明国家存在三个或多或少独立的剧种:一是宗教剧,除了西班牙,这一剧种在各地都接近寿终正寝;二是学者剧,这一剧种随着人文主义传播到各地,但从未受到广泛欢迎;三是大众剧,该剧种产生了不同的、介于艺术喜剧和莎士比亚戏剧之间的、跟文学若即若离的形式,但从未彻底失去和中世纪戏剧的联系。人文主义者创造的戏剧带来三项重要革新:第一,把基本上由歌舞剧和哑剧构成的中世纪戏剧变成了语言艺术作品;第二,把舞台和观众席隔开,以加强艺术错觉;第三,从时间和空间两个方面压缩情节,就是说,用精炼的
449
文艺复兴戏剧代替漫无边际的中世纪叙事。²²²莎士比亚吸收了这第一项革新,但他多少保留了让舞台和观众席融为一体的中世纪传统,保留了宗教剧的漫长叙事和情节的动作特征。他在这方面不如人文主义剧作家先进。他在近代戏剧文学中其实也后继无人。至少从形式上看,不仅古典悲剧以及18世纪的市民戏剧和德国古典文学戏剧,就连从斯科里布和小仲马到易卜生和萧伯纳的自然主义戏剧也更接近人文主义戏剧而非结构松散、缺少舞台幻觉的莎士比亚戏剧。直到电影出现,莎剧的形式才得到传承。当然,电影也只保留了莎剧的一部分形式原则,主要是叠加结构(additive Komposition),不连贯的情节,场景与场景之间的突兀组接,自由地、花样翻新地处理时间和空间……电影和戏剧一样不可能放弃场景的幻觉效果,或者说电影更不可能。中世纪-民间戏剧传统在莎士比亚和与他同时代的人那里还保持着生命力,后来却毁在人文主义、风格主义和巴洛克剧作家手里。在后世的剧作家那里,这一传统至多是一丝苍白的回忆;很明显,电影中使人联想到这一传统的因素与莎士比亚没有任何思想渊源。它们来自一种能够克服困难的技巧,当初莎剧则是用天真或者粗鲁的方式克服困难的。

莎士比亚最大的艺术特色,是一方面继承了戏剧的民间传统,一方面又避开了通向“市民戏剧”的发展方向。他和那个时代的大多数剧作家背道而驰,他的剧本既没有安排典型的市民形象做主角,也没有感伤和说教倾向。我们在马洛的剧本里就已碰到像高利贷者巴拉巴斯和浮士德博士这样的主要角色,在人文主义者的
450

学者剧里面,他们最多当配角。莎士比亚塑造的主角,即便来自市民阶层,也总是一副贵族派头,所以从社会发展的角度看,莎士比亚比马洛后退了一步。和莎士比亚同时代的年轻剧作家中间已经有人——如托马斯·海伍德和托马斯·德克——把整个剧情安排在中间阶层的世界里面,并表达了市民阶级的生活体验。他们把商人和匠人选做主角,描写家庭生活和家庭习俗,并努力制造戏剧冲突效果,从中获得道德启示。他们还喜欢耸人听闻的题材和非同寻常的社会环境,如疯人院和妓院。海伍德的剧本《为善意所杀的妇女》是说明当时“市民阶级”如何处理爱情悲剧的经典实例。该剧的主角虽然是贵族,他对自己的不幸的婚姻做出的反应却不像英雄,也不像骑士。这是一出问题剧,探讨的是在当时似乎非常迫切的通奸问题,就像福特的《可惜她是妓女》探讨人们爱看的乱伦问题和米德尔顿的《傻子》探讨犯罪心理一样。由匿名作者创作、引起轰动的《法弗舍姆的阿尔丁》更是典型的关注犯罪题材的“市民剧”。对于小心翼翼维护秩序原则的市民而言,犯罪就是最大的混乱。在莎士比亚剧本里,坏事和罪孽并不具有这种犯罪特征;莎剧中的罪犯都是一些自然现象。如果把他们放到海伍德、德克、米德尔顿和福特的市民剧里面,他们会憋死。莎士比亚艺术的基本特征完全是自然主义的。他不仅忽略了古典艺术的统一原则、经济原则和秩序原则,而且不断把主题扩大化、复杂化。尤其具有自然主义特征的,是莎士比亚的性格刻画,是莎剧人物的复杂心理,是莎士比亚塑造的那些没有超凡脱俗、而是充满矛盾和弱点的英雄形象。让我们看看他所塑造的人物:李尔王又老又蠢,奥赛罗是一个天真的大孩子,科利奥兰是一个任性的、胸怀大志的学童,哈姆莱特性格懦弱,还有哮喘和肥胖的毛病,恺撒不仅是癫痫病人和半个聋子,而且迷信、虚荣、前后不一,容易受他人影响,可他仍然有一种令人折服的伟人气概。莎士比亚还通过细节真实的细腻笔调加强其性格刻画的自然主义特征,譬如:亨利王子打仗之后要啤酒喝,科利奥兰抹去额上的汗水,特洛伊罗斯和克瑞西达初次做爱之后提醒克瑞西达清晨别招风:“你会感冒,会传染我。^①”

莎士比亚作品的自然主义明显有其局限。在他这里,个性与成规、细腻手法与简单和天真的笔法、精雕细琢与粗制滥造总是混在一起。他借用现成的艺术手段,有时是故意的、目标明确的,多数时候却是不加批判、不过脑子的。传统的莎士比亚研究最严重的认识偏差,在于把这位诗人的所有表达手段都视为深思熟虑、字斟句酌、追求艺术效果的结果,在于企图用心理动机来解释人物形象的塑造,而实际

① 原文为英语: You will catch cold and curse me. ——译者注。

上这些人物都是原封不动从现实中搬来的,因为在莎士比亚所参考的文献中就有这些人物形象,或者说莎士比亚选择这些形象,是因为这是解决他认为不值得去长时间研究的问题的最简单、最省事、最快捷的办法。²²³ 莎士比亚反复使用传统文学作品中的固定人物类型,这充分反映出他的心理刻画所具有的传统特征。他在早期喜剧中保留了古希腊喜剧和拟剧的固定类型。众所周知,就连哈姆莱特这种看似很原创、很复杂的人物形象也是一种固定类型即“忧郁者”。这种人物在莎士比亚时代非常时髦,在当时的文学作品中比比皆是。即便撇开这点不谈,莎士比亚作品的心理自然主义也有局限。人物性格刻画不完整、不统一,性格发展过程中莫名其妙地出现转变和矛盾;剧中人物在独白和旁白中进行自我描述和自我阐释,胡乱评论自己和自己的对手,发一些只能做字面理解的议论,说一大堆无关紧要的、跟说话人的性格毫无关系的话。作者心不在焉,有时还忘记究竟是谁在讲话,是格劳斯特还是李尔王,有时甚至不清楚讲话的人是泰门还是李尔王,剧中人物经常说一些纯粹为了抒情、为了烘托气氛或者为了悦耳动听的话;作者常常借人物之口亲自发话——这些做法全都有悖于新的心理学规则。这种心理学的第一位大师恰恰就是莎士比亚本人。莎士比亚的粗枝大叶并不妨碍他具有敏锐而深刻的心理洞察力。他塑造的人物——这也是他和巴尔扎克的共同特征——都有一种不可抗拒的内在真实,都有一个如此坚如磐石的人性内核,即使形象严重变形,他们也不会中断生命,不会停止呼吸。但若论违背心理真实,恐怕没有什么错误是伊丽莎白时期其他剧作家都不可避免、而唯独莎士比亚能够避免的。莎士比亚比他们伟大许多,但他并非异类。他的伟大也不在于“完美”,不在于经典作家的“完美无瑕”。他没有像许多经典作家那样成为文学楷模,但也不像他们那么单纯和单调。人们早就发现并且强调过莎士比亚现象的独特性,发现并且强调过他的戏剧风格与经典形式和规范形式的对立。不仅伏尔泰就连琼森也看出莎士比亚作品代表一种新的艺术力量,它粗犷,自然,不理睬“规则”,也不守任何规则约束,它用一种与古典悲剧截然不同的戏剧形式来表达自身。当时任何一个能够觉察到风格差别的人都能看出这是同一种文学体裁的两种类型;但并不是谁都能看出这种差别是历史和社会的差别。只有当人们试图解释为何一种类型在英国、一种类型在法国占据了舞台,只有当人们试图解释观众的构成与莎士比亚戏剧形式征服英国或者古典悲剧征服法国有何关系的时候,我们才能看出其中的社会学差别。

人们坚持把莎士比亚看做英国文艺复兴文学的代表。这一做法尤其妨碍了我们对莎士比亚艺术特色的理解。毫无疑问,他的艺术具有文艺复兴——个人主义和人文主义——特征,而且上个世纪的西方国家都想证明自己有过独具特色的文

艺复兴文学。莎士比亚有着桀骜不驯的艺术活力,他本来就最符合通俗的文艺复兴理想,还有谁比他更能代表英国的文艺复兴运动!但是有关莎士比亚风格为何如此任性、如此无节制、如此生机勃勃的问题在很长时间内未能得到解释。由于人们对这些尚未得到解释的问题进行了反思,所以当上一代研究者修正巴洛克概念、重新评价巴洛克艺术品掀起一股巴洛克时尚的时候,有关莎士比亚戏剧具有巴洛克特征的观点便有了一呼百应的效果。²²⁴如果把激情、激昂、狂暴、扩张视为独特的巴洛克艺术特征,把莎士比亚变成巴洛克诗人当然就是一件易如反掌的事情。然而,要在伟大的巴洛克艺术家贝尔尼尼、鲁本斯、伦勃朗的创作方式和莎士比亚的创作方式之间找出具体的相似之处却是一件不可能的事情。如果把沃尔夫林对巴洛克的定义——美丽如画、深度空间、朦胧、不统一、不完整——用到莎士比亚身上,其结果要么大而化之,要么模棱两可。当然,莎士比亚的艺术也包含巴洛克元素,就像米开朗琪罗的艺术也有巴洛克元素一样。不过,创作《奥赛罗》的诗人也和塑造美第奇陵墓雕像的艺术家一样,很难说是巴洛克风格。这两人都自成一体,都以独特的方式把文艺复兴、风格主义以及巴洛克元素融为一体,只不过文艺复兴风格在米开朗琪罗的作品中占了上风,在莎士比亚作品中则是风格主义倾向独立风骚。既然自然主义和传统主义在莎士比亚艺术中水乳交融,我们在阐释莎士比亚的形式的时候就有必要从风格主义出发。下列现象也证明我们的方法非常正确:莎士比亚不断把悲剧题材和喜剧题材杂糅在一起,他的比喻良莠不齐,他的语言存在具体和抽象、感性和理性的尖锐对立,他的创作有时追求花哨,譬如《李尔王》中女儿不孝这一主题反复出现,他强调生活之混乱之神秘之荒唐,他有人生如戏、人生如梦、人生坎坷、人生如牢狱的思想。我们只能用风格主义的时代品位来解释莎士比亚的语言为何矫揉造作,为何不自然并且追求新奇。莎士比亚的风格主义还表现在他的尤弗伊斯体,他的比喻经常显得过分雕琢而且混乱,过多地使用对偶、谐音、文字游戏并喜欢复杂的、委婉的、晦涩的文体。他的风格主义还表现在那些稀奇古怪、匪夷所思的描写。这些东西他哪一部也少不了:他在喜剧中让男孩演女孩然后再打扮成男人,搞情色游戏;《仲夏夜之梦》里面的情人长着驴头;《奥赛罗》的主角是黑人;《麦克白》中出现女巫和会走动的森林;《李尔王》和《哈姆莱特》中出现发疯场面;《雅典的泰门》笼罩着恐怖的末日审判气氛;《冬天的童话》中的雕塑开口说话;《暴风雨》中营造魔幻世界的机械装置,等等。所有这些都是莎士比亚的风格,虽然这并不涵盖这位诗人的全部艺术。

第八节 巴洛克的概念

作为一种艺术风格,风格主义与一种矛盾的、但在整个西方都随处可见的生活体验相吻合;巴洛克所表达的,是一种本身比较一致、但在欧洲各文化地区表现不尽相同的世界观。风格主义和哥特式艺术一样,是一种遍及全欧洲的现象,尽管风格主义的受众圈子比中世纪基督教艺术的受众圈子窄得多;巴洛克则不同,它在不同的国家和文化环境中派生出如此丰富多彩的艺术形式,使任何企图概括这些艺术形式的努力都变得可疑。不仅是宫廷和天主教圈子的巴洛克与市民阶级和新教圈子的巴洛克艺术截然不同,贝尔尼尼和鲁本斯所描绘的内心和外在世界不同于伦勃朗和凡·霍延描绘的内心和外在世界,即便在这两大风格流派内部也存在诸多巨大差别。在这种内部分化中,最重要的便是宫廷-天主教巴洛克艺术一分为二:一个是通常所理解的那种追求感官刺激和气势宏伟的装饰效果的“巴洛克风格”;一个是更刻板、更有形式严格主义倾向的“古典主义”风格。虽然古典主义潮流一开始就存在于巴洛克艺术当中,我们在具有民族特色的巴洛克特殊艺术形式中都可以看到这股潜流,但古典主义成为主流却是 1660 年前后的事情,而且受到当时法国特殊的社会和政治环境的影响。除了这两种基本形式,教会巴洛克和宫廷的巴洛克艺术在天主教国家一开始就有一种独立的自然主义流派,其代表人物是卡拉瓦乔、路易·勒南和里贝拉。后来这种自然主义渗透到所有的巴洛克大师的作品中。自然主义最终在荷兰成为主流,就像古典主义在法国成为主流。通过这两个流派,巴洛克艺术的社会前提被看得一清二楚。

456

自哥特式艺术以来,艺术风格的结构变得越来越复杂;不同思想内涵的对立日益尖锐,相应地,不同的艺术元素之间出现了越来越大的区别。在巴洛克艺术出现之前,人们还可以说一个时代的艺术意志就总体而言是自然主义还是反自然主义,是一统还是要多元,是古典主义还是反古典主义——后来的艺术不再具有这种严格意义上的风格特征,后来的艺术既自然主义又古典主义,既分析又综合。我们是百花齐放的见证人,也看到生活在同一个时代的卡拉瓦乔和普桑、鲁本斯和哈尔斯、伦勃朗和凡·戴克如何分属截然不同的阵营。

后来人们才用巴洛克来概括 17 世纪的艺术。这一概念最早出现在 18 世纪。当时所说的巴洛克,是指一切在古典主义艺术理论看来有失分寸的、混乱的、怪诞的艺术现象。²²⁵这个几乎延续到 19 世纪末的巴洛克概念完全把古典主义排除在外。不仅温克尔曼、莱辛、歌德,就连布克哈特对巴洛克的看法也基本上立足于古

457 典主义理论。他们一致谴责巴洛克“没规则”、“随心所欲”，而且是以一种将巴洛克艺术家普桑视为其典范的美学的名义谴责巴洛克。布克哈特和克罗齐之类的清教徒无法摆脱常常显得狭隘的18世纪的理性主义。他们眼里的巴洛克，只有荒唐的逻辑和混乱的结构；他们只看见没有支撑功能的立柱和壁柱，只看见一起一伏、仿佛纸板做的额枋和墙面，只看见油画上面那些光线不自然、表情不自然、就像在舞台上表演的人物，只看见那些追求平面幻觉效果的雕塑，这些效果属于绘画效果，而且——正如人们所强调的——只能在绘画中使用。见识过罗丹艺术的人，应该明白这些雕塑的意义和价值。对巴洛克艺术持保留态度的人多半也对印象主义持保留态度。如果克罗齐大肆抨击巴洛克艺术的“低级趣味”²²⁶，他就是囿于脱离当代艺术的学院派的成见。

如果不是接受了印象主义，就很难想象人们会站在今天的角度去重新阐释和评价巴洛克艺术，而重新阐释和评价巴洛克艺术主要是沃尔夫林和里格尔的功劳。沃尔夫林给巴洛克下定义，无非是把印象主义的概念用到17世纪的艺术。就是说，他把印象主义的概念用于17世纪的部分艺术，沃尔夫林也为建立一个清晰的巴洛克概念付出了代价，他在研究中基本上忽略了17世纪的古典主义。由于这种片面性，他所描绘的非古典主义的巴洛克特征就更加明显。也正是因为这种片面性，沃尔夫林所描绘的17世纪艺术似乎都与16世纪艺术处于辩证对立而非继承关系。458 沃尔夫林一方面低估主观主义在文艺复兴艺术中的意义，一方面过高估计了主观主义在巴洛克艺术中的意义。他发现作为“艺术史上最重要的转折”²²⁷的印象主义艺术意志产生于17世纪，他没注意到许多东西虽说在巴洛克时期臻于完美，但是在文艺复兴和风格主义时期就已打下基础，如艺术家世界观的主观化，把“给人触摸的图画”变为“给人看的图画”，把存在变成假象，把世界构建为印象和体验，把主观视角理解为创作之根本，强调视觉印象的稍纵即逝的特征。沃尔夫林对产生这种充满活力的世界观的非艺术条件不感兴趣，他把整个的艺术史理解为封闭的、似乎按照逻辑发展的过程，所以他在忽略风格转变的社会条件的同时也忽略了风格转变的真正原因。即便我们承认在17世纪发现车轮滚滚的时候见不着车轮也可能产生一种新的世界观，我们也不能忘记导致这类发现的历史发展始于充满象征的思想画面走向衰落并且被越来越纯粹的视觉的现实画面所取代的哥特式艺术时期，这一发展也与唯名论战胜唯实论有关。

沃尔夫林借助五对概念发展自己的体系。这五对概念分别代表文艺复兴和巴洛克的五个特征，撇开其中的一组对立范畴，它们代表着同样的发展趋势，表明艺术观从拘谨变得自由。这些范畴是：1) 线描和涂绘；2) 平面和纵深；3) 封闭和开

放;4)清晰和模糊;5)多样和统一。追求“涂绘效果”,意思是把固定的雕塑形式和线条形式变成运动的、漂浮的、不可理喻的形式;抹去界限和轮廓,以给人无边无际、深不可测、广阔无垠的印象;把固定的、僵化的、客观的存在变成一个变化过程,变成一种功能,变成主体和客体的互动——这就是沃尔夫林所描绘的巴洛克艺术的基本特征。从强调平面到强调纵深,这一发展趋势同样表达出一种充满活力的生命体验,对一切四平八稳的、一成不变的、泾渭分明的事物反抗。随着这一变化,人们把空间理解为一种正在形成而且变动不居的事物,把它理解为一种功能。巴洛克艺术展现深度空间最喜欢采用的手段,便是使用超大的前景(übergroße Vordergründe),拉近主形象(Repoussoirfiguren)与观赏者的距离,按照透视原理在背景方向急剧缩小主题。空间不仅获得了某种动感,而且由于视角选得很近,观赏者觉得空间是一种属于自己、依赖自己、被自己所创造的形式。巴洛克倾向用相对代替绝对,用比较自由的形式代替比较严格的形式,这种倾向最为明显地体现在对“开放的”、反封闭(atektonisch)的形式的嗜好。在一部封闭而且“古典”的作品里,被表现的对象自成一体,其中的各种元素相互关联,相互呼应;似乎不多一分,也不少一分。反封闭的巴洛克艺术品则显得不完整,残缺不全;它们似乎可以让人从任何地方开始继续创作,在任何地方都给人留下想象的空间。一切固定和持久的东西都发生了动摇;人们不屑于通过垂直和水平线条表达稳定性,对保持平衡和对称的想法、对用绘画覆盖墙壁表面(Flächenfüllung)和将绘画镶入画框(Rahmengerechtheit)的原则不予认可;作品中总有一面得到的强调超过另外的一面,观赏者所看到的,不是“纯粹”的视角,不是正面和侧面,而是看似偶然的、即兴的、短暂的视角。“这最终的意图,”沃尔夫林说,“就是不让人们把画面看成一个独立存在的世界,而是当作一出正在上演的戏,观赏者只是有幸看到其中一幕……这是为了避免整个画面显得做作。”²²⁸换句话说,巴洛克艺术意志是一种电影式的艺术意志;它所展现的事件似乎都是偷听和偷看的结果。这里见不着任何有可能泄露艺术家考虑过观赏者的迹象;看起来全是偶然。相对模糊的处理也属于即兴特征。画面常常出现严重重叠,透视产生的尺寸差别过大,由画框决定的线条方向遭到忽略,所用材料有缺憾,对题材的处理参差不齐——这都是有意模糊整体构思的手段。艺术表现从简单到复杂,从清晰到朦胧,从明显到隐蔽,毫无疑问,这一发展也促使人们对过分清晰和过分明晰的艺术越来越反感。任何一个有文化、懂艺术、有品位的观赏者都要求通过这种方式来加强审美刺激。巴洛克艺术不仅想用新颖的、困难的、复杂的手段来刺激观赏者,而且想让他们感觉作品的意蕴层出不穷、不可思议、无穷无尽——这是整个巴洛克艺术的共同倾向。

459

460

相对古典艺术而言,这些特征全都表达出人们追求无拘无束、无边无际、为所欲为的强烈愿望;沃尔夫林所阐述的巴洛克风格特征,其中只有追求统一性这一点表达出人们追求合题也就是追求更为严格的创作原则的强烈意愿。如果这整个的发展都遵循沃尔夫林所假设的单一的逻辑法则,那么人们在喜欢绘画效果、纵深效果、反封闭效果和朦胧效果的同时,也应倾向于主题的多样化、重复化、并列化。但事实并非如此,因为几乎所有的巴洛克艺术作品都表现出综合意志和区分主次的意志(den Willen zur Zusammenfassung und Unterordnung)。从这个角度看,巴洛克——沃尔夫林没有指出这一点——继承而非抛弃了文艺复兴时期的古典艺术传统。文艺复兴时期就已出现一种与中世纪的加法式创作背道而驰的创作方式,人们开始追求统一性和主从原则。整体构思和统一视角是那个时代的理性主义的艺术表现形式。根据当时流行的看法,只有当作品的接受者不必改变视角,特别是他不用改变衡量艺术逼真效果的标准时才能产生艺术幻觉。然而,文艺复兴艺术的统一性只是罗列的结果,其作品的整体性只是一堆细节的堆积和总和,其中的各元素还清晰可辨。在巴洛克艺术中,创作元素不再具有相对的独立性。如果是莱奥纳多或者拉斐尔的作品,我们还可以单独欣赏一个个创作元素,我们在鲁本斯或者伦勃朗的油画中却见不着任何一个本身就有某种意义的细节。巴洛克大师们的构思比文艺复兴时期的绘画更丰富、更复杂,它们同时也更有整体效果,也显得更大气,更深沉,更加一气呵成。巴洛克作品的整体效果不是在欣赏过程,而是在创作过程中产生的;艺术家胸有成竹地开始创作,他的眼里已经不存在特殊和单独的事物。布克哈特已经看出巴洛克艺术的一个本质特征就在于单个的形式失去了独立的意义,里格尔又反复强调巴洛克艺术品的细节如何无关紧要、如何“丑陋”即比例失调。巴洛克建筑喜欢大尺寸(Kolossalordnungen),譬如喜欢在文艺复兴建筑用水平分割来区分楼层的地方用垂直的立柱和壁柱来概括水平分割,同样地,巴洛克也努力使创作细节服从主导思想,突出作品的主要效果。巴洛克绘画的亮点常常是一条对角线或者一个色块,巴洛克雕塑的亮点是一条曲线,巴洛克音乐的亮点则是一个占主导的独奏声部。

沃尔夫林想把这种从严格到自由、从简单到复杂、从封闭到开放的形式演变过程看做一种典型的、周而复始的艺术史发展过程。在他看来,罗马帝政时代的艺术、后期哥特式艺术、17世纪艺术、印象主义艺术都是类似现象。他认为,这些艺术时期的共同特征,就在于遵循严格而客观的形式法则的古典艺术被一种巴洛克艺术——也就是主观的感觉论和或多或少有些极端的反形式倾向——所取代。对于他,这两种风格的对立似乎就是概括艺术发展史的基本公式。他认为,如果有放

之四海而皆准的历史规律,如果整个的历史发展具有周而复始的特性,那么这就是一条放之四海而皆准的历史规律,这就是历史发展的周期性。他从典型艺术风格的周而复始推导出他的理论:艺术史有其内在的逻辑,有自身的、内在的必然规律。沃尔夫林采用非社会学的研究方法,得出了缺乏历史依据的教条并随心所欲地构建历史。其实,不论希腊化时期还是中世纪后期,不论是印象主义时期还是真正的“巴洛克”,它们的共性完全来自相同的社会前提。但是,即便可以把古典艺术和巴洛克的循环往复视为普遍规律,人们也永远无法从内在因素即纯形式因素来解释为什么总是从严格发展到自由而不是从严格发展到更加严格。历史发展没有所谓的“顶点”;如果一般的历史即社会和经济条件在某个方向停止发展并且改变发展势头,这就意味着达到了某个顶峰,出现了某种转折。艺术风格的转变纯粹受外部条件的制约——艺术风格本身不会寿终正寝。

463

沃尔夫林所确立的范畴多半不能用于巴洛克时代的古典主义艺术。普桑和克洛德·洛兰既不“如画”,也不“朦胧”,他们的艺术结构也不混乱。他们在作品中追求的整体效果也不同于鲁本斯以夸张的、野心勃勃的、横扫一切的方式追求的整体效果。既然如此,还可以说巴洛克有统一的风格吗?其实,永远也谈不上主宰一个时期的“时代风格”,任何时代都是有多少社会群体在创造艺术就有多少艺术风格。即便某个时期的艺术生产主要依靠唯一的文化精英阶层,而且这一时期保留下来的艺术品也全部来自这个阶层,我们也必须追问其他社会群体创造的艺术品尚未挖掘出来还是遗失了。譬如我们知道,古希腊既有高雅的悲剧也有通俗的拟剧,而拟剧在当时所发挥的作用要比我们根据现存文物所想象的要大得多。即便在中世纪,世俗作品和通俗作品比宗教艺术更为重要,二者的差距大于我们从现存文物做出的推断。所以,即便在由一个阶级绝对主宰的社会里面也不存在统一的艺术生产,17世纪就更是如此,因为当时已经出现好几个在社会、经济及宗教信仰方面迥然有别的文化圈子,他们对艺术的要求也常常大不相同。罗马教廷的艺术目标完全不同于凡尔赛宫的艺术目标,他们的共同目标又与荷兰的加尔文教徒和市民阶级的艺术目标相距甚远。尽管如此,我们还是可以发现一些共同特征。一是社会发展在促进精神分化的同时也在促进一体化过程,因为社会的发展使文化产品的传播和不同文化领域的互动变得更加轻松。二是巴洛克时代最重要的一项文化成就即新兴的自然科学和立足于自然科学的新哲学一开始就跨越了国界;但是新的哲学和自然科学所表达的普遍的世界体验也影响到各式各样的艺术生产。

464

新的自然科学世界观来自于哥白尼的发现。日心说取代地心说,彻底改变了过去人类由上帝安排的宇宙地位。一旦地球不再可能被看做宇宙的中心,人类也

不再可能被看做上帝创造世界的意义和目的。哥白尼的学说不仅意味着宇宙不再围绕地球和人类旋转,它同时意味着宇宙不再有中心点,意味着宇宙由同样的和具有同等价值的小宇宙组成,它们唯一的统一性就表现在服从普遍的自然法则。根据哥白尼的学说,宇宙是无穷的,但也是一体的,它是一个通力合作的、连续的、按照单一原则组织起来的体系,是一个有机生命体和一台井然有序、运转正常的机器,是——借用那个时代的术语——理想的钟表。随着没有例外的自然法则的确立,一个新的、与神学概念迥然不同的必然性概念便应运而生。这不仅动摇了对上帝统治世界的信仰,同时也动摇了对人类具有享受上帝恩赐的特权和人类可以分享上帝的超凡存在的信仰。在这个业已祛魅的新世界里,人类变成了一个渺小的、
465 无足轻重的因素。最耐人寻味的,却是人类从这种地位变化当中获得了自信和骄傲。人类意识到自己能够理解这个浩瀚、强大而且彻底制约人类的宇宙,意识到自己因为理解自然而征服了自然,人类由此产生了一种全新的、无限膨胀的自我意识。

过去的基督教二元世界变成了一元的、连续的世界。在这个世界里,以人类为中心的世界观让位于宇宙意识,也就是确立一个既包括人类也包含人类存在的最终依据的无尽的效果关联。浩瀚无边的宇宙与中世纪的上帝观水火不容,因为中世纪所想象的位格上帝^①站在世界体系之外;在取代了中世纪超验论(Transzendentalismus)的内在论(Immanenz)世界观看来,只有一种来自世界内部的神性力量。作为一种系统化的学说,这些思想非常新颖,但是,与文艺复兴和巴洛克时期的大多数进步思想一样,作为新学说典范的泛神论的产生也有赖于货币经济、中世纪后期城市和市民阶级的出现,有赖于唯名论取得的胜利。狄尔泰认为,“现代欧洲泛神论的诞生是思想变革的结果。这场思想变革始于13世纪并持续了几乎三个世纪”²⁹。随着这一过程的结束,人们不再害怕高高在上的末日判官,但是人们有了“形而上的敬畏”。人们面对“无穷世界的永恒沉默”^②的时候会感到帕斯卡式的压抑,并且对贯穿宇宙的绵延不断的悠长气息惊诧不已。

整个的巴洛克艺术都充满着形而上的敬畏,充满了无穷空间的回响和万事万物物体戚相关的感觉。艺术品成为宇宙整体的象征,因为就整体而言,一件艺术品就是一个在各个组成部分都发挥作用的有机体。艺术品的每个部分都和一个无穷的、完整的关联相呼应;每个部分都包含着整体的法则,都充满着同一种力量和同
466 一种精神。突兀的对角线,突然缩小的尺寸,强烈的光线效果:这全都反映出一种

① 神学术语,意为:圣父圣子圣灵的三位一体的神。——译者注。

② 原文为法语:silence éternel des espaces infinis。——译者注。

巨大的、无法满足的追求无限的渴望。每一根线条都把目光引向远方,每一种灵活的形式似乎都想超越自身,每一个主题都显得紧张而且吃力,似乎艺术家对于自己是否真正成功地表达出无限境界永远没把握。我们在荷兰画家的静物画表达的宁静当中也能感受到令人不安的无穷性,感受到有限事物的和谐始终受到威胁。这无疑是巴洛克艺术的共同特征——据此我们就可以说巴洛克艺术具有统一性?用追求无限来定义巴洛克画家,这难道不跟用中世纪的唯灵论来解释哥特式艺术一样徒劳无益?

第九节 宫廷-天主教的巴洛克艺术

16世纪末,意大利艺术史上出现了一个明显的转折;冷峻的、复杂的、诉诸智性的风格主义让位于重感官、重感情而且通俗易懂的艺术类型——巴洛克。这是对前一个时期的精神贵族式的孤傲姿态的反动。这一转折的动力既来自本来就很通俗的艺术家,也来自照顾大众利益的文化精英阶层。卡拉瓦乔的自然主义艺术和卡拉齐兄弟的情感艺术就是这两种艺术观的代表。这两个阵营里面都不再有风格主义者的高文化水准。卡拉齐兄弟的工作室也在模仿文艺复兴时期的艺术大师,创作相对简单的作品。他们也想通俗易懂地表达并不复杂思想和情感。卡拉齐三兄弟里面只有阿戈斯蒂诺称得上“有文化”,但卡拉瓦乔完全是敌视文化的波希米亚人,他讨厌一切的思辨和理论。

467

卡拉齐兄弟的创作具有重大的历史意义。整个的近代“教堂艺术”史是从他们开始的。他们把风格主义者那种高深而复杂的象征艺术变成了简单而固定的寓意艺术,为现代教徒祷告画(Devotionsbild)^①的诞生奠定了基础。现代教徒祷告画有固定的象征和符号,如十字架、光环、骷髅头、狂喜的眼神、极度的爱和痛苦。教徒画出现后,教会艺术才和世俗艺术彻底分道扬镳。在文艺复兴和中世纪,还有不少兼有宗教和世俗用途的艺术品,卡拉齐兄弟的艺术风格形成后,二者才有了根本的区别。²³⁰天主教艺术的圣像传统得以确立并且格式化;天使报喜,基督降临,洗礼,升天,背负十字架,遇到撒马利亚妇人,作为园丁的基督,还有许多其他的《圣经》场景都有了固定的表现形式,时至今日,这些形式总体上依然制约着教徒祷告画。宗教艺术具有了官方特征,失去了自发的、主观的特征;宗教艺术越来越多地受仪式、越来越少地受直接信仰的制约。教会太清楚宗教改革的主观主义对它构成

① 表现教徒面对基督、圣母玛利亚或者圣徒像虔诚祈祷的绘画。——译者注。

的威胁；它希望艺术品像神学家的著作那样明确无误地、排除任何随意阐释地传达正统教义。对教会来说，和艺术自由带来的危险相比，艺术产品的呆板化可谓小巫见大巫。

468 卡拉瓦乔一开始也获得巨大的成功；他对 17 世纪的艺术家的影响可能还超过了卡拉齐兄弟。长此以往，他那大胆的、毫不粉饰的、粗糙的自然主义便无法满足高贵的教会主顾的口味；他们为他的作品缺乏“伟大”和“高贵”而遗憾，在他们看来，“伟大”和“高贵”是宗教艺术的基本特征。论质量，他的作品在当时的意大利无出其右，他的教会客户却吹毛求疵，还一再拒收他的作品。他们只看见不合惯例的形式，无法理解这位真正采用民间语言的艺术大师的虔诚心灵。卡拉瓦乔的失败具有很高的社会学价值，因为他至少是中世纪以来第一个因为其艺术个性而遭到拒绝的大艺术家，正是那些让他同时代的人产生反感的東西，奠定了他日后的声誉。倘若卡拉瓦乔真是第一个因为其艺术价值遭到冷遇的近代艺术大师，巴洛克就是艺术和公众关系史上的一个重要转折：自文艺复兴开始的“审美文化”终结，人们开始严格区分内容和形式，不会再因为完美的形式而宽恕越轨的思想。

469 尽管教会希望产生广泛影响，但是其贵族精神还是逐渐表现出来。教廷想创造一种“大众艺术”来宣传天主教信仰。这种艺术的大众特性却局限于思想和形式的简单性；教廷想避免直截了当的民间表达方式。艺术中的圣人应该尽可能地感染信徒，但是他们绝对不可以跟信徒们平起平坐。艺术品应该起到宣传、引导、打动人的作用，但只能通过一种考究的、高雅的语言。教会有既定的宣传目标，艺术的民主化乃至平民化就难以避免；经常都是产生作品的宗教感情越真挚、越深沉，采用的艺术效果就越是粗糙。教会最关心的是传播信仰而非深化信仰。教会的目标在多大程度上世俗化，信徒的宗教感情就在多大程度上受到削弱。宗教的影响范围没有缩小，相反地，宗教虔诚在日常生活中的比重超过了从前。但是这种虔诚变成了例行公事，不再超凡脱俗。²³¹ 我们知道，鲁本斯每天早晨都去望弥撒，贝尔尼尼不仅每周领受两次圣餐，他还听从圣依纳爵的劝告，每年都去修道院隐居修行一段时间。可是，谁能说这些艺术家真的比他们的艺术前辈更有宗教感情？

随着巴洛克艺术的兴起，肯定生活的态度压倒了厌世倾向，这首先表明长年的宗教战争使人们感到疲惫，妥协姿态取代了特利腾大公会议对信仰问题采取的强硬态度。教会不再抗拒历史现实提出的要求，而是尽可能地顺应历史潮流。尽管教会一如既往地迫害“异教徒”，它对自己的信徒却越来越宽容。在自己的阵营里，教会最大限度地给予信徒自由。教会不仅容忍而且鼓励信徒对外界采取开放

态度,支持他们争取世俗利益、享受世俗快乐。教会在几乎所有的地方都变成了国教,变成了政府统治的工具,正因如此,教会的目标在很大程度上得服从国家利益。即使在罗马,教会利益也得服从国家利益。西克斯图斯五世就对信仰很不可靠的法国做出了让步,目的是防止具有正统信仰的西班牙势力过大。到了巴洛克后期,罗马教廷政策的世俗特征变得更加明显。

现在,罗马不仅要树立教皇官邸的光辉形象,而且要作为信仰天主教的基督教世界的首都大放光彩。气势恢宏、富丽堂皇的宫廷艺术特征也成为教会艺术的主要特色。风格主义必须保持严厉的、禁欲的、出世的姿态,巴洛克艺术可以追求更大的自由和更多的享受。与新教的争斗结束了;天主教放弃了失地,它在保留下来的地盘里面感觉很安全。罗马进入一个声势浩大、劳民伤财的艺术生产时期。大大小小的教堂、天花板绘画和祭坛画、圣人雕像和墓碑、保存圣人遗骨和遗物的匣子和还愿物品大量出现,数量之多,超过了过去的任何一个时代。天主教的复辟绝非仅仅让教会艺术欣欣向荣。教皇们不仅修建富丽堂皇的教堂,他们还为自己修建富丽堂皇的宫殿、别墅、花园。与教皇关系密切而且越来越向王公贵族生活看齐的主教们也在自己的豪宅内过起奢侈的生活。教皇和高级僧侣代表的天主教变得越来越光辉,贵族气派越来越浓。这和越来越市民化的新教形成鲜明对照。²³²在巴洛克时期的罗马,巴尔贝里尼家族带蜜蜂图案的家徽随处可见,就像在复辟时期的巴黎拿破仑家族带老鹰图案的家徽随处可见一样。巴尔贝里尼家族在教皇家族中并非例外;除了巴尔贝里尼家族和与之齐名的法尔内塞及博尔吉亚家族,卢多维西家族、庞菲利家族、齐吉家族、罗斯皮里奥西家族也是当时最热心的艺术爱好者。

在来自巴尔贝里尼家族的教皇乌尔班八世执政期间,罗马变成了我们今天所看到的巴洛克城市。至少在他的前半个执政期里,罗马主宰着意大利的艺术生活,同时也是整个西方世界的艺术中心。罗马的巴洛克艺术和法国的哥特式艺术一样,是国际性的;巴洛克艺术吸收了现有的各种力量,融合了百花齐放的艺术创作,成为在当时的欧洲唯一被视为合乎时宜的艺术风格。1620年前后,巴洛克艺术在罗马取得了最终胜利。虽然风格主义者——特别是费德里戈·祖卡里和阿尔皮诺的骑士——还在继续画画,但是他们的风格已经陈旧了。从历史发展看,卡拉瓦乔和卡拉齐兄弟也已过时。现在享有盛誉的是彼得罗·达·科尔托纳、贝尔尼尼、鲁本斯。他们是过渡性人物,因为从他们开始,艺术发展的重心便逐渐从意大利向西欧和北欧转移。科尔托纳,巴洛克鼎盛时期罗马湿壁画的头号大师,在意大利之外产生了影响。富丽堂皇、琳琅满目的法国室内装饰就继承了他的艺术风格。贝尔尼尼在法国虽然受到王子一般的接待,但是他已遭遇来自法国国内的反对势力,后

470

471

者使他的卢浮宫设计方案无法得以实现。布永大公在世纪中叶称巴黎为全世界的首都。²³³实际上,法国不仅成为欧洲的政治大国,而且在文化和艺术领域也取得主导地位。随着罗马教廷影响的减弱和罗马的贫困化,欧洲的艺术中心从意大利转移到法国。这里出现了当时最进步的统治方式即君主专制,为艺术生产提供了充足的金钱保障。

从某种意义上讲,专制主义获胜是宗教战争的结果。16世纪末,无休无止的战争、饥荒和瘟疫使法国遭受重创,人们不顾一切地寻求安宁与和平,渴望或者至少接受铁腕政策。铁腕政策的锋芒首先指向老贵族,因为他们随时都想密谋对付王室。王室要想不受干扰地进行统治,就必须粉碎他们的抵抗。市民阶级只有在国家安定的情况下才能繁荣发达,他们随时准备支持“铁腕政策”,所以他们坚决拥护专制政权,国王和政府也很欣赏他们的态度。册封贵族的风气早已再度兴起,而且现在比过去更加随便。把非贵族阶级的成员提升到贵族阶级,这从来都是君主们奖掖特殊功绩的手段;册封贵族的风气在中世纪受到一定限制,进入16世纪之后却再度蔚然成风。弗朗西斯一世不仅用贵族封号来奖励战功,而且用来奖励其他业绩。他还拿贵族称号做起了生意。渐渐地,某些职位一开始就和贵族封号挂上了钩。17世纪已经有4000个司法、财政及行政职位把持在世袭贵族手里。²³⁴越来越多的市民阶级通过这种方式进入贵族阶层。相应地,世袭贵族在17世纪就沦为贵族中的少数派。古老的贵族世家一部分在连绵不断的远征、内战和起义中被消灭了,一部分破了产,失去了生存能力。对许多人来说,宫廷是他们唯一的生存机会,他们在那里才能乞求到美差和养老金。许多古老的土地贵族当然继续生活在乡下;但是他们多数人的生活过得很拮据。陷入贫穷的贵族没有重新致富的方法和手段,国王根本就不想让他们进入政府部门任职。²³⁵随着正规军的出现,贵族阶级在军事上的作用也大不如前,政府部门的职位大多被市民阶级占据,从业——也就是从事工商业——又让他们觉得有失身份。

国王和专制政府与贵族的关系并不简单。贵族身份并非是其遭受迫害的原因,遭受迫害的只是那些叛逆贵族;贵族依然被看做民族的后盾。贵族继续享有除政治特权之外的所有特权;他们尤其可以继续享受对农民的支配权,而且完全不用纳税。专制政权根本没有打破旧的等级制度;它只是修正了各等级和国王的的关系,各等级之间的关系却依然如故。²³⁶国王仍然觉得自己是贵族阶级的一员,自称为法国的头号绅士^①。他通过官方的文学艺术来传播贵族阶级在思想和道德方面如何

① 原文为法语:gentilhomme。——译者注。

为人典范的美好传说,以此弥补册封贵族给贵族阶级造成的名誉损失。贵族和平民、世袭贵族和册封之间的距离被人为地拉大,人们的感觉也比从前更为强烈。这种状况导致了社会的重新贵族化和骑士-浪漫道德观的再度复兴。现在真正的贵族是正人君子^①。他们属于世袭贵族,信奉骑士理想。英雄气概,忠心耿耿,把握分寸,保持风度,慷慨大方,彬彬有礼——这都是他们必须具备的美德。这些美德也是一个美丽而和谐的世界发出的光辉,这个世界是国王及其左右的舞台。他们煞有介事,仿佛这些美德依然支撑着这个世界,自欺欺人地重开昔日的筵席。这种宫廷生活具有虚幻特征,因为这纯粹是社交游戏,是一出令人眼花缭乱的戏剧。如果涉及国家利益和君主的意志,英雄气概和忠心耿耿就是文学宣传给奴颜婢膝新取的名字。彬彬有礼多半意味着“逆来顺受”,慷慨大方是一种姿态,它让贵族们忘记自己一贫如洗的现实。唯有分寸和风度是贵族生活和宫廷生活真正需要的美德。高贵而且精神强大的人不会展示自己的感情和激情;他们遵守社会规范,他们不想打动谁也不想说服谁,他们只想赢得众人的瞩目和崇拜。他们既不流露个人情感,也不与人亲近,他们冷若冰霜而且铁石心肠。他们把裸露情感(Exhibitionismus)视为平民的陋习,把激情视为一种病态的、变化莫测的、内心混乱的现象。在众人面前不能随随便便,在国王面前更是如此——这是宫廷道德的起码准则。不对人掏心,不令人难堪,时刻展现贵族风范。宫廷礼仪所遵循的形式原则和风格,也就是人们建造王宫和修剪花园所遵循的形式原则和风格。

474

不过,跟法国巴洛克的所有表现形式一样,法国的宫廷生活也经历了一个从相对自由到严格管制的发展过程。国王和随从亲密无间,这在路易十三的王宫里还是一个典型特征。这一特征在他的继承者的王宫里面却消失得无影无踪。²³⁷昔日那些桀骜不驯、胆大妄为的贵族变成了温顺的、听话的宫廷侍从。宫廷生活不再五彩缤纷,推陈出新,而是变得沉闷而单调。宫廷贵族的等级差别消失了:现在的宫廷只有侍从,在国王面前他们全是无足轻重的小人物。“大人物到这里就成了小人物”,拉布吕耶尔如是说。巴洛克文化逐渐变成专制的宫廷文化。美、善、机智、高贵、优雅这些概念的定义完全取决于宫廷对之作如何理解。沙龙也失去了本来的意义,宫廷是裁决一切趣味问题的权威论坛。宫廷首先是给高雅的代表性艺术指出发展方向,塑造高雅的风格^②,它赋予现实理想的、光辉的、欢乐的特征,是全欧洲官方艺术的典范。法国宫廷是以牺牲法国文化的民族特性为代价,在习俗、时

① 原文法语:honnête homme。——译者注。

② 原文为法语:grande manière。——译者注。

475 尚、艺术方面赢得了国际影响。法国人如同当初的罗马人,感觉自己是世界公民。正如人们所说,拉辛的悲剧中见不着一个法国人,这便是法国人的世界主义精神的最佳体现。

如果把这种宫廷文化所体现的古典主义看做法国人的“民族风格”,那就大错特错。意大利的古典主义传统跟法国一样悠久,也几乎跟法国一样从未间断。在17世纪,几乎没有什么地方可以见到一种纯感官主义的、完全追求丰富而且带有刺激性的主题的巴洛克艺术;相反地,几乎哪里有巴洛克艺术创作,哪里就有一种多少比较发达的古典主义。但是,说法国人的伟大世纪是一个思想单纯、艺术追求始终如一的时代,就跟说巴洛克是统一的风格一样站不住脚。事实上,这个世纪中间有一道分水岭,在路易十四当政之时,这个世纪就被分割成迥然不同的两个风格时期。²³⁸1661年前,也就是黎塞留和马萨林执政期间,艺术生活的氛围还比较自由;艺术家们还没有被政府监管,政府还没有出面组织艺术生产或者制订艺术创作规则。“伟大的世纪”绝不等于路易十四时代,尽管人们在伏尔泰死后的很长一段时间里仍然在二者之间画等号。高乃依、笛卡尔、帕斯卡在马萨林死之前就完成了自己的毕生著作;普桑和勒叙厄从未没有见过路易十四;路易·勒南死于1648年,乌埃死于1649年。在17世纪的重要作家中间,只有莫里哀、拉辛、拉封丹、布瓦洛、波舒哀、拉罗什富科可以被看做路易十四时代的代表人物。但是,在路易十四亲自掌权的时候,拉罗什富科已经48岁,拉封丹40岁,莫里哀39岁,波舒哀34岁;只有拉辛和布瓦洛还处在思想发展可能受外来影响的年龄。17世纪后半叶虽然也出现了重要的作家,但是其创造性大不如前。鲜明的艺术个性不见了,艺术家们都是一个类型。造型艺术的情况比文学还要糟糕。单个的艺术作品失去独立性,成为居室、豪宅或者王宫的组成部分;它们或多或少都是某个巨型装饰的组成部分。1661年以后,有一种文化帝国主义与政治帝国主义遥相呼应。没有一个公共生活领域可以免受国家的干预:法律、行政、经济、宗教、文学、艺术全都接受政府的管制。勒布朗和布瓦洛成为艺术领域的立法者,科学院成为艺术法庭,国王本人和柯尔贝成为艺术的保护神。文学艺术和现实生活、也和中世纪传统以及广大阶层的思想失去联系。自然主义遭到讥讽,人们不想看现实生活,而是想看随意构建的、强行保留的世界,由于这个原因,形式高于内容。正如雷斯所说,有些东西永远不能揭开面纱。²³⁹只有莫里哀还维持着与中世纪民间文学的联系,但是他也充满蔑视地说:

平淡无趣的哥特式建筑

那无知时代可怕的丑物^{①240}

外省和地方文化中心失去了它们的地位。宫廷和首都、王宫和巴黎成为整个法国的精神生活中心。结果,人们不再看重艺术的个性、个人特色和即兴发挥。直到巴洛克盛期即17世纪中期还主宰着艺术创作的主观主义让位于一种统一管理的专制文化。

古典主义的艺术理论和当时所有的生活及文化形式——尤其是重商主义的经济体系——一样,向专制主义的目标看齐。这是绝对的政治挂帅。当时新出现的社会和经济形式的特征,就是源自绝对国家理念的反个人主义倾向。重商主义与过去的赢利经济形式相反,以中央集权而非个人单位的利益为转移,并企图排斥地区性的工商业中心,排除地方和私人企业,就是说,企图用国家自治取代地方自治经济。重商主义者试图消灭一切经济领域的自由主义和地方主义,同样,官方古典主义的代表也企图消灭一切的艺术自由,挫败表现个人趣味的尝试,压制在选择内容和形式所表现的主观主义。他们要求艺术必须具有普遍性,也就是创造一种没有任何随意、古怪、出格特征的形式语言,一种符合古典艺术理想的形式语言,而古典艺术就是一种毫不神秘的、一清二楚的、非常理性的艺术风格。他们没有意识到他们所说的“普遍性”有多么狭隘,没有意识到自己说“所有人”和“每个人”的时候脑子里才考虑了几个人。他们说的天下就是一个精英队伍,而且是专制主义所塑造的精英。几乎没有一条古典主义美学的规则或者要求不向专制主义的思想看齐。人们希望艺术跟国家一样统一,跟行进的队列一样整齐完美,跟规则一样清晰准确,跟良民一样遵纪守法。艺术家如同其他的臣仆,不能自行其是。相反地,他应该循规蹈矩,以免迷失在想象的原野。

古典形式的核心是纪律,是约束,是集中和整合的原则。没有什么东西比戏剧中的“三一律”更好地体现了这一原则。对于法国古典主义而言,“三一律”的权威毋庸置疑,所以1660年之后人们至多用不同的方式来表述“三一律”,但再也不会提出任何质疑。²⁴¹希腊人根据舞台的技术条件控制演戏的时间和空间;他们可以根据各个剧院的情况随意进行调整。法国人搞“三一律”也是为了对付中世纪那种漫无边际的、不讲经济原则的、没完没了增加插曲的创作方式。法国人不仅通过“三一律”表达对古希腊传统的信仰,而且借此告别了“野蛮”。从这个意义上讲,

① 原文为法语: ... fade goût des monuments gothiques / Ces monstres odieux des siècles ignorants. ——译者注。

477

478

巴洛克也意味着中世纪传统的最终消亡。因为只有当风格主义复兴中世纪传统的努力失败之后,中世纪才真正寿终正寝。作为武士阶层,封建贵族在国家中失去了地位;各民族结成的政治共同体变成了实行专制主义的民族国家,也就是现代民族国家;统一的基督教分裂为教派和宗派;哲学摆脱了具有宗教倾向的形而上学,变成了“自然科学体系”;艺术超越了中世纪的客观主义,成为主观体验的表达工具。现代古典主义因为有一种不自然的、强制的、常常显得很别扭的特征而有别于古希腊和文艺复兴时期的古典艺术;之所以如此,是因为要追求典型性、抽象性和普适性,就必须克服艺术家的主观性。古典主义美学制订的所有法规都使人联想到宪法条款;要保障这些宪法条款的实施,只需艺术科学院来行使警察的武力。艺术科学院是法国艺术高压的最直接的体现。综合一切可以使用的力量,压制一切个性化追求,对国王本人所代表的国家理念极尽吹嘘之能事,这些都是艺术科学院面临的任479 务。政府希望解除艺术家和公众的个人关系,希望艺术家直接依赖政府。它不仅想终结恩主制,而且想消除用艺术家和作家来促进私人兴趣和爱好的现象。从现在起,艺术家和诗人应该一心一意为国家服务²⁴²,艺术科学院应该培养他们的这种意识,督促他们为国家服务。

法兰西皇家绘画和雕塑学院成立于1648年。一开始是一个由平等的、数目不限的成员组成的自由组织,后来才变成了一个被董事会严格控制的官僚机构。事情的转折点出现在学院获得国王津贴的1655年,尤其是1664年,因为这一年柯尔贝出任建筑总监即造型艺术部长,勒布朗则成为皇家首席画家和终身院长。柯尔贝通过这种方式让科学院直接依赖国王,在他看来,艺术无非是一种统治手段,它肩负着一项特殊的使命:提高国王的威望。为此,它一方面要制造美化国王的新神话,一方面要增添王宫的辉煌,因为王宫是国王实施其统治的舞台。无论国王还是柯尔贝都不懂艺术,也并不真正热爱艺术。国王如果没想到自己就想不起艺术。“我把世界上最宝贵的东西托付给你们,”他在一次对学院的领导成员的讲话中说道,“那就是我的荣誉。”他让拉辛、让他的史官、让勒布朗和凡·默伦以及创作历史480 和战争场面的画家跟随他上战场,然后亲自带他们参观军营,给他们讲解打仗的技术细节,并保障他们的人身安全。他对其宠臣的艺术地位却一无所知。有一次,他听布瓦洛说莫里哀是这个世纪最伟大的艺术家,他很诧异地回答说:“这个我可一点不知道。”

科学院能给艺术家各种好处,也有适合威吓艺术家的各种权力手段。科学院掌控政府职位、公共项目订单以及各类头衔;科学院垄断艺术教学,有条件全程监控艺术家从学习到创作的发展过程;科学院也颁发各种奖项——特别是罗马

奖——和养老金；科学院决定艺术家是否可以参展或者参加竞赛；科学院代表的艺术观在公众眼里很有威望，符合其艺术观的艺术家先天地占有优势。造型艺术学院自成立起就从事艺术教育，但是它只是在柯尔贝实施改革之后才享有特权；从此以后，没有一个画家可以在美院之外公开讲课或者画模特儿。1666年，柯尔贝建立罗马科学院，十年后罗马科学院又合并到巴黎美院，同时他把勒布朗任命为罗马美院院长。从此，艺术家们完全是国家教育体系的产物；他们再也无法逃脱勒布朗的影响。他们在巴黎美院接受勒布朗的监管，在罗马的言行举止必须符合勒布朗的要求，如果他们在罗马表现合格，在勒布朗手下谋一份公职就是他们能够实现的最大愿望。

在这个让有许多清规戒律的宫廷风格享有绝对主导地位的制度里，国家不仅垄断艺术教育，而且负责组织艺术生产。柯尔贝让国王成为唯一的艺术大主顾，并由此把贵族和富人排挤出艺术市场。为修建凡尔赛、卢浮宫、荣军院、圣宠谷教堂，国王几乎调动了全部人力。即便从技术条件考虑，现在也不再可能出现黎塞留和富凯这样的业主。柯尔贝把美院变成了艺术教育的中心，他也用同样的方式把1662年从哥白林家族收购的地毯作坊变成了整个国家的艺术生产中心。他把各路人马——建筑师和装饰设计师、画家和雕刻家、地毯编织匠和细木工、丝织工和布织工、铜匠和金匠、制陶的和吹玻璃的——召集在一起工作。1663年勒布朗也在此走马上任。在他的领导下，哥白林制造中心发挥出巨大的生产潜力。王宫和花园需要的艺术品和装饰品全部出自这里的作坊。这里既给柯尔贝提供出口艺术品，也为国王制作用来赠送其他宫廷和外国贵宾的艺术品。皇家制作中心的产品全都格调高雅，技艺精湛，体现了独一无二的手工文化。中世纪后期的手工艺传统和意大利经验的结合，使哥白林作坊的产品有了一种让后世望尘莫及的工艺特色，虽然这些产品没有表现出伟大的个性，它们的质量水准却因此更加整齐。当然，绘画和雕塑作品也具有了工艺特征。画家和雕刻家也制作装饰品，搞雷同的或者大同小异的创作，他们做工艺品跟做艺术品一样细心——前提是他们感觉到二者的差别。机械化和批量化的手工作坊的生产方式，不仅造成实用艺术而且造成自由艺术生产的标准化。²⁴³商品制造的新技术使人们有可能在批量生产的东西里面发现美并且低估独特性和不可替代的个性形式的价值。但是这种趋势并未与技术同步发展，后世对艺术个性的看法又回到更早的、文艺复兴式的艺术观，这一事实证明路易十四时代的非个性艺术特征并不能完全归咎于手工作坊的技术水平，还有其他因素在起作用。手工作坊比17世纪的机械论世界观和与之呼应的非个性化艺术追求更古老。²⁴⁴

哥白林作坊的产品,几乎全是在勒布朗的亲自监督之下产生的。许多草图就是他本人制作的,其他草图也是按照他的指示或者在他的监督下制作的。“凡尔赛艺术”就诞生于此,它基本上是勒布朗的创造。柯尔贝很清楚自己选择了谁做心腹:勒布朗按照严格的教条和专制原则领导他所管辖的机构,其所作所为完全符合他的意思。勒布朗非常教条,而且喜欢绝对权威,但又是一个在艺术技巧问题上很有经验而且十分可靠的人。他在法国实施艺术独裁长达 20 年,并因此成为“学院派风格”(Akademismus)的创始人,这一风格使法国艺术获得国际声誉。柯尔贝和勒布朗做事非常繁琐。他们不仅要艺术家们遵守他们的理论,而且要落实到白纸黑字。1664 年,美术学院实施系列讲座,一搞就是十年。这些讲座都从分析一幅画或者一座雕塑入手,结束时总是用一个定理式的命题来概括对分析作品的评价,然后展开讨论,其目的在于得出一条普遍的法则,但是表述问题的时候常常需要表

483 决或者法官仲裁。柯尔贝把这些讲座和讨论的结果称为“实用的教诲”,希望人们把这些结果像委员会的决议一样“记录”下来,以便保存一套固定的、可以参考的美学原则。后来的确出现了一套表述得再明确,再清楚不过的艺术准则。意大利学院的教义还有一定的弹性,不似法兰西学院的教义那么硬性。对于这一差别,人们曾经做出这样的解释:意大利的艺术理论来自本土的、整体上比较统一的艺术实践;意大利的艺术理论和艺术实践作为给上层社会享用的进口货到法国,和这个国家的中世纪传统及民间传统天然地形成对立。²⁴⁵17 世纪中叶的法国艺术理论也比后来宽松。费利比安,普桑的朋友和《关于名画家生平和作品的讲话》(1666)的作者,他承认鲁本斯和伦勃朗这类艺术家的地位,还强调大自然中没有什么东西不美或者不可以成为艺术表现对象,而且他反对亦步亦趋地模仿大师们的风格。他的论述当然已经包含了学院派艺术理论的基本要素,特别是有关用艺术纠正自然的理论和素描先于色彩的理论。²⁴⁶然而,真正的古典主义艺术教条是在 17 世纪 60 年代,在勒布朗及其追随者的努力下才形成的;这时才形成一整套具有学院派风格的艺术正典,它所树立的典范超越一切批评,其中包括希腊罗马艺术,拉斐尔,博洛尼亚画派,普桑。从此以后,艺术家们在表现历史和圣经题材的时候必须照顾国王的声誉和王室的形象。尽管按照美院理论进行创作的艺术家会得到奖励,艺术家

484 中间还是很快就冒出了与学院的理论和实践背道而驰的反对派。在勒布朗时代,作为文化纲领产物的官方艺术和美院内外的自发式创作艺术之间就出现了某种对立。除了勒布朗,还从来没有哪个艺术家的表达方式如此彻头彻尾的正统;但是在 1680 年之后普遍的艺术趣味就已公开反对勒布朗的艺术独裁了。

不论教会还是宫廷圈子的正统艺术观与基本上不理睬正统艺术观的艺术家和

艺术爱好者的趣味出现对立。这一现象并非法国的艺术生活所独有,而是整个巴洛克的典型现象。当初公众在如何评价卡拉瓦乔的问题上就分成两派,只不过在法国出现的对立更加尖锐。虽说以前也可能出现一个著名的艺术家或者艺术风格不符合某个教会或者世俗的主顾的要求,但在巴洛克之前人们还不可能把官方艺术和公众艺术区分开来。现在第一次出现了进步的潮流,不仅要克服艺术发展本身所具有的惯性,而且要和受政府和教会的权力机器保护的艺术惯例作斗争。艺术生活中保守和进步的冲突,是我们非常熟悉的典型的现代冲突。这一冲突不仅来自不同审美趣味的差别,这首先是一种权力斗争,而且是一场特权和机会属于保守势力、劣势和危险属于进步力量的权力斗争,在巴洛克之前不曾有过这样的冲突。当然以前也分懂艺术和既不懂艺术又对艺术不感兴趣的人,但现在公众分化为两个派别,一派反对进步和革新,一派很开明,对新的艺术追求总是持开放态度。这两派的对立,也就是学院派—官方艺术和非官方的自由艺术的对立,就是抽象的、纲领性的艺术理论和生动的、和艺术实践同步发展的艺术理论的对立。这一对立赋予巴洛克和巴洛克之后的艺术时期一种特别的现代特征。普桑派和鲁本斯派的斗争,是一场发生在重线条的古典主义者和重色彩的感觉论者之间的斗争。这场最终以色彩派对勒布朗及其追随者的胜利告终的斗争反映了当时普遍的矛盾。选择线条还是色彩,这不仅仅是技巧问题;选择色彩意味着反对专制制度,反对僵硬的权威,反对用理性法则来限制生活——这是新感觉论(Sensualismus)抬头的征兆,这一发展的最终结果便是华托和夏尔丹这类艺术家的诞生。

485

17世纪60年代人们开始反对勒布朗的学院风格,这在不啻一个方面为新的艺术发展铺平了道路。²⁴⁷当时还形成了第一个由艺术爱好者组成的圈子,这里面不仅有行家即艺术家、艺术资助人和艺术收藏家,还有自认为有审美判断力的门外汉。此前总是学院决定谁在艺术问题上有发言权,而且总是把这一权利赋予专业人士。现在人们突然对学院的权威提出质疑。比费利比安晚一代的理论家罗歇·德·皮勒就认为门外汉在艺术问题上应该拥有发言权。他的理由是,毫无成见的、素朴品位也有其合理性,而且常识有可能比艺术规则正确,自然的、无拘无束的眼睛有可能比行家的艺术判断更高明。艺术门外汉首次获胜,部分原因在于路易十四在执政后期给艺术家的钱越来越少,学院或多或少被迫面向广大的公众,以便弥补津贴减少造成的损失。²⁴⁸从德·皮勒的理论前提得出逻辑结论却是一个世纪以后的事情;杜博才强调说,艺术不是要“教育人”,而是要“打动人”;在艺术面前,人们要讲“感情”而非“理智”。在18世纪人们才敢于强调门外汉对行家的优势,敢于表达这么一个观点:长年累月研究一件事情的人,其感觉必然逐渐迟钝,艺术爱好者和

486

门外汉的感觉则永远新鲜、清纯。

艺术欣赏群体的构成不会一夜之间发生变化；即便是朴素地、非专业地理解艺术，单纯地对艺术品感兴趣，也需要文化修养作前提。在 17 世纪的法国，没有多少人能够满足这一前提。但是艺术欣赏者的数量不断增加，成分日益复杂，世纪末的艺术欣赏者远不如勒布朗时代的宫廷艺术欣赏者那么整齐，那么容易操纵。但这绝不是说古典主义艺术的欣赏者全部来自宫廷圈子。古代的硬朗风格、塑造不带个性特征的人物类型、固守传统——这些做法特别符合贵族的生命意识，因为对于一个把特权建立在家族历史、血统和风度的阶层而言，过去比现实更真实，群体比个人更实在，分寸和礼仪比心情和感情更可贵。不过，古典主义艺术的理性主义对市民阶级和贵族阶级来说同样典型。市民阶级的理性思维甚至比贵族阶级的理性思维有着更为深远的根基，后者的理性思维是从市民阶级那里借鉴而来的。积极创业的市民阶级无论如何也先于坚持自身特权的贵族阶级用理性主义的法则来安排生活。市民阶级比贵族阶级更容易欣赏古典主义艺术的清晰、简单、紧凑。当市民阶级已经为普桑艺术的清晰和规则激动不已时，贵族阶级还没有摆脱胡编乱造、辞藻华丽、天马行空的西班牙艺术趣味的影
487 响。普桑的作品几乎全部产生于黎塞留和马萨林时代，他的买主多半来自市民阶级，如官吏、商人、银行家。²⁴⁹众所周知，普桑从不接大型的装饰油画项目；他一生都只画小型作品，都采用一种比较朴实的风格。他也很少替教会画画；他没觉出古典主义风格和艺术的光辉使命之间有何联系。²⁵⁰

宫廷从巴洛克感官主义逐渐过渡到巴洛克古典主义，就像反感任何算计的贵族阶级也学会了市民阶级的经济理性主义。古典主义和理性主义都符合进步的发展趋势，迟早会被全社会所接受。宫廷圈子接受古典主义就等于接受了一种原本属于市民阶级的审美趣味，但他们却把古典主义的简约解释成威严，把古典主义的简练风格解释成自我克制，把清晰而规则的古典主义形式解释成循规蹈矩、毫不妥协。喜欢古典主义艺术的，当然只是上层市民，即便他们也并非全心全意地欣赏古典主义。理性的秩序原则符合他们的客观思维，务实和现实的世界观却使他们更能感受自然主义的魅力。尽管有一个普桑，但勒叙厄和勒南兄弟才是标准的市民
488 阶级画家。²⁵¹但是，自然主义也并不完全属于市民阶级。自然主义和理性主义一样，成为每一个阶层在生存斗争中不可或缺的精神武器。不仅在生意场，就是在王宫和沙龙取得成功也需要心理洞察力和对人情世故的了解。虽说现代心理学的历史始于人类学，而人类学的兴起又是市民阶级的崛起和近代资本主义发展的结果，但我们的心理分析艺术的真正源头也仍然需要去 17 世纪的宫廷和沙龙里面寻找。

文艺复兴时期的心理学开始有一种纯科学甚至纯自然科学的倾向,在切利尼、卡尔达诺、蒙田的自传,特别是在马基雅维利对历史人物所作的描述和分析中,心理学已经具有实用的、探索生活哲学的、自我教育的特征。马基雅维利那一套揭露阴暗心理的心理学已经包含了后来所有的心理学研究的原则。他对自私和伪善的认识,成为整个17世纪理解支配人的激情和行动的隐秘动机的工具。但在成为拉罗什富科的工具之前,马基雅维利的方法还必须在巴黎的王宫和沙龙里面接受长时间的磨炼。如果没有体验过王宫和沙龙的生活艺术和社交艺术,就没有《道德箴言录》所做的观察和表述。这些人每天都在社交场合彼此观察;他们喜欢在他人身上磨炼自己的批评锋芒,崇拜妙语^①和挖苦^②,最喜欢用妙语和挖苦消磨时光;他们喜欢精神较量,努力用最新奇、最巧妙、最出人意料的方式来表达自己的想法;这个发现自己成为问题、成为持续反思对象的社会喜欢做自我分析;分析感觉和激情成为一种社交游戏。如果没有上述社会背景,拉罗什富科不可能提出那些典型的问题,也不可能给出那些典型的答案。他的思想产生于这样的环境,也从中得到验证。

489

新的心理学的最重要的源泉,不仅包括宫廷礼仪^③和沙龙创造的社交文化,而且包括失望的、失去了昔日生活的贵族阶级的悲观主义。塞维尼侯爵夫人说过,她跟拉法耶特夫人和拉罗什富科夫人说到伤心的事情,常常感觉生不如死。她们三个都属于那种疲惫的、被排挤出火热生活的、虽然已经失败却不肯放弃其偏见的贵族。她们跟雷斯和圣西门一样,都属于舞文弄墨的贵族。直接体现身份和地位的社交活动对于她们比对市民阶级作家来说更有现实性,后者感觉自己首先是个体。他们塑造的人物形象并不可爱,正如人们所说,他们眼里的个体没有什么神秘和恐怖的特征。他们既不同于帕斯卡,也不同于高乃依。他们眼里的个体不再具有神秘和恐怖的特征,“不再是可怕的秘密,不再是不可理喻的怪物^④”。个体“被剥去不同寻常的外衣,变得很平常,好使用,好管教”²⁵²。他们对于个体的罪孽,对于个体对上帝、对自身、对作为他的骨肉兄弟的人类同胞犯下的罪行只字不提,他们只是用社会标准来衡量一切的心灵骚动和性格特征,衡量一切的美德和罪孽。

17世纪上半叶的沙龙生活非常活跃。当时王宫还没有成为全国的文化中心,人们的目标还仅仅在于造就真正的艺术公众,创造一个有判断能力的、在职业批评缺席的情况下能够决定艺术品质量高低的艺术论坛。沙龙由此变成了小型的、非

490

① 原文为法语:bon mots。——译者注。

② 原文为法语:médisance。——译者注。

③ 原文为法语:savoir-vivre。——译者注。

④ 原文为法语:monstre incompréhensible。——译者注。

官方的美院。沙龙是文学声望和文学时尚的摇篮,而且由于它对外开放,对内没有任何强制,它远比后来的王宫和真正的美术学院更适合在艺术生产者和艺术消费者之间牵线搭桥。沙龙在教育 and 促进文明方面发挥了难以估量的作用,沙龙出产的文学却是无足轻重。朗布依埃宾馆是最早和最重要的沙龙,但即便在这里也没有出现哪怕一个有分量的文人;²⁵³为侯爵夫人的女儿编纂的《朱莉的花环》——这是少女离别留言册(Junge-Mädchen-Stammbücher)的原型——是这个圈子的代表性作品。我们只能有保留地说绮丽文风(der pretiöse Stil)是沙龙的发明;绮丽文风实际上无非是风格主义、贡戈拉风格、尤弗伊斯体和其他风格主义伪装术在法国的演变和延续。这是那些经常碰面而且喜欢用隐语交流的人的典型表达方式。圈内人对于这种暗语总是心领神会,圈外人却无法欣赏,甚至无法理解,加大暗语的特殊性和隐秘性则成为圈内人的嗜好。如果不想追溯到亚历山大体,我们也可以说行吟诗人的“晦涩体”(der dunkle Stil)就和这种文言和行话很相近,因为行吟诗人的“晦涩体”也首先是一种拉开社会距离的手段,也是为了显示高雅而寻找不寻常的、不自然的、难以理解的表达方式。但正如人们所指出的,绮丽文风绝非局限于小圈子里的时尚;绮丽文风不仅是几十个心高气盛的贵妇人和几个没有才气或者平庸的文人的表达方式;其实,整个17世纪的法国知识界多少都有些装腔作势,就连不苟言笑的高乃依和充满市民精神的莫里哀也不例外。舞台上的男女主角即便在情绪最激动的时刻也不失教养,也照样称对方为先生或者女士。他们在任何情况下都保持礼貌和殷勤;但是我们不能从这种殷勤中去推断感情的真挚;殷勤如同任何一种形式和语言,它用同样的词汇来表达真实的和虚假的感情。²⁵⁴

沙龙把不同社会阶层的艺术行家和艺术爱好者聚集在一起,又为培养艺术公众做出了贡献。沙龙里面当然是世袭贵族居多,他们在此与那些在文学和艺术领域扮演某种角色的官僚贵族和市民阶级——特别是金融大亨——相会。²⁵⁵贵族依然把持着军官、省长、外交官、宫廷大臣、高级神职人员这些职位,市民阶级则不仅在司法和金融界担任要职,而且开始和贵族阶级在文化领域展开竞争。法国企业家从未享受过意大利、德国或者英国的企业家享有的名望;他们只能通过更高的修养和更讲究的生活来提升自己的社会地位,所以没有谁像他们的孩子那样急于退出职业生涯,变成热衷艺术的食利者。法国文艺复兴时期的重要作家主要来自贵族阶级,17世纪的重要作家则多半来自市民阶级。现在只有少数几个贵族和教会君主在法国文学中发挥作用,如拉罗什富科公爵,塞维尼侯爵夫人,雷斯枢机主教。其他如——我们只提几个最重要的名字——拉辛、莫里哀、拉封丹、布瓦洛都是普通市民和职业作家。莫里哀的社会地位和他与不同社会阶层的关系很能说明那个

时代的社会状况。就其出身、思想倾向和艺术特征而言,莫里哀完全属于市民阶级。他在文坛成名,他对戏剧使命的准确理解,都应归功于他与大众的广泛接触。他一生都用批判的眼光看待世人,常常摆出一种天不怕地不怕的无赖姿态。无论是狡猾的农夫、小气的商人、虚荣的市民,还是粗鲁的容克地主和愚蠢的伯爵,他都同样一针见血、毫不客气地揭露其可笑和无耻。但是他也小心翼翼,从不攻击君主制度和教会的威望,从不攻击贵族特权和等级思想,他甚至从未冒犯任何一个公爵或者侯爵。他的谨慎应该归功于国王的恩宠,宫廷中有人发难的时候国王总是护着他。所以,如果很容易把艺术中的保守派跟革命派区分开来,我们真想说,莫里哀虽然从未否定自己的出身,但他基本上属于保守派,他的投机倾向使他成为现存制度的支持者。我们绝不会把莫里哀和阿里斯托芬视为同类,尽管他在某些方面比阿里斯托芬还要卑躬屈膝。相反,我们可以把莫里哀看成那种主观上虽然保守但却通过对社会现实或者至少是对部分社会现实的揭露为社会进步铺路的作家。如果是这么看问题,我们就不会再把博马舍的费加罗视为革命的先驱,而只是把他当作莫里哀笔下那些仆人和婢女的后继者。

第十节 市民阶级和新教徒的巴洛克艺术

由于西班牙人统治着佛兰德,西班牙文化也被佛兰德上层社会吸收,所以这里的情况在许多方面都与当时的法国很相似。这里的贵族也完全依赖国家,变成了温顺的宫廷贵族;这里的社会发展的一个主要特征,也是市民阶级被封为贵族,并且向往食利者的生活;²⁵⁶这里的教会也几乎独霸一方,尽管它跟法国的教会一样付出了充当统治工具的代价;这里的统治阶级文化也对宫廷文化亦步亦趋,逐渐与民间传统、与多少还受市民精神影响的勃艮第宫廷失去了联系。这里的艺术总体上也具有官方特征,它与法国的巴洛克艺术的不同之处,在于它还带有宗教情绪,这是西班牙影响的结果。这里还有一个情况与法国不同,那就是不存在由政府组织并且完全给宫廷消费的艺术生产。这不仅是因为公爵府没有足够的财力来组织这种规模的艺术生产,而且因为如此管理艺术生活与哈布斯堡王朝在佛兰德的温和统治方式不协调。教会是佛兰德艺术的最大买家,但它也只是给艺术规定了一个基本符合天主教精神的发展方向,它并不过问作品的基调和对主题的细节处理。重整旗鼓的天主教给予佛兰德艺术家的自由要多于其他地方的艺术家所享受的自由。这种开明的态度也使佛兰德艺术显得比法国的巴洛克艺术更自由、更亲切,也比罗马的教会艺术更自然、更世俗。如果所有这一切仍然不能解释何以出现鲁本

斯这样的艺术天才,我们也能由此理解他为何在充满宫廷和教会氛围的佛兰德找到属于自己的艺术形式。

494 除了南德意志地区,重整旗鼓的天主教在任何地方都不像在佛兰德那么成功²⁵⁷,国家和教会的联盟也从未像阿尔贝特大公和伊莎贝拉统治期间——佛兰德艺术的鼎盛期——那么心心相印。天主教思想在这里不言而喻地和君主制思想结盟,这和北方的新教认同共和制思想是一个道理。天主教坚持君权神授观,这和有关教士代表信徒的思想同出一辙;新教则主张信徒与上帝直接沟通,本质上反对权威。但是信仰的选择常常服从政治立场。两教分离之时,北方的天主教徒的数量几乎跟新教徒一样多,他们后来才转入新教阵营。南北地区的宗教对立并非这两个地区出现文化差异的真正原因;这种差异同样不能用种族特征来解释。这中间有经济和社会原因。荷兰艺术内部存在的根本性的风格差异也是经济和社会因素造成的。我们在此所做的社会学分析比对艺术史上任何阶段进行的分析都更有启发意义,因为像佛兰德巴洛克和荷兰巴洛克这样迥然不同的两种艺术风格,出现的时间几乎相同,诞生的地点相近,产生的条件也完全相似——唯有经济和社会状况例外。在分析这一风格差异的时候,我们可以排除一切非社会学的现实因素,将其视为艺术社会学的范例。

495 荷兰文化是在腓力二世统治期间出现分化的。腓力二世是开明君主,他想把君主专制的成就、中央集权和理性管理国家财政的制度引进荷兰。²⁵⁸ 荷兰人一致表示反对;北方抵制成功,南方反对无效。中央集权制管理要求市民阶级牺牲钱财,让“信仰天主教”的南方各省跟“信仰新教”的北方地区一样怒不可遏。在爆发反抗西班牙统治的起义之前,这两个地区的文化对立还没显露出来。南北的文化对立,是进展不一的起义战争造成的结果,反映了起义之后南方和北方之间出现的社会差别。一开始各地的市民阶级对西班牙都是一样的态度。思想和感情都趋于保守的,是这个充满行会和区域自治观念的阶层,不是那位受过国家利益至上和重商主义观念教育的君主。市民阶级首先想保留城市自治权及相关特权,这是各地市民的共同想法。有关信仰新教和共和制的荷兰人如何反抗设立残酷的宗教法庭并且靠兵痞撑腰的天主教暴君的历史,只是一个美好的传说。荷兰人反抗西班牙人的统治,并非因为他们是新教徒,虽然新教带来的个性观念也许激发了他们的斗志。²⁵⁹ 天主教本身谈不上什么反动,新教本身也谈不上什么革命²⁶⁰,加尔文教徒反抗国王的时候只是比天主教徒更加理直气壮。不管怎么说,尼德兰起义是一场保守派发动的革命。²⁶¹ 取得胜利的北方各省捍卫了中世纪的自由观念和过时的地区自治制度。正如人们所指出的,他们取得一时的胜利,也许表明专制制度并非是唯一

—符合时代潮流的统治形式。他们好景不长这一事实,却终究证明在中央集权制时代城市-联邦制度行不通。

北方的共和国组成了一个城市联邦,而且跟南方各省的情况不同,虽说南方的城市跟北方的城市一样多、一样大,这些城市的功能却在失去地方自治之后发生了根本变化。起义失败后,这里的市民阶级不像荷兰的市民阶级那样成为社会的主宰,这里的社会主宰是向宫廷看齐的贵族或者贵族化的上层社会。外国统治造成宫廷文化在南方战胜了城市-市民文化,而北方在获得民族解放之后则保留了城市文化的特征。荷兰经济腾飞的主要原因不是争取自由的美德,而是运气和偶然。得天独厚的海洋地理位置使荷兰天然地成为北欧和南欧贸易的中转国,一连串的战斗迫使西班牙购买敌人的物资,腓力二世在 1596 年丧失支付能力,导致意大利和德国的银行纷纷破产,阿姆斯特丹由此成为欧洲的货币市场。对于荷兰人来说,这全是送上门的发财机会。荷兰人自己的旧式经济体制带来的好处,仅仅在于滚滚而来的财富让依附中世纪行会、满脑子都是经济孤立和经济自治观念的市民阶级受益,政府和王室则一无所获。这个由商人和企业家组成的阶级却成为统治阶级。和别的地方一样,这里的市民阶级取得强势地位之后也压迫雇佣劳动者和由贫穷的手艺人和小商贩组成的小市民阶层。荷兰资产阶级的社会地位完全建立在财富的基础上,他们的社会地位也完全为创造财富服务。这种情况可谓独一无二。他们让一个由自己人组成的特殊阶层即所谓的摄政者(Regenten)代表其经济和政治利益。摄政者组成城市管理机构,里面有市长,有陪审员(Schöffe),有市府议员。行使统治阶级权力的,其实就是摄政者。由于他们的职位一般都传给儿子,他们自然比普通的官僚阶层更有权力,更有地位。他们逐渐成为不折不扣的特权阶层,甚至孤立于大多数赋予他们权力的资产阶级。城市的摄政者开始多半是吃利息的、业余从政的曾经的商人,但是他们的儿子已经在莱顿和乌德勒支念大学,主要通过攻读法律来为日后接管父亲的政府职位作准备。

贵族阶级并非毫无影响。这在格尔德兰和上艾瑟尔省这两个省尤其明显。但是他们的人数很少,而且只有几个家族和城市贵族划清界限。多数贵族都通过联姻或者参股方式和资产阶级打成一片。况且大资产阶级本身也变成一种商人贵族,特别是摄政者家族开始过上一种脱离广大阶层的生活。他们是中间阶层和贵族之间的桥梁,使社会等级保持一种在其他地方所没有的稳定性。总督身边那些尚武的君主主义者与温和的市民阶级和反对君主制的贵族阶级之间的矛盾,要比市民阶级与贵族阶级的矛盾大得多。²⁶²不过,权力掌握在资产阶级手中,谁也不会对他们构成真正的威胁。

496

497

虽然有产阶级在审美情趣方面不断跟贵族阶级眉来眼去,市民精神仍然是艺术的主要特征,这使荷兰绘画在宫廷文化风靡欧洲的情况下仍然基本保留了市民特征。当荷兰文化达到顶峰时,欧洲其他地方的市民阶级文化已经在走下坡路;²⁶³到了18世纪,欧洲其他国家的市民阶级才发展出一种使人联想到17世纪荷兰的文化。荷兰艺术具有市民精神特征,这首先得归功于教会放松了管制。荷兰画家的作品随处可见,教堂却是例外;新教徒的环境里根本不会出现教徒祷告画。和世俗题材相比,圣经故事只占据次要的位置,而且大多作为风俗画来对待。最受荷兰人欢迎的,是表现真实的日常生活的作品:风俗画,肖像,风景画,静物画,表现室内装饰和建筑物的绘画。在信仰天主教和实行君主专制的国家里,取材《圣经》和世俗社会的历史画是主要的艺术形式,在荷兰,迄今为止只是作为附属物出现在绘画中的物品则成为完全独立的表现对象。风俗画、风景画和静物画不再是圣经绘画、历史画和神话故事画中的单纯陪衬,而是获得了自身的独立价值;画家们不再需要寻找借口来表现这些东西。一个题材越直接、越清晰、越平常,就越有艺术价值。这里所表达的,是一种零距离的、完全与风俗画相吻合的世界观,一种认为自己征服了现实世界并且非常了解现实世界的观念。人们仿佛刚刚才发现和征服了现实世界,适应了现实世界。首先从现实世界进入艺术世界的,是个人、家庭、城邦以及国家的财产:房间和走廊,房屋和庭院,城市和郊区,故乡的风景和被解放、被收复的土地。荷兰艺术有一种独具特色的自然主义。这不仅使它有别于普通的巴洛克艺术,有别于普通的巴洛克艺术所展现的那种英雄姿态,那种板起面孔、不苟言笑的肃穆表情,那种热情奔放、宛若狂风暴雨的感官主义,而且使它不同于过去任何一种追求逼真的艺术风格。对荷兰艺术而言,这种自然主义风格比题材的选择更为典型。赋予这些绘画真实特征的,不仅仅是简单的、充满敬畏和虔诚的白描笔法,用直接的、日常的、每个观赏者都能加以评判的形式来描绘生活的追求,而且还有充满个性体验的视角。市民阶级的新自然主义是一种努力把内心世界外化、把外在世界精神化和内在化的表现方式。家用板面绘画(die intime Tafelmalerei)便是这种艺术观念的体现,所以它变成了整个近代市民绘画的典型形式——对于追求深度也有其局限的市民阶级的心灵来讲,没有比这更合适的绘画形式了。市民艺术家只创作小型作品,又想在尺幅之内表达最深刻的思想内容,油画便油然而生。大型装饰品在市民阶级这里派不上用场;给私人创作艺术品不能采用宫廷的尺寸。向法国看齐的总督府从未发展成为真正的文化中心,因为总督府太小,总督太穷,不可能对艺术的发展产生影响。因此,绘画这种最为低调的造型艺术便成为了荷兰的代表性艺术,而荷兰绘画中最有代表性的种类,又是最简单的六寸画

(Kabinettsbild)。

因此,决定荷兰艺术命运的,不是教会,不是君主,也不是宫廷社会,而是市民阶级。市民阶级举足轻重,与其归功于个别成员的巨额财富,不如归功于这个阶级的富人甚多。荷兰市民阶级的个人趣味完全摆脱了官方和公众的影响,私人的艺术作品订单也大量取代了公共艺术项目订单,这种情况历史上从未有过,文艺复兴早期的佛罗伦萨没有,古典时期的雅典更没有。荷兰的艺术品需求也不完全统一,除了私人,也有来自官方和半官方的订单,而且社区、商家、市民团体、孤儿院、医院、福利院也在订购艺术品,虽然他们的影响较小。这些买主订购的都是尺寸较大的作品,其风格与市民阶级的绘画多少有些不同。尽管法国人和意大利人所热衷的大型艺术在荷兰无用武之地,但荷兰是一个诞生了伊拉斯谟的国度,这里的古典主义-人文主义趣味从未彻底消失。官方艺术、大型公共建筑物的建筑设计、会议厅及活动大厅的装饰画、共和国为其功臣修建的纪念碑所体现的古典主义-人文主义趣味要比为私人制作的艺术品明显。市民阶级的个人艺术品位也绝不是统一的;市民阶级有不同的文化阶层,他们对艺术的要求也各不相同。受过古典文学熏陶、继承了人文主义传统的知识分子对常常带有风格主义特点的意式艺术风格情有独钟。他们与大众的趣味相反,喜欢古代的历史和神话,喜欢象征和田园风光,喜欢有趣的圣经故事和高贵的室内装饰,就像他们在柯内利斯·凡·波兰布奇、尼古拉斯·贝尔赫姆、塞缪尔·凡·霍格施特拉滕、阿德良·凡·德·维夫的作品中所看到的那样。但是,即便是非知识阶层的市民也有不尽相同的审美品位。泰尔伯赫、梅佐、内彻明显给最高贵、最有钱的资产阶级创作,彼得·德·霍赫和费尔美·凡·戴尔夫特则为地位和财力稍逊一筹的圈子创作。扬·斯滕和尼古拉斯·马斯的买主则可能遍布所有的社会阶层。

500

501

在荷兰绘画的鼎盛时期,市民-自然主义和古典-人文主义趣味始终处于对立状态。从当时出产的作品的质量和数量看,自然主义艺术风格重要得多,但是古典主义艺术风格深受有钱、有文化的社会圈子的青睐,这就保证了古典主义艺术的代表人物具有更高的地位和更好的收入。正如人们所强调的那样,生活比较朴素、宗教信仰比较严格的荷兰市民中间阶层和具有古典-人文主义观念、比较热衷于世俗生活的社会圈子的矛盾,相当于英国的清教徒和骑士贵族的矛盾。²⁶⁴在这两个国家,一些人主张过朴素、严肃、务实的生活,另一些人则过贵族式的、常常披着理想主义外衣的享乐生活。但有一点不能忘记,那就是17世纪的荷兰文化不同于复辟时期的英国文化,它从未完全否认其市民阶级特征。尽管如此,在荷兰也出现了市民阶级的趣味逐渐向更有贵族倾向的艺术观靠拢的现象。这一过程符合17世纪

502

后半期的贵族化大趋势。阿姆斯特丹市政厅的绘画工程没有给伦勃朗,这个细节很说明问题。遭到排斥的不仅仅是伦勃朗,人们在拒绝伦勃朗的同时也拒绝了自然主义。²⁶⁵在荷兰,古典主义的学院派风格占了上风,美院教授和模仿者们也随之得势。正如里格尔所发现的,新一轮的非民主思想也表现在不再有人给射击协会画一个都不少的集体像,现在只给射击协会的军官们画肖像。²⁶⁶

17世纪的荷兰不同的文化阶层在多大程度上了解自己画家的价值,这的确属于很难解答的艺术史问题。审美水平肯定并不总是与文化水平相符,否则荷兰最伟大的诗人冯德尔未必会把弗林克的地位提到伦勃朗之上。当时自然也有人很清楚伦勃朗的艺术地位,但是这些人既非人文主义作家,也不属于市民阶层。他们就像伦勃朗的朋友,有做牧师和拉比的,也有医生、高官、艺术家,总之,他们来自截然不同的文化中间阶层,而且他们人数不多,这也是伦勃朗朋友圈的特征。小市民和中等市民是艺术市场的最大买家,他们的艺术鉴赏力绝对说不上发达。除了逼真,他们恐怕没有别的艺术评判标准。我们也不能假定这些人总是按照自己的爱好买画;他们多数时候都看上层社会喜欢什么,上层社会则往往受那些接受过古典-人文主义熏陶的知识分子的艺术观的影响。对艺术家来说,刚开始有纯朴的、要求不高的买主是一件好事,尽管后来却成为一大危险。艺术家们可以随便按照自己的想法来创作,不必考虑订户的要求;但由于市场处于无序状态,这种创作自由后来导致了严重的生产过剩。

503

在17世纪的荷兰,许多人都发了财。由于资本过剩,这些人不一定能找到稳妥的投资渠道,而且他们的钱通常又不够买大东西。购置装饰品,尤其是绘画,便成为广受欢迎的、就连普通百姓也能参与的存钱方式。这些人买画,经常都是因为没有别的东西可买,但也可能因为别人特别是更有身份的人也买画,画挂在家里好看,显得有身份,他们还可以转卖。满足美的渴望是他们买画的最后一个动机。经常都可能发生这样一种情况:他们在没有找到更好的投资渠道的情况下保留绘画,而他们的子女又真正喜欢上绘画的美。于是,本来不多的绘画收藏到第二代和第三代手里变成道地的美术馆。后来这种家庭美术馆遍布全国各地,就连小户人家都有。在整个国家越来越富的情况下,可能的确没有一个市民中产阶级家庭不收藏油画;但如果说荷兰全民藏画,“从最富的城市贵族到最穷的农民”都收藏画,那么有关这“最穷的农民”藏画的说法肯定与事实不符。如果富农买画,他的动机也显然不同于“最富的城市贵族”,他看画的眼光也和后者有所不同。

英国的收藏家和艺术赞助者约翰·伊夫林在回忆录中描述了1641年他在鹿特丹的集市上看到绘画——包括高水平的画——生意如何兴隆。他说,那里的画

很多,大都很便宜。买主大部分是小市民和农民,农民中间也有人收藏了价值2 000到3 000英镑的画;他们通常都做倒手生意,赚上一大笔钱。²⁶⁷艺术市场的广泛投机带来艺术市场的繁荣。随着这种繁荣,大量绘画在1620年之后涌向荷兰艺术市场。结果,虽然需求很大,但还是出现了生产过剩,使艺术家们面临着严峻的形势。²⁶⁸一开始画画肯定能赚钱,否则无法解释画家为何如此之多。我们知道,在16世纪的安特卫普就已出现大规模的艺术生产,大量绘画从这里销往国外。1560年,这里大概有300个从事绘画和版画的师傅,面包师则只有169个,肉铺老板只有78个。所以,大规模的绘画生产并非始于17世纪,也并非始于北方省份;不同之处在于北方地区的绘画生产主要面向本地的消费者,当他们无法消化这些艺术产品的时候,艺术市场立刻出现了严重危机。这是我们第一次在西方艺术史上看见艺术家过多和艺术无产者的出现。²⁶⁹由于行会解散,宫廷和政府放弃对艺术生产的控制,艺术市场的繁荣演变成为无序竞争,使最有特色和最有原创性的艺术家沦为牺牲品。²⁷⁰当然过去也有生活拮据的艺术家,但过去没有哪个艺术家贫困潦倒。伦勃朗和哈尔斯陷入贫困,这是随着经济自由和艺术领域的无序状态而产生的必然现象。这一现象第一次充分暴露出来,而且从此以后一直陪伴着艺术市场。艺术家开始失去社会根基,艺术家的存在成为一个问题,因为他创作的东西已经严重过剩,他的存在似乎变得多余。荷兰的大多数画家生活窘迫,不得不在艺术创作之余做点别的事情。凡·霍延做郁金香生意,霍贝玛当税务员,冯·德·费尔德是布匹商店老板,扬·斯滕和爱尔特·凡·德·费尔德开酒馆。更有甚者,画家们似乎是艺术成就越高,生活就越苦。伦勃朗至少还有过几天好日子,哈尔斯却从未受过青睐,他的画从来没有卖到譬如说凡·德·海尔斯特的肖像画的价格。不仅伦勃朗和哈尔斯,荷兰的第三位重要画家费尔美也被迫与贫穷搏斗。另外两个重要的荷兰画家:彼得·德·霍赫和雅各布·凡·雷斯达尔,也没得到特别的赏识;他们绝对不属于那种生活阔绰的艺术家。²⁷¹霍贝玛在年富力强的时候放弃绘画,这也是荷兰的绘画英雄谱写的一个历史篇章。

荷兰的艺术交易始于15世纪。当时的安特卫普、根特、布鲁日、布鲁塞尔已经成为尼德兰《圣经》插图、佛兰德哥白林和修行画(Andachtsbild)的出口港。²⁷²15世纪和16世纪的艺术交易主要还掌握在艺术家手里,他们不仅拿自己的作品,同时也拿别人的作品做生意。做雕版印刷品生意的书商和出版商很早就做起了油画生意;不久旧货商和珠宝商、做画框的和开饭馆的也加入到这一行列。²⁷³从15世纪和16世纪的画家行会给艺术贸易所做的限制可以看出,当时的艺术市场不得不解决商品过剩的问题,而且“艺术交易商”太多。各个城市都在抵制进口和无序的街头

506 生意,只有那些属于某个画家行会的人才可以卖画。这一规定并没把画家和生意人区分开来,也不想让艺术家垄断艺术生意,保护本地市场是其唯一目的。²⁷⁴ 每个画家都要做多年的学徒,在此期间他不可能通过自己的作品赚钱,因为按照行规他画的东西全部归师傅所有。在这种情况下,自然容易产生通过艺术生意赚点钱的想法。开始的时候他主要卖版画、复制品、作业,也就是廉价商品。做艺术生意的并不全是尚未独立门户的年轻画家;年长的画家照样做艺术生意,大卫·特尼斯和科内利斯·德·沃斯是最有名气的两个。版画师傅做艺术生意很常见——这里只需提几个大家最熟悉的名字:热罗姆·德·科克,扬·哈尔曼松·德·米勒,杰拉德·德·若德。他们的产品绝对具有商品特征,这使他们不由自主地在做版画生意的同时也尝试做油画生意。艺术交易的形成和独立对现代艺术生活产生了深远的影响。这首先导致画家们都固定画某一类型的画,因为商人总是跟他们要最热销的作品。于是就有了近乎机械的分工:一个画家画动物,另外一个画自然背景。艺术交易使市场标准化、稳定化。艺术交易不仅把艺术生产局限在几个固定类型,而且控制了商品流通中可能出现的混乱状态。缺少私人买主的时候,艺术交易商便出资收购,从而创造了稳定的需求。与此同时,他们又让艺术家知道公众都喜欢什么,他们提供的信息比艺术家自己所能获得的信息来得多,也来得快。艺术交易商在生产者和消费者中间斡旋,当然也造成了艺术家和公众的隔阂。人们逐渐习惯在艺术商店里买现存的东西,并且开始把艺术品看做跟其他商品一样毫无个性特征的产品。艺术家则习惯于为陌生的、没有特殊要求的顾客创作。他只知道他们昨天还在买风俗画,今天却要历史画。艺术交易还使公众对当代艺术产生隔阂。艺术交易商喜欢替旧时代的艺术打广告。原因很简单,这类艺术品不会增值,所以也不会贬值,买卖这类艺术品最没有风险。²⁷⁵ 艺术交易商有体系地杀价,这给艺术生产造成了灾难性后果。艺术交易商越来越成为艺术家的老板,公众越是习惯在艺术交易商而不是在艺术家手里买艺术品,艺术交易商就越有本钱为艺术家定价。艺术交易最终让艺术市场充斥着复制品和赝品,导致原作的贬值。

507 荷兰艺术市场的价格普遍很低;花几个荷兰盾就可以买一幅油画。譬如,当人们花 90 盾买一头公牛的时候,一幅好的肖像值 60 盾。²⁷⁶ 扬·斯滕有一次替人画了三张肖像,得到 27 盾。²⁷⁷ 《夜巡》是伦勃朗在他名声最响的时候创作的,但这幅画的价值也没超过 1 600 盾,凡·霍延的《海牙风景图》卖到 600 盾,这是他一生中得到的最高价格。要想知道当时的知名艺术家不得不满足于多低的价格,最好看看伊萨克·凡·奥斯塔德的遭遇:1641 年,他卖给艺术交易商 13 张画,但只拿到 27 个盾。²⁷⁸ 去过意大利并且用意大利风格作画的艺术家,其作品售价常常高得离谱;相

比之下,用本土的自然主义风格创作的作品总是非常便宜。弗兰斯·哈尔斯、凡·霍延、雅各布·凡·雷斯达尔、霍贝玛、克伊鲁、伊萨克·凡·奥斯塔德,德·霍赫从来没卖过高价钱。²⁷⁹在盛行宫廷-贵族文化的地区,艺术家的报酬要高一些。鲁本斯的作品在尼德兰的售价比最受欢迎的荷兰画家的作品售价也要高出许多。他在创作巅峰时期的要价是每天 100 盾²⁸⁰,他把《阿克特翁》卖给腓力二世,得到 14 000 法郎。这是路易十四时代之前单幅画卖出的最高价钱。²⁸¹在路易十四和路易十五统治期间,首先是宫廷艺术家的收入稳定下来,而且维持在比较高的水平。譬如,1690 年至 1730 年间,亚森特·里戈的平均年薪为 30 000 法郎,画一幅路易十四的肖像就赚到 40 000 法郎。²⁸²即便在法国里戈也是例外,因为法国造型艺术家的日子从来没有作家们的日子舒服,后者常常过着养尊处优的生活。众所周知,布瓦洛生前在奥特尤尔过着显贵生活,死后留下 186 000 法郎的现金;拉辛做了十年史官,得到 145 000 法郎的收入;莫里哀做了 15 年的演员和剧院经理,挣得 336 000 法郎,写作给他带来 200 000 法郎的额外收入。²⁸³从作家和画家的收入差距,可以看出人们脑子里依然对手工劳动者怀有古老的偏见,依然对那些跟体力活不沾边的人另眼相看。直到 17 世纪,法国宫廷画家的地位也就相当于小吏。²⁸⁴科尚讲过,接替芒萨尔做建筑总监的昂丹公爵总是以傲慢的态度对待美术学院的成员,对他们就像对仆人和手艺人一样,从来不用尊称。²⁸⁵对勒布朗当然是另外一种态度。人们对艺术家的态度总的说来都是因人而异。

由于艺术家的地位较低,所以无论在法国还是荷兰,艺术家都是中下层市民所选择的职业。鲁本斯在这方面是一个例外;他的父亲是政府高官。他从小就接受了最好的训练,在贵族府邸做过侍童,学会了上层礼仪和为人处世。在成为阿尔贝特大公的宫廷画家之前,他在曼图亚为温琴佐·贡扎加服务,他一辈子都跟宫廷生活和宫廷礼仪保持着密切联系。他不仅有显赫的社会地位和堪与君王媲美的财产,他还跟君王一样主宰着国家的艺术生活。他的成功一半归功于他的艺术才能,一半归功于他的组织能力。没有这种能力,他就不可能圆满地完成接二连三的创作任务。他用管理手工作坊的办法来组织艺术创作,精心挑选专业化的帮手并加以合理使用。和他这种有着严格分工的、按照手工作坊的方式进行管理的企业相比,荷兰的画家作坊——包括伦勃朗的作坊——就显得非常老套。正如人们所强调的,鲁本斯的创作方式成为可能,是因为人们用古典主义思维理解艺术创造过程。合理组织艺术创作的思想最早在拉斐尔的工作室得到彻底的贯彻,并且使艺术构思从根本上脱离了艺术创作,这么做必须有一个思想前提,即一幅油画的价值已经显现在纸板画稿当中,把画家的思想转变为最终形式只有次要意义。²⁸⁶这种理

想主义的艺术观支配着宫廷和古典主义的巴洛克艺术理论和艺术实践。到了荷兰的自然主义绘画,情况却发生了变化。在荷兰的自然主义绘画中,大师的亲笔创作,大师的一笔一画,大师的手和画布的任何接触都具有如此特别的意义,以致保留真迹的愿望使劳动分工天然具有局限性。很能说明问题的是,鲁本斯恰恰在帮工最多、在他多半让帮工去完成作品的时候吸收了古典主义的艺术创作观。这种观念在《上十字架》之后才体现出来。²⁸⁷他在创作的后期抛弃了这种观念,重新亲手创作了许多作品。

伦勃朗刚开始画肖像就进入一种类似鲁本斯晚期风格的发展阶段。从此以后他把绘画看做直接表达个人思想情感的形式,也就是独具特色的、通过一次次的创作艰难获得的“表现主义”形式。这种表现主义让现实变成眼睛的创造物,眼睛则具有注入生气、吸收一切的功能。里格尔把艺术史分为两大发展阶段:在第一个阶段即原始阶段,一切都是客体,在第二个阶段即当代,一切都是主体。根据这一理论,从古希腊到巴洛克的艺术史,无非是从第一个阶段逐步过渡到第二个阶段的历史,17世纪的荷兰绘画是这一发展过程中最重要的里程碑,在当代艺术中,所有的客体似乎都表现为主体意识的印象和体验。²⁸⁸鲁本斯在晚年出现的艺术偏激并没有损害他在公众心目中的形象,同样的艺术偏激却让伦勃朗失去了他所拥有的一切。伦勃朗在1642年完成《夜巡》之后便开始走下坡路,虽然这幅画本身并没有彻底失败。²⁸⁹1642年至1656年间,尽管伦勃朗和富裕的市民阶级的关系有所松动,但他并非无事可做。进入50年代后,他的客户逐渐减少,他才出现严重的经济困难。²⁹⁰伦勃朗的失败绝对不单是不切实际的性格和杂乱无章的个人生活造成的,他的失败应该归咎于公众的趣味逐渐转向古典主义²⁹¹,他抛弃了他早年并不反感的激情澎湃的巴洛克风格。²⁹²他为阿姆斯特丹市政厅画的《克劳丢斯·西非利斯的密谋》遭到拒绝,便是那个时代的艺术危机发出的第一个信号。伦勃朗是这场危机的第一个大的牺牲品。过去的时代不会把他塑造他现在的样子,但过去的时代也不会以这种方式毁了他。在宫廷-保守文化中,像他这样的艺术家也许永远不会出名,可一旦出了名,他的地位可能就在充满市民-自由精神的荷兰更为巩固。在当时的荷兰,他可以自由发展,可他一旦拒绝弯腰,人们就会折断他的腰。无论何时何地,艺术家的精神存在都面临危险;对艺术家而言,不管专制社会还是自由社会,都没有绝对的保险;前者少自由,后者不安全。有的艺术家只有生活在自由环境中才觉得安全,但也有艺术家只有感觉安全的时候才能自由呼吸。要实现把自由和安全合二为一的理想,17世纪还差得很远。

第一节 宫廷艺术的消亡

自文艺复兴以来,宫廷文化几乎是持续不断地发展,到了18世纪才陷入停顿并且被市民阶级的主观主义所取代,从总体上看,这种主观主义仍然主宰着我们今天的艺术观,这是众所周知的事实。鲜为人知的是,艺术发展的新趋势已经在洛可可艺术中初现端倪,与宫廷传统的决裂其实发生在洛可可艺术期间。即便说格勒兹和夏尔丹才把我们带入市民阶级的世界,我们也已跟着布歇和拉日利埃来到这个世界的门前。早期洛可可艺术就失去了宏伟而庄严、华丽而激昂的特征,取而代之的是秀美和舒适。在新艺术中,色彩和细微差别一开始就比粗大的、稳定的、客观的线条重要,它的表达中也始终能听到感性和感觉的声音。即便18世纪仿佛在某些方面继承了巴洛克艺术的传统甚至使之臻于完美,它也不可能像17世纪那样自然而然地、毫不妥协地坚持“高雅趣味”。即便是给社会最上层创作的18世纪的作品,人们也会嫌它缺乏宏大的英雄气魄。当然,我们所见到的18世纪艺术,还是一种有分寸的、高雅的、本质上具有贵族气质的艺术,一种把审美愉悦和审美习俗置于内在性和自发性之上的艺术。这种艺术按照一个固定的、普遍适用的、重复过无数次的模式进行创作;它最明显的特征,莫过于它那精湛的、尽管多数时候都显得过于浮面的刻画技巧。洛可可艺术中这些源于巴洛克艺术的装饰性和习惯性元素后来才逐渐消失,逐渐被市民阶级的艺术趣味所取代。

514

对巴洛克-洛可可传统的攻击来自两个不同的方向,但这两者都追随相同的、与宫廷趣味势不两立的艺术理想。卢梭和理查森、格勒兹和贺加斯所代表的情感主义和自然主义为一派,莱辛和温克尔曼、孟斯和大卫代表的理性主义和古典主义为另一派。两派都用简单而严肃的清教徒生活理想来抗拒宫廷的奢华倾向。英国比法国更早也更彻底地完成了从宫廷文化到市民文化的转变,法国的巴洛克-洛可可传统一直作为一股潜流而存在,直到浪漫派时期都还能感觉其存在。在世纪末的欧洲只有一种起决定性影响的市民文化。人们可以区分出进步和保守的市民文

化,但是没有一种生气勃勃的艺术会表达贵族阶级的理想,会为宫廷的目标服务。在艺术史和文化史上,趣味的主导地位很少像现在这样从一个社会阶层彻底过渡到另外一个社会阶层;现在的市民阶级彻底让贵族阶级靠边站,用表达艺术取代装饰艺术的趣味转变一清二楚地呈现在人们眼前。

515 市民阶级当然不是第一次主导审美趣味。在15世纪和16世纪,在欧洲的任何地方都能见到一种明显带有市民阶级特征的主流艺术。在文艺复兴后期、在风格主义和巴洛克时代,这种艺术才失去了主导地位,被宫廷艺术所取代。但是随着市民阶级在18世纪再次成为经济、政治、社会的主宰,重新获得广泛影响的展示性宫廷艺术再一次退出历史舞台,市民阶级的艺术趣味独领风骚。在17世纪的荷兰已经有一种地位很高的市民艺术,而且它比夹杂着骑士-浪漫和宗教-神秘元素的文艺复兴时期的市民艺术有一种更极端、更彻底的市民精神。然而,荷兰的市民艺术在当时的欧洲是一个完全孤立的现象,18世纪出现的现代市民艺术并未直接继承它的传统。荷兰绘画在17世纪就失去了许多市民精神特征,就凭这点也谈不上什么发展的连续性。现代市民艺术的真正源头是社会状况出现变化的英国和法国;克服宫廷艺术观只能从这里开始;人们从本国的哲学和文学思潮中一定比从时间和空间都更加遥远的外国获得了更多的启发。

516 在法国大革命中登峰造极、然后在浪漫派运动中实现其艺术目标的历史发展始于法国的摄政时期。摄政时期打破了王权的绝对权威,取消了宫廷的艺术和文化中心地位,瓦解了作为直接表达专制主义的权力追求和权力意识的艺术风格的巴洛克古典主义。路易十四时代就已经为这一发展奠定了基础。无休无止的战争破坏了这个国家的经济,国库亏空,民不聊生,因为纳税人不是皮鞭打出来的,也不是牢狱关出来的,经济强国也不是在战争和征服中诞生的。太阳王在世期间就有人公开抨击专制统治的后果。费奈隆在这方面就已经非常坦率,但是培尔、马勒伯朗士、丰特奈尔走得如此之远,人们完全可以说贯穿18世纪的“欧洲思想危机”在1680年就已来临。¹这股潮流推动了对古典主义的批判,为宫廷艺术的瓦解做好了铺垫。1685年前后,巴洛克古典主义的创造性时期宣告结束。勒布朗失去了影响,大作家如拉辛、莫里哀、布瓦洛、波舒哀都陷于沉寂,至少是不再产生任何影响。²随着“新旧之争”的开始,进步和传统、古典和现代、理性主义和情感主义也展开了斗争。这场斗争到浪漫派先驱狄德罗和卢梭那里才结束。

在路易十四生命的最后几年里,政府和宫廷都在虔诚的曼特农侯爵夫人的掌控之下。贵族们在凡尔赛宫那种沉重而狭隘的宗教氛围中感觉很不自在。国王死后,众人都如释重负,特别是那些希望摄政的奥尔良公爵把国家从专制主义中解放

出来的人。摄政王一向认为叔父的管理体制已经过时³，他刚一上台便开始全面修正以前的管理方法。他力图恢复贵族昔日的政治和社会地位，在经济上鼓励私人投资，譬如采纳约翰·劳的方案。他还为上层社会的生活开辟新风尚，把享乐和放纵变成了时髦。整个社会分崩离析，古老的传统土崩瓦解。有些东西后来又重新恢复，但旧的体系却遭到彻底动摇。奥尔良公爵的第一项举措，便是废除仙逝的国王的遗嘱中有关承认其私生子的内容。国王的权威从此开始下滑，虽然君主专制制度依然存在，但国王再也无法恢复昔日的威风。尽管国王在行使国家权力的时候变得越来越随心所欲，他的权力意识却越来越动摇。这一过程最好用黎塞留元帅对路易十六说的一句话来概括，这句话经常被引用：“路易十四统治期间，我们噤若寒蝉，路易十五统治期间，我们只敢窃窃私语，现在我们可以大声说话，可以随便说话。”谁要是根据政府的规定和公告来判断当时的权力状况，谁就会跟托克维尔一样陷入可笑的认识误区。撰写和传播反宗教和反对公共秩序的文字在当时属于死罪，但是这类惩罚都停留在纸上。触犯这一法律的，最多被勒令离开法国，而且还常常受到那些应该迫害他们的官员的警告和庇护。在路易十四统治期间，整个的精神生活还处于国王的保护之下；除了他，不会有第二个人提供保护，更没有与之作对的保护人。现在却冒出新的保护人，新的艺术资助人，新的文化摇篮；一部分艺术和整个的文学都在远离宫廷和国王的的地方发展。

517

奥尔良公爵把官邸从凡尔赛搬到巴黎，这其实意味着解散宫廷。摄政王反感一切的限制、客套、强制；他只是在朋友的小圈子里才感觉舒服。年轻的国王住在杜伊勒里宫，摄政王住在皇宫，贵族成员居住在各自的宫殿和豪宅，他们在城里的剧院、舞会上和沙龙里寻欢作乐。摄政王和皇宫代表巴黎的趣味，代表更自由、更活跃、与凡尔赛的“高雅趣味”针锋相对的城市风格。“城市”不再是一种和“宫廷”并行不悖的生活，“城市”排斥“宫廷”，接管了宫廷的文化职能。摄政王的母亲，法尔茨伯爵夫人夏洛特·伊丽莎白曾悲叹说：“法国没有宫廷了！”她的感叹完全符合事实。这种状态不是暂时的；传统意义上的宫廷不复存在了。路易十五跟摄政王很相似，他也喜欢小范围的社交，路易十六最喜欢跟家人待在一起。他们两人都讨厌正规场合，宫廷礼仪让他们感到乏味和厌倦。如果说宫廷礼仪多多少少也保存下来，人们也不像过去表现得那么一本正经，那么煞有介事。路易十六的王宫有一种绝对私密的气氛，一周有六天都像是私人聚会。⁴摄政期间，唯有曼恩公爵夫人在索镇的宫殿还有宫廷气象。她的宫殿不仅举办各种花哨的、奢侈的、别出心裁的活动，而且成为新的艺术中心，成为道地的文艺宫殿。但是公爵夫人举办的活动也孕育着最终瓦解宫廷生活的因素：这是传统的宫廷和18世纪沙龙之间的过渡形

518

态,而18世纪的沙龙正是宫廷的精神后裔。宫廷再度分化为各种私人团体,而当初宫廷就是从这些私人圈子中间发展成为艺术和文学中心的。

奥尔良公爵努力恢复那些被路易十四压制的贵族们原有的政治权利和公共职能,这是他执政纲领中最重要的组成部分。他把高等贵族的成员变成所谓的顾问,以替代那些出身市民阶级的部长。但三年之后他便放弃了这一努力,因为这些高等贵族们已经习惯了不问政务,对管理国家失去了兴趣。他们拒绝参政议政,不论愿意与否,人们不得不回到路易十四的管理体制。从外表看,摄政王朝是新一轮贵族化过程的开端,这一过程表现在社会界限僵化,各阶层越来越孤立;从内部看,摄政王朝却是市民阶级节节胜利、贵族阶级继续衰败的时代。托克维尔已经看到18世纪社会发展的一个独特特征,即不管人们如何强化各社会各阶层之间的界限,文化平均化的倾向却势不可挡。人们表面上小心翼翼地保持彼此的界限,其内心世界却越来越接近⁵,其结果便是社会上只剩下两大集团:大众和凌驾于大众之上的人组成的联盟。后者有相同的生活习惯,有相同的趣味,说的是同样的语言。贵族和上层市民组成了唯一的文化主导阶层,而昔日的文化主流既是给予者也是接收者。上等贵族不仅时不时地放下架子,去那些有银行家和官吏做客的地方,他们还趋之若鹜地涌向市民沙龙,不管这沙龙的主人是有钱的男人还是有教养的女人。若弗兰夫人的沙龙就汇聚了当时的社会精英和知识精英,把王子、伯爵、钟表匠和小商贩的儿子汇集在一起,她和俄国的女沙皇通信,也跟格林通信,她和波兰国王和丰特奈尔是朋友,但她拒绝腓特烈大帝的邀请,同时又通过她对贫民出身的达朗伯的关心来抬高后者的地位。贵族阶级接受市民阶级的思维方式和道德观念,社会最上层与市民知识分子结合,这两件事情恰好都发生在人们感觉社会等级制比从前更加严格的时候。⁶也许这两种现象本来就存在因果关系。

520 在17世纪,贵族阶级的封建特权中只剩下土地所有权和免税权;他们不得不把司法和行政权力让给国王的官吏。由于1660年以后货币购买力不断下降,地租也大大贬值,贵族被迫出卖土地;他们走向了贫穷和没落。当然,这更多的是中下层的乡村贵族而非上层贵族和宫廷贵族的遭遇,上层贵族和宫廷贵族依然很富,而且在18世纪重新获得了影响。“四千个豪门”瓜分了宫廷、教会、军队的高级职位和省长职位,他们还独享国王发放的养老金。国家预算近四分之一用在他们身上。人们不再怨恨封建贵族;路易十五和路易十六在位期间,大多数部长职位重新被贵族而且是世袭贵族占据。⁷尽管如此,贵族们依然反对国王的统治,依然不听话,在危险时刻变成了国王的祸患。他们和市民阶级结成反对王室的统一战线,尽管这两个阶级的良好关系在实施集权制以来受到严重损害。此前他们不仅经常面临相

同的危险,而且常常必须处理同样的行政事务,他们也因此拉近了关系。但是,在贵族阶级发现市民阶级是最危险的对手之后,他们的关系便急剧恶化。国王不得不重新出面干预,安慰心理不平衡的贵族;他表面上统治着这两派,实际上却一直在跟他们妥协,一会儿给这一派特权,一会儿给那一派好处。⁸显而易见路易十五在对贵族搞安抚政策,譬如当时一个平民做到军官的位置就比路易十四时代难得多。1781年的敕令下达之后,市民阶级完全被排除在军队之外。教会的高级职位也是如此;在17世纪,教会君主中还有许多人不是贵族出身,波舒哀和弗莱希埃就是很好的例子。到了18世纪,几乎就不再有这种情况出现。现在一方面是贵族阶级和市民阶级的竞争日趋激烈,另一方面,二者又采取更加文质彬彬的精神竞争方式,编织出一个交织着吸引和排斥、模仿和反感、敬佩和怨恨的复杂的心理网络。市民阶级在经济上与贵族平起平坐,在实际生活中又高出贵族一筹,这就迫使贵族强调自己的出身和传统都与市民阶级有所不同。但是,相似的外在条件也让市民阶级敌视贵族阶级。无缘参加社会角逐的时候,他们不会想到跟地位更高的阶层攀比。一旦有了上升的可能,他们才真正意识到社会上存在的不公正,才觉得贵族的特权难以忍受。简言之,贵族阶级失去的权力越多,他们就越是要牢牢地抓住残存的特权,就越是要拿这残存的特权来炫耀;另一方面,市民阶级获得的物质财富越多,他们就越感觉自己受到的歧视很可耻,就越是要顽强地争取政治上的平等。

521

16世纪出现的国家财政亏空使市民阶级在文艺复兴时期积累的财富消耗殆尽。在专制主义和重商主义的鼎盛时期,在国王和国家做起大买卖的时候,市民阶级却未能恢复元气。⁹只是到了18世纪,当政府放弃了重商主义的对外政策,实行自由经济政策^①之后,市民阶级的个人主义经济原则才重新发挥作用;虽然商人和企业家懂得利用贵族离开商场的时机捞取好处,但市民阶级掌握的大资本是在摄政时期和随后一段时期才出现的。摄政时期的确是“第三等级的摇篮”。在路易十六当政期间,旧制时期^②市民阶级的精神和物质发展都已达到巅峰。¹⁰商业、工业、银行、包税公司^③、自由职业、文学、报刊评论全都成为他们的阵地,就是说,他们占据了社会中的重要位置。他们只是与军队、教会、宫廷无缘。商业空前繁荣,工业快速增长,银行数量剧增,大笔款项在企业家和投机者的手中辗转。人们的消

522

① 原文为法语:laissez-faire。——译者注。

② 原文为法语:ancien régime。——译者注。

③ 原文为法语:ferme générale。——译者注。

费欲望膨胀,消费群体扩大;不仅是银行家和保税人之类飞黄腾达,在生活上和贵族进行攀比,市民中间阶层也是经济繁荣的受益者,他们越来越多地参与文化生活。这个爆发了革命的国家,经济上并未陷于萧条;相反,这只是一个政府虽然破产、市民阶级却很富裕的国家。

523 市民阶级逐渐掌控了所有的文化手段。他们写书,读书,又画画又买画。在16世纪,他们在艺术和文学受众中还属于少数,现在他们是标准的文化阶层,变成了文化主角。伏尔泰的读者已经大部分来自市民阶级,卢梭的读者几乎全部来自市民阶级。18世纪最大的艺术收藏家克罗扎出身商人家庭,资助弗拉戈纳尔的贝热雷的出身更低微,拉普拉斯是农民的儿子,达朗伯还不知道是谁的儿子。读伏尔泰的市民读者,也读古罗马文学和17世纪法国古典主义文学;无论拒绝还是选择,他们都毫不含糊。他们对古希腊作家不感兴趣,古希腊作家的作品也逐渐从图书馆消失;他们蔑视中世纪,对西班牙陌生,在意大利文学中没找到感觉,他们绝不会像过去几个世纪的宫廷社会那样看待意大利文艺复兴。有人说,16世纪的思想代表是绅士^①,17世纪的思想代表是自由民^②,18世纪的思想代表是正人君子^③,也就是伏尔泰的读者。有人甚至声称,不了解伏尔泰,就不了解把伏尔泰视为楷模的法国市民阶级;¹²但如果不清楚下面一个事实,我们也不了解伏尔泰:虽然他很有钱也很有贵族派头,虽然他是君主的座上宾,但是他从身世到思想都植根于中间阶层。他是一个冷静的古典主义者,他从不探寻重大的形而上问题,他甚至质问阐述这类问题的人居心何在;他思想敏锐、天性好斗,但他为人圆滑;他相信宗教,但是他反对教会和神秘主义;他反对浪漫派,反感一切朦胧的、解释不清楚也无法解释清楚的事情;他很自信,坚信凭借理性手段可以理解一切,可以解决所有问题,也可以做任何的决定;他是一个聪明的怀疑主义者;他明智地去研究一切实际的、看得见摸得着的问题;他理解“时代的要求”,他呼吁“必须耕耘我们的花园”^③——这一切都是市民精神,根深蒂固的市民精神,虽然这不是市民精神的全部。卢梭将要宣布的主观主义和感伤主义代表了市民精神的另一个、也许同样重要的发展方向。市民阶级的内部对立一开始就存在;当伏尔泰征服读者的时候,卢梭的追随者还没有形成

524 形成一个有规律的读者群,但他们已经是一个可以精确定义的社会阶层,只不过他们后来才把卢梭当成了自己的代言人。

① 原文为法语:gentilhomme。——译者注。

② 原文为法语:honnête homme。——译者注。

③ 原文为法语:mais il faut cultiver notre jardin。——译者注。

18世纪的法国市民阶级绝对不比15世纪和16世纪意大利的市民阶级更统一。虽然现在没有什么事情可以跟当初为控制行会展开的争夺战相比,但市民阶级内部各阶层在经济利益上出现的对立却跟当初一样尖锐。人们只是习惯把“第三等级”的解放战争和革命说成统一的运动,但其实市民阶级是界限分明的,上不包括贵族,下不包括农民和城市无产者;市民阶级内部又分为受益者和非受益者。在18世纪,人们从来不谈法国资产阶级的特权,仿佛这个社会压根儿就不存在什么特权,特权阶层则反对一切有可能让下面的阶层分享其权利的改革。¹³资产阶级只想要政治民主,当革命发展到把经济平等当真的时候,他们就抛弃战友。当时的社会充满了矛盾和对立;这个社会造就出一个忽而代表贵族利益、忽而代表市民利益、最终却遭到贵族和市民夹击的王室;这个社会还造就出这样一个贵族阶级,它既敌视王室又敌视市民阶级,并且吸收一些导致其灭亡的思想;这个时代造就的资产阶级则借助下层的力量取得了革命的胜利,随后却马上站到盟友的对立面,与昔日的敌人站到了一起。只要这些阶级对国家的精神生活产生着同样的影响——这种状况持续到18世纪中叶,艺术和文学就处于过渡状态,就充满对立的、常常都接近不可调和的发展方向;文学和艺术在守旧与自由、规则性和自发性、装饰和表达之间摇摆。即便是18世纪后期,当自由主义和情感主义占上风之后,不同文艺思潮的界限更加明显,不同的方向依然存在。文学和艺术实现了功能转换,尤其是为宫廷和贵族服务的古典主义变成了进步的市民阶级的思想载体。

525

摄政时期人们的思想无比活跃。人们不仅批判前一个时代,而且很有创造力,提出许多让下一个世纪继续思考的问题。随着社会风气越来越涣散,宗教思想越来越淡漠,生活方式越来越自由、越来越有个性,艺术中“宏大”的展示性风格逐渐消亡。这一过程始于对学院派理论的批判,因为和当时的官方政治理论试图把君主专制制度永恒化、神圣化一样,学院派理论也试图把古典艺术理想描绘成永恒的、仿佛由上帝制订的法则。安托万·夸佩尔说,绘画犹如人,总是在赶时髦¹⁴,他之前的院长没有一个会赞成这话,但是没有什么比这更能概括新时代的自由主义和相对主义倾向。这种艺术观念的变化也处处表现在艺术创作当中;艺术变得更有人情味,更亲切,更低调;艺术不再为半神和超人而存在,而是面向平凡人,面向软弱的、感性的、喜欢享受的创造物。艺术不再表现权力和气魄,而是展现生活的美和优雅,艺术的目的不再是感染人、征服人,而是让人感受刺激和愉悦。在路易十四执政后期,宫廷中已经形成一些社交圈子,艺术家可以由此找到新的赞助者,而且是比国王更大方更懂艺术的人,当时的路易十四已经陷入财政困难,并且被曼特农夫人控制。奥尔良公爵即国王的侄儿和勃艮第公爵多芬的儿子是新的社交圈

526

子的核心。日后的摄政王现在就反对路易十四所倡导的艺术风格,要求他的艺术家们表现轻松和灵活,要求他们创造出一种比一般的宫廷艺术语言更感性、更精美的形式语言。艺术家们常常既为国王也为公爵创作,并且随着服务对象的不同而变换风格。譬如,夸佩尔就按照标准的宫廷风格装饰凡尔赛宫的教堂,他画的宫廷淑女则身着卖弄风骚的休闲服装,他为法兰西铭文与美文学院设计的奖章又是古典主义风格。¹⁵摄政期间,高雅风格^①和大型展示性艺术走向衰落。圣徒故事画(Andachtsbild)和大型历史画都受到冷落,前者在路易十四的时代就变成给王室成员画肖像的借口,后者主要是给专制君主作宣传。英雄景观被田园风光所取代,迄今为止主要给公众观瞻的肖像变成了一个平常的、广受欢迎的、多半为私人用途服务的艺术种类;谁出得起钱,谁都可以让人画肖像。1704年的绘画展展出了200幅肖像作品,在1699年的绘画展上则只有50幅肖像作品。¹⁶与热衷于画宫廷贵族的前任不同,拉日利埃已经喜欢画市民阶级;他住在巴黎而不是凡尔赛。他的选择也反映了“城市”战胜“宫廷”这一大趋势。¹⁷

527 华托描绘的轻松高雅的社交画面取代宏大的宗教画和历史画,成为进步的艺术公众的青睐对象。公众的兴趣从勒布朗过渡到“雅会图”^②大师。这一现象清楚地反映出世纪之交的趣味转变。思想进步的贵族和有艺术鉴赏力的上层市民组成了新的艺术受众。人们质疑既往的艺术权威,突破昔日狭窄的题材范围。这种种因素都在为法国19世纪之前最伟大的画家的出现创造了条件。路易十四时代有政府的艺术项目,有给艺术家的奖学金和养老金,有美术学院,有罗马画院和宫廷艺术作坊,但是这个时代并没有造就出华托式的绘画天才。相反,华托诞生在濒临破产的、混乱的、轻浮的、不懂虔诚也没有规矩的摄政时期。出生在佛兰德并且继承了鲁本斯传统的华托,也是哥特式时代之后第一个完全具有“法国特色”的绘画大师。在他出现之前的两个世纪,法国艺术一直受外国影响:文艺复兴、风格主义、巴洛克都是意大利和荷兰的进口货。法国宫廷一开始就模仿国外,所以宫廷的伟大形象和为国王所做的艺术宣传也采用外国尤其是意大利的形式。后来这些形式与王权和宫廷思想水乳交融,跟宫廷一样天长日久,只是在宫廷失去艺术生活的中心地位之后,它们才失去了根基。

华托描绘了他只能从外面观看的社会生活。他表现的生活理想与他本人的生活目标显然只有表面的相似,他所刻画自由乌托邦与他所设想的自由只能说相

① 原文为法语:Grande manière。——译者注。

② 原文为法语:fête galantes。——译者注。

似,但是他的幻想来自直接体验,来自他给卢森堡公园的树木画的素描,来自他每天在戏剧里看见的场面,还有来自他那个给披上神奇外衣的时代的各式人物。华托艺术的深度应该归功于他对世界的矛盾态度,归功于他所刻画的未来的希望和现实的缺陷,归功于他始终有一种莫可名状的缺失感和目标无法实现的感觉,归功于他意识到人类失去了家园,意识到幸福在那遥远的乌托邦。美、感官快乐、醉生梦死、及时行乐都是华托的艺术直接表现的主题,它们全都充满忧伤。他在所有的作品里都画出了潜藏在一个因为贪得无厌而走向灭亡的社会中的悲剧。这里所表达的,还不是卢梭式的感觉,不是回归自然,而是对完美的文化,对酣畅淋漓、无忧无虑地享受生命乐趣的渴望。华托在“雅会”、在为情侣举行的社交活动中发现了适合其生命意识的形式。他的体验既有人间的快乐,也有人间的痛苦,既陶醉于世界又厌恶这个世界。雅会是一种乡村节庆^①,表现的是忒奥克里托斯描写的那些载歌载舞、无忧无虑的放牧男女的快乐。这些画的主要特征是牧歌情调。画中描绘的是乡村生活的和谐,是远离尘嚣和热恋之中的忘我状态。但是浮现在艺术家眼前的,不是悠闲、淳朴的田园生活理想,而是企盼把自然和文明、美和心灵、感性和精神相融合的阿卡迪亚式理想。当然,这一理想早就不算新鲜。这只是罗马诗人的幻想的一个变奏,最早把有关黄金时代的美好传说和田园理想结合起来的是罗马帝制时代的诗人。18世纪牧歌世界的新颖之处,在于它沐浴着上流社会的光芒,在于放牧的男女都身着具有时代特色的漂亮戏装,其牧歌场景无非体现在情人絮语,体现在用大自然做框架,体现在远离宫廷和城市生活。可是,这个也算新颖吗?这牧歌世界一开始不就是虚构的吗?不就是假面游戏吗?不就是把天真而纯朴的田园世界当卖弄手段吗?我们可以想象人们在有了牧歌文学、有了高度发达的城市生活和宫廷生活之后还真想过简单而朴素的牧人生活和农夫生活吗?这当然不可想象。文学展现的牧人生活从来都是一幅理想画面,否定是其主要特征,它表达了人们摆脱浮华世界的愿望和对浮华风气的蔑视。人们通过游戏进入一种既能享受文明的好处又能摆脱文明的枷锁的理想状态。人们试图把那些涂脂抹粉、花枝招展的女人想象成活泼、健康而且淳朴的乡村少女,用自然的魅力来增强修饰的魅力,从而使她们产生更大的诱惑力。艺术虚构先天含有一些前提,它在每一种复杂而高级的文化中都能把这些前提变成自由和幸福的象征。

牧歌文学(Hirtendichtung)出现在希腊化时期,在随后的2000多年里,这一传统几乎绵延不断。这并非偶然。除了城市和宫廷文化销声匿迹的早期中世纪,没

① 原文为法语:fête champêtre。——译者注。

530 有哪个时代拿不出牧歌作品。除了骑士传奇,还没有哪一种题材像牧歌题材这样长久地成为西方文学的思考对象,也没有哪一种题材像它这样顽强地抗击理性主义的冲击。牧歌文学这种悠久的、几乎绵延不断的传统,表明席勒所说的“感伤”的诗在书面文学中的地位远远高于“素朴”的诗。忒奥克里托斯创作的田园诗,已经不能说是和大自然融为一体、和民众打成一片的产物,这些诗歌来自对大自然的反思,来自对民众生活的浪漫想象,就是说,对远方的渴望,这些诗歌应该归功于对陌生世界和异域风情的渴望所引发的感情。不论自然景色还是每日的劳作,都不会让农夫和牧人感到兴奋。众所周知,对乡村生活的兴趣不会出现在农夫的生活环境,也不会出现在农夫的社会环境;这种兴趣并不来自百姓本身,而是来自上层社会,它并不来自乡村,而是来自城市和宫廷,来自于喧嚣的生活和一个文明过度而且自命不凡的社会。忒奥克里托斯创作《田园诗》的时候,牧人和田园风光的题材肯定已经不再新颖;这一题材肯定已经出现在那些靠放牧为生的原始民族的文学当中,毫无疑问,当时并没有任何伤感和沾沾自喜的特征,人们也不想把牧人的外在生活条件描绘成一幅风俗画。在忒奥克里托斯之前的拟剧当中已经出现牧人生活场景,哪怕没有《田园诗》的抒情特征。羊人剧中出现牧人生活场景是自然而然的事情。正如我们所知道的,就连悲剧里面也并非没有乡村生活场景。¹⁸但是,有了牧人生活和乡村生活的画面并不意味着有了牧歌文学;牧歌文学的出现,首先需要城市和乡村之间潜藏的对立,还有对文化的不满。

531 但不管怎么说,简单地、白描式地刻画牧人的生活还是给忒奥克里托斯带来了快乐。他的第一个走自己的路的后继者维吉尔已经不满足于现实主义的描写。田园诗在他这里获得了象征形式,实现了这一体裁发展史上最重要的转折。¹⁹如果说此前对田园生活的文学想象无非是对喧嚣生活的逃避,如果过去的文学所表达的做牧人的愿望不能从字面加以理解,现在这一主题又增添了几分非现实性,因为现在不仅是对牧人生活的向往,而且田园场景本身也变成了虚构。通过这一虚构,诗人和他的朋友装扮成牧人的形象出现,从而有了文学距离,尽管知情人可以一眼将他们认出来。这个新颖的、尽管在忒奥克里托斯那里已经初试刀锋的手法具有很大的艺术魅力,《牧歌》不仅因此成为维吉尔最成功的作品,而且在世界文学中还找不出一部产生过如此深远影响的作品。但丁和彼特拉克、薄伽丘和桑纳扎罗、塔索和瓜里尼、马罗和龙萨、蒙特马约和于尔菲、斯宾塞和西德尼,就连弥尔顿和雪莱的那些具有田园风格的作品都直接或者间接地受到这部作品的影响。忒奥克里托斯给人的印象似乎只是为彼此较量的宫廷和节奏过快的大城市感到忧虑,维吉尔已经有更多的理由逃避他的时代。当时百年内战才刚刚结束,他在青年时代还目

睹过最为血腥的战斗,他写《牧歌》的时候,奥古斯都时代的和平更多的是希望而不是现实。²⁰维吉尔逃避到田园生活,犹如奥古斯都倡导复古,后者的目的在于把伟大的过去表现为黄金时代,转移公众对现实政治事件的注意力。²¹其实,维吉尔的新式田园诗无非是他的和平幻想与和平宣传相结合的产物。

中世纪的田园诗(das Pastorale)直接采用了维吉尔的寓意手法(Allegorik)。从古希腊世界的没落到中世纪的城市和宫廷文化出现的几百年间也残存一些田园诗,这些残存的作品都是博学的产物,是古代作家尤其是维吉尔的作品产生的影响。但丁写的田园诗都还是这种博学的模仿之作,创作了第一部现代田园诗的薄伽丘,也仍然带有传统田园诗的比喻手法的痕迹。随着给整个的文学发展带来转折的田园小说(Schäferroman)的出现,意大利文艺复兴时期的中篇小说也出现了田园母题,只不过意大利中篇小说里面的田园主题缺乏在田园诗(Hirtenidylle)、田园长篇小说(Hirtenroman)和田园诗剧(Hirtendrama)里所具有的浪漫特征。²²但是如果考虑到中篇小说是典型的市民阶级文学并因此具有自然主义倾向,田园诗是一种宫廷-贵族文学体裁并且具有浪漫倾向,这一现象就很容易理解。这一浪漫倾向构成了洛伦佐·美第奇、雅各布·桑纳扎罗、卡斯蒂利奥内、阿里奥斯托、塔索、瓜里尼以及马里诺的田园诗的主要特征,证明文艺复兴时期意大利宫廷——佛罗伦萨、那不勒斯、乌尔比诺、费拉拉或者博洛尼亚——所流行的文学时尚都效仿同一个模式。意大利各地的田园文学都是反映宫廷生活的一面镜子,旨在给读者树立高雅社交的榜样。人们不会再把田园生活视为理想;读者也看得出这些牧人形象是循规蹈矩的产物,由于田园诗的原始功能——否定过度讲究的生活——退居其次,人们拒绝宫廷形式就只是因为宫廷形式让人不自由,而不是因为其做作和考究。田园诗细腻而且充满寓意,它把遥远的和近旁的、直接的和不同寻常的事物结合起来,所以我们可以理解田园诗属于最受欢迎的风格主义流派,田园诗在西班牙这个最崇尚宫廷礼仪和风格主义的国家受到厚爱。西班牙人起初也追随意大利田园诗的榜样,因为意大利田园诗随着意大利的宫廷形式传遍了整个西方。但是西班牙人很快就找到了自己的民族特色,把骑士小说和牧歌元素有机地结合起来。这种西班牙式的、把骑士小说和牧歌混合起来的形式随后成为意大利牧人小说和取而代之的法国牧人小说之间的桥梁。

法国的牧歌文学起源于中世纪,最早在13世纪以一种来历不明的、依附于宫廷-骑士爱情诗的形式出现。和古希腊古罗马的一些田园诗和牧歌一样,法国田园诗中的牧歌场面也是来自于拯救过于僵化过于俗套的情歌形式的美好幻想。²³骑士向牧羊女表达爱情的时候,他感觉自己摆脱了束缚,不再顾忌什么宫廷骑士爱情,

不再顾忌什么忠诚、纯洁、守口如瓶。他在求爱过程中落落大方,尽管他充满了欲望,可是与假装纯洁的高贵的宫廷骑士爱情相比,这种求爱却显得天真无邪。骑士向牧羊女求爱的场景却流于形式,不再有忒奥克里托斯所刻画的自然情调;除了两个主角、一个吃醋的牧人,充其量还有几只羊做道具;读者再也无法感受草地和森林的气息,再也看不到收获庄稼和葡萄的气氛,再也嗅不到牛奶和蜂蜜的甜香。²⁴由于作者们都很熟悉古代牧歌,所以古代牧歌的一些创作元素也进入了法国牧歌。但是在意大利文艺复兴和勃艮第宫廷文学传播开来以前,人们还无法确认古代牧歌文学是否对法国文学产生了直接影响。这一影响是在西班牙和意大利的牧人小说蔚然成风和风格主义取得胜利之后才逐渐深入的。²⁵塔索的《阿明达》、瓜里尼的《忠诚的牧羊人》、蒙特马约的《狄亚娜》是法国人尤其是奥诺雷·德·于尔菲的榜样。于尔菲以西班牙人和意大利人为榜样,想把他的《阿斯特蕾》变成国际名流交际大全和反映高雅习俗的镜子。人们不无道理地把《阿斯特蕾》视为一所学校,它把亨利四世时代那些粗鲁的封建贵族和士兵训练成温文尔雅的法国上层人士。这部作品的诞生,应该归功于成为第一批沙龙和矫揉造作的17世纪文化的摇篮的那场运动。²⁶《阿斯特蕾》无疑是文艺复兴以来的牧歌文学发展的巅峰。看到那些牧人打扮的绅士淑女进行高雅的对话、探讨棘手的爱情问题的时候,谁也不会联想到普通百姓。文学虚构失去了和现实的联系,变成了纯粹的社交游戏。田园生活无非是一场让人暂时逃离日常生活和平常自我的假面舞会。

534

华托的雅会图与牧歌文学没有什么相似之处。在牧人小说中,田园爱情就是理想状态,这中间有情爱的满足,也有爱情的仪式。在华托的绘画中,情爱只是通向目标之路的中间站,只是寻找塞西拉之旅的前奏,而塞西拉总是在那朦胧而神秘的远方。在华托画画的年代,法国的牧歌文学已经走向衰落;我们的大师没有直接从牧歌文学获得启发。直到18世纪,绘画中根本就没有作为表现对象的牧人生活场景。在《圣经》和神话题材绘画中常常有田园母题作点缀,但这些母题有自己的、与牧歌思想截然不同的起源。带有哀伤情调的“乔尔乔涅式”版本最能让人联想到华托²⁷,但在乔尔乔涅这里既没有情爱暗示,也没有自然和文明的对立给人带来的痛苦感受。就连普桑和华托也是貌合神离。虽然普桑也描绘过富有情调的田园场景,但是这和牧人生活没有直接关系;他画的是古代神话题材,而且他的画符合罗马古典主义的精神,有一种英雄格调。在18世纪的法国艺术中,独立的牧歌题材只出现在挂毯上面。众所周知,挂毯一向喜欢表现乡村生活画面。这类主题当然不符合巴洛克时代大型艺术的官方特征。它们可以出现在装饰画里,就像它们可以出现在一本小说、一出小歌剧或者小舞剧一样,但如果在展示性大型油画和

535

悲剧里面出现田园母题,就会显得很很不和谐。“在一本轻浮的小说中,一切很容易得到原谅……但这个场景却要求一个确定的理由。”^{①28} 田园题材进入绘画之后,立刻获得一种二流文学的牧歌文学所一直缺乏的细腻和深刻。作为一种文学体裁,牧歌从诞生之日起就很不自然,后来则成为一代又一代对现实进行反思的作家的专利。田园场景总是写作的借口而非其目的,所以多少有一种寓意而非象征意义。换句话说,牧歌文学的意义过于清晰,没有留下多少阐释空间。牧歌的内涵很快就一览无余,没有任何秘密可言,即便在忒奥克里托斯这里也只有一个简单的、尽管非常诱人的现实画面。牧歌艺术无法超出寓意的范畴,所以只能给人以娱乐,缺乏紧张和深度。华托出现之后,牧歌艺术才获得一种深度,因为他从牧歌中剔除了一切无法被视为简单和直接再现现实的特征。

就其本质而言,18世纪必定要带来牧歌艺术的复兴。牧歌艺术在文学的表现手段所剩无几,在绘画中却还有不少发展空间,牧歌艺术可以从此复兴。上层社会的交际方式极其做作,把日常关系进行多方升华;他们不相信这种交际方式有什么更为深刻的意义,他们只是将其定为游戏规则。献殷勤便是一条爱情游戏规则,正如牧歌艺术从来就是一种情爱艺术的游戏形式。二者都想控制爱情,都想让爱情摆脱直接性和狂热性。所以,牧歌艺术在这个大献殷勤的世纪登峰造极是一件再自然不过的事情。但正如华托画中人物的装束在这位大师死后才成为时尚一样,雅会图这一艺术体裁在洛可可时代才得到众人的喜爱。朗克雷、帕特尔、布歇都享受这一新体裁结出的果实,只是他们又把这一体裁庸俗化。华托自始至终都替一个小圈子画画:只有收藏家朱利安娜和克罗扎、考古学家和艺术爱好者凯吕斯、画商杰尔桑真正地对他的艺术忠心耿耿。当时的艺术评论很少提到他。提起他也多半是批评。²⁹狄德罗也没有看出他的价值,把他排在小特尼斯之后。美术学院并不给他制造麻烦,虽然他们评判他这一类艺术时依然坚持按照传统观念来划分体裁的等级,看不起二等画^②。美术学院并不比一般的有教养的公众更教条,因为后者至少在理论上依然信奉古典教条。遇到实际问题美院都非常开明。美院成员的数量不限,加入美院不必对其教条宣誓效忠。美院的大度并非出于自愿,他们很清楚,在一个充满不满情绪和革新的时代,如果没有这样一种开明态度,美院就无法继续存在。³⁰华托、弗拉戈纳尔、夏尔丹理所当然地成为美院成员,正如这个世纪的

536

① 引文为法语: Dans un roman frivole aisément tout s'excuse ... Mais la scène demande une exacte raison. ——译者注。

② 原文为法语: petits genres. ——译者注。

537

知名艺术家不论属于哪个流派都成为美院成员一样。虽然美院一如既往地代表高雅趣味^①,但只有很少一部分成员在实践中坚持这一原则。那些无法获得公共艺术项目订单、只能在宫廷圈子之外找到顾客的艺术师不太在乎官方的认可。他们专心创作理论上地位低下、实际上却大受欢迎的二等画。二等画也包括雅会图。雅会图天生是为思想比较开明的公众服务的,尽管对这类绘画感兴趣的人只是短暂地代表了最进步的艺术欣赏群体。

538

当文学尤其是更为比较灵活、由于经济原因而更受大众欢迎的长篇小说已经转向更为广泛的题材之后,绘画仍然停留在情爱题材上面。虽然这个轻佻的时代也在肖代洛·德·拉克洛、小克雷比永和雷蒂夫·德·拉·布勒托内身上找到了文学代言人,但这对其他小说家并不具有决定作用。马里沃和普雷沃的选材很大胆,但从来不追求强烈的情色效果。绘画观念与上层关系密切,长篇小说则接近中间阶层的世界观。这一发展是从骑士小说过渡到田园小说开始的。这已经表示人们放弃了一些中世纪-传奇因素。田园小说探讨现实生活问题,尽管这些问题出现在一个纯粹虚构的世界;田园小说描写那个时代的真实人物,尽管这些人物都披着幻想的外衣。对于文学发展而言,这是非常重要的、指向未来的特征。田园小说尤其是于尔菲的小说还交代了故事发生的地点,所以又向现代的现实主义小说靠近了一步。³¹对后来的发展最为重要的是,于尔菲写出了第一部真正的爱情小说。以前的小说中当然也有爱情母题,但是在于尔菲出现之前,没有一部大部头作品以爱情为核心主题。从现在起,爱情才成为推动小说和戏剧情节发展的动力,在后来的300多年中,爱情在文学中一直扮演这一角色。³²巴洛克以来的叙事文学和戏剧文学基本上都在描写爱情;只是在我们的时代才出现了转折的迹象。虽然在《阿马迪斯·德·高拉》中描写的爱情战胜了英雄主义,塞拉多却是第一个我们所理解的那种献身爱情的主人公,第一个毫无英雄气概的、任凭激情摆布的奴隶,他也是骑士格里厄的前身和维特的祖先。

17世纪的法国田园小说是给一个身心疲惫的时代准备的读物;这个被内战搞得精疲力竭的社会通过阅读情意绵绵的放牧男女那些辞藻华丽的优美对话来摆脱疲乏。等人们恢复了元气、路易十四发动的征服战争又唤起他们新的野心之后,这种华丽体小说(der präziöse Roman)又遭到抨击。人们拒绝矫揉造作的小说,这跟布瓦洛和莫里哀反对矫揉造作的风气如出一辙。于尔菲的田园小说被拉卡尔普雷奈德和斯居代里小姐的英雄小说和爱情小说所取代。他们继承了一度中断的骑士

① 原文为法语:grand goût.——译者注。

小说传统。长篇小说重新探讨重大事件,重新描写遥远的国度和陌生的民族,重新刻画重要而突出的人物形象和令人赞叹的人物性格。然而,长篇小说的英雄主义不再表现为骑士小说的主人公的那种鲁莽做派,而是表现为高乃依悲剧所刻画的那种坚如磐石的义务感。拉卡尔普雷奈德的英雄小说和宫廷戏剧一样,想培养坚强的意志和高尚的心灵;拉法耶特侯爵夫人的《克莱夫王妃》也表达了这种高乃依式的人格理想和充满悲剧-英雄色彩的道德理想。这部作品也刻画了荣誉和激情的冲突,让义务战胜了爱情。在这个激发英雄豪情的时代,所有的作品都在清醒地分析动机,都在理性地剖析激情,都在严格地分析道德思想的辩证关系。也许我们在拉法耶特侯爵夫人的作品中偶尔会发现一个更私密的特征,一个更具个性特征的差异,一丝更为缥缈的情愫,但是她所描写的一切似乎也笼罩着意识和分析理性的耀眼光芒。这些恋人没有任何一刻完全受激情摆布,他们并非病入膏肓,不可救药。他们与勒内和维特甚至与格里厄和圣普乐也有根本的不同。

539

除了牧歌-田园和英雄-爱情的艺术形式,17世纪也已出现一些预示着市民小说即将到来的现象,特别是有了流浪汉小说。这类小说所展现的是社会风俗画,而且喜欢描写下层生活,所以跟上流社会欣赏的艺术类型迥然有别。《吉尔·布拉斯》和《瘸腿魔鬼》也仍然属于这一类型的小说,就连司汤达和巴尔扎克小说中的某些内容也让人联想到流浪汉小说所描绘的万花筒般的社会生活画面。华丽体小说在17世纪还风行了很长一段时间,实际上到18世纪后期都还有人读,但是1660年之后再也没有人写这类小说。³³俏皮的、不自然的、带有贵族式做作的叙述方式让位于更加自然、更符合市民阶级品位的叙述方式。菲雷蒂埃已经把自己的那种既无英雄气概又无浪漫情调、充满流浪汉小说品位的小说明确称为市民小说。但是这一说法的正确性只局限于选材,因为菲雷蒂埃的小说也仍然是日常见闻、随笔和讽刺画面的简单堆砌,里面根本见不着集中的、围绕一个主要人物的命运展开的、吸引着读者全部注意力的、“带有戏剧性的”现代小说情节。

在17世纪,小说虽然很受欢迎,却仍然是一种低级的、在某些方面还很落后的艺术形式。18世纪以后,小说才成为主要的文学形式。18世纪的小说不仅奉献出最重要的文学作品,而且代表着文学进步的方向。18世纪是心理学繁荣的时代,所以它必然成为小说繁荣的时代。心理观察在勒萨日、伏尔泰、普雷沃、拉克洛、狄德罗、卢梭的作品中比比皆是。马里沃简直痴迷于心理研究;他连续不断地对其笔下人物的心理活动进行阐释、分析、评论。他们随便说一句话都能让他发表一通心理学高论,而且他不错过任何揭露其笔下人物的机会。马里沃和与他同时代的作家——特别是普雷沃——所掌握的心理学,远比17世纪的心理学丰富、精致、细

540

541 赋。在他们这里,人物形象不再像过去那么类型化,变得更复杂,而且充满矛盾。相比之下,古典主义用尖锐的笔触所刻画的人物形象也显得有些千篇一律。即便是勒萨日,其笔下人物也几乎全是典型人物、怪物、漫画人物,我们在马里沃和普雷沃这里才看到速写的、带着多样的、浅淡的生活色彩的真正的人物肖像。如果现代小说和旧式小说之间真有一条分界线,那么这里就是二者的分界线。此前的小说描写的是外部事件和反映在具体情节中的内心活动,此后的小说则讲述心灵的故事,进行心理分析和自我剖析。当然,马里沃和普雷沃仍然局限在17世纪的分析心理学和理性主义心理学范围之内,其实他们跟拉伯雷和拉罗什富科的距离比跟19世纪的伟大小说家的距离更接近。他们和古典主义时代的道德家和剧作家一样,把人物性格分解成为一个个单元,然后从某个抽象的心理原则而不是从文学人物生活的整体环境来演绎其性格。19世纪才向间接表现的、描绘无轮廓的、印象主义的心理学迈出了关键的一步,并由此创立了心理真实性的概念。这一概念让既往的文学成为古董。18世纪的作家也在一个方面显出现代特征:作品人物的非英雄化和人性化。作家们把作品人物请下神坛,缩小这些人物与我们的距离;自从拉辛描写爱情以来,这是心理现实主义所取得的最大进步。普雷沃已经展现了伟大激情的负面影响,他尤其让我们看到男人堕入情网之后将陷入何种屈辱而可耻的状态。爱情再度成为一种不幸、一种病态、一种耻辱,就像当初罗马作家所描写的那样。爱情发展成为司汤达笔下的“爱的狂热”^①,具有了给19世纪的爱情文学打下烙印的病态特征。马里沃还不知道爱情的威力,不知道爱情会像猛兽一样袭击猎物,使之无法挣脱;但普雷沃笔下的爱情就已彻底占有了心灵。骑士爱情的时代结束了;反对越界婚姻的斗争刚刚开始。在这里,降低爱情的地位是一种社会防御机制。爱情的危险还没有对中世纪的封建社会也尚未对17世纪的宫廷社会的稳定性构成威胁;这两个社会都不需要建立这种防御机制来对付堕入情网的儿子。现在情况产生了变化。社会等级界线越来越频繁地遭到破坏,不仅贵族,就连资产阶级也不得不捍卫他们在社会中的特殊地位。他们开始把不可预测的、危及现存社会秩序的狂热爱情逐出社会,一种文学应运而生,其发展的最终结果便是《茶花女》和我们看到的那些由嘉宝主演的电影。毫无疑问,普雷沃是无意识地充当了保守主义的工具,小仲马却是带着清醒的意识和坚定的信仰为保守主义服务。

普雷沃的《玛侬·列斯戈》已经预示了卢梭的暴露癖(Exhibitionismus)。小说的主人公对自己毫不留情,把自己不光彩的爱情娓娓道来,坦白自己的软弱时几乎

^① 原文为法语:amour-passion。——译者注。

带着受虐者的享受。马里沃就喜欢描写这类——这是莱辛评论维特所说的话——“既渺小又伟大,既可鄙又可贵”的人物。《玛丽亚娜的一生》的作者已经发现伟大的心灵也有小小的弱点,他不仅把德·克里马勒先生描绘成一个既迷人又令人厌恶的性格,而且他笔下的女主人公也让人不好对付。这是一个诚实而且直率的女孩,但是她从未冒冒失失地做过任何有损自己的事,也从未说过任何有损自己的话。她知道自己的王牌是什么,也知道应该在什么时候打出自己的王牌。马里沃是过渡和转折时期的典型代表。小说家马里沃走的是进步的市民阶级的文学方向,作为喜剧作家的马里沃却依然给自己的心理剧披上了阴谋剧的外衣。但是他的喜剧也有创新,那就是一向在喜剧中充当配角的爱情成为情节发展的核心³⁴,占领这最后的制高点之后,爱情才最终征服了近代文学——这一发展还得归功于这样一个事实,即喜剧人物形象变得更加复杂,爱情又表现得如此多姿多彩,以致它在喜剧中获得的滑稽特征不会对其严肃性和高尚性造成任何损害。不过,喜剧作家马里沃的最大创新,在于他努力把剧中人物描绘成受社会条件制约、被社会地位的力量推动的人物。³⁵就像莫里哀的剧本人物虽然陷入爱情,爱情却从来不是剧情发展的核心一样,他们明显受社会地位的制约,这种制约却从未构成戏剧冲突的根源。马里沃的《爱情与偶然的的游戏》则不同。他的整个剧情都围绕着一场社会假象的游戏展开,游戏的内容就是看主要人物真是他们所乔装的仆人呢,或者说他们想掩盖其主人身份。

人们经常拿马里沃和华托进行比较。这两人的表达方式都充满机智和挑逗意味,这种相似性自然促使人们拿他们进行比较。他们也让我们面临相同的艺术社会学问题,因为他们两人都采用考究的、符合上流社会习俗的艺术形式,尽管如此,他们俩都不是人们所想象的那么成功。华托在世期间,真正欣赏他的人寥寥无几。众所周知,马里沃的剧本也一再遭遇冷落。与他同时代的人觉得他的语言复杂、做作而且晦涩,他们把他剧本中的那些华丽的、轻松的、妙趣横生的对话称作 *mari-vaudage* 即马里沃体。谁都知道这不是夸他的话,尽管圣伯夫无不道理地说过,一个作家的名字变成一个概念可是一件非同小可的事情。如果说华托的情况还可以拿一个显然不成为道理的道理来解释,说他相对他的时代而言过于伟大,说伟大的艺术“与人的本能背道而驰”,那么对马里沃而言,这样的解释根本就站不住脚,因为他不是大作家。他们俩都是过渡时期的典型,都不为人理解;但是这跟他们的艺术地位无关,这是他们的历史地位造成的。他们是先驱和开路者。这类艺术家从来就找不到合适的观众。同时代的人还不理解他们,后面一代人通常都是通过已经有些走样的模仿形式去欣赏他们的艺术思想,再往后的人们也许能够更好地理

解他们的作品,但是他们很难跨越横亘在作品和他们之间的历史距离。马里沃和华托都是到了19世纪才被那些受过印象主义熏陶的人发现。对于19世纪而言,他们的艺术题材早已过时。

与巴洛克不同,洛可可不是给国王而是给贵族和上层市民欣赏的艺术。私人业主的建筑势头盖过了皇室和政府的建筑活动,人们不再修建城堡和宫殿,而是修建宾馆^①和小房间^②。人们不再喜欢由冰冷的大理石和沉重的青铜构成的富丽堂皇的会客大厅,而是喜欢小客厅和小房间的私密和灵巧,人们还用明亮的粉画颜色如银色和灰色、草绿色和粉色取代庄严肃穆的褐色和紫色、深蓝和金黄。和摄政时期的艺术相比,洛可可增添了几分贵重和优雅,也增添了几分温柔和真诚;洛可可一方面发展成为标准的上流社会艺术,另一方面又接近市民阶级的小巧品位。取代厚重的、雕塑般的、体现在现实空间的巴洛克艺术的,是一种精湛的装饰艺术。这种艺术很特别,很精致,很敏感;想想拉图尔和弗拉戈纳尔这样的艺术家,我们就知道,洛可可艺术的漂泊性、流动性、鲜活性也标志着自然主义的观察和再现取得胜利。和亢奋的、粗野的、打破一切日常尺寸的巴洛克艺术相比,洛可可创造的东西显得无力、小气、冷静,但就用笔的轻巧和精准而言,没有哪个巴洛克大师能胜过提埃波罗、毕亚契达、瓜尔迪。洛可可是一段始于文艺复兴时期的艺术发展史的结尾。这一发展崇尚活力、宽松和自由原则,不断与静止原则、与约束和规范原则作斗争,洛可可让前者取得了胜利,使这一发展告一段落。随着洛可可艺术的到来,文艺复兴时期的艺术意志才得以实现;在洛可可艺术中,客观地表现事物才达到近代自然主义所追求的精确和轻松。洛可可艺术之后和部分在洛可可时期出现的市民阶级艺术已是全新的、与文艺复兴和文艺复兴之后的几个时期截然不同的艺术。随着这种艺术的产生,艺术文化也进入我们现在的时期。我们这个时期受民主思想和主观主义的制约,与文艺复兴、巴洛克及洛可可时期的精英文化在发展上一脉相承,在原则上却完全对立。文艺复兴和受制于文艺复兴的各种艺术风格存在严格的形式主义和散漫的自然主义、结构学和绘画式的解构、静力学和动力学之间的对立,现在则被理性主义和伤感倾向、唯物主义和唯灵论、古典主义和浪漫主义的对立所取代。过去的对立许多都失去了意义,因为文艺复兴时代取得的两种类型的艺术成就都不可或缺;无论是自然主义的正确表现,还是各种表现元素的结构关系都成为天经地义的事情。现在只存在孰轻孰重的问题:重理智还是重情感?重

① 原文为法语:hôtels。——译者注。

② 原文为法语:petit maisons。——译者注。

客观世界还是重自我世界？重理性认知还是重艺术直觉？洛可可瓦解了巴洛克晚期的古典主义，用绘画风格、用绘画的敏感性和印象主义技巧给市民艺术创造了一个远比文艺复兴和巴洛克的形式语言合适的情感表达工具，洛可可也由此给自身准备了新的对立面。这种工具的表达能力导致了与伤感倾向和非理性倾向其实是不共戴天的洛可可艺术的消亡。看不到或多或少自行发展的手段和本来意图之间的辩证关系，就不可能理解洛可可的意义；这种手段和意图的对立与当时的社会矛盾相适应，并且使洛可可成为宫廷巴洛克艺术和前浪漫市民艺术的中介，所以，只有把洛可可看做这种对立的产物，我们才能理解洛可可艺术的复杂特性。

洛可可时期的享乐文化重视感觉，而且唯美，它恰好处在巴洛克的展示性艺术和浪漫派的情感艺术中间。在路易十四统治期间，宫廷贵族还很推崇充满理性和英雄气概的生活理想，尽管他们在现实生活中也多半追求享受。路易十五上台后，他们转向享乐主义，这种享乐主义与富裕的资产阶级的世界观和生活方式相吻合。我们可以根据塔列朗的名言——“没有在 1789 年之前生活过的人，哪知道生活的甜蜜”——去设想这些人过的什么生活。我们自然把“生活的甜蜜”理解为女人的甜蜜；在任何一种享乐文化中，女人都是最受欢迎的消遣对象。爱情不仅失去了“健康”的本能冲动，而且失去了充满戏剧性的狂热；爱情变得精巧，风趣，易于调教，从一种激情变成一种习惯。不论何时何地，人们都想看裸体；裸体成为造型艺术钟爱的题材。人们的视线所到之处，不管是大厅里的湿壁画还是沙龙里面的哥白林挂毯，不管是内室的油画、插图版画还是成套的瓷器和壁炉上面的青铜人物，映入人们眼帘的全是裸体女人，全是丰满的臀部和腿，袒露的酥胸，交叉的双臂和小腿，和男人在一起的裸体女人，和女人在一起的裸体女人。这类题材不断重复，不断变化。人们对艺术中的裸体习以为常，所以当格勒兹给他的天真少女^①穿上了衣服之后，人们反倒觉得很刺激。女性美的理想发生了变化，变得更刺激，更加精巧。在巴洛克时代，人们还喜欢成熟的和丰满的女人，现在人们画的是柔嫩的少女，有些几乎还是孩子。洛可可是给富有而又自命不凡的享乐者欣赏的色情艺术，是一种在享受能力受到大自然限制的情况下人为提高享受能力的手段。当中间阶层欣赏的艺术，当古典主义和大卫、热里科、德拉克洛瓦代表的浪漫主义艺术兴起之后，成熟的、“平常”的女人才重新成为时髦。

洛可可发展出一种极端的“为艺术而艺术”的形式；它那种纯感性的、对思想漠不关心的美的崇拜，它那造作而精湛、讲究而悦人的形式语言超过了亚历山大风

^① 原文为法语：ingénues。——译者注。

547

格。从某种意义上讲,洛可可的“为艺术而艺术”甚至比19世纪的“为艺术而艺术”更纯粹、更原创、更地道,因为它不仅仅是一条纲领、一种要求,它是一个轻浮、疲惫、被动、想在艺术中寻找轻松的社会本能反应。洛可可是一种唯美的社会文化发展的巅峰,是最后一种把美等同于艺术的艺术风格。在华托、拉摩、马里沃甚至在弗拉戈纳尔、夏尔丹和莫扎特这里,一切都是“美”,一切都很悦耳;贝多芬、大卫、德拉克洛瓦就不再是这种情况——艺术有了行动精神和战斗精神,思想征服了形式。然而,洛可可也是西方世界最后一个风行整个欧洲的艺术风格;它不仅有广泛的影响,在所有的欧洲国家都有大致统一的形式体系,而且是所有天才艺术家的共同财富,可以被他们全盘接受。洛可可之后,再也没有这样的形式规范,就再也没有具有如此广泛影响力的艺术风格了。19世纪以来,每一个艺术家的艺术追求都有鲜明的个人特色,他必须努力寻找自己的表达手段,他不再可能墨守成规;对于他来说,任何一种既有的形式都不是帮助而是约束。印象主义虽然再度获得广泛影响,但是艺术家个人与印象主义的关系已经不再那么简单,也不存在洛可可意义上的印象主义艺术公式。18世纪后半期出现了一个思想巨变;随着信奉个人主义并且追求个性的现代市民阶级的出现,艺术风格不再被视为有意追求并且乐意追求的精神共同体,现代知识产权观也随之产生。

548

对于洛可可艺术公式,对于赋予弗拉戈纳尔和瓜尔迪的作品鬼斧神工特征的洛可可艺术技巧的产生,布歇是最重要的名字。他没有什么个人艺术特色,但是他代表了一个无比重要的艺术传统。他如此具有代表性,以致他的影响超过了勒布朗之后的任何一个艺术家。他是无与伦比的色情艺术大师。色情艺术是最受包税人^①、“新贵”^②以及思想开放的宫廷圈子欢迎的绘画题材;他也是神话风流题材的始作俑者。他的神话故事图和华托的雅会图一样,包含着最重要的洛可可绘画题材。他把绘画中的色情母题用到版画和整个的工艺品,把“胸部和臀部绘画”^③变成了民族风格。当然并不是所有懂艺术的法国人都把布歇视为至宝。当时的法国已经出现了一个有文化的市民中间阶层。他们在文学中早就获得了发言权,在艺术中也开始走自己的路。格勒兹和夏尔丹给他们画有说教意味的绘画和风俗画。他们的买主当然并不局限在中间阶层,他们在那些欣赏布歇和弗拉戈纳尔的社会圈子中也有市场。弗拉戈纳尔本人常常去迎合市民阶级画家努力满足的趣味,我

① 原文为法语:fermier généraux. ——译者注。

② 原文为法语:nouveaux riches. ——译者注。

③ 原文为法语:peinture des seins et des culs. ——译者注。

们甚至在布歇的作品里也能发现一些与市民画家的世界很接近的主题。譬如,我们可以说他那幅保存在卢浮宫的《早餐图》是市民生活图,尽管这是上层市民的生活;但这无论如何也是风俗画,不是展示性艺术。

18世纪后期,人们原则上已经跟洛可可决裂。上层社会和中间阶层的艺术鸿沟非常明显。格勒兹的绘画不仅标志着一种新的生活体验和一种新道德的产生,同时也标志着一种新的艺术趣味——也可以说“低级趣味”——的诞生。他的画里有伤感的家庭生活场景,有诅咒或者祝福儿子的父亲,有屡教不改的或者听话的或者心存感恩的儿子,但这些东西没有什么绘画价值。他的画了无新意,线条无力,色彩乏味,而且有一种令人不舒服的油滑技巧。他的画表现出一种夸张的激情,但还是让人感觉冷漠和空虚;它们表现出丰富的感情,但人们依然觉得很虚假。549 它们所努力满足的,几乎全是艺术之外的兴趣。它们用粗糙的、没有距离的、光学上空洞无物的方式刻画不属于绘画范畴的、多半是纯叙事的题材。狄德罗曾经称赞这些画所描述的事件足以让人写出整部的长篇小说;³⁶但是 we 也许更有理由说这里面不存在任何在小说中不可以存在的东西。这些画是贬义的“文学绘画”,是乏味的、进行道德说教的轶事画(Anekdotenmalerei),并因此成为19世纪出产的那些毫无艺术水准的产品的原型。这些画是如此的低级趣味,根子并不在于格勒兹的“市民气质”,尽管趣味主导者的变化当然要动摇久经考验的、尽管简单化的价值尺度。夏尔丹虽然是一个不起眼的市民,他的画却是18世纪艺术创造的最优秀的作品。若论市民艺术精神,他的作品远比格勒兹的作品更地道,更诚实。格勒兹了无新意地赞美下层人民的朴实和道德纯洁,把市民家庭奉为楷模,把天真少女奉为理想,他所表达的,与其说是中间阶层,不如说是上层社会的情感和想象。尽管如此,格勒兹的历史意义并不亚于夏尔丹;事实证明,在与贵族阶级和上层市民的斗争中,格勒兹的武器甚至更有效。狄德罗也许过高估计了格勒兹的艺术地位,但是他看准了格勒兹的绘画所具有的政治宣传价值。他完全意识到“为艺术而艺术”在格勒兹的作品中遭到了质疑。当他声称艺术的任务在于“褒扬美德、揭露罪恶”的时候,当他把艺术从拉皮条的变成美德教师的时候,当他咒骂布歇和汪罗不自然,咒骂他们玩弄空洞的、轻浮的、不过脑子的技巧,咒骂他们生活放荡的时候,他的意图总是“惩罚暴君”,或者说具体点,要让市民阶级进入艺术王国,以便让市民阶级通过这一途径在太阳底下获得一席之地。550 他讨伐洛可可艺术,无非是为正在酝酿之中的革命做准备。

