

Les règles de l'art

艺术的法则

文学场的生成和结构

[法]皮埃尔·布迪厄 / 著 刘 晖 / 译

新世纪学术译丛

国家「九五」重点图书

中央编译出版社



Les règles de l'art

艺术的法则

文学场的生成和结构

[法]皮埃尔·布迪厄 / 著 刘 晖 / 译

新世纪学术译丛

国家「九五」重点图书

中央编译出版社

京权图字 01-98-1026

LES RÈGLES DE L'ART, by Pierre Bourdieu.

©Éditions du Seuil, 1992.

本书由法国外交部资助出版

本书中文版由法国 Éditions du Seuil 授权中央编译出版社独家出版发行。版权所有,不得翻印。

图书在版编目(CIP)数据

艺术的法则:文学场的生成和结构/(法)布迪厄著;刘晖译.

-北京:中央编译出版社,2001.3

ISBN 7-80109-424-7

I.艺… II.①布… ②刘… III.文学:社会学 IV.I0-02

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 78277 号

艺术的法则

出版发行:中央编译出版社

地 址:北京西单西斜街 36 号(100032)

电 话:66521152,66117130(编辑部) 66171396(发行部)

E m a i l:cctp.edit@sina.com

经 销:全国新华书店

照 排:北京春辰轩图文设计有限公司

印 刷:北京星月印刷厂

开 本:880×1230 毫米 1/32

字 数:399 千字

印 张:14

版 次:2001 年 3 月第 1 版第 1 次印刷

定 价:26.00 元

新世纪学术译丛

学术顾问

李陀（评论家）

刘禾（美国加州柏克莱大学教授）

目 录

前 言	1
序 言 福楼拜 福楼拜的分析者	7
位置 放置 位移	8
继承问题	15
必要的事件	27
写作的权利	31
福楼拜的公式	35
附录 1 《情感教育》的梗概	49
附录 2 《情感教育》的四种阅读	51
附录 3 《情感教育》的巴黎	54

第一部 场的三个阶段

<u>第一章 自主的获得 场出现的关键阶段</u>	61
结构的附属	62

落拓不羁与生活艺术的创造	68
与“资产阶级”的决裂	72
制定规则的波德莱尔	75
对秩序的最初呼唤	83
有待创立的位置	86
双重决裂	93
颠倒的经济世界	98
位置与配置	102
福楼拜的观点	104
福楼拜与“现实主义”	108
“好好描写平庸的人”	112
回到《情感教育》	117
赋予形式	120
“纯”美学的创造	122
美学革命的伦理学条件	127
第二章 双重结构的出现	142
体裁的特性	143
体裁的差别和场的统一	146
艺术与金钱	150
差别的辩证法	156
特殊革命与外部变化	158
知识分子的创造	159
画家与作家之间的交流	162
为了形式	168
第三章 象征财富的市场	174
两套经济逻辑	175

两种老化方式·····	180
划时代·····	191
变化的逻辑·····	196
同源性和先设和谐的作用·····	197
信仰的生产·····	204

第二部 作品的科学依据

第一章 方法问题 ·····	219
新科学精神·····	220
文学主张与对客观化的抵制·····	226
“原初构想”, 创始神话·····	228
瑟赛蒂兹的观点与虚假的决裂·····	233
观点的空间·····	235
取舍的超越·····	247
将客观化的主体客观化·····	249
附录 知识分子群体与思想万能的幻想·····	257
第二章 作者的观点 文化生产场的几个普遍特征 ·····	262
权力场中的文学场·····	263
法则与界线的问题·····	271
幻象与作为偶像的艺术品·····	275
位置, 配置与占位·····	278
可能性的空间·····	282
结构与变化: 内部斗争与持久革命·····	286
自反性与“天真”·····	289
供给与需求·····	297

内部斗争与外部制约·····	301
两种历史的相遇·····	304
既成的轨迹·····	306
习性与可能性·····	309
位置与配置的辩证法·····	313
集体的形成与解散·····	315
对制度的超越·····	318
“大逆不道地肢解虚构”·····	322
附录 场的作用与保守主义的形式·····	336

第三部 对理解的理解

第一章 纯美学的历史性生成 ·····	343
本质的分析与绝对的幻象·····	344
历史回想与被压制者的回归·····	348
艺术认识的历史范畴·····	353
纯粹阅读的条件·····	359
反历史的不幸·····	363
双重历史化·····	367
第二章 观点的社会性生成 ·····	374
15世纪意大利的观点·····	376
神授幻象的基础·····	380
第三章 一种关于阅读的行为理论 ·····	383
一部反思的小说·····	385

阅读的时间与时间的阅读.....	387
<u>从头开始 幻象与幻想</u>	391
后 记 为了一种普遍的法团主义.....	395
人名索引.....	404
概念索引.....	421
译后记.....	427

105522

前 言

天使。在爱情和文学上都好好干。

居斯塔夫·福楼拜

名人的蠢话录里并非应有尽有，希望犹在。

雷蒙·格诺

“我们难道听任社会科学将文学经验，人们与爱情的经验一起造就的最高经验，简化为对我们娱乐的探索，而无视我们的生活意义？”^[1]这样的句子，不过是从为文学和文化辩护的无年代无作者的无数证词中提取的一个而已，它肯定会激起某种愤怒的喜悦，此种愤怒的喜悦是正统思想的陈词滥调令福楼拜感受到的。关于对书的学术崇拜或对堪称丰富“布法尔—白居易式选集”的海德格尔—赫尔德林式启示的学术崇拜，参见这些“老掉牙”的说法（公式是雷蒙·格诺的）：“读书，首先是摆脱自己，以及自己的世界”；^[2]“没有书的拯救，再也不可能活在世上”；^[3]“在文学上，本质昭然若揭，它与自身的真实一起，并在真实中呈现，如同显现出来

的真实本身？”^[4]

倘若我觉得一开始就有必要提及这些枯燥的论题，诸如艺术与生活、独特与平凡，文学与科学，能确立法则但丧失“经验的独特性”的(社会)科学和不建立法则但“总是以个体绝对的特性对待个体”^[5]的文学，这是因为，这些论题无限地被学术的礼拜仪式再生产出来，且以这个仪式为目的，它们铭刻在所有被学院培育出来的精神中：这些论题起过滤器或屏幕的作用，总是它们阻碍或扰乱对书和阅读的科学分析的理解。

对文学自主的要求，在普鲁斯特的《驳圣伯夫》中得到了典型体现，这是否意味着文学文本的阅读必定是文学的？科学分析真该被斥为破坏了构成文学作品和阅读独特性的东西，而且首先破坏了美学乐趣？社会学家注定要落入相对主义，价值的平均化，贬低伟大，破坏总是独一无二的“创造者”的独特性？这难道是因为他与大多数、平均数、中等、进而与平庸、次等、平民、许多默默无闻的被埋没的小作者有牵连，与最令这个时代的“创造者”厌恶的内容与背景、“对象”与外文本，即文学的外在有牵连吗？

许多被文学吸引的作家和读者，尤其是层次或高或低的哲学家，他们从柏格森到海德格尔以降，试图赋予科学以先验的界线，对于这些人而言，原因是显而易见的。更不必说那些禁止社会学与艺术品进行任何亵渎神明的接触的人了。是否该以伽达默尔为例，他把一个不可理喻或至少不可解释的公设放在他的“理解艺术”的起点上：“艺术品表现了对我们的理解发出的挑战，因为它无限地逃避一切解释，而且它以一种总是无法克制的抗拒反对那些用概念进行阐释的人，对我来说，这个事实恰恰是我的阐释理论的起点”。^[6]我不去讨论这个公设(但它经得起讨论吗?)。我只是感到困惑，为什么那么多批评家、那么多作家、那么多哲学家如此殷勤地信奉艺术品的经验是不可言喻的，而且根本逃避理性认识；为什么他们如此急不可耐地不经斗争就承认知识的失败；他们想要贬低理性认识的如此强烈的需要，他们承认艺术品的不可简化、或用更确切的话说它的超验性的这种狂热，是从哪里来的。

为什么人们执意要赋予艺术品——及它唤起的认识——这个特殊的地位，倘若不是为了以带偏见的诽谤打击一些人的(必然是费力而不

完善的)做法,这些人想把人类行为的这些产品置于普通科学的一般对待之下;倘若不是为了承认那些懂得识别其超验性的人的(精神)超验性?为什么人们激烈反对那些想要提高对艺术品和美学经验的认识的人,倘若不是因为想要对这个不可言喻的个体和产生它的不可言喻的个体进行科学分析的抱负,对如此普遍(至少在艺术爱好者当中)、而又如此“特别”的意图造成了致命的威胁,这个意图恰是自视为不可言喻的个体,能够体验这个不可言喻的人的不可言喻的经验?一句话,为什么,人们如此抗拒分析,倘若不是因为分析给予“创造者”、想通过“创造性”阅读与创造者认同的人、弗洛伊德所说的自恋主义,最后的致命一击,而此前的打击已有哥白尼、达尔文和弗洛伊德本人名列其中?

不可言喻的经验无疑与爱情的经验性质相同,以不可言喻的经验为借口,像谈恋爱一样心醉神迷地投入到作品之中,通过不可表达的独特性,这个适宜于艺术品的惟一认识形式来把握作品,难道合乎情理吗?甚至在对艺术的科学分析,及对艺术的爱的科学分析中,只看到科学家的狂妄自大的形式,说科学家以解释为名,毫不犹豫地威胁到“创造者”的读者的自由和独特性?所有这些不可知论的维护者狂热地筑起不可攻克的人类自由堡垒,反对科学的探索,对于这些人,我以歌德的这句极富康德意味的话来反驳,它令所有自然科学和社会科学的专家心生灵犀:“我们的观点是,人有权假设存在某种不可认识的东西,但他不应该为研究划定界线。”^[7]我相信康德很好地表达了科学家们对他们事业的描述,因为他提出认识和存在的调和从想像的没影点来看,是一种想像的焦点,科学应该依据这个没影点来调整自身,千万不要妄图固定于其上(这与绝对知识的幻想和历史终结的幻想对立,而这种幻想在哲学家身上比在科学家身上更为普遍……)。至于科学对文学经验的自由和独特性的威胁,为了公正起见,只要看到,科学提供的能力是给一切愿意并且能够将它据为己有的人,这个能力的作用在于解释和理解这种经验,并由此提供相对于其决定因素的真正的自由的可能性。

或许更合情合理的是,担心科学将对艺术的爱置于解剖刀下会破坏乐趣,因为科学虽能让人理解,却不善于让人感觉。于是人们只能赞

同类似米歇尔·沙尤的做法,他把感觉、体验、感受放在第一位,提出了文学生活的文学展示,这种文学生活奇怪地脱离了文学的文学史:^[8]他很巧妙地将叔本华所说的被忽视的本文背景,即普通评论家弃置不顾的一切,再次引入一个被奇怪地加以限定的文学空间,同时,通过命名的神奇作用,展示造就和构成作者生活的东西,包括他们生活及其日常场景的家族的、家庭的、栩栩如生的甚至奇形怪状的或“滑稽可笑”的细节,他颠覆了文学趣味的一般等级。他用所有博学的材料武装自己,不是为了帮助颂扬神圣的古典作品,增进对祖先或“死者遗产”的崇拜,而是为了提醒读者,让他准备“与死者干杯”,正如圣塔芒所说:他从历史和学院派的圣殿中夺走了被当作偶像崇拜的文本和作者,让文本和作者重获自由。

同样应该与文学的圣徒传决裂的社会学家,难道感觉不到与这“快乐的知识”有关系,而这快乐的知识依赖于自由而不受束缚地使用历史参照而导致的自由组合,从而抛弃宏大的作者批评的预言式浮夸和学院传统僧侣般乏味的念经?但是与社会学的共同表现能让人相信的相反,他无法完全满足文学生活的这种文学展示。如果注重感觉用在文本上完全合适,当它以社会世界为目标时,就会导致忽略主要的东西,因为主要的东西是在社会世界中产生的。为了复活作者和他们的环境而付出的努力,可以来自于一个社会学家,其中不乏对艺术和文学的分析,这些分析的目的在于重建一种社会“现实”,它易于通过日常生活的可见物、感觉性和具体性进行把握。但是,正如我在这本书中从头到尾所表现的,社会学家在这一点上接近柏拉图所说的哲学家,他反对“漂亮的场景和动听的声音的朋友”也即作家:他追求的“现实”不能任人简化为感性经验诉诸的直接材料;他不以让人看到或感觉到为目的,而是建立能够解释感性材料的心智关系系统。

这是否意味着我们又回到了古老的心智和感觉的二律背反?实际上,如同我所相信的(我自己也有这种体验),由读者来判断艺术品的生成和接受的社会条件的科学分析,在没有简化或破坏作品的情况下,是否强化了文学经验:我们将在福楼拜身上看到,科学分析仿佛出于考虑使“创造者”的独特性明白易懂的关系,而首先消除了这种独特性,但这

只是为了在空间的重建过程中更好地再现它,在这个过程中作者“像一个点一样被包括和包含”了。文学空间的这个点也是关于这个空间的特定视角由以形成的一个点,如此认识这个点,就能通过与一个既成位置的精神认同,理解和感觉这个位置和占据这个位置的人的独特性及不同寻常的努力,这份努力至少在福楼拜这一特殊状况下,对于特定性的存在是必不可少的。

对艺术的爱,如同爱情,乃至最疯狂的爱情,感到自己是植根在对象身上的。为了说服自己有理由(或各种各样的理由)爱,他才经常求助于评论这种类似信徒对自己讲的卫道话语。这种评论倘若至少能够加强他的信仰,也就能启发和唤醒别人加入信仰。这就是为什么科学分析能够在揭示艺术品是必不可少的东西,也就是在揭示信息公式、发生原则、存在理由的时候,为艺术经验和与它共同产生的乐趣提供最好的辩护、最丰富的养分。通过科学分析,对作品的感性之爱能够在一种心智之爱中达到完美,这种心智之爱是将客体融合在主体之中,将主体溶解到客体之中,是对文学客体(它自身在不止一种情况下,是一种类似的服从的产物)的特殊必要性的积极服从。

但是,将某些自诩与生成的偶然性无关、靠一种绝对经验生存的东西,简化为历史的必然性且直面这种必然性,代价是否太高了?实际上,理解文学场、支持它的信仰、在其中起作用的言语游戏、产生于其中的物质或象征利益和焦点的社会生成,并不是迎合简化或破坏的乐趣(甚至,如维特根斯坦在《伦理学教程》中所指出的,为理解付出的努力,无疑在某种程度上得益于“破坏偏见的乐趣”和“无法抗拒的诱惑”,“‘此不过是彼’的典型解释”引发了乐趣和诱惑,尤其用来对抗崇拜艺术的虚伪的殷勤)。这是面对面地观察事物并依照它们本来的样子看待它们。

文学场或艺术场是能够引起或规定最不计利害的“利益”的矛盾世界,在这些世界的逻辑中寻找艺术品存在的历史性和超历史性,就是把这部作品当成一个被他者纠缠和调控的有意图的符号,作品也是他者的征兆。这就是假设从中表现出一种表达的冲动,而场的社会必要性所规定的形式,趋向于使这种表达冲动难以辨认。抛开为追求纯粹的

形式而超脱纯粹的利益这一点,是理解这些社会空间的逻辑必须付出的代价,社会空间通过它们运行的历史法则的社会炼金术,最终从特定情感与利益通常残酷的对抗中,抽取普遍性的升华了的本质;而且它提供了一种更真实的最终更有保证的观念,因为这是一种不那么超凡入圣的观念,这来自人类成果的最高征服。

注 释

- [1]D. 萨勒纳夫,《死者的遗产》,巴黎,伽俐玛,书中有若干处。
- [2]D. 萨勒纳夫,《死者的遗产》,巴黎,伽俐玛,书中有若干处。
- [3]D. 萨勒纳夫,《死者的遗产》,巴黎,伽俐玛,书中有若干处。
- [4]D. 萨勒纳夫,《死者的遗产》,巴黎,伽俐玛,书中有若干处。
- [5]D. 萨勒纳夫,《死者的遗产》,巴黎,伽俐玛,书中有若干处。
- [6]H. G. 伽达默尔,《理解的艺术·著作 II,阐释和人类经验的场》,巴黎,奥比耶,1991年,第17页;又见关于历史经验的不可还原性,历史经验“浸入‘偶然发生’中,排除对‘偶然发生’事件的认识”,第197页。
- [7]J. W. 歌德,“卡尔·威廉·诺泽”,《自然科学杂志》,IX,第195页,引自 E. 卡西尔的《卢梭·康德·歌德》,巴黎,柏林,1991年,第114页。
- [8]M. 沙尤,《法国 17 世纪文学入门》,巴黎,阿捷,1990年,第9-13页。

序言 福楼拜 福楼拜的分析者

《情感教育》的阅读

人们不写自己想写的东西。

居斯塔夫·福楼拜

《情感教育》这部著作虽被人成千上万次地评论过,却无疑没有被真正读过。它提供了自身的社会学分析需要的一切手段:^[1]从严格意义上讲的内部阅读所揭示的作品结构,也就是弗雷德里克的经历发生于其中的社会空间的结构,也成了作者本人居于其中的社会空间结构。

人们或许会认为,社会学家抛出他自己的疑问,让福楼拜成了一个社会学家,还附带能提供一种福楼拜的社会学。他建立起作品内在的结构模式,这个模式有助于再次形成并从根本上理解弗雷德里克及其朋友们的整个故事,而他想要借此提供的证据本身,看来有达到极端科学主义顶点的危险。但最奇怪的是,这个

几乎没有被表露的结构,却明明白白存在着,而且逃过了最专注的解释者。^[2]这就不得不以平素不习见的术语提出“现实主义”和文学话语的“对象”问题。这个话语谈起(社会或心理)世界好像等于没说,这个话语只有在好像为没说而说的条件下才能谈论世界,也就是在一种对于作者和读者而言,对其所表达的进行否定(对弗洛伊德来说是反对)的形式下谈论世界,那么这个话语到底是什么呢?难道不该想想工于形式是不是使深层的和受压抑的结构的部分回想有可能实现的东西,一句话,最工于形式探索的作家——比如福楼拜及其后的许多人——难道没有最终通过(社会或心理)结构来行动,这些结构通过他和他对引发词语即“引导机制”的作用达到客观化,而引导机制同样也是多少有些不透光的屏幕?

但是,对作品的分析除了迫使提出和检验这些问题之外,还应该允许利用文学话语的特性,比如通过欲盖弥彰或制造一种非现实化的“真实效果”,悄悄地伴随对福楼拜进行社会分析的福楼拜,进入对福楼拜和文学的社会分析。

位置 放置 位移

这个“18岁的青年,留着长发”,“刚刚通过中学毕业会考”,“他的母亲给了他足够的钱,打发他到勒阿弗尔去看一位叔叔,希望他能继承叔叔的遗产”,这个资产阶级青年想着“剧本的提纲、绘画的主题、未来的情感”,他前途无量,对敞开在他面前的全部权利和可能性及飞黄腾达的道路一览无余。从双重意义上来看,弗雷德里克·莫罗是一个不确定的存在,或更确切地说,注定要有客观和主观上的不确定性。他的年金收入条件保证他自由自在地生活,虽然表面上他是感情的主宰,但他却因为他的财政资产的变化,而受制于人,财政资产决定了他选择的成功方向。^[3]

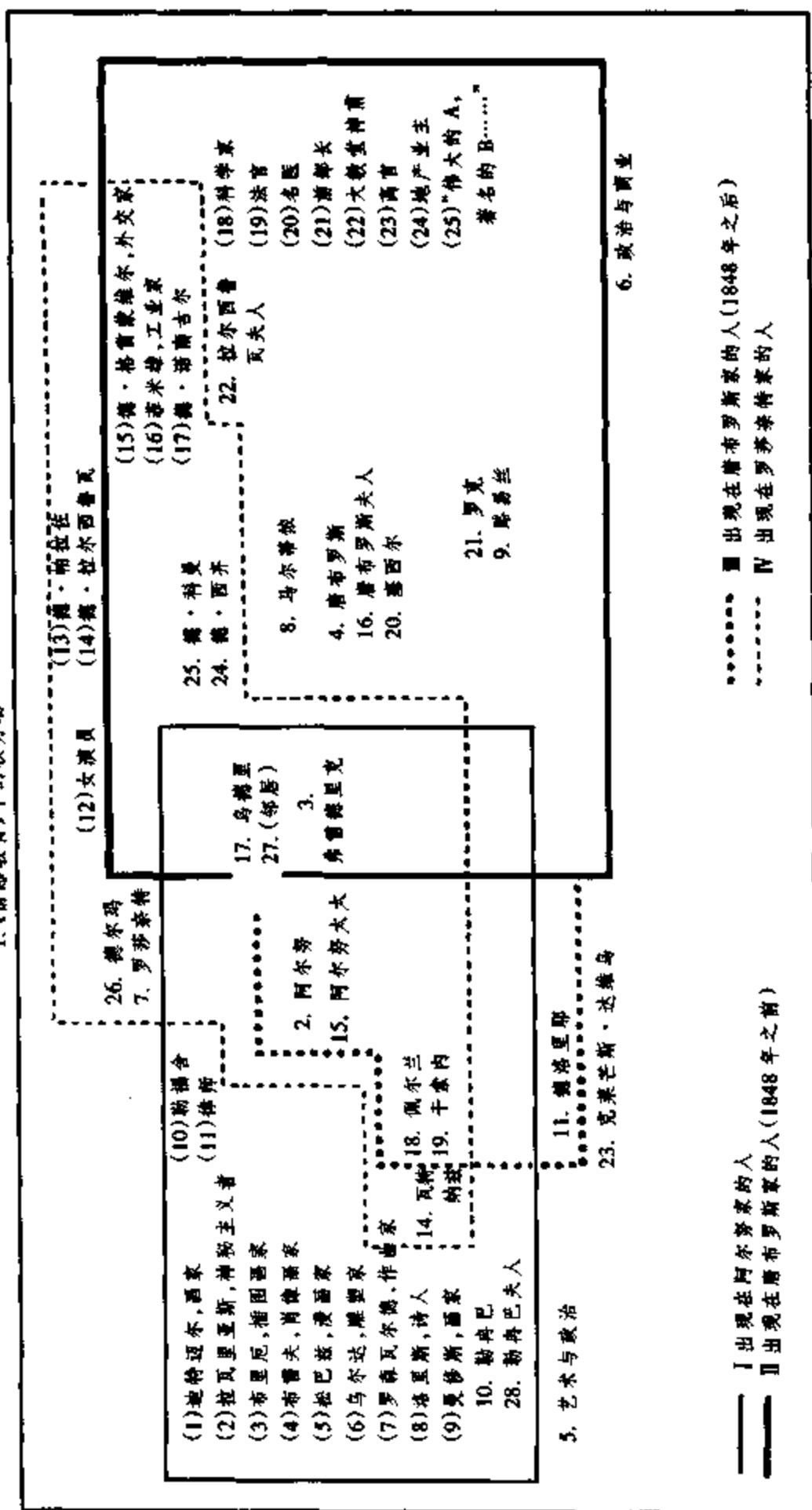
他有时表现出对资产阶级抱负的共同目标的冷漠,^[4]这是他对阿尔努太太的幻想中的爱情的副作用,阿尔努太太是他的不确定性的一种想

像的支持。“我在世界上有什么可做的？别人竭尽全力追求财富、名声、权力！我，我没有社会地位，您是我惟一的事业，我一切的财富，目标，我存在的中心，我思想的中心。”^[5]他间或表达出来的对艺术的兴趣，不那么稳定可靠，无法为更高的抱负提供支持点，但这个抱负确实能够与一般的抱负形成鲜明的对比：他第一次出现的时候，“想的是剧本的构思和绘画主题”，在别的时候，“梦想着交响曲”，“想画画”和作诗，一天他开始“写一部题为《西尔维奥，渔夫之子》的小说”，主角是他跟阿尔努太太；然后他“租了一架钢琴，写德国圆舞曲”，接着就转向绘画，绘画使他接近阿尔努太太，最后重展写作抱负，这回准备写《文艺复兴史》。^[6]

弗雷德里克的全部生活，就像小说的整个空间一样，围绕着分别由阿尔努家和唐布罗斯家代表的两极展开：一边是“艺术与政治”，另一边是“政治与商业”。在两个空间的交叉点上，至少在出发点上，也就是说1848年革命之前，除了弗雷德里克之外，只有乌德里老爹以邻居的名义被阿尔努家邀请作客。标志人物，尤其是阿尔努和唐布罗斯，起到了规定和表现社会空间的确切位置的作用。这不是蒂博代认定的拉布吕耶尔式的“性格”，更多的是一个社会位置的象征（写作劳动因此创立了一个充满意味深长的细节的空间，这个空间由此变得比自然更有意义，它提供分析的许多确实的迹象证明了这一点。^[7]）因此，比如各种各样的招待会和聚会全都被主人提供的酒类赋予了含义而且加以区别，比如从德洛里耶的啤酒到唐布罗斯的“波尔多名酒”，中间还有阿尔努的“奇特的酒”，利普福罗里酒，托卡依葡萄烧酒，罗莎奈特的香槟酒。

因此我们可以依靠福楼拜提供的大量迹象，以及诸如招待会、晚会和朋友聚会之类自行遴选的社会交往限定的不同“网络”，标出位置，构建《情感教育》的社会空间（见下图）。

1. 《情感教育》中的权力场



图表文字说明：

- 1.《情感教育》中的权力场
- 2.阿尔努
- 3.弗雷德里克
- 4.唐布罗斯
- 5.艺术与政治
- 6.政治与商业
- 7.罗莎奈特
- 8.马尔蒂侬
- 9.路易丝
- 10.勒冉巴
- 11.德洛里耶
- 12.塞内加尔
- 13.迪萨尔迪耶
- 14.瓦特纳兹
- 15.阿尔努太太
- 16.唐布罗斯夫人
- 17.乌德里
- 18.佩尔兰
- 19.于索内
- 20.塞西尔
- 21.罗克
- 22.拉尔西鲁瓦夫人
- 23.克莱芒斯·达维乌
- 24.德·西齐
- 25.德·科曼
- 26.德尔玛
- 27.(邻居)
- 28.勒冉巴夫人

- (1)迪特迈尔,画家
- (2)拉瓦里亚斯,神秘主义者
- (3)布里厄,插图画家
- (4)布雷夫,肖像画家
- (5)松巴兹,漫画家
- (6)乌尔达,雕塑家
- (7)罗森瓦尔德,作曲家
- (8)洛里斯,诗人
- (9)曼修斯,画家
- (10)勒福舍
- (11)律师
- (12)女演员
- (13)德·帕拉佐
- (14)德·拉尔西鲁瓦
- (15)德·格雷蒙维尔,外交家
- (16)菲米雄,工业家
- (17)德·诺南古尔
- (18)科学家
- (19)法官
- (20)名医
- (21)前部长
- (22)大教堂神甫
- (23)高官
- (24)地产业主
- (25)“伟大的A,著名的B……”

I 出现在阿尔努家的人

II 出现在唐布罗斯家的人(1848年之前)

III 出现在唐布罗斯家的人(1848年之后)

IV 出现在罗莎奈特家的人

在阿尔努家举行的三次晚餐会上,^[8]除了工艺社的常客于索内、佩尔兰、勒冉巴之外,还有首当其冲的瓦特纳兹小姐、常客迪特迈尔和布里厄(这两个人都是画家)、作曲家罗森瓦尔德、漫画家松巴兹、“神秘主义者”拉瓦里亚斯(出现了两次),最后是稀客肖像画

家安特诺尔·布雷夫、诗人泰奥菲尔·洛里斯、雕塑家乌尔达、画家皮埃尔-保罗·曼修斯(在这样的晚餐会上,还得加上律师勒福舍先生和于索内的两个艺术批评家朋友,一个纸商和乌德里老爹)。

相反,唐布罗斯家的前两次招待会^[9]与后来的招待会被1848年革命分开了,这些招待会接待的人除了在属性上确定的人物之外,还有一位前任部长、一个大教堂的神甫、两位高级官员、“地产业主”和艺术、科学和政治方面的著名人士(“伟大的M.A.、著名的B.、深不可测的C.、口若悬河的Z.、无法比拟的Y.、左翼中心的老吹鼓手、右翼的勇士、中间派的城堡指挥官”)、外交家保罗·德·格雷蒙维尔、工业家菲米雄、拉尔西鲁瓦夫人、省长夫人、德·蒙特勒伊公爵夫人、德·诺南古尔先生,最后,除了弗雷德里克,还有马尔蒂侬、西齐、罗克先生和他的女儿。1848年后,在唐布罗斯家还可见到阿尔努夫妇、转向的于索内和佩尔兰,还有德洛里耶,弗雷德里克介绍他为唐布罗斯先生做事。

罗莎奈特举行了两次招待会,一次在她与阿尔努有私情的时候^[10],另一次是在小说的末尾,当她计划要嫁给弗雷德里克的时候,^[11]来这里的有女演员们、男演员德尔玛、瓦特纳兹小姐、弗雷德里克及其部分朋友:佩尔兰、于索内、阿尔努、西齐和唐布罗斯,最后是德·帕拉佐伯爵和在唐布罗斯家见到的人物:保罗·德·格雷蒙维尔、菲米雄、德·诺南古尔先生和德·拉尔西鲁瓦先生,拉尔西鲁瓦夫人是唐布罗斯夫人的沙龙的常客。

西齐的客人(也包括出现在罗莎奈特家里的德·科曼先生,等等)除了他的家庭教师和弗雷德里克,全都是贵族。^[12]

在弗雷德里克的晚餐会上,总会见到德洛里耶,再有就是塞内加尔、迪萨尔迪耶、佩尔兰、于索内、西齐、勒冉巴和马尔蒂侬(后两个人没出现在最后一次晚餐会上)。^[13]

最后,迪萨尔迪耶召集了弗雷德里克和他的小资产阶级朋友:德洛里耶、塞内加尔、一个建筑师、一个酒类推销员和一个保险推销员。^[14]

唐布罗斯一家代表了政治和经济权力的一极,他们一上来就瞄准了政治和爱情野心的最高目标(“一个百万富翁,想想吧!你要想办法取悦于他,取悦于他的夫人”^[15])。他们的沙龙接待“投身生活”也就是经商的“男女”,在1848年完全排除了艺术家和记者。沙龙的谈话是严肃的、乏味的、保守的:有人说在法国不可能实现共和;有人想禁止记者发言;有人想分散城市布局,把城市的超负荷部分转移到乡下去;有人谴责罪恶和“下层阶级”的需要;有人谈论政治、竞选、改良和反改良;有人对艺术家抱有偏见。沙龙充塞着艺术品。端上来的是最稀罕的菜肴:鲷、孢子、螯虾,佐之以美酒,用的是最漂亮的银器餐具。晚餐后,男人站着谈自己的事,而女人们也就呆呆地坐着。

相反的一极的代表并不是一个伟大的艺术家代表,革命的艺术家居抑或守旧的艺术家居都是如此,而是画商阿尔努,他是艺术空间中金钱和商业的名副其实的代表。福楼拜在他的笔记本上写得清清楚楚:莫罗先生(阿尔努最初的名字)首先是一个“艺术工业家”,然后才是一个“纯粹的工业家”。^[16]这里的措辞是为了表明,无论就他的职业指向还是他的报纸名称《工艺报》而言,双重否定都存在于这个像弗雷德里克一样的人身上,他有两面性,犹豫不定,因而注定要破产。《工艺报》是“对立面亲密携手的新地域”,^[17]是“混杂的机构”,它为占据对立面位置的艺术家、“社会艺术”的维护者、“为艺术而艺术”的坚持者或得到资产阶级公众认可的作家,提供了一个会面的场所。这里言论自由,也就是自甘言语猥亵(“弗雷德里克对这些人的厚颜无耻感到吃惊”),且总是自相矛盾;这里举止“简单”,但也不反对“矫揉造作”。人们吃的是异国风情的菜肴,喝的是“奇异的酒”。有人为了美学或政治理论争得不可开交。有人站在左派一边,更确切地说是站在共和一边,像阿尔努一样,甚至站在社会主义一边。但是《工艺报》同样是一个能够在经济上剥削艺术家的艺术产业,因为它是控制作家和艺术家生产的认可机构。^[18]

阿尔努在某种程度上,注定要完成艺术商人的职责,他要取得事业的成功,只能通过艺术与金钱之间不断的双重游戏掩盖真相,也就是掩盖剥削。^[19]这个两面派,“掺杂了唯利是图和天真纯朴”,^[20]斤斤计较的吝啬和“大肆挥霍”(阿尔努太太这么想,^[21]罗莎奈特也这么看^[22]),也

就是说怪诞和慷慨,还有轻率和失礼,他从中获益,至少在一段时间内,兼得两种对立逻辑的好处,一方面是不计利害的艺术的逻辑,这种艺术只能获得象征利益,另一方面是商业的逻辑:他的两面性比一切口是心非都更深不可测,使他让艺术家落入自设的圈套,这个圈套就是不计利害、信任、慷慨和友情(“阿尔努喜欢他——佩尔兰——但照样剥削他”^[23]),还让他听任他们留下最好的部分,也就是他们称作“荣誉”^[24]的单纯象征利益,进而从他们的劳动中抽取物质利益,留给自己。他在那些理当拒绝承认,要么就是拒绝了解他们的物质利益的人中间是生意人和商人,对艺术家来说,他注定以资产者的面目出现,而对资产者来说,他注定以艺术家的面目出现。^[25]

罗莎奈特的沙龙所代表的“半上流社会”介于落拓不羁与“上流社会”中间,汇集了来自两个对立空间的人:“妓女的沙龙(从这时候起显示出其重要性)是一个中立的区域,不同主张的股东们在这里碰面”^[26]。这个中介的、有点可疑的世界,由“自由女性”主宰,因此能够彻底完成暂时的统治者即“资产者”和被统治的统治者即艺术家之间的垂直平分线功能(“资产者”的合法妻子,作为女人是被统治者,但在统治者中间,以另一种方式,利用她的沙龙完成了这个功能)。这些奢华的“妓女”,即便是艺妓,如舞蹈演员和演员,或一半受人供养、一半是文人的瓦特纳兹,也通常出身于“下层阶级”,只有靠人供养,才能“自由”,她们通过幻想和怪诞制造自由(这与落拓不羁者有惊人的相似性,甚至连地位最稳固的作家,如福楼拜和波德莱尔,也同时考虑她们的作用和“娼妓”的作用之间的关系)。在她们那里一切都允许,而在别处是不可思议的,甚至对阿尔努来说也是一样,^[27]更不用提唐布罗斯夫人的沙龙了:言语不当,用同音异义词搞文字游戏,说大话,“把谎言当真理,提出不可能的论点,举止迥异(“从远处抛来一只橘子,一个瓶塞;离开座位跟某人聊天”)。这个“为寻欢作乐而造就的环境”,^[28]兼备两个对立世界的好处,保留一个世界的自由和另一个世界的奢华,却没有它们的限制,因为有些人放下了他们强装的禁欲主义,另外一些人摘下了他们的道德面具。于索内^[29]嘲讽道,在“一个小小的家庭宴会上”,“妓女们”迎合艺术家也不赖,有时她们能从中找到自己的心上人(此处的德尔玛),以及供养她们的资产者(此

处的乌德里);在这种乱七八糟的家庭聚会中,金钱和理性的连袂有助于维护心灵的关系,但这类聚会依旧受到它所否定的东西制约,如同黑弥撒一样:所有资产阶级法则和道德都被排除掉了,除了对金钱的尊崇,金钱就像道德一样,会构成爱情的障碍。^[30]

继承问题

福楼拜确立了权力场的两极,权力场是牛顿意义上的真正环境,^[31]其中社会力量即引力或排斥力在起作用,这些力量表现为心理动机的形式,如爱情或野心,因此他建立了一种社会学实验的条件:5个少年——主角是弗雷德里克——由于共同的学生身份聚在一起,接着就被抛入这个空间之中,如同力量场中的粒子,他们的轨迹将由场的力量和他们自身的惯性来决定。这个惯性一方面存在于他们出身和轨迹得来的配置中,配置包含了一种在存在方式中保存可能轨迹的趋向,而另一方面惯性存在于他们继承的资本中,资本有助于确定场分派给他们的可能性和不可能性。^[32]

权力场作为可能性力量的场,其可能性力量作用于所有能进入场的人,因此权力场也是一个斗争的场,或许在这个意义上可以比作一个游戏:配置,也就是说全部的混合特征,其中包括优雅、富有甚或美丽,以及各种形式的资本、经济资本、文化资本、社会资本,构成了起统帅作用的王牌和游戏的态度及游戏的成功,总之,构成了福楼拜称为“情感教育”的整个社会老化过程。

福楼拜仿佛要将一系列在不同的组合中具有配置的人展现给场的力量,这些人的配置在他的眼中代表了社会成功的条件,于是他“构造”了一群少年,其中的每个成员都通过全部的共同点和差别与其他人相联系,并与其余一切人区分开来,共同点和差别都是以大致系统的方式进行分配的:西齐富有、高贵、交游甚广、优雅(漂亮吗?),但不聪明,也

没什么野心；德洛里耶聪明、极欲成功，但他贫穷，没有关系，也不漂亮；马尔蒂依算得上富有、漂亮（至少他自以为），也算聪明且成功的欲望强烈；弗雷德里克恰如人们所说，什么都有——相对富有、不乏魅力和聪明，除了成功的愿望。

在这个游戏即权力场中，权力显然是焦点，应该获得或保住权力，进入场的人在两种关系中能够有所不同：首先，从继承的角度，也就是从王牌的角度；其次，从继承者自身的配置角度，也就是“成功的愿望”角度。

是什么使继承者决定是否打算继承？什么促使他仅仅维持遗产或增加遗产？福楼拜为这些问题提供了零星的答案，特别是就弗雷德里克的情况。与继承的关系的根源总是存在于与父亲或母亲的关系之中，父母的形象是由多种条件决定的，心理成分（如心理分析描述的）和社会成分（如社会学分析的）互相交错于这些形象。

弗雷德里克对他的遗产即他犹豫不决的根源所持的模棱两可的态度，可以在他对母亲模棱两可的态度中追根溯源，他的母亲是个有双重性格的人物，她是女人不必说，可一旦取代他死去的父亲，就变成通常代表社会野心的男人了。她的“平民”丈夫“在她怀孕的时候，被别人一剑刺死，给她留下了一笔有限的财产”，这个有头脑的女人，出身于外省的一个小贵族家庭，把她恢复社会地位的所有梦想都寄托在她的儿子身上，接连不断地提醒他生意场和金钱场必不可少，爱情也同样适用。但是，福楼拜暗示（尤其在展示最后一次会面时：“他有一种说不出的感受，一种排斥感，仿佛惧怕乱伦一样”），弗雷德里克把他母亲的爱转移到阿尔努太太身上，后者对爱情的道理战胜生意的道理负有责任。

于是有了“小资产阶级”的第一次分裂，德洛里耶和于索内^[33]及继承者们除了自身的（良好）愿望之外，没有别的资源。在继承者中，有些人乐天知命，他们要么满足于维持他们的地位，如贵族西齐，要么努力

提高地位,如资产阶级征服者马尔蒂依。西齐在小说结构中的存在理由只有一个,即代表相对于遗产、更普遍地说相对于可继承位置系统的可能配置之一,他是不找麻烦的继承者,满足于继承,尽管他有产业,有财富,有头衔,有头脑,但他除此之外无所事事,他对此也无甚作为。但是,也有自找麻烦的继承者,如弗雷德里克,他们即使没有拒绝继承,但至少拒绝被他们的遗产所左右。

各代人之间的权力传送总是表现了家庭单位的历史的一个关键时刻。原因很多,因为在母亲遗产、文化遗产、社会遗产和象征遗产与被占有和为了占有而造就的事物个体之间,相互占有的关系,暂时处于危险的境地。遗产(及由此而来的整个社会结构)持续存在的趋向要想实现,只能让遗产控制继承者,尤其要借助暂时负责的人和应该保证延续的人,“死者(也就是财产)抓住了活人(也就是一个准备并善于继承的物主)”。

弗雷德里克无法满足这些条件:他作为财富的占有者不想被他的财富左右,但也不想放弃财富,他拒绝过规规矩矩的家庭生活,拒绝拥有两份财产,然而只有这两份财产在那个时代和那个环境中才能为他提供社会生存的手段和标志,即一种“身份”和一个有年金陪嫁的配偶。^[34]他缺乏资产阶级叫做严肃的东西,也就是保持自己本来面目的禀赋:身份的原则的社会形式,惟它能够建立毫不含糊的社会身份。由于表现出无法严肃对待自己,无法预先认同于命中注定的社会存在(比如路易丝小姐“未来”的社会存在^[35]),无法由此提供严肃未来的保证,他消解了“严肃”和一切“家庭和民主的作用”。^[36]有些人只能发挥这样的作用,他们认同于自己的本来面目,做他们该做的,做什么是什么,“资产者”也罢,“社会主义者”也罢,都是如此。

于是这一切都与弗雷德里克切合,马尔蒂依在这种关系中,是弗雷德里克的鲜明对照。如果最终是他获胜,那时因为他严肃地进入了弗雷德里克以游戏的态度对待的角色:自从他首次出现,福楼拜就指出他“已经想要做出严肃的样子”,^[37]比如,在唐布罗斯家的第一次招待会上,一片笑声和“随意的微笑声”中,“惟有马尔蒂依表现严肃”,^[38]而弗雷德里克在跟唐布罗斯夫人聊天。一般来讲,在这样的场合,马尔蒂依

总是致力于以他的“严肃”令“严肃的人”感到信服；而弗雷德里克恰恰相反，他为了避开男人们乏味的谈话才逃到女人身边（“这些事情让弗雷德里克感到厌烦，他才到女人身边的。”^[39]）

严肃的人如马尔蒂依，总是满怀热情地打算接受为他们准备好的状况和女人，弗雷德里克对严肃的人很反感，反感的代价是他面对一个既无明确目的又无可靠标志的空间所体会到的犹豫不决和缺乏安全感。他体现了赋予资产阶级少年客观实在性的一种方式，而且不是最稀罕的方式，资产阶级少年能够按照时间或时代的不同，通过贵族主义的措辞或民众主义的用语感受和表达自己，贵族主义和民众主义在这两种情况下，都染上了强烈的唯美主义色彩。

他是延迟的资产者和临时的知识分子，不得不在一段时间内作出和装出知识分子的样子，注定要被这双重的互相矛盾的确定性赋予不确定性：他被置于力量场的中心，这个场的结构得自经济权力或政治权力的一极与智识或艺术权威的一极（其吸引力在学生圈的内在逻辑中得到了加强）的对立，因此他处于一个社会失重区域，在这个区域中，把他带到一个或另一个方向的力量互相补偿，暂时保持平衡。

此外，福楼拜通过弗雷德里克，对什么使得少年时代成为双重意义上的关键时刻提出质疑。如同人们所说的，“进入生活”，就是愿意进入被社会认可的这个或那个社会游戏，愿意进行最初的投资，这种投资既是经济的又是心理的，包含在对严肃游戏的介入中，社会世界就是由严肃的游戏构成的。这种对游戏的信仰，对游戏价值及其赌注的信仰，首先表现为严肃，乃至严肃的精神，即这种严肃对待一切事物和所有被社会指定为严肃的人的倾向——从自身开始，而且仅仅这些人，马尔蒂依就是一个例子。

弗雷德里克终究没有投入到社会世界要求的这个或那个艺术游戏或金钱游戏中。他拒绝将幻想当作普遍赞成和同意的幻象，也就是现实的幻象，而是逃到所谓的真实幻象之中，真实幻象的形式尤其表现为形式上最为极端的浪漫幻象（比如堂吉诃德或爱玛·包法利）。进入生活，如同进入到被整个集体保证的真实幻象，并不是理所当然的。浪漫的少年，如弗雷德里克或爱玛，像福楼拜本人一样，把虚构当真实，因为

他们无法拿真实当真,他们让人想起,我们用来衡量一切虚构的“现实”,不过是一个得到普遍保证的集体幻象的对象而已。^[40]

因此,随着权力场的空间被集中在一点上,游戏和赌注被确定了:两极之间完全不相容,而且又不能脚踏两只船,想要兼得,就有全部失掉的危险。在描述少年特征的时候,王牌发下去了。游戏可以开始了。每个主角由一种生成公式确定,这个公式在指导小说家选择的时候无需彻底明确化,更无需形式化(它无疑大致照习性的实际直觉起作用,习性在日常生活的经验中,帮助我们预测或理解家庭成员的行为)。作用、相互作用、竞争关系或冲突关系、甚或幸福或不幸的偶然,构成了生活的不同历史过程,它们不过是表现不同人物的本质的若干机会,将人物的本质展现在以历史形式出现的时间中。

因此,每个人物的每种行为都会明确指出差别的系统,差别使他与实验团体的所有其他成员对立起来;实际上没为最初的生成公式增加什么。其实,他们中的每个人全都在他的每个表现中,全都注定要作为其他一切人、无论过去还是未来的人的可直接辨认的符号起作用。因此,马尔蒂依“修剪的络腮胡子”,预示了他后来的一切行为,他在骚乱的时候面色苍白,叹息乃至哀叹,害怕受到牵连,或当他的同志攻击路易·菲利普的时候,他又对他们谨慎地加以反驳——福楼拜把这种态度归于他本人上中学时逃避罚写作业和今天取悦法学教授——直到后来,无论他在所作所为还是在唐布罗斯家晚餐会上的保守主义的言论中,都表现严肃。

《情感教育》是一个群体的必不可少的故事,其中的成员被大致有系统的组合联系起来,并且服从于权力场作用于他们的全部吸引力和排斥力。如果说《情感教育》可以被当作一个故事来解读,那是因为结构组织了虚构,并建立了虚构产生的真实幻象,而且结构仿佛消失在现实中,消失在现实构造的人物的互相作用之中。由于这些最强烈的相互作用是情感关系,而且情感关系首先被作者本人提请注意,我们可以理解它完全掩盖了自己在批评家眼中可被理解的基础,批评家的“文学感觉”丝毫也不倾向于在社会结构中寻求感情的答案。

剥夺人物的参数组合的抽象外形的东西,也自相矛盾地是人物被

放置的狭隘社会空间：这个有限而封闭的空间，很像是侦探小说的空间，尽管表面并非如此。侦探小说中的所有人物都被禁闭在一个岛上或一个与世隔绝的庄园里，20个主角有很多机会相遇，甚至在一个必要的奇遇中发展他们各自“程式”的所有牵连，这些牵连预先包含了他们互相作用的起伏波动，比如争夺一个女人（弗雷德里克和西齐争夺罗莎奈特，或马尔蒂依和西齐争夺塞西尔）或一个位置（弗雷德里克和马尔蒂依争夺唐布罗斯先生的保护）。

经过对轨迹的第一次比较总结，我们得知“西齐没有完成法律学习”。为什么他要这么做？正如传统预言，他开辟了巴黎少年的时代，接触了异端的人、风俗和思想，他迟迟找不到一条笔直的道路，将他带到包含在过去的未来之中，也就是将他带到“他的祖先的城堡”之中，他在城堡里理应“笃信宗教，当八个孩子的父亲”。这个简单再生产的典型例子同样有悖于弗雷德里克和马尔蒂依，前者是拒绝继承的继承者，后者不顾一切地要增加遗产，利用他继承来的资本（财富和关系，漂亮和聪明）实现成功的欲望，这种成功的欲望只有在小资产阶级身上才能找到，而且让他达到了客观上提供的轨迹的颠峰。马尔蒂依的决心是弗雷德里克的犹豫不决的严格对照，这种决心相当大的一部分有效性取决于象征效应，象征效应与这个符号的一切明确行动同时产生：对游戏表现出来的态度，“严肃”、“信心十足”、“热情”（或反之“轻浮”、“傲慢”和“随便”）通过行为的特定方式表现出来，这种特定方式构成了最令人信服的证据，表明对被觊觎位置的承认，对想要加入的秩序的服从，这个证据是任何个体所要求的，全然不顾那些有可能再生产证据的人。

弗雷德里克和德洛里耶之间的关系勾勒出继承者和仅仅继承了占有欲望的人之间的对立，也就是资产阶级和小资产阶级之间的对立。在土耳其女人家里的经历就是这样：弗雷德里克有钱，但他缺乏勇气；德洛里耶胆大，但没钱，只能尾随其后。

将他们分开的社会差距曾被多次提到，尤其通过他们趣味的对立：德洛里耶对美的渴望停留在低级的层次上，并不知道冒充风

雅的精妙(“他很穷,他赤裸裸地渴求奢华”^[41])。他说:“我要是你,我宁肯买银器,”通过对豪华的喜爱,显示人出身的低微。^[42]实际上,他“渴望把财富作为对人发号施令的手段”,而弗雷德里克想将来当一个唯美主义者。^[43]此外,弗雷德里克多次表现出他对与德洛里耶有关系感到耻辱,^[44]甚至公开对他表示轻蔑。^[45]而福楼拜,仿佛是为了强调德洛里耶的整个行为的根源(及其与弗雷德里克的差别),让遗产问题成为失败的原因,失败葬送了他的学者抱负:他去参加学衔考试,“带了一篇关于立遗嘱法的论文,他在文中主张尽可能地限制立遗嘱法”,“命运让他抽到的考试题目是时效”,这给他提供了拖延抨击继承和继承者的机会;由于他在注定要失败的“蹩脚理论”上遭到了失败,他进一步明确提出废除旁系亲属继承法,但弗雷德里克除外……^[46]某些评论家——包括萨特——都非常严肃地提出弗雷德里克和德洛里耶之间是否存在着一种同性恋关系,他们依据的恰恰是《情感教育》中的一章,其中阶级之间关系的客观结构清清楚楚地表现在个人之间的相互作用中:“然后他想到了弗雷德里克的外表。他的外表对他总有一种近乎女性的魅力。”^[47]这实际上不过是显示了形体习惯和风格的社会差别的一种相对典型的方式,这种方式处于精致、典雅的范畴之内,将弗雷德里克置于女性一边,甚至让他带女人气,在另一段中也可看到这一点:“他在学校认识了另外一个人德·西齐先生,一个大户人家的孩子,他举止优雅,看起来就像女孩子。”^[48]除了举止的差别,还有更基本的差别,这种差别体现在与金钱的关系上:正如皮埃尔·夸尼指出的,弗雷德里克显然有“一种女性的金钱观,他把金钱作为欢乐和奢华的工具,甚至胜过了权力”^[49]。

两个朋友之间的特殊关系原则存在于资产阶级和小资产阶级的关系之中:渴望得到认同、获取地位和被当成别人是小资产阶级愿望的组成部分,而且从广义上说,是覬覦者(或次要的、“双重”的)位置的组成部分。我们显然想到了德洛里耶以弗雷德里克的名义在阿尔努太太身边暧昧的举动,想到了他试图将弗雷德里克的两次“机会”即唐布罗斯

先生和阿尔努太太据为己有并取而代之时的心计,或他在路易丝身边使用的策略,他最后娶了弗雷德里克的“未婚妻”路易丝:“他一开始不仅称赞他的朋友,而且尽量模仿他的举止和言语”^[50]。

德洛里耶要等同于弗雷德里克,拥护他的利益,想像自己“借助一种奇特的智力进化,几乎完全变成了他,智力进化中既包含着报复和同情,又包含了模仿和胆量”^[51],德洛里耶的这种倾向并非不带有对差别的一种敏锐认识,并非不带有对社会差距的一种意识,差别将他与弗雷德里克分开,而差距迫使他保持距离,即使在想像中也是如此。他深知对一个人来说是好的,对另外一个人来说未必是好的,甚至当他身在其位的时候,也不乏分寸感:“10年之后,弗雷德里克就该当上议员,而15年后,就该当上部长。为什么不呢?他的遗产很快就该拿到手了,他可以首先办报;这是开始;接下来,走着瞧。说到他自己,一直渴望得到法学院教授的职位”^[52]。如果他把自己的雄心与弗雷德里克的联系在一起,总是为了让弗雷德里克的抱负服从于他的有限的现实主义计划:“你应该到那个世界中去!然后你把我也带去”^[53]。他把雄心寄托在弗雷德里克身上;但这并不意味着他给予弗雷德里克他自己的野心,确切地来讲,而是他感到自己完全有雄心证明只有他才有供弗雷德里克掌握的手段:“他想出了一个主意:到唐布罗斯家去当秘书。当然,不买一定数量的股票,这个位子就得不到。他认识到自己的计划很荒谬,暗想:‘哦,不!这不行。’于是他想方设法筹措一万五千法郎。这笔钱对弗雷德里克来说简直微不足道!但要是他有,他自己有,该多带劲呐!”^[54]不可思议的继承者可以挥霍他的遗产或胆敢拒绝接受遗产,继承者的挥洒自如并不是为了缩短将他与觊觎者分开的客观距离:这种挥洒自如暗中谴责了急于向上爬而又不择手段,只能为得不到满足的欲望徒增屈辱的仇恨。

想成为别人的希望很容易就变成了失望,想间接实现的野心以道德的愤怒而告终:弗雷德里克,物质条件具备,应该有德洛里耶寄托在

他身上的野心：或者德洛里耶，人的因素具备，但应该有弗雷德里克拥有的那些条件。还是看看福楼拜怎么说的：“从前的书记员对另一位有那么多财富感到愤愤不平。‘他把财富用在毫无价值的地方。这是个利己主义者。哦！我一点都看不上他的一万五千法郎’。”怨恨的辩证法原则由此显现出来，这种辩证法谴责别人的财产，而谴责的人自己却想占有这笔财产。“为什么他借给了他们？为了阿尔努太太美丽的眼睛。她是他的情妇！德洛里耶确信无疑。‘钱又多了个用处！’仇恨的感情攫住了他。”对于无法得到的财产的不幸热情和随之而来的夺取的热望，注定要落到对别人的憎恨，憎恨是逃避对自己的仇恨的惟一方式，因为一门心思都在财产、特别是有形或无形的财产如举止风度上，而无法将财产据为己有，又不能因此消除全部占有欲（因此，福楼拜好像说过，对“杰出人士”的愤怒谴责，在“学究”当中是极为普遍的，这种谴责通常不过是一种颠倒了的欲望的形式，这种欲望除非采用一种反价值，否则无法反对占统治地位的价值，这种反价值就是“严肃”，是由于缺乏被谴责的价值而造成的）。

但是怨恨并不是惟一的出路；它与唯意志论交替发展：“但是，意愿难道不是做事的主要因素吗？既然意愿可以教人无往不胜……”。^[55] 弗雷德里克只要想想就能实现的事情，德洛里耶就得费尽心机，他或许该将弗雷德里克取而代之。这种让社会成功依靠个体的愿望和诚意的典型小资产阶级观念，这种竭尽全力却又走向反面、徒生怨恨的伦理，必然要蔓生出一种社会世界观，这种世界观将人为主义与隐藏的权力顽念结合起来，它一半是乐观的，因为顽强的力量和阴谋诡计无所不能，一半是悲观的，因为这个机制的秘密机关只掌握在参与密谋的人手中。“他从来只通过贪欲的狂热看世界，他把世界想像为一个人工的创造，按照数学的法则运行。城里的一顿晚餐，与一个要人的碰面，一个美丽女人的笑容，能够通过一系列互相推导，得出重大的结果。巴黎的某些沙龙就像这些机器一样，利用原材料，让自己身价百倍。他相信给外交官出主意的妓女，相信用阴谋得来的嫁资丰厚的婚姻，相信强者唾手可得的机遇。”^[56] 因此权力世界是在某个想进入其中的人从外面看，尤其从远处和低处看的时候，才出现的：小资产阶级在政治上如同在其

他方面一样,总是免不了落入谬见,即认识和评价上的错误,错误在于把一个事物认作另一个。^[57]

怨恨是一种顺从的反抗。绝望,通过流露出来的野心,构成了一种承认。保守主义在这方面从不会受骗:它从中看到对社会秩序,对由怨恨和受挫的野心组成的社会秩序的最高致意;同样他还懂得识破青年反抗的轨迹,这个轨迹从少年时代的落拓不羁式的反抗发展到成年的看破一切的保守主义或反动的狂热。

正如人们所见,于索内是福楼拜难以与德洛里耶区分的另一个人物。他很早就开始文学生涯:作为这种落拓不羁的典型体现,他注定要遭受物质上的贫困和精神上的失望,是马克思所说的流氓无产阶级和韦伯所谓的“无产阶级知识分子”,他常年处于“文学学徒工”的状况中,忙着写“不被接受的通俗喜剧”和“攒歌词”。他遭到接二连三的失败,在糟糕的报纸乃至不定期的刊物上不断试笔,^[58]这个有点乌托邦色彩的少年,既没有物质财产(年金),又没有必不可少的智力财产以期得到公众的承认,变成了一个尖刻的落拓不羁者,准备诋毁他的同代人的全部艺术,仿佛进行一桩革命行动一样。^[59]最终,他发现自己落到了一个反动圈子的鼓动者的位子上,^[60]变成了对一切、尤其是对知识分子事物万念俱灰的知识分子,而且无所不为,甚至准备为工厂主树碑立传,^[61]以得到“高位”,借此控制“所有的剧院和整个报界”。^[62]

还有弗雷德里克。他无法适得其所,适得其所意即成为一个资产者,他在互相排斥的策略之间摇摆不定。由于拒绝了为他提供的可能性——特别通过与路易丝联姻,他最终使自己的所有再生产机会受到了影响。彼此矛盾的野心接连不断地将他推向社会空间的两极,推向艺术或商业,同时,推向与这些位置相关的两个女人,而野心是一个无重心的人(严肃的人的另一说法)所固有的,他无法对场的力量进行丝毫反抗。

他能用来反抗这些力量的一切,就是他的遗产,他用遗产来推延他被遗产确定的时刻,以延长决定他的不确定状态。

他第一次“破产、落魄、完蛋”时,丢下了巴黎和一切留恋的东

西，“艺术、科学、爱情”，^[63]为的是服从布哈南先生的研究；但是，他一继承遗产，就恢复了巴黎的梦想，在他母亲看来，这个梦想像是“傻事、荒唐念头”，她对呼唤秩序也就是客观机遇负有不可推卸之责任。他的股票再次崩溃后，他回到了外省，回到母亲家里和罗克小姐身边，也就是回到他在社会秩序中的“原生地”。“七月末，不可思议的低落使北方的股票下跌。弗雷德里克没卖出自己的股票。他的收入明显减少。他应该要么限制开销，要么采取有力措施，要么结一门好亲事。”^[65]

无论是涉及到保住统治地位还是渴望占有统治地位，他自身都不具备任何力量，因为统治地位显示了预备过循规蹈矩生活的继承人的特征，而渴望占有统治地位说明了小资产阶级的特征，他对权力场的基本法则提出了挑战，试图逃避决定社会老化的不可逆转的选择，调和对立方面，即艺术与金钱，疯狂的爱情和合乎理性的爱情。在故事的结尾处，他从数不清的失败中吸取教训，将他的失败归结为“没有正道”，他可以算是看得很准。

由于无法决定自身，无法放弃这个或那个不可调和的可能性，弗雷德里克是一个双重的人，不管是否口是心非。因而他，无论出自本能被人激怒或被人利用，都注定被人误会或白费力气，要么注定加入“双重存在”^[66]的双重游戏，“双重存在”是由彼此分离的空间的并存导致的，有助于暂时推迟决定。

组织整部作品的戏剧机制就是通过第一次误会体现出来的。德洛里耶突然来到弗雷德里克家里，当时弗雷德里克正准备出门，德洛里耶以为弗雷德里克去唐布罗斯家而不是阿尔努家吃晚餐，便打趣道：“我以为你要结婚了！”^[67]当罗莎奈特以为弗雷德里克为他们死去的孩子哭泣的时候，他心里想的是阿尔努太太；^[68]抑或当弗雷德里克在为阿尔努太太准备的房间里接待罗莎奈特时，根本没让她弄明白，结果罗莎奈特以为给自己的殷勤和眼泪，实际则是为另一个女人付出的，这些都是弗雷德里克厚颜无耻地制造

的误会。当弗雷德里克谴责罗莎奈特对阿尔努(也就是阿尔努太太)提起诉讼时,实际上唐布罗斯夫人应对此负责,这也是一个误会。^[69]弗雷德里克在爱情上白费力气为罗莎奈特发自内心的呼喊暗含的权威性提供了意义:“你为什么要到正派女人那里寻欢作乐?”^[70]这是马尔蒂依筹划的一次对调,他借助弗雷德里克无意识的同谋,夺走了后者的位置,坐到了塞西尔身边,而弗雷德里克那时坐在阿尔努太太身边,沉浸在幸福之中。^[71]另外一个颇为巧妙的对调,也是马尔蒂依筹划的:他又一次靠他的受害者的同谋,将唐布罗斯夫人推向弗雷德里克的怀抱,而他则向塞西尔献殷勤,娶了她,并通过她继承了唐布罗斯先生的遗产,而他起先想从唐布罗斯夫人入手,但唐布罗斯夫人恰恰在弗雷德里克继承遗产的时候,被她丈夫剥夺了继承权。

弗雷德里克在双重游戏或两重性的策略中寻求暂时留在资产阶级空间的办法,他在空间里找到了“他的真正所在”^[72],而且这个空间为他提供了“一种满足,一种深深的快乐”^[73]。他试图调和对立面,同时为他们保持各自的空间和时间。他通过对时间的合理分配和若干谎言,同时得到了“资产阶级敬意”^[74]的化身唐布罗斯夫人的高贵爱情和罗莎奈特的轻浮爱情,罗莎奈特一心一意地爱上了他,而他正在此时发现了三心二意的魅力:“他向这个重复刚刚对那个许过的诺言,给她们送相似的两束花,同时给她们写信,然后把她们比来比去;而第三个人总是浮现在他的脑海里。既然不可能见到她,他对自己的背信弃义感到心安理得,背信弃义作为调剂,增添了他的快乐”^[75]。他在政治上使用了同样的策略,他参加了“由一个保守主义者支持和一个革命者鼓吹”^[76]的竞选,竞选后来失败了:“出现了两个新候选人,一个是保守主义者,一个是革命者;第三个,无论如何,都没有机会了。这是弗雷德里克的错:他没有抓住时机,他本该来得早一点,活动活动。”^[77]

必要的事件

但是事件的可能性,即从社会意义上互相排斥的可能性不可预知的冲突,同样处于互相独立的系列的共存之中。弗雷德里克的情感教育是逐渐熟悉两个空间之间不可调和的过程,这两个空间即艺术与金钱、纯粹的爱情和商业的爱情;这是结构上必不可少的事件的历史,这些事件决定了社会老化,同时决定了结构上不可调和的可能性的碰撞,而“双重存在”的双重游戏促使这些不可调和的可能性以模棱两可的姿态共存;互相独立的因果系列接连相遇,逐渐消除了一切“侧面的可能性”。^[78]

若要检验提出的模式,只需看到,场的结构必要性,粉碎了弗雷德里克混乱的野心,后来同样制服了阿尔努基本互相矛盾的举动:艺术商人是弗雷德里克结构上的真正的对偶物,阿尔努作为艺术世界中金钱和商业的代表,像弗雷德里克一样,是个两面派。^[79]空间的不可调和法则必然要引出这个致命的问题,即使阿尔努能够通过玩艺术和金钱之间永远的双重游戏,暂缓这个问题,他也注定要因为他的犹豫不定与调和对立面的野心而遭到破产:“他的才智高不到艺术,低不到资产阶级,无法唯利是图,于是,谁对他都不满意,他破产了。”显然,德洛里耶和于索内用来引诱弗雷德里克的最后职位,相对弗雷德里克期待从政府或商业谋求的职位,与阿尔努从前占据的位置及其相似:“你应该每星期举行一次晚餐会。这是必不可少的,尽管要花费你收入的一大半!人家愿意来,这儿对别人来说将是一个中心,对你来说则是一种手段;而且,通过文学和政治这两头操纵舆论,不出6个月,你看吧,我们在整个巴黎就声名显赫了”^[81]。

为了理解这种“输者为赢”的游戏,即弗雷德里克的生活,应该一方面牢记,福楼拜在爱情的形式和爱艺术的形式之间建立起来的联系,这些形式几乎同时并且在同一个世界即落拓不羁和艺术家的世界里形成;另一方面牢记使纯艺术空间与商业世界对立的颠倒关系。至少从商业的角度看,艺术的游戏是一个“输者为赢”的游戏。在这个经济颠倒的世界里,倘若不累及他们在彼岸世界的拯救。人们无法赢得金钱、荣誉(福楼拜恰恰说过:“荣誉败坏名声”)、合法和非法的女人,总之上流社会成功即在社会上的成功和这个世界中的成功的所有标志,这个矛盾的游戏的基本法则是让人从不计利害中获得利益:对艺术的爱是一种疯狂的爱,至少从平常世界的规范的角度来看如此。这个平常世界是“正常”的,是资产阶级戏剧导演的。

空间之间的不相容法则就是通过艺术形式和爱情形式之间的同源性实现的。其实,从野心方面来看,艺术和权力之间的钟摆式摆动,有随着历史的前进而缩小的趋势;虽然弗雷德里克继续长久地在艺术世界的权力位置和政府或商业部门的位置之间摆动(唐布罗斯先生领导的工商企业秘书长或最高行政法院助理办案员)。从情感方面来看,则相反,狂热的爱情与商业爱情之间的大幅度摆动,一直进行到底:弗雷德里克被置于阿尔努太太、罗莎奈特和唐布罗斯夫人之间,而路易丝(·罗克),“未婚妻”,最有可能的可能性,对他来说一向不过是一个避难所或一份回报,只在他的信誉下跌时才出现,不论是从信誉的本义还是喻义来说。^[82]缩小了可能性空间的大部分事件,通过这三个女人不期而至;更确切地说,它们产生于通过三个女人将弗雷德里克与阿尔努或唐布罗斯先生、与艺术和权力相连的关系之中。

这三个女性形象代表了可能性系统,其中每个都通过与其他两个对立来确定自身:“他在她(唐布罗斯夫人)身边体验不到全心全意向往阿尔努太太的热狂,也体验不到罗莎奈特带给他的快乐的混乱。但他垂涎于她,就像垂涎一件不同寻常和难以得到的物品,因为她高贵,因为她富有,因为她虔诚”^[83]。罗莎奈特与阿尔努太太的对立是轻佻的女人和难以接近的女人之间的对立,对于难以接近的女人,人们不再对

她心存幻想,只是爱着她虚幻的过去;罗莎奈特与阿尔努太太之间的对立还是“一钱不值的妓女”和无价的、神圣的、“圣洁的”^[84]女人之间的对立:“一个轻浮、暴躁、有趣,另一个严肃,近乎修女”^[85]。一方面,是社会现实(一个“婊子”)对她来说总是抹不掉的女人(对于这样的母亲,人们只能认可她生一个男孩,她自己也这么认为,承认自己不够格,男孩像他父亲一样,叫弗雷德里克)。另一方面,则是一切都预示她必定成为母亲的女人,^[87]而且是一个长得像她的一个“小姑娘”的母亲。^[88]至于唐布罗斯夫人,她与前者和后者都形成了鲜明的对比:如弗雷德里克所言,她与一切“徒劳无益的激情”^[89]格格不入,无论是“狂热的”还是“疯狂的爱情”,这类激情令资产阶级家庭陷入绝境,因为它们令野心荡然无存。对她而言,如同就路易丝而言,只不过她处在更高级的层次上,权力与爱情、感情瓜葛与生意瓜葛之间的矛盾消失了:莫罗太太也只有赞同的份了,因为跟最高的梦想恢复了联系。但是,既使这种资产阶级爱情带来了权力和金钱,却既带不来快乐,也带不来“狂喜”,不免让弗雷德里克从中反观到“有点卑鄙的投机”,^[90]甚至得从永恒的爱情中汲取养分:“他利用往昔的爱情。他仿佛从她身上得到灵感似的,向她讲述从前阿尔努夫人给他的感受、他的忧郁、他的担心、他的梦想”^[91]。“他承认他把什么隐藏了起来,那就是他的感觉的破灭。他还是装出热情很高的样子,但是为了能够感受到这些热情,他还需唤起罗莎奈特或阿尔努夫人的形象。”^[92]

泯灭弗雷德里克的艺术野心的第一个事件,发生在他必须对刚刚从经纪人那里得到的一万五千法郎的三个可能用项选择其一的时候:^[93]要么给阿尔努,帮助他免于破产(并借此救助阿尔努太太),要么给德洛里耶和于索内并投身文学事业,要么给唐布罗斯先生,进行投资。^[94]“可恶的德洛里耶呆在他家里,因为他想信守诺言,对阿尔努施恩。‘要是我去找唐布罗斯先生,以什么借口要钱?相反,应该是我给他的煤矿股票投钱!’”^[95]误会又加深了:唐布罗斯先生给了他秘书长之职,而他实际上却应阿尔努太太的要求,来为阿尔努说情。^[96]因此,弗雷德里克从事艺术生涯的可能性的破产,通过将他与阿尔努、也就是艺术世界联系起来的关系,通过他对阿尔努妻子的爱情,或更确切地

说,通过把持他的互相排斥的可能性的冲突,才出现的互相排斥的可能性包括:疯狂的爱情,即拒绝被控制、拒绝野心的根源和表现;在艺术世界中,也就是在非权力空间中得到权力的矛盾的野心;希冀真正权力的有愿望无行动的和受挫的野心。

另一个事件,产生于双重游戏和误会,使得所有双重游戏都终结了:唐布罗斯夫人得知弗雷德里克凭着虚假的借口从她那里借的一万二千法郎,实际上是用来救助阿尔努及阿尔努太太,^[97]便听从德洛里耶的建议,拍卖了阿尔努的财产;弗雷德里克怀疑罗莎奈特参与了此举,遂与她断绝关系。最后的相遇是结构的典型表现,把唐布罗斯夫人和罗莎奈特凝聚在阿尔努太太的“遗物”周围。唐布罗斯夫人买了阿尔努太太的梳妆匣,这梳妆匣把象征符号及其象征的爱情贬低为金钱价值(一千法郎),弗雷德里克与唐布罗斯夫人决裂,以表驳斥,“而且花了一笔钱”^[98],重建阿尔努夫人无价之宝的地位。弗雷德里克在买卖爱情的两种女人之间,在资产阶级爱情的两种体现之间,进退维谷,资产阶级爱情体现为补充的和等级化的门当户对和情妇,就像上流社会和半上流社会,弗雷德里克表现出一种不为金钱和一切资产阶级利益目标所动的纯粹爱情,表现出对一个事物的热爱,这个事物就像纯粹的艺术品一样,不能出卖,也不是为卖出而制造的。如同纯粹的爱情是爱情上的为艺术而艺术,为艺术而艺术就是对艺术的纯粹的爱。

对于将文学写作与科学写作分开的一切,没有什么比这种能力更好的证据了:这种能力是文学写作所特有的,它将一个结构和一个故事的所有复杂性凝聚在一个感性形象和一种个人经历的具体独特性之中,这个独特性起到隐喻和换喻的作用,而这所有的复杂性正是科学分析应该不辞辛苦地展示和表现的。因此,拍卖立刻触及带银搭扣的梳妆匣的整个故事,这个故事本身凝聚着整个结构和三个女人及其象征的事物之间发生冲突的故事:在舒瓦瑟尔街阿尔努家的第一次晚餐会上,梳妆匣就在那里,在壁炉上;阿尔努太太从里面取出了阿尔努送给罗莎奈特的开司米围巾的发票。弗雷德里克后来在罗莎奈特家的第二个候见室里看到了这个匣子,它在“一个满是请柬的花瓶和一个墨水瓶之间”。它顺理成章地成了三个女人之间最终冲突的证人和焦点,或者

更确切地说,是弗雷德里克与这三个女人之间的最终冲突的证人和焦点,最终冲突是围绕这个物品展开的,并且不由地教人想起弗洛伊德分析的“三个匣子的主题”。

在莎士比亚的《威尼斯商人》的一幕场景中,求婚者应从三个匣子当中选出一个,一个是金匣子,另一个银匣子,第三个是铅匣子,我们知道,弗洛伊德以此为出发点,指出这个场景实际上演了“一个男人在三个女人之间的选择”,匣子是“女人身上最主要的东西的象征,因此也是女人的象征”。^[99]我们可以推想,福楼拜借助无意识地建立起来的神话模式,说明对匣子的商业性占有表现了对阿尔努太太贞洁的梦想的玷污,他也采用了一个社会同源性模式,即艺术和金钱之间的对立,因此他制造出社会空间的一个非常重要的区域的表现,而这个区域看起来是不存在的:这就是文学场,文学场围绕着纯艺术和资产阶级艺术建立起来,纯艺术与纯爱情相关,资产阶级艺术表现为两种形式,一种是所谓的主要的商业艺术,以资产阶级戏剧为代表,与唐布罗斯夫人的形象相关,另一种是次要的商业艺术,以通俗喜剧、夜总会或连载小说为代表,与罗莎奈特相关。还有,人们不得不设想,作者就是通过和借助一个故事的构建,才得以揭示了埋藏得最深、最隐晦的结构,因为这个结构与其初期的投资有着最直接的联系,是其精神结构和文学策略的基础。

写作的权利

于是就引入已数次提及的福楼拜和弗雷德里克之间的关系轨迹。人们习惯在此看到自传体裁的一种自然而简单的投射,实际上应该看到一种自我的客观化,自我分析和社会分析的行为。福楼拜之所以与弗雷德里克区分开来,与决定他的犹豫不决和软弱无力区分开来,是因为他写了弗雷德里克的故事,而弗雷德里克的软弱无力尤其表现在他

不能写作,不能成为作家。^[100]福楼拜远非借此暗示作者与人物的关系,毫无疑问,恰恰是通过写弗雷德里克的故事,以更好地表明他与居斯塔夫及其对施莱辛格夫人的爱保持距离,因此他才指出弗雷德里克想写一部浅尝辄止的小说,故事发生在威尼斯,“男主角是他,女主角是阿尔努太太”^[101]。

福楼拜在写弗雷德里克的故事时,通过回顾自身,将居斯塔夫的犹豫不决,他的“深深的冷漠”^[102]升华了。弗雷德里克爱阿尔努太太身上“浪漫小说中的女人”^[103]形象;但他从未在真实的幸福中找到一切梦想中的幸福;^[104]他为一种“回味无穷而不可言喻的欲念”^[105]灼烧着,梦想着文学中美仑美奂的情人出现;他的笨拙、犹豫或他的敏感害了他,而客观的意外总是拖延或阻挡欲望的满足或野心的实现。^[106]这令人想到小说结尾的那句话,弗雷德里克和德洛里耶对拜访土耳其女人的失败经历的怀恋尽在其中:“这就是我们拥有的最美好时光。”天真和纯洁的不复存在以追溯的形式体现为一种实现:事实上,它浓缩了弗雷德里克的整个故事,也就是潜在地拥有多种可能性的经验,而在这些可能性之间他不愿也不能选择,因此这种经验通过它引起的不定性,成为软弱无力的根源。所有只能依靠先将来时生活的人注定要在追溯以往中得到感悟,弗雷德里克这样提到他与阿尔努太太的关系:“无论如何,我们会相亲相爱的。”

我们可以举出《通信集》中福楼拜似乎恰好用弗雷德里克的语言说话的20个句子:“许多事情,当我看到它们或别人谈论它们时,我无动于衷。但当我谈论它们,尤其是当我写作时,它们让我热情澎湃,让我愤怒不已,让我伤心欲绝”。^[107]“你要描绘酒、爱情、女人、荣誉,我的伙计,就得不是酒鬼,不是情人,不是丈夫,也不是士兵。一旦进入生活,就看不清楚生活了,要么受折磨,要么过度享乐。艺术家,在我看来,是一种怪物——一种脱离自然的东西。”^[108]但是,《情感教育》的作者正是懂得将弗雷德里克的“无用的激情”^[109]转化为艺术设想的人。福楼拜不能说:“弗雷德里克,就是我。”他写了一个似乎是他自己的故事,借此否认这个关于失败的故事是写作者自己的故事。

福楼拜分享了对弗雷德里克来说命中注定的东西:拒绝社会决定

性,拒绝像资产阶级恶运一样隶属于一个社会地位的社会决定性,还有知识分子固有的标志,比如依附于一个文学团体或一本杂志。^[110]他一辈子都在努力保住这个不确定的位置,这个中立的地位,他能借此超越团体及其冲突,超越两种斗争,一种斗争令不同类型的知识分子和艺术家互相对立,另一种使它们与不同类型的“业主”产生普遍的对抗。《情感教育》标志着这种努力的一个特殊时刻:美学意图及其引发的中立应用于可能性本身,他为了构建弗雷德里克消极的不定性,必须否认这个可能性,而这种消极的不定性就是创造者努力要建立的积极的不定性的自发的甚至是失败的对等物。所有社会地位在日常生活中,不能被同时甚或连续占有,必须在这些位置之间进行仔细选择,而且不管人们愿意与否,都通过这些地位,被选择了,而这些地位的直接一致性,人们只是在文学创作中并通过文学创作才能体验得到。

“这就是我为什么喜欢艺术。至少在这虚幻的世界里,一切都是自由。在这里人可以得到一切满足,可以为所欲为,既是君王,又是臣民,既是积极的,又是消极的,既是牺牲者,又是祭司。没有限制;对你来说,人类是一双带铃铛的木屐,人们在句子的末尾敲响铃铛,就像杂耍艺人在脚底板上踏响铃铛一样。”^[111]这同样让人想到圣徒安托万假想的自传:“我与尼特里的僧侣相守是一件多么惬意的事……但我更情愿只当个神甫,为我的兄弟们效劳……我只适合做……比如语法学家、哲学家……当兵更好了……也没人阻止我在某个桥的征税处,用我的钱交税。”^[112]在关于共存的可能性主题的变化中,可以举出给乔治·桑的一封信的片断:“我无法像您一样体会到这种生活刚刚开始的感觉,这种对新生的惊奇。相反,在我看来,我一直存在着并且拥有上溯到法厄同的回忆。我看到自己在历史的不同阶段,清晰可鉴,职业不同,命运多舛。我现在的人是我消失的个性的结果。我曾经是尼罗河上的船夫,布匿战争时代罗马的拉皮条者,然后是苏布尔的希腊修辞学家,我在那儿受尽跳蚤的折磨。我在十字军东征的时候死去了,因为在叙利亚的河岸上吃了太多的葡萄。我曾经是海盗和僧侣,江湖骗子和

马车夫。没准是东方的皇帝？”^[113]

写作破坏了组成社会存在的决定性、限制和界线：以社会方式存在，就是在社会结构中占据一个确定的地位并且带上这个地位的痕迹，尤其以言语的规律性或精神机制的形式出现，^[114]也是依赖、维系或被维系，总之，就是属于团体或者陷入关系网之中，这些关系网有事物的客观性、不透明性和永恒性，以责任、债务、义务，一句话，也就是束缚和限制的形式反复出现。社会世界的唯心主义，如同贝克莱的唯心主义，意味着超越的观念和至高无上的观者的绝对观念，这个观者摆脱了依赖和作用物质世界和社会世界的抗拒就是通过依赖和作用反复出现的。这个观者如同福楼拜所说，能够“一下子跃居人类之上，与人类没有任何共同之处，除了关照的眼神”。永恒和普遍存在是这个纯静观者赋予自己的神圣属性。“我看到别人在生活，但他们过着跟我不同的生活：有的人相信，有些人否认，有些人怀疑，有的人最终并不关心这些，做着他们自己的事情，也就是在他们的店铺里卖东西，写他们的书，或在他们的讲坛上叫喊。”^[115]

我们还在这里认出了福楼拜与弗雷德里克的基本关系，即居斯塔夫过时了的和保留的可能性。福楼拜通过弗雷德里克这个他极有可能成为的人物，将社会世界的唯心主义客观化，整个唯心主义表现在弗雷德里克与他渴望的位置空间之间的关系上，表现在暂时摆脱社会限制的资产阶级少年的业余爱好中，如同萨特在《灵魂之死》中所说，这个少年“没人要养活，没家没业，无法无天”。同时，弗雷德里克追求的社会普遍存在属于作家职业的社会定义，还将属于艺术家的表现，艺术家作为永存的“创造者”，无根无系，不仅指引着文学生产，而且指引着体验知识分子状况的整个方式。

但是很难将社会决定性问题和摆脱所有决定性及在思想上超越社会世界及其冲突的企图分开。需要强调的是，通过弗雷德里克的故事可知，知识分子的野心不过是世俗野心破产的想像中的倒置而已。当弗雷德里克在轨迹的巅峰时，并不隐藏对他的朋友们即失败的革命者（或革命的失败者）的轻蔑，而当他的生意走下坡路的时候，他从未如此

感觉自己像知识分子,这难道不能说明问题吗?唐布罗斯先生责备他的股票而唐布罗斯夫人影射他的马车和罗莎奈特,他被弄得狼狈不堪,于是在银行家中间为知识分子的地位辩护,结论是:“我不在乎生意”^[116]。

作家如何才能避免考虑这一点,即作家对“资产者”及其陷人的世俗财产——产业、头衔、奖章、女人——的蔑视,没有些许来自于对平庸的“资产者”的怨恨,而“资产者”将自己的失败转化为有选择地放弃的贵族派头?“艺术家:吹嘘他们的无私”,《习见词典》如是说。崇尚无私是奇妙的颠倒的根源,这个奇妙的颠倒使得穷困成为被拒绝的财富,因而成为精神财富。最蹩脚的知识分子构想也抵得上一笔财富,让人不惜血本。更甚,没有世俗财富能与它竞争,因为它得天独厚……至于自主,则被看作为在想像中弃绝想像的财富辩护,难道它不是有条件的自由,而且被限制在自身隔绝的空间中,而这个空间恰是“资产者”分派给它的?对“资产者”的反抗难道不是仍在被自主所否认的东西引导着,只要这种反抗忽略其存在的固有的反动原则?怎样才能确定“资产者”是否仍在与作家保持距离的同时,也令作家与自己保持距离?^[117]

福楼拜的公式

因此,通过弗雷德里克这个人物和他所处的社会地位的描写,福楼拜给出了作为自己小说创作基础的发生公式:对于在不同的社会空间中的对立位置及相应占位的双重拒绝关系是一种与社会世界之间的客观化距离关系的基础。

“弗雷德里克陷入两个根深蒂固的群体,不能自拔,他着了迷,感到其乐无穷。倒下去的伤者和直躺着的死者看上去并不像真的受伤了,也不像真的死了。他感觉就像看演出一样”。^[118]还可举出

数不清的例子证明这种唯美主义的中立主义：“我对当前工人阶级命运的同情并不比对推磨盘的古代奴隶的同情更多一些，不多或差不多。在我身上，现代成分并不比古典成分多些，法国人的因素并不比中国人的因素更多些”^[119]。“对我来说，世界上只有美丽的诗，构词巧妙、和谐和歌唱的句子，壮丽的落日，月光，彩画，古代大理石坚定有力的头像。此外，无他。我更愿意成为塔尔马，而不是米拉波，因为塔尔马曾生活在一个更纯粹的美的氛围中。笼中鸟让我产生的怜悯之心并不亚于受奴役的人。就整个政治而言，我只了解一点，那就是暴动。像土耳其人一样，我是个宿命论者，我认为我们为人类进步竭尽全力或无所作为，都是一回事。”^[120]乔治·桑激起了他的虚无主义热情，他在给她的信中写道：“啊！我对卑鄙的工人，无能的资产者，愚昧的农民和可憎的教士感到厌烦！这就是我尽可能沉溺于古代的原因。”^[121]

这双重的拒绝无疑是所有成对出现的人物的基础，这些人物作为小说对话的发生模式发挥作用，如《情感教育》初稿中的亨利和于勒，《情感教育》定稿中的弗雷德里克和德洛里耶、佩尔兰和德尔玛，等等。他的趣味还体现在对称和对照方面（德莫雷斯特出版的《布瓦尔与白居榭》的故事情节体现得尤其明显），对照产生于平行的事物之间，而平行产生于对照的事物之间，此外，他的趣味尤其体现在相互交叉的轨迹上，这些轨迹将福楼拜的众多人物从权力场的一极引到另一极，并且伴随着所有感情上的出尔反尔以及相应的政治上的起伏动荡，在交错配列结构中，构成了以传记程式出现的时代的简单进程：在《情感教育》中，于索内由革命者变成了保守的意识形态者，塞内加尔由共和分子变成了警察，为政变服务，并在街垒上与他的老朋友迪萨尔迪耶反目成仇。^[122]

但是，这个发生模式即福楼拜创造的真正原则的明证，来自于福楼拜表明其小说情节的笔记：写作打乱和消解的结构，通过构造的作用表现得一清二楚。轨迹互相交错的两对人物三次翻云覆雨，出尔反尔，尤其是从左派转到右派，幻灭的资产阶级乐此不疲。应该把“朋友之誓约”这个写作大纲公之于众，福楼拜在这个与《情感教育》非常

相似的社会空间中表现了对他来说极为宝贵的两次大转变。

朋友之誓约

一个(工业家)(商人)职业不明

有一大笔财产

一个文人 首先是诗人……

随后堕落为一个记者

声名卓著

一个真正的诗人——越来越讲究和晦涩——具体医生

法学家 法律界人士 公证人

律师 - 共和分子 成了政府的部长 让他道德败坏的家庭力量
(ern 骑士)一个真正的共和分子 所有乌托邦理想接二连三地
出现(Emm. Vasse)

在断头台上终其一生

办公室的职员

男人因为女人而变得堕落——民主英雄(文人)自由思想家
(贫困)爱上了一个信天主教的贵妇人 互相对立的现代哲学
和宗教,——互相渗透他首先是一个敬业者——(她是他的理
想)随后他看到这无济于事,变成了恶棍。最后他虔信宗教,
改邪归正。——他加入了巴黎公社,救了她,转而反对巴黎公
社,被凡尔赛分子杀死。

他首先是抒情诗人(没出版)——随后当剧作家(没上演)——
然后是小说家(不出名)——后来是记者。(再后来)当帝国崩
溃时(变成)官员。——他在奥利维耶内阁期间走向仕途。于
是她(要)(想)把女儿嫁给他 一个自由主义者(有点(越来越)
怀疑)天主教一点点侵蚀他——她失去了自己的信仰。

他悄悄溜走了。

一切都会使人想到,写作的劳动(福楼拜经常说的“风格的折磨”)首先以把握模棱两可的关系的不可控制的作用为目标,而关系的对象是所有在权力场中起作用的人。这种模棱两可是福楼拜与弗雷德里克(前者在后者身上实现了这种客观化)共有的,它使福楼拜永远无法与他的任何一个人物完全等同起来,它无疑是他的极端警觉的实际基础,有了这种警觉,他才能控制叙述者境况固有的距离。许多小说家经常抵抗不住人物的混淆(当他们把自己的思想放到人物身上的时候),避免混淆并在真正理解的最终认同中保持距离这种考虑,在我看来是不同的分析者标明的一系列风格特征的共同根源:模糊引文的断然使用——引文可能有认可或嘲弄的价值,同时表达敌意(这是“蠢话录的主题”)和认同;直接风格、间接风格和自由间接风格的有机并列——并列使得叙述的主体和客体与高踞人物视角的叙述者视角之间的距离以无限微妙的方式千变万化(“在所有法国人中,颤抖得最利害的是唐布罗斯先生。事物的新状况威胁着他的财富,尤其是欺骗了他的经验。多么良好的制度!多么贤明的国王!这怎么可能!大地要塌陷了!次日,他打发了三个仆人,卖了马,买了一顶礼帽,上街戴,甚至想蓄胡子……”^[123]);仿佛一词的使用(“于是他颤抖起来,一种冰冷彻骨的忧伤攫住了他,他仿佛看到了充满苦难和绝望的整个世界……”)——正如热内特指出的,这个用法“引入一种假定的观念”,^[124]明确强调,作者赋予人物可能的思想,而不是不知不觉地、总之是偷偷地“把自己的思想借给”他们;普鲁斯特提出的动词时间尤其是未完成过去时和简单过去时的用法——这些时态适于表现叙述和叙述者的现时之间变化的距离;空白的使用——这些空白以巨大的悬念点,为作者和读者的沉思留下了余地;罗兰·巴特标示的“普遍化连词省略”^[125]——这是作者隐退的消极的、进而是不被察觉的表现,它通过消除逻辑上的细小干预如连接小品词表现出来,因果关系或合目的关系、对立关系或相似关系通过这些小品词,以不易察觉的方式被接纳,历史和行动的整个哲学也渗入进来。

因此,认同与敌视、联系与它促发的嘲弄之间的社会中立主义和持

续摆动之间的双重距离,注定让福楼拜产生他在《情感教育》中指出的权力场观念。倘若人们不把这个观念与通过形式进行的科学分析分开,这个观念可以说是社会学的,它既跻身又隐匿于形式之中。事实上,《情感教育》以一种极为精确的方式重建了社会世界的结构乃至精神结构,社会世界的结构就是在社会世界中产生的,而精神结构受到这些社会结构的影响,是作品的发生原则,这些结构在作品中体现出来。但是作品采用自身固有的手段来行事,也就是说在颇具咒语意义的举例说明甚或昭示中让人看和感觉,这些咒语能够通过词语“昭示的魔法”产生作用,尤其对身体产生作用,这些词语适合“对感觉说话”并获得一种类似于我们通常给予真实世界的信仰和想像的介入。^[126]

感觉的传达通过形式消除了结构,而传达就是在形式中表现结构的,多亏了形式,它才成功地产生一种信仰的效果(而不是真实的效果)。这无疑促使文学作品有时能比许多自诩科学的著作(尤其为达到认识而需要克服的困难,更多来自意愿的阻力而不是智力的障碍时)说出更多的东西,即便在社会世界方面也是如此;但是文学作品只是以一种它并未真正说出的方式说话。这种揭示作用的局限性表现在作家在某种程度上把持着对再现压抑的控制。揭示作用实行的构造起到普遍化的委婉措辞作用,它提倡的非现实化和中性化现实使它满足了认知的意愿,而认知的意愿满足于文学炼金术给予它的升华。

为了完全揭示文学文本半遮半掩的结构,分析应该把一个事件的叙述简化为一种实验性的剪辑记录。我们理解,分析中有某种深刻的幻灭的东西。但是它所招致的敌视被迫将文学表现的特殊性问题昭示出来:构造,也就是造就形式,文学表现实行的否定允许一种现实的有限表现,这种现实,换句话说,可能是令人难以忍受的。“真实的效果”是文学虚构通过对指定真实的否定参照而生产出的极其特殊的信仰形式,这指定真实在拒绝认识真实的同时,能够认识真实。社会学阅读消除了魔力。同谋关系把作者和读者合并并在文本表达的现实的同一否定关系中,社会学阅读将同谋关系悬置起来,揭示出文本表达的现实,但采用了文本没说出来的一种模式;此外,相反它还展示了文本本身的真实,这种真实的定义源于其特殊性,即文本没有像社会学阅读一样说出

该说的东西。^[127]文学客观化得以表现的形式,无疑是使得最深刻的、最隐蔽的真实(这里指的是权力场的结构和社会老化模式)得以出现的东西,因为形式是使作者和读者自欺欺人的面纱。

文学作品的魅力无疑大部分在于它所说的是最严肃的事情,它与瑟尔所谓的科学不同,不要求完全认真对待。作品为作者本人及其读者提供了否定性理解的可能性,否定性理解并不是一知半解。萨特在他的《辩证理性批判》中谈及他初读马克思著作时说,“我理解一切且我什么也不理解。”这就是我们通过小说阅读得到的对生活的理解。谁要想照福楼拜所说的通过写作或阅读“经历所有的生活”,只有采用这些并不是真正经历生活的方式。当我们终于经历了我们在小说阅读中经历了一百遍的东西时,我们应该从零开始我们的“情感教育”。幻想小说家福楼拜就这样把我们引向幻想的源头。在现实中如同在小说中一样,凭借数不胜数的小说作者名义的所谓浪漫人物——“包法利夫人,就是我”也许是把虚当实的人,他们这样做不是像人们通常所想的那样,为了逃避现实,在想像的世界里寻求逃避,而是因为他们像弗雷德里克一样,无法认真对待现实;因为他们不能将照其原来面目呈现的现在据为己有,这个现在坚定不移地存在着,因此,显得令人恐怖。在所有社会场,无论是文学场还是权力场运行的起始之处,都存在着幻象,都要投身于游戏中。弗雷德里克最终没有投身到社会世界产生的任何游戏之中。他的包法利主义的根源在于他无法认真对待真实,也就是认真对待所谓严肃游戏的赌注。

浪漫幻想就其最根本的形式而言,从堂吉诃德或爱玛·包法利发展到现实与虚构之间的界线彻底打破,它在作为幻想的现实经验中找到了根源:倘若少年时代可以看作典型的浪漫年龄,弗雷德里克是这个年龄的典型代表,那么也许进入生活,也就是进入社会世界为我们的投入提供的这个或那个社会游戏,并非总是一帆风顺的。弗雷德里克——像所有任性的少年一样——是一个对我们与社会世界最深层的关系进行分析的了不起的人。将浪漫幻想尤其是与它假设的所谓真实世界的关系客观化,就是提醒我们,我们用来衡量一切虚构的现实,不过是一种(几乎)获得普遍认同的、为人们接受的对象。

注 释

- [1]为了让读者更容易理解这里进行的分析,并在拿这个分析与其他阅读比较时把握分析的有效性,我在这一章的结尾处以附录的形式对《情感教育》进行了概述,并举出了这部作品的几个古典解释。
- [2]比如,当人们通过吕西安·戈尔德曼得知,卢卡契把《情感教育》看作一部有内在生活分析倾向的心理小说,不无几分恶意的窃喜(参见L.戈尔德曼的《小说的社会学问题导论》,载《社会学研究院学报》,第2号,布鲁塞尔,1963年,第225-242页)。
- [3]年金长期以来对他母亲有举足轻重的作用,她“对他期望甚高”,年金不断使他牢记保持地位必不可少的社会等级和策略(尤其是婚姻策略)。
- [4]德洛里耶以拉斯蒂涅为例,厚颜无耻地为他指明能够保证他成功的策略:“你要想办法取悦于他(唐布罗斯),取悦于他的夫人。当地的情人!”“他叫了起来”。(G.福楼拜,《情感教育》,巴黎,伽俐玛,“七星”丛书,1948年,第49页;也见G.福楼拜,《情感教育》,巴黎,伽俐玛,“页码”丛书,1972年,第35页(页码和《情感教育》的七星版、页码版注释,分别参见七星丛书和页码丛书的版本))。他对其他学生和他们的共同志向表现出一种“轻蔑”(《情感教育》,七星版,第55页;页码版,第41页),这种轻蔑如同他对愚人的成功漠不关心一样,源自“更高的野心”(《情感教育》,七星版,第93-94页;页码版,第80页)。但他既无反感又无痛苦地提到了代理检查长和国会发言人的前程(《情感教育》,七星版,第118页;页码版,第105页)。
- [5]《情感教育》,七星版,第300-301页;页码版,第293页。
- [6]《情感教育》,七星版,第34、47、56-57、82、216页;页码版,第20、33、42-43、68、107页。
- [7]为了表明福楼拜追求确切细节的精确程度,只需举出伊夫·莱维先生所做的唐布罗斯纹章分析:“左臂(盾形纹章右侧的活动左臂)是一个相当罕见的纹章图样,可以把它看作右臂(盾形纹章左侧的活动右臂)的去尾形状。紧握拳头这个图案的选择,珐琅的选择(底面或手臂的细沙和手套的银色),以及如此(‘千方百计’地想要达到)意味深长的题铭,足以表明福楼拜想赋予他的人物惟妙惟肖的纹章;不是一个绅士的纹章,是一个剥削者的徽章。”
- [8]《情感教育》,七星版,第65、77、114页;页码版,第52、64、101页。
- [9]《情感教育》,七星版,第187、266、371、393页;页码版,第178、259、368、390页。

- [10]《情感教育》，七星版，第145页；页码版，第135页。
- [11]《情感教育》，七星版，第421页；页码版，第418页。
- [12]《情感教育》，七星版，第249页；页码版，第241页。
- [13]《情感教育》，七星版，第88、119、167页；页码版，第75、106、157页。
- [14]《情感教育》，七星版，第292页；页码版，第285页。
- [15]《情感教育》，七星版，第49页；页码版，第35页。他们很早就提到了唐布罗斯一家的显赫地位（《情感教育》，七星版，第42页；页码版，第29页），而他们接纳弗雷德里克相对要迟一些，而且多亏有人说情。时间差距是社会差距不可逾越的一种暗示。
- [16]M.J.迪里，《福楼拜及其未实现的构思》，巴黎，尼泽，1950年，第155页。
- [17]《情感教育》，七星版，第65页；页码版，第51页。
- [18]“他通过他的关系和杂志进行支配，拙劣的画家渴望在他的橱窗里看到自己的作品。”（《情感教育》，七星版，第71页；页码版，第57页。）
- [19]“《工艺报》表面看来与其说是一个店铺，不如说是一个沙龙。”（《情感教育》，七星版，第52页；页码版，第38页。）
- [20]《情感教育》，七星版，第425页；页码版，第422页。
- [21]《情感教育》，七星版，第201页；页码版，第191页。
- [22]《情感教育》，七星版，第177页；页码版，第167页。
- [23]《情感教育》，七星版，第78页；页码版，第64页。
- [24]因此，佩尔兰“看重荣誉胜过金钱”，阿尔努从他那里盗取一份订货之后，不久便在《工艺报》上对他大加赞扬，佩尔兰赶去参加晚餐会，因为他受到了邀请。（《情感教育》，七星版，第78页；页码版，第64页。）
- [25]佩尔兰说：“这是一头畜生，一个资产者。”（《情感教育》，七星版，第73页；页码版，第59页）。至于唐布罗斯夫人，她对弗雷德里克存戒备之心：“我猜，你们不会一起做生意吧？”（《情感教育》，七星版，第269页；页码版，第261页。）
- [26]《情感教育》，七星版，第421页；页码版，第418页。
- [27]“上利口酒的时候，她（阿尔努太太）不见了。谈话变得很随意。”（《情感教育》，七星版，第79页；页码版，第66页。）
- [28]《情感教育》，七星版，第148页；页码版，第138页。
- [29]《情感教育》，七星版，第155页；页码版，第145页。
- [30]统治的等级，金钱统治的等级，在罗莎奈特身上从未体现得如此明显：乌德里压倒阿尔努（“他有钱，这个老混蛋”——《情感教育》，七星版，第158页；页码版，第148页），阿尔努则压倒弗雷德里克。

- [31]自牛顿以来环境概念开始使用,牛顿没用这个词,巴尔扎克 1842 年在《人间喜剧》中把它引入文学,泰纳把它作为历史解释的三个原则之一,而在达朗贝尔和狄德罗的《百科全书》中,它是以机械的含义出现的,拉马克把它引入了生物学,奥古斯特·孔德尤其在理论上对它进行构建,有关这些情况,参见乔治·康吉扬“人与环境”,《生活的认识》,巴黎,弗兰,1975 年,第 129-154 页。
- [32]其实,未来的表现就像是一束可能性不等的轨迹一样,这些轨迹位于高级界线——比如,对弗雷德里克来说,当部长和唐布罗斯夫人的情人——和低级界线——比如,对同一个弗雷德里克,给外省的诉讼代理人当办事员,与罗克小姐结婚。
- [33]实际上福楼拜没有把德洛里耶和于索内区分开:他们一度在政治-文学事业中联合起来,试图激起弗雷德里克对这项事业的兴趣,他们彼此在举止和观念方面总是非常接近,尽管前者的抱负更侧重文学,后者更侧重政治。在对 1848 年革命失败的原因进行讨论的过程中,弗雷德里克回答德洛里耶:“你们不过是小资产者,你们中最出色的人,不过是学究罢了。”(《情感教育》,七星版,第 400 页;页码版,第 397 页。)请注意前面的章节:“弗雷德里克看了看他;律师穿着寒酸的西服,眼镜失去了光泽,脸色苍白,看来酷似一个学究,弗雷德里克嘴角不禁掠过一丝轻蔑的微笑。”(《情感教育》,七星版,第 185 页;页码版,第 175 页。)
- [34]《情感教育》,七星版,第 307 页;页码版,第 300 页。
- [35]《情感教育》,七星版,第 275 页;页码版,第 267 页。
- [36]参见 G. 福楼拜,《通信集》,致路易丝·科莱的信,1847 年 3 月 7 日,巴黎,伽利玛,“七星丛书”,1973 年,t. I,第 446 页(《通信集》七星版和科纳尔版后面附有一个页码,请分别参照这两个版本,巴黎,1926-1933 年)。
- [37]《情感教育》,七星版,第 53 页;页码版,第 39 页。
- [38]《情感教育》,七星版,第 193 页;页码版,第 183 页。
- [39]《情感教育》,七星版,第 267 页;页码版,第 259 页。
- [40]结构不变量可描述“继承者”的位置或广义上的少年位置的特征,它也可能是读者和人物之间认同关系的原則,结构不变量的存在,无疑是文学传统赋予某些作品或某些人物永恒特征的基础之一。
- [41]《情感教育》,七星版,第 276 页;页码版,第 268 页。
- [42]《情感教育》,七星版,第 144 页;页码版,第 133 页。
- [43]《情感教育》,七星版,第 85 页;页码版,第 72 页。
- [44]《情感教育》,七星版,第 91、114 页;页码版,第 77、101 页。

- [45]《情感教育》，七星版，第185页；页码版，第175页。
- [46]《情感教育》，七星版，第141-142页；页码版，第130-131页。
- [47]《情感教育》，七星版，第276页；页码版，第268页。
- [48]《情感教育》，七星版，第53页；页码版，第39页。萨特要在居斯塔夫与别人、尤其与他父亲的关系的深层结构中找到双重性倾向的根源，这种双重性是这“对偶物”的基础，关于萨特在这方面的尝试，参见《家庭的白痴，1821—1857年的居斯塔夫·福楼拜》，巴黎，伽侬玛，1971年，t. I，第226、330页。
- [49]P. 夸尼，《福楼拜的〈情感教育〉》，巴黎，拉鲁斯，1975年，第119页。
- [50]《情感教育》，七星版，第430页；页码版，第428页。
- [51]《情感教育》，七星版，第276页；页码版，第269页。
- [52]《情感教育》，七星版，第118页；页码版，第106页。
- [53]《情感教育》，七星版，第49页；页码版，第35页。
- [54]《情感教育》，七星版，第275-276页；页码版，第268页，着重部分由笔者加。
- [55]《情感教育》，七星版，第276页；页码版，第268页。
- [56]《情感教育》，七星版，第111页；页码版，第98页。
- [57]因此，对德洛里耶来说，阿尔努太太代表了“上流社会”的妇女：“上流社会的（或他所认定的如此）妇女让律师心醉神迷，因为她们被看作成千上万未知的乐趣的代表或象征。”（《情感教育》，七星版，第276页；页码版，第268页，着重部分由笔者加。）
- [58]《情感教育》，七星版，第184、245页；页码版，第174、236页。
- [59]《情感教育》，七星版，第344页；页码版，第174、236页。“于索内不可笑。由于他每天写不同主题的文章，读许多报纸，听许多讨论，发表令人眼花缭乱的悖论，他最终失去了看待事物的确切观念。他也被自己放的空爆竹搞得头晕目眩。从前轻松而今变得困难的生活困境，使他处于永远的躁动之中；他不愿承认自己的软弱无力，但他却因此变得容易恼怒，好挖苦人。谈到新芭蕾舞《奥扎伊》，他攻击舞蹈，谈到舞蹈，他反对歌剧；谈到歌剧，他反对意大利人，而意大利人如今又被一群西班牙演员代替了，‘好像我们还没烦够卡斯蒂利亚似的！’”（《情感教育》，七星版，第241页；页码版，第233页。）
- [60]《情感教育》，七星版，第377页；页码版，第373页。
- [61]《情感教育》，七星版，第394页；页码版，第391页。
- [62]《情感教育》，七星版，第453-454页；页码版，第452页。
- [63]《情感教育》，七星版，第123页；页码版，第110页。
- [65]《情感教育》，七星版，第273页；页码版，第265页。

- [66]《情感教育》，七星版，第417页；页码版，第415页。
- [67]《情感教育》，七星版，第76页；页码版，第62页。小说的第一部分是第二次巧合的地点，但这个巧合的结局是喜剧性的：阿尔努家举行宴会的当天，弗雷德里克接到唐布罗斯家的邀请（《情感教育》，七星版，第110页；页码版，第97页）。但时间的不可调和尚未出现，唐布罗斯夫人后来取消了她的邀请。
- [68]《情感教育》，七星版，第438页；页码版，第436页；及七星版，第315页；页码版，第308-309页。
- [69]《情感教育》，七星版，第440页；页码版，第438页。
- [70]《情感教育》，七星版，第390页；页码版，第386页。
- [71]《情感教育》，七星版，第373页；页码版，第369页。
- [72]《情感教育》，七星版，第379页；页码版，第376页。
- [73]《情感教育》，七星版，第403页；页码版，第400页。
- [74]《情感教育》，七星版，第39页；页码版，第391页。
- [75]《情感教育》，七星版，第418-419页；页码版，第416页。
- [76]《情感教育》，七星版，第402页；页码版，第399页。
- [77]《情感教育》，七星版，第417页；页码版，第414页。
- [78]不错，《情感教育》是“一部巧合的小说，人物被动地加入，仿佛神思恍惚，目瞪口呆，面对着他们命运的华尔兹”（J. 布吕诺，《〈情感教育〉中偶然所起的作用》，载《欧洲》杂志，1969年9-11月，第101-107页）。但是，这是必要的巧合，存在于“环境”中的必要性和包含在人物中的必要性通过巧合显示出来：“在这部小说中，表面上巧合无处不在，实际上没给巧合留任何位置。亨利·詹姆斯把这部小说当作一部令人窒息的史诗——他指出，一切都固定在一起——所有的碎片都被牢牢地缝合在一起”（V. 布龙贝尔，《情感教育：关节和多元价值》，载C. 戈托-默施编《福楼拜的意义生产》，巴黎，UGE丛书，“10/18”，第55-69页）。
- [79]福楼拜指出，阿尔努和弗雷德里克之间存在着深刻的相似性（《情感教育》，七星版，第71页；页码版，第57页）。他赋予这个注定一贯采取双重或两面派立场的人：“唯利是图和慷慨大方的混杂性”，这种天性发展到极端，致使他在努力增加利益的同时“保住艺术家的派头”，而他在遭受打击落魄后，这种天性又促使他开始笃信宗教，投身于宗教用品的买卖，“以获得拯救和财富”（《情感教育》，七星版，第71、425页；页码版，第57、422页）。（可以看出，福楼拜在这里依靠了艺术场和宗教场之间的同源性。）
- [81]《情感教育》，七星版，第209-210页；页码版，第200页。

- [82]从这些波动中择一例：“回到巴黎丝毫不让他感到快乐……弗雷德里克一个人吃了晚饭，他产生了一种奇怪的被抛弃了的感觉；于是他想到了罗克小姐。结婚的念头不再让他感到过分”（《情感教育》，七星版，第285页；页码版，第277页）。他在唐布罗斯家的晚会上取得胜利的第二天，则相反：“弗雷德里克离婚姻从未如此遥远。何况，他觉得罗克小姐不过是个相当可笑的小人儿。与唐布罗斯夫人真是天壤之别！另一个未来在等待着他”（《情感教育》，七星版，第381页；页码版，第377页）。他与唐布罗斯夫人绝交后，又回到了罗克小姐身边（《情感教育》，七星版，第446页；页码版，第444页）。
- [83]《情感教育》，七星版，第395-396页；页码版，第392页。
- [84]《情感教育》，七星版，第440页；页码版，第438页。
- [85]《情感教育》，七星版，第175页；页码版，第165页。
- [87]在罗莎奈特和阿尔努太太的对照中（《情感教育》，七星版，第174-175页；页码版，第164-165页），是“玛丽”这个母亲和家庭主妇的角色占了上风，玛丽这个名字，如蒂博代所指出的，象征着纯洁。
- [88]《情感教育》，七星版，第390页；页码版，第387页。
- [89]《情感教育》，七星版，第285页；页码版，第278页。
- [90]《情感教育》，七星版，第446页；页码版，第444页。
- [91]《情感教育》，七星版，第396页；页码版，第393页。
- [92]《情感教育》，七星版，第404页；页码版，第401页。
- [93]《情感教育》，七星版，第213页；页码版，第204页。
- [94]在题为“现代家庭”的提纲中可以发现同样的结构：“人物卑污的勾当围绕一万五千法郎展开，妻子、第一个情人、丈夫都与此有关；妻子与一个爱上她的年轻人干了一桩‘下流勾当’，勒索了这笔钱；她计划把钱给她的情人，结果出乎意料地给了遭到破产的丈夫”（M. J. 迪里，《福楼拜及其未实现的构思》，同前书，第102页）。
- [95]《情感教育》，七星版，第213页；页码版，第204页。
- [96]《情感教育》，七星版，第221页；页码版，第212页。
- [97]《情感教育》，七星版，第438页；页码版，第436页。
- [98]《情感教育》，七星版，第446页；页码版，第444页。
- [99]E. 蒙蒂和 M. 波拿巴将 S. 弗洛伊德的《论实用心理分析》译成法文，巴黎，伽利玛，第七版，1933年，第87-103页。匣子分别属于阿尔努太太，罗莎奈特和唐布罗斯夫人，通过匣子的三种状况，可见它的三个主人及建立在她们之间的权力与金钱关系。

- [100]我们理解,他应该充分相信他的作家“使命”的“非消极”特点,既然他的《包法利夫人》获得了成功,完成《情感教育》的写作更不待言。
- [101]《情感教育》,七星版,第56-57页;页码版,第42-43页。
- [102]J. - P. 里夏尔,《福楼拜的形式创造》,载《文学与感觉》,巴黎,瑟伊出版社,1954年,第12页。
- [103]《情感教育》,七星版,第32页;页码版,第42-43页。
- [104]《情感教育》,七星版,第240页;页码版,第231页。
- [105]《情感教育》,七星版,第352页;页码版,第348页。
- [106]例如,《情感教育》,七星版,第200页;页码版,第190页(“弗雷德里克为自己的愚蠢咒骂自己”);七星版,第301页;页码版,第294页(“弗雷德里克爱她到不能自己,就出去了。立刻,他对自己感到怒不可遏,觉得自己是个傻瓜”);特别参见七星版,第451-452页;页码版,第449-450页(与阿尔努太太的最后一次会面)。广而言之,正是因为一切行动都看起来“越发不可实行”,注定要在想像中加剧的欲望,才更强烈(《情感教育》,七星版,第201页;页码版,第192页)。
- [107]G. 福楼拜,致路易丝·科莱的信,1846年10月8日,《通信集》,七星版,t. I,第380页。
- [108]G. 福楼拜,致母亲的信,1850年12月15日,《通信集》,七星版,t. I,第720页。
- [109]“我想描绘我们这代人的精神史。‘情感的历史’或许更真实些。这是一本关于爱情的书,关于激情的书,但只能是现在才能有的激情,也就是说无用的激情”(G. 福楼拜,致勒鲁瓦耶·德·尚特皮小姐的信,1864年10月6日,《通信集》,七星版,t. III,第409页)。
- [110]《情感教育》,致路易丝·科莱的信,1853年3月31日,《通信集》,七星版,t. II,第291页;或致路易丝·科莱的信,1853年5月3日,同上,第323页。
- [111]G. 福楼拜,致路易丝·科莱的信,1852年5月15-16日,《通信集》,七星版,t. II,第91页。
- [112]G. 福楼拜,《圣安托万的诱惑》,巴黎,伽俐玛,1971页,第41-42页。
- [113]G. 福楼拜,致乔治·桑的信,1866年9月29日,《通信集》,七星版,t. III,第536页。
- [114]这些显然是福楼拜在自己和别人身上狂热追求的“普遍接受的看法”,同样也是显示一个人特征的言语习惯;比如他所说的罗莎奈特的“蠢话”(“开玩笑!在沙尤!真让人想不到”,等等),或唐布罗斯夫人的“日常用语”(“一种

赤裸裸的利己主义坦露在其中：‘这跟我有什么关系？我挺好的！我需要这个吗！’”——《情感教育》，七星版，第392、420页；页码版，第389、417页）。

[115]G. 福楼拜，《十一月》，巴黎，夏尔庞蒂埃，1886年，第329页。

[116]《情感教育》，七星版，第271页；页码版，第263页。

[117]这让人想到马尔蒂依的成功在弗雷德里克身上引发的思考：“没什么比看到傻瓜在自己失败的事情上获得成功，更令人感到耻辱的了”（《情感教育》，七星版，第93页；页码版，第80页）。知识分子与统治者及后者通过不正当手段获得的权力之间的主观关系的暧昧不清，就体现在这种手法的不合逻辑上。对成功的公开蔑视不过是乐意做不得已的事情，并使得超越观念的梦想成为逃脱决定性的一种幻想形式，这种幻想形式构成了属于知识分子地位的决定性。

[118]《情感教育》，七星版，第318页；页码版，第313页。黑体由作者所加。

119 G. 福楼拜，致路易丝·科莱的信，1846年8月26日，《通信集》，七星版，t. I，第314页。

[120]G. 福楼拜，致路易丝·科莱的信，1846年8月6-7日，《通信集》，七星版，t. I，第278页。

[121]G. 福楼拜，致乔治·桑的信，1871年9月6日，《通信集》，七星版，t. VI，第276页。

[122]这种对作品特征的严格的内部分析，由于有了对文学场和福楼拜占据的位置进行描述的结果，而变得丰富起来（见下一章）。

[123]《情感教育》，七星版，第331-332页；页码版，第322-323页。

[124]G. 热内特，《修辞格》，巴黎，瑟伊出版社，1966年，第229-230页。

[125]R. 巴特，《文本的快感》，巴黎，瑟伊出版社，1973年，第18-19页。

[126]可以看出，文学文本产生的信仰作用，取决于文学文本设定的前提与我们介入世界的日常经验的前提之间的协调。

[127]许多人一贯固守环境描写的最外在的迹象，赋予《情感教育》“社会学文献”的地位（参见J. Y. 当热尔泽的《法国小说中的环境描写》，巴黎，1939年；或B. 斯拉马的《〈情感教育〉的阅读》，《文学》，第2期，1973年，第19-18页），这是忽视了文学劳动的特殊性。

附录1 《情感教育》的梗概

弗雷德里克·莫罗,1840年前后是巴黎的学生,遇到了艺术出版商的妻子阿尔努太太,出版商在蒙马特尔郊区开了一个绘画和版画店铺。他爱上了她。他产生了跻身文学、艺术和上流社会的朦朦胧胧的愿望。他自荐给上流社会银行家唐布罗斯,但他对自己所受到的接待感到失望,再次陷入了犹豫不决、无所事事、孤独和梦想之中。他与一群围着他转的年轻人马尔蒂依、西齐、塞内加尔、迪萨尔迪耶和于索内过从甚密。他受到了阿尔努家的邀请,对阿尔努太太的爱情复苏了。他回到诺让的母亲家里度假,得知自己的财产情况并不稳定,还遇上了路易丝·罗克小姐,她爱上了他。他继承了一笔意想不到的财产,成了富翁,再次进军巴黎。

