

文学论丛·北大欧美文学研究丛书·3·

唯美主义与消费文化

周小仪 著

北京大学出版社
北京

图书在版编目(CIP)数据

唯美主义与消费文化/周小仪著. —北京: 北京大学出版社,
2002. 11

(文学论丛, 北大欧美文学研究丛书, 3.)

ISBN 7-301-05915-9

. 唯... . 周... . 美学-唯美主义-影响-研究 消费-文
化-研究 . B83-062

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 081149 号

书 名: 唯美主义与消费文化

著作责任者: 周小仪 著

责任编辑: 张文定 张小雨

标准书号: ISBN 7-301-05915-9/I · 0613

出版者: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区中关村北京大学校内 100871

网 址: www.pup.com.cn 电子信箱: zwd@pup.pku.edu.cn

电 话: 出版部 62754962 发行部 62754140 编辑部 62753154

排版者: 北京华伦图文制作中心 82866441

印刷者: 北京大学印刷厂

发行者: 北京大学出版社

经销者: 新华书店

890mm×1240mm A5 开本 9.5 印张 270 千字

2002 年 11 月第 1 版 2002 年 11 月第 1 次印刷

定 价: 20.00 元

本著作的研究和出版得到“北京大学创建世界一流大学计划”的经费资助,特此致谢。

总 序

北京大学的欧美文学研究经历了不同的历史发展时期,具有十分优秀的传统和鲜明的特色,尤其是经过1952年的全国院系调整,教学和科研力量得到了空前的充实与加强,汇集了冯至、朱光潜、曹靖华、杨业治、罗大冈、田德望、吴达元、杨周翰、李赋宁、赵梦蕙等一大批著名学者,素以基础深厚、学风严谨、敬业求实著称。改革开放以来,北大的欧美文学研究得到了长足的发展,各语种均有成绩卓著的学术带头人,并已形成梯队,具有可持续发展的基础。已陆续出版了一批水平高、影响广泛的专著,其中不少获得了省部级以上的科研奖或教材奖。目前北京大学的欧美文学研究人员承担着国际合作和国内省部级以上的多项科研课题,积极参与学术交流,经常与国际国内同行直接对话,是我国欧美文学研究的一支重要力量。2000年春,北京大学组建了欧美文学研究中心,欧美文学研究的实力得到进一步加强。

世纪之交,为了弘扬北大欧美文学研究的优秀传统,促进欧美文学研究的深入发展,我们组织撰写了这套“北大欧美文学研究丛书”。该丛书主要涉及三个领域:(1)欧美经典作家作品研究;(2)欧美文学与宗教;(3)欧美文论研究。这是一套开放性的丛书,重积累、求创新、促发展。我们希望通过这套丛书来系统展示在多元文化的背景下北京大学欧美文学研究的优秀成果和独特视角,加强与国际国内同行的交流,为拓展和深化当代欧美文学研究作出自己的贡献。通过这套丛书,我们希望广大文学研究者和爱好者对北大欧美文学研究的方向、方法和热点有所了解。同时,北大的学者们也能通过这项工作,对自己的研究进行总结、回顾、审视、反思,在历史和现实的坐标中确定自己的位置。此外,研究与教学是互为促进、互为补充的,我们也希望通过这套丛书来促进教学和人才的培养。

这套丛书的出版得到了北京大学外国语学院的大力相助和北京大学出版社的大力支持。若没有他们的支持和帮助,这套丛书是难以面世的。

北大欧美文学研究者的工作,只是国际国内欧美文学研究工作的一部分,相信它能激起感奋人心的浪花,在世界文学研究的大海中,促成一道亮丽的风景线。

北京大学欧美文学研究中心

插图目录

1. Caricature of Wilde by Max Beerbohm. See Jean Gattégno and Merlin Holland, eds., *Album Oscar Wilde*, Gallimard, 1996, p. 106. Quotation see Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, London: Penguin, 1988, p. 130.
2. Walter Pater. See Jean Gattégno and Merlin Holland, eds., *Album Oscar Wilde*, Gallimard, 1996, p. 57. Quotation see Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, London: Macmillan, 1913, p. 252.
3. James Mcneill Whistler, *Old Battersea Bridge (1872—1875)*. Tate Gallery, London. Quotation see William Gaunt, *The Aesthetic Adventure*, London: Jonathan Cape, 1945, p. 80.
4. John Ruskin in 1880. See Jean Gattégno and Merlin Holland, eds., *Album Oscar Wilde*, Gallimard, 1996, p. 58. Quotation see John Ruskin, *Modern Painters*, vol. 1, London: George Allen, 1906, p. 12.
5. Wilde in America, 1882. See Jean Gattégno and Merlin Holland, eds., *Album Oscar Wilde*, Gallimard, 1996, p. 96. Quotation see Oscar Wilde, *Complete Works of Oscar Wilde*, ed., Vyvyan Holland, London: Collins, 1966, pp. 9 - 10.
6. Sarah Bernhardt. See Jonathan Fryer, *André and Oscar: Gide, Wilde and the Gay Art of Living*, London: Constable, 1997. Quotations see Karl Beckson, *The Oscar Wilde Encyclopaedia*, New York: AMS Press, 1998, p. 29; 西滢《萨腊裴挪脱》,《晨报副刊》,1923年12月1日。
7. Oscar Wilde in America. *Harper's Bazar*, 10 June 1882.
8. George Du Maurier, *Frustrated Social Ambition*. *Punch*, 21 May

1881.

9. Lillie Langtry. See Jean Gattégno and Merlin Holland, eds., *Album Oscar Wilde*, Gallimard, 1996, p. 83. Quotations see Oscar Wilde, *Complete Works of Oscar Wilde*, ed. , Vyvyan Holland, London: Collins, 1966, p. 735; Karl Beckson, *The Oscar Wilde Encyclopaedia*, New York: AMS Press, 1998, p. 185.
10. George Du Maurier, *Refinements of Modern Speech*. *Punch*, 1879. Picture and Quotation see William Gaunt, *The Aesthetic Adventure*, London: Jonathan Cape, 1945, pp. 58 - 59.
11. *Aesthetic Lady and Woman of Fashion*. *Punch*, 9 April 1881.
12. George Du Maurier, *The Six-Mark Tea-Pot*. *Punch*, 30 October 1880.
13. George Du Maurier, *Maudle on the Choice of a Profession*. *Punch*, 12 February 1881.
14. Lord Alfred Douglas. See Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, London: Penguin, 1988. Quotation see Richard Ellmann, ed. , *Oscar Wilde: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1969, p. 44.
15. *André Gide* by Henri Bataille. See Jonathan Fryer, *André and Oscar: Gide, Wilde and the Gay Art of Living*, London: Constable, 1997.
16. Japanese woodcut. See John Sandberg, "The Discovery of Japanese Prints in the Nineteenth Century", *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 71, 1968, p. 297. Quotation see William Gaunt, *The Aesthetic Adventure*, London: Jonathan Cape, 1945, p. 33.
17. *The Japanese School at the Royal Academy*. *Punch*, 4 February 1884. Quotation see Earl Miner, *The Japanese Tradition in British and American Literature*, Westport: Greenwood, 1976, pp. 42 - 43.
18. *Lika Joko's Pic-nic*. *Punch*, 29 September 1888.
19. *The Common's Cricket Match*. *Punch*, 16 June 1888.

20. Funny Japs. *Punch*, 27 February 1886.
21. The Great Exhibition of 1862. *The Illustrated London News*, 24 May 1862.
22. Metropolitan Prize Puzzles. *Punch*, 15 September 1883.
23. The Apple Show. *Punch*, 13 October 1883.
24. 《青年杂志》第1卷第3号封面。1915年11月。引文见陈独秀《现代欧洲文艺史谭》，《青年杂志》，第1卷第4号，1915年12月。
25. Gustave Moreau, *The Apparition* (1874—1876). *Musée du Louvre*, Paris. Quotation see Joris-Karl Huysmans, *Against Nature*, tran., Margaret Mauldon, Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 45.
26. The Cheesecake Pose. See Thomas Richards, *The Commodity Culture of Victorian England: Advertising and Spectacle, 1851—1914*, London and New York: Verso, 1990, p. 228.
27. 老上海月份牌广告。杭英作于1940年代。宋家麟编《老月份牌》，上海画报出版社，1997，第72页。
28. 元华烟草公司香烟广告。益斌等编《老上海广告》，上海画报出版社，1995，第66页。
29. Aubrey Beardsley, *The Toilet of Salomé* 1894.
30. 《沙乐美与施洗约翰之头》。《莎乐美》剧照。《良友》第40期第20页，1929年10月。
31. Aubrey Beardsley, *John and Salomé* 1894。引文见田汉《田汉文集》，第14卷，第341页。
32. 《俞珊女士饰 沙乐美 剧中主角》。《莎乐美》剧照。《良友》第40期第20页，1929年10月。引文见葛一虹编《中国话剧通史》，北京：文化艺术出版社，1990，第102页。
33. Cover of the first edition of *Salomé* designed by Aubrey Beardsley, 1894.
34. Aubrey Beardsley, *The Peacock Skirt*. *Salomé* 1894.
35. 《醇酒与妇人》。叶灵凤作。《创造月刊》第1卷第2号，第261页，1926年4月。

36. Aubrey Beardsley, *The Stomack Dance*. *Salomé* 1894.
37. 《希求与崇拜》。叶灵凤作。《洪水》第 1 卷合订本, 第 131 页, 1925 年 11 月。
38. Aubrey Beardsley, *Self-portrait*. Quotation see Karl Beckson, *The Oscar Wilde Encyclopaedia*, New York: AMS Press, 1998, p. 21.
39. Aubrey Beardsley, *The Woman in the Moon*. Frontispiece to *Salomé* 1894.
40. 《唯美 + 超薄科技 = (诱惑)²》。明基电脑显示屏广告。又载《南方周末》, 2002 年 4 月 25 日 C 17 版。

绪论：唯美主义的另一张面孔

英国唯美主义有两个层面的含义或两方面的内容。第一种属于精英文化的范畴,可以用“为艺术而艺术”的口号加以概括。这里主要涉及的是唯美主义的美学观念和文学思想,以及这种艺术理念在纯文学创作中所取得的成果。这是我们通常所理解的,也是大多数文学批评著作中所描述的唯美主义。在传统的唯美主义研究中,这个层面的内容受到了很大的重视。因此,提到唯美主义,人们首先想到的是文学史上那些以美和纯艺术作为理想归宿的文学艺术家和批评家,比如英国诗人阿尔杰农·查尔斯·斯温伯恩(1837—1909),批评家瓦尔特·佩特(1839—1894),画家詹姆斯·麦克尼尔·惠斯勒(1834—1903)、奥布里·比尔兹利(1872—1898),文学家奥斯卡·王尔德(1854—1900),工艺美术家威廉·莫里斯(1834—1896),有时也包括稍前的先拉斐尔派诗人但丁·加布里埃尔·罗塞蒂(1828—1882)、克里斯蒂娜·罗塞蒂(1830—1894)和埃德华·伯恩-琼斯(1833—1898)等。此外,他们周围的一些同时代人,如诗人欧内斯特·道生(1867—1900),散文家马克斯·比尔博姆(1872—1956),批评家阿瑟·西蒙斯(1865—1945)等,虽然成就与影响相对较小,但也隶属于唯美主义者的范畴之内。翻开一部唯美主义文选,如研究唯美主义的著名学者卡尔·贝克森所编的《1890年代的唯美主义者和颓废主义者》(1981),入选的基本上都是上述

在《唯美主义》(1969)这本小册子中,R. V. 约翰逊把唯美主义分为三个方面,即“作为一种艺术观”的唯美主义,“作为一种生活观”的唯美主义和“作为一种文学艺术(以及文学艺术批评)的实践方向”的唯美主义。其中“作为一种艺术观”的唯美主义可以用“为艺术而艺术”口号加以概括。R. V. Johnson, *Aestheticism*, London: Methuen, 1969, p. 12. 第一与第三方面因在本质上没有太多差异,在本书中不再作区分。

作家的作品,当然其中有些人也可以称做是颓废派作家。总之他们的艺术诉求与创作实践构成了英国唯美主义的主体。而这样一种划分唯美主义范围以及鉴定其性质与内容的方法在学术界基本上沿用到 1980 年代。

从理论方面看,唯美主义的文艺观主要源自德国古典美学,特别是康德(1724—1804)和席勒(1759—1805)的美学思想。唯美主义所倡导的文艺观念,包括文学自律、艺术无功利、纯形式、纯粹审美经验,以及广为人知的“为艺术而艺术”口号,都具有浓厚的康德主义和德国浪漫主义色彩。在 19 世纪上半叶,德国古典美学和艺术思想传到了法国,泰奥菲尔·戈蒂耶(1811—1872)等人对此发扬光大,继而在 19 世纪中叶由当时在法国学习的英国艺术家惠斯勒和斯温伯恩等人带往英国,并在 1870 年前后引发了英国的唯美主义运动。唯美主义在英国的发展大致可分为三个阶段:在 1860 年代末之前是发轫阶段。这时唯美主义者主要围绕着“为艺术而艺术”口号或艺术自律观念与传统的维多利亚批评家展开了争论。1870 年代起,特别是 1880 年代,是唯美主义的繁荣期,批评家称之为“唯美的 80 年代”。这时,唯美主义者的主要作品相继问世,艺术自律观念在社会上也形成一定的声势。1890 年代之后唯美主义演变为颓废主义,批评家称之为“黄色的 90 年代”。这个称谓反映出当时的流行色与颓废心态,当然主要还是因为颓废派刊物《黄面志》(The Yellow Book, 1894 - 1897)而得名。英国唯美主义在 1895 年王尔德入狱之后开始衰落,不过此后仍然在现代主义作家如威廉·巴特勒·叶芝(1865—1939)、弗吉尼亚·伍尔芙(1882—1970)等人身

Karl Beckson, ed., *Aesthetes and Decadents of the 1890's: An Anthology of British Poetry and Prose*, revised edition, Chicago: Academy Chicago, 1981.

William Gaunt, *The Aesthetic Adventure*, London: Jonathan Cape, 1945, pp. 80 - 96. 并参见本书第 1 章第 3 节。

1880 年代末黄色已经是文艺界的流行色。惠斯勒画中的黄色长裙,莫里斯的黄色向日葵,以及先拉菲尔派钟情黄色的作品使这一色彩一时成为 1890 年代的社会时尚,甚至成为衣着、发型、书籍装订、室内装修的首选。See Katherine Lyon Mix, *A Study in Yellow*, Lawrence: University of Kansas Press, 1960, pp. 2 - 3.

上保持影响。但是作为文艺运动则被现代主义所取代。

显然, 这样一种关于唯美主义的叙事是以几个“明星”艺术家为核心构成的。斯温伯恩、佩特、惠斯勒、王尔德是读者耳熟能详的名字。他们的作品如《诗与谣曲》(斯温伯恩, 1866)、《文艺复兴史研究》(佩特, 1873)、《夜曲》系列绘画(惠斯勒, 1877)、《道林·格雷的画像》(王尔德, 1890)、《莎乐美》(王尔德, 1893)都获得了举足轻重的地位; 而“为艺术而艺术”口号几乎成了唯美主义的同义语而备受瞩目。但是正如批评家指出, 这个层面的唯美主义只是小写的或广义的唯美主义(aestheticism), 它属于高雅艺术的范畴, 是具有某种普遍性的欧洲文艺思潮和创作实践。然而, 如果谈到英国唯美主义运动, 大写的或具体的唯美主义(Aestheticism), 其内容就完全不能局限在上述几个作家、几种风格和几部作品之中。英国唯美主义的构成更加丰富多彩而且也远为复杂多样。即使是重视唯美主义第一方面的早期评介者如 R. V. 约翰逊也谈到“作为一种生活观”的唯美主义。近年研究唯美主义的学者莱昂·谢埃也认为, “唯美主义运动的核心是这样一种愿望: 重新定义艺术与生活的关系, 赋予生活以艺术品的形式并把生活提升为一种更高层次的存在。”可见唯美主义还有其他方面的内容。

因此论及英国唯美主义就必然涉及它的另一个层面, 也就是唯美主义者的生活实践。这是唯美主义不仅作为一场文艺思潮而且作为一场社会改造运动的主要内容, 也是英国唯美主义有别于其他纯文艺思潮如象征主义、印象主义、自然主义的主要标志之一。那么如果概括唯美主义这方面的内容并选择一个与“为艺术而艺术”相对

Elizabeth Prettejohn, *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1999, p. 4.

R. V. Johnson, *Aestheticism*, pp. 19 - 23.

Leon Chai, *Aestheticism: The Religion of Art in Post-Romantic Literature*, New York: Columbia University Press, 1990, p. ix.

应的术语,那么“为艺术而生活”这一口号是十分确切的。佩特《文艺复兴史研究》的结论部分其核心思想就是提倡生活的艺术化。后来佩特在评论华兹华斯时将此概括为“以艺术的精神对待生活”。在《文艺复兴史研究》中,佩特则以极为精彩的语言表述了这一观点。佩特说,“永远燃烧着这样炽烈的、宝石般的火焰,保持这种心醉神迷的境界,乃是人生的成功。”可以看出,与其说佩特是在宣扬“为艺术而艺术”观念,不如说是在倡导生活艺术化的美学。佩特的学生和追随者王尔德则把生活艺术化原则广泛地付诸生活实践。从服装用具到举止谈吐,从室内装修到书籍装订,从青瓷花瓶、孔雀羽毛、日本屏风到中国明代家具,日常生活的一切方面包括生活用品的选择,无一不奉行艺术化原则以追求审美效果的极致。王尔德 1882 年到北美各大城市进行巡回演讲时,大量涉及生活艺术化问题。他不仅阐述了形式美与艺术自律问题,还暗示了佩特的那个著名观点:即“艺术给人以最高质量的瞬间”。正因为如此,王尔德认为,应该美化我们的城市,美化我们的居所,用装饰艺术改变我们的生活环境,并且要像威廉·莫里斯所说的那样,“让每一个工人都成为艺术家。”在题为《英国的文艺复兴》(1882)的演讲的最后,王尔德说,“我们每一个人都日复一日地寻找生活的秘密。而生活的秘密就存在于艺术之中。”王尔德本人对此身体力行,以其奇特“美学服装”吸引公众;手持一枝向日葵或百合花,并称之为“唯美主义青年的

“ [L] ife is to be lived for the sake of art”. 韦勒克认为“这与宣称艺术完全自律的为艺术而艺术观念是有深刻区别的。”Ren é Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750 - 1950*, vol. 4, New Haven and London: Yale University Press, 1965, p. 409.

Walter Pater, *Appreciations*, London: Macmillan, [1889] 1924, p. 62.

Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, London: Macmillan, [1873] 1913, p. 250.

Oscar Wilde, *Essays and Lectures*, ed. , Robert Ross, London: Methuen, 1908, pp. 151 - 152.

Ibid., p. 152.

Ibid., p. 155.

食品”。其他唯美主义者对生活艺术化原则也深表认同。王尔德的模仿者和追随者比尔博姆把化妆品称为艺术;西蒙斯写过讴歌胭脂的诗歌;为《黄面志》撰稿的埃拉·达茜则把面具、多重自我与艺术相提并论。他们可谓得到了佩特和王尔德生活艺术化观念的真传。

以上种种唯美主义实践已经超出了传统艺术的范围。与生活艺术化密切相关的往往是我们今天称之为时尚或生活方式的东西:时装、家居、装潢、室内陈设、工艺品、收藏品等等不一而足。具有讽刺意味的是,在理论上倡导精英文化的唯美主义者在实际生活中却不断向日常生活和流行文化靠拢。唯美主义之所以在社会上而非文艺领域产生如此强烈的反响,如王尔德在美国受到学生、矿工、市民,特别是女性的热烈欢迎,恐怕这也是一部分原因。在唯美主义运动的发展过程中,艺术和审美这昔日王谢堂前燕,如今早已飞入寻常百姓家:生活艺术化走进了普通人的日常生活。

英国批评家瓦尔特·汉密尔顿的《英国唯美主义运动》(1882)是关于唯美主义的第一本著作。书中记载了唯美主义者的生活艺术化实践。这部书不仅追溯了唯美主义者的思想渊源和艺术成就,而且记述了王尔德在北美的讲演及其在英国的生活表现。他的花卉之恋,他关于服装、家居、装饰等方面的观点,以及他倡导生活之艺术的所作所为。正如近年研究唯美主义的批评家伊莉莎白·普里特约翰指出,“‘为艺术而艺术’与1860年代的绘画和诗歌这类‘高雅’艺术实验有密切的联系,……而‘唯美主义运动’,正如王尔德在他的讲演和汉密尔顿在他的著作中强调的,则与装饰艺术、室内装修和时代风尚息息相关。”“那时唯美主义已经从精英艺术圈转向了时装、

Ibid., p. 154.

Max Beerbohm, "A Defence of Cosmetics", Ella D'Arcy, "The Death Mask", in Norman Denny, ed., *The Yellow Book: A Selection*, London: The Bodley Head, 1949; for Arthur Symons and mask, see Xiaoyi Zhou, *Beyond Aestheticism: Oscar Wilde and Consumer Society*, Beijing: Peking University Press, 1996, p. 103.

Walter Hamilton, *The Aesthetic Movement in England*, New York and London: Garland, [1882] 1986.

讽刺剧和通俗报刊。乔治·杜·摩里埃发表在 1870 年代末《喷趣》(Punch, 一译《笨拙》) 上的讽刺漫画、吉尔伯特和萨利文 1881 年上演的轻歌剧《佩森斯: 邦索恩的新娘》、王尔德 1882 年在纽约的第一次讲演《英国的文艺复兴》以及瓦尔特·汉密尔顿 1882 年出版的《英国唯美主义运动》一书对唯美主义的通俗叙述就是这种转向的显著标志。”塔利亚·谢弗和凯西·亚历克西斯·索米亚迪斯也认为,“在《英国唯美主义运动》中,汉密尔顿将这一场运动在服装、装饰方面的变化和通俗性表现与但丁·加布里埃尔·罗塞蒂、斯温伯恩、莫里斯、爱德华·伯恩-琼斯等诗人艺术家的作品联系起来。在这方面,他预见唯美主义的核心特征:即同时作为英国高雅艺术和大众文化运动的双重性质。”由于《英国唯美主义运动》这部书的作者是当时唯美主义运动的见证人和同时代评论家,因而他的叙述也更为接近历史的真相。这部著作不仅提供了大量的原始材料,而且对唯美主义运动的性质之把握也相当准确。

然而遗憾的是,汉密尔顿对于唯美主义者生活艺术化的大量描述在很长时间内并没有引起研究者足够的重视。当然生活艺术化也包含把生活当作一件艺术品,对之进行审美观赏。这是约翰逊所说的唯美主义“生活观”的主要内容,他称之为“沉思的唯美主义”。实际上这种“沉思的唯美主义”还是强调艺术与生活的分离,是“从生活中的退却”的一种方式。生活艺术化的另一方面则是对生活的参与和改造,并且在生活实践中实现艺术化的“人格”,就像王尔德在牛津、伦敦和北美的所作所为。但是 1980 年代之前关于唯美主义的研究侧重点基本上是关于唯美主义“艺术观”和唯美主义“生活观”方面的内容。这一时期占统治地位的,除了考据和传记研究之外,主要是现代主义和审美的批评模式,而对于唯美主义者的生活实践,往往语焉不详。

Elizabeth Prettejohn, *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*, p. 4.

Talia Schaffer and Kathy Alexis Psomiades, eds., *Women and British Aestheticism*, Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1999, p. 3.

R. V. Johnson, *Aestheticism*, p. 20.

Ibid., p. 22.

这种批评模式的后果之一就是关于个别唯美主义作家、作品的研究繁多,而关于唯美主义作为一个文艺思潮和文化运动的整体研究稀少。而且唯美主义研究者大多数也是个别作家的权威学者:理查德·艾尔曼、约翰·斯托克斯、沃尔夫冈·伊塞尔、卡尔·贝克森都有关于佩特和王尔德的著述。但是问题在于,“为艺术而艺术”观念无法涵盖生活艺术化的唯美主义实践。虽然两者有其内在的联系,但是在很多方面,分歧与相同之处一样多。在本书论及王尔德的章节中我们还会看到,两者从某种意义上说根本就是矛盾对立的。由此可见,生活的艺术化实践是唯美主义之所以是唯美主义的重要特征,是长期以来被批评家忽视的方面,也是被形式主义批评压抑下去的重要内容。

像这样对唯美主义两方面的内容褒贬不一、轻重有别的叙事方法,极大地影响了后人对于唯美主义历史地位的看法。在英国文学史上,1880—1900这一段一般被称作是过渡时期。唯美主义或者被看做是20世纪英美现代主义文学的前奏,或者被看做是过往浪漫主义文学思潮的余绪,或者两者都是:承上启下,“承前启后”。持前一种观点的著作有马尔科姆·布拉德伯里和詹姆斯·麦克法兰编的论文集《现代主义:1890—1930》(1976)。这部书中一篇关于象征主义、颓废派和印象主义的论文的作者认为,这些流派在语言、形式、审美等方面“对本世纪[20世纪]总体来说的重要性是毋庸置疑的。”论文特别提到了王尔德和西蒙斯的印象主义诗作。持后一

See Talia Schaffer and Kathy Alexis Psomiades, eds., *Women and British Aestheticism*, p. 8.

上述批评家关于个别作家的专论和史料文集见 Richard Ellmann, *Oscar Wilde: A Biography*, London: Penguin, 1988; Wolfgang Iser, *Walter Pater: The Aesthetic Moment*, tran. David Henry Wilson, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1987; Ian Fletcher and John Stokes, “Oscar Wilde”, in Richard J. Finneran, ed., *Anglo-Irish Literature: A Review of Research*, New York: The Modern Language Association of America, 1976; Karl Beckson, ed., *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, London: Routledge and Kegan Paul, 1970.

薛家宝《唯美主义研究》,天津社会科学院出版社,1999,第183页。

Clive Scott, “Symbolism, Decadence and Impressionism”, in Malcolm Bradbury and James McFarlane, eds., *Modernism: 1890 - 1930*, London: Penguin, 1976, p. 206.

Malcolm Bradbury and James McFarlane, eds., *Modernism: 1890 - 1930*, pp. 220 - 221.

种观点的著作有格雷厄姆·霍夫的《最后的浪漫主义者》(1947)。在这部关于英国唯美主义的重要著作中,霍夫将罗斯金、但丁·罗塞蒂、莫里斯、佩特、惠斯勒、叶芝等人衔接在华兹华斯、柯尔律治、济慈、丁尼生、卡莱尔这一漫长的浪漫主义传统之中,并把唯美主义看做是浪漫主义的尾声和弱化形式。霍夫用叶芝的诗句为上述唯美主义者确定了位置:“我们是最后的浪漫主义者/选取传统上神圣而美好的主题”。

在文学批评方面,一般的看法也认为唯美主义的文艺观念是20世纪英美现代主义、形式主义批评的前驱,并把佩特、王尔德等人的文艺思想看做是T. S. 艾略特(1888—1945)、伍尔芙和美国新批评家的思想源头之一。但是具有讽刺意味的是,大多数新批评家并没有承认自己是唯美主义思想遗产的继承人,也没有把“为艺术而艺术”观念来作为他们批评实践的圭臬。克林斯·布鲁克斯认为他们“从一开始起就不是为艺术而艺术的唯美主义者”;而约翰·克娄·兰色姆则断定“为艺术而艺术,和一切不称职的主义一样,是空洞的,在理论上对批评家很少用处”。由此可见,新批评家对唯美主义者并不认同。不仅如此,新批评家对唯美主义理论的评价相当低,

Talia Schaffer and Kathy Alexis Psomiades, eds., *Women and British Aestheticism*, p. 7.

Graham Hough, *The Last Romantics*, London: Methuen, [1947] 1961, p. xiv.

迈克·费瑟斯通指出,“日常生活的审美化即把生活转换为艺术品的规划……可以在世纪之交的布鲁姆斯伯里成员中找到;其中G. E. 莫尔认为生活中最伟大的成果包括个人的行止风度和审美愉悦。类似的关于生活是一件艺术品的伦理观可以在19世纪末佩特和王尔德德作品中发掘出来。”Mike Featherstone, *Consumer Culture and Postmodernism*, London: SAGE, 1991, pp. 66 - 67. 理查德·舒斯特曼甚至认为英国的唯美主义批评家预示了后现代主义的美学思想:“当王尔德在1890年代声称一个理想的唯美主义者‘将以多种形式实现自我……’的时候,他已经阐述了罗蒂的后现代冷嘲者的模式。”佩特在提倡‘瞬息万变的、多重的意识’时也预言了罗蒂的浮士德式的唯美生活。”Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty and Rethinking Art*, Oxford: Blackwell, 1992, pp. 308 - 309n. 17. 赵毅衡在《新批评》一书中也说,“形式主义文论起源于十九世纪的唯美主义(aestheticism)或称‘为艺术而艺术’(l'art pour l'art)。”本书的特定任务,就是将新批评置于从唯美主义到结构主义的整个西方形式主义发展潮流中来加以分析……。”赵毅衡《新批评》,北京:中国社会科学出版社,1986,第2、5页。

转引自赵毅衡《新批评》,第2页。

认为唯美主义者的文艺思想既没有什么新意,也没有什么创见。韦勒克认为,“王尔德的神话与传说赋予了他的文艺思想以文学批评史上不相称的历史地位。”“他在泛唯美主义、艺术独立性和装饰形式论这三种不同观点之间不断地转换。他并没有一个固定的视野。”“泛唯美主义”,按照韦勒克随后的解释,指的就是“艺术拥抱生活的一切方面,艺术是生活的标准”,也就是王尔德“为艺术而生活”的信条。显然,韦勒克敏锐地注意到了“泛唯美主义”与“为艺术而艺术”观念之间的差异甚至矛盾。也正是在这一点上,韦勒克断然否认西蒙斯是一个“唯美主义者”;因为“他告诉我们,艺术为人类而存在”。

那么对于英国唯美主义理论的奠基者佩特,新批评家又说些什么呢? T. S. 艾略特把佩特与马修·阿诺德(1822—1888)做了一番比较之后认为阿诺德“胜过佩特”,其褒扬前者,贬斥后者的倾向溢于言表。不仅如此,如同韦勒克对西蒙斯的评价,艾略特认为正是由于佩特提倡以艺术的精神对待生活,是有别于真正形式主义的“一种新的类型”。“如果我们称这个新的类型为‘唯美主义者’,我们会犯混淆两种不同类型的错误。”显然,佩特与艾略特心目中那种理想的形式主义者或真正的“唯美主义”类型有着极大的区别。艾略特认为,生活的艺术化“是一种伦理理论;这种理论与艺术无关,而是和生活有密切关系。”从这个意义上说,佩特算不上是一个形式主义者,“佩特是一位道德家。”

从以上韦勒克和艾略特对王尔德和佩特的批评理论的评述中已

René Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750 - 1950*, vol. 4, New Haven and London: Yale University Press, 1965, p. 408.

Ibid., p. 409.

René Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750 - 1950*, vol. 4, p. 409.

Ibid., p. 400.

托·斯·艾略特《艾略特文学论文集》,李赋宁译,南昌:百花洲文艺出版社,1994,第210页。

同上,第218页。

同上,第220页。

同上,第218页。

经可以看出,新批评家低估唯美主义的理论价值的主要原因之一就是由于他们倡导了生活的艺术化。新批评衡量文学的标准是作品的形式、结构和审美,而衡量理论批评的标准则是在分析文本的上述特征时所达到的深度和复杂程度。因此,唯美主义在两方面都没有得到新批评家的认可:在“为艺术而艺术”方面,唯美主义对美与纯形式的提倡流于空洞,既没有发展出诸如“悖论”、“反讽”、“张力”、“肌质”这样的概念体系,也没有对个别具体的文学文本做出出色分析的批评实践。因此,新批评家维姆塞特和布鲁克斯将唯美主义的批评理论称之为“印象主义批评”(impressionistic criticism)。同样,韦勒克也将王尔德的批评称之为“随意性的印象主义”(capricious impressionism)。在“为艺术而生活”方面,新批评家认为唯美主义的生活艺术化观点与真正的、专业的学院派形式主义批评毫不相关;韦勒克斥之为“虚假的形式主义”。因此,无论在哪个方面,唯美主义批评都没有达到20世纪形式主义文学批评的水准。即使在文学创作方面,如果站在形式主义批评的立场并以严格的审美标准衡量,唯美主义的作品可以加入文学史上所谓“经典”行列的也是屈指可数。斯温伯恩、罗塞蒂兄妹、道生、王尔德、西蒙斯是一流的诗人吗?《马里乌斯:一位伊壁鸠鲁式的青年》(1885)、《道林·格雷的画像》是一流的小说吗?《莎乐美》有几分杰作的特征,但也有太多矫揉造作的成分。王尔德在戏剧舞台上长盛不衰的传世之作是《真诚的重要性》(1895),不过它属于社会讽刺喜剧的范畴,是萧伯纳(1856—1950)作品的那一类,从某种意义上说与唯美主义没有太大的关系。如果寻根问底的话,它实际上表达的是同性恋者双重生

William K. Wimsatt and Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History*, New York: Alfred A. Knopf, [1957] 1959, p. 496.

René Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750 - 1950*, vol. 4, p. 415.

Ibid., p. 413.

活的体验。因此, 对于严格的形式主义批评家来说, 唯美主义者除了重复人人所熟知的德国古典美学观念之外, 没有什么发聩振聋的惊世之见。

由此可见, 从形式主义的角度无法真正解读唯美主义的价值和文化含义。唯美主义的艺术自律观念源自德国, 其印象主义艺术技巧和颓废主义观念源自法国, 其题材与中世纪艺术趣味在先拉菲尔派的作品中已经发展成熟, 而真正属于自己的特点就是生活的艺术化, 即唯美主义者在日常生活中的艺术实践。在 19 世纪末, 没有哪一个文艺流派像唯美主义那样在社会公众之中产生如此广泛的影响(想想刊登唯美主义漫画的《喷趣》画刊的大批读者、讽刺唯美主义的《佩森斯: 邦索恩的新娘》的热情观众以及美国媒体和公众对王尔德的追捧), 也没有哪一个作家像王尔德那样以自己的身体、服装、家居、谈吐、举止、个性以及全部生活方式来全方位地表达(抑或是表演?)其艺术信念。唯美主义并非人们通常理解的那样一尘不染, 纯粹是象牙塔里的制作。相反, 唯美主义十分贴近生活, 十分通俗, 也非常时尚。实际上, 这昭示了唯美主义运动本身的悖论: 一个崇尚艺术自律的文艺思潮却在日常生活也就是非艺术领域取得了令人瞩目的成就。当然这也正是某些唯美主义者的初衷: 对于他们来说, 生活, 而非艺术, 才是真正的艺术。安德烈·纪德(1869—1951)曾记载王尔德说过,“我把我的全部天才都留给了我的生活; 我只把我的才能赋予了我的作品。”因为对于唯美主义者而言,“生活本身是首要的也是最伟大的艺术, 其

关于此剧的同性恋倾向, 参见 Joseph Bristow, Introduction to *The Importance of Being Earnest and Related Writings*, ed., Joseph Bristow, London and New York: Routledge, 1992. Also in *A Practical Reader in Contemporary Literary Theory*, eds., Peter Brooker and Peter Widdowson, London: Prentice Hall and Harvester Wheatsheaf, 1996, pp. 216 - 224.

关于《喷趣》画刊和《佩森斯: 邦索恩的新娘》对唯美主义者的讽刺, 见本书第 3 章; 关于美国媒体与公众对王尔德演讲的热烈反应, 见 E. H. Mikhail, *Oscar Wilde: Interviews and Recollections*, London: Macmillan, 1979.

“ I put all my genius into my life; I put only my talent into my works. ” See Alvin Redman, ed., *The Epigrams of Oscar Wilde*, York: Senate, 1996, p. 64.

他一切艺术不过是对它的准备。”艺术家和批评家的真正目的不是模仿自然也不是阐释作品的原意,而是在艺术创作和文学批评的过程中实现一个全新的自我。“一切艺术在某种程度上说都是一种行动模式,一种在想像的层面实现自己个性的企图。”而“批评家只有强化他自己的个性才能阐释他人的个性与作品”。因此“最高级的批评比创作还具有创造性。”

正是唯美主义的这第二方面的内容使我们能够超越形式主义审美批评的局限,从更为广阔的社会历史层面理解唯美主义的文化含义。唯美主义的生活实践与唯美主义的文艺观念之间的内在张力,也使我们能够重新审视资本主义条件下的艺术自律性问题。自1980年代以降,英美学界对于唯美主义的研究由侧重于形式文本分析和具体作家作品研究的传统模式中分裂出一类侧重文本之外的社会历史材料的文化研究著作。所谓文化研究,简单地说,就是不再对文学文本和文化文本、文学材料和历史材料、高雅艺术和通俗艺术做出价值优劣的审美判断和区分。文化研究关注艺术作品的生产过程以及它所体现的社会政治关系和意识形态,不再像传统形式主义批评那样专注于作品本身。文学文本因此失去了纯粹客体的地位和本体论的性质而成为某种特定社会历史关系的无意识表述。1980年代

“Life itself was the first, the greatest, of the arts, and for it all other arts seemed to be but a preparation.” Oscar Wilde, *Complete Works of Oscar Wilde*, ed., Vyvyan Holland, London: Collins, 1966, p. 103.

“[A]ll art being to a degree a mode of acting, an attempt to realise one's own personality on some imaginative plane. . . .” “[I]t is only by intensifying his own personality that the critic can interpret the personality and works of others”. “The highest Criticism, then, is more creative than creation”. Oscar Wilde, *Complete Works of Oscar Wilde*, pp. 1150, 1033, 1030.

以王尔德研究为例,1980年代末以前出版的关于王尔德的研究著作基本上以传统的传记研究和文本批评为主。各阶段有代表性的作品如爱德华·罗迪蒂、埃皮法尼奥·桑扬、理查德·艾尔曼、克里斯托弗·纳萨尔、罗德尼·休恩、凯瑟琳·沃思、彼得·雷比、哈罗德·布鲁姆等人的著作或编著均为形式文本研究。德国学者诺伯特·科尔的巨著则是形式文本研究的集大成者。但这种形式主义研究占统治地位的情况在1980年代末雷吉尼亚·加尼尔、雷切尔·鲍尔比、乔纳森·道利摩尔、特雷·伊格尔顿的专著和论文发表之后有所改变。此后注重文本之外的历史材料的理论文化研究分去了传记文本研究的半壁江山。而近期出版的著作,如本章下面所列举的著作,都可以看做是文化研究。

之后文化研究对唯美主义研究的渗透主要表现在如下两个方面:一是关于唯美主义和社会公众、商品文化与文学市场之间关系的探讨,其代表作有雷吉尼亚·加尼尔的《市场的田园诗:王尔德与维多利亚公众》(1986)、乔纳森·弗里德曼的《趣味的专业:亨利·詹姆斯、英国唯美主义与商品文化》(1990)以及吉恩·贝尔-维拉达的《为艺术而艺术与文学生活》(1996)。在这些开创性的研究著作中,批评家已经揭示出唯美主义者的文学与生活实践完全背离了他们所宣扬的艺术自律观念,成为当时社会关系和经济形态的一种特殊表现形式或意识形态。另一批近年出版的著作发掘出大批过去鲜为人知的唯美主义者,并从欲望观念、视觉文化等角度探讨了唯美主义的性质。《女性与英国唯美主义》(1999)和《失踪的女性唯美主义者》(2000)为我们勾勒出另一幅唯美主义的版图。过去在文学史上湮灭无闻的女性唯美主义者,不仅创作了传统意义上的高雅文学作品如唯美主义诗歌、散文、绘画,而且创做出一大批属于通俗文化范畴的著作如园艺艺术、室内装潢、家具设计、时装手册、幽默小品、家庭生活指南以及通俗小说等等。所有这些通俗作品,都是以唯美主义生活艺术化思想为核心而创作的;其覆盖面之广、作品数量之

Regenia Gagnier, *Idylls of Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public*, Aldershot: Scolar Press, [1986] 1987; Jonathan Freedman, *Professions of Taste: Henry James, British Aestheticism, and Commodity Culture*, Stanford: Stanford University Press, 1990; Gene H. Bell-Villada, *Art for Art's Sake and Literary Life*, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1996.

大,都是精英式的唯美主义作品所无可比拟。这样广泛而重要的唯美主义创作实践被批评家长期忽视,不能不说形式主义批评有以偏概全的倾向;而精英文化的研究模式具有高度的选择性和意识形态性。

这些基于新的文学观念和新型研究模式的论著从商品文化、视觉文化、女性主义、心理分析等各种角度再次将唯美主义与当时英国的社会、历史、文化背景联系起来,彻底改变了过去人们对唯美主义所持有的精英主义的传统看法。现在我们知道,唯美主义不仅具有高雅文化的一张面孔,还有通俗文化的另一张面孔。而这后一方面,几乎是所有唯美主义者所极力否认的,也是现代主义和形式主义批评家所刻意忽略的。而现在这部分内容却无可辩驳地向我们展示了唯美主义本身所具有的丰富性与复杂性。这不仅要求我们重新定义

谢弗和索米亚迪斯在《女性与英国唯美主义》一书中列出一个很长的名单,包括过去鲜为人知的唯美主义诗人、画家、批评家、通俗小说家、短篇小说家以及在审美服装、装潢、厨艺、园艺以及艺术鉴赏等方面颇有著述的作者。这些人物及其唯美主义作品使我们充分认识到英国唯美主义的多样性与复杂性。兹援引如下:“每一阶段女性作家对唯美主义都有所贡献。克里斯蒂娜·罗塞蒂和伊丽莎白·西德尔写过早期的唯美主义诗歌;热点小说家玛丽·伊丽莎白·布拉顿使先拉斐尔式的美在1860年代得以流行;流行小说家维达的无数作品都隐含着唯美主义的情趣。艺术家玛丽·斯帕塔里·斯蒂尔曼和伊夫林·德·摩根创作了大量的唯美主义绘画,并在格罗夫纳画廊展出。此外很多妇女都从事设计、插图、布艺、瓷器、和其他家居用品的制作。从1870、1880到1890年代,玛丽·伊莱扎·霍维斯、格雷厄姆·R. 汤姆森(罗莎蒙德·马里奥特·沃森)、罗达·加勒特和阿格尼丝·加勒特、伊丽莎白·罗宾斯·彭内尔、格特鲁德·杰基尔、露西·克兰写了关于审美服装、装潢、厨艺、园艺以及艺术鉴赏方面的著作。弗农·李(瓦奥莱特·佩吉特)写了艺术批评和一部反唯美主义的小说《布朗小姐》以及有关鬼魂、谋杀、滥情、堕落的颓废派短篇小说。到1890年代,格雷厄姆·R. 汤姆森和迈克尔·菲尔德(凯瑟琳·布拉德利和伊迪丝·库柏)、萨拉吉尼·奈丢、劳伦斯·霍普(阿德拉·尼科尔森)、奥利夫·卡斯坦斯等人写了唯美主义诗歌;维达、玛丽·科雷里、约翰·奥利夫·霍布斯(帕尔·玛丽·特里萨·理查兹·克雷吉)和卢卡斯·马内特(玛丽·圣·莱杰·金斯利·哈里森)写了以唯美主义为主题的小说;乔治·埃杰顿(玛丽·查维莉塔·邓恩·布赖特)、尤纳·阿什沃思·泰勒以及梅布尔·E. 沃顿写了唯美主义的短篇小说;弗农·李提倡心理美学这种新理论;内达·赛雷特、埃拉·达茜和埃拉·赫普沃思·狄克逊为《黄面志》撰稿;此外还有许多妇女在约翰·莱恩的影响下发表作品。”Talia Schaffer and Kathy Alexis Psomiades, eds., *Women and British Aestheticism*, pp. 3 - 4. 约翰·莱恩是当时著名的唯美主义和颓废派作品出版商和编辑。

唯美主义的概念 - 它的内容、范围和性质, 而且也促使我们重新思考它的社会作用以及历史地位。在这方面, 德国法兰克福学派美学家特奥多·阿多诺的批判理论和法国社会学家让·鲍德里亚的消费文化理论对于我们重新审视唯美主义起到了重要作用。他们的著作作为我们分析和解答唯美主义的矛盾性提供了有力的理论工具。

本书对唯美主义所作的具体分析中应用了阿多诺的审美物化观念并吸收了他的关于“启蒙辩证法”的思想。物化 (reification) 概念是匈牙利马克思主义理论家乔治·卢卡奇在马克思的“商品拜物教”和异化概念的基础上发展起来的理论。物化现象主要是指在资本主义商品社会中, 人与人之间的关系表现为物与物之间的关系。“商品形式必须渗透到社会生活的所有方面, 并按照自己的形象来改造这些方面”。也就是说, 商品市场消弭了一切事物之间质的差别, 而代之以可供交换的量的差别。这种量化或物化不仅深入到人的劳动产品之中, 而且渗透到人的劳动以及人本身之中。阿多诺将物化思想运用到对资本主义的文化批判领域, 强调在市场条件下无论是纯艺术还是通俗艺术都无法逃脱物化的命运, 最终都成为物化的表现形式。阿多诺认为, 艺术自律性概念表现出艺术形式的高度抽象化: 纯形式、语言的自我指涉、为艺术而艺术的结果均使人的感性经验抽象化。艺术形式的平均化与量化不仅为艺术进入市场准备了先决条件, 而且使艺术的专业化得以大规模地实现。在通俗艺术方面, 艺术形式的平均化与量化之表现则更为明显。流行文艺中那些程式化的人物形象、千篇一律的情感模式、极端简洁的情节结构, 以及纯粹诉诸视觉与听觉感性的艺术效果, 表现出人与社会现实的物化关系。人的情感经验和审美感性完全成为一种量化的, 即可以批量生产的文化工业产品。而唯美主义的乌托邦则彻底消失在这种文化产品的商业运作之中。因此阿多诺指出, 唯美主义者诸如“王尔德、邓南遮、梅特林克是文化工业的先驱”。“从这个意义上讲,

‘为艺术而艺术’口号所掩饰的正是它所倡导的反面。”

阿多诺关于审美物化的观点实际上是放在他批判启蒙主义的整体理论框架中叙述的。在《启蒙辩证法》(1940)一书中,霍克海默和阿多诺认为,西方启蒙主义中的现代性思想并没有带来它所预期的人类解放。启蒙的初衷就在于通过理性与知识的获得,将人从自然与社会的统治、宗教与神话的迷信中解放出来,成为自己的主人。但是科学知识 with 工具理性对自然的征服却造成相反的结果:启蒙精神导致了新型的社会控制。文化工业正是表现出对启蒙精神的背反。当人的审美经验被文化工业机器程式化批量生产之后,人们的情感生活也随之而异己化了。在这种情况下,无论文化产品提供多么丰富的种类,人们的选择也“都是社会预先规定的”被动选择。不仅如此,可选择的种类越多,社会控制的方式也就越精密、越细致、越全面。因为人们只能“按照文化工业提供的模式进行表达。人们内心深处的反应,对他们自己来说都感到已经完全物化了”。在这里,工具理性已经渗透到感性层面,在自由选择的遮蔽下深入到无意识领域。在以下的章节中我们将要看到,唯美主义生活艺术化的实践,从根本上说正是资本对审美感性全面渗透并加以重新控制的表现。而情感的表达被纳入商业运作之后,审美与艺术所具有的革命性也就丧失殆尽了。

法国社会学家让·鲍德里亚是本书在分析和批判唯美主义时所援引的另一个重要理论家。鲍德里亚对审美价值在当代社会中的作用的出色分析为我们理解唯美主义与消费文化的关系提供了理论依据。鲍德里亚在《消费社会》(1970)一书中指出,我们所消费的不是商品,而是商品所承载的文化意义。特别是当商品在百货商厦以系列的形式展销时,如成套的家具、配套的橱柜、风格一致的装潢、相

Theodore W. Adorno, *Aesthetic Theory*, tran., Robert Hullot-Kentor, London: The Athlone Press, 1997, p. 239.

马克斯·霍克海默和特奥多·阿多尔诺《启蒙辩证法》,洪佩郁、阚月峰译,重庆出版社,1990,第7—10页。

同上,第133页。

同上,第157页。

应的日常用品等等，它们已经超越了物品本身所具有的使用价值，而形成一种“整体连贯的景象”。鲍德里亚指出，“这不再是一系列物品，而是一连串能指”：“商品（服装、百货、餐饮）被转换成文化。”鲍德里亚援引了商业广告，称之为“一种新的生活艺术，一种新的生活方式”。这些蛊惑人心的广告语言在我们的生活里比比皆是，与唯美主义者的说辞几乎别无二致。下面我们将要看到，19世纪法国巴黎的邦·马尔奇（The Bon Marché）百货商厦和伦敦的哈罗兹（Harrods）百货商厦所销售的商品正是代表着某种文化，即中产阶级的生活方式。由此可见，商品消费已经不再是一种纯粹的经济行为，而更多地是一种意识形态，一种审美的意识形态。具体地说，这是自我或某个社会集团或阶层对于某种文化的认同方式。鲍德里亚在论文集《符号的政治经济学批判》（1972）中进一步发挥了这一观点。他超越了传统政治经济学对“商品形式”即交换价值的关注，将商品的“符号形式”作为分析的重点。他在马克思关于商品“使用价值”和“交换价值”的论述的基础上进而提出“符号价值”的概念。所谓“符号价值”，是指商品和语言符号一样，本身不具备意义；其意义产生在与其它符号之间的差异之中。因此，对商品的消费不仅是对文化意义的消费，而且是对文化差异以至于社会结构差异的消费。商品的卖点就是那些与众不同的特点，特别是那些能够象征社会地位的特点。正如奔驰汽车与普通汽车不同，豪宅与经济适用房不同，在商品的背后是等级的差异和社会关系的结构。但是另一方面，象征物的意义和文化差异的关系是在不断变化的。中国1950—1960年代的商品如自行车、手表、缝纫机的象征意义在1970—1980年代就被电视机、电冰箱、洗衣机所取代；而当今最时尚的豪宅、豪车、旅游的象征意义也很快会被其他形式的商品所取代。

Jean Baudrillard, *The Consumer Society*, London: Sage, 1998, pp. 27 - 28.

详见本书第2章第4节和第8章第2节。

关于消费与文化认同，参见王宁《消费社会学》，北京：社会科学文献出版社，2001，第53—60页。

Jean Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, tran. , Charles Levin, St. Louis: Telos Press, 1981, p. 143.

因此,如果说商品的交换价值架空了商品的使用价值;那么在这里,商品的符号价值也架空了商品的文化意义即交换价值本身。文化意义作为流动不居的所指,最终也成为能指或符号。鲍德里亚指出,“马克思证明物质生产的客体性并不存在于它的物性之中,而是存在于它的形式之中。实际上,这是一切批判理论的出发点。同样的还原分析还可以应用于意识形态的分析中:它的客体性并不存在于它的观念之中,即有思想内容的抽象论述之中,而是存在于它的形式之中。”用通俗的话说,传统的政治经济学认为商品的本质不在其使用价值即“物性”,而在其交换价值即“形式”所包含的文化意义。鲍德里亚则认为,商品的本质甚至不在于它的文化意义,因为这种文化意义仍然是更深层的社会结构的象征或“形式”。所以,消费者所消费的、被商家所神化的生活方式也是一种符号形式,并没有什么实质的意义。消费者不过是为了与众不同而消费,鲍德里亚称之为“象征性交换”。而这种象征消费的背后是某种社会关系结构。

鲍德里亚用符号学改写了马克思的“商品拜物教”和凡勃伦的“炫耀消费”,也揭示出我们通常所说的生活方式最终也流为不断更替的时尚。而唯美主义生活艺术化的实质正是这种“象征性交换”。想想惠斯勒美轮美奂的室内空间(名噪一时的“孔雀厅”那独特的东方韵味),王尔德的“美学服装”(如此鹤立鸡群而且惊世骇俗),先拉斐尔派、莫里斯、王尔德的恋物癖(百合花、向日葵、绿色康乃馨被视为“审美植物”而受到顶礼膜拜),(图1)它们最终体现的就是上述符号价值。这些物品没有“使用价值”(所以王尔德声言“一切艺术都是无用的”),也缺乏“交换价值”(王尔德曾说他信件仅仅是一件艺术品),却具有丰富的文化含义。但是这种文化含义

Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, p. 144.

Jean Baudrillard, *Selected Writings*, ed., Mark Poster, Cambridge: Polity Press, 1988, p. 119.

关于“商品拜物教”,见马克思《资本论》,第1卷第1章第4节,《马克思恩格斯全集》,第23卷,中共中央马恩列斯著作编译局译,北京:人民出版社,1972,第87—101页;关于“炫耀消费”,见 Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, New York: Prometheus Books, [1899] 1998, pp. 68 - 101.

却是某种社会结构的象征。唯美主义者所孜孜以求的正是那种象征性姿态, 那种特立独行, 那种精心设计的与众不同。而这一切又表现为对文化形式、文化资本(布迪厄语)和符号价值的占有。不过, 正如本书第3章所显示的, 目光敏锐的维多利亚人只不过把唯美主义者对文化形式的追求看做是一种时尚而已。这并不是说唯美主义与消费社会的关系仅仅表现为艺术可以成为时尚, 虽然这也是一个重要的方面。

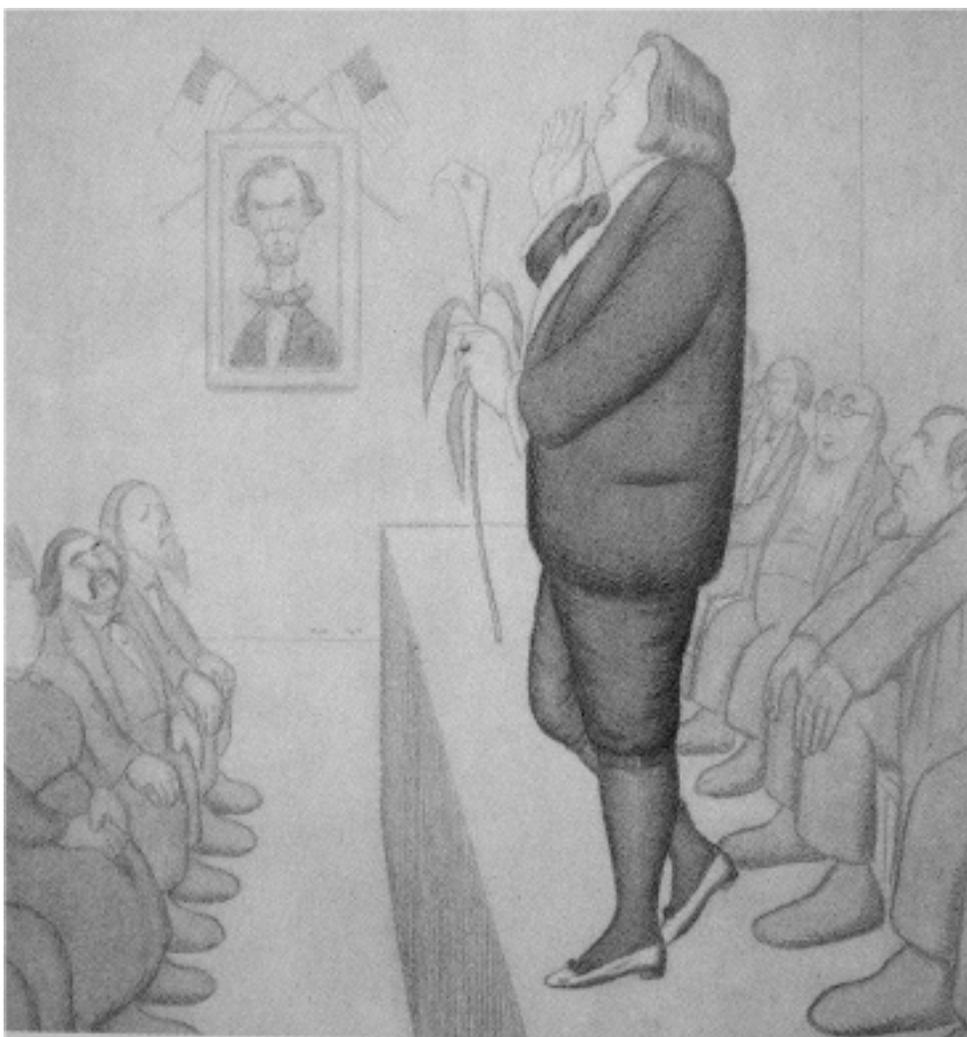


图1 王尔德演讲。马克斯·比尔博姆作。百合花是王尔德钟情的唯美主义植物。盛传在1880年代初王尔德本人曾手持百合花在皮卡迪里广场散步。但当记者问及此事时, 王尔德的回答却模棱两可。王尔德说, “是否有这样的事无关紧要。但是让人相信你确实如此, 那便是成功。”

但是两者之间的内在联系远为深刻而曲折微妙。法国马克思主义批评家吕西安·戈德曼曾经认为现代小说与资本主义社会有某种结构

同源性 (homology)。法国社会学家布迪厄在《区分》(1979)一书中也强调了文化空间与社会空间的结构同源性。那么可以说,唯美主义与消费社会之间也存在着某种异质同构的关系。

对于鲍德里亚来说,消费社会的发展前景是十分黯淡的。在他晚期的著作中,鲍德里亚对各种符号价值包括审美价值的无休止繁殖、堆积、扩散表现出恐惧与绝望。他这样描述了西方社会中“价值的命运”:价值观念历经“自然阶段(使用价值)、商品阶段(交换价值)和结构化阶段(符号价值)”,最终进入了“碎形阶段”(fractal stage)。他把这第四阶段又称为“病毒性或放射性”阶段。在这一阶段,一切价值均毫无规则地、无限地增生与扩散,当然审美价值也无可幸免。“艺术同样也无法实现现代时期的审美乌托邦,超越自身并成为生活的理想形式。”相反,“艺术在日常生活全部审美化的过程中解体,成为形象的无休止循环,并沦为一种陈腐乏味的泛美学。”如果说阿多诺虽然批判消费社会中艺术的现状但是仍然对于审美抱有乌托邦式的幻想的话,鲍德里亚对社会生活的审美泛化则持彻底的悲观态度。

对当代西方美学理论的探讨已经超出了本书的范围。但是中国

Lucien Goldmann, *Towards a Sociology of the Novel*, tran., Alan Sheridan, London: Tavistock Publications, 1975, p. 7.

Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, tran., Richard Nice, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996, p. 175.

Jean Baudrillard, *The Transparency of Evil*, tran., James Benedict, London: Verso, 1993, p. 5.

Ibid., p. 11.

参阅理查德·沃林对阿多诺审美救赎观念的批评,见沃林《文化批评的观念》,张国清译,北京:商务印书馆,2000,第115—116页。另一支哲学上的唯美主义思潮其代表人物如尼采和福柯也对审美的救赎功能抱有希望。“福柯高度评价了审美领域,因为一旦医务人员和精神病专家成功地将癫狂者规诫之后,只有审美领域才能提供‘挑战世界的他者’。”见理查德·沃林《福柯的审美决定论》,载《福柯的面孔》,汪民安、陈永国、马海良编,北京:文化艺术出版社,2001,第227页。福柯使用的著名例证就是波德莱尔笔下的纨绔子形象,认为“纨绔子将他的身体、他的行为举止、他的感觉和情绪、他的全部存在铸造成一件艺术品。”Michel Foucault, *The Foucault Reader*, ed., Paul Rabinow, London: Penguin, 1984, pp. 41 - 42.

1980年代以“美学热”为标志的唯美主义倾向,以及近年来不断高涨、包括政府与民间的审美教育的呼声,与本书的主题并非毫无关系。本书认为,审美物化和审美泛化不仅是审美解放的逻辑发展必然,也是资本主义的历史发展必然。马克思、恩格斯早在《共产党宣言》(1848)中就生动地描述过资本无限扩张的性质:“资产阶级奔走于全球各地”,资本和商品的输出“摧毁一切万里长城”。但是在这一历史阶段,资本的扩张还局限在地域方面:资本向第三世界国家入侵并吞噬当地的传统经济、文化形态。在晚期资本主义阶段,资本扩张的方式有了显著变化。詹明信在考察了晚期资本主义的社会文化状况之后指出,在消费社会或后工业社会,资本的扩张已经不再表现为地域方面即外在形式的殖民。现在资本的扩张主要表现为内在的方式,即对人的心理方面(无意识)和感性方面(审美)进行全面的“资本化、商品化”。因此后现代文化和审美领域“完全渗透了资本和资本的逻辑”。于是审美或文化对于我们就“有了不同的含义”。

基于这样一种认识,我们可以说当代资本主义全球化扩张的一个重要内容就是对心理和感性的殖民。审美泛化正是这种全方位资本渗透的表现形式之一。审美与资本、文化与工具理性的关系从对立走向统一,这一点在文化领域的各个方面都充分显示出来,而且愈演愈烈。因此在这样一个社会背景下以肯定的态度对待审美和艺术,倡导艺术独立、审美解放、审美教育等理论和观念,不仅是一种不切实际的幻想,而且从根本上说是一种危险的意识形态。因为各种形式的审美理想或救赎理论所掩盖的不过是当今社会中人与人之间的物化关系和民族之间不平等的权力关系。在当代社会条件下,无论是纯粹艺术还是日常生活中的艺术形象,总是以美丽诱人的方式遮蔽了资本扩张所造成的感性物化这一残酷现实,并以普遍主义的姿态强化了强势文化所

马克思、恩格斯《马克思恩格斯选集》,第1卷,中共中央马恩列斯著作编译局译,北京:人民出版社,1972,第254、255页。

F. 杰姆逊《后现代主义与文化理论》,唐小兵译,北京大学出版社,1997,第161—162页。

赖以生存的不平等结构。正如阿尔都塞所描述的宗教意识形态时时刻刻都在招纳、吸收、同化并以此构筑宗教的主体；在唯美主义运动中所涌现出的主体，无论是 19 世纪还是当代，也一定是物化的主体，并锁定在文化的权力结构之中。因此在这个意义上可以说，唯美主义的幽灵并没有远离我们而去。英国唯美主义者生活艺术化的理想仍然不断地为我们昭示出丰富的意义，只不过这一次对于我们是一种否定、消极、背反的意义。诚如马克思所言，历史上的重要事件“第一次是作为悲剧出现，第二次是作为笑剧出现。”这句话也可以用在唯美主义者身上。如果说一个世纪之前唯美主义还具有某种悲壮的英雄主义色彩，那么现在则完全不可同日而语。甚至就在当时维多利亚人眼里，如第 3 章所描述的，唯美主义者也已经显示出太多可笑的成分。

第一章 “为艺术而艺术”观念 与唯美主义的兴起

“为艺术而艺术”是唯美主义运动中最广为人知的口号。这一短语形诸文字迄今已有近两百年的历史。自诞生之日起它所代表的艺术独立性概念就不断成为文艺论争的焦点；可以说“为艺术而艺术”是19世纪欧洲最有影响的文艺观念之一。不仅如此，因为“为艺术而艺术”口号具有某种宗教色彩，在基督教没落之后一度成为某些知识分子特别是文化精英的精神寄托与思想避难所。莱昂·谢埃就认为，“从某种意义上可以说，所有形式的唯美主义都是在19世纪后期宗教信仰衰落之后出现的。”另一个研究王尔德和唯美主义的英国学者约翰·斯托克斯也认为，“唯美主义……是历史环境的产物，诞生于宗教确定性的崩溃与科学方法的兴起。”由于这一短语本身富有浪漫与审美特色，它在19世纪初产生之后广为流传，在世界范围内成为艺术家的通用语汇。可见，“为艺术而艺术”的观念具有相当大的生命力。虽然就艺术观念本身而言，它既不明确，也不清晰，所表达的艺术思想也流于浅薄。但是，无论是在批评史上，还是在东西方文艺创作的实践中，它的作用都是难以忽视的。

“为艺术而艺术”(l'art pour l'art)的口号是法国人的发明。但是“为艺术而艺术”的观念，即这一口号所覆盖的文艺思想，如艺术的

本章的初稿以《“为艺术而艺术”口号的起源、发展和演变》为题发表于《外国文学》2002年第2期，第47—54页。

Leon Chai, *Aestheticism: The Religion of Art in Post-Romantic Literature*, New York: Columbia University Press, 1990, p. ix.

John Stokes, "Aestheticism", in Martin Coyle et al., eds., *Encyclopaedia of Literature and Criticism*, London: Routledge, 1990, p. 1055.

独立性,艺术的无功利性,艺术与生活的分离,以及纯形式等内容,却来源于德国古典美学。从某种意义上说,“为艺术而艺术”实际上是对康德与席勒美学的一种粗浅而通俗的表述。我们知道,德国古典美学深奥的思辨性与晦涩的语言,即使是专业人士也备感艰难。而“为艺术而艺术”的成功之处也正在于此。它汲取了德国美学的要义与精髓,又除去其繁琐的细节,以精炼的法语铸造成一句响亮的口号,成为法国唯美主义运动的一面醒目的旗帜。威廉·冈特在《美的历险》(1945)中曾作过如下生动的描述:“‘为艺术而艺术’这一短语声音嘹亮。不管它意味着什么,这声音本身就足以激励战场上怯懦的人,让迅猛的骑手奋勇冲杀。”在不到半个世纪的时间里,它不胫而走,跨越英吉利海峡,在英国这块古老而守旧的土地上发展壮大,继而传往日本与中国。“为艺术而艺术”的理想凝聚了一大批才华横溢的作家、艺术家、批评家,最终使艺术,至少在唯美主义者眼里,成为一种拯救人类的宗教。

1980年代以后我国学界对唯美主义兴趣日渐增长,而这与当时知识界对德国古典美学的热情不无关系。这时人们目睹了艺术独立性、文本形式、纯文学等形式主义美学观念的崛起,而这正是唯美主义得以发展的思想背景。而今天人们对“文学性”、“纯艺术”、“形式自律”等文艺观念仍然存有幻想,并时时将此作为泛政治化、泛商业化社会现象的对立面加以倡导。因此,追溯“为艺术而艺术”这一口号的思想渊源,廓清它的社会文化背景,梳理这一观念产生与发展的来龙去脉,分析它的社会作用与历史局限性,就显得十分必要。本章对倡导“为艺术而艺术”的几个关键人物的文艺思想做了一些介绍,并引用了一些关于这一口号的文字资料,目的在于揭示出唯美主义的意识形态性质,并试图说明审美活动被商品文化所同化这一现象在唯美主义产生之初就已然露出端倪。

（一）德国与法国

马克思在 1857 年《政治经济学批判》导言中曾经谈过艺术“一定的繁荣时期绝不是同社会的一般发展成比例的，因而也绝不是同仿佛是社会组织的骨骼的物质基础的一般发展成比例的。”这就是马克思著名的关于文化艺术与社会政治经济发展的“不平衡”说。马克思认为希腊艺术的繁荣“同它在其中生长的那个不发达的社会阶段并不矛盾。”在 18 世纪和 19 世纪初的法国与德国，这种“不平衡”现象十分明显。当时的法国是欧洲现代化程度最高的国家之一；然而在文化艺术方面，它却无法与落后的德国比肩。作为后发展国家，18 世纪末的德国可以算作是欧洲的“第三世界”。它不仅在政治上四分五裂，经济上也破败落后。但落后的德国却以辉煌的思想文化而傲然于世。恩格斯对当时法国和德国在政治、经济、文化上的不同有过详细的描述。恩格斯说，“在法国发生政治革命的同时，德国发生了哲学革命。”但是由于德国资产阶级的软弱性，使之无法像法国和英国资产阶级那样取得政治和经济上的成果。于是他们“从现实逃向观念的领域。”而这正为当时德国思想文化、艺术文学的繁荣创造了条件。歌德、席勒、康德、黑格尔，像这样的大诗人、大思想家层出不穷。而一些文化巨匠中不乏现代性的反对者，对欧洲的科学和现代化进程深表忧虑。这一点可以从席勒与歌德的一次谈话中看出来。席勒与歌德在一次科学会议之后偶然相遇。两人对科学把生活量化，把一切自然事物分解为可计算的单位这样的做法

杨柄编《马克思恩格斯论文艺和美学》，北京：文化艺术出版社，1982，下册，第 534、536 页。

恩格斯《大陆上社会改革运动的进展》，《马克思恩格斯全集》，北京：人民出版社，1956，第 1 卷，第 588 页。

《马克思恩格斯论艺术》，北京：人民文学出版社，第 2 册，第 219 页；转引自蒋孔阳《德国古典美学》，北京：商务印书馆，1981，第 14 页。

关于 18、19 世纪德国文化繁荣的社会背景，参阅蒋孔阳《德国古典美学》，北京：商务印书馆，1981，第 1—18 页。

深为不满。因为科学的世界观毁灭心灵,其操作方法使我们的存在物质化。而这种对科学与进步的深刻怀疑正是德国浪漫主义、有机主义以及追求感性与理性统一的德国古典美学得以产生的思想土壤。

那么法国的情况如何呢?法国曾经是国力昌盛、富有文化传统的国家。然而拿破仑战争的失败使国家元气大伤,而文化上的衰败更是触目惊心。法国大革命几乎把贵族阶级赶尽杀绝,而连年的战争又使法国丧失了整整一代有为的青年。战后“人们发现自己生活在一个理想异常匮乏的世界上”。代之而起的是唯利是图、精打细算的中产阶级。“这些人从历史进化的浩劫里捞到了油水,现在一变而为社会的骨干。”虽然现代化进程在法国得到充分展开,但由于中产阶级势力急剧扩大,其庸俗的趣味,如功利、实用、工具理性化、拜物主义、等级观念等等,业已成为社会主流文化形态;恶俗风气四处漫延。

中产阶级有一个不光彩的绰号,叫做“非利士人”(Philistines),意思是“小市民”或“市侩”。与这一社会阶层的思想生活完全对立的一群人被称作“波西米亚人”(Bohemians)。普契尼关于流浪艺术家的同名歌剧使“波西米亚人”更为知名,而人们一般也以此泛指一切思想上与生活上独立不羁的文人墨客。这些无职业、无固定住所、穷困潦倒的文化人是被社会彻底边缘化的族群,与当时主流意

关于席勒与歌德这次会面的简要评述,见陈嘉映《德国古典哲学与精神生活》,文池编《思想的声音:在北大听讲座》,北京:中国城市出版社,1999,第38页。

William Gaunt, *The Aesthetic Adventure*, London: Jonathan Cape, 1945, p. 7. 中译文见威廉·冈特《美的历险》,肖聿、凌君译,北京:中国文联出版公司,1987,第2页。

英国批评家马修·阿诺德曾多次使用“非利士人”称呼“市侩式的英国中产阶级”。阿诺德《文化与无政府状态》(1869)译者注:在19世纪,非利士人“即指对人文思想、启蒙教育、文化艺术修养等不感兴趣,情趣狭隘,只顾追求物质利益的平庸之辈。”马修·阿诺德《文化与无政府状态》,韩敏中译,北京:三联书店,2002,第35页。

“波西米亚人”最初是指生活在捷克斯洛伐克西部一省的流浪者和吉卜赛人,后来指欧洲的流浪艺术家。而19世纪初生活在巴黎拉丁区的许多没有固定收入艺术家和学习艺术的学生就属于这一族群。

意识形态中的理性主义、实用主义、功利主义等现代性观念格格不入。由于当时报纸杂志等大众传播媒介的兴起,以及现代化印刷业的发达而带动的廉价书刊的大量销售,“波西米亚人”所奉为神明的诗歌艺术几乎无人问津。忙忙碌碌、精打细算的中产阶级哪里有贵族式的闲暇去关注诗歌艺术呢?这样做所花费的时间成本太高,不符合中产阶级勤勉的生活态度与务实的思想信条。因此“波西米亚人”无法改变被社会孤立的处境;他们的作品不能获得社会的广泛认可,又不愿意改弦更张,写作大仲马式的通俗小说。于是他们与生活脱节的情况日甚一日。人们通常认为艺术家钻进象牙之塔完全是出于自己的社会和艺术理想。实际上,在这种理想成形之前他们已经被社会隔绝在外。俄国批评家普列汉诺夫在考察了“产生和加强为艺术而艺术的倾向的那些社会条件”后指出,“艺术家和对艺术创作有浓厚兴趣的人们的为艺术而艺术的倾向,是在他们与周围的社会环境之间的无法解决的不协调的基础上产生的。”有些诗人说“诗的任务就是把‘理想的生活给予’那些已经没有‘现实的生活’的人们”;普列汉诺夫认为“这些含义深刻的话揭露了为艺术而艺术的倾向的全部心理秘密。”因此艺术独立性思想只是对“波西米亚人”生活状况的一种想像性的理论表述。任何时候都没有像19世纪初法国文人那样如此强烈地需要这种表述。他们渴望有一种全新的意识形态,为他们边缘化的生存状况赋予一定的意义,而且是一种崇高的、孤芳自赏的诗意。而德国古典美学则填补了这一精神空白。

关于印刷业的兴起与诗歌艺术的衰落参见 Gene H. Bell-Villada, *Art for Art's Sake and Literary Life*, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1996, pp. 49 - 50; 关于当时法国艺术家的状况与文学市场,参见皮埃尔·布迪厄《艺术的法则:文学场的生成和结构》,刘晖译,北京:中央编译出版社,2001,第1章。

G. V. Plekhanov, *Art and Social Life*, ed., Andrew Rothstein, tran., Eric Hartley and Eleanor Fox, Bombay: People's Publishing House, 1958, pp. 181, 189, 191. 中译文见普列汉诺夫《没有地址的信·艺术与社会生活》,曹葆华、丰陈宝、杨民望译,北京:人民文学出版社,1962,第200、214、216页。

(二) 科佩与巴黎

德国美学思想传入法国,主要归功于当时旅居德国的三位著名的法国文人。他们是作家、文艺评论家史达尔夫人(1766—1817)、作家、政治家邦雅曼·贡斯当(1767—1830)以及哲学家维克多·库赞(1792—1867)。19世纪初,史达尔夫人因反对拿破仑政权而被政府流放,来到德国的魏玛(1803—1804)。在这里她有幸结识了歌德与席勒,随后又在柏林结识了费希特(1762—1814)与奥·威·施莱格尔(1767—1845)。德国美学与德国浪漫派的文艺观点与史达尔夫人的思想一拍即合。因为不能返回法国,史达尔夫人只得在瑞士的科佩居住,这里离法国相对较近。由于史达尔夫人的思想性格魅力与聪明才智,她在科佩的别墅云集了一批欧洲名士,一时竟成为文化圣地。除了贡斯当之外,还有其他诗人、教授、历史学家以及德国和波兰的皇亲贵胄。这些人攻击法国古典主义,推崇德国浪漫派,被文学史家称之为“科佩集团”。

史达尔夫人虽然没有使用过“为艺术而艺术”这一短语,但她是最早把德国美学以及康德、席勒等人介绍给法国读者的批评家之一。她的划时代的著作《论德国》于1810年完成,1813年在英国出版,随后送往法国。这本书详细介绍了德国古典美学以及浪漫派艺术。她在德国文化中发现的是超凡脱俗的精神自由和个人主义的浪漫艺术理想。她说,“德国人不像人们通常所做的那样把模仿自然看做艺术的主要目的;在他们看来,理想之美是所有杰作的根源。”因此,对史达尔夫人而言,审美而非古典主义文学的清规戒律,是艺

见罗杰·法约尔《批评:方法与历史》,怀宇译,天津:百花文艺出版社,2002,第146页;勃兰兑斯《十九世纪文学主流》,第一分册,《流亡文学》,张道真译,北京:人民文学出版社,1997,第108,118—120页。

See John Wilcox, "The Beginnings of L'art pour l'art", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, II, (June 1953), p. 364; Gene H. Bell-Villada, *Art for Art's Sake and Literary Life*, p. 37.