第二节 新兴的读者群

551

在 18 世纪,法国的思想领先地位让给了在经济、社会和政治方面都更加先进的英国。18 世纪中叶,伟大的浪漫主义运动就从这里兴起,启蒙运动也从这里迈出了关键的第一步。当时的法国作家把英国的制度看成进步的典范,为英国的自由主义编造了一个与现实只有部分相符的传说。英国取代法国成为文化主导,与法国王室在欧洲政治的主导地位的衰落同步进行。因此,18 世纪历史发展的结果就是英国在政治领域、在艺术和科学领域的崛起。王权削弱导致了法国的衰落,在英国却成为国家强盛的源泉,因为有进取心的、认识到经济发展潮流并顺应潮流的英国各阶层随时准备接管政权。议会成为表达这些阶层的独立的政治意志的工具,也是他们用来对付专制主义的最强大的武器。议会还在都铎王室反对封建贵族、反对外来势力和罗马教会的斗争中支持过王室,议会中那些来自工商界的中间阶层和开明的、参与到市民的商贸活动的贵族认识到这场斗争有助于实现他们的目标。直到 16 世纪末,王室和这些阶层之间都是紧密的利益同盟。英国的资本主义还处在一个原始的、冒险的发展阶段,商人们很乐意和他们在王室的代言人一道做海盗生意。当资本主义开始采用比较理性主义的方法,王室也不再需要市民阶级帮助自己对付已经大伤元气的贵族阶级之后,他们才分道扬镳。受到欧洲大陆的专制主义榜样的鼓舞,并且相信法国国王是自己的盟友的斯图亚特王室,轻率地失去了中间阶层对自己的忠诚,也失去了议会的支持。他们恢复古老的上层贵族的宫廷贵族地位,确立了这一阶层的统治权。他们和这些人之间有着更加强烈的感情和更加牢固的利益,这是来自市民阶级和开明贵族的昔日战友所无法相比的。直到 1640 年,封建贵族还享受着重要的特权,国家不仅维持大庄园的存在,而且努力通过垄断和其他保护主义形式来保证大地主也能分享资本主义经营所带来的利润。但正是这一做法变成了政府的灾难。进行经济创造的阶层绝对不想让王室的宠儿分享自己的利益,所以就反对国家以自由和公平的名义进行干预。后来他们自己成为经济特权的受益者之后也依然把自由和公平挂在嘴边。

552

正如托克维尔所说,政治生活中几乎没有一个问题不是跟征税或者同意征税有关。至少在中世纪以后的英国,税务问题一直是公众生活的核心,在 17 世纪成为革命运动的直接诱因。当初非常干脆地同意都铎王室征税、在内战期间还准备承担更大的纳税负担的市民阶级,却因为查理一世执行反动的、有损中间阶层的政策而拒绝纳税。30 年后,当詹姆士二世要求伦敦市政会帮助他对付来犯的威廉·

V. 奥兰治时,伦敦市议会拒绝提供帮助,他们把取得胜利所需要的钱给了入侵者。王室和商贸阶层由此开始结盟。这一同盟保证了英国资本主义的胜利和英国王室的存在。³⁷法国在100年之后才得以清除的封建残余,在1640年至1660年间的英国就已经被彻底摧毁;无论在英国还是法国,革命都是一场阶级斗争,都是与资本密切相关的阶级捍卫自己的利益——特别是经济利益——不受专制政权、不受大地主和教会侵犯的斗争。³⁸在那场主宰17、18世纪英国政治生活的激烈斗争中,王室和宫廷贵族为一方,与资本主义休戚相关的阶级为另一方,但实际上至少有三个不同的、彼此的经济利益发生冲突的集团处于对峙状态:一是大地主,二是与接受了资本主义观念的贵族结盟的资产阶级,三是由小业主、城市雇佣劳动者、农民杂糅而成的利益集团。但是无论18世纪的议会还是18世纪的文学,人们都很少谈论后者。

1688年之后组成的议会,绝对不是我们所理解的“全民代表大会”;议会的任务是在封建秩序的废墟上建立资本主义,巩固有经济创造力的阶层对那些寄生的、同情专制制度和教会等级制度的阶层的统治。革命没有促成经济财富的重新分配,但是革命创造了最终让英国和整个的文明世界受益的自由权利。即便人们一开始还不能很好地运用这些权利,但是自由的权利意味着绝对王权的终结和朝着民主制度发展的开端。议会首先想维持现状,就是说创造条件,让选举受制于经商的大地主和与之相连的商业资本。在占有议会席位的各阶级的利益共同体中,辉格党和托利党的矛盾只具有次要意义。不论哪一派掌舵,政治生活都在贵族阶级的领导之下。贵族阶级对选举有举足轻重的影响,并且把市民阶级变成附属。如果说政权从托利党转移到辉格党,这无非意味着政府给商人和不顺从国教的新教徒的好处要比给纯粹的地主和圣公会(die anglikanische Kirche)的好处多;议会政府依然是寡头统治。辉格党人不想看到一个没有君主和贵族特权的议会,就跟托利党不乐意看到没有议会的君主专制制度一样。但是,他们谁也没有把议会理解为代表全体人民的组织;他们只是把议会当作保证自己从王室获取特权的手段。议会在整个18世纪都保持这种阶级特征。这个国家由几个来自辉格党和托利党的家族轮流统治,他们通过安插在上院的长子和安插在下院的其他几个儿子控制政坛。2/3的议员干脆通过任命产生,其余由不超过16万人的选民选举产生,这些选票有一部分还可以拿钱买。财产普查把选举权主要跟来自地租的收入挂钩,这使那些占有土地的阶层在议会中天然地占据优势。然而,尽管存在选举权利有限、选票买卖和议员受贿这些现象,18世纪的英国已经成为一个现代的、逐渐摆脱中世纪残余的现代国家。当时的英国公民享有在欧洲其他国家所没

554 有的个人自由；英国不像法国，其社会特权不是建立在神秘的世袭权利，而是建立在单纯的土地占有基础上，所以更适合让下层人民接受本身就比较有弹性的等级差别。³⁹

常常有人拿 18 世纪的英国社会秩序跟共和国末期的罗马帝国作比较。罗马社会划分为元老院议员、骑士阶层^①、庶民三个阶级。从某种意义上讲，这就相当于英国的两院贵族、有钱人和“穷人”。本来这没有什么好大惊小怪的，因为这三个等级的存在是每一个比较发达、但还没有平均化的社会的特征。英国社会和罗马社会的两个相似点特别值得关注：一是贵族作为控制议会的阶级的出现，二是城市贵族和资本家的界限是流动的。这些阶级与平民的关系在这两个国家却很不相同。虽然古罗马作家提到穷人的时候跟 18 世纪的英国作家一样少；⁴⁰但是无产者在罗马帝国一直是公众话题，他们在英国的政治生活中却不起任何的作用。使英国社会有别于罗马——不仅仅是罗马——社会的又一社会特征，是在相似的条件下，其他地方的贵族陷入贫困，英国贵族却富了起来，而且一直富下去。⁴¹这个国家的统治阶级很有政治智慧，他们不仅让资产阶级赚钱，不仅跟资产阶级一道赚钱，他们还自动放弃了法国贵族抓得最紧的财权。⁴²法国只有穷人纳税，英国只是富人

555 纳税。⁴³虽然这并未使英国穷人的处境得到根本的好转，但却让国家财政保持了平衡，触犯众怒的贵族阶级特权也由此被打破。统治英国的是商业贵族。虽然商业贵族不比其他贵族有更多的人道感情和人道思维，但是他们通过自己做生意的经验产生了更多的现实感，他们同时还认识到自身利益和国家利益完全一致。在那个时代，到处都出现社会平均化的发展倾向，社会中最后只剩下贫富差别。英国社会的平均化比其他地方走得更远，所以这里出现了具有现代特征的、本质上以财产为转移的社会状况。社会等级界限的消除不仅有赖于一系列的过渡阶层，而且有赖于各个阶级的不可定义。英国的高等贵族即 nobility 大概是世袭贵族，但是爵位只传给长子；其他的儿子跟普通的低等贵族即 gentry 就很难区分。低等贵族的下限也是流动的。低等贵族本来就是居住在乡村的容克地主即乡绅，英语叫 squirearchy。后来他们不仅把乡绅而且把所有因为有钱有文化而有别于工商业者、小商贩和“穷人”的阶级吸收进来。由此，绅士的概念不仅失去了法律意义，就连其生活水准也难以确定。贵族的阶级属性越来越局限在相同的文化水平和统一的世界观。这首先解释了一个耐人寻味的现象：从贵族阶级的洛可可艺术过渡到市民阶级的浪漫艺术，在英国没有像在法国或者德国那样强烈地动摇文化价值。

① 原文为拉丁语：equites。——译者注。

英国社会文化平均化最明显的特征,是出现了一个新的常规阅读群体。这是一个比较广泛的人群。他们经常读书买书,给许多不愿受制于个人服务对象的作家提供了生存保障。这个公众群体的形成,首先是由富裕市民的崛起决定的。他们打破了贵族的文化特权,对文学表现出强烈的、越来越大的兴趣。虽然这些新的文化主导者中间还没有出现雄心勃勃、能够做文艺赞助的富人,但是他们人多力量大,可以保证作家能够靠写书维持生活。有人反对用在经济和政治方面都富有影响力的中产阶级的存在来解释这个读者群的形成,理由是英国市民阶级在17世纪就已经很有地位,所以不能简单地根据市民阶级在18世纪的社会地位的上升来解释其文化主导地位。⁴⁴反驳这种观点很容易。17世纪的艺术文化完全是为宫廷贵族服务,这主要因为市民阶级有清教徒观念。宫廷圈子之外的人们自动放弃了他们曾经在伊丽莎白时期的文化中所扮演的角色;他们必须重新夺回他们在文化生活中的地位,就是说,他们只能在经济和社会方面的崛起之后才能走上文化崛起之路。市民阶级必须积累和巩固自己的财富,为自己日后将要扮演的精神领袖的角色打下基础。贵族阶级最终也得从市民阶级的世界观中汲取点东西,以便和市民阶级组成一个统一的文化阶层,扩大新兴的读者群。他们只有参与资产阶级的商业生活之后才能迈出这一步。

昔日的宫廷贵族并没有形成真正的读者群;他们虽然也以某种方式关心他们的作家,但是他们没有把作家看做不可或缺的财富的生产者,他们把诗人看做在某些时候可以弃用的仆人。他们资助作家,与其说是因为他们认识到作家的真正价值,不如说是要显示其地位。在17世纪末,读书还不是一种非常普及的享受;世俗文学多半讲述旧式的爱情故事和离奇的故事,其读者只可能是无所事事的贵族;阅读学术书籍的,只有学者。在18世纪的文学生活中扮演如此重要角色的女人,此时的文化水平还很有限。譬如,我们知道弥尔顿的大女儿根本不会写字,德莱顿的妻子出身于贵族家庭,但是她在母语的语法和拼写方面却无法避免出错。⁴⁵在17世纪和18世纪初,唯一一种拥有较大读者群的图书,是宗教修身读物(Erbauungsliteratur);在当时的图书市场中,世俗消遣文学无足轻重。⁴⁶文学公众的兴趣从修身文学(Andachtsbücher)转向世俗文学,而世俗文学直到1720年都主要在讨论道德问题,后来才充满更加庸俗的题材。这一转折只能间接地归咎于沃波尔所推动的教会政治化和圣公会教士所做的启蒙工作。舍夫勒的相关论点与事实不符。⁴⁷开明的统治政策和教会高层的世俗化态度无非反映出启蒙时代的征候,启蒙运动则是封建制度的解体和中间阶层的崛起在意识形态领域的反映。文学社会学在最近取得的最重要的一个研究成果,便是证明了新教教士在传播世俗文学和

培养新的读者群中间发挥了重要作用。⁴⁸如果没有布道坛的宣传作铺垫,笛福和理查森的小说恐怕不会如此受读者欢迎。

558 接近世纪中叶的时候,读者的数目明显增加;上市的图书也越来越多,从当时图书业的繁荣状况推断,这些书肯定找到了买主。及至世纪之交,读书已成为上层社会的生活需要。正如有人所说,藏书在简·奥斯汀描写的社会圈子中有多么自然,放到菲尔丁的世界里面就有多么的不自然。⁴⁹在哺育新的读者群的诸种文化养料中,从世纪初开始广泛传播的杂志——这是18世纪的伟大发明——最为重要。市民阶级从杂志里面获取文学修养和处世修养,他们所学习的东西基本上来自贵族阶级。贵族阶级在失去独霸天下的地位之后也发生了很大变化,他们从城市-市民精神战胜宫廷精神这一事实中汲取了教训。贵族阶级和市民阶级在思维和感觉方面的对立当然还会长期存在。冷静思考、用怀疑的眼光俯瞰一切的贵族思维方式不会在一夜之间消失;市民杂志的造作文风、市民杂志所宣扬的斯多噶式的道德哲学都是贵族思维影响的结果。古典主义趣味在文学中比在杂志中更持久;直到18世纪中叶,杂志风格也就是蒲柏的追随者和才子们^①代表的风格,文学水准就体现在思想和机智、奇特的构思和老练的笔调、清晰的思路和纯洁的语言上面。这是一种一半属于贵族阶级、一半属于市民阶级的过渡文化,最能体现其过渡特征的是由文人和文学爱好者组成的一小群知识分子。他们努力把自己和普通人区分开来。他们孤傲的资本便是他们的古典文化修养、他们的挑剔眼光,还有他们带有游戏意味的、沾沾自喜的机智。后来这一批知识分子逐渐消失,他们的精神特征一部分成为文学修养的自然前提,另一部分则沦为笑柄。健康的理智代替了卖弄性的机智,直抒胸臆代替了华丽的形式。这些变化体现了市民精神在文学中的继续发展和彻底解放。最后两种风格彻底化解了矛盾,没有任何可以称作宫廷风格的东西再来妨碍市民阶级文学。当然这并没有化解所有的矛盾,文学中绝对没有出现唯一的、众口一致的品位。相反,新的对立出现了。这是文化精英和普通读者的对立。品位低下的现象也已出现,后来的消遣文学的弱点也由此暴露出来。

559

斯梯尔1709年创办的《闲谈者》杂志、两年之后取而代之的由艾迪生主编的《旁观者》,以及随后产生的《道德周刊》才为新文学的出现创造了前提。这种新文学克服了横亘在学者与有文化的普通读者、爱好文艺的贵族以及冷静思维的市民之间的鸿沟。它既非贵族趣味也非大众趣味,它有严格的理性主义,有严厉的道德观和人格理想,它刚好处于贵族-骑士世界观和市民-清教徒世界观之间。这些刊

① 原文为英语:wits.——译者注。

登短小的伪科学论文和道德哲学文章的杂志,成为人们的最佳读书向导,使公众习惯了定期享受严肃文学,使阅读在比较广泛的社会阶层中变成习惯和需要。不过,这些杂志本身就是作家的社会地位变化所直接造成的新形势下的产物。在光荣革命之后,宫廷就不再是作家们寻找恩主的地方;宫廷不再是往日的宫廷,宫廷再也不会发挥往日的文化功能。⁵⁰政治党派和依赖公共舆论的政府取代宫廷,成为文学资助人。在威廉三世和安妮共同统治期间,政治势力分为托利党和辉格党,两派为获得政治影响进行了长期较量,在此过程中,谁也不能忽略文学宣传。不管乐意不乐意,作家们都得接受这项任务。因为昔日的恩主制逐渐瓦解,自由的图书市场还没有足够的读者来支撑,除了政治宣传,他们没有可靠的收入来源。就像斯梯尔和艾迪生变成直接或者间接地代表辉格党利益的记者一样,笛福和斯威夫特也撰写政治檄文,同时用自己的小说为政治目标服务。即便他们可能产生“为艺术而艺术”的念头,他们也会觉得这种念头缺乏责任心,很不道德。《鲁滨逊漂流记》是一本具有社会教育倾向的书,《格列佛游记》是一部批判现实社会的讽刺小说;这两本书都是最严格意义上的政治宣传,而且几乎全是政治宣传。我们大概不是第一次碰到直接服务于社会目标的、充满战斗精神的文学。但是如果没有新闻自由和公开讨论现实政治问题的环境,斯威夫特和与他同时代的作家就不可能炮制他们的“纸炮弹”。从现在起,作家才成为一种常见的社会现象,他们把笔杆子变成了可以随便调转的枪杆子,谁给的钱多,他们就帮谁。

560

作家们不再面对一个牢固的政权,而是面对两个不同的党派,这使他们保持了一定的独立性,他们多少可以根据自己的爱好选择主人。⁵¹但如果政治家们简单地把他们视为盟友,那么这种盟友关系在大多数情况下都建立在虚构的基础之上,维持这种虚构让双方都脸上有光,对双方都有好处。就当时最了不起的两个政论作家而言,笛福所写的东西基本上表达了自己的真实信念,在斯威夫特所表达的感情当中,至少他的仇恨来自心底。前者是辉格党人,是深刻的乐观主义者,后者是愤世嫉俗的悲观主义者。这种态度对于沃波尔当政时期的托利党人来说是很自然的。他们一个宣传市民—清教徒的、相信世界也相信上帝的生活哲学,一个表现出冷嘲热讽,表现出敌视人类和蔑视世界的心态。他们是把当时的英国分裂开来的两大政治阵营的最重要的文学代言人。笛福出生在伦敦的一个屠夫和清教徒家庭;他的文字透射出父辈那种遭受压制却又坚强不屈的清教徒精神。他本人还吃过具有国教思想的托利党统治的苦头,辉格党的胜利才最终使他和他的阶级盟友及信仰盟友的期望得以满足。通过他,市民阶级的乐观的生命意识第一次在世俗文学中表达出来。孤身一人战胜险恶的自然环境,凭借双手创造出财富、平安、秩

561

562

序、法律和风俗的鲁滨逊·克鲁索,是中间阶层永远的楷模。他的历险故事是一曲赞美勤奋、耐力、发明创造、克服一切困难的健康理性的颂歌,是一曲赞美务实的市民美德的颂歌。鲁滨逊的故事是蓬勃向上的、意识到自身强大的社会阶层的信仰宣誓,也是一个年轻的、积极进取的、努力争取世界霸权的民族的立国纲领。斯威夫特则只看到事情的阴暗面;这不仅是因为他本来就站在另外一个社会立场来看问题,这也是因为他失去了笛福那种天真的信仰。他属于启蒙时期最早体会失望的那一批人,他把自己的失望体验加工成时代的超级憨第德(Über-Gandide)。他是愤怒出诗人,他看见别人看不见的东西,因为他比别人更擅长仇恨,因为他——正如他在致蒲柏的信中所说——想给世人带来痛苦而不是快乐。所以,尽管温情脉脉并且富有人道思想的18世纪不乏残酷书籍,斯威夫特写出了18世纪最残酷的一本书。除了这第二本英国文学的“青春之作”(Jugendroman),我们很难想出一部跟充满博爱之心的《鲁滨逊漂流记》更加对立的作品。论残酷,《格列佛游记》也许只落在这一文学体裁的第三个经典例子即《堂吉珂德》之后。尽管如此,《鲁滨逊漂流记》和《格列佛游记》还是有一些共同特征。特别是从文学史上看,二者都源自文艺复兴时期广受欢迎的、充满幻想的游记小说和具有乌托邦思想的神奇故事。这类作品最有名的作者是西哈诺·德·贝尔热拉克,康帕内拉,托马斯·莫尔。二者也在探讨相同的世界观问题,特别是人类文化的起源和影响。只有在一个人类文明的社会基础发生动摇的时代,这些问题才会变得像笛福和斯威夫特所认为的那么重要,也只有文化主导者换班的直接影响下,才有可能像笛福和斯威夫特那样尖锐地表述不同的文明受社会发展制约这一思想。

563

随着文学政治宣传愈演愈烈,作家的经济和社会地位发生了根本的变化。由于作家们现在的工作得到高薪和高职位的回报,他们在公众眼里的道德身价也有所上升。艾迪生娶了沃威客女伯爵为妻,斯威夫特与博林布鲁克和哈利这类大人物有私交,在纸牌俱乐部(Kitcat Club)里,森德兰伯爵和纽卡斯尔公爵把范布勒和康格里夫当作同类交往。但是我们绝不能忘记一点:这些作家得到报酬和欣赏,不是因为他们的文学水准或者道德品质,而纯粹是因为他们的政治功劳。⁵²由于政治家们支配着金钱特别是职位,政党和政府就在文学中取代了当初宫廷帮派和国王在文学中的位置,只不过他们现在付给作家们的价格更高,给作家们的荣誉更大。洛克是上诉法院法官(Kommissär des Appellationsgerichtes)和商会的行政长官,斯梯尔在公证处(Stempelamt)中担任类似职务,艾迪生成了国务秘书,离职时拿到1600英镑的退休金,格兰维尔做过下院议员、国防部长和皇家财务大臣,普赖尔得到公使职位,笛福肩负过各种政治使命。⁵³没有哪个国家,也没有哪个时代的作家得

到了18世纪初的英国作家那么高的职位和那么大的荣誉。

作家们的好景在安妮女王当政的最后几年达到巅峰,在沃波尔1721年上台之后便告一段落。辉格党人当政带来的局势使作家们对政府不再有什么用处,他们享受的政治庇护也戛然而止。执政党的统治地位显得如此巩固,完全不需要做任何宣传工作。托利党的影响再度变得如此之小,以致无法犒劳为他们卖力的作家。沃波尔本人对文学没什么感觉,他也拿不出多余的钱和多余的职位给作家。比较优厚的职位必须给议员们,因为他们可以在议会中提供支持,或者给应该得到犒劳的选区。人们已经说过,不管有多少作家的愿望得到了满足,他们中间总有人不满意,当时最慷慨的文学赞助人哈利法克斯在作家堆里遇到的反对者最多。⁵⁴作家和文人寂寞下来。蒲柏、艾迪生、斯梯尔、斯威夫特、普赖尔离开了首都和公众生活,最多在寂寞的乡间继续写作。年轻作家的经济处境明显恶化。汤姆逊穷困潦倒,卖掉第一首《四季歌》之后才给自己买了一双鞋,约翰逊一开始也不得不和赤贫搏斗。文人不再是绅士;没有保障的生活导致作家们的地位和自我意识降低。他们变得粗俗起来,习惯了杂乱无章,而且言而无信,最终造就出萨维奇式的人物,这种人在宫廷文化时代不可能产生,并且在某种程度上已经成为现代波希米亚人的先驱。

564

幸运的是,私人赞助并不像政党的赞助那样戛然而止。贵族资助文艺的古老传统从未彻底中止,由于现在作家们可以而且必须寻求私人赞助,这一传统又经历了某种复兴。现在赞助文人的现象虽说不像过去那么普遍,但是现在的赞助方式更加合理,使每一个颇有才华又努力寻找赞助人的作家都能找到赞助人。⁵⁵当然也有少数作家有能力在这个从政治宣传向自由写作过渡的时代放弃私人资助。作家们对恩主制的控诉不绝于耳,但是还没有哪个作家鼓起勇气摆脱恩主。毕竟依附恩主不像依附出版商那么难受,尽管依附恩主更具个人色彩,似乎更让人没面子。就连一辈子都拒绝寻找恩主、对恩主制不以为然的约翰逊也承认,人们可以一方面做大人物的被保护对象,一方面保持自己的独立。菲尔丁和他的保护人的关系证明这种情况的确有可能。没有私人赞助的作家多半必须做文学短工(literarischer Tagelöhner),必须做翻译,做摘抄工作,修订版本,做校对,为杂志和通俗辞书撰稿。后来成为英国文学裁判的约翰逊也做过苦力。蒲柏当然不属于这些范畴,似乎不受任何约束,但他实际上是为那些订购他的书、很有道理地把他视为同类的贵族们服务的。随着私人赞助的复兴,职业作家的地位再度下降。像霍勒斯·沃波尔和切斯特菲尔德勋爵这些文学修养极高的贵族的姿态就是证明。切斯特菲尔德勋爵的名言最能概括当时的流行看法:“我们,我的大人们,也许该感谢上帝让我们可以

565

依靠一些比我们的大脑更好的东西。”^①部分作家也有这种想法。他们拿腔作势，似乎自己写作纯粹出于贵族嗜好。康格里夫就是这么一个人。他想让伏尔泰首先把他视为“绅士”而非作家。

17世纪中叶以后，私人赞助制完全消失。到1680年前后就不再有作家盼望私人赞助了。独立的、靠写作为生的作家和文人的数量与日俱增，读书、买书、对作家怀有单纯文学兴趣的人也逐渐增多。约翰逊和戈尔德斯密斯只是为这类读者写作。出版社取代了私人赞助；被人们恰当地称为集体赞助的图书预订是从私人赞助到出版社之间的过渡形态。⁵⁶恩主制是作家与公众的关系的贵族形态，图书预定减轻了作家对公众的依赖，但是仍然带有这种关系所具有的一些个人特征；为普通的、与作家素不相识的公众出书才符合建立在匿名商品交易基础上的市民社会结构。出版社扮演作家和公众的中介，是从市民趣味摆脱贵族趣味的框框开始的，它本身就是这一解放过程的征兆。随着出版社的出现，现代意义上的文学生活才逐渐形成。除了定期出版的书籍、报纸、杂志，现代文学生活中还必须有文学专家即批评家。批评家代表价值尺度的一般水准和文学舆论。18世纪文人的前身、特别是文艺复兴时期的人文主义者还无法行使这一职能，因为当初还没有定期的出版物，他们没有影响公众的相应手段。

直到18世纪中叶，作家们的直接生活来源还不是作品收入，而是薪金、馈赠、闲职。这些东西跟其作品的内在价值和吸引力都没有关系。18世纪中叶以后文学产品才变成了商品，它的价值取决于它在自由市场的销路。人们可以心满意足地对这一转折表示欢迎，或者对此表示遗憾；但如果作家们不经历从为个人服务到生产毫无个人色彩的商品的转变，写作就不可能在资本主义时代变成一种独立而固定的职业。通过这一转变，作家们才有了坚实的物质基础和今天的社会地位；如果买一本印数上千册的书，这对作家而言没有恩赐意味儿，但一手接手稿一手给作家赏钱，这却总有恩赐意味。在宫廷和贵族社会，艺术家受尊敬的程度取决于他的保护人的地位，在自由主义和资本主义时期，艺术家的人身依附越少，他在不带个人色彩的、建立在互惠互利基础上的市场交往中越成功，他就越有地位。虽说文学短工(Literarischer Tagelöhner)依然存在，但是读者对文学消遣和文学知识——尤其是历史、传记和统计方面的百科全书——的需求很大，让每一个具有中等偏上写作水平的作家都可以预期自己有稳定收入。⁵⁷在像斯摩莱特的“文学工厂”这样的

^① 原文为英语：We, my lords, may thank Heaven that we have something better than our brains to depend upon. ——译者注。

企业里,会写字的都有活儿干。⁵⁸这里的人们同时在翻译《堂吉珂德》、《英国史》、《旅行札记》以及伏尔泰的作品。我们常常听说这个时代如何剥削作家,出版商也肯定不是慈善家;约翰逊却赞扬他们是慷慨正派的伙伴。我们知道,当时有名气有销路的作家得到的稿酬即便按今天的标准来衡量也非常可观。譬如,休谟的《大不列颠史》(1754—1761)得到3 400英镑,斯摩莱特的历史著作(1757—1765)得到2 000英镑。笛福一开始根本找不到出版商出版《鲁滨逊漂流记》,最后他的手稿给他带来了十英镑的收入。笛福之后的情况的确发生了很大变化。随着经济上取得独立,作家们的道德威望也空前提高。在文艺复兴时代,人们对知名作家和学者顶礼膜拜,但普通文人却被视为写字工和私人秘书的同类。现在的情况不同了。只要是个作家就会成为众人仰慕的对象。正如多拉的一部喜剧中的哲学家所说:“昔日保护我们的权贵,如今反倒需要我们保护。”^{①59}现在才有了爱德华·扬在《试论独创性作品》(1759)中描述的有关创造性人格、有关以原创性和主观性为特征的艺术天才的理想。

在多数情况下,艺术创造摆出天才姿态只是一种竞争武器,主观的表达方式无非是一种自我广告形式。前浪漫派作家们的主观主义至少可以部分归咎于作家数量的增加,归咎于他们对图书市场的直接依赖和他们之间的生存竞争,正如旨在表达市民阶级的情绪化生活体验的浪漫派运动是思想竞争的产物,是市民阶级用来反对古典主义的、强调规范性和普适性的贵族世界观的武器。中间阶层以前致力于模仿上层社会的艺术语言,现在他们有了财富和影响力,可以创造自己的文学,所以他们想表现出有别于上层社会的特性,想使用自己的语言。为了对抗贵族阶级的唯理智主义(Intellektualismus),他们把自己的语言变成感伤的语言。情感反抗冰冷的理智,如同“天才”反抗规则和形式的强制。这都是上升的进步阶级在与保守主义和传统思想进行斗争时所需要的意识形态。现代市民阶级的崛起和中世纪的骑士功勋贵族的崛起类似,都与一场浪漫运动有关;这两次社会阶层的变化都打破了传统形式的制约,使心灵感受变得更加细腻。

人们常常把从古典主义的心智文化到浪漫派的情感文化的转折定义为趣味转换,说这种转折表达了贵族圈子对当时的精致而颓废的艺术的不满。针对这种观点,有人正确地指出,单纯的革新愿望在风格转变中所起的作用微乎其微,而且一种审美传统越古老、越发达,就越是难于产生变化欲望。因此,一种新的风格如果不面向新的公众,就很难站住脚。⁶⁰如果中间阶层没有占据精神主导地位,18世纪

568

569

① 原文为法语:Nous protégeons les grands, protecteurs d'autrefois. ——译者注。

的贵族阶级肯定没有多少理由放弃他们古老的审美文化。况且不是所有的贵族都准备服从新领导或者跟着社会下层去放纵情感。我们知道,一个时代的主流也常常利用它对其生存构成威胁的社会阶层为自己服务。18世纪恰恰为这一现象提供了经典实例。众所周知,贵族阶级在革命的准备过程发挥了突出的作用。认识到革命的胜利意味着什么之后,他们才吓得缩了回去。上层社会在反古典文化的发展中扮演过类似的角色。他们曾经在接受和宣传启蒙思想方面与中间阶层攀比,而且常常略胜一筹;卢梭那种放肆的、赤裸裸的平民思维才让他们冷静下来,才促使他们起而反之。伏尔泰对卢梭的反感就表达了社会精英对卢梭的拒斥。不过,当时的大多数文化干将一开始就兼有理智文化和情感文化的因素;思想的敏锐造成他们在某种程度上对自己的阶级利益不敏感。在17世纪就已经很不统一的艺术发展,在前浪漫时期变得更加复杂,在某些方面甚至比后面的一个时期还难于把握。19世纪已是市民阶级的天下,市民阶级内部虽然存在明显的财富界限,但是不存在过于明显的文化界限。现在只是在享受文化特权的阶层和被排除在特权之外的阶层之间出现了一道深深的鸿沟。18世纪则不同。当时的贵族阶级和市民阶级都分裂为两个阵营;两个阵营里面都是既有进步的一派,也有保守的一派,两派有相同之处,但也保持了自己的特性。

570 浪漫主义是一场发源于英国的运动,就像首次在英国表达了独立于贵族阶级的文学心声的现代市民阶级是英国社会发展的产物一样。不论汤姆逊的自然诗还是扬的夜颂,不论麦克弗森创造的莪相式哀歌还是理查森、菲尔丁、斯特恩写的伤感的道德小说,都是在用文学表现通过自由经济政策和工业革命表达出来的个人主义。这都是海上争霸战时期的现象。这场争霸战结束了辉格党长达30年的和平统治,也使法国失去在欧洲的霸主地位。争斗结束后,英国不仅成为世界头号强国,在世界贸易中扮演威尼斯在中世纪、西班牙在16世纪、法国和荷兰在17世纪所扮演的角色,而且还有一点与法国、荷兰不同:它没有出现内乱⁶¹,能够继续利用工业革命带来的技术成就争夺经济霸权。工业革命则以英国的军事胜利、地理大发现、新的市场和新的水上通道、大量寻找投资的资本为前提。大量涌现的新发明不能用精密科学本身的飞跃发展和突然冒出的技术天才来解释。之所以出现这些发明,是因为发明有用武之地,人们无法再用旧的生产方法来满足对工业产品的大量需求,也是因为有了进行技术改造的物质手段。在此前的科学发展中,人们很少考虑工业的需要。在18世纪的最后30年,科学研究才充满了技术精神。尽管如此,工业革命并不是全新的开端。相反,它是那场在中世纪末期就已起步的发展的延续。无论资本和劳动的分离,还是商品生产的企业化组织,都不属于新生事物;

571

机器已经发明了好几个世纪,而自从有了资本主义经济以来,生产的合理化不断取得进步。但是,商品生产的机械化和合理化现在才进入一个重要的、速度超过以往任何时期的发展阶段。横亘在资本和劳动之间的鸿沟变得不可弥合,资本的统治和工人遭受的压迫和贫困都到了改变整个时代的生活氛围的地步。不论这一发展的起点可以追溯到多么久远,18世纪末才出现了一个新世界。

中世纪这才彻底退出历史舞台。随之而去的是中世纪的残余:协作精神,老死不相往来的生活方式(partikularistische Lebensformen),非理性和守旧的生产方法。取而代之的是有计划的、可计算的劳动组织方式和在竞争中出现的肆无忌惮的个人主义。随着建立在这些原则基础之上的、完全合理化组织的大企业的出现,我们才进入了真正意义上的“近代”——机器时代。一种新的企业形式应运而生。这种企业形式受机械手段、严格分工的生产方法以及适合批量生产的生产规模制约。劳动的非个人化,劳动不再依赖工人的个人能力,这便大大简化了雇主和雇员的关系。工人们集中在工业城市,而且依赖于不稳定的劳动市场。他们的生活条件变得更加艰苦,他们的生活也失去了许多的自由。整个人被固定在一个企业的资本家也有了新的、更加严格的劳动伦理;对于感觉企业和自己无关的雇佣工人,劳动则失去了伦理价值。社会最后重新划分阶层。现在有新兴的资本家(现代企业家),有新的、生存受到威胁的城市中间阶层(中下层工商业者的后继者),有新兴的工人阶级(现代工业无产者)。社会失去了丰富多彩的职业种类,社会下层的平均化更是达到了可怕的地步。无论手艺人还是临时工还是失去财产和土地的农民,无论熟练工还是非熟练工,无论男人女人孩子,他们全都变成机器化运作的、实行军营化管理的大型企业的雇佣工人。生活失去了稳定性和连续性,生活方式和生活制度发生变化,并且变动不居。涌向城市的人流首先决定了社会的流行性。圈地运动和农业的市场化造成失业,新出现的工厂则提供就业机会;结果便是乡村人口流失,工业城市人口过剩,庞大而拥挤的城市给背井离乡的人们提供了一个完全陌生和令人困惑的生活背景。城市就像巨大的劳动营和监狱,不舒服,不卫生,不健康,而且丑陋不堪。⁶²城市工人阶级的生活状况降低到如此水准。相比之下,中世纪农奴的生活倒显得很有田园风味。

创办一个具有竞争力的工业企业需要大量资本,这就造成了劳动和生产资料的根本分离,引发了构成现代社会特征的劳资斗争。因为只有资本家才买得起生产资料,工人只好去劳动市场出卖自己的劳动力,让自己的生活完全依赖周期性的经济繁荣提供的机会。换句话说,他们的生活受到持续的工资波动和周期性失业的威胁。不仅是贫穷的雇佣劳动者在与工厂的竞争中处于下风,小个体户的处境

也一样——他们也失去了独立性和安全感。新的生产方式也让有产阶级失去了宁静和乐观。在过去,最重要的财产形式是土地,而土地只能缓慢地转化为商业和银行资本;但流动资本也只有很小一部分投入工业。⁶³18世纪60年代以后,创办企业才成为受欢迎的财产投资形式。然而,工厂要购置机器设备,要消耗材料,要雇用工人队伍,所以工厂需要越来越多的资金,导致资本的积累超过迄今为止的一切商品生产形式。资本积累和生产资料投资才开辟了发达资本主义的时代。⁶⁴但资本主义的发展也由此进入大规模投机时期(hochspekulative Phase)。古老的农业经济根本就不知道何为资本风险,也不知道何为投机。即便是做贸易和货币生意,冒险家也属于例外。但是渐渐地,新工业也让资本家难以招架。企业家们常常投入他们并非能够轻松承受其损失的大量资金。虽然资本主义发展的确欣欣向荣,但潜伏着危险的生存让企业家们的生命意识永远地失去了昔日的乐观精神。

574

新型的资本家——工业领袖(Industrieführer)——在经济生活中扮演新的角色,由此锻炼出新的才能,他首先培养劳动纪律,对劳动进行重新评价。他在某种程度上克制自己的商业兴趣,集中精力抓企业的内部组织。15世纪以后,目的性、计划性和计算原则在发达国家的经济中成为决定因素,现在则成为绝对主宰。企业家和他的工人、雇员一样绝对服从这一原则,也和他的员工一样成为企业的奴隶。⁶⁵把劳动提升为一种伦理力量,美化和崇拜劳动,其实质无非是从意识形态来美化对成功、对利润的追求,并试图激励那些从自己的劳动果实中得不到任何好处的人带着饱满的热情参与这种追求。自由的理念也是这种意识形态的组成部分。企业家所从事的事情充满了风险,他必须享有完全的独立和行动自由,他的行动不能受任何外来干涉的妨碍,不能因为政府的措施干预而陷入不利的竞争地位。独立和自由的原则战胜了中世纪和重商主义时期的宏观调控,这一胜利才体现了工业革命的本质。⁶⁶放任自流^①的原则出现之后才有了现代经济,个人自由的理念才作为这种经济自由主义的意识形态得到贯彻。这一背景并不妨碍劳动和自由的理念发展成为独立的伦理力量,也不妨碍人们常常从真正理想主义的角度对其进行阐释。但是,为了防止人们忘记这种唯心主义对经济自由主义的产生所起的作用多么微乎其微,我们只需要回忆一个事实:当初人们要求从业自由,主要是为了对付受过培训的师傅,其目的是要打破他在企业家面前的唯一优势。亚当·斯密本人还根本没想到拿这种理想主义的动机来为自由竞争辩护;相反,他认为自私的天性

① 原文为法语:laissez-faire。——译者注。

是经济体制良好运转和实现普遍幸福的最佳保障。人们相信经济的自我调控和利益的自动平衡,这当然跟启蒙时期的乐观主义有关;当这种乐观主义开始消失之后,人们就越来越感觉到很难把经济自由等同于众人的利益,很难把自由竞争看做对众人的祝福。

575

在经济自由主义开始贯彻实施的同时,作家也不再对笔下的人物持保留态度,不再持严格的理智主义世界观,也不再有意跟读者保持距离,总之,作家们不再持古典主义-贵族式的审慎态度。在作家这里,自由竞争的原则和发挥个人主动的权利表现为表达感情体验、发挥个性、让读者直接见证隐秘的心灵冲突和良心冲突的愿望。然而,这种个人主义并不仅仅是把经济自由主义照搬到文学领域的结果,这也是对生活的机械化、平均化、非个人化的抗议,而这些变化又和放任自流的经济实践密切相关。个人主义把放任自流应用于道德生活,但同时又抗议一种社会秩序,因为这种秩序把人和人的个人欲望分离,把人变成与己无关的功能的载体,变成标准化的商品的买主和这个越来越单一化的世界的群众演员。社会因果关系的两种基本形式——模仿和反对——结合在一起,制造出浪漫情绪。这种浪漫的个人主义一方面是进步阶级对专制主义和国家干涉主义的抗议,另一方面也是对这种抗议的抗议,也就是抗议让资产阶级最终得到解放的工业革命的并发症及其后果。浪漫主义的论战特征首先表现在这场运动不仅采取了个人主义的形式,而且把个人主义变成了一种纲领。开始时,浪漫主义者只能将其人格理想、将其整个的世界观表述为抗议和否定。在过去的任何时候都有强大而任性的个人,西方人的个性意识在文艺复兴时期就已苏醒。然而,作为一种要求、作为对文明进程的非个人化倾向进行抗议的个人主义却是在18世纪中叶之后才出现的。在既往的文学中自然也出现过自我与世界、个人和社会、公民和国家的冲突,但是过去人们没觉得这种矛盾来自和集体发生冲突的个性人物的本质特征。譬如,戏剧里面的冲突根源就不是个人和社会的根本隔阂,或者个人对社会约束的反抗,而是发生在剧中人物之间的具体的人与人的矛盾。用个性化思想来解释古代戏剧的悲剧性,这纯属随心所欲。稍加思考,就看出这是浪漫美学的构想。这种构想很美妙,但是站不住脚。在浪漫运动出现之前,作为一种立场的个人主义从来不是问题,所以也不可能变成戏剧冲突的主题。

576

和个人主义一样,情感主义也是市民阶级用来表达自己在精神上与贵族分道扬镳的主要手段。人们声明自己有感情,强调自己有感情,不是因为突然有了更强烈、更深刻的感受;人们向自己暗示并且夸大这些感情,因为这是一种与贵族阶级截然不同的精神姿态。长期遭受蔑视的市民阶级在自己的内心生活中映照自己,

577 他越是把自己的感情、情绪、冲动当真,他就越觉得自己重要。感情主义在中下层市民阶级中间根基最深。在他们这里,崇拜感情不仅是为成功押宝,同时也是对自己在实际生活中遭受失败的补偿。但这种感情文化一旦被艺术客体化,就会或多或少脱离原先的宗旨,走自己的路。感伤主义本是表达市民的阶级意识和拒绝贵族的冷漠态度的工具,后来则导致对敏感性和自发性的崇拜。这种崇拜和市民阶级的反贵族思想不谋而合。本来,人们表现出感情和热情,是因为贵族总是很冷淡、很克制,然而,真挚而外露的感情很快就变成了连贵族阶级也承认的艺术价值。人们寻求心灵的震荡,逐渐摸索出一种真正炉火纯青的感情艺术;人们沉湎于同情,最终只追求一个艺术目标,那就是调动情绪、唤起共鸣。感情成为艺术家和公众之间最有效的交流方式,也是最有表现力的阐释现实的手段;现在,拒绝表达感情,就意味着放弃艺术影响力,表明自己没有感觉,也就是迟钝。

578 和个人主义和情感主义一样,市民阶级严格的道德观也是用来对付宫廷社会生活观的武器。这种道德观与其说继承了朴素、正派、虔诚等古老的市民阶级美德,不如说是对一个需要别人来维持其轻浮而奢侈的生活的社会阶层的抗议。市民阶级尤其是德国市民阶级洁身自好,主要是为了对付君主们的不道德。他们只敢用这种间接的方式攻击君主。但是他们也完全没有必要谈论君主们如何伤风败俗,他们赞扬市民阶级如何讲道德也就够了,因为谁都明白这种赞美意味着什么。⁶⁷ 18世纪一再出现的现象又再度出现:贵族阶级接受了市民阶级的观念和价值,美德和此前的感伤主义一样,也成为上流社会的时尚。除了几个专门写下流文学的作家,就连法国小说家也不希望落下轻浮的恶名;公众现在所喜闻乐见的是赞扬美德,诅咒恶习。如果卢梭不知道理查森的成功在很大程度上归功于道德说教,他也许就不会在他的作品中长篇累牍地宣扬道德。⁶⁸

如果说个人主义、情感主义、道德主义倾向在某种程度上还符合市民阶级的思想特征,那么前浪漫派文学也造就了一些本来不符合市民阶级天性的特征,比如与过去的市民阶级的乐观主义相对立的倾向,如忧郁、哀伤乃至绝对的悲观。这一现象恐怕不能再用一时的情绪变化来解释,人们必须在社会阶层的移动和转化中寻找原因。尤其是浪漫运动的主力不再是18世纪上半叶那些进入读者圈的市民阶级成员。现在发言的是社会下层,是那些和贵族阶级没有任何的精神接触、也不像已成为经济特权阶级的资产阶级那样有理由乐观的阶层。但昔日的文学公众,和贵族阶级打成一片的资产阶级的心态也发生了变化。他们初战告捷时那种近乎无限的胜利感、那种乐观和自信减弱了,消失了。他们对已经占有的东西习以为常,他们开始意识到自己还有什么东西没有得到,也许还觉得自己受到那些蓬勃向上

的社会下层的威胁。被剥削者的贫困状况无论如何也让人感到不安和压抑。浓郁的忧伤情绪开始蔓延；人们看到的尽是生活的阴暗和缺陷。死亡，黑夜，孤独，对遥远的、陌生的、脱离现实的世界的渴望变成了主要的文学题材。人们陶醉于痛苦，就跟当初沉湎于感伤一样。

在18世纪上半期，市民文学还有一种完全务实的现实主义的特征；它有一种健康的现实感作支撑，还充满对当下现实的关爱。18世纪中叶以后的市民文学却突然充满遁世企图，它尤其想从遵循严格法则的理性世界和意识世界遁入不负责任的情感世界，从文化和文明遁入不受约束的自然状态，从意义明确的当代遁入可以随意阐释的过去。施本格勒就曾感叹18世纪对废墟的崇拜多么奇特，多么史无前例；⁶⁹同样奇特的，是文化人对原始的自然状态的渴望，同样史无前例的，是理智在混沌未开的情感天地自杀式自我消解。这种种趋势在卢梭出现之前的英国文学中已经有所抬头。怀旧情绪是浪漫运动的产物，对大自然的渴望、对逃避文明世界的条条框框的渴望，则有悠久的历史。我们知道，这种渴望总是在城市文化和宫廷文化发展到巅峰时以牧歌艺术的形式出现，而且并不依赖自然主义的表现手法，它常常还反其道而行之。在18世纪，对大自然的爱还总是道德动机多于审美动机，这和后来那种对现实世界的自然主义兴趣没有任何关系。现在，规矩、单纯、过着朴素市民生活的人第一次作为理想形象出现在文学特别是戈尔德斯密斯的作品当中。对于前浪漫派作家来说，在这类人和“自然的单纯”之间存在着直接的思想关联；他们把乡土自然看做这类人的所作所为的最合适、最和谐的背景。但无论在仔细观察自然还是描写大自然的细微特征方面，他们都没有超出随着艺术表达手段正常而连续的发展所应达到的水平。只是他们的自然观有着不同于艺术前辈的道德前提。对于他们，大自然也体现了上帝的理念，他们仍然根据“上帝即自然”^①的原则来阐释自然；19世纪才有了更为直接的、更没有前提的自然观。但是前浪漫派和以往的作家相反，他们已经把自然视为按照人类道德观念行事的精神力量的启示。无论春夏秋冬还是昼夜晨昏，无论是静谧的月光还是狂风暴雨，无论是神秘的山峰还是深邃的海洋，在他们眼里，这一切都是壮观的戏剧，都是衬托人类命运转折的奇观。现在文学中的自然描写大大超过从前，浪漫派也由此开辟了一条全新的、不同于全神贯注探讨人性的古典主义文学的发展道路；但这并不意味着跟既往文学中的人类中心主义决裂，这只是从启蒙人道主义到当代的自然主义的过渡。前浪漫派的混乱的自然观也体现在英式花园，体现在这个把纯粹的自然特征和彻

① 原文为拉丁语：Deus sive natura. ——译者注。

581

底的人为特征融为一体的时代象征。英式花园是对一切笔直、僵硬和几何图形的抗议,是对有机的、不规则的、充满诗情画意的景观的礼赞;然而,由假山和人造树林、池塘、岛屿、小桥、洞穴构成的英式花园,却跟法式公园一样不自然,只不过英式花园遵循不同的审美标准。从以下事实我们可以最为清楚地看到当时的人们离旗帜鲜明地拒绝古典主义还有多远:设计具有浪漫情调和诗情画意的花园的那些艺术家,在需要建造宫殿的时候又遵循帕拉第奥的风格主义趣味。现在开始流行的仿哥特式艺术只是用在别墅和乡间别墅式宫殿这类不太重要的建筑上面。⁷⁰上层社会严格区分展示用途和私人用途的艺术,他们觉得反古典主义的浪漫艺术形式只适合于后者。霍勒斯·沃波尔用哥特式风格修建他的草莓山庄,同时又用他的《奥特朗托堡》掀起中世纪小说题材的时尚,但他绝对不是浪漫主义者。相反,涉及大型展示性艺术的时候,他总是转向传统的古典艺术理想。所以即便如人们所说⁷¹,沃波尔拿中世纪母题做实验无非是表达出一种游戏性的革新欲望,但作为一种时代征候,沃波尔的实验所具有的浪漫趣味也丝毫不减其重要意义。

582

确定类似浪漫派这样的艺术潮流始于何时,几乎是一件不可能的事情;这类艺术潮流常常源于一些来去匆匆的趋势,总之是一些没有什么社会学意义的个人尝试。“浪漫”风格在17世纪就已出现,在18世纪上半期更是比比皆是。但是在理查森出现之前,还谈不上真正意义上的浪漫运动;在他这里,浪漫派的基本特征才汇集齐全。他为这场新的艺术方向创造的形式是如此的理想,仿佛他是这场充满主观主义和感伤主义的浪漫主义文学的始作俑者。不管怎样,从来没有哪个如此平庸的艺术家产生过如此深远的影响;换句话说,从来没有哪个艺术家的历史地位像他这样完全由非艺术因素来决定。理查森的影响如此之大,关键在于他是塑造新型市民形象的第一人。他所塑造的市民全都在家庭范围内活动,全都为家庭生活忙碌,对谎话连篇的冒险故事和奇迹降临的故事毫无兴趣。他刻画的全是普普通通的市民,不是英雄和流浪汉;他讲述的是普普通通的、私密的心曲,不是激情荡漾的英雄事迹。他不再堆砌天花乱坠、匪夷所思的生活插曲,专心刻画人物的心灵戏剧。构成其小说的叙事材料的,只有稀薄的情节,这只是一个给他提供感情分析和良心拷问的借口。他塑造的人物充满浪漫气质,但是没有传奇和冒险特征。⁷²他也是不再塑造可以精确定义的人物类型的第一人;他刻画了感情和激情的汹涌和波动,对于他,人物性格本身其实无所谓。

随着小说世界收缩到中间阶层那种朴素的、常常具有诗情画意的私人生活,随着小说主题局限在平凡而重要的家庭生活事件,随着小说热衷于表现平凡的、不起眼的人物和命运,总之,随着小说的市民化和家庭化,小说出现了伦理化倾向。这

一过程不仅跟读者群的变化及中间阶层进入文学有关,而且跟发生在世纪中叶的英国社会并且使新文学的读者圈得以扩大的“重新清教徒化”有关。⁷³ 家庭小说和道德小说的主要功能是教育功能,而理查森的小说实际上就是隐藏在动人的爱情故事背后的道德论文。这位作者扮演牧师的角色,探讨重大的生活问题,迫使读者进行自我检讨,然后解释其疑惑,并给予慈父般的忠告。人们恰当地称他为“听人忏悔的新教神父”,他的书成为布道坛的推荐书目也不无道理。要理解理查森的小说产生的效果,人们必须意识到他的小说兼有娱乐和修身功能,必须知道他的小说作为中间阶层的读物,一方面满足了新的阅读需求,另一方面又使旧的阅读需求淡化,挤占了大量用来阅读《圣经》和班扬的时间。⁷⁴ 在我们的时代,文学已经深深地植根于主观主义的土壤,所以我们很难理解理查森的小说为什么对当时的读者具有如此大的吸引力和震撼力;但是我们也不能忘记,在那个时代的文学中还没有什么东西可以跟他那种私密的、细致入微的情感描写媲美。他的表现主义在当时具有启示录一样的效果;不管今天的读者觉得他的小说人物的自我坦白是多么做作、多么勉强,这种直截了当的自我揭露在当时似乎已经登峰造极。在那个时代,这是一种新的声音,是来自在生存斗争中变得不安、寻求新的支撑的基督徒灵魂深处的声音。市民阶级立刻认识到这种新的心理学的意义,明白理查森的小说刻画的强烈而深刻的情感表达了他们最内在的真实。他们感觉这可以成为市民阶级自身文化的起点,所以他们并不按照传统的审美标准,而是完全按照市民阶级的意识形态原则来评判理查森的小说。市民阶级根据自己的社会特性建立新的审美价值标准,尤其是主观的真实性、敏感性、私密性,并由此建立起整个现代抒情美学。上层社会也意识到这种自白文学的社会意义,一开始就反感并且拒绝这种平民式的暴露倾向。霍勒斯·沃波尔说理查森的小说是乏味透顶的悲惨故事,说理查森所描写的生活就像一个书店营业员或者一个做事一丝不苟的牧师眼里的生活。伏尔泰对理查森只字不提,即便达朗伯所发表的看法也充满了保留。只有在其社会起源变得模糊、在其社会功能发生部分变化之后,上流社会才能接受浪漫派的主观主义艺术观。

583

584

和主观主义一样,理查森所宣传的成功道德也让上流社会感到陌生。他的指点和告诫给蓬勃向上的市民阶级指出了一条通向成功之路,形成一套让贵族阶级和大资产阶级无所适从的道德理论。这是贺加斯刻画的那种勤勤恳恳、娶师傅的女儿为妻的徒弟所体现的道德,也是理查森描写的那种守身如玉、最终嫁给主人的年轻姑娘所体现的道德。通过这一形象,理查森把一个最为通俗的母题引入了近代文学。《帕美拉》是所有现代版梦想成真的故事的原型。这一母题从理查森那

里演变到我们这个时代的电影中来。在这些电影中,那些充满诱惑却又成功抵挡了各种诱惑的私人女秘书最终让胆大妄为的上司正式娶其为妻。理查森这些充满道德说教的小说给有史以来最不道德的艺术埋下了种子,因为他的小说让人想入非非,把正派当作实现某种目标的手段,诱惑人们去做白日梦而不是去努力解决现实生活问题。⁷⁵理查森的小说是近代文学中最重要的一個分水岭:理查森之前的文学作品,要么道德要么不道德;理查森之后,那些摆出道德面孔的书籍多半只是进行道德说教。市民阶级在和上层社会的斗争中失去了纯洁,他们还因为过于频繁地强调自身的道德而成为伪君子。

585 不管近代小说采用第一人称还是采用书信体或者日记体,其自传形式都旨在加强表现主义效果,强化注意力从外部到内部的转移。从此以后,缩短主体和客体的距离便成为所有文学流派追求的目标。追求心理零距离的努力也使作家、主人公、读者三者之间的关系发生了根本变化:发生变化的,不仅是作家与读者、作家与笔下人物的关系,而且还有读者对这些人物的态度。作家把读者变成知己,用直接的、仿佛是呼格的形式对读者说话。作家说话的语气很拘谨、很紧张、很压抑,仿佛在谈论自己。他和主人公认同,完全抹去了虚构和现实的界限。他给自己和笔下人物创造了一个中间王国,这个王国跟读者的世界若即若离。巴尔扎克谈论他小说中的人物就跟谈论自己的熟人一样,根子就在这里。理查森爱上了他的女主人公,为她们的命运抛洒了许多苦涩的泪水;但是他的读者谈到或者写到帕美拉、克拉莉莎、洛弗莱斯的时候也把她们当作真实的、活生生的人。⁷⁶读者和小说主人公之间出现了闻所未闻的亲密关系。读者不仅赋予主人公一种超出作品界限的生存,设想他们在与作品毫无关系的情境中的遭遇,还不断让人物与自己的生活、与自己的问题和目标、与自己的希望和失望产生关系。读者与作品人物的关系成为纯私人的关系,最终只能在与自我的关系中理解作品人物。当然,以前的读者也把那些伟大的骑士小说和冒险小说中的主人公当榜样;他们是理想,是理想化的现实人物,是有血有肉的人们的理想形象。但从前的普通读者绝对不会想到用作品人物的标准来要求自己,绝对不会认为自己也享有作品人物所享有的权利。这些主人公一开始就活动在另外一个环境中;他们是神话人物,不管他们做好事还是干坏事,都不是普通人能做的事情。象征、寓意或者神话造成的距离使他们远离读者的世界,使他们的世界无法与读者的世界重叠。现在的读者则只是感觉小说主人公过上了自己没有过上的生活,把自己错失的机会变成了现实。生活中谁都有过仿佛置身于小说之中成为小说主人公的体验。因为有这些幻想,所以读者认为自己有权跟主人公平起平坐,有权跟主人公一样非同寻常,我行我素。理查森恰恰要求

586

他的读者跟主人公同甘共苦,要求他们把自己的生活浪漫化,并鼓励他们把来自很不浪漫的日常生活的各种义务暂时搁置一边。作者和读者就以这种方式变成了小说的主角;他们不断调情,保持一种不合法的、违反游戏规则的关系。作家走到舞台前沿对读者讲话,读者经常觉得作家比作家笔下的人物更有意思。作家的个人评论、反思、“舞台提示”他们读得津津有味。譬如,当斯特恩因为东拉西扯而难以言归正传的时候,他们一点也不怪罪他。

无论对于作家还是读者,作品都是表达内心的手段;其价值在于它所描述的事件的直接性和自我关联性。吸引读者的,只有那些被刻画为令人激动的、内在化的、具有个人命运特征的事件。一部作品要产生效果,就必须是一出统一的、完整的、由多个有尖锐的结尾冲突的小“戏剧”组成的戏剧。一部充满艺术感染力的作品总是具有渐强效果,总是从一个噱头到另一个噱头,从一个高潮到另一个高潮,所以近代艺术和文学作品的表达总是很紧凑、很勉强,常常让人觉得别扭。人们追求直接效果,追求出其不意和始料不及的效果。人们为新奇而新奇;人们追求刺激效果和奇特效果,因为这样可以刺激神经。由于存在这种需要,恐怖故事和充满神秘气氛与虚假的历史激情的“历史”小说应运而生。所有这些都意味着艺术水准的下降,预示着艺术没落的开端。19世纪的艺术文化在某些方面比18世纪的艺术文化优越,但19世纪的艺术也存在一个洛可可时代所没有的缺陷:它缺乏宫廷艺术那种明确的、均衡的、尽管并不总是最具有弹性的审美标准。在浪漫艺术之前也有低劣的、无足轻重的艺术品,但此前的艺术,只要不是纯粹的业余水平,都能达到一定的水准。此前的文学作品不会像后来的通俗文学那样靠廉价的心理学和庸俗的伤感情调来吸引读者,此前的造型艺术作品也没有新哥特式艺术的低级趣味。这些现象是在文化主导地位从上层社会转移到中间阶层的过程中出现的,尽管它们并非全部来自下层。事实证明,在评判我们在此所讨论的这种转折的时候,趣味范畴过于狭隘而且无济于事,我们不可能一直在趣味范畴内探讨问题。“高雅品位”是一个有着历史相对性和社会相对性的概念,即便作为审美价值范畴,其应用范围也十分有限。人们在18世纪为小说、剧本、音乐作品落下诸多泪水。这不仅表明人们的审美趣味发生了转变,审美价值从精致和含蓄转移到粗俗和煽情,而且这说明西方人的敏感力的发展进入了一个新阶段。哥特式艺术是这一发展取得的首场胜利,19世纪的艺术是这一发展的顶峰。这一转折与过去的决裂,远比启蒙运动激烈,而启蒙运动无非是延续一场始于中世纪末期的运动并且使之达到巅峰。新的情感文化带来了全新的文学概念,对于类似这种文化开端的现象,用单纯的趣味范畴来解释根本就行不通。狄德罗就说过:“文学寻求伟

587

588

大而狂放的感情。”^{①77}即便这种狂放的感情不能马上得以实现,它们也是浮现在诗人眼前的艺术理想,也是给诗人下达的一道不可抗拒的命令,要求它们打动人心,征服人心,使人着迷,使人心碎。前浪漫派的“低级趣味”所开启的艺术新风让19世纪的艺术绽放出几朵最绚丽的花朵。如果没有这些“低级趣味”,我们既无法想象巴尔扎克的激情、司汤达的细腻、波德莱尔的敏感,也无法想象瓦格纳的感官主义(Sensualismus)或者陀思妥耶夫斯基的唯灵论或者普鲁斯特的神经质。

589 理查森作品中出现的浪漫倾向最先是通过卢梭变成了一场遍及欧洲的运动,并且获得了一种普遍有效的、可以广泛应用的形式。在英国举步维艰的非理性主义,在外国却得到蓬勃发展。推动这一发展的是一个瑞士人,斯塔尔夫夫人恰如其分地称卢梭为北方精神即德国精神在法国文学中的代理人。西欧各国有着浓厚的启蒙思想、理性思想以及唯物主义思想氛围,所以这股强调情感和性灵的文化潮流在此遭遇了顽强的抵抗,就连和理查森一样代表中间阶层的菲尔丁也毫不含糊地抵制这股潮流。和经过启蒙的西欧各国的文化领袖相比,卢梭思考时代问题的时候更没有什么前提。他不仅属于没有什么传统根基的小市民阶级,而且是一个失去精神家园的人,他连小市民阶级的传统也不予认可。在既没有受到宫廷生活的熏陶也没有受到贵族阶级影响的瑞士,小市民传统本身也比在法国或者英国更有弹性。在理查森和其他英国前浪漫派代表那里,情感主义并不总是直接与启蒙理性文化为敌,它和理性文化常常是一种潜藏的对立。到了卢梭这里,情感主义具有了公开反叛的特征。他呼吁“回归自然!”说到底只有一个动机:加强对导致社会不平等的历史发展的反抗。他反对理性,因为他把理性化的过程也视为社会化过程。尽管卢梭的原始崇拜只是阿卡迪亚理想的一个变种,它只是那种在所有厌倦文化的时代都会出现的拯救幻想的一种表现形式⁷⁸,但是前人的“文化不适”在卢梭这里才首次转化为思想意识,卢梭也率先把这种文化厌倦情绪化为独具特色的历史哲学。卢梭的真正创见在于下述论点:文化人是一种退化现象,整个的历史文化就是对人的原始使命的背叛,而如果稍加深入思考,我们就会发现启蒙运动的基本信条即对进步的信仰只是一种迷信。对于启蒙思想家所信奉的人文主义而言,这是一个可怕的论点。这样的价值重估只可能出现在社会思想发生巨变的情况之下,而且只有一种解释,即卢梭所代表的阶级认为不可能再用启蒙思想的武器来克服宫廷文化的做作和惯性;他们寻找在敌人的思想武库中找不到的武器。从卢梭对

① 原文为法语:La poésie veut quelque chose d'énorme et sauvage. ——译者注。

洛可可文化和启蒙运动的批判,从他揭露并且用自发性和有机发展的概念来对付机械的、常常显得冷冰冰的形式主义,我们不仅可以看到一种危机意识——西方世界在基督教-中世纪统一文化没落之后陷入了危机,我们还看到包含着心灵和形式、自发性和传统、自然和历史二元对立的现代文化观念的诞生。卢梭划时代的创举,便是发现了这一系列矛盾。卢梭的学说也潜藏着危险。他片面地支持生命,反对历史,他遁入自然纯属慌不择路,他给各种云山雾罩的“生命哲学”鸣锣开道。这些“生命哲学”因为对理性思维表面的失败感到绝望而鼓吹理性自杀。 590

卢梭的思想弥漫在空中;他无非说出了许多同时代人的感觉:人们面临选择,要么选择理性的、令人起敬的伏尔泰主义,要么选择抛弃历史传统,从头开始。欧洲文化史上还没有出现过像卢梭和伏尔泰之间那种如此富于象征意义的个人关系。他们不是一代人,但生活在同一个时代;他们有千丝万缕的私人关系和工作关系,有共同的朋友和追随者,他们都参与了编纂《大百科全书》这样一项有着明确世界观意义的文学活动,都被视为法国大革命最重要的先驱,但是他们俩却站在一条巨大分水岭的两侧:一侧是混乱的、盛行个人主义的现代欧洲,另一侧是一个尚未完全摆脱旧的形式主义文化束缚的世界。卢梭的自然主义否定了一切被伏尔泰视为文化典范的东西,尤其否定了还能得到允许的、符合得体原则和自尊原则的主观主义的界限。卢梭之前,除了在一些诗歌里面,作家们只是间接地谈论自己,卢梭之后他们几乎不谈别的,只谈自己,而且是最直白的方式谈论自己。卢梭之后才有了体验文学和忏悔文学的概念。这一概念也对歌德的创作产生了决定性影响。歌德说过,他的作品都是他的“长篇自白片段”。无论是文学中的病态自我观察和自我映照,还是那种认为作家越是直抒胸臆,其作品就越是真实感人的观念,这全都属于卢梭的精神遗产。西方文学在随后的100到150年中创造出来的重要作品全都受到这种主观主义的影响。不仅维特、勒内、奥伯曼、阿道夫、雅科波·奥尔蒂斯属于圣普乐的传人,就连后来的小说主人公——从巴尔扎克的吕西安·德·吕邦泼雷、司汤达的于连·索黑尔到福楼拜的弗雷德里克·莫罗和爱玛·包法利以及托尔斯泰的皮埃尔,再到普鲁斯特的马塞尔和托马斯·曼的汉斯·卡斯托普——也和圣普乐一脉相承。他们全都为梦想与现实的差距而烦恼,全都成为自身幻想和务实而庸俗的资产阶级社会相冲突的牺牲品。虽然《少年维特的烦恼》充分展现了这一母题——要理解这部作品对它的时代所产生的前所未有的冲击力就必须考虑人们初次接触这一思想成果所产生的印象,但是梦想与现实的对立已经隐含在《新爱洛伊斯》当中。《新爱洛伊斯》的主人公面对的已不再是敌对的个人,而是一种必然性。虽然他还没有像后来的幻灭小说的主人公那样把这种 591

必然性视为抽象的、没有任何感性特征的事物,但是他也绝对不再把这种必然性上升为天意,就像昔日的悲剧英雄把毁灭自己的命运归咎于冥冥天意。如果没有卢梭的悲观主义历史哲学,没有他的有关当代社会已彻底堕落的论述,我们既无法想象 19 世纪的幻灭小说,也无法想象席勒、克莱斯特以及黑贝尔的悲剧观。

592 卢梭对后世产生的影响的深度和广度都难以估量。他和马克思、弗洛伊德属于同一个类型的思想家。他们在短短的一代人的时间里就改变了成千上万人的思想,而且这中间有许多人连他们的名字都不知道。至少在 18 世纪末,有头脑而不受卢梭思想影响的人寥寥无几。一个作家只有在最深刻的意义上代表了他的时代、表达了时代的诉求,才能产生如此巨大影响。卢梭用文学表达了较广泛的社会阶层的心声,道出了小市民以及由穷人、被压迫者、不受法律保护之人组成的默默无闻的大众的心声。启蒙运动的“哲学家”们常常站在民众一边,他们总是作为民众的代言人和保护人出现。卢梭是第一个来自民众中间的发言人,他替民众说话的时候也在替自己说话;他不仅煽起民众的怒火,他本人也义愤填膺。他的先辈们都是改革家、立志改造世界者、人类之友。他是第一个真正的革命家。“哲学家”们仇恨“专制主义”,鼓动民众反对教会,反对实证宗教(positive Religion),向往英国和自由,但是他们过着上层人的生活。他们理解民主思想,但是他们仍然感觉自己属于上层社会。卢梭则不仅站在穷人和卑微者一边,为争取绝对的平等而奋斗,而且他一辈子都是小市民,一辈子都是一个因为特殊的生活条件而失去阶级根基的人。他青年时品尝过贫穷的滋味,这种滋味“哲学家”先生们没有体会过,人到中年他依然过着中下层的生活,甚至还做过农民。在他之前,作家们不论出身多么卑微,也仍然属于体面人;不论他们对下层的感情多么深厚,他们也总是试图掩盖而不是张扬自己的卑微出身。卢梭则是在任何场合都强调自己和上层社会没有任何形式的同盟关系。593 暂且不论这究竟是“平民的自豪”还是酸葡萄。重要的是,卢梭和他的对手中间不仅存在观念对立,而且存在活生生的阶级对立。伏尔泰说过,卢梭想让已经进入文明世界的人重新变成四足动物。这一定是整个有文化而且保守的上层社会的看法。对他们来说,卢梭不仅是小丑和骗子,而且是危险的冒险家和罪犯。伏尔泰不仅是作为资产者和富豪来抗议卢梭那种平民式的多愁善感,抗议卢梭缺乏批判意识的狂热和对历史的无知,他同时也作为冷静的、有怀疑精神的、现实地考虑问题的市民和研究者来对抗卢梭凿开的非理性主义的深渊,因为这些深渊大有吞噬启蒙思想大厦之势。我们可以从德国启蒙运动的命运看到这种危险多么大,看到伏尔泰的担心多么有道理。但是,伏尔泰低估了他自己在法国的影响所结出的果实;理性主义和唯物主义的成就在法国已是坚不可摧。

尽管卢梭有着非常纯粹的民主感情,给他进行社会学定位却并不简单。由于社会关系已经变得十分复杂,所以评判一个作家在社会进程中扮演的角色时不能光看其主观态度。伏尔泰的理性主义在某些方面就比卢梭的非理性主义更进步,更能开花结果。尽管卢梭的立场比百科全书派的立场更偏激,尽管他所代表的阶层不仅比伏尔泰而且比狄德罗所代表的阶层更加广泛,他的宗教观和道德观却比他们落后。⁷⁹正如他的感伤主义深深植根于市民阶级和民间土壤,他的非理性倾向却非常反动一样,他的道德哲学也包含着内在矛盾:它一方面带有明显的平民特征,另一方面却有新贵族主义的萌芽。“美的心灵”的概念一方面以美善一体理想的彻底消亡为前提,意味着人类价值的彻底内在化;另一方面又意味着道德的审美化,倾向于把道德价值看做自然产物。这一概念意味着承认精神贵族的存在,虽然每个人都有成为精神贵族的天赋权利。然而,随着精神贵族的出现,同样非理性的道德天才取代了非理性的世袭权利。卢梭的“内在美”一方面孕育出新的艺术形象,如陀思妥耶夫斯基笔下的梅什金——以癫痫病人和白痴形象出现的圣人,另一方面又诞生了既不承担社会责任也不考虑如何为社会服务的独善其身的道德理想。只考虑如何使自己的内心世界得以完善的奥林匹斯山神歌德,跟撰写《少年维特的烦恼》时那个血气方刚、反抗一切习俗的怀疑论者歌德一样,都是卢梭的门徒。

594

英国的前浪漫派文学和卢梭的作品使文学出现了风格转变——主观而自由的形式取代了客观而规范的形式。这一转变在音乐中最为明显,音乐首次成为历史代表性艺术和主导艺术。没有哪一门艺术的风格转变像音乐这样来得如此迅猛,以致当时的音乐界已经在谈论“大灾难”。⁸⁰约翰·塞巴斯迪安·巴赫和紧随其后出现的那些音乐家的尖锐对立,特别是年轻一代音乐家对他那种过时的赋格形式的放肆嘲笑,不仅反映出从激情澎湃、因循守旧的晚期巴洛克到真挚而朴素的早期浪漫音乐的转变,而且反映了从其他艺术门类在文艺复兴时期就已克服的、基本上还是中世纪的加法式创作方式到有统一情感的、集中的、像戏剧一样展开的形式的过渡。巴赫本人是一个保守的艺术家,其实和其他艺术门类的发展状况相比,当时整个的音乐发展状况都显得落后。巴赫的徒弟们就已抱怨师傅的创作很“繁琐”。不管巴赫音乐的感受多么深刻,不管它如何频繁地通过其感情深度来吸引人,但如果倡导主观主义新艺术的年轻一代拿他们所理解的简单性、直接性、真挚性作为衡量标准,他们必然会觉得那种僵硬而庄重的形式、觉得博学而繁琐的对位法和巴赫音乐的那种不带任何个人色彩的传统创作方式已经过时。他们和文学浪漫派的代表一样,反对那种连续的、在整个乐章均匀地展开感情的表现方式。他们认为最根本的就是要把情感变化过程刻画成为一个有发展有高潮、也许还有冲突和解决冲

595

突的完整事件。⁸¹他们既不比前辈感觉深刻,也不比前辈感觉强烈,只不过他们更看重自己的感觉,他们想凸现自己的感觉,所以就把自己的感觉戏剧化。这种戏剧化倾向才把新的、封闭的歌曲形式和奏鸣曲形式与“平铺直叙的”赋格曲、帕萨卡里亚舞曲、夏空舞曲及其他模仿和模进形式(imitations-und sequenzartige Formen)区分开来。⁸²旧音乐因为均匀地处理情感内容而显得克制有度,新音乐则因为起伏跌宕,在紧张和松弛、呈示部(Exposition)和展开部(Durchführung)之间变换而具有令人不安的刺激效果。之所以出现这种“戏剧性”的、追求刺激的收束效果(Schlußeffekte)的表达方式,主要是因为作曲家必须使用更加强烈的手段才能吸引并保持公众的注意力。由于害怕失去和听众的联系,作曲家把音乐作品变成了接二连三的冲击波,使其表现力度一浪高过一浪。

- 596 直到 18 世纪,所有的音乐或多或少都属于实用音乐;过去的音乐都是君主、教会或者城邦委托创作的;其任务在于给宫廷社会提供娱乐、加强礼拜活动的虔诚气氛或者为公共庆祝活动增添光彩。作曲家都供职于宫廷、教会或者城邦;他们的艺术活动限于完成本职工作——他们很少想到进行自发的、不受任何委托的创作。除了教堂、节庆活动或者舞会,普通市民很少有机会听音乐;他们只有在破例时才能观看贵族和宫廷乐队的演出。到了 18 世纪,人们感觉这是一种缺憾,所以建立起城市乐社(städtische Konzertgesellschaften)。⁸³开始只限于私人范围的“音乐社”^①逐渐成为公开演出的音乐会,而随着公开演出的音乐会的出现,市民也有了自己的音乐生活。城市乐社租借的演出大厅越来越大,后来因为观众越来越多,演出开始收门票。⁸⁴这样,音乐产品便有了一个自由市场,它和由报纸、杂志、出版社组成的文学市场是一回事。只不过文学——还有绘画——产品早就摆脱了实用目的,而音乐直到 17 世纪末都完全是实用音乐。在 17 世纪末以前,还没有像纯音乐这样的作品,18 世纪以后才有了旨在表达感情的、纯粹为音乐会创作的音乐。公演音乐会的观众跟宫廷音乐会的观众有几点根本的不同:前者总的说来缺乏评判音乐作品的训练;他们看一场演出交一次钱,所以艺术家需要不断重新征服他们并满足他们的要求;他们聚集在一起,纯粹是为了把音乐当音乐来欣赏,就是说不像教会音乐、舞会音乐、城市庆祝活动音乐或者宫廷社交音乐那样带有其他目的。新的音乐会的观众的这些特征首先导致音乐家之间展开成果争夺战,其策略就是夸张效果、生造效果、堆砌效果,最终结果便是产生了一种不断努力增强表达力的风格,这一风格成为 19 世纪音乐的特征。

① 原文为拉丁语:collegia musica. ——译者注。

市民阶级成为音乐的主要消费者,音乐则成为市民阶级偏爱的艺术,因为其他任何艺术都不可能像音乐这样直接地、淋漓尽致地表达其内心生活。在音乐从实用艺术变为表达艺术的同时,作曲家不仅开始反感任何形式的实用音乐和委托创作,而且开始蔑视一切因为工作关系而进行的创作。菲利普·伊曼努尔·巴赫就认为他纯粹为自己创作的作品是他最好的作品。这是出现内心冲突的先兆,从前连对立都谈不上事情,现在却成为危机。新的主观主义造成诸多冲突。最有名也是最鲜明的例子就是莫扎特与其雇主即萨尔兹堡大主教的决裂。独奏家和作曲家、普通的乐队演奏员和乐队长的区别最能刻画受雇的音乐家和自由创作的艺术家之间逐渐形成的对立。这一发展来得异常迅猛。令人吃惊的是,海顿身上就有了现代作曲家的典型特征,他无法彻底掌握哪怕一种乐器。⁸⁵

新出现的市民音乐会的观众不仅改变了音乐表达手段的特征和作曲家的社会地位,而且给音乐创作指出了新的发展方向,使不同作曲家的各个作品有了新的意义。给王公贵族或者有直接来往的主顾创作是一回事,为素不相识的音乐会的观众创作又是一回事。二者的区别在于委托创作的作品多数只供一次性演出,为音乐会创作的作品则可能反复上演。这不仅解释了为什么作曲家创作后一类作品常常更加细心,为什么展示其作品的方式也更为讲究。既然现在有可能创造出不像委托创作那么容易速朽的作品,那就应该创造不朽之作。海顿的创作速度已经比他之前的作曲家慢了许多,但他还是写了近百部交响曲;莫扎特创作的交响曲只有他的一半多点,贝多芬只写了九部。从客观的、委托式创作到用音乐来表达个人感受,这一最终转折出现在莫扎特和贝多芬之间,或者准确地说,出现在贝多芬在艺术上臻于成熟之际,大概在《英雄交响曲》之前——当时的音乐演出已经非常发达,随着人们对反复演出的需求而兴旺起来的乐谱交易成为作曲家的主要收入来源。从此以后,贝多芬的每一部大型作品都表达了一种新的思想,表明他在艺术上进入一个新阶段。我们在莫扎特那里当然也可以看到这一发展过程,但是莫扎特的交响曲并不总是诞生于他所开辟的艺术土壤;如果有需要或者有了新的想法,他就写一部新的交响曲,但是他的新想法不一定在风格方面跟过去的想法有所不同。艺术和手工艺在莫扎特这里还没有彻底分开,到了贝多芬那里才彻底分家。创造独特的、独一无二的、不可混淆的作品的思想在音乐中比在绘画中实现得更为彻底,虽然画家在几百年前就脱离了匠人的队伍。贝多芬时代的文学已经把艺术目标从实用目的中彻底解放出来,二者的分野是如此不言而喻,以致歌德又可以带着几分行家和手艺人的骄傲声称他的作品全是应景诗(Gelegenheitsgedichte)。如果是贝多芬,恐怕就不会如此自豪,因为他还拜过海顿为师,而海顿又是君主的奴仆。

第三节 市民戏剧的出现

直到18世纪中叶,消遣文学一直是不同形式的英雄小说、田园小说、流浪汉小说的天下。相比之下,市民阶级的家庭小说和道德小说绝对是新生事物。但是,市民小说并不像市民戏剧那样有意识、有计划地与旧文学背道而驰。市民戏剧旗帜鲜明地跟古典悲剧唱反调,成为充满革命精神的市民阶级的喉舌。现在有了市民戏剧,有了一个以市民阶级成员做主角的高级剧种。这一事实表明市民阶级要求跟诞生悲剧英雄的贵族阶级一样得到尊重。市民戏剧意味着英雄-贵族美德的相对化和贬值,它是市民道德和争取市民平等地位的斗争的宣传工具。市民戏剧诞生于市民的阶级意识,它的起源决定了它整个的发展历程。虽然市民戏剧既非第一种也非唯一一种产生于社会冲突的戏剧,但市民戏剧是戏剧史上第一个把社会冲突变成直接表现对象并且公开为阶级斗争服务的实例。虽说剧院从来都为那些

600 资助剧院的阶层的世界观作宣传,但在此之前,阶级对立只是戏剧所潜藏而不是它所张扬的内容。譬如以前绝对不会出现这样的台词:你们这些雅典贵族,你们的世袭道德违反我们这个民主国家的基本原则;你们的英雄不仅是弑兄弑母,而且是罪大恶极的叛徒。或者是这样的台词:英国的大亨们,你们的野蛮道德威胁我们这些勤劳的城市的和平。或者这样的台词:你们这些巴黎的小店主、放高利贷的、司法人员,你们要知道,如果我们法国贵族灭亡,整个的世界都要一同灭亡。这个世界太美好,不可能和你们达成妥协。但是现在的演员却直截了当地说出这样的台词:我们是正派的市民,我们不希望,也不可能生活在一个被你们这些寄生虫统治的世界,即便我们遭受毁灭,我们的子孙后代也会取得胜利,也会活下去。

这种论战和宣言特征使新戏剧从诞生伊始就面临一个过去的戏剧所没有的难题。以往的戏剧虽然也“有政治倾向”,但过去从未出现过命题剧(Thesenstück)。戏剧形式的一个特点,就在于戏剧的辩证特性给论战提供了论坛,戏剧的“客观特性”却不允许戏剧家公开偏袒任何一方。也没有哪一种艺术形式像戏剧艺术这样为是否允许表露政治倾向而争论不休。这个问题的出现,是在启蒙运动把戏剧舞台变成非宗教人士的布道坛和舞台,在实践中完全放弃了康德的艺术“无关厉害”说之后。只有一个像启蒙时代这样坚信人类可教育、可改造的时代,才能迈出这一步,才能创造出纯粹的倾向性艺术;其他任何一个时代都会质疑如此直接表述的道德所产生的效果。市民戏剧和以前各种戏剧的真正差别不在于市民戏剧直接表达了

601 了在过去的戏剧中藏而不露的政治-社会倾向。二者的差别表现在戏剧较量不再

出现在个人与个人之间,而是出现在个人与制度之间,表现在戏剧主角也只是一个社会群体的代表,他在和无名的势力进行搏斗。他必须把自己的观点表述为抽象的思想,表述为对现存社会制度的控诉。现在人们在戏剧舞台上发表长篇演说或者进行声讨的时候,一般都说“你们”而不是“你”。“你们因为别人做了点什么事情就对其进行惩罚”,李洛慷慨陈词,“你们自己的所作所为却没有两样。我们至少可以说,换了你们照样会这么做。你们判处行窃的穷人有罪,你们要是穷困潦倒,你们也会变成窃贼”。⁸⁶在迄今为止的严肃戏剧中,还从来没有出现过这样的台词。梅尔西埃走得更远:“我穷,是因为富人太多”——他塑造的一个人物如是说。这几乎已是格哈特·霍普特曼的腔调。然而,尽管有这种腔调,18世纪的市民戏剧和19世纪的无产阶级戏剧一样,没什么大众戏剧的特征;二者都是脱离大众的历史发展的结果,都来自古典主义的戏剧传统。

在法国,曾经奉献出像《帕泰兰大师》这类杰作的大众戏剧被宫廷戏剧彻底挤出了文学;高贵的悲剧和风格化、理智化的喜剧取代了笑剧和充满圣经故事和历史题材的歌舞剧(Schaustück)。我们不清楚在法国古典戏剧鼎盛期外省的地方戏剧中保留了多少古老的中世纪传统,反正很难说首都和宫廷的剧场所保留的中世纪传统比莫里哀的喜剧多。戏剧成为一种用最直接、最感人的方式表达为君主专制政权服务的宫廷社会的生活理想的文学体裁。戏剧适于在一个富丽堂皇的社交场合演出,而演出本身又是展现君主制的伟大和辉煌的绝好机会。这就足以使戏剧成为代表性艺术。戏剧题材成为带有封建主义-英雄主义色彩的、充满精忠报国思想的生活的象征,戏剧主人公则用来美化一个因为摆脱了庸俗的日常烦恼所以才有条件把忠君报国看做最高道德理想的社会阶层。没条件献身这些理想的人,全都被视为生活在尊贵的戏剧圈之外的人。在英国,专制倾向和塑造一种高贵的、更接近法国榜样的宫廷文化的努力同样使大众戏剧遭到排挤,而英国的大众戏剧直到16世纪末都还跟上层社会的文学有着千丝万缕的关系。查理一世当政之后,这里的戏剧家也集中精力为宫廷和上层社会的剧院创作,伊丽莎白时期的民间传统很快就走向了衰落。当清教徒开始关闭剧院时,英国戏剧已经开始没落。⁸⁷

逆转一向被视为悲剧的一个本质特质。直到18世纪,每一个戏剧评论家都感觉悲剧主人公越崇高,他的命运逆转就越有震撼效果。在17世纪这样的专制主义时代,这种感觉一定非常强烈,所以巴洛克诗学也干脆把悲剧定义为主人公都是君主、将领以及类似的大人物的文学体裁。不管在今人看来这一定义是多么的迂阔,它却概括了悲剧的一个本质特征,也许还指出了悲剧体验的起源。所以,18世纪把普通市民变成严肃而重要的戏剧情节的主人公,让他们作为悲剧命运的牺牲品

和崇高道德理想的化身出现,这的确是戏剧发展史上的重大转折。以前不会有人产生这种念头,尽管有关昔日戏剧舞台上的市民形象都是滑稽形象的说法绝对不符合事实。梅尔西埃诋毁莫里哀,说他想取笑并且羞辱市民阶级。⁸⁸莫里哀塑造的市民,一般都很诚实、坦荡、明智,甚至充满机智,他如此刻画市民阶级,多半是把矛头对准上层社会。⁸⁹在过去的戏剧中从未有来自市民阶级的人物遭遇鼓舞人心、震撼人心的命运,或者去完成一桩高尚而且有榜样意义的行为。创作市民戏剧的作家突破了这一限制,打破了有关市民人物上升为悲剧主人公导致这一文学体裁走向平庸的成见,他们解放得如此彻底,以致完全看不出让主人公的社会地位高于普通人的戏剧的意义何在。他们完全站在人性的立场看问题,他们认为,主人公的社会地位太高会影响观众对其命运的关切,因为人们只有面对与自己的地位相当的人的时候才会产生发自内心的兴趣。⁹⁰这种民主立场已经在李洛的《伦敦商人》的献辞中初显端倪,市民剧作家在多数情况下都坚持这一立场。当然,他们当然必须塑造出深刻而丰富的性格才能取代社会地位赋予传统悲剧主人公的重要性。这种变化则导致戏剧中大量充斥心理分析,使之面对一个传统戏剧家从未碰到的新问题。

604

新的市民文学的开路先锋们所信奉的人类理想和传统的悲剧及悲剧主人公的概念水火不相容,所以他们强调古典悲剧的时代已经过去,并且说古典悲剧大师高乃依和拉辛是专门咬文嚼字的人。⁹¹狄德罗要求废除在他看来既不诚实也不自然的长篇大论,莱辛在批判古典悲剧的矫揉造作的风格的同时,对古典悲剧谎话连篇的阶级特征也进行了批判。现在人们才发现艺术真实的价值,发现它是进行社会斗争中的武器。现在人们才意识到,通过忠实地描述事实就可以打破社会偏见并且消除不公,为正义而战的人不用害怕任何形式的真理,总之,艺术真实的思想和社会公正的思想一脉相承。现在才出现了那种激进主义和自然主义的联盟——在譬如像巴尔扎克这样的自然主义者改变其政治立场之后,激进派依然觉得自然主义者是自己的盟友。

狄德罗已经给自然主义戏剧理论制订了最基本的原则。他不仅要求剧作家们自然地按照心理学规律演绎人物的内心活动,而且要求他们准确地交代社会环境,场景安排要忠于现实。他希望情节发展的结果不是宏大的收尾效果,而是一系列具有强烈视觉效果的场景。他自认为这一想法符合自然主义的精神,他的眼前仿佛浮现出类似格勒兹风格的“生动画面”。对于他,视觉带来的感性刺激明显要比戏剧辩证法的思想刺激来得强烈。在语言和音响方面他也钟爱感性的、符合自然音的效果。他想把动作局限在哑剧、表情和手势的范围内,把声音局限在支离破碎

的句子和叫喊的范围内。他首先是想用没有修辞色彩、没有激情的日常语言来代替诗体,代替僵硬而造作的亚历山大体。他努力降低古典悲剧的高亢声调,冲淡其强烈的舞台效果。毫无疑问,决定狄德罗思想的,是市民阶级对私密的、直接的、充满情调的画面的偏爱。表现内在的、自足的存在最符合市民阶级的艺术观。这种表现方式同时也努力赋予舞台画面一种封闭的、小宇宙式的特征。这种观念才是虚构的“第四堵墙”的思想摇篮。最早露出这一思想苗头的也是狄德罗。虽然以前人们也觉得舞台上存在观众是一种妨碍,但狄德罗已经明确表示希望演员演戏时就当观众根本不存在。从此以后,艺术错觉便成为演戏的主要追求——人们极力掩盖戏剧演出的游戏特征和虚构特征。

605

古典悲剧孤立地看待人,把人表现为独立的、自成一体的精神实体(Entität)。这个实体和物质世界只有表面接触,在内心深处不受其影响。市民戏剧则把人看做其环境的功能和组成部分,把人描绘成一个被环境控制和吸收、而不像在古典悲剧中那样控制物质现实的存在。环境不再是单纯的背景和框架,而是主动参与塑造人的命运。内心世界和外部世界、心灵和物质的界限开始移动并且逐渐模糊起来,其最终结果便是每一次行动、每一个决定、每一种感觉都包含着某种陌生的、外在的、物质的东西。它并非源于主体,而且让人作为无思想、无心灵的现实的产物出现。这是一个不再相信社会差别是必然的并且符合上帝旨意的社会,一个不再相信社会差别与个人的美德和功绩之间存在关系的社会,一个体会到金钱的力量与日俱增的社会,一个目睹社会环境如何塑造人同时又因为这种社会活力推动或者说即将推动社会的进步而对之加以肯定的社会——只有这样一个社会才会让戏剧在现实的时空范畴内展开,才会通过人物所在的物质环境来塑造其性格。关于戏剧人物,狄德罗有一个著名论断,即人物的社会地位比他们的思想态度更真实、更重要,他们的职业或者说他们的法官、公务员或者商人身份的重要性超过了其个性特征的总和。狄德罗的观点最为清楚地反映了这种自然主义和唯物主义如何受社会前提的制约。他整个理论的核心,就是假设观众在看到本阶级的人物出现在舞台上的时候更容易受到戏剧效果的感染。这种时候他必须承认这是来自他的阶级的一个特殊人物,他也可以对此不予承认,如果他愿意的话。⁹²强迫观众与阶级同类认同,这便是把人物阐释为社会现象的自然主义戏剧心理学的真正起源。不管这种阐释人物的方法揭示了多么客观真理,它一旦上升为绝对原则就会歪曲事实。把人视为单纯的社会存在,跟把人看做独一无二、不可比拟的个体一样,都会产生一种非常随意的经验画面。这两种思维都将现实理想化,浪漫化。有一点倒是确定无疑的:一个时代对人的看法是受其社会前提制约的,这个时代是把人看做独立

606

607 的人格还是某个阶级的代表,则取决于当时的文化精英的社会观念和政治目标。如果观众希望在艺术表现中凸现人的社会起源和阶级特征,那就表明他们有了阶级和等级意识,不管他们来自贵族阶级还是市民阶级。在这种情况下,有关贵族是否只是贵族、市民是否只是市民的问题已是无关紧要。

把人视为环境作用的结果的社会学和唯物主义的人性观决定了一种新的、和古典悲剧截然不同的戏剧形式。新的戏剧形式不仅意味着悲剧主人公的地位下降,而且引出传统戏剧是否有可能继续存在这一问题,它否定人的完全自决能力,由此也部分地免除人对自身行为担负的责任。因为,如果人的心灵只是无名的力量厮杀的场所,还有什么事情可以真正算作他的行为?在这种情况下对行动进行道德判断将毫无意义或者说非常可疑,戏剧伦理学也必将转化为单纯的心理学和决疑论。在一部由自然法则主宰或者纯粹由自然法则主宰的戏剧里面,人们更多的是分析主人公的行为动机并追溯导致他采取行为的心理历程。在此,过错问题本身就成为问题。市民戏剧的创立者为了让犯下没有悲剧色彩的、受平常现实制约的过错的人进入戏剧而否定悲剧;他们的继承者为了拯救悲剧而否定过错。浪漫派甚至在评论古代悲剧时也勾销过错问题,他们从不追究悲剧主人公的过错,而是把他变成一种超人,超人的伟大则表现在对其命运的认可。浪漫悲剧的主人公在毁灭中依然取得了胜利,他在命运中找到解答其生命问题的有意义的、合适的答案,从而战胜敌对的命运。克莱斯特的洪堡王子就这样克服了对死亡的恐惧,生死决定权一旦到他的手上,他就使自己的命运摆脱了表面上的荒唐和不合适。他判处自己死刑,因为他把死看做走出困境的唯一手段。接受和认可命运,准备迎接乃至高高兴兴奔赴死亡——这就是他在毁灭中取得的胜利,也就是自由战胜必然。他最终却不一定死去,则是悲剧进一步高尚化和内在化的结果。在此,认识过错或者过错产生的后果,就算是赎罪,就算找回失去的平衡。浪漫派把悲剧过失局限到主人公的任性,局限到纯粹的个人意愿和脱离了原始整体的个人存在。黑贝尔对这一思想进行了阐述。他说,让主人公毁灭,这是好事还是坏事,从剧作学(dramaturgisch)看根本就无所谓。虽然这种浪漫的、因为美化主人公而登峰造极的悲剧观与李洛和狄德罗的传奇剧(Rührstück)有天壤之别,但是如果早期市民剧作家对过失问题的修正,产生这种观念是不可想象的。

608

黑贝尔很清楚市民阶级的世界观对戏剧形式构成的危险,但是他比新古典主义者有眼光,他看到了市民生活给戏剧发展带来的机遇。戏剧心理化造成的形式缺陷一清二楚。对于希腊人和莎士比亚,在某种程度上还包括法国古典主义者,悲剧行为是一种恐怖的、无法解释的、非理性的现象;它的震撼作用首先是来自于它

的不可理喻。有了心理动机之后,悲剧行为便缩小到人性的范围,观众也更容易设身处地来进行感受,这正是市民戏剧的代表者所追求的效果。反对市民戏剧的人在抱怨戏剧不再具有恐怖、神秘、不可逆转的悲剧特性时忘记了一个事实,即悲剧失去非理性效果不是因为找出了悲剧行为的心理动机,人们是在悲剧的非理性内容失去感染力之后才觉得需要寻找心理动机。悲剧母题的心理化和内在化给戏剧形式带来的最大危险,莫过于失去了鲜明的、生动的、给人强烈印象的人物性格,缺了这么一个人物,传统的舞台效果就不可能产生。戏剧人物的刻画变得越来越私密化,越来越精神化,越来越缺少广泛效果,越来越适合于私家享受和个人享受。不仅是情节和剧情就连人物形象也失去了锋芒;人物的性格变得更加丰满,但不如从前一目了然,他们更加贴近生活,但不如从前好把握,那么容易勾起观众的回忆,更难以用一个回忆得起来的模式来总结。这一困难恰恰是离大众戏剧和大众越来越远的新戏剧的主要魅力。

模糊的人物形象造成了模糊的冲突和模糊的场景,让人很难看出谁和谁对立,很难看出剧中人物所面对着何种生存问题。这种不清晰首先由充满心理洞察力的、大度的市民道德决定的。市民道德四处寻求解释和减轻悲剧过失的因素,体现了“理解一切,原谅一切”的立场。传统的戏剧有统一的、就连恶棍和流氓也认可的道德价值尺度;⁹³现在却不同,社会变革导致了伦理相对主义的产生,戏剧家常常在两种道德观之间摇摆,让真正的问题悬而未决,就像歌德对塔索和安东尼奥的冲突所持的态度。人们可以讨论人物的动机,也可以讨论人物的行为是否应该得到原谅。虽然这会削弱戏剧斗争的不可逆转性,但也加强了戏剧辩证法的生动性,所以绝对不能说市民戏剧的伦理相对主义对形式只有破坏作用。总的说来,新的市民道德给戏剧发展提供的机遇不亚于传统悲剧的封建-贵族道德。传统悲剧只知道效忠领主、捍卫阶级荣誉,展现了高大而鲁莽的英雄们与他人、与自己作斗争的壮观场面。市民戏剧则发现了社会义务⁹⁴,描绘了外表文质彬彬、内心深处却更加狂放不羁、更加勇敢好斗的人们为获得自由和正义而进行的斗争——这种斗争也许不像充满英雄气概的悲剧所展现的血腥斗争那么有视觉效果,但本身并不缺少戏剧效果。市民戏剧的结局并不像传统悲剧的结局那么必然,因为以忠诚和勇敢的骑士精神为核心的简单道德不允许有出路,不允许妥协,不允许此亦是非彼亦是非。新的道德立场最好用莱辛在《智者纳旦》中所说的一句话来概括:“谁也不必必须。”这意思并不是说人摆脱了一切义务,而是说人的内心是自由的,他有选择手段的自由,他不必向他人,他只需向自己阐明自己行动的理由。古代戏剧强调内在约束,现代戏剧强调外在约束;但无论外在约束多么令人压抑,它们对剧情发

展却不做任何的限制。歌德在《说不尽的莎士比亚》里面写道：“古代悲剧是以不可避免的应当为基础的……只要是应当就是专横的……愿望是自由的……愿望是近代之神……悲剧因应当而强大，因愿望而弱小。”歌德在此采取了保守立场，他不是按照良心斗争和意志斗争的法则，而是按照古代的、可以说是宗教殉道的行为模式来评判戏剧，而戏剧已经变成了良心斗争和意志斗争。他谴责现代戏剧给了主人公太多的自由；后来的批评家则犯了相反的错误，他们说，有自然主义戏剧的决定论，根本就谈不上自由，所以也谈不上戏剧冲突。他们不理解的是，如果出现戏剧冲突，从剧作学的角度看，意志的起源、意志的动机、意志包含多少“精神”和“物质”因素这类问题完全无关紧要。⁹⁵

611 对于与主人公的意志形成对峙的原则，这些批评家的理解也与歌德的理解完全不同；这里涉及两种截然不同的必然性。歌德想的是古代戏剧中的对立，也就是义务和激情、忠诚和爱情、中庸和过度的对立。他抱怨说，相对于主观性，现代戏剧中的客观秩序原则的力量遭到削弱。后来人们把必然性理解为经验法则，特别是物理和社会环境的法则。恰恰在 18 世纪人们发现人类无法逃脱这些法则的制约。所以，这里谈论的其实是三种不同的东西：意志，义务，必然。在现代戏剧中，有两种不同的客观秩序与个人的倾向形成对峙：一是道德-规范秩序，一是物理事实决定的秩序。哲学理想主义认为经验世界的法则不同于具有普适性的道德规范，因为它们纯属偶然。现代古典主义理论从这一思想出发，把物质条件在戏剧中的主宰地位视为堕落。但如果有人说主人公对物质环境的依赖将使意志无从表达，将冲淡戏剧冲突和悲剧效果甚至威胁到戏剧形式本身，那纯粹是浪漫主义和理想主义的偏见。当然，由于市民阶级有一种温和的道德观和不带悲剧色彩的生命意识，612 现代世界给悲剧提供的素材没有古代世界多。市民观众更喜欢有着美满结局的戏剧而不是令人痛苦的大悲剧，他们不觉得——正如黑贝尔在《玛丽亚·玛格达莱娜》前言里所说——悲剧(tragisch)和悲哀(traurig)有什么根本的不同。他们根本就不理解悲哀的事情本身不一定具有悲剧性，悲剧不一定使人悲哀。

18 世纪是一个人们热衷于看戏并且在戏剧史上留下辉煌篇章的时代，但它不是一个产生悲剧的时代，不是一个用你死我活的方式来解决人类生存问题的时代。悲剧的盛世总是那些发生巨大的社会变革、统治阶级突然失去权力和影响的时代。悲剧冲突大多围绕构成阶级统治的道德基础的价值展开，主人公的毁灭象征并美化了统治阶级面临的毁灭。希腊悲剧和 16、17 世纪的英国悲剧、西班牙悲剧及法国悲剧都出现在危机四伏的时代，都展现了贵族阶级的悲剧命运。戏剧把贵族的没落英雄化、理想化，符合多半由没落阶级成员组成的观众的概念。莎士比亚戏剧

的观众的主体并非没落阶级,莎士比亚本人也没有站在没落阶级一边。他因为目睹旧的统治阶级的命运而获得悲剧灵感,也形成了他的悲剧英雄观和悲剧必然观。和危机时代相反,那些由一个相信自己必将胜利、必将崛起的阶级主宰的时期对悲剧创作很不利。他们的乐观思想,他们对理性和正义必胜的信念阻止了戏剧冲突以悲剧收场,或者把必然的悲剧变成偶然的悲剧,把悲剧过失变成悲剧误会。莎士比亚和高乃依的悲剧之所以不同于莱辛和席勒的悲剧,是因为前者展现的是高级的必然,后者展现的只是历史的必然。我们想象不出哈姆莱特和安东尼奥生活在什么样的社会才不至于走向毁灭。莱辛和席勒悲剧的主人公则不同。艾米利亚·加洛蒂和萨拉·萨姆逊、费迪南和路易丝、唐·卡洛斯和波萨生活在任何社会、任何时代都可以很幸福,他们唯独在自己的、也就是剧作家生活的社会和时代找不到幸福。一个把个人的不幸看做历史的不幸的时代也许还可以创造出悲剧,甚至是伟大的悲剧,但绝不可能创造出悲剧的巅峰之作。有人说,“每一个时代都有其必然法则,所以都能产生悲剧”。⁹⁶此话有理,但启蒙时期的代表性文学体裁不是悲剧,而是长篇小说。在悲剧发达的时代,是旧制度的代表与青年人的世界观和追求作斗争;在缺乏悲剧精神的戏剧时代,多半是青年人和旧制度搏斗。当然,这些制度可能会让个人碰得粉身碎骨,就像新世界的代表可以让个人走向灭亡一样。但是,一个相信自己终将取胜的阶级会把自己做出的牺牲看做为胜利付出的代价,一个感觉大难临头的阶级则把主人公的悲剧命运视为世界末日和众神的黄昏即将来临的征兆。对于乐观的、相信自己的事业必胜的市民阶级而言,盲目的命运打击并没有任何振奋人心或者令人欣慰的作用;只有走向没落的阶级才认为世界上一切伟大而高贵的事物都注定要灭亡,只有他们才会从这种想法中得到安慰,并且希望用艺术来美化他们的灭亡。浪漫悲剧哲学美化勇于献身的英雄,这也许就是市民阶级衰落的标志。市民阶级只有感觉自己的生存受到威胁时才会创造出有悲剧精神同时又跟命运和解的戏剧;然后叩击房门的命运才会像易卜生描写的那样,以战无不胜、咄咄逼人的青春形象出现。

和以前的悲剧体验最大的不同,在于19世纪的现代市民阶级不像昔日的贵族阶级那样只感觉到外来威胁。现代市民阶级的成分非常复杂,似乎一开始就面临着分崩离析的危险。这里面有跟反动集团沆瀣一气的,有和下层民众休戚与共的,还有失去社会根基的知识分子。他们忽而跟下层忽而跟上层眉来眼去,所以他们有时代表浪漫派的反革命和反启蒙思想,有时则主张不断革命。至少他们让市民阶级对自身存在的依据、对他们的社会制度能否长久产生了怀疑。他们唤起一种反市民阶级或者说“超越市民阶级”的生命意识,使人们意识到市民阶级背叛了当

613

614

初的理想,意识到市民阶级必须超越自身,必须努力追求具有普适价值的人类理想。当然,这些“超越市民阶级”的倾向大多起源于反市民阶级和反民主的思想。歌德、席勒和别的许多作家——尤其是德国作家——从早期的革命派到后期的保守派甚至是反动派的变化历程,与资产阶级内部的反动倾向和市民阶级对启蒙思想的背叛如出一辙。作家无非是其公众的代言人。但屡见不鲜的是,他们粉饰读者的反动思想,他们的心灵没有那么粗糙,他们更善于伪装,所以他们把那些降到前市民阶级和反市民阶级水准的思想伪装成超越市民阶级的崇高理想。这种压抑和粉饰倾向造成一种如此复杂的心理结构,常常使人难于将不同的思想区分开来。人们已经发现席勒的《阴谋和爱情》中交织着三代人的三种世界观:宫廷社会的前市民阶级世界观,路易丝一家的市民阶级世界观,费迪南的“超越市民阶级”的世界观。⁹⁷但这里所说的超越市民阶级的世界观与市民阶级的世界观的差别仅仅在于其视野更为开阔,在于它更无成见。在《唐·卡洛斯》这样一部作品里,二者的关系就复杂多了,因为波萨的超越市民阶级的世界观已经发展到理解菲利普,甚至同情“不幸”的国王的地步。总之,我们越来越难于判断戏剧家的“超越市民阶级”的世界观是进步还是反动,是市民阶级在自我超越还是在自我逃避。不管怎么说,抨击市民阶级成为市民戏剧的一个本质特征,反叛市民阶级的道德和生活方式、嘲笑市民阶级的循规蹈矩和庸俗狭隘也成为市民戏剧中的固定形象。研究这一形象从狂飙突进到易卜生和萧伯纳所经历的变化,将有助于我们观察近代文学的非市民化渐变过程。这不单是古已有之的反对现存制度的反抗者形象,不单是反抗当权者这一基本的戏剧主题的演变,这是一场坚定不移的、专门针对资产阶级的进攻战,攻击的对象是资产阶级的精神存在的基础,是资产阶级代表一种具有普适性的伦理规范的诉求。总之,我们在此所见到的,是一种从市民阶级的最有效的斗争武器演变成为市民阶级自我异化和非道德化的危险工具的文学形式。

第四节 德国和启蒙运动

从社会学看,18世纪的浪漫运动在欧洲各地都是一种充满矛盾的现象。它一方面延续并且加强了市民阶级从启蒙时代开始的解放斗争,表达了平民阶层的多愁善感和热情奔放,由此与上层社会那种挑剔而含蓄的理智主义趣味形成对立。另一方面,它又是上层社会对启蒙运动的“破坏性”的理性主义和改良主义的反动。早期浪漫运动的主体是广大中间阶层和一部分市民,前者和启蒙思想只有粗浅的接触,后者觉得启蒙运动和古典文化的关系过于密切;后来的浪漫运动却逐渐

成为那些利用时代倾向实现其反启蒙的、在宗教和政治方面都趋于反动的目标的社会阶层的阵地。法国和英国的市民阶级始终保持着阶级意识,从未彻底背叛启蒙运动所取得的成就,德国市民阶级却是没有受到理性主义的熏陶就接受了浪漫主义和非理性主义的思想。这并不是说作为学院理论的理性主义在德国没有代言人;也许德国大学谈论理性主义比其他任何地方都多;但理性主义在德国只是一种学院理论,是学者和学院派文人的专利。公众生活、社会大多数人的政治-社会思维以及市民阶级的生活态度都从未受到理性主义的影响。德国也有个别重要的启蒙思想家,特别是莱辛,他也许是整个启蒙运动中思想最纯洁、最有个人魅力的人物。但是,诚实、清醒并且坚定不移地启蒙信仰者在德国始终属于凤毛麟角,他们在知识分子中间也是例外。市民阶级和知识分子多半无法理解启蒙运动对自己的阶级利益有何意义;在他们眼里,启蒙运动很容易走样,理性主义的局限和不足很容易变成漫画。我们当然也不能把这想象为阴谋,仿佛作家们都充当了当权者的雇佣和帮凶。就连真正操纵舆论的人也不承认有混淆是非的事情,反正市民阶级的思想代表远没意识到自己有欺骗或者背叛行为。

617

知识分子的错觉和在政治上的无知最终导致了德国悲剧的发生。这种错觉和无知又是怎样产生的?德国市民阶级没有真正接受启蒙思想,德国也没有形成一个有阶级觉悟的进步知识阶层,这一现象又如何解释?启蒙运动给现代市民阶级上了一堂政治基础课,否则我们无法想象他们过去200年在思想史上所扮演的角色。德国的不幸,在于错过而且没有补上这一堂课。欧洲的启蒙运动兴起之时,德国的知识分子还不够成熟,没有投身其中;过后却难以克服启蒙运动的天真和成见。首先需要解释的,不是德国知识分子是否思想落后,而是德国知识分子为什么思想落后。德国市民阶级在16世纪失去了他们在中世纪末期那种日益上升的政治和经济地位,他们的文化地位也随之下滑。国际贸易从地中海转移到大西洋,荷兰和英国使汉莎同盟和德国北方城市失去了昔日的地位,德国南方的城市如奥格斯堡、雷根斯堡、乌尔姆则和意大利城市一同衰落,意大利城市的衰落则是土耳其切断地中海运输线造成的。德国城市的衰落意味着德国市民阶级的没落;对于他们,德意志君主既不抱希望,也没有恐惧。虽然西欧国家的君主政权在16世纪末以后也大大加强,也出现了新一轮的贵族化浪潮,但西欧国家的王室在和反叛的贵族斗争时仍然部分依靠中间阶层的支持。至于贵族阶级,他们要么像在法国那样,放手让市民阶级去从事工商业;要么像在英国那样,与市民阶级分享经济繁荣。在镇压农民起义之后享有绝对统治地位的德意志各邦君主并不把贵族看做危险,因为他们本身就属于贵族。他们还在皇帝跟前捍卫贵族的利益。他们只认为农民和

618

619

市民威胁他们的统治。德意志诸侯与英、法两国的国王不同,他们都是大地主。他们首先关心的是封建贵族的利益,他们并不在意市民阶级和城市是否富裕。三十年战争彻底摧毁了德国的贸易,也使德国城市在经济和政治上遭受重创。⁹⁸威斯特伐利亚和约确定了德国的分割状态,强化了诸侯的君主地位;和约也认可了德国的社会状况,和德国相比,西欧国家可以说很先进,因为从某种意义上讲,他们的国王代表着国家的统一,有时还保护国家利益不受贵族的侵害。在西欧,国王和不服统治的贵族即便和解以后也存在一些矛盾,市民阶级总是从中渔利;在德国,需要剥夺其他阶级的权利的时候,国王和贵族总是团结一致。西欧国家的市民阶级在行政机构中牢牢地占据了一席之地,谁也不可能把他们彻底清除出去;在德国,军队和官僚阶层的忠诚是新的封建体制的基础,除了一些低级职位,行政机构全部由高等贵族和容克地主把持。为国王服务的大小官吏对老百姓的压榨跟当初地主对百姓的压榨一样严重,甚至更严重。此前,德国农民只体会过农奴制度,现在,市民阶级也失去了他们在14、15世纪的斗争成果。他们首先失去了财富和特权,然后又失去了自信和自尊,最后他们打肿脸充胖子,把俯首帖耳变成道德理想。这种忠诚观念让每一个匍匐在地的市侩都觉得自己是在为高尚的理想服务。

620

从重商主义到贸易自由和从业自由的历史发展在德国来得非常缓慢,几乎到了1850年才结束。⁹⁹同样,制约诸侯的中央集权在19世纪下半叶才得以实现。正如一位法国历史学家所说,德意志皇帝的空位期(Interregnum)实际上持续到1870年。¹⁰⁰虽然皇帝的统治地位在16世纪得到暂时的恢复,虽然查理五世也借助专制主义的时代东风,成功地巩固了皇权,但是他未能打破诸侯各霸一方的格局。他的统治疆域过于辽阔,顾不上改变德国的状况,况且他的利益遍及整个欧洲,他注定要为教皇的利益牺牲德国宗教改革事业,从而错失通过一场真正的群众运动来统一德国的千载良机。¹⁰¹他把保护宗教改革带来的好处让给德意志君主,路德恰恰又把教会权力这一工具交到他们手里。路德使德意志君主成为各邦的宗教首领,还赋予他们引导臣民的宗教生活、关怀臣民幸福的权威。君主们接管了教会财产,决定教会职位的分配,掌管宗教教育,难怪各邦教会成为君主权力最可靠的基石。他们宣传绝对服从的思想,强化其高贵君主的君权神授地位,并且培养出陈旧、狭隘而且保守的思想,这正是17世纪德国路德教的特征。不再受任何力量制约的小邦专制政权也使进步阶层对教会产生隔阂。

如果说威斯特伐利亚和约签订之后还存在德国艺术和德国文化,这种艺术和文化也不再具有15和16世纪的市民精神。因为现在的德国人不仅是法国宫廷—贵族风格的学生和追随者,他们还通过直接引进艺术家和艺术品或是依样画葫芦

式地模仿法国样本来照搬宫廷-贵族风格。200个德意志袖珍国全都想让自己的王宫跟法国的凡尔赛宫媲美,所以在18世纪上半叶的德意志大地,一座座富丽堂皇的王宫拔地而起:慕尼黑的尼姆芬堡宫,施莱斯海姆宫,路德维希堡,班贝格附近的波默斯菲尔德宫,德累斯顿的茨温格宫,富尔达的橙色宫,维尔茨堡王宫,卡尔斯鲁厄附近的布鲁赫萨尔王宫,新鲁平附近的莱茵斯贝格宫,波茨坦的无忧宫。宫殿建筑的气派和奢华与这些多半属于小国和穷国的德意志邦国的物力和财力不成比例。由于这巨大的投入,从意大利和法国的洛可可艺术中产生了一种具有德国特色的洛可可艺术。但是,德意志诸侯的宏伟气魄并没有使文学受益,除了少数几个在18世纪末才出现的追求文艺的宫殿,德国作家们没有得到任何的支持。“德国的君主比比皆是,四个里面有三个都很难说有健全的理性,他们是人类的耻辱和灾难”——当时有人这么写道。“他们的国家虽小,他们的自我感觉却非常好,以为全人类都应该为他们服务。”¹⁰²在当时的德国,还是有各种各样的君主——修养很高的和没有修养的,专制的和不那么专制的,开明的和落后的,喜欢艺术的和喜欢排场的。他们谁也不怀疑普通百姓生活的意义就在于让他们统治和剥削。

621

君主们穷奢极欲,大兴土木,王室和情妇也有巨额开销,剩下的钱财就用来豢养军队和官吏。他们的军队当然只能扮演警察的角色,所以花销较少;他们的官僚机构却成为国家的一大负担。小国林立的状态本身就决定了官僚机器的多重化,这一问题又因为国家的官僚制度化、把独立的公司的职能转给政府、政府热衷于发号施令、对公众生活和个人生活进行控制的普遍趋势而越来越严重。虽说法国也有相同的政治、经济和社会制度,国家的干预和经营不善也使法国市民阶级在经济活动中蒙受损失,使他们跟德国同类一样失去了权力和地位,但是这种状况在德意志小国所产生的结果却让人备感压抑和屈辱。德国市民阶级直接生活在王室的周边,遭受着一个小型的国家机器和一个照样讲究并且挥金如土的君主的压迫,而且受到没什么权力但照样缺少人情味的官吏的监督,所以他们更是过着一种惴惴不安、朝不保夕的生活。虽然政府中的低级职位也吸收了相当数量的中间阶层,但对多数小官吏而言,担任公职是过上体面生活的唯一途径,这就足以使他们腐化堕落。如果不从事工商业,出身市民阶级的人就只能去做公务员、行政司法人员、国教神职人员(Geistlicher der Landeskirche)或是公立学校的教师。

622

市民阶级手中无权,也不能参与行政管理和政治活动,所以他们养成一种渗透到整个文化生活的惰性。由小官吏、中学教师、不谙世事的文人组成的知识分子习惯把私生活与政治生活分开,也不谋求任何社会影响。他们沉湎于好高骛远的理想主义,旗帜鲜明地思考那些无关利害的问题,心安理得地让当权者去处理国家大

事。从德国市民阶级这种袖手旁观的态度,不仅可以看出他们对看似雷打不动的政治实践的冷漠,而且可以看出对政治这门职业的巨大蔑视。市民阶级知识分子就以这种方式脱离了现实,他们变得越来越不通世故,越来越古怪和僵化。他们的思想抽象而且思辨,既不现实也不理性,他们的表达方式固执、生僻、费解,他们从不考虑他人的看法,也拒绝任何外来的纠正。他们固守一种凌驾于阶级、阶层和社会集团之上的“普遍人性”的立场,把不切实际变成一种美德,还美其名曰理想主义、内向性、超越时空界限。他们把不由自主的被动状态变成牧歌式的个人生活理想,把外在束缚变成有关心灵自由和用思想超越卑鄙经验现实的理想。文学和政治就以这种方式在德国分道扬镳;把作家和政治家、学者和政论家、优秀的哲人和优秀的记者集于一身的公共舆论代表,在西欧社会屡见不鲜,在德国社会却是无影无踪。

中世纪末期以后的社会发展使德国市民阶级分化为迥然有别的阶层。这一发展在16世纪陷入停顿。作为一种倒退,市民阶级又重新融合,最终出现了我们在17世纪见到的那种内部无差别的市民阶级。广大的市民阶级放弃了自己的文化需求,大资产阶级急剧萎缩,作为文化因素,他们已经无足轻重。当时几乎不再有什么高级的市民生活方式,也不再有什么通过文学、艺术表达出来的市民阶级世界观。相反,大家都过着一种使人想起落后的中世纪早期社会的简单生活。16世纪出现的重大历史事件——尤其是世界经济中心的转移和君主权力的增强——使市民阶级在哥特式艺术后期和文艺复兴时期取得的文化成就付之东流。那种建立在富裕市民生活基础之上的文化荡然无存;独特的市民文化和市民艺术的理想标准荡然无存;在不久前的一个时代,文化发展的主流和最先进的艺术和哲学思潮反映出市民阶级的思维方式和感受方式,丢勒和阿尔特多费、汉斯·萨克斯和雅各布·伯麦这类文化领军人物都是市民阶级世界观的代表,这一伟大时代的思想氛围现在也荡然无存。

因为货币经济的发展、城市的崛起和封建贵族的衰落而获得财富和地位的市民阶级,通过斗争和金钱换来了大城市的自治地位,担当起管理职能,在官僚机构、在君主的幕府和法院的审判委员会(Senat der Gerichte)获得了重要席位。后来随着德国城市的衰落、市民阶级地位的下降和贵族阶级的经济地位每况愈下,16世纪末就出现了市民阶级成员被挤出政府和宫廷、贵族成员取而代之的现象。¹⁰³三十年战争也使贵族统治阶级陷入经济困境,贵族们再度对公职趋之若鹜,市民阶级对高级行政职位望洋兴叹。在法国,主要起源于市民阶级的官僚贵族与乡村贵族和宫廷贵族一道平行发展;在德国,则是土地贵族和骑士贵族演变成为这种官僚贵

族。18世纪的德国市民阶级比其他地方的市民阶级更加彻底地被排挤到低级行政职位。君主们的胜利意味着“各阶层”掌握政治权利的时代结束,就是说,不仅贵族阶级而且中间阶层也被剥夺权利;从此以后只有一种政治权力即君主的权力。但当时也出现了在这种情况下一般都会出现的现象:贵族阶级从君主那里得到补偿,市民阶级则是两手空空。现在的德国社会由两个集团主宰:一个由行政机构和宫廷的高官组成,他们成为新型的领主封臣,一个由小官僚组成,他们是最听话的奴仆。他们对上面卑躬屈膝,为取得心理平衡,他们或者无比残酷地欺压下级,或者搞纪律崇拜,把上司变成“内心督察”,把忠于职守变成一种宗教。

625

在德意志大地上小国林立,这些小国又只顾自身利益,财政管理混乱,所以妨碍了经济的发展。尽管如此,工商业的前进步伐依然不可阻挡。市民阶级再度富裕起来,内部出现贫富差别。首先是有了脱离中间阶层的资产阶级,他们可以花钱寻求宫廷官吏的庇护并追求宫廷时尚。这些上层市民和宫廷贵族成为德国文化的代表。由于他们,整个知识界都崇尚法国趣味,蔑视本国传统。法国文学在大学里一霸天下,文坛领军人物、博学多识的作家戈特舍德成为狂热的法国文学守护士;在他看来,和法国的艺术理想相比,德国文艺复兴时期的市民艺术和这种活生生的传统留下的一点遗产都很粗糙、很落后、很没品位。我们绝对不能把戈特舍德称为贵族阶级的文学代言人;相反,他是没有自身艺术理想、没有民族特征和阶级意识的市民阶级的代表。我们当然也不能忘记,被市民阶级视为楷模的贵族尤其是居住在首府的贵族的文化,只是一种由现成的、常常由空洞的模式构成的虚假文化。¹⁰⁴世俗消遣文学可以说是这些阶层的唯一文化需求,而1700年前后的消遣文学还局限于那些在法国的宫廷-贵族圈子里面也广受欢迎的体裁,特别是英雄小说、田园小说、爱情小说、英雄悲剧。但是德国作家与英国和法国作家不同,他们大多受过高等教育,就是说,他们都是大学教师、法学家、宫廷职员,多半属于上层市民阶级。他们中间也有像卡尼茨男爵、弗里德里希·冯·洛高、弗里德里希·冯·施佩这样的贵族,几乎没有来自下层的代表。¹⁰⁵除了那些为了自娱自乐或者消磨光阴而写作的贵族,这些作家全都直接或者间接地依附宫廷。他们要么直接受雇于君主,要么在大学任教,并由此成为君主的仆从。

626

第一个欧洲意义上的德国职业作家是克洛卜施托克,虽然他还未完全摆脱个人赞助。在莱辛之前,在大城市成为文学土壤之前,德国没有职业作家。在相当长一段时间里,上层市民都钟情于法国时尚和宫廷文学形式。我们知道,即便在莱比锡这样一个商业城市,洛可可趣味也盛行到歌德上大学的时代。尽管如此,最早摆脱宫廷趣味的束缚并且给市民文学提供发展空间的,还是这些商业城市,特别是

627

汉堡和苏黎世。18世纪中叶以后,还有一些京城充当文学苗圃——魏玛就是最好的例子,但宫廷文学已不复存在。说莱辛是市民阶级和城市生活的代表,不仅因为其出身和立场,也是因为他的特殊写作方式。他主要是评论家和记者的文风。当他去柏林的时候,柏林已经具有大都市的气象。这里的居民有几十万,而且有——这也是七年战争的结果——较多的言论自由。当然,如果言论自由涉及宗教之外的领域,腓特烈大帝就进行压制。¹⁰⁶莱辛在一封写给尼柯莱的信中指出,圈定讨论范围的做法很能说明这个国家的政治状况。他写道:“您所说的柏林式自由,无非是随意挖苦宗教的自由……您叫一个柏林人站出来争取臣民的权利试试,叫他站出来声讨剥削和压迫试试……您马上就会明白,欧洲哪一个国家最有奴性。”莱辛也很清楚自己为什么去柏林;因为他在这个大城市里可以呼吸到一种新鲜气息,这是当时的德国作家在狭隘的小邦首府或者与世隔绝的大学里面呼吸不到的。¹⁰⁷虽然莱辛过着文学打工仔的日子,虽然他也整理图书馆,做秘书活,搞翻译,但总的说来他保持了人身独立。要想知道他为此付出的代价多大,就得听听他被人问及他的字为何写得那么小的时候所做的回答:如果字写得太大,他的稿费还不够买纸和墨水。40岁以后,他终于被迫给自己套上了他一直避之唯恐不及的枷锁。他开始为君主效力,在沃尔芬比特尔以图书管理员的身份在布伦瑞克公爵的私人图书馆度过了痛苦的晚年。尽管如此,德国文学仍然蓬勃发展。作家数量增多(1773年有大约3000个作家,1787年已经翻倍),在18世纪最后几十年里,许多人已经靠文学收入生活。¹⁰⁸但直到浪漫派时代,多数作家不得不从事标准市民中产阶级的职业。盖勒特、赫尔德、拉瓦特尔是神职人员,哈曼、温克尔曼、伦茨、荷尔德林、费希特是家庭教师,戈特舍德、席勒、格雷斯、谢林、格林兄弟是大学教授,诺瓦利斯、弗里德里希·施莱格尔、施莱尔马赫、霍夫曼是公务员。

628

狂飙突进使德国文学完全变成了市民阶级的文学,尽管年轻的叛逆者们对市民阶级毫不客气。他们对专制压迫的抗议,对自由权利的讴歌,跟他们敌视启蒙运动的立场一样真诚,一样发自心底。尽管他们只是一个由不通世故的空想家和稀奇古怪的局外人组成的松散群体,他们却全都深深植根于市民阶级的土壤,也很难否认自己的市民阶级出身。从狂飙突进到浪漫运动的整个德国式文化修养热时期(Bildungsepoche)是一段由市民阶级主导的历史;这一时期的精神领袖有着市民阶级的思想和感受,他们的读者也主要来自市民阶级。他们没有涵盖市民阶级的各个阶层,甚至常常局限于少数思想精英,但他们依然代表了进步倾向,彻底瓦解了宫廷文化。市民阶级变成了一个独立的文化阶级,他们不仅有别于贵族而且有别于学院派;他们是实践领域和思想领域、而且是精神领袖和人民群众之间的

桥梁。德国变成了“中间阶层的国家”。在这个国家,贵族阶级毫无建树,在政治上非常软弱的市民阶级却在思想领域贯彻了自己的意志,他们用理性主义瓦解了非市民阶级的文化形式。18世纪的理性主义是一场势不可当的运动,反动潮流可以延缓但不能中断其前进的步伐。没有哪一个社会集团能够完全拒不接受理性主义,德国知识分子更是如此,因为他们的非理性倾向来自他们对自身现实利益的误解。简单说来,当时的德国是这样一种形势:文化主流阶层的生活市民化,他们的思维和感觉形式得到理性化和革命化,出现了一种新型的知识分子,他们无所羁绊,就是说他们摆脱了传统和惯例的束缚,但又没能力、常常也根本不想对社会-政治现实施加相应的影响。他们不由自主地充当了理性主义的代表,但是他们却抵制理性主义;他们相信自己在和保守主义作斗争,他们中间的一些人却成为保守主义的先驱;所以,在他们这里出现了保守和进步、反动和开明杂然并存的局面。¹⁰⁹

莱辛知道,狂飙突进“克服”理性主义,是市民阶级的糊涂之举;所以他对歌德的早期作品——尤其是《铁手骑士葛兹·封·贝利欣根》和《少年维特的烦恼》——持保留态度。¹¹⁰新一代人对理性主义的通俗哲学的批判是合理的,但是在当时的情况下,超越理性主义的局限比坚持理性主义需要更多的思想。启蒙运动在反对与专制政权结盟的教会的斗争中对所有在历史上跟宗教和非理性的力量有关的东西都失去了感觉,狂飙突进的领袖们就用这些非理性的力量来对付他们无法与之认同的“祛魅”之后的现实。但是他们的所作所为无非满足了统治阶级的愿望,因为统治阶级正努力转移人们对控制在他们手里的现实的注意力。统治阶级为各种将世界的意义描绘成不可解释、不可预料的观点开绿灯,鼓励人们把问题内在化,以便去掉思想发展的革命锋芒,使市民阶级满足于通过意识形态而非社会现实来解决问题。¹¹¹在这种精神鸦片的影响下,德国知识分子对实证的、理性的认识失去了感觉,代之以直觉和形而上的幻想。非理性主义是一种欧洲思潮,但不管在什么地方,它基本上都表现为一种情感主义,只是在德国才获得唯心主义和唯灵论特征,才变成一种蔑视经验世界、关注无限的时间和空间、关注永恒和绝对的形而上学的世界观。作为情感主义,浪漫主义运动还与市民阶级的革命思想息息相通,作为唯心主义和超自然主义,它却越来越脱离进步的市民思想轨道。德国的唯心主义哲学始于反形而上的、植根于启蒙运动的康德认识论,但是它把康德认识论的主观倾向变成一种彻底排斥客观现实的态度,最终和启蒙运动的现实主义形成尖锐对立。从康德开始,德国哲学就使有文化的圈外人感到疏远和陌生,其哲学行话让外行不知所云,而且用难度替代深度。德国的学术语言逐渐形成那种和西欧国家的学术语言截然不同的特征,常常给人朦胧、卖弄、吞吞吐吐的感觉。与此

同时,德国人对西欧国家所推崇的简单、客观、清晰的真理失去了感觉,他们对建造思想大厦和思想迷宫的喜好则变成了一种真正的狂热。

当然,我们不能把在这里被称为“德国思维”、“德国学术”、“德国表达方式”的精神姿态视为源远流长的民族性格的表现方式,我们应该视之为德国思想史的特定时期即 18 世纪后半期的思维和语言风格,视之为特定的社会阶层也就是被排除在政府管理之外、对社会毫无影响力的市民阶级知识分子的思维和语言风格。这个阶层对德国文化阶层的形成所起的作用跟启蒙文人对法国读书界的形成所起的作用一样重要。对于法国文化气质的起源,托克维尔说过,法国人热衷于理性思想、抽象思想、普遍思想,这必须归功于启蒙文学的巨大影响。¹¹²这话稍作修正就可以拿来说明孤僻的、标新立异的、故弄玄虚的德国精神气质的起源。德国和法国的文化气质都是特定时代的产物。在那个时代,那些走向解放的文人对民族的思想发展产生了决定性影响。就整个西方——不仅包括英国、法国而且包括德国——而言,18 世纪都是现代学术思想和至今整体上仍然有效的文化范畴的形成期。这些文化范畴与现代市民阶级一道产生,它们经久不衰,也是市民阶级的功劳。譬如托马斯·曼的《魔山》都还在用狂飙突进时期的观点来评判启蒙运动。他也说到那个充满教育使命的世纪的“浅薄的乐观主义”,他还通过塞腾布里尼这一人物形象把西欧的启蒙运动者描绘成虚荣的演讲者和沾沾自喜的人类救星。

从德国的文学家和哲学家的抽象思维和深奥语言所体现出来的非现实主义,同样表现在极端的个人主义和病态的原创性追求。无论是标新立异还是行话连篇,都是他们远离社会的表现形式。斯塔尔夫夫人曾言简意赅地给德国精神做了如下诊断:“新思想太多,平常的想法太少。”^①德国人所缺的,不是星期天品尝的蛋糕,而是平时吃的面包。德国人缺乏健康的、清醒的、富有权威的舆论。这种舆论在西欧国家一开始就给个人追求圈定了范围,指出了共同的方向。斯塔尔夫夫人已经看出,德国作家的个人自由或者——如歌德所说——“文学无套裤汉作风”无非是对自己无法参与政治生活的一种心理补偿。这也是他们追求晦涩和“深刻”、崇拜复杂而费解的思想的心理根源。所有这些都表明缺乏政治和社会影响力的德国知识分子在寻找心理平衡,他们为此建立一个居高临下、拒人千里的精神王国,把高级的精神生活方式变成与政治特权类似的精神特权,供文化精英人士享受。

有一点是德国知识分子无法理解的,即理性主义和经验主义是那种与压迫现象水火不容的社会制度的天然盟友。对于保守势力而言,德国知识分子最大的贡

① 原文为法语: trop d'idées neuves, pas assez idées communes. ——译者注。

献莫过于参与诋毁“冷静的理性文化”这一阴谋伎俩。德国知识分子在确立目标的过程中受到来自两方面的干扰：一是德意志的君主们表面上接受启蒙思想，让旧的专制政府的理性主义适应新的理性文化；二是他们中间的代表性人物大都来自有着宗教传统的小市民家庭，有的还是牧师家庭。这种宗教传统不仅根深蒂固，而且因为虔敬主义而蓬勃复兴。不言而喻，他们首先是从那些非理性思想游刃有余的领域讨伐启蒙思想，而且主要从宗教和审美武库中获得武器。宗教体验本身是非理性的，而随着人们摒弃宫廷文化的审美标准，艺术体验也具有了非理性特征。人们先是按照新柏拉图主义的模式，让宗教和艺术融为一体，但是审美范畴很快就在新的世界图景中获得优先地位。人们并非现在才发现艺术品具有让理智琢磨不透的、无法用逻辑来定义的特征，人们在文艺复兴时期就已发现并强调过这些特征；然而，在18世纪人们才明确指出艺术创造过程根本就是非理性的、无规则的。这个反对权威并且有意识、有计划地抗拒宫廷学院派的时代，否定艺术品的产生离不开反思性的、理性化的因素，离不开艺术知性和批判判断力。建立非理性主义在艺术领域比在理论领域遭遇的抵抗小。敌视启蒙的各种势力都撤退到审美阵地，然后从这里出发去征服思想世界。人们把艺术品的和谐结构投射到整个宇宙，同时赋予造物主一种艺术追求。“美是神秘的自然力量的外现”，就连平时毫无神秘主义倾向的歌德也这么说，这一思想已成为整个浪漫自然哲学的核心。美学成为核心科学，成为形而上学的器官。在康德的认识论中，经验就已成为认识主体的创造，和艺术品相似，因为艺术品是艺术家的产品，而艺术家从来都是既立足于现实又控制现实。康德本人就认为对象的属性人们几乎无话可说，但是对主体的自发性倒是可以说上很多。从整个古希腊到中世纪，人们都把认识理解为现实的摹本，康德却把认识变成理性的一种功能。但是在随后的发展过程中，客观性对随心所欲的主体的反抗越来越弱，需要人们认识的现实最终成为进行创造的自我不受任何限制的领域。世界观为何能够发生如此变化？哲学体系大概都是在图书馆和书斋写出来的，但是它们的起源却在别处；如果说德国唯心主义就是一个新的实例，那么这也有其现实的、受实际生活制约的意义。德国哲学家的书斋密不透风，他们用来构建其哲学体系的生存体验便是他们的孤独、他们的与世隔绝、他们面对现实的无能为力。他们构建其审美世界观，既是为了回避这个让“精神”无能为力的世界，也是为了迂回地实现一个无法直接通过政治和社会教育来实现的人类理想。

633

634

伏尔泰和卢梭几乎同时在德国发挥影响，但无论深度还是广度，伏尔泰都不及其对手。卢梭在德国拥有的狂热信徒之多，连法国的信徒也无法相比。狂飙突进派、莱辛、康德、赫尔德、歌德都从他这里汲取过精神养料，都把他奉为先师。康德

把他看做“道德世界的牛顿”，赫尔德称他为“圣人和先知”。沙夫茨伯里也是墙内开花墙外香，尽管他比卢梭稍逊一筹。精通 18 世纪的英国学者看不出他有什么特殊之处，也不理解这个“二流”作家怎么在德国的名气如此之大。¹¹³但如果谁要是了解当时德国的状况，就不会因为德国人信奉像沙夫茨伯里这样的非理性主义者，信奉他这么一个与洛克唱反调的唯灵论者、一个狂热的柏拉图主义者和把美视为神性最内在的本质的柏罗丁主义者而大惊小怪。沙夫茨伯里是典型的辉格派贵族，美善一体的教育理想和审美化的伦理学把他的精神气质展现得淋漓尽致。他的自体繁殖^①论无非是把贵族的血统论引申到思想领域。在他看来，自私与无私的冲突败坏了下层社会道德，在“有教养”的上层社会却达成了和谐平衡，而且真善美同为一体。这两种思想都同样清楚地反映出他的人格理想的社会学根源。生活就是一件艺术品，人们在准确无误的道德本能(moral sense)的引导下塑造生活，艺术家则是在天赋的引导下创造艺术作品——这种贵族思想之所以在德国知识分子中间一呼百应，是因为人们很容易产生误解，把这种贵族意识阐释为精神贵族意识。

在启蒙运动者看来，这个世界是可以理解、可以解释并且需要进行解释的；狂飙突进者则认为这个世界根本就是无法理解的、神秘的，从人类理性的角度看又是无意义的。这两种观点都不是单纯思考和逻辑推理的结果。一个来自人类可以征服世界、可以控制世界这一信仰，一个来自人在现实世界茫然无助的感觉。任何阶层、任何时代的人们都不会自愿放弃这个世界；如果他们被迫放弃世界，他们经常都会发明最美妙的哲学、童话和神话，把他们受到的强制提升到自由、精神性以及内在性的范围。什么理念在历史中实现自身，什么有德之人遵循绝对命令，什么充满创造力的艺术家自我立法，这些理论都是这么产生的。但没有哪种思想能够跟艺术天才这个被推上人类价值巅峰的概念一样，如此清晰而全面地反映狂飙突进者发展其世界图景的动机。首先，艺术天才的概念带有主观的和非理性的特征，前浪漫派总是在有教条化和一刀切倾向的启蒙派面前刻意强调这一特征；其次是把外在的强制化为内心的自由，这种自由既有叛逆意味又有暴虐意味；再者，这一概念还包含原创性的原则，在职业文人诞生、在文人的竞争日趋激烈的时刻，独创性就成为知识分子最重要的生存斗争武器。无论对于宫廷古典主义还是启蒙运动者，艺术创造都是一种可以明确定义的、遵循可以解释也可以学习的审美规则的脑力劳动，现在却像是一个非常神秘的过程，里面充满各种神秘莫测的因素，如神赋灵感，如盲目直觉，如心血来潮。对于古典主义和启蒙主义而言，天才是受理性、理

① 原文为英文：self-breeding. ——译者注。

论、历史、传统、惯例制约的高级智力,对于前浪漫派和狂飙突进而言,天才变成了以摆脱这种种制约为首要特征的理想的化身。天才从充满束缚的日常世界遁入随心所欲的梦幻王国。梦幻王国中的天才不仅摆脱了理性的羁绊,同时还获得了让他不需要日常感官经验的神秘力量。“天才有预感,就是说,他的感觉先于观察。天才不靠观察。天才靠洞察,靠感觉”——拉瓦特尔如是说。虽说西欧的前浪漫派——特别是爱德华·扬的《试论独创性作品》(1759)——的天才观已经带有非理性、无意识和创造性特征,但在他们这里有一点没有变,即天才之于单纯的人才,犹如“魔术师”(Zauberer)之于良好的“营造师”(Baumeister)。在狂飙突进的艺术哲学里,天才则成为桀骜不驯的、具有超人和天神特征的巨人。我们所面对的,不再是魔术师,魔术师的把戏虽然神不知鬼不觉,但并不具有超自然的特征;我们面对的是神秘智慧的守护人,是“不可言说之事的言说者”,是一个独立的、自成一体的世界的立法者。¹¹⁴这种天才观和扬的天才观的差别,首先在于那种极端的、受德国的特殊国情制约的主观主义。虽然古希腊和文艺复兴时代的人都已经知道艺术创造具有个性特征,但是这两个时期都没有出现一种其主观性可以和18世纪相比的天才观。¹¹⁵即便在18世纪,也只有德国才出现了对独创性的病态追求。这不能仅仅归咎于对启蒙运动的教条主义的抗议,也不能仅仅归咎于处在激烈竞争中的职业文人的广告意识。为了正确理解这种现象,我们必须考虑到德国人对大力士、对“汉子”的绝对崇拜。当然,人们不无道理地称这种极端的主观主义为“市民阶级的急性病”¹¹⁶,它只能产生在相对松散的、不受贵族的阶级道德和阶级意识制约的、受自由竞争思想主宰的市民世界。但是遭受压迫并且吓破胆的德国知识分子一直在寻找补偿,他们忽而低眉顺眼,忽而目空一切,忽而唉声叹气,忽而雷厉风行。如果没有这种矛盾心理,主观主义恐怕就不会带上狂飙突进所特有的病态特征。但是如果这种内心矛盾,没有这种追求过度补偿的倾向,我们不仅无法想象德国前浪漫派如何产生主观主义,也无法想象他们如何消解形式,如何遁入无形和无度的艺术世界,如何发展出有关一切成形的作品原则上都不真实、不完整的理论。既然无法将变得陌生和敌对的世界变成完整的形式,他们就把自己那支离破碎的世界图景和残缺不全的生存体验变成存在的象征。歌德有关任何形式都不真实的名言,就反映出他这一代人的生命意识,而且跟哈曼说的一切体系“本身就是对真理的妨碍”¹¹⁷如出一辙。

637

论社会学结构,狂飙突进比西欧的前浪漫派还要复杂。这不仅因为德国市民阶级和德国知识分子从未真正融入启蒙运动,无法做到目标明确、坚定不移;另一个原因,在于他们反对专制政府的理性主义的斗争也是一场反对最进步的时代潮

638

流的斗争。他们从来没有意识到一个事实,即德意志君主的理性主义对未来构成的威胁比他们的阶级盟友的非理性主义要小。这样,他们从专制制度的敌人变成了反动派的工具;他们攻击充满官僚作风的集权制度,结果却只是维护了个别阶层的利益。他们的斗争当然不是针对与贵族和上层市民的利益相抵触的社会平均化倾向,而是反对这种社会制度所产生的整齐划一的、抹杀精神差别和精神多样性的效果。他们强调享受活泼生命的权利,强调自然生长和有机发展的权利,反对理性化行政管理造成的僵硬的形式主义。他们不仅否定进行机械推广和管理的官僚机构,他们还否定重计划、重调节的启蒙改革精神。尽管有关自发的和非理性的生命的思想还具有摇摆不定的特征,尽管它含有反启蒙的、但并非绝对保守的意义,但是这种思想的核心还是保守主义哲学。把神秘的超理性归功于“生命”法则可谓易如反掌。与这种超理性相比,启蒙思想的理性主义就显得机械、僵硬而且教条,启蒙主义者把在历史生命中诞生的政治和社会制度描绘成一个“自然的”即超人性和超理性的生长过程,以保证这些政治和社会制度不受随心所欲的干扰,维持现有的权力格局。

639 说到保守主义,我们通常联想到稳定和坚守,现在保守主义者却来强调生命和转变的价值;说到自由主义,我们通常联想到提倡运动和活力的思想,现在自由主义却以理性的名义提出自己的要求。这种格局未免令人吃惊。有人解释说,出现这种悖论,是因为市民阶级的革命思想“明确”地和理性主义结盟,其对手持截然相反的思想立场“纯属唱反调”。¹¹⁸但是,问题的复杂性恰恰在于当时的各社会集团和政治派别与18世纪的理性主义的关系并非一清二楚,而当时的保守主义也或多或少带有理性主义特征。狂飙突进是一个夹在启蒙运动和浪漫主义之间的特殊现象。之所以如此,是因为我们不能把理性主义和非理性主义分别跟进步和反动画等号,现代理性主义并非一种单义的、特殊的现象,而是近代历史的普遍特征。文艺复兴以后,理性主义在各个社会发展时期和各个社会阶层都成为主流,它时而主张动态和灵活性,时而主张普遍性和静态。意大利文艺复兴时期的理性主义不同于法国古典主义的理性主义,启蒙主义者信奉的理性主义又完全不同于宫廷贵族和专制君主所信奉的理性主义。有充满市民阶级理想的进步理性主义,也有充满等级观念的保守理性主义。文艺复兴时期的市民阶级必须和阻碍进步的传统和习惯作斗争,他们的理性主义相应地具有生气勃勃和反传统的特征,有一种追求最大业绩的倾向。当时的贵族阶级满脑子是骑士-浪漫理想,既不理性也不务实;16世纪末以来,主要在经济发展的压力的影响下,他们越来越多地接受了市民阶级的理性主义,虽然他们改变了这种思维和体验方式的某些表现形式。他们首先去掉了

640

市民—理性主义世界观中的反传统因素,同时清除了中世纪世界观中的空想和幻想因素,在17世纪逐渐发展出一套重视秩序和纪律的价值体系。从根本上讲,这个体系的静止色彩跟其“理性”色彩一样浓厚。启蒙运动时期的市民阶级一开始就受到按照理性主义原则思考和行动的贵族阶级的影响,接受了规范有序的贵族的生活态度,尽管他们在其他方面又恪守来自文艺复兴时期的传统理性主义形式,始终不渝地发展有关提高经济创造力和竞争力的学说。但是,18世纪的市民中间阶层中的一部分人背离了理性主义,让贵族阶级和上层市民去阐释理性主义。中层市民接受了卢梭思想,变得伤感而浪漫,上层市民则蔑视这种滥情倾向,坚持自己的理性主义。进步的市民阶级的生命意识依然保持反传统的生机勃勃的特征,这和保守阶层在道德原则和艺术观方面信奉理性主义、在社会哲学方面却固守传统是一回事。仔细思考一下就会发现,人们习惯于赋予自由和进步思想以动态特征,跟人们习惯赋予理性主义以静态特征一样,都是一种比喻。自由主义和保守主义都是既崇尚活力又崇尚理性,在这个最终结束了中世纪传统的历史发展阶段,他们也别无选择。现在只有那些在复杂的社会形势面前失去理智的文人和哲学家成为非理性主义者。

赫尔德也许是18世纪德国文学最典型的人物。他把最重要的时代思想倾向集于一身,也最为清晰地表达出主宰那个时代的矛盾的世界观。进步思想和反动思想在他身上融为一体。他蔑视启蒙运动倡导的“清醒的理智文化”,同时又说他的时代是一个“真正伟大的世纪”。他相信自己可以一方面反对启蒙思想,一方面拥护法国大革命,就像大多数德国学者和作家——尤其是康德,维兰德,席勒,弗里德里希·施莱格尔,费希特——开始热烈拥护法国大革命,等国民议会成立之后才与之分道扬镳。赫尔德的发展道路,就是德国知识分子从天才时代的反叛立场走向古典文学时期的那种目标明确、哪怕更加沮丧的市民阶级立场的道路。他的例子最为清楚地表明魏玛对德国文学意味着什么。歌德抵消了哈曼和雅可比对他的影响,缩短了他和理性主义的距离。为真理而战的无畏斗士莱辛去世之后,他撰写了一篇热情洋溢的悼词。他不仅克服了自己早年的教条倾向,把自己和宗教的关系整个审美化,而且把自己的民歌理论用到宗教文献上面,最后连《圣经》都成为了民间文学的典范。他当然无法完全否定自己的过去;青年时代的宗教约束演变成庸俗的市民道德说教,他的历史哲学和伯克的思想有诸多共鸣,这是他深深植根于保守主义思想土壤的明证。他和伯克一样,不想控制、改变或者歪曲历史生活的表现形式,而是想理解、阐释和体验这些形式。¹¹⁹他那具有形态学特征的历史观(morphologische Geschichtsauffassung)的出发点是周而复始的植物生长过程,无论在哪里都能看见一种从萌芽到含苞欲放和蓓蕾绽放、从花开到花谢再到花落的发

展趋势,所以,尽管他观察世界的方式充满爱的虔诚,他的历史观还是表达出一种悲观主义的世界观,已经有施本格勒西方没落论的基本思想的苗头。¹²⁰

643 人们把赫尔德、歌德、席勒代表的古典文学称为迟到的德国文艺复兴和法国古典主义的翻版。德国古典文学和德国之外的类似文学运动的差别,首先在于它是古典主义和浪漫主义思潮的结合,从法国的角度看,这纯粹是一场浪漫主义运动。¹²¹德国古典文学的代表在青年时代几乎全都参加了狂飙突进运动,没有卢梭的自然福音,就无法想象他们的出现,但他们同时又拒绝浪漫派的反文化立场和卢梭的虚无主义。他们陶醉于文化和教育,在人文主义者之后,恐怕还没有哪一代文人有这等热忱。他们把文明的社会而非天才的个人视为真正的文化代表。¹²²歌德的文化理想在社会文化中才得以实现,对他来说,适应市民生活秩序无异于做出一项个人成就。这正是功成名就的文人所特有的文化观念。他们很满足于自己得到的桂冠,对社会不再有任何怨恨。这一成就绝不意味着德国的古典主义者很受欢迎;他们的作品还没有法国和英国的古典文学作品普及。在当时的作家中间,歌德最远离大众。他在生前只是在狭小的知识圈里享有名气,在他死后也没有知识圈以外的人来读他的书。他多次抱怨自己孤独,另一方面他又是——正如席勒所说——“最善交际的人”,他渴望人们的关心和理解,渴望自己的作品产生影响。从他的大量书信和谈话录中可以看出思想的交流和沟通以及共同产生思想对他来说是多么重要。歌德意识到他的作品毫无影响,他不仅拿集体精神生活的缺乏来解释德国文学的特征,而且用来解释他本人的创作特征。他真正受欢迎的时代是他的青年时代,也就是他发表《葛茨》和《维特》的时候。从某种意义上讲,迁居魏玛、担任公职以后,他便从文学生活中销声匿迹了。¹²³他在魏玛只有半打听众:公爵,两位公爵夫人,施泰因夫人,克内贝尔,维兰德。他给他们朗读自己那些数量不多、篇幅不大的新作,也就是个别章节和断片。即便是这几位听众,我们也不能把他们想得特别有理解力。¹²⁴人们不顾歌德的强烈反对,让一条贵宾犬去宫廷剧院的舞台上大出风头这一事件就最说明问题。其他宫廷的情况怎么可能两样!在魏玛,德国文学本身并没有受到特别的重视;跟其他地方一样,在魏玛的宫廷人们多半只读来自法国的新书。¹²⁵歌德去意大利期间,如果严肃文学能够引起普通读者的注意,他们的兴趣焦点也是席勒的作品;譬如《唐·卡洛斯》引起的反响要远远超过了《塔索》。然而,当时最成功的文人既非歌德也非席勒,而是格斯纳和科策布。歌德在德国文学中的独特地位,是浪漫派出现和浪漫派掀起《威廉·迈斯特》热之后才有的事情。¹²⁶浪漫派拥护歌德。这一立场是一个虽然充满个人恩怨和对立的世界观、但依然团结一致的共同体的最为显著的特征。这个共同体不仅是联结德

国古典文学和浪漫派而且是联结狂飙突进以来的整个文化修养热时期(Bildungsperiode)的精神纽带。艺术是他们共同的深刻体验。对于他们,艺术不仅是最高的精神享受对象和唯一可行的完善自我之路,而且也是人类重新获得失去的纯洁并同时占有自然和文化的手段。对席勒而言,审美教育是拯救人类、使人类避免卢梭看出的灾难的唯一途径。其实歌德走得更远,因为他说过,艺术是个体为“确保自身不受整体的毁灭性力量损害”进行的尝试。艺术体验由此获得一种以前只有宗教才具有的功能:艺术体验成为抗拒混沌的武器。

就凭这么一句话,我们完全可以想象歌德的世界观如何缺乏宗教色彩,虽然他不一定反宗教。尽管他是“浮士德式”的理想主义者,是贵族式的唯美主义者,是狂热地维护秩序的保守主义者,但他依然是德国最为坚定的启蒙主义者之一。即便不能把他称为清醒的理性主义者,我们也必须把他视为蒙昧主义的死敌,视为和一切朦胧思想和神秘主义、和一切落后事物和妨碍进步的事物作斗争的斗士。他与狂飙突进有着千丝万缕的联系,他对形形色色的浪漫主义和盲目排斥理性的做法却是非常反感,对市民阶级脚踏实地的现实主义,对他们的纪律意识、劳动道德和宽容精神则是非常欣赏。随着年岁增高,《维特》时代的革命热情、对现存社会制度和传统道德的抗议怒火在歌德身上有所减弱,但他依然反对各种压迫,反对任何针对作为精神生活共同体的市民阶级的不公现象。这一精神共同体的真正价值是他后来才认识到的,他在《威廉·迈斯特》里面才对之予以肯定。我们不必否认或者避而不谈歌德的精神贵族倾向和他在宫廷的政治抱负,也不必否认或者避而不谈他那种奥林匹斯山神的自私倾向、他对政治的冷漠和他那句令人尴尬的名言:“宁可社会不公正,也要避免社会不稳定。”尽管如此,他仍然站在自由和进步这一边。这反映在他的文学创作上面,因为他的现实主义态度、他“陶醉于现实的局限性”已经把他造就成为讴歌自由和进步的诗人。人们可以用不同的方式参加克服反动、推动进步的斗争。有的恨教皇恨教士,有的恨君主及其奴仆,有的恨剥削者和压迫者,但也有人觉得那些搅乱头脑、妨碍认识的行为最反动,他们可以从任何一种“社会的不公正”看出“对精神犯罪”,他们支持信仰自由、思想自由、言论自由的时候,他们是在为在所有的生活方式中都不可改变、不可分割的自由理念而斗争。歌德并不热衷于推翻暴政的斗争,但是他对思想自由受到的威胁非常敏感,他也从未助纣为虐。1794年,保守派要求德国知识分子特别是歌德为刚刚建立的君主同盟(Fürstenbund)效力,以避免国家陷入“无政府状态”,歌德回答说,他认为以这种方式不可能把作家和君主联合起来。¹²⁷

从出生地到儿时的成长环境,从帝国直辖市法兰克福到商业城和大学城莱比

锡,从满眼哥特式建筑的斯特拉斯堡到莱茵兰地区,从达姆施塔特、杜塞尔多夫再到克勒滕贝格和舍内曼府上,影响歌德成长的环境全都带有殷实的市民阶级、有些还带有富裕的市民阶级乃至贵族阶级的特征,但是他和中间阶层一直息息相通。¹²⁸

646 歌德的市民精神并不具有好斗特征。他从不反对贵族阶级本身,即便在青年时代,即便是《少年维特的烦恼》也并不反对贵族阶级。¹²⁹在他看来,保护市民阶级的生活方式不受蒙昧主义和非理性主义的侵害,比保证它不受上层的影响更为重要。歌德所构想的市民阶级人生观的最有趣和最富创见之处,在于它反映了现代艺术家的市民精神,在于它把劳动伦理贯彻到艺术创作之中。歌德反复强调文学创作的手艺特征,要求艺术家首先要做能工巧匠。自文艺复兴以来,从事艺术和文学的人大都来自市民阶级。他们不言而喻地用匠人的眼光看待艺术。人们不得不鼓励作家和艺术家把自己的地位摆到手艺人之上。及至18世纪,市民阶级更加强烈地意识到自己的阶级特征,独创性天才那种无节制的主观主义和排斥一切规则和束缚的态度开始作为市民阶级解放和恶性竞争的后果表现出来,所以才显得有必要提醒他们注意自己的职业起源于市民阶级和工匠阶层。人们当然不必再强调文人的地位如何高,当务之急是防止文人队伍变成半吊子和骗子的天下。做“天才”状、以天才的姿态亮相是谋求独立的作家们的生存斗争武器;如果人们不再需要这些手段,就会反对使用这类武器。做“天才”状,表明作家们刚刚获得独立,不想或者不必再做“天才”状,则表明艺术自由已经成为不言而喻的事情。作为受人尊敬的市民和得到承认的艺术家,歌德已有足够的自我意识,他无论在艺术还是在生活中都尽量避免出格,他对一切的不诚实不扎实、对热衷于混乱和病态描写的嗜好、对这些几乎每个艺术家都存在的毛病特别反感。¹³⁰他预示了19世纪那些功成名就的现代艺术家的一个特征,因为这些艺术家对于波希米亚人的捣乱总是避之唯恐不及。他们生怕给人留下不可靠的印象,所以就选择普通市民、常常还选择小市民的生活方式。

德国古典文学的艺术理想毫不含糊地表现出对典型性和普适性、对规则和规范、对持久和永恒事物的追求,这与成功的社会阶层对一切任性和混乱的厌恶如出一辙。德国古典文学与狂飙突进相反,把形式视为作品的本质和思想特征,不再把形式等同于事物的外在和谐或是悦耳的声音和悦目的线条。人们现在把形式理解为“内在形式”,也就是存在总体性(Daseinstotalität)的微观对应(das mikrokosmische Äquivalent)。歌德最终也克服了这种唯美世界观,找到一种现实主义的、以市民共同体思想为核心的人生哲学。《威廉·迈斯特》的内容无非是描绘一条从艺术走向生活、从艺术家式的个体生命体验走向思想共同体的体验,从唯美和静观的生活

态度通向实干的、对社会有益的人生态度的道路。¹³¹晚年的歌德摆脱了带有纯粹个人色彩的文学观,接近一种超出个人和民族的界限、旨在实现人类文明发展目标的文学观念。众所周知,他喊出了“世界文学”这一口号,这一概念的形成也有他的功劳;但事物的存在总是先于人们的意识。启蒙文学、伏尔泰和狄德罗、洛克和爱尔维修、卢梭和理查森的作品已经是最严格意义上的“世界文学”。18世纪上半叶就出现了“欧洲人对话”的场面,当时所有的文化大国都参与其中,尽管多数国家只是被动地参与。那个时代的文学是跨越国界的欧洲文学,表达的是中世纪以后就再也体会不到的西方思想共同体的心声。但是这种文学和中世纪文学的区别跟它和近代其他国际性的文学运动的区别几乎同样明显。中世纪文学的广泛性归功于拉丁语,巴洛克和洛可可文学的广泛性归功于法语;前者限于博学的教士圈子,后者限于宫廷贵族圈子。两者都是没有差别的、源自一种比较统一的精神气质的产品,不是歌德所期望的那种由不同的声部汇成的交响曲,也不是启蒙运动让几个欧洲大国的文学合奏的交响曲。世界文学的理论和实践是一个受国际贸易的目标和方法制约的文明时代的产物。歌德拿国与国之间的精神产品交换跟国际贸易往来进行比较,他说出了二者的关联,指出了世界文学这一概念的起源所在。既然歌德还说到精神和物质生产的“神速”(veloziferisch)特征,说到精神和物质产品的交换速度越来越快,我们就可以看出这整套的思想的产生如何跟工业革命给人们带来的感受息息相关。¹³²唯一耐人寻味的是,尽管德国对这种世界文学的贡献不如其他几个欧洲大国,德国人却最先理解世界文学的意义,最先产生世界文学的构想。

648

第五节 革命和艺术

18世纪充满矛盾。它的哲学在理性主义和非理性主义之间摇摆,它的艺术追求也有两个截然不同的方向,忽而接近严格的古典主义,忽而接近比较自由的画家立场。和18世纪的理性主义一样,18世纪的古典主义也是一种很难定义的、社会成分很复杂的现象,它一会儿以宫廷—贵族圈子,一会儿以市民阶层为主导,最终发展成为革命的市民阶级的代表性艺术风格。不过,只有当人们过于狭隘地理解古典主义这一概念,将它局限于保守的上层社会的时候,才会觉得大卫的绘画变成革命的官方艺术这一事实不同寻常,甚至不可思议。虽然古典主义艺术倾向于保守主义,也适合于表现专制主义的世界观,但是带有浓厚的感性和放纵色彩的巴洛克艺术比克己而且朴素的古典主义艺术更能直接表达贵族阶级的生活体验。按照理性法则思维、讲分寸而且重纪律的市民阶级则喜欢简单、明了、简洁的古典主义艺

649

术形式,无论是不加选择、不讲形式地模仿现实,还是贵族阶级狂放的幻想艺术,他们都不太感冒。他们的自然主义局限于比较狭窄的范围,一般都限于理性主义,也就是没有内心矛盾的艺术表现。在他们这里,自然性和遵守形式法则(formale Disziplin)是同一个意思。只是在贵族阶级的古典主义中,市民艺术的秩序原则才演变成为严格的规范,市民艺术对简单和节约法则的追求才演变成为强制和规矩,健康的逻辑才演变成为冷冰冰的唯理智主义。在希腊人或者乔托的古典艺术中,人们从未感觉忠于自然和提炼形式水火不相容;在宫廷贵族的艺术中,形式通过牺牲自然获得主宰地位,人们才把形式理解为艺术和自然的分水岭。然而,古典主义本身既非扩张的、自然主义的艺术,也非市民阶级的艺术风格¹³³,尽管古典主义经常是市民阶级掀起的运动,而且按照自然精神来发展其形式原则,但是古典主义既不局限于市民阶级的艺术观,也不局限于自然主义的观念。拉辛和克洛德·洛兰的艺术是古典主义艺术,却并不带有任何市民阶级或者自然主义的特征。

近代艺术史的主要特征是自然主义彻底的、几乎是连续不断的进步;近代艺术中的形式严格主义潮流比较罕见,流行的时间也比较短,尽管形式严格主义的潜流无处不在。在乔托的作品中,自然主义和古典形式水乳交融,及至14世纪,这种局面就不复存在。成为随后两个世纪主流的市民艺术以牺牲形式为代价发展自然主义。在文艺复兴盛期人们再度把注意力放在形式原则上面,但是不再像乔托那样把构图视为提炼和简化现实的手段,而是根据其贵族倾向,把构图变成让现实升华和理想化的手段。文艺复兴盛期的艺术绝对不是反自然主义的;它只是少有自然主义的细节,不像前一个时期的艺术那样重视体验材料的甄别,但是其真实性和正确性并未因此受影响。在 worldview 方面跟贵族化进程相呼应的风格主义,则把古典主义和一系列反自然主义的惯例结合起来,由此对上层社会的审美趣味产生了深刻的影响,以致后来所有的宫廷艺术或多或少都向这种形式主义的审美看齐。16世纪下半叶,法国和意大利、西班牙的情况一样,这种风格主义成为其艺术主潮。但是,在亨利四世统治期间所出现的宗教战争和内战使风格主义在法国的发展戛然而止。这一停滞还因为随后出现的敌视贵族的官方政策而延长,市民阶级得以对往后的艺术发展产生短暂而重要的影响。宫廷文化的文艺复兴传统被中断了,随着宫廷生活的衰落,宫廷的戏剧演出越来越少,最终完全停止。在这危机年代,民间剧团却在悄无声息地继续活动。除了神秘剧和道德剧,他们也上演人文主义者创作的戏剧,尽管这些剧必须适应中世纪戏剧的起伏跌宕的特征,必须吸收中世纪戏剧的粗糙形式。在路易十三和黎塞留当政期间,甚至到路易十四当政初期,市民阶级一直得到王室的恩惠,并且雇用文人为自己服务。最后他们也强行对没

有章法并且跟中世纪戏剧一样冗长的戏剧进行了改革。市民阶级发展适合自身的、与贵族的风格主义截然不同的文学风格,用他们接触时间最长、体会最深的体裁即戏剧建立了追求自然和理性的新古典主义。所以,法国古典悲剧^①并非是向宫廷趣味看齐的、博学的人文主义者和充满贵族思想的七星诗社^②的发明——我们经常听到这种说法。它诞生于生机勃勃的普通市民剧场。古典悲剧的形式规范——特别是三一律——并非来自或者说并非直接来自对古希腊悲剧的研究,而是用来加强舞台效果和提高情节真实性的艺术手段。人们越来越觉得有些做法不可思议,譬如用一道木板把剧中情节涉及的不同的房子、城市或者国家隔开,譬如用两幕之间的短暂休息来表示过了几天、几个月或者几年。有了这种理性主义考虑之后,人们觉得,演戏时间越短、演戏空间越集中,戏剧情节就越真实。所以,为了制造更加完美的幻觉,人们限制情节的长度和演出范围,并逐渐接近最极端的错觉手法:现实的演戏时间等同于虚构的情节时间。三一律诞生于一种彻头彻尾的自然主义愿望,也被当时的戏剧评论家阐释为衡量戏剧真实性的范畴。但奇怪的是,这种在后来导致把现实严重理想化和随意曲解现实的艺术手段,当初却是自然主义观念和理性主义思维战胜还停留在中世纪感觉状态的戏剧观众的饥不择食的看客心态所取得的成果。

652

和戏剧的情况一样,其他艺术中的古典主义也是自然主义和理性主义战胜胡编乱造和粗制滥造、战胜既往艺术中的造作倾向和刻板倾向的结果。市民阶级用阿尔迪、迈雷、高乃依的戏剧与巴尔塔斯、奥比涅和泰奥菲尔·德·维奥的作品抗衡,用路易·勒南和普桑的自然主义和古典主义取代让·库赞和雅克·贝朗热的风格主义。在造型艺术中,具有自然主义倾向的古典主义从未获得它在戏剧中所享有的统治地位。出现这一现象的主要原因,在于法国市民阶级跟绘画的关系一向远远不如跟戏剧的关系紧密,在于他们仍然没有掌握对绘画施加影响的手段。风格主义在绘画和雕塑中逐渐式微,取而代之的是一种更加倾向于巴洛克而非古典主义的艺术风格。在戏剧中,高举三一律大旗的市民古典主义却大获全胜。鲁昂律师高乃依的《熙德》在1636年出版,这可以视为市民古典主义取得最终胜利的标志。古典主义在法国也遭到宫廷圈子的抵制;主宰那个时代的经济、政治现实主义和理性主义思维势不可当。受西班牙趣味影响的贵族阶级不得不克服他们对冒险题材、怪诞题材和幻想题材的嗜好,不得不接受冷静而谦虚的市民阶级的审美标

653

① 原文为法语:tragédie classique。——译者注。

② 原文为法语:Pléiade。——译者注。

准。当然,他们在这一过程中不可能不按照自身的理想和目标对市民阶级的艺术观做一些修改。他们保留了市民古典主义的匀称、规则、逼真,因为新的宫廷趣味本身就很厌恶耀眼的、刺耳的、别扭的东西。他们从世界观的角度来阐释市民古典主义的艺术简练。这种世界观没有把集中和精确理解为清教徒式的秩序原则,而是理解为挑剔的趣味规则,并把它们作为理应存在的高级现实世界的规范与“粗糙的”、不受控制的、无法预测的自然抗衡。古典主义本想保留和强调大自然的有机统一和严格的“逻辑”,后来却通过这种方式变成了遏制本能的刹车,变成了阻挡澎湃的情感的堤坝和遮掩一切寻常的、过于自然的东西的面纱。