他找到了阿尔努太太,但她的接待令他失望。他遇到了罗莎奈特,她是个半上流社会的女子,阿尔努的情妇。他被各种各样的诱惑拉扯着,左右为难:一边是罗莎奈特和奢华生活的诱惑;另一边是阿尔努太太,他对她的诱惑纯属徒劳;最终是富有的唐布罗斯夫人,她能够帮助他实现进入上流社会的野心。经过长久的犹豫和踌躇,他回到了诺让,决心娶罗克小姐。但他又到巴黎去了;玛丽·阿尔努同意约会一次。他等了半天,也是徒劳,街上的战斗进行着(1848年2月22日)。他既失望又气愤,到罗莎奈特的怀抱中寻求安慰。

弗雷德里克成了革命的见证,他经常去罗莎奈特那里。她给他生

了个儿子,但孩子很快就死了。他也经常出入唐布罗斯夫人的沙龙。他成了唐布罗斯夫人的情人。后者在她丈夫死后,提议与他结婚。但是,他忽然先是跟罗莎奈特断绝了关系,随后跟唐布罗斯夫人决裂,但还是没有找到阿尔努太太,她在丈夫破产后,离开了巴黎。他回到诺让,决心娶路易丝·罗克小姐。但是后者已经跟他的朋友德洛里耶结婚了。

15年后即1867年3月,阿尔努太太来看他。他们互相承认了对彼此的爱情,回忆过去。他们永远分别了。

两年后,弗雷德里克和德洛里耶起草了他们的破产负债表。他们只剩下了年轻时代的回忆:最珍贵的回忆,就是去见土耳其女人,这是一个失败的故事。弗雷德里克有钱,却从妓院逃走了,他被那么多可供选择的女人吓呆了;德洛里耶只有跟在他后面。他们得出结论:“这是我们曾经拥有的最美好的时光。”

附录2 《情感教育》的四种阅读

于是，人们情愿当艺术和文学上的革命者，或至少相信如此，因为人们把一切与两代人认可的思想对立的東西都看成是伟大的勇气和巨大的进步，这两代人走在达到成熟年龄的那代人前面。于是正如今天和以往所有时候一样，人们被词语蒙骗了，热衷于空洞的句子，生活在幻象之中。在政治上，勒冉巴、塞内加尔之流是我们今天还能找到的典型，只要人们还出入酒吧和俱乐部，就会见到他们；在商界和财政界，总有唐布罗斯和阿尔努之流；在画家中，总有佩尔兰之流；于索内还是编辑室的祸害。然而，这些人都处于他们自己的时代，而不是在今天。但他们有这样一种人性，我们在他们身上看到永恒的特征，这些特征构造的并不是一个注定要与他的同代人一起死去的人物，而是一个超越他的世纪的典型。弗雷德里克、德洛里耶、阿尔努太太、罗莎奈特、唐布罗斯夫人、路易丝·罗克这些主角说明了什么？从未有一部宏伟的小说为读者提供这么多如此富有明显典型特征的形象。

R. 迪梅尼《超越福楼拜》，
巴黎，法兰西图书馆，1928年，第22-23页。

弗雷德里克的三个情人，阿尔努太太、罗莎奈特、唐布罗斯夫人，可

以人为地用三个名称勾勒出来,美丽、自然与文化……这就是画面的中心,明亮的色彩。边缘,晦暗的色彩,更次要的形象,一方是一群革命者,另一方是一群资产者,进步的人们和守旧的人们。右派和左派这些政治价值被当成艺术家的价值来考虑,福楼拜在此只看到一个再次表现人类愚昧的两个交错面具的机会,如同在赫麦和布尔尼先身上所展示出来的一样……这些形象彼此互相依赖,互相召唤,互为补充,但它们不占据小说的中心和主题,我们可以将它们去掉,而不会明显改变主题。

A. 蒂博代《居斯塔夫·福楼拜》,
巴黎,伽俐玛,1935年,第161、166、170页。

题目表示了什么?弗雷德里克的情感教育,就是他通过情感受到的教育。他通过体会爱情、情欲、友情、野心的经验,学会生活,或更确切地说,他学会什么是生存……这种经验最终导向彻底的失败。为什么?首先,因为弗雷德里克是一个贬义上的幻想家,他梦想着生活,而不是清楚地把握生活的必要性和局限性,因此,他在大范围内,只能是爱玛·包法利的男性复制品;最终,可以得出结论,弗雷德里克是一个只有愿望没有行动的人,倘若不是因为头脑发热,作出过分的或极端的决定,大部分时间不能作出决定。

这是不是说《情感教育》走向虚无?我们不这样认为。因为有玛丽·阿尔努。这个纯洁的形象可以说拯救了整部小说。玛丽·阿尔努无疑是艾丽莎·施莱辛格,但人们不由自主地想到这是极其理想化的施莱辛格。如果施莱辛格夫人从许多方面来看,都是一个颇受尊敬的女人,无论如何,据人们所知,当她与施莱辛格关系暧昧之时,她那至少模棱两可的态度,还有她至少可能在一定时间内是福楼拜的情妇这个事实,最终令人想到,无疑玛丽·阿尔努与其说是福楼拜“伟大的激情”的忠实和真实表现,不如说是他心中理想的女性。无论如何,玛丽·阿尔努在一个充满急功近利者、爱虚荣者、耽于肉欲者、寻欢作乐者、空想者或无判断力者的世界里,卓然独立,成为一个非常有人情味的形象,充满了

温情、顺从、坚韧、痛苦和善良。

J. L. 杜尚,《〈情感教育〉介绍》,
巴黎,拉鲁斯,“新古典拉鲁斯”丛书,
1969年,第15-17页。

在多大程度上他对他的爱是同性恋?罗歇·康普在题为“双斜面课桌”的出色文章中非常巧妙、非常合理地建立了福楼拜的“男子女性化”。他同时是男人和女人:我进一步明确,他情愿成为女人呵护下的女人,但他很可能将这种从属的变形,体会为让他的身体服从主人的欲望。康普举出了令人不安的例子。这些例子尤其体现在《情感教育》的完稿之中:“德洛里耶来的那天,弗雷德里克接受了阿尔努的邀请……”看到他的朋友时:“他开始颤抖起来,像一个在丈夫注视下的通奸的女人”;还有:“接着德洛里耶想到了弗雷德里克的外表。他的外表总是对他散发出近乎女性的魅力。”因此,这一对朋友,“出于默契,一个扮演妻子,另一个扮演丈夫”。因为批评家补充到,“这种角色的分配非常微妙地受到”弗雷德里克女性特征的“支配”。但是,弗雷德里克在《情感教育》中是福楼拜的主要象征。总之,可以说他意识到了这种女性特征,并通过让自己成为德洛里耶的妻子,将女性特征内在化。居斯塔夫非常巧妙地向我们展示了被其妻子弗雷德里克搅扰的德洛里耶,但没有展示为其丈夫的男子气概而痴狂的弗雷德里克。

J. - P. 萨特《家庭的白痴,居斯塔夫·福楼拜》,1821-1857年,
t. I, 巴黎,伽俐玛,1971年,第1046-1047页。

附录3 《情感教育》的巴黎

在这个顶端由商业世界(IV,“当坦大街”,唐布罗斯家的宅第)、艺术及成功艺术家世界(V,“蒙马特尔郊区”,再加上工艺社和罗莎奈特飘忽不定的住所)和学生区(II,“拉丁区”,弗雷德里克和马尔蒂依的最初居所)来代表的三角形中,可以辨认出一种结构,这种结构恰恰就是《情感教育》的社会空间。^[1]这个空间从整体上来看,本身被一种在作品中没有提及的双重对立关系在客观上确定了,对立的一方是巴尔扎克作品中经常提到而在《情感教育》中销声匿迹的“圣日尔曼郊区”的古老贵族(III),另一方是“大众阶级”(I):曾是1848年革命事件发生地的巴黎城区被福楼拜的小说排除在外(拉丁区^[2]最初发生的事件和王宫骚乱的描写,每次都令人想到在小说其余部分不断提到的地区)。迪萨尔迪耶是小说中大众阶级的惟一代表,他最初在克雷里街^[3]工作。弗雷德里克从诺让回巴黎到达的地点,也处在这个区内(科克-埃龙街)。

“拉丁区”是求学和“开始进入生活”的地区,是学生和“轻佻的女工”居住的地方,他们的社会形象正在形成(尤其体现在缪塞的《故事与短篇小说》中,特别是发表在《两世界杂志》上的《弗雷德里克和贝尔纳雷特》)。弗雷德里克的社会轨迹在这里开始:他先后住在圣亚森特街,^[4]拿破仑码头,^[5]经常在拉阿尔普街吃晚饭。^[6]马尔蒂依也是如此。^[7]福楼拜暗中参照了文人们正在构思的巴黎社会形象,在这个形象中,“拉丁区”这个风雅聚会的场所,是过落拓不羁生活的艺术家和年轻

女工的福地，与充满禁欲气氛的高贵场所即圣日尔曼郊区形成了鲜明对比。

“当坦大街”，在《情感教育》的空间里是由吕莫福尔街（弗雷德里克的旅馆所在地）、当如街（唐布罗斯家）和舒瓦瑟尔街（阿尔努家）组成的地区，是统治阶级的新领导成员的住地。鉴于这个“新兴的资产阶级”居住在此处的人口组成特征（小说中弗雷德里克、唐布罗斯和阿尔努之间的社会差距证明了这一点）及其变幻不定的成员（唐布罗斯先来到这里，弗雷德里克只是在继承遗产之后才得以进入，马尔蒂依通过联姻进来，阿尔努很快就被排除在外），它既与“蒙马特尔郊区”的半上流社会格格不入，又与“圣日尔曼郊区”的古老贵族截然相反。这个新兴的资产阶级想要维护或创立（比如给自己预备与众不同的豪华公馆）圣日尔曼郊区的古老生活方式的标志，这个阶级无疑在某种程度上，是通过一种空间移动表现出来的社会回潮的产物。^[8]“唐布罗斯先生的真正名字是唐布罗斯伯爵，但从1825年起，他逐渐放弃了他的贵族身份和他的党派，转而经营工业企业。”^[9]从长远来看，是为了同时表明地理的和社会的联系与决裂：“通过谄媚公爵夫人，她（唐布罗斯夫人）平息了贵族区的仇恨，让人感到唐布罗斯先生还会感到悔恨并发挥作用。”同样的联系和对立也反映在唐布罗斯的徽章上，这个徽章既是纹章的标志又是工业骑士的标记。对普瓦提埃街委员会^[10]这个所有保守主义政客聚会场所的，影射确认是否有必要在巴黎的这个区域，从此“玩一切游戏”。

福楼拜把工艺社和罗莎奈特接二连三的住处放在“蒙马特尔郊区”，这个地区是对成功艺术家颇有吸引力的居住之地（比如费多或加瓦尔尼就住在这里，他们1841年喊出了“洛莱特〔漂亮轻佻的年轻女人〕”。这个词语，用来指在洛莱特圣母院和圣乔治广场游荡的半上流社会女人）。就像罗莎奈特的沙龙在某种程度上是文学的变形表现，这个地区则是金融家、成功的艺术家、记者和女演员以及“洛莱特”们的居所或聚会之处。这些半上流社会的男人或女人们，像工艺社一样，居于资产阶级区与平民区中间，既与“当坦大街”的资产阶级对立，又与“拉丁区”的学生、“年轻的女工”和落魄艺术家——加瓦尔尼在他的漫画中

1.《情感教育》的巴黎



不断嘲讽这些人——对立。阿尔努在其辉煌时期，他的住所（舒瓦瑟尔街）和他的工作地点（蒙马特尔大街）本属于金钱和艺术的领域，但他后来先是被赶到蒙马特尔郊区（天堂街^[11]），随后被抛到绝对外在的弗勒吕街。^[12]罗莎奈特也在“洛莱特”们的保留区内活动，她的堕落通过逐渐朝东移动表现出来，朝东也就是朝工人区的界线：拉瓦尔街；^[13]然后是格朗热-巴特利耶街；^[14]最后是普瓦索尼耶街。^[15]

因此，在这个结构化和等级化的空间里，上升和下降的社会轨迹区

分得很清楚：前者从南到西北（主要是马尔蒂依，弗雷德里克也一度如此），后者从西到东或从北到南（罗莎奈特，阿尔努）。德洛里耶的失败通过他没有离开起点，即学生和落魄艺术家的地区（三圣母广场^[16]）表现出来。

见第 56 页插图：

《情感教育》的巴黎

1. 《情感教育》的巴黎 2. 罗莎奈特 3. 弗雷德里克
4. 阿尔努 1 5. 阿尔努 2 6. 唐布罗斯 7. 迪萨尔迪耶
8. 德洛里耶 9. 马尔蒂依 10. 弗雷德里克 2
11. 阿尔努 3 12. 弗雷德里克 1 13. 马尔蒂依
- (1)“当坦大街” (2)“蒙马特尔郊区”
- (3)“圣日尔曼郊区” (4)“拉丁区” (5)工艺社
- 〈1〉吕莫福尔街 〈2〉孔多塞中学 〈3〉拉瓦尔街
- 〈4〉洛莱特圣母院 〈5〉天堂街 〈6〉格朗热—巴特利耶街
- 〈7〉当如街 〈8〉舒瓦瑟尔街 〈9〉蒙马特尔大街
- 〈10〉普瓦索尼耶街 〈11〉三圣母广场 〈12〉拉阿尔普街
- 〈13〉亚森特街 〈14〉弗勒吕街 〈15〉拿破仑码头
- 〈16〉克雷里街 〈17〉科克—埃龙街 〈18〉“平民区”

注 释

[1]在高等师范学校的艺术和文学社会史研讨会上提出和讨论的这条按语(1973年),是由J.-C.尚博勒东和M.卡扬曼合作起草的。

[2]《情感教育》,页码版,第44页。

[3]《情感教育》,页码版,第47页。在这里复制的1846年巴黎地图上,我们用连续的箭头表示主要人物经历的轨迹,并把他们的名字标在他们的住所上。南北方向的虚线表示被1848年起义者占据的地区的界线,这是按照C.西蒙的著作画出的,参见《1800—1900年的巴黎》,第3卷,巴黎,普龙和努里出版社,1900—1901年。

[4]《情感教育》,页码版,第38页。

[5]《情感教育》，页码版，第 41 页。

[6]同上。

[7]《情感教育》，页码版，第 39 页。

[8]无疑，我们在这个地区找到这个时代最繁荣的中学之一孔多塞中学，并非偶然。孔多塞中学主要接收大资产阶级的子女，据 1864 年的一次调查，这些孩子中的大部分致力于学习法律(244 人中有 117 人)或医学(16 人)，查理曼中学恰恰相反，它更加“民主”，学生们大部分选择进大学(参见 R. 安德森，《19 世纪中叶法国的中学教育：一些社会特征》、《过去和现在》，1971 年，第 121-146 页)。这个商业资产阶级经常与爵位很高的贵族联合(比如罗克老爹提到的唐布罗斯和弗雷德里克可能有的抱负，《情感教育》，页码版，第 113 页)，它无疑比古老的贵族更喜好积累文化资本。

[9]《情感教育》，页码版，第 36 页。

[10]《情感教育》，页码版，第 390 页。

[11]《情感教育》，页码版，第 128 页。

[12]《情感教育》，页码版，第 422 页。

[13]《情感教育》，页码版，第 134 页。

[14]《情感教育》，页码版，第 279 页。

[15]《情感教育》，页码版，第 339 页。

[16]我们把德洛里耶放在三圣母广场，因为无法确定福楼拜所说的三圣母街。

第一部

场的三个阶段

艺术家。一切爱开玩笑的人。
——吹嘘他们的无私。

居斯塔夫·福楼拜

我们是奢侈的做工者。但是，没人富裕到能付给我们工钱。一个人要想通过写作赚钱，应该写新闻，写连载小说，或者写剧本。《包法利夫人》给我带来了……300法郎，我为此付出了巨大的代价，这笔钱我永远不会动分文。我现在有能力支付纸的开销，但无法支付工作所需的购物、旅行和书的开销；但归根到底，我觉得这样很好（或我假装这么认为），因为我看不到一张5法郎的钞票和一个构思之间有什么关系。应该为艺术本身而爱艺术；不然，干什么都比这个强。

居斯塔夫·福楼拜

第一章 自主的获得 场出现的 关键阶段

指出我们在资产阶级和社会主义这两个相反的派别中看到相似的错误,真令人难过。说教吧!说教吧!这两派都以一种传教士般的狂热叫喊着。

夏尔·波德莱尔

抛弃一切。

抛弃达达。

抛弃你的妻子,抛弃你的情人。

抛弃你的希望和恐惧。

让你的孩子布满森林的角落。

抛弃猎物,寻找影子。

抛弃别人给你的未来,寻求自由自在的生活。

上路吧。

安德烈·布勒东

阅读《情感教育》不仅仅是让读者准备进入一种对社会的社会学分析的简单开场白,阅读是在社会中产

生的,并揭示了社会。阅读要求对特殊的社会条件提出质疑,这种特殊的社会条件既是福楼拜特有的清晰性的根源,也是此种清晰性的局限性的根源。只有对文学场的生成进行分析才能真正理解生成法则,生成法则是作品和写作的源泉,福楼拜的写作计划就是在文学场中形成的,福楼拜借助写作,在同一运动中,将这个生成结构和社会结构客观化并确立起来,生成结构是社会结构的产物。

众所周知,福楼拜与别人尤其是波德莱尔一起为把文学场建成一个服从自身法则的独立领域作出了贡献。福楼拜的视角是社会空间的视角,从这个视角出发形成了他的世界观。重建这个福楼拜的视角以及这个社会空间本身,就是提供处于一个空间的根源的真正可能性,我们对这个空间的作用如此熟悉,以致忽略了它所遵循的规律和法则。这同样是呼唤为争取自由而进行斗争的“英雄时代”,那时候,面对极其粗暴的镇压(尤其涉及到诉讼案),反抗和抵抗的作用应该表现得清清楚楚,应该重新找到知识分子被遗忘或被否认的自由的自由的原则。

结构的附属

倘若我们对第二帝国的工业扩张支持下的工业家和商人出现的意义无所了解,我们就无法理解作家和艺术家从他们19世纪下半叶所处的新统治形式中汲取的经验,无法理解“资产者”的形象有时令他们生出的厌恶之感。工业家和商人拥有巨额财富(如塔拉博家族,德旺德尔家族或施奈德尔家族),却是没有文化的暴发户,他们竟使金钱的权力和他们对精神事物极其仇视的世界观在整个社会盛行。^[1]

安德烈·齐格弗里德谈到他的父亲、一个纺织厂主时所说的话可以证明这一点:“在这种教育中,文化没有任何作用。说真的,永远也不会有精神文化,也从不关心是否有这种文化。一个人可以

受教育,大长见识,懂得当前所作所为需要的一切,但对精神上的不计利害的品味一无所知。”^[2]同样,北部的一个大资本家安德烈·莫特写道:“我每天都对我的孩子不厌其烦地说,中学毕业文凭永远不会给他们带来一块可嚼的面包;我把他们送进大学,为的是让他们享受精神的快乐;为的是让他们警惕一切虚假的学说,无论是文学的、哲学的还是历史的。但我还要补充一点,过分沉迷于精神的快乐对他们来说会有很大危险。”^[3]

金钱的统治无处不在,技术变革和国家支持为新的统治者和工业家提供了前所未有的好处,他们的财富体现在豪斯曼笔下的巴黎的豪华公馆和华丽的马车及穿衣打扮上,有时连一般的投机商也会这样。官方候选人的实际操作一方面为新贵们提供了政治合法性,连同从属于立法机构的性质,另一方面与政治和经济建立了紧密的联系,新贵中的一大部分是商人,经济逐步占领了报业,报纸的读者越来越多,越来越赚钱。

对金钱和利润的赞同与拿破仑三世的策略一拍即合:从官僚到“骗子”的转化并不彻底,为了保证他们的忠诚,他用慷慨的薪俸和奢侈的礼物满足臣仆的要求,他在巴黎和孔皮埃涅庆祝各种节日,除了出版家和报业大亨之外,还宴请了上流社会最循规蹈矩的和最保守的画家和艺术家,如奥克塔夫·弗耶、于勒·桑多、蓬萨尔、保尔·费瓦尔,或梅索尼耶、卡巴内尔、热罗姆,以及最善于逢迎的人,如奥克塔夫·弗耶和维奥莱-勒-迪克,他们在热罗姆或卡巴内尔的帮助下,上演了从历史或神话中汲取题材的“活生生的场景”。

人们远离了18世纪或复辟时期的贵族社会的知识团体和俱乐部。文化生产者和统治者之间的关系丝毫没有以往世纪的特点,无论是关系到订购者的直接依赖性(这在画家身上比较常见,但在作家身上也有所体现),还是对艺术资助者和官方保护人的依赖。这就涉及到了一种真正的结构从属性,它依照不同作家在场中所处的地位不同程度地施加到他们头上,并且通过两种主要的调节手段确立起来:一方面是市场,它的制裁或限制要么通过销售量、票房收入等直接作用于文学活

动,要么通过报纸、出版、插图及文学产业的一切形式提供的新职位直接作用于文学活动;另一方面是持久的关系,这种关系建立在生活方式及价值体系相似的基础上,它尤其通过沙龙至少将一部分作家与上流社会的某些部分联系起来,并有助于指导国家对艺术的资助。

但由于缺乏真正的专门认可机构(比如,除了法兰西学士院,大学实际上在场中没有地位),政治机构和王室成员对文学场和艺术场直接进行管理,不仅通过制裁来打击报纸及其他出版物(诉讼、制裁等),还通过分配物质利益和象征利益:年金(如勒孔特·德·李勒从王室秘密接受的年金),在剧院、音乐厅或沙龙上演或展览作品的可能性(拿破仑三世曾试图从法兰西学士院夺回控制权),奖掖的职务或职位(比如圣伯夫得到的参议员职位),荣誉等级,法兰西学士院,法兰西研究院等等。

暴发户当权者的品味趋向小说,尤其是形式最通俗的小说,如连载小说,这类小说在宫廷和内阁中争相传阅,令出版社有利可图;诗歌还是与浪漫派的伟大斗争、落拓不羁的精神和失意者的反抗相联系,因而受到了政治的无端敌视,尤其是来自内阁方面的敌视,比如起诉诗人或迫害出版家,布莱-马拉西就受到了迫害,因为他出版了所有先锋派诗歌,尤其是波德莱尔、邦维尔、戈蒂耶、勒孔特·德·李勒的诗,由于欠债,他沦落到破产的境地,还被关进了监狱。

原本属于权力场的固有限制,也通过建立在权贵之间的交换关系尤其是等级森严的沙龙,作用于文学场,权贵大部分是寻求合法性的暴发户和最保守或最成功的作家。

皇后在杜伊勒里宫被上流社会的作家、批评家和记者前呼后拥,这些人都是臭名昭著的保守主义者,弗耶在孔皮埃涅负责组织演出。热罗姆亲王炫耀他的自由风范(比如他为德拉克鲁瓦举办了一次音乐会,这并不妨碍他接待奥吉埃),在宫中他的身边簇拥着勒南、泰纳或圣伯夫这样的角色。玛蒂尔德王妃最终为了表明她有别于宫廷,非常挑剔地接待戈蒂耶、圣伯夫、福楼拜、龚古尔兄弟、泰纳或勒南。在远离宫廷的地方,还有作家和艺术家的保护者莫尔尼公爵的沙龙,索尔姆夫人的沙龙,后者聚集了成分混杂的人

物,如尚弗勒里、蓬萨尔、奥古斯特·瓦克里、邦维尔,希望靠对立面的声誉引人注目。另外还有自由派人士聚集的阿古尔夫人的沙龙,以及萨巴蒂埃夫人的沙龙,后者是波德莱尔和福楼拜结下友情的地方;尼娜·德·卡丽亚斯和让娜·德·杜尔贝的沙龙,光顾这个沙龙的人成分复杂,有作家、批评家和艺术家;路易丝·科莱的沙龙,经常光顾的有雨果的崇拜者和浪漫派的幸存者,而福楼拜和他的朋友们也是这里的常客。

这些沙龙并不仅仅是作家和艺术家们能够因相似性而聚到一起、会见当权者并通过直接的相互影响实现连续性的地方,以使连续性自场的一极到另一极建立起来;也不仅仅是精英们的避难所,让感到工业文学威胁的人和文学记者们从中彼此重温旧梦,他们虽不真正相信,但仍幻想着18世纪贵族的生活,龚古尔兄弟经常表达这种怀旧之情:“与18世纪文人从狄德罗到马蒙泰尔的高贵生活相比,19世纪文人的粗野无礼教人惊诧;当今资产阶级是不去找文人的,除非文人愿意接受好奇的傻瓜、笑料或外国导游这个角色。”^[4]这些沙龙通过在其中进行的交易,成了场之间真正的关节所在:拥有政权的人目的是把他们的观念强加给艺术家,尤其通过圣伯夫所说的“文学报业”,^[5]将艺术家把持的认可权和合法权据为己有;而在作家和艺术家方面,他们以恳求或说情的方式,甚或有时组成真正能够施加压力的团体进行活动,努力确保对国家颁发的各种物质或象征奖励的间接控制。

玛蒂尔德王妃的沙龙是这些折衷机构的范例,即使在最专制的制度(比如法西斯政权或斯大林政权)中也可找到类似的机构,从中进行的交易或许可以不恰当地称之为“归附”(或如1868年之后称之为“回收”),两个阵营最终从中得到了利益:这些位置不稳的中间人虽说力量强大,足以令作家和艺术家认真对待,但却不足以令当权者认真对待,多亏了这些中间人温和的控制方式才确立起来,阻止或避免了拥有文化权力者的彻底分裂,并将他们引入混乱的关系之中,这些关系建立在与一个提供担保的权力和解与妥协后产生的感激与负罪感上,这个权力被当成最后的手段或至少被当成一个与世隔绝的岛状地带,用来为

背信弃义的妥协辩护并免除了大无畏决裂的危险。

文学场和政治场这种深不可测的层层叠叠排列,在福楼拜案发时显示出来,这个案子提供了动用一个强大的关系网的机会,把作家、记者、高级官员、忠实于帝国的大资产阶级(特别是他的哥哥阿西尔)、王室成员及由此而来的一切不同品味和生活方式联系在一起。如此说来,在这个巨大的链条上,有被排斥的作家:首先是波德莱尔,他被逐出了宫廷和王室成员的沙龙,他与福楼拜不同,他败诉了,因为不愿利用一个大资产阶级家庭的影响,而且他臭名昭著,因为他与落拓不羁的文人来往。这个链条上还有现实主义者,如杜朗蒂,及后来的左拉和他的团体(“第二代落拓不羁者”中的许多元老,如阿尔塞纳·乌塞,加入了御用文人的行列)。再有就是不为人知的人,如帕纳斯诗派,他们的确通常出身于小资产阶级而且没有社会资本。

自主的道路像统治的道路一样复杂,即使不是可望而不可及。政治场内部的斗争间接地有利于迫切需要文学自由的作家们,欧仁妮皇后和玛蒂尔德王妃中间的斗争就是一个例子。欧仁妮皇后是异邦人、暴发户和虔诚的信徒。玛蒂尔德王妃从前是圣日尔曼郊区的座上客,长久以来在巴黎的沙龙里倍受欢迎,她是艺术的保护人、自由主义者和法兰西价值的捍卫者。作家们能够通过权贵的保护获得物质上或制度上的好处,而这些好处他们既无法从市场、也就是说出版商和报纸得到,也无法从他们的竞争对手控制的机构中得到,而他们的对手是最贫困的落拓不羁的文人,他们在1848年之后立即明白了这一点。

尽管玛蒂尔德王妃在真正的品味(连载小说、情节剧、大仲马、奥吉埃、蓬萨尔和费多)方面,与她贬斥的肤浅的东西相差无几,但她还是想让她的沙龙给人一种文学品味很高的印象。泰奥菲尔·戈蒂耶和圣伯夫在挑选客人方面为她出谋划策,戈蒂耶1861年投奔了王妃,请求她帮助谋一个合适的职位,把他从报纸这个行当中

解放出来,圣伯夫是1860年代颇有名气的人物,主宰着《立宪报》和《箴言报》。玛蒂尔德王妃想充当艺术的资助者和保护人:为了给她的朋友争得荣誉或求得保护,她不断出面干涉,为圣伯夫争来了参议员,为乔治·桑争来了法兰西学士院的奖励,为福楼拜和泰纳争来了荣誉勋章,为戈蒂耶先得到职位后进法兰西学士院东奔西走,为《亨利埃特·马雷夏尔》在法兰西喜剧院上演而费尽唇舌,还通过她的情人尼厄·魏尔柯克保护波德里、布朗热和贾拉贝尔这些浮夸的画家,她在绘画方面的品味跟她的情人保持一致。^[6]

因此,沙龙之所以与众不同,与其说聚集了一些人物,不如说是排斥了一些人物,它有助于在根本对立的强大力量周围构建文学场(在场的其他阶段,杂志或出版商也要这么做):一方面,是聚集在宫廷沙龙里的折衷的和上流社会的文人,另一方面是伟大的精英主义作家,后者聚集在玛蒂尔德王妃周围和马涅的晚餐会上(晚餐会由卡瓦尔尼举办,他是龚古尔兄弟、圣伯夫和谢恩维也尔的好友,参加者有福楼拜、保尔·圣-维克多、泰纳、泰奥菲尔·戈蒂耶、《时光》杂志的主编奥古斯特·纳夫采尔、贝尔特洛、《报界》杂志的主编夏尔·埃德蒙),此外还有落拓不羁的艺术家团体。

结构统治的效用通过报纸显示出来:第二帝国的报纸与七月王朝时代的报纸不同,七月王朝时代报纸多种多样,政治性很强,而第二帝国的报纸常常有遭受审查的危险,而且通常处于银行家的直接控制之下,不得已以一种笨重而浮夸的风格刊登官方消息,或者耗费在泛泛而谈、徒劳无益的文学或堪称布法尔和白居榭式谨小慎微的事情上。连“严肃”的报纸也让位给连载小说、剧院的专栏和社会新闻,那个时代最有名的两家报纸被它们占据了:其一是《费加罗报》,其创办者亨利·德·维尔曼桑将他能在沙龙、咖啡馆和舞台幕后拾来的飞短流长散布在各类专栏如“回声”、“传闻”、“信使”中,其二是《小报》,它的售价只有一个苏,很知趣地不问政治,只登多少有点像小说的社会新闻。

报业大亨经常出入沙龙,与政客关系密切,他们惯于受阿谀奉承,没人敢得罪他们,尤其是作家和艺术家都知道在《报界》或《费加罗报》

上发表一篇文章,就会前途无量。他们通过报纸和连载小说无一例外地交了好运,因为从普通老百姓到资产阶级,从部长到王室,每个人都读报纸,因此,正如卡萨涅所说,“工业在改变了报纸之后侵入文学领域”^[7]。文字业的工业家们按照公众的口味,制造出风格轻率、表面上看来大众化的作品,但既没有消除“文学”的陈词滥调,也没有放弃寻求效应,“他们已经习惯用收入的多少来衡量价值的大小”^[8]。因此,蓬松·杜·泰拉伊每天翻新花样,给文学日报《小报》、《小报界》,保皇派的政治日报《国家观点》,帝国的官方报纸《箴言报》,非常严肃的报纸《祖国》投稿。记者-作家们通过他们的行动和评论,仿佛清清白白地凭借与艺术和文学有关的一切为自己开创了前程,任意贬低超过他们的一切,讨伐有可能对他们的伦理学取向质疑的一切举动,他们的伦理学取向指导他们的判断,但是他们的伦理学取向的局限性尤其表现得很明显,甚至其在轨迹和位置方面的知识残缺也暴露无遗。

落拓不羁与生活艺术的创造

报纸的发展是文化产业史无前例膨胀的无数迹象之一,这与一大批年轻人的涌入有一种因果循环的关系。这些年轻人没有财产,出身于首都、尤其是外省的中产阶级或下层阶级,他们来到巴黎,试图走上作家或艺术家的道路,这条道路到那时为止,一直是贵族或巴黎资产阶级的专利。尽管商业的发展提供的就业机会增多了,但工厂和公共部门(特别是教育系统)无法吸收所有中学毕业生,他们的人数大大增多了,特别是在欧洲19世纪上半叶,而到了第二帝国时代,则有了新的飞跃。^[9]

统治职位的供求变化由于三种特定因素的影响,在法国表现得特别明显:在大革命、帝国或复辟期间发迹的行政官员长期以来

阻挡了中小资产阶级子女进入军队、医院或政府部门的道路(再加上贵族的竞争,贵族重新进了政府部门,成了出身于资产阶级的“能人”进阶的障碍);有文凭的人云集巴黎;大资产阶级实行排外主义;大资产阶级被革命经验弄得异常敏感,把任何上升的运动形式都看成是对社会秩序的一种威胁(基佐 1836 年 2 月 1 日在议会所做的关于人文科学教育的不适应性的演讲可以证明这一点),他们试图将显赫的位置特别是高级政府部门的职位留给自己的子女——除此之外,还竭力维护接受传统中学教育的特权。实际上,在第二帝国时代,接受中等教育的人数的持续增长(由 1850 年的 90000 人增至 1875 年的 150000 人)尤其与经济增长有关,这与接受高等教育、尤其是文学和科学的高等教育的人数情况相同。^[10]

这些新来者,接受了人文科学和修辞学教育,但缺乏经济来源和必要的社会保护,无法实现他们的价值,被推向了文学道路:这条道路充满浪漫成功的一切魅力,而且它与政府部门的职位不同,不需要任何学校保证的资格;或者他们被推向沙龙极力推崇的艺术道路。毕竟有一点很明确,而且常常如此,所谓的形态学因素(特别是涉及到人口数量的因素),本身也要服从于社会条件,比如,在特定状况下画家或艺术家大好前程具有的不可思议的魅力:“即使我们中有人并不懂行,”于勒·布松写道,“也一心想着写作……”^[11]

这些形态方面的变化无疑是文学场及艺术场的自主以及文学艺术世界和政治世界之间关系相互转化的过程的主要因素之一(至少在许可的原因方面)。为了理解这种转变,可以对照多次分析过的仆人情形来考虑,仆人通过个人关系与一个家庭、与自由劳动者相连(韦伯的农业工人是一个特殊情况),他脱离了限制和阻碍其劳动力自由出卖的固有依赖关系,获得了自由,直接面对市场,却遭受了无名的限制与制裁,这通常比家长制的温和暴力要冷酷得多。^[12]这种对比的主要作用是防止这种非常普遍的倾向,即把根本说不清楚的过程简化为惟一的异化作用(在雷蒙·威廉姆斯分析过的英国小说传统中):人们忘记了这个过程具有解放的作用,比如给新兴的“无产阶级知识分子”提供生存的可

能性，“无产阶级知识分子”的生活极其困窘，只能依靠与商业文学和报纸紧密联系的一切小行当，但如此获得的新可能性也是新形式的依赖关系的基础。^[13]

许多青年人渴望以艺术为生，他们被自己正在创造的生活艺术与其他一切社会范畴分开，随着这样一些青年聚集在一起，就出现了一个处于社会中的真正社会；甚至，正如罗伯特·达尔顿所指出的，这个社会无疑在一个大大有所保留的程度上，宣告了自18世纪末以来的作家和艺术群体的诞生，其中拙劣作家和画匠至少在数量上占了上风。这个群体有些不同寻常，而且前所未有，引起了很多疑问，尤其是在自己的成员之间。落拓不羁的生活方式，无疑对艺术家生活方式的产生起到了至关重要的作用，如幻想、文字游戏、笑话、歌唱、酒和五花八门的爱情，这种生活方式的确立既有悖于官方画家和雕刻家，也有悖于资产阶级循规蹈矩的生活，将生活的艺术看作美术之一种，就预示着要从事文学。但落拓不羁的文人的产生并不仅仅是一种文学现象：从米尔热和尚弗勒里到巴尔扎克和《情感教育》的作者福楼拜，小说家们尤其通过创立和传播落拓不羁这种观念本身，大大促进了新的社会实体的公开认可及其身份、价值、规范和神话的构建。

确信共同拥有完美的生活方式的说法，从《落拓不羁的生活场景》到《论高雅生活》，随处可见。因此，在巴尔扎克看来，世界上有三类人，即“劳动者”（也就是说大体包括耕作者、泥瓦匠或士兵、小零售商、职员乃至医生、律师、大批发商、乡绅和官僚）、“思想者”和“无所事事的人”，“无所事事的人”过着“风雅的生活”，“艺术家是个例外，他的空闲是一种劳作，他的工作是一种休憩；他可以举止优雅，也可以不修边幅；他随心所欲，或披上耕作者的布衣，或穿上时髦人士的燕尾服；他没有一定之规。他定规矩。无论他有意地无所事事还是无意地思考一部杰作；无论他骑木嚼子马还是驾驶豪华马车；无论他身无分文，还是挥金如土，他总是一种伟大思想的体现，并且统治这个社会。”^[14]由于积习和同谋的作用，我们很难看清在这样一篇文章中起作用的因素，也就是看清一种社

会现实的构建,我们多多少少以从属于知识分子或渴望成为其中一员的身份参与这个社会现实,这个社会现实不外乎智力生产者的社会身份。作家、艺术家、知识分子这些日常语言指示的现实,是文化生产者(巴尔扎克的文章不过是成千上万文章之一)通过标准陈述甚或性能陈述努力生产出来的,上面就是一例;这些描述表面上是陈述事实,实际上是让人看到和相信,社会世界是顺应一个社会群体要求的,这个社会群体具有生产社会言论的几乎全部垄断权。

落拓不羁这个暧昧的现实引起了矛盾的心绪,即使在其最顽固的维护者身上也是这样。首先因为他们对等级制度进行了挑战:他们接近“老百姓”,因为他们通常有同样的疾苦,但因确定其社会属性的生活方式不同,而与后者分隔开来。这种生活方式使他们自夸般地同资产阶级习俗和礼仪分庭抗礼,令他们更接近贵族或大资产阶级而不是循规蹈矩的小资产阶级,特别是在两性关系的层次上,他们大范围地进行各种形式有悖常理的实验,自由恋爱、金钱爱情、纯粹爱情、色情主义,这些都是他们写作的样板。这一切对于最贫困的成员来说也是千真万确的,他们靠文化资本和天生的“品味制造者”权威,终于以最低的代价获得服饰上的标新立意,烹调上的奇情异想,爱情上的唯利是图和娱乐上的高雅脱俗,而“资产阶级”却要为此付出高昂的代价。

此外,在意义暧昧方面还需补充一点,即落拓不羁者随着时间的流逝在不断发生变化,原因是人数增加了,他们的威望或者说幻象吸引了贫困的年轻人,他们通常出身于外省的平民家庭,1848年左右统治着“第二批落拓不羁者”。米尔热、尚弗勒里或杜朗蒂的落拓不羁与教长街浪漫派纨绔子弟的“镀金的落拓不羁”不同,他们构成了一支真正的知识分子后备军,他们直接服从于市场规律,经常出于迫不得已从事第二职业,有时与文学没有直接关系,只是为体验无法藉以谋生的生活艺术。

实际上,两种不同的落拓不羁者在一段时间内是并存的,但他们的社会作用随时间不同而不同。“无产阶级知识分子”,通常生活凄惨,他

们按照源自缪塞的浪漫主义回忆录传统,把自身作为描写对象,创造了人们所说的“现实主义”,与走上歧途或丧失社会地位的资产阶级不无冲突地并存,后者拥有统治者的一切特征,有一点除外,即他们是大资产阶级家族、破产或破落贵族的穷亲戚、外国人或像犹太人一样境遇悲惨的少数民族成员。这些“资产者”要么如皮萨罗所说“身无分文”,要么其年金勉强够放弃本钱存钱,他们仿佛事先就因双重的或分裂的习性而被赋予了一种悬而未决的地位,也就是统治者中的被统治地位,这个地位又赋予他们先是客观继而是主观上的犹疑不定,这在他们与权力的同时或连续的波动关系中看得一清二楚。

与“资产阶级”的决裂

作家和艺术家与市场建立了联系,市场的无名制约可以在他们之间创造出前所未有的差别,这些关系无意中有助于左右他们对“大众”态度的双重表现。他们认为大众既是迷人的,又是可鄙的,将大众中忙于日常钻营的“资产阶级”和从事愚钝的生产活动的“老百姓”混淆起来。这种双重的矛盾情绪使他们对自身在社会空间中的位置和社会功能形成了一种模棱两可的观念:这说明了他们为什么在政治上摇摆不定,而且,1830—1880年间发生的频繁政体变化也说明了这一点,他们就像铁屑一样,趋向暂时强化的场的极点。因此,七月王朝的最后几年,当场的重心转向左翼时,人们就会看到向“社会艺术”和社会主义观念的普遍偏移(波德莱尔本人也谈到了“为艺术而艺术的幼稚乌托邦”,^[15]激烈地反对纯艺术)。相反,在第二帝国时代,许多纯艺术的捍卫者虽然不公开表示归顺,有时甚至会像福楼拜一样,对“巴丹盖”(一个泥水匠,路易-拿破仑·波拿巴借其衣服逃出被关押的要塞。——译者注)表示极大的轻蔑,但他们仍经常出入宫廷要人举办的这样那样的沙龙。

但是艺术家群体不仅仅是创造标新立异的生活方式即艺术家生活方式的实验室和进行艺术创作活动的基本空间。它的主要功能之一是自己构成了自己的市场,这个功能经常被忽略。它对作家和艺术家不仅引入作品中而且引入生活的无畏和反抗,予以最热烈的欢迎和最诚挚的理解,艺术家的生活本身就构成了一件艺术品。这个具有特权的市场的作用,即使不以一种大吹大擂和断断续续的方式表现出来,至少在功能上对别样的人(也就是说对别的团体)表现出一种社会认同的形式,作为对常理的一种挑战。文化革命产生了这个颠倒的世界即文学场和艺术场,文化革命之所以获得成功,原因是一心想颠覆观念和分类的一切原则的伟大异端们,能够依靠某些人的支持(倘若不是支持,至少是关注),这些人在进入正在形成的艺术空间时,就心照不宣地接受了这个可能性,即一切都可能发生。

因此,可以明确,文学场和艺术场是在与“资产阶级”世界的对立中并通过对立形成的,“资产阶级”世界从未以如此断然的方式表现它控制合法化手段的价值和野心,无论在艺术领域还是文学领域都是如此,它通过报纸和拙劣的作家,试图强行规定文化生产的被贬值和贬值的定义。没有文化的暴发户体制全都打着虚伪和掺假的幌子;讨好报纸刊登和宣传的最平庸的文学作品以得到信誉;新的经济主宰者推行庸俗的物质主义;一大批作家和艺术家卑躬屈膝;这一切都令作家们(特别是福楼拜和波德莱尔)于厌恶中夹杂着鄙视,这种情绪并非没有对与世俗世界决裂起到非同小可的作用,这个世俗世界与艺术世界的形成密不可分,艺术世界是一个独立的世界,一个国中之国。

福楼拜在1871年9月28日写给马克西姆·杜冈的一封信中说:一切都是虚假的,“虚假的军队,虚假的政治,虚假的文学,虚假的信任和虚假的妓女。”^[16]他在给乔治·桑的一封信中发挥了这个提法:“一切都是虚假的,虚假的现实主义,虚假的信任,甚至虚假的婊子……这种虚假……特别体现在判断方式上。人们想要一个女演员,但还要让她是一个好家庭主妇。人们向艺术要求道德,向哲学要求明晰,向罪恶要求体面,向科学要求大众的理解。”^[17]波

德莱尔说：“12月2日将政治从我的肉体上剥夺了。再没有普遍的观念。”还可以举出巴齐尔对马奈的绘画《受士兵侮辱的耶稣》的评论文章，尽管文章的出现要晚得多。文章尽述第二帝国的文化气氛引起的不同寻常的厌恶之情：“这个耶稣，在刽子手士兵中受尽折磨，他是一个人而不是一个神，这在当时是教人无法接受的……人们迷恋美丽的事物，迷恋受鞭笞的人，情愿所有的人都长着诱人的面孔。总存在着这样的流派，而且这个流派还会存在下去，它认为自然需要被精心装扮起来，只有在艺术说谎的时候，才承认艺术的存在。这种理论居然盛行起来：帝国有理想主义的癖好，痛恨人们按照事物本来的面目看待它们。”^[18]

怎么会推测不到经历了1848年革命的失败和路易-拿破仑·波拿巴政变以及后来第二帝国长长的萧条时期的这代人的政治经验，在与为艺术而艺术的崇拜同时产生的政治世界和社会世界的幻灭观的建立过程中发挥了什么作用？这个排他的宗教是拒绝服从与放弃的人的最后法宝。福楼拜后来在给他的朋友路易·布耶的《绝唱》所做的前言中写道：“这个时代对诗来说是悲哀的”，“想像力如同勇气一样锐减，公众与当权者没有两样，都不允许精神独立。”^[19]当大众表现出只有资产阶级的恬不知耻的卑怯才能与之相比的政治上的不成熟，人道主义梦想和人道主义事业受到自称捍卫它们的人的嘲笑或侮辱，记者们把自己卖给出价最高的人，从前的“艺术殉道者”变成了艺术正统观念的维护者，文人们吹嘘逃避到剧本或“良知小说”虚假的理想主义中——这时候，可以用福楼拜的话说，“什么都没有了”，“应该把自己关起来，继续埋头在作品中，就像鼹鼠一样”。^[20]

实际上，正如阿尔伯特·卡萨涅指出的，“他们将投身到独立的艺术中，投身到纯粹的艺术中，因为艺术总需要一种材料，或者他们到过去寻找材料，或者他们在当前寻找材料，但目的是从中得到完全不计利害的单纯客观表现”；^[21]“勒南的思想勾勒出了将这种材料引向艺术爱好的发展过程（‘从1852年起，我对收藏充满了兴趣’）；勒孔特·德·李勒将他的人道主义梦想埋葬在帕纳斯派的大理石下；龚古尔兄弟重申‘艺

术家、文人、科学家，应该永远不跟政治打交道：这是他们应该任其在下面掠过的风暴’。”^[22]

在接受这些描述的同时，应消除它们很有可能引发的观念，即经济和政治条件直接决定论：福楼拜、波德莱尔、勒南、勒孔特·德·李勒或龚古尔兄弟这些人只有从他们在文学小宇宙中占据的极其特定的地位出发，才能理解一种政治形势，这个政治形势是在他们的配置固有的认识范畴内把握的，它促进和激发他们的独立倾向（而其他历史条件可能会压制或抵消这种倾向，比如在 1848 年革命前夜和革命结束后不久，文学场和社会场的被统治地位的加强就起到了这个作用）。

制定规则的波德莱尔

文学场和权力场之间关系的分析，其着重点在于依赖的形式，无论是外在的还是潜藏的；还有依赖的结果，无论是直接的还是间接的。分析时不该忘记是什么构成了文学世界作为场而发挥作用的一个方面。毫无疑问，道德义愤在波德莱尔和福楼拜这类人日积月累的反抗中扮演了决定性的角色，反抗促使作家的独立逐步得以实现。道德义愤反对屈从于权力或市场的一切形式，无论表现为驱使某些文人（这令人想到马克西姆·杜冈之流）追逐特权和荣誉的殷勤野心，还是促使专栏作家和滑稽剧作者应报刊杂志的要求从事无约束无风格文学创作的卑躬屈膝；可以肯定的是，在争取自主的英雄阶段，道德上的决裂总占全部美学上的决裂的一大部分，在波德莱尔身上可以清楚地看到这一点。

但是还有一点确信无疑，义愤、反抗、轻蔑仍旧是否定的、偶然的、臆想的原则，这些原则过于直接地依赖个人的配置和属性，无疑很容易被倒置或推翻，配置和属性导致的相应独立太容易受诱惑或被强者吞并。要达到经常且稳妥地克服当权者的限制和直接或间接的压力，不能依靠捉摸不定的性情或自愿的道德抉择，只能依靠一个社会环境本

身的必要性,这个社会环境的基本法则就是相对于经济和政治权力的独立;换句话说,只有当构成某种文学或艺术指令的特定法则,既建立在从社会范围加以控制的环境的客观结构中,又建立在寓于这个环境的人的精神结构中,这个环境中的人从这方面来看,倾向于自然而然地接受处于它的功能的内在逻辑中的指令。

只有在一个达到高度自主的文学和艺术场中,一心想在艺术界不同凡俗的人,特别是企图占据统治地位的人,才执意要显示出他们相对外部的、政治的或经济的权力的独立性,法国19世纪下半叶(特别是在左拉与德雷福斯案件之后)的情况就是如此。于是,只有对权力和荣誉、甚至表面看来最权威的法兰西学士院以至诺贝尔文学奖采取漠然态度,与当权者及其价值观保持距离,才能立刻得到理解,甚至尊敬,并因此得到回报。结果这个做法越来越被推而广之,作为合法行为的实践箴言确立起来。

一个自主的场要求获得自己确定合理性原则的权利,在场形成的关键时刻,在对文学艺术例律的置疑(美术学院和沙龙的颠覆标志着达到了顶点)及创造和推行一种新的法则方面作出贡献的人来自全然不同的阶层:首先是拉丁区为数众多的青年,他们废除和制裁对权力的妥协,尤其在戏剧方面;其次是尚弗勒里和杜朗蒂的现实主义集团的青年,他们以政治-文学理论对抗资产阶级艺术保守的“理想主义”;最后主要是鼓吹“为艺术而艺术”的人。实际上,波德莱尔、福楼拜、邦维尔、于斯曼、维利耶、巴尔贝或勒孔特·德·李勒这些人除去不同点,他们的共同点在于他们的创作是与服务于权力或市场需要的生产截然相反的,尽管他们禁不住沙龙的诱惑,做了秘密的妥协,或更甚,泰奥菲尔·戈蒂耶进了法兰西学士院,但他们首次明确地制定了新的合理性规则。是他们通过与统治者决裂找到了艺术家独立存在的原则,并按照正在形成的场的功能确立起来。由此,勒南能够预见:“如果革命朝专制主义和耶稣会的方向发展,我们的反应趋向智慧和自由主义。如果朝社会主义方向发展,我们的反映趋向文明和知识分子文化,知识分子文化显然要首先经受这种放纵……”

如果在这项集体事业中,既没有明确制定的计划,也没有明文规定

的领导者,应该指定一种类型的主要创立者,一个制定规则的人,以及一个成立的章程,人们显然会想到波德莱尔,想到他在写作上的反叛,想到他是法兰西学士院的候选人,这件事本身是相当严肃而同时又类似于滑稽模仿。此举显然经过一番深思熟虑,甚至带着侮辱性的想法(他选择谋求的是拉克代尔的席位),他的颠覆阵营的朋友比他的保守阵营的敌人对此更感到不可思议和可耻,后者把持着法兰西学士院,他特地出现在他们面前——逐个访问他们,向这个既定的文学制度挑战。他的候选人资格是一种真正的违抗的象征,比所有没有社会效应的反叛更能引起轰动,这就是大约一个世纪之后,美术界称为的“行动”:他对精神结构,对认识和评价的范畴提出了置疑和挑战,这些结构和范畴与社会结构结合得如此紧密一致,以至于不给表面看来最激进的批评以任何可乘之机,且成为对文化秩序不知不觉的直接服从及与其发生一种内在联系的基础,这可以通过福楼拜的“惊讶”表现出来,籍此就可以理解波德莱尔式的挑衅了。

波德莱尔要福楼拜向于勒·桑多推荐他的候选人资格,福楼拜在给他的信中写道:“我有这么多问题要问您,我实在是太吃惊了,一本书都写不下!”^[23]而他给于勒·桑多的信是以完全波德莱尔式的讽刺语气写的:“候选人委托我告诉您‘我对他的看法’。”您应当了解他的作品。至于我,当然,如果我能参加那荣耀的集会,我倒是乐意看到他坐在维尔曼和尼扎尔之间!这是怎样的情景啊!”^[24]

波德莱尔向一个仍旧得到广泛承认的机构提出他的候选人资格,比任何人都明了他会得到怎样的待遇,他要求得到认可,这种认可是他在先锋派的狭小圈子里得到的承认决定的;迫使这个在他看来已不值得信任的机构,将他对这个机构的不承认公之于众,据此他同样证明了具有新的合法性的人有权利甚至义务推翻清规戒律,强迫承认他并为他的行为感到不悦的人招认,他们对旧秩序的认可超出了他们的想像。他以有悖常理的疯狂举动,试图引起混乱,这种混乱不合常理地是这个

不合常理的世界的法则,也将是达到完全自主的文学场,即在创作者—预言家之间的自由竞争,这些人坦率地承认与众不同、独树一帜、没有先例、无以伦比的法则,法则确定了他们自身的属性。他在1862年1月31日写给福楼拜的信中很清楚地表明:“您怎么猜不出波德莱尔意味着奥古斯特·巴尔比耶、泰奥菲尔·戈蒂耶、邦维尔、福楼拜、勒孔特·德·李勒,也就是纯文学?”^[25]

波德莱尔本人模棱两可的态度表现在始终如一地拒斥“资产阶级的”生活,与此同时,不管怎样,又急于得到社会的承认(他难道一刻也没有梦想得到荣誉勋位勋章,抑或如他在给母亲的信中写的,梦想得到一个剧院经理之职?),这揭示了革命的缔造者们(在马奈身上也表现出同样的动摇性)为建立新秩序而与过去决裂的所有困难。如同创新者有选择性的反叛(人们不禁想到马奈的《死去的托来罗》)可能显出无力的笨拙,充满挑衅的有意为之的失败毕竟还是失败,至少在维尔曼或甚至圣伯夫看来是这样——后者给《立宪报》写的关于法兰西学士院选举的文章以溢于言表的恶毒的优越感结束:“可以肯定的是,波德莱尔先生竭力要引人注目,人们原以为会看到进来一个奇特的、怪异的人,结果发现他们面对的是一个彬彬有礼、令人尊敬、堪称榜样的候选人,一个和蔼可亲的小伙子,谈吐优雅,完全是老式的作派。”^[26]

无疑,很难区分少年时期的反抗超出社会许可的范围之外、碌碌无为、落拓不羁的艺术家与因从事象征性革命而遭到敌视、暂时蒙难的“受到诅咒的艺术家”之间的差别,甚至对有切身经验的创作者来说,情况也是如此。只要让人在目前的厄运中看到一种未来选择迹象的新的合法性原则还未被所有人确认,只要一种新的美学体系还没有在场中乃至权力场本身当中建立起来(这个问题在马奈和被沙龙“拒之门外的”人身上同样存在),信奉异端的艺术家就处于一种极端的不断变化不定状态,就会受到可怕的压力。

这无疑是由于他从一开始就清醒地经历了表现为双重束缚的一切冲突,这些冲突是正在形成的文学场所固有的,没人比波德莱尔更清楚地看到经济和社会的变化与艺术文学生活变化之间的联系。这些变化将想要谋求作家或艺术家职位的人放到降格的两难抉择面前,要么过

着充满了物质和精神的不幸、贫乏和怨恨的十足的“落拓不羁的生活”，要么通过报纸、连载小说或通俗喜剧的途径，同样堕落地屈从于统治者的趣味。他猛烈地批判资产阶级趣味，以同样的激烈反对爱弥尔·奥吉埃领导的“良知骑士”的“资产阶级流派”和“社会主义流派”，他们彼此都认可同样的(道德)口号：“说教吧！说教吧！”

他的关于《包法利夫人》的文章登在《艺术家杂志》上，他这样写道：“数年以来，公众对于精神事物的兴趣锐减；他们的热情投入一直在降低。路易·菲利普时代的最末几年是仍会被想像活动激发的精神的回光返照；但新的小说家发现他们面对的是一个陈腐的社会——比陈腐更糟——迟钝和贪婪，对小说只有厌恶，对爱情只求占有。”^[27]同样，他在这一点上与福楼拜走到了一起，福楼拜一封接一封地写信(特别是写给路易丝·科莱)，反对“华丽”、“感伤”，并在给予勒·雅南的一篇就海涅文章的回复文稿中戳穿了美丽、快乐、可爱的趣味，这种趣味促使人们喜爱法国诗人的欢乐胜过外国诗人的忧郁(他像贝朗瑞一样想到了能使自己成为“20年迷人的热狂”^[28]的歌唱者的人)。他与福楼拜同样充满义愤地反对迎合资产阶级趣味的人，特别是在戏剧方面：“一段时间以来，一股狂热的正直之风席卷了戏剧界和小说界……资产阶级正义感最值得骄傲的一个倡导者，一个有良知的骑士，爱弥尔·奥吉埃先生写了一出戏，名为《毒芹》，描写了一个大吹大擂、生活放荡、嗜酒如命的年轻人……迷上了……一个少女纯洁的眼睛。人们看到了荒淫无耻的人……在禁欲主义中……寻找从未感受过的苦涩的快感。这很感人，尽管有些平庸。但这可能超出了奥吉埃先生的观众的道德能力。我想他愿意证明最后总要过规规矩矩的家庭生活……”^[29]

他以异常清醒的头脑经历和描述了他在文学生涯的开始阶段发现的冲突，这个阶段充满了痛苦和反抗，正处于落拓不羁的1840年代：诗人可悲的堕落、受到的排斥和诅咒都是外部的必然强加给他的，与此同

时,它们也作为完全内部的必然强加给他,仿佛是完成一部作品必不可少的条件。经历和意识到这种冲突使他与福楼拜不同,他将他的整个生活和全部作品置于挑战与决裂的影响之下,他自己明白这一点,也心甘情愿永不被回收。

波德莱尔之所以在场中占据了与福楼拜相似的地位,那是因为带来了一种英雄气概,这种英雄气概无疑是建立在他与家庭的关系上,这使他在受到起诉的时候采取了与福楼拜大相径庭的态度,福楼拜准备让资产阶级世系的荣誉发挥作用,波德莱尔与家庭的关系致使他长久以来过着落拓不羁的不幸生活。以他写给母亲的信为例,他“被疲劳、烦恼和饥饿折磨得精疲力尽”：“请寄来……20天左右的生活费……我坚信我的日程表和意志力,我很清楚,如果能过上两三个星期有规律的生活,我的智慧就能得救。”^[30]而福楼拜经历了《包法利夫人》的诉讼案之后,因丑闻而声名大震,被抬升到当代最伟大的作家之列,波德莱尔在经历了《恶之花》的诉讼案之后,得到了一个“公众”人物的待遇,一点不错,但他受到了谴责,被逐出了福楼拜经常出入的上流社会和沙龙,被强大的报业放逐到文学世界的边缘。1861年,《恶之花》再版时被报界、因而也被广大的公众忽略了,它的作者却被赶入了文学圈子,在其中树敌甚多。接踵而至的是波德莱尔在生活和作品中对思想正统人士的挑战,他借此体现了先锋派最极端的立场,即反抗一切权力和一切制度,从文学制度开始。

无疑他逐渐与献媚的现实主义或落拓不羁的人道主义距离越来越远,落拓不羁是个萎靡不振的、没有教养的世界,在一片辱骂声中将伟大的浪漫主义的作家与正直得过了头的资产阶级化文学的剽窃者混为一谈。他被迫在痛苦与绝望中写作,反抗这个世界,正如福楼拜在克鲁瓦塞时。

自1840年代开始,波德莱尔通过外在的象征主义与现实主义

的落拓不羁拉开距离,以浪荡子的优雅反抗同伴的落拓,这是一直困扰他的紧张情绪的明确表现。他抨击尚弗勒里的现实主义野心,后者“在悉心研究的时候……以为抓住了一种外部的现实”;他嘲笑现实主义,“令人恶心的粗话……意味着平庸,不是一种新的创作方法,而是对无关紧要的事情的详细描写”。^[31]他曾这样描述,“现实主义青年,一走出童年时代,就投入到现实主义艺术之中(对于新的事物,要有新的名称!)”,尽管他与尚弗勒里是朋友,他从不否认用过比这更苛刻的言辞:“这些青年的显著特征是一种对于博物馆和图书馆断然的、天生的仇恨。但是,他们也有自己的经典作家,特别是亨利·米尔热和阿尔弗雷德·德·缪塞……他们绝对相信天才和灵感,赋予自己不做任何智力训练的权利……他们道德败坏,在爱情方面愚不可及,自命不凡与懒惰一样不少”^[32]。

但他永远不否认他穿越文学世界最贫瘠的地带时的收获,这些地带是最有利于对这个世界本身以及整个社会秩序进行一种批评的和全面的、清醒的和复杂的、透过冲突和矛盾的认识;虽然贫穷和不幸时刻威胁着他的道德完美,但它们在在他看来是惟一可能得到自由的地方,是与反抗不可分离的灵感的惟一合理的源泉。

他并不像福楼拜那样,通过沙龙或通信那种一脉相承的贵族传统进行斗争,而是在这个“失去社会地位者”的世界中进行斗争,这个世界组成了革命文化的杂牌军。通过他,全部受到歧视和谴责的落拓不羁之辈(这可以一直追溯到专制社会主义的传统,可迅速从中辨认出流氓无产者的可疑面孔)和恢复声誉的“受到诅咒的诗人”得以平反(这可以在他1855年12月20日写给他母亲的信中看出来,他用“构成了[他的]资本的令人钦佩的诗才、清晰的思想 and 强烈的希望”,即为一个自主的文学场所保证的特殊资本,来对抗“他所缺乏的短期资本,以便稳定下来、安心工作且远离一个讨厌的雇主。”^[33])他与幻想恢复18世纪盛行的贵族艺术保护人的天真的怀旧病断绝了关系(在场中与他接近的作家,如龚古尔兄弟或福楼拜经常提到这一点),给未来的场下了一个极端现实主义的、颇具预见性的定义。因此他嘲笑1851年10月12日

颁布的、用来鼓励“以道德和说教为目的写作的剧作家”的法令，他写道：“在官方价值中有某种东西摧毁了人和人类，遮掩了道德的廉耻……至于作家，他们的价值体现在他们同类的尊敬和书商的收入上。”^[34]

要从整体上理解波德莱尔在他的生活和作品中的不同表现，以显示艺术家的独立性，而并非仅仅是拒绝。拒绝家庭（从本质上和表面上），拒绝前程，拒绝社会。所有这一切在波德莱尔之后，已经变成了一个作家生存的要素，这样做很容易造成一种表面现象，即回到圣徒传记的老路上去，圣徒传记的根源就在于幻象，即在与一种习性从客观上来看完全吻合的产物中看到一个意图的有意识的一致性。怎么会看不到波德莱尔在出版和批评领域的举动包含着某种类似于独立的策略的东西？众所周知，在“商业”文学的发展为几家大出版社，如阿谢特、莱维或拉鲁斯等赚大钱的时代，波德莱尔选择了一个小出版商普莱—马拉西斯，与他合作出版《恶之花》，马拉西斯经常光顾先锋派的咖啡馆。波德莱尔拒绝了米歇尔·莱维为他提供的更有利的资金条件和巨大的发行量，因为他的确害怕他的书流传太广，才选择一个更小的出版商，因为这个出版商本人投身到为新生的诗歌权益而进行的斗争之中（他后来主要出版了阿瑟利诺、阿斯特吕克、邦维尔、巴尔贝·多尔维利、尚弗勒里、迪朗蒂、戈蒂耶、勒孔特·德·李勒的诗），完全为作者的利益着想（这表明他采取决裂的方式与福楼拜的策略截然不同，福楼拜在莱维出版社和《巴黎杂志》上发表了作品，波德莱尔蔑视由马克西姆·杜冈之流的急功近利者和“实用”艺术的拥护者组成的编辑队伍^[35]）。波德莱尔听从发自内心、无法抑制、合乎情理又未经思考的一种心灵律动，即习性的“选择”（“在您那里，我将被如实地、得体地制造出来”）的驱使，第一次找到了商业出版和前卫出版之间的窍门，促进了出版家与作家同路的场的生成，与此同时，建立了从事斗争的（斗争这个词一点都不过分，如果人们没有忘记普莱—马拉西斯因为出版了《恶之花》而被判重刑并且被迫流亡他乡）出版家与作家的结构关系。

同样一致的激进立场也表现在波德莱尔创立的批评观念之中。这一切的发生仿佛说明他与传统和解了，这个传统在浪漫主义时代，将一

个理想团体中的艺术家和作家联合起来,团结在相同的小团体中或诸如《艺术家》这类杂志周围,曾引起许多作家对艺术批评的兴趣;在某种意义上,远远超过了这一点,因为他们当中很多人把过去的理想忘得一干二净。波德莱尔用通感的理论代替了一般理想的模糊不清的概念,他指出了声称能用明确的、普遍的规则衡量单个作品的批评的贫乏无力,尤其是这种说法的不可理解。他剥夺了艺术批评的仲裁者的角色,这个角色是由高高在上的构思阶段和无论是就技术还是能力而言都是从属性的创造阶段之间的刻板划分赋予的。他要求艺术批评在某种程度上服从于作品,但要带有一种无拘无束的创造力的全新意图,决心展示出画家的深意。这个对批评角色(至此一直致力于解释画面的信息,特别是从历史的角度)的全新定义顺理成章地记入了与场的形成息息相关的混乱的制度化过程,在这个场中每个创作者都许可在一部带有自身的观念原则的(前所未有的)作品中建立自己的规则。

对秩序的最初呼唤

自相矛盾的是,英勇的创立者理应完成的不同凡响的预言式决裂举动,却努力地为消解开始阶段的英雄和英雄主义创造必要的条件:在一个达到高度自主和自我意识的场中,竞争机制本身允许和推动不同寻常的行为的寻常生产,不同寻常的行为是建立在拒绝一时的满足、上流社会的满意和寻常行为的目标上的。对秩序的要求以及制约,是竞争的必然产物。其中最可怕的就是名誉扫地,这几乎就是被开除或破产的特殊代名词。竞争尤其与得到承认的作者和新来者势不两立,前者最容易与上流社会妥协及受到荣誉的诱惑,总被怀疑站在与放弃或否定对立的方面,后者在立场上不那么服从于外部的煽动,倾向于反抗借助价值名义(无私、纯洁等等)建立起来的权威,这些价值要求或曾经要求强制实行人。

象征性的压制异常严格地作用于为了确保在场中取胜,自称拥有权威或外部的权力即帕斯卡所说的“专制权力”的人。

这是所有介于艺术场和经济场之间的人物,即出版商、画廊经理或剧院经理的状况,更不用说操纵国家文学艺术资助的官员了,作家和艺术家通常(夏尔庞蒂埃这类出版商除外)与他们保持一种潜在的、有时是公开的暴力关系。福楼拜就是一个例证,他本身就与他的出版商莱维有很多纠纷,他在给为泰奥菲尔·戈蒂耶写传记的埃内斯特·费多的信中写道:“一定要让人知道他曾受到他在上面登了文章的报纸的剥削和压迫;吉拉尔丹、蒂尔冈、达洛都曾折磨过我们这可怜的老头,我们为此伤心落泪……一个天才,一个诗人,没有年金,也没参加任何政党,他为了生存,不得不为报纸写文章;于是,你看他得到了什么。这一点,在我看来,就是你应该进行研究的方向。”^[36]

人们可以只举一个取自福楼拜时代的例子,这个人叫爱德蒙·阿布,《国家观点》的自由作家,是所有先锋派、波德莱尔、维利耶或邦维尔这类人的真正眼中钉,他们说他们“天生就是为了抄袭既定观点的”。尽管他在《费加罗报》上发表的文章“才华横溢、汪洋恣肆”,他们还是责备他卖文给《立宪报》,这家报纸屈从于权力是人所共知的,尤其责备他表现了机会主义和奴颜卑膝的背信弃义,或者,简单一句话,肤浅的背信弃义,背信弃义歪曲了一切价值,尤其是它鼓吹的价值。1862年当他上演《加埃塔纳》的时候,所有左翼青年动员起来,对他起哄,经过吵吵闹闹的4个晚上之后,这出戏被撤销了。^[37]被拙劣的艺术学徒工施以诡计或起哄喝倒采弄垮了的剧本真是数不胜数(如爱弥尔·奥吉埃的《传染》)。

在正在实现自主的场的自身逻辑中建立秩序的要求,其有效性在这种认识中得到了最好的证明,即表面上最直接地服从外部要求或限制的作者,不仅在他们的社会行为方面,而且他们的作品本身,越来越经常地被迫遵守场的特殊规则;仿佛为了无愧于他们的作家身份,他们

理应与占统治地位的价值保持一定距离一样。因此,当人们通过波德莱尔或福楼拜的讽刺认识了这些作家,并发现资产阶级戏剧的最典型代表在那里提倡毫不含糊地赞颂资产阶级的生活和价值观,同时又尖锐地讽刺这种生活的基础和归咎于宫廷和地位显赫的大资产阶级的“道德败坏”,委实不无惊奇。

因此,曾于1843年(《城堡里的伯爵》同时遭到失败)在法兰西剧院上演《柳克丽丝》的蓬萨尔,是作为新古典主义反对浪漫主义的预言家出现的,并由此被认定为“良知派”的领袖。同样是这个蓬萨尔,在第二帝国时代,抨击金钱的罪恶:他在《荣誉与金钱》中对喜欢通过非法手段获得荣耀和财富胜过体面受穷的人深恶痛绝;在《钱袋》中,他指责厚颜无耻的投机者,他的最后一出戏《伽利略》在他去世的1867年上演,他在戏中为科学自由进行辩护。

同样地,出身巴黎大资产阶级(生于瓦朗斯,在巴黎长大)的爱弥尔·奥吉埃的《一个正直的人》和《毒芹》1845年进入了法兰西喜剧院的保留剧目,1849年上演的《加布里埃尔》一剧为反浪漫主义的资产阶级喜剧提供了范例,描绘了金钱造成的不幸。在《金腰带》和《盖兰》中,他将获得不义之财的大资产阶级搬上舞台,他们由于自己的儿女而受着棘手的道德问题的煎熬。在1861、1862和1869年创作的《厚颜无耻的人》、《吉布瓦耶之子》和《狮子与狐狸》中,他抨击了经营报业的不正当商人、非法交易、良心交易,为不择手段的厚颜无耻之辈的成功感到痛心。^[38]

资产阶级戏剧最典型的作家感到必须向反资产阶级的价值观做出让步,尽管这些让步可以作为向资产阶级发出的提醒和警告,却证明了没人再能彻底地无视场的基本法则:表面上与纯艺术价值最疏远的作家实际上承认了这条法则,只是以他们的方式,总是带点羞愧地违背它。

我们附带看到了论据包含的内容,这通常意味着带有某种形式的文学统计学的文学社会学(或社会史),根据这条论据,可能会“恢复”二

流作家的地位,在某种程度上将艺术价值“平均化”。相反,所有人倾向认为,如果不了解同代人的状况,构成幸存者的独特和伟大之处的根本要素就会失去,因为幸存者正是伴随着他们的同代人并与之碰撞才确立了自己的地位。除了表现为从属于他们得以利用其功用并同时领会其局限性的文学场之外,这些被他们的失败或劣质的成功判了死刑、完全全注定要从文学史中消失的作者,通过他们的存在本身及他们引起的反动改变了场的功能。对过去的了解倘若仅限于文学史认为值得保存的作者的分析师,在理解和解释方面会陷入一种具有本质缺陷的形式:他依据作用与反作用的逻辑,不知不觉地仅仅记下他不了解的作家对他试图加以阐释的作家所起的作用,后者通过他们的排斥作用,促进了前者的消失;因此他使自己无法真正理解在幸存者的作品中,由于互相排斥,构成已消失作者的存在和作用的间接产物的一切。这种状况在福楼拜这样的作家身上表现得再明显不过了,他在整个双重否定的系列中并通过这个系列确定自己和构造自己,借此反对成对的表达方式或成对对立的作者——比如浪漫主义和现实主义,拉马丁和尚弗勒里,等等。

有待创立的位置

自 1840 年代开始,特别是经过政变之后,金钱的力量尤其通过报纸的依赖发挥作用,报纸服从国家和市场的需要,对肤浅的娱乐和消遣的迷恋受到帝国奢华之风的鼓励,在戏剧方面尤为明显,这就促进了一种直接服从于公众口味的商业艺术的扩张。一股“现实主义”潮流通过与“资产阶级艺术”的对抗:艰难地延续下来,它继承了“社会艺术”的传统并加以改变——为了再次贴上时代的标签。非此非彼、处于双重否决的是第三种立场,即“为艺术而艺术”。

这种原生的秩序分配产生于以文学场为地点的分类斗争,它的作

用是强调在一个正在形成中的场中,内部的位置首先应当作为作家(或文学场)的一般位置的规定来理解,或者,无论如何,作为客观地建立在作家群体和世俗权力之间的关系的特殊形式来理解。

“资产阶级艺术”的代表大部分都是戏剧作家,他们紧密而又直接地与统治者相联系,无论就他们的出身、生活方式和价值体系来看都是如此。这种意气相投就是他们之所以能在一个必须以作者与公众之间即刻的沟通、进而是伦理和政治的同谋为前提的体裁中取得成功的根源。这种意气相投不仅保证他们拥有丰厚的物质利益——戏剧是文学活动中最有利可图的行当——而且也有各种各样的象征性利益,首先是资产阶级认可的标志,特别是法兰西学士院。比如在美术界的奥拉斯·韦尔内、保罗·德拉罗什这类人,其次是卡巴内尔、布格罗、博德里或博纳一类,或在小说界,保罗·德·科克、于勒·桑多、路易·德努瓦耶等等,这些作者像爱弥尔·奥吉埃和奥克塔夫·弗耶一样,为资产阶级大众提供被看作“理想主义”(与所谓的“现实主义”的同时也是“道德的”和说教的潮流对立,这类剧作由小仲马搬上舞台,包括他的《茶花女》及以另一种形式出现的龚古尔兄弟的《亨利耶特·马雷夏尔》)的剧作:于勒·德·龚古尔将奥克塔夫·弗耶命名为“家庭中的缪塞”,已把这种带了甜味的浪漫主义的产生方式说得很清楚了,这种浪漫主义令最古怪的幻想服从于资产阶级的趣味和标准,赞扬婚姻、好好管理财产和体面地养育子女。

因此,在《女冒险家》一剧中,爱弥尔·奥吉埃将不自觉地受到雨果和缪塞影响的感情与赞美良好的风俗和家庭生活、讽刺妓女、抨击为时已晚的爱情结合起来^[39]。但只有《加布里埃尔》一剧的出现才使“健康与诚实”艺术的复兴达到了资产阶级反浪漫主义的顶峰:这部诗剧上演于1849年,描述的是一个资产阶级妇女嫁给了一个她觉得毫无诗意的公证人,后者正准备让位给一个诗人,“阳光下匍匐着的田野”的使者。这个女人忽然发现真正的诗意在于家庭,她倒在丈夫的怀抱里,喊道:

“哦,一家之长,哦,诗人,我爱你。”

这句诗像是为了进入有关“男孩”的滑稽模仿而写的，波德莱尔在1851年11月27日的《戏剧周刊》上发表的一篇题为《正派的戏剧与小说》的文中这样评论：“一个公证人！您看那个诚实的资产阶级妇女，靠在她男人的肩膀上喁喁地说着情话，向他投去无精打采的眼神，就好像她在小说里读到的一样！您会看到剧场里所有的公证人都对作者报以热烈的欢呼，因为他对他们平等相待，为她向所有负债累累、认为诗人的职业就是按照传统规定的节律表达灵魂的抒情冲动的无赖进行了报复！”^[40]同样，小仲马也有说教的意图，他声称通过对资产阶级的弊病（金钱、婚姻、卖淫等）的现实主义描绘帮助改变世界，他反对波德莱尔提出的艺术与道德互不相干的观点，1858年他在《私生子》一剧的《前言》中宣称：“任何文学假如不把可完善性、教谕、理想，一句话，即有用性放在显要的位置上，就是一种发育不良的、不健康的文学，一生下来就是死的。”

在场的另一极，社会艺术的维护者在1848年2月前后恰逢其时：共和派、民主派或社会主义者，如路易·布朗或普鲁东，还有皮埃尔·勒鲁和乔治·桑，尤其在他们的《独立》杂志上极力恭维米什莱和基内、拉梅内和拉马丁，对雨果就差一些，因为他太温和了。他们抨击“为艺术而艺术”的维护者的“自私”艺术，要求文学满足社会的或政治的功用。

1840年代是一个社会动荡的年代，同时表现出倾向源于傅立叶和圣西门主义者的社会艺术的特点，此外还出现了以皮埃尔·杜邦、居斯塔夫·马蒂厄^[41]或黑贝尔的译者马克斯·比雄为首的“大众诗人”和受到乔治·桑和路易丝·科莱资助的“工人诗人”。^[42]落拓不羁派的小团体将不同类型的作家如A.戈蒂耶、阿尔塞纳·乌塞、奈瓦尔这些第一批落拓不羁的幸存者及尚弗勒里、米尔热、皮埃尔·杜邦、波德莱尔、邦维尔以及被遗忘的十几个其他作家（如蒙瑟莱或阿瑟利诺）集中在“伏尔泰”、“莫米斯”咖啡馆或编《魔鬼走私船》这类的文学小报；这些临时凑到一起的作者命运各不相同，比如皮埃尔·杜邦和邦维尔，他们分别是创作朴素歌谣的平民和崇尚古典形式的共和派贵族，或者如波德莱尔

和尚弗勒里，他们亲密的友情是围绕库尔贝（他们都在《画室》杂志共事）和“星期三”的神秘交流建立的，一直维持到他们对“现实主义”的看法出现分歧的时候。

在 1850 年代，占据突出地位的是第二批落拓不羁派，或至少是脱颖而出的“现实主义”倾向，尚弗勒里是这一派的理论家。这种“歌唱的和浓烈的”^[43]的落拓不羁将“魔鬼走私船”的圈子延续下去。它稳固地把持着左派的阵地，在安德勒尔啤酒馆（几年之后在殉道者啤酒馆）以库尔贝和尚弗勒里为中心聚集了大众诗人、画家邦万和 A. 戈蒂耶、评论家卡斯塔尼亚里、异想天开的诗人费尔南·德努瓦耶、小说家伊波利特·巴布、出版商普莱—马拉西斯，有时还包括波德莱尔，尽管他与他们在理论上不和。凭借规规矩矩的生活方式和友爱的精神，凭借他们对政治、艺术及文学理论进行辩论的热情和狂热，这群年轻人，作家、记者、拙劣的画家或大学生公开聚集在一起，每天在一家咖啡馆碰面，这有利于形成一种热烈的知识气氛，与沙龙里保守的和唯我独尊的气氛构成了鲜明的对比。

这些“无产阶级知识分子”对统治者表现出来的团结一致，无疑在某种程度上来源于他们与外省和大众的关系及对两者的依恋：米尔热是一个看门人兼裁缝的儿子，尚弗勒里的父亲是拉翁镇政府的秘书，巴尔巴拉的父亲是奥尔良的一个小乐器商，邦万的父亲是乡村警察，德尔沃的父亲是圣—马塞尔郊区皮革商，等等。但是，与他们愿意相信的和他们想要别人相信的相反，这种团结一致并非是一种忠诚和继承下来的支配权的直接结果：它同样植根于与文学场中处于被统治地位相联系的经验之中，这个地位显然与他们出身的阶层，更确切地说，与支配权和他们从支配权中继承的经济文化资本不是毫无关联的。

我们可以借用皮埃尔·马蒂诺引述的关于米尔热的社会资产状况，米尔热是这类人的代表：“他是看门人兼裁缝的儿子，他肯定应该干别的差事而不是《两世界杂志》的编辑；但他的母亲雄心勃勃，虽经历了各种困苦，还是让他迈出了这出乎意料的一步；他被送进了中学；他有时会不带感情地回忆起母亲的决定，恳求地位低

微的父母让他们的孩子顺其自然。他的学习很不正规、不全面；没有得到任何益处；他主要是读诗，并开始写诗。他从未想过把拉下的学业补一补；他相当无知：他充满敬意和天真地崇拜他的一个读过狄德罗的朋友，但他并不想效法他。他的判断力随着年龄的增长，愈发显得无力了：当触及到社会、政治、宗教甚至文学本身的时候，他的思考能力特别贫乏。他哪能找到时间和办法补充严肃的精神食粮呢？自从他跟父亲吵翻之后，就躲到一个‘不喝酒的人’家里，过上了真正的贫困生活，这很快夺去了他的健康，他频繁进医院，40岁就贫病交加地死去了。他的书经过10年的困顿，才获得了成功，但只不过令他稍有宽裕，刚刚够在乡下过独居生活。他对世界的感受如同他所受到的教育一样不完善；事实上，他只了解自己落拓不羁的生活，还有他在马尔洛特住所附近的乡村风俗；他没完没了地说这个。”^[44]

尚弗勒里，米尔热的好朋友，他的情况也大致相同：他的父亲是拉翁的秘书；他的母亲做小生意。他上学时间很短，然后就到巴黎去，他在图书馆谋到一个替人跑腿打杂的职位。他与饭馆里的同伴组成了不喝酒的人的团体。他为《艺术家》和《走私船》写文章（特别是艺术评论）。1846年，他加入了文学家社团。他为严肃杂志写连载小说。1848年，他躲到拉翁，但仍从临时政府领了两百法郎。回到巴黎后，在1850年代，他与交往甚久的朋友波德莱尔和邦万还有库尔贝频繁。为了谋生，他写了很多（小说、评论、博学的论文）。他自命为“现实主义的领袖”，因此招来了烦恼和指责。多亏了圣伯夫，他才在1863年得到了进入杂技演员剧院的殊荣（但为时很短）。1872年，他当上了塞夫尔博物馆馆长。^[45]

逐渐创立了所谓“为艺术而艺术”并同时创立了文学场规则的人，通过拒绝从属于两极位置为自己确定了身份，他们与社会艺术和现实主义的共同点在于激烈反对资产阶级和资产阶级艺术。他们对形式和客观中立的尊崇令他们看起来像是艺术的“不道德”定义的维护者，特别是当他们像福楼拜一样，将对形式的探求作为贬低资产阶级世界的

手段。“现实主义”这个词,随着时间的流逝,无疑意义有些含糊,如同它在今天的这个或那个同义词一样(例如“左派份子”或激进),因它而受到同样的谴责的人不但包括库尔贝这个众矢之的,还包括它的维护者,以尚弗勒里为首,还有波德莱尔和福楼拜,总之,所有看起来从内容和形式上威胁道德秩序以及由此威胁既定秩序的根基的人。

在福楼拜的诉讼案中,代理检察长皮纳尔的起诉书揭露了“现实主义绘画”,援引道德上的教训,用以“谴责现实主义文学”;福楼拜的律师被迫在他的辩护词中承认,他的主顾属于“现实主义流派”。判决理由两次重复了起诉书中的论调,坚持认为“现实主义庸俗不堪,对性格的描写经常是令人震惊的⁴⁶”。同样,在《恶之花》的判决理由中,可以读到,波德莱尔是因为一种“刺激肉欲的”、“粗俗的、有伤风化的现实主义”^[47]而被定了罪。如果能在每种情况下,将有区别的和有时相反的含意的完整空间公诸于世的话,许多具有历史意义的争论,尤其是关于艺术的,但也有其他方面的,就会得以澄清,或更简单地说,就会消除。一些有关的概念,包括“现实主义”、“社会艺术”、“理想主义”、“为艺术而艺术”,在作为整体的场的内部(这些概念在场中从根源上讲,通常是作为揭示性说明、接受了辱骂而出现的,比如这里关于现实主义的定义),或者在自封为场的标志的人(比如“现实主义”在文学、绘画和戏剧等领域的不同维护者)所在的次场中进行的社会斗争中获得了上述含意。不要忘记,理论上的争论一方面剥离这些词的历史意义(这种历史意义的剥离,经常仅仅是出于无知,也是所谓的“理论争鸣”的主要条件),一方面将它们含意固定下来,这些词的含意随着时间而变化,如同进行相应斗争的场以及使用上述概念的人之间的作用力关系发生变化一样。当使用这些概念的人建立政治的而非科学的系统以便赋予这些概念的现在用法以象征力量时,他们无疑对他们墨守成规之前的历史一无所知。

他们以诉讼案为对象进行了考察,而且很可能错误地低估了严肃

成分的作用,但在某种意义上,正如这些诉讼案所证实的,坚持“纯艺术”的人比他们的同路人走得更远,看起来更加激进。我们会看到,唯美主义的超脱构成了他们进行的象征主义革命的真正原则,导致他们与资产阶级艺术的道德保守主义决裂,又不落入取悦于道德的另一种形式之中,这在“社会艺术”维护者和“现实主义者”身上体现得相当明显。例如,他们赞美“受压迫者的美德”,像尚弗勒里一样,赋予人民大众“高尚的情感,让大众胜过最好的法官”。^[48]

如此说来,讽刺性的挑衅和谴责性的违背精神与反抗精神之间的界限是不确定的,前两者与通向先锋文学的温和出口相连接,代表了第一类人的特点,后者在政治上比在美学上更激进,揭示了第二类人的特点。无疑,在政变之后,与社会等级相联系的生活方式被在场中的位置取而代之,这些不同的生活方式促进了各种不同的团体的形成(一边是迪旺勒佩尔捷酒馆、巴黎酒馆和《巴黎杂志》,集中了多少得到认可并投身到“为艺术而艺术”运动中的作家,被最大的杂志认可的邦维尔、波德莱尔、阿斯利诺、奈瓦尔、戈蒂耶,普朗什、马德莱纳兄弟、成了名的米尔热、卡尔、德·博瓦尔、加瓦尔尼、龚古尔兄弟等等,另一边是安德勒啤酒馆和殉道者啤酒馆,聚集了“现实主义者”,库尔贝、尚弗勒里、舍奈瓦尔、邦万、巴尔巴拉、德努瓦耶、P. 杜邦、G. 马蒂厄、迪朗蒂,佩罗凯、蒙泰居、普莱-马拉西斯,等等);当然,这两个团体并没有严格区分开来,它们彼此之间还是经常来往的:波德莱尔、普莱-马拉西斯、蓬斯莱在政治上偏向左派,经常涉足安德勒啤酒馆,舍奈瓦尔、库尔贝、瓦莱斯则经常光顾迪旺勒尔捷酒馆。

“为艺术而艺术”与其说是一个现成的位置,倒不如说是一个有待确立的位置,现成的位置只需占据就够了,它通过自身完成或承担社会职责,建立在社会功能本身的逻辑上,而有待确立的位置在权力场中不具备任何一个对等的东西,它可能或理应无法存在。尽管它在已经存在的位置空间中处于潜在的状态,而且有些浪漫派诗人已经提出了这种要求,但自认为在其中占据了位置的人只有建立一个在其中能找到位置的场,也就是说,只有在确确实实且理所当然地变革将他们拒之门外的艺术世界,才能令这个位置得以存在。因此他们应该反抗既定位

置和他们的占据者,创立一切给这个位置自身特有的定义的东西,首先是现代作家或艺术家这个前所未有的社会人,他是专职人员,全身心地、专门投入到工作之中,对政治的需要和道德的禁令不予理睬,只承认艺术的特殊形式的仲裁。

双重决裂

这种自相矛盾的位置的占据者在两种不同的情况下,注定要反对不同的既定位置,并由此,试图调和不可调和的东西,也就是支配这双重拒绝的两个对立原则。他们反对“实用艺术”,即“社会艺术”的官方的和保守的变种,福楼拜的好朋友马克西姆·杜冈就是这类艺术的著名的捍卫者;他们还反对资产阶级艺术,即道德或政治学说的无意识的或默认的载体,他们想要的是道德自由,乃至预想中的挑衅;他们尤其要表明与一切制度,包括国家、学院、报刊,保持距离,但并不承认落拓不羁自发式的放任自流的身份,尽管落拓不羁同样承认这些独立价值,但它是为了将这些没有严格意义上的美学效果的违抗,或者以容易的、“平庸”的方式发生的纯粹的、简单的后退加以合法化。

如果他们拒绝了他们命中注定的资产阶级生活,即同时包括家庭和前程,并不是为了用一种受奴役换取另一种受奴役,像泰奥菲尔·戈蒂耶和许多别的人一样,接受文学产业和报刊行业的束缚,或者为一项事业服务,无论这项事业有多么高尚和伟大。在这个意义上,波德莱尔的政治态度,尤其在1848年,具有典型意义:他并非为共和而战,而是为革命而战,他是从一种意味着反抗和违背的“为艺术而艺术”的角度热爱革命的。他们一心站在日常选择的垂直位置上,通过超越而战胜这些选择,他们给自己定了一条奇怪但又毫不犹豫地接受的法则,反抗来自四面八方的对手为自己创造的便利条件。他们的自主体现了一种自由选择的、但无条件地服从于他们创立的并试图在文学共和国中推

行的新法则。

由此可见,他们必定要无比强烈地感受到与生俱来的资产阶级家庭的“贫困父母”带来的冲突,他们的身份体现在文化产品的场在权力场中占据的被统治地位。(这就是说,可以把萨特在福楼拜的状况中归于家庭和出身阶层的主要部分归于这种地位。)也许在这首题为“自我惩罚的人”的诗中看到一种异乎寻常的紧张状态的象征性表达并不过分,紧张状态来自于将波德莱尔与统治者和被统治者联系起来的矛盾关系:

我是伤口和刀子!
我是耳光和脸颊!
我是四肢和车轮,
以及受难者和刽子手。

对于怀疑我引用这段原文的用意(没像通常一样解释为灵感的传达)的人,我要说的是,从中仅看到一种美学上的厚颜无耻(他的确如此)的挑衅可能是错误的,波德莱尔在1848年之后与两个阵营同化了:“我宁愿轮流做刽子手和殉难者,好了解在这两种情况下人的感觉如何。”

波德莱尔的美学无疑可在他完成的双重决裂中找到根源,这种双重决裂尤其表现为一种经常炫耀的自相矛盾的奇特行为:讲究时髦并不仅仅是通过言辞、行为和嘲讽,试图显示自己或引起轰动,炫耀自己与众不同甚或以令人不快为乐事,且一心要制造混乱,引起丑闻;这同样而且特别是一种纯粹道德或美学的态度,一种面向以我为中心的文化(而不是一种宗教信仰),也就是面向感觉能力和认知能力的激发和凝聚。憎恨在良知派那里兴盛一时的浪漫主义的陈旧形式——比如某个类似爱弥尔·奥吉埃式的人物立志为描写“真正的感情”,也就是,为描写对家庭和社会的健康情感的诗进行辩护——在很大程度上是出于工作和研究之故,对即兴之作和抒情诗式表达方式的谴责;但与此同时,拒绝通常被视为轻而易举地违背道德的东西,根本上是想要将思辩

和方法置于这种受到抑制的自由形式之中,即“崇尚多种多样的感觉”。

这条与维克多·库赞的“中庸”毫无共同之处的对立面的轨迹,同样属于福楼拜和别人,他们彼此迥然不同,从未真正组成团体,如戈蒂耶、勒孔特·德·李勒、邦维尔、巴尔贝·多勒维利一类人,等等。^[49]双重拒绝在从政治到严格意义上的美学的所有生活领域都存在,我只需列举一下双重拒绝的一个极为典型的公式。这个公式具体表示为:我憎恨X(一个作家,一种举止,一种运动,一个理论等等,这里指现实主义,尚弗勒里),但我并非不憎恨X的对立面(这里指奥吉埃或蓬萨尔之流的虚假的理想主义,他们像我一样反对X,也就是现实主义和尚弗勒里;但同样像尚弗勒里一样反对浪漫主义):“人家以为我钟情于现实,而我却厌恶它。因为我正是出于对现实主义的憎恨才写这部小说的。但我并不是不憎恨虚假的理想,我们全都被流逝的时光欺骗了。”^[50]

这个产生某种结果的公式是位置相互矛盾的属性经过转变的形式,可以帮助真正从遗传的角度理解占据这个位置的人采取的立场的多种特殊性,这种再创造性的理解丝毫没有投射的心灵同化的形式。比如我想到了他们的政治中立立场,这表现在他们完全折中的关系和友谊之中,并且与拒绝一切表态和行动(用福楼拜的话来说,“最愚蠢的事就是想要下结论”)、一切官方的认可(福楼拜还说,“荣誉败坏名声”)、特别是一切形式的道德或政治说教紧密结合在一起,无论涉及的是将资产阶级价值观念发扬光大还是按照共和派或社会主义者的信条教育大众。

与所有社会场合(及在其中有一席之地的人籍以在感情上相通的陈词滥调)保持距离的愿望,要求拒绝像写剧本成功的作家或写连载小说的作家一样,以大众的期望为准绳,服从他们或者迎合他们。无疑,在采取冷漠的态度上福楼拜比别人走得更远,他责备爱德蒙·德·龚古尔在《尚戈诺兄弟》的序言中面向公众,向他们解释作品的美学意图:“您有什么必要向大众讲话?他们并不值得我们信任。”^[51]他就《为雅典卫城而祈祷》给勒南写信:“我不知道在法国还有比这更优美的散文篇章!……真是出色极了,而且我相信资产者一点也不理解。好极了!”^[52]艺术家越是像那样通过承认自主来确认自己,他就越属于“资

产者”，其中包括福楼拜在内的“穿工作服的资产者和穿礼服的资产者”，资产者如同愚笨的“彼俄提亚人”或粗俗的“菲力斯人”一样，没有热爱艺术品、并真正地也就是象征性地将艺术品据为己有的能力。

“我理解，用资产者的话来说，穿工作服的资产者和穿礼服的资产者并无两样。是我们，而且就是我们，也就是文人，同时也是老百姓，更确切地说，是人类的传统。”^[53]或者还有，“是的，有人会骂我的，想想看吧。《萨朗波》令资产者，也就是所有人，感到厌烦……”^[54]“资产者，几乎就是一切人，银行家、经纪人、公证人、批发商、店主和其他人，所有不属于神秘的小团体并且过着枯燥乏味生活的人。”^[55]如果纯粹为了艺术的艺术家在“对‘资产者’憎恨的驱使下，宣布他们与被粗暴的利益和偏见放逐的落拓不羁者、江湖骗子、破产的贵族、心灵高尚的女仆和妓女团结一致，这是因为后者是艺术家与市场关系的某种象征，当他们感觉受到落拓不羁的威胁时，他们会最终接近‘资产者’。”^[56]

对资产者的憎恨是在艺术的小宇宙中形成的，这里是所有美学和政治的冲突及对“资产阶级艺术家”憎恨的第一线，资产阶级艺术家通过自身的成功和作为巴结大众或当权者几乎总要付出的代价的公众舆论，重申经常赋予艺术家的可能性，即把艺术商业化或使自己成为当权者口味的安排者，如奥克塔夫·弗耶和他的朋友们。“有一个东西比资产者危险上千倍，”波德莱尔在《美学珍玩》中说，“这就是资产阶级艺术家，他们生下来就是为了安插在艺术家和天才之间，把他们彼此隔开。”但“纯粹的”的作家们同样会因为他们对艺术活动的非常严格的概念，而导致对无产阶级文学家持一种职业上的轻蔑态度，这无疑是来自他们对“民众”的印象。龚古尔兄弟在他们的《日记》中宣称“啤酒店和落拓不羁的生活对一切正当的劳动者来说，具有至高无上的地位”，他们拿米热这样的“落拓不羁的伟大人物”反对福楼拜，用以证明“要想成为一个有才能的人，必得做一个诚实的人和一个体面的资产者”。至于波德莱尔和福楼拜，无论他们是否愿意，都被场内场外占统治地位的认

识归到“现实主义”的行列中。他们通过严格的职业美学和高贵的个人道德,反对社会艺术的奉行者和普鲁东主义现实主义者的模棱两可的人道主义,前者使他们拒绝与放任自流的自由等同起来,后者激起他们对各种形式的伪善充满了同样的厌恶,不管是保守的还是进步的。于是就有了当雨果给波德莱尔写信,说他自己“从未说过为艺术而艺术”,而是为“进步而艺术”时,波德莱尔在给他母亲的信中,说《悲惨世界》是一本“卑劣的和荒谬的书”,他对浪漫主义占星家在政治上的神圣事业愈发蔑视起来。1848年战斗时期之后,他与福楼拜都彻底醒悟了,以至于拒绝介入任何社会活动,对所有出于对美好事业的崇敬而投身于他们最厌恶的事物的人不加区别地进行谴责。他们联合起来羞辱“社会天主教教义”这一可怕组合的拥护者,只要毫不犹豫地举出福楼拜给乔治·桑的一封信中谈到的“纯洁的观念和工人的饭盒”^[57]就可证明这一点。

“我刚刚贪婪地读完了拉梅内、圣西门、傅立叶的书;我又把普鲁东的书从头至尾读了一遍……有一个突出的东西将他们联系在一起:这就是对自由的仇恨,对法国革命和哲学的仇恨。这些家伙全都是中世纪的人,对过去全神贯注。真够学究气的!多么迂腐啊!简直就像是酒精弄得亢奋的神学院学生或发狂的出纳员。他们之所以在48年没有成功,是因为他们置身于伟大的传统潮流之外。社会主义是过去的一面,正如耶稣会教义是另一面一样。圣西门的伟大导师是M.德·迈斯特,他们还没有把普鲁东和路易·布朗从拉梅内那里学到的东西全都说出来。”^[58]我们或许还记得,在《情感教育》中,福楼拜对维护资产阶级秩序的保守派和沉浸在幻想中的改革派同样嗤之以鼻。波德莱尔在这里表现得激进得多;特别是关于乔治·桑:愚蠢、笨拙、饶舌,“她在道德观念方面的判断力……与看门人和受人供养的女人程度一样”,作为“感情的女神学家”,她“用友情为人类消除了地狱”。他惯于揭露试图将诗歌的目标定为“多少有点教育意义”的“教育异端”。他同样激烈地谴责曾经攻击为艺术而艺术的弗约,他说此人“像一个民主主义者

一样有用”。^[59]

颠倒的经济世界

艺术家们借以摆脱资产阶级要求并拒绝承认除了艺术之外的任何主人的象征性革命的结果是使市场消失了。倘若不同时消灭作为潜在主顾的资产阶级,他们无法在为得到艺术行动的意义和功能的控制权的斗争中战胜“资产阶级”,当他们像福楼拜那样声称,“一部艺术品是不可估价的,没有商业价值,不能卖钱”,即它是无价的,也就是说疏离于普通经济的普通逻辑,我们发现它实际上并无商业价值,它没有市场。福楼拜的话模棱两可,同时说了两件事,迫使人们发现了这种可怕的机制,艺术家们创立了这种机制,又掉进了它的陷阱:他们自己迫不得已而做的事,总是被人怀疑乐意做不得不做的事。

福楼拜很敏锐地感受到了新经济的原则:“当你不迎合老百姓的时候,老百姓不给你钱是很正当的。这就是政治经济。但是,我坚持认为,一部名副其实的、认认真真完成的艺术品是不可估价的,没有商业价值,不能卖钱。结论是:如果艺术家没有年金,他们就会饿死!人们会发现作家由于不再从大人物那里得到年金,变得更加自由、更加高贵。现在他所有的社会高贵性就在于与一个小市民没有两样。这是什么样的进步啊!”^[60]“人越是勤勤恳恳地工作,得到的收益就越小。我即使在断头台上也坚持这条公理。我们是奢侈的做工者;但没有人富有到能付得起我们钱。当人们想用笔来赚钱的时候,就该从事新闻这一行,写连载小说或写剧本。”^[61]

这种现代艺术作为纯艺术的矛盾表现在这个事实中,即随着文学

场自主性的增强,同样可以看到,作品增加它们自身带有的认识规则有公众推行(大部分时候反对批评)的时间间隔将是很必要的。供给与需求之间的这种时间差距,有成为有限产品的场的一个结构特征的趋势:这个从严格意义上来讲反经济的经济领域,处于文学场中经济上受统治的一极,但在象征意义上处于统治一极,其中在诗歌领域有波德莱尔和帕纳斯诗派,在小说领域有福楼拜(尽管《包法利夫人》基于一种误解而获得了轰动一时的成功),生产者们的主顾只有他们的竞争对手(因此,在第二帝国时期,随着检查制度的恢复,大杂志将年轻作家拒之门外的時候,可以看到小杂志风行一时,读者大都来自于合作者和朋友),至少在短时期内如此。他们只得接受一切后果,因为他们只能寄希望于一种必然不同的报酬,以区别于必然有直接主顾的“资产阶级艺术家”,或商业文学的雇佣生产者,比如歌舞剧或通俗小说的作者,这类人能从他们的产品中获得很大的收益,同时又能获得社会或社会主义作家的声誉,欧仁·苏就是一个例子。

欧仁·苏即使不是第一个,也是第一批更多地出于无意而非有意,试图通过引用暧昧的社会主义哲学来抵消“大众化”成功而招致名誉扫地的人之一。他用历史小说的手法描绘被统治阶级的生活,为订阅《立宪报》的资产阶级读者提供了一种面目一新的异国风情的形式,他这样做激起了人们的特殊兴趣,这种兴趣也有坏的一面,人们通常指责他不道德,有伤风化。“社会主义”如尚弗勒里的现实主义一样,使得有可能在既是美学又是政治的立场上创立一种通俗的“风俗小说”;这就使得欧仁·苏以“道德小说家”的名义被资产者读懂了,倘若尚弗勒里所言不错的话。

某些作家,如勒孔特·德·李勒,甚至在直接的成功中看到“智力低下的标志”。向此岸献祭、为彼岸奉送的“受诅咒的艺术家”基督般的神秘,无疑是生产方式的特定矛盾向理想或职业意识形态的转变,这正是纯粹艺术家力图达到的。这毕竟是一个颠倒的经济世界:艺术家只有在经济地位上遭到失败,才能在象征地位上获胜(至少在短期内如此),

反之亦然(至少从长远来看)。

这种矛盾的经济,同样以很矛盾的方式将它的全部重量压在继承的经济财产、特别是年金上,这是在没有市场的情况下的生存条件。笼统地讲,与社会史或艺术和文学的社会学过分经常承认的社会决定论的机械表现相反,财产可能引起的后果依赖于生产场的状态,且与各种因素相关,这些因素或处于客观化状态,如经济资本和年金,或处于混合状态,如习性的组合配置。换句话说,同样的配置会导致采取迥然不同、甚至相反的立场,比如政治或宗教领域,依照场的状况的不同而不同(这一点,有时在一种生活的局限中表现出来,正如从1848年到1880年可以看到的伦理或政治的众多“转变”所证明的一样)。

这就批判了将社会出身视为一个独立的和超越历史的解释原则的倾向——比如在贵族作家和平民作家之间建立一种普遍对立的方法。如果需要不断与一种趋势进行斗争,这种趋势把通过习性与场的关系进行解释简化为通过“社会出身”进行直接而机械的解释毫无疑问,这种简单化的思维方式既得到普通论战习惯的支持,因为论战在谱系咒骂中发挥了很大作用(“资产者的儿子!”),又得到研究陈规的支持,无论就专题性(“人,作品”)还是就统计学来看。

例如在《情感教育》中,“继承人”在涉及纯艺术的时候,拥有决定性的优势:继承而来的经济资本解除了即刻需要的限制和压迫(比如新闻业的限制和压迫着泰奥菲尔·戈蒂耶这类人),而且在没有市场的情况下提供了“立足”的可能性,它是先锋派事业的各种成功及其孤注一掷的或长期投资的最重要因素之一:泰奥菲尔·戈蒂耶对费多说过,“福楼拜比我们有头脑……他很明智地带着点家产来到这个世上,这对任何想搞艺术的人是绝对不可缺少的。”福楼拜可能并没有否认这一点,他在“好心的泰奥”死的时候,曾写信给费多,要他以泰奥菲尔在他的整个一生中所受的剥削为题材,写一部旨在“复仇”的传记。没什么比戈蒂耶所处的“文学工匠”的境遇更能说明问题的了。他自1837年起,每星

期都要为《报界》写剧评,由于矛盾重重,他与这家报纸的主编吉拉尔丹势不两立,特别是他到西班牙旅行的时候,抑或正如马克西姆·杜冈就他的东方之旅所说的一样:“他的每一步都是以他给报纸寄去的稿纸计算的:他用能给他赚钱的行数来估算行程的里数。”^[62]

还是(继承而来的)金钱能够保证在金钱方面的自由。特别是在提供安全、保障和保护网方面,财富赋予它所青睐的东西以勇气——在艺术方面比在其他方面更甚。它避免了“纯粹的”的作家们因为没有年金而不得不做出妥协,勒孔特·德·李勒的年金或福楼拜为没他富有的朋友布耶奔走可以证明这一点:“现在,来谈谈生计问题。我向你保证,斯托(埃兰)夫人一定会为你向皇帝本人争取你想要的职位。从现在起三个星期之内,抓牢一个,找我们门路。暗地里让你父亲帮忙。我们试试看。还可以申请年金,但这要用你的手艺来偿还,也就是要歌功颂德,写祝婚诗,等等,不,不能这样。”^[63]但福楼拜无疑有充分的理由对他的同行们“抛在他头上”的这种“随随便便的陈词滥调”(“你很高兴能够不慌不忙地工作,因为你有年金”)表示愤怒。年金提供的相对于世俗权力和强权的客观自由有利于主观自由,即使这一点确定无疑,还要想到,这并不是一个面对上流社会的诱惑保持独立或冷淡的必要条件,而且远远不够。最有效的诱惑莫过于评论界的赞扬和文学上的成功,对此保持独立或冷淡态度,只有毫无保留地投入到一个真正的精神活动之中才能保证做到:“成功、时间、金钱和印行被弃置在我思想深处模模糊糊和全然微不足道的地域。这一切在我看来十分简单,不值得(我再重复一遍,不值得)让人费脑筋。文人们急不可耐地要看到自己的作品印成铅字、上演、人人皆知、得到溢美之辞,我觉得他们发了疯。在我看来,这与他们的工作和宗教及政治有着同样的关系。就是这样。所有人都能像我一样做。慢慢地加倍做好工作。只需要摆脱某些趣味和去掉若干奉承话。我一点也没有德行,但始终不渝。而且,尽管我的需要很多(我并没有说过),但我宁肯在中学里当学监,也不愿为钱而写只言片语。”^[64]

或许人们在这里坚持任何艺术作品和从广义上讲的精神产品都要有一个无可争议的价值标准,即在作品中的投入,这种投入可以用精

力、各种各样的牺牲,归根结蒂用时间来衡量,而且,与此同时,这种投入要独立于场外起作用的力量和制约,甚或场内起作用的力量和制约,比如时尚的诱惑或伦理或逻辑的保守主义压力——例如,必要的或然判断、强加的主题、共同认可的表达方式,等等。

位置与配置

只有总结出不同位置的特点,才能回到特别的因素和个人不同的属性上来,这些因素和属性多多少少预先决定了占据位置和完成其中存在的潜能。特别显著的是,所有主张“为艺术而艺术”的人在客观上很接近,这表现在他们采取的政治或美学立场上,^[65]尽管他们并未组成一个严格意义上的团体,但他们被互相尊敬、有时结成朋友的关系联系起来,同样地,他们在社会轨迹上也极为接近(如同人们看到的“社会艺术”的维护者或“资产阶级艺术”的维护者之间的关系一样)。

所以,福楼拜和佛罗芒丹是外省显赫的医生之子,布耶也是医生之子,但他的父亲社会等级不那么高(而且去世很早),波德莱尔是想当画家的贵族院机构负责人之子,一个将军的继子,勒孔特·德·李勒是拉雷于农的一个种植园主之子,而维利耶·德·李勒—亚当出身于一个非常古老的贵族家庭,泰奥菲尔·戈蒂耶、巴尔贝·多尔维利和龚古尔兄弟出身于外省的小贵族家庭。对于他们当中的大部分人,传记都显示他们的父亲“想要他们获得显赫的社会地位”——这就说明了无疑他们几乎所有人都从事或学习法律(如同弗雷德里克一样……);福楼拜、邦维尔、巴尔贝·多尔维利、波德莱尔和佛罗芒丹的情况都是如此。

有才能的资产阶级和传统的贵族的共同之处是他们都倾向于贵族

立场,这使这些作家感到既远离“社会艺术”的捍卫者蛊惑人心的宣传,又远离“资产阶级艺术家”的肤浅的娱乐,前者在他们看来是落拓不羁的搞新闻的平民,^[66]后者大多出身于资产阶级商人家庭,在他们看来不过是殿堂的商人、过时的大师,在艺术上通过以漫画的笔法描绘伟大的浪漫主义传统的价值,可收这些价值。

大约同样拥有经济资本和文化资本的作家来自于权力场的中心地位(比如医生或职业“知识分子”的儿子,按时代的说法,他们是“有能力的人”),他们看起来在文学场也预先占据了同样的地位。因此,福楼拜的父亲阿希尔-克雷奥法斯的双重投资同时放在孩子的教育和地产上,这符合年轻的居斯塔夫面对两种同样可能的未来选择的两难处境时,表现出来的犹豫不决:“我还有远大的前程,现成的道路,要卖的衣服,职位,成千个用傻瓜凑数的空位。我将是社会中凑数的人,填补我的空位。我将是一个正直的、规矩的人,别的什么也行,我将和别人一样,有教养,像所有人一样,一个律师,一个医生,一个专区区长,一个公证人,一个诉讼代理人,一个地道的法官,一个像所有蠢人一样的蠢人,一个上流社会成员或部长办公室成员,这更蠢。”^[67]

《家庭的白痴》的读者读到阿西尔-克雷奥法斯写给儿子的信时,会大吃一惊,因为那种对旅行的功用不无精神抱负的惯常考虑,突然采取了典型福楼拜式的腔调,还夹杂着对小市民的强烈抨击:“好好利用你的旅行,记住你的朋友蒙田的话,即旅行主要是为了获得各国的风俗和外貌,为了‘让我们的头脑比别人更丰富更敏锐’。浏览、观察、记笔记;不要像小市民和旅行代理人一样旅行。”^[68]为一次文学旅行而制定的计划,为艺术而艺术的作家们大多实行过,提及蒙田(“你的朋友”)这种形式本身让人想到居斯塔夫曾告诉过父亲他的文学趣味是什么,这些都令人不免怀疑是不是如萨特所推想的,福楼拜的文学“事业”可以在“父亲的诅咒”和与长兄的不愉快关系中找到根源,长兄学业比他出色且更符合父亲的成功形象;^[69]无论如何,这些还是证明了年轻的居斯塔夫的志趣无疑得到了福楼拜医生的理解和支持。如果我们通过这封信以及别的迹象,看到医生经常在他的医学论文中提到诗人,就说明他对文学事业的魅力无疑并非无动于衷。

但这并不是全部,如果冒险将解释研究更推进一步,重新解读萨特的分析,就会阐明建立在艺术家作为“穷亲戚”与“资产阶级”或“资产阶级艺术家”之间的关系以及福楼拜与长兄之间关系的同源性,他的长兄被其出身的阶层指定将资产阶级世系延续下去并谋求体面的前程,而福楼拜本人本来也会做这样的选择;^[70]就会得出假设,即这种显得多余的决定因素重合在一起,促使福楼拜寻找和创立作家和纯作家的地位,并以一种相当尖锐的方式体验这个位置固有的冲突,冲突在这个位置上达到了最剧烈的程度。

福楼拜的观点

从这一点来看,分析特别总结了福楼拜所占据的位置的特点,但它只是部分地抓住了其特殊性,尤其是没有能进入作品本身的逻辑,这个逻辑体现在严格意义上的艺术生成上。事实上福楼拜在责备了他同时代的评论家只是简单地用一种圣伯夫或泰纳式的历史批评代替拉阿尔普的语法式批评之后,问道:“那么在哪里才能找到一种强烈地关心作品本身的批评呢?人们细致地分析作品产生的环境和构造的原因;但无意识的诗学呢?它何以产生?它的构成,它的风格?作者的观点?从未有过!”^[71]

为了应战,就要严格按照福楼拜的意义,重建艺术的视角,他的“无意识的诗学”就是以这个角度为出发点定义的,而且这个视角作为艺术世界中从一点出发采取的视角,按照本身自有的方式总结了视角的特点。更确切地说,应该重组当前的和潜在的艺术占位的空间,他的艺术计划就是与这个空间相比较而建立的,从中可以推测出,这个空间与生产场的位置空间本身是同源的,如同它被大致表示出来的样子。原封不动地建立作者的视角,就是无论如何要设身处地,但要采取一个与这种投射的认同完全相反的一个步骤,“创造的”批评对这个投射的认同

发挥作用。

自相矛盾的是,我们若要获得加入作者的主观意愿(或者,无论如何,加入我从前叫做他的“创作计划”的东西)的某些机会,只有完成长期的客观化劳动,这对于重组位置的空间是必要的,作者就处于这个空间之中,他愿意做的也在其中得到确定。换句话说,我们无法采用作者的视角(或任何其他因素),并理解它——这种理解与那个真正把握这一规定点的人在实行中的理解是不同的——除非重新领会作者在文学场的组成位置空间中的状况:这种位置建立在两个空间之间的结构同源性基础上,构成了这个作者在艺术占位(在内容和形式方面)的空间中进行选择的根源,艺术占位本身也是由将其联系和区分开来的差别决定的。

当福楼拜着手写《包法利夫人》或《情感教育》的时候,他正活跃地处于呈现给他的具有各种可能性的空间之中,其中同样多的选择包含着同样多的拒绝。理解这些选择,就是理解在同时可能存在各种选择的空间中体现它们特点的不同含义,理解将这个意义与那个差别联系起来明白易懂的关系,差别建立在进行这些选择的作者和不同于他的选择的作者之间。为更具体地阐述这个纲要,人们可以举出保尔·阿莱克西斯 1880 年 2 月 7 日写给福楼拜的一封信,他在信中试图为自己中篇小说集序言辩护:“如果每个作者都能在他的每一部作品中做到这一点,而且完全诚实和天真,甚至不停地擦眼泪,这对于批评、对于文学史是多么宝贵的资料来源啊!例如:关于《包法利夫人》的开头之处:‘尚弗勒里和所谓的现实主义者的拙劣文风在我身上引起的不快,对这部作品的产生并非没有影响。签名:福楼拜。’19 世纪下半叶的文学史不写上这一笔,会是什么样子!这给未来的修辞学教授免去了多少蠢事啊!”^[72]由于没有将这些“诚实和天真”的回答按照一系列标志、信号或突出点进行有条不紊的问卷式研究,我们只能依靠通常片面而不准确的即兴宣言,或者非直接的指标,试图同时重建有意识部分和无意识部分,这两部分指导作家进行选择,标志、信号或突出点是确定创作计划的参照,而按照保尔·阿莱克西斯的说法,它们无疑只代表了作者受到的引力和斥力的一小部分。

文学种类的等级制度,其中包括风格和作者的相对合法性,是可能性空间的一个基本方面。尽管等级制度时刻都是斗争的焦点,它还是可以表现为一种可以依据的假定,不论是为了反对还是改造这个假定。福楼拜在选择写小说的时候,就冒着身份低下的危险,因为身份低下与属于少数体裁有关系。小说被视为一种低等或更甚,按照波德莱尔的说法,“一种平民体裁”,“一种杂种体裁”,^[73]尽管巴尔扎克得到了声誉,他本人一点也不喜欢将他的作品定义为小说(他几乎从来不用这个词,除非用来说明仿照瓦尔特·司各特写的历史亚类或像《驴皮记》这样的哲学幻想小说)。法兰西学士院对小说一直怀有戒心,直到1863年才给一位小说家戴上桂冠——他就是奥克塔夫·弗耶……^[74]《热尔米妮·拉瑟顿》是现实主义小说的宣言,它的《序言》还(大写的)“小说”以“伟大而严肃的形式”的地位。