转引自法约尔《批评:方法与历史》,第145页。

术的源泉。

根据西方学者的考订,是“科佩集团”的另一成员贡斯当最早把“为艺术而艺术”这一短语笔录于文字的。贡斯当与史达尔夫人旅居德国期间,撰写并保存了一部日记。这部日记记载了他当时与德国美学家、思想家、批评家的交往以及他自己对美学等问题的思索。在1804年2月10日,贡斯当用法文写了如下一段话:

席勒来访。在艺术中他是一个极其敏锐的人,完全是一个诗人。的确,德国人逃避现实的诗歌与我们的相比,从类型到深度都完全不同。我造访过罗宾逊,谢林的学生。他关于康德美学的著作中有许多深刻的见解。为艺术而艺术,无目的性;因为任何目的都是对艺术的滥用。不过艺术具有一种无目的的的目的性。

很显然,这里所表达的观点主要是对康德某些美学观点的概括。但是“为艺术而艺术”这一表达方式究竟是谁发明的呢?是贡斯当自己的概括,还是他引用席勒的话?是英国人罗宾逊的创造,还是他们转述谢林的观点?这对文学史家来说仍然是不解之谜。年轻的

我国学者关于“为艺术而艺术”口号产生年代的说法一般只追溯到库赞。如徐京安:“‘为艺术而艺术’……这一术语是法国哲学家库辛于1818年首次提出的,但戈蒂耶确定了它的概念。”赵澧、徐京安编《唯美主义》,北京:中国人民大学出版社,1988,第2页;薛家宝:“1818年,法国哲学家库辛用言简意赅的语言将流行于文艺界的这些概念凝炼为‘为艺术而艺术’的唯美主义口号。”薛家宝《唯美主义研究》,天津社会科学院出版社,1999,第29页。西方关于“为艺术而艺术”观念的研究与介绍除了本书中引用的论文和著作之外,还有两本需要一提:Albert Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France des les derniers romantiques et les premier réalistes*, Paris: Hachette, 1906; Albert Gu éard, *Art for Art's Sake*, New York: Schocken, 1936。威尔科克斯的著名论文和贝尔-维拉达与布迪厄的著作中对Cassagne都有所引用。Albert Gu éard的著作主要从理论的角度泛泛讨论艺术独立性观念,既无什么创见,也无新的资料。

Benjamin Constant, *Journal Intime*, ed., D. Melagari, Paris: Albin Michel, 1925, p. 8。英译见 John Wilcox, “The Beginnings of L'art pour l'art”, p. 360。其他英译见 Gene H. Bell-Villada, *Art for Art's Sake and Literary Life*, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1996, pp. 36 - 37。其他中译见卫姆塞特和布鲁克斯《西洋文学批评史》,颜元叔译,北京:中国人民大学出版社,1987,第438页。

John Wilcox, “The Beginnings of L'art pour l'art”, p. 363.

法国哲学家库赞回国后介绍德国美学时,也使用了“为艺术而艺术”这一术语。所以可以肯定的是,在1804年前后,“为艺术而艺术”的口号已经进入了当时的文人话语,成为居住在德国的法国文人的日常谈资。这一短语成为对康德文艺思想中的艺术独立性、艺术无功利性、纯粹美之类美学概念的一种方便的概括。

贡斯当这段至关重要的话到1895年才公之于世;也就是说保存了90多年才发表。而他本人对美学与艺术问题也并非自始至终地关注。虽然他写过几部自传体的小说,其中《阿道尔夫》(1816)后来还成为法国文学的经典;他与法国新闻界也有密切关系,可以说他们应该知晓他的文艺观点;但是现在还没有证据表明他在传播德国美学方面有什么更大的贡献。他的主要兴趣是宗教和政治。他在学界的名望除了他的文艺作品之外,主要还是因为他那些关于宗教和政治的论著,特别是他的巨著《论宗教》(1824)。此外他与史达尔夫人长达14年的恋情也是文学史家必提的一笔。实际上,真正充当德法之间美学使者的人应该说是库赞。

库赞早年也与史达尔夫人相识,而且是《论德国》的热情读者。后来他去德国求学,曾上门拜访过施莱尔马赫、歌德、黑格尔这些大师,据说给他们的印象极好。1815年他返回法国,以23岁的年纪就任巴黎大学索尔邦学院(Sorbonne)的哲学系主任和教授。他授课的口碑甚佳,其口才与教法极富魅力,学生趋之若鹜。索尔邦学院西边的一条街道至今仍以他的名字命名,以纪念这位出色的教师和哲学家。从1816年起,库赞开始讲授康德哲学,当然也就涉及他的美学。在1818年的第22个讲座中,他使用了“为艺术而艺术”这一短语:

艺术不再服务于宗教和道德,正如它不服务于快适感与实用性一样。艺术不是手段,它本身就是目的。

关于贡斯当的生平和思想,参见勃兰兑斯《十九世纪文学主流》,第一分册,《流亡文学》,第65—90页;柳鸣九主编《法国文学史》,中册,北京:人民文学出版社,1981,第151—168页。

See Gene H. Bell-Villada, *Art for Art's Sake and Literary Life*, p. 38.

为宗教而宗教, 为道德而道德, 为艺术而艺术。

这是历史上这一短语第二次见之于文字。库赞虽然没有更多地加以阐述, 但不难看出, 这是对康德美学思想的概括。在讲座中, 库赞还介绍了康德的其他美学观念, 诸如审美经验、纯形式等等。不过库赞的讲稿到 1836 年才刊行于世。根据批评家对现有材料的检索, 还没有人发现在 1830 年以前有人再使用这一短语, 因此很难判定它当时的社会影响。西方学者贝尔·维拉达在浏览了 1830 年代初法国的报章杂志之后也得出结论说, 几乎没有任何为艺术独立性观念辩护的批评家。持有这种观念的文人艺术家仍然停留在“咖啡馆的闲谈与波西米亚人的街谈巷议”的水平。

“为艺术而艺术”这一术语在文艺界广泛使用是在 1830 年代上半期。约翰·威尔科克斯在《“为艺术而艺术”的源起》(1953) 这篇至今仍被学界广泛引用的权威论文中指出, “为艺术而艺术”最早见之于法文出版物是在 1833 年。伊波利特·福图尔(1811—1856) 发表在《百科全书杂志》上的一篇抨击浪漫派艺术家的文章《论当前的艺术》(1833) 中说,

就我所知, 为艺术而艺术的理论并非是公开而完整的法则, 它只是借助一些令人迷惑的序言隐蔽地流传。

此后, 福图尔发表在同一杂志上的另一篇文章《浪漫的回忆》

转引自 John Wilcox, “The Beginnings of L'art pour l'art”, p. 368.

John Wilcox, “The Beginnings of L'art pour l'art”, p. 369. 有一种说法认为“浪漫主义者雨果在《克伦威尔·序》和《欧那尼·序》中两次使用了这一术语”, 见《美的偏至》, 上海文艺出版社, 1997, 第 9 页注 1。但笔者查阅了《克伦威尔·序》(1927) 和《欧那尼·序》(1830) 的法文本后发现雨果在这里并没有使用过 l'art pour l'art 这一术语, 虽然雨果在《克伦威尔·序》中论及了“艺术自由”的问题。Victor Hugo, “Préface” to Cromwell, Paris: Garnier-Flammarion, 1968, pp. 61 - 109; “Préface de l'auteur”, in Hernani, Boston: D. C. Heath & Co., 1891, pp. 1 - 6.

Gene H. Bell-Villada, Art for Art's Sake and Literary Life, p. 51.

Hyppolyte Fortoul, “De l'art actuel”, Revue Encyclopedique, vol. 59 (1833), p. 109; quoted in John Wilcox, “The Beginnings of L'art pour l'art”, p. 371; Gene H. Bell-Villada, Art for Art's Sake and Literary Life, p. 53.

(1833) 中又使用了这一术语。可以说,“为艺术而艺术”口号的出现与流行主要得益于古典主义批评家对艺术独立性观念的批评。其中法国批评家、文学史家德西雷·尼扎尔(1806—1888)在英吉利海峡两岸引发了两场关于“为艺术而艺术”的争论。尼扎尔是博学的古典学者,是四卷本的鸿篇巨制《法国文学史》(1844—1861)的作者。他崇尚17世纪法国古典主义文学,认为当前流行的作品以数量代替质量,是“工业化的”文学。当前流行的批评也缺乏学术深度,毫无品味。他写过一本关于罗马文学的论著《衰落时期拉丁诗人风气的研究和批判》(1834),其中不乏影射当代的寓意。在《序言》中,他直接对当代文学中的浮夸、浅陋、堕落提出批评,认为当代作家中许多人实际上是“文学的实业家”。尼扎尔对于雨果(1802—1885)和拉马丁(1790—1869)都颇有微辞。他曾指责雨果“以形象替代现实,色彩替代思想”。

1833年12月22日的《民族报》(Le National)上刊登了尼扎尔抨击艺术独立性观念的言论摘要,引发了新派批评家回击。《民族报》的编辑阿蒙·卡雷尔首先予以回应。卡雷尔在1834年1月2—3日的《民族报》上撰文指出,

我们真诚地相信,解决那个保守的民族文学学派和追求新文学学派之间的旷日持久的争论的时候到了。……在我们看来,所谓创新者的错误,用他们的话说,是在制造‘为艺术而艺术’。……你难道不相信夏多布里昂曾经说过‘让我们创造艺术;让我们去发现新文学’?作为一个真正的艺术家,谁能比得

“Souvenirs Romantiques”, *Revue Encyclopedique*, vol. 60 (1833), p. 268; see John Wilcox, “The Beginnings of L’art pour l’art”, p. 371; Gene H. Bell-Villada, *Art for Art’s Sake and Literary Life*, p. 314.

关于尼扎尔,参见韦勒克《近代文学批评史》,第3卷,杨自伍译,上海译文出版社,1997,第22—25页;法约尔《批评:方法与历史》,第168—171页。

John Wilcox, “The Beginnings of L’art pour l’art”, p. 372.

见法约尔《批评:方法与历史》,第169页。

见韦勒克《近代文学批评史》,第3卷,杨自伍译,上海译文出版社,1997,第23页。

上夏多布里昂呢？

当时最著名的批评家圣伯夫(1804—1869)随即写信支持卡雷尔的观点。卡雷尔则把圣伯夫的信发表在1834年1月18日的《民族报》上。圣伯夫在给卡雷尔信中写道,“我认为你在关于为艺术而艺术派那一部分中所说的完全正确,我只有二三点保留意见需要进一步说明。”圣伯夫在1838年的另一篇文章中解释道,“泰奥菲尔·戈蒂耶先生……属于为艺术而艺术派。”

人们一般把泰奥菲尔·戈蒂耶那篇著名的《莫班小姐 序》(1835)看做是唯美主义的宣言。的确这篇序言阐述了艺术的无目的性与非道德性观念,但是并没有使用这一术语。说戈蒂耶是“为艺术而艺术”的口号的发明者并在《莫班小姐 序》中加以使用是他同时代人福图尔的误解。1847年在一篇论述“艺术之美”的文章中,戈蒂耶才开始频繁使用这一短语。戈蒂耶表达了如下观点,可以看做是他对“为艺术而艺术”这一术语的理解:

为艺术而艺术所代表的是那种除了美本身与其他事物毫无关系的作品。

为艺术而艺术并非像它的反对者所说的那样是为形式而形式,而是从外在的观念中解脱出来,拒绝提出任何理论信条,拒

See John Wilcox, "The Beginnings of L'art pour l'art", p. 373.

Ibid., pp. 374, 375.

Ibid., pp. 371 - 372. 英国批评家拉曼·塞尔登说“泰奥菲尔·戈蒂耶在《莫班小姐》(1835)序中生造出‘为艺术而艺术’这一术语”,显然也是错误的。见拉曼·塞尔登编《文学批评理论 - 从柏拉图到现在》,刘象愚、陈永国译,北京大学出版社,2000,第256页。Raman Selden: "Th éophile Gautier coined the term 'Art for Art's sake' in the preface to *Mademoiselle de Maupin* (1835)." See Raman Selden, ed., *The Theory of Criticism: From Plato to the Present: A Reader*, London: Longman, 1988, p. 245. 实际上戈蒂耶在《莫班小姐 序》中仅仅讨论了审美与道德和实用的分离。他认为有用的东西就不是美的:“一所房子里最有用的地方就是卫生间。” See Th éophile Gautier, "Preface" to *Mademoiselle de Maupin*, *The Works of Th éophile Gautier*, ed. and tran., F. C. de Sumichrast, Cambridge, USA: The Johnson Society, 1900, vol. 1, p. 82.

绝直接的实用性,为了美而形式。

对戈蒂耶在唯美主义运动中的地位与作用,我国学者已有很多论述,在此不作赘述。总之到 1830 年代中期以后,“为艺术而艺术”已经进入了文艺界的书面话语,成为批评家最常用的标签。其他著名作家如波德莱尔也在不同语境中使用过这一术语。不过早期的波德莱尔对“为艺术而艺术”完全持否定态度。在为彼埃尔·杜邦(1821—1870)的《歌谣集》(1851)所写的序言中波德莱尔写道,

“为艺术而艺术”派的幼稚的空想由于排斥了道德,甚至常常排斥了激情,必然是毫无结果的。它明显地违背人类的天性。以普遍人生的最高原则的名义,我们有权将其斥为异端。

在另一处地方,波德莱尔还写道,

对艺术所表现出的狂热激情将毁灭并吞并其他一切。而这……意味着艺术自身的消失。人的完整性溃散了。单独一种官能的专业化发展,终将萎缩以至于虚无。

一个数年之后写出《恶之花》(1857)的作者表达了如此观点,可能会令人困惑。当然波德莱尔是在 1851 年路易·波拿巴政变后才转向了艺术独立性观念,并且接受了埃德加·爱伦·坡(1809—1849)“为诗而诗”的影响。但是联系到我们今天对唯美主义的再认识,仍然不得不钦佩波德莱尔以及尼扎尔等人当时的真知灼见。从今天的角度看,尽管尼扎尔和波德莱尔的异议各自出发点不同(古典主义和道德主义),但他们从不同侧面道出了“为艺术而艺术”

See John Wilcox, "The Beginnings of L'art pour l'art", p. 376.

参见柳鸣九主编《法国文学史》,中册,第 300—312 页。

波德莱尔《论彼埃尔·杜邦》,《波德莱尔美学论文选》,郭宏安译,北京:人民文学出版社,1987,第 25 页。

转引自 William K. Wimsatt and Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History*, New York: Alfred A. Knopf, 1959, pp. 480 - 81. 中译文参见卫姆塞特和布鲁克斯《西洋文学批评史》,第 442 页,略有改动。

关于波德莱尔文艺思想的转变,参见郭宏安《译本序》,《波德莱尔美学论文选》,第 9—10 页。

口号的缺陷。本雅明对此评价甚高：“对‘为艺术而艺术’的反戈一击……，在这一点上波德莱尔走在了同时代作家，包括最伟大的作家的前头。这使他在某些方面看上去卓然立于周围的文学活动之上。”尼扎尔把唯美主义者称之为“文学的实业家”，把当时的浪漫主义称作是以数量代替质量的“工业化的”文学；这让我们想起阿多诺关于唯美主义者是文化工业先驱的论述。而波德莱尔关于“人的完整性溃散”和“单独一种官能的专业化发展”等观点，更是具有远见卓识。在这方面，法兰克福学派关于美学与现代性的悖论与波德莱尔的观点不谋而合。在法兰克福学派那里，特别是在霍克海默与阿多诺的《启蒙辩证法》与阿多诺的《审美理论》中，“单独一种官能的专业化发展”正是现代理性走向它的反面，成为工具理性的逻辑前提。而以反抗中产阶级为初衷的唯美主义，最终也无法逃脱工业社会为其设定的命运。

（三）跨越英吉利海峡

当时在法国学习和生活的外国艺术家中有两个来自英语国家。一个是美国画家惠斯勒，一个是英国诗人斯温伯恩。他们在法国接触到唯美主义和“为艺术而艺术”观念并深为赞赏，对此产生强烈共鸣。随后他们来到英国，为法国唯美主义思潮跨越英吉利海峡发挥了至关重要的作用。不过在他们大力倡导唯美主义之前，英国的文化界对法国发生的事情已经略知一二。尼扎尔不仅参加本国的文艺论战，他还向英国读者系统地介绍了法国的当代作家，也引发了争论。在1837年1月发表在《威斯敏斯特评论》(Westminster Review)上的一篇论述拉马丁的文章中，我们看到了法文短语 *l'art pour l'art* 第一次翻译成为英文 *art for art's sake*。在文章中尼扎尔使用了“‘为

本雅明《发达资本主义时代的抒情诗人》，张旭东、魏文生译，北京：三联书店，1989，第43—44页。

T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, tran., Robert Hullot-Kentor, London: The Athlone Press, 1997, p. 239. 关于阿多诺《审美理论》的评述见绪论。

艺术而艺术’的诸种理论”这样的表述。如上所述,尼扎尔对拉马丁以及雨果是持批评态度的。因此,1838年发表在《英国与外国评论》(British and Foreign Review)的一篇文章批评尼扎尔对雨果的理解十分浅薄。而作者则认为雨果的座右铭是“为艺术而艺术”。“为艺术而艺术”的口号最早出现在法国的公开出版物上分别是1833年(福图尔)、1834年(卡雷尔、圣伯夫)和1836年(库赞),那么数年之后这一短语就出现在英文刊物上,可见新思潮的传播速度之快。

不过从词语的介绍到理论的接受有个发展过程。多年之后,斯温伯恩在《威廉·布莱克》(1868)一书中才全面阐述了唯美主义的艺术观。在佩特之前,这大概是最有深度的理论表述了。斯温伯恩写道,

艺术在任何情况下都不可能成为宗教的婢女、责任的导师、事实的奴仆、道德的先驱;即便你将它碾成粉末它也不可能成为上述任何一事物。全世界的锤击加起来也不能不把它铸造得适合那些功能。如果它从其他领域借来某些术语,并试图做好,那是很危险的。人们会说,“它不会以身试法而最终受到惩罚。”艺术的任务就是要让其本身尽善尽美,而非在其他领域越俎代庖:它执着于此就够了。首先是为艺术而艺术,然后我们才可以为它添加其它任务。

在此书另一处地方,斯温伯恩还谈到,“对艺术来说,美是至关重要的,对科学来说,准确是至关重要的,对道德来说,美德是至关重要的。”我们可以看出,在这里“为艺术而艺术”观念的内涵已经充分展开,它不再是一个新奇的短语,而是某种文艺观念的集中表达。

See L. M. Findlay, "The Introduction of the Phrase 'Art for Art's Sake' into English", Notes and Queries, July 1973, p. 247.

Ibid., p. 248.

Algermon Charles Swinburne, William Blake, London: John Camden Hotten, 1868, pp. 90 - 91.

Ibid., p. 98.

斯温伯恩已经明确把艺术与科学、道德区分开来。艺术的自律性就在于它自身有一套特殊的法则,与其他知识领域里的问题无关。斯温伯恩也是英国唯美主义最早的实践者之一。而他的文艺思想基本上是从法国得来的。他崇尚雨果和其他法国唯美主义作家,而且把自己看做是“半个法国人”。波德莱尔在给他的复信中说,“我从来不知道一位英国文人对法国的美、对法国诗韵的意蕴竟然会如此心领神会。”



图2 瓦尔特·佩特(1839—1894)。佩特在《文艺复兴史研究·结论》中对艺术与生活的关系有过充满诗意的表述:“诗的激情、美的渴望、为艺术而热爱艺术,乃是智慧的极致。因为艺术来到你的面前,除了为你带来最高品质的瞬间之外,别无其它;而且仅仅是为了这些瞬间。”

另一个英国唯美主义理论家当然就是大名鼎鼎的佩特。佩特深居简出,是学院派唯美主义者。(图2)但是他的思想却十分激进,语言也是色彩斑斓,与其枯燥的生活方式形成鲜明对比。如前所述,佩特对唯美主义的贡献是倡导一种艺术的生活方式,要让生活燃烧成宝石般炽热的火焰。在《文艺复兴史研究》的《结论》中佩特还对艺

William Gaunt, *The Aesthetic Adventure*, p. 35.

Ibid., p. 35. 中译文见威廉·冈特《美的历险》,肖聿、凌君译,北京:中国文联出版公司,1987,第41页,注1。

术化的生活做出如下礼赞，

诗的激情、美的渴望、为艺术而热爱艺术，乃是智慧的极致。因为艺术来到你的面前，除了为你带来最高品质的瞬间之外，别无其他；而且仅仅是为了这些瞬间。

佩特对法国文化也是情有独钟。他对法国中世纪文化、法国文艺复兴时期的艺术与文学，以及法国浪漫主义作品与批评家都颇有研究。在《文艺复兴史研究》一书的《序言》里他已经流露出对法国文艺复兴文学的极度重视，认为，“文艺复兴的历史结束于法国，……文艺复兴也是从法国开始的。”据研究佩特的学者统计，他一生75部著作中，有20部是关于法国文学和法国文明史的。佩特的唯美主义理论开创了生活艺术化的先河，其影响之大自然不待言。如前所述，王尔德声言，他只不过把他的才能给予了作品，而把他的天赋留给了生活。这句格言经常为批评家所引用，其理论背景就是他在牛津的导师佩特的《文艺复兴史研究》。王尔德戏剧化的一生高潮迭起，可见此话并非虚言。“为艺术而艺术”在英国人那里突出了“为艺术而生活”的成分。

当然，英国本土并不是没有唯美主义传统。王尔德所佩服的济慈(1795—1821)就是一个。济慈“美即是真”的诗句已经被人们引证了无数次。其他19世纪英国批评家中，柯尔律治(1722—1834)、利·亨特(1784—1859)等人也具备艺术独立性的思想。此外先拉斐尔派诗人但丁·罗塞蒂与工艺美术家威廉·莫里斯也通常被归入唯美主义者的行列。但是客观地说，英国本土的唯美主义传统是十分孱弱的，说它是处在主流思想的边缘也不过分。英国文学批评的正宗是道德与社会批评。这在马修·阿诺德和约翰·罗斯金

Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, London: Macmillan, 1913, p. 252.

See John J. Conlon, *Walter Pater and the French Tradition*, London and Toronto: Associated University Presses, 1982, p. 9.

See Alvin Redman, ed., *The Epigrams of Oscar Wilde*, York: Senate, 1996, p. 64. 并参见绪论。

(1819—1900)的著作中一再明显地表现出来。一些论者把罗斯金完全划归为唯美主义者是颇值得商榷的。虽然罗斯金在对欧洲建筑艺术的论述中流露出对美与形式的赞美,但罗斯金是典型的维多利亚时代的批评家,一个“不妥协的道德主义者”。他曾经对新派唯美主义者惠斯勒朦胧诗一般的印象主义画作《帕特西旧桥》(Old Battersea Bridge, 1872 - 1875)(图3)横加指责,说是“一个自命不凡的蠢材向公众脸上泼了一罐颜料,却还要索取两百个金币。”为此惠斯勒与他打了一场轰轰烈烈的官司(1877)。最终罗斯金以失败收场,惠斯勒赢得了一块价值四分之一便士的硬币作为赔偿。这场诉讼的影响是十分深远的。罗斯金从此一蹶不振,而唯美主义则在文艺界大行其道,更加沸沸扬扬。(图4)多年之后王尔德被判入狱那场官司(1895)象征了唯美主义的衰落,这场官司象征着唯美主义的登场。

然而唯美主义这个法国舶来品要在古老的英格兰扎根绝非易

如钟良明在《“为艺术而艺术”的再思索》一文中认为“拉斯金是一位诚挚的‘为艺术而艺术’论者”。见《外国文学评论》,1994年第2期,第18页。罗斯金从少年时代起对自然风景、哥特建筑和透纳绘画中所表现出的“内在的色彩与形式之美”就有诚挚的热情,并将此作为工业化社会的对立面加以倡导。但对他而言,“美”与“善”相联系才有意义。在《现代画家》(1843)一书中罗斯金认为,“伟大的艺术”须传达“伟大的思想观念”。John Ruskin, *Modern Painters*, vol. 1, London: George Allen, 1906, p. 12. 这并不符合唯美主义“为艺术而艺术”的原则。虽然罗斯金关于社会应该使得个体在工作中得到愉悦的思想影响了威廉·莫里斯,王尔德在《英国的文艺复兴》的讲演中将罗斯金划归为唯美主义者的行列,而后来一些学者在讨论唯美主义时也总要涉及罗斯金的美学思想,但把罗斯金完全看做是一个唯美主义者仍是很有争议的。英国学者理查德·艾尔曼在《莎乐美序曲》一文中将传统的、道德主义的罗斯金与新潮的、唯美主义的佩特进行对比,探讨王尔德作品中的传统与现代因素并存的思想渊源。Richard Ellmann, “Overtures to Salome”, in Richard Ellmann, ed., *Oscar Wilde: A Collection of Critical Essays*, Eaglewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1969, pp. 73 - 90. R. V. Johnson在《唯美主义》中也认为“从严格意义上讲,罗斯金和莫里斯(他的理论和经营活动)都不能算作是唯美主义的倡导者。”“看来需要限定唯美主义的范围并排除这样一些思想家:他们高度评价艺术与自然之美,但并没有将它生活中的重要性提升到一个至高无上甚至是独一无二的地位。”R. V. Johnson, *Aestheticism*, London: Methuen, 1969, pp. 11 - 12.

R. V. Johnson, *Aestheticism*, p. 11.

William Gaunt, *The Aesthetic Adventure*, p. 80.

Ibid., p. 96.

事。除了道德主义者的抵制之外，英国中产阶级的势力更为强大。

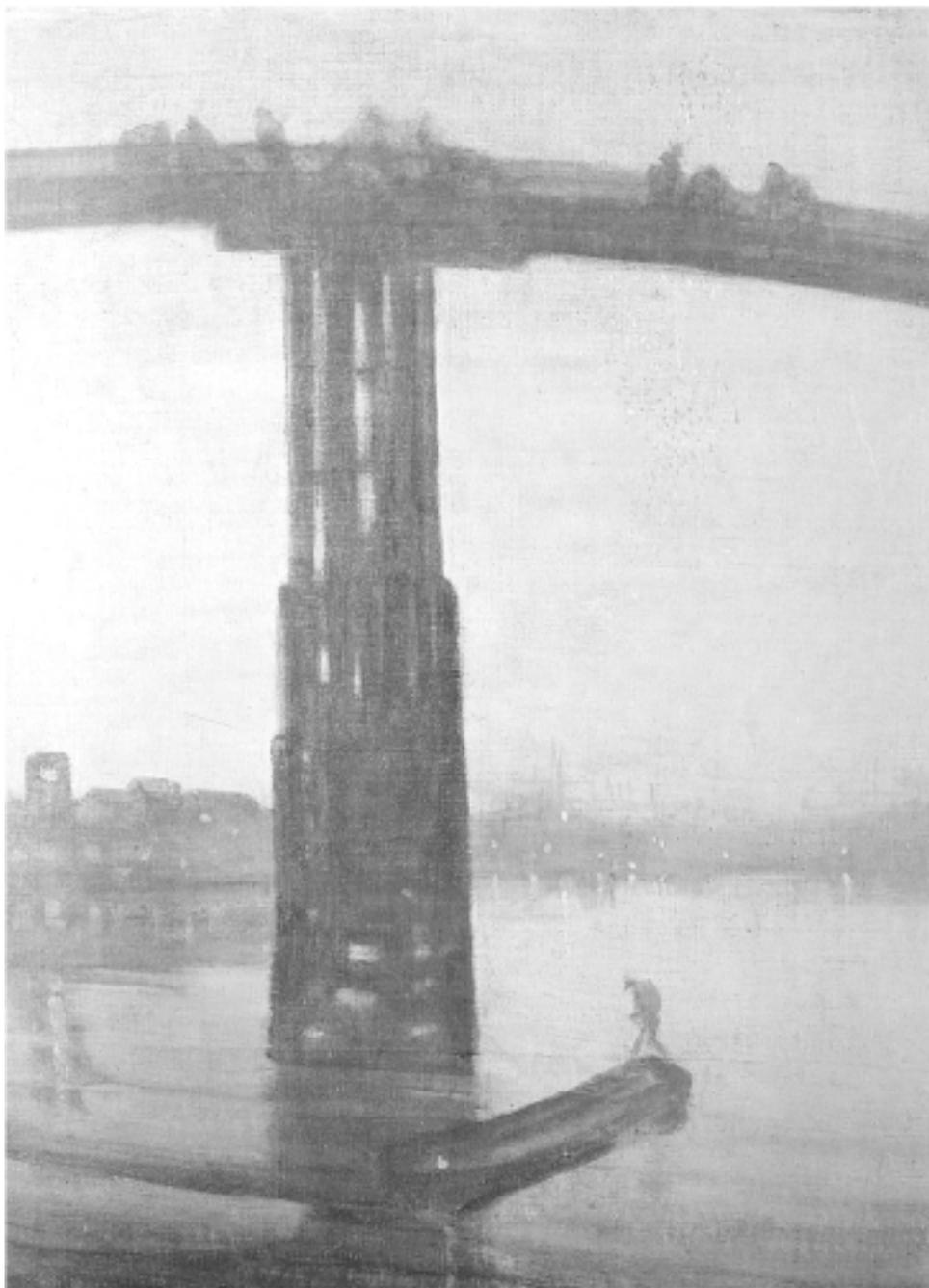


图3 《帕特西旧桥》。惠斯勒作。1872—1875。这幅至今仍用作《诺顿英国文学选集》下册封面的杰作当年却备受传统批评家的指责。罗斯金称“一个自命不凡的蠢材向公众脸上泼了一罐颜料，却还要索取两百个金币。”于是在1877年引发了惠斯勒与罗斯金之间的官司，但以惠斯勒大获全胜而告终。此画的丁字形结构的构图与蓝色水彩深受日本绘画的影响。

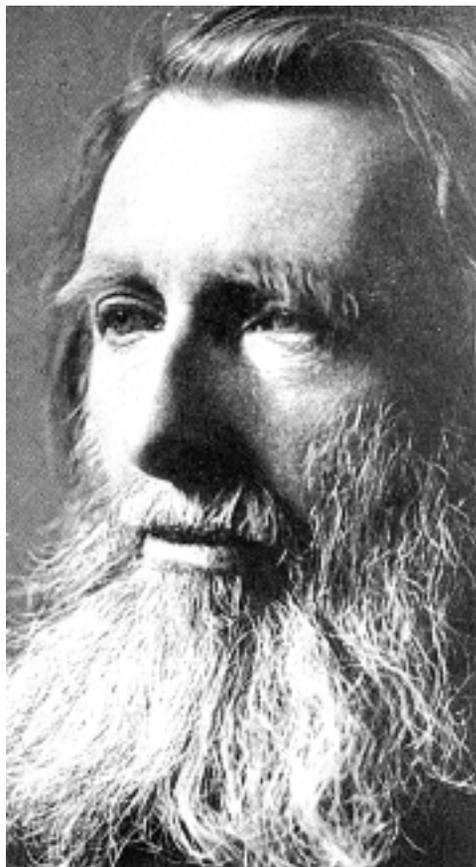


图4 晚年的约翰·罗斯金。1880年。从少年时代起,罗斯金对自然风景、哥特建筑、透纳的绘画以及艺术中“内在的色彩与形式之美”就表现出诚挚的热情,并将此作为工业化社会的对立面加以倡导。但是对他而言,“美”与“善”相联系才有意义。罗斯金在《现代画家》(1843)一书中说,“伟大的艺术”须传达“伟大的思想观念”。

在讲求实际的中产阶级眼里,唯美主义者并非那么风光。相反,在当时英国报刊上和通俗读物里,唯美主义者的生活与艺术理想总是显得那么矫揉造作,有时甚至滑稽可笑。英国著名画刊《喷趣》在1880—1881年间刊登了大量有关唯美主义者的漫画,其中不乏生动有趣者。在乔治·杜·摩里埃的漫画《唯美主义者的午餐》中,一个衣装奇特、神情古怪的人走进餐馆,将一支百合花插入餐桌上的花瓶,并对之凝神注视。旁边的侍者问道,“您要点什么,先生?”唯美主义者沉思片刻,说,“不要,谢谢。我很快就结束我的午餐。”以这种滑稽的方式理解艺术独立性与审美非功利化,唯美主义者恐怕要啼笑皆非。不过,故作姿态的唯美主义者形象也因此跃然纸上。王尔德作为英国唯美主义运动的明星人物,《喷趣》上自然少不了他。在第3章中我们还要看到几幅关于王尔德和其他唯美主义者的漫画。其中维多利亚人特别善于发现和概括这些古怪之人的特点,不断提醒我们唯美主义者并非是他们自己想像得那样远离世俗与功利。“非利士人”总是令人信服地把唯美主义者说成是自己的同类。

当然唯美主义者对此等讽刺攻讦大多是不屑一顾,或者一笑了之。但今天的学者对这些历史材料却兴趣浓厚,并有另一番看法。这些讽刺作品除去其夸张的因素,还是道出了一些朴素的真理。唯美主义者并非那么纯洁,纯艺术和纯形式的背后也往往隐藏有经济目的与世俗动机。王尔德试图把自己的形象广告化就是极好的说明。在第2章中我们还会看到,王尔德在伦敦自称是“美学教授”,穿着奇装异服出入上流社会的沙龙,成名成家的急切心态昭然若揭。这说明唯美主义并非铁板一块,毫无缝隙与矛盾可言。正如美国学者乔纳森·弗里德曼指出,当时人们对唯美主义运动的批评并非空穴来风;唯美主义从某种意义上已经表现出“艺术领域与商业领域的融合”:

经典的例子就是乔治·杜·摩里埃的那些讽刺漫画;其中唯美主义者被看做是地地道道的商品拜物教者。

当然,唯美主义与经济生活之间的关系也远非英国中产阶级理解得那样简单。形象与资本,审美与物化是20世纪理论家讨论的话题。在商业文化充分发展的今天,回顾唯美主义关于“为艺术而艺术”以及“为艺术而生活”的理想,可以明显地看出其深刻的悖论:这就是唯美主义从救赎到物化的历史命运。这一点我们还要在第13章中进行全面的理论探讨。

Jonathan Freedman, *Professions of Taste: Henry James, British Aestheticism, and Commodity Culture*, Stanford: Stanford University Press, 1990, p. xx.

第二章 纨绔子与唯美的生活方式

在19世纪的英国和法国,“纨绔子”(dandy)这一形象受到唯美主义者的青睐与文化界的追捧。巴尔扎克、戈蒂耶、于斯曼、波德莱尔、王尔德、比尔博姆、约翰·格雷、阿瑟·西蒙斯等等,或在自己的作品中创造了纨绔子的艺术人物;或身体力行,以纨绔子的形象昭然于世;或两者兼而有之。这固然由于作为英国贵族的子余,纨绔子身上具有太多的高贵精神与非理性主义;但对于唯美主义者更有魅力的是他卓尔不群的乖僻性格与艺术气质。在纨绔子身上有足够的唯美因素:他的生活艺术、他的审美人格理想,诚如波德莱尔所言,使他成为反抗中产阶级的最后一道英雄主义的闪光。然而这一在商业社会中特立独行的纨绔子是否也渗透着上述资本的逻辑呢?他与商品社会和中产阶级的联系表现在哪里?这是本章探讨的问题。

(一) “唯美的纨绔子”

王尔德之子,科林斯版《王尔德作品全集》(1966)的编者维维安·霍兰曾经这样描述他的父亲:

他按照自己关于美的信条扮成一个“唯美主义的传道士”,并以奇装异服引起了公众的注意。人们应该记得,那时英国上流社会的着装是十分保守的。因此他身穿带有花边的天鹅绒大氅,齐膝短裤,黑色丝袜以及领口下榻的宽松衬衫,还系着一条

本章的初稿以《王尔德、纨绔子与唯美的生活方式》为题收录于刘意青、罗稜编《欧美经典作家作品研究新论》,北京:人民文学出版社,2002。

硕大的领带,这毫无疑问一定会激起人们的好奇甚至愠怒。

这时王尔德刚刚从牛津大学毕业,来到伦敦谋生。他自费出版了一部《诗集》(1881),还自称为“美学教授”,穿上这种“唯美主义的服装”,招摇过市,出入上流社会的沙龙,旨在惊世骇俗。(图5)正如



图5 王尔德在美国,1882年。王尔德之子维维安·霍兰曾经这样描述他的父亲:“他按照自己关于美的信条扮成一个‘唯美主义的传道士’,并以奇装异服引起了公众的注意。人们应该记得,那时英国上流社会的着装是十分保守的。因此他身穿带有花边的天鹅绒大氅,齐膝短裤,黑色丝袜以及领口下榻的宽松衬衫,还系着一条硕大的领带,这毫无疑问一定会激起人们的好奇甚至愠怒。”

后来评论家所言,王尔德初为人知,并非是作为一个诗人或剧作家,而首先是作为一个与众不同的人物。王尔德首先是一个“美学青年”,向伦敦的文化界输出了一个精心制作的唯美主义者形象,然后才成为小说家、剧作家、批评家。

Oscar Wilde, *Complete Works of Oscar Wilde*, ed., Vyvyan Holland, London: Collins, 1966, pp. 9 - 10.

Holbrook Jackson, *The Eighteen Nineties: A Review of Art and Ideas at the Close of the Nineteenth Century*, Brighton: The Harvester Press, [1913] 1976, p. 75.

然而仅仅把王尔德的美学理念理解为自我炫耀的工具。还是有失公允。王尔德的美学形象基于一个生活理想。这个理想主要是从牛津大学的教授瓦尔特·佩特的《文艺复兴史研究》那里得来的。佩特要求生活应该有艺术的质量, 每一个瞬间都应该成为强烈的艺术片断。如前所述, 王尔德把生活看成是“最伟大的艺术。”以这种生活艺术化观念为基础, 王尔德的奇装异服就具有了某种哲学的意味。王尔德在《理想丈夫》(1895) 中描述剧中人物哥林勋爵时说: “他是思想史上第一个穿着考究的哲学家。”此话应用到王尔德本人身上倒是十分贴切。王尔德也以他特有的机智和诙谐的口吻说, “严肃生活的第一步就是要打好一个领结。”“一个真正漂亮的扣眼是艺术与自然的惟一联系。”“人要么成为一件艺术品, 要么穿上一件艺术品。”由此可见, 王尔德的“服装哲学”是他唯美主义的重要组成部分。赋予生活以艺术的品质, 让人本身成为一件艺术品, 是他身体力行并试图灌输给世人的观念。

在王尔德的作品中有一系列与他极为相似的人物形象。这些人物一个个仪表堂堂、谈吐不凡。他们讲究服装、外表和修饰, 注重生活方式。除了《理想丈夫》中的哥林勋爵之外, 还有《温德米尔夫人的扇子》中的达林顿勋爵, 《无足轻重的女人》中的伊林沃斯勋爵, 《真诚的重要性》中的杰克·沃辛和阿尔杰农·蒙克里夫以及《道林·格雷的画像》中的亨利勋爵。这些人物经常是妙语连珠, 在诙谐的格言与悖论之中透露出哲学家的智慧。他们思想深刻, 思维敏捷, 言辞锐利, 总是带有一种高高在上的神气, 似乎世俗的一切都不值得他们重视。批评家把这类人物称之为“纨绔子”, 而他们所倡导的生活理想则名之曰“纨绔作风”或“纨绔精神”(dandyism)。

Dandy 一词在汉语里没有现成的词汇可供翻译。把它译为花花

Oscar Wilde, Complete Works of Oscar Wilde, p. 103.

Ibid., p. 522.

Oscar Wilde, The Epigrams of Oscar Wilde, ed. , Alvin Redman, York: Senate, 1996, pp. 138.

Oscar Wilde, Complete Works of Oscar Wilde, p. 1205.

Ibid., p. 1206.

公子、纨绔子弟、浮纨、浪荡子均有些词不达意。这可能是因为纨绔子在欧洲社会中所代表的主要是贵族阶层,特别是那些艺术家或具有艺术家风度的小群体。而中国古代和现代社会中很难找到完全一致的同类。纵然中国大城市中有一些类似的人物,如1930年代上海的某些颓废派作家,但是与欧洲的 dandy 相比也仍然相去甚远。因此我们姑且用“纨绔子”表示它。与汉语中类似败家子的纨绔子弟有所不同的是,欧洲的纨绔子,特别是在19世纪,具有相当复杂的社会含义。他们是游离于主流社会之外的人。他们拒斥资产阶级的主流生活方式和意识形态,具有相当的思想修养和艺术追求。他们反抗资产阶级工具理性和现代性,具有强烈的唯美主义倾向。因此,西方批评家在谈到唯美主义时常常涉及这样一个纨绔子;而文学史家和社会学家在研究纨绔子时也要提到他们的唯美主义倾向。在现代文学中,纨绔子也经常受到作家及艺术家的青睐,作为人物在文学作品中时有出现。特别是在19世纪英法文学中纨绔子形象比较常见。实际上纨绔子身上最吸引人之处就是他们所谓的生活之艺术,即以审美理想改造生活的一整套理论与实践。他们从起居、穿着、装饰、谈吐,无一不奉行“为艺术而生活”的信条;每句话、每个想法,都要张扬其审美和形式的层面。

一般英汉词典将 dandy 译为“花花公子”或“纨绔子弟”,郭宏安把波德莱尔的 dandy 译为“浪荡子”。李欧梵《上海摩登》中文版将之译为“浮纨”,并认为 dandy 的各种译名均难以准确表达其含义。见波德莱尔《波德莱尔美学论文选》,郭宏安译,北京:人民文学出版社,1987,第499页;李欧梵《上海摩登》,毛尖译,香港:牛津大学出版社,2000,第246页。

李欧梵把中国现代作家邵洵美和叶灵凤及其作品中的某些主人公称之为 dandy。李欧梵《上海摩登》,第246—250页。但是仔细比较这两个中国作家与西方的 dandy,仍可发现其中的差异。显然两者都颇为风流倜傥,具有艺术家的气质,但是中国的“浮纨”仍然缺乏西方 dandy 那种贵族式的傲慢。

See Holbrook Jackson, *The Eighteen Nineties*, Brighton, The Harvester Press, 1976, pp. 105 - 116.

See Richard Pine, *The Dandy and the Herald*, London: Macmillan, 1988.

(二) 布鲁麦尔

波德莱尔称西方的纨绔子可以追溯到古代希腊罗马时代，在近代也有一批杰出的艺术家具有典型的纨绔气质，如谢立丹(1751—1816)与拜伦(1788—1824)。但是作为一个公众人物，没有其他任何“专业”而仅仅以纨绔子知名于世的，当属19世纪英国人乔治·布鲁麦尔(1778—1840)。布鲁麦尔是纨绔子的早期代表，他的生活方式奠定了后来纨绔子的思想、行为和言行的基本模式。他生于伦敦，父亲是权高位重的弗里德里克·诺斯勋爵(1732—1792)的私人秘书。他早年就学于伊顿公学和牛津大学，并目睹了谢立丹这样的名人雅士出入家门。耳濡目染，受此文化环境的熏陶，他自然也穿着讲究，谈吐不凡，浑身上下散发着贵族的气息。后来他加入威尔士亲王统帅的骑兵队，虽然仅为上尉军官，但其地位因与亲王的关系而显赫。然而军人的制服对于一个风度优雅的纨绔子太过单调，他心目中的理想仍然是伦敦的上流社会。那里的财富、闲适、雍容，以及居高临下的傲慢对他充满无限魅力。他属于城市。与浪漫主义乡村理想不同，现代人与现代艺术家醉心于城市的生活。

布鲁麦尔不是一个通常意义上的艺术家。他的资本并非其创作的天赋，而是其生活的天赋。纨绔子的乐趣就在于向世人展示一个与众不同的自我，一个“艺术化”的新人。正如儒尔·巴比(1808—1889)在那本介绍布鲁麦尔的名著《纨绔精神》(1845)中指出：“他以自己特有的方式成为一个伟大艺术家。”巴比记录了布鲁麦尔的生活与行事风格，对他刻意造就的形象赞赏有加。他的“机智”，他的“优雅”，他的“冷淡”，他“游移的目光”与“漫不关心”的神情，均令人倾倒。他是“一个完美无缺的纨绔子，一个有所住持并以此傲然

波德莱尔《波德莱尔美学论文选》，第499页。

Jules Barbey D'Aurevilly, *Dandyism*, tran., Douglas Ainslie, New York: PAJ Publications, 1988, p. 54.

Jules Barbey D'Aurevilly, *Dandyism*, pp. 52, 54.

于世的人。”他身上“散发出神圣的辉光。”据说著名的史达尔夫人因为没有能够一睹布鲁麦尔的风采而感到遗憾不已。布鲁麦尔在当时文化界的影响由此可见一斑。

随后的半个多世纪中许多人都在步他的后尘。那么是什么社会条件孕育出这样一类奇特的人物呢？在巴比的著作中我们可以找到关于纨绔作风最初的定义：“纨绔作风是一整套关于生活的理论，并非仅仅与物质层面相关。这是一种生存方式，五彩缤纷，而且总是在古老的、文明非常发达的社会中产生。在这样的社会里，喜剧已经灭绝，而财富令人厌倦。”可见，纨绔子对社会的“发展”、历史的“进步”有所不满；但是他并没有怀恋过去，也不去瞻望未来。他的目光收敛于自身之上，其乌托邦冲动转化为对个人魅力的追求。他的历史观和时间观与中产阶级伦理和现代性观念大相径庭；他既不乐天，也非理性，只是最最憎恨庸俗。他追求自我的感觉，而且是那种强烈的、超常的感觉极限。正是在这一点上，纨绔子具备了某种艺术的精神，而且具备了可供唯美主义者加以发扬光大的诸多特点。

1814年的普鲁士战争断送了布鲁麦尔的财源。他举债未果，穷困潦倒，逃往法国。然而布鲁麦尔开创的生活模式却在法国受到艺术家、精神贵族及上流社会的认同和追捧。巴尔扎克(1799—1850)《人间喜剧》中的一篇作品《风雅生活论》(1830)记述了布鲁麦尔在巴黎的生活片断。虽然那时布鲁麦尔已显老态，但是巴尔扎克仍然对他顶礼膜拜，称他为“时髦生活的泰斗”、“创造了英国豪华生活的……不朽人物”：“正是他发现了家具和百叶窗的哲理，正是他将要给我们留下有关马裤、儒雅风度以及马具的各种箴言”；对于这样一位“时髦先生”，“你又怎么能不油然而生敬意呢？他不正是时髦生活影响力的活见证么？”我们知道，巴尔扎克对新兴资产阶级是深

Jules Barbey D'Aureville, *Dandyism*, p. 54.

Ibid., p. 59.

Ibid., pp. 31 - 32.

巴尔扎克《人间喜剧》，第24卷，北京：人民文学出版社，1994，第30—31页。关于巴尔扎克纨绔精神的评述，参见 Rhonda K. Garelick, *Rising Star: Dandyism, Gender, and Performance in the Fin de Si ècle*, Princeton: Princeton University Press, 1998, pp. 14 - 19.

恶痛绝的,而对没落贵族却赋予了全部的同情。恩格斯对此有过经典论述。这是巴尔扎克赞美布鲁麦尔的一条理由。而那些颓废艺术家,比如疯狂追求感觉解放与感性极致的波德莱尔和戈蒂耶,自然也吸收了英国传来的“纨绔作风”。

(三) 波德莱尔

波德莱尔对布鲁麦尔也是赞不绝口。在巴比的纨绔理论的基础上,波德莱尔又发展了纨绔子的观念,并大大丰富了“纨绔作风”的内涵。在《现代生活的画家》(1863)中,波德莱尔写下一篇关于纨绔子的礼赞。他说,纨绔子对衣装及其他物质生活的追求的确是“一种自我崇拜”,“是他的精神的贵族式优越的一种象征”。但是,纨绔子的疯狂中“有一种崇高”,“代表着人类骄傲中所包含的最优秀成分,代表着今日之人所罕有的那种反对和清除平庸的需要。”波德莱尔认为,纨绔子出现在新旧交替的社会转型期,表现出两种体制的碰撞。在一段著名的、经常为人引用段落中,波德莱尔写出如下溢美之辞:

浪荡作风特别出现在过渡的时代,其时民主尚未成为万能,贵族只是部分地衰弱和堕落。在这种时代的混乱之中,有些人失去了社会地位,感到厌倦,无所事事,但他们都富有天生的力量,他们能够设想出创立一种新型贵族的计划,这种贵族难以消灭,因为他们这一种类将建立在最珍贵、最难以摧毁的能力之上,建立在劳动和金钱所不能给予的天赋之上。浪荡作风是英雄主义在颓废之中的最后一次闪光……。浪荡作风是一轮落日,有如沉落的星辰,壮丽辉煌,没有热力,充满了忧郁。然而,

恩格斯《致玛·哈克奈斯》(1888),《马克思恩格斯选集》,第4卷,中共中央马恩列斯著作编译局译,北京:人民出版社,1972年,第463页。

Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, tran. and ed., Jonathan Mayne, London: Phaidon Press, 1964, pp. 27 - 28. 中译文见郭宏安译《波德莱尔美学论文选》,第500—501页。

唉！民主的汹涌潮水漫及一切，荡平一切，日渐淹没着这些人类骄傲的最后代表者，让遗忘的浪涛打在这些神奇的侏儒的足迹上。浪荡子在我们中间是越来越少了，而在我们的邻居那里，在英国，社会……还将长久地给谢立丹、布鲁麦尔和拜伦的继承者留有一席之地……。

从波德莱尔热情的描述中我们至少可以看出如下两点：纨绔子的社会背景是贵族阶级的没落，艺术精神和理想主义的衰亡，以及世俗平民社会的发展和中产阶级现代性的兴起。纨绔子是对中产阶级意识形态和观念的挑战，是一种注定要失败的反抗。纨绔子要在弥漫于世的物质生活中辟出一块飞地，创造出一种“新型贵族”以及相应的生活方式。因此，从这个意义上说，纨绔子具有某种悲剧色彩，因而如同落日般“壮丽辉煌”，是“英雄主义在颓废之中的最后一次闪光”。他表面上的冷漠掩藏的是内心的火热。

19世纪法国文学塑造了许多纨绔子的形象，比如戈蒂耶《莫班小姐》中的达尔波尔(D'Albert)和于斯曼(1848—1907)《逆向》(A Rebours, 1884)中的主人公德·艾散特(De Esseintes)。但是这些都是虚构的人物，而且颓废色彩比较浓重。而那种现实生活中衣着考究的纨绔子，如波德莱尔所言，仍然在英国后继有人。其中以唯美主义者的形象昭然于世的代表人物就有马克斯·比尔博姆、王尔德

Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, pp. 28 - 29. 中译文见郭宏安译《波德莱尔美学论文选》，第501—502页。福柯在《什么是启蒙？》一文中特别评述了波德莱尔这段话。他认为，浪荡子“使他的身体、他的行为、他的感受和激情、他的整个存在成为一件艺术作品。”Michel Foucault, "What Is Enlightenment?" in Paul Rabinow, ed., *The Foucault Reader*, London: Penguin Books, 1984, pp. 41 - 42.

关于波德莱尔与纨绔精神的更多论述，参见 Bernard Howells, *Baudelaire: Individualism, Dandyism and the Philosophy of History*, Oxford: Legenda, 1996, pp. 104 - 124, 150 - 174.

对戈蒂耶《莫班小姐》中的纨绔子的评述见 Jessica R. Feldman, *Gender on the Divide: The Dandy in Modernist Literature*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1993, pp. 25 - 53.

Joris-Karl Huysmans, *Against Nature*, tran., Margaret Mauldon, Oxford: Oxford University Press, 1998.

以及他们那个文学小圈子里的诗人约翰·格雷(1866—1944)、阿瑟·西蒙斯等。他们多是牛津大学的学生,对浪漫主义的“自然”观念深恶痛绝,对“面具”的观念颇为神往,对人为的艺术与技巧顶礼膜拜。比尔博姆写过《纨绔子与纨绔子》(1895)一文,探讨了纨绔子的起源与哲学理念。他从布鲁麦尔、德奥西(1801—1857)、巴比一直谈到波德莱尔、戈蒂耶、于斯曼,认为纨绔子这一角色是世纪末新感性的完美体现。他说,“从终极意义上来说,布鲁麦尔的确是一个艺术家。”得体的深色衣装,笔挺而完美的亚麻衣料,戴着匀称和谐的手套,这里隐含着布鲁麦尔先生神话般的秘密。”值得注意的是,在比尔博姆那里,纨绔作风与艺术精神已经别无二致。他从布鲁麦尔服装中看到的不仅仅是对世俗的反抗,而更多的是一种艺术的乌托邦,也就是对形式的追求。这显然已经超越了早期纨绔子的初衷,而进入到唯美主义的范畴。正如批评家指出,“在比尔博姆极为讲求修饰的那些日子,服装的纨绔精神、思想纨绔精神和感觉的纨绔精神已经建立起牢固的联系。”

(四) 唯美主义的“新感性”与“对自我的膜拜”

的确,唯美主义的“新感性”赋予19世纪末纨绔子以新的特点,因而批评家称之为“唯美的纨绔子”(dandy-aesthete)。唯美主义把日常生活上升到形而上学的水平,使生活中的一切从属于形式的范畴。在时装、个性、风度、家居等方面对人为技巧的追求组成了反抗自然的各种维度。因此,纨绔作风不再局限于生活领域;它延伸到思想行为和语言风格诸多方面。王尔德思想之犀利、行为之古怪、语言之含混且似非而是,都是纨绔作风的最新表现。如果说早期纨绔子秉承了贵族阶层的高傲、修养与人格魅力,那么现代的纨绔子已经散

转引自 Stephen Calloway, "Wilde and the Dandyism of the Senses", in Peter Raby, ed., *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge: Cambridge UP, 1997, p. 45.

Stephen Calloway, "Wilde and the Dandyism of the Senses", in Peter Raby, ed., *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, p. 45.

射出思想的光芒。19世纪末的唯美纨绔子已经表现出新的面貌,我们可以看到从行为的模式化到思想语言的形式化的发展演变。这一点在王尔德的作品中尤为明显。

王尔德评论家阿瑟·甘兹在《真诚的重要性 之意义》(1963)一文中指出,王尔德笔下纨绔子的世界是“一个纯粹形式的世界”。《真诚的重要性》是王尔德最出色的喜剧。此剧叙说了两个“浪漫的女孩”希望与一位品性“真诚”的男士永结百年之好。但如何确定这个男士的真诚品格呢?她们的想法十分特别,就是一定要嫁给取名为“欧内斯特”的人。“欧内斯特”(Ernest)这个名字在英文中与真诚(Earnest)谐音,因此她们觉得此名安全可靠,可以托付终生。她们不约而同地说:“惟一真正安全的名字就是欧内斯特。”从这样的喜剧构思来看,形式高于内容,名称的重要性远远大于实质。用现代语言学的术语说,“浪漫的女孩”所刻意追求的不是所指而是表达概念的能指,不是观念的内涵而是空洞的符号。这就难怪当有人提醒女孩不要被人的外表所迷惑时后者却断然回答:“相信我吧,亲爱的普里姆小姐,只有表面的品质才能长久!”

因此,这部作品的全部戏剧冲突都是建立在这样一种语言游戏的基础上。正如甘兹所言,“明了欧内斯特的重要性就是理解形式的主导作用,而这就是说要成为王尔德那样的纨绔子。”王尔德本人在《作为艺术家的批评家》(1891)一文中也指出,“形式就是一切。它是生活的秘密。”由此可见,19世纪末英国的纨绔子就这样具有了唯美主义的思想内涵。纨绔子的生活起居,他的一言一行,他在玩世不恭中的严肃思考以及在严肃认真中的调侃,正说明他所生活的世界是一个符号形式的世界。王尔德“使纨绔子成为审美形式

Arthur Ganz, "The Meaning of The Importance of Being Earnest", *Modern Drama*, Vol. 6, No. 1, 1963, p. 42.

Oscar Wilde, *Complete Works of Oscar Wilde*, p. 330.

Ibid., p. 356.

Arthur Ganz, "The Meaning of The Importance of Being Earnest", p. 51.

Oscar Wilde, *Complete Works of Oscar Wilde*, p. 1052.

的化身。”正是由于这样的行事风格,维多利亚的道德观念与“非利士人”的世俗追求都消解了其中的严肃意义。唯美主义者在思想上对中产阶级的反抗转化为实际生活中与传统道德格格不入的纨绔作风。纨绔子的境界就是审美的境界,也是符号形式的世界。

然而对于我们当代人来说,重要的不在于理解纨绔子本身的审美追求和所谓“英雄主义”,虽然清理纨绔精神的内涵是进一步阐释这一独特文化现象的前提。事隔一个多世纪之后,我们感兴趣的不仅是唯美主义者与纨绔子超然于社会生活之外的乌托邦精神。我们更感兴趣的是这一审美反抗形式的历史背景和最终结果。而这才是彰显其内在含义方式,也是审美回归生活的途径。

那么纨绔子从贵族的傲慢转变为审美的追寻有哪些社会因素呢?其中一个很重要的原因就是早期纨绔子受到皇室资助与权贵呵护的社会结构已不复存在。不仅是纨绔子,其他行业的艺术家也不再是宫廷、贵族及其巨额财富所供养的人群。从表面上看,19世纪艺术家较之以前的同行更有自己的个性,有更大的自由创作的空间。但从另一方面看,他们也只能依靠自己的努力,通过展示自己的才能,最终得到社会的承认。这种社会状况部分地解释了唯美主义的矛盾性:一方面他们倡导远离尘嚣的艺术乌托邦,另一方面又要以各种方式积极获得公众的认可,而这往往取决于文化市场的运作。这种情况在19世纪初的法国尤为明显。此前文学活动特别是诗歌创作主要靠宫廷和权贵的赞助。这包括宫廷定期举行的诗歌朗诵会和诗剧演出。但是到了1830年前后,封建体系和贵族阶层失去了社会领导权,而新兴资产阶级能够欣赏的仅仅是报纸杂志上的通俗散文作品。高雅艺术特别是诗歌失去了读者。这种社会状况无疑对纯艺术家的生存构成威胁。躲进象牙之塔是一条出路,而使艺术去征服生活,并重新获得属于自己的读者和观众,则是更为积极的办法。

这种文化状况构成了唯美主义出世与入世的两面性。我们不能

Arthur Ganz, "The Meaning of The Importance of Being Earnest", pp. 48 - 49.

See Gene H. Bell-Villada, *Art for Art's Sake and Literary Life*, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1996, pp. 46 - 47.

断言唯美主义者对纯艺术形式的追求是不真诚的。但是由于这样的社会背景,唯美主义理想的实现有赖于公众的认可。“为艺术而生活”的确是“为艺术而艺术”观念的逻辑发展。但它也是走向生活实践的标志。生活的艺术化表现出一种对生活的关注。纨绔作风正是提供了两者的结合点:让审美追求与生活实践并行不悖。纨绔子既表现了唯美主义理想,又以惊世骇俗的方式吸引公众的注意。因此我们看到文学史家和批评家在评论唯美主义时总是遵循着两种截然不同的维度。有些人从正面解释唯美主义的艺术理想和生活追求,着眼于审美与形式方面。另一些批评家,特别是唯美主义者的同时代人,往往从唯美主义者身上看到极为世俗的一面。唯美主义者的浮夸、奢华、虚荣、恋物癖和物质主义在那些最优秀的艺术家身上也不能或免。有些批评家甚至认为,就连佩特的艺术信条也与消费文化有着某种联系。佩特关于艺术给予人们最高质量的瞬间的论述与当今的广告语言十分相像。对艺术的推销与对产品的推销竟然会如此地类似。

纨绔子是关于自己的艺术品,是“对自我的膜拜”,也是“对自我的展示”。我们知道,展示是商品促销最重要的手段。从商店橱窗的摆设到广告形象,从商品博览会到百货商厦,这一手段以凸现物品形象的方式诉诸公众的视觉。而专业化的商品陈列也是19世纪中期以后在欧洲发展成熟起来的。1851年在伦敦海德公园举办了声势浩大的第一次世界商品博览会,来自世界各地包括中国的商品荟萃一堂,蔚为大观。接着伦敦在1862年举办了第二次世界商品博览会,而这一次日本的产品与工艺品也参加了展出。此后在法国、美国也相继举办了多次这样的盛会,整个西方世界都为商品博览会而疯狂。社会学家和文化批评家把这些博览会看做是重要的社会事件,认为在这样的场合下商品获得了符号功能。本雅明认为,“世界展览为商品的交换价值涂脂抹粉,他们创造了一种使商品的使用价值

Rachel Bowlby, *Shopping with Freud*, London: Routledge, 1993, pp. 23 - 24. 详见第10章第3节。

退居台后这样一种局面。”而在同一时期，大型的百货商厦业在欧洲崛起，如巴黎的邦·马尔奇和伦敦的哈罗兹。百货商厦使商品博览会的功能得以延续，同样在系列物品的展示中暗示出某种（比如中产阶级）生活方式。此外，19世纪末欧洲的广告也从街头巷尾走向报章杂志，从原始形式转变为专业形式。而精心绘制的图片形象则充满了艺术魅力。我们在下面的章节还要看到，这些构成了唯美主义的社会背景。虽然不能将商品形象与唯美主义原则划上等号，但是至少，纨绔子对于自己身体的展示与当时社会文化生活的其他方面并非格格不入。一些评论家早已指出，王尔德在伦敦以及后来在美国巡回演讲时刻意把自己装扮成与众不同的唯美主义者形象，的确有推销自己之嫌。

不过唯美主义与商品文化之间的关系远非这样简单。从传统反映论的认识论框架中发展出的文化与现实的同一性关系不能满意地解释唯美主义与商品社会之间关系的复杂性。因为唯美主义的世界与现实世界在多数情况下是对立的；一般读者很难看到两者之间既对立又统一的关系。说它们对立，是因为纨绔子身上的审美因素是对社会现实的反抗。说它们统一，是因为这种以形象化为手段的反抗并非那样超越。它实际上表现出自我的物化；在审美形象对生活的否定之中隐含着商业资本的运作。鲍德里亚在《消费社会》（1970）一书中指出，“正如狼孩因为生活在狼群之中而变成了狼，我们也慢慢地变成了工具式的人。我们生活在物的时代：这就是说我们的生活与物品同步，我们生活在无限多的系列物品的节奏中。”因此，在物品的包围与作用之下，我们本身也就变成了物。而从另一方面看，从自我的膜拜与物化中也见出当时社会的状况。正如吉约·德波在《景象的社会》（1967）一书中指出，“景象（spectacle）并非是形象的集合；实际上它是人们之间以形象为中介的一种

本雅明《发达资本主义时代的抒情诗人》，张旭东、魏文生译，北京：三联书店，1989年，第185页。

Jean Baudrillard, *The Consumer Society*, London: SAGE, 1998, p. 25.

社会关系。”对身体的展示正是凸现出这种社会关系。纨绔子形象中显示出的唯美的生活方式,与商品形象中显示出的中产阶级生活方式有某种异质同构的关系。而这种关系可以在现代心理分析关于意识与无意识的辩证法中得到解释。

应该说唯美主义的纨绔子形象既是商业社会的异己的因素又是它的产物。唯美主义是在理性的商业运作压抑下浮出意识层面的无意识内容。雷吉尼亚·加尼尔在《市场的田园诗:奥斯卡·王尔德和维多利亚公众》(1986)一书中对英国绅士和纨绔子作了一个有趣的对比。19世纪的英国绅士也是引人注目的族群;他们一般都在英国公学受过良好教育,继承了某种骑士风度,但主要是维多利亚社会的产物。因此英国绅士具有在社会上取得成功所必须的那些骄人的品德:刻苦、勤奋、礼貌、勇敢、务实。在晚期维多利亚时代,英国绅士已经成为公众心目中的理想。作为中产阶级自我教育和道德自我约束的结果,英国绅士在文化上是可以与纨绔子分庭抗礼的男性形象。但是,中产阶级绅士与唯美主义纨绔子同样都有强烈的自我膜拜倾向,因而它们都与充斥着自我膜拜现象的商业文化有着内在联系。实际上,他们都是在个性崇拜中自我商品化的结果,因而是一块硬币的两面。不同的只是,“绅士是中产阶级的产物,而纨绔子是被压抑下去的大众社会的无意识。一个庞大的系统发展出一种自我批判。纨绔子表现出绅士们所牺牲掉的一切:乖僻、优美、情谊、天生的贵族气质。‘艺术’一词充满魅力,但又是一个恋物式的词语;而纨绔子用它来替代那些在机械化大生产时代中失去的东西。”因此纨绔子是机械化时代的情感补充,是物化世界的审美粘合剂;它填补了工具理性留下的感性空白,让一小撮人保存了刻板的绅士们所失去的风采,又不影响整个社会系统的运转。王尔德曾经声言,“我这

Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, tran. , Donald Nicholson-Smith, New York: Zone Books, 1995, p. 12.

关于文学艺术与社会生活的辩证关系以及无意识的作用,参见周小仪《从形式回到历史》,《北京大学学报·哲学社会科学版》,2001年第6期,第69—79页。

Regenia Gagnier, *Idylls of Marketplace*, Aldershot: Scolar Press, 1987, p. 91.

Regenia Gagnier, *Idylls of Marketplace*, p. 98.

个人象征着我的时代的艺术与文化。”在某种意义上也可以说,唯美的纨绔子确是时代的象征。也许用心理分析术语表述这个意思比“象征”一词更为准确:纨绔子是商品拜物教时代的“症候”或“语误”,是惊悚的梦魇、压抑的释放,是俄狄普斯情结之后整体社会人格的分裂,是唯美主义者无法认识或不愿意认识的自我商品化的无意识表现。他光彩夺目的形象背后是物化的人与物化的社会关系。

Oscar Wilde, *Complete Works of Oscar Wilde*, p. 912.

在弗洛伊德理论中,“俄狄普斯阶段之后出现的人的主体是一个分裂的主体”,是理性的超我与非理性的本我的混合体。虽然超我在日常行为中占据主导地位,但是压抑到无意识领域的欲望时时通过伪装返回意识层面,表现为语误、梦境和症候。拉康则认为自我的分裂主要是在象征秩序即语言层面完成的。“说出的我”如父亲、儿子、教师、学生等等与“说话的我”并非是一体的。这些仅仅是作为社会角色的主体,代表着对自我的分裂与压抑。因此对于拉康来说,“我们的整个语言可以说都是一种语误”,是一种无意识的表现,而被压抑下去的则是语言背后的人际关系。如果把这种个体心理分析应用到社会心理的整个结构的话,则不难看出,工具理性化的社会造成社会生活中感性与理性的各种形式的分裂:工作时间与消遣时间的分裂,私人空间与公共空间的分裂,而唯美主义者与社会的分离则是这诸多分裂的一种,唯美的生活方可以看做是社会压抑后的变态反应之一。引文为伊格尔顿对弗洛伊德和拉康理论的概括, Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Oxford: Basil Blackwell, 1983, pp. 157, 169. 关于消费社会中时间与空间的分裂,见王宁《消费社会学》,北京:社会科学文献出版社,2001,第218、243页。

第三章 维多利亚人眼中的唯美主义者

在英国唯美主义进入全盛时期的时候,英国社会对唯美主义的批评也日见激烈。唯美主义者提倡“为艺术而生活”,力图使日常生活的各个方面都实现审美化、艺术化。但是维多利亚中产阶级对此却有另一番看法。他们认为,唯美主义者的所作所为与其竭力批判的所谓商业社会的庸俗性没有什么区别。本章分析了反唯美主义思潮中一些具有较大影响的作品,并试图从消费文化理论的角度探讨这些文本对当代文化批评的意义。

(一) 反唯美主义思潮

“为艺术而艺术”的口号于19世纪中叶传到英国之后,经过斯温伯恩、佩特、惠斯勒、王尔德等人的阐发和创作实践,成为当时文化界的流行观念。如前所述,1866年斯温伯恩发表《诗与谣曲》,以其大胆的人体描写表达了对“新感性”的追求,但遭致传统批评家的广泛非议。1868年,斯温伯恩发表《威廉·布莱克》,又一次表达了唯美主义的信念。书中以相当长的篇幅阐述了“为艺术而艺术”口号以及艺术独立性观念。1873年佩特出版《文艺复兴史研究》,宣称“诗的激情、美的渴望、为艺术而热爱艺术,乃是智慧的极致。”此书奠定了英国唯美主义的理论基础,成为王尔德和西蒙斯等人终生奉为圭臬的“圣经”。王尔德于1874年在牛津大学上本科一年级时读

到此书,声称“那本书对我的生活产生了奇特的影响”。不过,书中最有名的“结论”部分因涉嫌倡导颓废主义于再版时撤出,直到1888年印行第三版时才重新收入。这折射出当时社会上对唯美主义以及颓废主义的争议。1877年惠斯勒在伦敦格罗夫纳画廊展出印象主义画作《夜曲》系列,包括那幅引起官司的《帕特西旧桥》。1880年王尔德发表具有浓厚象征主义色彩的剧本《虚无主义者维拉》,1881年出版具有强烈印象主义倾向的《诗集》,又一次显示了唯美主义的创作实绩。1882年初王尔德去美国、加拿大巡回演讲,随后又在英国各地演讲,使唯美主义观念在社会上广泛传播并在一般读者大众中得到相当的普及。1885年惠斯勒发表著名的“十点钟演讲”,结合自己对东方艺术的理解,再次向公众阐述了“为艺术而艺术”观念以及其他唯美主义信条。在上述法国派的艺术家的鼎力倡导之下,加上本土的先拉斐尔诗人但丁·罗塞蒂、克里斯蒂娜·罗塞蒂、爱德华·伯恩-琼斯和工艺美术家威廉·莫里斯等人的推波助澜,在1870年代末到1880年代初,唯美主义在文艺界已经蔚然成风,其触角涉及诗歌、绘画、戏剧、小说、散文以及文学批评各个领域,并在服装设计、室内装潢、工艺用品、通俗小说、时尚杂志、日常生活等大众文化方面也取得相当可观的成果。1882年英国批评家瓦尔特·汉密尔顿把这股文艺思潮定名为“英国唯美主义运动”,并出版同名著作,总结了佩特、王尔德等人的文艺思想,也评述了但丁·罗塞蒂、斯温伯恩、莫里斯、伯恩-琼斯等人在工艺美术和通俗文化方面的艺术实践。《英国唯美主义运动》最早肯定了唯美主义在纯艺术和通俗艺术两方面所取得的成绩。

然而就在1870年代末唯美主义运动如日中天之际,英国社会也开始以怀疑的目光审视和评价这股新思潮。虽然1877年罗斯金对

Oscar Wilde, *De Profundis*, in *Complete Works of Oscar Wilde*, ed., Vyvyan Holland, London: Collins, 1966, p. 918.

详见第1章第3节。

James McNeill Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, London: William Heinemann, 1912.

关于唯美主义的发展以及汉密尔顿《英国唯美主义运动》的重要性参见绪论。

惠斯勒发动的道德批判以失败收场,但是英国社会上那些非文艺界人士却反而能够抓住唯美主义的要害之处。罗斯金的失败在于他所攻击的是唯美主义在纯艺术领域的成就,如惠斯勒与伯恩-琼斯的绘画。然而惠斯勒、斯温伯恩、王尔德以及先拉斐尔画家是一群才华横溢、朝气蓬勃的年轻人,其艺术造诣有目共睹,以当时的标准衡量无可厚非。而晚期维多利亚时代是从传统社会向现代社会过渡的转型期,艺术的道德理想对公众来说显得陈腐而缺乏生气。因此,对唯美主义的道德批判非但没有什么杀伤性,反而使唯美主义观念凭借文艺争论得以广泛传播。

但是,当英国中产阶级的批判锋芒指向这批艺术家在日常生活领域的审美实践时,唯美主义就暴露了它的弱点。如前所述,19世纪欧洲艺术家已经失去了宫廷与权贵在政治和经济上的呵护而必须自谋生计,努力去争取社会公众的认可。而“为艺术而生活”的信念在客观上正是这种社会运作的重要组成部分,或者说提供了艺术走向生活的契机。虽然自命不凡的唯美主义者与大众流行文艺作者那种赤裸裸的商业动机不可同日而语,然而他们半遮半掩的行为方式反而更加令人狐疑,激起人们的追问。艾尔曼说,在1880年代初一股“反唯美主义”思潮在英国已经开始形成。而这些“反唯美主义”的中坚人物,除个别人之外,均是在正规文学史上不见经传的通俗作者。但是,他们的批判力度却远比罗斯金这样的大牌教授、文坛执牛耳者深刻得多、也犀利得多。下面我们将要看到,当时讽刺、批评、嘲弄唯美主义的作品甚多,其中最著名的就是通俗歌剧作家威廉·吉尔伯特(1836—1911)和阿瑟·萨利文(1842—1900)的《佩森斯:邦索恩的新娘》(Patience; or Bunthorne's Bride, 1881)和通俗画家乔治·杜·摩里埃(1834—1896)于1870年代末至1880年代初发表于通俗画刊《喷趣》之上那些关于唯美主义的系列漫画。他们以特有的英国式幽默,对当时自命风雅的唯美主义者极尽讽刺挖

Richard Ellmann, Oscar Wilde, London: Penguin, 1988, p. 129.

当时讽刺唯美主义的作品还包括小说《绿色康乃馨》(Robert Hichens, The Green Carnation)和《布朗小姐》(Vernon Lee, Miss Brown)等。

苦之能事。

应该说,这股“反唯美主义”思潮的思想背景是以理智、务实、功利诸观念为核心的中产阶级意识形态。因此,他们对唯美主义的批评能够在社会上引起反响与共鸣不足为奇。他们避而不谈唯美主义在纯艺术领域的成就,巧妙地绕过了唯美主义对中产阶级庸俗性的批判,而直指唯美主义者的生活方式。他们以“小人之心”对唯美主义者日常生活的审美化努力做出令人啼笑皆非的解释,对其改造现实的理想嗤之以鼻。他们试图让人们相信,唯美主义者完全是他们的同类。在他们看来,生活的艺术化不过是为了获取功名,赢得公众,扩展生存空间的一种行之有效的手段。

当代的文化批评家常常惊异于唯美主义的反对者对唯美主义的理解与刻画之入木三分。乔纳森·弗里德曼指出,把唯美主义看成是商品拜物教并非是我们时代的专利:“唯美主义者的同时代人正是以这种方式在19世纪末发动了对唯美主义运动的一场空前的嘲讽,并认为他们的所作所为完全是艺术与商业的结合。”因此,发掘和整理唯美主义同时代人的批评材料,为我们重新认识唯美主义的实质提供了有价值的视角。在反唯美主义的众多文本中,本章主要集中在分析吉尔伯特和萨利文以及摩里埃的作品。这不仅是由于他们在当时影响巨大并早已成为讨论唯美主义不可或缺的人物;而更重要的是,他们的作品首先塑造并固定了唯美主义者在维多利亚人心目中的形象。

(二) “中世纪人手中的百合花”

1880年前后,伦敦戏剧舞台上对唯美主义已经是一片嘘声。此时上演的反唯美主义剧作就有詹姆斯·艾伯里的《猫在哪里?》

Jonathan Freedman, *Professions of Taste: Henry James, British Aestheticism, and Commodity Culture*, Stanford: Stanford University Press, 1990, p. xx.

(1880) 与弗兰克·伯南德的《上校》(1881)。在这些作品中,主人公都具有鲜明的唯美主义倾向。吉尔伯特和萨利文的轻歌剧《佩森斯:邦索恩的新娘》更是一部讽刺唯美主义的代表作。王尔德在写给扮演邦索恩的演员乔治·格罗史密斯的信中说,这部歌剧要比《上校》那部闹剧好。这部歌剧于1881年4月在伦敦上演,讲的是“肉感诗人”邦索恩和“田园诗人”格罗夫纳与奶场女工佩森斯之间的三角恋爱纠葛。邦索恩是一个唯美主义者,蓄着王尔德式的长发。他神情忧郁,口中不时蹦出几个唯美主义者常用的时髦词汇,诸如“完美无缺”(consummate)、“非比寻常”(utterly utter)、“实在是太”(too too)、“热情之至”(intense)之类。他出场时朗诵自己的一首题为《噢,空虚!空虚!空虚!》的诗。他深感痛苦,因为“生活中的一切竟如此平庸!”不过邦索恩本人却是

“一个热情之至的年轻人,
一个目光深沉的年轻人,
一个极为诗化,超级唯美
特立独行的年轻人!”