654 这一转变已经在高乃依的悲剧当中部分得以实现。高乃依的悲剧属于从新的艺术理性主义之中诞生的最成熟的作品,但是他明显考虑了宫廷戏剧的要求。此后,古典主义朴素无华的清教徒倾向越来越弱,一方面是因为人们重新产生了一种跟严格主义平行的、常常也与之相矛盾的奢侈愿望,另一方面是因为当时的艺术观出现了一种转折,使无节制、重感情、重感官的巴洛克艺术追求占据上风。这样,法国的艺术和文学中耐人寻味地出现了古典主义潮流和巴洛克潮流的并存和交融,结果出现一种自相矛盾的风格:巴洛克古典主义。以拉辛和勒布朗为代表的巴洛克盛期艺术包含一种对立——新的宫廷展示性艺术风格和形式原则植根于市民古典主义的艺术严格主义的对立。他们俩一个彻底解决了这一对立,另一个则根本没有解决这一矛盾。巴洛克盛期艺术既有古典主义又有反古典主义特征,其效果既源于素材也源于形式,既来自丰富也来自限制,既来自扩张也来自收敛。1680年出现了一股跟宫廷风格和学院风格针锋相对的艺术潮流,这股潮流不仅反对宫廷风格和学院风格的庄严姿态和高深题材,而且反对他们对古希腊的楷模保持所谓的忠诚。随之而来的,是一种更加奔放、更富个性倾向和个人情感的艺术观,这种艺术观把自由主义的矛头指向宫廷艺术的古典主义而非其巴洛克倾向。现代派在“古今之争”中获得成功便是这一发展的明证。摄政时代决定了反古典派的胜利,导致主流趣味被彻底重新调整。新艺术的社会起源并非一清二楚。推动这一转折的,既有思想自由、具有反君主倾向的贵族,也有上层市民。摄政时期的艺术越向洛可可靠拢,就越有宫廷-贵族特征,虽然这种艺术一开始就带有瓦解宫廷艺术的因素。摄政时期的艺术,首先失去了紧凑的、精确的、坚实的古典主义特征,越来越讨厌一切中规中矩的、符合几何原理和结构原理的东西,越来越喜欢即兴发挥,喜欢妙语和噱头。“如果一个人足够野蛮——足够古典”^①,就连毫无贵族观念

① 原文为法语:Si quelqu'un est assez barbare—assez classique. ——译者注。

的博马舍也这么说。中世纪以后的艺术从未如此远离古典理想,也从未如此精巧和造作。1750年,在洛可可艺术的鼎盛期,出现了新一轮的反动。进步力量表达出一种和主流艺术针锋相对的艺术理想。这种理想重新带有理性的古典主义特征。没有哪一种古典主义如此严格,如此朴素,如此有计划;没有哪一种古典主义如此彻底地追求简练的形式,追求直线和结构的合理性,也没有哪一种古典主义如此强调典型和规范。没有哪一种古典主义如此旗帜鲜明,因为没有哪一种古典主义具有如此严格的纲领特征,具有如此坚强的、旨在摧毁洛可可的意志。我们也不清楚哪些社会阶层发起了这场运动。这场运动的第一批代表人物,如凯吕斯和科尚,如加布里埃尔和苏夫洛,都植根于宫廷—贵族文化,但是很快就可以清楚地看到他们背后有一股由最进步的社会阶层构成的推动力量。旧式巴洛克新古典主义传统从未彻底中断,它既表现在汪罗和雷诺兹的优雅,也表现在伏尔泰和蒲柏的工整。在横跨17、18世纪的整个宫廷艺术时期,有些古典主义形式种类不仅一直在绘画中,而且一直在文学中流行。说到文学风格,下面的蒲柏诗歌选段和路易十四时代的任何一篇东西一样,把那个世纪的古典主义展现得淋漓尽致:

看,遍布这空气、这海洋、这土地,
一切活物,都迸发着蓬勃生机。
向上,多高,生命都会发展!
向下延伸得多深!向四周,多远!
伟大的存在之链,始于上帝:
诸如天道、人道、天使、人类、
兽、禽、鳞、虫!肉眼不可睹、
透镜不可窥!从无限到你处、
从你处到虚无的一切!^①¹³⁴

蒲柏诗歌这种冷漠的理性主义和流畅剔透的形式与谢尼埃诗歌的颤动声调迥然有别,后者虽然属于无可挑剔的古典主义风格,但已经充满一种新的情绪:

① 原文为英语: See, through this air, this ocean, and this earth, / All matter quick, and bursting into birth. / Above, how high, progressive life may go! / Around, how wide! how deep extend below! / Vast chain of being! which from God began, / Natures ethereal, human, angel, man, / Beast, bird, fish, insect, what no eye can see, / No glass can reach; from infinite to thee, / From thee to nothing. 傅浩译。——译者注。

来吧,停止你的喧嚣,受难吧,这愤愤不平的心灵,而你,美德,哭泣吧,如果我死去。^①

宫廷-贵族的精神文化继续在蒲柏的诗歌中发挥影响,谢尼埃诗歌则表达出市民阶级的新的激情,而且咏唱这些诗句的诗人已经被罩上断头台的阴影,他后来成为发动革命的市民阶级的牺牲品,尽管他是市民阶级古典主义趣味的第一个重要的、哪怕是不由自主的代言人。

657 新古典主义绝非一场——过去常常有人这么说¹³⁵——突如其来的运动。中世纪结束以后,严格的和比较自由的、与古典主义接近和与古典主义背道而驰的艺术观的两极碰撞便造成这一发展。近代艺术中的任何转折都不是全新的开端;任何一种转折都跟这两个你方唱罢我登台、但谁也不会永远下台的艺术流派中的一个一脉相承。那些把新古典主义描绘成新生事物的研究者,总是说新古典主义的出现之所以特别,是因为随之而来的发展并非从简单到复杂、从单线条到多线条或者从多线条到更多线条的发展,而是“中断”了从简单到复杂的发展过程,在某种程度上还“开倒车”。沃尔夫林认为,“外部推动力”在这一逆过程所发挥的作用比在复杂化过程中“更加明显”。实际上这两种发展类型之间没有原则性差别,只不过“外部因素”的曲折发展比直线发展更加惹眼。这些因素的确一直起着同样关键的作用。在每一个发展点和发展瞬间都会冒出一个开放的、需要重新决定的问题:艺术创作走向何方?保持现有的方向跟改变方向一样,都是一个辩证过程,都是“外部因素”造成的结果。努力去阻碍或者中断自然主义的进步所需要的前提,跟希望保持或者促进自然主义进步的前提没有什么根本的不同。革命时代的艺术跟过去的古典主义艺术的区别,首先在于形式严格主义的艺术观取得了比文艺复兴开始以来的任何时期都更加绝对的统治地位,在于这种观念最终结束了从皮萨内洛的自然主义到瓜尔迪的印象主义的三百年的艺术发展历史。¹³⁶尽管如此,否认大卫的艺术存在任何矛盾,否认它存在任何风格对峙,都是不正确的作法:不同风格的辩证关系存在于大卫的艺术,存在于谢尼埃的文学创作和革命时代所有重要的艺术作品当中。

从18世纪中叶持续到七月革命前后的古典主义不是一场统一的运动,而是一段连续的、可以明确划分为几个时期的历史发展。第一个时期从1750年至1780

^① 原文为法语:Allons, étouffe tes clameurs; / Souffre, o cœur gros de haine, affamé de justice / Toi, Vertu, pleure, si je meurs. 董强译。——译者注。

年。这一时期风格混杂,人们习惯称之为“洛可可-古典主义”。从发展史的角度看,这个时期可能是统称为路易十六风的各种潮流中最重要的一個,但它只是那个时代的艺术生活中的一股潜流。争奇斗艳的艺术风格杂然并存的局面在建筑艺术中最明显,因为建筑可以把洛可可的室内布置和古典主义的外观结合起来,却不会让同时代的人产生反感。没有哪一种现象像建筑折中主义这样清晰地反映出那个时代如何犹豫不决地面对现存的风格。巴洛克的特征之一,就是在理性主义和感性主义、形式主义和自发性、古典和现代之间摇摆,但是巴洛克还是试图用一种哪怕不完美的统一风格来解决这一矛盾。古典主义不仅没有把不同的风格元素统一起来,而且压根儿就没有进行这类尝试。正如建筑的内外风格泾渭分明一样,绘画和文学中也出现了风格截然不同的作品并存的局面——布歇、弗拉戈纳尔、伏尔泰的作品与维安、格勒兹、狄德罗的作品相映成趣。这个时代最多创造出了混合形式,但是它没有在对立的形式原则之间达成平衡。这种折中主义跟当时的一般社会结构相呼应,因为在当时的社会中,各阶层混杂在一起,而且常常展开合作,但是在内心深处彼此又完全隔阂。既有的统治关系在艺术上首先表现为宫廷社会钟爱的洛可可实际上仍然是主导风格,受到多数艺术爱好者的青睐,古典主义则只是反对派艺术,符合一个比较狭窄的、对于艺术市场无足轻重的爱好者圈子的艺术主张。

658

这场新的、也被称作“考古学古典主义”的运动比过去类似的艺术潮流更加受制于对希腊罗马艺术的古董鉴赏体验。但是即便在这里,对古希腊罗马艺术的理论兴趣也并非决定性因素,趣味转变才是根本前提。这种趣味转变又使生命价值发生位移。在18世纪,古典艺术之所以获得现实意义,是因为人们在经历变得过于娴熟和流畅的绘画技巧和游戏意味太浓的色调之后重新被一种更冷峻、更严肃、更朴素的艺术表现方式所吸引。新的古典主义风格在18世纪中叶出现之际,“伟大世纪”的古典主义已经死去50年;艺术同样陶醉于主宰这整个世纪的感官享受。再度产生影响的古典主义艺术理想反对感官享受,这种倾向不是或者说首先不是趣味和审美评价问题,而是道德问题,表达了人们对简单和真实的追求。这种趣味转变让人忘记感性-视觉艺术的魅力,忘记色彩的丰富和细腻,还有纷至沓来、转瞬即逝的印象,这种转变首先对半个世纪以来每一个艺术行家都视为艺术典范的价值提出质疑。人们以闻所未闻的方式简化并拉平审美价值标准。这意味着新一轮清教徒式的、把矛头直指耽于享乐的时代倾向的生活理想取得胜利。人们渴望纯粹的、清晰的、简单的线条,渴望规则和纪律,渴望温克尔曼所说的“高贵的单纯、静穆的伟大”。这种渴望首先是对洛可可艺术的虚假和精美、对其言之无物的精湛和

659

高超的技艺提出抗议,人们开始把这些洛可可艺术特征视为颓废和堕落的、病态的和反自然的现象。

660 在欧洲的任何地方都有像维安和法尔康涅、孟斯和巴托尼、本杰明·韦斯特和威廉·汉密尔顿这样的艺术家欣喜若狂地投身艺术新潮,但也有无数的艺术家、艺术爱好者及艺术批评家和收藏家只是产生过反抗洛可可的念头,只是在表面上追随仿古时尚。他们多半都是紧跟潮流却不知这潮流何去何从。美术学院院长安托万·夸佩尔在理论上也支持古典主义,艺术爱好者和考古学家凯吕斯伯爵甚至成为运动的急先锋。1748年,蓬巴杜侯爵夫人的兄弟,建筑总监德·马里尼与苏夫洛和科尚一道去意大利考察,从而掀起一股前往南方朝圣的热潮。温克尔曼开辟了系统考古研究的新风,孟斯让新古典主义在罗马独领风骚,考古体验在皮拉内西这里变成了艺术表现的对象。新旧古典主义的区别,主要在于前者把希腊罗马艺术和现代艺术视为两种敌对的、不可调和的艺术风格。¹³⁷但是,这二者的对立在法国取得了平衡,法国的古典主义——大卫的作品尤其明显——同时也促进了自然主义的发展,在欧洲的其他国家,这股艺术新潮大多只是带来一种把模仿希腊罗马当作目标的苍白的学院艺术。

661 人们一般都认为庞贝古城的挖掘工作(1748)对新的、具有考古研究色彩的古典主义的产生起了决定性作用。但挖掘工作能产生如此大的影响,也是受到新的兴趣和视角的刺激。1737年在埃尔科拉诺进行的初期挖掘并无什么大的收获。直到18世纪中叶人们才有了思想转变。此后才出现了国际性的考古研究和国际性古典主义艺术运动。在这场运动中法国人不再一统天下,尽管大卫画派再度传遍整个欧洲。斯卡威(Scavi)^①成为时代的口号;整个西方知识界都对它产生了浓厚兴趣。古代艺术收藏蔚然成风,人们纷纷重金购买古代艺术品,各地纷纷兴建古代雕塑展览馆、宝石收藏馆和花瓶收藏馆。意大利文化游不仅高雅,而且是上层社会的年轻人必不可少的教育环节。没有哪个艺术家和文学家,也没有哪个对文化感兴趣的人不认为可以通过直接体验古代艺术品使自己的能力发生质的飞跃。歌德奔赴意大利,收藏古代艺术品,在魏玛的寓所里摆放着巨大的赫拉女神半身塑像——这尊塑像大有破坏屋内的市民装饰风格的架势,它就像是文化修养热时期的象征。然而,对希腊罗马艺术的新一轮崇拜跟几乎同时出现的中世纪崇拜一样,本质上是一场浪漫主义运动,因为现在希腊罗马也像是一个不可企及的、卢梭所说的那种永远消失的人类早期文化。温克尔曼、莱辛、赫尔德、歌德以及整个德国浪

① 即庞贝古城。——译者注。

漫派对希腊古罗马的看法完全一致。他们都视之为恢复健康、获得新生的源泉,视之为展现纯粹而丰满的、再也无法实现的人性的一个实例。前浪漫派与考古热同时出现,卢梭和温克尔曼生活在同一个时代,这并非偶然。那个时代的基本文化特征总是表现为怀旧的文化哲学——或怀念古希腊,或怀念中世纪。新古典主义和前浪漫派一样反对洛可可艺术的轻佻和精致;两者都充满了市民阶级的生命意识。文艺复兴时期对希腊罗马的看法是由人文主义者的世界观决定的,反映了这个知识阶层的反经院哲学和反教会思想;17世纪的艺术按照君主专制的封建道德观念来阐释希腊人和罗马人的世界;革命时期的古典主义有赖于进步的市民阶级的共和主义-斯多噶式的生活理想,并且忠于这一理想的所有表现形式。

18世纪的第三个25年还充满了不同风格的对立。古典主义还在斗争,在竞争中处于劣势。直到1780年前后,古典主义大多只是在理论上与宫廷艺术进行抗争;此后,特别是大卫出现之后,才可以说洛可可落败。大卫的《荷拉斯兄弟之誓》在1785年大获成功,标志着长达30年的斗争结束和宏大艺术取得胜利。从1780年延续到1800年的革命时期的艺术,把古典主义引入一个新阶段。在大革命的前夜,法国绘画大体有以下几个流派:第一,弗拉戈纳尔艺术所体现的重感觉、重色彩的洛可可艺术传统;第二,格勒兹代表的感伤艺术;第三,夏尔丹的市民自然主义;第四,维安代表的古典主义。革命派把古典主义定为最适合自身的风格,尽管人们会以为格勒兹和夏尔丹所代表的艺术风格更适合他们。对革命派的选择起决定性作用的不是趣味问题和形式问题,不是从中世纪后期和文艺复兴早期的市民阶级艺术理想派生出的内心性和私密性原则,而是这样一种问题,现有的艺术流派中哪一个最适合淋漓尽致地表现充满爱国主义和英雄主义理想、充满罗马市民美德和共和国自由思想的革命伦理。现在人们用自由热忱和爱国热忱、用英雄气概和牺牲精神、用斯巴达式的坚强和斯多噶式的克己精神代替市民阶级在经济上升时期树立的道德理想。昔日的理想后来变得如此淡漠和空洞,以致资产阶级得以成为洛可可文化最重要的一个代表。不论报税人的生活理想,还是贵族阶级追求的生活的甜蜜^①,革命的先驱和开路先锋们都必须与之进行坚决的斗争。但是他们不可能立足于过去几个世纪那种和和气气的、宗法制的、毫无英雄气概的市民阶级世界观,他们只能期望一种充满斗争精神的艺术能够帮助他们实现其目标。在可供选择的各种流派中,只有维安的古典主义和维安画派最符合条件。

其实维安的艺术依然充满轻松愉快和小巧玲珑的特征,它跟洛可可的关系和

① 原文为法语:douceur de vivre. ——译者注。

格勒兹的市民-伤感绘画跟洛可可的关系一样紧密。维安的古典主义无非是追赶时髦的结果,维安带着迂腐的狂热去追赶时髦。在他那些表现卖弄风情的绘画中,只有母题是古典主义的,技法是仿古的,其思想观念则是纯粹的洛可可。难怪青年大卫在踏上去意大利的旅途的那一刻曾立志不受古代艺术的诱惑。¹³⁸没有什么比大卫的决心更加清楚地表明对年轻一代而言洛可可古典主义和革命古典主义之间出现了多深的鸿沟。如果说大卫仍然成为古典主义艺术的前驱和最伟大的代表,这也只能说是古典主义的内涵发生了变化,并由此失去了唯美特征。然而,大卫对古典主义的新解并没有马上得到认可。刚开始没有任何迹象表明有朝一日他会享有他从展览《荷拉斯兄弟之誓》到复辟时期之前的那种地位。大卫进行创作的时候,在罗马有一批年轻的法国艺术家发生了与他类似的思想转变。1781年的艺术展的主角是这些年轻的、朝着更加威严的古典主义发展的“罗马人”,他们的领袖还是梅纳若。对于当时的趣味而言,大卫的画还太过于威严,过于严肃。评论界后来才慢慢意识到,这些画才是人们试图用来对付洛可可艺术的那些思想取得胜利的标志。¹³⁹但是,时代的思想很快就趋于成熟,能够理解大卫的作品,大卫得到彻底的满足。《荷拉斯兄弟之誓》属于艺术史上最成功的作品。这部作品的凯旋之路始于它的诞生地——大卫在意大利的画室。人们纷纷前来朝拜,给它敬献鲜花,维安,巴托尼,安格利卡·考夫曼,威廉·蒂施拜恩,就是说,当时罗马最有名的艺术家异口同声地赞美这位年轻的大师。在巴黎,这部作品在1785年的艺术展上与公众见面,随即成为崇拜对象。《荷拉斯兄弟之誓》被誉为“本世纪最美的绘画”,大卫的创作被视为革命之举。在与他同时代的人眼里,这是人们能够想象出来的最新颖、最大胆的作品,是古典主义理想的最完美的体现。在大卫的作品里,画面场景局限在几个人物,几乎没有配角,没有装饰。为了展示这戏剧性场面中的主要人物众志成城、必要时一起为革命目标捐躯的决心,他让他们笔直地、一个接一个地站成一条线;通过这种冷峻的形式,画家取得一种无与伦比的效果。这成为他那一代人的艺术体验。他把他的古典主义发展成为纯粹的线条艺术,完全放弃了绘画的感官效果,不做任何有可能把画面变成纯粹视觉享受的妥协。他所使用的艺术手段服从严格的理性法则,目标明确,带有清教徒色彩,使整个作品的结构服从经济原则。古典主义讲究精确和客观,全神贯注于最必要的东西并且通过这种全神贯注表达出一种思想能量,所以没有任何别的艺术流派像古典主义这样符合革命的市民阶级的斯多噶主义。古典主义把伟大和简单、尊严和质朴融为一体。人们有理由把《荷拉斯兄弟之誓》称为“最优秀的古典主义绘画”。¹⁴⁰这部作品完美地体现了那个时代的艺术理想,就像莱奥纳多的《最后的晚餐》完美地体现了文艺复兴

的艺术观。如果可以对纯粹的艺术形式作社会学的阐释,那么古典主义就是社会学阐释的对象。这种清晰、这种毫不妥协的态度、这种尖锐的表达方式无疑来自具有共和思想的市民阶级的美德;在他们这里,形式的确只是载体,只是达成目的的手段。根据我们对成功的艺术运动的影响力的了解,上层社会欣赏古典主义不足为奇,政府支持古典主义同样不足为奇。众所周知,《荷拉斯兄弟之誓》是给艺术部创作的。当时无论艺术界还是政界,人们对于其颠覆倾向都一无所知或者说不不知道如何应对。

《布鲁图斯》使大卫的声誉达到巅峰。1789年,《布鲁图斯》公开展出的时候,形式因素不再成为公众接受这部作品的考虑因素。罗马人的服装和罗马人的爱国热情成为主流时尚,成为众人乐意使用的象征,因为其他类比和其他类似的历史现象都会使人联想到骑士-英雄理想。现代爱国热忱所产生的历史条件其实跟罗马人毫无关系。这种爱国热忱是特殊时代的产物,在这个时代,法国的自由不再受贪婪的邻国或者外来封建君主而是受到敌对的周边环境的威胁,因为后者与法国的社会结构截然不同,想扼杀法国的革命力量。法国的革命派还非常天真地让艺术为这场斗争服务;19世纪才产生“为艺术而艺术”的思想。主张搞“纯粹”和“无用”的艺术是浪漫派反抗启蒙运动和革命的结果,要求艺术家保持被动则是统治阶级害怕失去对艺术的影响的结果。18世纪还跟过去的时代一样,不假思索地用艺术来实现其实际目标;但是在革命时代之前,艺术家们还几乎没有意识到艺术在为实际目标服务,他们更没想到把艺术的服务功能上升为纲领。随着革命的到来,艺术才成为政治信仰,人们才强调艺术不是“社会大厦的表面装饰”,而是“社会大厦的一块基石”。¹⁴¹现在的说法是,艺术不应提供消遣和刺激,不应成为有钱人和有闲人的特权,艺术要教育人,改造人,鼓励人行动,给人树立榜样。艺术应该纯洁而真实,应该满怀热情并激发起热情,应该促进普遍的幸福并成为全民族的财富。这一艺术纲领跟其他抽象的艺术改革同样天真,它的失败证明革命在改变艺术之前必须首先改变社会,尽管艺术本身是促进变化的手段,和社会进程之间存在复杂的相互影响。况且这一革命艺术纲领的真正目标并非让那些不享有文化特权的阶层也能享受艺术,而是改变社会,增强集体感,使大家意识到革命所取得的成果。¹⁴²从现在起,促进艺术成为一种统治手段,艺术像国家大事一样受到人们关注。一旦共和国面临威胁,需要为生存而战,每个人都必须竭尽全力保卫共和国。大卫在致国民会议的一封信中写道:“每个人都有义务向人民说明自己天生何用。”¹⁴³担任1793年沙龙艺术展评委的哈森弗拉兹对这种美学教义进行了如下概括:“艺术家整个的才能留在他心中;他用手创造出来的东西无足轻重。”¹⁴⁴

667 大卫在他那个时代的艺术政策中扮演着无与伦比的角色。他是国民会议的成员,这一身份已经使他具有很大的影响力;但他也是革命政府的艺术幕僚和艺术传声筒。勒布朗之后,没有哪一位艺术家具有如此之大的影响力;大卫的个人威信远远超过了路易十四的家务总管。他不仅是革命的艺术独裁者,不仅是最高权威——从艺术宣传到大型艺术节和庆祝活动、从美术院到展览会和博物馆都属于他的管辖范围,他还是一场独具特色的艺术革命——成为现代艺术起点之一的“大卫式革命”^①——的发起人。他建立了一个无论地位和声望还是规模和人数都可谓史无前例的艺术流派。这个流派吸收几乎所有的青年艺术才子,在七月革命之前,它不仅是法国绘画中最重要的流派,而且是唯一的流派,尽管大师历经磨难,曾被迫逃亡,遭到驱逐,自身创造力有所下降,但这个流派甚至变成风行整个欧洲的古典主义流派,其创始人被称为绘画中的拿破仑,他在艺术中的影响力可以和这位征服者的影响媲美。热月政变、雾月十八政变和拿破仑称帝都未能削弱大师的影响,这不仅因为他是法国当时最伟大的画家,而且因为他的古典主义是一种最适合执政府和拿破仑帝国的政治目标的艺术观。这样一种就艺术任务而言非常统一的发展只是在执政府时期出现过断裂,这个时期与大革命时期及帝国时期相反,明显具有轻佻的、享乐的、唯美的特征。在执政府时期和法兰西第一帝国,古典主义都是法国艺术的代表性风格,执政府不断督促法国人学习罗马人的英雄气概,在第一帝国时期,与罗马帝国的类比在政治宣传中所起的作用跟大革命时期与罗马共和国的类比所起的作用相似。大卫的绘画虽然按照自身的逻辑发展,但也反映出这个国家的社会和政局所经历的变化。他的绘画风格在执政府时期就——特别是在《萨宾妇人》中——显示出一种更加柔和的、乖巧的、偏离革命岁月的毫不妥协的艺术严谨态度的特征。¹⁴⁵他在第一帝国时期虽然放弃了执政府时期的娱乐化和技巧化倾向,但他又在另外一个方向偏离了早期的目标。大师在第一帝国时期的艺术风格包含着拿破仑统治时期所有折射到艺术中的社会矛盾。正如第一帝国一方面从不彻底否认其革命起源并且粉碎了恢复等级特权的梦想,另一方面又毫不留情地推进自热月政变开始的瓦解革命的进程。它不仅保证资本雄厚的资产阶级和富农享有优势地位,而且建立了让这些阶级的自由权利停留在字面的政治独裁,大卫在第一帝国时期创造的艺术也充满对立的倾向,其中的展示艺术风格压倒了自然主义风格,因循守旧的艺术压倒了自发性艺术。

668

① 原文为法语:révolution Davidienne. ——译者注。

人们给拿破仑的宫廷首席画师^①大卫提出的任务促进了他的艺术的发展,这些任务使他重新直接面对历史,使他有时间研究展示性的宏大历史绘画所面临的形式问题。但是他的古典主义也因为这些任务而趋于僵化,使他的艺术开始露出日后给他和他的画派造成严重后果的学院派特征。德拉克洛瓦说大卫是“整个现代流派之父”^②,而且是双重意义上的:他不仅创建了市民自然主义,这种自然主义尤其在肖像画中表达了一种严谨的、简单的、没有任何戏剧色彩的生活态度所具有的严肃和尊严,而且使历史画和表现宏大场面的展示性绘画的风格焕然一新。由于有这些任务,在执政府时期沉湎于浮面的优美艺术和游戏艺术的大卫找回几分早期的客观和自然。他现在要解决的问题不再像《萨宾妇人》的主题那样虚无缥缈,而是来自当下现实。创作《加冕式》(1805—1808)或者《军旗授予式》(1810)这类任务给他的艺术灵感远远超过他自己的预期。这些与《球厅宣誓》相比缺少紧张和活力的作品,通过一种更简单、更平淡、更切合实际的处理方式弥补了缺陷。大卫用这些作品告别了18世纪和洛可可传统,创造了一种与他早期作品流露的天才个人主义相反的、更加客观的艺术风格,这种风格虽然被学院派滥用,但毕竟后继有人。他现在还是没有完全克服威胁其艺术的思想统一性的内心矛盾。除了官方活动场面,他还画一些希腊罗马题材,如《萨福》(1809)和《莱奥尼达斯》(1812)。这类作品跟《萨宾妇人》一样具有技巧化和矫饰倾向。对于大卫,希腊罗马不再是灵感的源泉,他和同时代的艺术家一样,画古希腊古罗马题材纯属习惯。如果是现实题材,他总还能创造出杰作,如果想超越现实,他却总是失败。

在流亡布鲁塞尔期间,大卫艺术的内在矛盾,他那些表现神话和古代历史题材的作品的抽象而苍白的理想主义和他那些肖像画的栩栩如生的自然主义之间的反差变得更加刺眼。只要他贴近生活,只要他创作肖像画,他依然能展现昔日的大师风采。相反,如果他沉湎于和现实毫无关系、纯粹以游戏为目的的古希腊古罗马题材,他就不仅显得老套,而且常常也让人感觉没有品位。对于艺术社会学,大卫的创作具有重要的意义,因为艺术史上找不出第二个如此确凿的实例来反驳有关实际政治目标和真正的艺术质量水火不容的论点。他和政治利益的联系越紧密,他的艺术越彻底地服务于宣传,他的作品的艺术价值就越高。他达到艺术巅峰是在革命岁月,是在以政治为中心创作《球厅宣誓》和《马拉之死》的时候。在拿破仑帝国,他至少认同拿破仑的爱国目标,他也意识到这个独裁者对法国大革命所做

① 原文为法语:premier peintre。——译者注。

② 原文为法语:le père de toute l'école moderne。——译者注。

的贡献,所以他的艺术在面对实际任务之时仍然焕发出勃勃生机和创造力。后来他流亡布鲁塞尔,和政治现实失去了联系,成为单纯的画家,他的艺术也随之滑入低谷。即便这不一定能证明艺术家必须有政治兴趣和进步思想才能画出优秀绘画,也能证明这些兴趣和目标绝不妨碍优秀绘画的产生。

671 过去常常有人声称,法国大革命没有结出艺术果实,法国大革命的艺术无非是继承和发扬了洛可可古典主义的传统。人们还强调说,法国大革命时期的艺术只是就其内容和思想而言具有革命精神,其形式和艺术手段却谈不上革命。¹⁴⁶法国大革命的确或多或少地借用了现成的古典主义,但同时也赋予古典主义一些新的内容和意义。只不过站在后世整齐划一的视角看,革命时期的古典主义显得缺乏独立性和创造性;与大卫同时代的人很清楚大卫和他的艺术前辈的古典主义的区别何在。美术学院院长皮埃尔因为《荷拉斯兄弟之誓》的构思偏离了常见的金字塔模式(Pyramidenschema)而斥之为“冒犯良好品位”¹⁴⁷,他的话再好不过地反映了大卫所做的革新在当时显得多么大胆,多么彻底。然而,法国大革命带来的真正艺术创新不是这种古典主义艺术,而是浪漫主义艺术,这不是在革命时期创造的、而是在革命时期准备的艺术。革命无法实现这种新的风格,革命虽然建立新的政治目标、新的社会制度、新的法律规范,却没有建立一个使用自己的语言的新社会。法国大革命刚刚为这种新社会的出现创造了前提。当时的艺术发展落后于政治发展,艺术就像马克思强调的那样,还在采用陈旧过时的形式。¹⁴⁸艺术家和文学家绝对并不总是先知,艺术落后于时代跟艺术走在时代前面一样常见。

672 尽管有法国大革命做铺垫的浪漫派也缘于早前的一场相似的运动,但是前浪漫派和真正的浪漫派的共性甚至不如两种古典主义形式之间的共性多。二者绝对没有构成一场统一的、无非是一度中断发展的浪漫主义运动。¹⁴⁹法国大革命给了前浪漫派致命一击。虽然非理性主义得以复兴,但是18世纪的感伤主义却没有熬过法国大革命。大革命之后的浪漫派反映了一种全新的人生体验和生命意识,首先促使人们对艺术自由的思想进行了新的阐释。这种自由不再是天才的特权,而是每一个艺术家和每个天才的个体与生俱来的权利。前浪漫派只允许天才偏离规则,浪漫派则从根本上否定客观的艺术规则的制约。每一种个性表达都是独一无二的,不可替代的,都有自身的法则和标准;对艺术而言,这一看法是法国大革命所取得的巨大成就。浪漫运动现在才变成一场争取自由的斗争。浪漫派的斗争对象不仅有美术学院、教会、宫廷、恩主、业余艺术家、评论家和艺术工匠,而且包括传统、权威、规则。没有法国大革命创造的思想氛围,就无法想象有这么一场斗争;这场斗争的产生和影响都应归功于法国大革命。从某种意义上讲,整个的现代艺术

都是这场浪漫运动的结果。人们尽可奢谈超越时代的审美规范、符合永恒人性的艺术价值、建立客观标准和有约束力的惯例的必要性,但个体的解放、排除外来权威、漠视各种限制和禁令已成为现代艺术的生存法则。我们时代的艺术家尽可欣喜若狂地投奔各种潮流、派别、运动以及各种战斗团体和休戚与共的团体,可一旦开始作曲、作画、写作,他就孤身一人,就只是感觉到自身的存在。现代艺术表达的是孤独者、是与与众不同的个体的感受。这种与众不同有人感觉可悲,有人则觉得幸运。法国大革命和浪漫运动意味着一个文化时期的终结,意味着艺术不再面向“社会”,不再面向一个多少比较宽广的、整体上却很统一的群体,不再面向一个他认可其权威的公众群体。艺术不再是遵循客观和传统价值尺度的社会艺术,艺术变成了自己制订用来评判自身的艺术尺度的表达艺术。一言以蔽之,艺术成为一个个体诉诸其他个体的媒介。公众是否真正懂艺术,中间有多少人真正懂艺术,在浪漫派出现以前这个问题多少有些无关紧要;当时的艺术家和文学家都全心全意地去满足公众的愿望。这与浪漫时期和后浪漫时期形成鲜明对照,后来的艺术家和文学家不再迎合某个群体的品位和要求,随时准备用一个论坛的评判来对抗另一个论坛的评判。因为创作,他们和公众的关系一直很紧张,一直针锋相对;尽管时不时地出现一些艺术行家和艺术爱好者群体,但这些群体总是来去匆匆,使艺术和公众的关系不可能保持连续性。

673

大卫的古典主义绘画和浪漫主义绘画都起源于法国大革命。这种联系也表现在如下事实:浪漫派并非始于对古典主义的攻击,也没有从外部瓦解大卫画派。浪漫主义恰恰首先在几个与大师最亲近也最有天赋的学生身上初露苗头。他们是格罗、吉罗代、盖兰。1820年至1830年间,当浪漫主义变成艺术进步力量的风格、古典主义变成依然深信大卫的绝对权威的艺术保守派的风格之后,二者之间的严格分野才开始出现。格罗发明的古典和浪漫的混合形式最符合拿破仑的个人口味和拿破仑赋予艺术家的任务的性质。不把艺术当宣传手段的时候,拿破仑就去浪漫艺术作品中寻找消遣,以恢复政治理性主义带来的疲劳,而且他倾向于感伤艺术。这就是他对莪相和卢梭的文学作品、对风景画情有独钟的原因。¹⁵⁰拿破仑把大卫任命为宫廷画师,只是为了顺从舆论;他真正喜欢的,是格罗、热拉尔、韦尔内、普吕东,还有当时的“轶事画家”(Anekdotenmaler)。¹⁵¹他们必须画他指挥的战役和取得的胜利、他主持的庆典和仪式,无论是娇气的普吕东还是粗犷的大卫都不例外。第一帝国真正的首席画家,拿破仑最杰出的御用画师,是格罗。他的名气不仅得到大卫派的追随者的认可,而且得到大卫派的反对者的认可。他的名气一方面归功于他栩栩如生、常常跟蜡像一般逼真的描绘天赋,一方面则归功于他的战争画面所

674

表达的新的道德观。众所周知,他是第一个站在人道立场来表现战争的画家,他展示了血腥事件中那些毫无英雄气概的侧面。战争如此悲惨,根本无法粉饰;明知之举,莫过于不要再尝试战争。

675 第一帝国的世界观在一种把既有的艺术风格加以组合和变化的折中主义中找到艺术表达。这种艺术的矛盾特征与帝国政府在政治和社会方面的自相矛盾相呼应。帝国努力克服的一大难题,就是如何把法国大革命取得的民主成果跟君主专制制度结合起来。对拿破仑而言,回到革命前的政治和社会制度跟停留在革命之后的“无政府状态”同样不可想象。必须找到一种统治形式,以便把二者结合起来,并在旧政和新政、老贵族和新贵族、社会平均化和暴发户之间达成妥协。大革命前的社会没有自由思想和平等思想。大革命推动这两种思想的实现,但最终忽略了平等原则。拿破仑想拯救这一原则,但只是将它写进了宪法;经济生活和社会生活中依然存在旧的、跟大革命前一样的不平等现象。拿破仑帝国的政治平等体现在所有人都处于无权状态。大革命的成果只剩下公民的人身自由、法律平等、废除封建特权、公民信仰自由和择业权利。这当然是了不起的成果;但是,专制统治的逻辑和拿破仑的帝王野心导致贵族阶级和教会的卷土重来,在努力坚持大革命的基本原则的情况下依然造成了一种反革命气氛。¹⁵² 教务专约(Konkordat)的签订和随之而来的宗教复兴极大地推动了浪漫运动的发展。在夏多布里昂这里,浪漫主义就已经跟天主教复兴思想和保皇倾向携手。《基督教真谛》出版于教务专约签署的第二年,是法国浪漫派的第一部代表作。在18世纪没有哪一部文学作品获得了像《基督教真谛》这样巨大的反响。整个巴黎都在读这本书,首席执政^①搞了几个晚上的朗诵会。该书的出版意味着僧侣势力的出现和“哲学家”统治的终结。¹⁵³ 随着吉罗代的出现,浪漫派和僧侣阶层的反动思想扩张到艺术,加速了古典主义的灭亡。大革命时代根本就见不着具有宗教内容的绘画。¹⁵⁴ 大卫画派一开始对宗教画完全采取排斥态度;但是随着浪漫运动的蔓延,宗教作品越来越多,宗教主题最终也渗透到学院派古典主义。

676 宗教复兴始于执政时期的政治反动。这也是瓦解革命成果的一种方式,受到统治阶级的热烈欢迎。可是,当拿破仑的冒险给国家带来沉重的负担之后,普遍的欢呼声很快就陷于沉寂,资产阶级的乐观情绪也因为新的军事贵族的出现以及跟旧式贵族的和解尝试而大打折扣。然而,军需供应商、粮商、投机者的黄金时代才刚刚开始,在争夺社会制高点的斗争中最终的赢家还是市民阶级,尽管这不再是昔

① 原文为法语:premier consul. 指的是拿破仑。——译者注。

日的革命的市民阶级。况且市民阶级在革命中追求的目标从来就不像一般书上讲得那么无私。富裕的市民阶级早在革命前就成为国家的债主。当宫廷财政每况愈下的时候,他们越来越担心国家财政陷于崩溃。他们争取新的社会制度,首先是为了保证自己获得利息。通过这一事实,我们可以理解一个看似荒唐的现象,即发动革命的是最富裕而非最经济上吃亏的一个阶级。¹⁵⁵法国大革命绝不是无产阶级和贫穷的小市民阶层发动的革命,而是一场由食利者和企业家发动的革命,他们在经济扩张过程中受到封建贵族特权的妨碍,但是他们的生存并未受到威胁。¹⁵⁶革命是在工人和小市民阶级的帮助下取得的胜利,没有他们革命难以成功。资产阶级实现自己的目标之后,马上就抛弃了昔日的战友,想独自享受共同的斗争换来的果实。但所有无权的、受压迫的阶层最终都成为法国大革命的受益者。这场经历了诸多失败的起义和反叛的革命,第一次让社会阶层发生了剧烈和持久的变化。但是,革命带来的局面一开始并不喜人。革命刚刚结束之时,民众普遍感到极度失望,启蒙主义世界观所带来的欢快情绪荡然无存。18世纪自由主义的出发点便是自由等于平等。对这一等式的信仰是其乐观主义的源泉,丧失这一信仰则是后革命时代的悲观主义的根源。

自由思想获胜最显著的标志,便是人们在法国大革命之后才觉得对思想进行任何的强迫、限制和控制都是对艺术的摧残。此前,艺术繁荣常常跟独断专行狼狈为奸;此后,搞专制文化的任何尝试都会遭遇无法战胜的抵抗。法国大革命证明,没有什么制度是不可改变的;但是强加给艺术家的思想也不能再声称自己具有高级必然性,人们不再相信这些思想具有真实性,而是怀疑其约束力。秩序和纪律原则不再具有促进艺术之效,从现在起——的确是现在,自由思想变成了文学灵感的源泉。拿破仑虽然给他的艺术家又是颁奖又是送礼又是表彰,但是他无法激励他们取得艺术成就。当时真正有创造力的作家,如斯塔尔夫人和邦雅曼·贡斯当,都是持不同政见者和局外人。¹⁵⁷

第一帝国在艺术领域取得的最重要的成果,是把在大革命时期建立起来的生产者和消费者之间的关系稳定下来。在18世纪形成的市民阶级艺术公众群体得到巩固,从此也在造型艺术作品市场扮演主要角色。17世纪法国文学的读者圈只有几千人;这是一个由爱好者和行家组成的圈子,伏尔泰估计有两到三千人。¹⁵⁸这并不意味着他们都有独立的艺术判断力,这只说明他们掌握一些审美标准,使他们在一定的、多半是相当有限的范围内把有价值和无价值的东西区分开来。当然,造型艺术的公众圈更小,只是由收藏家和行家组成。在普桑主义者和鲁本斯主义者发生争论期间,才出现了一个不再完全由专家组成的艺术公众。¹⁵⁹及至18世纪,在

艺术公众中间才有了看画但不买画的人。1699年的沙龙艺术展之后,这一发展趋势越来越明显。1725年的《法兰西信使报》就报道说,沙龙展上云集着来自不同的阶层和年龄段的参观者,他们或是发出赞叹和表扬的声音,或是进行批评和指责。¹⁶⁰根据人们的回忆,这一年的观众人数史无前例。即便多数人是为了赶时髦而去看画展,但真正喜欢绘画的人还是越来越多。大量涌现的艺术书籍、艺术杂志、艺术复制品可以证明这点。¹⁶¹

从此以后,早就成为时尚和文学生活中心的巴黎也成为欧洲的艺术之都,完全取代了文艺复兴以来意大利在西方的艺术生活中所扮演的角色。虽然罗马依然是研究古典艺术的中心,但巴黎却是人们前去研究现代艺术的中心。¹⁶²为整个文化世界所关注的巴黎艺术生活,其活力主要来自艺术展,艺术展并不局限于沙龙展。尽管意大利和荷兰早就有了艺术展,但17和18世纪的法国艺术展才成为艺术生活之必需。¹⁶³1673年以后才有定期举办的艺术展。这是因为当时国家资助减少,迫使法国艺术家寻找买主。当时的沙龙只能展览美术学院成员的作品,非美院成员只能去路加学院或者去青年艺术家展览会^①上展览自己的作品。1791年的革命向全体艺术家开放沙龙之后,这些分类画展才变得多余。因为这类画展及其他私人展览、画室展览和学生作品展而变得骚动不宁、热闹非凡的艺术生活也随之变得更规则、更健康,尽管可能不如从前那么鲜艳,那么有趣。

法国大革命结束了美术学院独霸天下以及宫廷、贵族、金融寡头垄断艺术市场的局面。阻碍艺术民主化的旧势力被打破,它们跟洛可可社会和洛可可文化一道退出了历史舞台。不过,那些掌握文化命脉、代表“良好品位”的艺术公众并非像人们所强调的那样,一夜之间就销声匿迹。由于市民阶级早在大革命之前就广泛参与到艺术生活,所以尽管艺术发展产生了深刻变化,艺术发展依然保持了某种连续性。艺术生活出现了史无前例的民主化,艺术公众圈扩大并出现平均化,这一发展趋势在法国大革命之前就露出了苗头。多数人喜欢什么,什么就是美,孟斯在《美和趣味的沉思录》(1765)中如是说。法国大革命之后出现的真正变化,在于旧的艺术受众是这样一个阶级,对于这个阶级而言,艺术还有直接服务于生活的功能,还是一种既可以用来保持与社会下层的距离又可以用来维持与宫廷和统治者的共同体的形式。新的艺术受众则发展成为有审美兴趣的爱好者群体。对他们而言,艺术是自由选择 and 兴趣变化的对象。

立宪大会在1791年就取消了皇家美术学院的特权,赋予所有艺术家参加沙龙

^① 原文为法语:Exposition de la Jeunesse。——译者注。

画展的权利。两年以后皇家美院被彻底解散。这一命令旨在取消艺术领域的封建特权并实现民主。和社会发展一样,这种艺术政策的趋势在大革命之前就已崭露头角。在自由派眼里,皇家美院一直都是保守主义的化身;事实上,皇家美院并非像人们描述的那么狭隘、那么拒人于千里之外,17世纪末以后更是如此。众所周知,18世纪处理加入皇家美院的问题非常开通;只是把参加沙龙画展的权利严格控制 在皇家美院成员的范围之内。但是,以大卫为首的进步艺术家恰恰最坚决地反对这种做法。皇家美院很快就解散了。然而,取代皇家美院远比解散皇家学院困难。1793年大卫就建立了艺术公社^①,这是一个自由而且民主的艺术家联盟。这里没有特殊的团体和阶级,也没有享受特权的成员。由于内部的保皇派捣乱,该联盟在第二年就被民众与共和协会^②取代。这才是第一个真正具有革命精神的法兰西艺术家联盟,被视为接替皇家美院职能的官方机构。但这根本不是一个学院,而是一个不考虑地位和职业、对所有人都敞开大门的俱乐部。同一年又出现了革命艺术俱乐部^③。大卫、普吕东、热拉尔、伊萨贝都是俱乐部成员,而俱乐部也因为拥有这些知名成员而享有很高声望。所有这些团体都直接受“公共教育委员会”领导,并且受国民大会、福利委员会和巴黎公社^④的保护。¹⁶⁴皇家美院一开始只是被剥夺了垄断艺术展览的特权,在一段时间里仍然垄断着艺术教育,所以还有很大的影响力。¹⁶⁵但是皇家学院很快就被“绘画和雕刻专科学校”取代,人们也开始在私立学校和夜校上艺术课。绘画课也被列入中央高等工艺制造学校^⑤的教学计划。但若论艺术教育民主化,贡献最大的莫过于博物馆的建立和扩大。在法国大革命以前,没有能力去意大利游学的艺术家很少有机会看到著名大师的作品。这些作品绝大多数保存在国王和大收藏家的画廊里,不对公众开放。法国大革命使情况发生了变化。1792年,国民大会决定在卢浮宫里面兴建博物馆。从此以后,在卢浮宫展厅里,年轻的艺术 家们可以天天研究和临摹伟大的艺术品。卢浮宫的画廊是对其老师的学说最好的补充。

热月政变之后,艺术领域也逐渐树立起权威原则,造型艺术学院最终被该院第四处取代。这一改革很不民主,最能说明问题的,是老学院有150个学员、新学院只有20个成员这一事实。成员中也有大卫、乌东、热拉尔,学员很快就恢复了昔日

① 原文为法语:Commune des Arts。——译者注。

② 原文为法语:Société populaire et républicaine des Arts。——译者注。

③ 原文为法语:Club révolutionnaire des Arts。——译者注。

④ 指1792年至1794年法国资产阶级革命时期巴黎的城市自治机构。

⑤ 原文为法语:écoles centrales。这是“École centrale des Arts et Manufactures”的缩写。——译者注。

的权威。当然,艺术家们也在调整他们和大革命之间那种因人而异的关系。有的艺术家一开始就是诚心诚意的革命者,有的像大卫,他们因为有妻子做经济支撑,所以很超脱,不用理会艺术市场的波动;有的像弗拉戈纳尔,他们因为形势发生变化而陷于窘迫,但仍然对革命保持忠诚。当然,艺术家中间也有死心塌地的反革命,譬如维热-勒布伦夫人就和她的贵族买家一道离开了法国。他们中间的大多数人——包括左的和右的——自然只是随大流。他们见风使舵,一会儿跟流亡者站在一起,一会儿跟革命者站在一起。开始时,艺术家们把革命视为对自身的严重威胁;流亡生活使他们失去了最有购买力和最有鉴赏力的买家。¹⁶⁶流亡者与日俱增,留在国内的老顾客既没有能力,也没有心情买艺术品。大革命开始的时候,多数艺术家贫困潦倒,他们对革命无动于衷也不足为奇。如果说他们纷纷支持革命,那是因为他们旧社会算作王公贵族的仆役,他们感到屈辱和滥用。法国大革命结束了这种状态,最后也使艺术家们得到物质补偿。不仅新政府对艺术越来越感兴趣,私人买家也重新出现,同时也突然出现一个对知名艺术家的创作很感兴趣的新的艺术公众群体。¹⁶⁷大革命期间参观沙龙展的人数不仅没有减少,甚至有所增加。艺术品的拍卖价格很快就涨到革命前的水平,艺术品的价格在拿破仑帝国还大幅上升。¹⁶⁸搞艺术的人越来越多,艺术评论家们也抱怨艺术家太多。艺术生活很快——实在太快——从革命造成的动荡中恢复了元气。新艺术尚未产生,艺术创作便出现了旧日的繁荣。人们使旧的机构恢复运作,却没有建立的新的审美标准,人们也没有勇气这么做。这就是大革命之后艺术在一段时期里没有建树的原因;所以法国浪漫派在20年以后才得以实现。

第六节 德国和西欧的浪漫主义

19世纪的自由主义把浪漫主义等同于复辟和反动。强调这三者的联系也许——尤其在德国——有一定道理,就普遍的情况而言,这种做法歪曲了历史。当人们开始把德国和西欧的浪漫派区别对待,开始在反动思潮中寻找前者的思想源头,在进步思潮中寻找后者的思想源头时,这种歪曲才得到纠正。虽然这样的浪漫观远比从前更加接近真实,但仍然大大简化了史实,因为无论德国浪漫派还是西欧的浪漫派,其政治态度都是既不明确也不坚定。最后,人们根据历史真实,不仅把德国浪漫派而且把法国和英国浪漫派分为前期和后期,把第一代和第二代浪漫派区分开来。人们发现德国和西欧的浪漫派有着不同的发展道路,德国浪漫派从革命走向反动,西欧浪漫派从正统主义-保守主义走向了自由主义。这种区分本身是

正确的,但是这对于界定浪漫派的概念没有特别大的帮助。浪漫运动的本质特征不在于它是代表革命或者反革命、代表进步或者反动的世界观,而在于它通过一条非现实、非理性、非辩证的道路找到了上述世界观。他们的革命激情跟他们的保守主义一样远离现实。他们欢呼“法国大革命、费希特、歌德的《威廉·迈斯特》”的时候,跟他们迷恋教会和王室、迷恋骑士制度和封建制度一样天真,一样看不出历史发展的真正动力。欧洲各地都有革命的浪漫主义,就像具有反革命和复辟思想的浪漫派无处不在一样。丹东和罗伯斯庇尔与夏多布里昂和迈斯特、与格雷斯和亚当·米勒一样,都是远离现实的教条主义者。弗里德里希·施莱格尔不仅在为法国大革命、为费希特、为《威廉·迈斯特》欢呼雀跃的青年时代,而且在崇拜梅特涅和神圣同盟的晚年都是浪漫主义者。但保守而传统的梅特涅却不是浪漫主义者,他让文人们去建构历史主义、正统论(Legitimismus)和教权论(Klerikalismus)的神话。现实主义者知道什么时候捍卫自身利益,也知道什么时候对他人利益做出让步,具有辩证思维的人意识到任何历史现实都充满了各种赤裸裸的动机和任务。浪漫主义者很能理解历史,但是他们在评判自己所处的时代的时候却没有历史意识,也没有辩证思维;他们不知道自己恰好处在过去和未来之间,不知道自己身上交织着动、静对立因素。

684

歌德说,浪漫派代表疾病原则。歌德的这一论断让人难以接受。最新的心理学却使这一定义获得新的涵义,也再次得到证实。因为如果浪漫派的确总是只看到充满矛盾的复杂事物的某一面,如果他们总是考虑历史辩证法中的一个因素,如果他们总是强调这一因素而忽略其他因素,如果这种片面性,这种夸张的、矫枉过正的暴露出心理失衡的问题,我们就有理由称浪漫派“病态”。理由是:如果他们感到不安和恐惧,他们为什么要夸张和扭曲现实?“事物与行为就是现在的样子,它们的结果将是将来的样子;既然如此,我们为何希望受骗?”^①这是巴特勒主教提出的问题。这个问题再好不过地反映出18世纪那种愉快的、“健康”的、不带任何幻想的现实主义精神。¹⁶⁹站在这种现实主义的角度看,人们总觉得浪漫派在撒谎,在自我欺骗,觉得他们就像尼采说瓦格纳那样,“不想把对立面感觉为对立面”,而且他们最怀疑什么,就用最大的嗓门来声明自己信仰什么。遁入过去只是浪漫派的非现实主义和幻想主义的一种表现形式——他们也会逃向未来,逃向乌托邦。说到底,浪漫派死死抱住的的东西是无足轻重的。对于他们,最重要的是逃避

685

① 原文为英语: Things and actions are what they are, and the consequences of them will be what they will be; why then should we wish to be deceived? ——译者注。

现实和即将到来的世界末日。

浪漫运动不仅有划时代的意义,也有划时代的意识。¹⁷⁰浪漫运动是西方思想史中最最重要的一个转折,浪漫派也完全意识到自己的历史地位。哥特式艺术之后,艺术敏感再也没有取得如此长足的发展;人们也从未如此绝对地强调艺术家具有服从情感和天性召唤的权利。文艺复兴以来,理性主义一直蓬勃发展,并且通过启蒙运动获得了广泛的、制约着整个文化圈的影响,此时却遭受了其发展史上最为沉重的打击。自中世纪的超自然主义和传统主义瓦解以来,人们还从未如此轻蔑地谈论理性,谈论清醒和冷静,谈论意志和自我控制能力。“压抑渴望的人之所以压抑自己的渴望,是因为他们的渴望微弱到能够抑制的地步。”^①就连根本不同意华兹华斯那毫无节制的情感主义的布莱克都这么说。作为科学原则和实践原则,理性主义很快就从浪漫主义的攻击中恢复了元气,但西方的艺术却保留了“浪漫”特征。浪漫主义不仅是一场席卷整个欧洲的思潮,蔓延到一个又一个国家,创造出一种俄国人和波兰人跟英国人和法国人一样能够读懂的文学通用语。事实还表明,浪漫主义就像哥特式艺术的自然主义或者文艺复兴的古典主义一样,属于那种成为持续发展因素的艺术方向。的确,现代艺术产品,现代人的感情冲动、印象或者心绪无不将其细腻和差异归功于浪漫主义造就的敏感神经。现代艺术的奔放、混乱和粗野,现代艺术醉醺醺的、语无伦次的抒情倾向,现代艺术那种放肆的、毫不留情的暴露癖好多源于浪漫主义。对我们而言,这种主观的、以自我为中心的写作姿态已是如此不言而喻、不可或缺,以致我们不谈论自己的感受就无法讲述抽象的思想。¹⁷¹人们把理智的激情、理性的狂热、理性主义的艺术创造力忘得一干二净,所以也能把古典艺术理解为浪漫情感的表达。“只有浪漫派作家懂得阅读古典作品,因为他们按照这些作品被写成的方式来读,也就是说,浪漫的方式。”^②普鲁斯特说道。¹⁷²

整个19世纪在艺术上都依赖浪漫主义,但浪漫主义本身还是18世纪的产物,并且意识到自己的过渡特征和复杂的历史地位。西方也经历过其他类似的和更为严重的危机,但西方人从未如此强烈地感觉自己站在历史发展的转折点上。一代人对自我的时代持批评态度,并且因为无法用传统的文化形式来表达自己的生活体验而拒绝传统的文化形式。这种现象绝对不是第一次出现。过去也有一代又一代的人感觉文化衰老,渴望文化更新,但是过去没有人想到把自身文化的意义及其

① 原文为英语:Those who restrain desire do so because theirs is weak enough to be restrained. ——译者注。

② 原文为法语:Seuls les romantiques savent lire les ouvrages classiques, parce qu'ils les lisent comme ils ont été écrits, romantiquement. ——译者注。

存在的理由视为问题,不会追问这种文化是否有权保持自己的特色,是否是人类文化整体中必然的一环。浪漫派的这种对新生的渴望并不新鲜;这种感觉在文艺复兴时期就出现过,中世纪也充满文化更新的念头和文化复活的想象,那时的人们思念和想象的对象是古罗马。但是没有哪一代人如此强烈地感觉自己是继承人和后裔,没有哪一代人如此坚定地盼望再现过去的时代和往昔的文化,使之获得新生。浪漫派不断在历史中寻找回忆和相似之处,他们相信在过去得以实现的那些理想给予他们最大的鼓舞。他们对中世纪的态度跟古典主义对希腊罗马的态度并不完全一样,古典主义只是效法希腊人和罗马人。面对过去,浪漫派则有“似曾相识”^①的感觉。他们回忆过去就像回忆自己的前世一样。这种感觉并不证明浪漫派和中世纪的共性比古典主义和古希腊古罗马的共性多,而是证明了他们的共性少。有一位对浪漫派做过精彩分析的学者写道:“如果一个本笃会修士研究中世纪,他不会问中世纪对他有什么用处,不会问人们在中世纪是否感觉更幸福,更虔诚。他本身处在信仰和教会机构的连续性中,对于宗教,他可以比浪漫派采取更多批判的态度,因为浪漫派生活在一个信仰发生动摇、一切遭受质疑的世纪。”¹⁷³很显然,浪漫派的历史观表达出他们对当代的变态恐惧和逃避现实的企图。对当代的变态恐惧从未像浪漫派这样开花结果。由于有这种恐惧,浪漫派对历史明察秋毫,再遥远的共性、再难于阐释的东西他们都能发现,都能阐释。如果不是感觉过敏,他们很难找出宏大的思想史线索,很难把现代文化跟古代文化区分开来,也很难看出基督教是西方历史中的分水岭,并且在源自基督教的各种个人主义的、自我反思的、问题重重的文化中发现共同的“浪漫”特征。

如果没有划时代的浪漫派意识,如果没有像浪漫派那样不断质疑当代,就不可能产生 19 世纪的历史主义,也就不可能产生思想史上的一个最为深刻的变化。尽管有过赫拉克利特和智者派,尽管有过经院哲学的唯名论和文艺复兴时期的唯实论,尽管资本主义经济充满活力,历史科学也取得进步,但直到浪漫派以前,西方的世界图景一直都是静态的、巴门尼德式的、非历史的。人们从根本上把人类文化的决定性因素、把自然和超自然世界秩序的理性原则、把道德和逻辑的法则、把真理观和公正观、把人的使命和社会制度的意义都理解为确定无疑和永恒不变的事物,把它们理解为无时间的隐德来希(Entelechien)或是人类与生俱来的思想。在这些永恒的原则面前,任何的变化、任何的发展和差异都显得无关紧要,昙花一现;历史时间中所发生的一切,似乎都只是触及到事物的表面。在经历了法国大革命和浪

① 原文为法语:déjà vécu. ——译者注。

漫运动之后,人们才开始认为人和社会的本质在根本上不断进化并且充满活力。是浪漫派发现我们和我们的文化变动不居并且处于无休止的战斗状态,我们的精神存在是一个过程并具有倏忽即逝的特征,浪漫派也由此对当代的世界图景做出了最为重要的贡献。

689 一个人所共知的事实是,在前浪漫派时代,“历史观念”不仅已经苏醒并且活跃,它还发挥出推动历史的力量。我们知道,启蒙运动不仅拥有孟德斯鸠、休谟、吉本、维科、温克尔曼、赫尔德这样的历史学家,反对按照启示录的套路来阐释文化价值,强调文化价值的历史起源,而且启蒙运动也已察觉到这些价值的相对性。至少当时的美学已知道世界上存在多种具有同等价值的美,知道美的观念跟物质生活条件一样千差万别,知道“中国人的上帝跟中国官员的肚皮一样大”。¹⁷⁴ 尽管有这些认识,启蒙运动的历史观却立足于这样一种思想,即历史展现某个永远和自身同一的理性的展开过程,历史朝着一个固定的、一开始就可以识别的目标发展。18世纪的非历史思维并不表现在对历史不感兴趣并忽略人类文化的历史特征,而是表现在没有认识到历史发展的本质,把历史理解为直线的、连续的发展。¹⁷⁵ 弗里德里希·施莱格尔看出历史关系没有逻辑,诺瓦利斯强调指出:“哲学根本就是反历史的。”特别要归功于浪漫派的是,人们认识到存在历史命运这样一种东西,认识到“我们之所以是我们现在这样子,是因为我们经历了这样的过去”。启蒙运动没有这些思想,也没有反映在这些思想中的历史主义观念。只有了解其历史,才能理解人类的思想、政治制度、法律、语言、宗教、艺术的特性,而这些东西在历史生活中表现得最直接、最纯粹、最本质。这一思想在浪漫派出现之前根本就不可想象。不过,奥尔特加-加塞特那句夸张到悖谬的名言也许最为清楚地表明这种历史主义会走向何方:“人类没有什么天性,人类只有历史。”¹⁷⁶ 这话听起来一点不令人振奋;奥尔特加-加塞特和整个浪漫派一样,都有一种矛盾立场。他们徘徊于乐观主义和悲观主义、唯意志论和宿命论之间,既可以为前者也可以为后者服务。

690 我们继承了浪漫派的阐释学艺术,继承了他们洞察历史关联的眼光以及对复杂的、可以重新评价的历史现象的敏感。我们同时从他们身上继承了神秘主义的历史概念体系以及把历史力量人格化和神话化的倾向,总之,我们继承了这样一种想法,即历史现象无非是各种独立原则的功能、外现、象征。有人说这种思维方式是“流溢说的逻辑”。¹⁷⁷ 这一说法很形象,也富有启发性。它不仅提示人们注意这种方法所包含的抽象的历史观,同时也提醒人们注意常常存在于下意识当中的形而上学。按照这种逻辑,历史是一个被无名的力量控制的领域,是那些无法通过单个的历史形象来完整表达自身的高级思想的土壤。这种柏拉图式的形而上学不仅表

现在浪漫派有关大众精神、大众史诗、民族文学和基督教艺术的过时理论,而且也体现在“艺术意志”(Kunstwollen)这一概念。里格尔在某种程度上都还陶醉于浪漫派的神秘概念和普纽玛式的历史观。他把一个时期的艺术意志想象成一个行动者,这位行动者常常需要克服最强大的阻力以推行其意图,有时还让其载体浑然不觉,有时甚至违背其载体的意志。在他这里,历史上的各种风格都像是不可替代、不可比较的独立个性风格,它们或者存在,或者消亡、没落,被另外一种个性风格替代。里格尔把艺术史构想为只能拿自身标准来衡量、其价值就在于其个性特征的风格现象的并存或者前后相继。从某种意义上讲,这就是把历史动力人格化的浪漫历史观的最纯粹的例证。事实上,人类最重要、最宏大的精神创造几乎从来都不是这种直线式的、一开始就趋向固定目标的发展的结果。无论荷马史诗还是阿提卡悲剧,无论哥特式建筑风格还是莎士比亚艺术,都不是一个完整而清晰的艺术意图得以实现的结果,而是受时空条件限制的特殊需要和一系列现成的、常常都是异质而且不相称的手段偶然产生的结果。换言之,它们既是日积月累的技术革新的产物——这些技术革新偏离原始目标和接近原始目标一样常见,也是灵机一动、心血来潮以及某些跟真正的艺术任务毫无关系的个人体验的产物。艺术意志理论把有关艺术是不统一和多因素混杂发展的最终结果的论点设定为主导思想。但是,由于“不留姓名的艺术史”的学说恰恰把举足轻重的历史人物排除在艺术发展之外,所以它也只是具有概念现实主义特征的、把历史动力人格化的历史形而上学的一种表现形式。通过这一学说,艺术发展史获得一种过程特征。这一过程追随其内在的生命法则,跟动物身体不允许个别器官独立发展一样不允许个别艺术家发挥其影响。最后需要指出的是,如果历史唯物主义只是用来说明思想产物无非表达了各个时期的生产资料的特征,说明经济现实跟唯心主义所说的“艺术意志”或者“内在的形式法则”一样绝对主宰着历史,人们就仍然在将实际上复杂得多的历史过程浪漫化和简单化,把唯物主义历史观变成了历史逻辑的一个单纯变种。相反,历史唯物主义的真正意义和浪漫派之后的历史科学所取得的最大进步,就在于认识到历史发展并不起源于形式原则、思想、实体(Entität),并不起源于逐渐展开的、只是在历史过程中产生其根本上非历史的本质的“变种”的实体,在于认识到历史发展就是一个辩证过程,在这个过程中,每一种因素都在不断地运动和变化,这里没有静止不动的和永远有效的、但也没有片面发挥作用的元素,所有的因素——物质的和精神的、经济的和思想的——全都通过一种不可分割的相互依赖关系结合在一起。史学的最大进步,还在于我们不必追溯太过久远,就可以看出可以理解的史实是这种相互作用的结果。最原始的经济也是有组织的经济,这并不

691

692

妨碍我们进行分析的时候坚持从物质前提出发,因为物质前提与精神组织形式相反,它们是独立的存在,本身可以理解。

693 与彻底的文化转向密切相关的历史主义表达出深刻的本质变化所产生的结果,和一场动摇社会根基的变化相呼应。政治革命打破了过去阶级界限,经济革命使生活的流动性达到闻所未闻的地步。浪漫主义是新社会的意识形态,表达了一代人的世界观,他们不再相信绝对价值,不再相信某种价值而意识不到这些价值的相对性和历史制约性。在他们眼里,一切都受制于历史前提,因为他们认为自己的命运就是经历旧文化的衰落和新文化的诞生。浪漫派对社会存在的历史性的意识是如此深刻,以致保守阶层在论证自己的特权时都能够拿出更多的历史依据,用自身历史悠久和植根于民族历史文化为由要求特权。但是历史主义的世界观并非像人们反复声称的那样,是保守主义的创造。保守阶层只是借用了这一理论,进行了特别的、偏离其本意的发挥。进步的市民阶级把社会制度的历史起源视为说明这些制度并非万古长存的证据;只好用“历史权力”、用其久远性和优先性来论证其特权的保守阶层,则赋予历史主义新的意义。他们掩盖历史性和永恒性之间的界限,但同时又在历史上自然产生和逐渐形成的东西跟自发的、理性的、改革主义的意志行动之间制造对立。现在处于对立的,不是时间和永恒,不是历史和绝对存在,而是“有机生成”和个人的随意性。

694 历史成为所有厌恶现实、其精神或者物质存在受到威胁的人的避难所;它首先成为知识分子的避难所,不仅德国就连西欧国家的知识分子也感觉自己的希望破灭,感觉自己受到欺骗而且没有得到应得的权利。无力左右政治的发展,这在过去只是德国知识分子的命运,现在却变成了西方知识分子的共同命运。启蒙运动和法国大革命使他们产生了太多的希望;似乎启蒙和革命能够保证理性的绝对统治,保证文学家和哲学家的绝对权威。18世纪的知识分子是西方的精神领袖;他们是推动改革运动的活力,体现了进步阶层所追求的人格理想。这一情况随着法国大革命结束而发生了变化。人们一会儿要他们对改革不力负责,一会儿要他们对改革过头负责,他们在这个陷于停滞和充满蒙昧的时代无法保持威望。他们即便和反动派站在一起,忠心耿耿为其效力,也得不到18世纪“哲学家”的道德满足感。他们中间的大多数人发现自己命中注定产生不了任何影响,感觉自己纯属多余。他们遁入过去,在这里,他们的希望和梦幻得以实现,理想与现实、自我与世界、个人与社会的矛盾也烟消云散。“浪漫派植根于尘世的痛苦,越是不幸的民族,越让人觉得浪漫和忧郁。”一位批评德国浪漫派的自由派人士如此评论道。¹⁷⁸德国人可能是欧洲最不幸的民族;但是在法国大革命之后不久,没有一个西方国家——或者

说没有一个西方国家的知识分子——在自己的国家感觉安全和保险。漂泊感和孤独感成为新一代人的最重要的体验；这一体验制约并且会永远制约着他们的世界观。这种感觉有种种表现，最后表现为一系列逃遁尝试，遁入过去只是其中最明显的一种尝试。浪漫派遁入乌托邦和童话、无意识和幻想、恐怖世界和神秘世界、童年和自然、梦幻和疯狂，无非是在用委婉的、或多或少经过提炼的形式来表达这种孤独感和漂泊感，表达对无责任和无痛苦的渴望。17、18世纪的古典主义者与这种逃向混沌和混乱天地的尝试进行了斗争，他们时而用愤懑和忧虑时而用轻松和机智做武器，但是他们的态度都同样坚决。古典主义者感觉自己是现实的主人；他不反对自己成为控制对象，因为他能够控制自己，也相信整个的存在是可以控制的。浪漫派则拒绝承认任何外来约束，他们无法承担任何义务，感觉自己在强大无比的现实面前无能为力；他们对现实世界既蔑视又崇拜。他们可以强暴现实，也可以盲目而且毫无抵抗地委身于现实，但是他们无法对付现实。

695

浪漫派在描述其艺术和人生体验的特征时，乡愁这个字眼或者无家可归的思想总会溜进他们的字里行间。诺瓦利斯把哲学定义为“乡愁”，定义为“四海为家的冲动”，同时又把童话定义为梦见“那个无处不在又无处可寻的乡土世界”。他称赞席勒“超凡脱俗”，席勒则把浪漫派称为“渴望还乡的流放者”。所以他们如此频繁地谈论漫游，谈论无目标、无止境的漫游，谈论找不到、也不应该让人找到的“蓝花”，谈论那令人渴望又令人畏惧的孤独，谈论既是虚空又是一切的无穷性。“我的心渴望一切，它想要一切，它包含一切。用什么来填补我的思想所要求的无限？”^①瑟南古在《奥贝曼》中写道。很显然，这个“一切”没有内容，“无限”无处可寻。乡愁和憧憬远方——这是让浪漫派内心分裂的两种感受；他们想接近人，为自己与世隔绝而烦恼，但同时又避免与人接近，努力寻找远方和未知事物。他们为脱离世界而烦恼，但是他们肯定并且追求远离尘嚣的状态，所以诺瓦利斯把浪漫诗定义为“用惬意的方式制造陌生效果的艺术，使对象变得既陌生又熟悉同时也吸引人的艺术”。他还声称，万事万物都会因为移到远方而变得浪漫并且充满诗意，如果“把神秘的外表赋予平常事物，把陌生事物的尊严赋予熟悉的世界，把无限的意义赋予有限的事物”，万事万物都可以浪漫化。“陌生事物的尊严”——在上一代人中，在几年前，哪个有理性的人会说如此荒唐的话来！那时候，人们说的是理性的尊严，认识的尊严，健全理智的尊严，实事求是的尊严，但不会说“陌生事物的尊

^① 原文为法语：Mon coeur désire tout, il veut tout, il contient tout. Que mettre à la place de cet infini qu'exige ma pensée...? ——译者注。

696 严”——谁会冒出这样的想法？过去人们只想征服“陌生世界”，使之变得无害；讴歌陌生事物并使之凌驾于自我之上，这无异于精神自杀和自我毁灭。在此，诺瓦利斯不仅道出何为“浪漫”，而且点破了“浪漫化”的秘诀，因为浪漫派并不满足于艺术浪漫，而是把浪漫变成了生活目标和生活纲领。他们不仅想用浪漫方式表现人生，他们还想让生活适应艺术，还想自我麻醉，坠入审美-乌托邦的生活梦乡。然而，生活的浪漫化首先意味着把生活简单化、一体化，让生活摆脱一切历史存在所具有的令人痛苦的辩证法，把不可调和的矛盾从历史存在中剔除出去，削弱理性对梦幻和想象的抵抗。任何艺术品都是现实的理想画面和美好传说，任何艺术都在用乌托邦取代存在，只不过浪漫艺术的乌托邦特征比别的任何艺术都表现得更纯粹，更完整。

“浪漫反讽”的概念本质上基于这样一种认识：艺术只是自我暗示和自我欺骗，我们始终意识到艺术的表现的虚构性质。艺术是“有意识的自我欺骗”¹⁷⁹这一定义源于浪漫派和类似柯尔律治的格言——“自愿悬置怀疑”¹⁸⁰——所表达的思想。不过，“有意识”和“刻意”的姿态还具有古典主义-理性主义特征。随着时间的推移，浪漫派不再“有意识”和“刻意”，他们开始无意识地自我欺骗，让感官陶醉和麻痹，放弃反讽和批评。有人把电影的效果比作酒精和鸦片，把在黑夜中走出电影院的人群描述为醉汉和被麻醉的人，他们既不可能也不愿意说明自己所处的状态。这种效果并非电影所独有；它起源于浪漫艺术。古典主义自然也想产生暗示效果，也想让读者或者观赏者——哪一种艺术不想这样！——产生情感，产生错觉；但是，古典主义艺术总是用例子教育人，用类比启发人，用象征提示人。古典主义艺术带给读者和观赏者的不是眼泪、狂喜、昏厥，而是思考、认识、对人和人的命运的深刻理解。

697 后革命时期是普遍感到失望的时期。对于只是表面上接受了革命思想的人而言，失望始于国民会议的成立，对于真正的革命者而言，失望始于热月9日。前者逐渐痛恨一切让他们回忆起大革命的事情，对于后者，每一个新的发展阶段都意味着昔日盟友的一次背叛。不过，那些一开始就把革命的梦想视为噩梦的人也在痛苦中觉醒。所有的人都觉得现实变得空洞而且乏味。知识分子越来越脱离其他人群，有精神创造力的阶层遗世独立。市侩(Philister)和俗人(Spießer)的概念以及和公民(citoyen)对立的资产者(bourgeois)的概念悄然出现；耐人寻味并且闻所未闻的是，艺术家和文学家对于奠定其物质生活和精神生活基础的阶级充满仇恨。浪漫主义本质上是市民阶级的运动，甚至可以说是最标准的市民阶级运动，是与古典主义传统、与热衷于技巧和修辞的宫廷-贵族趣味以及高雅的文风和考究的语言彻底决裂的艺术方向。启蒙艺术虽然具有革命思想，但它仍然跟随贵族阶级的古典

主义趣味。不仅伏尔泰和蒲柏,就连普雷沃和马里沃、斯威夫特和斯特恩也都是接近17世纪甚于接近19世纪。浪漫艺术才是“人性的文献”^①,才是呐喊的自白,才是裸露的、没有愈合的伤口。启蒙文学讴歌市民阶级的时候,多少带有一种反对上层社会的论战语气;到了浪漫派,市民阶级才不言而喻地成为人性的尺度。浪漫运动的市民精神特征并不因为诸多浪漫领袖的贵族出身和浪漫文化纲领的反市侩倾向而减弱。诺瓦利斯、克莱斯特、阿尔尼姆、艾辛多夫和沙米索、维孔特·德·夏多布里昂、德·拉马丁、德·维尼、德·缪塞、德·博纳尔、德·迈斯特尔和德·拉梅内、拜伦勋爵和雪莱、莱奥帕尔迪和曼佐尼、普希金和莱蒙托夫都出身贵族家庭,都表露出贵族阶级的世界观;浪漫派以后的文学完全面向市场,就是说面向来自市民阶级的读者。人们偶尔还可以向市民读者灌输一些与其根本利益相抵触的政治观念,但是人们无法继续用18世纪那种不带个人色彩的艺术风格和抽象思维方式来为他们描绘世界。最能揭示市民阶级世界观的特质的,是思想自治(Autonomie des Geistes)和各文化领域具有内在性(Immanenz der einzelnen Kulturgebiete)的理念。自康德以来,这种理念便主宰着德国哲学,没有市民阶级的解放,也无法想象如何产生这样一种思想。¹⁸¹浪漫派之前的文化概念全都受制于思想为仆的观念;不论从前的世界观是有教会-禁欲色彩、世俗-英雄色彩还是贵族-专制色彩,思想总是被视为达到某种目的的手段,思想似乎从来没有自身的、内在的目标。在教会和世俗等级制面前一文不值的感觉消失之后,在从前的束缚随之消失之后,就是说,在个体开始关注自身之后,人们才领会了精神自治的理念。这与经济自由主义和政治自由主义的思想世界相通,并且一直得到人们的认可,直到社会主义创造出一种新的思想束缚观念,用历史唯物主义再度扬弃了精神自治观。所以,这种自治观和浪漫派的个人主义一样,都是震撼了18世纪的社会的那场冲突的结果而非其原因。这两种理念本身并不新鲜,但现在出现了新情况,那就是鼓励个人反抗社会、反抗一切妨碍他获得幸福的事物。¹⁸²

浪漫派把个人主义推向极端,这既是对世人不理解精神世界的补偿,也是对敌视精神的资产阶级和市侩阶层的抗拒。他们想做的事情,前浪漫派也曾尝试过,那就是用唯美主义给自己创造一个跟周遭的世界迥然有别的、让自己成为绝对主宰的世界。古典主义用真实也就是用普遍人性和主宰整个人类生活的尺度来衡量美。现在缪塞却拿布瓦洛的话倒过来说,宣布:“美即真”^②。浪漫派用艺术的标准

① 原文为法语:document humain。——译者注。

② 原文为法语:Rien n'est vrai que le beau。——译者注。

来评判生活,因为他们想由此成为一个祭司阶层,凌驾于他人之上。他们和艺术的关系也反映出渗透到他们整个世界观的矛盾态度。歌德式的艺术家问题在浪漫派这里依然尖锐;人们一方面把艺术视为“理智直观”、视为宗教升华和天启的工具,另一方面又质疑艺术对于生命的价值。“艺术是诱人的禁果”,瓦肯罗德说过:“谁品尝过那无比甜蜜的汁液,谁就永远地被逐出那积极进取、朝气蓬勃的世界,谁就越来越蜷缩在自己的享受天地……”他又说:“艺术害人,因为它把艺术家变成演员,这个演员把每一种人生都视为一个角色,把他的舞台当作样本和内核,把现实生活当外壳,看做‘东拼西凑的模仿’。”¹⁸³无论是把美等同于真的谢林艺术哲学,还是有关“美即是真、真即是美”^①的济慈格言,都是克服这一矛盾的尝试。尽管如此,唯美主义是浪漫主义世界观的基本特征。海涅把德国古典文学和德国浪漫文学合称为德国文学的“艺术热时期”(Kunstperiode),可谓一语中的。

在浪漫派眼里,万事万物无不冲突;他们的所有表述都反映出他们复杂的历史地位和四分五裂的情感;自古以来,人类的道德生活都反映在冲突和斗争当中;社会存在越复杂,自我与世界、本能与理性、过去和现在的冲突就越频繁,越激烈。对浪漫派而言,这些冲突变成了意识的本质形式。生命和精神、自然和文化、历史和永恒、孤独和群聚、革新和传统不再表现为单纯的逻辑对应或是道德选择,而是人们力图同时实现的可能性。但是它们之间尚未形成辩证对立关系,人们还没有去寻找无损其独立性的合题,人们只是拿这些可能性做实验、做游戏。无论唯心主义还是唯灵论,无论非理性主义还是个人主义,都未能一统天下;相反,它们和同样强烈的自然主义和集体主义倾向轮番登场。人们对世界的看法不再天真,不再坚定;现在只有经过反思的、充满批判的、复杂的世界观,每一种看法都始终有可以实现的对立面存在。思想也最终失去了它在18世纪还残存的一点自发性。浪漫派的内心世界出现了严重的分裂和矛盾,所以人们说得对,浪漫派或者至少可以说德国早期浪漫派对“浪漫思想”避之唯恐不及。¹⁸⁴弗里德里希·施莱格尔和诺瓦利斯虽然主观而且敏感,但是他们努力克服自己的感伤倾向,把世界观建立在牢固的、普遍有效的基础之上。前浪漫派和浪漫派的一个重要而且根本的区别,就在于18世纪的感伤主义被高度的敏感、被“高度敏感的心”所取代,人们虽然还在大把落泪,但是伤感的反应却开始失去道德价值,滑向越来越低级的文化阶层。

没有什么比影子人(Doppelgänger)这一形象能够更直接、更有力地反映浪漫派的内心分裂。影子人一直浮现在浪漫派眼前,在浪漫文学中有无数的表现形式和

① 原文为英语:Beauty is truth, truth beauty.——译者注。

变化形式。谁都看得出这个演变为固执念头的想象从何而来：不可抵挡的反思冲动，病态的自我观察，不断把自己当作陌生人、当作来自远方的不速之客来观察的强迫症。影子人自然也只是浪漫派的一种逃遁尝试，反映出浪漫派不安于自己的历史和社会处境这一事实。浪漫派沉湎于复制自我形象，犹如他们热衷于描写朦胧和暧昧、混沌和狂喜、着魔和放纵。他们复制自我形象，也是为了逃避他们无法用理性征服的现实。他们在逃避现实的途中发现了无意识，发现了藏在理性背后的东西，也就是如意幻想和非理性解决方案的源泉。他们发现自己心中有两个灵魂，发现体内有某种不属于自我的东西在感觉和思考，发现有魔鬼和审判官跟自己形影不离，简言之，他们发现了心理分析的基本事实。对他们而言，非理性具有不可控制这一无限优势，所以他们讴歌无意识的朦胧冲动，讴歌梦境似的、如痴如醉的内心状态，并且从中寻找冷静的、冰冷的、有批判倾向的理智无法给予他们的满足。“敏感并非天才的标志……造就天才的不是心灵，而是大脑。”^①狄德罗还在这么说。¹⁸⁵现在人们却把全部的希望寄托在理性的冒险之举上；人们相信直接的体验和心境，相信瞬间和瞬间印象，所以诺瓦利斯谈到对偶然的崇拜。宇宙越混沌，在混沌中诞生的星球就越明亮——人们希望如此。所以浪漫派崇拜神秘和黑夜，崇拜一切稀奇的怪诞的、幽灵般恐怖的、魔鬼般阴森的、病态和变态的事物。如果像歌德那样简单地把浪漫派称作“野战医院的诗意”，这当然很不公正，但这是一种很有启发意义的不公正，哪怕我们此时此刻并没想到诺瓦利斯和他的格言：生命是精神的疾病，疾病使人类比植物和动物优越。对浪漫派而言，疾病不言而喻也只是逃避用理性手段解决实际问题的途径，生病也只是推脱日常义务的借口。声称浪漫派“病态”，这说明不了多少问题；但如果断定疾病哲学是浪漫世界观的基本要素，我们就能发现更多的真理。在浪漫派看来，疾病是对平常的、正常的、理性的事物的否定，并且包含着生与死、自然和非自然、约束和放纵的二元对立。这种二元对立制约着他们整个的世界图景。疾病意味着明确的和持久的事物贬值，符合浪漫派对一切限制和一切固定形式和终极形式的反感心理。

我们知道，歌德就说过艺术形式不真实，不完备。想想他的这番话，我们就明白法国人为什么把他归入浪漫派。然而，歌德只是在以具体而丰富的生活作参照时才觉得有限的艺术形式不真实；浪漫派则认为，一清二楚的和已经定型的事物本身就不如开放的、尚未实现的可能性有价值，后者被赋予无限变化的、永恒运动的、

702

703

^① 原文为法语：La sensibilité n'est guère la qualité d'un grand génie... Ce n'est pas son coeur, c'est sa tête qui fait tout. ——译者注。

生机勃勃的和充满创造的生命特征。在他们看来,每一个固定的形态、每一个明晰的思想、每一个脱口的字眼都是僵死的、虚假的;因此,尽管浪漫派都是唯美主义者,他们却倾向于贬低作为得到驾驭和自我满足的形式的艺术品。无节制,随心所欲,把各种艺术熔于一炉,即兴发挥、支离破碎的表达方式,凡此种种,全是一种生机勃勃的生命体验的表现。这种体验赋予他们才气、高度的敏感和历史洞察力。从浪漫派开始,个体失去了任何的外在依托;个体孑然一身,不得不在自身寻找支撑点,所以感觉自己无比重要,无比有趣。个体用自我体验代替人生体验,他最终觉得内心的激荡、觉得思想与感情的洪流和从一种心境跨越到另一种心境的历程比外在现实更真实。个人只是把世界视为材料,视为自身体验的基础,把世界当作谈论自我的借口。诺瓦利斯说过:“我们生命中的偶然事件都是让我们为所欲为的材料;任何事物都是无穷链条中的一环。”由此遭到贬值的,不仅有体验之流的起点,还有体验之流的终点,不仅是艺术创造的内容,还有艺术创造的形式。世界成为心灵活动的单纯诱因,艺术成为随手拈来的、让瞬间的体验内容获得形式的容器。换句话说,这样就产生了那种被称为浪漫偶因论的思维方式。¹⁸⁶这种观念把现实化为一系列无实质内容的、本身不确定的机会,化为刺激精神创造的外来因素和一系列似乎只是为了让主体确认自身存在和自我特质的场景。外来刺激越不确定,越变幻不定、虚无缥缈,越“具有音乐特征”,体验中的主体就越活跃,世界就越704 是显得不可思议、不稳定,就越是虚空,努力争取影响的自我就越是感觉自己强大、自由、自治。这样一种姿态只可能出现在个人已经获得自由并且完全立足自身、同时又感觉到威胁和危险存在的历史境况。只有从这种分裂的自我感受出发,才能解释新艺术那种毫不掩饰的主观主义,才能解释那种势不可当的拓展内心王国的欲望,才能解释那种从不满足的、愈演愈烈的抒情倾向。如果不在这种内心分裂和过度补偿倾向中寻找根源,我们就无法理解浪漫派。

德国浪漫派经历了从自由主义到正统-保守立场的政治转变,法国浪漫派走了相反的道路,英国浪漫派的情况要复杂一些,他们在革命和反动之间徘徊,大体上与法国浪漫派的经历类似。之所以出现这种情况,是因为浪漫派对革命的态度很矛盾,随时准备来180度的大转弯。德国古典文学赞同法国大革命的思想,这种态度在浪漫派身上更加明显。海姆和狄尔泰就已发现,德国浪漫派从来就不是彻底的不问政治。¹⁸⁷在反拿破仑战争期间,统治阶级才成功地把浪漫派争取到反动阵营。在拿破仑入侵德国之前,德国的保守力量完全高枕无忧,也以他们的方式显出“开明”和宽容;可是,由于现在出现了法国大革命的成就随着所向披靡的法国军队四处传播的态势,他们就开始压制自由主义,反对拿破仑,而且首先把他视为法

国大革命的总代表。像歌德这样真正有进步思想而且能够独立思考的人,当然不会受反拿破仑宣传攻势的误导;可是他们在市民阶级和知识分子中间属于极少数。德国人的革命精神一开始就与法国人不同。德国文人对法国大革命的热情来自一种抽象的、扭曲事实的观念,这种观念和德国统治阶级那种不过脑子的宽容一样无法正确理解现实事件的意义。文人们把法国大革命想象为一场哲学大辩论,当权者又觉得那是一场照他们看来绝不可能在德国变成现实的戏剧。由于这种误解,反抗拿破仑的战争打响之后,德国人对法国大革命的态度出现大转弯。共和主义者费希特突然看出他所处的时代“罪孽深重”,他的观念转变具有高度的征候意义。德国浪漫派一开始把法国大革命浪漫化,随之而来的是更加激烈地反对大革命,与复辟势力相认同。当浪漫派在西欧进入真正的创造性和革命阶段时,德国浪漫派已经全部投奔保守主义和正统主义的阵营。¹⁸⁸

705

法国浪漫派开始是“流亡文学”¹⁸⁹,直到1820年后都是复辟势力的传声筒。在19世纪20年代后期才发展成为有自由倾向的运动,才制订了与政治革命平行的艺术目标。英国浪漫派和德国浪漫派一样,开始拥护革命,后来在反拿破仑的战争中才保守起来;战后出现新的变化,他们重新回到从前的革命理想。最后,法国和英国的浪漫派都采取了反对复辟和反动的立场,而且他们的态度比政治发展明朗得多。就算自由思想表面上在西方的制度和机构中占了上风,现代欧洲也既是启蒙运动也是复辟思潮的产物。现代欧洲推行有利于资本家的经济政策,具有军国主义-帝国主义倾向的君主制政府,建立了中央集权-官僚制的管理体系,并且让教会和国教重振旗鼓,所以,不论把19世纪看做反抗法国大革命精神还是启蒙思想和自由思想取得胜利的时期,都一样在理。¹⁹⁰如果说拿破仑帝国意味着法国大革命所弘扬的个人主义理想的破灭,那么,反拿破仑联盟所取得的胜利、神圣同盟的建立和波旁王朝的复辟又导致18世纪与19世纪、与有关国家和社会要以个体为转移的思想彻底决裂。但是,人们已经无法把个人主义精神从年轻一代的思维和感受方式中清除出去;这就是反自由的政策和自由的艺术思潮之间出现矛盾的原因。

706

在复辟势力看来,拿破仑的军事冒险无非是1789年的政治犯罪的延伸,法兰西第一帝国无非是无法无天和无政府状态的延续。正统派认为大革命时期和拿破仑时期一脉相承,是在坚定不移地破坏旧制度,破坏旧的等级制和旧的财产权利。拿破仑帝国具有反动倾向,由于它似乎在巩固法国大革命的成果并且创造出一种新的平衡状态,所以它愈发危险。相对于整个革命时期而言,复辟时期是意味着新时代的开端。复辟时期挽救一切可以挽救的东西,试图在重新恢复的旧制度和无

法改变的新制度之间建立平衡。从这个角度看,复辟时期也无非是拿破仑时期的延续;复辟时期也是法国大革命的原则和旧社会的原则相互碰撞的时期。二者的区别在于,拿破仑想尽量保留革命成就,复辟时期则想尽量抹杀革命历史。我们不可低估这一差别,复辟时期一开始多少放松了强制措施,当初生存面临危险的国民政府和受到来自左右两方面威胁的法兰西第一帝国则是被迫采取强制措施。与拿破仑军事独裁时期不同,现在当然谈不上恢复市民阶级的自由;之所以出现自由的假象,是因为现在受迫害和吃亏的不是个人,而是整个的社会集团和阶级,但是在阶级统治的框架之内,宪法自由多少得到了保障。复辟时期可以来点奢侈,可以比旧时代多一些宽容。反动派在整个欧洲都取得了胜利,自由不再构成威胁;欧洲各民族厌倦了革命和战争,渴望安宁。复辟时期人们可以更加自由地交换思想,不必被强迫遵循某些审美标准,人们很清楚地感受到不同的艺术观念所产生的政治背景。

法国浪漫派一开始全都信奉正统论和教权论,代表古典文学传统的,则主要是自由派。古典主义者并不全是自由派,但自由派全都是古典主义者。¹⁹¹保守的政治观念和进步的艺术立场轻松携手,保守和进步在两个圈子里都是不可调和的,如此清晰的实例在艺术史上还不曾有过。具有古典主义思想的自由派和浪漫激进派彼此无法沟通,正统派中间却有一帮人信奉古典主义世界观,尽管他们与自由派背道而驰,信奉的不是18世纪而是路易十四时代的古典主义。不过,自由派和保守派的古典主义者在反对浪漫派的问题上完全步调一致;所以,虽然拉马丁是保守主义者,却仍然被法兰西学院拒之门外。法兰西学院不再代表文学受众的主流趣味;多数读者支持浪漫派,支持者还显示出前所未有的狂热。夏多布里昂的《基督教真谛》就以独特的方式取得了史无前例的成功,但是像拉马丁的《沉思集》这样薄薄一本诗集在读者中间所唤起的热情可谓空前绝后。经过长时间的停滞以后,文学进入一个活跃的、极富创造性的、出现众多奇才和成功作品的时期。文学受众的人数不多,但是他们对文学很感兴趣,而且充满热情和感激。¹⁹²人们喜欢买书,媒体对文学事件表示极大的关注,沙龙重新开放,拥戴思想界名流。由于有相对的自由,文学追求也出现了非中心化,伟大的世纪的统一文化逐渐移化为远方的神话。虽然17世纪也有“古今”之争,也存在勒布朗的学院派风格和他的对手的绘画艺术观的对立,况且18世纪的宫廷洛可可和市民阶级的前浪漫派之间的对立更加尖锐,但是,法国大革命之前的艺术趣味基本上是统一的——你要么是正统派,要么是异见者和局外人。一句话,各种艺术风格之间不存在真正的竞争关系。现在却有了势均力敌或者至少是在名气上旗鼓相当的两个艺术帮派。相互竞争的两种风格都不具有权威的、主宰或者说基本主宰知识精英头脑的特征,浪漫派取得胜利之后也

没有出现像一统天下的古典主义权威那样一统天下的“浪漫趣味”。虽然没有人能够逃脱其影响,但并不是每个人都信奉浪漫派,几乎在浪漫派取得胜利的同时,在浪漫派主力阵营内部出现了反对浪漫趣味的斗争。和公众对艺术新人的不宽容一样,不同艺术趣味的对立也成为艺术生活的典型特征。资产阶级从一切不理解的东西里都嗅出对自己的讽刺和蔑视,最终根本拒绝新生事物。正统和非正统审美的分界线逐渐模糊,二者的分野最终失去了意义。文学中很快就只剩下“党派”,文学生活出现某种民主化倾向。浪漫派的社会学创新在于艺术的政治化,这不仅指艺术家和作家参加政治党派,而且指他们推行一种有派性的艺术政策。“您会看到,我们最终还是必须持一种观点的。”^①当时的一个折中派忧伤地说,巴尔扎克又在《幻灭》中¹⁹³对形势做了如下概括:“保皇派是浪漫派,自由派是古典派……折中派是没人支持的。”^②巴尔扎克完全准确地看出在大辩论中采取立场的必然性,只不过当时的形势比他在这里描绘得要复杂一些。

“流亡文学”最重要的代表是夏多布里昂。他和卢梭、拜伦一样,都是最有影响力的浪漫新人的塑造者。这使他在近代文学中扮演一种远远超出其作品内在价值的重要角色。他只是一场思想运动的急先锋,并非其领袖和缔造者,他为这场运动增添了新的表达方式,但没有增添新的体验内容。卢梭的圣普乐和歌德的维特率先表达了浪漫时代的幻灭感。夏多布里昂的勒内则表达出幻灭导致的绝望。前浪漫派的感伤和忧郁反映了法国大革命之前市民阶级的心境,流亡文学的悲哀和厌世情绪则是大革命之后贵族阶级的心情的写照。拿破仑被推翻之后,这种心情蔓延到整个欧洲,表达了整个上层社会的人生体验。卢梭还知道自己为何痛苦;他的痛苦来自现代文化,来自心灵需要和传统的社会形式的脱节。为了治愈自己的痛苦,他构想出一种非常具体的、尽管无法实现的场景。勒内则感到一种无以名状的也无法治愈的忧伤。对于他,整个的存在都失去了意义;他对爱,对集体怀有无穷的、热烈的渴望,他永远渴望拥抱万物,也渴望被万物所拥抱;但是他知道这一渴望无法得到满足,知道即便所有愿望得到满足,他的内心依然会不满足。没有什么东西值得渴求,一切的追求和斗争都属枉然;唯一有意义的事情就是自杀。把内心和外界、诗意和生活的散文彻底分离,孤独,蔑视世界,仇恨人类,新世纪浪漫人物的非现实的、抽象的、绝望的自我中心生活,这已经属于自杀范畴。

① 原文为法语: Vous verrez qu'il faudra finir par avoir une opinion. ——译者注。

② 原文为法语: Les royalistes sont romantiques, les libéraux classiques ... Si vous êtes éclectiques vous n'aurez personne pour vous. ——译者注。

夏多布里昂、斯塔尔夫人、瑟南古、贡斯当、诺迪埃都站在卢梭一边,对伏尔泰充满厌恶。他们多半觉得自己只是18世纪而非17世纪理性主义的对立面。只有这样,特别是夏多布里昂才得以把进步的艺术观与其政治保守主义、与其保皇主义和711 和教权主义、与其拥护王位和祭坛的热忱结合起来。只因为浪漫派感觉自己跟久远的过去比跟新近的去联系更加紧密,我们就可以解释为什么拉马丁、维尼、雨果如此长久地忠于正统思想。1824年他们这里才出现了政治观转折的先兆,出现了第一个浪漫文学帮派即文社^①,也就是著名的、以军火库^②图书馆为阵地的沙尔·诺迪埃派,浪漫运动也是现在才形成类似流派的现象。18世纪法国文学发展的社会框架是沙龙聚会,也就是文人、艺术家、批评家与上层人士在贵族和大资产阶级的客厅里的定期聚会。这是封闭的社交圈子,遵守贵族礼仪而且保留了“社交”特征,不管人们向精神泰斗的生活方式靠近了多少。沙龙聚会给予作家诸多刺激,但并未对文学创作产生直接影响。沙龙是一个多数情况下都需要人绝对服从的论坛,是训练良好品味的地方,是决定文学时尚的命运的机构,但绝非创造性的团队进行合作的合适场所。相比之下,文社就是浪漫艺术家的朋友圈子。这里的“社交”因素已经大大减弱,主要因为这些圈子的核心总是某个艺术家,而且比最开放的沙龙还要开放。文社不仅欢迎每一个想参加其运动的文学家、艺术家、批评家,就连来自公众圈的追随者也受到欢迎。尽管开放性和混合性影响了这场运动的流派特征,但绝不影响统一的艺术观和有代表性的艺术纲领的形成。这种圈子712 不同于以前的艺术家群体,它既不是没有中心的18世纪法国沙龙,也不是英国的俱乐部和咖啡馆,而是一个团结在某个诗人周围的团体。这位诗人是众人眼里的大师,人们绝对服从他的权威,尽管他和众人之间并不总是绝对的师徒关系。帮派形式决定文学的发展,这在近代文学史上还是第一次。17世纪和18世纪都没有这种形式,它更符合古典文学的规范性特征。尽管或者也许因为其艺术原则的影响力很成问题,浪漫派发展出具有可以严格表述和教授的教条的艺术帮派。在古典主义时期,整个的法国文学是一个大的帮派,整个法国只有一种统一的趣味;持不同政见者和叛逆组成的团体过于分散,无法形成共同纲领。现在的情况有所不同。由于法国文学变成几乎势均力敌的两大流派的角斗场,政治生活的榜样误导文人去制订政党纲领,使他们产生了推举领袖的愿望,最后,由于艺术目标还如此朦胧而且充满矛盾,必须进行总结和修改,组建文学流派的时代也就随之来临。

① 原文为法语:cénacles。——译者注。

② 原文为法语: Arsenal。——译者注。

法国浪漫派比德国浪漫派更有帮派特征,古典艺术理想在德国从未像在法国那样得以纯粹地实现,古典主义的文化思想大体上也制约着德国浪漫派,而德国古典主义的世界图景在某种程度上也已带上浪漫色彩。至少德国的文学生活没有法国的文学生活那种强烈的派性色彩。相应地,德国作家的帮派界限也没有那么明显。在英国,古典主义和浪漫主义的对立在18世纪后期就化为乌有。由于浪漫主义文学可谓一枝独秀,所以英国文坛根本就没有形成帮派,也没有出现大师级权威人物。¹⁹⁴当然,法国的文社常常只是一些小团体,连接他们的纽带只是相同的话语,他们一致对外,彼此之间则像争风吃醋的演员。人们常常觉得他们像好战的教派或是狂热的论战社团。在他们看来,教条比实践重要,划分界限比相互接近更有趣。尽管如此,共同的观念和强烈的抱团倾向不仅是法国,同时也是德国浪漫主义运动的本质特征。浪漫派共同从事哲学、文学、评论,共同讨论问题,从中获得极大的满足。他们在友谊和爱情中发现了最深刻的人生意义;他们办杂志,出年鉴,出文集,做报告,办讲座,替自己也替别人做宣传,一句话,他们在寻找集体,哪怕这种融于集体的冲动从反面衬托出他们的个人主义,无非在补偿他们的孤独感和漂泊感。

713

法国浪漫派结社之时,正是社会舆论转向自由主义之时。1824年《环球杂志》^①出现新的声音,与此同时,人们开始在“军火库”图书馆定期聚会。尽管浪漫派的代表人物——特别是雨果和拉马丁——仍然是教会和王室的忠实追随者,但是浪漫派不再是清一色的保皇派和教权论者。在1827年才出现了真正的转折,维克多·雨果在这一年写了著名的《〈克伦威尔〉序言》,清楚地表达了一个基本原则,即浪漫主义就是文学中的自由主义。同年,浪漫派的重要画家的作品也首次大规模地出现在沙龙绘画展:除了德拉克洛瓦的十二幅油画,还有德韦里亚和布朗热的作品。这场波澜壮阔、众志成城的运动颇有大获全胜、席卷整个精神生活之势。从此被视为浪漫派大师的维克多·雨果的周围出现了一个新的文社,其成员构成符合浪漫运动的广泛特征。作家如德尚、维尼、圣伯夫、大仲马、缪塞、巴尔扎克,画家如德拉克洛瓦、德韦里亚、布朗热,版画家如若阿诺、吉纽、南特伊,雕刻家如大卫·德·昂热都是田园圣母街^②的常客。1829年,雨果在这个圈子里朗读了他的新剧作《玛丽蓉·德洛尔姆》和《欧那尼》。虽说这个圈子在同一年就解散,这个流派却继续存在。浪漫运动的阵营还更集中,阵线更加清晰,浪漫思想越来越极端,

714

① 原文为法语:Globe。——译者注。

② 又译为:诺特达姆一代-尚大街。——译者注。

越来越旗帜鲜明。在以诺迪埃为首的第二个文社已见不着那些还有一只脚踏在古典主义阵营的折中派的身影,造型艺术家则成为这个圈子的正式成员。他们的最后一次聚会最为清楚地体现这场运动的高度团结和反资产阶级倾向,这一倾向后来逐渐变成了教条。这次聚会在戴奥菲尔·戈蒂埃、热拉尔·德·奈瓦尔及其朋友在长老街的工作室里举行。这个飘扬着反庸俗和为艺术而艺术旗帜的艺术家聚居地是培育现代波希米亚(Boheme)的温室。

715 人们一般都把波希米亚精神跟浪漫派联系起来,但是浪漫派并非一开始就具有波希米亚精神。从夏多布里昂到拉马丁的法国浪漫派,几乎全是贵族。即便他们在1824年以后不再异口同声地支持王室和教会,在他们的脑子里也或多或少保留着贵族观念和教权观念。浪漫运动的领导权后来才逐渐过渡到维克多·雨果、戴奥菲尔·戈蒂埃、大仲马这些平民作家手里,多数浪漫派在七月革命前才改变了他们的保守立场。然而,平民出身的浪漫艺术家的崛起,与其说是政治转折的原因,不如说是政治转折的征候。开始是市民作家向贵族的保守主义靠拢,现在却是贵族出身的夏多布里昂和拉马丁走向对立阵营。查理十世统治期间不断限制公民的自由权利,公众生活教权化,对亵渎神明处以死罪,解散国民军和议会,依靠命令和公告进行统治。这些事件只是加速了精神生活的极端化,让1815年之后有目共睹的事实愈发刺眼:复辟王朝是法国大革命的彻底终结。思想家们终于摆脱了后革命时期的麻木状态,正是这种情绪变化迫使查理十世采取越来越反动的措施,以保持一个以反革命力量为靠山的政府所必须遵循的发展方向。浪漫派逐渐意识到复辟政府将把国家引向何方,他们同时也看出资本雄厚的资产阶级是政府最大的靠山——资产阶级提供的支持远远超过被剥夺了部分权利并已丧失战斗力的贵族阶级。他们把满腔的仇恨和蔑视对准资产阶级。贪婪、狭隘、虚伪的资产阶级成为他们的头号敌人。与资产阶级相反,贫穷的、诚实的、坦率的、反对一切有辱人格的束缚和传统谎言的艺术家成为人性的楷模。脱离有牢固社会根基和鲜明政治立场的实际生活,是浪漫派与生俱来的特征。这个在18世纪的德国就已表现出来的特征,现在成为各地的主流发展特征;在西欧国家,天才和普通人、艺术家和公众、艺术和社会现实之间也出现了一道无法弥合的鸿沟。波希米亚人调皮而放肆,常常带着幼稚的冲动,定要让毫无戒备的资产阶级难堪和愤怒;他们绞尽脑汁,努力把自己与平常人、普通人的不同展现在世人眼前;他们身着奇装异服,留着怪异的发型和胡须,戈蒂埃穿红背心,他的朋友们的装束虽然并不总是那么刺眼,但同样出风头;他们口无遮拦,充满奇谈怪论,他们发表一些极端的、充满挑衅意味的看法,他们张嘴骂人,满口脏话;凡此种种,无非是要表明他们决意脱离资产阶级社会,或

716

者更多的是把脱离资产阶级社会表现为一件刻意为之、求之不得的事情。

这场运动的核心是青年法兰西^①，这些叛逆自称青年法兰西。他们最恨市侩，最蔑视有条不紊、没有思想的资产阶级生活，最反对陈规和习俗，反对一切可以教、可以学的事情，反对一切成熟和稳定的事物。精神的生命价值体系现在增添了一个新的范畴，这就是有关青春是一种创造性力量、青年优于老年的思想。这种思想不仅让古典主义感到陌生，从某种程度上讲让迄今为止的任何一种文化都感到陌生。过去自然也出现过两代人的竞争，也出现过赢得胜利的年轻人主导艺术发展的现象。但是过去的年轻人取得胜利，不是因为他们“年轻”；人们对待年轻人的态度，与其说是充分信任，不如说是小心提防。浪漫派之后，人们才习惯把“年轻人”视为进步思想的天然代表，浪漫派战胜古典派之后，人们才说老一代原则上无法公平对待年轻一代。¹⁹⁵青年人团结一致，文学家和艺术家相互认同，这无非表明浪漫派与没有艺术细胞的市侩不共戴天。在18世纪人们强调文学和哲学一脉相承，现在人们却毫不动摇地把文学称为“艺术”。¹⁹⁶想当初，造型艺术家想跻身上层市民的时候，就强调自己的职业和文人相同，现在则是文人想和市民阶级划清界限，强调自己与从事手工劳动的艺术家的亲缘关系。

717

浪漫派极度自恋而且虚荣，他们与既往那些把诗人变成上帝的唯美主义者背道而驰，把上帝变成了诗人。戈蒂埃说过：“上帝也许是世界上的第一位诗人。”^②为艺术而艺术的理论是一种极其复杂的现象，它一面表达出自由立场，一面又表达了寂静主义—保守主义立场。该理论同样起源于对资产阶级价值尺度的抗议。如果说戈蒂埃强调艺术的纯形式特征和游戏特征，他想要艺术摆脱一切思想和理想，他的首要目的就是让艺术摆脱市民生活秩序的统治。据说，有一次泰纳赞扬缪塞，贬低雨果，戈蒂埃对他说：“泰纳，您好像陷入了资产阶级的愚蠢思维。要求诗表达感情！这根本就不是诗要做的事情。华丽的辞藻，闪光的字眼，充满节奏和音乐，这就是诗。”¹⁹⁷戈蒂埃、司汤达、梅里美拒绝用艺术表达在其时代引起震动的思想，奉行一套把艺术视为潇洒的游戏、视为普通人无缘享受的隐秘乐园的艺术纲领。他们这种为艺术而艺术比后来的为艺术而艺术更加强烈地表达了对资产阶级世界的反抗，功成名就的资产阶级很欢迎艺术家们放弃一切的政治和社会活动。戈蒂埃和他的战友们拒绝帮助资产阶级对社会进行道德奴役；福楼拜、勒孔特、波德莱尔则促进了资产阶级的利益，他们把自己关进象牙塔，对天下事

① 原文为法语：Jeune-France。——译者注。

② 原文为法语：Dieu n'est peut-être que le premier poète du monde。——译者注。

不闻不问。

718 浪漫派的剧院争夺战,尤其是围绕维克多·雨果的《欧那尼》进行的争夺战,是一场由长老街、波希米亚人和青年人发动的战斗。这场战斗绝不是以浪漫派的明显胜利告终;浪漫派的对手并未一夜之间就消失得无影无踪,他们在相当长的一段时间里还控制着巴黎那些最有名的剧院。然而,浪漫运动的命运不再取决于某个戏剧的接受状况;作为艺术品位,浪漫派早就征服了世界。之所以说1830年前后情况有所变化,是因为此时的浪漫派彻底政治化,并且和自由主义结成了联盟。七月革命以后,当时思想界的代表人物不再消极观望,许多人告别文学,走向政治。像雨果和拉马丁这类继续从事文学创作的作家也更加积极、更加直接地参与到政治事件当中。维克多·雨果不是叛逆,不是波希米亚,他和浪漫派对资产阶级的讨伐战争没有直接关系。相反,他的政治发展走的是法国资产阶级的路子。他一开始是波旁王朝忠实的追随者,然后参加了七月革命,并投奔七月国王,最后他又支持路易·拿破仑称帝,当大多数法国资产阶级主张自由主义、反对君主制之后,他才成为激进的共和主义者。他对拿破仑的态度也和大形势的转变相呼应。1825年他还坚决反对拿破仑,诅咒拿破仑留下的政治遗产;1827年他才改变了立场,开始述说跟拿破仑的名字紧密相连的法兰西的荣誉。最后他成为那种以奇怪的方式把天真的英雄崇拜,伤感的民族主义和诚实的、哪怕并非总是想彻底的自由主义熔于一炉的波拿巴主义的代言人。两个事实最为清楚地表明这场运动的动机是如何的错综复杂。一是像海涅和贝朗瑞这样截然不同的思想家也在追随者当中,二是这场运动的群众基础既有真正的伏尔泰主义者和启蒙运动的继承者,又有接触过伏尔泰思想、具有反教权和反正统思想、同时很感伤、倾向于搞英雄传奇的小资产阶级。1817年至1824年间,一个出版商,也就是大名鼎鼎的图克,就卖了3.1万册即160万册伏尔泰著作。¹⁹⁸这就是启蒙复兴最明显的标志,证明中间阶层成为重要的消费群体。他们购买伏尔泰全集,高唱贝朗瑞创作的那些虽说思想性和艺术性都不太高却充满自由思想的歌曲。这完全符合这个阶层的特征。贝朗瑞的歌曲四处可闻,歌曲的叠句回响在人们的耳畔。正如人们所说,埋葬波旁王朝,这些歌曲做出的贡献超过了当时所有的精神产品。当然,过去市民阶级也有自己的歌曲:饮酒歌和伴舞的歌曲,爱国歌曲和政治歌曲,政治讽刺诗和流行小调。这些歌曲在哪方面都不比贝朗瑞的歌曲更值得关注。但是它们存在于“文学”之外,对那些替文化人写作的文人不会产生任何深刻的影响。法国大革命不仅促进了这一民间文学体裁的繁荣,而且为这一体裁所表达的艺术趣味渗透到高雅群体欣赏的文学创造了条件。维克多·雨果的文学发展就是文学受到这种影响的最好例证,这种影响

719

的利弊也在他的发展中看得一清二楚。没有贝朗瑞的歌曲,就无法想象后期浪漫派的爱国题材,同样,没有通俗戏剧,就无法想象浪漫戏剧。维克多·雨果的文学发展也遵循市民阶级的发展轨迹;他的诗歌风格介于大革命时期的民间趣味和法兰西第二帝国那种激情澎湃的、追求华丽的、伪巴洛克式的艺术观。尽管生活在枪林弹雨之中,雨果却根本算不上革命的思想家。他说浪漫派是文学中的自由主义,这样的定义毫不新鲜;司汤达已经表述过这一思想。雨果的艺术观和占统治地位的资产阶级的艺术趣味越来越水乳交融。二者最终不约而同地崇拜他们在现实世界中完全与之无缘的宏大气魄,不约而同地偏爱华丽、铿锵、激昂的崇高风格,这种风格在罗斯丹的作品中都还余音缭绕。

720

浪漫革命最重要的成果是更新了文学词汇。由于对何为稳妥的表达以及何为正确的风格形式的问题制定了清规戒律,17、18世纪的法国文学语言变得贫瘠而乏味。人们嘲笑一切带有日常色彩、专业色彩、古代以及地方色彩的词汇。作家们必须用崇高的、优雅的、“诗意的”表达,或者用高度艺术化的改写来替代简单的、自然的、日常语言中经常使用的词汇。他们不说“战士”或者“马”,人们说“勇士”、“骏马”,不能说“水”和“雷阵雨”,只能说“潮湿的元素”(das feuchte Element)和“元素发怒”(das Wüten der Elemente)。众所周知,《欧那尼》之战的导火线就是下面的对白:“到午夜了吗?”^①——“很快就到午夜了。”^②这种语言听起来太普通,太直白,太简单。正如司汤达所说,后者本应回答:“时辰将很快到达它最后的居所。”^③

古典主义风格的捍卫者很清楚问题何在。维克多·雨果的语言其实并不新颖,和人们在通俗的林荫道剧院(Boulevardtheater)里听到的语言也没什么两样。但是古典主义者只关心文学戏剧的“纯洁性”,通俗剧院和大众娱乐与他们无关。只要存在高雅剧院和高雅文学,就可以心安理得地对通俗剧院里发生的事情视而不见。可是,如果站在法兰西剧院的舞台上也可以想怎么说就怎么说,文化阶层和普通阶层的区别就不复存在。从高乃依开始,人们就把悲剧看做具有代表性的文学体裁;在文坛崭露头角,靠的是悲剧,攀登荣誉的巅峰,还是靠悲剧。悲剧和文学戏剧是思想精英的领地;只要这块领地没有遭受侵犯,他们就可以感觉自己是“伟大的世纪”的继承人。现在却出现了面向民间戏剧的戏剧艺术占领文学剧院的局

721

① 原文为法语:Est-il minuit? ——译者注。

② 原文为法语:Minuit bientôt. ——译者注。

③ 原文为法语:…l'heure Atteindra bientôt sa dernière demeure. ——译者注。

面。这种艺术漠视古典悲剧所看重的心理和道德问题,去追求起伏跌宕的情节、花里胡哨的布景、有趣的性格人物、大起大落的情感。戏剧的命运成为日常谈论的话题;两个阵营的人都知道这是一场要塞争夺战。维克多·雨果喜欢装腔作势,痴迷于戏剧,爱张扬爱炫耀,对流行效果、通俗效果、血腥刺激效果很有感受力。在这场要塞争夺战中,他即便不是总指挥,也是天生的急先锋。

浪漫派面临非常复杂的戏剧状况。在17世纪和18世纪,作为古老的拟剧、笑剧和艺术喜剧的继承人的民间戏剧受到纯文学戏剧的排挤。但是,民间戏剧创作在法国大革命期间获得契机,用那些并非没有受到纯文学戏剧影响的形式重新征服了巴黎的一些剧场。法兰西剧院和奥德翁剧院还在上演高乃依、拉辛、莫里哀的悲剧和喜剧,上演那些要么遵循古典主义传统和宫廷趣味,要么坚守市民戏剧的文学立场的作家的作品。但是,在通俗林荫道剧院——练习馆,歌舞剧剧院,暧昧喜剧,搞笑剧,综艺演出,新剧^①——上演的都是符合广大社会阶层的趣味和文化水平的剧本。人们详细记载了观众群体在大革命期间和大革命之后出现的变化,也强调了那些挤满巴黎各剧院大厅的社会阶层如何没品位没文化。新的观众多半由士兵、工人、商店店员,年轻的学徒工组成,而且正如一则报道所指出的,他们中间1/3的人不会写字。¹⁹⁹这些观众挤满了通俗的林荫道剧院,而这些剧院也因为吸引了高雅观众而威胁到高雅文学剧院的存在,致使法兰西剧院和奥德翁剧院的演员常常面对空荡荡的观众席。²⁰⁰

巴黎各剧院在法兰西第一帝国、复辟王朝和七月王朝时期有如下保留剧种:第一,“五幕诗体剧”^②,这是标准的文学体裁,是给法兰西剧院和奥德翁剧院预备的(如迪西的《奥赛罗》);第二,“散文体风俗剧”^③,也就是风俗剧,作为市民戏剧的后裔,其地位虽然稍逊一筹,但仍然足够体面,可以在一流剧院上演(如斯克里布的《金钱婚姻》);第三,“散文体悲剧”^④,也就是感伤剧,同样起源于市民剧,但是其艺术品位比散文体风俗剧低一个档次(如布伊的《修道院长与剑》);第四,“历史剧”^⑤,它们不再借古喻今,而是带着猎奇心理去处理历史事件和历史人物;它们想展现的,更多的是串联起来的场景而非统一的戏剧发展过程(例子很多,包括从梅

① 几个剧场的名称均为法语:Gymnase, Vaudeville, Ambigu-Comique, Gaieté, Variétés, Nouveautés。——译者注。

② 原文为法语:comédie en 5 actes et en vers。——译者注。

③ 原文为法语:comédie de mœurs en prose。——译者注。

④ 原文为法语:drame en prose。——译者注。

⑤ 原文为法语:comédie historique。——译者注。

里美的《克伦威尔》到维泰的《街垒》的各种尝试,大仲马写《亨利三世》就应归功于它们的启发);第五,“滑稽剧、滑稽歌舞剧”^①,即小歌剧,严格上讲是带歌唱的喜剧,这是轻歌剧的前身(斯克里布和他的助手们的多数剧本都可以归入这一范畴);第六,“情节剧”^②,这是一种混合形式,它因为伴有小歌唱而类似小歌剧,同时因为带有严肃的、常常具有悲剧意味的情节而与其他低级体裁——特别是感伤剧和历史剧——类似。

通俗剧种尤其是最后提到的这两个剧种空前繁荣,有文学水准的戏剧则逐渐受到排挤。这不仅是因为法国大革命使剧院向广大的社会阶层开放,他们决定了上演的剧本成功与否,而且与审查制度对保留节目的形成所产生的影响密切相关。拿破仑和复辟王朝的审查制度使人们不可能在高级的纯文学戏剧中讨论和描写日常问题和统治阶级的习俗。滑稽剧、歌舞剧和情节剧则享有更多的自由,因为人们对这些剧种不太重视,对之不屑一顾。法兰西剧院是不允许肆无忌惮地描写社会风俗和社会状况的,通俗剧院不设置任何障碍。无论对于剧作家还是对于观众,这都是这些剧院的魅力所在。²⁰¹从戏剧发展史看,当时最重要、最有趣的戏剧形式是小歌剧和情节剧;它们标志着近代戏剧发展的真正转折,构成了从古典主义剧种到浪漫主义剧种的过渡。戏剧重新获得娱乐特征,具有曲折性、晓畅性、形象性。相比之下,情节剧的结构和来源都更加复杂。有音乐伴奏的独白就是情节剧的诸多前身之一,是这一杂交剧种的原始形态,情节剧至今都还出现在业余演出的节目单上,历史上第一部有名的情节剧就是卢梭的《皮格马利翁》(1755)。由此,有音乐伴奏的戏剧演出——它本身是古老的形式——走上了革新之路。情节剧的另一个起源,技巧更丰富的起源,是德·拉·肖赛、狄德罗、梅尔西埃和塞代纳创作的市民戏剧,而充满伤感倾向和道德倾向的市民戏剧在大革命以后深受下层人民的欢迎。情节剧最重要的前身是哑剧。哑剧的全称为“表现历史和神话传说题材的哑剧”^③,它最早出现在18世纪的最后30年。哑剧一开始处理的都是神话和童话题材,如《赫拉克勒斯和翁法勒》、《睡美人》或者《铁面具》,后来也处理当代题材,如《沃希将军战役》^④。这些哑剧由歌舞剧式的、多半惊心动魄的、缺乏有机关联或者戏剧发展的场景组成,并且喜欢搞一些里面有神秘和神奇元素、有幽灵和鬼魂、有牢狱和掘墓人起决定性作用的场景。渐渐地,个别场景插入简短的说明性文字和

① 原文为法语:vaudeville。——译者注。

② 原文为法语:mélodrame。——译者注。

③ 原文为法语:pantomimes historiques et romanesques。——译者注。

④ 1793年,即法国大革命共和二年,沃希将军指挥法国军队击退奥地利人。——译者注。

对话。在大革命期间和大革命之后的一段时期里,哑剧就以这种方式发展成为奇怪的“对话哑剧”^①,最终成为“大制作的情节剧”^②。它后来不仅失去了歌舞剧的特征,而且失去了音乐元素,成为对于19世纪戏剧发展具有决定作用的阴谋剧(Intrigenstück)。情节剧产生这一变化,主要受到英国女作家拉德克利夫及其模仿者创作的恐怖小说的影响。这些小说不仅使它产生了类似格朗吉涅勒剧院^③的效果,而且赋予它侦探故事的特征。

725 但是,这所有的影响都只是带来了那些改变和丰富情节剧形式核心的特征,情节剧的核心是并且依然是古典戏剧的冲突。情节剧无非是通俗化的、也可以说是堕落的悲剧。这一体裁的主要代表皮塞雷古完全意识到他的艺术和民间戏剧的亲缘关系,但他也有一个误解,他认定情节剧和拟剧在本质上相通,并且存在历史连贯性。²⁰²他虽然看出中世纪的神秘剧、田园剧还有莫里哀的艺术和拟剧一脉相承,但是他没有看到在拟剧的真正民间精神和沦落为广大城市戏剧观众欣赏对象的文学戏剧的派生特征之间存在本质性差别。情节剧绝非一种自发而天真的艺术。相反,它所遵循的,是精致的、在有意识的漫长历史发展中确立的悲剧形式原则,尽管它是用一种粗糙化的、缺乏古典悲剧的那种细腻的心理刻画和诗意美的形态来反映这些形式原则。单从形式上看,情节剧是最最传统、最最程式化、最最做作的剧种——新颖的、自发的、纯自然主义的元素几乎不可能进入其形式规范。情节剧有着严格的三段结构:先是严重对峙,然后是激烈碰撞,最后是彰显善有善报、恶有恶报的结局,简言之,它具有一目了然、按照节约原则构思的情节;它偏重情节而非人物性格,有着固定的人物类型:英雄,含冤者,恶棍,滑稽人物;²⁰³有突如其来的灾难性事件;有一种刻意渲染的道德,虽然这种道德因为有一种单调的、和解的、扬善惩恶的倾向而不符合悲剧的道德特征,但是和悲剧一样有一种高亢的、尽管有些夸张的激情。从情节剧遵循三一律或者说顾忌三一律的倾向就可以看出它对悲剧的依
726 赖。皮塞雷古在幕与幕之间变换过地点,但是变化并不突兀。在《大胆的查理》(1814)中才出现了在同一幕戏中变换地点的事情。为此他专门进行道歉。从他的道歉语气可以看出他有典型的古典主义思维:“我是第一次贸然违规。”他保证自己说的是真话。总的说来,皮塞雷古也保证了时间的统一;他的剧情多半发生在24小时之内。1818年,他创作《流亡者的女儿》的时候才采用了新手法,但他这一

① 原文为法语:pantomimes dialogués。——译者注。

② 原文为法语:mélodrame à grand spectacle。——译者注。

③ 格朗吉涅勒剧院(Grand-Guignol):巴黎一家专演恐怖剧的剧院。——译者注。

回依然为此道歉。²⁰⁴ 拟剧由一个或者由好几个关系松散的、自然主义的、反映生活的戏剧场景组成,它与情节剧不同,既没有公式化的、可以还原为一个固定模式的情节,没有典型的或者不同寻常的人物形象,也没有严格的道德,没有理想化的、与日常语言迥然不同的语言风格。情节剧和拟剧的共同点,仅仅在于情节起伏跌宕的场面和极端的效果,在于不加选择的手法和通俗的母题;情节剧在其他地方总是严格地遵循古典悲剧的艺术理想,形式上保守并不总是肩负高级使命的特征。

拟剧的现代变种不是情节剧,而是歌舞剧。尽管受到大量来自文学的影响,歌舞剧还是远比情节剧更接近古老的民间戏剧,歌舞剧的情节短小而且分散到不同场次,歌舞剧夹杂着歌曲表演,剧中人物都是普普通通的下层人,其表演风格则是非常清新、刺激、即兴。1815年至1848年间,歌舞剧出现了空前繁荣。除了斯克里布创作的大量喜剧,还涌现不少小巧、轻松、好玩的剧本和小剧本。看看今天的人们对于节节胜利的电影的反应,我们才可以想象昔日的文人对于歌舞剧创作所达到的规模、对歌舞剧所取得的成功是如何的震惊。在大革命期间,喜剧创作的气数已尽,悲剧在大革命之前就陷入了停顿;歌舞剧作为堕落的、粗糙的喜剧形式走上历史舞台,犹如情节剧作为堕落的、粗糙的悲剧形式进入历史舞台。但是歌舞剧和情节剧并不意味着戏剧的终结,而是戏剧的新生;因为浪漫戏剧——雨果的《欧那尼》和大仲马的《安东尼》所体现的形式——无非是新式情节剧^①,而奥日埃、萨尔都、小仲马创作的现代风俗剧无非是歌舞剧的一个变种。²⁰⁵

727

皮塞雷古在1798年至1834年间写了大约120个剧本,其中一些剧本上演过几千次。情节剧在巴黎的戏剧舞台上独领风骚长达30年,只是在公众的欣赏水平开始提高,对缺乏逻辑、母题生成不充分、语言做作这类粗糙之处越来越反感后,人们的兴趣才逐渐减弱。浪漫派都偏爱情节剧,这不仅因为他们与保守的文化阶层针锋相对,而且他们毫无偏见,所以对情节剧的非文学的、纯戏剧的特性有更多的理解力。沙尔·诺迪埃毫不犹豫地声明自己热衷于情节剧,称情节剧为“唯一契合本时代的通俗悲剧”^②。²⁰⁶ 保罗·拉克鲁瓦说皮塞雷古是一位结束了博马舍、狄德罗、塞代纳、梅尔西埃时代的剧作家。²⁰⁷ 由于情节剧取得了闻所未闻的成功,遭遇到正统圈子的抵制,而浪漫派又对情节剧制造的效果、对其刺眼的色彩、恐怖的场面、突兀的情节情有独钟,所以这个非常平民化的戏剧的一些最为典型的特征在浪漫戏剧中保留下来。不过,浪漫派从情节剧中所吸收的东西一开始就属于浪漫派,在

① 原文为法语:mélodrame parvenu。——译者注。

② 原文为法语:la seule tragédie populaire qui convienne à notre époque。——译者注。

728

前浪漫派和狂飙突进运动中萌芽,而且是戏剧家们部分从英国的恐怖故事、部分从德国的恐怖小说以及讲述强盗和骑士故事的小说借鉴而来。浪漫戏剧和情节剧具有如下共性:尖锐的冲突和激烈的碰撞;曲折的、惊险的、血腥而野蛮的情节;奇迹和偶然起决定作用,突如其来而且多半是不可思议的转折和变化,巧遇熟人和亲人,不断出现悬念又不断打破悬念;使用强烈的、让人无可奈何的残酷手法,用恐怖、阴森、魔鬼附体的场面来突袭和强暴公众;用千篇一律的机械手法展开情节,没完没了的阴谋诡计、乔装打扮、声东击西,玩花招设陷阱;最后还有一些在浪漫戏剧中不可或缺的戏剧效果和舞台布景,如拘捕和拐骗,拖延和解救,逃跑尝试和暗杀,尸体和棺材,牢狱和墓穴,城堡塔楼和城堡土牢,匕首,剑,毒药瓶,指环,护身符,家族的宝藏,信件被截,遗嘱失踪,密约失窃。浪漫派的审美品位当然不算挑剔,但是如果想想巴尔扎克这位19世纪最伟大的、其艺术品位也最有争议的作家,我们就会意识到古典主义的审美范畴已经变得多么狭隘,最终变得多么无足轻重。

729

戏剧向通俗趣味方向发展。这一趋势与其说反映在情节剧的存在本身,不如说反映在皮塞雷古兜售其精神产品的那份自信。他认为,浪漫派的剧作很糟糕,很虚伪,很不道德,也很危险,深信那些高雅的竞争者既不像他那么内心丰富,也不像他那样充满道德责任感。²⁰⁸法盖说的一句话很有道理:只有相信通俗艺术,才能写出上乘的、成功的通俗艺术。譬如,埃内里的写作水平比皮塞雷古高,思想也比皮塞雷古丰富,但是他写情节剧没有信仰支撑,挣钱是他写作的唯一动机,所以他连一部好的情节剧都写不出来²⁰⁹,皮塞雷古则相信自己肩负着特殊的使命,不想成为浪漫戏剧之父。但是浪漫派应该感谢皮塞雷古,是皮塞雷古让他们感受到什么是真正的戏剧,使他们与广大观众保持接触;无论对浪漫派在佳构剧^①的形成史上所起的作用,还是对于生机勃勃的民间戏剧在19世纪的复兴,皮塞雷古都是功不可没。和17、18世纪的戏剧相比,19世纪的民间戏剧有些粗糙,常常显得很通俗,但是它阻止了戏剧升华为纯文学。19世纪的厄运在于,每当文学因素在戏剧中产生影响的时候,戏剧的娱乐特征、舞台效果和艺术的形象性会受到损害。二者在浪漫派的作品中就已形成对峙,这种对峙要么妨碍戏剧作品取得舞台成功,要么妨碍戏剧作品在文学方面臻于完美。大仲马倾向于创作栩栩如生的、适合舞台演出的戏剧,维克多·雨果倾向于创作充满语言魅力的诗体剧,他们的继承人面临同样的选择;到了易卜生,这两种对立趋势才达成哪怕是暂时和谐的平衡。

① 原文为法语:pièce bien faite。——译者注。

英国在17世纪就完成了政治革命,一个世纪以后又进行了工业革命和艺术革命;古典主义和浪漫主义在法国进行激烈较量的时候,在英国已经很难看到古典主义的痕迹。和法国浪漫派相比,英国浪漫派的发展更有连续性、一致性,来自公众的阻力要小一些。英国浪漫派一开始是彻底的自由主义者,对法国大革命充满好感;抗击拿破仑的战争才导致他们与保守力量取得谅解,推翻拿破仑之后自由主义才重新成为他们的主流。但是过去那种同心同德的局面不复存在。人们不想如此迅速地忘掉从法国大革命和拿破仑统治中得到的“教训”,昔日的自由派——特别是湖畔诗人——中间有许多人仍然反对革命。沃尔特·司各特过去是现在还是托利党人;戈德温、雪莱、利·亨特、拜伦则流露出在年轻一代中占主流的激进主义倾向。英国浪漫派基本来自于自由派对工业革命的反动,法国浪漫派来自保守阶层对政治革命的反动。英国浪漫派和前浪漫派的关系要比法国浪漫派和前浪漫派的关系紧密得多,法国大革命时期的古典主义彻底中断了二者的联系。在英国,浪漫派对业已完成的工业革命的关系,也就是前浪漫派对处于准备阶段的社会工业化的关系。戈尔德斯密斯的《荒村》、布莱克的《撒旦磨坊》和雪莱的《绝望时代》都表达出大体一致的情绪。没有城市与乡村隔绝的现实,就无法想象浪漫派对自然的狂热,正如没有工业城市的荒凉和贫困就无法想象浪漫派的悲观倾向。他们很清楚周围所发生的一切,也看出人的劳动转变为纯粹的商品之后有什么后果。骚塞和柯尔律治认识到,周期性的失业是缺乏控制的资本主义生产的必然结果,柯尔律治还强调说,按照人们对劳动的最新理解,雇主和工人分别在买卖他们既无权购买也没权售卖的东西:“工人的健康,生命,幸福。”²¹⁰

730

反对拿破仑的战争结束之后,英国虽然没有一蹶不振,但是伤了元气,精神非常空虚。这种状态特别适合让市民社会意识到其生存基础存在的问题。这一过程的载体是年轻的浪漫派,也就是雪莱、济慈、拜伦这一代人。他们那种毫不妥协的人道主义是对剥削和压迫政策的抗议;非传统的生活方式,富有挑衅意味的无神论,毫无先见的道德观念,这都是他们与那个拥有剥削和压迫手段的阶级进行斗争的不同形式。即便在华兹华斯和司各特这样的保守代表身上,英国浪漫派也多少表现为一场将文学通俗化的民主运动。走向民间的典型代表首推华兹华斯,他的目标便是让文学语言接近日常语言,尽管他使用那种“自然的”文学风格实际上跟他嫌其做作而摒弃的旧文学语言一样不够自然,不够自发。如果说华兹华斯的语言不像旧式文学语言那么引经据典,它所要求的主观心理前提却更加复杂。与旧文学的客观性相比,用一首跟《荷马史诗》一样长的诗来描述自己和自己的精神成长历程的做法无异于一桩革命行为。对新主观主义而言,这与歌德的《诗与真》一

731

732

样具有典型意义。但这一做法的“通俗性”和“自然性”不只是可疑。马修·阿诺德在评论华兹华斯的随笔中谈到这位作家的不足之处,他写道,莎士比亚无疑也有他的弱点,但如果可以在乐土请我们的诗人进行表态,他肯定会说他完全清楚自己的不足。“况且”——他会面带微笑地补充道——“让自己放松一回又有什么了不起。”现代文人则不同,他们专注于自我,因而毫无幽默地推崇一切个性化表达,挖掘一切细枝末节的微言大义,而且不能像古代诗人那样轻松下笔。

对于18世纪来说,文学创作就是表达思想;文学形象的意义和目的就在于解释、在于图解思想内容。浪漫文学则相反,文学形象不是思想的结果,而是思想的源泉。²¹¹ 隐喻成为思想的源泉,我们觉得语言似乎不再受制于人,而是在自行创作。浪漫派似乎是信马由缰,他们也由此表达了一种反理性的艺术观。柯尔律治的《忽必烈汗》的形成过程也许是一个极端事例,但很有征候意义;浪漫派相信,有一种作为文学灵感来源的超感性的、类似世界灵魂的力量存在,并且把这种力量等同于自发的语言创造力。在浪漫派看来,被这种力量所控制是达到最高艺术境界的标志。当然,柏拉图就已谈到“迷狂”,谈到神灵在诗人身上唤起的兴奋,只要诗人和艺术家做出神灵感召的样子,人们立刻就会相信灵感降临。现在人们却破天荒地把灵感视为一束自行点燃的火焰,一束源自诗人心灵的光亮。在此,灵感的神圣起源是一种纯形式的、没有任何内容的特征;不是心灵中业已存在的东西,是不可能通过灵感进入心灵的。这样,浪漫派把两个原则都保留下来:神赋灵感的原则和诗人一个性灵感的原则,诗人则成为自己的神。

733

雪莱狂热的泛神论是这种自我神化的范例。在他这里,没有一丝一毫忘我的虔诚,没有舍弃自我、没有为更高的存在献身的思想准备。他融于万物,目的是要统治万物,而不是接受万物的统治。文学和文人统治的世界被视为一个更高级、更纯洁、更神圣的世界,神性本身也只有从文学派生出来的特性。尽管雪莱的世界图景建立在弗里德里希·施莱格尔和德国浪漫派所说的神话学的基础之上,可是他自己也不相信这种神话。在他这里,隐喻变成了神话,神话却没有变成隐喻,这点和希腊人不相同。雪莱的神话创作也无非是逃避平庸的、失去灵魂的现实世界的手段,无非是搭建一座通向自己的灵魂深处和敏感地带的桥梁。对于诗人而言,这也是回归自我的手段。古代的神话源于与现实的和谐与联系,浪漫派的神话诞生在古代神话的废墟,在某种程度上也是其替代品。雪莱的宇宙幻想的核心就是一场在世界范围内拉开的善恶大决战,成为诗人最深刻、最重要体验的政治对立的扩大化。正如人们所指出的,他的无神论与其说是否定上帝,不如说是反叛上帝;他在与压迫者和暴君进行斗争。²¹² 雪莱是天生的叛逆,他把一切合法的、宪法所规定

的、循规蹈矩的事物都视为专制意志的作品。在他眼里,压迫、剥削、暴力、愚蠢、丑陋、谎言、国王、统治阶级、教会与《圣经》中的上帝结为牢固的政权。这一概念的抽象和飘浮不定的特征最为清楚地表明德国文人和英国文人如何接近。反革命的歇斯底里败坏了那种还能允许 18 世纪的英国作家自由发展的精神氛围;浪漫时期的思想表达具有一种非现实的、远离现实和否定现实的特征,这种特征是以往的英国文学所没有的。在雪莱这一代人中间最天才的诗人没有得到公众的认可;²¹³ 他们感觉自己无家可归,逃到异国他乡。无论在英国、德国还是俄国,这一代人都命中注定要走向灭亡;无论雪莱还是济慈,荷尔德林还是克莱斯特,普希金还是莱蒙托夫,他们都被自己的时代无情地拖垮。在意识形态方面产生的后果哪里都一样:德国是唯心主义(Idealismus)^①,法国是“为艺术而艺术”,英国是唯美主义。各地的斗争也都以回避现实、放弃改造现有社会结构的努力而告终。在济慈的作品中,这种唯美主义已经流露出深刻的忧伤,流露出对美的悲哀,因为美不是生活,甚至是对生活对现实的否定,现实和生活与文学家即美的爱好者永远天各一方。对于文学家,现实和生活遥不可及,就像圣人、英雄、恋人遥不可及,就像一切与生活直接相关的、一切自然的和自发的事物遥不可及。在此初露端倪的,是福楼拜的清心寡欲,是最后一个伟大的浪漫主义者的沮丧。这位浪漫主义者很清楚,从事文学必须以放弃生活为代价。

在著名的浪漫派中间,拜伦对同时代的人产生了最为深刻的影响。但他绝不是最有原创性的一个,他只是最好地表述了新的人格理想。“世纪病”^②和命运坎坷的孤傲的英雄形象是拜伦创作的两个基本元素,但二者都不是拜伦本来的思想财富。拜伦式的人物痛苦来源于夏多布里昂和法国流亡文学,拜伦式英雄有圣普乐和维特做榜样。个人的道德标准和社会习俗水火不容,这在卢梭和歌德笔下就已成为文学新人的命运的组成部分,瑟南古和贡斯当就已经把主人公描绘成永远无家可归、命中注定与社会格格不入的人物。在这两位的作品中,主人公因为与社会格格不入还产生一点罪孽感,这种罪孽感表现为一种复杂而矛盾的社会态度;到了拜伦笔下,这种格格不入才变成公开的、肆无忌惮的反叛,才变成对周围世界自以为是的、自艾自怜的、哭哭啼啼的控诉。拜伦使浪漫派的生活难题肤浅化、庸俗化;他将其时代的精神分裂变成一种时尚,一种风靡上层社会的灵魂装束。浪漫派的骚乱不宁和漫无目标变成一场瘟疫,变成“世纪病”;与世隔绝的感觉变成充满怨

① 又译理想主义。——译者注。

② 原文为法语:mal du siècle。——译者注。

恨的孤独崇拜,对昔日理想的信仰的破灭演变成具有无政府主义倾向的个人主义,对文化和生命的厌倦变成具有卖弄性质的生死游戏。拜伦赋予他那一代人的厄运一种诱人的魅力,把他的英雄变成了展示伤口的暴露癖者,变成了当众背负罪孽和耻辱的受虐者,变成了用自责和内疚来折磨自己、对好事和坏事都同样骄傲的鞭笞派。

736 拜伦式英雄是游荡骑士的后裔,并且跟骑士小说的主人公一样可爱,几乎跟他们一样坚忍不拔。这些人是整个19世纪文学的主角,他们在我们时代的侦探片和警匪片中也继续胡作非为。这种人物类型的某些特征有着悠久的历史,就是说至少和流浪汉小说一样古老。流浪汉小说就已塑造了社会异类的形象。他们对社会宣战,毫无畏惧地与大人物和当权者为敌,他们与弱者和穷人为友,为他们做好事;他们外表粗俗,内心高尚,一言以蔽之,他们的这个样子是社会造就的结果。拜伦式英雄只是从小赖子到亨弗莱·博加特的发展道路上的中间站。流浪汉早在拜伦出现之前就变成了永不停息的游侠,他们让星星指路,他们永远是陌生人,他们寻找失去的幸福却没有找到,他们变成了愤愤不平的厌世者,带着堕落天使的骄傲担负起自己的命运。所有这些因素在卢梭和夏多布里昂那里就已存在,拜伦塑造的形象的新颖之处其实仅在于其魔鬼特征和自恋特征。拜伦引入文学中的浪漫英雄是一个神秘人物;他的过去存在一桩秘密,一桩可怕的罪孽,一个灾难性的误会或者是一个无法弥补的过失。他是一个被革出社会的人,人人都感觉到这点,但是没人知道时间的面纱后面藏着什么,而他自己也不会揭开这面纱。过去的秘密就像黄袍一样披在他身上:他独来独往,不言不语,拒人千里。他带来诅咒和毁灭。他对人对己都残酷无情。他不懂得原谅,也不需要恩赐,既不要上帝的恩赐也不求他人的恩赐。他无怨无悔,尽管他生而不幸,但是他对过去的生活和过去所发生的一切都非常满意。他粗鲁而野蛮,但他出身高贵;他性格坚强而且难以捉摸,但是他的举止高贵而优美;他有一种特殊魅力,让女人无法抵挡,男人则只能选择做他的朋友或者做他的敌人。他被厄运追赶,又给他人带来厄运,他不仅是现代文学所刻画的那些让人不可抵挡而又充满危险的爱情英雄的原型,他在某种程度上也是从梅里美的卡门到好莱坞的吸血鬼等各式女性恶魔的原型。

“魔鬼附体的英雄”(Der dämonische Held)狂热而且盲目,把自己同时也把每一个与他接触的人推向毁灭。这种英雄即便不是拜伦的发现,也是因为拜伦而变成了标准的“有趣人物”。拜伦赋予他们有趣而迷人的特征,这两个特征从此永远伴随他们;拜伦让他们变得伤风败俗和玩世不恭,他们的玩世不恭不仅无损其魅力,而且恰恰成为其不可抵挡的魅力。对于业已祛魅、正在寻求新的信仰的浪漫世界,“堕落的天使”这一思想具有强大的吸引力。人们感觉自己有罪,背离了上帝,

737

但是即便被罚入地狱,人们也至少想做类似路济弗尔(Luzifer)^①的人物。就连信仰撒拉弗(Seraph)^②的拉马丁和维尼最终也转为信仰撒旦,步了雪莱和拜伦、戈蒂埃和缪塞、莱奥帕尔迪和海涅的后尘。²¹⁴这种撒旦崇拜起源于浪漫派矛盾的生活态度,毫无疑问也源于没有得到满足的宗教感情,这种撒旦崇拜——特别是在拜伦身上——演变为对资产阶级神圣理想的冷嘲热讽。法国的波希米亚人对资产阶级的反感和拜伦的态度之间的区别,在于戈蒂埃及其盟友的那种充满平民精神的反传统立场是自下而上的,拜伦的反道德立场则是自上而下的。拜伦的每一句比较重要的话都暴露出其附庸风雅的倾向,而且他把这种倾向跟他的自由理想结合起来,他的字字句句都让他原形毕露,证明他是一个尽管社会根基不再稳固却依然拿腔作势的贵族。从他在后期作品中表现出的那种歇斯底里的反贵族狂热上面,他和贵族阶级的联系多么深厚,可以看出在他眼里这个阶级无论如何还是具有权威和魅力。²¹⁵“死亡不是理由”,黑贝尔在什么地方说过这么一句话。至少拜伦充满英雄气概的死亡没有证明任何问题。尽管具有革命思想,这位诗人的死亡方式却不像一个革命者。拜伦在“心灵失衡”的情况下自杀,死的时候“头发里夹着葡萄叶”,这正是海达·嘉伯勒所期望的死亡方式。

拜伦一直信奉古典主义艺术观,并且钟爱蒲柏。这也跟他的贵族倾向有关。他不喜欢华兹华斯那种冷静而庄重的、枯燥乏味而又一本正经的语调,他蔑视济慈的“庸俗”。拜伦的作品睥睨一切的讽刺精神和游戏形式,尤其是《唐璜》所采用的无拘无束的闲谈口吻也符合这一古典艺术理想。尽管如此,我们还是可以看出他的口语体和华兹华斯的“自然”文体的联系;二者都是对17、18世纪那种激昂-雄辩的表达方式的反动。他们的共同目标就是让语言具有更大的灵活性,同时代的人对拜伦着迷,首先是因为他能够驾驭这种流畅的、高超的、仿佛信手拈来的语言风格。没有拜伦创造的清新风格,无论是普希金的那种翩翩起舞的优美,还是缪塞的高雅,都无法想象。《唐璜》不仅成为机智的、放肆的、充满讽刺的时代诗歌的范本,同时也为整个现代小品文风格开了先河。²¹⁶拜伦的第一批读者可能还属于贵族和大资产阶级,但真正读拜伦的广大读者则来自心怀不满的、充满怨恨的、带有浪漫情绪的市民阶级。这些一事无成的市民阶级全都把自己看做怀才不遇的拿破仑。拜伦式英雄的构思巧妙,能够让每一个失望的青年男女与之认同。拜伦延续了在卢梭和理查森的作品里就已出现的趋势,鼓励读者在主人公身上寻找自我。

738

① 撒旦堕落之前的名字。——译者注。

② 撒拉弗是神的使者中最高位者,天使之首炽天使。——译者注。

这是他获得成功的最深刻的原因。随着读者和主人公的关系内在化,读者对作者的兴趣也越来越大。这一趋势在卢梭和理查森的时代也存在,但是直到浪漫派之前,公众对作家的私生活总体上并不知晓。自拜伦替自己打广告以后,作家才变成公众的“宠儿”,在作家和读者——尤其是女性读者——之间才有了一方面存在于心理医生和病人,另一方面存在于电影明星和女性崇拜者之间的那种特殊关系。

739 拜伦是第一位引领欧洲文学的英国作家,沃尔特·司各特紧随其后。通过他们,歌德所理解的“世界文学”完全变成了现实。他们开辟的文学潮流席卷了整个文学世界,享受着最高权威,带来了新形式和新价值,推动了欧洲各国之间的思想交流,带动了一批文学新人,并且使他们常常青出于蓝而胜于蓝。想想普希金和巴尔扎克,就知道这股文学潮流如何波澜壮阔,如何有创造力。也许拜伦掀起的文学时尚更狂热,更抢眼,当时被称为“天下最成功的作家”²¹⁷的沃尔特·司各特所产生的影响却是更稳固,更持久。是他推动了自然主义长篇小说这个最标准的现代文学体裁的革新,从而推动了全新的读者群的结构调整。自18世纪初以来,英国的读者数量一直在持续增长。这一增长过程可以分为三个阶段:1710年前后出现的新杂志和世纪中叶繁荣起来的小说文学引发的飞速增长时期;1770年至1800年的伪历史恐怖小说时期;沃尔特·司各特开创的现代自然主义小说时期。在这每一个时期里,读者的数量都出现剧增。第一个时期只是为纯文学赢得一部分市民读者,这些人根本不读书或者最多读一些世俗的修身文学作品;在第二个时期,读者队伍因为暴富起来的资产阶级,尤其是资产阶级妇女的加盟而扩大;在第三个时期进入读者圈的人部分属于上层,部分属于下层市民,他们在小说中既寻找娱乐又寻找启迪。沃尔特·司各特用伟大的18世纪小说家的高明手段来营造恐怖小说和轰动小说的通俗效果并大获成功。过去,阅读对封建贵族生活的描写是上层社会的专利²¹⁸,现在他使这些描写得到普及,同时把伪历史轰动小说提升到真正的文学水准。

740 斯摩莱特是18世纪最后一个伟大的小说家。英国小说出现了与市民阶级的政治和社会成就遥相呼应的可喜发展,这一发展在1770年前后陷入停滞。读者群的急剧扩大造成文学水准的大幅下降。好作家的数量远远不能满足人们对文学的需求。由于写书绝对赚钱,粗制滥造便蔚然成风。租书铺的需求决定了创作的速度和质量。除了恐怖小说,当时最热门的题材是来自日常生活的丑闻、著名的“事件”、虚构和半虚构的传记、游记和不公开发表的回忆录,一句话,全是常见的轰动性文学体裁。由此产生的后果,便是文化阶层用一种前所未有的轻蔑口吻来谈论小说。²¹⁹司各特重新奠定了小说的声望,首先是因为他采用一种与知识精英的历史

思维和科学思维相适应的方式来处理小说题材。他不仅致力于忠实地刻画各个时期的历史状况,而且用序言、注释、附注来增强其描写的学术性。尽管不能把沃尔特·司各特看成历史小说的真正始祖,但他毫无疑问是社会历史小说的创始人,在他出现之前,人们对这种小说一无所知。虽然像马里沃、普雷沃、拉克洛、夏多布里昂这些18世纪法国小说家的创作使心理小说取得了长足的进步,但是他们塑造的人物形象还生活在社会真空,或者说人物形象所在的社会环境对他们的成长没有产生重要的影响。18世纪的英国长篇小说被称为“社会小说”,也只是因为它们更加强调人与人的关系,这些作品也忽略了阶级差别或者说性格形成中的社会因果关系。沃尔特·司各特笔下的人物形象则一直带有社会出身的烙印。²²⁰由于司各特大体上正确地描绘了他的故事发生的社会背景,所以尽管他具有保守政治观念,他仍然成为自由主义和进步思想的先驱。²²¹不管他在政治上多么排斥革命,如果没有这一历史变化,他的社会学方法将不可想象。因为革命才让人们感觉到阶级差别,才让诚实的艺术家们感觉有义务按照阶级差别刻画社会现实。保守的司各特至少在创作方面和革命有着深刻的联系,并非激进的拜伦所能比。正如恩格斯所说,“现实主义的胜利”是艺术玩弄的诡计,它常常让保守的思想家为进步事业服务,但是我们不能过高估计这一胜利。司各特对“下层人民”的理解和热情多半只是一种随随便便的姿态,他塑造的下层人形象总的来说流于传统而且程式化。但司各特的保守主义无论如何也不像华兹华斯和柯尔律治的反革命主义那么富有进攻性,后者是极度失望和观念突然转折的产物。尽管司各特和一般的反革命浪漫派一样痴迷于中世纪的骑士阶层并且为骑士阶层的衰落感到惋惜,但他同时和普希金、海涅一样表达出对浪漫幻想的批判态度。他用普希金发现奥涅金的做作的那种冷静目光来审视狮心王理查,看出他是一个“中看不中用的传奇骑士”。²²²

741

德拉克洛瓦是浪漫绘画的第一个伟大的代表,也是浪漫绘画最伟大的代表,他属于浪漫派的反对者和超越者。他是19世纪的代表,而浪漫派本质上还属于18世纪。这不仅因为浪漫派和前浪漫派一脉相承,而且因为浪漫派虽然矛盾重重却没有走向相对主义,内心虽然复杂却没有像19世纪那样四分五裂。18世纪盛行教条主义——连它的浪漫主义也带有教条主义特征,19世纪盛行怀疑论和不可知论。18世纪的人试图从一切事物——甚至包括他们的情感主义和非理性主义——中得出一种可以清晰表述的理论和一种可以严格定义的世界观;他们是体系建构者、哲学家、改革家,他们总是赞成或者反对什么,有时候也出尔反尔,但是

742

他们总是有立场,总是遵守一些原则或者遵循某个改变生活、改变世界的计划。19世纪的思想代表则失去了对体系和纲领的信仰,他们认为艺术的意义和目的就在于被动地献身艺术,把握生命的节奏,保留生活的气息和氛围;他们的信仰就是对生命进行非理性的、本能的肯定,他们的道德就是接受现实。他们既不想控制现实,也不想超越现实;他们想体验现实并尽可能直接地、忠实地、完美地再现现实。他们清晰地感觉到存在和现实、当下世界和周围世界、经验和回忆都持续不断地、日复一日地、时时刻刻地从他们身边滑走并且永远地消失。艺术变成捕捉“失去的时间”,变成对捉摸不定、不断流逝的生命的捕捉。坚决奉行自然主义的时代,不是那些相信自己牢固而稳妥地占有现实世界的时代,而是害怕失去现实世界的时代,所以19世纪才成为经典的自然主义时代。

743 德拉克洛瓦和康斯太布尔站在新世纪的门槛上。他们一方面仍然是努力寻求精神表达的浪漫表现主义者,但另一方面已经是致力于捕捉逃逸对象、不相信现实的对应物的印象主义者。相比之下,德拉克洛瓦更有浪漫气质;如果拿他和康斯太布尔相比,我们会一清二楚地看到是什么东西把古典主义和浪漫主义组成发展整体,又是什么东西把它们跟自然主义区分开来。和自然主义相比,前面两个艺术思潮的共性首先在于把存在、把人无限放大,使之具有悲剧英雄的气魄和慷慨激昂。这种倾向在德拉克洛瓦的身上还存在,在康斯太布尔和19世纪艺术中就无影无踪。在德拉克洛瓦的作品中,这种艺术观还表现为依然占据世界的中心,在康斯太布尔这里,人却变成大千世界中的普通一员,消失在物质生活环境当中。所以,康斯太布尔即便不算他那个时代最伟大的艺术家,也要算最进步的艺术家。通过把人从艺术的中心位置撵走,用物质世界取而代之,绘画不仅获得了新的内容,而且越来越关注技巧和纯形式问题的解决。表现对象逐渐失去审美价值和艺术魅力,艺术变得前所未有的形式主义。画什么不再是主要问题,人们只关心怎么画。即便是最富游戏意味的风格主义也没有表示出对母题如此冷漠。迄今为止,没有谁把甘蓝叶球和圣母头像视为具有同等价值的构思。现在绘画技巧成为绘画的真正内容,过去由学院派在不同的对象和体裁之间划分的等级也随之消失。德拉克洛瓦虽然与文学有着深刻的联系,但是文学母题在他这里已不再是绘画创作的内容,而是诱因。他拒绝把文学题材当作绘画目标,努力在绘画中表达一些独立的、非理性的、与音乐类似的思想,而不是文学思想。²²³

744 画家将兴趣从人转移到大自然,原因在于新一代人的自信心受到动摇,他们的精神陷入迷茫,社会意识陷入矛盾。但其首要原因,还在于去掉人文因素的自然科学世界观取得了胜利。康斯太布尔比德拉克洛瓦更容易克服古典-浪漫人道主义,

他成为第一个现代风景画家,德拉克洛瓦则基本上是“叙事画家”(Historienmaler)。他们都用科学态度处理绘画问题,让视觉压倒幻想,从而体现出新世纪的精神。在法国,“绘画”风格的发展始于华托,后来被18世纪的古典主义中断,最后是德拉克洛瓦恢复并继续推动这一发展。鲁本斯让法国绘画发生了第二次革命;他第二次掀起了一场非理性的、反对古典主义的感性主义。德拉克洛瓦有句名言:一幅画首先应该让人享受眼福。²²⁴这也是华托传达的信息,而且直到印象主义末期都是绘画的福音。栩栩如生的形式,线条和色彩运动,巴洛克式的肉体亢奋,把局部色彩分解为构成元素,所有这些都是这种感性主义的手段,感性主义允许人们把浪漫主义和自然主义划为同类,把二者视为古典主义的对立面。

从某种意义上讲,德拉克洛瓦还属于世纪病的牺牲品。他的精神严重压抑,他尝到了漫无目标和心灵空虚的滋味儿,努力克服那种无可名状、无法治愈的厌世感。他忧郁,不满足,一事无成。热里科曾在一封家书中描述他在伦敦的心情:“每做一件事,我都希望换件别的事情做做。”这种情绪也折磨了德拉克洛瓦一辈子。²²⁵他还深深植根于浪漫派的生活体验,所以他对哪怕是最为残酷的诱惑也不陌生。想想《萨尔达纳帕尔之死》(1829)这样一部作品,我们就可以看出浪漫艺术那种戏剧性的魔鬼化和虐杀倾向在他的思想世界中占有多大的分量。他反对作为生活态度的浪漫主义,他只能在充满保留的前提下与浪漫派的代表人物认同,他肯定作为艺术流派的浪漫派,也主要因为浪漫派拥有更为丰富的题材。德拉克洛瓦一反传统,不去罗马而是去东方旅行。同样的,他也不在古代经典作家而是在但丁和莎士比亚、拜伦和歌德这类新旧浪漫派作家的作品中寻找绘画素材。对相同题材的兴趣是他和阿里·舍费尔、路易·布朗热、德康以及德拉罗什的唯一共性。他仇恨谎话连篇的月光浪漫派和不可救药的幻想家,仇恨——他有点随心所欲地把这几个人扯到一起——夏多布里昂、拉马丁、舒伯特。²²⁶他本人拒绝浪漫派的称号,抗议别人称他为浪漫派大师。他也没有兴致培养艺术家,从未把他的工作室对外开放;他最多吸收几个助手,但是从来不招学生。²²⁷法国绘画中再也没有出现类似大卫派的现象;大师的位置依然空缺。现在的艺术目标远比过去更有个人色彩,衡量艺术质量的标准远比过去细腻,所以不可能再出现传统意义上的画派。²²⁸

德拉克洛瓦的反浪漫情感也体现在对波希米亚的反感,鲁本斯不仅是他的艺术榜样,也是他的生活榜样。在鲁本斯和文艺复兴时期的大艺术家之后,他本人是第一个也许是唯一一个把最高的精神文化和显贵的生活方式结合起来的画家。²²⁹他的贵族派头使他仇恨各种暴露癖和外露倾向。他只保留了一项波希米亚的精神遗产:蔑视公众。他26岁时就成为知名画家,但是后来他又写道:“我对牛弹琴已

经30年。”^①他有朋友、崇拜者、赞助人，来自官方的创作订单，但是他从未得到公众的理解和爱。人们赞赏他，但是没有一丁点热情。德拉克洛瓦是踽踽独行者和孤独者，而且比一般的浪漫派孤单得多，也孤独得多。在同时代的人中间，只有一个人得到他毫无保留的欣赏和爱戴：肖邦。雨果和缪塞，司汤达和梅里美都没有跟他特别亲近；他根本不把乔治·桑当回事儿，不修边幅的戈蒂埃令他反感，巴尔扎克让他讨厌。²³⁰音乐对于他有着非常重要的意义，也是他崇拜肖邦的主要原因。这也是艺术门类的地位发生变化和音乐在浪漫派的艺术哲学中获得的主导地位的征兆。音乐是最标准的浪漫艺术，肖邦是最有浪漫气质的浪漫主义者。德拉克洛瓦对肖邦充满爱戴，最直接地反映出他和浪漫派心心相印。他对其他音乐大师的评论却让人看出他的感情如何复杂。说到莫扎特，他总是心悦诚服；他觉得贝多芬太任性，太浪漫。在音乐欣赏方面，德拉克洛瓦是一个古典主义者；²³¹他不反感肖邦的千篇一律的伤感艺术，贝多芬的“任性”却让他感到诧异和困惑，虽然人们会认为贝多芬在艺术上离他近得多。

747

在音乐方面，浪漫派不仅是古典主义，而且也是前浪漫派的对立面，因为这两者都代表形式统一性和强收束效果(*gesteigerte Endeffekte*)的原则。浪漫派打破了集中的、以戏剧高潮为转移的音乐形式结构，恢复了传统音乐的加法式创作。奏鸣曲形式走向衰落，越来越频繁地取代奏鸣曲的，是一些不那么紧凑、不那么追求典型风格的形式，是一些具有抒情和风俗画风格的小曲，如标题曲和幻想曲、阿拉伯风格曲和练习曲、幕间曲和即兴曲、即兴演奏和变奏曲。比较大型的作品也常常由这类小曲组合而成。从结构上看，这些小曲不是构成一出戏的各幕，而是构成歌舞剧的不同场景，譬如类似舒曼的《狂欢曲》或者李斯特的《朝圣岁月》的音乐连环画都像是画家的速写本；它们也许包含一些带有抒情和印象主义色彩的绝妙细节，但是它们一开始就没打算给人总体性和有机统一的印象。柏辽兹、李斯特、里姆斯基-科萨科夫、斯美塔那都偏爱交响诗，这也首先说明他们没有能力或者没有决心把世界作为整体来表现。这一形式转变也和作曲家的文学爱好和他们对标题音乐的先天性好感有关。形式混杂的现象比比皆是。在音乐中，这首先表现为浪漫作曲家常常都是天才的和重要的作家。结构松散化倾向在绘画和文学中也能观察到，然而，形式在绘画和文学中不像在音乐中瓦解得那么快，范围也没有那么大。出现这种差别，部分原因在于循环式的“中世纪”结构在其他艺术中早就过时了，在音乐中却一直盛行到18世纪中叶，巴赫死后才让位于统一形式。就是说在音乐

① 原文为法语：Il y a trente ans que je suis livré aux bêtes. ——译者注。

中回归这一手法比在绘画中容易得多,因为这在绘画中被视为过时的东西。对于瓦解严格的奏鸣曲形式,浪漫派对旧音乐的历史兴趣和巴赫的再度声名鹊起只是起到有限的作用,其真正原因还得去本质上由社会学因素决定的趣味转变中去寻找。

在 18 世纪后半期开始的发展在浪漫时期登峰造极:音乐完全变成了市民阶级的财产。不仅有管弦乐队从宫廷豪宅的活动大厅来到坐满市民阶级观众的音乐厅,就连室内乐的演奏场所也不再是贵族的沙龙,而是市民的住宅。对音乐演出的影响越来越大的广大阶层要求一种更轻松、更悦耳、更简单的音乐。这一要求自然有利于更短小、更轻松、更有变化的形式的产生,但这同时让创作领域出现了严肃音乐和消遣音乐的分野。在此之前,为消遣目的创作的音乐和其他音乐在质量上没有差别;过去的作品在质量方面当然千差万别,但这质量的差别绝非源于功能的不同。正如我们所知道的,巴赫和亨德尔之后的那一代人已经把自娱自乐的创作和愉悦公众的创作区分开来;但是现在人们已经把公众本身划分为不同等级。我们已经可以相应地对舒伯特和舒曼的作品进行分类;²³²照顾那些没有什么音乐欣赏水平的公众的想法可以说影响到肖邦和李斯特的每一部作品。在柏辽兹和瓦格纳的作品中,这种想法常常演变成为不折不扣的卖弄。如果舒伯特声明自己不知什么叫“欢快的”音乐,这话听起来就像是要预防人们责备他轻浮;因为从浪漫时期起,快乐就带上了肤浅和轻浮的特征。在莫扎特的音乐中,最无虑的轻松和最深刻的严肃、最大胆的游戏和美化整个人生的至高至纯的伦理热情还结合在一起,现在却分道扬镳;从现在起,一切不庸俗和不同寻常的东西都有了阴沉的、忧心忡忡的外表。拿浪漫音乐痉挛似的表现主义跟莫扎特那种欢快的、清晰的、没有任何神秘色彩的人性刻画比较一番,我们就会意识到随着 18 世纪的流逝我们失去了什么。

浪漫派迁就公众也造成另外一个后果,那就是故意采取肆无忌惮、随心所欲的表达方式。作曲家们有意地、随随便便地加大作品的难度,而且是技巧和思想双管齐下:他们不再为业余乐手谱曲。贝多芬后期的钢琴和室内乐作品就只有专业艺术家才能演奏,只有音乐素养很高的公众才能欣赏。浪漫音乐家的作品首先是加大了演奏难度。韦伯、舒曼、肖邦、李斯特为那些在音乐厅表演的技巧高手作曲。他们假设演奏者技艺高超,达到了双重效果:一方面把音乐演奏局限在专业人员的范围内,另一方面则让门外汉眼花缭乱。对于以帕格尼尼为原型的炫技型作曲家来说,采用炫耀式作曲方式无非是为了让观众目瞪口呆,对于真正的大师而言,高难技巧只是用来表达曲折而复杂的内心世界。拉大业余演奏和专业演奏的距离,

748

749

加深横亘在轻音乐和严肃音乐之间的鸿沟——这两种发展趋势都导致了古典音乐体裁的衰落。炫技性的创作自然使宏大的形式支离破碎：炫技性的花活（Bravourstück）比较短小精悍、绚丽多彩，而且出其不意。然而，内容复杂、个性鲜明、以升华思想和感情为目的的表达方式也促使普遍有效的、典型的、冗长的形式的瓦解。

750 音乐对形式瓦解的自然态度、音乐内容的非理性和音乐表达手段的我行我素，能够解释音乐为何在艺术体系中占据主导地位。对古典主义而言，文学是领导性艺术；早期浪漫派还部分偏向绘画，但是后期浪漫派就离不开音乐了。对于戈蒂埃，绘画还代表着艺术的理想，德拉克洛瓦就已经把音乐视为最深刻的艺术体验的源泉。²³³叔本华的哲学使这一发展登峰造极。浪漫派在音乐中取得了最辉煌的胜利。韦伯、梅耶贝尔、肖邦、李斯特、瓦格纳的名字在欧洲如雷贯耳，他们的名气超过了当时最受欢迎的文学家。直到19世纪末，音乐都是浪漫艺术，有着比其他艺术更彻底、更无保留的浪漫精神。这个世纪恰好在音乐中体会到艺术的本质，这一事实最引人注目地显示了它在浪漫世界中陷得多深。托马斯·曼说过，瓦格纳的音乐才使他理解了艺术的真谛。这一表白很有代表意义。“血，享乐，死亡”，直到世纪之交，浪漫派推崇的感官陶醉和理智冒险都还是艺术的典范。19世纪与浪漫精神的斗争没有决出胜负；这场斗争到新世纪才见分晓。

第一节 1830 年那一代人

如果说历史研究的目的就是理解当代(除此之外还可能有别的什么目的吗?)那么我们就已胜利在望。我们现在所面对的,是现代资本主义,是现代资产阶级社会,是现代自然主义的艺术和文学,简言之,是我们自己的世界。我们到处面临新情况和新的生活方式,感觉自己和过去已经一刀两断。没有哪个领域的历史断裂能够跟文学领域相比,在过去的、对我们来说已经成为历史的文学作品和从此出现的、时至今日都还或多或少具有现实意义的文学作品之间出现了我们在艺术史上见过的最深刻的鸿沟。鸿沟这一侧出现的作品才是活生生的、直接表现我们的生活难题的现代文学;一道不可逾越的鸿沟横亘在我们和过去的文学作品之间——理解这些作品需要特殊的视角,需要特别下工夫,我们在阐释的时候总是面临误读和曲解的威胁。我们读过去的文学作品是一种眼光,读我们时代的作品又是一种眼光;欣赏过去的文学,我们是纯审美态度,就是说,我们很老练,很超脱,意识到文学的虚构性和欣赏活动的自我欺骗性质。这样的阅读必须以普通读者根本不具备的观察角度和思考能力为前提;但即便是有历史兴趣和审美兴趣的读者也会觉察出过去的作品和当代作品之间存在天壤之别,前者是与他们所处的时代、与他们的生命体验和生活目标没有直接关系的作品,后者来自他们的生命体验并且为“如何才能当代生活”、“当代生活如何才算理想”这类问题寻找答案。