但是,福楼拜在这个选择中投入的东西,即小说的一个变化了的定义,要求拒绝在体裁的等级制度中为他规定好了的坐次,福楼拜借此推动了小说的改造和体裁的社会表现的改造,这种改造首先在他的同行中进行——稍有抱负的小说家,特别是自然主义小说家,都把他当成领袖。他在最著名的作家和批评家那里得到了承认,并借此在沙龙里得到了承认,人们已经看到,“现实主义”小说家甚或在官方占统治地位的体裁的最杰出的代表帕纳斯派诗人,都被沙龙拒之门外,因此福楼拜得以在严格意义上的知识场之外要求尊重一种体裁,这个体裁已经拥有久远的历史和高贵的祖先作为创始人,比如塞万提斯,和某些无疑最有文化精神的人,比如巴尔扎克或缪塞,而福楼拜本人也受益非浅。居斯塔夫·普朗什这样写道:“小说……今天走在哲学和诗歌的浪尖上。”^[75]

当福楼拜着手写他的第一部小说的时候,并没有巴尔扎克这种智力超群的小说家,但是可以大致举出奥克塔夫·弗耶、桑多、奥吉埃、费瓦尔、阿布、米尔热、阿夏尔、德·屈斯蒂纳、巴尔贝·多尔维利、尚弗勒里、巴尔巴拉,此外还得加上,正如让·布吕诺指出的,^[76]所有次要的浪漫派小说家,他们在今天完全被遗忘了,但当时都写畅销书,包括保尔·德·科克、雅南、德拉维涅、巴泰勒米这类人。在这个令人迷惑的地域中,至少在我们看来,福楼拜知道区别谁是自己人。他激烈地反对一切

可以称之为“世态文学”的东西——通过他自己的主张^[77]与世态画进行类比——包括滑稽喜剧,大仲马的历史小说,喜歌剧,当然,不能忘记保尔·德·科克的小说(《我的邻居雷蒙》、《贝尔维尔的少女》、《巴黎的理发师》,等等),这些小说通过将公众的形象以主人公的形式转移到直接从小资产阶级的日常生活提取的心理中来取悦公众。他同样反对理想主义者的平庸和奥吉埃或弗耶的感情发泄:后者在1858年,也就是《包法利夫人》问世后写的《一个穷困的青年的传奇》大获成功,小说讲述了关于马克西姆·奥迪奥的不幸生活的传奇。奥迪奥是高滨的尚塞侯爵,被他父亲弄得破了产,被迫到拉罗克家当财产管理人为生,最后经过种种波折,娶了拉罗克家的女继承人。

但他没有因此而堕入包括迪朗蒂、尚弗勒里在内的所谓“现实主义”小说家阵营(或者,走到另一个极端,即包括费多、阿布或小仲马在内的资产阶级艺术阵营),他们跟他有同样的对手,但他们特别反对浪漫主义和所有文学上的行家里手。他给这些人下的结论是:“几乎对所有人来说,古典学习的匮乏造成的后果是,不知道什么是形而上学,什么是哲学,什么是逻辑,他们对任何分析和思考全然无知。人们听到他们说斯丹达尔、梅里美、圣伯夫、勒南、贝尔特洛、泰纳的名字;但倘若除去约瑟夫·德洛尔姆和《高龙巴》的作者,这些名字就是他们知道的一切。”^[78]

首批现实主义者,亦即第二类落拓不羁者,1850年代习惯于在高叶街的安德勒啤酒馆或塞纳河右岸的殉道者啤酒馆聚会,中心人物是库尔贝和尚弗勒里(迪朗蒂、巴尔巴拉、德努瓦耶、杜邦、马蒂厄、佩洛盖、瓦莱斯、蒙泰居、西尔维斯特,以及艺术界和艺术评论界的邦万、舍奈瓦尔、卡斯塔尼亚里、普雷奥),这些人被全部社会财产制度,特别是他们的低微出身和弱小的文化资本明确分为两个阵营,并借此在象征斗争的领域互相对抗。把他们聚集在一起的,除了习性的相似性之外,还有相对于官方保守主义的反保守主义的拒绝,这把他们抛入了一切多少有点新鲜的潮流,细致观察的趣味,对抒情主义的怀疑,对科学力量的信仰,悲观主义,特别是对任何在对象和风格方面的等级制度的拒绝,这个拒绝体现在说出一切和任何事物都有被言说的权利上。

福楼拜与“现实主义”

迪朗蒂和尚弗勒里需要的是一种纯观察报告式的、社会的、大众的文学,排除任何博学,他们把风格看成次要的东西。对库尔贝、米尔热和蒙瑟莱这样的人来说,他们的天职是在殉道者啤酒馆宣称反对安格尔和官方美术,也就是说,是为了破坏,而不是为了建设。他们是平庸的理论家,没什么文化,带进知识场的是小资产阶级的司空见惯的配置,一种严肃的精神战斗的配置,常常是有点宗派主义的色彩,与唯美主义者的恣肆无理彼此对立,互不相容。再有,由于他们对政治场和艺术场不加区分(这恰恰是社会艺术的定义),他们带来了在政治场通行的行为模式和思想方式,把文学活动视为一种参与和一个建立在定期集会、口号、计划基础上的集体行动。

他们的角色在初始阶段是具有决定性的:是他们在1850年代表达和组织了青年的反抗,从一个可称之为先锋的新派别本身开始的,开创了新思想产生的讨论地点。但是,正如在精神运动史上经常发生的一样(比如可以想想近代历史上的妇女运动),发起人和活动分子的热情和激情开辟了道路并且让位给职业的创造者,后者有经济和文化资产,能在其作品中实现比他们贫困的先驱者在咖啡馆里或报纸上(比如迪朗蒂就在报纸上传播他的批评思想)宣传的文学和艺术乌托邦;他们还有办法在高层次的标准和成就上,找到18世纪贵族的自由和价值。

艺术和金钱的对立,随着文学和艺术场逐渐显示出它的自主性^[79]而成为世界的统治观念的一个基本结构,这种对立妨碍代理人及分析家们看到(特别是在他们的特长或他们的文学偏好驱使他们幻想18世纪艺术家的理想境界这个时候),如左拉所说的,“金钱解放了艺术家,金钱创造了现代文学。”^[80]其实左拉用极其

接近波德莱尔的话语,重申了是金钱将作家从对贵族保护人和大众权威的依赖中解放出来,与对艺术事业的浪漫主义观念的维护者相反,他主张对金钱的支配作用赋予作家的可能性进行一种现实的认识:“应该不带遗憾和天真地接受它,应该承认金钱的权威、力量和正义,应该信赖新的精神……”^[81](这些引语和附注被 W. 阿舒尔^[82]的文章引用,对维尼《查铁敦》序言,1834年,米尔热《落拓不羁生活的场景》序言,1853年,瓦莱斯《金钱》序言,1860年的地位和左拉对作家和金钱的关系进行了分析。)

《包法利夫人》的成功恰发生在第一次现实主义运动衰落的时候,此后福楼拜被指定为现实主义流派的首领,他极为愤怒:“人家以为我钟情于真实,而我却憎恨它;因为是出于对现实主义的憎恨我才开始写这部小说。但我对虚假的理想主义并非不厌恶,我们全都因此被逝去的时光欺骗了”^[83]。这种形式(我已经讲过它的模式价值)体现出福楼拜将要创立的完全矛盾、几乎“不可能”实现的位置的原则,它从本义上难以归类的特点表现在他在那些人中引起的不明确的争论上,这些人有的想把他拉到现实主义一边,有的最近以来想把他归入形式主义(和“新小说”),在这方面,人们为了概括他的特点,经常使用矛盾修辞法:弗朗西斯科·萨尔塞称他为“散文的帕纳斯派”,一位历史学家谈到他的时候用“为艺术而艺术的现实主义”。^[84]对此,他应该是兼收并蓄的,首先是今天完全被忘却的现实主义的成果(库尔贝除外,毕竟他与马奈相比有点类似于尚弗勒里与福楼拜相比),以及在一切方面都与现实主义格格不入的人的成果,首先是他们的地位和社会观点,戈蒂耶(《莫班小姐》序)的作者,纯粹形式的“完美无瑕的大师”)、波德莱尔甚或帕纳斯派;更不用说浪漫主义者,比如夏多布里昂或所有被新派的业余作家忽略或不惜一切代价否定的伟大祖先的成果,他持之以恒地翻阅布瓦洛、拉封丹或布封这些人的著作,这样就将他的作品载入了文学史册,而并非仅仅“置身”于当代文学——如同按照某些公众的趣味,一心一意地要在其中谋个位子的人的所作所为,并因而推动了场的自主。

众所周知,福楼拜说写《包法利夫人》是出于对“现实主义的憎恨”。

而实际上,憎恨,或更确切地说,对说教、示范和宣告及表现出来的一切小资产阶级配置的蔑视,是福楼拜之所以有意做到绝对的无动于衷的原因,这使得那么多的评论家、进步分子如此震惊,以尚弗勒里和迪朗蒂为首:“这部小说中既没有激情,没有感情,也没有生命,但有一股强大的数学家的力量,他推算和集合了一切能从特定的人物、事件和地域中得出的动作、脚步和意外事件。这本书是一种可能性计算的文学应用。”^[85]

分析所重建的占位空间并不是一清二楚地表现在作家的意识面前,这就要求将他的选择作为有意识区分的策略传达出来。创作者在相隔很远处出现了,断断续续地,尤其出现在对不同的现实性心存疑问的时候,他想在他的作品中确定这种不同的现实性,但不去追求任何明确的独创性。“我害怕落入保尔·德·科克的窠臼或把巴尔扎克夏多布里昂化。”^[86]“倘若我不在作品中加入一种文学性极强的形式,我目前正在写的东西很可能跟保尔·德·科克一样。但对写得极好的琐碎对话怎么处理呢?”^[87]包含在一个建立在双重拒绝基础上的计划中的持久战,蕴含着随时从沙立德到希拉的危险:“我轮流从最过分的夸张到最正统的平淡无奇。这分别散发出彼得吕斯·博雷尔和雅克·德利耶的气息。”^[88]但是对艺术家身份的威胁达到了前所未有的程度,尤其当威胁表现为与一个作者遭遇,且这个作者在场中占据表面看来极其相似的地位时。布耶引起福楼拜对尚弗勒里的小说《莫兰夏尔的资产者》的注意就属于这种情况,这部小说以连载的形式发表在《新闻报》上,主题是外省的通奸事件,与《包法利夫人》的主题极为相近。^[89]实际上,福楼拜无疑在此找到了一个机会显示自己的不同:“我写《包法利夫人》是为了搅扰尚弗勒里。我想表明小市民的忧伤和平庸的感情能够支持优美的语言。”^[90]

福楼拜在实践和工作中并通过工作更进一步把自己树立为“创作者”,即这种区别的真正原则:一种独特的关系形成了福楼拜特有的语调,这个关系建立在写作的细腻和主题的平淡无奇之间。他偶尔也会与现实主义者,或浪漫主义者,抑或通俗喜剧作者^[91]重合;一种不和谐,时时提醒人们作家与他所写的东西或其他写作方法,比如尚弗勒里

的长篇小说和迪朗蒂的短篇小说的乏味的温情,具有讽刺意义的、有时甚至是滑稽模仿之间的距离。左拉清楚地感觉到了这种紧张,以及贵族的高傲,高傲是紧张的原因,高傲无法排除一种否定的力量,这种力量丝毫不羡慕现实主义的否定力量:“是的,大话还是不要说了吧。福楼拜是一个小市民,而且是有目共睹的最名副其实的、最谨小慎微的、最循规蹈矩的小市民。他自己经常这么说,他为自己受到尊重而骄傲,为他辛勤工作一生而骄傲,这并不能阻止他把小市民置于死地,寻找每一个机会用他的抒情化的狂怒将他们劈成碎片……幸运的是,与完美无瑕的文体学家和毫无缺憾的狂热的修辞学家并存的,还有一个哲学家的福楼拜存在。这是我们文学中有过的最伟大的否定者。他宣扬虚无主义——用‘主义’这样的词可能会脱离他们的本性,他不挖掘我们的虚无是不会写一页纸的”^[92]。

我们可以顺便在福楼拜的劣质戏剧作品中,看到这种紧张的创造性质的一个对立推理证据,恰恰就是在他的戏剧作品中,这个证据自行瓦解了。如果说福楼拜写了许多剧本,都遭到了惨败,在戏剧上颇为失意,那无疑是由于他对蓬萨尔、奥吉埃、萨杜、小仲马和其他成功的通俗喜剧家不屑一顾,这些人在他看来,都是制造傀儡、操纵提线木偶的人。出于轻蔑,他对戏剧的看法极其简单,过分陷入了一切在他眼中构成戏剧本身逻辑的东西^[93];这在他的《候选人》中体现得很明显,这是一出政治风俗讽刺剧,在两个月之内写成,他抨击了所有党派,奥尔良党人,尚波尔伯爵的党羽,他对宗教反对派和共和派一视同仁,他选择了“成批量的描绘方式”,夸大特征,将整部戏的人物都搬上舞台,采用接近漫画的手法,通过旁白给一个已经相当明确的动作添上解释,这就陷入了图解式的表现。简而言之,自从他决意与成功的剧作者竞争,而不是将他们的设想据为己有并通过重新确定来反对他们,也就是反对他们的取巧,福楼拜就不再是福楼拜了。

“好好描写平庸的人”

“好好描写平庸的人”：^[94]这个用矛盾修辞法的形式表达出来的公式集中和浓缩了他的整个美学纲要。这个公式明确表示出他所处的几乎不可能达到的状况，而且他还要将互相矛盾的东西调和起来，也就是调和通常与社会领域和文学场中相互对立的区域相关的、但从社会逻辑上来讲是无法调和的标准和经验。而且事实上，他要在被认为低级的文学体裁的最低下最平庸的形式中——也就是说，在为现实主义者共同采用的题材中，正如福楼拜的《包法利夫人》的题材与尚弗勒里的题材重合所证实的一样——实行尤其在高贵的体裁中才得以表现的最高标准，正如泰奥菲尔·戈蒂耶及后来的帕纳斯诗派在诗歌上采用距离的描写和对形式的崇拜，以对抗浪漫主义的滥情和文体的流畅。

他追求的这种表现手法，正如分析所表现出来的，并没有达到预期效果。福楼拜并非用戈蒂耶反对尚弗勒里，或相反，他的目标不是调和互相对立的东西，或用一个极端打击另一个。他既反对这一个又反对另一个，他执意既反对戈蒂耶和纯艺术，又反对现实主义。在这里，他的立场接近波德莱尔或马奈，他对现实主义虚假的物质主义充满反感，这种现实主义想要笨拙地模仿自然，却不知道它的真正材料，也就是说被一种名副其实的写作当作负载着意义的响当当的材料（“谈资”）来对待的语言，他同样反感资产阶级艺术的掺假的廉价的理想主义：“艺术不应该是儿戏，尽管我也迷恋为艺术而艺术的理论，我的方法中包括这一点（当然了）。”^[96]

福楼拜对现行的思想方法的基础本身提出了疑问，也就是对共同的看法和区分的原则提出了疑问，这些原则每时每刻都在达成对世界看法的一致性，诗歌与散文对立，诗意与乏味对立，诗情与平庸对立，观念与实行对立，构思与写作对立，主题与手法对立，等等；他取消了那些

局限和不相容性,它们将感知范畴和感染力范畴建立在禁止亵渎圣物的基础上,即禁止体裁混和与范畴融合,禁止在诗中采用散文,特别是在毫无诗意的东西中使用诗。在这个意义上,《包法利夫人》的首批评论家在这部作品中宣称看到(如同马奈的评论家在《奥林匹亚》的画家身上看到“艺术的民主”的代表^[97])文学上民主的第一次表现(条件是取消他们建立在政治的民主或民主主义者与文学场中的“民主”或“民主主义者”之间的联系)是有理由的。但人们不能不受损害地与建立在社会秩序和道德秩序基础上的“逻辑的因循守旧”和“道德的因循守旧”决裂。可以理解,这个举动就它本身而言不断地表现出一种疯狂的形式:“想要赋予散文以诗的节奏(但散文还是散文而且相当散文化),像写历史或史诗一样写日常生活(不歪曲题材)可能是一种荒谬的举动。这是我有时会思考的问题。但这也可能是一个伟大的尝试,而且很有新意!”^[98]

正如他所说的,想要“将诗意与平庸融合在一起”,意味着直面以融合相反的事物为己任的人难以忍受和忧虑不安的考验。实际上,在他写《包法利夫人》的所有日子里,从未停止诉说他的痛苦,痛苦有时转化为绝望:他将自己比作一个耍花招的小丑,被迫“做愤怒的体操”;他责怪“令人厌恶的”、“无耻的”材料使他无法对抒情性的主题“大叫大骂”,他焦急地等待着能够重新享受优美文体的时刻。但他特别指出,而且再次指出,他不知道,从严格意义讲,他所做的、他与自然及他的本性作对的结果会是什么,他正在要求的是什么。“书会成为什么样子,我一无所知;但我的答复是书会写成的。”在无法想像的东西面前,惟一的保证就是获得了不起的成功的感觉,巨大的努力经验中包含了这种感觉,这是与这项事业遇到的异乎寻常的困难相称的:“我会写下真实的作品,这实属罕见。”“真实的作品”:对于任何按照参加1840—1860年伟大的“现实主义”斗争的人共有的观念和分歧构造的头脑,这种表达显然是一种矛盾修辞法。按福楼拜的做法,一本书也就是一部作品“会写成”,不过是一种同语反复罢了。这大致证实了圣伯夫对《包法利夫人》的评价:“一个宝贵的品质使得居斯塔夫·福楼拜先生与多多少少有些精确的观察者区别开来,他们在当今为能够诚实地描写现实而自鸣得

意,而且有时还成功了;而福楼拜有自己的风格。”^[98]

这就是福楼拜的独特性,如果相信圣伯夫所说的话:他写的是被当成“现实主义”的作品(无疑是就它们的对象而言),他的作品在写作和“风格”方面,与默认的“现实主义”定义并不相符。现在一目了然的东西并不是天经地义的。体现在“好好写平庸的人”这个公式中的计划在这里真相毕露:它写真实(而不是描写,模仿,让它在某种程度上自行产生,作为自然的自然表现)的成分丝毫没有减少;这就是说,从事本来意义上的文学,但涉及的真实是最平淡无奇的、最平常的,与理想相比,是某种最不适合被写出来的真实。^[99]

象征革命对现行思想方式的置疑及其引发的纯粹独创性,其对立面是绝对的孤独,违抗可思考事物的界线就意味着孤独。这是一种变成自身尺度的思想,毕竟不能指望头脑来思考这意想不到的事物,如同这意想不到的事物自身进行思考一样,因为头脑根据思想产生疑问的范畴本身来建构。实际上,有一点很明显,评论界的裁决将区分的原则应用在作品上,但作品使区分的原则破产,而裁决打乱了对立面的不可思议的组合,把它简化为非此即彼的互相对立的术语。因此,对《包法利夫人》的类似批评相信普通的组合,从目的的平常推导出风格的平常:“尚弗勒里风格(一切不言自明),平常,琐碎,没有力量和规模,缺乏优雅,缺乏细腻。我为什么害怕指出一个流派最明显的缺陷,尽管这个流派有它的长处?人们看得很清楚,福楼拜就是尚弗勒里派的一员,这个流派对风格的态度是吃不到葡萄就说葡萄酸;它瞧不起风格,蔑视风格,它对写作的人极尽嘲讽。写作!有什么好的?只要人家理解我,那对我来讲就够了!但并非所有人都觉得够了。虽然巴尔扎克有时写得很糟,他总是有自己的风格。这是尚弗勒里主义者不敢承认的。”^[100]

有些人偏爱内容,将《包法利夫人》与尚弗勒里的《莫兰夏尔的资产者》、维尔莫莱尔的《平凡爱情》或朱尔·诺里亚克的讽刺资产阶级生活的《人类的愚蠢》——如此多的参考书目理应直逼福楼拜的心灵……——,或如蓬马尔丹之流把福楼拜和埃德蒙·阿布的小说放在同一篇文章中,题为《资产阶级小说和民主主义小说》,或像居维叶-弗勒里1857年5月26日在《争论报》上指责福楼拜和小仲马一样。(“请注

意”，福楼拜写道，“有人假装把我和小亚历山大混同起来。我的包法利夫人成了现在一个茶花女了。呸！”）

但也有极少数人对语调和风格更加注重，将福楼拜置于形式主义诗人的行列。当尚弗勒里为福楼拜滥用描写而惋惜，迪朗蒂认为他缺乏“感情、激情和活力”之际，让·卢梭 1858 年 6 月 27 日在《费加罗报》上著文说，戈蒂耶是福楼拜的描写风格的直接启发者。夏尔·蒙瑟莱从现实主义阵营蜕化为通俗喜剧精神的一个象征，他在一部题为《鳄鱼的通俗喜剧》的讽刺剧中把一个类似于福楼拜和一个类似于戈蒂耶的人物搬上舞台，这两个人宣称为了描写情愿把人去掉：“在一部埃及的通俗喜剧中”，戈蒂耶说，“不该有男人和女人；人煞风景，粗鲁地把线条切断，破坏了甜蜜视野。人在自然中是多余的。”——“当然！”福楼拜说。^[101]

如果说波德莱尔是惟一逃离这个有分歧的观念并在接受中创立了紧张经验的人，这可没什么大惊小怪的，这种紧张经验是努力从“最平常、最低下的资料中、从受到最严厉抨击的野蛮行为、通奸中”抽出普遍性的根源：“呈现在平常画面上的一种神经质的、美丽的、优雅的、独特的风格”，“在最平庸的传奇中的最热烈、最沸腾的感情”。

福楼拜之所以具有彻底的创新性并赋予他的作品一种不可比拟的价值，在于他至少在否定的意义上与整个文学领域建立了关系，他处于这个文学领域当中，把冲突、困难和问题全部承担起来。由此可见，要想有某个机会真正地重新领会他的创作计划的独特性并充分地认识到这一点，只有采取与满足于唱唱独一无二的陈词滥调完全相反的态度。只有把他完全历史化，才能完全理解他是如何摆脱不那么具有英雄气概的命运的严格的历史性的。只有在他不是做受到当前场的这个或那个位置影响却未完成的预测时他行动的独创性才显现出来。（比如新小说——就凭着那句被误读的话，成了“不知所云的书”），人们把这种独创性重新放入历史性建构的空间里，独创性就是在其中形成的；换句话说，只有从一个尚不是福楼拜的福楼拜的角度出发，试图发现年轻的福楼拜已经应该和愿意在一个艺术世界里做的事情，而这个世界还未被我们默许他为“先驱者”的所作所为而改变。其实是这个熟悉的世界

阻碍我们理解他做出的非同寻常的努力,当然首先是就他自己而言,他克服闻所未闻的抗拒,来创造和推行在我们今天看来理所当然的东西,这理所当然的东西大部分要归功于他。

事实上,无疑他在场中没有实际参照过的可能相关的人物,一个也不会有;他有时甚至明确地参照过。首先是已经提及的,包括资产阶级戏剧或如波德莱尔所说的“良知小说”的乏味的浪漫主义,或尚弗勒里或维尔莫莱尔的现实主义——按照巴代斯科^[102]的观点,他可能与《平庸的爱情》的作者意见相左,特别是特里科谢和加斯东这些人物形象;还要加上所有他明确提到的人物,特别是戈蒂耶;另外他对写《阿哈斯维吕》的基内牢记在心;还有一些诗人,他把布瓦洛不断地读了一遍又一遍,他找到了对付《格拉齐拉》的过时语言和《若斯兰》的陈词滥调及缪塞的感情发泄的解毒剂,他责备缪塞没完没了地歌唱自己的激情,他与波德莱尔和维利耶·德·李勒—亚当在对风格的崇拜、对古代的激情和对骇人听闻和讽刺夸张的喜爱上达成了一致,他崇拜埃雷迪亚为《贝尔纳尔—蒂亚兹》的译本写的序言。别忘了勒孔特·德·李勒,尽管他瞧不起小说,还是对《萨朗波》和《三故事》深表钦佩,他在1850年代,已经在各种各样的序言中提出了建立在抨击浪漫主义的感伤主义和社会宣传诗歌基础上的美学主张,这恰是福楼拜的主张,他们都主张表现无动于衷,崇拜节奏和造型的精确,崇尚知识渊博。

在这段时期,以写《佛教史导言》的比尔努夫为代表的语文学家,还有以写《罗马史》的米什莱为代表的历史学家令作家们着迷,尤其是福楼拜的朋友泰奥菲尔·戈蒂耶和路易·布耶。《罗马史》是福楼拜年轻时代最钦佩的书之一,布耶的第一本书《梅拉尼斯》是一个考古题材的故事,福楼拜进行了大量的研究工作,特别是准备写《萨朗波》的时候。他的同代人在他身上看到诗人加学者的双重形象。(柏辽兹在信中称他为“博学的诗人”,就《特洛伊人在迦太基》的服饰向他请教,他的朋友阿尔弗莱德·尼翁感到遗憾的是,他由于谦逊,没在《萨朗波》中附上博学的注释^[103]。)

但是这个时代同样属于若弗鲁瓦·圣—伊莱尔、拉马克、达尔文、居维叶,属于物种起源论和进化论。福楼拜同帕纳斯诗派一样,试图超越

艺术和科学之间的传统对立,不仅从自然和历史科学中汲取渊博的知识,还涉猎构成这些科学的思想方法及显示出来的哲学思想:决定论、相对主义、历史主义。他尤其从中找到了他厌恶社会艺术的说教和崇尚科学眼光的冷静中立的合理性:“自然科学的好处是:什么也不想证实。还有,现象是多么纷纭啊,思想是多么开阔啊!应该像对待乳齿象和鳄鱼一样对待人!”或还有:“对待人的灵魂要像对物理学一样不偏不倚。”^[104]福楼拜从生物学家,特别是若弗鲁瓦·圣-伊莱尔“这个说明了野兽的合理性的伟大人物”^[105]那里学到的东西,把他引向颇似涂尔干的口号“应该把社会现象当作事物看待”的境地,他在《情感教育》中相当严格地执行了这个口号。

人们有这样一种感觉,福楼拜整个处于这个需要一个一个加以探索的关系领域,处于它们双重的维度上,即艺术的和社会的维度上,他顽强地走向更远的地方:因为他实现的行动一体化要求一种超越。他好像处于所有角度的轨迹上,这个轨迹也是最具紧张性的点,他在某种程度上敦促自己将在场中提出的所有问题推行到最广泛的程度,充分享有处于可能性空间中的所有资源,这个空间以一种语言或一种乐器的方式,为每个作家展现一个在有局限性的有限系统中处于潜在状态的可能性的无限空间。

回到《情感教育》

无疑是《情感教育》树立了十足的与相关的全部进行对抗榜样。从主题上来看,作品处于浪漫主义和现实主义传统的交叉点上。一方面《一个世纪儿的忏悔》和《查铁敦》这类所谓的私小说,正如让·布吕诺指出的,“讲述日常生活的事件并从中提出基本问题”,而且是“实实在在的,经常带有说教的意味”,宣告了现实主义小说和主题小说的到来;^[106]另一方面,在落拓不羁的第二阶段,以浪漫主义方式出现的私人

日记(如同库尔贝描绘画家熟悉的空间的私人画)转化为现实主义小说,当米尔热的《落拓不羁的生活场景》,特别是尚弗勒里的《玛丽叶特的奇遇》和《狗-石头》出现后,这种小说忠实地记录了忍饥挨饿的拙劣画家通常很肮脏的生活,他们的顶楼,他们的廉价小饭店,他们的爱情(“实际上这是最悲惨的生活,”尚弗勒里在1847年一封信中写道,“没有饭吃,没有鞋穿,并由此引出了很多反常现象”)

面对这样一个主题,福楼拜与米尔热、尚弗勒里发生了冲突,虽然他们不是他旗鼓相当的对手。他与巴尔扎克遭遇了,不仅仅是《一个外省大人物在巴黎》这9个贫困的年轻人的故事,或者《浪荡王孙》,特别需要指出的是《幽谷百合》。这位伟大的前辈在作品中通过德洛里耶给弗雷德里克的建议明确地被引用:“你想想《人间喜剧》中的拉斯蒂涅吧。”小说中的一个人物参照小说中的另一个人物表明小说涉及了自反性,这个参照是一个场自主的主要表现之一:影射体裁的内部故事,意味着对一个能够将这两部作品的故事(而不仅仅是这部作品讲述的故事)据为己有的读者递上一个会心的眼神,这个影射因为放在一部包含对巴尔扎克的负面参照的小说中而更有象征意义。马奈在一种相当正统的模仿传统中引入一种疏离的、讽刺的甚至滑稽模仿的模仿形式,福楼拜以马奈的方式,对这个体裁的创始人表现出有意识地模棱两可的尊敬,恰恰体现出他对巴尔扎克的模棱两可的仰慕之情:仿佛是为了更好地表现他对巴尔扎克美学的拒绝,他采用了巴尔扎克的典型主题,但他去掉了所有巴尔扎克式的共鸣,以此证明不用充当巴尔扎克就可以写小说,甚或如同新小说的维护者们喜欢说的那样,“从今以后不能再充当巴尔扎克了”(或瓦尔特·司各特,比如在《三故事》中的《圣于连的传说》中,滑稽模仿的愿望通过直接的影射显示出来)。如同马奈参照过去的大师乔尔乔涅、提香或委拉斯开兹,福楼拜的参照同时体现出尊敬与距离,表明处于连续性中的决裂或处于决裂中的连续性,决裂造就了达到自主的场的历史。艺术革命的复杂性在于:由于害怕被排斥出游戏,要革新一个场只有动用场的历史成果。而伟大异端的鼻祖们,波德莱尔、福楼拜或马奈明确存在于场的历史中,他们比同代人更彻底地掌握特殊资本,革命采取的方式是回到本原,回到根源的纯粹性。

福楼拜不跟巴尔扎克竞争(竞争是一种压倒对方的认同性,导致相异性的瓦解),而且他的用心选择无疑丝毫不能归功于追求与众不同。为“充当福楼拜”和当福楼拜,必须付出的劳动要求与巴尔扎克保持距离,这是不以人们的意志为转移的。人们无法在福楼拜和马奈身上完全排除掉通过讽刺或滑稽模仿的手法愚弄读者或观看者的意愿:比如怎么会在《一颗纯朴的心》看不到对乔治·桑的滑稽模仿呢?人们知道福楼拜曾预先在一个序言中介绍了《习见词典》,“他采用了那样一种方式,以至读者不知道人家是否在嘲弄他”。

借小资产阶级的完美象征者德洛里耶之口引出拉斯蒂涅,福楼拜让人在弗雷德里克身上看到——一切都暗示了这一点——拉斯蒂涅的“对立面”(正如逻辑学家所说的),这并不意味着一个碌碌无为的拉斯蒂涅,甚至一个反拉斯蒂涅,而更多的是在另一个可能的世界中等同于拉斯蒂涅的人物,这个世界是福楼拜按照其本来面目创造的,与巴尔扎克的世界竞争。^[107]弗雷德里克与拉斯蒂涅在可能的文学领域的空间中发生对立,这个空间真实地存在着,至少在评论家的脑子里,但同时也在当之无愧的作家脑子里。将“有意识的”作家和“单纯的”作家区分开来的是,他终究能够有效地把握可能性存在的空间,能够预感到他正在实现的可能性,有可能从它与别的可能性发生的关系中得到意义,能够转变意愿,避免这些不受欢迎的相遇。在杜里夫人出版的笔记中有福楼拜的一条注释,可以证明这一点:“留神《幽谷百合》。”福楼拜难道没有想到弗罗芒丹的《多米尼克》,特别是圣伯夫的《情欲》?圣伯夫是预先想到的读者之一,每个作家都挂记着他,福楼拜为了他而写作,尤其当他为反对某些作家而写作的时候:“我写《情感教育》部分原因是为了圣伯夫,他一个字都没读就死了。”^[108]他脑子里怎么会没有马克西姆·杜冈的《白费力气》呢?这本书取自他们共同的回忆,1866年出版,他曾对乔治·桑说,这本书在许多方面都类似于他正在写的《情感教育》。^[109]

但并不尽然,选择以古代语言学者的冷静和帕纳斯诗派的细致写现代小说,又不远离任何一桩将文学世界与政治世界分开的火热事件,1848年革命,当时的艺术讨论(包括“工人诗人”,工艺,人们将“乡村小调”与“19世纪的抒情诗进行的比较”),他粉碎了一系列惯用的组合:

将所谓的“现实主义”小说与“文学流氓”或“民主”联系起来，将目的的“平庸”与风格的“粗俗”联系起来，或将主题的“现实主义”与人类的道德主义联系起来。他一并打碎的还有一切联系，这些联系建立在依附于这个或那个构成对立面习惯组合上的术语，因此他注定要令所有期待从文学中揭示某种东西的人，伦理小说的维护者以及社会小说的坚持者，保守主义者和共和派，对平常的主题感觉灵敏的人和拒绝冷漠的美学风格及有意识的平淡写作的人感到失望，尤其是在写了《包法利夫人》之后。

这一系列与所有关系的决裂比经常被援引的时局更清楚地解释了批评界对这本书的反应，这些关系如同泊船的缆绳，能够将作品与团体、与他们的利益、与他们的思维习惯联系起来，所以这本书无疑是福楼拜作品中反应最差、同时是被读得最糟的。这些决裂与科学完成的决裂及其相似，不以人的意志为转移，且在“无意识诗学”的最深层次上进行，也就是在写作劳动和社会无意识劳动最深层次上进行的，对形式的加工有利于这个层次的形成，它是既否定促进又否定限制的一种回想手段，而这种否定又是形式的确立所必需的。写作丝毫不是感情的发泄，评论家们在产生于《情感教育》中的福楼拜的客观化和居斯塔夫在弗雷德里克这个人物的主观投射之间看到了一条鸿沟：“我不写我力所能及的，”福楼拜说，“这是真的。马克西姆（·杜冈）写他力所能及的，是这样，或大致如此。但这不是写作。”^[110]写作更不是纯粹的文献记录，如同通常被人们看作他的弟子的人所认为的：“龚古尔在街上抓住一个可以放在他的书里的字眼时，非常高兴，而当我写了既无半谐音又无重复修辞法的一页纸之后，感到心满意足。”^[111]

赋予形式

并非偶然的是，几乎明确表现出需求与限制兼备的计划与文学空

间的相互对立的位置相关(因而也与“不相容”、“性格不和”、排斥及排他的发生配置相关),需求与限制看来是不可调和的,这个计划随着《情感教育》的完成,导致福楼拜的社会经验及其承受的规定性的极为成功(几乎很科学)的客观化,这些规定性中有的与作家在权力场中自相矛盾的地位相关。写作使福楼拜不仅将他在场中反对的位置和占据这些位置的人(如马克西姆·杜冈,他与德莱塞尔夫人的关系为福楼拜提供了弗雷德里克与唐布罗斯夫人之间关系的发生形式)客观化,还同时通过把他同其他位置相连的关系系统,将整个空间客观化,他本人,他特有的位置和他特有的精神结构就包含在这个空间中。在他的作品从头至尾强迫性地以各种不同形式,如双重人物、交叉的轨迹等等重复出现的交叉结构中,^[112]在他在弗雷德里克和《情感教育》中作为标志的人物之间设计的关系结构中,福楼拜将关系结构客观化,这个关系结构把他以作家的身份与构成权力场的位置空间联系起来,或同样,把他同文学场中先前存在的相同位置的空间联系起来。

如果说他能够通过作家的劳动,超越以团体、小圈子、派别等形式在社会世界中建立的不和谐,同样地,也能够超越以观念和划分的原则形式在精神世界(不排除他自己的)建立的不和谐。比如他非常憎恶用“主义”定义的成对概念,原因可能是与弗雷德里克表现出来的被动的犹豫不决不同,他主动拒绝知识场中一切与一个确定位置结合在一起的规定性,^[113]他的与生俱来的社会轨迹和自相矛盾的属性导致他采取拒绝的立场,这使他在可能性空间中具有远见卓识,同时使他更充分地利用局限性中包含的自由。

因此,社会学分析远远没有通过重建在创作者身上起作用的社会规定性空间而消灭创造者,也没有因此将作品简化为一种纯粹环境的产物且看不到作者超脱它的迹象,而这正是写《驳圣伯夫》的普鲁斯特所害怕的,社会学分析允许描述和了解作家理应完成的特殊劳动,作家一方面与这些决定性对抗,另一方面多亏了这些决定性,才作为创造者,也就是说作为自我创造的主体展现自己。社会学分析甚至揭示了两种不同作品之间的差别(通常用“价值”这个词来描述),前者是一种环境和一种市场的纯粹产物,后者应该产生自身的市场,甚至能为改造

自身的环境做贡献,后者多亏了摆脱环境才得以产生,而摆脱环境在某种程度上是通过这个环境的客观化实现的。

普鲁斯特并非如《追忆逝水年华》的叙述者一样,是个彻底的不生产的作者。作家普鲁斯特,就是叙述者在写《追忆逝水年华》的过程中并通过这一过程转变而成的,这个过程是以作家的身份实现的。福楼拜就是赋予创作者的这种自由的、有创造性的决裂以象征意义,通过弗雷德里克这个人展现了一个受到场的力量控制的人的无能为力;这一点表现在作品本身,他在作品中通过展现弗雷德里克的经历并借此展现场的客观真实,克服了这种无能为力。他就是在场中写了这个故事,而场通过它的相互竞争的权力之间的冲突,极有可能把他像弗雷德里克一样逼到无能为力的境地。

“纯”美学的创造

双重拒绝的逻辑是福楼拜纯美学创造的根源,但他是在小说这门艺术中完成这种创造的,看来小说在简单地追求真实的幻想方面,与绘画大抵相同。马奈在绘画方面进行过同样的革命。现实主义终究是一场平面的、不完善的革命:它没有对美学价值与道德(或社会)价值的混乱真正提出置疑,这种混乱是维克多·库赞曾经在“理论”上一手造成的,至今还在左右着评论界的判断,它期望一部小说能够包含“道德教益”或批评一部作品伤风败俗、下流猥亵或对宗教冷漠。虽然它提出了在主题方面存在着客观的等级制度,但那也只是为了颠倒过来,考虑的是恢复地位或进行报复(批评家们谈到一种“狂热的贬低风气”),而不是为了消除它。这就是人们为什么更容易从被描绘出来的社会环境的本质而不是从描绘这些社会环境的多少有些“低级”或“平庸”的方式上认出现实主义来:“现实主义,当人们开始使用这个词的时候,只有一个意思:小说中出现至今仍受到歧视的人物……现实主义,按照《两世界

杂志》的说法,是对“特定社会和半上流社会的描绘”。^[114]因此米尔热本人被看作是现实主义者,因为他表现了“平庸的主题”,表现了穿得破破烂烂、毫无敬意地谈到一切、不懂得礼仪的主人公。

这种与一种事物的特定范畴的特殊联系,福楼拜应该斩断,以便将现实主义进行的片面革命进行得更普遍和更彻底。因此,他效法马奈遇到类似问题的做法,注重同时描绘地位最高的和地位最低的、最高尚的和最平庸的、落拓不羁和上流社会,有时甚至在同一部小说中也是如此。他像马奈(在一幅名为《裸露着乳房的女人》的绘画中)一样,令主题的文本和文学利益服从于表现的利益,他为表达文学或绘画的敏感性牺牲了耽于声色或感伤主义——这使得他拒绝在情感上对他触动很大的题材或以减弱戏剧趣味的方法进行处理,以期达到一种弱音器的效果。

虽然纯粹的目光能赋予在社会上被视为可憎的或可鄙的事物(比如布瓦洛的蛇或波德莱尔的腐尸)一种特殊的趣味,因为这些东西能够表示出挑战的意味和唤起了了不起的壮举,但是这种目光断然不懂得事物之间所有非美学的差别,而且它能在资产阶级的空间中找到一个表现它的顽固性的机会,特别是因为它与资产阶级世界有着特殊的联系。福楼拜说:“在文学上没有高贵的艺术主题……意弗托国王抵得上君士坦丁堡。”^[115]美学革命只能根据美学观点来完成,^[116]仅仅把官方美学排斥的东西视为高贵,为低下的或平庸的现代主题恢复名誉是不够的;应该承认属于艺术的权力,即艺术通过形式的属性在美学上创造一切,通过写作特有的效力将一切转化为艺术品。“因此,没有高贵的和卑贱的题材之说,人们几乎可以奉为公理的是,从纯艺术的角度来看,丝毫没有这种说法,风格本身就是一种看待事物的纯粹方式。”^[117]

但像帕纳斯诗派或戈蒂耶本人一样肯定纯粹形式的至高无上,同样不够,因为这纯粹的形式变成了他自身的目的,除了自身之外什么也说明不了。无疑在这里有人可以用十足的“毫无根由的书”来反对我,它令新小说的理论家们和符号学家们心醉神迷;或者,有人会用波德莱尔来反对我,他在克雷佩的《法国诗人选集》中写的关于戈蒂耶的文章有一段经常被引用:“诗……除了自身的目的一无所有;……没有任何

诗能比为写诗的乐趣而写的一首诗更伟大,更崇高,如此确确实实地无愧于诗的名称了。”^[118]在这两种情况下,应该自责的是,这些人没有把一个事实的两面通盘考虑,而是断章取义。这个事实通过反对两个截然相反的错误限定和确定自身:因此,波德莱尔反对“所有认为诗歌的目的是某种说教的人,他们认为诗歌或者应该增强良知,或者应该改善风俗,或者应该最终表现多少有点用处的东西”,总之,反对“说教的异端”,这在浪漫主义者和现实主义当中是普遍存在的;波德莱尔还反对这种异端的后果,“激情的、真实的、道德的异端”,^[119]他站到了戈蒂耶一边。但是在称颂的同时,他教人不易察觉地与戈蒂耶区别开来,把一种丝毫不带形式主义的诗歌观念(通过序言中完全传统的策略)归在他的名下,这恰恰是他自己的诗歌观念:“如果人们想到戈蒂耶将这种神奇的能力(风格和语言知识)与通感和普遍象征性的一种与生俱来的深邃智慧这个一切引喻的宝库结合起来,人们就会理解他能够不断地、不知疲倦地、不犯错误地确定造物在人的目光下显现的神秘态度。在词语中,在语言中,有某种神圣的东西阻止我们进行一种偶然的游戏。熟练地掌握一门语言,就是实行一种招魂的巫术。”^[120]

在我看来,并不是借助最后一句话的意思就能看清楚一种美学纲要:现实主义的形式主义,这种美学是建立在调合可能性的基础上的,这些可能性被占统治地位的艺术表现不合规则地分离了。波德莱尔到底想说什么?自相矛盾的是,这是对纯形式的纯加工,尤其是形式的运用,它像用了魔法一样,换来了一种比直接诉诸感觉的现实更真实的现实,而热爱现实的天真的人们仅止于诉诸感觉的现实,甚至不惜将外在的道德意义或政治意义强加给它,道德和政治意义以一幅画的题词形式,左右目光并使目光偏离主体。波德莱尔与帕纳斯诗派和戈蒂耶不同的是,他意欲消除形式与内容、风格与媒介之间的差别:他要求诗要把精神和作为一个符号宝库的宇宙融合在一起,这个象征宝库的语言通过挖掘普通类比的无尽内涵,重新抓住潜藏的意义。他在感觉材料之间预先寻求对等物,使得重建“无限的物的扩张”有可能实现,并通过想像的力量和语言的优雅赋予这些对等物以符号的价值,这些符号能够融合在一种共同的、本质的精神一致性之中。因此,正因为浪漫主义

(至少在法国是这样)对诗的构想是感情的细腻表达,戈蒂耶和帕纳斯诗派又放弃了对于精神和自然相互渗透的追求,波德莱尔才以被语言游戏扩大的感觉的神秘主义,反对前者感伤的抒情主义和后者绘画般描摹的客观主义:诗是自主的现实,除了现实没有别的对象,是创造的一种独立造物,但这种造物与深刻的关系相联系,任何实证科学都看不到这些联系,它们同把人与物联系起来的感应一样神秘莫测。

福楼拜同样维护这个现实主义的形式主义,还有别的理由,且处于一种相当困难的境况之中,小说好像也在寻找一种与诗的感情表达至少同样严格的现实效果。他对形式的所有需要的把握,使得他几乎无限制地显示属于他的权力,即根据美学的需要创立在这个世界上存在的任何现实,其中如实地包括现实主义曾经作为选择对象的现实。更进一步说,如人们所看到的,正是在对形式进行加工的过程中并通过这个过程,才得以展示(在波德莱尔提出的最强烈的意义上)这个比表面上感受到的简单现实主义描绘更加真实的真实。“形式中产生观念”:写作的过程不仅仅是一个计划的执行,单纯把事先存在的观念表现出来,古典主义的理论就是这样认为的(美术学校还在这么教),而是一种真正的探索,在范畴上类似于宗教的奥义传授仪式。这种探索在某种程度上是为观念的展示和出现创造有利的条件,这个观念在这种情况下,不是别的,就是真实。拒绝既成小说的俗套和定式并且摒弃它的道德主义和感伤主义,这是一回事。通过对语言的加工,同时且依次要求反抗、斗争、服从、恢复原样,才能实现召唤的魔法,魔法如同一个咒语,唤来了现实。只有作家被他发现的词语把握住的时候,词语才能为他而思考,并为他发现真实。

人们可以称之为探索形式的东西包括作品的创作,不同人物故事的列举,环境或情景与行为或“性格”之间的对应,还有句子的节奏和色彩,应该驱除的重复法和迭韵,应该消除的固定观念和既定形式。形式的探索是一个真实效果的产生条件的一部分,这个真实效果比分析家们通常在表面上指出的意义要深刻得多。也许会在一个事实中发现一种完全难以理解的奇迹,这个事实就是分析能在作品中发现——正如我在《情感教育》中所做的一样——一般的直觉(和评论家的阅读)无法

认识的深层结构,作家如同任何社会施动者一样,身上带有处于实用状态的这些结构,无法真正地对它们加以控制,应该承认,也只有通过对形式的加工,这些结构才能投射到作品之中,对一切在空转的语言的自动作用下、通常以暗含的、不自觉的方式状态潜藏的事物的回想才得以实现。

总之,写作被视为形式与物质不可分的探索,探索的目的是在最有能力通过其形式本身起召唤作用的词中放进真实的强化体验,正是这些词推动了真实性在作家意识中的产生。将写作视为探索这个做法迫使读者停留在文本的感觉形式上。文本是看得见的、有声的材料,担负着与现实交流的任务,这个现实同时处于感觉的和感性的层次上。也就是说,这个做法不是让读者穿越这个感觉形式,仿佛穿越一个透明的符号,读了这个符号却没有看到它,以便直接达到感觉;这个做法同样使读者由此发现强化了的真实观念,这个观念被写作过程中要求的咒语般的召唤放置在其中。我们可以举出当时的一个批评家亨利·德尼斯的例子,他通过与绘画进行对比,恰如其分地说出了福楼拜的第一部小说产生的效果:“……它包含着大胆的和真实的华章。他虚构这些惹人怜爱的人儿长着玫瑰一样的手指,头沉浸在半明半暗之中,身体的其余部位掩映在薄纱的褶皱里,他们很可能受到过强光线的刺伤,长期用近视眼镜使他们的目光显得黯淡、犹疑和造作。”^[121]福楼拜真正成功地通过写作的力量,从读者那里获得了一种注视真实的强化表现的、被强化了的目光,这是一种有条不紊地被一般的传统和习俗排除掉的真实,无疑是由于这个原因,福楼拜(如同马奈在他的领域内大致相同的举动)才激起了读者的愤怒,而他们却对他没有召唤魔法的作品充满了宽容。这无疑就可以解释为什么对“良知派”的浪漫主义小说家和循规蹈矩的画家矫揉造作和耽于色欲习以为常的批评家,大多揭示了他们称之为福楼拜的“感觉主义”的东西。

美学革命的伦理学条件

在写作革命的过程中并通过写作革命完成的观念革命,假定并同时引起了伦理学与美学之间关系的破裂,这种破裂是与一种生活方式的彻底转变同时产生的。这种转变是通过艺术家唯美主义的生活方式实现的。第二批落拓不羁者中的现实主义者只完成了这个转变的一半,因为他们囿于艺术与现实、艺术与道德之间的关系问题,但他们带有小资产阶级品性的局限性也存在且更甚,这妨碍他们接受转变的美学要求。所有社会艺术的拥护者,无论是论及《莫班小姐》的莱昂·瓦斯科、评论波德莱尔的韦莫雷尔,还是谴责艺术家道德的普鲁东,都很清楚地看到了这种新美学的伦理学基础:他们揭露了一种“得了花柳病和转向刺激性欲”的文学的腐化堕落;他们批判集“道德丑恶”和“躯体腐化”于一身的“丑陋和邪恶的歌唱者”;他们尤其感到愤怒的是,在这“冷漠的、理智的、费力追寻的堕落……”^[122]中居然有方法和技巧。纵容腐化是一种耻辱,对可耻的事情或丑恶的事情保持犬儒主义的冷漠同样是一种耻辱。在一篇关于《包法利夫人》和“生理小说”的文章中,这类批评指责福楼拜绘画般的想像“把自己封闭在生理的世界里,仿佛置身于一个布满了模特的巨大车间里,这些模特在他眼里全都具备一样的价值”。^[123]

实际上,这里涉及的创造(而不是仅仅满足于如今的建立)那种纯粹的眼光,是以艺术和道德之间的关系破裂为代价的,这种眼光要求一种无动于衷、漠不关心和超脱自己的姿态,甚至要求一种犬儒主义的放肆无礼姿态。这种放肆无礼与双重的暧昧态度正好相反,这种暧昧态度是小资产者对“资产者”和“老百姓”的厌恶和着迷造成的。比如福楼拜强烈的无政府主义情绪、反抗的和玩世不恭的精神及保持距离的能力,使他能够从人类苦难的简单描绘中提炼出最出色的美学效果。因

此,他对尚弗勒里糟蹋了《圣佩里娜的情人们》这个好题材感到遗憾:“我看不出它(这个题材)有什么喜剧色彩;要是我,我会把它处理得残酷而悲惨。”^[124]我们还会想起他在这封信中鼓励在垂死的妻子床前的费多利用这种经验:“你已经看到了而且还会看到动人的情景,你要好好地进行研究。这样做要付出很大的代价。资产者们毫不怀疑我们向他们掏出了我们的心。古罗马斗士的种族并没有灭亡:任何一位艺术家都是其中的一员。他用垂死来逗观众开心。”^[125]

走向极端的唯美主义趋向一种道德的中立主义,离伦理学上的虚无主义不远了。“要想平静地生活,惟一的办法就是一下子跃居整个人类之上,除了观看的关系什么共同点也没有。这令佩尔唐、拉马丁一类人和整个人道主义者及共和派等等贫乏而干瘪之辈(无论在善心还是在理想方面都一无是处)感到耻辱。——活该!让他们在宣扬慈善之前先还清债务吧。要想有德行,还是先做到诚实吧。博爱是社会主义歇斯底里发明出来的最漂亮的玩艺儿之一。”^[126]游离于把“体面”人禁闭在伪善中的道德习俗和人道主义陈规之外,无疑道出了把马尼晚餐会上的常客们深刻地联系在一起的东西,在这个晚餐会上,除了讲文坛轶事和下流故事之外,他们确认艺术和道德是不相干的。这种自由奠定了波德莱尔和福楼拜一致性的基础,后者在写《萨朗波》期间给费多写信时提到了这个一致性:“我写到色调有点黯淡的地方。人们开始践踏肠子和焚烧垂死的人了。波德莱尔会满意的!”在这里通过带有挑衅意味的俏皮话表现出来的美学上的贵族气在对雨果的评价(特别接近波德莱尔对雨果的评价)中,以更加隐秘但无疑也是更加真实的方式显露出来:“为什么他有时标榜一种如此愚蠢的道德,而这种道德又令他如此偏狭?为什么要政治?为什么要进法兰西学士院?固有的观念!模仿,等等。”^[127]或者表现在对埃克曼—沙特里安的评价上:“是不是粗俗透顶?这两个家伙的灵魂可真够庸俗的。”^[128]

因此,创造纯美学离不开创造一种新的社会人,即伟大的职业艺术家。他们将对陈规陋习的反抗及自由意识与极其严格的生活和工作纪律的一丝不苟,放在一个既脆弱又不可靠的组合之中,而这种一丝不苟是以资产者的富有和单身^[129]条件为前提的,更多地体现出科学家和学

者的特点。伟大的艺术革命既不是统治者(从世俗的角度来看)所长,他们到处都一样,对于被他们认可的秩序没有什么可挑剔的,也不是被统治者所长,他们的生活条件和立场常常迫使他们把文学纳入常规用途,他们会为异端的鼻祖们和象征秩序的维护者提供生力军。艺术革命的任务落在这些折中的难以归类的人身上,他们的贵族立场通常植根于社会特权阶层并且拥有强大的象征资本(对波德莱尔和福楼拜来说,丑闻一下子就令他们声名大震),这种贵族立场助长了一种深刻的、在社会和美学方面“对局限性感到焦躁”的情绪,以及不能容忍一切与这个世纪达成妥协的傲慢态度。“追求任何荣誉在我看来都是一种不可理解的卑微行为。”^[130]

与一切位置保持距离有利于形式的创立,对形式的加工把这种距离感体现在作品当中:这就是无情地消除一切“固有的观念”,一切团体典型的陈词滥调以及一切适宜于表现(或显示)涉及(或附属)这个(或那个)位置或既定占位的风格特征;这就是有条不紊地利用自由的、非直接的风格,这个做法使得叙述者与叙述的事实或人物之间的关系在最大程度上处于不确定状态。但没有什么比**观点的模棱两可本身**更能说明福楼拜的观点了,这一点体现在他创作的如此典型的作品之中:比如《情感教育》,批评家们经常责备它被写成了一系列“并列在叙述中的片段”,原因是缺乏次序分明的细节和事件。^[131]福楼拜像马奈后来所做的一样,放弃了从一个固定而处于中心的观点出发的统一视角,放弃了巴诺夫斯基称为“聚合空间”的东西,试图由此创立一个由并列片段组成且无特殊观点的空间。他在写给于斯曼的一封信中谈到《瓦塔尔姐妹》:“《瓦塔尔姐妹》缺的正是《情感教育》所缺的视角的虚假!没有循序渐进的效果。”^[132]有一天他又对亨利·塞亚尔谈起《情感教育》:“这是一本挨骂的书,我亲爱的朋友,因为它没这么做:把长长的优雅的手接合到坚实的部位上,假装建造一座金字塔。”^[133]拒绝建造金字塔,也就是拒绝自低而高地趋向一种思想,一个信念,一个结论,这种拒绝自身包含了一个使命,而且无疑是最重要的使命,也就是一种观念——为了不宣扬一种哲学——历史意义上的哲学,从这个词的双重含义来说。福楼拜作为激烈地反资产阶级的资产者,同时对“老百姓”丝毫不抱幻

想(尽管迪萨尔迪耶这个真诚而无私的平民自以为是在保卫共和国,却杀死了一个英勇的起义者,他成了无辜的受骗者。这是《情感教育》中惟一的光辉形象)。但他在彻底的幻灭情绪中,还保留了一种彻底的信心,即关于作家的任务。他反对所有效法拉梅内(他对乔治·桑说,拉梅内与巴尔贝完全相反:“他喜欢自由,而这个人,毫不隐讳地喜欢普鲁塔克式的人物”)宣扬美好灵魂的人,他以惟一彻底的方式,也就是说直截了当地通过他的言语本身的结构,表示他拒绝给读者虚假的满足,这些满足感是出卖幻想的法利塞人的虚假人道主义提供的。这种文本,通过拒绝“建造金字塔”和“打开视角”,表明是一个没有更多余地的文本,作者从这里隐退了,他如同一个斯宾诺沙式的上帝,在创世的时候既是内在的,又是外延的,这就是福楼拜的观点。

注 释

- [1]对“资产者”和“蠢人”的仇视无疑变成了浪漫派的老生常谈,作家、艺术家或文学家不断宣称他们对社会及其引导和消费的文化的厌恶(参见《浪漫主义》杂志,第17-18号,1977年);但我们不能不看到第二帝国时代的愤怒和反抗体现出前所未有的强大力量,我们应把这股力量与资产阶级的胜利及落拓不羁的艺术和文学的突飞猛进联系起来。
- [2]L. 贝热龙,《法国的资本家(1780—1914)》,巴黎,伽俐玛,“卷宗”丛书,1978年,第77页。
- [3]同上,第195页。
- [4]引自A. 卡萨涅,《后期浪漫派和早期现实主义者为艺术而艺术的理论》,巴黎,1906年,日内瓦,斯拉基纳重印,1979年,第342页。
- [5]圣伯夫在“关于为文人提供的资助”的皇家文件中找到的一份记录中写道:“法国的文学同样是一种民主,或至少它已变成了民主。大多数文人都是在某种条件下的劳动者,工人,依靠写作为生。这里说的不是属于大学的文人,也不是加入法兰西学士院的文人,而是创作所谓‘文学报业’的绝大部分作家”(圣伯夫《月曜日丛谈》,巴黎,卡尔曼-莱维,1886—1891年,t. III,第59页及以下;又及《新月曜日丛谈》,巴黎,卡尔曼-莱维,1867—1879年,t. IX,第101页及以下,圣伯夫在里面谈到了“文学工人”)。

- [6]J. 理查逊,《玛蒂尔德王妃》,伦敦,威登菲尔德与尼科尔森出版社,又及F. 斯特罗夫斯基,《法国19世纪文学概貌》,巴黎,保尔·德拉普拉纳,1912年。
- [7]A. 卡萨涅,《……为艺术而艺术的理论》,同前书,第115页。
- [8]A. 卡萨涅,《……为艺术而艺术的理论》,同前书,第115页。
- [9]在这个方面可参见L. 奥布瓦尔,《1800—1850年西欧教育人口过剩问题》,载《现代历史杂志》,第XLII章,第4号,1970年,第471—495页,又《1848年德国左派民主人士》,载《现代历史杂志》,第XXXII章,第1号,1961年,第374—383页。
- [10]A. 普罗斯特,《1800—1967年的法国教育史》,巴黎,A. 科兰,1968年。
- [11]于勒·布松写给欧仁·克雷贝的信,转引自C. 皮舒瓦和J. 齐格勒的《波德莱尔》,巴黎,朱利亚尔,1987年,第9页。
- [12]地位的相似性无疑有助于说明现代艺术家将自己的社会命运等同于妓女的倾向,妓女是性交易市场的“自由劳动者”。
- [13]这里有个例子说明有些人犯了简单化错误,这些人认为现代社会的转化是线性的、一维的过程,比如诺贝尔·埃利亚斯的“文明进程”论:他们将复杂的发展简化为单面的进步,当这些复杂的发展涉及统治形式的时候,总是暧昧不清的、两面的,比如身体的暴力虽不再使用,却被一种进化了的象征暴力和形形色色的温和控制所代替。
- [14]H. 德·巴尔扎克,《论风雅生活》,巴黎,戴尔马,1952年,第16页。
- [15]C. 波德莱尔,《全集》,巴黎,伽俐玛,七星丛书,1976年,t. II,第26页。
- [16]G. 福楼拜,《通信集》,C., t. VI,第161页。
- [17]G. 福楼拜,1871年4月29日,《通信集》,C., t. VI,第229—230页。
- [18]E. 巴齐尔,《马奈》,巴黎,1884年,第44—45页,载《马奈·1983年展览会目录》,巴黎,国家博物馆委员会编著。
- [19]G. 福楼拜,《L. 布耶的〈绝唱〉序言》,1870年6月20日,引自《通信集》,C., t. VI,附录2,第477页。
- [20]G. 福楼拜,致路易丝·科莱的信,1858年9月22日,《通信集》,P., t. II,第437页。
- [21]A. 卡萨涅,《……为艺术而艺术的理论》,同前书,第212—213页。
- [22]E. 卡拉马齐,《龚古尔兄弟作品中的现实主义与印象主义》,比兹,戈利亚迪卡图书馆,巴黎,尼泽,s. d.,第96页。
- [23]G. 福楼拜,1862年1月26日,《通信集》,P., t. III,第203页。
- [24]G. 福楼拜,致桑多的信,1862年1月26日,《通信集》,P., t. III,第202页。

- [25] C. 波德莱尔, 致居斯塔夫·福楼拜的信, 1862年1月31日, 引自 C. 皮舒瓦与 J. 齐格勒的《波德莱尔》, 第 445 页。
- [26] 关于法兰西学士院候选资格一事, 以及一切有关波德莱尔的方方面面, 特别是他与出版商的关系, 参见 C. 皮舒瓦与 J. 齐格勒的《波德莱尔》, 同前书, 以及 H. J. 马丁与 R. 沙尔蒂埃编的《法国出版史》, 4 卷本, 巴黎, 普罗莫蒂斯, 1984 年; 关于福楼拜, 参见 R. 德沙尔姆的《福楼拜及其出版商米歇尔·莱维和乔治·沙尔蒂埃》, 载《法国文学史杂志》, 1911 年, 第 364 - 393、627 - 663 页。
- [27] C. 波德莱尔, 《全集》, 同前书, t. II, 第 79 - 80 页。同样参见有关戈蒂耶的内容, 同上, t. II, 第 106 页。
- [28] 同上, t. II, 第 231 - 234 页。
- [29] 同上, t. II, 第 38、41 页。
- [30] C. 波德莱尔, 《全集》, 同前书, t. II, 第 79 - 80 页。同样参见有关戈蒂耶的内容, 同上, t. II, 第 246 页。
- [31] C. 波德莱尔, 《全集》, 同前书, t. II, 第 79 - 80 页; 关于戈蒂耶, 同上, t. II, 第 80 页。
- [32] 同上, t. II, 第 183 页。
- [33] C. 波德莱尔, 《全集》, 同前书, t. II, 第 79 - 80 页; 关于泰奥菲尔·戈蒂耶, 同上, t. II, 第 333 页。
- [34] 同上, t. II, 第 43 页。
- [35] 毕竟还需要指出, 福楼拜与莱维有很多纠纷, 当时他与夏尔蒂埃交情甚笃, 夏尔蒂埃的出版社是文艺先锋派的聚会地点(参见 E. 贝热拉的《一个巴黎孩童的回忆》, t. II, 第 323 页)。G. 福楼拜, 致埃内斯特·费多的信, 1872 年 11 月中旬, 《通信集》, C., t. VI, 第 448 页。
- [36] G. 福楼拜, 致埃内斯特·费多的信, 1872 年 11 月中旬, 《通信集》, C., t. VI, 第 448 页。
- [37] G. 瓦珀罗, 《现代人通用词典》, 巴黎, 阿谢特出版社, 1865 年(《E. 阿布》一文); L. 巴代斯科, 《1860 年代的诗人》, 巴黎, 尼泽, 1971 年, 第 290 - 293 页。
- [38] F. 斯特罗夫斯基, 《19 世纪法国文学概貌》, 同前书, 第 337 - 341 页。G. 瓦珀罗, 《现代人通用词典》, 巴黎, 阿谢特出版社, 1865 年(《E. 阿布》一文); L. 巴代斯科, 《1860 年代的诗人》, 巴黎, 尼泽, 1971 年, 第 290 - 293 页。
- [39] A. 卡萨涅, 《……为艺术而艺术的理论》, 同前书, 第 115 - 118 页。
- [40] C. 波德莱尔, 《全集》, 同前书, t. II, 第 39 页。

- [41]皮埃尔·杜邦曾经是继贝朗瑞之后那个世纪中叶最著名的讽刺歌曲作者。他年轻时是一个浪漫主义者,1842年当上了法兰西学士院院士,1845年他作为“乡村诗人”脱颖而出,尤其当他写了人人皆知的歌曲《牛》之后。他在落拓不羁的文人经常出入的文学咖啡馆里朗诵自己的诗,参加了群众运动。1848年前夕,他创作了一些革命歌曲,成了新共和国的颂歌诗人。政变之后他被逮捕并判刑。他的作品于1851年出版,书名是《诗章与歌曲》,波德莱尔写了序言。居斯塔夫·马蒂厄是杜邦的朋友和追随者,生于内韦尔,加入了以乔治·桑为核心的贝里松团体,1848年在文学上声名远播,尤其在写了政治诗之后,这些诗与杜邦的诗一样,曾由达尔西在左翼小酒店里演唱(参见E.布维耶的《现实主义斗争 1847—1857年》,巴黎,福尔特穆安,1913年)。
- [42]“工人诗人”在1848年之前红极一时。因此土伦的泥瓦匠夏尔·蓬西在《名流》上发表诗作并取得很大的成功,这导致了全部社会主义歌谣的出现,这些歌谣通常不过是雨果、巴尔比耶和蓬萨尔的诗歌的乏味而拙劣的模仿罢了。
- [43]C.皮舒瓦与J.齐格勒,《波德莱尔》,同前书,第219页。
- [44]P.马蒂诺,《第二帝国时期的现实主义小说》,巴黎,阿谢特出版社,1913年,第9页。E.布维耶,《现实主义斗争 1847—1857年》,同前书。
- [45]E.布维耶,《现实主义斗争 1847—1857年》,同前书。
- [46]G.福楼拜,《包法利夫人》,巴黎,科纳尔出版社,第577、581、629、630页。
- [47]C.皮舒瓦,《波德莱尔·研究与证词》,纳沙泰尔出版社,拉巴科尼耶,1976年,第137页。
- [48]B.罗素,《受压迫者的美德》,《国家报》,1937年6月26日;尚弗勒里,《若斯坎的感觉》,第215页,转引自R.彻尼斯的《反自然主义者》,载G.博厄斯编《库尔贝与自然主义运动》,纽约,罗素与罗素出版社,1967年,第97页。
- [49]可以看到,波德莱尔在1862年1月31日写给福楼拜的回信中,就福楼拜对他在法兰西学士院的候选人资格感到“极为吃惊”一事,表示出同仇敌忾的意识。
- [50]G.福楼拜,致埃德玛·德·热内特的信1856年10月30日,《通信集》,P., t. II, 第633-634页。
- [51]G.福楼拜,致E.德·龚古尔的信,1879年5月1日,《通信集》,C., t. VII, 263页。
- [52]G.福楼拜,致勒南的信,1876年12月13日,《通信集》,C., t. VII, 第368页。
- [53]G.福楼拜,致乔治·桑的信,1867年5月,《通信集》,P., t. III, 第642页。
- [54]G.福楼拜,致埃内斯特·费多的信,1861年8月17日,《通信集》,P., t. III,

第 170 页。

- [55] T. 戈蒂耶,《浪漫主义的历史》,转引自 P. 利德斯基的《反巴黎公社的作家》,巴黎,马斯佩罗出版社,1970年,第 20 页。
- [56] A. 卡萨涅,《……为艺术而艺术的理论》,同前书,第 154-155 页。
- [57] G. 福楼拜,致乔治·桑的信,1868年9月19日,《通信集》,P.,t. III,第 805 页。
- [58] G. 福楼拜,致罗歇·德·热内特的信,1864年夏,《通信集》,P.,t. III,第 402 页。
- [59] C. 波德莱尔,致巴尔贝的信,1860年7月9日,转引自 C. 皮舒瓦的《波德莱尔·研究与证词》,同前书,第 177 页。
- [60] G. 福楼拜,致乔治·桑的信,1872年12月12日,《通信集》,C.,t. VI,第 458 页。
- [61] G. 福楼拜,致勒内·德·马里古伯爵的信,1867年1月4日,《通信集》,C.,t. V,第 264 页。他们与资产阶级大众及同意为他们服务的作家暧昧不清的关系,无疑部分地说明了,除布耶和泰奥多尔·德·邦维尔之外,主张为艺术而艺术的人在戏剧方面遭到了惨败,他们像福楼拜和龚古尔兄弟一样,或像戈蒂耶和波德莱尔一样,将大量的剧本和剧作压在箱底。
- [62] M. 杜冈,《泰奥菲尔·戈蒂耶》,巴黎,阿谢特出版社,1895年,第 120 页。转引自 M. C. 沙皮拉的《泰奥菲尔·戈蒂耶的西班牙历险记》,载 R. 贝莱《19 世纪民间文学中的历险》,里昂,PUL 出版社,1985年,第 21-42 页(关于戈蒂耶与吉拉尔丹的关系,见第 22-25 页)。
- [63] G. 福楼拜,致路易·布耶的信,1855年9月30日,《通信集》,P.,t. II,第 598 页。这封信又一次证明了福楼拜的社会资本的重要性:“斯托埃兰夫人是福楼拜母亲的亲密朋友和在卢昂的邻居,她在宫廷与皇室显贵过从甚密。”布耶与福楼拜不同,看来似乎完全没有社会资本,而且常常相辅而行的是,没法得到(福楼拜多次责备他这一点)。
- [64] G. 福楼拜,致埃内斯特·费多的信,1859年5月15日,《通信集》,P.,t. III,第 22 页。
- [65] 仅就主题集中这一点,阿尔伯特·卡萨涅写的一本极精彩的著作提供了无可辩驳的证据:不妨可以读读有关普选或民众教育的见解,见《……为艺术而艺术的理论》,同前书,第 195-198 页。
- [66] 因此,龚古尔兄弟长期以来就致力于揭示现代艺术家的冲突,(龚古尔兄弟,《夏尔·德马依》,巴黎,法斯盖尔出版社,1913年,第 164-171 页),他们将落拓不羁的文人表现为一种文学无产阶级,后者“由于文学报酬很低,生活困

苦”，向“小报”提供一支革命队伍，他们“全身赤裸，营养不良，没有鞋子”，随时准备出发与“文学贵族”打仗（同前书，第24—25页）。

[67]G. 福楼拜，致埃内斯特·舍瓦利埃的信，1839年7月23日，《通信集》，C., t. I, 第54页；参见致古尔戈—迪加宗的信，1842年1月22日，同上，第93页。

[68]A. C. 福楼拜，致居斯塔夫·福楼拜的信，1840年8月29日，《通信集》，P., t. I, 第68页。有一个例子讲的是年轻的居斯塔夫反对愚蠢而自负的人的笑话：“我将给你回信，按照某些爱开玩笑的人的说法，我拿起笔来给您写信。”（G. 福楼拜，致埃内斯特·舍瓦利埃的信，1834年9月28日，《通信集》，P., t. I, 第15页；参见同上，第18、27页。）

[69]实际上，看来福楼拜曾是一个相当不错的学生（虽然没有布耶那么“出色”），宿生期间（1832—1838年他上寄宿学校，后来是走读生，由于带头捣乱，1839年他离开了公学）的痛苦经历给他留下了特别深刻的印象：“从12岁起，我就被送进了公学；我在那里看到了社会的缩影，它那缩小的罪恶、可笑的萌芽、小激情、小团伙和小残酷；我在那里看到了暴力的胜利，这个上帝权力的神秘象征”（G. 福楼拜《青年时代的著作》，t. II, 第270页，转引自J. 布吕诺，《居斯塔夫·福楼拜的文学开端，1831—1845年》，巴黎，A. 科兰出版社，1962年，第221页）。“我从10岁起就进了公学，我在那里很早就对人产生了强烈的反感。对受害者来说，儿童的社会与另一个小社会即成人的社会同样残酷。同样不公正的人群，同样肆虐的偏见和暴力，同样的自私”（G. 福楼拜，《一个狂人的回忆录》，选自《青年时代的著作》，t. I, 第490页，转引自J. 布吕诺，《居斯塔夫·福楼拜的文学开端》，同上，第221页）。

[70]与福楼拜不同的是，波德莱尔的父亲是一个文化官员（他画画），出身于一个法官家庭，在波德莱尔很小的时候就去世了。他的继父奥皮克将军前程似锦，与家庭的关系矛盾重重，反对波德莱尔的文学抱负，对他进行强制性监护，给他的整个一生造成了被排斥的创伤。正如C. 皮舒瓦和J. 齐格勒所指出的一样，挥霍是他抛弃家庭的一种方式，而家庭通过拒绝他的挥霍无度抛弃了他。这种同时被迫和主动承担的决裂，特别是与他母亲的决裂无疑是社会世界中一种悲剧关系的根源，在这个关系中受排斥者被迫在一次永久的决裂之中并借这次决裂排斥曾经排斥他的人。

[71]G. 福楼拜，致乔治·桑的信，1869年2月2日，《通信集》，C., t. VI, 第8页。

[72]保尔·阿莱克西斯写给福楼拜的信，引自A. 阿尔巴拉，《居斯塔夫·福楼拜和他的朋友们》，巴黎，普隆出版社，1927年，第240—243页。题名为《猫头鹰哲学家，关于一份报纸的编写笔记》的纲要，大概可以说明1851年波德莱尔本

该做的回复。他的拒绝比他的赞许更明确地表达了他对商业文学的厌恶(G. 普朗什、J. 雅南、A. 仲马、E. 苏、P. 费瓦尔——C. 波德莱尔,《全集》,同前书,t. II,第50-52页;《良知戏剧和小说》一文又加上了蓬萨尔、奥吉埃和新古典主义者),对于描写风俗的现实主义文学的重视(乌利雅克),对合法作家的尊敬(戈蒂耶、圣伯夫),但在此时,他无疑受到了1848年之前落拓不羁风习的影响,对“为艺术而艺术”持敌视态度(同上,t. II,第38-43页)。题名为《论当代的几种偏见》的小文章尽管写于同一时代,已经显示出他与1848年的理想和浪漫主义的理想主义(雨果、拉梅内)的决裂(同上,t. II,第54页)。1855年,他在一篇题为《既然有现实主义》的文章中宣告与现实主义决裂(同上,t. II,第57-59页)。

- [73]“如果风俗小说没有被作者天生的高贵趣味升华的话,它很可能平庸,甚至……毫无用处。如果说巴尔扎克将这个平庸的体裁变成一种令人赞叹的,总是引人入胜的和高雅的东西,那是因为他把整个身心都投入当中”(同上,t. II,第121页)。简而言之,他坚持认为“这个杂种体裁的领域是无限的”(同上,t. II,第119页),但这个体裁应该由某个特殊天才进行拯救,比如采用“恰如其分地说话的艺术”。
- [74]P. 马蒂诺,《第二帝国时期的现实主义小说》,同上,第98页。福楼拜在一篇猛烈批判缪塞在法兰西学士院的就职演说的文章中,批判了文学体裁的等级制度——以及缪塞对它的顺从态度(参见G. 福楼拜,致路易丝·科莱的信,1852年5月30日,《通信集》,C.,t. II,第421页)。
- [75]G. 普朗什,《文学肖像》,t. II,第420页,转引自J. 布吕诺,《居斯塔夫·福楼拜的文学开端》,同前书,第111页。
- [76]J. 布吕诺,同上,第72页及以下。
- [77]G. 福楼拜,致路易丝·科莱的信,1853年6月20日,《通信集》,P. t. II,第358页。转引自E. 布维耶,《现实主义斗争 1847—1857年》,同上,第329页。
- [78]引自E. 布维耶的《现实主义斗争 1847—1857年》,同上,第329页。
- [79]对于在各种不同的“大派别”之间的选择,需要指出,艺术与金钱、文化与经济之间的对立是习性这个偏向模式的最基本的认识和评价的形式之一(参见P. 布迪厄的《国家贵族 著名的高等院校和个体精神》,巴黎,午夜,1989年,第225页及以下)。
- [80]E. 左拉,《全集》,巴黎,贝尔努阿尔,1927-1939年,t. XLI,第153页。
- [81]同上,第157页。
- [82]W. 阿舒尔,《〈金钱〉问题 关于瓦莱斯的文学处女作的几点意见》,载《瓦莱

- 斯研究杂志》，1984年第1期，第5-15页。G.福楼拜，致埃德玛·罗歇·德·热内特的信，《通信集》，P., t. II, 第643-644页。
- [83] G.福楼拜，致埃德玛·罗歇·德·热内特的信，《通信集》，P., t. II, 第643-644页。
- [84] G.米绍，《批评和文学史片段》，1910年，第117页，转引自P.马蒂诺的《第二帝国时代的现实主义小说》，同前书，第156-157页。
- [85] E.迪朗蒂，《现实主义》，第5期，1857年3月15日，转引自R.德沙尔姆和R.迪梅尼的《在福楼拜身边》，巴黎，法兰西水星，1912年。
- [86] G.福楼拜，致路易丝·科莱的信，1851年9月20日，《通信集》，P., t. II, 第5页。
- [87] G.福楼拜，致路易丝·科莱的信，1852年9月13日，《通信集》，P., t. II, 第156页。
- [88] G.福楼拜，致埃内斯特·费多的信，1857年11月底12月初，《通信集》，P., t. II, 第782页。
- [89] G.福楼拜，致路易·布耶的信，1854年8月2日和10日，《通信集》，P., t. II, 第563-564页。
- [90] 引自A.阿尔巴拉，《居斯塔夫·福楼拜和他的朋友们》，同前书，第68页。
- [91] 只举一个例子，欧仁·斯克里布，他从1830年代初到第二帝国时代在通俗喜剧方面获得了很大成功，1833年创作的《贝特朗和拉东》和1837年创作的《友情》展示了一些场景（比如，第二部作品中的一个政治和文学小团体内部的争论和竞争）和见解（第一部作品中朗策伯爵对革命的幻灭情绪），从中可以辨认出福楼拜的某些主题的雏形（参见B.佛罗热和S.汉斯的《19世纪的法兰西喜剧院：一个文学和政治保留剧目》，载《戏剧史杂志》，第XXXVI卷，第3期，1984年，第260-275页。
- [92] E.左拉，《自然主义小说家》，巴黎，法斯盖尔，1923年，第184-196页。
- [93] “他自认为有极高明的制造笑料的才能，他拼命用新桥一带庸俗的玩笑让在街上闲逛的人笑掉肥肚皮上的腰带。对他来说，拿手好戏是名为‘债主脚步’的狂怒的装腔作势，这是他在戈蒂耶那里学来的，他们一起在纳耶跳舞，如同礼拜时身体旋转舞动的伊斯兰教托钵僧和阿伊萨瓦斯派的人一样矫揉造作。——这就是戏剧，他们喊叫着瘫倒在沙发上，挥汗如雨，——真正的戏剧！”（E.贝热拉，《一个巴黎孩童的回忆》，同前书，第132页。）
- [94] G.福楼拜，致路易丝·科莱的信，1853年9月12日，《通信集》，P., t. II, 第429页。这个主题在福楼拜写作《包法利夫人》的整个阶段一直萦绕在他的心头。

- [95] G. 福楼拜, 致勒内·德·马里古的信, 1865年8-9月, 《通信集》, C., t. V, 第179页。
- [96] 因此, 迪韦吉耶·德·奥拉纳在1874年6月的《两世界杂志》上宣称马奈之流是政治危险: “在这里我们涉及到了可以称之为‘艺术民主’的东西。这个民主抗议资产阶级的平庸和资产阶级奢华的腐朽幻想; 但在大多数时候只知道模仿这些平庸之处, 它通常与它要加以改革的艺术同样有害。它妄想通过过分的平淡将平淡理想化, 通过假装老生常谈逃避平庸”(转引自J. 勒泰夫, 《报纸时代的印象主义者和象征主义者》, 巴黎, A. 科兰, 1959年, 第73-74页)。
- [97] G. 福楼拜, 致路易丝·科莱的信, 1853年3月27日, 《通信集》, C., t. II, 第287页。
- [98] 引自B. 温博格, 《法国现实主义: 批评的反动, 1830—1870年》, 纽约, 伦敦, 牛津大学学报, 1937年, 第165页。现实主义的反对者和维护者采用的被作者仔细地清点过的论据分析, 表明讨论和分歧只有在反对者们心照不宣地对全部前提达成一致的前提下才可能达成, 这些前提包括真实和诗意、复制、模仿、或再现和风格、优雅的追求、选择之间的对立, 等等。
- [99] 目前人们称之为畅销书工业小说看来是遵循(应该验证这个假设)与福楼拜的意愿完全相反的逻辑: 按照常识的逻辑, 采用宜于提供观念熟悉景象的最平常的语言, 平庸地描绘不同寻常的东西(从它最普遍的定义来讲), 展示异乎寻常的场景和人物。
- [100] A. 克拉沃, 《法国-意大利通信》, 1857年5月7日, 转引自G. 福楼拜, 《通信集》, P., t. II, 第1372页。
- [101] A. 阿尔巴拉, 《居斯塔夫·福楼拜和他的朋友们》, 同前书, 第43页。
- [102] L. 巴代斯科, 《1860年的一代诗人》, 同前书, 第204页, 第74号。
- [103] A. 阿尔巴拉, 《居斯塔夫·福楼拜和他的朋友们》, 同前书; L. 巴代斯科, 《1860年代的诗人》, 同前书。显然历史在文学场中占据着一个相当重要的位置: 众所周知, 历史努力变得更加“真实”和更加“公正”的同时, 并不排除它要变得更加文学化的愿望。对不同的历史学家梯也尔、米涅或米什莱的评价, 总要考虑到他们的风格, 人们称赞米什莱是“一个风格的魔术师”。
- [104] 约瑟夫·朱特在一篇文章中仔细分析了《萨朗波》的作者和考古学家弗罗内尔之间的争论, 特别是福楼拜对文学面对科学所处的地位问题所做的回答, 他指出, 福楼拜在科学中寻觅理想的文体(精确)和认知的模式(不偏不倚的理想)(J. 朱尔, 《文学面对科学的地位》, 载《法国19世纪写作》, 蒙特利尔, 龙格伊出版社, 1989年, 第175-192页)。

- [105]G. 福楼拜,致路易丝·科莱的信,1853年10月7日,《通信集》,P.,t. II,第450页。
- [106]J. 布吕诺,《居斯塔夫·福楼拜的文学开端》,同前书,第112页及以下。
- [107]P. G. 卡斯泰(福楼拜,《情感教育》,巴黎,CDU,1962年)将拉斯蒂涅在贝尔拉雷兹公墓的态度(上升中的外省小资产者向首都发出的罕见的挑战:“现在只有我们两个了!”)与弗雷德里克的表现进行了对比,后者在同样的情况下,仅仅是“欣赏风景,而别人却在发表演说”,兀自烦恼,拉斯蒂涅与他不同,仪式举行完毕,就直奔纽沁根夫人家里吃晚餐,弗雷德里克却忘记抓住唐布罗斯夫人为他提供的机会。
- [108]G. 福楼拜,致夏洛琳娜·福楼拜的信,1869年10月14日,《通信集》,C.,t. VI,第82页。
- [109]“这活脱儿是我们年轻时代的样子;我们这代人尽在其中了”(G. 福楼拜,致勒鲁瓦耶·德·尚特皮小姐的信,1886年12月13日,《通信集》,C.,t. V,第256页)。
- [110]马克西姆·杜冈是福楼拜的挚友(他们一起到东方旅行,马克西姆精心培育他们在此期间结下的情谊,福楼拜却无视这种友情),他逐渐变成了后者的道德和美学陪衬(于1852年跟福楼拜决裂)。他在某种程度上与福楼拜完全相反:他不是创立场、而是由场的力量造就出来的;他一方面在自己的空间中表现得极为保守,而在政治领域总是走向(且自认为是)先锋派。因此,他在野心的驱使下,企图搞社会艺术和写有用的诗歌:他歌颂蒸汽和火车头,当杂志的主编,投奔沙龙,为的是“出头露面”。
- [111]G. 福楼拜,致乔治·桑的信,1875年12月,《通信集》,C.,t. VII,第281页。
- [112]阿尔伯特·蒂博代已经发现了“对称性和对立性的倾向”,他把这个叫做福楼拜的“双眼视觉”：“他的感觉方式和思想方式在于抓住类似于成对组合的东西,对立面,同一种类的极端,且从一个种类的两个极端,从两个平面,塑造出一个立体的画面。”(A. 蒂博代,《居斯塔夫·福楼拜》,第89页,转引自L. 塞利耶,《〈情感教育〉,现代信件档案》,1964年,第3卷,第56号,第2-20页。)莱昂·塞利耶在我对《情感教育》的分析中发现的一系列组合中加上了塞内加尔和德洛里耶的系列组合。他观察到,塞内加尔相对于德洛里耶如同德洛里耶相对于弗雷德里克:德洛里耶保护塞内加尔,收容他,正像弗雷德里克曾经保护过他一样;塞内加尔离开他,又回到他身边,利用他(这是弗雷德里克对他的态度的翻版);他们两个都为专制政权服务,一个是行政长官,一个是警察。

- [113]福楼拜不断地表达拒绝加入、投靠或被分类的愿望,尤其当路易丝·科莱试图吸收他参加创办一家杂志的时候:“但是说到真正参与这个卑鄙世界中的不管什么活动,不!不!一千个不!我不想加入任何一个杂志,一个社团,一个圈子或一个学院,不亚于我不想当市政参议员或国民自卫军军官”(G. 福楼拜,致路易丝·科莱的信,1853年3月31日,《通信集》,C.,t. II,第291页;或又及,致路易丝·科莱的信,1853年5月3日,同上,第323页)。
- [114]P. 马蒂诺,《第二帝国时期的现实主义小说》,同前书,第25页。
- [115]G. 福楼拜,致路易丝·科莱的信,1863年6月25日,《通信集》,P.,t. II,第362页;或参见:“恒河并不比比耶夫尔河更有诗意,比耶夫尔河同样不比恒河更有诗意。留神点,我们又要落入主题的高贵和语言的优雅的窠臼了,如同在古典悲剧时代一样。人们会发现下流的表达在风格方面取得很好的效果,正如从前人们用精心挑选的词进行润色一样。修辞被颠倒过来了,但还是修辞”(G. 福楼拜,致J.K. 于斯曼的信,1879年3月2日,《通信集》,t. VII,第225页)。
- [116]这是福楼拜反对的现实主义者以及在他们之后的所有评论家没有理解的,他们以众所周知的方式对待陈旧的艺术,希望美学革命在因果关系上必须与政治革命(就这个词的一般意义来讲)联系在一起:他们因此争吵不休,只是为了了解完成与一场特定的政治革命不可分离的一场美学革命(也就是说在场的内部完成的)的人,比如进行反法兰西学士院和沙龙的印象主义革命的人,他们在政治上比他们推翻其权力(这个来自于政治的词汇的使用如同先锋这个概念一样造成了很大的混乱)的人或多或少有点进步或保守。对这些虚假问题的回答只能依靠历史学家的政治取向,他们只能采取互相对立的态度,因为他们同样都不知道场的自主性和发生在场中的斗争的独特性。
- [117]致路易丝·科莱的信,1852年1月16日,《通信集》,P.,t. II,第31页。
- [118]C. 波德莱尔,《全集》,同前书,t. II,第112-113页。
- [119]C. 波德莱尔,《全集》,同前书,t. II,第112-113页。
- [120]同上,t. II,第117-118页。
- [121]引自B. 温博格的《法国现实主义:批评的反应》,同前书,第162页。
- [122]L. 巴代斯科,《1860年代的诗人》,同前书,第304-306页。
- [123]G. 梅莱,《欧洲杂志》,1860年6月15日,转引自B. 温博格的《法国现实主义:批评的反应》,同前书,第133页。
- [124]G. 福楼拜,致乔治·桑的信,1867年1月23-24日,《通信集》,C.,t. V,第

271 页。

- [125] G. 福楼拜, 致埃内斯特·费多的信, 1859 年 10 月上旬, 《通信集》, C., t. IV, 第 340 页。莫奈后来几乎用同样的提法讲到了艺术家目光的纯粹超脱性: “有一天, 当我在一个曾经是而且一直是最亲爱的女人的灵床前, 我突然发现自己的眼睛凝视着她悲惨的额头, 机械地寻找脸色褪去的连续性和适应性, 这是死者刚刚在僵化的脸上留下的痕迹。蓝色的、黄色的、灰色的调子, 我又能怎样? 这就是我所做的……”(G. 克列孟梭, 《克洛德·莫奈, 睡莲》, 1928 年, 第 19-20 页, 转引自《从马奈到洛特雷克》, 巴黎, A. 米歇尔, 1953 年, 第 77 页)。
- [126] G. 福楼拜, 致路易丝·科莱的信, 1853 年 5 月 11 日, 《通信集》, C., t. II, 第 313 页。
- [127] G. 福楼拜, 致路易丝·科莱的信, 1853 年 5 月 11 日, 《通信集》, C., t. II, 第 330 页。
- [128] G. 福楼拜, 致乔治·桑的信, 1872 年 12 月 4 日, 《通信集》, C., t. VI, 第 457 页。
- [129] 福楼拜一直拒绝结婚, 他把他的挚友阿尔弗莱德·勒·普瓦特万和埃内斯特·舍瓦利埃的婚姻看作屈从于陈规陋习, 这种陈规陋习受到他的谴责, 有时遭到他的讽刺。建立一个家庭, 就是投身到“庸人”的生活之中(参见 M. 纳多的《作家居斯塔夫·福楼拜》, 巴黎, 新信函——莫里斯·纳多, 1980 年, 第 75-76 页)。
- [130] G. 福楼拜, 致乔治·桑的信, 1872 年 10 月 28 日, 《通信集》, C., t. VI, 第 440 页。
- [131] B. 温博格, 《法国现实主义: 批评的反应》, 同前书, 第 164、172 页。
- [132] G. 福楼拜, 致于斯曼的信, 1879 年 2-3 月, 《通信集》, C., t. VII, 第 224 页。
- [133] R. 德沙尔姆和 R. 迪梅尼, 《在福楼拜身边》, 同前书, 第 48 页。关于《情感教育》失败的分析在通信中有记录: “从美学的角度来讲, 它缺乏视角的虚假。由于费力地制定方案, 方案消失了。任何艺术作品都应该有一个点, 一个顶点, 应该造金字塔, 或者光线应该打在球点上。可是生活中全然没有这一切。但艺术并不是自然!”(G. 福楼拜, 致罗歇·德·热内特夫人的信, 《通信集》, C., t., 第 309 页。)

第二章 双重结构的出现

如果我有保尔·布尔热那么大的名声，我会每天晚上穿着三角裤出现在音乐厅的色情歌舞晚会上，您放心吧，肯定卖座。

阿瑟·克拉万

我们已经讲过了形成阶段的智力场的状态，在这个英勇的阶段，自主的原则转化为场的逻辑固有的客观机制，且在很大程度上处于各种因素的配置和作用之中。这里可以举出一个例子说明 1880 年代建立的文学场的状况。事实上，只有成文的编年史才能让人具体地感受到这个表面无政府的、通常极端自由主义的世界——而且它的确如此，尤其受益于准许和推进自主的社会机制——是跳一种要求很严的芭蕾舞的场所，其中的个体和团体显示出的各自的舞步，总是彼此反向的，时而并排，时而踏着同样的步伐，然后转过身去，常常突然分开，如此循环往复，一直到今天……

体裁的特性

文学场朝自主的方向发展是伴随着 19 世纪末依照贵族的特殊标准划分的体裁(和作者)之间的高低贵贱而显示出来的,这种等级划分与商业上的成功截然相反。这一点与 17 世纪展现出来的状况不同,那时两个等级大致混杂在一起,文人当中最受尊崇者、尤其是诗人和博学多才的人在年金和俸禄方面享有最大的优惠。^[1]

从经济的角度来看,等级制度是简单的,相对稳定的,尽管有行情的波动。处于顶点的戏剧以文化方面相对菲薄的投入,为一小部分作者带来了巨大的直接收益。在最底层的诗歌,除了极罕见的例子之外(比如几部诗剧的成功),给为数极少的生产者带来了相当菲薄的利益。小说处于中间位置,为较多的作者提供了很大的收益,但条件是把读者扩展到文学世界(而诗歌仅仅满足于文学界)和资产阶级世界(戏剧就属于这种情况)之外,也就是说尤以市立图书馆为中介,扩大到小资产阶级甚或“工人贵族”。

从在场内部占统治地位的评判标准来看,事情就不那么简单了。至少,可以从大量的迹象看到,在第二帝国统治时期,最高等级被诗歌占据了,诗歌尤其受到浪漫主义传统的尊崇,保持了它的全部威信:尽管有波动——浪漫主义衰微了,随后完全被泰奥菲尔·戈蒂耶或帕纳斯诗派顶替,还有谜一样、臭哄哄的波德莱尔的形象出现——诗歌继续吸引了一大批作家,尽管它几乎完全没了市场——大部分作品大约只有几百个读者。相反,戏剧受到资产阶级公众、它自身的价值和陈规的直接认可,提供了除钱以外的学士院和官方荣誉的固有尊崇。小说位于文学空间两极中间的中心位置,从象征地位的观点来看,它表现了最大的分散性:它已经得到了贵族的认可,至少在场的内部是这样,甚至超出了这个范围,这得益于斯丹达尔和巴尔扎克、特别是福楼拜的功绩;

尽管如此,它仍旧摆脱不掉一种唯利是图的文学形象,这类文学通过连载小说与报纸联系起来。它在文学场占很大的份量,特别随着左拉的出现,小说在销售方面获得了异乎寻常的成功(以及可使左拉摆脱报纸和连载小说的巨大收益),它比任何别的表达方式都要广泛地触及的公众,但它并没有放弃形式方面的特定要求(它甚至通过上流社会小说,获得了到那时为止一直是戏剧专利的资产阶级的尊崇)。

人们可能会意识到这个空间的交叉排列法,其中按照商业利益排列的次序(戏剧、小说、诗歌)与按照名誉排列的相反次序(诗歌、小说、戏剧)一个涉及并存,区分的两条原则的简单模式。并存一方面,被看作经济行为的不同体裁在三种关系下区分开来:首先,根据产品的价格或象征性消费行为的价格,这个价格在戏剧或音乐会方面相对高,在书方面则较低,根据博物馆或画廊的划分或参观状况不同而有差别(绘画的统一价格将绘画生产置于一种完全与众不同的境地);第二,按照这些行为提供的消费者的规模和社会素质以及经济利益和象征利益(与公众的社会质量相关)的重要性;第三,按照生产周期的长度,尤其是获得利益的速度,无论是物质利益,还是象征利益,此外还有获得利益的期限。

另一方面,随着场获得自主并推行它内在的逻辑,这些体裁也区分开来,而且越来越明确,依据的是它们拥有的和给予的从严格意义上来讲的象征资本,象征资本有随着经济利益而反向变化的趋势:依附于文化实践的资本毕竟有随着公众的数量、特别是公众的社会分散而降低的趋向(这是因为当人们在消费者那里认可的特殊能力降低之后,消费带来的认可资本的价值也下降,甚至有可能改变特征,尤其当这种特殊能力降低到一定程度的时候)。

这个模式体现了体裁之间的主要对立,也同样体现了在场内部呈现出来的更细微的差别,以及对体裁或作者的尊崇体现出的各种不同的形式。最终是公众的社会质量(主要根据它的数量来衡量)和公众提供的象征利益决定了人们在每一种体裁内部建立的特定次序和人们加以区分的、与公众的社会等级紧密相关的等级森严的体裁:这在戏剧中表现得一清二楚,通俗喜剧、滑稽歌舞剧和夜总会与古典戏剧的对立,

或小说的情况更明显,其中各个种类——后来成为了心理小说的上流社会小说、自然主义小说、风俗小说、地方小说、大众小说——的次序与所涉及的公众的社会等级发生相当直接的联系,同样以相当严格的方式也与所代表的社会空间等级甚至依照社会出身和性别划分的作者等级发生相当直接的联系。

这也让人理解了是什么使小说和戏剧互相接近又彼此分开。通俗喜剧能为稳定的作家提供巨大的经济收益,这归功于同一部作品在有限的资产阶级公众面前不断上演,为几乎所有出身于资产阶级的作者带来了社会尊敬的一种形式,即法兰西学士院的尊崇。剧作家极其特别的社会特征来自于它们是两种程度选择的产物:剧院一点也不多——经理们愿意把剧本上演得时间越长越好,作者为了让自己的剧本上演,首先就得面对一场可怕的竞争,这场竞争中的王牌就是在戏剧领域的社会关系资本;其次他们还要为赢得公众而面对竞争,在其中起作用的,除职业上的秘诀之外,也跟与戏剧界的熟悉程度、与公众价值的接近程度相关,这些公众主要是资产者和巴黎市民,因此就社会意义而言要比就文化意义而言更“杰出”。

相反,小说家要实现与戏剧家同等的利益,除非打动“大众”,也就是说,正如这个词的贬义表明的,要暴露在商业成功带来的声名狼藉的威胁之下。无疑,左拉在他的小说为他带来累及名誉的财富后,之所以能部分地逃脱巨大的发行量和平庸的目标分配给他的社会命运,原因在于是从负面和“平庸的”“商业化”转向“大众化”,因而享有政治进步主义的一切实际威信;这个转变之所以可能,是由于场的内部授予他社会预言家的角色,这个角色多亏了战斗的牺牲精神(还有,很晚才出现的说教式的进步主义)才在场外获得了承认。^[2]

仅靠《实验医学研究导言》对左拉发生的巨大吸引力并不能解释 1880 年代科学尤其是通过泰纳、勒南还有(将自己视为一种真正的科学宗教预言家的科学家)贝特洛的影响^[3]所享有的巨大威望。他难道会如人们通常责备他的那样,幼稚地相信克洛德·贝尔纳的方法能直接用到文学上吗?无论如何这一切都令人想到“实

验小说”的理论为他提供了抵销平庸的怀疑的一种特殊手段,这种怀疑体现在他描写的环境和他通过书所达到的社会低劣性方面:他自称模仿杰出的医生,把“实验小说家”的目光与临床的目光等同起来,在作家和他的目标之间设定将医学权威与他们的病人分开的客观距离。这种保持距离的愿望在他坚持在大众语言和叙述者的话语之间进行对比(塞利纳后来破坏了这一点)中表现得再清楚不过了,叙述者的话语常常带有宏大文学的痕迹,体现在节奏上就是书面形式的,体现在风格特征上则是典型的优雅,比如常常使用简单过去时和间接的风格。因此,他在《实验小说》宣言中公开宣告文学家的独立性和尊严,在他的作品中承认文化和文学语言的至尊。他多亏了文化文学语言才得到承认,而且他也为它们得到承认进行呼吁,他尤其又自视为大众教育的作家,而这种大众教育完全建立在承认一个鸿沟的基础上,这个鸿沟的基础就是尊重文化。

体裁的差别和场的统一

象征主义对自然主义的反动,在诗歌领域中表现为反对压在帕纳斯派诗人身上的实证主义重负,这个重负是对精确事实、材料、东方风格和希腊文化的迷信,但这种反动不能理解为自身反映经济或政治变化的一种精神状态转变的直接效果,也就是说,不能撇开场的特定逻辑和历史不谈。无疑在整个权力场内部显示出来的“唯灵论的再生”是与崇拜瓦格纳和意大利早期艺术家相关的理想主义的复兴联系在一起的,而在文学场中发生的“唯灵论的再生”表现为一种神秘主义的复兴(比如保尔·德雅尔丹的道德行为联盟),有时又与沙龙的一种无政府主义掺杂在一起,^[4]它为象征主义运动(及与此相关的数不清的小规模运动,比如反对“科学物质主义、实验狂热、理智主义”并且提出接近柏格

森哲学的弗洛里安-帕尔芒捷的“冲击主义”)的出现和相对成功提供了有利条件。这种反动的社会乃至政治的重要性毕竟是相当明显的:它用审美的和唯灵论的、致力于神秘意义的艺术反对建立在科学基础上的社会艺术和物质艺术(政治上的进步主义更多的是与美学上的保守主义相关,大多出现在从前的社会帕纳斯诗派或各种各样奇特的流派中,比如朱尔·罗曼的“一致主义”,他依靠塔尔德、勒庞和自然主义的声望;此外还有“极点”、“活力”、“无产主义”,等等)。

但要彻底理解象征主义的反动,只能与文学产品在1880年经历的危机联系起来,这场危机由于不同的文学体裁在经济上更能带来收益而扩大对它们的影响。^[5]尽管小说的吸引力增大了,但诗歌继续吸引着相当一部分刚刚入门的人,它本身没有什么可失去的,因为诗歌除了生产者自身没有别的主顾;风格的永久差别所固有的逻辑通过波德莱尔开辟的道路促进了一个象征主义流派的出现,这个流派与晚期帕纳斯派和自然主义者断绝了关系,他们将贫乏的政治、哲学和社会演说写成了诗。相反,自然主义小说家,特别是他们的第二代,相当直接地受到了危机的影响,他们的转变无疑也是恢复原状,以满足有文化的公众的新要求,这些新期待尤其与“唯灵论的再生”相关。有些人(如于斯曼)转变为一种“唯灵论的自然主义”,有些人像保尔·博纳坦、J. H. 罗斯尼、吕西安·德卡夫、保尔·马格利特和居斯塔夫·吉什一样,在1887年8月18日的《费加罗报》上发表了“反对世俗的五人宣言”,参加了反对左拉和自然主义的唯灵论反动派。

从首先致力于写诗的一部分作家来看,他们将文化资本尤其是比他们的自然主义竞争对手们更多的社会资本转到了“理想主义”和“心理”小说中,^[6]因此,安德烈·特里耶将表达内心情感的诗歌传统引到小说中,保尔·布尔热是泰纳的弟子,他像阿纳托尔·法朗士、安德烈·特里耶或巴尔贝·多尔维利一样,通过出版几本诗集(《焦虑的生活》,1875年;《埃岱尔》,1878年;《吐露爱情》,1882年)开始他的文学生涯,他分析以上流社会为背景而设置的人物的细腻的情感,为巴雷斯、保尔·马格利特、卡米尔·莫克莱尔、埃德华·埃斯托尼耶或安德烈·纪德这类小说家开辟了道路,从风格和抒情性来看,他们的某些小说可以当成散文

诗来读。这样的结果是在小说中引起了小说的门派之争,诗歌也曾遇到这样的情况。与这些新潮流相对立的是以自然主义为源头的社会小说或地方小说和主题小说。

说到戏剧,这个领域一直是出身于资产阶级的作家的保留地,它也变成了运气不佳的小说家和诗人的避难所,他们中的大部分人出身于小资产阶级或大众;但这些人门口碰到了体裁上的障碍,也就是剧院经理壁垒森严的俱乐部、被吸收的作者和批评家用以反对新来者的野心而采取的温和的排斥。无疑,戏剧由于更直接地服从于主要由资产阶级(至少出身于资产阶级)构成的顾客的要求限制,所以最后一个获得先锋派的自主权,这种自主权由于同样的原因,经常是脆弱的且危机四伏。尽管龚古尔兄弟(1865年完成的《亨利埃特·马雷夏尔》)、左拉(1873年完成的《泰雷斯·拉甘》,1874年完成的《拉布丹继承人》,1878年完成的《玫瑰花蕾》,1879年完成的《小酒店》,等等)最初都遭到了失败,他们的行动并非全然没有效果。自然主义作家、特别是左拉^[7]推翻体裁的等级制度,把从新的公众(他们读他的小说但不去剧院)中获得的象征资本移植到戏剧领域。1887年,安托万创立了自由剧社,这是对经济束缚的真正挑战,到那时为止经济束缚在场的区域一直所向披靡,最后它获胜了,因为这个尝试1896年被放弃了,原因是他的经理当时负债十万法郎。

但是通过决裂一个新的位置产生了,这个位置既与法兰西喜剧院的说教传统对立,又与通俗喜剧作家洒脱的优雅对立,决裂足以带来作为场的一个空间运行的最有特点的后果。一方面,保尔·福尔的艺术剧社是按照自由剧社的模式组建起来的,但又反对它,在这样构造的戏剧的次场中再现了自然主义者和象征主义者之间的对立,这个对立从此把这个场分开了,艺术剧社后来成了吕涅-珀的慈善剧社(自由剧社的变体);另一方面,安德烈·安托万通过这样指定上演的问题,通过提出不同的上演方式,并把这些上演方式视为同样多的艺术派别,也就是视为从一系列问题中明确选择出来的一系列系统的答案,安德烈·安托万对一个原本不容置疑的观念提出了疑问,并让整个机制活动起来,也就是让导演的历史活动起来。而传统要么就是不知道这一系列问题,要

么就是回答了却没有提出了这些问题。

这一下子就使得可能选择的有限空间展现出来,戏剧的探索对这个空间的发掘还没有穷尽,而且直接相关的问题也展现出来,任何无愧于导演称号的人,不管愿不愿意,都要表明立场,不同的导演将来都要面对这些问题:与舞台空间有关的问题,与布景和人物(他主张精确)之间的关系有关的(他希望这一点更必要)问题,文本的问题和表达的简洁或戏剧性问题,演员和观众之间互相作用的问题(在剧院里制造出一片黑暗,反对栏杆的表现手法,打破了戏剧的幻想,创立了“第四堵墙”的理论),灯光与音响效果的问题,等等。^[8]

安托万确信在场中为存在带来影响的最好证明体现在这个事实中,即正如某些最不倾向于戏剧史的社会学观点的人所指出的,他的慈善剧社的对手们针对他的每一个举动对着干:用炫耀戏剧性(特别是雅里)来对抗“自然的”魔术,用“暗示”来对抗现实主义,用“想像的戏剧”对抗“观察的戏剧”,用突出声调来对抗突出布景,用“形而上的人”对抗“生理的人”,用埃德华·许雷称为“灵魂的戏剧”对抗肉体的和本能的戏剧,用象征主义对抗自然主义,所有这些对抗都被作家和导演承担起来,他们像保尔·福尔和吕涅-珀一样,与安托万及其作家们处于一种从社会出身角度来看相应对立的关系中(因为安托万只受过初等教育,吕涅-珀的父亲一辈子在银行做事,尤其是担任过伦敦总公司的副总裁,曾是孔多塞中学的学生)。

因此在诗歌盛行的世纪初和戏剧盛行的 1880 年代,左拉在给于雷的回信中指出,他“总是落伍于后来的文学”,在这期间,在每一种体裁内部都兴起了一个更加自主的门类——或者也可以说,一个先锋派。每一种体裁都趋向于分为两个市场:一个探索的领域和一个商业领域,应该避免在这两个市场之间划一条明确的界线,这两个市场是两极,在同一空间的对立关系中并通过这种关系被确定。这个每种体裁的区分过程与所有体裁的统一过程也就是文学场的统一过程,同时产生,文学场越来越倾向于围绕共同的对立组建起来(比如,1880 年代自然主义与象征主义的对立)。实际上,每个次场(比如导演的剧场)中两个互相对立的门类中的一个更倾向于接近其他体裁的同源门类(安托万相对

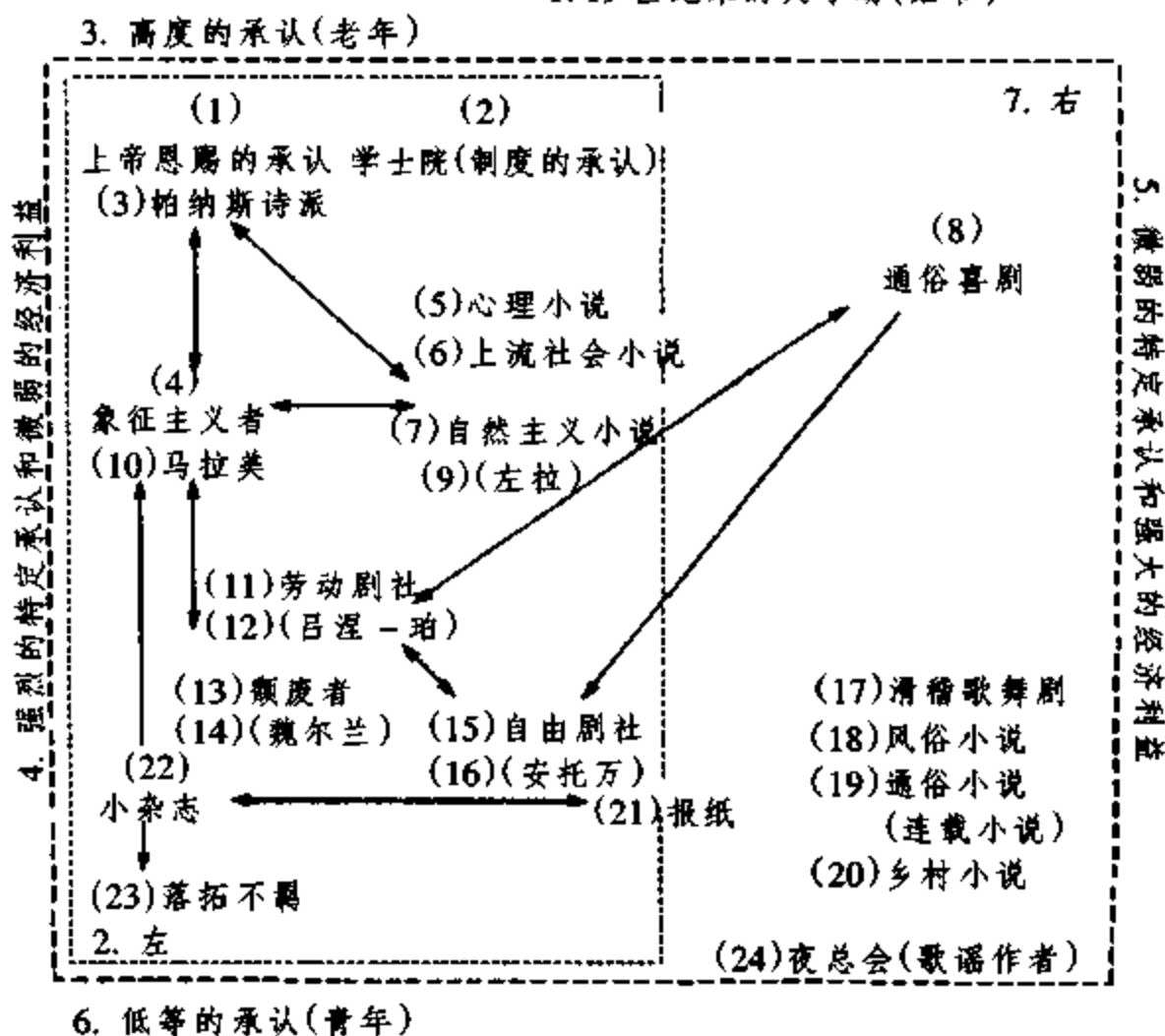
自然主义小说或吕涅-珀相对象征主义诗歌),而不是同一次场的相反一极(通俗喜剧)。换句话说,体裁之间的对立丧失了它的结构效力,以换取处于每个次场中两极的对立:一方面是纯生产的一极,其中的生产者倾向于仅有别的生产者(他们也是竞争者)当他们的主顾,诗人、小说家和剧作家也在其中,他们被赋予了类似的位置特征,但处于可能是互相对立的关系中;另一方面是大生产的一极,大生产顺应广大公众的要求。

艺术与金钱

从那时起,统一的文学场倾向于按照独立和有等级差别的两个区分原则组建:保留给生产者的纯生产和满足广大公众需求的大生产之间的根本对立,再次提出了创立者与经济秩序的决裂,经济秩序是有限生产的场的根源;这种对立与建立在纯生产次场中的一种从属对立互相交叉,这个从属的对立就是先锋与被官方认可的先锋之间的对立。比如在既定时期内,帕纳斯诗派和所谓“颓废派”之间的对立,而“颓废派”自身也有可能依据风格和文学设想的差别,在第三个维度上进行划分,这些差别又是与社会阶层和生活方式的差别一致的。

见第 151 页图表:

1. 19世纪末的文学场(细节)



19世纪末的文学场(细节)

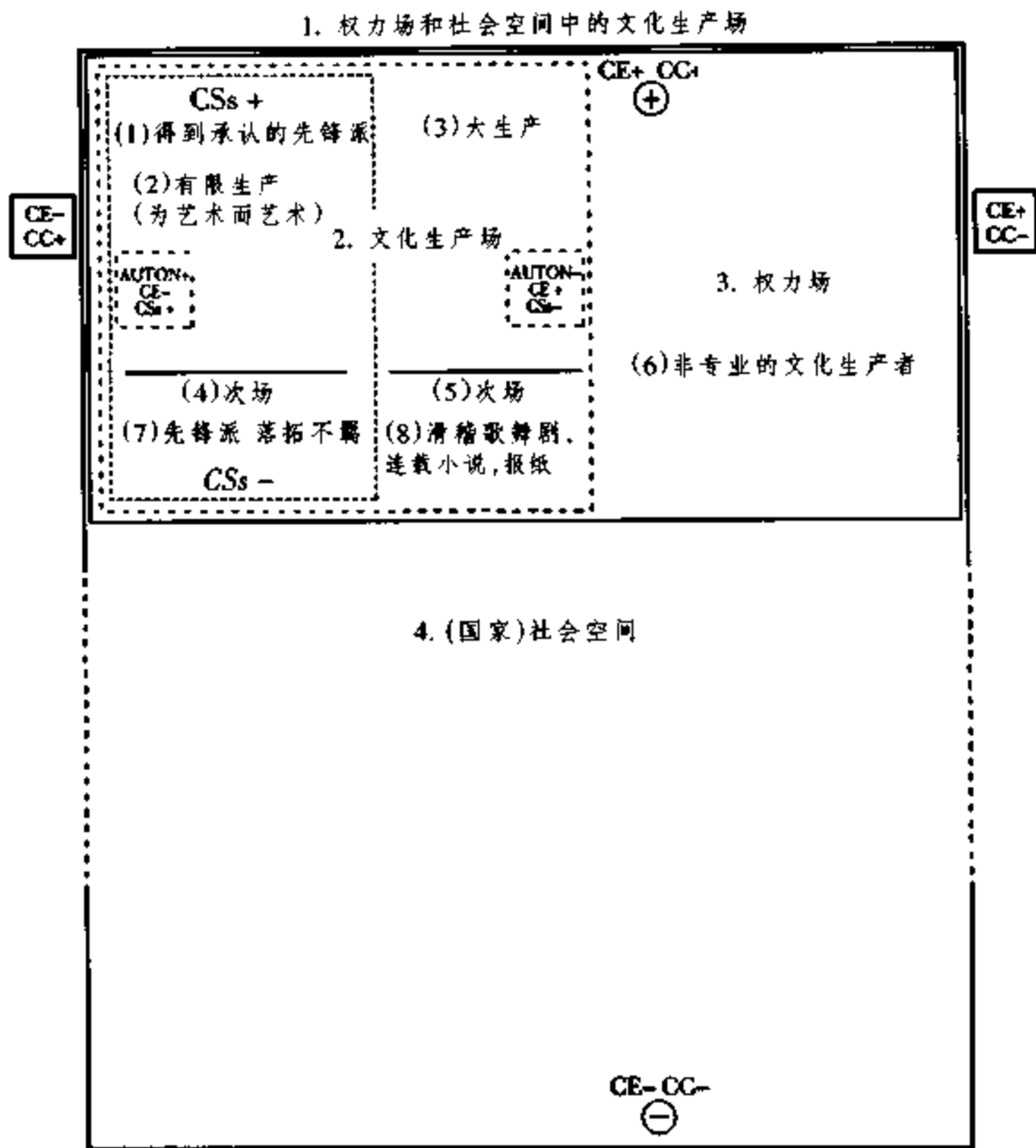
1. 19世纪末的文学场(细节) 2. 左 3. 高度的承认(老年)
4. 强烈的特定承认和微弱的经济利益
5. 微弱的特定承认和强大的经济利益
6. 低等的承认(青年) 7. 右
- (1) 上帝恩赐的承认 (2) 学士院(制度的承认)
- (3) 帕纳斯诗派 (4) 象征主义者 (5) 心理小说
- (6) 上流社会小说 (7) 自然主义小说 (8) 通俗喜剧
- (9) (左拉) (10) 马拉美 (11) 劳动剧社
- (12) (吕涅-珀) (13) 颓废者 (14) (魏尔兰)
- (15) 自由剧社 (16) (安托万) (17) 滑稽歌舞剧