这样一个“美学青年”,自然有一套唯美主义的癖好和相应的生活方式:

“非利士人虽然横加排挤,但你却可以
成为真正唯美派的传道士,
只要你那中世纪之手,持有,一枝百合
或一枝罌粟,在皮卡迪里广场漫步。”

Jonathan Freedman, *Professions of Taste: Henry James, British Aestheticism, and Commodity Culture*, p. 146; Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, pp. 128 - 129.

Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, p. 129.

W. S. Gilbert, *Plays and Poems*, New York: Random House, 1932, p. 195.

“A most intense young man, /A soulful-eyed young man, /An ultra-poetical, super-aesthetical, /Out-of-the-way young man!” W. S. Gilbert, *Plays and Poems*, pp. 229 - 230.

“Though the Philistines may jostle, you will rank as an/ apostle in the high aesthetic band, /If you walk down Piccadilly with a poppy or a lily in/ your mediaeval hand.” W. S. Gilbert, *Plays and Poems*, p. 200.

这是当时唯美主义者最著名的一幅肖像画。盛传王尔德本人曾经手持百合花在皮卡迪里广场漫步。但当记者问及此事时,王尔德的回答却模棱两可。王尔德说,“是否有这样的事无关紧要。但是让人相信你确实如此,那便是成功。”

邦索恩的生活原型到底是谁,到现在仍然是众说纷纭。一说这个美学青年就是王尔德,因为他的长发、短裤、丝袜与王尔德的美学装束十分相像。另一种说法认为“肉感诗人”邦索恩暗指斯温伯恩和先拉斐尔派诗人但丁·罗塞蒂。先拉斐尔派诗人对百合花情有独钟,而且他们的作品里有着浓厚的中世纪风格与怀旧情绪。1871年,英国批评家、诗人罗伯特·邦奇曼在一篇批评文章中把斯温伯恩和罗塞蒂称为“肉感诗派”(The Fleshly School of Poetry)并以此为醒目的标题。从此以后,这一短语便广为人知。不管邦索恩的原型到底是谁,他泛指唯美主义者是确定无疑的。值得一提的是,声称“生活模仿艺术”的王尔德主动与这一艺术形象认同。王尔德对那些关于唯美主义的漫画式的描写非但毫不介意,还身体力行,不辞劳苦去推广这一作品。他的北美之行最初的动因便是如此。

继伦敦演出成功之后,《佩森斯:邦索恩的新娘》与1881年9月在纽约上演,也产生很大轰动。但是美国人没有见过生活中的唯美主义者,对邦索恩这类稀奇古怪之人没有感性印象。在英国,人们很自然地联想到斯温伯恩、惠斯勒、王尔德和先拉斐尔派诗人。而当时在美国走红的诗人惠特曼、朗费罗等却没有一个符合舞台上唯美主义者的形象。于是剧团总监理查德·多伊利·卡特尔采纳了据说是萨拉·伯恩哈特(1844—1923)的建议,邀请真实的唯美主义者王尔德前来美国,现场展示和讲解唯美主义。(图6)王尔德对此欣然允诺。经过几个月的准备与讨价还价,王尔德于1881年圣诞节前夜登上美国邮船,于1882年1月2日到达纽约。美国公众和新闻

Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, p. 130.

Ibid., p. 129.

Karl Beckson, *The Oscar Wilde Encyclopaedia*, New York: AMS Press, 1998, p. 257.

Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, p. 144.

媒体对这个唯美主义原型的到来兴奋不已;王尔德所到之处,一言一行均有报道。



图6 萨拉·伯恩哈特(1844—1923)。法国出生的萨拉·伯恩哈特是当时最著名的话剧演员。1892年,王尔德曾经希望她在伦敦主演《莎乐美》,但遭审查机构禁演。王尔德1899年曾戏言:“我最崇拜的三个女性是维多利亚女皇、萨拉·伯恩哈特和莉莉·兰德里。我愿意和她们中任何一个结婚。”萨拉·伯恩哈特在1920年代就已经介绍到我国。陈源发表在《晨报副刊》纪念萨拉·伯恩哈特辞世的一篇长文《萨腊裴挪脱》(1923)中称她是“伟大的萨腊,神妙的萨腊”。

王尔德在美加举行的几十场演讲一共有四个专题,其中三个全面阐述了唯美主义的思想观点与生活态度。在题为《英国的文艺复兴》的演讲中,王尔德简述并发挥了佩特和惠斯勒的艺术观点,强调

“生活的秘密存在与艺术之中。”在题为《室内装潢》和《艺术与工匠》的两讲中,日常生活的审美化,包括服装、装饰、用具、城市建设艺术化得到了重点突出。正如舞台上的唯美主义者一样,王尔德在美国也对向日葵和百合花极尽赞美之辞。1882年7月8日发表在《信使报》(News and Couriers)上一篇题为《奥斯卡亲爱的!奥斯卡亲爱的!邦索恩的原型现身查尔斯顿》的采访报道记述了王尔德回答提问时说,“我们选择百合花和向日葵是有很多原因的,它们是唯美主义的标志。”王尔德在美国常常是百合花和向日葵不离手。美国人对此也心领神会,他们就使用这两种花欢迎这位英国客人。

王尔德对唯美主义现身说法,当然也为他带来了巨大的商业利润。回到英国之后,王尔德的经济窘况得到极大改善。美国报纸当时对王尔德的丰厚收入已有大量报道。其中一幅漫画描绘的就是王尔德向观众指指点点,周围插着百合花和向日葵,口袋里装满了美元。(图7)可见无论多么高雅的艺术观念,一旦为公众接收,成为流行时尚,必然得到市场的回报。王尔德并不隐瞒这一事实。他自有一番解释。他说,“每个雄心勃勃的人都以自己特有的武器与他的时代作战。这个时代崇拜财富。财富是这个时代的上帝。要成功就必须拥有财富。”

可见,只有将自己信奉的理念变为时尚,唯美主义者才能获得艺术地生存的条件。其实这正是《佩森斯:邦索恩的新娘》的主题。该剧的另一个人物“田园诗人”格罗夫纳开始备受淑女们的冷落。后来他醒悟过来,改变了自己的行头,穿上唯美的服装,使用唯美术语,吟诵唯美诗歌,于是,立即受到淑女们的追捧,与他谈婚论嫁。终场之时,格罗夫纳竟然转败为胜。

Oscar Wilde, *Essays and Lectures*, ed. , Robert Ross, London: Methuen, 1908, p. 155.

E. H. Mikhail, ed. , *Oscar Wilde: Interviews and Recollections*, 2 vols. London: Macmillan, 1979, p. 99.

Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, p. 165.



图7 王尔德 1882 年在美国,身穿“唯美服装”,与“审美植物”百合花和向日葵为伍,赞美矿工的装束,宣讲生活艺术化原理,然而口袋里装满了美元。王尔德北美之行为他带来了丰厚的收入。

批评家一般比较关注邦索恩和格罗夫纳,因 1877 年惠斯勒在伦敦格罗夫纳画廊展出他的《夜曲》系列而由此猜测格罗夫纳是暗指惠斯勒。但是人们对于剧中这一群唯美的淑女却没有予以足够的重视。其实她们的变化是全剧喜剧结构的关键因素。全剧以她们歌舞

开场,而她们也“身穿带皱纹美学服装”。开始邦索恩是她们心中的偶像:“他来到我们面前。他来到我们中间,他使我们理想化。”“我们的灵魂充满热情”等等诸如此类的赞美诗不断。相形之下,格罗夫纳却无法获得她们的青睐。但是当他以唯美主义者的形象再次登场之时,立即博得了淑女们的一片赞赏:“他唯美!”“是的,是的,我唯美,我富有诗意!”于是淑女们异口同声说,“那么我们爱你!”

这个滑稽的场面和戏剧性转变暗示了时尚的魔力。时尚改变了格罗夫纳的命运,他的努力赢得了回报。一个剧中人对此无限感慨:“是的,很清楚,我们给这些年轻女士留下印象的惟一机会,就是像她们那样唯美。”这分明是说,采纳唯美主义的生活方式是多么的必要:

“如果你急切地想要放射光彩
成为稀有的文化人,在唯美的地带。
你必须找到所有超验的词汇
处处使用,像宝石般精粹。
你应该躺在雏菊之上,新鲜短语之上,
以此表达心灵的复杂多样,
词义无关紧要,只要有超验的征兆。
哪怕是无聊的唠叨!”

原来唯美主义话语的抽象性、新奇性、稀有性均能提高唯美主义者的身价。而这种当代批评家称之为文化资本的符号价值(而非使用价值,因为“词义无关紧要”。)以及形象的展示性(“放射光彩”)

W. S. Gilbert, *Plays and Poems*, p. 185.

Ibid., p. 194.

Ibid., p. 213.

Ibid., p. 224.

“If you're anxious for to shine in the high aesthetic line as/a man of culture rare, /You must get up all the germs of the transcendental/terms, and plant them everywhere. /You must lie upon the daisies and discourse in novel/phrases of your complicated state of mind, /The meaning doesn't matter if it's only idle chatter of a/transcendental kind.” W. S. Gilbert, *Plays and Poems*, p. 199.

正是时尚的标志。如同今天的豪宅、豪车、星巴克咖啡、仙踪林冷饮,审美经验融合于商标、形象,更能激起人们的欲望。审美和艺术形象是商业包装不可或缺的元素。因此,《佩森斯:邦索恩的新娘》是一出关于唯美主义时尚的喜剧,也是一出表现人们如何对时尚趋之若鹜的闹剧。从这个意义是说,唯美主义的花朵,百合花和向日葵,不仅表达了唯美主义艺术家的“花草之恋”(vegetable love),而且,用剧作者的术语说,它表现了当时社会上的“花草时尚”(vegetable fashion)。如果查阅那一时期的《喷趣》、《伦敦插图新闻》和其他历史材料,就会发现当时伦敦确实非常流行“花草时尚”。伦敦的花卉市场如位于考文特花园的市场就十分繁荣,而媒体对此也多有报道。

(三) “你热情吗?”

1881年5月21日,《喷趣》刊登了乔治·杜·摩里埃关于唯美主义的系列漫画中的一幅:《痛苦的社会抱负》。其中三个常见的唯美主义者——诗人莫德尔、画家杰勒比·波思尔韦特和女性唯美主义者布朗女士同时出现在画面上。他们痛苦地发现,他们作为唯美主义者的声望仅仅存在于《喷趣》的想像之中(图8)。这幅漫画试图揭示出唯美主义者不愿承认的现实:他们的唯美主义理想与他们的实际生存状况并非一致。摩里埃此前关于唯美主义的漫画都充满喜剧和幽默的气氛。而这一幅居然有点悲剧色彩。

摩里埃的漫画在当时可谓家喻户晓。他刻画的唯美主义者惟妙惟肖,栩栩如生,丰富了维多利亚人关于唯美主义的文化想像。摩里埃曾经在巴黎学习,与当时留学法国的惠斯勒以及法国印象派画家过从甚密。摩里埃与王尔德也是老相识。这两个唯美主义者的生活与艺术理想显然激发了他的艺术灵感。从1879到1881年,摩里埃为《喷趣》创作了一系列关于唯美主义的讽刺漫画。《喷趣》基本上是一个以中产阶级为阅读对象的刊物,自然也就充斥着中产阶级的

W. S. Gilbert, Plays and Poems, p. 200.

Punch, 26 July 1884.

机智幽默与冷静理智的思维方式。虽然摩里埃本人是一个艺术家，但他对唯美主义颇有微辞，还写过一本讽刺唯美主义的小说。而且他为《喷趣》作画，其风格趣味必然受制于该刊的主旨。因此可以说他的漫画为我们提供了一个以中产阶级的思维方式观察唯美主义的角度。而值得称道的是，这一视角的确揭示出唯美主义者矛盾、功利与造作的一面。



图8 《痛苦的社会抱负》。乔治·杜·摩里埃作。《喷趣》，1881年5月21日。诗人莫德尔、画家波思尔韦特和布朗女士痛苦地发现，他们作为唯美主义者的声望仅仅存在于想像之中。

摩里埃笔下的三个唯美主义者都有自己的特色。诗人莫德尔体态微胖，脸庞丰满圆润，神情专注，与王尔德十分相像。艺术家波思

韦尔德脸部棱角分明,身材清瘦,基本上保持着古怪的唯美主义者形象。至于那个女性唯美主义者,其身份难以考证。但是我们知道,王尔德周围有一批上流社会的名媛。她们多出身演艺圈,并以其相貌、谈吐、品味而知名于伦敦文化界。前述萨拉·伯恩哈特就是十分



图9 莉莉·兰德里(1853—1929)。王尔德的长诗《新海伦》中有这样的诗句:
“爱情的百合,纯洁而又纯粹! /象牙之塔,火红的玫瑰! /你来到黑暗之

英国学者对这两个唯美主义者的身份有不同的猜测。艾尔曼认为莫德尔是诗人,至少有一次确指王尔德。(Punch, 30 October 1880)波思韦尔德是画家,没有指明是谁。(Richard Ellmann, Oscar Wilde, p.130)王尔德本人1882年在美国回答记者问时自称“我认为我就是诗人莫德尔的生活原型。”(New York Daily Tribune, 8 January 1882, in E. H. Mikhail, ed., Oscar Wilde: Interviews and Recollections, p.40.)但是卡尔·贝克森对此有不同看法。他认为艾尔曼混淆了两者身份,莫德尔是画家,影射罗塞蒂;而波思韦尔德是诗人,影射斯温伯恩。(Karl Beckson, The Oscar Wilde Encyclopaedia, New York: AMS Press, 1998, pp. 187, 257, 404.)本书采纳艾尔曼的看法。

中,你为我们带来光明”。在签赠莉莉·兰德里(Lily Langtry)的《诗集》上,王尔德写道:“给海伦,从前在特洛伊,现在在伦敦。”

出众的一个。萨拉·伯恩哈特是当时移居伦敦的著名演员,与王尔德保持着终生友谊。相传王尔德第一次与她会面时就手持一束百合。另一个著名演员莉莉·兰德里(1853—1929)也是当时伦敦社交界公认的美女。(图9)王尔德曾经为她赋诗一首,称她为“新海伦”。此外,与王尔德交情甚笃的还有演员埃伦·特里(1847—1928)和海伦娜·莫德杰西卡(Helena Modjeski, 1840—1909)。这些文化女性对艺术的崇拜与热爱,以及她们与唯美主义者的交往,为唯美主义者增添了不少光彩。这和我们今天的情况十分相似,有名的艺术家身后总有一些追星族。商品社会必然孕育出品牌文化与明星系统。

我们知道,流行时尚在话语方面一定有相应的表现。在《佩森斯:邦索恩的新娘》中我们已经看到,唯美主义者有一套独特的词汇体系,都是表达强烈感情的形容词和副词。除了剧中经常出现的“完美无缺”、“热情之至”、“非比寻常”、“实在是太”等几个常见短语之外,在《喷趣》上出现的唯美词汇表里还包括“般配”(to live up to)、“极为”(utterly quite)、“宝贵”(precious)、“优美地生存”(to exist beautifully)等等。这些词语对中产阶级来说是奇怪而陌生的。他们无法理解这种古怪的趣味和变态的激情,对这些词语表达的内容无法感同身受。中产阶级务实而勤勉的生活作风无法容忍这种不健康的情绪和畸形的嗜好。而唯美主义词汇正是由于这种独特性和排他性成为唯美主义的标签。因此追求唯美主义时尚,首先就要熟练地使用这套术语。1879年《喷趣》上的一幅画就反映了这个主题。(图10)图中的关键人物就是一个唯美主义女性。她突然向一个身着西服革履的中产阶级男士发问:“你热情吗?”这位男士一脸困惑,嗫嚅道:“哎呀,很难说。你知道我还从来没有体验过那种状态。”

关于这四个名媛的照片,见 Album Wilde, eds., Jean Gatt éno and Merlin Holland, Gallimard, 1996, pp. 82 - 84; 她们的简况见 Karl Beckson, The Oscar Wilde Encyclopaedia, pp. 29 - 30, 185 - 186, 370 - 371, 219 - 220.

William Gaunt, The Aesthetic Adventure, London: Jonathan Cape, 1945, p. 59.

威廉·冈特在《美的历险》中对此有过评述,可以看做是此画的注脚。冈特认为,画中的男士就是那种不懂艺术的非利士人。艺术这



图 10 《现代语言的提纯》。乔治·杜·摩里埃作。《喷趣》，1879。唯美的淑女突然以深沉的语调向身边的史密斯问道：“你热情吗？”这位中产阶级男士十分困惑：“你知道我还从来没有体验过那种状态。”

东西太枯燥，他的兴趣在俱乐部之类的场所。“他喜欢而且精通马术、台球、雪利酒、苦啤酒、女人的身段和各种男性热衷的活动。”他的晚礼服是伦敦西区的裁缝制作的，属于当下最流行的那种。他就是马修·阿诺德所痛斥的那一类人。”不过，画中的那个淑女却非比寻常：

她感到生命中有某种东西,但她说不清楚是什么,而且在日常生活中也无迹可寻。但有一点她可以肯定,这种东西非常深刻,对它感兴趣就会完善自己。于是,正如阿诺德所言,她有一种高贵的使命感,虽然她还不能确定这种使命的含义。但无论如何,她需要保持自己的社会地位。那些在社会上比她强的女人已经开始摆弄文化这玩艺了。她必须跟上她们的步伐。在生活时尚的激烈竞争中落伍是万万不可以的。

于是她穿上了这种服装,使用相应的术语说话了。她认为这样比较得体,也很时髦。尽管这位“唯美”的淑女恐怕和那个和蔼的非利士人一样,对这一切都似懂非懂,但是有一点是可以肯定的,那就是她要把自己奉献给艺术。

摩里埃的漫画是十分刻薄的,而冈特的评论则更为精彩。如果说佩特、惠斯勒、王尔德是为了建筑艺术的乌托邦,那么这些跟风而进的人们也把商业社会的时尚观念和思维方式带进了这个理想国。在摩里埃看来,唯美主义不过就是思想领域里的时装展览。(图 11)它以简洁的话语、空虚的热情挖空了艺术的严肃意义。如果我们再比较《佩森斯:邦索恩的新娘》中的几个唯美的淑女,这幅画的含义就更加明确了。

摩里埃另一幅经常被人提及的漫画是关于中国青瓷的对话。(图 12)在第 6 章中我们还要看到,法国和英国的唯美主义者都比较崇尚东方情调,也颇有东方艺术品味。青花瓷器、孔雀羽毛、中国折扇、日本屏风、古怪的浮世绘以及东方的奇花异草都是唯美主义者钟爱的物品。惠斯勒、罗塞蒂、王尔德都收集有大量东方物品,并经常发表评论,以显示其独特的艺术趣味。在这幅画中,唯美的淑女一变而为“热情的新娘”,其艺术修养也颇有提高。“唯美的新郎”显然是指王尔德。看着“新娘”手中的青瓷茶壶,“唯美的新郎”说,“这真是精美绝伦,是不是?”“热情的新娘”欣然同意,“千真万确。哦!阿尔

杰农, 让我们的生活配得上它吧!” 早在牛津大学, 王尔德就买过两只硕大的青瓷花瓶插百合花。王尔德对人说, “我每天都发现要配得上我的青瓷花瓶是越来越难了。”当时的《牛津剑桥本科生日志》在 1879 年 2 月 27 日还记载了这句话。



ÆSTHETIC LADY AND WOMAN OF FASHION.

图 11 《唯美淑女与时尚女性》。《喷趣》，1881 年 4 月 9 日。唯美主义者一向以纯粹、高蹈、优雅自居。不过在维多利亚中产阶级眼中，唯美主义不过就是思想领域里的时装展览。

“ Let us live up to it!” George Du Maurier, “ A Six-Mark Tea-Pot”, Punch, 30 October 1880.

“ I find it harder and harder every day to live up to my blue china. ” See Richard Ellmann, Oscar Wilde, pp. 43 - 44.



图 12 《六星茶壶》，乔治·杜·摩里埃作。《喷趣》，1880年10月30日。“唯美的新郎：这真是精美绝伦，是不是？/热情的新娘：千真万确。哦！阿尔杰农，让我们的生活配得上它吧！”

这幅画表现出唯美主义者怪异的情趣。赋予一只茶壶这么多的人生意义，在英国文化史上恐怕还是第一次。不过这正是唯美主义的特色：生活艺术化可以点石成金，让生活中的平凡之物散发出不平凡的光彩。但是对于当代批评家来说，这种艺术热情与畸形的恋物

癖与商品拜物教没有什么本质的区别。商品之所以成为物神,审美活动起到了重要的作用。审美包装使物的品位得到升华,使消费者以欣赏艺术品的心态观赏物品,忘却它的使用价值,专注于它的符号价值。因此消费者所购买的不只是物品,他同时还购买了某种理念、某种生活方式。摩里埃这幅画所表现的正是一种生活方式。



图 13 《莫德尔论专业的选择》, 乔治·杜·摩里埃作。《喷趣》, 1881 年 2 月 12 日。“莫德尔:‘布朗夫人, 您的儿子真是完美无缺!’/布朗夫人(一个外省的菲利士人):‘是吗? 他的确不错, 很有男性气质, 如果您指的是这个的话, 莫德尔先生。他刚刚离开学校, 想要做一个艺术家。’/莫德尔:‘为什么一定要成为一个艺术家呢?’/布朗夫人:‘他总得做点什么!’/莫德尔:‘为什么非得做点什么? 为什么不能让他无所作为, 而且只是优美地生存呢?’”

那么在商品拜物教中审美活动被物化的条件是如何形成的呢？这个问题在摩里埃的另一幅漫画中似乎可以找到答案。在这幅画中莫德尔又出场了，其形象与王尔德别无二致。（图13）这也是发生在客厅里的一段对话。不过对话的一方不再是那个穿着古怪的唯美淑女，而是一个中产阶级贤妻良母“布朗夫人”，一个“外省的非利士人”。莫德尔首先夸赞布朗夫人之子“完美无缺”；可是夫人却十分忧虑儿子的前途。她希望儿子将来成为一个艺术家。莫德尔问道，“为什么一定要成为艺术家呢？”夫人回答：“他总得做点什么！”莫德尔说，“为什么不让他无所作为，而且只是优美地生存呢？”

初看起来，这段充斥着唯美主义词汇的对话意义不甚明了。但反观漫画的题目，主题便一目了然：《莫德尔论职业的选择》。原来非利士人认为艺术只是一种谋生之道，艺术家也就是拥有一技之长的专业人士。但具有讽刺意味的是，莫德尔把“为艺术而生活”也当作是一种职业。日常生活的审美化于是纳入了专业化的范畴。

从今天的角度看，艺术与审美的专业化已是十分普遍的社会现象，没有什么让人惊异之处。从服装设计、室内装修、广告创意到商品展销，日常生活中的审美化无一不由专业人士操作。审美与商业文化在我们的社会中早已是浑然一体。商业运作需要专业艺术已是稀松平常之事，而审美有助于商业运作的成功也不再是什么秘密。但是我们应该记得，唯美主义以及以席勒、歌德为代表的德国古典美学的初衷是要把人从专业分工的机械运作中解救出来，使人成为完整的、独立于社会物化系统之外的存在。而唯美主义运动的结果为什么却适得其反呢？

的确，早在唯美主义兴起之初摩里埃就能有如此见地，令人感佩。也许由于摩里埃本人也是一个自谋生计的艺术家，在商业社会中必有切肤之痛；也许他根本就接受了非利士人的“小人之见”，能够洞穿唯美主义的实质。无论如何，摩里埃漫画中的三大主题 - 时

Punch, 12 February 1881.

Jurgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, tran., Frederick Lawrence, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1987, p. 45.

尚、商品拜物教、审美专业化 - 在我们的时代仍然在热烈地讨论之中。鲍德里亚感叹由于审美价值的无限扩散最终导致审美的寂灭。而在资本的强大力量面前,人们束手无策。唯美主义者大概不会如此悲观。但是维多利亚中产阶级已经开始对他们的所作所为窃笑不已了。

第四章 王尔德与唯美主义评论家

在 1995 年王尔德被捕入狱一百周年的纪念活动中, 英国的报刊、杂志以及广播、电视对王尔德的生平、创作都作了大量的介绍。在文学研究者的圈子之外, 大众传媒对一个作家进行这样广泛的报道不是十分常见的。这不仅仅是因为同情: 一个如此优秀的剧作家、小说家、批评家、诗人在创作的盛年跌入深谷, 从此一蹶不振, 成为维多利亚道德思想体系的牺牲品; 而他周围的一批庸才, 比如他的男友阿尔弗雷德·道格拉斯 (1870—1945) 却可以逍遥法外。(图 14) 而更重要的是, 近年来人们发现这个生活在上个世纪末的作家, 其惊世骇俗的思想和聪明睿智的言辞与所谓后结构主义、后现代主义的许多观念竟然有许多相通之处。王尔德的思想或思维方式并没有因为他英年早逝而消亡。相反, 和尼采 (1844—1900) 以及 19 世纪几个出色的思想家一样, 王尔德仍然是我们的“同时代人”。他的作品有着强烈的当代性, 他称得上是一个英国版的后结构主义者。特雷·伊格尔顿甚至得出这样的结论: “在所有方面王尔德都是一个爱尔兰的罗兰·巴尔特。”

如前所述, 从《喷趣》刊载的有关王尔德的讽刺漫画中我们已经看到他的同时代人对他的唯美主义的看法。在王尔德生前, 他的名字已经经常作为讽刺和挖苦的对象出现在大众传媒之上。而且在 1895 年他自己的声音沉默以后, 特别是在他去世之后, 有关王尔德的评论和研究冷落了相当长一段时间。不过, 即使在这样的情况下,

本章的初稿以《王尔德和他同时代的评论家》为题发表于《北京大学学报·外国语言文学专刊》, 1997, 第 13—19 页。

Terry Eagleton, *Heathcliff and the Great Hunger: Studies in Irish Culture*, London: Verso, 1995, p. 329.



图 14 阿尔弗雷德·道格拉斯(1870—1945)。此照于 1894 年 2 月签赠王尔德。道格拉斯在一首模仿弥尔顿的悼亡诗《死去的诗人》(1901)中写到：“整个世界都是一个令人陶醉地方/直到卑劣的事物给美丽套上衣装。”

他的生前好友罗伯特·罗斯(1869—1918)仍在编辑、整理、出版他的著作,而另外一些有见地的艺术家、评论家也发表了不同于那些讽刺漫画的评论,从正面揭示出王尔德思想中不少有价值的方面。王尔德同时代评论家的看法于我们对王尔德的认识和理解是有很大帮助的。因为对王尔德的认识本身就是一个不断深入的发展演变过程。溯本清源,追寻这一过程的开端,是全面理解和把握王尔德在不同历史时期的不同面貌的重要一步。本章旨在追溯早期英国文人与批评家对王尔德的思想艺术特点的看法,对从他生前到 20 世纪 30

年代左右有关他的研究和评论作一些介绍。

1970 年左右,在王尔德研究领域出版了几部重要的选集,使我们能更便捷地了解到他的同时代人对他的评论。1970 年卡尔·贝克森编辑出版的《奥斯卡·王尔德:批评遗产》广泛收集了王尔德生前及死后一段时间里散见于英国报纸杂志上的评论文章,为我们了解王尔德同时代人对他的戏剧、小说和批评思想的反应提供了第一手资料。此书出版的前一年,1969 年,理查德·艾尔曼已经编辑出版了一部《王尔德评论集》,其中有佩特、叶芝、纪德、萧伯纳、詹姆斯·乔伊斯(1882—1941)、托马斯·曼(1875—1955)以及阿尔弗雷德·道格拉斯对王尔德的评论。这部书使我们了解到现代主义者对王尔德的看法。1979 年,E. M. 米哈伊尔从 19 世纪报纸杂志上收集了大量的有关王尔德的回忆、评论文章,特别是王尔德访美期间的报道,编辑出版了两卷本的《奥斯卡·王尔德:采访与回忆》。以上三部书加上纪德与叶芝的回忆录以及阿瑟·兰色姆和阿瑟·西蒙斯关于王尔德的专著,构成了对王尔德的早期看法:一个智者、唯美主义者和一个“现代艺术的传道士”。

(一) 理趣与悖论

“理趣”(Witticism)与“悖论式的格言作家”(paradoxist)是对王尔德作品和人格最早的评价。诗人弗朗西斯·汤普森在 1890 年 8 月给友人的一封信中说,王尔德是一个“机智的悖论式作家”,他“对任何事物都没有持久性,因为他对任何事物都不真诚”。这一评价显然是否定性的,但它把王尔德的机智与他作品与文学批评中最重要的一个方面,即反“自然”、反“真诚”等非浪漫主义思想联系

Richard Ellmann, ed., *Oscar Wilde: A Collection of Critical Essays*, New Jersey: Prentice-Hall, 1969.

E. H. Mikhail, ed., *Oscar Wilde: Interviews and Recollections*, London: Macmillan, 1979, p. 90.

Karl Beckson, ed., *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, London: Routledge and Kegan Paul, 1970, p. 1.

了起来,的确概括了王尔德作品的特色。叶芝对王尔德的悖论式的格言警句有极高的评价,他认为在这样一个商业化的“庸俗时代”,“能够把握自己,并且机智幽默,其中有某种英雄主义色彩”。显然,叶芝是从现代主义的角度来理解王尔德的理趣的,认为这是一种对现实的超越,这是很深刻的。总之,无论是王尔德的反对者还是崇拜者,都一致承认他机智与创作悖论的才能。萧伯纳不喜欢王尔德的《真诚的重要性》,认为它是一部“无心的戏剧”,“总的来说令人生厌”,但它的确“极为可笑”。在谈到《理想丈夫》的时候,他说王尔德能够“游戏智慧和哲学”。阿瑟·西蒙斯则以另一种方式表达他对王尔德才能的赞赏:“王尔德太出色了,所以我们不能相信他;他太机智了,所以我们不能把他当真”。

这些看法多年来在王尔德研究中一直占有一定地位。爱德华·罗迪蒂在他的专著《奥斯卡·王尔德》(1947)中认为,“王尔德的讽刺性理趣和悖论在我们的文学中形成了一整套传统”。克里斯托弗·纳萨尔在其专著《进入魔鬼的宇宙:关于奥斯卡·王尔德的文学探讨》(1974)中认为,虽然王尔德的文学活动有不尽如人意之处,但“他为他的机智所拯救”。王尔德死后人们还把他的悖论式的格言整理后结集出版。在赫斯基思·皮尔逊所写的优秀传记《奥斯卡·王尔德传》(1946)中,王尔德的格言按照一个个主题组织起来,如婚姻、妇女、生活、艺术等等,插入各章之中。如今王尔德的格言仍然经常被引用,吸引着众多的读者。比如,“玩世不恭的人知道一切事物的价格,却看不出任何事物的价值”;“除非富有,否则

Karl Beckson, ed., *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, p. 160.

Ibid., pp. 194, 176.

Arthur Symons, *A Study of Oscar Wilde*, London: Charles J. Sawyer, 1930, p. 18.

Edouard Roditi, *Oscar Wilde*, Norfolk: New Directions, 1947, p. 226.

Christopher S. Nassaar, *Into the Demon Universe, A Literary Exploration of Oscar Wilde*, New Haven and London: Yale University Press, 1974, p. xi.

Hesketh Pearson, *The Life of Oscar Wilde*, London: Methuen, 1946.

“ [A] cynic . . . is [a] man who knows the price of everything and the value of nothing . ” Oscar Wilde, *Lady Windermere's Fan*, *Complete Works of Oscar Wilde*, ed. , Vyvyan Holland, London: Collins, 1966, p. 418.

就不要对个人魅力孜孜以求”；“我能拒绝一切，但不能拒绝诱惑”；“举止自然是最难保持的一种风度模式”等等。这些格言与当时的社会生活有什么关系呢？正如叶芝所言，这多少反映了艺术家在当时商品化社会中的处境。在看似矛盾的陈述中，蕴藏着哲理和生活体验。

但是直到1949年乔治·伍德科克的专著出版之后，这些悖论才获得了前所未有的意义。在《奥斯卡·王尔德的悖论》一书中，伍德科克把王尔德格言中的悖论扩展为王尔德性格的悖论，并把它与王尔德作品和为人的矛盾性联系起来。伍德科克认为，王尔德的矛盾性源于他“本质上是一种分裂型人格”。他既是一个美学小丑，又是一个深刻的思想家；他既是一个“社会批判者”，又是一个“势利眼”。理查德·艾尔曼的著名论文《莎乐美前奏曲》（1969）就接受了这一二元论观点，并把王尔德的矛盾性追溯到他的两个导师罗斯金和佩特以及他们所代表的浪漫主义和唯美主义这两种不同的传统。雷吉尼亚·加尼尔和德国学者诺伯特·科尔也都运用了这一二元对立的结构模式。加尼尔在《市场的田园诗：奥斯卡·王尔德和维多利亚公众》（1986）中认为，王尔德的矛盾性反映了他与公众既迎合又对立的关系。科尔在《奥斯卡·王尔德：一个保守的反叛者的作品》（1989）中则认为，与王尔德的激进观点并存的还有维

“Unless one is wealthy there is no use in being a charming fellow.” Oscar Wilde, “The Model Millionaire”, Complete Works of Oscar Wilde, p. 219.

“I can resist everything except temptation.” Oscar Wilde, Lady Windermere’s Fan, Complete Works of Oscar Wilde, p. 388.

“[T]o be natural... is such a very difficult pose to keep up.” Oscar Wilde, An Ideal Husband, Complete Works of Oscar Wilde, p. 487.

George Woodcock, The Paradox of Oscar Wilde, London and New York: T. V. Boardman, 1949, p. 10.

George Woodcock, The Paradox of Oscar Wilde, p. 12.

Richard Ellmann, “Overtures to Salome”, in Richard Ellmann, ed., Oscar Wilde: A Collection of Critical Essays, pp. 73 - 90.

Regenia Gagnier, Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public, Aldershot: Scolar Press, 1987.

多利亞时期的保守思想。下面我们还将看到,这一矛盾性还可以从现代主义与后现代主义的角度加以理解。

(二) 唯美主义者

王尔德及其作品除了具有理趣和悖论这些特点之外,最引人注目的就是他从理论到实践都是一个地道的唯美主义者,一个“美的传道士”。早在牛津大学读书时,王尔德就为自己建立起“年轻有为的唯美主义者”的声名。他参加晚会时所穿的奇特的“美学”服装已经引起人们的广泛注意。他还经常提到他所收藏的中国青瓷花瓶,并把东方文化作为唯美主义的理想。如前所述,在吉尔伯特和萨利文的轻歌剧《佩森斯:邦索恩的新娘》中唯美主义者、“肉感诗人”邦索恩就曾经被认为是王尔德的写照。在1881年这部歌剧上演的时候,王尔德的肖像被当作纪念品售予观众。英国的《喷趣》杂志把王尔德称做是“唯美主义者中的唯美主义者”。在《喷趣》杂志上发表的一幅漫画中,王尔德的头像被画在向日葵中,还配有一首讽刺诗:“唯美主义者中的唯美主义者/他的名字是什么?/这个诗人是王尔德/他的诗却平淡无奇。”王尔德的《诗集》(1881)发表后在英国和美国仅受到几个批评家的关注,而且部分原因还是由于人们希望了解这个唯美主义者的思想。1881年7月23日在《雅典论坛》发表的书评称王尔德为“一种新式崇拜的倡导者”,即“对美的崇拜”的提倡者。瓦尔特·汉密尔顿《英国的唯美主义运动》(1882)一书中极力称颂王尔德,说他是“无可非议的天才”,并把他的诗称之为“唯美主义诗歌”。奥斯卡·勃朗宁则称赞他“对美的感受”及其“语言与韵律的才能”,并把他称作“一个新诗人”。他认为王尔德

Norbert Kohl, *Oscar Wilde: The Works of a Conformist Rebel*, tran., David Henry Wilson, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

E. H. Mikhail, ed., *Oscar Wilde: Interviews and Recollections*, London: Macmillan, 1979, p. 105.

Punch, 25 June 1881.

Karl Beckson, ed., *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, p. 34.

可以看做是一个新文学运动的代表人物：“无论正确与否，人们总是把王尔德当成学界唯美主义运动最新发展的代表”

王尔德作为现代唯美主义者的声誉在他去北美巡回演讲期间达到了顶峰。如前所述，1882年初，王尔德应邀到美国和加拿大介绍英国的唯美主义运动，配合《佩森斯：邦索恩的新娘》一剧在北美的演出。王尔德对他的艺术理想和英国唯美主义运动都作详细的阐述和介绍。王尔德在几十个大城市反复宣讲了这些专题，所到之处都受到热烈欢迎。听众们对王尔德的形式主义、感觉主义美学原则产生了极大的兴趣，特别是认识到生活中实用艺术，如装潢艺术、服装艺术等的重要性。对色彩、音响、形式的强调使人们对唯美主义的理想——“生活的艺术化”有了直观的理解。报纸杂志也连篇累牍地刊登出有关唯美主义和他个人思想性格特点的评论文章和采访报道。记者们仔细描述了他个人的“审美特征”，详细转述了他的艺术信念和艺术原则。在这片新大陆上，唯美主义红极一时。王尔德则被称之为“美的伟大倡导者”、“唯美主义者之首”、具有“法国现代艺术家风采”的“风云人物”等等。瓦尔特·汉密尔顿在《英国的唯美主义运动》对这个“大预言家”的言行给予了准确的概括：“他试图激发起人们对美和艺术的热爱，并使之成为一种宗教式的崇拜”。

把王尔德看做是唯美主义者的代表人物不仅仅涉及他的文艺观点，还涉及他思想和创作的分期问题。现在大多数王尔德的研究者认为，他的思想创作可以分为两个时期。一个可以称做是唯美主义时期，包括他早期的评论文章、他在美国和英国的演讲稿、童话以及具有象征主义和印象主义色彩的早期剧作和诗歌。第二个时期他发表了更为成熟的作品，包括四篇重要批评论文的结集《意图》（1891）、长篇小说《道林·格雷的画像》（1890）和《阿瑟·塞维尔勋爵的罪行》等短篇小说（1891）、诗剧《莎乐美》（1893，法文版），

Karl Beckson, ed., *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, pp. 40, 38.

E. H. Mikhail, ed., *Oscar Wilde: Interviews and Recollections*, p. 87.

Walter Hamilton, *The Aesthetic Movement in England*, New York and London: Garland, 1986, p. 122.

并上演了四部社会喜剧（1892—95）。这一分期可以从他对自己的描述和评价中找到佐证。王尔德最早的传记作者罗伯特·谢拉德在《奥斯卡·王尔德的真实面》（1915）一书中引王尔德的话说，“我扔了那些奇特的服装，剪短了头发，这已经有好几个月了。那些全都属于第一阶段的奥斯卡。现在我们看到的是第二阶段的奥斯卡·王尔德，和那个留着长发，手拿一支向日葵在皮卡迪里广场走来走去的绅士没有丝毫相同之处”。这段自述在其他地方也被报道过。从中我们可以看出，王尔德的唯美主义思想和生活实践可以放在第一阶段探讨。霍尔布鲁克·杰克逊在他那本极为出色的关于世纪末思想文化状况的研究专著《1890年代：19世纪末艺术与思想评论》（1913）中也把王尔德的文学生涯分为两个阶段。他认为，第一阶段大约在1890年之前，在这期间王尔德的成绩主要来自他的生活为艺术的实践，他的唯美主义穿着服饰以及广告式的自我表现。不过“进入90年代以来，王尔德成为了他自己”。他以其出色的小说和批评文字建立起他作为艺术家和批评家的声誉。因此，王尔德最初先是以一个唯美主义“人物”出现的，然后才成为艺术家与批评家。

杰克逊是最早对王尔德进行分期研究的学者。他的分期观点左右了后来几乎所有的研究者。王尔德虽然作品不算太多，但以其矛盾、复杂、多元而闻名。分期研究是对其复杂性、多面性的一种解释，是通过个人艺术发展的角度缓解其思想中的矛盾性而获得一种新的统一。但是这种形式主义的批评方法有很大的机械性。忽视作家思想中的矛盾性和多面性所形成的社会根源，是它的局限。此外，对于两个阶段到底代表什么思想倾向也可以有不同看法。在第一阶段我们看到，除了美学服装表演和艺术生活实践之外，他的评论文章中所表现出来的主要是形式主义美学思想。“为艺术而艺术”口号所代表的也是艺术独立性的概念。对形式的呼唤、对感性的追求、把艺术

Robert H. Sherard, *The Real Oscar Wilde*, London: T. Werner Laurie, 1917, p. 199.

E. H. Mikhail, ed., *Oscar Wilde: Interviews and Recollections*, p. 118.

Holbrook Jackson, *The Eighteen Nineties: A Review of Art and Ideas at the Close of the Nineteenth Century*, Brighton: The Harvester Press, [1913] 1976, p. 75.

与其他社会活动分离并加以顶礼膜拜的观念都可以归结于早期欧美现代主义思潮中去。自马尔科姆·布拉德伯里和詹姆斯·麦克法兰主编的《现代主义: 1890—1930》(1976)一书出版之后,现代主义的分期概念由20世纪初扩展到19世纪末,进而又扩展到19世纪中叶。因而19世纪中晚期的一些艺术流派和文艺运动,如象征主义、唯美主义、印象主义等等都被划归到早期现代主义的范畴之中。因此王尔德在早期也是具有浓厚现代主义色彩的艺术家。而王尔德在晚期,应该说对其唯美主义思想有所发展。他的一些激进的艺术观点已经是现代主义范畴无法容纳的了。比如说,他的关于语言的自我指涉性的观点,关于主体或自我被构造的观点,关于批评是创造而非客观阐释的观点,以及面具化、非真实、反表现等等批评观念引起了当代批评家后结构主义者的极大兴趣。如果说王尔德的文艺思想中蕴含着后结构主义思想萌芽,应该说是比较准确的概括。因此,对王尔德的唯美主义观念,思想分期问题也可以从现代与后现代的辩证关系的角度加以探讨。

(三) “现代艺术的传道士”

实际上王尔德的同时代人已经意识到了他的现代性,而且“现代”一词也是阿瑟·西蒙斯、马克斯·比尔博姆、威廉·阿彻、萧伯纳、A. B. 沃克利、欧内斯特·纽曼、艾丽丝·伍德、约翰·库伯·波伊斯等作家批评家经常用来评价与衡量他的作品标准。阿彻认为,由于王尔德“突出的语言风格”,他的戏剧“达到了现代英国戏剧的最高水准”。萧伯纳引用其他批评家的话说,《真诚的重要性》具有“极强的现代性”。波伊斯认为王尔德是一个“宝贵的文学工匠”,他宣告了一个“现代文艺复兴”的到来,并以此“对抗愚昧之众

See Terry Eagleton, “The Fall of Oscar Wilde”, *New Left Review*, no. 177, Sept-Oct. 1989, p. 125.

Karl Beckson, ed., *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, pp. 144 - 145.

Ibid., p. 195.

以及中产阶级的小市民气”。伍德的评价则更为明确,她认为王尔德“在各个方面都涉及现代精神”。而美国的报纸直接把王尔德称作“现代艺术的传道士”。

当然,我们当代人对“现代”、“现代主义”等概念的用法其含义与上述批评家的用法是有很大的不同的。阿斯特拉德·艾斯坦森在《现代主义的概念》(1990)一书中说,现代主义是一个非常晚近的概念,到20世纪60年代才广泛流行起来。在此之前,在文学批评中对这个概念还没有达到一种共识。虽然一些重要的批评家,比如埃德蒙·威尔逊和约瑟夫·弗兰克,早已对现代主义文学进行了深入研究并写出了开创性的作品,而且试图说明文学中的现代主义转向,但是他们并没有运用“现代主义”这个词。这种情况在王尔德研究中也是类似的。直到1935年詹科·拉夫林出版《现代主义诸方面:从王尔德到皮蓝德娄》一书,与我们当代用法意义上相近的“现代主义”一词才第一次用于王尔德评论之中。我们可以明显地看到,早期王尔德研究者用“现代”一词评价和说明王尔德的作品时,其含义是模糊的,而且缺乏理论上的严密性。“现代”一词有时是指思想的转向,有时是指唯美主义的反叛性。这些评述试图说明王尔德作品中表现出一种新的风格或新的美学原则;王尔德的生活和艺术符合新的时代精神。所有这些用法有一个相通之处是无可非议的,那就是“现代”总是和“传统”相对立。所以说,王尔德的同时代人对“现代”一词的用法比我们今天的用法其含义要狭窄得多。它实际上是指王尔德作品中反浪漫主义和反传统道德的因素。但是,正如艾斯坦森所指出的那样,这种反传统性正是早期现代主义文学的一个基本的思想原则和立场。他说,“这种对于流行传统的激烈反抗大概是现代主义的最主要的特点”。

除了“现代”一词外,王尔德的早期评论者还经常使用一些与现

Karl Beckson, ed., Oscar Wilde: The Critical Heritage, p. 356.

Ibid., p. 355.

E. H. Mikhail, ed., Oscar Wilde: Interviews and Recollections, p. 90.

Astradur Eysteinnsson, The Concept of Modernism, Ithaca and London: Cornell University Press, 1990, p. 8.

代主义文学有关的概念和术语来评论和阐述他的作品。王尔德经常被称作是一个形式主义者或文体学家。形式与文体也是被评论的对象。这一点在阿瑟·西蒙斯的著作中最为明显。在他 1880 年至 1890 年之间所写的批评文章的结集《王尔德研究》(1930)一书中,西蒙斯把王尔德与法国的福楼拜(1821—1880)、波德莱尔、于斯曼等现代主义作家相提并论。他说,王尔德在他的作品中扮演了诸种角色,“有模仿福楼拜的,有模仿佩特的,其他是模仿波德莱尔、于斯曼、德·昆西和斯温伯恩的”。简而言之,王尔德是一个文体学家。他引用王尔德的话说,“我对许多人来说是艺术中的文体建筑师”。西蒙斯指出,“对王尔德来说,情感只不过是色彩斑斓的词汇说出的东西”。我们知道,王尔德认为情感仅仅是一种文体,一种语言表达模式。而这一观念在 20 世纪的现代主义文学中有广泛的理论市场和丰富的文学实践。西蒙斯已经认识到了这一观点的现代性与深刻性。

另外几个值得一提的评论家是艾丽丝·伍德、阿瑟·兰色姆和马克斯·比尔博姆。在《作为批评家的奥斯卡·王尔德》(1915)一文中,伍德认为,虽然在王尔德作品中可以看出佩特的深刻影响,比如说《道林·格雷的画像》中许多思想观点就是直接从佩特的《文艺复兴史研究》一书之中借用的;但是,就王尔德作品的整体内容和思想倾向来看,他对佩特的批评观念有着全面的推进。她说,“我把王尔德看做是对佩特的超越”,他们之间有很多区别:“王尔德坚持认为批评是一种创造,而佩特把它称之为鉴赏”。实际上王尔德提出了一个我们现在称之为创造性阅读的观点。他的批评理论导致了对“读者的创造性作用”的强调。正是在这一点上,王尔德超越了当时的“印象主义批评”而“浸染上某种现代精神”。王尔德作品中的

Arthur Symons, *A Study of Oscar Wilde*, London: Charles J. Sawyer, 1930, p. 51.

Ibid., p. 87.

Ibid., p. 71.

Karl Beckson, ed., *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, p. 347.

Ibid., p. 351.

Ibid., p. 352.

激进思想使人们能够“看到现代精神的成长”。而同期出版《奥斯卡·王尔德研究》的阿瑟·兰色姆却主要从传统的角度评价王尔德。这部书是把王尔德的作品和他的人品联系起来,看成是他唯美主义生活实践的副产品。

对王尔德的激进思想理解得比较透彻的是马克斯·比尔博姆。他评论王尔德时所阐发的一些概念和我们当代评论家的思想是十分接近的。他的着眼点主要放在王尔德作品的“人为造作的特点”、“抒情的效果”和对纯粹语词的功能等等方面。在一篇戏剧评论中,比尔博姆把王尔德称作“随意的文体大师”。他说,“正是在文体方面,他的戏剧显得出类拔萃”。在题为《语言大师》的一篇评论《狱中记》的文章中,比尔博姆试图去除关于王尔德的两个误解。一个误解是人们往往认为王尔德的出色之处仅仅在于他的机智。但“机智在他的才能中是最不重要的一部分”。第二点是评论家一般认为王尔德应该更为严肃、更为真诚,因为文学所表现的应该是“内心的呼唤”;而王尔德总是“游戏思想,游戏情感”,“从来不是那种贴近现实的人”。“他创作了诗歌,创造了他的哲学,但这些并非出自他的内心,也不是来自他的切身体验。他是为思想而思想,为情感而情感”。比尔博姆认为,在《狱中记》中,作者“并非是寻求一种情感的表达,情感来自它本身的表达方式之中”。因此,王尔德作品中最重要的是他对语言的掌握,而他把自己也称之为“语言大师”。比尔博姆声称没有一个现代作家能像王尔德那样用散文取得韵文的“抒情效果”。他说,“我最感兴趣的是实际的写作 - 对文章的把握。……意义是人为的,但表达方式却总是那么自然美好”。他的结论是,在王尔德的作品中,只有“词语在歌唱”。

熟悉当代后结构主义理论的读者一定会惊异于比尔博姆观点的

Karl Beckson, ed., Oscar Wilde: The Critical Heritage, p. 355.

Arthur Ransome, Oscar Wilde: A Critical Study, London: Methuen, 1912.

Karl Beckson, ed., Oscar Wilde: The Critical Heritage, p. 231.

Ibid., p. 249.

Ibid., p. 250.

Ibid.

深刻以及对王尔德思想特点的把握之准确。的确,这里所涉及的是当代评论家所津津乐道的关于语言对现实、对主观情感的构造功能。在结构主义语言学兴起之后,人们对语言的创造性特点的认识有了极大的推进。过去那种把语言看做是透明的载体、表情达意的工具论观点已经站不住脚了。语言不仅为我们提供了一个框架现实的模式,也为我们提供了一个塑造情感的模式。正是在这个意义上,后结构主义理论家改变了浪漫主义运动以来关于思想情感与语言的关系的看法,认为思想情感不是内心感受的自然流露或表现,相反,它们是语言模式、规范、传统的副产品,从广义上可以说只是一段引文。而王尔德在一百年前就提出“语言是思想的父母,而不是它的产儿”;“词语对于灵魂有一种神秘的力量,而形式可以创造出应该由它而生成的情感”。这在当时是十分超前而激进的观点。而比尔博姆对王尔德思想中深刻和激进的方面已经有了清楚的认识。

可见,王尔德是一个思想纷纭复杂的作家。理解他的矛盾性也就能够理解唯美主义的多义性和矛盾性。以下几章主要以王尔德为中心探讨唯美主义的诸多特点,包括他与后结构主义思想的关系,他与东方艺术的关系,以及他笔下的城市生活与商业文化的关系。下一章我们将探讨唯美主义以及广义的现代主义文学与社会生活之间的关系。只有从文学艺术与社会历史的联系出发,我们才能够对唯美主义的世俗方面、后结构主义方面以及其他矛盾观念做出令人满意的阐释。对这种联系的考察还不仅仅局限于对19世纪英国商业社会的描述,这里面还有关于文学与生活的关系这样一个并非陈旧的理论问题。我们将运用现代心理分析的无意识概念和西方马克思主义的意识形态理论,说明文学形式与历史的辩证关系。

第五章 王尔德与唯美主义的矛盾性

在王尔德身上特别凝聚了唯美主义的矛盾性。长期以来,王尔德就被看做是一个结合了两种不同风格和价值体系的作家。这大概是王尔德在英国文学评论家心目中最为固定的形象。1891年6月发表在英国《雅典论坛》上的一篇评论认为,王尔德对于自我矛盾的刻意表现以及对悖论式格言的制作实际上是“毁坏了他的风格”。王尔德的另一同时代人,唯美主义作家及批评家阿瑟·西蒙斯则高度赞扬这种矛盾式的格言“融合了真理与聪明才智”。他说,王尔德“不断说出敏锐而对立的观点,向我们证实了相反的东西同样也可以是真实的东西”。这种认为王尔德发展了不同的文学风格,自觉地表现出自己的矛盾性的论点,一直贯穿于后来的评论之中。王尔德的传记作家赫斯基思·皮尔逊曾指出,“王尔德可以在下午的演出中扮演哈姆雷特的角色;而在晚上的演出中,他同样可以令人信服地扮演福斯塔夫”。乔治·伍德科克认为王尔德“在本质上是一种分裂型人格”。他既是一个深刻的文艺思想家,又是一个故作姿态的美学小丑;他既是一个“社会批判者”,又是一个“势利眼”;他既是一个“预言家”,又是一个“纨绔子”。理查德·艾尔曼则把王尔德的矛盾特点归结为他的牛津大学的两个导师的影响。他认为在王尔

本章的初稿以《唯美主义与消费文化:王尔德的矛盾性及其社会意义》为题发表于《外国文学评论》,1994年第3期,第95—101页。

Karl Beckson, ed., *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, London: Routledge and Kegan Paul, 1970, pp. 92 - 93.

Karl Beckson, ed., *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, pp. 96.

Hesketh Pearson, *The Life of Oscar Wilde*, London: Methuen, 1946, p. 337.

George Woodcock, *The Paradox of Oscar Wilde*, London and New York: T. V. Boardman, 1949, p. 10.

Ibid., p. 12.

德的小说和戏剧人物巴兹尔·霍尔沃德 (Basil Hallward) 和乔卡南 (Jokanaan) 身上可以看到约翰·罗斯金的思想;而在亨利·沃顿 (Henry Wotton) 和莎乐美身上可以感到瓦尔特·佩特的存在。

的确,王尔德在许多方面都是哈姆雷特和福斯塔夫的结合。他是一个文化精英,也是一个追求物质与快感的人。在生活中他扮演着各种不同的角色,在作品中表达了截然相反的价值观念。他是唯美主义运动的主将,倡导纯艺术以抗衡维多利亚时期中产阶级的道德体系、小市民习气和物质主义。但实际上他比任何人都热衷于追随时代的风尚,显示出强烈的商品崇拜的倾向。他用唯美主义的艺术原则精心装扮自己的形象,风度翩翩,以此向资产阶级传统生活方式和趣味挑战,试图把艺术从日常生活的庸俗性中拯救出来。然而另一方面,他的种种生活艺术化的努力也是一种渴望吸引公众,树立自我形象的广告式行为。他本人于1880年曾向他的朋友大卫·亨特·布莱尔坦率承认,“我一定要成名,如果不能成名,那么臭名昭著也行。”他的文学作品和批评理论也同样具有两面性。他的诗歌、童话和早期戏剧代表一种华丽的风格,有浓厚的印象主义色彩。而他的小说、社会喜剧以及批评文章则沉着犀利,充满诙谐而深刻的哲理。他的许多文学观念诸如艺术超越自然,美感脱离现实都是“为艺术而艺术”的口号的注脚,从属于早期英美现代主义思潮。但是他的文艺思想却经常引起当代批评家的注意,某些观念已超越了现代主义的范畴,甚至可赋予它以更为激进的色彩。总之王尔德就像是一个19世纪欧洲文学中广泛流行的双重角色 (Doppelgänger) 的形象,戴有多重面具,具备多种性格,以多种方式思维。他本人也从不否认这一点,而且赋予这种矛盾以理论意义。他在牛津上学时就十分喜爱黑格尔的辩证法与矛盾律,喜爱早期希腊哲学家的对立统一思想,崇尚中国老庄的相反相成的观点。他说,“吃饱喝足的人

Richard Ellmann, ed., *Oscar Wilde: A Collection of Critical Essays*, New Jersey: Prentice-Hall, 1969, p. 89.

“ I'll be famous, and if not famous, I'll be notorious”, E. H. Mikhail, ed., *Oscar Wilde: Interviews and Recollection*, London: Macmillan, 1979, p. 5.

与他人矛盾,而智者同自己矛盾。”

(一) 两个世界

关于王尔德的矛盾性历来有不同的解释。最早的一种理解还是王尔德本人对艺术世界与现实世界的二元划分。两个世界的观点也是唯美主义运动的一个最基本的信念。大多数唯美主义作品都表现了艺术与生活之间的对立,以及艺术对生活的同化和改造。而许多

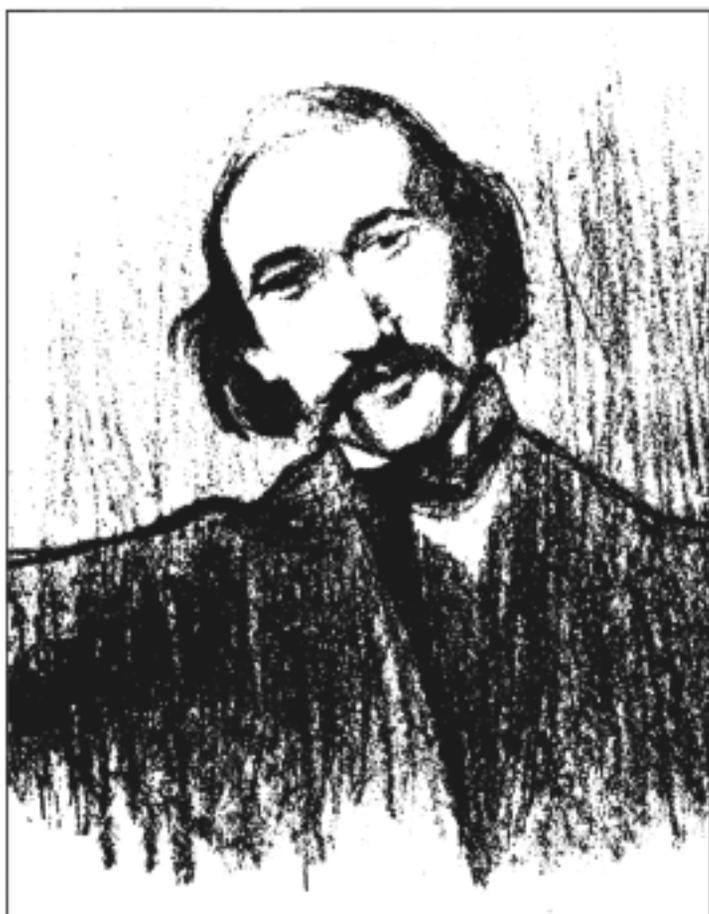


图 15 安德烈·纪德(1869—1951)。亨利·巴塔耶作。纪德在回忆录《奥斯卡·王尔德》(1901)中说,尼采的思想观念并没有让他十分吃惊,因为他在王尔德那里已经听到过了。

“ The well-bred contradict other people. The wise contradict themselves. ” Oscar Wilde, Complete Works of Oscar Wilde, ed., Vyvyan Holland, London: Collins, 1966, p. 1205.

唯美主义者也是在这两极之间徘徊。王尔德的朋友和崇拜者,法国作家安德烈·纪德在他的《奥斯卡·王尔德》(1901)中记录了王尔德关于两个世界的论述。(图15)王尔德说:“有两个世界……,一个是现实世界,我们可以看到它而不必去谈论它;另一个是艺术世界,我们必须谈论它,否则它就不存在了。”

王尔德认为他的艺术不反映现实。他的创作目的是通过想像的媒介把经验的事物转化为审美的存在。这种美感化的现实离生活越遥远则越完美。这一观点表达了王尔德的基本价值取向:现实应该贬斥,理应受到忽视,艺术家不值得去谈论它。相反,艺术或审美化的生活则具有无比的真实性和完美性,它完全取代了现实中的地位。艺术与生活关系被颠倒,艺术被看做是对生活的重建。

如前所述,1881年圣诞前夕,王尔德准备好他的古怪的美学服装,带上全套的化妆品,登上了一艘开往北美的邮轮。这是他构造艺术世界的宗教布道式的旅行。他在美加各大城市作了无数次讲演。他首先把自己的形象审美化。从发型、服装到插在衣服上的胸花无不具有他所倡导的美学特征。他在《英国的文艺复兴》中系统阐述了他的形式主义美学理论。他认为形式可以超越和构造一切,“艺术就是无暇之美和完美形式的表现”。形式的艺术可以提升现实,把人们从商业化的实用主义中拯救出来。他自称是服装和室内装修的专家。他为美国人设计了种种美学改造计划,详细地讲述了建筑材料,室内装修,家具选择,墙纸设计,服装搭配等等细节。他试图以审美改变人们的生存环境。他特别推崇各种具有和谐形式的自然和人造的物品,如中国青瓷、孔雀羽毛、百合花、向日葵等等。他认为这些物体本身的完美结构就象征着艺术世界:一个以形式美统治生活的超现实领域。

瓦尔特·本雅明在《机械复制时代的艺术作品》(1936)一文中谈到法国象征主义诗人马拉美等人的纯艺术原则时指出,艺术家对当时“人类的整个生存状态”的变化所做出了激烈反应。他说,“在

那个时代,艺术以‘为艺术而艺术’信条即一种艺术的神学作为反应。这使得可以称之为以‘纯粹’艺术观念为形式的否定的神学得以兴起。它不仅否认艺术有任何社会功能,也否认题材有任何类别”。王尔德与其他唯美主义者的纯艺术世界正是这样一种否定。它是对当时价值体系变化的思想反拨,是对社会商业化发展的精神抗衡。

那么,唯美主义“神学”所否定的是一种什么样的社会生存条件呢?当时英国以及欧美其他国家的社会文化状况是较为复杂多样的。英国文化批评理论家雷蒙·威廉姆斯在《马克思主义与文学》(1977)一书中提出了多种社会文化因素并存的观点。他认为,一个社会除了当时占主导地位的经济文化因素之外,还同时存在着上一时代遗留下来的残余文化和即将在下一时代成为主导的萌芽文化。这三种社会文化因素和社会实践形式构成了某个特定历史时期的复杂而矛盾的局面。当时西方正处在资本主义第二阶段,即垄断资本主义时期。人们在政治上、经济上所追求的都是秩序、权威和规范。在艺术方面,占主导地位的文化形式则是现代主义思潮中对形式、风格、语言和结构技巧以及对一切可以固定、统治混乱世界和无序材料的艺术规范的追求。艺术赋予非艺术的生活题材以形式,因而高于并统治生活。形式对应权威,技巧对应高科技,现代主义艺术理想正是与当时的政治经济生活同步。这也说明为什么有些现代主义大师到晚年却有了法西斯主义思想倾向,如埃兹拉·庞德(1885—1972)、D. H. 劳伦斯(1885—1930)和温德姆·刘易斯(1886—1957)等,因为他们把对权威和秩序的崇拜推向了极端。王尔德对形式的追求还没有如此畸形地发展,但他显然与其他现实主义作家有许多共同之处。他的艺术世界正是致力于把现实以及人的审美感觉结构化、形式化,实际上也就是使之秩序化。

Walter Benjamin, *Illuminations*, tran. Harry Zohn, New York: Schocken Books, 1969, p. 224.

K. M. Newton, *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*, London: Macmillan, 1988, pp. 242 - 247.

在王尔德的“现实世界”中,还有一种流行文化形式,即当时的消费主义。虽然有关消费文化的理论研究是在20世纪60年代才发展完善化的,但作为一种社会现象,消费主义在19世纪下半叶就已经广泛出现在中产阶级以上的社会阶层中。美国学者托马斯·理查兹在《英国维多利亚时期的商品文化:广告与形象,1851—1914》(1990)一书中指出,“在19世纪上半叶,商品还是像亚当·斯密的别针那样微不足道。而到了下半叶,它却在全球的工业经济中扮演了一种世界性、历史性的角色”。理查兹的评述正是反映了当时商品文化的形成及其影响。而这一社会文化现象在1851年第一次世界商品博览会上充分体现出来。1851年5月在伦敦海德公园举行的世界博览会是轰动一时的事件。这是世界上第一次系统的、专业化的商品展销,它对人们感官的冲击是巨大的。据当时的《吉迪恩·马尔托日志》记载,“博览会吸引了每一个人,打乱了一切(正常生活),它的的确确把伦敦社会搅得发疯了”。

其实,限于当时个人的消费水平和经济状况,参观博览会的大多数人并非去购物而是去欣赏、浏览、观看。博览会实际上提供了一个形象的世界,它展览的不仅仅是物品,而且是物品的表象。商品在摆设和展示的过程中,其审美的价值、符号的价值取代了它们的实用价值。本雅明在评论巴黎世界博览会时指出,“世界博览会使得商品的交换价值高扬。它们构成了一个个画框,使商品的使用价值退居其后。它们制造了一种幻觉效应,人们正是受此吸引而前往”。因此商品博览会使商品的形象因素大大突出。这种形象的幻觉效应使商品崇拜获得了感性基础。商业行为已不仅仅是实用的功利性行为。由于形象因素的介入,商品已开始诉诸于人的视觉、听觉这些被古典美学家称之为审美的器官。

此后数十年间,各种商品博览会不断在世界各地举行。这些展

Thomas Richards, *The Commodity Culture of Victorian England: Advertising and Spectacle, 1851 - 1914*, London and New York: Verso, 1990, p. 1.

Journal of Gideon Martall, 23 May, 1851.

Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, tran., Harry Zohn, London: NLB., 1973, p. 165.

销会扩大了消费者的范围,构造了新的建筑形式,产生了新的娱乐媒介,并为参观者提供了一个由形象系列组成的梦幻世界。当时亨利·亚当斯(1838—1918)甚至认为,这些世界博览会为青年人提供了一个绝好的受教育的场所。它们可以取代宗教的朝圣活动。这说明商品的生产与销售,以及商品文化的发展确实为商品附加了许多社会的含义,并滋长了人们对商品的崇拜心理,也就是马克思在《资本论》中所描述的“商品拜物教”。此外,商品博览会对当时的艺术家也有直接的影响。法国和英国的印象主义画家如马奈(1832—1883)、德加(1834—1917)、莫奈(1840—1926)、惠斯勒都是从这些展览会上直接或间接地获得东方的艺术品和工业品的。这些艺术商品对其绘画风格、题材选择均产生了极其深刻的影响。

除了商品博览会之外,19世纪大都市的形成以及都市娱乐业、建筑业、商品销售业的发展也大大渲染和强化了物品和商品的形象价值。吉约·德波在《景象的社会》中指出,商品形象“并不是对客观世界的补充,也不是其多余的装饰”。形象是消费社会的核心,它是资本积累的结果:“形象即资本:资本积累使资本变成了资本的形象”。因此,“形象的世界……就是统治全部生活经验的商品世界”。

(二) 消费文化的逻辑

从这一角度看,王尔德和其他唯美主义者对形象的狂热追求是不是说明其艺术也渗透着资本和资本主义消费文化的逻辑呢?上述商业机构对商品进行形象化、系统化、符号化与王尔德在北美和伦敦对服装、领结、胸花、手杖、瓷器、家具等实实在在的商品所进行的审美化、艺术化是不是具有异曲同工之妙呢?在世界博览会上展出的

Robert W. Rydell, *All the World's a Fair: Visions of Empire at American International Expositions, 1876 - 1916*, Chicago and New York: The University of Chicago Press, 1984, p. 3.

Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, trans., Donald Nicholson-Smith, New York: Zone Books, 1995, pp. 13, 24, 26.

商品在人工照明之下不是也变成了脱离其实用价值的物品表象而具备了艺术感染力和形式美吗？而所有这些商业活动不都是在这些艺术形象之间进行的吗？当然王尔德坚决否认他的艺术世界与他的消费文化有任何内在的联系，也绝不认为他的审美取向合流于当时的大众趣味。他有充分理由相信他的艺术是远离现实世界的。因为在他的作品中我们并不能看到上述的社会变革或对其社会生存条件的具体描述。作为一个唯美主义者，王尔德不可能像现实主义大师狄更斯（1812—1870）或巴尔扎克那样提供一幅广阔的社会画卷。他也不可能像自然主义小说家吉辛（1857—1903）、左拉（1840—1902）、德莱塞（1871—1945）那样孜孜不倦地描写百货商厦、商品销售以及城市中张贴的广告。在王尔德的作品中，我们只能偶尔看到他对商业社会的谴责。他把世界商品博览会称作“国际庸俗性的展览会”。他说，“庸俗和愚蠢是现代生活中两个最清楚的事实”。他作品中的人物感慨“现在的妇女实在是太商业化了”。王尔德执著于自己的艺术世界。然而这样一个对其“商业时代”如此敏感的作家怎么可能超然于社会之外呢？对于现实主义作品，我们可以剖析典型人物和典型环境。在自然主义作品中，我们可以透过繁杂的细节窥见社会的一隅。而在唯美主义和现代主义作品中，现实则往往是一片空白。对于大多数现代主义作品，我们是无法通过其整体内容来观察和透视当时的社会和历史的。

但是，这并不等于说，现代主义的作品中就完全没有社会现实的反映。许多蛛丝马迹表明，唯美主义和现代主义与其所处的社会是紧密相连的。除了王尔德之外，其他现代作家也同样显示出这种内在联系。马克斯·比尔博姆把化妆品与面具等同，又把面具与人的灵魂等同，涉及商品对人的主体的构造作用。他在《为化妆品一辩》（1894）一文中指出，通过购买化妆品，人们可以改变自己的面孔，把人的面孔从自然的个性与情感中解放出来，同时可以把表层的形式

Oscar Wilde, *Complete Works of Oscar Wilde*, p. 1098.

Ibid., p. 1093.

Ibid., p. 415.

的东西与深层的心灵的东西分裂开来。亨利·詹姆斯(1843—1916)则把艺术作为商业社会中的避难所。虽然他猛烈抨击美国的“不可救药的消费主义”,但其作品却在某种程度上表现出某些被批评家称之为“消费的幻觉”的特点。特别是詹姆斯体验和观看世界的方式被认为是一种“视觉上的食欲”。此外,E. M. 福斯特(1879—1970)以乡土英格兰与商业社会对立,D. H. 劳伦斯以两性和谐与工业社会对立,约瑟夫·康拉德(1857—1924)的印象主义伴随着对视觉形象的消费式体验。所有这些作家无不浸染着消费社会的色彩。只是在他们的作品中消费文化的表现是零散而片断的罢了。在强大的形式美和风格技巧的冲击下,这些宝贵的细节往往被忽略,被遗漏,甚至被认为不存在。

然而正是在这种“不在场”之中,我们可以探索消费社会对这些作家的影响以及对他们的艺术形式的浸染和渗透。这里我们可以参考法国马克思主义哲学家路易·阿尔都塞的看法。他认为,艺术并不直接反映现实。相反,通过对日常生活的升华与审美化,艺术实际上是在粉饰现实。特别是现代艺术,它遮掩了艺术家与现实的真实关系和处境,它是对现实的一种“必要的和想像性的歪曲”。艺术中所反映的意识形态是“个人与他们所处的真实的生存条件的一种想像性关系的体现”。通过这一“想像的”关系,艺术家赋予了这个世界以某种特定的意义,也给予了艺术家主体以存在的价值。因此艺术创作归根结底不是一种模仿或认知行为,而是一种实践行为,一种生存方式,一个创造意义、构建主体的过程。通过营造一个艺术世界并与一系列审美形象求同,艺术家获得一种身份,一种确定性,一种存在感。在现实生活中无法获得的生存价值,可在想像的世界中得到充分的满足。显然阿尔都塞在这里吸收了法国心理分析学家雅克

Max Beerbohm, "A Defence of Cosmetics", in Norman Denny, ed., *The Yellow Book: A Selection*, London: The Bodley Head, 1949, pp. 139 - 145.

Richard Wightman Fox and T. J. Jackson Lears, *The Culture of Consumption: Critical Essays in American History, 1880 - 1980*, New York: Pantheon Books, 1983, p. 77.

Louis Althusser, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, tran., Ben Brewster, New York: Monthly Review Press, 1971, p. 162.

· 拉康的“镜像理论”。拉康认为, 婴孩通过与虚幻的境像认同而获得一种整体感或存在感, 从而有效地抵制了自身存在的缺陷。这种对自身意义的发现实际上是基于对镜像的“误认”, 它是对自身的真实生存状况的歪曲。

因此在唯美主义、现代主义作品的背后隐藏着作家与其生存条件的真实关系。阿尔都塞在那封著名的论艺术的信中指出, “我相信艺术的特性在于它‘使我们看到’, ‘使我们接受到’, ‘使我们感觉到’某种指向现实的东西”。唯美主义的确徘徊在幻想与现实之间, 弘扬艺术乌托邦而压抑日常生活, 铸造艺术神话而贬斥事实。但是, 虽然唯美主义文本指向更高的审美存在, 我们仍然可以编织出另一部文本和叙述。这可以称之为“潜文本”或“文本无意识”。与唯美主义对商业社会的抗议相反, 这部潜文本揭示了艺术家“盲视”或不愿说出的东西。其作品也因而显示出一道道指向现实的缝隙。这就像“梦文本”并不直接反映欲望, 病人的“症候”也不直接代表病况一样。但是通过对梦材料的重新组合, 对症候的反复推敲, 心理学家最终能够深入到无意识的黑暗领域。对唯美主义、现代主义文学的研究也有类似之处。如果批评家像心理学家那样重新组合那些零散的、边缘性的材料, 暴露审美文本的内在矛盾性, 发现那些隐藏在貌似完整的形式之内的空缺, 找到作品叙事的断裂处, 那么他就可以重建一部潜文本, 返回被压抑到无意识中去的社会现实。法国文论家皮埃尔·马舍雷认为, “作品中最重要的是那些没有说出的东西”。特雷·伊格尔顿则指出, 作品中的某些“症候”式特征如空白、遁词, 或过分强调等往往是重建潜文本的重要来源。他说, “一切文学作品都包含一个或多个潜文本, 而在某种意义上我们可以把它们当作作品的无意识看待。一切作品的真知灼见都与其盲点有深刻联系。作品没有说出的东西, 以及如何不说, 是与它说出的东西一样重要;

See Jacques Lacan, *crits: A Selection*, tran. Alan Sheridan, London: Tavistock, 1977, pp. 1 - 7.

Louis Althusser, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, p. 222.

Pierre Macherey, *Theory of Literary Production*, trans. Geoffrey Wall, London and Boston: Routledge and Kegan Paul, 1978, p. 87.

那些表面上看来是空缺的、边缘性的或是模糊不清的东西往往提供了理解作品含义的重要线索”。

因此,现代主义特别是唯美主义的矛盾性就在于这两种文本之间的张力之中。归根结底它是艺术的生活方式与消费的生活方式的矛盾。艺术的生活方式代表作家与现实的想像性关系;消费的生活方式则体现了作家与现实的关系。想像界对真实界的压抑、消解、割裂、改造使之创造出一个五彩缤纷的艺术世界,一个风格、技巧、形式的狂欢节。然而在这个优美的形式博览会上,批评家可以通过各种症候返回现实,诊断出被放逐的社会存在。因此我们看到,消费文化已经从不同层次进入了王尔德的作品。在他的小说和戏剧中,室内装饰、家具、墙纸、布料、瓷器、服装、领带、胸花、手帕、珠宝等等,对作家具有审美的意义甚至哲学的意义,对批评家则增添了某种消费的意义。他的小说人物道林·格雷的城市体验,阿瑟·塞维尔的市场体验,都融合了现代市场的光与影,喧哗与骚动,以及现代交通与通讯方式。这些材料的重新组合与拼贴可以使我们深切感受到当时城市生活的脉搏跳动与消费文化的浓厚气氛。英国学者雷切尔·鲍尔比认为,王尔德对香烟的短促而强烈的快感的赞颂类似现代香烟广告的叙述方式。而王尔德对服装的美学欣赏也显示出商品如何能填补现代人的内在空虚。此外,消费文化也进入了王尔德的文学体验。王尔德对时间的审美感受完全类似于商品消费的瞬间快感。他描述的空间形式不仅点缀着象征主义的艺术形象,也交织着商业活动的韵律。在许多方面,消费文化已镶嵌进他的唯美主义的艺术形式之中。不仅如此,消费文化还影响到王尔德和其他现代主义作家的思维方式。王尔德注重表层,否定深层,挖空自我,淡化现实,这些都标志着传统意义上的二元对立型思维方式的瓦解,而这些激进的观点,如空洞的主体,符号的游戏,语言的构造性,批评的创造性,以

Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Oxford: Basil Blackwell, 1983, p. 178.