752

19 世纪或者说我们通常所理解的 19 世纪始于 1830 年。在代表资产阶级利益的国王统治期间,这个世纪才有了自身的基础和轮廓。19 世纪的社会制度是我们的根基,19 世纪经济体系的原则和矛盾依然存在,19 世纪的文学今天总体上依然是我们的表达形式。司汤达和巴尔扎克的小说最先聚焦我们自身的存在,聚焦我们自己的生活难题和前人没有遇见过的道德困境和道德冲突。于连·索黑尔和马蒂尔德·德·拉·摩尔、吕西安·德·吕邦泼雷和拉斯蒂涅属于第一批出现在西方文学中的现代人——第一批在精神上进入我们时代的人。在他们身上,我们第

一次见到在我们自己的神经末梢震颤的敏感性；在他们的性格中，我们见到构成我们眼里的当代人的本质特征的复杂心理。从司汤达到普鲁斯特，从1830年那一代到1910年那一代，我们目睹了一段统一的、有机的精神发展历史。三代人都在探索同样的问题，在七八十年的时间里，历史发展遵循着同样的轨道。

753

1830年前后，19世纪的典型特征全都清晰可见。资产阶级拥有权力，也意识到自身的权利。贵族阶级退出了历史舞台，蛰居于私人生活领域。市民阶级的胜利是无可怀疑、无可争议的。尽管胜利者形成一个保守的、不开明的资本家阶级，他们原封不动地吸收了贵族阶级的部分统治方式和管理方法，但是其阶级成员的生活方式和思维方式却一点不贵族，一点不传统。浪漫派就已经是一场本质上由市民阶级发起的运动，没有中间阶层的解放，这场运动不可想象。但是浪漫派还常常表现出十足的贵族做派，还常常产生为贵族写作的想法。1830年后他们才打消这种一厢情愿的想法。很明显，除了市民阶级不再有大规模的文学公众。然而，市民阶级刚刚获得彻底解放，工人阶级就开始争取政治影响。这是第二场对19世纪产生了决定性影响的运动。这两场运动都始于七月革命和资产阶级国王统治期间。在此之前，无产阶级的阶级斗争和市民阶级的阶级斗争交织在一起，工人阶级为之奋斗的，主要是中间阶层的政治目标。1830年之后发生的事情才擦亮了他们的眼睛，证明他们在争取自身权利的斗争中不能依靠其他阶级。在无产阶级的阶级意识觉醒的同时，社会主义理论也初具形态，一种比以往任何类似的运动都强硬的艺术行动主义纲领也同时出现。“为艺术而艺术”遭遇了第一次危机。从此以后它不仅要和古典主义者的理想主义作斗争，而且既要和“社会主义”艺术，又要和“市民阶级”艺术的实用主义作斗争。

754

与欣欣向荣的工业化和乘风破浪的资本主义齐头并进的经济理性主义、历史科学和精密科学取得的进步、科学主义思维的普及、第二次革命失败的体验和随之而来的政治现实主义——这一切都在为在随后的100年里展开那场波澜壮阔的反对浪漫派的斗争做准备。准备和发动这场斗争是1830年的那一代人对于奠定19世纪的基础所做的又一贡献。司汤达在逻辑^①和西班牙风格^②中间摇摆，巴尔扎克对市民阶级的态度充满矛盾。体现在他们身上的这种理性主义和非理性主义的辩证法表明这场斗争已经如火如荼；福楼拜这一代人只是深化了这场斗争，他们出现时斗争已经开始。七月王朝的艺术观有资产阶级也有社会主义倾向，在总体上并

① 原文为法语：logique。——译者注。

② 原文为法语：espagnolisme。——译者注。

不浪漫。当时的读者则像巴尔扎克在《驴皮记》序言(1831)中所说,已经“厌倦了西班牙和东方题材以及沃尔特·司各特式的法国历史”,而且就像拉马丁所抱怨的,诗的时代,也就是浪漫诗的时代已经过去。¹自然主义小说是这一时期最原始的创造,是这个世纪最重要的艺术成就。尽管其缔造者有浪漫倾向,尽管司汤达是卢梭主义者,巴尔扎克热衷于情节,自然主义小说还是首先表达了新一代的非浪漫精神。不仅经济理性主义,而且局限在阶级斗争范畴内的政治思维也促使小说去研究社会现实和社会心理机制。观察的对象和角度完全符合市民阶级的意图,作为观察结果的自然主义小说则是被这个上升的、力求彻底控制这个社会的阶级当作某种教科书来用。这个时代的作家把自然主义小说变成了研究人和描绘世界的工具,在研究和描绘过程中,他们以公众的需要和口味为转移,对于公众,他们既仇恨又蔑视。他们努力满足市民阶级读者的需要,不管这些读者是否是圣西门主义者还是傅立叶主义者,也不管他们相信社会艺术还是“为艺术而艺术”——因为没有无产阶级读者,即便有,也只能让他们难堪。

18世纪以前,作家无非是读者的传声筒;²他们管理读者的精神财富,就像仆役和官吏管理他们的物质财富。他们接受并证实现行的道德原则和审美规则的有效性;他们既不创造也不改变这些原则和规则。他们为一个特征明显、界限分明的读者群写作,不会下工夫去赢得新顾客,招揽新读者,所以没有出现理想的公众和现实存在的公众的分野。³作家们既不为面临不同的主观可能性而痛苦,也没因为必须在不同的社会阶层之间做出选择而受到良心的拷问。进入18世纪以后,艺术公众才分裂为两个不同的阵营,艺术中才出现两个争奇斗艳的风格方向。从现在起,每个艺术家都面对两种对立的制度,面对着保守的贵族阶级世界和进步的资产阶级世界,面对着两个集团:一个坚持旧的、传统的、以为有绝对意义的价值,一个认为这些价值特别有其时代局限性,认为还存在别的、更符合时代特征的、更有助于公共福利的价值。市民阶级告别了贵族树立的榜样,贵族阶级也开始怀疑自身价值尺度的有效性;他们一部分人来到资产阶级阵营,支持一种对他有敌意并且有危险的文学。这样就出现了一种对作家来说全新的形势;继续为保守阶层、为教会宫廷以及宫廷贵族服务的作家变成本阶级的叛徒;代表上升的市民阶级世界观的作家则完成了一项迄今为止的重要作家从未完成的使命:他们为被压迫阶级或者说至少还没有掌权的阶级斗争。⁴他们再也见不到现成的公众意识形态,他们必须参与建构公众意识形态、概念体系、思维范畴以及价值尺度。他们不再只是读者的传声筒,他们也是读者的代言人和导师,他们甚至恢复了一点久违的古代祭司的尊严。无论古希腊古罗马还是文艺复兴时期的作家都没有这种尊严,但最缺乏这种

757

尊严的是中世纪的修士。修士们的读者都是修士,作为作家,他们与平信徒没有任何接触。在复辟时期和资产阶级国王统治期间,文人失去了他们在18世纪享有的独特地位;他们不再是读者的保护人和教师,相反,对读者而言,他们是心不甘情不愿的、一直在造反的、但依然有用的仆人。他们重新宣传一种多少也算现成的、明确规定的意识形态——取胜的资产阶级信奉那种滥觞于启蒙精神又多重歪曲启蒙精神的自由主义。他们如果想找到读者,想卖掉自己的书,就必须立足于这一世界观。唯一奇怪的是,他们立足于公众的世界观却一点不与公众认同。启蒙时期的作家也只把一部分公众算作自己的追随者,他们也被一个敌对而危险的环境所包围,但是他们至少和自己的读者站在同一阵营。即便是无家可归的浪漫派也仍然觉得自己和这个或者那个社会阶层是同盟,他们在任何时候都说得出自己支持哪一个集团,支持哪一个阶级。可是,司汤达觉得自己是哪些读者的同盟?最多是幸福的少数人的同盟——局外人、被逐者和失败者的同盟。巴尔扎克呢?他和贵族阶级、资产阶级还是无产阶级认同?他对贵族阶级略表同情,同时又不动声色地加以揭露;他对资产阶级旺盛的生命力既佩服又厌恶,而且他像惧怕火焰一样惧怕大众,他跟谁认同?如果不单纯是资产阶级的“娱乐大师”,作家们都没有真正的公众——成功的巴尔扎克和不成功的司汤达都一样。

758

没有什么比司汤达和巴尔扎克塑造的新型小说主人公更加尖锐地反映出存在于1830年那一代的文学创造者和文学接收者之间紧张的、不和谐的关系。卢梭、夏多布里昂、拜伦笔下的主人公的失望和人生痛苦,他们的孤独和脱离生活变成放弃理想、蔑视社会,常常也变成对现行规范和习俗的绝望嘲弄。浪漫派的幻灭小说变成了绝望小说、沮丧小说。主人公不再有悲剧-英雄特征,不再立志证明自我,也不再相信能够完善自我,他们准备妥协,准备混天过日,然后默默无闻地死去。浪漫派的幻灭小说还包含一点悲剧理念,让反抗庸俗现实的主人公虽败犹荣;19世纪小说的主人公则是即便实现了自己的目标也会成为精神败将,他们常常还因为实现了自己的目标而成为精神败将。青年歌德、夏多布里昂、邦雅曼·贡斯当绝不会让他们的主人公怀疑自己的性格和生活目标的合理性;是现代小说让那些与市民生活秩序发生冲突的主人公有了内疚心理,要求他们至少把社会习俗和传统当作游戏规则来承认。维特还是一个特殊人物,作者一开始就承认他有反抗不理解他的散文世界的权利;威廉·迈斯特则在结束学习年代时认识到必须按照这个世界本来的样子适应它。外部世界变得更加机械和自足,所以愈发荒谬,愈发空虚;在过去,社会一直是个人的天然外壳和唯一的活动范围;现在它对于实现个人的崇高目标却不再有任何的意义和价值,但是要求个人适应社会、融入社会、把社会当

生活目标的呼声却是更加高涨。

始于法国大革命的社会政治化倾向在七月王朝达到顶点。自由主义和反动派的争论、特权阶级为自身利益抢夺革命果实的斗争都在继续进行,并且蔓延到所有公共生活领域。金融资本战胜了地主,封建贵族和教会都不再扮演政治领导的角色;进步力量的对立面是银行家和工厂主。旧有的政治和社会矛盾丝毫没有得到缓解,但是阵线发生了变化。现在最尖锐的对立出现在工业资本主义和雇佣工人及小市民之间。阶级斗争的目标日益清晰,斗争的方法日益尖锐;所有的迹象都表明一场新的革命即将来临。虽然不断遭受挫折,自由主义的势力却在不断扩大,人们为西欧民主制的到来慢慢做好准备。选举法得到修改,选民人数从大约 10 万人增加到 25 万人。议会制度初具雏形,工人阶级的联盟也有了基础。尽管对选举进行了改革,议会仍旧被有产阶级把持。获胜的自由主义只是大资产阶级的自由主义。一句话,七月王朝是一个折中的、充满妥协的、走中间道路的时期,尽管这条道路并不像路易-菲利普所说的那么“正确”,尽管大家一会儿用赞同口吻、一会儿用讽刺口吻说它“正确”。这是一个对外温和而宽容的时代,也是一个充满最严酷的生存斗争的时代,一个在政治上取得缓慢进步、在经济上奉行英式保守主义的时代。基佐们和梯也尔们美化君主立宪制的思想,希望国王只做统治者,不做执政者,但基佐们和梯也尔们只是议会寡头和一个小小的执政党的工具,后者用“共同富裕!”^①这一迷人的口号来控制广大的市民阶级。七月王朝是一个繁荣时期,是工商业欣欣向荣的时期。金钱是整个公共领域和私人领域的主宰;一切都拜倒在金钱脚下,都为金钱服务,都为金钱卖身——和巴尔扎克描写得一模一样,或者说几乎一模一样。虽然资本的统治绝非始于现在,但在过去,拥有金钱只是法国人获得影响的一种手段,而且既不是最高贵也不是最有效的手段。现在金钱却成为各种权利、权势和能力的载体。什么事情都必须化为金钱之后才能让人理解。由是观之,迄今为止的资本主义历史都是序曲。不仅是政府和上流社会,也不仅是议会和政府机关带有财阀统治特征,统治法国的不仅仅是罗思柴尔德和其他如海涅所说的“支持中庸政府的百万富翁”(Juste-Millionäre),而且法国国王就是一个上瘾的、肆无忌惮的投机者。在长达 18 年的时间里,国王和议会、政府相互交换信息,相互出主意,相互牵线搭桥,相互妥协,做股票和利息投机生意,做汇票和典契投机生意。资本家夺得社会主导权,获得前所未有的地位。在过去,谁占据这种地位谁就必须从意识形态对财富进行美化;富人必须扮演教会、王室或者科学和艺术的保

759

^① 原文为法语:Enrichissez-vous! ——译者注。

760 护人,现在的富人光凭财富就可以获得最高的荣耀。“银行家从现在起统治世界!”路易-菲利普被任命为国王之后,拉菲特便做了如此预言。“没有哪个社会离得开贵族,”1836年一个议员在议会中说,“你们想知道谁是七月王朝的贵族吗?是大企业家,他们是新王朝的基石。”⁵然而,资产阶级仍然在争取社会影响和社会地位,贵族阶级只是很不情愿、很不干脆地承认了他们的社会地位。他们依然是“上升”的阶级,依然有主动出击的热情并充分意识到自己的无权地位。他们如此胜券在握,以致他们的自我意识已经开始转变为自我满足和自以为是。他们的心安理得已经部分建立在自我欺骗的基础上,他们很快便将遭到社会主义者的揭露,他们的自信将随之遭受打击。他们越来越缺少宽容和自由主义思想,他们把自身最严重的缺陷,把狭隘、单调的理性主义,把披上理性主义外衣的利润追求变成其世界观的基础。真正的理想主义他们觉得可疑,脱离生活他们觉得可笑;他们反对任何强硬立场,反对一切偏激倾向,他们迫害和压迫一切对不偏不倚^①、对巧妙地掩盖对立的时代精神的反抗。他们把自己的追随者教育成伪善者,社会主义者发起的攻击越危险,他们就越是绝望地躲在用意识形态虚构的世界里面。

761 现代资本主义的基本趋势在文艺复兴之后就已清晰可见,现在又以一种粗暴的、强硬的、没有被任何传统粉饰的明确性表现出来。客观化倾向,也就是不让一切直接的人为因素和人情因素干预经济作业机构的倾向最明显。经济作业成为一个独立于人的、追求自身利益、自身目标并且遵循自身逻辑的有机体,变成一个奴役任何一个与之发生接触者的暴君。⁶企业家们全身心地投入生意,他们为提高公司的竞争力、为公司的繁荣和发展而不惜牺牲自己,他们盲目地、不要命地追求成功,显示出可怕的偏执狂症特征。⁷资本主义体系脱离了主体,变成一套让人类的力量无法阻止其运转的机制。现代资本主义之恐怖,就在于这种自行运动的机制;资本主义由此具有了巴尔扎克描绘得如此可怕的魔鬼特征。取得经济成功的手段和前提排除多少个人因素的影响,人们的不安全感就增加多少,让一头怪物随意摆布的感觉就增强多少。随着人们的利益相互交叉、相互吞噬,人与人的搏斗也变得越来越野蛮,越来越绝望,怪物的面孔越来越多,世界的灭亡越来越不可避免。最后,每个人都生活在竞争者、对手和敌人的层层包围之中,见谁都有一场厮杀,每个人都卷入无休无止、遍地开花的战争,都卷入一场“总体战”。⁸人们必须日复一日地重新获得、重新征服和掠夺每一份财富、每一个位置、每一点影响;一切东西都像是临时的,没有什么东西显得稳妥、可靠。⁹人们普遍感到怀疑和悲观,人人自危,这种感

① 原文为法语:juste milieu。——译者注。

觉弥漫在巴尔扎克的世界,并且成为资本主义时代主要的文学特征。

路易-菲利普和他的金融贵族面对着一股巨大的、盘根错节的反对势力。除了来自贵族和教士阶层的正统派,还有那些在七月革命之后希望落空的人,就是说,既有爱国的、拥护波拿巴的、骨子里具有自由思想的小市民,也有来自市民阶级的共和主义者与社会主义者以及属于这个或者那个阵营的进步知识分子组成的左派。因此,所谓的“自由主义”执政党被各种对立的革命团体团团包围,路易-菲利普这位“资产阶级国王”没有得到绝大多数人民的理解。¹⁰人们通过建立民主团体、党派、教派,通过罢工、因饥荒发起的暴动、行刺来表现和发泄激进情绪。1831年的里昂起义就因其非政治特征而有别于以往的革命运动;¹¹这次起义是一场群众运动的启奏和开端,这场运动于1832年首次爆发,以红旗为象征。这一转折始于一个对于社会主义者的思想来说非常典型的发现。“事实越来越有力地批驳了资产阶级经济学有关资本和劳动的利益一致、有关自由竞争带来普遍的和谐与普遍的富裕的理论。”恩格斯写道。¹²作为一种学说,社会主义起源于对这种经济学的阶级特征的认识。在法国大革命中,尤其通过国民会议和巴贝夫阴谋集团,社会主义的思想和倾向当然已经表现出来,但是在工业革命取得胜利,在进行机械化生产的大型企业出现之后才谈得上无产阶级的群众运动和相应的阶级意识。工人们在这些企业里长期共事,这里便成为团结精神和全新的工人运动的摇篮。¹³由过去那些分散的小型劳动单位组合起来的现代无产阶级是19世纪和工业主义的产物;历史上没有类似的现象。¹⁴经历了城市工业企业的扩大和1830年之后的社会斗争,社会主义理论才变成有效的斗争武器,而社会主义理论源于民众的经济困境,源于改善这种困境和解决公平分配财富问题的愿望,其创始人都是博爱主义者和乌托邦主义者;现在社会主义才走上了恩格斯所说的“从乌托邦到科学”的发展道路。圣西门和傅立叶的社会批评就已来自对工业化的体验和对工业化的灾难性后果的认识,但是这两位思想家的现实主义还带有很多的浪漫情感,他们提出的正确问题还跟凭空幻想的解决方案联系在一起。从复辟时期,甚至可以说从签署教皇协议(Konkordat)之后就出现的、1830年以后变得更加激烈的宗教倾向决定了他们的改革者和传教士的特征。从圣西门到奥古斯特·孔德的社会主义者和社会哲学家,他们眼里都有一个浪漫目标:他们想用一个新的秩序,用一个新的社会组织方式取代作为“有机”和综合形式的中世纪教会,并且借助诗人和艺术家的力量建立“新基督教”。

1830年至1848年间,社会生活持续政治化,文学的政治倾向也随之加强。在此期间几乎没有什么对政治漠不关心的作品;即便是“为艺术而艺术”派的寂静主

762

763

义也带上了政治色彩。这种新趋势最为显著地表现在政治事业和文学事业的合二为一,表现在把政治或者文学当成职业的人多半来自同一个社会阶层。文学才能被视为从政的天然前提,而政治影响力常常都是对一个人的文学成就的犒劳。七月王朝那些从事写作的政治家和从政的文学家——基佐、梯也尔、米什莱、梯叶里、维尔曼、库赞、茹弗鲁瓦、尼扎尔——是18世纪“哲学家”的最后一批接班人;后面一代作家没有政治抱负,他们中间的政治家也不再具有精神影响力。但是,直到二月革命以前,所有的精神力量都被吸引到政治生活中。有才华的年轻人如果因为贫穷而无法从政,就投身新闻行业;现在这是从事文人职业的常见开端和典型形式。做记者的,不仅给自己架设了一道通向政治和真正的文学的桥梁,而且常常通过记者活动获得了巨大的影响和可观的收入。《辩论报》的主编贝尔坦踌躇满志,自鸣得意,就像是资产阶级王朝的代表。他是进入文学领域的资产阶级和跻身大资产阶级行列的文人的化身。文学活动不仅成为尼扎尔的生意,而且成为——正如圣伯夫所说——所有参与者的“产业”。¹⁵文学活动直接变成了招揽广告和订户的手段。在一位生活在那个时代的人看来,文学和报刊结合,产生的效果跟把蒸汽用于工业一样翻天覆地;整个文学生产的特征都发生了变化。¹⁶即便这个类比有些夸张,即便文学的工业化只是整个精神发展的一个征候,就是说只是表达了那个时代的艺术生产本身就具有的趋势,我们也必须把埃米尔·德·吉拉丹1836年创办《新闻报》这一举动视为历史性事件。吉拉丹是一个小作家,但是他是一个充满想象力的生意人,他是把一直默默无闻的迪塔克的想法变成了现实。吉拉丹的划时代革新,在于把一年的订报费用固定在40法郎,这相当于当时普通订阅价格的一半,由此产生的差额通过刊登广告和告示来弥补。迪塔克还在同一年就以同样的方针创办了《世纪报》,随后巴黎的其他报纸纷纷根据自身情况加以模仿。订户数量增加,1846年达到20万,而十年前只有7万。新收购的公司业务强迫发行者们通过报纸的内容展开竞争。他们必须给读者提供尽可能可口和尽可能丰富多彩的精神食粮,以提高自己的报纸的吸引力,尤其是广告吸引力。从现在起,每个读者都应该在他订阅的报纸中找适合自己并且对自己有用的东西;这份报纸应该取代每个读者的小书柜和大百科全书。

除了专业文章,报上也刊登能引起广泛兴趣的内容,特别是游记、丑闻、法庭报道。但报纸最大的魅力来自连载小说。连载小说人人看,贵族看资产阶级也看,富人看知识分子也看,年老的看年轻的也看,男人看女人也看,主人看仆人也看。《新闻报》最先是拿巴尔扎克的作品在其“副刊”上连载。1837年至1847年间,巴尔扎克一年出一本小说。欧仁·苏也把自己多半的作品都给了《新闻报》。《世纪报》

则用大仲马对付为《新闻报》撰稿的作家,《三个火枪手》获得了巨大成功,给报纸带来了丰厚的利润。《辩论报》广受欢迎,首先要归功于欧仁·苏的《巴黎的秘密》,这部小说使欧仁·苏成为最抢手、身价最高的作家之一。《立宪报》给他的《流浪的犹太人》开价10万法郎,从此以后,这个数目便成为他的稿酬标准。不过,收入最高的依然是大仲马。他一年大约挣20万法郎,《新闻报》和《立宪报》每年付给他6.3万法郎,酬谢他在报纸上发表的22万行作品。为了满足闻所未闻的需求,抢手的、广受欢迎的作家和文学苦力合作,后者在标准化生产中为前者做出了不可估量的贡献。文学工厂相继出现,小说创作犹如流水线作业。有人在一次庭审中证明,大仲马在其名下发表的东西比他即便夜以继日地工作写出来的东西还要多。事实上大仲马雇用了37个人,其中一个叫奥古斯特·马凯的人是完全独立的。文学作品现在成为完整意义上的“商品”;文学作品有价格标准,按照样本制作,作者按期交货。文学作品成为按其价值付钱的交易物品。没有一个报社老板会突发奇想,超出必要范围和能力范围支付大仲马先生或者苏先生的稿酬。连载小说的作者“报酬过高”的情况跟今天的电影明星“报酬过高”一样罕见;他们的身价以需求为准,和产品的艺术价值没关系。

766

《新闻报》和《世纪报》是最早刊登连载小说的日报,用连载形式发表小说却不是他们的发明。这个主意来自韦龙,1829年韦龙创办《巴黎杂志》的时候就实现了这一理想。¹⁷比洛创办《两个世界杂志》的时候也借鉴了这一想法,特别是用这种方式发表了巴尔扎克的小说。但副刊本身比这些杂志更早出现;1800年前后就有了副刊。由于存在新闻审查制度和对新闻的其他限制,执政时期和第一帝国的报纸非常单薄,为给读者提供读物,它们出一种文学副刊。起先这只是一种上流社会和艺术生活的编年史,在复辟王朝期间却变成了文学报纸。1830年以后,短篇小说和游记成为其主要内容,1840年以后越来越多地刊载长篇小说。在法兰西第二帝国,带副刊的报纸每出一期都要上交一生丁的税,致使连载小说很快完蛋。虽然这一体裁后来获得新生,但是对文学发展没有产生影响,这和它在40年代给文学发展打上的深刻烙印形成鲜明对比。

连载小说(Feuilletonroman)和情节剧或者音乐剧一样,都是给一个异质的、全新组合的观众准备的;连载小说和同时代的通俗剧场遵循同样的形式原则和审美范畴。对夸张和刺激、对耸人听闻和稀奇古怪的事情的钟爱决定了连载小说的表现风格;最受欢迎的表现题材总是离不开拐骗、通奸、暴力和残酷场面。其情节和人物形象跟情节剧中一样典型化、程式化。¹⁸连载小说每一期的结尾都要留悬念,都要制造收尾效果,要让读者且听下回分解,这就促使作家们借鉴戏剧技巧,从剧作

767

家那里借用跳跃式的、按照场景分段的、出人意料的表现方式。大仲马这位善于制造戏剧性紧张效果的大师也是玩弄连载小说技巧的高手；连载小说越有戏剧效果，对公众的感染力就越强烈。另一方面，由于情节日复一日地发展，由于发表各个章节的时候缺乏周密的计划，已经发表的东西又无法修改，无法和后面的东西协调起来，所以就出现一种“缺乏戏剧效果的”、插曲式和即兴式的叙述方式，事件的叙述成为流水账，人物性格的塑造缺乏有机特征而且常常充满矛盾。由此失去的，是整个的“铺垫”艺术，是显得自然而然的、毫不做作的、没有意图的母题生成。连载小说的情节转变和人物观念的变化有时显得很牵强，在叙述过程中出现的次要人物常常给人从天而降的感觉，因为作者忘了及时“介绍”他们。巴尔扎克本人就一再失误，不做任何铺垫就让人物上场，尽管他恰恰对《巴马修道院》采用的即兴创作技巧大为不满。然而，司汤达的构思之所以粗糙而松散，是因为他采用一种本身就是插曲式的、流浪汉小说式的、本质上没有戏剧效果的叙事技巧；¹⁹巴尔扎克想拿戏剧形式写小说，如果他像司汤达那么写作，那就是一种缺陷。这种缺陷跟他的新闻体写作和他人不敷出的生活有关。不过，我们暂不讨论文学的工业化是否只是新闻体写作带来的后果，我们也不用讨论消遣小说的僵硬化和刻板化特征是否要全部归咎于它们在副刊连载这一事实；帝国时期和复辟时期的小说风格证明 1830 年前后小说已经开始俗套化。²⁰

768 连载小说意味着文学经历了一次前所未有的民主化，意味着读书公众几乎彻底平均化。差别如此之大的社会阶层和文化阶层从未如此高度一致地对一种艺术表示认可。就连圣伯夫也称赞《巴黎的秘密》的作者的某些艺术品质，他对巴尔扎克缺乏这些品质感到很遗憾。社会主义的传播和读者群的扩大密切相关，但是欧仁·苏的民主思想和他对艺术的社会使命的信仰只能解释他的小说取得成功的一部分原因。相反，当一个多半由资产阶级成员组成的读者群所喜爱的作家大谈“高尚的工人”并且咒骂“残酷的资本主义”的时候，其效果可是耐人寻味。他追寻人道主义的目标，把揭露病态的社会躯体视为己任。这些充其量只能解释像《环球报》、《和平民主杂志》、《独立杂志》、《方阵杂志》这类进步报刊及其追随者对他的同情。他的多数读者只是容忍他的社会主义倾向而已。即便这些读者也毫无疑问地认为文学探讨日常社会问题是一件不言而喻的事情。斯塔尔夫夫人强调文学表达的是社会观念，这一观点得到广泛的赞同，成为法国文学批评的公理。从 1830 年起，结合现实的政治和社会问题讨论文学作品就已司空见惯，除了追随“为艺术而艺术”的一小撮人，谁也不会因为看到艺术为政治目标服务而感到厌恶。人们从未像现在这样冷落纯粹的、形式主义的、与现实生活毫无关系的美学。²¹

多数重要的艺术作品在1848年以前属于行动主义方向,1848年以后则转向寂静主义。司汤达的幻灭思想还带有进攻性,还有外向特征和无政府主义特征,福楼拜的沮丧则是被动的、自我中心的、虚无主义的。即便在浪漫派内部,戴奥菲尔·戈蒂埃和热拉尔·德·奈瓦尔的“为艺术而艺术”也不再是主流。浪漫派不再是过去那种脱离生活的、神秘的、大搞神秘主义的浪漫派。浪漫运动继续进行,但同时发生了转变,得到重新阐释。在复辟时期结束时就已崭露头角的反教会、反正统倾向现在激化为一种革命的世界观。多数浪漫派脱离了“纯粹艺术”,投奔圣西门主义和傅立叶主义的阵营。²²雨果、拉马丁、乔治·桑等浪漫派领袖信仰艺术行动主义,主动为社会主义者要求的“大众化”艺术效劳。人民取得了胜利,现在的任务是用艺术来表达革命的转折。不仅乔治·桑和欧仁·苏变成了社会主义者,拉马丁和雨果对人民充满兴趣,就连大仲马、缪塞、梅里美、巴尔扎克这些作家也跟社会主义思想眉来眼去。²³但是这种调情很快就结束了;七月王朝背离了大革命的民主目标,变成保守的资产阶级政权,同样,浪漫派也背离了社会主义,回到昔日的艺术观,哪怕其艺术观已经有所改变。最后,没有一个重要的作家忠于社会思想,“大众化艺术”的事业似乎以失败告终。浪漫艺术沉静下来,并且倾向资产阶级和循规蹈矩。在拉马丁、雨果、维尼、缪塞的领导下,分别出现了一支保守的学院浪漫派和一支属于上

770

流社会的沙龙浪漫派。浪漫派超越了粗野和暴力的叛逆阶段,资产阶级欣喜若狂地捧读浪漫派的作品。这些浪漫派部分被学院派驯化,仿佛成为“经典”,部分沾染上拜伦追随者的纨绔气质。²⁴圣伯夫、维尔曼、比罗成为最高权威,《辩论报》和《两个世界杂志》成为带有浪漫色彩和学院派观念的资产阶级新文人的官方喉舌。²⁵

但是,来自某些阶层的读者依然觉得浪漫派太粗野,太随心所欲。他们拿一种新的、客观的、严格遵循资产阶级原则的古典主义,用所谓的说理派^①和四平八稳的审美艺术来对抗浪漫派。蓬萨尔的成功,古典悲剧的复兴和模仿拉谢尔的风气是新品位的最明显的征兆。人们在经历“病态”的夸张和狂热的气氛之后想呼吸点新鲜空气。人们又想看到稳重的、有节制的、榜样式的人物形象,想看到平常的、每个人都理解的感情和激情,想看到平衡的世界观,想看到秩序和中庸,简言之,想看到一种放弃刺激性题材、怪诞的想法和极端表现方式的文学。1843年是《罗马贞女》^②大胜、《城堡里的伯爵》^③大败的一年;但这绝不仅仅意味着蓬萨尔战胜雨

① 原文为法语:école de bon sens。——译者注。

② 弗朗索瓦·蓬萨尔的剧本。——译者注。

③ 雨果的剧本。——译者注。

果,同时也意味着斯克里布、大仲马、安格尔战胜了司汤达、巴尔扎克、德拉克洛瓦。资产阶级不期望从艺术中得到震撼,而是希望得到娱乐;他们不把诗人看做神灵附体者,而是看做“娱乐大师”^①。安格尔后面出现了一系列中规中矩、但又非常乏味的学院派画家,蓬萨尔后面则跟着一帮为国立和市立剧院服务的剧本供应商。他们做事可靠,艺术上却是无足轻重。人们要享受,要安宁,所以相应地改变了对“纯粹”艺术和非政治艺术的看法。

771 “为艺术而艺术”产生于浪漫派,是浪漫派争取自由的一种手段;这是浪漫派艺术理论的后果,在某种程度上也是浪漫派艺术理论的总结。对古典艺术规则的反叛演变成为对一切外在束缚的反叛和对一切艺术之外的道德和思想价值的扬弃。对于戈蒂埃,艺术自由意味着摆脱市民阶级的道德标准,意味着对功利主义目标不感兴趣并且拒绝为实现这些目标出力。“为艺术而艺术”成为浪漫派躲避实践的象牙塔。他们以认同现存秩序为代价,换来内心的宁静和纯粹静观的态度带来的优越感。1830年以前,资产阶级期望艺术推动其目标,所以他们同意用艺术做政治宣传。“人在世上不仅仅是为了唱歌、信仰、爱情……生活不是流亡,而是行动的使命……”1825年的《环球报》写道。²⁶1830年以后资产阶级却对艺术满腹狐疑。他们宁愿让艺术保持中立也不愿意和艺术结盟。《两个世界杂志》认为,艺术家不必有什么政治和社会理想,有政治和社会理想的艺术家甚至很不可取;这是最有影响力的批评家如古斯塔夫·普朗什、尼扎尔、库赞所持的立场。²⁷资产阶级接受了“为艺术而艺术”的原则;强调艺术的理想特征和艺术家超越政治派别的崇高地位。资产阶级把艺术家关进了金丝笼。库赞引述康德哲学中的艺术自治思想,重申艺术“无关厉害”说。随着资本主义的发展而成为主流的专业化倾向与他的论证遥相呼应。的确,“为艺术而艺术”一方面反映了与工业化同步发展的劳动分工,另一方面又是艺术用来抵御危险的救生圈,以防自己被业已工业化和机械化的生活浪潮吞噬。

772 “为艺术而艺术”既是艺术的理性化、祛魅化、狭窄化,也是艺术在普遍的机械化中保持自身特色和自发性的尝试。

毫无疑问,“为艺术而艺术”是一个充满矛盾的美学问题。没有什么东西如此尖锐地表达了审美态度的二元的、内心分裂的特性。艺术是自身的目标和目的,或者说它只是达到某个目的的手段?对于这个问题,人们会给出不同的答案。这不仅取决于人们的历史和社会处境,而且取决于人们面对复杂的艺术产品的时候关注什么东西。艺术品曾被比作一扇窗户,人们可以从这扇窗户观察生活而不必考

① 原文为法语: maître de plaisir. ——译者注。

查窗户玻璃的结构、透明性、颜色。²⁸按照这一类比,艺术品就像是单纯的观察工具和认识工具,就是说,像一扇玻璃或者一副眼镜,它本身无关紧要,只是达到目的的手段。不过,人们也可以把目光对准窗玻璃的结构而无需注意窗户外面出现的图景。同样,人们也可以把艺术品理解为独立的、为自身的缘故而存在的形式产物,理解为一个意义关联。这个关联封闭而完善,任何的超越,任何“往窗户外面看”的举动都会影响对这些关联的理解。艺术品的意义在两极之间不断摇摆,一极是内在的、与生活与作品之外的现实绝缘的存在,一极是由生活、社会、实践决定的功能。从直接的审美体验的角度看,自主和自我满足是艺术品的本质,因为只有当艺术品与现实分离并彻底取代现实的时候,只有当艺术品形成一个完整而完备的宇宙的时候,它才可能制造彻底的幻觉。但是这种幻觉绝非艺术的全部内容,并且常常和艺术的作用无关。最伟大的艺术品并不谋求通过自我封闭的审美世界来制造幻觉,它们指向自身之外的意义。最伟大的艺术品和重大的时代生活问题密切相关,它们总在思索这样一个问题:如何让人类的存在获得意义?我们如何参与这种意义?

773

艺术品最难克服的悖论,在于它既像是独立存在又不像是独立存在,在于它面向一个具体的、受历史和社会因素制约的公众群体,但同时让人觉得它根本不理会公众的存在。舞台的“第四堵墙”一会儿像是最不言而喻的美学前提,一会儿像是最随心所欲的美学虚构。用一个命题、一种道德主张、一个实际的意图来打破幻觉。这一方面要破坏忘我的艺术享受,另一方面将使观赏者或读者对作品产生真正的、全面的兴趣。这一两难选择和艺术家创作之时的意图无关。有着最明确的政治和道德倾向的艺术品也可以视为纯粹的艺术,就是说,可以视为单纯的形式产物,如果这可以算艺术品的话;另一方面,任何的艺术品,包括其创造者和不管什么样的实际目标都没有联系的艺术品,都可以看做社会因果关系的表达和手段。但丁的行动主义并不妨碍我们对《神曲》进行纯审美的阐释,福楼拜的形式主义并不妨碍我们对《包法利夫人》和《情感教育》作社会学阐释。

“社会艺术”、说理派和“为艺术而艺术”是盛行于1830年前后的艺术主潮。它们之间存在复杂的、多半是充满矛盾的相互关系。无论对浪漫派还是对资产阶级的古典主义,圣西门主义者和傅立叶主义者的态度都受到这些矛盾的制约。他们拒绝浪漫派,是因为浪漫派痴迷于教会和王朝统治,因为浪漫派的非现实的、难以置信的生命体验和自私自利的个人主义,但主要还是因为他们奉行寂静主义式的“为艺术而艺术”的原则。另一方面,他们同情浪漫派,因为浪漫派有自由主义思想,奉行艺术自由和自发性原则,反抗古典主义的规则和权威。但是,浪漫派的

774

自然主义探索也对他们有很大的吸引力;他们从这种自然主义中间看出与他们那种肯定生活、以开放态度对待现实观念的亲缘关系。社会主义和自然主义的相似性首先可以解释他们为何喜欢巴尔扎克。他们尤其在早期阶段对巴尔扎克的作品做了善意的评价。²⁹他们对浪漫派的感情很复杂,是对资产阶级古典主义的同样矛盾的态度。承认浪漫艺术观的自由主义意味着同时要谴责市民阶级艺术回归古典主义榜样;对浪漫派文学尤其是浪漫派戏剧的随心所欲和漫无节制的反感则部分表现为对蓬萨尔式古典主义的赞许。³⁰社会主义者这种摇摆不定的态度一方面反映了市民阶级对学院浪漫派和蓬萨尔式戏剧的双重欣赏,另一方面也反映出浪漫派自己在行动主义和“为艺术而艺术”之间摇摆。和这三个方向交叉的还有第四个方向,也是文学发展史上最重要的方向:司汤达和巴尔扎克的自然主义。他们的自然主义与浪漫主义之间也是一种矛盾关系。自然主义是对浪漫主义的继承和瓦解;司汤达和巴尔扎克是浪漫派最正宗的传人,也是最激烈的反对者。

775

自然主义不是一种统一的、明确的、始终建立在相同的自然观基础之上的艺术观,而是人们按照特定的目标和具体的任务、围绕特定现象对生活所作的不同的阐释。人们信仰自然主义,不是因为人们一开始就认为自然主义的表现比理想化的表现更有艺术水准,而是因为人们在现实中发现了某个人们想重点强调、想支持或者反对的特征和趋势。这样的发现并非自然主义观察所得出的结论,相反,自然主义兴趣是这种发现所产生的结果。1830年那一代人是在看出社会结构彻底改变的情况下开始其文学生涯的;他们部分肯定又部分否定这种变化,他们做出的反应却始终带有最强烈的行动主义色彩,他们的自然主义艺术意志就依赖于这种行动主义。所以,他们的自然主义不是以抽象的现实、不是以“自然”或者“生活”为目标,而是针对具体的社会存在,即对这一代人变得特别重要的那部分现实。司汤达和巴尔扎克把刻画新的、已经变化的社会视为己任;刻画其新颖之处和特别之处这一目标使他们走向了社会主义,决定了他们的艺术真实观。1830年这一代人的社会意识,他们对一切掺杂社会利益的现象的高度敏感,对社会变化和价值重估的洞察力把他们从文学家变成了社会小说和现代自然主义的缔造者。

776

长篇小说的历史始于中世纪的骑士史诗。尽管骑士史诗和现代小说没有什么关系,但史诗的叠加式结构,史诗那种没完没了的、把一个又一个的历险和一个又一个的故事串在一起的叙述方式却开启了一个传统。这一传统不仅被流浪汉小说、被文艺复兴和巴洛克时期的英雄小说和田园小说继承下来,而且被19世纪的历险小说、被普鲁斯特和乔伊斯刻画生命之流和体验之流的小说继承下来。这种结构不仅与中世纪特有的并且普遍盛行的对加法形式的偏好有关,不仅与基督教

有关——基督教将生活视为一种没有悲剧特征的、也不因为一个个的戏剧冲突激化的而是道路一般自然延伸的、具有阶段特征的现象；它首先与中世纪文学的口头叙述方式和中世纪听众对素材的天真渴望有关。书籍印刷即直接阅读书籍和追求集中的文艺复兴时期的艺术观导致有扩张倾向的中世纪叙述方式让位于一种更加统一的、插曲更少的表现方式。《堂吉珂德》本质上还是流浪汉小说的结构，但在形式方面仍然对漫无边际的骑士小说进行了批评。法国古典主义使小说形式在统一化和简单化方向迈出了关键的一步。尽管《克莱夫王妃》一枝独秀，17世纪的英雄传奇和田园小说还属于滚雪球似的、一泻千里的中世纪冒险故事的范畴，但是随着《拉法耶特侯爵夫人》这部杰作的出现，情节统一、有戏剧性冲突的“爱情小说”和对一个冲突场景进行心理分析的理想得以实现，成为一种随时都可以实现的可能性。冒险小说现在成为二流文学；它不属于代表性艺术，享受着无足轻重和不负责任带来的种种好处。《伟大的西吕斯》和《阿斯特蕾》主要是宫廷贵族的读物，但贵族们可以说是在偷偷读这两本书，像沉湎于一种恶习或者至少是不值得骄傲的嗜好一样去享受读物。波舒哀在给亨利埃特·当格勒泰尔的悼词中以赞赏的口吻提到死者对流行小说及其主人公不感兴趣；由此我们可以想象当初人们在公开场合如何评判这一文学体裁。但是贵族们在个人享受的问题上不会受古典主义艺术规则的制约，而是一如既往地沉湎于冒险故事和纵情故事。

777

18世纪的小说也还多半属于冗长的流浪汉小说体裁。不仅《吉尔·布拉斯》和《瘸腿魔鬼》，就连伏尔泰的小说也是插曲式结构，而《格列佛游记》和《鲁滨逊漂流记》完全体现了加法原则。即便《玛侬·列斯戈》、《玛丽亚娜的一生》、《危险的关系》也属于从传统的冒险故事到爱情小说之间的过渡形式，后者逐渐成为主流体裁，开始变成前浪漫派文学的主宰。随着《克拉莉莎·哈尔洛》、《新爱洛伊斯》和《少年维特的烦恼》的出现，戏剧原则在小说中取得胜利，由此出现的发展趋势在像福楼拜的《包法利夫人》和托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》这样的作品里达到顶峰。现在人们把注意力集中在心理活动；人们只关注对人产生心灵触动的外在事件。小说心理化是文化走向内心化和主观化的最为突出的特征。这种向内转的倾向在成长小说中表现得更为明显。教育小说是表明这一发展进入了新的阶段，从风格发展史看，它也是18世纪最重要的文学形式。主人公的成长史变为一个世界形成的历史。只有一个让个人教养成为最重要的文化源泉的时代才可能创造出这种小说形式，这种形式也必然出现在德国这样的国家，因为德国的集体文化最缺乏根基。歌德的《威廉·迈斯特》肯定是第一部严格意义上的成长小说，尽管这一体裁滥觞于更早的作品，特别是流浪汉小说，如菲尔丁的《汤姆·琼斯》和斯特恩的

《商狄传》。

778 长篇小说成为 18 世纪的主要文学体裁,它最为全面、最为深刻地表达了 18 世纪的文化问题,即个人和社会的对立。没有哪一种文学形式把市民社会的矛盾体现得如此尖锐,把个人的奋斗和失败描写得如此感人。弗里德里希·施莱格尔把长篇小说称为标准的浪漫文学体裁并非没有道理。浪漫派认为长篇小说最适于表现自我与世界、梦幻与生活、诗意和散文的冲突,长篇小说最为深刻地表达了断念,在浪漫派看来,断念是解决冲突的唯一途径。歌德在《威廉·迈斯特》里面找到一种跟浪漫派针锋相对的答案;他的作品是 18 世纪小说发展的巅峰,是这一体裁的原型,不仅是《红与黑》、《幻灭》、《情感教育》、《绿衣亨利》这些最能代表这一体裁的作品的直接或者间接的榜样,而且是第一部对作为生活方式的浪漫主义进行批判的重要作品。歌德在此指出了——这才是小说传递的信息——脱离现实的浪漫思想是多么的不可行;他强调,人只有在内心与世界保持一致才能适应这个世界,人们只能从内部改变世界。歌德并不遮掩或者粉饰内心世界与外部世界、心灵丰富的自我和循规蹈矩的现实之间的差别,但是他认识到并且已经证明浪漫派蔑视世界是为了回避真正的问题。³¹歌德要求人们投身世界、按照世界的规则生活。这一要求却被后来的资产阶级文学庸俗化,其结果就是要求人们无条件地与世界配合。本应温和但并非无条件地适应现实状况,现在却变成一种点头哈腰的和解姿态和实用主义的人世姿态。歌德对这一发展也负有责任,他没有认识到对立面是不可能相安无事地达成平衡的,他那种有些轻率的乐观主义充当了为资产阶级的安抚政策服务的意识形态。司汤达和巴尔扎克观察现存矛盾的眼光远比歌德锐利,对局势的判断也比歌德更有现实感。他们用社会小说表达了自己的认识,而社会小说不仅是超越浪漫幻灭小说,而且是超越歌德式的成长小说迈出的关键一步。他们的沮丧不仅扬弃了蔑视世界的浪漫姿态,同时也扬弃了歌德对浪漫派的批评。他们的悲观主义来自对社会的分析,他们分析社会问题的时候对于问题能否得到解决不抱任何的幻想。

779

司汤达和巴尔扎克描写社会状况的现实精神、他们对推动社会的辩证规律的理解力在他们的时代都是无与伦比的。创造社会小说的思想在当时已经成熟。早在巴尔扎克之前就已出现“贵族生活场景”或者“私生活场景”这类副标题。³²“许多年轻人按照外省日常生活的本来面目描写各种事情……他们没有写出多少艺术,但是写出了很多的真实”,司汤达的这番话指的是当时的社会小说。³³社会小说的前兆和尝试早已比比皆是,但是司汤达和巴尔扎克把社会小说变成了标准的现代小说。从此以后似乎就不再可能刻画脱离社会背景的人物性格,或者让人物形象

在特定的社会环境之外塑造自我并发挥影响。社会存在这一事实进入了人们的意识并且挥之不去。19世纪的文学杰作,如司汤达、巴尔扎克、福楼拜、狄更斯、托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基的作品,甚至包括后来的普鲁斯特和乔伊斯的小说,首先是社会小说,不管它们还可以被划入别的什么范畴。人物形象的社会根基成为衡量其真实性和可信性的标准,他们的存在所面临的社会问题才使他们成为新的自然主义小说的描写对象。从社会的角度理解人,这就是1830年那一代作家为长篇小说取得的一大发现,这也是巴尔扎克的作品最吸引马克思的地方。

780

司汤达和巴尔扎克都对当时的社会进行了严厉的、常常带有恶意的批评;只不过一个站在自由主义,一个站在保守主义的立场评判社会。巴尔扎克的观点很反动,但他在艺术上更进步;资本主义社会的结构他看得很清楚,社会的发展趋势他描写得很客观,政治上很激进、整个的思想和感情却更加矛盾的司汤达在这方面却不如他。历史上还没有一个实例能够更加清楚地显示艺术家对进步事业的贡献与其说取决于他的个人信念和好恶,不如说取决于他表现社会现实中的问题和矛盾的力量。司汤达按照业已过时的18世纪的观念来评判其时代,没有认识到资本主义的历史意义。尽管巴尔扎克也认为这些观念太先进,但是他禁不住在自己的小说中对社会进行了如此描绘,使人们觉得回到法国大革命以前的状况和思想是绝对不可想象的事情。在司汤达眼里,启蒙时期的文化,狄德罗、爱尔维修、霍尔巴赫的思想世界是绝对典范,绝对永恒;他把这些思想的衰落视为一时的现象,他认为这些思想将在他作为艺术家的名誉得以恢复之时重获新生。巴尔扎克则看到旧文化已经瓦解,看出贵族阶级成为这一过程的工具,他认为这恰恰是资本主义势不可挡的信号。司汤达基本上是政治思维,描绘社会的时候他把注意力放到“国家机器”上面。³⁴巴尔扎克则把社会结构建立在经济基础之上,从某种意义上讲,他走在了历史唯物主义理论的前面。他完全意识到科学、艺术、道德的各种形式和政治的各种形式一样,都是物质现实的功能,崇尚个人主义和理性主义的资产阶级文化植根于资本主义的经济形式。封建社会比资产阶级和资本主义的社会状况更符合巴尔扎克的文化理想,但是这无损于他的理论发挥影响。尽管巴尔扎克醉心于旧王朝、天主教会及贵族社会,主宰其世界观的现实主义和唯物主义还是像精神酵母一样消化了最后的封建残余。

781

司汤达的小说是政治编年史:《红与黑》是复辟时期的法国社会史;《巴马修道院》描绘了神圣同盟统治下的欧洲社会;《吕西安·娄万》是对七月王朝的社会史分析。当然,过去也有过历史小说和带有政治色彩的小说,但是司汤达之前的作家不会想到把他们时代的政治体制作为小说真正描写的对象。在他之前,没有谁对

782

历史瞬间有如此清醒的意识,没有谁如此强烈地觉察到历史全部由这样的瞬间构成,觉察出历史是一代又一代的人续写的编年史。司汤达感觉自己所生活的时代是大革命之后第一代人的遭遇厄运的时代,是一个没有兑现诺言和希望落空的时代,是一个英雄无用武之地和怀才不遇的时代。他所体验的时代,是一幕无论掌权的资产阶级还是谋反的贵族阶级都扮演着同样可怜角色的悲喜剧,是一幕残酷的政治剧,里面尽是阴谋家——管他是极端分子还是自由派——在活动。他暗自问道,在这样一个充满谎言和伪善的世界里,为了成功难道不可以不择手段吗?最要紧的是,千万别上当受骗,就是说,你要比别人更会撒谎,更会伪装。司汤达主要作品的核心主题就是伪善,就是与人打交道和蒙骗世界的秘密;他的小说都像是现实政策的教科书和培养在政治上厚颜无耻的课程。巴尔扎克在评论司汤达的文章里面就已说过,《巴马修道院》是一部新的《君主论》,倘若马基雅维利作为流亡者生活在19世纪的意大利,他的《君主论》也不会写成别的样子。于连·索黑尔那句马基雅维利式的座右铭“想要达到目的的人愿意不择手段”^①在此得到经典的、巴尔扎克本人一再使用的表述:要想进入这个世界并参与其游戏,就必须接受其游戏规则。

783

在司汤达看来,新旧社会的差别首先在于统治方式,在于权力的位移和各个阶级的政治地位产生的变化。他所描绘的法国社会处于这样一个发展阶段,即市民阶级在经济上已经取得胜利,但还必须为自己争取社会影响力。司汤达站在主观和个人的立场来刻画这场斗争,也就是上升的知识分子所看到的斗争。于连·索黑尔的无家可归是司汤达整个创作的主导动机,他的其他作品——尤其是《巴马修道院》和《吕西安·娄万》——无非是同一主题的变奏。对他而言,社会问题表现在那些雄心勃勃的、从底层往上爬的、因为教育而失去社会根基的青年人的命运当中。这些青年人在大革命末期没有财产,也没有社会联系,他们一面被大革命提供的机会、一面被拿破仑的运气搞得眼花缭乱,想在社会中扮演与自己的雄心和才能相匹配的角色。但是他们发现所有的权力和影响、所有重要的位置都被老牌贵族和新兴的金钱贵族把持,平庸之辈四处排挤聪明能干之人。法国大革命提倡自己铸造自己的幸福,这一思想对于旧制时代的人们来说很陌生,革命青年却非常熟悉,现在却失去了影响。20年前,于连·索黑尔会是截然不同的命运;他会25岁就当上校,35岁就当将军——这就是我们一再听到的东西。他生不逢时,不属于任何阶级,也不属于任何时代。他属于何方,他究竟和谁在同一个阵营?这是人所共知的古老问题,是浪漫派面临的难题,这个问题在此被提了出来,而且跟从前一样

^① 原文为法语:Qui veut la fin veut les moyens. ——译者注。

找不到答案。司汤达政治思想的浪漫起源最为清楚地表现在他完全用才能、智力和充沛的精力享有的特权来论证主人公对成功和名气的要求。他对复辟王朝的批评、对革命的辩护都有一个出发点,即只能在民众中找到真正的勃勃生机与活力。轰动一时的神学院学生贝尔泰的杀人案成为《红与黑》的描写对象。对司汤达来说,这是一个明证,证明从今以后大人物只能来自精力充沛、并能够产生真正激情的社会下层。他还强调指出,不仅贝尔泰,连拿破仑也来自下层。

有意识的阶级斗争由此进入了文学。过去的文人自然也描写过不同社会阶层的斗争;对社会现实的真实描写是不可能忽略这一斗争的。然而,不仅作品人物,就连作者本人也没有意识到阶级斗争的真正意义。在早先的文学中,奴隶、农奴、农民还比较频繁地出现,尽管他们多半是滑稽人物。而城市平民不仅被刻画成某个落后的社会成分的代表,而且像在马里沃的《暴发的农民》里面那样被刻画成暴发户。但是,过去从未有过下层即中等市民以下的阶层的代表作为一个被剥夺了权利的阶级的斗士出现。于连·索黑尔是第一个意识到、第一个始终意识到自己的平民身份的小说主人公。在他这里,每一次胜利都是打败统治阶级的胜利,每一次失败都是阶级屈辱。他甚至不能原谅德·雷纳尔夫人有钱而且属于他认为对自己一直严加防备的阶级,尽管她是他唯一爱恋的女人。在他和马蒂尔德·德·拉·摩尔的关系中,阶级斗争和男女较量已经分不开。他在法官面前的慷慨陈词无非是要宣布阶级斗争的存在,无非是要站在断头台下挑衅其对手:“先生们,我不属于你们的阶级,我没有这份荣幸,”他说道,“你们把我看做一个农民,一个奋起反抗其卑微命运的农民……我看见你们这些人想杀一儆百,想惩罚所有出身贫寒的、有幸受过教育又敢于进入被傲慢的富人称为社会的圈子的年轻人……”尽管如此,阶级斗争并非作者唯一关心的事情,也许根本就不是他首要关心的事情;他的同情心并不属于穷人和无权者本身,而是属于那些受到社会不公正待遇的天才的、感情细腻的青年人,属于那些没有同情心和想象力的贵族阶级的牺牲品。所以在他看来,农民的儿子于连·索黑尔、古老的贵族的后裔法布利斯·东戈、百万家产的继承者吕西安·娄万是战友,是并肩作战、患难与共、在这个庸俗而平淡的世界同样感到陌生和无家可归的伙伴。复辟王朝带来的形势让顺应潮流成为唯一的成功之路,而且让无论什么出身的人都无法自由呼吸,自由运动。

当然,司汤达的小说主人公的共同命运无法改变这样一个事实,即新的人物形象的社会学起源是阶级斗争,而法布利斯和吕西安无非是于连的意识形态的投影,都可以追溯到“奋起反抗的平民”和“与整个社会搏斗的不幸者”的主题。如果不存在一个感觉受到反动派威胁的中间阶层和一个注定要被动无为的知识阶层——

司汤达本人就属于这个阶层,我们就难以想象如何产生法布里斯·东戈和于连·索黑尔这样的人物形象。亨利·贝尔,国王军队的军需官,1815年被定为半饷;他找新工作找了好几年,但是他连一个图书管理员的职位都找不到。他自愿流亡国外,远离法国,远离飞黄腾达的机会,他是失败者。他恨反动派,然而,说到自由,他只考虑自己,只想到自己“追求幸福”的权利。对于他,个人的幸福,伊壁鸠鲁式的幸福是一切政治努力的目标。他的自由主义是命运、教育、童年经历塑造的叛逆精神、失败人生造成的结果,但不是真正的民主情感发展的结果。他是“左派的孩子”^①——他既是自身的俄狄浦斯情结的牺牲品,也是外公的学生。外公是18世纪“哲学家”的忠实学生,把启蒙精神传给了他。他的失败使他保持这种精神,把他变成了反叛者;他在情感上却仍然是个人主义者,是没有任何群畜本能的贵族。他的浪漫英雄崇拜,他对强大的、天才的、非同寻常的个性的美化,他的“幸福的少数人”^②的概念,他对一切平民精神的病态反感、他的唯美倾向和纨绔气息都是扭捏作态和沾沾自喜的贵族趣味的表现方式。他畏惧共和国,不想跟下层人民有任何关系,他喜欢豪华、舒适,把能够保证知识精英衣食无忧的君主立宪制视为理想的政治状态。他喜欢贵族沙龙,喜欢悠闲和充满享受的生活,喜欢彬彬有礼的、轻浮的、机智的人。他害怕共和国和民主制度使生活变得灰色、乏味,害怕粗野的、没有教养的下层人民战胜文雅的、有教养的、玩味存在之美的上层阶层。“我热爱下层人民,憎恨压迫者,”他说,“但如果必须长期跟下层人民生活在一起,我会非常痛苦。”

786 尽管司汤达站在于连·索黑尔一边,他却以严厉的批判眼光观察于连,他欣赏这个年轻的叛逆的才气和纯真,但他毫不掩饰对平民气质的保留态度。他理解于连的愤怒,理解于连对社会的蔑视,他对于连的虚伪处世没意见,也赞成于连拒绝跟周围的人合作,但是他既不理解也不赞同的,是“猜疑症”^③,是这个深受自卑心和怨恨心理折磨的平民那种病态的、有损人格的猜疑态度,是那种无能为力、不分清红皂白的报复心,是丑陋的、扭曲心灵的忌妒心。看看司汤达如何描写于连在写信向马蒂尔德表露爱情之后的感受,我们就可以清楚地看到他和他的主人公之间的距离。这段文字实际上是理解整部小说的关键,提醒我们于连·索黑尔的故事不是作者单纯的自我表白。相反,于连的单狂式猜疑态度让小说家感到陌生、厌

① 引文为法语:enfant de gauche. ——译者注。

② 原文为英语:happy few. ——译者注。

③ 原文为法语:folle méfiance. ——译者注。

恶、震惊。“于连目光凶狠，表情丑陋”，他冷冰冰地写道，没有一丁点原谅他的意思。难道司汤达从未意识到社会对于连犯下的最大的罪恶，就是让他变得疑心重重，让他因为怀疑而不幸、而丧失人性？

司汤达的政治观点和他的生活状况一样充满矛盾。论出身，他属于资产阶级，但是教育使他站到这个阶级的对立面。他做过拿破仑手下的高官，参加过皇帝的最后几次征战，后者也许给他留下深刻的印象，但并未使他欢欣鼓舞——他对这个行使武力的独裁者和肆无忌惮的征服者仍然心存疑虑。³⁶开始他也觉得复辟王朝带来了和平，结束了漫长的、骚乱不宁的、前景不明朗的革命时期；新法国并没有让他一开始就感觉生疏，不舒服。随着他逐渐意识到拿半晌的生活前景黯淡，随着复辟王朝露出真面目，他对新政权的仇恨和厌恶、对拿破仑的敬佩便与日俱增。他对富裕和舒适生活的偏好促使他反对社会平均化，贫穷和失败又使他对现存制度保持猜疑和敌意，阻止他接受反对派。司汤达的思想世界中始终存在这两种倾向，并且随着他生活处境的变化轮流成为主宰。在他非常失败的复辟王朝，他的不满和偏激与日俱增；后来他的情况出现好转，他便安静下来，从叛逆变为现存制度的捍卫者，变为温和的保守派。³⁷《红与黑》还是漂泊者和反叛者的自白，《巴马修道院》的作者就变得心平气和，清心寡欲。³⁸悲剧变成了悲喜剧，充满仇视的天才气质变成了一种友善的、几乎和和气气的智慧，变成一种开放的、高高在上的幽默感。这种幽默也许用毫不含糊的客观性审视一切，但同时看出事物的相对性和人性的弱点。作家的口气也随之变得有些大胆轻浮，表现出“理解一切便原谅一切”的宽容态度；但是，司汤达跟后来那些随波逐流、那些原谅同类、排除异己的资产阶级是多么的不同！二者的人生价值的区别多大！司汤达对青春、勇气、思想、渴望快乐、享受快乐并制造快乐的天赋表现出何等的欣喜，功成名就的资产阶级又是多么疲惫不堪，多么自命不凡，对幸福是多么反感！“我应该比其他人更快乐，因为我拥有他们所没有的一切……”莫斯卡伯爵说，“但是让我们诚实一点，这个想法一定会让我的微笑走样……我们一定会显得自私和自满……他的微笑则是那么诱人！”（他指的是法布利斯）“他的脸上是朝气蓬勃的青年人的轻松微笑，是让别人跟着轻松微笑的微笑。”说这话的莫斯卡伯爵绝对不是无赖。他只是太软弱，从而出卖了自己。但是司汤达竭尽全力去理解他。他在《红与黑》里面就问道：“谁知道自己将在铸造伟业的道路上会经历什么？”——“丹东做过贼，米拉波出卖自己。拿破仑在意大利偷窃了几百万，没有这些钱他寸步难行……只有拉法耶特从未做过贼。人们有必要去偷，必须出卖自己吗？”问题的关键显然不在于拿破仑偷窃的几百万：司汤达发现了与存在密切相关的行动所具有的无情的辩证法，他发现一切存在、一切实

787

788

践都具有唯物主义特征。对于一个天生的、尽管需要克服如此强烈的心理障碍的浪漫派而言,这是一个震撼人心的大发现。

19 世纪的代表人物没有谁像司汤达这样让浪漫主义的诱惑和对浪漫主义的反抗如此势均力敌。这一事实也反映出司汤达的政治世界观的分裂性。司汤达是严格的理想主义者和实证主义者;任何的形而上学,任何纯粹思辨,任何虚无缥缈的理想主义都会招致他的不解和仇恨。对于他来说,道德的概念和思想正派就表现为努力“看清楚存在的事物”,就是说表现为反抗迷信和自我欺骗的诱惑。“火热的想象有时会蒙蔽她的双眼”,他如此评价他所喜欢的一个人物形象,也就是桑斯维里纳公爵夫人,“但是她不会因为胆怯而沉湎于幻觉”。他所追求的最高目标就是伏尔泰和卢克莱修的生活目标:没有畏惧的生活。他的无神论表现在反对《圣经》和神话对人的压迫,也只是他那种狂热的、抵制各种谎言和欺骗的现实主义的一种表现形式。他对雄辩和慷慨激昂的反感,对大话和空话的反感,对夏多布里昂和迈斯特尔那种花里胡哨的、笔酣墨饱的、慷慨激昂的风格的反感,他对“资产阶级宪法”那种清晰、客观、枯燥的文风的偏爱,对“好的定义”和朴实无华、一语中的短句的偏爱,所有这些都表达出一种严格的、毫不妥协的、充满——正如布尔热所说——“英雄气概”的唯物主义,表达出“让自己、让别人看清事情真相”的愿望。他反感夸张,反感外露,他常常欣喜若狂,却从不慷慨激昂。有人说过,司汤达从来不谈“自由”,而总是说“两院和新闻自由”;³⁹由此我们也可以看出他对一切不真和狂热言论的反感,看出他在与浪漫派和自身的浪漫情感进行斗争。

就感觉而言,司汤达是一个浪漫派,“他的思维是卢克莱修式的,他的感受却是卢梭式的”。⁴⁰他的主人公都是希望破灭的理想主义者,是胆大包天的热血青年,是天真无邪、出污泥而不染的大孩子。他们和他们的知名前辈圣普乐一样喜欢孤独,喜欢去远离尘嚣、无人打扰的高处做梦,追忆往事。他们的梦境、回忆和最隐秘的思想都以柔情为核心。在司汤达这里,柔情是与理性抗衡的力量,是给他的作品带来最纯粹的诗意和最深刻的魅力的源泉。但是他的浪漫主义并不总是单纯的文学,并不总是洁白无瑕、一尘不染的艺术。相反,他的浪漫主义充满了传奇的、幻想的、病态的、阴森恐怖的特征。尤其是他的天才崇拜不仅表现为对伟人和超人气质的浓厚兴趣,同时也表现在他对越轨行为和奇特现象的喜悦;他对“危险生活”的美化,不仅表明他对无所畏惧和英雄气概顶礼膜拜,同时也表明他在拿无耻和犯罪玩游戏。《红与黑》是一部结尾充满刺激而且恐怖的惊险小说,《巴马修道院》是一部充满意外、神奇获救、残暴和戏剧性冲突的历险小说。“贝尔主义”不仅是宣扬力量和美的宗教,而且是对享受的崇拜,是有关暴力的福音——这是浪漫派的撒旦

崇拜的变奏。司汤达的整个文化批判都带有浪漫特征；他受到陶醉于自然状态的卢梭的启发，但他的文化批判也是一种走火入魔的、消极的卢梭主义，他不仅控诉现代文明使人失去自发性，而且控诉现代文明使人缺少做大坏事的勇气。司汤达的思想世界具有复杂的、部分带有强烈的浪漫特征，他的波拿巴主义便是最好的例证。他对拿破仑的崇拜是一个唯美主义者对天才的美化，说明他一方面欣赏这个政治暴发户及其攀登权力高峰的意志，另一方面又同情这个失败者，同情反动和黑暗势力的牺牲品。在司汤达看来，拿破仑既是成为世界主宰的小少尉，是童话里面讲述的农民的小儿子，是那个因为破了谜底而得到国王的女儿的小伙子。但他又是永远的殉道者和精神英雄，一个不为这个腐败的世界所容、只好英勇就义的好人。司汤达对拿破仑的崇拜掺杂着浪漫派的非道德主义和撒旦崇拜，并因此从不分善恶地崇拜伟人、原谅伟人的恶行，演变为欣赏伟人身上的作恶冲动和犯罪冲动。司汤达的拿破仑和他的索黑尔一样，都是拉斯柯尔尼科夫（陀思妥耶斯基小说《罪与罚》的主人公）的前辈；他们是陀思妥耶斯基所理解的浪漫主义、是给他笔下的主人公带来灾难的力量的化身。

791

司汤达的沮丧也仍然带有浪漫特征，它跟浪漫幻灭小说的关系比巴尔扎克那种冷冰冰、干巴巴的悲观主义来得更直接。不过，司汤达小说的结局跟巴尔扎克小说的结局一样悲哀；二者只是舍弃的方式不同，舍弃的程度则是相同。他的主人公也是战败者，他们也一败涂地或者——这样更糟糕——被迫投降，被迫妥协；他们英年早逝，或者在失望中背离这个世界。最后他们全都对生活充满厌倦，疲惫不堪，精疲力竭，遍体鳞伤，放弃抗争，与社会结盟。于连的死是一种自杀，《巴马修道院》的主人公结局同样悲惨。《阿尔芒丝》就已奏响了舍弃的基调，小说刻画的主题明白无误地象征着人与人的隔阂，司汤达笔下的主人公全都为此而烦恼。无论是年轻的法布利斯坚信自己没有能力奉献真正的爱情，还是于连·索黑尔对自身是否具有爱的才能表示怀疑，都回响着这一主题。司汤达不知道性爱具有销魂荡魄、打破自私的个体存在的力量，不知道瞬间彻底融化是什么感觉，也不知道人们在献身所爱的人的时候可以达到彻底忘我的境界。司汤达的主人公不知道及时行乐；幸福总是落在他们身后，他们总是在和幸福擦肩而过之后才想起幸福。于连认识到，在维尔吉和维里埃尔度过的日子，那些不知不觉、也没有好好欣赏的往昔岁月，那些挡也挡不住、捞也捞不回的流逝岁月是生活中最美好、最宝贵的时光，没有什么东西比这一认识更加鲜明地体现出司汤达的生命体验所具有的悲剧色彩。失去之后方觉其宝贵；于连在死亡的阴影之下才懂得珍惜生活，珍惜德·雷纳尔夫人的爱情，法布利斯在监狱中才发现真实的幸福和真正的内心自由。

792

谁知道自由在哪里——在铁栅栏前面还是在铁栅栏后面？里尔克曾在狮子笼前提出这一问题。这是一个真正的司汤达式的问题，也是最富于浪漫气质的问题。

尽管司汤达对花里胡哨、慷慨激昂的文风非常反感，但是他在形式方面仍然是浪漫派的继承者。虽说每一个现代艺术家都或多或少地继承了浪漫派，司汤达却是一个严格意义上的浪漫派继承人。在他这里，古典艺术理想遭到新的艺术观的排挤，他不再看重统一性和计划性，不再用一个中心思想来统帅局部，不再用均匀的、排除主观随意性的、始终考虑读者反应的方式来处理素材。他完全听从于自己的表达意志，尽可能直接地、自然地、真实地再现体验材料。读司汤达的小说，人们首先感觉它是由一篇篇力图捕捉作者的心灵感受、情感机制和思想活动的日记和速写组成的。表达内心思想、表白信仰、讲述主观感受是他真正追求的目标，体验之流的节奏本身才是他真正的表现对象；相比之下，这条河流所席卷、所承载的东西倒显得几乎无关紧要。

793

任何的现代艺术、任何的后浪漫派艺术都或多或少属于即兴创作，都有赖于这样一种思想，即感觉、情绪、灵感比艺术理智、批判趣味以及事先做好的计划更利于创作，更贴近生活。整个的现代艺术观都有意无意地立足于这样一个信仰，即艺术品最宝贵的元素是突如其来的想法，是意外的收获和神赐灵感，而艺术家最明智的举动，便是听从发明天赋的召唤。细节创造在现代艺术中占有主导地位，现代艺术给人的印象被众多出其不意的转折和没有预见到的次要母题所控制。贝多芬的作品和艺术前辈的作品比起来就已经像是即兴创作的结果，尽管前辈大师们——尤其是莫扎特——的创作明显比他那些精心准备的、常常都是在一大堆速写式的草稿上诞生的作品显得更轻松，更潇洒，更有心血来潮的特征。莫扎特似乎总是在遵循一个客观的、必要的、不可改变的计划，贝多芬则不同，他的每一个主题、每一个母题、每一个音似乎都在告诉人们“因为我感觉如此”，“因为我听起来是这种效果”，“因为我想要这种效果”。昔日的大师们所创作的，都是悦耳的、均衡的、完整的、纯净的曲调，贝多芬和他之后的作曲家的作品则是宣叙调，是受压迫的心灵从深处发出的呐喊。

圣伯夫曾在《王港修道院》指出，古典主义时代最伟大的作家，是创造出最完美、最清晰、最让人舒服的作品作家，我们现代人则首先期待作家们给我们一点儿精神刺激，就是说给我们提供参与做梦和参与创作的素材。⁴¹我们最喜爱的作家，都是那些对诸多事情点到为止、留下一点儿空白让我们去猜想去解释去补充的作家。对于我们，未完成的、不可穷尽的、无法定义的作品是最诱人、最深刻、最富于表现力的作品。司汤达的整个心理艺术都旨在促使读者一同思考，一同观察，一同

分析。有两种不同的心理分析方法。法国古典主义的出发点是性格统一论,从一个万古不变的实体演变出不同的心灵特性。如此产生的人物形象的说服力在于形象特征的合情合理,这形象本身与其说是一幅人的肖像,不如说是一则关于人的神话。古典主义文学塑造的人物并不因为读者的自我观察而变得更加有趣,更加真实;他们的感染力来自高大的形象和清晰的轮廓,他们想得到人们的关注和敬佩,不想成为思考和阐释的对象。尽管司汤达的心理学研究方法与古典心理学尖锐对立,但人们通常也称之为分析方法。其出发点并非人的性格的逻辑统一性,而是人的性格的各种表现,它所强调的,不是画面的轮廓,而是各种过渡色调和光影色调。在他这里,人物刻画纯粹由细节,由一个个的观察和特别的发现组成,这些观察和发现凑在一起又显得如此矛盾,如此漏洞百出,迫使读者不得不依靠自己的观察和对复杂而混乱的画面进行主观阐释。在古典主义时代,人物性格的统一性和明确性是衡量其可信性的标准,现在则不同,一个文学形象越复杂,越具有狂想特征,它给读者留下的用自身生活经验来补充阅读的余地就越大,就越显得生动而可信。

794

司汤达建立在“真实的细节”^①之上的技巧,并非要证明人的内心生活都由渺小的、短暂的、本身无关紧要的现象组成,而是说人的性格是不可捉摸、也无法定义的,人的性格中有无数特征适合使性格发生变化并且打破性格的统一性。让读者和作者一同观察,一同创作,承认表现对象的无穷性,都是一个意思,即怀疑艺术具有征服现实的能力。现代心理学的复杂性表明我们无法像古典主义理解 17 世纪和 18 世纪的人那样彻底理解新人类。但如果我们面对这种不足的时候还跟着左拉喊叫“生活更为简单”⁴²,那就是我们对现代生活的复杂性视而不见。在司汤达看来,心理的复杂性源于人们越来越意识到当下时刻的存在,源于人们狂热的自我观察以及对自身的情感波动和内心活动保持的警觉。如果说在《红与黑》里面提到“人有两个灵魂”,这话也不一定指陀思妥耶夫斯基式的内心矛盾和自我分裂,这只是表达了一种二元论,指的是在我们的时代有思想的人既是行动者,又是旁观者,既是演员,又是自身的观众。司汤达有最大的快乐,也有最大的苦恼:内心生活的反思性。当他享受爱、享受美的时候,当他感觉内心无限自由、可以天高任鸟飞的时候,他不仅体会到这些感觉带来的快乐,同时还体会到意识到这种快乐所带来的快乐。⁴³不过,即便在他彻底融于快乐之中并感觉自己得到拯救、摆脱了摇摆和不足的时候,他也总是充满了问题和怀疑:这就是一切吗?他问自己。这就是著名的

795

① 原文为法语:petits faits vrais。——译者注。

爱情吗？难道人们可以去爱、去感受、去感受喜悦，同时又冷静而不动声色地观察自己所做的一切吗？司汤达的答案并非人们熟悉的答案，他不是假设在感情和理智、激情和反思、爱情和野心之间存在一段无法消除的距离，而是认定现代人的感觉方式、现代人的陶醉和喜悦都与生活在拉辛或者卢梭时代的人不同。对于他们来说，感情的自发性和反思性水火不相容，对于司汤达和他的小说人物而言，二者不可分割；他们的任何激情都不如他们随时要阐释自己内心活动的愿望强烈。与过去的文学相比，这种有意识的状态意味着一场跟司汤达的现实主义同样深刻的变化；克服古典主义-浪漫主义的心理学，跟超越浪漫派的遁世哲学和反浪漫派的人世哲学的两难选择一样，都属于司汤达艺术创造的前提。

796 巴尔扎克的人物形象比司汤达的人物形象多一些内在关联，少一些矛盾和问题；他所塑造的人物意味着回归古典主义和浪漫主义文学的心理学。他们都患有单狂癖，都被某一种激情左右，一言一行似乎都在听从指令。但奇怪的是，这种强迫症并不降低这些形象的可信度，而且他们比司汤达塑造的那些因为自相矛盾而与我们对心理学的理解接近许多的人物具有更大的现实性。我们在此所面对的，是一桩艺术秘密。由于这种艺术的各种元素的价值大小不一，其巨大的感染力便成为艺术史上最无法解释的现象之一。况且巴尔扎克塑造的人物并不是人们通常所描述的那么简单；他们的偏执常常跟异常丰富的特征联系在一起。他们或许不如司汤达笔下的人物那么多变，那么“有趣”，但是他们显得更生动、更鲜明、更令人难忘。

797 人们把巴尔扎克称为最杰出的人性刻画大师，把他那不可抵挡的艺术影响力归因于他的性格描绘所具有的魅力。说到巴尔扎克的时候，人们的确首先想到他的小说中的众多人物，想到他塑造形形色色、栩栩如生的人物形象；不过对他来说，心理学并非头等大事。解释他的世界的形成过程时，人们总要追溯到他的社会学，总要提到构成其精神宇宙的物质前提。他和司汤达、陀思妥耶夫斯基、普鲁斯特不同，他看到一种比心灵现实更本质、更原始的东西。对于他，人物本身无关紧要；他只对那些代表某个社会集团和体现对立的阶级利益冲突的人物感兴趣。巴尔扎克本人总是像谈起自然现象那样谈起他的人物形象，如果他想说出其艺术目标，他从不谈他的心理学，而是谈他的社会学，谈社会的自然史和个体在社会躯体的生命中所发挥的作用。他并非作为自封的“社会科学博士”，而是作为“个体只是存在于社会关系之中”这种新的人性观的创立者成为社会小说大师。他在《绝对的探求》中说，人们可以通过一个地质发现看到一个完整的世界，同样，每一件文物、每一幢房子、每一块马赛克都是一个完整的社会的表达；所有这些都在于表达和印证伟大而

广泛的社会进程。目睹这种社会因果关系,巴尔扎克感到陶醉和狂喜,因为只有这种让人无法逃脱的规律可以用来解释当代的意义并解决他整个创作的核心问题。《人间喜剧》的内在统一性并不在于同样的情节和人物出现在不同的小说中,而是归功于一个主宰一切的问题,归功于一个事实,即《人间喜剧》其实就是唯一一部伟大的小说,也就是近代法国社会的历史。

巴尔扎克让叙事文学摆脱了自传和单纯的心理学的限制,而18世纪后半叶以来的小说一直在二者的范围内活动。他打破了不仅制约着卢梭和夏多布里昂,而且制约着歌德和司汤达的小说的个人命运的框架,并且摆脱了18世纪的自传风格,尽管他当然也不可能一下子去掉所有的抒情-自传因素。其实巴尔扎克的个人风格经历了一个十分缓慢的形成过程;他的初期风格来自大革命时期、复辟时期和浪漫派时期的时髦文学,他最成熟的时期的作品也残留着不少使人想起他那些写黄色小说的艺术前辈的特征。对他而言,否认自己的艺术起源于神秘的恐怖小说和带有情节剧特征的连载小说,跟否认自己的艺术起源于浪漫爱情小说和浪漫骑士小说一样困难,皮戈-勒布伦和迪克雷·迪米尼跟拜伦和沃尔特·司各特的作品一样给他的艺术风格奠定了基础。⁴⁴不仅费拉居斯和伏脱冷,就连蒙特里沃和拉斯蒂涅也属于浪漫派所描写的叛逆和被逐者的行列,不仅冒险家和罪犯的生活,而且正如人们所说,资产阶级的生活也具有恐怖小说的特征。⁴⁵在他看来,由政客、官僚、银行家、投机者、花花公子、交际花、新闻记者组成的现代资产阶级社会就像一场噩梦、一轮死神舞蹈。他把资本主义理解为一种社会疾病,有一段时间他还有过用“社会生活的病理学”来治疗这种病的想法。⁴⁶他的诊断结论,就是人们过分追求利润和权力;他认为,万恶之源在于这个时代自私自利,在于这个时代没有宗教信仰。他四处看到大革命带来的后果,把旧的等级制——特别是王室、教会、家庭——的瓦解归咎于个人主义、自由竞争和无限膨胀、肆无忌惮的野心。巴尔扎克用令人吃惊的犀利笔触描绘了他和他那一代人所处的繁荣时期的各种症结,识破了资本主义体系的严重的内部矛盾。但是,在探讨矛盾的产生过程中他假设了太多的随意性,他开出的处方连他本人都不太相信。金钱,金路易^①,五法郎的硬币,股票,汇票,彩票,赌牌:这才是新社会的偶像和物神;“金牛”^②变成了一种可怕的现实,情况比《旧约》所描绘的还要糟糕;对人们来说,几百万的金钱比《启示录》里面的巴比伦大淫妇发出的呼唤(der Ruf des apokalyptischen Weibes)更具诱惑力。巴尔扎

798

① 原文为法语:Louis-d'or. 路易十三至十六时期发行的面值不等的金币。——译者注。

② 原文为法语:veau d'or.《出埃及记》中以色列人铸造的偶像,象征着异教崇拜。——译者注。

克认为,即便金钱是他描写的资产阶级悲剧的核心,他所揭示的东西也比阿特柔斯家族的故事残酷,葛朗台死前对女儿说“到了下面你会把一切对我如实交代”,这话其实比希腊悲剧中最低沉的语调还要可怕。数字、数目、财产清单成为新的神话世界和新的梦幻世界的咒语和神谕。几百万的财富就像童话中的恶毒精灵赠送的礼物,来也匆匆,去也匆匆。说到钱,巴尔扎克很容易回到童话笔调。他很乐意扮演给乞丐施舍的精灵,也很愿意跟他的主人公一起逃往充满离奇梦幻的浪漫仙境。不过,他对金钱的最终后果,对金钱造成的破坏和对人际关系的毒化却始终保持着清醒的认识;在这个问题上他从未失去现实感。

对金钱和利润的追逐破坏了家庭生活,使夫妻之间、父女之间、兄弟之间产生了隔阂,婚姻变成了利益共同体,爱情成为交易,牺牲品被奴隶的锁链铐在一起。谁还能想象出比老葛朗台巴结女儿、巴结自己的财产继承人更恐怖的事情!或者想象出比欧也妮刚刚成为一家之主便露出葛朗台的峥嵘更恐怖的事情。还有什么事情比天性支配心灵、物质支配心灵更可怕!金钱使人与人之间出现隔阂,摧毁人的理想,败坏人的才能,使艺术家、作家、研究者堕落,把天才变成罪犯,把天生的领导者变成冒险家和赌徒。对金钱经济的无情统治负主要责任同时又成为金钱经济的最大受益者的阶级,不言而喻是资产阶级,但是所有的社会阶层都参与了资产阶级所发动的野蛮的、动物式的生存竞争——既有在金钱经济中成为血淋淋的牺牲品的贵族阶级,也有其他阶级。巴尔扎克看不到走出这混乱现实的道路,他所能想到的,只是让贵族阶级自我革新,让他们学会资产阶级的理性主义和现实主义,并且对那些从社会下层奋斗起来的能人敞开大门。他是封建贵族的狂热追随者,他敬佩他们所代表的思想和道德理想,为他们的没落感到惋惜,所以他要用毫不留情的客观态度来描写他们的堕落,尤其是他们对资产阶级钱袋的顶礼膜拜。巴尔扎克的绅士派头总是令人难堪,他在政治上的出轨行为却无伤大雅,因为不管他如何为贵族阶级操心,他本身不是贵族,这中间存在——已经有人正确地指出了这点——本质的不同。⁴⁷他的贵族主义是头脑思考的结果;其根基不在其心灵或者本能。

巴尔扎克不仅是一个彻彻底底的资产阶级作家,他的一切自发的思想都植根于资产阶级的生活体验,他同时也是资产阶级最成功的辩护士,他从不掩饰他对这个取得辉煌成就的阶级的钦佩之情。只是他的心中充满歇斯底里的恐惧,四处嗅到混乱和革命的气息。他排斥一切威胁现存社会的稳定的事情,捍卫一切看起来有助于巩固现存社会的事情。他把王室和天主教会看做抵御无政府和混乱状态的坚固堡垒;对于他,封建制度无非是在这两种势力的统治之下产生的社会制度。他

所关心的,绝不是王室、教会及贵族阶级在大革命以后以何种形式存在,他只关心他们代表的理想,他之所以排斥民主和自由主义,是因为他知道,一旦人们开始批评等级制,等级制的大厦就将倾覆,因为,“一个让人说三道四的政权不会长久”,这就是他的观点。

平等是一个不可实现的妄念;世界上没有一个地方实现了民主。每一个集体——特别是家庭——都建立在权威之上,同样,整个社会也以统治原则为基础。民主主义者和社会主义者都是脱离生活的梦想家,这不仅因为他们相信自由和平等,这也是他们把下层社会和无产阶级过分理想化的结果。但从根本上讲,人都是一个样;人都很关心自身利益,都在追求自身利益。社会在整体上受阶级斗争的逻辑制约;贫富之争,强弱之争,特权阶层和无权阶层的斗争。“每一个政权都寻求自我保护”(《乡村医生》),每一个被压迫的阶级都寻求摧毁压迫者——这是不可改变的事实。巴尔扎克不仅已经有了阶级斗争的观念,而且掌握了历史唯物主义的揭露技巧。“入室盗窃犯被送到橹舰上做苦役,”伏脱冷在《幻灭》中说道,“一个通过假破产毁掉无数家庭的人则只需关押几个月……给盗贼判刑的法官们看守着贫富界限……他们很清楚,一个破产的人充其量引起财富的转移。”

801

巴尔扎克和马克思的本质区别,在于创作了《人间喜剧》的伟大作家对无产阶级和其他阶级所进行的阶级斗争持同样的看法,认为无产阶级无非在为自身争取好处和特权,马克思则把无产阶级夺取政权的斗争、把无产阶级的胜利看做新时代的开端,看做理想的终极状态的实现。⁴⁸巴尔扎克在马克思之前通过对于马克思来说也很重要形式发现了思维的意识形态特性。“美德始于富足”,他在《搅水女人》中说,伏脱冷又在《幻灭》中说到人们获得相应的社会地位和财产之后才能享用“诚实这种奢侈品”。巴尔扎克在《论保皇党的现状》(1832)中指出了意识形态的形成过程:“革命的火焰从物体和利益中开始燃烧,然后才蔓延到思想,最终转化为原则。”他在《路易·朗贝尔》中就已发现了思想对物质和存在的依赖特性,就已发现了存在和意识的辩证关系,主人公在经历了青年时代的唯灵论之后越来越意识到所谓的物质特性。巴尔扎克和黑格尔几乎同时发现意识内容的辩证结构,这显然不是偶然。资本主义经济和现代资产阶级充满了矛盾,比早前的文化更加清楚地表达了历史发展所受的双重制约。然而,不仅是资产阶级社会的物质基础本身就比封建社会的物质基础更加透明,新的社会上层也不像旧的上层社会那么热衷于为确立其统治地位的经济条件披上意识形态的外衣。他们的意识形态还太年轻,无法让人忘记其来源。

802

巴尔扎克的世界观的主要特征是他的现实主义,是他那冷静的、不带任何幻想

803 的求实态度。他的历史唯物主义和他的意识形态理论无非是其现实感的客体化。即便对那些让他怀有感情的事物,他也保持现实主义的批判立场。尽管他有保守观念,他却首先强调走向现代资产阶级和资本主义的历史发展势不可挡,在评判技术文化的时候从未堕入理想主义者的狭隘观念。他对现代工业持积极态度,因为这是一种新的、让世界融为一体的力量。⁴⁹他对现代国际都市的规模、活力、热情惊叹不已。巴黎使他陶醉;他喜欢巴黎,尽管它是罪孽的渊藪,也许他恰恰喜欢巴黎满地的罪恶。如果他说“在塞纳河两岸铺开的著名的、伟大的烂摊子”^①,那这每一个词都流露出隐藏在这铿锵言辞背后的吸引力。巴黎是新巴比伦,巴黎充满霓虹灯和隐秘乐园,巴黎是波德莱尔和魏尔兰、康斯坦丁·居伊和土鲁斯-劳特累克的故乡,巴黎充满了危险、诱惑和不可抵挡的魅力。这些巴黎的神话全都源于《幻灭》,源于《十三个人的故事》和《高老头》。巴尔扎克根本就是第一个对现代都市津津乐道、对工厂充满欣赏的作家。在他之前没有人会想到把一座位于山谷中的工厂称为“美妙的工厂”^②。⁵⁰巴尔扎克对新的、富有创造性的、哪怕是无情向前的生活的赞叹,是对他的悲观主义的平衡,是希望的流露,是对未来的信心。他知道无法回到宗法制的、充满诗情画意的小城镇和乡村生活;但是他也知道这种生活绝非人们通常所描述的那么浪漫和诗意。这种生活的“天然纯朴”无非意味着愚昧、疾病、贫穷(《乡村医生》、《乡村神父》)。巴尔扎克本人有浪漫倾向,他对浪漫派的“社会神秘主义”却不以为然⁵¹,对于农民的“道德纯洁”和“正派”,他绝对不抱任何幻想。他评判下层人民的好坏跟他评判贵族阶级的美德和罪孽一样客观,他对民众的态度跟他对资产阶级的爱恨交加一样不搞教条,一样充满矛盾。

804 巴尔扎克不知不觉地、心不甘情不愿地变成了一个革命作家。他真正的同情心把他跟社会叛逆和虚无主义者联结在一起。与他同时代的人大多看出他在政治上不可靠;知道他骨子里是一个同情社会的敌人、同情离经叛道和离乡背井者的无政府主义者。路易·维伊奥说过,他捍卫王室和教会的方式,只能让王室和教会的敌人对他心存感激。⁵²阿尔弗雷德·内特芒特在《法兰西报》(1836年2月)中写道,巴尔扎克想为自己早年遭遇的不公向社会报复,他美化那些反社会的人物就是他的报复方式;夏尔·魏斯在其回忆录(1833年10月)中强调,巴尔扎克标榜自己是正统派,但他一直在用自由派的口气说话。维克多·雨果称,不管他愿不愿意,反正他属于革命作家类型,透过他的作品可以看到一个民主主义者的心扉。左拉

① 原文为法语:grand chancre fumeux, étalé sur les bords de la Seine. ——译者注。

② 引文为法语:délicieuse fabrique. ——译者注。

最终发现了他的世界观存在显性和隐性的对立,并且在马克思主义评论出现之前就说出一个真理,即作家的才华很可能跟他的信念背道而驰。不过,恩格斯才真正发现并且描述了这一矛盾的真正意义。他通过一种让人可以深入研究的方式探讨了作家的政治信念和艺术表现之间的矛盾,并由此表述了整个艺术社会学中最重要的一个启发式原则。人们从此明白一个道理,艺术上的进步和政治上的保守可以相安无事,而且每一个诚实的艺术家,每一个忠实地、真挚地描绘现实的艺术家都具有一种启发思想和解放思想的影响力。这样的艺术家会不由自主地为瓦解那些支撑阻碍进步的反动势力的意识形态的各种习俗和成见、禁忌和教条助上一臂之力。恩格斯在1888年4月初致玛·哈克奈斯的那封有名的信中写道:“我所说的现实主义甚至可以不顾作者的见解而表露出来……巴尔扎克,我认为他是比过去、现在和未来的一切左拉都要伟大得多的现实主义大师,他在《人间喜剧》里给我们提供了一部法国‘社会’,特别是巴黎‘上流社会’的卓越的现实主义历史,他用编年史的方式几乎逐年地把上升的资产阶级在1816年至1848年间对贵族社会日甚一日的冲击描写出来,这一贵族社会是在1815年以后又重整旗鼓,并竭力高举旧日法国生活方式的旗帜。他描写了整个在他看来是模范社会的最后残余怎样在庸俗的、满身铜臭的暴发户的步步紧逼之下逐渐屈服,或者被他们腐蚀……不错,巴尔扎克在政治上是一个正统派;他的伟大作品是对必然崩溃的上流社会的一曲无尽的挽歌;他的全部同情都属于那个注定要灭亡的阶级。但是,尽管如此,当他让他所深表同情的那些贵族男女行动的时候,他的嘲笑是空前尖刻的,他的讽刺是空前辛辣的……巴尔扎克被迫在行动上违背自己的阶级同情和政治偏见;他看到了他心爱的贵族们灭亡的必然性,从而把他们描写成不配有更好命运的人;他在当时唯一能够找到真正拥有未来的人的地方看到这些拥有未来的人们,这一切我认为是现实主义的最伟大的胜利之一,是老巴尔扎克最了不起的特点之一。”⁵³

805

巴尔扎克是一个服从扩张的、一心让体验材料变得丰富而细腻的艺术意志的自然主义者。但如果把自然主义理解为现实世界的的数据取得彻底的均衡,理解为在作品的各个层面上都是同样的真理尺度,人们就会犹豫不决,不知道是否可以简单地将巴尔扎克称作自然主义者。然后人们必然会发现他总是控制不住自己的浪漫想象力和情节剧倾向。他不仅经常挑选一些最奇特的人物和最离奇的场面,他描绘的场景也无法让人产生具体的想象,只能通过绘声绘色的描述营造所追求的氛围。如果将巴尔扎克视为地地道道的自然主义者,人们只会感到失望。拿作为心理学家或是环境描绘者的巴尔扎克跟后来的自然主义小说大师如福楼拜和莫泊桑等人进行比较是徒劳无益的。如果不是一面把他的作品当作对现实的描绘,一

面把它们作为最奇特、最怪诞的梦幻场景来欣赏,如果除了这些元素的随意搭配还期望在他的作品中见到别的东西,人们就永远不可能喜欢他的作品。巴尔扎克的艺术充满拥抱生活的热切愿望,但是他的艺术没有多少东西来自直接的观察,那多半是虚构、思考、设身处地的结果。

806 每一部艺术品,包括最自然主义的作品,都是一种理想,都是一则关于现实的传说。我们在接受最不符合传统的艺术风格的同时,也自然而然地承认它的某些特征是真实和正确的,如印象主义绘画的刺眼的色彩和模糊的色块,或者是现代小说中那些性格不连贯、不统一的人物形象。巴尔扎克对现实的描绘比大多数自然主义者对现实的描绘还要随心所欲。巴尔扎克的作品给人以真实反映生活的印象,主要是因为他用他的情绪左右了读者,他虚构的世界具有小宇宙的完整性,一开始就排除了经验世界的竞争。他的人物和场景显得如此真实,不仅因为人物和场景的具体特征符合现实经验,也是因为巴尔扎克把这些特征勾勒得如此细致和繁琐,仿佛这一切都来自他对现实的观察和模仿。我们感觉面对着一个坚固的现实世界,这个小宇宙的各种因素不可分割地相互关联,没有周围的环境我们就无法想象人物形象的产生,没有人物的体貌特征我们就无法想象人物的性格,没有各种摆设和用品我们就无法想象人物的外表。

古典主义艺术作品与外部世界隔绝,每一部作品都固守一片审美天地,彼此之间互不相干。任何的自然主义,就是说,任何对原型的明显依赖都会打破这种审美天地的内在性,任何把不同的艺术表现聚于一身的循环形式都会破坏单个艺术作品的自主性。中世纪的大多数艺术品都属于这种以叠加方式出现的、包括多个独立单位的创作。故事没完没了、部分人物反复出现的骑士史诗和冒险小说,与喜欢组画的中世纪绘画和有无数插曲的神秘剧同属一个范畴。当巴尔扎克发现其体系,想到用《人间喜剧》作为囊括一部又一部的小说的框架的时候,他其实回到了中世纪的创作方式,对于他所采用的形式而言,古典主义艺术品的自足性和水晶体似的封闭性已失去意义和价值。但是巴尔扎克怎么回到这种“中世纪”的艺术形式?这种形式怎么能够在19世纪死灰复燃?中世纪的艺术意志已经被文艺复兴时期的古典主义和有关作品要有统一性、结构要主次分明的古典主义艺术观压倒。只要古典主义还在盛行,循环式创作就不可能抬头。不过只有在人们相信能够控制现实的时候,古典主义才会大行其道。当人们感觉依赖生存的物质条件的时候,古典主义艺术便失去了统治地位。从这方面看浪漫派也是巴尔扎克的艺术先导。

807 左拉、瓦格纳、普鲁斯特代表着这一发展的新阶段,他们助长了这种循环式的、大百科式的、包罗万象的创作倾向,让统一性和选择原则黯然失色。现代艺术家想

参与一部分看似无穷无尽、无法简约为单个作品的存在。他们只能用宏大来表达伟大,用无限来表达力量。普鲁斯图显然意识到自己跟瓦格纳和巴尔扎克的循环式创作如出一辙。“这位音乐家”——他说的是瓦格纳——“同时用陌生人和父亲的眼光审视自己的作品的时候,一定感受到巴尔扎克的那种陶醉……他发现,如果通过人物再现把它们联结成为系列小说,它们会更美,然后他给他的作品添上一笔,添上最后和最崇高的一笔……后补的一笔,但毫不做作……一个此前没有看到的、因而愈发真实而鲜活的统一体……”⁵⁴

在《人间喜剧》的两千个人物形象中,有460个在多部小说中反复出现。譬如,亨利·德·马尔赛出现在20个不同的作品当中,光是在《烟花女荣枯记》里面就出现了150个在这一系列的其他小说中或多或少扮演主角的人物。⁵⁵所有这些人物的范围更广,内涵更丰富。我们始终觉得巴尔扎克没有把他所知道、把他可以告诉我们的事情全部告诉我们。有一次,易卜生被问及为什么给《玩偶之家》的女主人公取一个带有如此浓郁的异国色彩的名字,他回答说,这是她的意大利祖母的名字。她本来叫艾莱奥娜拉(Eleonora),小时候受到溺爱,昵称为娜拉(Nora)。当有人驳斥他,说这些东西对剧本本身没有任何意义的时候,他惊讶地回答道:“可事实终究是事实。”托马斯·曼说过,易卜生和19世纪的另外两个伟大的剧作家——左拉和瓦格纳——属于同一个范畴,这话完全正确。⁵⁶在他这里,单个的作品也失去了符合古典主义形式的小宇宙式的封闭性。有关巴尔扎克与其作品人物的关系也流传着许多类似的故事。流传最广的一则故事是讲他和朱尔·桑多的交谈。桑多说起自己生病的妹妹的时候,巴尔扎克打断他的话头:“你讲的事情都很美,不过我们还是回到现实吧:我们把欧也妮·葛朗台嫁给谁?”他突然向一个朋友提出的问题也很典型:“你知道轻喜剧中的费利克斯会娶谁?德·格朗威尔的一个女儿。这门亲事可赚了!”有关巴尔扎克的一则最美妙也最典型的逸事却来自霍夫曼斯塔尔虚构的对话,巴尔扎克在谈话中说:“我的伏脱冷认为这(指奥特韦的《被救的威尼斯》)是天底下写得最美的剧本。我很赞同这样一个人的判断。”⁵⁷对于巴尔扎克,其笔下人物在作品之外的存在是一个如此不言而喻、如此显而易见的事实,以致无论谈到随便哪个剧本、哪本书他都说得伏脱冷、德·马尔赛、拉斯蒂涅是什么看法,或者必定是什么看法。巴尔扎克在超越作品界限方面走得非常远,他常常在某一本小说里引证《人间喜剧》的个别人物所说的话,尽管这些人物根本没有在小说里出现。他提到《人间喜剧》中的一些小说的时候就像是在引用研究文献。

我们知道保罗·布尔热多么喜欢翻阅《〈人间喜剧〉指南》这部巴尔扎克的笔

下人物大全。⁵⁸用今日的眼光看,他的爱好恰好说明他是道道地地的“巴尔扎克迷”;这至少表明他理解《人间喜剧》的特性,知道这部巨著紧贴存在,知道其构思和效果都只有部分审美成分。巴尔扎克代表着从古典主义和浪漫主义文学的技巧游戏到福楼拜和波德莱尔的唯美主义的艺术发展过程中的短暂一刻——这是一种昙花一现的、彻底融入现实生活问题的艺术。在19世纪的文学家里面,没有谁比巴尔扎克更远离“为艺术而艺术”,没有谁比他更没有艺术清教徒倾向。巴尔扎克的作品是水平参差不齐、有些地方还很生硬的大杂烩,几乎没有遵守“一点不多、一点不少”的古典主义原则,也没有把现实材料全部放到同一层面。如果我们不是一开始就接受这一事实,我们就不可能专心致志地、心安理得地欣赏他的作品。浑然一体的艺术品只存在于虚构当中——即便是最完美的艺术创造也充满了混乱的、相互矛盾的因素,但巴尔扎克的小说的确是抗拒所有审美规则指令的成功范例。如果从他的经典作品出发,我们马上就会发现里面对哪怕最开明的艺术法则也进行了最粗暴的践踏。当我们还沉湎于小说的魅力的时候,当我们还在为小说人物的自杀式疯狂、为激烈争吵的场面、为失望者和愤怒者的恶毒咒骂而激动的时候,我们就不得不承认,在这些作品里面,一切可以拿来理性分析的东西几乎都是“失败的”。我们不得不承认巴尔扎克既不会构思,也不会干净利索地勾勒情节发展线索,他的人物形象跟他描绘的环境和场景一样模糊,一样不和谐,他的自然主义不但不完整,而且不正确,他的心理学有时不但不真实,而且笨拙而肤浅。我们尤其要承认的是,除了上述种种不足,我们的作家还暴露出令人发指的低级趣味;他缺乏起码的自我约束,见到任何能够制造惊人效果、能够征服读者的手段都觉得好,都会使用;18世纪文化在他身上荡然无存,他既不懂得克制,也没有轻松的、优雅的闲来之笔;他的口味停留在连载小说而且是最低档的连载小说读者的水平;他不知道什么叫堆砌、什么叫扩张、什么叫过火;如果不加重语气,如果不使用最高级,他就无法表达自己的心里话;他总有千言万语,他好吹嘘好撒谎,每当他装出研究者和哲学家的样子,他就变成一个讨厌的江湖骗子,他只有在浑然不觉的时候,只有在立足于当下的生活感受,只有从直接的生活利益和历史位置来思考来推理的时候才是一个伟大的思想家。

810

巴尔扎克最让人觉得不舒服的,就是他的低级文风:语无伦次的长篇大论,过分渲染的激情,造作而夸张的比喻,总要发出吼叫的兴奋情绪,总要表现出崇高的感动心情。就连他编写的对话也并非无懈可击;他的对话也有不少地方“走调”,就像人们唱歌也会走调一样。我们知道泰纳用什么思路来对巴尔扎克的风格特色进行解释和辩护。他说文学中存在不同的、地位平等的表达方式,他又强调说,《人

间喜剧》的作者不再为17、18世纪的沙龙读者写作,不再为那些只需轻微暗示、不要刺眼的色彩和尖利的声音的读者写作。他的写作对象是那些只对新奇的、刺激的、夸张的描写做出反应的人,即连载小说的读者。⁵⁹泰纳无疑为社会学文学批评树立了优秀榜样;因为即便与巴尔扎克同时代的作家中间有许多人都避免了他的那些败笔,像他那样跟时代心心相印的也没有几个。但是我们不可以换个思路吗?如果我们去理解伟大艺术和低级艺术为何在巴尔扎克这里杂然并存,这难道不比去原谅他的弱点更好吗?进行社会学解释的时候,我们难道不应该首先指出巴尔扎克的文风主要与他的城市平民身份有关,指出他的文风表达了没什么教养、但却非常活跃、非常精明的新兴资产阶级的精神状态吗?

已经不断有人指出,巴尔扎克的作品更多的是描写了下一代而不是他那一代人的面貌。他刻画那些“新贵”和暴发户、投机的和撞大运的、艺术家和交际花对第二帝国比对七月王朝更为典型。生活似乎的确模仿了艺术。巴尔扎克属于那种幻想力甚于观察力并且有先知先觉的文学家。先知也好,幻想也好,这当然都只是用来掩饰尴尬的词汇,因为在面对这种仿佛魅力与不足同步增长的艺术的时候,我们只有一脸的茫然。对于像《不为人知的杰作》这样的作品我们又能说什么?这部作品既包含对生命的意义和对当代社会意义的最深刻的认识,又流露出一种令人难以置信的天真。小说中说,弗朗霍费是玛布兹最了不起的学生,是唯一得到师傅真传、知道如何给画中人物注入生命的学生。他十年如一日地创造一部作品,那是一张女人的画像。他想通过这幅画实现艺术的最高目标,也就是找到皮格马利翁的秘密。他感到自己在一天天地接近目标,但总有一点东西叫他无法克服,无法解决,无法实现。他认为现实世界对他有所保留,认为自己还没有找到真正的模特儿。有一天,带着满腔艺术热忱的普桑把自己的情人领到他跟前,这个女人应该是画家们见过的最完美的肉体。弗朗霍费为少女的美貌所倾倒,但是他的眼光从那年轻的肉体回到他那没有完成、也无法完成的作品。现实留不住他,他万念俱灰。他不想让别人看见他的画,看见这幅凝聚他一生心血的作品,他比普桑还吃醋,还在乎自己的情人。他的画上全是乱七八糟、莫名其妙的线条和色块,那是他长年累月的劳动积累,唯有一条造型完整的大腿的形状可以辨认。巴尔扎克预见到上个世纪艺术的命运,也做了无与伦比的艺术刻画。他看到艺术脱离生活、脱离公众带来的后果,看到唯美主义、虚无主义以及自我毁灭的倾向,这种倾向对艺术构成了威胁,在第二帝国必将变成可怕的现实。他的认识比他那个时代最博学、最有见地的人士还要正确。

第二节 第二帝国

浪漫派完全意识到大革命之后作家们遭受的名誉损失,面对不友好的公众,他们试图躲进个人主义的天地。他们那种无家可归的感觉表现为一种激烈的反抗情绪,他们绝不认为他们对社会的反抗没有希望。1830年那一代作家才失去了前辈的斗志,开始接受孤独状态;他们发出的抗议仅限于强调自己与自己所服务的公众不同。随后这一代作家则是非常傲慢,连这一点也不肯说明。他们示威性地戴上一层没有个性、没有感觉的面纱。但他们的这种不露声色跟17世纪的客观态度完全不同。古典主义时代的作家想给读者提供消遣,想给予读者教诲或者与读者讨论一些生活问题。浪漫派以后,文学从消遣活动、从作者与读者的交谈变成了作者的自我揭露和自我美化。如果说福楼拜和巴那斯派努力隐藏其个人情感,他们的情感保留也绝非意味着向前浪漫文学精神回归;相反,这是最自负、最傲慢的个人主义形式——不屑于讲述自己内心生活的个人主义。

1848年和它造成的后果使真正的艺术家完全脱离了公众。这一次的情况也跟1789年和1830年相同,革命发生在一个思想极度活跃而且极富创造力的时期。这次革命也和前两次革命一样,以民主和思想自由的最终失败而告终。反动派的胜利造成思想的空前平庸化和趣味的彻底粗鄙化。资产阶级齐心协力对付革命,他们诬蔑阶级斗争出卖民族利益,说是阶级斗争让原本和和气气的社会分裂成为敌对阵营⁶⁰,他们压制新闻自由,创造出充当政权的头号支柱的新官僚阶层,建立一个在所有的道德和趣味问题上都充当最高法官的警察国家。由于这种种现象,法国文化出现了史无前例的断裂。由此,在知识分子中间不仅出现了顺从派和叛逆者的对立——这一对立至今没有消除,而且出现了一种让部分知识分子变成破坏力量的反政府立场。

社会主义毫无抵抗地沦为重新恢复的“秩序”的牺牲品。在政变之后的头十年里,法国没有出现值得一提的工人运动。无产阶级疲惫不堪,惊魂未定,茫然无措,组织被解散,领导遭到拘押、驱逐或者被迫沉默。⁶¹使反对派力量迅速壮大的1863年选举是形势变化的第一个信号。工人重新结社,罢工增多,拿破仑三世被迫做出越来越多的让步。但是,如果社会主义者没有在那些认为拿破仑的专制政权威胁到自身权利的大资产阶级自由派中间找到不自觉的同盟者,他们离自己的目标还会非常遥远。1860年以后的政治发展,专制政府的没落和帝国的颓废都应在拿破仑政权这一内在矛盾中寻求解释。⁶²拿破仑三世统治的基础是金融资本和大

工业集团；军队用来对付无产阶级的时候很有价值，但是和大资产阶级相比他们又很不中用，因为他们的生存靠的就是大资产阶级的恩赐。没有第二帝国期间出现的经济飞跃，第二帝国将不可想象。帝国的靠山和存在的理由就在于其国民的财富，在于其技术发明，在于铁路和水路的扩建、物流的密集和加快，以及信贷业的扩大和日益增长的灵活性。在资产阶级国王统治期间，吸引年轻才子们的还是政治，现在最优秀的人才都被经济所吸引。不仅就其潜在的文化基础，而且就其明显的文化形式而言，法国已成为资本主义国家。虽然资本主义和工业主义一直在人们熟知的轨道上发展，但是现在才充分显示出威力。1850年以后，人们的日常生活——包括起居、出行方式、照明技术、饮食和衣着——变化之大，超过了自现代城市文明开始以来的所有世纪。奢侈需求尤其是享受欲望之强烈之普遍，超过了过去的任何时期。

815

资产阶级变得自信、讲究、狂妄，他们相信可以用外表掩盖其卑微的出身和新上流社会鱼龙混杂的特征，风流世界、女演员、外地人在这里扮演着前所未有的角色。旧制时代寿终正寝，随着最后一批传统上流社会代表的消失，法国文化遭遇了一场比最初遭受震撼时更为严重的危机。低级趣味从未像现在这样对艺术，特别是对建筑艺术和内装饰指手画脚。新贵们很富，想吸引人注意，但是他们富贵的历史不长，不炫耀就引不起人注意，所以他们不会嫌什么东西太贵，也不会嫌什么东西太铺张。他们不择手段，不管材料的真假，不挑艺术风格，见什么用什么，喜欢搞大杂烩。在他们眼里，无论文艺复兴时期的风格还是巴洛克风格，无论大理石还是玛瑙，无论绫罗绸缎还是镜子或者水晶，这全都是达到目的的手段。他们模仿罗马式宫殿和卢瓦尔河畔的宫殿，模仿庞培式前厅和巴洛克沙龙，模仿为路易十五服务的木匠制作的艺术家具和路易十六工坊制作的挂毯。巴黎焕然一新，有了全新的国际都市外观。但是巴黎的辉煌常常只是假象，它的高级材料只是替代品，它的大理石只是伪装成大理石的石膏，它的石头只是伪装成石头的腻子。巴黎的宏伟外观是粘贴而成的，巴黎繁多的装饰是杂乱无章的。巴黎的建筑出现一种轻浮的、与其上流社会的暴发户气质相适应的特征。巴黎再度成为欧洲之都，但不是像当初那样成为艺术和文化中心，而是成为享乐之都，成为一座有歌剧、轻歌剧、芭蕾舞、通俗戏剧、餐馆、商店、博览会的城市，一座提供廉价享受和现成享受的城市。

第二帝国是标准的折中主义时代。它没有自己的建筑风格和工艺品风格，没有统一的绘画风格。一座座剧院、宾馆、出租公寓（Mietspaläste）、兵营、商店、市场大厅拔地而起，一条又一条的大街和环路也悄然出现，奥斯曼几乎把巴黎翻建一新，除了宽敞原则和刚刚兴起的钢架结构，这里所发生的一切都见不着任何有创见

816

的建筑艺术思想。当然,历史上也有过不同的艺术风格比肩而立并且相互竞争的局面,也出现过不符合上流社会趣味但标志艺术发展方向的艺术风格与低级的、对艺术发展无足轻重的、然而受到公众欢迎的艺术风格的对立。但是重要的艺术潮流从未如此曲高和寡,也没有哪个时期让我们更加强烈地感觉到艺术史和文学史在谈论具有美学价值和历史意义的现象时给我们描绘了一幅错位的时代画卷;换言之,我们感觉进步的、预示未来的艺术风格的历史和因为获得暂时的成功和影响而成为主流的艺术风格的历史有着截然不同的事实依据。在我们的教科书中只能占据十行文字的保罗·博德里或者奥克塔夫·费伊耶,在他们时代的公众心目中的地位却远非我们对之长篇大论的福楼拜或者库尔贝所能比。主宰第二帝国的艺术生活的,是一种轻松而愉快的、为日益懒惰而且不想动脑筋的资产阶级准备的艺术创作。资产阶级兴建高档的、以最伟大的历史榜样为蓝本的、但多半空洞而凌乱的建筑,然后用最昂贵的、常常都是画蛇添足而且歪曲历史榜样的装饰填满室内空间。他们促进的绘画,是用来装饰四壁的绘画,他们促进的文学,是读着不累人的消遣文学,他们促进的音乐,是轻松悦耳的音乐,他们促进的戏剧,是用“佳构剧”的把戏来征服观众的戏剧。低俗的、不稳定的、易于满足的艺术品位成为主导,真正的艺术则变成那些无力补偿艺术家的劳动付出的艺术内行的欣赏对象。

817 成为后来整个艺术发展的起点、可以把 19 世纪最重要的艺术成果据为己有的自然主义是一种反对派艺术,就是说,这一风格不仅在艺术家中间,而且在公众圈里面也是少数派。自然主义是皇家美院、大学、评论界、各种官方机构以及有影响力的机构集中火力攻击的对象。随着这场运动的目标和原则的明确化,随着所谓的“现实主义”发展成为“自然主义”,人们的敌意也随之升级。事实证明,如此划分这两个实际上界限很模糊的阶段,即便不是故意混淆视听,也对实践毫无意义。更合适的做法,无疑是用自然主义来概括这整个的一场艺术运动,用现实主义专指与浪漫派及其理想主义针锋相对的世界观。作为艺术风格的自然主义和作为哲学立场的现实主义都有非常明确的意义,在艺术中区分自然主义和现实主义则只会把事情复杂化,使我们面对一个不是问题的问题。如果使用“现实主义”的概念,人们就会过分强调与浪漫主义的对立。这很容易混淆视听,因为自然主义不仅直接继承了浪漫主义的艺术意志,而且自然主义与其说是战胜了浪漫主义,不如说一直在与浪漫主义精神进行搏斗。自然主义也是浪漫主义,只不过它遵循新的惯例,有着新的、多少有些随意的真实性前提。自然主义和浪漫主义最重要的差别,在于它的唯科学主义(Szientismus)倾向,在于它把精密科学的原则应用到对现实的艺术描绘。自然主义艺术在 19 世纪后半期成为主导,这无非表明自然科学世界观和

818

理性主义-科学主义思维战胜了理想主义和传统主义。

自然主义的真实性的范畴全部源于自然科学的研究原则。自然主义将心理真实建立在因果原则的基础之上,把正确的情节构思理解为排除偶然和奇迹,自然主义的环境描绘立足于任何自然现象都有一系列的条件和动机这一思想,它对典型细节的应用则立足于自然科学观察方法,再不起眼的细节后者也不会放过;它避免过于精致的构思,是基于自然研究的未完成和不可完成的特性。不过,自然主义理论的主要来源是1848年那一代人的政治体验:革命失败,六月起义被镇压,路易·拿破仑篡权。这些事件使民主派感到失望,人们普遍冷静下来。这种精神状态在客观的、不带幻想的、全盘接受经验的自然科学中得到完美的表达。在所有的理想和乌托邦都破灭之后,人们相信事实,而且只相信事实。自然主义的政治起源首先可以解释其反浪漫派特征和道德特征:拒绝逃避现实,要求以绝对诚实的态度描写事实;尽量不带个人色彩和感情色彩,以保证客观性和社会团结;坚持行动主义,不仅想认识和描绘现实,而且想改变现实;坚持现代主义,把当代视为唯一重要的刻画对象;按照面向大众的原则选择题材和公众。通过尚弗勒里的“看二十个苏一本书的读者才是真正的读者”^①这句名言,可以看到1848年的革命从哪个方向影响了文学,看到新一代作家对民间精神的理解跟昔日的专栏作家的差别多大。连载小说的作者为广大的民众写作,是因为他们想为每一个人写作,自然主义者或者说尚弗勒里和他周围的作家则首先想为民众写作。在自然主义文学内部当然也存在两派:一派是来自波希米亚阵营的作家,如尚弗勒里,迪朗,米尔热,一派是食利者,如福楼拜和龚古尔兄弟。⁶⁴这是两个完全敌对阵营;波希米亚人仇恨各种传统倾向,在福楼拜及其朋友们的眼里,每一个向大众讨好的作家都很可疑。

819

自然主义始于一场艺术无产者的运动;第一位自然主义大师是库尔贝,他来自底层,完全不懂得什么叫资产阶级的体面。在波希米亚运动瓦解、波希米亚人成为倾向浪漫艺术的资产阶级公众的宠儿之后,库尔贝的周围就出现了一个新的圈子,出现第二个波希米亚文社。这位创作了《碎石工》的画家成为领袖,主要靠他的为人而非其艺术特征。他的地位特别要归功于他的出身和如下事实:他描绘了下层人民的生活,他面向大众或者至少可以说面向更广大的公众阶层;他过着不稳定的、无拘无束的艺术无产者的生活,蔑视资产阶级和资产阶级的理想,他是坚定的民主派和革命者,而且饱受了迫害和鄙视。自然主义理论的诞生,就是要为他的艺术保驾护航,使它免受传统主义的批判。尚弗勒里借展览《奥南的葬礼》(1850)之

820

① 原文为法语:le public du livre à vingt sous, c'est le vrai public. ——译者注。

机宣布：“从现在起，评论家必须明确表示自己是赞成还是反对现实主义。”这是一句豪言壮语。⁶⁵即便人们也许还从未用如此残酷的笔调来刻画日常生活，这种艺术的观念和实践本身也并不新鲜；令人耳目一新的，是它的政治倾向，是它包含的社会信息，是它的姿态，这些艺术家们在刻画下层人民的时候既不居高临下，也不想用讥讽或者风俗画笔调来拉开距离。但不论这种社会姿态多么新鲜，也不管库尔贝的圈子如何奢谈艺术的人道目标和政治任务，波希米亚人是而且依然是具有唯美倾向的浪漫派的继承人。他们有时赋予艺术一种连最狂热的浪漫派理论也不曾赋予艺术的意义，他们把一个语无伦次的画家变成预言家，把为一幅无人问津的绘画举办的展览变成一个具有历史意义的事件。

821 库尔贝及其追随者的激情其实是一种政治狂热；他们的自信来自他们的信念，他们深信自己是真理的开路先锋，是未来世界的铺路者。尚弗勒里声称，现实主义无非是与民主制度相吻合的艺术方向，龚古尔兄弟干脆把波希米亚运动等同于文学中的社会主义。在蒲鲁东和库尔贝看来，现实主义和政治反叛无非是同一立场的不同表现形式，他们在艺术真实和社会真实之间看不出本质区别。库尔贝在1851年的一封信中声明：“我不仅是社会主义者，我还是民主主义者和共和主义者，一句话，我是革命的同党，我首先是现实主义者，就是说，我是真正的真理的挚友。”⁶⁶左拉强调“共和国不是自然主义就是非自然主义”^{①67}的时候，他无非在发挥库尔贝的思想。所以，统治阶级对自然主义的拒斥，无非反映出他们的自我保护本能：他们完全正确地觉察到一点，即任何客观的、无所顾忌的艺术表现都是一种革命行为。对于这一危险，保守主义有着比反对派更为清晰的认识。⁶⁸古斯塔夫·普朗什曾在《两个世界杂志》上直言不讳地指出，抵抗自然主义是一种保守态度，拒绝自然主义，就是拒绝这个时代的唯物主义和民主主义。⁶⁹

19世纪50年代的保守批评全都用众所周知的论点去批驳自然主义，并试图用美学批评掩盖决定其反自然主义立场的政治和社会偏见。他们说自然主义没有一丁点理想主义和高尚的情操，说自然主义沉湎于丑陋和粗俗的、病态和下流的题材，说自然主义不加选择、亦步亦趋地模仿现实。保守批评家所反感的，当然不是模仿的程度，而是模仿的对象。他们太清楚不过了：库尔贝是在为一种新人和新的生活秩序而奋斗，他摧毁了古典主义和浪漫主义推崇的美善同体理想，破坏了虽然历经革命和社会转变、到1850年前后却几乎一成不变的旧的审美理想。他们感觉他把农民和工人画得那么丑，把资产阶级妇人画得那么肥胖而庸俗，都是为了向现

① 引文为法语：La République sera naturaliste ou elle ne sera pas. ——译者注。

存社会表示抗议,他们感觉“蔑视理想主义”和“在泥潭中打滚”都属于自然主义的革命斗争手段。米勒画出了体力劳动的神圣,把农民变成了新时代史诗的英雄。杜米埃画出了成为国家支柱的资产阶级的顽固和迟钝,他嘲笑他们制订的政策、他们的司法机构和他们的享乐,揭露了发生在资产阶级体面外表底下的可怕的喜剧。很明显,他们的选材与其说是受艺术考虑不如说受政治考虑的支配。

就连风景画也变成对上流社会文化的示威。尽管现代风景画一开始就作为工业城市生活的反差出现的,但是浪漫风景画仍然展现出一个独立的世界,一幅非现实的、理想的、不必与当下生活直接挂钩的存在画面。这个世界与真实的当代生活场景的差别巨大,人们只会把它理解为当代生活场景的对立面,但是很难理解为对后者的抗议。现代绘画中的私密风景^①则描绘了一种特别的环境,它因其宁静和惬意与城市迥然有别,但又因为具有朴素的、非浪漫的、日常的特征与城市非常接近,使人禁不住要拿它与城市进行比较。浪漫绘画中的高山和大海,还有康斯泰布尔描绘的森林和天空,都带有一些童话和神秘的特征,巴比松画派描绘的林中空地和森林边缘则使人感到它们是如此的自然和熟悉,如此容易让人们接近和占有,以致现代的城里人不得不把这些画视为一种警告、一种责备。他们选择这些平常的、“没有诗意”的主题,跟库尔贝、米勒和杜米埃所选择的人物类型一样,表达出同样的民主精神;唯一的区别,就是风景画家似乎在说:无论何时何地,大自然都很美,人们不需要什么“理想”素材就能展现大自然的美,人物画家则想证明人都是丑陋而可怜的,不管他是压迫者还是被压迫者。但是,尽管自然主义风景画朴实无华,它还是很快变得跟浪漫主义风景画一样大同小异。浪漫派画的是神圣的林苑所具有的诗意,自然主义者画的是乡村生活的散文——有牲畜吃草的林间空地,渡船横陈的河流,堆着干草堆的耕地。就像艺术史上屡见不鲜的那样,进步在这里更多体现在革新而非淡化固定的主题。最极端的变化来自室外画的原则。但是这一原则绝对没有一次性地得到贯彻,也几乎从未得到彻底的贯彻,它多半仅仅局限于制造一种印象,仿佛它是在露天创作而成的。这一技巧思想明显带有自然科学因素,但它也有政治和道德内涵,它仿佛想告诉人们:到户外去吧,去沐浴真理之光吧!

新艺术的社会特征也表现在画家们具有结盟倾向,表现在他们为建立艺术区、为适应彼此的生活方式而做出努力。“枫丹白露画派”就代表着新时代的集体精神,尽管这根本不是一个流派,也不是小集团,而是一个松散的团体,其成员各自为政,联结他们的纽带只是追求艺术目标的严肃性。后来的艺术家团体和艺术家村

^① 原文为法语:paysage intime. ——译者注。

落,19世纪出现的各种改革帮派和先锋派团体全都表达出这同一种结盟和协作的倾向。艺术家的思想世界充满一种随浪漫运动而来的划时代意识,他们深知当代社会的意义和要求。无论库尔贝的名言“创作活的艺术”^①,还是杜米埃所谓的座右铭:“要跟上时代”^②,都表达了同一个思想,那就是打破浪漫派的孤立状态,把艺术家从个人主义中拯救出来。作为艺术表达方式的石版画的兴起也是这一社会追求的征兆。这一变化不仅与文学领域中通过连载小说实现的艺术享受的民主化进程遥相呼应,这也是通俗风格和新闻体风格在不可比较的更高水准上取得的胜利。杜米埃的绘画新闻体风格(Malerjournalistik)是其时代的艺术发展的巅峰,巴尔扎克的连载小说则非但没有提高这一小说体裁的水准,反倒使自身水平下降。

824 不过,自然主义者真的代表了当代社会?或者说,即便他们代表的不是整个的当代社会,他们也代表了当代艺术公众中最重要、最广泛的人群?订画的、买画的、公开评论绘画的,担任美院的领导并决定哪些作品可以参展的,多半不是自然主义者的代表对象。这些人一般说来都很开明,但是他们的宽容态度止于自然主义。他们喜爱和促进的,是安格尔和安格尔画派的学院式理想主义,是德康和梅索尼埃的浪漫轶事画,是温特哈尔特和迪比夫创作的高雅肖像艺术,是库图尔和布朗热的伪巴洛克风格的历史画,是布格罗和博德里的神话—寓言装饰艺术⁷⁰,就是说,他们喜爱并且促进各种宏大的、豪华的、空洞的形式。但无论在满是家具和帷幔的寓所,还是在具有仿古风格的展示性大厅,他们都找不到地方挂自然主义的绘画作品。现代艺术变得无家可归,开始丧失所有的实用功能。当时横亘在自然主义绘画和优雅的“墙壁装饰”之间的那段距离,也把高雅文学和消遣文学、严肃音乐和轻音乐隔离开来。不为消遣目的效力的文学或者音乐,也跟进步的绘画一样百无一用。迄今为止最有价值和最严肃的文学作品,如普雷沃、伏尔泰、卢梭、巴尔扎克的小说,都是对文学本身常常无所谓的广大的社会阶层的读物。现在的文学却失去了艺术和消遣的双重角色,同样的作品不再能满足不同文化阶层的需求。最有艺术价值的文学作品很难再成为消遣读物,对于普通读者毫无吸引力,除非它们出于某个特殊原因吸引了公众的注意力,像福楼拜的《包法利夫人》那样通过丑闻风波获得成功。只有极少数的文人和知识分子才能正确对待这样的作品,人们也可以像称呼整个的进步绘画那样,把这种文学称为“停留在工作室的艺术”:这种艺术是为专家、为艺术家和行家创作的。艺术家脱离当代,也不寻求与公众建立任何

825

① 原文为法语:faire de l'art vivant. ——译者注。

② 原文为法语:Il faut être de son temps. ——译者注。

形式的同盟,情况之严重,已经让艺术家们不仅把自身的失败视为天经地义,而且把成功当作艺术低劣的标志,把怀才不遇当作流芳百世的前提。

浪漫派还包含一点通俗的、引起广大阶层兴趣的因素,自然主义则不同,至少它最重要的作品都不再有任何吸引普通公众的东西。浪漫主义时期随着巴尔扎克的去世而告终;维克多·雨果在艺术上可能依然如日中天,但浪漫主义不再是一场声势浩大的艺术运动。当时的代表性艺术家拒绝浪漫艺术理想,这同时意味着与公众和评论界的权威集团的彻底决裂。相当于文学正统派的“抵抗派”^①对浪漫派的看法要比与浪漫派有直接渊源的自然主义正面一些。虽然保守评论打击任何形式的反叛精神,他们把理性置于任何自发性之上,但是他们要求文学表达“真挚的情感”,并且把“心灵深度”视为衡量纯正艺术的标准。这种情感美学只是古老的美善同体理想的一种新的、尽管并不总是很清晰的形式;它源于一个错误的认识,即内心生活的自发情感因素和具有道德价值的因素之间存在同一性,善和美有一种神秘的呼应。艺术的道德作用是他们最重要的信念,艺术家扮演教育者角色是他们最高的理想。资产阶级对“为艺术而艺术”原则的态度再次发生变化。对于“纯粹的”、对道德问题漠不关心的艺术,他们刚开始是拒绝,然后承认,现在又完全敌视。艺术家的叛逆性被削弱,人们不再害怕他们干预现实问题;现在又可以抛弃为艺术而艺术的原则,承认艺术家有能力充当精神领袖。唯独自然主义是一种危险因素;但由于自然主义的代表即便不赞成为艺术而艺术,也主张客观地、毫不留情地处理现实问题,也就是主张艺术超越道德,所以拒绝为艺术而艺术也意味着拒绝自然主义。政府把艺术家纳入教育和改造体系。各大报刊的主编和评论家,如比罗、贝尔坦、古斯塔夫·普朗什、夏尔·雷米萨、阿诺·德·蓬马丹、埃米尔·蒙泰居,都是最高权威;朱尔·桑多、奥克塔夫·费伊耶、埃米尔·奥日埃、小仲马是地位最高的文人;大学和科学院是精神卫生的教育和试验场所;检察官和警察局局长是道德原则的守护者。自然主义的代表与充满敌意的评论界斗争到1860年前后,和大学则是斗争到死。科学院对他们大门紧闭,他们也永远不可能期望国家提供任何帮助。福楼拜和龚古尔兄弟因为有伤风化被起诉,波德莱尔甚至被处以高额罚金。

福楼拜诉讼案和《包法利夫人》(1857)取得的轰动性成功使自然主义之争出现了有利于自然主义的结果。公众显示出浓厚兴趣,评论界很快停止了讨伐;只有最顽固和最短视的反动派继续与之敌对。这一次是读者强迫批评家们接受了进步的方向,尽管公众的兴趣绝对不是纯粹的艺术兴趣。对思想气候的转变非常敏感

826

827

^① 原文为法语:partie de résistance。——译者注。

的圣伯夫回到他青年时代的自由主义立场。他加入泰纳、勒南、贝特洛和福楼拜的圈子,批评政府,宣告自然主义的胜利。他同时在政治和艺术方面转向,这在当时的思想境况非常典型;这证明分裂为波希米亚和“食利者”两个阵营的自然主义仍然扎根在自由主义的土壤。即便是政治思想彻底保守的福楼拜,我们也不能说他持反革命、反社会和反自由的立场。对于他的思维方式而言,他首先在《情感教育》中表达的反对第二帝国的政治体系和资产阶级的机会主义的立场比他在书信中对民主的诋毁更说明问题,他在书信中常常过于冲动而且充满矛盾。敌视政府的社会批评是整个自然主义文学的共同特征,福楼拜、莫泊桑、左拉、波德莱尔、龚古尔兄弟的政治见解各不相同,但是他们殊途同归,成为持不同政见者。⁷¹“现实主义的胜利”再次变成现实,现实主义的代表全都为摧毁现存社会的基础做出了贡献。福楼拜在信中一再抱怨民主受到压制,抱怨对法国大革命传统的仇视。⁷²不可否认,他反对普选,反对没有文化的大众成为统治阶级⁷³,但他绝不是资产阶级上流社会的盟友。他的政治见解常常混乱而且天真,总是表达出一种诚实地追求理性主义和现实主义的意志,表达出远离乌托邦——包括造福人民和坚信进步的狂热分子的乌托邦——的立场。他拒绝社会主义,与其说是因为其唯物主义因素,不如说是因为其非理性因素。⁷⁴为了免受各种形式的教条主义、盲目信仰以及政治束缚的侵害,他谴责各种政治行动主义,与各种有可能把他引出纯私人关系的圈子的诱惑作斗争。⁷⁵他因为害怕自我欺骗而成为虚无主义者。他感觉自己是法国大革命和启蒙运动的合法继承人,把卢梭战胜伏尔泰视为一场灾难,视为精神没落的根源。⁷⁶

福楼拜紧紧抓住理性主义,因为这是很不浪漫的18世纪的最后的残余。想想我们时代的恐惧症,就能理解他为何警告人们注意卢梭式的浪漫主义具有非理性的、毁灭自我的倾向。“究竟有什么罪过需要人类负责?”他问一个患有神经病的、拿宗教幻觉和自我责备来折磨自己的女性信友。⁷⁷这话听起来就像是在困境中发出的呐喊,像是为了在危机四伏的世界保持自我平衡做出的最后努力。福楼拜与浪漫思想进行搏斗,他不断改变对浪漫派的态度,始终感觉自己是叛徒,他所做的一切无非是为了保持平衡而玩弄的手段。他整个的生活和创作都在两极之间摇摆,在浪漫倾向和自我约束、在渴望死亡和追求健康长寿之间摇摆。光凭其乡巴佬气质,他就比生活在巴黎的同代人更接近已经有些过时的浪漫世界。⁷⁸他直到20出头都生活在虚构世界和一个根基不稳又不合时宜的青年人的狂热的内心世界当中。他后来经常说到当初跟朋友们所陷入那种可怕的、笼罩着疯狂和自杀阴影的精神状态⁷⁹,他只是凭借超常的意志力,凭借钢铁般的、对自己毫不留情的自律才摆脱那

种精神状态。直到22岁那场危机,他一直是一个被幻象、被抑郁症和感情冲动所折磨的人,他是一个病人,他的敏感必然要导致灾难。他生活在艺术当中,他为艺术而生,他的创作方式规则而严谨,他的为艺术而艺术不近人情,他的文风不带个人色彩,一句话,他整个的艺术理论和艺术实践都是充满绝望的努力,为的是避免那不可避免的沉沦。他的唯美主义的心理效果与浪漫派的唯美主义的社会效果相同:逃避让人无法忍受的现实。

福楼拜通过写作摆脱了浪漫主义;他通过文学刻画浪漫主义,他从浪漫主义的爱好者和牺牲品转变为浪漫主义的分析者和批判者,他由此克服了浪漫主义。他用日常生活现实来映照浪漫梦幻世界,他成为自然主义者,就是为了揭露这个梦幻世界的虚假和病态。但是他又厌其烦地宣称自己如何仇恨平淡无奇的日常生活,宣称对《包法利夫人》和《情感教育》的自然主义如何反感,宣称自己觉得那整个的理论多么幼稚可笑。尽管如此,他仍然是第一个真正的自然主义作家,第一个描绘出符合自然主义理论的现实画面的作家。圣伯夫一眼就看出《包法利夫人》给法国文学史带来的转变所造成的后果。他在评论中写道:“福楼拜使用鹅毛管,就像别人使用解剖刀。”他把新风格形容为解剖家和生理学家在艺术中所取得的胜利。⁸⁰左拉从福楼拜的作品中演绎出他整个的自然主义理论,把《包法利夫人》和《情感教育》的作者看做现代小说的创始人。⁸¹福楼拜首先是喜欢夸张、喜欢制造强烈效果的巴尔扎克的对立面,他完全放弃了戏剧性的、惊险的、哪怕只是紧张的故事情节;他喜欢描绘单调的、一成不变的、乏味的生活;避免刻画极端的人物性格,也避免强调他们的善或者恶;他不发表观点,不表明倾向,不宣讲道德,总之,他避免直接干预过程,避免直接评论事实。

福楼拜的创作既无个性也无派性,这并不仅仅是因为他有自然主义做思想基础,他有自己的美学主张,坚持让作品说话,反对作者代劳;他也不仅仅为了跟喋喋不休的巴尔扎克唱反调,要回归传统观念,把作品视为一个封闭的小宇宙,视为一个“作者在里面就应该像上帝在宇宙中那样无时不在却从不露面”的体系;⁸²他也不仅仅因为认识到一个被龚古尔兄弟、莫泊桑、纪德、瓦莱里以及其他经常重复和强调的真理:带着最美好的情感去写作,只能产生最糟糕的诗歌,如果写作对象让作家动了心动了情,如果他为此心跳或者眼泪汪汪,他的火眼金睛将不复存在——不,福楼拜的不动声色不仅仅是一个艺术技巧原则,它更多地反映出艺术家的一种新思想、新道德。他说过,“我们生来是为了言说它,不是为了占有它”。^①

① 原文为法语:nous sommes faits pour le dire, et non pour l'avoir. ——译者注。

由此,福楼拜以最极端的、毫不妥协的形式表述了放弃生活的立场。这一立场正是作为艺术观和世界观的浪漫主义的摇篮。不过,这句反映福楼拜如何情感分裂的名言也是对浪漫派最响亮的拒绝。当福楼拜喊出文学不是“心灵的泡沫”的口号时,他是既想保持心灵的纯洁也想保持文学的纯洁。

青年时代的混乱而狂热的浪漫气质不仅差点毁了他的艺术,也差点毁了他的人生。福楼拜从这一认识悟出一种新的生活方式和一种新的美学。他在1852年写道:“有些孩子会受到音乐的不良影响;他们很有天赋,听一遍就能记住曲调,一弹上钢琴就激动万分,心里扑通乱跳,他们变得苍白、瘦削、病态,听到音乐的时候,他们那可伶的神经跟狗的神经一样痛苦地颤抖。在他们中间找不到未来的莫扎特。天才在他们身上没有找好位置,思想进入一个不能让它产生结果的肉体,而肉体也随之垮掉……”⁸³福楼拜想不到,如此将“思想”和“肉体”区分开来并且为了艺术而放弃生活是多么浪漫;他也永远认识不到,他的问题只能去生活中寻找真正的、非浪漫的答案。尽管如此,他给出的答案表达出西方人的一种高尚的象征姿态;这种姿态是浪漫生命体验的最后一个重要的表达形式。浪漫生命体验由此被扬弃,资产阶级知识分子也由此意识到自己无法驾驭生活、无法把艺术变成生活的工具。尽管如布吕内蒂埃所说,自我贬低属于资产阶级生活态度的本质⁸⁴,这种自我批判和自我否定却是从福楼拜的时代起才成为决定性文化因素的。七月王朝的资产阶级还相信自身,还相信他们的艺术所肩负的使命。

福楼拜对浪漫派的批判,他对浪漫派暴露和出卖自己最个人的体验和最内在的感情的反感,使人联想到伏尔泰对卢梭那种粗鲁的单纯的反感。但是,伏尔泰还一点没沾染浪漫派思想,他与卢梭作斗争的时候犯不着同时跟自己作斗争;他的资产阶级精神是健康的、纯粹的。福楼拜的内心则充满矛盾。他和浪漫派的关系是矛盾的,正如他和资产阶级的关系充满矛盾一样。人们已经多次指出,他对资产阶级的仇恨是他灵感的源泉和他的自然主义的起源。他在迫害妄想中把资产阶级原则变成形而上的实体,变成了一种深不可测、取之不尽的“物自体”。他给友人的一封信中写道:“对我来说,资产者是一种无法定义的东西。”在此,他不仅道出了不确定的概念,而且道出了不可穷尽的概念。福楼拜发现,资产阶级有了浪漫倾向,在某种程度上还可以说变成了浪漫派;朗诵浪漫派诗歌的时候,谁也不像资产阶级那么感情充沛,那么动情,爱玛·包法利是浪漫情感的最后的代表。这一认识对于福楼拜背离自身的浪漫情感起了很大作用。但福楼拜骨子里是资产阶级,这点他很清楚。“我放弃文人的地位,”他声明说,“……我就是个隐居乡下、搞文学创作的资产者。”⁸⁵他在因为《包法利夫人》吃官司、在为自己准备辩护词期间曾

写信告诉哥哥：“内务部的人一定知道，我们在鲁昂是人们通常所说的大家族，我们深深扎根乡下。”福楼拜的资产阶级本性首先表现在他的工作方式、工作纪律以及他对信马由缰的“天才式”创作的反感。他引述歌德有关“时代的要求”的名言，视写作为义务，把写作当作有条不紊的、不受兴趣大小也不受情绪和灵感制约的资产阶级职业。他一门心思追求完美的形式，在作品中贯彻其唯美主义，其根子就在于他的市民阶级—工匠式艺术创作观。众所周知，为艺术而艺术只是部分地符合脱离社会和实践的浪漫生命体验；从某种意义上讲，它恰好表达了一种完全化为作品和业绩的、道地的市民—工匠式劳动伦理。⁸⁶福楼拜对浪漫派的反感，与他对作为特殊类型的艺术家、对不负责任的空想家和理想主义者的反感密切相关。他批判艺术家和浪漫派，是因为他们是一种对其整个的道德存在构成威胁的生活方式的化身。他恨资产者，但是他更恨流浪者。他知道，每一个艺术家身上都有一点破坏性因素，都有一点敌视社会和分裂社会的力量。他知道，艺术家的生活方式倾向于无政府状态和混乱，艺术创造包含非理性因素，光凭这点艺术家就难以遵守纪律和秩序，就难以做到坚忍不拔、持之以恒。已经让歌德有所察觉⁸⁷、然后让托马斯·曼变成有关艺术家生活方式的心理学的难题的艺术天性，一定也让福楼拜深感压抑和不安，这包括艺术家对病理和犯罪题材的嗜好，艺术家寡廉鲜耻的自我揭露，艺术家毫无尊严的戏子天性。一言以蔽之，让福楼拜深感压抑和不安的，是艺术家的漂泊者的生活方式。他强迫自己过苦行僧的生活，他有匠人的勤奋，他像僧侣一样投身创作，其实这都是为了证明他具有严肃、正派、可靠这类市民美德，证明他和戈蒂埃的“红背心”毫无干系。艺术无产者已经变成一个不容忽视的社会事实；资产阶级感觉他们是一种能够引发革命的危险；和后来的巴黎公社一样，这种危险促使资产阶级作家与资产阶级抱成一团：他们遭受压抑的阶级本能被唤醒了。

833

福楼拜的这种唯美主义理论不是一个明确的、最终的答案，而是一种不断改变方向并且怀疑自身的辩证力量。福楼拜在艺术中寻找镇静剂，寻找对付他青年时代的浪漫激情的良药；但是，艺术在行使这种功能时走火入魔。它不仅取代了一切可以给灵魂带来满足的东西，而且变成了生活原则本身。似乎只有艺术才能带来永恒，才能在汹涌奔腾的时间之流中岿然不动。所以，献身艺术便有了一种神秘的宗教特征；它不再是单纯的尽职和奉献，而是在迷狂中直视唯一的存在，把自己彻底地融化在理念之中。“艺术，生活中唯一真实和美好的东西”，这是福楼拜刚刚开始文学生涯时说的话^{①88}；“人什么都不是，作品则是一切”，他在结束其文学生涯

834

① 引文为法语：L'art, la seule chose vraie et bonne de la vie. ——译者注。

时如是说。^{①89}福楼拜坚持工匠式的为艺术而艺术的精神,他反对浪漫派的半吊子艺术,崇拜精湛的技艺,旨在让自己融入坚固的社会生活秩序,他所实践的唯美主义,则是一种反社会的和敌视生活的虚无主义,为了逃避一切和实际生活有关的事情,逃避一切与脚踏实地的、有血有肉的人相关的事物。这里所表达的,是对人世的极端蔑视和否定。“生活太丑陋”,福楼拜叹息道,“你只有躲避生活才能忍受生活。躲避生活的方式就是生活在艺术世界。”⁹⁰“我们生来是为了言说它,不是为了占有它”^②,这是一个非常残酷的信息,是面对不幸的、非人的命运时的无可奈何。“只有在你不喝酒也不扛枪打仗的时候,只有在你没有爱情也没有婚姻的时候,你才能描写美酒、爱情、女人以及战士的荣誉。”福楼拜写道。他还补充说,艺术家是“怪物,是一种生活在大自然之外的东西”。浪漫派与生活、与对生活的渴望仍然息息相关;浪漫派是纯粹的感觉、纯粹的自然。艺术家福楼拜与生活则不再有任何直接的关系;他无非是一个木偶、一个抽象的存在,他没有丝毫的人性和自然天性。

835 艺术在抵抗浪漫主义的过程中失去了自发性,变成颁发给予自我、与自己的浪漫出身、与自己的爱好和冲动进行搏斗的艺术家的奖励。在过去,艺术创作即便不被理解为信马由缰的活动,也会被理解为一种受自身才能牵引的活动;现在的每一部作品都像“角力”^③、都像是苦苦思索和与自我搏斗的结果。法盖说过,福楼拜的书信风格跟他的小说风格截然不同。在福楼拜这里,好的风格和恰当的语言来得既不轻松,也不自然。⁹¹这一论断无比精辟地道出了平常人福楼拜和艺术家福楼拜的差别。我们对有些作家的写作方式的了解跟对福楼拜的了解一样详细,肯定没有哪个作家写得像他这么痛苦,这么费力,这么违背自己的本能。他日复一日地和语言搏斗,为找到一个恰当的字眼,找到那唯一恰当的字眼而绞尽脑汁,这些都只是一种征兆——表明“占有”生活和“言说”生活之间有一条不可逾越的鸿沟。我们找不到“唯一恰当”的字眼,就像很难找到唯一正确的形式一样;它们都是唯美主义者的发明,在他们这里,艺术失去了生活功能。“我宁肯像狗一样死去,也不肯在我的句子瓜熟蒂落之前匆匆下笔。”一个跟自己的作品还保持着自发的、充满人情味的关系的作家不会这么说话。马修·阿诺德笔下的莎士比亚嘲笑过那些置身乐土却依然战战兢兢的人。抱怨自己每天都要从事费心、费脑、费神的写作,抱怨自己过的日子就像被判处在槽舰上划桨的囚犯,这已成为福楼拜书信的主导动机。

① 引文为法语:l'homme n'est rien, l'œuvre tout. ——译者注。

② 原文为法语:nous sommes faits pour le dire, et non pour l'avoir. ——译者注。

③ 原文为法语:tour de force. ——译者注。

“在过去的三天里,为了让自己开窍,我辗转反侧,在所有家具上面都躺过。”他在1853年致露易丝·科莱的一封信中写道。⁹²“我已经分不清日子……我过着疯狂而荒唐的生活……这是纯粹的、绝对的虚无。”他在1858年写信告诉埃内斯特·费多。⁹³“您不知道,为了从可怜的大脑里挤出一个词而成天捧着脑袋坐在那里是什么滋味儿。”他在1866年向乔治·桑诉苦。⁹⁴他每天工作七个小时,写出一页东西,然后是一个月写20页,再然后是一周写两页,少得可怜。“对文字的狂热使你的心变得麻木了。”^①这是他母亲说的话。谁也没对他说过如此残酷无情、如此一针见血的话。最糟糕的是,福楼拜身为唯美主义者,对艺术却照样持怀疑态度。也许艺术创作对他来说就是玩保龄球,也许全是胡扯,他这么说过。⁹⁵他缺乏自信,他的创作充满艰辛和痛苦,他完全不能像昔日的作家那样轻松落笔,究其原因,在于他始终觉得自己的作品有问题,他不相信自己的作品。他写《包法利夫人》的时候曾声明说:“我现在所做的,很容易变成类似保罗·德·科克的东西……在这样一本书里,有一根线出现偏差就可能让人偏离目标……”⁹⁶写《情感教育》的时候他又说:“让我绝望的是,我感觉自己在做无用的、与艺术背道而驰的事情……”⁹⁷说自己在忙一些不适合自己的事情,说自己永远没机会写自己真正喜欢写的东西和自己喜欢的风格,这些话已成为他写信时的口头禅。⁹⁸

836

福楼拜说,“包法利夫人,就是我”^②。这句话包含着双重的真实。他一定常常感到自己的生活充满谎言。这不仅包括他早年信奉的浪漫主义,而且包括他对浪漫主义的批判以及他自诩的文学法官身份。《包法利夫人》之所以具有艺术真实性和现实性,就是因为他对生活的谎言、对自我欺骗和伪造自身人格的危机有强烈的感受。浪漫派的危机暴露了现代人的问题,因为现代人逃避当代社会,他们总想逃离自己不得不待的地方,他们总是舍近求远,总是害怕对当代负责。通过对浪漫派的分析,可以诊断出整个19世纪的毛病,发现一种神经病,其患者无法认识自己,总是想躲在别人身后,总之,他们不想看到自己本来的样子,而是想看到自己希望成为的那种样子。福楼拜在这种自我欺骗和伪造生活的倾向中,在——有人这么形容他的哲学——“包法利主义”⁹⁹中抓住了歪曲它所接触的一切的现代主观主义的实质。我们脑子里的现实是一个被扭曲的现实,我们被囚禁在我们的主观思维形式构筑的樊笼当中,这种感觉在《包法利夫人》中第一次得到艺术表达。一条笔直的、几乎没有中断的道路从这里通向普鲁斯特的错觉主义。¹⁰⁰康德就已指出意

837

① 原文为法语:La rage des phrases t'a desséché le cœur. ——译者注。

② 原文为法语:Madame Bovary, c'est moi. ——译者注。

识在改造现实画面。这一现象在 19 世纪逐渐具有了欺骗特征。这种欺骗有时自觉,有时不自觉。像历史唯物主义和心理分析这类专事阐释和揭露的理论便应运而生。作为浪漫派剖析者的福楼拜,与那些揭示和揭露内心世界的 19 世纪的伟人比肩而立,他也因此跻身现代反思性世界观的创立者的行列。

福楼拜的两部主要小说,一部讲述一个具有浪漫气质、在生活中变得不中用的外省女人的故事,另一部则讲述了一个富裕、平庸、浪费精力和才能的资产阶级青年的故事。这两部作品密切相关。有人称弗雷德里克·莫罗为爱玛·包法利的精神之子;这两人都是“疲惫的文明”¹⁰¹熏陶出来的孩子,这种文明构成了养尊处优的资产阶级的生活空间。两人都表现出同样的感情困惑,都是“失意者”^①。对于这一代靠遗产生活的人而言,“失意者”是一种典型人物。左拉说《情感教育》是地地道道的现代小说。作为一代人的故事,《情感教育》的确代表着由《红与黑》开辟的、由《人间喜剧》发扬光大的文学发展的巅峰。它是一部“历史”小说,是一部在双重意义上以时间为主人公的小说。在《情感教育》中,时间一方面是制约小说人物并使之振奋的因素,另一方面,它又是消耗、毁灭和吞噬小说人物的原则。浪漫派发现了具有创造性和生产性的时间,浪漫派的对手则发现了具有腐蚀性的、既破坏生活又耗费人精力的时间。正如福楼拜所说,“可怕的事情不是生活中那些巨大的不幸,而是那些小小的不幸”。¹⁰²换句话说,我们不是因为那些最令人失望、最震撼人心的事件而走向崩溃,而是慢慢毁于我们的希望和雄心。这一经验成为我们生活中最可悲的事实。我们的生活逐渐地、悄无声息地、不可抵挡地走向衰弱,我们的生活之石被水滴悄然击穿,甚至没有一般灾难所具有的那种宏大而壮观的惊人效果。这一体验是《情感教育》以及整个现代小说探讨的问题。这一体验不具有悲剧性和戏剧性,所以只能成为叙事文学的表现对象。长篇小说在 19 世纪文学中获得垄断地位,首先也是因为人们感觉生活势不可挡地扁平化和空洞化,人们把时间理解为一种毁灭性力量。长篇小说的形式原则来自那种把时间视为啃噬生命的破坏性力量的观念,正如悲剧的形式原则来自对永恒的、让人毁于一旦的命运的信仰。悲剧中的厄运具有非凡特征和形而上的力量。同样的,小说中的时间也是一种巨大的、几乎神秘的因素。福楼拜在《情感教育》中发现我们的生活中始终存在正在流逝和已经流逝的时间。这部作品的历史功绩就在于此。他第一个看出万事万物的意义和价值随着时间的改变而改变,看出它们只是因为构成我们过去的一段历史才获得内涵和重要性,看出它们作为历史的价值完全不依赖它们的情绪

① 原文为法语:ratés。——译者注。

内容和客观关系。但是,无论是重新估价过去,还是因为发现时间在掩埋我们、在掩埋生活的废墟的同时也让“失去的意义的萌芽和足迹随处可见”¹⁰³而倍感慰藉,这都仍然在表达浪漫派的感觉,在浪漫派看来,现在都是乏味的和无足轻重的,过去在作为现在的时候也没有任何价值和意义。这就是《情感教育》最后几页的意义。在此我们可以找到开启整部小说的意义和福楼拜的时间观念的钥匙。我们由此可以理解这位作家为何信手拈来一则小事就说这可能是主人公一生中最美好的经历。这种体验的绝对的虚无性、庸俗性以及空虚性质,说明我们的存在链条到处都缺少一环,说明我们生活中的每一个细节都因为客观上无意义、都因为它只有纯粹的主观意义而充满忧伤。

福楼拜处在19世纪的生命意识发展曲线的最低点。左拉的作品虽然色调阴暗,但已萌发希望,并且向乐观主义转折。莫泊桑跟福楼拜一样愤世嫉俗,但是他比福楼拜更轻浮,更玩世不恭。从世界观上看,他的中短篇小说构成了向资产阶级消遣文学的过渡。若论其乐观和悲观成分,这种世界观和下层的世界观一样复杂、一样矛盾。为了做出正确的判断,我们必须把各个社会阶级对当代和对未来的情绪态度严格区分开来。不管上升的阶级对当代的评论如何悲观,面向未来的时候他们总是很乐观,有权有势、威风凛凛的统治阶级则常常因为预感到自己在未来的没落而惴惴不安。遭受压迫但又相信自己、相信自己必将崛起的阶级,在对当代表示悲观的同时,对未来却很乐观;注定要灭亡的社会阶层对当代和对未来的看法也非常矛盾,只不过他们是对当代表示乐观,对未来表示悲观。所以,站在被压迫者和被剥削者的一边、对当代社会完全持悲观看法的左拉,对未来并不绝望。这种矛盾跟他的自然科学世界观也很合拍。正如他自己所声明的,他是决定论者,不是宿命论者;换言之,他完全意识到人的所作所为受其存在的物质条件的限制,但是他不相信这些条件不可改变。他无条件地接受泰纳的环境决定论,甚至将其推到极端。他认为,社会科学真正的任务和绝对可以实现的目标,就是对人的生活进行改造、改善和——用今天的话来说——规划。¹⁰⁴

左拉整个的科学思维都带有这种实用主义特征,充满了促进改革、促进文明的启蒙精神。他的心理学也有实际目标;它服务于心理卫生,它的出发点就是相信掌握了激情爆发的机制就可以左右激情。自然主义特有的唯科学主义在左拉这里已是登峰造极。此前的自然主义代表作家把科学看做艺术的女仆;左拉则把艺术视为科学的女仆。福楼拜也相信艺术进入了科学阶段。他不仅努力按照最准确的现实观察结果来描绘现实,而且强调他的观察具有科学特征尤其是医学特征。但是,福楼拜和想要树立研究者形象并且用科学的可靠性来提高其艺术家声望的左拉相

841

反,他从未想过在文学范围之外建立功勋。左拉和一般的社会主义者,和那些希望通过科学的胜利而崛起的社会阶层一样,都有把科学神化、搞科学拜物教的相同倾向。无论左拉还是自然科学-社会主义世界观,都把人看做受遗传和环境规律制约的生物,他对自然科学的热忱如此高涨,以致干脆把小说中的自然主义定义为实验方法在文学中的应用。不过,他所说的实验只是空洞的大话,或者至少可以说这个词没有包含比“观察”更精确的意思。¹⁰⁵左拉的文学理论没有完全摆脱江湖骗子的嫌疑,但是他的小说仍然有某种理论价值。正如明眼人所强调的,即便它们没有包含新的自然科学的认识,也是一个重要的社会学家的作品,而且它们是系统的在艺术中全新的、科学的创作方式带来的结果,这在风格发展史上极富典型意义。艺术家体验世界,没有计划,也不系统;他可以说是一边走路一边收集经验材料,收集生活的标本和数据,这些东西他们随身携带,任其成长发育,有朝一日再从这储备中取出未知的、意想不到的财宝。研究者则选择相反的路径。他的出发点是一个问题,也就是一个他一无所知或者恰好对他想知道的事情一无所知的事实。他从这里,从提出问题开始收集和整理材料,也就是进一步了解他所探讨的生活片断。他不是从体验到问题,而是从问题到体验。这也是左拉的道路和方法。他写小说,就像他的一则故事中讲到的一位为了研究自己不熟悉的東西而开新课的教授。至少保罗·亚历克西斯讲述左拉在《娜娜》的写作过程中的那些事情——包括左拉如何一次又一次地去妓女世界和戏剧世界探险,会使人联想到这个故事。

842

左拉系列小说的整体构思就像一个科研行动计划。按照这一计划,那一本本小说都是一个巨大的百科全书体系的组成部分,都是一部现代社会大全的组成部分。“我想解释一个家族即一小群人在社会中的表现。”他在《卢贡家的发迹》前言中写道。他所理解的社会,就是第二帝国时期颓废而腐败的法国社会。没有比这更精确、更客观、更科学的艺术纲领。但是左拉无法逃脱他那个世纪的命运;他崇尚科学,可他还是一个浪漫派,而且是一个比当时那些不如他偏激的自然主义作家放肆得多的浪漫派。他片面地、非辩证地把现实理性化、程式化,这本身就是大胆的、肆无忌惮的浪漫作派。他用来概括五彩斑斓的、多面的、充满矛盾的生活的象征物——城市、机器、酒精、妓院、商店、集贸大厅、交易所、剧院等,更是一个喜欢分门别类的浪漫派的幻想,他对一个个的具体现象视而不见,他的眼里只有象征。左拉不仅喜欢比喻手法,而且被一切大型事物和超大型事物所吸引。他狂热地追求材料、数字以及原始的、完整的、无穷无尽的事实。他陶醉于素材,陶醉于生机勃勃的存在和气势磅礴的群众场面。他与“大歌剧”和奥斯曼男爵生活在同一个时代,

这并非偶然。

在这个由大资产阶级唱主角和资本主义高度发达的时期,冷静的、不带浪漫色彩的文学并非自然主义,而是资产阶级的理想主义消遣文学。尽管或者说恰恰因为有极端的唯物主义倾向,自然主义文学勾勒出一幅充满幻想的现实画面。资产阶级的理性主义和实用主义致力于构建一幅稳定的、和谐的、祥和的世界图景。资产阶级所理解的“理想的”描写对象,都有一种镇定效果、安抚效果和麻痹效果。资产阶级给文学提出的任务,就是让不幸者和不满者与生活和解,给他们眼前的现实披上一层面纱,给他们制造幻觉,使他们以为自己可以过上他们得不到、也不可能得到的生活。资产阶级所追求的目标,就是蒙蔽而不是启发读者。福楼拜、左拉、龚古尔兄弟的自然主义小说总是具有刺激性和煽动性,社会精英们就拿《两个世界杂志》刊载的小说,尤其是奥克塔夫·费伊耶的小说与之对抗——这些作品以上流社会为描写对象,把他们的生活目标展现为生活在文明社会的人类的最高目标;这些作品里面有真正的英雄,有强壮的、勇敢的、无私的骑士,有理想的人物形象,他们要么是上流社会成员,要么是即将被上流社会接纳的青少年。尽管有过革命和社会变革,迄今为止的小说还是自然而然地、直截了当地描写贵族阶级的生活;不合时宜的贵族生活依然保留了自然的和自发的特征。但是,现在的小说所描写的华丽的贵族世界却与现实生活失去了联系,突然出现在我们的好莱坞电影所展现的那种苍白的、朦胧的、含蓄典雅的沙龙灯光的映照之中。费伊耶看不出华丽和教养、良好的举止和良好的性格有何区别;在他这里,良好的教育就是高尚情操的同义词,效忠上流社会就是自身“不俗”的明证。《穷小子的故事》(1858)的主人公就是这种善良和高尚情操的化身;他高贵而英俊,矫健而机智,为人正派又善解人意,一贫如洗的他无非证明物质财富的分配不均并不妨碍他实现贵族理想。费伊耶的小说是标准的命题小说,就像奥日埃和小仲马的戏剧是命题戏剧一样。他们所宣传、所美化的,是基督教道德、政治保守主义和顺应社会潮流的信条;他们要防止的,是狂暴而混乱的激情、疯狂的绝望和消极抵抗带来的危险。

843

844

随着资产阶级的卑躬屈膝,文化水准也出现史无前例的下降。第二帝国既是福楼拜和波德莱尔的艺术摇篮,也是现代低级趣味和俗艳艺术(Kitsch)的温床。过去当然也有过糟糕的画家和平庸的文人,有过粗制滥造的作品和掺假的、拾人牙慧的艺术思想;但是在过去,低级艺术就是低级艺术,一眼就可以看出它如何粗俗,如何没品位没档次,如何没分量——过去没有制作精良的低级趣味艺术,没有熟练而巧妙制作的俗艳艺术,或者说它们充其量是副产品。现在这种低级趣味的艺术

变成了规范,用虚假的质量替代真正的质量变成常规。其目的在于让艺术享受变得尽可能轻松、尽可能舒服,从艺术享受中排除一切困难的和复杂的、一切让人烦恼和痛苦的因素,总之,把艺术的功能简化为博取公众的欢喜和虚荣。作为“放松”的艺术,有意地、有意识地让观众下降到自身鉴赏水平之下的艺术,是这个时期的发明;这种艺术主宰了所有的创作形式,但它首先主宰了最坚定、最无所顾忌的公众艺术:戏剧。

845 在小说和绘画中,自然主义和那些符合资产阶级趣味的艺术风格比肩而立,在戏剧领域却没有任何与资产阶级的兴趣和思想抗衡的东西。政府抵御各种危险趋向,绝不仅仅依靠坐在观众席上的那些“维护国家稳定”分子中的大多数,而且动用了一切可能的规定和禁令。作为一种大众艺术,戏剧比其他艺术体裁受到更严厉的对峙,正如今日的电影所受到的限制不适用于戏剧。19世纪中叶以来,剧作家们与政府不谋而合,努力把戏剧变成资产阶级世界观的宣传工具,变成资产阶级的经济、社会及道德原则的宣传工具。统治阶层耽于享受,喜欢社交活动,喜欢看别人也喜欢让人看,戏剧便成为这个时代的代表艺术。没有哪个阶级如此喜欢看戏,也没有哪个阶级像奥日埃、小仲马、奥芬巴赫的观众这样看重首演。¹⁰⁶对于舆论的塑造者来说,资产阶级的戏剧狂热可谓求之不得;人们鼓励他们保持这种热情,并支持他们的艺术趣味判断。毫无疑问,当时最权威的戏剧评论家萨尔塞对观众的评判就和这种趋势有关。当他声称戏剧的本质是观众,声称上演一个剧本最不能忽略的就是观众的时候¹⁰⁷,他的话绝非仅仅反映了社会科学的普遍进步,反映出集体性的精神现象成为众人关注的焦点这一事实。对萨尔塞而言,观众永远正确。这一原则是一切批评的标准,尽管他很清楚,昔日的高素质观众群体已经解散,过去那些还有着相同趣味的票友(habitués)人数锐减,现在只剩下一个定期看戏的、构成很稳定的小群体——这是各种首场演出的忠实观众。¹⁰⁸现代大城市的戏剧观众的出现是社会阶层变化的结果,萨尔塞把这一变化理解为一个较新的、发生在资产阶级内部的过程。火车把人们从外省和外国源源不断地输送到巴黎,用临时组合的形形色色的观众取代了过去那种比较整齐的观众。除了萨尔塞,当时其他人也很强调铁路的出现造成了观众数量的激增,认为这是造成戏剧风格转变的最重要的因素。¹⁰⁹然而,这一现象只是标志着从法国大革命就已开始的一个发展过程的最后而非最重要的阶段。

846 斯克里布的出现才是近代法国戏剧史上的重要转折。他不仅率先用戏剧方式表现了金钱至上的资产阶级世界观,而且用他的阴谋剧(Intrigenstück)创造了最适合做资产阶级推行其意识形态的斗争武器的工具。奥日埃和小仲马无非是发展了

他的常识^①。斯克里布对于复辟时期和七月王朝的资产阶级的意义意味着什么，他们对于1850年的资产阶级就意味着什么。他们所宣传的，就是斯克里布的那种庸俗的理性主义和实用主义、那种肤浅的乐观主义和唯物主义，只是斯克里布比他们更诚实。他们现在大谈理想、义务、永恒的爱情，当初斯克里布谈论金钱、发迹、理性婚姻的时候既不假装害羞，也不假装激动。在斯克里布时代还是上升的、争取自身地位的资产阶级已是今非昔比。他们功成名就，已经觉得自己受到来自下面的威胁；他们相信必须给自己的唯物主义目标披上理性主义外衣，流露出为一个为自身的崛起而奋斗的阶级所没有的胆小心态。

没有什么事物比婚姻和家庭制度更适合把资产阶级美化为社会的根基。人们可以充满信心地把二者表现为那种能够让最纯洁、最无私、最高尚的感情得以表达的社会形式，但在旧的封建关系解散之后，婚姻和家庭无疑是唯一能够保证财产的存在和延续的制度。不管怎么说，作为资产阶级社会抵抗危险的闯入者和来自内部破坏势力的堡垒，家庭理念变成了戏剧的思想根基。因为可以把它跟爱情主题直接联系起来，它就更适合履行这一功能。这当然是爱情的理念得到重新阐释并且摆脱了浪漫特征之后才发生的事情。爱情不能再是桀骜不驯的伟大激情，也不能作为桀骜不驯的伟大激情得到肯定和美化。在浪漫派看来，如脱缰野马一般的、勇于反叛的、冲破一切阻力的爱情总是可以理解、可以原谅的——它的强度就是理解和原谅它的理由；对市民戏剧而言，爱情的意义和价值则在于持久，在于它在日常婚姻生活中的表现。从雨果的《玛丽蓉·德洛尔姆》到小仲马的《茶花女》和《半上流社会》，我们可以看到爱情观如何一步一步地发生转变。在《茶花女》里面，主人公对堕落的女孩的爱情就已经和资产阶级的道德原则水火不容，但是，作者即便没有带着他的理智也至少还带着自己的感情站在牺牲品一边；在《半上流社会》里面，他对名声不佳的女人就已是完全否定的态度——她必须像病灶一样从社会肌体中摘除出去。她对资产阶级家庭的威胁比一个贫穷但很正派的姑娘还大，因为后者可能变成忠诚的生活伴侣和家庭财产的可靠守护者。如果引诱了这样的一个姑娘，就应该娶她为妻。这不仅仅是为了弥补犯下的错误，而且也是为了恢复秩序，避免——左拉这样概括奥日埃的《富尔尚博一家》宣传的道德——道德崩溃。但如果没有结婚就生下孩子——这不是什么值得赞扬的事情，那就应该像小仲马在《私生子》和《阿尔封斯先生》中主张的那样，把孩子的身份合法化。这主要是为了避免没有社会根基的人员的增加，这类人对资产阶级社会构成持续威胁。评判

^① 原文为法语：bon sens. ——译者注。

848 外遇的唯一依据也是看它是否威胁到作为制度的家庭。男人有时可以得到原谅，女人永远不可能得到原谅，况且一个品行端正的女人根本做不出这样的事情（《弗朗西庸》）。总之，凡是符合家庭理念的，都得到允许，与之相悖的，都受到抨击。这就是小仲马和奥日埃的剧本所表现的规范和理想；他们写剧本，就是为了替这些规范和理想辩护。剧本的成功则证明作者道出了观众的心声。