- (18) 风俗小说 (19) 通俗小说(连载小说)
(20) 乡村小说 (21) 报纸 (22) 小杂志
(23) 落拓不羁 (24) 夜总会(歌谣作者)

很长时间以来,魏尔兰和马拉美被视为帕纳斯诗派中迷途的羔羊(他们的名字出现在《当代帕纳斯》诗集前两版的37位诗人当中,但第三版就没了他们的名字,这赋予了他们殉道者的地位),但自1880年代中期开始,他们开始引人注目,在对一部戏仿之作的笔战中名气越来越大,这部戏仿之作名为《颓废诗人,可尊敬的弗路拜特的没落》,是加布里埃尔·维凯尔的讽刺诗集,出版于1885年,它嘲笑了魏尔兰、马拉美及其模仿者的诗。两个诗人首先因共同反对他们的长辈(出于战斗的需要被魏尔兰聚集在一起,他在《受诅咒的诗人》中收进了马拉美、兰波和特里斯当·科比埃尔)帕纳斯派而在客观上联合起来,但马拉美及其象征派,魏尔兰及其颓废派,彼此逐渐日益疏远,乃至围绕一系列风格或主题的对立而冲撞起来(右派和左派的对立,沙龙和咖啡馆的对立,悲观的激进主义和谨慎的保守主义的对立,建立在晦涩难懂和玄奥难解基础上的鲜明的美学和明晰、简单、天真和感性的美学之间的对立),这些对立是与社会差别一致的(大部分象征派出身于巴黎中产阶级或大资产阶级或贵族家庭,曾在巴黎求学,而且大多学习法律,而颓废派出身于平民家庭或小资产阶级家庭,几乎没什么文化资本)。^[9]

按照认可的程度表现出来的差别实际上区分了“艺术世代”,艺术世代是由风格和生活方式之间的时间间隔决定的,通常很短,有时几乎只有几年,风格和生活方式的对立表现为“新”与“旧”、创新与“过时”这些决定性的二分法,二分法通常是空泛的,但通过生产差别并标榜差别的标签,足够以最小的代价区分与创立指定的团体——而非确定的团体。

见下面的图表：



5. 说明文字

- (1) 社会空间
- (2) 权力场
- (3) 文化生产场
- (4) 有限生产的次场

- CE (5) 经济资本
- CC (6) 文化资本
- CSs (7) 特殊象征资本
- AUTON+ (8) 高度自主
- AUTON- (9) 低度自主

权力场和社会空间中的文化生产场

1. 权力场和社会空间中的文化生产场 2. 文化生产场
 3. 权力场 4. (国家的)社会空间 5. 说明文字

- (1)得到承认的先锋派 (2)有限生产(为艺术而艺术)
 (3)大生产 (4)次场 (5)次场 (6)非专业的文化生产者
 (7)先锋派 落拓不羁 (8)滑稽歌舞剧,连载小说,报纸
 〈1〉社会空间 〈2〉权力场 〈3〉文化生产场
 〈4〉有限生产的次场 〈5〉经济资本 〈6〉文化资本
 〈7〉特殊象征资本 〈8〉高度自主 〈9〉低度自主

社会年龄大大地独立于生理年龄,这个事实在文学场中表现得再清楚不过了,其中各代之间的年龄差别不超过10岁(这就是左拉及其著名的“梅塘之夜”弟子们的状况,左拉生于1840年,阿莱克西斯生于1847年,于斯曼生于1848年,米尔博生于1848年,莫泊桑生于1850年,塞亚尔生于1851年,埃尼克生于1851年)。马拉美和他的第一批弟子的情况也是这样。还有个例子:“心理小说”的主要维护者之一保尔·布尔热,与左拉只差12岁。左拉并非没有注意到社会(地位)年龄与真实年龄之间的差距:“这些年轻人全都有30-40岁,停留在如此的愚蠢、无知上,停留在观念发展的关键时刻,他们给我的印象是仿佛在尼亚加拉瀑布上跳舞的核桃壳!因为他们除了巨大而空虚的抱负之外一无所有!”^[10]

仍未得到官方认可的占据先锋位置的人,特别是其中(生理上)年龄最大的人,试图将次要的对立简化为主要的对立,获得某些先锋作家久而久之即可得到的成功或承认,作为对资产阶级秩序的否定或与资产阶级秩序的和解。他们可以依据这个事实,即如果资产阶级的认可与经济利益或认可借以表现的世俗荣誉(法兰西学士院,奖金,等等)的首选是为资产阶级市场和广大消费市场从事生产的人,那么涉及的是得到认可的先锋派中最保守的那部分人。法兰西学士院因此总是为一小群“纯粹的”作家留出位置,比如帕纳斯派的领袖勒孔特·德·李勒,在1852年的《古诗》中以预言家、恢复失去的纯真的人和时尚的敌手自居,最后却进了法兰西学士院,戴上了荣誉勋章(按照对立推理,不惜一切代价避免与资产阶级艺术同化及由此引起的社会陈腐后果的人,应

该拒绝认可的社会标志,如奖章、奖金、加入学士院及各种级别的荣誉)。

暂时的结构和变化的形式很久以来就在注定与(浪漫主义、帕纳斯派、象征主义)革命的脉搏息息相通的诗歌领域建立起来,也在自然主义小说之后的小说领域推行起来,甚至随着导演的出现及其引进的革命,在戏剧领域也是如此。在诗歌领域,(设想的、假使没能成功的)革命的节奏加快了,在世纪之初,正如某些人所说的,“文学无政府主义”已经达到了顶峰:1901年5月27日,在巴黎高等研究学士院召开了“诗人大会”,目的是增进友爱之情,但会议以混乱和争斗结束。流派增多了,导致了一系列的分裂:让·德·拉伊尔的综合主义、阿道夫·拉屈宗1901年创立的完整主义、弗洛里安-帕尔芒捷1904年创立的“冲动主义”、阿卡兹-迪捷1906年创立的贵族主义、朱尔·罗曼的一致主义、昂·里内尔的主观主义、马克斯·雅克布的德洛伊教、马里奈蒂1909年创立的未来主义、夏尔·德·圣-西尔1910年创立的激烈主义、吕西安·罗利梅尔1911年创立的花神主义、亨利-马丁·巴尔赞和费尔南·迪瓦尔1912年创立的同时主义、亨利-吉尔博1913年创立的动力主义、过度主义、全部主义,等等。^[11]某些人注意到永久革命的逻辑已经变成场的运行规律,便为他们急欲承接下去进行辩护,他们毫不犹豫地说,对于从事文学的一代人来讲,25年的存在时间太长了。^[12]宗派狂热引起了先锋派政治小团体的狂热,导致由自称为领导者的人引起的分裂:颓废派引发了象征主义,象征主义又引发了卓越主义、魔术主义、社会主义、无政府主义和罗曼学派。这些运动鲜有成气候者,大部分学派的领袖几乎都被遗忘了,没有传人。到处都是最初的决裂不断引起的新的决裂。

从小说的领域来看,自然主义革命立刻引起了“心理学家”的反应。在戏剧领域有目共睹,安托万的自由剧社几乎立即导致了吕涅-珀的慈善剧社的诞生,慈善剧社是安托万创立的自然主义和象征主义互相对立(超越了体裁之间的对立)的新空间(多亏了这双重的决裂,诗歌才高居小说之上,同时也高居戏剧之上,前者的例证是于期曼,后者的例证是梅特林克)。每一次成功的革命都将自身合法化,但同时也为革命

本身提供了合法性,无论革命是否反对它所推行的美学形式。所有自世纪初以来尽力推行一种用“主义”的观念指定的新艺术章程的人的表现和宣言证明,革命倾向于作为进入场的存在的模式被人接受。

举一个典型的例子,被人称为“自然主义的危机”的东西无非就是一系列部分有效的象征策略,一群作家和批评家籍此在一种象征的政变中要求他们的继承权,这些作家和批评家有的人来自于自然主义流派:这就是说,除了发表1887年8月18日宣言的5位作家之外,布吕内蒂埃1887年9月1日写了一篇关于自然主义破产的文章,保尔·布尔热在1889年的《门徒》一文中表明反对无可辩驳的自然主义的立场,朱尔·于雷进行了有名的调查研究(第一次采用了此后经常沿用的示范性提问,提问有助于产生它所宣称的效果),他们为所有覬覦者,特别是于斯曼提供了说“自然主义结束了”^[13]的机会。于是一种思维模式形成了,同时在作家、记者和最关心文化差别的公众之间流传开来,促使人们从形式逻辑的角度思考文学生活,及更大意义上的理性生活。这个思维模式允许对一种倾向、一股潮流、一个流派进行批判,只要下结论说它“过时了”。

差别的辩证法

不从当代或刚刚过去的^[14]这部或那部作品的阅读中提取情感是相当困难的,所有文学流派都详细地记录在这些作品中,情感几乎以机械的方式涉及一个驯服的空间,还涉及作用与反作用,如果人们愿意为覬覦和差别的意愿或配置留有一席之地。没有一个因素的作用不与其余的因素或其中的这个或那个因素发生反应的:新浪漫主义拒绝象征主义的晦涩,试图调和诗歌与科学;莫雷亚斯的“罗曼学派”借回到古典主义反对象征主义;费尔南·格雷格的“人道主义”反对晦涩、非人道的象征主义,莫里斯的“新古典主义复兴”总的来说反对一切新的东

西,等等。

人们可以理解自己为何处于世纪转折点上,由于罗贝尔·沃尔的缘故,出现了一种非常明显的倾向,即通过世代的划分模式思考整个社会秩序的问题(按照这样一个逻辑,即要求知识分子延伸到与他们的小宇宙相关的整个社会特征上):^[15]毕竟到了这种对立在整体文化生产场的内部有普及下去的趋势的时候了,通过阿加顿(生于1886年的亨利·马西斯和生于1880年的阿尔弗莱德·德·塔尔德的笔名)的作品《新索邦的精神》(1911)和《今日年轻人》(1913)体现的反抗勒南和泰纳的科学思想的精神反映出来,科学思想在1880年的智力场占统治地位,并且通过新科学和新大学的创立者涂尔干、塞尼奥博斯、奥拉尔、拉维斯、朗松和布吕诺这类人站住了脚。这场持久战是智力场内部左派和右派、天主教徒和无神论者分歧的再现,在这个关键阶段,这些根本分歧变成了外部世界观念的结构原则,且表现得一清二楚:以心灵或信仰的名义拒绝理智或智识导致一种反理性主义或非理性主义,即看重反解释的理解,拒斥科学,尤其是社会科学——特别是“条顿人的”社会学——根源在于它的简化手法、实证主义和物质主义;将对抗“智力工程师”及其卡片箱无灵魂的博学“文化”发扬光大,意欲恢复国家理想,也就是古典人文科学、拉丁语和希腊语、法国作家的先贤祠,与此同时,在另外一个层次上复兴体育运动和具有男性气概的品质。

维护者和觊觎者之间的对立在场的内部造成了紧张,就像赛跑中有些人尽力赶超他们的对手而另外一些人则避免被超过一样。左拉和莫泊桑就属于这种情况,他们在心理小说方面取得成功之后,改变了主题和手法,如在《梦想》和《一生》中,这样做仿佛是为了预先实现他们竞争对手的计划,“况且,只要我有时间,我自己就会做他们想做的事情”,左拉在于雷的调查问卷中这样回答,意思是他自己会实现对自然主义的超越,也就是说由他自己来实施他的对手们千方百计想要与他对抗

的事情。^[16]

特殊革命与外部变化

如果说拥有特殊资本的人和被剥夺了特殊资本的人之间的持久战是象征产品供给的不断变化的动力,那么还要考虑的是,持久战要想达到象征力量关系的深刻变化即推翻体裁、流派或作者的等级制度,只能依靠相同意义的外部变化。在这些变化中,最具有决定意义的无疑就是受教育人口(在各种水平的教育体制上)的增加(与经济的发展相关),这是两个并行的发展过程的根源:靠写作为生或靠文化机构(出版社、报纸等)提供的小行业谋生的生产者数量增加;潜在读者市场的扩张,潜在的读者被输送给源源不断的觊觎者(浪漫主义者、帕纳斯诗派、自然主义者、象征主义者,等等)及其产品。这两个过程显然是这样联系在一起:潜在读者市场的扩大促进了报纸与小说的发展,促使可供选择的小行业增加了。

在更普遍的意义,内部斗争尽管在原则上是充分独立的,但在根源上总是依赖能与外部斗争——无论是在权力场内部还是从总体上来讲的社会场内部的斗争——保持的联系。因此自然主义革命之所以可能实现是两方面的结合,一方面是由于左拉和他的朋友们将新的配置引入生产场中,另一方面客观机遇为这些配置的实现条件提供保证,即:一方面,进入文学职业的费用降低,这与(广义的)智力劳动市场相对有利的状况相关,为没有年金的作家提供了可以确保最低限度的生活费用的职业,如左拉,他从1860年到1865年受雇于阿谢特出版社,还与许多家报纸合作过;另一方面,文学市场不断扩大,从而读者越来越多,在社会上越来越分散,所以有可能做好接受新产品的准备。

与自然主义的成功不相上下的是,1880年代实现的与自然主义不利的大转变不能理解为外部的、经济的或政治的变化的一個直接后果。

“自然主义的危机”与文学市场的危机息息相关,更确切地说,也就是与条件的分布密切相关。这些条件,在从前的时代,曾经有利于新的社会体裁进入消费领域,同样进入生产领域。与资产阶级(和许多作家的转变)的唯灵论复兴不无关联的政治形势(劳工联合会的增加,法国总工会和社会主义运动的发展,昂赞,富尔米,等等),只能鼓励受竞争的内部逻辑驱使在场的内部起来反对自然主义者(并通过他们反对小资产阶级和资产阶级中一部分人的文化抱负)的人。唯灵论复兴的气候无疑有利于回归到艺术形式,艺术形式如同在象征主义诗歌或心理小说中一样,把对社会空间的万无一失的否定推到极致。

还需检验“创作计划”如何能够从一个生产者(或一群生产者)带进场中(根据他从前在场中的轨迹和位置)的特殊配置和场中存在的可能性空间(也就是人们暧昧地称为艺术或文学传统的东西)之间的交汇中展现出来。就左拉这个特例来看,应该分析一下在作家的经验中(众所周知,由于父亲的早逝,他遭受了多年的苦难),是什么促进了在他所有的作品中表现出来的对经济的和社会的必然性(甚至命定性)进行反抗的观念的发展,以及是什么增强了决裂和反抗的异乎寻常的力量(无疑来源于同一种配置),这种力量对他完成这部作品和保护它免受场的所有逻辑的反对是必要的。“一部作品,”他在《戏剧的自然主义》中写道,“不过是对习俗发起的一场战斗。”只有把一种极其有利的局势与一种对文学场的默认指示完全置之不理结合起来,才能对一切仇恨和鄙视置之不理,才能对文学惯例的某些最基本法则特别是它的常盛不衰提出挑战,即使在《小酒店》取得成功之后也是如此。

知识分子的创造

如果左拉没有成功地(并非刻意地)至少部分地改变狭义的认识和评价的原则,特别是在建立有意识的选择方面,很可能他也无法逃脱销

售量的成功和大众化的嫌疑令他所处的声名狼藉的境地。他还将文人的独立和特殊尊严的境遇合法化,这种境遇建立在将他的特殊威望用于政治事业的基础上。他因此需要表现出一副新面孔,知识分子的面孔,为艺术家创造一种智识与政治密不可分的带有预言性的颠覆使命,这个使命适于显现一个美学的、伦理学的和政治的派别,这个派别与战斗的保护人,总之,与一切被他的对手们描述为具有平庸或堕落的趣味效果的东西相宜。他推动文学场朝自主的方向发展到极限,试图将在文学场内部表现出来的独立价值同样在政治场推行开来。这就是他之所以会在德雷福斯事件中取得成功的原因。他最终把一个按照智力场的典型划分原则提出的问题带入了政治场,并且向整个社会空间推行这个特殊的却自称具有普遍性的世界的不成文法则。^[17]

因此,自相矛盾的是,智力场的自主可以促使实现一个作家的独创行为,而这个作家却借助文学场自身的法则介入到政治场中,以此塑造知识分子的形象。“我控诉”达到和完成了共同的解放过程,这个过程是在文化生产场的内部逐渐完成的:它与既定秩序发生预见性决裂,通过反对一切以国家为名的理由,重申了真理和正义的价值不可战胜,与此同时,它重申了捍卫这些价值的人相对于政治标准(比如爱国主义的标准)以及经济生活的限制的独立性。

知识分子如此构造自我,以自主的名义介入到政治场和相对于权力达到高度自由的文化生产场的特定价值中(而不是像拥有强大的文化资本的政客一样,依赖狭义上的政治权威,这种政治权威的获得是以放弃前程和智识价值为代价的)。由此,知识分子反对^[17]世纪的作家,他们领国家的薪俸,在社会上有显赫的却是附庸的地位,完全沉溺在消遣中,由此远离政治和神学的棘手问题;知识分子也反对梦想立法的人,或者妄想对政治秩序施加唯灵论的力量的人,并在王子或大臣的领地上与他们比个高低,如卢梭写《波兰宪法》那样,知识分子最终反对用文学场中的一个通常低等的身份换取政治场中的一个位置的人,这些人有点卖弄地与他们出身的世界的价值断绝关系,急于表现为行动的人,他们通常最有可能揭露“理论家们”的理想主义或非现实主义,为的是允许自己背叛蕴含在理论中的价值。知识分子关闭在自己的世界

中,固守自由、无私、正义这些自身的法则,决不放弃特定的自由和责任以换取一时的、必然要贬值的利益或权力,知识分子反对政治的特殊法则、真实政治和以国家为理由^[18]的特殊法则,并以普遍原则维护者的面目出现,这些普遍原则不过是知识分子自身世界的特定法则普遍化了的产物。^[19]

知识分子的创造到左拉的时候完成了,但这并不仅仅意味着智力场预先自主化了。它是另一个平行的、有差别的过程的结果,这个过程导致形成了专门从政的团体,并对智力场的形成起着间接作用。^[20]奥尔良时代反对复辟的自由斗争和向文人的开禁,即使不曾推动知识分子生活的政治化,至少有利于文学和政治的互不区分,文人政治家和从事政治的文人盛行一时证明了这一点,这样的人包括基佐、梯也尔、米什莱、梯也里、维尔曼、库赞、儒弗鲁瓦或尼扎尔。令自由派失望或忧虑的1848年革命、特别是第二帝国把大部分作家打入了政治冷宫,这与向为艺术而艺术的高傲靠拢是分不开的,为艺术而艺术的宗旨就是反对“社会艺术”。我们还记得波德莱尔对社会主义者大发雷霆:“使劲打无政府主义者的肩胛骨!”^[21]或如勒孔特·德·李勒教训忠于政治理想的路易·梅纳尔“你靠膜拜布朗基过日子吧,他不折不扣地是一种革命斧头,是在他那地方有用的斧头,我也情愿是这样,但不过是把斧头罢了!去吧!总有一天你会写出一部好作品来,更能证明你对正义和真理的热爱,这比写20本经济书有用”^[22]。但这种幻灭情绪最典型的表现是在福楼拜、泰纳或勒南身上,他们逃避到作品中,对政治事件缄默不语。

在驱使作家相对于外部要求加强自主性的诸因素中,对政治的敌视,尤其是对某些想把政治赌注引入场的内部的人,比如对社会艺术维护者的敌视,无疑起到了决定作用。因此,只有通过一种奇怪的逆转,依靠由作家们和纯艺术家们反对政治获得的特殊权威,左拉和诞生于高等教育和研究的发展中的研究者才能与他们前辈的冷漠政治态度决裂,借德雷福斯案件介入到政治场中,但并不是用政治武器武装自己。

“表态的”、“教海的”乃至“传道的”左拉是由学术崇拜所接替的战斗传统原封不动地创造出来的,他掩盖了德雷福斯的辩护者就是捍卫

马奈、反对学士院、沙龙和资产阶级合乎礼仪的谈吐的同一人，也是以艺术家自主的相同信念反对普鲁东及其对绘画的教化和社会化及“人道主义”解读的同一人：“我捍卫马奈先生，就像我整个一生都要捍卫所有会遭受攻击的坦荡的人一样。”甚至：“我想像我走在大街上，遇到了一群小子用石子追赶埃德华·马奈。艺术批评家——对不起，警察们——渎职；他们不但没有制止混乱，还添了乱，上帝原谅我吧！我看警察手里拿着石块呢。这个粗鄙的景象已经够教我悲哀的了，我不过是个不偏不倚的过路人，迈着平静而自在的步子。我走上前去，质问这群小子，质问这些警察；我知道他们投以石块的这个贱民犯了什么罪过。我回到家里，以真理的名义，起草了人们很快就会读到的笔录。”^[23]这就是“我控诉”之后引出的这样一个笔录。

画家与作家之间的交流

但是，左拉的例子本身足以提醒人们，在此应该追溯到从前，用更宽广的视野看待文学和艺术场的自主化过程。集体的转变通过相对自主的社会空间的建立造就了作家和艺术家，在这些空间中经济需要（部分地）处于悬而未决的状态，人们要想最终理解这个集体的转变只有摆脱特殊性和竞争带来的局限性：只要固守单一传统的限制，无论传统属于文学还是艺术，本质总是模糊不清的，向自主方向的发展在两个空间的不同时刻完成，与经济的或不同形态的变化相关，也与不同的权力本身相关，比如学士院或市场，作家可以利用画家的成果扩大他们的独立，反之亦然。^[24]

自主生产场的社会组建与认识和评价自然界和社会（及这个社会的文学和艺术表现）的特定原则的组建相伴而生，也就是说，与一种严格意义上的美学认识模式的建立同时产生。这种模式将“创造”的原则置于表现而不是表现的事物上，而且从未如此充分地显示出在美学上

构造现代世界的低级或平庸事物的能力。

促使艺术家和现代艺术创立的革新之所以只能在文化生产场的整体范围内辨认出来,这是由于文学场和艺术场发生的变化之间存在着差距,艺术家和作家可以像在接力赛中一样,从他们各自的先锋在不同的时刻跑完的路程中受益。于是这些发现就合并到一起,两个场中的一个或另一个特殊逻辑为这些发现提供了可能性,回想起来它们就像对一个仅有的历史进程从侧面进行的补充。

我还要分析画家,尤其是马奈为获得与法兰西学士院对立的自主进行斗争的历史;还有艺术家的世界不再作为一个受集团分割和控制的工具而是逐渐形成与艺术合法性的垄断竞争的场的过程:导致一个场形成的过程是一个社会混乱的制度化过程,其中任何人都不能以主宰和规则、观念和合法区分原则的绝对把持者自居。马奈发起的象征革命破除了一个终审法庭的最高权威进行评价的可能,这个法庭自诩能够解决艺术方面的所有争端:中心立法者(长期以来由法兰西学士院代表)的一神教让位给不确定的诸神的竞争。对法兰西学士院的质疑,使表面看来结束了的艺术生产历史恢复运转,这种艺术生产被封闭在先定的可能性空间里,而质疑开辟了可能性的无限空间。马奈摧毁了艺术专制主义固定而绝对的视角的社会基础(正如他摧毁了光线的特殊轨迹的观念,从此光线任意呈现在物体表面):他创立了视角的多样性,这种多样性体现在一个场本身的存在中(人们不禁要问,从高高在上的、几乎神圣的角度对小说写作本身的显著投入,是否与场中出现互相竞争的视角的多样性有关)。

提到马奈的革命角色(如同波德莱尔和福楼拜的角色),我不愿意支持天真地认为场的生成具有不连续性的观点。一个结构的显现(伊恩·哈金说得恰如其分)的缓慢过程产生导致结构完成的决定性转变时刻,尚若可以确定这个时刻这一点属实,那么同样属实的是,可以将结构的一种短暂形式的显现置于这个连续的、共同的过程的每一时刻,这种短暂形式已经能够引导和支配可能会发生的现象,并促进建立更完善的结构。但我要以寻找对抗初始阶

段幻想的解毒剂的名义,询问亚里士多德,因为初始阶段的幻想可能(带点讽刺意味地)表达了一个错误的问题,而这问题引起了如此多的对艺术家和作家诞生的乏味争论:一支溃败的军队何以不再逃跑?它是何时停下的?是在第一个、第二个或第三个士兵停下的时候?抑或只是一些数量足够的士兵停止逃跑甚或最后一个逃兵停下不跑了?实际上,不能说由于他队伍才停了下来:实际上队伍早就开始这么做了。

但是,在反对法兰西学士院的斗争中,画家们(尤其是其中“受排斥的人”)可以依赖进行斗争的艺术家英雄形象的一切集体创造的努力(从浪漫主义开始),这种反抗的独创性是按照他得不到理解或他引起轰动来衡量的。但他们同样接受作家的直接帮助,作家早就从学士院的权威下解放出来,这个权威自17世纪起保证他们的声名,但分配给他们的是有限的职能,总之,是由外部决定的一种职能。作家赋予画家一种他们正在完成的英勇决裂的光辉形象,尤其是他们把画家们正在实施的发现提到议事日程上来,特别是在生活艺术方面。

夏多布里昂在《墓中回忆录》中颂扬了艺术家的忍受苦难、献身精神和克己忘我,在他之后的伟大浪漫主义者雨果、维尼或缪塞在为艺术殉道者辩护的时候,不失时机地表达出他们对资产阶级的蔑视和对他们自己的怜悯。受诅咒的艺术家形象是新世界观的一个中心组成部分,它直接依靠画家为整个知识界树立的慷慨和忘我的榜样:如格莱尔拒收学生的任何报酬,科罗资助杜米埃,迪普雷为泰奥多尔·卢梭租了一个画室,等等,更不必说满怀英雄气概忍受贫困或出于对艺术的热爱而献出生命的人,《落拓不羁的生活场景》及所有相同题材的小说(比如尚弗勒里的小说)描绘了这种狂热而悲惨的生活。

无私对私利,高贵对卑下,慷慨与勇敢对吝啬与谨慎,纯艺术和爱情对商业艺术和爱情,对立无处不在,这从浪漫主义时代就已经开始了。这种对立首先出现在文学中,数不清的艺术家与资产者对立的形象(查铁敦和约翰·贝尔,《猫打球商店》中的画家泰奥多尔·德·索默维厄和老呢绒商吉约姆,等等)涌现出来,尤其在漫画艺术中出现了这些

对立的形象,菲利蓬、格朗维尔、德冈、亨利·莫尼耶或杜米埃利用马约、罗贝尔·马凯尔或普鲁东先生的特征揭露资产阶级暴发户。没有人比波德莱尔对塑造艺术家卓然不群的英雄形象所做的贡献更大了,他的成名处女作是1845年和1846年的《沙龙》,他像德拉克鲁瓦一样,过着一种淡泊名利的高贵生活,全身心地投入到传世之作中,^[25]他仿佛是一个注定要遭受恶运和悲凄的忧郁人物。

这个非常独特的经济理论是作家们在这个与众不同的世界里创立的,正如泰奥菲尔·戈蒂耶在《莫班小姐》序言或波德莱尔在《1846年的沙龙》中所做的一样,他们在绘画方面创立了为艺术而艺术理论的系统公式,这种体验艺术的独特方式植根于一种与资产阶级生活方式决裂的生活艺术中,尤其是建立在拒绝对艺术和艺术家做任何社会评价的基础上。

显然,为艺术而艺术的理念是针对雕塑家让·迪塞尼厄(或让·杜塞·塞尼厄)于1831年的沙龙展出的《疯狂的罗兰》而出现的。1830年代末,在沃吉拉尔街,这个艺术家家中聚集了奈瓦尔称为“小圈子”的一批人,博雷尔、内瓦尔、戈蒂耶,还有逃避荒诞不经的“青年法兰西”的人,他们后来处于教长街较卑微的地位。成为作家的画家(如彼得吕斯·博雷尔和德莱克吕兹)注定要在两个世界之间扮演中介人的角色,戈蒂耶在作家中最有“绘画艺术”特点,他是青年一代“无可指摘的导师”(按照《恶之花》的题词的说法),后来表达了在这个团体中创立的艺术和艺术家观念:自由发展知识创造力,无论是否会冒犯趣味、习俗和法则,尤其仇视和拒绝被拙劣艺术家定为“市侩的”、“庸俗的”、或“小市民的”人,赞美爱情的欢乐并使艺术变得神圣,把艺术看作第二创造者。艺术家将精英主义与反实用主义结合在一起,嘲弄传统道德、宗教和责任,蔑视一切主张艺术为社会服务的观念。

因此《罗朗桑丘》中的塔巴尔蒂奥是腐败社会中惟一的自由人,能够通过艺术静观和创作赋予世界以意义,驱除邪恶,改变生活。如同塔

巴尔蒂奥一样,宣称反学士院的画家,反而因为官方制度的敌意而壮大起来,他特别代表了“创造者”的化身,后者是一个炽烈的、强大的存在,具有超乎寻常的巨大的敏感,独一无二的质变。有目共睹,这个丰富多采的、本身偏向的世界,总体上被称为落拓不羁的人群,是一个了不起的实验活动场所,还被拉梅内称为“唯灵论的放纵”,一种新的生活艺术在这里而创造出来。

画家们以一种马克斯·韦伯称之为“典型预言”的方式,为作家提供了他们试图创造和推行的纯粹艺术家典范;纯绘画从为某种事物服务,或简而言之,从代表某种意义的桎梏下解放出来,被用来反对学士院派传统,这有助于实现一种“纯”艺术的可能性。在作家的活动中占有重要地位的艺术批评,无疑为他们发现他们的实践和艺术构想提供了机会。在其中起作用的,毕竟不仅仅是艺术活动的一种重新定义;也不是一场必需的道德革命,仅仅用来思考一切被学士院范畴拒之门外的经验,包括“感情”、“印象”、“光明”、“新奇”、“自发性”,以及用来修改传统艺术批评词典中最习以为常的词汇,“效果”、“梗概”、“画像”、“风景”。它涉及的是创立一种新信仰的条件,这个新信仰能够赋予生活在这个颠倒的世界即艺术世界中的生活艺术一种意义。

没有作家的支持,与法兰西学士院决裂的画家和资产阶级大众无疑无法成功地完成加诸他们身上的转变;解释学的行家里手得益于他们的特殊能力,并靠着随浪漫主义而来、在文学场内部建立的与“资产阶级”秩序决裂的传统,注定要伴随先锋派画家完成伦理和美学转变过程,注定要彻底完成象征革命,并按照明确提出和接受的原则以及“为艺术而艺术”的理论,创立象征性财产的新经济的必要条件。

但是作家也按照他们自己的需要,从异端画家的辩护中学到了许多东西。因此画家们——尤其是马奈——在约瑟夫·斯隆^[26]称为“主题的中立”方面达成了一致,也就是说,摒弃物体之间的任何等级以及一切道德或政治的说教功能。这又反作用于作家,后者尽管早就摆脱了学士院的清规戒律,但是作为语言的使用者,更直接地服从于“使命”的要求。

彼此分离的艺术空间是幽闭在确定其自身特有意义的差别的纯粹

性之中的,导致这些艺术空间创立的革命分两个时段完成。首先要将绘画从满足一种社会功用、服从一份订货或一个要求、服务于一项事业的束缚中解放出来。在这个阶段,作家的支持起到了决定作用。因为绘画与口头语或书面语相比,不必发号施令,因此,左拉借绘画揭露普鲁东想把库尔贝的画变成说教的工具:“怎么!您能写字,您能说话,您能说您想说的一切,您还要用线条和颜色的艺术来教训和说教。嗨!发发慈悲吧,您还记得我们并不都是理性的。如果您现实一点,还是把教训我们的权利留给哲学家吧,把赋予我们感情的权利留给画家吧。我认为您不应该要求艺术家说教,总而言之,我明确否认一幅画对大众的品性会有什么作用。”^[27]

马奈及其后来的印象派放弃一切义务,不仅是服务的义务,还有说点什么的义务。以致最终为了将他们的解放事业进行到底,他们只得脱离了作家,用皮萨罗谈到于斯曼时说的话,作家“用文人的眼光判断且在大部分时候只看到主题”。^[28]即使他们像左拉一样,承认图画的特殊性,在画家们看来,作家们是异化了的解放者。这一点表现得更加明显,尤其是在获得认可的学士院垄断结束之后,这些趣味制造者变成了艺术家制造者,他们通过他们的言辞,能够如此这般地制造艺术品。同样,画家们——皮萨罗和高更是最早的一批——一旦从学士院体制下解放出来,就得开始摆脱文人们,后者依靠作品(在学士院批评最盛行的时候就是如此)显示他们的趣味和感觉,以至于把他们的评论强加在作品上或取而代之。

承认绘画(以及任何艺术品)具有一种固有的多义的现实性,因而不可简化为任何评论和注解美学,无疑大大地归功于画家意欲摆脱作家控制的愿望。这并不排除,在努力摆脱的过程中,他们在文学场、特别是在象征主义者那里找到了思想武器和工具。象征主义者们大致在同一时刻拒绝对能指的一切超越,他们把音乐视为最卓越的艺术。

奥迪龙·雷东与批评家们、尤其是与于斯曼之间关系的历史,正如达理奥·冈伯尼所描述的,是最后一场解放斗争的典型体现。画家们进行斗争是为了争取自主,是为了表明绘画无法用任何形式的言辞表达出来(罕见的绘画诗歌相反),或者,没有用一切可能的言辞表达出来的

无限可能性,这是一回事。这样,就完成了—一个漫长的过程,它从学士院的专制主义——假定存在着作品的生产和观照应该服从的一种理想现实——导向——为每个人保留以自己的方式创作或再创作作品的自由的主观主义。

但毫无疑问,多亏了杜尚,画家们才找到一种策略,得以利用文人,又不被文人利用,得以借此逃脱与超话语的生产者结成的结构劣势的关系,这是由他们必定是自身缄默的物体的生产者身份决定的,这首先关系到他们自身。这种策略,目的是有条不紊地揭露和挫败存在于作品的观念和结构本身以及一种预先的超话语(含混而不协调的标题)或一种回顾式评论之中的任何将话语与作品联系起来的企图;这一点,显然没有阻碍解释,而且恰恰相反,因为解释一向对艺术品充分实现社会存在同样必要。

为了形式

艺术场和文学场朝进一步自主的方向发展,伴随着艺术表达方式互相区分的过程和形式的逐步发现,这种形式本身适用于每种艺术或每种体裁,甚至超越了外部符号,这些符号的身份在社会上已经众所周知而且被普遍承认;要求得到严格意义上的“图像”表现的自主,这是人们后来相对于言语表达而言的,画家们为了绘画的缘故,放弃了文学性,也就是说放弃了“主题”、“细枝末节”、一切会唤起创造或表现意图的东西,简而言之,也就是唤起讲述的东西。他们认为图画应该遵循固有的规律,特别是绘画的规律,这个规律独立于被表现物体的规律;同样,作家们为了文学的缘故,摈弃绘画式的与如画般的描绘(戈蒂耶和帕纳斯诗派就是这样)——求助于不传达任何意义的音乐,反对意义和信息,马拉美尤甚,他驱除了“报告语言”的原始话语,这种话语纯粹是指示话语,简单地指向一个对象。

有一点很能说明问题,纪德明确提到文学落后于绘画,他鼓吹除掉意义的“纯”小说(乔伊斯、福克纳和弗吉尼亚·吴尔夫提出的就是这个创见):“我经常自问绘画是靠了什么奇迹走在前面,它怎么会把文学拉得那么远?我们一般看作绘画上的‘主题’的东西跌入了如何不名誉的境地!一个美好的主题!这令人发笑。画家们甚至不再敢冒险画一幅肖像,除非避开一切相似性。”^[30]

这就是说,以不同的场作为地点的斗争越来越纯洁化,以至于逐渐提炼出确定每种艺术和每种体裁自身的基本原则,如俄国形式主义所说的“文学性”,或科波、迈耶霍尔德或阿尔托所说的“戏剧性”。这样看来,如果剥夺诗歌的韵律和节奏特征,用自由体诗取而代之,场的历史留下的只有一种性质高度集中的结晶了(弗朗西斯·蓬热情况就是如此),这些表现得最出色的性质,目的是产生消除名与实平庸化的诗歌效果。俄国形式主义的陌生化就不使用在社会上被指定为“诗意”的手法。每当这些相对自主的空间中的一个,艺术场、科学场或这个或那个分门别类的场创立起来,建立于其中的历史进程同样扮演了提取物质精华的炼金术士的角色。这样,场的历史分析无疑自身就是精华分析的惟一合法形式。^[31]

形式主义者特别是雅各布森熟悉现象学,考虑的是以更有条理、更彻底的方式回答学士院的批评和学士院的传统对各类体裁,包括戏剧、小说或诗歌性质的古老诘问。他们像一切对“纯诗”或“戏剧性”进行思考的传统一样,满足于在超越历史的层面上构造事实上不过是一种历史精华的东西,也就是说,伴随着文化生产场自主化进程的历史炼金术的缓慢而漫长的努力的产物。

因此,画家们为了摆脱即便是最中立的和最折中的订购即国家的资助及为了与规定的主题断绝关系而进行的斗争,揭示出一种文化生产的可能性,与此同时,还有必要性。这种文化生产不接受任何外在的指令或禁令,能够在自身发现特定的存在和特定的必要性原则。由此,这种斗争有助于向作家揭示获得一种新自由的可能性,作家们通过颂

扬斗争和分析斗争,得以完成斗争,新自由属于任何一个想要进入画家或作家角色的人。

怎么不能推测,左拉为了位置的同源有利于必然的认同的缘故,为自己要求他为画家要求的自由?他提出艺术家只为他自己负责,相对于道德和社会是完全自由的——不该忘记,这引起了巨大的轰动,迫使他于1866年离开了事件社。他以前所未有的激进姿态承认艺术家对个人印象和主体反应的权利:“纯绘画”,摆脱了表示某种事物的束缚,表达了艺术家的特殊感觉,简言之,根据那个有名的公式,即“透过一种性情看到创造的一隅”。左拉并非为了他的客观现实主义,如同尚弗勒里为他辩护的一样,才钦佩马奈的作品,而是由于画家的特殊人格在作品中体现了出来。同样,在他为《热尔曼妮·拉瑟顿》所写的长长的辩护词中,他称颂自然和描写的自然主义倒逊于“一种人格的自由而高贵的表现”、“一个灵魂的特殊言语”和“一种智慧的独一无二的产物”,取消了任何用伦理的或美学的规则衡量一部作品的奢求,因为作品“超越了道德,超越了羞耻和贞洁”。^[32]

但是此外怎么会看不到,通过这样的重申——自德拉克鲁瓦以来绝无仅有——重申创造者个体的权利,以及他自由地展示自我的权利,与此相应,批评家和观众理解情感的权利,无先决条件、也无前提地为作家自由的激进宣言即“我控诉”和德雷福斯案件的斗争开辟了道路?以内部需要的名义,要求得到主观看法的权利和揭露及谴责的自由,无可指摘地违背以国家利益为名的理由,不过是一回事。

注 释

[1]参见A.维亚拉的《作家的诞生》,巴黎,子夜出版社,1984年。应该注意不要根据一种绝对的开始的迹象认定作家人格制度化的最初迹象,把它作为尊崇的特定要求的出现。实际上,这个阶段在很长一段时间内是模糊的,甚至是互相矛盾的,是有一定限度的,即艺术家应该向国家支付法定的依赖以换取国家给予他们的承认和官方地位。只有到了19世纪末,一个自主的场的组成特征系统才集中到一起(但不排除向非自主倒退的可能性,正如今天出现的非自主,

原因在于向无论是公共的、还是个人的新形式的文艺保护回归以及报纸产生日益扩大的影响。

- [2]如果除库尔贝之外,画家们很少企求公众的评判,这大概是他们没有遇到大众传播的问题,因为他们的产品是独一无二的,价格相对高出统一的标准,他们能够获得的惟一的成功是上流社会的成功,这种成功在社会效用方面接近戏剧的成功。
- [3]关于1880年前后科学的威望,参见D.莫尔内的《文学史》,巴黎,拉鲁斯出版社,1927年,第11-14页。
- [4]特别体现在与劳动剧院有关系的作家身上,如费利克斯·费内翁、路易·马拉干、卡米尔·莫克莱尔、亨利·德·雷尼埃或圣-波尔-鲁。
- [5]参见C.夏尔的《自然主义时代的文学危机》,巴黎,庞斯出版社,1979年,第27-54页。
- [6]参见R.庞顿的《心理小说的诞生 19世纪末的文化资本、社会资本和文学策略》,选自《社会科学研究学报》,第4号,1975年7月,第66-81页。
- [7]从1876年到1880年,左拉在他的戏剧批评专栏中为自然主义戏剧辩护(参见E.左拉的《戏剧中的自然主义》,选自《全集》,同前书,t. XXX;《我们的戏剧作家》,同上,t. XXXIII)。
- [8]J.J.卢比纳,《戏剧与导演,1880—1980》,巴黎,PUF,1980年。
- [9]参见R.庞顿的《1865—1905年的法国文学场》,巴黎,论文EHESS,1977年;J.朱尔,《文学共时性与力量关系 80年代的诗歌场》,见《作品与批评》,第XII卷,第2号,1987年,第19-33页。
- [10]J.于雷,《关于文学发展的调查》,巴黎,夏尔庞蒂埃出版社,1891年;再版时加入达尼埃尔·格罗依诺夫斯基的注释和序言,旺弗出版社,多特,1982年,第158页。
- [11]弗洛里安-帕尔芒捷,《文学与时代 1885年至今的法国文学史》,巴黎,欧仁·菲吉埃,1914年,第292-293页。
- [12]同上。
- [13]调查是在文学场建立的新章程的典型,它围绕64位作家进行的(并发表在1891年3月3日到7月5日的《巴黎回声报》上),它清清楚楚地宣告了历史的新哲学及永远超越的新哲学,提出了以下三个问题:“1. 自然主义生病了吗?它死去了吗? 2. 它能治好吗? 3. 它会被什么代替?”
- [14]尤见弗洛里安-帕尔芒捷,《文学与时代》,同前书;J.米勒与G.皮卡尔,《法国文学目前的倾向》,1913年;G.勒卡博内尔与C.韦莱,《当代文学》,巴黎,法兰

西水星,1905年。

- [15]参见 R. 沃尔的《1914 年代的人》,剑桥,哈佛大学学报,1979 年。这种年代观念的典型术语已经变成了文学上(比如“文学代”的研究)和政治上(“政治代”)被接受的“方法”之一,弗朗索瓦·芒特雷的《社会世代》(巴黎,1920 年)就是这样一本书,它创立了围绕一个“共同体”、被当成“精神元素”构成的“社会世代”观念。
- [16]J. 于雷,《文学发展的调查》,同前书,第 160 页。
- [17]参见 C. 夏尔的《文学场和权力场——作家和德雷福斯案件》,ESC 年鉴,第 2 号,1977 年 3-4 月,第 240-264 页。
- [18]关于作为特定理由、既不能简化为“伦理学理由”又不能简化为“神学理由”的“以国家利益为名的理由”这个概念的建立,参见 E. 蒂奥的《黎世留时代以国家利益为名的理由和政治思想》,论文,巴黎,巴黎大学,1966 年。
- [19]我们可以附带看到带有倾向的伟大法则彻底的非现实性,比如想要知识分子丧失政治权利、逐步获得自治的非现实性;事实上,有目共睹的是,权利本身的形式发生了变化,以至于比较左拉或萨特这类人的批评和否定权利与高乃依或拉辛的附属权利已经没有多大意义了。
- [20]关于政治场的特殊逻辑,参见 P. 布迪厄的《政治表现——一种政治场理论的诸因素》,载《社会科学研究学报》,第 36-37 号,1981 年,第 3-24 页。
- [21]C. 波德莱尔,转引自 A. 卡萨涅,《……为艺术而艺术的理论》,同前书,第 81 页。
- [22]C. M. 勒孔特·德·李勒,致路易·梅纳尔的信,1849 年 9 月 7 日,转引自 P. 利德斯基的《反巴黎公社的作家》,同前书。
- [23]参见 E. 左拉的《我的仇恨》,巴黎,法斯盖尔出版社,1923 年,第 322 和 330 页。还有关于库尔贝和普鲁东的话:“一块画布,对他来说,就是一个主题;把它涂成红色或绿色,对他有什么重要的!……他要评论,要强迫画面代表什么东西;对形式却只字不提。”抑或:“我的艺术,对我来说,恰恰相反,是对社会的一种否定,对个体的一种承认,与一切法则和一切社会需要无关。”(E. 左拉,同上,第 35-36、39 页)。
- [24]在这里,我靠的是自己关于马奈完成的象征革命的研究,我曾公布(关于学士院和学士院观点)研究的初步成果,参见 P. 布迪厄的《社会混乱的制度化》,载《国家现代艺术博物馆备忘录》,第 19-20 页,1987 年,第 6-19 页。我愿意在这里提出画家和艺术家之间交流的一个简单纲要,由读者去丰富和区分。
- [25]C. 波德莱尔,《全集》,同前书,t. II,第 312 页。

- [26]J. C. 斯隆,《过去和当今的法国绘画 1848—1870 年的艺术家、批评家和传统》,普林斯顿,普林斯顿大学学报,1951 年,第 77 页。
- [27]E. 左拉,《我的仇恨》,同前书,第 34 页。
- [28]C. 皮萨罗,致儿子吕西安的信,巴黎,阿尔班·米歇尔,1950 年,第 44 页。
- [30]A. 纪德,《伪币制造者》,巴黎,伽俐玛出版社,“页码”丛书,1978 年,第 30 页。
- [31]精华的分析和形式的定义最终只能遮盖这一点,即对“文学”或“绘画”特殊性以及无法采用任何其他表达方式的承认是与它同时假定和加强的对生产场自主性的承认分不开的。因此,正如我们后来看到的那样,对受艺术最前卫形式召唤的纯美学取向的分析是与对生产场的自主化进程分析分不开的。
- [32]E. 左拉,《我的仇恨》,同前书,第 68、81 页。关于绘画向被创造的各种体裁的文学转化的逻辑,在他对雨果的评论原则中看得很清楚,这个原则无疑确定了类似激进的主观主义、反对学士院美学的专制主义的现代美学:“不该有文学教条;每一部作品都是独立的,都要求单独评价”(E. 左拉,同上,第 98 页)。艺术活动不受先在的规则控制,不能用任何超验的标准衡量。它产生自身的法则,自己提供评价的标准。

第三章 象征财富的市场

在另一个领域,我曾有幸或很乐意赔钱让人翻译卡洛斯·贝克的两卷巨著《海明威》。

罗贝尔·拉封

我曾尝试通过一系列共时剖面图重构最关键性阶段的历史,这段历史导致一个不同寻常的世界的建立,它就是我们目前了解的艺术场或文学场。这个相对自主的空间(也就是说,同时显然是一个相对依赖的空间,尤其是依赖经济场和政治场)让位给一种颠倒的经济,这种经济以它特有的逻辑,建立在象征性财富的本质,象征性财富是具有两面性即商品和意义的现实,其特有的象征价值和商品价值是相对独立的。专业化导致一种专门供市场之用的文化产品的出现,且导致了一种作为对立面的、供象征性的据为己有之用的“纯”作品的出现。在这个专业化过程中,文化生产场根据区分的原则通常照目前的状况组织起来,⁽¹⁾区分的原则不过是文化生产机构相对于市场及明确的或潜在的需要的客观和主观距离,生产者们在两条界限之

间进行分配他们的策略即对于需求的完全而厚颜无耻的服从和相对市场及其需要的绝对自由,事实上从未实现。

两套经济逻辑

这些场是遵循相反逻辑的生产和流通的两种模式对立共存的地点。在一个极点上,纯艺术的反“经济”的经济建立在必然承认不计利害的价值、否定“经济”(“商业”)和(短期的)“经济”利益的基础上,赋予源于一种自主历史的生产和特定的需要以特权;这种生产从长远来看,除了自己产生的要求之外不承认别的要求,它朝积累象征资本的方向发展。象征资本开始不被承认,继而得到承认、并且合法化,最后变成了真正的“经济”资本,从长远来看,它能够在某些条件下提供“经济”^[2]利益。在另一个极点上,是文学和艺术产业的“经济”逻辑,文学艺术产业将文化财富的交易与其他交易一视同仁,看重的是传播,以及由发行量衡量的直接的和暂时的成功,满足于根据顾客先在的需要进行调整(尽管如此,这些机构与场的所属关系仍通过下面这个事实表现出来,即这些机构要想兼有一般经济机构的经济利益和保证知识机构的象征利益,只能拒绝唯利是图的最粗俗的形式,避免全部公开它们的有关目的)。

一个机构尤其接近“商业”的极点,当它在市场上提供的产品更直接或更全面地适应一个先在的需要,而且这个需要以事先确立的形式存在。由此可以得出,生产循环的长度无疑构成了衡量场中文化生产机构的位置的最好的标准之一。因此,一方面存在着短期生产循环的机构,目的是将按照需要进行调整带来的风险降低到最低限度,这种需要是定向的,充满商业化流程和生利(广告、公共关系等等)过程,商业化流程和生利过程用于保证收回利益,注定会很快过时的产品的快速循环加快了收回;另一方面,存在着长期生产循环的机构,这个机构建立在接受文化投资固有的风险基础上。特别是建立在服从艺术商业的

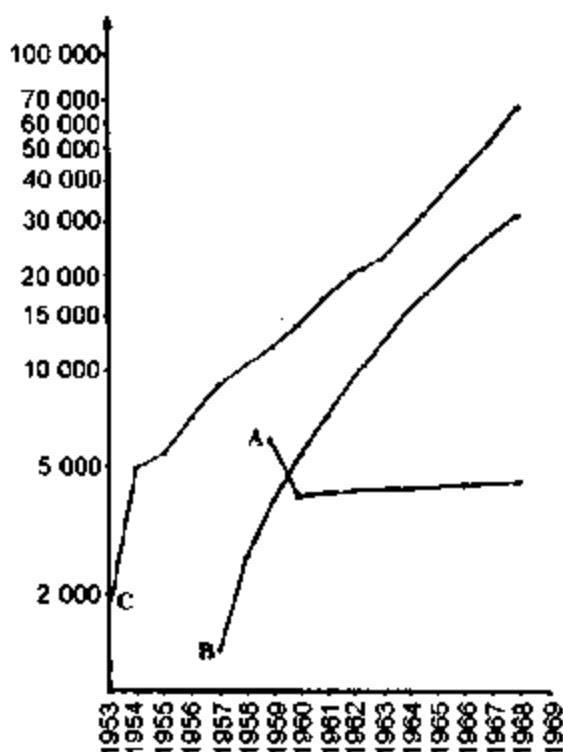
特定法则的基础上。这种生产在目前没有市场,全部转向未来,有造成库存品趋势,甚至有重新跌入物品境地的危险(其衡量标准倒是实事求是的,比如按照纸的重量)。^[3]

偶然性毕竟很大,出版一个年轻作家写的书收回本钱的机会是微乎其微的。一部不成功的小小说有大约不到三个月的生存期(短期)。获得短期的中等成功,一旦付清了生产费用,作者的稿费,发行费,出版商还剩下大约20%的卖价,他还要分期偿还销售不出去的费用,为存货提供资金,支付总费用和税费。但是,当一本书超出了第一年的期限,进入“保留书目”,它就成了为长期投资的预测和“策略”提供基本原则的财政“储备金”:第一版偿清了固定费用,书重印时成本大大降低,它可以保证正常的回收(直接回收,以及附属费用,翻译,袖珍版,卖给电视或电影),这就可以用资金支持多少有些风险的投资,这些投资就其性质而言,终究是为了确保增加保留书目。

不确定性和偶然性构成了文化产品生产的特征,这个特征体现在午夜出版社三部著作的销售曲线图上:一部获“文学奖”的作品(曲线A)起初热销(1959年销售了6143本,1960年卖掉了4298本,扣除销售不出去的),但随后年销售量就很低了(约计平均每年70本);《嫉妒》(曲线B)是阿兰·罗布-格里耶的小说,1957年出版,第一年卖掉了746本,四年之后(1960年)才赶上获奖小说的最初销售水平,但自1960年开始,由于每年的销售量保持了稳步增长的比率(1960—1964年平均每年增长20%,1964—1968年平均每年增长19%),1968年合计达到了29462本;《等待戈多》(曲线C)是萨缪埃尔·贝克特的作品,1952年出版,5年之后只卖掉了10000本,但从1959年开始,增长率大抵稳定地(1963年除外)维持在20%左右(曲线自这个时候起呈指数状态),这本书1968年(销售了14298本)达到了合计64897本的销售量。(还要加上纯粹的失败,也就是说,1952年底停止了销售,导致了很严重的赤字。)

1. 午夜出版社出版的三部著作销售增长之比较

2. 销售册数的合计数字



3. 来源: 午夜出版社

午夜出版社出版的三部著作销售增长之比较

1. 午夜出版社出版的三部著作销售增长之比较

2. 销售册数的合计数字

3. 来源: 午夜出版社

不同出版社的特点,可以按照它们在长期风险投资和短期安全投资中投入的比率,同时按照它们的作者分布情况,总结出来。它们的作者可分为长期作家和短期作家,通过“新闻”写作扩展日常活动的记者,在散文或自传中提供“见证”的“大人物”,或屈从于可靠的美学标准(“获奖”文学、成功小说,等等)的职业作家。

因此可以看到,1975年,处于先锋地位的小出版社如午夜(或今日的POL)和大出版社如拉封、城市集团、阿谢特,中间位置的

弗拉马里翁、阿尔班·米歇尔、加尔曼-莱维等“传统”的老出版社，由继承者掌管，继承者在它们的遗产中找到了力量和节制。格拉塞，这个往日的大出版社，如今被阿谢特帝国吞并；伽俐玛从前是先锋出版社，很久以来就得到了最广泛的认可，也一举转向保留书目管理（再版，出袖珍本，等等）以及长期行动（“道路”丛书，“人文科学”丛书），他们的作者同样是出现在畅销书名单和知识分子畅销书名单之中。至于在面向长期生产、亦即面向“知识分子”公众的出版社这个次场中，集中体现了午夜（代表正在获得认可的先锋派）和伽俐玛之间的对立，后者处于统治地位，瑟伊则占据了中间位置。

罗贝尔·拉封出版社和午夜出版社是出版场中相反的两极的典型体现，我们可以通过它们的多样性理解将两个场的区域分开的对抗。一方面，一个大企业（700名雇员）每年出版大量的新书（大约200种），公开表明追求成功的意图（1976年7次印刷，超过了100000册，14次印刷达到了50000册，50次印刷达到了20000册），这就意味着庞大的宣传机构、巨大的广告开支和公共关系（特别是在图书馆方面）以及整个策略的选择，这个选择是朝着可靠投资的方向（直到1975年，大约一半的出版物是在国外得到检验的翻译作品）和畅销书的。^[4]在出版商反对“仍旧固执地不肯把出版社面向文学”的人的“光荣榜”上，可以举出贝尔纳·克拉维尔、马克斯·卡洛、弗朗索瓦丝·多兰、乔治-埃玛纽埃尔、克朗西耶、皮埃尔·雷伊的名字。

相反，午夜出版社是一家小手工业机构，雇佣了十几个人，每年出版不到20部书（这就是说，在小说和戏剧方面，25年当中只有40多个作者）；将预算中的一小部分用于广告（它甚至在策略方面以最粗野的方式拒绝市场），它经常像开始时一样，销售量低于500册（“P.的第一本销售量超过500册的书是他的第九本书”），发行量低于3000册（按照1975年的资产负债表，在1971年以来出版的17部新作品之中，也就是说在三年当中，14部没达到3000册，其余三部未超过5000册）。如果只看新出版物，出版社（1975

年)亏损了,靠吃老本为生,也就是说,靠已经知名的出版物(如《等待戈多》)的利润为生。

进入积累的象征资本开发阶段的出版社使得两种不同的经济并存,一种转向生产和探索(在伽俐玛出版社就是乔治·朗布里什创立的丛书),另一种是转向保留书目的开发和被认可产品的发行(如“七星丛书”,尤其是“页码”丛书或“观点”丛书)。我们很容易就可看到从两种经济之间的不协调中产生的矛盾:^[5]适合于生产、发行和宣传一种产品的组织并不适于另一种;此外,发行和管理的需要压在机构和负责人思维模式上的重负趋向于排斥风险投资,如果可能引起这些风险的作者没有先向其他出版商投石问路。由此可见,创办人的隐退可以促进这个过程,但是这还不足以解释这样一个过程,这过程体现在文化生产机构发展的逻辑之中。

不对绘画场进行系统分析的原因是它与出版场是同源,分析会陷入老调重谈,我们只要看到,在这里,资历(和名气),也即获得认可的程度和拥有作品的商业价值的区别相当精确地印证了与“经济”发生关系的区别。由于缺乏应有的“资助”,“出售”画廊(比如博布尔)有选择地(于1977年)展出了相对折中的画家的作品,画家的时代、流派和年龄相差很大(抽象派和后超现实主义者,几个欧洲超现实主义者,新现实主义者),这些画家更容易让人接受(依照其更受人称道的名声或“装饰”用途)、能够找到职业和半职业收藏家(他们来自“镀金的环境”和“时髦工业家”的行列,一个消息灵通的人士如是说);因此,这些画廊能够发现和吸引一些已经引人注目的先锋画家,为他们提供有点不名誉的认可形式,也就是说,提供一个价格比在先锋派画廊更高的市场。^[6]相反,索纳邦、德尼斯·勒内或杜朗-吕埃尔画廊代表了绘画史的时代,因为每个画廊在它的时代都集中了一个“流派”,这些画廊是以一个**有系统的派别**为特征的。^[7]因此可以透过索纳邦画廊展览的画家的连续性中辨认出一种艺术发展的连续性,它将“美国新绘画”和流行艺术及画家如劳申伯格、贾斯博斯·约翰斯、吉姆·戴恩引向有时被冠以**低级艺术**标签的奥尔登伯格、利钦斯坦、韦赛尔曼、罗森奎斯特、沃

霍尔,引向最近对贫困艺术、观念艺术或书信艺术的研究。同样,为德尼斯·勒内画廊扬名的几何抽象派(创立于1945年,由瓦萨勒利展览会揭幕)和动力艺术之间的联系是显而易见的,马克斯·比尔和瓦萨勒利这样的艺术家在某种程度上将两次世界大战期间(特别是博豪斯)的视觉研究和新一代的光学和技术研究联系起来。

两种老化方式

因此,两极之间和表现在其中的两种“经济”观念之间的对立采取了对立的形式,即文化生产机构的两个生命周期之间以及机构、生产者和产品之间两种老化形式的对立,它们完全是互相排斥的。总务费用的比重和对资本回收的相应考虑,通过股票迫使大公司(如拉封)迅速运转资本,因而也直接控制它们的文化策略,特别是手稿的选择。^[8]此外,这些短期生产机构,以一种穿针引线的方式,紧紧依靠一系列需要不断维持和定期流通的“推销”因素和制度。^[9]相反,小出版商可以在同时也是他们作者的顾问的帮助下,私下里了解全部的作者和出版的书籍。他们为与报界建立关系所实施的策略完全适于场的最自主的区域的需要,这个区域规定拒绝暂时的妥协,有反对狭义的成功和价值的倾向。长期生产象征上和经济上的成功(至少在开始时)依靠几个“发现者”的行动,也就是说依靠经营出版社的作家和批评家为出版社出力(通过出书,带来手稿,为作者说好话,等等),同时也要依靠教育体制,惟它能够长期供给转变了的公众。

如果说所谓的“商业”产品的接受有点独立于接受者的知识水平,“纯”艺术作品只有那些有才能和禀赋的人才可接受,才能和禀赋是他们评价的必要条件。由此可以得出,为生产者的生产者相当直接地依赖学术制度,不过,他们不断地反抗这个制度。学校占

据了与教堂相似的地位,按照马克斯·韦伯的说法,学校应该“有条不紊地规定和限制新获胜的学说,维护旧学说不受预见性的攻击,建立不管有无神圣价值的东西,让它进入世俗的信仰中”:通过限定什么值得传播和获取,什么不值得,学校不断地显示获得认可的作品和那些不合法的作品区别,与此同时,再现关于合法作品的合法方式和非合法方式之间的差别。在这个功能中,学校以相当缓慢的发展速度,同其他机构区分开来。先锋派艺术家执意要完成他们**发现者**的功能,理应进入权威证明的交换中,这类交换常常产生艺术家及其艺术的代言人,有时产生他们的经理人;学院或博物馆保管人机构在一定程度上应该将冲突与温和的革新结合起来,使得他们的文化原则对当代人发挥作用。学院制度自以为有认可过去作品、认可生产循规蹈矩的消费者(通过学术头衔)的垄断权,只有在死后,经过漫长的过程,才通过将其作品收入教学大纲,承认这个绝对有把握的认可樽,这个认可标志是由对经典作品的尊崇造就的。

因此,在没有前途的畅销书和经典作品之间存在着完全的对立,经典作品是长久的畅销书,它们多亏了教育体制才得到认可,继而得到广大和持久的市场。^[10]这种对立作为基本区分植入了人的头脑之中,造成了作家乃至出版商活动的两种对立表现,出版商不过是单纯的商人或大胆的发现者,他要想获得成功,只有充分认识到“纯”生产的特殊法则和窍门。在场的最不能自主的一极,也就是说,对面向销售的出版商和作家及他们的公众而言,成功本身就是一种价值的保证。这就造成了在这个市场上,成功接踵而至:人们通过扩大印数来帮助制造畅销书;批评家除了“预言成功”(“这毫无疑问会成功”,^[11]“我闭着眼睛打赌《转折点》会成功”^[12])之外,再没有什么做得更好的了。失败显然是无法挽回的:没有公众的人就没有才华(还是这个罗贝尔·康泰“以阿拉巴尔的姿态”谈论“无才华无公众的作者”)。

在相反的一极,直接的成功有某种令人生疑的东西:仿佛它把一部无价的作品象征性奉献简化为一种单纯商业交换的“供给,供给”关系。这

种将此岸的苦行作为彼岸拯救条件的观念,在象征性炼金术的特定逻辑中找到了根源,这种特定的逻辑有一定要求,即投资要得到回报,只能以馈赠的方式,失掉老本(或至少表面看来如此)操作,而这种馈赠无法保证会得到最宝贵的回赠,即“承认”,除非它本身就认定是没有回报的;而且,时间间隔通过掩盖未来的回赠将馈赠转化为纯粹的慷慨,在这个馈赠当中,恰恰是时间间隔充当了挡板,消除了本该属于最不计利害的投资的利益。^[13]

“经济”资本无法保证场提供的特殊利益,以及特殊利益通常带来的长期“经济利益”——除非它再次转化为象征资本。无论对于作家还是批评家,画商还是出版商或剧院经理,惟一合法的积累,都是制造出一种声名,一个有名的、得到承认的名字,这种得到认可的资本要求拥有认可事物(就是签名章或签名的效用)和人物(通过出版、展览等等)的权利,进而得到赋予价值的权利,并从这种操作中获取收益的权利。

“纯”艺术商业作为无商业的物物贸易,属于实践的领域,前资本主义经济在当中幸存下来(类似在另一个层面上,一代一代人之间的交换经济,或推而广之,家庭和所有爱的关系的经济)。^[14]这些行为作为实际的否定,从本质上来看就是双重的、暧昧的,会引起相反的两种阅读,但都一样是错误的,因为这两种阅读消除了其中基本的两重性和表里不一,将它们要么简化为否定,要么简化为受到否定的东西,要么简化为不计利害,要么简化为唯利是图。它们向所有经济主义之类的东西的挑战确切地体现在它们无法在实践中完成——不仅仅是在表现上——除非不惜一切代价永远地、共同地驱除所谓的“经济”利益和实践中的现实——“经济”分析揭示了这一点。

画商或出版商不被承认的“经济”行为是艺术和商业的结合点,如果它不面向真正控制场的运行法则和特定要求,它无法“在经济上”取得成功。从事文化生产的企业主应该兼备几乎完全不可能实现的、总之极为罕见的现实主义手段,这个手段包含了对不被承认(而非否认)的“经济”需要的最大让步,以及排斥“经济”需要的“不计利害”信念。因此贝多芬这个被誉为“纯”艺术家典范的人物拼命捍卫他的经济利益尤其是出售他的乐谱的版税——这一点是明白无误的。倘若我们懂得在一些行为中看到商业意味的一种特殊形式,这些行为即使天衣无缝,

也会与艺术家以浪漫主义表现出来的经济上的超凡人圣发生冲突：要想不被看作只有愿望，没有行动，革命的愿望应该提供一个不可简化为“经济”欲望的“经济”手段（比如，贝多芬使用规模庞大的乐队）。同样，如果任何人都拿想以“发现者”的身份活动的出版商或画商来反对纯粹的商人，那么他们对在其事业的商业和文化范围内（以阿尔努的方式）从事同样活动的人的反对也不见得少些：“在成本或印刷上出一点错就会引起灾难，即使销售情况也是如此。当让-雅克·波韦尔把《利特雷》送去重新印刷时，生意有利可图，因为预定人数出乎意料。但是，出书的时候，由于对成本的估计出了错误，结果每本书损失了15法郎左右。出版商只好把业务让给一个同行。”^[15]艺术世界浓重的暧昧一方面体现在，没有资本的新来者能够倚仗统治者积累他们（此后多多少少转化为“经济”资本的）象征资本的价值而得到市场的承认；而且，在另一方面，那些懂得在不被承认的经济固有的限制下算计和妥协的人能够完全收获他们的象征投资的象征利益，乃至“经济”利益。

区分先锋性的小企业、“大企业”和“大出版社”的差别，与产品方面暂时没有“经济”价值的“新”与归根结底贬值了的“老”以及有稳定的或稳步增长的“经济”价值的“古老”或“经典”的差别重叠；抑或与生产者方面两种先锋派之间的差别相互重叠，前者更多的属于（生理上的）年轻人，没有受到世代的限制，是“完了的”或“过时的”作家和艺术家（在生理上也年轻），后者是受到承认的先锋派，“古典主义者”。

为令人信服，需要考察画家的（生理）年龄与他们的艺术年龄之间的关系，艺术年龄是根据场在其时空中为他们提供的位置衡量的。先锋画廊的画家既反对与他们的（生理）年龄相同、在河右岸展览作品的画家，也反对比他们年纪大得多或者已经死去的、同在这些画廊中展览作品的画家：他们与前者除了生理年龄无任何相同之处；他们与后者有相同之处，但在艺术年龄上是与他们对立的，艺术年龄衡量的尺度是艺术世代（革命），它占据了与场中多少有点过时的、有威望的前人的地位相似的地位，而且拥有一切机会在以后占据相似的位置（正如已经与他们的作品发生关系的人名

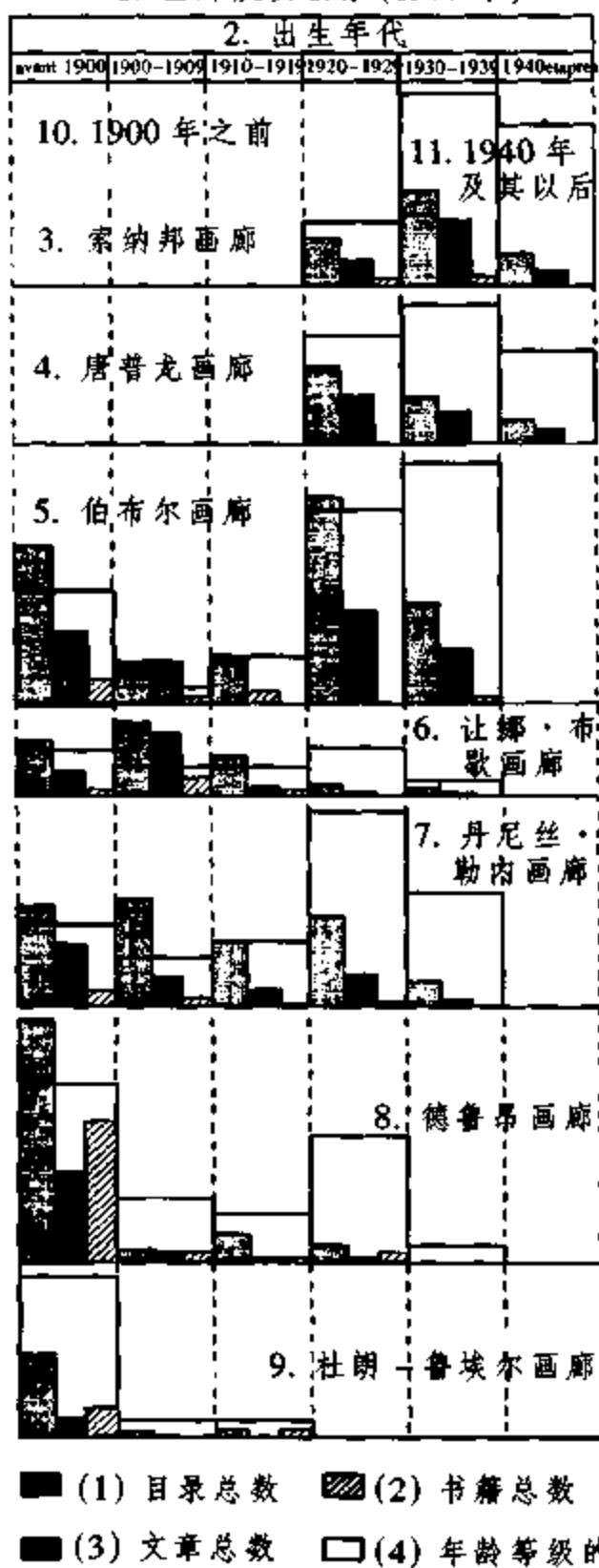
录、文章或书籍这类迹象表明一样)。

倘若我们去观察被不同的画廊“把持”^[16]的画家的整体年龄这个金字塔,首先清楚地看到的是在生产场中画家年龄和画廊地位之间相当清晰的关系(在作家身上同样看得很清楚):限制年龄在索纳邦这个先锋派画廊处于1830—1839年(在唐普龙是1920—1929年)这个时段,在丹尼斯·勒内(或法兰西画廊)这类得到承认的先锋派画廊处于1900—1909年这个时段,在德鲁昂(或杜朗-鲁埃尔)处于1900年之前的那个时期,而像伯布尔(或克洛德·贝尔纳)一类的画廊不但占据了先锋派和被认可的先锋派之间的中介位置,还占据了“销售画廊”和“学院画廊”之间的中介位置,表现出一种双态结构(带有一种1900年之前的模式和另一种1910—1929年的模式)。(见185页图)

生理年龄和艺术年龄(其最大价值无疑是相应的风格出现在绘画的相对自主的历史时代)在先锋派画家(在索纳邦或唐普龙展览作品)那里是一致的,但在以一切标准的方式继承过去的学院派身上,则可能并不一致,后者紧靠上个世纪最著名的画家,在河右岸的画廊展览作品。这些画廊通常位于豪华的商业区,如德鲁昂或杜朗-鲁埃尔这类“印象派的商人”的画廊。这些画家类似另一个时代的化石,在当代做着过去先锋派所做的事情(像作假者一样,但为的是自己),可以说他们搞的艺术不属于他们的时代。

先锋派画家由于艺术年龄,特别是由于(暂时)拒绝意味着艺术腐朽时代到来的金钱和一时荣耀,在某种程度上保持两度“年轻”,而化石艺术家恰恰相反,他们由于艺术和生产模式的年龄,同样由于整个生活方式,在某种程度上两度衰老。来自于生活方式的作品风格是一种措施,要求直接和立刻服从世俗的要求和满足。^[17]

1. 画廊及其画家(1977年)



画廊及其画家(1977年)

1. 画廊及其画家 2. 出生年代 3. 索纳邦画廊
 4. 唐普龙画廊 5. 伯布尔画廊 6. 让娜·布歇画廊

7. 丹尼丝·勒内画廊 8. 德鲁昂画廊 9. 杜朗-鲁埃尔画廊

10. 1900年之前 11. 1940年及其以后

(1) 目录总数 (2) 书籍总数 (3) 文章总数

(4) 年龄等级的画家总数

先锋派画家与过去的先锋派之间的共同点要远远地超出与这个先锋派的后卫部队的共同点；而且，最重要的是，先锋派画家没有得到艺术的、或者说也可以说暂时承认的标志；而堪称化石的艺术家即有声望的画家通常是从美术学院出来的，获过奖，跻身于学院，佩戴着荣誉勋章，占有官方的订购，装备充足。假如掉过去看过去的先锋派，就会看到在德鲁埃画廊展出作品的大部分画家表现出的特点在各个方面与先锋派画家和吹捧他们的人确认的样子相抵触。这些画家通常出身于甚至居住在外省，他们大部分在巴黎艺术生活中有其停泊点，从属于“发现”他们当中大部分人的画廊。很多画家都第一次在这里展出了作品，或者被青年画家的德鲁埃奖“推出”。他们无疑比先锋派画家更快地被美术界（他们当中的三分之一左右在巴黎、外省或他们的出生地搞美术、实用艺术或装饰艺术）遗漏，他们很乐意自称是这个人或那个人的“学生”，以他们的形式（最常见的是后印象主义）、主题（“海洋”、“肖像”、“寓意”、“乡村景色”、“裸体”，等等）和场景（戏剧布景、精装本插图，等等），从事一种学院艺术。这种史无前例的艺术通常为他们提供一个真正的前程，这个前程包括各种各样的报酬和晋升，如奖金和奖章（133人当中就有66人拿到了奖），而且附带的好处是进入有认可和促进合法化权力的机构（他们当中的很多人是传统的大沙龙集会的会员或领导），或进入再生产和合法化机构（担任外省美术学院的院长，在巴黎担任美术或装饰艺术教授，担任博物馆馆长，等等）。举两个例子：

1914年5月23日生于巴黎。搞美术。在纽约和巴黎进行过特别画展。给两本书做过插图。加入巴黎大沙龙。1932年获绘

画大赛奖。1957年获第四届芒东比耶纳勒银奖。作品纳入博物馆和特别收藏品。

生于1905年。就学于巴黎美术学校。加入独立者沙龙和秋季沙龙。1958年获巴黎城市美术学校大奖。作品收藏在巴黎现代艺术博物馆及法国内外的许多博物馆。翁弗勒尔博物馆馆长。在全世界举行过许多特别画展。

他们当中的许多人最终得到了最不含糊的临时承认的标志，比如荣誉勋章，但这无疑是对这个世纪的一种介入换来的，靠的是“订购”或出入上流社会赋予的政治—行政接触，这是“官方画家”的职能所要求的：

生于1909年。风景和肖像画家。绘制S. S. 让·XXIII以及我们时代的名人(赛西尔·索莱尔和莫里亚克,等等)的肖像,于1957和1959年在德鲁埃画廊展出。获时代证人画家奖。加入了大沙龙,并成为组织者之一。参加了1961年德鲁埃画廊在东京组织的巴黎沙龙画展。他的画作被列入法国的众多博物馆和全世界的收藏品。

生于1907年。在秋季沙龙起步。第一次西班牙之行给他留下了深刻的印象,第一次获罗马大奖(1930年)决定了他长期旅居意大利。他的作品尤其致力于描摹地中海地区:西班牙、意大利、普罗旺斯。画精装书插图,做舞台设计。学院成员。在巴黎、伦敦、纽约、日内瓦、尼斯、波尔多和马德里举办过画展。作品收藏在现代艺术博物馆并列入法国和国外的特别收藏品。法国四级荣誉勋章获得者。^[18]

同样的规律在作家那里也可以发现。因此“获得学术成功的知识分子”(也就是在1972—1974年的《文学半月刊》的“选举”榜上有名的那群作家)比畅销书作家(也就是名列1972—1974年的《快报》周刊的

得奖名单的那群作家)要年轻,而且尤其不那么经常被评奖委员会看中(31%对63%),特别是被在“知识分子”看来最“循规蹈矩”的委员会看中,他们通常获奖的机会要少些(4%对63%)。畅销书是由一些精通快速销售的大出版社出版的,如格拉塞·弗拉马里翁·拉封和斯多克;“获得学术成功的作者”中一半以上的人属于其生产完全面向“知识分子”公众的三家出版社,伽俐玛·瑟伊和午夜出版社。

倘若将同质的人,即拉封出版社和午夜出版社的作家加以比较,对立还要更加明显。后者显然更加年轻,得奖的机会要少得多,得到勋章的机会就更少了。^[19]事实上,这就是两个出版社集中起来的大致无法相比的两类作家:一方面,是“纯”作家的支配类型,他们从事的是形式探索,且距离这个“世纪”太远;另一方面,最主要的地位属于作家-记者和记者-作家,他们“严格地按照历史和报刊”创作,“涉及生物学和社会学,私人日记和历险记,电影分镜头和法庭作证”,^[20]“如果我看看我的作者名单就会发现,一方面是一些从报业转向到写作的人,像加斯东·博纳尔、雅克·博什莫尔、亨利-弗朗索瓦·雷伊、贝尔纳·克拉维尔、奥利维·托德、多米尼克·拉皮埃尔,等等,还有一些出身于大学教员,如让·弗朗索瓦·雷韦尔、马克斯·卡洛、乔治·贝尔蒙,他们走的是一条相反的道路。”除了这类极典型的“商业出版”作家,还有见证作家,政治、体育或戏剧“人物”,他们通常接受约稿或在一个记者-作家的协助下写作。^[21]

显然,文化生产场赋予年轻人的特权又一次导致了不承认权力和作为其基础的“经济”。如果说作家和艺术家们因其衣着特点特别是身体特征,总是倾向于站在“年轻”一边,这是由于,从外表和现实来看,年龄之间的对立与严肃的“资产者”和拒绝严肃精神的“知识分子”之间的对立性质是相同的,更确切地说,拒绝严肃精神的知识分子与金钱和权力保持距离,这种距离与最终或暂时远离金钱或权力的统治者-被统治者地位之间维持一种因果循环的关系。

见下面的图表：

(1)畅销书和得到承认的作者

	(8) 快报	(9) 文学半月刊		快报	文学半月刊
(2) 出生年代			(5) 奖项		
<1>1900 年之前出生	4	7	<20>否	28	68
1900 /1909	9	27	<21>是	48	31
1910 /1919	17	15	<22>勒诺多奖	-	-
1920 /1929	33	28	<23>龚古尔奖	25	6
1930 /1939	11	15	<24>联盟奖	-	-
<2>1940 年及以后	5	5	<25>费米纳奖	-	4
<3>NR	12	9	<26>梅迪西奖	-	2
			<27>诺贝尔奖	16	7
(3) 公开职业			(6) 奖章		
<4>文人	35	32	否	44	79
<5>大学教员	5	48	是	35	22
<6>记者	26	6	<28>荣誉勋章	28	18
<7>心理分析学家, 精神病医生	-	2	<29>成功德勋章		
<8>其他	10	7	NR	13	5
NR	16	11	(7) 出版商		
(4) 住所			<30>伽俐玛	8	34
• <9>省份	5	13	<31>瑟依	7	12
<10>巴黎周边	2	5	<32>德努埃尔	3	6
<11>南方	1	4	<33>弗拉马里翁	11	5
<12>其他	2	4	<34>格拉塞	14	8
• <13>国外	2	4	<35>斯多克	11	1
• <14>巴黎及市郊	62	57	<36>拉封	18	3
<15>第 6 区 /第 7 区	19	19	<37>普龙	1	4
<16>第 8 区 /第 16 区 /西郊	23	11	<38>法亚尔	5	4
<17>第 5 区 /第 13 区 /第 14 区 /第 15 区	11	11	<39>卡尔曼—莱维	1	2
<18>其他区	7	9	<40>阿尔班·米歇尔	5	-
<19>郊区(西郊)除外	2	7	<41>其他	11	33
NR	23	32			

畅销书和得到承认的作者^①

- (1)畅销书和得到承认的作者 (2)出生年代
 (3)公开职业 (4)住所 (5)奖项 (6)奖章 (7)出版商
 (8)快报 (9)文学半月刊
 (1) 1900年之前出生 (2)1940年及以后 (3)NR
 (4)文人 (5)大学教员 (6)记者
 (7)心理分析学家,精神病医生 (8)其他 (9)省份
 (10)巴黎周边 (11)南方 (12)其他 (13)国外
 (14)巴黎及市郊 (15)第6区/第7区
 (16)第8区/第16区/西郊
 (17)第5区/第13区/第14区/第15区 (18)其他区
 (19)郊区(西郊)除外 (20)否 (21)是
 (22)勒诺多奖 (23)龚古尔奖 (24)联盟奖
 (25)费米纳奖 (26)梅迪西奖 (27)诺贝尔奖
 (28)荣誉勋章 (29)或功德勋章 (30)伽俐玛
 (31)瑟依 (32)德努埃尔 (33)弗拉马里翁
 (34)格拉塞 (35)斯多克 (36)拉封 (37)普龙
 (38)法亚尔 (39)卡尔曼-莱维
 (40)阿尔班·米歇尔 (41)其他

※ 总数超过了N,同样的作者可以在不同的出版社出书。

①为了了解为广大的公共知识界所认可的作者群,我找到了《文学半月刊》在1972—1974年出版的每月专栏“文学半月刊推荐书目”中健在的法国作家。至于对广大公众而言的作者类别,我找到了作品于1972和1973年发行量最大的作家,这些作家的名单是在巴黎和外省29家大图书馆提供的情况的基础上形成的,由《快报》按时出版。《文学半月刊》的选目中一大部分是外国作品的译本(列出选题的43%)和经典作家的再版(比如科莱特、陀斯妥耶夫斯基、巴枯宁、罗莎·卢森堡),因此紧跟知识界的一切特定的潮流;《快报》的名单显示出只有12%的外国翻译作品,这些作品同时也是国际畅销书(德斯蒙德·莫里斯、米基·斯皮兰、赛珍珠,等等)。

由此假设,达到成熟年龄的社会指数,同时是进入权力地位的条件和结果,进入权力地位和放弃与少年时代不负责任相关的举动(由“先锋派”的文化抑或政治行为组成),从艺术家变成教授、从教授变为自由职业者、再从自由职业者变为领导和老板的过程,应该是越来越早;或者生理年龄相同的同班学生也有这种情况,比如高等院校的一群学生依客观前程不同有不同的社会年龄,这通过具有象征性的不同品质和行为表现出来:美术学院的学生应比高师的学生更“显得年轻”,后者比综合工科学校或国立行政学校或高等经济学校的学生更年轻。应该按照同样的逻辑分析权力场统治区域内部性别之间的关系,更确切地说是统治者—被统治者地位的作用,这个地位派给了“资产阶级”妇女,使她们(在结构上)接近年轻的“资产阶级”和“知识分子”,令她们在统治和被统治阶层之间扮演调解人的角色(她们总是扮演这样的角色,特别是通过“沙龙”)。

划时代

但是赋予“年轻人”及与其相关的变化和创新的以特权,仅仅从“艺术家”和“资产阶级”的关系出发,是令人无法完全理解的;这种特权同样表达了生产场变化的特殊法则,即区分的辩证法:它使“划时代”的体制、流派、作品和艺术家注定要跌回到过去,变为经典的或降级的,眼看着被抛出历史之外或“进入历史”,注定成为得到认可的文化的永恒现在,其中“活着时”最不相容的趋向和流派可以和平共存,因为它们经典化了、学院化了、中性化了。

当机构或作者(主动或被动地)维系于特别因其起了划时代的作用而不可避免地具有划时代意义的模式之时,当机构或作者囿于转化为

超验的和永恒的标准、拒绝接受乃至看到新鲜事物的认识或评价模式之时,在一定时期扮演发现者角色的这个商人或那个出版商可能会陷入制度的观念之中(如“新小说”或“美国新绘画”),尽管他本人促进了这种观念的产生,他却陷入某个社会定义之中,批评家、读者以及更年轻的作家靠这个社会定义确定自身,他们满足于实现前辈们创造的模式。

德尼斯·勒内写道:“我想要新意,避开老路。这就是为什么我的第一次展览是为瓦萨勒利举办的。这是一个探索者。后来我在1945年给阿特朗举办了画展,因为他也是个不寻常的、与众不同的、全新的人物。一天,5个陌生人,阿尔东、戴罗勒、德瓦纳、施奈德尔、玛丽·雷蒙来给我看了他们的绘画。在这些**严谨的、朴素的**作品面前,只要看上一眼,我的道路似乎就开辟出来了。里面有足量的炸药,可以激动人心并且**质疑**艺术问题。我还组织了‘抽象派青年画展’(1946年1月)。对于我来说,斗争的时代开始了。首先,直到1950年,从整体上推广抽象派,**动摇**形象绘画的**传统地位**,今天人们有点忘记形象绘画在那时在很大程度上是主流。然后到了1954年,就是非形象潮流的起伏动荡:大批艺术家异军突起,他们**沾沾自喜地沉醉于材料**。画廊自1948年起为**抽象派而斗争**,拒绝普遍的迷恋,坚持严格选择。这个选择就是建设的抽象派,它来自于世纪初伟大的**造型革命**,新的探索者今天还在加以发展。高贵的、朴素的艺术,不断表现出其所有的活力。为什么惟独我逐渐变得捍卫**构造艺术**?倘若在自己身上找原因,这在我看来,是因为没有人在一个**岌岌可危**的世界中,一个永恒构造的世界中,更好地表达艺术家的征服。在埃尔班、瓦萨勒利的一部作品当中,没有**阴暗的力量、陷入困境和病态**。这种艺术明确表达了创作者的全部自制力。舍费尔的一只螺旋桨、一座摩天大楼、一尊雕塑,摩尔唐森的作品,蒙德里安的作品:都是让我放心的作品;我们闭着眼睛都能在它们身上读到人类理性的统治,人类战胜混乱。这就是对我而言的艺术。感情在其中占了很大的分量。”^[22]

从这里便可以看出,作为最初选择的的原则的立场、即“严格的”和“朴素的”构造趣味,如何导致了不可避免的拒绝,当我们把促成最初“发现”的认识和评价范畴用在作品上的时候,一切源自与过去的生产和认识观念决裂的作品是如何被抛到非形象和混乱之中的;最终,对在另一个异端时代为树立法则而进行的斗争怀旧般的参照,是如何促使停止对成为一种新正统观念的东西进行异端般的质疑合理合法的。

说场的历史就是为推行合法化认识和评价的垄断地位而进行斗争的历史还是不够的;是斗争本身构成了场的历史;斗争才使得场有了时间性。作家、作品或流派的老化人恰恰是机械地回到过去的结果;它是在划时代的和为永久存在而斗争的人与不把致力于使时间停止、让当前永驻的人打发到过去,就无法让他们自己拥有划时代意义的人之间引起的斗争;它是与连续性、一致性、再生产有牵连的统治者和对非连续性、断裂、差别、革命有兴趣的被统治者和新来者之间的斗争。划时代是与超越既定位置,促使一个在既定位置前面处于先锋地位的新位置得以存在密切相关的,而且通过引入差别开创时代。

可以理解成位置在为生活和生存而进行的斗争中又归于区分标志,区分标志到头来,常常是用来标识与所有作品或生产者相关的最表面化的和最显而易见的属性。词语、流派或团体的名称、专有名词之所以会显得非常重要,那是因为它们构成了事物;这些区分的标志生产出在一个空间中的存在,在这个空间中存在就是区分,就是“让自己有个名称”,一个专有名称和普通名称(一个团体的名称)。**虚假的概念**,即通过命名将异同区分开来的实际工具,在近期的绘画方面盛行一时的流派或团体名称,如流行艺术、最小艺术、方法艺术、土地艺术、身体艺术、观念艺术、贫穷艺术、弗吕克绪斯(Fluxus)、新现实主义、新表现、支持一表面、贫困艺术、光效应艺术等等,都是在为获得艺术家本人或被吸引的评论家承认的斗争中产生的,并且承担**承认符号**的功能,这些符号将画廊、集团和画家区分开来,与此同时,也将它们创造或提倡的产品区分

开来。^[23]

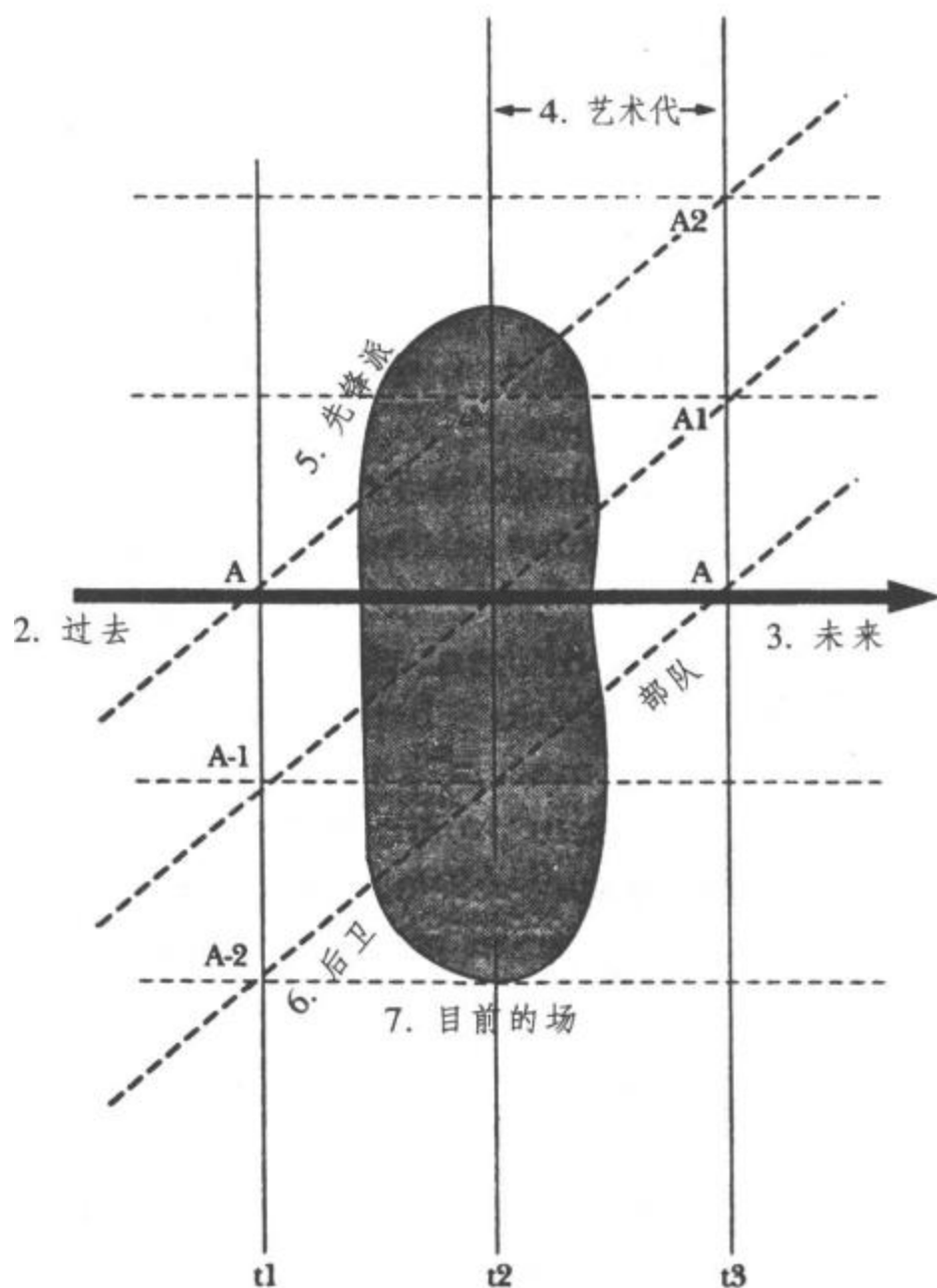
新来者在他们籍以存在,也就是说取得合法差别,乃至在一段或长或短的时间内取得绝对合法化的运动中,只能将他们与之较量的生产者,进而将他们的产品及与之关联的人的趣味,不断地打发到过去。因此,画廊和出版社,像画家和作家一样,时时刻刻都在遵循艺术年龄,也就是说,遵循艺术生产的资历,遵循发生模式的认可和显示程度,这个发生模式同时也是认识和评价模式。画廊场从共时性上创造了19世纪末以来的艺术运动的历史:每一个引人注目的画廊在多少有些久远的过去都是一个先锋派画廊,它就像自己认可(而且卖得更贵)的作品一样,其鼎盛在时间上越久远,其“标记”(“几何抽象派”和“美国流行派”)越是得到充分认识和承认,画廊越得到承认,它就越封闭在这个“标记”(杜朗-鲁埃尔,印象派商人)之中,标记也是一种命运。

在时代的每一时刻,在斗争着的任何一个场(从总体来看的社会场、权力场、文化生产场、文学场,等等)中,起作用的因素和制度既是当代的,又是暂时不协调的。当前的场不过是斗争的场的另一个名称罢了(正如过去的作家只有在他还是一个瞩目的对象时才是在场的)。同时代性作为在场而出现在当下,它实际上只有在斗争中才能存在,斗争使不协调的时间,或更确切地说,使被时间和在时间关系中分开的因素和制度同时发生:一些人不在当下,他们承认的和承认他们的同代人只能在其他先锋派生产者当中寻找,他们的公众只能在未来;另外一些人是传统主义者或保守主义者,只承认过去的同代人(下图的横虚线表示这些潜在的同时代性)。

一个能够划时代并占据一个靠前面位置的团体,其出现所产生的时间运动通过一种当前场结构的平移表现出来,这就是说,通过暂时呈等级分布的位置的平移来实现,这些位置在一个既定的场中是互相对立的,因而每个位置从一个处于暂时的等级分布的行列中移动过来,这个暂时的等级也是一种社会等级(在不同时代的场中,虚线对角线集中了结构上相等的位置——比如先锋派)。先锋派时时刻刻都被获得承认的先锋派的一个艺术代(可当作两种艺术生产模式之间的差别来理

解)分开,得到承认的先锋派本身也被自它入场的那一刻起就已获得承认的先锋派的另一个艺术代分开了。由此可见,风格或生活风格的差距,在艺术场空间如同在社会空间中,从未在时间上如此较量过。

1. 艺术生产场的时间性



艺术生产场的时间性

1. 艺术生产场的时间性 2. 过去 3. 未来 4. 艺术代 5. 先锋派
6. 后卫部队 7. 目前的场

变化的逻辑

统治着生产场的得到认可的作家有逐渐在市场上站稳脚跟的趋势,他们变得越来越有可读性、越来越容易被接受了,他们经过一个加入或不加入一种特殊学习的或长或短的熟悉化过程而变得平庸化了。为反抗他们的统治而使用的策略,通过他们瞄准而且总是击中他们的特定产品的特定消费者。在一个既定时刻,在市场上推出一个新生产者、一种新产品和一个新品味系统,意味着把一整套处于合法状态且分成等级的生产者、产品和趣味系统打发到过去。生产场借以将自身时间化的运动也促进了趣味(被理解为具体体现在消费选择中的偏爱系统)的时间性的确定。^[24]由于生产场分为等级的空间的不同位置(可以不加区别地以体系、画廊、出版社、剧院的名字或由艺术家或流派的名字作为标志)与社会上分为等级的趣味互相对应,场的结构的任何变化都会引起趣味结构的一种变动,也就是说团体之间象征性差别系统的变动:象征性差别的相似对立(1975年)在先锋派艺术家趣味、“知识分子”趣味、先进“资产阶级”趣味和外省“资产阶级”趣味之间建立起来,这些差别在由索纳邦画廊、德尼斯·勒内或杜朗-吕埃尔代表的市场上找到了表达方式,它们原本可以同样在1945年的空间中得以表达自己,德尼斯·勒内在这个空间中代表先锋派,或者在1975年也行,当时杜朗-吕埃尔占据着这个先锋派位置。

这个模式非常清楚地推行开来,因为鉴于艺术场及其历史的近乎完美的统一,每一个划时代的艺术章程将一个新位置引入场中的时候都“牵动”了先前的一整套艺术章程。由于一切相关的“突变”实际上出现在最后一个,一个美学章程不可简化为处于系列当中的任何别的章程,整个系列本身也朝独一无二和不可逆转性发展。

因而可以解释,正如马赛尔·迪尚的说法,对于过去风格的回归从来都是不常见的:即将结束的世纪的特点犹如一支双筒枪:康定斯基、库普卡创造了抽象派。后来抽象派死掉了。没人再提它了。它在35年之后随着美国抽象表现主义者重新出现。可以说立体主义是随着战后巴黎派的出现在一种贫瘠的形式下复苏的。达达主义同样是复苏的,死灰复燃,第二次复兴。这是一个本世纪特有的现象。而这在18或19世纪就不存在。浪漫主义之后,库尔贝出现了。浪漫主义没有回来。连拉斐尔前派都不能算作浪漫派的改头换面。^[25]

实际上,这些回归总是表面上的,因为它们与通过对某事物的否定参照(倘若不是出于戏仿的意图)而重新的事物分开,而某事物本身也曾是其重新发现的事物的否定(的否定的否定)^[26]。在达到其历史的当前阶段的艺术或文学场中,一切章程,一切举动,一切表现,一位画家说得好,都是“一个区域内部各种各样的观念”:这些观念是相对于现在或过去别的艺术家的无声的和隐秘的参照,它们在差别的作用中且通过差别的作用表现出排斥外行的一种共谋,外行总是不可避免地漏掉本质,也就是相互关联和相互作用,作品不过是相互关联和相互作用的无声的痕迹。场的结构本身从未如此呈现在生产的每个行动中。

同源性和先设和谐的作用

由于不同类型的文化财产:绘画、戏剧、文学、音乐的生产 and 传播场围绕着与需求(“商业”需求和“非商业”需求)相关的同样的基本对立组织起来,这些场之间的关系在结构上和功能上是同源的,除此之外,它们还与权力场保持了一种结构同源的关系,它们的主要主顾来自于权力场。

这种结构在戏剧方面体现得特别明显,其中河右岸和河左岸的对立不仅体现在一个空间划分的客观性,也同样作为一个划分的原则作用于头脑。因此,“资产阶级戏剧”和“先锋派戏剧”之间的差别作为一个划分的原则,使得将作家、作品、风格和主题分类有了实际的可能性,这个差别既体现在巴黎不同剧院观众的社会特征(年龄、职业、住所、交往的频率,预想价格,等等),也体现在作品上演的作者(年龄、社会出身、住所、生活方式,等等)和作品或剧院本身完全一致的特征上。

总之,在所有这些关系共同作用下,“探索戏剧”与“通俗戏剧”互相对立:一方面,是接受国家救济的大剧院(奥德翁、巴黎东方剧院、国家人民剧院)和河左岸的几家小剧院(老鸽舍、帕纳斯山,等等),^[27]这些在经济和文化上担风险的机构,以相对低廉的价格上演(在内容上和导演技巧上)与传统决裂、面向年轻观众和“知识分子”观众(学生、教授,等等)的戏剧;另一方面,是“资产阶级”戏剧,经济收益的考虑强迫这些普通的商业机构以一种极其谨慎的态度实施文化策略,它们不冒风险,也不让它们的主顾冒风险:它们根据保险的和确定的方法上演经久不衰的成熟作品,力求面向年长的“资产阶级”观众(官员、自由职业者和企业主),这些人预备出较高的价钱观看纯粹的娱乐剧,这些剧本无论就动机还是导演来看,都是遵循了自一个世纪以来不变的一种美学规律:要么是将外国作品改编为法国作品,原剧本的负责人遵照从电影院或音乐厅行业借鉴来的模式,已经搞好了布局且予部分以资助;要么就是重新上演传统通俗喜剧中最经久不衰的作品。^[28]在这两者中,古典剧院(法兰西喜剧院、作坊)构成了中间地带,它们大致也从权力场的所有区域汲取观众,上演中性的或折中的剧目,即“先锋派的通俗喜剧”(《十字架》的一个批评家如是说)或得到承认的先锋派剧目。

这种结构出现在所有的艺术体裁中,很久以来,它有在当今作为一种精神结构起作用的趋势,并组织产品的生产和认识:^[29]艺术和金钱(“商业”)之间的对立是大部分评判的创立原则,这个原则在戏剧、电

影、绘画和文学方面,试图划定艺术和非艺术、“资产阶级”艺术和“知识分子”艺术、“传统”艺术和“先锋”艺术之间的界限。

不妨从许多例子中列举几个:“我认识一个从技艺、材料等等角度来看有一定素质的画家,但在我看来,他所做的完全是商业性的;他进行制造,就像制作小面包一样……当艺术家太出名的时候,他们常常有进行制造的趋势(画廊经理,访谈录)。”先锋意识除了确保他对金钱的漠视和反抗精神之外,通常不会给他的信心提供其他保证:“金钱对他来说不算什么,他甚至超越了服务大众,把文化作为反抗的工具”^[30]。

作者空间和消费者(和批评家)空间之间的结构和功能同源以及产品空间的社会结构与作者、批评家和消费者赋予产品(它们自身是按照这些结构组织的)的精神结构之间的对应,从根源来看,是建立在供给的各种作品和公众的不同期待之间的巧合。这种巧合,无论看起来多么神奇,仍呈现出供给相对需求的有意识的协调。如果厚颜无耻的算计显然不是不存在,特别是在“商业”方面,那么创造在文化产品的生产者和消费者之间可见的和谐既不必要,也不足够。因此,批评家要很好地服务于公众,原因只能是他们在知识场中的地位和他们的公众在权力场中的地位之间的同源构成了一种(建立在与戏剧所要求的相同原则的基础上)客观默契的基础,这种客观默契使得他们在为了自己的利益反对他们的对手时,从未如此真诚地、有效地捍卫他们主顾的利益,批评家在生产场中占据了与他们的对手互相对立的位置。^[31]

我们可以相信最著名的批评家在公众期待方面表现出来的一致性,当他们保证从不赞同读者的意见的时候,他们批评的有效性原则并不体现在面向公众品味的一种蛊惑人心的协调,而是体现在一种客观一致性上,这种一致性要求一种完全的真诚,这是必不可少的,也是令人信服的,因而是有效的。^[32]《费加罗报》的评论从不简单地对一出戏作出反应;它应“知识分子”批评的反应而反应,

它在“知识分子”批评形成之前就在期待它了，因为它也主宰着“知识分子”批评得以产生的发生对立面。罕见的是，处于被统治地位的“资产阶级”美学能够无保留不谨慎地表达自己，同样，对“通俗喜剧”的颂扬几乎总是对某些人的价值揭露采取防御的形式，这些人拒绝“通俗喜剧”的价值。因此，在赫布·加德纳的剧本《成千上万的小丑》中，他通过对关键词的美化来收场（“多么自然，多么优雅，多么自在，多么大的热情，多么温存，多么细腻，多么严格而多么有分寸，还有多么美的诗，多么杰出的艺术”），让—雅克·戈蒂耶对此剧评论道：“他叫人发笑，他捉弄人，他有智慧、敏捷的答辩才能、滑稽可笑的意思，他逗乐，他让人减轻负担，他焕发光彩，他施展魔法；他不能忍受严肃，这是一个空虚的形式，也不能忍受庄严，这是缺乏优雅……；他紧紧抓住幽默，作为对抗因循守旧的最后武器；他超出了力量和健康的限度，他就是幻想的化身，他在笑的气氛中，给他周围的人上了关于人类尊严和男子气概的一课；他特别想要他周围的人们在一个笑就是猜疑的目的的世界里笑起来不感到羞耻。”^[33]

这里指的是将（艺术场中的）统治表现逆转并揭示，先锋派一方也因循守旧，因循守旧源自先锋派对“资产阶级”保守主义的揭露：真正的勇敢属于那些有勇气对反因循守旧的因循守旧发出挑战的人，哪怕他们还要冒获得“资产阶级”^[34]掌声的风险……这种是非的倒错，并不是随便一个“资产者”就可以理解的，它使得“右派知识分子”得以体验一种双重向后转，这个向后转将他带到了起点，但与此同时（至少在主观上）将他同“资产阶级”区分开来，知识分子极端的大胆和勇敢证明了这一点。当他试图调转武器反抗对手或至少脱离后者赋予他的形象（“把喜剧推向纯粹的通俗喜剧，但采取的方式则尽可能地优雅”）的时候，“资产阶级”知识分子倘若断然接受而不是简单地承受（‘勇敢的轻率’），他的表现是，在可能否定自己是知识分子的情况下，被迫承认在其斗争中甚至与这些价值对立的“知识分子”价值。这些策略，至此一直属于政治随笔作家的论战，因此更直接地面对一种客观批评，它们出现在

1968年5月抗议之后的通俗喜剧舞台上,这个舞台尤其是资产阶级的保险和再保险的地域:“通俗喜剧剧院以中性地区或非政治化区域而闻名,它为捍卫自己的一致性而武装起来。在这个季节首演的大部分剧目都展现了政治或社会主题,这些主题表面上成为这种喜剧风格的不变机制的某些动机(通奸及其他);费利西安·马索的加入工会的仆人,阿努依的罢工者,在所有人那里获得解放的年轻一代”。^[35]

因为批评家自身的“知识分子”利益也牵涉进来,他们安抚“资产阶级”公众的首要任务使他们无法满足于在公众身上唤醒其从“知识分子”身上得来的一成不变的形象;无疑他们免不了对知识分子暗示说,很多会使其对自身的美学能力生疑的探索和会令其美学或政治信念发生动摇的大胆妄为,实际上都是被要引起轰动的趣味、挑衅或神秘化的精神激发出来的,而不单单是对碌碌无为的不满,这种不满有实行一种转换其乏力和无能的策略的趋势;^[36]他们若想仍然圆满完成他们的职能,只有以知识分子的身份讲话,而知识分子是不会上当的,他们第一个知道有没有什么可知道的,^[37]他们不怕在自己的地盘上与先锋派作家及其批评家遭遇。因此他们为知识分子权威的制度标记和徽章付出了代价,非知识分子承认这些标记和徽章,如隶属于法兰西学士院;同样对戏剧批评家来说,风格和观念的雅致是用来证明人们知道自己说的是什么,或者对政治随笔作者而言,就是哄抬马克思学说的博学。^[38]

“真诚”(是象征性效能的条件之一)是不可能的——而且无效——除非被占位置的期待和占领者的配置之间达成完全的、直接的一致。我们无法理解这个一致性是如何建立,比如在大部分记者和他们的报纸(与此同时还有报纸的读者)之间如何建立一致性。如果不考虑到这个事实,即生产场的客观结构从根源上是认识和评价范畴,这个范畴构成场提供的不同位置及其产品的认识和评价。因此以对比形式成对出现的人物或机构——报纸(费加罗报/新观察报,或者在另一层次上,按

照另一种实践的背景,新观察报/解放报,等等)、剧院(河右岸/河左岸)、画廊、出版社、杂志社、妇女时装店——可以作为分类模式起作用,这就有可能确定和判断自身所处的位置。

正如在先锋派艺术中显而易见的,这个社会指引的方向使得在一个有等级差别的空间移动成为可能,在这个空间中,地点——画廊、剧院、出版社——既标明了这个空间中的位置,又同时标明了与它们相连的文化产品。大众尤其通过位置,确定自己的身份,他们在生产场和消费场同源性的基础上,为消费产品定性,促进了其稀缺性或庸俗性的确定(泄密的代价)。就是这种实际的控制使得最有经验的创新者感觉和预感到,除了厚颜无耻的算计之外,还有“所要做的”、什么地点、什么时间,跟谁做,参照一切已做的,一切发生的,所有做的人,以及他们在什么地点、什么时间和如何做的。^[39]

(广义的)出版地点的选择——出版商、杂志、画廊、报纸——之所以那么重要,原因是,在生产场中每个作者、每种生产和产品形式,都对应了一个(已经存在或尚待创立的)自然地点。如果生产者或产品不在他们的正确位置上——并且按照惯常的说法“转移”了——这多多少少注定要失败:一切同源性向在机构中找到其位置的人,提供经过调整的公众和广义的批评等,而反对那些在其自然位置之外迷途的人。倘若先锋派出版商和畅销书生产者打算出版客观上指向出版界的相反一极的作品,那他们是执意走向失败。同样地,一个批评家无法对读者产生“影响”,除非他们给了他这个权利,因为读者在结构上是与他们的世界观、趣味和他们的一切习性相关的。

让-雅克·戈蒂耶出色地描绘了这种有选择的亲和性,亲和性将记者与报纸联系起来,并通过报纸与公众联系起来:《费加罗报》的一位出色的领导者本人就是按照同样的机制被挑选出来的,他为《费加罗报》选择了一个文学评论家,原因是“他有适于面向报纸读者的才能”,因为,无需有意为之,“他自然而然地用《费加罗报》的腔调讲话”,他将是这家报纸的“典型读者”。“如果明天,我在《费加罗报》上,开始用《现代杂志》或《文学圣殿》的腔调讲话,就没

人读,也没人理解,也就没人听,因为我依靠的是读者一点也不关心的某些观念的论据。”^[40]每一个位置都对应着若干前提,一个主张,生产者和他们的主顾占据的位置之间的同源性是这个同谋关系的条件,如同演戏一样,参与的人越重要,这个同谋关系就越接近最大限度的投资,因此也就越发必要。

由此看来与一个特定场中的一个位置相连(且相对于与社会位置有关的利益有相对自主性)的特定利益无法得到合法而且有效的满足,除非完全服从场的特定规则。这就是说,在特定情况下,在付出不承认其普通形式利益的代价之后,建立在文化生产场和权力场(或总体上的社会场)之间的同源关系使得按照纯粹“内部”目的生产出来的作品总是预先倾向于超额完成其外部功能。这一点体现得尤其明显,特别是当相对于需求的调整不是一种有意识的产物,而是一种结构呼应的结果的时候。

尽管两种文化生产方式,“纯”艺术和“商业”艺术原则上是完全对立的,但它们通过它们的对立本身而互相联系起来,这个对立既以一个对立位置的空间形式作用于客观,又以认识和评价模式的形式作用于精神,认识和评价模式组成了生产者和产品空间的一切认识。坚持艺术生产的对立特性和坚持艺术家的身份的人之间的斗争以决定性方式推进了信念的生产和再生产,这个信念既是场运行的一个基本条件,也是场运行的一个结果。无疑“纯”生产者会更容易忽视对立位置,尽管对立位置作为一个“过时的”状况的陪衬和延续,还是对他们的“探索”持否定态度的;尽管如此,他们还是从拒绝一切暂时的妥协中汲取了大部分力量,乃至灵感,他们有时甚至加入对某些人的谴责,这些人将“商业”手段和利益引入了圣地,从他们以全然服从“纯”生产要求为代价积累起来的象征资本中提取暂时利益。至于被称作“成功作家”的人,他们理应对要求新来者遵守秩序的呼唤予以重视,新来者所有的资本就是他们的信心和不妥协,把最大限度的兴趣放在否定的利益上。因此,任何人不论他在场的地位如何,都不能完全忽视空间的基本法则:^[41]要求否定“经济”的迫切需要与所有超验的表象一起出现,尽管

这个迫切需要是互相制约的产物——由此可以推测这互相制约压在每一个促其压在别人身上的人身上。

信仰的生产

对于赌注的争夺在场中消除了关于游戏本身规则的同谋，这是场的一个基本特征。为争取合法性垄断进行的斗争有利于加强合法性，斗争就是以合法性名义进行的：关于拉辛、海德格尔或马克思的解读的最后冲突消除了这些冲突的利益和合法性问题，同时消除了使冲突得以存在的社会条件这个不合时宜的问题。冲突表面上冷酷无情，但维护了主要的东西：先导者们投入其中的信念。加入隶属于（通过其自身运行事先决定并生产利益的）场的组成利益，要求接受一整套假设和公设，尽管这些假设与公设是这些讨论的无可争议的条件，却从定义上就不在讨论之列。

如此将这种看不见的共谋的最隐秘效果暴露出来，就是说，把幻象的永恒生产和再生产暴露出来，可能看到，幻象是对游戏的集体附和，既是游戏存在的原因，又是游戏存在的结果。这样就将“创造”的神赐思想置于悬而未决的状态，“创造”是这种默认信仰的看得到的表达，无疑构成了对文化财富的价值生产的严格科学的主要障碍。是这种思想将目光引向表面上的生产者：画家，作曲家，作家，禁止我们询问是谁创造了这个“创造者”和他拥有的变体的魔力；同样，将目光引向生产过程的最显而易见的特征，就是说，转变为“创造”的产品的物质生产，并由此转向艺术家及其自身活动之外，寻求这个造物主的能力。

只要提出这个被禁止的问题就够了，这样就可以看到创作的作家是在生产场中被造就的，有一群人——批评家、作序者、商人，等等，促进了艺术家的“发现”并且封他为“著名”艺术家和公认艺术家。因此，比如艺术商人（画商，出版者，等等）密不可分地既通过艺术家的产品交

易剥削其劳动,又通过展览、出版或上演将艺术家投放到象征财富的市场上,为艺术生产的产品提供一种认可,艺术商人自身越是受到认可,这种认可就越重要。他仅仅是通过将他的捍卫的作者置于知名的和公认的存在之中,推动作者的价值创立,保证(在他的庇护之下,在他的画廊里或他的剧院里,等等)出版,向他提供所积累的一切象征资本的保证,^[42]使他进入得到认可的循环,这个循环将他引入越来越有选择的人群,以及越来越稀有和珍贵的所在(比如,在绘画方面、团体展览、个人展览、富有盛名的收藏、博物馆)。

“大”商人或大出版家是有灵感的发现者,在对一部作品无私而非理性的热情引导下,他们的有如神赐时表现“造就”了画家或作家,或使他得以造就自我,在困难时刻通过他们对他的信念,支持他,使他摆脱物质困扰,他们这种神赐的表现改变了真正的功能:出版家或商人单独就可以组织作品的发行或使作品的传播合法化,作品的传播对绘画而言可能尤其是一个巨大的举措。考虑到信息(在一些“引人注目的”展览地点,特别是在国外)和物质手段,出版家一个人就可以起到中间人和屏障的作用,使得生产者得以维持他个人及其活动的受到神灵启示的和“不计利害”的一种表现,同时免去他与市场的接触,免掉他与作品经营相关的既可笑又不体面的事务。(很可能,假如生产者得自己确保作品的商业,假如他们在生存条件方面直接依赖市场的认可,或只知道或承认这些认可的决策机构的认可,如“商业”出版社,作家或画家的职业及相关表现会完全不同。)

但是,从“创造者”追溯到作为“创造者的创造者”的“发现者”,我们只是将原始的问题转移了。我们还要决定得到公认的艺术商人的认可权利是从哪里来的,这个问题也可原封不动地向发现陌生人或“重新发现”一个被误解的先辈的先锋批评家或得到认可的“创造者”提出。指出“发现者”从未发现未发现之物,只被几个人发现是不够的:已经在一小部分画家或行家当中知名的画家,被别的作者“引进”的作者(比如众

所周知的手稿几乎总是通过公认的中间人转来)。他的象征资本在于他与他所维护的作家和画家的关系——“一个出版商”，他们中的一个说，“就是他的目录”——其价值本身是由将他们联系起来并使他们与其他作家或艺术家对立的整个客观关系决定的；在于他与其他商人或出版商的关系，竞争尤其是将作家或艺术家据为己有的竞争关系，使与其他商人或出版商彼此联系或互相敌对；最后在于与批评家的关系，批评家的意见依赖于他们在自己的空间中占据的位置和作者以及出版者在他们各自空间中的位置之间的关系。

倘若我们要避免没完没了地沿着原因的链条追溯下去，或许应该停止在“初始”的神学逻辑范围内进行思考，这就将“创造者”的问题不可避免地引向信仰：得到认可的章程的有效性原则寓于场自身，没什么比到这个逐渐形成的游戏空间中也就是到由客观关系构成的系统中，到以系统为场所的斗争中，到在场中产生的信仰的特殊形式中，而不是别处，寻找“创造力”根源，即不断被传统所称道而无法形容的超自然力或神赐的能力更徒劳无益的了。

在魔术方面，不必要非得知道哪些是魔术师的特性，哪些是魔术工具的、操作的和表现的特性，而是确定共同信念的基础，或更确切地说，确定共同生产和共同维护的共同不知情的基础，这种共同的不知情从根源上来看，魔术师取得的权力：正如莫斯所指出的，“没有魔术集体就无法理解魔术”，这是因为魔术师的权力是一种合法的欺骗，为大家不了解，因此得到了承认。艺术家把他的名字贴在一件成品上，赋予它一个与生产成本没有共同尺度的价格，他的魔术效果得益于承认并控制他的场的整个逻辑；他的行为不过是一个疯狂的或无意义的举动，倘若没有神甫和信徒的簇拥，他们注定按照整个传统，将他作为意义和价值的载体生产出来，他们的认识和评价范畴就是整个传统的产物。

无疑没有什么比60年代前后为打破信念的束缚而在艺术领域进行的越来越多的尝试的命运更好地证明了这些分析，比如曼左尼将特有的“艺术家的废物”加以利用，能将备用的东西变成艺术品的魔术基石，他的签名也被利用起来，他在活人身上贴上签

名,活人就成了艺术品。或者还有本,他展出了标着“独一无二的作品”字样的一块黄板纸,或写有“45厘米长的画布”的一块布:因为这些艺术行动是用来表达对杜尚以来的艺术传统的一种挑衅或嘲讽,并立刻转化为艺术“斗争”,原封不动地被权威机构记录并认可。如果不遮盖现实,同时在揭开帷幕的时候造就一种艺术表现,艺术无法表现有关艺术的现实。但相反,很能说明问题的是,一切对艺术生产场本身及其运行逻辑和完成的职能提出置疑的举动,无论是通过高度升华的或含混的话语,还是通过艺术“斗争”,如同马修纳斯或弗林特,都招致了一致的谴责:作者们拒绝玩游戏,拒绝按照艺术的法则对艺术提出异议,他们提出置疑的不是玩游戏的一种方式,而是游戏本身以及构成其基础的信念,即惟一十恶不赦的违抗。^[43]

众所周知,认为(马克思就是一例)艺术品的商业价值与其生产成本没有共同尺度,这一点既对又错:对,如果仅仅考虑物质产品的生产,惟独艺术家(或至少是画家)对物质产品负责;错,如果把艺术产品的生产看作神圣的获得认可的物品,一个巨大的象征性炼金术工厂的产品,与之相应的是在生产场中起作用的全部因素,它们具有同样的信心和相差悬殊的收益,包括默默无闻的艺术家和作家,还有受到承认的“大师”,批评家和出版家,还有作者,一点也不亚于信心十足的卖主的热情洋溢的买主。只有考虑这些被忽略的经济主义的物质主义所起的部分作用,才能看到艺术品的生产,也就是说艺术家的生产,并不排除在社会能量守恒的法则之外。

无疑,象征生产的劳动无法简化为艺术家操作的物质生产行为,这一点从未像今天体现得这样明显。新定义的艺术劳动使得艺术家前所未有地依靠评论和评论家的全部参与。评论家通过他们对一种艺术的思考直接促进了作品的生产,这种艺术本身常常也加入了对艺术的思考;评论家同时也通过对一种劳动的思考促进了作品的生产,这种劳动总是包含了艺术家针对其自身的一种劳动。

艺术的新定义和艺术家职业的出现不能独立于艺术生产场的变化

单独来理解：由于一整套前所未有的记录、作品的保存和分析（复制、目录、艺术杂志、接收最新作品的博物馆，等等）体系的形成，吹捧作品的专职或业余人士增多，作品和艺术家的流通加强，再加上大国际展览会和在不同地区的画廊分店的增加，等等，这一切都促进了解释者和艺术作品之间一种前所未有的关系的建立：对作品发话并非仅仅是催化剂，以帮助理解和评价，而是作品及其意义和价值生产的一个时机。

只要再举出马塞尔·杜尚就够了：

——再回到你们的成品上吧，我原以为 R. 穆特，《泉水》的署名，是制造商的名字。但在罗莎琳德·克劳斯的一篇文章中，我读到：R. 穆特，德语的一个双关语，贫困，或贫穷。贫穷，这会完全改变《泉水》的意义。

——罗莎琳德·克劳斯？红棕色头发的姑娘？根本不是这回事。您会发现的。穆特来自莫特工厂，是一个大医疗器械厂的名字。但莫特太近了，于是我造出穆特，因为当时出了每日连环画，穆特与杰夫，人人都知道。于是从一开始就有了一种很大反响。穆特，一个滑稽的矮胖子，杰夫，一个高瘦子……我想要一个不同的名字。于是我加上了理查德，刚好用在公共小便池上！您看，跟贫穷相反……但也不是这样，仅仅是 R. 罢了；R. 穆特。

——自行车轮子可能如何来解释呢？能不能归于作品中的运动？或一个基本的起点，正如发明轮子的中国人？

——这个机器没有意愿，倘若不是让我摆脱艺术作品的表象，这是一种幻觉。我不曾把它叫做一部“艺术品”。我想结束创造艺术品的愿望。……

——那么放在恶劣气候中的几何书呢？可以说这是将天气与空间契合的观念吗？是不是搞“空间几何”和“天气”、下雨或晴天的文字游戏将会使书变样？

——不。不过是想把运动加入到雕塑中。这只是幽默。纯粹是幽默，幽默。为了降低一本有原则性的书的严肃性。

从这里可以看出,评论家的操作注入的意义和价值直接暴露出来,评论家本人以及评论和评论的评论都处于一个场中——暴露天真又狡诈的虚伪的评论有利于意义和价值的注入。取之不尽的艺术作品的观念或作为再创造的“阅读”,被在信仰的事物中常常可以看到的几乎全部的暴露,遮盖了这一点,即作品不仅可以被对它感兴趣的人,被在读作品、给作品分类、了解作品、评论作品、重新创造作品、批评作品、反对作品、认识作品、占有作品中觅到一种物质或象征利益的人造就两次,而且可以造就上百次,上千次。

艺术生产、特别是在达到高度自主的一个生产场内部具有“纯”形式的艺术生产,体现出生产活动的可能形式的局限性之一:物质、物理或化学的转变部分,比如一个冶金工人或手工业者完成的那部分,相对于固有的象征变化的部分降到了最低点,后面那部分是由画家的签名或妇女时装店经营者的商标(或者,在另一种形式下专家的贡献)标记决定的。艺术作品与(无疑在这个设计的时代越来越罕见的)收益微乎其微的产品对立,以宗教财产或设施,护身符或各种圣体的形式,只接受一个整体信念的价值,这个信念作为整体的误读,是在整体上进行生产和再生产的。

由此可以令人想到,至少在从简单的产品即工具或衣服到具有神圣意味的艺术品这个连续的极端上,物质生产若没有产品的价值,生产劳动便一无是处。从前的经济学家提到的“宫廷披风”只有通过宫廷才有价值,宫廷通过如此这般的自身生产和再生产,再生产一切构成宫廷生活的东西,也就是说一整套因素和体制,它们负责生产和再生产宫廷的习性和衣着,同时满足生产宫廷披风的“需求”,经济学家以此作为一个已知的条件。几乎无须经过实验检验,宫廷服装随着宫廷和相关的习性的消失而消失,没落贵族除了按照马克思所说的成为“欧洲的领舞者”之外别无选择……但一切事物,即便是那些看起来自身以世上最明显的方式体现了它们的“功利”原则的事物,在不同程度上,不都是如此吗?这意味着——统一性可能是一种“安眠的属性”,有必要造就一种功利和价值的社会生产经济,进行而且这种经济的目标是确定决定交换的客观价值的“价值主观等级”是如何组成的,这些“个体的等级”的

综合按照什么逻辑进行——机械组合的逻辑,或象征统治和权威的强制作用的逻辑等?