Rachel Bowlby, "Promoting Dorian Gray", *Oxford Literary Review*, 1987, Vol. 9, Part 1 - 2, p. 147.

及文本的快感等等都是对应于当代消费社会的后现代主义理论形态。这些思想能在 19 世纪末出现,其根本原因只能从当时的社会生活实践中寻找。

总之,以王尔德为代表的早期现代主义思潮的组成成分是复杂的。理解它的构成就要理解它所处的社会形态的构成。无可否认,王尔德是时代的产物。他的作品,以及后来现代主义大师们的作品,所证实的仍然是马克思 1859 年《政治经济学批判》序言中我们所熟知的那一段话:“物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程,不是人们的意识决定人们的存在,相反,是人们的社会存在决定人们的意识。”在下面两章我们将考察唯美主义与商品社会之间联系的具体细节。

参见 Terry Eagleton, "The Fall of Oscar Wilde", *New Left Review*, no. 177, Sept. - Oct. 1989, p. 125.

马克思、恩格斯《马克思恩格斯选集》,第 2 卷,中共中央马恩列斯著作编译局译,北京:人民出版社,1972,第 82 页。

第六章 消费文化与东方 艺术在欧洲的传播

欧洲唯美主义与东方文化有着千丝万缕的联系。东方文化为唯美主义者提供了思想资源与创作题材,促成了唯美主义的兴起和发展。如果不是欧洲艺术家“发现”了日本的绘画,很难想像惠斯勒、比尔兹利、威廉·莫里斯会创做出那些脍炙人口的、具有浓厚东方风格的绘画与工艺美术作品;而王尔德、阿瑟·西蒙斯、阿瑟·萨利文、叶芝也不会将东方素材用于诗歌与小说的创作。然而,与东方的艺术品和工艺品在欧洲的传播密切相关的不仅是唯美主义这一场文艺运动,而且还有商业社会的发展和商品文化在生活方面的渗透的因素。这一过程不仅表现在商业运作方面,也表现在对商品审美化形式的消费方面。

(一) 东方艺术与唯美主义艺术理想

马可·波罗(1254?—1324)曾经描述过日本人用黄金覆盖他们的屋顶。不过现代西方对日本的兴趣,或西方学者所说的“日本时代”的到来,还是从19世纪中叶开始的。19世纪下半叶“日本风”在英国、法国及其他欧美国家广泛流行,对当时的文学艺术产生了巨大的影响。1853—1854年间,美国海军将领马修·佩里

本章的初稿以《消费文化与日本艺术在西方的传播》为题发表于《外国文学评论》,1996年第4期,第5—11页。

马可·波罗《马可·波罗游记》,梁生智译,北京:中国文史出版社,1998,第225—226页。

“The era of ‘Japonisme’”, see Rutherford Alcock, *Art and Art Industries in Japan*, London: Virtue, 1878, p. 285.

(1794—1858) 到日本去从事一项商务活动。评论家指出,“他没有意识到他不仅开创了一个艺术时代,还开创了一个商业时代。”弗朗西斯·霍克斯把佩里东方之行的材料和故事编辑成书,取名为《一队美国海军在中国海和日本的历险记》(1856)。这部三卷本的大部头著作详细记载了美国人在东方的经历,引起了西方人极大的兴趣和好奇心。(图16)1856年,法国画家费利克斯·布拉克蒙从进口



图16 日本木刻。载弗朗西斯·霍克斯《一队美国海军在中国海和日本的历险记》(1856)。威廉·冈特评马修·佩里的东方之行:“他没有意识到他不仅开创了一个艺术时代,还开创了一个商业时代。”

的东方瓷器的包装纸上发现了日本彩色版画。而后来许多印象派画家正是从这些版画中获得启发和灵感。1862年,第二届世界商品博览会在伦敦开幕,首次向英国人展示出日本物品,工艺品和商品的非凡魅力。这些事件以及与东方国家不断发展的贸易活动标志着维

William Gaunt, *The Aesthetic Adventure*, London: Jonathan Cape, 1945, p. 33.

Francis Hawks, ed., *Narrative of the Expenditure of an American Squadron to the China Seas and Japan*, Washington: 1856.

William Gaunt, *The Aesthetic Adventure*, p. 33.

多利亞晚期“日本風”盛行的開始。此後日本題材被廣泛運用於詩歌、戲劇、繪畫等各個藝術領域。到 19 世紀末 20 世紀初，日本已儼然成為藝術的象徵；而日本藝術本身，對世紀末的西方藝術家來說，則成為“福音書”，成為“膜拜對象”。

在日本藝術的流行過程中，唯美主義作家、藝術家推波助瀾，起了很大的推動作用。像王爾德、比爾茲利、莫里斯、惠斯勒、葉芝、阿瑟·薩利文等都是日本藝術的愛好者和日本工藝品的收藏者。他們不僅把日本看做是神秘而遙遠的國度，而且把東方想像成“藝術烏托邦”。在他們的作品中，東方人物色彩斑斕，情趣盎然。在他們的文字敘述中，東方國家如同人間天堂。許多唯美主義者都曾表達過對東方國家的嚮往。

這種對東方國家的審美化、理想化是唯美主義“為藝術而藝術”以及“為藝術而生活”原則的一種表現形式。唯美主義者從東方藝術品中看到的是線條、色彩、結構、裝飾性等純粹形式美；而內容、材料、意義則退居其後。惠斯勒在著名的“十點鐘講演”(1885)中以極大的熱忱稱贊日本藝術。他說，“在富士山的腳下，在 Hokusai 畫着飛鳥的扇子上，對美的研究已經完成了……”。如前所述，惠斯勒設計的“孔雀廳”其色彩、裝飾完全是東方風格，充滿了和諧、裝飾性和抽象的形式美。王爾德曾盛贊惠斯勒的“孔雀廳”，他說，“在色彩和藝術裝修方面，這是自意大利的科雷吉奧畫出的那間美妙的房間之後世界上最好的作品。”王爾德對東方藝術的推崇也是由於其裝飾性和形式美，以及這種“裝飾藝術”與當時現實主義藝術的對立。他在《謊言的衰落》(1891)一文中說，東方藝術是與西方傳統的模仿精神格格不入的。東方藝術的特點在於“對模仿

“ [T] he gospel of Japan ”, Graham Hough, *The Last Romantics*, London: Methuen, 1961, p. 203; “ The art of China and Japan became a cult ”, William Gaunt, *The Aesthetic Adventure*, p. 41.

James McNeill Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, London: William Heinemann, [1890] 1912, p. 159.

Oscar Wilde, *Essays and Lectures*, ed., Robert Ross, London: Methuen, 1908, p. 166.

的断然拒绝,对艺术规范的爱好,对直接描绘自然物体的厌弃。”早在1882年王尔德应邀在美国各大城市所进行的美学讲演中,日本艺术就多次成为他的美学原则的佐证。在《英国的文艺复兴》(1882)中,他认为东方艺术所代表的是一种“物质的美”,“一种绚丽多彩的表层”的美。而这种风格与唯美主义所倡导的“纯美”、“形式美”以及“外在的品质”等等审美理想相吻合。他说,“这一点的确是东方艺术在欧洲对我们产生影响的原因,也是所有日本艺术作品的魅力之所在。当西方世界把自己的思辨、怀疑和精神悲剧这样沉重的负担赋予艺术的时候,东方却紧紧把握住艺术最基本的、也就是绘画的特点(pictorial conditions)”。

在这里,王尔德所表述的是对艺术形式的重要性的一种强化的自觉意识,一种分离艺术题材与艺术技巧的企图,以及贬斥思想内容这一大多数唯美主义艺术家所具有的创作倾向。在整个演讲中,王尔德始终强调艺术的自律性和作品的结构原则,而日本艺术则是这些原则和观念的具体体现。在另一演讲《装饰艺术》(1882)中,王尔德更详细地讨论了色彩、设计、结构等等具体的艺术实践。他认为东方的工艺品如地毯、折扇、漆器、家具等在结构设计、色彩搭配、图案配置等方面都能体现对形式美的重视。他称赞日本艺术家的技巧能够赋予普通事物以全新的面貌和艺术的秩序。而这些工艺品所表现的正是一种“东方精神”,一个“他们自己的世界”。西方的艺术家“应该吸收”这一“精神”来发展自己的艺术,以唤醒人们对形式与色彩的意识。

其他具有唯美主义倾向的文学艺术家也早已聚集在东方主义的艺术旗帜之下。在英国,罗斯金、但丁·罗塞蒂、惠斯勒、E. W. 戈德温(1833—1886)以及威廉·莫里斯等人无一不对东方艺术推崇备至。他们对于东方艺术品、工艺品所表现的线条美、形态美、色彩美和结构美无比赞赏,并赋予其极大的审美意义和艺术价值。他们把这些东方艺术的形式结构原则应用于室内装修、家具制造、图案设

Oscar Wilde, *Complete Works of Oscar Wilde*, ed., Vyvyan Holland, London: Collins, 1966, p. 979.

Oscar Wilde, *Essays and Lectures*, p. 134,

Ibid., p. 186.

计,追求一种“日本式的效果”。1894年7月2日出版的《喷趣》在一篇报道中引用了英国诗人埃德温·阿诺德(1832—1904)在“日本协会”举行的晚宴上的祝酒辞:“我们崇拜那种艺术天才所隐藏的秘密……,它使你们成为亚洲的希腊人”。英国文人对于日本艺术的崇敬心理从中可以略见一斑。(图17)研究东方文化的学者指出,“随着日本的艺术逐渐为人知晓,一个新的关于日本的概念产生了。日本成为一个乌托邦,现在则是艺术的乌托邦。”因此,东方艺术被唯美主义者看做是与西方艺术相对立的艺术理想。东方艺术这一他山之石,被用作抨击传统现实主义的有力武器。



See the summary of John Ashmead's doctoral dissertation "The Idea of Japan 1853 - 1895", Harvard University, 1951; also quoted in Earl Miner, *The Japanese Tradition in British and American Literature*, Westport: Greenwood, 1976, pp. 42 - 43.

图 17 《皇家学院的日本画派》。《喷趣》，1884 年 2 月 4 日。“随着日本的艺术逐渐为人知晓，一个新的关于日本的概念产生了。日本成为一个乌托邦，现在则是艺术的乌托邦。”

其实，唯美主义者抨击的不只是传统的现实主义艺术，而且还有现实本身。正是当时社会商品经济和消费文化的畸形发展，以及所带来的极端功利主义和实用主义的风习，促使他们营造一个远离尘嚣的“艺术乌托邦”，创造一个美丽的童话，一个艺术的心理空间。正是在这理想化东方的光照之下，唯美主义者的生存才获得了前所未有的意义和价值，使之得以与商业社会中的丑恶现象相抗衡。然而，百年后的今天，我们站在新的理论高度考察唯美主义者所构造的东方主义时，我们却可以发现，不仅日本艺术在西方的传播是与商品经济、通俗文化息息相关的，而且唯美主义者所倡导的审美观照本身也渗透了消费文化的逻辑。东方主义，从根本上说，不是东方的产物而



图 18 《Lika Joko 的野餐》。《喷趣》，1888 年 9 月 29 日。日本的人物、风景、服装和用具衬托着英国人的生活方式。

是西方的产物，而且是西方特定历史阶段的产物。下面我们将要看到，作为“艺术乌托邦”的日本形象是西方通俗文化的组成部分；而且，日本的产品也是维多利亚人最时髦的消费对象。

（二）消费文化与东方艺术的传播

1884 年 6 月 7 日，《喷趣》刊登了一首讽刺诗，并配有一幅画，内容是关于日本的茶道。但是这诗与画却像是现代的广告，具有极大的可视性、说服力和夸张的色彩，并把作为商品的茶与遥远的日本国联系在一起。像这种把东方国家和商品消费以及娱乐性相结合并不是一个孤立的现象。日本题材经常被用于娱乐性、通俗性作品中。1888 年五月到九月间，《喷趣》还刊登了一系列漫画，说得是一个日本“著名艺术家”Lika Joko 在英国的生活，其内容主要是海滨游乐、钓鱼、野餐、狩猎、打板球等等，都是英国人本土娱乐与消费生活的写照。配上日本的人物、风景、服装和建筑，这种娱乐生活更增添了风趣和神秘的东方色彩。（图 18—19）因此，日本艺术实际上已经被当地生活所同化。在通俗文化中可以找到日本形象最初的表现形式。

在娱乐业的其他领域，比如通俗表演和通俗剧院，日本题材也被广泛运用。据美国著名的比较文学学者厄尔·迈纳在《英美文学中的日本传统》（1958）一书中考证，具有异国情调的日本舞台形象最早出现于 19 世纪 70 年代，并很快在社会上流行开来。这种当时被称作“快乐的小日本”（The Jolly Jap）的舞台人物经常出现于杂耍表演和音乐剧中，成为极受欢迎的形象。这些表演还远远称不上是严肃的戏剧艺术，它的目的主要是娱乐普通观众。加上东方背景和外国的奇异人物，这些表演便更加迎合大众趣味。到了 80 年代，日本舞台形象仍然十分流行，但是受到严肃艺术家的批判。1885 年 10

月,权威的《戏剧》杂志(The Theatre)刊登了一则评论,声称,活跃在当今舞台上和“现代音乐厅”中的日本人形象实在是太“愚蠢”、太“乏味”了。它表现的完全是庸俗的趣味。作者还说,我们欣赏日本工艺



图 19 《平民的板球赛》。《喷趣》，1888 年 6 月 16 日。英国本土的娱乐与消费生活增添了神秘的东方色彩。

品中所表现出的艺术趣味和装饰性线条，“我们崇拜他们大胆而美丽的色彩设计”，但舞台上对日本题材的运用却丝毫没有严肃的艺术性。这个批评家实际上是从审美角度批评大众化了的日本形象。他的立场和唯美主义者是完全一致的，他们都不能容忍日本形象在演艺界的滥用，认为应该保存日本作为艺术理想的纯洁性。通过倡导东方的“艺术精神”以对抗商业文化，并以此改造维多利亚人的趣味。

一些艺术家也确实在自己的作品中认真地运用了日本题材。吉尔伯特和萨利文就在歌剧《佩森斯：邦索恩的新娘》和《日本天皇》

(*The Mikado*, 1885) 中使用了日本题材。如前所述,《佩森斯:邦索恩的新娘》是一部讽刺唯美主义者的轻歌剧。其中影射唯美主义者的人物“肉感诗人”邦索恩就指出日本货无比时髦,并描述了日本货在唯美主义者中间广泛流行:“人们看到的/全是日本的。”邦索恩自己也是日本货的爱好者。他自称是“一个日本的青年/一个蓝白色的青年。”实际上这正反映了邦索恩的双重身份:既是执著的艺术爱好者又是热情的消费者。所谓“爱好青瓷的青年”,是暗指王尔德在牛津上学时曾上街买回两个中国青瓷花瓶装饰房间。另一个轻歌剧《日本天皇》则直接以日本人为描绘对象。虽然剧中所描述的日本人大都是基于作者的想像,和实际相差甚远;但其服装、道具、表演对当时的观众来说却足可以乱真。《喷趣》杂志发表的评论称这些日本人为“可笑的小日本”(Funny Japs),并配以讽刺漫画。(图20)《喷趣》对这部歌剧作了通俗化的理解,其中不难看出“可笑的小日本”和“快乐的小日本”之间的联系,特别是在娱乐性方面,两者如出一辙。可以说歌剧舞台上的日本人形象就是通俗表演中的日本人形象的翻版。虽然经过艺术加工而有所精致化,但其通俗性、大众化和娱乐性是十分明显的。应该说舞台上的日本形象是通俗文化和高雅文化的汇合点。

这种审美的东方主义艺术理想和通俗的日本形象的奇特融合,从根本上来讲,是商业文化的兴起和对日本货大规模消费的结果。当时市场上的日本产品是十分时髦的商品,而对这些商品的消费以及广义的消费生活方式不能不对人们关于日本的想法和趣味产生影响。厄尔·迈纳认为“快乐的小日本”这一形象“大概是英国人与1862年到伦敦来参加商品博览会的日本人接触后产生的。”此外,当时伦敦的“全景图画展览”(Panorama Shows)也使人们着迷。

“ [A]ll one sees/That's Japanese.” W. S. Gilbert, *Plays and Poems*, New York: Random House, 1932, p. 199.

“ A Japanese young man, /A blue - and - white young man”. W. S. Gilbert, *Plays and Poems*, p. 230.

Earl Miner: *The Japanese Tradition in British and American Literature*, Westport: Greenwood, 1976, p. 53.



“ Funny Japs.”

图 20 《可笑的小日本》。《喷趣》，1886 年 2 月 27 日。具有异国情调的日本舞台形象最早出现于 19 世纪 70 年代，此后便很快在社会上流行开来。

1862 年从日本回国的威尔逊上尉制作了一部“巨作”：一幅“9000 英尺”长的关于日本的系列图画。它以“无可非议的忠实性展示了日本帝国的服装、庙宇、街道、桥梁、风景以及河流。”广告商们极为称赞这次全景图画展览，声称：“日本这部曾经是封闭的书如今打开了，我们现在可以自由地观赏它的宝物。”

不过，这样高度的赞扬只有用于 1862 年的伦敦国际商品博览会才是贴切的。这次博览会无疑是伦敦人生活中的大事。开幕典礼隆重而且规模宏大。参加了列队检阅仪式的有皇室成员。在海德公园

搭建的被称之为“水晶宫”的庞大展厅中，来自欧亚十几个国家的商品在灯光照耀下光彩夺目。（图 21）在博览会上，日本和中国展厅吸引了大批记者和顾客。身穿传统服装的日本使节经常出入，也成为博览会上一景。博览会上的日本商品主要来自英国驻日本的领事拉瑟福德·阿尔科克的收藏。他自称这笔收藏有“数百件藏品”，涵盖了“日本艺术和艺术工业几乎每一个方面。”另一个日本工艺品的收藏者威廉·伯吉斯在关于博览会的评论文章中详细列举了展品的种类，其中有金属制品、木制品、牙雕、瓷器、丝绸、布料等。这些东方工艺品设计精巧，色彩艳丽，质地完美；在专业人士的巧妙布局和安排后展出，更增添了其优雅的魅力，使其色彩、外形和设计方面的优势得到突出的表现。日本和中国展厅在伦敦人面前展示了一个琳琅满目东方世界。



图 21 位于伦敦海德公园. 1862 年的国际博览会展厅, 气势宏伟, 其中有中国和日本展台。《伦敦插图新闻》, 1862 年 5 月 24 日。

对东方商品的大规模而系统的展出为后来的唯美主义者对日本理想化和审美化奠定了基础。这种以展览而非销售为主的活动实际上突出了商品的形式和色彩因素，从而提升了商品的交换价值而

贬低了商品的使用价值。这一过程实际上挖空了商品的内容,使商品变为商品的形象。人们来到博览会并不一定是为了购买,而更多的是为了观看和欣赏。因此商品的意义更多地存在于它的表象和形式之中,商品也因而成为没有实际用途的符号系统。而正是这种纯粹的表象或形式给观众带来审美感受。观众在这一形象的世界中流连忘返,体验到某种审美愉悦。威廉·伯吉斯对博览会的描述就涉及了这种视觉上的快乐。他对色彩和形式的关注是与观看的乐趣紧密相连的。他说,“在日本展厅花上一小时甚至一两天决不会是浪费时间。”二十年之后,对日本物品的欣赏已经不仅局限于展览会和商店了。几乎所有的世纪末艺术家的家中都多少藏有东方工艺品。而在王尔德和惠斯勒的“审美之家”,日本物品更是比比皆是。

在日本艺术的传播方面,巴黎和伦敦是两个最重要的中转城市。伦敦博览会之后,在欧洲城市举行的其他几次博览会,如1867、1878年的巴黎博览会,1873年的维也纳博览会等更证实了日本货物在西方是极受欢迎的。于是商人们开始大量进口日本商品,而且很快在巴黎和伦敦的街头出现了营销东方装饰品的商店。当时,东方的文学、艺术以及政治、经济、历史、地理等知识还没有大量介绍到西方来。于是这些商店中所摆设的东方物品成了人们了解东方的重要来源。1862年德苏瓦耶夫妇在巴黎开了一家小店,专买东方物品。这个小店很快就变得非常有名。作家、艺术家、文艺界的名流诸如波德莱尔、爱德蒙·龚古尔(1822—1896)和儒尔·龚古尔(1830—1870)、马奈、惠斯勒以及詹姆斯·提索、于勒·雅克麦尔、M. L. 索伦、菲力普·伯蒂和亨利·芳丹—拉都尔等都经常光顾这个商店。他们崇拜东方物品的精致及其形式美。通过购买,他们还可以拥有这一美的理想。可以说,在这个商店里他们体验到了外界不存在的生活真谛。

William Burges, "The Japanese Court in the International Exhibition", *The Gentleman's Magazine*, 1862, September, p. 254.

E. R. and J. Pennell, *The Life of James McNeill Whistler*, London: William Heinemann, 1911, p. 84; William Gaunt, *The Aesthetic Adventure*, p. 43.

伦敦的东方商店要数阿瑟·莱瑟比·利伯蒂的最为有名。利伯蒂也参观了1862年伦敦博览会,并为日本工艺品的优美所震撼。于是他梦想开设一个商店常年展示和销售东方物品。1875年,经过多年的筹备,他终于如愿以偿,在伦敦摄政街开了这个店。八年之后,他又在摄政街的南段开了两个分店,规模越来越大。他的商店出售各种东方商品,从墙纸到家具,从手饰到银器,从丝绸到布料,从扇子到日本版画,应有尽有。1881年,吉尔伯特和萨利文使利伯蒂大大地出了名。他们用这个商店的衣料为《佩森斯:邦索恩的新娘》定做了服装。1884年,著名的舞台美术艺术家E. W. 戈德温亲自主管商店的服装部。19世纪80年代以来,许多画家、文人墨客经常出入利伯蒂商店,其中包括罗斯金、伯恩—琼斯、惠斯勒、但丁·罗塞蒂等著名人士。评论家们指出,倡导工艺美术的英法“新艺术运动”(Art Nouveau)和英国唯美主义运动都深受东方艺术的影响。而这种影响正是通过日本商品、工艺品这一途径,以商业机构为渠道实现的。到1880年,利伯蒂本人也成为工艺美术协会(Arts and Crafts Society)的成员。而他的东方商店在20世纪初的影响还在不断扩大。

经过短短的二三十年,“日本风”便从市场流行到文艺圈子中来,接着又流行到唯美主义者的作品中去。戈德温以艺术创造的严谨态度精心设计了王尔德和惠斯勒在伦敦泰特街(Tite Street)的“审美之家”(Aesthetic Homes)。这些“审美之家”的内部装修的主要特点就是日本风格。室内各处点缀着具有东方色彩的物品,如竹椅、折扇、日本花瓶、孔雀羽毛、彩色屏风以及各式各样的青花瓷器等。王尔德和惠斯勒不仅使自己的生活环境东方化,而且也使自己作品中的艺术空间东方化。惠斯勒的许多绘画作品,如《夜曲》组画(Nocturnes)、《和谐》组画(Harmonies),就有浓厚的日本画风格。其中又以《阳台》(The Balcony, 1864—1870)和《帕特西旧桥》最为明显。在《阳台》中,惠斯勒运用了东方的非透视化构图,并直接使用了日本妇女形象作为题材。在《白特西桥》中,惠斯勒大胆地使用了某些日本画中所特有的蓝色,并使画面一片模糊,水天一色,使其感性色彩得到突出。这些作品的形式技巧都可以从日本版画、水彩画中找到渊源。

王尔德则在作品中用文字表现东方式的空间。《道林·格雷的画像》的第一章描绘了画家巴兹尔的画室和花园。画室的窗户所框出的花园景物如同一幅东方绘画：其中有飞翔的小鸟、开满白花的枝头，周围是丝绸窗帘的镶边，动中取静，优美和谐。作者说，这使人“想起了东京那些具有玉石般面容的画家”，画室和花园的组合产生出“一种瞬间的日本式效果”。它给我们展示了一个审美的艺术世界，因而它使我们远离了城市的喧嚣。

“日本风”的在西方的盛行有增无减，一直延续到 20 世纪。在叶芝的戏剧中可以看到日本的舞蹈和服装、道具的影响；在庞德和 H. D. 的作品中可以看到日本诗歌特别是俳句的影响；在 D. H. 劳伦斯、詹姆斯·乔伊斯、威廉·卡洛斯·威廉斯（1883—1963）等人的早期作品中也可以找到日本文学的痕迹。1908 年成立的以 T. E. 休姆（1883—1917）为核心的“诗人俱乐部”，包括弗林特、塔克里特、斯托勒、坎贝尔以及法尔等年轻诗人，每周聚会一次，讨论诗歌、艺术、哲学，宣读自己的新作；而欣赏和模仿日本俳句是其主要内容。在西方近现代文学史上，受东方艺术的影响和熏陶的例子不胜枚举，但核心只有一个，就是东方艺术代表形式美与创新，代表“超越性”概念，代表乌托邦式的艺术理想。艺术的东方主义是一种“否定的神学”（本雅明语），艺术家们用“他山之石”对抗商业文化、消费主义和种种丑陋的现实。在东方的艺术王国，没有生活的参与，没有内容的喧哗，形式君临一切，审美迫使现实沉默。物质世界转化为物质世界的表象，感性的净化最终导致精神的高扬，“为艺术而生活”的理论准则得到充分的体现。

（三）审美化东方的社会涵义

然而从上述日本艺术在西方的传播过程可以看出，美、形式与商业资本是一对孪生兄弟。唯美主义者怀抱着康德的美学观念，认为

Oscar Wilde, *Complete Works of Oscar Wilde*, p. 18.

Earl Miner: *The Japanese Tradition in British and American Literature*, pp. 98 - 101.

审美与实用的功利活动无涉,纯粹属于精神的范畴。但事实是审美形式与商业社会有着千丝万缕的联系。资本的高度集中和剩余,使商品的使用价值的意义降低以至消失,而代之以文化价值及其审美表现形式 - 商品的外观或系列形象。因此吉约·德波认为,“景象 (spectacle) 对应于这样一个历史时期:这时商品已经完成了它对社会生活的殖民。”而商品形式带来的视觉快感在许多方面等同于审美愉悦。也就是说,审美愉悦在特定历史条件下为资本主义逻辑所渗透。詹明信在《快感:一个政治性问题》(1983)一文中指出,“在商品化和我们所认为的审美快感之间有一种决定性的关系。”所谓“对美的快感体验”,或“迷狂的美学”,或“巴尔特式的极乐”都是消费社会充分发展并统治文学艺术的必然结果,是“形象的社会”的产物。“我把它称作‘类象的快感。’”(Pleasure of the Simulacrum, 让·鲍德里亚术语)。詹明信的论断从理论上说明了审美的、艺术的东方主义与早期消费社会的关系。与唯美主义者的认识相反,东方艺术形式,从根本上说,不仅仅属于心灵的领域。它不只是情感的载体,不仅仅激发纯粹的审美体验。这些都是结果,用弗洛伊德的术语说是梦的显义,是第二层心理活动的表现。在东方艺术形式成为审美对象之前,商业社会已经塑造了人的审美趣味和观看方式。唯美主义者对东方艺术的倡导只是审美和商业文化在更高层次的结合。其结果不是艺术与商业社会脱离,而是艺术被商业社会所同化。日本形象的这一双重特点正是唯美主义者双重性格的体现,即审美和消费(包括实际商品的消费和视觉愉悦的满足)的融合。1881年《喷趣》杂志曾刊登一幅漫画以讽刺唯美的纨绔子对东方货物的迷恋,并配有一首小诗。诗中写道:

两便士我买了这把阳伞,

Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, trans., Donald Nicholson-Smith, New York: Zone Books, 1995, p. 29.

Fredric Jameson, *The Ideologies of Theory: Essays 1971 - 1986*, Vol. 2, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988, p. 63.

Ibid., p. 71.

一便士我买了这支折扇，
三便士我付清了这个草帽 - 外国制造，
我是一个日本式的美学青年！

这首诗是崇拜东方的唯美纨绔子的绝好写照。阳伞和折扇都是地道的日本货，从中可以看出纨绔子对于东方物品的熟悉程度。而具有讽刺意味的是，对日本商品的消费却是“美学青年”这一艺术家身份的必要条件。这一“美学青年”的形象为我们拨开了审美的迷雾，使我们能够认清形式美的社会性质和东方理想所浸染的资本主义和消费主义色彩。它不仅为我们提供了线索来探讨艺术形式与资本主义生产方式和生活方式的关系，也有助于我们重新思考过去多年来批判资产阶级艺术形式的正面意义。也就是说，资产阶级艺术形式作为资本积累的结果，对它的分析和批判也就涉及对资本主义社会本身的分析和批判。

“ Twopence I gave for my sunshade, / A penny I gave for my fan, / Threepence I paid my straw - foreign made, / I'm a Japan-Aesthetic young man!” Punch, 30 July 1881.

第七章 王尔德笔下的城市

王尔德是一个出色的城市作家,伦敦是他的诗歌和小说中经常描绘的对象。但是王尔德笔下的伦敦和以往现实主义作品中的城市有所不同。我们找不到狄更斯式的忠实和客观的描写和淋漓尽致的细节。王尔德更多地受到法国象征主义的影响。他侧重表现作家对城市生活的主观感受,波德莱尔在《巴黎的忧郁》(1869)中也绘制了一幅城市生活的画卷:乞丐、娼妓、吸毒者、落魄艺术家以及涌动的人群和车水马龙这样一幅混乱的、非理性的街景。但是联结和编织这些生活细节和人物的是诗人的内心感受,是他的感觉、印象、联想和绵延的思绪。王尔德是象征主义作家的热情读者,他在监狱中开出的书单上还列上了波德莱尔、马拉美(1842—1898)、梅特林克(1862—1949)和于斯曼的作品。王尔德的城市体验是通过一系列心情沉重、情绪绝望的人物形象表达的,城市生活的种种细节都转化为主体的感受。主体性框架的城市生活,是王尔德以及后来的现代主义作家如乔伊斯、伍尔夫和 T. S. 艾略特等人的基本写作模式。读者是通过作家的变色镜看到和感受到城市生活的律动。

王尔德历来对对客观世界加以贬斥。对他来说,生活只是一种蹩脚的艺术。他在《谎言的衰落》一文中嘲笑了现实主义作家梅瑞迪斯(1828—1909)对生活的客观描写。王尔德描述的则是感觉化的城市,一切都与感知的主体密切相关。在他的作品中,现实生活经过主观感觉的转化成为意象,其音响、色彩均诉诸于读者的感官。这

本章的初稿以《王尔德笔下的伦敦:艺术与社会的空间》为题发表于《外国文学》,1995年第6期,第76—81、87页。

Oscar Wilde, *The Letters of Oscar Wilde*, ed., Rupert Hart-Davis, London: Rupert Hart-Davis, 1962, p. 522.

是对城市生活的审美化,其目的是完成唯美主义的艺术理想,即超越现实。

但是王尔德笔下的伦敦也是一个交织着种种物质生活因素的“社会空间”,它的意义不仅仅限于这些审美意象。王尔德作品中的人物所体验的生活反映了伦敦两个不同的侧面。一方面,王尔德建造了一座“象征的森林”,在这也是的空间我们感受到各种形象对感官的冲击。另一方面,被艺术形式所排斥的现实却仍然以这种方式呈现出来。艺术手段毕竟不能掩盖生活的全部内容,伦敦不可避免地渗透和掺杂了社会因素与物质因素。王尔德的城市体验徘徊于审美性与社会性之间。他的描写既有田园诗意又有生活气息。他的小说人物试图逃避黑暗现实却仍然深陷于现实之中。

(一) 街道中的象征意象

在唯美主义盛行的 1880 年代,城市生活在王尔德的作品中首先以田园诗般的形式出现。在其早期诗歌中,伦敦呈现出一幅幅印象主义风格的画面:色彩绚丽,五光十色,景象闪烁。王尔德在字里行间里掺杂了许多艳丽的形象,以唤起视觉艺术的效果。在一组叫做《印象》(1881)的诗组中,诗人就着力于突出景物如歌如画的特点,刻意模仿印象主义画家惠斯勒的伦敦风景组画《夜曲》:

蓝色和金色的泰晤士河夜曲
在灰色中渐渐和谐
装满褐色干草的驳船
驶出码头,驶向清冷

黄色的雾从桥上向下蔓延
直至房屋的墙角
又变成一片片阴影,而圣·保罗教堂

像是泛现于城市上方的水泡

这是一幅黄昏的图画,画面由暖色变为冷色。泰晤士河、圣·保罗教堂和伦敦桥等景物交织在一片色彩斑斓的背景之中。正如批评家指出,这些诗句已经超越了维多利亚时期的风格,并将读者带到了“惠斯勒的现代化的色彩世界”。其中“黄色的雾”更使我们想起了 T. S. 艾略特的《阿尔弗瑞德·普鲁弗洛克的情歌》,是充满现代感觉的意象。

实际上,这样的城市景象代表了唯美主义的审美方式和观察生活的原则。世界被压缩在艺术家的视觉范围之内。王尔德 1883 年在伦敦的一次讲演中说,艺术家“不能等待生活变成如画的风景,而要以绘画的方式观看生活”。遵循这一艺术原则,王尔德在《渔夫和他的灵魂》(1891)这篇童话故事中创造了一个东方城市的形象。在这座城市中,我们看到的是狭窄的街道,“像蝴蝶一样”飘动的灯笼,形形色色的东方人物及其有异国情调的生活方式,在这里我们听不见现实生活的喧哗与骚动,一切都被高度艺术化的形象所取代。这种审美倾向使王尔德归属于早期现代主义的艺术潮流之中,对风格的渴望,对形式美的追求,对感觉和印象的崇尚,这些都使王尔德笔下的城市生活充分审美化了。

不过在王尔德的另一部分作品中,这幅城市图画色彩黯淡了下来,正如《印象》中色彩配置,既有瑰丽的黄昏驶也有灰暗的夜晚。在这些作品中,王尔德的人物都投身于伦敦的夜生活中。他们在阴暗的街道上徘徊、踌躇,感受着城市的混乱,倾听着嘈杂的声响。《道林·格雷的画像》中的道林·格雷、《阿瑟·塞维尔勋爵的罪行》(1887)中的阿瑟·塞维尔,以及批评论文《谎言的衰落》中穿插的小故事的主人公“海德先生”都有同样的城市体验。田园诗的城市

Oscar Wilde, Complete Works of Oscar Wilde, ed., Vyvyan Holland, London: Collins, 1966, p. 745.

Earl Miner, The Japanese Tradition in British and American Literature, Westport: Greenwood, 1976, pp. 84 - 85.

Oscar Wilde, Essays and Lectures, ed., Robert Ross, London: Methuen, 1908, p. 209.

形象已经转换为震慑人心的恐怖意象。

作品人物在街道中徘徊是表现都市生活体验的一个基本模式。城市的街道、两旁的建筑在人物的面前都现出一副陌生、黑暗的景象,甚至有时候如“魔鬼般”可怕。在《道林·格雷的画像》中,读者看到一个踽踽独行者,一个脆弱的、孤独的、常常被陌生的人群所惊吓的人。他憎恶丑陋的环境和各种刺耳的尖叫声。一天,道林·格雷看过演出,从剧院出来,投身于伦敦的夜幕之中:

他不知道他走到了哪里。他只记得他穿过灯光昏暗的街道,走过拖着巨大阴影的拱门和面目可怕的房屋。女人们粗鲁的说话声和尖利的笑声追随着他。醉鬼们从他身边走过,像怪诞的猴子一样自言自语。

他看到相貌奇特的小孩在院门口的台阶上挤作一团,听见从黑洞洞的院子里传出的尖叫声和咒骂声。

伦敦的这一街景让人不寒而栗。道林·格雷无目的地游荡,心中充满了困惑与恐惧。他在昏暗的街道中迷失了方向。他加快脚步,试图逃离这一场所,回到温暖舒适的住所。

诺伯特·科尔在《奥斯卡·王尔德,一个保守的反叛者的作品》(1989)一书中指出,“自然主义作家会就此机会倡导一种社会批判,而这里我们看到的是一幅飘忽不定的印象主义的画面。可以说,现实的贫困生活已被缩减为离奇的想像。”的确,夜幕下的城市生活已被转化为意象,一种被 T. S. 艾略特称之为具有象征功能的情境:“一系列客体,一种情境和一系列事件构成的链条。”这种描写所表达的不完全是客观现实生活,而更多的是作者的思想感情状态,是主观对客观的感受。

这一原则体现在王尔德所有描写城市的作品之中。城市的形象

Oscar Wilde, *Complete Works of Oscar Wilde*, p. 76.

Norbert Kohl, *Oscar Wilde: The Works of a Conformist Rebel*, tran., David Henry Wilson, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 184.

T. S. Eliot, "Hamlet and His Problems" (1919), in Stallman, Robert Wooster, ed., *Critiques and Essays in Criticism, 1920 - 1948*, New York: Ronald Press, 1949, p. 387.

融合了许多意象,所表达的是孤独行人的绝望情绪。对具体事物描写总是和某种抽象观念有关。因此,对生活的体验超越了生活的物质层面而转向了人的情感,具体的细节为个人情绪所渲染,从客观世界呈现出一个感觉的主体。正如雷蒙·威廉姆斯在《乡村与城市》(1973)一书中指出,“在现代的‘象征主义’中,客观事物的凸现和孤立是观看者主体孤立的结果。”马歇尔·伯尔曼在评论波德莱尔的《巴黎的忧郁》时也说,诗人忧郁的内心感觉必然使他转向城市的阴暗面,促使他观看大街小巷中苦难与贫困的景象。他的诗歌天才“与某种特殊的现实结合了起来,那就是巴黎的日常生活、夜生活、街景、咖啡馆、阁楼与地下室。”波德莱尔诗歌中的种种城市形象,如移动的人群、中世纪的贫民窟、四处游荡的穷人等等都获得了“客观对应物”的艺术力量。它们传达出现代作家内心的苦痛与焦虑,传达出一种“文化的绝望”。查尔斯·查特威克在《象征主义》(1971)一书中则用“黑色的绝望”来概括现代文学中的这一现象。从这个意义上说,王尔德笔下的伦敦也具有同样的特点。他所描绘的极具表现力的城市意象同样也传达出作者对现代城市生活的痛苦意识,而且表达了作者对现代都市的批判态度。

不过王尔德的伦敦还表达出作者关于人在现代城市中的位置的思考。作品认为的痛苦与绝望在情绪总是与主体性丧失的意念相关联。这一点在短篇小说《阿瑟·塞维尔勋爵的罪行》中更为明显。这里不仅有粗鄙的市民、尖锐的叫喊和迷宫般的街巷等城市意象,而这些诉诸视觉与听觉的意象与更为深层的城市体验联系在一起,那就是塞维尔的迷失方向的感觉。黑暗中的叫喊加深了这种困惑。夜幕下的街道就像是一张黑色的网,他无法主宰自己,是那样无能为力。他心中充满迷茫和恐惧,像是舞台上一只机械的“木偶”:

他走进狭窄、令人难堪的小巷中去。两个涂脂抹粉的女人

Raymond Williams, *The Country and the City*, London: Hogarth, 1985, p. 246.

Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, London: Verso, 1983, pp. 141, 134.

Charles Chadwick, *Symbolism*, London: Methuen, 1971, p. 11.

在他经过时嘲笑他。从一个黑暗的院落中传出一阵刺耳的尖叫。他在阴湿的台阶上走过,看到的是驼背的穷人和老人……。难道他们和他一样,也不过是一场怪诞剧中的木偶吗?

塞维尔无法理解这样一座城市。这是危险而令人厌恶的地方,到处是不和谐的声音和冲突争斗。在迷宫般的街巷中他显得渺小而无能。周围的一切都充满恶意,他失去了身份和地位,伦敦和街道与他习惯的生活是那样不同,在这里塞维尔失去了主体性,失去了一种统一的、完整的自我的感觉。这种城市体验实际上印证了乔治·卢卡奇批判现代主义文学的观点。他认为,在资本主义工业化时期,“人被转化为一系列毫无关联的经验的碎片”。王尔德的人物正是充分体验了破碎的生活和无关联的感觉。而这种感觉使他的个性解体,处在一种无身份或异化状态之中。

因此,对这种“异化感”可以从社会的层面上理解。伦敦不仅是一个“心理空间”,它还是一个“社会空间”。这种绝望、沮丧和恐惧的情绪以及主体分裂的体验从某种意义上说代表了作者对当时社会生活的总体感受。王尔德是1884年移居伦敦的。当时伦敦的人口在不断膨胀,城市的面积也不断扩展。据载,当时伦敦的人口已接近五百万人,工业化的发展和市场的繁荣还在吸引着更多的人到城里来谋生。这使这个城市的生存条件处在一种及其恶劣的状态之中。(图22)亨利·詹姆斯(1843—1916)也在同一时期来到伦敦,他发现“伦敦不是一个令人愉快的地方。它既不舒适,也不令人惬意,它无法逃避人们的责难”。威廉·布斯在《最黑暗的英格兰及其出路》(1890)一书中有关于伦敦东区苦难景象的叙述。他发现伦敦贫民窟的生活状况如此令人震惊和窒息,他无法用笔墨表达他的思想。

Oscar Wilde, *Complete Works of Oscar Wilde*, pp. 175 - 76.

Georg Lukács, *The Meaning of Contemporary Realism*, tran., John and Necke Mander, London: Merlin Press, 1962, p. 46.

Wolf von Eckardt, Sander L. Gilman and J. Edward Chamberlin, *Oscar Wilde's London: A Scrapbook of Vices and Virtues, 1880 - 1900*, New York: Anchor, 1987, p. 97.



图 22 《都市有奖猜谜》。“问题 1: 如何进入市场; 问题 2: 如何走出市场; 问题 3: 如何找到西行之路; 问题 4: 如何摆脱堵塞。”《喷趣》, 1883 年 9 月 15 日。

他引用了一段描写纽约贫民窟的报道来传达他对伦敦的感受。他写到,“在贫民窟呆上二十四小时,也就是一天一夜,那么你看到的苦难、贫困与堕落将使你终生改变对生活的看法。”卡尔·贝迪卡在《伦敦及近郊》(1905)一书中则记载了外来劳力的拥挤状况。他说,从世界各地“涌入了大批的劳动力,无数脏脸和外国服装形成了一种奇特的画中景象。”他还嘲讽说,在伦敦看到的苏格兰人比在阿伯丁见到的还多,爱尔兰人比都柏林多,犹太人比巴勒斯坦多,罗马天主教徒比罗马多。

这就是王尔德的伦敦处所的社会生存条件,不过王尔德从具体的事实中得出的是抽象的结论。对王尔德来说,昏暗的街道、可怕的贫民窟、迷宫般的房舍以及混乱的人群,这些都是无序的现代生活的

William Booth, In Darkest England and the Way Out, London: Salvation Army, 1890, p. 159.

Karl Baedeker, London and Its Environs, Leipzig: Karl Baedeker, 1905, p. 172.

组成部分,是社会的危险因素。他的象征手法充满了升华现实的力量,而他的人物只是试图逃避这个世界。下面我们将要看到,面对这种现实,王尔德及其同时代作家都在努力寻找出路。不过无论是逃避还是寻觅,无论是象征技巧的渗透还是艺术升华的热情,从根本上说都是对当时社会变革的反应。而主体性的丧失和对自我确定性的怀疑也是社会生活商业化的结果。

(二) 审美化的社会空间

其他同时代的城市作家也和王尔德一样,把拥挤的人群、黑暗的街道看做是危险的社会因素,在描写这些丑陋的城市形象的同时,他们也在寻找并试图提供解决方式。乔治·吉辛(1857—1903)和H. G. 威尔斯(1866—1946)对乡村风光的向往是一种系统的逃避城市的模式。作为对城市生活最有力的批判者之一,吉辛保留着一种对往昔生活的缅怀,一种深切的希望,把乡村看做是拯救和洗刷人类心灵的场所。吉辛不断说明他喜爱乡村远甚于城市。在1885年写给他兄弟的一封信中,他说他希望“一年中能有六个月生活在真正的乡村,在浑然的秋色笼罩下,享受在茅舍中阅读荷马的乐趣”。雷蒙·威廉姆斯在《乡村与城市》中指出,威尔斯在《托诺-邦盖》中也把乡村英格兰的井然有序作为社会理想。他把农村称为“封闭的、完整的社会系统”。因此,从城市生活中退却,乡村便成了自我拯救的场所。无论城市中工业文明和商业化如何发展,农村这一理想的避难所总是体现了一种“遥远的希望”。

阿瑟·柯南·道尔(1859—1930)的《福尔摩斯侦探记》则提供了一种与上述作家完全不同的拯救城市的方式。柯南·道尔所崇尚的是理性和智慧,是强有力的城市生活规范和秩序。因此,在他的作品中,我们熟悉的独行人的形象被一个善长推理,掌握着“科学”

George Gissing, *Letters of George Gissing: To Members of His Family*, collected by Algernon and Ellen Gissing, London: Constable, 1927, p. 167.

Raymond Williams, *The Country and the City*, pp. 229 - 30.

分析方法的智者所取代。福尔摩斯熟悉伦敦的每一条街道;他可以通过罪犯鞋上的泥土判断他来自何处;他可以通过烟灰知道香烟的品牌。雷蒙·威廉姆斯认为,福尔摩斯侦探是一个精力丰富,无所不知的人,是一个因果关系的热情发现者。他是“一个重要的、通晓一切的人物:一个能够拨开迷雾找到出路的人,一个可以洞察伦敦的错综复杂的街道的人。”在柯南·道尔的作品中,乔治·吉辛和 H. G. 威尔斯那种对昔日的缅怀以及对乡村秩序的崇尚,俨然让位给一个精明强干,头脑清晰的思维主体。他代表着超越现实黑暗的理性,是一个社会秩序的捍卫者,也是向混乱挑战并取得胜利的人。

然而王尔德对城市侦探并不感兴趣,乡村对他来说也并非理想的选择。他说,“人只能在城市中写作,把乡村(的图画)挂在墙上。”王尔德的理想是室内空间。如前所述,他特别推崇惠斯勒设计的“孔雀厅”,认为在“色彩和艺术装饰方面是世界上最出色的”空间作品之一。在《道林·格雷的画像》的开始,王尔德就描绘了巴兹尔的画室,说它具有日本风格。在实际生活中,王尔德努力把美学原则运用于房间的布置。移居伦敦后,他仍然把他的退特街的住所装饰得具有东方色彩。此外,他还经常评论其他人的房间设计。他的一个朋友伊莎贝尔·菲尔德在一本回忆录中记载,王尔德访问旧金山时,有一些青年艺术家邀请他参观他们的画室。这间画室也经过精心的装修,刻意模仿东方风格。王尔德一进来便说,“这才是属于我的地方,这正是我所需要的气氛。”其实王尔德的兴趣已经超出纯粹的形式主义范围。他把室内空间看做是自我实现的场所,是重建主体性的手段之一。

法国哲学家加斯东·巴什拉在《空间的诗学》(1958)一书中把空间与人的存在问题联系在一起。他认为无论室内与室外空间都是与人对存在或不存在的体验相关联的。他说“哲学涉及外与内时都

Raymond Williams, *The Country and the City*, p. 227.

George Gissing, *Letters of George Gissing: To Members of His Family*, p. 167.

Oscar Wilde, *Essays and Lectures*, p. 166.

Isobel Field, *This Life I've Loved*, London: Michael Joseph, 1937, pp. 139 - 40.

是通过存在与不存在这种角度进行思考的”，他认为室内空间与室内物品尤为重要，他说房间“是人的第一个世界。在置身于世间之前，人首先置身于房间这个摇篮之中”。房间中的物品不仅具有装饰和审美的意义，它们也具有构造“自我”的作用：“我们存在于它们之中犹如它们存在于我们之中一样。”王尔德的室内空间的社会意义也正在于此，它为人提供了一个艺术化的生存场所。这一场所与混乱无序的城市生活，与外在的使人丧失主体性的现实形成鲜明对比。

这种对比在王尔德的作品里贯穿始终；室内空间总是为孤独的夜行者提供一个避难所。与城市街道中那种恐惧、焦虑和迷茫的情绪相反，室内恐惧的体验总是与温馨、舒适和安全的感受相关联。因而城市被看做是“自我”的坟墓，而住所则拯救人的灵魂。《谎言的衰落》中的寓言故事正是表达了这一思想。“海德先生”在城市的街道中迷失了方向，误入了贫民区，并被一群心怀恶意的人所包围：

他尽快跑开。但是人群紧紧地跟着他。最后他来到一家诊所避难。正好门是开的。他向助手解释了一下发生的事情。他给了一些钱人们才走开，总算解除了危机。正当他经过门口时，看到了铜牌上诊所的名字。这名字就是吉基尔。

在这里王尔德借用了斯蒂文森(1850—1894)《化身博士》中的双重人格的概念。我们知道，书中主人公在室内是堂堂君子，儒雅绅士，是“吉基尔大夫”(Dr. Jekyll)；而在城市的黑暗街道中，他则变成了“海德先生”(Mr. Hyde)，是一个谋杀犯。王尔德对这一寓言有自己的理解，并把它与自己关于室内与室外的空间体验联系起来。在黑暗、丑陋的街道中，“海德先生”既焦虑又紧张。为了改变主体这种“不在”的状况，他试图逃离街区。室内空间才是他的灵魂的家园，在这里他能重获身份感和存在感。在同一篇文章中，王尔德写道，“我喜欢室内而非室外。在房间内我们感到处处得体，一切都从

Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, tran., Maria Jolas, Boston: Beacon Press, [1958] 1969, pp. 212, 7, xxxiii.

Oscar Wilde, *Complete Works of Oscar Wilde*, p. 984.

属于我们,为我们使用,使我们快乐。自我主义对人的尊严感来说是必需的,而它只是室内生活的结果。人一到户外就变得抽象,变得非个人化了;人的个性也就离我们而去。”因此,王尔德对室内布置的重视并非偶然,而是具有其深刻的哲学思考。室内空间是他美学理想的代表。

虽然王尔德的晚期作品有强烈的逃避城市的室外生活和回归室内的倾向,但他并没完全放弃早年改造城市的审美理想。阿瑟·塞维尔和道林·格雷在城市中的游荡都结束于清晨,终止于考文特花园的某个“美的瞬间”。考文特花园是当时伦敦最大的鲜花、水果和蔬菜市场,这个地方成了塞维尔的避难所。塞维尔在狭窄的小巷中穿行,几乎“迷失在昏暗街道这张巨大的网中”。当他最终走出迷宫之后,天已破晓。他发现他置身于一个美丽的天堂——考文特花园。他看着那些令人愉快的面庞,想着远离了嘲弄他的人群,心情无比舒畅。他看到了鲜花和蔬菜在晨曦中的美丽形象:“在早晨的天空下堆积着碧玉般的蔬菜,衬托着粉红色的玫瑰花蕾”。对于塞维尔,商业区成了一个审美的世界,他看到的是色彩丰富的形象,而非商品。正如他所言,这是“一个从夜间的罪恶中解放出来的伦敦”。

道林·格雷也有同样的经历。在考文特花园,他也经历过一个从焦虑到解脱的过程:

拂晓时分他发现自己走近了考文特花园……。巨大的马车装载着颤动的百合花从空旷的街道上出现。空气中弥漫着浓郁的花香,美丽的花朵好像对他是痛苦的解毒剂。

这又是一个形象化的艺术空间。作品的人物不再以忧郁的目光看待这个世界,他的恐怖经历显得那么遥远,他的痛苦已经烟消云散。他在形象的世界徜徉,他的感觉不再破碎,他的身份重新得到确认。在这样一个美的瞬间,他的精神获得再生,他的灵魂得到升华。

Oscar Wilde, *Complete Works of Oscar Wilde*, p. 970.

Ibid., p. 176.

Ibid., p. 177.

Ibid., pp. 76 - 77.

在 1860 年代,法国现代城市的建造者奥斯曼(1809—1891)正在建设巴黎的大道。他推平了那些中世纪遗留下来的狭窄街区,并让宽阔的林阴大道四通八达,周围布满街心花园。但英国的城市规划者却认为这种大道不适合伦敦。《建筑师》月刊曾载文谈及此事:“如果我们在伦敦拥有这样惬意的大道,那么我们中间就会出现大批的无所事事的城市闲荡者(fl neur)。”因而伦敦的街道至今仍然狭窄、阴暗,像个迷宫。然而在王尔德的作品中,这种闲荡者的形象还是出现了。正如法国的闲荡者是商业社会的产物,是以观看和浏览商品形象为乐趣的一族,王尔德的闲荡者也是与商品市场紧密相连。他们在审美化的街道上漫步,在艺术化的商品形象之间游弋,悠然自得,享受着感官的快乐。

但是这种观看本身不是单纯的审美范畴所能概括的;这不仅浸染了艺术的价值,也具有某种社会性含义。如前所述,在商业社会,当资本积累到一定程度时就转化为形象。因此对商品的外观的追求就势在必行。由于商品形象对人的塑造和构建的作用,人的感官,特别是视觉,也就渗透了资本主义的逻辑。在现代社会,纯粹的审美快感只是一种幻想,而康德关于审美与实用价值的对立也不复存在。审美价值与商业价值的融合是必然的趋势。因此,当塞维尔和格雷由“黑色的绝望”转化为美感的愉悦时,这种转换不仅仅是在审美层面上得以实现。这种转化可以看做是当时无序的市场经济走向秩序化,商品转化为商品的形象这种大趋势的象征。王尔德人物逃离了黑暗的道路,进入了一个审美化的艺术空间;但这一空间却无法与热烈的商业活动断然隔绝。他们驻足于美丽的形象面前,似乎发现了久违的艺术光环。但是这一形象的世界正是商品世界所呈现出的最新面貌。而他们的感官享受也正是闲荡者观看世界与体验生活的一种方式。只是这种方式以隐蔽的形式出现,具有某种无意识的特点。

Wolf von Eckardt, Sander L. Gilman and J. Edward Chamberlin, Oscar Wilde's London: A Scrapbook of Vices and Virtues, 1880 - 1900, p. 102.

关于“闲荡者”(或译“城市漫游者”)与商品文化的联系以及本雅明对此的论述,参见本书第 11 章第 2 节。

第八章 世纪末消费文化 与后现代主体理论

本章继续从主体建构的角度探讨唯美主义与消费文化的关系。唯美主义者将人格的审美化看做是自我完善的途径,将艺术与文学批评看成是自我实现的一种方式。因此,生活艺术化的目的之一就是新型主体的建构。在艺术乌托邦里面,唯美主义者找到“存在之家”。但是同样的主体建构过程也发生在消费文化领域。消费者在博览会、百货商厦等消费空间也获得了自我的存在之感。在主体生成领域,这一平行线是相互独立的吗?下面我们将要看到,审美经验,特别是审美的时间体验或艺术化的瞬间,是连接两者的中介。

(一) 形象的文化

作为一个唯美主义者,一个自认为生活在“象牙之塔”的艺术家,王尔德毕生都在和“庸俗性”、“小市民习气”和各种艺术的实用观念做斗争。他把艺术定义为一种纯粹的、独立自主的形式,从而切断艺术与现实以及一切实用价值的联系。对他来说,他的艺术观念与商品及其重要形式广告无关。在1890年6月25日写给《圣詹姆斯报》编辑部的一封信中,他愤怒的谴责了当时一个评论家把他的小说《道林·格雷的画像》称作是唯美主义思想的广告。他说:这些人“愚蠢而不必要的是使用了‘广告’这个词。”在英格兰,他是“最不

本章的初稿以《奥斯卡·王尔德:19世纪末消费文化与后现代主义理论》为题发表于《国外文学》,1994年第2期,第19—28页。

需要作广告的人”。对广告这类东西他已经“厌烦之极”。数年之后,他还曾经强烈要求出版商把刊登在他著作前后封面上的商品广告去掉。他说,广告与他的艺术“毫不相干”。

很显然,作为一个具有贵族气息的唯美主义者,一个文化精英,王尔德对19世纪末西方日益商品化的社会表达了自己的不满与愤恨。他难以掩饰自己对商品文化的轻蔑。他有意识地提高意识的价值,不仅把它作为一种思想体系加以弘扬,而且把它作为一种生活方式与消费潮流相抗衡。他用意识形式拯救现实,提升生活,划归一片属于心灵的土地,使之免受商品世界的污染。然而从今天的角度看,这种对艺术形式宗教般的信仰难免显示出其局限性。从王尔德的美学思想以至整个唯美主义运动中,我们可以见出一种矛盾,一种两面性。一方面,王尔德以及后来的现代主义文学大师们建立了一个辉煌的艺术世界,另一方面,他们的形式主义“新美学”也不可避免地沾染了某些消费主义的因素。如前所述,王尔德成功地塑造了自己作为艺术家的形象——“美学教授”(大学毕业后自封的称谓),“艺术福音的传播者”(北美各大报刊对王尔德1882年美学讲演的赞颂)以及一个献身艺术的、基督式的受难者(《狱中记》)。然而,他实际上完全置身于当时兴起的、以商品以及商品化的艺术重建主体性的浪潮之中。王尔德理论中关于艺术是“自我实现”的一种模式的观念,他的评论文字中对音响、色彩、印象等等消费式的体验,他在生活和艺术中对形象与外观的关注与刻意追求,他的作品中群众文化性诸如侦探小说特色,以及他对审美瞬间“精神分裂式”(德鲁兹术语)的感受,都或多或少地浸染着当时消费文化的色彩。如前所述,詹明信分析后现代主义文化时指出,康德以后的美学家以及唯美主义者,包括法国象征主义诗人,都认为“美、艺术的最大长处,就在于其不属于任何商业(实际的)和科学(认识论的)领域”。“审美经验是拒绝商品化的”,美曾经属于一个未被商品形式污染的王国。然而这一观念在今天,特别是在后现代主义成为文化主流之后,却难以解

释许多文学现象。后现代主义时期“商品化的形式在文化、艺术、无意识等等领域无所不在”，美与文化的领域“完全渗透了资本和资本的逻辑”。

艺术被商品形式所浸染这一现象在王尔德的时代已经出现。一种“形象的文化”，即艺术和商品都作为纯粹的形象或形式，以及其他许多“后现代”因素都可以追溯到所谓“世纪末”时期。如前所述，英国学者雷切尔·鲍尔比在论述《道林·格雷的画像》时把瓦尔特·佩特和王尔德的唯美主义思潮与消费社会联系起来。她指出，在王尔德描述的商品与物质所带来的身体与文本的快感中，我们可以发现一种唯美主义与消费主义的平行关系。王尔德的许多观念如无固定的自我，形象大于本质等等，“标志着现代消费文化的开始”。雷吉尼亚·加尼尔也认为，“王尔德对于理解一个更大的问题有其独特的贡献：即艺术在消费社会中的位置”，“我们所描述的19世纪90年代唯美主义的运作是现代形象社会与群体社会的开端，它依赖了形象及广告”。英国文化唯物主义批评家乔纳森·道利摩尔更是认为在王尔德的批评理论中我们可以发现后现代主义者所谓的“表层思维方式”，即强调人与物的外观、多样性、不确定性、空洞性、非中心化等等，从而对传统的人文主义思想体系中强调本质、内容、整体性、固定性等等“深度思维”方式提出了挑战。而这些正是后现代主义者理论家所概括和总结出的关于形象与消费社会的特点。因此，虽然王尔德和唯美主义者都极力地批判和否定商品文化，但商品形式在他们的艺术中却有着某种隐蔽的作用和特殊的意义，两者之间存在一种若即若离的关系。从另一方面看，商品世界也越来越具备某种审美特性。19世纪末出现的大型百货商厦可以说是商品

杰姆逊《后现代主义与文化理论》，唐小兵译，北京大学出版社，1997，第161—162页。

Rachel Bowlby, "Promoting Dorian Gray", *Oxford Literary Review*, 1987, vol. 9, parts 1 - 2, p. 161.

Regenia Gagnier, *Idylls of Marketplace*, Aldershot: Scolar Press, [1986] 1987, p. 8.

Jonathan Dollimore, "Different Desires: Subjectivity and Transgression in Wilde and Gide", *Textual Practice*, (1987) vol. 1, no. 1, pp. 56 - 58.

形式的展览馆。在这里,实际物品的消费已让位于符号形式的消费。商品的形象具有了特殊重要的地位。可以说,脱离了实用价值的商品形象构成了一种崭新的现实,即鲍德里亚所谓的那种由纯粹形式和独立自主、自我指涉的形象统治日常生活和人的主体的“超现实”(hyperreality)。艺术商品化与商品艺术化这两个过程同时在发展,而且在某种意义上两者有了交汇点。

在王尔德生活的年代,“人”作为一个固定实体的观念已经产生了危机。在这个政治、经济大变革的时期,一切稳定的事物都不可思议,而一切变化都成其为可能。人们感到失去了先验的自我。笛卡儿以来的独立自主的“自我”观念已经处在崩溃的境地。宣称上帝之死的尼采指出,随着基督教的衰落,“人从中心位置滚向一个X。”这种内在的空虚感和失重感在“世纪末”知识分子中间是很普遍的。威廉·迪安·豪厄尔斯(1837—1920)比喻说,人的本性就像一头洋葱,如果一直往里面剥,到头来什么也没有。在《善恶的彼岸》(1882)一书中,尼采对人性的状态也有描述。他说人类为个人确定性的危机和自我的丧失而感到痛苦。“我们自身都处在一种混沌状态”。王尔德本人对此也有诸多表述。他认为人没有固定的本性。“有关人性人们惟一知道的就是它的变化。变化是惟一我们能赋予它的本质。那些失败的思想体系就是一些建立在永久人性基础上的体系。”

在这样一个思想背景下,王尔德和他的同时代人渴望建立一种人类存在的新的基础。王尔德在《狱中记》中说,“我的本性就是追求一种自我实现所新形式。这就是我所关心的一切。”这在当时是很有代表性的思想。许多人都有同样的思考,追求各种方式的自我实现。正是在这一时期,古代希腊罗马文化中关于“面具”的概念被重新发现并广泛流行起来,取代了浪漫主义时期的真诚的自我与真

转引自 J. M. 布洛克曼《结构主义:莫斯科 - 布拉格 - 巴黎》,李幼蒸译,北京商务印书馆,1986,第 19 页。

Oscar Wilde, *Complete Works of Oscar Wilde*, ed. , Vyvyan Holland, London: Collins, 1966, p. 1100.

Ibid., p. 914.

实感的概念。唯美主义者如佩特、王尔德、比尔博姆等人还频繁使用“青春”一词,并把它介绍到美学与文化批评中去,作为享乐主义者某种瞬间的自我实现的标志。此外,普通市民百姓则在日常生活中发展自我实现的模式。根据美国社会学家杰克逊·利尔斯对晚期维多利亚社会文化的研究,当时广泛流行着各种奇特的治疗、恢复身体的方法,远远超出了常人保持健康的需要。利尔斯认为,这实际上是人们对于一种安全感和整体感的心理需求,是对控制自我和某种精神体验的需要。这反映了当时人们需要某种稳定或固定的事物可以依赖,从而保证其自身的存在具有意义。

在《共产党宣言》(1848)中,马克思、恩格斯写下了这样一段话:“一切固定的古老的关系以及与之相适应的素被尊崇的观念和见解都被消除了,一切新形成的关系等不到固定下来就陈旧了。一切固定的东西都烟消云散了,一切神圣的东西都被亵渎了。人们终于不得不用冷静的眼光来看他们的生活地位、他们的相互关系。”当代学者把这段话看做是对“现代资产阶级社会”的精彩描述。“一切固定的东西都烟消云散了”是对当时以及后来社会变革所引起的价值体系变化的形象概括。实际上在基督教衰落之后,在一切人和物都有一种失落感的时候,商品和艺术分别在不同领域充当起重建自我的某种角色。商品文化中纯外观形象的发展和运用,使商品变成脱离其使用价值的形式,变成符号,变成偶像,导致商品崇拜,即马克思所说的“商品拜物教”。另一方面,“为艺术而艺术”口号的流行和发展则产生一种瓦尔特·本雅明所概括的对现实的“审美化”。如前所述,本雅明在《机械复制时代的艺术作品》(1936)中把唯美主义称做是“以‘纯粹’艺术观念为形式的否定的神学”:对现实否定,对上帝否定,对艺术宗教般地崇拜。下面我们将要看到,在这

Richard Wightman Fox and T. J. Jackson Lears, eds., *The Culture of Consumption: Critical Essays in American History, 1880 - 1980*, New York: Pantheon Books, 1983, p. 198.

马克思、恩格斯《马克思恩格斯选集》,第1卷,北京:人民出版社,1972,第254页。

Walter Benjamin, *Illuminations*, tran. Harry Zohn, New York: Schocken Books, 1969, p. 224.

商品和艺术的“超现实”领域,已不复存在对现实的指涉,不存在内涵、意义或内容。一切仅仅为外观而存在,一切都变成了形象。而正是在这一形象的世界中,在这个我们可以称之为广义的拉康的镜像中,自我得以折射、认同以至重建。

(二) “生活方式的符号”

消费文化的一个显著特点,是强调商品的展示和摆设,强调商品形象的观赏效果。19世纪后半叶的商品市场经历着一场巨变,即从商品使用价值的消费过渡到产品形象价值的发现。这个时期,欧美频繁举行商品博览会,中大型百货商厦也在不断兴建、扩建。在第5章和第6章中我们看到,1851年和1862年伦敦举行的两次规模宏大的世界博览会,展示和销售了欧亚十几个国家的商品和艺术品。其后几十年在巴黎和维也纳也多次举办了类似的展览。也正是在这个时期,伦敦兴建了有名的哈罗兹百货商厦(Harrods),怀特利百货商厦(Whiteley's),法国巴黎兴建了邦·马尔奇商厦(The Bon Marché)。这些博览会和商厦吸引了无数中上层市民。在这里商品已不完全受纯粹的日常生活需要支配,而本身变成了一种美丽的形象系列。在人们心目中,商品市场是一个“梦幻世界”。因为这些博览会和商厦不仅仅是在销售物品,它们还在销售物品迷人的表象。消费者到商品市场也不只是购买,而更多的是观赏。百货商厦在某种意义上变成了一个旅游点,一个消遣的场所。雷切尔·鲍尔比把这一现象归结为“仅仅为了观看”。她认为,“消费者到商场更多的是为了快乐,而非为了实际需要”。

这种从购买到观赏的转变正是本雅明所说的对现实的“美感化”。现实事物作为物自体消失了,形象逐步取代了商品的地位。现实美感化的结果是产生了一种新的现实,其中形象的东西被看做是惟一真实的东西。形象因此占领并统治了生活。这一现象吉约·

德波总结为“从视觉上对生活的否定”。德波指出，“形象宣布了表面现象的支配地位并把人的全部生活，即全部社会生活，确定为仅仅是表象。但是任何对形象的批判性理解一定会揭示它从视觉上对生活予以否定这一本质特征；也就是说，被否定的生活为其本身创造一种视觉形式。”下面我们还将看到，这一观点也同样可以应用于唯美主义运动。唯美主义的口号为艺术而艺术的核心就是强调生活的形式方面。实际上这是取消生活，以形象挖空现实。正因为如此，唯美主义者对道德、对现实主义的否定总是和对形式的推崇相联系的。德波的理论说明，对视觉形象的关注使商品与其使用价值分离开来，变成一种纯粹的形式状态，变成一种独立自主的符号体系，最终在某种意义上成为一种艺术品。

商品的这种美丽形象的形成，可以说与商品市场的发展和销售技术的不断改进密切相关。在第7章我们考察了考文特花园（Covent Garden）作为城市空间的意义。而当时作为伦敦最大的蔬菜、水果、花卉集散地的考文特花园市场已经十分注重对销售商品的摆设。王尔德在作品中多次描述考文特花园。在《作为艺术家的批评家》（1890）一文的结尾处，对话者表示要去考文特花园观赏玫瑰花，以解除长时间思考和争论所带来的疲劳。像这种文人对考文特花园的描述甚至可以追溯到狄更斯时代。狄更斯也曾在考文特花园市场里流连忘返。他说虽然无钱购买菠萝，但在市场中观赏也很快乐。商品的“艺术性”摆设造成一种外观上的魅力，吸引许多作家和消费者。虽然当时《喷趣》上的一些文章对这种露天市场颇有微辞，但也承认考文特花园是一个“了不起的市场，它的外观足以使所有诚实的人沉默”，即使其非议者沉默。此外，那时英国还经常举行蔬菜、

Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, trans., Donald Nicholson-Smith, New York: Zone Books, 1995, p. 14.

Ben Weinreb and Christopher Hibbert, eds., *The London Encyclopaedia*, London: Macmillan, 1983, p. 203.

Punch, 26 July 1884.

水果、花卉的展览和比赛之类的活动，被称作“花草时尚”。（图 23）这些活动无疑促使人们更加注重商品的形象和外观。有些学者认为这类



图 23 《苹果展览》。《喷趣》，1883 年 10 月 13 日。英国在 19 世纪中晚期经常举行蔬菜、水果、花卉的展览和比赛之类的活动，被称作“花草时尚”。这些活动无疑促使人们更加注重商品的形象和外观。研究者认为这类“花草时尚”的影响甚至波及唯美主义运动和美术界的“新艺术运动”。

“花草时尚”的影响甚至波及唯美主义运动和美术界的“新艺术运

吉尔伯特和萨利文的轻歌剧《佩森斯：邦索恩的新娘》中将当时唯美主义者对向日葵和百合花的爱好称之为“花草时尚”(Vegetable Fashion)，见 W. S. Gilbert, Plays and Poems, New York: Random House, 1932, p. 200. 详见本书第 3 章第 2 节。

动”(Art Nouveau)。王尔德在美国讲演时,经常手持一枝向日葵或百合花作为唯美主义的象征。这一举动也是和当时欣赏植物形象的风气密切相关。

普通市场对商品外观的强调尚且如此,那么在百货商厦这些新出现的购物中心,商品的形象就更是被大大渲染了。百货商厦可以得天独厚地运用许多传统销售方式不同的技术。比如利用柜台和橱窗对货物进行大规模、有规划的陈列;采纳新的照明技术等。这些技术都侧重改善商品的外观以吸引顾客。特别是在1880年代投入使用的玻璃橱窗和电力照明极大地提高了商品形象的美感程度。这对于习惯于露天购物和汽灯、石灰灯照明的维多利亚人不啻是一次感性冲击。据载,当时人们认为玻璃橱窗的人工照明创造出一种剧场舞台式的效果。从中可见当时的“高技术”和百货商厦在商品形象化过程中所起到的作用。

商品实用价值的削弱使其交换价值相应地提高了。对于19世纪末这些“失去了自我”的维多利亚人,商品市场还有更为重要的社会意义。从某种意义上说,商品市场成为人们获得其身份与地位的地方。我们在“绪论”中谈到,鲍德里亚在《符号的政治经济学批判》一书中认为商品除了具有使用价值和交换价值之外,还有第三种成分,即符号价值。符号价值使商品成为某种特定的文化和生活方式的象征。拥有某种商品就是拥有了某种与众不同的生活意义和文化价值。这在上面谈到的欧美百货商厦的经营和发展的历史中明显表现出来。法国巴黎的邦·马尔奇百货商厦是第一次世界大战之前欧洲第一个也是最大的一个百货商厦。许多研究者视之为资产阶级生活方式和资产阶级身份得以形成和确认的一个自成体系的世界。美国社会学家迈克尔·米勒指出,“邦·马尔奇商店向所有那些过

See Rachel Bowlby, *Just Looking: Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola*, New York and London: Methuen, 1985, p. 2.

Jean Baudrillard, *Selected Writings*, ed., Mark Poster, London: Polity Press, 1988, pp. 57 - 92.

着和想要过中产阶级生活的人们出售物品。”因为邦·马尔奇用它的商品描绘了一幅资产阶级家庭生活的图画,让消费者产生一种幻觉,认为这种生活就是由这些美丽的物品构成的。所以,商品的展览其魅力实际上在于对某种生活方式和思想意识形态的展览。在玻璃橱窗里充分审美化了的商品形象因而也就附加上了社会含义。正因为如此,德波认为形象并非物象的集合,而是社会上人际关系的表现。因此,商品问题也关涉到人的身份问题;或者更抽象一点说,它关系到人们的社会认同和人的存在的确定性问题。商品并非在销售它们本身;实际上它们在出售某种特定的消费者,出售消费者的社会地位。从这个意义上说,商品变成一种后结构主义、后现代主义理论所说的“能指”。它构造主体;或者说它提供一个主体的位置,让消费者去占据从而变成某种特定的人。消费过程实际上就是一个主体的就位过程,即人们在社会中获取某种地位的过程。在尼采宣称“上帝死了”的19世纪,从某种意义上说商品成为取代宗教的一种形式。商品市场,用当时流行的比喻说,变成了一座“商业大教堂”(A Cathedral of Commerce),成为重新构造自我的场所。维多利亚人找到了一种填补内心空虚的方式,以此实现他们的自我价值,重建他们的主体性。

前面提到,王尔德追求现实的审美化,提升生活,使之达到艺术的高度。然而他在对商品进行艺术化的同时也经历着一个通过商品消费塑造自我的过程。这在王尔德对服装的运用和论述中充分表现出来。在第2章中我们看到,王尔德对穿着是十分考究的,而且把服装看成是一种艺术。早在牛津大学上学时,他的服装就引起了人们的注意;而后来在伦敦,他的“美学服装”更是让拘谨规范的上层人士惊讶不已。瓦尔特·汉密尔顿在《英国唯美主义运动》(1882)一

Michael Miller, *The Bon Marché Bourgeois Culture and the Department Store, 1869 - 1920*, Princeton: Princeton University Press, 1981, p.179.

Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, tran., Donald Nicholson - Smith, New York: Zone Books, 1995, p.12. 详见本书第2章第4节。

关于商品消费与人的社会认同的详细论述,见王宁《消费社会学》,北京:社会科学出版社,2001,第3章,第52—81页。

书中特别强调王尔德的服装观念在他唯美主义思想体系中的重要地位以及他对服装的种种“艺术的”运用。1882年王尔德在北美各大城市演讲后,各种报刊更是十分热衷于描述他的唯美主义形象和奇装异服。王尔德的唯美服装就是要显示出他是一个纨绔子,一个唯美主义者,一个维多利亚社会的叛逆,一个现代艺术家。他说“没有人像我那样懂得服装的价值及其重要性。”这重要性是什么呢?特雷·伊格尔顿的话剧《圣奥斯卡》(1989)的剧中人物王尔德说了这样一句话:“脱去我的服装我的灵魂也就跟着走了。”这句台词是对王尔德服装观念的最好概括。

因此王尔德的服装理论和实践与上述消费商品形象的特点是一致的。他把服装看成是一种艺术,但并没有超越形象消费的范畴。他和普通消费者一样,把商品看做是实现自我实现的一种方式,进而把服装看做是人本身。他的《面具的真实性》(1891)一文最初发表时取名为《莎士比亚与舞台服装》(1885);其中强调了服装的形象价值和社会意义。他对莎士比亚戏剧服装进行了一番研究之后得出结论说,“在每一个世纪,服装都是极为重要的有关风度、风俗以及生活方式的符号。”“生活方式的符号”这一提法已经具有了当代理论的意味。用现在的术语表述就是说,通过形象塑造,人们可以实现主体的确定性。

进入1990年代,英美批评界对王尔德的研究不断升温。1993年4月16—18日和5月28—31日分别在英国的伯明翰大学和摩纳哥的蒙地卡罗举行了王尔德专题学术会议。1999年1月—5月间在美国的加州大学洛杉矶校区连续举行了4次王尔德学术研讨会。在这些学术会议上以及近年出版的论文和专著中,一些批评家开始从后结构主义、后现代主义和消费文化的角度重新审视王尔德的作品和理论,发现他的思想不仅在当时是激进的,在现在也具有不可低估的“当代性”。特雷·伊格尔顿指出,“王尔德的作品预示了当代文

Oscar Wilde, *The Letters of Oscar Wilde*, p. 194.

Terry Eagleton, *Saint Oscar*, Field Day, 1989, p. 29.

Oscar Wilde, *Complete Works of Oscar Wilde*, p. 1074.