但是，说这些剧本低劣——它们的确低劣，并非因为它们为某种倾向服务或者因为它们是“命题剧”（Thesenstücke）——阿里斯托芬的喜剧和高乃依的悲剧也没什么两样，而是因为它们把思想倾向生搬硬套，没有变成有血有肉的人物形象。没有什么比牢骚满腹者（Raisonneur）这一固定形象能够更好地说明这些剧本中命题和艺术刻画未能有机地结合起来。剧本人物的唯一功能就是充当作者的传声筒。单是这一事实就表明作者宣讲的道理流于抽象，表明构成作者创作背景的世界观和艺术表现没有融为一体。这些作家或者自己做一些思考，或者接受上流社会的道德观念。他们还有一点娱乐天赋，懂得用舞台手段唤起观众的兴趣并制造悬念。他们综合这些前提条件，用自己的舞台天赋来展示那些需要宣传的观点和理论。但是他们的做法太直接、太笨拙，无意中替“为艺术而艺术”的原则提供了有力的佐证。原因在于，如果艺术宣传彻底地满足具体的表现形式，如果需要宣传的理念和艺术家的幻想没有取得完全一致，艺术宣传就是最令人生厌的东西。

849 与浪漫时期相反，第二帝国是一个盛行理性主义并且喜欢反思和分析的时代。¹¹⁰人们总是把技巧问题摆在首位，批判性的艺术理智在所有的体裁中都占据上风。这种批判精神在小说中的代表是福楼拜、左拉、龚古尔兄弟，在诗歌中的代表是波德莱尔和巴那斯派，在戏剧中的代表是创作佳构剧的大师们。形式问题在大多数体裁中只能与感情表现势均力敌，在舞台上却几乎独霸天下。让剧作家关注结构问题和艺术经济学问题的，是演出的外部条件，即制约演出的狭窄的时空界限、观众的大众特征、观众对获得的印象做出反应的直接性；戏剧的教育和宣传目标天然地决定作家必须用一种现成的、客观的、有针对性的方式处理文学体裁。作家和批评家越来越意识到一个事实，即戏剧本身跟文学没有关系，戏剧舞台遵循自身的法则和自身的逻辑，经常出现文学因素恰恰妨碍舞台效果的情况。萨尔塞所理解的剧院视角（optique de théâtre）和剧院本能（génie de théâtre），或者他所说的“简直是在演戏”^①，都旨在鼓励人们追求舞台效果而不考虑文学意图，鼓励人们毫

① 原文为法语：c'est du théâtre。——译者注。

无顾忌地采用戏剧手段并且千方百计、毫不犹豫地征服观众,总之是要鼓励人们把“舞台”变“讲台”。伏尔泰已经知道“打得准不如打得狠”^①的戏剧法则,但是“好剧本”的实践家和理论家们才发现了制造又准又狠的舞台效果的规则。他们最重要的发现,就是舞台效果乃至剧本上演的可能性都立足于一系列惯例、游戏规则以及萨尔塞所说的诡计,就是创造者和接收者之间的默契对戏剧比其他文学体裁更有决定性意义。戏剧的第一条惯例,便是观众愿意为剧情的一波三折吃惊:他们有意自我欺骗并且毫无抵抗地参与游戏。没有这一心理准备,我们不仅不可能第二次去看一个使用纯戏剧手段的戏,而且一次也欣赏不了。因为在这样的一出剧中,尽管一切都是可以预见的,但一切都必须有出人意料的效果。它的剧情达到高潮的一场^②是不可避免的交谈。正如萨尔塞所强调的,观众知道必然要出现这些交谈。¹¹¹它的结局^③是观众期待和要求的答案。¹¹²戏剧由此成为一种社交游戏。这种游戏有着最严格的规则和最高超的技艺。尽管如此,它仍然带有原始而天真的特征。事情的困难并非来自所接触的材料细腻性,而是来自游戏规则复杂性。它们首先应该为内容的贫乏和平淡无奇给要求更高的观众提供补偿。换言之,仪器的精确运转应当掩盖机器空转这一真相。观众,包括高层次的观众,需要轻松的、不费脑子的娱乐;他们不需要朦胧,不需要疑难问题,不要无底深渊。所以人们才如此强调结构的严谨和前后的逻辑关系。情节的发展应该像一则数学运算;就像论题的内在真理被花里胡哨的论证取代一样,内在必然应该被外在必然取代。

“结局”是解题的结果。小仲马说,如果运算结果错误,那么整个的运算过程也不会正确。他认为,写剧本要从结尾,要从答案和结束语开始。没有什么比这种倒行逆施更能反映出编造佳构剧的理智计算和左右作家的非理性冲动的差别。剧作家必须进一步退两步;他必须拿每一个灵感、拿每一个新的母题和新的步骤跟已有的母题和特征进行比较,进行协调。写剧本便意味着不断地瞻前顾后,不断地布局 and 重新布局,意味着一面往高处建设,一面进行负荷试验,一面层层加固和保险。这种理性主义或多或少构成了每一部有欣赏价值的艺术作品,尤其是每一部有演出价值的戏剧作品的特征——从舞台精神中诞生的莎士比亚戏剧和奥日埃、小仲马的剧作也都是如此。后者那些“编得好的剧本”的效果完全来自接二连三的花

① 原文为法语:de frapper fort que de frapper juste. ——译者注。

② 原文为法语:tricheries. ——译者注。

③ 原文为法语:dénouement. ——译者注。

招和绝招,莎剧的效果则来自不受数学关系制约的、层出不穷的各种因素。众所周知,为了专注于莎剧的文学内容,爱默生喜欢倒读剧本,有意回避其戏剧效果。如果采用这种阅读方式,一部货真价实的佳构剧不仅无法欣赏,而且无法理解,因为这种剧本的细节没有自身的和内在的价值,只有相对价值。涉及这些细节就像下一盘棋,一切都是为了结局;通过萨尔都学习斯克里布的技巧的那种方法,我们可以一清二楚地看到走向结局的过程多么机械。据他自己讲,大师的剧本他总是只读第一幕,然后就试图根据如此得到的前提进行“正确”推论。通过这种他自己所说的“纯粹的逻辑训练”,他离斯克里布在其剧本的第二幕和第三幕中选择的答案越来越近,同时得出了小仲马也相信的结论,即整个的情节都以某种必然性从一个始发场景发展而来。小仲马认为,设计一个戏剧场景或者想出一场冲突根本就不算艺术;艺术更多地体现在为情节达到高潮的场景作正确的铺垫,体现在顺利地解开死结。这样,一眼看去似乎是最具有自发性、最不成问题、来得最直接的戏剧因素的情节,却成为戏剧中最造作、来得最艰难的组成部分。情节绝非单纯的素材或者想象的产物,而是由一系列不允许作家心血来潮或者随心所欲的战略步骤构成。

852 如果愿意,我们可以把一部构思很好的作品的架构看做通向令人头晕目眩的高处的阶梯,或者哪怕只是看做与真正的艺术和人性无关的程序化操作的模式。我们也可以像沃尔特·佩特那样热情洋溢地讴歌艺术理智,艺术理智“一开始就规定了作品的结局,眼里始终装着这个结局”,艺术理智“在作品的任何部分都会照顾其他所有部分,在最后一句话里都还要以饱满的热情对开篇第一句话进行发挥和辩护”,但是我们也可以跟萧伯纳一样担心艺术知性的逻辑暴政给剧作家们带来最严重的后果,因为在他们这里,“一切都循规蹈矩地来自前提,所以不再可能写好最后几幕”。不过,如果要相信萧伯纳说的话,要相信他真正蔑视这种艺术理智玩弄的把戏,我们就必须忘记他写过《魔鬼的门徒》和《康蒂妲》,因为仔细一看,我们就会发现这两个剧本是不折不扣的佳构剧。不仅仅是萧伯纳,就连易卜生、斯特林堡和所有适合上演的当代戏剧都在不同程度上依赖法国的佳构剧。他们从斯克里布、小仲马、奥日埃、拉比什和萨尔都这里学到许多东西,如制造曲折和紧张的艺术,酝酿冲突和解决冲突的艺术,为情节的转折作铺垫同时又让观众始料不及的艺术,有关如何正确安排和控制突变^①分寸的规则,把长篇对话变成诡辩的艺术,幕终的噱头,以轰动方式收场并以轰动方式解决冲突。这绝不是说现代舞台技巧整个都是上述的法国剧作家们创造的。相反,这一发展脉络可以从后革命时期的情

① 原文为法语:coups de théâtre。——译者注。

节剧和歌舞剧、从18世纪的市民戏剧和喜剧、从艺术喜剧^①和莫里哀追溯到古罗马喜剧和中世纪的笑剧(Farce)。佳构剧大师们对弘扬这一传统做出了巨大的贡献。

第二帝国时期最独特、在许多方面也最有表现力的艺术产品是轻歌剧。¹¹³当然轻歌剧也不是全新的发明,因为在一个戏剧艺术如此发达的时期,几乎没法想象会有全新的发明。轻歌剧更多地继承了两个更古老的体裁——谐歌剧^②和歌舞剧——的传统,把18世纪的一些轻松的、愉快的、非浪漫气质的精神因素借鉴到这个沉重的、没有幽默的时代。轻歌剧是那个时期唯一具有游戏意味的、翩翩起舞的、轻松优雅的艺术形式。它在那些随大流的、干巴巴的资产阶级艺术和自然主义的反对派艺术之间独立发展,成为一股中间力量。它一方面远比资产阶级戏剧或者流行小说有魅力,另一方面又比自然主义更有社会代表性,它因此成为当时唯一贡献出通俗的、面向广大社会阶层的同时又有很高艺术价值的作品的戏剧体裁。

轻歌剧最引人注目的、从自然主义角度看最特别的特征,是其非真实性,是其飞速变换的场景所具有的非现实的、充满童话幻想的特征。轻歌剧对于19世纪的意义,也就是田园剧对于前几个世纪的意义;虚构的情节,不断酝酿冲突和解决冲突,这都是跟现实世界不再有任何关系的游戏形式。轻歌剧的情节具有虚构性,其人物也有木偶似的机械特征,艺术表现也貌似即兴创作。萨尔塞就已注意到轻歌剧和艺术喜剧的相似¹¹⁴,强调奥芬巴赫的作品给他留下宛若梦境的虚幻印象;他无非是想说奥芬巴赫的作品具有独特的幻想特征。奥芬巴赫在我们时代的一个追随者,维也纳人卡尔·克劳斯,才试图赋予这一特征更加深刻的含义。所以他强调说,奥芬巴赫的轻歌剧中的生活跟我们拉开一段距离之后所看到的现实生活面貌一样的虚假和荒唐、一样的怪诞和恐怖。¹¹⁵萨尔塞当然不会这样来阐释奥芬巴赫的作品。在强调存在的梦幻特征和恐怖特征的表现主义和超现实主义出现之前,我们也没法想象能有这样的阐释。只有经过表现主义和超现实主义训练的眼光才能发现轻歌剧不仅反映了第二帝国轻浮而玩世不恭的社会现实,同时也是第二帝国的漫画肖像,轻歌剧不仅表达这个世界现实的一面,而且表达了它非现实的一面,一言以蔽之,轻歌剧源自生活的轻歌剧特性¹¹⁶——如果说一个如此严肃、客观、充满批判意识的时代具有“轻歌剧特性”的话。耕地的农夫,工厂里的工人,账房里的商人,巴比松的画家,福楼拜在克鲁瓦塞;这些人当然是什么样就什么样。上流社会则不同。杜伊勒里王宫,这个由挥金如土的银行家、混天过日的贵族、

854

① 原文为意大利语:commedia dell'arte。——译者注。

② 原文为意大利语:opera buffa。——译者注。

声名显赫的记者和被宠坏的交际花组成的世界带有不真实的、幽灵世界般的、不可靠的特征——这是一个如同轻歌剧的国度，一个布景随时可能坍塌的舞台世界。

855 轻歌剧是“放任自流”的产物，也就是一个盛行经济、社会、道德自由主义的世界的产物。在这个世界里，每个人都可以为所欲为，但如果质疑这个社会制度本身那就另当别论。这一限制范围可宽可窄。同样一个政府，一方面把福楼拜和波德莱尔传唤到法庭，另一方面又容忍奥芬巴赫创作肆无忌惮的讽刺社会的作品，容忍他放肆地嘲笑专制政府、宫廷、军队、官僚机构。政府之所以容忍奥芬巴赫这么做，是因为他做的事情不危险或者看起来不危险。他的观众全是那些对国家绝对忠诚、除了这种无害的玩笑并不需要其他安全阀来提供满足的人们。我们觉得奥芬巴赫的玩笑像魔鬼的把戏；与奥芬巴赫同时代的人们没有听出我们在他的加洛普舞曲和康康舞曲的美妙节奏中听到的那种恐怖的弦外之音。这种娱乐并非彻底无害，因为人们无非在给自己暗示自己所期盼的陶醉状态。轻歌剧使人堕落，这不是因为它嘲笑一切“可敬的”事物，不是因为它对古希腊和古罗马、对古典悲剧和浪漫歌剧的嘲笑其实是一种改头换面的社会批判，而是因为它动摇了人们对权威的信仰却又没有对权威从原则上进行否定。轻歌剧的非道德主义，在于它批判腐败的政府体系和腐朽的社会风气时表现出来的草率的宽容，在于它赋予年轻的风尘女子、花花公子和可爱的老色鬼一种无伤大雅的表象。它那种不温不火、欲言又止的批判只会鼓励人腐败。可是，对于一个成功的、喜欢成功甚于一切的、其成功与这个懒惰的、沉湎于享受的社会密切相关的艺术家，除了这种暧昧态度，我们不可能期望他采取别的立场。奥芬巴赫是一个德国犹太人，是一个没有家乡、四处闯荡的音乐家，是一个生活受到双重威胁的艺术家；在法国的首都，在这个腐朽而诱人的世界里面，他一定感觉自己是双重和多重意义上的异乡人和漂泊者，感觉自己是

856 事不关己的看客。对于艺术家在现代社会中的复杂地位，对在艺术家的勃勃雄心和怀才不遇的怨恨心理之间的矛盾，对艺术家的乞丐式的骄傲和对公众的谄媚之间的矛盾，他一定比大多数同行有着更加强烈的感受。他不是反叛者，他连真正的民主派也算不上。相反的，他拥护“铁腕”统治，心安理得地享受第二帝国的政治制度给他带来的好处；但是他用局外人的那种诧异、犀利、冷静的目光审视周遭所发生的一切，不由自主地让这个对他的存在恩宠有加的社会更快地走向没落。

轻歌剧的出现意味着新闻意识闯入音乐领域。音乐戏剧跟在小说、戏剧、版画艺术后面，开始对日常事件进行讽刺评论。轻歌剧的新闻意识并不局限于歌词的

现实关联和丑角嘴里的玩笑；整个的轻歌剧就像是一个固定的上流社会丑闻告示栏。有人曾恰当地把海涅称作奥芬巴赫的先驱。这两人的出身、思维方式、社会地位大体相同；他们都是天生的记者，天生都具有批判意识和务实思维，都不想生活在社会的边缘，都想进入社会，融入社会，尽管他们并不总是赞同这个社会所追求的目标、所使用的手段。七月王朝和第二帝国时期的巴黎有一种世界主义的氛围，海涅在这个地方的成功机会本来跟梅耶贝尔和奥芬巴赫一样多，只是他没有这两位更加幸运的同胞所拥有的国际性交流工具。他只是在一个比较狭窄的圈子享有盛誉，梅耶贝尔和奥芬巴赫则征服了法国的首都，并由此征服了整个的文明世界。他们不仅创造出两个最典型的法国艺术体裁，而且比他们的法国同行更忠实、更全面地体现了那个时代的巴黎趣味。奥芬巴赫简直可以被视为其时代的草图；他的作品带有他那个时代的一些最独特、最原创的特征。与他同时代的人就已觉得他很有代表性，所以把他等同于巴黎精神，认为他的艺术继承了法国古典主义传统。奥芬巴赫的作品使西方世界沉浸在生活乐趣和纵情欢乐之中。¹¹⁷《盖罗尔施泰因的公爵夫人》成为 1867 年巴黎世界博览会最耀眼和最持久的亮点；来到巴黎的诸多国君和王子与法国首都的戏迷和外省的小市民一样，对这出由奥尔唐斯·施奈德主演的歌剧如痴如醉。俄国沙皇到达巴黎三小时之后就坐进了综艺剧院的包厢，俾斯麦虽然比那些经过加冕的首脑们看似更加从容，但是也跟他们一样陶醉。罗西尼把奥芬巴赫称为“香榭丽舍大街的莫扎特”，瓦格纳赞成这一评价——但这是他妒忌的对手死后才有的事情。

857

轻歌剧的鼎盛期在 1855 年和 1867 年的两次世界博览会之间。19 世纪 60 年代末的政治动乱之后，轻歌剧失去了合适的、高枕无忧的或者自以为可以高枕无忧的观众。进入第二帝国之后，轻歌剧的黄金时代也告一段落；后来几代人喜欢轻歌剧，并非因为它生动地、自发地、直接地表达了当代生活，而是因为怀念“过去的好时光”：没有哪一种艺术体裁能够像轻歌剧这样让人如此直接地联想到“过去的好时光”。由于存在这种联想，轻歌剧经受住了世纪末的各种变革风浪的冲击，在像维也纳这么一个失去精神根基的城市里，轻歌剧直到第二次世界大战都是最通俗的恋旧形式。只有经历了 19 世纪的最后 20 年，才能修正“过去的好时光”这一概念，因为“过去的好时光”让巴黎人联想到拿破仑三世和奥芬巴赫，让维也纳人联想到皇帝弗朗茨·约瑟夫和约翰·施特劳斯。1848 年至 1870 年间，阶级斗争在欧洲各地均遭镇压，进入 70 年代之后却死灰复燃，对作为反动时代的既得利益者的资产阶级的统治地位构成了威胁。现在的轻歌剧就像一幅歌舞升平的生活画卷——这样的牧歌在现实生活中从未有过。

858

龚古尔兄弟曾预言马戏、综艺演出^①、歌舞杂耍演出^②将取代话剧。他们言之有理。电影给他们提供了充分的证明,具有视图性和杂耍性的电影可以归入这类歌舞剧形式。轻歌剧接近综艺演出和歌舞杂耍演出,这是最明显的事实,但它绝非是歌舞剧战胜话剧的最古老的形式。真正的转折出现在资产阶级国王统治期间“大歌剧”兴起之时,尽管表演向来都是戏剧中的一个具有整合作用的组成部分,并且一再压倒话剧和听觉因素。巴洛克戏剧尤其如此,在巴洛克戏剧中,节庆演出的特征、装饰、服装、舞台和游行常常盖过其他一切。七月王朝和第二帝国的资产阶级文化是一种暴发户文化,所以在舞台上也追求宏伟壮阔的效果,而由于他们内心缺乏伟大,所以更要夸张伟大的假象。众所周知,有两种不同的冲动促使社会创造展示性艺术,创造宏伟而高级的形式:一是对作为其自然生活形式的伟大事物的渴望;二是因为多少痛感自己的内心缺失而通过大型艺术来追求过度弥补。17世纪的巴洛克艺术来自专制主义时代的宫廷和贵族在举手投足之中所表现出来的气派,19世纪的伪巴洛克艺术则来自功成名就的资产阶级努力追求的气派。歌剧成为资产阶级所钟爱的艺术,因为其他任何艺术都没有如此之多的炫耀手段,都不可能搞如此之多的装饰和装潢,搞这么多的堆砌和增强效果。梅耶贝尔创作的歌剧类型汇集了各种舞台魅力,创造出一个由音乐、歌唱、舞蹈组成的大杂烩。这个大杂烩既想教人听,也想教人看,它的一切要素都以让观众眼花缭乱、目瞪口呆为目的。梅耶贝尔的歌剧是巨型的综艺节目,其统一性与其说在于音乐形式的绝对主宰地位,不如说在于舞台布景的变换节奏。¹¹⁸他的歌剧是给那些和音乐没有内在关系的观众创作的。

“综合艺术作品”(Gesamtkunstwerk)的思想在瓦格纳提出来之前就已在梅耶贝尔这里得以实现。这一思想在没有人想到对之进行纲领性表述的时候就表达了人们的某种需要。瓦格纳试图用歌剧与希腊悲剧的相似性来为歌剧的综合特性辩护,而希腊悲剧实际上只是清唱剧;他之所以产生这种辩护愿望,是因为梅耶贝尔以来的歌剧变得花里胡哨,面临“越来越无风格无形式”的危险。“大歌剧”的影响也制约了《阿依达》和《纽伦堡工匠歌手》的形式,成为一种比当时的意大利歌剧还要僵硬的传统。¹¹⁹“大歌剧”如此盛行,要归功于这样一个事实,即法国资产阶级文化成为整个欧洲大陆的榜样,它在任何地方都与真正的、植根于现实社会生活的需要相吻合。没有什么艺术比梅耶贝尔歌剧的综合艺术能够更全面、更乐意地去满

① 原文为法语:variété。——译者注。

② 原文为法语:revue。——译者注。

足这些需要,因为他的歌剧把它所支配的一切手段——大乐队大舞台大歌队——融为一体,以实现它唯一的目标,也就是感染人、征服人、支配人。宏大的终场主要就是为这一目标而服务。梅耶贝尔的歌剧终场常常具有新奇的画面和音响效果,这和莫扎特的歌剧终场的深刻的人道精神、与罗西尼的歌剧终场的那种翩翩起舞的优雅没有任何共同之处。不过,我们通常所说的“歌剧特征”——宏大的布景,空洞的热情,直冲云霄的英雄气概,情感和语言的虚假狂热——绝非梅耶贝尔的发明,也绝非局限于当时的歌剧。就连福楼拜这样一个有着严格的清教徒品位的批评家也没有完全摆脱这种装腔作势。装腔作势是整个一代人的浪漫精神遗产,对于这份遗产的发扬光大,维克多·雨果所作的贡献不亚于梅耶贝尔。

860

在当时重要的音乐家中间,理查德·瓦格纳最接近梅耶贝尔的歌剧风格。这不仅因为他希望和一种生机勃勃的艺术实践建立联系,这也是因为他比谁都更渴望成功。刚开始他毫无抵抗地接受了流行的艺术套路,后来——人们说得对——才逐渐找到自己的风格。这与那种始于个人体验和个人发现、终于固定风格的典型艺术发展道路¹²⁰正好相反。瓦格纳不仅继承了“大歌剧”传统,而且固守一种既能表达最内在、最隐秘、最微妙的情感,又能满足第二帝国讲排场的嗜好的形式。这后一种做法更加奇怪。不仅《黎恩济》和《汤豪舍》都还属于不折不扣的布景豪华型歌剧,舞台布景还居于主导地位;从某种程度上讲,《纽伦堡工匠歌手》和《帕西伐尔》也是令人赏心悦目、大开眼界的音乐观赏剧。瓦格纳跟梅耶贝尔或者左拉一样喜欢大气魄、大场面,而且他跟维克多·雨果和小仲马一样天生造作,是——这是尼采给他的称号——“戏子”和“拟剧演员”。¹²¹他的装腔作势绝非歌剧创作带来的结果,相反,他的歌剧反映了他粗糙而造作的品位和他好张扬、好显摆的天性。他和梅耶贝尔、拿破仑三世、巴伊瓦^①或者左拉一样,喜欢刺眼的、昂贵的、奢侈的东西;即便不知道他想要马卡尔特为他画布景这一事实,人们也能看出他的歌剧和当时那些充满丝绸、丝绒、锦缎面家具、地毯和门帘的沙龙的共同特征。¹²²在瓦格纳这里,追求气派和奢侈的倾向有着更为复杂的起源;不仅马卡尔特,德拉克洛瓦也是其思想源头。《沙尔丹纳帕勒之死》与《众神的黄昏》,犹如富丽堂皇的巴黎“大歌剧”与庄严肃穆的拜罗伊特的节日会演,二者之间存在千丝万缕的关系。但是这还不是全部的事实;瓦格纳的感官主义不仅比其奢华倾向更加基本,也比当时那种以“流血、死亡、纵欲”为特征的神秘主义更原初,更自发。他的作品在19世纪那些最敏感的艺术家里成为艺术的典范,成为让他们理解了音乐的意义和原则的范

861

① La Païva(1819—1884):法国著名的浪荡贵妇。她的第二个丈夫是西班牙侯爵巴伊瓦。——译者注。

例,这并非枉然。瓦格纳的作品肯定是最后的、也许还是最伟大的浪漫启示录,是浪漫艺术创造出来的、唯一在今天还保持勃勃生机的形式。没有任何艺术形式能够让我们更好地去想象这部浪漫启示录如何通过感官陶醉影响同时代的人,去想象人们当初多么强烈地感觉到这是对一切传统的反抗,感觉发现了一个隐秘的、被埋没的世界。在瓦格纳的同时代人中间,唯有本身毫无音乐气质的波德莱尔的诗篇能够让我们感受到《特里斯坦和伊索尔德》如何令人飘飘欲仙,波德莱尔第一个看出瓦格纳艺术的意义。这一现象虽然一开始让人感到意外,但也可以理解,而且也只能用普遍的时代氛围来解释。瓦格纳与波德莱尔的共性,在于过度敏感的神经,喜欢接受麻醉和实施麻醉;他们都怀有准宗教情感和渴望救赎的浪漫愿望。他和福楼拜的共性,则不仅在于喜欢绚丽的色彩和丰满的形式,而且他们两人都是天才的万金油(Dilettantismus),都爱反观自身创作。和福楼拜一样,瓦格纳缺乏天生的、自发的才能,所以他也几乎总是在拼搏和绝望中创作,他对艺术缺乏信心。尼采曾强调指出,在艺术大师中间,没有谁像瓦格纳那样到了28岁还是那么低能;除了福楼拜,也没有哪个艺术大师像他那样长久地怀疑自己的天才。他们俩都感觉艺术使他们在生活中遭受磨难,他们都把艺术视为阻止他们进入生活乐园的屏障,都认为横亘在现实和艺术、“占有”和“言说”之间的那道鸿沟不可逾越。他们同属晚期浪漫派,他们与利己主义和唯美主义展开一场百折不挠而又毫无希望的斗争。

第三节 英国和俄国的社会小说

工业革命始于英国,在这里造成了最可怕的后果,也引起最响亮和最强烈的抗议。控诉的声音却丝毫没有妨碍统治阶级更加强硬、更加有效地对付社会革命。革命失败造成的结果,便是法国的一部分知识分子和文人开始采取一种反民主的立场,英国知识分子的思想即便并非一直倾向革命,也在总体上保持了激进姿态。这两国的知识精英在思维方式上的最明显的区别,在于法国人一直是坚定的理性主义者,英国人虽然思想偏激并且反对工业化,有时恰恰因为他们反对主流社会而成为绝望的非理性主义者,从而遁入德国浪漫派那云山雾罩的精神世界。奇怪的是,英国的资本家和功利主义者比他们那些否定自由竞争和分工原则的对手有着更为深刻的启蒙思想根基。从思想发展史上看,主张捣毁机器的唯心主义者肯定是反革命,唯物主义者则是理想主义和进步的代表。

经济自由主义和政治自由主义有着共同的历史根源;二者都是启蒙运动的思

想成果,自然是不可分割。人们一旦站在个人自由和个人主义的立场,就必然会把自由竞争视为人权的不可缺少的组成部分。解放市民阶级是瓦解封建制度过程中的一个必然步骤,而市民阶级的解放又以打破中世纪给经济强加的束缚和限制为前提。市民阶级获得平等地位只可能是逐渐克服前资本主义经济形式的历史发展的结果。只有等经济发展进入完全自治阶段,等市民阶级打破了僵硬的封建阶级体系的界限,才有可能考虑让社会摆脱自由竞争带来的无政府状态这一问题。克服资本主义的各种现象而不对资本主义制度本身提出质疑,这种做法毫无意义。只要资本主义经济还没有成为难题,人们就只能通过慈善手段来缓解其弊端。坚持理性主义和自由主义原则是纠正弊端的唯一可行之路;人们只可能从一个比较宽泛的、超出市民阶级范畴的意义上理解自由的概念。如果放弃理性和自由思想,不管其本意多么善良和诚实,都会导致无法控制的直觉主义和思想倒退,退回未成年状态。在卡莱尔这里,人们始终意识到这一危险的存在,实际上维多利亚时期的多数思想家的理想主义都面临这一危险。这个时代的精神领袖掀起浪漫主义的、怀旧式的反叛,这最能体现其名副其实的妥协精神,最能体现它兼顾传统和进步的中间道路。在维多利亚时代的思想代表中间,没有谁是毫不妥协的人物,由此产生的暧昧性甚至削弱了像狄更斯这样纯粹的激进派的政治影响。法国知识分子感觉自己必须在革命和资产阶级政治之间做出选择,即便他们做选择的感情比较复杂,选择的结果却是明确的、肯定的。英国的情况则不同:那些反对工业化的上层知识分子所立足的世界观也跟搞资本主义的资产阶级一样保守,有时甚至比他们还要落后。

864

坚持工业化国民经济原则的功利主义者都是亚当·斯密的门徒,都相信让经济自由发展不仅符合自由主义的精神,而且最符合广泛利益。但是,理想主义者反感这一理论,与其说是因为其荒唐,不如说是因为他们以宿命论的态度把自私冲动描绘成最终的、雷打不动的行动原则,他们相信可以用数学一般的精确性从人的自私本性中演绎经济和社会存在的规律。理想主义者反对把人简化为经济人^①。这是浪漫主义“生命哲学”——相信生命既不可能用逻辑穷尽也不可能被理论征服——对理性主义和脱离体验现实的思维的永恒抗议。对功利主义的反动是第二次浪漫运动,但是这一次,与社会不公作斗争和反对沉闷的科学^②讲述的各种理论的愿望远不如逃遁的愿望来得强烈,因为人们不想面对那些无法解决也不想解决

① 原文为拉丁语:homo economicus. 亚当·斯密语。——译者注。

② 原文为英语:dismal science. 指经济学。——译者注。

865

的现实难题,纷纷逃往由伯克们、柯尔律治们和德国浪漫派营造的非理性天地。特别在卡莱尔这里,呼吁国家干预既有反自由的专制倾向,同时也表达出一种人道的、无私的情感。他对彼此隔离的社会状态的控诉则表达出对集体、对受众人爱戴和敬畏的领袖的渴望。

随着英国浪漫派的鼎盛期的过去,1815年前后出现一股理性主义思潮。这股思潮在1832年的选举改革、在新议会和资产阶级的胜利中登峰造极。大功告成的资产阶级变得越来越保守,用一种本质上重新带有浪漫特征的思潮来对付民主运动。一个理性主义的英国和一个感伤主义的英国相映成趣,固执的、思维冷静而清晰的资本家拿博爱主义和人道-改革主义的思想来炫耀。在思想上反对经济自由主义成为资产阶级的内心活动和道德自救。在思想上反对经济自由主义的阶层正是那个在实践中代表经济自由原则的阶层,在充满妥协的维多利亚时代,这种思想活动成为平衡物质主义和自私自利的因素。

866

从1832年至1848年这段时期,英国社会出现了最尖锐的危机,骚乱不宁而且充满了资本和劳动之间的血腥斗争。改革法案之后,英国无产阶级在资产阶级那里遭受的待遇跟他们在法国的阶级弟兄在1830年之后遭受的待遇相同。面对共同的敌人即已经成为资本家的资产阶级,贵族和下层人民之间出现了一个命运共同体。尽管这种短暂的关系绝不可能发展成为真正的利益共同体和战友关系,但它足以蒙蔽像卡莱尔这样情绪化的思想家的眼睛,使他看不到事实的真相,从而把反对资本主义的斗争变为浪漫而反动的历史狂热。在法国,对资本主义的仇恨表现为严格而冷静的自然主义;在英国,由于17世纪以来就没再经历过革命,英国人没有法国人的那种政治体验和政治失望,出现了第二次浪漫运动。作为一场运动,浪漫派在19世纪中叶的法国已经被克服,与浪漫派的斗争多少具有私人性质。英国的形势则不同,在这里,理性主义和非理性主义倾向的对立绝不仅仅表现为福楼拜式的内心冲突,而是把整个国家分裂为两大阵营,这两个阵营的构成远比迪斯雷利说的“两个民族”复杂。在英国跟在整个西方一样,发展的主流是实证主义,而实证主义符合理性主义和自然主义的原则。不仅是政治经济领域的当权派,不仅是技术人员和研究者,就连普通人和从事平常职业的实干者也是理性主义思维和非传统思维。但当时的文学却充满浪漫怀旧情绪,充满对中世纪和乌托邦的渴望,因为乌托邦会让资本主义经济法则和商业主义法则、让生活祛魅化和务实化的法则化为乌有。迪斯雷利的封建主义是政治浪漫主义,“牛津运动”是宗教浪漫主义,卡莱尔的文化批评是社会浪漫主义,罗斯金的艺术哲学是审美浪漫主义;所有这些理论和倾向都否定自由主义和理性主义,都回避当代的难题,都去寻找一个高级

的、超个人的、超自然的秩序,去寻找一种持久的、不会出现自由社会和个人主义社会的混乱局面的状态。当时最响亮、最具诱惑力的声音来自卡莱尔。在那些给墨索里尼和希特勒铺平道路的煽动家中间,他名列第一,而且最具创造力。不管他所产生的影响在某些方面多么重要、多么硕果累累,也不管他为争取文化形式的心灵直接性做出了多大贡献,他依然是一个头脑混乱的人。他通过无限性梦想和永恒性梦想、通过超人道德和英雄神秘主义释放烟幕弹,遮住了好几代人的视线,使他们看不到事实。

867

罗斯金直接继承了卡莱尔的精神遗产;他继承了卡莱尔反对工业化和自由主义的论据,重复了卡莱尔对现代文化缺乏灵性和神性的控诉,跟卡莱尔一样陶醉于中世纪和基督教西方的集体文化。但是他把老师的抽象的英雄崇拜变成了充满感性的审美崇拜,把他朦胧的社会浪漫主义变成了任务具体、目标明确的审美理想主义。罗斯金成为拉斐尔前派这样一个如此具有代表性的运动的代言人,没有什么比这一事实能够更好地证明他的理论符合时宜,贴近存在。特别是他拒绝文艺复兴艺术,拒绝宏大的、龙飞凤舞的、自足和自主的形式,执意返回前古典的“哥特式”艺术和“原始人”的那种拘束的、富有情感的表达方式。这都是那个时代所酝酿的思想和理想,都是一场普遍的、席卷整个社会的文化危机的征兆。罗斯金的理论和拉斐尔前派的艺术源自同样一种精神状态,表现为对在维多利亚时期的英国大行其道的因循守旧的世界观和艺术观的抗议。罗斯金所理解的自文艺复兴以来的艺术蜕变,也就是拉斐尔前派所看到、所反对的学院派风格。他们首先反对古典主义,反对拉斐尔画派的审美经典,也就是反对那种空洞的形式主义和墨守成规的娴熟技法,当时的资产阶级希望以此证明其体面和清教徒道德,证明自己有高尚的理想和诗性细胞。维多利亚时代的资产阶级痴迷于“高雅艺术”的观念¹²³,主宰其建筑、绘画和工艺品的低级趣味本质上则是自我欺骗和自负的结果。这种自我欺骗和自负使他们不能自发地表达其本性。

868

维多利亚时期的绘画充满历史题材、诗意题材、故事题材;它是标准的“文学”绘画,是一种中间艺术。其令人遗憾之处,与其说在于它的文学成分太高,不如说它的绘画价值太低。妨碍真正的、浓墨重彩的法国绘画技巧在英国传播的,首先是英国人对感性和自发性所怀有的恐惧。被撵走的大自然却从后门溜了进来。在钱特里藏画——这是维多利亚时代低级趣味的巨型见证——当中,有一幅画表现的 是一个年轻的修女在脱离世俗世界的同时也把世俗的衣裳脱得精光。她在一个被烛光照亮的小教堂里面,一丝不挂地跪在祭坛前面,诱人的柔美身段被站在她身后的修士们尽收眼底。人们很难想象出比这幅画更让人难堪的作品。这张画最不诚

实,所以属于最糟糕的色情艺术。

869 拉斐尔前派的绘画和整个维多利亚时期的艺术一样具有文学性和“诗意”;那些本身不适于绘画的、就是说用绘画方式不可能彻底表现出来的题材也能够产生一些绘画价值。它们常常充满魅力,而且非常新颖。拉斐尔前派的绘画把一种表现为喜爱细枝末节和游戏性地再现每一根草茎和每一道裙褶的感性主义与维多利亚时期的唯灵论结合起来,与他们的历史、宗教、文学题材及道德寓意和童话象征结合起来。这种精确性不仅符合整个欧洲艺术发展的自然主义趋势,而且符合市民阶级的劳动伦理,这种劳动伦理把做工完美、精益求精视为衡量艺术价值的标准。拉斐尔前派的画家们按照维多利亚时期的艺术理想,一味炫耀技艺,一味炫耀其临摹和画龙点睛的能力。他们跟学院派的绘画一样简练流畅,我们感觉拉斐尔前派画家与维多利亚时期其他画家的区别要比法国的自然主义画家和学院派画家的区别小得多。拉斐尔前派都是理想主义者、道德主义者、胆小的色情艺术家,他们和维多利亚时期的多数英国人如出一辙。他们对艺术的看法同样充满矛盾,他们用艺术表达自己的体验时流露出同样的尴尬和顾虑。面对自己的表达媒介,他们有一种清教徒式的尴尬,看他们的作品,我们觉得是缩手缩脚的、尽管非常天才的业余画家所为。作者和作品之间的这种距离更让人觉得拉斐尔前派的绘画具有工艺美术特征,而拉斐尔前派绘画本身就带有这种特征。所以他们的绘画显得如此技巧化,如此造作,如此精雕细琢,总有一点高级挂毯的那种风格化的、非现实的装饰特征。现代象征主义造作的、智性的、具有抒情特征却依然冷漠的色调,新浪漫派的冰冷的优雅和有些刻意的笨拙,世纪之交的艺术作拘束状和压抑状,神秘莫测而且故作神秘,都是因为部分受到拉斐尔前派风格的影响。

870 拉斐尔前派是一场唯美主义运动,是极端的审美崇拜,是站在艺术的立场来评价生活;但是我们很难在拉斐尔前派和“为艺术而艺术”之间画等号,就像我们很难把罗斯金的艺术哲学等同于“为艺术而艺术”一样。艺术的最高价值在于表现“善良而伟大的心灵”这一命题¹²⁴是拉斐尔前派的共同信念。他们也许是形式主义者,但是他们的生活立足于这样一种信念:他们的形式游戏具有更高的目的,具有振奋人和教育人的效果。他们的唯美主义和道德主义的反差,跟古风和在细节处理上的自然主义造成的反差一样刺眼。¹²⁵同样一种维多利亚式的矛盾也存在于罗斯金的著作里面;他那种文艺爱好者的艺术狂热与他发布的社会信息绝非总是能够协调一致。根据他的信息,只有在一个公正和团结的社会里才有绝对的美。伟大的艺术是道德健康的社会的表达;在唯物主义和机械主义时代,人们会丧失美感

和创造完美艺术的能力。声讨现代资本主义社会用现金关系^①和机械生产方式扼杀灵魂的声音不绝于耳,卡莱尔就已发出这样的声音;罗斯金只是重复了他的思想先驱说过的话。控诉艺术衰落也不是什么新生事物。自从有了关于黄金时代的传说之后,人们就觉得当代艺术不如过去的艺术创造,相信在艺术领域看到与道德领域相同的衰落现象。但是,人们从未像罗斯金这样把艺术衰落视为一种蔓延到整个社会肌体的疾病,对艺术和社会生活之间的有机联系的认识也从未如此清晰。¹²⁶毫无疑问,罗斯金率先把艺术和趣味的没落理解为普遍的文化危机的征候,说出了一个至今也没有得到足够重视的基本原则:要唤起人的美感和对艺术的理解力,就必须首先改变人的生活条件。根据这一认识,罗斯金从研究艺术史转为研究国民经济学,他比卡莱尔更理解国民经济学的唯物主义,从而摆脱了卡莱尔唯心主义。罗斯金也是第一个强调艺术是一项公共事务的英国人,是第一个强调扶植艺术属于政府最重要的一项任务的英国人,是第一个强调艺术是一种社会必然、强调没有一个民族可以忽略艺术而不给自身的精神存在带来威胁的英国人。最后,他还第一个宣告艺术不是艺术家、艺术行家和知识分子的特权,而是每一个人的遗产和财产。尽管如此,他不是社会主义者,甚至算不上真正的民主主义者。¹²⁷柏拉图所设想的、由哲人治理的、体现美和智慧法则的理想国最接近他的理想,他的“社会主义”仅限于相信人可以教育改造,相信每个人都有接受教育的权利。在他看来,真正的富裕不在于占有物质财富,而是具有享受生活之美和艺术之美的能力。这种审美寂静主义和放弃暴力的倾向就是他的改革主义的局限所在。¹²⁸

871

威廉·莫里斯,维多利亚时期第三位主要的文化批评家,思考问题比罗斯金彻底,在实践中也比罗斯金走得远很多。其实他在某些方面最伟大¹²⁹,就是说,他是维多利亚时期最勇敢、最强硬的文化批评家,尽管他也没有完全摆脱这个时期的矛盾和妥协。他从罗斯金有关艺术命运和社会命运休戚相关的学说中得出了最后的结论,坚信“造就社会主义者”是一项比“创造好的艺术”更加紧迫的任务。罗斯金认为,现代艺术的低劣、艺术文化的没落、公众的低品位无非是一个根源更深、影响更远的灾难的征兆。莫里斯则把这一思想推到极端,看出在社会状况原封不动的情况下去改善艺术和趣味是毫无意义的。他知道,去直接影响艺术的目标是无用之举,人们唯一能做的,就是创造有助于提高艺术理解力的社会环境。他完全意识到社会进程和艺术发展都具有阶级斗争形式,认为最重要的任务就是让无产阶级产生这种意识。¹³⁰如上所说,尽管莫里斯对基本事实有着清醒的认识,他的理论和

872

① 原文为英文:cash nexus。——译者注。

要求却包含许多矛盾。虽然他对社会存在和艺术在社会生活中的作用有着现实主义的认识,但他仍然是一个迷恋中世纪和中世纪审美理想的浪漫主义者。他鼓吹创造一种为大众创造、为大众服务的艺术的必然性,他自己却是一个玩赏型业余艺术家,他写的东西只有富人才买得起,只有知识分子才能欣赏。他强调艺术起源于劳动,起源于实用品制作,但是他忽略了最重要、最实用的现代生产资料——机器——的作用。他的学说和他的艺术实践产生矛盾,其根子在于他的小资产阶级的传统观念,他的老师卡莱尔和罗斯金就是用这种传统主义去评判技术时代的,他也从未彻底摆脱这种狭隘观念。

罗斯金把艺术的失落归咎于这样一个事实,即现代工厂采用机械的生产方式并且进行严格分工,从而切断了工人与劳动的内在联系,就是说,让劳动失去了灵魂,让生产者跟自己的产品疏远。在他这里,反对工业化的斗争失去了反对让大众无产化的锋芒,变成了一种对永逝之物的浪漫狂热,变成对手工劳动、家庭作坊以及行会的浪漫狂热,也就是对中世纪生产形式的浪漫狂热。罗斯金的功绩,在于指出了特别是维多利亚时代的工艺品之丑陋,在于他一方面指出这些产品的用料不纯、造型荒唐、做工粗糙而廉价,一方面让他同时代的人回忆起认真而细致的手工劳动的魅力。他的影响是巨大的、无与伦比的,几乎是不可估量的。立足于小作坊,让工人保持横向联系,让手工劳动成为绝对主宰,完成带有个人特色的、总是以单个而完整的作品为目标的任務,这已成为现代艺术生产和工艺美术生产的理想。新式建筑和艺术工业的客观和简洁特征多半是罗斯金所宣传、所努力的结果。他的直接影响表现在一种夸张的、忽略机器工业的任务和可能性的手工劳动崇拜,表现在人们心头燃起一种肯定无法实现的愿望。只有最糟糕的浪漫派,只有最糟糕的非理性主义者才相信可以随便把那些来自真正的经济需要、能够带来看得见摸得着的经济实惠的技术成就撇在一边。用檄文和抗议来阻挡经济和技术发展的做法是极其天真的做法。人们的确失去了对机器的控制,技术独立发展,特别在艺术工业领域制造出最无品位、最令人厌恶的东西,就此而言,罗斯金和他的门徒完全正确;但是他们忘记了一点,要想控制机器,唯一的办法就是心甘情愿地接受它,在精神上占有它。

他们的思想失误,在于给技术下了过于狭隘的定义,忽视了任何一种实实在在的生产、任何运作、与客观现实的任何接触都具有技术特征这一事实。艺术生产总是利用物质设备、技术设备、起工具作用的设施,利用装置和“机器”,而且如此明显,以致完全可以把表达手段的间接性和物质性、把技术制约性称为艺术最本质的特征之一。艺术也许是精神的最感性、最明显的“外现”,就凭这点,艺术就已受缚

于某种物体、某个技术或者某个工具,不管这个工具是纺车还是纺织机器,是画笔还是摄影机,是小提琴还是——举一个有点恐怖的例子——电影院里的管风琴。就连人的嗓音——这也是卡鲁索的演唱设备——也是一种物质工具,不再有任何精神成分。直接的、撇开中介的、“不借助仪器”的心灵交流只可能出现在神秘的迷狂状态,出现在爱情的快乐或者恻隐之心——也许只有恻隐之心,但永远不会出现在艺术体验当中。

874

一部艺术史,就是表达技术手段不断更新、丰富和完善的历史,我们可以把平常的、没有危机的发展定义为充分利用和掌握这些手段的过程,定义为能力和意愿、表达的可能性和目标达成的和谐平衡。这一发展在工业革命之后陷于停顿,技术发展先于思想发展,这与其归咎于人们开始使用更加复杂多样的机器这一事实,不如归咎于经济繁荣推动技术如此迅猛地发展,以致人们无法在思想上消化技术发展成果这一现象。换句话说:有可能把手工业传统推广到机械生产的那些人,那些遵循手工业传统的个体师傅和帮工尚未适应新的生产方法就退出了经济领域。所以,技术发展和思想发展出现失衡的原因是组织危机,绝非技术性质的根本变化——工业领域中突然缺乏来自古老的手工业的专家。

莫里斯不仅跟罗斯金一样对机械生产怀有偏见,而且也跟罗斯金一样醉心于手工业,但是他对机器的作用所持的见解比他的老师进步得多,也合理得多。他谴责他所处的社会滥用技术,他已经知道技术有时候也可能变为人类的福祉。¹³¹他的社会主义者的乐观主义也表现在他对技术寄予的希望。他把艺术定义为表达创造的乐趣;¹³²在他看来,艺术不仅是快乐的源泉,而且首先是快感的产物。艺术的真正价值在于创造过程,具有艺术创造力的,是创造的乐趣。这种艺术自我生成观虽然相当神秘,而且流露出强烈的卢梭主义思想意味,但是它绝不比机器技术意味着艺术的终结这一思想更神秘,更浪漫。

875

维多利亚时期的艺术和文化批评所研究的社会现象也成为同时期的英国小说关注的对象。英国小说也围绕卡莱尔所说的“英国的状况”问题进行探讨,对随着工业革命出现的社会状况进行了描绘。但是英国小说所面对的公众比当时的艺术和文化批评所面对的公众要杂一些,所以带有混合特征,所使用的语言比较多姿多彩,不那么考究。英国小说努力覆盖那些从来不读卡莱尔和罗斯金的著作的社会阶层,想征服那些对之而言社会改革不单是良心问题而且是生活问题的读者。由于这类读者是少数,小说就主要以中上层市民阶级的兴起为转移,为阶级斗争的胜利者提供平息道德冲突的渠道。小说家的出发点可能是封建-宗法制幻想——如

876 迪斯雷利,可能是基督教的社会生活理想——如金斯利和盖斯凯尔夫人,也可能是对小市民阶层陷于贫困的担忧——如狄更斯,最后他们总是在原则上肯定现存制度。他们一开始都对资本主义社会展开最猛烈的攻击,但是最后都乐观地或者以寂静主义的态度接受资本主义社会的前提,仿佛他们揭露和批判社会弊端就是为了避免更加深刻的革命变革。在金斯利这里,和解倾向表现为公开的观念转变,这种倾向在狄更斯身上则被激进的、越来越左倾的态度所掩盖。一部分作家与上层结盟,另外一些作家则同情被侮辱与被损害的阶级,但是他们中间找不出真正的革命者。他们最多在真正的民主情感和相信阶级差别无论如何也有其合理性和良好作用的观点之间摇摆。与他们共同的、具有博爱倾向的保守主义特征相比,他们之间的区别无足轻重。¹³³

877 英国的现代社会小说和法国现代社会小说一样,都出现在1830年前后,在多事的、酝酿着革命的1840年至1850年间出现繁荣局面。社会小说在英国也成为一代人的最重要的文学表达方式。这代人认为资产阶级社会的目标和价值尺度有问题,他们想弄清楚资产阶级为什么突然崛起,为什么又面临没落。英国社会小说所探讨的问题比法国社会小说探讨的问题更具体,更有普遍性,也不像后者那么思辨,那么精致;英国作家的立场更人道,更无私,同时也更有妥协倾向和机会主义倾向。迪斯雷利、金斯利、盖斯凯尔夫人、狄更斯是卡莱尔的第一批门徒,也是最乐意接受其思想的作家。¹³⁴他们是非理性主义者、理想主义者、干涉主义者,讽刺功利主义和国民经济学,谴责自由主义和工业化,用他们的小说来反对放任自流的原则和经济无政府状态,他们认为前者为因,后者为果。小说作为这种社会倾向的载体,这在1830年以前还闻所未闻,虽然现代英国小说一开始,就是说从笛福和菲尔丁时代起就具有“社会”倾向。现代英国小说跟艾迪生和斯梯尔的散文的关系比跟西德尼和黎里的田园小说和爱情小说的关系直接得多,也深刻得多。英国最早的一批现代小说大师应该感谢报刊文章给予的启发,感谢报刊文章让他们有了透视时局的眼光和对日常社会问题的道德敏锐感。这种感觉在英国小说的第一个伟大时期过去之后变得越来越迟钝,但并未彻底丧失。惊险小说和轰动题材小说取代菲尔丁和理查森的作品,成为公众青睐的对象,但是它们与社会事实、与现实本身没有直接关系。在简·奥斯汀的小说中,社会现实是人物形象的立足之地,但它绝非是我们的女作家力图解决或者阐释的难题。沃尔特·司各特才让小说恢复了“社会性”,尽管其涵义跟笛福、菲尔丁、理查森或者斯摩莱特小说的“社会”涵义有所不同。司各特对其人物形象的社会属性有着比其文学前辈更加强烈的意识;他总是把人物刻画成某个社会阶级的代表,他所描绘的社会画面要比18世纪小说中

的社会画面多出许多倾向,也抽象许多。他创立了一种新的传统,与从笛福到菲尔丁到斯摩莱特的发展线索只有非常松散的关系。但是,狄更斯这位沃尔特·司各特的传人,这位在沃尔特·司各特之后最优秀的小说家和最受欢迎的作家,恰恰跟这一发展一脉相承。尽管他是沃尔特·司各特的学生——19世纪上半叶有哪个作家不是他的学生?狄更斯所创造的体裁跟流浪汉小说形式的相似之处也比跟司各特的戏剧性写作方式的相似之处多。狄更斯的艺术首先因为具有道德-教育倾向而与18世纪息息相通;他不仅恢复了菲尔丁和斯特恩的流浪汉小说传统,而且复兴了笛福和戈尔德斯密斯所强调的、同样被司各特忽略的博爱主义。¹³⁵狄更斯广受欢迎,是因为他复兴了两个文学传统。他的作品既用流浪汉小说的五彩斑斓,也用伤感和道德的情调来满足新兴读者群的口味。 878

1816年至1850年间,英国平均每年出版100部长篇小说¹³⁶,1853年出版的书多半属于小说,这一年的出版数量是25年前的三倍。¹³⁷读者的增加与图书价格下降互为因果。读者数量在18世纪出现的第一次跳跃式增长应归功于租书铺的发展;但租书铺只是给出版界带来一股活力,对于降低书价没有作任何贡献。租书铺不断增长的需求反倒使书价稳定在较高水平。普通的三卷本小说的价格为一个半蒙尼,能够为一本小说花这么多钱的人只是极少数。因此,消遣文学的读者群主要局限于书铺的订户。小说在月刊上连载发表之后,其读者的构成和数量才发生了根本变化。虽然分期付款只是让书价下降了1/3,但是许多此前几乎买不起书的人却因此有可能买他们喜欢的作家的作品。所以,用月刊连载小说是出版业的一大革新,跟连载小说的创立有异曲同工之妙,不仅其社会后果,其艺术后果也跟连载小说相似。回归流浪汉小说的形式只是其中的一个后果。

狄更斯的成功也意味着新的出版方法取得了胜利。他享受了文学消费民主化带来的一切好处,同时也为由此产生的弊端而烦恼。由于和广大的读者保持联系,他找到一种为大众喜闻乐见的风格;他属于那种伟大而通俗的艺术家,他并非尽管通俗却依然伟大,而是因为通俗所以伟大。像他这样的艺术家为数不多。他那伟大的叙事风格,他匀称的艺术语言,他那自发的、简单的、几乎完全天真的、在19世纪独一无二的创作方式都应归功于读者的忠诚和这种忠诚给他带来的安稳感。当然,他的名气只能部分地解释他何以成为文学大家。大仲马和欧仁·苏跟他一样负有盛名,但是他们却没有成为文学大家。他的文学地位更无法解释他为何广受欢迎,因为巴尔扎克的文学地位远比他高,而且跟他一样庸俗,但又不及他成功,尽管两人进行文学创作的外在条件非常类似。名气给狄更斯带来的消极影响解释起来要容易许多。他对读者非常忠诚,他与天真的广大读者建立了精神同盟,而且他 879

想保持这种真诚的关系,他相信在情绪化的广大读者中间引起反响的那些文学手段绝对具有艺术价值,相信广大读者有一种无法欺骗的本能,有一颗纯洁的、按照同样的节奏跳动的心。¹³⁸他绝不会认可一部作品的艺术质量常常与被它打动的读者的数量成反比这种观点。有一些文学手段可以让我们所有人落泪,哪怕我们过后会因为自己没有抵抗这些手段发出的“具有普遍人性”的呼吁而惭愧。我们不会为荷马、索福克勒斯、莎士比亚、高乃依、拉辛、伏尔泰、菲尔丁、简·奥斯汀、司汤达、福楼拜笔下的人物落泪,读狄更斯的作品的时候,我们却跟看今天的大多数电影一样莫名其妙地、孤芳自赏地动情。

狄更斯是古往今来最成功的作家之一,也许是近代最受欢迎的大作家。至少在浪漫派以来的大作家中,唯有他的作品不是在与时代和周围环境对抗而是在完全满足公众的需要的过程中产生的。他广受欢迎的程度,在莎士比亚之后可谓独一无二,而且最符合我们对走红的古代拟剧演员和江湖艺人的想象。狄更斯的世界图景的总体性和完整性归功于这样一个事实:他对公众说话的时候不用做任何妥协,他的视野和读者一样窄,他的口味和读者一样粗糙,他的想象虽然比读者的想象丰富许多,但是跟他们一样天真。切斯特顿说得对,我们时代的那些受欢迎的作家与狄更斯相反,总觉得自已必须迁就公众。¹³⁹他们和读者之间的鸿沟跟横亘在真正的作家和普通读者之间的那道鸿沟一样显著,尽管其性质不同,也没有那么深刻的原因。在狄更斯这里不存在这样一道裂痕。他不仅创造出一个由那些已经渗透到公众意识世界并且活跃在英国人的想象世界的文学人物构成的长廊,他对这些人物的态度也和公众相同。公众喜欢的他也喜欢,说到小耐尔或者小董贝的时候,他的感情和语调跟最老实的小商贩或者跟最单纯的老处女也没什么不同。

狄更斯的一连串胜仗是从他的第一部最伟大的作品也就是《匹克威克外传》开始的。《匹克威克外传》的发行量从第15卷开始为4万册。这一成功决定了随后25年的英国消遣文学的发行形式。一举成名的作家在其整个创作生涯中魅力不减。他的书让人读不够,为了满足这一巨大需求,他几乎跟巴尔扎克一样狂热地、一刻不停地工作。这两位巨人是同一类型;他们是同一个文学繁荣时期的代表,是同样一批如饥似渴的读者的供货商。他们的读者经历了一个革命风起云涌和充满失望的时代带来的各种冲击,在小说的虚构世界中去寻找现实的替代品,寻找混沌的生活世界中的路标以及对破灭的幻想的安慰。但是狄更斯的辐射面比巴尔扎克广。他借助廉价的月刊为文学赢得一个全新的读者群,这些人以前从不读小说。与他们相比,过去读小说的人都像是高雅的文艺爱好者。据一个女清洁工讲,在她住的那栋房子里,每月的第一个星期一大家都聚集在一个鼻烟商店,交一

点点钱就可以喝一杯茶；喝完茶以后，主人朗诵最新一期的《董贝父子》。所有的客人都可以听主人的朗诵。¹⁴⁰狄更斯是大众消遣文学的生产者，是传统恐怖小说的继承者和现代“惊险小说”的创造者¹⁴¹，总之，除了文学质量，他写的书在哪方面都像我们时代的“畅销书”。但如果我们认为他的小说是写给没有文化或者只有粗浅文化的人看的，我们的看法也不正确；一些资产阶级上层人士，甚至连一些知识分子也对他的书爱不释手。正如电影成为我们的“当代艺术”，狄更斯的小说是一种合乎时宜而且具有现实意义的文学，即便对于那些完全意识到他的艺术缺陷的读者而言，它们也因为描写了生气勃勃的事物和指向未来具有不可估量的价值。

882

狄更斯一开始就是新的、在趣味和世界观方面都非常进步的文学的代表；不喜欢他的人也会对他感兴趣，人们即便无法欣赏他传递的社会信息，也会觉得他的小说好看。人们可以让他的艺术观和政治观井水不犯河水。他用烈火般的语言抨击社会的各种罪恶，抨击富人的冷漠和傲慢、司法的生硬和迟钝、对儿童的虐待以及监狱、工厂、学校里的非人状况，总之，他抨击各种制度性机构的粗暴。他的控诉回响在人们的耳畔，让人们为整个社会都负有责任的不公正现象忐忑不安。但是这一切都没有超出呐喊和呐喊给人的满足感。我们的诗人所传递的社会信息在政治上没有开花结果，他的博爱思想结出的艺术果实也良莠不齐。这种思想加深了他对人物心理的洞察力，同时也制造了一种很容易模糊视线的感伤情调。但是说到底，他那毫无批判精神的人道主义、他的“切尔以布主义”、他对有产者的私人慈善活动和善意治愈社会创伤的信心全都来自他那模糊的社会意识，来自在阶级阵营之间徘徊的小资产阶级的摇摆性。他永远无法克服早年的打击，无法克服那种被抛出中间阶层、然后滑向无产者边缘的体验；他始终觉得自己是一个失去阶级的人，或者确切地说，他感觉自己面临失去阶级的危险。¹⁴²他是激进的博爱主义者、思想开明的人民之友，是保守主义的死敌，但他不是社会主义者，也不是革命者，他充其量是一个具有反叛倾向的小资产阶级，一个对早年遭受的凌辱耿耿于怀的人。¹⁴³他自始至终都是一个相信不仅要抵御来自上面而且要抵御来自下面的危险的小资产阶级。他的思想和感情都像小资产阶级，他的生活理想就是小资产阶级的生活理想。对于他，生活的内容就是劳动、发奋、节约，就是过上安安稳稳、无忧无虑、体体面面的生活。他所理解的幸福，就是保证衣食无忧，就是拥有一个安全的、温馨的、安逸的家园，就是老婆孩子热炕头，就是有舒服的酒馆可去，有可靠的邮车可坐。

883

狄更斯无法克服他的社会观念的内在矛盾。他一方面义愤填膺地控诉社会，一方面却低估了社会弊端的深远影响，因为他不想直面这些弊端。¹⁴⁴其实他仍然坚

持“凡事为了民众,凡事避开民众”这一原则,他无法摆脱偏见,不相信人民具有当政能力。¹⁴⁵他害怕“贱民”,把理想意义上的“民众”等同于中间阶层。福楼拜、莫泊桑、龚古尔兄弟虽然思想保守,但都是不屈不挠的叛逆;狄更斯虽然有进步的政治思想,反对现状,但他却是一个温和的资产阶级,无条件地接受现存资本主义制度的前提。他只知道小资产阶级的艰难和困苦,只控诉那些不用动摇资本主义社会的基础就能克服的弊端。他对无产阶级的处境和大工业城市的生活几乎一无所知,他对工人运动的认识非常错误。他只关心手工业的命运,只关心小商贩和手工艺人的命运,只关心帮工和学徒的命运。工人阶级这支巨大的、不断壮大的、代表未来的历史生力军提出的要求只会让他感到恐惧。他对他的时代所取得的技术成就不是特别感兴趣,他依恋宗法社会的生活方式,他的这种浪漫情感比卡莱尔和罗斯金对中世纪的修道院和行会的依恋更自发,也更深刻。和巴尔扎克那种洋溢着都市精神的、乐于革新的、技术主义的世界观相比,狄更斯像是一个胆小而懒于思索的乡巴佬。在他的后期作品——特别是《艰难时世》——中可以看到他的思考范围有所扩大:工业城市成为一个难题,他带着越来越大的兴趣讨论作为一个阶级的工业无产者的命运。但是,他对资本主义内在结构的看法还多少存在欠缺,他对工人运动的目标的判断是多么拘束和幼稚,他把社会主义者的宣传视为鼓动、把罢工口号视为勒索的立场又是多么典型的小资产阶级!¹⁴⁶我们的作家对听话的史蒂芬·布拉克普儿有好感,因为他不参加罢工,他对主子保持一种返祖式的、狗一样的忠诚,所以一到主子面前就有一种不可抵挡的、尽管经过层层伪装的团结感。“忠诚道德”在狄更斯这里扮演着重要角色。一种姿态越是远离文化人那种成熟的、充满批判精神的、理智的态度,就越能获得他的同情和理解。在他眼里,没有文化的普通人总是比文化人更亲,小孩子总是比成年人更亲。

狄更斯完全曲解了发生在资本和劳动之间这场斗争的意义;他根本不理解这是两股你死我活的力量在对峙,不理解能否平息这场争斗并不取决于个人的善良意志。在一部描写无产阶级为一日三餐而斗争的小说中,引用人不仅靠面包生活这一《福音书》的教诲无法信服于人。狄更斯无法抛弃对阶级和解的可能性的天真信仰。他沉湎于幻想之中,认为如果一方有慈父般的善良情感,另一方具有耐心和牺牲精神,社会就可以保持和谐、平安。他鼓吹放弃暴力,在他眼里暴动和颠覆造成的灾难甚于压迫和剥削。如果说他没有喊出类似“宁要不公正,不要无秩序”这样铁石心肠的口号,那只是因为他不如歌德勇敢,他对自我的认识也不如歌德的自我认识清晰。他把传统市民阶级的健康的、毫无伤感色彩的利己主义变成了又掺水又加糖的“圣诞哲学”。泰纳对他的“圣诞哲学”进行了最好的概括:“你们要

做好人,要彼此相爱;心灵的感觉是唯一真正的快乐……把科学让给学者们,把骄傲让给贵族,把奢侈让给富人……”¹⁴⁷狄更斯不知道他的爱的福音建立在多么残酷的前提之上,他所宣传的和平将使弱者付出多大的代价。但他对此有所感觉,他的世界观的内在矛盾反映在折磨他的严重的神经机能障碍。这个传播和平的使徒的世界绝不是一个风平浪静、毫无危险的世界。他的伤感倾向是遮掩可怕的残酷的事实的面罩,他的幽默是含泪的微笑,他的快活情绪在和令人窒息的生活恐惧进行搏斗,他的人物形象在无比善良的面容底下藏着冷笑,他的资产阶级的正派作风总是接近犯罪,他热爱的传统世界是一个阴森恐怖的废物间,他那旺盛的生命力和乐天情绪笼罩着死亡的阴影,他那栩栩如生的文字是头脑发热产生的幻觉。这个看似规矩、正派、体面的维多利亚时代的作家,最终露出了绝望的、被梦魇所折磨的超现实主义者的本相。

狄更斯不仅代表着反映生活真实和逼真的艺术原则,是擅长刻画“真实的细节”的大师,而且是建立英国自然主义文学的头号艺术功臣。他是整个现代英国小说的环境刻画艺术、性格刻画艺术以及对话艺术的鼻祖。不过,这位自然主义作家塑造的所有人物形象其实都是漫画,在他这里,生活的所有特征都被尖锐化、扩大化、极端化,一切都变为精彩的皮影戏和木偶戏,成为格式化的、简单到脸谱化的情节剧人物关系和场景。他最可爱的形象都是不折不扣的傻瓜,他笔下最温和的小资产阶级都是怪物、偏执狂、淘气鬼。维多利亚时期的压抑和妥协使狄更斯这里出现了一种不平衡的、桀骜不驯的、“神经质”的风格。但神经官能症不一定很复杂,狄更斯本身的确谈不上复杂和细腻。他不仅属于最没文化的英国作家,跟譬如理查森或者简·奥斯汀一样无知无识,特别是跟后者相比他还有一个相反的特征:他非常天真,在某些方面还很迟钝,他是一个对生活中的深刻问题毫无感觉的大孩子。他没有知识分子气质,他对知识分子也没有好感。他笔下的艺术家和作家总是被嘲笑的对象。他对艺术是一种清教徒式的敌视态度,并且用冷静的资产阶级的那种没有文化的、敌视艺术的观念来强化这一立场;其实他把艺术看做多余乃至不正经的东西。他对精神的敌视态度比资产阶级还要糟糕,他是小资产阶级,是市侩的立场。他否定自己跟艺术家、作家及类似的骗子有同盟关系,仿佛他要以此来证明他和他的读者同盟。¹⁴⁸

维多利亚时期的读者已经分成两个截然不同的圈子,而狄更斯虽然有来自社会上层的追随者,但他仍然被看做一个为没文化、没品位的读者服务的作家。在18世纪就已存在这样的分野,尽管我们首先可以把理查森跟笛福和菲尔丁区别开来,把他看做市民阶级上层趣味的代表;但理查森、笛福、菲尔丁的读者大体上还是

同样一批人。1830年以后两个文化阶层之间的距离拉大了许多,狄更斯的读者与萨克雷和特罗洛普的读者泾渭分明,尽管也有许多读者还在分界线徘徊。在18世纪就已出现分野,这表现为有人跟理查森的男女主人公比跟菲尔丁的男女主人公认同起来要容易些,但是现在出现了有人受不了狄更斯、有人几乎看不懂萨克雷甚至乔治·艾略特的局面。一个定期读书的、在文学中只是寻找轻松的临时消遣的读者群跟一个有知识、有批判精神的读者圈并存。这种现象对于我们的时代而言是如此的典型,在维多利亚时期之前却是闻所未闻。在这以前,纯粹的消遣文学的读者多半是偶尔读书的人,定期读书的则都是纯粹的文化人。但是在狄更斯时代已经跟现在一样存在两个定期读书的文学爱好者集团。他的时代跟我们的时代的差别,仅仅在于当时广受欢迎的消遣文学中还有狄更斯这样一个作家的作品,在于当时还有人能够欣赏两种类型的文学¹⁴⁹,今天的优秀文学却基本上不受欢迎,受欢迎的文学对于有品位的人来说又无法欣赏。

888

1851年的世博会是英国历史的一个转折点;维多利亚时代的中期与早期相反,出现了繁荣和安定的局面。英国变成了“世界工厂”,物价上涨,工人的生活条件得以改善,社会主义不再是洪水猛兽,资产阶级的政治统治得到巩固。社会问题虽然没有得到解决,但不再那么尖锐。1848年的政治灾难在进步阶层中间引起一种疲惫感和被动感,小说也由此失去了疾恶如仇、锋芒毕露的特征。萨克雷、特罗洛普、乔治·艾略特不再写金斯利、盖斯凯尔夫人、狄更斯写的那种“社会小说”。他们也许还描绘宏大的社会画卷,但是他们很少讨论日常社会问题,也不再宣传社会政治纲领。乔治·艾略特的世界观对于维多利亚时期的思想氛围特别典型¹⁵⁰,在她的作品中,社会现实不再是艺术刻画的中心,尽管她像简·奥斯汀那样,让社会现实成为人物进行活动并且影响彼此命运的生活元素。乔治·艾略特一直在描写人物之间的相互依赖关系,描写他们所创造的、随着他们的一言一行而不断增强的磁场;¹⁵¹这表明在现代社会中没有谁可以过一种与世隔绝的、无待于外的生活¹⁵²,从这个意义上讲,她的作品是社会小说。然而重心出现转移:社会像是一个积极的、包罗万象的现实,但也是一个人们被迫接受、不再讨论的事实。

889

随着乔治·艾略特的出现,英国小说开始向内转。在她这里,最重要的事件都是精神和道德问题,命运大决战的战场是人的心灵、内心性、道德意识。从这个意义上讲,她的小说都是心理小说。¹⁵³她所描写的情节的核心不是外部事件和外部历险,不是社会问题和社会冲突,而是道德问题和危机。她笔下的主人公都是文化人,对于他们,思想和道德体验具有物理事实的直接性。她的作品都是心理-哲学随笔,比较符合德国浪漫派所憧憬的文学理想。尽管如此,她的艺术是与浪漫派决

裂的结果,是第一个成功的尝试,用其他非浪漫的价值取代了浪漫派创造的精神和道德价值。在乔治·艾略特这里,小说获得了全新的思想-情感内容,这种思想内容的情感价值在古典主义之后就不复存在;描写的核心不是非理性的感伤体验,而是一种被乔治·艾略特本人称之为“思想激情”¹⁵⁴的态度。对生活进行分析和阐释,认识和理解精神价值,这才是她的小说描写的对象。理解是她作品中反复出现的词汇;¹⁵⁵保持清醒,负起责任,严于律己,这是她反复提出的要求。“天降大任于斯人,其标志就是放弃鸦片,就是不再带着清醒的头脑、不再睁着明亮的双眼去忍受痛苦”,她在1860年的一封信中写道。¹⁵⁶

乔治·艾略特跟她时代的精神生活有着深刻的联系。只有在这类作家的笔下,充满问题和矛盾、失败和悲剧的文化人的命运才能获得在《米德尔马奇》中所具有的那种直接性和感染力。当时英国最优秀、最进步的思想家——尤其是穆勒、斯宾塞、赫胥黎——都是乔治·艾略特的朋友;她翻译费尔巴哈和大卫·弗里德里希·施特劳斯的著作,是当时的理性主义和实证主义运动的核心人物。她的道德立场所具有的那种严肃的、批判的、没有半点轻率和轻信的特征也是她整个思维的特征。她是第一个懂得恰如其分地刻画知识分子形象的英国小说家。除了她,当时的小说家在谈到艺术家或者研究者时,无一例外地把他们写得非常可笑,或者自己变得很可笑。艺术家和研究者在巴尔扎克眼里也是稀奇古怪的天外来客,他们让他发出孩子的惊叹或者比较善意的微笑。和乔治·艾略特相比,巴尔扎克像是一个先天不足的自学成才者,尽管他在《无名杰作》中揭示的前景所具有的深度和广度远远超出了女作家乔治·艾略特所能达到的水平。巴尔扎克长于描写体验,乔治·艾略特长于分析体验。她有亲身经历,知道思索思想问题的痛苦,她理解或者说预感到精神失败造成的悲剧,否则她不可能创造出像拉索邦博士这么一个有原创性的人物形象。¹⁵⁷她在思索中找到新的生活理想,产生了“错误人生”的构想,为“失败者”增添了一个新的人物类型,而现代小说的主人公多半属于“失败者”。

890

乔治·艾略特的理智主义不是社会小说心理化的真正的和最终的原因,它本身就是导致心理问题压倒社会问题的历史发展的征候。心理小说是知识分子所钟情的文学体裁,这些知识分子是脱离了市民阶级的文化人,正如社会小说是那些基本上还站在市民阶级一边的知识阶层所喜欢的文学体裁。在英国,作为一个无牵无挂的、“自由翱翔的”¹⁵⁸、“站在阶级的彼岸的”¹⁵⁹、在各个阶级中间“斡旋”¹⁶⁰的社会群体,知识分子在维多利亚女王执政进入中期时才出现。在此之前英国不存在感觉自成一体、与资产阶级格格不入的“知识分子”。只要资产阶级让知识阶层自

891

由发挥,他们就与资产阶级站在一起。随着浪漫派的兴起,进步的文人和保守的资产阶级之间出现了隔阂,这一隔阂又因浪漫派皈依保守思想而得以消除。维多利亚时代的早期作家曾力争在资产阶级社会内部推行改革,但是他们从未想过要摧毁资产阶级社会。资产阶级也绝对没有把作家们视为异类甚至叛徒;相反,他们带着理解和善意关注作家们的社会和文化批判活动。知识阶层在资产阶级社会的社会生活中完成了一项重要功能,统治阶级多少也意识到其重要性。他们是防止爆炸的安全阀,他们把否则会遭受压抑的良心冲突表达出来,从而缓解了资产阶级的内部矛盾。

资产阶级在战胜革命、在宪章运动失败之后才感觉自己站稳了脚跟,不再有良心冲突和内疚,也不再需要批评。但知识阶层特别是作家却因此失去了肩负社会使命的感觉。他们感觉自己和一直充当其代言人的那个阶级已经分道扬镳,孤零零地在没有文化的阶层和不再需要他们的资产阶级之间徘徊。有了这种感觉,我们称之为“知识分子”的社会产物才从旧的、植根于市民阶级的知识阶层中产生。但这一发展其实只是让文化代表和权力代表逐渐分离的解放过程中的最后一环。人文主义和启蒙运动是这一发展的初期阶段;它们使文化一方面摆脱了教会的教条,另一方面又摆脱了贵族阶级制定的审美规范。法国大革命打破了此前由两个上层阶级实施的文化垄断,为资产阶级的知识垄断开辟了道路。进入七月王朝之后,这种垄断地位似乎得以巩固。19世纪中叶,随着革命时期的结束,知识阶层彻底脱离了统治阶级,狭义的“知识分子”也随之诞生。

892

知识分子来自资产阶级,他们的前辈就是发动了法国大革命的资产阶级先锋派。他们的文化理念具有启蒙主义-自由主义特征,他们的人道理想向自由的、进步的、不受传统约束的人格理想看齐。资产阶级抛弃知识分子,知识分子脱离哺育自己、与自己有着千丝万缕关系的阶级的过程,其实是一个不自然的、荒唐的过程。知识分子的解放可以被视为普遍专业化进程中的一个阶段,就是说,是工业革命以来打破不同的社会阶层、职业、文化领域之间的“有机”关联的抽象化过程的一个组成部分,但是我们恰恰也可以把它阐释为对这种专业化的反动,将它看做为实现塑造完整的、全面的、综合各种文化价值的人的理想进行的尝试。知识分子貌似独立于资产阶级甚至遗世独立。之所以产生这种错觉,是因为资产阶级和知识分子都沉湎于思想超越阶级这一幻想。知识分子声称相信真和美的绝对性,因为他们想树立“高级”现实的代表的形象,以此弥补自己没有社会影响力的缺陷;资产阶级承认知识分子有穿梭和凌驾于各阶级的权利,则是因为他们相信这样就证明了普遍的人类价值的存在和弥合阶级对立的可能性。为科学而科学或者为真理而真

理跟为艺术而艺术一样,都是知识分子脱离实践的产物。这些思想所包含的理想主义使资产阶级克服了对思想的仇恨,知识分子却用这种理想主义表达出他们对强大的资产阶级的妒忌。知识阶层怨恨其雇主的现象并不新鲜;人文主义者就在与这种心理作斗争,并由此产生了众所周知的、神经质的自卑感心理反应。但是,一个自以为占有真理的阶级怎么可能不对一个掌握着整个经济和政治大权的阶级产生忌妒和仇恨?在中世纪,僧侣阶层掌握着“真理”大权,也部分掌握着经济和政治大权。由于这种重合,当时还没有出现后来的势力范围划分造成的病态心理。

893

与中世纪的僧侣阶层相反,现代知识分子来自财产和职业各不相同的阶级,代表着不同的、常常对立的阶层的利益和观点。这种混杂特征更让他们感觉自己超越了阶级对立,感觉自己代表着活生生的社会良心。由于出身不同,他们一开始就比过去的知识阶层更加强烈地感觉到不同的意识形态和文化的界限所在,发出了更为尖锐的社会批判的声音,他们在与资产阶级结盟的时代就感觉自己肩负着社会批判的使命;他们一开始就把让人们意识到文化价值的前提视为己任;他们表述过为资产阶级世界观奠定基础的思想,制订了构成资产阶级生命意识内容的原则的统一性,在人们投身实践的世界里行使着凝神静观、关注和升华心灵的职能,一言以蔽之,他们是资产阶级意识形态的传声筒。在他们和资产阶级之间的纽带出现松弛之后,统治阶级给自己安排的自我审查活动变成一种颠覆性批评,活力和革新原则变成了无政府原则。当初和资产阶级志同道合的知识阶层成为改革的开路先锋,脱离了资产阶级的知识分子成为反叛和破坏因素。知识分子直到1848年前后都还在充当资产阶级的思想先锋,1848年之后就自觉不自觉地充当了工人阶级的斗争先驱。由于自己的生存没有保障,他们感觉自己和无产阶级之间存在某种同盟关系,这种团结感更因为他们乐意共同对付资产阶级并且参与反资本主义的革命而得到加强。

894

在波希米亚人这里,知识分子和无产阶级的共性远远超出了一般性的好感范围。波希米亚人本身只是无产阶级的一部分。从某种意义上讲,他们是知识分子的完美形象,但同时也是知识分子的漫画。波希米亚人完成了知识分子脱离资产阶级的过程,但他们同时把反对资产阶级俗套的斗争变成一种偏执,常常还变成一种迫害狂。他们一方面实现了全神贯注于精神目标的理想,但是他们同时忽略了其他生活价值,使战胜了生活的精神失去了胜利的意义。事实证明,他们脱离资产阶级世界的独立存在是一种虚假的自由,因为他们觉得自己与社会隔阂是一个很严重的、尽管不肯承认的罪过;他们原形毕露,他们的傲慢是对自身软弱的过分弥补,他们夸张的自我意识是对自身创造力的怀疑。这一发展在法国出现得比英国

早。在英国,罗斯金、J. S. 穆勒、赫胥黎和乔治·艾略特及其追随者是最早的“不受约束”和“独立思考”的知识分子的代表,但是他们暂时还谈不上转向无产阶级革命或者发动波希米亚革命。英国知识分子和资产阶级的联系还非常紧密,他们宁愿躲进“贵族道德”的天地¹⁶¹,也不愿意跟广大群众共事。乔治·艾略特也把本来属于社会学范畴的问题理解为心理-道德问题,在心理小说中寻找那些只能用社会学来回答的问题的答案。她由此离开了让俄国小说臻于完美的道路。

现代俄国小说本质上是俄国知识分子,也就是与俄国当局分道扬镳的知识上层创造的。他们把文学首先理解为社会批评,一开始就把小说理解为“社会小说”。直到19世纪80年代初,作为纯粹的消遣文学或者作为不追求社会意义和效果的纯粹心理分析的小说在俄罗斯还是一种不为人知的文学体裁。当时的俄国弥漫着严重的不满情绪,读者都有强烈的政治和社会意识,像为艺术而艺术这样一个原则根本不可能在这里出现。在俄国,知识分子的概念总是和行动主义联系在一起,俄国知识分子与反政府的民主派人士的关系比西方知识分子要密切得多。保守的民族主义者绝不可能划入这些强硬的、像教派一样壁垒森严的知识分子的范围¹⁶²,而最伟大的俄国小说大师——特别是陀思妥耶夫斯基和托尔斯泰——恰恰只能勉强纳入这一范畴;他们对社会进行批判的时候用的是知识分子的思维方式,他们用他们的艺术参与了那些知识分子的颠覆工作,尽管他们不想跟后者有任何个人关系。¹⁶³

整个的近代俄罗斯文学都诞生于反叛精神。俄罗斯文学的第一次繁荣应该归功于具有进步思想和世界主义胸怀的贵族阶级,他们努力用启蒙主义和民主主义思想来反对沙皇的专制统治。在普希金时代,开明的、向西方看齐的贵族是俄罗斯唯一的知识阶层。商业和工业资本主义出现之后,虽然迄今为止主要由官吏和医生组成的脑力劳动者阶级因为技术员、律师和新闻记者的出现而急剧壮大¹⁶⁴,但文学创作依然是那些对自己的职业不满足、在自由的资产阶级世界比在摇摇欲坠的封建制度看到更多希望的贵族军官的领地。¹⁶⁵十二月党人起义失败后重振旗鼓的反动派虽然成功地驱散了起义者,但是他们无法阻止新的政治和文学先锋群体——知识分子群体——的建立。随着这一知识阶层的出现,贵族阶级直到30年代末几乎独霸俄罗斯文坛的局面便宣告结束。普希金的死是一个时代终结的标志:精神主导权转到知识分子的手中,而且这种大趋势直到爆发布尔什维克革命都没有任何改变。¹⁶⁶

新的知识阶层是一个由贵族和平民、失去阶级根基的上层和下层人士组成的

混杂群体。其成员的一部分是所谓的“愿意悔改的贵族”，他们接近十二月党人的世界观；另一部分是小商人、小官吏、城市神职人员和获释农奴的子弟。这些人习惯上被称为“出身混杂者”，多半过着“自由艺术家”、大学生、家庭教师、新闻记者的那种朝不保夕的生活。和贵族相比，这些平民直到19世纪中叶都属于少数派，但是他们的队伍逐渐壮大，最终把其他知识分子成员全都纳入自己的队伍。在这个新的组织当中，牧师的儿子扮演着最重要的作用。他们受过一点家庭熏陶，精神上很敏感，但同时因为存在父与子的天然对立，他们用最尖锐的形式表达了知识分子的反宗教、反传统的思想。他们所起的作用，大体上与其西欧同类在18世纪所起的作用相同。当时的欧洲跟俄国革命前的社会状况非常类似。俄国理性主义和激进主义的两个最重要的先驱车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫都是东正教神父的儿子，而且来自大商业城市的市民阶层，这并非偶然。

897

拥有学生社团和自发组织的莫斯科大学成为新兴的“无阶级”知识分子的中心。莫斯科既是贪图享乐的、自高自大的、充斥着文武官员的旧首府，也是一座由充满热情和求知欲的青年组成的现代大学城。这二者的对立构成了现在开始的文化转折的起源。¹⁶⁷就像近卫军军官代表着旧式知识精英一样，一切靠自己的穷学生是新型知识分子的原型。在一段时间里，莫斯科的知识圈还保留了半贵族社会的特征，直到19世纪40年代末，哲学辩论还多半发生在沙龙里面。¹⁶⁸这些沙龙不再具有上流社会的特征，逐渐失去了从前的意义。在19世纪60年代，文学实现了民主化，新的知识阶层也逐渐形成。解放农奴以后，由于破产的下等贵族的加盟，知识分子圈子又一次急剧扩大，但是知识分子集团的内在结构不再因为新成员的到来而产生任何变化。破产的地主被迫做一些脑力劳动以养活自己，被迫适应市民阶级知识分子的生活条件。他们不仅使进步的、信仰世界主义的西欧派壮大，而且让斯拉夫派的队伍得以壮大，并由此促进了两派的平衡。

西欧派知识分子的理性主义引起一种表现为斯拉夫主义的思想反动，犹如半个世纪以前法国大革命在西欧引起的思想反弹，反弹的结果就是浪漫历史主义和浪漫保守主义。斯拉夫主义者在思想上跟伯克、德·博纳尔、德·迈斯特尔、赫尔德、哈曼、尤斯图斯·默泽尔和亚当·米勒一脉相承，虽然他们多半没有意识到这点；西化派是伏尔泰、百科全书派和德国唯心主义者的学生，后来他们一方面向社会主义者圣西门、傅立叶、孔德学习，另一方面又向唯物主义者费尔巴哈、毕希纳、福格特和莫勒斯霍特学习。斯拉夫主义者与具有世界主义和无神论思想的西欧派针锋相对，强调民族和宗教传统的价值，表明自己对俄国农民的神秘主义信仰和对东正教的忠诚。他们声明自己反对理性主义和实证主义，赞成有关历史“有机”成

898

长的非理性思想,把具有“纯粹的基督教”信仰、摆脱了西欧的个人主义的古老的俄罗斯描绘成欧洲的理想和福祉,西欧派则把欧洲看成俄罗斯的希望和拯救所在。虽然斯拉夫主义源远流长,它甚至比抵制彼得大帝的改革运动还要古老,但是它正式诞生的标志是反对别林斯基的斗争。这场运动的热情和纲领无论如何也应归功于斯拉夫派对“四十年的人物”的反叛。这种有理论、有纲领意识的斯拉夫主义的代表开始主要是贵族地主,他们还在旧的封建社会条件下生活,给他们的政治和社会保守主义披上“神圣俄罗斯”和“斯拉夫精神的救世使命”的意识形态外衣。他们崇拜民族传统,多半只是为了对付西欧派的进步思想,他们带着卢梭和浪漫派的热情去讴歌俄罗斯农民,无非是为他们维持宗法制—封建社会状况的企图制造一种意识形态。

899

但是斯拉夫派并不完全等于保守主义和反动。在斯拉夫派中间有下层人民的真正朋友,正如西欧派中也有人反对民主制度。众所周知,赫尔岑本人就对西方的民主制度有所保留。至少最早一批斯拉夫派反对沙皇专制,与尼古拉一世政府作斗争。后来的斯拉夫派对沙皇的态度更为积极,沙皇这一概念是其政治理论和历史哲学的核心组成部分,但是他们依然把民主派算作同党。我们必须把斯拉夫运动划分为两个阶段,这和我们必须承认西欧派有两代人是一回事。正如19世纪40年代的改革主义和理性主义发展成为60年代的社会主义和唯物主义,封建地主的斯拉夫主义也演变为丹尼列夫斯基们、格里戈里耶夫们和陀思妥耶夫斯基们的泛斯拉夫主义和民粹主义。新的民主潮流和昔日的贵族思想形成尖锐对立。¹⁶⁹农奴解放以后,许多老一代作家都脱离了知识分子和西欧派阵营,加入到民族主义者的行列,所以人们很难再说“保守派的批评在哪方面都不如进步的批评写得多,写得好”。¹⁷⁰

900

斯拉夫派和西欧派的区别与其说在于各自的目标,不如说在于各自的斗争方法。整个俄国知识界都接受了“斯拉夫思想”;所有的知识分子都是爱国者和“俄罗斯使命”的宣传者。他们“神秘地跪倒在俄罗斯羊皮跟前”¹⁷¹,研究俄罗斯民族魂,为“体现出人种特征的文学”欢欣鼓舞。彼得大帝有句名言:“我们需要欧洲的时间为几十年,然后我们就跟它一刀两断。”这话仍然符合多数改革者的看法。“narod”这个词兼有“民族”和“国家”的意思,通过这个词人们可以抹杀民主派和国粹派的区别。¹⁷²激进派产生于斯拉夫主义的一厢情愿,首先是因为这样一个事实,即还处在资本主义发展初期的俄国人比西欧各国的人有更加明显的民族特征,其阶级分化的特征则远不如后者。整个俄罗斯的知识精英都具有卢梭思想,多少有些敌视艺术和文化;他们把西欧的文化传统,把古希腊文化、罗马教会、中世纪的经院哲学、文艺复兴、宗教改革,甚至把一些现代个人主义、科学主义和唯美主义思

想视为阻挡他们实现自身目标的障碍。¹⁷³ 别林斯基、皮萨列夫、车尔尼雪夫斯基的审美功利主义跟托尔斯泰敌视艺术的态度一样反传统。即便在有关主观主义和客观主义、个人主义和集体主义、自由和权威的争论中也无法准确甄别西欧派和斯拉夫派所扮演的角色,尽管西欧派自然更多地倾向于自由理想,斯拉夫派更多地倾向于权威理想。但是别林斯基和赫尔岑与托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基一样绝望,常常在迷茫之中探讨个人自由问题。俄国人的哲学玄思全都围绕着这个问题,道德相对主义的危险、无政府主义的幽灵、犯罪引起的混乱令俄国思想家们绞尽脑汁,惴惴不安。欧洲人的重大命运问题——个人与社会的隔阂、现代人的孤独和孤立——被俄国人表述为自由问题。没有哪个国家的人比俄国人对这个问题的感受更深刻、更强烈、更透彻,没有谁比托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基更加痛苦地感受到解决这一问题所必须承担的义务。《地下室手记》的主人公,拉斯科尔尼科夫、基里洛夫、伊万·卡拉马佐夫:他们全都在苦苦思索这个问题,全都在苦苦挣扎,以免被无限自由、被随心所欲和自私自利的深渊所吞没。陀思妥耶夫斯基拒绝个人主义,批评欧洲的理性主义和唯物主义,神化人类的团结和爱。他的所作所为,无非是要预防出现一种必然走向福楼拜的虚无主义的思想发展。西欧小说总是描写个体如何疏远社会,写他最终如何因不堪孤独的重负而崩溃;俄国小说则自始至终都在描绘与魔鬼的搏斗,因为这些魔鬼使个体脱离社会和集体。这一基本特征不仅可以解释像陀思妥耶夫斯基笔下的拉斯科尔尼科夫和伊万·卡拉马佐夫或者像托尔斯泰笔下的列文和皮埃尔·别索夫这些人物形象所面临的问题,解释这两位文学家所传达的爱和信仰,而且可以解释贯穿在整个俄罗斯文学中的弥赛亚主义。

901

俄国小说是一种远比西欧小说更标准的倾向文学。俄国小说中的社会问题不仅比在西欧小说中占有更大的比重和更为核心的位置,而且它所享有的主宰地位也更长久,更无可置疑。俄国小说与日常的社会和政治问题的联系一开始就比同时代的法国和英国作家的作品更加紧密。除了文学,俄国的专制主义没有给精神能量提供其他用武之地,审查制度迫使社会批评把文学形式当作唯一的发泄渠道。¹⁷⁴ 作为最好的社会批判形式,俄国小说具有一种行动主义的、充满教育热忱的甚至是先知先觉的特征,西欧小说则从未有过这种特征。当西欧的文人已经彻底陷入被动和孤独的时候,俄国作家依然是民族的先师和先知。对于俄国人而言,19世纪是启蒙时代;法国大革命之前的乐观和激情在他们身上比在西欧人身上多保持了100年。俄国人没有经历被出卖、被打败、被篡改的欧洲革命带来的失望;在他们身上察觉不到1848年以后的法国人和英国人所具有的那种疲惫心态。当法国和英国的自然主义开始发展成为一种被动的印象主义的时候,俄国自然主义小

902

说依然充满青春与活力,这是因为俄罗斯民族朝气蓬勃,他们的社会理想从未遭受挫折。当作为文化主力的西欧资产阶级已经疲惫不堪并且感觉受到下层的威胁时,俄罗斯文学从心力交瘁、穷途末路的低等贵族转到一个蒸蒸日上的社会阶层手里。它不仅克服了开始在具有浪漫情绪的贵族文学中大行其道的人间痛苦,而且也克服了弥漫在近代西欧文学中的沮丧和怀疑。俄罗斯小说的色调阴郁,却依然表达出一种不可战胜的乐观主义,说明俄罗斯人相信自己和人类的未来;俄罗斯小说斗志昂扬,跟福音书的作者一样充满着对救世的渴望和信仰。这种乐观精神绝不表现为单纯的幻想和廉价的快乐结局^①,而是表现为一种信仰,即人类的痛苦和牺牲具有某种意义,永远不会徒劳无益。伟大的俄罗斯文学作品尽管常常出现非常悲哀的结局,但是它们几乎总是带有一种和解姿态;俄罗斯作家的小说比福楼拜、莫泊桑、龚古尔兄弟的小说更严肃,但从来不像法国作家那么充满怨恨和绝望。

俄罗斯小说是一个奇迹。它很年轻,但它不仅达到了法国小说和英国小说的高度,而且取代了它们的领导地位,成为当时最进步、最富有生气的文学形式。比起陀思妥耶夫斯基和托尔斯泰的作品,整个西欧 19 世纪后半叶的文学都显得老态龙钟,停滞不前。《安娜·卡列尼娜》和《卡拉马佐夫兄弟》是欧洲自然主义发展的巅峰;这两部作品吸收并且超过了英国和法国小说所取得的心理学成就,但又没有失去对超个人的宏观联系的感觉。社会小说随着巴尔扎克走向完美,成长小说随着福楼拜走向完美,流浪汉小说随着狄更斯走向完美。同样的,心理小说随陀思妥耶夫斯基和托尔斯泰进入成熟期。这两位文学家给一段历史发展画上了句号。这段历史一方面源于卢梭、理查森、歌德的感伤小说,另一方面则来自马里沃、邦雅曼·贡斯当、司汤达的分析小说。现代心理学始于对内心分裂的刻画——这种分裂不能简单归咎于某个内心冲突。安提戈涅就已经在义务和情感之间摇摆,高乃依塑造的主人公可以说全部陷入这一冲突。在莎士比亚的作品中,主人公的犹豫不决甚至成为了戏剧刻画的对象。与索福克勒斯和高乃依不同,他刻画的意志障碍并不仅仅来自道德冲动,而且也来自神经,就是说,来自心灵的一个无意识的、不受控制的区域。对立的心理倾向依然分别出现,人物形象对自己的冲动的道德判断都绝对清晰而且前后一致。他们最多在不同的欲望和情感之间摇摆,但是他们在跟这个或者那个冲动进行道德认同的时候从不摇摆。人格分裂导致情感的尖锐对立,以致自己不理解自己,自己觉得自己成为一个问题,这种现象在 19 世纪初才出现。现代资本主义的各种伴生现象、浪漫派以及个人与社会的隔阂才创造出意

^① 原文为英文:happy endings。——译者注。

识到自身的分裂的心灵,才创造出有现代问题的人物形象。在莎士比亚和伊丽莎白时代的作家笔下,心理矛盾多半只是不协调的现象;它们代表找到古典主义的合题之前的一个发展阶段。换言之,当时的戏剧家还没有学会如何刻画统一的、前后一致的人物形象。他们也并不特别重视人物形象的统一性。浪漫派文学塑造那些充满矛盾的人物形象,则是为了有意而明确地与古典主义心理学的理性主义反其道而行之。野蛮而乖张的形象受到青睐,因为人们觉得混乱的情感比前后一致的、有条不紊的理性更真实,更原始。自我分裂的、无法还原为一个理性统一体的心灵的最明显、哪怕尚嫌生硬的表达方式,是影子人这一形象。这是陀思妥耶夫斯基从浪漫派那里借鉴的固定的人物塑造道具,而且坚持用到底。然而,性格统一体的彻底瓦解,就是说,不仅表现为心理内容的杂乱无章,而且表现为心理内容不断地移动和变形、不断地重新估价和重新阐释的瓦解过程,却是与浪漫派斗争的结果,是在浪漫和反浪漫立场之间来回奔波的结果。这一发展是从司汤达开始的,司汤达笔下人物的心理内容就在我们眼前发生变化。现在,心灵画面的暂时性、内心态度的不可定义性成为衡量每一种可以考虑的心理刻画的标准,唯一让艺术家们感兴趣的,是五彩纷呈的、万花筒般的性格。这一发展随着陀思妥耶夫斯基笔下那些彻底不可捉摸、彻底非理性的人物形象的出现而登峰造极。现在,“你不是你表现出来的样子”才成为心理学规范,从现在起,人们才把心灵中那些陌生而恐怖的、疯狂而深不可测的东西视为具有心理学意义的前提。比起陀思妥耶夫斯基笔下的人物,传统文学中那些简单的人物形象给人一种多少带有田园色彩的、不受制约的印象。今天我们当然看得出陀思妥耶夫斯基的心理学也仍然充满传统的特征,也把浪漫恐怖艺术和拜伦主义的残羹冷炙排上了用场。我们看到,陀思妥耶夫斯基并非开路先锋,而是终结者,虽然他充满原创性和创造力,但是他也乐意吸收西方心理小说的成就并使之发扬光大。

904

905

陀思妥耶夫斯基发现了现代心理学最重要的原则:情感的矛盾性,每一种极端的、以扩张和过分张扬的形式表现出来的心态的分裂性。在他这里,交织在一起的是爱和恨、骄傲和谦卑、自大和自卑、施虐和受虐、对崇高的渴望和“对肮脏的怀念”;拉斯科尔尼科夫和斯维里加罗夫、梅什金和罗果任、伊万·卡拉马佐夫和斯麦尔佳科夫同出一辙;他们一旦意识到自己有某种冲动、情绪、想法,就会产生相反的冲动、情绪、想法。陀思妥耶夫斯基的主人公四处面临选择却又无法做出选择,所以他们的思考,他们的自我分析和自我批评变成了对自身连续不断的恼怒和愤恨。有关恶魔附体的猪的寓言,不仅影射他在《群魔》中描写的人物,而且或多或少也影射他所刻画的整个一类人。他的小说写的是末日审判之前的故事;每个人都惶

惶不安,瑟瑟发抖,惊慌失措;每个人都期待通过奇迹获得解释,得到心安和拯救——他们并不期待借助思想的力量和锋芒,也不期待借助理性的辩证法解决问题,而是期待通过放弃理性的力量、通过牺牲理性来解决问题。陀思妥耶夫斯基所宣扬的精神自杀思想反映出他的哲学很成问题,因为这种哲学试图用彻底非现实的方式来解决现实难题和正确提出的问题。

906 陀思妥耶夫斯基的心理学所具有的深刻和细腻,应归功于他对现代知识分子面临的问题有着强烈的感受。他那天真的道德哲学则归咎于他反理性的出轨行为,归咎于他对知识分子立场的背叛,归咎于他对浪漫主义和抽象的唯心主义诱惑缺乏抵抗能力。他带有神秘色彩的民族主义、他的宗教正统观念、他的直觉伦理学构成了一个思想整体,而且明显植根于同一个体验、同一个心灵震撼。青年时代的陀思妥耶夫斯基属于激进派,曾经是具有社会主义思想的彼特拉舍夫斯基小组的成员。他后来因为在该小组的活动被判处死刑,在尝够死刑前的滋味儿之后,他又得到赦免,被流放到西伯利亚。死而复生的经历和几年的牢狱生活似乎摧毁了他的叛逆精神。当他离别十年之后返回圣彼得堡的时候,他已不再是社会主义者,也不再属于激进派,尽管他跟他后期的政治神秘主义和宗教神秘主义还相距甚远。随后几年可怕的贫困体验、日益恶化的疾病以及他在欧洲的颠簸经历才完全摧毁了他的抵抗力。他在创作《罪与罚》和《白痴》期间就开始在宗教中寻求庇护和安宁,在写《群魔》和《卡拉马佐夫兄弟》的时候,他已经成为教会权威和世俗权威的狂热辩护士,成为实证教义(positive Dogmen)的宣讲者。但陀思妥耶夫斯基无论如何也是在后期才成为道学家、神秘主义者、反动派。这是人们对他的一生进行总结时所惯用的称呼。¹⁷⁵即便有了这一限制,给他进行政治定性也并非易事。他对社会主义的批判纯属胡言乱语,他所描绘的世界恰恰在呼唤社会主义,呼唤把人类从贫困和屈辱中解放出来。人们还可以说在他这里“现实主义取得了胜利”,说目光清晰、思考现实的艺术战胜了糊涂而浪漫的政治家。陀思妥耶夫斯基比巴尔扎克的情况复杂得多。他的艺术对“被侮辱与被损害者”怀有深深的同情和认同。907 这种倾向是巴尔扎克的藝術所没有的,他的作品还有一种贫贱不能移的精神,尽管他塑造的穷人形象中有许多东西来自文学传统和浪漫俗套。陀思妥耶夫斯基无论如何也属于少数真正描写了贫困的文学家。他既不像怜悯穷人的乔治·桑和欧仁·苏,也不像依靠苍白回忆的狄更斯,他是立足于自身体验,因为他一生中的绝大部分时间都生活在贫困之中,有时还不折不扣的饥肠辘辘。所以,即便是谈论其宗教和道德问题,陀思妥耶夫斯基也比乔治·桑、欧仁·苏、狄更斯谈论时代的贫困和不公正时显得更有煽动性和革命性。但他绝非革命群众的代言人。尽管他把

“民众”理想化,尽管他是斯拉夫主义者,他和工业无产者和农民之间却没有任何内在联系¹⁷⁶,他只是被知识无产者深深地吸引。他自称是“文学无产者”,自称是“供邮差使用的马匹”,他总是顶着交稿期限的压力进行创作,而且他一辈子都预支稿费,他也从未用其他方式出售过他的作品。他常常在不知道某一章如何结尾的情况下就把这一章的开头交付印刷。“写作把我压垮了,榨干了。”他呻吟道;“我写到脑袋麻木、脑袋爆裂为止。”他抱怨道。如果让他在屠格涅夫或者托尔斯泰的那种条件下写一本小说该多好!他骄傲地、带有挑衅意味地称自己是文人,把自己视为迄今为止尚未在文学中发言的新一代人和新的社会阶层的代表。尽管他反对知识分子的政治追求,他却是俄国小说家中的第一个完整意义上的知识分子代表。果戈理、冈察洛夫、屠格涅夫还在表达贵族阶层的生命意识,尽管他们也部分表达了进步的思想,而且违背自己的阶级利益,变成了推动俄国资产阶级化的先驱。陀思妥耶夫斯基不无道理地把托尔斯泰也归入这种“地主文学”的代表者的行列,称他是“贵族阶级的史官”,因为他在其鸿篇巨制——特别是《战争与和平》——里面保留了阿克萨科夫家族编年史的形式。¹⁷⁷

908

陀思妥耶夫斯基塑造的大多数主人公,特别是拉斯科尔尼科夫、伊万·卡拉马佐夫、沙托夫、基里洛夫、斯捷潘·维尔霍文斯基都是资产阶级知识分子,陀思妥耶夫斯基的社会分析全都立足于他们的视角,尽管他从未明确与他们认同。对于一个文学家的世界观而言,支持谁并没有通过谁的眼光看世界那么重要。陀思妥耶夫斯基从知识分子的立场来看待他那个时代的社会问题,特别是社会的原子化和日益扩大的阶级鸿沟。他认为解决问题的办法就在于让文化人和他们已经与之疏远的、头脑简单的、有着虔诚信仰的下层人重新联合起来。托尔斯泰站在贵族的立场评判同样的问题。他期待地主和农民的沟通给社会带来复兴。他的思维受制于宗法制-封建观念,即便那些最能推动其理想实现的人物,如列文和皮埃尔·别索夫,至多算是人民的救星,而不是真正意义上的民主主义者。在陀思妥耶夫斯基的世界中则有完全的思想民主。他笔下所有的人物,不论贫富贵贱,都在探索同样的道德问题。富裕的梅什金公爵和穷学生拉斯科尔尼科夫都是无家可归的流浪汉,都是失去阶级根基和社会根基的人,他们在现代资产阶级社会中找不到自己的位置。从某种意义上讲,他的主人公全都置身于这个社会之外,构成一个只有纯粹的思想关系存在的无阶级世界。他们做任何事情都全力以赴、全神贯注,他们在例行公事的现代世界中代表着一个纯精神的、投入整个心灵的乌托邦世界。“我们没有阶级利益,因为严格地讲我们没有阶级,俄罗斯的灵魂比阶级对立、比阶级利益以及阶级权力更宽广。”陀思妥耶夫斯基在《作家日记》中写道。陀思妥耶夫斯基一

909

方面发表这样的声明,一方面又意识到在自己和贵族同行们之间存在阶级差别,对于他的思想世界而言,没有什么东西比这一矛盾更加典型。同样一个陀思妥耶夫斯基,一方面在自己和“地主文学”的代表之间画出一道如此清晰的界限,并且把自己的作家资格建立在平民知识分子身份之上,另一方面又否定阶级的存在,相信超出社会范畴的思想关系的首要地位。

人们已经反复指出陀思妥耶夫斯基和狄更斯的社会地位非常相似。有人说过,这两人的父亲的社会根基都不太稳固,他们从青年时代起就有不安全和无根的感觉。¹⁷⁸陀思妥耶夫斯基是一个军医和一个商人的女儿的儿子。父亲购置了一个小小的农庄,让几个儿子去一所通常只有贵族子弟的学校接受教育。母亲死得很早,酗酒的父亲又被估计是遭受其虐待的雇农活活打死。陀思妥耶夫斯基从一个比较体面的社会地位下降到知识无产者的阶层。这个阶层有时对他充满吸引力,有时又让他感到厌恶。陀思妥耶夫斯基矛盾的、在多个方面都无法解释的社会立场与狄更斯的社会立场一样,的确跟他父亲不稳定的社会地位、跟自己很早就尝到失去阶级根基的滋味有关。没有比这更加合理的解释。

910 陀思妥耶夫斯基在社会小说史上的地位首先是由如下事实决定的:他第一个描写了生活着小市民和无产者、小商人和小职员、大学生和妓女、小偷和乞丐的现代大城市。巴尔扎克笔下的巴黎还是充满浪漫情调的原野,是离奇的冒险和神奇邂逅的场所,是一个用明暗对照法描绘的舞台场景,是一个让耀眼的财富和触目惊心的贫穷互为邻里的童话王国。陀思妥耶夫斯基所展现的大城市则是统一的灰暗色调,他完全把大城市描绘成一个昏暗而惨淡的贫穷世界。他展示了单调的办公大楼、昏暗的小酒馆、摆放着家具的房间,城市生活最可悲的牺牲品就在这些被他称为“棺材”的房间里过日子。所有这些都明显的社会意义和政治锋芒;但陀思妥耶夫斯基却努力重新去掉其人物形象的阶级系数。他拆除横亘在他们之间的经济和社会樊篱,让他们杂然相处,似乎这世上真有一种类似人类命运的东西。他的唯灵论和民族主义有着同样的功能:它们创造了一个传奇,说的是有一种道德生物在身世、阶级和教育的彼岸过着一种服从高级法则的生活。在冈察洛夫、托尔斯泰、屠格涅夫的作品里,人物的阶级特征没有被抹杀;读者在任何时候都不会忽视或者忘记他们属于贵族阶级、市民阶级或者下层人民。陀思妥耶夫斯基则常常忽略这些差别,有时他甚至像是故意回避这些差别。尽管如此,他笔下的人物都显示出阶级特征,我们尤其可以看出他所描绘的知识分子是一个可以精确定义的社会集团。这是现实主义取得的胜利,这种现实主义让陀思妥耶夫斯基心不甘情不愿地变成了唯物主义者。

当然,这种“唯物主义”只是他的思想活动看不见的、多数时候也没有意识到的前提。他的思想活动是一种真正的激情,是一种强迫症,他强迫自己对各种体验条分缕析,对各种情感刨根问底,对各种思想进行无穷推论,拿所有的结论来试验,并且追溯到产生思想的最幽深的下意识的源头。陀思妥耶夫斯基笔下的主人公都是热情、大胆而狂热的思想家,他们跟自己的念头和幻象苦苦搏斗,就像骑士小说的主人公跟巨人和怪物苦苦搏斗一样。他们为思想而痛苦,而杀人,而献身;对于他们,生活是一项哲学任务,他们唯一无法压制的生活功能、他们唯一的生活内容就是思考。他们和现实的怪物搏斗,和尚未诞生、无法定义、不可名状的思想搏斗,和无法解决甚至无法表述的难题搏斗。陀思妥耶夫斯基不仅是第一个懂得对思想体验和感性经验进行同样具体而直接描绘的现代思想家,他还闯入了一些思想无人区。他发现了新的思想维度、新的思想深度,新的思想力度。这一发现给人耳目一新的印象,首先得归功于一个事实,即浪漫派让我们习惯把思想和情感、想法和激情区分得一清二楚,而且只把感情和激情视为适合文学表现的对象。¹⁷⁹陀思妥耶夫斯基的思想方式的真正新颖之处,在于他是一个进行思考的浪漫作家,在于他的思想活动跟浪漫作家的感情洪流一样具有同样强烈的情绪驱动力和同样亢奋乃至病态的活力。让理智主义和浪漫主义融为一体,这正是陀思妥耶夫斯基艺术的划时代意义;这种艺术产生了19世纪后期最进步的文学形式,这种形式能够最好地满足这个时代的艺术需要,因为这个时代跟浪漫主义紧密相连,同时又不可阻挡地追求理智主义。事实证明,放弃这两种文化因素当中的任何一个都是行不通的,就是说,不管是矫揉造作的新古典主义还是歇斯底里的新浪漫主义,都走进了死胡同;陀思妥耶夫斯基式的表现主义则是后继有人,并且适应了新的生命意识。

911

然而,陀思妥耶夫斯基不仅在浪漫艺术的高峰而且也在浪漫艺术的低谷活动。他的作品不仅延续了浪漫忏悔文学的传统,而且延续了浪漫惊悚小说和浪漫历险小说的传统。¹⁸⁰在这方面他也和狄更斯志同道合——选择艺术手段的时候狄更斯和其他副刊文学和连载文学的生产者一样饥不择食。如果他能够像托尔斯泰和屠格涅夫那样写作,他也许真的可以避免一些低级趣味和草率之笔。他的情节剧风格和他创作心理小说的意图密切相关,对于他,露骨的描写不仅是保证紧张叙事的手段,而且可以制造扣人心弦的氛围,如果没有这种氛围,他的小说中的戏剧性场面将不可想象。我们可以把《卡拉马佐夫兄弟》看做犯罪题材小说,把《罪与罚》当侦探小说,把《群魔》当惊险小说,把《白痴》当轰动性小说(Sensationsroman);在这些小说中,谋杀与犯罪、秘密和意外、感人场面和恐怖场面、病态气氛和恐怖气氛起着关键作用;我们不能假定作者写这些东西只是因为作品思想内容过于抽象而对

912

读者进行补偿,我们的诗人更多地是为了让读者感觉小说中描写的心理活动跟最原始的冲动行为一样强烈。

913 在陀思妥耶夫斯基这里,我们再次见到由浪漫惊险小说的人物组成的画廊:英俊、强壮、神秘、孤独的拜伦式英雄(斯塔夫罗金),粗野、莽撞、危险但又心地善良的、好冲动的人物(罗果任和德米特里·卡拉马佐夫),天使般的正面人物(梅什金和阿辽莎),心灵纯洁的妓女(索尼娅和纳斯塔霞·菲利波夫娜),老淫棍(费多尔·卡拉马佐夫),越狱囚犯(费卡),堕落的酒鬼(列比亚德金),等等。我们在他的作品中发现了恐怖小说和惊险小说的全套道具:被诱惑、被抛弃的姑娘,秘密成婚,匿名信,神秘的谋杀,发疯,休克,响亮的耳光,尤其是频频出现的具有爆炸效果的当众出丑的场面。¹⁸¹通过这些场景,我们最为清楚地看到陀思妥耶夫斯基能够用轰动性小说的手段达到什么目的。这些场景并非像人们所认为的那样,仅仅用来制造终场效果和惊人效果,其实它们一开始就作为临近的危险存在,让人感觉澎湃的激情和强烈的心灵关系总是要碰撞习俗和社会规范设定的界限。事实证明,让陀思妥耶夫斯基笔下的人物享受道德生活的乌托邦灵魂岛屿是一个狭窄的牢笼;他们的生活的内在性一旦被打破,就会出现社会丑闻。发生丑闻的时候总有可以想象出来的最混杂的社会成员在场,总是有最水火不容的社会成员的参与,则是丑闻的本质使然。无论是《白痴》中的纳斯塔霞·菲利波夫娜还是《群魔》中的瓦尔瓦拉·彼得罗夫娜闹事的场面,都汇聚了这场闹剧的所有参加者,作者仿佛要证明社会差别根本无法阻止普遍的瓦解。每一个出丑场面都像一个噩梦,梦里有一大群人挤在一个窄得令人难以置信的房间里面。这些场面的梦魇特征表明存在阶级和等级差别、存在禁忌和否决权的社会在陀思妥耶夫斯基眼里具有多么可怕的力量。

914 大多数评论家都强调陀思妥耶夫斯基的长篇小说的戏剧结构;他们通常把这一形式特征解释为制造舞台效果的手段,并且拿这一特征跟托尔斯泰从容不迫的叙事洪流进行对照。然而,陀思妥耶夫斯基运用戏剧技巧绝不单是为了制造收尾高潮,不单是为了让情节线索汇聚到一起,让千钧一发的冲突爆发;他更多地是为了把戏剧生命灌注到整个情节当中,表达出一种跟叙事生命意识截然不同的世界观。对于陀思妥耶夫斯基,存在的意义不在于存在的时间性,不在于存在的目标的出现和消失过程,也不在于回忆和幻觉,不在于接踵而至、把我们彻底掩埋的岁月和时辰,而是那一个个兴奋的瞬间,因为在这种时候人的心灵似乎彻底袒露,可以进行简单而明确的概括,人的心灵彻底地、毫无障碍地感受到自身,宣布自己和自己完全一致,也赞同自身的命运。陀思妥耶夫斯基悲剧性的乐观主义、他对命运的

和解态度——希腊人在其悲剧中称之为净化,就建立在对这些瞬间的认识基础之上。这也奠定了他与福楼拜的悲观主义和虚无主义相对立的世界观。陀思妥耶夫斯基总是把极乐和完美和谐的感觉称为时间停滞的体验;他尤其以这种形式来形容梅什金在癫痫发作之前的状态以及基里洛夫的“五秒钟”。正如他所强调的,这五秒钟的快乐哪怕再延长一点也无法忍受。要描绘这种在瞬间中达到巅峰的体验,就必须从根本上改变福楼拜的小说观念,因为它完全建立在时间感觉的基础上,而改变的结果就是与传统意义上的小说似乎不再有什么关系。陀思妥耶夫斯基的形式虽然直接继承了社会小说和心理小说的传统,但它同时也开启了一段新的历史。陀思妥耶夫斯基小说中通常被人们称为戏剧结构的东西,遵循的是一种不同于统一性的形式原则,浪漫爱情小说和浪漫成长小说正是用统一性原则取代了传统的流浪汉小说形式。陀思妥耶夫斯基的小说中的戏剧因素很分散,构成了各自为政的几个集中点,仅凭这点它就已经回归流浪汉小说。陀思妥耶夫斯基的小说穿插了一系列真实的、充满表现力的、像马赛克一样拼凑起来的故事,从而打破了连续性,为现代表现主义小说的形式法则开了先河。叙述让位于倾诉、心理分析和哲学讨论,长篇小说变成了配有作者的评论和发挥的对话场景集和内心独白集。

915

这种方法偏离了作为艺术风格的自然主义和作为叙事体裁的长篇小说。尽管就心理观察的敏锐性而言,陀思妥耶夫斯基代表着最发达的自然主义小说形式,但如果把自然主义理解为一种表现正常事物、平凡事物和日常事物的艺术风格,我们就必须把他对极端的梦幻场景和夸张的古怪人物形象的偏爱视为对自然主义的反动。陀思妥耶夫基本人绝对准确地找出了自己在风格发展史上的地位:“人们称我为心理学家,”他说,“他们没说对,我只是更高意义上的现实主义者,就是说,我在描绘人的心灵的深渊。”在他这里,心灵的深渊就是非理性的、疯狂的、似梦非梦的东西;它们要求一种并不关心表面真实的自然主义并且提醒人们注意一些现象,在这些现象中,现实生活的元素以匪夷所思的方式混合、错位,被推向极端。“我最爱艺术中的现实主义,”他声明说,“我最爱接近离奇边缘的现实主义……对我来说,有什么东西比现实更离奇,更出人意料?是的,还有什么东西比现实更让人难以置信?”没有谁给表现主义和超现实主义下的定义比他精确。狄更斯的作品还只是偶尔地、多半是无意识地跟现实和梦境、经验和幻象的接壤地带发生接触,陀思妥耶夫斯基的作品则不断地对“生活的秘密”敞开大门。与自然主义艺术的唯科学主义的决裂正在准备当中。一种新的唯灵论正在形成,它来自对科学精神的反动、对自然主义的反叛,以及对自然科学世界观和用理性主义方法解决生活难题的

916

怀疑态度。人们感觉生活本质上是一种非理性的现象,人们猜测从四面八方都可以听到神秘的声音,艺术中就回响着这些声音。

917 尽管陀思妥耶夫斯基和托尔斯泰有着可以想象的最深刻的对立,他们对个人主义问题和自由问题的态度却是基本一致。他们都把个人脱离社会、把个人的孤独和隔绝视为天下最大的不幸。两人都不遗余力地去阻止那些与社会产生隔阂的人陷入混乱。陀思妥耶夫斯基尤其关注自由问题,他的长篇小说无非是对这一思想的分析和阐释。这个问题本身并不新鲜;浪漫派已经思考过这一问题,它在1830年以后又成为政治和哲学思考的核心。对于浪漫派,自由意味着个人战胜传统;在他们眼里,有勇气、有思想力量去超越其时代的道德和审美偏见的人才是自由的,有创造性的。司汤达把这个问题说成是天才的问题,尤其是拿破仑的问题。他认为,拿破仑成功与否,就看他能否无所顾忌地贯彻其意志、性格和伟大的天性。他觉得天才的随心所欲和天才要求人们做出的牺牲都是世人为思想伟人的壮举必须付出的代价。陀思妥耶夫斯基笔下的拉斯科尔尼科夫标志着这一发展进入了新的阶段。在拉斯科尔尼科夫身上,天才的个人主义获得一种抽象的、老练的、可以说充满游戏意味的形式。大人物索要牺牲品,不再是为了某个崇高的理念、某个客观的目标、某个有很高实用价值的成就,他们只是想证明自己有自由和独立行动的能力。行为本身变成无关紧要;需要裁决的问题是一个纯形式的问题:个人的自由意味着价值本身吗?陀思妥耶夫斯基的回答并非如一眼看上去的那么明确。个人主义会导致无政府状态和混乱——但是强制和秩序又会把人引向何方?这一问题在有关宗教大法官的故事中得到最后和最深刻的阐述,我们可以把陀思妥耶夫斯基在此得出的答案视为他整个的道德哲学和宗教哲学的结论。扬弃自由会产生僵硬的机构,会用教会取代宗教,用国家取代个人,用心安理得的教条取代惴惴不安的追问和寻觅。基督意味着内心自由,但同时也意味着一场无休无止的斗争;教会意味着内心的强制,但同时意味着安宁和安全。我们看到,陀思妥耶夫斯基如何辩证地进行思考,要明确定义他的道德和社会政治立场又是多么困难。这个被斥为反动派和教条主义者的作家用一个悬而未决的问题结束了自己的创作。

个人主义问题在托尔斯泰的作品中所起的作用虽然不如在陀思妥耶夫斯基的作品中那么重要,但是这一问题也是理解他塑造的那些在心理方面最有趣、最有启发意义的人物的关键。列文就完全是作为这一问题的化身构思出来的,从他激烈的内心斗争中我们可以看到托尔斯泰如何跟与社会隔阂的思想、如何跟折磨人的孤独幽灵搏斗。陀思妥耶夫斯基说得对:《安娜·卡列尼娜》不是一本无害的书。这本书充满怀疑、疑虑、恐惧。该书的基本思想,把安娜的故事和列文的故事连接

起来的主题,同样是个人与社会产生隔阂的问题和无家可归的危险。列文是个人主义者,有着非传统的世界观,脑子里装着特殊的问题和怀疑,所以他同样受到安娜因为通奸而遭遇的那种命运的威胁。列文和安娜都面临被逐出由平常人和可敬之人组成的社会之外的危险。只是因为安娜从一开始就放弃了社会的赞同,列文才紧紧抓住社会的救命稻草。他戴着婚姻的枷锁,跟他的邻居一样经营自己的农庄,对习俗和周围环境的偏见点头哈腰,简言之,他做好了一切准备,但他就是不准备变成无根者和被逐者,不准备变成一个怪物。¹⁸²

陀思妥耶夫斯基和托尔斯泰的思维方式的完全不同也反映到他们的反个人主义观点上。陀思妥耶夫斯基反对个人主义的理由具有非理性和神秘主义特征;对于他,个体化原则^①意味着脱离世界精神,脱离纯一,脱离上帝的理念,民族、国家、社会团体则可视为这一理念的历史-具体形态。托尔斯泰则只是从理性-幸福论的立场拒绝个人主义;个人不受约束并不能给人带来幸福和满足;人们只有在放弃自我并且为他人奉献的时候才能得到内心的安宁和满足。

托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基重复了伏尔泰和卢梭之间那种意味深长的、具有示范意义和原型意义的思想关系。这种关系与歌德和席勒的关系也很相似。¹⁸³这几重关系里面都存在理性主义和非理性主义、感性和思想性以及——如席勒自己所说——素朴和感伤的对立;在这三组关系中,世界观的对立都可以追溯到观念持有者之间的社会距离;每一组关系都存在贵族或者城市贵族与城市平民和叛逆的对立。托尔斯泰的艺术和思想世界建立在有关身体、有机、自然的观念之上,这首先跟他的贵族身份有关。陀思妥耶夫斯基的唯灵论、他的思辨精神、他那活跃而辩证的思考方式则可以用他的市民阶级出身和无拘无束的平民精神来解释。贵族的地位归功于他们单纯的存在,归功于他们的出身和种族,平民的地位则来自其天赋,来自个人的能力和成绩。几个世纪过去了,领主和抄写员之间的关系却几乎没有改变,尽管有些贵族本身也变成了“抄写员”。

托尔斯泰重含蓄,陀思妥耶夫斯基好暴露,一个保持高贵的含蓄,一个——正如《群魔》里所说——“在众人面前光着身子跳舞”。这一对立也来自把伏尔泰和卢梭分隔开来的那一段社会距离。分寸、纪律、秩序,无序、混乱、不受约束;这是两组对立的风格和性格特征,如果对其进行社会学归类,难度会非常大。有时候,没分寸既可能是贵族也可能是平民的生活态度,同时我们也知道,市民阶级的艺术意志也常常和宫廷艺术一样具有严格主义倾向。在作品构思方面,托尔斯泰和陀思

^① 原文为拉丁语:principium individuationis。——译者注。

妥耶夫斯基一样信马由缰,随心所欲;在这方面他们两个都是无政府主义者。只不过托尔斯泰在揭露心灵深渊的时候更有节制,选择情绪手段的时候更为挑剔。他的艺术比陀思妥耶夫斯基的艺术更优雅,更纯正,更惬意。和这个神经质的19世纪的典型代表相反,他被恰当地称为18世纪的孩子。和浪漫的、神秘的、常常陷入“酒神”迷狂的陀思妥耶夫斯基相比,他的艺术总是显得古典或者说——我们继续用尼采的术语——有“日神特征”,有立体感和雕塑感。他的整个精神气质都与陀思妥耶夫斯基的复杂天性相反,有一种歌德所说的那种积极特征。歌德希望别人采用“积极”的形式表达其看法,因为正如他所说,他自己的“问题”就已经够多了。不看形式看内容,这句话也可以出自托尔斯泰之口。他恰恰是在说到陀思妥耶夫斯基的时候讲过类似的话。他把陀思妥耶夫斯基比作一匹马。这匹马一眼看去是头骏马,似乎值1000卢布,但是人们随后突然发现它走路有问题,是一头瘸腿马,人们非常遗憾地断定这匹马连两毛钱都不值。陀思妥耶夫斯基走路的确一瘸一拐,和粗壮而“健康”的托尔斯泰相比,他总是给人不健康的印象,就像卢梭在充满理性而且保持平衡的伏尔泰面前总让人觉得不健康一样。但是,这些范畴在托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基身上不再像在卢梭和伏尔泰身上那样泾渭分明。托尔斯泰的思想有诸多卢梭式特征,在某些方面比陀思妥耶夫斯基更接近卢梭。他把简单、自然、真实视为理想,这无非是卢梭的“文化不适”的思想的变奏;他对宗法制乡村理想的渴望,无非是昔日敌视文明的浪漫主义改头换面的结果。他引用利希滕贝格的如下名言不无道理:野蛮人没了,人类就会完蛋。

不过,这种卢梭主义只是表达了对孤独、对失去社会根基和社会屋顶的恐惧。托尔斯泰谴责现代文化造成社会分化。他诅咒莎士比亚、贝多芬、普希金的艺术,因为他们的艺术没有团结人类,而是把人类划分为三六九等。托尔斯泰的学说中可以被称为集体主义和克服阶级差别的东西,与民主和社会主义几乎没有什么关系;这更多的是一个感觉孤独的知识分子对集体的怀旧情绪,他对这个集体的最大期望,便是拯救他自己。根据亨利·乔治的阐释,当基督要求富家子弟把他所有的财富都分给穷人的时候,基督想帮助的不是穷人,而是那个富家子弟。按照托尔斯泰的观念,首先应该得到帮助的也是那个“富家子弟”。自我完善和灵魂获救是他真正的目标。这种唯灵论和唯我论决定了托尔斯泰的社会信息的非理性特征和乌托邦特征,以及他的政治理论的内在矛盾。这种独善其身的理想造成的后果,便是他的寂静无为主张,便是拒绝暴力抗恶,便是致力于改造灵魂而非改造现实。1905年革命之后,他在一封题为《致劳动人民》的呼吁书中写道:“对于人类而言,最有害的想法莫过于去外在条件而不是在自身寻找苦难的原因。”托尔斯泰对外在条件

的被动态度符合心满意足的贵族阶级的和平主义,他那种冥思苦想的、自我谴责的、自我折磨的道德主义,则表达了一种完全不符合普通民众的思维和感受的立场。

托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基一样,很难限定在一个过于狭窄的政治范畴里面。他对社会现实的观察毫不含糊,他真诚地热爱真理和公正,对资本主义进行无情的批判,尽管他纯粹是从农民和农业的立场来评判现代社会的种种不足和罪恶,但他没有看清产生弊端的真实原因,他还宣传一种一开始就意味着放弃政治活动的道德。¹⁸⁴托尔斯泰不仅不是革命者,而且绝对敌视任何革命立场;他跟“秩序”和社会和平在西欧的代言人的差别,他跟巴尔扎克、福楼拜、龚古尔兄弟的差别,在于他对政府的恐怖比对革命者的恐怖更不理解。他对亚历山大二世遇刺无动于衷,但是对于刺客被施以绞刑却表示抗议。¹⁸⁵尽管有各种偏见和谬误,托尔斯泰仍然表现出巨大的革命力量。不管他“皈依”和他最后逃遁的内在动机是什么,他与警察国家和教会的谎言所进行的斗争,他对农业合作社的热心和他的身体力行,都是破坏旧的社会发酵酶。这不仅会推动俄国革命,而且会推动全欧洲的反资本主义革命运动。的确,在托尔斯泰这里我们不仅可以说“现实主义取得了胜利”,而且可以说“社会主义取得了胜利”,不仅可以说一个贵族不带偏见地描绘了社会,而且也可以说一个天生的反革命发挥了革命作用。

922

毫不妥协的理性主义是托尔斯泰的艺术和哲学理论免遭缺乏创造力和影响力的命运。他洞察生理和心理事实的那种冷静而锐利的目光,他对骗人骗己的反感,使他的宗教倾向不带任何的神秘主义和教条主义,让他的基督教道德主义变成了一种很有影响力的政治因素。他既不像陀思妥耶夫斯基那样热衷于俄罗斯的东正教,也不像斯拉夫派那样迷信教会。他的信仰之路也是理性的、务实的、非自发的。¹⁸⁶他所谓的皈依,是一个完全理性的、没有任何直接宗教体验的过程。正如他在《忏悔录》中所说,是“恐惧感,无依无靠感,孤独感”把他变成了基督徒。他成为信徒,不是因为对上帝和彼岸的神秘体验,而是因为他对自己不满,因为他在寻找生活的意义和目标,因为他对自身毫无价值、对自身缺乏根基感到绝望,他对死亡也怀有无边的恐惧。他意识到自己没有爱而变成爱的使徒,他美化人类的团结,是为了抵消自己对人的猜疑和蔑视,他宣扬人的心灵不朽,因为他无法忍受死亡的念头。他整个的宗教实践是一种充满“目的理性”的禁欲生活,是按照东方的模式来修炼基督教。他的出世行为与其说带有基督徒的谦卑特征,不如说带有贵族的专横特征;他背离世界,是因为他不能完全控制和占有这个世界。

923

恩宠的概念是托尔斯泰的宗教世界观中唯一的理性因素。我们的诗人在《民

间故事集》中用了一则古老的中世纪传说：在远古时代，一座孤岛上住着一个宗教隐士。有一天，几个渔夫上岸，来到他的小屋附近。他们中间有一个老头，他非常纯朴，几乎不会正确表达自己的想法，甚至不会祈祷。见到一个如此无知的人，隐士深感诧异，于是就费神费力地教他念主祷文（das Vaterunser）。老人千恩万谢，和其他渔夫一道离开了孤岛。过了一会儿，当渔船消失在远方后，圣人突然望见地平线上有一个人影大步流星地踩着水面朝孤岛走来。他很快就认出来者正是那个老头，是他的学生。老头上岸后，他带着惊讶的表情默默无言地迎了上去。老人结结巴巴地向他说明自己忘记了祷文。“你不用祈祷。”隐士回答说，然后请老人上路，老人飘然而去，追赶远方的渔船。这个故事的意義就是对拯救的信仰，这种信仰不受任何道德范畴的约束。托尔斯泰在后期还写过一篇题为《谢尔盖神父》的小说，从相反的角度来表现这一主题：有人不费吹灰之力、似乎没有做出任何贡献就得到恩宠，有人尽管历经痛苦和艰辛，做出了最具超人精神的牺牲和最有英雄气概的自我克服，却依然得不到恩宠。这种把优选身份置于个人功绩之上、用出身和运气来翻译命定论的恩宠观，跟托尔斯泰的贵族思想的联系显然要比跟他的基督教思想的联系更紧密。

924 健康而自信的贵族乐观主义还主宰着《战争与和平》，使这部小说成为充满动物、植物以及有机创造力的生活的象征，成为一首伟大的田园诗、一部“天真烂漫的英雄史诗”。史诗达到高潮的时候，诗人把——这是梅列日科夫斯基的风趣评论——娜塔莎的孩子的尿片当作“指引人类前进的旗帜”插到地上。¹⁸⁷到了《安娜·卡列尼娜》，这种闪耀着泛神论色彩的乐观主义被罩上了阴影，接近西方文学中的悲观主义。但是，这里所表达的对现代文化的俗套和空虚的失望，与福楼拜或者莫泊桑作品中的表现完全不同。现实生活战胜浪漫的感情这一主题在《战争与和平》里面就已经略带伤感，其实托尔斯泰在譬如说《家庭幸福》中描写伟大激情的变化，尤其是描写爱情向友谊转变的时候，就已敲出了福楼拜的音调。但是，在托尔斯泰这里，理想与现实、诗意和散文、青春和老年的矛盾从未像法国人刻画得那么令人绝望。他的失望不会导向虚无，不会导致怨天尤人。在西欧小说中，与现实产生冲突的主人公全都自艾自怜，把自我戏剧化；冲突的责任总是归咎于外部条件，总是归咎于社会、国家、社会环境。在托尔斯泰这里，如果主观自我和客观现实发生冲突，双方则要各负一半责任。¹⁸⁸如果说令人失望的生活太缺乏感情，失望的主人公就有太多的感情、太多的诗意、太多的乌托邦；如果说前者缺乏对梦幻者的宽容，那么后者就缺乏现实感。

托尔斯泰的小说形式与西欧小说如此不同，主要是因为他对自我和世界的理

解与福楼拜有所不同。事实上,托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基一样远离自然主义规范,只不过托尔斯泰是从相反方向脱离了自然主义规范。如果说陀思妥耶夫斯基的小说是戏剧结构,那么托尔斯泰的小说就有史诗般的或者类似史诗的特征。细心的读者不会感觉不到托尔斯泰的小说的那种洋洋洒洒、犹如荷马史诗的叙事洪流,不会对其完整的世界图景和具有泛神论色彩的、包罗万象的生命意识无动于衷。托尔斯泰曾自比荷马,拿二者进行比较已经成为托尔斯泰研究中的常见套路。在托尔斯泰这里,一切非浪漫、非戏剧化和非噱头化的形式,一切回避戏剧锋芒和戏剧强度的做法都让人觉得是荷马风格。在《战争与和平》里面,托尔斯泰还没有对小说进行戏剧化浓缩,而小说形式的戏剧化浓缩是随着18世纪的流浪汉小说过渡到前浪漫派的传记小说而发生的转变过程。他没有把个人与社会的冲突看做不可阻挡的悲剧,而是看做一种灾难。他按照18世纪的观念,把这种灾难归咎于缺乏认识、理解和道德严肃。当时他还处在俄国启蒙主义时代,处在一种相信世界、相信未来的思想氛围当中。写《安娜·卡列尼娜》的时候,他却不再乐观,他失去对艺术的信仰,宣布艺术完全无用而且有害,除非艺术放弃现代自然主义和印象主义的细腻笔调和刁钻思想,从奢侈品变为人类的共同财产。托尔斯泰把艺术脱离大众和艺术公众圈的日益萎缩看做真正的危险。如果能够扩大这个圈子,让文化程度不那么高的社会阶层接触艺术,艺术将从中受益,这点毫无疑问。然而,如果不阻止那些在现代艺术传统中长大的艺术家生产艺术品,如果不动用一切手段给那些不理解这一传统的业余艺术家的艺术活动提供便利——这当然对前者不利,这样一个转折怎么可能有计划地像纲领一样得以实现?托尔斯泰拒绝高度发达的当代艺术,钟情于简单的、“有普遍人性”的艺术表达方式。这与他拿村庄对付城市、把社会问题等同于农民问题如出一辙,都是卢梭主义倾向。譬如,托尔斯泰不欣赏莎士比亚是很容易理解的。一个仇视充沛情感和精湛艺术的清教徒怎么可能喜欢一个诗人的矫饰风格?何况这还是最伟大的诗人?不可理喻的是,一个创造出像《安娜·卡列尼娜》和《伊凡·伊里奇之死》这样高水平的作品的人,在整个现代文学中除了《汤姆叔叔的小屋》,就只能对席勒的《强盗》、雨果的《悲惨世界》、狄更斯的《圣诞节故事》、陀思妥耶夫斯基的《死屋手记》、乔治·艾略特的《亚当·比德》表示毫无保留的认可。¹⁸⁹我们只能把托尔斯泰对艺术的态度理解为时代转折的征候,理解为历史发展的表征,这段历史终结了19世纪的审美文化,造就了一代重新把艺术主要当作观念的传播者来评判的新人。¹⁹⁰

这一代人崇拜《战争与和平》的作者,不仅因为他是伟大的文学家,创造了世界文学中最伟大的长篇小说;他们最崇拜的,是作为社会改革家和宗教创始人的托

927 尔斯泰。托尔斯泰享有伏尔泰的名望、卢梭的人气 (Popularität)、歌德的权威,他还享有其他东西——他变成了传奇式人物,他的名望使人联想到古代的先知和预言家。亚斯纳亚·波利亚纳变成了圣地,来自不同国家、不同社会阶级和文化层次的人们源源不断地前来朝圣。这个一身农民装束的老伯爵是众人眼里的圣人。见到托尔斯泰就暗自感叹“此人如同上帝”的,不啻高尔基一个人——这个不信神的人就用这句感叹结束了他对托尔斯泰的回忆。¹⁹¹托尔斯泰死后,许多人跟托马斯·曼一样,觉得欧洲“失去了主人”。¹⁹²但这只是感情和情绪,只是用来表达感激和忠诚的话语。毫无疑问,托尔斯泰就像是欧洲人鲜活的良心,他是伟大的教师和教育家,他用独一无二的笔触表达了整整一代人的道德不安和精神革新意志。但是,天真的卢梭主义和寂静主义绝不可能让他继续做欧洲的“主人”——如果他真做过欧洲的主人。正如契诃夫所说,作为艺术家,提出正确的问题就够了,但如果要成为一个世纪的主宰,就还必须找出这些问题的正确答案。

第四节 印象主义

928 自然主义和印象主义的界限是流动的;对于这两个艺术流派,既无法从时间上也无法从概念上加以严格区分。风格演变的循序渐进与同时期经济发展的连续性和社会权利状况的稳定性相适应。在法国历史上,1871年只有暂时的意义。资产阶级的统治本质上没有任何变化,接替“开明”帝国的,是保守的共和国——“没有共和派的共和国”¹⁹³,人们勉强接受了这个共和国,只是因为它似乎能够保证政治问题得到最顺利的解决。但如果说喜欢,那是在铲除了巴黎公社的追随者并且从放血必要论和放血有益论中找到安慰之后的事情。¹⁹⁴对于当时发生的事情,知识分子完全不知所措。福楼拜、戈蒂埃、龚古尔兄弟以及当时大多数思想界的代表都对破坏安宁的人进行诅咒和谩骂。他们对共和国的最高期望,就是保护法国免受教权主义的侵害,他们接受民主制,相当于丢卒保车。¹⁹⁵金融和工业资本主义坚定地朝着早已设定的方向发展;但同时也悄无声息地发生了重要的、哪怕暂时还不引人注目的变化。经济进入发达资本主义阶段,从“各种力量的自由游戏”变成一个严格组织化和彻底合理化的体系,变成一个由势力范围、关税区、垄断地区、卡特尔、托拉斯、辛迪加编织而成的细眼网络。就像可以把经济的规范化和集中化称为老龄化现象一样¹⁹⁶,人们也可以在资产阶级社会里四处发现不安全的特征和瓦解的征兆。尽管巴黎公社以起义者的彻底失败而告终,在以往的革命中起义者不曾遭遇过如此惨败,但巴黎公社也是第一场由国际工人运动推动的革命,第一场虽然

让资产阶级获胜但也让他们察觉到突发危险的革命。¹⁹⁷这种危机氛围导致唯心主义和神秘主义思潮的复兴,引发了一场声势浩大的、旨在抵御大行其道的悲观主义的信仰运动。在这一发展过程中,印象主义才和自然主义分道扬镳,才——尤其在文学领域——演变成为一种新的浪漫主义形式。

科学技术取得的巨大成就不可能掩盖时代氛围的内在危机特征。相反地,人们把危机看做争取技术成就、改善生产方法的推动力。¹⁹⁸人们在这种技术的所有表现形式中都能感受到这种危机氛围的某些特征。首先是飞快的发展速度和势不可挡的变化让人觉得社会很病态,如果人们拿这种速度和这些变化跟过去的文化史进程进行比较,并且观察它们在艺术中所产生的影响,就更是这样。技术的迅速发展不仅加快了时尚变换的速度,而且加快了审美标准的变化;这导致人们产生一种常常显得很荒唐的、没有结果的革新欲,让人没完没了地为新而新。企业家们必须人为地刺激对现代化产品的需要,如果他们真正想从技术成就中得到好处,就绝对不能让新的总是好的这种感觉消失。¹⁹⁹然而,旧的用品持续不断地、越来越频繁地被新的用品所替代,造成人们对物质的、很快也对精神财产的依恋感减弱,人们对世界观和艺术价值进行重估的速度也和时尚转变的速度同步。现代技术使人们的生命意识前所未有的活力化,而印象主义所表达的,首先就是这种充满活力的生命意识。

929

技术进步带来的最引人注目的现象,便是文化中心发展成为今天意义上的大城市;大城市成为新艺术成长的土壤。印象主义是标准的城市艺术,这不仅因为它发现城市是一种风景,把绘画从乡村带回了城市,而且也是因为它用城里人的眼睛看世界,用掌握现代技术的人的过度紧张的神经对外界印象做出反应。印象主义是一种城市艺术风格,它描绘了城市生活的可变性、敏感的节奏和来也匆匆去也匆匆的强烈印象。恰恰是作为一种城市艺术风格,印象主义意味着感性知觉的巨大扩张,一种新的、更发达的敏感度,神经的新的敏感,印象主义与哥特式艺术及浪漫艺术一样,都是西方艺术史上最重要的转折点。在绘画史所经历的辩证过程中,在动与静、线条与色彩、抽象的秩序和有机的生命的替换过程中,印象主义是生机勃勃的发展趋势的高峰,意味着中世纪的静态的世界图景的彻底瓦解。从中世纪经济到资本主义是一条连续的发展道路,同样,从哥特式艺术到印象主义艺术也有一条连续的发展道路;把自己整个的生存都理解为战斗和竞争、把一切存在都转化为运动和变化,把人生体验越来越变成时间体验的现代人,正是这种双面的、根本上是统一的发展的产物。

930

瞬间压倒长久和永恒,感觉每一种现象都是稍纵即逝的、一次性的组合,是在

不可能让人两次踏入的大河里的一簇波浪,这就是印象主义的基本特征。拥有众多手段和技巧的印象主义首先想表达这种赫拉克利特式的世界体验,强调现实不是存在(Sein),而是变化(Werden),不是一种状态,而是一个过程。每一个印象主义画面都是恒动^①的存在的一个瞬间凝固,都是在相互对立的力量的游戏中达成的脆弱的平衡。印象主义的观看把自然的画面变为一个过程,变为由形成和消逝构成的画面。它把一切稳定和固定的事物都化为变形状态,赋予现实一种未完成和不完整的特征。现代透视绘画的历史始于再现主观的观看行为而非观看的客观基础。这种再现艺术在印象主义绘画中臻于完美。说到底,印象主义喜欢表现光、空气、氛围,喜欢把色彩面切分为色块和斑点,把局部色彩化为光与影的颜色和具有透视效果和氛围效果的表达价值,他们还喜欢搞光线反射游戏和亮影游戏,喜欢战战兢兢的颜色逗号和开放的、轻描淡写的、无拘无束的线条。喜欢用素描表现的纯画,喜欢看似乎不经意地对事物一瞥,然后蜻蜓点水般的加以再现。凡此种种,无非是要表达对一个动荡的、充满活力的、变动不居的现实世界的感觉。这种感觉是从透视让绘画表现主观化开始的。

一个持续不断的、通过无数不为人察觉的过渡改变其面貌的世界,人们会觉得它是一个连续统一体,这里汇集了一切,这里只有距离和视角的差别。一种要以恰当的方式表现这个世界的艺术,不仅要强调现象的当下性和短暂性,把人看做衡量万物的尺度,而且要把个体的此时此地^②视为真理范畴。它会觉得偶然是一切存在的原则,觉得瞬间的真理会抵消其他任何真理。瞬间优先,变换优先,偶然优先,如果用美学语言来表达,就是气氛主宰生活,就是说,对事物的关系比什么都重要。这种关系不仅是可变的,而且没有约束力。注重气氛的艺术表现同时也表达出一种从根本上被动应对生活的态度,一种被迫与观赏者、与接受主题和静观主体认同的态度,一种保持距离的、观望的、不介入的立场,一言以蔽之,就是审美态度。印象主义是审美文化发展的巅峰,是浪漫主义放弃需要实际行动的生活带来的最符合逻辑的后果。

从风格上看,印象主义是一个异常复杂的现象。从某种意义上讲,它无非是把自然主义发扬光大。如果我们把自然主义理解为从普遍到特殊、从典型到个体的发展,把它理解为从抽象的思想到具体的、受时空限制的体验的进步,那么印象主义手法就是一项重要的自然主义成就,因为印象主义再现现实的时候总是强调当下的和一次性的体验。印象主义的艺术表现比自然主义的艺术表现更接近感性经

① 原文为拉丁语:perpetuum mobile。——译者注。

② 原文为拉丁语:hit et nunc。——译者注。

验,而且比过去的任何艺术都更加彻底地用直接的视觉体验的对象来取代理论知识的对象。但是,当印象主义用视觉体验因素取代概念因素的时候,当它单独强调可视性的时候,它也就脱离了过去全部的艺术实践,由此也脱离了自然主义。印象主义创作手法之特别,在于印象主义之前的艺术表现都以一个看似统一的、成分却很复杂的、由概念和感官因素组成的意识图画为转移,印象主义则追求纯粹的视觉同质性。过去的任何一种艺术都是综合的结果,印象主义艺术却是分析的结果。印象主义用赤裸裸的感官数据来构思每一个表现对象,也就是动用无意识心理机制,有时还把未经加工的经验材料呈现在我们眼前,而这些材料离我们习惯的现实画面比那些经过概念加工过的感官印象还遥远。印象主义不如自然主义那么有幻觉效果;印象主义不去制造关于对象的幻觉,而是展现对象的构成元素,它不追求画面的总体性,而是展现经验的组成部分。印象主义之前的艺术通过符号来复制表现对象,印象主义艺术则是通过表现对象的构成元素、通过其构成材料的组成部分来代表表现对象。²⁰⁰

和过去的艺术相比,自然主义使表现元素得以增加,既拓宽了母题,也丰富了技术手段。印象主义方法则带来一系列的缩减,带来一整套的限制和简化。²⁰¹印象主义油画最典型的特征,便是必须拉开一定的距离看,它利用远看造成的省略对事物进行描绘。印象主义油画进行的一系列缩减,始于把表现元素限制在视觉性并且排除一切不属于视觉范畴或者无法转换成视觉范畴的东西。放弃题材中的所谓文学元素,放弃情节或者故事,是“绘画反思自身手段”最明显的体现。把表现的主体缩减到风景、静物写生和肖像,或者是把任何一个不管什么样的对象都当作“风景”和“静物写生”来处理,这无非是特殊的“绘画”原则主宰绘画的征候。“为了色调而不是为题材对某个题材进行处理,这就是印象主义画家和其他画家不同的地方”——印象主义运动最早的一个史学家和理论家就已得出这一论断。²⁰²我们可以把母题的客观化和中立化理解为当时的反浪漫主义思想的表达,把这种趋向视为艺术对象完全的非英雄化和平庸化,但是我们也可以站在自然主义的立场,把这种趋向视为脱离现实,把绘画局限在“艺术体裁固有的”素材视为一种损失。微笑是希腊人为造型艺术做出的重要发现,微笑又在现代艺术中——正如人们所指出的²⁰³——消失,成为“绘画式”观看的牺牲品;与此同时,心理学和人文主义也从绘画当中消失得无影无踪。

用观看图替代触摸图,就是说把物体的体积和空间立体形式转换到平面,这是印象主义对自然主义现实图景进行那一系列简约化处理中的一个跟“绘画艺术意志”有关的步骤。这种简化处理当然不是印象主义者追求的目标,而只是他们的方

934 法带来的副产品。印象主义者强调色彩,希望把画面变为充满和谐的色彩效果和光线效果的画面,从而吸收了空间,瓦解了身体的结构。印象主义不仅把现实缩减为二维平面,而且在二维范围内把现实简化为一个由轮廓模糊的色块构成的体系;换句话说,它不仅放弃了立体艺术,而且放弃了素描艺术,不仅放弃了有空间感的对象形式,而且也放弃了有线条感的对象形式。画面少了几分清晰和明确,添了几分动感和感性魅力,这一成就对于印象主义者最为重要,但是公众却强烈地感到损失大于所得。今天,印象主义的观看已经成为我们的视觉世界图景中最重要的一个组成元素,我们已经无法想象当初公众面对乱七八糟的色渍、色块、色点是多么的茫然无措。印象主义可能只是几个世纪以来一直循序渐进的非清晰化过程中的最后一步。在观赏者看来,巴洛克以来的绘画表现成为一项越来越困难的任务;绘画表现变得越来越不清晰,对现实的关系变得越来越复杂。但印象主义来了一个前所未有的大胆跳跃,最初的几次印象主义画展所造成的震撼效果是其他任何艺术革新都没法与之相比的。人们把印象主义者的一气呵成和无拘无束视为挑衅;他们相信这些画家是想嘲笑他们,所以就以最残酷的方式进行报复。

935 这些革新并没有穷尽印象主义方法所使用的一系列缩减技巧。印象主义所使用的色彩本身让我们习惯的经验画面产生变化,产生变形。譬如,一张“白”纸总是被我们看做“白色”,不管什么光照,也不管日光底下有什么反射效果。换言之:“记忆色”排斥了具体的、通过真正的体验获得的印象,而“记忆色”是某个物体让我们联想到的颜色,是天长日久的经验和习惯带来的结果;²⁰⁴现在印象主义越过已知的、理论上占主宰地位的色彩,诉诸真正的知觉。这完全不是心血来潮,而是一个极其做作而又极其复杂的心理过程。

最后,印象主义的观看还在习以为常的现实画面上又做了一个非常敏感的简化处理,这就是不把色彩表现为具体的、与各自对象紧密相连的品质,而是表现为抽象的、缥缈的、非物质的色彩现象——仿佛是色彩本身。如果我们在一个物体前面撑一把伞,伞上开一个刚好让我们能够识别一种色彩的小孔,但是我们看不出物体的形状,看不出这色彩属于什么物体,众所周知,我们会获得一种随便的、缥缈的、游移不定的色彩印象。这样的印象跟我们平时看到的立体的物体色彩的特征很不相同。通过这种方式,火的颜色失去了光芒,丝绸的颜色失去了丝绸的光泽,水的颜色失去了透明性,等等。²⁰⁵印象主义总是把物体画到这些缥缈的色彩表面(Flächenfarben)里面。这些色彩因为新鲜和强烈的感性而显得栩栩如生,但也大大削弱了表现的错觉效果,清楚地凸显了印象主义画法的惯用套路。

在19世纪后半期,绘画成为艺术之王。当文学领域发生自然主义争夺战的时

候,绘画的印象主义已经发展成为独立的风格。印象主义者的首次集体画展举办于1874年,但印象主义的历史始于大约20年前,在1886年的第八次画展之后就已经结束。作为大规模群体运动的印象主义在这前后解散,随之而来的是一个新的后印象主义时期,这个时期延续到1906年,即塞尚去世那一年。²⁰⁶文学称雄于17世纪和18世纪,音乐在浪漫主义时代获得了领导地位,19世纪中叶则出现了有利于绘画的转向。艺术批评家阿瑟利诺在1840年就发现绘画篡夺了文学的王位。²⁰⁷30年后,龚古尔兄弟就惊叹道:“画家是多好的职业,和作家相比!”²⁰⁸绘画不仅作为当时最进步的艺术主宰着其他所有的艺术门类,绘画创作的质量也超过了同时期的文学成就,尤其在法国。当时的法国人可以理直气壮地说他们时代的大作家是印象主义画家。²⁰⁹尽管19世纪的艺术在某种程度上保留了浪漫主义特征,也就是“音乐”特征,19世纪的作家纷纷宣布自己把音乐视为最高的艺术理想,但是他们所理解的最高艺术理想,与其说是音乐这一具体实例,不如说是独立的、不依赖对象现实的艺术创造的象征。印象主义绘画则发现了一些感觉,后来文学和音乐不仅努力表达这些感觉,而且努力让自己的表达手段适应绘画形式。对氛围的印象,特别是对光、空气、色彩亮度的体验,本来属于绘画的感知对象,如果其他艺术致力于再现这类气氛,我们就完全有理由谈论文学和音乐的“绘画”风格。不过,当文学和音乐用“模糊的”形式、借助于色彩和光线效果来表达自身的时候,当文学和音乐对细节的生动性的重视甚于对整体印象的同一性的重视的时候,它们照样是“绘画风格”。如果保罗·布尔热发现他的时代的文风具有一个特征,即读一页总是比读整本书的印象强烈,读一个句子总是比读一页的描写印象强烈,读一字一词总是比读一个句子的印象强烈²¹⁰,那么他所描绘的就是印象主义方法,就是一种表达原子化的、充满活力的世界观的艺术风格所使用的方法。

936

印象主义不仅是主宰所有艺术的时代风格,而且是最后一个普遍有效的“欧洲”风格——建立在趣味共识基础之上的艺术风格。印象主义瓦解之后,无论是不同的艺术门类还是不同的国家和文化都无法用统一的风格进行概括。但印象主义既非戛然而止,也非从天而降。发现了互补色(Komplementärfarben)和阴影具有色彩性质这一规律的德拉克洛瓦和发现大自然的色彩效果有着复杂组合的康斯太布尔早就使用了印象主义方法中的许多东西。他们至少为构成印象主义本质的观赏动态化开启了先河。巴比松画派在外光画法方面所作的探讨是这一发展的新阶段。作为群体运动的印象主义形成的主要原因,一方面是画家们的城市体验,这在马奈和莫奈那里初显端倪,另一方面是公众的抵制促成的青年画家联盟。拥挤不堪、鱼龙混杂的大城市竟然产生了这种亲密的、植根于个人的独特感和孤独感的艺

937

术,一开始这会令人感到诧异。但众所周知,没有什么比过多的人挤成一团更使人感到孤独,人们在哪里都不会像置身于一大群陌生人当中感觉那么孤立无援。生活在这样的环境中,人们会产生两种基本的感觉,一方面是孑然一身和无人理睬的感觉,另一方面则是快速的交通,不断的运动、变换给人的印象;这两种感觉构成了把最细腻的气氛和最快速的感觉变换结合起来的印象主义的生命体验。公众的拒绝态度成为印象主义运动形成的动机,一开始这同样令人感到诧异。印象主义者

938 从不挑衅公众;他们完全希望留在传统的框架内。为了获得官方机构尤其是被他们视为通向成功的正常道路的沙龙画展的承认,他们常常苦苦挣扎。反叛精神和哗众取宠的愿望在他们这里所起的作用比在大多数浪漫派和许多自然主义者那里所起的作用要小得多。尽管如此,在官方圈子和年轻一代艺术家之间还从未出现过如此深刻的分裂,公众受艺术家嘲弄的感觉还从未像现在这样强烈。印象主义者当然没有让公众轻松地跟上他们的艺术思想——但既然公众几乎让莫奈、雷诺阿、毕沙罗这样伟大、诚实而又温和的艺术家忍饥挨饿,他们的艺术理解力是什么水平也可想而知!