作为价值根源的“主观”配置是体制的历史进程的产物,它拥有建立在超越个人意识和意愿的共同范畴上的客观性;社会逻辑本身能够到场和习性的形式下建立一种社会固有的力比多,这个力比多像它从中产生的和它所支持的社会空间一样发生变化(权力场中的统治力比多,科学场中的科学力比多,等等)。就是在习性和场的关系中——习性多多少少根据场进行适当调节,它们或多或少是其产物——产生了构成功利的所有等级基础的东西,就是说,包括对游戏的根本赞同,幻想承认游戏尤其承认功利,相信建立赋予一切特定意义和价值的游戏和赌注的价值。经济学家认识到的和尽力按照理性在一种“理性自然”基础上创立的经济,如同其他一切经济一样,建立在一种偶像崇拜的基础上,但隐蔽得更好,原是按照其当下的原则,力比多至少在今天,是被其结构加工的精神(也就是习性)的所有自然表象。

注 释

[1]尽管这里进行的分析所依赖的资料有些过时(资料是1976年收集的),但这种分析对于当前阶段还是完全有效的(正如我们通过随处指定几个目前等量的因素或消失的制度,或通过举出几个原来恒定的东西有了若干变化的迹象所见到的)。戏剧领域和绘画领域或出版领域发生的变化,看来并没有深刻地影响先前在这些空间中进行的全凭经验的分析得出的结构(我考虑的是找出不变量,抓住同一性,这样就使得我对不同的场、特别是文学场和艺术场的特性闭口不谈或把它们放在次要地位,目的是在这项探索性的工作中,找出区分的原则,这些原则是不同的场所共有的,是按照文化生产的不同场的运行和我们的观念组织起来的)。

[2]此后的引号指的是狭义经济学上的“经济”。

[3]生产循环的周期长度不等使得不同出版社的年度资产负债表没什么意义:我们越是远离快速运转的机构,也就是说,随着长期循环的产品分量增加,年度资产负债表就越使得我们对机构的实际情况产生一种不确切的感觉。实际上,比如要估价存货,就得要么考虑生产价格,要么考虑不定的销售价格,要么

考虑纸的价格。这些不同的估价方式两类出版社的不同而适应性不等,一类出版社的存货很快作为印刷纸张加以回收,另一类出版社的存货作为资本有不断升值的趋势。

- [4]对拉封(以及不那么彻底地服从市场逻辑的其他出版商)而言,外语书的翻译看来更遵循文学本身的逻辑。
- [5]自调查之日起过去的的时间让人看到,午夜出版社获得了被认可机构的地位之后(特别是萨缪埃尔·贝克特和克洛德·西蒙获得诺贝尔文学奖之后),在一段时间内(按照在德尼斯·勒内画廊得出的逻辑),通过双重规则的策略,能够兼有先锋派的淡泊名利和商业成功的利益,让·鲁奥获龚古尔奖的小说是一个很好的例子(参见B.西莫农的《龚古尔奖:一份受到监视的自由》,载Liber,《欧洲书刊》,1991年12月,第8号,第21页)。
- [6]同样的逻辑使得出版商—发现者(莫里斯·纳多无疑是最典型的例子之一)总是处于一种威胁之下,即眼睁睁地看着他的“发现对象”被更稳固或名声更大的出版商转移走,后者将他们的名气、声誉、影响用在价格评价上,还用在广告和费用更高的版权上。
- [7]如果按照一个连续过程中的几个标志(在杜朗—吕埃尔和德尼斯·勒内之间显然有中介位置),可以看到,索纳邦画廊集中了年轻的但已经获得一定承认的画家(其中最老的是50岁),杜朗—吕埃尔画廊只有死去的知名画家,德尼斯·勒内画廊与前面两个相反,它(1976年)占据了艺术场的这个特殊点,在这个场中先锋的和获得认可的,在正常情况下独占的利润在一段时期内增加了,这个画廊兼并了一群已被广泛认可的画家(抽象派)和一群先锋派或后先锋派(动力艺术),仿佛它在一段时间内成功地逃脱了控制流派的差别的辩证法(午夜出版社在1990年的出版场中占据了一个相似的位置)。
- [8]众所周知,法国一家大出版社的总经理从不真正阅读他出版的任何手稿,他整天忙于纯粹的管理工作(召开生产委员会会议,与律师和分公司的经理见面,等等)。
- [9]罗贝尔·拉封承认这种依赖,为了解释翻译作品与原作相比分量减小,他提出除了版权费用增加之外,还有“大众传媒、特别是电视和收音机对推销一本书的影响”：“作者的人格和他的口才对这些媒体的选择和公众的感染构成了一个至关重要的因素。在这方面,外国作家,除去几个圣贤之外,自然是处于不利的境地”(《刚刚出现》,罗贝尔·拉封出版社通报,第167号,1977年1月)。
- [10]这一点在戏剧方面尤其清楚,经典剧作(法兰西喜剧院的“经典剧日场”)的市场遵循完全特殊的法则,因为它靠的是教育制度。

- [11]R. 康泰,《快报》,1973年1月15-21日。
- [12]P. 马尔卡·布吕,《法兰西之夜》,1973年1月12日。
- [13]关于馈赠的世俗形式的分析,参见P. 布迪厄的《实践的意义》,巴黎,午夜,1980年,第178-183页。
- [14]关于印欧社会中不可名状的“无名职业”交易,参见E. 邦弗尼斯特的《欧洲制度的语汇》,巴黎,午夜,1969年,第139页及以下;关于作为被否定的“经济”的前资本主义经济,参见P. 布迪厄的《阿尔及利亚60》,巴黎,午夜,1977年,第19-43页。
- [15]B. 德莫里,《工业时代的书籍》,载《传播》,1970年10月,第110页。
- [16]我不是不知道通过一个画廊拥有的绘画总结它的特征有某种随机性——这会导致将它“造就”和“把持”的画家与它仅仅收藏几部作品且没有加以控制的画家混淆起来。这两类画家的相对比重因画廊之不同而变化,这无疑导致在不做任何道德评价的基础上区分“销售画廊”和学院画廊。
- [17]自然,正如我们看到的一样,在不被承认的经济所需要的风险投资和暂时看好的保险投资之间(比如在绘画艺术家和艺术家-教授或作家和作家-教授之间)“进行选择”,并非与社会出身和面对风险的倾向毫无关系,这种倾向按照它所能保证的安全性决定风险或大或小。
- [18]参见《当代形象艺术画家》,巴黎,德鲁埃画廊,1967年第4季度。
- [19]通常归入新小说派的作家,直到克洛德·西蒙获诺贝尔奖为止,无一人获龚古尔奖或法兰西学士院奖。而他们得以卓然不群,是借助有认可权的机构中最“知识分子化”的费纳龙奖,尤其是美第齐奖(参见J. 里卡尔杜的《新小说》,巴黎,瑟伊,1973年,第31-33页)。
- [20]R. 拉封,《出版商》,巴黎,拉封,1974年,第302页。
- [21]不到5%的“获得学术成功的知识分子”属于畅销书作家(而且全是得到高度承认的作家,如萨特、西蒙娜·德·波伏瓦,等等)的行列。
- [22]德尼斯·勒内,《先驱画廊第一国际沙龙目录介绍》,洛桑,州立美术馆,1963年,第150页。黑体由作者所加。
- [23]为了除却对于目前还在艺术、文学甚至哲学方面使用的若干“概念”的争执,只需看到争执涉及的通常不过是概念的分类,这些概念有时用表面看来最中性最客观的词重新传达出来(比如“客观文学”被加诸于“新小说”,而“新小说”本身则被认为是“在午夜出版社出版作品的一群小说家”),它们的首要功能是允许标识实际的团体,比如聚集在一次引人注目的展览或一个获得承认的画廊的画家或在同一出版商那里出版作品的作家,或者是执行简单易行的

描绘特点的功能(包括“德尼斯·勒内就是几何抽象艺术”,“亚历山大·伊奥拉斯,就是马克斯·恩斯特”,或“阿尔曼,垃圾箱”,还有“克里斯托,包装纸”)的作家。

- [24]正如一位先锋派画家回答一份关于摄影的调查问卷时所说的,趣味可以是“有时间性的”,不同时代的先锋派趣味也不相同:“摄影过时了——为什么?——因为它不再时髦;因为它与两三年前的概念有关系……谁会这么说:当我看一幅画的时候,我对他所表现的东西不感兴趣?——现在,是艺术上几乎没有品味的人的体裁。这纯粹是对艺术没有任何概念的人说的话。20年前,我甚至不知道在20年前,抽象派画家是否说过这样的话,我不相信。这是那类无知的人说的:我,我可不是一个老笨蛋,我看重的就是漂亮。”
- [25]访谈,转载于VH 101,第3号,1970年秋,第55-61页。
- [26]如果认为在差别的逻辑将(低级的)回归引向一种过去的表达模式(如当今的“新达达主义”、“新现实主义”或“特级现实主义”)时,时间的接近和理解作品的困难之间的关系就会消失,是很幼稚的。
- [27]为了不超出可利用的资料范围(皮埃尔·盖达在这方面进行了出色的研究,参见《戏剧和及其观众》,2卷本,油印本,巴黎,文化部,1966年),我只举出这个研究考察的剧院。1975年在专门的报纸上调查过的43家巴黎剧院(国家资助的剧院除外),29家(相当于三分之二)上演明确属于通俗喜剧的戏;8家上演古典或中性(在“不突出”的意义上)的作品;6家在河左岸,上演的可以被看作是知识分子戏剧的作品(某些剧院自调查之后便没了踪影,而别的剧院却占据了空间中相等的地位)。
- [28]这里,如同在整篇文章中一样,“资产阶级”用作名词时,是“权力场占统治地位的人”的简称,当它用作形容词时,是“结构上与这类地位紧密相连的”简称。“知识分子”以同样的方式表示“权力场中受制于人”的意思。
- [29]尽管在戏剧空间中观察到的结构已经随着一种“探索”戏剧的出现而在19世纪最后25年中呈现出它的“现代”形式,这个结构今天还不存在。当弗朗索瓦丝·多兰在最成功的通俗喜剧之一《转折点》中将先锋派的一位作家置于通俗喜剧的最典型场景之中时,正是同样的原因造成了同样的结果,她只是重新找到了斯克里布在《友情》中为反对德拉克鲁瓦、雨果和柏辽兹自1836年来运用的一种策略罢了。斯克里布为了向好心的观众保证自己反对浪漫主义的鲁莽和过激,揭露奥斯卡·里戈,里戈因写哀歌而闻名,是一个乐天随和的人,总之是一个跟别人没什么两样的人,拿他来应付“市侩的”资产阶级是放错了地方(参见M.德科特的《戏剧观众及其历史》,巴黎,PUF,1964年,第

298页)。这些讽刺夸张在戏剧作品中(这令人想到米歇尔·佩里的《高度忠实》对新小说的滑稽模仿)甚或在批评家那里还不会那么常见,倘若它们没因在“资产阶级”观众那里找到同谋而增加信心的话,“资产阶级”观众感到自己受到了“知识分子戏剧”的冒犯和谴责。

[30] A. 德·巴克,《戏剧的失败》,载《传播报》,1968年12月。

[31] 文化财富生产场作为促进区分策略的斗争场,其运行逻辑有利于区分的策略,它使得其运行的产品,无论是模式的创造还是艺术品的创造,全都预先注定要作为区分的工具起到区别的作用。

[32] J. J 戈蒂耶,《今日戏剧》,巴黎,朱利亚尔,1972年,第25-26页。

[33] J. J 戈蒂耶,《费加罗报》,1963年12月11日。

[34] 处于相似结构中的同样位置导致同样的策略:A. 德鲁昂,画商,揭露了“左派因循守旧的画家,伪天才,由于他们,虚假的创新代替了天才”(德鲁昂画廊,1967年目录,第10页)。

[35] L. 当德雷尔,《世界报》,1973年1月13日。“复辟”的氛围赋予(政治上的)保守主义的地位某些光彩,促进了文化生产场中的反动立场的回潮,比如,小说领域中“叙述”回归了,或《费加罗报》举行了所谓调查,这家报纸采取了它从前受到谴责的捍卫措施,毫不犹豫地提出了一个“受到高度评价的作家”名单,先锋派的大部分文化英雄都在上面,杜拉斯,波伏瓦,西蒙,巴塔耶,等等(参见《费加罗报》,1992年3月16日)。


[36] “这里指的是新电影所贬低的一种才能,新电影在这点上模仿新文学,这种敌视很容易理解。当一门艺术要求一种确定的才能,那些冒充者装出蔑视它的样子,实际上是觉得太难了;只有庸才选择最好走的路(L. 肖韦,《费加罗报》,1969年12月5日)。

[37] “如果有争议的术语不出现在主题的陈述中,一部电影算不上新电影。我们要明确,在这种情况下它绝对什么也不想说”(L. 肖韦,《费加罗报》,1969年12月4日)。

[38] “他的乐趣难道不在于收集最夸张的抒情——形而上的宗教信念称为最粗俗的色情——虐待狂的挑逗和观看巴黎伪知识分子在这些可鄙的平庸思想面前昏厥过去?”(C. B.《费加罗报》,1969年20-21日)。

[39] “没人这么告诉我,这些东西都是感觉到的……我确实不知道我在做些什么。有些人有互通消息,我可不知道这个……信息是模模糊糊地感觉,想说些事情,一下子抓住……这是些一时想不起来的小东西,是感情而不是信息”(先锋派画家)。

- [40] J. - J. 戈蒂耶,《今日戏剧》,同前书,第26页。出版者也完全意识到了一本书的成功依赖出版地点:他们懂得辨认哪个是“他们的”,哪个不是,并且看到“他们的”这本书(比如伽俐玛)在另一个出版者那里进行得不太顺利(比如拉封)。因此,作者和出版商之间及随之而来的书和公众之间的协调是一系列选择的结果,选择无不带有出版者形象介入的痕迹:作者就是根据这种形象选择出版者,出版者也根据他对自己出版社的概念来选择作者,这无疑有助于解释“转移”的书的失败。这个机制正好告诉出版者:“每个出版者在他的领域中都是最好的。”
- [41] 企业主、银行家、高级官员或政客在很多作品中表现他们作为业余爱好者的哲学思想,这些作品同样表示出对文化和文化产品的敬意。在《世界名人词典》上出现的100个进行过文学创作的人当中,有三分之一以上是非专业人员(工业家占14%;高级官员占11%;医生占7%;等等),而从事政治作品和一般性作品的业余写作的人占的比重还要大。
- [42] 落到艺术商人身上的象征担保角色,在绘画领域表现得尤为明显并非偶然,在这个领域,买方(收藏者)的“经济”投资在文学乃至戏剧方面,具有无比的重要性。雷蒙德·穆兰看到,“与一个重要的画廊签下的合同有商业价值”,商人在业余爱好者眼中,是“作品质量的保证人”(R. 穆兰,《法国绘画市场》,巴黎,午夜,1967年,第329页)。
- [43] 按照同样的逻辑,对哲学的哲学“质疑”会被哲学家接受,甚至称道,同样,这些哲学家会把哲学体系的社会学客观化视为无法忍受。



第二部

作品的科学依据

人类什么时候能够用应用在物理学上的研究材料不偏不倚地对待人的灵魂，人类就向前迈进了一大步。这是人类对自身有所超越的惟一方式。于是他坦率地、纯粹地在他作品的镜子中观察自己。他将会像上帝一样高高在上地审视自己。是的，我认为这是可行的。这可能就像对数学家来说，只不过是一种需要寻找的方法罢了。

居斯塔夫·福楼拜

第一章 方法问题

研究是走捷径的艺术。

库特·列文

我对“大理论”从未产生过很大的兴趣,当我读某些能够归入这类的成果时,我禁不住对这种虚假的大胆和真正的谨慎构成的典型学术组合感到愤怒。我可以在这照搬十几个大而无当的句子,这些句子通常以专有名词的不一致列举结束,随后出现了一个日期,一连串谦卑的人种学家、社会学家和历史学家,他们为“大理论家”提供了他思考的材料,像进贡一样,为他们带来了为新的学院崇拜所必不可少的“实证性”证明。我只举一个极为平常的例子,出于慈悲之心,我略去作者的名字:“正如许多人种学报告告诉我们的,在这个类型的社团中存在着一种交换赠品的制度化义务,这就妨碍了用于纯粹经济目的的资本积累,经济余额,以礼物、节日、救急的方式转化为非规定的义务、政治权利、尊敬和社会地位(古德费洛,1954年;肖特,1956年;贝尔肖,1965年;赠阅本,第46页及以下;西格里

斯特,1967年,第176页及以下)。

而且,当大学规定的无可逃避的机制迫使我在某个时刻打算就我从前工作的这个或那个特点写一篇所谓总结文章的时候,我发现自己突然回到了少年时代最黯淡的夜晚,那时我不得不做学校通常规定的论文,我跻身于有相同任务的同学中间,感到被捆绑在永恒的苦刑凳上,抄写者和抄袭者在此没完没了地复制学校练习的工具,功课、论文或课本。

新科学精神

我一方面厌恶急于坐上“创造者”之位的人的说教,一方面喜欢某些作品,它们的理论像人们呼吸的空气一样普遍,无所不在,无论蕴含在一个注释中,出现在一份古代文献中,还是存在于解释话语的结构本身,莫不如此。我完全了解这些作者,他们知道如何把最富于决定性的理论问题注入到一种进行得极为细致的全凭经验的研究之中,而且从概念中找出一种更加谦卑同时更加高贵的用途来,有时甚至将他们自身的贡献隐藏在理论的一种创造性阐释中,而这些理论是他们的对象固有的。

要在对个别情况的研究中得到这个或那个典型问题的解决方法,正如我为了理解拜物教所做的一样,把自己武装起来,没有参照马克思或列维-施特劳斯的经典文本,而是对高级时装业和妇女时装店的“商标”的一种分析^[1],就是促使体裁和对象的默认等级制度发生变化,这个变化与艾利希·奥尔巴赫指出的现代小说的创造者们,特别是弗吉尼亚·吴尔夫引起的变化不无关系:“我们不大重视外部的大事件和命运的打击,认为它们不足以揭示与考察对象相关的某种本质;相反,我们相信无论是什么生活片断,即使是偶然得来的,无论什么时候,都包含着命运的全部,而且它能够用来表现命运。”^[2]为了在社会科学领域推

行一种新的科学精神,要实现同样的转变:理论不大产生于与其他纯理论的碰撞,而是产生于与常新的经验论对象的冲突;观念的首要功能是以速记的方式指出从认识论上得到制约的科学实践的发生模式的整体。

比如习性的定义,首先表达了对一系列社会科学(而且,更普遍地说,一切人类学理论)囿于其中的取舍的拒绝,对一系列意识(或主题)和无意识的拒绝,对一系列目的论和机械论的拒绝,等等。我借自己从未接触过的巴诺夫斯基的两篇文章的法文版问世之机,引进了这个词,其中一篇文章是关于哥特式建筑的,在论及“土著”概念时用了这个词,目的是解释经院哲学思想对建筑领域的影响,另一篇是关于绪热修道院长的,这篇文章是可以派上用场的,^[3]这个概念使我与结构主义的范例决裂,而又不落入主题或意识,古典经济及其今日以“方法论个人主义”形式出现的经济个人的古老哲学中。亚里士多德的素养,它已被经院传统改造为习性,我重拾这个概念,借以反对结构主义及其奇怪的行动哲学,这种哲学暗含在列维-施特劳斯的无意识概念中,在阿尔都塞一派人中公开表现出来,它使得主体消失,将它简化为结构的支持者或持有者;这有点勉强地利用了用法他的作品中特有的习惯,巴诺夫斯基就是从这里创造了习性的概念,为了避免再次引进来自新康德主义哲学的“象征形式”的纯主题,《作为象征形式的角度》的作者就局限在新康德哲学中。我在这一点上与乔姆斯基接近,乔姆斯基在同一时候提出了生成语法的概念,我想展示习性和主体的(而习惯这个词又没有说的)活跃的、有创造性的、“创造的”能力。^[4]但我想说明,这种发生的权利并非属于一种自然或普遍理性,如同在乔姆斯基那里一样:上述习性这个词,是一种知识,同样是一份财产,在某种情况下,能够像资本一样发挥作用;也同样不属于理想传统中的一个超验主题。

正如马克思在《费尔巴哈论》中所指出的一样,为了从唯心主义中重新获得唯物主义传统、特别是“反应”论所摒弃的实践认识的“能动方面”,应该与理论和实践的标准对立决裂,这种对立(通过智力劳动者自身的存在)深深地植根于劳动分工的结构中。一直到智力劳动分工的结构中,因而直到知识分子的精神结构中,这种对立妨碍一种实践认识

或一种可以认识的实践的的产生；应该揭示和描绘建设一种社会现实的认识活动，这种认识活动，既不在它的工具中，也不在它的行动中（我尤其想到了它的分类活动），而是一种审慎的、纯粹理性意识的和纯粹智力的活动。

在我看来，习性的概念很久以来无人继承，尽管偶尔被使用过很多次^[5]，它最适合表达这种脱离意识的哲学的意愿，而又不消除处于真实建设的实践者这一事实中的主体。启用一个传统词汇，赋予它新的活力，以及全然反对试图将一个词与其新意或按照自然科学的模式与一个无论多么小的“效用”联系起来的策略，这种意图是从坚信概念受到的作用本身也可以累积起来这一点得到启发的。不惜一切代价寻求创新，通常由于无知或对这个或那个经典作者持虔诚的态度而变得容易起来，这种寻求倾向于重复惯例，全都妨碍了在我看来对理论传统所持的惟一可行的态度：通过对一切来源的知识的批评系统化，承认连续和断裂密不可分。

社会科学处于一个不大利于与理论继承有一种现实关系的体系地位上：创新价值是文学场、艺术场或哲学场的价值，继续左右着判断。这些价值通过植入一种传统并由此进入一种共同行动，将试图获得特定生产的工具愿望贬为奴颜卑膝或尾巴主义，它们有利于无前途的虚张声势，无资本的小企业主借此想要将他们的名字与一个商标联系起来——正如我们在文学分析领域看到的，在这个领域今日的批评无不挂上某某主义、某某主义的或某某学的名字，互相开战。社会科学占据的位置在科学和文学学科的中间，同样不利于促进累积的生产方式和知识传播的建立。尽管对一种科学思想模式的积极适应和完善掌握的困难和宝贵程度不亚于初创（毕竟比不惜一切代价寻求差别导致的一无是处或起反作用的假革新更困难、更宝贵），这不仅仅是就它们产生的科学效果而言，它们通常被嘲笑和贬斥为摇尾乞怜的模仿者，或是已经发明的发明艺术的机械模仿。但是，如同一种音乐生来不是为了多少有些被动的倾听甚或演奏，而是为了作曲的需要，科学工作与理论

文本不同,要求的不是沉思或论述,而是与经验发生的实际碰撞。真正地理解科学工作,就是在涉及一个不同事物时,使得表现在其中的思想方法发挥作用,使它在一个新的生产行动中再次活跃起来,这个行动与初始的行动同样有创造性和新鲜感,在一切方面都反对读者的非现实化评论,即贫乏无力的超话语。

对场这个概念的使用在原则上是一样的。还是在这里,概念首先用来指示在事物的建立过程中一种关于方法选择的理论和发生姿态,无论选择是否定的还是肯定的:比如我想到了对高等教育机构的研究,特别是大学,这个概念使人联想起,反常的是这些机构中的每一个都无法显示其独特的真实性,反常的是,除非当它再次被放到由它与其他机构一起形成的竞争空间组成的客观关系系统之中。^[6]但这个概念也有助于逃避内部阐释和外部解释的取舍,在这个取舍面前排列着所有文化成果的科学,社会史和宗教、法律、科学、艺术或文学的社会学,同时唤起社会小宇宙、分开的和自主的空间的存在,这些成果产生在这些空间之中。在这些方面,源于达到一种高度自主的艺术实践的编纂的形式主义与一种致力于直接将艺术形式禀告给社会形成的还原主义之间的对立掩盖了这一点:这两股潮流的共同点是忽视了作为客观关系空间的生产场。由此可以得出,谱系学考察——导致作者像特里耶和列文一样彼此疏远——在这里没有什么益处,除了可以更好地概括这个理论方法的特点(和局部,按照若埃勒·普鲁斯特^[7]的说法,这个团体就在这个局部之中)并将它更清楚地置于位置空间中,理论方法就是相对于这些位置确定自己的。

关系的(而非结构主义的)思想模式,正如卡西尔所指出的^[8],是整个现代科学的模式,并且在象征体系、神话或文学作品的分析中找到了几个实例,特别是在俄国形式主义^[9]的推动下,但这种模式不能用于社会现实,除非它以与社会世界的普通表现彻底决裂为代价。对卡西尔称之为实体论的思维模式的倾向,以赋予不同的社会现实以特权为目的,这些现实仅仅因它们自身并为了它们自身被考虑,损害了通常看不见的、将它们联系起来的客观关系,这个倾向从未如此强大,因为这些

现实——个体、群体或体制——带着整个社会制约的力量建立起来。

因此分析“智力场”^[10]的初步尝试就停留在直接可见的参与智力生活因素之间的关系上：作者和批评家之间或作者和出版商之间的相互作用，在我眼中掩盖了他们彼此在场中占据的客观位置的客观关系，也就是决定相互作用的形式的结构。概念的第一个严格表达是阅读关于《经济与社会》的宗教社会学一章的时候建立起来的，宗教社会学陷入了参照19世纪的文学场研究提出的问题的梦魇，丝毫没有学者的评论。我不惜放弃韦伯提出的宗教因素之间的关系相互作用的批评观，这个批评观包含我的智力场的第一种表现的回顾式批评，我提出一个作为客观关系结构的宗教场的建立，这个客观关系结构允许分析互相作用的具体形式，马克斯·韦伯不顾一切地试图将相互作用框进一种现实类型，不惜在其间穿插无数个例外。^[11]

只有实现如此建立的普遍问题的系统，才能在将这个系统用于不同的领域的时候，发现每个场的特性，以及被看作“可能的特殊情形”的不同领域的比较体现出来的不变性。这些基本问题和观念的方法论的转移，远非像受到有说服力的修辞目的左右的简单的隐喻一样，而是每一次都被它们的应用本身转移，将自身建立在所有场之间存在着结构和功能的同源性假设上。这个假设在这些转移产生的启发性效果中得到确认，在启发性效果引起的困难中得到修正。重复执行的耐心是（基纳所说的）“语义学升级”的一条可能的道路，它促使介入不同领域的经验论研究的理论原则与不同场的结构和历史的不变法则达到一个普遍性和形式化更高的程度。由于作用和功能的特性（或更简单地说，信息的来源与之相关），每个场都展示出与其他场共有的多少有些明确的特征，因此，高级时装业无疑由于做法的“经济”特点不那么受到谴责，因此，它在文化上不那么合法，与常常包含一种非神圣化的客观化对抗的时候也不那么受到保护，因而比任何其他领域都更直接地将我引入所有文化生产场的最基本特征之一，即作为拜物教性质的生产者和产品生产的所谓巫术逻辑。

同表面上恰恰相反，如此逐步建立起来的场的理论，^[12]并不得益于经济思维模式的转移；尽管如此，我结构主义的角度重新考虑韦伯的

分析,他将从经济学中借用的某些概念(比如竞争、垄断、供给、需求,等等)用在宗教上,由此,我发现自己一下子就被引向了对于不同的场都有价值的普遍特征,正是经济学理论突出了这些特征,而没有保留正确的理论基础。转移远非事物构造,正如有人为了权威起见,从另一个领域,人种学、语言学或经济学中断章取义地借用一个概念,这个概念仅仅是一个起到象征作用的隐喻,是一个事物的构造要求转移或创造。^[13]而且,由于我希望某一天能够把它展示出来^[14],一切都允许这样假设,即场的理论远非创立的模式,它无疑是场的基本理论的一个特殊情形。场的基本理论是通过一种在经验上生效的理论归纳逐渐形成的,而且它一方面促使我们理解类似韦伯实行的转移的丰富性和局限性,一方面迫使我们尤其借助对文化产品场的分析所得,重新考虑经济理论的先决条件。

逐渐从不同的场的分析中得到的实用经济的一般理论应该避免任何形式的简化,避免从最大众化的同时也是最为人知的经济主义开始:按照场根据时代和国家传统能够表现出来的不同形态分析不同的场(宗教场、科学场,等等),把它们中的每一个都当成一个真正意义上的特殊情形、也就是出现在其他形态中的一个情况来对待,就把它的整个效能赋予比较方法。这最终导致把握住每个情形的最具体的独特之处,而又不陷入(一个特定场的一种特定状态的)表意文学描写的百依百顺;在同样的运动中,努力抓住所有场的不变特征和每个场中一般的体制体现出来的特殊形式,用来描写这些机制的观念系统——资本、投资、利润等等。换句话说,如此建立的特殊情形迫使超越懒惰思想的常规和“知识性情”的分类不断产生的非此即彼,也就是不得不用特殊情形的无意识和无法控制的普遍化反对使用话语的不确定性和空洞的一般性,特殊情形假装彻底地进行研究研究的无限琐碎,由于无法被把握,既不能表现出具有特殊性,也不能表现出具有普遍性。

我们看到这种计划有些过分。为了在每种情况下进入既定历史形态的特殊性,每一次都该控制一个被过早地专门化、人为地孤立起来的空间中的文学。同样还要抨击对一个有计划建立起来的情形的纯经验分析,要知道理论建设的必要性向纯经验的程序强制提出各种额外的

要求,甚至有时导致方法论的选择或技术的运用,而这种选择和运用从给什么要什么的实证主义的角度来看,总有可能通过一种奇怪的倒置,像无理由的自由,甚至无法解释的便利那样出现。^[15]表达现实运动本身的理论模式的执行,通常提供强大启发力的印象,其对立面是感情上永远不满足,这种不满足是必要的巨大劳动引起的,为的是在每个既定的情况中获得理论的圆满收益——这就说明了为什么有数不清的重复和改动——试图使它离原地越来越远,通过合并并在尽可能变化多端的情形下观察到的特征来把它普遍化。劳动可以是无限延长的,除非有点专断地令它终止,但愿这些临时的和可修改的最初结果,足以指出一种社会科学的走向,而这种社会科学想要将系统性的合法愿望转化为实际上一体化的和合并的纯经验研究的计划,这个合法愿望被“大理论”一统天下的自命不凡隐藏起来。

文学主张与对客观化的抵制

无疑因为文学场、艺术场和哲学场被所有通常从少年时代起就被鼓动完成文化崇拜的神圣仪式(社会学家也不例外)的人的崇拜保护起来,它们用客观和主观的强大障碍反对客观化。研究的表现及其结果的展示从未在这种情况下,暴露在任人禁闭在巫术崇拜和幻灭的贬低交替出现的危险中,两者彼此都以不同的形式出现在每个场的内部。从科学中弄出神圣的想法有几分亵渎神圣,而违背——这个词对于把它挂在嘴边的人来说尤其可耻——的情感会落到有可能最终加剧创伤的人身上,这些创伤应是他们通过无用的过分行为不可避免地蒙受(和让别人蒙受)的,这些过分行为与其说表达了让读者受苦的意愿,不如说是“把棍子朝另一个方向弯”,以克服阻力。^[16]

为了建立文化作品的严格科学而进行的决裂多于且有别于一次简单的方法论的颠覆:^[17]决裂意味着一种最普遍的思维方式和体验智力

生活方式的真正转变,一种信仰的回应,这种回应通常给予文化事物及涉及它们的合法方式。^[18]我认为没必要明确,将这种老生常谈的附和悬置起来是一种方法论的回应。它不包含任何文化价值系统的颠覆,实际上也没有转为一种反文化,或更甚,如同某些人假装相信的一样,是一种对缺少文化的崇拜。这至少使得新的伪君子们企图参照一种文化道德手册,大喊大叫地检举分析给艺术(或哲学)带来的威胁,这种分析的褻渎意图在他们看来仿佛是一股破坏传统观念的暴力。

无论如何,科学分析在这类等于破坏传统的行为的自发经验中得到了近乎实验般的证明,无论这些行为是否被看作艺术行为(也就是由艺术家或一般的外行完成的):这些行为一旦与对艺术作品或不计利害的知识价值的普遍信念实际脱离,它们就强调了作为艺术范畴和知识范畴基础的集体信念,而表面看来最激进的批评使得这个集体信念丝毫未损。^[19]

这种方法论的悬置尤其困难,特别是由于对文化至圣的赞同除了个别例子之外,没有用明确的命题表示出来,更不用说顺理成章地建立起来了。没有什么比文化范畴更令加入者感到放心的了。文明人在文化中就像在他们呼吸的空气中,需要某种大的危机(及与危机相伴的批评)才能使他们感到有义务将观念变为正统或教条,并且为神圣和培育神圣的惯用方法进行辩护。因此,要找到一个文化观念的系统表达并不容易,尽管这种文化观念不断出现,到处都是。举一个例子,勒内·韦勒克和奥斯汀·沃伦在他们极其经典的《文学理论》中鼓吹非常平庸的“通过作家的性格和生活解释”,^[20]他们默许对“创造才能”的确信是不言而喻的,无疑他们的大部分读者同他们一道,按照他们自己的话说,投身到文学史的最古老和最完善的一种方法之中去,这种方法就是在处于孤立状态(一致性和独特性构成了“创造者”的特性)的作者身上寻求作品的解释原则。同样的,当萨特决意重新抓住社会决定论借以塑造福楼拜的个性的中介时,他强迫自己将一般因素的作用以及特殊因素的作用仅仅归于这样一些因素:这些因素可能从既定视角出发,也

就是通过一种家庭结构折射出的社会阶层的根源加把握的,而一般因素作用于每一个作家,因为他属于在权力场中占被统治地位的一个艺术场,特殊因素作用于与他在艺术场中占相同位置的作家整体。

外部分析有时采用的统计学分析通常被“创造”的“个人”观念的维护者视为“简单化社会学方法”的突出表现,它丝毫不能逃脱占统治地位的观念:由于它试图把每一位作者简化为能够在被孤立起来的个体的范围内得以捕捉的总体属性,除非特别留意,它有各种机会,忽视或取消与在场中占据的位置相关的**结构属性**。这些结构属性,如同通俗喜剧作家或插图画家的结构劣势一样,通常满足于一般特征,诸如从属于团体或机构、杂志、运动、类型,等等,而传统的历史编纂学忽视了结构属性或把它们看作不言而喻的东西加以接受,不让这些结构属性进入分析模式。还要补充的一点是,大部分的分析家将事先设定的分类原则应用于**事先设定的群体**,以及结构主义阐释学家研究的大部分群体。他们常常是分析名单的构成,名单实际上就是他们研究的光荣榜,也就是定典范作家群体界限的典范化和等级化过程的历史。他们同样避开重构分类系统、团体、流派、体裁、运动名称的生成,这些系统和名称是分类斗争的工具和赌注,因而有助于产生团体。由于这样一种没有采用历史分析工具的历史批评,他们不知不觉地斩断了恰恰在现实中成为问题的和关系重大的东西,比如作家群体的定义和范围,也就是作家以及在“写作者”中有权利自称是作家的人的定义和范围。

“原初构想”,创始神话

但是,萨特就是借助他的“原初计划”才创立了各种形式下的文学

分析的基本前提之一,这个前提在普通语言的术语,特别是在“已经”、“从那时起”、“从他年纪轻轻时”中体现出来,传记作家对这些术语是很熟悉的:[21]他们坚持每种生活都是一个整体,一个紧密结合、方向明确的整体,它只能被理解为体现在所有经验中的、特别是最古老的经验中的一个主观和客观的意图。他们借助于回想构筑以经验或最初的表现以及天才或宿命的观念为目的的最大限度的事实,这种回想特别用在个别人物身上,这些人物往往被赋予一种先知般的洞察力,因此他们默认生活就像故事一样被组织起来,从一个源头发展而来,直至一个终点,源头既被理解为起点,又被理解为首要原因,或更进一步说,是一种生成原则,终点也是目的。[22]萨特明确提出的就是这种默认的哲学,并按照“原初设想”,把包含在一种社会地位中的规定性的明确意识视为任何存在的根源。

他对福楼拜生活中的一个关键时刻——1837—1840年,进行了详细分析。作为一个蕴含以后一切发展或一种社会学的“我思”(“我像资产阶级一样思想,所以我是资产阶级”)的开端,萨特写道:自1837年起,在40年代,居斯塔夫对他的生活方向和作品的意义有了一种基本体验:“他在自己身上和身外体会到资产阶级是他出身的阶级……我们现在应追溯这个成果如此丰硕的发现的过程。”[23]处于双重运动的研究步骤本身,表达了这种传记哲学,并把生活当作有明显目的的事件的连续,因为整个过程隐含在他当作起点的危机之中:“为了使我们看得更清楚一些,还要再次回顾从少年时代到死亡的生活。我们接下去回顾危机年代——从1838年到1844年——它隐含了这种命运的一切动力线”[24]。

在萨特看来,莱布尼茨的单子论实现了本质主义哲学的典范形式。他分析了本质主义哲学,在《存在与虚无》中指出,这种哲学消灭了年代范畴,将它简化为逻辑范畴;自相矛盾的是,他的传记哲学产生了相同类型的效果,但是从一个绝对开端开始,这个开端在这种情况下包括由一个最初的意识行为完成的“发现”:“在这些不同的观念之中,没有

年代逻辑：资产阶级的观念一出现，就进入了长期的分崩离析，且所有福楼拜式的资产阶级变形都一起出现了。形势突出了它们当中的这一个或那一个，但这只是一时的，而且是在这种矛盾的、模糊不清的晦暗背景下的。他17岁和50岁时没什么差别，都在反对全人类……他24岁和45岁一样，责怪资产阶级没有按等级制度构成。”^[25]

应该重读萨特在《存在与虚无》之中描述“福楼拜的心理”的篇幅，他站在与弗洛伊德和马克思相反的立场上，竭力把“创造者”的“人格”从简化为一般、种类、阶级的一切形式中分离出来，承认自我对遗传的、按照时代需要被心理学或社会学具体化的思想以及“奥古斯特·孔德称作物质主义、也就是用低级解释高级的”^[26]东西的超越。就是在这段长长的“论证”中，萨特尤其表现出为拯救他的最后信心可以不择手段，于是他引入了这头观念的怪物，即“原初构想”的自我毁灭观念，自由的和意识到自我创造的行为，创造者通过这个行为完成他的生活设想。萨特利用这种相信永存的“创造者”（他相对于习性这个概念如同创世纪相对于进化论）的创立者神话，在每个人存在的根源中植入一种自由的、有自我决定意识的行为，植入一个无根源的原始设想，这个设想把后来的一切行为都限制在一种纯粹自由的最初选择之中，最终通过超验的否认免去这些行为与科学的瓜葛。

这个目的在于回避从根源进行任何解释的根源神话，其功绩在于将一种明确的形式和表明系统化的证据赋予不能把意识简化为一切外部因素的信仰，外部因素是社会科学及其“简化”的“客观化”意愿引起的抗拒的基础：外部因素让人感到沉重的“决定论”的危险从未这么大，傲慢的科学家在它们的激励之下，甚至将知识分子本身当成了研究对象。

如果说承认意识的不可约简是哲学教授的哲学最常见的一个方面，这无疑是由于承认构成了确定和维护本义上属于哲学和哲学应留给自然科学与社会科学之间的界线的东西。因此，卡罗于1864年在索邦大学开的第一堂课上，同意将外部现象让给实证科学，只要人家反过来同意意识现象体现了一种“事实、现实和原因的高级

范畴,而这些事实、现实和原因不仅不受现实手段的制约,还不受科学决定论的任何可能的手段制约。”^[27]文章非常清楚地指出,在哲学阳光普照之下,没有什么新鲜事物,我们现代这些自由、个体和“主体”的捍卫者们在与唯物主义或决定论做斗争的同时,总是不自觉地维护一种等级制度和将哲学家与一切思想家区别的本性或本质的差别。这些思想家常常被看作“科学家”或“实证主义者”,他们不满足于“将高级简化为低级”并从高级学科攫取他们的对象,他们妄自尊大、厚颜无耻到借助哲学社会学,通过对既定知识范畴的令人难以忍受的颠覆,将高级学科作为他们的对象。

上帝死了,但是永存的创造者取代了他的位置。就是宣称上帝死了的那个人夺去了他的所有权利。^[28]如果的确如萨特本人亲眼所见,现代小说家,如乔伊斯、福克纳或弗吉尼亚·吴尔夫放弃了全知全能的视角,可思想家并不甘心轻易退下至高无上的地位。他在另一个音域重弹胡塞尔的老调,胡塞尔不承认在偶然的、历史的题材中产生任何绝对和必然的主题。他将福楼拜身上的“创造因素”呈现给假装激进的提问,这个提问可以一劳永逸地显示出一切客观化的局限性。他不是将借助福楼拜得以表现且福楼拜本人也勾勒出其客观化(特别是在《情感教育》当中)的社会空间表现出来,以此达到表现福楼拜的目的,而是满足于将一种焦虑的“内涵”表现投射到未经分析的福楼拜身上,这种焦虑从属性上与作家身份相关。这样就间接地达成了某种形式的自恋主义,人们通常把这种自恋主义当作“内涵”的最高形式。

他怎么会忽略家里排行最小、他当作家庭的白痴来描写的福楼拜这个作家,也是资产阶级家庭的白痴呢?自相矛盾的是,妨害理解的是他得以达到所谓理解的不可设想,不可设想包含在作家的身份中,他在某种程度上逃到一种自我分析之中,这种自我分析起着好像否认的最高形式的作用。换句话说,妨碍他看见和知道他的分析真正涉及的东西——即作家在社会世界中,更确切地说,是在作为信念空间的权力场和智力场中的矛盾地位,“创造者的拜物教就是逐渐在信念的空间中产生的——,恰恰就是一切将他与这个作家身份联系起来的东西、他与福

崇拜以及过去和现在所有大大小小作家共有的东西,这也是他与他的大部分读者共有的,他们事先就准备接受他自己认定的东西,他同时也让他们认定,至少在表面上是如此。

幻象是一种自身就能构成自己惟一基础的万能思想,无疑与在智力场占据绝对统治地位的野心具有相同的性质。这种决定整个知识界、能够在所有范畴特别是高于其他范畴的哲学批评这个范畴无往不胜、无所不能和无所不在的欲望的实现,只能助长绝对思想者的骄横,除了他的自由无限制地给自己确定的界线之外,没有别的界线,这样就注定要产生一种纯洁观念神话的典型表现。^[29]绝对思想家变成了他自己胜利的牺牲品,他不甘心在同类命运的相对性中、更不甘心在能够解释这个共同命运的经验的特殊性的特定因素中寻找他实践的真正原则,尤其是程度特别强烈的真正原则,由于有了这种特别强度,他才任凭自己受霸权主义梦想的驱使,看见和说出了共同的幻想。

萨特属于那种照路德的说法,“勇敢地犯错误”的人。我们在给他一个明确的说法的同时,应该感谢他创立了文学主张的(心照不宣的)前提,这个前提支持各种各样的方法论,包括朗松的大学学术论文(“人与作品”),或者用于个人作品的片断(雅各布森和列维-施特劳斯对波德莱尔作品中的“猫”的分析)或单个作者的作品文本分析,甚至是艺术或文学社会史方法,这些方法为了从与单个作者密切相关的不同的心理和社会角度解释一部作品,只得放弃了本质。正如被看作是一个纯粹美学设想中“创造者”的一切个人历史的回想整合的传记清楚地表明,为摧毁客体的彻底建立遇到的阻碍,必须做的工作就是恢复无意识认识范畴的产生,而传记就是通过无意识范畴表现最初经验的。这个工作与恢复生产场的产生而必不可少的工作不过是同一种,这种表现就是在生产场中产生的。毕竟有一点很清楚,那就是对作家和艺术家本人的兴趣随着生产场的自主化和生产者地位的相应提高而同时增长。

作家作为“创造者”享有特权的表现,导致一切处于生产场中作者位置和将他引入场中的社会轨迹上的东西被搁置起来:一方面是完全特殊的社会空间的产生和结构,创造者就是寓于其中的,而且是被按照

本来面目构造的,他的“创造设想”本身也是在其中形成的;另一方面是既普遍又特殊、既一般又个别的配置,这是他带给这个地位的。只有将作者和所研究作品(以及客观化的作者)放在毫不伪饰的客观化背景之下,并消除将分析者与被分析者联系起来、限制分析范围的一切自恋主义痕迹,才能建立起文化著作及其作者之间的一种科学。

瑟赛蒂兹的观点与虚假的决裂

但是知识界同样生产对自身及其使命不那么迷信的人物。仿佛为了抵销这个知识界借以投射其至高无上的幻想和现实的至高无上的景象的形象,人们试图让文学共和国的所有公民、让默默无闻的和地位低下的人讲话。他们以被莎士比亚搬上舞台的《伊利亚特》中的坏脾气的士兵瑟赛蒂兹的方式,揭露了大人物身上隐藏的恶。这样就来了一位关心“客观化”的记者,他在关于知识分子的一篇调查中揭示了“知识分子的末日”,现在经常会有这类事情发生:他以自己的职业荣誉用不偏不倚的方式向前者和后者发问,向“要绝对拥有”和想绝对存在的人发问,因此他必然地,甚至连想都不想地,就制造出完全与他的位置利益相符的差别平均化,平均化使他倾向于相对主义。

小知识分子,尤其所有一方面在空间中占据被统治地位,一方面在那里行使另一个范畴的权利的人,认为没有大知识分子的存在。他们对致力于维护或增强竞争艺术的、获得认可的生产者行使部分权利,同时还不断接近、观察他们,有时有权利和义务评判他们(特别是在以此为目的建立的委员会和学会中),起到发现一种更久远的尊崇的不为人知的矛盾、弱点或粗俗的作用,这真是适得其所。

这就是说,文化生产场的被统治区域长久以来被一种没有水平的反知识分子主义占据着。这种克制的暴力在场发生大危机的时候爆发了(比如福楼拜正好提到的1848年革命),或者自从决意驯服自由思想

的体制(纳粹主义和斯大林主义构成了极限)建立起来时就产生了;但有时它也会出现在大获成功的小册子中,野心失败和梦想破灭带来的怨恨或迫不及待地要向上爬的愿望,通常用最不谨慎地加以简化的社会学主义武装起来,为的是破坏或简化自由思想中最不可能的部分。

但是这些知识分子的激情唤起的知识分子游戏的客观化,就其本身而言,必然停留在片面的和盲目的阶段:失恋的怨恨颠倒了高高在上的形象,把神圣的变成了魔鬼。由于促成客观化的人无法按这个游戏的本来面目理解它以及他们占据的位置,“意想不到的事物”的暴露有一个盲点,这个盲点恰恰是“意想不到的事物”被捕捉的视角。因此只能揭示自身存在的理由,无法在这些相关行为的理由和存在理由方面揭露什么,因为它们只是浮光掠影地出现。

实际上,可以看到,在这个小宇宙内部产生的知识界“批评”的不同种类很容易与这个区域内部的位置和轨迹这一大类联系起来:上流社会反知识分子主义的高傲和幻灭的批评(雷蒙·阿隆的《知识分子的鸦片》无疑是一个范例)反对各种各样的大众反知识分子的气急败坏的论战,就像出身大资产阶级和被它承认的保守知识分子在内部获得了认可,他们的贵族等级与出身小资产阶级的“无产阶级知识分子”的边缘地位互相对立一样。^[30]

论战或抨击文章的不全面的客观化是一个同投射式批评的自恋主义矫饰同样可疑的障碍。那些制造了伪装成分析武器的战斗武器的人,忘记了他们首先应该把武器用在他们自己身上,他们也具有被客观化了的范畴的性质。这就意味着他们得将自身和他们的对手置于他们投入赌注的游戏空间中,应该发现构成他们的观点和谬误、他们的清醒和盲目的视角。“错误就是丧失”,要利用一个真正与一切不全面的客观化决裂的工具,或更确切地说,利用所有自发客观化的客观化工具,与它们包含的盲点和提供的利益决裂,连“第一种认识”也不例外,研究者本人自从作为经验主体入场以来,就把精力放在这第一认识上,为此,应该原封不动地建立一切观点共存的区域,即(艺术、文学、哲学,等等)场,这样从一切观点出发的不同观点和互相对立的观点才能借此得以确定。

观点的空间

这就是说,我们别指望走出彼此相对化的相对化循环,如同无休止反射的映象一样,除非运用反射性能的准则,尝试有条不紊地建立关于文学(或艺术)现实的可能观点的空间,我们试图提出的分析方法就是相对于文学(或艺术)现实建立的。^[31]我在这里首先要描述其的轮廓批评史的惟一目的,就是试图让写作者和读者意识到观点和分类的原则,这些原则是他们提出的问题和提供的解决方法的根源。批评史一下子就发现了关于文学和艺术的占位,因为占位是在位置上产生的,这些位置按照成对的反义词确立起来,这些词是从过去的论战中得来的,被视为无法超越的二律背反,绝对的选择,肯定一切或否定一切,构造思想,但同时把思想束缚在一系列虚假的困境中。第一个区分是反对内部阅读(从索绪尔所说的“内部语言学”意义上来看),也就是说形式的或形式主义的阅读,还反对外部阅读,外部阅读靠的是作品本身的外部解释和阐释原则,比如经济和社会因素。

请原谅我引述文学方面的占位空间;考虑到我只想限制在主要方面,也就是明确的和暗含的基础原则,我没有使用一整套的附注和引述,这本来可以大大地充实我的论据,我仅限于在我看来是“理论”的真实的东西。这些“理论”如同法国符号学家的理论一样,不犯过分强调严密和逻辑的错误,因此,人们仔细寻找的话,总会从中发现一些反对我的东西。此外,我提出的作品分析方法同时建立在文学场和艺术场(还有法律场和科学场)的基础上,为了真正达到完备,我可能有的方法论“概貌”本来应该包括从严格意义上来讲的绘画研究,也就是包括欧文·帕诺夫斯基、弗雷德里克·安塔尔或恩斯特·贡布里希,还有罗兰·雅各布森、吕西安·戈尔德

曼和莱奥·施皮策。

第一种传统从它最广泛的形式上来看,只不过是文学主张,上面已经提到;它植根于(文学或哲学,以及从前的宗教)文本的职业评论家的职业岗位和品性,某种中世纪分类学以读者和文本的创造者即作者的名义与之对立。阅读的“哲学”是与学院制度的权威和陈规完全契合的,并受其鼓励,它与读者的实践缺乏联系,不需要构成批评理论,除非个别的例外(比如来自美国传统的新批评和来自德国传统的“解释学”),它通常处于暗含的状态,秘密地流传,超越(和穿越)学院崇拜的表面革新,如把文本当作自足存在的“结构主义”或“解构主义者”的阅读;^[32]但它同样能依赖“纯”阅读的典律的评论,这些典律表现在文学场的内部,比如 T.S. 艾略特的《圣林集》(将文学作品看作“自足体”)或《新法兰西杂志》的作家,特别是保尔·瓦雷里,或者是依赖关于艺术的论述的兼收并蓄的勉强组合,这些论述来自康德、罗曼·英伽登、俄国形式主义和布拉格学派,正如勒内·韦勒克和奥斯汀·沃伦在《文学理论》中宣称从(内含的、表现的,等等)文学语言中抽出了本质并确定了美学经验的必要条件。

这些文学事实的形成之所以具有表面的普遍性,原因仅在于它们几乎到处得到文学教育的学院体制的支持,也就是说根植于书本或教科书中(比如科林斯·布鲁克斯选集和罗伯特·佩恩·沃伦的《理解诗歌》,后者在美国大学中盛行一时,影响远远超出了它出版的 1938 年),同样根植于先生们的思维习惯当中,他们在书本中找到断章取义的做法的依据。可以在做法与“理论”之间观察到的相似性中看到这种因果关系的证明,这些“理论”如同同时出现的发明一样,出现在各个国家的学院体制当中。我想到了诗的“详细解释”或“细读”,诗被当成“逻辑结构”或“局部结构”,约翰·克罗·兰色姆就持这种主张,^[33]从更广泛的角度来看,我想到了数不清的难以辨认的文学主张,宣称诗的惟一目的就是作为意义的自足结构的诗本身。这里还需大致举出新批评的拥护者,前面已经提

到过的约翰·克罗·兰塞姆,还有科林斯·布鲁克斯和艾伦·塔特等等,以及“芝加哥批评家”,他们把诗看作一个“艺术整体”,拥有一种“权利”,批评家应在诗的相互关系和结构中寻找原因,不用参照一切外部因素——作者的传记、相关的大众,等等——;或者还有英国批评家F.R.利维斯,他的做法和假设以及他对大学的巨大影响都相当接近他的美国同行,不过这次他的影响是在英国。还要举出属于德国传统的所有老一套的“阐释方法”(读读彼得·森宗蒂^[34]的叙述就会有所理解)。最后还应提及属于法国传统的所有形式主义(或内在主义)的假装博学(及其他)的见解,不能忘记罕见的“文本解释”的现代化版本,这是结构主义现代化所带来的。但没有什么比对老一套仪式的重复、多余和单调的异常容忍,更能说明所有这些旨在控制和证明它们的做法和论述的仪式特点,所有这些解释者都表现了上述特点,他们全身心地投入到对独创性的崇拜之中。

如果想要在理论上建立这个传统,在我看来,可以面向两个方向:一方面,是象征形式的新康德主义,在更广泛的意义上,是一切承认普遍的人类学结构存在的传统,如与米尔恰·埃利亚代相对照的神话或荣格的心理分析(或法国巴什拉的心理分析);另一方面,是结构主义传统。前者将文学看作一种不同于科学的“认识形式”(W.K.威姆萨特),要求内部阅读和形式阅读抓住在不同种类下特别是诗的普遍形式下的文学存在、“文学性”,也就是说进行反历史结构的结构,这些结构是世界文学或诗歌构建的原则,或者更通俗地说,某种类似于“文学”、“诗歌”的“本质”的东西,或者类似比喻的修辞方法。

结构主义的方法更为有力,从智性和社会方面来看都是如此。从社会方面来看,它往往是接过内在主义的信条并将科学性的光环笼罩在貌似博学的评论上面,这种评论是被剥离背景和时间的文本的表面拆卸。索绪尔的理论 with 普遍主义决裂,将文化作品(语言、神话、无结构主体的被动结构,再广泛一些,还包括艺术品)看作是历史产品,分析应发现特定的结构,但却不参照作品和作者的生产的经济或社会条件。

但是,尽管结构主义符号学依仗结构主义语言学,却只抓住了第二个前提:它有弃置文化作品的历史性的倾向,而且从雅各布森到热奈特以来,把文学对象当成一种自主的整体来看待,这个整体服从自身的法则而且面对它的“文学性”或“诗性”时,受到特殊的待遇,语言的材料就是服从这种特定的待遇,也就是服从于对语言美学功能的至高无上地位负责的技术和方法——比如诗的语音、词法、句法甚至语义层面上的平行、对立和相等。

在同样的角度,俄国形式主义创立了文学(或诗学)语言和普通语言之间的基本对立:普通语言是“实用的”、“可参照的”,通过参照与外部世界发生联系;文学语言利用各种手段,突出陈述本身,远离普通话语,并将对其外部对象的注意转向“形式的”结构。同样,法国形式主义将艺术品看作一种写作方式,这种方式就像它所使用的语言系统,是一个由特定文学“代码”和惯例的游戏构成的相互关系的自我参照系统。当热内特提出构成话语的一切都体现在文本的语言特征之中,作品本身就应以它应被阅读的方式提供了信息时,他抽出这个应用于本质分析中的公设,这种分析对雅各布森而言,来自于索绪尔和胡塞尔的共同影响,而且是从根本上反发生学的。再也无法将文本的绝对化推向更远了。

事情发生了奇怪的逆转,“创造的”批评如今努力寻觅解决结构主义符号学激烈地反发生学的形式主义危机的方法,回到最传统的文学历史编纂学的相对主义中,这种批评被滥用语言的人称为“文学发生学”,“拥有技术(分析手稿)和自身的澄清方法(作品的发生)的科学步骤”。^[35]这个方法论毫不客气地由远及近下结论,在热拉尔·热内特所谓的“前文本”中寻觅文本的发生。草稿、草图、计划,简言之,一切具备备忘录和笔记本性质的东西,都是探求科学解释的惟一和最终的对象。^[36]很难看出迪里、市吕诺、戈托一默施、谢林顿这些对福楼拜的草稿、题纲或故事梗概做仔细研究的作者和新“发生学批评家”之间有什么差别,后者做同样的事情(他们非常严肃地考察福楼拜是在1862年还是在1863年开始准

备《情感教育》的),但却感觉在“文学研究中发起了一种革命”。^[37]在这里确定(以及在这本书中部分地确立起来)的对于作者和作品的真正发生学的分析计划,与建立在按照作品生产的方式对作品的连续状况和阶段进行比较基础上的分析之间的差距,在我看来,更好地阐明了一切批评话语,包括**文本发生学**的局限性,文本发生学本身虽能自圆其说,但其危险在于可能为一种文学的严格批评树起新的障碍。(我也可以冒着不公正的危险,指出学识渊博的巨大劳动和所获得的些微成果之间的比例失衡。)事实上,如果揭示这个计划的真相,可以在预备文本的严格而有条理的版本中看到对于写作劳动分析极其宝贵的材料(即什么也得不到,要么就是混乱,可以称作“编辑发生学”)。皮埃尔-马克·德·比亚齐正是如此处理《情感教育》的笔记的,当他看到福楼拜如何作了一条对1848年6月前不久巴黎街道上的秘密武器交易完全无动于衷的注释时,就借助写作的暗示效果得出普遍化秘谋的神秘迹象,这个情节恰恰是为了增强唐布罗斯和马尔蒂侬的焦虑而设计的。^[38]

但是一个文本的接二连三的版本分析无法体现分析的全部力量,倘若分析的目标不在于**重建**(无疑有人工斧凿的痕迹)写作劳动的逻辑,写作劳动被看作在场及其呈现的社会空间的结构范围之内实现的探索。我们可以更好地理解犹豫、悔恨和迂回曲折,倘若我们知道写作就像在一个充满威胁和危险的空间中冒险航行一样,而且从消极方面来看,这种航行被对可能的接受的预先认识所指引,这种可能的接受处于场的潜在状况之中;倘若我们知道,福楼拜设想的作家像**海盗、强盗、发起人、尝试者**一样,是在普通习俗之外进行冒险的人,而且是在风险之间寻求出路的行家,这些风险就是陈词滥调,“老一套”,陈规陋习。

事实上,我们无疑在米歇尔·福柯身上找到了最严格的文化作品的结构分析的基础的最严格表达。他意识到任何文化作品都不能通过自身存在,也就是说脱离将它与其他作品联系起来的其他作品,他提出将“具备战略可能性的场”叫做“差别和分散的有规律的系统”,在这个系

统中每部单个作品都确定自身。^[39]但是,他与符号学家以及他们、尤其是特里耶从“语义场”这个概念中得出的用法极其相近,他明确拒绝到“话语场”之外的地方寻找介入其中的每一个话语的“澄清”原则:“如果说重农主义者的分析构成了与功利主义者话语相同的话语,这丝毫不是由于他们生活在相同的时代,这丝毫不是由于他们在同一社会内部互相对立,丝毫不是由于在同一种经济中互相混杂,而是由于他们的两种选择从属于可选项的惟一的和相同的分配,从属于惟一的和相同的战略场。”

因此,他在这点上忠于索绪尔的传统及其在内部语言学 and 外部语言学之间引起的决裂,他承认“具有战略可能性的场”的绝对自主性,他摒弃被视为“信条的幻想”的奢望,即妄图在他称为“潜能场”和“个体兴趣的不一致或精神习惯”(我几乎在同一时刻放在场和习性概念中的一切)中寻找发生在“具备战略可能性的场”的解释原则,这个原则在他看来是由“观念游戏的战略可能性”本身决定的,在他看来,作品的科学应该认识这惟一的现实。由此,他将植根(而非局限)于生产者之间关系的对立和对抗送入思想的领空,借此拒绝作品与它们的生产之间的任何联系(他后来接着在关于知识和权利的批评话语中如法炮制,这个话语由于没有考虑象征维度的原动力及其兴趣,特别是暴力,因而停留在抽象和空想的阶段)。

显然,问题并不在于否认可能性空间所起的决定作用和连续性的特定逻辑,(艺术的、文学的或科学的)创新就在这些连续性之中并通过这些连续性实现的,因为阐释这一点是一个拥有自身历史的相对自主的场的功能之一;但是即使在科学场中,也不可能把文化范畴完全独立于使它现实化并得以存在的原动力和制度,忽略伴随或支持逻辑连续性的社会-逻辑连接;这难道不是由于人们禁止自己分析在这个随意被分割并由此被剥夺了历史性和现实性的空间内发生的变化——仅仅满足于赋予这个空间通过神秘的自我运行方式实现自我转变的先天倾向,这种方式在它的内部冲突本身找到根源,比如对黑格尔而言就是如此(他也提出了关于认识论这个概念的另一个前提,即相信一个时代和一个社会的文化同一性)。

应该承认,有一种没有作为(惟一)原则的理性历史。为了阐明这个事实,即艺术或科学,看来得在自身找到变化的根源和形式,一切的发生仿佛历史在系统的内部,仿佛表现或表达形式的变化只表现了系统本身的逻辑,不需要将这个发展的法则实质化,人们通常就是这么做的。布吕内蒂埃所说的“作品对作品的作用”,从来只是以作者为中介起作用,作者策略的方向也取决于与他们在场的结构中的位置相关的利益。

设想文化生产的每个空间都是场,就是禁止任何形式的简化,即从一个空间到另一个空间的扁平投射,这个扁平投射导致用陌生的范畴(比如,仿效把哲学当成科学的“反映”从而推断出生理的形而上学的人)设想不同的场及其产物。^[40]同样还要科学地考察一个时代或社会的“文化一体性”,艺术史和文学史把文化一体性当作默认的公设加以接受,靠的是一种弱化的黑格尔学说^[41]或(这难道不是一回事吗?)多多少少类似于一种文化主义的形式,这个形式可能就是福柯在认识论这个概念中找到理论担保的那种形式,一种科学意愿,非常接近古老的艺术意愿^[42]的概念。对每一种被考察的历史情形来看,可能要加以检验的,一方面是不同场之间的结构同一性,结构同一性是无任何关系的聚合或联系的原则;另一方面是直接的交流,直接的交流从其形式和存在本身来看,依赖在各自的场中由相关的因素或体系占据的位置,因而依赖这些场的结构,同样也依赖处于等级中的这些场的相对位置,等级是在既定时刻建立在场之间的,这样就决定了象征统治的各种作用。^[43]

将一个地理的整体(巴塞尔、柏林、巴黎或维也纳)或政治的整体作为物体的切分和组建的基础,就有回到一种时代精神的统一定义的危险。我们毕竟要默认,同一个“知识共同体”的成员共同具备与一个共同的状况——比如对表象和现实之间的关系的诘问——相关的问题,同样地,他们互相“影响”。如果我们知道每个场——音乐场、绘画场、

诗歌场,或在另一个范围内,经济场、语言场、生物学场,等等,都有决定其特定的规则和赌注的自主的历史,就会看到参照场(或学科)本身的历史所做的阐释是相对当代文本而言的阐释的预备,无论涉及到的是其他文化生产场还是政治场或经济场。于是基本问题变成了要了解按年代的同时代性乃至空间同一性的社会效用,如共有相同的特殊聚会场所,文学咖啡馆、杂志社、文化团体、沙龙,等等,或者受到同样的文化信息、共同参照的作品、迫不得已的问题、重大事件的影响,等等,上述事实有相当强大的力量,足以超越不同场的自主性,决定共同的或然判断,这个或然判断不被看成是一种时代精神,一种精神共同体或生活风尚,而是被看成可能性的空间,不同占位的系统,每个人借此来确定自己。这就导致用清晰的术语提出国家传统问题,国家传统是与国家(尤其是经院)结构的存在密切相关,国家结构多多少少有利于一个文化中心区域,一个文化首都的存在,并且多多少少促进了(体裁、学科,等等)专门化;或恰恰相反,不同场的成员之间的相互作用,或者有利于认可艺术门类(坚决而又适时地把主导地位赋予其中的某一个,音乐、绘画或文学)或科学门类的等级结构的特定情形。

这些等级之间的差距可能是经常被归于“国家特色”的不和谐的根源,而且它们有助于解释知识分子思想、模式和典型的国际传播表现出来的形式。因此,比如在法国至少一直到20世纪中叶赋予文学和作家本人(对立面是被当成学究的批评家和博学者)的至高无上的地位,此种地位一直深入到学院体系之中,具体表现为文学(文字的集合)与语文学(语法的集合)、雄辩与博学、“杰出与严肃”、资产阶级与小资产阶级的对立,在整个19世纪统领着特殊因素维系的关系,在德国也是如此:学科之间(文学与语文学)的等级与国家之间的等级(法国与德国)是如此相像,以致想颠覆政治上先定的关系的人被怀疑是一种叛变(这让人想起了反对新索邦的阿加东的民族主义论战)。

同样的批评指向了俄国形式主义。^[44]恰恰由于没有考虑作品系

统,也就是说“文本之间建立的关系网络”(其次是相当抽象地加以确定的关系,这种关系是这个系统与其他的“系统”共同维护的,而其他系统在组成社会的“系统之系统”中发挥作用——这个观点与塔尔科特·帕森斯的观点很接近),这些理论家同样被迫在“文学系统”自身寻求其动力的根源。因此,尽管他们没有忘记这个“文学系统”远非索绪尔语言层面上一个平衡和谐的系统,而且每时每刻都是对立的文学流派处于紧张状态的场所,无论这些流派是否为人称道,同样,他们也没有忘记这个系统表现为对立倾向之间的不稳定平衡,他们还是继续(尤其是泰尼亚诺夫)相信这个系统内在的发展,像米歇尔·福柯一样,与索绪尔历史哲学极其相近,尤其是他们承认任何文学的(或福柯的所谓科学的)东西只能由“文学(或科学)系统”的先存条件所决定。^[45]

由于没有像韦伯那样在“墨守陈规”的正统和“超凡脱俗”的异端之间的斗争中寻找变化的原则,他们被迫从“自主化”和“非自主化”(或“超凡脱俗化”——陌生化)的过程中炮制出一种诗学变化的自然法则来,在更普遍的意义上来,炮制出一切文化变化的自然法则来,仿佛“非自主化”应该自动来源于“自主化”,而自主化本身产生于与文学表达手段(甚至像语言的语法形式一样难以辨认)的重复使用相关的消耗之中:“发展”,泰尼亚诺夫写道,“是由一种不停歇的动力需要引起的,任何动力系统都不可避免地自主化了,而且对立的结构原则辩证地出现了。”^[46]这些表现为休眠作用的主张有几乎同语重复的特点,这个特点不可避免地来自于两个方面的混淆,一方面是作品的混淆,由于滑稽模仿理论的普及,作品被描述为互相参照(这实际上是一个场中生产的作品的属性之一);另一方面是生产场中的客观地位及其造成的敌对利益的混淆(这种混淆,与福柯就作品场时谈到的“战略场”完全一致,在配置这个模棱两可的概念中得到了象征化和浓缩,可以同时表现位置和占位,理解为“参照一个已知的状况确定自己的位置”^[47])。

如果变化的方向和形式依赖“系统的状况”,也就是依赖文化占位(作品、流派、典型形象、可供利用的体裁和形式,等等)的空间在一个既定时刻提供的现实的和潜在的可能性资源这一点没有疑问,那么变化的方向和形式同样而且特别依赖于因素和制度之间的象征力量关系,

这些因素和制度对作为斗争的工具和赌注提出的可能性充满了浓厚的兴趣,利用它们所有的权利,把在它们看来最符合它们特定的意愿和利益的可能性付诸实施。

至于外部分析,它把文化作品视为社会世界的简单反映或“象征表现”(根据恩格斯对法的论述使用的公式),它把作品直接与作者或团体的社会特征联系起来,这些集团是作品所表现了的明确的或假设的对象。将文化生产场作为自主的社会空间重新引进,就是逃离“反映”理论多少有些精致的所有形式引起的“简单化”,“反映”理论意味着文化作品的马克思主义分析,尤其是卢卡契和戈尔德曼的分析,并且从未完整地表示出来,也许是这个理论经不起明确阐释的检验。

人们还假设,理解艺术作品,就是理解某个社会集团特有的世界观,艺术家可能就是依照或顺应这个社会集团构造他的作品,作品无论是隐名的还是公开的,是原因还是结果,或两者兼而有之,都在某种程度上通过艺术家表现出来。艺术家能够解释按照自己的意愿明确表达被表达的集团不一定意识到的事实和价值。但这里涉及的是哪个集团?是艺术家本人出身的集团——艺术家无法与他的公众来自的这个集团达成一致——或者是作为作品的主要或权威的接受者的集团?这是否意味着总有一个或仅仅一个接受者?没有什么令人想到明确的接受者,如果存在的话,隐名的也好,公开的也好,是作品的真正接受者,而且也没有什么令人想到这最终涉及到作品生产的动力或终极原因。最多可能是一个成果的偶然原因,这个成果在生产场的整个结构和历史中找到了根源,并通过生产场,在被考察的社会世界的整个结构和历史中找到根源。

为把作品及其客观上面对的集团直接联系起来而将场的特殊逻辑和历史弃置不顾,并把艺术家当成艺术品揭示的对一个社会集团所思所感的不自觉的代言人,就是被迫陷入了形而上学不加否认的断言之中:“在这种艺术和类似的社会环境之间,难道只是偶然的巧合吗?当然了,这并非福雷所愿,但他的《牧歌》显然攻击了工会运动获得公民权的年代,攻击了昂赞 42000 工人投入到 46

天罢工的年代。他提倡用个体之爱消除阶级斗争。总之,仿佛大资产阶级求助于音乐家,好让他们的梦幻工厂为自己提供在政治上和社会上所需的梦想似的。”^[48]理解福雷的某出戏或马拉美的某首诗的象征意义,不把它们简化为补偿性的消遣、对社会现实的否定和逃到失去的乐园,正如还有许多别的表现形式也受到类似的待遇,这首先就是决定一切体现在它们得以产生的地位中的东西,也就是决定一切体现在1880年左右确定的诗歌中的东西。这一阶段的诗歌经历了一个持续的纯化和升华运动,它自1830年代始,标志是泰奥菲尔·戈蒂耶和《〈莫班小姐〉序》,被波德莱尔、帕纳斯诗派延续下去,直到马拉美才最终接近尾声;这也是决定这个地位受益于否定关系的东西,否定关系把它同自然主义小说对立起来,使它同一切反对自然主义、科学主义和实证主义的表现接近:显然处于斗争顶峰心理小说,富耶、拉舍利耶和布特鲁在哲学上对实证主义的否定,梅尔基奥尔·德·沃居哀倡导的俄国小说的启示及其神秘主义,皈依天主教,等等。这是最终决定在马拉美或福雷的家庭及个人轨迹中,是什么预先决定了他们要占据逐渐被后来者造就的社会地位,尤其是雷米·庞顿考察的关系。^[49]这种关系发生在迫使诗人从事“可恶的学究工作”的下降的社会轨迹和悲观主义,或语言的神秘运用、也就是反学究运用之间,语言的神秘运用也是与一种遭到拒绝的社会现实决裂的方式。无论如何,还要解释全部特殊因素的产物与没落的贵族和受到威胁的资产阶级漫长的期待之间的“巧合”,特别是与他们对于古代大事的怀恋的“巧合”,这种怀恋表现在18世纪的趣味上,表现在逃避到神秘主义和非理性主义。一系列互相独立的原因的巧合及巧合从作品的性质和享有特权的消费者的社会经验之间的先设和谐中得出的表面现象,无论怎么说,都像是一个设置的陷阱。那些想要脱离作品的内部阅读或艺术家生活的内在历史的人,着手在时代和作品之间建立直接关系,结果却是按照原因的需要加以选择,将时代和作品简化为几个概括的属性。

对于功能的极端关注(内部主义传统,特别是结构主义,无疑错误地忽略了这一点)倾向于无视文化对象的内部逻辑问题,即它们作为语言的结构的问题,这是结构主义传统极其关注的。更进一步说,它导致忘记产生这些对象,神甫、法学家、作家或艺术家等等的因素和制度,这些制度是用来完成功能的,功能主要是在生产者空间的内部确定的。马克斯·韦伯的功绩体现在宗教这一特例上,他阐明了专家的角色及他们自身的利益;但他还是囿于马克思主义的功能研究的逻辑,其中的功能虽然得到了明确的表述,但从宗教启示的结构本身并没有得到什么启发。特别是他没看出专家的空间是作为相对自主的微宇宙及位置——比如预言家位置和神甫位置或得到承认的艺术家位置和先锋派艺术家位置——之间的客观关系的结构空间(因此可以接受结构主义分析,但属于另外一种)起作用的:这些关系是不同生产者占位、他们互相敌视的竞争、他们的结盟、他们生产或为之辩护的作品的真正根源。

这些外部因素,经济危机、科技变革、政治革命或简而言之,一种特殊的隐名合伙人的社会需要的有效性,只能通过这些因素所能够决定的场的结构转变发挥作用,传统的社会史却在作品中寻找其直接表现。

可以借助明确的比较,提出“文学共和国”的概念并在培尔的描述中辨认出文学场的许多基本属性(一切人反对一切人的战争,场自身的封闭,等等):“文学共和国的统治者是自由。这个共和国是自由之邦。在这里只承认真实和理性;借助于它们,人们无论对谁都平白无故地发动战争。朋友提防朋友,父亲提防孩子,岳父提防女婿:如同一个铁的时代……每个人全都至高无上并且得接受每个人。”^[50]但是正如这种对文学环境的文学提法的半肯定、半规范的语气所清楚表明的,这种突发的社会学概念丝毫没有有一个成熟观念的影子,而且从未构成文学世界运转的严格分析的基础,更不用说,构成作品的生产和流通方法的诠释基础(今天有些重新发现这一观念的人乐意让人相信这一点)。此外,意象之所以有价值,就是因为它代表了一种真正的结构同一性,如同普通的直觉通常所做的一样。倘若它使人忽视除了相同与差别之外一切将文学

场与政治场分开(同样的模棱两可影响了先锋派)的东西,就会变得很危险。实际上,如果我们在文学场中发现政治场和经济场,及从更普遍的意义上来查看所有场的所有运行特点——力量、资本、战略、利益关系,就会得出,这些概念指定的现象没有一个不体现了一种完全特殊、完全不能简化为类似政治场中相应特点的形式。

更进一步说,在美国的社会学场和哲学场中使用的**艺术世界**这个概念,受到了一种与培尔描述的文学共和国观念完全相反的社会哲学的启示,显示了相对于我所提出的场理论的一种倒退。霍华德·S. 贝克尔提出“艺术品可被理解为所有因素的协调活动的结果,所有因素的配合对于艺术品完成是必不可少的”,最后下结论说,调查研究应扩展到一切对这个结果作出贡献的人身上,也就是说,“构思作品的人(比如作曲家或剧作家),演出的人(比如音乐家或演员),提供必要的物质装备的人(比如乐器制造商)和构成作品公众的人(看演出的人,批评家,等等)。”^[51]如果不进入一切将这“艺术世界”的观念与文学或艺术场的理论分开的方法论阐释,我们只能注意到文学或艺术场没有简化为民众,也就是说通过互相作用,更确切地说,通过合作的简单关系联系起来的个人因素的整体:在这种纯粹描写式和列举式的提法中,其中特别缺乏的是客观关系,客观关系构成场的结构和左右旨在保持或改变它的斗争。

取舍的超越

场的概念有助于超越内部阅读和外部分析之间的对立,丝毫不会丧失传统上被认为是不可调和的两种方法的成果和要求。我们保留了属于互文概念中的东西,也就是这个事实,即作品的空间时刻作为占位的场出现,只能作为差距系统从相互关系上加以理解。这样就可提出

作品的空间和生产场的位置空间之间的同源性假设(已被经验分析所证实),作品是由它们自身的象征内涵,特别是由它们的形式决定的:比如,自由诗依靠与亚历山大体及自由诗在美学、也在社会和政治方面包含的一切东西对立来确定自身;实际上,由于文学场和权力场或社会场在整体上的同源性规则,大部分文学策略是由多种条件决定的,很多“选择”都是双重行为,既是美学的又是政治的,既是内部的又是外部的。

因此对立就被超越了,尽管对立通常被描绘为一种难以逾越的二分法,横亘在理解为同时的结构和历史之间。变化的动力,更确切地说,俄国形式主义者描述的自主化和非自主化文学特有的过程的动力,并不体现在作品本身,而是体现在对立中,对立是所有文化生产场的组成部分,尽管对立在宗教场的正统和异端之间体现为范例的形式。值得注意的是,韦伯也谈到了僧侣和预言家,一般性和非一般性,也就是一般化和非一般化,常规化和非常规化。作品被引发的过程是两派之间斗争的结果,前者由于(他们的特殊资本)在场中(暂居)统治地位,趋向于保守,也就是维护常规和常规化,一般和一般化,一句话,维护既定的象征秩序;后者倾向于异端式的决裂,批评既定形式,颠覆现行的模式,回到纯粹的本原。实际上,只有对结构的认识才能提供对于过程认识的真正武器,这个认识过程导向结构的一种新状况,并且以这种方式,囊括对新结构理解的条件。

可以肯定的是,正如象征结构主义所指出的(米歇尔·福柯在科学方面就是这么定义的),变化的方向取决于从历史继承的(观念的,文体的,等等)可能性系统的状况:是这些可能性决定了一个确定场中的一个固定时刻可能和不可能想或做什么;但同样可以肯定的是,变化的方向同样取决于(按照一般存在的规则,通常是完全公正的)利益,利益驱使各种因素,按照它们在生产场的社会结构中的位置,走向这种或那种明确的可能性,或更确切地说,走向可能性空间的区域,这种区域与它们在艺术位置空间中占据的区域是同源的。

简而言之,加入到文学或艺术斗争的因素和制度的策略不是通过与纯粹可能性的纯粹对抗而确定自身的;这些策略依赖于这些因素在

场的结构中,也就是在特殊资本的分配结构、无论是否制度化的认识结构中占据的位置,这个位置是它们的对立面和大众赋予他们的,并左右着它们对于可能性的认识,可能性是由场和努力使之现实化或产生的人的“选择”提供的。但是,相反地,统治者和觊觎者之间的明争暗斗,他们碰到的问题,他们彼此对抗的命题和反命题本身,依赖于合理的或然判断的状况,也就是依赖于从前的斗争遗留下来的可能性空间,这个空间有引导方法的探索、因而引导生产的现在和未来的倾向。

将客观化的主体客观化

在为建立自反性原则而进行尝试的过程中,文化作品的一种分析方法就是相对于可能性空间而言建立的,试图(以追溯以往的方式)将可能性空间客观化,这种分析方法明确地将任何文化作品建构之中的可能性空间的决定性作用公诸于世,这样一来,我们可以确信,与所有片面的观念决裂的手段就是场的主张:恰恰是这种主张,或更确切地说,这种主张确定其纲要的客体建构工作,提供了一个高于如此构造的总体视角的视角的真正可能性。这种客观化工作,当它像现在一样,用在客观化主体所处的场本身时,有助于采取高于研究者的经验视角的科学视角。经验视角一经客观化,如同其他视角一样,带有所有确定性和局限性,服从方法批评。

通过使用科学的方法将对于客体的幼稚认识作为对象,科学主体才真正与经验主体决裂,并同时与其他专业的或外行的因素决裂,这些因素局限在他们不知其所以然的视角之中。如果说有时很难传达一种真正的自反性研究的结果,那是因为应该要求每个读者在意欲成为分析的东西中不要指望看到一种一般意义上的“攻击”或“批评”,要求他同意将作为分析根源的客观化观点置于他的观点之上,并且特别通过使他的观点服从于一种建立在接受他的前提基础上的批评,与为实现一切客观

化的解放力量联系起来,而不是从根子上就拒绝这种客观化观点,将它简化为一种为从一个特定角度出发达到科学的普遍性表象而做的尝试。

采用自反性的视角,并不是放弃客观性,而是对认识主体的特权提出质疑。反发生学观念随意地将主体作为纯粹思维的东西从客观化工作中解放出来;采用自反性的视角,是致力于分析处在由科学主体建立的客观化(特别是通过把它放在社会空间—时间的确定地点)过程中的经验“主体”,并由此为自身提供对局限性的意识(和可能的把握),这些局限性能通过一切联系对科学主体发挥作用,这些联系把科学主体同经验“主体”及其利益、冲动、前提、信仰、信条维系起来,而科学主体为了构造自身必须打破这些联系。像认识的古典哲学通常指引的那样,在主体中寻觅主体构成的客观认识的可能性条件以及局限性是不够的。还要在科学构造的客体身上寻找认知主体的可能性的社会条件(比如正统观念和促成其活动的问题、观念、方法等等的全部继承)及其客观化行为的可能的局限性。

自反这种非常奇特的形式导致对古典的客观性的绝对主义意图的拒斥,但并不因此而沦为相对主义。事实上,科学主体及其对象的可能性条件不过是一个,认识科学主体生产的社会条件的每一次进步,都相应地有科学客体的一次进步,反之亦然。当研究为科学场本身的客体,也就是科学认识的真正主体时,这一点再清楚不过了。

注 释

- [1]P.布迪厄,《妇女时装店及其商标:对一种巫术理论的贡献》,载《社会科学研究学报》,第1号,1975年,第7—36页。
- [2]E.奥尔巴赫,《模仿说——西方文学中的现实表现》,巴黎,伽侬玛,1968年,第543页。
- [3]参见E.巴诺夫斯基的《哥特式建筑和经院哲学思想——〈圣德尼的绪热修道院长〉序言》,法文译本,后记由布迪厄所作,巴黎,午夜,1970年,第133—167页。
- [4]在这里可以看出,我是毫不含糊地反对主体与行动的“结构主义”哲学的。对于那些有疑虑的人,我请他们看一篇文章,这篇文章在我看来,直至今日还是对60年代的社会科学和哲学场的状况的一种相当公正的客观化,而且,由于

写在这样的年代(参见 P. 布迪厄和 J. C. 帕瑟林的《自 1945 年以来法国的社会学和哲学,无主题哲学的死亡和反抗》,载《社会研究》,第 34 号,1967 年,第 162-212 页),证明了相对于场的限制还有更多的自由,有些人根据他们的社会学主义不同意我的观点,他们只有不惜大量曲解,断章取义,弄虚作假和制造堪称最坏的政治论战的大杂烩,才能谈论“68 年思想”。

- [5]显然,至少追根溯源用于当代人身上,也就是竞争对手身上,是最好不过的阐释手段了。它与其说是出于理解一份贡献的含意的考虑,倒不如说是出于减小或破坏其独创性的考虑(在信息理论的意义),这同时使得未知来源的“发现者”,如同乐于做迫不得已之事的人一样,从幼稚的众人中脱颖而出,众人由于没有文化或盲目,沉溺于习见的幻觉。论战理由的伎俩不可胜数,而那个人像所有其他的“谱系学家”一样,从不曾丝毫留意过习性的概念或胡塞尔的用法,倘若我不使用这个概念的话,而他之所以挖掘胡塞尔的用法,仿佛是为了顺便责备我背叛了权威思想,而他不过想从中发现一种毁坏的预兆罢了。
- [6]这一点足以表明用在这里的概念是属于软弱无力和含糊不清的用法(“写作场”,“理论场”,等等),这些用法制造了类似于领域或范畴这样完全平常的概念的同源对偶词。
- [7]参见 J. 普鲁斯特的《形式、逻辑问题和从康德到卡纳的分析命题》,巴黎,法亚尔,1986 年。
- [8]E. 卡西尔,《实体与功能》,巴黎,午夜,1977 年。同样可以举巴什拉为例(特别是《实用理性主义》,巴黎,PUF,1949 年,第 132-133 页,以及《不的哲学》,巴黎,PUF,1940 年,第 133-134 页),他主张一种“结构的”认识论(G. 康吉扬,《科学的历史和哲学的研究》,巴黎,弗兰,1968 年,第 202 页),特别坚持现代数学的形式、操作和结构特点。我曾试图在一篇写于结构主义极盛期的文章中抽出强加给自然科学的理性思想模式的社会科学的应用条件(参见 P. 布迪厄的《社会学知识的结构主义和理论》,载《社会研究》,第 XXV 卷,第 4 号,1968 年,第 681-706 页)。
- [9]关于俄国形式主义与卡西尔之间的关系,参见 P. 斯坦纳的《俄国形式主义——一种超诗学》,依萨卡,康奈尔大学学报,1984 年,第 101-104 页。
- [10]P. 布迪厄的《知识场和创作计划》,《现代》,第 246 号,1966 年,第 865-906 页。
- [11]参见 P. 布迪厄的《马克斯·韦伯的一种宗教社会学阐释》,《欧洲社会学档案》,第 XII 卷,第 1 号,1971 年,第 3-21 页。
- [12]我曾试图总结场的基本特征,将不同分析提高到更加形式化的程度,这些分

析是我1983—1986年在法兰西学院所做的,以后还会出版。

- [13]因此,一涉及分析语言的社会功用,就意味着与“情景”的抽象概念决裂——抽象概念本身导致与索绪尔或乔姆斯基模式的决裂——并迫使我把语言交流的关系看成在每个情形之下被对话者及其所属群体的语言或文化资本之间的关系结构确定的市场。
- [14]我尝试在这方面迈出第一步,对私人房屋的市场进行了分析(参见P.布迪厄等的《房屋的经济》,载《社会科学研究学报》,第81—82期,1990年)。
- [15]我想在这里举一个大学场研究的例子,将这个场置于权力场的绝对必要性迫使我必须求助于粗浅的并且看起来不足够的一些指数;或者举一个关于主教团研究的例子,其中主教与教士(或广义地说,僧侣)之间的结构关系只能以一种极为粗略的和定性的方式加以把握;或者举一个高等教育制度场的范例研究的例子,从主体上对场进行把握的考虑,与仅就一个体制进行研究的专题论文在理论上和经验上的既荒诞又无可指责的琐细互相对立,这就造成了很大的困难,实际上有时是无法克服的。
- [16]我因此而伤害的人,可能会读到我在《区分》一书的末尾所写的(以马塞尔·普鲁斯特的名义:“我是带着我最亲切的美学印象在这里斗争的,努力将理性的真诚推延至它最后的和最残酷的界限”)关于“明晰的观念”的邪恶乐趣(参见P.布迪厄的《区分》,《观点的社会批评》,巴黎,午夜,1979年,第565—566页)。
- [17]我曾在三篇补充文章中初步介绍了关于文学、艺术和哲学场的方法论原则,这些原则始于60和80年代之间巴黎高等师范学校召开的学术研讨会上:“《知识场和创造计划》,载《现代》,第246号,1966年,第865—906页;《权力场、知识场和等级习性》,载《评注》,第1号,1971年,第7—26页;又及《象征财富的市场》,载《社会学年鉴》,第22号,1971年,第49—126页。”我应该对使用这些成果的人说,这些文章中的第一篇在我看来虽重要但已过时;它提出了有关场的生成和结构的中心命题,我最新工作的某些成果,如同一切与作为陈词滥调和局部的模式起作用的成对反义词一样,也在其中了;但是它包括两个错误,第二篇文章要加以修正;它倾向于将位置之间的客观关系简化为因素之间的互相作用,并且忽略了将文化生产场置于权力场中,因而漏掉了某些特点的真实原则。第三,它以一种有时有点艰涩的形式,提出了作为这里展示的成果和别人进行的整体研究的基础原则。
- [18]我以后还要进一步分析信仰,它同经院的观点是一致的,是授予文化作品的,而且本身就构成了这些作品的内容中相当特别的信仰,即柯尔律治所说的

“这种构成诗学信念的无宗教信仰的自愿的和暂时的悬置”的基础,并且导致接受最特别的经验(参见柯尔律治的《文学传记》,第2号,第6页,转引自M. H. 艾布拉姆斯,《与文本打交道——论批评和批评理论》,纽约,伦敦,W. W. 诺顿选集,1989年,第108页。)

- [19]参见D. 甘博尼的《误解与蔑视·当代破坏传统主义研究的因素》,载《社会科学学报》,第49号,1983年,第2-28页。
- [20]R. 韦勒克和A. 沃伦,《文学理论》,纽约,哈考特,布雷斯,第2版,1956年,第75页。
- [21]对于普通语言来说,生活不可分离地是一种个人存在的事件的总体,这种个人存在被视为一个故事和对这个故事的叙述:它把生活描绘成一条道路、一种前程、十字路口,或者描绘为一种缓慢的行进、一条正在修建的道路或即将修建的道路、一段行程、一门课程、一段旅途、一条路线、一种线性的单向的移动,包括一个开始(“生活的开始”)、各个阶段和一个终点,终点从终结和目标的双重意义上来看(“他将会前途光明”,这意味着:他会在生活中取得成功),是历史的一个终点。
- [22]举一个最近遇到的这种传记哲学的例子:“我试图把他的生活(开始只表现一部分)作为一个明白易懂的整体、作为一个能从中辨认出一致性的一个整体或如歌德在维特根斯坦最喜欢的一首诗中所描绘的那样,作为一个精灵的发展来表现……”(B. 麦吉尼斯,《维特根斯坦,青年时代,1889—1921年》,t. I, Y. 特南鲍姆,巴黎,瑟伊,1991年,第11页,黑体系笔者所加。)
- [23]J. - P. 萨特,《福楼拜的阶级意识》,载《现代》杂志,第240号,1966年,第1921页,黑体由笔者所加。
- [24]同上,第1935页。
- [25]J. - P. 萨特,《福楼拜的阶级意识》,载《现代》杂志,第240号,1966年,第1945-1950页。
- [26]J. - P. 萨特,《存在与虚无》,巴黎,伽侗玛,1943年,第643-652页,尤其参照第648页。
- [27]参见贝克的《进攻的自然主义者》,载C. 迪谢编《法国文学史》,t. V, 1848-1917》,巴黎,社会出版社,1977年,第252页。
- [28]他肯定没有仔细阅读萨特年轻时代的那本小册子,萨特提出重新阐释笛卡尔的自由理论,或更确切地说,使这个理论变得更加激进化:他讲的恰恰是将笛卡尔赋予上帝的创造永恒真理和价值的激进自由归还给人类(J. - P. 萨特,《笛卡尔》,日内瓦,特雷,巴黎,三山出版社,1946年,第9-52页)。

- [29]在附录中(第293页)可以找到让-保尔·萨特对位置和轨道的一种分析,此文提供的材料有助于理解他在哪些方面以及他为什么预先决定为捍卫永恒的创造者(他在整个哲学史的长河中接受了许多其他的表达)神话提供一个典型的表达。
- [30]在第二章可以找到一个对两大类保守主义论述的伦理学和政治取向的分析,这两类是与生产它们的人的位置和轨迹相关的。
- [31]这种方法要求在场中的占位和位置之间有一种清晰可辨的关系,为了把方法追根究底,应把必要的社会学信息收集起来,以便理解在一个确定的场中的确定状态下,不同的分析者是如何采取不同的观点以及为什么在可能存在的不同方法中,他们采用了这种方法,而不是那种。我们会在分析中发现建立关系过程中的某些因素,我在罗兰·巴特和雷蒙·皮卡尔之间的讨论中采用了这个分析(参见P.布迪厄的《学术人》,巴黎,午夜,1984年,特别参见第二版的后记)。
- [32]有人为新批评招致的批评(特别是它让圈外人不懂的唯美主义,自命清高,忽视历史,假装科学)所做的辩护,见韦勒克的《新批评:赞成与反对》,载《批评探索》,第IV卷,第4号,1978年,第611-624页。还要读一读老文学理论学家绝望而有力的辩护词,他反对在他看来宣布“艺术的终结”和“文学或文化死亡”的人,也就是说,大致包括马克思主义者,符号学家(罗兰·巴特说“文学从构成上来看是反动的……”)解构主义者,等等(参见R.韦勒克的《攻击文学》,载《美国学者》,第XLII卷,第1号,1972-1973年,第27-42页);他准确地阐释了70年代保守革命的言语暴力主义(“语言是法西斯”)在美国学者受到保护和享有权威的空间内引起的“大恐慌”,这种言语暴力主义引起的反应,致使我们今天面临文化复兴的事业(阿兰·布卢姆尤致力于此)。
- [33]J. C. 兰塞姆,《世界的躯体》,纽约,1938年。
- [34]P. 森宗蒂,《文学阐释导言》,巴黎,勒塞尔夫,1989年。
- [35]P. - M. 德·比亚齐的《前言》,载G. 福楼拜《写作笔记》,P. - M. 德·比亚齐(编)《批评与发生学的建立》,巴黎,巴朗,1988年,第7页。
- [36]R. 德布雷-热奈特,《工作着的福楼拜》,巴黎,弗拉马里翁,1980年。
- [37]P. - M. 德·比亚齐,《发生学批评》,见《关于批评分析的批评方法导论》,巴黎,博尔达,1990年,第5-40页;R. 德布雷-热奈特,《方法梗概》,见《论发生学批评》,巴黎,弗拉马里翁,1979年,第23-67页;C. 迪谢,《福楼拜文本版本的发生学差别》,载《居斯塔夫·福楼拜》,t. II,巴黎,1986年,第193-206页;T. 威廉斯,《福楼拜〈情感教育〉故事梗概》,巴黎,何塞·科尔蒂,1992年;尤见两部

选集:L.艾(编),《论发生学批评》,巴黎,弗拉马里翁,1979年,又A.格雷西永(编),《论文学文本的生成》,蒂松,杜雷罗,1988年。

[38]P.-M.德·比亚齐,参见G.福楼拜的《写作笔记》,同前书,第83-84页。

[39]M.福柯,《认识论范畴的回答》,载《分析笔记》,第9号,1968年,第9-40页(引述的页码:第40、29、37页)。

[40]只有历史的观察才能决定在每种情况下,是否存在场之间互相转换的特殊方向以及为何如此;但是一切都令人推测,这里涉及的并不是纯粹的历史调节关系,布尔卡特曾在《论世界历史》中宣称勾勒出这种历史调节关系的图画(伊斯兰文化是文化受到宗教调节的结果,雅典、法国革命等,是国家受到文化调节的结果,等等),也不是纯粹的逻辑决定关系。在所有情况下,逻辑理由与社会原因混合在一起,构成不同范畴的复杂整体,这个整体是不同场之间象征性交换的根源。

[41]关于在艺术史中弥漫的黑格尔主义,参见E.H.贡布里希的《文化历史研究》,牛津,克拉林顿报,1969年;同样,关于克服黑格尔主义与实质主义之间的对立,参见《从文学的复兴到艺术的改革》,载《阿佩利斯的遗产——文艺复兴艺术的研究,1》,牛津,费顿报,1976年,第93-111页。

[42]适用于一个民族和一个时代的全部作品的“艺术意愿”,正如帕诺夫斯基指出的,相对于一个历史地定义的主题的特别意愿而言,是超验的,并且距离这种自发的力量不太远,即使对阿卢瓦·里热尔来说也是如此,艺术的神秘历史导致了这种自发力量的产生(参见E.帕诺夫斯基的《艺术意愿的概念》,载《象征形式的前景》,G.巴朗热译成法文,巴黎,午夜,1975年,第197-221页,以及P.布迪厄的《后记》,载E.帕诺夫斯基的《哥特式建筑和经院思想》,同前书)。事实上,这从来不过是经学者的回顾目光执行的数不清的艺术家-意愿(或用尼采的说法,艺术家-意志)的增补,个别艺术家的兴趣和配置都表现于其中。

[43]从这个角度出发,可以看到人物的研究所能显示出来的所有兴趣。人物多多少少以“创造性”方式介入了多个场(比如帕诺夫斯基在这个视角下研究伽利略),并且按照可能存在世界典型的莱布尼茨模式,生产出相同习性的许多成果(比如,在消费领域里,不同的技艺为客观上系统的表达提供了机会,这些表达是列维所说的相同趣味的“对等物”)。

[44]特别参照C.J.泰尼亚诺夫和R.雅各布森的《文学和语言研究问题》,载《文学理论·俄国形式主义文本》,托多罗夫选译,巴黎,瑟伊,1965年,第138-139页;F.L.艾利希,《俄国形式主义》,海牙,穆登,1965年;P.斯坦纳,《俄国形式

- 主义·一种形而上学》，同前书；F. W. 加朗，《历史结构·布拉格学派项目，1928—1946年》，奥斯汀，德克萨斯大学学报，1984年；P. 斯坦纳(编)《布拉格学派选集，1929—1946年》，奥斯汀，德克萨斯大学学报，1982年；最后，I. 埃文-佐哈，《多系统理论》，载《今日诗学》，第1卷，第1-2号，1979年，第287-310页。
- [45] 参见 P. 斯坦纳的《俄国形式主义 一种形而上学》，同前书，尤见第108-110页，另外，F. 雅各布森指出“泰尼亚诺夫保留变化的索绪尔模式，在这个模式中，主要的机制是最大限度的抽象、相同与不同”(F. 詹明信，《语言的牢笼：结构主义和俄国形式主义述评》，普林斯顿，普林斯顿大学学报，1982年，第96页)。
- [46] J. 泰尼亚诺夫，转引自 P. 斯坦纳的《俄国形式主义 一种形而上学》，同前书，第107页。
- [47] 关于配置这个概念的模棱两可，参照 P. 斯坦纳，同上，尤见第124页。
- [48] M. 福雷，《1900年代和基西里娅神话的再现》，载《社会运动》第109号，1979年，第15-34页(引述出自第25页)。
- [49] R. 庞顿，《1865—1905年的法国文学场》，同前书，第223-228页。
- [50] P. 培尔，“卡提乌斯”词条，《历史与批评词典》，鹿特丹，第3版，1720年，第812页，a, b, 转引自 R. 科塞莱克的《批评的统治》，巴黎，午夜，1979年，第92页。
- [51] 参见 H. S. 贝克尔的《作为集体行动的艺术》，载《美国社会学评论》，第XXXIX卷，第6号，1974年，第767-776页；《艺术世界和社会类型》，载《美国行为科学家》，第XIX卷，第6号，1976年，第703-719页。

附录 知识分子群体与 思想万能的幻想

思想无限的幻想在萨特对福楼拜作品的分析中表现得再清楚不过了,他在分析中揭示了他从另一个知识分子,也就是说他本人作为知识分子得出的内涵的局限性。这种万能的梦想植根于前所未有的社会地位之中,这种地位是萨特建立的,他把直到那时一直分裂的整个知识分子权力和社会权力集中到他一个人身上。^[1]萨特超越了看不见而又有点不可超越的界线,这条线将教授、哲学家或批评家与作家分开,将小资产阶级“交易所职员”与资产阶级“继承人”分开,将学院的谨慎与艺术的大胆分开,将博学与灵感分开,将观念的沉重与写作的优雅分开,但同样将自反性与天真分开。他真正创造和代表了整个知识分子的形象,写作的思想家,形而上学的小说家和哲学艺术家,将集于一身的所有这些权威和才华投入到当时的政治斗争当中。这样做的结果尤其使他不论与现在抑或过去的哲学家或作家都建立了一种不对称的关系,他意欲比他们更善于思想,将知识分子的经验和他的社会地位作为一种分析的权威对象,他相信这种分析是非常清楚的。

反对(以莱昂·布伦瑞克为代表的)认识哲学的哲学革命与哲学领域写作的“革命”相伴而来。胡塞尔创立意象性理论的目标在于用意识的开放世界来代替自我认识的艺术的封闭世界,意识的开放世界“突然呈现给”事物、人、别人,带动整个新客体的空间的哲学话语(就像咖啡

馆里不同凡响的侍者一样)泛滥起来,这些新客体摆脱了“学院”哲学的有点禁锢的气氛,虽然新客体到那时一直是作家的专利。胡塞尔理论的创立也要求一种开放式的文学新方法,来谈论这些奇特的客体;还有一种新的生活方式:哲学家写作,保留作家传统,当咖啡馆的座上客。萨特为了出版献给大学学报之父阿尔康的哲学著作,选择纯文学的堡垒伽俐玛出版社,这一点表明萨特摧毁了文学哲学和哲学文学之间的界线,现象学分析许可的“文学性”效果和形而上小说《恶心》或《墙》的存在主义分析确保的深度效果之间的界线。通过将哲学主题戏剧化和普遍化,主题剧《禁闭》和《魔鬼与上帝》使得这些主题具有同时进入资产者谈话和哲学教程的性质。

批评传统上属于大学教授,是智力劳动分工结构的深刻转变的必不可少的衍生物。在初学写作的年代,萨特在他选中的所有与学院圣殿无缘的作者的 analysis 中,找到了一个有点学术性的机会,清点和吸收构成先锋派作家“职业”的技能,将塞利纳、乔伊斯、卡夫卡和福克纳的贡献融入到一下子就被认出在根源方面极其“古典”的文学形式之中;在戏剧方面也无二致,他在这个领域非常接近吉罗杜,另一个高等师范学校的作家,或从严格意义上来讲,接近布莱希特——就《阿尔托纳的监禁者》而言——而不是尤奈斯库或贝克特。称得上在小说中进行形式革命的只有《境况》中的批评。总之,批评话语有助于表明批评家对作家及小说形式的新定义的态度。在写到福克纳的时候,他说一种小说技能要求一种形而上学,他自己就是小说合法性的垄断者,反对纪德、莫里亚克及别的马尔罗,因为他是惟一拥有形而上学者专利的人。批评的自我合法性功能在涉及到笔战的时候表现得再清楚不过了,这个功能用在最直接的竞争者如加缪、布朗绍或巴塔耶这些觊觎统治地位的人身上,统治的地位只供一人占据;此外,这些人还觊觎相应的标志和象征,比如要求得到杰出的形而上学小说家卡夫卡遗产的权利。

批评许可的区分策略之所以具有特殊的有效性,原因在于它依赖一种“整体的”作品,“整体的”作品允许作者将从别人那里获得的整个技术和象征资本引入每个领域当中,将形而上学引入小说或将哲学引入戏剧,与此同时把他的竞争者视为片面的甚至是残废的知识分子:梅

洛一庞蒂,尽管涉足批评,不过是个哲学家;加缪虽写了《西绪福斯神话》和《反抗的人》,却幼稚地表现出他作为专业哲学家没什么东西,不过是个小说家罢了;布朗绍不过是个批评家,而巴塔耶是个散文家;更不用说阿隆了,不管怎么说都不具备整个知识分子的形象必须的另一个组成部分,即介入(左翼),因此是不合格的。

各种知识资本的集中塑造了整个知识分子的形象,此种经过战前的批评随笔和哲学宣言与很快就被当作文学和哲学与“权威”概括的《恶心》的巨大成功的准备,在战后不久就因为《现代》杂志的创立而完成。这是一本“知识分子”杂志,编委会的成员表明了这一点,它在萨特麾下聚集了所有把创办人的作品与人格统一的知识分子传统的活跃代表,有助于照集体规划构造萨特的设想。萨特计划思考存在的所有特点(“我们不该错过我们时代的一切”,正如《介绍》所说的),无论在形式上还是主题上,指引知识生产的方向。

但萨特实现的生产的所有种类的调和不过是哲学野心的一种特殊形式,哲学野心来自两种现象学即科热夫解读的黑格尔现象学和海德格尔反复读过的胡塞尔现象学的交叉。哲学,通过哲学家-作家,特别是到了康德那里,明确反对“世俗的”和解,它在整个知识场中得到了一直要求得到的同源地位——只有在大学场中才真正得到了。可以理解,综合的愿望,即绝对权力的野心在知识场中体现的形式,在哲学著作中表现得再清楚不过了。首先是在《存在与虚无》中,这是覬覦不可超越思想的首次表现(它在《辩证理性的批判》的无所不在的辩证法中找到了绝对武器,这是为维护知识分子受到威胁的权力所做的最后努力):作品的篇幅由概述或论文构成;还包括客体观念和空间的场的规模,这里的场表面上与生活本身的外延相同,实际上是非常古典的,非常接近扩大的学院传统;作者与其他辈分高的作者,黑格尔、胡塞尔或海德格尔对抗时表现出不可一世的高傲(特别体现在无参考书目上);此外,最瞩目的可能是由竞争对手的思想体系的对象比如心理分析或社会科学入手,妄图超越一切和保持一切,作品中的一切都表明了将哲学确立为基础的愿望,这种哲学的根本就是在一切生存和思想领域取得绝对统治地位,把自身确立为超验的东西,能够适用人、制度或思想,

并将自身的真实用在思想上,虽然自己的真实却被剥夺了。

萨特成了所有知识分子的象征,他不能不遇到自左拉以来知识分子人格所固有的介入要求和道德使命感,道德使命感如此彻底地构成了占统治地位的知识分子形象,甚至曾一度约束过纪德。他在遇到政治的时候,也就是说在继第二次世界大战结束之后的差不多属于革命的时期,遇到了党,他又一次在通过对基础发生质疑的激进超越的典型哲学策略中(他后来把这一策略用到马克思主义和人文科学上),找到了一种方法,将一种理论上可以接受的形式赋予他努力与党共同建立的互相合法性关系上(类似战前的超现实主义,但处在一种知识分子的氛围中,共产党的状况也大相径庭)。但不拘形式地赞成上层的“同路人”却丝毫没有人们有时愿意看到的无条件地消除自我的意思(按照这个公式:“党,就是无产阶级”……无条件消除自我对无产阶级是好事):这种赞同确保知识分子成为党的基础意识的组成部分,在与党和“人民”的从“自为”到“他为”的关系中确定自己的位置,力求获得革命道德的一项专利,同时保持有选择地赞同的充分自由,有选择地赞同是惟一能够以理性自居的东西保留下来的。这种与一切既定位置和占据这些位置的人,无论是《新批评杂志》的共产党员,还是《精神杂志》的天主教徒之间的距离,决定了“自由的知识分子”及其本体论的形象改变,即自为。

我们最后要指出的是,萨特本体论的基本范畴:自为和他为是反命题的一种升华了的形式。它们萦绕在萨特的整个作品中,体现在“知识分子”与“资产者”或老百姓之间的对立上;不正当的“私生子”,资产者、《恶心》中的“无赖”和老百姓之间的虚无与自由的表象,他们的共同点就是完全成为他们自己,别无其他,而知识分子总是与自己保持距离,与他的存在分离,从而与所有不过是他们自身的人被一条微不足道然而却不可逾越的鸿沟分开,这鸿沟造就了他的不幸和伟大。^[2]他不幸,所以他伟大:这种回归的核心就是意识形态的转变,它从福楼拜到萨特(以降),确保知识分子将他的精神荣誉点建立在自由地选择脱离暂时的权力和特权的形象转变上。而萨特将“想当上帝的愿望”这个他为和自为的想象中的融合,载入人类状况的普遍性中,这个愿望最终不过是

将资产者的心满意足的富裕和知识分子的批评焦虑进行调和的变形,即在福楼拜身上更幼稚地表现出来的当官梦:“像资产者那样生活,像半神半人一样思想”。

萨特把知识分子的社会经验转化为本体论结构这一普遍意义上的人类生存的成分,知识分子是贱民,投身于意识和自由(受到赞美的)恶运中,恶运禁止他同自身达成快乐的和谐,自由使他同自身的条件和状况拉开距离。他表现出来的不安是做知识分子的痛苦,而不是知识分子世界痛苦,在这个世界中,他终究是如鱼得水。^[3]