化理论的种种真知灼见。”在许许多多方面，诸如作为自我指涉的语言，作为方便虚构的真理，矛盾性与解构化的人类主体，身体及其快感作为伪善的意识形态的对立面，对我们来说奥斯卡·王尔德越来越像是一个爱尔兰的罗兰·巴尔特。”伊格尔顿的这一概括更加明确了王尔德与后现代主义理论以及消费社会的联系。在他的批评理论的文学作品中，消费文化都留下了痕迹。特别是在他某些激进观点中，这种情况则更为明显。

（三）艺术、消费文化与主体的生成

构造主体的另一种模式就是唯美主义运动所倡导的为艺术而艺术信条。通过对艺术形式的关注，唯美主义者试图创建一个脱离现实的艺术世界。特别是在王尔德心目中，为艺术而艺术信条还有更多的含义，即对“自我”的重建。用他自己的话说就是人们通过艺术实现自我，强化自己的个性。艺术因此而成为主体性诞生的新的现实。

建立这种新的现实即符号王国的第一步，就是要把“所指”与“能指”分开。对王尔德来讲这意味着把艺术与主观情感和客观现实分开。他认为，艺术创造从根本上说与“任何生活内容和人的激情”无关。在艺术的世界里，现实与情感这些“所指”变成了“能指”，即艺术形式的一部分。他声称，“美是象征的象征。美展示一切，因为它什么也不表现。”艺术作为自我指涉的符号有其自身的价值，而且是终极价值。艺术的目的仅仅存在于本身“形式的完美性”之中。现实生活与人类情感仅仅是由语言激发的形式因素。王尔德让当代批评家最为称道的一个“后现代主义”观点就是他把人类情感看做是一种“修辞”或“风格”。在《英国的文艺复兴》（1882）这篇讲演中，王尔德说他已经超越了华兹华斯把诗歌定义为“宁静回忆

Terry Eagleton, "The Fall of Oscar Wilde", *New Left Review*, no. 177, Sept. - Oct. 1989, p. 125.

Oscar Wilde, *Complete Works of Oscar Wilde*, p. 1030.

中的激情”这个阶段,而达到了济慈所说的“能够脱离这种热病而作诗”的阶段。他说真正的艺术家不是那些“直接表达感情”的人,而是那些“沉浸在艺术形式之中”的人。在他看来,“我们文艺复兴的力量的标志”是让“智慧和情感功能完全屈从于”艺术的形式原则。他把华兹华斯的名言“一切好诗都来自强烈感情的直接流露”大胆地改为“一切坏诗都来自情感的直接流露。”

王尔德在他的批评文章中极为出色地阐述了情感是符号游戏的结果,是话语的修辞效果,是主体的语言表达模式。他说:“词语对心灵有一种神秘的力量,形式可以创造情感。”即使是艺术家的真诚也不过是“风格的无意识的结果。”他甚至认为,如果要表达爱情,文学史上有无数准备好的精彩的爱情话语。如果要表达悲伤的情绪,我们有哈姆莱特王子的独白。“形式就是一切。它是生活的秘密。找到悲哀的表达方式,你就接近它了。找到欢乐的表达方式,你便可以加强这种狂喜。”总之,“形式是情感的诞生地。”王尔德表达的这些在当时看来是奇谈怪论的观点与后结构主义关于情感和意义均是结构的产物的思想有着惊人的相似之处。这些激进的思想与詹明信所指出的后现代文化中“情感的消失”也不谋而合。詹明信认为,在后现代主义艺术中,情感因素已经彻底消解。作品不再是情感的载体,并因此而变得肤浅而平淡无奇。过去那种内在感情与外在形式的二元对立已不复存在。王尔德虽然在论述中仍然使用了情感之类的字眼,但他显然跳出了传统的二元对立的程式,把情感标签化、形式化,进而看成是语言结构的一部分。因此,对王尔德来说,情感失去了传统浪漫主义理论中“所指”的地位。它本身变成“能指”之一,变成可以用某些人物命名的符号,从而隶属于风度、风格和“各种表达程式”的范畴。

与此相对应的是,现实生活在王尔德的批评理论中也变成了一

Oscar Wilde , Complete Works of Oscar Wilde, p. 1052.

Ibid., p. 1186.

Ibid., p. 1052.

Fredric Jameson, Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism, London and New York: Verso, 1991, Chapter 1.

种纯形式的东西。他在《谎言的衰落》一文中说,“自然与生活必须转化为艺术的规范。”他认为,“自然”并不存在,它只是一种观念,一种自卢梭之后才有的观念。这种历史考据学家式的眼光使他把自然看做是某个历史阶段和文化的产物。加之他的唯美主义立场,他把自然看做是一种艺术形式。因此,自然模仿艺术,艺术并非反映自然,则是顺理成章的逻辑。因为我们总是通过某种艺术作品提供的角度和模式看待自然,自然也就只有在一定的结构之中才显示出意义。王尔德说,我们看了透纳的作品之后,世界上才有透纳式的日出。我们看了惠斯勒的作品之后,我们才注意到伦敦的雾。他认为,自然只不过是一种二流的艺术品。

王尔德崇尚艺术,反对自然的理论意义在于他指出世界上真实的东西被形式取代了。生活变成生活的形象,生命变成符号的空壳。从戈蒂耶到王尔德,唯美主义者总是强调事物的表层,否定深层;强调“生活的外在形式”,否定内容。王尔德不断重复他的小说人物亨利勋爵的一句格言,他说,“只有浅薄的人才不根据外表作判断。世界的真正奥秘存在于可见之处,而非不可见之处。”如果说上述的“观赏”使商品变为商品的表象,从而失去了本体论特征;那么现在“可见性”也使生活失去了实体的特征,从而仅仅以其形象吸引人。王尔德声称,“我和戈蒂耶一样,只为可见的世界而存在。”

这个“可见的”艺术世界其功能和意义和商品世界一样,在于对“自我”的构建。如前所述,基督教的衰落使商品成为上帝。同样的过程也发生于艺术的领域。唯美主义者认为对生活的美学沉思高于其他生活实践。艺术家的生活比普通人更完善,是人类的理想存在形式。这就是福楼拜及其后来者概括的“美的宗教”,强调艺术创造高于一切,是生活的终结点。其实,这一艺术的神学是一种重新发现失去的“自我”的努力和尝试,因为艺术可以提供一个主体的位置。这一点正是王尔德艺术理论的核心。他反复强调艺术是“自我实现”的一种形式。他也把艺术看做是一面“镜子”,但是这面镜子所

Oscar Wilde , Complete Works of Oscar Wilde, p. 32 .

Ibid., p. 995.

反映的却不是现实。“艺术真正反映的是观赏者,而非生活。”他说,“通过艺术,而且只有通过艺术,我们才能实现我们的完美性。”艺术给艺术家和观赏者提供了一种最高品质的生存空间,于其中他们的“自我”得以重建。艺术作为实现自我的方式也是王尔德对文学批评本质的看法。在《作为艺术家的批评家》(1890)和《W. H. 先生的画像》(1889)这两篇文章中,王尔德系统地阐述了这一观点。他认为文学批评并非是对艺术作品的客观分析和阐述。他说“最高级的文学批评比创造更具有创造性;批评家的基本任务并非是按照作品本来的样子去看待作品。”批评家也是一个艺术家,因为他在批评活动中“强化了自己的个性”,实现了自我的价值。文本实际上为批评家提供了一个心理空间;批评活动可以看做是批评家本人的一种生存模式。作品的意义只有在这种自我实现和所谓的“艺术创造”中显示出来。因此,批评从根本上说不是对文本的释义活动,而是主体通过文本使自我得以确认的过程。

然而在唯美主义艺术活动中涌现出的自我已经不是传统意义上的固定的、自足的、和永恒不变的实体。相反,这是一个破碎的、分裂的主体,具有多重性、流变性和瞬间性种种特征。这种生存于唯美主义形式之中的主体,有别于浪漫主义者和稍后的现代主义者的生存体验。他们不像某些浪漫主义者如雪莱那样生活在未来,在冬天渴望不太遥远的春天。他们也不像某些现代主义高峰时期的作家如乔伊斯、伍尔夫、普鲁斯特和福克纳那样生活在对过去的深层回忆之中。唯美主义惟一的存在就是现在:纯粹的、多层次的、强化的、感性的、美的瞬间。佩特所说的艺术给予人们的“最高质量的瞬间”,以及“炽烈的、宝石般的火焰”就形象地描述了这种存在。在《道林·格雷的画像》中,王尔德不断重复佩特的这一思想,只是用了更为通俗与风趣的语言。亨利勋爵认为我们应该“教会人们把自己集中在

Oscar Wilde , Complete Works of Oscar Wilde, p. 17 .

Ibid., p. 1038.

Ibid., p. 1030.

现实的生活中,即作为瞬间的生活本身。”生活不是对未来的准备,对时间的体验只能局限在当前。在这个意义上,王尔德说,“友谊比爱情更为可悲,因为它延续的时间更长。”在这里,持久性遭到嘲弄,未来的延续性成为不可能。注重现在,事关人们的存在。正是根据这一原则,亨利勋爵劝慰道林忘却女友之死,并埋葬过去:“过去的魅力就在于它已经过去。”

《道林·格雷的画像》叙述了一个年轻人被自己的画像的美所深深感染,暗自请愿,希望自己青春永在,而让画像承受衰老的厄运。这一愿望居然神奇般地得以实现,道林继续保持着他的美貌,并在时间中定格。对于道林,过去、现在、未来这种纵向发展的“历时性”的时间链条已被打断,转而生活在一种固定的、“共时性”的时间领域。然而这一领域却无限广阔,充满热烈的、多彩的、极端感性的瞬间。道林生活在这种静止的时间之中,感官享受却得以充分解放。人人都在衰老,只有道林沉湎于声色犬马的感性刺激之中而青春得以永驻。这种美感化的时间观念不仅代表唯美主义者瞬间即永恒的信念,而且还表现出当时人们对感官、感性、甚至肉体的崇拜。

正是在这一方面,王尔德的唯美主义超越了作品文本而回到他生活的社会中去,而且与后现代艺术有了某种相通之处。或者说,他的文艺观念虽然致力于远离现实世界却仍然浸透着资本主义消费文化的逻辑。这种体验时间的方式恰恰是消费主体最突出的特点。商品使消费者的“自我”得以确认,然而却是短暂的、多样化的确认。商品形式的多样性以及商品世界的流变性都决定了消费者与社会角色的认同只是瞬间的认同。从这个意义上讲,消费者永远都处在一种现在时的、多层次的、不断寻觅补充的状态;因而他对时间的体验也只能是一种瞬间感而非永恒感。詹明信把这种时间体验概括为资本主义社会的精神分裂状态,并将这种时间观念作为商品文化的

Oscar Wilde , Complete Works of Oscar Wilde, p. 104.

Ibid., p. 1023.

Ibid., p. 85.

关于消费者在消费中对于特定社会角色的认同以及消费与时间的关系,参见王宁《消费社会学》,第3章和第10章。

产物以及消费生活方式的具体体现。他认为精神分裂患者把握时间的特殊方式就是中断过去、现在与将来之间的连续性。精神分裂者生活在永恒的现在,而且各个具体的瞬间之间缺乏联系,彼此孤立。然而正是这一点使精神分裂者可以以超出常人多少倍的能量体验某个现在的片段。詹明信以此分析了作为消费文化集中体现的后现代艺术。他认为当代的怀旧电影、约翰·凯奇的古怪音乐、当代文学创作中的拼贴、戏仿的手法以及“新句子诗派”等等都表现了这种对纯粹现在时的体验。他说,“当时间的链条破裂之后,对当前的感受就变得无比热烈、生动、物质化,并且大大提升了其强度。”实际上,百年之前,随着社会大规模商业化发展与消费主义向中产阶级迅速扩散,这种物质化的感性时间体验已经悄然出现,只是当时更多地集中在艺术家身上,而且较为含蓄、艺术、唯美而已。

综上所述,唯美主义反抗商业社会的局限性是十分明显的。王尔德的艺术观念不可避免地带有商品社会的烙印。作为一个格言作家,王尔德作品中有许多脍炙人口的警句。特别是他的反讽与悖论式的风格尤其为人称道。然而他本人也像是一个悖论:当他努力超越现实的时候,生活也同化了他。这一点是他个人也是唯美主义的悲剧。唯美主义是那样一场声势浩大的抗议运动,其理论与实践都有许多闪光的东西。唯美主义者对现实的那种英雄式的超越,对实用的商业社会愤怒的谴责,以及他们对人生艺术化的种种尝试,在当时以及后来都引起人们的共鸣。但是,19世纪商品社会决定了唯美主义者体验和观察世界的方式,而他们的作品也必然体现了消费文化的逻辑。

Fredric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society", in Hal Foster, ed., *Post-modern Culture*, London and Sydney: Pluto Press, 1985, p. 120.

第九章 中国唯美主义思潮 与现代性的两面

唯美主义是一个世界性的文化现象。在第6章中我们描述了19世纪中叶东方文化在欧洲的传播对唯美主义的兴起所起到的至关重要的作用。但是在20世纪,在法国和英国发展成熟的唯美主义思潮又返回亚洲,经过日本传到中国。(图24)我国对唯美主义观念特别是“为艺术而艺术”口号的介绍可以追溯到20世纪初年,鲁迅、周作人、郭沫若、郁达夫、茅盾、田汉等都赞扬或批评过这一口号。尤其是1920年代中国文艺界关于“为艺术而艺术”和“为人生而艺术”的大讨论,为唯美主义在中国文艺界的传播起到了推波助澜的作用。虽然当时“人生派”最后占了上风,并在文艺创作中取得了实绩;但是“为艺术而艺术”的呼声始终不绝于耳。多年之后许多艺术家如闻一多仍然为“纯形式”申辩,并身体力行。经过1950、1960年代对唯美主义的冷落与批判,1980年代以后我国学界对唯美主义兴趣日渐增长,并开始了对唯美主义进行系统地研究与介绍。但是正如欧洲

本章的初稿以《“五四”新文学中的唯美主义思潮与现代性的两面》发表于《思想文综》第7辑,中国社会科学出版社,2001,第1—21页。

刘钦伟《闻一多早期唯美主义述评》,《中国现代文学研究丛刊》,1983年第2辑。

赵澧、徐京安主编的《唯美主义》(北京:中国人民大学出版社,1988)是中文第一本也是惟一一本关于唯美主义的参考资料,收录了一批唯美主义作品与理论材料,并有徐京安的长文作序。马新国主编的《西方文论史》(北京:高等教育出版社,1994)中辟专章介绍唯美主义(作者李馨平),其叙述比较全面可靠。解志熙的《美的偏至:中国现代唯美—颓废主义文学思潮研究》(上海文艺出版社,1997)是关于中国唯美主义思潮的优秀著作,对欧洲唯美主义也有简略的介绍。薛家宝的《唯美主义研究》(天津社会科学院出版社,1999)依据现有的中文翻译材料对欧洲、日本和中国的唯美主义运动作了比较宏观的理论分析。殷曼的《唯美主义辨》(《唯美》,山东画报出版社,2000年第1辑)涉及当代大众文化中的唯美主义倾向。



图 24 王尔德的肖像. 1915 年出现在《青年杂志》第 1 卷第 3 号封面上。“易卜生及俄国屠尔格涅甫, 英国王尔德, 比利时之梅特林克, ……为近代四大代表作家。”陈独秀《现代欧洲文艺史谭》(1915)。

艺术家对东方文化抱有的乌托邦理想来自某种源于自身社会文化情境的误认一样, 中国对欧洲唯美主义的接受以及它在当时文化环境中所产生的变异和影响, 也由中国本身的社会历史发展使然。唯美主义在中国的传播与 20 世纪中国知识分子对西方现代性的认同, 与西方资本和商品文化在中国的扩张以及中国本土消费文化的生成和发展密不可分。从这一章起, 我们开始探讨唯美主义思潮在现代中

国的发展流变。

（一）中国现代文学史上的一次文艺思想论争

五四时期是中国思想界空前活跃的时期,当时各种各样的思想,无论是本土的还是外国的,均得到充分表达。这种百家蜂起的局面,导致不同思想之间的互相碰撞,形成中国现代文学史上多次激烈的思想论争。今天纵观这些论争,也许它们作为理论问题本身已经失去了意义;但是作为历史现象,这些讨论对我们理解中国现代思想史的复杂性却有很大的价值。这种价值特别体现在五四时期众多论争中的一个,即1920年代初发生在文学研究会和创造社成员之间的“为人生而艺术”还是“为艺术而艺术”的争论之中。这场论争涉及的人很多,都是文学史上有影响的作家。这场论争的焦点——唯美主义的艺术至上论——不仅是划分两个阵营的标志,而且影响到后来很多作家的实际创作。论争中的两个派别在后来的文学发展中可以找到一脉相承的轨迹。以文学研究会为代表的“人生派”和以创造社为代表的“艺术派”预示了中国现代文学史的两大艺术走向:现实主义与浪漫主义、乡土派与现代派、人的文学与革命文学、社会剖析小说与新感觉派小说等等。以“人生派”与“艺术派”为标志的文学史的两个主要发展方向,概括了两种不同思潮的主要特点,为我们重新审视文学史上的艺术流派的分野提供了一个极好的视点。

当然,任何概括,特别是二元式的概括,都是有理论缺陷的。上述的“艺术派”就是一个比较陈旧而且粗糙的提法。鲁迅在《上海文艺之一瞥》(1931)曾说“创造社是尊贵天才的,为艺术而艺术的……。文学研究会却也正相反,是主张为人生的艺术的……。”郑伯奇在《中国新文学大系·小说三集导言》(1935)中也谈及“人生

任何理论框架,包括严家炎有关中国现代小说十大流派那样精微细致的概括也无法穷尽中国现代文学史上丰富多采的文学现象,也不能把文学流派在其繁衍、发展、流变过程中的复杂性一览无余地显示出来。理论框架是方便我们归纳杂乱无章的文学现象的一种叙述模式,从本质上说是一种认识工具。对于这样一种工具,既要有准确性的要求,又不能过分苛责,关键是看它能否说明实际文学现象。

鲁迅《鲁迅全集》,第4卷,北京:人民文学出版社,1981,第295页。

派"和"艺术派",并把浪漫主义的创造社划归为后者。这种划分的简单化倾向是显而易见的。因为"为艺术而艺术"不能完全概括早期创造社的全部艺术活动。但是,从某种意义上讲,这一概括又是有一定道理的。因为和文学研究会诸作家相比,早期创造社成员无论在理论上还是创作实践中的确是更倾向于艺术性的。所以严家炎说,"所谓'人生派',是指文学研究会;'艺术派'是指创造社;这虽然并非创见,也不尽确切,却还是有一定的根据的。"

现在很多学者已经不再沿用这个1930年代的提法了。我们之所以拣起这一陈旧的模式,是因为"人生派"和"艺术派"之间最终有一个有趣的转化。两派最初的争论是围绕着唯美主义的艺术至上论而进行的。是否承认艺术的独立性成为一个焦点,会聚了许多不同的观点。在讨论中,艺术的目的论成为一条分界线,赞成者和反对者被划归为不同阵营。他们之间,在艺术的目的论上唇枪舌剑,势不两立,似乎没有任何可以妥协的地方。但是,数年之后,风流水转,原来文学研究会的成员,朱自清、俞平伯,特别是倡导"为人生而艺术"最为努力的周作人,都钻进象牙之塔,成为彻头彻尾的"艺术派"。他们思想上推崇唯美主义,生活中实行颓废主义,创作上表现"刹那主义",而创作成果又如此丰富,以至于现在一般的读者谁还注意周作人曾经是"人生派"艺术的首创者和主要理论家,并开创了文学研究会现实主义文学的先河呢?同样令人惊奇的是原来创造社的主要成员——郭沫若、郁达夫、田汉、成仿吾,当时异口同声赞颂唯美主义,倡导艺术无用论,反对艺术功利性;比如郭沫若对佩特的神往,郁达

郑伯奇说,"从来一般人认为中国的新文学运动的两种最大的倾向是'人生派'和'艺术派';这差不多已经成了一种常识。但若加以更细的分析,所谓'人生派'实接近帝俄时代的写实派,而所谓'艺术派'实包含着浪漫主义以至表现派未来派的各种倾向。"他又说,"这倾向发挥得最强烈的,要算创造社了。"见赵家璧编《中国新文学大系》(1935),第5集(《小说三集》,郑伯奇编),香港:香港文学研究社重印,1962,第3页。

严家炎《中国现代小说流派史》,北京:人民文学出版社,1995,第5页。

例如杨义就把创造社诸作家的小说称之为"浪漫抒情小说",而避免简单地称之为"艺术派"。见杨义《中国现代小说史》,北京:人民文学出版社,1986,第1卷,第528页。但台湾出版的一部研究创造社和文学研究会的著作仍然沿用这一模式并明确标出"为人生而艺术的文学研究会"和"为艺术而艺术的创造社"。见陈敬之《文学研究会与创造社》,台北:成文出版社,1980。

夫对颓废主义的迷恋,田汉对《莎乐美》的模仿,成仿吾对审美主义批评的实践;所有这些艺术至上主义者全部走向革命。文艺不仅为人生,而且干脆就成了社会政治的工具,这远远超出了文学研究会的激进程度。他们完全抛弃了早年唯美主义的艺术信仰,成为革命文学的弄潮儿。

这两派作家批评家的思想转变是如此彻底,他们的角色对换是这样具有戏剧性,他们的艺术立场的位移是这样明白无误,以至于我们今天再次审视 1920 年代初那场有关人生和艺术的争论时不可避免地感到困惑。固然人们的思想总是在发展之中,不会一成不变,特别是在现代中国这样一个大变革的社会环境中。但是这仍然无法解释为什么当年这样截然不同的两派在数年之内全部转向了自己的对立面。这种立场的互换,不仅对当年两派难解难分的艺术争论是莫大讽刺,同时也对文学史研究者提出了一个问题。难道这场争论并非理论之争而仅仅是意气之争吗?难道双方理论的性质没有根本区别而只是形式的不同吗?值得注意的是,任何轻率的结论都会导致对中国现代文学史上这一奇特现象的理论忽视,进而使这一复杂、丰富、饶有兴味却又内涵深刻的问题淡出历史的视野之外。本文准备就这一问题进行初步的探索,其中涉及近年来国内外学者有关中国现代性问题的讨论。实际上,中国现代作家在对待唯美主义时所面临的两难困境,从根本上说是植根于现代性本身的悖论。为了论述清晰起见,我们还是回到 1921 年,首先分别考察一下“人生派”和“艺术派”的不同艺术立场和两派成员之间有关艺术目的性的论争,以及他们之间令人迷惑的转化。

(二) “人生派”与文学研究会

1921 年 1 月 4 日,文学研究会由茅盾、周作人、郑振铎等 12 人发起,在今天北京的中山公园成立。这是中国现代文学史上规模最大的一个文学社团,全盛时期会员发展到 170 多人。它也是中国现代文学史上第一个现实主义文学社团,其主导思想就是“为人生而艺术”。“为人生”的艺术观不仅反映在他们的理论批评中,也反映在他们的创作和翻译活动中。文学研究会发展了“问题小说”、“乡

土小说"并形成现代文学史上一个现实主义流派。在对外国文学的介绍中也侧重俄国现实主义文学。虽然文学研究会的成员众多,创作风格也不尽一致,但是在文学与社会人生的关系这一点上,却是异口同声。这反映在《文学研究会宣言》(1921)中。这篇著名的《宣言》中有一段经常被人引用,反映了文学研究会的宗旨。它强调,“将文艺当作高兴时的游戏或失意时的消遣的时候,现在已经过去了。我们相信文学是一种工作,而且又是于人生很切要的一种工作……。”由此可见,这篇《宣言》的核心是倡导文学的社会功能,强调改造人生是文学的目的,因而文学与社会有着密切的关系。

据茅盾回忆,这篇《宣言》就是周作人起草而经鲁迅看过的。“为人生而艺术”的观点,不仅集中反映了当时文学研究会同人的看法,而且它也完全是周作人本人的切实想法,是他自“五四”以来“人的文学”、“平民文学”的文艺思想的自然发展。这个“为人生而艺术”的周作人,这个“理想的写实主义”的倡导者与后来那个唯美的、精致的、颓废的周作人真是有天壤之别。对于熟悉后来那个周作人的读者,那个品尝“故乡的野菜”、抱怨在北京“吃不到包含历史的精炼的或颓废的点心”的周作人,以及一心“在刹那间体会永久”的散文艺术家,我们很难设想这样现实、入世的口号出自他的手笔。可是事实就是这样,周作人首先是一个“五四战士”。周作人传记的作者钱理群说过,“历史已经忠实地记下了这一事实:周作人曾经作为‘战士’出现在五四新文学阵地上。”

不仅如此,周作人曾经还是某种空想社会主义的信仰者和倡导者。1919年7月,周作人回国八年后再次东渡日本,对日本“新村”

北京大学等编《文学运动史料选》,第1册,上海教育出版社,1979,第175页。

茅盾《革新 小说月报 前后》(1979),见《茅盾全集》,第34卷,北京:人民文学出版社,1997,第185页。

比如茅盾就以同样的口吻说,“文学不是作者主观的东西,不是一个人的,不是高兴时的游戏或失意时的消遣。”茅盾《文学和人的关系及中国古来对文学者身份的误认》(1921),见《茅盾全集》,第18卷,北京:人民文学出版社,1989,第61页。

周作人《北京的茶食》,《雨天的书》(1925),北京:中国文联出版公司,1992,第40页。

钱理群《周作人传》,北京十月文艺出版社,1990,第213页。

所在地进行了访问。日本“新村”是1918年建立的一个空想社会主义试验地，一个人人劳动，彼此平等的大同社会。周作人访问“新村”时“感动欣喜，不知怎么说才好，似乎平日梦想的世界，已经到来……。”周作人回国后作了多次报告，撰写了许多文章宣传“新村的精神”，介绍“新村的理想与实际”，以推动中国的新村运动，产生很大影响。而中国早期的马克思主义者对此有热烈的回应，包括李大钊、毛泽东、蔡和森、恽代英。毛泽东于1919年发表了他起草的新村计划书，1920年到北京拜访了周作人这位新村的倡导者。周作人1920年4月7日的日记中有“毛泽东君来访”的记载。

了解这一思想背景之后，周作人在1921年写下《文学研究会宣言》并提倡“为人生而艺术”就不足为奇了。但是如前所述，周作人的思想是一个复杂的矛盾体，他并没有像文学研究会的其他成员那样，比如说茅盾，继续走上现实主义的道路，而是迅速步入了一条唯美主义的崎岖小路。1924年左右，周作人极大地发展了他的文艺思想中的另一面，即艺术至上论，而且最终在里面找到了心灵的归宿，成为我们所熟悉的知堂老人。根据现有的资料，周作人是第一个把唯美主义者王尔德介绍到中国来的，他也是最早推崇佩特“刹那主义”的人之一。周作人1909年翻译出版王尔德的《安乐王子》，1922年在《晨报副镌》上开辟“自己的园地”专栏宣扬“独立的艺术美”，最终在小品文中实践其唯美主义理想：“在不完全的现世享乐一点美与和谐，在刹那间体会永久。”由此可见，周作人不仅把唯美主义当作艺术理想，更把它付诸生活实践，使之贯穿于自己生命中的方方面面，最终发展成为一种“生活之艺术”。从某种意义上可以

见周作人《访日本新村记》(1919)，《新潮》，第2卷第1号，1919年10月，第71页。

周作人在1919至1920年间至少发表了7篇介绍和讨论新村的的文章，见钱理群《周作人传》，第229—230页。

见钱理群《周作人传》，第232页。关于周作人与新村以及与李大钊、毛泽东的关系，见彭明《五四运动史》(修订本)，北京：人民出版社，1998，第503—508页。

1924年作为周作人思想的分水岭，见钱理群《周作人传》，第294页；解志熙《美的偏至：中国现代唯美—颓废主义文学思潮研究》，上海文艺出版社，1997，第91页。

周作人《喝茶》，《雨天的书》，第42页。

说,唯美主义成就了他的“趣味之文”:精炼、雅致、隽永、平淡而神奇。他说,“我们看夕阳,看秋河,看花,听雨,闻香,喝不求解渴的酒,吃不求饱的点心,都是生活上必要的——虽然是无用的装点,而且是愈精炼愈好。”这个唯美主义者与写作《文学研究会宣言》时的周作人,已经是判若两人了。

与周作人思想经历相似的还有他的追随者朱自清和俞平伯。朱自清和俞平伯也是文学研究会的成员,早年也持有文学研究会“为人生而艺术”的立场。解志熙在论及“朱自清和俞平伯的再选择”时指出,在1922年初“朱自清和‘五四’时期的周作人一样,是一个‘理想的写实主义者’。”“朱自清仍表示服膺新文学的启蒙主义方向和文学研究会的为人生而文学的立场。”朱自清认为为民请命的文学应该是“当务之急”。但是朱自清在1922年末已经显露出对于唯美的“刹那主义”的欣赏。朱自清说,“生活中的各个过程都有它独立的意义和价值。——每一刹那有每一刹那的意义与价值。”朱自清在1923年给俞平伯的信中,又重复了这一观点,而且更为明确。朱自清说,“生活中每一刹那有那一刹那的趣味,……对我都有一种意义和价值。”朱自清1924年发表的《刹那》一文,特别指出人生在没有意义的情况下,“最可爱的刹那,便是现在。”《刹那》一文标志着佩特的唯美主义不仅作为一种世界观占据了他的头脑,而且也作为艺术风格进入他的作品。他的人生观和文学观由此“发生了相当大的变化”。

俞平伯的情况也大致相同。在1919至1922年间,他“以一个战

在这一方面,周作人显然受到中国古典文学的影响。但是近年来,学者倾向于从西方唯美主义和世纪末颓废思潮的影响看周作人晚期的艺术观。见解志熙《美的偏至:中国现代唯美—颓废主义文学思潮研究》,第82—97页。

周作人《北京的茶食》,《雨天的书》,第41页。

解志熙《美的偏至:中国现代唯美—颓废主义文学思潮研究》,第97页。

参见朱自清1922年11月7日给俞平伯的信,见《俞平伯散文杂论编》,上海古籍出版社,1990,第43页。

参见朱自清1923年1月13日给俞平伯的信,见《俞平伯散文杂论编》,第43页。

《刹那》(1924),见朱乔森编《朱自清散文全集》,下集,南京:江苏教育出版社,1996,第129页。

解志熙《美的偏至:中国现代唯美—颓废主义文学思潮研究》,第97页。

士的进取姿态”，积极投身于五四新文化运动，写出新诗集《冬夜》（1922）。这部诗集，还有他的文学评论文章如《诗底进化的还原论》（1921）等，表达了他破旧立新、社会进化、“民众文学”等启蒙主义思想。俞平伯早期的文艺思想与重视文学社会功能的五四文艺思潮相呼应。正如研究者指出，“俞平伯是新潮社的骨干，后来又参加‘为人生的文学研究会。他的不少新诗，就是‘有所为’而发的，是‘未脱俗的，有着明确的‘为人生的目的的。他力主新诗应该表现人生，应该‘以关于人生的事物做主要材料。’”但是同时他受到的中国古典文学的影响也很多，特别是思想中佛教成分十分浓厚。这使得他后期十分推崇唯美主义和颓废主义所宣扬的生命快感和审美情趣，刻意追求“刹那间所体验的实有”。这一转变大约在1923年完成。从此以后，虚无、“没奈何”、一切皆空的情绪就占据了心头，与此相伴而来的就是对于“刹那主义”的激赏。《桨声灯影里的秦淮河》（1924）里面通篇表达的“当时之感”，就是“有”与“没有”不生分别以及对于这一“刹那”的审美体验。

以上概述了“人生派”的一些成员：周作人、朱自清、俞平伯如何从“为人生”走向“为艺术”，从现实主义走向唯美主义，从社会生活走向内心情趣。评论家一般是从个人思想的复杂矛盾性阐述这种转变的。周作人也是这样对自己评价的。他说，“托尔斯泰的无我爱与尼采的超人，共产主义与善种学，耶佛孔老的教训与科学的例证，我都一样的喜欢尊重，却又不能调和统一起来，造成一条可以行的大路。我只将这各种思想，凌乱的堆在头里，真是乡间的杂货一料店

乐齐《俞平伯的文学创作》，见乐齐编《俞平伯》，北京：人民文学出版社，1992，第301页。

同上，第304页。

关于俞平伯与佛教思想的关系，见谭桂林《俞平伯：人世无常与刹那主义》，《中国现代文学研究丛刊》，1996年第2期，第136—142页。

俞平伯《桨声灯影里的秦淮河》（1924），见《俞平伯散文杂论编》，上海古籍出版社，1990，第106页。

见解志熙《美的偏至：中国现代唯美—颓废主义文学思潮研究》，第97页。

参见钱理群对于周作人思想矛盾性的分析。钱理群《周作人传》，第243—247页。

了”。因而，社会化的艺术和艺术化的人生，这一二元对立使周作人经常面临一种两难困惑。这种思想转向或政治/审美二重性到底说明什么问题，还要在与创造社进行对比之后才能明白其中的原委。创造社的主要成员所走的路正好与周作人等人相反，他们经历了一个从“为艺术”到“为人生”的转变。

（三）“艺术派”与创造社

如前所述，创造社成员的文艺思想有一定的复杂性，可以从多方面看，单纯用“艺术派”一个概念很难概括其全部内容，往往只能是以偏概全。但是如果严格以纯艺术概念衡量的话，不仅中国，就是世界上也很难有一个流派或文艺思潮达到标准，包括西方的唯美主义、现代主义和先锋派。这些文艺思潮从某种意义上说都有极其强烈的意识形态色彩和显著的政治社会倾向。所以事物的性质都有其相对性，从结构主义的角度看，为一个事物确定性质，并不仅仅看它本身的特点，而主要是看它与其他事物的关系，从它与其他事物的关系的对比中确定它的位置。

从这个意义上说，1930年代把创造社称之为“艺术派”就还是有一定道理的。因为和文学研究会那种斩钉截铁的为人生、为社会的功利性目的性文学观相比，早期创造社成员为艺术而艺术的倾向是十分明显的。这从创造社的几个主要人物的言论之中可以看出来。他们总是把自己放在与文学研究会对立的立场上标新立异，而“为

周作人《歧路》，转引自钱理群《周作人传》，第244页。

黄淳浩认为“不应笼统地说创造社是‘为艺术而艺术的’艺术派。”黄淳浩《创造社：别求新声与异邦》，北京社会科学出版社，1995，第180页。杨义认为创造社的小说主要着眼于创造社成员自我个性的表达：“浪漫抒情小说是个性主义在小说领域的重要体现”。杨义《中国现代小说史》，第1卷，第545页。

结构主义语言学家索绪尔认为，一个词的意义只能放在与其他词语的关系链条中才能确定。这一差异性原则是结构主义的基本原理。Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, tran. Roy Harris, London: Duckworth, 1972.

艺术而艺术”则是他们所标榜的一个口号。

创造社于1921年6月成立于日本的东京，核心人物有诗人郭沫若、小说家郁达夫、批评家成仿吾——郭沫若自己称之为创造社“一尊园鼎的三只脚。”创造社的组织不像文学研究会那样庞大松散，他们的思想观点比较统一，就是主张文艺是内心生活的表现，不必有其他外在的功利与目的。郭沫若说，“艺术的本身上是无所谓目的”：“文艺也如春日的花草，乃艺术家内心之智慧的表现。……应该说没有所谓目的。”郁达夫则认为，“美的追求是艺术的核心。”成仿吾也认为艺术“是美的追求，或是极端的享乐”，因而要“除去一切功利主义的打算，专求文学的全（Perfection）与美（Beauty）。”他们这些主张所表现出的艺术至上论是十分明确的，与西方强调艺术性的唯美主义、现代主义文艺思潮也是一脉相承的。

由于这样的艺术主张，也由于创造社成员对英国唯美主义者佩特、王尔德作品的大力介绍、翻译、评论、赞美，使他们与文学研究会的艺术立场发生对峙。1922年创造社首先向文学研究会发难，对

茅盾指出，“与‘为人生的艺术对立的另一大流派就是‘为艺术的艺术’，后来早期创造社是明确而且坚决地这样标榜的。”见《茅盾全集》，第34卷，北京：人民文学出版社，1997，第185页。黄淳浩也不否认“创造社主要成员郭沫若、郁达夫、成仿吾、田汉……都不同程度地受过‘艺术而艺术’思潮的影响。”黄淳浩《创造社：别求新声与异邦》，第180页。

关于创造社成立的日期，过去学界一直沿用郭沫若在《创造十年》中所说的“七月初旬”的说法。黄淳浩根据赵南公1921年的日记和郁达夫的《友情和胃病》，将创造社成立的日期订正为1921年6月，并推算为6月8日。见黄淳浩《创造社：别求新声与异邦》，第25—29页。

郭沫若《创造十年续篇》，《郭沫若全集·文学编》，第12卷，北京：人民文学出版社，1990，第213页。

郭沫若《文艺之社会的使命》（1925），见《郭沫若全集·文学编》，第15卷，第200页。

郁达夫《艺术与国家》（1923），《郁达夫文论集》，杭州：浙江文艺出版社，1985，第57页。

成仿吾《新文学之使命》（1923），《成仿吾文集》，济南：山东大学出版社，1985，第94页。

田汉翻译了《莎乐美》载《少年中国》，2卷9期，1921年3月；郁达夫翻译了《淮尔特著杜莲格莱序文》，载《创造》，第1卷第1期，1922年3月；郭沫若撰写了《瓦特裴德的批评论》，载《创造周报》，第26号，1923年11月。

五四以来的新文学的现实主义实绩和成就一笔抹杀,进而标榜艺术独立、表现内心、创作无目的、文艺无功利等艺术观。文学研究会的茅盾也因此针锋相对,继续强调文学的社会功能。他说,“我们决然反对那些全然脱离人生的而且滥调的中国式的唯美的文学作品。”但是初期创造社艺术至上的创作观毕竟取得了巨大的成果,而且还为后来的现代派文学开辟了道路。严家炎认为创造社的自我小说,特别是陶晶孙的作品,已经尝试运用了新感觉派的技巧,“为后来现代派小说的发展开了先河。”而这些成就应该部分归功于郭沫若、郁达夫、成仿吾对于唯美主义和其他西方艺术至上思潮的大力引进和宣传。

然而我们对于创造社的兴趣还不在于它如何宣扬了唯美主义或如何身体力行地实践了刹那主义。我们感兴趣的还是创造社的三位元老是如何毫无例外地转向了“人生派”,甚至亲自投身参加革命活动。郭沫若 1924 年再次东渡日本,在研究了河上肇的著作之后转向马克思主义,并放弃了唯美主义的艺术观。他说,“我现在对于文艺的见解也全盘变了。……昨日的文艺是不自觉的得占生活的优先权的贵族们的消闲圣品,……今日的文艺,是我们现在走在革命途上的文艺,是我们被压迫者的呼号,是生命穷促的喊叫,是斗士的咒文,是革命预期的欢喜。这今日的文艺便是革命的文艺,……我对于今日的文艺,只在它能够促进社会革命之实现上才承认它有存在的可能。而今日的文艺也只能在社会革命之促进上才配受得文艺的称号,……”从推崇文艺本身的审美性、独立性,到相信文艺不仅和社会革命关联,而且就是服务于政治的工具,郭沫若的转变同样是巨大的、根本性的,的确远远超越了文学研究会的立场。

成仿吾也经历了同样的变化,由审美批评转向了无产阶级批评。早期的成仿吾比较重视艺术作品的艺术性。在《真的艺术家》(1923)一文中,他认为艺术家“绝不是没入于人生的黑海而随波逐

茅盾《“大转变时期”何时来呢?》(1923),《茅盾全集》,第 18 卷,北京:人民文学出版社,1989,第 414 页。

严家炎《中国现代小说流派史》,第 104 页。

郭沫若《孤鸿》(1926),《郭沫若全集·文学编》,第 16 卷,第 19—20 页。

流,反之,人类的生活对于他们亦不过供他们创作的物品。人生自己便是一种艺术。”“所以真的艺术家,我们可以简单地说,他是……能以人生为艺术的人。”因此他认为“真的艺术家只是低头于美,他们的信条是美即真即善。”虽然成仿吾早期批评也不否认文艺的社会功能,但是在这里艺术至上论的色彩是十分明显的,特别是和唯美主义的“生活为艺术”的信条十分符合。李何林在《近二十年中国文艺思潮论》(1939)中特别指出成仿吾早期文艺思想的驳杂性,认为,“成仿吾在《新文学之使命》中,一方面主张‘唯美主义’,一方面强调新文学的‘时代的使命’。”但是在1926年以后,成仿吾开始清除他过去的唯美主义思想而转向革命文学,其标志就是那篇有名的《从文学革命到革命文学》(1927)。在这里,阶级论彻底取代了唯美主义。

郁达夫文艺思想也同样遵循一条从唯美主义和颓废主义转向社会政治文学观的路线。郁达夫曾经翻译过王尔德《道林·格雷的画像》,但是只发表了其中的序言部分。这篇序言直接反映了王尔德有关艺术无用、审美不关利害等美学思想,而郁达夫也基本上接收了这种艺术观。更有甚者,郁达夫对于王尔德的小说中的颓废主义思想更加感兴趣,因而更加偏重快感,贬损道德。不仅如此,郁达夫还专门撰文介绍了英国颓废主义杂志《黄面志》(The Yellow Book),对英国诗人欧内斯特·道生的具有强烈颓废色彩的诗歌推崇备至,说是他“在孤冷忧郁时候的最好伴侣”。郁达夫的这些“为艺术而艺术”和颓废主义的文艺观点集中表现在后来出版的《文学概说》(1927)中。但是在1920年代中期,郁达夫的思想逐渐发生了转变。他所写的《文学上的阶级斗争》(1923)已经反映出这种变化。在这

史若平编《成仿吾研究资料》,长沙:湖南文艺出版社,1988,第182、181页。

李何林《近二十年中国文艺思潮论》,香港:生活书店,1948,第106页。

关于成仿吾从唯美主义到革命文学的思想演变历程,参见李何林《近二十年中国文艺思潮论》,第95—112页;玛利安·高利克《中国现代文学批评发生史》,陈圣生等译,北京:社会科学文献出版社,1997,第57—97页。以上两书也论及了郭沫若各个时期思想的区别与联系以及发展演变。

郁达夫《郁达夫文集》,第5卷,香港、广州:三联书店香港分店和花城出版社,1982,第172页。

里他使用了革命性的语汇,并频繁谈到马克思。后来的《无产阶级专政和无产阶级文学》(1927)、《农民文艺的实质》(1927)、《农民文艺的提倡》(1928)、《文艺论的种种》(1933)等文章更清楚地表明他的文艺观向社会政治方面转化。这些论文中的观点,已经不再具有唯美主义色彩。相反,郁达夫现在认为“文学是宣传”、“文学是革命的先驱”、“文学的有阶级性,是当然的事情”。他甚至认为五四时期“没有人出来描写”“农民的生活,农民的感情、农民的苦楚,……我觉得这一点是我们的新文艺的耻辱。”从这些言论看,郁达夫与晚期创造社其他成员一样,郁达夫也开始独尊普罗文艺了。

创造社从1920年代初期开始与文学研究会论战,到1920年代末期放弃“为艺术而艺术”的口号,彻底否定了自己,抛弃艺术至上和唯美主义的艺术观。这种自我否定不仅仅是倒向“人生派”,而是更进一步,成为无产阶级文学的始作俑者。他们的激进观点,远远超越了当年文学研究会的现实主义立场。李何林指出,“创造社不得不同时注意‘人生和‘社会’,以至于渐渐的转变了方向,去提倡比笼统的‘为人生’更进一步的文艺运动,即革命文学或无产阶级文学的运动。”晚期创造社的活动,已经直接接驳了红色30年代的左翼文化运动,唯美主义在他们中间已经完全没有市场。令人困惑的是,唯美主义或艺术至上论却悄然复活在文学研究会的某些骨干成员中。如前所述,周作人、朱自清、俞平伯显然是在郭沫若、郁达夫、成仿吾大力倡导革命文学的时候放弃了文学革命,退而开垦“自己的园地”,最后在艺术的象牙之塔中找到心灵的归宿。

(四) 现代性的两面

以上简单考察了中国现代文学史上两大社团流派,六个主要作家的思想发展,讨论了他们不同时期文艺观的急剧变化,特别是他们

见王自立、陈子善编《郁达夫研究资料》,天津:天津人民出版社,1982,第264、265、271页。

见王自立、陈子善编《郁达夫研究资料》,第263页。

李何林《近二十年中国文艺思潮论》,第105页。

之间,即“人生派”和“艺术派”之间的角色互换现象。虽然具体到每一个人,情况都是复杂的,转变程度也有所不同。但是如果以唯美主义的艺术观作为尺度衡量,他们前后差异是肯定的,矛盾是明显的。由于上述思想转变涉及这么多作家,而他们之间的立场互换又是这样明确,所以很难说这仅仅是一种偶然现象。因此,对这一现象的成因进行研究是必要的。我们准备从三个层面上对于上述“人生派”与“艺术派”的对立和转换做出解释:第一是个人思想层面,第二是社会政治层面,第三是现代性也就是历史层面。

从思想层面上看,许多中国现代作家的文艺思想是十分复杂的,如果仔细研究,往往是多种思想成分并存,只是在某些时间段内有强弱之分。周作人在撰写《文学研究会宣言》之前,对于唯美主义已经情有独钟。郭沫若在提倡佩特的“刹那主义”时,艺术也同时是他反礼教、反传统的利器。当个人经历或所处时代发生变化时,他们可以适时地发展自己思想中的某个方面。中国传统知识分子从来就有出世与入世之说,通常是佛老与孔孟并举。是独善其身还是兼善天下,往往取决于时运和机遇而已。如果把“为人生”看做是政治上奋发进取的行为,把“为艺术”看成是自我完善的方式,那么这一矛盾反而成为互相补充的统一体。人生与艺术分别代表一个事物的两面,表面上的差异隐含着道德和人格上的实际统一。

这一解释比较适用于周作人、朱自清、俞平伯。他们的文艺思想中所表现出来的消极遁世倾向的是十分明显的。在他们的作品中,社会意义的丧失反而使生活表象的审美意义凸现出来。他们因而能够更加欣赏和玩味生活中的一切琐屑小事,形成一种审美的生活态度或人生观。但是这一解释的主要依据是个人的思想和心理构成,对于我们理解文学史和描述文学流派的发展演变意义不大。文学史的发展,特别从较长的时间段来看,按照 T. S. 艾略特的说法是“非个人化的”,因而与社会生活的关系更加密切。所以,从社会层面剖析这种艺术与人生的立场转换或政治与审美的矛盾是必要的。

李泽厚的《启蒙与救亡的双重变奏》(1986)一文就是从中国社

T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", Raman Selden, ed., *The Theory of Criticism from Plato to the Present: A Reader*, London: Longman, 1988, p. 312.

会的性质来看现代史上个人主义与集体主义的对立统一关系。李泽厚认为,“‘五四运动包含两个性质不相同的运动,一个是新文化运动,一个是学生爱国反帝运动。”由于当时中国是一个半殖民地、半封建的社会,这一性质决定了五四运动的两大目标:一方面反抗封建传统,一方面反抗帝国主义列强。在思想上则表现为启蒙与救亡两种形态。当易卜生的娜拉勇敢地走出家庭时,这在五四时期广为传播的象征性行为所代表的就是启蒙主义的个体反抗意识。当周作人、毛泽东倡导“中国式的空想社会主义”新村时,这种社会实践所代表的就是救亡所需要的群体意识。因此,个人尊严、民主科学的启蒙主题与国家兴亡、人民疾苦的群体观念相互交织,互为消长,构成了中国现代思想史的主要内容,同时也深刻影响了文学史上各种文艺思潮的发生与发展。

启蒙与救亡的双重主题能够部分地说明上述唯美主义和非唯美主义的立场转换问题。特别是对于创造社诸作家来说,他们由启蒙文学到革命文学的发展,与当时的社会状况有着密切关系。郭沫若、郁达夫、成仿吾、田汉早期所倡导的唯美主义具有强烈的反传统倾向,与五四的启蒙精神是完全一致的。例如郁达夫的颓废主义可以说是对传统道德规范的一种解构,而田汉则把莎乐美完全塑造成为娜拉式的反抗型女性。这些都显示了五四一代作家的叛逆性格。而创造社成员最终走向革命,正是在民族危机日益加重的情况下完成的。但是这一批评模式也有其局限性,对于周作人等人后期转向虚无主义的审美文化的概括性就不够。关于周作人的消极遁世思想和颓废心态与启蒙主义是什么关系,还需进一步说明。

现代性是一个极为复杂而多义的西方概念,关于现代性的论著也是汗牛充栋。这里主要根据西方有关现代性研究的两部比较有

李泽厚《中国现代思想史论》,北京:东方出版社,1987,第7页。

见彭明《五四运动史》(修订本),北京:人民出版社,1998,第507页。

关于中国现代性的评述,参见李欧梵《现代性的追求》,北京:三联书店,2000,第177-247页; David Der-wei Wang, *Fin-de-siecle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849 - 1911*, Stanford: Stanford University Press, 1997 (部分中译文见王德威《想像中国的方法》,北京:三联书店,1998); 汪晖《韦伯与中国的现代性问题》,《汪晖自选集》,桂林:广西师范大学出版社,1997,第1—35页。

影响的著作, 来为现代性概念作一个初步的说明, 作为我们进一步讨论唯美主义的基础。

马太· 卡里内斯库在《现代性的五个方面》(1977, 1987) 中首先把现代性定义为一种对时间的线性体验, 一种对历史发展进步的信仰。他把这一现代性称之为“资产阶级文明的现代性”, 其理想包括了理性、实用、科学、进步等观念。但是他认为还有一种现代性, 可以称之为“审美的现代性”, 代表着上一现代性的反面, 是对它的反动, 表现出工业文明的危机和人类对它的反抗。在“审美的现代性”中, 非理性、非实用、历史循环、审美感觉构成了它的主要内容。这些观念集中表现在 19 世纪末 20 世纪初的西方文艺思潮中, 表现在我们通常称之为现代主义的文艺作品中。

马歇尔· 伯尔曼在《烟消云散: 对现代性的体验》(1982) 中把现代性的核心思想表述为以浮士德精神为象征的发展的观念。现代世界为人类提供了无限发展的可能性。人类终于破除了来自宗教、政治的束缚, 感到前所未有的自由和力量。然而正是在这个不存在上帝的世界里人也面临着一个虚无的深渊。传统的崩溃带来的是一个极其可怕的价值空白, 一种“生活中不能承受之轻”。对于这种体验, 尼采称之为“虚无主义”, 马克思称之为“烟消云散”, 霍克海默和阿多尔诺称之为“启蒙辩证法”。霍克海默和阿多尔诺尖锐地指出, “从进步思想最广泛的意义来看, 历来启蒙的目的都是使人们摆脱恐惧, 成为主人。但是完全受到启蒙的世界却充满着巨大的不幸。”而这种虚无主义, 这种对于不幸的深切体验, 正是唯美主义、颓废主义以及其他现代主义得以繁荣的土壤。

上述两位批评家都是从两重性的角度描述和总结现代性的, 并

See Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, Durham: Duke University Press, 1987, pp. 3 - 10.

See Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, London: Verso, 1983, pp. 15 - 16, 21 - 22. 李泽厚在论及中国现代文学时也认为“启蒙主义的理性、乐观、进化思潮与本世纪的非理性、悲观、反历史思潮相冲突而并来, 同在最敏感的中国知识分子心魂中投下了身影。”李泽厚《中国现代思想史论》, 第 215 页。

M. 霍克海默和 T. W. 阿多尔诺《启蒙辩证法》, 洪佩郁、蔺月峰译, 重庆出版社, 1990, 第 1 页。

把这一模式应用到文学研究中去。如果我们认定自晚清以来中国社会确实经历着一个现代性的生成和崛起的过程，而传统的孔孟之道的礼崩乐坏和西方思潮的驳杂纷纭是五四前后的主要特征的话，那么上述的现代性的两面就是一个可以说明这种矛盾与混乱之内在联系的有用的理论框架。它不仅可以说为什么倡导社会主义的周作人最终走向唯美的“刹那主义”和颓废的虚无主义（这正是发展和虚无的辩证法），也可以说明郭沫若等启蒙主义作家何以迅速地走向革命文学（对启蒙主义的反叛也是现代性的另一种表现形式）。它不仅可以解释为什么西方具有历史分期意义的流派如浪漫主义、现实主义、现代主义可以在中国的某一个时期共同繁荣（比如 1930 年代的社会剖析小说与新感觉派小说），也可以解释在同一流派内部，主观与客观两种倾向何以并行不悖（比如七月派）。李欧梵对中国颓废派文学研究的主要理论依据就是卡里内斯库两种现代性的二元理论框架。他认为，“在中国五四时期，这两种现代性的立场并没有全然对立……。”中国对颓废主义评价较低“主要是在中国的现代文学理论中并没有把颓废看成‘现代性’的另一面。”科克·丹顿在研究胡风的左派文学批评理论时则把这一二元理论框架应用到 1930 年代以后的中国革命文学的研究之中，以揭示中国现代性的构成之复杂多样。他把胡风的“主观战斗精神”放在启蒙的现代性（enlightenment modernity）和革命的现代性（revolutionary modernity）的相互关系中去讨论。从这两者 - 丹顿称之为浪漫的个人主义和革命的集体主义（“romantic individualism” and “revolutionary collectiv-

王德威不仅对于晚清小说的诸多现代性特征进行了深入细致的研究，而且明确指出，现代性在晚清文学中已经得到最充分的展示和发展。See *Fin-de-siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849 - 1911*, pp. 13 - 52.

马歇尔·伯尔曼认为，“在过去一个世纪，特别是在充满历史危机和革命希望的关头”，马克思主义和现代主义“在许多方面都自然地联在了一起。”See Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, p. 121. 詹明信也认为应该从现代性的角度理解社会主义和共产主义运动。他说，“马克思列宁主义是通向现代化的工具。”见詹姆逊《论现实存在的马克思主义》，载俞可平编《全球化时代的“马克思主义”》，北京：中央编译出版社，1998，第 81 页。

李欧梵《现代性的追求》，第 149 页。关于颓废派，详见本书第 11 章。

ism")之间的互动关系去看待胡风文艺思想的矛盾性。虽然今天看来,上述二元理论框架并不能涵盖一切文学现象,但是它毕竟为我们提供了某种新的角度,而且对于某些作家,特别是上述沿唯美主义轴线相互转化的文学家、批评家,做出一定程度的说明。

所以文学研究会和创造社的那场“为人生”还是“为艺术”的争论,可以看做是植根于中国社会现实的两种不同的经验:生活的参与和艺术的体验。因此它们也是对中国现代性的两种不同形态的表述方式。它们的区别是建立在它们之间的联系之上的,它们的矛盾性是建立在它们的同一性之上的。它们之间之所以可以转化或者位移,所依赖的就是这一共同的现代性基础。因此它们的差异和统一如同一枚硬币的两面:似乎截然相反,但是又不可分割。从这个意义上讲,正如茅盾在谈到文学研究会和创造社之间的论战时说,文学研究会和创造社是一条路上走的人。郭沫若也曾说过,“不承认艺术中可以划分出什么人生派和艺术派的人。”实际上这都是从它们的共同性方面看待它们之间的争论与区别的。今天重读这些当事人的议论,可以明显地发现,他们的见解并非息事宁人也非折衷调和。他们的这些议论实际上源于对中国现代性的两面的深切体验。这些表面上模棱两可的表述却道出了隐藏在背后的真实。所以今天如果我们仍然纠缠于“为人生”还是“为艺术”的争论,并一定分别出是非曲直,那是完全没有意义的。李何林早1930年代就用“对立的统一”这一概念概括和描述创造社和文学研究会的文艺思想的异同,并指出“这是时代与社会使然”。他说:

所以我们在创造社诸人“五卅”前的文章里,不但看见“为艺术而艺术”和“唯美主义”的思想,也看见他们“为人生”和

Kirk Denton, *The Problematic of Self in Modern Chinese Literature: Hu Feng and Lu Ling*, Stanford, Stanford University Press, 1998, pp. 10 - 23.

见陈安湖主编《中国现代文学社团流派史》,武汉:华中师范大学出版社,1997,第89页。

《郭沫若全集·文学编》,第15卷,第227页。这些模棱两可的表述往往被论者用作支持创造社并非艺术派的证据。我们应该超越这种纯粹以概念即“艺术性”为标准的分类法,强调双方共同的现代性基础并质询各自在现代社会中所充当的角色。

“为社会”的思想。这两种“对立”的思想，且每每即发现在一篇文章中，因而我称之为“统一”。此外，即在与文学研究会的关系上讲，有一部分思想与之“对立”，也有一部分思想与文学研究会“统一”着。——这是时代社会使然，并没有什么稀奇！

所以我们应该研究的正是这两种文艺思潮的共同的社会基础，以及它们在中国现代性发展过程中所充当的角色。在下面论述莎乐美形象、比尔兹利颓废观念和日常生活审美化的章节中，我们可以清楚地看到唯美主义与当时社会生活特别是商业文化的具体联系，以及它向现代工具理性方向的转化。

第十章 莎乐美之吻:唯美主义、消费主义与启蒙现代性

上一章讨论了启蒙主义与唯美主义沿现代性轴心相互转化的可能性。这一章则探讨这种转化在中国对唯美主义特别是《莎乐美》的接受中的具体机制。王尔德的《莎乐美》是唯美主义的一部代表作。这部诗剧表现出强烈的非理性主义和肉体崇拜,以及唯美主义当前即永久的时间观念,是英国文学中反对启蒙现代性的艺术作品。但是,莎乐美作为艺术形象以及《莎乐美》在中国上海的传播与接受却完全表达了商品文化的物化逻辑。中国唯美主义者在实际生活中卷进了当时都市文明和消费文化的海洋。不过,在郭沫若和田汉那里,唯美主义背后的商品关系和感觉的物化现象却被现代与传统的关系所替代。《莎乐美》体现的颓废主义瞬间观念被“再生”的现代性时间观念所置换。在中国现代文学中,莎乐美表现为一个反抗传统的启蒙主义艺术形象。

(一) 欧洲文化传统中的莎乐美形象

《莎乐美》(Salomé)说的是希罗底(Herodias)的女儿痴情于施洗者约翰,遭到拒绝之后请求父王将他杀死。希律王(Herod)要求她跳了“七重面纱之舞”,然后满足了她疯狂的爱欲。莎乐美最终以亲吻约翰的头颅而死。这个故事最早见于《圣经》,不过女主角是希罗

本章的初稿以《莎乐美之吻:唯美主义、消费主义与中国启蒙现代性》为题发表于《中国比较文学》,2001年第2期,第67—89页。河南大学梁工教授与作者讨论过莎乐美以及《圣经》中希罗底的故事,中国人民大学徐京安教授提出过宝贵意见,在此一并感谢。

底,她憎恨约翰,并怂恿女儿在舞后要求约翰的头颅作为回报。这个版本一直延续到19世纪,海涅把希罗底的故事写进诗歌(Atta Troll, 1841),已经加进了对约翰头颅的“热烈的吻”。福楼拜和马拉美也分别写过希罗底的故事(Herodias, 1877)和诗歌(Herodiade, 未完成),但这时的莎乐美还是一个幼稚的女孩子。法国浪漫主义画家居斯塔夫·莫罗为世人展现了一个热情、刚烈的莎乐美形象。莫罗富丽堂皇的莎乐美系列绘画在巴黎的沙龙(1876)和巴黎世界博览会(1878)上展出,使无数文人墨客为之倾倒,为之感慨唏嘘。(图25)于斯曼在《逆向》中对莫罗的莎乐美形象有大段的描绘:忧郁、性感、艳丽、珠光宝气,俨然是淫欲的象征。此后,随着王尔德的法文诗剧《莎乐美》在巴黎出版(1893)和上演(1896),比尔兹利为英文版《莎乐美》所作的惊世骇俗的插图在伦敦出版(1894),以及理查德·施特劳斯(1864—1949)的歌剧《莎乐美》在德国德累斯顿(Dresden)演出(1905),在19世纪末至20世纪初,莎乐美成为极具

《圣经》,《马太福音》(14:1-12),《马可福音》(6:14-29)。

See Mario Praz, "Salome in Literary Tradition", and Richard Ellmann, "Overtures to Wilde's 'Salome'", in Richard Strauss: Salome, ed., Derrick Puffett, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, pp. 11-20, 21-35.

居斯塔夫·莫罗(Gustave Moreau, 1826-1898)以莎乐美为题材的绘画有:Salome at the Prison (1873-76), Salome Dancing before Herod (1876), Dance of Salome (1876), The Apparition (1876), The Apparition (1876), The Apparition (1876), Salome (Gazing at the Head of John the Baptist, 1876), Salome (Holding John the Baptist's Head on a Platter, 1876), Salome in the Garden (1878), Salome (Holding up John the Baptist's Head on a Platter, 1885), Salome (at the Column, 1885-90), Salome Holding the Head of John the Baptist (1885-90), 以及一些素描。见 Pierre-Louis Mathieu, Gustave Moreau: Complete Edition of the Finished Paintings, Watercolours and Drawings, Oxford: Thaidon Press, 1977, pp. 126-27, 131, 322-33, 326, 354, 363.

《逆向》中的主人公德·艾散特这样描述莫罗画中的莎乐美:“面带忧郁、庄严、甚至令人敬畏的表情,她跳起了淫荡的舞蹈,旨在唤醒希律老王沉睡的感觉。她的乳峰上下颤抖,晃动的项链轻擦着硬起的乳头;钻石在她湿润的皮肤上闪闪发光;她的手镯、腰带、指环也闪烁不已;在她宏伟的长裙之上,珍珠镶边、银色的花纹衬出金光耀闪;宝石串起的胸铠燃烧起来,射出一束束火焰,在乌暗的肉体、褐红色的皮肤上滚动,如同一只巨大昆虫的幼虫。它光彩夺目的翅壳布满暗红色的大理石花纹,点缀着菊黄色斑点,钢蓝色斑点和孔雀绿条纹。”Joris-Karl Huysmans, *Against Nature*, tran., Margaret Mauldon, Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 45.

魅力的艺术形象并广为流传。那么, 莎乐美在欧洲文学中意味着什么呢? 它的流行有哪些历史文化原因?

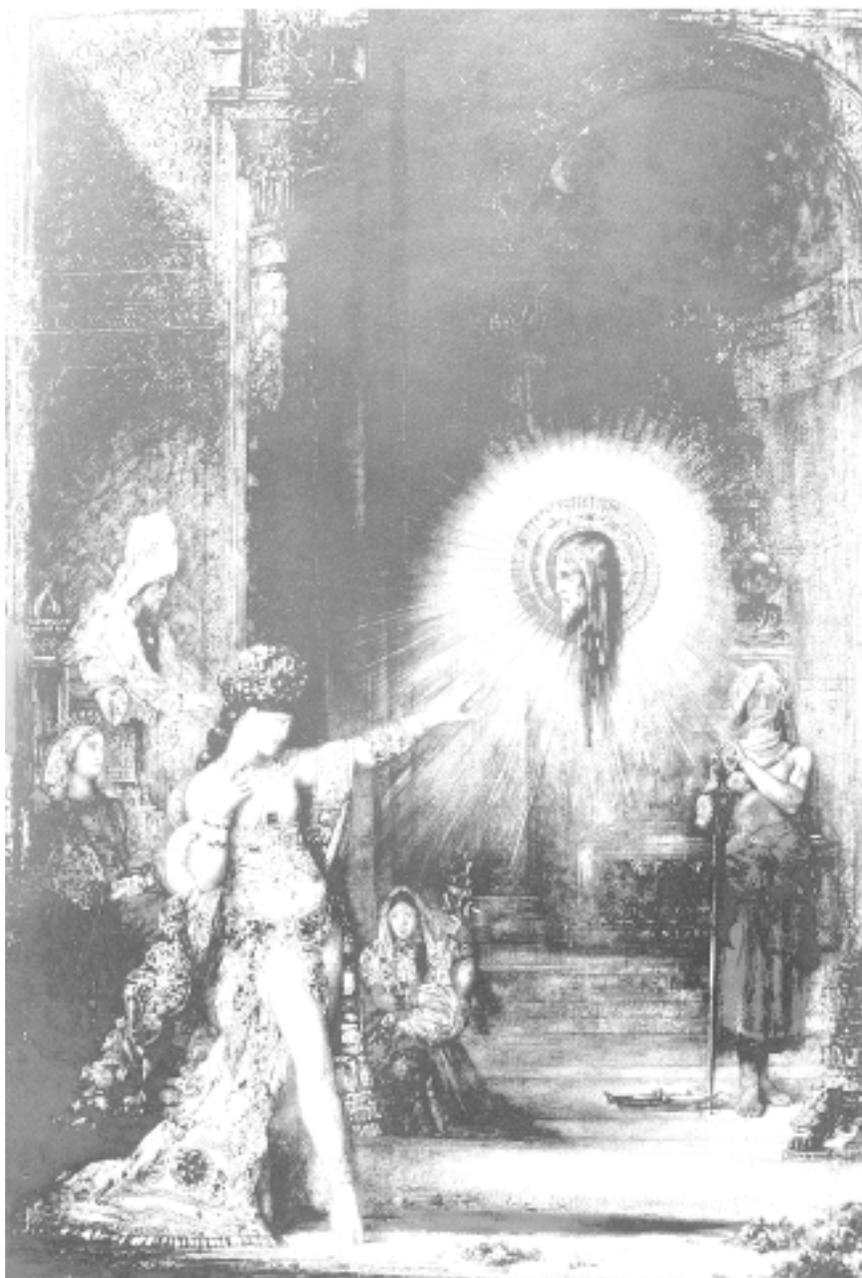


图 25 《幻影》。居斯塔夫·莫罗作, 1874—1876。于斯曼笔下的主人公德·艾散特对此画有如下描绘:“面带忧郁、庄严、甚至令人敬畏的表情, 她跳起了淫荡的舞蹈, 旨在唤醒希律老王沉睡的感觉。她的乳峰上下颤抖, 晃动的项链轻擦着硬起的乳头; 钻石在她湿润的皮肤上闪闪发光; 她的手镯、腰带、指环也闪烁不已; 在她宏伟的长裙之上, 珍珠镶边、银色的花纹衬出金光耀闪; 宝石串起的胸铠燃烧起来, 射出一束束火焰, 在乌暗的肉体、褐红色的皮肤上滚动, 如同一只巨大昆虫的幼虫。它光彩夺目的翅壳布满暗红色的大理石花纹, 点缀着菊黄色斑点, 钢蓝色斑点和孔雀绿条纹。”

从文学史上看,莎乐美是从浪漫主义到唯美主义文学传统中一系列“致命的女性”(femme fatale)形象中的一个。这样的女性或神秘莫测,或激情满怀,通常是美丽无比但又冷酷无情。比如济慈《无情美女》中来去无踪的无名女性,梅里美的卡门(Carmen),戈蒂耶的克利奥佩屈拉(Cleopatra),福楼拜的萨朗波(Salammbô),以及斯温伯恩和邓南遮(1863—1938)笔下的某些女性人物。到19世纪末,这些“致命的女性”形象,特别是莎乐美又带有浓厚的颓废、色情特点,注重感官享乐,追求瞬间快感,对最初的浪漫主义形象有较大的发展和超越。唯美主义和颓废主义文艺运动发源于法国。法国拿破仑战争以后贵族阶层没落,中产阶级的市民社会崛起。中产阶级的社会思想背景是工业文明及启蒙主义,相信社会发展,生活进步,历史前进。但是唯美主义者和后来的现代主义者对于这种基于工具理性的生活观、历史观并不认同,对奉行实用主义的中产阶级不屑一顾,视之为市侩、庸众。他们认为工业文明的发展并没有为人类带来幸福,理性之光也没有使人类摆脱野蛮与愚昧。相反,战争、杀戮、疯狂仍然主宰着世界。启蒙主义所允诺的美好未来非但没有实现,而历史还不断重复过去的邪恶。而唯美主义对理性不屑一顾,对启蒙理想百般嘲弄,对审美感性顶礼膜拜,对感官享乐疯狂追求。这正是历史虚无主义在文艺思潮中的回响。而《莎乐美》则集中体现了唯美主义的思想观点和艺术特色。其中所隐含的注重当前和瞬间的时间观念,鄙视灵魂的非理性主义,推崇肉体的感性至上思想,使莎乐美在华丽的外表之下具有极大的思想深度,成为英国文学中反启蒙、反现代性的艺术形象。

For femme fatale, see Mario Praz, *The Romantic Agony*, trans., Angus Davidson, Oxford: Oxford University Press, 1954, pp. 199 - 301; Virginia M. Allen, *The Femme Fatale: Erotic Icon*, New York: The Whitston Publishing Company, 1983.

关于唯美主义和颓废主义在欧洲产生的社会背景,见威廉·冈特《美的历险》,肖聿、凌君译,北京:中国文联出版公司,1987,第1—6页。

关于现代主义与启蒙主义现代性的对立,参见 Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, Durham: Duke University Press, 1987; Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, London: Verso, 1983; 丹尼尔·贝尔《资本主义的文化矛盾》,赵一凡等译,北京:三联书店,1989,第92页。

但是这一反启蒙和非理性主义的艺术形象在中国却得到五四一代启蒙作家的厚爱。从郭沫若到田汉,从白薇到王统照,《莎乐美》的影响无所不在。当然,《莎乐美》也受到 30 年代海派颓废作家的青睐。叶灵凤、邵洵美、章克标、滕固对于西方的唯美主义的作品了如指掌,对西方的颓废主义心向往之。应该说,生活在大都市的海派颓废作家在思想上与《莎乐美》所表现的唯美主义更有相通之处。但是我们通常所说的进步作家,郭沫若和田汉,为何如此热衷于这一颓废派的经典呢?在他们身上,《莎乐美》所代表的反启蒙主义与五四启蒙精神是如何并行不悖,浑然一体而最终开花结果的呢?这就是本章试图回答的问题。

(二) 《莎乐美》在中国的翻译、演出及其仿作

根据现有的材料统计,《莎乐美》在 1949 年之前一共有七个译本,一个剧情梗概。其中最有名的是田汉的译本,直到 1980 年代还不断再版。田汉于 1916—1922 年间在日本学习,当时日本唯美主义之风正盛,田汉因而深受影响。他经常在东京观看西方话剧,有案可查的剧目就包括王尔德的《莎乐美》和《温德米尔夫人的扇子》。他还拜访过厨川白村,日本热衷介绍西方唯美主义的批评家之一。田汉是英国唯美主义批评家阿瑟·西蒙斯的热情读者,手边

最早的是陆思安和裘配岳 1920 年的译本,以《萨洛姆》为名在《民国日报》副刊《觉悟》连载(1920 年 3 月 21 日—4 月 1 日)。此外有田汉 1921 年的译本,在《少年中国》第 2 卷第 9 期发表(1921 年 3 月,第 24—51 页),1923 年配上比尔兹利的 16 幅精美插图在上海中华书局出版;徐葆炎 1927 年的译本,上海光华书局出版;钟霖 1934 年的译本,成都中华绿星社出版;沈佩秋和汪宏声 1937 年的译本(同一译本但各自署名分别出版),上海启明书局出版;胡双歌 1946 年的译本,上海星群书店出版;桂裕和徐名骥的译本,商务印书馆出版(年份待考);以及徐调孚的故事梗概及述评《莎乐美》,载 1927 年 10 月《小说月报》,第 88—91 页。关于王尔德其他著作的翻译和出版,参见解志熙《美的偏至:中国现代唯美—颓废主义文学思潮研究》,上海文艺出版社,1997,第 17—22 页。

其文字经过润色后收入赵澧、徐京安编《唯美主义》,北京:人民大学出版社,1988,pp. 459—492;此后还在《名作欣赏》1989 年第 2 期再度发表。

见董健《田汉传》,北京:十月文艺出版社,1996,第 177 页。

还备有一册他介绍法国文艺思潮的著作《象征派文学运动》(1899)以供随时引用。他对唯美主义作家特别是王尔德更是情有独钟,甚至在教他妻子易淑渝英文时,所选用的课本竟是王尔德的《狱中记》(De Profundis)。从那时起,田汉已经计划如何把《莎乐美》搬上中国的舞台。

《莎乐美》传入中国的另一个渠道是“春柳社”。“春柳社”于1907年在日本东京成立,而这一年正是王尔德的《莎乐美》首次被介绍到日本。根据日本学者的考证,《莎乐美》首先由 Mori Ohgai 于1907年翻译成日文,1909年又出版了其它译本。1912年《莎乐美》首次由一个外国剧团(Allan Wilkie and his Company)在东京上演,1913年由日本本地的剧团搬上舞台。《莎乐美》的演出在日本受到极大欢迎,据统计,仅在1912—1925年间,《莎乐美》就上演了127场,有14位女演员在不同的导演指导下演出了此剧,掀起了一阵“莎乐美热”,甚至在年轻妇女中还流行起莎乐美的发型,而且在时装方面莎乐美也声名大噪。看来,无论中国还是日本,《莎乐美》的流行都和都市商业文化有着千丝万缕的联系。在这样的艺术氛围中,“春柳社”受到唯美主义的影响自不待言。“春柳社”在中国话剧运动中举足轻重,而它从中获取养料的外国戏剧中就包括了王尔德

董健《田汉传》,第106页。

见朱寿桐《田汉早期剧作中的唯美主义倾向》,《文学评论》,1985年4期,第93页。

1920年3月在日本他与郭沫若谈起这个计划。见董健《田汉传》,第161—163页。

See Kimmie Imura Lawlor, "Salome in Japan: A Drama of Desire", in *The Force of Vision, I: Dramas of Desire, Visions of Beauty* (Proceedings of the XIIIth Congress of the International Comparative Literature Association), eds., Earl Miner, Toru Haga et al, Tokyo: International Comparative Literature Association, 1995, pp. 38 - 41, 45. 据此文记载,当时满洲里还演出过《莎乐美》,但没有给出时间地点。关于王尔德其他作品在日本的接受,参见 Jeff Nunokawa, "Oscar Wilde in Japan: Aestheticism, Orientalism, and the Derealization of the Homosexual", *Privileging Positions: The Sites of Asian American Studies*, eds., Gary Y. Okihiro et al, Washington: Washington State University Press, 1995, pp. 281 - 290.