印象主义也根本没有能够让资产阶级艺术公众感到诧异的粗俗特征;相反的,印象主义是一种“贵族艺术风格”,它优雅而机智、紧张而敏感,充满感性和享乐倾向,追求珍贵和稀罕的东西,追求严格的个人体验,追求孤独和与世隔绝的经验,追求过度细腻的感觉和神经的感觉。印象主义是由那些大部分来自下层和小市民阶层、对思想和审美问题的关心也远不如老一代的艺术家;他们比艺术前辈片面得多,彼此之间的差别也小得多,他们也是彻底得多的匠人和“技术员”。但是他们中间也有富裕的资产阶级乃至贵族阶级的成员。马奈、巴齐耶、贝尔特·莫里索和塞尚是富家子弟,德加出身贵族家庭,土鲁斯-劳特累克出身高等贵族家庭。马奈和德加用细腻而机智的表现方式和人情世故、康斯坦丁·居伊和土鲁斯-劳特累克用优雅和精湛的艺术技巧展现了第二帝国的高贵的资产阶级社会,展现了这个由宽摆裙和低领装、由豪华马车和坐骑组成的世界最诱人的一面。

939 文学发展所呈现的面貌比绘画要复杂得多。作为文学风格的印象主义是一个本身没有非常清晰轮廓的现象;在自然主义文学兴盛之时,我们几乎看不到印象主义文学的起源,其后期的发展形式又和象征主义的现象彻底融合到一起。从编年史的角度看,文学印象主义和绘画印象主义有些不一致;印象主义的风格特征开始出现在文学领域之时,绘画中的印象主义的最富创造力的时期已经过去。二者最本质的区别,在于文学印象主义较早地失去和自然主义、实证主义、唯物主义的联系,几乎一开始就变成了唯心主义反动思潮的代表。在绘画领域,这种反动思潮是

在印象主义瓦解之后才表达出来的。造成这一差别的主要原因,是保守的文化精英在文学中所扮演的角色远比他们在绘画中扮演的角色重要。绘画跟手工艺的联系更为密切,光凭这个它就会对唯灵论追求进行更加顽强的抵抗。

自然主义的危机只是实证主义世界观陷入危机的一个征候。尽管这场危机在1885年以后才非常明显,其先兆却在1870年前后就被人们所发现。共和国的敌人多数也是理性主义、唯物主义、自然主义的敌人;他们反对科学进步,期望从宗教革新中获得精神新生。他们谈论“科学的破产”、“自然主义的终结”、“粗暴地把文化机械化”,但是他们咒骂时代精神空虚的时候,他们心里想的是革命、共和制、自由主义。保守派虽然失去了对政府的影响力,但是他们在公共生活中仍然处于强势地位。他们仍然把持着行政、外交、军队中最重要的职位,控制了公共教育,特别是高层次的教育。²¹¹高中和大学一如既往地属于教士和金融贵族的地盘,这里所传播的文化理想在文学中得到前所未有的表达。受过高等教育的作家数量大大超过以前,在他们的影响下,精神生活具有了以反动为主的特征。福楼拜、莫泊桑、左拉不是博学型作家,布尔热和巴雷斯则代表了科学院和大学精神;他们觉得自己对民族的文化财富负有一定的责任,俨然是肩负着使命的青年精神领袖。²¹²文学的智性化也许是那个时代最明显、最普遍的特征;无论进步作家还是保守作家都表现出这一特征。²¹³阿纳托尔·法朗士不认为自己在这方面跟那些具有教权思想和民族主义思想的同行有任何区别。在布尔热、巴雷斯、布吕内蒂埃、伯格森、克洛岱尔身边哪怕只出了一个阿纳托尔·法朗士,这位伏尔泰主义者的威望也足以说明启蒙精神在法国还没有死去。要把启蒙精神从假死中唤醒,还需要像德雷富斯事件和巴拿马丑闻这类事情。

940

1870年前后,法国经历了它最严重的一次精神和道德危机,但是法国的“思想界的色当战役”并不像巴雷斯所说的跟其军事失败有关²¹⁴,法国人“致命的生活厌倦感”并不像布尔热所说的源自唯物主义和相对主义。布尔热和巴雷斯跟波德莱尔和福楼拜一样,受这种生活厌倦感的困扰。这种感觉属于19世纪的浪漫疾病。1885年的那一代人视其为替罪羊的左拉式自然主义,其实是克服四处蔓延的虚无主义的唯一一次严肃的、哪怕不足的尝试。自19世纪80年代后期以来,文学的主要趋势就是对左拉的攻击,自然主义失去文学领导地位。这是我们阅读朱尔·于雷的问卷调查结果时得到的最为强烈的印象。朱尔·于雷是《巴黎回声》的一位雇员,他的调查结果也在1891年以《关于文学变迁的追问》为题出版,这是当时最重要的一部思想史文献。于雷向64个最知名的法国作家提出的问题是:您如何看待自然主义?您是否认为自然主义已经死亡或者说还可以拯救?如果自然主义救

941

不回来,哪一个文学流派将取而代之?绝大多数受访者认为自然主义病入膏肓,而他们中间又以左拉昔日的弟子居多。只有忠诚的保罗·亚历克西斯急匆匆地拍电报说:“自然主义没有死亡,文学随后。”^①他仿佛是要阻止一个可怕的谣言的传播。他的风风火火却无济于事。谣言传开了,就连被自然主义引上艺术道路的作家也否定自然主义。但实际上当时绝大多数有创造力的作家都在这个阵营里面。因为,直到世纪之交,在某些方面还可以说时至今日的主流文学如果不是自然主义的、摧毁形式的、致力于扩张体验内容的文学又是什么?如果不是用自然主义的眼光、带着对“人的资料”^②的兴趣进行观察的结果,布尔热、巴雷斯、于斯曼以及普鲁斯特的“心理小说”又是什么?某些反自然主义的特征当然是和文学及绘画中的印象主义密不可分,但它们照样来自自然主义的土壤。所以,公众反应之激烈一开始还让人觉得不可解释。反对自然主义的理由一点不新鲜,但奇怪的是,人们在自然主义看起来已经获胜的那一刻怒不可遏地反对起自然主义。人们无法原谅或者声称无法原谅自然主义的是什么东西?人们称自然主义是一种低级趣味的、不体面的、下流的艺术,表达了庸俗的、唯物主义的世界观,充当了笨拙的、浓妆艳抹的民主宣传的工具,是无聊的、无关紧要的、杂乱无章的旧货堆积,在自然主义的现实画面中,人只是强取豪夺的、放纵的动物,社会只有毁灭作用,只会瓦解人际关系,只会让家庭、国家、宗教解体,一句话,自然主义是破坏性的、反自然的、敌视生命的。1850年的那一代人要抵御自然主义,保护社会上层的利益,1885年的那一代人要抵御自然主义,保护人类,保护创造性生命和亲爱的上帝。人们也许有了更多的宗教情绪,但是绝对没有变得更加诚实。

他们胡言乱语,大谈存在的神秘,大谈心灵的深邃;他们说理性思想乏味透顶,声称要研究和感受未知的和无法认识的事物。他们宣布自己信仰厌世的“苦行僧理想”,但是他们忽略了一点:他们没有像尼采那样追问人们究竟为何需要“苦行僧理想”。在当时,象征主义是广受欢迎的文学潮流;魏尔兰和马拉梅是人们关注的焦点。在于雷收到的回答中,浪漫运动涌现出来的最伟大的名字,如夏多布里昂、拉马丁、维尼、缪塞、梅里美、戈蒂埃、乔治·桑,根本就没有被提及。²¹⁵人们倒是发现了司汤达和波德莱尔,并且为维利耶·德·利尔-阿达姆和蓝波的作品激动不已,掀起一阵俄国小说、英国前拉斐尔派以及研究德国哲学的时尚。但是最深刻、最能开花结果的影响来自波德莱尔;他被视为象征主义文学最重要的先驱和现代

① 原文为法语: Naturalisme pas mort. Lettre suit. ——译者注。

② 原文为法语: document humain. ——译者注。

诗歌的创始人。是他把布尔热和巴雷斯、于斯曼和马拉梅这一代人引回到浪漫唯美主义道路,是他教导他们把新式神秘主义跟旧式艺术狂热结合起来。

唯美主义的发展在印象主义时期登峰造极。唯美主义的典型特征,如对生活的纯粹静观态度、体验的短暂性和飘忽性、具有享乐主义色彩的感觉论,现在成为衡量一切艺术的标准。艺术作品被视为目的本身,被视为一个任何外来的和非审美的目标都很容易破坏其魅力的自足游戏,被视为一件需要人们全身心地来准备欣赏的最美好的生活赠品;无待于外,对身外之物毫不理会的艺术品也成为生活模式,成为业余爱好者(Dilettant)的生活模式。在诗人的价值世界里,业余爱好者开始抢夺昔日思想伟人的风头,成为世纪末的理想人物。业余爱好者最大的优点,就是努力“把生活变成艺术品”,变成一种昂贵而又无用的东西,变成随意挥霍之物,变成献给美、纯粹的形式以及和谐的色彩和线条的祭品。唯美文化是无用之人和多余人的生活方式,也就是听天由命、消极被动的浪漫气质的典范。唯美主义文化还把浪漫主义推向了极端;它不仅因为艺术而放弃生活,它还在艺术中寻找生活的理由。它把艺术看做在生活中遭遇失望之后得到的唯一的和真正的补偿,看做真正实现和完善本身总是不完整、表达总是不完整的存在的渠道。这不仅意味着生活在艺术的形式中显得更美好,更容易和解,这还意味着——就像普鲁斯特这位最后一个伟大的印象主义者和审美享乐主义者所认为的那样——生活通过回忆、通过想象、通过审美体验才能逐渐成为有意义的现实。我们最强烈的体验并不出现在与现实中的人和事相遇的时候——这些体验的“时间”和当下性总是“流失的”,而是出现在我们“寻回时间”的时候,出现在我们不再是生活中的行动者而是其旁观者的时候,出现在我们创造和享受艺术作品的时候,也就是沉浸在回忆之中的时候。在普鲁斯特这里,艺术才获得了柏拉图拒绝给它的东西:理念——对存在的本质形式的合适的回忆。

现代唯美主义是一种对生活采取被动和观望态度的世界观。其理论源头可以追溯到叔本华,因为叔本华把艺术定义为拯救人类的手段,定义为让欲望和激情陷入沉默的镇静剂。唯美主义世界观就从这种无欲无求的艺术的角度批判整个的存在。它的理想,就是全部由真正的或者潜在的艺术家、由具有艺术家气质的人组成的公众。对于他们,现实无非是审美体验的基础。对于他们,文明世界是一个巨型艺术家工作室,最好的艺术鉴赏家就是艺术家本人。达朗伯还说:“让那些只是为艺术家创造的美的艺术见鬼去吧!”达朗伯觉得有必要发出这类警告这一事实,就证明18世纪已经存在唯美主义的危险;17世纪不会有人产生他这种想法。对于19世纪,达朗伯的担忧又成为杞人忧天。龚古尔兄弟称达朗伯的话是人们可以想

象的最愚蠢的话²¹⁶，他们最坚信不疑的事情，就是正确理解艺术需要把生命献给艺术，换句话说，需要真正从事艺术创作。

945 印象主义的唯美主义世界观是彻彻底底的艺术乱伦的开端。艺术家为艺术家创造作品，艺术，即面对艺术^①时对世界的形式体验，成为艺术表现的对象。粗糙的、未经塑造的、没有被文化触及的大自然失去了审美魅力，自然性理想被艺术性理想所取代。城市、城市文化、城里的享受，还有“不自然的生活”^②和“人造乐园”^③，看起来不仅远比大自然的所谓魅力有吸引力，它们所包含的思想和灵魂好像也多得多。大自然本身是丑陋的、平凡的、混乱的，它只有经过艺术加工之后才能成为欣赏对象。波德莱尔仇恨农村，龚古尔兄弟把大自然看做敌人，后来的唯美主义者，特别是惠斯勒和王尔德，用鄙夷不屑的讽刺语调谈论大自然。这是田园艺术的终结，是浪漫主义的自然狂热的终结，是对自然和理性同一性的信仰的终结。反对卢梭和从卢梭开始的崇拜自然状态之风的运动终于大功告成。一切简单而清晰的事物，一切本能的、未经提炼的事物都失去了价值；人们强调意识、理智、文化的非自然性。人们发现了艺术理智和艺术创作过程中的理智功能。艺术家的想象力不断产生好的、一般的、差的东西，尼采如是说，只有艺术家的判断力才负责拒绝、筛选和组织所用的材料。²¹⁷其实，和整个的不自然的生活哲学一样，这一思想也来自波德莱尔。波德莱尔声称要把他的“狂喜转化为认识”，要让作家随时出来发言；²¹⁸他陶醉于一切人为的东西，以致认定大自然在道德方面也属于劣等。他声称，恶来得很容易，来得很自然，相反，善总是一种人为的产品，善是人为的、不自然的。²¹⁹

946 从某种意义上讲，对文化的人为特征的陶醉又只是浪漫遁世思想的一种表现形式。人们选择人造的、虚构的生活，因为现实从来就不可能跟幻觉一样美好，因为和现实的每一次接触、实现梦想和愿望的每一种尝试都必然导致梦想和愿望蜕化变质。现在人们不像浪漫派那样以遁入自然的方式逃避社会现实，而是进入一个更高级、更理想化、更人为的世界。维利耶·德·利尔-阿达姆的《阿克塞尔》（1890年，于其死后发表）是这种新的生命意识的一个经典表现。在这部作品里面，存在的思想形式和幻想形式总是高于其自然形式和实际形式，没有实现的愿望总是比转化成寻常和平庸现实的愿望更完美，更令人满意。阿克塞尔想和他深爱

① 原文为拉丁语：sub specie artis. ——译者注。

② 原文为法语：vie factice. ——译者注。

③ 原文为法语：paradis artificiels. ——译者注。

的萨拉一起自杀。她乐意与他携手奔赴黄泉,但是她希望他们在死之前体验一夜之欢。阿克塞尔却担心自己在体验男欢女爱之后没有赴死的勇气,担心他们的爱情和一切得以实现的梦幻一样经不起时间的考验。他宁要彻底的幻觉,不要不完美的现实。新浪漫派的整个思想世界都有赖于这种感觉;我们到处撞见罗恩格林。正如尼采所说,他们在新婚之夜纷纷把自己的埃尔莎扔下不管。“生活?”阿克塞尔问,“这是我们的仆人的事情。”于斯曼的《逆流》(1884)是这种害怕自然和人世的唯美主义的代表作。在这部作品里,用精神生活取代生活实践的理想得到更为彻底地实现。德艾散特,小说的著名主人公,道连·格雷们的原型,跟世界竟如此格格不入,最后连出门旅行的勇气也没有,因为他害怕现实让他失望。唯美主义对自然的厌恶所表达的,是同样一种使人瘫痪的、敌视生活的主观主义。“大自然的时代已经过去,”德艾散特说,“它那令人反感的千篇一律的风景和天空让敏感的思想家最终失去了耐心。”这些思想家只有一条路可走:彻底摆脱大自然,用思想代替大自然,用虚构代替现实。对于他们,这就意味着把长得笔直的东西弄弯,把一切自然的冲动和倾向弯曲成反面。德艾散特就像生活在修道院一样生活在他的屋子里,他不拜访任何人,也不接待任何人,他不写信也不收信,他白天睡觉,夜晚读书、幻想、思索;他为自己创造出“人造乐园”,他放弃了一切常人之乐。他在色彩、香味、饮料、假花、稀有的宝石中间谱写交响乐;他玩心灵杂技的手段必须稀罕而且珍贵。在他的字典里,自然、廉价、低级趣味、没有教养是同义词。

947

不过,这整个的世界观所具有的神秘主义在哪里都没有像在维利耶·德·利尔-阿达姆的中篇小说《维拉》中表达得那么强烈。²²⁰维拉是小说主人公崇拜得五体投地、早早就死去的妻子,他不接受她已死去的现实,他无法忍受她已死去的想法。他把埋葬她的墓室的钥匙从栅栏门扔回墓室,回到家里过上虚假的新生活,就是说,他若无其事地继续过日子。他进进出出,说话做事,仿佛她还活着,还在他的身边。他的表情和行动如此前后连贯而且天衣无缝,如果维拉现形,他的举止就将具有百分之百的意义。维拉在他的思想中是如此历历在目,维拉的气质如此光彩照人,如此令人倾倒,以致她的虚构生活具有一种比她事实上的死亡深刻得多、真实得多、纯粹得多的现实。只是当这位梦游者有一次脱口说出“我想起来了……你已经死了!”的时候,她才死亡。任何一个有辨别能力的读者都不会忽略这种拒绝赋予现实重要性的顽固态度和基督教的出世态度的相似性,但也没有谁会对雷打不动的固执念头和坚定不移的宗教信仰的差别视而不见。无法想象有比厌倦状态^①更不符

① 原文为法语:ennui。——译者注。

948 合基督教精神和中世纪精神的东西。厌倦状态是浪漫主义人生痛苦的一种新的、印象主义的表现形式。它所表达的,是对生活的单调的反感²²¹,所以,就像有人所说的,这跟从前那些相信神性秩序的时代对生活中令人讨厌的事物的不满足感恰好形成对照。²²²在过去,人们为幸运女神的反复无常感到不安,为命运多变和不可预测感到不安。人们渴望宁静和安全,渴望平安日子带来的单调和无聊;现代唯美主义者则觉得井然有序、无忧无虑的资产阶级生活最叫人难以忍受。印象主义努力把握变化的瞬间,全身心地体会作为最高的、不可简化和不可定义的生命价值的瞬间情绪内容,并且以生活在瞬间、融化在瞬间为目标,这无非是非资产阶级的世界观和对循规蹈矩、例行公事的资产阶级生活的反抗带来的结果。和浪漫派以来的每一种进步的艺术风格一样,印象主义也是一种反对派艺术。印象主义的生活态度本身就具有连印象主义者都没意识到的潜在的反叛性。这种反叛性可以解释资产阶级公众为什么要拒绝这种新艺术。

949 在19世纪80年代,人们喜欢把当时的审美享乐主义称为“颓废”。德艾散特这个食不厌精的享受者同时也是受到嘲弄的颓废派的原型。但是颓废派这一概念当中也有一些不一定属于唯美主义范畴的特征,譬如文化没落氛围和危机氛围,譬如对生命过程即将结束、文明即将瓦解的意识。颓废意识的本质就是同情古老的、疲惫的、过度精致的文化,如希腊化时期、罗马帝国后期、洛可可,以及大师们的“印象主义”后期风格。人们过去也有过站在文化史转折点的感觉,也一直有人深深抱怨属于自己、属于衰老的文化的命运,就像缪塞发出的抱怨,现在人们把衰老和疲惫的概念、把过于发达的文化和退化现象跟精神贵族的概念结合起来。人们陷入不折不扣的衰亡陶醉感,这种感觉同样不新鲜,但是比过去的同类感觉要强烈许多。这种感觉和卢梭主义、和拜伦式的生活厌倦感以及浪漫主义对死的渴望的关系非常明显。吸引浪漫派和颓废派的是同一个深渊,是同样一种毁灭和自我毁灭的乐趣,这种乐趣让他们欲死欲仙。对颓废派而言,“一切皆深渊”,一切都充满对生命的恐惧和不安全感。正如波德莱尔所说:

一切都充满了朦胧的恐怖,不知将人带向何方。^①

“谁知道真理是否令人心伤。”勒南说。这句话表达了深刻无比的怀疑,没有一个俄罗斯的思想伟人 would 赞成他。但是兰波说的话更叫人害怕:“我们不知道的事

① 原文为法语:Tout plein de vague horreur,menant on ne sait où。——译者注。

情也许是可怕的。”(《铁匠》)即便他马上补充说“我们一定会知道”,我们也可以觉察出他感觉自己被何种不可研究、不可穷尽的谜团所包围。基督徒的深渊是罪孽,骑士的深渊是丢人现眼,中产阶级的深渊是触犯法律,颓废派的深渊则是一切让他找不到概念、找不出言语、不知道如何表述的事物。所以他要为塑造形式进行绝望的拼搏,所以他对一切未经塑造的、未经驯服的、自然而然的事物怀有不可克服的反感。所以他钟爱那些表述最丰富、哪怕并不总是最深刻的时期,钟爱那些给任何事物都准备好一个哪怕很平凡的名称的时期。

魏尔兰说的“我就是没落时期的帝国”^①成为时代的缩写,尽管在他充当罗马没落时期的辩护士的时候还有热拉尔·德·奈瓦尔²²³、波德莱尔和戈蒂埃这些人做精神先驱²²⁴,但他还是在恰当的时刻说出了关键词,使那些迄今为止只是表现为某种气氛的东西具有了文化纲领的特征。以前也有过对黄金时代一无所知或者不以为然的文化时期,但是在19世纪的颓废派出现以前,没有哪一代人会舍弃黄金时代选择白银时代。这一选择不仅表明他们意识到自己缺乏创造力,说明这些晚期继承人何等谦虚,而且表明他们有一种罪孽感和自卑感。颓废派是良心有愧的享乐主义者,是投入天主教怀抱的罪人。这些罪人中间有巴尔贝·德·奥勒维利、魏尔兰、王尔德、比尔兹利。没有什么能够像爱情观那样把他们的罪孽感表达得那么直接,他们的爱情观完全被浪漫派的青春期心理学主宰。在波德莱尔看来,爱情绝对应该禁止,爱情是原罪,是无法修补的失足行为;“做爱,就是作恶。”^②他说。但是他的浪漫撒旦主义把这种罪孽感变成了狂喜的源泉:爱情本身就是恶,而恰恰是作恶意识才能让人充分享受爱情。²²⁵理解妓女是颓废派和浪漫派的共性,在这个问题上,波德莱尔是二者的桥梁。这种理解表达了同样一种受压抑的、背负着罪孽感的爱情观。这种理解自然首先表达了对资产阶级社会和植根于资产阶级家庭的道德的反叛。妓女是典型的失去社会根基和遭到社会唾弃的人,是叛逆。她不仅反抗制度化的资产阶级爱情形式,而且反抗爱情的“自然的”内心形式。妓女不仅摧毁了感情的道德组织形式,而且摧毁了感情基础本身。妓女在激情的风暴中保持冷静,她冷眼旁观自己唤起的肉欲,在别人充满感觉并且飘飘欲仙的时候,她却感觉自己孤独、无动于衷,一句话,她是艺术家的影子人。颓废派艺术家对妓女的理解就建立在这一情感和命运共同体上面。艺术家们知道自己如何出卖自己,知道自己如何出卖自己最神圣的感情,知道自己多么轻易地抖搂自己的秘密。

① 原文为法语:Je suis l'empire à la fin de décadence. ——译者注。

② 原文为法语:faire l'amour, c'est faire le mal. ——译者注。

951 艺术家们旗帜鲜明地站到妓女一边,由此和资产阶级社会彻底疏远。差学生坐到——就像托马斯·曼说他笔下的一个主人公那样——“最后一排”,然后就感觉一身轻松。这是因为他离开了众人竞争的场所。他在后排也许让人看不起,但是他不会被人打扰。像托马斯·曼这样的思想家,他整个的世界观只关注一个核心问题,即艺术家在资产阶级世界的地位问题,他这句看似无关紧要的话如果跟他对艺术家问题的思考无关,那才真是奇怪。艺术家过那种在资产阶级看来无所追求的生活的确类似“最后一排”。在这个位置上,艺术家不承担任何责任,也不必解释说明。和譬如说亨利·詹姆斯的“正确的”社会态度一样,托马斯·曼刻意强调的“资产阶级”^①立场无论如何只能理解为对艺术家的生活方式的反动,这些艺术家故意坐到“最后一排”,人们不想跟他们有任何关系。但有一个事实托马斯·曼和亨利·詹姆斯再清楚不过,那就是艺术家被迫过一种超乎人性和违反人性的生活,正常的生活道路在艺术家这里行不通,自发的、天真的、温暖的情感在他们这里派不上用场。艺术家生活的悖论,在于他们肩负着描绘生活的使命却又被排斥在生活之外。这一处境产生了严重的、常常是无法克服的矛盾。保罗·奥弗特,亨利·詹姆斯在《大师的教诲》中描写的两个对立的作家中间比较年轻的那一个,徒劳地反抗把生命献给艺术之后所必须接受的残酷的僧侣式训练,他也徒劳地反抗他的老师亨利·圣乔治对他提出的要求——放弃一切个人幸福和私人的幸福。他对自己投身的政权的残酷暴政充满了愤怒和不耐烦。“您不相信我在捍卫艺术?”老师回答他,“不了解艺术的社会是幸福的。”托马斯·曼对艺术的态度同样严格、同样不可调和。因为,如果他把所有麻烦的、暧昧的、声名狼藉的人,把所有软弱的、病态的、退化的人,把所有的冒险家、骗子、罪犯甚至希特勒也刻画成艺术家的精神同胞²²⁶,这就是迄今为止对艺术提出的最可怕的指控。

952 印象主义时代造就了两种处在社会边缘的、与社会疏远的现代艺术家:新式的波希米亚人和远走异国他乡以逃避西方文明的难民。二者都是同样一种感觉即“文化不适”的产物,只不过一个选择了“内心流亡”,一个选择了真正的流亡。但是二者都过着同样抽象的、脱离具体的现实和实践的生活;二者用大多数公众都会感觉越来越陌生、越来越看不懂的形式来表达自己的内心世界。为逃避现代文明而远走他乡的行为,跟旨在抗议资产阶级的生活秩序的波希米亚运动一样历史悠久。二者的精神源头都可以回溯到浪漫派的非现实主义和个人主义,但是其间也发生很大的变化,19世纪80年代这一代人体会浪漫非现实主义和个人主义的形式又得首先

① 通常译为“市民阶级”。——译者注。

归功于波德莱尔。浪漫派还在寻觅“蓝花”，寻觅梦想和理想的王国。“但真正的旅行者，”波德莱尔说，“是那些为出发而出发的人。”这是真正的逃亡，是前途未卜的旅行，做这样的旅行，不是因为被什么东西所吸引，而是对某种东西感到厌恶。

啊，死神，年老的船长，时间到了！起锚吧！
 这个国度让我们厌烦，啊，死神！准备起航！
 虽然天空与大海如同墨水一般黑，
 我们的心，你知道，却充满了光芒！^①

兰波使离别变得更加痛苦：“生活并不在场，我们不在世界中。”^②他几乎没有给这几句在现代文学里面独一无二的离别话语增添什么美。他是波德莱尔唯一的和真正的继承人。唯有他把大师想象的旅行付诸了实践，唯有他把过去只是偷渡波希米亚世界的越轨行为变成了一种生活方式。

953

在法国，波希米亚运动不是一个统一的、意义明确的现象。我们没有必要特别强调普契尼歌剧所展现的那一群轻浮而可爱的年轻人跟恶魔附体的兰波、跟摇摆于犯罪和宗教神秘主义之间的魏尔兰毫无关系。兰波和魏尔兰的谱系很复杂，为了弄清其渊源，人们划分出这场艺术家运动的三个不同的阶段和表现形式：浪漫时代的波希米亚运动，自然主义时期的波希米亚运动，印象主义时期的波希米亚运动。²²⁷本来波希米亚运动只是对资产阶级生活方式的抗议。这场运动是由青年艺术家和大学生发起的。他们多半是富家子弟，他们与现存社会作对，只是因为年轻气盛，喜欢唱对台戏。戴奥菲尔·戈蒂埃、热拉尔·德·奈瓦尔、阿尔塞纳·乌赛、内斯托尔·罗凯布朗和其他一些人宣布脱离资产阶级社会，不是因为他们不得不过有别于资产阶级父辈的生活，而是因为他们想要过一种有别于资产阶级父辈的生活。他们是真正的浪漫派，他们因为把艺术和文学理解为一种无比奇特、无比夸张的东西，所以就想让自己的生活方式也变得奇特而夸张。他们去那满是被驱逐者和被唾弃者的世界郊游，就像去遥远而稀奇的国度；他们没有经历后来的那些波希米亚艺术家的贫困，资产阶级社会也随时对他们敞开着大门。随后的一代波希米亚艺术家，就是那些把啤酒馆的地下室当作大本营的好战的自然主义艺术家，也

① 原文为法语，董强译：O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre! /Ce pays nous ennuie, o Mort! Appareillons! /Si le ciel et la mer sont noirs comme l'encre, /Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons! ——译者注。

② 原文为法语：La vie est absente, nous ne sommes pas au monde. ——译者注。

就是尚弗勒里、库尔贝、纳达尔和米尔热所属的那一代人,则是真正的波希米亚人,也就是艺术无产者。他们中间尽是生活朝不保夕的人,尽是站在资产阶级社会界
954 外的人,尽是那些并非因为闹着好玩而是迫不得已跟资产阶级作斗争的人。他们的非资产阶级生活方式,是与他们的可疑存在相适应的生活方式,这不再是单纯的化装舞会。从时间顺序看,波德莱尔属于这一代,从思维方式看,他又在浪漫主义波希米亚和印象主义波希米亚之间承前启后,同样,米尔热也是另外一种意义上的过渡人物。当波希米亚运动已经停止“浪漫”的时候,资产阶级却开始将它浪漫化和理想化。在此过程中,米尔热扮演娱乐大师,把拉丁区驯服而且洗净之后呈现在资产阶级的眼前。他本人则为此顺理成章地跻身受到资产阶级赏识的作家之列。资产阶级市侩对波希米亚的态度大体上跟他们对边缘人群的态度是一样的。这是一种交织着好奇和反感的态度。他们暗中羡慕后者的自由自在、无牵无挂,但是他们害怕实现这种自由所带来的无序和混乱。米尔热把波希米亚运动理想化,目的就是让波希米亚对资产阶级社会构成的威胁显得比实际上小,让无知的资产阶级继续沉湎于可疑的黄粱美梦。米尔热笔下的人物多半都是快活的、有点轻浮的、但绝对善良的年轻人,他们有朝一日会像资产阶级读者回忆疯狂的学生时代那样回忆自己的波希米亚生活。这种临时性特征让波希米亚人在市侩们眼里失去了最后的芒刺。米尔热绝非孤掌难鸣。巴尔扎克也把青年艺术家的波希米亚生活称为过渡阶段。他在《波希米亚王子》中写道:“波希米亚人都是尚未出名、但将来却一定要出名、一定要成为名人的年轻人。”

如果和后面一代人相比,和兰波、魏尔兰、特里斯坦·科比埃尔和洛特雷阿蒙
955 这些自绝于资产阶级社会的文学家和艺术家的生活相比,不仅米尔热所描绘的波希米亚生活,就连自然主义时期的波希米亚艺术家的真实生活也像是一曲田园牧歌。后来的波希米亚变成了一个由流浪汉和被逐者组成的社会,一个由不仅要脱离资产阶级社会而且要脱离整个欧洲文明的绝望者组成的团体。波德莱尔、魏尔兰、图卢兹-劳特累克是酒鬼,兰波、高更、凡·高是流浪汉和周游世界者,魏尔兰和兰波死在教会慈善医院(Hospital),凡·高和图卢兹-劳特累克进了疯人院,他们中间的多数人在咖啡馆、杂耍剧院、妓院、医院或者大街上度过了一生。他们摧毁自己身上一切可能对社会有用的东西,他们诅咒一切赋予生命持久和永恒的东西,他们诅咒自己,仿佛要在自己身上摧毁一切和其他人共同的东西。“我要杀死自己,”波德莱尔在1845年的一封信里写道,“因为我对别人无用,对自己是一种危险。”充塞他头脑的不仅是对自身不幸的意识,还有一种感觉,即他人的幸福是乏味的、庸俗的。“您是一个幸福的人,”他在后来的一封信里写道,“我怜悯您,我的先

生,因为您如此容易获得幸福。一个人只有非常堕落之后才能认为自己幸福。”²²⁸契诃夫在中篇小说《醋栗》中同样表达了对廉价的幸福感的蔑视。对于一个如此理解波希米亚运动的作家来说,这不是偶然。“告诉我,您为什么生活得如此无聊,如此乏味?”他的一篇艺术家小说中的主人公问招待他的主人,“我的生活很悲哀,很沉重,很单调,因为我是艺术家,是怪人,从青年时代起就因为妒忌他人、不满自己并且对自己的创作产生怀疑而内心分裂,我很穷,我无家可归;可是,您,一个健康而平常的人,一个大庄园主,一个贵族——您为什么生活得如此乏味,为什么您从生活中得到的东西这么少?”²²⁹老一代波希米亚艺术家的生活至少还丰富多彩;他们忍受贫困,是为了过丰富多彩、有趣的生活。新一代波希米亚艺术家却生活在沉闷的、发霉的、令人窒息的无聊感觉的重压之下;艺术不再令人陶醉,艺术只是将人麻醉。

956

无论波德莱尔、契诃夫或者其他人,都不知道对于兰波这样一个人生活能够变成怎样的地狱。西方的文化必须进入目前的危机阶段,以便我们理解这样的生活。神经衰弱者,坏蛋,小偷,一个恶毒而危险的人,他浪迹四方,为了糊口,他做过语言教师、小商贩、马戏团雇员、码头工人、农场帮工、水手、荷兰军队的志愿兵、修理工、科学考察旅行者、殖民地农副产品经销商,以及天晓得别的什么事情;他后来在非洲什么地方染上病,不得不在马赛的一家医院锯掉一条腿,最后,37岁的他在忍受最可怕的情况下一步步地走向了毁灭;他是一个天才:17岁就写出不朽的诗歌,19岁就彻底放弃文学创作,在余下的岁月里在信件中再也不谈文学;他是害人又害己的罪犯,他抛弃了自己最宝贵的财宝,然后忘得一干二净,并且完全否定自己曾经拥有过的那些东西;他是现代文学的一个开路先锋,许多人还说他是现代文学真正的奠基人;当他在非洲获悉自己成名的消息时,他对此完全不屑一顾,只是来了一句“去他妈的诗歌”^①:人们还能想象出更可怕的、跟诗人的概念更抵触的事情来吗?难道这不正像特里斯坦·科比埃尔所说“他的诗歌属于另外一个人;那些诗歌他根本没读过”?难道这不是最可怕的虚无主义,不是我们可以想象的最极端的自我否定吗?这正是过着典型的中产阶级生活、为人正派而又挑剔的福楼拜和他那些斯斯文文的、彬彬有礼的、有艺术鉴赏力的朋友播种的苗圃里面出来的花朵。

1890年以后,“颓废派”这个词失去了强烈的暗示色彩,人们开始谈论作为主流艺术风格的“象征主义”。莫雷亚斯引入了这一概念,并把它定义为用“观念”取

957

① 原文为法语:merde pour la poésie.——译者注。

代现实的文学追求。²³⁰这个新术语与马拉梅战胜魏尔兰的转折相呼应,也与重心从感官主义的印象主义转移到唯灵论的发展趋势相呼应。区别象征主义和印象主义常常是一件很困难的事情;这两个概念既反义又同义。魏尔兰的印象主义和马拉梅的象征主义截然有别,但是对梅特林克这样一个作家而言,使用正确的风格概念并不那么简单。象征主义中的“印象主义”就是光学和声学效果,把不同的感官印象混合并混淆起来,是艺术形式的相互影响,但首先是马拉梅所说的从音乐中夺回文学财富时所指的一切。不过,象征主义也是对自然主义和唯物主义的印象主义的激烈反动。对印象主义而言,感官体验是一种最终的和不可减少的东西,对于象征主义,整个的经验现实都只是理念世界的比喻。

象征主义一方面是文学发展的结果。这一发展始于浪漫派,即发现隐喻是文学创作的基础,然后使印象主义的丰富形象得以涌现。另一方面,象征主义不仅因为唯物主义世界观而否定印象主义,因为形式主义和理性主义而否定帕纳塞斯派,而且因为情感主义和循规蹈矩的形象语言而否定浪漫派本身。从某种意义上讲,象征主义可以视为对整个既往的文学的反动;²³¹象征主义发现了一种一直没有被发现或者没有被强调的东西——纯诗^①。²³²这是一种从非理性的、非概念的、抗拒逻辑意义阐释的语言精神中诞生的文学。对于象征主义,文学无非表达了回归自身的语言在具体与抽象、物质与思想以及不同的感官领域之间所创造的关系和对应。马拉梅认为,文学就是对飘浮不定的、时时挥发的形象的暗示;他声称,给一个对象命名,等于破坏四分之三享受,因为这种享受来自逐渐的猜测。²³³但是,象征不仅意味着有意避免直接命名,而且意味着间接表达一个无法直接表现、就其本性而言是无法表述和无法定义的意义。

作为表达手段的象征绝非马拉梅这一代人的发明;以前也有象征艺术。他们只是发现了象征(Symbol)和寓意(Allegorie)的差别,把作为文学风格的象征主义变成了他们有意识追求的目标。尽管没有明确说出来,他们却认识到寓意无非是把一个抽象的思想翻译成一个具体画面的形式。从某种程度上讲,这个思想又并不依赖其形象表达,它可以用另外一种形式来表达,象征则把思想和画面组成一个不可分割的统一体,使画面的改变同时意味着思想的变化。总之,象征的内容不能翻译成任何别的形式,象征则可以让做极其不同的阐释。这种阐释的变化性,这种需要阐释的意义的看似不可穷尽性正是象征的本质特征。和象征相比,寓意总像是一个简单的、意义明确的、在某种程度上讲是多余的思想音标。这个思想并不

① 原文为法语:poésie pure. ——译者注。

因为从一个范围转移到另外一个范围而失去什么。寓意是一个明摆着答案的谜语；象征则只能让人阐释，但找不出答案。寓意表达静态思维，象征表达动态思维；前者给思想跳跃设定了目标和界限，后者让思想运动起来并保持其运动状态。中世纪中期的艺术主要用象征来表达，中世纪后期则主要用寓意来表达；堂吉珂德的历险是象征，给塞万提斯作参照的那些骑士小说的主人公的历险则是寓意。几乎任何时候都同时存在象征艺术和寓意艺术，即便在同样一个艺术家的作品中它们也常常混杂在一起。李尔王的“火轮”（wheel of fire）是象征，罗密欧的“夜烛”（night's candles）是寓意；但即便是在《罗密欧和朱丽叶》中，隔一行就会见到一个具有象征主义色彩的句子：欢乐的白昼已经轻轻踏上云雾缭绕的山巅；^①这个句子包含丰富的关系和暗示，其形象感染力超过了寓意。

象征主义有一个思想出发点，即文学必须表达一种根本就无法刻画、走直道就无法接近的东西。既然借助清醒的意识手段不可能对事物有任何重要发现，既然语言在某种程度上会自动发现事物的隐秘关系，那么诗人就必须像马拉梅强调的那样“等词语采取主动”；他就必须随着语言的洪流，随着画面和幻象之流前行、起伏。根据这话的意思，语言不仅比理性更有文学水准，而且更有哲学水准。卢梭赞美自然状态，臆断自然状态比文明状态好，伯克鼓吹历史应该有机发展，声称有机发展比急于革新的改良主义更能够产生有价值的东西：这两人的思想不仅是这一神秘主义诗学的真正源泉，而且对其他思想家也产生了影响。当托尔斯泰和尼采说身体比精神更明智的时候，或者当柏格森说直觉比理智更深刻的时候，我们都能寻出他们的思想踪迹。和这整套对文学创作过程的幻觉论阐释一样，这种语言神秘主义、这种“词语的炼金术”^②也来自兰波。是兰波发出了对现代文学至关重要的宣言：诗人必须变为先知，诗人必须系统地让感官摆脱平常的功能，让感官非自然化和非人化，这是他成为先知的前提。兰波所推荐的做法，不仅符合整个颓废派都向往的人工化理想，而且已经包含一个新的因素，这就是把变形和怪相当作表达手段的思想。这一思想对后来的现代表现主义艺术具有重大意义。兰波的建议立足于这样一个感觉，即平常而自发的表情没有艺术价值，诗人必须超越自己身上的自然人，才能发现各种事物藏而不露的意义。

马拉梅是柏拉图主义者。他把平常的感性现实看做理念的、超越时间的、绝对的存在衍生形式，但是他至少想让理念世界在尘世生活中就得以部分实现。他

① 原文为英语：the jocund day Stands tiptoe on the misty mountain tops. ——译者注。

② 原文为法语：alchimie du verbe. ——译者注。

生活在唯理智主义的真空当中,与平常的实践彻底隔离,除了文学,他和这个世界没有任何关系。他扑灭从自己身上迸发出来的每一个自发性的火星,他仿佛成为自己作品的匿名作者。没有谁比他更加忠诚地效仿了福楼拜的榜样。“世上的一切存在都是为了最终成就一部书”^①——我们的福楼拜大师也写不出更充满福楼拜精神的句子。“在一本书里见”^②——马拉梅说;但由此产生的东西几乎填不满一本书。他把整个一生都用来写作、用来改写和修改他那一打的十四行诗、两打的短诗和大约六首长诗,以及一个戏剧场景和几个理论断片。²³⁴他知道自己的艺术走进了死胡同²³⁵,所以创造力枯竭的母题在他的创作中占有如此大的分量。²³⁶讲究的、有教养的、聪明的马拉梅的生活跟兰波的流浪汉生活一样,以同样可怕的失败告终。他们两人都怀疑艺术的意义、文化的意义、人类社会的意义,很难说他们俩谁做得更彻底。²³⁷巴尔扎克用《不为人知的杰作》证明自己是高明的预言家;艺术家因为疏远生活而变成自身作品的毁灭者。

福楼拜已想过要写一本没有题材的书,写一本只成为纯粹的形式、纯粹的风格、单纯的装饰的书,是他最先产生“纯诗”的念头。他说过“一首言之无物的优美的诗要比一首有点内容、但是没有那么优美的诗更有价值”的名言,也许马拉梅不该从字面去理解这句话;彻底放弃文学的思想内容绝不符合他的观点,但是他要求作家们放弃激发情绪和激情的努力,要求他们放弃使用非审美的、实际的、理性的主题。“纯诗”的构想无论如何可以视为对他的艺术观的最好的概括,可以视为他的文学理想的完美体现。马拉梅下笔的时候不知道第一个词、第一句话将导向何方;他的诗是几乎自动组合的词语和诗行结晶的产物,是分道扬镳又相互制约的幻想和联想结合的产物。²³⁸“纯诗”理论把这一创作方法的原则转变为一种关于接受行为的理论,同时发现产生一种文学体验并不需要了解全诗,不管这诗多么短;我们经常都只需读一行到两行诗,有时甚至看到片言只语就可以在心中勾起跟诗歌相适应的情绪。换言之,欣赏一首诗,没有必要理解其理性内容,或者说理解其理性内容是不够的,这甚至像我们通过民间文学所悟出的道理;一首诗有一个明确的“意义”是完全没有必要的。²³⁹很明显,这里所描述的接受方式和从合适的距离看印象主义油画是一个道理,但纯诗的构想还包含一些印象主义构想本身没有包含的特征。“纯诗”是最纯粹、最强硬的唯美主义形式,本质上表达的是这样一种思想,即完全有可能出现一个根本不依赖平常的、实际的、理性的现实的文学世界,一个

① 原文为法语: Tout au monde existe pour aboutir à un livre. ——译者注。

② 原文为法语: À un livre. ——译者注。

自主的、自在的、围绕自己的轴心旋转的审美小宇宙。

把诗人跟现实疏远和隔离,这显示出一种贵族式的崇高感。有意制造的朦胧表达和艰涩的文学思想更使这种感觉得以加强。马拉梅继承了中世纪行吟诗人的“晦涩诗”(dunkles Reimen)和人文主义作家的博学。他专挑不确定的、神秘的、难以理解的表达,他知道表达得越朦胧就显得内涵越丰富,在他看来,一首诗“必须神秘莫测,读者应该自己寻找打开意义之门的钥匙”。²⁴⁰卡蒂勒·孟戴斯明确指出马拉梅及其门徒的文学实践具有贵族倾向。对于朱尔·于雷提出的问题:您是否谴责象征主义者表达晦涩?他回答说:“绝对不会。在这个民主时代,纯粹艺术越来越成为精英们即古怪的、病态的、迷人的贵族阶级的财产。保持他们的高水平是对的。”²⁴¹马拉梅发现,人们对文学所持的典型的立场不是理性的理解,他由此得出结论说,不可理解、不兼容的思想内容是每一部伟大作品的基本特征。他想使用的省略表达法带来的艺术好处是明显的;越过某些联想环节,可以造成一种快速效果,从而造成一种强烈效果。如果一环扣一环,这种艺术效果将不复存在。²⁴²马拉梅充分利用这些好处,他的作品的魅力首先应归功于紧凑的思想和跳跃的画面。在他这里,理解困难并不总是内在的、植根于艺术思想的原因造成的,而是常常来自随心所欲的、看着像游戏的语言操控。²⁴³这种为晦涩而晦涩的雄心壮志才暴露了诗人的意图。他是想脱离大众,把追随者的圈子尽可能缩小。尽管象征主义者对政治问题似乎漠不关心,但他们本质上都是反动派;正如巴雷斯所说,他们就像文学中的路易·布朗热的追随者。²⁴⁴出于同样的原因,今天的一部分思想艰深的文学也给人留下深奥的、不民主的、有意回避广大公众的印象,不管作家们的政治信念的差别多么大,也不管我们多么清楚这种艰深是经过长期准备的、对于现代文化已是不可逆转的历史发展的结果。

963

英国从未像在19世纪最后1/4世纪里那样如此受法国的影响。在经历长期的繁荣之后,此时的不列颠王国陷入一场经济危机,这场经济危机又导致维多利亚时期的思想出现危机。“大萧条”始于19世纪70年代中期,持续时间不到十年,但在此期间英国的资产阶级失去了昔日的自信。他们开始觉察到来自其他国家——多半是德国和美国这样的年轻国家——的经济竞争,发现自己卷入了残酷的殖民地争夺战。新形势所产生的直接后果就是经济自由主义的倒退,不论此前遭受了多少批评,经济自由主义在英国资产阶级眼里具有颠扑不破的教义特征。²⁴⁵出口的减少影响生产,对工人阶级的生活水准造成了压力。失业扩大,罢工增加,在19世纪中叶的革命之后陷入停顿的社会主义运动获得了新的力量。这场运动还在英国

964

第一次意识到自己真正的目标和力量所在。这一转折对这个国家的思想发展产生了深远的影响。英国人意识到自己面临来自外国的竞争并由此结束了孤立主义,为外来思想的影响准备了土壤。²⁴⁶在外来的影响中,法国文学占第一位;俄国小说、瓦格纳、易卜生、尼采的影响则是对法国影响的补充。比外来影响重要得多,甚至构成外来影响的前提的,是英国的国内状况。随着资产阶级的自我意识和对英国在世界范围内肩负的神圣使命的信仰受到动摇,特别是随着19世纪80年代出现新一轮的社会主义运动,一场争取个人自由的斗争开始了。这场斗争给整个的思想发展、给进步文学和年轻一代的生活方式打上了自由斗争的烙印。在这一时期的精神面貌中,找不出一个不与传统和习俗、不与清教徒思想和市侩思想、不与乏味的功利主义和感伤的浪漫主义作斗争的特征。为了占有和享受生活,人们与老一代展开较量。现代主义成为咄咄逼人的青年人的审美和道德口号。易卜生式的自我实现、表达个性和弘扬个性的意志成为生活的目标和内容。不管多数人对什么是“自我实现”的问题多么不清楚,在年轻一代人的猛攻之下,旧的资产阶级世界的道德保护墙轰然倒塌。直到1875年前后,英国的年轻人所面对的,是一个总体稳定的、对自己的传统和习俗充满信心的、让反对派也肃然起敬的社会。不仅简·奥斯汀,即便在乔治·艾略特这里,我们也能感觉出支撑她的是一个并不十分理想也不一定需要对之进行肯定、但绝对不可以否定或者干脆取而代之的社会秩序。但现在不同了,所有的社会生活规范突然间都失去了效力;一切都动摇起来,都变成了问题,都成为讨论对象。

19世纪80年代英国文学和艺术中的开明趋势是一种不带政治色彩的个人主义,尽管青年人的自我实现的冲动和反对旧的超个人形式的斗争不言而喻地跟新的政治-社会形势紧密相关。²⁴⁷这些青年人完全反对资产阶级,但他们绝对不是民主主义者,更不是社会主义者。他们信奉感官主义和享乐主义,他们的纲领就是享受生活并且陶醉于生活,就是把自己的生活变成艺术品,把自己生活的每一刻都变成无法忘却也无法替代的体验。这甚至常常带有敌视社会和违反道德的特征。他们的反市侩运动并不针对资本雄厚的资产阶级,而是针对敌视艺术的资产阶级。在英国,整个的现代主义都充满对市侩的仇恨,这一仇恨又变成一种新的机械惯例。印象主义在英国产生的多数变种也是受这一仇恨的制约。印象主义文学和艺术在法国没有明确的反资产阶级特征;法国人早就经历了反市侩的斗争,象征主义者甚至对保守的资产阶级带有一丝好感。英国的颓废文学则必须从事在法国部分由浪漫派、部分由自然主义完成的破坏工作。和同时代的法国文学相比,英国文学最明显的特征就是热衷于悖论,就是热衷于新奇的、生僻的、故意惊世骇俗的表达

方式,就是热衷于搞精神恶作剧。今天,我们觉得这种恶作剧的卖弄特征和毫不关心真理的孤芳自赏的特征是如此的乏味。很明显,对悖论的嗜好无非是抬杠精神的表现,其真正的源头是“让布尔乔亚惊讶”^①的愿望。

不仅是艺术家的语言和思维方式,就连其服饰和生活方式的标新立异和矫揉造作都必须理解为对不懂艺术和缺乏想象的、谎话连篇而又虚情假意的市侩们的世界观的抗议。他们拿出夸张的公子派头,他们的语言五彩缤纷,充满印象主义的风格魅力。人们正确地把英国的颓废派称为梅费尔社区^②和波希米亚的结合。在英国,我们既找不到跟法国版波希米亚一模一样的波希米亚运动,也见不着像马拉梅这么纯粹的、不可接近的象牙塔式人物。英国资产阶级还总是有足够的生命力来吸收或者排除这些人物。只要统治阶级觉得还可以忍受,奥斯卡·王尔德就是一个成功的资产阶级作家,但只要他开始让他们反感,他们就会毫不手软地把他“解决”。在英国,公子型文人(Dandy)部分取代了波希米亚人的角色,正如他在法国就曾经是后者的对手一样。公子型文人是在社会上层漂泊的资产阶级知识分子,波希米亚人则是沦为无产者的艺术家。公子型文人标新立异,刻意追求时髦,跟波希米亚人衣衫褴褛、不修边幅可谓异曲同工。二者都是对刻板而平庸的资产阶级生活的抗议,他们的区别,仅仅在于让英国人的扣眼里插一朵向日葵比让他们的衣领不系纽扣要容易些。众所周知,缪塞、戈蒂埃、波德莱尔、巴尔贝·德·奥勒维利的榜样就是英国人;惠斯勒、王尔德、比尔兹利则从法国人那里吸收了公子哥儿生活哲学。对于波德莱尔,公子型文人对搞平均化的民主制度的活生生的控诉。他认为公子型文人把所有今天都还有可能做到的贵族美德聚于一身;公子型文人可以应付任何情景,对任何事情都不惊讶,他绝不会变得庸俗,他的嘴边总是挂着斯多噶主义者的微笑。公子派头(Dandytum)是英雄主义在颓废时代的最后启示,是辉煌的日落,是人的骄傲闪耀出的最后一道亮光。²⁴⁸时髦的衣着、考究的生活、严谨的思想无非是这些高等人类在今天这个平庸的世界里强加给自己的外在约束;他们真正追求的,是内心的优越和独立,是消除存在和行动中的实际目标和动机。²⁴⁹波德莱尔之所以把公子型文人置于艺术家之上²⁵⁰,是因为艺术家还有热情,还在做事,还在创作——他们依然属于古希腊人所说的大老粗。和波德莱尔的想法相比,巴尔扎克的残酷想象可谓小巫见大巫:艺术家不仅摧毁自己的作品,而且不再追求名气和荣誉。当奥斯卡·王尔德把他声称用自己的生活来塑造的艺术

966

967

① 原文为法语:épater le bourgeois. ——译者注。

② 伦敦西区高级住宅区;上流社会的代名词。——译者注。

品置于其文学作品之上的时候,当他把自己的讲话艺术、交际艺术、生活艺术置于其文学作品之上的时候,他首先想到的波德莱尔所说的公子型文人,因为这体现了无用、无动机、无目的的生存理想。

968 不过,英国颓废派的特征就是业余创作精神(Dilettantentum)和唯美主义的奇怪结合,由此我们可以看出放弃艺术家的名气和荣誉的做法是多么自恋,多么卖弄。人们从未像现在这样看重艺术;人们也从未像现在这样为写出精雕细琢的诗句,完美无缺的散文,错落有致、前后对称的句子狠下功夫。装饰元素,“美”,漂亮的、精美的、珍贵的东西在艺术中从未发挥过如此重要的作用;人们也从未如此矫揉造作、如此驾轻就熟地创造艺术。如果说绘画是法国文学的榜样,金饰艺术就是英国文学的榜样。王尔德如此激动地谈论于斯曼的“珠宝风格”^①,并非没有道理。跟考文特花园的“翡翠绿的蔬菜堆”^②一样的色彩效果是他个人对法国遗产的贡献。G. K. 切斯特顿在什么地方说过,萧伯纳式的悖论在于作者不说“白色的鸽子”,而是说“淡绿色的鸽子”。不管王尔德和萧伯纳有多少差别,他们的共性还是不少。王尔德的隐喻常常从最浅显、最平凡的事物出发,平凡和精致的结合恰恰是他风格中最典型的特征。他似乎想说,即便在最平常的现实里也有美,就像他从沃尔特·佩特那里学到的一样。“不是体验的结果,体验本身才是我们目标……狂喜状态就是我们的生活成就。”《文艺复兴》的结尾这样写道。这几句话包括了整个唯美主义运动的纲领。沃尔特·佩特结束了罗斯金所开启的、威廉·莫里斯所延续的历史发展,他不再关心思想前辈的社会目标;他唯一的目标就是享乐主义:提高审美体验的强度。在他这里,印象主义无非是伊壁鸠鲁主义的一种形式。既然万事万物都像赫拉克利特所说“处于流变之中”,既然生活的洪流滚滚向前,那么对于我们来说就只有一个真理——享受瞬间的真理,我们能够从瞬间中获得多少狂喜和乐趣,我们的生活中就有多少狂喜和乐趣。我们最多所能做的事情,就是如果没有充分享受其本身的魅力,如果没有充分享受其内在力量和美,我们就不放过任何一个瞬间。

如果想想比尔兹利这一现象,我们就可以看出英国的唯美主义运动和法国的印象主义相距多远。人们想不出比他的艺术“更有文学色彩”的艺术,想不出还有什么艺术可以让心理学、思想母题、趣闻轶事发挥更大的作用。让法国大师们如临深渊的工艺书法是构成其风格的最基本的因素。这种书法又是整个一段与印象主

① 原文为英语:jewelled style. ——译者注。

② 原文为英语:jade-green piles of vegetables. ——译者注。

义背道而驰的历史发展的开端。发展的结果便是出现一批风流倜傥的、深受一知半解的养尊处优的资产阶级欢迎的插图艺术家和舞台布景艺术家。

尽管存在强大的直觉主义潮流,理智主义依然是法国文学的主流,理智主义也是英国新文学的基本特征。王尔德接受马修·阿诺德有关是批评家决定一个世纪的思想氛围的观点²⁵¹,他赞同波德莱尔有关每一个真正的艺术家也必须是一个批评家的断言,他甚至把批评家置于艺术家之上,而且倾向于用批评家的眼睛来观察世界。这就解释了为什么他和同时代的人创作的艺术常常给人业余创作(dilettantisch)的印象。他们创作的几乎所有的东西都像是天赋很高、但并非职业艺术家的人创作的高超游戏。如果可以相信他们说的话,他们本来就想唤起这种印象。梅瑞狄斯和亨利·詹姆斯也活动在同样一块理智主义的土地上,哪怕他们的水平要高一些。如果英国小说中存在一个把乔治·艾略特和亨利·詹姆斯连接在一起的传统²⁵²,这个传统无疑就是理智主义。从社会学角度看,乔治·艾略特开辟了英国文学的新阶段——一个新的、更有品位的读者群出现了。不过,尽管乔治·艾略特代表着一个远远高于狄更斯读者的文化阶层,她的作品对于比较广泛的读者群来说还是可以欣赏的,梅瑞狄斯和亨利·詹姆斯的读者圈则已局限在一个非常稀薄的知识分子阶层,他们读小说的时候并不像狄更斯和乔治·艾略特的读者那样期望看到扣人心弦的情节和绚丽多彩的人物,而是首先希望看到无可挑剔的风格和成熟的、有权威性的生活感想。在梅瑞狄斯这里多半充当单纯创作手法的东西,到了亨利·詹姆斯的笔下就常常变成真正的思想激情,不过这两人都是同一种艺术的代表。这种艺术跟现实只有本质上很抽象的关系。如果和司汤达、巴尔扎克、福楼拜、托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基的世界相比,他们塑造的人物形象就像活动在真空之中。

印象主义在世纪末变成了整个欧洲的主要艺术风格。从现在起,到处都有一种描写情绪、描写氛围给人的印象和对流逝的光阴体验的文学。人们殚精竭虑,想创造一种表达倏忽即逝和几乎察觉不到的感觉、表达不确定的和不可名状的感官刺激以及温柔的色彩和疲惫的声音的诗歌。悬而未决的、模糊不清的、在接近感性知觉下限活动的事物成为文学的首要母题;人们所关心的不是客观现实,而是诗人对自己的敏感和体验能力的感受。现在这种缥缈的情绪艺术主宰了所有的文学形式;所有的文学形式都变成抒情段落,变成图画和音乐、色调和过渡色调。故事简化为单纯的情景,情节简化为抒情场面,性格描绘简化为心理倾向和心理状态的描绘。一切都变成插曲,变成无中心的存在的边缘。

在法国之外,文学表现的印象主义特征比象征主义的特征更加明显。如果人们只看法国文学,就很容易把印象主义等同于象征主义。²⁵³所以维克多·雨果也把年轻的马拉梅称作“我亲爱的印象派诗人”^①。但如果仔细看,二者的区别是非常明显的:不管其母题多么耐人寻味,印象主义总是具有唯物主义和感觉论特征,象征主义则带有唯心主义和唯灵论特征,尽管其理念世界无非是升华的感官世界。二者最本质的区别,在于法国象征主义随时都有行动主义的倾向,分别以施尼茨勒、霍夫曼斯塔尔、里尔克、契诃夫、邓南遮为主要代表的维也纳、德国、俄国以及意大利印象主义则表达出一种被动的、彻底融入周边环境的、毫无抵抗地沉湎于瞬间的世界观。必须把比利时象征主义算在内的法国象征主义有两个分支,一支是柏格森的“生命哲学”,一支是法兰西行动会的天主教思想和保皇思想。从斯特凡·格奥尔格和邓南遮这类诗人的发展,我们可以看到印象主义和象征主义的关系是多么深刻,非理性因素在这两个艺术领域里面多么容易占上风,被动性又多么容易转变为行动主义。如果不是因为同样一种单纯的政治愿望在巴雷斯和斯特凡·格奥尔格的作品中跟好得多的品位和好得多的文学手法结合在一起,人们倒很乐意把邓南遮的低级趣味、把他陷入生命陶醉的慢性病和重重叠叠华丽的词语窗帘跟他的法西斯倾向联系起来。

维也纳人代表了放弃主动、放弃对体验之流的抵抗的印象主义的最纯粹的形式。也许因为这个城市的文化古老而疲惫,也许因为缺乏积极主动的国家政策,也许因为大量异族特别是犹太人参与文化生活,维也纳印象主义有一种特别的细腻特征和被动特征。我们在维也纳见到的,是资产阶级富家子弟创造的艺术,是享受父辈劳动果实的“富二代”的毫无乐趣的享乐主义的表达。他们烦躁而悲伤,他们疲惫而且缺乏目标,他们充满怀疑而且喜欢自嘲,他们是表达微妙的、倏忽即逝的情绪的诗人。这些情绪留给人们的,无非是时光流逝的感觉,错失机会的感觉,还有对生活毫无用处的意识。在这里,每一种印象主义艺术的潜含内容、远近的重合、近在眼前又远在天边以及与世隔绝的感觉变成了基本的体验。

日子一去不返,教人如何心安?

这是霍夫曼斯塔尔提出的问题。他的问题包含着其他问题的萌芽:对“此时此地亦是彼岸”的战栗,对“这些事情不一样,而我们需要词语又不一样”的诧异,

① 原文为法语:mon cher poète impressioniste。——译者注。

对“所有的人都走在走自己的路”的震惊,还有最后的大问题:“如果一个人去了,他就带走了一桩秘密:为什么他,为什么恰恰是他还有精神生活。”如果想想巴尔扎克说的“我们都悄然死去”^①这句名言,我们就可以看到1830年以来欧洲的生命意识如何首尾一致地发展。这种生命意识有一个不变的、始终占主导地位的、不断加深的特征:疏远感和孤独感。这种感觉可以让人消沉,让人感觉自己彻底地被上帝和世界所遗弃,它也可以让人在自我膨胀的瞬间——这往往都是绝望的瞬间——产生超人思想;生活在稀薄的山巅空气中的超人跟蜚居象牙塔唯美主义者一样感觉孤独和不幸。

972

欧洲印象主义历史中最奇怪的现象,是俄国人接受了印象主义,出现了契诃夫这样一个作家。人们可以把契诃夫称作整个印象主义风格最纯粹的代表。最出人意料的是,是在这个国家碰到这么一个艺术家,因为这个国家在启蒙的思想氛围中还没生活多久,对在西欧伴随印象主义出现的唯美主义和颓废主义还一无所知。但是在19世纪这样一个技术世纪里,思想传播的速度非常快,而且俄国在接受西欧的工业经济形式之后也出现了一个跟西欧知识分子相对应的社会阶层和类似于厌倦感的生命意识。²⁵⁴高尔基一开始就认识到契诃夫将在俄国文学中所扮演的关键角色;他看出,整个一个时期随着契诃夫的出现而结束,契诃夫的写作方式对于年轻一代作家具有永不消失的魅力。“您知道自己在做什么吗?”他在1900年写信问契诃夫:“您消灭了现实主义……读了您的一篇小说之后,不管这篇小说多么微不足道,看别的东西都觉得很粗糙,就好像别人的小说不是用笔,而是用棍棒写出来的。”²⁵⁵

尽管为生活中的低能儿和失败者进行辩护的契诃夫有陀思妥耶夫斯基和屠格涅夫作思想先驱,但是这两位还没有把失败和孤独视为优秀者独有的不可逆转的命运。契诃夫的世界观才把印象主义的典型体验当作核心。这一体验就是人与人互不相干,就是人们无法克服把他们彼此隔离开来的最后一点距离,而且即便克服了这点距离也无法保持亲密无间的关系。契诃夫笔下的人物一方面感觉自己很无助、很绝望,感觉自己的意志力不可挽救地陷于瘫痪,另一方面又意识到所有的努力都徒劳无益。这种被动而冷漠的世界观和对于生活中没有什么东西能够达到目标和终点的认识在形式上产生了广泛结果;这就是强调一切外在事件的插曲性质和次要性质,放弃形式架构,放弃集中化和一体化,喜欢用一种古怪的、忽略并扭曲既有框架的创作来表达自身。就像德加把艺术表现的主要部分移到画面边缘,然

973

① 原文为法语:Nous mourons tous inconnus。——译者注。

后通过画框对其进行切割一样,契诃夫用“开场”来结束他的中篇小说和戏剧,就是为了强调作品的不完整性、破碎性以及作品结尾的偶然性和随意性。他遵循一条在任何方面都和“正面律”截然相反的形式原则,其目标就是让艺术表现的内容带有偶然听到、偶然记录下来和偶然发生的特征。

974 剧作家们感觉外在事件无意义、无足轻重而且零七八碎。这种感觉导致他们把情节压缩到最低限度并且放弃了佳构剧所使用的典型效果。适合舞台演出的戏剧最终要把影响力归功于古典形式原则:统一性,完整性,情节的均匀分配。文学性剧本(Das dichterische Drama),这不仅包括梅特林克的象征主义戏剧,也包括契诃夫的印象主义戏剧,都为了抒情表达的直接性而放弃使用这些结构性的效果手段。契诃夫的戏剧形式也许是世界文学中最没有戏剧效果的戏剧形式——剧情突变即意外和紧张效果所起的作用微乎其微。世界上再没有比这情节更少、戏剧运动更少、戏剧冲突更少的戏剧。契诃夫的戏剧人物不斗争,不反抗,也没有被谁打败——他们自动沉沦,一点一点地沉沦,最终被平淡无奇、前景黯淡的日常生活所吞没。他们让命运随意摆布,他们的命运并不表现为接二连三的灾难,而是接二连三的失望。

有了一出这种没有情节和运动的戏剧,人们就会怀疑其存在的合理性,就会问这是否真的算戏剧(Drama),是否真的算舞台戏剧(Theater),就是说,人们很关心这样的戏剧能否证明自身具有舞台生命力。

975 佳构剧还是传统意义上的戏剧。它虽然吸收了一些自然主义元素,但从总体看,它不仅坚守舞台技术的惯例,而且坚持古典主义-浪漫主义戏剧的英雄理想。自然主义在19世纪80年代也就是在小说中的自然主义已经逐渐消退的时候才征服了戏剧舞台。第一部自然主义戏剧是亨利·贝克的《群鸦》,诞生于1882年,第一个自然主义剧场是安托万的自由剧院,创建于1887年。资产阶级公众一开始完全是拒绝的态度,尽管亨利·贝克和他的直接后继者只是把早就通过巴尔扎克和福楼拜的作品成为共同文学财产的东西搬上了舞台。严格意义上的自然主义戏剧出现在外国,出现在北方的日耳曼国家,出现在德国和俄国。和以前接受自然主义小说的惯例一样,公众逐渐接受了自然主义戏剧的惯例。他们抗议易卜生、白里欧、萧伯纳,只是因为这些作家对资产阶级道德的攻击过于猛烈。反资产阶级的戏剧最终也征服了资产阶级观众,就连格哈特·霍普特曼的社会主义戏剧也在资产阶级云集的西柏林取得了最早的和最大的成功。自然主义戏剧无非是通向小剧场(intime Bühne)、通向戏剧冲突内心化和舞台与观众的联系密切化的道路。精心策划的阴谋,故意制造的紧张气氛,人为的延宕和意外,宏大的冲突场面和强烈的终

场效果,尽管这些过于明显的舞台效果手段在戏剧中受到的尊重比小说中的相应手段要长久,但是突然间剧作家们也覺得它們可笑起来,不得不用更加细腻的效果来取而代之或者加以掩饰。如果没有征服比较广大的观众群体,自然主义戏剧永远都不可能成为一个戏剧史现实;一本抒情诗集可以出几百本,一部小说可以出一到两千册,演一个剧本却必须观众上万才合算。从这个意义上讲,当批评家和美学家还在为新兴的自然主义戏剧存在的可能性绞尽脑汁的时候,自然主义戏剧早已证明自己具有舞台生命力。批评家和美学家们根本无法摆脱古典主义的戏剧观,他们中间最理性、最懂艺术的人也把自然主义戏剧视为“定义中的矛盾”^①。²⁵⁶尤其让他们难以释怀的,是自然主义戏剧忽略了古典主义戏剧的经济原则,人们在舞台上随随便便地交谈,讨论问题,讲自己的经历,越扯越远,仿佛演出永远不会结束。他们指责自然主义戏剧“不是来自对命运、人物性格和情节的观察,而是对现实的细节反映”²⁵⁷,实际上自然主义者无非是把具体条件下的现实感觉为命运,他们也不再把人物性格理解为意义明确的舞台形象,而是多面的、复杂的、前后不一的、过去所说的“没有性格”的人物。正如斯特林堡在1888年写的《朱丽小姐》的前言中所说,这些人物是社会状况、遗传、环境、教育、天性以及地点、季节和偶然影响的产物,他们的决定不是出于一个动机,而是出于一系列动机。

976

内心性、情绪、氛围、抒情在戏剧中压倒情节,是一种去情节化的倾向。这和印象主义绘画中的情况一模一样。当时整个的艺术都倾向于心理描写和抒情,我们几乎可以说逃避情节、用内心活动代替外在活动、用世界观和对生活的阐释代替行动是四面凯歌的新的艺术意志的基本特征。不过,当艺术批评家中间几乎没有一个人出来捍卫轶事画(Anekdotenmalerei)的时候,剧评家们却对剧作家们忽略戏剧中的情节提出了最严正的抗议。他们——尤其是德国的剧评家——说剧本脱离演出的后果很严重,说戏剧是否适合舞台演出对于剧院体验起决定性作用,说这一体验具有大众特征,说小剧场(Das intime Theater)从原则上讲就很荒唐。人们反对自然主义戏剧的动机各不相同;反动的政治倾向并非总是扮演主要角色,而且经常都只是迂回地表达意思;更重要的,是人们和创建旨在——又是在德国——对付符合真正的心灵需要的小剧场的“宏大剧场”的想法眉来眼去,是那种为已经出现但尚未形成观众群体的群众创造“群众剧院”的雄心壮志。在这整个的概念混乱中很说明问题的是,人们不把与民主世界观融为一体的自然主义,而是把昔日的贵族阶级和资产阶级的古典主义描绘成适合未来的群众剧院的艺术风格。

977

① 原文为拉丁语:contradictio in adjecto。——译者注。

人们对新戏剧跟自然主义世界观密不可分的决定论和相对主义进行了最严厉的批评。人们强调指出,如果没有内在和外在自由,如果没有绝对价值和客观的、普适的、不容置疑的道德规则,也不可能产生真正的戏剧即悲剧。道德规范的制约性和对相反的道德立场的理解阻塞了产生真正的戏剧冲突的源头。如果人们能够理解一切,原谅一切,那么进行殊死搏斗的英雄最终就会成为固执己见的傻瓜,戏剧冲突就会失去必然性,戏剧就会获得一种悲喜剧式的、病态的特征。²⁵⁸ 批判者的整个思路充满了混淆的概念、虚假的问题以及诡辩。他们首先是在悲剧和戏剧之间画上了等号或者至少把悲剧描绘成戏剧的理想形态,并由此发表了一个本身具有相对性、受历史和社会条件制约的价值判断。事实上,不仅是没有悲剧冲突的戏剧,就连没有任何冲突的戏剧也是戏剧的一种合法形式;所以戏剧和相对主义世界观是兼容的。但即便把冲突视为戏剧的一个不可或缺的因素,我们也难以理解为什么牵涉到绝对价值的地方才有惊心动魄的冲突出现。当人们为受意识形态制约的道德原则斗争的时候不也同样惊心动魄吗?即便这场斗争必然要带上悲喜剧色彩,这种悲喜剧在理性主义和相对主义时代难道不产生一种最强烈的戏剧效果吗?

978 可疑的是批评家们的整个论证前提,是他们有关社会的不自由和道德相对主义一开始就妨碍了悲剧艺术产生的假设。是否只有完全自由的、不受社会制约的人,即国王和将军们才是适合做悲剧主角,这点根本就没有定论。黑贝尔的安东师傅、易卜生的格瑞格斯·威利、霍普特曼的车夫亨舍尔不是悲剧人物吗?哪怕我们承认悲剧和悲惨不是一回事。谁要引用席勒的话,说什么偷窃银质汤勺的行为不可能有悲剧意味,谁必定“缺乏民主精神”。一个情景是否具有悲剧性质,纯粹取决于一个人心中不同的和不可调和的道德原则以何种力量、以何种绝对性质出现。要产生悲剧效果,甚至不一定需要相信绝对价值的观众看到绝对价值受到质疑,对绝对价值已经失去信仰的观众就不用说了。

现代戏剧史上的中心人物是易卜生。他是19世纪最伟大的剧作家,他使他的时代的世界观问题获得了最强烈的戏剧表达。他的艺术发展的开端和终结都以对唯美主义、对他那一代人的命运问题进行清算为标志。1865年,他在给比昂松的信中写道:“如果我要现在坦白这次旅行最根本的收获是什么,我会说,我最根本的收获是清除了我体内的唯美主义流毒;过去我被这一流毒所左右,它与世隔绝,妄自尊大。现在我觉得这种唯美主义是文学的不幸,犹如神学是宗教的不幸。”²⁵⁹ 种种迹象表明,易卜生是在克尔恺郭尔的影响之下克服唯美主义问题的。克尔恺郭尔在他的精神成长过程中扮演过非常重要的角色,尽管他自称这位哲学家的理论他没有看懂多少。²⁶⁰ 尤其是克尔恺郭尔的“非此即彼”理论对易卜生的道德严格主

义起了决定性的推动作用。²⁶¹易卜生的伦理激情,他那种必须做出选择和决定的意识,他把文学创作等同于“审判自我”的思想,所有这些都植根于克尔恺郭尔的思想土壤。常常有人说起勃兰兑斯的“一切或者虚无”跟克尔恺郭尔的“非此即彼”一脉相承,但是易卜生从老师的那种毫不妥协的精神学到的东西比这多得多——他那种非浪漫的、没有任何唯美主义痕迹的伦理观也要归功于后者。浪漫派的短浅目光首先表现在他们在审美的范畴内看一切精神事物;在他们眼里,所有的价值都或多或少具有天才特征。克尔恺郭尔是与浪漫派针锋相对的第一人,他强调指出,宗教和伦理体验与美和天才性无关,宗教伟人跟天才截然不同。除了他,在后浪漫主义的西方不会有谁看出唯美主义的界限所在,也没有谁可以在这个方向影响易卜生。除此之外,很难说易卜生对浪漫派的批判在多大程度上受到克尔恺郭尔的影响。浪漫派的非理性主义是那个时代的普遍问题,他和非理性主义进行斗争肯定不需要什么特别的诱因。整个法国自然主义思考的核心就是理想与现实、文学和真理、诗意和散文的冲突。19世纪所有重要的思想家都把缺乏现实感看做现代文化的厄运。在这方面,易卜生只是在继续思想先驱们已经开始的战斗。在一支由反浪漫派战士组成的部队中他充当扫尾战士。他给敌人致命一击,他揭露了浪漫理想主义的悲喜剧特征。虽然有了《堂吉诃德》以后这就不再是一个全新的视角,但塞万提斯对他的主人公还有同情和宽容,易卜生却在道德上对他的布朗德、培尔·金特和格瑞格斯·威利进行了毁灭性打击。他的浪漫主人公的“理想要求”露出了纯粹的自私本相。这种自私的残酷性并不因为自私者的天真而有所减弱。堂吉诃德拿着理想的长矛首先是对准自己,易卜生笔下的理想主义者则是毫不留情地拿起长矛刺向别人。

980

易卜生的欧洲声誉要归功于他的戏剧传达的社会信息。这个信息最终可以归结到一个思想,即个人对自己的义务,即自我实现的任务和用自己的天性来战胜狭隘的、愚蠢的、过时的资产阶级社会习俗的任务。他给年轻一代留下的最深刻的印象,是个人主义的福音,是对独立人格的美化,是对创造性的生命的神化,就是说,又是一个带有几分浪漫色彩的理想。这一理想不仅与尼采的超人理想和柏格森的生命哲学本质上相通,而且在萧伯纳的生命力神话中产生了回响。易卜生本质上是一个具有无政府主义倾向的个人主义者,他把个人自由看做最高的生命价值。他的出发点是,自由的、摆脱了一切外在束缚的个人可以为自己做很多事情,社会则不能给他做什么事情。他的实现个性的思想本身具有广泛的社会意义,但是他对“社会问题”本身几乎不予理会。“其实我对众人关注的问题从来就没有特别强烈的感受。”他在1871年给勃兰兑斯的一封信中写道。²⁶²他思考的核心是个人伦理

981 问题;对于他,社会本身只是表达出恶的原则。在他看来,社会无非是愚蠢、偏见和强制原则的天下。他最终走向了他在《罗斯马庄》中表述最为明确的、具有贵族保守倾向的主子道德。由于具有现代主义、反市侩倾向和反传统习俗的倾向,易卜生在欧洲范围内被看做进步思想家,他在家乡父老眼里却是和激进的比昂松相反的头号保守作家。只不过国外对他的思想史意义的评判更加准确。在欧洲人眼里,他属于屈指可数的时代代表——如果他不是唯一可以跟托尔斯泰媲美的人物的话。他和托尔斯泰一样,其地位和影响与其说归功于文学创作,不如说归功于他作为鼓动家和教育家所从事的活动。人们对他肃然起敬,首先因为他是伟大的说教者,是义愤填膺的公诉人,是捍卫真理的勇士。对于他,戏剧舞台只是为更高的目的服务的工具。但是作为政治家的易卜生却没有什麼积极的东西可以告诉同时代的人。他的世界观贯穿着深刻的矛盾:他打着自由思想的旗帜与传统道德、与资产阶级的偏见和主流社会作斗争,但是他并不相信他所说的自由有实现的可能。他是一个没有信仰的十字军战士,一个没有社会理想的革命家,一个最终露出不可救药的宿命论者的真相的改革家。

最后,他刚好在巴尔扎克的弗朗霍费或者兰波和马拉梅止步的地方停下脚步。鲁贝克,他最后一部戏剧的主人公,他的艺术家人格最纯粹的代表,否定自己的作品,感觉到自浪漫派以来每一个艺术家都或多或少感觉到的真理:艺术家因为艺术而失去了生活。“和你,就是和你,伊蕾娜,和你在山上共度一个夏日的夜晚,那才是真正的人生!”这个感叹句包含着对整个现代艺术的判决。对生活中的“夏夜”的神化变成了无法给人满足的替代品和鸦片,这种鸦片使感官变得迟钝,使人失去直接享受生命的能力。

982 易卜生唯一的、真正的门徒和继承人是萧伯纳。唯有萧伯纳才卓有成效地继续与浪漫主义的斗争,使19世纪欧洲的大辩论得以深化。通过萧伯纳,浪漫英雄的真实面目才被彻底揭穿,对悲壮的、戏剧化的、悲剧化的表情的信仰才被彻底动摇。一切纯装饰的、充满英雄豪迈气概的、崇高的、理想的东西都变得可疑;每一种感伤情调和每一种非现实主义都暴露出谎言和欺骗的真相。自我欺骗的心理学是他的艺术源泉,在揭露自我欺骗方面,他不仅站在最勇敢、最坚决者的行列,而且站在最愉快、最风趣者的行列。他绝对无法否认自己的启蒙出身,不能否认启蒙精神是他摧毁传说、揭露虚构的思维源泉,但同时他又因为坚信植根于历史唯物主义的历史哲学而成为他那一代作家中最进步、最现代的一个。他使我们看到,无论是人们看世界、看自己的角度,还是人们宣布为真理或者作为真理推销的、有时还为之铤而走险的谎言,都受意识形态即经济利益和社会野心的制约。最糟糕的事情不

是人们的非理性思维——人们的思维还常常过于理性,而是人们缺乏现实感,不把事情当事实。所以萧伯纳所追求的,是其主人公的现实主义而非理性主义,是他们的意志而非理性,是其主要功能。²⁶³这也可以部分地解释他为什么变成了剧作家,他为什么在最有活力的文学体裁中找到最适合表达他思想的形式。

如果萧伯纳没有投身于理智主义的时代潮流,他就没有完整地代表他的时代。他的戏剧展现出生机勃勃、起伏跌宕的戏剧生命,常常产生使人联想到佳构剧的舞台效果,有时也使用有点庸俗的情节剧手法,但是它们本质上具有理智主义特征;其讨论剧(Diskussionsdramen)的特征远比易卜生戏剧明显。主人公的自我反思和戏剧人物之间的思想交锋并不是现代戏剧独有的特征;相反,如果戏剧冲突想要达到足够的尖锐与深刻,卷入斗争的人物就必须对自己所经历的一切始终保持完整的意识。如果戏剧人物缺乏这种才智特征,就没有真正的戏剧效果,尤其没有真正的悲剧效果。莎士比亚所塑造的那些最天真、最冲动的人物在决定命运的时刻总能迸发出才智。只是在人们习惯了当时那些精神营养含量极低的成功的消遣剧之后,被称为“戏剧辩论”的萧伯纳戏剧才显得如此难以消化,以致批评家和公众都需要点时间来适应这种特殊饮食。萧伯纳可能比戏剧前辈们更为严格地遵守戏剧对话的传统的理智主义,但若论享受这样的演出,没有比世纪之交的那些高智商的戏剧观众更合适的观众群了。而且,他们一旦确信萧伯纳对资产阶级社会的攻击远不像看起来那么危险,特别是一旦确信他不想拿走他们的钱,他们就可以放心大胆地欣赏他的戏剧所上演的思想杂技。人们最后发现他感觉自己和资产阶级本质上是一家人,他无非充当了资产阶级的自我批判的传声筒,而自我批判历来属于这个阶级的精神特征。

983

对于世纪之交的世界观具有方向指导意义的是“揭露式心理学”。尼采和弗洛伊德都认为,看得见的内心活动即人们对自己的行为动机所知道或者声称所知道的一切,常常只是对其真实的感情和行为动机的掩饰和扭曲。对于人们伪造动机这一事实,尼采解释说,西方世界在进入基督教时代以后就一直在退化,就一直努力把人类退化之后的软弱和怨恨表现为伦理价值、利他主义和审美理想。弗洛伊德通过个人心理分析的途径发现了尼采借助历史文化评判揭露出来的自我欺骗的现象,他还发现人的意识背后有无意识作为其态度和行为的真正动力,发现一切有意识的思维都只是用来包裹欲望的、多少有些透明的面纱,欲望才是无意识的内容。不管尼采和弗洛伊德在其理论形成期间对马克思了解多少,有什么看法,他们在从事揭露工作的时候也照样遵循了首次在历史唯物主义中得到应用的思维技

984

巧。马克思也强调指出,人的意识已经歪曲、变质,人的意识是从一个倾斜的视角看世界。心理分析中的“合理化”概念正好符合马克思和恩格斯所理解的意识形态的形成和“错误意识”。恩格斯²⁶⁴和琼斯²⁶⁵根据同样的意思给这两个概念下了定义。人不仅在行动,而且根据自己特殊的、受社会学和心理学制约的观念替自己的行动寻找动机,进行辩护。马克思第一个指出,受阶级利益的驱使,人们不仅出现一个又一个的认识谬误,歪曲一个又一个的事实,编造一个又一个的神话,而且其整个的思维、整个的世界图景都是错误的、倾斜的,人们在观察和评判现实的时候根本无法脱离那些由经济和社会存在的事实决定的前提。支撑他整套历史哲学的理论就是,在一个划分为阶级并充满阶级鸿沟的社会里,正确的思维根本不可能。²⁶⁶马克思认识到问题的根源多半在于自我欺骗,个人并不总是能够意识到自己的行为动机。这一认识对于心理学的继续发展具有重大意义。

985 不过,掌握揭露技巧的历史唯物主义本身也是资产阶级-资本主义世界观的产物,这种世界观的背景正是它想揭露的对象。在经济主宰西方人的意识之前,这种理论是不可想象的。后浪漫时代的重大体验就是渗透在万事万物之中的辩证法,就是存在和意识的反题特性,就是各种关系和各种想象的矛盾性。新的思维技巧的基本原则就是怀疑一切可见事物背后都隐藏着某种看不见的东西,一切意识背后都隐藏着某种无意识,一切看似统一的事物背后都隐藏着某种分裂。由于这种看法在当时非常普遍,思想家和研究者们不一定能意识到他们对历史唯物主义方法的依赖;揭露性思维和揭露式心理学是19世纪的财富,与其说尼采依赖马克思的思想,弗洛伊德依赖尼采的思想,不如说他们全都依赖危机四伏的时代氛围。他们殊途同归,发现精神自主是一种虚构,我们是某种潜伏在我们体内、常常还跟我们作对的力量之奴隶。尽管历史唯物主义理论的结论趋于乐观,但是它和后来的心理分析理论一样,表达了西方社会失去对自身的盲目信仰之后的精神状态。

986 在发展自身理论的时候,即便是最理性、最有自我意识的思想家也并不总是从自己思想的最终的世界观前提出发。他们经常是过后才意识到这些前提,有的根本就意识不到这些前提。弗洛伊德也是在一个较晚的思想发展时期才意识到他的心理分析研究的问题的体验根基。这个体验同时也是世纪之交的每一个重要的思想和艺术表达的起源,弗洛伊德本人称之为“文化不适”。正如浪漫派和当时的唯美主义的情形,这种体验表达出同样一种疏离感和失落感,表达出同样一种生活恐惧感,同样一种对文化意义的迷茫感,同样一种被未知的、深不可测的、不可名状的危险层层包围的感觉。弗洛伊德把这种不适感,把这种脆弱的、难以维持的平衡感归咎于性生活尤其是性冲动受到削弱,他完全忽略了阶级不安感、缺乏社会地位和

政治影响力在不适感中间所占的分量。神经机能病无疑属于我们必须为我们的文化付出的代价,但它们只是我们所付出的一部分社会代价,常常还只是这种代价的一种派生形式。弗洛伊德囿于其严格的自然科学世界观,无法正确估计社会学因素在人的内心生活中所起的作用,尽管他把超我看做一种社会机制,但他同时又否认社会发展可以给我们的生物-本能状况带来实质性改变。在他这里,文化形式不是历史-社会的发展的产物,而是本能的或多或少机械的表达。在资产阶级-资本主义社会里,肛门色情本能得到发泄,战争是死亡本能的杰作,文化中的不适感要归咎于压抑了利比多。如果把性冲动变成创造性的精神工作的唯一的或者最重要的源泉,那么,就连升华理论也会导致文化概念出现严重的简单化和粗糙化,尽管升华理论属于心理分析最伟大的成就。马克思主义者指责心理分析学派因为采用非历史的和非社会学的方法而在真空中活动,指责他们因为有保守的唯心主义的思想残余而坚持永恒人性的观念。这些指责完全在理。当马克思主义者说心理分析是颓废的资产阶级的发明,将同资产阶级一道灭亡的时候,他们却是教条主义者。我们所拥有的活生生的精神价值中还有什么东西不是这种“颓废”文化创造的?如果心理分析是一种颓废现象,那么整个的自然主义小说和整个的印象主义艺术也都是颓废现象,一切带有19世纪的分裂特征的东西也都属于颓废范围。

987

托马斯·曼强调说,弗洛伊德因为其研究材料——无意识、情绪、本能、梦幻——的性质而与世纪之交的非理性主义结下不解之缘。²⁶⁷弗洛伊德实际上不仅跟这种新浪漫主义的、把兴趣的焦点对准内心生活的阴暗面的非理性主义紧密相连,而且跟整个浪漫主义思维、跟回到前文明和前理性状态的思维的开端和起源紧密相连。当他津津乐道地描绘受欲望驱使的未开化民族的自由的时候,他的字里行间还流露出不少卢梭主义的思想。即便他没有声称可以根据卢梭的思想为打死父亲或者跟自家的女性成员睡觉的自然人“叫好”,他也否认这个自然人在文明的进程中变好许多,幸福更谈不上。对于心理分析而言,非理性主义的真正危险不在于它选择的研究材料,也不在于它同情没有被文化打扰的野蛮人,而在于它建立在本能和有机学说基础上的心理学。任何一种非辩证的、从既定的和万古不变的本质出发的人性观都带有一种非理性和保守的特征。不相信人有发展可能的人,多半也不希望自己或者社会发生任何变化。在此,悲观主义和保守主义互为条件。弗洛伊德既不算真正的悲观主义者,也不算保守主义者,更不是非理性主义者。尽管有上述令人忧虑的因素,他的作品依然明白无误地带有自发的、不需要特别证明的博爱精神和进步精神的烙印,而且这也很容易得到证明。弗洛伊德怀疑理性支配本能的能力,但是他强调说,除了理智我们没有别的手段来控制本能。这话听起

988 来并不绝望。“理智发出的声音很轻微，”他说，“但如果无人理睬，它就不会停止呼唤。在遭遇无数次拒绝之后，它最终还是找到了侧耳聆听者。这就是少数几个可以让我们为人类的未来感到乐观的事情之一，它的意义非同小可。在此我们还可以寄托别的希望。理智占主导地位的日子当然还离我们很远，很远，但也许不会无穷远。”²⁶⁸

弗洛伊德超越了他的时代，并且与其时代所追随的那些黑暗的非理性势力进行斗争。然而，他不仅跟他的时代的成就而且跟他的时代的缺陷有着千丝万缕的联系。个体差异在弗洛伊德的揭露式心理学里面远比在马克思的理论中所起的作用大，而弗洛伊德心理学的原则与当时的印象主义生命意识和相对主义世界观有着最为密切的联系。当时人们所说的欺骗，是植根于这样一个体验，即我们的感觉和印象、我们的心情和想象随时都在发生变化，现实总是在不同的时刻表现为不同的、永远不会稳定下来的形式，所以我们从现实获得的任何印象都既是认识也是错觉。这种理解是一种印象主义的思想。在印象主义时代之前也很难想象出现与之呼应的弗洛伊德式的思想：人们戴着蒙蔽他人也蒙蔽自己的假面具度过一生。印象主义既是那个时代的思维方式，也是那个时代的艺术风格。19世纪最后几十年的哲学全部受印象主义的制约。相对主义、主观主义、心理主义、历史主义、反体系哲学、思想世界的原子化原则、有关真理受制于视角性质的理论：这些都是尼采哲学、柏格森哲学、实用主义哲学和所有独立于学院派唯心主义的哲学流派的共同理论元素。

989 “真理绝不会去吊绝对者的膀子。”尼采说。对于他和与他同时代的人而言，什么作为自身目的的科学，什么无前提的真理，什么无关厉害的美，什么无私的道德，这全是虚构。他断言，我们叫做真理的东西，无非是有助于生活的、生活所必需的、扩大权力的谎言和欺骗。²⁶⁹实用主义本质上也吸收了这一能动主义和功利主义的真理观。正如威廉·詹姆斯所说，真理就是有效的，有用的，有益的，就是经过验证并且很“划算”的东西。我们想象不出哪有比这更符合印象主义的认识理论。每一条真理都具有某种现实意义；它只在特定的场合有效。一个说法本身可能完全真实，有时候却完全可能因为漫无边际而变得荒唐。如果谁被问及“你什么年纪”的时候回答说“地球围绕太阳转”，这句话就无关紧要而且毫无意义。现实是一个不可分割的主客体关系，其中的各个元素在互不相干的情况下既无法查证，也不可想象。我们在变，客体世界和我们一道改变。对自然和历史过程所作的判断在100年前可能是真实的，在今天就不再真实了，因为现实跟我们一样，总是处于不断的运动、发展和变化过程中，现实是时时翻新的、出乎意料的偶然现象的总和，

永远不可能被看做一幅完整的画面。整个的实用主义哲学都来自印象主义的、可以进行艺术处理的现实体验；因为在这里，在艺术领域里，人们对待真理的态度的确就是实用主义哲学对待经验的态度。约翰逊博士、柯尔律治、哈兹里特、布雷德利所理解的莎士比亚不复存在；莎士比亚的作品今非昔比。词句还是同样的词句；但是文学作品不仅由词句构成，而且由词句的意义构成，这意义又随着一代代的人出现变化。

柏格森的哲学是印象主义思维最纯粹的表达，这首先体现在柏格森对时间、对这个作为印象主义生命元素的介质的阐释。每一个瞬间都是前所未有的，都不会重复，所以都具有一次性特征。这是19世纪的基本体验，而整个的自然主义小说，特别是福楼拜的小说都在表现和分析这一体验。福楼拜和柏格森在 worldview 上的主要差别，在于他还把时间看成一个适合消灭生活的思想内容的破坏性因素。我们对时间以及由此对整个体验现实的评判的转折是逐步实现的，先是通过印象主义绘画，然后通过柏格森的哲学，最后——这回最明显最重要——通过普鲁斯特的作品。时间不再是瓦解和破坏的原则，不再是让思想和理想、生命和精神失去内核的元素。相反，它是那种让我们捕获和意识到我们的精神存在，让我们捕获和意识到自己活生生的、与僵死的物质和僵硬的机械特性对立的本质的形式。我们不仅在时间里变成我们现在的样子，而且通过时间变成我们现在的样子。我们不仅是我们生命中的各个瞬间的总和，而且是这些瞬间通过每一个新的瞬间赢得的视角产生的结果。我们不会因为流逝的、“失去的”时间变得更加贫乏；时间才使我们的生命充满了内容。柏格森的哲学通过普鲁斯特的小说得到辩护；在他的小说里，柏格森的时间观才完全得以实现。只有从作为我们的过去的结果的当代的视角进行观察，我们的存在才会获得生命、运动、色彩、思想透明性、精神内容。我们只有回忆的幸福，只有唤醒、激活和征服已经流逝、已经失去的时间的幸福；正如普鲁斯特所说，真正的乐园是失去的乐园。自浪漫派以来，人们一再要求艺术为艺术家失去的生命负责，而且把福楼拜说的“言说”和“占有”看成一种悲剧选择；普鲁斯特第一个把静观、回忆、艺术看做让我们占有生命的一种可能的形式，而且是唯一可能的形式。这种新的时间观当然没有改变当时的唯美主义，它只是让唯美主义获得一种更容易和解的假象。这也只是一种和解的假象，因为普鲁斯特对生活价值的重新估价无非是一个病人、一个被活埋的人的自我安慰和自我欺骗。

990

991

“20世纪”始于第一次世界大战之后,也就是20年代,就像19世纪始于1830年。战争是历史发展中的重大转折,它迫使人们在现存的可能性中做出选择。20世纪三大艺术潮流都有来自前一个时期的艺术先驱:塞尚和新古典主义者是立体主义的先驱,凡·高和斯特林堡是表现主义的先驱,兰波和洛特雷阿蒙是超现实主义的先驱。艺术发展的连续性与同时期的经济和社会发展的连续性相呼应。桑巴特把资本主义全盛时期的寿命定为150年,让第一次世界大战的炮声变成它的丧钟。他甚至声称在1895年至1914年间的卡特尔和托拉斯的原则中就看出资本主义体系的老龄化现象,看出了即将爆发的危机的前兆。但是,1914年以前只有社会主义者谈论资本主义的崩溃,资产阶级圈子里的人虽然意识到社会主义的危险,但人们既不相信资本主义经济的“内在矛盾”,也不相信有时出现的危机不可克服。在这些圈子里,没有谁想到资本主义体系存在危机。大体上还乐观的状态甚至持续到战争结束后的头几年,除了需要克服巨大困难的中间阶层,资产阶级绝对没有陷入绝望。真正的经济危机始于1929年美国出现的经济崩溃。这次经济崩溃不仅终结了战争期间和战后十年的经济繁荣,而且让人们清楚地看到缺乏国际性的计划生产和计划分配带来的后果。现在我们走到哪里都听见有人在谈论资本主义的危机,谈论自由经济和自由社会的失败,谈论近在眼前的灾难和即将爆发的革命。30年代的历史是一段社会批评史、一段现实主义和行动主义的历史、一段政治见解极端化的历史、一段相信只有极端的解决办法才管用——换言之:中间党派已经寿终正寝——的信念广泛传播的历史。但是在哪里也不像在资产阶级内部这样清醒地意识到资产阶级的生活秩序出现的危机,这样频繁地谈论资产阶级时期的终结。法西斯和布尔什维克在一个问题上是不谋而合的,那就是把资产阶级看做行尸走肉,并且毫不妥协地反对自由主义和议会制民主。大多数知识分子支持独裁统治形式,要求秩序、纪律、独裁,欢呼新教会、新的经院哲学、新拜占庭主义。对于精疲力竭、被尼采和柏格森的活力论搞昏头脑的文人而言,法西斯主义的魅力在于使人产生错觉,仿佛世上已经有了绝对的、坚定的、不容置疑的价值,它唤

起人们的希望,仿佛可以摆脱跟任何形式的理性主义和个人主义都密不可分的责任感。知识分子又指望共产主义让他们和广大的下层有更为直接的接触,把自己从社会孤立中解救出来。

995 面对这种复杂形势,除了强调法西斯主义和布尔什维克主义的共同特征,除了让两者相互抹黑,资产阶级自由派的代言人想不出其他高招。他们指出,赤裸裸的现实主义是两者共同的特征,他们又在大肆扩张的技术统治中找到两者的组织形式和统治形式所依靠的共同基础。¹他们对这两种不同的专制统治形式的世界观的差别视而不见,把两者描绘成单纯的“技术方法”,也就是描绘成党派专家、政治管理者、社会机器的工程师掌管的领域,一句话,把两者描绘成“经理”即英语里说的“managers”的主管领域。在不同的社会调控形式中间无疑存在一些相似之处。如果单纯从技术主义和与之相关的平均化这一事实出发,我们甚至会发现俄国和美国之间也有相似性。²今天没有哪个国家机器可以完全放弃“经理”。“经理”为或多或少比较广泛的民众行使政治权力,这和技术员领导聚集着群众的工厂是一个道理,和艺术家们为群众画画、写作是一个道理。问题只是为谁的利益行使权力。在今天的世界上,没有哪个当权者敢承认他不是时时想到人民的福祉。从这个意义上讲,我们的确生活在大众社会和大众民主当中。既然需要花精力去迷惑各阶层的民众,民众就算参与了政治生活。

996 那个时代的主流文化哲学最典型的特征,就是把这种“群众起义”³宣布为导致现代文化空虚化和浮面化的罪魁祸首,便是以精神和灵魂的名义镇压“群众的起义”。左翼和右翼极端主义分子几乎毫无差别地信仰这种多半有些混乱的、为上述的文化哲学奠定基础的唯灵论。当然这两派所理解的唯灵论常常是两个截然不同的事物,他们与“心灵空虚的”机械主义世界观进行斗争的时候,一个瞄准实证主义,一个瞄准资本主义。直到20世纪30年代,知识分子在两个阵营的分布很不均匀。他们多数人是有意无意的反动派,他们被柏格森、巴雷斯、夏尔·莫拉斯、奥尔特加-加塞特、切斯特顿、施本格勒、凯泽林、克拉格斯和其他一些人的思想迷惑,为法西斯的出现鸣锣开道。“新中世纪”、“新基督教”、“新欧洲”是反革命的古老的浪漫之国,“科学中的革命”、发动“精神”反对自然科学的机械论和决定论,这无非是“反对民主和社会启蒙的伟大的世界革命的开端”。⁴

在“群众民主”时期,人们千方百计以尽可能广泛的群体的名义提出自己的权利和要求,希特勒甚至拿出绝招,把绝大多数德国人封为贵族。这种新的、“民主”的贵族化过程始于一场分裂游戏,一场拿西方对付东方、对付亚洲还有俄国的游戏。西方和东方成为对立面,分别代表秩序和混乱、权威和无政府主义、稳定和动

乱、有条不紊的理性主义和杂乱无章的神秘主义⁵,人们给第一次世界大战之后被俄罗斯文学所吸引的欧洲人敲响了警钟,提醒他们不要因为搞陀思妥耶夫斯基崇拜和卡拉马佐夫主义而陷入混沌天地。⁶在德·沃居埃时代,俄国和俄国文学还没有任何“亚洲特征”。相反的,它们代表着真正的基督教精神,被树立为受异教徒精神毒害的西欧的榜样,虽然当时的俄国还有一个沙皇。新时代的十字军战士根本不再相信西方有挽救的可能,所以他们把自身政策的黯淡前景装扮成普遍的文化悲观主义。他们下定决心,把自己的政治希望跟整个的西方文化一同埋葬;作为颓废派的真正传人,他们又对“西方的没落”表示赞同。

在艺术领域,20世纪的大反动表现为拒绝印象主义。从某种意义上讲,这一转折给艺术史带来的深刻影响超过了自文艺复兴以来的所有其他风格转变,因为这些风格转变本质上没有触动自然主义的艺术传统。尽管人们不断在形式主义和反形式主义之间摇摆,但是自中世纪结束以来,追求写实和逼真的艺术任务从未受到根本质疑。在这方面,印象主义是一段长达400多年的艺术发展的巅峰和终结。后印象主义艺术才从根本上放弃了所有的现实错觉,通过故意扭曲自然客体的面貌来表达自己的生命体验。立体主义、构成主义、未来主义、表现主义、达达主义和超现实主义都以同样坚决的态度背离贴近自然、肯定现实的印象主义。印象主义本身是为这一发展作了铺垫的,它不追求综合的现实画面,也不谋求主体与作为整体的客体世界的对峙,而是启动了被称为艺术“吞并”现实的进程。⁷我们绝对不能再说后印象主义艺术再现自然;后印象主义对自然的关系是一种强暴关系。这充其量可以说是一种魔幻自然主义,说它生产一些与现实比肩而立、完全不想取代现实的客体。面对布拉克、夏加尔、鲁奥、毕加索、保罗·克利、亨利·卢梭的作品时,虽然也看到他们的不同,但是我们总觉得自己处在第二个世界,处在一个超凡世界;这个世界不论有多少平凡世界的特征,它总是一种超现实的、跟现实不符的存在形式。

现代艺术还有一个反印象主义特征:它是一种原则上很“丑陋”的、放弃印象主义式的美妙音响和美丽色彩的艺术。它摧毁了绘画中的“绘画”价值,摧毁了文学中的气氛和优美的描写,摧毁了音乐的旋律和调性。它小心翼翼地躲避一切令人愉快和赏心悦目的东西,一切纯粹为了装饰和取悦感官的东西。德彪西就已经用冷色调和纯粹的和声结构来对付德国人的感情浪漫艺术;在斯特拉文斯基、勋伯格、欣德米特的作品里,这种反浪漫艺术上升为一种否认自己和多愁善感的19世纪的音乐有任何关系的反表情艺术(Antiespressivo)。人们想凭智力而非情感写作、画画、作曲;人们一会儿强调纯粹的结构,一会儿强调形而上的激情导致的迷

狂,但是人们无论如何也想回避印象主义时期那种孤芳自赏的唯美主义。印象主义可能已经意识到现代唯美主义文化潜藏的危机,但是后印象主义艺术才强调了这种文化的怪诞和虚假。后印象主义艺术与一切愉悦感官的、具有享乐倾向的感情作斗争,毕加索、卡夫卡、乔伊斯的作品充满了阴暗、压抑、痛苦。后印象主义艺术家对既往艺术中的感觉主义是如此反感,他们瓦解既往艺术创造的假象世界的愿望是如此强烈,他们甚至不想再使用过去的艺术所建立的符号体系,他们想跟兰波一样为自己创造一套属于自己的艺术语言。勋伯格给自己发明了十二音体系。至于毕加索,人们说得很有道理:他画每一幅画都像是要重新发现绘画艺术。

全面抗拒传统表达手段导致 19 世纪艺术传统的瓦解。这一过程始于 1916 年,始于达达主义。达达主义是战争期间出现的现象,是对导致战争的文化的抗议,是失败主义的一种表现形式。⁸ 这整个一场运动的意义在于抵抗现成形式的诱惑,抵抗陈词滥调,它们得来全不费工夫,它们因为被人用过而毫无价值,它们歪曲表现对象,破坏表达的自发性。达达主义和在这方面与它一拍即合的超现实主义都是一场为获得表达的直接性进行的艰苦鏖战,就是说,这在本质上是一场浪漫主义运动。他们的斗争对象是歌德已经意识到的、并且直接引发浪漫主义艺术革命的虚假形式。自浪漫派以来,文学发展史就是一部与传统的、约定俗成的语言形式进行斗争的历史。从某种意义上讲,19 世纪的文学史就是一部语言革新的历史。不过,19 世纪只是寻求保持新与旧、传统形式与个体自发性的平衡,达达主义则是要求彻底消灭流行的和陈旧的表达手段。达达主义要求完全自发的表达并因此将其艺术理论建立在本身就很矛盾的基础之上。如果否定并且消灭了所有的理解手段,怎么可能做到——至少超现实主义还有这种意愿——让人理解? 法国批评家让·波扬根据作家对语言的关系区分出两类不同的作家。⁹ 他把语言摧毁者称为“恐怖分子”,这是指浪漫派、象征主义者、超现实主义。这些人想把套语、传统形式和陈词滥调从语言中彻底清除出去,为了躲避语言的危险,他们去纯粹的、处女一般的天然灵感中寻求庇护。他们反对任何把生机勃勃的、变动不居的、隐秘的精神生活固定化和僵硬化的做法,反对任何的表面化和机构化,也就是反对任何的“文化”。波扬把他们跟柏格森联系起来,从他们保持心灵内容的直接性和天然性的追求看出直觉主义和生命冲动^①理论的影响。另外一个阵营的作家被波扬称为讲话艺术家、“修辞家”。这些作家很清楚为沟通付出的代价是套话和陈词滥调,很清楚文学就是传达信息,就是语言,就是传统,也就是“用过的”所以才不成问题

^① 原文为法语:élan vital. ——译者注。

的、随便都能让人明白的形式。他认为这种看法是唯一可行的看法,如果坚持在文学中搞“恐怖”,这将意味着选择绝对的沉默,也就是精神自杀。超现实主义者们现在只能通过持续不断的自我欺骗来逃避精神自杀。本来就没有比超现实主义理论更僵硬、更狭隘的规则,没有比死心塌地的超现实主义者的艺术实践更乏味、更单调的艺术实践。“自动写作方式”远比受理性和艺术批评控制的写作方式缺乏灵活性,无意识——或者至少是人们挖掘出来的无意识——远比意识贫乏和简单。达达主义和超现实主义的艺术史意义并不在于其代表者的作品,而在于让我们看到象征主义末期的文学所钻进的那条死胡同,在于让我们看到一种不再想跟生活发生任何关系的文学套路如何缺乏创造力。¹⁰ 马拉梅和象征主义者认为他们的心血来潮全是其本质的表达;这是一种对“文字魔力”的神秘主义信仰,正是这种信仰使他们成为了诗人。达达主义者和超现实主义怀疑一种客观的、外在的、有形的、理性组织起来的東西是否有能力表达人的思想,他们也怀疑这种表达本身是否有价值。他们说,“人在身后留下一丝痕迹”其实是“不允许的”。¹¹ 达达主义用一种新的虚无主义代替唯美主义文化的虚无主义,他们的虚无主义不仅对艺术,而且对整个人类的地位提出了质疑。个中原因在于——就像他们在一篇宣言里所说——“如果拿永恒的尺度来衡量,人的任何行为都是虚荣的”。¹²

不过,马拉梅的传统并未中断。尽管安德烈·纪德、保尔·瓦莱里、T. S. 艾略特、后期里尔克这些“修辞家”和超现实主义有相似性,但是他们依然沿着象征主义的方向前行。他们是晦涩而精致的形式艺术的代表,是“文字魔力”的信徒,是从语言精神、文学精神、传统精神中诞生的文人。乔伊斯的《尤利西斯》、T. S. 艾略特的《荒原》在1922年同时出版,给新文学定下两个基调:一部作品是表现主义和超现实主义的,另一部则是象征主义和形式主义的。理智主义态度是两者的共同特征,只不过在艾略特那里起决定性作用的是“文化体验”,在乔伊斯这里则是“原始体验”。这一划分来自弗里德里希·贡多尔夫。他在其歌德研究专著的前言中使用了这两个概念,并由此表达了他那个时代的一个典型思想。¹³ 所谓文化体验,是指历史文化、思想传统、文学的思想和形式宝藏成为灵感的源泉,所谓原始体验,是指直接的生存事实和存在问题成为灵感的源泉。在T. S. 艾略特和保尔·瓦莱里这里,创作的原始冲动总是来自一个思想、一个念头、一个难题,乔伊斯和卡夫卡的创作原始冲动则来自一个非理性的体验、一个幻境、一幅充满形而上和神话思想的画面。贡多尔夫的概念划分记录了发生在整个新艺术领域的对立现象。一边是代表形式严格主义的立体主义和构成主义,一边是代表打破形式的表现主义和超现实主义,现在两者首次针锋相对地一同出场。由于这两种对立的艺术风格显示出

最奇怪的混合形式和组合,常常给人意识分裂而不是两种风格展开竞争的印象,由此出现的形势就愈发奇特。把不同的艺术风格杂糅在一起的毕加索也是当代最有代表性的艺术家。不过,即便人们把毕加索称作调和派艺术家并且形容为“拼凑大师”¹⁴,指出毕加索无非是想展示他如何熟悉他所反抗的艺术规则¹⁵,拿他和斯特拉文斯基相提并论并提醒说斯特拉文斯基也不断更换自己的榜样,说他一会儿“评估”巴赫、一会儿“评估”佩戈莱西、一会儿“评估”柴可夫斯基对于现代音乐的价值¹⁶,即便这样,人们也没有说出全部的真相。毕加索的调和派艺术意味着有意识地、故意地摧毁人格的统一性;他的模仿是对原创性崇拜的抗议;他不断寻找新的形式扭曲现实,为的是把这些形式的随意性更加触目惊心地带现在人们眼前,他扭曲现实的首要目的则是强调“自然和艺术风马牛不相及”这一论点的正确。毕加索把自己变成了杂耍家、江湖骗子、戏仿家。他反对浪漫派,反对他们的“内在声音”、“别无选择”、自视清高和自我神化。他不仅否定浪漫派,而且否定文艺复兴,因为文艺复兴时期的天才观和有关作品和风格统一性的观念在某种程度上为浪漫派开了先河。他与个人主义和主观主义彻底决裂,彻底抛弃了作为独特个性表达的艺术。他的作品是对现实的注释和评论;它们既不谋求成为世界图景和全景图,也不谋求成为存在的总结和摘要。毕加索通过不加选择地使用不同的艺术风格,彻底糟蹋了艺术表达手段。这和超现实主义者通过放弃传统形式取得的效果完全一样。

新的世纪充满了如此深刻的对立,其世界观的统一性受到如此严重的威胁,以致如何把相距甚远的事物结合起来、如何把最矛盾的事物统一起来已经变成艺术的主要话题,有时还是它唯一的话题。超现实主义一开始正如安德烈·勃勒东所说,是在全神贯注地探讨语言问题,也就是文学表达问题,而且寻求——我们借用波扬的说法——实现不用沟通手段的沟通,后来却发展成为一种把每一种形式的悖论性和整个人类存在的荒诞性变成其世界观基础的艺术。出于对文化形式的缺陷的绝望,达达主义还鼓吹消灭艺术,回归混沌世界,也就是鼓吹最极端的浪漫卢梭主义。用“自动写作手法”来补充达达主义方法的超现实主义¹⁷已经表达出这样的一种信仰:一种新的认识、新的真理、新的艺术将从混沌世界——这就是无意识、非理性、梦境、不受控制的心灵区域——中诞生。超现实主义者 and 达达主义者一样否定艺术本身,只能接受作为非理性认识工具的艺术。他们希望通过直达无意识深渊、通过直达前理性和混沌深渊的潜水行动来拯救艺术。他们采用了进行自由联想的心理分析方法,也就是先让思想自动涌现,然后复述这些思想而不作任何理性、道德或者审美检查¹⁸,他们相信由此找到了制作古老而美好的浪漫灵感的配方。

他们最终还是乞灵于非理性的理性化,乞灵于自发思想的条理化,只不过他们所采用的方法远远比那种用艺术理智、趣味和批评控制非理性和直觉、把深思熟虑而非来者不拒确立为自身原则的艺术创作方法迂腐、教条、僵硬。普鲁斯特创作手法的艺术成效不知比超现实主义者的配方大多少。普鲁斯特同样是在思无羁绊、宛若梦游的状态下创作,像一个服服帖帖的催眠实验对象那样追随委身回忆和联想之流¹⁹,但他同时也是一个有条不紊的思想家、一个在高度自觉的状态下进行创作的艺术家的。²⁰弗洛伊德本人似乎识破了超现实主义者的诡计。他在临死前对前往伦敦看望他的萨尔瓦多·达利说:“他们的艺术让我感兴趣的地方,不是无意识内容,而是意识内容。”²¹这话的意思不就是“我感兴趣的不是他们假装的妄想狂,而是他们假装妄想狂的方法”吗?

超现实主义者的基本体验在于发现了“第二个现实”。虽然这第二个现实跟我们平常的经验现实紧密相连,但是二者的差别如此之大,以致说到它的时候我们只能说出其否定特征,只能通过我们的经验现实的漏洞和缝隙推测其存在。这种二元对立在任何地方都不会比在卡夫卡和乔伊斯的作品中表达得更尖锐;即便这两位跟超现实主义者没有直接关系,他们也是广义的超现实主义者,这点他们和20世纪的大多数进步艺术家一样。也正是因为体验过两面的、横跨两个领域的存在,超现实主义者才意识到梦境的特性,才从梦境的混合现实中发现了自己的艺术理想。梦境成为他们整个的世界图景的范例。在这个世界图景里,现实与非现实、逻辑与幻象、存在的平庸和高雅组成一个不可分割、不可解释的统一体。超现实主义模仿梦境,用一丝不苟的自然主义态度刻画细节,又用不自然的随意性建立细节之间的关系,他们由此表达了两层感受:一是我们生活在两个不同的层面和领域,二是这两个领域已经你中有我,我中有你,所以既不可能谁压倒谁²²,也不可能成为对立面。²³

存在的二元对立当然不是什么新鲜事物,通过阅读尼古拉斯·库萨和焦尔达诺·布鲁诺的哲学,对立共存^①的思想我们已经相当熟悉。但是过去很难像现在这样强烈地体会到存在的双重含义和双重根基,体会到现实当中的每一个现象都潜藏着为人类理智设置的陷阱和诱惑。只有风格主义才对具体与抽象、感官与思想、梦境与清醒的对立有过同样强烈的感受。现代艺术所强调的与其说是对立共存这一现象本身,不如说是共存现象的幻境特征。这种态度也使人联想到风格主义。照相式地忠实反映细节和杂乱无章的细节组合在譬如说达利的作品中形成尖

1004

① 原文为拉丁语:coincidentia oppositorum。——译者注。

1005 锐对立,这一对立跟艺术档次很低的伊丽莎白时期剧作家的戏剧和17世纪的“形而上诗人”的诗歌的悖论嗜好遥相呼应。但是,把朴实无华的、常常还是平庸的散文与最微妙的思想透明性结合起来的卡夫卡风格和乔伊斯风格,与16、17世纪的风格主义诗人的风格之间就没有那么大的水平落差。无论前者还是后者,其真正的表现对象都是生活的荒谬。幻象整体中的各个元素愈现实,这种荒谬就愈发令人惊奇,令人震惊。尸体解剖台上的缝纫机和雨伞,钢琴上的毛驴尸体或者一个可以像柜子一样开合的裸体女人,总之,所有这些让并非同时存在也无法统一起来的事物同时存在并且杂然相处的形式无非表达了用悖论的方式将统一性和关联性带给我们生活在其中的原子化世界这一愿望。艺术陷入一种展现总体性的狂热。²⁴人们似乎觉得可以把万事万物联系起来,觉得万事万物除了自身还可以表达其他事物,万事万物都包含着整体的法则。从某种意义上讲,艺术贬低人,艺术的所谓“非人化”倾向就与这种狂热有关。在一个万事万物都充满内涵或者具有同样意义的世界里,人失去了他的优势地位,心理学也失去了它的权威。

心理小说的危机也许是新文学中最引人注目的现象。卡夫卡和乔伊斯的作品与19世纪的伟大小说不同,不再是心理小说。在卡夫卡的作品中,心理学被一种神话所替代。至于乔伊斯,虽然他的细节分析从心理学上看完全准确,就像超现实主义油画中的细节从自然主义的角度看无可挑剔一样,但是他这里不仅没有作为心理描写中心的主人公,而且在整体的生命现象中也没有特别的心理存在氛围。1006 小说的非心理化其实是从普鲁斯特开始的。²⁵作为最了不起的情感和思想分析大师,他的出现意味着心理小说已经登峰造极,他同时也把心理世界的分裂作为特别的实体表现出来。当整个的现实变成了意识内容,事物只有通过体会它们的心理媒介获得其意义时,司汤达、巴尔扎克、福楼拜、T. S. 艾略特、托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基所理解的心理学就不复存在了。在19世纪的小说里,灵魂和性格与世界和现实是对立的两极,心理学就是主体和客体、自我和非我、内心世界和外部世界的斗争。在普鲁斯特这里,这种心理学失去了统治地位。他是一个充满激情的肖像画家和漫画家,对于他,描绘个性不如分析心理机制本身重要。他的作品不仅是人们通常所理解的“系统总结”,也就是现代社会的全景图,而且还刻画了现代人的整个心理机制,这包括他的倾向、冲动、才华、下意识动作、理性行为和非理性行为。乔伊斯的《尤利西斯》是普鲁斯特小说的续集;他的小说的确是一部反映在精心编织的主题网络中的现代西方文化的大百科,这些主题就是大城市一天的生活内容,这一天就是小说的主人公。逃避情节距离逃避主人公仅半步之遥。乔伊斯没有去描写滚滚而来的事件,而是描写滚滚而来的思想和联想,他没有描写充满个

性的主人公,而是描写意识流,描写无穷无尽、无休无止的内心独白。描写的重心总是在于运动的不间断,在于“异质的连续”,在于一个分崩离析的世界的万花筒般的图景。柏格森的时间概念得到一个新的阐释,并且被夸张和歪曲。现在所强调的,主要是意识内容的共时性,是个体、种族及人类的过去的现时内在性,是不同时间段的不断交汇,是内心体验的无形流动,是承载心灵的时间洪流的汪洋恣肆,是时间和空间的相对性,也就是主体活动媒介的模糊性和开放性。在这个新的时间观里面,构成现代艺术题材的编织物的所有线条全都交织在一起:艺术母题的非情节化,文学的非英雄化,小说的非心理化,超现实主义的“自动写作方式”,尤其是电影的蒙太奇技巧和时空混合形式。因为没有哪一种艺术体裁像这门最年轻、与柏格森的时间观一同诞生的艺术这样淋漓尽致地展现了以共时性为基本特征、其本质在于时间的空间化的新时间观。电影的技巧手段和这种新的时间概念的特征是如此契合,人们仿佛觉得现代艺术的时间范畴像是诞生于电影形式的精神,而且乐于把电影称为即便不是质量最高也是具有风格发展史的代表意义的当代艺术体裁。

1007

戏剧在诸多方面都是与电影最相似的艺术媒介;特别是戏剧把时间和空间形式结合起来,所以它是唯一跟电影相似的艺术。但是在舞台上发生的事情一部分具有空间特征,一部分具有时间特征;一般是既有时间特征又有空间特征;绝不像电影情节那样交织着时空特征。电影跟其他艺术最本质的区别,恰恰在于时空界限在它的世界图景里面是移动的——空间具有与时间类似的特征,时间又带有一定的空间特征。造型艺术跟舞台的情况一样,空间是静止的、不动的、无变化的、没有目标和方向的;我们完全自由地在空间中运动,因为它在所有部分中都是同构的,这些部分中没有一个需要另外一个作时间前提。这里的运动阶段不是阶段,不是发展阶段,它们的顺序是随随便便的。文学的时间——特别是戏剧的时间——则有特定的方向,有发展趋势,有一个客观的、不依赖于观众的时间体验的目标;它不是单纯的堆积,而是有序的排列。在电影中,戏剧的时空范畴从根本上改变了自身的特性和功能。空间失去了静止特征,失去了与世无争的被动特征,它获得一种动力特征;它可以说出现在我们的眼前。空间是流动的、无限的、开放的,是一个有其历史、有其独特因素、阶段和时期的元素。同构的物理空间具有了异质组合的历史时间的特征。这一空间内的具体运动阶段的性质不再同质,空间的各部分不再等值;里面有一些特殊点,它们在发展空间图景方面具有优先权,并且标志着空间体验的顶点。譬如特写镜头(Großaufnahme)的角度就不仅具有空间特征,而且代表一个在电影的时间进程中需要达到或者超过的阶段。在一部好的电影里面,特

1008

写镜头不是随随便便、随心所欲分配的。特写镜头不能脱离场景的内在发展,不是在任何时间、任何地点,而是在那些能够而且应该发挥其潜在能量的时间和地点切入。特写镜头不是一幅剪下来装裱的画;它总是画的一部分,就像巴洛克绘画中的主形象,这些人物处于创作中心,而且就像特写镜头给电影的空间结构带来运动和不安一样,他们也给绘画空间带来类似的运动和不安。

1009 就像电影中的时间和空间因为功能的可互换性而紧密相连似的,时间关系几乎具有了空间特征,就是说,时间元素的顺序具有某种随意性,这跟空间在展开过程中获得时间特征是一个道理。我们在电影的时间媒介中的活动方式,平时只可能在空间中出现,就是说,我们可以随意变换方向,我们从一个时间段到另外一个时间段,就像从一个房间走到另外一个房间,我们把事件的各个阶段分割开来,再按照空间秩序原则对之进行编组。总之,这里的时间一方面失去了不间断的连续性,另一方面又失去了不可逆转的方向。我们可以用特写镜头让时间停滞,用闪回(Retrospektionen)让时间倒流,可以用回忆画面让时间重复;我们还可以通过对未来的幻想跨越时间。我们可以按照前后顺序展现平行的、共时的过程,我们也可以同时展现有时间距离的事件——通过组接拷贝和交替的蒙太奇;先发生的事情可以后出现,后发生的事情可以先出现。这种电影时间观念不仅和经验中的时间观相比有一种主观的、看似不规则的特征,它和戏剧时间观相比也有一种主观的、看似不规则的特征。经验现实的时间是一种均匀前进的、连续不断的、完全不可逆转的秩序。在这种秩序里面,过程像在“流水线”上一样前后相继。戏剧时间绝不等于经验时间,舞台上的时钟就来自这一反差——古典主义戏剧学所规定的时间统一体甚至可以解释为根本上排除平常时间;尽管如此,戏剧中的时间关系跟经验现实的时间顺序的共性多于跟电影中的时间过程的共性。这样,剧中或者至少在同一幕中就保持了经验时间的连续性。戏剧如同生活,事件按照渐进法则相继出现,渐进法则既不允许中断和跳跃,也不容许重复和倒转,而且遵循一个完全稳定的时间尺度,也就是在各个阶段(包括场次和场景变化)中不会出现任何形式的加速、延宕或者中断。在电影中,不仅事件进行的速度会发生变化,前后相继事件的快慢会发生变化,而且时间的概念本身也常常随着镜头的变化而变化。这要看是使用慢速摄影(Zeitlupe)还是快速摄影(Zeitraffer),是快剪还是定格(der kurze oder der lange Schnitt),多用还是少用特写镜头。

1010 剧情发展的逻辑禁止剧作家重复时间点和时间段,而这一手段在电影里常常是最强烈的审美效果的源泉。虽然戏剧中也对部分情节进行追溯,也往后追溯事情的前因,但这前因看起来多半是通过间接方式表现出来——不管是采用连贯的

还是局限于东鳞西爪的暗示的叙述。戏剧技巧不允许在一个循序渐进的情节发展过程中追述过去的发展阶段,不允许把这些阶段直接插入当前事件的连续性当中,插入正在发生的剧情当中。近来的戏剧技巧才允许这么做,这也许恰恰受到电影的影响,或者说受到新的、现代小说中常见的、在电影中表现得最为夸张的时间观的影响。随意调整镜头的技术可能性一开始就让电影走上用跳跃方式处理时间的道路,轻轻松松地把提高场景紧张性的手段赋予电影,譬如插入异质的过程或者把一场戏的各个阶段分配到作品中相距甚远的部分。电影由此常常产生一种特殊效果,仿佛有人在琴键上演奏,手指在键盘上来来回回、忽左忽右地移动。在电影里,我们常常首先看到创业伊始的主人公还是年轻人,然后在追溯他的过去时又看见他在孩提时代的样子;随着故事的发展我们又看到他作为中年男子出现,最后,在观看他走过一段人生旅途、看他死去之后,我们又通过譬如他的某个亲戚的回忆中再次看到他在世的样子。由于时空的交错穿插,情节上的倒叙和跳跃看似完全自由地组接在一起,不受任何时间顺序的制约,通过时序性反复的变化,构成观影体验本质的时空变换的灵活性被推向极致。电影时间真正的空间化,是通过表现平行行动的共时性得以实现的。对不同的、在空间上隔开的过程的共时性的体验才让观众进入那种在时空之间穿梭、把两种秩序的范畴都据为己有的飘忽状态。正是通过物体间共时性的近与远——时间上彼此邻近、空间上相距甚远——才构成了时空,而时空特性或者说时间的二维性是电影的真正媒质,是其艺术对象构成的基本范畴。

1011

人们较早地发现表现两个事件序列的共时性是电影形式的基本储备。一开始人们只是简单地记录了这种共时性,并且纯粹机械地通过统一调准的时钟或者类似的时间标志让观众注意到共时性的存在;后来才逐步发现了交错穿插组接双重情节和交替蒙太奇的艺术技巧。在后来的发展中,这种技巧例子比比皆是。不管我们随后是否处在两个相互竞争的派别、两个情敌或者两个影子人之间,电影结构的首要特征总是线条的交叉和重叠,总是事件的两面性和对立行动的共时性。格里菲斯早期拍摄的、今天已经成为经典的著名电影结尾总是让一个问题来决定扣人心弦的结局:是火车还是汽车?是阴谋家还是“快马加鞭的国王信使”?是掐人脖子的还是前来救命的率先达到目标?他采用了当时非常革命的让画面不断交替、突然闪现并逐渐消失的技巧。这种结局成为后来大多数电影在类似情景中遵守的风格范例。

1012

当下的时间体验首先表现在意识到我们所在的瞬间——意识到当下时刻。对于今天的人们而言,一切当前的、当代的、在当下时刻密切相关的事物都有特殊的

意义和价值,由于充满这种意识,单是共时性这一事实在他们眼里就非同小可。他们的精神世界充满当代气息和共时性气息,就像中世纪的精神世界充满(期盼)彼岸气息、启蒙时期的精神世界充满未来气息一样。今天的人们在事物和过程的并列、结合、交叉中体会城市的规模、技术的奇迹、思想世界的细腻和心理学的玄奥。人们感受到“同时”的魅力,人们一方面发现同一个人在同一个时刻经历如此之多不同的、没有关系的、不可调和的事情,一方面又发现常常有不同的人在不同的地方经历同样一件事情,发现同样的事情竟在同一时刻发生在地球上不同的、彼此完全隔绝的地方。这种随着现代技术进入人们意识的普遍主义,也许就是新的时间观和现代艺术描绘生命所采用的跳跃性的真正起源。把新式长篇小说和旧式长篇小说截然分开的狂想艺术,也是新式小说中最具电影风格的特征。情节和场景安排的不连贯性、思想和心情的直接性、时间尺度的相对性和矛盾性,这些都是普鲁斯特和乔伊斯、多斯·帕索斯和弗吉尼亚·伍尔夫的作品中使人想到电影的剪辑(Schnitte)、叠化(Überblendungen)、插入剪辑(Interpolationen)的地方,如果普鲁斯特作品中两个也许相距30年的事件离得比现实中只相距两个钟头的事件更近,那就是电影的魔力。过去和现在、梦幻和沉思越过时空相互握手,总在寻找新踪迹的敏感性在时空中徘徊,时空界限在无边无际的关系之流中消失,所有这些正好符合电影活动的时空媒介。普鲁斯特从来不提年份和年龄;我们从来不清楚他的小说主人公是什么岁数,过程之间的时间顺序关系多半不透明。在他这里,体验和事件并不因为时间接近而牵上关系,按照他的观点每一个人都有周期性重复的典型体验,任何对这些体验进行时间界定和分段的尝试都是荒唐的。主人公在少年时代、青年时代、中年时代根本上一再体验同样的东西;一个事件的意义常常是在经历和痛苦多年之后才明白;但他几乎无法把已逝岁月的沉淀跟当下时刻的成就区分开来。人们难道不是在生命的每一个瞬间都是同一个孩子或者同一个病人或者同一个有着清醒的、敏感的、没有得到满足的神经的孤独陌生人吗?人们不是在生活的每一个情景中都有能力体验这体验那,筑有那个他的经历的典型性中唯一抵挡流逝的时间的堤坝?我们所有的体验不都同时发生吗?这种共时性不就是对时间的否定吗?这种否定,难道不是重新争取我们在时空中失去内心生活的斗争吗?

1014 如果乔伊斯像普鲁斯特那样,把清晰显示的、循序渐进的、有几个固定点的时间瓦解、融合,那么他也在争取同样的内心性、同样的体验的直接性。在他这里,战胜体验的时间秩序的,也是意识内容的可替代性;在他这里,时间也是一条没有方向的、人们可以随便行动的道路。只是他在把时间空间化的道路上走得比普鲁斯特更远,他不仅用纵切面而且用横切面来展示内心过程。在他这里,图画、思想、念

头、回忆完全是断断续续地、直接地杂然相处；他几乎不管这些图画、思想、念头、回忆的来历，只是强调它们的相邻性和同时性。在乔伊斯这里，时间已经高度空间化，读者不必像有人所说读第二遍的时候，而是只要大致了解《尤利西斯》的内容就可以想从哪里开始读就从哪里开始读，就可以随便按照一种顺序阅读各个章节。读者所在的媒介完全具有空间特征，因为小说不仅描绘一座城市的面貌，而且在某种程度上还模仿了城市的结构，模仿了城市的街道和广场网络，人们在这些街道和广场里游来荡去，走来走去，想在哪里止步就在哪里止步，想什么时候止步就什么时候止步。乔伊斯并不按照章节顺序写他的小说，而是像通常制作电影那样，不受情节顺序的制约，同时写几个章节。他的创作方式证明这种技巧具有电影特征。

即便并不总是像电影里面那么明显，我们在所有的当代艺术体裁和艺术风格中都能见到在电影中所见到的柏格森式的时间观。意识内容的共时性即法国人所说的“心灵状态的共时性”，是把现代绘画的不同派别——意大利人的未来主义和夏加尔的表现主义、毕加索的立体主义和乔尔吉奥·德·希里科的超现实主义——联系在一起的基本体验。柏格森发现了内心过程的对位法和内心关系的音乐结构。正如我们在正确地听一首音乐曲目时耳畔还回响着每一个音跟所有已经消逝的音的相互关系一样，我们在我们最深沉、最强烈的体验中总是占有我们已经历过的和在生活中已经据为己有的东西。如果我们理解自己，我们就像阅读总谱那样阅读自己的心灵；我们清理由交织在一起的音组成的混沌世界，把这些音变成由不同声部构成的精湛的乐章。一切艺术都是一场清理混沌天地的游戏；艺术冒着越来越大的危险，一步一步地接近混沌世界，然后从中掠夺一块又一块的内心领域。如果艺术史中有进步，这种进步就体现在从混沌世界掠夺的内心领域的不断扩大。对时间进行分解的电影也属于这条发展脉络：通过电影，过去只能用音乐表达的东西，现在可以用视觉表现出来。但是，用真实的生活来填补这种开放的可能性、来填补这种还空洞的形式的艺术家还没出现。

电影的精神危机似乎要发展成为一种慢性病，其首要原因是电影没有找到为电影创作的作家，或者说准确点，是作家们没有找到通向电影的道路。习惯在四壁之内自由创作的作家们现在应该做到能够与各式各样的制片人（Produzent）、监制（Produktionsleiter）、导演、脚本作者、摄影师、建筑师、技术人员合作，而不让这种合作精神，甚至不让艺术生产共同体的念头在自己眼里享有所希望的权威。他们本能地反对把艺术品的创作托付给一个集体、一个“企业”，反对需要做常常连自己都还不明白其动机的决定时由别人——在最好的情况下是多数人——拍板。站在

19世纪的立场看,他们需要忍受一种完全不寻常、不自然的处境。各奔东西、不受控制的当代艺术追求第一次碰到跟他们的无政府状态相对立的原则。在合作的基础上从事艺术生产这一事实就预示着一体化趋势。其实自中世纪,特别是自建筑工人和石匠联合会以来,除了专事复制而不生产艺术作品的剧院,还没有一个一体化的标准实例。当然,电影制作距离采用普遍有效的方法解决艺术工作共同体面临的任務还有多远,这不仅从大多数作家无法参与电影制作这一事实就可以看出,而且也反映在卓别林这样一个时代现象身上,卓别林制作电影的时候就觉得自己必须尽可能地包办一切——演主角,当导演,写脚本,搞音乐。不过,即便电影界只有调节的苗头和暂时还空空荡荡的一体化框架,这里跟整个当代的经济、政治、社会生活一样,也在努力做计划工作。如果没有计划,我们的精神世界和物质世界都将分崩离析。我们在此所见到的,是我们当代社会中比比皆是的对立:民主和专制、分工化和一体化、理性主义和非理性主义剧烈地相互碰撞。如果说在经济和政治领域都不可能总是通过强制推行秩序原则来实现计划性工作,那么这在艺术中就更是行不通,因为在艺术中强迫自发性、对趣味进行一刀切、对个人的主动性进行制度性调整都伴随着巨大的危险,哪怕这种危险没有人们所想象的那么致命。

1017 但是,在一个分工极其细腻、个人主义极其发达的时代,怎样才能做到个人追求的协调和一体化呢?说实际点,怎样才能结束技术上最成功的电影常常立足于最蹩脚的文学脚本的局面?在此相互对峙的,不是一个有能力的导演和一个没有能力的作家,而是两种不同时代的现象——孤独的、孤立的、单打独斗的作家和拍摄电影所需要集体解决的任务。电影艺术的集体制作机器率先使用了一种我们还没有掌握的社会技术,正如当初新发明的摄影机率先使用一种当时还没有人知道拿来做什么的艺术技巧。为了克服电影的危机,有人建议把分开的功能重新统一起来,首先是导演和脚本作者合二为一,这么做与其说是解决问题,不如说是回避问题,因为这将阻碍而不会根本取消需要克服的分裂状态。这不会带来人们盼望的计划分工,只会回避计划的必然性。如果在履行各项职能的时候奉行一元论一个人原则而非集体组织的劳动分工,这不仅从外表—技术层面看符合业余制片人的工作方法,而且也带来一种内在的轻松。这种轻松使人联想到业余制片人拍摄的电影的单纯风格。或者说适应计划性的艺术生产的只是一个暂时的干扰,一个被奔腾咆哮的个人主义洪流重新卷走的单纯插曲?电影难道不是一种新的艺术文化的开端,而只是最后仍然具有生命力的古老艺术文化即个人主义艺术文化——这是中世纪以后的所有艺术的摇篮——的犹豫不决的继承者吗?只有在这种情况下,电影的危机才必须通过某些功能的合并,就是说通过放弃协作原则来克服。

但是电影的危机也和观众的危机息息相关。每一天每一刻,从好莱坞到上海、从斯德哥尔摩到开普敦,世界各地的几千家电影院里坐着好几百万人。这个唯一环绕世界的人类联盟有一个非常混乱的社会结构。把这些人联结在一起的,仅仅是他们涌进电影院这一事实。他们潮水般地挤进电影院,然后又潮水般地涌出电影院;他们是一个不统一的、没有区分开的、无定形的群体。这个群体轮廓模糊,它唯一的而且是否定性的一般性特征,就是这些人跨越所有的社会范畴,而且无法归入一个有机生成的、可以清晰定义的社会和文化阶层。这个群体不是真正意义上的“艺术公众”,因为只有多少比较固定的追随者,只有在某种程度上能够保证艺术生产的连续性的追随者才可以被称作艺术公众。观众似的社会群体坚持要一个随时都有沟通可能性的平台;即便他们彼此的看法并不总是一致,他们也是在同一平面上出现分歧。但如果去坐在电影院里那些没有经过任何形式的共同的精神预习的群众里面寻找这样的平台,人们将枉费心机。如果他们不喜欢一部电影,他们对于拒绝这部电影的动机取得一致认识的可能性是如此之小,以致人们不得不假设他们同声赞赏某一部电影也纯属误会。

1018

众所周知,随着艺术欣赏不断民主化,过去那些同质的、稳定不变的公众群体瓦解了。作为艺术创造者和不懂艺术的社会阶层之间的斡旋者,他们大体上发挥了一种维护现状的作用。19世纪那些持有国立剧院和市立剧院预订票的资产阶级观众还是这样一个比较统一的、有机生成的群体,但是随着上演保留剧目的剧院消失,这批观众的残余也各奔东西。从此以后,只有一个在一场场的演出中组合起来的、有时人数还超过以前的群体。一般说来,这个群体跟偶尔去电影院的、不断需要拿从未用过的新圈套来捕获的观众是一致的。天天有演出的保留节目剧院、系列剧剧院、电影院代表着艺术民主化和戏剧非节庆化道路上的三个阶段。电影院在这世俗化的道路上迈出了最后一步,因为哪怕是去一家上演普通叫座剧(Zugstück)的现代大城市剧院,人们都需要做一点内在和外在的准备——多数情况下人们必须提前买票,必须遵守一个固定钟点,必须为填满一晚上的活动做准备;看电影则是一件随随便便的事情,人们去电影院不用换衣服,电影开始后还随时可以入场。电影的日常性质在某种程度上符合看电影的即兴发挥特征和简单特征。

1019

电影是我们这种以个人主义为转移的文化为艺术大众生产艺术做出的首次尝试。众人蜂拥而至的电影院是艺术民主化的巅峰,正如我们知道的,艺术民主化始于戏剧观众和读者公众构成中的人员更替。这一更替又和上个世纪初通俗剧本和连载小说的出现有关。从贵族宫廷中的私人剧院过渡到市民阶级的国立和市立剧

院,再到剧院托拉斯,从歌剧到轻歌剧再到歌舞剧,这是一段历史发展的各个阶段,这是一段为获得日益增多的艺术生产费用而争取越来越广大的消费者群体的历史发展。一个中型剧院还可以承担轻歌剧布景的费用,但是要收回企业家为歌舞剧和大型芭蕾舞布景进行的投资成本,人们就必须从一个大城市巡演到另外一个大城市;拍摄一部大片所用的资金必须由全世界的电影院观众分担。大众对艺术生产的影响也由此成为定局。大众不可能单纯通过观看雅典或者中世纪的戏剧演出来直接决定艺术的发展的道路,只有当他们作为消费者出现并且为自己的艺术享受付全价的时候,他们给钱的条件才变成一个艺术因素。

艺术的质量和艺术的人气从来都是一个矛盾;这并不是说广大的社会阶层在何时何地做出了原则上反对品质高雅的艺术并且始终不渝地支持低级艺术的决定。理解细腻的艺术当然比理解简单的、不发达的艺术困难,但是,缺乏恰当的理解未必妨碍他们接受细腻的艺术,哪怕他们不是恰恰因为其审美品质而接受细腻的艺术。在他们这里,衡量成功标准位于质量的彼岸。他们并不对艺术品质的优劣而是对那些让他们在自己的生活环境中感到欣慰或不安的印象做出反应。如果用符合他们的方式,也就是通过有吸引力的主题表现出来,他们也会关心有艺术价值的东西。所以在他们这里,一部好片子的成功机会自然比一幅好的绘画或者一首好诗的成功机会大得多。除了电影,非艺术内行根本看不懂今天的进步艺术;进步艺术本身就是不通俗的,进步艺术的表达手段在长期而封闭的发展过程中已经变成一种秘籍语言。相比之下,再没文化的电影观众也能学会正在形成的电影语言。如果不知道这种精神和谐无非是回归乐园般的童年,不知道这种和谐跟新的艺术一样反复出现,人们就会乐意从这种对比中为电影得出许多乐观的结论。

也许下一代人就不再理解所有的电影表达手段。这个领域中迟早会出现一道把行家 and 门外汉分隔开来的鸿沟。让大众喜闻乐见的艺术只可能是一门年轻的艺术,因为要理解年老的藝術,就必须对以前的、它已经克服的发展阶段有所了解。理解一种艺术就意味着看出这种艺术的形式和内容元素如何契合;只要是年轻的艺术,其表达内容和表达手段之间就存在自然的、简单的联系,就是说,有一条路从它的主题直接通向它的形式。作为独立形成物的形式脱离素材,形式变得越来越空虚,最终只有一个稀薄的文化阶层能够理解。电影的形式独立化过程几乎还没有开始,大部分电影观众还属于经历了电影的诞生并且见证了意义充满形式的那一代人。但形式疏远内容的过程已经开始,并导致今天的电影生产放弃大多数所谓的“电影”表达手段。过去广受欢迎的电影效果,如调节摄影机镜头和运动摄影,变换距离和速度,变换蒙太奇特技和拷贝特技,特写和全景,切入(Einschnitt)和闪回

(flash-backs),画面淡入、淡出、叠化^①(Auf-, Ab-und Überblendungen),等等,如今却显得矫揉造作,很不自然。个中原因,在于电影鉴赏力有所下降的第二代观众造成的压力使导演和摄影师把注意力集中在清晰、流畅、扣人心弦的故事叙述上面,他们相信佳构剧大师比默片大师能够让自己学到更多的东西。

我们无法想象一门达到今天的发展阶段的艺术可以完全重新开始,哪怕它像电影这样掌握了如此新颖的手段。即便最简单的故事情节也有成规,并带有旧文学惯用的一些简单的叙事和戏剧表达方式。由于观众属于小市民的平均水平,电影从市民阶级的消遣文学中借用了不少简单的表达方式,用昔日的戏剧效果来愉悦今日的电影观众。小市民的心灵是让大众相聚的心理中间地带。这一认识使电影制作取得了最大的成功。这类人的社会心理学范畴比中间阶层的纯社会学范畴宽泛得多;它包括来自上层和下层的少数人员,也就是那些数目非常可观的,只要没有直接参与生存竞争、特别是在消遣的时候就毫无保留地与中间阶层同乐的各色人物。电影大众是这种平均化的产物;电影想要获利,就必须首先立足于这个推动精神平均化的社会阶层。中间阶层从来就游弋于“各阶级之间”,在由“职员”、小公务员和小职员、推销员和伙计大军组成的“新中间阶层”诞生,以后就更是如此;中间阶层一向被用来填平尽可能多的社会鸿沟。²⁶中间阶层始终感觉自己受到来自上层和下层的威胁,他们宁愿放弃自己的实际利益而不是自己的希望和幻想。尽管实际上是社会下层的命运,他们却想被划入资产阶级上层的范围。但如果没有清晰的、得以澄清的社会位置,就不可能有统一意识和前后一贯的世界观;电影制作完全可以信赖这些漂泊者的精神迷茫状态。一种轻率的、毫无批判态度的乐观主义是中间阶层的生活体验的基本特征。他们相信社会对立终究无关紧要,相应地,他们也想看那些展现一个人从一个社会阶层漫游到另外一个社会阶层的电影。对于他们,电影院是实现社会浪漫梦想的地方;他们的社会浪漫梦想在生活中永远得不到满足,在租书铺里得到的满足也绝不可能像具有错觉效果的电影给予的满足那样有欺骗性。“每个人都在铸造自己的幸福”——这就是他们的最高信仰法则;飞黄腾达是把他们引诱到电影院的美妙幻想的基本动机。这个道理威

1022

1023

尔·海斯很清楚。这位昔日的“电影沙皇”在为美国的电影工业制订的规则中特别交代要“展现上层生活的生活”。

从活动照相机到电影艺术的发展有赖于两项技术成就:一个是特写镜头的发明——这要归功于美国导演 D. W. 格里菲斯,一个是由俄国人发现的画面插入新

^① 指两个镜头显影交替。——译者注。

方法,即所谓的快速剪辑。数次打断一个场景的连续性的剪辑方法当然不是俄国人发明的,美国人早就有了这个用来制造紧张气氛并根据剧情加快速度的表达手段;俄国人的方法的新颖之处,在于把用在快速剪辑中的画面局部限制在特写镜头——而放弃使用全景画面,在于把蒙太奇画面剪辑到感知的最低限度。借此,俄国人成功地找到一种独具特色的表现主义影像风格,用来表达画面中捉摸不定的氛围、神经质的节奏和飞快的速度。这种风格带来全新的、不可能在其他艺术中获得的效果。但是这种蒙太奇技术的根本革新,其实并不在于缩短镜头(Kürze des Schnittes),不在于画面变换的速度和节奏,也不在于拓宽电影表现的界限,而是不再让对象世界的同质现象、而是让异质的存在元素杂然相处,形成对峙。所以爱森斯坦在《战舰波将金号》中展现了如下画面顺序:紧张工作的男人,战舰的机器房;忙碌的手,旋转的车轮;因吃力而扭曲的脸,压力表指向极限;大汗淋漓的胸脯,沸腾的锅炉;一只手臂,一个轮子;机器,人;机器,人;机器,人。在此,两种截然不同的现实——心理现实和物理现实——结合在一起,它们不仅结合在一起,而且被等同起来,甚至是一个从另一个发展而来。这样一种有意识的和蓄意的越界行为需要一种否定各生活领域的独立性的世界观作前提,超现实主义否定这种独立性,历史唯物主义一开始就否定这种独立性。

我们在此所见到的,并非比喻,而是方程式。不同领域的对立不是纯粹的比喻对立,如果蒙太奇根本不再展示两个相互联系的现象,而只是显示一个现象,不显示被预期的而是被替代的现象。所以普多夫金在《圣彼得堡的末日》中就拿一个叮当摇晃的水晶枝形吊灯代表受到动摇的资产阶级的统治;拿一个陡峭的、望不到头的、有一个小人物在吃力攀登的阶梯代表等级森严的官僚体制,代表其林立的机构和无法企及的顶峰。在爱森斯坦的《十月革命》中,表示沙皇统治的众神黄昏景观的,是底座倾斜的阴郁的骑士塑像,是摇摇晃晃的、做摆设的小型佛像,以及被打碎的黑人偶像。在《罢工》里面,屠宰场的场景取代了行刑场面。在他的电影里,到处都是实物替代思想;到处都是揭露思想的意识形态特性的实物。恐怕没有哪一种社会历史境况比资本主义的危机和马克思主义的历史哲学在这种蒙太奇技术中找到更为直接的艺术表达。在俄国电影中,胸前挂满勋章但是没有人头,这表示战争机器的自动性;崭新而且耐穿的军靴代表盲目而残酷的军人政权。所以我们在《战舰波将金号》中反复看到的不是奋勇向前的哥萨克人,而是沉重的、踏不破的、毫不留情的军靴。优质的军靴是建立军事政权的前提。这是这种用部分代表全体的蒙太奇的意义,正如我们先前从《战舰波将金号》所举的例子是要表明胜利的群众无非是战无不胜的机器的人格化一样。有思想、有信仰、有希望的人,只是

他生活在其中的物化世界的一个功能；历史唯物主义的理论在俄国电影中变成了形式原则。与此同时我们不能忘记电影表现方式，尤其是特写技巧跟这种唯物主义多么合拍，因为特写技巧天然有利于描绘道具并适合赋予它重要的母题生成的角色。当然人们不免要问这一整套让道具成为人们关注的中心的技巧是否本身就是唯物主义的产物。因为，电影诞生于一个揭露了思维的意识形态特性的时期这一事实，跟恰恰是俄国人成为电影艺术的第一批大师一样，很难说是纯粹的偶然。

尽管在民族性格和世界观方面存在差别，世界各国的导演们都吸收了俄国电影的固定套路。这也证实了一个道理：从题材到形式的艺术转换过程一旦完成，人们就可以撇开产生形式的世界观背景，把形式作为某种纯粹技巧的东西加以接受和运用。马克思在《政治经济学批判》中评论荷马的时候所指出的历史性和永恒性的悖论就植根于这种形式的独立化过程。“有了火药和弹丸，还能出阿基里斯吗？”——他问道。“或者，《伊利亚特》能够同活字盘甚至印刷机并存吗？随着印刷机的出现，歌谣、传说和诗神缪斯岂不是必然要绝迹，因而史诗的必要的条件岂不消失？但是，困难不在于理解希腊艺术和史诗同一定社会发展形式结合在一起。困难的是，它们何以仍然能够给我们以艺术享受，而且就某些方面说还是一种规范和高不可及的范本。”——爱森斯坦和普多夫金的作品就像是电影艺术中的英雄史诗；它们在脱离它们形成的社会条件之后依然成为我们的榜样，这并不比《荷马史诗》至今还给与我们最高的艺术享受这一事实更令人诧异。

1026

电影是唯一让苏俄创造出重要作品的艺术。年轻的共产主义国家和新的表达方式的相似是非常清楚的。二者都是充满革命精神的、沿着新轨道运动的现象，它们没有过去的历史，没有制约人和阻碍人的传统，不需要任何知识和经验作前提。电影是一种充满弹性的、可随意塑造的、崭新的形式，它对新思想的表达没有任何内在抗拒。电影是一种天真的、通俗的、直接诉诸大众的交流手段，是理想的宣传机器，列宁一眼就看出了这部机器的价值。站在共产主义文化政策的角度看，电影仿佛是为革命艺术的目标而创造的，因为电影是一种清白的也就是没有历史负担的娱乐活动，有巨大的吸引力，其连环画式的表现方式清楚易懂，而且很容易用来解释需要宣传的思想。电影还是一门诞生于技术精神的艺术，能够很好地完成赋予自己的使命。机器是电影的起源、媒介，也是它最合适的表现对象。电影是“制作”出来的，电影比其他艺术产品更依赖于设备和机器。在此，机器是创造主体和他的作品，也是接受主体和艺术享受的联结纽带。动力现象、机械现象、自动现象是电影里的原始景观。走和跑、行驶和飞行、逃跑和追赶、克服空间障碍是标准的电影主题。电影表现运动、快捷、速度的时候就是它如鱼得水的时候。仪器、设备、

1027

自动机、运输工具的神奇和隐患是电影最古老、最有感染力的主题。昔日的怪诞电影忽而表达对技术的天真赞叹,忽而表达对技术的鄙夷不屑,但它多数时候是被机械化的世界的轮子碾压在地的人类的自我揶揄。电影首先是“照片”,作为照片的电影已经是一门技术化的即通过机械产生的、以复制为目标的艺术²⁷,也就是一门因为复制廉价而广受欢迎、“具有民主精神”的艺术。如果说电影艺术先天适合信仰技术决定论、把机器浪漫化、倾向于技术拜物教、追求勤劳和业绩的布尔什维克主义,也完全可以理解。同样,作为最有技术观念的两个民族,俄国人和美国人在电影艺术的发展过程中成为伙伴和对手也是完全可以理解的。但是电影不仅符合他们的技术决定论,而且符合他们对纪实、对事实和真实的兴趣。俄国电影艺术中比较有分量的作品都是纪录片,都是建设新俄国的历史文献,美国电影奉献的最好的作品,是以纪实手法反映的美国生活,美国的日常生活、美国的经济和管理机器的日常作业、摩天大楼林立的城市和中西部的农场,以及美国的警察和匪帮世界。因为,非人的、物质事实在电影现实中所占的比例越大,就是说,人与世界、伟人和环境、目标与手段的关系在电影现实中越密切,电影就越具有电影特征。

1028 然而,对事实和真实的嗜好,不仅反映了当代社会更加强烈的现实渴望,而且反映了人们对上个世纪的艺术意志的拒斥态度。这种态度首先表现在躲避情节、躲避有着鲜明个性和复杂心理的主人公。在纪录片里面,躲避情节和主人公与躲避职业演员的倾向紧密相连。这一倾向不仅表达了艺术史中屡见不鲜的一种追求——展示非建构的现实、不加粉饰的真理和没有歪曲的事实即生活的“本来面目”,而且常常表达对艺术本身的拒绝。在我们的时代,审美的名声受到很大的影响。纪录片、照片、报道、用新闻体撰写的时代小说不再是传统意义上的艺术。恰恰是这些艺术体裁的最理性、最天才的代表根本不再要求人们把他们的精神产品定性为“艺术品”;他们倒是信奉这样一种观念,即古往今来的艺术都只是副产品,都只是为实现某个受世界观制约的目标而产生的。

在苏俄,人们完全把艺术视为达到目的的手段。这种功利主义当然是由一种必然性决定的,因为人们必须动用一切可以动用的手段为正在建设中的共产主义服务,必须消灭资产阶级文化的唯美主义。对于社会革命,唯美主义“为艺术而艺术”的原则、唯美主义对生活采取的静观态度和寂静主义态度是最大的危险。正因为意识到这种危险,布尔什维克文化政策的代表们不可能正确评价过去100年的艺术发展,也正因为这种否定态度,他们的艺术观具有一种过时的特征。他们最希望艺术史发展退到七月王朝的水平。他们不仅在19世纪中叶的现实主义小说中看到这种水平,他们也要求其他艺术——尤其是绘画——走同一个方向。在一个

实施全面调控的制度里面,在赤裸裸的生死搏斗当中,人们自然不会让艺术自己铸造自己的命运。但即便从追求的目标的角度看,对艺术的控制也存在危险;被控制的艺术也会失去许多作为宣传机器的价值。

艺术曾经在强制和专制之下创造出许多最伟大的作品,古代东方的艺术不得1029
不满足肆无忌惮的专制政权的愿望,中世纪艺术则不得不满足僵硬的权威文化的要求,这是事实。但强制和检查在不同的历史时期也有不同的意义和影响。今昔之别,首先在于我们处于法国大革命和19世纪的自由主义之后的时代,我们脑子里的每一个思想、我们心中的每一丝感受都浸透着这种自由主义。人们当然可以指出基督教也曾被迫摧毁一种细腻的、比较无拘无束的艺术,指出中世纪艺术的起点非常之低,但是人们不能忘记早期基督教艺术的确几乎“从头开始”,苏俄的艺术则以一种已经达到很高历史水准的、哪怕今天看来非常落后的艺术风格为起点。但即便人们想假设苏俄要求艺术做出的牺牲是为一种新“哥特式艺术”付出的代价,也无法以任何方式保证这种“哥特式艺术”不会像当初在中世纪那样再度变成一个比较稀薄的文化阶层的独享的财富。

我们的任务并非按照广大群众今日的眼界来缩小艺术的范围,而是尽可能地开拓他们的眼界。教育才是通向艺术见识之路。防止艺术长期被极少数人垄断的手段,不是粗暴地把艺术简单化,而是培养大众的艺术判断力。和整个的文化政策领域一样,这里的一大困难也在于任何随意中断发展的举动都在回避需要解决的问题,就是说,都在营造一种不让这一问题出现的场景,所以说,困难就在于随意中断发展无非是在拖延问题的解决。今天没有一条通向原始而富有价值的艺术的道路。1030
这样一种艺术永远不可能成为众人的欣赏和理解对象,但是可以扩大和加深广大阶层对这种艺术的兴趣。动摇文化垄断首先需要经济和社会前提。我们力所能及的,就是为创造这样的前提而斗争。

第一章 史前时代

- 1 这一对立也构成了阿洛伊斯·里格尔做出那些对于考古学具有根本意义的理论表述(《风格问题》,1893)的背景,里格尔对森佩尔有关艺术起源于技术精神的理论进行了分析。对于戈特弗里德·森佩尔(《技术风格和美术风格》,1860)而言,艺术无非是手工业的副产品,是那些受材料特性、加工程序及所生产的物品的使用目的制约的装饰形式的缩影。里格尔则强调,任何艺术,包括装饰艺术,都有起源于自然主义的模仿冲动,几何艺术形式并非艺术史的开端,而是一个较晚出现的现象,是一种已经非常细腻的艺术感觉的创造。他把森佩尔的机械-唯物主义理论称作“引申到精神生活领域的达尔文主义”,并且立足于自己的研究结果,针锋相对地提出以“艺术创造思想”为转移的理论,根据这一理论,艺术形式绝非原料和工具听写的结果,而恰恰是在“艺术意志”反对物质前提的斗争中找到并赢得的。里格尔的方法论思想对整个艺术理论都有决定性意义。这一想法是他在阐述思想和材料、表达内容和表达手段、意志和意志根基的辩证法的时候产生的,即便它没有推翻森佩尔的理论,也从根本上对之进行了补充。

研究者们全都分属于这两个被世界观隔开的阵营。这在他们发表的考古学见解中随处可见。作为保守的学院派,Alexander Conze („Zur Gesch. der Anfänge griechischer Kunst“. *Sitzungsberichte der Wiener Akademie*. 1870, 1873 - *Sitzungsberichte der Berliner Akademie*. 1896 - *Ursprung der bildenden Kunst*. 1897), Julius Lange (*Darstellungen des Menschen in der älteren griech. Kunst*. 1899), Emmanuel Löwy (*Die Naturwiedergabe in der älteren griech. Kunst*. 1900), Wilhelm Wundt (*Elemente der Völkerpsychologie*. 1912), Karl Lamprecht (*Bericht über den Berliner Kongreß für Ästhetik und allg. Kunstwiss.* 1913)全都倾向于把艺术的本质和起源跟几何装饰艺术和工艺美术的功能性的原则结合起来。即便他们像 Löwy 或者 Gonze 晚年那样承认自然主义在先,他们也力求原始自然主义文物具有所谓的“古风”艺术最重要的风格特征,如正面律、视角和空间特征,放弃群体表现和图画元素的一体化。Ernst Grosse (*Die Anfänge der Kunst*. 1894), Salomon Reinach (*Répertoire de l'art quaternaire*. 1913 -“La sculpture en Europe”. *L'Anthropologie*. V-VIII. 1894 - 1896), Henry Breuil (*La Caverne d'Altamira*. 1906 -“L'agé des peintures d'Altamira”. *Revue préhistorique*. 1906, I pp. 237 - 249)

及其追随者 G. H. Luquet (“Les origines de l’art figuré”. *Jahrbuch f. prähist. u. ethnogr. Kunst.* 1926. pp. 1ff. – *L’Art primitif.* 1930 – “Le réalisme dans l’art paléolithique”. *L’Anthropologie.* 1923, XXXIII. pp. 17–48), Hugo Obermaier (*El hombre fósil.* 1916 – *Urgesch. der Menschheit.* 1931 – *Altamira.* 1929), Herbert Kühn (*Kunst und Kultur der Vorzeit Europas.* 1929 – *Die Kunst der Primitiven.* 1923), M. C. Burkitt (*Prehistory.* 1921 – *The Old Stone Age.* 1933), V. Gordon Childe (*Man makes Himself.* 1936) 则毫无保留地承认自然主义艺术在先, 并且强调自然主义艺术的“非古风”趋势和追求自然以及生动性的趋势。

- 2 Adama van Scheltema (*Die Kunst unserer Vorzeit.* 1936) 的情况最复杂。从世界观看, 他属于最落后的考古学家, 从专业知识看, 他又属于最优秀的考古学家。
- 3 E. B. Tylor; *Primitive Culture.* 1913. I. p. 424.
- 4 Lévy-Bruhl; *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures.* 1910. p. 42.
- 5 Walter Benjamin; “L’oeuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée”. *Zeitschr. f. Sozialforsch.* 1936. V. p. 45.
- 6 Zur Deutung der paläolithischen Kunst als Magie s. H. Obermaier in *Reallexikon der Vorgeschichte.* 1926. VII S. 145. – Ders.; *Altamira*, S. 19–20. – H. Obermaier-H. Kühn; *Bushman Art.* 1930. S. 57. – H. Kühn; *Kunst u. Kultur der Vorzeit* S. 457–475. – M. C. Burkitt; *Prehistory.* pp. 309–313.
- 7 Alfred Vierkandt; „Die Anfänge der Kunst“. *Globus.* 1907. – K. Beth; *Religion und Magie.* 2. Aufl. 1927.
- 8 G. H. Luquet; “Les origines de l’art figuré”. *IPEK.* 1926.
- 9 Carl Schuchhardt; *Alteuropa.* 1926. S. 62.
- 10 V. Gordon Childe; *Man Makes Himself.* p. 80.
- 11 Karl Bücher; *Die Entstehung der Volkswirtschaft.* I. 1919. S. 27.
- 1033 12 Den Gegensatz zwischen dem magischen und dem animistischen Weltbild in Beziehung zur Kunst hat Herbert Kühn in seiner „Kunst und Kultur der Vorzeit“ ausführlich behandelt.
- 13 H. Hörnés-O. Menghin; *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa.* 3. Aufl. 1925. S. 90.
- 14 V. Gordon Childe, op. cit. p. 109.
- 15 Henri Breuil; “Stylisation des dessins à l’âge du renne”. *L’Anthropologie.* 1906. VIII. pp. 125ff. – Cf. M. C. Burkitt; *The Old Stone Age.* pp. 170–73.
- 16 Heinrich Schurtz; „Die Anfänge des Landbesitzes“. *Zeitschr. f. Sozialwiss.* III. 1900.
- 17 Vgl. H. Obermaier-H. Kühn; *Bushman Art.* 1930. – H. Kühn; *Die Kunst der Primitiven.* 1923. – Herbert Read; *Art and Society.* 1936. – L. Adam; *Primitive Art.* 1940.
- 18 Wilhelm Hausenstein; *Bild und Gemeinschaft.* 1920. – Zuerst erschienen unter dem Titel „Versuch einer Soziologie der bildenden Kunst“ im *Archiv für Sozialwiss. und Sozialpolit.* Bd. 36. 1913.

- 19 Vgl. Fr. M. Heichelheim; *Wirtschaftsgesch. des Altertums*. 1938. S. 23 – 24.
- 20 H. Obermaier; *Urgesch. der Menschheit*. 1931. S. 209. – M. C. Burkitt; *The Old Stone Age* pp. 215 – 216.
- 21 Hörnes-Menghin, op. cit. S. 574.
- 22 Ibid. S. 108.
- 23 Ibid. S. 40.
- 24 Fr. M. Heichelheim, op. cit. S. 82 – 83.
- 25 Hörnes-Menghin, op. cit. S. 580.

第二章 古代东方的城市文化

- 1 Vgl. Ludwig Curtius; *Die antike Kunst*. I. 1923. S. 71.
- 2 J. H. Breasted; *A History of Egypt*. 1909. p. 102.
- 3 A. Erman-H. Ranke; *Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum*. 1923. S. 503.
- 4 Röder; „Ägyptische Kunst“. In Max Eberts *Reallexikon der Vorgesch.* VII. 1926. S. 168.
- 5 Ludwig Borchardt; *Der Porträtkopf der Königin Teje*. 1911.
- 6 Erman-Ranke, op. cit. p. 504.
- 7 Ibid.
- 8 Vgl. Th. Veblen; *The Theory of the Leisure Class*. 1899. III. “Conspicuous Leisure”.
- 9 S. R. K. Glanville; *Daily life in Ancient Egypt*. 1930. p. 33.
- 10 Max Weber; *Wirtschaftsgeschichte*. 1923. S. 147.
- 11 Vgl. W. M. Flinders Petrie; *Social Life in Ancient Egypt*. 1923. S. 27.
- 12 H. Schäfer; *Von ägyptischer Kunst*. 1903. 3. Aufl. S. 59.
- 13 Ibid. p. 68.
- 14 F. M. Heichelheim; *Wirtschaftsgesch. des Altertums*. 1938. S. 151.
- 15 L. Curtius, I. c.
- 16 Vgl. W. Spiegelberg; *Gesch. der ägypt. Kunst*. 1903. S. 22.
- 17 Georg Misch; *Gesch. der Autobiographie*. I. 1931. 2. Aufl. S. 10.
- 18 W. Spiegelberg, op. cit. S. 5.
- 19 Vgl. H. Schäfer, op. cit. S. 57.
- 20 W. Hausenstein hat bereits auf den Zusammenhang der Frontalität mit der Gesellschaftsstruktur der „feudalen und hieratischen“ Kulturen hingewiesen. *Arch. f. Sozialwiss. u. Sozialpolit.* 1913. Bd. 36 S. 759 – 760.
- 21 Richard Thurnwald; „Staat und Wirtschaft im alten Ägypten“. *Zeitschr. f. Sozialwiss.* 1901. Bd. IV. S. 699.
- 22 J. H. Breasted, op. cit. pp. 356, 377.

- 23 Ibid. p. 378.
- 24 Eduard Meyer: „Die Wirtsch. Entw. des Altertums“. *Kleine Schriften*. I. 1924. S. 94.
- 25 J. H. Breasted, op. cit. p. 169.
- 26 Flinders Petrie, op. cit. p. 21.
- 27 H. Schäfer, op. cit. S. 62.
- 28 Roeder, l. c. S. 168. – Cf. H. Schäfer, op. cit. S. 60.
- 29 O. Neurath; *Antike Wirtschaftsgesch.* 1926. 3. Aufl. S. 12 – 13.
- 30 Walter Otto; *Kulturgesch. des Altertums.* 1925. S. 27.
- 31 Eckhard Unger: „Vorderasiatische Kunst“. In Max Eberts *Reallexikon der Vorgesch.* VII. 1926. S. 171.
- 32 Bruno Meissner; *Babylonien und Assyrien*. I. 1920. S. 274.
- 33 Ibid. S. 316.
- 34 G. Glotz; *La Civilisation égéenne.* 1923. pp. 162 – 64.
- 35 H. Höernes-O. Menghin; *Urgesch. der bild. Kunst.* 1925. S. 391.
- 36 G. Rodenwaldt; *Die Kunst der Antike.* 1927. S. 14 – 15.
- 37 L. Curtius 把克里特艺术看作“因其激情澎湃的灵活性而与东方精神迥然不同的欧洲精神的第一次显现”。见: *Die Antike Kunst*. II. S. 56。G. Karo 则提到克里特艺术的“非希腊乃至非欧洲特征”。见: *Eberts Reallexikon*, VII. S. 93。
- 38 Cf. G. Karo; *Die Schachtgräber von Mykenai.* 1930. S. 288. – G. A. S. Snijder; *Kretische Kunst.* 1936. S. 47, 119.
- 39 Vgl. D. G. Hogarth; *The Twilight of History.* 1926. p. 8.
- 40 Höernes-Menghin, op. cit. S. 378, 382. – C. Schuchhardt; *Alteuropa.* 1926. S. 228.
- 41 G. Rodenwaldt; „Nordischer Einfluß im Mykenischen?“ *Jahrb. des Deutschen Archäolog. Inst. Beiblatt.* XXXV. 1920. S. 13.
- 42 有关克里特艺术趣味的可疑之处, 见: G. Glotz, op. cit. p. 354 和 A. R. Burn; *Minoans, Philistines and Greeks.* 1930. p. 94。

第三章 古希腊罗马

- 1035
- 1 H. M. Chadwick; *The Heroic Age.* 1912. pp. 450ff. – A. R. Burn; *The World of Hesiod.* 1936. pp. 8ff.
 - 2 H. M. Chadwick, op. cit. pp. 347 – 348, 365. – George Thomson; *Aeschylus and Athens.* 1941. p. 62.
 - 3 “有一件东西是最优秀的人所看重的: 名誉高于一切非永恒的事物”——赫拉克利特还在他的第 29 个断片中写了这句话。见 H. Diels; *Die Fragmente der Vorsokratiker.* I. 1934. 5. Aufl. S. 157。

- 4 Es wurden übrigens auch wohl in der Vorzeit nicht Sämtliche Cat-tungen chorisch wrgetragen.
- 5 H. M. Chadwick, op. cit. p. 87.
- 6 W. Schmid – O. Stählin: „Gesch. d. griech. Lit. “I, 1. 1929. S. 59. In I. Müllers *Handbuch der Altertumswiss.*
- 7 Ibid. S. 60.
- 8 Ibid. S. 664.
- 9 Vgl. O. Neurath; *Antike Wirtschaftsgeschichte.* 1926. 3. Aufl. S. 24.
- 10 Schmid-Stählin, op. cit. I, 1. S. 157.
- 11 Vgl. Hermann Reich; *Der Mimus.* 1903. I. S. 547.
- 12 E. A. Gardner; “Der Mimus Early Athens”. In *The Cambridge Ancient History.* III. 1929. p. 585.
- 13 G. Thomson beruft sich bei der Darstellung dieser Theorie (op. cit. p. 45) auf V. Grönbeck; *Culture of the Teutons.* 1931.
- 14 H. M. Chadwick, op. cit. p. 228.
- 15 Ibid. p. 234.
- 16 A. R. Burn; *Minoans, Philistines and Greeks.* 1930. p. 200.
- 17 Paul Cauer; *Grundfragen der Homerkritik.* 1909. 2. Aufl. S. 420 – 423.
- 18 Schmid-Stählin, op. cit. I, 1. S. 79 – 81.
- 19 U. V. Wilamowitz-Möllendorf; *Die griech. Lit. des Altertums.* 1912. 3. Aufl. S. 17.
- 20 Bernhard Schweitzer; „Untersuchungen zur Chronologie und Geschichte der geometrischen Stile in Griechenland.“ *Athen. Mitt.* XLIII. 1918. S. 112.
- 21 Vgl. W. Jäger; *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen.* 1934. S. 249.
- 22 Wilamowitz-Möllendorff; *Einleitung in die griech. Tragödie.* 1921. S. 105.
- 23 Vgl. Edgar Ziesel; *Die Entstehung des Geniebegriffs.* 1926. S. 19.
- 24 Jacob Burckhardt; *Griech. Kulturgesch.* IV. 1902. S. 115.
- 25 路德维希·库尔提乌斯认为,从公元前6世纪起,“每一件重要的希腊雕塑作品都在基座上刻有铭文,除了捐赠者和作为捐赠对象的神,上面通常还刻有艺术家的名字”。见: *Die Antike Kunst.* II, 1. 1938. S. 246。
- 26 Vgl. W. Jäger; op. cit. S. 301. – Vgl. C. M. Bowra; “Sociological Remarks on Greek Poetry”. *Zeitschr. f. Sozialforsch.* VI. 1937. S. 393.
- 27 B. Schweitzer; *Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike.* 1925. S. 45. **1036**
- 28 T. B. L. Webster; *Greek Art and Literature 530 – 400 B. C.* 1939. 他声称感性主义是波利克拉特斯宫的风格特色,理智主义是庇西特拉图宫廷的风格特色。
- 29 Periegesis. V. 21.

- 30 J. D. Beazley: "Early Greek Art". *Cambridge Anc. Hist.* IV. 1926. p. 589.
- 31 G. Thomson, op. cit. p. 353.
- 32 Gilbert Murray: *A Hist. of Ancient Greek Lit.* 1937. p. 279.
- 33 维克托·埃伦贝格也未能证明阿里斯托芬具有民主思想。见: *The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy.* 1943。
- 34 Vgl. Adolf Römer: „Über den literarisch-ästhetischen Bildungsstand des attischen Theaterpublikums“. *Abhandlung der philos. philos. -philolog. Klasse der kgl. bayr. Akademie der Wissenschaften.* 1905. Bd. 22.
- 35 Vgl. J. Harrison: *Ancient Art & Ritual.* 1913. p. 165.
- 36 W. Jäger, op. cit. S. 366.
- 37 Ibid. S. 434.
- 38 M. Pohlenz: *Die griech. Tragödie.* 1930. I. S. 236, 456.
- 39 G. Thomson, op. cit. p. 347.
- 40 W. Jäger, op. cit. S. 437 – 438.
- 41 语出阿尔弗雷德·韦伯。见: Alfred Weber: „Die Not der geistigen Arbeiter“. In *Schriften des Vereins für Sozialpolitik.* 1920。
- 42 Wilamowitz-Möllendorff: *Griechische Tragödien.* II. 1907. 5. Aufl. S. 137.
- 43 T. B. L. Webster: *Introduction to Sophokles.* 1936. p. 41.
- 44 G. Murray, op. cit. p. 253.
- 45 E. Zilsel, op. cit. S. 14 – 15.
- 46 Ibid. S. 78.
- 47 Vgl. K. Mannheim: „Wissenssoziologie“. In Vierkandt's *Handwörterbuch der Soziologie.* 1931. S. 672.
- 48 P. – M. Schuhl: *Platon et l'art de son temps.* 1933. pp. 14, 21.
- 49 Wilamowitz-Möllendorff: *Einleitung in die griechische Tragödie.* 1921. S. 111.
- 50 L. Whibley: *A Companion to Greek Studies.* 1931. p. 301.
- 51 K. J. Beloch: *Griechische Geschichte.* 1925. 2. Aufl. IV, 1. S. 323 – 325. – M. Rostovtzeff: *The Social and Economic Hist. of the Hellenistic World.* 1941. I. pp. 206 – 207. II. pp. 618, 755.
- 52 O. Neurath, op. cit. S. 49.
- 53 Julius Kärst: *Geschichte des Hellenismus,* II. 2. Aufl. 1926. S. 166 – 167.
- 54 Ibid. S. 163.
- 55 Georg. Misch: *Geschichte der Autobiographie.* I. 1931. 2. Aufl. S. 96ff.
- 56 Ibid. S. 105, 113, 179.
- 57 Wilamowitz-Möllendorff: *Die griechische Literatur.* S. 185 – 187.

- 58 E. Bethe; „Die griech. Poesie“. In Gercke-Norden, *Einleitung in die Altertumswissenschaft*. I, 3. 1924. S. 38.
- 59 语出马克斯·韦伯。 1037
- 60 Franz Wickhoff; *Römische Kunst. Die Wiener Genesis. Schriften*. III. 1912. S. 23.
- 61 Arnold Schober; „Zur Entstehung und Bedeutung der provinzial-römischen Kunst“. *Jahresberichte des Österreichischen Archäologischen Instituts*. 1930. XXVI. S. 49 – 51. – Silvio Ferri; *Arte romana sul Reno*. 1931. p. 268.
- 62 Vgl. Guido Kaschnitz-Weinberg; „Studien zur etrusk. u. früh-römischen Porträtkunst“. *Mitteil. d. Deutschen Archäologischen Instituts Römische Abteilung*. Bd. XLI. 1926. S. 178ff.
- 63 Th. Mommsen; *Römisches Staatsrecht*. 1887. 3. Aufl. I. S. 442, III. S. 465.
- 64 A. Zadoks-Jitta; *Ancestral Portraiture in Rome*. 1932. p. 34.
- 65 Herbert Koch; „Spätantike Kunst“. In *Probleme der Spätantike*. Vorträge auf dem 17. Deutschen Historikertag. 1930. S. 41 – 42.
- 66 G. Rodenwaldt; *Die Kunst der Antike*. 1927. S. 67.
- 67 Th. Birt; *Zur Kulturgeschichte Roms*. 1917. 3. Aufl. S. 138.
- 68 Ibid.
- 69 Op. cit. passim., besonders S. 14 – 16.
- 70 Ibid.
- 71 Vgl. Max Dvořák; „Katakombenmalereien; Anfänge der christlichen Kunst“. In *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. 1924. S. 16 – 17.
- 72 有关古希腊古罗马后期的表现主义问题, 见: Rudolf Kautzsch; *Die bildende Kunst der Gegenwart und die Kunst der sinkenden Antike*. 1920。
- 73 Vgl. H. Koch, op. cit. S. 49, 53. – G. Rodenwaldt, op. cit. S. 87. – M. Dvořák, op. cit. S. 21.
- 74 Max Weber; „Die sozialen Gründe des Untergangs der antiken Kultur“. In *Gesammelte Aufsätze zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* 1924. S. 307 – 308.
- 75 Th. Veblen; *The Theory of the Leisure Class*. 1899.
- 76 E. Zilsel, op. cit. S. 35.
- 77 Op. cit. p. 36.
- 78 J. Burckhardt, op. cit. IV. S. 125 – 126.
- 79 Ibid. S. 123 – 124.
- 80 Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen. S. 47.
- 81 J. P. Mahaffy; *Social Life in Greece from Homer to Menander*. 1888. p. 439.
- 82 Op. cit. S. 60, 124ff.
- 83 *Enneaden*, V. 8, 9.

- 84 O. Neurath, op. cit. S. 68.
 85 E. Zilsel, op. cit. S. 26.
 86 Lactantius; *Div. Inst.* II. 2, 14.
 87 Plutarch; *Perikles.* 2, 1.
 88 L. Friedländer; *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms.* III. 10. Aufl. 1923. S. 103. –
 B. Schweitzer; *Der bildende Künstler* usw. S. 30.

第四章 中 世 纪

- 1038 1 Max Dvořák; „Katakombenmalereien. Die Anfänge der christlichen Kunst“. In *Kunstgesch. als Geistesgesch.* 1924.
 2 Oskar Wulff; „Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht“. In *Kunstwiss. Beiträge A. Schmarsow gewidmet.* 1907. – Ders.; *Die Kunst des Kindes.* 1927.
 3 Wilhelm Neuss; *Die Kunst der alten Christen.* 1926. S. 117 – 118. Abbildung in H. Pierce-R. Tyler; *L'Art byzantin.* II. 1934. Tafel 143.
 4 Vgl. E. V. Garger; „Über Wertungsschwierigkeiten bei mittelalterlicher Kunst“. *Kritische Berichte zur kunstgesch. Lit.* 1932 – 1933. S. 104.
 5 M. Dvořák; *Idealismus und Naturalismus i. d. got. Skulptur und Malerei.* 1918. S. 32.
 6 Rudolf Koemstedt; *Vormittelalterliche Malerei.* 1929. passim. Vgl. Für das Folgende S. 14 – 18 und 20 – 23.
 7 Ibid. S. 40.
 8 Henri Pirenne; „Le mouvement écon. et social“. In *Hist. du moyen Age*, hrsg. von G. Glotz. VIII. 1933. S. 20.
 9 Steven Runciman; *Byzantine Civilisation.* 1933. p. 204.
 10 Lujo Brentano; „Die Byzantinische Volkswirtschaft“. *Schmollers Jahrbuch.* 1917. 41. Jahrg. 2. Heft. S. 29.
 11 Georg Ostrogorsky; „Die wirtsch. und soz. Entwicklungsgrundlagen des byzantinischen Reiches“. *Vierteljahrsschrift für Sozial-und Wirtschaftsgesch.* XXII. 1929. S. 134.
 12 Richard Laqueur; „Das Kaisertum und die Gesellschaft des Reiches“. In *Probleme der Spätantike.* 17. Historikertag. 1930. p. 10. Deutscher.
 13 J. B. Bury; *History of the later Roman Empire.* 1889. I. pp. 186 – 187.
 14 Georg Grupp; *Kulturgesch. des Mittelalters.* III. 1924. S. 185.
 15 6 世纪以后人们才发现“贵族削弱了政府的权力”。H. Sieveking; *Mittlere Wirtschaftsgesch.* 1921. S. 19.
 16 G. Ostrogorsky, op. cit. S. 136.