注 释

- [1]在这里,我重拾很多年前写的一篇文章的主题或术语(参见P.布迪厄的《萨特》,载《伦敦书评》,第II卷,第22号,1980年11月20日至12月2日,第11-12页),没有注明提到的所有参考文献,请参照安娜·博舍蒂的《萨特及其〈现代〉》,巴黎,午夜,1985年,这篇文章通过有关系统和场及作品的研究,明确并加深了我仅仅做了概述的分析。
- [2]这个把资产者和老百姓混在同一逻辑层面的倾向是作家和艺术家,更普遍地说,是知识分子的社会世界观的一种常见现象。这一点在福楼拜身上尤其明显。
- [3]对“萨特效用”的一种更全面的理解意味着分析知识分子预测的社会需求出现的社会条件:其一是行情条件,比如与来自战争、占领、抵抗、解放的集体和个体危机相关的决裂、悲惨和焦虑的经验;其二是结构条件,比如拥有自身的再生产(高等师范学校)和合法化(杂志、小团体、出版商、学院等等)机制的知识分子自主场的存在,这些机制能够支持脱离权力甚至与权力对抗的“知识贵族”的独立存在,并且推行和认可知识分子实现的特殊定义。

第二章 作者的观点 文化生产场的几个普遍特征

一种真正批评的对象应该是发现作者(于不知不觉中)为自身提出了什么问题并发现他是否解决了。

保尔·瓦雷里

文化作品的科学意味着同样必要且与作品理解的社会现实的三个层次必不可分的三个步骤:第一,分析权力场内部的文学场(等)位置及其时间进展;第二,分析文学场(等)的内部结构,文学场就是一个遵循自身的运行和变化规律的空间,内部结构就是个体或集团占据的位置之间的客观关系结构,这些个体或集团处于为合法性而竞争的形势下;最后,分析这些位置的占据者的习性的产生,也就是支配权系统,这些系统是文学场(等)内部的社会轨迹和位置的产物,在这个位置上找到一个多多少少有利于现实化的机会(场的建设是社会轨迹建设的逻辑先决条件,社会轨迹的建设是在场中连续占据的位置系列)。^[1]

读者在这整篇文章中,可以用**画家、哲学家、科学家**等等来代替作家,用**艺术的、哲学的、科学的**等等来代替**文学的**,等等。(为了提醒读者每当有必要,也就是每当他们不去求助于**文化生产者**这个选用时无特殊意义的发生学名称,以便表明与“创造者”的权威意识形态决裂时,就在**作家**这个词后面加上**等等**。)这并不意味着我们忽视了场之间的差别。举个例子,无疑,斗争的激烈程度无疑按照体裁及其在每个时代要求的不同寻常的特定竞争,也就是按照“非法竞争”或“非法操作”的可能性而变化(这无疑表明了不断处于不能自主的状况和不能自主的生产者威胁之下的知识场,是为了掌握萦绕所有场的斗争逻辑的一个权威场所)。

因此,解释性因素的真正等级使得分析家通常采用的步骤颠倒过来:应该考虑的不是某个作家如何成了这个样子——这有落入被重构的一致性的回溯式幻想的危险——而是,鉴于他的社会出身及其造就的从社会角度构成的属性,他如何占据,或在某种情况下,造就文学场(等)的确定状态提供的已有或将有的位置,以及提供在这些位置中处于潜在状态的占位的多少有点完备和一致的表达(比如,就福楼拜而言,是为艺术而艺术固有的冲突更普遍地来看,是艺术家状况本身固有的冲突)。

权力场中的文学场

艺术家和作家的许多行为和表现(比如他们对“老百姓”和“资产者”的矛盾态度)只有参照权力场才能得到解释,在权力场内部文学场(等等)自身占据了被统治地位。权力场是各种因素和机制之间的力量关系空间,这些因素和机制的共同点是拥有在不同场(尤其是经济场或文化场)中占据统治地位的**必要资本**。权力场是不同权力(或各种资

本)的持有者之间的斗争场所,这些斗争如同19世纪的艺术家和“资产者”之间的象征斗争,把赌注下在各种不同的资本的相对价值的转变和保留上,而资本本身每时每刻都决定能参加这些斗争的力量。^[2]

文学范畴(等等)对一切形式的经济主义构成了真正的挑战,它在漫长而缓慢的自主化过程中逐渐形成,像一个颠倒的经济世界:进入的人想要做到不计利害;它像一个预言,特别是不幸的预言,按照韦伯的观点,这个预言通过它不能提供任何报偿证明了它的真实性,^[3]与严格意义上的艺术传统的异端式决裂在不计利害中找到了真实标准。这并不意味着其中没有这种建立在社会奇迹上的权威经济的经济逻辑,这个社会奇迹是严格意义上的美学愿望起一切决定作用的纯粹行为。人们将会看到有经济挑战的经济条件,经济挑战瞄准了先锋派知识分子和艺术家这类风险最大的地位;还会看到在缺乏任何财政补偿的情况下稳固地保持自己富裕的经济条件;以及保持象征利益的经济条件,它们本身可能在或长或短的时期内,转化为经济效益。

应该在这种逻辑中分析作家或艺术家和出版商或画廊经理之间的关系。“经济”逻辑通过这些双重人物(福楼拜曾以阿尔努这个人物描绘了其典型形象)一直深入到为生产者生产的空间的核心;这些双重人物也应该把完全冲突的支配权集中起来:经济支配权在场的某些区域,对生产者是完全陌生的,知识支配权接近生产者支配权,生产者只有在懂得欣赏劳动和确认其价值的时候,才能剥削这种劳动。事实上,出版商或画廊的场和相应的艺术家或作家的场之间的结构同源逻辑,使得每个艺术“殿堂的商人”体现出与“他的”艺术家或“他的”作家相似的特征,这对相信和信任的关系有利,剥削就是建立在信任的基础上(商人会对拉拢作家或艺术家感到心满意足,这样自己赚钱就有了可能,因为后者是不计利害的象征,放弃了世俗利益)。

由于建立在各种不同的资本及其持有者之间的关系中的等级制度,文化生产场暂时在权力场内部处于被统治地位。为了从外部限制

和要求中解放出来,包罗万象的场如利益场、经济场或政治场必不可少。因此,文化生产场每时每刻都是等级化的两条原则之间斗争的场所,两条原则分别是不能自主的原则和自主的原则(比如“为艺术而艺术”),前者有利于在经济政治方面对场实施统治的人,后者驱使最激进的捍卫者把暂时的失败作为上帝挑选的一个标志,把成功当作与时代妥协的标志。^[4]这场斗争中的力量关系状况取决于场总体上掌握的自主权,也就是场自身的律令和制约在多大程度上加诸全体文化财富生产者和暂时(临时)在文化生产场中占据统治地位的人(成功的剧作家或小说家)以及有待占据统治地位的人(唯利是图的被统治的生产者),暂时占据统治地位的人和有待据统治地位的人最接近权力场中相似位置的占据者,因而对外部需要最敏感,同时是最不自主的。

文化生产场的自主程度,体现在外部等级化原则在多大程度上服从内部等级化原则:自主程度越高,象征力量的关系越有利于最不依赖需求的生产者,场的两极之间的鸿沟越深,也就是有限生产的次场和大生产的次场之间的鸿沟越深。在有限生产的次场中生产者的主顾只有其他生产者,后者也是他们的直接竞争者,而大生产的次场在象征意义上受到排斥,失去信用。第一种情况下的基本法则是独立于外部的需求,在这种情况下,实践的经济如同在一场败者获胜的游戏中,是建立在权力场和经济场的基本原则颠倒的基础上的。它排斥对利益的追逐,它不担保在投资和金钱收入之间任何形式的一致;它谴责追求暂时的荣誉和声名。^[5]

按照在严格意义上处于权力场(也处于经济场)的暂时统治区域的外部等级化原则,也就是按照根据商业成功(比如书发行量,戏剧表演的场次,等等)指数进行衡量的暂时成功或社会名望(比如布景、费用等等)标准,对“大众”熟知或认可的艺术(等等)最有优势。内部等级化原则,也就是特殊认可的程度,有利于被他们的同行或他们自己认可(至少在他们事业的最初阶段)的艺术(等等),他们至少应该消极地把自己的声誉归功于他们丝毫不向“大众”的要求让步。

由于公众的规模(还有社会质量)为独立(“纯艺术”,“纯研究”,等等)或从属(“商业艺术”,“实用研究”,等等)于“大众”的需要和市场的

限制以及不计利害价值的认同提供了良好的尺度,它无疑构成了在场中占据的位置的最确实和最清楚的指数。无法自主最终通过需求出现了,需求可能采取“保护人”、资助人或主顾个人订购以及市场的无名期待和承认的形式。于是,没有什么比文化生产者与商业成功或世俗成功(获得成功的手段,比如,今天对报纸和现代传媒手段的俯首贴耳)保持的关系更能区分他们了:某些人承认和接受这种成功,甚至急功近利,但维护自主等级化原则的人拒绝这种成功,把它看作追求政治和经济利益的金钱趣味的体现。自主的最坚决的维护者在基本的评价标准方面构成了迎合公众的作品和造就自己的公众的作品的对立。

这些对于暂时成功和经济后果的截然相反的观念使得场的数量微乎其微,除了权力场之外,权力场中极点位置的占据者之间的对抗也是十分彻底的(在与从属于场相关的利益范围内):互相对立的作家或艺术家在一定范围内的共同之处只是他们都参加了为推行文学或艺术生产截然相反的定义而进行的斗争。他们是构成场的相互作用关系和结构关系之间差别的典型体现,他们在方法论上也许永远也不会相遇,甚至互不知道,但在实践中却被将他们联系起来的对立关系牢牢地确定住了。

在19世纪下半叶,文学场达到了空前绝后的自主程度,因而有了第一个按照真正或假设的对公众、成功、经济的依赖程度区分的等级制度。这个主要的等级制度被另一个印证了,后者按照所触及公众的社会和文化质量(根据与特殊价值的假定距离来衡量)和公众在承认生产者的同时为他们提供的象征资本(在第二维空间)建立起来。因此,有限生产的次场以一种绝对的方式投入为生产者而进行的生产,只承认特定的合法性原则,在这个次场中,得到他们同行认可的人,反对从特殊标准来看没有达到同样认可程度的人,同行的认可是持久认可(得到认可的先锋派)的先行指标。这个低级位置集中了年龄和艺术代各不相同的艺术家或作家,他们或按照异端的模式,以新合法性的原则的名义,或以回到先前的合法性原则的名义,怀疑得到认可的先锋派。

不成功本身是模棱两可的,因为它可以被看成要么是有意的,要么是不得已的,因为同行认可的指标把“受诅咒的艺术家”和“碌碌无为的

艺术家”区分开来,而且指标总是不确定和模棱两可的,对于观察家和艺术家本人来讲都是如此。最不幸的艺术家能够在这种客观不定性中找到他们保持自身命运不确定性的手段,在这一点上集体的背信弃义为他们提供的所有制度上的支持帮了他们的忙。此外,作为文化生产场合法转变方式的持续革命的制度化促使先锋派文学和艺术从19世纪末以来,享有一种有利的偏见,这种偏见建立在对批评和从前公众认识和评价的“错误”回忆上:失败总是能够在来自整个历史进程的制度中找到证明,比如“受诅咒的艺术家”的定义把一种得到承认的存在,赋予暂时成功和艺术价值之间的真实或假想的距离;而且,更进一步说,被指定或自作主张进行判断或认可的因素或要求本身也在为获得认可而斗争,因而总是相对的,令人怀疑的。这一事实为背信弃义的过程提供了客观支持,多亏了它的支持,没有主顾的画家、没有角色的演员、没法出书和没有读者的作家才能对失败视而不见,利用模棱两可的成功标准,这就导致混淆“受诅咒的艺术家”有选择性的暂时失败与“庸人”直截了当的失败。事情变得越来越复杂,随着时间的流逝和衰老的到来,消极制约一再出现,宣告了可能性日益缩小,使得年少时一厢情愿地延长的不定性变得越来越支持不住了。

即使是为了重新发现、复兴或尊崇从前作品的竞争逻辑,最后也以确保一种文学形式在众多作家衰落之后幸存下来告终,而这些作家很可能被同时代人毫不犹豫地归入“庸人”行列。很难遇到类似阿尔丰斯·拉博这样的特例,他是《一个悲观主义者的画像》的作者,这本书最近再版,帕斯卡尔·卡萨诺瓦描绘了他的形象:“平庸的作家,被所有同代人悄悄地遗忘、抛弃,蹩脚的诗人,1788年生于普罗旺斯,一切尝试都遭到失败。沮丧的画家,无大才的批评家,业余音乐家,其南方口音注定他只能演喜剧的演员,二流历史学家,外省政客,匿名的小册子作者,社会边缘的记者,死于1829年,留下一部感人的遗作,堪称自杀的启示录,合乎逻辑地命名为《一个悲观主义者的画像》。他于一个世纪之后被安德烈·布勒东推举为‘死亡中的超现实主义’。”^[6]

在场的另一极即投身和致力于市场和利益的大生产次场中,同样出现了一种对立,这种对立与将得到认可的先锋派从先锋派中分离出来的对立相同,它借助公众(部分地为利益的大小负责)的社会素质和规模以及公众通过赞同带来的认可价值,在拥有所有资产阶级权利的资产阶级艺术和纯粹的“商业”艺术之间建立起来,“商业”艺术遭到了双重贬值,在有利可图和“深得民心”方面都是如此:最终获得世俗成功和资产阶级认可(特别是法兰西学士院)的作者,既通过他们的社会出身和轨迹,又通过他们的生活方式和文学的亲缘关系,与获取所谓普遍成功的作者,比如乡村小说作者、通俗小说作者或歌谣作者区分开来。

场的自主程度可以按照转译或折射效果的重要性加以衡量,特定逻辑把这个重要性加在影响或外部控制和变革甚至是变化上,让宗教或政治表现和暂时权利的局限受到重要性的考验(折射的机械比喻,显然是不完全的,对于从精神中驱除更不恰当的反映模式只能起到消极作用)。场的自主程度也可在迫不得已时依照消极后果(声名狼藉,扫地出门,等等)进行衡量,这些消极后果对非自主举措的影响包括,直接听从政治指示甚至听从美学或伦理的需要,特别是听从鼓动的力量,因为它赞成反抗乃至公开对抗权力的斗争(相同的自主愿望由于它反对的权力的性质而导致相反的立场)。

场的自主程度(及由此而来的在场中确立的力量关系状况)随着时代和国家传统而发生很大变化。^[7]它与象征资本一致,象征资本是随着时间的流逝通过世世代代的努力(以作家或哲学家名义接受的价值,即法定的、几乎制度化的、否定权利的许可)积累下来的。就是以这集体资本的名义,文化生产者感到有权利和义务忽视暂时权利的需要和要求,甚至以他们的原则和特有的标准与权利做斗争。一旦自由和勇敢以客观潜在性甚至是必要性状态进入了场的特殊理性,它们即使在场的一种状态或另一个场中无法理喻或简直不可思议,也会变得正常,甚至平庸。^[8]

在服从场的运行规则中获得的象征权利反对一切形式的非自主权利,某些艺术家或作家,更进一步说,所有文化资本的持有者——专家、

干部、工程师、记者，能够明白他们被赋予了非自主权利，这是他们向统治者（特别是在既定象征秩序的再生产过程中）提供的技术或象征服务的补偿。这种非自主权利可以出现在场的内部，而将全部力量投身到内部真理和价值的生产者被这匹“特洛伊木马”大大削弱了，与外部要求妥协的作家和艺术家代表了“特洛伊木马”。

综上所述，服从从来没有被论战的观点揭示得那么彻底，论战把所有保守作家都当作简单的代言人。没什么比最明目张胆地服从外部需要的作家的情况——它使思考更有理由——更能清楚地说明场施行的折射效果，外部需要有政治的、保守主义者的或进步主义者的权利施加的，还有经济权利方面的，它能直接或通过公众或报纸等的成功发挥作用。政治论战的逻辑还与许多自诩科学的分析纠缠不休，以致忽略了它提出的表现和统治者，包括银行家、工业家、商人或他们在政界的代表作出的表现之间的差别，特别是当这些人影响到文化财富的偶然生产者之时。

因此，在出现于德国 19 世纪上半叶的保守主义“哲学”这一典型状况中，也就是在贵族及其对自身合法性信仰的传统基础受到动摇（特别是由于旨在摧毁特权和奴隶制的改革）之时，职业空想理论家的著作立刻显示出其作者属于知识场的标记。因此，像亚当·穆勒这样的作家依赖于与场无关的贵族，仍显示出他与场的从属关系，这位文风浮夸充满哲学意味的报刊或随笔作者，在提出一种建立在“自然财富”的“理念”（与“观念”区别开来）基础上的真正“理论”之前，感到有责任痛斥费希特和占统治地位的知识分子传统（康德和自然法则，重农主义者和理性农业，亚当·斯密和市场思想体系）；他在这点上与纯粹的业余爱好者、政客或大贵族全然不同，这些“理论”关怀与他们无关；比如一个叫弗里德里希·奥古斯特·冯戴尔马尔维茨的人，充满了无知而天真的自信，他在写给同伴的信和散文中赞扬了大地、生存、自然和传统、揭露改革、集权统治、市场经济的普遍化，直接求助于贵族，希望通过参军或玩经济现代化的游戏复辟。^[9]

相同的对立出现在受技术贵族启发的文学中,这种将作者区分开的文学在1950和1970年间繁荣一时,尽管作者们在各自的主题上发展了大致可以互换的思想,但他们却由于推论的方法,特别是参照方向的不同而差别很大;^[10]专家特别由于参照知识场、场的争论和问题、场的惯例和前提——至少从否定方面来看——,在场中越发得到承认,也越承认场的规范(规范按照一种等级制度进行分配,要抓住几个标志,只需从让·富拉斯蒂耶排到贝尔当·德·茹福内尔和雷蒙·阿隆);业余爱好者、政客(米歇尔·波尼亚诺夫斯基,瓦雷里·吉斯卡尔·德斯坦)、工业巨头(弗朗索瓦·达尔)或高级官员(弗朗索瓦·布罗什-莱内或皮埃尔·马塞),经常满足于再生产多少直接来自专家的著作或教程的学院话语,没有触及有关知识分子问题,他们甚至忽视了知识分子的存在。

我们可以称之为天真的生产者,在客观和主观上都对文化生产感到陌生,他们就像在绘画场中一样,可以把表达信心放在第一位,而丝毫不留意别的生产者(政治家的情形例外,他们关注着像他们一样处于政治场中的人),他们风格的单一、论据的健康自信,特别是天真的评价都证明了这一点。

相反,被本来的分类划为“右翼知识分子”的人有可能会被驱逐出场,无权染指这坚强的天真。他们一心想要表达知识分子法定的坦诚,这使得他们虽与肤浅的保守主义的基本真理拉开距离,但在反对“左翼知识分子”的论战过程中更好地找到了这些基本真理:他们追求的简单或明快本身受到了被他们从表面上称为“知识分子”、也就是“左翼知识分子”的虚妄复杂性的断然拒绝。他们话语的发生公式完全包含在雷蒙·阿隆著名的标题《知识分子的鸦片》中,这种文字游戏将马克思关于宗教是“人民的鸦片”的口号颠倒过来,反对献身于马克思主义的“人民”宗教的知识分子及其对精神启发者地位的覬覦。^[11]

法则和界线的问题

内部斗争,特别是使得“纯艺术”和“资产阶级艺术”或“商业艺术”的维护者互相对立并导致前者拒绝给后者作家名分的内部斗争,不可避免地采取了“定义”这个词固有的冲突形式:每个人都想推行场中最有利于他的利益的局限性,或者也就是真正从属于场的条件定义(或赋予作家、艺术家或科学家身份的头衔),这个定义是证明他适得其所的生存的最佳方式。因此,当最“纯粹”、最严格和最狭隘的定义维护者认定某些艺术家(等)并不真正是艺术家,或不是真正的艺术家,并否认后者作为艺术家的存在,他们就是从自己作为“真正”艺术家的角度,想在场中推行作为场的合法视角的场的基本法则、观念与分类的原则(法则),这个原则决定了艺术场(等)非如此不可,也就是让艺术成为艺术的场所。

“纯”艺术家为反对习见而努力推行的这个“当成……看”(按照维特根斯坦的用语)不是别的东西,至少在这种情况下,恰恰是场非如此不可的基本视角,这个视角以这种名义,决定了进入场的权利:“谁也别进来”,如果他没被赋予与场的基本视角协调或一致的视角;把艺术当成艺术的游戏靠反对习见和唯利是图者或贪财者,如果拒绝玩这个游戏,就是为了自己的利益把艺术的事业贬为金钱的事情(根据经济场的建立原则,“买卖就是买卖”)。作家(等)的最严格和限制最多的定义,我们今天接受起来已是顺理成章了,它是一连串长长的排除和驱逐的产物,为的是以名符其实的作家的名义,否定所有可能以作家之名过活的人的生存,因为后者的职业名称定义更宽泛、更宽松。

文学(等)竞争的中心焦点是文学合法性的垄断,也就是说,尤其是权威话语权利的垄断,包括说谁被允许自称“作家”等,甚或说谁是作家和谁有权利说谁是作家;或者随便怎么说,就是生产者或产品的许可权

的垄断。更确切地说,文化生产场相反两极的占据者之间的斗争目标都对准了垄断作家合法定义的推行,斗争围绕着自主和非自主之间的对立是可以理解的。随之而来的是,倘若文学(等)场是为作家(等)定义而斗争的场所是普遍真理,无论如何,没有作家的普遍定义,分析只会遇到与为作家的合法定义而进行的斗争状况相符的定义。

这就是说摆在所有专家面前的样本问题只能通过无知的任意仲裁解决,这些仲裁(有一切机会成为一种历史定义的无意识应用,尤其当涉及到遥远的历史年代时,则变成了过时的定义)就是给可操作的定义取的名字:作家和艺术家概念的语义学含混同时是斗争的产物和条件,斗争的目的是推行定义。语义含混以这种方式,构成了需要阐释的现实本身。纸上谈兵或进行多少有些随意且在现实中不存在的争论,比如了解这个或那个觊觎作家(等)头衔的人是构成作家族类中的一员这个问题,就是忘记文化生产场是斗争的场所,这个场所通过占支配地位的作家定义的推行,力求规定有权参加为作家定义而斗争的人的范围。

关于团体范围和所属条件的斗争丝毫也不抽象:一切文化生产的现实和作家的观点本身,会仅仅由于全部对文学事务有发言权的人的增加,而发生彻底的改变。由此可见,任何力求比如在一个特定时刻确立作家或艺术家属性的调查研究,在开始的决定中都预定了其结果,通过开创性决定,调查研究确定了进行统计分析的人口范围。^[12]

要想走出圆圈,必须跟它相撞。调查研究本身要做的就是清查带有社会用途的固有而含混的现有定义,提供描述社会基础的手段:比如,通过按统计学方法分析不同的认可机构(学院、教育系统、上榜作者,等等)颁布的作家(出现在名单或光荣榜上)认可指数如何在书的生产者中(具有社会特征)进行分配,通过观察这些名单上的或排名榜上的和符合作家定义的作者本身在如此建构的空间中如何分布,我们最终可以确定,哪些因素影响不同形式的作家地位的获得,进而影响现有定义的内涵和外延。

但是我们也可通过建立一种**导致作家体制的至尊过程**的模式,借助文学圣殿在不同时期不同的名单中体现出来的不同形式

的分析,打破圆圈,这些名单既体现在文献如手册、选集等等中,又体现在有纪念意义的东西如肖像、雕像、半身像或伟大人物的纪念章上(这令人想到弗朗西斯·哈斯克尔从德拉罗什的绘画中发现的一切,这幅画是1837年在美术学院的半圆形会场绘制的,表现了当时至尊艺术家的群体。)^[13]我们可以把不同的方法相结合,努力追寻形式和表现多种多样的至尊至圣的过程(纪念雕像或勋章的制作,街道名称的由来,纪念团体的创立,学术计划的引进,等等),观察不同作者评价的波动(通过他们的书或文章的曲线),得出重新恢复声誉的斗争逻辑,等等。这项工作丝毫不涉及阐明有意或无意反复灌输的过程,这个过程使我们把制度化等级看作顺理成章的事情。^[14]

定义(或分类)的斗争的焦点就是(体裁或学科之间的,或同一体裁内部的生产模式之间的)界线,及由此而来的等级。确定界线、维护界线、控制进入,就是维护场中的既定秩序。事实上,生产者人口规模的扩大是主要中介之一,外部变化通过这些中介影响场内部的力量关系:大动荡发端于新来者的突现,他们仅借助自己的数量和社会质量的作用,带来产品生产和技术方面的革新,倾向于或在自诩在生产场中推行一种新的产品评价模式生产场就是自身固有的市场。

在一个场中发挥作用就是已经存在于其中了,即便是反抗或排斥的简单反应也是如此。随之而来的是,统治者很难抵御一切明确或潜在的重新定义进入权包含的威胁,这种重新定义,通过打击他们想驱逐的人,否定他们的存在。自由剧社实际存在于戏剧的次场中,自打它成为资产阶级戏剧的维护者——他们事实上加快了自由剧社获得承认的步伐——攻击的目标。这种情况的例子真是举不胜举,场的所有成员仿佛在荣誉的事情上和所有象征斗争中一样,都被迫在受到蔑视的打击和谴责或否定之间摇摆。蔑视倘若不被理解,就有表现为可鄙的虚弱或孱弱的危险,谴责或否定尽管存在,却包含着一种承认的形式。

一个场的最典型特征之一就是它的动态范围转化为一种合法界线的程度,动态范围的扩展同作用力量的范围一样遥远,合法界线受到明

文规定的进入权的保护,比如拥有学术头衔,获得竞赛成功等等,或受到排斥和歧视措施的保护,比如旨在保证封闭的等级的法则。与加入游戏的高度系统化相伴而来的是明确的游戏规则和在这个规则上达成的最小一致的存在;相反,场的状态与系统化程度极弱一致,场中游戏的规则在游戏中起作用。文学或艺术场的特征与大学场的不同之处尤其表现在前者系统化程度很低。它们最有意义的一个属性就是它们界线的极端可渗透性和它们提供的职位以及与此同时碰到的合法性原则定义的多样性:对动因属性的分析证实了这个场既不要求与经济场继承程度相同的经济资本,也不要求与大学场继承程度相同的学术资本,甚或权力场的领域,比如政府高级职位。^[15]

但是,由于社会空间的这些不确定场提供了草草定义的职位和极不确定且非常分散的未来(与之相对立的有公共职位或大学教职),这些职位在这种标准下,与其说已经确定,不如说有待确定,极其灵活,毫不严格。而文学和艺术场作为不确定场所之一,吸引和接受了彼此之间属性和配置乃至抱负迥然不同的因素,这些因素通常具有足够的保证和保险,拒绝满足于教师或官员的前程,直面这个职业不止一个的风险。

作家或艺术家的“职业”毕竟是最不系统化的职业之一;最不能完全确定(和养活)自诩为作家或艺术家的人。他们通常要想保证主业,只有做副业,从中获取主要收入。但是我们看到了这双重身份带来的主体效益,明确的身份有助于满足于所有所谓供衣食的小行当,这些行当是职业本身提供的,比如在出版社当校对员或校阅者,或者由相关的系统提供的,报纸、电视、电台、等等。这些行业中的艺术职业情况也是如此,更不用说电影了。这些行业的功用在于把它们占据者放在“环境”的中心,在这环境中传播构成作家和艺术家的特定竞争的信息,建立关系并获得有利于出版的保护,有时取得特殊权利的位置——出版者、杂志、文集或全集的主编身份,通过出版、赞助和建议等从新来者那里获得承认和尊崇,这就有利于特定资本的增加。

出于相同的原因,文学场对包含所有统治者的不止一个属性的人来说是迷人和殷勤的,大资产阶级家族的穷亲戚、^[16]破产或衰落的贵族、受到谴责或从其他统治地位特别是政府高位上下来的少数派成员,他们得不到满足的和矛盾的社会身份,在某种程度上预定了他们在统治者中处于被统治的矛盾地位。因此,假若把想在作者和公众之间建立直接关系的“资产阶级”戏剧排除在外,知识场和艺术场中的根本歧视从普遍来看,没其他场那么强。无论如何,鉴于作家或艺术家本人风格的影响和生活风格,这种根本歧视无疑比纯粹的社会歧视(特别是反对外省人)更强烈,论战中数不清的阶级歧视为这种社会歧视提供了证据。

幻象与作为偶像的艺术品

为获得文化产品模式的合法定义而进行的斗争有利于持续再生产对游戏的信仰。对游戏的兴趣和赌注即幻象,幻象也是游戏的产物。每个场从在游戏中投资的意义上来看,都生产其幻象的特定形式。游戏使各种动因脱离了不相关的状况,使它们倾向于或准备从场的逻辑角度构成确切的差别,区分出从场的基本法则的角度来看什么是重要的(“对我来说重要的是”,令人感兴趣,与之相对的是“对我来说无所谓”,无一差别)。但是,同样确切的是,赞成游戏、相信游戏和赌注价值的某种形式,让游戏值得一玩,是游戏进行下去的根源,各种动因在幻象中互相窜通,是它们互相对立和制造游戏本身的竞争的基础。总之,幻象是一个游戏进行的条件,而且至少从局部看也是游戏的产物。

游戏的相关参与建立在习性与场之间的形式关系之中,习性和场这两个历史制度的共同点被相同的基本法则占据(不调和除外);参与就是关系本身。它与人性的解放没有任何关系,人们通常把人性置于利益的概念之中。

正如历史和比较社会学,尤其是对前资本主义社会——或我们社会的文化生产场——的分析所阐明的,经济场设想的幻象的特殊形式,也就是从经济的功利主义意义上来看的经济利益,实际上不过是进行研究的利益形式的空间中的一个特例;这种形式同时是经济场出现的条件和产物,经济场以追求最大限度的金钱利益为基本法则确立自身。尽管经济幻象与艺术幻象一样是一种历史建制,但它作为建立在有限经济利益上的游戏的利益,与逻辑普遍性的一切表象共同出现。应该感谢帕雷托明白无误地显示了这种奠定了一切经济理论基础的普遍性幻象,他反对“由用途决定”的行为,比如在进沙龙的时候脱帽,反对建立在经验基础上的“逻辑论证”结果的行为,比如买许多麦子。^[17]

每个(宗教、艺术、科学、经济,等等)场通过它所推行的实践和表现调节的特定形式,为这种因素提供了一种建立在幻象的特定形式上的实现愿望的合法形式。就是在全部或部分地由场的结构和运行产生的配置系统和场提供的客观潜能之间的关系中,在每个情况下确立了(真正)心满意足的系统,产生了场的内在逻辑(无论是否伴随着游戏的外部表现)要求的合理策略。^[18]

艺术品价值的生产者不是艺术家,而是作为信仰的空间的生产场,信仰的空间通过生产对艺术家创造能力的信仰,来生产作为偶像的艺术品的价值。因为艺术品要作为有价值的象征物存在,只有被人熟悉或得到承认,也就是在社会意义上被有审美素养和能力的公众作为艺术品加以制度化,审美素养和能力对于了解和认可艺术品是必不可少的,作品科学不仅以作品的物质生产而且以作品价值也就是对作品价值信仰的生产为目标。

作品科学不仅应考虑作品在物质方面的直接生产者(艺术家、作家,等等),还要考虑一整套因素和制度,后者通过生产对一般意义上的艺术品价值和艺术品彼此之间差别价值的信仰,参加艺术品的生产,这个整体包括批评家、艺术史学家、出版商、画廊经理、商人、博物馆馆长、

赞助人、收藏家、至尊地位的认可机构、学院、沙龙、评判委员会,等等。此外,还要考虑所有主管艺术的政治和行政机构(各种不同的部门,随时代而变化,如国家博物馆管理处、美术管理处,等等),它们能对艺术市场发生影响:或通过不管有无经济利益(收购、补助金、奖金、助学金、等等)的至尊至圣地位的裁决,或通过调节措施(在纳税方面给赞助人或收藏家好处)。还不能忘记一些机构的成员,他们促进生产者(美术学校等)生产和消费者生产,通过负责消费者艺术趣味启蒙教育的教授和父母,帮助他们辨认艺术品、也就是艺术品的价值。^[19]

这就是说,我们不能赋予艺术科学自身的对象,除非不仅与传统的艺术史而且与社会艺术史决裂。传统的艺术史不经战斗便向本雅明所说的“大师名气的拜物教”俯首称臣,而社会艺术史只是从表面上与最传统的对象建构的前提决裂;实际上,艺术科学囿于单个艺术家生产的社会条件的分析(尤其是通过艺术家的社会根源及其形成进行把握),任凭艺术“创造”的基本传统模式强加在自己身上,这种模式把艺术家当成艺术品及其价值的绝对生产者——即便当艺术科学对领受者和参与者产生兴趣时也是如此,而从未提出他们对作品和创造者的价值创造做了贡献这个问题。

对游戏(幻象)及其规则的神圣价值的集体信仰同时是游戏进行的条件和产物;集体信仰是至尊至圣权力的根源,这种权力有助于至尊至圣艺术家通过签名(或签名章)的奇迹把某些产品变成圣物。为了得出集体信仰从中产生的集体劳动的大致印象,应重建数不胜数的信用行为的循环机制,信用行为在所有参与艺术场的动因之间互相交换,艺术家显然在其列,至尊至圣的作者通过团体展出或序言的方式,为更年轻的人祝圣,而后者反过来也尊前者为大师或流派的领袖。此外,交换还发生在艺术家和赞助者或收藏者之间,艺术家和批评家之间,特别是在先锋派批评家之间,他们通过获得艺术家的尊崇或对二流艺术家重新发现或评价令自己至尊至圣,他们在重新发现或评价中介人和证明了自己确认的权利,如此继续下去。

可以肯定的是,在交换关系网之外寻求这种信用货币即认可权利的终极保证人或担保是徒劳,信用货币就是通过交换关系网络,也就是

在一个作为一切信用行为的终极原因的中心银行同时产生和循环的。中心银行的这个角色直到19世纪中叶,都由法兰西学士院把持着。它是艺术和艺术家的合法定义、法则、观念和分歧的合法原则垄断者,在艺术、非艺术与公开而正式出现的身份相符的“真正”艺术家和其他被判定微不足道而遭拒斥的人之间划出了一道鸿沟。混乱的条理化来自于制度化的场的建立,制度处于为艺术合法性而竞争的状况下,条理化使得最后一点判断的可能性都消失了,把艺术家投入到为认可权而进行的没完没了的斗争中,而认可权只能在斗争的过程中并通过斗争得到和确认。

随之而来的是,我们只有消除幻象、中止勾结和窜通关系,才能建立艺术品的一种真正科学,因为勾结和窜通关系将任何文化人与文化游戏联系起来,把这游戏变成客体。我们同样不能忘记这种幻象构成了需要理解的现实本身,我们应让幻象进入能把它阐明的模式之中,这个模式还能阐明一切有助于生产和维护它的东西,如同促进艺术品价值生产的批评话语一样,这种批评话语起来记录了艺术品价值的生产。如果与自认为再版原始“创造”是“再-创造”行为的溢美之辞决裂是必要的,^[20]应该不要忘记这类话语及其促进信用增加的文化生产的表现,以作为偶像的“创造者”的社会创造条件的名义,组成了这特殊生产过程的完整定义。

位置,配置与占位

场是位置——比如小说这个体裁或上流社会小说这个次体裁的位置,或从另外的角度看,作为一个生产者集团联络地的杂志、沙龙或小团体所处的位置——之间的客观关系网。每个位置客观上都被它同其他位置的客观关系决定,或换个说法,都被直接相关的也就是动力的属性系统所决定,这些属性使得这个位置在属性的总体分配结构中与其

他一切位置互相关联。所有的位置从它们的存在本身及它们加在占据者身上的决定性上看,依靠它们在场的结构中,也就是在资本(或权力)的空间分配结构中当下的和潜在的状况,资本的拥有左右着在场中达成的特殊利益的获取(比如文学权威)。与不同的位置(这些位置在制度化几乎不存在的文学或艺术场,^[21]只能通过它们占据者的属性得到把握)相关的是同源性的占位,这个占位显然是文学或艺术品,但也是政治行为或话语,宣言或论战,等等——这就杜绝了在作品的内部阅读和通过生产和消费的社会条件进行解释之间必择其一的做法。

在平衡时期,位置的空间倾向于控制占位的空间。应该在与文学场的不同位置相联系的特定“利益”中寻求文学(等)占位的原则,乃至场外的政治占位的原则。历史学家习惯上采取相反的途径,最终都像罗伯特·达恩顿一样,发现政治革命从“文学共和国”的矛盾和冲突中所获的益处。^[22]艺术家真正证明他们与“资产阶级”的关系,只能借助他们与“资产阶级艺术”的关系,或更普遍地讲,与在场中表现或体现的“资产阶级”必要性的因素或制度的关系,如同“资产阶级艺术家”一样。总之,外部决定从来只能通过场的特殊力量和形式的媒介发挥作用,也就是经历一番重构,重构越重要,场就越自主,越能推行自身的特殊逻辑,即将它在制度和机制中的一切历史客观化。^[23]

因此只有把场当成当下和潜在的位置和占位空间(可能的或未定的空间)考虑,我们才能确切理解在外部力量按照这个逻辑进行转译的过程中所体现出的形式,既涉及到通过习性操纵生产者的社会决定性,这种社会决定性对生产者产生了持久的影响,又涉及到与作品的生产处于同一时刻的对场发挥作用的社会决定性,比如一场经济危机或一次扩张运动,一次革命或一种流行病。^[24]换句话说,经济或形态学上的决定性只能通过场的特定结构发挥作用,并可能采取完全出人意料的途径,比如经济扩张可以通过生产者或读者或观众的规模增加发挥其最重要的作用。

文学(等)场是一个依据进入者在场中占据的位置(举极端一点例子,也就是成功剧作家的位置和先锋派诗人的位置)以不同的方式对他们发生作用的场,同时也是一个充满竞争的战斗的场,战斗是为了保

存或改变这场的力量。我们能够且应该把占位(作品,政治宣言或示威,等等)看作出于分析需要的一个对立“系统”,不是一个随便达成什么客观一致的结果,而是永恒冲突的产物和焦点。换句话说,这个“系统”的发生和统一原则是斗争本身。

这个或那个位置和这个或那个占位之间的联系并不是直接建立的,而是通过两个不同的、有差别的、直接对立的系统建立起来的,位置和占位就嵌在这个系统之中(由此可见,不同的体裁、风格、形式、方式等等,彼此之间的关系就是相应的作者之间的关系)。每个(主题的、风格的,等等)占位都(在客观上且有时故意地)相对于占位的空间和作为可能性空间的未定性确定自身,可能性在其中被指明或得到暗示;占位从否定关系中获得其特殊价值,否定关系将占位与共存的占位联系起来,占位在客观上参照共存的占位,共存的占位通过限制占位的范围对它起决定作用。由此可见,即使占位保持一致,倘若同时供生产者和消费者选择的取舍空间发生了变化,它(艺术体裁、特殊作品,等等)的意义和价值也会自动变化。

这个效果首先应用于所谓经典作品,经典作品随着共存作品空间的变化而不断发生变化。有一点很清楚,当一部过去的作品在一个发生深刻变化的场中进行简单的重复时,就会产生一种全自动的滑稽模仿效果(比如在戏剧方面,这个效果迫使与一个以后无法保持原样的剧本划清微弱的界线)。我们可以理解,作家为把握他们作品的接受付出的努力部分地来看总是失败的,这恐怕是因为他们作品的效果本身能够改变作品的接受条件,如果人们以前一下子就给了他们现在以追溯的方式给予的东西,他们不会再写出他们已经写出的那么多东西,而且照他们已经写出的样子写,比如求助于为“把棍子朝另一个方向歪”的修辞策略。

我们因此逃脱了文学理论实施的永恒化和绝对化,文学理论把一个体裁从处于差别的(等级化)结构中的历史位置得来的所有属性变成超越历史的本质。但我们还不至于被迫陷入一个特定状况下的历史主义泥潭:毕竟只有对分配给不同场的不同体裁的关

系特性进行分析,才能导向真正的不变量,比如体裁(或,在另一个空间中的学科)的等级看来随时随地是作品生产和接受的实践的主要决定因素之一。

艺术品科学自身的对象是两个结构之间的关系,即生产场的位置之间(及占据位置的生产者之间)的客观关系结构和作品空间的占位之间的客观关系结构。用两个结构之间的同源性假设武装起来的研究,可以通过在两个空间之间和表面看来不同的相同信息之间建立来回往复的关系,把按照相互关系进行阅读的作品和因素或位置的属性同时提供的信息合并起来,这些作品和因素也在它们的客观关系中得以把握:这个文体上的策略能够提供对作者轨迹研究的起点,这个传记性的信息能够增进以其他方式阅读作品的某个形式特性或结构的某个属性。

作品的变化原则存在于文化生产场中,更确切地说,存在于因素和制度的斗争之中,制度和因素的策略依赖它们据自身在(制度化或非制度化的)特殊资本的分配中占据的位置,保留或改变这种分配的结构,可以使严格意义上的惯例得以永远存在下去或遭到颠覆;但是统治者和觊觎者、正统派和异端之间的斗争焦点和他们为促进自己的利益而实施的策略的内容本身,依赖于已经建立的占位空间,这个空间的运转是未定的,倾向于决定可能占位的空间并左右方法的寻求,并由此左右生产的发展。另一方面,场的自主性无论有多大,保持和颠覆策略的成功机会总是在某种程度上依赖这个或那个阵营能够在外部力量中找到的支援(比如新主顾)。

占位空间的根本转变(文学或艺术革命)只能来自于组成位置空间的力量关系的转变,转变之所以可能,取决于一部分生产者的颠覆欲望和一部分(内部和外部的)公众的期待之间的契合,因而取决于知识场和权力场之间的关系变化。当一个新的文学或艺术集团在场中推行开来,整个位置空间及相应的可能性空间,乃至整个未定性,都发生了转变:由于新集团开始存在,也就是开始变化,可能选择的空间就发生了变化,至此占统治地位的产品则被推到了次等或经典产品的地位。

可能性的空间

位置和占位之间的关系丝毫没有机械决定性的关系。在某种程度上介于两者之间的是可能性空间,也就是真正实现的占位空间,这个空间保持了它出现时的样子,这时它是通过构成某种习性的观念范畴被认识的,如同一个明确的充满占位的空间,这些占位是客观潜能,“要做”的事情,要发起的“运动”,要创办的杂志,要打击的对手,要“超越”的既定占位,等等。

为了抓住作为配置体现的可能性空间的作用,需要采用逻辑学家的方式,逻辑学家承认每个人在其他可能的世界中都有自身的“对立面”,以他可能成为的所有人的形式出现,倘若这个世界曾经不同,只要想像一下如果巴尔科斯、福楼拜或左拉在场的另一状况中找到发挥才能的不同机会,那会变成什么样子。^[25]这正是我们遇到一部古代音乐作品时会突发奇想的,到底是用羽管键琴,还是用钢琴代替更合逻辑呢,羽管键琴是作品创作依据的乐器,而在一个可包容的世界里创造这个乐器的作者的“对立面”则可能用钢琴;应该清楚,这可能的作曲家为这个乐器写了作品,无疑他可能没有以同样的方式实现他的愿望,而他的愿望本身也可能是别的。

通过集体劳动积累的遗产就这样作为一个可能性空间,也就是作为全部可能的限定,呈现在每个动因之前,这些限定是全部有限的可能用途的条件和对立面。对于通过简单的两者择一进行思考的人,应该记住,在这些方面,自发创造的维护者称颂的绝对自由,只属于幼稚的人和天真的人。仅有的同一件事,通过获得进入权进入文化生产场,发现受限制的自由和客观潜能的有限空间,进入权主要体现在获得行为和表现的特殊代码,有限空间提出了客观潜能,包括要解决的问题、要开发的风格或主题的可能性、要超越的冲突、乃至要实施的革命性决

裂。^[26]

为了让创新的或革命的研究的大胆想法有实现的可能,应让它在已经实现的可能系统中以潜在的状态存在,作为等待和请求填补的结构空白存在,作为发展的潜在方向和研究的可能途径存在。此外,还要让这大胆的想法有被接受的机会,^[27]也就是至少被一小部分人当作“合理的”来承认和认可,这些人无疑很可能就是产生这想法的人。^[28]如同消费者(实现了)的一部分趣味是由供给的状态决定的(以致于,正如哈斯克所指出的,所提供作品性质和数量的任何重要变化都有利于决定明显的偏好的变化),同样地,任何生产行为部分地依赖于可能性生产空间的状况,这个状况实际上致力于按照互相竞争或多少有些不可共存(专有名词或带“主义”的概念)的设想之间的实际选择形式进行认识,每个设想由此对所有其他设想的维护者提出了置疑。

可能性空间强加给所有把场的逻辑和必要性当作一种超历史性加以内在化的人,超历史性也是包括认识和评价及可能性和合法性的社会条件的(社会)范畴系统,这些范畴,如同体裁、学派、方式和形式的概念,决定和确定了可以设想的和不可设想的的空间的范围,也就是说既是在特定时刻能被设想和实现的潜能有限空间:自由,又是内部决定了要做的和要想的局限性系统:必然。正如经院哲学所说的,真正的必要艺术以基本原理的方式决定了在某个场的范围之内的可能性和可设想性空间,这个空间作为一个符合语法规则的合适取舍(与促使他们的作者说“他什么都干”的选择相对),构成了每个实现的“选择”(比如在导演方面);但它也是一种发现的艺术,有利于在符合语法规则的范围内创造一种可接受的解决方法的多样性(我们还没有穷尽安东尼所确立的导演法则的可能性)。由此,无疑一切文化生产者都无可挽回地借此定位和定时,只要他与同时代人(社会学意义上的)具有同样的未定性。对狄德罗来说,没有新小说,即使罗伯-格里耶能通过可能性空间的不符合时代的投射,在《宿命论者雅克》中找到先兆。

思想模式系统在某种程度上是构成场的结构对立的内在化的产物,它对于全部参加者和人数或多或少的公众是共同的(特别是在作为观念和分歧、标志、剪切、调节的原则起作用的对立的形式下),它提供

了一种客观性的形式,这种客观性拥有受到明确赞同的超验必要性,也就是说(在场的范围内)被普遍认为是天经地义的。^[29]

可以肯定的是,至少在为生产者的生产领域内,而且无疑要超出这个范围,这个或那个选择的风格或主题特有的趣味,以及美学(或其他的科学)特有的追求一切纯粹的也就是纯粹内部的动机,甚至在做出这些选择的人的眼中,都掩盖了与他们相关(至少在一定期限内)的物质或象征利益,这些利益按照厚颜无耻的逻辑,表现得非同寻常。特定的认识和评价模式构成了游戏和赌注的认识,并按它们自身的逻辑,再生产位置空间的基本分类(比如“纯”艺术/“商业”艺术,“落拓不羁者”/资产者,“左岸”/“右岸”,等等),及体裁的分类,^[30]决定了以可接受的或吸引人的(按照职业的逻辑)或相反不可能的、达不到的或无法接受的(大学的“学科”或科学的“专业”大多如此)面目出现的位置。

我们要想全面阐释在一个既定时刻建立在位置空间及其占据者的配置空间之间的令人惊异的紧密联系,只能既要考虑此刻以及在每个艺术(等)前景不同的批评转折点上,被供给的可能性空间是什么——也就是不同的体裁、学派、风格、形式、方式、主题,等等,既要在它们的内部逻辑上又要在社会价值上加以考虑,社会价值由于它在相应空间中的位置,与每个可能性相连;又要考虑从社会方面构成的认识和评价范畴,各种不同的动因或动因的等级把这些范畴应用在这个可能性空间上。

因此,诗歌对于1880年代一个年轻的觊觎者而言,与1830年代甚至1848年是不同的,更不用说1980年了:这首先是文学行业在等级中所处的高位,它通过一种社会等级的效果,为占据者提供了本质高于所有其他作家的至少在主观上的保证。最末流的诗人(尤其是象征主义者)自视高于(自然主义)最卓越的小说家。^[31]这些全部是典型形象:拉马丁、雨果、戈蒂耶等等,他们帮助构成和推行人物和角色,他们的作品及其前提(比如浪漫主义诗歌对抒情的认同)决定了所有人得以确定自身的标志;这是起规范作用的表现——“对成功和市场的裁决不感兴趣”的纯艺术家的表现——和机

制的表现,机制借助它们的制约,支持他们 并为他们提供一种真正的有效性;最终是风格可能性的状况,亚历山大体的衰退,已经司空见惯的浪漫派在格律上的大胆等等,左右着新形式的探索。

试图否定这种重建的要求,以不容置辩的名义说这个要求事实上很难实现,是不公正和徒劳的。科学的进步在某种情况下,可以意味着决定未经思考因而无可指摘的“普通科学”形成的前提和预期理由,还意味着提出计划,以解决一般研究认为已经解决、仅仅是没有提出的问题。事实上,只要留意一下,就会发现可能性空间表现的许多证据:比如,我们据以反省自己和确定自身的伟大先驱者形象,就小说家和研究者这代人而言是泰纳和勒南这样的补充形象,就整个一代诗人而言是马拉美和魏尔兰这样的反抗人物;更简单地说,是作家艺术家行业的溢美的表现,这些表现左右了整个时代的愿望:“浸透了 1830 年代精神的新的文学一代成长起来了。雨果和缪塞的诗、大仲马和阿尔弗雷德·德·维尼的戏剧,不顾教育界的反对在学校里流传;无数的中世纪小说、抒情忏悔录、绝望的诗篇隐藏在课桌的阴影里。”^[32]再以《玛奈特·萨洛蒙》为例,龚古尔兄弟认为,艺术家行业吸引人和令人着迷之处,与其说是艺术,不如说是艺术家的生活(按照今天在知识分子形象差别的普及化中表现出的逻辑):“最终,安纳托尔与其说是被艺术吸引,不如说是被艺术家的生活吸引。他幻想着画室。他怀着学院的想像和天然的欲望向往着。他看到的从远处蛊惑他的这些落拓不羁的前景:苦难的小说、摆脱联系和规则、自由、无约束、生活落拓、偶然、冒险、每天都出乎意料、逃离规规矩矩的生活、逃开家庭和礼拜天的愁闷、资产者的烟袋、未曾经受的女人方面的享乐、不费力气的工作、整年乔装改扮的权利,一种永远的狂欢;这就是出现在他面前的严格而严肃的艺术生涯的前景和诱惑。”^[33]如果引文中充满的这些信息,和别的类似信息,不被这样读解,那是因为文学配置倾向于将社会现实提出的一切非现实化和非历史化:此中庸化的做法把一个环境和一个时代的经验和历史制度如沙龙,小团体,落拓不羁等等的真正证明,简化为儿时和少时必不可少的生产场的

趣事,并且抑制了它们应该引起的惊异。

因此,可能占位的场以某种可能性、可能的收益或损失的形式呈现给投资的方向(双重意义上的),无论是在物质方面还是象征方面都是如此。但这种结构总包含着不确定的一面,尤其是与这个事实相关,即尤其是在一个制度化程度很低的场中,无论属于动因的必要性有多严格,动因总是拥有一种自由的客观余地(无论它们是否能够依据“主观”配置把握住),而且这些自由附加在具有一定结构的互相作用的弹子游戏中,尤其在危机时刻,为能够借助可操作的余地,颠覆一切机会和收益的既定分配策略开辟一个位置。

这就是说,无疑从未在动因的主观经验(与前/后的重建让人相信的相反)中给出的可能系统的结构空白,无法被一种倾向于自足的系统的魔法性质填补;这些空白包含的诱惑只能被某些人理解,这些人由于他们在场中的位置、他们的习性及两者之间(通常是不和谐的)的关系,相对于结构的局限保持相对自由,为的是能够把握他们自身的一种潜在性,这种潜在性只对他们自身才存在。这就在事后为他们的举动提供了一种命定的表象。

结构与变化:内部斗争与持久革命

在有限的场的内部持续出现的变化来自场的结构本身,也就是对抗位置的共时对立(统治者/被统治者、至尊者/新手、正统/异端、衰老/年轻,等等),这些变化就其原则来讲,在很大程度上独立于外部变化,外部变化只能在表面上看来决定了内部变化,因为在时间上伴随着内部变化(即便它们最终的成功部分地归功于独立的偶然系列的“奇迹般的”巧合)。

在一个位置空间中发生的任何变化决定一个普遍化的变化,这些

位置是由将它们分开的差距客观地确定的。这就意味着不必去寻找变化的特殊地点。变化的开端就其特性来说几乎是属于新来者的,也就是属于最年轻的人,这一点千真万确,他们最缺少特殊资本,他们在一个生存就是区分、就是占据一个不同的和有区别的位置的空间中,仅仅是这样地存在着:他们无需特意,就通过推行新的思想模式和表现方式,表现他们的身份,也就是他们的差别,让别人认识和承认(“给自己造名声”),与现行的思维模式决裂,注定通过他们的“晦涩”和“无动机”制造混乱。

由于占位通常很大程度上在与他者的关系中消极地确定自身,它们通常是空着的,缩小为一个充满挑战、拒斥和决裂的团体:结构上最“年轻”的作家(也许在生理上同他们试图超过的“老作家”年龄一样大),也就是在合法化进程中最落后的作家,拒绝成为他们最尊崇的先驱者那样的人,否定他们做的事情,这一切在他们看来都“老掉牙”了,诗歌也好,别的也好(他们有时会走向滑稽模仿),他们还自内部(学院等)或外部(成功等)认可的迹象开始,装作拒斥社会老化的所有迹象;获得承认的作家一方,也在某些超越愿望的自愿和强迫的特征中看到了一种“巨大而空虚的妄想”的不可置疑的迹象,正如左拉所说。实际上,越走进历史,也就是走进场的自主化进程,宣言(只要想想《超现实主义宣言》)就越倾向于简化为差别的不同表现(无须得出他们从厚颜无耻地追求差别中受到启示的结论)。^[34]

怎么能够不承认像布勒东一样为了存在而摆脱存在的必要性结果呢?这样的例子很多:布勒东宁肯与纪德和瓦雷里的《新法兰西杂志》决裂,也不愿跟他们有任何牵连,这意味着跟支持和保护对立起来,或者毫不留情地在他与查拉或戈尔和德尔梅的竞争集团的关系中表现出差别,后者也给自己的运动起了超现实主义的名字^[35]。被认识和承认的作品一旦得以占据一个不同的位置,并在由并存且互相竞争的作品历史性地构成的空间中清晰可辨,而并存的作品通过他们的相互关系,描绘了可能占位的空间、推延、超越、断绝,那么,被认识和承认的作品通过决定不同价值发展的实际评价确定其他作品的位置。

应该从这个角度,重构诗歌运动的历史,诗歌运动相继起来反抗连

续不断地代表诗人的典型形象,拉马丁、雨果、波德莱尔或马拉美等等,并且依靠合法建立的大文本,包括序言、计划或宣言,努力重新发现可能或不可能的形式和形象的空间的客观形状,但要依照这个客观形象在每个伟大的革新者及其在革命任务面前显示出来的样子。革命任务包括要摧毁的形式:十四行诗、亚历山大体、诗和“诗的喧嚣”,要破坏的修辞格:比较、比喻,要驱除的内容和感情:抒情、抒发、心理。一切的发生,仿佛是将带有在衰败作用下自我否定的传统特征的进程,驱除到合法诗歌的空间之外,每次革命都有利于诗歌语言的一种历史分析,这种分析倾向于将最特殊的进程和作用孤立起来,比如取消语音语义平行论。^[36]

小说的历史,至少自福楼拜以来,也可被描述为埃德蒙·龚古尔所说的“杀死浪漫主义”^[37]的一种长期努力,也就是说为了使小说清除一切看来决定它的东西,情节、行动、主角:这是指从福楼拜及其“什么都不写的书”的梦想或龚古尔兄弟及其“无波折、无情节、无低级娱乐的小说”^[38]的抱负直到“新小说”和线性叙述的解体,对克洛德·西蒙而言则是追求一种图画般的(或音乐般的)组合,这种组合建立在定期回顾和一定数量的叙述因素的内部对应的基础上,这些因素包括情境、人物、地点、行动,经多次修改和变化重新出现。

这种“纯小说”显然需要一种新的阅读,这种阅读在此之前一直是诗歌的保留地,它的“理想”界线是建立在反复阅读基础上的辨认或再创造的繁琐操作。实际上,写作不能包括一种阅读的期待,这种期待因为产生于一个场中尤其显得苛刻,而赞同这种要求的条件就是在这场中实现的:“纯”小说是一个场的产物,在这个场中,批评家和作家的界线有自动取消的趋势,作家之所以精通小说理论,是因为小说的反思和批评思想及小说的故事在他的小说中业已形成,且不断地提醒小说的虚构地位。^[39]无须穷尽这种反思的双重性的例子,我们就可以通过追溯往昔,在《达达主义宣言》的核心觉察到这种双重性,这种自相矛盾的话语既要成为它本身,也就是一个宣言,又要成为对它本身的一个批评反思,也就是一个反宣言,一个摧毁自己的宣言。^[40]

同样,勒内·莱博维茨把舒恩贝格、贝格和韦本的革命作品描述为

某些原则的意识和有系统的,照他的话说是“极端—彻底”的实施的产物,这些原则处于整个音乐传统的潜在状态,仍旧全部表现在以另一种方式对它进行超越的作品中:他观察到,舒恩贝格夺取了浪漫主义音乐家极少使用的九度和音,在基本把位上“决心有意识地从中得出一切结果来”,并将九度和音用在一切可能的转位上。他还注明:“现在对基本创作原则的充分认识,第一次在舒恩贝格的作品中变得明确起来,而在复调音乐先前的整个发展中是暗含的:这是永远发展的原则。”^[41]最终,他总结了舒恩贝格的主要收获,得出结论:“这一切,总的来说不过是以更直接更系统的方式承认事物的一种状况,这种状况以不那么直接和系统的方式已经在舒恩贝格本人最后的调性作品中存在了,甚至某种程度上,在瓦格纳的作品中也存在了。”^[42]从这里怎么会认不出在数学中已找到的最典型表达的一种逻辑呢?这种逻辑,正如达瓦尔和吉博特别通过递推进行推理所指出的,是“一种高于推理的推理或第二层推理”,^[43]它驱使数学家不停地研究从前数学家的工作成果,将已出现在他们著作中但暗含的运算客观化。

自反性与“天真”

文化生产场朝更大自主性的发展因此伴随着面向自反性更大的运动,自反性引导每个“体裁”按照固有的原则、固有的前提转向对自身的批评:艺术品,自我揭露的虚构,包括某种对自身的嘲弄。实际上,随着场自身的封闭,对体裁的整个历史中的特殊所得实际控制,构成了进入有限生产场的条件,这些特殊所得在过去的作品中被客观化,而且被进行保护和赞同的整个职业机构,包括艺术和文学史学家、注释者、分析者记录、编码和尊崇。场的历史实际上是不可逆转的;这种相对自主的历史的产物表现为一个累积的形式。

自相矛盾的是,特定过去在先锋派的生产者那里从未表现得如此

明显,先锋派生产者由过去决定,甚至他们想超越过去的愿望都被过去所决定,这愿望本身与场的一个历史状况相关;如果场有一段明确的和累积的历史,确定先锋本身的超越愿望本身就是整个历史的结果,它不可避免地相对它试图超越的东西、也就是相对一切超越的行动,确定自己的位置,这些行动被打发到场的结构中和强加给新来者的可能性空间中。这就是说,场中发生的事越来越与场的特定历史相关,因而越来越难从特定时刻的社会世界的状况中直接推导出来。场的逻辑本身倾向于选择和承认与场结构的客观化历史的一切合法决裂,合法决裂是由场的历史形成并被这个历史赋予形式的一种配置的产物,因而处于场的连续性之中。

因此,场的整个历史对它的每个状况来说都是内在的,为了达到无论作为生产者还是消费者的客观要求的高度,需要拥有对这个历史和可能性空间的实践或理论的掌握,历史就存在于这个空间中。一切新来者应该获得的进入权恰恰是对建立了现行未定性的全部所得的掌握。一切质疑都来自于传统,来自于对继承物的实际或理论掌握,继承物作为事物的状态,存在于场的结构中,这种状态被明显的事物掩盖了,明显的事物确定了可思考的和不可思考的范围,打开了可能提出的问题 and 作出的回答的空间。这一点在最先进的科学中表现得最清楚不过了,理论、方法和技术的掌握是进入问题空间的条件,专家们认为这些问题是有趣的或重要的。

反常的是,专家和外行之间的交流,无疑在社会科学领域从未如此困难,进入的障碍从社会方面来看不那么明显:特殊的未定性是在场中历史地形成的,专家们提出的解决办法相对这种未定性确定自己的方向,不了解未定性导致把科学分析当作对一般意义上的问题的回答,对实用的提问的回答,无论是美学提问还是政治提问,也就是当作观点,常常是“攻击”(根据它所起的揭露作用)。这种结构的他者理论之所以受到鼓励,是因为我们在场的内部总会发现“天真者”(不见得是无辜者),他们缺乏掌握现行未定性的理论和技术手段,在场中引进了只具雏形的社会问题,不把它们做

必要的变化以构成社会问题,因此赋予理论化的或然判断一种表面认可——常常是政治的认可,这就是外行投射到科学生产上的。

在已经达到发展的先进阶段的艺术场中,有些人以某个与历史遗产相悖的关系为开端,无视场的历史和它引发的一切,这样的人在场中是没有位置的。仍旧是场建立和认可了这类人,他们不了解游戏的逻辑,被看成“天真的人”。为了具有说服力,只要有系统地比较海关职员卢梭这类“画家对象”和据说“发现”了他的马塞尔·杜尚(他是布里塞的创造者,他把布里塞叫做“文献学海关职员卢梭”)就可以了。海关职员卢梭完全是场“制造”的,他是场的玩物,马塞尔·杜尚是一种“绘画”艺术的创造者,这种艺术不仅意味着生产一部作品的艺术,而且意味着作为画家自我生产的艺术。不要忘记这两个人物的特征对比如此明显,任何传记作者都想不到把他们联系起来,但他们的共同之处至少在于对后世而言成为画家,这是由于一个场的完全特殊的逻辑的作用,这个场达到了高度的自主,而且被与美学传统永远决裂的传统主宰着。

从值得讲述和记录的生活史的意义上来,海关职员卢梭没有“传记”:[44]规规矩矩的小职员,他爱上了欧仁妮·莱奥妮·V.,一个在“家庭经济”工作的售货员,他的主题是个“对他的画的价值一无所知的下等人”;他身上带有滑稽的特征,使得库特利纳或拉比什的这个人成为滑稽可笑的认可的残酷场景的指定牺牲品,这些场景是他的“朋友”、画家(像毕加索)或诗人(像阿波利奈尔)导演的,而其中的滑稽模仿特征无疑没有彻底表现出来。[45]他没有历史,同样缺乏文化和职业:他42岁时才崭露头角,事实上他应把美学训练主要归功于1889年的世界博览会;他所做的选择,无论是在主题还是在方法上,看起来都像是大众或小资产阶级“美学”的实现。这种实现表现在普通摄影的生产中,但却被崇拜学院派的画家如克莱芒、博纳、热罗姆的浓厚的他者意愿所左右,他认为自己模仿了他们神话的和讽喻的场景,《一头母狮遇到了一头美洲豹》、《兽笼里的爱》、《睡在狮子上的圣热罗姆》。(这些对学院派的

崇拜无疑与海关职员本人开始进行的附带研究、也就是与提早中断的研究有关。^[46])

有人经常说,卢梭“复制”他的作品,或者他用缩放仪制作图画,然后按照儿童书的画面着色技术进行“着色”。有人也可明确指出他的“副本”的“来源”是公共出版物、插图杂志、连载小说的插图(特别是《战争》)、儿童影集、照片(特别是古根海姆博物馆的《炮手》、《一次乡村婚礼》、《朱尼耶老爹的推车》^[47])。但人们至少可以看到,他的作品中最有特点的全部主题和风格特征是美学方面的,表现在大众阶级和小资产阶级的摄影实践中:人物通常按照一种僵硬有时粗暴的正面原则被放在图画的中心(《玫瑰色的少女》,费城),被赋予他们所处状态的所有标志和象征,这些标志和象征总是伴随着传说出现的,或许提供了图画存在的理由。因此,在一幅“天真地”命名为“我自己”的民间照片中,描绘了一个有标志的地点和一个人物的契合,画家拥有他的职能的一切标志:调色板、画笔、贝雷帽,对巴黎的描绘则能通过所有标志辨认出来:塞纳河上的桥、埃菲尔铁塔。他定格的时刻是小资产阶级生活的星期天及其人物,人物具有节日不可缺少的所有道具,毫无瑕疵的活硬领、涂了发油的闪亮的胡子、黑礼服,在摄影机前摆姿势,摄影机负责将庄严的时刻变得庄严,社会关系就是在这些庄严的时刻表现和创造出来的。我们可以通过象征的手法弄清这些关系:在《一次乡村婚礼》中,(不知放何处为好的)手藏了起来,露出来的只有紧握新郎手的新娘手。即便海关职员抄袭自科学传统借鉴来的模式,他也再次引入了“职能主义者”的观念。因此,在《幸福的四重奏》中,卢梭令男人、女人、小天使、动物这些不同因素的职责身份发生变化,正如多拉·瓦里埃指出的,他把这些在《热罗姆的清白》中表现出来:小天使介入了画面,母鹿变成了一条狗,作为忠诚的象征加在这爱情的讽喻之中。^[48]这些暗中的借鉴是一个修修补补的抄袭,抄袭者忽视了谨慎地进行滑稽模仿和注意细微差别的为我所用,而他的最讲究的同代人却自愿这么做。

如此说来,大众“美学”的典型艺术意图的产物,由于它们的

“天真无邪”，引进了一种差异，用来吸引先锋的艺术家，兰波说：“我喜欢笨拙的绘画、门帘、装饰、街头卖艺者的画、招牌、民间小彩画、幼稚的调子、幼稚的节奏。”^[49]实际上，一个逻辑遇到雏形艺术麾下的产品时，就会发现自己的局限性，雏形艺术是一种自然艺术，只有通过高雅人士的随心所欲的决定，才能原样存在下去。海关职员卢梭，如同所有“天真无邪艺术家”，退休和休假产生的礼拜天画家，完全是由艺术场创造的。创造者兼创造物的卢梭，应作为合法创造者以海关职员卢梭这个人物的形式产生，为了使他的作品合法化，^[50]他于不知不觉中为场提供了一个实现某些可能性的机会，这些可能性客观上属于场：“如果他早死25年，也就是说他如果他不是死于1910年，而是死于1884年，在独立者沙龙成立之前，我们对他就会一无所知。”^[51]批评家和艺术家不能让这个从绘画史中一无所得的“画家”进入绘画的存在，他就像多拉·瓦利耶所说的，“从一种他甚至看不到美学暴动中受益”——只要用历史的目光看待他，把他放在艺术可能性空间里，提出一些无疑与他无关的作品或作者，总之，这些作品或作者与他的意图是完全陌生的，比如埃皮纳尔的形象，巴耶的挂毯，保罗·于塞罗或荷兰人。同样，雏形艺术的“理论家”只能通过绝对的不合常理，把儿童或精神分裂症患者的艺术产品看作为艺术而艺术的有限形式，仅仅因为他们忽略了这些产品只能在一种目光面前才是这个样子，这种目光像他们的目光一样，是艺术场生产并受到这个场的历史的制约的：^[52]艺术场的历史决定（或确保）本质上互相矛盾必然遭到失败的行为，他们决心通过这种行为造就艺术家，以反对艺术家的历史定义。这种雏形艺术，也就是自然的、非文化的艺术，只有在使得这个艺术存在的有高度文化素养的“发现者”的创造活动达到忘我和让人忘掉自己的境界时（同时承认作为“创造自由”的一种极端形式），才散发出魅力；这种艺术因此变为没有艺术家的艺术，自然艺术，来源于自然的馈赠，神奇的必要性的情感，就像《伊利亚特》是由一个类似打字员的人写的，因此为永存的创造者享有特权的观念提供了至高无上的辩护。很能说明问题的是，这些自然文化

的理论家中最彻底的、因而也是最不彻底的人(比如罗歇·卡迪纳尔)认为,不存在与艺术场有关的一切关系,特别是不存在一切最初的尝试,他们从这虚妄中得出了属于锥形艺术的最具决定性的标准(他们并不像精神分裂派画家一样完全与这个标准相符,还有几个与众不同的人,如索蒂·维尔森(生于1890年,流动商贩),他晚年才投入到绘画事业中,他的作品被悬挂在纽约、伦敦、巴黎的画廊和现代艺术博物馆里,他受到专家的普遍关注,但他却想留在边缘,到大街上卖画,而这些画在画廊里卖得要贵两百倍)。

艺术场的历史几乎同时提供了“天真”画家的范式及同样是画家的绝对对立面,即“不择手段”的画家马塞尔·杜尚,这不是偶然的。杜尚生于一个艺术家家庭,他的外祖父埃米尔-弗雷德里克·尼科勒是画家和雕刻家,他的大哥是画家雅克·维庸,他的另一个哥哥雷蒙·杜尚-维庸,是一个立体派雕塑家,他的大姐是画家,马塞尔·杜尚在艺术场中如鱼得水。1904年,他获得业士学位之后——这在当时的画家中是罕见的,到巴黎来找哥哥雅克,频繁出入朱利安学院,经常参加在雷蒙家里举行的画家和先锋派作家的聚会,20岁的时候,他已经尝试了所有的风格。他不断与惯例决裂,哪怕是先锋派的惯例也好,比如立体派拒绝裸体(他创作了《走下楼梯的裸体者》),他不断在一种永远的革命中显示出“走得更远”的愿望,即超越所有过去和现在的尝试的愿望。

但在这种情况下涉及到一种有意识的和武装起来的意愿,因为这个意愿建立在直接认识过去和现在的一切尝试的基础上,包括复兴绘画的认识,它通过摆脱“纯粹视网膜的”“生理特征”,以便“重新创造观念”(标题的重要性就体现在这里)。他说,“我厌烦人家说‘像画家那么愚蠢’”,他为了逃避“咖啡馆和画家的单调乏味”,经常用四维空间和非欧几里得几何。他对这门技艺烂熟于心,制造了一些物体,物体作为艺术品的生产也意味着作为艺术家的生产者的生产:他创造了成品,这个生产出来的东西之所以能够上升到艺术品的高度,原因是加入了艺术家的一股象征力量,这力量通常用同音异字的文字游戏表示出来。对于布里塞和卢塞尔的

老主顾来说,同音异字的文字游戏是一种口头的**成品**,揭示了普通词语之间意想不到的意义关系,如同**成品**通过把物体与熟悉的背景孤立起来,揭示物体的隐秘特征,物体就是从熟悉的背景中获得寻常的意义和功能的。

很能说明问题的是,当杜尚进行艺术活动的时候,同音异字的文字游戏,是落拓不羁文化最典型的特征之一(哲学家科利纳在《落拓不羁的生活场景》中不断使用),它成了**小酒馆**艺术的基础之一,这种艺术在蒙马特尔小丘、敏捷的兔子(有关安德烈·吉尔的文字游戏,他曾画过招牌)和黑猫这些小酒馆里发展起来,并且在威利、莫里斯·多奈或阿尔丰斯·阿莱的推动下,利用艺术界有点令人窒息的权威,把艺术家精神中最典型的画室玩笑和滑稽模仿及漫画传统普及到大众的理解范围内(有点像在另一时代,于勒·罗曼的戏剧为资产阶级大众提供了“巴黎高等师范学校精神”极富权威的传统)。(在最近一个阶段(1968年学生运动的后果),《解放报》将知识分子的文字游戏普及到覬覦或向往知识分子的大众身上,这些文字游戏的合法形式体现在当时最高贵的作者,比如雅克·拉康身上,与此同时,文字游戏提供了知识分子生活风格的不露痕迹的形式。)

他用有点儿挑衅般的自由承认了创造者的决定权,与此同时,成品通过生产者表现出与自己成品的距离,这与不明不白的海关职员卢梭有些令人耻辱的“**辅助成品**”相反。杜尚尤其作为失败的出色的玩家,游戏内在必要性的主宰,能够在每次行动中记下他要发动的接连不断的预期行动,他预料到有些解释会否认或挫败这些行动;他在《被单身汉剥光衣服的妇人》中采用神秘的和性的象征,故意参照了一种色情的、炼金术的、神话的和心理分析的文化。他在玩游戏提供的所有可能性的技巧方面是个高手,他装作回到简单的良知,以揭露最热情的批评家对他的作品过分雕琢的解释;要么他通过讽刺或幽默,让疑云笼罩在一部**断然具有多义性**的作品上:通过加强使作品超越所有阐释包括作者本身的阐释的模棱两可,他有条不紊地利用有意为之的多义性的可能性,这种多义

性,随着专业解释者机构的出现,出现在场之中,并由此出现在生产者的创造意愿之中,这些专业解释者注定要借助解释或超解释的劳动,找到意义和必要性。我们可以理解,为何说杜尚是“在艺术世界为自己争得一席之地的惟一画家,无论就他未做的还是已做的”:[53]拒绝画画(以1923年未完成《大玻璃杯》就隐退为标志),就是拒绝达达主义将艺术与生活分离的实际行动,拒绝变成了一种艺术行动,甚至是至高无上的艺术行动,在它的范畴上与海德格尔至高无上的拯救者的静观相似。

因此,场的相对自主越来越体现在某些作品之中,这些作品的形式特征和价值只来自于场的结构和历史,总是禁止“短路”,也就是说从艺术世界产生的东西直接过渡到场中产生的东西。场的逻辑中产生的作品要求的认识是一种差别的认识,差异的认识,它参与到作品空间的每个单个作品的认识中,这些作品有共同的可能性,因而对与其他的、无论是当代还是过去作品的差距非常关注和敏感。不具备历史才能的旁观者对没有办法制造差别的人漠不关心。由此可见,自相矛盾的是,这门艺术原本是与历史永恒决裂的产物,而它的认识和评价有逐渐变得历史化的趋势:越来越罕见的是,乐趣不以对历史游戏和赌注的意识和认识及人们爱说的“投资”为条件,作品就是这些游戏和赌注的结果,投资由乐趣表现出来,而且显然只能通过历史对比和参照才能把握住。[54]

独立于历史条件基础居于导致一个社会游戏出现的历史过程中,这个社会游戏(相对)摆脱历史形势的决定和限制:由于从中产生的一切都主要从游戏本身的特定历史逻辑中得到存在和意义,这个游戏通过自身的可靠性,也就是通过决定游戏的特殊规律性和某些机制确定自己的存在,这些机制像位置、配置和占位的辩证法一样为游戏提供自身的意图。

对社会科学来说也是如此,社会科学无法以本来面目出现,也就是摆脱社会决定性,除非相对于社会需求的自主的社会条件建

立起来。社会科学无法摆脱它通过存在本身导致的相对主义禁锢,除非揭示出摆脱社会影响的思想的可能性的社会条件,并为建立这些条件而斗争,与此同时,要具备一些手段、尤其是理论手段,与自身的认识论决裂导致的认识论作用进行斗争,认识论的决裂总会包含社会决裂。

只有自主化过程的社会历史才能有助于阐释相对于“社会背景”的自由,与当时的社会条件直接发生关系这个举动,在为解释而进行的努力中消除了社会背景。相对于历史的自由原则就寓于历史之中。这并不意味着最“纯”的成品,“纯”艺术或“纯”科学,不能完成完全“不纯”的社会功能,如区分和社会歧视的功能,或更微妙地是,对社会世界的否定功能,这个功能,就像巧妙地压抑着的克己一样,处于被严格安顿在纯形式范畴内的自由与决裂中。

供给与需求

生产者空间和消费者空间之间的同源性,也就是文学(等)场和权力场之间的同源性,建立了供给与需求之间非自愿的调节(在场中暂时处于被统治地位且象征性地居统治地位的一极,是为他们的同行也就是为场自身或为这个场的最自主的部分生产的作家们;在另一极,是为权力场的统治地区进行生产的人,比如“资产阶级戏剧”。与马克斯·韦伯对宗教这一特殊情形的主张相反,对需求的调节从来不完全是生产者和消费者之间有意交易的结果,更不是有意寻求调节的结果,除非是在文化生产的运作中最不能自主的情况下(正是由于这个原因,我们把这生产叫做“商业生产”)。

生产场是客观上区分的位置空间(不同的剧院、出版商、报纸、高档女时装店、画廊等等),不同的利益与它相连。就是按照处于这生产场

中的位置的必要性,不同的文化生产运作被导向提供客观上有差别的产品,这些产品从它们在具有不同差距的系统中获得不同的意义和价值,它们并没有真正寻求调节,却按照与权力场中类似位置的占有者(其中的大部分都来自消费者)的意愿进行了调节。当一部作品像人们所说的那样,“找到了”理解它和赞同它的公众,这几乎总是一种巧合的作用,是部分互相独立的原因系列的偶合,无论如何,从来不完全是有意地寻求调节的产物,这种调节要么按照主顾的意愿,要么按照定做或需求的限制。

今天建立在生产空间和消费空间之间的同源性是一种永恒辩证法的基础,这个辩证法使得迥然有别的趣味在作为客观化提供的作品中能够找到满足的条件,而生产场则在为不同产品——无论立刻还是长期——提供市场的趣味中,找到它们构成和运行的条件。

如果说供给与需求之间的关系体现了一种先定的和谐的所有表象,这是因为文化生产场与权力场之间的关系具有两种结构之间几乎完全同源性形式的性质,而这两种结构有一种神赐的能力:事实上,如同在权力场中,从暂时的被统治地位转换到暂时的统治地位时经济资本增加,而文化资本朝相反的方向变化,同样,在文化生产场中,从“自主”的一极转向“非自主”的一极,或者不管怎么说,从“纯”艺术转向“资产阶级”艺术或“商业”艺术时,经济利益就会增加,而特殊的利益会朝着相反方向发展。

可以称之为同源的自主作用也支持了所有制度的行为,这个行为旨在促进各种各样的作家或艺术家与它们各种各样的资产阶级主顾之间的接触、互相作用甚至互相妥协,这些资产阶级主顾尤其指学院、俱乐部可能特别是沙龙,沙龙无疑是权力场和知识场之间最重要的制度媒介。事实上,沙龙本身构成了社会资本和象征资本积累的一个竞争场:沙龙的常客——政治家、艺术家、作家、记者等等的数量和质量,是一个在不同的派别成员中每个这类聚会场所的吸引力的良好尺度,与此同时,还是借此以同源性对文化生产场和认可机构如学院发挥作用(这一点在克利斯朵夫·夏尔对

德·卢瓦尼夫人和卡亚韦夫人在于勒·勒梅特尔和安纳托尔·法朗士之间的竞争中扮演的角色进行的分析中看得一清二楚)。^[55] 贵族妇女和资产阶级妇女在家庭的权力结构中受制于人,她们按照劳动和闲暇对立、金钱和艺术对立、有用和无用对立的原则,被派到艺术和趣味的领域、对精神和美学的雅致的家庭崇拜(这也是在婚姻市场上成功的主要条件)中,与此同时被指派维护家庭集团的社会关系(当“家庭主妇”),她们在家庭权力场中占据了与统治者中的被统治者即作家和艺术家在权力场中相似的地位;这一点无疑有助于事先决定她们在艺术世界和金钱世界、艺术家和“资产者”之间扮演中介的角色(因此暧昧关系,特别是建立在贵族妇女或巴黎大资产阶级妇女和出身被统治阶级的作家或艺术家之间的暧昧关系,其存在和作用便迎刃而解了)。

看来,从历史方面来说,相对自主的艺术生产场的构成,推动了风格各异的产品,且与两个或多个具有不同艺术期待的艺术赞助人的出现并行不悖。^[56] 我们从总体上可以承认,最初的差异是一个作为场的生产空间运行的基础,这种差异之所以可能,多亏有各种各样的公众,而最初的差异显然促进了各种公众的形成:同样,我们今天无法想像,没有学生和知识分子或艺术家的倾慕者当观众,电影探索会是什么样子,同样,我们无法设想,没有聚集在巴黎的落拓不羁的文人和艺术家这个公众群体,19世纪的先锋派文学和艺术怎么何能够产生和发展,尽管这些人穷得买不起什么,但他们为特定的传播和认可机制的发展进行辩护,这些机制无论是借助论战还是丑闻,都能为革新者提供一种象征资助的形式。

文学(等)场中的位置和全部社会场的位置之间的同源性从未像文学场和权力场之间建立的同源性那么彻底,在大部分时候,主要的主顾都来自权力场。无疑,作家和艺术家处于文学场中经济上被统治地位(和象征意义上的统治地位)的一极,文学场本身也处于暂时的被统治地位,作家和艺术家感到自己(至少在他们的拒绝和反抗上)与社会空间中经济与文化上被统治地位的占据者密切相关。无论如何,由于这

些关联在行为或思想上赖以存在的位置的同源性条件的深层差别有联系,同源性不免让人误会,甚至有一种结构上的欺骗:先锋派文学和先锋派政治之间的结构一致性是知识分子的无政府主义与类似象征主义运动这样——引人注目的运动(马拉美把书看作“悖德”)之间接近的基础,接近而又不无谨慎的距离。^[57]

权力场中的统治者及其与文化生产场的同行之间的差距和误会更加清楚:当统治者与文化生产者(特别是“纯”艺术家)对照起来反思自己时,他们能够感受到自己是与自然、本性、生活、行动、男子气概,还有良知、秩序和理性(与文化、智慧、思想和女性特征相对)站在一边的,他们再不能用某些对立面把自己武装起来,思考他们与被统治阶级的关系,他们与被统治阶级之间的对立就像理论与实践、思想与行动、文化与自然、理性与天性、智慧与生活的对立一样。他们同样需要作家尤其是艺术家为他们提供的某些属性,以进行反思和证明首先在他们自己眼中的照本来面目存在的方式:崇拜艺术因此越来越趋向于构成资产阶级生活方式的必要组成部分,不计利害的“纯”消费是不可缺少的,纯消费通过它带来的“灵魂的补充”,显示了与“自然”的第一需要和服从第一需要的人之间的距离。

无论如何,文化生产者能够生产社会世界系统的和批评的表现,尤其在危机时期为自身提供一种权力,他们能够利用权力,动员被统治者的潜在力量,帮助颠覆权力场的既定秩序。“无产阶级知识分子”在许多颠覆运动包括宗教和政治的颠覆运动中扮演的特定角色,无疑来自于这样一个事实,即促使被统治的知识分子感到与被统治者息息相关的位置同源性作用,经常(特别是在罗伯特·达恩顿研究的法国革命领导人这一情形之中)也是一种同一性或条件的一致;也即一切使得他们倾向于把他们的解释和系统化能力用于民众的愤怒和反抗的东西。

内部斗争与外部制约

因此,内部斗争在某种程度上由外部制约来仲裁。实际上,尽管在文学(等)场内部进行的斗争在原则上(也就是在决定它们的原因和理由上)是极其独立的,但在起源上,无论是幸福的还是不幸的起源上,总是依靠它们与(总体上发生在权力场或社会场内部的)外部斗争保持的联系和这类人或那类人能从中找到的支持。因此,不同体裁内部等级的颠覆或体裁本身的等级变化,影响了场的整体结构,像这些决定性变化之所以可能,是(本身直接由进入文学场的机遇的变化决定的)内部变化和外部变化的联系导致的,外部变化为各种新的生产者(依次为浪漫派、自然主义者、象征主义者等等)及其产品提供了消费者,这些消费者在社会空间中占据了与他们在场中相似的位置,因此拥有配置和按照供给他们的产品来调整的趣味。

文学或绘画方面一次成功的革命(从马奈身上可以看出来),是两个出现在场内和场外的相对独立的过程契合的产物。新来的异端,拒绝进入建立在互相承认“旧”和“新”基础上的简单生产循环。他们与现行的生产规则决裂,打破了场的期待,常常只能通过外部变化成功地确保他们的产品得到认可:最具决定性的变化是政治决裂,政治决裂如同革命危机,改变了场内部的力量关系(因此,1848年革命加强了被统治的一极,决定了作家暂时转向“社会艺术”),或还有新型消费者的出现,他们与新生产者有相似性,确保了他们产品的成功。

先锋派的颠覆行为,使得现行的惯例、也就是美学正统的产生和评价法则丧失了威信,令依据这些法则生产出来的产品过时,落伍,而在得到认可作品的效应的高利贷中找到客观支持。这种高利贷没机制可言。它首先产生于生产的墨守陈规,模仿者和学院主义行为起了作用,先锋派运动本身也逃不开这个作用,这个作用来自于不断重复可靠的

过程,毫无创造地利用已经创造出来的创造艺术。此外,随着时间的流逝,最有革新精神的作品,趋向于产生它们自己的公众,通过习惯作用,把它们自身的结构作为对一切可能作品的合法认识范畴加以推广(这样,人们就开始把过去的艺术品和自然界本身,正如普鲁斯特所指出的,作为从变得自然而然的过去艺术中借鉴来的范畴看待);它们趋向于推广的认识和评价法则的泄漏,伴随着这些作品的一种平庸化而产生,或更确切地说,伴随着它们起到的非平庸化效果的平庸化。这种决裂效应的高利贷无疑根据接受者,特别是他们对创新作品表现出来的资历,与此同时,根据他们与先锋派的价值中心接近程度而变化,最内行的消费者(及首先是竞争者和他们之中往往最直接的门徒)自然是最倾向于怀有一种厌烦的情绪,并且辨明组成运动的原初性质的过程、技巧、甚至怪僻。顺理成章的是,平庸化只能被冒充高雅强化或加速,冒充高雅是有意识地寻求与大众趣味的差别,它把一种类似于先锋派的标新立异的逻辑引进到消费之中(提供了生产和消费之间的同源性的另一个例子)。^[58]

我们可以看到,文化产品的相对稀缺,也就是价值,有随着其得到认可的过程不断前进而降低的趋势,得到认可的过程几乎不可避免地伴随着有利于泄漏天机的平庸化,泄漏天机反过来决定了由消费者人数的增加、物以稀为贵和消费行为的相应弱化引起的贬值。正在获得认可的先锋派提供的产品的贬值,恰是由于新来者乞灵于根源的纯洁性和艺术与金钱(或成功)之间近乎神授般的决裂,而愈发快了起来,宣告了与世纪的妥协。正在一些范围愈来愈广的主顾那里受到赞赏的作品的传播证明了这一点,这些主顾的范围被扩大到超出了生产场的界线,甚至到了一般的外行,外行总被怀疑甚至会因他们的仰慕亵渎作品。

我们在安德烈·纪德身上可以看到,先锋派(这里指“年轻的文学”)从正在得到认可的先锋派和道德谴责中得出的表现的典型例子,道德谴责是先锋派压在其被看作妥协的成功上的重负:“影响纪德的东西,不是他蔑视的自命不凡者的成功,也不是功成名就的

作家,如安纳托尔·法朗士,或保罗·布尔热,或皮埃尔·洛蒂,因为他们在他迥异的领域内发展,而是与他那一类或他那个‘阶层’的作家的对比,尽管这些人是他的先辈,而且已经跨越了保留地的围墙,但却付出了他认为不可原谅的让步的代价:梅特林克,变成了大众消费的先知;巴雷斯,政治上助他一臂之力;亨利·德·雷尼埃,《双重的情妇》给他打上了作家的痕迹,他在报纸上做起了应景文章;随后,弗朗西斯·雅姆,良知为他赢得了公众,公众却对他的好诗无动于衷;更不用说阿弗洛狄特取得的几十万册的发行量,阿弗洛狄特是皮埃尔·路易这第二个超‘我’的化名。”[59]

因此,艺术品的社会衰老,即把作品推向失势或经典范畴的不知不觉的变化,是内部运动和外部运动契合的产物。内部运动与场中的斗争相关,斗争刺激了不同作品的生产,外部运动与公众的社会变化相关,社会变化认可和加剧了不同凡俗的散失,因为它让所有人都看到了这不同凡俗。同样,让其主顾无限扩张的名牌香水随新主顾的获得,已经失去了一部分老主顾(大量销售廉价产品导致了销售额的下降),卡尔旺牌香水在60年代,逐渐吸引了不同阶层的人组成的消费群,包括雅致而年老的女性,她们对年轻时代的香水情有独衷,此外,还有更年轻但不那么富有的女性,她们也发现了这些已过时失势的产品。^[60]同样,由于经济和文化资本方面的差别表现在占有稀缺物品方面的暂时差距上,一个在此之前与众不同的产品泄漏了天机,地位就降低,与此同时失去了急于标新立异的新顾客,眼睁睁地看着原先的主顾日益老去,公众的社会质量下降:我们通过最近的一次调查获悉,由于天机泄漏而贬值的作曲家,如阿尔比诺尼、维瓦尔蒂或肖邦越来越适合年龄最大和教育水平最低的人。

在文学场或艺术场中,先锋派中的后来者能够利用人们自发地在作品的质量与公众的质量之间建立的关系,试图贬低正在得到认可的先锋派文学,将公众的社会质量的降低归因于颠覆力量的否定或懈怠作用。与变成典律的形式的异端式决裂,可以依赖潜在的公众,他们期待新产品中能有认可的产品中包含的东西:新先锋派在为无视传统观

念的决裂辩护的时候,越是回到最初的和理想的定义的使用,也就是回到开始时的纯粹、晦暗和穷困,占据被认可的先锋派丢弃的位置(或用销售学的术语来说,叫堆堞)就越不费力气;文学或艺术异端的形成是反对正统的结果,但也离不了正统的存在,以利用它从前的声势。

这里看来涉及到一种极为普遍的模式,这个模式用于一切建立在放弃暂时利益和否定经济基础上的行为。这些行为固有的矛盾,如同宗教或艺术的矛盾一样,拒绝物质利益,同时在或长或短的时期内,为持最激烈的拒绝态度的人,提供不同层次的利益。矛盾的基础是体现这些人特征的生活周期:在初始阶段;是苦行主义和淡泊名利,这也是象征资本的积累阶段,随之而来的是资本的开发阶段,这个阶段保证一时的利益,并通过利益保证生活方式的改变,这样就导致了象征资本的丧失,促进了进行竞争的异端的成功。在文学场或艺术场中,这个周期要想运行,只有依靠这个事实,即往往姗姗来迟的成功到来之际,创立者无论是否出于习惯的惰性作用,与最初的行为完全决裂,他的举动都要与他同归于尽;但这个周期在某些宗教行为方面会发展到顶点,其中继承者和后来者能够得到苦行的利益,而不表现出提供给他们的一些功能。

两种历史的相遇

在消费层次上,能够在特定时刻观察到的文化实践和文化消费是两种历史相遇的产物,一方面是生产场的历史,另一方面是就整体而言的社会空间历史。生产场有其自身的变化法则,社会空间通过属于一个位置的属性,尤其通过社会调节决定趣味,社会调节与特殊的物质存在条件和社会结构中的一个特殊地位相关。同样,在生产层次上,作家和艺术家的实践,从他们的作品开始,就是两种历史相遇的产物:被占据位置的生产历史和占据者配置的生产历史。尽管位置一方面有利于

创造配置,但必须有一个条件,即配置部分地是独立条件的产物,独立条件外在于狭义的场,所以配置具有一种自主的存在和效用,能够帮助制造位置。

没什么场比文学场和艺术场中的位置和配置之间的交锋更经常和更不确定的了:如果说供给的位置空间决定了可能候选人的意料之中的乃至必不可少的属性,因而决定了这些属性引起的尤其是保留的动因范畴,这一点属实的话,那么,对位置和可能存在的轨迹空间的认识及对每个位置和轨迹在这个空间中得到的价值的评价,依赖动因的配置;另一方面,由于空间提供的位置制度化程度微乎其微,从未在法律上得到保障,因此很容易受到象征的质疑,而且位置又不能世袭——尽管存在着传播的特定形式——,文化生产场构成了为“职位”的再定义而进行斗争的特定场所。

尽管场的作用非常之大,但它从不机械地发挥作用,位置和占位(尤其是作品)之间的关系总是受到动因的配置的调节和可能存在的空间的调节,动因的配置通过对自身组成的占位空间的认识,构成可能存在的空间。社会根源并非如我们通常想像的那样,是一系列机械的线性决定因素的原则,是决定被占据位置的家长制,从而由它那一方决定占位:我们不能忽视通过场的结构,特别是通过提供的可能性空间发挥的作用,这些作用主要依靠竞争的激烈程度,而竞争的激烈程度则与涌入的新来者的数量和质量特征相关。

作家或“纯”艺术家的职业(用这个词要冒风险),如同“知识分子”的职业一样,是自由的体制,是为反对“资产阶级”(从艺术家的意义上来说),更确切地说,是为反对市场和国家行政机构(学院,沙龙等等),通过一系列决裂而建立的。决裂一部分一部分地累积起来,通常只能通过市场,进而是“资产阶级”,甚至是国家行政机构的资源转向而得以实现。^[61]作家或艺术家职业是集体劳动的结果,集体劳动导致了作为经济和政治的独立空间的文化生产场的形成;但是,反过来,这个解放工作要完成并进行下去,只能在这样的条件下,即职位遇到一个具有必不可少配置和属性的动因,必不可少的配置包括不计利害和勇于进行风险投资,而属性就像年金一样,构成了这些配置的(外部)条件。在这

个意义上,以作家和艺术家职业为产物的集体创造总是要重新开始的。

总之,以往创造的制度化和日益承认成为自身目的的文化生产活动及其包含的解放意愿,有降低这种永恒的再创造代价的趋势。自主化进程越是前进,越是有可能占据“纯”生产者的位置,而不必非要有(或至少不必全部或在同样的程度上)这些属性,这原本应是生产位置所必须拥有的;再有,换句话说,趋向最自主的位置的新来者,能够从过去或多或少具有英雄色彩的牺牲或决裂中获益(同时通过他们对先驱者的崇拜得到象征利益)。

试图在生产者和他们看作经济支持的社会集团(收藏家、观众、赞助者等等)之间建立直接的关系,等于忘记了场的逻辑就是使人们能够利用一个集团或机构提供的资源,用来生产或多或少独立于这个集团或制度的利益或价值。达到高度自主的文学(等)场提供的完全不同寻常的种类的职位,多亏了客观上互相冲突的客体意愿,才能以最低的制度化程度存在:首先是以词的形式,比如“先锋派”这个词,或以典型形象的形式,比如受诅咒的艺术家及其英雄般的传奇形象,这些构成了自由和批评的传统;接下来尤其是以反制度化的制度形式,这个制度的范式可能是“被拒斥者的沙龙”或先锋派的小杂志,或以竞争机制的形式,竞争机制能够为解放和颠覆力量提供使它们能被理解的鼓励和报酬。因此,比如以“我控诉”为范式的预言式行为,在左拉之后,尤其可能在萨特之后,如此深刻地构成了知识分子的人格,以致加诸所有覬覦知识场的地位——尤其是统治地位的人身上。这是个互相矛盾的世界,其中相对于制度的自由就体现在制度本身。

既成的轨迹

我们理解为什么写成的传记只能是科学步骤的最后时刻:实际上,传记想要重建的社会轨迹,是按照由连续性空间里的同一个动因或同

一组动因连续占据的位置系列确定自身的(对一个制度来说也是如此,制度中只有结构的历史;名义上稳定的幻想意味着忽视了名义上不变的地位的社会价值能够不同于场自身的历史的不同时刻)。传记事件的意义和社会价值相对于场的结构的相应状况,每时每刻得到确定,传记事件被理解为这个空间中,或更确切地说,不同种类资本分配结构的连续状况中的投入和转移,不同种类的资本在场中发挥作用,其中包括经济资本和象征资本,后者是得到认可的特定资本。如果把一个前程或一种生活理解为一个独一无二的且包括若干连续事件的自足系列,而这些事件除了与“主体”相关之外没有任何别的联系,再加上主体的稳定性可能不过是得到社会认可的专有名词的稳定性,那么这样一种理解方法大约与试图说明地铁里的行程而又不考虑网状系统的结构,也就是不考虑不同车站之间的客观关系模式一样荒谬可笑。

任何社会轨迹都应作为穿越社会空间的特定方式来理解,习性的配置在社会空间中得到了表现;每个向新位置的转移,因为导致了排除或多或少的全部可替代位置,并进而不可逆转地加强了最初相容的这类可能性,所以标志着社会衰老过程的一个阶段。这个阶段可以按照这些决定性选择的数量加以衡量,这些决定性选择是体现着一段生活史的数不胜数的枯枝上的分枝。

我们因此可以用文化生产场内部的内部生成轨迹族(或者也可以用特定的衰老的典型形式)来代替个体历史的尘埃。一方面,是被局限在文化生产场的相同领域的转移,它与多少有些重要的资本积累相应:对于处于象征性统治区域的艺术家的来说是得到认可的资本,对于处于不能自主的区域的人来说是经济资本;另一方面,是导致区域变化和从一种类型的特定资本朝另外一种转化,比如象征主义诗人向心理小说转化——或象征资本向经济资本转化,如诗歌向风俗小说或戏剧或更确切地说,向小酒馆演出或连载小说的转化。

我们可以用同样的方式,区分相互生成轨迹的大阶层:一方面,是上升轨迹,上升轨迹可以是直接的(来自民众阶层或中产阶级工薪阶层的作家的轨迹),也可以是交叉的(来自商业或手工业甚至是农业的小资产阶级作家的轨迹,他们通常经历了世系的集体轨迹中的关键决裂,

如父亲的破产或死亡);另一方面,是权力场中的横向轨迹——在某种程度上,是下降轨迹,它们从暂时的统治地位和文化上的被统治地位(大商业资产阶级)或大约在经济资本和文化资本同样富有(“能人”:医生,律师等等)的中介位置导向文化生成场;此外,还有不存在的转移。(为了能准确无误,还要按照轨迹在文化生成场的到达点来区分这些轨迹,到达点意味着暂时的被统治地位和文化上的统治地位,反之亦然,或是意味着一个中立的地位:表面上不存在的第二代知识分子运动可以允许从文化生产场的一极向另一极转移。)

于是,我们只有在相互生成的轨迹和内部生成轨迹之间的一连串可能性的全景内部,抽出最有可能深入到内部生成轨迹的人,他们就像引导上升的尤其是横向的相互生成轨迹的人一样,内部生成轨迹才能从象征性统治的一极导向象征性被统治的一极,也就是主要体裁的低等体裁或低等形式(地区化小说,大众小说等等)。

如此理解的传记分析随着时间的流逝,会引向作品发展的原则:事实上,肯定的或否定的认可,成功或失败,鼓励或戒备,认可或排斥,都是每个作家——及其所有的竞争对手,借以显示自己的东西,每个作家占据的位置和可能实现的客观真实,无疑都是这些中介之一,“创造者的计划”的不断再定义通过这些中介推行开来,失败鼓励转产或退出场,而认可则增强和解放了最初的抱负。

社会身份包含着要求得到可能性的确定权利。根据按照位置得到承认的象征资本,每个作家(等)都被赋予了确定的全部合法可能性,也就是,在一个场中被赋予了在一个固定时刻客观上提供的可能性的确定部分。准许某人做什么、他自己能合情合理地做什么而不被当成自大或疯狂的社会定义,通过各种各样的许可和要求、对消极或积极秩序的呼唤体现出来(必定如此),这些呼声可以是公共的、官方的,仿佛国家保障的一切形式的指派或者裁决,或者相反这些呼声是非正式的、心照不宣的和无法察觉的。我们知道,通过认可或谴责的魔力,权威机构的裁决趋向于生产他们自身的检验条件。

要求可能性的权利作为一经承认便自然而然存在的愿望的根源,创立了重要性的几乎有形的情感,这种情感决定了人们在一个团体中

所处的地位——也就是地点,无论是中心的还是边缘的,高的还是低的,看得见的还是模糊的等等,人们有权占据这样的地位。要求可能性的权利还创立了人们可以体面地把持的广阔空间和(从别人那里)获得的丰富时间。一个作家(等)每时每刻与可能性空间保持的主体关系特别依赖此刻照例为他提供的可能性,还依靠他最初在某个地位上形成的习性,这个地位本身包含要求可能性的某种权利。社会认可和照例分派的一切形式,包括高贵社会出身赋予的形式,学术上的巨大成功或对作家来说得到同行的承认,其作用是增加最稀罕的可能性的权利,并通过这种保证,增加实现这些可能性的主观能力。

习性与可能性

事实上,我们可以看出,倾向于最有风险的位置的天性,尤其是在没有任何短期经济利益的情况下永久地保持这些地位的能力,看来在很大程度上依靠具备经济资本和重要的象征资本。首先因为经济资本保证相对于经济需要的自由条件,年金无疑是销售最好的代替之一。实际上,在最具风险的位置上得以维持足够长时间,以得到这些位置为他们提供的象征利益的人,基本上是最富有的人,他们的优势在于不必被迫完成二流任务来维持生计。这就与许多出身小资产阶级的诗人相反,他们迟早都得放弃诗,转向报酬更高的文学活动,比如风俗小说,或一上来就把一部分时间用来从事戏剧或小说创作(比如弗朗索瓦·科佩,卡蒂勒·孟戴斯或让·艾卡尔^[62])。同样,当衰老消除了含混不清,把少年时落拓不羁的生活中有选择的和暂时的拒绝,转化为无可挽回的失败时,出身低微的作家自愿沦落到“工业文学”之中,这种文学使得作家的活动与旁人无异;除非反知识分子运动促使其中最心酸的人彻底转变和放弃,干起最低级的政治论战行业。

但有一点很特别,与高贵出身相关的生存条件促进了诸如大胆和

无视物质利益,或强烈的社会方向感和预见新等级的技巧,这类配置趋向于朝着最激进的先锋派地位和最具风险的投资方向发展,因为风险投资超过了需求;同样,经常朝着象征意义上和长期最盈利的方向发展,至少对最初的投资者来说如此。投资意识看来是与社会出身和地理出身关系最密切的配置之一,因此,通过与之相应的社会资本,成为中介之一,社会根源之间的对立作用,特别是巴黎出身和外省出身的对立通过这个中介,表现在场的逻辑中。^[63]

普遍来看,在经济资本、文化资本和社会资本方面最富有的人是最先投向新地位的人(这个说法看来在所有场中都得到了证明,无论是科学场还是经济场):以保尔·布尔热周围的作家为例,他们放弃了象征主义诗歌而转向一种新形式的小说,这种小说与自然主义的小说传统决裂,更适应有文化的公众的需要。相反,与社会或地理的偏远相关的一种低劣的投资意识,促使出身大众阶级或小资产阶级的作家或名不见经传的人转向统治地位,这时统治地位提供的利益(在自然主义小说这方面,是它们提供的经济利益;在象征主义诗歌方面,是它们保证的象征利益)由于统治地位的吸引力和激烈的竞争而有减少的趋势,统治地位就是斗争进行的场所。仍旧是这低劣的投资意识鼓励他们在下降的或危机重重的地位中勉强维持,而在这种时刻最警觉的人放弃了这些地位;或者听任自己受到统治地点的吸引,带着人家给他的配置转向矛盾的地位,他发现自己的“领地”时为时已晚,也就是说浪费了许多时间,被场的力量作用左右,遭到了流放。

最典型的例子是莱昂·克拉代尔(1835—1892)。他的父亲原是蒙托邦的一个皮匠师傅,后来“成了资产者的手艺人”,行会成员和土地主,他一心想“让他的惟一继承人成为一个体面人”,在克拉代尔9岁的时候就把他送到了蒙托邦的神学院。克拉代尔在图卢兹学了法律之后,成了蒙托邦的诉讼代理人,他厌恶地发现农民唯利是图;随后他去了巴黎,在那儿过着落拓不羁的生活,后来回到了凯尔西,“厌倦了斗争,默默无闻而又孤独无助,厌倦了挣扎”;但是他不能“放弃巴黎”,他又在巴黎安下身来;他加入了帕纳斯派,

写了一部小说，多亏了他母亲。给他 300 法郎，才找到一个出版商，找波德莱尔为他写序言；后来，过了 7 年相当穷困的落拓不羁生活，回到家乡凯尔西，从事地域小说创作。^[64]这类以永恒流亡为主题的所有作品都带有矛盾的印迹，矛盾发生在与起点有关但同样是终点的配置和作为目标的、暂时占据的位置之间：“目标是表现他的凯尔西，拉丁文化的地域和乡野的海格利斯的故国，他采用了古代和野蛮的‘武功歌’的手法。克拉代尔在乡野人狂热的混战中突出乡村勇士的狂放姿态，他有希望被算做雨果和勒孔特·德·李勒的卑微的对手之一。于是便诞生了《翁法德拉耶》和《佩剑的巴塞洛内的还愿节》，这些怪异的描述是用夸张的或拉伯雷式的语言写出的《伊利亚特》或《奥德赛》的模仿”^[65]。

到达完全不可能存在的位置的人服从**双重的结构束缚**，这双重的结构束缚，在类似克拉代尔的情况下，可以使他们避免被或快或慢地从不可能的地位中驱除。这种双重的互相矛盾的限制经常迫使一时“被圣迹治愈的人”执行一种悲怆的不连贯计划，这些计划是向一个否定他们一切价值的空间的价值致以自我毁灭的敬意，比如用勒孔特·德·李勒的语言讲述凯尔西乡民的故事，这种语言在滑稽模仿和无法克制的依附之间来回摇摆。莱昂·克拉代尔在他的小说《从十字架走向牛的人》(1871)的序言中，亲口说出了折磨他的冲突，他说得再清楚不过，甚至令人绝望——但无实际作用——，冲突是一切类似冲突的牺牲者的特权：“本性驱使他研究平民百姓的典型和生活，另一方面，他对风格的美怀有炽烈的爱，几乎注定早晚要在粗俗和精致之间来回斗争。”^[66]克拉代尔总是处于一种危险的境地，他在帕纳斯派中是农民(他们把他赶到老百姓一边，他的朋友库尔贝那边)，在家乡的农民中是小资产者。乡野小说的形式和内容表达了不连贯的轨迹互相冲突的事实没什么大惊小怪的，他囿于这种乡野小说，在小说中东山再起的愿望让位给殷勤描绘乡村野蛮和丑恶的：“这个穷困的幻想者，穷人的孩子，对民间举止以及乡野的行为有一种天生的爱。但是，从一开始，他毫不犹豫地试图把它们以这种健康的粗放笔触完全表现出来，这

种笔触显示了绘画大师的最初风范,他很可能一下子就在他构成的年轻一代的最杰出的人当中占一席之地”^[67]。话说得再好不过了……

与巴黎和资产阶级的艺术家和作家的冲突,使得出身大众阶级的或外省小资产阶级的作家和艺术家倒向老百姓一边。他们就是在这种冲突中,最终发现了使他们消极地别具一格的东西,甚或他们以库尔贝的方式承受或要求它,库尔贝以其外省笔触和方言及“平民”风格形成了一个流派。“照尚弗勒里(现实主义小说家,库尔贝和克拉代尔的朋友)的描述,巴黎的德国啤酒店里产生了现实主义运动,德国啤酒店曾是一个新教材,风行乡野的举止和率真的快乐。头目库尔贝是一个‘伙伴’,他跟人握手,聊天,吃得很多,像农民一样强壮和固执,与三四十年代的纨绔子弟截然相反。他在巴黎的表现是心甘情愿平民化的;他不加掩饰地讲方言土语,他像老百姓一样吸烟、唱歌和开玩笑。观察者被他的平民和乡野的自由作风打动了……杜冈写道,他画画‘就像擦靴子’。”^[68]

这些不可同化的暴发户投身到异化作用的力量之中,他们的信心越足,他们最初为同化所做的尝试的成功机会越少。因此出身于外省小资产阶级的尚弗勒里,很久以来就“被两种倾向撕扯着,一方面是莫尼耶式的现实主义,另一方面是德国式的、浪漫的和感伤的诗”。^[69]由于最初尝试的失败,或许特别是由于发现了自己与众不同,他被打发到战斗的现实主义,差别的发现把他抛入“民众”一边,也就是在某些对象一边,这些对象以被视作“现实主义”地对待他们的方式被驱逐出当时的合法艺术。这种勉强回到“民众”不比地域作家回到“土地”少些含混和疑惑:对于资产阶级知识分子的绝对自由主义和最终的民众主义的敌意,会激励一种或多或少有些保守的反知识分子的民众主义,这恰恰是知识场内部关系的一种幻影般的投射。

我们可以在尚弗勒里本人的轨迹上看到场的这种作用的典型例子:他曾是1850年青年现实主义作家的领袖和文学及绘画方面的现实主义运动的“理论家”,却逐渐被福楼拜、然后是龚古尔兄弟和左拉超过

了。他成了塞夫尔的国家工场官员,民间画片业和文学史家,最终在第二帝国中经过一系列的转变和突变,完成了他作为保守主义的官方理论家的使命(他1867年获得了荣誉勋章)。这种保守主义建立在对民间智慧的颂扬——尤其是服从等级制度的颂扬——的基础上,等级制度表现在对民间艺术和传统的崇拜之上。^[70]

位置与配置的辩证法

因此,与某种社会根源相联系的配置要实现,只能把自己专业化,一方面按照通过不同的位置及其占据者的占位表现出来的可能性结构,另一方面按照在场中占据的左右这些可能性的认识和评价的位置,使自己专业化:同样的配置也会导致美学或政治的占位,这些占位依场的状况不同而不同,占位是根据场的状况决定自身的。^[71]由此产生了试图把文学或绘画方面的现实主义直接与社会集团的特征——尤其是农民——联系起来的无用的尝试,现实主义的创造者和维护者,尚弗勒里或库尔贝就出身于农民。只有在艺术场的一个确定状态中,且与别的艺术位置及其占据者发生关系,而这些占据者也被赋予了社会特征,现实主义画家和作家的配置才能得到确定;这些配置在别处和在一个别的场,或许会表现出别的样子,但在这里以一种艺术的形式表现出来,这个艺术形式在这个结构中,以最完美的形式出现,表达了对“资产阶级”艺术和艺术家(或支持他们的“惟灵论”批评)的反抗,并进而表达了对“资产阶级”的反抗,这种反抗在美学和艺术上是密不可分的。^[72]

位置和配置之间的关系显然是双重意义上的。习性作为配置系统,实际上只能通过与社会规定位置(尤其被占据者的社会属性规定,位置通过社会属性才能显现)的确定结构发生关系,才能实现;但是相反,就是通过这些自身多少有些彻底地与位置协调的配置,存在于位置的这种或那种潜能才能发挥出来。因此,比如劳动剧社的创立者吕

涅-珀,出身于巴黎资产阶级,受过一定教育,自由剧社的创立者安托万,出身外省的小资产阶级,自学成才,倘若无法仅从创立者的习性差别来理解两个剧社的差别,看来更不可能仅从两种制度的结构地位来阐明它们的差别:虽然至少从根源上,它们看来再生产了创立者配置之间的对立,但这是因为它们是以对立为标志的场的状态的产物,对立发生在更具资产阶级倾向的象征主义——从其维护者的特征来看如此——和更具小资产阶级倾向的自然主义之间。安托万自认为是与自然主义者一道,并在他们的理论支持下,反对资产阶级戏剧的,他提出对导演进行系统的改革,发动一场特殊革命,这场革命建立在一个统一的方法上:相对于人物而言,他更看重环境,相对于被确定的文本,他更看重能确定的背景,他把舞台作为一个“本身一致和完备的空间,君临其上的,只有导演”^[73]。相反,吕涅-珀的“混乱而丰富的”导向,既要相对资产阶级戏剧又要相对与安托万的革新才能确定自身,以致被描述为“精致的创造和随心所欲的混合”的表现,这个表现,来自一个“时而蛊惑人心,时而卓而不群”的计划,聚集了一批无政府主义者和神秘主义者并存的公众。^[74]

简而言之,配置之间的对立就是在特定的空间里得到的完整定义、也就是它的全部历史特性:对立在这里体现出对立系统的形式,对立随处可见,比如厚此薄彼的报纸或批评家之间的对立,被愚弄的作者之间的对立和作品的内容之间的对立,一方面是“生活片断”,它的某些特征接近通俗喜剧,另一方面是马拉美倡导的敏锐的探索,它受到多种层次的作品观念的启发。这一切都令人设想,正如这个情况表明的,配置的比重——进而“社会根源”的解释力量——非常之大,尤其当人们与产生状态的位置打交道时,这个位置与其说是既定的和建成的,不如说是有待建立的,因而有可能把自己的法则强加给占据者;而且,更普遍地来看,留给配置的自由随着场的状况(特别是场的自主),在场中占据的位置和相应职位的制度化程度而变化。

如果我们不能从配置中推导出占位,我们同样不能把占位直接与位置联系起来。因此,位置的同一性,特别是否定的同一性,不足以建立起一个文学集团或艺术集团,尽管它有促进接触和交流的机会。在

为艺术而艺术的维护者身上可以清楚地看到这一点,正如卡萨涅指出的,^[75]把他们连在一起的是尊重和同情的感情:戈蒂耶在星期四晚餐会上接待福楼拜、泰奥多尔·德·邦维尔、龚古尔兄弟和波德莱尔;福楼拜和波德莱尔之间的相似性得自他们几乎同时开始创作,同时吃官司;龚古尔兄弟和福楼拜互相欣赏,两兄弟就是在福楼拜家里认识了布耶;路易·梅纳尔,是波德莱尔、邦维尔和德·李勒的密友,他成了勒南家里的常客之一;巴尔伯·多尔维利是波德莱尔最激烈的辩护者。场的作用倾向于在客观空间里创造让占据相似或相邻位置的人互相接近的有利条件;但是这并不足以构成团体,构成团体是团体效应出现的条件,最著名的文学和艺术团体甚至在决裂中和通过决裂从中获取了巨大的象征利益,这些多少有些轰动的决裂最终结束了。

集团的形成与解散

当统治地位的占据者尤其是经济统治地位的占据者,比如资产阶级戏剧,内部非常一致的时候,尤其在消极方面被确定的先锋派位置,通过与统治地位的对立,在资本的原始积累阶段曾一度接纳了出身和配置迥然不同的艺术家和画家,他们的利益一度曾经接近过,但是紧跟着就发生了分歧。^[76]这些被统治的集团是孤立的小派别,小派别内部消极的凝聚力兼有感情上的紧密团结,团结通常体现在对一个领袖的拥戴上,当这些集团得到承认时,它们有通过表面的互相矛盾产生危机的倾向,获得承认的象征利益通常只能给一部分人,甚至一个人,紧密联系的消极力量也削弱了:团体内部的地位差异,特别是社会和学术差异,在开始时能被对立的一致性克服和超越,但此时却通过积累的象征资本的不平等分配再次体现出来。令第一批怀才不遇的创立者尤为痛苦的是,得到的承认和成功吸引了第二代门徒,他们在配置方面与第一代完全不同,但也参加了分红,有时甚至比第一批股东分得还多。

这些最终得到承认的先锋派团体的形成和解散过程的模式,在印象派的历史^[77]、同样在象征派和颓废派的逐渐分裂中,得到了典型体现。颓废派和象征派几乎不露痕迹地处在场中相同的位置上,并同样通过反对自然主义和帕纳斯诗派——魏尔兰和马拉美,他们的领袖,彼此都被排除在这个诗派之外——确立自己,随着它们达到完全的社会存在,开始分道扬镳。象征派出身于更优越的环境(也就是中产阶级或大资产阶级和贵族阶级),拥有重要的学术资本,他们与颓废派互相对立;颓废派通常出身于手工业者家庭,几乎没有学术资本。他们之间的对立就像是沙龙(马拉美的星期二聚会)与咖啡馆,右岸与左岸和落拓不羁的对立一样:在美学纲领上,是建立在明确的理论和与所有古老的形式断然决裂基础上的晦涩难懂,与建立在“良知”和“天真”基础上的“明晰”和“简洁”之间的对立;在政治上,象征派表现得冷漠和悲观,但不排除某些无政府主义的激进举动,而颓废派是进步主义者,也可说是改良主义者。^[78]