的《莎乐美》。

1929年,田汉的梦想成为现实。由他执导、“南国社”演出的《莎乐美》在南京和上海引起轰动。施寄寒在《南国演剧参观记》(1929)一文中记载了1929年7月6日在南京首演的盛况:“是晚全场座位不过三百左右,来宾到者竟达四百以上场内空气甚为不佳”。“莎乐美之布景颇称剧情。演员以扮演莎乐美者发音清楚动听,姿态亦有微胜之处。其余各角,皆未见过火而已。”由于当时观众太多,以致于剧场秩序混乱,所以从第二场开始,票价由六角提高到一块大洋。这在当时是相当大的数目,因而遭到了群众的批评。无论如何,《莎乐美》在中国的演出是极为成功的。它的影响以及莎乐美作为艺术形象在中国作家心目中的位置,在《莎乐美》的追随者和摹仿者中可以略见一斑。

《莎乐美》在中国翻译出版和演出之后许多作家都把它用作自己创作的素材。夏骏在《论王尔德对中国话剧发展的影响》(1988)对此有详尽的介绍与出色的论述。特别是剧中最后一个场景莎乐美亲吻约翰的头颅而死的情节对于中国作家有着极大的震撼力,成为许多人创作灵感的源泉。郭沫若在《王昭君》(1924)中设计了一个类似的结局:汉元帝“捧毛延寿首,连连吻其左右颊”,以分享王昭君留下的“香泽”。王统照的《死后之胜利》(1922)也有《莎乐美》的痕迹。剧中画家何蜚士和女主人公都是艺术与爱的化身。画家临

“春柳社”主要成员陆镜若和欧阳予倩回国后,于1914—1915年在上海的“谋得利”戏院挂出“春柳剧场”的牌子。据载,《莎乐美》在这里演出过:“《莎乐美》王尔德著,新剧同志会演出于春柳剧场。”袁国兴《中国话剧的孕育与生成》,台北:文津出版社,1993,第219页。待考。

《戏剧与文艺》,1929年第1卷第4期,第93页。

见《田汉文集》,第14卷,中国戏剧出版社,1987,第343—344页。

以下关于郭沫若的《王昭君》、王统照的《死后之胜利》、白薇的《琳丽》和致杨骚的信、袁昌英的《孔雀东南飞》的引文又见夏骏《论王尔德对中国话剧发展的影响》,《戏剧艺术》,1988年第1期,第14、13、11、17页;徐京安《唯美主义在中国的传播、接受和变异》,《中外文化与文论》,(2),成都:四川大学出版社,1996,第174—175页。

中国戏剧出版社编辑部编《郭沫若剧作全集》,第1卷,北京:中国戏剧出版社,1982,第148页。

终最后遗言是“胜利啊！艺术！生命的！你！”于是女主人公不顾一切地“吻其血唇”。这些“莎乐美之吻”意在表现美与爱所能达到的超现实的境界。

像这样受到王尔德和唯美主义的影响并表现“莎乐美之吻”的戏剧作品还有很多。这些作品的共同特点,就是把情爱、审美与死亡联系在一起。或者说是用死亡来强化情感的深度与审美的强度,造成一种震撼人心的效果。比如在白薇以“东亚某都会”为地点的诗剧《琳丽》(1926)中,就有“无限的爱美与欢愉, /要死在爱人接吻的朱唇上”这样的词句;袁昌英的《孔雀东南飞》(1929)中也有“我愿和你吻死在白焰灸骨的太阳光里”的台词。有些作家不仅在作品里表现莎乐美的精神和莎乐美式的人物形象,而且在实际生活中也身体力行,刻意模仿莎乐美的性格。白薇在给杨骚的信中说,“啊,爱弟!你不杀我我要杀你。我非杀你不可!我是‘Salome’哩,我比‘Salome’还要毒哩。死在你美不可思议的嘴上比什么都好,我将死迷在你含情蕴娇的美嘴上”。这分明是王尔德所倡导的“生活模仿艺术”:用自己的生命实践莎乐美式的美学之死,在现实世界中实现莎乐美在艺术舞台上之所作所为。梁实秋在《题壁尔德斯莱的图画》(1925)组诗中有一首歌咏莎乐美的诗,其中有这样的句子:“唯有你的嘴唇吻过的人头/将永久的含笑,亘古的不朽。”可见,把艺术看得高于一切,把生命浓缩在一个艺术的瞬间以求得永恒,是他们的共同理想。

(三) “刹那主义”与艺术的瞬间

如前所述,佩特对生活与艺术的有过充满诗意的论述。让生活燃烧成炽烈的、宝石般的火焰的观点是对生活艺术化观念的最出色、

王统照《死后之胜利》,《小说月报》,第13卷第7号,1922年7月,第32页。

白薇《琳丽》,上海:商务印书馆,1926,第96页。

《孔雀东南飞及其他独幕剧》,台北:台湾商务印书馆,1983,第55页。

白薇、杨骚《昨夜》,石家庄:河北教育出版社,1994,第20、29页。

见梁实秋《雅舍诗和小说》,陈子善编,台北:九歌出版社,1996,第113页。

最富于激情的表述。他关于艺术给人以最高质量的瞬间观点在1920年代的中国也是广为人知的,特别是在这一批唯美主义者和倡导为艺术而艺术的作家中间。佩特这种对于生活和艺术的理解当时被俞平伯等中国作家称之为“刹那主义”。从中国作家对《莎乐美》的运用与模仿来看,他们完全接受了佩特关于万物皆流,唯有艺术的瞬间永恒的观点。其他作家批评家如周作人、朱自清、俞平伯也都讨论过并极为赞赏这种只关注当前并追求感官上的极致的思想。他们的散文也都是从日常生活的小事中阐发生活和艺术中的“刹那主义”。郭沫若则是中国最早介绍佩特的人之一。他发表过《瓦特·裴德的批评论》(1923)一文,简单阐述了佩特的文艺思想,并节译了佩特的《文艺复兴:艺术与诗歌研究》(1873)中的《前言》。佩特《文艺复兴》的《结论》部分也是这个时候翻译成中文的。从1922到1931年间,佩特的其他作品被翻译成中文,包括《文体论》和关于音乐的论文和小说的片断;可见当时人们对他的浓厚兴趣。而王尔德的莎乐美对瞬间美感极致的追求,对中国作家来说,正是佩特“刹那主义”的形象表述。

那么从今天的角度看,“刹那主义”是一种什么样的文艺思想和生活态度呢?它与当时中国的社会与文化有什么联系?首先,“刹那主义”所代表的是一种与现代性不同的时间观念,即对当前的强调和对过去以及未来的否定。当前成为被关注的焦点,与现在有关的一切,特别是审美,受到突出地强调。在这里,时间实际上已经停止,并且向空间形式转化。把当前与过去和未来切断并孤立起来的结果,就是主体对现在的体验其深度和强度极大地增加;感觉、视觉、

Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, London: Macmillan, [1873] 1913, p. 250. 并参见绪论。

见谭桂林《俞平伯:人世无常与刹那主义》,《中国现代文学研究丛刊》,1996年第2期,第141页。

谭桂林认为,俞平伯的刹那主义受佛教影响深重。但是上述作家对感官享乐的追求,显然更受到西方颓废主义的影响,连俞平伯自己也承认,“这种刹那观,……根底上不免有些颓废气息。”转引自谭桂林《俞平伯:人世无常与刹那主义》,第141页。

见解志熙《美的偏至:中国现代唯美—颓废主义文学思潮研究》,上海文艺出版社,1997,第15—17页。

听觉本身得到充分地发展。同时,客体的审美性质也大大加强。所以身体、物体等等都成为审美欣赏的对象而得到顶礼膜拜。詹明信在谈到精神分裂病人对世界的体验的哲学和美学意义时指出,“由于时间的连续性被切断,对于当前的体验变得强而有力,极为生动而且‘物质化’:精神分裂者面前的世界极为浓烈,具有神秘而压抑的色彩,闪烁着幻觉的力量。”詹明信正是从这个角度,出色地阐述了后现代艺术与后工业社会的必然联系。当代西方拼凑式的怀旧电影,约翰·凯奇无声的音乐片断,新句子诗派毫无关系的句子组合,所有这些表现的正是强烈的、分离的、物质化的瞬间,也就是西方学者所说的精神分裂式的生活体验。如果从这个角度看,莎乐美亲吻死者的头颅这种疯狂的举动就不难理解了。实际上这是体验生活一种方式,一种非理性的、常人无法企及的方式。而那些莎乐美的模仿者的言辞,包括白薇对情人所说的谰语,应该说是真实可信的。因为从精神分裂者的观点看世界,这种时间上的断裂,这种对于瞬间快感的追求不仅没有任何不合理之处,甚至完全就是正常的。

西方的学者主要是从后现代主义和消费社会的角度理解并阐释这种纯粹现在时的观念和瞬间快感的。詹明信认为这种时间观念的“种种形式特点从各种方面表达了某种社会系统的深刻逻辑”,即“消费资本主义的逻辑。”无论这种对于当前的体验显得多么崇高,多么纯粹,多么就有审美和艺术的价值,从根本上说都已经被商品社会所同化而成为消费文化的产物。如前所述,现在西方唯美主义研究中有一派学者从商品文化的角度探讨唯美主义与社会的关系。雷吉尼亚·加尼尔在《市场的田园诗》(1986)中把王尔德与维多利亚大众和消费社会联系起来讨论。乔纳森·弗里德曼在《趣味的专业:亨利·詹姆斯、英国唯美主义与商品文化》(1990)探讨了艺术作

Fredric Jameson, “Postmodernism and Consumer Society”, in Hal Foster, ed., *Post-modern Culture*, London and Sydney: Pluto Press, 1985, p. 120.

Fredric Jameson, “Postmodernism and Consumer Society”, p. 125.

See Regenia Gagnier, *Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public*, Aldershot: Scolar Press, 1987.

为社会实践的商品化过程。雷彻尔·鲍尔比在《推销道林·格雷》(1987)一文中从消费主义的角度阐释了王尔德和佩特。她认为,“瞬间的快感把唯美主义者和消费者的兴趣联结在一起。”她把上述佩特在《文艺复兴·结论》中的那一段话与现代广告技巧作了一个有趣的比较:“和专业推销员的伪劣艺术一样,艺术的代表也是这样推销他的产品:‘艺术来到你的面前’,而且‘诚挚地保证它无与伦比的优点:‘除了最高的质量以外没有别的……’《文艺复兴·结论》中的最后一句话的确是巧妙的广告结束语。促销物品所提供的瞬间个人快感,可以说标志着现代消费文化的开端。”上述几部著作对此还有许多精辟细致的论述,这里不再赘述。他们在高度发达的商品社会中形成的这些看法对于我们理解《莎乐美》在中国上海的接受与传播是有启发性的。可以说,《莎乐美》在中国的摹仿者也在推销莎乐美唯美主义式的死亡艺术和刹那主义的瞬间快感,而这正是以象征的方式表达了商品文化的某种内在的逻辑。实际上,中国的唯美主义者和颓废主义者在实际生活中也卷进当时都市文明和消费文化的海洋。

(四) 唯美主义与都市消费文化

最早介绍王尔德和唯美主义的是上海文人。而后来唯美主义和颓废主义最流行的地区也是上海。虽然王尔德的话剧在天津和成都也上演过,但影响不及上海地区。王尔德最大的读者群是在上海,他的著作的译本有百分之九十由上海的出版社出版。他的诗歌、

Jonathan Freedman, *Professions of Taste: Henry James, British Aestheticism, and Commodity Culture*, Stanford: Stanford University Press, 1990.

Rachel Bowlby, *Shopping with Freud*, London: Routledge, 1993, pp. 23 - 24.

王尔德《少奶奶的扇子》于1926年在成都由四川戏剧协社演出,见孙晓芳《抗日战争时期的四川话剧运动》,成都:四川大学出版社,1989,第3页;1925、1927、1929年在天津由南开话剧团演出,见崔国良等编《南开话剧运动史料》,天津:南开大学出版社,1993,第251页;1935年在天津由中国旅行剧团演出,见《中国话剧史料集》第1辑,第184—185页。

上海的中华书局、泰东书局、光华书局、商务印书馆、金屋书店、启明书局、世界书局、大通图书社、星群书店、神州国光社和真善美书店等十几家出版社出版过王尔德的著作。

童话、批评论文也基本上是在上海的杂志或报纸的副刊上连载的。当然王尔德和唯美主义在海派文人中风行有其地理上的原因。相比其他城市,上海离东京较近;而鲁迅、周作人、郭沫若、田汉、郁达夫等等,大多数宣扬或批判王尔德思想的人都是日本的留学生。是他们从日本把王尔德、唯美主义、颓废主义进口到中国,最近的口岸当然是上海。但是,这里面还有更深层的社会文化因素,正如贾植芳论及海派文学时指出,“北京文人出思想明星,上海文人出文学先锋;北京文人讲载道,上海文人讲创新;北京文人提倡为人生,上海文人讲为艺术而艺术,什么唯美派、现代派、颓废派、新感觉派……全出在上海。……海派近商”。

唯美主义和颓废主义不仅是一种文艺思想,它还是一种特殊的生活方式。如前所述,唯美主义的生活实践性是有别于其他文艺流派的特点之一。而这样的生活方式只有在当时的上海,这样一个世界性的大都市里才能充分地实现。19世纪末20世纪初上海已经是亚洲最大的商业城市之一,其繁荣昌盛有目共睹,被称之为“东方巴黎”,它的繁华与信息流通甚至超过了当时的东京。20世纪初,由于中国民族工业和商业的发展,以及国际资本的涌入,上海的商品消费和商品广告业极为繁荣。1930—1940年代上海的广告图片的精美充分显示了当时商品文化的发达。可以说,这些广告与维多利亚晚期大英帝国的广告相比是毫不逊色的。(图26)它们的艺术化程度说明当时的商品已经充分形象化,而商品消费已经完全达到了审美的层

贾植芳:《海派文化长廊·小说卷·总序》,见《穆时英小说全编》,上海:学林出版社,1997,第2页。

李欧梵《上海摩登》,毛尖译,香港:牛津大学出版社,2000,第3页。

刘建辉认为19世纪中晚期上海已经是“东亚地区西方资本主义最大的‘基地’。它的存在,就好像一个‘楔子’钉在东亚的中央,其影响力和冲击力不仅停留于中国的内部,同时也直接或间接地远远波及到了彼岸—日本与朝鲜。”刘建辉《日本明治维新运动与上海》,北京大学比较文学与比较文化研究所编《多边文化研究》,第1卷,北京:新世界出版社,2001,第199页。李欧梵也认为,“30年代上海的现代文明显然已达到国际水准(较同时代的东京尤甚)……。”李欧梵《现代性的追求》,第150页。

See Thomas Richards, *The Commodity Culture of Victorian England: Advertising and Spectacle, 1851 - 1914*, London and New York: Verso, 1990.

次。

商品消费已经成为一种消费文化和生活方式,其中隐匿着大量西方



图 26 《美丽性感的姿态》。英国维多利亚时期的肥皂广告：“‘海难之后只有一个人幸存，一个年轻女孩。她以女性特有的机智，备有一块克利弗牌松节油肥皂，在岸边清洗自己。’（摘自私人信札）。”

的观念。在这方面，杭 英 1940 年代的自行车月份牌广告（图 27）和元华烟草公司的三猫牌香烟广告（图 28）是很有代表性的。可以看出，山峦和海滨代表自然的观念，自行车和健美的大腿代表着健康的观念。而两幅画都有一点色情的味道。与其他身穿中国旗袍的女性广告形象来说，它们完全是非传统的、西化的、进口的生活方式和生活观念。在这样一种商业文化氛围里，在商品形象充分艺术化、审美化的大都市中，唯美主义和颓废主义可以找到极为适合它生长的思想土壤。唯美主义和颓废主义作为一种生活方式也容易得到人们特别是艺术家和文人的认可和接受。佩特的刹那主义也特别能够体现人们在商业生活中的体验。我们可以从海派文学中发现大量的例证，说明人们在商业社会中对刹那主义的赞美，对当前的重视与追求，对瞬间快感的玩味与欣赏。迷云在《现代人底娱乐姿态》（1930）中写到：

生命是短促的。我们所追求着的无非是流向快乐之途上的汹涌奔腾之潮和活现地呼吸着的现代, 今日, 和瞬间。

这就是都市消费文明所倡导的生活方式。消费生活对瞬间的体验在这里不仅受到赞美, 而且被提升了。对瞬间快感的追求被以佩



图 27 老上海月份牌广告。山峦、运动、健美。自然与健康观念表现出西方的生活方式。杭 英作于 1940 年代。

《新文艺》, 1930 年 2 月 15 日, 第 1 卷第 6 号。转引自吴福辉《都市漩流中的海派小说》, 长沙: 湖南教育出版社, 1995, 第 18 页。



图 28 元华烟草公司香烟广告。与维多利亚晚期大英帝国的海滨广告相比，这幅广告中美丽性感的女郎也毫不逊色。

特命名的理论所艺术化、审美化，从而成为一种生活理想。从这个意义上说，上海不仅是进口唯美主义最近、最方便的口岸，也是最发达、最有市场、最容易推销的口岸。

因此，中国对于唯美主义的接受以及唯美主义、颓废主义在中国文学中的发展和上海的都市生活方式和这个城市的消费文化有极大的关系。在下一章我们将要看到，在一群推崇和宣扬唯美主义的海派颓废作家，邵洵美、章克标、滕固、叶灵凤等人身上，这一倾向就更为明显。他们特别欣赏佩特的刹那主义，欣赏王尔德的为艺术而艺术的原则。他们办的杂志《金屋月刊》刻意模仿英国的颓废主义杂志《黄面志》，而且把封皮也印作黄色，内容多是唯美、颓废、色情的描写。李欧梵在《漫谈中国现代文学中的颓废》（1993）中认为邵洵美是一个纨绔子式的人物，“他传奇性的生活方式……至今仍为行家所乐道”。他衣着入时，生活考究，诗歌作品中充满直接的性与

感官描写。另一个海派作家和画家叶灵凤对颓废主义画家比尔兹利“曾刻意加以模仿”。他不仅画风极像比尔兹利,就连小说中也描写比尔兹利式的化妆室,充斥对着各种时髦的化妆品和用具,如镜子、香水、粉盒的具体描写。(图 29)显然,这些文学形象和生活方式与上海的



图 29 《莎乐美的化妆室》。《莎乐美》插图。比尔兹利作。1894。化妆品是 19 世纪英法作家的挚爱。波德莱尔曾为化妆品慷慨激昂地辩护;比尔博姆把化妆品称为艺术;西蒙斯写过讴歌胭脂的诗歌。他们对这种反自然的人体审美化施以艺术家神圣的礼赞。比尔兹利的插图通常与《莎乐美》的剧情无关,却有多幅涉及化妆品和化妆室,表达了世纪末作家的唯美

主义情怀。

商品文化有着密切联系。正如李欧梵在评论上述作家时指出,“中国这个时期的‘颓废文学,其资源仍来自五四新文学商业化以后的时髦和摩登”。吴福辉论及海派文学时则说,“上海步入世界大都会行列,找到了它对应的文学表达方式。”因此生活在上海的颓废作家对于唯美主义情有独钟。英国和日本的唯美主义人物不仅成为他们生活中的一部分,而且成为他们作品中的一部分。我们经常看到作品主人公表达唯美主义思想,阅读唯美主义作品。王尔德更是反复出现在海派文学作品中。海派唯美主义作家章克标在小说《变曲点》特别提到王尔德。小说主人公 K 百无聊赖,“所以他又换了一册小说看了。这是一本王尔德的杜莲格莱的画像,但是王尔德的妙文,也引不起他的兴趣,又抛开了。”另一位海派作家谭惟翰在小说里也提到王尔德的《莎乐美》:“我一只手拿着一本王尔德的《莎乐美》和你向我借的那本参考书;还有一只手便撑起了一把油纸伞。”海派唯美主义作家林微音的小说《白蔷薇》(1929)中的男女主人公还专门讨论了《莎乐美》及其演员,并观看了《莎乐美》的影片:

沙乐美的剧本稚茜是尝看过的。她很想看它上舞台,但是总没有机会,所以现在能看到银幕中的它也很喜悦,更其在听到了一民的一篇关于 Nazimova 的话后。新闻片映过后,沙乐美上了场。稚茜很静心地,很仔细地观着。如在映新闻片时的和一民的低低的交谈也被中止了。她觉得沙乐美确是伟大。她不顾一切地爱着,甚至不惜

李欧梵《现代性的追求》,第 166 页。

吴福辉《都市漩流中的海派小说》,第 16 页。

章克标《银蛇》,哈尔滨:黑龙江人民出版社、北方文艺出版社,1998,第 242 页。

谭惟翰《海市吟》,哈尔滨:黑龙江人民出版社、北方文艺出版社,1998,第 183 页。

牺牲了她的被爱者的生命来成就她的一吻。

显然这里的《莎乐美》不仅仅是一个生活细节。“莎乐美之吻”已经是主人公的思想感情的载体,代表了某种理念。从上述例子可以看出王尔德及其作品在当时的城市青年中十分流行。就像某件时髦的商品,使用它甚至谈论它也是某种时髦。王尔德和莎乐美成为某种价值的符号,在大都市中广为流通。而最令人惊奇的是作为最高审美价值体现的王尔德作品竟在百货商店里混迹于其他商品之中:

年红灯灯下面给统治着的:小巧饰玩,假宝石指环,卷烟盒,打火灯,粉盒,舞鞋,长袜子,什锦朱古力,柏林的葡萄酒,王尔德杰作集,半夜惨杀案,泰山历险记,巴黎人杂志,新装月报,加当,腓尼儿避孕片,高泰克斯,山得尔亨利,柏林医院出品的 Sana,英国制造的 Everprotect。

唯美主义所倡导的艺术改造生活的理念在都市生活中已经消失得无影无踪。在通明透亮的玻璃柜里,王尔德杰作集与五光十色的商品摆放在一起,真是充满了讽刺与象征的意味。当霓虹灯使商品蒙上一层绚丽夺目的美丽光彩时,艺术品与非艺术品的区别消失了,或者说两者融为一体。王尔德作品的价值与卷烟盒、朱古力、葡萄酒、时装杂志的价值已经没有什么本质的不同。形象的审美性质并不能阻碍它成其为消费的对象。相反,审美使商品获得易于出售的包装。艺术品被生活同化,现在只不过是精美的商品而已。审美价值的背后是商品的符号价值。

在这一段话之前,小说主人公一民曾“随意对她述说那饰莎乐美一角的 Nazimova。据说她是俄国人,本演舞台剧,很有名。她主角的电影以前到过上海的有茶花女和 millionaire 二剧。在那二剧中,她都尽情地称职地发挥了她所饰的剧中人的个性。在美国的电影界,她确是个杰出的人材,虽然似乎并不受美国人的重视。由以往的成绩推测,这她所演的莎乐美是可信不会失败的。他尽把他所能想起的关于那专演热情女子的 Nazimova 的演剧天才述说给她听。”刘钦伟编《中国现代唯美主义文学作品选》,下卷,广州:花城出版社,1996,第367页。

禾金《造型动力学》,《小说》,第9期,1934年10月1日。转引自吴福辉《都市漩流中的海派小说》,第26页。

应该说海派唯美主义作家生活方式及其相应的艺术趣味所反映的现象就是乔治·卢卡奇所说的“物化”。我们在绪论中已经简略地提到卢卡奇发展和深化了马克思关于商品拜物教的思想,提出物化理论作为对资本主义的批判。马克思在《资本论》(1867)中指出:“商品形式在人们面前把人们本身劳动的社会性质反映成劳动产品本身的物的性质,反映成这些物的天然的社会属性,从而把生产者同总劳动的社会关系反映成存在于生产者之外的物与物之间的社会关系。”卢卡奇在《历史与阶级意识》(1923)中认为,“现代资本主义生产的所有经济-社会前提,都在促使以合理物化的关系取代更明显展示出人的关系的自然关系。”在这种情况下,“时间就失去了它的质的、可变的、流动的性质:它凝固成一个精确划定界限的、在量上可测定的、由在量上可测定的一些‘物’(工人的物化的、机械地客体化的、同人的整个人格完全分离开的‘成果’)充满的连续统一体,即凝固成一个空间。在这种抽象的、可以准确测定的、变成物理空间的时间里……,劳动主体也必然相应地被合理地分割开来。……他们的机械化的局部劳动,即他们的劳动力同其整个人格相对立的客体化(它已通过这种作为商品的劳动力的出卖而得以实现)变成持续的和难以克服的日常现实”。“这种自我客体化,即人的功能变为商品这一事实,最确切地揭示了商品关系已经非人化和正在非人化的性质。”不仅如此,“商品形式必须渗透到社会生活的所有方面,并按照自己的形象来改造这些方面”。

在这里,卢卡奇深刻地揭示了资本主义的非人化本质。首先,在资本主义商品社会条件下,人之间的关系获得了物的性质。人不再具备独立的人格、人性等等各种本质主义的性质而变成一种抽象的关系。这一关系则是由商品的物的关系所决定的。其次,这种物的

马克思《资本论》,第1卷,《马克思恩格斯全集》,第23卷,中共中央马恩列斯著作编译局译,北京:人民出版社,1972,第88—89页。

卢卡奇《历史与阶级意识》,杜章智等译,北京:商务印书馆,1995,第153页。

同上,第151—152页。

同上,第154页。

同上,第145页。

关系反过来影响了人的时空观念。时间破碎为一个个片断,向空间转化。最后,商品形式是无所不在的,物化关系必将渗透生活的各个领域。詹明信在《政治无意识》(1981)一书中充分发挥了卢卡奇的这一思想,认为晚期资本主义条件下感觉世界也充分物化。因为物的量化性质必然内化于人体之中,使人的感觉也最终量化。他出色地分析了商品形式如何渗透到人的视觉审美领域,而物化又是如何体现在康拉德的印象主义作品之中。在康拉德的航海作品中,视觉印象,如卢卡奇所言,从人的整体中“合理地分割开来”,凝固下来,完成了“同其整个人格对立的客体化”。詹明信指出,由于视觉本身变成了孤立的行为,相应地使它的对象也抽象化,逐步把具体的质感、色彩和空间深度等活生生的体验抽离出审美经验。艺术史上印象主义绘画越来越抽象,最终发展为抽象的表现主义就是极好的说明。因此,人的感觉绝对孤立起来之后,结果就不可避免地导致与人的本质分离。而审美、形象、印象、感觉这些传统的美学范畴,在商品化的氛围中也反映出物化的逻辑。

我们从上述关于海派文学的分析中看出,商品文化确实在改造作家的审美过程。而在海派唯美主义文学中,人的身体、五官的感觉、以至审美等等,其物化现象更加明显,更加直接,更具有商品文化的气息。虽然《莎乐美》及其仿制作品所表现的仍然是虚构的、想像的生活,其中大部分作品并没有关于商品和都市生活的直接描述。但是物化的现象却无所不在,特别表现在形象和审美层次上。《莎乐美》的一个特点是作为一个整体的人不复存在。人被肢解开来,人的部分变成一个个单独的客体,成为欲望的对象,进而成为审美的对象。在这里,人被彻底地物质化和客体化了。人的灵魂与主体性已经解构,只有物化的肢体和器官成为感觉的对象。这一点不仅表现在作品的主题上,即以莎乐美所代表的肉体的观念战胜了以约翰所代表的灵魂的观念;同时也表现在全剧对于人体和器官的逐个描写中。而震撼人心的高潮是莎乐美对死者被砍下的头颅的一吻。这个头颅的制作在中国1929年的演出中很受重视,由田汉亲手制造。

(图 30) 这一充满寓意的细节正是说明人体的各个部分可以像机器的零件一样拆解下来,成为观照的对象。而审美不过是这种分解和断裂之后的某种结果。

海派唯美主义作品不仅继承了《莎乐美》肉体战胜灵魂的主题,而且对于身体各个孤立的部分热烈地观赏和赞颂。虽然古典文学也单独地描绘人体,但是与其风花雪月式的风格不同的是,海派小说的



图 30 《沙乐美与施洗约翰之头》。《莎乐美》剧照，载 1929 年 10 月《良友》。震撼人心的高潮是莎乐美对死者头颅的一吻。这个头颅是木制品，由田汉亲手制造。《莎乐美》于 1929 年在南京、上海两地公演，田汉导演，俞珊饰莎乐美。

人体描写通常都加进了大量的都市工业文明的内容。下一章我们将要看到，叶灵凤把女性人体比喻为“一九三三型的新车”（《流行性感冒》），穆时英把女性人体描述为“金属性的，流线感的”白金塑像（《白金的女体塑像》）。这些都典型地反映了现代都市人对人体的特殊感受。因此李欧梵指出，海派作家“更热衷于都市的世俗生活，非但把都市的物质生活女性化，而且更把女性的身体物质化，与汽车、洋房、烟酒、和舞厅连在一起，像是另一种商标和广告。换言之，他们用女性的形象来歌颂物质文明……。”而在这种都市文化中人的生活态度也必然发生变化，其具体表现就是人如同对待任何一件普通物品一样对待自己的身体，突出其物质性感觉与审美，进而使之成为消费对象。向培良在《暗嫩》中对女主角他玛身体的各部位逐

李欧梵《现代性的追求》，第 152 页。

一排列,并突出其质感:“让我尝你的双乳,像尝新熟的葡萄一样;让我尝你的嘴唇,像尝熟透了的苹果 - 我爱你 - 我最爱你的 - 爱你的身体!”这种对身体的崇拜以及把人体当作秀色可餐的物品也在其他海派作品中频频出现。施蛰存的小说《石秀》(1932)可以印证人体被肢解后的审美效果:“看着这些泛着最后的桃红的肢体,石秀重又觉得一阵满足的愉快了。真是个奇观啊,分析下来,每一个肢体都是极美丽的。如果这些肢体合并拢来,能够再成为一个活着的女人,我是会顾不得杨雄而抱持着她的呢。”在这里,审美化就是客体化;而物化的结果最终也导致审美快感。不过,审美的代价是,如“石秀”所万分遗憾的,他无法使分裂的对象“合并拢来”,恢复成为一个“活着的”整体。

因此,在商品文化的熏染下,审美已经失去了它在古典时期所具备的诉诸人的心灵的作用。在商品社会中,艺术已经逐步为工具理性所同化,成为人与人之间物的关系的表现。艺术不再是德国古典美学家如席勒所描述的那样,诉诸人全部身心,可以把人从机械的工业文明中拯救出来,恢复人的精神完整性并赋予人以健康的心灵。相反,海派唯美主义者表面上的艺术追求以及华丽的风格实际上是极为世俗和高度抽象的,如詹明信所说,是一种“形式的意识形态”。在这里,审美感觉已经物化,与身体的其他功能分裂开来。而培养起这种感觉的基础就是都市的物质文明。从某种意义上说,《莎乐美》和康拉德的印象主义小说一样,最终已经成为某种“语词的商品”。在这里,“现实转化为风格,而我们称之为现代主义印象主义技巧的

向培良《暗嫩》,见刘钦伟编《中国现代唯美主义作品选》,第756页。夏骏在论及向培良《暗嫩》用石榴、葡萄等形象比喻身体器官时称之为“美的意念的具象化”,强调其审美效果。夏骏《论王尔德对中国话剧发展的影响》,第16页。

施蛰存《施蛰存代表作》,于润琦编,北京:华夏出版社,1998,第120页。又见李欧梵《现代性的追求》,第154页。李欧梵在论及施蛰存《石秀》的这段描写时主要强调了其萨德式的颓废和性变态,而非物化。

席勒《审美教育书简》,冯至、范大灿译,北京大学出版社,1985,第30页。Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*, tran., Reginald Snell, New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1983, p. 40.

作品其功能就是把内容非真实化并使之可以在审美的层次上消费。”

（五）莎乐美与启蒙现代性

问题的关键还不在于唯美主义与消费文化的关系，虽然这种关系近年来在西方学界不断有人提及。问题在于中国的唯美主义者非但没有意识到唯美主义或刹那主义所具有的物质性和反启蒙性；相反，唯美主义在中国至少在郭沫若和田汉那里被用作启蒙主义和对儒家思想传统的反抗。对他们来说，唯美主义背后的商品关系和感觉的物化现象被现代与传统的关系所替代。这是对莎乐美这个文化符号中的“所指”进行了巧妙的置换。《莎乐美》成为一个叛逆的女性，一个以生命为代价反抗传统的光辉艺术形象。莎乐美代表理想、爱情、为艺术而艺术，以及孤注一掷的反叛。现实生活在《莎乐美》中隐退了，社会物质关系不在场。用阿尔都塞的术语说就是《莎乐美》与社会现实“并非是一体的关系而是差异的关系。”也就是说，社会生活的物质商品关系在《莎乐美》中并没有明显的痕迹。作为否定性的社会象征符号，莎乐美形象就如同拉康所分析的《被窃的信》，“信”的持有者，在这里就是《莎乐美》的阐释者和运用者，总是陷于无意识的泥淖中不能自拔而对其真实处境无所认识。事实上，《莎乐美》是中国作家体验现代世界的一种方式。这种体验方式使之与儒家的传统意识形态保持距离。但是令人困惑的是，这种对现实的替换或取代是如何成为可能的呢？

1921年，郭沫若发表了震撼全国的诗集《女神》，使他成为现代中国最重要的启蒙诗人。《女神》中的《凤凰涅槃》引用传说描写凤凰集香木自焚，死后复生的故事，象征性地表达了诗人对于当时中国

Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, pp. 214 - 215.

Louis Althusser, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, tran., Ben Brewster, New York: Monthly Review Press, 1971, p. 222.

See Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book II*, ed., Jacques-Alain Miller, trans., Sylvana Tomaselli, London: W. W. Norton, 1988, pp. 191 - 205.

社会的看法。他说“那诗是象征着中国的再生,同时也是我自己的再生。”凤凰的概念实际上影响了郭沫若与田汉对于死和瞬间的看法。死亡,特别是莎乐美那种艺术的死亡,主要意味着再生。他们把再生和未来的观念引进了刹那主义时间概念之中,从而彻底改变了艺术瞬间的性质。时间不再是停滞在当前凝固的一点,而是重新获得了未来的指向。与此同时,历史的进步、社会的发展、未来的希望和乌托邦等种种启蒙主义思想又在“再生”的观念笼罩下成为可能。这个带有凤凰特色的莎乐美形象是中国现代文学的产物,是西方观念中国化的结果。它使唯美而艺术的死亡——那家喻户晓的对死者的一吻,又重新成为田汉与郭沫若以及其他中国唯美主义作家追求现代性的策略,成为反抗传统、批判现实、追求进步的启蒙主义运动的一部分。

田汉自己在评论《莎乐美》时说,“这剧本对于反抗既成社会的态度最明显”。为说明此意,他引用了《莎乐美》的一句台词。在原作中,莎乐美赞美约翰时说,“你的嘴是多么红啊!那报告国王驾到和吓退敌人的那种红色的号音也没有这样红。”(图31)但是田汉对其纯粹的唯美主义和感觉化的内容做了修正,十分武断地置换为启蒙主义现代性的概念:

艺术,用王尔德式的表现法,就是这种报告新时代的到来和吓退敌人的‘红色的号音’罢。

这里我们可以清楚地看到,“新时代”这个作为现代性重要标志的时间观念已经置换了唯美主义内容。其他启蒙主义思想也进入了莎乐美这个艺术形象。他接着说,

爱自由平等的民众啊,你们也学着这种专一的大无畏的精神以追求你们所爱的罢!

郭沫若《女神》汇校本,桑逢康校,长沙:湖南人民出版社,1983,第206页。

田汉《田汉文集》,第14卷,北京:中国戏剧出版社,1987,第197页。

同上,第341页。田汉在另一处再次强调这一观点:“把艺术当作报告新时代到来的‘红色的号音’”。同上,第344页。

同上,第343页。



图 31 《约翰与莎乐美》。比尔兹利作。1894。莎乐美对约翰说：“你的嘴是多么红啊！那报告国王驾到和吓退敌人的那种红色的号音也没有这样红。”

从田汉对《莎乐美》的理解来看，这一被中国现代文学广泛运用的艺术形象已经成为中国现代性的一部分，成为五四启蒙精神的象征。

最后，让我们回到《莎乐美》1929年的演出来结束本章。据吴作人回忆，《莎乐美》的布景是他设计的。南国社是始作俑者，在戏剧界第一次使用“写实布景”。莎乐美“七重面纱之舞”的配乐由冼星海和吴作人一起演奏；冼星海弹钢琴，吴作人拉小提琴，用的是贝多

芬的小步舞曲。而《莎乐美》演出的成功,与莎乐美的扮演者,当时的舞台新秀俞珊是分不开的。王易庵回忆到,“演《莎乐美》成名的俞珊女士,她的容貌既美,表现又生动,博得外界极大的好评。”

(图 32)



图 32 《俞珊女士饰 沙乐美 剧中主角》。《莎乐美》剧照,载 1929 年 10 月《良友》。“扮演莎乐美的俞珊演得热情泼辣,十分动人。”

吴作人《忆南国社的田汉和徐悲鸿》,中国人民政治协商会议全国委员会文史资料研究委员会编《田汉:回忆田汉专辑》,北京:文史资料出版社,1985,第 76、78 页。

王易庵《记田汉》,柏彬、徐景东编《中国当代文学研究资料丛书·田汉专集》,江苏人民出版社,1984,第 245 页。

后来俞珊还扮演过卡门,可见她的个性和舞台形象十分适合具有叛逆性格的角色。所以评论者予以高度评价:“扮演莎乐美的俞珊演得热情泼辣,十分动人。”从上述的细节我们可以清楚地看出导演田汉的意图。写实的布景,贝多芬的音乐,激情满怀的演员,这一切综合起来使莎乐美的艺术形象拔地而起,并在中国观众的心目中定格:莎乐美脱尽了色情颓废的污垢,以叛逆者的姿态与传统决裂,以革命者的信念拥抱未来。

第十一章 比尔兹利、海派颓废文学 与 1930 年代的商品文化

冷战的结束使我们更清楚地看到了全球化的进程。也使我们可以从这一全球化的角度理解西方与亚洲国家在政治与文化方面的交流与冲突。在上一章我们已经看到,上海在 20 世纪初已经发展成为一个国际大都市,其繁荣程度可以和巴黎、伦敦、东京相媲美。特别是在 1930 年代,我们已经看到了上海十分发达的商业文化和十分成熟的欧洲生活方式。这个时期,欧洲唯美主义和颓废主义观念在文学领域产生了广泛影响。

本章讨论比尔兹利与海派作家的颓废艺术观念,并进一步论述艺术与社会辩证关系。比尔兹利绘画的传播和中国颓废主义的产生不仅仅是一个文学艺术现象。唯美主义者将生活与艺术截然分开,把艺术理解为远离社会的乌托邦。这种唯美主义思想所掩盖的是商品文化的发展对于人的审美感性的塑造功能。海派作家对艺术的理解,特别是他们对女性人体的艺术观赏,是都市生活方式在文艺中的“症候式”反映。在唯美主义的艺术观念之中隐藏着物化和商品文化的逻辑,这一点在早期马克思主义批评家对颓废主义以及“为艺术而艺术”观念的论述中已经有所说明。但是上海都市生活中表现出的审美与资本的对立统一关系具有无意识性质,则是当代马克思主义批评涉及的问题。本章继续第 5 章对文本无意识的讨论,指出比尔兹利作为无意识“症候”体现了商品文化对审美的渗透。

本章的初稿以《比尔兹利、海派颓废文学与三十年代的商品文化》为题发表于《中国比较文学》,2000 年第 1 期,第 98—114 页。

（一）比尔兹利在中国

英国颓废派画家比尔兹利以及他所担任绘画编辑的杂志《黄面志》是在1920年代初介绍到中国来的。当时创造社的两名主将郁达夫和田汉把比尔兹利与其他颓废派作家如道生、王尔德等等一起介绍给了中国的读者，不仅展示了他的绘画作品而且引进了他们具有颓废意味的唯美主义思想。郁达夫于1923年9月写了一篇介绍英国颓废派诗人、艺术家的文章，题为《集中于黄面志的人物》。郁达夫以西方“世纪末”颓废思潮为背景介绍了比尔兹利的生平，称他为“天才画家”、“空前绝后”，而且“使《黄面志》的身价一时高贵”。郁达夫对于比尔兹利的高度评价引起了文坛的关注。作为中国现代文学当事人的叶灵凤在谈到郁达夫这篇文章的影响时回忆到，“早年的我国新文艺爱好者能够有机会知道这个刊物和王尔德、比亚斯莱等人，乃是由于郁达夫先生的一篇介绍。这篇介绍文是刊登在《创造周报》上的。自从他的这篇介绍文发表后，当时的新文艺爱好者才知道外国有这样的一个文艺刊物和这样的一些诗人、小说家和画家。”

叶灵凤的评述显示出郁达夫在介绍和发扬光大颓废派文学艺术的功绩。其实1909年周作人已经把王尔德介绍给了中国读者，此后又有薛琪瑛、陈瑕、沈性仁、潘家洵、胡愈之、田汉等人翻译王尔德的作品。所以在1923年王尔德和唯美主义对中国读者来说并不陌生，特别是田汉翻译的《莎乐美》在1923年1月由中华书局出版时附有比尔兹利的16幅插图，还有原作的封面。（图33）因此当时中国读者已经有幸目睹了比尔兹利的一部分最杰出的作品。所以较早介绍

关于比尔兹利在中国的传播与影响参见叶灵凤《读书随笔》，北京：三联书店，1988，第一集，第341—48页；第二集，第290—303页；解志熙《美的偏至：中国现代唯美—颓废主义文学思潮研究》，上海文艺出版社，1997，第22—27页。

《郁达夫文集》，第1卷，香港、广州：三联书店香港分店和花城出版社，1982，第171页。

叶灵凤《读书随笔》，第一集，第341页。

比尔兹利的要推田汉；田汉本人也是这样认为的。他后来回忆说，“我和亡妻漱瑜创刊了一种名为《南国》的小型周报，……编排、校对都是我们经手，用道林纸精印，第一次介绍了 Beardsley 的《莎乐美》插画等。”正是由于田汉，中国读者在了解比尔兹利的生平和思想之前，已经鉴赏了他的作品。

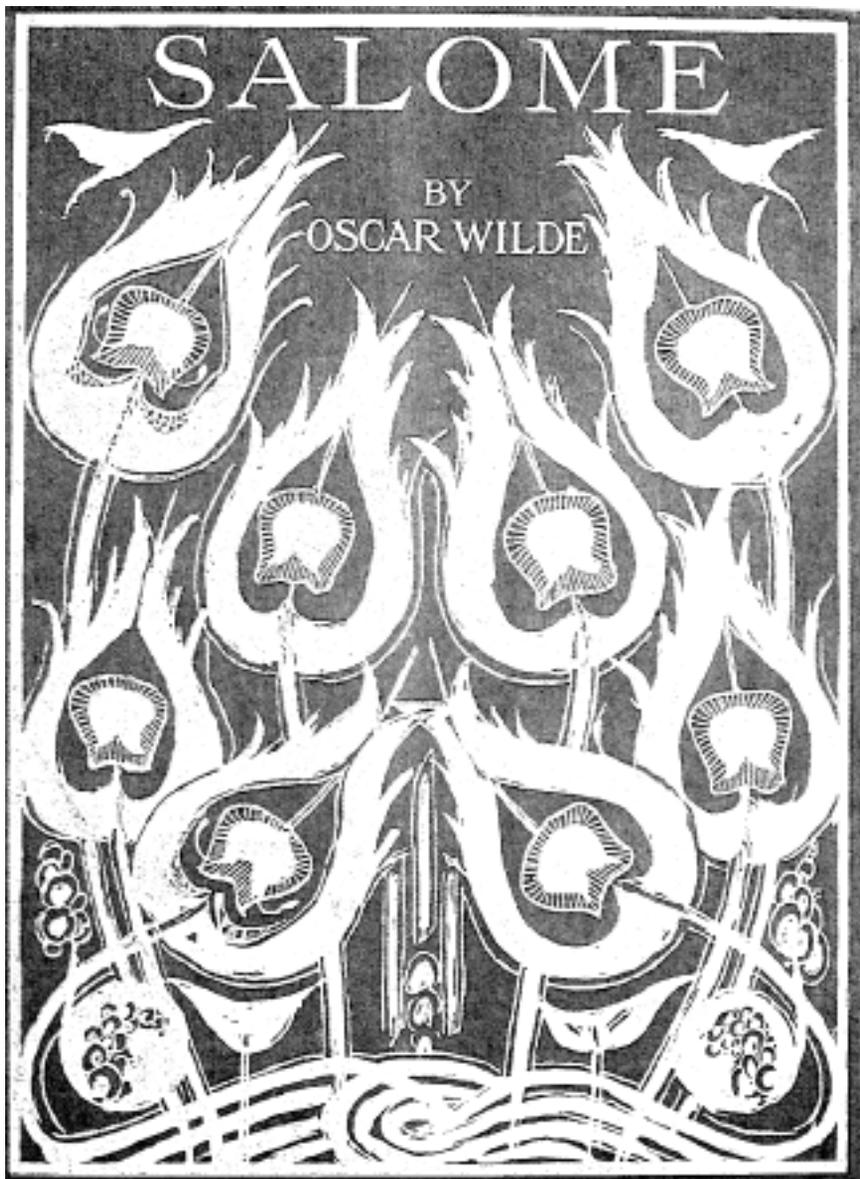


图 33 王尔德《莎乐美》英文第一版封面。比尔兹利作。1894。田汉翻译的《莎乐美》在 1923 年由中华书局出版时附有比尔兹利的 16 幅插图，包括此图。

但是即便如此,人们总还是觉得郁达夫比田汉距离比尔兹利所体现的艺术精神更为接近。田汉更倾向于王尔德的唯美主义,以及《莎乐美》一剧所代表的反传统的激情。而郁达夫则与病态的、纤细的、颓废甚至有些堕落的比尔兹利更为相像。或者说,郁达夫与《黄面志》周围的一群英国颓废派作家在精神上更有相通之处。所以叶灵凤说,“他的介绍被接受了,而且发生了影响。可是,却使他自己从此被后人称为浪漫颓废派作家。”的确,以《黄面志》和比尔兹利的作品作为灵感的源泉,郁达夫成为现代颓废文学的始作俑者之一。如果说中国现代作家对于外国文学的经典作家都有所师承,那么郁达夫师承的就是道生、王尔德、比尔兹利以及《黄面志》周围的一群颓废派作家。

继田汉和郁达夫之后,热衷于比尔兹利的中国作家当推叶灵凤以及聚集在《金屋月刊》(1929—1930)周围的作家章克标、邵洵美等中国的唯美主义者和颓废派。叶灵凤曾任《洪水》和《创造周报》(以及《创造月刊》)的绘画编辑,另外于1934年开始与穆时英合编《文艺画报》。这给予了他充分的机会施展他的艺术才能,得以把他的艺术情思用比尔兹利风格的绘画形式表现出来。他在这几份刊物上的几十幅插图、尾花完全是模仿比尔兹利的作品。(见图34—35)因此叶灵凤赢得了“中国比亚斯莱”这样一个称号。其他熟悉和热爱《黄面志》和比尔兹利的上海作家也在自己的作品中加进了比尔兹利的风味,即那种颓废的、带有色情和低级趣味以及对人体物质层面的欣赏。解志熙在《美的偏至:中国现代唯美—颓废主义文学思潮研究》(1997)中列出了受到比尔兹利影响的作家作品,除上述作家外还包括冯至、邵洵美和章克标以“蛇”为标题的作品。据冯至自己回忆,他的《蛇》(1927)就受到比尔兹利的影响。邵洵美则继鲁迅之

叶灵凤《读书随笔》,第一集,第342页。

李欧梵认为,“外国文学被用来支持中国新作家自己的形象和生活方式。……这些领导潮流的文人建立起一种个人认同的偶像:郁达夫与E·道森,郭沫若与雪莱、歌德,蒋光慈与拜伦,徐志摩与哈代、泰戈尔……;田汉是一位‘初露头角的易卜生’,而王独清则是雨果第二。”李欧梵《现代性的追求》,北京:三联书店,2000,第224页。

叶灵凤《读书随笔》,第二集,第296页。

后又编译



图 34 《孔雀裙》。《莎乐美》插图。比尔兹利作。1894。莎乐美的激情体现在大弧度曲线构成的黑色长裙之上。

了《琵琶词侣诗画集》(1929);而他的那首被研究颓废派的学者经常引证的诗《蛇》(1936)的确具有极为浓厚的颓废色彩。章克标的长篇小说《银蛇》(1929)虽然没有直接涉及比尔兹利,但是其中有多处谈到“颓废”、“颓加荡”,是一部宣扬颓废主义思想的文学作品毋庸置疑。《银蛇》中的主人公说到:“逸人,你现在真是成了‘颓加荡’了。但是你不要以为‘颓加荡’是新奇的,这却不过是中国文人的传统习惯。凡是文人从古来就带一部颓唐的气息。很可怜,你们的作新社自以为在创造新的文化,发扬新的精神,究其实际,却不过是替传统



图 35 《醇酒与妇人》。“中国比亚斯莱”叶灵凤作。1926。莎乐美式的孔雀长裙尽显比尔兹利的风韵。

思想推波助澜。”

的确，中国文化传统中固有的虚无主义思想也为中国现代文学中的颓废派提供了丰富的思想资源。李欧梵甚至认为《红楼梦》是“中国文学史上最伟大的‘颓废’小说。”但是我们更应该看到，中国现代文学中的颓废派主要是西化的，城市化的，而且带有浓厚的现代

章克标《银蛇》，哈尔滨：黑龙江人民出版社、北方文艺出版社，1998，第88页。

李欧梵《现代性的追求》，第142页。

物质生活的特点。无论从思想上还是艺术上,现代的颓废作家主要受到西方颓废主义思潮的影响,从波德莱尔、佩特、王尔德到比尔兹利,无一不在中国作家心灵中引起强烈的共鸣。从入世程度而言,中国现代颓废作家,特别是1930年代的海派颓废作家,已经完全成为都市生活的有机组成部分。而他们所谓的颓废思想和生活方式,实际上是深深植根于当时社会的物质生产关系,是树立于其上的消费意识形态的体现。正如批评家指出:“30年代的某些含有颓废倾向的小说中,颓丧的形象已渐少见。相反,我们更多地看到都市生活里的颓放者。他们在喧嚣的都市里紧张地追逐、颠簸、命运如梦,反复无常。他们似有所求,且不乏热情,然而所求者并不能构成文化主流所认同的某种价值目标。他们也颓废,然而却带着几分油滑气……。”的确,1930年代海派文学对于物质生活的“追逐”、“所求”,以及从其行为、生活、人格中散发出来的“油滑气”,使现代颓废派更加世俗,更加堕落。十里洋场上的颓废文人,沉湎于感官享乐,也就更加贴近社会的物质生活。李欧梵在《漫谈中国现代文学中的“颓废”》(1993)一文中指出,现代文学中的“颓废本来就是一个西洋文学和艺术上的概念,英文是 decadence, 法文是 décadent, 后者在二三十年代有人译为颓加荡,音义兼收,颇为传神,……因为望文生义,它把颓和荡加在一起,颓废之外还加添了放荡、荡妇,甚至淫荡的言外之意,颇配合这个名词在西洋文艺中的涵义。”因此,古人的颓废仅仅是“颓放”,现代人的颓废则是“颓加荡”。其世俗性、物质性、感官性是海派颓废作家区别于古人的重要特点,周作人等人称之为“上海气”:即“以财色为中心,……又充满着饱满颓废的空气。”而这种物质性最突出地表现在海派颓废作品与商品文化的内在联系之中。

伍仁编《中国现代颓废小说》,西安:西北大学出版社,1996,第8页。

李欧梵《现代性的追求》,第141页。

周作人《上海气》,余之、程国兴编《旧上海风情录》,上海:文汇出版社,1998,第139页。

(二) 比尔兹利与海派颓废文学的人体描写

那么比尔兹利及其作品对于这些海派颓废作家意味着什么呢？比尔兹利的影响主要是他代表着某种艺术的理念和精神，包括纯粹艺术形式和注重人的感官享乐。但是还有更为具体的东西。这种具体的理念就是比尔兹利对于人体的看法。比尔兹利作品中的人体形象每一个局部都充满了优美的线条，一笔一画都十分典雅，令人心旷神怡。但是整体而言，比尔兹利的人体，特别是女性人体，都极为色情和肉感，以至于比尔兹利生前许多作品屡遭非议。与同时代其他维多利亚画家相比，比尔兹利的人体可以说是没有灵魂的肉体，但仍然是优雅的艺术形象。这正是颓废派所要造成的现代效果。王尔德说过，“要真正成为现代，人就应该没有灵魂。”他又说，“灵魂里有动物性成分，而肉体也有精神的瞬间。”“快乐属于美丽的肉体，痛苦属于美丽的灵魂。”他进而断言：“那些能够看出灵魂和肉体区别的人两者都不具备。”很显然，在灵魂与肉体这一传统的二元对立中，比尔兹利和王尔德推崇的是后者。王尔德的《道林·格雷的画像》、《渔夫和他的灵魂》以及《莎乐美》都是肉体取代、超越、战胜灵魂的寓言，而主人公通常是为达目的不惜代价。道林·格雷的灵魂不断衰朽却得到了肉体的青春永驻；渔夫四处奔波为了出卖自己的灵魂换取美人鱼的身体；而莎乐美则以全部的激情以至自己的生命换来对约翰的一吻。这一吻并非是精神性的爱情的象征，相反，它只代表对人体的礼赞：“约翰，我爱的是你的身体！”比尔兹利所作的《莎乐美》插图，也表现出王尔德注重人体物质层面的精神。（图 36）

Oscar Wilde, "Maxims", Complete Works of Oscar Wilde, ed., Vyvyan Holland, London: Collins, 1966, p. 1203.

Ibid., p. 56.

Ibid., p. 921.

Ibid., p. 1205.

Ibid., p. 558.

无疑,这种对人体的理解极为符合海派颓废作家艺术性与世俗性并重的要求。而没有灵魂和内在精神的人体,正是海派颓废作家所热衷猎取的对象。叶灵凤与章克标就是这样,他们明确地自我标榜为唯美主义的颓废派。叶灵凤的作品以浪漫抒情见长,但同时也散发着低级媚俗的气息。特别是他那些被称作新感觉派的都市作品,如评论家指出,“露骨地描写女性的裸体和手淫的感觉,笔墨已经



图 36 《肚皮舞》。《莎乐美》插图。比尔兹利作。1894。在比尔兹利笔下,“七重面纱之舞”竟然变成了“肚皮舞”。

猥亵得不堪入目了。”不过，在《浴》(1927) 这篇小说里，女性人体还是富于青春气息，不免带有浓厚的传统色彩：

镜中显出了一个晶莹的少女的肉体。这是一朵初开的白玫瑰，于粉白中流露着一层盈盈欲滴的嫩红。那胸前微微隆起的两座象牙的半球，虽是还没有十分圆满，然而已孕蓄着未来的无限的美丽的预兆……。从这下面展开了两条对称的曲线。这曲线的聚点便是万物的终结……。

作者仍然以“白玫瑰”、“象牙”等传统的自然形象比喻女性。当然这里已经出现了我们姑且称之为“比尔兹利式的曲线”。(图 37) 不过这种传统的描写，除了几何形的优美线条，在他晚期的作品里也消失了，取而代之的是没有“灵魂”、没有生命的人体。在《流行性感冒》(1933) 这篇小说中，女性已经和当时最时髦的流线型汽车相提并论了：

她，像一辆一九三三型的新车，在五月橙色的空气里，沥青的街道上，鳗一样的在人丛中滑动着。

迎着风，雕出了一九三三型的健美姿态：V 形水箱，半球形的两只车灯，爱莎多娜·邓肯式的向后飞扬的短发。

在这里，出现了与古典文学迥然不同的女性人体：没有生命，却无比优美；相当机械，但十分艺术。当然他对人体曲线的欣赏依然如故：“鳗一样……滑动着”(身体)，“V 形水箱”(腰身)“半球形的两只车灯”(乳房)。这样的女性人体，没有灵魂，却有美丽的躯体；没有内在生命，却有外在的运动；虽然是机械的物体(汽车)，却具有触摸感和曲线美。叶灵凤在颓废的人体形象中灌注了工业文明和商品文化。人不仅没有灵魂、没有境界、没有内在精神，相反，它已经快乐地沦落为可消费、可使用、可交换的物体。这种对于人体的理解超越

杨义《中国现代小说史》，第 1 卷，北京：人民文学出版社，1998，第 635 页。

叶灵凤《叶灵凤小说全编》，上卷，贾植芳、钱谷融编，上海：学林出版社，1997，第 57 页。

同上，第 344—45 页。

了



图 37 《希求与崇拜》。叶灵凤作。1925。人体和衣装的曲线弥漫着比尔兹利的颓废气息。

单纯的色情描写,反而更加贴近都市的物质生活。它的表现力在于去除了传统的风花雪月的甜美形象而保存了海派颓废作家所钟爱的比尔兹利绘画以及现代艺术中常见的几何形的曲线。类似的女性人体描写在海派颓废作家中是十分普遍的。章克标在《银蛇》中就有异曲同工的形象:

在她身后高耸的臀部,紧张了绮华绢的裤子,分明显露出半

个椭圆的曲面,和绿绸棉袄所堆起的肩头以下的圆柱体,恰好是一幅很调和的立体几何的曲面体模形。

这里的人体同样是物化的,没有生命,然而富有美丽的曲线。可见,对于人体精神层面的忽视,可以导致对人体物质层面的激赏。对人体“灵魂”的剔除使其形式得以凸现。而在都市生活的海洋之中,女性人体必然沾染商品文化的色彩。另一位海派颓废作家,与比尔兹利一样对面具和丑角(Pierrot)极感兴趣的穆时英也表现出对于人体曲线的偏爱。他在《白金的女体塑像》(1934)中有更为细腻的女性裸体描写:

把消瘦的脚踝做底盘,一条腿垂直着,一条腿倾斜着,站着
一个白金的人体塑像,一个没有羞惭,没有道德观念,也没有人
类的欲望似的,无机的人体塑像。金属性的,流线感的,视线在
那躯体的线条上面一滑就滑了过去似的。

这是海派颓废文学对人体的描写中最震撼人心的段落。这段描写集上述所有因素之大成:没有灵魂(“没有羞惭,没有道德观念”)、没有生命(“没有人类的欲望”)、物质化(“无机的”、“金属性的”)、现代艺术的曲线(“流线感的”、“在那躯体的线条上面一滑”)。在这里,物性与艺术性合二而一,并成为人体的全部存在。正如小说的男主人公所感叹的:“白金的人体塑像!一个没有血色,没有人性的女体,异味呢。不能知道她的感情,不能知道她的生理构造,有着人的形态却没有人的性质和气味的一九三三年新的性欲对象啊!”李今在《海派小说与现代都市文化》(2000)中认为,“穆时英把人的物化不仅是通过修辞象征手段,还表现在他对摩登女郎的塑造,着重在肉体和服饰的物质属性上。”吴福辉在《都市旋流中的海派小说》(1995)中则指出,“人的物化,几乎是一种时代的流行病。”

章克标:《银蛇》,哈尔滨:黑龙江人民出版社、北方文艺出版社,1998,第97页。

穆时英《穆时英小说全编》,贾植芳、钱谷融编,上海:学林出版社,1997,第445页。

穆时英《穆时英小说全编》,第447页。

李今《海派小说与现代都市文化》,合肥:安徽教育出版社,2000,第24页。

‘时代’，便是现代物质文明逐渐占据人们生活的时代。……海派的当作消遣品的男人，第七号女性，白金的女体，性的等分线，金锁和连环套的人生，君子契约等等，人被冠以这些冷冰冰的称谓，显露出的是现代中国人面临或将要面临的‘物质消化不良的’‘精神贫血’的症状。”我们下面还要从理论上说明为什么这样的人体是“疾病”的“症状”。

从人体到物体，从精神层面转化到物质层面，这一过程是如何完成的呢？作家个人的审美因素起到多大作用？我们发现在海派颓废作品中，作者或作品主人公的“观看”或“注视”（gaze）是至关重要的。章克标的小小说充斥着对于女性人体“注视”的描写。小说的主人公公然宣称，“舞场里去看看女人的肉体吧。我们看不见人的灵魂，就看看女人的肉体吧。”在《涡旋》、《一夜》、《做不成的小小说》、《蜃楼》这几篇发表在 1930 年前后的都市小说中，都以街道中的女性为描写对象。迷蒙的夜色、闪烁的广告牌，五光十色的街道，与千姿百态的女性人体形象构成了被人观看的银幕。“那一条街上，去去来来的脚腿，更加杂多，红白的旗帐，广告版上的字，电影的照片。舞动的裙角，赤裸的足腿，血红的嘴唇，微笑的酒窝，淫荡的眼波，裹了一团春意而微笑的胸……。”主人公在夜幕下的城市街道中不停地游荡，“在五色缤纷的光波里游泳”，欣赏出没于周围的女人。“他们的目的物是女人，他们在人群中搜寻女人，考察，品评，当他们的眼里有得发现时。”“突出的前胸和突出的后臀在[优]雅地或轻快地走动之间表出了成熟的女性美的极致。这些女人，都极度显露出她们的色相。尽我们观赏，享乐着我们的观赏。”这如同本雅明所论述的波德莱尔笔下游手好闲的城市漫游者（flâneur），在巴黎繁

吴福辉《都市旋流中的海派小说》，长沙：湖南教育出版社，1995，第 207—208 页。

章克标《一夜》，见《银蛇》，哈尔滨：黑龙江人民出版社、北方文艺出版社，1998，第 297 页。

章克标《一夜》，见《银蛇》，第 270 页。

同上，第 282 页。

同上，第 283 页。

同上，第 301 页。

华的街道上闲逛,在商品的迷宫里穿行,观赏着橱窗中的五光十色的物品,而无限陶醉于这种纯粹的凝视,并移情于这些观赏的对象。显然大都市的作家对这样的生活都有共同的体验,特别是章克标小说中的漫游者,同样也在灯红酒绿的街道中踟蹰、徘徊、欣赏、陶醉。而他笔下的女性人体,则变成了城市夜景的一部分,供人观赏和浏览。

就是在这“观赏”的一瞬间,人变成了物。叶灵凤有这样的描述:“他望你一眼,好像只是将你当作一个对象,一个物件,和一只花瓶和苹果一样,他完全不把你当作是人,是一个认识的朋友,在静静的两点钟之中,她觉得自己完全被冷淡了,成了一件艺术的对象,已经不是一个‘人的存在了。”就是这样在“看”与“被看”的动作之间,主体与客体的位置被固定下来。观看者成为主体、观赏者,而被看者成为客体、被观赏者。从上述海派颓废文学的描述看,女性人体的物化正是由此形成。女性主义批评家已经抗议这种以艺术的名义对于女性的客体化和物化,把男性的注视看做是男权的象征,是对女性的压迫。美国女权主义批评家苏珊·古芭在《空白书页和女性创造力问题》一文中尖锐地指出,在西方文化中,“假如创造者是男子,那么被创造出来的物体就是女子”。当然,这并不是一般的物体。就像皮格梅利翁(Pygmalion)那尊突然获得了生命的美丽雕像,“女人并不仅仅是物。在文化生产中,她还是一件艺术品。”因此,所谓艺术创造或艺术观赏的背后实际上隐藏着性别、资本与文化的权力关系。它既非纯粹中主,也不具备普世价值,而是观赏主体权力关系的建构。有些论者用心理分析术语“观淫癖”(voyeurism)来称谓这种审美活动,认为这种对女性人体的注视完全是一种“窥视”行为。但联系海派颓废文学的都

本雅明《发达资本主义时代的抒情诗人》,张旭东、魏文生译,北京:三联书店,1989,第53—84页。

叶灵凤《叶灵凤小说全编》,第744页。

王逢振、盛宁、李自修编《最新西方文论选》,桂林:漓江出版社,1991,第285页。

See Zhang Yingjin, "The Texture of the Metropolis: Modernist Inscriptions of Shanghai in the 1930s", *Modern Chinese Literature* 1995:9, p. 20; also see Zhang Yingjin, *The City in Modern Chinese Literature and Film*, Stanford: Stanford University Press, 1996, pp. 226 - 228.

市生活背景,用“恋物症”或“商品拜物教”来解释这种注视则更为贴切。因为女性人体在这种艺术活动中不仅变为客体,而且还获得了一种展览价值。女性成为一种展览品的角色,如同橱窗中的商品,形体优美,五彩缤纷,呼唤着消费者的攫取。男性注视的过程把女性变为可消费的对象,而女性人体的优美形象则以艺术品的形式掩盖了她作为消费品的性质。在某些海派颓废作品中,其露骨的描写对此已经不加掩饰了:

他觉得旁边的确是一个女子,而且是一个妙龄的少女,也可以说正是当令的时鲜,见了好的食料品,是要引起食欲的,他在黑暗中有一种难以说述的轻微的欢悦。

在这里,海派颓废文学中女性人体作为商品的性质已经暴露无遗;看与被看的关系已经完全确立为消费与被消费的关系。或者可以这样说,消费与被消费的经济关系在这里以观看与被看的审美关系表现出来。文化层面的审美活动不过是商品经济活动的一种表征或外在体现。

(三) 比尔兹利作为象征与症候

以上简述了比尔兹利所代表的颓废艺术与商品文化的某种内在联系。虽然中国的海派颓废作家在刻意追求艺术的感觉、人体线条的完美与美轮美奂的艺术形象,但是他们的艺术活动却不可避免地镶嵌在当时商业文化的社会结构之中。女性人体虽然表面上看仍然是一种象征性的艺术形式,但是都市文化的渗透已经使之沦落为类似于商品的符号的东西。这种符号或人体形式的商品性质正是在上海这个完全商业化,一切都可以作为物品交换的大都市中得以充分地发展。

关于颓废派与商业社会,20 世纪初的马克思主义文艺理论家就

章克标《涡旋》,见《银蛇》,哈尔滨:黑龙江人民出版社、北方文艺出版社,1998,第 271 页。

已经指出了它们之间联系。普列汉诺夫在《艺术与社会生活》(1912—1913)中就明确指出,“我们看到:为艺术而艺术变成了为金钱而艺术。”那么为什么如此呢?普列汉诺夫引用了马克思的一段著名的话来说明“产生这种情况的原因”:马克思在《哲学的贫困》(1847)中说,“人们一向认为不能出让的一切东西,这时都成了交换和买卖的对象,都能出让了。这个时期,甚至像德行、爱情、信仰、知识和良心等最后也成了买卖的对象,而在以前,这些东西是只传授不交换,只赠送不出卖,只取得不收买的。这是一个普遍贿赂、普遍买卖的时期,或者用政治经济学的术语来说,是一切精神的或物质的东西都变成交换价值并到市场上去寻找最符合它的真正价值的评价的时期。”显然,普列汉诺夫将艺术加进了马克思列出的一连串可“交换和买卖的对象”之中。普列汉诺夫说,“在普遍买卖的时期中,艺术也变成可以出卖的东西,这有什么值得大惊小怪的呢?”另一位马克思主义理论家,英国的考德威尔在《论美:对资产阶级美学的研究》(1949)一文中也指出了颓废艺术与商业社会的联系。他认为“为艺术而艺术”以及颓废主义是资产阶级文明堕落过程中的一部分。虽然这些颓废艺术家表面上反对“商业化艺术”,但是艺术作为社会的产品,必然深深浸染上商业时代的痕迹,甚至艺术作品最终成为膜拜对象只是因为它已经是商品。考德威尔说:“我们已把艺术商业化了,艺术就只是情感的按摩了。……于是就产生了满足欲望的小说和电影,以及爵士音乐。资产阶级使从来想像不到的那样恶劣的艺术产品在世界上到处泛滥。艺术家的任务遭到彰明昭著的腐化堕落,后来艺术要反抗这种情况,于是就退出市场,变成与社会无

G. V. Plekhanov, *Art and Social Life*, ed., Andrew Rothstein, tran., Eric Hartley and Eleanor Fox, Bombay: People's Publishing House, 1958, p. 238. 中译文见普列汉诺夫《没有地址的信·艺术与社会生活》,曹葆华、丰陈宝、杨民望译,北京:人民文学出版社,1962,第284页。

马克思、恩格斯《马克思恩格斯全集》,第4卷,中共中央马恩列斯著作编译局译,北京:人民出版社,1958,第79—80页。

G. V. Plekhanov, *Art and Social Life*, p. 238. 中译文见普列汉诺夫《没有地址的信·艺术与社会生活》,第285页。

关的,就是变成私人的了。艺术成了‘目空一切的东西,放纵私人幻想达到极点,到最后艺术品成为一种拜物教的偶像,因为它已成为一种商品。’考德威尔从历史发展的角度,即资本主义文化没落这样一个发展趋势,把颓废艺术与商品市场联系起来。在商品社会里,艺术不过就是“情感的按摩”。

中国文学史家在谈及海派文学和颓废艺术时也同样涉及文学与上海商品市场的关系。作为大都市产物的海派颓废文学,它的发生、发展、生产、传播、销售都遵循着一般商品的规律。吴福辉在研究了大量的海派期刊(包括《金屋月刊》)之后得出结论说,“消费,一定程度上规范了海派期刊的写作路数,总是在‘食色’二字上下功夫。……为了‘降低成本,批量生产’;……海派期刊里复制式的作品大量出现。”这使我们想起本雅明关于作家不过是文学生产者以及在商业社会里文学作品可以无限制地大批复制的论述。他认为,在机械复制的时代,“复制的艺术品变为专为复制而设计的艺术品”,因而失去了传统艺术所具有的“光环”,只剩下使用价值和展览价值。贾植芳也认为海派作品“反映 20 世纪 20 年代以来上海现代经济文化发展以及现代都市形式的发展对小说审美趣味的影响。”可见,海派颓废文学与商业社会的联系,即鲁迅所说的“没海者近商”的问题,早已引起了研究者的注意。

以上理论家和文学批评家都正确地指明了海派颓废文学与商业社会的联系。这些见解对于我们理解海派颓废作家以及比尔兹利在中国的传播和影响无疑有巨大的启发。他们所把握方向是完全正确的,艺术无论是唯美主义还是颓废主义都不能摆脱它所生成的环境

考德威尔《论美:对资产阶级美学的研究》,朱光潜译,朱光潜《朱光潜全集》,第 5 卷,合肥:安徽教育出版社,[1989] 1996,第 218 页。

吴福辉《作为文学(商品)生产的海派期刊》,《中国现代文学研究丛刊》,1994 年第 1 期,第 13 页。

Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in Walter Benjamin, *Illuminations*, ed., Hannah Arendt, trans., Harry Zohn, New York: Schocken Books, 1969, p. 224.

叶灵凤《叶灵凤小说全编》,第 3 页。

鲁迅《鲁迅全集》,第 5 卷,北京:人民文学出版社,1981,第 432 页。

和社会的影响,它们必然带上商品文化的不可磨灭的痕迹。可以这样说,没有上海都市文明的发展和商品文化的扩张,就没有海派文学,就没有海派文学中重要的一支即颓废文学的成熟和发展。但是我们同时也要认识到,文学与社会的联系是极为复杂的,绝不是单纯的一一对应的关系。上述论者虽然正确地指明了颓废主义和商业社会之间不可否认的联系,但是却没有全面地把握两者之间复杂、深刻的关系。之所以说它们之间的关系是复杂而深刻的,是因为这一关系并非用“反映论”所能够完全说明。如果把上述的联系,仅仅看成是对于社会生活的直接反映就过于简单化了。由于当今文学理论的充分发展,文学与生活的关系可以由更为复杂的理论模式所概括。

所以从方法论或理论框架入手对上述观点进行修正是极为必要的。首先,上述理论之所以显得简单化就是因为它们在文学和社会之间寻找一种肯定、正面、具体的联系,也就是说寻找某种线性因果关系。当然,文学最终是社会的产物,所有这些肯定的联系都是存在的。颓废思想与商业社会的生活方式有关,海派期刊是商业运作的结果。而在海派颓废派文学中,商品的形象、商业化的人际关系,都得到了直接的描写。这些都印证了海派颓废文学与商品文化的不可分割的联系。但是这只能说明一部分问题,因为只有一部分作品可以拿来印证这种肯定的联系而其他作家,其他作品,甚至某部作品中的大部分,都是在描写与商业无关的东西:人的情感,物的感觉,爱与恨的交织,美轮美奂的城市夜景,以及人的生老病死、喜怒哀乐、悲欢离合。正如考德威尔所言,艺术从市场隐退而变得非社会化,即个人化了。严格地说,这些个人化的题材更符合创作者们的初衷:唯美,唯爱,唯艺术,唯感觉以及艺术家特有的颓废。海派颓废文学之所以是文学,恐怕更多地还是依仗着这部分内容:为艺术而艺术,象牙之塔,颓废中的审美,刹那中的永久;他们所标榜的,也是他们所奋力追求的。

阿尔都塞学派在马克思主义文艺批评中对心理分析学说(主要是拉康的理论)的引进,使我们可以用否定的关系去理解海派文学与商品社会的联系。特别是马舍雷,在《文学生产理论》(1966)一书中为我们提供了一个文学与现实之否定关系的理论框架,即从缺失、否认、遗漏、语误等等通常认为是不重要的边缘材料中寻找社会的

真实存在。也就是说,从“不在场”中发现历史的“在场”,在文学的形式中确证商品文化的存在。这种对于“潜文本”的重建就是对文本的无意识的挖掘,对文本社会意义的阐释。因此,理性与非理性的联系,意识与无意识的辩证关系就成为批评家关注的对象。马舍雷谈到文本无意识时指出,“书中所说出的东西来源于某种沉默,……因此,此书并非是独立自足的;它必须与某种东西的不在场相伴随,没有它它本身也不存在。对这本书的认识必须考虑到这种不在场。”弗洛伊德把某些特定词语的缺失归结为一个新的领域,他第一个对此进行了探索,并把它似是而非地命名为:无意识。”在本书第 5 章中,我们已经讨论了这一问题并引用了伊格尔顿关于作品的洞见与盲视之间关系的论点加以说明。这里需要再次强调的是,“那些看起来不在场、边缘化或模糊不清的东西可能为理解它的意义提供了最关键的线索。”因为在这方面,西方马克思主义文学理论在文本无意识的层次上解决了文学与社会生活的关系,超越了机械反映论但保持了历史唯物主义的基本立场。这就是说,我们可以从海派颓废文学的叙事故事的方法、观察人物的角度、感受生活的方式,特别是审美表现的形式中看出它与当时都市生活与商品文化千丝万缕的联系。从作品中种种不经意的蛛丝马迹中看出产生它的特定社会条件和生活环境。而海派颓废作家对于人体的观念和表述则是其中的一个典型的案例。虽然海派颓废作家大多数都是唯美主义者,都竭力宣扬“为艺术而艺术”的艺术独立性原则。但是实际上,他们已经最深刻地介入到资本的循环之中去了。这种结合点就是审美与资本的统一:文学与商品,艺术的感受与都市的生活方式已经合二而一并交融一体。也就是说,在发达资本主义条件下,资本已经完全侵入了审美和艺术的领域,审美已经构成资本的一部分,成为资本本身的表现。如前所述,吉约·德波认为,资本积累到一定程度,资

Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, trans., Geoffrey Wall, London: Routledge and Kegan Paul, 1978, p. 85.

Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Oxford: Basil Blackwell: 1983, p. 178.

本就变成了资本的形象,商品变成了商品的符号。作为传统的审美形式的视觉形象已经屈从于商品文化的规律。

因此,审美与资本的这一二律背反在海派颓废文学中以对立始,以统一终。或者说,在海派颓废作家的意识的层面、理性的层面、艺术的层面,审美与资本是势不两立的矛盾体;而在无意识层面、非理性层面、社会生活层面,两者则毫无疑问地结合起来。应该说,审美及其对象并非是实在的本体,审美反映了某种社会关系,是某种社会结构的象征性表述。就像疾病有某些特定的症状,而这些症候无论有多么复杂奇特,远离疾病的部位,它仍然与疾病相联系。而比尔兹利及其作品所代表的颓废精神,则是这一矛盾统一体的典型表现。(图 38)

实际上,中国的文学史家对于海派颓废作家的评价本身也突出反映了这一矛盾现象。当代批评家一般是一方面赞扬海派颓废文学在形式上的创新,题材上的突破,以及在艺术感觉和审美方面的开拓;一方面对于海派颓废文学所描写的人的物化、自我的机械化、审美的商品化等“负面”因素深表遗憾。其实,对于海派颓废作家这种既批判又赞扬的矛盾态度,在 1930 年代已经有突出的表现。鲁迅对待比尔兹利的态度就是一个很好的例子。一方面鲁迅对比尔兹利的艺术才华推崇备至,认为比尔兹利“生命虽然如此短促,却没有一个艺术家,作黑白画的艺术家,获得比他更为普遍的名誉,也没有一个艺术家影响现代艺术如他这样的广阔。”他又说,“视为一个纯然的装饰艺术家,比亚兹莱是无匹的。”鲁迅曾经“买了一本 Art of A. Beardsley 来,化钱一元七。”并说,“‘琶亚词侣的画,我是爱看的’。鲁迅后来亲自编选《比亚兹莱画选》(1929),由朝花社编印,收比尔兹利作品 12 幅。但是另一方面,鲁迅对于比尔兹利及其颓废精神

Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, trans., Donald Nicholson-Smith, New York: Zone Books, 1995, p.24.