- 17 Charles Diehl; *La Peinture byzantine*. 1933. p.41. – Vgl. auch Emile Mâle; *Art et artistes du moyen âge*. 1927. p.9.
- 18 Ch. Diehl; *Manuel d'art byzantin*. 1925. I. p.231.
- 19 N. Kondakoff; *His. de l'art byz. considéré principalement dans les miniatures*. 1886. I. p.34.
- 20 R. Koemstedt, op. cit. S.28.
- 21 L. Brentano, op. cit. S.41 –42.
- 22 引自 Vgl. E. J. Martin; *A History of Iconoclastic Controversy*. 1930. pp. 18 –21.
- 23 Zitiert von Karl Schwarzlose; *Der Bilderstreit, ein Kampf der griech. Kirche um ihre Eigenart und ihre Freiheit*. 1890. S.7.
- 24 G. Grupp, op. cit. I. 1921. p.352.
- 25 Carl Brinkmann; *Wirtschafts-und Sozialgesch.* 1927. S.24.
- 26 O. M. Dalton; *Byzantine Art and Archaeology*. 1911. p.13. – Carl Neumann; „Byz. Kultur und Renaissancekultur“. *Historische Zeitschrift*. 1903. vol. 91. S.222. **1039**
- 27 K. Schwarzlose, op. cit. S.241.
- 28 Louis Bréhier; *La Querelle de images*. 1904. pp. 41 –42. – E. J. Martin, op. cit. S.28, 54.
- 29 Vgl. O. M. Dalton, op. cit. pp. 14 –15. – O. Wulff; *Altchristl. und byz. Kunst*. 1918. II. S.363.
- 30 Ch. Diehl; *La Peinture byz.* p.21.
- 31 C. Schuchhardt; *Alteuropa*. 1926. S.265ff.
- 32 Vitzthum-Volbach; *Die Mal. und Plast. des Mittelalters in Italien*. 1924. S.15 –16.
- 33 Georg Dehio; *Gesch. der deutschen Kunst*. I. 4. Aufl. 1930. S.15.
- 34 Alfons Dopsch; *Die Wirtschaftsentwicklung der Karolingerzeit*. 1912 –13. – Ders., *Wirtschaftliche und soziale Grundlagen der europ. Kulturentwicklung*. 1918 –24.
- 35 Kuno Meyer; *Bruchstücke der älteren Lyrik Irlands*. *Abh. der Preuß. Akad. d. Wiss.* 1919. Philos. – Hist. Klasse. Nr. 7. p.65.
- 36 Ibid. S.66.
- 37 Ibid. S.68.
- 38 Ibid. S.4.
- 39 Eleanor Hull; *A Text Book of Irish Lit.* I. 1906. pp.219 –220.
- 40 引自; P. W. Joyce; *A Social History of Ancient Ireland*. 1913. II. p.503.
- 41 A. Dopsch; *Wirtschaftliche und soziale Grundlagen*. I. S.103, 185 –187.
- 42 Ferdinand Lot; *La Fin du monde antique et le début du moyen âge*. 1927. p.421.
- 43 Ibid. p.411.
- 44 A. Dopsch; *Wirtschaftliche und soziale Grundlagen*. II. S.98.

- 45 Henri Pirenne: *A History of Europe from the Invasion to the XVI Cent.* 1939. p. 69.
- 46 Samuel Dill: *Roman Society in Gaul in the Merovingian Age.* 1926. p. 215.
- 47 Ibid. p. 224.
- 48 F. Lot: "La Civilisation mérovingienne". In *Hist. du Moyen Age.* Hrsg. v. G. Glotz. I. 1928. p. 362.
- 49 Ibid. p. 380.
- 50 H. Pirenne: *A Hist. of Europe.* p. 58.
- 51 Ibid. pp. 111 – 112.
- 52 F. Lot: *La Fin du monde ant.* p. 438.
- 53 Gaston Paris: *Esquisse hist. de la litt. franç. au moyen âge.* 1907. p. 75.
- 54 C. H. Becker: *Vom Werden und Wesen der islamischen Welt. Islamstudien.* I. 1924. S. 34.
- 55 Georg Dehio, op. cit. S. 63.
- 56 Ibid. S. 60.
- 57 H. Gräven: Die Vorlage des Utrechtspsalters. *Repert. f. Kunstwiss.* 1898. XXI pp. 28ff.
- 1040 58 Roger Hinks: *Carolingian Art.* 1935. p. 117.
- 59 Georg Swarzenski: „Die karoling. Mal. u. Plast. in Reims“. *Jahrb. d. kgl. Preuß. Kunstsamml.* XXIII. 1902.
- 60 Louis Réau-Gustave Cohen: *L'Art du moyen âge et la civ. franç.* 1935. pp. 264 – 265. – R. Hinks, op. cit. p. 109.
- 61 Georg Dehio, op. cit. S. 63.
- 62 R. Hinks: op. cit. pp. 105, 209.
- 63 Andreas Heusler: *Die altgerm. Dicht.* 1929. S. 107. – Ders., in Joh. Hoops: *Reallex. d. germ. Altertumskunde.* I. 1911 – 1913. S. 459.
- 64 Hermann Schneider: *Germanische Heldensage.* I. 1928. S. 11, 32.
- 65 H. M. Chadwick: *The Heroic Age.* 1912. p. 93.
- 66 Koberstein-Bartsch: *Gesch. d. deutschen National-Lit.* I. 1872. 5. Aufl. S. 17, 41 – 42.
- 67 Rudolf Koegel: *Gesch. der deutschen Lit.* I. 1, 1894. S. 146.
- 68 A. Heusler in Hoops, *Reallexikon.* I. S. 462.
- 69 W. P. Ker: *Epic and Romance.* 2nd edit. 1908. p. 7.
- 70 H. Schneider, op. cit. S. 10.
- 71 A. Heusler: *Die altgerm. Dicht.* S. 153.
- 72 Joseph Bédier: *Les Légendes épiques.* I. 1914. p. 152.
- 73 Romania. VIII. S. 602.
- 74 Pio Rajna: *Le origini dell'epopea francese.* 1884. pp. 469 – 485.
- 75 J. Bédier, op. cit. III. 1921. pp. 382, 390.

- 76 Ibid. IV. 1921. p.432.
- 77 Wilhelm Hertz; *Spielmannsbuch*. 1886. p. IV.
- 78 Hermann Reich; *Der Mimus*. 1903. passim.
- 79 Edmond Faral; *Les Jongleurs en France au moyen age*. 1910. p. 5.
- 80 Wilhelm Scherer; *Gesch. d. deutschen Lit.* 1902. 9. Aufl. S. 60.
- 81 Ibid. S. 61.
- 82 H. Schneider, op. cit. S. 36.
- 83 Ch. H. Haskins; *The Renaissance of the 12th Century*. 1927. p. 33.
- 84 Alois Schulte; *Der Adel und die deutsche Kirche im Mittelalter*. 1910.
- 85 Ernst Troeltsch; *Die Soziallehren der christl. Kirchen und Gruppen*. 1912. S. 118. – G. Grupp, op. cit. I. S. 109.
- 86 A. Dopsch; *Die wirtschaftl. u. soz. Grundl.* II. S. 427.
- 87 Lewis Mumford; *Technics and Civilization*. 1934. p. 13. – Vgl. Werner Sombart; *Der mod. Kapit.* II, 1. 1924. 6. Aufl. S. 127. – Heinr. Sieveking; *Wirtschaftsgesch.* II. 1921. S. 98.
- 88 Vgl. zum folgenden J. W. Thompson; *The Medieval Library*. 1939. pp. 594 – 599, 612.
- 89 P. Boissonade; *Le Travail dans l'Europe chrét. au moyen âge*. 1921. p. 129.
- 90 G. G. Coulton; *Medieval Panorama*. 1938. p. 267.
- 91 Jos. Kulischer; *Allg. Wirtschaftsgesch.* I. 1928. S. 75.
- 92 Ibid. S. 70 – 71.
- 93 Viollet-Le-Duc; *Dictionnaire raisonné*. I. 1865. p. 128.
- 94 K. Th. V. Inama-Sternegg; *Deutsche Wirtschaftsgesch.* I. 1909. 2. Aufl. S. 571. 1041
- 95 Julius v. Schlosser; *Quellenbuch zur Kunstgesch. des abendländ. Mittelalters*. 1896. S. XIX.
- 96 Wilhelm Vöge; *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*. 1894. S. 289.
- 97 *Recueil de texts relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au moyen âge. XII-XIII^e siècles*. Publ. par V. Mortet-P. Deschamps. 1929. p. XXX.
- 98 F. De. Mély; *Les Primitifs et leurs signatures*. 1913.
- 99 Ders., “Nos vieilles cathédrales et leurs maîtres d'oeuvre”. *Revue Archéologique*. 1920. XI. p. 291; 1921. XII. p. 95.
- 100 Martin S. Briggs; *The Architect in History*. 1927. p. 55.
- 101 A. Schulte, op. cit. S. 221.
- 102 Heinrich v. Eicken; *Gesch. u. System der mittelalterlichen Weltanschauung*. 1887. p. 224.
- 103 E. Troeltsch; *Soziallehren*, S. 242.
- 104 Johannes Bühler; *Die Kultur des Mittelalters*. 1931. S. 95.
- 105 Karl Bücher; *Die Entstehung der Volkswirtschaft*. I. 1919. S. 92ff.
- 106 Georg. v. Below; *Probleme der Wirtschaftsgesch.* 1920. S. 178 – 179, 194ff. – A. Dopsch;

Wirtsch. und soz. Grundl. II. S. 405 – 406.

107 H. Pirenne; *Le mouvement écon.* p. 13.

108 Werner Sombart; *Der mod. Kapit.* I. 1916. 2. Aufl. S. 31.

109 J. Bühler, op. cit. S. 261 – 262.

110 E. Troeltsch, op. cit. S. 223.

111 Vgl. Oswald Spengler; *Der Untergang des Abendlandes.* I. 1918. S. 262.

112 H. Pirenne; *A History of Europe.* p. 171.

113 G. Dehio, op. cit. S. 73.

114 E. Troeltsch, op. cit. S. 215.

115 G. Dehio, op. cit. S. 73.

116 Ibid. S. 144.

117 A. Fliche; "La Civilisation occidentale aux X^e et XI^e siècles". In *Histoire du Moyen Age.* Hrsg. v. G. Glotz. II. 1930. pp. 597 – 609.

118 Anton Springer; *Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter.* Abh. d. kgl. Sächs. Ges. d. Wiss. VIII. 1883. S. 195.

119 H. Beenken; *Romanische Skulptur in Deutschland.* 1924. S. 17.

120 G. v. Luecken; „Burgundische Skulpturen des 11. und 12. Jahrh.“. *Jahrb. der Kunstw.* 1923. S. 108.

121 G. Kaschnitz-Weinberg; „Spätromische Porträts“. *Die Antike.* II. 1926. S. 37.

122 G. Dehio, op. cit. S. 193 – 194.

123 Julius Baum; *Die Mal. und Plastik des Mittelalters in Deutschl., Frankr. u. Britannien.* 1930. S. 76.

1042 124 J. Prochno; *Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmal.* I. 1929. passim.

125 G. Dehio, op. cit. S. 183.

126 Max Weber; *Wirtschaftsgesch.* 1923. S. 124.

127 K. Bücher, op. cit. S. 397.

128 Ebda. S. 139ff.

129 R. Génestal; *Le Rôle des monastères comme établissements de crédit.* 1901.

130 Vgl. zum folgenden Georg Simmel; *Philosophie des Geldes.* 1900. pass. und E. Troeltsch, op. cit. S. 244.

131 Alfred Rambaud; *Hist. de. da civ. Franç.* I. 1885. p. 259.

132 H. Pirenne; *Les Villes du moyen âge.* 1927. p. 192.

133 Vgl. Charles Seignobos; *Essai d'une hist. comparée des peuples d'Europe.* 1938. p. 152. – H. Pirenne; *Les Villes,* p. 192.

134 P. Boissonnade, op. cit. p. 311.

- 135 W. Cunningham; *Essay on Western Civilisation in its Econ. Aspects. Ancient Times.* 1911. p. 74.
- 136 Albert Hauck; *Kirchengesch. Deutschlands.* IV. 1913. S. 569 – 570.
- 137 Gioacchino Volpe; “Eretici e moti ereticali dal XI al XV sec. nei loro motive e riferimenti scia-
li”. *Il Rinascimento.* I, 1. 1907. p. 666.
- 138 Vgl. zum folgenden; J. Bühler, op. cit. S. 228.
- 139 H. Pirenne; *Hist. of Europe.* P. 238. – Ders., *Les Villes,* p. 201.
- 140 J. W. Thompson; *The Literacy of the Laity in the Middle Ages.* 1939. p. 133.
- 141 Hans Naumann; *Deutsche Kultur im Zeitalter des Rittertums.* 1938. S. 4. J – Über den Unter-
schied der deutschen und der französischen Verhältnisse in dieser Beziehung; Louis Reynaud;
Les Origines de l'influence franç. en Allemagne. 1913. pp. 167ff.
- 142 Marc Bloch; “La Ministérialité en France et en Allemagne”. *Revue historique de droit. franç.
et étranger.* 1928. p. 80.
- 143 Viktor Ernst; *Mittelfreie.* 1920. S. 40.
- 144 Paul Kluckhohn; „Ministerialität und Ritterdichtung“. *Zetischr f. Deutsches Altertum.* Bd.
52. 1910. S. 137.
- 145 Marc Bloch; *La Société féodale.* II. 1940. p. 49.
- 146 Alfred v. Martin; „Kultursoziologie des Mittelalters“. *Handwörterbuch d. Soziologie.* Hrsg.
v. A. Vierkandt. 1931. S. 379. – J. Bühler, op. cit. S. 101.
- 147 Gustav Ehrisman; „Die Grundlagen des ritterlichen Tugendsystems“. *Zeitschr. f. deutsches
Altertum.* Bd. 56. 1919. S. 137ff.
- 148 Hans Naumann; „Ritterliche Standeskultur um 1200“. In *Höfische Kultur.* Hrsg. mit Günther
Müller. 1929. S. 35.
- 149 Hennig Brinkmann; *Die Anfänge des modernen Dramas.* 1933. S. 9. Anm. 8.
- 150 Erwin Rohde; *Der griech. Roman.* 1900. 2. Aufl. S. 68ff.
- 151 H. O. Taylor; *The Medieval Mind.* 1925. I. p. 581.
- 152 Ed. Wechssler; *Das Kulturproblem des Minnesangs.* 1909. S. 72.
- 153 Vgl. zum folgenden Alfred Körte; *Die hellenistische Dichtung.* 1925. S. 166 – 167.
- 154 Wilibald Schröter; *Ovid und die Troubadours.* 1908. S. 109.
- 155 E. K. Chambers; “Some aspects of Medieval Lyric”. In *early English Lyrics.* Chosen by E.
K. Chambers and F. Sidgwick. 1907. pp. 260 – 261.
- 156 M. Fauriel; *Hist. de la poésie provençale.* 1847. I. pp. 503ff. – E. Henrici; *Zur Gesch. der
mittelhochdeutschen Lyrik.* 1876.
- 157 Ed. Wechssler; „Frauendienst und Vasalität“. *Zeitschr. f. franz. Spr. u. Lit.* Bd. 24. 1902. –
Ders., *Das Kulturproblem des Minnesangs.* 1909.

- 158 Jacques Flach: *Les Origines de l'ancienne France. II. Les Origines communales, la féodalité et la chevalerie.* 1893.
- 159 Ed. Wechsler: *Das Kulturproblem.* S. 113.
- 160 Friedrich Dietz: *Die Poesie der Troubadours.* 1826. S. 126.
- 161 Ed. Wechsler: *Das Kulturproblem,* S. 214.
- 162 Ibid. S. 154.
- 163 Ibid. S. 182.
- 164 I. Feuerlicht: „Vom Ursprung der Minne“. *Archivum Romanicum.* XXIII. 1939. S. 36.
- 165 Alfred Jeanroy: *La Poésie lyrique des troubadours.* I. 1934. p. 89.
- 166 P. Kluckhohn, op. cit. S. 153.
- 167 M. Fauriel, op. cit. I. p. 532.
- 168 Vgl. zum folgenden I. Feuerlicht, op. cit. S. 9 – 11. – E. Henrici, op. cit. S. 43. – Friedrich Neumann: „Hohe Minne“. *Zeitschr. f. Deutschkunde.* 1925. S. 85.
- 169 H. v. Eicken, op. cit. S. 468.
- 170 Konrad Burdach: *Über den Ursprung des mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes.* Sitzungsberichte der Preuß. Akad. d. Wiss. 1918. – Die Elemente dieser Theorie finden sich schon in Sismondi: *De la litt. du Midi. de l'Europe.* I. 1813. p. 93.
- 171 A. Pilllet: „Zur Ursprungsfrage der altprovenzalischen Lyrik“. *Schriften der Königsberger Gelehrten Ges.* 1928. Geisteswiss. Hefte. No. 4. S. 359.
- 172 Josef Hell: *Die arabische Dichtung im Rahmen der Weltliteratur.* Erlanger Rektoratsrede. 1927.
- 173 Vgl. D. Scheludko: „Beiträge zur Entstehungsgesch. der altprovenzalischen Lyrik. Klassisch-lateinischen Theorie“. *Archivum Romanicum.* 1927. XI. S. 309ff.
- 174 Alfred Jeanroy: *Les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge.* 3rd édit. 1925. – Gaston Paris: „Les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge“. *Journal des Savants.* 1892.
- 175 G. Paris: *Les Origines.* pp. 424, 685, 688.
- 176 Ibid. pp. 425 – 426.
- 177 Wilhelm Ganzenmüller: *Das Naturgefühl im Mittelalter.* 1914. S. 243.
- 178 Hennig Brinkmann: *Entstehungsgesch. des Minnesangs.* 1926. S. 45.
- 1044** 179 Werner Mulertt: „Über die Frage nach der Herkunft der Troubadourkunst“. *Neuphilolog. Mitteilungen.* XXII. 1921. S. 22 – 23.
- 180 K. Burdach, op. cit. p. 1010.
- 181 H. Brinkmann: *Entstehungsgesch. d. Minnesangs.* S. 17.
- 182 F. R. Schröter: „Der Minnesang“. *Germ. – Roman. Monatsschr.* XXI. 1933. S. 186.
- 183 Fr. v. Bezold: „Über die Anfänge der Selbstbiographie u. ihre Entw. im Mittelalter“. In *Aus*

- Mittelalter und Renaissance.* 1918. S. 216.
- 184 Ed. Wechsler; *Das Kulturproblem.* S. 305.
- 185 A. W. Schlegel; *Vorlesungen über dram. Kunst.* I. 14.
- 186 Étienne Gilson; *La Théologie mystique de Saint Bernard.* 1934. p. 215.
- 187 Bédier-Hazard; *Hist. de la litt. franç.* I. 1923. p. 46.
- 188 Ed. Wechsler; *Das Kulturproblem.* p. 93.
- 189 Edmond Faral; *Les Jongleurs en France au moyen âge.* 1910. pp. 73 – 74.
- 190 A. Thibaudet; *Le Liseur des romans.* 1925. p. XI.
- 191 Karl Vossler; *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentw.* 1921. 3. Aufl. S. 59.
- 192 Ibid.
- 193 Émile Freymond; *Jongleurs und Menestrels.* 1883. p. 48.
- 194 Jos. Bédier; *Les Fabliaux.* 1925. 4éd. pp. 418, 421.
- 195 E. Faral, op. cit. p. 114.
- 196 Holm Süßmilch; *Die lateinische Vagantenpoesie des 12. u. 13. Jahrh. als Kulturerscheinung.* 1917. S. 16. – Vgl. die Rezension von Wolfgang Stammer in den *Mitteilungen aus der hist. Lit.* 1920. Bd. 48. S. 85ff. und Georg v. Below; *Über hist. Periodisierungen.* 1925. S. 33.
- 197 Hrg. von Alfons Hilka und Otto Schumann; *Carmina Burana.* II (Kommentar). 1930. S. 82.
- 198 J. Bédier; *Les Fabliaux.* p. 395.
- 199 Hennig Brinkmann; „Werden und Wesen der Vaganten“. *Preuß. Jahrbücher.* 1924. S. 195.
- 200 Vgl. zum folgenden Hilka-Schumann; *Carmina Burana.* II. pp. 84 – 85.
- 201 Max Scheler; *Wesen und Formen der Sympathie.* 1923. S. 99 – 100.
- 202 W. Ganzenmüller, op. cit. S. 225.
- 203 Alfred Biese; *Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit.* 1888. S. 116.
- 204 Wilhelm Vöge; „Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200“. *Zeitschr. f. bild. Kunst.* N. F. XXXV. 1914. S. 193ff.
- 205 Henri Focillon; „Origines monumentales du portrait français“. In *Mélanges offerts à M. Nicolas Jorga.* 1933. p. 271.
- 206 Arnulf Perger; *Einortsdrama und Bewegungsdrama.* 1929.
- 207 Gottfried Semper; *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten.* I. 1860. S. 19.
- 208 Viollet-le-Duc; *Dictionnaire raisonné de l'arch. franç. du XI^e au XVI^e siècle.* I. 1865. p. 153.
- 209 “Dans un bel édifice de commencement du XIII^e siècle ... il n’y a pas un ornement à enlever”. **1045**
Viollet-le-Duc, op. cit. I. p. 146.
- 210 Ernst Gall; *Niederrheinische und normannische Architektur im Zeitalter der Frühgotik.* 1915. –

Ders., *Die got. Baukunst in Frankreich u. Deutschl.* I. 1925.

- 211 Victor Sabouret; "Les voûtes nervurées; rôle simplement décoratif des nervures". *Le Génie Civil*. 1928. – Pol. Abraham; *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*. 1934. pp. 45, 60. – H. Focillon; *L'Art occidental*. 1938. pp. 144, 146.
- 212 Vgl. Dagobert Frey; *Gotik und Renaissance*. 1929. p. 67.
- 213 Pol Abraham, op. cit. p. 102.
- 214 Paul Frankl; „Meinungen über Herkunft und Wesen der Gotik“. In Walter Timmling's *Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft*. 1923. S. 21.
- 215 Vgl. Ludwig Coellen; *Der Stil der bildenden Kunst*. 1921. S. 305.
- 216 Richard Thurnwald; „Staat und Wirtsch. im alten Ägypten“. *Zeitschr. f. Sozialwiss.* 1901. IV. S. 789.
- 217 Carl Heideloff; *Die Bauhütten des Mittelalters in Deutschland*. 1844. S. 19.
- 218 G. Knoop-G. P. Jones; *The Medieval Mason*. 1933. pp. 44 – 45.
- 219 Vgl. Hans Huth; *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*. 1923. S. 5.
- 220 H. v. Lössch; *Die Kölner Zunfturkunden*. 1907. I. S. 99ff.
- 221 Otto v. Gierke; *Das deutsche Genossenschaftsrecht*. I. 868. S. 199, 226.
- 222 Werner Sombart; *Der mod. Kapit.* I. S. 85.
- 223 Wilhelm Pinder; *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*. 1914. S. 16 – 17.
- 224 Wilhelm Vöge; *Die Anfänge des monumentalen Stiles*. S. 271.
- 225 W. Pinder, op. cit. p. 19.
- 226 F. J. C. Hearnshaw; "Chivalry and its Place in History". *Chivalry* Ed. by Edgar Prestage. 1928. p. 26.
- 227 Max Lenz; Rezension über Lamprecht's *Deutsche Gesch.* 5. Bd. *Hist. Zeitschr.* Bd. 77. 1896. S. 411 – 413.
- 228 W. Sombart, op. cit. S. 80.
- 229 Karl Kautsky; *Die Vorläufer des neuern Sozialismus*. I. 1895. S. 47, 50.
- 230 Bédier-Hazard, op. cit. p. 29.
- 231 W. Scherer, op. cit. S. 254.
- 232 W. Pinder, op. cit. S. 144.
- 233 H. Schrade; „Künstler und Welt im deutschen Spätmittelalter“. *Dtsche Vierteljahrsschr. f. Litwiss. u. Geistesgesch.* 1931. IX S. 16 – 40.
- 234 J. Huizinga; *Herbst des Mittelalters*. 1928. S. 389.
- 235 H. Karlinger; *Die Kunst der Gotik*. 1926. 2. Aufl. S. 124.
- 236 G. Dehio, op. cit. II. p. 274.

237 Walter Benjamin: „L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée“. *Zeitschrift für Sozialforsch.* 1936. V. 1 pp.40 – 66.

第五章 文艺复兴、风格主义和巴洛克

- 1 Vgl. J. Huizinga: „Das Problem der Renaissance“. In *Wege der Kulturgeschichte*. 1930. S.134 **1046**
ff. – G. M. Trevelyan: *English Social History*. 1944. p.97.
- 2 Jules Michelet: *Histoire de la France*. VII. 1855. p.6.
- 3 Vgl. Adolf Philippi: *Der Begriff der Renaissance*. 1912. S.111.
- 4 Ernst Troeltsch: „Renaissance und Reformation“. *Hist. Zeitschr.* 1913. Bd. 110. S.530.
- 5 Ernst Walser: „Studien zur Weltanschauung der Renaissance“. 1920. In *Gesammelte Studien zur Geistesgesch. der Renaissance*. 1932. S.102.
- 6 Vgl. Karl Borinski: „Der Streit um die Renaissance und die Entstehungsgesch. der hist. Beziehungsbegriffe Renaissance u. Mittelalter“. *Sitzungsberichte der Bayer. Akad. d. Wiss.* 1919. S.1ff.
- 7 Karl Brandi: „Die Renaissance“. In *Propyläen-Weltgesch.* IV. 1932. S.160.
- 8 Werner Kägi: „Über die Renaissanceforschung Ernst Walsers“. In *Ernst Walsers Ges. Studien*. 1932. S. XXVIII.
- 9 So z. B. auch bei Georges Renard: *Hist. du travail à Florence*. II. 1914. p.219.
- 10 E. Walser, op. cit. p.118.
- 11 Über die Beziehung Nietzsches zu Heinse s. Walter Brecht: *Heinse und der ästh. Immoralismus*. 1911. S. 62.
- 12 W. Kägi, op. cit. S. XLI .
- 13 J. Huizinga; *Herbst des Mittelalters*. 1928. S.468.
- 14 Dagobert Frey; *Gotik und Renaissance*. 1929. S.38.
- 15 Vgl. zum folgenden D. Frey, op . cit. S.194.
- 16 J. C. Scaliger; *Poetices libri septem*. 1591. VI. 21.
- 17 Dagobert Frey. Erwin Panofsky. Wickhoff.
- 18 Scaliger, loc. cit.
- 19 Jakob Strieder: „Werden und Wachsen des europ“. *Frühkapitalismus. Propyläen-Weltgesch.* IV. 1932. S.8.
- 20 Jakob Strieder; *Jacob Fugger*. 1926. S.7 – 8.
- 21 Werner Weisbach: „Renaissance als Stilbegriff“. *Hist. Zeitschr.* 1919. Bd.120. S.262.
- 22 Henry Thode; *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance*. 1885. – Ders., „Die Renaissance“. *Bayreuther Blätter*. 1899. – Émile Gebhardt; *Origines de la Renaissance en Italie*. 1879. – Ders., *Italie mystique*. 1890. – Paul Sabatier; *Vie de Saint François* **1047**

- d'Assise. 1893.
- 23 Konrad Burdach; *Reformation Renaissance Humanismus*. 1918. S. 138.
- 24 Carl Neumann; „Byzantinische Kultur und Renaissancekultur“. *Hist. Zeitschr.* 1903. Bd. 21. S. 228, 231, 215.
- 25 Louis Courajod; *Leçons professées à l'Ecole du Louvre*. 1901. II. p. 142.
- 26 Jakob Strieder; *Studien z. Gesch. der kapit. Organisationsformen*. 1914. S. 57.
- 27 Julien Luchaire; *Les Sociétés italiennes du XIII^e au XV^e siècle*. 1933. p. 92.
- 28 Max Weber; *Wirtschaft und Gesellschaft*. 1922. S. 573.
- 29 Robert Davidsohn; *Forschungen zur Gesch. von Florenz*. IV. 1908. S. 268.
- 30 Max Weber, op. cit. S. 562.
- 31 Ibid. S. 565.
- 32 Alfred Doren; *Italien. Wirtschafts-gesch.* I. 1934. S. 358. – Vgl. Dagegen Robert Davidsohn; *Gesch. von Florenz*. IV. 2, 1925. S. 1–2.
- 33 Alfred Doren; *Studien zu der Florentiner Wirtschafts-gesch.* I. *Die Florent. Wollentuchindustrie*. 1901. S. 399.
- 34 Alfred Doren; *Studien zu der Florentiner Wirtschafts-gesch.* II. *Das Florent. Zunftwesen*. 1908. S. 752.
- 35 Alfred Doren; *Die Florent. Wollentuchindustrie*. S. 458.
- 36 Robert Davidsohn; *Gesch. v. Florenz*. IV. 2. 1925. S. 5.
- 37 Vgl. Georges Renard, op. cit. pp. 132 – 133.
- 38 A. Doren; *Das Florent. Zunftwesen*. S. 726.
- 39 R. Davidsohn; *Gesch. v. Florenz*. IV. 2. S. 6 – 7.
- 40 Ferdinand Schewill; *History of Florence*. p. 362.
- 41 A. Doren; *Die Florent. Wollentuchindustrie*. S. 413.
- 42 Werner Sombart; *Der moderne Kapitalismus*. I. 1902. S. 174ff. – Georg v. Below; „Die Entstehung des mod. Kapit“. *Hist. Zeitschr.* 1903. Bd. 91. S. 453 – 454.
- 43 Werner Sombart; *Der Bourgeois*. 1913.
- 44 Vgl. Jacob Burckhardt; *Die Kultur der Renaissance*. 1908. 10. Aufl. I. S. 26, 51.
- 45 Max Dvořák; Die Illuminatoren des Johann Neumarkt“. *Jahrb. d. kunsth. Samml. des Allerhöchsten kaiserhauses*. 1901. XXII. S. 115ff.
- 46 Vgl. zum folgenden Georg Gombosi; *Spinello Aretino*. 1926. p. 7 – 11.
- 47 Ibid. pp. 12 – 14.
- 48 Bernard Berenson; *The Italian Painters of the Renaissance*. 1930. p. 76. – Vgl. Roberto Salvini; „Zur florent. Mal. des Trecento“. *Kritische Berichte zur kunstgesch. Literatur*. VI. 1937.
- 49 Adolfo Gaspary; *Storia della lett. ital.* I. 1887. p. 97.

- 50 Werner Weisbach; *Francesco Pesellino u. die Romantik der Renaissance*. 1901. S. 13.
- 51 Julius v. Schlosser; „Ein veronesisches Bilderbuch u. die höfische Kunst des XIV. Jahrh.“. **1048**
Jahrb. d. kunsth. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses. 1895. Bd. XVI. S. 173ff.
- 52 A. Gaspary, op. cit. I. pp. 108 – 109.
- 53 Wilhelm Pinderi; *Das Problem der Generation*. 1926. S. 12 u. Passim.
- 54 Wilhelm v. Bode; *Die Kunst der Frührenaissance in Italien*. 1923. S. 80.
- 55 Richard Hamann; *Die Frührenaissance der ital. Mal.* 1909. S. 2 – 3, 16 – 17. – Ders., *Gesch. der Kunst*. 1932. S. 417.
- 56 Friedrich Antal; „Studien zur Gotik im Quattrocento“. *Jahrb. der Preuß. Kunstsamml.* 1925. Bd. 46. S. 18ff.
- 57 Vgl. Henri Pirenne; “Les périodes de l’ hist. sociale du capitalisme”. *Bulletins de l’Académie Royale de Belgique*. 1914. pp. 259 – 260, 290u. passim.
- 58 A. Doren; *Die Florent. Wollentuchind.* S. 438.
- 59 Ibid. S. 428.
- 60 Vgl. Martin Wackernagel; *Der Lebensraum des Künstlers in der florent. Renaissance*. 1938. S. 214.
- 61 A. Doren; *Ital. Wirtschaftsgesch.* I. S. 561 – 562.
- 62 A. Doren; *Das florent. Zunftwesen*. S. 706.
- 63 Ibid. S. 709 – 710.
- 64 Vgl. zum folgenden M. Wackernagel, op. cit. S. 234.
- 65 Vgl. ibid. S. 9 – 10.
- 66 Ibid. S. 291.
- 67 Ibid. S. 289 – 290.
- 68 Robert Saitschick; *Menschen und Kunst der ital. Renaissance*. 1903. S. 188.
- 69 Zitiert nach Alfred v. Reumont; *Lorenzo de’ Medici*. 1883. II. S. 121.
- 70 Ernst Cassirer; *Individualismus u. Kosmos in der Philos. der Ren.* 1927. S. 177 – 178.
- 71 Richard Hönigswald; *Denker der ital. Renaissance*. 1938. S. 25.
- 72 Vgl. Anthony Blunt; *Artistic Theory in Italy*. 1940. p. 21.
- 73 Wilhelm v. Bode; *Betholdo und Lorenzo di Medici*. 1925. S. 14.
- 74 Ders., *Die Kunst der Frührenaissance*. S. 81.
- 75 Jacob Burckhardt; *Beiträge zur Kunstgesch. Italiens*. 1911. 2. Aufl. S. 397.
- 76 Lothar Brieger; *Die großen Kunstsammler*. 1931. S. 62.
- 77 J. v. Schlosser, op. cit. S. 194.
- 78 Georg Voigt; *Die Wiederbelebung des classischen Altertums*. 1893. 3. Aufl. I. S. 445.
- 79 J. Burckhardt; *Die Kultur der Ren.* I. S. 53.

- 80 M. Wackernagel, op. cit. S. 307.
- 81 Ibid. S. 306.
- 82 Ibid. S. 307.
- 1049 83 M. Wackernagel; „Aus dem florent. Kunstleben der Renaissancezeit“. In *Vier Aufsätze über gesch. u. gegenwärtige Faktoren des Kunstlebens*. 1936. S. 13.
- 84 Ders., „Das ital. Kunstleben u. die Künstlerwerkstatt im Zeitalter der Ren“. *Wissen und Leben*. 1918. Heft 14. S. 39.
- 85 Thieme-Becker; *Allg. Lexikon der bild. Künstler*. III. 1909.
- 86 Giov. Batt. Armenini; *De' veri precetti della pittura*. 1586.
- 87 Vgl. Albert Dresdner; *Die Entstehung der Kunstkritik*. 1915. S. 86 – 87.
- 88 Kenneth Clark; *Leonardo da Vinci*. 1939. pp. 11 – 12.
- 89 Vgl. zum folgenden M. Wackernagel; *Der Lebensraum des Künstlers*. S. 316ff.
- 90 A. Dresdner, op. cit. S. 94.
- 91 Gaye; *Carteggio inedito d'artisti dei sec. XIV - XVI*. 1839 – 1840. I. p. 115.
- 92 Maud J. Jerrold; *Italy in the Renaissance*. 1927. p. 35.
- 93 H. Lerner-Lehmkuhl; *Zur Struktur u. Gesch. des florent. Kunstmarktes im XV. Jahrhundert*. S. 28 – 29.
- 94 Ibid. S. 38 – 39.
- 95 Ibid. S. 50.
- 96 M. Wackernagel; *Der Lebensraum des Künstlers*. S. 355.
- 97 R. Saitschick, op. cit. S. 199.
- 98 Paul Drey; *Die wirtsch. Grundlagen der Malkunst*. 1910. S. 46.
- 99 Ibid. S. 20 – 21.
- 100 H. Lerner-Lehmkuhl, op. cit. S. 34.
- 101 R. Saitschick, op. cit. S. 197.
- 102 H. Lerner-Lehmkuhl, op. cit. S. 54.
- 103 A. Dresdner, op. cit. S. 77 – 79.
- 104 Ibid. S. 95.
- 105 Joseph Meider; *Die Handzeichnung. Ihre Technik u. Entwicklung*. 1919. p. 214.
- 106 Leonardo Olschki; *Gesch. der neusprachl. wiss. Lit.* I. 1919. S. 107 – 108.
- 107 A. Dresdner, op. cit. S. 72.
- 108 J. P. Richter; *The Literary Work of Leonardo da Vinci*. 1883. I. Nr. 653.
- 109 R. Saitschick, op. cit. S. 185 – 186.
- 110 参照班戴洛对莱奥纳多画《最后的晚餐》所采用的那种跳跃式的创作方法的描述。引自 Kenneth Clark, op. cit. S. 92 – 93。

- 111 Edgar Zilsel; *Die Entstehung des Geniebegriffs*. 1926. S. 109.
- 112 Vgl. Dietrich Schäfer; *Weltgeschichte der Neuzeit*. 9. Aufl. 1920. S. 13 – 14. – J. Huizinga; *Wege der Kulturgesch.* 1930. S. 130.
- 113 Julius Schlosser; *Die Kunstliteratur*. 1924. S. 139.
- 114 Joseph Meder, op. cit. 169 – 170.
- 115 Karl Borinski, op. cit. S. 21.
- 116 E. Walser; *Ges. Schriften*. S. 104 – 105.
- 117 K. Borinski, op. cit. S. 32 – 33.
- 118 Philippe Monnier; *Le Quattrocento*. 1901. II. p. 229.
- 119 Wilhelm Dilthey; *Weltanschauung u. Analyse des Menschen seit Renaiss. u. Reformation*. *Ges. Schr.* II. 1914. S. 343ff.
- 120 Adolf Hildebrand; *Das Problem der Form in der bild. Kunst*. 1893. – B. Berenson, op. cit.
- 121 S. zum folgenden Erwin Panofsky; *Die Perspektive als „symbolische Form“*. Vorträge der Bibl. Warburg. 1927. S. 270.
- 122 Ibid. S. 260.
- 123 Vgl. Jacques Mesnil; *Die Kunstlehre der Frührenaissance im Werke Massacios*. Vorträge der Bibl. Warburg. 1928. S. 127.
- 124 阿雷蒂诺在 1545 年至 1546 年间致丁托列托的信中也称赞一蹴而就的创作方式。
- 125 E. Zilsel, op. cit. S. 112 – 113.
- 126 E. Walser, op. cit. S. 105.
- 127 Vgl. J. Huizinga; *Erasmus*. 1924. S. 123. – Karl Bücher; „Die Anfänge des Zeitungswesens“. In *Die Entstehung der Volkswirtschaft*. 12. Aufl. 1919. I. S. 233.
- 128 Hans Baron; „Franciscan Poverty and Civic Wealth as Factors in the Rise of Humanistic Thought“. *Speculum*. XIII. 1938. pp. 12, 18ff. – Zitiert von Ch. E. Trinkaus; *Adversity's Noblemen*. 1940. pp. 16 – 17.
- 129 Alfred v. Martin; *Soziologie der Renaissance*. 1932. S. 58ff.
- 130 Julien Benda; *La Trahison des clercs*. 1927.
- 131 Ph. Monnier, op. cit. I. p. 334.
- 132 Vgl. zum folgenden Casimir v. Chledowski; *Rom. Die Menschen der Renaissance*. 1922. S. 350 – 352.
- 133 Hermann Dollmayr; „Raffaels Werkstatt“. *Jahrb. d. kunsth. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses*. XVI. 1895. S. 233.
- 134 Leon Batt. Alberti; *De re aedificatoria*. 1485. VI. 2.
- 135 Ed. Müller; *Gesch. der Theorie der Kunst bei den Alten*. I. 1834. S. 100.
- 136 L. B. Alberti; *Della pittura*. lib. II.

- 137 Baldassare Castiglione; *Il Cortegiano*. II. 23 – 28.
- 138 Vgl. Heinrich Wöfflin; *Die klass. Kunst*. 1904. 3. Aufl. S. 223 – 224.
- 139 Bellori; *Vita dei pittori* etc. 1672. – Vgl. Werner Weisbach; „Der Manierismus“. *Zeitschr. f. bild. Kunst*. 1918 – 1919. Bd. 54 S. 162 – 163.
- 140 R. Borghini; *Il Riposo*. 1584. – Vgl. A. Blunt, op. cit. p. 154.
- 141 Wilhelm Pinder; „Zur Physiognomik des Manierismus“. In *Die Wissenschaft am Scheidewege*. Ludwig-Klages-Festschrift. 1932. S. 149.
- 142 Max Dvořák; „Über Greco u. den Manierismus“. In *Kunstgesch. als Geistesgesch.* 1924. S. 271.
- 143 Ders., „Pieter Bruegel der Ae“. *Ibid.* S. 222.
- 144 W. Pinder; *Das Problem der Generation*. S. 140. – Ders., *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaiss.* 1928. II. S. 252.
- 1051** 145 Das geschieht vor allem bei W. Weisbach; „Der Manierismus“. S. 162. und Margarete Hörner; „Der Manierismus als künstl. Anschauungsform“. *Zeitschr. f. Ästh.* Bd. 22. 1926. S. 200.
- 146 Ernest Lavisse; *Histoire de France*. V. 1. 1903. p. 208.
- 147 Ludwig Pfandl; *Spanische Kultur u. Sitte des 16. u. 17. Jahrh.* 1924. S. 5.
- 148 L. Brieger, op. cit. S. 109 – 110.
- 149 H. A. L. Fisher; *A History of Europe*. 1936. p. 525.
- 150 H. Dollmayr, op. cit. S. 363.
- 151 Vgl. W. Benedetto Croce; *La Spagna nella vita ital. del Rinascimento*. 1917. p. 241.
- 152 Richard Ehrenberg; *Das Zeitalter der Fugger*. 1896. I. S. 415.
- 153 Franz Oppenheimer; *The State*. 1923. pp. 244 – 245.
- 154 Vgl. W. Cunningham; *Western Civilisation in its Economic Aspects*. *Med. and Mod. Times*. 1900. p. 174.
- 155 R. Ehrenberg, op. cit. II. S. 320.
- 156 Henri Sée; *Les Origines du capitalisme mod.* 1926. pp. 38 – 39.
- 157 Fr. v. Bezold; „Staat u. Ges. des Reformationszeitalters“. In *Staat u. Ges. d. neuern Zeit*. Die Kultur der Gegenwart. II. 5/1. 1908. S. 91.
- 158 E. Belfort Bax; *The Social Side of the German Reformation*. II. *The Peasant War in Germany 1525 – 1526*. 1899. pp. 275ff.
- 159 Friedrich Engels; *Der deutsche Bauernkrieg*. Passim.
- 160 Walter Friedländer; „Die Entstehung des antiklassischen Stils in der ital. Mal. um 1520“. *Repertorium f. Kunstwiss.* Bd. 46. 1925. S. 58.
- 161 Georg Simmel; „Michelangelo“. In *Philosophische Kultur*. 1919. 2. Auflage. S. 159.

- 162 Vgl. Nikolaus Pevsner; „Gegenreformation und Manierismus“. *Repert. f. Kunstwiss.* Bd. 46. 1925. S. 248.
- 163 Machiavelli; *Il Principe*. cap. XVIII.
- 164 Vgl. Pasquale Villari; *Machiavelli e i suoi tempi*. III. 1914. p. 374.
- 165 Albert Ehrhard; „Kathol. Christentum u. Kriche Westeuropas in der Neuzeit“. In *Gesch. d. christl. Relig. Kultur der Gegenwart*. I. 4/1. 1909. 2. Aufl. S. 313.
- 166 Giov. Paolo Lomazzo; *Idea del tempio della pittura*. 1590. cap. VIII.
- 167 Charles Dejob; *De l'influence du Concile de Trente*. 1884. p. 263.
- 168 R. V. Laurence; „The Church and the Reformation“. *Cambridge. Mod. Hist.* II. 1903. p. 685.
- 169 Émile Mâle; *L' Art religieux après le Concile de Trente*. 1932. p. 2.
- 170 Julius Schlosser; *Die Kunstliteratur*. p. 383.
- 171 Eugène Muentz; „Le Protestantisme et l'art“. *Revue des Revues*. 1900. 1er Mars. pp. 481 – 482.
- 172 Ibid. p. 486.
- 173 Gustave Gruyer; *Les Illustration des écrits de Jérôme Savonarola publiés en Italie au XV^e et XVI^e siècle et les paroles du Savonarola sur l'art*. 1879. – Josef Schnitzer; *Savonarola*. 1924. II. S. 809ff.
- 174 Werner Weisbach; *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*. 1921. – Nikolaus Pevsner, **1052**
op. cit.
- 175 Fritz Goldschmidt; *Pontormo, Rosso und Bronzino*. 1911. S. 13.
- 176 Nach einem Brief des Malers Giulio Clovio. Vgl. H. Kehrler, *Kunstchronik*. Bd. 34. 1923. S. 784.
- 177 Erwin Panofsky; *Idea*. 1924. S. 45.
- 178 Giov. Paolo Lomazzo; *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*. 1584. – *Idea del tempio della pitt.* 1590.
- 179 Federigo Zuccari; *L'Idea de' pittori scultori e architetti*. 1607.
- 180 E. Panofsky; *Idea*. S. 49.
- 181 Giordano Bruno; *Eroici furori*. I. *Opere italiane*. Ed. Paolo de Lagarde. 1888. p. 625.
- 182 Nikolaus Pevsner; *Academies of Art*. 1940. p. 13.
- 183 Ibid. pp. 47 – 48.
- 184 Vgl. A. Dresdner, op. cit. S. 96.
- 185 N. Pevsner; *Academies of Art*. p. 66.
- 186 J. Schlosser; *Die Kunstliteratur*. S. 338. – A. Dresdner, op. cit. 98.
- 187 Oswald Spengler; *Der Untergang des Abendlandes*. I. 1918. S. 262 – 263.
- 188 Pomponius Gauricus; *De scultura*. 1504. Zitiert von Panofsky; *Perspektive*. S. 280.

- 189 W. Pinder: „Zur Physiogn. d. Manierismus“.
- 190 Vgl. E. v. Bercken – A. L. Mayer; *Tintoretto*. 1923. I. S. 7.
- 191 L. Pfandl, op. cit. S. 137.
- 192 O. Grautoff: „Spanien“. In Pevsner-Grautoff; *Barockmal. i. d. roman. Ländern*. Handb. d. Kunstwiss. 1928. S. 223.
- 193 Gustav Glück: „Bruegel und der Ursprung seiner Kunst“. In *Aus drei Jahrhunderten europ. Mal.* 1933. S. 154.
- 194 Ibid. S. 163.
- 195 Vgl. Ch. de Tolnai; *P. Bruegel l'Ancien*. 1935. p. 42.
- 196 马克斯·德沃夏克和威廉·平德都说塞万提斯和莎士比亚的作品具有风格主义特征，但是他们未做任何分析。
- 197 J. F. Kelly; *Cervantes und Shakespeare*. 1916. S. 20.
- 198 Miguel de Unamuno; *Vida de Don Quijote y Sancho*. 1914.
- 199 W. P. Ker; *Collected Essays*. 1925. II. p. 38.
- 200 W. Cunningham; *The Growth of English Industry and Commerce in Modern Times; The Mercantile System*. 1921. p. 98.
- 201 E. M. W. Tillyard; *The Elizabethan World Picture*. 1943. p. 12.
- 202 T. A. Jackson; “Marx and Shakespeare”. *International Literature*. 1936. Nr. 2. p. 91.
- 203 Vgl. A. A. Smirnov; *Shakespeare. A Marxist Interpretation*. Critics Group Series. 1937. pp. 59 – 60.
- 204 Sergei Dinamov; “King Lear”. *Intern. Lit.* 1935. Nr. 6 p. 61.
- 205 Vgl. Wyndham Lewis; *The Lion and the Fox*. 1927. p. 237.
- 1053 206 Max J. Wolff; *Shakespeare*. 1908. II. S. 56 – 58.
- 207 Vgl. John Palmer; *Political Characters of Shakespeare*. 1945. P. VIII.
- 208 Phoebe Sheavyn; *The Literary Profession in the Elizabethan Age*. 1909. p. 160.
- 209 David Daiches; *Literature and Society*. 1938. p. 90.
- 210 J. R. Green; *A Short Hist. of the Engl. People*. 1936. p. 400.
- 211 E. K. Chambers; *The Elizabethan Stage*. 1923.
- 212 C. J. Sisson; “The Theatres and Companies”. In *A Companion to Shakespeare Studies*. Ed. By H. Granville-Barker and G. B. Harrison. 1944. p. 11.
- 213 Ph. Sheavyn, op. cit. pp. 10 – 12, 21 – 22, 29.
- 214 Alfred Harbage; *Shakespeare's Audience*. 1941. p. 136.
- 215 J. Dover Wilson; *The Essential Shakespeare*. 1943. p. 30.
- 216 A. Harbage, op. cit. p. 90.
- 217 C. J. Sisson, op. cit. p. 39.

- 218 H. J. C. Grierson; *Cross Currents in English Lit. of the 17th Century*. 1929. p. 173. – A. C. Bradley; *Shakespeare's Theatre and Audience*. 1909. p. 364.
- 219 Vgl. Robert Bridges; "On the Influence of the Audience". In *The Works of Shakespeare*. *Shakespeare Head Press*. Vol. X. 1907.
- 220 L. L. Schücking; *Die Charakterprobleme bei Shakespeare*. 1932. 3. Aufl. S. 13.
- 221 Vgl. Allardyce Nicoll; *British Drama*. 1945. 3rd. ed. p. 42.
- 222 Vgl. Hennig Brinkmann; *Anfänge des modernen Dramas in Deutschland*. 1933. S. 24.
- 223 Vgl. L. L. Schücking; *Die Charakterprobleme bei Shakespeare*. Passim. – E. E. Stoll; *Art and Artifice in Shakespeare*. 1934.
- 224 Oskar Walzel; „Shakespeares dramatische Baukunst“. *Jahrb. der Deutschen Shakespeare-Ges.* Bd. 52. 1916. – L. L. Schücking; *The Baroque Character of the Elizabethan Hero*. The Annual Shakespeare Lecture. 1938. – Wilhelm Michels; „Barockstil in Shakespeare und Calderón“. *Revue Hispanique*. 1929. LXXV. pp. 370 – 458.
- 225 Vgl. Francesco Milizia; *Dizionario delle belle arti del disegno*. 1797.
- 226 Benedetto Croce; *Storia della età barocca in Italia*. 1929. p. 23.
- 227 Heinrich Wölfflin; *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. 1929. 7. Aufl. S. 23 – 24.
- 228 Ibid. S. 136.
- 229 Wilhelm Dilthey; *Ges. Schr.* II. 1914. S. 320.
- 230 Emile Mâle, op. cit. p. 6.
- 231 Albert Ehrhard, op. cit. P. 356.
- 232 Eberhard Gothein; „Staat und Gesellschaft des Zeitalters der Gegenreformation“. *Kultur der Gegenwart*. II. 5/1. 1908. S. 200.
- 233 Reinhold Koser; „Staat und Gesellschaft zur Höhezeit des Absolutismus“. *Kultur der Gegenwart*. II. 5/1. 1908. S. 255.
- 234 Ibid. S. 242.
- 235 E. Lavissee, op. cit. VII. 1. 1905. p. 379.
- 236 Walter Platzhoff; „Das Zeitalter Ludwigs XIV“. *Propyläen-Weltgesch.* VI. 1931. S. 8.
- 237 F. Funck-Brentano; *La Cour du Roi Soleil*. 1937. pp. 142 – 143.
- 238 Vgl. zum folgenden Henry Lemonnier; *L' Art français au temps de Richelieu et Mazarin*. 1893. pass., besonders p. 28.
- 239 Ibid. p. 38.
- 240 *La Gloire de Val-de-Grâce*. V. 85 – 86.
- 241 René Bray; *La Formation de la doctrine classique en France*. 1927. p. 285.
- 242 E. Lavissee, op. cit. VII. 2. 1906. p. 82.
- 243 Vgl. Hans Rose; *Spätbarock*. 1922. S. 11.

- 244 Vgl. Henryk Grossman: „Mechanistische Philosophie und Manufaktur“. *Zeitschr. f. Sozialforsch.* 1935. IV. 2. pass., u. a. S. 191 – 192.
- 245 A. Dresdner, op. cit. S. 104 – 105.
- 246 André Fontaine; *Les doctrines d'art en France.* 1909. p. 56.
- 247 A. Dresdner, op. cit. S. 121ff.
- 248 E. Lavisse, op. cit. VIII, 1. 1908. p. 422.
- 249 Josef Aynard; *La Bourgeoisie française.* 1934. p. 255.
- 250 Werner Weisbach; *Französische Malerei des XVII. Jahrhunderts im Rahmen von Kultur und Gesellschaft.* 1932. S. 140.
- 251 H. Lemonnier, op. cit. p. 104. – W. Weisbach; *Franz. Mal.* S. 95.
- 252 Karl Vossler; *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentw.* 1921. S. 366.
- 253 Bédier-Hazard; *Hist. de la litt franç.* I. 1923. p. 232.
- 254 Viktor Klemperer; „Zur französischen Klassik“. *Oskar-Walzel-Festschr.* 1924. S. 129.
- 255 Roger Picard; *Les Salons littéraires et la société franç.* 1943. p. 32.
- 256 Henri Pirenne; *Histoire de Belgique.* IV. 1911. pp. 437 – 438.
- 257 P. J. Block; *Gesch. der Niederlande.* IV. 1910. S. 7.
- 258 S. zum folgenden J. Huizinga; *Holländische Kultur des XVII. Jahrhunderts.* 1933. S. 11 – 14. – G. J. Renier; *The Dutch Nation.* 1941. pp. 11ff.
- 259 G. J. Renier, op. cit. p. 32.
- 260 Vgl. Franz Mehring; *Zur Literaturgesch. von Calderon bis Heine.* 1929. S. 111.
- 261 J. Huizinga; *Holl. Kultur.* S. 13.
- 262 Kurt Kaser; *Gesch. Europas im Zeitalter des Absolutismus.* L. M. Hartmann-Weltgesch. VI. 2. 1923. S. 59, 61.
- 263 Fr. v. Bezold; *Staat u. Ges. d. Ref.* S. 92.
- 264 J. Huizinga; *Holl. Kultur.* S. 28 – 29.
- 265 E. Schmidt-Degener; „Rembrandt u. der holl. Barock“. *Studien der Bibl. Warburg.* 1928. IX. S. 35 – 36.
- 266 Alois Riegl; „Das holländische Gruppenporträt“. *Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. Allerhöchsten Kaiserhauses.* 1902. Bd. 23. S. 234.
- 1055 267 John Evelyn; *Memoirs.* 1818. p. 13.
- 268 W. Martin; „The life of a Dutch Artist. VI. How the painter sold his work“. *The Burlington Magazine.* 1907. XI. p. 369.
- 269 Hanns Flörke; *Studien zur niederländ. Kunst-u. Kulturgesch.* 1905. S. 154.
- 270 Vgl. N. Pevsner; *Academies.* p. 135.
- 271 W. v. Bode; *Die Meister der holl. u. vlämischen Malerschulen.* 1919. S. 80, 174.

- 272 H. Flörke, op. cit. S. 74 – 75.
 273 Ibid. S. 92 – 94.
 274 Ibid. S. 89 – 90.
 275 Ibid. S. 120.
 276 N. S. Trivas; *Frans Hals*. 1941. S. 7.
 277 W. Martin, L. c. S. 369.
 278 Adolf Rosenberg; *Adrian und Isaak Ostade*. 1900. S. 100.
 279 H. Flörke, op. cit. p. 180.
 280 Ibid. S. 54.
 281 G. d'Avenal; *Les Revenus d'un intellectuel de 1200 à 1913*. 1922. p. 231.
 282 Ibid. p. 237.
 283 Ibid. pp. 293, 300, 341.
 284 Paul Drey; *Die wirtsch. Grundlagen der Malkunst*. 1900. S. 50.
 285 A. Dresdner, op. cit. S. 309.
 286 Rud. Oldenburg; *P. P. Rubens*. 1922. S. 116.
 287 Ibid. S. 118.
 288 Alois Riegl, op. cit. S. 277.
 289 Carl Neumann; *Rembrandt*. 1902. S. 406.
 290 Max J. Friedländer; *Die niederländ. Mal. des XVII. Jahrh.* 1923. S. 32.
 291 Willi Drost; *Barockmalerei in den german. Ländern. Handb. d. Kunstwiss.* 1926. S. 171.
 292 F. Schmidt-Degener, op. cit. S. 27.

第六章 洛可可、古典主义和浪漫主义

- 1 Paul Hazard; *La Crise de la conscience européenne*. 1935. I. pp. i – v.
 2 Vgl. Bédier-Hazard; *Hist. de la litt. franç.* II. 1924. pp. 31 – 32.
 3 Germain Martin; *La Grande industrie en France sous le règne de Louis XV*. 1900. p. 15.
 4 F. Funck-Brentano; *L'Ancien régime*. 1926. pp. 299 – 300.
 5 Alexis de Tocqueville; *L'Ancien régime et la Révolution*. 1859. 4. Aufl. p. 171.
 6 Henri Sée; *La France écon. et soc. au 18^e siècle*. 1933. p. 83.
 7 Albert Martiez; *La Révolution franç.* I. 1922. p. 8.
 8 Karl Kautsky; *Die Klassengegensätze im Zeitalter der Franz. Revol.* 1923. S. 14. **1056**
 9 Franz Schnabel; „Das XVIII. Jahrh. in Europa“. In *Das Zeitalter des Absolutismus. Propyläen-Weltgesch.* VI. 1931. S. 277.
 10 Joseph Aynard; *La Bourgeoisie française*. 1934. p. 462.
 11 F. Strowski; *La Sagesse française*. 1925. p. 20.

- 12 J. Aynard, op. cit. p. 350.
- 13 Ibid. S. 422.
- 14 André Fontaine; *Les Doctrines d'art en France*. 1909. p. 170.
- 15 Pierre Marcel; *La Peinture franç. au début du 18^e. siècle*. 1906. pp. 25 – 26.
- 16 Louis Réau; *Hist. de la peinture franç. au 18^e. siècle*. I. 1925. p. X.
- 17 Louis Hourticq; *La Peinture franç. au 18^e. siècle*. 1939. p. 15.
- 18 Wilhelm v. Christ; „Gesch. d. griech. Lit.“ In I. v. Müllers *Handb. d. klass. Altertumswiss.* VII. 2/1. 1920. S. 183.
- 19 Francesco Macri-Leone; *La bucolica latina nella lett. ital. del sec. XIV*. 1889. p. 15. – Walter W. Greg; *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*. 1906. pp. 13 – 14.
- 20 T. R. Glover; *Virgil*. 1942. 7th. edit. pp. 3 – 4.
- 21 M. Schanz – C. Hosius; „Gesch. d. röm. Lit.“. In I. v. Müllers *Handb. d. klass. Altertumswiss.* II. 1935. S. 285.
- 22 W. W. Greg, op. cit. p. 66.
- 23 J. Huizinga; *Herbst des Mittelalters*. 1928. S. 185.
- 24 M. Fauriel; *Hist. de la poésie prov.* 1846. II. pp. 91 – 92.
- 25 Mussia Eisenstadt; *Watteaus Fêtes galantes*. 1930. p. 98.
- 26 G. Lanson; *Hist. de la litt. Franç.* 1909. 11^e. éd. pp. 373 – 374.
- 27 Vgl. Albert Dresdner; „Von Giorgione zum Rokoko“. *Preuß. Jahrb.* 1910. Bd. 140. – Werner Weisbach; „Et in Arcadia ego“. *Die Antike*. VI. 1930. S. 140.
- 28 Boileau; *L'Art poétique*. III. VV. 119ff.
- 29 Pierre Marcel, op. cit. p. 299.
- 30 Nikolaus Pevsner; *Academies of Art*. 1940. p. 108.
- 31 G. Lanson, op. cit. p. 374.
- 32 Vgl. Petit de Julleville; *Hist. de la litt. Franç.* IV. 1897. p. 419.
- 33 Ibid. IV. p. 459, V. p. 550.
- 34 Émile Faguet; *Dixhuitième siècle*. 1890. p. 123.
- 35 Arthur Elösser; *Das bürgerliche Drama*. 1898. S. 65.
- 36 Diderot; *Oeuvres*. 1821. VIII. p. 243.
- 37 Paul Mantoux; *La Révolution industrielle au 18^e siècle*. 1906. p. 78.
- 38 *The English Revolution*. 1640. Three Essays. Ed. by Christopher Hill. 1940. p. 9.
- 39 R. H. Gretton; *The English Middle Class*. 1917. p. 209.
- 40 W. Warde Fowler; *Social life at Rome in the Age of Cicero*. 1922. pp. 26ff. – J. L. and B. Hammond; *The Village Labourer (1760 – 1832)*. 1920. pp. 306 – 307.
- 41 A. de Tocqueville, op. cit. p. 146. – J. Aynard, op. cit. p. 341.

- 42 G. Lefèbvre, G. Guyot, Ph. Sagnac; *La Révolution franç.* 1930. p. 21.
- 43 A. de Tocqueville, op. cit. pp. 174 – 175.
- 44 Herbert Schöffler; *Protestantismus und Literatur.* 1922. S. 181.
- 45 Alexandre Beljame; *Le Public et les hommes de lettres en Angleterre au 18^e. siècle.* 1881. p. 122.
- 46 H. Schöffler, op. cit. pp. 187 – 188.
- 47 Ibid. p. 192.
- 48 Ibid. pp. 59, 151ff. und passim.
- 49 A. S. Collins; *The Profession of Letters.* 1928. p. 38.
- 50 G. M. Trevelyan; *English Social History.* 1944. p. 338.
- 51 A. Beljame, op. cit. pp. 236, 350.
- 52 Leslie Stephen; *Engl. Lit. and Society in the 18th Century.* 1940. p. 42.
- 53 A. Beljame, op. cit. pp. 229 – 232.
- 54 Ibid. p. 368.
- 55 A. S. Collins; *Authorship in the days of Johnson.* 1927. p. 161.
- 56 Levin L. Schücking; *The Sociology of Literary Taste.* 1944. p. 14.
- 57 A. S. Collins; *Authorship.* pp. 269 – 270.
- 58 Leslie Stephen, op. cit. p. 148. – George Sampson; *The Concise Cambridge History of Lit.* 1942. p. 508.
- 59 Zitiert von F. Gaiffe; *Le Drame en France au 18^e siècle.* 1910. p. 80.
- 60 L. L. Schücking, op. cit. pp. 62ff.
- 61 J. L. & B. Hammond; *The Rise of Modern Industry.* 1944. 6th ed. p. 39.
- 62 J. L. & B. Hammond; *The Town Labourer (1760 – 1832).* 1925. pp. 37ff.
- 63 Paul Mantoux, op. cit. pp. 376ff. – John A. Hobson; *The Evolution of Modern Capitalism.* 1930. p. 62.
- 64 Werner Sombart; *Der moderne Kapitalismus.* II 1. 1924. 6. Aufl. – Vgl. Otto Hintze; „Der mod. Kapitalismus als hist. Individuum“. *Hist. Zschr.* 1929. Bd. 139. S. 478.
- 65 Vgl. Lewis Mumford; *Technics and Civilisation.* 1934. pp. 176 – 177.
- 66 Arnold Toynbee; *Lectures on the Industrial Revolution of the 18th Century in England.* 1908. p. 64.
- 67 Leo Balet – E. Gerhard; *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrh.* 1936. S. 116 – 117.
- 68 Daniel Mornet; *La Nouvelle Héloïse de J. -J. Rousseau.* 1943. pp. 43 – 44.
- 69 Oswald Spengler; *Der Untergang des Abendlandes.* I. 1918. S. 362 – 363.
- 70 Geoffrey Webb; „Architecture and Garden“. In *Johnson's England.* Ed. By A. S. Turberville.

1933. p. 118.

- 71 W. L. Phelps; *The Beginnings of the English Romantic Movement*. 1893. pp. 110 – 111.
- 72 Vgl. Joseph Texte; *J. -J. Rousseau and the Cosmopolitan Spirit in Literature*. 1899. p. 152.
- 1058 73 H. Schöffler, op. cit. p. 180.
- 74 W. L. Cross; *The Development of the English Novel*. 1899. p. 38. – H. Schöffler, op. cit. p. 168.
- 75 Vgl. Q. D. Leavis; *Fiction and the Reading Public*. 1932. p. 138.
- 76 W. L. Cross, op. cit. p. 33.
- 77 Diderot; “De la poésie dramatique”. In *Oeuvres compl.* Éd. J. Assézat. 1875 – 1877. VII. p. 371.
- 78 Vgl. Irving Babbitt; *Rousseau and Romanticism*. 1919. pp. 75ff.
- 79 Vgl. Jean Luc; *Diderot*. 1938. pp. 34 – 35.
- 80 J. S. Petri; *Anleitung zur prakt. Musik*. 1782. S. 104. Zitiert von Hans Joachim Moser; *Gesch. d. deutschen Musik*. II. 1. 1922. S. 309.
- 81 Zur motivischen und stimmungsmäßigen Einheitlichkeit der Sätze; Hugo Riemann; *Handb. d. Musikgesch.* II. 3. S. 123 – 133.
- 82 Über den Gegensatz des „Fortspinnungstypus“ und des „Liedtypus“; Wilhelm Fischer; „Zur Entwicklung des Wiener klass. Stils“. In *Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österr.* III. 1915. S. 29ff. – Zum Gegensatz der Fugen- und der Sonatenform vgl. August Hahn; *Von zwei Welten der Musik*. 1920.
- 83 H. J. Moser, op. cit. S. 314 – 315.
- 84 L. Balet-E. Gerhard, op. cit. p. 403.
- 85 H. J. Moser, op. cit. p. 312.
- 86 Georg Lillo; *The London Merchant or the History of George Barnwell*. 1731. IV. 2.
- 87 Leslie Stephen, op. cit. p. 66.
- 88 Mercier; *Du Théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*. 1773. Zitiert von F. Gaiffe, op. cit. p. 91.
- 89 Clara Stockmeyer; *Soziale Probleme im Drama des Sturmes und Dranges*. 1922. S. 68.
- 90 Beaumarchais; *Essai sur le genre dramatique sérieux*. 1767.
- 91 Rousseau; *La Nouvelle Héloïse*. II. Lettre XVII.
- 92 Diderot; “Entretiens sur le Fils naturel”. *Oeuvres*. 1875 – 1877 VII. p. 150.
- 93 Georg Lukacs; „Zur Soziologie des mod. Dramas“. *Archiv für Sozialwiss. u. Sozialpolit.* 1914. Bd. 38. S. 330ff.
- 94 Arthur Elöesser, op. cit. p. 13. – Paul Ernst; *Ein Credo*. 1912. I. S. 102.
- 95 Vgl. G. Lukacs, 1. c. p. 343.

- 96 A. Elöesser, op. cit. p. 215.
- 97 Fritz Brüggemann: „Der Kampf um die bürgerliche Welt-und Lebensanschauung i. d. deutschen Lit. d. 18. Jahrhunderts“. *Deutsche Vierteljahrsschr. für Literaturwiss. u. Geistesgesch.* III. 01. 1925.
- 98 Karl Biedermann; *Deutschland im 18. Jahrh.* 1880. 2. Aufl. I. S. 276ff.
- 99 Werner Sombart; *Der Bourgeois.* 1913. pp. 183 – 184.
- 100 Jacques Bainville; *Histoire de deux peuples.* 1933. p. 35.
- 101 Vgl. Geoffrey Barraclough; *Factors in German History.* 1946. p. 68.
- 102 Graf Manteuffel in einem Brief an den Philosophen Wolf. Zitiert von K. Biedermann, op. cit. **1059**
II. 1. S. 140.
- 103 Ibid. S. 23.
- 104 Ibid. S. 134.
- 105 W. H. Bruford; *Germany in the 18th Century.* 1935. pp. 310 – 311.
- 106 Wilhelm Dilthey; *Leben Schleiermachers.* I. 1870. S. 183ff. – Ders., *Das Erlebnis und die Dichtung.* 1910. S. 29.
- 107 W. Dilthey; *Das Erlebnis u. die Dichtung.* S. 30.
- 108 Johann Goldfriedrich; *Gesch. des deutschen Buchhandels.* 1908 – 1909. III. S. 118ff.
- 109 Vgl. Georg Lukacs; „Fortschritt u. Reaktion i. d. deutschen Literatur“. *Internationale Literatur.* 1945. XV. Nr. 8 – 9. S. 89.
- 110 Franz Mehring; *Die Lessing-Legende.* 1893. S. 371.
- 111 Vgl. Karl Mannheim; „Das konservative Denken“. *Archiv für Sozialwiss. u. Sozialpolit.* 1927. Bd. 57. S. 91.
- 112 A. de Tocqueville, op. cit. S. 247 – 248. – Vgl. K. Mannheim, 1. c.
- 113 Christian Friedr. Weiser; *Shaftesbury und das deutsche Geistesleben.* 1916. S. IX, XII.
- 114 Vgl. Rudolf Unger; *Hamann u. die Aufklärung.* 1925. 2. Aufl. I. S. 327 – 328.
- 115 Vgl. B. Schweitzer; *Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike.* 1925. S. 130. – Alfred Stange; „Die Bedeutung des subjektivistischen Individualismus für die europäische Kunst von 1750 – 1850“. *Deutsche Vierteljahrsh. f. Literaturwissenschaft und Geistesgesch.* IX. 1. S. 94.
- 116 L. Balet – E. Gerhard, op. cit. S. 228.
- 117 Hamann's *Leben und Schriften von C. H. Gildenmeister.* 1857 – 1873. V. S. 228.
- 118 K. Mannheim, 1. c. S. 470.
- 119 Friedrich Meusel; *Edmund Burke u. die franz. Revolution.* 1913. S. 127 – 128.
- 120 Hans Weil; *Die Entstehung des deutschen Bildungsprinzips.* 1930. S. 75.
- 121 Julius Petersen; *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik.* 1926. S. 59.

- 122 H. A. Korff: „Die erste Generation der Goethezeit“. *Ztschr. f. Deutschkunde*. 1928. Bd. 42. S. 641.
- 123 Viktor Hehn: *Gedanken über Goethe*. 1887. S. 65.
- 124 Ibid. S. 74.
- 125 Ibid. S. 89.
- 126 Heine; *Die romantische Schule*. I. 1833.
- 127 Thomas Mann: *Goethe als Repräsentant des Bürgertums*. 1932. S. 46.
- 128 Vgl. Alfred Nollau; *Das literarische Publikum des jungen Goethe*. 1935. S. 4.
- 129 Georg Keferstein; *Bürgertum und Bürgerlichkeit bei Goethe*. 1933. S. 90 – 91.
- 1060 130 Vgl. G. Keferstein, op. cit. S. 174 – 175.
- 131 Vgl. H. A. Korff; *Geist der Goethezeit*. II. 1930. S. 353. – Ludwig W. Kahn; *Social ideals in German lit. (1770 – 1830)*. 1938. pp. 32 – 34.
- 132 Vgl. Fritz Strich; *Goethe und die Weltliteratur*. 1946. S. 44.
- 133 Wie Z. B. Wilhelm Hausenstein; *Der nackte Mensch*. 1913. S. 151 und F. Antal; “Reflections on Classicism and Romanticism”. *The Burlington Magazine*. 1935. Vol. 66. p. 161.
- 134 Pope; *Essay on Man*. I. v. 233ff.
- 135 Heinrich Wölfflin; *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. 1927. 7. Aufl. S. 252. – Hans Rose; *Spätbarock*. 1922. S. 13.
- 136 Vgl. H. Wölfflin, op. cit. S. 35.
- 137 Carl Justi; *Winkelmann und seine Zeitgenossen*. 1923. 3. Aufl. III. S. 272.
- 138 Maurice Dreyfous; *Les Arts et les artistes pendant la période révolutionnaire*. 1906. p. 152.
- 139 Albert Dresdner; *Die Entstehung der Kunstkritik*. 1915. pp. 229 – 230.
- 140 Walter Friedländer; *Hauptströmungen der franz. Malerei von David bis Cézanne*. I. 1930. S. 8.
- 141 François Benoit; *L'Art français sous la Révolution et l'Empire*. 1897. p. 3.
- 142 Ibid. pp. 4 – 5.
- 143 Jules David; *Le Peintre David*. 1880. p. 117.
- 144 Edmond et Jules Goncourt; *Hist. De la société française pendant la Révolution*. 1880. p. 346.
- 145 Louis Madelin; *La Révolution*. 1911. pp. 490ff.
- 146 George Plekhanov; *Art and Society*. 1937. p. 20. – Louis Houricq; *La Peinture française. XVIII^e siècle*. 1939. pp. 145ff. – Albert Thibaudet; *Hist. de la litt. franç. de 1789 à nos jours*. 1936. p. 5.
- 147 Jules David, op. cit. p. 57.
- 148 Karl Marx; *Der 18. Brumaire des Louis Napoleon*. 1852.
- 149 Louis Hautecoeur; “Les Origines du Romantisme”. In *Le Romantisme et l'art*. 1928. p. 18.
- 150 Léon Rosenthal; *La Peinture romantique*. 1903. pp. 25 – 26.

- 151 François Benoit, op. cit. p. 171.
- 152 Louis Madelin; *La Contre-Révolution sous la Révolution*. 1935. p. 329.
- 153 Ibid. pp. 162, 175.
- 154 Jules Renovier; *Hist. de l'art pendant la Révolution*. 1863. p. 31.
- 155 Joseph Aynard; *La Bourgeoisie française*. 1934. p. 396.
- 156 Vgl. Étienne Fajon; "The Working Class in the Revolution of 1789". In *Essays on the French Revolution*. Ed. by T. A. Jackson. 1945. p. 121.
- 157 Petit de Julleville; *Hist. de la langue et de la litt. franç.* VII. 1899. p. 110.
- 158 Henri Peyre; *Le Classicisme français*. 1942. p. 37.
- 159 A. Dresdner, op. cit. p. 128.
- 160 Ibid. pp. 128 – 129.
- 161 André Fontaine; *Les Doctrines d'art en France*. 1909. p. 186. – F. Benoit. op. cit. p. 133.
- 162 A. Dresdner, op. cit. p. 180.
- 163 Ibid. p. 150.
- 164 Joseph Billet; "The French Revolution and the Fine Arts". In *Essays on the French Rev.* Ed. by T. A. Jackson. 1945. p. 203.
- 165 F. Benoit, op. cit. p. 180.
- 166 M. Dreyfous, op. cit. p. 155.
- 167 F. Benoit, op. cit. p. 132.
- 168 Ibid. p. 134.
- 169 Zitiert nach F. L. Lucas; *The Decline and Fall of the Romantic Ideal*. 1937. p. 36.
- 170 Vgl. Zum Begriff des „ epochalen Bewußtseins“. Karl Jaspers; *Die geistige Situation der Zeit*. 1932. 3. Aufl. S. 7ff.
- 171 G. Lanson, op. cit. p. 943.
- 172 Marcel Proust; *Pastiches et mélanges*. 1919. p. 267.
- 173 Joseph Aynard; "Comment définir le romantisme?" *Revue de litt. Comparée*. 1925. V. p. 653.
- 174 F. Benoit, op. cit. pp. 62 – 63.
- 175 Vgl. Albert Pötzsch; *Studien zur frühromantischen Politik u. Geschichtsauffassung*. 1907. S. 62 – 63.
- 176 Ortega y Gasset; „History as a System“. In *Philosophy and History*. Essays presented to Ernst Cassirer. Ed. by R. Klibansky et J. H. Platon. 1936. p. 313.
- 177 Emil Lask; *Fichtes Idealismus und die Geschichte*. 1902. S. 56ff. ,83ff. – Vgl. Erich Rothacker; *Einleitung in die Geschichtswissenschaften*. 1920. S. 116 – 118.
- 178 Arnold Ruge; *Die wahre Romantik. Ges. Schriften*. III. S. 134. -Zitiert nach Carl Schmitt;

- Politische Romantik*. 1925. 2. Auflage. S. 35.
- 179 Konrad Lange; *Das Wesen der Kunst*. 1901.
- 180 Coleridge; *Biographia Literaria*. chap. XIV.
- 181 Vgl. Albert Salomon; „Bürgerlicher und kapitalistischer Geist“. *Die Gesellschaft*. 1927. IV. S. 552.
- 182 Louis Maigron; *Le Romantisme et les moeurs*. 1910. p. v.
- 183 Zitiert nach Richarda Huch; *Ausbreitung und Verfall der Romantik*. 1908. 2. Aufl. S. 349.
- 184 Erwin Kirchner; *Die Philosophie der Romantik*. 1906. S. 42 – 43.
- 185 Diderot; *Paradoxe sur le comédien*.
- 186 C. Schmitt, op. cit. pp. 24ff., 120ff., 148 – 149.
- 187 Vgl. A. Pötzsch, op. cit. p. 17.
- 188 Fritz Strich; „Die Romantik als europäische Bewegung“. *Wölfflin – Festschrift*. 1924. S. 54.
- 189 Georg Brandes; *Hauptströmungen der Lit. des 19. Jahrh.* 1924. I. S. 13ff.
- 1062** 190 Vgl. Ernst Troeltsch; „Die Restaurationsepoche am Anfang des 19. Jahrhunderts“. *Vorträge der Baltischen Lit. Ges.* 1913. S. 49.
- 191 Charles-Marc des Granges; *La Presse litt. sous la Restauration*. 1907. p. 44.
- 192 A. Thibaudet, op. cit. p. 107.
- 193 Pierre Moreau; *Le Classicisme des romantiques*. 1932. p. 132.
- 194 Henry A. Beers; *A History of English Romanticism in the 19th Century*. 1902. p. 173.
- 195 A. Thibaudet, op. cit. p. 121.
- 196 G. Brandes, op. cit. III. p. 9.
- 197 Ibid. p. 225.
- 198 Ibid. II. p. 224.
- 199 Grimrod de la Reynière in *Le Censeur dramatique*. I. 1797.
- 200 Maurice Albert; *Les Théâtres des Boulevards (1789 – 1848)*. 1902.
- 201 Ch. -M. des Granges; *La Comédie et les moeurs sous la Restauration et la Monarchie de Juillet*. 1904. pp. 35 – 41, 43 – 46, 53 – 54.
- 202 W. J. Hartog; *Guilbert de Pixérécourt*. 1913. pp. 52 – 54.
- 203 Paul Ginisty; *Le Mélodrame*. 1910. p. 14.
- 204 Alexander Lacey; *Pixérécourt and the French Romantic Drama*. 1928. pp. 22 – 23.
- 205 Émile Faguet; *Propos de théâtre*. II. 1905. pp. 299ff.
- 206 W. J. Hartog, op. cit. p. 51.
- 207 Ibid.
- 208 Pixérécourt; *Dernières réflexions sur le mélodrame*. 1843. Zitiert von Hartog, op. cit. pp. 231 – 232.

- 209 Faguet, op. cit. p. 318.
- 210 Alfred Cobban; *Edmund Burke and the Revolt against the 18th Century*. 1929. pp. 208 – 209, 215.
- 211 C. Day Lewis; *The Poetic Image*. 1947. p. 54.
- 212 H. N. Brailsford; *Shelley, Godwin and their Circle*. 1913. p. 226.
- 213 Francis Thompson; *Shelley*. 1909. p. 41.
- 214 Vgl. Fritz Strich; *Die Romantik als europ. Bewegung*. S. 54.
- 215 H. J. C. Grierson; *The Background of English Literature*. 1925. pp. 167 – 168.
- 216 Julius Bab; *Fortibras oder der Kampf des 19. Jahrhunderts mit dem Geist der Romantik*. 1914. p. 38.
- 217 W. P. Ker; *Collected Essays*. 1925. I. p. 164.
- 218 Henry A. Beers, op. cit. p. 2.
- 219 J. M. S. Tompkins; *The Popular Novel in England (1770 – 1800)*. 1932. pp. 3 – 4.
- 220 Louis Maigron; *Le Roman historique à l'époque du romantisme*. 1898. p. 90.
- 221 Georg Lukács; "Walter Scott and the Historical Novel". *International Literature*. 1838. No. 12. p. 80.
- 222 W. Scott; *Ivanhoe*. Kap. XLI.
- 223 Léon Rosenthal; *La Peinture romantique*. 1903. pp. 205 – 206.
- 224 "Le premier mérite d'un tableau est d'être une fête pour l'oeil."
- 225 Delacroix; *Journal*. U. a. die Eintragung vom 26. April 1824.
- 226 Ibid. 14. Februar. 1850.
- 227 L. Rosenthal, op. cit. pp. 202 – 203.
- 228 Paul Jamot; „Delacroix“. In *Le Romantisme et l'art*. 1928. p. 116.
- 229 Ibid. p. 120.
- 230 Ibid. pp. 100 – 101.
- 231 André Joubin; *Journal de Delacroix*. 1932. I. pp. 284 – 285.
- 232 Alfred Einstein; *Music in the Romantic Era*. 1947. p. 39.
- 233 Delacroix; *Journal*. Passim. u. a. die Eintragung vom 30. Jan. 1855.

第七章 自然主义和印象主义

- 1 Henri Guillemin; *Le Jocelyn de Lamartine*. 1936. p. 59.
- 2 Vgl. Zum folgenden Jean-Paul Sartre; "Qu'est-ce que la littérature?" *Les Temps Modernes*. 1947. II. pp. 971 ff. – Auch in *Situations*. II. 1948.
- 3 Ibid. p. 976.
- 4 Ibid. p. 981.

- 5 S. Charléty; "La Monarchie de Juillet". In E. Lavisse; *Histoire de France contemporaine*. V. 1921. pp. 178 – 179.
- 6 Werner Sombart; *Der moderne Kapitalismus*. III. 1. S. 35 – 38, 82, 657 – 661.
- 7 Werner Sombart; *Der Bourgeois*. 1913. S. 220.
- 8 Vgl. Louis Blanc; *Histoire de dix ans*. III. 1843. pp. 90 – 92. – W. Sombart; *Die deutsche Volkswirtschaft des 19. Jahrhunderts*. 7. Aufl. 1927. S. 399ff.
- 9 Emil Lederer; „Zum sozialpsychologischen Habitus der Gegenwart“. *Archiv für Sozialwiss. u. Sozialpolit.* 1918. Bd. 46 S. 122ff.
- 10 Paul Louis; *Histoire du socialisme en France de la Révolution à nos jours*. 1936. 3. Aufl. pp. 64, 67. – J. Lucas-Dubreton; *La Restauration et la Monarchie de Juillet*. 1937. pp. 160 – 161.
- 11 P. Louis, op. cit. pp. 106 – 107.
- 12 Friedrich Engels; *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft*. 4. Aufl. 1891. S. 24.
- 13 Robert Michels; „Psychologie der antikapitalistischen Massenbewegungen“. *Grundr. d. Sozialökonomie*. IX. 1. 1926. S. 244 – 246, 270.
- 14 W. Sombart; *Die deutsche Volkswirtschaft*. S. 471.
- 15 Sainte-Beuve; "De la littérature industrielle". *Revue des Deux Mondes*. 1839. Auch in *Portraits contemporaines*. 1847.
- 16 Jules Champfleury; *Souvenirs et portraits*. 1872. p. 77.
- 17 Eugène Gilbert; *Le Roman en France pendant le 19^e siècle*. 1909. p. 209.
- 18 Nora Atkinson; *Eugène Sue et le roman-feuilleton*. 1929. p. 211. – Alfred Nettement; *Études critiques sur le feuilleton-roman*. 1845. I. p. 16.
- 1064 19 Vgl. Maurice Bardèche; *Stendhal romancier*. 1947.
- 20 André le Breton; *Le Roman français au 19^e siècle*. I. 1901. pp. 6 – 7, 73. – M. Bardèche; *Balzac romancier*. 1947. pp. 2 – 8, 12 – 13.
- 21 Ch. – M. des Granges; *La Presse littéraire sous la Restauration*. 1907. p. 22.
- 22 H. J. Hunt; *Le Socialisme et le romantisme en France*. 1935. pp. 195, 340.
- 23 Ibid. pp. 203 – 204. J – Albert Cassagne; *Le Théorie de l'art pour l'art en France*. 1906. pp. 61 – 71.
- 24 Vgl. Edmond Estève; *Byron et le romantisme français*. 1907. p. 228.
- 25 Vgl. Pierre Moreau; *Le Classicisme des romantiques*. 1932. pp. 242ff.
- 26 Charles Rémusats Artikel vom 12. März 1825. Zitiert von A. Cassagne, op. cit. p. 37.
- 27 A. Cassagne, ibid.
- 28 José Ortega y Gasset; *La Deshumanización del Arte*. 1925. p. 19.
- 29 H. J. Hunt, op. cit. pp. 157 – 158.

- 30 Ibid. p. 174.
- 31 Georg Lukács; *Goethe und seine Zeit*. 1947. S. 39 – 40.
- 32 M. Bardèche; *Balzac romancier*. pp. 3, 7.
- 33 Zitiert von Jules Marsan; *Stendhal*. 1932. S. 141.
- 34 M. Bardèche; *Stendhal romancier*. p. 424.
- 35 Albert Thibaudet; *Stendhal*. 1931. -Henri Martineau; *L'Oeuvre de Stendhal*. 1945. p. 198.
- 36 Vgl. Jean Méliá; "Stendhal et Taine". *La Nouvelle Revue*. 1910. p. 392.
- 37 Pierre Martino; *Stendhal*. 1934. p. 302.
- 38 H. Martineau, op. cit. p. 470.
- 39 Émile Faguet; *Politiques et moralists*. III. 1900. p. 8.*
- 40 M. Bardèche; *Stendhal romancier*. p. 47.
- 41 Sainte-Beuve; *Port-Royal*. 1888. 5. Aufl. VI. pp. 266 – 267.
- 42 Émile Zola; *Les Romanciers naturalistes*. 1881. 2. Aufl. p. 124.
- 43 Vgl. Paul Bourget; *Essais de psychologie contemporaine*. 1885. p. 282.
- 44 André le Breton; *Balzac*. 1905. pp. 70 – 73.
- 45 M. Bardèche; *Balzac romancier*. p. 285.
- 46 Bernard Guyon; *La Pensée politique et sociale de Balzac*. 1947. p. 432.
- 47 V. Grib; *Balzac*. Critics Group Series. No. 5. 1937. p. 76.
- 48 Marie Bor; *Balzac contre Balzac*. 1933. p. 38.
- 49 E. Buttke; *Balzac als Dichter des modernen Kapitalismus*. 1932. S. 28.
- 50 Balzac; *Correspondance*. 1876. I. p. 433.
- 51 Ernest Seillière; *Balzac et la morale romantique*. 1922. p. 61.
- 52 André Bellessort; *Balzac et son oeuvre*. 1924. p. 175.
- 53 Karl Marx-Friedrich Engels; *Über Kunst und Literatur*. Hrsg. von I. K. Luppol. 1937. S. 53 – 1065
54. Auch in *International Literature*. July, 1933. No. 3. p. 114.
- 54 Marcel Proust; *La Prisonnière*. I.
- 55 E. Preston; *Recherches sur la technique de Balzac*. 1926. pp. 5, 222.
- 56 Thomas Mann; *Die Forderung des Tages*. 1930. S. 273ff.
- 57 Hugo v. Hofmannsthal; *Unterhaltungen über literarische Gegenstände*. 1904. S. 40.
- 58 A. Cerfberr-J. Christophe; *Répertoire de la Comédie humaine*. 1887.
- 59 Taine; *Nouveaux essais de critique et d'histoire*. 1865. pp. 104 – 113.
- 60 Vgl. Tocquevilles Rede in der Nationalversammlung. zitiert von Paul Louis; *Histoire du socialisme en France*. 3. Aufl. 1936. II. p. 191.
- 61 Ibid. pp. 200 – 201.
- 62 Ibid. p. 197.

- 63 Pierre Martino; *Le Roman réaliste sous le Second Empire*. 1913. p. 85.
- 64 A. Thibaudet; *Histoire de la litt. franç. de 1789 à nos jours*. 1936. p. 361.
- 65 Émile Bouvier; *La Bataille réaliste*. 1913. p. 237.
- 66 Jules Coulin; *Die sozialistische Weltanschauung i. d. franz. Mal.* 1909. S. 61.
- 67 Émile Zola; *La République et la litt.* 1879.
- 68 Oliver Larkin; "Courbet and his Contemporaries". In *Science and Society*. 1939. III. 1. p. 44.
- 69 É. Bouvier, op. cit. p. 248.
- 70 Vgl. Léon Rosenthal; *La Peinture romantique*. 1903. pp. 267 – 268. – Henri Focillon; *La Peinture aux 19^e et 20^e siècles*. 1928. pp. 74 – 101.
- 71 H. J. Hunt; *Le Socialisme et le romantisme en France*. 1935. pp. 342 – 344.
- 72 Vgl. u. a. den Brief an Victor Hugo vom 15. Juli, 1853. *Correspondance*. Ed. Conard. 1910. III. p. 6.
- 73 Ibid. II. pp. 116 – 117, 366.
- 74 Ibid. III. pp. 120, 390.
- 75 E. et J. de Goncourt; *Journal*. 29. Jan. 1863. Éd. Flammarion-Fasquelle. II. p. 67.
- 76 Flaubert; *Corresp.* III. pp. 485, 490, 508. – *Éducation sentimentale*. II. 3. – Ernest Seillière; *Le Romantisme des réalistes; Gustave Flaubert*. 1914. p. 257. – Eugen Haas; *Flaubert und die Politik*. 1931. S. 30.
- 77 Brief an Mlle Leroyer de Chantepie vom 18. Mai 1857. *Corresp.* III. p. 119.
- 78 Eugène Gilbert; *Le Roman en France pendant le 19^e. siècle*. 1909. p. 157.
- 79 *Corresp.* III. pp. 157, 448, etc.
- 80 *Le Moniteur*. 4. Mai 1857. – *Causeries de Lundi*. XIII.
- 1066 81 Émile Zola; *Les Romanciers naturalists*. 1881. 2. Aufl. pp. 126 – 129.
- 82 *Corresp.* II. p. 182. III. p. 113.
- 83 Ibid. II. p. 112.
- 84 Albert Thibaudet; *Gustave Flaubert*. 1922. p. 12.
- 85 *Corresp.* II. p. 155.
- 86 Georg Lukács; *Die Seele und die Formen*. (Theodor Storm oder die Bürgerlichkeit und l'art pour l'art.) 1911. – Thomas Mann; *Betrachtungen eines Unpolitischen*. 1918. S. 69 – 70.
- 87 Georg Kefenstein; *Bürgertum und Bürgerlichkeit bei Goethe*. 1933. S. 126 – 223.
- 88 *Corresp.* I. p. 238. Sept. 1851.
- 89 Ibid. IV. p. 244. Dez. 1875.
- 90 Ibid. III. p. 119.
- 91 Émile Fâguet; *Flaubert*. 1913. p. 145.
- 92 *Corresp.* II. p. 237.

- 93 Ibid. III. p. 190.
- 94 Ibid. III. p. 446.
- 95 Ibid. II. p. 70.
- 96 Ibid. II. p. 137.
- 97 Ibid. III. p. 440.
- 98 Ibid. II. pp. 133, 140 – 141, 336.
- 99 Jules de Gaultier; *Le Bovarysme*. 1902.
- 100 Édouard Maynial; *Flaubert*. 1943. pp. 111 – 112.
- 101 Paul Bourget; *Essais de psychologie contemporaine*. 1885. p. 144.
- 102 *Corresp.* I. p. 289.
- 103 Georg Lukács; *Die Theorie des Romans*. 1920. S. 131.
- 104 Émile Zola; *Le Roman experimental*. 1880. 2. Aufl. pp. 24, 28.
- 105 Charles-Brun; *Le Roman social en Franceau 19^e siècle*. 1910. p. 158.
- 106 André Bellesort; “La Société française sous le sccond Empire”. *La Revue Hebdomaire*. 1932. No. 12. pp. 290, 292.
- 107 Francisque Sarcey; *Quarante ans de théâtre*. I. 1900. pp. 120, 122.
- 108 Ibid. pp. 209 – 212.
- 109 J. -J. Weiss; *The Théâtre et les moeurs*. 1889. pp. 121 – 121. – Vgl. Renan; *Vorwort zu den Drames philosophiques*. 1888.
- 110 A. Thibaudet, op. cit. pp. 295ff.
- 111 Sarcey, op. cit. V. p. 94.
- 112 Ibid. p. 286.
- 113 Vgl. Jules Lemartre; *Impressions de théâtre*. I. 1888. p. 217.
- 114 Sarcey, op. cit. VI. 1901. p. 180.
- 115 S. Kracauer; *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. 1937. S. 349.
- 116 Ibid. p. 270.
- 117 Vgl. Fleury-Sonolet; *La Société du second Empire*. III. 1913. p. 387.
- 118 Paul Bekker; *Wandlungen der Oper*. 1934. S. 86.
- 119 Lionel de la Laurencie; *Le Goût musical en France*. 1905. p. 292. William L. Crosten; **1067** *French Grand Opera*. 1948. p. 106.
- 120 Alfred Einstein; *Music in the Romantic Era*. 1947. p. 231.
- 121 Friedr. Nietzsche; *Der Fall Wagner*. 1888. – *Nietzsche contra Wagner*. 1888.
- 122 Vgl. Thomas Mann; *Betrachtungen eines Unpolitischen*. 1918. S. 75. – *Leiden und Größe der Meister*. 1935. S. 145ff.
- 123 A. Paul Oppé; „Art“. In *Early Victorian England*. Ed. by G. M. Young. 1934. II. p. 154.

- 124 Ruskin; *Stones of Venice*. III. Works. 1904. XI. p.201.
- 125 H. W. Singer; *Der Präraffaelismus in England*. 1912. S.51.
- 126 Vgl. A. Clutton-Brock; *William Morris. His Work and Influence*. 1914. p.9.
- 127 D. C. Somervell; *English Thought in the 19th Century*. 1947. 5. Aufl. p.153.
- 128 Christian Eckert; "John Ruskin". *Schmollers Jahrbuch*. 1902. XXVI. S.362.
- 129 E. Batho-B. Dobrée; *The Victorians and After*. 1938. p.112.
- 130 A. Clutton-Brock, op. cit. p.150.
- 131 Ibid. p.228.
- 132 William Morris; *Art unter Plutocracy*. 1883.
- 133 M. Louis Cazamian; *Le Roman social en Angleterre (1830 - 1850)*. II. 1935. pp.250 - 251.
- 134 Ibid. I. 1934. pp.11 - 12, 163.
- 135 W. L. Cross; *The Development of the English Novel*. 1899. p.182.
- 136 M. L. Cazamian, op. cit. I. p.8.
- 137 A. H. Thorndike; *Literature in a Changing Age*. 1920. pp.24 - 25.
- 138 Vgl. Q. D. Leavis; *Fiction and the Reading Public*. 1939. p.156.
- 139 G. K. Chesterton; *Charles Dickens*. 1917. 11. Aufl. pp.79, 84.
- 140 Amy Cruse; *The Victorians and their Books*. 1936. 2. Aufl. p.158.
- 141 Osbert Sitwell; *Dickens*. 1932. p.15.
- 142 Vgl. L. Cazamian, op. cit. I. pp.209ff.
- 143 T. A. Jackson; *Charles Dickens*. 1937. pp.22 - 23.
- 144 Humphrey House; *The Dickens World*. 1941. p.219.
- 145 比较狄更斯 1869 年 9 月 27 日在伯明翰的讲话。
- 146 Vgl. Humphrey House, op. cit. p.209.
- 147 Taine; *Histoire de la litt. Anglaise*. 1864. IV. p.66.
- 148 O. Sitwell, op. cit. p.16.
- 149 Q. D. Leavis, op. cit. pp.33 - 34, 42 - 43, 158 - 159, 168 - 169.
- 150 M. L. Cazamian; *Le Roman et les idées en Angleterre*. I. 1923. p.138. -Elizabeth S. Haldane; *George Eliot and her Times*. 1927. p.292.
- 151 P. Bourl'Honne; *George Eliot*. 1933. pp.128, 135.
- 152 Ernest A. Baker; *History of the English Novel*. VIII. 1937. pp.240, 254.
- 153 E. Batho-B. Dobrée, op. cit. pp.78 - 79, 91 - 92.
- 1068 154 *Middlemarch*, XV.
- 155 M. L. Cazamian, op. cit. p.108.
- 156 J. W. Cross; *George Eliot's Life as related in her Letters and Journals*. 1885. p.230.
- 157 F. R. Leavis; *The Great Tradition*. 1948. p.61.

- 158 Alfred Weber; „Die Not der geistigen Arbeiter“. *Schriften des Vereins für Sozialpolitik*. 1920.
- 159 Georg Lukács; „Moses Heß und die Probleme der idealistischen Dialektik“. *Archiv für die Geschichte des Sozialismus und die Arbeiterbewegung*. 1926. XIII. p. 123.
- 160 Karl Mannheim; *Ideology and Utopy*. 1936. pp. 136ff. – *Man and Society in an Age of Reconstruction*. 1940. pp. 79ff.
- 161 Vgl. Hans Speier; „Zur Soziologie der bürgerlichen Intelligenz in Deutschland“. *Die Gesellschaft*. 1929. II. S. 71.
- 162 D. S. Mirsky; *Contemporary Russian Literature*. 1926. pp. 42 – 43.
- 163 D. S. Mirsky; *A History of Russian Lit.* 1927. pp. 321 – 322.
- 164 M. N. Pokrovsky; *Brief History of Russia*. I. 1933. p. 144.
- 165 D. S. Mirsky; *Russia. A Social History*. 1931. p. 199.
- 166 Janko Lavrin; *Pushkin and Russian Literature*. 1947. p. 198.
- 167 D. S. Mirsky; *A History of Russian. Literature*. pp. 203 – 204.
- 168 Ibid. p. 204.
- 169 Ibid. p. 282.
- 170 Th. G. Masaryk; *Zur russischen Geschichts- und Religionsphilosophie*. 1913. I. p. 126.
- 171 Turgenjew in einem Brief an Herzen vom 8. November 1862.
- 172 E. H. Carr; *Dostoevsky*. 1931. p. 268.
- 173 Nicolas Berdiaeff; *L'Esprit de Dostoievski*. 1946. p. 18.
- 174 D. S. Mirsky; *A Hist. of Russ. Lit.* p. 219.
- 175 E. H. Carr, op. cit. pp. 281ff.
- 176 Ibid. pp. 267 – 268.
- 177 Dostojewskij; *Tagebuch eines Schriftstellers*. Februar 1877.
- 178 Edmund Wilson; *The Wound and the Bow*. 1941. p. 50. – Rex Warner; *The Cult of Power*. 1946. p. 41.
- 179 Vgl. D. S. Mereschkowski; *Tolstoi und Dostojewskij*. 1903. S. 232.
- 180 Vladimir Pozner; „Dostoivski et le roman d'aventure“. *Europe*. XXVII. 1931.
- 181 Ibid. pp. 135 – 136.
- 182 Vgl. Leo Schestow; *Dostojewskij und Nietzsche*. 1924. S. 90 – 91.
- 183 Thomas Mann; „Goethe und Tolstoi“. In *Bemühungen*. 1925. S. 33.
- 184 N. Lenin; „L. N. Tolstoi“ (1910). In N. Lenin-G. Plechanow; *L. N. Tolstoi im Spiegel des Marxismus*. 1928. S. 42 – 44.
- 185 D. S. Mirsky; *Contemp. Russ. Lit.* p. 8.
- 186 Ibid. p. 9. – Janko Lavrin; *Tolstoy*. 1944. p. 94.
- 187 D. S. Mereschkowski, op. cit. p. 213.

- 1069 188 Lukacs György: *Nagy orosz realisták. Budapest.* 1946. p. 92.
- 189 Tolstoi: *Was ist Kunst?* XVI.
- 190 Vgl. Th. Mann: *Die Forderung des Tages.* 1930. S. 283.
- 191 Maxim Gorki: *Literature and Life.* 1946. p. 74.
- 192 Th. Mann: *Die Forderung des Tages.* S. 278.
- 193 André Bellessort: *Les Intellectuels et l'avènement de la troisième République.* 1931. p. 24.
- 194 Paul Louis: *Histoire du socialisme en France de la Révolution à nos jours.* 3. Aufl. 1936. pp. 236 – 237.
- 195 A. Bellessort, op. cit. p. 39.
- 196 Werner Sombart: *Der moderne Kapitalismus.* III 1. 1927. S. XII–XIII.
- 197 Paul Louis, op. cit. pp. 242, 216 – 217.
- 198 Vgl. Henry Ford: *My Life and Work.* 1922. p. 155.
- 199 W. Sombart, op. cit. III. 2. pp. 603 – 07. – *Die deutsche Volkswirtschaft im 19. Jahrhundert.* 7. Aufl. 1927. S. 397 – 398.
- 200 Vgl. Pierre Francastel: *L'Impressionnisme.* 1937. pp. 25 – 26, 80.
- 201 Georg Marzynski: „Die impressionistische Methode“. *Zschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss.* XIV. 1920.
- 202 Georges Rivière: „L'Exposition des Impressionnistes“. In *L'Impressionniste. Journal d'art.* 6 avril 1877. Abgedruckt in L. Venturi: *Les Archives de l'Impressionnisme.* 1939. II. p. 309.
- 203 André Malraux: „The Psychology of Art“. *Horizon.* 1948. No. 103. p. 55.
- 204 G. Marzynski, op. cit. p. 90.
- 205 Ibid. p. 91.
- 206 John Rewald: *The History of Impressionism.* 1946. pp. 6 – 7.
- 207 Albert Cassagne: *La Théorie de l'art pour l'art en France.* 1906. p. 351.
- 208 E. et J. de Goncourt: *Journal.* 1 mai 1869. Ed. cit. III. p. 221.
- 209 Henri Focillon: *La Peinture aux 19^e et 20^e siècles.* 1928. p. 200.
- 210 Paul Bourget: *Essais de psychologie contemporaine.* 1885. p. 25.
- 211 Charles Seignobos: „L'Évolution de la troisième République“. In E. Lavis: *Hist. de la France contemp.* VIII. 1921. pp. 54 – 55.
- 212 Henry Bérenger: *L'Aristocratie intellectuelle.* 1895. p. 3.
- 213 Albert Thibaudet: *Hist. de la litt. Franç. de 1789 à nos jours.* 1936. p. 430.
- 214 E. R. Curtius: *Maurice Barrès.* 1921. p. 98.
- 215 Jules Huret: *Enquête sur l'évolution littéraire.* 1891. pp. XVI – XVII.
- 216 E. et J. de Goncourt: *Idées et sensations.* 1866.
- 217 Nietzsche: *Menschliches Allzumenschliches.* 155.

- 218 Baudelaire; *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*. 1861.
- 219 Baudelaire; *Le Peintre de la vie moderne*. 1863. In *L'Art romantique*. Ed. Ernest Raynaud. 1931. p. 79.
- 220 Villiers de l'Isle-Adam; *Contes cruels*. 1883. pp. 13ff.
- 221 Émile Tardieu; *L'Ennui*. 1903. pp. 81ff. 1070
- 222 E. von Sydow; *Die Kultur der Dekadenz*. 1921. S. 34.
- 223 Peter Quennel; *Baudelaire and the Symbolists*. 1929. p. 82.
- 224 Max Nordau; *Entartung*. 1896. 3. Aufl. II. S. 102.
- 225 Baudelaire; *Journaux intimes*. Ed. Ad. van Bever. 1920. p. 8.
- 226 Thomas Mann; „Kollege Hitler“. *Das Tagebuch*. Hg. v. Leopold Schwarzschild. 1939.
- 227 Vgl. René Dumesnil; *L'Époque réaliste et naturaliste*. 1945. pp. 31ff. – Ernest Raynaud; *Baudelaire et la religion du dandysme*. 1918. pp. 13 – 14.
- 228 Baudelaire; *Oeuvres posthumes*. Éd. J. Crépet. I. pp. 223ff.
- 229 Anton Tschechow; „Missius. Erzählung eines Künstlers“. In *Meistererzählungen*. Hg. v. Iwan Schmeljow. Übers. v. R. Candraia. 1946. pp. 551ff.
- 230 *Le Figaro*. 18 sept. 1886.
- 231 A. Thibaudet, op. cit. p. 485.
- 232 Ibid. p. 489.
- 233 J. Huret, op. cit. p. 60.
- 234 Vgl. Ernest Raynaud; *La Mêlée symboliste*. 1920. II. p. 163.
- 235 John Charpentier; *Le Symbolisme*. 1927. p. 62.
- 236 Charles Mauron; Einleitung zu Roger Fry's Übersetzung von Mallarmés Gedichten. 1936. S. 14.
- 237 Georges Duhamel; *Les Poètes et la poésie*. 1914. pp. 145 – 146.
- 238 Vgl. Roger Fry; *An Early Introduction to Mallarmé's Poems*. 1936. pp. 296, 302, 304 – 306.
- 239 Henri Bremond; *La Poésie pure*. 1926. pp. 16 – 20.
- 240 E. et J. de Goncourt; *Journal*. 23 février, 1893. IX. p. 87.
- 241 J. Huret, op. cit. p. 297.
- 242 Vgl. C. M. Bowra; *The Heritage of Symbolism*. 1943. p. 10.
- 243 G. M. Turnell; „Mallarmé“. *Scrutiny*. 1937. V. p. 432.
- 244 J. Huret, op. cit. p. 23.
- 245 H. M. Lynd; *England in the Eighteen-Eighties*. 1945. p. 17.
- 246 Ibid. p. 8.
- 247 Bernhard Fehr; *Die engl. Lit. des 19. u. 20. Jahrh.* 1931. S. 322.
- 248 Baudelaire; *Le Peintre de la vie moderne*. pp. 73 – 74.

- 249 J. -P. Sartre; *Baudelaire*. 1947. pp.166 – 167.
- 250 Baudelaire; *Le Peintre etc.* p. 50.
- 251 M. L. Cazamian; *Le Roman et les idées en Angleterre (1880 – 1900)*. 1935. p. 167.
- 252 F. R. Leavis; *The Great Tradition*. 1948. pass.
- 253 H. Hatzfeld; *Der französische Symbolismus*. 1923. S. 140.
- 254 Vgl. D. S. Mirsky; *Modern Russian Lit.* 1925. pp. 84 – 85.
- 255 Janko Lavrin; *An Introduction to the Russian Novel*. 1942. p. 134.
- 256 Th. Mann; „Versuch über das Theater“. In *Rede und Antuort*. 1916. S. 55.
- 1071 257 Paul Ernst; *Ein Credo*. 1912. I. S. 227.
- 258 Paul Ernst; *Der Weg zur Form*. 1928. 3. Aufl. S. 42ff.
- 259 Ibsen; *Sämtl. Werke*. X. 1904. S. 40. Brief vom 12. Sept. 1865.
- 260 Halvdan Koht; *The Life of Ibsen*. 1931. p. 63.
- 261 M. C. Bradbrook; *Ibsen*. 1946. S. 34 – 35.
- 262 Ibsen; *Sämtl. Werke*. X. S. 169.
- 263 Holbrook Jackson; *The Eighteen Nineties*. 1939 (1913). p. 177.
- 264 Brief an Mehring vom 14. Juli 1893. Marx-Engels; *Correspondence*. 1934. pp. 511 – 512.
- 265 Ernest Jones; “Rationalism in Everyday Life”. Read at the First Internat. Psycho-Analytic Congress. 1908. In *Papers on Psycho-Analysis*. 1913.
- 266 Karl Mannheim; *Ideology and Utopia*. 1936. pp. 61 – 62.
- 267 Th. Mann; „Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgesch“. In *Die Forderung des Tages*. 1930. S. 201ff.
- 268 S. Freud; *Die Zukunft einer Illusion*. *Ges. Werke*. XIV. 1948. S. 377.
- 269 Nietzsche; *Werke*. 1895ff. XVI. S. 19.

第八章 电影的影响

- 1 Hermann Keyserling; *Die neuentstehende Welt*. 1926. – James Burnham; *The Managerial Revolution*. 1941.
- 2 M. J. Bonn; *The American Experiment*. 1933. p. 285.
- 3 José Ortega y Gasset; *La Rebelión de las Masas*. 1932.
- 4 Ernst Troeltsch; „Die Revolution in der Wissenschaft“. *Ges. Schriften*. IV. 1925. S. 676.
- 5 Henri Massis; *La Défense de l'Occident*. 1927.
- 6 Hermann Hesse; *Blick ins Chaos*. 1923.
- 7 André Malraux; *Psychologie de l'art*. 1947.
- 8 André Breton; *What is Surrealism?* 1936. pp. 45ff.
- 9 Jean Paulhan; *Les Fleurs de Tarbes*. 1941.

- 10 Jacques Rivière; "Reconnaissance à Dada". *Nouvelle Revue Française*. 1920. XV. pp. 231ff.
– Marcel Raymond; *De Baudelaire au surréalisme*. 1933. p. 390.
- 11 André Breton; *Les Pas perdues*. 1924.
- 12 Tristan Tzara; *Sept Manifestes dada*. 1920.
- 13 Friedrich Gundolf; *Goethe*. 1916.
- 14 Michael Ayrton; "A Master of Pastiche". *New Writing and Daylight*. 1946. pp. 108ff.
- 15 René Huyghe-Germain Bazin; *Histoire de l'art contemporain*. 1935. p. 223.
- 16 Constant Lambert; *Music ho!* 1934.
- 17 Edmund Wilson; *Axel's Castle*. 1931. p. 256.
- 18 André Breton; (*Premier*) *Manifeste du surréalisme*. 1924.
- 19 Louis Reynaud; *La Crise de notre littérature*. 1929. pp. 196 – 197.
- 20 Vgl. Charles du Bos; *Approximations*. 1922. – Benjamin Crémieux; *XX^e siècle*. 1924. – Jacques Rivière; *Marcel Proust*. 1924. 1072
- 21 J. Th. Soby; *Salvador Dali*. 1946. p. 24.
- 22 André Breton; *Le Surréalisme et la peinture*. 1928. – "What is surrealism?" p. 67.
- 23 André Breton; *Second Manifeste du surréalisme*. 1930. – Maurice Nadeau; *Histoire du surréalisme*. 1945. 2. Aufl. p. 176.
- 24 Julien Benda; *La France byzantine*. 1945. p. 48.
- 25 Vgl. E. R. Curtius; *Französischer Geist im neuen Europa*. 1925. pp. 75 – 76.
- 26 Vgl. Emil Lederer-Jakob Marschak; „Der neue Mittelstand“. *Grundriß der Sozialökonomik*. IX. 1. 1926. S. 121ff.
- 27 Walter Benjamin; „L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée“. *Zschr. für Sozialforschung*. 1936. V. 1. S. 45.

人名对照

- Aachen, Hans von 汉斯·冯·亚琛 385
- Abraham, Pol 亚伯拉罕 1045
- Achard 阿沙尔 180
- Adam, L. L. 亚当 1033
- Addison, Joseph 约瑟夫·艾迪生 559f., 562f., 877
- Aischylos 埃斯库罗斯 76, 85, 96—100, 111
- Albert, Erzherzog 阿尔贝特大公 494, 508
- Albert, Maurice 莫里斯·艾伯特 1062
- Alberti, Leon Battista 利昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂 299, 343, 355, 357, 369, 371, 1050
- Albertinelli, Mariotto 马里奥托·阿尔贝蒂内利 334
- Albizzi, Familie 阿尔比齐家族 299
- Albrecht V. V. 阿尔布雷希特 385
- Alembert, Jean d' 让·达朗伯 519, 522, 584, 944
- Alexander der Große 亚历山大大帝 104, 110, 122
- Alexander II. 亚历山大二世 921
- Alexander Severus 亚历山大·塞维鲁 123
- Alexis, Paul 保罗·亚历克西斯 841, 941
- Alkaios 阿尔凯奥斯/阿尔凯伊俄斯/阿尔凯俄斯 74
- Altdorfer, Albrecht 阿尔布雷希特·阿尔特多费 624
- Altoviti 阿尔托维迪 367
- Amenophis IV. 阿蒙诺斐斯四世, 奈费尔海佩普雷·阿孟霍特普, 又拼 Akhenaton, Akhnaton 或 Ikhnaton 阿肯那顿 35, 42f.
- Ammanati, Bildhauer 比尔德豪尔·阿马纳蒂 404
- Anakreon 阿那克里翁 76, 124
- Angelico, Fra Giovanni 弗拉·安吉利科 311, 322, 334, 336, 365
- Angers, David d' 大卫·德·昂热 714
- Anne, Königin von England 安妮, 英国女王 560, 563
- Antal, Friedrich 弗里德里希·安塔尔 1048, 1060
- Antin, Herzog d' 昂丹公爵 508
- Antoine 安托万 974
- Apelles 阿佩莱斯 122
- Apollonius 阿波罗尼奥斯 221
- Archilochos 阿尔基洛科斯 75, 124
- Aretino, Pietro 彼得罗·阿雷蒂诺 360, 1050, 1068
- Aretino, Spinello 斯皮内洛·阿雷蒂诺 306, 346, 1047
- Arion 阿里昂 76
- Ariosto 阿里奥斯托 428, 532
- Aristonothos 阿里斯托诺托斯 74f.
- Aristophanes 阿里斯托芬 85f., 492, 848

- Aristoteles 亚里士多德 86,103,216,369
- Armenini, Giov. Batt. 乔万尼·巴蒂斯塔·亚美尼尼 329,1049
- Arnaut Daniel 阿尔诺·达尼埃尔 235
- Arnim, Achim von 阿希姆·冯·阿尔尼姆 698
- Arnold, Matthew 马修·阿诺德 731,835,968
- Arpino, Cavaliere d' 卡瓦列雷·德·阿尔皮诺 471
- Asselineau, Charles 夏尔·阿瑟利诺 935
- Assurbanipal 亚述巴尼拔 49
- Asterius von Amasia 圣阿斯特里乌斯·冯·阿马西亚 145
- Atkinson, Nora 诺拉·阿特金森 1063
- Attila 阿提拉 164,166f.
- Aubigné, Agrippa d' 阿格里帕·德·奥比涅 652
- Augier Émile 埃米尔·奥日埃 727,826,843,845—848,851,853
- Augustus 奥古斯都 113,123,322,531
- Aurelius, Marcus 马尔克·奥勒利安 123,159
- Aurevilly, Barbey d' 巴尔贝·德奥勒维利 950,966
- Austen, Jane 简·奥斯汀 558,877,879,886,888,964
- Avenal, G. d' G. d' 阿弗纳尔 1055
- Aynard, Joseph 约瑟夫·艾纳尔 1054,1056,1060f.
- Ayrton, Michael 米夏埃尔·艾尔顿 1071
- Bab, Julius 尤利乌斯·巴布 1062
- Babbitt, Irving 欧文·白璧德 1058
- Babeuf 巴贝夫 762
- Bacchylides 巴克基利得斯 76
- Bach, Joh. Seb. 约翰·塞巴斯迪安·巴赫 594f.,747f.,1001
- Bach, Phil. Emm. 菲利普·伊曼努尔·巴赫 597
- Bacon, Francis 弗兰西斯·培根 19
- Baglioni, Familie 巴利奥尼家族 295
- Bainville, Jacques 雅克·班维尔 1058
- Baker, Ernest A. 巴克·埃内斯特·阿尔伯特 558,559,1067
- Baldovinetti, Alessio 阿莱西奥·巴尔多维内蒂 321
- Balet, Leo 莱奥·巴莱 1057ff.
- Balzac 巴尔扎克 434,452,539,585,588,591,604,709,714,728,739,746,752,754,756f.,759,761,765—770,774f.,779f.,782,791,795—812,823ff.,829f.,879,881,884,886,889f.,902,906f.,910,921,954,960,967,969,972,974,981,1006,1064f.
- Bandello, Matteo 马泰奥·班戴洛 1049
- Barberini, Familie 巴尔贝里尼家族 470
- Barbizon 巴比松画派 937
- Bardèche, Maurice 莫里斯·巴代什 1064
- Bardi, Familie 巴尔迪家族 298,304,321
- Baron, Hans 汉斯·巴龙 1050
- Barraclough, G. G. 巴勒克拉夫 1058
- Barrès, Maurice 莫里斯·巴雷斯 948,963,971,995,1069
- Bartas, Baron du 巴龙·迪巴尔塔斯 652
- Bartolommeo, Fra 弗拉·巴托洛米奥 331,334,368
- Bartsch, Karl 卡尔·巴尔奇 1040
- Batho, E. E. 巴托 1067
- Battoni 巴托尼 659,664
- Baudelaire 波德莱尔 588,717,802,809,826f.,844,849,855,861,940,942,945,949f.,952,954ff.,966ff.,1069ff.
- Baudry, Paul 保罗·博德里 816,824

- Baum, Julius 尤利乌斯·鲍姆 1041
- Bax, E. Belfort E. 贝尔福特·巴克斯 1051
- Bayle, Pierre 皮埃尔·培尔 284, 516
- Bazille, Frédéric 弗雷德里克·巴齐耶 938
- Bazin, Germain 热尔曼·巴赞 1071
- Beardsley, Aubrey 奥布里·比尔兹利 950, 966, 968
- Beaumarchais 博马舍 492, 654, 727, 1058
- Beaumont, Francis 弗朗西斯·鲍蒙特 434, 441
- Beazley, J. D. 约翰·戴维森·比兹利 1036
- Beccafumi 贝卡富米 380, 416
- Becker, C. H. 卡尔·海因里希·贝克尔 1039
- Becque, Henri 亨利·贝克 974
- Bédier, Joseph 约瑟夫·贝迪耶 170ff., 175, 1040, 1044f., 1054f.
- Beenken, H. 海因里希·本肯 1041
- Beers, Henry A. 亨利·奥古斯特·比尔
斯 1062
- Beethoven 贝多芬 547, 598f., 746, 749, 792f., 920
- Bek 贝克 42
- Bekker, Paul 保罗·贝克尔 1066
- Belinski 别林斯基 898, 900
- Beljame, Alexandre 亚历山大·贝尔雅
姆 1057
- Bellange, Jacques 雅克·贝朗热 652
- Bellessort, André 安德烈·贝莱索尔 1064, 1066, 1069
- Bellini, Giovanni 乔瓦尼·贝利尼 332
- Bellori 贝洛里 378, 1050
- Beloch, K. J. K. J. 贝洛赫 1036
- Below, Georg von 乔治·冯·贝洛 1041, 1044, 1047
- Benda, Julien 朱利安·邦达 1050, 1072
- Benedetto da Majano 贝内德托·达·马亚诺 323, 339, 357
- Benjamin, Walter 瓦尔特·本雅明 1032, 1045, 1072
- Benoit, François 弗朗索瓦·伯努瓦 1060, 1061
- Bentivogli, Famille 本蒂沃廖家族 295
- Béranger P. J. de P. J. d. 贝朗瑞 718f.
- Berchem, Nicolas 尼古拉斯·贝尔赫姆 500, 1019
- Bercken, E. von E. 冯·贝尔肯 1052
- Berdiaeff, Nicolas 尼古拉斯·柏地雅夫 1068
- Bérenger, Henry 亨利·贝朗热 1069
- Berenson, Bernard 伯纳德·贝伦森 306, 355, 1047, 1050
- Bergeret, P.-N. P.-N. 贝热雷 522
- Bergson 柏格森 940, 959, 970, 980, 988, 990, 994f., 999, 1006f., 1014f.
- Berlioz 柏辽兹 747f.
- Bernart de Ventadour 贝尔纳·德·旺塔杜
尔 234
- Bernhard von Clairvaux 伯尔纳·冯·克莱尔
沃 180, 233
- Bernini, Lorenzo 洛伦佐·贝尔尼尼 454, 455, 469, 471
- Bernward 伯恩瓦尔德 179
- Berry, Herzog von 赫尔佐克·冯·贝里 278, 424
- Berthelot, Philippe 菲利普·贝特洛 827
- Bertin 贝尔坦 764, 826
- Bertoldo di Giovanni 贝托尔多 323f., 1048
- Bertran de Born 博恩·德贝特朗 234
- Beth, K. K. 贝思 1032
- Bethe, E. E. 贝特 1036
- Bezold, Fr. Von Fr. 冯·贝措尔德 1044,

- 1051,1054
- Bicci, Neri di 内里·迪·比奇 329,334
- Biedermann, Karl 卡尔·彼得曼 1058f.
- Biese, Alfred 阿尔弗雷德·比泽 1044
- Billiet, Joseph 约瑟夫·比耶 1060
- Birt, Th. Th. 比尔特 1037
- Bismarck 俾斯麦 857
- Bisticci, Vespasiano 维斯帕西亚诺·比斯蒂奇 322
- Björnson 比昂松 978,981
- Blake, William 威廉·布莱克 685,730
- Blanc, Louis 路易·勃朗 1063
- Bloch, Marc 马克·布洛克 1042
- Blok, P. J. P. J. 布洛克 1054
- Blunt, Anthony 安东尼·布伦特 1048,1050
- Boccaccio 薄伽丘 281,298,304,344,359,531
- Bode, Wilhelm von 威廉·冯·博德 1048, 1055
- Böhme, Jakob 雅各布·伯麦 624
- Bogart, Humphrey 亨弗莱·博加特 735
- Boileau 布瓦洛 475f.,480,491,508,516,538, 699,1056
- Boissonade, P. P. 布瓦索纳德 1040,1042
- Bojardo 博亚尔多 324,428
- Bolingbroke 博林布鲁克 562
- Bonald, V. de V. 德博纳尔 698,898
- Bonn, M. J. M. J. 博恩 1071
- Bor, Marie 马里·博尔 1064
- Borchardt, Ludwig 路德维希·博尔夏特 1033
- Borghese, Famille 博尔吉亚家族 470
- Borghini, Raffaele 拉菲勒·博尔吉尼 378, 403,1050
- Borghini, Vincenzo 温琴佐·博尔吉尼 403, 411,414
- Borgia, Cesare 恺撒·博尔吉亚 346
- Borgia, Lucrezia 卢克雷齐亚·博尔吉亚 326
- Borinski, Karl 卡尔·博林斯基 1046,1049f.
- Borromeo, Carlo 卡罗·博罗梅奥 399,404
- Bossuet 波舒哀 475,516,521,776
- Botticelli 波提切利 312f., 315, 322, 331, 335f.,397
- Boucher 布歇 513,536,547ff.,658
- Bouguereau, W. W. 布格罗 824
- Bouillon, Herzog von 布永大公 471
- Bouilly, Jean-Nicolas 让-尼古拉·布伊 722
- Boulanger, Louis 路易·布朗热 714,745,824
- Bourbon, Haus von 波旁王朝 706,719
- Bourget, Paul 保罗·布尔热 789,809,936, 940ff.,1064,1066,1069
- Bourgogne, Herzog von 勃艮第公爵 526
- Bourl'honne 布洛纳 1067
- Bouvier, Émile 埃米尔·布维耶 1065
- Bowra, C. M. C. M. 包罗 1035,1070
- Bracciolini, Poggio 波焦·布拉乔利尼 284
- Bradbrook, M. C. M. C. 布拉德布鲁克 1071
- Bradley, A. C. A. C. 布雷德利 989,1053
- Brailsford, H. N. H. N. 布雷斯福德 1062
- Bramante 布拉曼特 358,365
- Brancacci, Famille 布兰卡奇家族 321
- Brandes, Georg 乔治·勃兰克斯 980,1061f.
- Brandi, Karl 卡尔·布兰迪 1046
- Braque, Georges 乔治·布拉克 997
- Bray, René 勒内·布雷 1054
- Breasted, J. H. J. H. 布雷斯特德 1033f.
- Brecht, Walter 瓦尔特·布雷希特 1046
- Bréhier, Louis 路易·布雷耶 1039
- Bremond, Henri 亨利·布雷蒙 1070
- Brentano, Lujo 卢霍·布伦坦诺 1038
- Breton, André 安德烈·勃勒东 1002, 1064,1071f.

- Breuil, Henri 亨利·步日耶 16,1032f.
- Bridges, Robert 罗伯特·布里奇斯 1053
- Brieger, Lothar 洛塔尔·布里格 1048,1051
- Brieux, Eugène 尤金·白里欧 975
- Briggs, Martin S. 马丁·S. 布里格斯 1041
- Brinkmann, Carl 卡尔·布林克曼 1038
- Brinkmann, Hennig 亨尼希·布林克曼 1042ff.,1053
- Bronzino 布龙奇诺 334, 380, 385, 415, 418,1052
- Bruegel, Pieter 彼得·勃鲁盖尔 380ff.,422—425,1050,1052
- Brüggemann, Fritz 弗里茨·布吕格曼 1058
- Bruford, W. H. W. H. 布拉福德 1059
- Brunelleschi 布鲁内莱斯基 283, 301, 317, 321f.,331,344,357
- Brunetière, Ferdinand 费迪南·布吕内蒂埃 831,940
- Bruni, Leonardo 莱奥纳多·布鲁尼 284
- Bruno, Giordano 焦尔达诺·布鲁诺 410, 1004,1052
- Bücher, Karl 卡尔·比歇尔 186f.,203f.,1032, 1041f.,1050
- Büchner, L. L. 毕希纳 898
- Bühler, Johannes 约翰内斯·比勒 1041f.
- Buloz, François 弗朗索瓦·比洛 766,770,826
- Bunyan 班扬 583
- Burckhardt, Jakob 雅各布·布尔克哈特 120f., 239, 282f., 285, 348, 381, 456f., 461, 1035,1037,1047f.
- Burdach, Konrad 康拉德·布尔达赫 230, 292,1043f.,1047
- Burgund, Herzöge von 勃艮第大公 278
- Burke, Edmund 埃德蒙·伯克 641,864,898, 959,1059
- Burkitt, M. C. M. C. 伯基特 1032f.
- Burn, A. R. A. R. 伯恩 1034f.
- Burnham, James 詹姆斯·伯纳姆 1071
- Bury, J. B. J. B. 伯里 1038
- Butler, Joseph 约瑟夫·巴特勒 684
- Buttke, E. E. 布特克 1064
- Byron 拜伦 698, 709, 730f., 734—739, 741, 745,757,770,797,912,949,1064
- Calderon 卡尔德龙 1053f.
- Callot, Jacques 雅克·卡洛 382
- Calvin 加尔文 283,405
- Campanella, Tommaso 托马索·康帕内拉 562
- Campin, Robert 罗伯特·康平 293
- Candid (Pieter de Witte) 康迪特(彼得·德·维特) 385
- Cangrande 高兰德 309
- Canitz, Baron von 卡尼茨男爵 626
- Capponi, Familie 卡波尼家族 299
- Caraffa, Kardinal Carlo 卡迪纳尔·卡洛·卡拉法 395
- Caravaggio 卡拉瓦乔 456,466ff.,471,484
- Cardano, Girolamo 吉罗拉莫·卡尔达诺 358, 488
- Carlyle 卡莱尔 863—867,870,872,875f.,884
- Carr, E. H. E. H. 卡尔 1068
- Carracci, Familie 卡拉齐家族 466f.,471
- Carracci, Agostino 阿戈斯蒂诺·卡拉齐 467
- Carracci, Annibale 安尼巴莱·卡拉齐 378
- Carrara, Familie 卡拉拉家族,又称卡拉雷西家族 309
- Caruso 卡鲁索 874
- Cassagne, Albert 阿尔贝·卡萨涅 1064,1069
- Cassiodor 卡西奥多鲁斯 166,177
- Cassirer, Ernst 恩斯特·卡西雷尔 1048

- Castagno, Andrea del 安德里亚·德尔·卡斯塔尼奥 288,311,318,331
- Castiglione, Baldassare 巴尔达萨雷·卡斯蒂利奥内 326,346,375f.,532,1050
- Cauer, Paul 保罗·考厄 1035
- Cavalcanti, Guido 圭多·卡瓦尔坎蒂 344,359
- Caylus, Comte de 科姆特·德凯吕斯 536, 655,660
- Cazamian, M. L. M. L. 卡扎米安 1067f.,1070
- Cellini, Benvenuto 本韦努托·切利尼 488
- Cennini, Cennino 琴尼诺·琴尼尼 341
- Cerfberr, A. A. 赛尔夫贝尔 1065
- Cervantes 塞万提斯 283,382,422,426—431, 436,959,979,1052
- Cézanne 塞尚 355,935,938,993,1060
- Chadwick, H. M. H. M. 查德威克 1035,1040
- Chagall, Marc 马克·夏加尔 997,1015
- Chambers, E. K. E. K. 钱伯斯 1043,1053
- Chamisso, Adelbert von 阿德尔伯特·冯·沙米索 698
- Champfleury, Jules 朱尔·尚弗勒里 819f., 953,1063
- Chaplin 卓别林 1016
- Chardin, Jean-Siméon 让-西美翁·夏尔丹 485,513,536,547ff.,662
- Charles-Brun 查尔斯-布龙 1066
- Charléty, S. S. 沙莱蒂 1063
- Charpentier, John 约翰·夏彭蒂耶 1070
- Chateaubriand, Vicomte de 夏多布里昂子爵 675, 683, 698, 708ff., 714f., 734, 736, 740, 745,757,789,797,942
- Chaussée, P. -C. Nivelles de la P. -C. 尼韦勒·德·拉·肖赛 724
- Chénier 谢尼埃 656f.
- Chesterfield, Lord 切斯特菲尔德勋爵 565
- Chesterton, G. K. G. K. 切斯特顿 880,967, 995,1067
- Chigi, Familie 齐吉家族 470
- Chigi, Agostino 阿戈斯蒂诺·齐吉 346,366f.
- Childe, V. Gordon V. 戈登·柴尔德 10,15,1032f.
- Chirico, Giorgio di 乔尔吉奥·迪希里科 1015
- Chledowski, Casimir von 卡齐米尔·冯·赫莱多夫斯基 1050
- Chlodwig 克洛维 166
- Chopin 肖邦 746,748ff.
- Chrétien de Troyes 克雷蒂安·德·特罗亚 237
- Christ, Wilhelm von 威廉·冯·克里斯特 1056
- Christophe, J. J. 克里斯托夫 1065
- Cimabue 契马布埃 333,344
- Cino da Pistoja 奇诺·达·皮斯托亚 359
- Cione Nardo di 纳多·迪奇奥内 306
- Clark, Kenneth 肯尼思·克拉克 1049
- Claude Lorrain 克洛德·洛兰 463,650
- Claudé, Paul 保罗·克洛岱尔 940
- Clemens VII. 克雷芒七世 388,395
- Clemens VIII. 克雷芒八世 404
- Clemens von Alexandria 亚历山大的克雷芒 144
- Clovio, Giulio 朱利奥·克洛维奥 1052
- Clutton-Brock, A. A. 克拉顿-布罗克 1067
- Cobban, Alfred 艾尔弗雷德·科班 1062
- Cochin, Ch. -N. 查理-尼克拉·科尚 508, 655,660
- Cock, Jerome de 热罗姆·德·科克 506
- Coelho, Claudio 克劳迪奥·科埃略 386
- Coellen, Ludwig 路德维希·克伦 1045
- Cohen, Gustave 古斯塔夫·科恩 1040
- Colbert 科尔贝 476,479—482

- Coleridge 柯尔律治 433, 696, 730, 732, 741, 864, 989, 1061
- Colet, Louise 路易丝·科莱 835
- Collins, A. S. A. S. 柯林斯 1057
- Colonna, Vittoria 维多利亚·科隆娜 395f.
- Columbus 哥伦布 283
- Comte, Auguste 奥古斯特·孔德 763, 898
- Congreve, William 威廉·康格里夫 562, 565
- Constable, John 约翰·康斯太布尔 742ff., 822, 937
- Constant, Benjamin 邦雅曼·贡斯当 677, 710, 734, 757, 903
- Contarini, Gaspare 卡斯帕罗·孔塔利尼 395, 398, 419
- Conze, Alexander 亚历山大·康策 1031f.
- Corbière, Tristan 特里斯坦·科比埃尔 955f.
- Corneille 高乃依 475, 489, 490, 538, 604, 613, 652f., 721, 848, 879, 903
- Cortona, Pietro da 彼得罗·达科尔托纳 471
- Cosimo, Piero di 皮耶罗·迪科西莫 315, 334f.
- Cossa, Francesco 弗朗切斯科·科萨 325
- Coulin, Jules 朱尔·库兰 1065
- Coulton, G. G. G. G. 库尔顿 1040
- Courajod, Louis 路易·库拉若 292, 1047
- Courbet 库尔贝 816, 819—823, 953
- Cousin, Jean 让·库赞, 又译古尚 652
- Cousin, Victor 维克托·库赞, 又译库辛 763, 771
- Couture, Thomas 托马斯·库图尔 824
- Coypel, Antoine 安托万·夸佩尔 525 f., 660
- Crébillon, fils 小克雷比永 537
- Crémieux Benjamin 本杰明·克雷米厄 1072
- Croce, Benedetto 贝奈戴托·克罗齐 457, 1051, 1053
- Cross, J. W. J. W. クロス 1068
- Cross, W. L. W. L. クロス 1058, 1067
- Crosten, William L. 威廉·L. クロス滕 1067
- Crozat 克罗扎 522, 536
- Cruse, Amy 埃米·克鲁斯 1067
- Cunningham, W. W. 坎宁安 1042, 1051f.
- Curtius, E. R. E. R. 库尔提乌斯 1033f., 1052, 1054, 1069, 1072
- Curtius, Ludwig 路德维希·库尔提乌斯 1033—1035
- Cusanus, Nikolaus 尼克拉斯·库萨 1004
- Cuyp, Albert 阿尔伯特·克伊鲁 507
- Cyrano de Bergerac 西哈诺·德贝尔热拉克 562
- Daddi, Bernado 贝尔纳多·达迪 306
- Daiches, David 大卫·戴西斯 1053
- Dali, Salvador 萨尔瓦多·达利 1003, 1005, 1072
- Dalton, O. M. O. M. 多尔顿 1039
- Danilewski 丹尼列夫斯基 899
- D' Annunzio, Gabriele 加布里埃莱·邓南遮 970f.
- Dante 但丁 235, 246, 276, 281, 291f., 344, 531, 745, 773
- Danton 丹东 683, 788
- Daumier, Honoré 奥诺雷·杜米埃 821ff.
- David, Jacques Louis J. L. 大卫 514, 546f., 649, 657, 660, 662—671, 673ff., 680, 745
- David, Jules 朱尔·大卫 1060
- Davidsohn, Robert 罗伯特·达维德松 1047
- Debussy 德彪西 997
- Decamps, A. G. A. G. 德康 745, 824
- Defoe, Daniel 丹尼尔·笛福 557, 560—563, 567, 877f., 887

- Degas 德加 3, 938, 973
- Dehio, Georg 乔治·德西厄 149, 160f., 252, 1039—1042, 1045
- Dejob, Charles 夏尔·得若布 1051
- Dekker, Thomas 托马斯·德克 438, 450
- Delacroix 德拉克洛瓦 546 f., 668, 714, 741—746, 750, 770, 861, 937, 1063
- Delaroche 德拉罗什 745
- Descartes 笛卡尔 409f., 475
- Deschamps, Émile 埃米尔·德尚 714
- Des Granges, Charles-Marc 夏尔-马克·德格朗热 1062, 1064
- Desiderio da Settignano 赛蒂尼亚诺·达狄塞德里奥 315, 318
- Devéria, Eugène 欧仁·德韦里亚 714
- Dickens 狄更斯 779, 864, 875ff., 879—888, 902, 907, 909, 912, 915, 926, 969, 1067
- Diderot 狄德罗 516, 536, 539, 549, 588, 593, 604ff., 608, 647, 658, 702, 724, 727, 780, 1056, 1058, 1061
- Diehl, Charles 夏尔·迪尔 1038f.
- Diels, H. H. 狄尔斯 1035
- Dietz, Friedrich 弗里德里希·迪茨 1043
- Dill, Samuel 塞穆尔·迪尔 1039
- Dilthey, Wilhelm 威廉·狄尔泰 355, 465, 704, 1050, 1053, 1059
- Dinamov, Sergei 谢尔盖·季纳莫夫 1052
- Dio Chrysostomos 狄奥·克利索斯托莫斯 123
- Disraeli, Benjamin 本杰明·迪斯雷利 866, 875f.
- Dobrée, B. B. 多布勒 1067
- Dobroljubow 杜勃罗留波夫 897
- Dolce, Lodovico 卢多维柯·多尔奇 414
- Dolmayr, Hermann 赫尔曼·多尔迈尔 1050f.
- Donatello 多那太罗 288, 309ff., 313, 322f., 331, 334ff., 365
- Dopsch, Alfons 阿尔方斯·多普施 1039ff.
- Dorat, C. -J. C. -J. 多拉 567
- Doren, Alfred 阿尔弗雷德·多伦 1047f.
- Dos Passos 多斯·帕索斯 1013
- Dostojewski 陀思妥耶夫斯基 400, 588, 594, 779, 790, 795f., 895, 899—922, 924ff., 969, 973, 996, 1006, 1068
- Drake, Sir Francis 弗朗西斯·德雷克爵士 431
- Dresdner, Albert 阿尔伯特·德雷斯德纳 1049, 1052, 1054ff., 1060f.
- Drey, Paul 保罗·德雷 1049, 1055
- Dreyfous, Maurice 莫里斯·德赖福斯 1060f.
- Dreyfus 德雷富斯 940
- Drost, Willi 维利·德罗斯特 1055
- Droysen, J. G. J. G. 德罗伊森 117
- Dryden, John 约翰·德莱顿 557
- Du Bos, Abbé 阿贝·杜博 486
- Du Bos, Charles 查尔斯·杜博 1072
- Dubufe, Claude-Marie 克洛德-玛丽·迪比夫 824
- Ducis, Jean-Francois 让-弗朗索瓦·迪西 722
- Ducray-Duminil 迪克雷-迪米尼 797
- Duhamel, Georges 乔治·杜亚美 1070
- Dumas, Alexander 亚历山大·大仲马 714, 722, 727, 729, 765ff., 769f., 848, 853, 879
- Dumas fils 小仲马 449, 541, 727, 826, 843, 845ff., 850f., 860
- Dumesnil, René 勒内·迪梅尼 1070
- Durandus 迪朗杜 133
- Duranty Ph. Ph. 迪朗, 819
- Dürer 丢勒 415f., 624
- Dutacq 迪塔克 764
- Dvorák, Max 马克斯·德沃夏克 382f.,

- 1037f., 1047, 1050, 1052
- Dyck, Antonius van 又名 Van Dyck, Sir Anthony 安东尼·凡·戴克爵士 456
- Echnaton 埃赫那吞 43, 45, 49
- Eckert, Christian 克里斯蒂安·艾克特 1067
- Ehrenberg, Richard 里夏德·埃伦贝格 1051
- Ehrenberg, Victor 维克托·埃伦贝格 1036
- Ehrhard, Albert 阿尔伯特·埃尔哈特 1051, 1053
- Ehrismann, Gustav 古斯塔夫·埃里斯曼 1042
- Eichendorff 艾辛多夫 627, 698
- Eicken, Heinrich von 海因里希·冯·艾肯 1041, 1043
- Einhard 艾因哈德 163
- Einstein, Alfred 阿尔伯特·爱因斯坦 1063, 1067
- Eisenstadt, Mussia 穆西阿·艾森施塔特 1056
- Eisenstein, S. M. S. M. 爱森斯坦 1023ff.
- Eleonore von Aquitanien 阿基坦女公爵埃莱奥诺雷 219
- Eligius 圣埃利吉乌斯 179
- Eliot, George 乔治·艾略特 887—890, 894, 926, 964, 969, 1006, 1067f.
- Eliot, T. S. T. S. 艾略特 1000f.
- Elisabeth, Königin von England 伊丽莎白一世, 英国女王 431, 437, 439, 440, 446
- Elisabeth, Charlotte 夏洛特·伊丽莎白 518
- Eloesser, Arthur 阿图尔·埃洛埃塞尔 1056, 1058
- Emerson 爱默生 851
- Empedokles 恩培多克勒 85
- Engels, Friedrich 弗里德里希·恩格斯 434, 741, 762, 804, 984, 1051, 1063, 1065, 1071
- Ennery, d' 埃内里 728
- Epimarchos 亚比玛古 76
- Erasmus 伊拉斯谟 405, 500, 1050
- Erman, Adolf 阿道夫·埃尔曼 39, 1033
- Ermaneric 厄尔马那里克 164
- Ermengarde von Narbonne 埃芒加德·冯·纳尔博纳 219
- Ernst, Paul 保罗·恩斯特 1058, 1071
- Ernst, Viktor 维克托·恩斯特 1042
- Essex, Graf von 埃塞克斯伯爵 437
- Este, Familie d' 埃斯特家族 295, 389
- Este, Isabella d' 伊莎贝拉·埃斯特 326
- Estève, Edmond 埃德蒙·埃斯特韦 1064
- Euripides 欧里庇得斯 85f., 96—101, 109ff., 220
- Eusebius 优西比乌斯 144
- Evelyn, John 约翰·伊夫林 503, 1055
- Eyck, Brüder van 凡·爱克兄弟 278
- Eyck, Jan van 扬·凡·爱克 281, 286
- Fabriano, Gentile da 真蒂莱·达法布里亚诺 281, 309, 336, 345, 365
- Faguet, Émile 埃米尔·法盖 728, 835, 1056, 1062, 1064, 1066
- Fajon, Etienne 艾蒂安·法戎 1060
- Falconet 法尔康涅 659
- Faral, Edmond 埃德蒙·法拉尔 1040, 1044
- Farnese, Familie 法尔内塞家族 295, 470
- Fauriel, M. M. 福里埃尔 1043, 1056
- Fehr, Bernhard 伯恩哈德·费尔 1070
- Félibien 费利比安 483, 485
- Fénelon 费奈隆 516
- Ferri, Silvio 西尔维奥·费里 1037
- Feuerbach, Ludwig 路德维希·费尔巴哈 889, 898
- Feuerlicht, I. 福伊尔利希特一世 1043

- Feuillet, Octave 奥克塔夫·费伊耶 816, 826, 843
 Feydeau, Ernest 埃内斯特·费多 835
 Fichte 费希特 627, 641, 683, 705, 1061
 Ficino, Marsilio 马尔西利奥·菲奇诺 323
 Fielding, Henry 亨利·菲尔丁 558, 564, 570, 588, 777, 877ff., 887
 Filarete 菲拉雷特 345, 350
 Fischer, Wilhelm 威廉·菲舍尔 1058
 Fisher, H. A. L. H. A. L. 菲舍尔 1051
 Flach, Jacques 雅克·弗拉赫 1043
 Flaubert 福楼拜 591, 717, 734, 754, 769, 773, 777, 779, 805, 809, 813, 816, 819, 824, 826—840, 843f., 848, 854f., 860f., 866, 879, 883, 900, 902, 914, 921, 924, 927, 940, 956, 960f., 969, 974, 990f., 1006, 1065
 Flavier 弗拉维乌斯 112
 Fléchier 弗莱希埃 521
 Fletscher, John 约翰·弗莱彻 434, 441
 Fleury-Sonolet 弗勒里-索诺莱 1066
 Fliche, A. A. 弗利什 1041
 Flinck, Govert 霍弗特·弗林克 502
 Flörke, Hanns 汉斯·弗勒尔克 1055
 Focillon, Henri 亨利·福西永 1044f., 1065, 1069
 Fontaine, André 安德烈·方丹 1054, 1056, 1060
 Fontenelle 丰特奈尔 516, 519
 Ford, Henry 亨利·福特 1069
 Ford, John 约翰·福特 450
 Fouquet, Jean 让·富凯 281, 481
 Fourier, Charles 查尔斯·傅立叶 754, 763, 769, 773, 898
 Fowler, W. W. W. W. 福勒 1056
 Fragonard 弗拉戈纳尔 522, 536, 544, 547f., 658, 662, 681
 Francastel, Pierre 皮埃尔·弗朗卡斯泰尔 1069
 France, Anatole 阿纳托尔·法朗士 940
 Francesca, Piero della 彼埃罗·德拉·弗朗西斯卡 288, 311f., 327, 355
 Francia, Francesco 弗朗切斯科·弗朗奇亚 331, 333, 345
 Franciabigio 弗兰恰比焦 334
 Frankl, Paul 保罗·弗兰克尔 1045
 Franz I. 弗朗西斯一世 385, 388, 472
 Franz Joseph 弗朗茨·约瑟夫 857
 Freud 弗洛伊德 400, 592, 983—988, 1003, 1071
 Frey, Dagobert 达戈贝特·弗赖 1045f.
 Freymond, Émile 埃米尔·弗雷蒙 1044
 Friedländer, Ludwig 路德维希·弗里德伦德尔 1037
 Friedländer, Max J. 马克斯·J. 弗里德伦德尔 1055
 Friedländer, Walter 瓦尔特·弗里德伦德尔 1051, 1060
 Friedrich II., Kaiser 腓特烈二世 296, 626
 Friedrich der Große 腓特烈大帝 519
 Fry, Roger 罗杰·弗莱 1070
 Fugger, Familie 富格尔家族 389, 392
 Funck-Brentano 布伦塔诺-丰克 1054, 1056
 Furetière 菲雷蒂埃 539
 Gabriel, Jacques-Ange 雅克-安热·加布里埃尔 655
 Gaddi, Taddeo 塔迪欧·加迪 306
 Gaiffe, F. F. 盖夫 1057f.
 Galilei 伽利略 355
 Gall, Ernst 恩斯特·加尔 252f., 1045

- Ganzenmüller, Wilhelm 威廉·甘岑米勒 1043f.
 Garbo, Greta 格雷塔·嘉宝 541
 Gardner, E. A. E. A. 嘉德纳 1035
 Garger, E. v. E. v. 加尔吉尔 1038
 Gaskell, Mrs. 盖斯凯尔夫人 875f., 888
 Gasparry, Adolfo 阿道夫·加斯帕里 1047f.
 Gauguin, Paul 保罗·高庚 955
 Gaultier, Jules de 朱尔·德·戈尔捷 1066
 Gauricus, Pomponius 波波尼奥·加乌里克 417, 1052
 Gautier, Théophile 戴奥菲尔·戈蒂埃 714, 716f., 737, 746, 750, 769, 771, 833, 927, 942, 949, 953, 966
 Gaye 盖伊 1049
 Gebhardt, Émile 埃米尔·格布哈特 1046
 Gellert 盖勒特 627
 Génestal, R. R. 热内斯塔尔 1042
 Geoffrin, Mme 若弗兰夫人 519
 George, Henry 亨利·乔治 920
 George, Stefan 斯特凡·格奥尔格 971
 Gérard 热拉尔 673, 680f.
 Gerhard, E. E. 格哈德 1057ff.
 Géricault 热里科 546, 744
 Gersaint 杰尔桑 536
 Geßner, Salomon 萨洛蒙·格斯纳 643
 Ghiberti 吉贝蒂 301, 317, 322, 331, 333, 336, 344, 359
 Ghirlandajo, Domenico 多米尼克·吉兰达约 313, 315, 321, 325, 331ff., 335, 337, 339, 345, 359
 Gibbon 吉本 688
 Giberti, Giammateo 贾马泰奥·吉贝蒂 395
 Gide, André 安德烈·纪德 830, 1000
 Gierke, Otto von 奥托·冯·祁克 1045
 Gigoux, Jean 让·吉纽 714
 Gilbert, Eugène 欧仁·吉尔伯特 1063, 1065
 Gildenmeister, C. H. C. H. 吉尔德迈斯特 1059
 Gilio, Andrea 安德烈亚·吉利奥 403—405
 Gilson, Étienne 艾蒂安·吉尔松 1044
 Ginsty, Paul 保罗·金斯蒂 1062
 Giorgione 乔尔乔涅 1056
 Giotto 乔托 281, 288, 292, 304f., 310, 333, 344, 350, 357, 420, 649f.
 Girardin, Émile de 埃米尔·德吉拉丹 764
 Girodet 吉罗代 673, 675
 Glanville, R. K. R. K. 格兰维尔 1033
 Glotz, G. G. 格洛茨 1034, 1038f., 1041
 Glover, T. R. T. R. 格洛弗 1056
 Glück, Gustav 古斯塔夫·格吕克 1052
 Gobelin, Familie 戈布兰家族 481
 Godwin, William 威廉·戈德温 730, 1062
 Görres, Joseph 约瑟夫·格雷斯 627, 683
 Goethe 歌德 250, 456, 591, 594, 599, 609ff., 614, 626, 629, 632ff., 637, 641—648, 661, 683f., 699, 702, 704, 709, 731, 734, 738, 745, 757, 777ff., 797, 832f., 885, 903, 918f., 926, 998, 1059f., 1064, 1066, 1068, 1071
 Gogh, Vincent van 文森特·凡·高 955, 993
 Gogol 果戈理 907
 Goldfriedrich, Johann 约翰·戈尔德弗里德里希 1059
 Goldschmidt, Fritz 弗里茨·戈尔德施密特 1052
 Goldsmith, Oliver 奥利弗·戈尔德斯密斯 565, 580, 730, 878
 Gombosi, Georg 格奥尔格·贡博西 1047
 Goncourt, Edmond und Jules de 埃德蒙·德·龚古尔和茹尔·德·龚古尔 819f., 826f., 830, 843, 848, 858, 883, 902, 921, 927, 936, 944f., 1060, 1065, 1069f.

- Gontscharow 冈察洛夫 907,910
 Gonzaga, Familie 贡扎加家族 389
 Gonzaga, Ludovico 卢多维科·贡扎加 325,327
 Gonzaga, Vincenzo 温琴佐·贡扎加 508
 Gorki, Maxim 又作 Gorky, Maksim, 马克西姆·高尔基 926f.,1069
 Gothein, Eberhard 埃伯哈特·戈特海因 1053
 Gottsched 戈特舍德 625,627
 Goyen, Jan van 扬·凡·霍延 455,504,507
 Gozzoli, Benozzo 贝诺佐·戈佐利 311f.,322,334,336,365
 Gracchus Tiberius 提比略·格拉古 113
 Gräven, H. H. 格雷芬 1039
 Granges, Ch.-M. des Ch.-M. 格朗热 1062,1064
 Granville, Georges 乔治·格兰维尔伯爵 563
 Grautoff, O. O. 格劳托夫 1052
 Greco 格列柯 380ff.,409,421f.,1050
 Green, J. R. J. R. 格林 1053
 Greg, W. W. W. 格雷格 1056
 Gregor, von Tours 图尔·冯·格列高列 155,157
 Gretton, R. H. R. H. 格雷顿 1056
 Greuze 格勒兹 513f.,546,548f.,604,658,662f.
 Grib, V. V. 格里布 1064
 Grierson, H. J. C. H. J. C. 格里尔森 1053,1062
 Griffith, D. W. D. W. 格里菲斯 1012,1023
 Grigorjew 格里戈里耶夫 899
 Grimm Brüder 格林兄弟 627
 Grimm, Jacob 雅各布·格林 169
 Grimm, Melchior 梅尔基奥尔·格林 519
 Grönbeck, V. V. 格伦贝克 1035
 Gros, Baron 格罗男爵 673f.
 Große, Ernst 恩斯特·格罗斯 1032
 Großman, Henryk 亨利克·格罗斯曼 1054
 Grupp, Georg 格奥尔格·格鲁普 1038,1040
 Gruyer, Gustave 古斯塔夫·格吕耶 1051
 Guardi 瓜尔迪 544,547,657
 Guarini 瓜里尼 531ff.
 Guérin 盖兰 673
 Guillemin, Henri 亨利·吉耶曼 1063
 Guinicelli, Guido 圭多·圭尼切里 344
 Guizot 基佐 758,763
 Gundolf, Friedrich 弗里德里希·贡多尔夫 1001,1071
 Guyon, G. G. 居约 1057
 Guys, Constantin 康斯坦丁·居伊 802,938
 György, Lukacs 卢卡奇·格奥尔格 1069
 Haas, Eugen 欧根·哈斯 1065
 Habsburger 哈布斯堡王朝 493
 Hadrian 哈德良 123,159
 Haldane, Elizabeth S. 伊丽莎白·S. 霍尔丹 1067
 Halifax 哈利法克斯 563
 Hahn, August 奥古斯特·哈恩 1058
 Hals, Frans 弗朗斯·哈尔斯 456,504f.,507,1055
 Hamann, Joh. Georg 约·乔治·哈曼 627,637,641,898,1059
 Hamann, Richard 理查德·哈曼 1048
 Hamilton, William 威廉·汉密尔顿 659
 Hammond, J. L. und B. J. L. 哈蒙德和B. 哈蒙德 1056f.
 Hammurabi 汉谟拉比 48f.
 Händel 亨德尔 748
 Harbage, Alfred 阿尔弗雷德·哈贝奇 1053
 Hardy, Alexandre 亚历山大·阿尔迪 652
 Harkness, Margaret 玛格丽特·哈克奈斯 804

- Harley 哈利 562
- Harrison, J. J. 哈里森 1036
- Hartog, W. J. W. J. 哈尔托赫 1062
- Haskins, Ch. H. Ch. H. 哈斯金斯 1040
- Hassenfratz, J. H. J. H. 哈森弗拉兹 666
- Hatzfeld, H. H. 哈茨费尔德 1070
- Hauck, Albert 阿尔伯特·豪客 1042
- Hauptmann, Gerhart 格哈特·霍普特曼 601, 975, 978
- Hausenstein, Wilhelm 威廉·豪森施泰因 18, 1033f., 1060
- Haußmann, Baron 奥斯曼男爵 816, 842
- Hautecoeur, Louis 路易·奥特克尔 1060
- Haydn 海顿 597ff.
- Haym, R. R. 海姆 704
- Hays, Will 威尔·海斯 1023
- Hazard, Paul 保罗·阿扎尔 1044f., 1054f.
- Hazlitt, William 威廉·哈兹里特 989
- Hearnshaw, F. J. C. F. J. C. 赫恩肖 1045
- Hebbel 黑贝尔 96, 591, 608, 612, 737, 978
- Heemskerck, Marten van 马滕·冯·海姆斯凯尔克 382
- Hegel 黑格尔 801
- Heichelheim, Fr. M. Fr. M. 海歇尔海姆 1033f.
- Heideloff, Karl 卡尔·海德洛夫 1045
- Hehn, Viktor 维克托·黑恩 1059
- Heine 海涅 700, 718, 737, 741, 759, 856, 1054, 1059
- Heinrich III. von England 英格兰国王亨利三世 346
- Heinrich IV. von Frankreich 法兰克尼亚王朝国王亨利四世 533, 650
- Heinrich VI. 亨利六世 234
- Heinse 海因泽 285, 1046
- Heinz, Josef 约瑟夫·海因茨 385
- Hell, J. J. 黑尔 1043
- Helst, Bartholomaeus van der 巴托洛梅乌斯·冯·德·海尔斯特 505
- Helvétius 爱尔维修 647, 780, 789
- Henrici, E. E. 亨里奇 1043
- Henriette d'Angleterre 亨丽埃特·当格勒泰尔 776
- Herakleitos 赫拉克利特 85, 688, 1035
- Herder 赫尔德 627, 634, 641f., 661, 688, 898
- Herodot 希罗多德 33, 85
- Herondas 赫罗达斯 111
- Herostratos 赫罗斯托斯 58
- Hertz, Wilhelm 威廉·赫兹 1040
- Herzen, Alexander 亚历山大·赫尔岑 898, 900
- Hesiod 赫西奥德 66, 1035
- Hesse, Hermann 赫尔曼·黑塞 1071
- Heusler, Andreas 安德烈亚斯·霍伊斯勒 169, 1040
- Heywood, Thomas 托马斯·海伍德 450
- Hiero 希伦 76
- Hildebrand, Adolf 阿多夫·希尔德布兰德 355, 1050
- Hilduad 伊尔杜阿 180
- Hilka, Alfons 阿尔方斯·希尔卡 1044
- Hill, Christopher 克里斯托夫·希尔 1056
- Hindemith, Paul 保罗·欣德米特 998
- Hinks, Roger 罗杰·欣克斯 1040
- Hintze, Otto 奥托·欣策 1057
- Hitler 希特勒 866, 952, 996, 1070
- Hobbema 霍贝玛 504f., 507
- Hobson, John A. 约翰·A. 霍布森 1057
- Hölderlin 荷尔德林 627, 734
- Hönigswald, Richard 理查德·赫尼西斯瓦尔德 1048
- Hörner, Margarete 玛格丽特·赫纳 1051

- Hörnes, H. H. 赫纳斯 15,21,51,1033f.
- Hoffmann, E. T. A. E. T. A. 霍夫曼 627
- Hofmannsthal, Hugo von 胡戈·冯·霍夫曼
斯塔尔 808,970f.,1065
- Hogarth, William 威廉·贺加斯 514,
584,1034
- Holbach, Baron d' 霍尔巴赫男爵 780
- Hollanda, Francisco de 弗朗西斯科·德·奥
兰达 352,395
- Homer 荷马 55f.,59f.,63,65ff.,86,174,220,
423,446,690,879,925,1025f.,1037
- Hooch, Pieter de 彼得·德·霍赫 501,505,507
- Hoogstraten, Samuel van 塞缪尔·凡·霍格
施特拉滕 500
- Hoops, Joh. 约·霍普斯 1040
- Hosius, C. C. 霍休斯 1056
- Houdon, Jean Antoine 让·安托万·乌东 681
- Hourticq, Louis 路易·乌尔蒂克 1056,1060
- House, Humphrey 汉弗莱·豪斯 1067
- Houssaye, Arsène 阿尔塞纳·乌赛 953
- Huch, Ricarda 里卡达·胡赫 1061
- Hugo von St. Victor 圣维克托·冯·于格 233
- Hugo, Victor 维克多·雨果 711,713f.,717—
721,727,729,746,769f.,803,825,847,860,
926,970,1065
- Huizinga, J. J. 赫伊津哈 1045f.,1049f.,
1054,1056
- Hull, Eleanor 埃莉诺·于尔 1039
- Hume, David 大卫·休姆,又名休谟 567,688
- Hunt, H. J. H. J. 亨特 1064f.
- Hunt, Leigh 利·亨特 730
- Huret, Jules 朱尔·于雷 941f.,962,1069f.
- Huth, Hans 汉斯·于特 1045
- Hutten, Ulrich von 乌尔里希·冯·胡滕 392
- Huxley, Thomas 托马斯·赫胥黎 889,894
- Huyghe, René 勒内·于热 1071
- Huysmans, J. K. J. K. 于斯曼 941f.,946,950,
967
- Ibsen 易卜生 96,449,614f.,729,808,852,964,
975,978—982,1071
- Ignatius 圣依纳爵 400,426,469
- Inama-Sternegg, K. Th. K. Th. 伊纳马-施特恩
埃格 1041
- Ingres 安格尔 770,824
- Isabella, Erzherzogin 伊莎贝拉大公爵夫
人 494
- Isabella d'Este 伊萨贝拉·埃斯特 326
- Isabey, L. G. E. L. G. E. 伊萨贝 680
- Isembert 伊桑贝尔 180
- Jackson, Holbrook 霍尔布鲁克·杰克逊 1071
- Jackson, T. A. T. A. 杰克逊 1052,1067
- Jacobi, Friedr. Heinr. F. H. 雅可比 641
- Jäger, W. W. 耶格尔 1035f.
- Jacob I. 詹姆士一世 437
- Jacob II. 詹姆士二世 551
- James, Henry 亨利·詹姆斯 951,969
- James, William 威廉·詹姆斯 989
- Jamot, Paul 保罗·雅莫 1063
- Jaspers, Karl 卡尔·雅斯贝斯 1061
- Jeanroy, Alfred 阿尔弗雷德·让鲁瓦
231,1043
- Jerrold, M. J. M. J. 杰罗尔德 1049
- Jode, Geeraard de 杰拉德·德·若德 506
- Johannot 若阿诺 714
- Johannes vom Kreuz 圣十字架若望 399
- Johnson, Samuel 塞缪尔·约翰逊 564f.,567
- Jones, Ernest 欧内斯特·琼斯 1071

- Jones, G. P. G. P. 琼斯 984,1045
 Jonson, Ben 本·琼森 438,453
 Joubin, André 安德烈·茹班 1063
 Jouffroy, Th. Th. 茹弗鲁瓦 763
 Joyce, James 詹姆斯·乔伊斯 384,776,779, 998,1000f.,1004ff.,1013f.
 Joyce, P. W. P. W. 乔伊斯 1039
 Julienne 朱利安娜 536
 Julius II. 尤利乌斯二世 365,367
 Justi, Carl 卡尔·尤斯蒂 1060
 Justinian 查士丁尼 136ff.,141
- Kägi, Werner 维尔纳·克吉 1046
 Kärst, Julius 尤利乌斯·卡斯特 107,1036
 Kafka, Franz 弗兰茨·卡夫卡 384,998, 1001,1004f.
 Kahn, Ludwig W. 路德维希·W. 卡恩 1060
 Kant 康德 600,627,630,633f.,641,698, 771,837
 Karl d. Gr. 查理大帝 158—164,170f.,175, 192f.,210,387
 Karl I. 查理一世 551,602
 Karl V. 查理五世 346f.,387-390,400,619
 Karl VIII. 查理八世 388
 Karl X. 查理十世 715
 Karlinger, H. H. 卡林格 1045,1063
 Karlstadt 卡尔施塔特 405
 Karo, G. G. 卡罗 1034
 Kaschnitz-weinberg, Guido 吉多·卡施尼茨-魏因贝格 1037,1041
 Kaser, Kurt 库尔特·凯泽 1054
 Kaufmann, Angelika 安格利卡·考夫曼 664
 Kautsky, Karl 卡尔·考茨基 1045,1056
 Kautsch, Rudolf 鲁道夫·考奇 1037
 Keats 济慈 699,731,734,737
- Keferstein, Georg 格奥尔格·克费施泰因 1059f.,1066
 Kehrer, H. H. 克雷尔 1052
 Kelly, J. F. J. F. 凯利 1052
 Kepler 开普勒 355
 Ker, W. P. W. P. 克尔 1040,1052,1062
 Keyserling, Hermann Graf 赫曼·格拉夫·凯泽林 995,1071
 Kierkegaard 克尔恺郭尔 978f.
 Kingsley, Charles 查尔斯·金斯利 875f.,888
 Kirchner, Erwin 埃尔温·基希纳 1061
 Klages, Ludwig 路德维格·克拉格斯 995
 Klee, Paul 保罗·克利 997
 Kleist, Heinrich von 海因里希·冯·克莱斯特 591,607,698,734
 Kleisthenes 克利斯提尼 89
 Klemperer, Viktor 维克多·克伦佩雷尔 1054
 Klettenberg, Fräulein von 冯·克勒滕贝格小姐 645
 Klopstock 克洛卜施托克 626
 Kluckhohn, Paul 保罗·克拉克洪 1042f.
 Knebel, Karl Ludwig 卡尔·路德维希·克内贝尔 643
 Knoop, G. G. 努普 1045
 Koberstein, K. A. K. A. 科贝尔施泰因 1040
 Koch, Herber 赫贝尔·科赫 1037
 Kock, Paul de 保罗·德·科克 836
 Koegel, Rudolf 鲁道夫·克格尔 1040
 Koemstedt, Ruldolf 鲁道夫·肯施泰特 1038
 Körte, Alfred 阿尔弗雷德·克特 1043
 Koht, Halvdan 哈尔夫丹·库特 1071
 Kondakoff, N. N. 孔达科夫 1038
 Konstantin 康斯坦丁 129,131,137
 Kopernikus 哥白尼 283,464
 Korff, H. A. H. A. 科尔夫 1059f.