显然,两个流派之间的对立作用随着制度化过程的前进而加强,制度化对于建立一个真正的文学集团,也就是象征资本集中和积累(还有名称的采用,宣言和计划的起草,集中的惯例的设定,比如定期的聚会)的手段是必要的。对立的作用在承认最初差别的同时,有扩大这种差别的趋势;魏尔兰赞美天真(正如尚弗勒里用“艺术中的真诚”反对为艺术而艺术),而魏尔兰式的真诚和简洁的趣味无疑有助于把马拉美推向“诗之谜”的晦涩。而且,仿佛为了给配置的作用提供一个有力的证明,在社会意义上最富有的颓废派与象征派(阿尔贝·奥里埃)结盟或接近他们(埃内斯特·雷诺),而从社会出身方面最接近颓废派的象征派,勒内·吉尔和阿雅贝尔被逐出了象征派集团,前者相信进步,后者最终成了现实主义小说家,因为他的作品让人觉得不晦暗。^[79]

马拉美和魏尔兰之间的对立是一种分裂的范式,分裂是逐渐形成的,而且在19世纪表现得越来越明显。分裂发生在专业作家和业余作家或落拓不羁者之间,专业作家由于事业使然,不得已过着一种规矩的、正派的几乎像资产者一样的生活,业余作家是爱好文艺的资产者,对他们来说写作是一种消遣或爱好,落拓不羁者怪诞而悲惨,靠报纸、

出版或教书提供的一切卑微职业为生。作品的对立建立在生活方式的对立上,作品对立在象征意义上表达和加剧了生活方式的对立。与资产阶级世界及其价值决裂的专业作家,其中坚持为艺术而艺术的人首当其冲,以各种各样的方式,与落拓不羁者及其自负、言行不一和混乱互相交叉,这种混乱本身与有规律的生产是不协调的。再举出龚古尔兄弟:“人只能在寂静中,就像在活动的休眠中,才能充分想像他周围的事物和事情。感情与想像的孕育是不相容的。要有正常的、平静的日子,拥有一切存在的资产者身份,庸人的沉思冥想,这样才能创造出伟大、动荡、伤心,悲怆……在激情中、在神经质的冲动中消耗精力的人,永远写不出一本激情澎湃的书。”^[80]这两类作家之间的对立,根源无疑在狭义的政治对立上(而非相反),这一点在巴黎公社出现时表现得尤其明显。^[81]

位置和配置与制造“职位”的努力和适应“职位”的必要性之间的永恒冲突,再加上经过一系列的秩序重整,趋向于把转向的作家带到“自然地带”的连续调整之中,这一切说明了一种常见的应和关系,它位于占据者的位置和属性之间,只要分析足够深入,就可发现。比如,通俗小说比其他任何类型的小说,都更经常地留给被统治阶级和女性作家,在这类小说中,多少有些距离地处理这个体裁的不同方式,简而言之,处理位置中的位置,位置中的位置本身是与社会和学术差别密切相关的,差别最大的处理、半滑稽模仿地处理(尤其是阿波利奈尔推崇的方图马斯)是最权威作家的保留地。^[82]依同样的逻辑,雷米·庞顿注意到,直接服从于资产阶级趣味的财政支持的通俗喜剧作者中,出身大众阶级或小资产阶级的作家所占的比重很小,而他们却在滑稽歌舞剧中占很大比重,滑稽歌舞剧作为喜剧体裁,为滑稽或下流场景的轻佻效果和一种半批评的自由留有更大的余地,既创作通俗喜剧又创作滑稽歌舞剧的作者表现出介于这两类作者之间的特点。^[83]总之,在这个想要免除一切决定性和局限性的世界上,动因的倾向和属于他们占据的位置的要求之间惊人的一致是相当明确的。这种从社会意义上建立起来的和谐,对于幻想一切社会决定性不存在是大有裨益的。

对制度的超越

如果艺术史或文学史像哲学史,或从另外一种意义上,像科学一样,能够体现严格的内部发展的表象,每个自主的表现系统看起来都根据自身的动力发展,与艺术家、作家、哲学家或科学家的行为无关,这是因为每个新来者都应对场的既定秩序,游戏本身固有的游戏规则予以考虑,对规则的认识和承认心照不宣地强加给一切参与游戏的人。表现的冲动或驱使,为探索提供了愿望和通常否定的方向,还应该考虑可能性空间,可能性空间是一种特定编码,既合法又富于感染力,对特定编码的认识和承认构成了进入场的真正权利。这个编码以语言的形式,既构成了一种审查,把可能性理所当然地排除在外,又构成了一种表达方式,在确定范围内包含了它提供的无限创造的可能性;这个编码就像一个认识、评价和表达模式的历史性定位定时系统一样运转,这个系统决定了可能性的社会条件的局限,与此同时,决定了文化作品的生产和循环的局限,这些认识评价和表达模式在场的组成结构中以客观化的状态存在,同时在精神结构和习性构成的配置中以混合的状态出现。

在位置本身固有的配置和利益得以表现的表达冲动,与这个特定的编码,特别是要说要做的事情和硬性的仿佛争先恐后的问题空间之间的关系中,特定的(特指音乐的,哲学的,科学的等等)兴趣得以确定。人们有时归于“时尚”的作用也就是随心所欲的东西——兴之所至——,实际是竞争逻辑的产物,竞争逻辑驱使身在其中或想身在其中的人,有意无意地朝着相同的目标或为相同的目标角逐。

这个秩序既建立在客体(文件、工具、乐谱、绘画,等等)之上,又建立在主体(知识、技术、技巧等等)之上,作为一种超验的现实呈现给追求现实的所有个人的和环境的的行为:因此它为某些人公开或潜在的柏

拉图主义提供了依据的表象,有些人如胡塞尔或迈农一样,想把哲学固有的行动,建立在意识(思想)的内容不可被简化为意识(思维)的行为上,数字不能简化为计算(心理的)操作上,或者建立在有些人的操作,如波普尔及其他许多人,承认理念世界、它的运行和它的未来相对于认识主体的自主性。^[84]实际上,尽管文化遗产有自身的法则,这种法则超验于个体的意识和意愿,但以物质状态和混合状态存在(以作为历史超验起作用的习性出现)的文化遗产,只有在斗争中并通过斗争才能真正(也就是作为资产)存在和生存,文化生产场(艺术场等)是斗争的场所,也就是说文化遗产通过动因且为了动因才能存在和生存,动因是经过配置的,并且能够保证持续不断的复活。

因此,这“第三世界”,既非肉体的,又非精神的,胡塞尔和在他之后的人曾坚信从中得到了哲学自身的对象,它逾越一切个体占据的存在和生存,得益于为据为己有而进行的斗争:动因要加入集体资本,只能把集体资本以(动因在自身的生产中和其他动因生产的评价中实现的)特定习性的认识和评价配置的形式(多少有点彻底地)兼并过来,只有在这些动因的竞争中并通过这种竞争,集体历史的产物才能构成所有实践的准则,集体历史是超越每个人的,因为它是一切人固有的,而所有的实践是被集体历史所参照的。通过他们中每个人据为己有的互相交叉的局限和控制,这运行的功能,从前不过像一纸空文一样微不足道,现在压在其他所有人身上,持续地以集体运行模式,以文化生产模式出现,这种文化生产模式每时每刻都强加在所有生产者身上。

文化作品的超验世界本身并不包含超验的原则;它也同样不含有它的生成原则,即使它有助于构造思想和行为,这些思想和行为是它变化的基础。它的(逻辑、美学)结构可以强加给所有加入游戏的人,这个超验世界是游戏的产物、工具和赌注,无法逃脱变化的作用,变化的作用是结构安排的行为和思想通过确立的作用不可避免地产生的,此种确立永远不能被简化为一种纯粹的执行。

这就是说,由于涉及到理解一个文化生产场的运行和其中生产的東西,我们不能把(在场本身的运行和使它成为可能的基本幻想中找到根源的)表达冲动与场的特定逻辑分开,因为场中充满了客观潜能,与

一切限制和允许表达冲动转化为特定解决方法的东西。在波普尔所谓的“提出问题的境况”(问题-境况)和预备承认这个“客观”问题并从中觅到兴趣(这令人想到帕诺夫斯基分析的一个关于西方建筑物正面的圆花饰问题,叙热把这个问题留给了后来创造了哥特艺术的建筑家)的动因之间的契合中,特定的解决办法得以确定自身,这个特定方法从已经被创造出来的创造艺术出发,或多亏创造了一种新的创造艺术才产生。场的不确定的未来,每时每刻都在场的结构之中,但每个动因都造就自己的未来——由此帮助造就场的未来——同时实现客观潜能,客观潜在客观地存在于场中的权力和可能性之间的关系中确定自己。

还剩下最后一个我们不免要提出的问题:在批评所揭示的客观策略中有意识算计的部分是什么?只要读读文学见证、通信、私人日记,也许特别是在文学世界中原本的占位(比如于雷得到的占位),就可以确信,没有简单的答案,总是带有些片面性的明晰再一次关系到场的位置和轨迹问题,明晰是依照动因和时刻而变化的。倘若最终要提到明晰,那就特别是为了驱除在清白无辜和厚颜无耻中两者择一,通过这两者择一,将知识场内部日常斗争的对立观念引入分析,特别是引入所做的阅读中,日常斗争特别指狂热的赞扬者将目标对准过去的大人物进行的斗争和丑陋而擅长谩骂的瑟赛蒂兹式人物采取的斗争,他们掌握了一种无远见的“社会学”的一切资源,把他们对手的意愿简化为推想的利益,达到诋毁他们的目的。

我在这里所尽的一切努力都是为了对这些镜子之像斩草除根。“不要欢笑,不要哀伤,不要憎恨,”斯宾诺莎说,“但要理解”,或更进一步说,使之成为必要,进行阐释。对模式的认识有助于理解它是如何使得动因(进而文本的作者和读者)成为他们现在的样子,做了他们现在所做的事。强调了这一点之后,我现在可以通过一个例子回答提出的问题,但我请求读者动用我想在这里展示的分析方法的一切资源,这样就能实现斯宾诺莎的格言,用必要的观念拥有的常常有点悲哀的欢乐,来代替赞扬或否定具有的反常的、总是暧昧和经常变化的快乐。

我们知道《新法兰西杂志》创刊在知识场中所占的统治地位,1910年杂志创刊之际,按照安德烈·纪德的传记的说法,他“像长了触角一

样,识破了这些锁链,这些罗网,或更确切地说,这些区域,那么多‘小气候’在其中起支配作用”,他“应该建立起整个外交”,采取科学的“定量”,以“使《新法兰西杂志》围绕一个坚定的核心,围绕不同的、无可质疑的和大有希望的价值,成为引力的中心”,这是个“互不认识或互不赏识的地带相切的地方”。一本杂志的目录是企业 and 政治-宗教占位拥有的象征资本的一种展示:因此应有几个大股东如“保罗·克洛代尔,亨利·德·雷尼埃,弗朗西斯·卡尔科,甚至保罗·瓦雷里”,同时还要有一批尽最大力量分布在“政治-文学棋盘”(传记总是这么说)上的参加者,免得对非此即彼的方向表现得过于明显,并由此使名誉受到影响。人们“欣喜”地接受了克洛代尔的三首颂歌,但又觉得“太受欢迎了”,因为杂志“有在批判主义、规范主义和理智主义方面翻车的危险”;米歇尔·阿尔诺“描绘了有点‘左倾’”的佩吉,所以需要弗朗西斯·雅姆提供的平衡力量,及诸如此类。^[85]

首先是作者的集合、然后是文章的集合创立了一本文学杂志,我们可以看到,这个集合的真正原则是社会策略,这些社会策略接近主宰一个沙龙或一场运动的组织的社会策略——即使这些策略依据其他标准,将作家群体固有的文学资本也考虑在内。这些策略本身的统一原则和发生原则,并非如一个银行家厚颜无耻地计算象征资本(即使安德烈·纪德从客观上看来是这样),而是一个共同的习性,或者是一个社会的普遍特质,它是共同习性的一个维度,并且把人们称为“核心”的成员联系起来。已经形成的这个集团或这个网络自行遴选多少有些固定的合作者,特别是决定了最初几期的目录,而它本身则通过“它所表现出来的”发挥作用,它所表现出来的,就是文学固有的某种威望,也是某种政治-宗教路线,以便作为依附或陪衬的场所,或无论如何,作为以场为地点的斗争中的标志。在新法兰西杂志这种情况下,这个统一的原则恰恰是配置,配置预先具有占据一个中间和中心的位置的性质,这个位置处于“沙龙”和大学之间,就是“正直”和资产阶级卓而不群的意义之间,正直既疏离了“沙龙的精神”,又疏离了“成功作家”,资产阶级卓而不群的意义也远离了理智主义和人道主义,两者都熟谙学派痕迹过重的作家“公社”(巴黎高师的学生)。^[86]

我放弃在这段历史中寻觅道德,因为根本没有道德,我仅再一次提请注意,这一切尝试是多么造作、贫乏甚至迷惑人,这些尝试的目的仅仅是从文本和作者中提取将如此构成的全部作品和作者统一起来的原则,或更糟的是,提取存在于社会标签之中的意图的理论一致性,这个一致性显然就是历史赋予的带“主义”的概念。

“大逆不道地肢解虚构”

至于对这样的游戏逻辑的意识,也就是对成为其基础的幻想的意识,我一直认为,这种意识在某种程度上,从根本上驱除出了这样一个事实:即这种明晰使得文学或艺术事业变成一种犬儒主义的神秘,或一种有意识的欺骗。这一点直到我真正读了马拉美的一篇文章才理解,他以相当隐晦的方式,表达了文学作为建立在集体信仰上的虚构所具备的客观真实、我们应该面对和反对任何客观化形式、挽救文学乐趣的权利:

我们被一个绝对的公式束缚住了,但我们还是知道,这个公式只是公式。还是找借口躲开圈套吧,它指责我们言行不一,否认我们享有的乐趣:因为这种化外之境是动因和动力,要是我不讨厌公开地对虚构并由此对文学机制进行肢解,暴露出全体或虚无,又如何。但是,我如何崇敬呢,通过一种欺骗,人们把这欺骗弄得高不可攀,像闪电一样!我们没意识到高处暴发的是什么。这是用来做什么的——做游戏的。^[87]

因此美不过是一种虚构,美被这么贬低了,美反对被当成永恒的本质和纯粹的拜物教的柏拉图主义信仰,创作者通过这种拜物教在投射面前显示出虚幻超验的倾向,超脱文学生活及或许短暂人生的世俗之

境中缺乏的东西。在达到自我认识的诗中,这种虚构不满足于以(瓦格纳的)音乐方式再生产自然和季节的循环,(瓦格纳的)音乐通过光明与黑暗的交替出现,在交错的显示中模仿源于自然的死亡和复苏的神秘悲剧。^[88]诗与非常接近神话或仪式的音乐模仿决裂,就离开了属于自然范畴的东西,以便有意识地居于人类固有的范畴中,这个范畴属于传统,属于索绪尔所说的“符号的专断”,属于马拉美所说的“人类的把戏”。^[89]

放弃音乐的魔术是这种最终企图的关键时刻,诗人“在暮年之际”,通过这千变万化的企图,本着一种笛卡尔式的勇敢态度,开始“完全彻底地清算(体会)到理想的危机,同样包括另一种危机,也就是社会危机”,这些危机在“折磨”着他。^[90]与此同时,开始对他的关于文学存在的信仰提出了根本质疑:“像文学这样的东西存在吗?”^[91]经过“诸如可能平静地免除危险的调查”和断然“摆脱”所有文学信仰,还剩下什么?“从一个特定历史无限重复的‘掷色子’继承而来的24个字母的虔诚”,和一个“职业”,一种文字游戏的意义,一种文字对称的意义,不应把这个意义同文学游戏的意义混淆(“连人对赋予文字的固定和特定的荣誉也没有什么太大兴趣”^[92])。至于诗人本身,考虑他是动因还是结果(“行动,反映”)是徒劳的,如果“超自然词语”,诗的终极,超乎自然^[93]并反抗自然的结果(与音乐不同)恰恰是诗,是“它的尝试或神圣特点的潜在力量的产物”,“手段,还要什么呢!根源”。

诗人借以得到理论和区域的真正消极神学,即反思的批评摧毁了创造一个超验且“逃避”^[94]自然作用之物的神圣诗学和自我神秘化的神话。但是被破坏的化外之境,借助一种最终的拜物教(倘若允许这么组词的话),依旧是“我们想要享有的乐趣”的“动因和动力”。以文学乐趣这种“理想的享乐”和理想化的理想产物的名义,人们有权利拯救文字的游戏,同样对随之而来的文学游戏本身“鉴于其类似虚空的崇高引力(来自继续作为缺憾和‘虚无’起作用的化外之境),我们有权把它拉向我们,因为考虑到事物那么强大、占了上风^[95]——狂热地把事物分开,通过闲置的空间,在自愿的和孤独的快乐中,直到它们塞满,^[97]同时让它们流光溢彩。马拉美在一条补充注释中评论到:“花炮制造术与

形而上学这个视角无差别；但是在思想的高度，以思想为榜样的烟火，放射出理想的享乐之光。”^[98]

马拉美是马克斯·马勒的读者，他知道神常常诞生于一个被遗忘的言语错误；他不想恢复神授权利的诗人地位以及他在人类言语之外的预言权威，此权威是照新的超验原则建立起来的。尽管他把“色子一掷永远取消不了偶然”和“否认一个公认的功能的资格”，^[99]作为新诗学理论的公设提出来，但他拒绝把诗学崇拜的“祭坛用花环装饰起来”并永远保持伟大的美学传统的形而上梦想，他无法不投身于一种言语的花炮制造术的怀疑论者的游戏；这没有别的目的，只是为了他个人的乐趣，生产词语的烟火般的光芒，这种光芒能够以其灿烂辉煌掩盖其爆发于其中的天空的空虚。因此他不能摆脱这“崇高的感染，就像无法摆脱一种难以形容的怀疑”，这驱使他对于文学和作家的存在以及他的“事业”的意义提出了疑问，用相当于“我思故我在”的美学的直接事实反对“这个特定的指令”：是的，文学存在，因为我享受了它。但是我们能完全满足于通过乐趣、享受得到的证明吗，即便我们认为诗在赋予世界一个意义甚至是想像的意义时自身也有了意义？^[100]“孤独的快乐”的惟意志论者的想像激发的快乐，难道不注定要作为虚构出现，只要它与进行文字游戏、“为自己提供梦想的伪币”有关系？

援引马塞尔·莫斯的名言不像表面看来的那样不合时宜。事实上，马拉美与他的评论者们不同，他没有忘记，正如他在一开始时说的，危机也是“社会性的”：他知道他想竭力拯救的孤独的和模糊的自恋主义乐趣注定要被发觉是一种幻象，如果他没有扎根于幻想，即对游戏的集体信仰和他的赌注的价值，赌注的价值同时是“文学机制”的条件和产物。他由此得出结论，为了拯救这个因为我们“愿意享受”才享受的乐趣和作为其动因的柏拉图式的幻象，他只有借助另一种最终的想像，决心“崇拜”无作者的欺骗，欺骗使得脆弱的偶像得以免受明晰的批评的左右。他拒绝“公开对想像进而对文学机制进行大逆不道的肢解，为的是要么把整体展示出来，要么什么都没有，”他执意只用否定的方式，也就是用他不表现出来的方式，宣告这基本的虚无，因为他几乎没有机会被人真正理解。^[101]

马拉美为一个问题带来了解决的办法,这个问题是要知道是否需要宣告——在这种情况下,就是否定——社会游戏的组成机制,包括艺术、文学、科学、法律或哲学的社会游戏,特别为威信和神秘所笼罩,而且拥有公认的最神圣、最普遍的价值,但这个解决办法不像他提出的方式那么令人满意。决定对“文学机制”保密,或只以最严格的隐秘形式揭示出来,就是预言只有几个伟大的创始人才能得到异常的明晰和最终的恩惠,而这些明晰和恩惠是必不可少的,为的是在实际中对抗奥斯坦所说的“合法的欺骗”,反对超验保证的虚幻期待,确保对价值的信仰达到永恒,伟大的人文主义欺骗至少对这些价值表达了虚伪的敬意。

注 释

- [1]这篇文章旨在从以上进行的文学场的历史分析中得出对整个文化生产场有价值的主张,并试图置特定的(宗教、政治、司法、哲学、科学)的场的特定逻辑于不顾。我曾在别处做过特定场的特定逻辑分析,它还将成为我下一部著作的内容。
- [2]权力场的概念之所以被引入(参见P.布迪厄的《权力场,智力场和阶级习性》,载《评注》,第1号,1971年,第7-26页),为的是阐明效果,它在文学或艺术场内部可以观察到,并且以不同形式对所有作家和艺术家发挥作用。这个概念的含义逐渐明晰起来,特别由于对高等院校及其造就的全部统治地位所做的研究(参见P.布迪厄的《国家贵族 高等院校和个体精神》,同前书,第375页及以下)。
- [3]参见M.韦伯的《古代犹太教》,巴黎,普隆出版社,1971年,第499页。
- [4]“社会艺术”的地位在这种关系之下完全是模棱两可的:尽管它把艺术或文学生产归于外部功能(坚持“为艺术而艺术”的人责备它的就是这一点),它与“为艺术而艺术”的共同之处在于彻底否定世俗的成功和“资产阶级艺术”,资产阶级艺术无视“不计利害”的价值,承认世俗的成功。
- [5]通过这个逻辑我们可以理解,至少某些时候在绘画场的某些领域,缺乏任何学院的训练和认可可能算是一种荣誉。
- [6]P.卡萨诺瓦,《读书杂志》,第9号,1992年3月,第15页。
- [7]文化生产场对经济和政治权力的依赖采取的形式无疑大大取决于各个空间之间的真正距离(它可以通过客观指数进行衡量,比如相互之间特别是从一个空

回到另一个空间内部各代之间的交流频率,也可按照社会出身、形成地点、婚姻或其他等等,以两类人之间的社会差距进行衡量),也取决于双方表现中的差距(它从盎格鲁-萨克逊国家的反知识分子主义向法国资产阶级知识分子的自命不凡转变,自命不凡在某种意义上同样危险)。

- [8]有一点很清楚,自主不能简化为权力留下的独立:一个留给艺术世界的高自由度并不自动通过自主的表现显示出来(这令人想到19世纪的英国画家,可以说他们应该不像同时代的法国画家那样进行决裂,因为他们与后者不同,没有听从一个至高无上的学院的专制统治);相反,高度的限制和控制——比如通过严格的审查——不一定导致所有自主的表现都销声匿迹,只要特定传统、根本制度(俱乐部、报纸,等等)、自身模式的集体资本还足够重要。
- [9]关于这个问题已做过许多研究,尤见H.罗森伯格的《官僚制度与贵族制度 普鲁士经验,1660—1815年》,剑桥,哈佛大学学报,1958年,尤见第24页;J. R. 吉利斯,《危机四伏的普鲁士官僚制度,1840—1860年:一个统治特质的起源》,斯坦福大学学报,1971年;尤见R.伯达尔的《普鲁士贵族政治:一个保守意识形态的发展,1770—1848年》,普林斯顿,普林斯顿大学学报,1989年。
- [10]参见P.布迪厄和L.鲍尔坦斯基的《占统治地位的意识形态的生产》,载《社会科学的研究纲要》,第2-3号,1975年,第4-31页。
- [11]参见附录
- [12]当然,同样,力求确立作家或艺术家名单的调查研究通过确定有资格参加确立的人口,预定了分类(参见P.布迪厄的《学术人》,巴黎,午夜出版社,1984年,附录3,《法国知识分子的精英或谁是合法判断的判断者》)。
- [13]F.哈斯克,《艺术中的再发现 品味的一些特征,英国和法国的时尚和收藏》,伦敦,法厄同报,1976年。
- [14]关于美国哲学名人,可以在B.库克利克的研究中看到这种分析的例子,参见《七个思想家及其成长过程:笛卡尔、斯宾诺莎、莱布尼茨;洛克、伯克利、休谟;康德》,载R.罗蒂J.B.施内温德和Q.斯金纳(编),《历史上的哲学 哲学历史文献学论文集》,剑桥,剑桥大学学报,1984年,第125-139页。
- [15]因此,雷米·庞顿所研究的大约三分之一以上的样板作家都在进行已完成或未完成的高等研究(参见R.庞顿的《从1865到1905年的法国文学场》,同前书,第43页)。关于在这种关系中对文学场的其他场进行比较,参见C.夏尔的《文学场的状况》,载《文学》,第44号,1981年,第8-20页。
- [16]参见S.米塞利的《性别劳动分工和高级劳动的分工:巴西安纳托利亚人的临床研究》,载《社会科学研究学报》,第5-6号,1975年,第162-182页。

- [17] V. 帕雷托,《政治经济学教程》,日内瓦,德罗兹,1964年,第41页。
- [18] 只是在例外的情况下,特别是在危机的时刻,在某些因素中能够形成纯粹把游戏当游戏的有意识的和明确的表现,这种表现破坏了在游戏中的投入,即幻象,总是让它以客观的面目出现(对于一个对游戏陌生的漠不关心的观察者而言),也就是像一个历史虚构,或按照涂尔干的说法,“一个基础牢靠的幻象”。
- [19] 为了解释绘画奖自19世纪末泛滥一时,罗伯特·修斯指出,除了特有的经济因素比如财富的最大流动性之外,还有所有加入艺术场行业的人数的增加,以及操作的相应差异,这种操作有把艺术品变成神圣的财富的倾向(参见R. 修斯的《论艺术与金钱》,载《纽约书评》,第XXI卷,第19号,1984年12月6日,第20-27页)。
- [20] 我们会看到,能够就作品本身和为作品本身而关照作品,也就是“无目的合目的性”的“纯”美学眼光的构成,通过私人画廊,其次是公共画廊,以及博物馆的创立和负责从物质意义和象征意义上保管艺术品的职业机构的相应发展,与作为关照对象的艺术品体制互相联系;也与作为一切确定性和一切社会功能的纯“创造”的“艺术家”和艺术生产表现的逐渐创立互相联系。
- [21] 我们用“制度”的概念来代替文学场的概念一无所获,这个概念除了险些通过涂尔干式的含义,令人想起一个冲突剧烈的空间的交感情形之外,消灭了文学场的一个最有意义的属性,即它的微弱的制度化。这一点尤其通过在优先权威或权威的冲突中,更普遍地讲,在为维护或夺取统治地位的斗争中总体上缺乏评判或制度的保证和仲裁中看出来;因此,在布勒东和查拉的冲突中,布勒东在他组织的“确定指示和保卫现代精神的大会”发生混乱时没别的办法,只好求助于警察的干预;最后一次借巴尔伯的中心晚会反对查拉时,他求助于辱骂和棍棒(他一拐杖打断了皮埃尔·德·马索的胳膊),查拉则叫来了警察(参见J.P. 贝特朗, J. 迪布瓦和 P. 迪朗的《第一个超现实主义的制度研究,1919—1924》,载《实践》,第38号,1983年,第27-53页)。
- [22] 特别参见 R. 达恩顿的《保卫1750年前后的巴黎作家》,载《表现》,第5号,1984年,第1-32页。
- [23] 众所周知,把作品的特征直接与作者的社会根源(参见 R. 埃斯卡皮的《文学社会学》,巴黎,PUF,1958年)和作为作品特征的真正领受者(无名参与者)或假定领受者联系(参见 F. 安塔尔的《佛罗伦萨绘画及其社会背景》,剑桥,哈佛大学学报,1986年,或 L. 戈尔德曼的《隐避的上帝》,巴黎,伽侬玛,1956年)的社会学,在反映逻辑中思考社会世界与文化作品之间的关系,忽视了文化生

产场产生的折射作用。

- [24] 如果类似 1348 年夏天的黑死病这样的事件决定了绘画主题方面(基督的形象,人物之间的关系,对教会的赞美,等等)的一个总体变化的普遍方向,那么普遍方向按照特定的、与正在形成的场的区域特征相关的传统,被重新传达和转译出来,它们体现出不同于佛罗伦萨和锡耶纳的形式证明了这一点(参见 M. 迈斯的《黑死病之后的佛罗伦萨和锡耶纳绘画》,普林斯顿,普林斯顿大学学报,1951 年)。
- [25] 参见 D. 刘易斯的《对立理论和量化模式逻辑》,《哲学杂志》,第 5 号,1968 年,第 114-115 页,又见 J.C. 帕里安特的《自然语言中的专有名词和谓词》,《言语》,第 66 号,1982 年,第 37-65 页。
- [26] 这一点体现在整个文化生产场中,特别是科学场中,正如拉卡图斯所说,“科研计划”的对抗对科学表现和实践发挥着很强的结构作用。
- [27] “支离破碎派”的例子把这个机制解释得一清二楚:他们创造了一大堆东西,观念派画家依照他们重新加以创造,但是没有严肃对待他们,于是他们自己也不严肃对待自己,与此同时,他们的创作也被忽略了,即便在他们自己眼中也是如此。参见 D. 格罗依诺夫斯基的《停滞不前的先锋派:‘支离破碎’派艺术,1882—1889》,《社会科学研究学报》,第 40 号,1981 年,第 73-86 页。
- [28] 为了“感受”这些变得司空见惯的历史创造表现了什么——比如,“被拒斥者的沙龙”、“预展”、“请愿书”,等等——应把它们与一种经验对照来加以考虑,比如慢跑这个词和相应的行为的引入,它指的是着颜色鲜艳的短裤、T 恤衫和鸭舌帽的人在熙来攘往的人行道上跑步,而 10 年前,则有可能被看作乖戾的、甚至疯狂的,几乎不被人注意。
- [29] 在谈到调节的时候,我冒昧地为读者提出戈尔夫曼的构架(frame)的概念,这是个反历史的概念,我想摆脱它:戈尔夫曼只看到了基本的结构选择,还应看到来自一个定位定时的社会世界中的历史结构。
- [30] 阅读的契约是建立在发出者和接受者之间共有的前提的基础上的。大文化革命的负责人否定了这个契约,通过他们的精神一致,通过他们的自然和社会世界观的根本原则,与普通读者达成默契。
- [31] 这在于雷对一个象征主义诗人的问话中表现得一清二楚:“无论如何,我都认为最糟糕的象征主义诗人胜过自然主义网罗的任何作家。”(于雷,《文学发展的调查》,同前书,第 329 页。)另一个例子,莫雷阿斯说:“龙沙或雨果的一首诗,是纯艺术;一部小说,不拘是斯丹达尔的还是巴尔扎克的,都是次等艺术。我很喜欢心理学家(安纳托尔·法朗士,保尔·布尔热或莫里斯·巴雷斯这些作

者,与所谓‘心理小说’潮流有牵连),但他们应该呆在自己的地盘上,也就是居于诗人之下。”(J.于雷,《文学发展的调查》,同前书,第92页。)另一个例子,不那么明显,但更接近真正左右选择的经验:“15岁的时候,天性告诉一个年轻人他是诗人还是应该满足于写简单的散文……”(J.于雷,同前书,第299页;黑体由笔者所加。)我们可以看出,对于某个把这些等级拼命内在化的人,从诗歌到小说意味着什么。(被忽视真正的连续性和重合的绝对界线分开的等级分类到处都在产生——比如在学科之间,哲学与社会科学,纯科学与实用科学之间的关系等等,作用是一样的:肯定自身和拒绝降低身份,自动升级和降格,等等。)

[32]A.卡萨涅,《……为艺术而艺术的理论》,同前书,第75页及以下。应该把卡萨涅提到的马克西姆·杜冈和勒南、福楼拜及波德莱尔或弗罗芒丹的青春热情的所有篇幅都抄录下来。

[33]E.及J.龚古尔,《玛奈特·萨洛蒙》,巴黎,UGE,《10/18》集,1979年,第32页。

[34]这里应该注意整个逻辑分析(参见第一部,第二章),艺术运动就是根据它制造时机的,这个逻辑分析提供了与在其他场中表现一样的变化模式。

[35]参见J.-P.贝尔当、J.迪布瓦及P.迪朗的《第一个超现实主义的研究方法,1919—1924年》,前文引述。

[36]参见J.科昂的《诗歌语言的结构》,巴黎,弗拉马里翁,1966年。我们还附带看到,这里描述的逻辑谴责所有虚假的本质的分析,这些虚假的分析目的是得出体裁的超历史分析,体裁名称的一成不变掩盖了它们通过与从先前的定义决裂而不断形成的事实。

[37]“我的思想,尽管从未如此倾向于小说,但还是认为小说是一种过时的、陈旧的体裁,它已说完了要说的,我要在这样一种体裁中竭尽全力杀死浪漫,并从中造出没有虚构的事的人的一些自传来”(E.德·龚古尔,载J.于雷,《文学发展的调查》,同前书,第155页)。

[38]这段摘自《谢丽》的序言文字表明,拒绝浪漫是与促使体裁高贵的一种努力分不开的,体裁被理解为参照小说和小说家在场中的位置(诗歌尤其如此)以及这低级体裁和更加低级的公众之间的联系,至少在作家看来,低级公众是“妇女”和“老百姓”和/或“外省人”。我们无法在其中明显看到这高贵愿望的简单效果,这愿望可能会把小说家引到另一个方向,比如布尔热和心理小说,也就是引到高贵的表现中。这一点多亏了在社会意义上高贵的地点、环境、人物或情感的组合(参见P.布尔热的《1921年的法国小说注释》,载《批评和理论新篇》,t. I,巴黎,普隆,1922年,第126页及以下)的努力才得以实现。

- [39]当文学史和文学理论在这一点上构成文学生产,就可以理解批评家和作家、文学理论家(或历史家)和文学家(至少在法国如此,电影家和电影批评家)之间的角色互换为何如此频繁了。
- [40]参见 R. 卢罗的《1918年3月22日的达达主义宣言:论制度分析》,载《爆炸的时代》,t. I, 1974年,第9-30页。自我封闭的另一种更普遍的作用尤其是在许多作品中经常被描述为一种集体自恋主义,这些作品表现它们自身的存在,这种存在导致知识分子团体,无论在圣日尔曼草地还是在格林威治村,都对自身投以自我满足的目光,只看到一种明晰的自我批评的表象,而表象恰恰是科学客观化的主要障碍之一。
- [41]R. 莱博维茨,《舒恩贝格及其流派》,巴黎,J. - B. 雅南,1947年,第78页。
- [42]同上,第87-88页。
- [43]R. 达瓦尔及 G. T. 吉博,《数学推理》,巴黎,PUF,1945年,第18页。
- [44]对布里塞来说也是一样,这个“天真的”哲学家使得他的发现者安德烈·布勒东和马塞尔·杜尚无论如何也不能为他写一部传记:“他的一切生活对我们都是陌生的,除了一个开会日期(1891年在安热),还有另一个在学者社团的日期(1906年6月3日)和7个其他线索:7本署名所谓让-皮埃尔·布里塞的书。没有熟知的直系亲属或继承人,尽管超现实主义者们进行了积极的寻找(尤其是马塞尔·杜尚);生卒年不定;出版商那里没他的任何踪迹……”(请参照《逻辑的语法》,附在《上帝的科学》后面,巴黎,周氏出版社,1970年)。
- [45]关于得到允许的艺术家和作家,尤其是阿波利奈尔和毕加索常常残酷对待海关职员卢梭一事,参见 R. 沙特克的《先锋派的先驱者》,巴黎,弗拉马里翁,1974年,第66-93页,特别是写“卢梭宴会”的篇章(第80-85页),我们从中可以看到作为目标的画家,变成了神秘化的玩物,完全屈从于游戏(甚至在很长一段时期内忍受从放在他上方的灯笼里滴出的蜡油);但他不对他的“朋友们”的玩笑和取笑抱以他们以为的那种“天真的”赞同,费尔南德·奥利维耶的某些观察证明了这一点:“他的脸很容易涨得通红,只要他感到气愤或局促。他一般同意别人对他说的,但他们感到他有所保留而且不敢说出他想的”(第74页)。关于“宴会”的其他记载,参见 J. 西格尔的《落拓不羁的巴黎——文化与资产阶级生活的范围,1830—1930年》,纽约,维金出版社,1986年,第354页。
- [46]服从于最学术化的规范和惯例不仅是作品的一个常数,还是民众阶级成员的一个常数,无论作品是否出版,是公共的还是个体的(我想到了爱情的心有灵犀)。因此,尽管自19世纪末以来,与大众之间还存在着很深的鸿沟——这

是许多出版社按照作者的意愿进行炮制的领域——今天诗歌仍体现了文化素质最差的消费者从文学中得出的观念(无疑是受了把初试文笔等同于初学写诗的小学教育的影响)。我们可以通过一本作家词典(比如《全国文学家年鉴》)的分析证明这一点,试图写作的大众阶级和小资产阶级成员(个别除外)有一种过高的文学观念,想写“现实主义小说”;实际上,他们的产品主要是诗歌——其形式极其传统——其次是在历史研究方面。

- [47]关于这些方面,参见D.瓦利耶的《海关职员卢梭的所有画作》,巴黎,弗拉马里翁,1970年。
- [48]我们从这里认出了与表现在照片中一样的“大众美学”的所有特征(参见P.布迪厄的《一个艺术手段·论照片的社会用途》,巴黎,午夜,1964年,第116-121页)。
- [49]A.兰波,《全集》,巴黎,伽利玛,“七星丛书”,1963年,第218页。
- [50]尊崇锥形艺术的局限性是,人们不能把生产者等同于艺术家,这与本真艺术不同。
- [51]D.瓦利耶,《海关职员卢梭的所有画作》,同前书,第5页。
- [52]参见M.泰沃兹的《锥形艺术》,巴黎,斯基拉,1980年;R.卡迪纳尔,《局外人的艺术》,纽约,普雷格出版社,1972年。
- [53]W.S.吕班,《达达艺术与超现实主义》,R.勒沃·达罗尼译成法文,巴黎,塞热,不定期,第22页。
- [54]我们已经看到美学判断越来越明显的历史化(参见R.克莱因的《形式与心智》,巴黎,伽里玛,1970年,第378-379页和第408-409页),但不能把它放到自主化程度很高而且有特定历史性的场的运行逻辑之中。
- [55]参见C.夏尔的《自然主义时代的文学危机》,同前书,第181-182页。
- [56]参见E.B.亨宁的《艺术的赞助和风格:对它们关系的一点看法》,载《美学和艺术批评报》,第XVIII卷,第4号,第464-471页。
- [57]这并不是说,我不把一个主要从关系上来理解(与保守主义或进步主义相同)并只能根据在某个固定时刻在场的等级上加以确定的概念当作超历史主义的(如同许多作者把普鲁斯特、马里内蒂、乔伊斯、查拉、吴尔夫、布勒东和贝克特放到同样的口袋里)。因此,政治先锋主义和艺术及生活艺术的先锋主义在社会、性和艺术的全方位革命方面进行和解的梦想,无疑是文学和艺术先锋派的一个不变量。这种总是不断再生的乌托邦,无疑在第一次世界大战之前达到了黄金时代,但它不断遇到明显的实现困难,因为它要在与激进派交往之时尚卖弄式的欺骗中,克服政治场和艺术场的“先锋”位置之间的结构

差距,尽管两者之间有同源性,同时,还要克服美学的精致与政治进步主义之间的距离甚至冲突(参见如纽约的先锋派历史,詹姆斯·伯克哈特·吉尔贝在《作家和支持者·美国文学激进主义历史》一书中谈到《党派》杂志时描述了这段历史,纽约,约翰·威利父子出版公司,1968年,或汤姆·沃尔弗的书中大张旗鼓地提到的与激进派交往的时尚,参见《与激进派交往的时尚和恐吓 the Falk Catchers》,纽约,法勒,施特劳斯和吉鲁,1970年)。

[58]在决定需求变化的因素中,还应该考虑到教育水平的普遍提高(或入学教育时间的增加),这一点尤其通过地位指定的作用,单独影响了前面的因素:某个学术头衔的把持者有责任——“身居高位使然”——完成属于这个头衔指派给他的社会定义(身份)的做法。

[59]A. 安格莱斯,《安德烈·纪德和〈新法兰西杂志〉的第一个团体 团体的形成和初试文笔的年代,1890—1910年》,巴黎,伽侓玛,1978年,第18页。黑体由笔者所加。

[60]F. 布尔东,《法国名牌香水》,油印,巴黎,1970年,第95页。

[61]如果我们承认,促使不同的文化生产场出现和相应的社会人物,如画家、作家、学者等得到社会的完全承认所需的漫长过程,只有到19世纪末才达到,那么无疑,我们可以把初始阶段上溯到随便什么时候,比如文化生产者第一次出现的时刻,他们为使自己的对立和特殊尊严获得承认而斗争(几乎是从这个词的本义来说)。数不清的研究工作致力于描写和分析与贵族尤其是教会抗争的漫长的自主运动,其中值得一提的是《意大利艺术史》,都灵,爱诺第,1979年,以及弗朗西斯·哈斯克尔的《赞助者和画家 意大利巴洛克时代的艺术与社会》,巴黎,伽侓玛,1991年。弗朗西斯·哈斯克尔并没有明确地制定这个计划,而是以一种最严格的方式展现服从自身法则的艺术场的逐步建立和体现职业艺术家社会差别的一个类型的出现,职业艺术家越来越倾向于只认可他们从先辈那里继承的特定传统法则,越来越能把他们的生产从一切外部的奴役中解放出来,无论是一心传布信仰的教会的道德约束和美学规定,还是学院控制和政权的指令都是外部的奴役,他们尤其能确认和让别人认可他们产品评价的特定标准。

[62]R. 庞顿,《1865—1905年的法国文学场》,同前书,第69—70页。

[63]我们在安纳托尔·法朗士身上可以看到这样一个例证,他从自己当巴黎旧书商的父亲的特定地位中,获得了一种社会资本,结识了文学界,这就补偿了他菲薄的经济资本和文化资本。

[64]R. 庞顿,《1865—1905年的法国文学场》,同前书,第57页,又及J. 克拉代尔,

《莱昂·克拉代尔的生活》，续《莱昂·克拉代尔在比利时》，E.皮卡尔编，巴黎，勒梅尔，1905年。

[65]P.维尔努瓦，《牧歌的终结》，载《法国文学史》，同前书，第272页。

[66]L.克拉代尔，转引自P.维尔努瓦，同前书。

[67]L.克拉代尔，转引自R.庞顿，《1865—1905年的法国文学场》，同前书，第98页。地域小说是大众意愿形式之一的范式表达，它得益于它是消极使命的产物，这个使命与流放或幻灭相关，为了衡量它的受益程度，应该把经这个轨迹到达大众小说的人与例外者进行对比，后者包括欧仁·勒鲁瓦，他是一个小职员，写了《弗罗的磨坊》(1895)和《乡巴佬雅库》(1899)等，尤其是埃米尔·吉约曼，波庞内的佃农，写了《一个傻瓜的生活》(1804)。

[68]M.夏皮罗，《库尔贝和民间画片业》，载《风格、艺术家和社会》，巴黎，伽侓玛，1982年，第293页。强调部分由笔者加。

[69]同上，第299页。“只要想像一下，”尚弗勒里1850年在给母亲的信中写道，“天性会使我成为一个滑稽歌舞剧作者，但我想达到更高的目标”(转引自P.马蒂诺《第二帝国的现实主义小说》，同前书，第129页)。我们知道，尚弗勒里不得已走了弯路，最终形成类似保尔·德·科克风格的喜剧(参见的《蒂尔克教授的孩子们》或《拉迪罗先生的秘密》)。

[70]参见M.夏皮罗的《库尔贝和民间画片业》，引文同上，第315页及以下。《情感教育》中的于索内经历了完全相似的过程。

[71]在配置的决定因素中，除了在共时性和历时性(倾向)方面确定的家庭位置之外，应该考虑到家庭场中的长/幼之分。

[72]现实主义的定义基本是由库尔贝确定的，他喜欢描绘“通俗的和现代的”东西。尚弗勒里为艺术家要求真实地表现当代世界的权利(参见P.马蒂诺的《第二帝国的小说》，同前书，第72-78页)。

[73]B.多尔特，《法国文学史》，同前书，第617页。

[74]B.多尔特，同前书，第621页。我们可以看到赋予吕涅-珀的特性如何描述了特权习性的相对“不变”趋向的特征。

[75]A.卡萨涅，《……为艺术而艺术的理论》，同前书，第103-134页。

[76]由于艺术团体内部最富有和最贫困的人之间团结一致，虽在市场供给匮乏的情况下，某些贫困的艺术家仍能勉强生存下去。

[77]尤见M.罗杰斯的《巴蒂尼奥勒集团：印象派的创立者》，见《自主的集团》，第XIV卷，第3-4号，1959年，载M.C.阿尔布雷克特、J.H.巴尼特和M.格里夫编《艺术和文学的社会学》，纽约，普雷格出版社，1970年，第194-220页。

- [78]“颓废派不想把旧世界打得落花流水。他们强调要有条不紊地和小心谨慎地进行必不可少的改革。相反,象征主义者丝毫不愿保留陈规,试图彻底建立一种新的表达方式(E.雷诺,《象征派的论战 I》,巴黎,复兴书社,1918年,第118页,转引自J.朱里特,《象征派和颓废派,两个对照的文学团体》,油印,1982年,第12页;黑体由笔者所加)。我们了解将年轻的诗的代表颓废派而非象征派与无政府主义者连在一起的相似性,颓废派从无政府主义者身上找到鼓舞的力量,与法则和大师、市场和商业文学做斗争。魏尔兰在《颓废派》中发表了“致路易·米歇尔的抒情诗”,洛朗·塔亚德以“穷人的大姐”为题对他进行了研究(参见J.朱里特的《颓废与诗,关于洛朗·塔亚德的一首诗》,《今日法国》,第4号,第371-382页)。
- [79]参见R.庞顿的《1865—1905年的法国文学场》,同前书,第248-249页。超现实主义团体遵循同样的逻辑,(通过消除或远离极端)朝着一种更大的社会同源性发展(参见J.-P.贝特朗、J.迪布瓦及P.迪朗的《第一个超现实主义的制度研究,1919—1924》)。其他恒量:当团体获得承认时更多的。
- [80]E.及J.龚古尔,《日记》,转引自卡萨涅《……为艺术而艺术的理论》,同前书,第308页。
- [81]参见P.利德斯基的《反巴黎公社的作家》,巴黎,马斯佩罗,1870年,第26-27页。
- [82]参见A.M.蒂埃斯的《文学的不幸 黄金时代的通俗小说家的前景》,《社会科学研究学报》,第60号,1985年,第31-46页。
- [83]参见R.庞顿的《1865—1905年的法国文学场》,同前书,第80-82页。
- [84]尤见K.波普尔的《客观知识:一个进化论的观点》,牛津,牛津大学出版社,1972年,特别参看第3章。
- [85]参见A.安格莱斯的《安德烈·纪德和新法兰西杂志》,同前书,第163-165页。
- [86]参见A.安格莱斯,同前书,第334-339页。
- [87]S.马拉美《音乐与文学》,《全集》,H.蒙多和G.让奥布里,巴黎,伽侬玛,“七星丛书”,1970年,第647页。
- [88]“乐队的模糊回忆;接着重新进入黑暗,经过令人焦虑的动荡不安,忽然光明滔滔喷薄而出,仿佛日出时的光芒四射……”(S.马拉美,《全集》,同前书,第648页;又及《各种各样的伟大行为》,同前书,第402页)。
- [89]S.马拉美,同前书,第400页。
- [90]S.马拉美,同前书,第645页。
- [91]S.马拉美,《全集》,同前书,第648页;又及《各种各样的伟大事实》,同前书,

第 646 页。

[92]S. 马拉美,同前书,第 405 页。

[93]S. 马拉美,同前书,第 573-574 页。

[94]S. 马拉美,同前书,第 647 页。

[96]类似“最微弱的落日”(S. 马拉美,同前书,第 574 页)。

[97]通过一种抽象,甚或,通过抽取本质——参见《慧斯勒先生的 10 点钟》(S. 马拉美,同上,第 574-575 页)。

[98]S. 马拉美,《全集》,同前书,第 648 页;又及《各种各样的伟大行为》,同上,第 655 页。

[99]S. 马拉美,同上,第 646 页。

[100]“说真的,文学是什么,是这作为话语的精神追求,为了从自身方面来确定或证明场景与想像的理解互相呼应,的确,希望从中反映出来”(S. 马拉美,同上,第 648 页)。

[101]这并不是说他未被理解过,因为没人像他那样被用来赞颂“创造”、“创造者”和诗作为“启示者”的海德格尔式的神秘。

附录 场的作用与保守主义的形式

保守知识分子的整个产生都打上了客观关系的印迹,这个客观关系把他们同场的其他占位联系起来并通过处于场的结构本身的特定命题强加给他们,他们代表了场的被动(或用物理上的术语抵抗)的时刻:他们从不曾在一个他们没有任何发言权且对它吹毛求疵的世界里主动地挑起问题而不被他们不断批评的批评思想质疑的。实际上,他们最典型的推论策略是对双重排斥的冲突位置的直接转译,双重的排斥本身在大部分情况下,与一种交叉的轨迹相联系:“右翼知识分子”通常来自权力场中的统治地位,只有通过双重的颠覆,才能像熊彼特和雷蒙·阿隆一样得到“左翼知识分子”的承认,并到达文化生产场,更确切地说,达到这个场暂时的统治地位,我们知道文化生产场在权力场中占据被统治地位。保守知识分子总是面临被统治者和“知识分子”抛弃的危险,统治者觉得他们太“知识分子了”,而“知识分子”又觉得他们太顺从于“资产阶级”秩序了,他们被迫不断地在这两个阵地上战斗,通过加入其中的一个反对另一个。在统治者面前,他们表现得像知识分子,想要从第一等级的保守主义的一切形式中脱颖而出,因此必须辩论而不是肯定或反驳——这样有可能拉开与既定秩序直接而无可争议的联系的可疑距离;同样他们会利用与知识分子批评的亲密关系,批评自发的保守主义的前批评意识形态,并以政治科学的名义为政治学家上政治

课。^[1]

但从另一方面来看,为了说服预先转变的资产阶级公众,让他们觉得文化合法性的持有者没什么可羡慕的,说服他们能够不费力气地战胜这些只有一半资格的人,至少在(权力场中的)统治者和知识场中的同类一致拒绝他们进入的领域,如经济和政治中是如此。此外他们还应求助于一些策略,这些策略目的大约总是在于把“知识分子”自己的武器——比如社会批评和逻辑的武器——掉转过来反对他们;在于说出他们应该说的,如果他们知道说话意味着什么;在于通过对最终结果的咄咄逼人的彻底阐释,把被打垮的主题化为荒诞不经的事情。他们因此趋向于为自己提出论据,说是通过一种最终的转变,找到了简单真理的发源地——在知识和风格方面——并提供政治现实主义和良知的教训。^[2]

他们由双重的拒绝决定,应该同时或相继求助于两种互相矛盾的策略:他们应该打败“知识分子”批评,把“知识分子”批评重新引向最简单的表达,这使他们不断处于普及者的简单化明晰的威胁之中;但是,他们由于害怕失去一切特殊的力量,同样也得表现出他们作为“知识分子”能够反驳“知识分子”的批评,他们明晰和简洁的趣味虽说受到了一种反知识分子主义形式的启发,依旧是知识分子的自由选择的结果。他们自己通过他们的位置和轨迹即互相对立乃至互相冲突的政治意愿的场所,能够从其他位置出发,按照每个政治取向来占位,责备左派没有右派的严谨,责备右派缺乏左派的高贵智慧。

他们的天性和禀赋在于根据被观察的对象变化观察视角,并连续而独立地采用一切视角。从这些视角出发,真正得以表现的每一个视角都能实现,而且被原样理解(除了这个属于他们的突出视角之外)。因此,他们擅长使用客观性的表象,客观性等于一种折衷主义,它吹嘘在对右派和左派都不支持的情况下把他们打发走,为每一派提供对方有或应有的形象。^[3]因此他们竭尽全力想要把知识分子和行动的人、科学家和政治集为一身,哪怕非此非彼,对彼此都感到陌生和怀疑也再所不惜。

尽管政论家的位置包含着同样自相矛盾的要求,却比文学家或艺

术批评家的位置更难占据：经济或政治方面的统治者毕竟覬覦他们在艺术和文学方面没有的承认；他们今天之所以更加强烈地显露出这份奢望，主要由于构成和选择模式的变化，他们怀着书生气的信誓旦旦的信心，坚信他们能造就自己的代言人，在“理论”地盘上也不例外。

大的国家官僚机构的新官员经常坚信，他们之所以得到这样的位置是因为他们的学术价值和技术能力，因此他们能够高居权力场的分歧和冲突之上，自诩能够用火眼金睛对特殊利益之间的冲突作出合法裁决，他们这样做是依据经济机制的整体认识提供的一切观念。国家贵族即教条地加以选拔和提供的官僚“精英”，他们反对“右翼知识分子”徒然复杂而且太偏向知识分子的分析，反对私人雇主既幼稚又过时的信仰主张，却把自己视为仲裁人，既能与知识分子和雇主对话，又能与被统治阶级或他们的代表磋商，因而能够与权力场中的统治一极和被统治一极保持等距，于是他们越来越努力地推行无特点的话语，极度平淡无奇的话语与政治场和报纸场的要求一致。

小圈子保守主义卓然不群的维护者与反理智主义为基础的大众保守主义的支持者之间大致没有什么共同之处，除了他们都属于同一个政治场之外。而反理智主义，经常困扰最低层的知识分子，包括前纳粹和纳粹德国的“保守革命者”，俄国和中国及一切时代和所有国家的所有共产党以工运为中心主义的日丹诺夫信徒、50年代美国的迈卡锡主义者，更不用说通过揭露知识分子获得轰动成功的所有小册子了。这种内部的反理智主义经常是处于被统治地位的知识分子和第一代知识分子的行为，他们的道德倾向和生活风格（腔调、举止、态度等等）使得他们感到不自在和不得体，特别是碰到知识分子生就的资产阶级优雅和自由时。当有限的失败打破了他们关于文化的最初渴望，而他们原本期望从文化中得到一切时，他们很自然地萌生怨恨和道德上的愤怒（尤其是采用揭露帕雷托称为“色情”的东西），反对他们在高层知识分子世界主义的、放任的、唯美主义的甚至幻灭的和恬不知耻的生活方式与他们的先锋取向、特别是政治取向之间看到的矛盾。

统治者总是能在这些绝望的和常常因继承人的洒脱随意而恼怒的知识分子中,找到他们最好的看门狗,他们无论如何也是最不好惹的,继承人们居然胆大包天地放弃了他们的遗产。保守或革命的资产阶级知识分子的游戏让小资产阶级感到厌恶,把他们抛到一种反理智主义之中,他们好不容易才达到远看理想化的一种知识阶层的边缘,他们满怀绝望而炽烈的爱。^[4]小资产阶级在变节者般的激情的鼓舞下,把一个世界的秘密出卖给了资产阶级——他们的社会空间观念使然——他们比别人更清楚地认识到这个世界的内幕和短处,因此经常会满足统治者的期望和他们无忧无虑的需要,以反对令人不安的勇敢,即使这种勇敢是象征意义上的,某些知识分子统帅在权力场中的被统治地位激励了这种勇敢的精神。

“无产阶级知识分子”占据的位置为迥然不同的政治组织,无论是法西斯政权,还是斯大林政权,提供了他们的方向和色彩,我们要想彻底地阐释这些占位,只能在与轨迹相关的配置作用之外,考虑知识场中一个下等地位不那么明显的作用。因此我们可以提出一个普遍法则,即文化生产者越是在场的内部等级中占据低级位置,越是缺乏特定资本,就越倾向于服从外部权利的要求(无论是国家、党派、经济权力或如今天的报纸权力),利用从外部得来的资源,调整内部冲突。就是通过这些被统治者(按照特定的标准)才出现了非自主性。


被统治的知识分子为颠倒力量关系,用非特定的权力武装自己(在法国大革命期间以落拓不羁的文人方式),这种企图无疑是日丹诺夫主义,日丹诺夫主义在苏联和中国以及所有内部利益转化为外部“使命”盛行的历史境况下,导致二流作家和艺术家以“人民”自居并乞灵于“社会艺术”或“大众艺术”的指令,把他们的统治强加到场中具有特定权威的人身上(特别是当后者对革命理想和现实之间存在的鸿沟,也就是对忠于党的官员的统治提出抗议时,中国就是这样^[5])。

充分表现在这些特定境况中的恐怖主义暴力,不过是普通的暴力在野心受挫后达到极限,普通的暴力通过表面上实行情绪批评或揭露丑闻或阴谋式的批评,或更阴险,通过科学或艺术的委员会或学会,政府或行政官员的不可捉摸的集体决定,每天都在起作用。

温和的专制形式在文学共和国中发挥着作用,为了给批评温和的专制形式提供一切有效性,事实上应该超越对日丹诺夫极端形式的简单批评,清查实施镇压的暴力的数不清的表现,这些表现是维护象征秩序的一切动因带来的,福楼拜在于索内这个人物身上描绘了这些动因,于索内是文学咖啡馆的老革命者,后来成了负责文学事物的官僚。科学方面和政治方面的任务更加紧急,因为局面多少有点出乎意料地颠倒过来了,这在政治世界中随处可见。局面的颠倒经常为失意的知识分子提供两次机会,尽管他们付出了表面上放弃的代价,两次机会都表达了因怨恨而产生的镇压冲动,第一次表现为“革命的”揭露或镇压的公开暴力,第二次表现为官僚主义或报纸权力泛滥的、无可指摘的暴力,多亏有官僚主义或报纸的权力,他们才能得以推行外在的观念和分歧的原则。^[6]

注 释

- [1]众所周知(参见第一部分,第三章),一个悬而未决的位置的同样作用体现在“资产阶级”报纸的戏剧批评中。
- [2]举一个不变的典型例子,即资产阶级戏剧在19世纪中叶以来自诩为“良知”派(参见A.卡萨涅的《……为艺术而艺术的理论》,同前书,第33-34页)。
- [3]尽管出于论战的实际需要而采取一切视角的能力,允许模仿“价值哲学的折衷”和客观性,但这个能力与对原样出现的视角的认识没有任何共同之处,这个认识包括了从根源上也就是从必要性上把握每个视角(尤其是自己的视角)的能力。
- [4]我们可以于贝尔·布尔然身上看到这种态度的典型例子:H.布尔然,《从饶勒斯到莱昂·布鲁姆,高等师范学校和政治》,达尼埃尔·林登伯格引述,巴黎,伦敦,纽约,戈登和布雷奇,1970年。
- [5]参见M.戈德曼的《共产党中国的文学分歧》,剑桥,哈佛大学学报,1967年。
- [6]这里还需提到这些真正的特殊“政变”,即一切为推行外部等级原则的企图,采用的手段有使用政治权力(包括国家、委员会和管理部门对文化生产场内部事物的干预),经济权力(所有形式的资助),报纸权力(比如,“排行榜”,特别是建立在无意识地加以控制的“调查”基础上的排行榜)等等。



第三部

对理解的理解

艺术家为他们的同类或至少为理解他们的人
写作。

巴尔贝·多勒维利

第一章 纯美学的历史性生成

我因为怀着最亲切的美学印象才愿意在这里斗争,努力把知识分子的真诚推向最终的也是最残酷的限度。

马塞尔·普鲁斯特

哲学家、语言学家、语义学家、艺术史家对文学的特定性(“文学性”)和诗的特定性(“诗性”)或一般意义上艺术品以及它们引起的固有的美学认识问题提供的多种答案,一律把重点放在无动机、无功能或形式高于功能、不计利害等等这类属性上。我不想在这里举出一切不过是康德分析变种的所有定义,比如斯特劳森的定义,他认为艺术品的功能就在于没有功能,或 T. E. 休姆的定义,对他来说,艺术品的观照是一种“超然的趣味”;^[1]我仅仅满足于举出某些尝试的一个典型例子,这些尝试为了把艺术品的经验变成普遍的本质,不惜付出双重的非历史化代价,即作品和作品评价的非历史化,而艺术品是非常特殊的,而且显然处于社会空间和历史时间之中;按照哈罗德·奥斯本的观点,美学

态度通过集中注意力(这就把认识的客体与它的环境分开),通过将推论和分析活动搁置起来(这就无视社会学和历史背景),通过不计利害和超脱(这就摆脱了过去和未来的成见),最后通过对客体的存在漠不关心,确定自己的特征。^[2]

本质的分析与绝对的幻象

如果这些本质分析在主要方面相符,这是因为它们的共同点在于要么心照不宣地、要么明目张胆地(正如自称现象学的分析)把艺术品的主观经验看作客体,却不考虑这种经验和它运用其上的客体的历史性,而艺术品的主观经验就是作者的经验,也就是某个社会的一个文明人的经验。这就是说,这些分析不知不觉地将个别情况加以普遍化,并由此将艺术品定时定位的个别经验转换为一切艺术认识的超历史标准。与此同时这些分析对这种经验具备的可能性的历史条件和社会条件问题不闻不问:它们最终拒绝分析被看作值得进行美学评价的作品之所以如此产生和形成的条件;它们无视自己引起的美学配置得以产生(系统发生)及随着时间流逝不断再生(个体发生)的条件问题。但只有双重分析才能说明什么是美学经验和与之相伴的普遍幻象,这些经验与幻象恰恰是本质分析天真地记录下来的。

为了做到完全有说服力,应在这里对提取精华的现代人为从艺术品中得到纯本质进行尝试的几个例子仔细加以研究,比如,确定雅各布森所谓的什么使言语信息成为一部文学作品,以及指明他们如何陷入主观主义或现实主义的两难选择(或怪圈)之中(与情人的公式如出一辙:“因为我爱她她才漂亮,还是因为她漂亮我才爱她?”);以文学经验为例,对能够恰当地也就是从美学方面阅读作品的读者来说,或者更确切地说,对能够仅就信息本身并为信

息本身而考虑的读者来说,应该说是美学观点创造了艺术客体,还是说艺术品特定的和内在的属性引起了美学经验?^[3]这个循环在韦勒克和沃伦那里非常明显,他们通过信息的内在属性确定文学,与此同时规定“有能力的读者”应该具备的特征,即必须满足作品的要求,能在美学方面对作品加以把握。^[4]至于帕诺夫斯基,他表面上还能应付,因为他采用历史理由的本质进行分析。用他的话说,如果艺术品恰好“要求美学认识”,如果任何客体,无论是自然的还是人造的,能够按照一种美学意图加以把握,也就是,与其说是在形式上,不如说是在功能上加以把握,怎么能不下结论说,是美学意图产生了美学客体呢?难道我们没看到几乎无法确定一个加工出来的物品在哪一时刻成为艺术品,比如,一封信从什么时候变成“文学作品”,也就是说,形式在哪一时刻占了功能的上风?这是否意味着差异来源于作者的意图?但这个意图,就像读者或观众的意图一样,本身就是社会习俗的产物,社会习俗帮助确定了一直不确定的和在简单的用品和艺术品之间变动的界限:“古典趣味要求私人信件、公开讲演和英雄的盾牌都是艺术品……而现代趣味要求建筑和烟灰缸都是功用主义的”^[5]。

迫不急待地把本质主义者的谬误驱逐到古典主义文学或诗的定义中的维特根斯坦式的哲学家,仿佛是由于不留神,在这儿或那儿援引“艺术品的无动机”和无功能或“对事物不计利害的认识”,这些引述构成了显然是在文化空间范围内得到最普遍证明的形式主义的陈词滥调,无疑没有什么比这一点更好地证明了——至少在大学学衔的拥有者当中,几乎普遍接受了建立美学主张的前提几乎被普遍接受。^[6]

但是,为了走出这个困境,是否需要像阿瑟·当托^[7]一样承认艺术品和一般物品之间的不同原则恰恰是一种制度,即“艺术世界”,艺术世界赋予这些物品接受美学评价的候选身份?如果一个社会学家允许自己接受这种“社会学主义”的论断,证明稍嫌不够:这论断又一次产生于过于匆忙地普遍化的特定经验,它仅仅指艺术品制度(从积极的意义来看)的事实。他省去了制度(艺术场)发生和结构的历史的和社会学的

分析,艺术场能够完成这样一种制度行为,也就是把艺术品的确认强加给所有(像访问博物馆的哲学家一样)按某种方式(通过应分析其社会条件和逻辑的社会化作用)构成的人(且仅仅是那些人),以致于这些人(就像他们进博物馆一样)先人为主地认定和把握在社会上被指定为艺术品的东西(尤其通过作品在博物馆的展览)。(我有意将几件这样的事情弃置不顾,而哲学家却是不知不觉地把它们抛在一边的……)

这一切意味着我们不能把作品的科学分为两部分,一部分用在生产上,一部分用在接受上。在这里自反性原则加在自己身上:艺术品生产的科学,也就是作为自身市场的相对自主的生产场和以自身为目的且承认形式绝对高于功能的生产的逐步出现,因而是纯美学配置的科学的出现,能够在如此产生的作品中(潜在地看,在世上一切事物中)赋予形式高于功能的特权。

本质分析忘记了生产(或创造)和应用在艺术认识中的分类配置和模式的再生产(或反复灌输),以及这种历史先验的社会条件,这种历史先验是它天真地加以描绘的美学经验的条件。对于艺术品的这种特殊关系形式的理解即对通俗的迅速理解,意味着分析者自身的理解,作品中产生的经验在依靠历史的有效遗忘而本身又是历史产物的情况下,此种理解不对这种经验进行简单的现象学分析。只有把社会科学的所有资源都动员起来,才能把这种先验模式的历史性形式进行到底,这种历史性形式的目的在于通过历史回想,将艺术经验的历史形式和范畴重新据为己有。

尽管 20 世纪艺术的业余爱好者的眼光表面上是以天赐出现的,但仍旧是历史的产物:从系统发生来看,纯粹关注能够像艺术品要求的那样把握它,只对它本身而且仅为了它本身、把它作为形式而非功能来看待,纯粹关注与艺术意图驱使的生产者的出现是分不开的,而艺术意图与一个自治的艺术场的出现也是密不可分的,它能够提出和推行特有的目的,与外部要求对抗。同样,这种纯粹关注与一群“业余爱好者”和“鉴赏者”的相应出现密切相关,他们能够把这样产生的作品引起的“纯粹”关注用在作品上。从个体发生来看,纯粹关注与相当特殊的最初尝试的条件相关,比如过早接触博物馆、长期接受学院教育、特别是经常

出入娱乐机构,且与必需条件的限制和逼迫保持距离,这些条件是纯粹关注的前提。这就意味着,也可以附带地说,对这些条件不闻不问的本质分析将作为特权产物的经验的特殊属性,心照不宣地设立为任何想成为美学实践的普遍规律。

艺术品和美学经验的反历史分析描述实际上是一种制度,它在某种程度上在事物和头脑中如此存在了两次。在事物中,以艺术场的形式出现,艺术场是一个相对自主的社会空间,是一个缓慢出现的过程的产物;在头脑中,以配置的形式出现,配置就是在运动中产生的,场通过运动产生,配置参照场进行调节。当事物和配置立刻得到满足,也就是当关注成为场的产物,关注投入到场中,场中的一切似乎都充满了意义和价值。因此,艺术品的意义和价值基础一般被在文化世界中如鱼得水的人看成天经地义的事情。为了提出意义和价值基础这个完全与众不同的问题,应该出现一种经验,这个经验对一个文化人来说,完全不同寻常,尽管它对所有不曾有机会或运气获得艺术品客观上要求的配置的人来说,恰恰相反,是极其普通的,经验的研究显示出这一点:^[8]比如阿瑟·当托的经验表明,在他参观了陋室画廊的布里罗·德·沃霍尔的工作场展览后,发现通过展览,场在一个得到承认和能够承认别人的场所,实行的价值要求的随意性,莱布尼茨可能会说随意性是约定俗成的。^[9]

作为直接带有意义和价值的艺术品的经验,是与一种历史制度的两方面协调的结果,这两方面是文化习性和艺术场,它们互相造就:尽管艺术品如此存在,也就是作为带有意义和价值的象征物存在,如果它被具有美学配置和能力的公众所把握,而这公众正是它所要求的,我们可以说,是美学关注构成了非如此不可的艺术品,但是切记只有在这种关注是漫长的集体历史产物的范围内才能实现,这个漫长的集体历史就是逐渐形成的“行家”和个体,也就是逐渐延长与艺术品的接触。这个循环的因果关系,信仰和神圣的关系,构成了整个制度的特点,而只有当制度同时建立在一个社会游戏的客观性中和有可能进入游戏并对游戏感兴趣的配置中时,才能起作用。博物馆可以在它们的三角楣上这样写——倘若这一点顺理成章,它们就不用写:不爱好艺术者免进。

游戏产生幻想,幻想即在内行参加的游戏中的投资,内行具有游戏意识,因为他就是游戏造就的,他玩游戏并借此保证游戏存在。

显然,我们无法在“美学意识”理论的主观主义和艺术品的本体论之间进行选择,前者把一个自然事物或一件人工作品的美学质量,简化为一种意识的既非理论又非实践的纯静观态度的简单联系,后者如《真实和方法》的作者伽达默尔提出的本体论。艺术品的意义和价值问题,如同美学判断的特定性问题,只能在场的社会历史中找到解决办法,这个场是与特定美学配置构成条件的社会学相联系的,场在每种状况下都要求这种社会学的存在。

历史回想与被压制者的回归

什么使艺术品成为艺术品而非世上的物品或简单的用具?什么使艺术家成为艺术家并与工匠或业余画家相区别?什么使在博物馆展出的尿壶或瓶架成为艺术品?难道因为它们是由公认的艺术(和首先作为艺术家的)杜尚签名,而非酒商或管子工签名?但这难道不过是把作为偶像的艺术品打发到本杰明所说的“大师名气的偶像”那儿?换句话说,谁创造了作为偶像公认的生产者的“创造者”?谁把魔力赋予一个名字,这个名字的名气是它的主人试图作为艺术家存在的标准?什么使这名字的使用权,如同时装店的戳记一样,增加物品的价值(这有助于在财产纷争上下赌注和树立专家的权力)?命名或理论——这个词非常恰当,因为涉及到看、做和让人看,它在引进差别、分歧、分裂的同时,产生了神圣——效用的最终原则在哪里?

这些问题从范畴上来看,与莫斯提出的问题完全相似,莫斯在他的《论魔法》中,提出效用原则的问题时,自己也不得已使用了魔法师的手段,魔法师先把它用在自己身上,由此用到主顾身上,推而广之,用到整个社会空间,魔法就是在这空间中兴起和施行的。因此,在向第一原因

和艺术品价值的终极基础无限回归的过程中,应该适可而止。而且,这种神奇的质变是艺术品存在的根源,它通常被人忘记了,却忽然被杜尚的有力行动唤醒了,为了阐释这种质变,应该用空间产生的历史问题代替本体论问题,在这个空间里,不断通过真正的持续创造,生产和再生产艺术品的价值也就是艺术场。

本质分析只能记录分析的结果,分析结果是历史本身通过场的自主化过程和这个空间的典型动因(艺术家、批评家、传记作者、博物馆馆长、鉴赏家等等)、技巧和观念(体裁、方式、时代、风格等等)的逐渐形成在客观性中引起的。作品的科学要想彻底摆脱“本质主义”观念,只能对艺术游戏的中心人物即艺术家和鉴赏者,以及他们在艺术品的生产和接受中实现的配置的产生进行历史分析。这些概念变得像“艺术家”或“创造者”的概念那样一清二楚和平淡无奇,如同所有指代和构成它们的概念一样,是漫长的历史作用的产物。

艺术史家本身经常忘记这一点,尤其当他们对现代意义上的艺术家的出现提出置疑的时候,他们没有完全躲开“本质主义思想”的陷阱,这个陷阱存在于被历史地创造和定时的词语的使用中,这种使用有过时的危险。他们由于没有对一切心照不宣地加入艺术家现代概念的东西,尤其是贯穿整个19世纪的永恒“创造者”的专门观念提出疑问,因而停留在表面的对象上,也就是艺术家(或作家、哲学家、科学家)身上,而没有建立和分析生产场,被社会规定为“创造者”的艺术家,就是这个生产场的产物。他们看不到对艺术家(与工匠对立)人物出现的地点和时刻的惯常提问,实际上导致艺术场逐渐构成过程中的社会和经济条件问题,艺术场能够建立对艺术家承认的近乎魔法般权力的信仰。

这不仅仅是用一种简单的渎神和有点幼稚的倒置驱除“大师名气的偶像”之邪气,无论我们承认与否,大师的名气的确是偶像。这需要描述全部社会机制的出现,社会机制使艺术家作为艺术品这个偶像的生产者成为可能;也就是说,要描述艺术场(分析家、艺术史家本身都在其中)的构成,艺术场是不断生产和再生产信仰艺术价值和属于艺术家的价值创造权力的场所。这就导致不仅要细查艺术家自主的标志(正如对契约的分析表明的,如签名出现,艺术家的特殊才能得到确认,或

在发生纠纷时求同辈进行仲裁等等),还要细查场自主的标志,比如全部特定制度的出现,特定制度是文化产业经济运行的条件:展览场所(画廊、博物馆等等),认可的机构(学院,沙龙等等),再生产生产者的机构(美术学院等等),专门化的动因(商人、批评家、艺术史家、收藏家等等),具备了场客观上要求的配置和特定的认识和评价范畴,并且能推行艺术家价值及其产品的特定衡量标准,特定的认识和评价范畴无法简化为日常生活中通用的范畴。

只要绘画用面积单位或工作时间,或质量和所用材料如金粉或靛青的价钱来衡量,艺术家画家与建筑师画家就没什么天壤之别。这就是为什么在伴随着生产场出现的一切创造中,最重要的无疑是确立一种为了艺术本身的语言:首先,一种为画家命名的方式,谈论他的方式,他的劳动报酬的本质和模式方式,艺术本身价值的自主定义通过这种方式建立起来,而艺术价值不会简化为经济价值;还有,按照同样的逻辑,谈论绘画本身的方式,通常使用从成对的形容词中得到的词汇,这些词有助于说明绘画技艺的特殊性、工艺、乃至一个画家的特定风格,此种方式在风格命名的时候,促进了它在社会意义上的存在。按照这个逻辑,称颂的话语尤其是传记起了决定性作用,无疑与其说它对画家及其作品发表看法,不如说以政治家或诗人的方式,把画家变成了值得纪念的人,无愧于历史记载的人(我们知道,这种抬高身份的类比,诗般的绘画,至少在一段时间内甚至适得其反地促进了对绘画艺术的锲而不舍的追求)。

发生社会学应当让生产者自身的行为进入到它的模式之中,包括他们有权成为绘画生产的惟一评判人,有权自己制定他们产品的认识和评价标准;发生社会学应考虑生产者自身的形象和产品的形象能对他们和他们从自身和生产得出的形象进而对产品本身发挥的作用,而他们自身的形象和产品的形象是由加入场的其他动因,如其他艺术家,还有批评家、主顾、隐名合伙人、收藏家等等赋予的(我们因此可以设想,从意大利15世纪的文艺复兴运动以来,某些收藏家开始对小样和草图感兴趣,这种兴趣有助于增强艺术家的自尊感)。

对艺术生产必不可少的特定制度的历史,应该同时也是对消费必

不可少的制度的历史。消费必不可少,意味着消费者的生产、特别是作为配置和能力的趣味生产必不可少。鉴赏家一般把一部分时间用在欣赏艺术品上,除了从中得到欣赏提供的乐趣之外没别的目的,这种癖好无法变成绅士或贵族的生活方式的主导,除非发挥集体的作用,绅士和贵族越来越像有趣味的人,至少在英国和法国如此,集体作用对于生产艺术品崇拜的工具是必需的:我们想到了“良好趣味”一类的概念,这个概念跟精湛的技艺一样,是从意大利语借鉴来的,还有“鉴赏家”这个概念,来自法语,在英国 17 和 18 世纪时描绘和造就了能够标榜一种生活艺术的人物,这种生活艺术摆脱了“庸人”受累的实际目的和物质低俗。但是还应该考虑高度制度化的行为,比如“大环行”已成为经年的文化朝圣,以访问意大利或罗马一次而告终,这对于英国和别处的大贵族子弟来说,成了有点必不可少的学习镀金,或还有的机构常常为范围越来越广的大众,免费提供专门化的周期出版物、杂志和批评著作,报纸和文学艺术周刊,私人画廊逐渐变成博物馆,每年举办展览,为贵族官邸或博物馆绘画和雕塑收藏机构的访问者配备向导,开普及音乐会等等。

公共机构有利于消费文化作品的公众人数增加,公众因此得以(和被敦促)进入文化配置,但公共机构就像博物馆一样,除了为欣赏提供一些经常用做他图的作品(比如宗教画,舞蹈或仪式音乐等等)之外,没有别的目的。它的作用是划出一条社会鸿沟,这种社会鸿沟通过把作品与原始的背景剥离,去掉它们各种各样的宗教或政治功能,因而通过一种实际的阻碍作用,把它们简化为所谓的艺术功能。起孤立和分割作用的博物馆,无疑尤其是建构行为的地点,在事物状态恒定的情况下,建构行为不断重复进行,将神圣的地位赋予艺术品,艺术品要求的神圣化配置,^[10]通过建构得到确认和不断再生。这个一心一意致力于纯静观的地点强行推行的绘画艺术经验,趋向于变成一切物体的经验标准,这些物体属于由于展览才形成的范畴。

一切都会使人想到艺术哲学和美学理论的历史,与有利于享受纯粹的乐趣和不计利害的静观制度密切相关,这些制度包括博物馆或视觉锻炼的实践手册即旅游指南或关于艺术的著作(其中包括数不清的

游记),但艺术哲学和美学理论的历史并不是这些制度的直接反映,因为它是在场中得以发展的。显然,毕竟传统哲学史认为理论著作对事物的认识做出了贡献,而理论著作同样尤其对这个事物现实本身的社会建构做出了贡献,并由此对它的存在的理论和实践条件做出了贡献(政治理论论著的情况也是如此,例如马基雅维里、博丹或孟德斯鸠)。

应该从这个观点出发,再造纯美学的历史。首先显示职业哲学家如何将原本建立在神学传统中的观念,特别是把艺术家当成“创造者”的观念,引入艺术领域,艺术家具有天赋神权即“想象力”并能够生产“第二自然”,“第二世界”,一个自生的和自主的世界。其次显示亚历山大·鲍姆伽登如何在他 1735 年的著作《关于诗的哲学思考》中,把莱布尼茨的宇宙起源论移植到美学范畴内的。按照莱布尼茨的观点,上帝在创造最好的可能性世界时,在无数的世界中进行选择,这些世界全都由可能共存的因素组成,并由特定的内部法则支配,让诗人成为创造者,让诗成为一个服从自身法则的世界,诗的真实不在于与实际的联系,而在于自身的协调。显示卡尔·菲利普·莫里茨如何写出,艺术品是一个小宇宙,它的美“不需有用”,因为它“存在的目的就在它本身”;显示如何按照另一个理论系统的思路(这一点也要在其社会范围内加以考虑,同时把每个思想家都放在场中),在不同的理论家那里发展出至高无上的善存在于对美的观照之中的观点,这个观点有不同的理论基础,包括柏拉图的、普洛罗丁的,但还有莱布尼茨的,特别要提到的理论家有沙夫茨伯里、卡尔·菲利普·莫里茨或康德,康德从接受者的视角出发,而不是从作品生产者的角度出发,还要提到席勒、施莱格尔、叔本华和许多别的人。最后显示这种哲学传统、尤其是德国哲学传统,如何通过维克多·库赞与为艺术而艺术的作家,特别是波德莱尔或福楼拜联系起来,他们以自己的方式,再造了“创造者”、“另一个世界”和纯美学观照的理论。^[11]

在每种情况下,都要像我试图就康德所做的一样,应该突出一直包含在艺术品关系之中(比如成对偶形容词,纯与不纯、心智的与感觉的、雅致与通俗)的社会关系的标志,并让这种隐蔽而基本的关系与作者在(哲学、艺术等)场和社会空间中的位置和轨迹发生关系。再现与重复

通常以一种难以觉察的方式与有意或无意的仿效或再创造发生关联,无疑把这个系统弄得有点枯燥乏味,而这个系统构成了对无意识的最有效和最根本的研究,所有文化人都有这种无意识,并准备把它当成认识的一个(先验的)普遍形式。

艺术认识的历史范畴

因此,随着场如是形成,艺术品及其价值还有意义的生产,越来越不局限于一个艺术家的单独劳动,而自相矛盾的是,这个艺术家却越来越引人注目。艺术品的生产调动了被归入艺术品的所有生产者,生产者无论大小,无论有名或被人吹捧还是无名;还调动了组成场的批评家;最后还包括收藏家、中间人、博物馆馆长,总之所有与艺术相关的人和所有为艺术生存和靠艺术为生的人。为艺术生存和靠艺术为生的人在竞争中互相对抗,竞争的目的在于确定艺术品的意义和价值,界定艺术世界和(真正)艺术家,但他们又通过为艺术和艺术家的价值生产斗争而携起手来。

如果今天艺术品的科学仍处在初级阶段,这无疑是因为负责的人,特别是艺术史学家和美学理论家在不知不觉中或不计任何后果地加入到产生艺术品的意义和价值的斗争中:他们困在被他们当成客体的东西之中了。为了更有说服力,只要看看为思考艺术品特别是判断和区分艺术品使用的概念,就足够了。正如维特根斯坦指出的,这些概念以极端的不确定性为特征,无论是涉及到体裁(诗歌、悲剧、喜剧、正剧或小说)、形式(抒情诗、回旋诗、十四行诗或奏鸣曲,亚历山大体诗或自由体诗)、时期或风格(哥特、巴洛克或古典),还是运动(印象派、象征派、现实主义、自然主义)。描述艺术品特征、认识和评价艺术品时使用的概念,其混乱一点也不少,比如构成艺术经验的成对形容词。

如果由于趣味判断的范畴属于共同语言,并在大部分情况下超出

美学本身的范围使用,它们对所有说同一语言的人来说是共同的,因此有助于形成交流的表面形式,那么这些范畴总是通过一种极端的不确定和灵活性表现得很明显,即使在专业人士使用它们时也是如此。在维特根斯坦看来,极端的不确定和灵活性使得这些范畴对基本定义采取一种完全抗拒的态度。^[12]这无疑是因为产生的用法和赋予它的意义,取决于使用者的特定视角,这些视角处于社会和历史的位置上,并且经常是完全不可调和的。

分析者若认识到对游戏的分析总是有使分析本身陷入游戏的危险,就应该在展示其结果时,考虑大约不可克服的困难。特别因为最有条理地加以控制的语言是注定要出现的,只要简单的阅读就能使他进入社会游戏之中,如同他在讨论中的一次占位,而讨论是他尽力加以客观化的。因此,当人们用一个更中性的概念,即边缘这个概念来代替一个类似“外省”这样一个充满更多贬义的本土词时,无论如何中心与边缘的对立是被分析的场中的斗争焦点,人们可能会借助中心和边缘的对立分析,象征统治的某些作用,这些作用表现在国家或国际范围内的文学界或艺术界。为命名使用的每个术语,从接受者的角度来看,都会得到截然相反的内涵;比如“中心人”,也就是统治者想把“边缘人”的占位描写成一种落后的或“外省主义”的愿望,另一方面,“外省人”反对这种分类包含的降级,他们为了将边缘位置转换为中心位置或至少转换为有选择的差距。

总之,如果我们总是对趣味争论不休——谁都知道,偏好的冲突在日常对话中实际占有很大位置——就可以肯定,交流在这方面只通过很深的误会才能实现:事实上,使得交流可能实现的分类模式同样促使它在实施中无效。因此我们知道,在社会空间中占据不同位置的个体,能够为通常用来描述艺术品或日常生活用品的形容词提供完全不同甚或相反的意义和价值。^[13]最终我们无法清点一些概念,这些概念从美学的观念开始,在不同时代具有不同的甚至截然相反的意义,艺术革命

在此发挥了特别的作用,比如“完美”这个概念,在凝聚了学院派画家伦理学与美学密不可分的理想之后,被马奈和印象派逐出了艺术领地。

因此,介入艺术品的认识和评价的范畴与历史背景有双重的联系:这些范畴与定位定时的社会空间相关,它们的使用自身被使用者的社会地位从社会方面加以强调。为了确定自身或他们的对手,艺术家和批评家使用的大部分概念是斗争的武器和赌注,艺术史家为了思考他们的客体建立的许多范畴,不过是来自这些斗争且多少有些巧妙地加以掩饰或改头换面的分类模式。这些最初在大部分时候被看作侮辱或谴责(难道我们的“范畴”一词在希腊语中的原意不是公开谴责的意思吗?)的斗争概念,逐渐变成了技术范畴,多亏了生成的遗忘症,批评的剖析和学术论述或论文才能赋予这些范畴一种永恒的姿态。

如果说有一种真实,这是因为真实是斗争的一份赌注;尽管介入到艺术场中的对主体的不同的或对立的分类或判断,毫无疑问是由特定的配置和利益决定或左右,而这些配置和利益与场中的位置和视角相关,无论如何,分类或判断的形成是在要求普遍性、绝对判断的名义下进行的,这就否定了视角的相对性。^[14]“本质思想”在所有社会空间,特别是文化生产场如宗教场、科学场、文学场、艺术场、法律场等等中起作用,这些场中玩的是以普遍性为赌注的游戏。但在这个情况下,最清楚的一点是,“本质”是法则。这是奥坦在分析形容词“真正的”(或“真实的”)的含义时强调的,在诸如一个“真正的”人,一种“真正的”勇气,或在这里,一个“真正的”艺术家或一部“真正的”杰作这类表达中都有这个形容词:在所有这些例子中,“真正的”这个词心照不宣地用既定情况反对同类所有情况,别的谈话者也将这个在象征意义上很强大的宾词,以一种并没有得到“真正”证明的方式,作为普遍性的要求分派给所有的情况。

科学能够做的是试图建立为真实而进行的斗争的真实性和抓住客观逻辑,揭示思想的表现和工具,目标和阵营、策略和胜利就是按照客观逻辑建立起来的,思想的表现和工具自以为与它们的生产和应用的社会条件不相干,也就是与场的历史结构不相干,但它们就是在这场中产生和运转的。根据尤为经验论分析推崇的方法论公设,在占位空间(文

学或艺术形式,概念和分析工具等等)和在场中被占据的空间之间存在着一种同源关系,导致我们将文化产品历史化,文化产品的共同点是希求普遍化。但把文化产品历史化,并非如人们所想,仅仅把它们相对化,切记它们之所以有意义,是相对斗争场的确定状态而言的;这也是通过消除它们来自虚假的永恒化的不定性,通过把它们同生成的社会条件这个真正的发生学定义联系起来,重建它们的必要性。

这对“接受”来说同样适用:普遍的表现想要的是社会学分析,把趣味的每种形式与生成的社会条件相联系,将相关的实践和表现简化和相对化,与此相反,我们可以认为这个普遍的表现剥夺了相关的实践和表现的任意性,把它们绝对化了,使它们变得既必不可少,又无以伦比,因而被证明只能以本真的面目存在下去。实际上,我们可以举出两个具有不同习性的人,他们不被放在相同的境况和相同的激励制度下,因为他们不听同样的音乐,不看同样的绘画,因此他们必定具有不同的价值判断标准。

构成美学判断的对立并不是先天赋予的,而是被历史地生产和再生产的,它们与生成的历史条件密不可分;同样,美学配置,像艺术品一样构成了从社会意义上被指定用途的物品,同时把它的力量,连同它的范畴、概念、分类分配给美学能力,它是场的整个历史的产物,场应该在每个艺术品的潜在消费者身上,通过特定的最初尝试被再生产出来。只要观察历史上(我们不由想到某些批评家,他们直到19世纪末还在为服从于道德价值和说教功能的艺术而辩护)或今天在同一社会内部的分配就够了,这样就可以说服自己,没什么比在艺术品乃至无论什么物品面前采取一种美学姿态的倾向更不自然的了,而这种美学姿态正是本质分析所描述的。

纯粹关注的创造是在场朝自主化方向运动之中完成的。实际上,正如我们所看到的,对生产原则的自主和艺术品评价的承认与对生产者自主的承认,也就是与对生产场自主的承认不可分。纯粹的目光是纯绘画的必要关联,而创造纯绘画的目的在于就绘画自在自为地进行观赏,纯绘画作为绘画,作为形式、价值和颜色的游戏,相对任何对超验的参照来说是独立的——所以,纯粹的目光是净化过程的结果。它是

在接连不断的革命过程中,由历史操纵的真正本质分析的产物,这些连续不断的革命,例如在宗教场中,每次都导致一个新的先锋派,以回到严格的开始阶段即体裁更纯粹的定义为由,反对正统。

从更普遍的方式来看,不同文化生产场朝着一个更自主的方向发展,正如人们所看到的,这种发展伴随着一种生产者对他们自身生产的反思的和批评的回归,驱使他们从中得出特有的原则和特定的前提。承认形式高于功能、表现方式高于表现对象,只要表现出与外部需求的决裂和把有服从外部需求嫌疑的艺术家驱除的意愿,就是要求场的自主与寻求生产和推行无论在艺术品的生产范畴内还是在接受范畴内的特定合法性原则的最特定表现。对有定见的事物有权发言,牺牲“主体”,限定语言,把语言限定在言语的范畴之内,这一切最终导致承认产品和生产者的特性和不可替代性,强调了生产行为的最特定和最无法取代的特点,而主体从前直接服从于需求,服从于对待它的方式,服从于颜色、价值和形式的纯粹游戏。艺术家否定一切外部的限制和要求,显示他对决定他的和属于他自身的东西的把握,也就是对方式、形式、风格,一句话,就是对建立在艺术的绝对目的上的艺术的把握。试以德拉克洛瓦为例:“由于作者的功劳,所有的主题都变成好的了。哦!年轻的艺术家,你等待着主题?一切都是主题,主题就是你自己,是你在自然面前的印象,感情。应该看的是你自己,而不是你的周围”^[15]。艺术品的真正主题恰恰是理解世界的固有的艺术方式,理解世界就是理解艺术家本人,他的方式和风格,这是他自己艺术把握的不可磨灭的印迹。波德莱尔和福楼拜在写作方面,马奈在绘画方面,将有意识地肯定至高无上的艺术观照权利,推到极端的境地,因而在主观和客观方面经历了极端的困难:“创造者”表明不仅能把这种肯定用在尚弗勒里和库尔贝的现实主义需要的低级和普通对象上,而且还能用在微不足道的作品上,以此肯定他的几乎神圣的蜕变能力,提出形式相对于主题的自主,同时把他的基本准则用到文化认识上。

艺术反过来思考和批评自身的第二个原因是文化生产场的关闭创造了生产和消费关系的循环和几乎完全可逆的条件。风格原则变成了占位和生产者之间对立的主要对象的同时,以越来越严格和越来越完

备的方式在作品上实现,同时它们总是以更加明了和更加系统的方式在冲突和理论话语中显示出来,冲突发生在生产者与针对作品的评论或其他生产者的作品之间,理论话语是由于冲突并为了冲突而产生的。此外,对作品中的特定所得的实际把握构成了进入生产场的条件,这些作品经过保存和发扬的专业人员,包括艺术史家和文学史家、注释者和分析家、批评家组成的整个机构经手、记录、编码和封存。由此可见,艺术史的时间与一种简单的相对主义宣称的相反,它实际上是不可逆转的,表现出一种累积性的形式。没人比先锋派艺术家与场自身的传统乃至颠覆这个传统的意愿联系得更紧密的了,他们害怕以天真无知者的面目出现,只得不可避免地相对于以往一切超越的尝试确定自己的位置,以往的尝试载入了场的历史和可能性空间之中,场把可能性强加给新来者。

场中出现的事物越来越与场的特定历史相关,且只与它相关,因此越来越难以从固定时刻的社会世界状况出发进行推导(某类“社会学”宣称能做到,因为它无视场的特定逻辑)。作品就像布里约·德·沃霍尔的工作场所或克莱因的单色画一样,其存在、价值和形式特点显然来自场的结构,进而来自场的历史,因而对作品的充分认识,只能是有差别的,有区分的,也就是集中在与无论当代还是过去的其他作品的差异上。因此,作品的消费像它的生产一样,趋向于逐渐具有历史性,因而越来越完全地非历史化,而作品来自与传统决裂的一个悠久传统:实际上,真正实现辨认和评价的历史,越来越被简化为纯粹的历史,完全掩盖了为形式而斗争的社会史,社会史构成了艺术场的生命和运动。

于是形式主义美学反对社会学分析的对抗凸现了,形式主义美学只想认识形式,无论在接受和生产中都是如此。实际上,出自纯粹形式探索的作品,看来是为承认内部阅读的的绝对有效性和挫败或贬低一切努力而创作的,内部阅读专注于形式仅有的特征,而努力的目标是把作品简化为作品得以构造的一个社会背景。^[16]但为了颠覆这种局面,只要看到,形式主义者奢望用拒绝来反对一切形式的历史化,而拒绝是建立在他对自身可能性的社会条件的无知上的,比如他对挥之不去的记录和认可这个形式主义奢望的哲学美学就是如此……在这两种情况

下,历史进程被遗忘了,相对于外部决定性的自由社会条件,也就是相对自主的生产场和它创造的纯美学就是在历史进程中形成的。

纯粹阅读的条件

“纯粹”阅读,像绘画或音乐作品的“纯粹”认识一样,是先锋派最先锋的作品断然要求的,而且是批评家和其他专业读者趋向于用在一切合法作品上的,它是一种社会制度,是文化生产场的整个历史,即纯作家和纯消费者生产的历史产物,这个场帮助生产了历史,而且是自己生产的。文本作为社会条件的特定类型的产物,要求一个特定读者的存在,这个读者能够采取与这些条件相应的姿态:当文本是一个达到高度自主的场的表现时,它包含着一个指令,一种静止,这一点是接受和阅读的大部分理论不知不觉中记录和认可的。实际上,这些理论建立在对有文化读者的亲身经验的现象学分析之上,被迫从这种既成准则中找出简单地进行规范论断的人。

让我们用接受(和沃尔夫冈·伊瑟尔)的理论把这个人命名为“隐含的读者”,按米歇尔·里法戴尔的观点命名为“大读者”^[17],或按斯坦利·菲什的观点命名为“全知全能的读者”^[18],分析真正涉及的读者——比如对沃尔夫冈·伊瑟尔当成保持和延伸的阅读经验的描绘^[19]——恰恰是理论家本人,他在此按照读者身上极为普遍的倾向,把有文化读者自身的、未从社会方面进行分析的经验当成了对象。无需把经验观察推得太远,就可发现纯作品呼唤的读者是特殊的社会条件的产物,这些条件(以千变万化的形式)再生产了读者生产的社会条件(在这个意义上,合法的作者和读者是可以互换的)。^[20]

这就是说,还在这方面,与阐释传统的制度主义和自恋式的自满决裂,只能在将文化生产场的整个历史重新据为己有的过程中并通过这个过程实现,也就是在历史和社会学的作用中并通过这个作用而实现,

文化生产场生产了生产者,消费者和产品,进而生产了分析家本身,历史和社会学作用则构成了认识自身的惟一有效形式。在与“阐释”传统赋予的意义截然相反的这个意义上,我们才能肯定,“总之,任何理解都是对自身的一种理解”^[21]。

理解,就是抓住一种必要性,一种存在的理由,与此同时在个别作者的个别情况下,重建一个发生的公式,了解这个公式,有助于在另外一种模式下,再生产作品本身的生产,证明其必要性。必要性是在情感同化的经验之外实现的:必要的重建和参与的理解之间的差距从未这么大,因为解释者在自身研究的指引下,意识到主体行为的必要性,主体在知识场或社会空间中占据与解释者的位置相距甚远的位置,因而这些位置不过是作为完全“反情感同化”的东西出现在他面前。^[22]重建作为一部作品基础的发生公式的必要劳动,跟这种读者的独一无二的“我”与创造者的独一无二的“我”直接而接近的认同没有任何关系,这种认同是浪漫主义的“生动”阅读观提出的,它尤其在海德格尔那里被当作一种作者灵魂的神圣直觉;我们能够在乔治·布莱本人身上看到的阅读实践(我想到了他分析的《包法利夫人》的某一页)与他在《阅读的现象学》中谈到的没有任何关系,也就是与某种努力毫无关系。这种努力就是处在作者的位置上,在某种程度上重新体验作品固有的经验,达到情感同化的状况,其中读者的“意识”“表现得仿佛是”作者的“意识”。

如果阅读的浪漫描述在无论就文学还是哲学而言的学院传统中都表现得那么生动,那是因为它无疑为读者与作者认同、读者间接地参与创作的倾向提供了最好的辩护,这种认同是某些受到启发的注释者在理论上建立的,他们把解释当成一种“创造性”活动。^[23]巴什拉在论及自然的美学经验时谈到“宇宙的自恋主义”,这种经验建立在“我美是因为自然美和自然美是因为我美”^[24]这样一种关系上,我们可以按照巴什拉的方式,把与作品和作者契合的这种形式叫做**阐释的自恋主义**,阐释者就是在这种形式中通过与伟大作家的情感同化显示自己的智慧和伟大。解释的社会史本应与一切新解释同时产生或在新解释之前产生,却没完没了地清

点那么多解释者所犯的**错误**,犯错误的惟一原因是他们迫不得已用他们自己的形象看待“他们的”作者,因此把严格按照时间位置确定的思想感情归到他们身上。我们全都记得古典学者学究般的和可笑的注解;但是许多通俗的阅读,除了投射的认同和或多或少有意识的移情之外没别的基础,却得到更多的宽容,只是因为表现在其中的伦理学倾向不那么面目可憎。简而言之,我们不能重新体验别人的经历或让它复活,不是同情导致真正的理解,而是真正的理解导致同情,甚或,导致这种**对知识的爱**,这份爱建立在放弃自恋主义的基础上,与必然性的发现同时产生。^[25]

只有对纯阅读进行一种社会学批评,才能在对这种特殊活动的可能性的社会条件进行分析时,有助于与这种阅读默许的前提决裂,或许,有助于逃避局限和限制,正是这些条件和前提的无知才使阅读受到了局限和限制。^[26]自相矛盾的是,形式主义批评虽然想摆脱对制度的任何参照,却心照不宣地接受了内在于制度存在的所有“论断”,并从制度中获得了权威:它趋向于排斥一切对阅读制度,也就是对制度承认的文本汇编的限定和合法阅读模式定义的真正质疑,合法阅读模式按照多少有点系统化的格式理解文本,而文本是作为自足的现实构造的,本身包含着自身存在的理由。

神话的怪圈生产了**神奇模式**,神奇模式把神话进行原封不动的再生产,也就是把作为值得一读、并作为纯美学享受的永恒物来读的东西再生产出来,我们要想脱离这个怪圈,只能把它当作两类总体研究的对象:一方面,是逐步创立的纯阅读的历史,即作品理解的模式,它与文学生产场的自主化和要求自在自为的阅读(与再读)之相应作品的出现相关;另一方面,是神圣化过程的历史,它导致形成了标准作品的汇编,汇编的学术体系趋向于持续再生产价值,同时生产内行的消费者,也就是信服的消费者和神圣的评论。对作品批评的话语毕竟构成了作品科学的一个批评前提,又促进了作品生产的科学,作品是信仰的对象。

在这里我不想概括我的计划(其中一部分已由历史学家完成

了),^[27]只想强调读者的位置和被剥夺了历史性且能剥夺历史性的阅读之间的相似,这种阅读来自本身被剥夺了历史化的标准作品汇编。我们知道,到了19世纪初,无需明确指出一种永恒人类的思想看起来是天经地义的,这个思想是所谓“人类”选择的基础;^[28]这种“文化”主要是为古希腊罗马的伟大文本建立的,这些文本通过作为评论和语法及修辞练习的对象,被认定要提供一部分永恒的主题,它们对于思考政治、道德和形而上学的基本问题是必不可少的。^[29]正如涂尔干注意到的“每个人都应在信心中保持朝气,相信人随时随地与自己相似;他在历史中表现出的仅有的变化不过是外部的和肤浅的变化……我们在走出校门的时候,只能把自然当作一种永恒的现实,这个现实是不动的,不变的,独立于时间与空间,因为地点和条件的不同并不能影响它”^[30]。在整个19世纪,古代语言和文学继续统领教学大纲,尽管一小部分人逆流而上也无济于事,他们本着百科全书的精神,想推行观察与实验,但教育还是(通过拉丁文或法文论文)以修辞学习和道德教育,或更确切地说,“思想提高”^[31]为导向。普遍人文主义和文本的形式主义阅读之间的结合,在第三共和国时期完成,当时笼罩着的世俗化唯灵论气氛,就是对被当作纯形式的作品的普遍崇拜(再加上“文本的解释”的学科),这类作品适于进入标准作者的圣殿,为共和国和国家的一致奠定基础,通过非创造和折衷主义互相抵消一切能够把统治者四分五裂的冲突(信仰与理性,保守主义与进步主义,等等)来达成一致。莱昂内尔·戈斯曼指出,可以看到,在1870年之后,英国或美国像法国一样,文学教育虽曾一度以学习写作和演讲为方向(盎格鲁-撒克逊国家尤为重视雄辩),但也越来越变成了一种“欣赏的活动”,“适于培养情感和想像”,修辞教育总是更多地让位于趣味的培养和接受的准备。^[32]

在用作阅读的文本性质和从中得出的阅读形式之间有一种互相依赖的关系。读者的阅读以娱乐为前提,娱乐是学习的乐趣从社会意义上构建的情形,人们可以在这种情形中“严肃地游戏”(柏拉图所说的做

崇高的事情)和认真对待游戏的事情;由此,读者的阅读准备既要密切配合它对教育传统的非历史化作品的要求,又要密切配合它对出自形式主义意图的文学作品的要求。

纯生产产生纯阅读并以纯阅读为前提,而成品在某种程度上不过是所有为了评论和通过评论而生产的作品的限度。随着场获得自主,作家总是更深刻地感受到可以写供人费心思量的作品,因此这些作品服从于发掘而又不耗尽作品内在多义性的重复阅读。从纯阅读这方面来看,它排除了一切对生产和生产者的社会历史的任何简单化参考,排除了一切适于复活文学作品的论战或政治功能的历史意图,自然而然地贴合一切作品的“意图”(如帕诺夫斯基所说),这些作品除了没有意图之外没别的意图,除非这个意图在于作品的形式本身。由此可见,奥斯坦谈到的教条观点^[33]从未如此隐晦,因为所有国家的学者都囿于他们的美学理论不知不觉加以描绘的无懈可击的圈子,像马拉美的赫罗迪亚德一样,将实施非历史阅读的纯粹目光,投向纯粹的和完全被非历史化的作品的镜子。

反历史的不幸

世界上的教条观念和由于心照不宣地介入而形成的不可置疑的全部前提,在哲学领域中从未如此公开地呈现出来:自相矛盾的是,进入一个被置于娱乐、无动机操作和无目的之合目的性标记下的空间,并不必定预示着实现美学经验的所有可能性条件。康德把这些条件的特点描述为“感觉能力的纯粹练习”或“感性的不计利害的游戏”。更确切地说,理论上百分之百顺从的哲学教授^[34]实际在哲学文本的阅读中介入了哲学史的哲学,伽达默尔从这种哲学中得出了明确的理论,哲学史的哲学丝毫也没有使他们通过自身对文化作品的认识理论(阅读的理论是一个特定的情形),脱离纯化文本的纯阅读的怪圈,纯化文本被排除

了与历史的一切联系。

应该展示哲学观点构成的全部前提,哲学观点是自相矛盾的现实,完全避开被观念吸引的批评家进行的最“基本”置疑;特别应该展示所有实际上介入文本的“哲学”阅读的人,教条的传统认定这些文本是“哲学的”,也就是仿佛要求这种阅读的。我们因此可以看到,哲学史学家主动和被动的非历史化阅读趋向于(多少有点彻底地)放弃一切将文本与一段历史和一个社会尤其是一个可能性空间联系起来的东西,哲学作品最初参照可能性空间确定自身;非历史化阅读忽视了共存的系统整体,这个整体至少跟哲学场一样长时间未被按照本来面目构造(无疑远不止如此,我们有目共睹,比如海德格尔就是一个例子),不全是从严格的内部定义上理解的“哲学的”整体。

我们忘记了在当代或连续不断的时代的哲学家之间循环的,不仅仅是标准的文本,而且还有作品的标题,学派的标签,断章取义的引文,带“主义”的概念,这些概念深为论战的揭发或毁灭的咒骂所累,揭发和咒骂有时就像口号一样起作用。它们也是通过课程和教程传播的常规化知识,课程和教程是一代知识分子的“共同意识”看不见的和不可告人的支持,而这些常规化知识趋向于把某些作品简化为几个关键词和必不可少的引用。大量的信息与对一个场的从属关系连在一起,并立刻投入到当代人之间的交换中:这些信息关系到制度——学院、杂志、出版家等等——关系到人,关系到他们的自然表象和制度表象,关系到他们的相互关系,交往或不和,和一切把他们与实际大事联系起来的东西;还关系到在一般空间中常见的由日报传达的问题和观点。一个哲学史家,甚至是黑格尔的信徒,从未分析过哲学家的晨报吗?还关系到教育领域的争论和冲突,普遍化了的争论和冲突常常是空间教育观念的根源。

阅读,更不必说书和哲学书的阅读,不过是在写作和阅读中获取通行知识的诸种手段之一,甚至对于死啃书本的专业读者也是一样。伟

大的思想,尤其是所有对当代人来说天经地义的东西的大部分看不见的基石,有不可理解的危险:这种主张由于不被留意,几乎没有机会被据证据、编年史或回忆录记录下来,无论作者的回想能力如何,这些回忆录照萨蒂的话来说,总是“一个回想的人的回忆录”。普通阅读通过破坏对专有名词或所谓人物影射指定的现实的参照,在认识固有的领地上引进了思想、判断、分析,它们部分地是特殊情形普遍化的产物,这样普通阅读就转化为对占位的永恒和普遍问题的永恒和普遍的回答,但这些答案在政治和道德的领地上,同时在层次较低的认识或逻辑范畴内,还是植根于按照观念认识的模式形成和获得的问题、知识和经验。

对历史背景的主动或被动的无知决定了或多或少有意的非历史化,总是多少有点过时的现实化与这非历史化相关,除了特定的努力之外,一切阅读都通过把文本与时刻的可能性空间和处于这个空间中的哲学或然判断相联系,无意识地执行这种现实化:这个“现实化”的参照是借助过时产生一种既过时又不符合时代的评论,这个评论自以为忠实于思想的表面和本质,却在改变它,因为它只想简单地复制思想,使思想于其中发生作用的空间发生变化。

伽达默尔提出的阐释学理论,即用于阅读海德格尔式哲学的哲学文本,证明了哲学评论的普通实践并将它系统化。按照《真实与方法》,对一个哲学文本的充分理解是一种“应用”(就音乐作品或命令而言也可以说是一种执行),总之属于作品本身的行动计划的实施。这个计划,我们假设它有一种超越历史的有效性,实施不过是一种现实化而已,这种现实化建立在存在者的基本时间性上,在促使存在者发挥作用和功效的行为中,使他成为现实性的和历史性的。人们将历史地理解一个哲学或法律文本与从哲学或法律角度理解截然对立起来,从哲学或法律角度理解也就是实施文本固有的计划,执行它所包含的划分和命令。“按照历史术语理解的文本从形式上被剥夺了说真事的企图。当人们用历史的眼光看待传统,设身处在历史境况之中,努力重建历史视野的时候,就有了理解的印象。实际上,人们从根本上放弃了在传统中找到人本身能够理解和接受的真实。”^[35]总之,在历史性的理解实行

历史化、相对化的地方，“真实的”理解在理解的非时间化行为中并通过这种行为，领会了一种从时间中夺取的现实。

实际上，存在着像哲学神学或法律文本一样的信息，特别是在伽达默尔确定的“传统”中奇怪地缺失的科学命题，尽管它们是历史的产物，“看起来如康德所说，自诩具有普遍的有效性”，它们从无限期地重新开始的历史现实化中得到时间的永恒形式。的确，历史性的理解分析这些标准信息出现条件，而标准信息自诩能推行充分的现实化条件，历史性的理解在实行中完全不同于现实化，倘若不是被完全排除出人为的现实化，那个执行现实化的人“应用”一个自然的法则，或进行可能性的计算，并且只制造导致现实化“出现”的历史进程。但哲学理论、法律或神学信条都是这样吗？而相对历史条件的独立，在这种情况下，难道不该进行检验吗？否则不就把真理等同于权威了吗（正如传统这个词的用法本身所暗示的）？应该照伽达默尔提出“从法律阐释或神学阐释出发重新定义人文科学的阐释学”时所说的，接受推翻康德的权力等级的所有政治含义？^[36]

他实行的恰恰是这样一种颠覆，他考虑的显然是政治和知识的保存，他依据“重建传统的权威”^[37]和“揭露拒绝成见的成见”，俨然“标准”价值的把持者试图以法律或神学文本的方式处理哲学文本。对于由海德格尔确立地位的语言哲学家来说，充分的阐释是揭示真实，揭示真实就是说出一个真实的文本的真实性。

但是怎么会看不到，由于能介入的各个范畴的期待和利益，为哲学、法学或神学建构提供了普遍标准的表象的逻辑论证，只能是用来将特殊利益普遍化的合理化？怎么会不担心标准化的主观经验不过是来自某些人的习性和利益之间相似性（它本身建立在条件的相似性上，或至少建立在位置的同源性上）的一种幻象，而这些人生产了最初的信息并把“应用”它当作自己的使命？而且，既然害怕陷入迷信，人们为何不让从过去继承的一切资源利用服从和隶属于细枝末节，服从于生产的条件和接受的条件呢？

双重历史化

由于害怕在直接理解的表露和幻象的作用下,非法引入一种传统的文化仲裁每每包含的最阴暗的底子,无论如何应对传统和传统的“应用”实行一种双重的历史化;只有对继承而来的思想模式及其产生的明显的幻象进行分析,才能保证对沟通过程的理论把握(恰恰是真正的实践把握的条件)。这就涉及到同时重建可能性位置的空间(通过与特定位置相关的配置来理解)和可能性空间,需要解释的历史假定(文本、文献、图片等等)相对于可能性位置的空间而建立,相对于可能性空间而被解释。无视这双重的决定性,就陷入了一种过时的和种族中心主义的“理解”,此种理解不乏一切表现虚假的机会,在最好的情况下,也意识不到自身的原则(这种理解带来的明显标准和永恒的必要性的表象,可能是两种历史境况之间的同一性作用或无意识的再解释作用的结果,再解释作用建立在自解释者的思想范畴归纳出的应用的基础上)。这种精神错乱的、无视自身可能性的社会条件的“理解”,决定了与传统的传统关系,这个关系是没有距离的浸没和粘附关系,其中的历史意识是对生产时间和“应用”时间之间差距的意识,历史意识的出现显示了决裂。传统主义与传统的关系,就是正统与主张的关系,海德格尔和伽达默尔成了这方面的理论家,想要通过对传统的前历史经验的虚假回归,模仿这种天真的关系。

对理解的理解,就是理解为什么这个与离时间或空间多少有点遥远的社会空间相联系的传统——康德的美学,或者在低层次上,他的“权力冲突”理论——自发地向我们讲述了普遍的话语:“视野的显露”可能纯粹是幻象,而且只能依赖视野的混乱,视野的混乱决定了过时和种族中心主义,而且视野的显露无论如何也有待解释。一个陈述在我们看来像是对随便某个人提出的一个相关问题本身的回答,我们在这

样一个陈述面前体会到的必要的主观印象,应该受到问题的社会生成的重建、进而它的存在理由和意义、它作为问题永存的社会条件及询问和询问者的社会生成的检验。总之,通过与文本(或事件)进行简单的直接认同体验超历史性是不够的,应该证明它。为了尽量不逃避历史,理解应该历史地认识自身,并提供历史地理解自身的手段;它应该在同样的运动中,历史地理解历史境况,它致力于理解的东西就是在历史境况中形成的。

如果我们确信存在就是历史,历史没别的更多东西,而且应该向传记历史(用进化论)和社会历史(用思想形式的集体和个体的社会生成分析)要求贯穿历史而又不被简化为历史的理性真实,也应该承认,就是通过历史化(而不是通过一种理论逃避主义的决定性非历史化),我们才能努力将理性从历史性中连根拔掉;将熟悉的对象与思想和认识的范畴(比如“意大利15世纪文艺复兴的观念”)历史化,这些曾经投入到生产之中的思想和认识范畴,与我们自发用在生产上的思想和认识范畴不同;将认识主体及其阅读或认识、它的思想、认识和评价范畴历史化,这种历史化从未像在(表面上的)直接理解和评价上体现得这么明显,我们能够(确信)通过超越历史距离,从皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡的一幅画或恩培多克勒或巴门尼德的一篇文章中可以得到这样的直接理解和评价,更不用说一个黑人面具了。

理解的本体论的字面和同语反复的解决方法,是海德格尔为它提供模式的,除非满足于这种解决方法,否则我们应期待历史作用的产物,包括文献、纪念碑、工具的充分占有问题的解决办法来自于历史科学的作用,一种集体的和累积的作用,而不是随便什么超验的反思形式。历史作用的产物多多少少与历史境况的决定性相关,而且就其中的某些而言,思想工具(方法,观念等等)尤其左右和组成了我们目前对历史的认识(因而有助于从表面上消除与过去的距离)。^[38]毕竟,只有这样的工作才能达到对作品社会生产条件的充分认识,同时提供进行解释的手段,也就是重建它的特殊理性和必要性,总之促使从中体验必要的存在(这并不像伽达默尔相信的那样,意味着恢复历史环境);也只有这样的工作才能达到认识并由此达到参与作品认识的全部前提,而

且从阐释技术多少有意地确立的原则和关系到功能的前提开始,这个功能被赋予作品的“阅读”或认识,是纯粹为理解而理解的认识功能或建立应用的标准功能。只有经历了这双重的考验,才能从由作品持续发挥的作用中得到公正的理解,无论涉及到马克思(有点轻率地)提及希腊艺术的“永恒魅力”或真实作用的艺术,无论这种艺术是否与真正揭示真实同时产生。

然而只有社会历史才能提供重新发现被客观化或被吸收的历史足迹的历史真实的手段,这些足迹表现在表面上是普遍本质的意识层面。对理性的历史决定性的呼唤能构成一个相对于这些决定性的真正自由。自由思想应该通过一种历史回想获得,这种历史回想,能够揭示出一切思想中历史作用的被遗忘了的产物。坚决意识到历史的决定性,即真正夺回自身,与逃到“本质思想”的迷魂阵截然相反,并为真正控制这些决定性提供了一种可能性。只有动用社会科学的所有资源,才能将超验计划的历史创造进行到底:我们自己的思想就像冥国神话中的灵魂一样,选择了命定之数后,喝了忘川的水,忘记了自己结构的个体发生和系统发生,由于个体发生和系统发生在历史形成的社会场结构中找到了根源,对这些场的历史和结构认识能够重建个体发生和系统发生。我在这里尝试推进这种认识的努力,在我看来,会得到证实,倘若我成功地揭示(和教人相信),对一种思想的社会条件进行思考是可能的,这种思考为思想提供了相对于这些条件的自由。