鲁迅《鲁迅全集》,第 7 卷,第 338 页。

同上,第 339 页。

同上,第 3 卷,第 231 页。

同上,第 7 卷,第 340 页。

又是持批评态度的。他认为比尔兹利如同“ 恶魔诗人” 波德莱



图 38 《自画像》。比尔兹利作。罗伯特·罗斯这样描述他 1892 年第一次见到比尔兹利时的印象：“我没有想到一个幽灵般的年轻人就这样轻轻走进房间。我原以为他具有无与伦比的性格；但他十分羞涩、有点神经质，自我意识很强”。

尔一样，只能“描写地狱，没有指出一点现代的天堂底反映。这是因为他爱美而美的堕落才困制他；这是因为他如此极端地自觉美德而败德才有取得之理由。有时他的作品达到纯粹的美，但这是恶魔的美，而常有罪恶底自觉，罪恶首受美而变形又复被美所暴露。”由此

可见,鲁迅在赞赏比尔兹利作品中“纯粹的美”的同时,也深切意识到它的“恶魔”性质以及“罪恶底自觉”。颓废派的“美”所“暴露”的是“地狱”而非“天堂”。

鲁迅对于颓废派的不满与否定还反映在他对“中国比亚斯莱”叶灵凤的严厉批评上。鲁迅称叶灵凤为“新的流氓画家”：“叶先生的画是从英国的毕亚兹莱(Aubrey Beardsley)剥来的,是一种“新斜眼画”,即色情画(“斜视的眼睛—Erotic[色情的]眼睛”)。鲁迅的语气十分刻薄,以至于后来有人觉得对于叶灵凤有点不够公平,因为鲁迅自己编选和介绍比尔兹利的画,却批判叶灵凤对比尔兹利的模仿。因此鲁迅对于比尔兹利、颓废派以至于某些现代派的态度是“自相矛盾”的。当然,鲁迅的矛盾性、多面性或思想的发展演变是无可否认的,但是我们首先应该看到的是比尔兹利及其颓废主义本身的矛盾性,即鲁迅所指出的“恶魔的美”、“爱美而美的堕落”、“极端地自觉美德而败德”,以及“罪恶首受美而变形又复被美所暴露”这样一些重要特点。这些特点,包括中国现代颓废文学的两面性,在鲁迅看来,是艺术与道德的矛盾;但在我们看来,是艺术形式本身的独立性与社会性的矛盾;是审美既超越世俗功利又深深植根于资本的发展这一二律背反的曲折反映。

那么最后让我们回到前面提出的那个问题:比尔兹利及其作品对于这些海派颓废作家意味着什么?在了解了文本无意识之后再来回答这个问题,就必须加上另一个问题才能够得到圆满的答案:比尔兹利及其作品对于我们后来的批评者还意味着什么?对于海派颓废作家郁达夫、叶灵凤、章克标、邵洵美等人,比尔兹利显然是艺术的象征。比尔兹利及其作品所代表的是艺术创造和审美感觉所能达到的极致:优美的曲线、典雅的人物造型、或浓或淡的悲伤情调以及具有东洋色彩的异国风味。他是人的精神自由和艺术独立性的最高体现,是海派颓废作家心目中的偶像。然而对于我们,处于资本主义高度发达的今天,则可以看出比尔兹利在中国现代文学中的另一层含

鲁迅《鲁迅全集》,第4卷,第293页。

李欧梵《铁屋中的呐喊》,香港:三联书店(香港)有限公司,1991,第226—227页。

义。从某种意义上说, 比尔兹利不过是一种严重疾病的症状。这种不治之症已经侵入上海, 并完全浸透了审美的领域, 进而占据了人的无意识。而马克思早已预言了这一疾病的特点, 即资本把一切精神价值变为商品以及本身无限扩张的性质。

马克思、恩格斯《共产党宣言》,《马克思恩格斯选集》,第1卷,北京:人民出版社,1972,第253—257页。

第十二章 日常生活的审美化与消费文化

如果说海派颓废文学近商,那么其他“唯美主义者”是否得以幸免于商品文化的侵袭?在1930年代,一批作家、批评家提出了“生活艺术化”的主张。显然这部分作家、批评家的文艺观点理想化程度更高,也更有哲理深度,因而也更加远离物质生活的喧哗与骚动。他们对于西方古典美学和欧洲的唯美主义思潮情有独钟,认为只有在艺术中人才是自由和完整的。因此他们企图以艺术的法则改造人生,进而改造社会。本章通过对周作人、张竞生等人关于“生活艺术化”观点的简略介绍,进一步探讨唯美主义与社会生活的关系。在商品社会中,“生活艺术化”并非意味着感性的解放。相反,在资本的参与和渗透之下,日常生活的审美化或艺术化表现出工具理性对人更为彻底的操控。

(一) 日常生活的审美化的理论与实践

1924年,《晨报副镌》发表了一则启示,宣布“审美学社”在北京大学成立。它的宗旨是“注重‘美的人生观’”,“提倡各种‘美的生活’”,使日常生活乃至社会组织的运作“以美为依据”,也就是说使生活全面地艺术化。这个“审美学社”显然具有某种象征意义。组织成立“审美学社”的人就是曾经在法国学习的张竞生博士。张竞生在法国主修卢梭哲学(1912—1920),回国后除了大力介绍西方浪漫主义思潮之外,以其“性学”轰动于世。张竞生主张性自由,感性解放,其大胆直

本章的初稿以《日常生活的审美化与消费文化》为题发表于《文化研究》第3辑,天津社会科学院出版社,2002,第201—221页。

《晨报副镌》,1924年3月2日,第3—4版。

张竞生除了在《美的人生观》(1925)和《美的社会组织法》(1925)中关注性之外,他还收集许多人的性生活自述编辑成书,以《性史》为题由“性育社”1926年出版。

率在当时的中国文化氛围中颇受世人诟病,被人称为“性博士”。不过对于张竞生而言,他的“性学”的理论基础是美学。他相信,审美可以为人类带来解放,充分发挥人的创造力量。因此,艺术化的生活应该普及于世,审美活动应该贯穿于个人生活以及社会政治的各个方面。“审美学社”的成立便是他企图实践自己理想的一种标志。

张竞生于1921到1926年间在北京大学任教,其中讲授的课程充分反映出他这方面的思想,即日常生活,甚至商业、政治的审美化、艺术化。他的讲义后来以《美的人生观》(1925)和《美的社会组织法》(1925)为题成书出版。在《美的人生观》中,张竞生强调“这个美的人生观,所以高出于一切人生观的缘故,在能于丑恶的物质生活上,求出一种美妙有趣的作用;又能于疲弱的精神生活中,得到一个刚毅活泼的心思。”因此,在人的服装、饮食、住宿、身体、职业、性等各个方面,都要体现出艺术化和创造性;也就是说,日常生活的一切方面都要审美化:“即一切家常日用的物品,以至一举一动之微,都能得到美趣。”由此可见,张竞生没有把自己仅仅局限于传统的纯艺术领域中。相反,他把艺术分为广义和狭义两种,除了音乐、绘画、文学这些传统的艺术门类之外,人类生活的一切方面均可成为艺术。他说:“艺术可分为‘人生艺术’与‘纯粹艺术’二种。凡一切人类的生活:如各种工作、说话、做事、交媾、打架等等皆是一种艺术。若看人生观是美的,则一切关于人生的事情皆是一种艺术化了。”因此,生活可以成为审美的对象,因而也就是审美快感的源泉:“自衣食住至一切的物品器具,以至一切的消遣,皆是艺术化,这样生活何等快乐,何等美丽。”

现在看来,张竞生的审美趣味是十分西化的,具有西方浪漫主义

张竞生《美的人生观》,《张竞生文集》,江中孝编,广州出版社,1998,上卷,第123、35页。

李今指出张竞生把文人的唯美主义普及于社会生活领域。关于张竞生与日常生活审美化的简要论述,见李今《海派小说与现代都市文化》,合肥:安徽教育出版社,2000,第75—80页。

《张竞生文集》,上卷,第28页。

同上,第31页。

同上,第72—73页。

和唯美主义的许多特点。比如在服装方面,他所推崇的都是西洋式的。他崇尚低领的上衣,高跟鞋,主张妇女的健康之美,崇尚自然等等无不带有浓厚的西方生活方式的色彩。他关于生活艺术化的理想也与西方的唯美主义如出一辙,与英国唯美主义者所倡导的“为艺术而生活”的原则异曲同工。如前所述,佩特和王尔德都是主张生活要具有艺术的质量。特别是王尔德,他自己的社会实践完全履行了佩特关于要使生活瞬间艺术化的思想。他不只一次地说过,生活本身就是艺术,而且是最伟大的艺术。他1881年横渡大西洋来到北美所宣扬的就是这一套生活艺术化的“宗教”,其中包括人体、服装、室内装修、城市环境等等日常生活的审美化。王尔德把生活中的一切琐事都提升到艺术的高度来对待,使艺术成为人生的最高准则,以此对抗他所鄙视的实用主义和小市民习气。前面我们看到,1920年代中国文学界对佩特、王尔德、比尔兹利、欧内斯特·道生、阿瑟·西蒙斯等英国唯美主义作家、艺术家都有所介绍;唯美主义以及“为艺术而艺术”的口号也广泛流传并引发了不同流派批评家之间的论争。当时的批评家如沈性仁、张闻天等人专门对王尔德作过具体的研究与介绍。中国浪漫主义作家郭沫若、田汉等人对佩

张竞生说,“我主张采用最简便的洋女装”。《张竞生文集》,上卷,第40页。

Oscar Wilde, *Complete Works of Oscar Wilde*, ed., Vyvyan Holland, London: Collins, 1966, p. 103. 参见本书绪论及第2章第1节。

See Oscar Wilde, *Essays and Lectures*, London: Methuen, 1909, pp. 159 - 71.

关于王尔德、佩特等唯美主义者在现代中国的介绍、传播以及影响,见解志熙《美的偏至:中国现代唯美—颓废主义文学思潮研究》,上海文艺出版社,1997,第7—63页; Xiaoyi Zhou, “Oscar Wilde: An Image of Artistic Self-Fashioning in Modern China: 1909—1949”, in Hua Meng and Sukehiro Hirakawa, eds., *Images of Westerners in Chinese and Japanese Literature*, Amsterdam: Rodopi Press, 2000, pp. 95 - 113. 关于比尔兹利在中国的影响,见本书第11章及 Leo Ou-fan Lee, *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930—1945*, Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1999, pp. 255 - 57; 关于王尔德与“为艺术而艺术”口号的论争,见本书第9章及玛利安·高利克《中国现代文学批评发生史》,陈圣生等译,北京:社会科学文献出版社,1997,第31—33页。

见沈性仁《王尔德评传》,《小说月报》1921年5月第12卷第5号;张闻天《王尔德介绍》,《民国日报》副刊《觉悟》1922年4月3、4、6、7、8、10、11、13、14、16、17、18日,署名闻天、馥泉。

特、王尔德有过大量的宣传甚至模仿。因此,英国唯美主义对张竞生的思想产生一定的影响也就不足为奇了。张竞生曾经选用比尔兹利给王尔德的《莎乐美》所作的插图《月亮中的女人》作为他编的《性史》(1926)第一集的封面。而月亮中的“女人”就是王尔德的漫画像。(图 39)张竞



图 39 《月亮中的女人》。《莎乐美》插图。比尔兹利作。1894。月亮中的女人

关于郭沫若、田汉等人对王尔德《莎乐美》的介绍和模仿,见本书第 10 章及夏骏《论王尔德对中国话剧发展的影响》,《戏剧艺术》1988 年 1 期。

见叶灵凤《读书随笔》,第二集,北京:三联书店,1988,第 297 页。

就是王尔德；旁边是象征同性恋的绿色康乃馨。

生在自己著作中也经常提到王尔德。在一篇介绍浪漫主义的长文中，他对西方浪漫主义备加称赞，并特别提及“‘唯美派’的王尔德”与浪漫主义的传承关系。不过，张竞生在《美的社会组织法》中把生活艺术化原则更进一步扩展到国家、政府、工商业等等社会政治领域，无疑超出了英国唯美主义者那种仅仅局限于个体生活实践的日常生活审美化。这种政治与社会的审美化通常在西方被认为是一种后现代主义现象，直到晚近才被学者所论及。

张竞生的两部书出版之后得到了周作人的赞扬。周作人是中国最早介绍王尔德的翻译家，也是1920—1930年代中国唯美主义思潮中最具代表性的批评家之一。从1922年起周作人开始在《晨报副镌》上以《自己的园地》为栏目发表一系列文艺短文，鼓吹艺术的独立性。周作人的主张与康德的美学相似，认为文艺应该是没有功利的：“艺术是独立的，……只任他成为浑然的人生的艺术便好。”在这里，周作人把艺术奉为最终目的，为人生的最高原则，已经见出唯美主义倾向。1924年以后周作人的唯美主义思想的表现更为突出，为周作人思想转折点。他在《生活之艺术》（1924）一文中提出“把生活当作一种艺术，微妙地美地生活。”诚然，周作人的思想十分驳杂，交织着各种不同的观念，用他自己的话说是一个“杂货店”。周作人关于生活之艺术的观点不仅与西方唯美主义有关联，也有着相当浓厚的中国佛老思想的色彩，这一点一些学者已经有所论及。

张竞生《张竞生文集》，上卷，第400页。

关于后现代主义时期社会政治的审美化，参见道格拉斯·凯尔纳、斯蒂文·贝斯特《后现代理论》，张志斌译，北京：中央编译出版社，1999，第361—374页。

周作人所译王尔德的《安乐王子》是现在所知王尔德作品最早的翻译，为文言文，收入《域外小说集》，东京，1909。

周作人《自己的园地》，长沙：岳麓书社，1987，第6页。

钱理群《周作人传》，北京十月文艺出版社，1990，第294页；解志熙《美的偏至：中国现代唯美—颓废主义文学思潮研究》，第91页。

周作人《周作人散文精编》，钱理群编，杭州：浙江文艺出版社，1994，第242页。

见钱理群《周作人传》，第244页。

解志熙《美的偏至：中国现代唯美—颓废主义文学思潮研究》，第90页。

但是周作人同时也认为,中国古代生活之艺术的传统在现代丧失殆尽,只有日本“还有许多唐代的流风余韵,因此了解生活之艺术也更是容易。”因此,“去建造中国的新文明,也就是复兴千年前的旧文明,也就是与西方文化的基础之希腊文明相合一了。”我们知道,历史上诸多思想家都是假借古人的观点推行自己的思想,穿着古人的服装,演出现代的戏剧。周作人通过发掘中西古代文化资源,使唯美主义合法化,用以对抗中国晚清及五四以来中国启蒙主义的关于发展、进步、理性、实用主义的社会理想,用一种注重当前和瞬间的观点取代现代性的历史进步的线性时间观念。

具体地说,周作人提倡的生活方式就是以审美的态度对待生命,以艺术家的心态去理解、感受生活。在这种理念指导下,周作人和张竞生一样,强调日常生活即衣食住行的审美化。他为此写了一系列“美文”,专门谈论“北京的茶食”、“南方的野菜”、“吃茶”、“谈酒”、“草木鱼虫”,并从中见出艺术的情趣。用他的话说,就是“在不完全的现世享乐一点美与和谐,在刹那间体会永久”。由于周作人1920年代思想的唯美主义性质,他对张竞生“美的人生观”持肯定、赞扬态度就非偶然了。《美的人生观》出版之后,他在《晨报副刊》(1925年8月27日)上撰写评论,说“张先生的这部书很值得一读,里边含有不少很好的意思,文章上又时时看出著者的诗人的天分,使我们读了觉得痛快……”。他又说,张竞生的著作“叙说美的生活,看了却觉得很有趣味。张先生的著作上所最可佩服的是他的大胆,在中国这病理的道学社会里高揭美的衣食住以至娱乐的旗帜,大声叱咤,这是何等痛快的事。”

唯美主义文艺思想对于五四一代知识分子具有极大的吸引力。特别是上述所谓艺术的人生观,在社会上广为流传,影响深远。当时朱自清、俞平伯均附和周作人,提倡一种“刹那主义”的生活态度,专

周作人《周作人散文精编》,第244页。

马克思《路易·波拿巴的雾月十八日》,《马克思恩格斯选集》,第1卷,北京:人民出版社,1972,第603页。

周作人《周作人散文精编》,第245页。

转引自《张竞生文集》,上卷,第25、24页。

注于唯美的瞬间感受,具有浓厚的生活艺术化色彩。在此之前,蔡元培就提出了“以美育代宗教说”(1917),主张以美育改造人生,“陶养吾人之感情,使有高尚纯洁之习惯。”诗人、美学家宗白华也撰文《新人生观问题的我见》(1920),阐述“唯美主义的人生观”或“艺术的人生观”,即“积极地把我们人生的生活,当作一个高尚优美的艺术品似的创造,使他理想化,美化。”郭沫若在《生活的艺术化》(1925)中把王尔德“穿着很奇怪的服装,在伦敦街市上游行”的传说称之为“生活的艺术化”的“外部生活”形式,但是进而强调“用艺术的精神来美化我们的内在生活”,“养成一个美的灵魂”。在1930年代,美学家朱光潜也专门论述过“人生的艺术化”(1932)问题,认为“人生本来就是一种较广义的艺术。每个人的生命史就是他自己的作品。”翻译过王尔德的批评论文的林语堂向西方介绍“中国最优越最睿智的哲人们所知道,并且在他们的民间智慧和文学里表现出来的人生观和事物观”,其专著的中文译本也取名为《生活的艺

见解志熙《美的偏至:中国现代唯美—颓废主义文学思潮研究》,第97—114页。

蔡元培《蔡元培美育论集》,高叔平编,长沙:湖南教育出版社,1987,第46页。

宗白华《美学与意境》,北京:人民出版社,1987,第33页。“唯美主义的人生观”,见上书,第24页。关于宗白华“艺术的人生观”的详细论述,见聂振斌《宗白华—“艺术的人生观”》,叶朗编《美学的双峰—朱光潜、宗白华与中国现代美学》,合肥:安徽教育出版社,1999,第391—404页。

郭沫若《郭沫若全集·文学编》,第15卷,北京:人民文学出版社,1990,第207页。

朱光潜《朱光潜全集》,第2卷,合肥:安徽教育出版社,1987,第91页。关于朱光潜“人生的艺术化”思想的详细论述,见王旭晓《“人生的艺术化”—朱光潜早期美学思想与他的人格理想》,李范《朱光潜美育思想的核心—“人生的艺术化”》,叶朗编《美学的双峰—朱光潜、宗白华与中国现代美学》,第223—240、241—256页。

术》(1938—1941)。

除了上述名家之外,当时还有许多文人知识分子均发表过关于人生艺术化的意见,人数众多,蔚为大观。江绍原在《生活艺术》(1920)一文中说“要实现‘美的生活’”。沈泽民在《王尔德评传》(1921)中指出,“王尔德对于人生的见解,就是以为人生应该艺术化。”张闻天、汪馥泉在《王尔德介绍》(1922)中认为,王尔德“反对这种死的、无味的、机械的社会,主张把人生美化、戏曲化,把人生造成一篇 Romance[罗曼司],一首 Idyll[田园诗]。”赵景深在《童话家之王尔德》(1922)中也认为,“王尔德是唯美派和唯美运动的首领,他主张人生的艺术化。他……要想把世界造成一个美的世界。”恶石在《道德的艺术化》(1922)一文中认为“伦理学从属于美学里面,则道德这种东西,也就是一种艺术品。依着我们良心的审美能力,和理性的玲珑巧妙的思考,而制出一件艺术品出来,这就叫做‘道德’。”美学家吕澄在《美学浅说》(1923)中设专节讨论“艺术与生活”问题,指出,“那由‘美的态度’创造艺术,开展艺术的社会,所实现的一种生活,现在称他做‘美的人生’。”甘蛰仙在《唯美的人格主义》(1923)和《文学与人生》(1924)两文中提倡“美的人格”、

林语堂(LinYutang)的著作最早以 The Importance of Living 为名,由 John Day 和 Reynal and Hitchcock 出版社于 1937 在纽约出版,参见《西风》第 22 期 6 月号,第 324 页。此书 1938 年又在英国再版: Yutang Lin, The Importance of Living, London: William Heinemann, 1938. 中文译本林语堂《生活的艺术》,黄嘉德译,连载于《西风》,第 22 期 6 月号至第 55 期 3 月号(1938 年 6 月—1941 年 3 月)。此译文的单行本 1941 年由西风社出版。另外的译本有林语堂《生活的艺术》,越裔译,世界文化出版社,1940。林语堂翻译的王尔德《作为艺术家的批评家》以《艺术的批评家》为题分别载于《语丝》1928 年 3—4 月第 4 卷第 13 期和第 18 期;《北新》1929—1930 年第 3 卷第 18、22、23 期。

江绍原《生活艺术》,《东方杂志》1920 年 8 月第 17 卷第 15 期。

沈泽民《王尔德评传》,《小说月报》1921 年 5 月第 12 卷第 5 期。

张闻天《张闻天早年文学作品选》,程中原编,北京:“人民文学出版社,1983,第 292 页。

赵景深《童话家之王尔德》,《晨报附刊》,1922 年 7 月 15 日第 3 版。

恶石《道德的艺术化》,《民国日报·觉悟》,1922 年 4 月 24 日。

吕澄《美学浅说》,上海商务印书馆,1923,第 47—48 页。对吕澄“美的人生”的评述见聂振斌、滕守尧、章建刚《艺术化生存-中西审美文化比较》,成都:四川人民出版社,1997,第 215 页。

“人生底文学化”与“家庭生活之文学化”。华林在《美的人生》(1925)一文中除了倡导“人生的美术”之外,还极力推介张竞生的《美的人生观》。樊仲云在《生活的艺术》(1925)一文中义为,对于“我们日常生活的那一面则使之渐近于艺术的境界有诗及艺术的趣味。质言之,便是生活的艺术化,艺术的生活化。”李石岑在《美育之原理》(1925)中则认为美育乃是“一种时代精神”：“美育者发端于美的刺激,而大成于美的人生”;美育的目的便是“以达美的人生之路”。杨哲明在《美的市政》(1927)也声言:“要使人们的生活,实行艺术化。”林徽音发表在《绿》上的书信《为艺术而人生》(1932)也强调,“要使你的生活成为一件精致的艺术作品,这样,你的作品也能成为精致的艺术。”此外,叶群翻译了法国作家莫洛阿的《艺术的人生》(1930),其中也谈及“生活的艺术”。由此可见,在1920—1930年代,“唯美主义的人生观”在中国具有极为广泛而深远的社会影响。虽然他们每个人的观点不同,关注这一问题也有各种不同的视角;但是总体来看,作为流行一时的社会思潮,艺术的人生观与现代性的兴起有着千丝万缕的联系。

见《晨报副镌》,1923年5月4日第1版,1924年12月27日第1版,1924年12月28日第1版。

见《文学旬刊》,1925年6月7日,第44—45页。

见《文学周刊》,第155期,1925年1月5日。

李石岑等《美育之原理》,上海商务印书馆,1925,第13页。

转引自姚全兴《中国现代美育思想述评》,合肥:湖北教育出版社,1989,第282页。本书内容丰富,材料翔实,有多处论及人生艺术化问题,包括本章没有涉及的文章与书籍,如唐隽《艺术独立性和艺术人生论的批判》,《美与人生》,上海:商务印书馆,1923;周谷城《生活系统》,上海:商务印书馆,1924;徐仲年《美化人生》,《蔡柳二先生寿辰纪念集》,上海:中华书局,1936。参见《中国现代美育思想述评》,第16—21、117、259—262、354页。

刘钦伟编《中国现代唯美主义文学作品选》,上卷,广州:花城出版社,1996,第218页。

此版本为节译,载《西风》,1930年4、5月号,第44、45期,第146—150、258—261页。

(二) 唯美主义与现代性的悖论

中国关于现代性的话语产生于晚清,在五四时期达到鼎盛时期。19世纪末,中国思想家严复翻译了赫胥黎的《天演论》(1898),把进化论介绍到中国,对中国传统的历史循环论产生了巨大的冲击。正是由于达尔文的进化论及其在社会历史领域的应用,中国知识分子(如鲁迅,陈独秀,胡适,早期的周作人等)形成了现代性的时间观念,即线性的、发展的和不可重复的时间观念。这种时间观念使他们得以重新审视历史,以传统与现代,进步与落后等等二元对立的结构模式构成现代的发展主义的历史观。具有浓厚启蒙主义色彩的科学主义和民主主义成为20世纪初中国的主导意识形态。

但是,启蒙主义现代性在中国的兴起也同时孕育了它的反面。如上所述,以周作人为首的唯美主义者极为欣赏佩特对艺术瞬间礼赞,这实际上是倡导注重当前的一种时间观念。如前所述,周作人和他的学生朱自清和俞平伯把佩特这一思想概括为“刹那主义”,并认为我们能够把握的并非是历史发展的规律,而仅仅是这一转瞬即逝的当前。显然,这种时间观念背后隐藏的思想具有反理性、反历史的性质。它以艺术的名义发动了对现代性的挑战。因此,虽然从时

有关现代性概念本身的诸多观念,在此无法详述。可参见 *Modernity: Critical Concepts*, 4 vols., ed. Malcolm Walters, London and New York: Routledge, 1999. 这里仅仅采用韦伯关于现代性的论述,即西方理性主义传统,其中包括科学、民主、发展、进步、合理化、工具理性、专业化、实用主义等等内容。关于现代性与审美的关系,本文采纳哈贝马斯在《现代性的哲学话语》中把席勒的美学作为现代性的批判以及伊格尔顿在《审美的意识形态》中关于美学的兴起是对理性主义的反叛的观点。关于艺术自律与现代社会专业分化的联系,参见皮埃尔·布迪厄《艺术的法则:文学场的生成和结构》,刘晖译,北京:中央编译出版社,2001。关于中国现代性的论述,参见汪晖《死火重温》,北京:人民文学出版社,2000,第3—41、42—189页;以及 Liu Kang, *Aesthetics and Marxism: Chinese Aesthetic Marxism and Their Western Contemporaries*, Durham: Duke University Press, 2000, pp. 1 - 35.

关于中国科学主义观念的发展演变,见汪晖《汪晖自选集》,第208—305页。关于现代性与现代时间观念参见李欧梵《现代性的追求》,北京:三联书店,2000,第145—150页; Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, Durham: Duke University Press, 1987, pp. 5 - 9.

参见本书第10章第3节。

间上看唯美主义也是中国现代思想的重要一面;但是就其内容的性质而言,特别是中国唯美主义者对时间、对历史的理解,与现代性思维方式是截然不同的。周作人等人在五四启蒙主义新文化运动的高潮之后的思想转变(1922—1924),其特点就是对自己先前的现代性思想持否定的态度。因此,从这种意义上说,唯美主义是对理性主义的偏离,是对现代性的反叛。唯美主义者寻求一种感性的、艺术的生存方式,所表达的是一种非理性的冲动。这一点与伊格尔顿对18世纪西方美学的诞生的评价相似:“从这种意义上而言,审美的出现标志着传统理性的某种危机,以及一种可能出现的解放或乌托邦思潮。”在周作人和张竞生的思想中,乌托邦色彩也十分浓厚。周作人早期向往日本新村的空想社会主义乌托邦,继而转向审美与艺术的乌托邦。张竞生在《美的社会组织法》一书中对政府的教育机构、卫生机构和商业机构的设计,以及对新型家庭、婚姻的构想也具有乌托邦的叙事结构。因此,唯美主义与现代性可以说是对立统一关系,它既是现代性的副产品,又是它的对立面,是一种反现代性的现代话语实践。前面引述了马太·卡里内斯库的观点,即除了涵盖理性、实用、科学、进步等观念的“资产阶级文明的现代性”之外,还有一种“审美的现代性”,是对前一种现代性的反动。其主要内容如非理性、非实用、历史循环、审美感觉等等观念表现出工业文明的危机和人类对它的反抗。这些观念集中表现在19世纪末20世纪初的西方文艺思潮中,表现在我们通常称之为现代主义的文艺作品中。丹尼尔·贝尔把这一现象称之为“资本主义的文化矛盾”:即资本主义内部产生的现代主义文化具有强烈的反资本主义倾向。“它甚至早在马克思主义之前就开始不断攻击资产阶级社会了。”

西方18世纪美学的兴起表现出这一现代性的内在矛盾。美学的兴起意味着肉体的觉醒和感性的崛起。按照伊格尔顿的说法就是

Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Basil Blackwell, 1990, p. 60.

见钱理群《周作人传》,北京十月文艺出版社,1990,第229—233页。

See Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, pp. 3 - 10. 并参见第9章第4节。

丹尼尔·贝尔《资本主义的文化矛盾》,赵一凡等译,北京:三联书店,1989,第92页。

“审美……是身体对理论暴行长时间的无声反抗。”因此，审美体现了与理性的对立与互补。当然在鲍姆加登的美学理论中，审美还有被理性“殖民化”的危险。但是到了席勒手上，审美一跃而成为感性生活的主宰，完全扮演了一个解放者的角色。席勒对现代性持激烈的批判态度。他分析了现代性的内在矛盾，把资本主义制度看成是一个使个体分裂成碎片的制度，人在其中难以逃脱物化的厄运。他在《审美教育书简》(1793—1794)中尖锐地指出，理性化过程把社会变成一个机械装置，人被物化为其中的一个个零件：“在那里无限众多但都没有生命的部分拼凑在一起从而构成了一个机械生活的整体。现在，国家与教会，法律与道德习俗都分裂开来了；享受与劳动，手段与目的，努力与报酬都彼此脱节。人永远被束缚在整体的一个孤零零的小碎片上，人自己也只好把自己造就成一个碎片。他耳朵里听到的永远只是他推动的那个齿轮发出的单调乏味的嘈杂声，他永远不能发展他本质的和谐。他不是把人性印在他的天性上，而是仅仅变成他的职业和他的专门知识的标志。”在这种情况下，人实际上是其感性自我的对立面。审美就是要以艺术的方式，把人从这一物化的过程中解救出来。审美赋予人以整体性，摆脱一切物质的羁绊。正如哈贝马斯在评价席勒时指出：艺术不仅“为社会带来和谐”，而且其更伟大的意义在于“整个感受方式”的“彻底革命”。“席勒的《书简》……是对现代性进行审美批判的第一部纲领性文献。”因此，在席勒设计的审美乌托邦里，艺术被赋予了一种想像的解放作用。哈贝马斯认为，“对席勒而言，生活世界审美化的合理性在于艺术起到一种催化剂、一种交往形式、一种中介的作用，使彼此分离的瞬间重新组成一个和谐的整体。美与趣味的社会性就在于艺术可以把那些在现代性中毫无关联的一切——各种无节制的需求、官僚体制化的国家、理性道德的抽象观念与专业化的科学——带

Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, p. 13.

Ibid., p. 15.

《审美教育书简》，冯至、范大灿译，北京大学出版社，1985，第30页。英译本参见 Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*, tran., Reginald Snell, New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1983, p. 40.

回到共通的、开阔的天空之下’。”

在中国,蔡元培的美育代宗教说就移植了席勒的美学思想。在周作人和张竞生那里,审美的意义也完全在于其救赎的作用。只是他们和西方唯美主义者王尔德等人一样,把美学理论变为审美的生活方式,以一种更为通俗和具体的形式出现。迈克·费瑟斯通在《消费文化与后现代主义》(1991)一书中总结了西方19世纪中期以来现代主义和唯美主义运动中的各种日常生活审美化形式和代表人物,并指出,这一“波希米亚人”传统与资产阶级市民社会是相互对立的。费瑟斯通指出,“波希米亚人的代表人物生存在资产阶级社会的边界之外,并与无产阶级和左派类同。”1848年以后的巴黎艺术家与诗人,19世纪末的佩特和王尔德,以及20世纪初的乔治·穆尔和布鲁姆兹伯里集团(The Bloomsbury Group),都采纳了一种所谓的“生活艺术化的伦理”。这些艺术家,包括更早的那些英国和法国的纨绔子以及波德莱尔和本雅明笔下的“城市漫游者”,不仅打破了生活与艺术的界限,而且其思想与生活方式形成了一种与资产阶级社会主导意识形态不同的对立文化和“僭越的美学”(transgressive aesthetics)。这种生活的美学甚至到了20世纪中期仍然发挥着影响,比如在福柯晚期的著作中以及理查德·罗蒂的哲学之中。他们把自我转化为一种艺术作品的构想以及生活之艺术的理论形成了一种独特的后现代伦理学。

那么从当今后现代社会的角度如何看待与评价这一跨越东西方的审美解放运动呢?首先我们注意到的就是当代社会中审美理论的衰落与审美现象在生活实践领域的兴盛。如今,唯美主义已经很难再恢复其乌托邦的性质。在当代,提供一种审美的或艺术化的生活

Jurgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, tran., Frederick Lawrence, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, pp. 45, 50.

Mike Featherstone, *Consumer Culture and Postmodernism*, London: Sage, 1991, pp. 78, 67.

关于纨绔子,参见本书第2章;关于城市漫游者,参见本书第11章第2节。

Richard Shusterman, *Pragmatic Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Oxford: Blackwell, 1992, pp. 236 - 261. 参见本书绪论。

方式很难具备其 19 世纪末及 20 世纪初那样的革命性和解放的意义。虽然仍然有理论家致力于将审美作为抗拒现代性的方式,把生活的艺术化作为对社会控制的逃避并寄予厚望,但是审美与社会的对立性质已逐渐淡化。对于这种现状,我们的问题是,当年轰轰烈烈的唯美主义运动在与现代性的抗争之中为什么会偃旗息鼓、无疾而终了呢?

另一个值得注意的现象就是当代日常生活的充分审美化。唯美主义的日常生活审美化还仅仅停留在理论倡导和个人实践方面。而在当代,审美化已经成为普遍的社会生活形式。如前所述,鲍德里亚把这一现象称之为审美泛化或审美价值的扩散。在《邪恶的透明》(1990)一书中,鲍德里亚认为现代性中包含的艺术的解放实际上是“一种悖论”。鲍德里亚指出,艺术“对现实的否定能力”,艺术作为现实的对立面,以及艺术作为比生活更高的价值体系,“已经丧失了它的意义”。传统的艺术与非艺术的区别已经不再清晰。艺术与生活的界限已经被“内爆”(implosion)所抹平。鲍德里亚认为,现在“一切事物都趋于审美化。”“世界上所有的工业机构都要求具备一种审美的维度;世界上一切琐屑的事物都在审美化过程中转变。”因此,在当今世界,“当一切都成为审美的时候也就无所谓美丑。”这就是说,当今艺术的价值已经像癌细胞一样扩散开来,蔓延开去,渗透到社会与个人生活的各个方面。从广告形象到服装设计,从室内装潢到城市规划,唯美主义者在一个世纪之前所梦想的日常生活的审美化已经成为司空见惯的现实,而且其形象化、艺术化的程度远远

如福柯对纨绔子的赞赏。Michel Foucault, *The Foucault Reader*, ed., Paul Rabinow, ed., Harmondsworth: Penguin, 1986, pp. 41 - 42. 另外在《性史》的第二卷在自我的转化技术中也显示出审美的重要性。与此相对照,其他理论家提出的非审美的反现代性方案更有影响力。比如德勒兹和加塔里在《反俄狄浦斯》一书中以欲望作为现代社会控制的逃避路线的理论就更具号召力。这种超越审美的深层欲望及其表现形式 - 游牧性、根茎思维、精神分裂 - 构成了对现代性更为有力的批判。Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, tran., Robert Hurley, Mark Seem and Helen R. Lane, New York: Viking Press, [1972] 1977.

Jean Baudrillard, *The Transparency of Evil*, tran., James Benedict, London: Verso, 1993, pp. 9, 14, 16, 9. 关于鲍德里亚对审美泛化的详细论述,参见绪论。

超出他们当年的想像。正如当代德国美学家沃尔夫冈·威尔什所言,“我们现在无疑正在经历着一个审美繁荣的时期。这一点从个人生活方式到城市规划到经济 and 理论都体现出来。现实中越来越多的方面被审美所覆盖;现实作为整体对于我们来说已经逐渐成为一种审美的构造。”

一个多世纪以前,波德莱尔、阿瑟·西蒙斯、马克斯·比尔博姆还在为化妆品慷慨激昂地辩护,对这种反自然的人体审美化施以艺术家神圣的礼赞。如今,这不过是建筑家、城市规划者、服装设计师、广告商的工作专业:他们以专业的技术为整个城市美容,以敬业的精神为我们周围的现实化妆。可以说他们都是唯美主义者或出色的艺术家。今天如果我们要寻找生动活泼的美和艺术,最好的去处也许不是传统的美术馆和大剧院,而是购物中心和街道两旁流光溢彩的商店。琳琅满目的商店橱窗以及电视屏幕上越来越精美的广告形象,对人们审美感觉的冲击力甚至超过了传统艺术本身。从这个意义上说,“美学已经丧失了它仅仅作为与艺术相关的特殊学科的品格,而成为理解现实的更为宽泛的中介。”

当今日常生活审美化的充分发展使我们得以用新的眼光重新审视 19 世纪以降的唯美主义运动。同时,如果我们今天重读佩特、王尔德、周作人、张竞生等人有关生活艺术化的论述,也会对当前的审美化的社会现实有一种新的理解。虽然唯美主义者改造生活并使之艺术化的每一项具体要求在形式上几乎均得以实现,但是这些审美形式却失去了某种内涵。这失去的东西是什么呢?是审美曾经有过的神秘色彩?还是其乌托邦性质?是某种内在的精神?还是一种崇

Wolfgang Iser, *Undoing Aesthetics*, tran., Andrew Inkpin, London: Sage, 1997, p. 1.

See Charles Baudelaire, "In Praise of Cosmetics" (1863), in *The Painter of Modern Life and Other Essays*, tran. and ed., Jonathan Mayne, London: Phaidon Press, 1964, pp. 31 - 34; Arthur Symons, "Silhouette" (1892), in *Poetry and Prose*, ed., R. V. Holdsworth, Cheadle: Fyfield Books, 1974, pp. 31 - 32; and Max Beerbohm, "A Defence of Cosmetics" (1894), in *The Yellow Book: A Selection*, ed., Norman Denny, London: Bodley Head, 1949, pp. 137 - 54.

Wolfgang Iser, *Undoing Aesthetics*, p. ix.

高的超验存在？李泽厚在谈到美感时一再强调“自然的人化”，强调形式的“意味”与主体的“领悟”。他认为，高级的审美形态在于“悦心悦意”、“悦志悦神”，而非仅仅局限于感官层面的“悦耳悦目”。而在今天的审美现实中发现这样的审美理想又谈何容易。也许这种情况与当年波德莱尔时代艺术的命运相似。《巴黎的忧郁》中有一首著名的诗篇——《光环的失落》，波德莱尔在此慨叹诗人头上的光环(halo)在巴黎的街道中失而不可复得。于是，诗人的眼光转向了城市本身，希望在日常生活中发现新的审美形式。“城市漫游者”这个可以称作是生活中的“唯美主义者”，在城市中穿梭，把巴黎的街道当作摆设艺术品的展台。半个世纪以后，本雅明也以审美的眼光注视日常生活，也一样感叹由于大规模的机械化复制，艺术失去了它特有的韵味(aura)。由于艺术本身失去了韵味而不能满足艺术家的乌托邦冲动，他们也转向了日常生活的审美。然而，唯美主义者寄予厚望的生活艺术化如今是否也经历了当年艺术家失落光环的命运呢？对于鲍德里亚来说，我们面对的世界如同一个美丽然而却是“空荡荡的海滩”。虽然审美充斥一切领域而成为生活的基本形式，但是却是一种机械而毫无精神内涵的形式。审美在生活领域的增殖带来的是审美价值本身的贬值。因此，现代主义时期唯美主义者的审美理想在当代的实现是一种悖论式的实现，即一种自己否定自己的实现。审美已经变质。它无处不在，但是从人类的精神活动领域蜕变为物质现实。不仅如此，下面我们将要看到，审美活动已经完全脱离了当初作为解放者的革命性功能，进而变成控制人的感性存在的一种有效的方式。

见李泽厚《美学四讲》，北京：三联书店，1999，第130—144页。

“[M]y halo slipped off my head and fell into the mire of the macadam.” Charles Baudelaire, “Loss of a Halo”, Paris Spleen, tran., Louise Varèse, New York: New Directions, 1970, p. 94.

Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, in *Illuminations*, ed., Hannah Arendt, tran., Harry Zohn, New York: Schocken Books, 1969, pp. 223 - 24.

鲍德里亚《公元2000年已经来临》，转引自道格拉斯·凯尔纳与斯蒂文·贝斯特《后现代理论》，张志斌译，北京：中央编译出版社，1999，第173页。

(三) 审美独立: 感性的解放还是对感性的操控?

如前所述,詹明信在论述后现代主义时指出,晚期资本主义的扩张主要体现在文化方面。在资本主义的第三阶段,资本征服了世界之后,进入了人类最后未被殖民的领域 - 审美与无意识。詹明信的这一思想吸收了法国六十年代法国理论家对资本与艺术之间关系的文化批判观点,特别是吉约·德波关于充斥生活一切方面的形象是资本积累的必然结果的观点。当代生活中万物的审美化是源于资本的扩张的性质。而资本与审美结合的现象在现代主义时期就已经初露端倪。现代性观念中所包括的专业分工和艺术自律等概念,已经为艺术蜕变为商品准备了前提与条件。在审美理论极度发展成熟的现代主义时期,审美活动本身被逐渐客体化、对象化、规范化、专业化,最终在市场机制的调控之下成为可以用作交换的物品。这一现象在中国唯美主义运动的兴起和发展过程中也是十分突出的。这主要表现为趣味的专业化,审美的物化和感性在审美话语中的规范化等几个方面。

审美与现代性的这种悖论关系,在周作人的著作中也是十分明显的。本章第一节论述了两者的对立关系,即审美作为人生理想,日常生活的艺术化是建立在社会批判的基础之上的。正如周作人所抱怨的,“可怜现在的中国生活,却是极端地干燥粗鄙。”显然,他认为现实是极端非审美的。因此,“我们于日用必需的东西之外,必须还有一点无用的游戏与享乐,生活才觉得有意思。”但是这种对日常生活的审美化是否带来感性的解放呢?当然,从某种意义上说,美学话语带来审美的自觉意识。但是,正如福柯在《性史》中认为性话语的大量增殖并非带来性的解放,而是相反,带来的是社会对性的更为

详见绪论、第8章第1节。

For details of International Situationists, see Mark Poster, *Existential Marxism in Post-war France*, Princeton: Princeton University Press, 1975. Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, tran., Donald Nicholson-Smith, New York: Zone Books, 1995, p.24.

周作人《北京的茶食》,周作人《周作人散文精编》,第238页。

广泛而精细控制。同理,美学话语的出现、增殖与扩散实际上也伴随着对人的感性的规范化过程。马克思曾经说过,社会生活实践使人的感性不断丰富,最终具备了“感受音乐的耳朵,感受形式美的眼睛”。这是从正面看待人的感性的社会化过程,具有强烈的乌托邦色彩。但是,特定历史时期往往决定了这一过程的具体内容,并不一定导致理想的结果。比如感性的社会化过程可以是礼乐教化,也可以是某个社会阶层生活趣味的培养。由于审美的形成与这样的规范化功能密切相关,所以控制因素可以轻易地进入人的感性和身体领域。所谓“艺术趣味”,必有超越自身的意识形态内涵。周作人是特别强调趣味的,他把自己的小品文称之为“趣味之文”。后来的唯美主义者如朱光潜也继承了他的观点,专门论述人的审美趣味的培养。但是这种趣味是否具有普遍性呢?抑或是某个社会集团,比如中产阶级的文化属性?不难看出,周作人在对衣食住行的艺术化过程中,后者的倾向是十分明显的。周作人抱怨“在北京彷徨了十年,终未曾吃到好点心”之时,中产阶级闲适文人的意识形态就表露无遗了。而艺术趣味的培养,正是灌输这一意识形态的有效方式。

因此日常生活的审美化并非放之四海而皆准的普遍的解放原则。从意识形态角度看,它所代表的常常是某个社会集团在占有社会文化资本的要求下对自身进行感性塑造的过程。对审美感性进行规范化、结构化是为自己取得主导地位的必要条件。布迪厄在《区分》(1979)一书中特别强调了文化空间与社会空间的结构同源性(homology),认为趣味、生活方式等等普遍性观念只不过是社会阶级结构内化于个体的“习性”(habitus)。“这一等级化的系统”完全是“社会空间结构内化之后的产物”。这一原理对唯美主义来说也是

Michel Foucault, *The Will to Knowledge: The History of Sexuality*, vol. 1, tran., Robert Hurley, Harmondsworth: Penguin Books, 1990, pp. 48 - 49.

见马克思《1844年经济学-哲学手稿》,刘丕坤译,北京:人民出版社,1979,第79页。

周作人《周作人散文精编》,第238页。

Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, tran., Richard Nice, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996, p.175.

如此。乔纳森·弗里德曼在《趣味的专业》(1990)一书中分析亨利·詹姆斯的唯美主义思想时指出:审美“以赋予某些特权阶级超量的文化资本(皮埃尔·布迪厄的术语)为手段加强并再生产社会控制的结构。”从主体的构成角度看,审美意识形态与阿尔都塞所论述的宗教意识形态一样,为主体在其管辖范围内提供一个位置。它召唤、驯化、塑造人,使之成为某种主体;最终把某种意识形态内化到主体的感性之中,使这种高度社会化、非个人化的东西成为人对现实的自然、自发的反应。

因此,唯美主义运动所承诺的人的感性解放本身就隐含着自我否定的因子。实际上唯美主义者的日常生活实践已经表现出对感性进行再控制的趋势。这一点周作人本人也有所觉察。他在《生活之艺术》一文中对“生活之艺术”这一概念的定义就是很好的说明。他非常奇特地把生活的艺术等同于中国的“礼”。“生活之艺术这个名词,用中国固有的字来说便是所谓礼。”“从前听说辜鸿鸣先生批评英文《礼记》译名的不妥当,以为‘礼’不是 Rite 而是 Art,当时觉得有点乖僻,其实却是对的……。”他认为生活的艺术化并非是感性的放任自由,相反,“是一种新的自由与新的节制”。“生活之艺术只在禁欲与纵欲的调和。”因此,艺术对于周作人来说还有某种技术性的自我塑造的含义。这一点已经充分显示出,在日常生活审美化过程中,人的感性有被再控制的可能性。而这正是霍克海默与阿多诺在《启蒙辩证法》中所阐述的启蒙现代性的悖论在审美领域中的表现。不过我们要问的是,在现代社会中,这种再控制因素是什么呢?

审美与现代性的矛盾统一关系在张竞生的著作中也有明显表现。张竞生实现日常生活审美化的方式却是工具理性化的。这种目的与手段的矛盾表现在张竞生审美乌托邦的构想之中。实际上,张

Jonathan Freedman, *Professions of Taste: Henry James, British Aestheticism, and Commodity Culture*, Stanford: Stanford University Press, 1990, p. xxvii.

Louis Althusser, "Ideology and Ideological Apparatuses" (1969), in Louis Althusser, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, tran., Ben Brewster, New York: Monthly Review Press, 1971, p. 174.

周作人《周作人散文精编》,第243—244页。

竞生在生活审美化的实际操作中离不开专业化分工。审美的独立是现代生活分化过程的一部分,其后果之一就是各个领域的专门化。在这种专业分化的大趋势下,生活艺术化的理想逐渐演化为审美趣味的专业化实践。在这一方面,唯美主义者是始作俑者之一。乔纳森·弗里德曼认为虽然“唯美主义者和亨利·詹姆斯都自觉地把自已当作市场经济的对立面,特别是那种促使艺术与文学商品化的经济的对立面;但是就在他们批判这一过程的同时却大规模参与了我们将称之为与艺术活动相伴随的商品化、文学艺术实践的专业化,即我所说的审美职业化的兴起。”张竞生在《美的社会组织法》中以美学改造社会与今天商业机构大量运用专业手段进行产品、购物环境的审美包装十分类似。张竞生在谈到“艺术的实业”的时候,特别强调要“使商业变成为艺术的事业。”对商品的制造,“应专从艺术方面上用功夫。务使社会日积月累得了无穷的艺术品。”张竞生说,将来人们的服装、家用器具、室内装修、建筑要“处处皆有美术性”,“家家皆有了欣赏的乐趣”。因此,物品制造,物品交易,皆“不能不从美的方面努力了。”不过,这种生活艺术化过程并非是单一走向,其结果还隐含着反向运动,即最终将审美和艺术纳入商业经营的轨道。特别令我们感兴趣的是,张竞生已经以美的名义设计了我们今天称之为大型购物中心的场所:“由公家在每地方上设立许多宏大美丽的商场”,并使穿着美丽的女性为售货员。在这样“宏大美丽的商场”里,

所有一切国内与国外的物品,形形色色皆齐全。你要看巴黎最新的女装吗?则请到这边来。你要得到维也纳的家具吗,则请到那边去。你不用到全地球去,你仅到这样的商场一来,则世界上所有的衣食住、玩耍等等皆应有尽有极便当地待你取用

Jonathan Freedman, *Professions of Taste: Henry James, British Aestheticism, and Commodity Culture*, p. xii.

张竞生《张竞生文集》,上卷,第230—231页。

张竞生后来在上海开设“美的书店”果然按照自己的设想用美丽的年轻女子做服务员。见杨群《张竞生传》,广州:花城出版社,1999,第166页。

……。而一切普通人由此时时得到新鲜美丽的眼福与物品。

于是“买客到此如入迷楼，险些不能逃出。”张竞生为之神往，为之热情澎湃的“美的社会组织法”不过如此，如今在大都市里比比皆是，不足为奇，不过是普普通通商业文化和审美专业化的表现。而张竞生却把这种商业文化当作生活艺术化方案的重要组成部分，看作是审美理想在社会生活中的具体实现。他说，“这就是我们美的实业观，也就是我们美的理财法。”实际上，在这个审美乌托邦中审美价值仅仅是销售某种生活方式和意识形态的手段。当代的文化批评家把这种不仅销售物品，而且向顾客展示某种生活方式的购物场所称之为“梦幻世界”，就是指明商业文化具有审美的诱惑性。张竞生只不过是把这种商业行为神秘化，再蒙上一层五光十色的审美面纱。实际上，这种审美专业化的本质不过是资本对审美、艺术、文化的渗透与同化；也就是说，资本在最不可量化的审美领域成功地实施了量化。在此，资本终于以艺术的方式对感性进行了再控制，把个人的审美活动转化为工具化的社会活动形式。古典美学的社会救赎理想到此丧失殆尽，面目全非。正如伊格尔顿所说，“积极的美学传统已经耗尽了能量，这一系统太强大了以至于无法抵抗。”

因此，唯美主义者所倡导的艺术独立性、生活审美化、人生艺术化等等现代主义观念从根本上说为审美的物化与艺术的商品化扫平了道路，做好了充足的准备。在第10章和第11章中我们已经看到，审美的物化在1930年代的上海都市环境中得以充分的发展。海派颓废文学的都市描写和人体描写中表现出大量的物化现象。当时的唯美主义小说充分显示了审美与城市消费文化的融合。虽然周作人等北方京派作家(包括朱自清、俞平伯)对上海颓废派作家的商业化习气颇有微辞；但是他们不能明白的是，审美物化和艺术商品化正是

张竞生《张竞生文集》，同上，第231页。

同上，第231页。

张竞生《张竞生文集》，上卷，第232页。

See Rosalind H. Williams, *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France*, Berkeley: University of California Press, 1982, pp. 58 - 106.

Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Basil Blackwell, 1990, p. 369.

艺术自律的必然结果。他们反抗现实,却不能理解他们所倡导的人生艺术化理想正逐渐被现实所侵蚀与消解。实际上,审美与物化的对立在资本主义社会条件下只是空洞的抗议。审美活动从来没有,最终也不可能带来古典美学家所期望的心灵的自由和解放。相反,它是人类感性控制的开始。伊格尔顿说,“审美意味着马克斯·霍克海默所说的‘内化的压抑’,把社会权力更深地植入被统治者的身体之中,成为政治控制权力得以运作的极为有效的模式。”而不幸的是,这种控制权已经逐渐落入资本的看不见的手中。因此,审美在今天已经完全丧失了对现实的批判性,而唯美主义者在社会中所扮演的角色也应该予以重新评价。我们在绪论中谈到,阿多诺在《审美理论》中认为欧洲唯美主义者王尔德、邓南遮与梅特林克都是文化工业的先驱。“为艺术而艺术”的口号的结果正是它所倡导的反面。而马尔库塞对此则悲观地认为,“如果人们不再能够区分对与错、善与恶、美与丑、现在与未来,那么‘艺术的终结’就不难想像了。这将是最高文明阶段的纯粹野蛮状态。”

Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, p. 28.

T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, tran. , Robert Hullot-Kentor, London: The Athlone Press, 1997, p. 239.

Herbert Marcuse, *Counterrevolution and Revolt*, Boston: Beacon Press, 1972, p. 121.

第十三章 审美的命运：从救赎到物化

在讨论了中国 1930 年代唯美主义思潮的种种表现之后，我们必然联想到它与中国 1980 年代美学热潮的相关性。实际上，这一美学思潮具有强烈的唯美主义色彩，其中一些核心人物也在倡导审美教育以及美学在生活中的应用。但是这场美学运动主要是以理论化形态出现的，涵盖了更多的哲学美学问题的讨论并伴随着西方美学的大量引进。不过，西方美学的影响在 20 世纪末的中国经历了一个盛极而衰的过程。西方美学特别是德国的古典美学曾经吸引、感召和造就了一大批人文学者。它所起到的社会解放作用是其他人文学科望尘莫及的。美学为当时人们的生存状况赋予了一种极为理想化的意义，即审美作为感性与理性的统一所昭示的生存自由。但是，用西方马克思主义理论家阿尔都塞和伊格尔顿的术语说，这不过是一

本章的初稿以《审美的命运：从救赎到物化》为题发表于《现代中国》第 2 辑，湖北教育出版社，2002，第 84-93 页。

朱光潜 1930 年代关于“人生艺术化”的旧文包括《“慢慢走，欣赏啊！”- 人生的艺术化》、《文学与人生》、《谈美感教育》、《看戏与演戏 - 两种人生理想》收入 1980 年代初出版的《朱光潜美学文集》，并在社会上引起极大反响。李泽厚则特别强调“建立新感性”，包括“情欲的人化”、人格的理想化，以及“对人生、对生活、对日常事物采取一种审美态度”。虽然李泽厚认为“一个人不能在很长时间内只保持审美态度”；但是他仍然强调“审美立场”对人生的关键作用。他说，当然“审美不能是很久远的态度”，“但如同经常进入神的世界使精神不断得到洗涤净化而有益于人生一样，审美亦如此。它在你一生中的反复来去，就极大地丰富了你的现实人生。”正因为如此，“整个哲学美学当前所要论述的，便是这样一个‘教育学’或‘美育’的问题。”李泽厚《美感》，《美学四讲》，北京：三联书店，1999，第 107—108、132 页。《美感》最初为 1984 年讲稿，以《美感谈》为题收入《李泽厚哲学美学文选》，长沙：湖南人民出版社，1985。原有《审美个性》一节，其中有这样的句子：“艺术和审美在塑造人的心灵过程中，使人的个性得到真正成长。”《李泽厚哲学美学文选》，第 411 页。《美学四讲》充分发挥了这一主题，从中可以看出 1920—1930 年代中国文化界的“美育”和“人生艺术化”运动的回响。

种意识形态,一种对现实生活的想像的表述。本章主要从美学的层面探讨生活艺术化和审美经验在当代社会中的命运;在描述这种美学意识形态的产生、发展和社会作用的同时指出,由于1990年代以后中国急遽向商品社会转化,美学的上述意识形态功能也因之逐渐丧失。不仅如此,审美本身由于资本的同化作用已经成为一种客体的、物质的、量化的存在。这是当年的唯美主义者所无法想像也难以承认的。

(一) 1980年代的“美学热”

中国在20世纪70年代末至80年代兴起了一次“美学热”。在学术界、文艺界,美学与艺术问题引发了无数次热烈的讨论。首先是1977年诗人何其芳披露了毛泽东1961年关于“共同美”的谈话,引起文艺界对人类审美意识的是否具有共同性的大讨论,一直持续到1981年左右。接着就是马克思《1844年经济学-哲学手稿》在1980年代初再度引起人们的高度重视。特别是《手稿》中蕴含的美学思想即关于“自然的人化”、“人的本质力量的对象化”和“劳动创造了美”等命题被看作是现代马克思主义美学的理论基础。到了1980年代中期,主体性美学,特别是朱光潜的主客体统一理论和李泽厚的实践美学,已经成为学术主潮。当刘再复的《论文学的主体性》(1985—1986)发表之后,主体性美学的讨论在更为通俗的层次上展开,因而也更为深入人心。

今天看来,当时人们对于美学的热情确实超乎寻常。那时美学专题充斥于各种学术刊物,美学专著层出不穷,美学译著也是汗牛

关于“共同美”、《1844年经济学-哲学手稿》以及主体性实践美学的讨论,参见阎国忠《走出古典:中国当代美学论争述评》,合肥:安徽教育出版社,1996,第1—40、101—196、299—499页。

据不完全统计,1978—1982年间发表的关于“共同美”的文章有近50篇,1982年前后发表的关于马克思《1844年经济学-哲学手稿》的论文有近100篇,1986—1991年间发表的关于文学主体性的论文有近400篇,见阎国忠《走出古典:中国当代美学论争述评》,第8—9、103、301页。

充栋。西方近现代的许多美学著作均被翻译成中文。李泽厚主编的一套“美学译文丛书”覆盖面很广,包括克罗齐、科林伍德、杜威、克莱夫·贝尔、苏珊·朗格、玛克斯·德索、托马斯·门罗等人的著作。甘阳主编的“现代西方学术文库”也选录了马尔库塞和耀斯等人的美学著作。有趣的是,西方一些非美学领域的学术著作,比如某些符号学著作,也被冠以美学的题目出版。如巴尔特的《符号学原理》(1964)的一个中文本的译名为《符号学美学》(1987)。在一些课本教材中,西方文论的各个流派最初也是被当作美学流派加以介绍的。这可以说是文学理论研究中的一种泛美学化倾向。美学跨越了学科的边界而不断扩张,其号召力和影响力可以略见一斑。当时无论学者教授还是年轻的文学爱好者,都以谈论和研究美学为时尚。美学一时成为社会科学领域中的显学。朱光潜、李泽厚的美学著作甚至在社会上非学术圈子里广为流传。和今天的畅销书相比,它们的销量也绝不逊色。

与此相呼应,中国自1980年代以来对西方以文本为核心的形式主义文论也进行了系统的翻译与介绍。俄国形式主义、英美新批评、芝加哥学派、原型理论、结构主义诗学的主要著作在中国均有翻译,其代表人物也有详细的介绍。这些翻译介绍引发了人们对文学独立性的思考以及对文学文本的关注。特别是韦勒克和沃伦的《文学理论》(1942)的翻译出版(1984),在文学理论和文学批评领域产生了

“美学译文丛书”于1982年起由中国社会科学出版社、中国文联出版公司、光明日报出版社和辽宁人民出版社分别出版。

“现代西方学术文库”于1986年起由三联书店出版。

R. 巴特《符号学美学》,董学文、王葵译,辽宁人民出版社,1987。英译本见 Roland Barthes, *The Elements of Semiology*, tran., Annette Lavers and Colin Smith, London: Jonathan Cape, 1967.

彭锋把20世纪初到1930年代、1950—1960年代和1970年代末到1980年代初的美学讨论称之为“20世纪的三次‘美学热’”,并指出:“我们现在所熟知的各种主义、各种学说,如现象学、存在主义、分析哲学、结构主义、精神分析、解释学、人本主义、新马克思主义等等,最初都是以美学的名义介绍到中国的。”彭锋《美学的意蕴》,北京:中国人民大学出版社,2000,第1—3页。

广泛的影响。他们所提出的“文学的内部研究”和“文学的外部研究”的区分，成为形式主义文学批评的理论依据。文学的“内部”规律和审美特性，也就是形式主义文论家雅可布森所说的“文学性”，受到极大的重视。

这场声势浩大的“美学热”以及文艺界对文学独立性的追求是值得深入反思的。它的意义远远超越了当时所涉及的理论问题。那时的热门话题诸如美的客观性、主观性、实践性及其主客体关系以及艺术的“内在形式”等问题至今也没有得出一致的结论。但是，在美学争论中形成的一整套关于审美经验的话语，即对主体性的探讨，对审美感性的强调，对文艺独立性和所谓“内部”规律的研究，使审美本身获得了前所未有的重要性，也使文学文本获得了一种非政治化的存在基础。文学似乎可以脱离思想意识形态，脱离社会生活的其它部门，成为一种独立自主的存在。文学的认识功能和政治工具功能让位给一种更普遍、更抽象、更感性化的功能，即审美功能。文学艺术首先是一种审美活动，它本身自有特定的规律。文学不是知识，更非政治，它诉诸于人的感性。

我们应该记得，在此之前的传统美学理论和文艺理论是强调理性、认识论以及社会性的。别林斯基、恩格斯和卢卡奇的“典型说”是权威的理论，自1940年代末以来在中国学界占据了主导地位。此外，“形象思维”也是当时最有影响力的概念，对这一概念的梳理和讨论构成了文艺论争最重要的组成部分。“典型”理论强调的是历史发展规律；而“形象思维”概念强调的是艺术的认知功能。虽然它们不排除文艺的感性存在，也认可“典型”的生动活泼的个性与形象的审美特点；但实际上这种理论的意义恰恰就在于超越人的个性与感性存在。从某种意义上可以说这是对于个性和感性的一种否定形式。感性的形象仅仅是对社会生活理性认知的途径；个性化典型的

关于韦勒克和沃伦的《文学理论》在中国学界的广泛影响以及所引发的争论，参阅姜飞《英美新批评在中国》，陈厚诚、王宁主编《西方当代文学批评在中国》，天津：百花文艺出版社，2000，第71—76页。

见雷·韦勒克、奥·沃伦《文学理论》，刘象愚等译，北京：三联书店，1984，第65—67，145—147页。

背后是抽象的时代共性。正是在这种政治化和理性氛围中,美学话语的不断增殖,对文学的文本特性的过分强调,实际上是助长了人的感性解放。审美感性在激烈的美学争论中得以迅速地合法化。对审美感性的讨论,无论是正面的提倡还是对它的否定批判,结果都是使人们不得不正视它的存在。这成为对当时非个人化的文艺思想的行之有效的话语颠覆。

在文艺创作领域,对审美感性的追寻就更为直接而大胆。王蒙的意识流小说,北岛、顾城的朦胧诗,王安忆、贾平凹、莫言的寻根派作品,邓友梅、陆文夫的市井民俗小说,所有这些无一不打上审美至上的烙印。这些作品对于人物心理感受进行深入开掘,对审美情趣着力于细致入微的表现,在形象塑造中突出其生动活泼的个性,而思想主题的表达则刻意含蓄模糊。这时“为艺术而艺术”的口号被重新拾起,唯美主义也不再是一个贬义词,审美经验、审美感受一时成为时髦的术语。

1980年代被称之为思想解放的年代,与此同时也孕育出一个审美感性的狂欢节。1980年代所颂扬的主题是人文主义精神,与之一脉相承的则是心理美学和形式主义文论。前面我们看到,西方特别是德国古典美学的发展,同样也有这样一个贯穿始终的解放主题。如前所述,哈贝马斯认为审美在历史上曾经是对人类异化的一次强烈的反抗,席勒的理论“构成了对现代性的第一次系统的美学批判。”席勒痛斥现代社会的专业分工使个体分裂成碎片,哀叹人难逃异化的命运。他认为理性化过程把社会变成一个机械装置,人被物化为其中的一个个零件。人们的“享受与劳动,手段与目的,努力与报酬都彼此脱节。”在人成为自己感性存在的对立面的情况下,只有游戏,也就是艺术,使人可以重获自由,达到感性与理性的统一的最高境界。审美就是要以艺术的方式,把人从这一物化的过程中

Jurgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, tran., Frederick Lawrence, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1987, p. 45.

席勒《审美教育书简》,冯至、范大灿译,北京大学出版社,1985,第30页。
Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*, tran., Reginald Snell, New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1983, p. 40.

解救出来。

在 1980 年代的中国,艺术正是被赋予了这样一种想像的解放作用。美学与文学的自律成为人文主义思想的表现形式之一。人们把审美作为普遍有效的准则,将艺术看作是一种普遍主义的表现形式。虽然 1980 年代的创作多以本土化的面貌出现,比如市井小说的民俗内容和寻根小说的原始文化,但是这些作品都洋溢着浓厚的唯美气息。这里的民俗和原始文化已经抽象化、形式化、审美化,像公园里的假山和室内的盆景,是一种人造的风俗;目的是表现一种普遍的审美原则,一种文化的世界主义。而这普遍原则中蕴含的理念就是人的丰富感性与个体尊严。

(二) 审美作为生活现象的兴起

然而自 1980 年代末以降,中国的文学理论与美学现状发生了根本的转变。与上一个十年的美学热潮形成鲜明对比的是美学理论的沉默。这并不是说美学作为学科已经消亡。美学家现在仍然在耕耘,美学著作也不断出版。但是美学当年的风光不再,美学著作也不会拥有过去那么多热情的读者。总之美学问题已经不再是全社会共同关心的热门话题。美学理论似乎耗尽了它的能量,又退缩到纯粹学术研究领域中的一角。

美学的衰落有其深刻的社会文化背景。与其直接相关的就是文艺创作领域中审美性和艺术性的丧失。1980 年代高蹈的审美情趣与精致的艺术形式已经被 1990 年代世俗的趣味与商业化的文艺垃圾所取代。悦志悦神的美学理想已经被悦耳悦目的平庸文艺创作所顶替。而文艺作品的快感继而发展为颓废、色情、恶俗、官能刺激以及语言粗鄙化,成为粗制滥造的文艺快餐。快感取代美感,牛鬼蛇神胜过风花雪月,已是不争的事实。审美感性的解放如同是打开了一只潘多拉盒子;文艺界群魔乱舞,文艺作品良莠不分。艺术的终结,黑格尔耸人听闻的预言,如今变为有目共睹现实。当代文艺实践这一幅令人眼花缭乱的图景,实在是对 1980 年代追求审美至上和艺术独立性的一个极大的讽刺。审美和艺术从政治传声筒的角色解放出

来,然而却迅速改变了初衷,摇身一变成为商品社会的奴婢。祁述裕在《市场经济下的中国文学艺术》(1999)一书中对当代文艺的现状作了全面的描述。他指出这时期的文艺作品充斥着“病态、丑陋、肮脏、残忍的意象”,“这时期众多的小说充斥着使人恶心的场面,令人惊悸的屠戮和死亡。……这些场面和描写在传统诗学看来是绝对地被视为非文学因素而加以排斥的。”“诗人将这些丑恶引入作品不是意在加以贬斥,而是欣赏和玩味。它体现的是与50—60年代,也与朦胧诗炯然不同的新的诗学原则。”

那么是什么原因造成了这两个十年如此鲜明的反差?是美学学科本身的衰落,还是人们审美趣味的转变?是社会生活的发展促使人们更加关注于其它社会问题,还是美学因无法跟上历史潮流而产生了危机?的确,1980年代热烈讨论过的问题诸如文学主体性,审美经验的结构,主客体之间的格式塔对应,以及文本的阅读经验等等已经不能对我们今天生活中的转变作出有意义的阐述。也就是说,传统美学作为意识形态,如今对当前我们自身的存在进行表述时产生了困难。在当代大众文化的冲击下,这一套美学理论赋予艺术的解放功能完全丧失了意义,因此必然会受到人们的冷落。

但是,传统美学理论的危机与文艺创作中“文学性”、“艺术性”的丧失并非意味着审美问题在实际生活中的消亡。相反,审美作为社会现象(而非文艺现象),从来也没有像今天这样突出地显现在我们面前。我们得自实际生活的审美经验哪里像今天这样丰富多采,五光十色;我们日常生活中“美”的事物哪里像今天这样比比皆是,目不暇接。如果我们暂时搁置关于美的本质的复杂理论探讨,从最通俗的意义上理解美感和审美活动的话,那么,从城市街道到购物商厦到电视广告,从人的衣食住行到整体生活方式,从号称中国香榭丽舍的新王府井到古香古色的平安大街,从妖艳多姿的服装模特到包装精美的书籍礼品,“美”充斥一切生活领域,“美”的形式受到前所未有的热烈追捧。我们的审美感觉不断得到拓展,审美主体一次又一次受到生活中新鲜形象的冲击而感到震惊。日常生活的各个方面

不断美化,处处受到美的渗透。詹明信认为当今最出色的艺术家是制作广告的那一批人,此话并非虚言。一幅绚丽的电脑广告公然宣称,唯美加科技等于双倍的诱惑。(图40)“唯美”一词已经走下艺术的神坛,



图 40 《唯美 + 超薄科技 = (诱惑)²》。明基电脑显示屏广告。“唯美”一词已经走下艺术的神坛,成为广告和日常生活中最常用的语汇之一。“超薄科技”象征着感性的量化;而商品的诱惑则可以来自审美感觉的物化。

神坛,成为广告中光芒四射的人物、美轮美奂的形象、戏剧化的情节以及音响、色彩、情调、氛围中的诗情画意。这一切浓缩在一个有限的时空之内,在瞬间给人以强烈的审美感受。社会生活的全面审美化不仅带动了主体方面审美感觉疆界的开拓,而且更重要的是使审美现象发生了大规模位移:审美从传统的理论和文艺的领域急遽转向社会生活的领域。那么这一盛一衰意味着什么?

见 F. 杰姆逊《后现代主义与文化理论》,唐小兵译,北京大学出版社,1997,第 223 页。

也许人们会说审美解放运动已经完成了它的使命。生活的艺术化或者说审美感性在社会生活其它领域的迅速扩张无疑与 1980 年代的唯美主义有着传承关系。如今,人们感性生活的丰富性已今非昔比。当年政治理性主导一切的状况已经根本改变。因此人们也可以把这一现象称之为审美活动的民主化,因为“传统审美活动的内涵的狭隘性、封闭性、贵族性等局限被打破了”。但是,实际情况是这样令人乐观吗?

(三) “从崇高到可笑只有一步之遥”: 审美解放的悖论

如前所述,霍克海默与阿多诺早在《启蒙辩证法》(1940)中就尖锐地指出,“完全受到启蒙的世界却充满着巨大的不幸。”近年来的社会发展已经显示霍克海默与阿多诺所分析的启蒙主义的后果已经在我国出现。而在审美领域,这一后果的表现尤为明显:如今审美已不再具有当年的革命性和解放性的功能。它曾经具有的启蒙主义和人文主义的内涵已经变质。在资本的扩张使我们的日常感性生活纳入市场的运作过程之后,审美经验的性质已经从根本上发生了变化。试想,当你可以市场上以普通商品的价格轻易地买到任何一种审美物品、审美活动甚至审美经验时,审美价值还如何能够唤起你心中的敬重之情?当广告商人明白无误地告诉你,“美丽,当然也可以定做”,那么审美活动又如何能与古往今来艺术家的辛勤劳作以及人

彭锋:“当人们的思想进一步解放,其他人文学科相继苏醒并逐渐取得独立地位的时候,人们已不再需要借美学的幌子来发表意见,美学就变冷了。”彭锋《美学的意蕴》,第 9 页。

潘知常《美学的边缘》,上海人民出版社,1998,第 121 页。

马克斯·霍克海默和特奥多·阿多尔诺《启蒙辩证法》,洪佩郁、阚月峰译,重庆出版社,1990,第 1 页。

《深圳特区报》,1999 年 4 月 17 日第 15 版。

文学者所珍视的境界和顿悟相提并论？审美的批量生产与市场化必然是审美的贬值。美学的沉默，特别是传统的美学理论——审美救赎理论（席勒）、生活的艺术化（佩特、王尔德）以及我国的主体性美学（李泽厚、朱光潜）——的衰落，正是由于它们无法直面现实生活中有关审美的这一重大转变，也无法解决商品文化条件下审美活动完全背离审美解放功能的尖锐矛盾。这一系列理想主义的审美理论框架再也无法容纳这一全新的、作为对主体性进行全面否定的审美现象。

日常生活的审美化及其否定性作用是一个世界性现象，并在 20 世纪中期以来引起理论界的重视。法兰克福学派率先对大众文化进行了深入的美学批判。如前所述，阿多诺在《审美理论》中以大量的篇幅讨论了当代艺术的商品性质与审美活动的物化现象。他把关于启蒙主义思想中的解放与控制的二律背反原理应用于美学和艺术领域。他指出，随着主体的解放，艺术自律观念逐渐成为一种自觉的意识。但是艺术在资产阶级社会中的这种表面上的独立性掩盖了真正的“社会控制”。从某种意义上说，“资产阶级要比先前的任何社会都更加彻底地整合了艺术。”当代德国美学理论家沃尔夫冈·弗里兹·豪格则指出在商品社会中我们的审美感性已经成为经济活动的载体。他在《商品美学批判》（1971）一书中说，“在这种背景下，感觉已经变为经济功能的传载工具，变为起经济作用的那种魅力的主体和客体。不管是谁，只要控制了产品的外观就可以通过诉诸公众的感觉来控制他们。”德国美学家威尔什也认为生活的审美化“服务于经济目的”，如今审美不过是一种“现实的化妆品”。他在《消解美

彭锋在分析当代“大众的平均化的审美趣味”时指出：“大众文化是一种美的平均值的文化，是一种缺乏个性的审美文化，是一种媚俗的审美文化，是一种以美的名义来绞杀个体的审美感悟力的文化。”彭锋《美学的意蕴》，第 28 页。

“ [T] he bourgeoisie integrated art much more completely than any previous society had.” Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, eds. , Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, tran. , Robert Hullot-Kentor, London: The Athlone Press, 1997, p. 225.

Wolfgang Fritz Haug, *Critique of Commodity Aesthetics*, tran. , Robert Bock, London: Polity Press, 1986, p. 17.

学》(1997)一书中说,“与美学的结合竟然使那些不可销售的东西变成可以销售,使那些已经可以销售的东西得以两、三倍地改善。”那个古老的梦想,即通过引进美学来改变生活和现实的梦想,看来已然实现。但一个不容忽视的事实是,从艺术中搬来的不过是最浅薄的因素,实现于最粗糙的形式之中。优美充其量不过是转换为美丽,而崇高则降为可笑:拿破仑已经指出,从崇高到可笑只有一步之遥。”

的确,如今在生活里俯拾即是审美形式中丝毫见不到传统美学所寄予厚望的精神内涵。我们在绪论中谈到,面对当代社会中审美的泛滥,鲍德里亚十分悲观。他在《邪恶的透明》一书中指出,人们一般仅仅注意到世界的商业化,看到万事万物都服从于商品运作的规律。但同时世界也经历着全面的审美化,万事万物都转化为形象与符号。我们的社会系统的运作“与其说依赖于商品的剩余价值,不如说依赖于符号的审美剩余价值。”但是这一审美化过程是混乱的,无序的,否定性的,“像癌症”一样无限“扩散”,使我们完全丧失了区分美丑的价值判断。我们熟悉的英美学者詹明信和伊格尔顿也持有类似的看法。我们在前面已经多次引述了詹明信关于“美学领域完全渗透了资本和资本的逻辑。商品化的形式在文化、艺术、无意识等等领域无处不在。”的观点。的确,德国古典美学家所倡导的那种独立于社会实践与科学认识的心灵美学,那种拒绝商品化的纯粹审美经验在当代已不复存在。在后现代时期,伊格尔顿也认为,“另一种不同的审美化形式完全渗透在后期资本主义文化之中。它膜拜风格和外表,对享乐与技术无比狂热,使能指物化,以混乱的激情取代话语的意义。”

上述理论家都不约而同地指明了审美在当代生活中可悲的变化。我们在考察了中国现代史之后,可以得出这样的结论:审美救赎

Wolfgang Iser, *Undoing Aesthetics*, tran., Andrew Inkpin, London: Sage, 1997, p. 3.

Jean Baudrillard, *The Transparency of Evil*, tran., James Benedict, London: Verso, 1993, pp. 15 - 18.

F. 杰姆逊《后现代主义与文化理论》,第162页。详见绪论、第8章第1节。

Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Basil Blackwell, 1990, p. 373.