- Koser, R. R. 科泽 1053
 Kotzebue 科策布 643
 Kracauer, S. S. 克拉考尔 1066
 Kraus, Karl 卡尔·克劳斯 854
 Kühn, Herbert 赫伯特·屈恩 1032f.
 Kulischer, Joseph 约瑟夫·库利舍 1040, 1058
 Labiche, Émile 埃米尔·拉比什 853
 La Bruyère 拉布吕耶尔 474
 La Calprenède 拉卡尔普雷奈德 538
 Lacey, Alexander 亚历山大·拉塞 1062
 Lachmann, Karl 卡尔·拉赫曼 171, 173
 Laclous, Choderlos de 肖代洛·德·拉克洛 537, 539, 740
 Lacroix, Paul 保罗·拉克鲁瓦 727
 Lactantius 拉克坦提乌斯 1037
 Lafayette, Mme de 拉法耶特夫人 489, 538, 776
 Lafayette, Marquis de 拉法耶特侯爵 788
 Lafitte, Jacques 雅克·拉菲特 759
 Lafontaine 拉封丹 475, 491
 Lamartine 拉马丁 698, 708, 711, 713ff., 718, 737, 745, 754, 769, 942
 Lambert, Constant 康斯坦特兰伯特 1071
 Lamennais, F. -R de F. -R. 德·拉梅内 698
 Lamprecht, Karl 卡尔·兰普雷茨 1031
 Lancret, Nicolas 尼克拉·朗克雷 536
 Lange, Julius 尤利乌斯·朗格 39, 70, 1031
 Lange, Konrad 康拉德·朗格 1061
 Lanson, Gustave 古斯塔夫·朗松 1056, 1061
 Laplace 拉普拉斯 522
 Laqueur, Richard 理查德·拉克尔 1038
 Largillière 拉日利埃 513, 526
 Larkin, Oliver 奥利弗·拉金 1065
 La Rochefoucauld 拉罗什富科 475, 488f., 491, 540
 Lask, Emil 埃米尔·拉斯克 1061
 Latini, Brunetto 布鲁内托·拉蒂尼 359
 La Tour, Maurice Quentin de 莫里斯·康坦·德·拉图尔 544
 Laurence, R. V. R. V. 劳伦斯 1051
 Laurencie, Lionel de la 利昂内尔·德·拉·洛朗西 1067
 Lautreámont 洛特雷阿蒙 955, 993
 Lavater 拉瓦特尔 627, 636
 Lavissee, Ernest 埃内斯特·拉维斯 1051, 1054, 1063, 1069
 Lavrin, Janko 詹克·拉夫林 1068, 1070
 Law, John 约翰·劳 516
 Leavis, F. R. F. R. 利维斯 1068, 1070
 Lesvis, Q. D. Q. D. 利维斯 1058, 1067
 Le Brun 勒布朗 476, 479, 480—486, 508, 516, 526, 548, 654, 667, 708
 Leconte de Lisle 勒孔特·德李勒 717
 Lederer, Emil 埃米尔·莱德雷尔 1063, 1072
 Lemaître, Jules 朱尔·勒梅特 1066
 Lemonnier, Henry 亨利·勒蒙尼耶 1054
 Le Nain, Louis 路易·勒南 456, 475, 487, 652
 Lenin 列宁 1026
 Lenz, Max 马克斯·伦茨 1045
 Lenz, Reinhold 赖因霍尔德·伦茨 627
 Leo III. 利奥三世 145ff.
 Leo X. 利奥十世 366
 Leonardo da Vinci 莱奥纳多·达·芬奇 323, 327f., 333f., 336, 339, 341, 343, 357, 364, 368f., 375, 461, 664, 1049
 Leopardi 莱奥帕尔迪 698, 737
 Lermontow 莱蒙托夫 698, 734
 Lerner-Lehmkuhl, H. H. 莱纳-莱姆库尔 1049
 Lesage 勒萨日 539f.

- Lessing 莱辛 115,343,456,514,541,604,610,
613,617,626f.,629,634,641,661,1059
- Le Sueur 勒叙厄 475,487
- Lévy-Bruhl 莱维-布吕尔 1032
- Lewis, C. Day C.戴·刘易斯 1062
- Lewis, Wyndham 温德姆·刘易斯 1052
- Lichtenberg 利希滕贝格 920
- Lillo, George 乔治·李洛 601,603,608,1058
- Lippi, Filippino 菲利皮诺·利比 321f.,335,
337,339
- Lippi, Filippo 菲利波·利比 322,331,336,
344,345
- Liszt 李斯特 747—750
- Locke, John 约翰·洛克 563,634,647
- Lösch, H. Von 海因里希·冯·勒尔施 1045
- Löwy, Emmanuel 埃马纽埃尔·洛维
69,1031f.
- Logau, Friedrich von 弗里德里希·冯·洛
高 626
- Lomazzo, Giov. Paolo 乔万尼·保罗·洛马
佐 402,409,415,1051f.
- Lorenzetti, Ambrogio 安布罗焦·洛伦采蒂
305f.,357
- Lorenzo Monaco 洛伦佐修士 311,344,364
- Lot, Ferdinand 费迪南·洛特 1039
- Louis Napoleon 路易·拿破仑,拿破仑三
世 718
- Louis-Philippe 路易-菲利普 758f.,761
- Louis, Paul 保罗·路易 1063,1065,1069
- Loyola, Ignatius von 罗耀拉的圣依纳爵 400,
426,469
- Luc, Jean 让·吕克 1058
- Lucas, F. L. F. L. 卢卡斯 1061
- Lucas-Dubreton, J. J. 卢卡-迪布勒东 1063
- Luchaire, Julien 朱兰·吕谢尔 1047
- Lucretius 卢克莱修 789
- Ludovisi, Famille 卢多维西家族 470
- Ludwig XIII 路易十三世 474,651
- Ludwig XIV. 路易十四世 475f.,482,485,507f.,
515—518,521,525ff.,538,545,651,655,667,
708,1054
- Ludwig XV. 路易十五世 508,517f.,520,545
- Ludwig XVI. 路易十六世 517f.,520,522
- Ludwig der Fromme 虔诚者路易 164
- Luecken, G. von G.冯·吕肯 1041
- Lukács, Georg 乔治·卢卡奇 1058f.,1062,
1064,1066,1068
- Lukian 卢齐安 124
- Luppold, I. K. I. K. 卢波儿 1065
- Luquet, G. H. G. H. 吕凯 1032
- Luther 路德 283,393 f.,400,405,620
- Lyly, John 约翰·黎里 877
- Lynd, H. M. H. M. 林德夫人 1070
- Lysippos 利西波斯 95,109
- Machiavelli 马基雅维利 399ff.,436,488,
782,1051
- Macpherson, James 詹姆斯·麦克弗森 570
- Macri-Leone, Francesco 弗朗赛斯科·马尔
西-莱昂内 1056
- Madelin, Louis 路易·马德兰 1060
- Maes, Nicolas 尼古拉斯·马斯 501
- Maeterlinck, Maurice 莫里斯·梅特林克
957,974
- Mahaffy, J. P. J. P. 马哈菲 1037
- Maigron, Louis 路易·迈格龙 1062f.
- Maine, Herzogin von 曼恩公爵夫人 518
- Maintenon, Mme de 曼特农侯爵夫人 516,525
- Mairret 迈雷 652
- Maistre, Joseph de 约瑟夫·德迈斯特尔 683,

- 698,789,898
- Makart, Hans 汉斯·马卡尔 860f.
- Malatesta, Sigismondo 西吉斯蒙多·马拉泰斯塔 327
- Mâle, Émile 埃米尔·马勒 1038,1051,1053
- Malebranche 马勒伯朗士 516
- Mallarmé, Stéphane 斯特凡·马拉梅 942, 957—963,966,970,981,1000,1070
- Malraux, André 安德列·马尔罗 1069,1071
- Malvasia 马尔瓦西亚 378
- Manet 马奈 131,937f.
- Mann, Thomas 托马斯·曼 591,631,750, 808,833,926,950f.,987,1059,1065—1071
- Mannheim, Karl 卡尔·曼海姆 1036,1059, 1068,1071
- Mantegna 曼特尼亚 325,327,365
- Mantoux, Paul 保罗·芒图 1056f.
- Manzoni, Alessandro 亚历山德罗·曼佐尼 698
- Maquet, Auguste 奥古斯特·马凯 765
- Marcabru 马卡布鲁 234f.
- Marc Aurel 奥雷尔·马克 123,159
- Marcel, Pierre 皮埃尔·马塞尔 1056
- Marie von Champagne 香芭涅伯爵夫人玛丽 219
- Marigny, de 德马里尼 660
- Marino 马里诺 532
- Marivaux 马里沃 537,539—543,547,697, 740,783,903
- Marlowe 马洛 436,438,450
- Marot, Clément 克莱芒·马罗 531
- Marsan, Jules 朱尔·马尔桑 1064
- Marschak, Jakob 雅各布·马尔沙克 1072
- Martelli, Roberto 罗贝托·马泰利 322,335
- Martin, Alfred von 阿尔弗雷德·冯·马丁 1042,1050
- Martin, E. J. E. J. 马丁 1038f.
- Martin, Germain 杰曼·马丁 1055
- Martin, W. W. 马丁 1055
- Martineau, Henri 亨利·马蒂诺 1064
- Martini, Simone 西蒙内·马尔蒂尼 305,344
- Martino, Pierre 皮埃尔·马蒂诺 1064f.
- Marx 马克思 187,400,434,591,671,780,801, 804,984f.,988,1025,1052,1060,1065,1071
- Marzynski, Georg 格奥尔格·马任斯基 1069
- Masaccio 马萨乔 288,309—313,321,336, 343,365,1050
- Masaryk, Th. G. Th. G. 马萨里克 1068
- Massis, Henri 亨利·马西斯 1071
- Mathiez, Albert 阿尔贝·马蒂耶 1055
- Mathilde, Königin 玛蒂尔德女王 200
- Maupassant 莫泊桑 805,827,830,839,883, 902,924,940
- Mauron, Charles 夏尔·莫龙 1070
- Maurras, Charles 夏尔·莫拉斯 995
- Maximian 马克西米安 142
- Maximilian I. 马克西米连一世 389,426
- Mayer, A. L. A. L. 马泽尔 1052
- Maynial, Édouard 爱德华·迈尼亚尔 1066
- Mazarin 马萨林 475,487,1054
- Meder, Joseph 约瑟夫·梅德尔 1049
- Medici, Famille 美第奇家族,又译梅迪契家族 295,299f.,315f.,321,385,388f.,396
- Medici, Alessandro 亚历山德罗·美第奇 388
- Medici, Cosimo 科西莫·美第奇 299ff., 313,315f.,319,321f.,411
- Medici, Lorenzo 洛伦佐·美第奇 313f.,318f., 322ff.,327,344,364,532,1048
- Medici, Piero 皮耶罗·美第奇 319
- Mehring, Franz 弗朗茨·梅林 1054,1059,1071

- Meißner, Bruno 布鲁诺·梅斯纳 1034
- Meissonier 梅索尼埃 824
- Mélia, Jean 让·梅利亚 1064
- Melozzo da Forlì 梅洛佐·达·福尔利 365
- Mély, F. De F. 德梅利 1041
- Ménageot 梅纳若 663
- Menander 米南德 111, 1037
- Mendès, Catulle 卡蒂勒·孟戴斯 962
- Menghin, O. O. 门京 1033f.
- Mengs, Anton Raffael 安东·拉斐尔·孟斯 514, 659f., 679
- Mercier 梅尔西埃 601, 603, 724, 727, 1058
- Meredith, George 乔治·梅瑞狄斯 969
- Mereschkowski, D. D. 梅列日科夫斯基 924, 1068
- Mérimée 梅里美 717, 722, 736, 746, 769, 942
- Mesnil, Jacques 雅克·梅尼尔 1050
- Metsu 梅佐 500
- Metternich 梅特涅 683f.
- Meulen, van 凡·默伦 479
- Meusel, Friedrich 弗里德里希·莫伊泽尔 1059
- Meyer, Eduard 爱德华·迈尔 1034
- Meyer, Kuno 库诺·迈尔 1039
- Meyerbeer 梅耶贝尔 750, 856, 859f.
- Michelangelo 米开朗琪罗 333, 335, 337, 339, 346, 357f., 365, 367f., 375, 378, 381, 384, 395—398, 403f., 407f., 411, 418ff., 454, 1051
- Michelet, Jules 米尔·米什莱 283, 763, 1046
- Michelozzo 米开罗佐 322, 334, 345
- Michels, Robert 罗伯特·米歇尔斯 1063
- Michels, Wilhelm 威廉·米歇尔斯 1053
- Middleton, Thomas 托马斯·米德尔顿 450
- Miliza, Francesco 弗朗切斯科·米利扎 1053
- Mill, J. S. 约翰·斯图亚特·穆勒 889, 894
- Millet 米勒 821f., 921
- Miltiades 米太亚德 84
- Milton 弥尔顿 531, 557
- Mirabeau 米拉波 788
- Mirsky, D. S. D. S. 迈斯基 1068, 1070
- Misch, Georg 格奥尔格·米施 1034, 1036
- Möser, Justus 尤斯图斯·默泽尔 898
- Moleschott, Jakob 雅各布·莫勒斯霍特 898
- Molière 莫里哀 281, 475f., 480, 490ff., 508, 516, 538, 542, 601, 603, 721, 725, 853
- Mommsen, Th. Th. 蒙森 1037
- Monaco, Lorenzo 洛伦佐·莫纳科 311
- Monet, Cl. Cl. 莫奈 937f.
- Monnier, Philippe 菲利普·莫尼耶 1050
- Montaigne 蒙田 283, 488
- Montégut, Émile 埃米尔·蒙泰居 826
- Montemayor 蒙特马约 531, 533
- Montesquieu 孟德斯鸠 688
- Mor, Anton 安东·莫尔 382
- Moréas, Jean 让·莫雷亚斯 956
- Moreau, Pierre 皮埃尔·莫罗 1062, 1064
- Morisot, Berthe 贝尔特·莫里索 938
- Mornet, Daniel 达尼埃尔·莫尔内 1057
- Moro, Ludovico 卢多维科·莫罗 337, 346
- Morris, William 威廉·莫里斯 871, 874, 968, 1067
- Morus, Thomas 托马斯·莫尔 562
- Moser, Hans Joachim 汉斯·约阿西姆·莫泽 1058
- Mozart 莫扎特 547, 597f., 746, 748f., 793, 859
- Müller, Adam 亚当·米勒 683, 898
- Müller, Eduard 爱德华·米勒 1050
- Muentz, Eugène 欧仁 1051
- Mulertt, W. W. 穆勒特 1044
- Muller, Jan Hermensz de 扬·哈尔曼松·德

- 米勒 506
- Mumford, Lewis 刘易斯·芒福德 1040, 1057
- Murger, Henri 亨利·米尔热 819, 953f.
- Murray, Gilbert 吉尔伯特·默里 1036
- Musset, Alfred de 阿尔弗雷德·德缪塞 698f., 714, 717, 737f., 746, 769, 942, 948, 966
- Mussolini 墨索里尼 866
- Myron 米隆 83, 91
- Nadar 纳达尔 953
- Nadeau, Maurice 莫里斯·纳多 1072
- Nanteuil, Célestin 塞莱斯坦·南特伊 714
- Napoleon 拿破仑 470, 667f., 670, 673ff., 677, 704—707, 710, 718, 723, 729f., 787f., 790, 916
- Napoleon III. 拿破仑三世, 814, 818, 857, 860
- Naumann, Hans 汉斯·瑙曼 1042
- Neri, Filippo 菲利波·内利 399
- Nero 尼禄 123
- Nerval, Gérard de 热拉尔·德奈瓦尔 714, 769, 949, 953
- Netscher, Caspar 卡斯珀·内彻 500
- Nettement, Alfred 阿尔弗雷德·内特芒特 803, 1063
- Neumann, Carl 卡尔·诺依曼 292, 1039, 1047, 1055
- Neumann, Friedrich 弗里德里希·诺依曼 1043
- Neurath, O. O. 诺伊拉特 1034—1037
- Neuß, Wilhelm 威廉·诺伊斯 1038
- Nicolai, Chr. Fr. Chr. Fr. 尼柯莱 627
- Nicoll, Allerdyce 阿勒代斯·尼科尔 1053
- Nietzsche 尼采 285, 400, 684, 860f., 919, 942, 945f., 959, 964, 980, 983ff., 988f., 994, 1046, 1067ff., 1071
- Nikolaus I. 尼古拉一世 899
- Nikolaus von Cusa 尼古拉斯·冯·库萨 1004
- Nilus 圣尼卢斯 134
- Nisard, D. D. 尼扎尔 763, 771
- Nodier, Charles 沙尔·诺迪埃 710f., 714, 727
- Nollau, Alfred 阿尔弗雷德·诺劳 1059
- Nordau, Max 马克斯·诺尔道 1070
- Novalis 诺瓦利斯 627, 689, 695f., 698, 700, 702f.
- Obermaier, Hugo 胡戈·奥伯迈尔 1032f.
- Offenbach 奥芬巴赫 845, 854—857
- Oldenburg, Rudolf 鲁道夫·奥尔登贝格 1055
- Olschki, Leonardo 莱奥纳尔多·O. 1049
- Oppé, A. Paul A. 保罗·奥佩 1067
- Oppenheimer, Franz F. 奥本海默 1051
- Orcagna, Andrea 安德列亚·奥尔卡尼亚 306, 357
- Orléans, Herzog von 奥尔良公爵 525
- Ortega y Gasset, José 约瑟夫·奥尔特加-加塞特 689, 995, 1061, 1064, 1071
- Ossian 莪相 570, 673
- Ostade, Isaak van 伊萨克·凡·奥斯塔德 507, 1055
- Ostrogorsky, Georg 格奥尔格·奥斯特罗果尔斯基 1038
- Otto III. 奥托三世 196
- Otto, Walter 瓦尔特·奥托 1034
- Otway, Thomas 托马斯·奥特韦 808
- Ovid 奥维德 221, 230
- Paganini 帕格尼尼 749
- Paiva, La 巴伊瓦 860
- Palestrina 帕莱斯特里纳 405
- Palla, Giov. Batt. della 乔万尼·巴蒂斯塔·德拉帕拉 321

- Palladio 帕拉第奥 581
- Palmer, John 乔治·帕尔默 1053
- Pamfili, Familie 庞菲利家族 470
- Panofsky, Erwin 埃尔温·帕罗夫斯基 356, 1046, 1050, 1052
- Paris, Gaston 加斯东·帕里斯 170, 231, 1039, 1043
- Parmenides 巴门尼德 85
- Parmigianino 帕米贾尼诺 380—382, 408, 417f.
- Parrhasios 帕拉休斯 122
- Pascal 帕斯卡 465, 475, 489
- Pater, Jean Baptiste 让·巴蒂斯特·帕特尔 536
- Pater, Walter 沃尔特·佩特 282, 536, 852, 968
- Patrick 圣帕特里克 151
- Paul III. 保罗三世 399
- Paul IV. 保罗四世 404
- Paulhan, Jean 让·波扬 999, 1002, 1071
- Paulus 保罗 135, 396
- Pausanias 保萨尼阿斯 73, 77
- Pazzi, Familie 帕齐家族 321
- Peele, George 乔治·皮尔 438
- Peisistratos 庇西特拉图 76, 89
- Penni, Francesco 弗朗切斯科·彭尼 367
- Perger, Arnulf 阿努尔夫·佩尔格 1044
- Pergolesi 佩戈莱西 1001
- Periandros 佩里安德 76
- Perikles 伯里克利 84, 322
- Perugino 佩鲁吉诺 288, 323, 331, 339, 345, 364, 369, 397
- Peruzzi, Familie 佩鲁齐家族 298, 304
- Peruzzi, Baldassare 巴尔达萨雷·佩鲁齐 358, 367
- Pesellino 佩塞利诺 311, 315, 325, 1047
- Peter d. Große 彼得大帝 898f.
- Petersen, Julius 尤利乌斯·彼得森 1059
- Petit de Julleville 铂蒂·德·朱勒维尔 1056, 1060
- Petrarca 彼特拉克 281, 291, 344, 354, 359, 531
- Petraschewski 彼特拉夫斯基 906
- Petri, J. S. J. S. 彼得里 1058
- Petrie, Flinders 弗林德斯·皮特里 45, 1033f.
- Pevsner, Nikolaus 尼姑劳斯·佩夫斯纳 1051f., 1055f.
- Peyre, Henri 亨利·佩尔 1060
- Pfandl, Ludwig 路德维希·普方德尔 1051f.
- Phelps, W. L. W. L. 费尔普斯 1057
- Phidias 菲迪亚斯 124
- Philemon 菲莱蒙 124
- Philipp von Orléans 奥尔良公爵 516ff.
- Philipp II. 腓力二世 385f., 390, 427, 494, 496, 507
- Philippi, Adolf 阿道夫·菲利皮 1046
- Phrynichos 弗里尼库 89
- Piazzetta, Giambattista 詹巴蒂斯塔·毕亚契达 544
- Picard, Roger 罗杰·皮卡德 1054
- Picasso 毕加索 997f., 1001f., 1015
- Pierce, H. H. 皮尔斯 1038
- Pierre, J. -B. -M. J. -B. -M. 皮埃尔 671
- Pigault-Lebrun 皮戈-勒布伦 797
- Piles, Roger de 罗歇·德皮莱 485f.
- Pillet, A. A. 皮耶 1043
- Pindar 品达罗斯 71—73, 76, 85, 93, 101
- Pinder, Wilhelm 威廉·平德 1045, 1048, 1050, 1052
- Pinturicchio 平图里乔 327, 333, 365
- Piombo, Sebastiano del 皮奥姆博 337, 367
- Piranesi 皮拉内西 660

- Pirenne, Henri 亨利·皮雷纳 1038f., 1041f., 1048, 1054
- Pisanello 皮萨内洛 281, 286, 308, 357, 657
- Pisarew 皮萨列夫 900
- Pissarro, Camille 卡米耶·毕沙罗 938
- Pius V. 庇护五世 404
- Pixerécourt, Guilbert de 吉尔贝·德·皮塞雷古 725—729, 1062
- Planche, Gustave 古斯塔夫·普朗什 771, 821, 826
- Plato 柏拉图 85, 100—103, 120, 147, 221, 323, 341, 362, 447, 634, 732, 871, 944
- Platzhoff, Walter 瓦尔特·普拉茨霍夫 1054
- Plekhanov, George 乔治·普列汉诺夫 1060
- Plinius 普林纽斯 73
- Plotin 柏罗丁 122, 354, 634
- Plutarch 普鲁塔克 124, 1037
- Poelenburgh, Cornelis van 柯内利斯·凡·波兰布奇 500
- Pöttsch, Albert 阿尔伯特·波奇 1061
- Poggi, Giov. Batt. 乔瓦尼·巴蒂斯塔·波吉 335
- Pohlentz, M. M. 波伦茨 1036
- Pokrowsky, M. N. M. N. 波克罗夫斯基 1068
- Pole, Reginald 雷吉纳尔德·波尔 395, 398
- Pollajuolo, Gebrüder 波拉约洛兄弟 331
- Pollajuolo, Antonio del 安东尼奥·波拉约洛 313, 318, 322, 331f., 334, 357
- Polygnotos 波利格诺托斯 86, 124
- Polyklet 波利克里托斯 92, 95, 124
- Polykrates 波利克拉特斯 76
- Pompadour, Mme de 蓬巴杜侯爵夫人 660
- Ponsard, François 弗朗索瓦·蓬萨尔 770, 774
- Pontmartin, Arnaud de 阿诺·德·蓬马丹 826
- Pontormo 蓬托莫 334, 380, 382, 408, 415ff., 1052
- Pope 蒲柏 558, 562f., 565, 655, 697, 737, 1060
- Poussin 普桑 456f., 463, 475, 483, 485, 487, 534, 652, 677
- Pozner, Vladimir 弗拉迪米尔·波兹内 1068
- Praxiteles 普拉克西特利斯 95, 109
- Predis, Evangelista da 埃万杰利斯塔·达普雷迪 334
- Preston, E. E. 普雷斯顿 1065
- Prévost, Abbé 阿贝·普雷沃 537, 539ff., 697, 740, 824
- Prior, Matthew 马修·普赖尔 563
- Priscus 普里斯库斯 166f.
- Prochno, J. J. 普罗赫诺 1042
- Proudhon, Pierre-Joseph 皮埃尔-约瑟夫·蒲鲁东 820
- Proust 普鲁斯特 588, 591, 686, 752, 776, 779, 796, 807, 837, 941, 943, 990f., 1003, 1006, 1013f., 1061, 1065, 1072
- Prudhon, P. P. 普吕东 637f., 680
- Puccini 普契尼 953
- Pudowkin 普多夫金 1024f.
- Pulci, Luigi 路易吉·浦尔契 284, 324, 428
- Puschkin 普希金 698, 734, 738f., 741, 895f., 920, 1068
- Quaratesi, Familie 夸拉泰西家族 318
- Quaratesi, Castello 卡斯特罗·夸拉泰西 321
- Quennell, Peter 彼得·昆内尔 1070
- Quercia, Jacopo della 雅各布·德拉·奎尔恰 317
- Rabelais 拉伯雷 283
- Rachel, Mlle 拉歇尔小姐 770
- Racine 拉辛 475, 479, 491, 508, 516, 540f.,

- 604,650,654,721,795,879
- Radcliffe, Mrs. 拉德克利夫夫人 724
- Raffael 拉斐尔 288,333,339,346,357f.,364—
368,370,375f.,378,384,388,461,483,
509,1050
- Rajna, Pio 皮奥·拉杰纳 171,173,1040
- Raleigh, Sir Walter 沃尔特·雷利爵士 431
- Rimbaud, Alfred 阿尔弗雷德·朗博 1042
- Rameau 拉摩 547
- Ranke, H. H. 兰克 1033
- Raynaud, E. E. 雷诺 1070
- Raymond, Marcel 马塞尔·雷蒙 1071
- Read, Herbert 赫伯特·里德 1033
- Réau, Louis 路易·雷奥 1040,1056
- Reich, Hermann 赫尔曼·赖希 1035,1040
- Reinach, Salomon 萨拉蒙·雷纳克 1032
- Rembrandt 伦勃朗 454ff.,461,483,501f.,
504f.,507,509f.,1056f.
- Rémusat, Charles 夏尔·雷米萨 826,1064
- Renan 勒南 827,949,1066
- Renard, Georges 乔治·勒纳尔 1046f.
- Renier, G. J. G. J. 雷尼耶 1054
- Renoir 雷诺阿 938
- Renouvier, Jules 朱尔·勒努维耶 1060
- Restif de la Bretonne 雷蒂夫·德·拉·布勒
托内 537
- Retz, Kardinal 卡迪纳尔·雷斯 476,489,491
- Reumont, Alfred von 阿尔弗雷德·冯·罗伊
蒙特 1048
- Rewald, John 约翰·里瓦尔德 1069
- Reynaud, Louis 路易·雷诺 1042,1072
- Reynière, Grimrod de la G. 德·拉·雷尼
耶 1062
- Reynolds, Sir Joshua J. 雷诺兹爵士 655
- Riario, Familie 里亚里奥家族 295
- Ribera 里贝拉 456
- Richardson 理查森 514,557,570,578,581—
586,588f.,647,738,877,886f.,903
- Richelieu, Kardinal 黎塞留红衣主教 475,481,
487,651,1054
- Richelieu, Marschall de 马沙尔·德·黎塞
留 517
- Richter, J. P. 让·保尔·里希特 1049
- Riegl, Alois 阿洛伊斯·里格尔 252f.,381,
457,461,501,510,690,1031,1054f.
- Riemann, Hugo 胡戈·里曼 1058
- Rigaud, Hyacinthe 亚森特·里戈 508
- Rilke, Rainer Maria 赖内·马利亚·里尔克
792,970,1000
- Rimbaud 兰波 942,949,952f.,955f.,959f.,981,
993,998
- Rimsky-Korsakow 里姆斯基-科萨科夫 747
- Rivière, Georges 乔治·里维埃 1069
- Rivière, Jacques 雅克·里维埃 1071f.
- Robbia, Luca della 卢卡·德拉·罗比亚 322,
334f.,359
- Robespierre 罗伯斯庇尔 683
- Rodenwaldt, G. G. 罗登瓦尔特 1034,1037
- Rodin 罗丹 457
- Roeder 勒德尔 1033f.
- Römer, Adolf 阿道夫·勒默尔 1036
- Rohde, Erwin 埃尔温·罗德 1042
- Romano, Giulio 朱利奥·罗马诺 367
- Ronsard, Pierre de 皮埃尔·德龙萨 531
- Roqueplan, Nestor 内斯托尔·罗凯布朗 953
- Rose, Hans 汉斯·罗泽 1054,1060
- Rosenberg, Adolf 阿道夫·罗森贝格 1055
- Rosenthal, Léon 里奥·罗森塔尔 1060,1062f.,
1065
- Rospigliosi, Familie 罗斯皮廖西家族 470

- Rosselli, Cosimo 科西莫·罗塞利 334
- Rossini 罗西尼 857,859
- Rosso, Fiorentino 菲奥伦蒂诺·罗索 382, 409,416,1052
- Rostand, Edmond 埃德蒙·罗斯丹 720
- Rostovtzeff, M. M. 罗斯托夫采夫 1036
- Rothacker, Erich 埃里希·罗特哈克 1061
- Rothschild, Familie 罗思柴尔德家族 759
- Rouault, Georges 乔治·鲁奥 131,997
- Rousseau, Henri 亨利·卢梭 997
- Rousseau, J. -J. J. -J. 卢梭 514, 516, 522ff., 528, 539, 541, 569, 578f., 588—594, 634, 642, 644, 647, 661, 673, 709f., 724, 734, 736, 738, 754, 757, 789f., 795, 797, 824, 828, 831, 875, 898, 900, 903, 918ff., 926f., 945, 949, 959, 987, 1002, 1057f.
- Rubens 鲁本斯 454ff., 461, 463, 469, 471, 483, 485, 493, 507, 508—510, 527, 744f., 1055
- Rucellai, Familie 卢彻来家族 318, 321
- Rucellai, Giov. 乔万尼·卢彻来 318
- Rudel, Jaufre J. 鲁德尔 234
- Rudolf II. 鲁道夫二世 385f.
- Ruge, Arnold 阿诺尔德·鲁格 1061
- Ruisdael, Jacob van 雅各布·冯·雷斯达尔 505, 507
- Runciman, Steven 史蒂文·朗西曼 1038
- Ruskin 罗斯金 866f., 869—875, 884, 894, 968, 1067
- Sabatier, Paul 保罗·萨巴蒂埃 1047
- Sabouret, Victor 维克托·萨布雷 1045
- Sacchetti, Franco 弗朗科·萨凯蒂 344, 359
- Sachs, Hans 汉斯·萨克斯 624
- Sadoletto, Jacopo 雅各布·萨多莱托 395, 398
- Sagnac, Ph. Ph. 萨尼亚克 1057
- Saint-Simon, Duc de 圣西门公爵 489
- Saint-Simon, Henri de 亨利·德圣西门 754, 763, 769, 773, 898
- Sainte-Beuve 圣伯夫 543, 714, 764, 768, 770, 793, 827, 829, 1063f.
- Saitschick, Robert 罗伯特·S. 1048f.
- Salomon, Albert 阿尔伯特·所罗门 1061
- Salutati, Coluccio 科卢乔·萨卢塔蒂 284
- Salvini, Roberto 罗贝托·萨尔维尼 1047
- Sampson, George 乔治·桑普森 1057
- Sand, George 乔治·桑 746, 769, 835, 907, 942
- Sandeau, Jules 朱尔·桑多 808, 826
- Sangallo, Antonio da 安东尼奥·达桑迦洛 358
- Sangallo, Giuliano da 朱利亚诺·达桑迦洛 322
- Sannazzaro, Jacopo 雅各布·桑纳扎罗 531f.
- Sappho 萨福 74f.
- Sarcey, Francisque 弗朗西斯克·萨尔塞 845, 849f., 854, 1066
- Sardou, Victorien 维克托里安·萨尔都 727, 851, 853
- Sarto, Andrea del 安德烈亚·德尔·萨尔托 331, 334, 368
- Sartre, Jean-Paul 让-保罗·萨特 1063, 1070
- Sassetti, Familie 萨塞蒂家族 321
- Savage, Richard 理查德·萨维奇 564
- Savonarola 萨伏那洛拉 396, 406, 1051
- Scaliger, J. C. J. C. 斯卡利杰 289, 1046
- Schaefer, Dietrich 迪特里希·舍费尔 1049
- Schäfer, Heinrich 海因里希·舍费尔 47, 103f.
- Schanz, M. M. 尚茨 1056
- Scheffer, Ary 阿里·舍费尔 745

- Scheler, Max 马克斯·谢勒 1044
- Schelling 谢林 627,699
- Scheltema, Adama van 阿达玛·凡·斯海尔特马 1032
- Scheludko, D. D. 舍鲁德科 1043
- Scherer, Wilhelm 威廉·舍雷尔 1040,1045
- Schestow, Leo 列奥·舍斯托夫 1068
- Schewill, Ferdinand 费迪南德·舍韦尔 1047
- Schiller 席勒 529,591,613ff.,627,634,641—644,695,918,926,978
- Schlegel, A. W. A. W. 施莱格尔 627,1044
- Schlegel, Friedrich 弗里德里希·施莱格尔 641,683,689,700,733,778
- Schleiermacher 施莱尔马赫 627,1059
- Schlosser, Julius 尤利乌斯·施洛瑟 1041,1048f.,1051f.
- Schmid, W. W. 施密特 1035
- Schmidt-Degener, E. E. 施密特-德格纳 1054f.
- Schmitt, Carl 卡尔·施米特 1061
- Schnabel, Franz 弗兰茨·施纳贝尔 1056
- Schneider, Hermann 赫尔曼·施奈德 1040
- Schneider, Hortense 奥尔唐斯·施奈德 857
- Schnitzer, Josef 约瑟夫·施尼策尔 1051
- Schnitzler, Arthur 阿图尔·施尼茨勒 970
- Schober, Arnold 阿诺尔德·朔贝尔 1037
- Schöffler, Herbert 赫伯特·舍夫勒 557,1057f.
- Schönberg, Arnold 阿诺尔德·勋伯格 998
- Schönemann, Familie 舍内曼家族 645
- Schopenhauer 叔本华 750,944
- Schrade, H. H. 施拉德 1045
- Schröter, F. R. F. R. 施勒特尔 1044
- Schröter, W. W. 施勒特尔 1043
- Schubert 舒伯特 745,748
- Schuchhardt, Carl 卡尔·舒赫哈特 1032,1034,1039
- Schücking, L. L. L. L. 许金 1053,1057
- Schuhl, P. -M. P. -M. 舒尔 1036
- Schulte, Alois 阿洛伊斯·舒尔特 1040f.
- Schumann, Otto 奥托·舒曼 1044
- Schumann, Robert 罗伯特·舒曼 747ff.
- Schurtz, Heinrich 海因里希·舒尔茨 1033
- Schwarzlose, Karl 卡尔·施瓦茨洛泽 1038f.
- Schweitzer, Bernhard 伯恩哈特·施魏策尔 121f.,1035ff.,1059
- Scott, Walter 沃尔特·司各特 730f.,738—741,754,797,877f.,1062
- Scribe 斯克里布 449,722f.,726,769f.,846,851,853
- Scudéry, Mlle de 斯居代里小姐 538
- Sedaine 塞代纳 724,727
- Sée, Henri 亨利·塞 1051,1055
- Seignobos, Charles 夏尔·塞尼奥博斯 1042,1069
- Seillière, Ernest 埃内斯特·塞埃 1064f.
- Semper, Gottfried 戈特弗里德·森佩尔 12,251,353,1031,1044
- Senancour 瑟南古 695,710,734
- Seneca 塞内加 124
- Sercambi 塞尔坎比 359
- Sévigné, Mme de 塞维尼侯爵夫人 489,491
- Sforza, Francesco 弗朗切斯科·斯福尔扎 295,316
- Shaftesbury, Earl of 沙夫茨伯里伯爵 634,1059
- Shakespeare 莎士比亚 46f.,111,281,283,382,422,426,430,432—455,608,612f.,691,731,745,851,879f.,903,920,926,983,1052f.
- Shaw, G. B. G. B. 萧伯纳 433,449,615,852,967,975,980—983

- Sheavyn, Phoebe 菲比·希维恩 1053
- Shelley 雪莱 531, 698, 730—734, 737, 1062
- Sidney, Sir Philip 菲利普·西德尼爵士 438, 531, 877
- Sieveking, H. H. 西夫金 1038, 1040
- Signorelli 西纽雷利 288, 345
- Simmel, Georg 乔治·西梅尔或乔治·齐美尔 398, 1042, 1051
- Simonides 西摩尼德斯 71f., 76, 97, 343
- Singer, H. W. H. W. 辛格 1067
- Sisson, C. J. C. J. 西森 1053
- Sitwell, Osbert 奥斯伯特·西特韦尔 1067
- Sixtus IV. 西克斯图斯四世 365
- Sixtus V. 西克斯图斯五世 469
- Smetana 斯美塔那 747
- Smirnow, A. A. A. A. 斯米尔诺夫 1052
- Smith, Adam 亚当·斯密 574, 864
- Smollett 斯摩莱特 567, 740, 877
- Snijder, G. A. S. G. A. S. 斯奈德 1034
- Soby, J. Th. J. Th. 瑟比 1072
- Soderini, Pietro 彼得罗·索德里尼 364
- Sodoma 索多马 367
- Solon 梭伦 71
- Sombart, Werner 维尔纳·桑巴特 262, 993, 1040f., 1045, 1047, 1057f., 1063, 1069
- Somervell, D. C. D. C. 萨默维尔 1067
- Sophokles 索福克勒斯 58, 85f., 96—101, 111, 879, 903
- Soufflot, Jacques Germain 雅克·日耳曼·苏夫洛 655, 660
- Southampton, Earl of 南安普顿伯爵 437
- Southey, Robert 罗伯特·骚塞 730
- Spee, Friedrich von 弗里德里希·冯·施佩 626
- Speier, Hans 汉斯·施派尔 1068
- Spencer, Herbert 赫伯特·斯宾塞 889
- Spengler, Oswald 奥斯瓦尔德·施本格勒 417, 579, 642, 995, 1041, 1052, 1057
- Spenser, Edmund 埃德蒙·斯宾塞 531
- Spiegelberg, W. W. 施皮格尔贝格 44, 1034
- Spranger, Barth. 巴托洛梅乌斯·斯普朗格 380, 385
- Springer, Anton 安东·施普林格 1041
- Squarcione, Francesco 弗朗切斯科·斯夸尔乔内 332, 335
- Stählin, O. O. 施特林 1035
- Staël, Mme de 斯塔众夫人 588, 631, 677, 710, 768
- Stammler, Wolfgang 沃尔夫冈·施塔姆勒 1044
- Stange, Alfred 阿尔弗雷德·施坦格 1059
- Steele, Sir Richard 理查德·斯梯尔爵士 559f., 563, 877
- Steen, Jan 扬·斯滕 501, 504, 507
- Stein, Frau von 施泰因夫人 643
- Stendhal 斯丹达尔, 又译司汤达 539, 541, 588, 591, 717, 720, 746, 752, 754, 756f., 767, 769f., 774f., 779—797, 879, 903f., 916, 942, 969, 1006, 1064
- Stephen, Leslie 莱斯利·斯蒂芬 1057f.
- Sterne, Laurence 劳伦恩·斯特恩 570, 586, 697, 777, 878
- Stockmeyer, Clara 克拉拉·施托克迈尔 1058
- Stoll, E. E. E. E. 斯托尔 1053
- Strabon 斯特拉波 133
- Strauß, D. F. D. F. 施特劳斯 889
- Strauß, Johann 约翰·施特劳斯 857
- Strawinsky 斯特拉文斯基 998, 1001
- Strich, Fritz 弗里茨·施特里希 1060ff.
- Strieder, Jakob 雅各布·施特里德 1046f.

- Strindberg 斯特林堡 852, 976, 993
- Strowski 斯特罗夫斯基 1056
- Strozzi, Familie 斯特罗齐家族 318, 321
- Stuart 斯图亚特 551
- Stuart, Maria 玛丽·斯图亚特 437
- Sue, Eugène 欧仁·苏 765f., 768f., 879, 907, 1063
- Sümilch, Holm 霍尔姆·聚斯利希 1044
- Surrey, Earl of 萨里伯爵 438
- Sustris 苏斯特里斯 385
- Swarzenski, Georg 格奥尔格·斯瓦岑斯基 1040
- Swift, Jonathan 乔纳森·斯威夫特 560—563, 697
- Sydow, E. von E. 冯·叙多 1070
- Taine 泰纳 717, 810, 827, 840, 885, 1065, 1067
- Talleyrand, M. de M. 德塔列朗 545
- Tardieu, Émile 埃米尔·塔尔迪厄 1070
- Tasso 塔索 382, 409, 531ff.
- Taylor, H. O. H. O. 泰勒 1042
- Teje 特耶 30
- Teniers, David der Jüngere 大卫·特尼斯(小特尼斯) 506, 536
- Terborch, Gerard 赫拉德·泰尔伯赫 500
- Teresa (Heilige) 圣特里莎 399
- Texte, Joseph 约瑟夫·特克斯特 1057
- Thackeray 萨克雷 887f.
- Themistokles 地米斯托克利 84
- Theoderich 狄奥多里克 163, 166
- Theodora 狄奥多拉 141
- Theokrit 忒奥克里托斯 528—531, 533, 535
- Theognis 泰奥格尼斯 71
- Theophilus 狄奥菲鲁斯 179
- Thibaudet 蒂博代 1044, 1060, 1062, 1064—1066, 1069f.
- Thiene, Graf Gaetano da 格拉夫·加埃塔诺·达·蒂内 395
- Thierry, Augustin 奥古斯丁·梯叶里 763
- Thiers, Adolphe 阿道夫·梯也尔 758, 763
- Thode, Henry 亨利·托德 292, 1046
- Thomas von Aquino 托马斯·冯·阿奎那 176, 243
- Thompson, Francis 弗朗西斯·汤普森 1062
- Thompson, J. W. J. W. 汤普森 1040, 1042
- Thomson, George 乔治·汤姆森 1035f.
- Thomson, James 詹姆斯·汤姆逊 564, 570
- Thorndike, A. H. A. H. 桑代克 1067
- Thukydides 修昔底德 85
- Thurnwald, Richard 理查德·图恩瓦尔德 1034, 1045
- Thutmosis 图特摩西斯 38
- Tibull 提布鲁斯 230
- Tiepolo, Giovanni B. 乔瓦尼·B. 提埃波罗 544
- Tillyard, E. M. W. E. M. W. 蒂利亚德 1052
- Tintoretto 丁托列托 380ff., 419—422, 1050, 1052
- Tischbein, Wilhelm 威廉·蒂施拜恩 664
- Tizian 提香 339, 346f., 368, 419
- Tocqueville, Alexis de 奥历克西·德托克维尔 517, 519, 551, 631, 1055ff., 1059, 1065
- Tolnai, Charles de 夏尔·德托尔奈 1052
- Tolstoi 托尔斯泰 147, 433, 591, 777, 779, 895, 900—903, 907f., 910, 912f., 916—927, 959, 969, 981, 1006, 1068f.
- Tompkins, J. M. S. J. M. S. 汤姆金斯 1062
- Tornabuoni, Familie 托儿纳布奥尼家族 321
- Tornabuoni, Giov. 乔瓦尼·托尔纳布奥尼 339

- Toulouse-Lautrec 土鲁斯-劳特累克 3, 802, 938, 955
- Touquet 图克 719
- Toynbee, Arnold 阿诺德·汤因比 1057
- Trajan 图拉真 112, 114
- Trevelyan, G. M. G. M. 特里维廉 1046, 1057
- Trinkaus, Ch. E. Ch. E. 特林考斯 1050
- Trivas, N. S. N. S. 1055
- Troeltsch, Ernst 恩斯特·特勒尔奇 1040ff., 1046, 1062, 1071
- Trollope, Antony 安东尼·特罗洛普 887f.
- Tschaikowski 柴可夫斯基 1001
- Tschechow, Anton 安东·契诃夫 927, 955f., 970, 972ff., 1070
- Tschernischewski 车尔尼雪夫斯基 897, 900
- Tudor, Haus der 都铎王室 431f., 440, 550f.
- Tuotilo 图厄迪罗 179
- Turgenjew 屠格涅夫 907, 910, 912, 973, 1068
- Turnell, G. M. G. M. 特尼尔 1070
- Tyler, R. R. 泰勒 1038
- Tylor, E. B. E. B. 泰勒 1032
- Tyrtaios 提尔泰奥斯 71
- Tzara, Tristan 特里斯坦·查拉 1071
- Uccello, Paolo 保罗·乌切洛 311, 318, 331, 336, 343, 351
- Udine, Giovanni da 乔万尼·达·乌迪内 367
- Unamuno, Miguel de 米格尔·德乌纳穆诺 1052
- Unger, Eckhard 埃克哈特·翁格尔 1034
- Unger, Rudolf 鲁道夫·翁格尔 1059
- Urban VIII. 乌尔班八世 470
- Urfé, Honoré d' 奥诺雷·d' 于尔菲 531, 533, 537f.
- Uzzano, Familie 乌扎诺家族 299
- Valentinian I. 瓦伦提尼安一世 123
- Valéry, Paul 保尔·瓦莱里 830, 1000f.
- Valla, Lorenzo 洛伦佐·瓦拉 284
- Valois, Haus von 瓦卢瓦王朝 385
- Vanbrough, Sir John 约翰·范布勒爵士 562
- Vanloo, H. B. H. B. 汪罗 549, 655
- Vasari 瓦萨里 304, 335f., 346, 351, 359, 378, 385, 402, 404, 411, 415
- Veblen, Th. Th. 凡勃伦 119, 125, 1033, 1037
- Velde, Aert van der 阿尔特·凡·德·费尔德 504
- Veneziano, Domenico 多米尼科·威尼斯亚诺 309, 311, 318
- Venturi, L. L. 文图里 1069
- Verdi 威尔第 859
- Vergil 维吉尔 221, 530f.
- Verlaine 魏尔兰 802, 942, 949f., 953, 955, 957
- Vermeer van Delft 费尔美·凡·戴尔夫特 501, 505
- Vernet, Horace 奥拉斯·韦尔内 673
- Véron, Dr. Dr. 韦龙 766
- Veronese 韦罗内塞 403
- Verrocchio, Andrea del 安德烈亚·德尔·韦罗基奥 313, 315, 318, 322, 331—333, 335, 357
- Veillot, Louis 路易·维伊奥 803
- Viau, Théophile de 泰奥菲尔·德·维奥 652
- Vico, G. B. G. B. 维科 688
- Vien 维安 658f., 662ff.
- Vierkandt, Alfred 阿尔弗雷德·菲尔坎特 1032, 1042
- Vigée-Lebrun, Mme E. L. E. L. 维热-勒布伦女士 681
- Vigny, Alfred de 阿尔弗雷德·德维尼 698, 711, 714, 737, 769, 942

- Villani, Filippo 菲利波·维拉尼 344
 Villani, Giov. 乔万尼·维拉尼 298,304,359
 Villari, Pasquale 帕斯夸莱·维拉里 1051
 Villemain, François 弗朗索瓦·维尔曼 763, 770
 Villiers de l'Isle-Adam 维利耶·德·利尔-阿达姆 942,945,947,1069
 Viollet-le-Duc 维奥莱-勒-杜克 251,253, 263f.,1040,1044f.
 Virgil 维吉尔 1056
 Visconti, Familie 维斯孔蒂家族 295,316
 Vitet, Louis 路易·维泰 722
 Vitruv 维特鲁威 369
 Vitzthum, Georg Graf 乔治·格拉夫·菲茨图姆 1039
 Vöge, Wilhelm 威廉·弗格 1041,1044f.
 Vogt, Karl 卡尔·福格特 898
 Vogüé, Melchior 梅尔基奥尔·沃居埃 996
 Voigt, Georg 格奥尔格·福格特 1048
 Volbach, W. F. W. F. 福尔巴赫 1039
 Volpe, Gioacchino 焦阿基诺·沃尔佩 1042
 Voltaire 伏尔泰 284,322,453,475,522f.,539, 565,567,569,584,590,593,634,647,655, 658,677,697,710,718f.,777,789,824,828, 831,849,879,898,918ff.,926
 Volterra, Daniele da 丹尼勒·达沃尔泰拉 404
 Vondel, Joost van den 约斯特·范·登·冯德 尔 502
 Vos, Cornelis de 科内利斯·德沃斯 506
 Voßler, Karl 卡尔·福斯勒 1044,1054
 Vouet, Simon 西蒙·武埃 475
 Vries, Adriaen de 阿德里安·德弗里斯 385
 Wackenroder 瓦肯罗德 699
 Wackermagel, Martin 马丁·瓦克马格尔 1048f.
 Wagner, Richard 理查德·瓦格纳 588,684, 748,750,807f.,857,859ff.,964,1067,1069
 Walpole, Horace 霍勒斯·沃波尔 565, 581,583
 Walpole, Sir Robert 罗伯特·沃波尔爵士 557,561,563
 Walsler, Ernst 恩斯特·瓦尔泽 284,1046, 1050
 Walther von der Vogelweide 瓦尔特·冯·德 尔·福格威德 234
 Walzel, Oskar 奥斯卡·瓦尔策尔 1053
 Warner, Rex 雷克斯·沃纳 1068
 Watteau 华托 485,526ff.,534ff.,542f.,547f., 744,1056
 Webb, Geoffrey 杰弗里·韦布 1057
 Weber, Alfred 阿尔弗雷德·韦伯 1036,1068
 Weber, C. M. von C. M. 冯·韦伯 749f.
 Weber, Max 马克斯·韦伯 1033,1037,1042, 1047
 Webster, T. B. L. T. B. L. 韦伯斯特 1036
 Wechsler, Eduard 爱德华·韦克斯勒 223— 226,1042ff.
 Weil, Hans 汉斯·魏尔 1059
 Weisbach, Werner 维尔纳·魏斯巴赫 1046f., 1050ff.,1054,1056
 Weiser, Christ. Friedr. 克里斯特·弗里德里 希·魏泽尔 1059
 Weiß, Charles 夏尔·魏斯 803
 Weiß, J. -J. J. -J. 魏斯 1066
 Werff, Adriaen van der 阿德良·凡·德·维 夫 500
 West, Benjamin 本杰明·韦斯特 659
 Whibley, L. L. 惠布利 1036
 Whistler 惠斯勒 945,966

- Wickhoff, Franz 弗朗茨·维克霍夫 115f., 1037, 1046
- Wieland 维兰德 641, 643
- Wilamowitz-Möllendorff, U. von U. 冯·维拉莫维茨-默伦多夫 103, 1035f.
- Wilde, Oscar 奥斯卡·王尔德 945f., 950, 966ff.
- Wilhelm von Aquitanien 阿基坦公爵威廉 234
- Wilhelm v. Oranien 威廉 V. 奥兰治 552
- Wilhelm IX., Herzog von Poitiers 威廉九世, 普瓦捷大公 224
- William III. 威廉三世 560
- Wilson, Edmund 埃德蒙·威尔逊 1068, 1071
- Wilson, J. Dover J. 多弗·威尔逊 1053
- Winckelmann 温克尔曼 456, 514, 627, 659ff., 688, 1060
- Winterhalter, F. X. F. X. 温特哈尔特 824
- Wölfflin, Heinrich 海因里希·沃尔夫林 378, 381f., 454, 457—463, 656, 1050, 1053, 1060, 1062
- Wolf, Fr. A. Fr. A. 沃尔夫 171
- Wolff, Max J. 马克斯·J. 沃尔夫 1053
- Wolfram von Eschenbach 沃尔夫拉姆·冯·埃申巴赫 229, 234, 276
- Woolf, Virginia 弗吉尼亚·吴尔夫, 或译弗吉尼亚·伍尔夫 1013
- Wordsworth 华兹华斯 685, 731, 737f., 741
- Wulff, Oskar 奥斯卡·伍尔夫 1038f.
- Wundt, Wilhelm 威廉·冯特 1031
- Wyatt, Sir Thomas 托马斯·怀亚特爵士 438
- Young, Edward 爱德华·扬 567, 570, 636
- Zadoks-Jitta, A. A. 扎多克-吉塔 1037
- Zeuxis 宙克西斯 122
- Zilsel, Edgar 埃德加·齐尔泽尔 1035ff., 1049f.
- Zola 左拉 794, 804, 807f., 820, 827, 829, 837, 839—843, 847f., 860, 940f., 1064, 1066
- Zuccari, Federigo 费德里戈·祖卡里 409f., 412, 415, 471, 1052
- Zuccari, Taddeo 塔代奥·祖卡里 402
- Zwingli 茨温利 405

概念和术语对照

- Aachen 亚琛 159,162,210
- Abendland, Einheit des christlichen 基督教西方世界的统一 402
- Abenteuerroman 冒险小说 238,575,806
- Absolutismus 专制主义 389,471,521,550f.
und Klassizismus 和古典主义 476f.
und soziale Klassen 和社会阶级 471f.
- Abstraktes Denken 抽象思维 82
- Académie de Rome 罗马科学院 480,527
- Académie Royale de Peinture et de Sculpture 法兰西皇家绘画和雕塑学院 479f.
- Accademia del Disegno 美术学院 411
- Accademia di S. Lucca 罗马圣路加学院 367,404,578
s. a. Akademien 参见:科学院
- Action Française 法兰西行动会 970
- Adolphe 阿道夫 591
- Adrastokult 阿德刺斯托斯崇拜 89
- Ägina, Giebel von 埃伊纳神庙山墙 73
- Ägypten 埃及
- Aristokratie 贵族阶级 41,46,47
und Kunst 和艺术 44f.
- Bazarsystem 集市作坊生产体系 32
- Bürokratie 官僚 45
- Kunst 艺术
akademisch-schulmeisterlicher Charakter 学院式培训特征 33
- Altes Reich 古王国 35,37
- Formalismus 形式主义 37f.,40
- Frontalität 正面律,正面构图原则 39,43
»kompletzierende« Darstellungsweise “组合式”表现手法 38f.,43
- Konventionalismus 35f.43
und Mittelstand 中间阶层 44
- Mittleres Reich 中帝国 36ff.
- Naturalismus 自然主义 35,37,42,43f.
- Neues Reich 新帝国 41f.
- Provinzkunst 外省艺术 47
- Stereotypisierung 刻板化 36
- stilistischer Dualismus 风格的二元对立 46f.
- Kunsterziehung 艺术教育 34
- Künstler, soziale Stellung 艺术家的社会地位 31f.
- Kunstproduktion, Rationalisierung der 艺术生产的合理化 34f.
- Provinzadel 外省贵族 47
- Schreiber und bildende Künstler 书吏和造型艺术家 31
- Tempel-und Palastwerkstätten 神庙和王宫作坊 32f.
- Totenmasken 死者面具 38
- Volk und Kunst 大众和艺术 44,45,47
»Volkskunst« “大众艺术”,“民间艺术” 45f.,47
- Agon 竞赛 73
- Akademien 科学院,专科院校 322,323,411f.,476,478—484,485,672,679ff.
s. a. Académie, Accademia usw. 参见:英语

- 和法语
- Akademie (Pariser) 法兰西学院 412, 482, 679ff.
- Akademizismus 学院派艺术风格 412, 480f., 482
- Akropolis 雅典卫城 77, 92
- Akt 裸体艺术 70, 103, 403f., 546
- Albigenser 阿尔比派 405
- »Alchimie du verbe« “词语的炼金术” 959
- Altchristliche Basilika 早期基督教堂 141
- Altchristliche Kunst 早期基督教艺术 128—135
- Antinaturalismus 反自然主义 129f., 134f.
- Expressionismus 表现主义 128
- Frontalität 正面律 129, 135
- Symbolik 象征艺术 129
- Vereinfachung 简化 131f., 135
- Alter Orient (altorientalisch) 古代东方 26—32
- Geldwirtschaft 货币经济 26
- Handel und Handwerk 商业和手工业 26
- Könige und Priester als Auftraggeber 王室和祭司作为委托人 27f.
- Kunst 艺术
- Berufsdifferenzierung* 职业分化 26
- berufliche Ausübung der* 艺术的专业化 31
- Frontalität* 正面律 39f.
- und Kult* 和宗教仪式 29
- politische Beeinflussung und künstlerische Qualität* 政治影响和艺术品质 27
- praktische Aufgaben* 实际工作 30
- Sepulkalkunst* 墓葬艺术 29f.
- Spezialisierung* 专业化 26
- unpersönlicher Charakter* 无个性 30
- Stadtkultur 城市文化 25ff.
- Tempel-und Palastwirtschaft 寺庙和王室的作坊 29, 32
- Totenkult 亡灵崇拜 29f.
- Traditionalismus 传统主义 25, 27
- Amadis* 《阿马迪斯》538
- Amalfi 阿玛菲 294
- Amarna 阿玛尔纳 30, 38, 47
- Amateure als Dichter 业余诗人 165
- Amienser Evangeliar* 《亚眠福音书》196
- Aminta* 《阿明达》533
- Amsterdam 阿姆斯特丹 496, 501, 510
- An das Arbeitervolk* (Aufruf Tolstois) 《致劳动人民》(托尔斯泰的呼吁书) 921
- Ancien Régime 旧制时期 207
- Angelsächsische Miniaturen 盎格鲁-撒克逊地区的微型画 148, 150ff., 162
- Angelsächsisches Mönchtum 盎格鲁-撒克逊地区的僧侣 150f.
- Animismus 泛灵论 12—13, 1032f.
- und die Kunst 和艺术 12
- und Magie 和巫术 12
- Anna Karenina* 《安娜·卡列尼娜》777, 902, 917, 924ff.
- Antigone* 《安提戈涅》99
- Anti-Impressionismus 反印象主义 996ff.
- Antike 古希腊罗马
- Bild der Antike zu verschiedenen Zeiten 古希腊罗马各时期风貌 291, 661f.
- Künstler und Dichter, soziale und wirtschaftliche Lage 艺术家和作家, 社会和经济地位 118—125, 339
- Wiederbelebung im 18. Jh. 18 世纪的古希腊热 660f.
- sonst s. a. griechisch, römisch 亦可见希腊和罗马
- Antinaturalismus 反自然主义 939, 997
- und Konservativismus 保守主义 939

- Antiphilistertum 反市侩运动 964f., 980f.
in England 在英国 452f.
- Antwerpen 安特卫普 391, 504, 505, 510
- Äquivokationen 模棱两可 19
- Apollofiguren 阿波罗塑像 73
- Apoxyomenos* 《刮汗者》95
- Araber 阿拉伯人
Bilderlosigkeit 弃绝圣像 146
Höfische Dichtung 宫廷诗歌 230
- Arazzi 挂毯馆 370
- Arbeit 劳作
soziale Einschätzung 社会评价 118—121
- Arbeiterklasse 工人阶级 571
s. a. Proletariat, Klassenkämpfe 参见: 无产阶级, 阶级斗争
- Arbeitsethos 劳动伦理 120, 176, 571, 574
- Arbeitsteilung 分工 34, 107, 259, 302, 571f., 771
- Archäologie 考古学 660f.
- Archäologischer Klassizismus 考古学古典主义
658 bis 661
- Architektur 建筑艺术
als Beruf 作为职业 358f.
s. u. d. verschiedenen Stilen 参见: 不同风格
- A Rebours* 《逆流》946
- Areté 英雄(气概) 70, 105
- Argonautika* 《阿尔戈船英雄记》221
- Aristokratie 贵族阶级 70ff., 154f., 183f., 471, 472f., 752
und Bürgertum 和市民阶级 516, 519, 639f., 752
- Moralauffassung 道德观 473f.
im 17. Jahrhundert 在 17 世纪 473f.
s. a. Feudal- 参见: 封建贵族伦理
- Aristotelische Ethik 亚里士多德的伦理学 216
- Arkadisches Ideal 田园理想 628f., 634
- Armance* 《阿尔芒丝》791
- Arsenal 军火库图书馆 711, 713
- Assyrische Kunst 亚述艺术 49
Dualismus der Stilelemente 风格元素的二元对立 49
- Naturalismus 自然主义 49
- Portalwächter 守护神 49
- Ästhetizismus (ästh. Bewegung) 唯美主义(唯美主义运动) 102f., 285f., 354, 362f., 633, 644, 647, 700, 734, 833f., 944, 946, 962
antiker 古希腊的唯美主义 124
in England 在英国 634, 967f.
- Hedonismus 享乐主义 431, 436, 456, 459
und Impressionismus 印象主义 931, 942ff.
des 19. Jh. 19 世纪的唯美主义 355
und Nihilismus 虚无主义 835f.
s. a. Poésie pure 参见: 纯诗
und Quietismus 和寂静主义 871
- Astrée* 《阿斯特蕾》533f., 776
- Athen 雅典 76, 83, 84, 85, 86, 89, 121
- Athletenwettkämpfe 田径运动员 73, 120
- Atomisiertheit der geistigen Welt 思想世界的原子化 988f.
- Attische Tragödie 阿提卡悲剧 690
s. griech. Tragödie 见: 希腊悲剧
- Aucassin und Nicolette* 《欧卡辛和尼柯莱特》282
- Aufklärung 启蒙运动 281, 394, 550, 557, 569, 575, 588ff., 593, 613, 616f., 629ff., 635f. 638f., 647, 780, 863
in Deutschland 在德国 616ff., 628f., 631 bis 645
Geschichtsauffassung der 历史观 689
und Rationalismus 和理性主义 616, 639
- Schriftsteller und Publikum 作家与公众 756

- »Aufstand der Massen« “群众起义” 995
- Augsburg 奥格斯堡 618
- Augusteische Zeit 奥古斯都时代 112, 113
- Ausdrucks-kunst 表达艺术 387
- s. Expressionismus 见:表现主义
- Autobiographie 自传 110, 344, 488
- Autobiographischer Roman 自传小说 584f., 797
- »Automatische Schreibweise« “自动写作手法” 1000, 1007
- Autonomie der kulturellen Formen 文化形式的自主性 79—83
- der Kunst 艺术的自主性 79, 81
- Autun 欧坦 196
- Avignon 阿维尼翁 305, 365
- Axel (Villiers de l'Isle-Adam) 《阿克赛尔》(维利耶·德·利尔-阿达姆) 945f.
- Babylonische Kunst 巴比伦艺术 48—50
- Babylonische Wirtschaft 巴比伦经济 48
- Bamberger Reiter 《班贝格骑士》219
- Bankiertum 银行家 290
- s. a. Börse, Kapitalismus 参见:交易所, 资本主义
- Barbizon, Schule von 巴比松学派 823, 854, 937
- Barden 游唱诗人 60, 62f.
- Barock 巴洛克 381, 384f., 453f., 455—485, 652ff., 659
- atektonische Struktur 反构造的结构 459
- Begriff 概念 455—464
- Devotionsbild 祷告画 467
- dynamischer Charakter 动态特征 458ff.
- »filmisches« Kunst-wollen “电影式”的艺术意志 460
- Formen, verschiedene 不同形式 456—464
- Frömmigkeit 虔诚 469
- höfischer 宫廷的 456, 475, 484
- und Impressionismus 和印象主义 457
- und katholische Kirche 和天主教 456, 469f.
- Kirchen-kunst 教会艺术 467, 468
- Klassizismus 古典主义 455f., 475, 487, 515f., 552, 554f.
- Auflösung* 古典主义的瓦解 515f.
- kosmisches Weltbild 宇宙观 464f.
- malerische Qualitäten 绘画效果 458
- und Manierismus 和风格主义 455, 458, 466, 470f.
- Naturalismus des 自然主义 456
- als offizielle und nicht-offizielle Kunst 作为官方艺术和公众艺术 484f.
- päpstliches Mäzenatentum 教皇的资助 470
- Plebejisierung der kirchlichen Kunst 教堂艺术的平民化 468f.
- Raumdarstellung 空间处理 459
- und Renaissance 和文艺复兴 461
- Streben nach Einheit 追求统一性 460
- Theater 戏剧 858
- und Unendlichkeit 和无穷性 460, 465f.
- und das Universum 和宇宙 464f.
- Barock-Rokoko-Tradition 巴洛克-洛可可传统 514
- Bauernkunst 农民艺术 15, 22, 149, 157f., 328
- Bauerntum 农民(阶级)
- Konservativismus 保守主义 15
- Bauhütte 教堂建筑联合会 256—263
- und Filmstudio 和电影制片厂 257
- und Zunft 和行会 261ff.
- Bau-Ort und Werkstätte 建筑工地和艺术作坊 263f.
- Bayeux, Wandteppich von 《巴约挂毯》199f.

- Bayreuther Festspiele 拜罗伊特节日会演 861
- Bekenntnisdichtung 忏悔文学 591
- s. a. Autobiographie, Subjektivismus 参见:
自传,主观主义
- Benediktinerregel 本笃会会规 151,175
- Beowulf 《贝奥武夫》59,164,166
- Berlin 柏林 626f.
- Berufliche Differenzierung 职业分化 19
- Berufsdichter 职业文人,职业诗人 72,166f.,
626
- Berufsschauspieler 职业演员 440
- Bettelorden 托钵修会 209,292
- Bildende Kunst und Dichtung 造型艺术和诗
118 bis 125,340f.
- Bilderhandschriften, frühchristl. 早期基督徒的
插图抄本 130
- Bildhauer, soziale Stellung in der Antike 雕塑
家在古希腊的社会地位 118—125
- Bildungsroman 教育小说,成长小说 777,779,
902
- Biographie 传记 93,103,110,695
- Boheme 波希米亚人 362f.,564,647,714,737,
745,819f.,894,952—956,966
- Arten 几种类型 952—956
- Bologna 博洛尼亚 295,345,532
- Bolschewismus 布尔什维克主义 994,1028
- Bonapartismus 波拿巴主义 718,790
- Böotisches Bauerntum 皮奥夏地区的农民 67
- Börsenspekulationen 交易所的投机买卖
390f.,431
- Boulevardtheater 通俗戏剧 720,723
- Bovary, Emma 爱玛·包法利 591,832,837
- s. a. *Madame Bovary* 参见:《包法利夫人》
- Bovaryismus* 《包法利主义》836f.
- Bozzetto 草稿 350
- Bretonische Romane 布列塔尼地区的传奇小
说 219
- Brüder Karamasow* 《卡拉马佐夫兄弟》901,
906,912
- Bruderschaft vom Hl. Lukas 圣路加兄弟
会 367
- Brügge 布鲁日 505
- Brumaire, der 18. 雾月十八政变 667
- Brüssel 布鲁塞尔 505
- Buchillustration 抄本插图 278f.,308
- Buchmalerei, byzantinische 抄本绘图,拜占庭
抄本绘画 142
- irische s. d. 爱尔兰抄本绘画
- s. a. Miniaturen, klösterliche Buchillustration
参见:微型画,供修士阅读的抄本插图
- Bürgerliches Drama 市民戏剧 449,499,599 bis
616,848,853
- Freiheit und Zwang im 自由和强制 598,610f.
- Helden des 主人公 602f.
- Milieubeschreibung 环境描写 604f.
- Moral 道德 609f.
- Psychologisierung 心理化 608f.
- Schuldproblem 过错问题 607f.
- Bürgerlicher » Idealismus « 市民“理想主
义” 842f.
- Bürgerlicher Klassizismus 市民古典主义 653,
770
- Bürgerliche Kunst 市民艺术 548ff.
- Bürgerliches Lustspiel 市民喜剧 853
- Bürgerlicher Zug in der mittelalterlichen Kunst
中世纪艺术的市民特征 264
- Bürgerliche Moral 市民道德 303,577f.
- Bürgerlicher Roman 市民小说 539,582
- Bürgerliche Tugenden 市民美德 303,577,584
- Bürgertum 市民阶级

- in England 英国的市民阶级 550—559, 863
 und Familie 和家庭 546
 als führende Gesellschaftsschicht 作为主导的
 社会阶级 514f.
 Krisis 危机 994
 und Kunstausübung 和艺术活动 646
 und Aristokratie im Mittelalter 和中世纪贵
 族 207
 modernes 现代市民阶级 519—525, 554—559,
 569 bis 579
 s. a. deutsches, englisches B. usw. im 19. Jh.
 参见: 19 世纪的德国、英国市民阶级, 等等
 752f., 760, 800, 813, 825
 Selbstkritik 自我批评 831, 983
 »überbürgerliche« Tendenzen “超市民阶级”
 趋势 614f.
 Bukolisches Ideal 牧歌理想 528f., 534, 579
 Burgundischer Hof 勃艮第宫廷 278
 Buschmänner, Kunst der 布须曼人的艺术 17
 Byronischer Held 拜伦式英雄 734ff.
 Byronismus 拜伦主义 734, 738
 Byzanz (byzantinisch) 拜占庭(拜占庭式)
 Architektur 建筑 141f.
 Aristokratie 贵族 137, 138f.
 Beamtenstaat 官僚国家 137ff.
 Bildersturm 破坏圣像运动 144—147
 Bilderverehrung 圣像崇拜 144—147
 Buchmalerei 绘本插图 142
 Grundbesitzer 地主 136f., 139, 143f.
 Hof 宫廷 136, 138
 klösterliche Kunst 修道院艺术 142, 148
 Kunst 艺术 135, 138ff., 141ff., 144, 147, 148,
 161f.
Formalismus 形式主义 140, 148
Naturalismus 自然主义 142, 147
Tradition 传统 304
 Miniaturenmalerei 微型画 142
 Mönchtum 僧侣 146f., 150f.
 Mosaiken 镶嵌画 140f., 142
 Porträts 肖像 142f.
 städtisches Leben 城市生活 136f.
 Theokratie 神权政治 137f.
 wirtschaftliche Verhältnisse 经济状况 136
 Byzantinismus 拜占庭主义 135—139
 Caesaropapismus 政教合一 137
 Cappella Paolina 保利纳小教堂 397f., 403
 Cassiodor 卡西奥多鲁斯 177
 Cassoni 屈柜 320, 335
Castle of Otranto 《奥特朗托堡》581
 Céladon 塞拉多 538
Chanson de geste 《武功歌》170f., 172, 219,
 222, 236
Chanson de la mal mariée 《错婚女之歌》231
 Chantrey-Sammlung 钱特里藏画 868
 Chartres 沙特尔 180, 246, 261, 282
Chartreuse de Parme 《巴马修道院》767,
 781f., 787, 790f.
Chef-d'oeuvre inconnu 《不为人知的杰作》
 811ff., 890, 960
 Chinesische Malerei 中国绘画 5
 Christl. Kirchenbau 基督教教堂建筑 141
 Christlich-abendländische Kunst 西方基督教艺
 术 114f.
 Christusdarstellungen 基督的艺术形象 132,
 140, 199, 371
Cid 《熙德》652
 Cinquecento 16 世纪艺术 364—377
 Anti-Emotionalismus 反情感主义 371
 Autoritätsprinzip 权威原则 372

- Formalismus 形式主义 371f.
- Klassizismus 古典主义 368ff.
- und Naturalismus 和自然主义 368f.
- Normativität des 规范性 372f.
- Ciampi-Aufstand 梳毛工起义 298f.,305,310
- Clarissa Harlowe* 《克拉莉莎·哈尔洛》777
- Cluniazensische Bewegung 克吕尼运动 183, 190,196
- Comédie humaine* 《人间喜剧》797,801,804, 807,809f.,837
- Commedia dell'arte 艺术喜剧 448,721,853f.
- Compagnia di S. Lucca s. Lukasgilde 圣路加兄弟会 见:路加学院
- Compostella 孔波斯特拉 171
- »Condition of England« -Frage “英国的状况”问题 875
- Corbie 科尔比 177,178
- Cortegiano* 《侍臣论》326
- Crécy 克雷西 269
- Cromwell* (Victor Hugo) 《克伦威尔》(维克多·雨果) 201
- Dadaismus 达达主义 997—1003
- Dädalussage 代达罗斯传说 56f.
- Dämonen* (Dostojewski) 《群魔》(陀思妥耶夫斯基) 906,912f.
- Dandytum 公子作派 966f.
- Darwinismus in der Kunsttheorie 艺术理论中的达尔文主义 512
- Decameron* 《十日谈》326
- Dekabristenaufstand 十二月党人起义 896
- Dekadenz 颓废派 948ff.,956,965f.
- und Dandytum 和公子派头 966f.
- in England 在英国 965
- Demi-monde* (Dumas) 《半上流社会》(小仲马) 847
- Demodokos 得摩多科斯 59,60,63
- Demokratie 民主 553f.
- Entstehung 产生 296—300
- und Individualismus 和个人主义 83
- Demokratisierung der Kunst 艺术的民主化 722ff.,766f.,1018ff.,1029
- Des Esseintes 德艾散特 946ff.
- Des Grieux 德格莱 528f.
- Deschi di parto 喜得贵子礼盘 320
- Desillusionsroman 幻灭小说 757,779
- Deutschland (deutsch, deutscher) 德国
- und die Aufklärung 和启蒙运动 616ff.,628 bis 631,635,638,644
- Antirationalismus 反理性主义 629,641
- Ästhetizismus 唯美主义 633f.,644
- Bürgertum 市民阶级 616—628,645f.
- und Aufklärung 和启蒙运动 616,639f.
- kulturelles Leben* 文化生活 622f.
- Kunst* 艺术 624ff.
- Literatur* 文学 623—635
- Fürstenhöfe im 18. Jh. 18 世纪的诸侯宫廷 620ff.
- Idealismus 理想主义 622,630,635
- Intelligenz 知识分子 616f.,622f.,632,641
- und Aufklärung 和启蒙运动 616f.,638
- Entfremdung vom öffentlichen Leben* 远离公众生活 617,621f.,634
- Irrationalismus* 非理性主义 624f.
- Klassizismus 古典主义 642—648
- bürgerlicher Charakter* 市民特征 645f.
- Liberalismus* 自由主义 645
- Konservativismus und Liberalismus 保守主义和自由主义 639ff.
- Partikularismus 小邦分治 619—625

- Rationalismus 理性主义 628f., 639
- Reformation 宗教改革 620
- Rokoko 洛可可 620f., 625f.
- Romantik 浪漫派 683—705
 s. a. diese und westl. Romantik 参见: 西方浪漫派 683
- Diabole boiteux* 《瘸腿魔鬼》539, 777
- Diadochenreich 塞琉西王国 105
- Dialektisches Denken 辩证思维 684, 692
- Dichter 作家
 als Erzieher 作为教育者 89
 politisch-erzieherische Aufgabe 政治教育任务 66
 als Publikumsliebbling 作为公众的宠儿 738
 als Seher und Prophet 作为先知 55, 60, 89, 118, 123, 959f.
 soziale und wirtschaftl. Lage 社会经济状况 97f., 121—124
 als Verteidiger einer unterdrückten Klasse 作为被压迫阶级利益的捍卫者 66
 s. a. Berufsdichter bzw. Schriftsteller 参见: 职业文人和作家
- Dichtung und bildende Kunst 文学创作和造型艺术 118 bis 125, 340
- Dichtung und Wahrheit* 《诗与真》731
- Dilettantismus 业余艺术创作 22, 359
 s. a. Amateure 参见: 业余爱好者
- Dionysoskult 酒神崇拜 89, 110
- Dipylonstil 荻庇隆风格 67f.
- Directoire 执政府 667f.
- Disegno 图画 412
 s. a. Accademia del Disegno 参见: 美术学院
- Diskobolos* 《掷铁饼者》91
- Distinguierende Darstellungsweise 间断表现法 115
- Dithyrambus 酒神颂歌 88
- Dokumentarfilm 纪录片 1027f.
- Dominikaner 多名我会修士 307
- Domschulen 主教堂学校 157
- Don Carlos* 《唐·卡洛斯》615, 643
- Don Juan* 《唐璜》737f.
- Don Quijote* 《堂吉珂德》268, 427—430, 776, 959, 979
- Doppelte Moral 双重道德 401
 »Doppelte Wahrheit« “双重真理” 247, 401
- Dorer (dorisch) 多立克(多立克式)
 Adel 贵族 75
 Bauerntum 农民习性 67
 Einwanderung 迁徙 61
 Skulptur 塑像 69
- Doryphoros* 《持枪的运动员》198
- Drama 戏剧(剧本)
 elisabethanisches 维多利亚时期的戏剧 440—455
 der deutschen Klassik 德国古典主义戏剧 609—615
 s. a. klassisches Drama 参见: 古典主义戏剧
 höfische Drama 宫廷戏剧 478, 600ff.
 Liebe als Motiv im Drama 爱情作为戏剧母题 110f.
 naturalistisches 自然主义戏剧 947—978
 s. a. dieses 参见: 这个
 s. a. Tragödie 参见: 悲剧
- Dramatische Einheiten 戏剧三一律 478, 651f., 725
 und Naturalismus 和自然主义 651f.
- Dreißigjähriger Krieg 三十年战争 620, 624
- Dualismus 二元论 14
 der Stile 艺术风格的二元对立 46, 49f.
 »Dunkler Stil« “晦涩体” 234, 490

- Dynamisches Lebensgefühl 蓬勃的生命感 929
- École de bon sens 说理派 770, 773
- Éducation sentimentale 《情感教育》773, 778f., 836—839
- Eklektizismus 折中主义 107, 816, 1001
- Elisabethanische Berufsschriftsteller 伊丽莎白时期的职业作家 439f.
- Elisabethanisches Drama 伊丽莎白一世时代的戏剧(剧本) 440—455
- Elisabethanisches England 伊丽莎白一世时代的英国 431f.
- Elisabethanische Hofliteratur 伊丽莎白一世时代的宫廷文学 438
- Elisabethanisches lit. Mäzenatentum 伊丽莎白一世时代的文学赞助 439f.
- Elisabethanisches Theater 伊丽莎白一世时代的戏剧 439—445
- Emigrantenliteratur 流亡文学 705, 709
- Empfindsamkeit 感伤主义 578f.
- Emotionalismus 情感主义 103, 371, 485, 576f.
- Empire 拿破仑帝国 668
- Encyclopédie 《大百科全书》590
- England (englisch) 英国
im 18. Jh. 18 世纪的英国 550—557
- Aristokratie 贵族 438, 556, 558
- Bürgertum 市民阶级 550, 554, 556, 558
Krisis 危机 963f.
- Gentry 中间阶层 431, 435
- Gesellschaftsstruktur im 18. Jh. 18 世纪的社会结构 552, 554
und Kapitalismus 和资本主义 551f., 571—575, 863, 865
- Leihbibliotheken 租书铺 740
- Leserpublikum 读者群 555—559, 738ff., 875, 878—882, 886ff., 969
- Liberalismus 自由主义 550
Krisis 危机 963f.
- Literaturmarkt 文学市场 564ff.
- literarisches Mäzenatentum 文学赞助 564f.
- Mittelklasse 中间阶层 552
- Monarchie und Parlament 君主制和议会 552
und soziale Klassen 和社会阶级 550—555
- Parlament 议会 552f.
- Revolution 革命 552
- Roman 长篇小说 582—587, 739f., 876—890
- Romantik 浪漫派 729—741, 865f.
und franz. Romantik 法国浪漫派 866
und Industrielle Revolution 工业革命 740f.
und Liberalismus 自由主义 740
und Konservativismus 保守主义 740f.
- Schriftsteller im 18. Jh., soziale Stellung 18 世纪作家的社会地位 560—567
- Zeitschriften im 18. Jh. 18 世纪的杂志 558f., 560
- Englischer Garten 英式花园 580
- Ennui 厌倦 947
- Entwicklung, konstante Faktoren 持续发展的因素 287
- Enzyklopädien 百科全书 567
s. a. *Encyclopédie* 参见:《大百科全书》
- Epen, Liedertheorie 史诗, 有关英雄歌的理论 174
- »Erbpoesie« “代代相传的文学” 174
- Eroica 《英雄交响曲》598
- Eugénie Grandet 《欧也妮·葛朗台》798f., 804
- Euphuismus 尤弗伊斯体 490
- Europa, politischer Antagonismus 欧洲, 政治矛盾 387
- nachrevolutionäres-und Schriftsteller 后革命时

- 代的欧洲,作家 693f.
- Expressionismus 表现主义 911,997,1001
prähistorischer 史前表现主义 16
- Fabel 寓言 273
- Fabliau 韵文故事 208,241
- Fabrice del Dongo 法布利斯·东戈 784f.,791
- Fahrende Spielleute 江湖艺人 64,172f.,235f.
- Familienroman s. bürgerlicher Roman 家庭小说 见:市民小说
- Fa-presto-Technik 快速制作技术 359
- Farbe 色彩 376,483f.,485,513,
s. a. Kolorismus 参见:彩色画派
- Farce 笑剧 601,721,853
- Faschismus 法西斯主义 994
- Februarrevolution 二月革命 763
- Ferme générale 包税公司 522,548
- Ferrara 费拉拉 295,324,325,326,389,532
- Fêtes galantes 雅会图 526,534,536f.
- Feudalismus 封建制度 118,127,143,155,183,
185ff.,377
- Feuilleton 副刊 765f.
- Feuilletonroman 副刊小说,连载小说 765—
768,797
- Film 电影 40,114,115,277,384,1007 bis
1012,1015—1028
- Darstellungsprinzip 表现原则 40
- Demokratisierung der Kunst 艺术的民主
化 1019f.
- dokumentarischer Wert 纪录价值 1027f.
- und Drama 和戏剧 1007f.
- Dynamisierung des Raumes 空间的动感
化 1008
- Formprinzipien 形式原则 449
- und historischer Materialismus 和历史唯物主
义 1024f.
- als Kollektivarbeit 作为集体工作 257,
260,1017
- Krisis des 电影危机 1015f.
- künstlerische Zusammenarbeit 艺术合作 1017
- politische Propaganda 政治宣传 1026
- Publikum 观众 446,1017—1022
- und Raum 和空间 1008
- und Schriftsteller 和作家 1015ff.
- u. Shakespearesche Formprinzipien 和莎士比
亚形式原则 449
- Simultaneität 共时性 1009,1011f.
- in Sowjetrußland 在苏维埃俄国 1023—1025
- und Surrealismus 和超现实主义 1024
- und Technik 和技术 1025ff.
- Verräumlichung der Zeit 时间的空间化
1007f.,1011
- Zeit im 电影中的时间 1007
- Filmischer Stil 电影风格 115
- Finanzkrisen 经济危机 391
- Flandern 佛兰德
- Aristokratie 贵族 493
- Barockkunst 巴洛克艺术 493f.
- und Frankreich 和法国 492
- Gesellschaftsstruktur 社会结构 492f.
- Katholizismus 天主教 493f.
- Kunst 艺术 493f.
- Kunstproduktion, Organisation der 艺术创作
的组织 509
- und Spanien 和西班牙 492f.
- Fleury 弗勒里 177
- Florenz 佛罗伦萨 294,295,296—300,304 bis
306,307,309,310,312,316,324,325,327,
328,332,336,339,344,345,364,365,366,
367,385,388,498,499,532

- Baptisterium 洗礼堂 301, 317, 336, 359
- Dom 大教堂 301, 304, 317, 359
- Glockenturm 钟楼 304, 317
- San Lorenzo 圣罗伦佐教堂 319, 322, 345
- San Marco 圣马可教堂 319
- Santa Croce 圣克罗齐教堂 304, 319, 321
- Santa Maria Novella 新圣母教堂 304, 307, 339
- Spanische Kapelle 西班牙小教堂 307
- Florentinische Kunst 佛罗伦萨艺术 301, 304f., 306—316
- Manierismus 风格主义 415ff.
- Föderalismus 联邦制度 495
- Folkloristischer Mystizismus 民间艺术的神秘主义 169
- Fontainebleau 枫丹白露 385
- Formalistische Kunstauffassung 形式主义艺术观 353f.
- Formalismus d. altägypt. Kunst 古埃及艺术的形式主义 40
- und Konservativismus 和保守主义 85f.
- Formrigorismus der Hochrenaissance 文艺复兴中期的形式严格主义 371
- Fortsetzungsroman 连载小说 766—768
- Fourieristen 傅立叶主义 754, 769, 773
- Fragment 断片 350f.
- Fränkische Aristokratie 法兰克贵族 154f.
- Franko-burgundische Kunst 法兰克-勃艮第艺术 287
- Franko-flämische Gotik 法兰克-佛兰德哥特式艺术 292
- Frankreich (französisch) 法国
- Absolutismus 专制主义 471f.
- und Kunst 和艺术 456
- Adel s. Aristokratie 贵族 见: 贵族统治
- Akademien 科学院 476, 478—484, 485, 708
- akademische Kunsttheorie 学院式的艺术理论 482f.
- Aristokratie 贵族 473f., 518ff.
- und Bürgertum 和市民阶级 519—521
- Barockklassizismus 巴洛克古典主义 475, 482, 485f., 652ff.
- Bürgertum 市民阶级 471, 486ff., 519—525
- und Aufklärung 和启蒙运动 621
- kultureller Aufstieg 文化提升 514
- und Kunst 和艺术 491f.
- und Literatur 和文学 491, 522
- und Revolution 和革命 522
- Voltaireismus 伏尔泰主义 523
- wirtschaftlicher Aufstieg 经济地位上升 521f.
- Gesellschaftsstruktur im 18. Jh. 18 世纪的社会结构 516—525
- Heldendichtung 英雄文学 170—174
- s. a. *Chanson de geste* 参见:《武功歌》
- höfische Gesellschaft 宫廷社会 472f.
- höfische Kunst 宫廷艺术 475f.
- Auflösung 消亡 516f.
- und Literatur 和文学 475f.
- klassisches Drama 古典主义戏剧 478
- s. a. *Tragédie classique* 参见: 古典悲剧
- klassische Kunsterziehung 古典主义的艺术教育 480
- Kunstmarkt im 17. Jh. 17 世纪的艺术市场 508
- Künstler und Schriftsteller im 17. Jh. 17 世纪的艺术家和作家
- wirtschaftliche und soziale Stellung 经济社会地位 508
- Französische Revolution 法国大革命 665f., 670,

- 676, 679, 683, 697, 704, 721, 731, 758, 762, 782, 828
- und Akademien 和科学院 678ff.
- und Bürgertum 和市民阶级 676
- und Intelligenz 和知识分子 697
- und Klassik 和古典主义 663
- und Kunst 和艺术 662f., 666, 670f., 674f., 677, 679
- Kunsterziehung* 艺术教育 680f.
- und Künstler 和艺术家 682
- und künstlerische Freiheit 和艺术自由 671f.
- und Napoleon 和拿破仑 668, 670
- und Romantik 和浪漫派 671, 704
- und Theater 和戏剧 721
- Französische Ritterromane 法国骑士小说 307f.
- Französische Romantik 法国浪漫派 683, 705 bis 720
- antibürgerliche Tendenz 反资产阶级倾向 714f.
- Aristokratismus der 法国浪漫派的贵族倾向 715
- Boheme 波希米亚精神 714, 716, 718
- s. a. diese 参见: 这个
- Cénacles 文社 711—713
- Desillusionismus 幻灭主义 710
- Drama 戏剧 714, 721—724
- und englische Romantik 和英国浪漫派 704f., 712f., 729f.
- Jugend, Kult der 青年崇拜 716
- und Klassizismus 和古典主义 707
- Klerikalismus der 教权主义 710, 713
- Konservativismus 保守主义 713
- l'art pour l'art 为艺术而艺术 714, 718
- Lesepublikum 读者群 708
- Liberalismus der 自由主义 713—718
- Literarische Parteien 文学帮派 708f.
- Monarchismus der 法国浪漫派的君主制观念 710, 713
- Pessimismus 悲观主义 710
- und politische Parteien 和政治党派 707
- Schulcharakter 帮派特征 712
- Schriftsteller und Maler, Verschmelzung von 作家和画家的融合 714
- Theater, Kampf um das 为戏剧斗争 717f.
- Französische Salons 法国沙龙 474, 488—491
- und der Hof 和宫廷 490
- und die Literatur 和文学 489f.
- und moderne Psychologie 和现代心理学 488f.
- Französisches staatliches Mäzenatentum (z. Z. d. Absolutismus) (君主专制时期) 法国官方的艺术资助 479
- Franziskanische Bewegung 方济各运动 245, 292
- Frau, Bildung der-, im 17. Jh. 17世纪的妇女的文化修养 757
- künstlerische Betätigung 艺术活动 21, 326
- Stellung der 妇女的地位 219f.
- in der Renaissance* 在文艺复兴时期 326
- Frédéric Moreau 弗雷德里克·莫罗 791, 837
- Freie Konkurrenz 自由竞争 574f., 862f.
- »Freie Künste« “自由艺术” 343
- Freiheit, Problem der, in der russischen Literatur 俄罗斯文学中的自由问题 916
- Freiheitskriege 反抗拿破仑的战争 705
- »Freischwebende Intelligenz« “自由翱翔的知识阶层” 98
- Frontalität 正面律 39f., 47, 49, 69, 95, 117, 129, 139f., 255
- in der ägypt. Kunst 在埃及艺术中 39, 47
- in der altorientalischen Kunst 在古代东方艺术

- 术中 39f.,49
- »Fruchtbarer Moment« “有孕育性的时刻”
91,115,250
- Frührenaissance 文艺复兴早期 309—363
- Fulda 富尔达 179
- Funktionalität 功能 252
- Futurismus 未来主义 997
- Galanterie 风雅气质 535f.
- Gegenreformation 反宗教改革 196,364,385,
394,399
und Kunst 和艺术 406
- Geistige Autonomie 思想自治 698
- Geistiges Eigentum 知识产权 349
- Geldwirtschaft 货币经济 127,188,204—208,
267,271,301f.
Anfänge der 萌芽 204
- Antike 古希腊罗马 70,76,82,101,105
im Mittelalter 中世纪 202,204—208,267
soziale Dynamik der 社会活力 204f.,208
s. a. Kapitalismus 参见:资本主义
- Gelehrtenproletariat 知识无产者 239
- Generation von 1830 1830 年那一代人 751—811
- Generation von 1848 1848 年那一代人 813—823
- Génie du Christianisme* 《基督教真谛》675,708
- Geniebegriff 天才概念 99f.,122,125,347 bis
352,359,567,635f.,717f.
- Genter Altar* 《根特祭坛画》277
- Gentilhomme 绅士(法语) 473,523
- Gentleman 绅士 555
- Gentry 低等贵族 555
- Geometrismus 几何图形主义 9,14,17,21,22,
53,67f.,148,150,355
soziologische Grundlagen 社会基础 13ff.,
18,48
- Germanische Dichtung 日耳曼人的文学创作 165
- »Gesamtkunstwerk« “综合艺术作品” 859
- Geschlossene Hauswirtschaft 封闭的家庭经济
186f.,203
- Gesellschaftssatire, Operette als 轻歌剧作为讽刺社会的作品 855
- Gil Blas* 《吉尔·布拉斯》539,777
- Glorreiche Revolution 光荣革命 559
- Gobelins 哥白林 481f.
Manufacture des Gobelins 哥白林作坊 446f.
- Goldenes Zeitalter 黄金时代 528,531,949
- Goliardenlyrik 流浪文人的情歌 239ff.
- Gongorismus 贡戈拉风格 429,490
- Götterdämmerung* 《众神的黄昏》861
- Gotik (gotisch) 哥特式艺术
additive Kompositionsweise 加法式创作 250
- Architektur 建筑 195,251—256,690
Funktionalismus 功能主义 252
romantische Interpretation 浪漫的阐释 253
- Dualismus 二元对立 242—252
- Emotionalismus 情感主义 256
- Idealismus 理想主义 247,249
- Individualismus 个人主义 246
- Internationalismus 国际性 386
- Kathedralen 大教堂 249,250f.
- Naturalismus 自然主义 243f.,247,249,282
- Naturgefühl 人们对大自然的感受 245
- Pantheismus 泛神论 245
- Rationalismus 理性主义 251ff.
und romantische Komposition 和浪漫主义创作 249f.
- Sensualismus 感觉论 255f.
- Transzendenz 超验性 255
- Virtuosität 高超技艺 256,265

- zyklische Komposition 循环式创作 250
 s. a. Spätgotik 参见:后期哥特式艺术
- Göttliche Komödie 《神曲》773
- Grand Cyrus 《伟大的西吕斯》776
- Grand goût 高雅趣味 536
- Grand Opéra 大歌剧 842,858—861
- Grand Siècle 伟大世纪 322,475
- Grande manière 高雅风格 474
 Auflösung der 衰落 526
- Graphische Kunst 版画艺术 279f.
- Griechen 希腊
 Ästhetizismus 唯美主义 102f.
 Archaischer Stil 古风 68f.,80
 Aristokratie 贵族 60,64,65,66,70,73,84,
 85,86,92,95,105
Moralisches Ideal der 道德理想 70f.,
 93,98f.
Dichtung der 文学创作 71
Schönheitsideal 审美理想 73
 s. a. Kalokagathie 参见:美善一体理想
- Athletenstatuen 田径运动员雕像 73
- Aufklärung 启蒙运动 94,96
- Barden 游唱诗人 60,62
- Bauerndichtung 农民文学 66
- Berufsmäßiges Literarientum 职业文人 72,
 97f.
- Bildungsideal 教育理想 93f.
- Bürgertum 市民阶级 84,85,98,103,105f.,
 111,120
- Chorlyrik 合唱歌 71,72
- Chorsänger 合唱队歌手 72
- Demokratie 民主 63,75,83—86,90,95,
 99,120
- Dichter als Berufsdichter 作家作为职业文人
 59,60,72
- Dilettanten* 业余文人 59,61,72
und das öffentliche Leben 和公众生活 99f.
wirtschaftliche Situation 经济状况 97f.
- Dichterschulen und-Gruppen 文学流派和团体
 62,63f.,74
- Dichtung und Publikum 文学创作和公众 60,
 62,64
- Drama s. Tragödie 戏剧 见:悲剧
- Elegiker 哀歌作者 71
- Emotionalismus 情感主义 93,103
- Epos 史诗 59—66,67
- Feudalismus 封建主义 57f.
- Geldwirtschaft 货币经济 70f.,76,82,101,105
- Geometrismus 几何图形主义 66ff.,69
- Geschlechterideologie 贵族意识形态 75f.
- Geschlechterstaat 贵族统治 57,64,92,98
- Grabstelen 墓碑 93
- Heldengesang 英雄歌 59,64f.
höfisch-ritterlicher Charakter des 宫廷-骑士
 文学特征 64
- Heldenlieder 英雄歌 59
- heroisches Zeitalter 英雄传说时代 58,59,60,
 61,64
- höfische Kunst und Dichtung 宫廷艺术和文学
 64,69
- Idealismus 理想主义 86
und Aristokratie 和贵族 86
- Individualismus 个人主义 74f.,83,91,95
- Intelligenz 知识分子 94,98
- Kapitalismus 资本主义 94,104,105
- Klassengegensatz 阶级对立 66,76,85
- Klassik 古典主义,古典风格 83—92
- Kollektivdichtung 集体创作 62,74
- Kolonisation 殖民化 69,81f.
- Komödie 喜剧 85,110

- Konservativismus 保守主义 85
Mäzenatentum 艺术赞助 76,122
Publikum 公众 78,103,107
 Künstler, sozialer Stand 艺术家,社会地位
 59,60,118—125
 Kunstmarkt 艺术市场 121f.
 Kunst und Religion 艺术和宗教 77f.,89f.
 Landschaftsdarstellung 风景描绘 109f.
 Liberalismus 自由主义 83,94,95,105
 Literaten 文人 63,64,65,97f.
und Politik 和政治 101
 literarisches Publikum 阅读文学的公众 99
 Lyrik 抒情诗 71,74,93
 Mimus 拟剧 88,90,101
 Naturalismus 自然主义 86,90,92,93
 Passionsdrama 受难剧 96
 Plutokratie 财阀统治 71,84
 Polis 城邦 105,106
 Porträts 肖像 73,93,103,109,110
 primitive, kollektive Kunst 原始艺术,集体艺术 56
 Proletariat 无产阶级 105
 Rationalismus 理性主义 94
 Relativismus 相对主义 94f.
 Religion 宗教 77f.,90
 Rhapsoden 史诗朗诵者 62f.,72,94
 Sakrale Dichtung 宗教文学 56
 Schicksalsgedanke 命运观念 97
 Sentenzdichter 格言警句作者 71
 Sippenorganisation 氏族组织 57,64
 Stadtkultur 城市文化 68f.,74
 Stilleben 静物画 109f.
 Theater 戏剧 87f.,478
 Tragödie 悲剧 58,71,86—93
Chor 歌队 87
und Demokratie 和民主 86
und happy ending 和圆满结局 96
und das heroische Lebensgefühl 和英雄式生命意识 97
und Individualismus 和个人主义 87
Naturalismus der 自然主义 90
als politisches Theater 作为政治戏剧 87,89
Publikum der 观众 87,442
Rationalismus 理性主义 90
und Religion 和宗教 89f.
Schuldproblem 罪过问题 97f.
und Sophistik 和智者派 96ff.
und Stadtstaat 和城邦 87
 Tyrannen als Mäzene 僭主作为艺术赞助者 76f.
 Tyrannenhöfe 僭主宫廷 76
 Tyrannis 僭主 63,69,75—97
 Vasenmalerei 花瓶绘画 91,93
 Volksdichtung 民间文学 60,64,65
 »Volksepos« “民间史诗” 64
 Vorzeit, Magische Kunst der 史前时代,巫术艺术 57f.
 s. a. hellenistisch 参见:古希腊文化
Großinquisitor 《宗教大法官》917
Grüne Heinrich, Der 《绿衣亨利》778
 Guelfen 归尔甫派 296
Guirlande de Julie 《朱莉的花环》490
Gullivers Reisen 《格列佛游记》560ff.,777
 »Guter Geschmack« “高雅趣味” 587
 Hagia Sofia 圣索非亚教堂 191
 Hamburg 汉堡 626
 Handwerk 手工业 26,177,204,208,390
 Hansa 汉莎同盟 618
 »Haptische Werte« “触觉价值” 818

- Hard Times 《艰难时世》884
- »Hauptansichten« “主要视角”95
- Hausindustrie 家庭手工业 21f.,41
- Heilige Allianz 神圣同盟 683,706
- Heldendichtung 英雄文学 167f.
- Heldenkult 英雄崇拜 110,122,867
- Heldenlied 英雄歌 163ff.
- Heldensagen 英雄传说 169f.
- Hellenismus (hellenistisch) 希腊化时期 104—111
- Barock 巴洛克 108,109,111,117
- Bürokratie 官僚机构 107
- Eklektizismus 折中主义 107ff.
- Fürstnhöfe 宫廷 109
- Internationalismus 国际主义 104
- Klassizismus 古典主义 108
- Kopierbetrieb 艺术复制 109
- Kosmopolitischer Kapitalismus 世界主义的资本主义 105f.
- Kunstproduktion 艺术生产 108f.
- Materialismus 物质主义 107
- Museen 博物馆 106,107
- Naturalismus 自然主义 108
- Organisation der Wissenschaften und Künste 科学和艺术组织 106f.
- Porträts 肖像 110
- Rationalismus 理性主义 106
- »Rokoko« “洛可可” 108,111
- Roman 长篇小说 110
- Soziologische Struktur 社会学结构 105f.
- Spezialistentum 专业人员 107
- Theater 戏剧 111
- Weltstaat 世界帝国 106
- Herkulaneum 埃尔科拉诺 660
- Hernani (Hugo) 《欧那尼》714,717,720,727
- Heroisches Zeitalter 英雄时代 57ff.
- Individualismus des 个人主义 57f.
- Hildebrandslied 《希尔德布兰特之歌》173
- Hildesheim 希尔德斯海姆 179
- Hirtendichtung 牧歌文学 529—535
- Historienmalerei 历史画 309,526,669
- Historischer Materialismus 历史唯物主义 691,801,837,984f.
- Historismus 历史主义 688—693,988
- und gesellschaftliche Klassen 和社会阶级 692
- und Konservativismus 和保守主义 692
- Hochkapitalismus 资本主义全盛时期 928,930,993
- Hochrenaissance 文艺复兴鼎盛时期 288,290,364 bis 377,380,650
- Höfisch-ritterliche Dichtkunst 宫廷-骑士文学 164f.,219—234
- Kultur, weibl. Charakter 文化,女性的影响 219f.
- Höfisch-ritterliche Liebe 宫廷-骑士爱情
- Fingiertheit 虚构性质 225f.
- und Klerikerdichtung 和修士创作的文学 232f.
- Kult der 崇拜 214—230
- Moralische Auffassung 道德观 216,228f.
- Sexual-psychologische Motive der 性心理动机 227f.
- Höfisch-ritterliche Liebesromane 宫廷-骑士爱情小说 237f.
- Hofsänger 宫廷歌手 167
- Höhlenzeichnungen 洞穴绘画 3—9
- Holland 荷兰 496ff.
- Aristokratie 贵族 497
- Bürgertum 市民阶级 497ff.
- Bürgerliche Kunst 市民艺术 499ff.

- Kultur* 文化 498f.,501
- Kapitalismus 资本主义 496
- Kunst 艺术 498f.
- Kunstmarkt 艺术市场 500,504,505—510
- Kunstproduktion 艺术生产 500ff.
- Kunstpublikum 艺术公众 501
- Mäzenatentum 艺术赞助 499f.
- Maler, wirtschaftl. Situation der 画家的经济状况 504f.
- Malerei 绘画 498—511
- bürgerlicher Charakter* 市民特征 498—501
- Genres der* 类别 498
- klassisch-humanist. Tendenzen* 古典主义-人文主义倾向 500f.
- Naturalismus* 自然主义 498f.,501
- Spezialisierung* 专业化 506
- Malergilden 画家行会 505
- Malerwerkstätten 画家作坊 509
- Protestantismus 新教 495
- und Kunst* 和艺术 498
- wirtschaftliche Blüte 经济繁荣 496
- Holzschnitt 木刻 279
- Homeriden 荷马氏族 63f.
- Homerische Epen* 《荷马史诗》59,60,61,63,65,446,690
- aristokratische Weltanschauung 贵族世界观 65
- »bürgerlicher Zug« “市民特征” 65
- soziale Schilderungen 社会描写 60f.,65f.
- Homerisches Zeitalter 荷马时代 60
- Honnête homme 正人君子 473,523
- Hôtel de Rambouillet 朗布依埃宾馆 490
- Humanisten 人文主义者 330,340,343,358,359—363
- Dilettantismus 业余爱好 359
- Freiheitsideal 自由理想 361f.
- und Künstler 和艺术家 340ff.,362
- politische Ansichten 政治观点 362f.,434
- soziale Herkunft 社会出身 359
- Virtuosentum 行家里手 359
- Humanistendrama 人文主义者创造的戏剧 448f.
- Humanistisches Bildungsideal 人文主义教育理想 358
- Hussiten und Kunst 胡斯派和艺术 405
- Idealismus 唯心主义,理想主义 86,101,102,629f.,980
- in England 在英国 862ff.
- Idiot, Der* 《白痴》906,912f.
- Ikone 圣像 148
- Ikonoklasmus 破坏圣像运动 144—147
- s. a. Byzanz, Bildersturm 参见:拜占庭,破坏圣像运动
- Ilias* 《伊利亚特》58,66,220
- Illusionismus 错觉艺术,错觉主义 91,95
- Illusions perdues* 《幻灭》709,778,801f.
- Immanenz der Kulturgebiete 文化领域的内在性 698
- der Kunstgeschichte 艺术史的内在性 462f.
- Impressionismus 印象主义 744,925,927—938
- Ästhetizismus des 唯美主义 942ff.
- und Bürgertum 和市民阶级 938
- als internationale Stilrichtung 作为国际性的风格流派 969 bis 972
- römischer 古罗马印象主义 117
- und Naturalismus 和自然主义 925,927f.,931f.,939
- und Philosophie 和哲学 988ff.
- und Publikum 和公众 934,937f.,951

- und Stadtleben 和城市生活 929,937
- und Symbolismus 和象征主义 427, 445ff.,458f.
- Zeitbegriff 时间概念 990f.
- Impressionisten, soziale Herkunft 印象主义者, 社会出身 938
- Impressionistisches Drama 印象主义戏剧 973f.
- Impressionistische Methode 印象主义方法 930—936
- Individualismus 个人主义 83, 195, 349f., 547, 575f.,598, 706,980
- in der Renaissance 在文艺复兴时期 284,285
- in der russischen Literatur 在俄罗斯文学中 917f.
- Industrialismus 工业化主义 970ff.,862,864
- Widerstand gegen den 对工业化的反抗 862, 864,876
- Industrialisierung 工业化 281, 390f., 392, 753,814f.
- der Literatur 文学的工业化 764ff.,768
- Industrielle Revolution 工业革命 570ff., 730, 762,862,874f.
- Ingelheim, Palastschule von 因格尔海姆的宫廷画派 162
- Inquisition 宗教裁判所 399
- Intellektualismus der modernen Literatur 现代文学的唯理智论 940,969,1001
- Intelligenz 知识分子 94,361ff.
- und autoritäre Regierungsform 和独裁的统治形式 994
- und die besitzenden Klassen 和有产阶级 361ff.
- und die Boheme 和波希米亚人 894
- und die Bourgeoisie 和资产阶级 890—894
- in England 在英国 862,890ff.
- und die Französische Revolution 和法国大革命 891f.
- und die Industrielle Revolution 和工业革命 892
- und das Proletariat 和无产阶级 894
- in Rußland 在俄国 895ff.
- Ionien 爱奥尼亚 61,68,74,75,79
- Ionische Koren 爱奥尼亚女像柱 69
- Ionische Naturphilosophie 爱奥尼亚的自然哲学 81
- Irrationalismus in England 英国的非理性主义 862,876
- Irische Dichtung 爱尔兰文学 151ff.
- Irische Dichter 爱尔兰作家 152
- Irische Miniaturen 爱尔兰微型画 149, 150, 152,197
- Irishes Mönchtum 爱尔兰僧侣 150f.,175
- Italien z. Z. der Renaissance 文艺复兴时期的意大利 290f.
- Italienische Renaissancenovelle 意大利文艺复兴时期的中篇小说 531
- Iwan Karamasow 伊万·卡拉马佐夫 900,902, 905,908
- Jacopo Ortis 雅科波·奥尔蒂斯 591
- Japanische Malerei 日本绘画 5
- Jesuiten 耶稣会会士 196,399
- Jeune France 青年法兰西 716
- Jongleurs 杂耍艺人 238,240
- s. a. Spielleute 参见:江湖艺人
- Journal des Débats 《辩论报》764,770
- Journalismus 新闻行业 360,763ff.,768
- u. politische Laufbahn 和政治生涯 763f.
- Julien Sorel 于连·索黑尔 591,752,782,786

- Julimonarchie 七月王朝 753f., 758, 769, 771
 Politisierung der Literatur 文学的政治化 768
 Julirevolution 七月革命 714, 719, 752, 757, 767
Jüngstes Gericht (Michelangelo) 《末日审判》
 (米开朗琪罗) 396f., 403f.
 Darstellungen im Mittelalter 中世纪的刻画
 196, 198
 Juste milieu 不偏不倚 758, 760, 770
 Juxtaposition als künstl. Kompositionsmittel 并
 置作为创作手法 237, 250, 288
- Ka 卡神 37
Kabale und Liebe 《阴谋与爱情》615
 Kaiserdom 皇帝大教堂 191
 Kaiser-Evangeliarien 皇帝福音书 161
 Kaiserreich 帝国 667, 674, 677
 Kalokagathie 美善一体 70f., 87, 91, 93, 120,
 132, 216, 219, 374f., 387, 594, 634
Kameliendame (Dumas) 《茶花女》(小仲马)
 541, 857
 Kapitalismus 资本主义 127, 301ff., 389f., 862f.,
 928, 995
 im 19. Jahrhundert 19 世纪的资本主义 753f.,
 758 bis 761, 780, 898f., 901f., 1004
Krisis des 资本主义的危机 993ff.
 s. a. engl. Kapitalismus usw. 参见: 英国资本
 主义, 等等
- Karl der Große 查理大帝
 Hofhaltung 宫廷事务 159
 Palastschulen 宫廷学校 159f.
 Palastwerkstätten 宫廷作坊 159, 162
 Karolingische Elfenbeinschitzereien 加洛林牙
 雕 163
 Hofkunst 宫廷艺术 161
 Impressionismus 印象主义 161
- Klosterwerkstätten 修道院的艺术作坊 162f.
 Kultur, nomadischer Charakter der 文化, 游牧
 民族的特征 163
 Kunst 艺术 159—163, 192, 193, 194, 199
 Miniaturen 微型图 161ff.
 Renaissance 文艺复兴 159—163, 172
und christliche Antike 皈依基督教的古典世
 界 160
 Karthäuser 加尔都西会 177
 Katakombenmalereien 卡塔康堡绘画 117, 130
 Katholische Kirche 天主教教堂 467f., 470
 s. a. Kurie 参见: 罗马教廷
Kaufmann von London, Der 《伦敦商人》603
 Keltische Sagen 凯尔特传说 237
 Kirchenstaat 教会国家 364
 s. a. Papst, Kurie, Vatikan 参见: 教皇, 罗马
 教廷, 梵蒂冈
 Kirilow 基里洛夫 900, 908, 914
 Klassenkämpfe 阶级斗争 753, 755, 758, 783f.,
 800, 884
 in der Literatur 文学中的阶级斗争 783f.
 Klassik, Naturalismus der 古典主义, 古典主义
 的自然主义 90
 Rationalismus der 古典主义的理性主义 90
 Klassizismen 古典主义 379
 Klassizismus 古典主义的艺术 368, 649, 657
 archäologischer 考古学古典主义 658—661
 und die Aristokratie 和贵族阶级 486f., 649
 und das Bürgertum 和市民阶级 486f., 649
 Formalismus 形式主义 658
 und Idealismus 和理想主义 86
 und Naturalismus 和自然主义 487f.
 und Publikum 和观众 486
 und Rationalismus 和理性主义 486f., 652
 und republikanische Tugenden 和共和国美

- 德 662
- und die Revolution 和革命 662f.
- und Romantik 和浪漫派 663f.
- Kleinasien 小亚细亚 61,67,81
- Klöster (klösterlich) 修道院 175—182
- Arbeitsorganisation 组织工作 175,176,177
- Architektur 建筑 179f.
- Buchillustration 插图 177
- Gutsbetrieb 作坊 203
- Handwerk 手工业 175ff.
- und Heldenepen 和英雄史诗 171
- als kulturelle Zentren 作为文化中心 175
- Kunst 艺术 177ff.,180
- als Kunstschulen 作为艺术学校 179
- Klosterschulen 修道院学校 158
- Klosterwerkstätten 修道院作坊 175ff.
- Kollektive Kunstproduktion 集体艺术创作 182f.,259,1017
- Köln 科隆 177,261
- Kolonat 永佃权 118,184
- Kolorismus und Linearismus 色彩主义与线条主义 485,514
- s. a. Farbe 参见:色彩
- Kommerzialismus 商业化 301ff.
- Konkordat 教务专约 675,763
- und Kunst 和艺术 675
- Konkurrenz, geistige 竞争,文化竞争 188
- Konkurrenzkampf, Fehlen des, im Mittelalter 竞争,缺乏竞争,中世纪 188
- Konservatismus, politischer, und künstlerischer Fortschritt 保守,政治上的,和艺术上的进步 707,804
- Konstantinopel 君士坦丁堡 135—139
- Konstruktivismus 构成主义 997,1001
- Konsulat 执政府时期 667,675
- »Kontinuierende Darstellungsweise« “连续表现法” 115,116,250,288,1046
- Konvent 国民大会 666,680f.,762
- Konzerte, öffentliche, Entstehung der 音乐会,公开演出的音乐会,音乐会的产生 596
- stilistische Folgen 对风格产生的影响 596ff.
- Kopernikanisches Weltsystem 哥白尼式的世界体系 464f.
- Koren 女像柱 69
- Kretische Kunst 克里特艺术 50—54
- additive Komposition 加法式创作 52
- Antinaturalismus 反自然主义 50f.,52f.
- Geometrismus 几何图案风格 53
- höfisch-ritterlicher Charakter 宫廷-骑士特征 51
- Juxtaposition 并列图案 52
- Kompositionsfreiheit 构图自由 52
- Kunsth Handwerk 工艺品 53f.
- »Modernität« “现代性” 53
- Naturalismus 自然主义 50f.,52f.
- religiöses Leben 宗教生活 50f.
- Schematisierung 程式化 53
- soziales System 社会体系 50,51
- städtische Kultur 城市文化 50
- stilistische Freiheit 风格自由 50,52
- Kreuzgewölbe 十字拱 251ff.
- Kreuzzüge 十字军东征 209,210,290
- Krieg und Frieden 《战争与和平》908,923—926
- Kriminalroman 侦探小说,犯罪小说 724
- Kubismus 立体主义 993,997,1001
- Kulturkrise 文化危机 870,948
- Kulturüberdruß 文化厌倦 589
- s. a. »Unbehagen in der Kultur« 参见:“文化不适”

Kunst 艺术

Entstehung der, mechanistisch-materialistische Theorie 艺术的起源,机械-唯物主义理论 1031

und freier Markt 和自由的市场 121,319,320

und Handwerk 和手工业 122,868f.,872—874

und Hausindustrie 和家庭手工业 21f.

und Industrialisierung 和工业化 872—875

als Magie 作为巫术 6ff.

und Maschine 和机器 360—363

und Muße 和闲暇 22

und Natur, Übereinstimmung 与自然,保持一致 409

und Naturalismus 和自然主义 341

und Naturbetrachtung 和对自然的研究 341

als reine Form 作为纯粹的形式 79—83

s. a. *l'art pour l'art* 参见:为艺术而艺术

und Rationalismus 和理性主义 341

und Religion 和宗教 77,133,318,402ff.

als Unterhaltung 作为娱乐形式 844

s. a. *Unterhaltungsprogramm* 参见:娱乐节目

und Wissenschaft 和科学 342f.,354 bis 357

und wirtschaftlicher Wohlstand 和经济富裕 20,83

Kunstakademien s. Akademien, Académie usw. 艺术学院,见:学院,科学院,专科院校,等等

Kunstaussstellungen 艺术展 678ff.,714

Kunstarten, Rangordnung 艺术种类,地位 343

Verschiedenheit der Entwicklung der 各种艺术发展的差异 151f.

»Kunstgeschichte ohne Namen« “不留姓名的艺术史” 691

Kunsthandel 艺术交易 321,503—508,682

Kunstkenner 艺术行家 319f.,330

Laien als 门外汉作为 330,485f.

Künstler 艺术家

Einschätzung seiner Arbeit 对艺术家劳动的评价 118ff.

und Bürgertum 和市民阶级 831ff.,950f.

als Erzieher 作为教育者 89,133,825

Freiheit und Zwang 自由与束缚 27,408,511

als Handwerker 作为手工业者 61,118,334

und Kunsthändler 和艺术交易商 502f.

Lebensform 生活方式 833

s. a. *Boheme* 参见:波希米亚人

als Magier 作为巫师 19,20,56

und Nachwelt 和后世 352

und Prostituierte 和妓女 950

als Seher 作为先知 55,122

Sicherheit und Freiheit 安全与自由 511

Künstlerische Entwicklung, Dialektik der 艺术发展,艺术发展的辩证法 656f.

Künstlerisches Proletariat 艺术无产者 504,819,833,953

Künstlerische Qualität, soziologisches Äquivalent 艺术质量,社会学等价物 92,445

Künstlerkolonien 艺术区 823

Künstlichkeit der Kultur 文化的人为特征 944f.

Kunstproletariat 艺术无产者 504,819,833,953

Kunstsammler 艺术收藏家 318—320,500—503,660f.

Kunstunterricht 艺术教育 33f.,179,331f.,411f.,480,680

»Kunstwollen« “艺术意志” 131,690f.

Kupferstich 铜版画 279

Kurie als Geldmacht 罗马教廷的财力 365,392

Laissez-faire 自由经济政策 570,574,854

- Kampf gegen das 反对放任自由 364
- Ländliche Kunst 乡村艺术 17, 22, 150
s. a. Bauernkunst, Volkskunst 参见: 农民艺术, 民间艺术
- Landschaftsmalerei 风景画 109f., 305, 498, 744, 821ff.
- L'art pour l'art 为艺术而艺术 79, 354, 665, 714, 717, 753f., 763, 769, 770—784, 809, 826, 829, 832, 848
und das Bürgertum 和市民阶级 832
- Latein als Bildungssprache 拉丁文作为知识阶层的语言 211
- Leihbibliotheken 租书铺 740, 878
- Lesepublikum 读者群 237, 555—559, 738f., 878—882, 886f., 969
Anfänge 开端 236
- Lewin (in *Anna Karenina*) 列文(《安娜·卡列尼娜》) 917f.
- Liaisons dangereuses 危险关系 877
- Liberalismus 自由主义 525, 550, 854
in England 在英国 351, 352
Auffassung der Renaissance unter 自由主义对文艺复兴的理解 283ff., 286
wirtschaftlicher 经济自由主义 574f., 863f.
- Liebe 爱情
in der klassischen Literatur 经典文学中的爱情 110f., 220f.
in der mittelalterl. Literatur 中世纪文学中的爱情 216, 221—234
in der Pastorale 田园诗歌中的爱情 533, 535f.
ritterliche Auffassung 骑士爱情观 216, 223f.
s. a. mittelalterl. 参见: 中世纪
in der Rokokoliteratur 洛可可文学中的爱情 539ff., 541f.
»Liebe der Entfernung« “遥远的爱” 222
- »Liebesroman« “爱情小说” 537ff., 776
- Linearismus und Kolorismus 重线条和重色彩 485, 513
s. a. Zeichnung 参见: 绘画
- Literarisches Proletariat 文学无产者 907
- Literarische Schulen und Cliques 文学流派与帮派 711—713
- Literatur, politisches Problem in der 文学, 文学中的政治问题 768f., 771, 781
soziales Problem in d. 文学中的社会问题 768f., 771
- Lithographie 石版画 823
- Lohnarbeiter 雇佣工人 571f.
s. a. Arbeiterklasse, Klassenkampf, Proletariat 参见: 工人阶级, 阶级斗争, 无产者
- »Louis XIV« (Stil) “路易十四”(艺术风格) 475, 482
»Louis-Seize« (Stil) “路易十六”(艺术风格) 657
- Louvre 卢浮宫 471, 481, 681
- Lucca 卢卡 294, 316
- Lucien Leuwen 《吕西安·娄万》781f., 784f.
- Lucien de Rubempré 吕西安·德·吕邦泼雷 591, 752
- Lukasgilde 路加学院 367, 678
Compagnia di S. Lucca 圣路加兄弟会 411
s. a. Accademia di S. Lucca 参见: 圣路加学院
- Machiavellismus 马基雅维利主义 399, 436
- Madame Bovary 《包法利夫人》773, 777, 824, 826
- Madrid 马德里 385, 421
- Magie 巫术 4, 10
und Animismus 泛灵论 12

- und Kunst 和艺术 4ff.
 und Naturalismus 和自然主义 7
 und Religion 和宗教 4
- Magische Tänze 具有巫术功能的舞蹈 6f.,
 20, 88
- Mailand 米兰 294, 295, 308, 323, 334, 345, 388
- Maitre Pathelin* 《帕泰兰大师》601
- Mal de siècle 世纪病 734, 744
- Malerwerkstätten 画家的作坊 331—334, 411f.,
 509
- Maniera 风格 378
- Maniera grande 大气魄 367
- Manierismus 风格主义 290, 377—387, 406 bis
 425, 429f., 454f.
 Antiklassizismus 反古典主义 378
 und Barock 和巴洛克 384f.
 Begriff 风格主义的概念 377—387
 und Gegenreformation 反宗教改革 407
 und Gotik 和哥特式艺术 386
 als Hofstil 作为宫廷艺术风格 385
 und Pastoralpoesie 和田园诗 532f.
 Intellektualismus des (风格主义的)唯理智主义
 或者智力游戏 381, 384
 Internationalismus des 风格主义的国际性
 385, 386
 klassische Tendenzen im 风格主义中的古典
 倾向 381
 und Kunsterziehung 风格主义与艺术教育
 411
 Kunsttheorie 艺术理论 412
 und Machiavellismus 和马基雅维利主义 399
 »manieristisch« und »manieriert« “风格主义”
 和“矫饰” 378
 und Mittelalter 和中世纪 382, 407
 und moderne Kunst 和现代艺术 384
- Naturalismus 自然主义 382
- Pantheismus 泛神论 382
- Raumauffassung 空间观 383, 396
- Reformation 宗教改革 416
 und Renaissance 和文艺复兴 381ff.
- Spiritualismus 唯灵论 380, 382, 386
 und Theater 和戏剧 448
- Manon Lescaut* 《玛侬·列斯戈》541, 777
- Manuelle Arbeit, Verachtung der 手工劳动, 对
 手工劳动的蔑视 23, 33, 118, 121, 176
- Mantua 曼图亚王宫 324, 325, 326, 508
- Manufacture des Gobelins 哥白林制造中
 心 481f.
- Manufakturen 手工作坊 482
- Mariendarstellungen 圣母的艺术形象 140,
 199, 371
- Marion de Lorme* 《玛丽蓉·德洛尔姆》847
- Marivaudage 马里沃体 543
- Mathilde de la Mole 马蒂尔德·德·拉·摩尔
 752, 784, 786
- Mäzenatentum 对艺术的赞助 108, 122, 347,
 361f., 385, 440, 560—566
 römisches 罗马帝国对艺术的资助 129
- Maschinenzeitalter 机器时代 571
- Massendemokratie 大众民主 995f.
- Mechanisierung der Kunstproduktion 艺术生产
 的机械化 279—280, 1026f.
- Medea 美狄亚 96
- Medici-Gräber 美第奇家族墓地 396
- Méditations* (Lamartine) 《沉思集》(拉马
 丁) 708
- Meistersänger 师傅级歌手 275
- Meistersinger* 《纽伦堡工匠歌手》859f.
- Melodrama 情节剧 723—729, 766f., 853
 und romantisches Drama 和浪漫主义戏剧 723

- und tragédie classique 和古典悲剧 725
- Memphis 孟斐斯 47
- Menhire 巨石柱 9
- Merkantilismus 重商主义 390,477,521
- Merowinger 墨洛温王朝 154ff.
- Merowingische Kunst 墨洛温王朝的艺术 156ff.
- Goldschmiedekunst 金饰艺术 158
- Mesopotamische Kunst 美索不达米亚的艺术 48—50
- Middlemarch 《米德尔马奇》889
- Milieutheorie 环境决定论 840
- Mimus 拟剧 88,167,172,463,530,721,725f.
- Miniaturmalerei 微型画,抄本插图 142,196f.,279
- Ministerialen 骑士功勋贵族 211ff.,568
- Minnedichtung 爱情诗 222—235
- und Klerikerdichtung 和修士创作的拉丁语文学 232
- und Marienkult 和圣母崇拜 223
- Ursprung 起源
- arabische Theorie* 阿拉伯影响说 230
- klass. -lat. Theorie* 罗马-拉丁语文学影响说 230
- Volkliedtheorie* 民歌起源说 231f.
- Wechslers Theorie* 韦克斯勒的理论 224—226
- Minnesänger s. Troubadour, Minnedichtung 抒情诗人见:普罗旺斯,爱情诗
- Minoische Kultur s. kretisch... 米诺斯文化 见:克里特文化
- Mittelalter (mittelalterlich) 中世纪(中世纪的)
- Adel 贵族 154f.,158,183,185f.,211 bis 214,217f.,266ff.
- Amateurschauspieler 业余演员 274
- apokalyptische Stimmung 末日气氛 190,196
- Autoritäts-und Zwangskultur 权威文化和强制文化 189
- Autorschaft 作者(创作)权 166,235
- Beamtentum 官僚阶层 268
- Berufsschauspieler 职业演员 274
- bürgerliche Kunst 市民艺术 208f.,241,242,264,266
- bürgerliche Literatur 市民文学 241,242
- Bürgertum 市民阶级 202,207,264,266f.
- Klassenspaltung* 阶级分化 208
- Dichter 作家 233f.,235f.,238f.,241
- soziale Stellung* 社会地位 234ff.
- Drama 戏剧 250,288f.
- Zuschauer* 观众 442
- Epos 史诗 168—172
- Ursprung (nach Bédier)* 起源(据贝迪耶的理论) 170,171
- romantische Theorie* 浪漫派理论 168f.
- Erotizismus 情爱描写 227—231
- Erziehung 教育 211
- s. a. Klosterschulen, Domschulen usw.* 参见:修道院学校,教堂学校,等等
- Feudalismus 封建制度 155,183,185ff.
- Frau 女人 219f.
- Geistliche Dichtung 僧侣文学创作 164
- Geldwirtschaft 货币经济 202,204,208,267
- Grundbesitz 地产 156,206
- Handel 商业 202
- Handwerker 手工业者 176f.,202f.
- heroische Dichtung 英雄歌的创作 163f.
- heroisches Zeitalter 英雄时代 164—167
- Höfe 宫廷 218f.
- und die Frauen* 和女性 219f.
- Hofsänger 宫廷歌手 167,171f.,225ff.,231,

- 238
- höfische Kultur 宫廷文化 217ff.
- Kapitalismus 资本主义 205,271
- Kaufleute 商人 202ff.
- Kirche, Autorität der 教会的权威, 189f.
Bildungsmonopol 教育垄断 157,189,211
und Feudalismus 和封建制度 183,190
und Kunst 和艺术 144f.
- Kirchenbauten 教堂建筑 180f.,190f.
- Klassenkämpfe 阶级斗争 295
- Klerus und der Adel 僧侣与贵族 183
- Königtum 王权 185
und Adel 和贵族 184
- Konservativismus 保守主义 188f.
- Kultur 文化
Verweltlichung der 文化的世俗化 210
- Kunst 艺术
 didaktischer Charakter der 教育特征 133f.
Spiritualismus 唯灵论 128f.
Stilisierung 理想化 127
Symbolismus 象征风格 129
transzendentaler Ausdrucksstil 超验表达风格 134
- Kunsthandel 艺术交易 210
- Kunsth Handwerk 工艺品 176ff.,179
- Künstler, Anonymität 艺术家,匿名 181f.
- Ländliche Kultur 乡村文化 156
- Meisterwerkstatt 工匠作坊 263ff.
- ritterliche Auffassung der Liebe 骑士的爱情观 221ff.
- Schreibstuben 抄写间,写经处 162f.,177
- Schuldichtung 课堂文学 240
- soziale Aufstände und Lohnkämpfe 社会起义
 与薪酬斗争 266,295,298ff.
- soziale Gegensätze 社会对立 207f.,266ff.
- soziale Stabilität 社会稳定 187f.
- Städte 城市 186,202,210
und antike Stadtstaaten 和古希腊罗马城邦 202
Zurückbildung des städtischen Lebens 城市生活的倒退 156
- Stadtkultur 城市文化 202
- statische Gesellschaftsstruktur 静态社会结构 188
- Symbolismus 象征 197
- Theater 戏剧 273f.
- Theokratie 神权统治 138,158,189
 »Volksepik« “大众史诗” 164ff.
- wandernde Sänger 流动歌手 167
- wandernde Scholaren 漫游的大学生 239ff.
s. a. Vaganten 参见:流浪文人
- Weltflucht und Weltuntergangsstimmung 遁世思想和世界末日气氛 190,196,198
- Wohnung 住房 206
- zyklische Komposition 循环式创作 199f.,250f.,807
- Mittellateinische Dichtung 中古拉丁语创作 216,232,240
- Mittelmeer, Zentrum des Welthandels 地中海,国际贸易中心 390
- Modernismus in England 英国的现代主义 964f.
- Moissac 穆瓦萨克 196,198
- Mönchtum 僧侣阶层 175—183
- Moralitäten 道德剧 448
- Moskau 莫斯科 897
- München 慕尼黑 385
- Museen 博物馆 107f.,681
- Musik des 18. Jh. 18世纪的音乐 594—599
und Bürgertum 和市民阶级 597

- Expressionismus 表现主义 597
- Lied-und Sonatenform 歌曲形式和奏鸣曲形式 595
- Publikum 观众 596—598
- Vorromantik 前浪漫派 594f.
- Muße 闲暇 120
- Myronische Kunst 米隆艺术 83, 91
- Myschkin 梅什金 905, 908, 912, 914
- Mystères de Paris* 《巴黎的秘密》765, 768
- Mysterienspiele 神秘剧 448, 806
- Mystik 神秘主义 209
- Nachtwache* (Rembrandt) 《夜巡》(伦勃朗) 507, 510
- Napoleon und die Kunst 拿破仑和艺术 667ff., 673ff., 677
- Nationen im Mittelalter 中世纪的民族 287
in der Renaissance 文艺复兴 287
- Naturalismus 自然主义 2f., 16, 17, 43, 83, 90ff., 243f., 275, 281ff., 312f., 341, 369, 377, 382f., 452f., 499, 579, 652, 662, 669, 742f., 774f., 805f., 817, 823—827, 840f., 910, 931, 939—942, 974—978
und Impressionismus 和印象主义 415f., 419f., 427
und Demokratie 和民主 820
konservative Kritik 保守的批评 824, 826
Krisis des 自然主义的危机 839—842
politischer Ursprung 政治起源 820
prähistorischer 史前自然主义 1, 2
und Entwicklung der geometr. Formen 和几何图形风格的发展 16, 17
und Publikum 和观众 821, 824f.
und Realismus 和现实主义 817f., 825
und Stilisierung 和理想主义 90, 92
Szientismus 唯科学主义 840
- naturalistisches Drama 自然主义戏剧 606, 611, 974f.
Determinismus des 自然主义戏剧的决定论 977
Kritik am 对自然主义戏剧的批评 975f.
und Publikum 和观众 974
- naturalistische Landschaft 自然主义风景 821f.
- naturalistischer Roman 自然主义小说 739, 775, 779, 901, 903
s. a. sozialistischer Roman 参见: 社会主义小说
- Naturalwirtschaft 自然经济 187
- »Natureingang« “大自然复苏” 231
- Naumburg 瑙姆堡 246
- Neapel 那不勒斯 532
- Negerkunst 黑人艺术 17
- Neolithikum s. Steinzeit 新石器时代, 见: 石器时代
- Neugotik 新哥特式艺术 587
- Neuplatonismus 新柏拉图主义 124, 221, 313, 322, 323, 329, 354, 632f.
- Neutralisierung der Werte 价值的中立化 80f.
- Nibelungenlied 尼伯龙人之歌 64, 173
- Niederlande, Aufstand der 尼德兰起义 495
Bürgertum 市民阶级 496
- Katholizismus und Protestantismus 天主教和新教 495
- Monarchismus und Republikanismus 君主制和共和制 495
- Nominalismus 唯名论 248f., 281, 465
und Realismus 和现实主义 248
- normannische Kirchen 诺曼底教堂 195
- Nouvelle Héloïse, La* 《新爱洛伊斯》591, 777

- Nürnberg 纽伦堡 618
- Obermann 奥伯曼 591
- Odéon 奥德翁剧院 721f.
- Odyssee 奥德赛 59, 60, 66, 220
- Olympia, Skulpturen 奥林匹亚, 雕像 70, 83, 90, 91, 368
- Zeustempel, Fries des 宙斯神庙, 山墙 90
- Olympische Spiele 奥运会 70, 73
- Onegin 奥涅金 741
- Opera buffa 谐歌剧 853
- Operette 轻歌剧 853—858
- Ordensreformen 教团改革运动 190, 195, 196
- Orestie 《奥瑞斯忒亚》99
- Originalität 原创性 349f.
- »Originalgenie« “原创性天才” 350
- Orpheus und Euridike 奥尔甫斯与欧律狄刻 55f.
- »Ostentative Muße« “给人看的悠闲生活” 125
- »Oxford-Bewegung« “牛津运动” 866
- Ozeanische Nationen 大西洋沿岸国家 390
- Padua 帕多瓦 308, 309, 332
- Palais Royal 皇宫 517f., 526
- Paläolithische Kunst 旧石器时代的艺术 1—8, 13, 17, 19f.
- Pamela 《帕美拉》584f.
- Panathenäen 泛雅典娜节 63
- Panslawismus 泛斯拉夫主义 897ff.
- Pantheismus 泛神论 465
- Pantomime 哑剧 448, 724
- Päpstliche Kurie 教皇的罗马教廷 339, 364ff.
- Paradiso degli Alberti 《阿尔贝蒂的天堂》326
- Paris 巴黎 156, 261, 471, 476, 516ff., 802, 815f., 857
- Parlamentarismus 议会制 552f., 758
- s. a. engl. Parlamentarismus 参见: 英国议会制
- Parma 巴马 295
- Parnassiens 巴那斯派 813, 849
- Parsifal 《帕西伐尔》860
- Parthenonskulpturen 帕台农神庙的雕塑 92, 368, 370
- Parzival 《帕西伐尔》229
- Passionsdarstellung 基督受难像 198
- Passionsspiele 耶稣受难剧 96, 250f.
- Pastoralallegorik 田园诗的寓意手法 531
- Pastoraldichtung 田园文学创作 528—534
- in Frankreich 在法国 532f.
- s. a. Pastourelles 参见: 田园诗 und die Höfe 和宫廷 530ff.
- in Italien 在意大利 531f.
- in Spanien 在西班牙 532
- Pastorale in der Malerei 绘画中的田园风光 526, 534ff.
- Pastourelles 田园诗 532f.
- Paulikianer 保罗派 145
- Pavia, Schlacht von 帕维亚战役 388
- Certosa 帕维亚修道院 316
- Paysage intime 私密风景 822
- Periodizität in der Kunstgeschichte 艺术史中的周期性 462f.
- Peripetie 逆转 602
- Perugia 佩鲁贾 295, 345
- Pessimismus 悲观主义 679
- geschichtsphilosophischer 历史哲学的悲观主义 591
- s. a. Weltschmerz usw. 参见: 人生痛苦, 等等
- Phemios 费弥奥斯 59, 60

- Philanthropismus in England 英国的博爱主义 863,865,876
- Pièce bien faite 佳构剧 729,849—853,973f.,982
- Pierre Besuchow 皮埃尔·别索夫 591, 901,908
- Pietà Rondanini 圣母哀恻 398
- pikaresker Roman 流浪汉小说 539,914
- Piktographisches Zeichnen 图示 17
- Pisa 比萨 294,316
- Platonismus 柏拉图主义 690
- Platonische Enthusiasmuslehre 柏拉图的迷狂说 100
- Ideenlehre 柏拉图的理念论 101f.
- Kunstfeindlichkeit 敌视艺术 102f.
- Utopie 乌托邦 102
- Pléiade 七星诗社 651
- Pleinair-Malerei 室外画 822f.
- Podestà 波德斯塔 295,296
- Poésie pure 纯诗 957,961
- Poiein 塑造(希腊语) 8
- Politik und Kunst 政治与艺术 666,670
- Politische Propaganda in der engl. Literatur 英语文学中的政治宣传 560—563
- Politischer Realismus 政治现实主义 399ff.,753
- Pompejanischer Stil, IV. 第四代庞培风 117
- Pompeji 庞贝古城 660
- Popularität und Qualität in der Kunst 艺术的人气和质量 879,1020f.
- Porträt 肖像画 37, 73, 93, 103, 110, 200, 309,526
- Positivismus 实证主义 101,889,995
- Poussinistes und Rubénistes 普桑派和鲁本斯派 485
- Prag 布拉格 385
- Pragmatismus 实用主义 989
- und Impressionismus 和印象主义 989
- Prähistorische Kunst, Soziologie der 史前艺术的社会学 23
- Prä-magische Zeit 前巫术时代 7f.
- Prä-raffaelimus 拉斐尔前派 867ff.
- Preislied 赞美歌 164f.
- Pressefreiheit 新闻自由 560,813
- Prestigebegriff des unproduktiven Zeitvertreibs 以不事生产性活动为荣 119,120,125,176
- des agonalen Sieges 以竞赛优胜为荣 120
- Pretiosität 绮丽文风 490f.
- Primitive Kunst 原始艺术 1ff.
- Princesse de Clèves 《克莱夫王妃》538,776
- Prinz von Homburg 《洪堡亲王》607
- Proletariat 无产阶级 753,801,884
- in England 在英国 572
- Klassenkämpfe 阶级斗争 753,758,861
- Prosaroman 长篇散文小说 275
- s. a. Roman 参见:长篇小说
- Protestantismus und das Bauertum 新教与农民阶级 393f.
- und das Bürgertum 与市民阶级 393,394
- und die Fürsten 与诸侯 393,394
- Protestantischer Klerus und die weltliche Literatur 新教教士与世俗文学 557
- Protorenaissance 前文艺复兴 282
- Provenzalischer Liebeslyrik 普罗旺斯爱情诗 219 bis 233
- Prüderie 假正经 404
- Psychoanalyse 精神分析学,心理分析学 701, 837,984 bis 988
- und historischer Materialismus 和历史唯物主义 984f.
- und Impressionismus 和印象主义 988f.
- und Irrationalismus 和非理性主义 986

- und Rationalismus 和理性主义 987f.
- und Rousseauismus 和卢梭主义 987
- und Soziologie 和社会学 985
- Psychologie 心理学 488f.,539f.
- und Soziologie 和社会学 229
- psychologischer Roman 心理小说 539ff.,793—812,1003ff.
- Psychologismus 心理主义 988
- Puritanismus 清教 407,441,501,556,602,869
- und Theater 戏剧 602
- Pygmalion 皮格马利翁 5,811
- Qualität und Popularität in der Kunst 艺术的质量高低与流行程度 1020
- Quattrocento 15 世纪 307—325,331—345
- Querelle des Anciens et des Modernes 古今之争 516,708
- Rappresentazioni sacre 神圣的画像 328
- Raskolnikow 拉斯科尔尼科夫 900,902,905,908,914
- Rassen, Bedeutung im Mittelalter und in der Renaissance 种族,在中世纪与文艺复兴时期的含义 287
- Rastignac 拉斯蒂涅 752,797,808
- Rationalismus 理性主义 94,290,293,341,593f.,638ff.,648ff.,652,685,866
- und Aristokratie 与贵族阶级 486
- und Bürgertum 与市民阶级 486
- Raumdarstellung 空间处理 277f.,383,396,397f.
- im Manierismus 风格主义 383
- Ravenna 拉韦纳 210,308
- Realismus 现实主义 249,779,804f.,817,820
- Reformation 宗教改革 392—395
- und Kunst 和艺术 400,405
- Reformbill 改革法案 865
- Régence 摄政时期 515—519,522,525ff.
- Regensburg 雷根斯堡 177,178f.,618
- Reichstag von 雷根斯堡的帝国议会 398,399
- Reichenau 赖谢瑙 177
- Reims 兰斯 156,162,246,261,282,521
- Reine Kunst 纯艺术 79ff.
- s. l'art pour l'art. 见:为艺术而艺术
- »Reislandschaft« des Spätmittelalters 中世纪晚期的“旅途风光” 277
- Relativismus, historischer 相对主义,历史的相对主义 94
- in der modernen Philosophie 在现代哲学中 988
- Religionskriege 宗教战争 469,471
- Renaissance 文艺复兴 127,280,281—377,379,381f.,383,396,399
- Akademismus der 学院派 413,415
- und Antike 古希腊罗马文化 291f.
- Aristokratie 贵族 296—300,303,371,374
- Begriff 概念 281—294
- Bildungselite 文化精英 329f.
- bürgerliche Kunst 市民艺术 309,312,324
- Bürgertum 市民阶级 295,296—299,303,309,312,314,324f.,359f.
- Demokratie 民主,民主制度,民主社会 294—300,313
- Einheitlichkeit, Prinzip der 追求统一性的原则,统一原则 288f.,293
- »Entdeckung der Welt und des Menschen« “世界的发现和人的发现” 282
- Formalismus 形式主义 352,372ff.
- Frau, Stellung der 女人的地位 326
- Fürsten, Mäzenatentum 侯爵,对艺术的赞

助 307

Geldwirtschaft 货币经济 301ff.

gotisch-spiritualistische Ideale 哥特式唯灵论理想 304,311,314f.

höfisch-ritterliche Tendenzen 骑士精神,宫廷趣味 308,309,310,314,315,324,364,374f.

Höfe 宫廷 307f.,324,360f.,364

höfische Kultur 宫廷文化 324

höfische Salons 宫廷沙龙 325

Individualismus 个人主义 348f.

Kapitalismus 资本主义 291,301ff.

Klassenkämpfe 阶级斗争 295,298

Klassizismus 古典主义 288,368—376ff.

Kommunen, künstlerische Aktivität der 城邦,城镇出资的艺术采购活动 316f.

Konservativismus 保守主义 375f.

Kunstakademien 艺术院校 313,322,342

Kunsterziehung 艺术教育 331,341f.

Kunstmart 艺术市场 317—320,321,335,340,350

Kuntpublikum 艺术受众 327—331,344

Kunstverständnis 艺术鉴赏水平 327ff.

Künstler 艺术家 346

Anekdoten über die 有关艺术家的逸闻趣事 330,344

Biographien 传记 344

und die Fürstenhöfe 与侯爵宫廷 317

und die Humanisten 与人文主义者 340f.

Lehrzeit 学徒时期 331,342

sozialer Stand 社会等级 331,340,346f.

Verehrung der 荣誉 328,344,346ff.

Virtuosität der 技艺 359

Werkstätten 作坊,328,331

und Zünfte 与行会 330f.,338—341,342

Zusammenarbeit 合作,合力 332f.

und Liberalismus 与自由主义 283

literarisches Publikum der 的读者群 360f.

Literatentum 文人 359f.

Lehrer-Schüler-Verhältnis 师徒关系 331f.,333,342

Mäzenatentum 恩主制 321—324,327,361f.

Meister und Gehilfen 师傅与助手 332f.

und das Mittelalter 与中世纪 280,291,292

Naturalismus 自然主义 282f.,306,308,310—313,315

Novelle 中篇小说 344,531

Pastorale 田园诗 533

Proletariat 无产阶级 298f.

Rationalismus der 理性主义 290,293,326

Rassen-und Nationalcharakter 种族特性和民族特性 286f.

Raumdarstellung 空间处理 289,306,355ff.

und Religion 和宗教 283f.

Rentnertum 食利阶层 303,313,360

Sammler 收藏家 318f.

Schriftsteller 作家 359f.

Simultaneität der Anschauung 观赏过程的共时性 289,293

Spezialisierung 分工,专业化 358

Subjektivismus 主观主义 349

Universalismus 通才 357f.

volkstümliche Kunst 大众艺术,民间艺术 327f.

weltliche Motive 世俗的主题 309

Werkstattgemeinschaften 艺术作坊集体 332f.,334

Zünfte 与行会 296—300,330,331,338,340

Rênal, Madame de 德·雷纳尔夫人(司汤达小说《红与黑》中的人物) 784,491

René 勒内 539,591,710

- Repoussoir-Figuren 主形象 459
- Restauration 复辟 682, 704ff., 715, 763, 784, 787
- Révolution davidienne 大卫式革命 667
- Revolution s. Französische Revolution 革命
见: 法国大革命
- Revolutionsklassizismus 革命古典主义 662, 671f.
- Revolution von 1848 1848 年革命 813, 818
- Revue des Deux Mondes 《两个世界杂志》
766, 770f., 821, 843
- Rezitation 朗诵 63, 72, 166, 236f.
als Übergang zum Drama 向戏剧过渡 63
- Rhapsoden 史诗朗诵者 62f.
- Ritter s. höfisch-ritterlich 骑士 见: 宫廷-骑士的
- Ritterepen 骑士史诗 236f.
s. a. Ritterroman 参见: 骑士小说
ritterlicher Idealismus 骑士理想 268
- Irrationalismus 非理性主义 268
- ritterliche Kultur 骑士文化 218—224
- Tugenden 美德 213, 215ff.
- Ritterroman 骑士小说 237f., 241, 307f., 309, 324, 328, 425, 428, 430, 529, 532, 585f.
- Rittertum 骑士 211—216
Verfall des 的衰落 268f.
- Robinson Crusoe 鲁滨逊·克鲁索 560ff., 777
- Rokoko 洛可可 513f., 544—550, 657—659, 662
- Architektur 建筑 657
- bürgerlicher Zug 市民特征 513
- Eklektizismus 折中主义 658
- Erotik 色情艺术 546
- Gegenströmungen 反洛可可艺术潮流 549f.
- Hedonismus 享乐主义 545f.
- Impressionismus 印象主义 545
- Klassizismus 古典主义 657, 663
- l'art pour l'art 为艺术而艺术 536, 539
und moderne Kunst 与现代艺术 544
- Rolandslied 《罗兰之歌》170, 171, 173, 237
- Rom 罗马 339, 364, 379, 388, 389, 395, 463, 469f.
s. a. Sacco di Roma 参见: 罗马之劫
Santa Maria sopra Minerva 上智之座圣母玛利亚教堂 339
St. Peter 圣彼得教堂 339
- Roman 110, 237f., 537—540, 581 bis 586, 739, 752—759, 765—768, 775—812, 826—844, 875—927 长篇小说
autobiographischer 自传体小说 584f., 797
Geschichte des 小说的历史 775—779, 901f.
bürgerlicher s. *diesen* 市民小说 539, 582
hellenistischer 希腊化时期的小说 110
historischer s. *Diesen* 历史小说
Liebesroman s. *Diesen* 爱情小说
naturalistischer s. *diesen* 自然主义小说
pikaresker 流浪汉小说 539, 775, 878, 914
Prosaroman s. *diesen* 长篇散文小说
psychologischer 心理小说 539f., 905
Krisis 小说的危机 1005
in England 在英国 888, 890
Ritterroman s. *diesen* 骑士小说
Schäferroman s. *diesen* 田园小说
sozialer 社会小说 775, 779, 783, 798f.
in England 在英国 857ff., 885—888
Psychologisierung 心理化 890
in Rußland 在俄国 895—927
- Veröffentlichung in England 在英国出版 739
in momatl. Lieferungen 月刊连载 878
- Zeit im 小说中的时间 838f., 990, 1013f.
- Zeitbegriff nach Bergson im 小说中的柏格森式的时间概念 990f., 1014f.

- Romanische Grabdenkmäler 罗马式墓碑 201
- Romanische Kunst 罗马式艺术 183, 190—201, 254
- Dynamik 罗马式艺术的活力 196
- Expressionismus 表现主义 95
- Formalismus 形式主义 194
- hieratischer Charakter 为宗教服务的风格 195
- kirchliche und weltliche Elemente 宗教与世俗的元素 192
- Porträts 肖像 200
- profane Kunstproduktion 世俗艺术生产 200
- Skulpturen 雕塑 195
- Stabilität 稳定性 188
- Transzendentalismus 超验主义 197
- Römisch-Katholische Kirche s. Katholische Kirche 罗马天主教 见:天主教
- Römische Ahnenbilder 罗马人的先祖蜡像 112
- Ästhetizismus 唯美主义 124
- Aristokratie und Kunst 贵族与艺术 112f.
- Expressionismus 表现主义 117, 128
- Gesellschaftsstruktur der Republik 共和国的社会结构 554
- Impressionismus 印象主义 116f.
- Kaiser als Amateure 皇帝作为业余画家 123
- Komödie 喜剧 853
- kulturelle Tradition im Mittelalter 中世纪的文化传统 132f., 152, 153f., 159, 160
- Kunst 艺术 111—116
- Malerei 绘画 113f.
- Mäzenatentum 艺术赞助 123
- Naturalismus 自然主义 114
- Porträtkunst 肖像艺术 112, 128
- Provinzkunst 外省艺术 112
- »Reichskunst« “帝国艺术” 111f.
- Volkskunst 大众艺术 113
- Vorliebef. Malereien 对绘画的偏爱 113
- Votivbilder 还愿画 113
- Romantik 浪漫派 221f., 568f., 576, 581, 585—594, 597, 608, 616f., 675, 682—750, 753, 757, 769f., 774, 778f., 791f., 822, 825, 828—832, 834, 866, 911ff., 979, 981
- Ambivalenz 矛盾 700
- und Aristokratie 和贵族 698
- Ästhetik und Ästhetizismus 美学和唯美主义 285ff., 699f.
- Begriff 概念 682—684
- und das Bürgertum 和市民阶级 697f.
- und deutsche Intelligenz 和德国知识分子 693
- Drama 戏剧 719—729
- emanatistische Geschichtsphilosophie 具有流溢说特征的历史哲学 690f.
- Ende der 浪漫派的终结 825
- Gegenbewegungen 反浪漫潮流 700, 741, 745, 753, 788f., 828—831, 844, 979
- und Geschichte 和历史 687f.
- Heimatlosigkeit, Gefühl der 漂泊感 694f.
- Historizismus 历史主义 688—693
- Idealismus 唯心主义 700
- Illusionismus 幻想主义 684
- Individualismus 个人主义 672, 698ff., 704
- Irrationalismus 非理性主义 696, 700f.
- Irrealismus 非现实主义 684, 701
- und Klassizismus 古典主义 673
- Kollektivität 集体主义 700
- Landschaftsmalerei 风景画 822
- Liberalismus 自由主义 672, 682f., 704f., 713, 774
- Lyrismus 抒情倾向 704
- Malerei 绘画 673, 714, 742—745
- und Mittelalter 中世纪 687

- Musik 音乐 745—750
- Nationalliteratur 民族文学 690
- Naturalismus 自然主义 700
- »Occasionalismus« “偶因论” 703
- und Realismus 和现实主义 684
- und Restauration 和复辟思想 683
- und Revolution 和革命 683, 704f.
- Roman 长篇小说 739, 765ff., 778
- Desillusionsroman* 幻灭小说 757, 779
- Salonromantik 沙龙浪漫派 770
- Sensibilität 敏感 685, 701
- soziale Ideen der 社会思想 762f., 769
- Spiritualismus der 唯灵论 700
- Subjektivismus 主观主义 637, 686, 704
- Unzulänglichkeit der Formen (Goethe) 形式的不完备(歌德) 702
- »Volksepos« “大众史诗” 690
- Zweite, in England 英国的第二次浪漫运动 665f.
- Romantische Ironie 浪漫反讽 696
- Roncevaux 荆棘谷 171
- Rosenkrieg 玫瑰战争 438
- Rossano Evangelist 罗萨诺插图福音书 130
- Rotterdam 鹿特丹 503
- Rouge et Noir 红与黑 778, 781, 783, 787f., 790, 794
- Rousseauismus 卢梭主义 754, 789f., 874, 898, 900, 920, 926
- Ruhm 荣誉 58f., 165
- und Preislied 和赞美歌 165
- Russischer Roman 俄国小说 895—927
- Russische Filmmontage 俄国电影的蒙太奇 1023ff.
- Rustikalisierung der Kultur 文化粗鄙化 186f.
- Sacco di Roma 罗马之劫 379, 384
- Saint-Preux 圣普乐 539, 591, 709, 734, 789
- Saint-Simonisten 圣西门主义者 754, 769, 773f.
- Salons (Ausstellungen) 沙龙(绘画展) 526, 678ff., 713f., 938
- literarische 文学沙龙 489—492, 518f., 708, 713f.
- Saluzzo, Kastell La Manta 萨卢佐, 曼塔城堡 308
- San Vitale, Ravenna 圣维塔尔教堂, 拉韦纳 140, 142
- Sancho Pansa 桑丘·潘沙 429, 430, 436
- Santa Maria Maggiore, Langhausmosaiken 圣马焦雷教堂 134
- Santa Prudenziانا, Apsismosaik 圣普登齐阿那教堂, 后殿马赛克 132
- St. Gallen 圣加伦 178, 180
- Satyrspiel 羊人剧 530
- Scavi 斯卡威 660
- Sceaux 索镇 518
- Schäferroman 牧人小说, 田园小说 532, 537, 625
- Schauerroman 恐怖小说 724, 727, 739
- Schicksalsidee und Prädestinationsgedanke 命运观和宿命论 448
- »Schlechter Geschmack« “低级趣味” 548, 814 bis 817, 844
- Scholastische Philosophie 经院哲学 190
- »Schöne Seele« “美的心灵” 594
- Schriftsteller und Publikum 作家和公众 754ff., 812f.
- Schuld und Sühne 罪与罚 906, 912
- Schuldproblem im Drama 戏剧中的过错问题 607f.

- s. a. klassisches Drama 参见:古典主义戏剧
- Schwur im Ballhausaal 球厅宣誓 669f.
- Schwur der Horatier 荷拉斯兄弟之誓 662—665, 671
- Sentimentalismus 感伤主义 568, 577f., 662, 701
- Shakespeare 莎士比亚
- barocker Stil 巴洛克风格 453
- dramatische Form 戏剧形式 446—449
- Liberalismus 自由主义 432
- Manierismus 风格主义 454
- Naturalismus 自然主义 451
- politische Ansichten 政治观 433f., 436
- Psychologie 心理学 451f.
- Rittertum, Auffassung vom 对骑士阶层的看法 435f.
- soziale Sympathien 社会同情 434, 436
- Theater 剧场 443, 445
- Publikum 观众 443—445
- Siena 锡耶纳 305f., 307, 316, 328, 357
- Malerei 绘画 305f.
- Signorie 执政团 295
- Sixtina 西斯廷教堂 339, 396
- Skalden 行吟诗人 166
- Skizze 速写 350f.
- Skop 日耳曼西部和南部地区的宫廷诗人 166
- Slawophilen 斯拉夫派 897—900
- Söldnerheere 雇佣军 268
- Solignac 索立尼亚克 179
- Sonate 奏鸣曲 746f.
- Sophisten 智者派 72, 85, 93ff., 105, 106, 362, 688
- Sophistik 智者派 249, 394
- Sophrosyne 律己理想 71, 101
- Souillac 苏亚克 196, 197
- Sozialer Roman 社会小说 875—890
- in Rußland 在俄国 895—927
- Sozialismus 社会主义 394, 698, 753, 760, 762f., 814
- und Literatur 和文学 768, 774, 840, 884, 963f.
- und Naturalismus 和自然主义 774
- und Naturwissenschaft 和自然科学 830f.
- sozialistische Ideen 社会主义思想 774, 819—823
- Spanien 西班牙 387ff., 425ff., 570
- Spätantike Kunst 希腊罗马后期艺术 115—118, 128f.
- Spätgotik 后期哥特式艺术 275—280
- Naturalismus 自然主义 279
- Schulpoesie 学院式诗歌 275
- Spätmittelalter 中世纪后期
- Dichtung und Literatur 创作与文学 275f.
- graphische Kunst 版画艺术 279f.
- höfisch-ritterliche Kultur, Wiederaufleben der 宫廷-骑士文化的复兴 278
- höfische Kunst 宫廷艺术 307
- Malerei 绘画 278f.
- Miniaturen 微型画 279
- Naturalismus 自然主义 279
- Raumdarstellung 空间处理 277f.
- Spectator 《旁观者》559
- Spezialisierung 专业化 107, 357
- Spielleute 江湖艺人 167, 171ff., 233—236, 238, 239, 240
- Sport als Neutralisierung d. Werte 体育实现价值中立化 80
- Staatsbankrotte 政府破产 391
- Stadtrepubliken, italienische 意大利城市共和国 294f.
- Steinzeit, ältere 旧石器时代 1—8
- Naturalismus 自然主义 2f.

- Lebensfürsorge 生存 4f.
- Kunst und Magie 艺术和魔法 6ff.
- Steinzeit, jüngere 新石器时代 9—19
- Lebensweise 生活方式 10ff.
- Geometrismus 几何图形风格 16
- Organisation d. Kunstproduktion 艺术生产的组织 21
- Stoa, Stoiker 斯多噶精神,斯多噶派 105,216
- Straßburg 斯特拉斯堡 261
- Stundenbücher 祈祷书 278
- Sturm und Drang 狂飙突进运动 628,634—638
und Aufklärung 和启蒙运动 628,631,633
- Geniebegriff 天才概念 635ff.
- Irrationalismus 非理性主义 628f.
- soziologische Struktur 社会学结构 637
- Sublimation 升华 986
- Subskription und Verlag 图书预订和出版社 565
- Subjektivismus 主观主义 95, 349ff., 591, 637,988
- Surrealismus 超现实主义 997—1004
- Dualismus 二元对立 1003f.
und Manierismus 和风格主义 384,1004f.
und Psychoanalyse 和心理分析 1003f.
- Symbol und Allegorie 象征和寓意 958f.
- Symbolik 象征艺术 129
- Symbolismus 象征主义 942,956—963
und Expressionismus 和表现主义 960
und Impressionismus 和印象主义 957
und Irrationalismus 和非理性主义 957,959
und Spiritualismus 和唯灵论 957
- Tafelmalerei 板面绘画 499
- Tatler 《闲谈者》559
- Technik als Kulturproblem 作为文化问题的技术 872—875
- und Kunstentwicklung 和艺术发展 928
- Theater 戏剧
und Film 与电影 1007f.,1019
s. a. Drama, Tragödie, Operetteusw. 参见:
戏剧、悲剧、轻歌剧,等等
- Theatergesellschaften 剧团 440
- Théâtre Français 法兰西剧院 721ff.
- Theben 底比斯 47
- Thermidor, der 9. 热月政变 667f.,681
- Thesenstücke 命题剧 848
- Tierdarstellung 动物造型 49f.
- Tierfabel 动物寓言 273
- Tiers état 第三等级 207
- Toledo 托莱多 392
- Toleranzedikt und Kunst 《宽容敕令》与艺术 132
- Tom Jones 《汤姆·琼斯》777
- Tories 托利党 553,560,563
- Torquato Tasso 托尔夸多·塔索 609,643
- Tours 图尔 177
- Tragédie classique 古典悲剧 449,453,478,651
und das Bürgertum 与市民阶级 651
und der Rationalismus 与理性主义 651
s. a. klassische Tragödie 参见:古典悲剧
- Tragischen, die Idee des T. 悲剧观
in der Aufklärung 在启蒙时期 613
im Barock 在巴洛克时期 602
- bürgerliche Auffassung 市民阶级的观念 614f.
- in der deutschen Klassik 在德国古典文学中 611
- in der französischen Klassik 在法国古典主义文学中 608
- bei den Griechen 在希腊 90,96f.,608

- mittelalterliche Auffassung 中世纪的观念 447
 bei Shakespeare 莎士比亚的悲剧观 448,608
 zeitliche Abwandlung der Idee 随时代变化的悲剧观 612
- Tragödie, moderne 现代悲剧 448
 und Protestantismus 与新教 448
- Trajanssäule 图拉真纪功柱 114,130
- »Trauernde Athene« “悲哀的雅典娜” 92
- Trecento 14 世纪 291,305,309,310,350
- Tridentinisches Konzil 特利腾大公会议 394f., 399,401ff.
- Trier 特里尔 177
- Tristram Shandy* 《商狄传》777
- Troubadours und Kleriker 行吟诗人与修士 233f.
 und Spielleute 江湖艺人 233—237
 sozialer Stand 社会地位 233ff.
- Tuileries 杜伊勒里宫 517
- »Typische Stile« (Wölfflin) “典型艺术风格” (沃尔夫林) 462
- Übermensch 超人 286
- Ulm 乌尔姆 618
- Ultras und Liberale 激进派与自由派 707
- Ulysses* 《尤利西斯》1006,1014
- »Unbehagen in der Kultur« “文化不适” 589, 920,952,985f.
- Universalienstreit 共相之争 248f.
- »Untergang des Abendlandes« “西方的没落” 996
- Unterhaltungsliteratur 消遣文学 817,842f.,887
- »Unwahrheit der Formen« (Goethe) “形式不真实”(歌德) 702
- Uomo universale 通才 358
- Urbino 乌尔比诺 324
- Utilitarier 功利主义者 862,864
- Utrechter Psalter* 《乌特勒支诗篇》161f.
- Vaganten 流浪文人 234,239ff.
- Vagantenlieder 流浪文人的歌曲 240,282
- Vatikan 梵蒂冈 367
- Vaudeville 滑稽剧、滑稽歌舞剧 722,726, 766,853
- Vautrin 伏脱冷 797,808
- Venedig 威尼斯 294,295,307,332,345,395, 419,570
- Véra* 《维拉》947
- »Verkehrte Perspektive« “颠倒的透视” 130
- Verlagssystem 交换制度 32f.
- Verleger 出版商 565ff.
- Verona 维罗纳 294,308,309
- Verräumlichung der Zeit in der modernen Kunst 现代艺术中时间的空间化 1007f.,1011,1014
- Versailles 凡尔赛 385,463,480,482f.,516, 518,526
- »Versailles, Kunst von« “凡尔赛艺术” 482
- Vézelay 维兹莱 196
- Vie factice 不自然的生活 944—947
- Vie de Marianne* 《玛丽亚娜的一生》541f.,777
- Viktorianisches England 维多利亚时期的英国 865,867ff.
 und Kunst 与艺术 867—875
- Viktorianischer Kompromiß 维多利亚时期的妥协 864f.
- Virtuosität 技巧 256,359,405
- Völkerwanderung 民族大迁徙
 bäuerliche Kultur 农民文化 149
 epische Dichtungen von der 叙事文学作品 150
 Kunst der 民族大迁徙时代的艺术 148ff.
 wirtschaftliche Verhältnisse 经济状况 150

- Volksdichtung 民间文学 64f.,168f.
- Volksepos 民间史诗 64f.,168f.,231
- Volkskunst 民间艺术 22, 149, 601, 651, 721 bis 723
- Volkslied 民歌 231f.
- Volkstheater 大众戏剧,民间戏剧 87,88,443, 445,448,601,721—723
- Volkstumsmystizismus 民间神秘主义 169f.
- Volkswirtschaft (nach Bücher) 国民经济(比歇尔) 203
- Voltairianismus 伏尔泰主义 523,590,719 und Rousseauismus 与卢梭主义 590,593
- Vorromantik 前浪漫派 568f. und Bürgertum 与市民阶级 568f.
- Empfindsamkeit 感伤 568,576f.,579
- Geniebegriff 天才概念 636f.
- Individualismus 个人主义 575f.
- Irrationalismus 非理性主义 588,593f.
- Moralismus 道德主义 577f.
- Musik 音乐 594f.
- Naturgefühl 自然情感 579f.
- Pessimismus 悲观主义 570f.,578f.
- Roman 小说 582—596
Autor und Publikum des 作家与读者 585f.
bürgerliches Familienleben 市民阶级的家庭生活 582
Helden und Leser des 主人公与读者 585f.
Moralismus 道德主义 584
- Sentimentalität 感伤 568f.
- Subjektivismus 主观主义 568
- Unbehagen in der Kultur 文化不适 589
- Votivgaben 还愿品,供物(10) 78
- Waldenser und Kunst 韦尔多派与艺术 405
- Wandernde Hofsänger 漫游的宫廷歌手 166f.
- Scholaren s. a. Vaganten 漫游学生,参见:“流浪文人”
- Weimar 魏玛 626,641,643
- Weltausstellung 世博会 1851 887,1867 857
- Weltliteratur 世界文学 647f.
- Weltschmerz 人生痛苦 589,734,947
- Werkstattausbildung und Akademien 作坊教育与美术学院 411
- Werther 维特 538f.,541,591,639,643f.,709,734,757,777
- Westen und Osten 西方与东方 996
- Westfälischer Friede 威斯特伐利亚合约 619f.
- »Westler« “西欧派” 897—900
- Whig 辉格党 552f.,560,563
- Wiedertäufer 再洗礼教派 392,393,406
- Wien 维也纳 261
- Wiener Impressionismus 维也纳印象主义 971f.
- Wiener Operette 维也纳轻歌剧 857
- Wilhelm Meister* 《威廉·迈斯特》643,645,647,683,777f.
- »Wirtschaft ohne Märkte« “没有市场的经济” 187
- Wirtschaftliche Blüte und Kunst 经济的繁荣与艺术 20
- Wirtschaftlicher Rationalismus 经济理性主义 290,301ff.,753
- »Wits« “才子们” 558
- Zeichnungen 素描 350ff.,483,485
 im Mittelalter 在中世纪 351
 in der Renaissance 在文艺复兴时期 351
- Zeit im modernen Roman 现代小说中的时间 837ff.,990f.,1006f.
- Zeitlosigkeit 超越时代 374
- Zeitung 报纸 764ff.

- Vorfahren 报纸的前身 360
- s. a. Feuilleton, Journalismus 参见:副刊、新闻行业
- Zeitschriften 杂志 558f.,566,739
- s. a. englische Zeitschriften 参见:英国杂志
- Zentralperspektive 中央视角 289f.,293,355ff.
- Zisterzienser 西妥教团 177
- Zünfte 行会 64,176,261—264,296—299,330,331,338,340,391
- als Auftraggeber 作为委托人 316
- und Kunstproduktion 和艺术生产 261f.,264,316f.
- Zunftordnungen 行会规章 176
- Zunftprioren 行会执政长官 297,299,300
- »Zwei Nationen« (Disraeli) “两个民族”(迪斯累里) 857
- Zweites Kaiserreich 第二帝国 811—817,827
- Gesellschaftsstruktur 社会结构 827,854 bis 858
- Theater 戏剧 844—852
- Zyklischer mittelalterlicher Aufbau 中世纪的循环式结构 250f.,747,806f.

这是一部重要的著作，一篇书评只能让读者管窥其博大精深。上下五千年……这部作品的主要价值在于，豪泽尔博览并谙悉各种原始资料和专业文献，在此基础上对艺术社会学、音乐社会学和文学社会学的成果作出清晰且有说服力的总结与概括。该书不仅对丰富的、不仅仅局限于社会学领域之内的单项研究进行分析，还对欧美资产阶级社会学的不同流派，如泰纳、马克斯·韦伯、狄尔泰、特勒尔奇、齐美尔、桑巴特、凡勃伦直至卡尔·曼海姆、许金等人的理论进行了辩证批判的考察。除了这些资产阶级研究者，豪泽尔还将研究的笔触伸向马克思、恩格斯、梅林、考茨基、列宁和卢卡奇，将他们的认识与自己的观察相融合。这证明了豪泽尔的思想洒脱。衷心希望各个门类的社会学家和历史学家都能仔细研读豪泽尔的这部值得尊重的著作。这本书不仅通过丰富的材料和相关的阐释给人以启迪，还促使读者带着批判态度共同思考；其冷静客观的论战文风和清晰流畅的语言风格也会给人带来阅读享受。

——《德意志文学报》

责任编辑：鲍静静
装帧设计：简枫



<http://www.cp.com.cn>

上架建议：艺术史 社会学

ISBN 978-7-100-10674-0



定价：168.00 元