注 释

- [1] 参见 P.F. 斯特劳森的《美学赞同和艺术品》,载《自由与怨恨》,伦敦,1974年,第 178-188 页,又见 T.E. 休姆的《思考》,伦敦,劳特利奇和基根,1960年,第 136 页。
- [2] 参见 H. 奥斯本的《评价的艺术》,伦敦,牛津大学学报,1970年。这个定义之所以让人感兴趣,原因是它兼有被其他定义参照的所有特征:比如,休姆认为美学观照的客体被自身分离(T.E. 休姆,同上)。
- [3] R. 雅各布森,《诗学问题》,巴黎,瑟伊,1973年;又见《封闭的陈述:语言学和诗学》,载 T.A. 塞博克编,《语言的风格》,剑桥,MIT 学报,1960年。在最近的一

个版本中,有了把文本看作(主体投射的)借口和把文本看作无所不能的束缚的两难选择,第一类对应作者的观念,第二类对应读者的观念,更有唯科学主义的意味。

[4]R. 韦勒克和 A. 沃伦,《文学理论》,哈蒙德斯沃斯,企鹅,1949年。

[5]E. 帕诺夫斯基,《视觉艺术的意义》,纽约,道布尔迪安克尔,1955年,第13页。

[6]可以在一篇报告中找到对维特根斯坦的本质主义批评和对这种批评的批评,参见 M. H. 艾布拉姆斯的《与文本打交道》,同前书,第31-72页。

[7]A. 当托,《艺术世界》,载《哲学报》,第 LXI 卷,1964年,第571-584页。

[8]文化上最匮乏的博物馆参观者,由于没有掌握最低限度的认识和评价的工具,特别是一些标记,如体裁、学派、时代、艺术家的名字,等等,总会感到困惑。关于这一点,参见 P. 布迪厄和 A. 达贝尔及 D. 施纳贝尔的《艺术之爱——欧洲艺术博物馆及其公众》,巴黎,午夜,1966年;P. 布迪厄,《艺术认识的社会学理论的要素》,载《国际社会科学杂志》,第 XX 卷,第4号,1968年,第640-664页。

[9]如果想穷尽这种与众不同的经验可能性的社会条件分析,还要加上艺术家的先知般的作用,在这种情况下,马塞尔·杜尚第一个靠展出尿壶或瓶架之类,揭示了艺术家和博物馆美学制度的效用。

[10]对于绘画方面的美学配置的社会史状况,有一种匆促和有点程序化的描述,其中的一部分是 M. H. 艾布拉姆斯的观点,参见《与文本打交道》,同前书,尤见第135-138页,又及 W. E 霍顿,《17世纪英国的精湛技艺》,载《观念历史杂志》,1942年,第3号,第51-73和190-219页。

[11]我们会发现关于美学理论历史的更加深入的观点,参见 M. H. 艾布拉姆斯的《与文本打交道》,同前书,尤见“从艾迪生到康德:现代美学与典型艺术”这一章,第159-187页。

[12]参见 R. 舒斯特曼的《维特根斯坦和批评推理》,《哲学和现象学研究》,第47号,1986年,第91-110页。

[13]参见 P. 布迪厄的《区分》,同前书,第216页。

[14]这就是说,当哲学家提出趣味判断的基本定义或承认普遍性并将普遍性赋予一个定义,而这个定义就像康德的定义一样,与自身的配置完全一致时,他不像自己想像的那样离普通思维模式和体现其特点的相对的绝对化倾向那么遥远。

[15]E. 德拉克洛瓦,《文学作品》,巴黎,格莱斯,1923年,t. I,第76页。

[16]1880年代前后,音乐变成了参照的艺术,至少对于纯艺术的维护者来说如此,这就与迈向美学的形式主义拉上了关系,美学的形式主义和出自特定革命运

辑的场的自主化同时产生。

- [17] M. 里法戴尔,《论结构风格》,巴黎,弗拉马里翁,1971年。
- [18] S. 菲什,《读者的文学》,载《新文学史》,第2号,1970年,第123页sq。
- [19] W. 伊瑟尔,《阅读行为 美学效果理论》,布鲁塞尔,皮埃尔·马尔达卡,1984年,第209页sq。
- [20] 任何文化财产,无论文学文本、绘画作品还是音乐作品,都是理解的对象,理解在它们的形式和内容上,像接受者的文化配置和才能一样,发生变化,也就是,今天随着所受的教育和获得的资历而变化(参见P.布迪厄和A.达贝尔及D.施纳贝尔的《艺术之爱 欧洲艺术博物馆及其公众》,同前书,书中提出了绘画作品接受的一种变化模式,这个模式对于全部文化作品都适用)。
- [21] H. G. 伽达默尔,《真实和方法》,图宾根,摩尔,第2版,1965年,第246页;法译本《真实与方法 哲学阐释学的大谱系》,巴黎,瑟伊,1976年(德文第1版,1960年)。
- [22] 我在这里要引述一次谈话,以强调表现的逻辑和理解的逻辑之间的差别,反对一切起来谴责海德格尔的检察官和控诉者,我说,“我将是他最好的律师”(参见P.布迪厄的《我将是他最好的律师》,载《论辩》,第171号,1988年10月,第723-726页)。
- [23] 在所有试图在理论上建立创造性阅读的人当中,我们可以举出,在文学方面,是热拉尔·热内特(G. 热内特,《纯批评的理由》,载《象征》,t. II,巴黎,瑟伊,1969年,第6-22页),在哲学方面,是H. G. 伽达默尔(H. G. 伽达默尔,《真实与方法》,同前书,还有《理解的艺术·阐释与哲学传统,著作1和2》,巴黎,奥比耶,1991年),他反对历史主义者的简化,拒绝在作者的意图中看到解释的极限,他认为“理解是一个不仅能再生的而且能生产的事业”。但只有在海德格尔关于诗歌的著作(尤其是在他的论文《论言语的本质》和《艺术品的起源》中),阅读作为神秘祭献的理论才得到完善:沉醉于词语中,就是抓住存在的面纱,存在已在诗中实现,并继续在诗中实现;按诗人的方式“让词语存在”,就是再生产创造行为,其中对存在的要求是一种赠送和付出,创造行为在将言语赋予存在的时候产生了存在。
- [24] G. 巴什拉,《水与梦》,巴黎,J. 科尔蒂,1942年,第37页。
- [25] 这既适于阐释与纯粹外行对话的文本,又适于理解著名作者的作品(这并不意味着后者不提出特殊的问题,尤其因为它的作者属于场)。
- [26] 对文化财富的社会用途的分析,与从前对宗教文本的历史批评非常相似(在这里还得提到斯宾诺莎),这种分析的目的——我看连它的效用,绝非既定文

化秩序的捍卫者们假装相信的那样——是通过相对化对文化的一种破坏；它包含着对文化的迷信和拜物教的批判，迷信和拜物教使得具有生产工具、创造和可能的自由性质的作品，转化为一种墨守陈规的和物化的遗产。

[27]参见 R. 沙尔捷(编)的《阅读的实践》，马赛，里瓦热，1985 年(尤见“从书到读”，第 61-82 页)。

[28]比如，涂尔干指出，人文主义传统将希腊-罗马世界浓缩为“一种不真实的、理想的环境，遍布历史上存在的人物，这些人物虽被如此描述，却没有任何历史性”，他把这种非历史性归结于在某种程度上抵消异教文学的需要，这种需要的目的是从中建立教育事业的基础，教育事业的目的是灌输基督教的习性(E. 涂尔干，《法国教育的发展》，巴黎，PUF，1938 年，t. II，第 99 页)。

[29]我们知道在法国，直到大革命的时候，古典语言和文学一直是教育的基础，现代事物，比如物理学，直到中等教育的最后一年才出现(参见 F. 德·丹维尔的《耶稣教会学院的科学教育》，在勒内·塔东编《18 世纪法国的科学教育与传播》，巴黎，埃尔曼，1964 年，第 27-65 页；P. 科斯塔贝尔《法国的小礼拜堂及其学院》，同前书，第 67-100 页)。关于美国和英国，参见 L. 戈斯曼的《文学和教育》，《新文学史》(弗吉尼亚大学)，第 13 号，1982 年，第 364-365 页，第 8。

[30]E. 涂尔干，《法国教育的发展》，同前书，t. II，第 128 页。

[31]参见 M. 阿诺尔德的《法国伊顿或中产阶级教育和国家》，伦敦和剑桥，1864 年(1859 年图卢兹中学的调查报告)，又及 A. 维耶曼，《就中等教育问题给国王的报告》，载《通报》，1843 年 3 月 8 日，第 385-391 页，转引自戈斯曼《文学和教育》，前文引述，第 365 页。同样参见 A. 普罗斯特的《法国教育 1800—1867 年》，巴黎，A. 科兰，1968 年，第 52-68 页。

[32]L. 戈斯曼，《文学和教育》，前文引述，第 341-371 页，尤见第 355 页。

[33]我在别处曾指出，无限扩展读者地位的倾向和把“阅读”交给并非(仅仅)用来阅读(即杂七杂八的常规，关系策略，艺术品甚或演说的某些形式)的“东西”是系统错误的一个根源，读者的地位体现出人种学和语义学结构主义的某些形式的特点。这些错误的范式是巴赫金称之为文献学主义的东西，即拿无关紧要的东西大做文章，这无关紧要的东西旨在建立一种语言，这门语言能够辨识一个信息，这个信息被默认除了对科学家而言的功能即被辨识之外，没别的功能。我们若想逃脱认识中心主义，只能进行反思，反思处在认识论的最高层次，因为它把自身的认识姿态，即理论的视角，及一切把这个视角与实际视角分开的东西当成了对象。

- [34]最能证明这种职业素质的普遍性的,无疑是那些自称为“马克思主义者”的人没有竭尽全力(原因是担心陷入“历史主义”)将“马克思主义的”概念乃至那些最明显地涉及到历史境况的概念“历史化”。
- [35]H.G.伽达默尔,《真实与方法》,同上,第144页。
- [36]H.G.伽达默尔,《真实与方法》,同上,第152、170-171页。
- [37]比如,“每个人随处都可以认识到我们判断的无力,因为时间的消逝并未给我们提供一定之规。因此,对现代艺术的判断对于特定的科学意识也是非常不确定的。我们显然带着无法遏制的偏见接近这些作品,我们致力于对我们充满诱惑的假设,以致于我们不能通过知识支配它们,它们最终赋予现代生产一种过度的反应,这种反应与生产的真正内容及真正意义不成比例”(H.G.伽达默尔,同上,第138页)。
- [38]我们可能无法理解一场象征革命(比如马奈实施的),之所以如此,是因为革命产生和推行的认识范畴对我们来说显得自然而然,而它所推翻的,却令我们感到陌生。

第二章 观点的社会性生成

我不解释,因为我在眼前的印象中适得其所。

路德维希·维特根斯坦

迈克尔·巴克森德尔的书《意大利 15 世纪的观点》^[1],在我看来,一下子就成了艺术认识的一种社会学创造应有的范本,也是消除理智主义痕迹的机会,理智主义的痕迹残留在我几年前就艺术认识科学的基本原则所做的报告中。^[2]我把艺术品的理解描述为一种辨识的行为,提出艺术品的科学以重建艺术法则为目的,艺术准则被理解为历史地构建的分类(或区分原则)系统,^[3]这个系统凝聚在一系列词语中,这些词语有助于命名和观察差别;^[4]也就是,更确切地说,有助于形成准则的历史,这些准则是认识的工具,尤其随生产的物质工具和象征工具的变化,在时间和空间中变化。^[5]我的观点建立在对欧洲博物馆参观者的喜好随不同的社会参数(如教育水平、年龄、住所、职业等等)而发生变化的统计学分析上,以指出我们社会的艺术爱好者用于艺术品的认识范畴,虽被简单地视为普遍

和永恒,却是历史范畴,应该通过创造艺术的“纯”配置和才能的社会历史,重建系统生成,通过对有区别地分析这种配置和才能的获得,重建个体生成。换句话说,我强调了康德所说的感觉的不计利害的游戏和感觉能力的纯训练,以完全特殊的可能性的历史和社会条件为前提,美学乐趣,这个纯粹的乐趣是拥有经济条件的人的特权,“本应能被任何人体验”,“纯粹”的和“不计利害”的配置能够连续不断地在经济条件中形成。

由此可见,尽管我从一开始就试图明确感性认识的特殊逻辑,几乎同时对迥然不同的经验对象(如卡比利亚的仪式)进行这方面的分析,我还是很难与理性主义概念决裂。理性主义概念即便在帕诺夫斯基建立的寓意画像解释传统、尤其是达到顶点的语义学传统中,也倾向于借助读者的典型幻象,把艺术品的认识看作一种辨识的行为,或像人们喜欢说的那样,一种“阅读”,读者自发地倾向于奥斯汀所谓的“拘于形式的视角”。这个视角是“文献主义”的基础,巴赫金认为文献主义导致把言语当成以辨识为目的(而不是用来说或理解)的一纸空文,更普遍地来看,这个视角是阐释学的基础,阐释学导致参照翻译的模式看待任何理解的行为,并且从无论什么样的文化作品中都得出一种译码的理性行为,这个行为意味着揭示和有意识地建立生产和解释的规则。

这实际上就是对一部作品或过去的做法——比如皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡的做法——或来自外来传统的做法或作品如卡比利亚的仪式——的历史性理解的矛盾:为了填补(真正)直接带给当地当代人的理解空白,应该重建处于其中的准则;但是也不要忘记原初理解的本义在于它丝毫不以任何建设和翻译的理性努力为前提;而且当地当代人与阐释者不同的是,他们投身到实际模式的理解中,这些模式从不与意识的水平一致(比如以语法规则的形式)。总之,分析者应该在他的艺术品认识理论中加入实践的第一认识理论,在没有理论也没有概念的情况下,他通过努力为自身提供一个理论或概念的替代物,从而建立一个解释的规范,一个能够阐明做法和作品的模式。这丝毫也不意味着,他要努力模仿或在实际中再生产(在逻辑上,接近米什莱和其他许多人的“复活过去”)理解的实际经验,乃至在实际中明确把握加入生产的这些

模式,理解致使有可能体验当时当代人对大致如此的模式的实际经验。

迈克尔·巴克森德尔的分析鼓励我不顾所有社会障碍,将我在艺术认识的领域的转变进行到底,而社会障碍反对如此有悖实践和客体的社会等级的做法,我脱离了自己对卡比利亚农民的仪式行为或教授或批评家的评价手段的分析在实践意义的特殊逻辑方面教我的一切,因为这个实践意义的美学意义只是一个特例。美学认识模式的科学在为实践而实践、也就是说在作为活动的理论中找到基础,这个活动建立在创造一种认识模式的认识手段基础上,这个认识模式不是理论和概念的模式,同样不是像感受到其特定性的人一厢情愿的那样,是一种对熟悉对象的不可言喻的介入。

同样,今天在文化上最贫困的人看起来倾向于一种我们称之为“现实主义”的趣味,因为他们不像艺术业余爱好者那样拥有属于实践状态的特殊范畴,这些范畴源自生产场的自主化,有助于以直接方式观察手法和风格的差异,^[6]他们也不能将他们在日常生活中建立的实践模式应用到艺术品上。^[7]同样,皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡的同代人在对他的绘画认识中加入了来自他们的讲道、舞蹈或市场这些日常经验的模式。如此带给他们的直接理解与“康德”的观点为我们时代有文化的业余爱好者带来的直接理解,没有多少共同之处。康德的观点是在画家们的努力过程中并通过这种努力实现的,画家努力的目的是显示他们的自主,特别是显示他们对体现象征劳动的差别,即手法、形式、风格的把握。

15 世纪意大利的观点^[8]

15 世纪基督教象征派有名无实的稳定,掩盖了随着时间的流逝而发生的真正深刻的变化,我们与文艺复兴时代意大利的表达技法和表达内容,尤其是与基督教象征派建立的虚假的紧密关系,妨碍我们看到

我们用在作品上的认识和评价模式,与作品客观要求的和直接接受者用在作品上的模式之间的差别。无疑这些作品离得太近了,无法通过一种有备而来的辨识进行打乱和控制;又太远了,无法以直接的方式供适合的习性进行几乎有形的先行反思的把握。我们对作品的理解,尽管非常虚幻,但还是真正快乐的源泉。无论如何,只有一种真正的历史人种学才能有助于纠正调节的错误,这些错误比在所谓原始艺术——尤其是黑人艺术的情形中——被忽略不计的机会更多,在原始艺术的情形中,种族分析和美学话语的不和谐无法逃脱最顽固的审美家。只有在极少数情况下,客体的科学建设也假设理性的这种无畏形式在这里尽管微乎其微,也是必要的,它的目的是与成见决裂和冒犯规矩从为“小市民”而做的绘画的历史真实方面来看待皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡或波提切利的一类神圣作品(19世纪创造了我们的美学,盛气凌人地说出了今天不可想象的东西)。

为了与建立在否定历史基础上的虚幻的一知半解决裂,历史学家应该重建15世纪意大利人的“道德和精神观点”,也就是首先要重建这个制度的社会条件——没有这个制度就没有绘画的需求和市场;还有对绘画,更确切地说,对这样那样的体裁,这样那样的手法,这样那样的主题的兴趣:“拥有的快乐,积极的虔诚,某种国民意识,自行纪念和也许是自行推销的倾向,富人通过功德和娱乐寻找谢罪方式的必要性,圣像的品味;实际上,根本不需分析订购艺术品的主顾的内心动机。因为一般来讲,涉及的是制度化的艺术形式——祭坛后部的装饰屏,家庭小教堂的壁画,房间里的圣母像,工作间里的墙边家具。这一切以有点恭维的方式,理所当然不言自明地体现了他的动机,而且这一切在很大程度上,决定了画家要做什么。”^[9]

言行粗暴或头脑简单,再加上体现在合同中的主顾的要求,特别是他们对金钱的考虑,构成了重要的第一手信息,显示出15世纪意大利的购买者对作品的态度,相形之下,也呈现了“纯粹”眼光——首先是完全参照经济价值的。今天有文化的观赏者,作为最自主的场的产物,却一心用这“纯粹的”眼光看待当今的“纯”作品,如同看待过去的“非纯”作品。只要雇主与画家之间的关系还停留在简单商业的关系上,即

订购者要求艺术家画什么、在多长时间内、用什么颜色,作品固有的美学价值就不能真正地得到应有的、也就是独立于经济价值的思考。有时还要毫无诗意地按照画的面积或花费的时间计算,美学价值越来越经常地被使用的物质材料费用和画家的高超技艺决定,^[10]这种技艺显然要体现在作品本身。^[11]如果,像巴克森德尔指出的一样,不断增加对技艺的兴趣,却牺牲了对材料的关注,这无疑是由于金子变得越来越稀有了,要与暴发户区别开来的愿望导致拒绝炫耀财富,无论在绘画还是在穿衣方面都是如此,何况人道主义潮流又加强了基督徒的苦行主义。同样,随着生产场日益得到自主,画家越来越善于让人看到和承认他的技艺、手法、工艺、还有形式,这一切都与常常迫不得已的主题不同,属于他们自身。

但是分析“画家多少有意识地对市场条件作出回应”,分析他们为显示职业的自主性而利用主顾越来越强烈看重作品的技艺特征和“大师之手”看得见的表现,导致了对主顾的直观能力和条件的分析,一般的外行能从这些条件中获得实践知识的条件,这些实践知识保证他们直接接近绘画作品,有助于他们欣赏作者的高超技艺。

重建一种“世界观”,这个计划,表面看来平平常常,却完全不同寻常,甚至不可能,只要我们竭力赋予世界表现这个古老的定义以意义,这定义无疑是科学传统的最陈旧的一个。首先是因为,正如迈克尔·巴克森德尔本人指出的,“一个社会直观的习惯不会自然而然地记录在书面文献中”;^[12]接下来因为“直观活动的证明”比如绘画或图画的面面强加的应用,假定解决了人们要求它们帮助解决的问题。实际上,历史学家就是依靠这个循环,假定社会因素“有利于直观配置的形成,直观配置自身表现为画家风格的清晰可辨的因素”^[13]。历史学家依赖涉及算术的运用、宗教仪式和场面或15世纪意大利舞蹈技艺的书面材料为自己提供认识和评价不可分的配置,对这些配置的认识,使他从历史逻辑上理解了绘画,并把绘画当成有关世界历史观的文献来对待,在绘画表现的属性中寻找关于认识和评价模式的迹象,画家和观赏者在他们的世界观和他们的绘画表现世界中,加入了认识和评价的模式。

“宗教、教育、商业”造就的“道德和精神观念”,^[14]即“意大利15世

纪的观念”，不过是认识和评价、判断和享乐的模式系统，这些模式是在日常生活的实践中，在学校、教堂、市场、听课、听演讲或听布道、量麦垛或布匹，或解决复利或海上保险问题时获得的，因而通过整个日常生活同时在对生产和艺术品的认识中建立起来。巴克森德尔反对总是等候分析者的理性主义错误，他试图重建一种世界的“社会经验”，即被理解为通过接触一个特定的社会空间获得的实际经验，一个特定的社会空间，也就是说，在既定的情形中，一个商人的习性，或如他本人在有意过分简单的摘要分析中所说，“一个经常去教堂和对舞蹈有兴趣的商人”^[15]。

这些在商业实践中获得并用在艺术品交易中的实际模式，并非来自哲学喜欢描绘的逻辑范畴。甚至在判断鉴赏力的专业人员，比如克里斯托福罗·兰迪诺那里，用来描述绘画特征的词语，会被理解为“显然是对绘画的反应的表达，但也可被理解为它们判断模式的潜在原则”，^[16]这些词语按照一种结构组织起来，但整个结构没有逻辑本身固有的构造的严格形式：“纯粹、流畅、优雅、修饰、变化、敏捷、灵巧、虔诚、视角、染色、构思、观念、缩短、模仿自然、喜欢困难，这就是兰迪诺为理解意大利15世纪的绘画品质而提出的观念配备。这些词语有一个结构：它们互相对立或互相联合，互相涵盖或互相包括。很容易画一个曲线图，这些关系会在图中表现出来，但这会导致这些词语没有而且在实际中也不该有的一种严格的系统性”^[17]。

出于理解和解释的需要，分析不可避免地将不同的方面孤立起来，这些不同方面与一个习性的整体有密切的联系，一个经常去教堂听讲道的人的宗教修养，与一个习惯于直接计算数量和价格的商人的商业素质完全混淆了，正如颜色评价标准的分析所显示的：“在金银之后，天青蓝使用起来最昂贵和最困难。有昂贵的和其他便宜的色调，甚至还有一种叫做普兰的更经济的替代品……为了避免失望，主顾明确指出，使用的蓝色必须是天青蓝；更谨慎的主顾规定一种特殊的色调——每盎司一或二或四弗罗林天青。画家和他们的鉴赏者对这一切十分关注，与天青蓝相关的异国情调和暗礁的意义是一种强调方式，这险些被我们忽略，因为深蓝对我们而言怎么也不比鲜红或朱红更醒目。我们

最终理解了天青蓝仅仅用来代表一个圣经场景中的耶稣或玛丽这些主要人物,而真正有意思的用途更加微妙。在萨塞塔的版画《放弃了财产的圣弗朗索瓦》中,圣弗朗索瓦拒绝接受的衣服就是天青蓝的。在马萨乔的《耶稣受难像》中,颜色非常丰富,而描绘的基本动作即圣约翰的右臂的动作,采用了天青色”^[18]。

神授幻象的基础

在15世纪的意大利商人看来,喜欢一幅绘画,就是以最“富贵”的颜色,最显而易见的昂贵,和一览无余的绘画技艺把花费的都捞回来,收回垫款,让物有所值;但这也是——而且也可能是美学乐趣的前现代形式的一个定义——从中找到这种额外的满足,即把花费的全都捞回来,得到承认,适得其所,毫不感到拘束,重新找到他的世界和他与世界的关系:艺术观照提供的惬意可能来自艺术品提供的一次机遇,这个机遇的内容就是按照被无动机强化的一种形式,达到成功的理解行为,这些行为使幸福仿佛是与世界达成的直接的、前意识的和前反思的经验,仿佛是实际意义和客观化含义之间的神奇巧合。这就是说,用一见钟情的言语描述爱情艺术的具有特殊权威的思想体系,是一种“根深蒂固的幻象”:这个思想体系细致描述了美学意义和艺术意义之间的相互照应关系,这个关系可以用爱情乃至性关系的词汇,做一种相似的而且无疑算不上最不恰当的表达,但这个思想体系却对这个经验的可能性的社会条件置若罔闻。

习性挑唆、质询客体,让客体说话,客体似乎也挑唆、呼唤、招惹习性;而知识、回忆或形象,正如巴克森德尔指出的,与直接看到的特征融为一体,显然无法出现,因为它们对于一个先定的习性来说,像是被这些特征神奇地召唤来一样(诗常常据为己有的神奇效用,在这种几乎有形的一致中找到了根源,这个几乎有形的一致赋予词语及其内涵一种

权力,这种权力即发掘埋藏在个人习惯中的经验)。总之,假如像唯美主义者不断鼓吹的,艺术经验是感觉和感情的事,而不关辨识和推理,也就是说互相照应的构建行为和被构建对象之间的辩证法,是在习性和世界之间基本隐晦的关系中进行的。

基尔兰达约与佛罗伦萨的无辜者济贫院院长签订的《僧侣的崇拜》的契约表明,在经济意义上受益的绘画同样也是充满宗教意义的绘画,只要把颜色的经济价值与它们肖像的图画板的宗教意义按比例搭配起来,把金色给基督或圣母或用天青蓝来强调圣约翰的一个动作。但我们通过雅克·勒戈夫的研究可以知道,商人的精于算计总有机会体现在宗教固有的领域中,将会计学引入精神范畴内的炼狱的出现,与银行的诞生同时出现。^[19]只要加上可见世界的一种和谐而协调、平衡而令人安心的表现认识提供的道德(和政治)满足或简单地说,加上无偿消费一种阐释能力的乐趣,就可以看到,对15世纪意大利人而言,美的经验就其神奇性来说,来自建立在社会化个人和社会客体之间的互相进入关系,这个社会客体看来是为了满足所有在社会意义上建立的意义,不仅有视觉的意义和触觉的意义,还有经济意义和宗教意义。

历史分析拒斥本质分析的泛泛而谈,以深入到一个地点和时间的历史特性之中;历史分析表现了一条必经的途径,一个不可避免(与空虚的理论主义对立)和注定被超越(与盲目的超经验主义对立)的时刻,以从事对不变量的一切科学研究。对“15世纪意大利观点”的乐趣的自身历史条件和历史影响的认识就这样形成了,这个认识无疑可以导致艺术自身满足的不变和超历史原则,即一个历史习性和一个历史世界之间普遍幸福的巧合在想像中的完成,历史世界萦绕着历史习性,历史习性居于历史世界之中。

注 释

[1]M. 巴克森德尔,《15世纪意大利的绘画和实验·绘画风格的社会历史入门》,牛津,牛津大学学报,1972年;Y. 德尔索,《15世纪意大利的观念——意大利文艺复兴时代的绘画习俗》法译本,巴黎,伽利玛,1985年。

- [2] 参见 P. 布迪厄的《艺术认识的社会学理论因素》，载《国际社会科学杂志》，第 XX 卷，第 4 号，1968 年，第 640-664 页。
- [3] 同上，第 648 页。
- [4] 同上，第 656 页。
- [5] 同上，第 649 页。
- [6] 参见 P. 布迪厄的《艺术认识的社会学理论因素》，载《国际社会科学杂志》，第 XX 卷，第 4 号，1968 年，第 646 页。
- [7] 同上，第 642 页。
- [8] 接下去的内容经与伊维特·德尔索合作的一篇文章修改而成（参见 P. 布迪厄及 Y. 德尔索的《论一种认识的社会学》，《社会科学研究学报》，第 40 号，1981 年，第 3-9 页）。
- [9] M. 巴克森德尔，《15 世纪意大利的绘画和实验·绘画风格的社会历史入门》，同前书，第 3 页。
- [10] 参见巴克森德尔，同前书，第 16 页。
- [11] 同上，第 23 页。
- [12] M. 巴克森德尔，同前书，第 109 页。
- [13] 同上，序言。
- [14] 同上，第 109 页。
- [15] M. 巴克森德尔，《意大利 15 世纪的绘画和实验·绘画风格的社会历史入门》，同前书，第 3 页。
- [16] 同上，第 110 页。
- [17] 同上，第 150 页。避免为事物的逻辑而提供逻辑的事物，这种顾虑在巴克森德尔身上看得很清楚，他谨慎地从事所有关于历史的特别是哲学的表达和画家或他们的朋友用以表达他们对绘画或艺术“观点”的词语的研究。（参见巴克森德尔的《论米开朗基罗的思想》，《纽约书评杂志》，第 XXVII 卷，第 15 号，1981 年 10 月 8 日，第 42-43 页）。
- [18] M. 巴克森德尔，《意大利 15 世纪的绘画与实验》，同前书，第 11 页。
- [19] J. 勒戈夫，《高利贷者和炼狱》，载《现代银行业的萌芽》，洛杉矶，耶鲁大学，1979 年，第 25-52 页；又及《炼狱的产生》，巴黎，伽侖玛，1981 年。

第三章 一种关于阅读的行为理论

务必要谨慎,倘若您不想在雅克和他的主人的谈话中把真当假,把假当真。好好给您提个醒,我可就撒手不管了。

德尼·狄德罗

我在小说中老是看到自己付出并赋予叙述信誉和“生命”以力量,虽然其中大部分叙述对作者来说一钱不值(我说的是最好的小说;75%的句子是可以随意变化的,如同流行的认识在“生活”中的样子)。

保尔·瓦雷里

“埃米莉·格里尔森小姐死的时候,我们全城人都去参加了葬礼:男人们,出于对一座消逝的丰碑的尊敬之情,女人们,尤其是被好奇心驱使,想看看她房子里面是什么样子,10年来,除了一个身兼园丁和厨师的老仆人,谁也没见过。”^[1]小说像一个随随便便的故事一样开了头,符合体裁的要求:一个主角,埃米莉·格里尔森小姐,她暗地里被指定为一个出色的人物,那些无

关紧要的人物,按照性别分开,他们的特征描述符合典型(男人们的保守,女人们的好奇),一个接受体裁惯例的叙述者,暗中与群体认同(“我们发现”,“我们吃饭”,“我们的城市”),还有全部的线索,尤其是时间线索(“10年来”),导致一种无法言喻的奇特。

为了表现埃米莉这个毁灭的过去残存的荣耀(倒塌的丰碑),福克纳聚集了表面上微不足道实际上却颇具匠心的符号,以发动常识的前提作为动力,而一般小说家通常为制造真实效果不知不觉地动用了这些常识的前提。比如福克纳依靠贵族观念——和它包含的一切,比如著名的“是贵族就得行为高尚”就在小说中明确提出——来表现一个非常骄傲的老妇人,一个破产的大家族的最后幸存者和往昔传统的象征,来激发存在于这种社会本质中的一切预想。

贵族观念是在社会方面形成的有利偏见,并且具备一切社会力量,它既作为被叙述者和他的人物以及读者默许的社会现实的建立原则,又作为在现实中得以确认的预想原则发挥作用,这就要求贵族有一种本质的地位,因为本质先于存在和产生存在,严格要求或排除某些可能性。前提的力量如此强大,习性实际应用的归纳假设如此顽固,以致拒绝显而易见的事情:“我要砒霜。”药铺老板看着她。她凝视着他的脸,笔直地站着,脸就像一面展开的旗。“当然可以,”药铺老板说,“如果您想要。”词语和行动的意义由产生它们的人的社会现象预先决定,而且这个人“不带任何怀疑”,谋杀的想法被排除了。

常识的预想比显而易见的事实更加强大;冠冕堂皇的事实(“正如她买了灭鼠药砒霜的那天”;“盒子上写着……:‘老鼠用’”)比卖弄般的招认更意味深长,无论是疯狂的招认还是厚颜无耻的招认(“我要毒药,”她对药铺老板说)。作者聚集在一起的所有可疑符号都是如此——埃米莉的“气味”、疯狂说明“她的父亲没死”等等——这些可疑符号既被埃米莉的同乡又被读者忽略或视而不见(“没人说她疯了。我们相信她别无选择。我们想起她父亲赶走的所有年轻人,我们知道,她既然一无所有,就得牢牢抱住让她破产的东西不放,人们通常都是这么做的。”)同样只有在埃米莉死后,也就是在“事情过去”40年之后,杰弗逊的居民才发现埃米莉毒死了她的情人,这些年里在她的房间里一直保

存着他的尸体,读者到了故事的最后一页才发现自己错了。

一部反思的小说

但是这也许没有超出一部现实主义小说精心编织的情节,倘若反观福克纳没有通过巧妙地操纵年代,建立一个叙述的陷阱,在这个陷阱中,一般存在的前提和小说体裁的惯例在整个故事中都被用来促进合乎情理的意义预想,而这个预想在结尾处戛然而止。实际上福克纳安排了双重的滥用信任:首先是埃米莉实行的滥用信任,她依据的是贵族多少有些幻想色彩的表现(“我们经常相信我们是画中的人物”)和对世界意义的一致看法,习性的默许建立了对世界意义的一致看法,用来欺骗药铺老板和她的所有同乡,尤其是男人,他们比女人和闲言碎语更容易认可有利于冠冕和表面真实的偏见;接下来是他在读者这方面实行的滥用信任,他利用读者在“阅读的契约”中默许的一切,把读者的注意力引向虚假的迹象和虚假的线索,使他偏离某些迹象,尤其是时间迹象,福克纳以一个优秀的侦探小说家的笔法在叙述的过程中散布了这些迹象,却不露蛛丝马迹,只有像梅纳克汉·佩里^[2]这样的系统阅读才能标识和整理这些迹象。^[3]

实际上,福克纳不声不响地打破了“阅读契约”(如果可以用契约来说明读者投入到阅读中的轻信和消除自我的运动,读者通过消除自我将自己的全部身心都投入到阅读之中,并携带了常识的所有前提)。为了实行决裂,他用一些手段把自己武装起来,这些手段就像注定要被首先忽略的迹象一样,尤其像侦探小说的手段;但是,他绝对没有要求这些寻常的前提帮助读者在这个寻常世界的逻辑中以回想的方式,重新插入一个表面上不同寻常的结局,而是以此刺激最寻常的期待,并通过一个真正不同寻常的出路,变本加厉地欺骗和否定这些寻常的前提;尽管这个出路出人意料,但它引诱人们重新阅读或至少进行心理上的回

想,这就迫使读者至少隐隐约约地发现这个骗局,而他既是骗局的受害者又是同谋。《埃米莉的玫瑰》暗中要求的读者就是这个不同寻常的读者,人们有时所说的这个“第一读者”(从不提这个奇特人物的可能性的社会条件问题),甚或超读者,不仅懂得单纯地读故事,还要懂得读故事的寻常阅读,懂得读由读者参与的前提,那些前提处于时间和行动的寻常经验和“现实”小说或模拟小说的阅读经验中,而现实小说或模拟小说被认为表现了寻常世界的现实和这个世界的寻常经验。

《埃米莉的玫瑰》实际上是一部反思的小说,一部令人回味的小说,它把对小说和简单阅读思考的计划(在信息论的意义上)纳入了它的结构。他采用检验或实验设置的方式,要求重复阅读,但阅读同样是双重的,对于概括简单的第一阅读印象和第二阅读时回想造成的真相大白是必要的,第一阅读结束时获得的对结局的认识,把回想抛向文本尤其是抛向简单的“小说”阅读的前提。因此,读者陷入了圈套,这个圈套是对真正矛盾的一种他者理论的挑战,既然这个理论来自对信条自然而然的应用,这样读者不得不把他不知不觉地给予作者的一切暴露出来,而作者并不知道他们对读者提出了这个要求。

福克纳依靠所有心照不宣地介入并处于世界的寻常经验和阅读的寻常经验中的前提,着重强调了朝相反方向分散注意力和掩盖真正结构的一系列特点,尤其是在时间维度方面的特点。他打乱了年代顺序,将读者推向最终幻灭的预想;这就以一种巧妙设置的常常不合时宜的混乱,展开时间线索,时间线索能够帮助他摆脱叙述的不连贯性,从而通过真正的连续顺序,重新把握因果关系和合目的性的意义和联系,这些意义和联系只有从结局的真相大白才能以回想的形式出现。

为了达到这个效果,福克纳首先依靠小说写作和阅读的前提和手段。他仿佛是一个假装相信他所讲述的事情的小说家,请求读者读他的故事的时候假装忘记它是虚构的,他使人相信表面上的叙述,一直采用“我们”或无人称的、全体一致的和匿名的表达方式如“所有人都认为……”,“所有的女人都说……”。因此他表现为一个群体的代言人,其中每个成员都给予其他所有这些人中的每一个不知不觉地给予自己的东西,即构成了共有的世界观的非正题的正题:这样,假如他没有忘记

强调埃米莉行为的怪异,他依靠的是贵族的共同表现来暗示这些行为不能归咎于疯狂,而是归咎于对贵族的伟大和骄傲所持的偏见。他请求读者按照常规读他的叙述,就像读一个真正的虚构故事,他准许并鼓励读者在阅读中引入他加入生活和日常观念的前提,比如有的前提给予男性的、冠冕堂皇的和尊重惯例和体面的观念比给予女性的观念更多信任,女性在社会学方面更倾向于对冠冕堂皇的真实,也就是男性的真实提出质疑,而最终的结果也往往说明她们有道理。^[4]

但他同样在故事的写作过程中参与对一般写作前提和阅读前提的实际控制,这些前提就像人们从头到尾读一本书一样,注定被忽略,他还参与了对简单阅读和专业读者的“学术”阅读之间差距的实际认识,简单阅读被动、匆忙而漫不经心,不想重建时间和地点的总体结构,而学术阅读能够追溯过去,建立真正的事件年表,粉碎了潜在地暗示给简单读者的任何构建。这种双重控制的明证是由“她看起来……”、“她的眼睛看起来”这些词句提供的,小说家的视角由此显示出来,而从追溯的角度来看仿佛在提醒埃米莉的同乡对人物及其行为的无知。这种反思的写作因此要求一种反思的重新阅读,重新阅读与人们熟谙其道的侦探小说情节的重新阅读不同,不仅让人发现全部令人迷惑的迹象,而且发现了充满信任的读者陷入的自欺欺人,以及特别与叙述和阅读的时间结构相关的手段和效果,小说家通过上述手段和效果重建某些社会前提,而这些前提构成了世界和时间的简单经验。

阅读的时间与时间的阅读

如果我们仅限于这篇小说,并不能肯定地说“福克纳的时间性”就是萨特在一篇著名的文章中所说的那种。^[5]无疑,这是因为福克纳的小说家职业促使(或强迫)他致力于研究实际时间与叙述时间的关系,他开始与小说的传统观念和表现,与时间经验简单年代的表现公开决裂:

“当人们读《喧哗与骚动》的时候，”萨特说，“首先被技法的奇特打动。福克纳为什么打破了历史的时间而且把时间片断都搞乱了？为什么朝这个小说世界开的第一扇窗是一个白痴的意识？读者想寻找标记给自己重排年代表”（第65页）。但这里恰恰是作者想从读者那里得到的东西：让读者进行定位和必不可少的重建工作以摸清头绪，让他发现他丢失的一切，就像是照通用的俗套，也就是说按照时间的普通经验的真实和这种经验叙述的普通阅读经验的真实组织起来的小说一样（特别是在有关叙述的时间结构方面），而过于容易找到头绪，反而造成了丢失。

就像电影艺术作品的完成，需要观众的积极合作一样，福克纳的小说也是探索时间的真正机器，它们远非提出一个时间性的完备理论，这只要明确化就够了，而是迫使读者依据叙述本身提供的有关人物的时间经验的材料，并进一步，依据他本人就主体和读者的时间经验的提问和思考，自己建立这种理论，他的提问和思考出于迫不得已，因为他的阅读常规受到了质疑。实际上，如同人种方法论者有时实施的打断常规催眠的实验——比如一个学生的母亲让他到厨房里拿牛奶，他们就让这学生回答：“可是厨房在哪儿？”——，福克纳的叙述否定了常识赖以存在的默契——比如将传统小说家与读者联系起来的默契——对约定俗成的观念提出了质疑，约定俗成的观念确立了世界的常规经验和这个世界的小说表现的常规经验。

福克纳有意识地对抗一种举动，这种举动虽表面上平庸，却是完全不同寻常的。他这样做的目的是讲述一个故事，也就是置身于与叙述的社会行为包含的实际和特定逻辑保持的间离和中性化关系之中，这就引出福克纳恰恰在他的故事结构之中对经验提出一个深刻的疑问，而这种经验是我们从生活和我们的或别人的生活故事中的时间性得来的。这个疑问和他对疑问的初步解答，促使产生一种时间经验的理论，这种理论从严格意义上来讲，并不是福克纳的理论，也不是萨特加诸福克纳的理论。

这个理论，人们只能通过抛弃和克服时间的自发哲学来建立它，时间的自发哲学的传奇表现尤其在自传这个变种方面，是最典型的体现。这种行动和行动叙述的自发哲学，被“前-福克纳”小说家且被历史学

家经常用在历史著作上,而且在(胡塞尔或萨特的)时间意识哲学方面自然而然地延伸开去,阻碍达到对实践结构的真正认识:在实践中并通过实践完成的时间生产与时间经验(在经历的意义)毫无关系,即使时间生产以经验(在阅历的意义)为前提,或如瑟尔^[6]所说,以全部背景前提为前提(福克纳为我们提供了许多“背景前提”的例子,这些背景前提有的支持埃米莉的同乡对她与霍默·巴伦关系的意义的假设,或他们对这种私情的前途的预测,有的建立了他们意见一致且不容置辩的判断:“同样,第二天,所有的人都说:她要自杀;我们发现她做的更绝,我们说:她要嫁给他。后来我们吃了晚饭……”)。

主体在行为本身获得了时间性,他通过行为超越即时的现在,奔向包含在过去的未来,他的习性就是过去的产物;他在即将来到的实践预想中产生了时间,而即将来到的实践预想同时也是过去实践的现实化。我们因而可以抛弃把时间看作一个自身现实、外在和先在于实践的形而上学的时间表现,也不接受意识哲学,意识哲学在胡塞尔那里,与时间化的(创立)观念联系在一起。时间化既不是胡塞尔的从世界夺取的超验意识的组成活动,也不是海德格尔的参与世界的此在的时间化,而是与其他习性互相配合的习性的时间化(这与胡塞尔超验的相互主观性对立)。与世界和时间的实践关系,对于加入世界意义建构的全部主体来说都是共同的,这些主体沉浸在这个世界中,实践关系建立了这个作为常识世界的世界的经验。作为实践意义的习性是社会世界的结构混合的产物,而且尤其是它的内在倾向和时间节奏的产物。习性引起了前提和预想,前提和预想通常由事物的进展证实,且与熟悉的世界建立起一种直接的亲缘关系或本体论的同谋关系,完全不能被简化为主体与客体的关系。

总之,习性是时间存在的社会结构化原则,是一切预想和前提的原则,我们通过这些原则在实践中构建世界的意义,也就是世界的含义,同时,也离不了即将到来的指向。福克纳就是在这一点上迫使我们通过有步骤地打乱社会游戏的意义从而发现了这一切,我们既在我们对世界的经验中,又在对这种经验的简单叙述的简单阅读中参与了社会游戏的意义。游戏的这个意义也是游戏历史的一种意义,也就是即将

到来的意义,福克纳在游戏的现在直接读出了即将到来的意义,而且他促进了这即将到来的意义的出现,他采用的方法是指向这个意义,但不在一个有意识的计划中明确提出,因而把它作为偶然的未来加以构建。

注 释

[1]W. 福克纳,《埃米莉的玫瑰》,载《十三故事》,巴黎,伽俐玛,1939年,第135页。

[2]M. 佩里,《文学动力 文本的顺序如何创造它的意义(诗学与比较文学)》,特拉维夫,特拉维夫大学,1976年。

[3]即故事的前三页:“从这一天,1894年,萨托里斯上校……”,“从他父亲死的时候”,“接下来的一代”,“1月1日”——没有指出年代——,“8或10年前”,“萨托里斯上校大约死了10年了”,“30年前”,“她父亲死后两年,她的恋人抛弃她后不久”。

[4]自然,不必说明作者对运用的技巧有明确意识,他像一切社会动因一样,对他的技巧有实际的把握。因此,他可能没有提出假定读者的性别问题。他为什么要这样做呢?既然从一切可能性来看,即使读者是女性设置也照常发挥作用。

[5]J. - P 萨特,《关于〈喧哗与骚动〉 福克纳的时间性》,《境况 I》,伽俐玛,1947年,第65-75页。

[6]参见J. R. 瑟尔的《意向性:论思维哲学》,剑桥,《剑桥大学学报》,1983年。

—— 从头开始 幻象与幻想

制造真实意味着按照事实的普通逻辑，提供真实的全部幻象，而不是把它们乱七八糟地照录下来。由此我得出结论，有才能的现实主义者应叫做虚幻主义者……我们当中的每个人仅仅从世界得到一个幻象，诗的幻象、感情的幻象、欢乐的幻象、忧伤的幻象，依据本质而显示卑鄙或凄惨。作家的使命就是用他学到和具备的一切艺术手法忠实地再现这个幻象。

居依·德·莫泊桑

应当承认，是历史分析帮助理解“理解”的条件，理解即对一个象征物的真实或虚幻的象征性据为己有，与我们称之为美学的特定享受形式相伴而生。这无须从对历史真实的认识中得出美学乐趣的条件和标准（这等于谴责美学和艺术享受，这些享受如同在安菲特律翁的传说中，是误会的产物）。

“大逆不道地肢解虚构”——令虚构把自身当成虚假和虚构，文学虚构就是如此（至少在它达到对自身的认识时），或者正如瑟尔所指出的那样，令它认真对待

自己所说的,同意负责,因此如情况不妙,就坚持错误,科学虚构就是如此——导致发现,马拉美倡导的**信仰的基础**(和信仰在文学虚构中提供的**乐趣的基础**),寓于幻想之中,寓于与游戏的关联之中,寓于对基本前提的接受之中,这个基本前提无论是文学还是科学游戏,都值得一玩,都值得认真对待。文学幻想,这种与文学游戏相关的最初联系是几乎总不被觉察的美学乐趣的条件,文学游戏构成了对文学虚构的**重要性或兴趣的信仰**。美学乐趣,在某种程度上,总是玩游戏、参加虚构和与游戏前提达成完全一致的乐趣;文学虚幻也是文本能够生产的文学虚构和信仰作用(而不是“真实作用”)的条件。

为了理解这种信仰本身的作用,把它从科学文本生产的作用区分开来,应该在这里采用福克纳的分析,看到这个作用建立的前提或更确切地说建构的模式上。这些前提或模式由叙述者和读者(或照巴克森德尔的分析,画家和观众)放入了作品的生产和接受之中,由于它们是共同拥有的,所以用来建立共同意义的世界(就这些结构、尤其是空间和时间结构达成的几乎普遍的一致,是基本幻想的基础,是对世界真实的信仰)。

福楼拜扩展了马拉美对可称为教条的信仰基础的置疑和福克纳对在文本中表达的对信仰基础的置疑,并把它们推向深入。教条的信仰与场的存在密切相关,这些场共同意味着娱乐。这一点存在于虚构中,虚构利用信仰的作用,提出信仰作用的基础这个问题。福楼拜并不满足于把人物搬上舞台,这些人物如弗雷德里克或阿尔努夫人,以文学的形式经历一种文学冒险,一种不可能实现的伟大激情的神话,推进了对文学也就是对虚构对非现实的信仰,直到真正经历最过时的虚构的陈词滥调,比如爱情纯洁的神话(“我想当我读书中的爱情篇章时,你就在那里了”)。他把这种倾向与重视艺术和爱情的幻象,与只能通过注定要幻灭的文学期待才能直面真实,与对这些社会游戏真实性的一种病理学般的最初信仰,与不能进入作为集体共有和赞同的幻象的幻想联系起来。他与弗雷德里克都有这种抑制不住地逃到虚构中的倾向,他通过写一部作品主动地达到了这种倾向并在作品中把它客观化,他公开把这倾向与一种对最真实的社会游戏无能为力,与具有共同意义和

大同世界的经验的世界联系起来,大同世界的理论经验由一种成功的社会化提供,能够确保归并相关结构,这些结构建立了涂尔干称作“逻辑的保守主义”的东西,并由此建立了关于世界意义的一致性。

总之,福楼拜不知疲倦地从《包法利夫人》经《情感教育》到《博瓦尔与佩居榭》,复归于那些能像小说一样生活的人,因为他们过分重视虚构,无法重视真实并犯了一个“范畴上的错误”,就像现实主义小说家及其读者所犯的 error 一样。福楼拜强调,把现实与虚构联系起来的倾向(到了想将存在的现实与虚构协调一致的程度,如堂吉诃德、爱玛或弗雷德里克),或许会在一种超脱或冷淡,一种斯多葛派的不动心的消极变动中找到自己的基础,消极的变动让人把现实看作幻象,在“有充分根据的幻象”的真实中看待幻想,以重提涂尔干论及宗教时所用的术语。

重视文学幻象,实际上就是用一个幻想与另一个幻想比高低,前者是一个留给幸福的少数人的幻想,文学幻象,神甫的信仰,是那些以文学为生的人的特权,他们能够通过写作过着文学冒险的生活,反抗最常见的和最常有的幻想,常识的幻想。桑丘对堂吉诃德而言就像女仆特拉丝对泰勒斯而言,就像对常识世界和几乎共有的普通世界的真实的永恒呼唤,而特定世界是建立在与常识和普通世界的观念联系决裂的基础上的小宇宙,比如文学或科学空间。

但对这种幻象和幻想形式及其关系的分析工作,由福楼拜通过文学固有的表达方式加以完成,他提供了把握文学表达和科学表达差别的机会。即使他提出了现实的虚构和虚构的现实问题,也是就一种特定的幻象而言的,这种幻象能够比其他任何幻象都更能产生现实的幻象。这是因为他像福克纳一样,建立了社会世界的最深刻的结构,这些结构同时也是读者在阅读中加入的精神结构,这些精神结构是兼并真实世界结构的产物,被赋予这个世界并能够建立对展示它们的虚构的绝对信仰,就像它们建立了对世界普通经验的信仰一样。但这些结构并不像科学分析原封不动地展示出来,而是寓于历史中,在历史中同时得到实现和隐匿。文学表达像科学表达一样,取决于传统的规则、在社会意义上建立的前提和历史地分类构建的模式,如艺术和金钱的对立,

这个对立促成了《情感教育》的整个创作和阅读。但文学表达并不显示我刚刚研究的这些结构及对它们提出的问题,除非在具体的历史和特殊的举例说明中,照尼尔森·古德曼的说法,这些历史和举例说明是真实世界的标本:这些代表性和表现性的标本,非常具体地说明了展现的现实,就像一块料子说明了整匹布一样,并由此与常识世界的一切表面现象一起表现出来。常识世界也被这些结构占据着,但这些结构被隐藏在偶然的事件、轶事和特定事件的外表之下。这种暗示的、影射的、隐晦的形式像现实一样,使得文学文本展示结构,但要让眼睛看不到它,让它从眼前消失。相反,科学试图毫不隐晦地说出事物的真相,并且要求被认真对待,甚至当它分析这种完全奇特的幻想形式的基础时也是如此,这种完全奇特的幻想恰恰是科学的幻想。

后 记 为了一种普遍的法团主义

从前，诡辩家们对少数人讲话，今天，定期报纸使
他们把整个国家引入了歧途。

奥诺雷·德·巴尔扎克

与前面几章不同，想把这一章成为一个标准占位，
这个占位建立在一种信心上，即从对文化生产场的运
行逻辑认识中得出关于知识分子的集体行动的现实主
义纲领是可能的。推行这样的纲领在这个复兴的时代
具有特别的紧迫性：由于一系列因素的共同作用，知
识分子的最珍贵的集体征服，从既是自主的产物又是自
主的保证的批评配置开始，受到了威胁。吵吵闹闹地
到处宣称知识分子死了，也就是能够对抗经济和政治
秩序力量的最后一批反权力批评家走到了尽头，变成
了很时髦的事。灾难的预言家们显然是能从这种消失
中得到一切的人：正如福楼拜所说，这些拙劣的作家们
“急不可耐地想看到自己的作品被付印、上演、认识和
吹嘘”，甚至与当下权力，报纸、经济或政治权力彻底妥
协，意欲摆脱那些顽固地坚持维护或体现受到威胁甚

至有可能不存在的道德和价值的人。很能说明问题的是,维特根斯坦所说的“记者哲学家”中最有代表性的一个,明确指责波德莱尔,却随后在电视上制作了一部知识分子的历史,其中一个叫瓦尔特·德·拉马尔的人只看到世界的低级部分,柱脚、脚、鞋,他从这漫长的历险中只带来了他能抓住的东西:怯懦、背叛、卑鄙、低下。

我在这里写给所有这样的人,他们不把文化当作一份遗产,当作怀着感恩的虔诚加以崇拜的死文化,也不把文化当作一种统治和区分工具,当作堡垒和战斗文化,反对内外的野蛮人。同样,今天西方的新维护者经常把文化作为以自由为前提的自由工具,作为能够超越运行功能,超越选定的和封闭文化的运行模式。我希望他们能给我这样的一种权利,让我在这里呼唤知识分子的批评权利的现代象征,即呼唤能够让人听到自由话语的知识分子集体,我要求的这种权利没有其他界线,除了每个艺术家、每个作家和每个科学家,用前人的一切知识武装自己,让自己和别人承受限制和控制。

知识分子是一个矛盾的造物,我们永远无法照他们本来的样子来理解他们。假如我们通过自主和介入、纯文化和政治的两者择一来把握他们,这是因为知识分子是在这种对立中并通过这种对立历史地形成的:作家、艺术家和科学家第一次把自己确认为知识分子,是在德雷福斯案件发生的时候,他们以自己的特定身份干预政治,也就是用一种特定的权威干预政治,这一特定的权威是建立在属于相对自主的艺术、科学和文学世界尤其是所有与这种自主——不计利害,竞争等等——相关的价值的基础上。

知识分子是双维的人,他们要作为知识分子存在和继续存在,只有(而且只有)被赋予一种特殊的权威,这个权威是由一个自主的(也就是独立于宗教、政治、经济权力)知识世界赋予的,他尊重这个世界的法则;此外只有(而且只有)将这特殊权威用于政治斗争。他们远非如人们通常想像的那样,处于寻求自主(表现了所谓“纯粹的”科学或文学的特点)和寻求政治效用的矛盾之中,而是通过增加他们的自主性(并由此特别增加他们对权力的批评自由),增加他们政治行动的效用,政治

活动的目的和手段在文化生产场的特定逻辑中找到了它们的原则。

应该而且需要摒弃我们精神中存在的纯艺术和介入艺术的陈旧的两难选择,这样才能确定知识分子的集体行动的大方向,因为两难选择定期出现在文学争论之中。但当我们把自己当成思想对象时,驱除我们用在自己身上的这些思想模式,是相当困难的。这就是为什么在提出这些方向并实施之前,应该努力把历史本身赋予每个知识分子的无意识尽可能彻底地明确化,知识分子就是历史的产物。生成的遗忘是所有超验幻象的基础,反对这生成的遗忘,没有比重建被遗忘的或被抑制的历史更有效的解毒剂了,被遗忘的或被抑制的历史在表面上非历史的思想形式中永存,而这些思想形式构成了我们对世界和自身的认识。

历史在出奇地重复着,因为稳定的变化从中体现了在对政治的两种可能态度之间来回摇摆的运动形式,即介入与超脱(至少到左拉和德雷福斯派时才超越了对立)。伏尔泰 1765 年在《百科全书》中题为“文人”的一篇文章中,用“哲学家”的“介入”反对腐朽的大学和学院的经院蒙昧主义,在当时的大学和学院中,“人们说事情总是一知半解”,哲学家的介入延续到法国大革命期间——甚至如同罗贝尔·丹东指出的,“落拓不羁的文人”在革命的“混乱”中抓到机会报复了“哲学家”得到认可的继续者。

在革命后的复辟时期,“文人”因为被认定不仅要为革命思想运动负责——通过革命第一阶段中大量的报纸赋予他们“观点制造者”的角色——而且要对极端恐怖负责,他们被 1820 年代的青年一代,尤其是浪漫派怀疑乃至鄙视,浪漫派在运动的第一阶段,否认和拒绝哲学家干预政治生活和提出历史变化的理念的意图。但是,知识场的自主受到了复辟的反革命政治的威胁,浪漫派诗人虽曾经趋向于在复苏感性和宗教感情中表现他们的自主愿望,反对理性和教条批评,却迫不及待地作为作家和科学家要求自由,实际上完成了 18 世纪哲学家的预言功能,米什莱和圣西门就是如此。

但是新的钟摆运动又出现了。大众浪漫主义虽然表面上在 1848 年革命之前的时期争取了几乎全部作家,却没有逃过运动的失败和第二帝国的建立,幻想破灭了,我把这幻想称作 40 年代派的意图(为了与

60年代派的幻想对比,它的破灭对我们现在还发生着影响),不同寻常的幻灭情绪接踵而至,在福楼拜的《情感教育》中得到了强烈的宣泄,这本书提供了有利于确认新的自主的土壤,这一次的自主完全是属于精英知识分子的。为艺术而艺术的维护者,如福楼拜或泰奥菲尔·戈蒂耶,确立了知识分子的自主性,既反对“社会艺术”,“落拓不羁的文学”,也反对资产阶级艺术,因为资产阶级艺术无论在艺术还是生活艺术方面,都遵从资产阶级主顾的标准。他们反对文化产业这一新兴的权力,拒斥“工业文学”的奴役(除非以保证生计为名的年金,比如戈蒂耶或奈瓦尔就得到过)。他们只承认同行的评判,规定了文学场自身的封闭性和作家拒绝走出象牙塔,以期行使某种形式的权力(在这方面与雨果的诗人预言家或米什莱的学者预言家决裂)。

这表面上看来是个悖论,即只有到了世纪末,文学场、艺术场和科学场达到自主化,这些自主的场中最自主的动因才能作为知识分子——而不是作为转变为政客的文化生产者,像基佐或拉马丁那样,用建立在场的自主和与此相联系的所有价值即伦理的纯洁、特殊才能等等基础上的权威——干预政治场。具体地说,艺术或科学固有的权威体现在左拉的“我控诉”或旨在支持他的请愿书这类政治行为上。这些新形式的干预趋向于扩大在干预中产生的知识分子身份的两个组成维度:“纯粹”与“行动”,从而产生一种“纯粹的政治”,与以国家名义为理由截然相反。这些干预毕竟包含了违背最神圣的集团价值的表现,比如违背爱国主义价值,对左拉反对军队的毁谤文章给予的支持,或者,后来在阿尔及利亚战争中,呼吁支持敌人——采取超越国家价值的价值的名义,或也可以说,采取特定的伦理或科学的普遍主义形式的名义,这些名义不仅为一种道德权威而且为集体动员提供了基础,集体动员的目的在于进行旨在推动这些价值的斗争。

或许在粗略地提出知识分子形象生成的伟大阶段之后,还要补充有关1848年共和国或巴黎公社的文化政治的信息,这样便能大致描绘文化生产者和权力之间的可能关系,我们既可以在一个国家的历史中,也可以在欧洲国家当前的政治空间中观察到这种关系。历史上了重要的一课:我们处于一个游戏中,今天的所有玩法,无论是此地还是彼处,

都已经被玩过了——从拒绝政治和回到宗教,到反对敌视知识分子事物的政权的行动,其间经历了反抗今天某些人称为媒体的控制或反抗革命乌托邦的大彻大悟的弃世。

但是发现“游戏结束”这一事实并不必然导致幻灭。显然,毕竟知识分子(或更进一步,使得知识分子得以存在的自主场)并不是一劳永逸地形成的,并不只要左拉一个人就行了,文化资本的把持者经历了决定知识分子的这个稳固结合的解体,总是要朝着表面上这个或那个排他的位置,也就是“纯粹”作家、艺术家或科学家或政治演员、记者、专家政客“倒退”。此外,与知识分子历史包含的简单化黑格尔观念教人相信的相反,处于文化生产场存在中的自主要求,应该考虑到不断翻新的阻碍和权力,无论是外部权力,比如教会、国家或大经济机构的权力,还是内部权力,特别是那些特定的生产和传播工具的控制者(报纸、出版社、电台、电视)。

这是理由之一——随国家历史的不同而不同,这些理由使得按照知识场和政权场之间过去和现在的关系状况而发生的变化,掩盖了不变化,而不变化更重要,是所有国家的知识分子可能存在的一致性的真正基础。同一自主愿望可依照权力结构和历史的不同,表现在相反的占位中(此处为世俗,彼处为宗教),知识分子通过反对这些结构和历史而表现自己。不同国家的知识分子,如果想要避免因形势和现象的对立而导致分裂,应该充分意识到这个机制因为这些对立的原则就是同一个解放的意愿碰到了不同的障碍。我可以在这里举最常见的法国哲学家和德国哲学家的例子,虽然他们都用自主的愿望反对互相对立的历史传统,但他们表面上却在相对于真实和理性表面颠倒的关系中互相对立。但我还要举一个类似民意测验问题的例子,西方的某些人把民意测验视为一种特别微妙的统治工具,而对另一些人来说,比如在东欧,民意测验是自由的赢得。

为了理解和把握有可能使他们分裂的对立,欧洲各个国家的知识分子时刻应该在精神上警惕权力的结构和历史,他们就是靠反对权力的结构和历史体现自己作为知识分子的存在;比如他们应该学会在他们陌生同行的这个或那个言论(尤其是在那些可能会令人不快或震惊的言

论)中,辨认历史和地理距离对政治专制主义,如纳粹主义,或对模棱两可的政治运动如1968年学生运动所起的作用,或在内部权力的层次上,辨知识界过去和现在的经验作用,因为知识界程度不等地服从于政治或经济、大学或学院等等公开的或潜在的审查。

当我们作为知识分子也就是怀着包罗万象的奢望说话时,就是存在于特殊的知识场经验中的历史无意识每时每刻通过我们的嘴说话。我认为,我们要想获得一种真正的交流机会,只有控制将把我们分开的历史无意识,也就是知识空间的特定历史客观化并进行控制,我们的认识和思想范畴就是这特定历史的产物。

我现在想摆出特殊的理由,这些理由今天特别急迫地要求知识分子的总动员和一个真正的知识分子国际的创立,知识分子国际的目标是维护文化生产场空间的自主,或者戏仿今日不被称道的一种言语,维护文化生产者对他们的生产和循环(进而评价和承认)手段的所有权。我认为自己没有宣扬欧洲不同国家的文化生产场状况的世界末日观,虽然我说了这种自主受到了严重的威胁,或更确切地说,今天的威胁以全新的形式降临在它身上;我说了艺术家、作家和科学家越来越被排除在公共讨论之外,一方面由于他们不太倾向于参加这种讨论,另一方面为他们提供的干预机会显然越来越少了。

对自主的威胁来自艺术世界和金钱世界越来越强的互相渗透。我想到了赞助的新形式和新联盟,新联盟建立在某些经常是最具现代思想的经济机构,比如德国的戴姆勒-奔驰或银行与文化生产者之间,我也想到了大学研究越来越经常地求助于资助者,或建立直接从属于企业的教育机构(比如德国的技术中心或法国的商业学校)。但是经济对艺术或科学的支配和统治同样通过控制文化的生产和传播乃至认可的机构,在场的内部表现出来。与大文化官僚有牵连的文化生产者(报纸、电台、电视台)越来越被迫接受或采用规范和限制,而规范和限制与市场的要求,特别是与多少有些强硬或直接的广告客户的压力有关;他们倾向于多少无意识地把知识分子行动的形式变成了知识分子实现自身的普遍标准,知识分子的工作条件决定了他们行动的方式(比如我想到了快速写作和快速阅读,它们通常是报纸生产和批评的法则)。19

世纪中叶以来的文化生产场的特点是分为两个市场,一方面是狭义的为生产者的生产者市场,另一方面是大生产和“工业文学”,我们可以设想,如果两个市场的区分没有消失的危险,商业生产的逻辑越来越倾向于强加在先锋派的生产上(在文学上,尤其通过对书籍市场的限制)。

应该分析控制和从属的新形式,比如资助建立的控制和从属,而“受益人”对此还没有建立相应的防御系统,因为他们还没有意识到所有的后果;还应分析国家资助的限制,尽管这种资助有助于在表面上逃避市场的直接压力,但它要么通过自发地对承认它的人予以承认,要么更加微妙地通过委员会或学会的机制推行开来。承认资助的人想从它那里获得一种形式的承认,但他们不能通过他们的作品本身获得,而委员会或学会是一种消极的自行遴选的场所,这个消极的遴选通常达到一种真正的研究标准化,无论是在科学上还是在艺术上。

艺术家、作家或科学家被排除在公共讨论之外是多种因素共同作用的结果:一些因素属于文化生产内部发展的范畴——比如越来越强的专门化使得研究者不再抱有从前知识分子的广博野心——,而其他因素是技术权威越来越强大的控制的结果,技术权威与被竞争卷入游戏的记者常常不自觉地串通,通过促进乌尔里希·贝克所谓的“有系统的不承担责任”,让公民们得到空闲,而且技术权威直接与一种信息的技术权威勾结起来,或者通过传媒,越来越多地出现在文化生产的空间中。还要对技术权威的权力,或更进一步说对认识论权威的权力进行分析,才能理解建立在学术制度的社会权威基础上的几乎无条件的授权,大部分公民在最重要的问题上将这种授权赋予了国家贵族(最恰当的例子尤其莫过于在法国被称为“核权威”的人得到了几乎无限的信任)。

从控制信息工具的人面对的公众范围来看,他们获得了广泛的成功,成功越是广泛,(事实上和法律)可交流的东西越少,他们倾向于在信息机器的中心造成中介的虚张声势,总是变本加厉地将竞争中出现的肤浅而人为的问题强加给广大的听众,乃至政治场和文化生产场。在社会世界最强大的惯性力量中,经济力量就不必说了,它尤其通过广告,对文字的和口头的出版物进行直接控制,这些力量实行一种显而易见的统治,特别是它们只通过互相依赖的复杂网络以审查的方式实现,

审查通过竞争的交叉控制 and 自我审查的内部化控制得以实现。

这些没有思想的新思想大师们垄断了公众的讨论,这不利于职业政治家(议员、工会分子,等等);同样不利于知识分子,他们甚至在自己的领地中,都要受到各种各样的特殊力量的打击,比如以生产受操纵的分类为目的的调查,或者报纸在周年纪念日的时候发布的排名榜,等等,或还有真正的报业集团,它们为了获得大发行量和周期短的利益,而降低面向有限市场(和周期长)的产品的信用,这些产品恰恰是新生产者投放到市场上的。

我们会看到,成功的政治表现达到在报纸、尤其是在电视上引人注目的程度,这样就给记者(能够促进政治表现的成功)它成功了的印象——最复杂的表现形式的孕育和产生,有时需要信息方面的顾问,这就与记者们方向一致,符合他们的意愿,他们理应对此心中有数。^[1]同样,文化生产中越来越重要的一部分——即使这个部分不来自那些在媒体工作的人,也必定有媒体的支持——由它们的出版日期、题目、格式、篇幅、内容和风格决定,以满足记者们的期待,记者们通过谈论这部分作品,确定它们的存在。

商业文学存在而且商业的必要性在文化场内部称霸,并非今天才有的事。但权力把持者对流通——和认可——手段的控制,从未如此广泛和深入;而探索性作品和畅销书之间的界线从未如此模糊。所谓的“间接”生产者自发地倾向于界线的模糊(报纸的排行榜上最自主的生产者和最不自主的生产者并列出现证明了这一点),界线模糊无疑对文化生产的自主构成了最致命的威胁。意大利人绝妙地称为全能的非自主生产者无疑是特洛伊的木马,社会控制的一切形式:市场的形式、时尚的形式、国家的形式、政治的形式、报纸的形式都通过这木马得以在文化生产场中发挥作用。人们对柏拉图称为说教主义者的指责,包含了一种思想,即知识分子的特定力量,乃至政治上的力量,只能建立在自主的基础上,满足场的内部要求的能力提供了自主。一向在平庸或过时的作家中盛行的日丹诺夫主义,不过又一次证明了非自主之所以在场中出现,总是靠最不能按照场推行的规则成功的生产者。

在一个达到高度自主的场中盛行的无政府秩序总是脆弱而处于威

胁之下的,只要它对通常的经济世界和常识世界的规则构成挑战。无政府秩序不能毫无危险地建立在少数几个人的大无畏精神上。这不是能建立一种自由知识秩序的功能;这是一种能够建立知识功能的自由知识秩序。

知识分子表面上对立的自相矛盾的性质造成的后果是,任何旨在加强其举动的政治有效性的政治行为,都注定要给自己提出表面上自相矛盾的口号:一方面,加强自主,努力拉大与不自主的知识分子的距离,进行斗争,以便为文化生产者提供自主的经济和社会条件,这种自主独立于一切权力,国家官僚机构的权力也不例外(而且首先是在智力活动的产品的出版和评价方面);另一方面,消除知识分子进入象牙塔的欲望,鼓励他们至少为掌握生产和获得认可手段的权力而斗争,鼓励他们进入现实世界,在这个世界中表现与他们的自主相关的价值。

这场斗争应该是集体的,因为施加在他们身上的权力的有效性在很大程度上取决于知识分子以分散的形式在竞争中对抗的权力。还因为动员的企图总会令人怀疑,而且注定要失败,只要这类企图被怀疑用在为一个知识分子或一群知识分子的领导地位而进行的斗争之中。文化生产者要想重新找到他们在社会世界中应得的地位,只能一劳永逸地牺牲“与生俱来的知识分子”神话,不落入另一个补充的神话,即不问世事的名士神话中,同意为保卫自身的利益而共同奋斗:这就使他们成为批评和监督乃至建议的国际权力,直面技术权威,或以一种更高更现实同时限定在自身范围内的抱负,介入到保卫这些权威社会空间得以自主的社会和经济条件的常规行动中,我们称为理性的物质和知识手段,在这些权威社会空间中产生和再生。这种理性的真正政治毫无疑问暴露在行会主义的怀疑之下。但主义有义务指出,从理性的真正政治的、来之不易的自主的目标来看,这是一种普遍的法团主义。

注 释

[1]P. 尚帕涅,《制造观点:新政治游戏》,巴黎,午夜,1990年。

人名索引

- About, E., 阿布
Abrams, M. H., 艾布拉姆斯
Agathon, 阿加顿
Aicard, J., 艾卡尔
Albalat, A., 阿尔巴拉
Albinoni, T., 阿尔比诺尼
Albrecht, M. C., 阿尔布雷克特
Alexis, P., 亚历克西
Anderson, R., 安德森
Anglès, A., 安格莱斯
Antal, F., 安塔尔
Antoine, A., 安托万
Apollinaire, G., 阿波利奈尔
Aristote, 亚里士多德
Arnold, M., 阿诺尔德
Aron, R., 阿隆
Artaud, A., 阿尔托
Asholt, W., 阿舒尔

- Auerbach, E., 奥尔巴赫
Augier, É., 奥吉埃
Austin, J.-L., 奥斯汀
- Bachelard, G., 巴什拉
Badesco, L., 巴代斯科
Bakhtine, M., 巴赫金
Balzac, H. de, 巴尔扎克
Banville, T. de, 邦维尔
Barbara, 巴尔巴拉
Barbès, A., 巴尔贝斯
Barbey d'Aureville, J., 巴尔贝·多尔维利
Barbier, A., 巴尔比耶
Barnett, J. H., 巴尼特
Barrès, M., 巴雷斯
Barthélemy, A., 巴泰勒米
Barthes, R., 巴特
Bataille, G., 巴塔耶
Baudelaire, C., 波德莱尔
Baumgarten, A., 鲍姆伽登
Baxandall, M., 巴克森德尔
Bayle, P., 贝尔
Bazire, E., 巴齐尔
Beauvoir, S. de, 波伏瓦
Beck, U., 贝克
Becker, C., 贝克尔
Becker, H. S.
Beckett, S., 贝克特
Beethoven, L. van, 贝多芬
Ben, 本

- Benjamin, W., 本杰明
Béranger, P. J. de, 贝朗瑞
Berdahl, R., 伯达尔
Berg, A., 伯格
Bergerat, E., 贝热拉
Bergeron, L., 柏格森
Bergson, H.
Berlioz, H., 柏辽兹
Bernard, C., 贝尔纳
Berthelot, 贝特洛
Bertrand, J.-P., 贝特朗
Biasi, P.-M., de
Blanc, L., 勃朗
Blanchot, M., 布朗绍
Bloom, A., 布卢姆
Boileau, N., 布瓦洛
Bonnetain, P., 博纳坦
Bonvin, F., 邦万
Borel, P., 博雷尔
Boschetti, A., 博舍蒂
Bouilhet, L., 布耶
Bourdon, F., 布尔东
Bourget, P., 布尔热
Bourgin, H., 布尔然
Boutroux, É., 布特鲁
Bouvier, E., 布维耶
Brecht, B., 布莱西特
Breton, A., 布勒东
Brisset, J.-P., 布里塞
Brombert, V., 布龙贝尔

- Brooks, C., 布鲁克斯
Bruneau, J., 布吕诺
Brunetière, F., 布吕内蒂埃
Brunot, F.
Brunschwicg, L., 布伦瑞克
Büchön, M., 比肖恩
Buffon, G. L., 布封
Burckhardt, J., 伯克哈特
Burnouf, E. L., 比尔努夫
- Camus, M., 加缪
Canguilhem, G., 康吉扬
Caramaschi, E., 卡拉马齐
Carco, F., 卡尔科
Cardinal, R., 卡迪纳尔
Caro, 卡罗
Casanova, P., 卡扎诺瓦
Cassagne, A., 卡萨涅
Cassirer, E., 卡西尔
Castagnary, J. A., 卡斯塔尼亚里
Castex, P. G., 卡斯泰
Céard, H., 塞亚尔
Céline, L. F., 塞利纳
Cellier, L., 塞利耶
Cervantès, M. de, 塞万提斯
Chaillou, M., 沙尤
Chamboredon, J.-C, 尚博勒东
Champagne, P., 尚帕涅
Champfleury, J., 尚弗勒里
Charle, C., 夏尔

- Chartier, R., 沙尔捷
Chateaubriand, A. de, 夏多布里昂
Chenevard, A., 舍纳瓦尔
Chomsky, N., 乔姆斯基
Chopin, F., 肖邦
Cladel, J., 克拉代尔
Cladel, L., 克拉代尔
Claudel, P., 克洛代尔
Cohen, J., 科昂
Colet, L., 科莱
Comte, A., 孔德
Copernic, N., 哥白尼
Coppée, F., 科佩
Corbière, T., 科比埃尔
Corneille, P., 高乃依
Costabel, P., 科斯塔贝尔
Courbet, G., 库尔贝
Cousin, V., 库赞
Cravan, A., 克拉旺
Custine, A. P. de, 屈斯蒂纳
Cuvier, G., 居维叶
- Dainville, F. de, 丹维尔
Dangelzer, J. Y., 当热尔泽
Danto, A., 当托
Darnton, R., 达恩顿
Darwin, C., 达尔文
Daval, R., 达瓦尔
Debray-Genette, R., 德布雷 - 热内特
Delacroix, E., 德拉克鲁瓦

- Delavigne, C., 德拉维涅
Delille, J., 德利耶
Delsaut, Y., 德尔索
Delvau, A., 德尔沃
Descartes, R., 笛卡尔
Descaves, L., 德卡人
Descharmes, R., 德沙尔姆
Descotes, M., 德科特
Desnoyers, L., 德努瓦耶
Diderot, D., 狄德罗
Dort, B., 多尔特
Douchin, J.-L., 杜尚
Du Camp, M., 杜冈
Dubois, J., 迪布瓦
Duchamp, M., 杜尚
Dumas fils, A., 小仲马
Dumas, A.
Dumesnil, R., 迪梅尼
Dupont, P., 杜邦
Durand, P., 迪朗
Duranty, E., 迪朗蒂
Durkheim, É., 涂尔干
Durry, M. J., 迪里
- Eliade, M., 埃利亚德
Elias, N., 埃利亚斯
Eliot, T. S., 艾略特
Engels, F., 恩格斯
Erckmann-Chatrian, 埃克曼 - 沙特里安
Erlich, F. V., 埃里希

Escarpit, R., 埃斯卡皮

Estaunié, E., 埃斯托尼耶

Even-Zohar, I., 埃文-佐哈

Faulkner, W., 福克纳

Fauré, G., 福雷

Faure, M., 富尔

Feuillet, O., 弗耶

Féval, P., 费瓦尔

Feydeau, E., 费多

Fichte, J. G., 费希特

Fish, S., 菲什

Florian-Parmentier, 弗洛里安-帕尔芒捷

Fort, P., 福尔

Foucault, M., 福柯

Fouillée, A., 富耶

Fourastié, J., 富拉斯蒂耶

Fourier, C., 傅立叶

France, A., 法朗士

Freud, S., 弗洛伊德

Froger, B., 佛罗热

Fromentin, E., 佛罗芒丹

Gadamer, H. G., 伽达莫尔

Gamboni, D., 冈伯尼

Gautier, A., 戈蒂耶

Gautier, T., 戈蒂耶

Genette, G., 热内特

Gide, A., 纪德

Gilbert, J. B., 吉尔贝

- Gillis, J. R., 吉利斯
Giraudoux, J., 吉罗杜
Godmann, M., 戈德曼
Goethe, J. W. von, 歌德
Goffman, E., 戈夫曼
Goldmann, L., 戈尔德曼
Gombrich, E. H., 贡布里希
Goncourt, E., et J. de, 龚古尔兄弟
Goodman, N., 古德曼
Gossman, L., 戈斯曼
Gothot-Mersch, C., 戈托 - 默施
Gregh, F., 格雷格
Griff, M., 格里夫
Grojnowski, D., 格罗依诺夫斯基
Guetta, P., 格塔
Guiches, G., 吉什
Guilbaud, G.-T., 吉博
Guillaumin, É., 吉约曼
Guizot, F., 基佐
- Hacking, I., 哈金
Hans, S., 汉斯
Haskell, F., 哈斯克尔
Hay, L., 海
Hegel, F., 黑格尔
Heidegger, M., 海德格尔
Henning, E. B., 亨宁
Hennique, L., 埃尼克
Herder, J. G. von, 赫德
Heredia, J. M. de, 埃雷迪亚

Houghton, W. E., 霍顿

Houssaye, A., 乌塞

Hughes, R., 修斯

Hugo, V., 雨果

Hulme, T. E., 休姆

Huret, J., 于雷

Husserl, E., 胡塞尔

Huysmans, G. C., 于斯曼

Imgarden, R., 英伽登

Ionesco, E., 尤奈斯库

Isern, W., 伊瑟尔

Jakobson, R., 雅各布森

James, Henry, 詹姆斯, 亨利

Jammes, F., 雅姆

Janin, J., 雅南

Jarry, A., 雅里

Jouvenel, B. de, 茹福内尔

Joyce, J., 乔伊斯

Jurt, J., 朱尔

Kafka, F., 卡夫卡

Kajman, M., 卡吉曼

Kant, E., 康德

Klein, Y., 克莱因

Klein, R., 克莱因

Kock, P. de, 科克

Kojève, A., 科热夫

Kuklick, B., 库克利克

- La Fontaine, J. de, 拉封丹
Lacan, J., 拉康
Lachelier, J., 拉舍利耶
Lamarck, J.-B. de, 拉马克
Lamartine, A. de, 拉马丁
Lamennais, F. R. de, 拉梅内
Lanson, G., 朗松
Lavissee, E., 拉维斯
Le Roy, E., 勒鲁瓦
Leavis, F. R., 利维斯
Leconte de Lisle, C. M., 勒孔特·德·李勒
Le Goff, J., 勒戈夫
Leibniz, G. W., 莱布尼茨
Leibowitz, R., 莱博维茨
Leroux, P., 勒鲁
Lethève, J., 勒泰夫
Lévi-Strauss, C., 莱维 - 斯特劳斯
Lewin, K., 莱文
Lewis, D., 刘易斯
Lidsky, P., 利德斯基
Loti, P., 洛蒂
Lourau, R., 卢罗
Louÿs, P., 路易
Lugné-Poe, 吕涅 - 珀
Lukács, G., 卢卡契

Maeterlinck, M., 梅特林克
Mallarmé, S., 马拉美
Malraux, A., 马尔罗

- Manet, É. , 马奈
Manzoni, 曼佐尼
Mare, W. de la, 马尔
Margueritte, P. , 马格利特
Martin, H. J. , 马丁
Martino, P. , 马蒂诺
Marx, K. , 马克思
Mathieu, 马蒂厄
Maclair, C. , 莫克莱尔
Maupassant, G. de, 莫泊桑
Mauriac, F. , 莫里亚克
Mauss, M. , 莫斯
McGuinness, B. , 麦吉尼斯
Meinong, A. , 梅依
Meiss, M. , 迈斯
Mendés, C. , 孟戴斯
Merimée, P. , 梅里美
Merleau-Ponty, M. , 梅洛 - 庞蒂
Miceli, S. , 米塞利
Michaut, G. , 米绍
Michelet, J. , 米什莱
Mirbeau, O. , 米尔博
Monnier, H. , 莫尼耶
Monselet, H. , 蒙瑟莱
Montaigne, M. de, 蒙田
Moréas, J. , 莫雷亚斯
Morice, C. , 莫里斯
Moritz, K. P. , 莫里茨
Mornet, D. , 莫尔内
Moulin, R. , 穆兰

Müller, A., 穆勒

Muller, M., 马勒

Murger, H., 米尔热

Musset, A. de, 缪塞

Nadeau, M., 纳多

Nerval, G. de, 奈瓦尔

Noriac, J., 诺里亚克

O'Boile, L., 奥布瓦勒

Osborne, H., 奥斯本

Panofsky, E., 帕诺夫斯基

Pareto, V., 帕雷托

Pariente, J. C., 帕里安特

Parsons, T., 帕森斯

Pascal, B., 帕斯卡

Péguy, C., 佩吉

Perry, M., 佩里

Picasso, P., 毕加索

Pichois, C., 皮舒瓦

Pissaro, C., 皮萨罗

Planche, G., 普朗什

Platon, 柏拉图

Ponge, F., 蓬热

Ponsard, F., 蓬萨尔

Ponson du Terrail, P. A., 蓬松·杜泰拉伊

Ponton, R., 庞顿

Popper, K., 波普尔

Poulet, G., 布莱

Poulet-Malassis, P. A., 普莱 - 马拉西斯

Préault, A., 普雷奥

Prost, A., 普罗斯特

Proudhon, P. J., 普鲁东

Proust, J., 普鲁斯特

Proust, M., 普鲁斯特

Queneau, R., 格诺

Quine, W. V. O., 基纳

Quinet, E., 基内

Rabbe, A., 拉布

Racine, J. C., 拉辛

Ransom, J. C., 兰塞姆

Redon, O., 雷东

Régnier, H. de, 雷尼埃

Renan, E., 勒南

René, D., 勒内

Reynaud, E., 雷诺

Richard, J.-P., 里夏尔

Riegl, A., 里热尔

Riffaterre, M., 里法戴尔

Rimbaud, A., 兰波

Robbe-Grillet, A., 罗伯 - 格里耶

Rogers, M., 罗歇

Romains, J., 罗曼

Rorty, R., 罗蒂

Rosenberg, H., 罗森伯格

Rosny, J.-H., 罗斯尼

Roubine, J.-J., 卢比纳

Rousseau, Douanier, 卢梭, 海关职员

Roussel, R., 鲁塞尔

Rubin, W. S., 吕班

Russell, B., 罗素

Saint-Amant, M. A. G. de, 圣塔芒

Saint-Hilaire, G., 圣伊莱尔

Saint-Simon, L. de, 圣西门

Saint-Victor, P., 圣维克多

Sainte-Beuve, C. A., 圣伯夫

Sallenave, D., 萨勒纳夫

Sand, G., 桑

Sandeau, J., 桑多

Sarcey, F., 萨尔塞

Sardou, V., 萨尔杜

Sartre, J. -P., 萨特

Saussure, F. de, 索绪尔

Schapira, M. C., 沙皮拉

Schapiro, M., 夏皮罗

Schneewind, J. B., 施内温德

Schoenberg, A., 勋伯格

Schopenhauer, A., 叔本华

Schumpeter, J., 熊彼特

Scott, W., 司各特

Scribe, E., 斯克里布

Searle, J. R., 瑟尔

Seignobos, C., 塞尼奥博斯

Shakespeare, W., 莎士比亚

Shattuck, R., 沙特克

Shusterman, R., 舒斯特曼

- Siegel, J. , 西格尔
Simon, C. , 西蒙
Skinner, Q. , 斯金纳
Slama, B. , 斯拉马
Sloane, J. , 斯隆
Smith, A. , 史密斯
Spinoza, B. , 斯宾诺莎
Spitzer, L. , 斯皮策
Steiner, P. , 斯坦纳
Stendhal, 斯丹达尔
Strawson, P. F. , 斯特劳森
Strowski, F. , 斯特罗夫斯基
Sue, E. , 苏
Szondi, P. , 松蒂
- Tailhade, L. , 塔亚德
Taine, H. , 泰纳
Tate, A. , 塔特
Thersite, 瑟赛蒂兹
Theuriet, A. , 特里耶
Thevoz, M. , 泰沃兹
Thibaudet, A. , 蒂博代
Thiesse, A. M. , 蒂埃斯
Thuau, E. , 蒂奥
Trier, 特里耶
Tynianov, C. J. , 泰尼亚诺夫
Tzara, T. , 查拉
- Vacquerie, A. , 瓦凯里
Valéry, P. , 瓦雷里

- Vallès, J., 瓦莱斯
Vallier, D., 瓦利耶
Vapereau, G., 瓦珀罗
Venturi, L., 旺图里
Verlaine, P., 魏尔兰
Vermorel, A., 韦莫雷尔
Vernois, P., 维尔努瓦
Veillot, T., 弗约
Viala, A., 维亚拉
Vigny, A. de, 维尼
Villiers de L'Isle-Adam, A., 维利耶·德·李勒-亚当
Vivaldi, A., 维瓦尔蒂
Voltaire, 伏尔泰
Vuillemain, A., 维耶曼
- Wagner, R., 瓦格纳
Warhol, A., 沃霍尔
Warren, A., 沃伦
Weber, M., 韦伯
Webern, A., von, 韦本
Weinberg, B., 温伯格
Wellek, R., 韦勒克
Williams, R., 威廉斯
Williams, T., 威廉斯
Wilson, S., 威尔逊
Wimsatt, W. K., 威姆萨特
Wittgenstein, L., 维特根斯坦
Wohl, R., 沃尔
Wolfe, T., 沃尔夫
Woolf, V., 吴尔夫

Ziegler, J., 齐格勒

Zola, É., 左拉

概念索引

adolescence, 青少年

âge (artistique), (艺术)年龄(social), (社会)年龄

allogoxia, 他者理论

amour (formes d'), 爱情(的形式)

analyse interne vs externe, 内部分分析和外部分析

anomie (institutionalisation de l'), 混乱的制度化

anti-intellectualisme, 反知识分子主义

art (et argent), 艺术(与金钱);—brut, 原始艺术;

—social, 社会艺术

autonomie (degré d'), 自主的(程度)

banalisation (débanalisation), 平庸化(非平庸化)

biographie, 传记

bohème, 落拓不羁

cabaret, 小酒馆

calembour, 文字游戏

canonisation (processus de), 至尊至圣化(的过程)

capital symbolique, 象征资本

catégories (schèmes classificatoires), 范畴(分类模式)

champ, 场; - du pouvoir, 权力场; - littéraire, 文学场; - politique, 政治场; - scientifique, 科学场; - rapports entre - artistique et - littéraire 文学场和艺术场之间的关系

changement, 变化; - interne et - externe, 内部和外部变化

collusion, 勾结, 窜通

compréhension (comprendre), 理解

conservatisme, 保守主义

contraires (conciliation des), 对立面(的调和)

couples (d'oppositions), 成对(的对立)

《court - circuit》(paralogisme du), “短路的谬误推理”

croyance, 信仰; - (effet de), 信仰(的效应); - (pathologie de la), 信仰(的病理学)

cynisme, 厚颜无耻

date (faire), (划)时代

définition (luttés de), (定义的)斗争

dénégation (Verneinung), 否定; - de l'économie, 经济否定; 也参见 économie, 经济。

désintéressement, 不计利害

désir, 欲望

diacritique (perception), 辨别的(认识)

distinction (dialectique de la), 区分(的辩证法)

divulgation (logique de la), 泄漏(的逻辑)

doxa, 主张, 观念

économie (des biens symboliques), 象征富的经济

écriture, 写作

Éducation sentimentale, L', 《情感教育》

émergence, 出现

espace (des possibles), (可能性的)空间

essence (comme quintessence historique), (作为历史精华的)本质

essentialist fallacy, 本质主义谬论, 也参见《purification》, “纯化”。

éthique (et esthétique), 伦理学(与美学)

exemplification, 举例说明

externe (analyse), 外部分析, 参见 analyse, 分析。

fétichisme, 拜物教

feuilleton, 连载小说

formalisme, 形式主义; —(réaliste), 现实主义形式主义

formalistes russes, 俄国形式主义者

forme, 形式

formule (génératrice), (发生)公式

frontières, 界线, 313 - 314。

génération, 一代; —(artistique), 艺术代

genres, 体裁; —(hiérarchie des), 体裁(的等级)

groupes (formation et dissolution des), 团体(的形成与解散)

habitus, 习性

héritage, 遗产

herméneutique, 阐释学

hiérarchie, 等级

historicisation (double), (双重的)历史化; 也见 réflexivité, 自反性。

homologie, 同源性; —entre champs de production culturelle et champ du pouvoir, 在文化生产场和权力场之间的同源性; —entre espace des positions et espace des prises de position, 在位置空间和占位空间之间的同源性, —entre formes de l'art et formes de l'amour, 在艺术的形式和爱情的形式之间的同源性。

illusiò ,幻想, —et *illusion romanesque*, 浪漫幻想

importance, 重要性

indignation morale, 道德愤怒

intellectuel, 知识分子。

《*intelligentsia prolétaroïde*》, 无产阶级知识分子

intensification (de l'expérience), (经验的)加强

intéérêt, 利益, 参见 *illusiò*, 幻想, *désintéressement*, 不计利害。

interne (analyse), 内部(分析), 参见 *analyse*, 分析。

investissement, 投资, 也见 *illusiò*, 幻想。

lector, 读者, 也见 *skholè*, 学院风尚, 娱乐。

lecture, 阅读

liberté (marge de), (边缘的自由)

libido, 力比多

marchand d'art (de tableaux, editeur), 艺术(画, 出版)商

mécénat (mécène), 资助(资助人); —*d'État*, 国家资助

milieu, 环境; 也见 *champ*, 场。

morphologiques (facteurs), 形态学(因素)

musée, 博物馆

《*naïf*》(*écrivain, peintre*), “天真的”(作家, 画家)

narcisisme, 自恋主义

neutralisme, 折衷主义

nihilisme, 虚无主义

noblesse, 贵族

nomos, 规则

《*ocil*》, 眼光, 观点, 参见 *habitus*, 习性。

offre (et demande), 供给(与需求), 参见 homologie, 同源性。

origine sociale, 社会出身

parent pauvre, 穷亲戚

parodie, 滑稽模仿

perspective, 观点, 角度 pharisaïsme, 伪善

photographie, 摄影

placement (sens du), 放置(的意义)

plaisir, 乐趣

poésie, 诗

point de vue, 观点

pompiers (peintres), 笔法矫饰的画家

possibles, 可能性, 参见 espace, 空间。

présent (champ du), 当前场; 也见 temps, 时间。

presse, 报纸

prise de position, 占位; 也见 homologie, 同源性。

problématique, 或然判断; 也见 espace des possibles, 可能性空间。

《purification》(processus de), “净化”(过程)

raison de l'État, 借口

《réalité》, 现实; 也见 croyance, 信仰, illusio, 错觉。

réalisme, 现实主义

réflexivité, 自反性

résistance(à l'analyse), 抵制分析

ressentiment, 怨恨

révolution (symbolique), (象征)革命

roman, 小说

salons, 沙龙

sérieux, 严肃的

signature(*griffe*), 签名(名章)

skholè (et *paralogisme scolastique*), 学院风尚(和繁琐的谬误推理); 也见 *lector*, 读者。

socioanalyse, 社会分析

statistique (*littéraire*), 文学统计

structuralisme, 结构主义

style, 风格

style indirect libre, 间接自由的风格

temps, 时间

Thersite (*point de vue de*), 瑟赛蒂兹(的观点)

théâtre, 戏剧

théâtre (*bourgeois*), (资产阶级)戏剧; —(*de Flaubert*), (福楼拜的戏剧)

trajectoire, 轨迹

transcendance, 超验, —(*illusion de la*), 超验的(幻像)

transgression, 违背

ubiquité sociale, 社会的普遍存在; 也见 *neutralisme*, 折衷主义。

universel, 普遍的

vaudeville, 通俗笑剧

vieillessement social, 社会老化; 也见 *âge*, 年龄。

译后记

自1960年代以来,布迪厄撰写了大量的社会学著作,他的研究范围遍及人类学、社会学、历史学、语言学、政治学、哲学、美学等,几乎没有什么学科能够逃过他冷静剖析的目光,文学艺术也不例外。《艺术的法则》就是这样一本从社会学的角度分析文学艺术领域的特定规律的书。布迪厄开门见山地提出了一个问题:艺术是不是不可言喻的,而科学分析是不是注定要破坏文学作品的美学乐趣?布迪厄借助对福楼拜的小说《情感教育》的研究,逐渐引出文学这个特殊领域的法则,它的生成和结构特征。

《情感教育》的主人公青年弗雷德里克·莫罗,刚刚通过中学毕业会考,前途无量,但他致命的弱点是犹豫不决,他时而对资产阶级飞黄腾达的目标表现出朦胧的愿望,时而心血来潮地热爱艺术。他既要把自己举荐给有钱有势的唐布罗斯,又要千方百计地接近阿尔努太太,当他接到唐布罗斯夫人的请柬时,阿尔努的请柬也不期而至,幸好唐布罗斯夫人临时取消了晚餐会,他才欣喜若狂地前往。对他而言,阿尔努太太是理想

女人的化身,她纯洁、善良,焕发出圣母一般的光辉。他的全部生活,围绕分别由阿尔努和唐布罗斯代表的两极展开:一方面是“艺术与政治”,另一方面是“政治与商业”,它们构成了弗雷德里克活动的空间。这个空间充满了作用、相互作用、竞争关系或冲突关系乃至幸福或不幸的偶然,而最强烈的相互作用是福楼拜最为关注的情感关系。虽然弗雷德里克给人一种爱情至上的假象,他还是受到经济因素的制约。他第一次落魄之后,丢下了巴黎和一切值得留恋的东西,“艺术、科学、爱情”,他的股票再次下跌后,他回到了外省,回到母亲和罗克小姐身边,甚至巴望结一门好亲事。有一天,他接到了一封信,他从信中得知,叔叔把遗产留给了他。他不禁一阵狂喜,因为他又可以与阿尔努太太重逢,他仿佛看到他把手绢包着的礼物奉送给她,在她家门口,停着一辆配着一个穿棕色制服的仆人的马车,他将在自己家里接受无休止的亲吻!于是他抛下了母亲和未婚妻罗克小姐,星夜赶往巴黎。虽然他继承了遗产,但他不具备任何力量,无法保住或占据统治地位,保住统治地位意味着过循规蹈矩的生活,占据统治地位是小资产阶级的特征。而他的野心彼此矛盾,他不断在艺术或商业之间徘徊,在疯狂的爱情和合乎理性的爱情之间徘徊,最终一事无成。

由于无法确定自身,弗雷德里克成了一个双重的人,他在双重游戏的空间里找到了他的真正所在,他对阿尔努太太的爱得不到回应,失望和愤怒之余,他通过对时间的合理分配和若干谎言,同时得到了唐布罗斯夫人的高贵爱情和罗莎奈特的轻浮爱情,他发现了三心二意的魅力:“他向这个重复刚对那个许下的诺言,给她们送相同的两束花,同时给她们写信,然后把她们比来比去;——第三个人总是浮现在他的脑海里。既然不能见到她,他对自己的背信弃义感到心安理得,背信弃义作为调剂,增添了他的快乐”(《情感教育》)。他在政治上也是如此,他参加了由一个保守主义者支持和一个革命者鼓吹的竞选,但竞选失败了:“两个新候选人出现了,一个是保守主义者,一个是革命者;第三个,无论如何,都没有机会了。这是弗雷德里克的错:他没有抓住时机,他本该来得早点,活动活动。”(《情感教育》)

通过对弗雷德里克这个人物和他所处的社会地位的描述,布迪厄

列出了福楼拜的小说创作公式,即对不同社会空间中的对立位置及相应占位的双重拒绝是与社会世界之间的客观化距离关系的基础。他认为,《情感教育》以一种极为精确的方式重建了社会世界的结构乃至精神结构,精神结构受到社会结构的影响,是作品的发生原则。由于情感关系掩盖了社会结构,批评家们无意去社会结构中寻求感情的答案。显然,对《情感教育》的阅读不过是布迪厄开展文学社会学分析的引子。

布迪厄将社会学分析方法应用于文学,他在占有并分析大量资料的基础上,论述了自19世纪下半叶以来文学场逐步自主化的过程。自第二帝国时代开始,对金钱的膜拜和对知识的漠视盛行一时,国家上下弥漫着一股奢侈之风。拿破仑三世固做风雅之姿,宴请上流社会最循规蹈矩的艺术家,当然也不乏报业大亨和出版商。而艺术家与统治者之间的关系呈现出截然不同的特点,以往的贵族知识团体消失了,艺术家虽然从表面上摆脱了臣仆的地位,但是陷入一种更糟糕的结构上的从属地位,一方面市场通过制裁或限制或通过报纸或出版业直接作用于文学活动,另一方面,沙龙将部分作家与上流社会联系起来,为她们争取国家的资助。当权者在沙龙中施加影响,把他们的观念强加给艺术家。沙龙中既有保守的上流社会的文人,也有伟大的精英主义作家。他们通过权贵的保护获得好处,得以摆脱报纸的直接控制。但是报纸侵入文学领域,不但制造了大众的口味,还制造出落拓不羁的文人,宣告了一个前所未有的艺术群体的产生。落拓不羁的生活方式是艺术家生活方式的预演,落拓不羁的观念促进了新的社会实体的构建。这个崭新的群体不仅包括处境悲惨的无产阶级知识分子,还包括家境没落的资产阶级,它构成了自己的市场,这个市场对别样的人(甚至异端)表现出一种社会认同的方式,因此对艺术场和文学场的自主的产生起到了至关重要的作用。

但争取自主的道路遍布荆棘。在一个达到高度自主的文学和艺术场中,一个人要想不同凡俗,必须要表明自己独立于外部的政治或经济权力,与当权者及其价值观保持距离。在这个伟大的事业中,有一个制定规则的人,他就是波德莱尔,他对既定的文学制度及其认识和评价范畴提出了挑战,应该说,他在道德上与资产阶级的决裂要比福楼拜更彻

底。但是,他仍旧表现出自己的动摇性,他也急于得到社会的承认,由此可见,新秩序的缔造者们与过去决裂有多么困难。波德莱尔清楚地看到经济与社会的变化对艺术文学生活的影响,他被放在一种两难选择面前:要么过落拓不羁的贫困生活,要么屈从统治者的低级趣味。他在最初步入文学是受尽了痛苦和反抗的煎熬,诗人可悲的堕落、受到的排斥和诅咒兼有内部和外部力量的作用,但正是这种可恶的力量,使他经受了炼狱一般的考验,写出了不朽的作品《恶之花》,他将一种伟大的气概带入了文学场,体现了最极端的先锋派立场,即反对一切权力和制度。他的拒绝家庭、社会和前程并不是一种虚无主义的表现,更多是一种纯粹道德和美学的态度,也就是对感觉和认知能力的赞美。福楼拜以另外一种更加冷静、更加超脱的方式反对资产阶级艺术,他拒绝一切表态和行动,一切官方的认可,一切形式的道德或政治说教。但他对资产者的定义没有停留在阶级上,而是站在人类传统的高度:“资产者,就是一切人,银行家,经纪人,公证人,批发商,店主和其他人,所有不属于小团体且过着枯燥乏味生活的人。”(福楼拜致乔治·桑的信)他认为,真正的艺术品是无价的,没有商业价值,不能卖钱,这意味着它不仅疏离一般的经济逻辑,而且没有市场。当今的作家不再从大人物那里获得年金,变得更加自由和高贵,但是没有年金,他们就会饿死!他不由地发出了“这是什么样的进步呀!”的感慨。但他还是表示,尽管他的需要很多,可他宁肯当学监,也不愿为钱写只言片语。关于他的《包法利夫人》被认定为“现实主义文学”,他说:“人家以为我钟情于现实,而我却厌恶它。因为我正是出于对现实主义的憎恨才写这部小说的。但我并不是不憎恨虚假的理想,我们全都被流逝的时光欺骗了。”(福楼拜致埃德玛·德·热内特的信)他提出“好好描写平庸的人”,用诗意的文体描写平庸的主题,但他没有停留在把官方美学排斥的东西视为高贵上,而是让艺术通过形式的属性在美学上创造一切,通过写作将一切转化为艺术品。他既不同于尚弗勒里的写实的粗鄙的现实主义,也不同于帕纳斯派或戈蒂耶的纯粹形式至上,在他看来,“风格本身就是一种看待事物的方式。”(福楼拜致路易丝·科莱的信)或用布迪厄的话说,他所提倡的是“现实主义的形式主义”。

随着文学场自主性的增强,文学体裁(诗歌、小说、戏剧)的区分也越来越明确,但每种体裁又都趋向于分为一个探索的领域和一个商业领域,于是在文化生产场的内部就产生了两极之间的对立:一方面是纯生产的一极,生产者的主顾是他们的同行,另一方面是大生产的一极,生产者的主顾是广大的公众。文学场成了一个颠倒的经济世界,它的游戏规则是胜者为负。纯生产从长远来看,除了自己产生的要求之外,不承认别的要求,它朝象征资本的积累方向发展,象征资本首先不被承认,既而得到承认并合法化,最后变成了真正的“经济”资本,而且从长远来看,能够提供“经济”利益。可见,艺术产品的生产,不只是一个巨大的象征性炼金术工厂的产品,也受到在生产场中起作用的全部因素的制约,也要遵循社会能量守恒的法则。

在描述了场形成的三个阶段即自主的获得、双重结构的出现和象征财富的生产之后,布迪厄进入自己的方法论,他颇为赞同福楼拜的观点:“人什么时候会以应用在物理学上研究材料的不偏不倚对待人的灵魂,人就向前迈了一大步。这是人类对自身有所超越的惟一方式。”这就是意味着他决心以科学精神解剖人的精神及其仿佛天赋的产物艺术品。他首先引用了“习性”(habitus)的概念,这个概念最早为帕诺夫斯基使用,用来解释经院哲学思想对建筑领域的影响,它可追溯到亚里士多德的“素养”(hexis)。他想展示习性的活跃的创造力,让它在某种情况下像资本一样发挥作用。他认为习性最适合表示脱离意识的哲学意愿,又不消除处于真实的建设者这个事实中的主体。他从内部分分析和外部分析两个方面清算了致力于作品分析的各个流派的理论缺陷。在内部分析方面,他首先批驳了萨特的“原初构想”观念,因为萨特将作家看作享有特权的创造者,陷入自圆其说的幻象之中,在信仰的空间里制造“创造者的拜物教”。此外,在他看来,结构主义或解构主义把文本看作自足的存在,俄国形式主义将文本的绝对化推向极端,韦勒克和沃伦的《文学理论》自诩从文学语言中抽出本质并确定美学经验的必要条件,T.S.艾略特的《圣林集》将文学看做“自足体”,索绪尔的理论与普通主义决裂,福柯拒绝到“话语场”之外寻求话语的“澄清原则”,全都忽视了作品的历史性。而在外部分析方面,马克思主义的“反映论”,尤其

是卢卡契和戈尔德曼的分析,直接将作品与作者或集团的社会特征联系起来,把文化作品视为社会的简单反映或“象征表现”,经不起具体阐释的检验,对于功能的过度关注忽略了文化对象的内部逻辑即它们作为语言的结构,走向了与结构主义传统相反的极端。

如此看来,布迪厄认为无论内部分析还是外部分析,都是一种非此即彼的两难选择,都有致命的弱点,都会导致作品分析的片面性。因此,他不失时机地指出,“场的概念有助于超越内部阅读和外部分析之间的对立,丝毫不会丧失传统上被认为是不可调和的两种方法的成果和要求。”也就是他摒弃了认识论上传统的二元对立,超越取舍的观念。由于文学场、权力场或社会场的同源性,许多选择都是双重行为,既是内部的,又是外部的,既是美学的,又是政治的。而对立作为无法逾越的二分法,把结构和历史割裂开来。因此,他将现象学的分析角度与结构性的分析角度结合成为一体化的社会研究方式。他主张采用自反性的视角,在科学构造的主体身上寻觅认知主体的可能性的社会条件,对认识主体的特权提出置疑。总之,布迪厄提倡的是一种反思性的认识论,带有很强的实践性。

那么,如何建立文化作品的科学呢?布迪厄认为有三个步骤:第一,分析权力场内部的文学(等)场的位置及其时间进展;第二,分析文学场的内部结构;第三,分析位置占据者的习性的产生。文化生产场在权力场内暂居被统治地位,其间时刻存在着等级化的两条原则之间的斗争,这两条原则是非自主原则和自主原则。而斗争的力量对比取决于场的自主权,自主程度越高,场的两极之间的鸿沟越深,在这种情况下,场的经济法则建立在权力场和经济场的基本原则颠倒的基础之上的,它排斥对利益的追逐,谴责追求暂时的荣誉和声名,这与一个败者为胜的游戏极为相似。而对游戏(本身是一种幻象)及其规则的神圣价值的集体信仰是游戏进行的条件和产物,直接导致对艺术品的偶像崇拜。所以只有消除幻象,才能建立艺术品的真正科学。于是,布迪厄再次重申习性、位置(position)、配置(disposition)、占位(prise de position),场(champ,包括权力场、艺术场、文学场、政治场等)的观念,此前,这些观念只不过被粗略地提及,不足以形成观点的有力佐证。场

是位置之间的关系网,每个位置都被与其他位置的客观关系决定且与之相关,位置依靠它在场的结构中的资本分配,占位与位置是同源性的关系,占位可以是文学或艺术品,也可以是政治行为或话语,宣言或论战,它是一个对立“系统”,是持久冲突的产物和焦点。只有把场当成当下和潜在的位置和占位空间考虑,才能理解外部力量依照这个逻辑所发挥的作用。配置与某种社会根源相连,若想实现,必须按照位置及其占据者的占位表现出来的可能性结构,以及左右这些可能性的位置,把自己专门化,从而造就美学或政治占位。而习性是配置系统,只有通过与社会规定位置的确定结构发生关系才能实现。布迪厄通过这些概念工具的有效使用,完成了他的文化生产场这个充满矛盾斗争、不断变化发展的力量空间的构建,戳穿了文学(艺术)这个独立王国虚假的幻象,以期达到对作品的科学认识。

但是,布迪厄的目的不仅在于达到对文化作品的科学认识,他还要寻觅艺术的法则。针对西方哲学家或语言学家认为文学艺术的特性是无动机、无功能或形式高于功能、不计利害,布迪厄指出,这种形式主义美学把艺术品的经验变成普遍的本质,脱离了作品和作品评价的历史性,将个别情况加以普遍化,将艺术品的个别经验转化为一切艺术认识的超历史标准。它没有对天赋创造者的概念提出质疑,因此忽略了艺术场形成过程中的社会和经济条件问题,直接导致对艺术家的权力近乎魔法般的信仰和文本阐释上自给自足的“自恋主义”。实际上,艺术品的经验是一种历史制度的两方面协调的结果,这两方面是文化习性和艺术场,它们互相造就彼此,艺术品作为有意义和价值的象征物存在,被具有美学配置能力的公众所把握,但美学关注必不可少,美学关注是漫长的集体历史的产物。对艺术品的认识和评价范畴,与社会空间及其使用者的社会地位相关,因而也与历史背景有双重的关系。所以,对作品的理解,就是抓住一种必要性,一种存在理由,重建作品的发生公式,而避免将读者独一无二的“我”和创造者独一无二的“我”进行直接的认同。

为了进一步证实他的观念,布迪厄再次动用他所擅长的手法,分析了15世纪意大利的艺术场状况。他认为文艺复兴时期意大利的表达

技法和表达内容一直与宗教存在着虚假的紧密关系,无法体现对作品的认识与创作和接受状况之间的差别。比如在绘画这个领域,历史学家应重建15世纪意大利人的“道德和精神观点”,也就是重建这个制度的社会条件,没有它就没有绘画的需求和市场。那个时代的富人不乏虔诚的信仰,但他们头脑简单,实用性强,看重金钱,他们与画家的关系不过是简单的商业关系,只要绘画还要用面积大小和花费时间多少来计算,作品固有的美学价值就不能得到独立于经济价值的思考,所以试图以非功利的、形式主义的“纯粹”眼光看待作品就是对社会历史状况熟视无睹。因此历史分析就需要拒斥本质分析的泛泛而谈,深入到一个地点和时间的历史特性之中,这是从事科学性研究的必经之路。

我们说过,布迪厄的理论有一种很强的实践性,这是与他的社会学家身份分不开的。没有充分的实例分析,似乎他的理论就不会圆满。因此,他以福克纳最著名的短篇小说《埃米莉的玫瑰》为例,提出了一种关于阅读的行为理论。他没有分析形式和精心编织的情节,而是从福克纳的小说写作与阅读的前提和手段的社会本质入手,考察了习性如何成为一切预想和前提的原则。在福克纳不露痕迹的安排下,埃米莉依照人们对贵族的定见和对世界的共同看法,欺骗药铺老板和她的同乡,毒死了她的情人,40年来一直在房间里保存着他的尸体,直至她死后才真相大白。读者读到小说的最后一页,才发现自己错了。无疑,福克纳依靠贵族观念,比如小说中明确提出的“是贵族就得行为高尚”,表现一个骄傲的老妇人(没落贵族的象征)的所作所为,激发属于这个社会本质的一切预想。他暗中打破了“阅读契约”,让读者在不知不觉中携带常识的前提下,全身心地投入到阅读之中,把他们引向虚假的迹象和线索,但读者并不是无辜的,他们的认识和感觉无不带有习性的烙印,他们既是骗局的受害者又是同谋。因此,在布迪厄看来,《埃米莉的玫瑰》是一部反思的小说,反思的创作需要反思的阅读,反思的阅读不仅发现迷惑人的假象,而且发现读者的自欺欺人。只有这样,才能通过习性在实践中构建社会世界最深刻的结构,这个结构同时也是读者在阅读中加入的精神结构,但这个结构并非像科学所分析的那样,原封不动地展示出来,而是存在于历史之中,在历史中得到实现。文学表

达与科学表达一样,依赖传统的规则、在社会意义上建立的前提和历史地分类构建的模式,但它并非自然而然地显现,而是隐匿在偶然的事件和特定的事件中,只有经过科学的分析才能显示出来,科学就是要毫不隐晦地说出事物的真相。

作者在论述了文学场的生成和结构之后,从对文化生产场的运行逻辑认识中得出关于知识分子的地位和作用这个至关重要的问题。知识分子是一个矛盾的存在,是无法通过自主和介入、纯文化和政治的两难选择进行把握的,因为知识分子就是在这种对立中形成的:知识分子第一次确定自己的身份,始于德雷福斯案件发生之时,他们以自己特定的身份干预政治,也就是用一种特定的权威干预政治,而权威是建立在与自主相关的价值基础上。这时,文学场、艺术场和科学场达到自主化,知识分子作为自主的场中最自主的因素,而不是以转变为政客的文化生产者身份,干预政治场。这种新的干预方式扩大了知识分子身份的两个维度,“纯粹”与“行动”,从而产生一种“纯粹的政治”,超越所谓国家利益。但是知识分子并不是从左拉时代一劳永逸地形成的,知识分子应该克服来自内部和外部的阻力,尤其警惕权力的结构和历史,“他们就是靠反对权力的结构和历史体现自己作为知识分子的存在”,所以,为了避免知识分子因复杂的形势和现象而导致分裂,布迪厄呼吁“一个真正知识分子国际的建立”,以维护文化生产场的自主,维护文化生产者对他们的生产和循环(进而是评价和承认)的手段的所有权。因为今天,文化生产者的自主受到严重的威胁,原因是艺术家、作家和科学家越来越被排除在公众讨论之外,经济通过控制文化的生产、传播乃至认可,对艺术或科学的支配力量越来越大,经济机构或国家的资助虽令“受益者”得以逃避市场的直接压力,却陷入了一种更制度化的束缚之中。在这种情况下,知识分子要保住自己的力量,一方面,必须要加强自主,拉大与不自主的知识分子之间的距离,另一方面,避免进入象牙塔,在现实世界中为掌握生产和获得认可的手段而进行不懈的斗争。这场斗争是集体的,因而也是一种“普遍的法团主义”。

《艺术的法则》清晰地显示了布迪厄立足于文学艺术领域对整个社会结构与认识结构的深刻分析,以及他将社会理论与经验研究相结合

的原则。我们可以看到,他在理论的抽象性与经验的具体性之间游刃有余,把表面上关联不大的现象领域和分析焦点有机结合。虽然他有很深的学院素养,但他提倡实践的方法,这一点尤其体现在他所主张的知识分子的自由政治上。无疑,这在当今世界具有重要意义,因为世界政治格局日趋复杂,知识分子的良知受到了更大的考验。他们如何面对这样的世界以及采取怎样的行动,都是值得深思的问题。

这就是我在本书的翻译过程中得到的收获,不期待对读者构成“导读”甚至“误导”。因为布迪厄的理论是一种积极的、生动的和科学习性的产物,所以无论对他的著作进行实证主义的解读还是纯概念式的注疏,都是不恰当的。布迪厄既不致力于让他的概念获得明确的意义,也不有意让他的理论获得详尽的阐释。或许,把布迪厄提出的概念、命题和理论看作特定的思想习惯、或一种思想习惯的标志,更容易理解他的著作。

本书能得到出版,首先感谢中央编译出版社给我提供的机会,感谢我的导师郭宏安先生,他不辞辛苦地校完了所有译稿,不仅改正了译文的错误,还提出了许多富有启发性的意见。还要感谢希腊罗马文学专家陈中梅先生,他帮我解答了本书中所有希腊语和拉丁语的问题。最后感谢本书的责任编辑吕卓红先生,他在审度译稿的时候不仅态度严谨,而且富有深刻的洞察力。但是,由于译者本人学术素养欠缺,虽然付出了艰苦的劳动,但书中不免会有错误和疏漏,恳请读者指正。

刘 晖

2000年8月于农光里

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名 = 艺术的法则：文学场的生成和结构

作者 =

页数 = 4 3 6

S S号 = 0

出版日期 =

封面
书名
版权
前言
目录
正文