理论在实际生活实践中的失败并非偶然,因为 1980 年代的“美学热”不过是 1920—1930 年代中国第一次审美救赎运动的翻版。在上一章我们看到,自 1917 年蔡元培提出“以美育代宗教说”以来,当时知识分子倾倒于西方“为艺术而艺术”的信条,将唯美主义“为艺术而生活”的理想付诸实践:艺术提升人生的境界,而且是日常生活和社会规划的准则。艺术和审美这样的字眼早就充满了无限的魅力,艺术的人生观在社会上广为流传,成为文人墨客的时尚。宗白华、周作人、朱自清、俞平伯、张竞生、郭沫若、朱光潜、江绍原、吕澄、甘蛰仙、华林、李石岑、张闻天、沈泽民、樊仲云、林徽音、杨哲明、唐雱、周谷城、徐仲年等等均主张生活的艺术化,或认为“每个人的生命史就是他自己的作品”,或要求把我们的生活“当作一个高尚优美的艺术品似的创造”。他们倡导“美的生活”、“美的人格”、“美的态度”、“美的人生之路”、“生活的艺术”。总之他们均不约而同地提倡“为艺术而生活”。而 1980 年代的“美学热”,其思想核心仍然是将审美和艺术当作人生的归宿与社会的终极理想,当作主体建构(“建立新感性”)和社会改造(审美教育)的必经之路,而“自然的人化”被视之为放之四海而皆准的普遍真理。

然而,生活的艺术化可以增进个人的修养,但也可以成为以审美为形式的社会生活的全面商品化。“自然的人化”可以是审美教育的目标,但在特定历史条件下也完全可以演变为人的心理和感性的彻底物化;因为审美理想的背后可能是资本的运作。因此,无视当代社会以资本为核心形成的社会权力关系,追求抽象的心灵解放,历史已经证实是徒劳无益的。事实是,所有这些审美乌托邦在 1930 年代以后便淡出人们的视野之外。倡导审美救赎的声音最终消失在上海大都市商品文化的滚滚红尘之中。如前所述,上海 30 年代的颓废派作家邵洵美、叶灵凤、章克标等人无一不沉醉在感官刺激与消费的生活方式中,而西方的唯美主义正是他们的艺术理想与生活追求。在当代我们更是可以亲身体验到审美如何转化为自己的对立面,成为物欲横流的市场经济中的一部分。1990 年代的学者热切希望“重建

人文精神”,呼唤1980年代启蒙精神的复归,实际上反映出传统美学与艺术精神在当代文化生活中的全面衰落。然而具有讽刺意味的是,这一衰败恰恰是审美解放本身所固有的逻辑。正如劳动力成为商品的前奏是劳动者获得支配自己身体的自由,而从封建领地解放出来的农民所获得的独立性恰恰是进入市场并成为新的工业社会奴隶的先决条件;审美从政治活动中独立出来也同样为其商品化扫清了道路。人的感性存在脱离了政治意识形态控制之后,又成为资本控制的对象。这就是审美的悖论:审美作为乌托邦从救赎到物化的历史命运。

以上我们对“美学热”以及日常生活审美化现象的负面意义作了初步探讨;并对传统审美理论的意识形态性质进行了简要地考察。可以看出,在当代商业社会中审美活动发生了一个“向外转”的过程。传统美学所描述的心理积淀或人化自然的理想在当代生活中表现为物化的心理与量化的自然。审美趣味在当代社会中高度专业化,使资本、雇佣的技术劳动者与批量生产成为审美活动的基本要素。审美已经不再是个人化的心理塑造,而是服从于专业化指导的社会的结构化需求。正是这种审美的专业化与商业化使审美价值无限繁殖并在日常生活中扩散,最终消弭了艺术与生活的界限。审美与资本的结合导致人的感性的物化。当审美在商业社会中被各种技术手段彻底量化之后,它也就必然丧失传统美学所描述的救赎功能。

后 记

1994 年以来,我陆续写了一些关于唯美主义的论文,内容涉及王尔德、英国唯美主义运动以及欧洲唯美主义在中国的影响。这些论文贯穿着同一个主题,就是本书的题目所显示的:唯美主义与消费文化之间的关系。消费主义是伴随西方现代性的产生而兴起的一种社会文化现象,早期仅仅局限于宫廷与贵族阶层。到了 19 世纪后半期,消费文化得以在中产阶级继而在市民阶层中迅速发展;时至今日,已经和我们的日常生活息息相关。但是商品消费这一最世俗、最实际的经济活动怎么和唯美主义这似乎是纯粹艺术领域的精神活动相提并论呢?非功利的艺术独立性原则怎么会和商品的展示、销售、价值交换联系起来呢?这是平时同事和学生经常询问我的问题。的确,在我们传统的思想观念中,“为艺术而艺术”口号所涉及的艺术独立性原则,审美经验那种诉诸心灵的纯粹心理体验,应该远离世界的喧哗。唯美主义的艺术观念别无他顾,与社会生活的惟一联系可能就是它对社会生活的反叛。这种观念是一切唯美主义者所自我标榜的,也是我们大部分后之来者所基本认同的。这一理想主义的艺术观赋予了艺术和审美以超量的文化价值;而在某些艺术家、批评家那里,审美甚至可以成为达到人的完整性和理性与感性统一的手段。在政治化或工业化的社会,审美竟然成为克服异化、解放感性,使人获得拯救的准宗教活动。

本书的目的之一就是要改变这一传统的、基于德国古典美学的唯美主义观念,进而也改变我们对艺术和审美所抱有的毫无批判的肯定态度。正如本书所试图证明的那样,这种观念是特定历史时期对人与现实的关系的一种歪曲的表述;或者用阿尔都塞的话说,是一种想像性的表述。就像《泰坦尼克》的动人故事不过就是机械化地生产了那些被机械化生活所压抑下去的情感,唯美主义也是全面物

化的社会关系所产生的“症候”，只是它是以无意识的形态表现出来而已。这样的概括可能把一个复杂的问题说得过于简单，但本书的各个章节基本上沿着这一思路展开的；其中大量的例证不仅展示了唯美主义与消费文化的直接、外在的联系，而且也说明了两者之间曲折、内在的关系。总之用戈德曼、布迪厄、詹明信的术语说，就是唯美主义与商品社会有一种异质同构的关系，它们之间存在着某种结构同源性。这不仅表现在19世纪欧洲的唯美主义思潮中，也表现在中国20世纪20—30年代和80年代的唯美主义思潮中。

本书的任务就是把唯美主义的另一张面孔展示给大家看，同时也使我们对于审美、艺术教育这些更为抽象而宽泛的美学问题有一个重新思考。从“为艺术而艺术”到日常生活的审美化，从唯美主义者的行为举止到中国现代作家对唯美理想趋之若鹜，本书不仅讨论了东西方唯美主义运动的一些基本观念与思想，还涉及了审美救赎、审美物化、审美泛化等诸多美学问题。虽然对于这些美学问题的探讨还有待于进一步的深入和展开，但是一个基本观点是十分明确的，那就是在一切看似普遍性的价值背后，隐藏着绝对的权力关系。这种权力关系的内容可以是资本的控制，可以是性别的压迫，也可以是不同民族文化之间的霸权关系。我们在对生活艺术化等问题的讨论中揭示了资本对于感性的控制；在关于人体的审美注视的讨论中描述了作为资本扩张的结果之一的性别压迫。审美与文化霸权的关系这一问题的重要性是不言而喻的；这一关系的建立当然也是资本发展的产物。关于这方面的专门论述在本书中暂付缺如，有兴趣的读者可以参阅笔者有关20世纪中国的外国文学研究和文学理论学科

关于文学或文化与社会生活的结构同源性，参见 Lucien Goldmann, *Towards a Sociology of the Novel*, tran., Alan Sheridan, London: Tavistock Publications, 1975, p. 7; Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, tran., Richard Nice, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996, p. 175; Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, London: Routledge, 1989, pp. 43 - 44.

发展的论文。

本书的大部分内容就是在上述关于唯美主义的个案研究的基础上改写而成。除了绪论和第3章“维多利亚人眼中的唯美主义者”之外,其他章节的初稿都曾在国内外学术刊物上发表过。不过收入本书之时在观点、结构、文字和注释方面均作了相应的调整和修正,补充了一些新的内容和资料,并删除了一些重复之处。但是有一些重要的引文和观点,比如佩特关于让生活燃烧成宝石般的火焰的观点,王尔德关于生活是最伟大的艺术的观点,鲍尔比关于艺术瞬间与广告的相关性,德波关于形象是资本积累的结果的观点,阿多诺关于唯美主义者是文化工业的先驱的观点,鲍德里亚关于审美泛化的观点,戈德曼和布迪厄关于文学或文化与社会生活的结构同源性的观点,詹明信关于后现代主义文化渗透了资本和资本的逻辑的观点等等,在不同语境中的重复仍有所保留。这不仅是因为在相隔甚远的章节中有再次进行理论概括的需要,同时也因为这些观点本身的重要性值得反复强调。特别是这些当代批评家的观点对于我们理解消费文化的性质至关重要,这也是本书分析唯美主义悖论的理论出发点。

本书的任务并不是对唯美主义运动做出一个全面的概括和介绍。关于这方面的介绍,中文和英文中都有多本著作可供参考。本书假设读者对唯美主义已经有了一个大致的了解,可以与我们一道对这一贯穿东西方的文化现象作一番批判性的审视。批判性考察是本书对待唯美主义的一贯立场。在外国文学研究领域,特别是在1950—1960年代出版的著作与教材中,批判性是极强的;但缺点是忽略了对文学现象本身的丰富性和审美特征进行具体深入的分析。但自1980年代以来外国文学的研究状况又走向了另一个极端。这个时期的关于作家作品的审美研究和文本分析汗牛充栋,而以往那种批判精神几乎湮灭无闻。批判分析随着阶级论的衰亡而销声匿

周小仪、童庆生《英国文学在中国的介绍、研究以及影响》,《译林》,2002年第4期;Xiaoyi Zhou, "20th Century Chinese Literary Theory and Criticism", in Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism(Second edition), eds., Michael Groden, Martin Kreiswirth, Imre Szeman, Baltimore: Johns Hopkins University Press, forthcoming.

迹；而客观介绍和审美分析成为一种基本写作模式。当然，对外国文学的介绍在中西语言和学术交流仍然存在一定障碍的情况下是必不可少的，而且对文学的教学与创作均有所助益。但是仅仅停留于此，就会产生另外一些问题。至少这使我们想起 1980 年代与 20 世纪初的相似性。当时对外国文学的全面介绍基本上也是以单纯描述为主，缺乏批判性分析。这种相似性其实并非偶然，从根本上说它是整个知识界重新认同西方现代性的一种表现。具体来说，所谓客观介绍的背后是对某些普遍文化价值的认同。而一味地遵循这一客观主义方法，不仅使我们的学术研究缺乏自己的特色与独创性，而且会进一步失去我们作为非西方国家研究者的主体位置。正是在这个意义上说，客观介绍要面临一定的非客观性的危险，而且很可能成为西方文化在非西方国家的一种“自然的”延伸。或者说得严重一点，它很有可能沾染上某种文化殖民的味道。正如本书所引述的詹明信的观点所显示的，资本的殖民如今并非表现在地域的方面和理性的层面，而是表现在文化的方面和无意识的层面。

因此在外国文学研究的背后有可能是平等的文化关系结构；令人神往的普遍文化价值通常是隐藏着文化权力的运作。当代学者对此已经予以注意并开始讨论，在此不作赘述。我只想说明的是，本书试图重新发扬这一为人忽视良久的批判传统，以否定的立场来描述历来为人肯定的唯美主义文化现象。幸运的是，由于结构主义和心理分析学说在 20 世纪的充分发展，我们已经有了先进的研究模式与今非昔比的批判武器。与当年朴素的唯物主义反映论不同的是，我们认为，在文本与历史之间，在文化现象与权力关系之间，横亘着一道语言和心灵的中介。它通过文本的无意识发生作用；它在非理性层面上展开。因此重要的不是作家在作品中说了什么，而在于他为什么这样说，或者为什么不那样说。这也是文学批评的魅力之所在，是文学批评工作者的创造性得以发挥之根源。

本书对于唯美主义仍然是一个初步的研究。之所以这样说，除

See Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Oxford: Basil Blackwell, 1983, p. 178.

了一些理论问题,特别是与美学相关的问题还有待于进一步深入之外,有相当一部分已经构思的章节因时间关系不能完成。这些章节包括唯美主义的面具观念,唯美主义在 20 世纪的回响,比尔兹利的东方与文化权力,审美教育的悖论,叶灵凤与化妆品的美学等等。这些饶有兴味的论题可能在不远的将来先以论文的形式发表。如果本书以后有机会再版,再考虑收入以补苴罅漏并充实本书之内容。

在本书结束之时我要借此机会感谢曾经帮助和支持过我的师长、朋友和家人。首先我要感谢文艺理论家、教育家、北京师范大学教授童庆炳先生。我曾经是他最早的一批研究生之一。他传授予我们的形式主义文论和心理美学至今于我助益匪浅。同时我深切怀念并非常感激已故的英国的文艺理论家、兰开斯特大学教授拉曼·塞尔登先生。他使我在十几年前就摒弃了人文主义主体性的理论幻想。我从他那里学到的后结构主义主体理论强化了本书一些章节的理论背景。此外我还要感谢才华横溢的英国青年学者托尼·宾尼教授。是他向我展示出文学研究中历史主义方法的无穷魅力。他的三条写作原则——理论深度、历史具体性、材料分析 (theoretical depth, historical concreteness, textual analysis) 经常让人疲惫不堪。不过现在成了我有以向研究生宣示的箴言。感谢北京大学欧美文学研究中心主任申丹教授,没有她的热情支持与敦促本书恐怕今年难以完成。感谢北京大学欧美文学中心的张惠丽女士,她花费很多时间为本书做了索引。感谢广州师范学院的吴学平教授,她是国内研究王尔德仅有的几个同行之一。她在 1997 年慷慨惠赠的书目为我提供了最初一批关于中国唯美主义的资料。此外我还要感谢北京大学出版社的副总编张文定先生。他的学识和眼光是我素所钦佩的;而此次他又在百忙之中披阅全稿,并以专业出版家的敏锐修正了本书在文字上的许多疵漏。最后我要感谢我的年迈的母亲、不辞劳苦的妻子和快乐的儿子。他们是我生活中的动力和幸福的源泉。

周小仪

2002 年 7 月,北京

参考书目

西 文

- Adorno, Theodore W., *Aesthetic Theory*, tran., Robert Hullot-Kentor London: The Athlone Press, 1997.
- Alcock, Rutherford, *Art and Art Industries in Japan*, London: Virtue, 1878.
- Allen, Virginia M., *The Femme Fatale: Erotic Icon*, New York: The Whitston Publishing Company, 1983.
- Althusser, Louis, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, tran., Ben Brewster, New York: Monthly Review Press, 1971.
- Aslin, Elizabeth, "E. W. Godwin and the Japanese Taste", *Apollo*, 1962, vol. 76, pp. 779 - 784.
- Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space*, tran., Maria Jolas, Boston: Beacon Press, [1958] 1969.
- Baedeker, Karl, *London and Its Environs*, Leipzig: Karl Baedeker, 1905.
- Barbey D'Aurevilly, Jules, *Dandyism*, tran., Douglas Ainslie, New York: PAJ Publications, 1988.
- Barthes, Roland, *The Elements of Semiology*, tran., Annette Lavers and Colin Smith, London: Jonathan Cape, 1967.
- Baudelaire, Charles, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, tran. and ed., Jonathan Mayne, London: Phaidon Press, 1964.
- Baudelaire, Charles, *Paris Spleen*, tran., Louise Varèse, New York: New Directions, 1970.
- Baudrillard, Jean, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, tran., Charles Levin, St. Louis: Telos Press, 1981.
- Baudrillard, Jean, *Selected Writings*, ed., Mark Poster, Cambridge: Polity Press, 1988.
- Baudrillard, Jean, *The Transparency of Evil*, tran., James Benedict, London: Verso,

1993.

Baudrillard, Jean, *The Consumer Society*, London: Sage, 1998.

Beckson, Karl, ed., *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, London: Routledge and Kegan Paul, 1970.

Beckson, Karl, ed., *Aesthetes and Decadents of the 1890's: An Anthology of British Poetry and Prose*, revised edition, Chicago: Academy Chicago, [1966] 1981.

Beckson, Karl, *The Oscar Wilde Encyclopaedia*, New York: AMS Press, 1998.

Bell-Villada, Gene H., *Art for Art's Sake and Literary Life*, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1996.

Benjamin, Walter, *Illuminations*, tran., Harry Zohn, New York: Schocken Books, 1969.

Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, tran., Harry Zohn, London: New Left Books, 1973.

Berman, Marshall, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, London: Verso, 1983.

Bloom, Harold, ed., *Oscar Wilde's The Importance of Being Earnest*, New York: Chelsea House, 1988.

Booth, William, *In Darkest England and the Way Out*, London: Salvation Army, 1890.

Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, tran., Richard Nice, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, [1979] 1996.

Bowlby, Rachel, *Just Looking: Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola*, New York and London: Methuen, 1985.

Bowlby, Rachel, "Promoting Dorian Gray", *Oxford Literary Review*, 1987, vol. 9, parts 1 - 2, pp. 147 - 62.

Bowlby, Rachel, *Shopping with Freud*, London: Routledge, 1993.

Bowra, C. M., *The Heritage of Symbolism*, London: Macmillan, 1967.

Bradbury, Malcolm, and McFarlane, James, eds., *Modernism: 1890—1930*, Harmondsworth: Penguin, 1976.

Briggs, Asa, *Victorian Cities*, London: Odhams Press, 1963.

Bromfield, D. J., *The Art of Japan in Later Nineteenth Century Europe: Problems of Art Criticism and Theory*, doctoral dissertation, University of Leeds, 1977.

Brooker, Peter and Widdowson, Peter, eds., *A Practical Reader in Contemporary Literary Theory*, London: Prentice Hall and Harvester Wheatsheaf, 1996.

- Burges, William, "The International Exhibition", *The Gentleman's Magazine*, July 1862, pp. 3 - 12.
- Burges, William, "The Japanese Court in the International Exhibition", *The Gentleman's Magazine*, September 1862, pp. 241 - 254.
- Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity*, Durham: Duke University Press, 1987.
- Cassagne, Albert, *La théorie de l'art pour l'art en France des derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris: Hachette, 1906.
- Chadwick, Charles, *Symbolism*, London: Methuen, 1971.
- Chai, Leon, *Aestheticism: The Religion of Art in Post-Romantic Literature*, New York: Columbia University Press, 1990.
- Conlon, John J., *Walter Pater and the French Tradition*, London and Toronto: Associated University Presses, 1982.
- Constant, Benjamin, *Journal Intime*, ed., D. Melagari, Paris: Albin Michel, 1925.
- Debord, Guy, *The Society of the Spectacle*, tran., Donald Nicholson-Smith, New York: Zone Books, 1995.
- Deleuze, Gilles, and Guattari, Félix, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, tran., Robert Hurley, Mark Seem and Helen R. Lane, New York: Viking Press, [1972] 1977.
- Denny, Norman, ed., *The Yellow Book: A Selection*, London: The Bodley Head, 1949.
- Denton, Kirk, *The Problematic of Self in Modern Chinese Literature: Hu Feng and Lu Ling*, Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Dollimore, Jonathan, "Different Desires: Subjectivity and Transgression in Wilde and Gide", *Textual Practice*, 1987, vol. 1, no. 1, pp. 48 - 67.
- Dollimore, Jonathan, *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Dowling, Linda, *Aestheticism and Decadence: A Selected Annotated Bibliography*, New York and London: Garland, 1978.
- Dowling, Linda, *Language and Decadence in the Victorian Fin de Siècle*, Princeton: Princeton University Press, 1986.
- Dufwa, Jacques, *Winds from the East: A Study in Art of Manet, Degas, Monet and Whistler, 1856 - 86*, Atlantic Highlands: Humanities Press, 1981.
- Eagleton, Terry, *Literary Theory: An Introduction*, Oxford: Basil Blackwell, 1983.
- Eagleton, Terry, "The Fall of Oscar Wilde", *New Left Review*, no. 177, Sept. -

Oct. 1989, pp. 125 - 128.

Eagleton, Terry, *Saint Oscar*, Field Day, 1989.

Eagleton, Terry, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Basil Blackwell, 1990.

Fryer, Jonathan, *André and Oscar: Gide, Wilde and the Gay Art of Living*, London: Constable, 1997.

Eagleton, Terry, *Heathdiff and the Great Hunger: Studies in Irish Culture*, London: Verso, 1995.

Eliot, T. S., "Hamlet and His Problems", in Stallman, 1949, pp. 384 - 388.

Ellmann, Richard, ed., *Oscar Wilde: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1969.

Ellmann, Richard, *Oscar Wilde*, London: Penguin, [1987] 1988.

Eysteinnsson, Astradur, *The Concept of Modernism*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.

Featherstone, Mike, *Consumer Culture and Postmodernism*, London: Sage, 1991.

Feldman, Jessica R., *Gender on the Divide: The Dandy in Modernist Literature*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1993.

Field, Isobel, *This Life I've Loved*, London: Michael Joseph, 1937.

Findlay, L. M., "The Introduction of the Phrase 'Art for Art's Sake' into English", *Notes and Queries*, July 1973, pp. 246 - 48.

Fletcher, Ian and Stokes, John, "Oscar Wilde", in Richard J. Finneran, ed., *Anglo-Irish Literature: A Review of Research*, New York: The Modern Language Association of America, 1976.

Fletcher, Ian and Stokes, John, "Oscar Wilde", in Richard J. Finneran, ed., *Recent Research on Anglo-Irish Writers*, New York: The Modern Language Association of America, 1983.

Foucault, Michel, *The Foucault Reader*, ed., Paul Rabinow, London: Penguin, 1984.

Foucault, Michel, *The Will to Knowledge: The History of Sexuality*, vol. 1, tran., Robert Hurley, Harmondsworth: Penguin, 1990.

Fox, Richard Wightman and Lears, T. J. Jackson, eds., *The Culture of Consumption: Critical Essays in American History, 1880—1980*, New York: Pantheon Books, 1983.

Frank, Joseph, "Spatial Form in Modern Literature", in Robert Wooster Stallman, ed., *Critiques and Essays in Criticism, 1920—1948*, New York: The Ronald

- Press Company, [1945] 1949.
- Freedman, Jonathan, *Professions of Taste: Henry James, British Aestheticism, and Commodity Culture*, Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Fryer, Jonathan, *André and Oscar: Gide, Wilde and the Gay Art of Living*, London: Constable, 1997.
- Gagnier, Regina, *Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public*, Aldershot: Scolar Press, [1986] 1987.
- Ganz, Arthur, "The Divided Self in the Society Comedies of Oscar Wilde", *Modern Drama*, 1960, vol. 3, no. 1, pp. 16 - 23.
- Ganz, Arthur, "The Meaning of The Importance of Being Eames", *Modern Drama*, 1963, vol. 6, no. 1, pp. 42 - 52.
- Garelick, Rhonda K., *Rising Star: Dandyism, Gender, and Performance in the Fin de Si ècle*, Princeton: Princeton University Press, 1998.
- Gatt éno, Jean, and Holland, Merlin, eds., *Album Oscar Wilde*, Gallimard, 1996.
- Gaunt, William, *The Aesthetic Adventure*, London: Jonathan Cape, 1945.
- Gautier, Th éophile, *Mademoiselle de Maupin, The Works of Th éophile Gautier*, vol. 1, ed. and tran., F. C. de Sumichrast, Cambridge, USA: The Johnson Society, 1900.
- Gide, André *Oscar Wilde*, trans., Bernard Frechtman, London: William Kimber, [1901] 1951.
- Gilbert, W. S., *Plays and Poems*, New York: Random House, 1932.
- Gissing, George, *Letters of George Gissing: To Members of His Family*, collected by Algernon and Ellen Gissing, London: Constable, 1927.
- Goldmann, Lucien, *Towards a Sociology of the Novel*, tran., Alan Sheridan, London: Tavistock Publications, 1975.
- Gu éard, Albert, *Art for Art's Sake*, New York: Shocken, 1936.
- Habermas, Jurgen, *The Philosophical Discourse of Modernity*, tran., Frederick Lawrence, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1987.
- Hamilton, Walter, *The Aesthetic Movement in England*, New York and London: Garland, [1882] 1986.
- Harvey, David, *The Condition of Postmodernity*, Oxford: Basil Blackwell, 1989.
- Haug, Wolfgang Fritz, *Critique of Commodity Aesthetics*, tran., Robert Bock, London: Polity Press, 1986.
- Hawks, Francis, ed., *Narrative of the Expenditure of an American Squadron to the China*

Seas and Japan, Washington: 1856.

Huysmans, Joris-Karl, *Against Nature*, tran., Margaret Mauldon, Oxford: Oxford University Press, 1998.

Hindleys, Diana and Geoffrey, *Advertising in Victorian England: 1837—1901*, London: Wayland Publishers, 1972.

Hough, Graham, *The Last Romantics*, London: Methuen, [1947] 1961.

Howells, Bernard, *Baudelaire: Individualism, Dandyism and the Philosophy of History*, Oxford: Legenda, 1996.

Howells, William Dean, *A Boy's Town*, New York: Harper and Brothers, 1890.

Hugo, Victor, *Cromwell*, Paris: Garnier-Flammarion, 1968.

Hugo, Victor, *Hernani*, Boston: D. C. Heath & Co., 1891.

Huysmans, Joris-Karl, *Against Nature*, tran., Margaret Mauldon, Oxford: Oxford University Press, 1998.

Iser, Wolfgang, *Walter Pater: The Aesthetic Moment*, tran., David Henry Wilson, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1987.

Jackson, Holbrook, *The Eighteen Nineties: A Review of Art and Ideas at the Close of the Nineteenth Century*, Brighton: The Harvester Press, [1913] 1976.

James, Henry, *The American Scene*, Bloomington, 1968.

Jameson, Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, London: Routledge, [1981] 1989.

Jameson, Fredric, "Postmodernism and Consumer Society", in Hal Foster, ed., *Postmodern Culture*, London and Sydney: Pluto Press, 1985.

Jameson, Fredric, "Baudelaire as Modernist and Postmodernist: The Dissolution of the Referent and the Artificial 'Sublime'", in Chariva Hosek and Patricia Parker, eds., *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.

Jameson, Fredric, *The Ideologies of Theory: Essays 1971—1986*, vols. 1 - 2, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London and New York: Verso, 1991.

Johnson, R. V., *Aestheticism*, London: Methuen, 1969.

Kermode, Frank, *The Romantic Image*, London: Routledge and Kegan Paul, 1957.

Kohl, Norbert, *Oscar Wilde: The Works of a Conformist Rebel*, tran., David Henry Wilson, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

- Lacan, Jacques, *crits: A Selection*, tran. Alan Sheridan, London: Tavistock, 1977.
- Lacan, Jacques, *The Seminar of Jacques Lacan, Book II*, ed. , Jacques-Alain Miller, trans, Sylvana Tomaselli, London: W. W. Norton, 1988.
- Lavrin, Janko, *Aspects of Modernism, from Wilde to Pirandello*, London: Stanley Nott, 1935.
- Lawlor, Kimmie Imura, "Salome in Japan: A Drama of Desire", in *The Force of Vision, I: Dramas of Desire, Visions of Beauty (Proceedings of the XIIIth Congress of the International Comparative Literature Association)*, eds. , Earl Miner, Toru Haga et al, Tokyo : International Comparative Literature Association, 1995, pp. 38 - 46.
- Lee, Leo Ou-fan, *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930 - 1945* , Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1999.
- Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, tran. , Donald Nicholson-Smith, Oxford: Blackwell, [1974] 1991.
- Lin, Yutang, *The Importance of Living*, London: William Heinemann, 1938.
- Liu, Kang, *Aesthetics and Marxism: Chinese Aesthetic Marxism and Their Western Contemporaries*, Durham: Duke University Press, 2000.
- Luk ács, Georg, *The Meaning of Contemporary Realism*, tran. , John and Necke Mander, London: Merlin Press, 1962.
- Macherey, Pierre, *A Theory of Literary Production*, tran. , Geoffrey Wall, London: Routledge and Kegan Paul, 1978.
- Marcuse, Herbert, *Counterrevolution and Revolt*, Boston: Beacon Press, 1972.
- Mathieu, Pierre-Louis, *Gustave Moreau: Complete Edition of the Finished Paintings, Watercolours and Drawings*, Oxford: Thaidon Press, 1977.
- Mayhew, Henry, *London Labour and the London Poor*, 4 vols. , London: Frank Cass, 1967.
- Meng, Hua, and Hirakawa, Sukehiro, eds. , *Images of Westemers in Chinese and Japanese Literature*, Amsterdam: Rodopi Press, 2000.
- Mikhail, E. H. , ed. , *Oscar Wilde: Interviews and Recollections*, London: Macmillan, 1979.
- Miller, B. Michael, *The Bon Marché Bourgeois Culture and the Department Store, 1869—1920* , Princeton: Princeton University Press, 1981.

- Miner, Earl, *The Japanese Tradition in British and American Literature*, Westport: Greenwood, [1958] 1976.
- Mix, Katherine Lyon, *A Study in Yellow*, Lawrence: University of Kansas Press, 1960.
- Nassaar, Christopher S., *Into the Demon Universe, A Literary Exploration of Oscar Wilde*, New Haven and London: Yale University Press, 1974.
- Newton, K. M., ed., *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*, London: Macmillan, 1988.
- Nunokawa, Jeff, "Oscar Wilde in Japan: Aestheticism, Orientalism, and the Dere-alization of the Homosexual", *Privileging Positions: The Sites of Asian American Studies*, eds., Gary Y. Okihiro et al, Washington: Washington State University Press, 1995, pp. 281 - 290.
- Pasdermajian, Hrant, *The Department Store: Its Origins, Evolution and Economics*, London: Newman Books, 1954.
- Pater, Walter, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, London: Macmillan, [1873] 1913.
- Pater, Walter, *Appreciations: With an Essay on Style*, London: Macmillan, [1889] 1924.
- Pearson, Hesketh, *The Life of Oscar Wilde*, London: Methuen, 1946.
- Pennell, Elizabeth Robins and J., *The Life of James McNeill Whistler*, London: William Heinemann, [1908] 1911.
- Pennell, Elizabeth Robins, *Nights: Rome and Venice in the Aesthetic Eighties, London and Paris in the Fighting Nineties*, Philadelphia: Lippincott, 1916.
- Pine, Richard, *The Dandy and the Herald*, London: Macmillan, 1988.
- Plekhanov, G. V., *Art and Social Life*, ed., Andrew Rothstein, tran., Eric Hartley and Eleanor Fox, Bombay: People's Publishing House, 1958.
- Poster, Mark, *Existential Marxism in Postwar France*, Princeton: Princeton University Press, 1975.
- Praz, Mario, *The Romantic Agony*, tran., Angus Davidson, Oxford: Oxford University Press, 1954.
- Prettejohn, Elizabeth, *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1999.
- Puffett, Derrick, ed., *Richard Strauss: Salome*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

- Raby, Peter, *Oscar Wilde*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1988.
- Raby, Peter, ed., *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Richards, Thomas, *The Commodity Culture of Victorian England: Advertising and Spectacle, 1851—1914*, London and New York: Verso, 1990.
- Roditi, Edouard, *Oscar Wilde*, Norfolk: New Directions, 1947.
- Ruskin, John, *Modern Painters*, vol. 1, London: George Allen, [1843] 1906.
- Rydell, Robert W., *All the World's a Fair: Visions of Empire at American International Expositions, 1876—1916*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1984.
- Sandberg, John, "The Discovery of Japanese Prints in the Nineteenth Century", *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 71, 1968, pp. 295 - 302.
- San Juan, Epifanio Jr., *The Art of Oscar Wilde*, Princeton: Princeton University Press, 1967.
- Saussure, Ferdinand de, *Course in General Linguistics*, tran., Wade Baskin, London: Peter Owen, 1960.
- Schaffer, Talia and Psomiades, Kathy Alexis, eds., *Women and British Aestheticism*, Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1999.
- Schiller, Friedrich, *On the Aesthetic Education of Man*, tran., Reginald Snell, New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1983.
- Selden, Raman, *The Theory of Criticism from Plato to the Present: A Reader*, London and New York: Longman, 1988.
- Sherard, Robert H., *The Real Oscar Wilde*, London: T. Werner Laurie, 1917.
- Shewan, Rodney, *Oscar Wilde: Art and Egotism*, London: Macmillan, 1977.
- Shusterman, Richard, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty and Rethinking Art*, Oxford: Blackwell, 1992.
- Smith II, Philip E. and Helfand, Michael S., *Oscar Wilde's Oxford Notebooks: A Portrait of Mind in the Making*, New York and Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Soja, Edward W., *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London and New York: Verso, 1989.
- Stallman, Robert Wooster, ed., *Critiques and Essays in Criticism, 1920—1948*, New York: Ronald Press, 1949.

- Stokes, John, *In the Nineties*, London and New York: Harvester Wheatsheaf, 1989.
- Stokes, John, "Aestheticism", in Martin Coyle et al, eds., *Encyclopaedia of Literature and Criticism*, London: Routledge, 1990, pp. 1055 - 67.
- Swinburne, Algernon Charles, *William Blake*, London: John Camden Hotten, 1868.
- Symons, Arthur, *The Symbolist Movement in Literature*, London: William Heinemann, 1899.
- Symons, Arthur, *A Study of Oscar Wilde*, London: Charles J. Sawyer, 1930.
- Symons, Arthur, *Poetry and Prose*, selected and introduced by R. V. Holdsworth, Cheadle: Fyfield Books, 1974.
- Veblen, Thorstein, *The Theory of the Leisure Class*, New York: Prometheus Books, [1899] 1998.
- Von Eckardt, Wolf, Gilman, Sander L., and Chamberlin, J. Edward, *Oscar Wilde's London: A Scrapbook of Vices and Virtues, 1880—1900*, New York: Anchor, 1987.
- Wang, David Der-wei, *Fin-de-siecle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849—1911*, Stanford: Stanford University Press, 1997.
- Weightman, Gavin and Humphries, Steve, *The Making of Modern London, 1815—1914*, London: Sidgwick and Jackson, 1983.
- Weinreb, Ben and Hibbert, Christopher, eds., *The London Encyclopaedia*, London: Macmillan, 1983.
- Weisberg, G. P., "Félix Bracquemond and Japonisme", *The Art Quarterly*, 1969, vol. xxxii, no. 1.
- Wells, H. G., *Tono-Bungay*, introduced by Bernard Bergonzi, Boston: Houghton Mifflin, 1966.
- Welsch, Wolfgang, *Undoing Aesthetics*, tran., Andrew Inkpin, London: Sage, 1997.
- Whistler, James McNeill, *The Gentle Art of Making Enemies*, London: William Heinemann, [1890] 1912.
- Wilcox, John, "The Beginnings of *L'art pour l'art*", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, II, (June 1953), pp. 360 - 77.
- Wilde, Oscar, *Essays and Lectures*, ed., Robert Ross, London: Methuen, 1908.
- Wilde, Oscar, *The Letters of Oscar Wilde*, ed., Rupert Hart-Davis, London: Rupert Hart-Davis, 1962.

- Wilde, Oscar, *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*, ed. , Richard Ellmann, London: W. H. Allen, 1970.
- Wilde, Oscar, *Complete Works of Oscar Wilde*, ed. , Vyvyan Holland, London: Collins, 1966.
- Wilde, Oscar, *The Importance of Being Earnest and Related Writings*, ed. , Joseph Bristow, London and New York: Routledge, 1992.
- Wilde, Oscar, *The Epigrams of Oscar Wilde*, ed. , Alvin Redman, York: Senate, 1996.
- Williams, Raymond, *Culture and Society: 1780—1950* , Harmondsworth Penguin [1958] 1963.
- Williams, Raymond, *The Country and the City*, London: Hogarth, [1973] 1985.
- Williams, Rosalind, *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France*, Berkley: University of California Press, 1982.
- Wimsatt, William K. and Brooks, Cleanth, *Literary Criticism: A Short History*, New York: Alfred A. Knopf, [1957] 1959.
- Woodcock, George, *The Paradox of Oscar Wilde*, London and New York: T. V. Baordman, 1949.
- Worth, Katharine, *Oscar Wilde*, London: Macmillan, 1983.
- Yeats, William Butler, *Autobiographies*, London: Macmillan, 1955.
- Zatlin, Linda Gertner, *Aubrey Beardsley and Victorian Sexual Politics*, Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Zatlin, Linda Gertner, *Beardsley, Japonisme and the Perversion of the Victorian Ideal*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Zhang, Yingjin, "The Texture of the Metropolis: Modernist Inscriptions of Shanghai in the 1930s", *Modern Chinese Literature*, 1995, no. 9, pp. 11 - 30.
- Zhang, Yingjin, *The City in Modern Chinese Literature and Film*, Stanford: Stanford University Press, 1996.
- Zhou, Xiaoyi, *Beyond Aestheticism: Oscar Wilde and Consumer Society*, Beijing: Peking University Press, 1996.

中 文

A

特奥 · 阿多诺《美学理论》，王柯平译，成都：四川人民出版社，1998。

- 马修·阿诺德《文化与无政府状态》，韩敏中译，北京：三联书店，2002。
- 托·斯·艾略特《艾略特文学论文集》，李赋宁译，南昌：百花洲文艺出版社，1994。

B

- 巴尔扎克《风雅生活论》，罗稜译，巴尔扎克《人间喜剧》，第24卷，北京：人民文学出版社，1994。
- R. 巴特《符号学美学》，董学文、王葵译，辽宁人民出版社，1987。
- 白薇《琳丽》，上海：商务印书馆，1926。
- 白薇、杨骚《昨夜》，石家庄：河北教育出版社，1994。
- 柏彬、徐景东编《中国当代文学研究资料丛书·田汉专集》，南京：江苏人民出版社，1984。
- 北京大学等编《文学运动史料选》，上海教育出版社，1979。
- 北京大学比较文学与比较文化研究所编《多边文化研究》，第1卷，北京：新世界出版社，2001。
- 丹尼尔·贝尔《资本主义的文化矛盾》，赵一凡等译，北京：三联书店，1989。
- 本雅明《发达资本主义时代的抒情诗人》，张旭东、魏文生译，北京：三联书店，1989。
- 波德莱尔《波德莱尔美学论文选》，郭宏安译，北京：人民文学出版社，1987。
- 马可·波罗《马可·波罗游记》，梁生智译，北京：中国文史出版社，1998。
- 乔治·勃兰兑斯《十九世纪文学主流》，6册，张道真、刘半九、徐式谷、江枫、张自谋、李宗杰、高中甫译，北京：人民文学出版社，1997。
- 皮埃尔·布迪厄《艺术的法则：文学场的生成和结构》，刘晖译，北京：中央编译出版社，2001。
- J. M. 布洛克曼《结构主义：莫斯科 - 布拉格 - 巴黎》，李幼蒸译，北京：商务印书馆，1986。

C

- 蔡元培《蔡元培美育论集》，高叔平编，长沙：湖南教育出版社，1987。
- 陈安湖主编《中国现代文学社团流派史》，武汉：华中师范大学出版社，1997。
- 陈厚诚、王宁主编《西方当代文学批评在中国》，天津：百花文艺出版社，2000。
- 陈嘉映《德国古典哲学与精神生活》，《思想的声音》，文池编，北京：中国城市出版社，1999。
- 陈敬之《文学研究会与创造社》，台北：成文出版社，1980。

成仿吾《成仿吾文集》，济南：山东大学出版社，1985。

崔国良等编《南开话剧运动史料》，天津：南开大学出版社，1993。

D

董健《田汉传》，北京：十月文艺出版社，1996。

F

罗杰·法约尔《批评：方法与历史》，怀宇译，天津：百花文艺出版社，2002。

G

甘蛰 《唯美的人格主义》，《晨报副镌》，1923年5月4日第1版。

甘蛰仙《文学与人生》，《晨报副镌》，1924年12月27日第1版，1924年12月28日第1版。

威廉·冈特《美的历险》，肖聿、凌君译，北京：中国文联出版公司，1987。

玛利安·高利克《中国现代文学批评发生史》，陈圣生等译，北京：社会科学文献出版社，1997。

葛一虹编《中国话剧通史》，北京：文化艺术出版社，1990。

郭沫若《瓦特裴德的批评论》，《创造周报》，第26号，1923年11月。

郭沫若《郭沫若剧作全集》，中国戏剧出版社编辑部编，北京：中国戏剧出版社，1982。

郭沫若《女神》汇校本，桑逢康校，长沙：湖南人民出版社，1983。

郭沫若《郭沫若全集·文学编》，20卷，北京：人民文学出版社，1982—1992。

H

华林《美的人生》，《文学旬刊》，1925年6月7日。

黄淳浩《创造社：别求新声与异邦》，北京社会科学出版社，1995。

马克斯·霍克海默和特奥多·阿多尔诺《启蒙辩证法》，洪佩郁、阚月峰译，重庆出版社，1990。

J

江绍 《生活艺术》，《东方杂志》1920年8月第17卷第15期。

蒋孔阳《德国古典美学》，北京：商务印书馆，1981。

F. 杰姆逊《后现代主义与文化理论》，唐小兵译，北京大学出版社，1997。

K

道格 斯·凯尔纳与斯蒂文·贝斯特《后现代理论》，张志斌译，北京：中央编译出版社，1999。

L

李何 《近二十年中国文艺思潮论》，香港：生活书店，[1939] 1948。

李今《海派小说与现代都市文化》，合肥：安徽教育出版社，2000。

李欧梵《铁屋中的呐喊》，香港：三联书店，1991。

李欧梵《现代性的追求》，北京：三联书店，2000。

李欧梵《上海摩登》，毛尖译，香港：牛津大学出版社，2000。

李石岑等《美育之原理》，上海商务印书馆，1925。

李思屈《大众传媒、商业广告与审美的当代性》，《西南民族学院学报》，2000年第3期；人大复印报刊资料《美学》，2000年第5期。

李泽厚《李泽厚哲学美学文选》，长沙：湖南人民出版社，1985。

李泽厚《中国现代思想史论》，北京：东方出版社，1987。

李泽厚《美学四讲》，北京：三联书店，1999。

梁实秋《雅舍诗和小说》，陈子善编，台北：九歌出版社，1996。

林语堂《生活的艺术》，黄嘉德译，《西风》，22期6月号至55期3月号，1938年6月—1941年3月。

林语堂《生活的艺术》，越裔译，世界文化出版社，1940。

刘钦伟《闻一多早期唯美主义述评》，《中国现代文学研究丛刊》，第2辑，1983。

刘钦伟编《中国现代唯美主义文学作品选》，上、下卷，广州：花城出版社，1996。

柳鸣九主编《法国文学史》，上、中、下册，北京：人民文学出版社，1981。

卢卡奇《历史与阶级意识》，杜章智等译，北京：商务印书馆，1995。

鲁迅《鲁迅全集》，16卷，北京：人民文学出版社，1981。

鲁迅、周作人译《域外小说集》，东京，1909。

吕澄《美学浅说》，上海商务印书馆，1923。

M

马克思、恩格斯《马克思恩格斯全集》，50卷，中共中央马恩列斯著作编译局译，北京：人民出版社，1956—1985。

马克思、恩格斯《马克思恩格斯选集》，4卷，中共中央马恩列斯著作编译局译，北京：人民出版社，1972。

- 马克思《1844年经济学 - 哲学手稿》，刘丕坤译，北京：人民出版社，1979。
 茅盾《茅盾全集》，41卷，北京：人民文学出版社，1984—2001。
 莫洛阿《艺术的人生》，叶群译，《西风》，第44—45期，1930年4—5月号。
 穆时英《穆时英小说全编》，贾植芳、钱谷融编，上海：学林出版社，1997。
 马新国主编《西方文论史》，北京：高等教育出版社，1994。

N

- 聂振、滕守尧、章建刚《艺术化生存 - 中西审美文化比较》，成都：四川人民出版社，1997。

P

- 潘知 《美学的边缘》，上海人民出版社，1998。
 彭锋《美学的意蕴》，北京：中国人民大学出版社，2000。
 彭明《五四运动史》（修订本），北京：人民出版社，1998。
 普列汉诺夫《没有地址的信·艺术与社会生活》，曹葆华、丰陈宝、杨民望译，北京：人民文学出版社，1962。

Q

- 祁述 《市场经济下的中国文学艺术》，北京大学出版社，1998。
 钱理群《周作人传》，北京十月文艺出版社，1990。

S

- 拉曼·塞尔登编《文学批评理论 - 从柏拉图到现在》，刘象愚、陈永国译，北京大学出版社，2000。
 沈性仁《王尔德评传》，《小说月报》1921年5月第12卷第5号。
 史若平编《成仿吾研究资料》，长沙：湖南文艺出版社，1988。
 施蛰存《施蛰存代表作》，于润琦编，北京：华夏出版社，1998。
 宋家麟编《老月份牌》，上海画报出版社，1997。
 孙晓芳《抗日战争时期的四川话剧运动》，成都：四川大学出版社，1989。

T

- 谭桂 《俞平伯：人世无常与刹那主义》，《中国现代文学研究丛刊》，1996年第2期。
 谭惟翰《海市吟》，哈尔滨：黑龙江人民出版社、北方文艺出版社，1998。

田汉译《莎乐美》，《少年中国》，第2卷第9期，1921年3月。

田汉《恶魔诗人波陀雷尔的百年祭》，《少年中国》，第3卷，第4—5期，1921年10—11月。

田汉《田汉文集》，16卷，北京：中国戏剧出版社，1983—1986。

W

汪晖《汪晖自选集》，桂林：广西师范大学出版社，1997。

汪晖《死火重温》，北京：人民文学出版社，2000。

王德威《想像中国的方法》，北京：三联书店，1998。

王逢振、盛宁、李自修编《最新西方文论选》，桂林：漓江出版社，1991。

王列耀《“五四”前后中国人眼里的王尔德》，《云南师范大学学报》，1987年第1期。

王宁《消费社会学》，北京：社会科学文献出版社，2001。

王统照《死后之胜利》，《小说月报》，第13卷第7号，1922年7月。

王晓明编《批评空间的开创：二十世纪中国文学研究》，北京：东方出版社，1998。

王自立、陈子善编《郁达夫研究资料》，天津人民出版社，1982。

雷·韦勒克、奥·沃伦《文学理论》，刘象愚等译，北京：三联书店，1984。

雷纳·韦勒克《近代文学批评史》，4卷，扬自伍等译，上海译文出版社，1997。

卫姆塞特和布鲁克斯《西洋文学批评史》，颜元叔译，北京：中国人民大学出版社，1987。

理查德·沃林《文化批评的观念》，张国清译，北京：商务印书馆，2000。

理查德·沃林《福柯的审美决定论》，汪民安、陈永国、马海良编《福柯的面孔》，北京：文化艺术出版社，2001。

吴福辉《作为文学(商品)生产的海派期刊》，《中国现代文学研究丛刊》，1994年第1期。

吴福辉《都市漩流中的海派小说》，长沙：湖南教育出版社，1995。

吴作人《忆南国社的田汉和徐悲鸿》，中国人民政治协商会议全国委员会文史资料研究委员会编《田汉：回忆田汉专辑》，北京：文史资料出版社，1985。

伍仁编《中国现代颓废小说》，西安：西北大学出版社，1996。

X

席勒《审美教育书简》，冯至、范大灿译，北京大学出版社，1985。

夏骏《论王尔德对中国话剧发展的影响》，《戏剧艺术》，1988年第1期。

解志熙《美的偏至：中国现代唯美-颓废主义文学思潮研究》，上海文艺出版社，

1997。

徐京安《唯美主义在中国的传播、接受和变异》，《中外文化与文论》(2)，成都：四川大学出版社，1996。

薛家宝《唯美主义研究》，天津社会科学院出版社，1999。

Y

严家 《中国现代小说流派史》，北京：人民文学出版社，1995。

阎国忠《走出古典：中国当代美学论争述评》，合肥：安徽教育出版社，1996。

杨柄编《马克思恩格斯论文艺和美学》，上、下册，北京：文化艺术出版社，1982。

杨群《张竞生传》，广州：花城出版社，1999。

杨义《中国现代小说史》，3卷，北京：人民文学出版社，1986。

姚全兴《中国现代美育思想述评》，合肥：湖北教育出版社，1989。

姚文放《当代审美文化批判》，济南：山东文艺出版社，1999。

叶朗编《美学的双峰 - 朱光潜、宗白华与中国现代美学》，合肥：安徽教育出版社，1999。

叶灵凤《读书随笔》，3集，北京：三联书店，1988。

叶灵凤《叶灵凤小说全编》，上、下卷，贾植芳、钱谷融编，上海：学林出版社，1997。

益斌等编《老上海广告》，上海画报出版社，1995。

殷曼 《唯美主义辨》，《唯美》，第1辑，山东画报出版社，2000。

俞可平编《全球化时代的“马克思主义”》，北京：中央编译出版社，1998。

俞平伯《俞平伯散文杂论编》，上海古籍出版社，1990。

余之、程国兴编《旧上海风情录》，上海：文汇出版社，1998。

郁达夫译《淮尔特著杜莲格莱序文》，《创造》，第1卷第1期，1922年3月。

郁达夫《郁达夫文集》，香港、广州：三联书店香港分店和花城出版社，1982。

郁达夫《郁达夫文论集》，杭州：浙江文艺出版社，1985。

袁国兴《中国话剧的孕育与生成》，台北：文津出版社，1993。

乐齐编《俞平伯》，北京：人民文学出版社，1992。

Z

张竞 《张竞生文集》，上、下卷，江中孝编，广州出版社，1998。

张闻天《王尔德介绍》，《民国日报》副刊《觉悟》1922年4月3、4、6、7、8、10、11、13、14、16、17、18日，署名闻天、馥泉。

章克标《银蛇》，哈尔滨：黑龙江人民出版社、北方文艺出版社，1998。

赵家壁编《中国新文学大系》香港:香港文学研究社重印,1962。

赵澧、徐京安编《唯美主义》,北京:中国人民大学出版社,1988。

赵毅衡《新批评》,北京:中国社会科学出版社,1986。

钟良明《“为艺术而艺术”的再思索》,《外国文学评论》,1994年第2期。

周宪《中国当代审美文化研究》,北京大学出版社,1997。

周小仪《从形式回到历史》,《北京大学学报·哲学社会科学版》,2001年第6期。

周作人《自己的园地》,长沙:岳麓书社,1987。

周作人《雨天的书》,北京:中国文联出版公司,1992。

周作人《周作人散文精编》,钱理群编,杭州:浙江文艺出版社,1994。

朱光潜《朱光潜美学文集》,5卷,上海文艺出版社,1982—1985。

朱光潜《朱光潜全集》,20卷,合肥:安徽教育出版社,1987—1992。

朱乔森编《朱自清散文全集》,南京:江苏教育出版社,1996。

朱寿桐《田汉早期剧作中的唯美主义倾向》,《文学评论》,1985年4期。

宗白华《美学与意境》,北京:人民出版社,1987。

人名索引

(本书注释中出现的人名在页码后标有 n)

A

- 威廉·阿彻 William Archer 86
- 特奥多·阿多诺 (阿多尔诺) Theodore W. Adorno 9, 14, 15, 15n, 19, 19n, 34, 34n, 164, 164n, 236, 239, 239n, 248, 248n, 249, 249n, 255
- 埃德温·阿诺德 Edwin Arnold 106
- 马修·阿诺德 Matthew Arnold 9, 25n, 37, 72
- 路易·阿尔都塞 Louis Althusser 21, 99, 99n, 100, 100n, 190, 190n, 212, 236, 236n, 240, 253
- 拉瑟福德·阿尔科克 Rutherford Alcock 103n, 113, 113n
- 乔治·埃杰顿 George Egerton (玛丽·查维莉塔·邓恩·布赖特 Mary Chavelita Dunne Bright) 13n
- 詹姆斯·艾伯里 James Albery 60
- 理查德·艾尔曼 Richard Ellmann 7, 7n, 12n, 38n, 59, 59n, 61n, 62n, 64n, 69n, 73n, 80, 80n, 82, 82n, 91, 94n, 169n,
- 托·斯·艾略特 T. S. Eliot 8, 9, 9n, 119, 121, 122, 122n, 162, 162n
- 阿斯特拉德·艾斯坦森 Astradur Eysteinnsson 87, 87n
- 乔治·尤金·奥斯曼 Baron Georges Eugène Haussmann 129

B

- 儒尔·巴比 Jules Barbey D'Aurevilley 46, 46n, 47, 47n, 48, 50
- 罗兰·巴尔特(巴特) Roland Barthes 78, 142, 242, 242n
- 奥诺雷·德·巴尔扎克 Honoré de Balzac 42, 47, 48, 48n, 98
- 加斯东·巴什拉 Gaston Bachelard 127, 128n
- 亨利·巴塔耶 Henri Bataille 93
- 乔治·戈登·拜伦 George Gordon Byron 46, 49, 198n

- 罗伯特·邦奇曼 Robert Bunchman 62
- 让·鲍德里亚 Jean Baudrillard 14, 15, 16, 16n, 17, 17n, 19, 19n, 54, 54n, 77, 117, 134, 139, 139n, 231, 231n, 233, 233n, 250, 250n, 255
- 雷切尔·鲍尔比 Rachel Bowlby 53n, 101, 101n, 133, 133n, 136, 136n, 139n, 178, 178n, 255
- 卡尔·贝迪卡 Karl Baedeker 125, 125n
- 卡尔·贝克森 Karl Beckson 1, 7, 62n, 69n, 70n, 80, 80n, 81n, 83n, 84n, 86n, 87n, 88n, 89n
- 丹尼尔·贝尔 Daniel Bell 171n, 228, 228n
- 克莱夫·贝尔 Clive Bell 242
- 吉恩·贝尔-维拉达 Gene H. Bell-Villada 12, 28n, 29n, 53n,
- 瓦尔特·本雅明 Walter Benjamin 33 - 34, 34n, 54, 54n, 94, 95n, 96n, 135, 136n, 207, 211n, 230, 233, 233n
- 马克斯·比尔博姆 Max Beerbohm 1, 5, 5n, 18, 42, 50, 86, 88, 89, 90, 98, 99n, 183
- 奥布里·比尔兹利 (比亚斯莱、比亚兹莱、毕亚兹莱、琶亚词侣) Aubrey Beardsley 1, 103, 105, 167, 169, 172n, 183, 192, 195 - 199, 200 - 206, 209, 214, 216, 217, 220, 221, 257
- 托尼·宾尼 Tony Pinkney 257
- 夏尔·波德莱尔 Charles Baudelaire 33, 33n, 34, 36, 42, 45n, 46, 46n, 48, 48n, 49, 49n, 50, 88, 114, 119, 123, 183, 201, 207, 230, 231, 232n
- 约翰·库伯·波伊斯 John Cowper Powys 86
- 格奥尔格·勃兰兑斯 Georg Brandes 27n, 39n
- 奥斯卡·勃朗宁 Oscar Browning 83
- 菲力普·伯蒂 Philipp Burty 114
- 萨拉·伯恩哈特 Sarah Bernhardt 62, 63, 69, 70
- 埃德华·伯恩-琼斯, Edward Burne-Jones 1, 6, 58, 59, 115
- 威廉·伯吉斯 William Burges 113, 114, 114n
- 弗兰克·伯南德 F. C. Burnand 61
- 马歇尔·伯尔曼 Marshall Berman 123, 123n, 164, 164n, 165n, 171n
- 吉恩·贝尔-维拉达 Gene H. Bell-Villada 12, 12n, 29n, 30, 30n, 31n, 53n
- 皮埃尔·布迪厄 Pierre Bourdieu 18, 19, 19n, 26n, 235, 235n, 254, 254n, 255
- 马尔科姆·布拉德伯里 Malcolm Bradbury 7, 7n, 86

- 玛丽·伊丽莎白·布拉顿 Mary Elizabeth Braddon 13n
 费利克斯·布拉克蒙 Félix Bracquemond 104
 大卫·亨特·布莱尔 David Hunter Blaire 92
 威廉·布莱克 William Blake 36, 36n
 克林斯·布鲁克斯 Cleanth Brooks 8, 10, 10n, 28n, 33n
 乔治·布鲁麦尔 George Brummel 46, 47, 48, 49, 50
 哈罗德·布鲁姆 Harold Bloom 12n
 J. M. 布洛克曼 Jam M. Broekman 134n
 威廉·布斯 William Booth 124, 125n

C

- 查尔斯·查特威克 Charles Chadwick 123, 123n
 莱昂·谢埃 Leon Chai 3, 3n, 22, 22n

D

- H. D. Hilda Doolittle 116
 埃拉·达茜 Ella D'Arcy 5, 13n
 科克·丹顿 Kirk Denton 165, 166n
 阿瑟·柯南·道尔 Arthur Conan Doyle 126, 127
 阿尔弗雷德·道格拉斯 Alfred Douglas 78, 79, 80
 乔纳森·道利摩尔 Jonathan Dollimore 12n, 133, 133n
 欧内斯特·道生 Ernest Dowson 1, 10, 160, 196, 198, 220
 考特·德奥西 Court D'Orsay 50
 吉约·德波 Guy Debord 55, 55n, 97, 97n, 117, 117n, 137, 137n, 140,
 140n, 213, 214n, 234, 234n, 255
 埃德加·德加 Edgar Degas 97
 托马斯·德·昆西 Thomas De Quincey 88
 西奥多·德莱塞 Theodore Dreiser 98, 136n, 139n
 吉尔·德勒兹 Gills Deleuze 230n
 伊夫林·德·摩根 Evelyn De Morgan 13n
 德苏瓦耶夫妇 Monsieur and Madame Desoye 114
 玛克斯·德索 Max Dessoir 242
 查尔斯·狄更斯 Charles Dickens 98, 119, 137
 埃拉·赫普沃思·狄克逊 Ella Hepworth Dixon 13n

- 加布里埃尔·邓南遮 Gabriele D'Annunzio 15, 171, 239
艾尔弗雷德·丁尼生 Alfred Tennyson 8
彼埃尔·杜邦 Pierre Dupont 33
乔治·杜·摩里埃 George Du Maurier 5, 40, 41, 59, 60, 67, 68, 71, 72,
73n, 74, 75, 76
约翰·杜威 John Dewey 242

E

- 弗里德里希·恩格斯 Friedrich Engels 20, 20n, 21n, 24, 24n, 48, 48n,
102n, 135, 135n, 210n, 217, 243

F

- 弗洛伦斯·法尔 Florence Farr 116
罗杰·法约尔 Roger Fayolle 27n, 31n
索尔斯坦·凡勃伦 Thorstein Veblen 17, 17n
亨利·芳丹-拉都尔 Henri Fantin-Latour 114
贝尔·菲尔德 Isabel Field 127, 127n
迈克尔·菲尔德 Michael Field (凯瑟琳·布拉德利和伊迪丝·库柏 Katherine
Bradley and Edith Cooper) 13n
迈克·费瑟斯通 Mike Featherstone 8n, 229, 230n
约翰·格特列伯·费希特 Johann Gottlieb Fichte 27
约瑟夫·弗兰克 Joseph Frank 87
乔纳森·弗里德曼 Jonathan Freedman 12, 12n, 41, 41n, 60, 60n, 61n,
75n, 177, 178n, 235, 236n, 237, 237n
F. S. 弗林特 F. S. Flint 116
西格蒙德·弗洛伊德 Sigmund Freud 56n, 117, 213
米歇尔·福柯 Michel Foucault 19n, 230, 230n, 234, 234n
居斯塔夫·福楼拜 Gustave Flaubert 88, 144, 169, 171
E. M. 福斯特 E. M. Forster 99
伊波利特·福图尔 Hyppolyte Fortoul 30, 30n, 32, 35

G

- 阿瑟·甘兹 Arthur Ganz 51, 51n, 52n
威廉·冈特 William Gaunt 2n, 23, 23n, 25n, 36n, 38n, 70, 70n, 71, 72,

- 72n, 104, 104n, 171n
 玛利安·高利克 Marián Gálik 220n
 吕西安·戈德曼 Lucien Goldmann 19, 19n, 254, 254n, 255
 E. W. 戈德温 E. W. Godwin 106, 115
 泰奥菲尔·戈蒂耶 Théophile Gautier 2, 28n, 32, 32n, 33, 42, 49, 49n,
 50, 144, 171
 约翰·沃尔夫冈·冯·歌德 Johann Wolfgang von Goethe 24, 25n, 27, 29,
 198n
 约翰·格雷 John Gray 42, 50
 乔治·格罗史密斯 George Grossmith 61
 爱德蒙·德·龚古尔 Edmond de Goncourt 114
 儒尔·德·龚古尔 Jules de Goncourt 114
 邦雅曼·贡斯当 Benjamin Constant de Rebecque 27, 28, 28n, 29, 29n
 苏珊·古芭 Susan Gubar 208

H

- 亨利希·海涅 Heinrich Heine 169
 瓦尔特·汉密尔顿 Walter Hamilton 5, 5n, 6, 58, 83, 84, 84n
 威廉·迪安·豪厄尔斯 William Dean Howells 134
 沃尔夫冈·弗里兹·豪格 Wolfgang Fritz Haug 249, 249n
 托马斯·亨利·赫胥黎 Thomas Henry Huxley 226
 格奥尔格·威尔汉姆·弗里德里希·黑格尔 Georg Wilhelm Friedrich Hegel
 24, 29, 92
 利·亨特 Leigh Hunt 37
 威廉·华兹华斯 William Wordsworth 4, 8, 143
 詹姆斯·麦克尼尔·惠斯勒 James McNeill Whistler 1, 2, 2n, 3, 8, 17, 34,
 38, 39, 57, 58, 58n, 59, 62, 63, 65, 67, 72, 97, 103, 105, 105n, 106,
 114, 115, 120, 121, 144
 沃尔特·惠特曼 Walt Whitman 62
 约翰·奥利夫·霍布斯 John Oliver Hobbes (帕尔·玛丽·特里萨·理查兹·
 克雷吉 Pearl Mary Teresa Richards Craigie) 13n
 格雷厄姆·霍夫 Graham Hough 8, 8n, 105n
 马克斯·霍克海默 Max Horkheimer 15, 15n, 34, 164, 164n, 236, 239,
 248, 248n

- 弗朗西斯·霍克斯 Francis Hawks 104, 104n
维维安·霍兰 Vyvyan Holland 42, 43, 43n
劳伦斯·霍普 Laurence Hope (阿德拉·尼科尔森 Adela Nicolson) 13n
玛丽·伊莱扎·霍维斯 Mary Eliza Haweis 13n

J

- 阿格尼丝·加勒特 Agnes Garrett 13n
罗达·加勒特 Rhoda Garrett 13n
雷吉尼亚·加尼尔 Regenia Gagnier 12, 12n, 55, 55n, 82, 82n, 133, 133n, 177n
威廉·施文克·吉尔伯特 William Schwenk Gilbert 5, 59, 60, 61, 61n, 66n, 67n, 83, 110, 111n, 115, 138n
乔治·吉辛 George Gissing 98, 126, 126n, 127, 127n, 136n, 139n
约翰·济慈 John Keats 8, 37, 143, 171
安德烈·纪德 Andr e Gide 11, 80, 93, 94
霍尔布鲁克·杰克逊 Holbrook Jackson 43n, 45n, 85, 85n
格特鲁德·杰基尔 Gertrude Jekyll 13n

K

- 托马斯·卡莱尔 Thomas Carlyle 8
阿蒙·卡雷尔 Armand Carrel 31, 32, 35
马太·卡里内斯库 Matei Calinescu 164, 164n, 171n, 228, 228n
奥利夫·卡斯坦斯 Olive Custace 13n
理查德·多伊利·卡特尔 Richard D'Oyly Carte 62
约翰·凯奇 John Cage 147, 177
约瑟夫·坎贝尔 Joseph Campbell 116
伊曼努尔·康德 Immanuel Kant 2, 23, 24, 27, 28, 30, 130, 132, 222
约瑟夫·康拉德 Joseph Conrad 99, 187
克里斯托弗·考德威尔 Christopher Caudewell 210, 211, 211n
诺伯特·科尔 Norbert Kohl 12n, 83n, 122, 122n
塞缪尔·泰勒·柯尔律治 Samuel Taylor Coleridge 8, 37
安东尼奥·科雷吉奥 Antonio Allegri da Correggio 105
玛丽·科雷里 Marie Corelli 13n
罗宾·乔治·科林伍德 Robin George Collingwood 242

- 露西·克兰 Lucy Crane 13n
 贝奈戴托·克罗齐 Benedetto Croce 242
 维克多·库赞(库辛) Victor Cousin 27, 28n, 29, 30, 35

L

- 詹科·拉夫林 Janko Lavrin 87
 雅克·拉康 Jacques Lacan 56n, 100, 100n, 136, 1910n
 阿尔封斯·德·拉马丁 Alphonse de Lamartine 31, 35
 约翰·莱恩 John Lane 13n
 莉莉·兰德里 Lillie Langtry 69 70
 阿瑟·兰色姆 Arthur Ransome 8, 80, 88, 89, 89n
 约翰·克娄·兰色姆 John Crowe Ransome 8
 D. H. 劳伦斯 D. H. Lawrence 95, 99, 116
 朗费罗 Long Fellow 62
 苏珊·朗格 Susanne Langer 242
 彼得·雷比 Peter Raby 12n
 弗农·李 Vernon Lee (瓦奥莱特·佩吉特 Violet Paget) 13n
 李欧梵 Leo Ou-fan Lee 45n, 163n, 165, 179n, 182, 182n, 184, 184n, 188, 188n, 189n, 198n, 200, 200n, 201, 201n
 托马斯·理查兹 Thomas Richards 96, 96n, 179n
 阿瑟·莱瑟比·利伯蒂 Arthur Lasenby Liberty 114
 杰克逊·利尔斯 T. J. Jackson Lears 99n, 135, 135n
 林语堂 Lin Yutang 224, 224n
 温德姆·刘易斯 Wyndham Lewis 95
 乔治·卢卡奇 Georg Lukács 14, 14n, 124, 124n, 185, 186, 186n, 243
 让-雅克·卢梭 Jean-Jacques Rousseau 144, 218
 亨利·克拉布·罗宾逊 Henry Crabb Robinson 28
 理查德·罗蒂 Richard Rorty 8n, 230
 爱德华·罗迪蒂 Edouard Roditi 12n, 81, 81n
 但丁·加布里埃尔·罗塞蒂 Dante Gabriel Rossetti 1, 6, 8, 10, 37, 58, 62, 69n, 72, 106, 115
 克里斯蒂娜·罗塞蒂 Christina Rossetti 10, 13n, 58
 罗伯特·罗斯 Robert Ross 79, 215
 约翰·罗斯金 John Ruskin 8, 37, 38, 38n, 39, 40, 58, 59, 82, 92, 106, 115

M

- 赫伯特·马尔库塞 Herbert Marcuse 239, 239n, 242
- 卡尔·马克思 Karl Marx 14, 16, 17, 19, 20, 21, 21n, 24, 24n, 95, 97, 99, 102, 102n, 135, 135n, 160, 164, 185, 186n, 210, 210n, 212, 213, 217, 217n, 223n, 228, 234, 235n, 241
- 斯泰凡·马拉美 Stéphane Mallarmé 94, 119, 169
- 爱德华·马奈 Édouard Manet 97, 114
- 卢卡斯·马内特 Lucas Malet (玛丽·圣·莱杰·金斯利·哈里森 Mary St. Le-ger Kingsley Harrison) 13n
- 皮埃尔·马舍雷 Pierre Macherey 100, 100n, 212, 213, 213n
- 詹姆斯·麦克法兰 James McFarlane 7, 86
- 厄尔·迈纳 Earl Miner 109, 109n, 111n, 116n, 121n
- 托马斯·曼 Thomas Mann 80
- 普罗斯佩·梅里美 Prosper Mérimée 171
- 乔治·梅瑞迪斯 George Meredith 119
- 莫里斯·梅特林克 (梅特林克) Maurice Maeterlinck 15, 119, 149, 239
- 托马斯·门罗 Thomas Munroe 242
- E. H. 米哈伊尔 E. H. Mikhail 64n, 80, 80n, 83n, 84n, 85n, 87n
- 迈克尔·米勒 Michael Miller 139, 140n
- 海伦娜·莫德杰西卡 Helena Modjeska 70
- 威廉·莫里斯 William Morris 1, 2, 4, 6, 8, 17, 37, 38n, 58, 103, 105, 106
- 居斯塔夫·莫罗 Gustave Moreau 169, 169n 170
- 安德烈·莫洛阿 André Maurois 226
- 克劳德·莫奈 Claude Monet 97
- 乔治·穆尔 George E. Moore 8n, 230

N

- 克里斯托弗·纳萨尔 Christopher S. Nassar 12n, 81, 81n
- 阿拉·纳兹穆娃 Alla Nazimova 184, 184n
- 萨拉吉尼·奈丢 Sarojini Naidu 13n
- 弗里德里希·威廉·尼采 Friedrich Wilhelm Nietzsche 19n, 78, 134, 140, 156, 164

- 德西雷·尼扎尔 Desiré Nisard 31, 31n, 33, 34, 35
 欧内斯特·纽曼 Ernest Newman 86
 弗里德里克·诺斯 Frederick North 46

P

- 埃兹拉·庞德 Ezra Pound 95, 116
 马修·佩里 Matthew Perry 103, 104
 瓦尔特·佩特 Walter Pater 1, 3, 4, 4n, 5, 7, 8, 8n, 9, 36, 37, 37n, 38, 38n, 44, 53, 57, 57n, 58, 63, 72, 80, 82, 88, 92, 133, 135, 145, 154, 158, 162, 175, 176, 176n, 178, 180, 181, 182, 201, 220, 220n, 227, 230, 232, 248, 255
 伊丽莎白·罗宾斯·彭内尔 Elizabeth Robins Pennell 2n, 3, 114n
 赫斯基思·皮尔逊 Hesketh Pearson 81, 81n, 91, 91n
 吕伊奇·皮蓝德娄 Luigi Pirandello 87
 埃德加·爱伦·坡 Edgar Allan Poe 33
 马可·波罗 Marco Polo 103, 103n
 伊莉莎白·普里特约翰 Elizabeth Prettejohn 3n, 5
 G. V. 普列汉诺夫 G. V. Plekhanov 26, 26n, 209, 210, 210n
 贾克莫·普契尼 Giacomo Puccini 25

Q

- 詹姆斯·乔伊斯 James Joyce 80, 116, 119, 145

S

- 阿瑟·萨利文 Arthur Sullivan 5, 59, 60, 61, 83, 103, 105, 110, 115, 138n
 内达·赛雷特 Netta Syrett 13n
 拉曼·塞尔登 Raman Selden 32n, 257
 埃皮法尼奥·桑扬 Epifanio San Juan 12n
 玛丽·斯帕塔里·斯蒂尔曼 Marie Spartali Stillman 13n
 罗伯特·路易斯·斯蒂文森 Robert Louis Stevenson 128
 亚当·斯密 Adam Smith 96
 约翰·斯托克斯 John Stokes 7, 22, 22n
 爱德华·斯托勒 Edward Storer 116
 阿尔杰农·查尔斯·斯温伯恩 Algernon Charles Swinburne 1, 2, 3, 6, 10,

34, 35, 35n, 57, 58, 59, 62, 69n, 88, 171

- 夏尔·奥古斯坦·圣伯夫 Charles Augustin Sainte-Beuve 32, 35
奥古斯特·威廉·施莱格尔 August Wilhelm von Schlegel 27
弗里德里希·施莱尔马赫 Friedrich Schleiermacher 29
理查德·施特劳斯 Richard Strauss 169
热那梅尔·德·史达尔夫人 Madame Germaine de Staël 27, 28, 29, 47
理查德·舒斯特曼 Richard Shusterman 8n,
M. L. 索伦 M. L. Solon 114
凯西·亚历克西斯·索米亚迪斯 Kathy Alexis Psomiades 6, 6n, 13n
费迪南·德·索绪尔 Ferdinand de Saussure 157n

T

- F. W. 塔克里特 F. W. Tancred 116
尤纳·阿什沃思·泰勒 Una Ashworth Taylor 13n
格雷厄姆·R. 汤姆森 Graham R. Tomson (罗莎蒙德·马里奥特·沃森 Rosamund Marriot Watson) 13n
弗朗西斯·汤普森 Francis Thompson 80
埃伦·特里 Ellen Terry 70
詹姆斯·提索 James Tissot 114

W

- 奥斯卡·王尔德 Oscar Wilde 1, 3 - 12, 15, 17, 18, 22, 37 - 38, 40 - 44, 50 - 52, 56 - 95, 98, 98n, 101 - 103, 105 - 106, 111, 114 - 115, 119 - 135, 137, 139 - 147, 149, 154, 158, 160, 168, 169, 172 - 175, 177, 178, 178n, 179, 184, 185, 191, 196, 197, 198, 201, 202, 202n, 220 - 222, 224, 225, 229, 230, 232, 239, 248, 253, 255, 257
约翰·威尔科克斯 John Wilcox 27n, 28n, 30, 30n, 31n, 32n
沃尔夫冈·威尔什 Wolfgang Welsch 231, 231n, 232n, 249, 250n
H. G. 威尔斯 Herbert George Wells 126, 127
埃德蒙·威尔逊 Edmund Wilson 87
雷蒙·威廉姆斯 Raymond Williams 95, 123, 123n, 126, 126n, 127, 127n
威廉·卡洛斯·威廉斯 William Carlos Williams 116
维达 Ouida 13n
威廉·维姆塞特(卫姆塞特) William K. Wimsatt 10, 10n, 28n, 33n

- 雷纳·韦勒克 René Wellek 4n, 9, 10, 10n, 31n, 242, 243n
 梅布尔·E. 沃顿 Mabel E. Wotton 13n
 A. B. 沃克利 A. B. Walkley 86
 理查德·沃林 Richard Wolin 19n
 奥斯汀·沃伦 Austin Warren 242, 243n
 凯瑟琳·沃思 Katharine Worth 12n
 艾丽丝·伍德 Alice Wood 86, 87, 88
 乔治·伍德科克 George Woodcock 82, 82n, 91, 91n
 弗吉尼亚·伍尔夫 Virginia Woolf 2, 8, 119, 145

X

- 伊丽莎白·西德尔 Elizabeth Siddall 13n
 阿瑟·西蒙斯 Arthur Symons 1, 5, 7, 9, 10, 42, 50, 57, 80, 81, 81n, 86,
 88, 88n, 91, 103, 172, 183, 220, 231, 232n
 弗里德里希·冯·席勒 Friedrich von Schiller 2, 23, 24, 25n, 27, 28, 189n,
 228, 229, 244, 244n, 248
 弗朗索瓦-雷纳·德·夏多布里昂 François-René de Chateaubriand 31
 萧伯纳 George Bernard Shaw 10, 80, 81, 86
 塔利亚·谢弗 Talia Schaffer 6, 6n, 13n
 罗伯特·谢拉德 Robert Sherard 85, 85n
 理查德·布林斯利·谢立丹 Richard Brinsley Sheridan 46, 49
 F. W. 谢林 F. W. Schelling 28
 罗德尼·休恩 Rodney Shewan 12n
 T. E. 休姆 Thomas Ernest Hulme 116

Y

- 亨利·亚当斯 Henry Adams 97
 于勒·雅克麦尔 Jules Jacquemart 114
 汉斯·罗伯特·耀斯 Hans Robert Jauss 242
 威廉·巴特勒·叶芝 William Butler Yeats 2, 8, 80, 81, 82, 103, 105
 特雷·伊格尔顿 Terry Eagleton 12n, 56n, 78, 78n, 100, 101n, 102n, 141,
 141n, 142, 142n, 213, 213n, 227, 227n, 228n, 238, 238n, 239, 239n,
 240, 250, 250n, 256n
 沃尔夫冈·伊塞尔 Wolfgang Iser 7

- 亨里克·易卜生 Henrik Ibsen 149, 163
乔里 - 卡尔·于斯曼 Joris-Karl Huysmans 42, 49, 50, 88, 119, 170
维克多·雨果 Victor Hugo 30n, 31, 35
R. V. 约翰逊 R. V. Johnson 1n, 3, 3n, 6, 6n

Z

- 詹明信 (弗雷德里克·杰姆逊) Fredric Jameson 20, 20n, 117, 117n, 132,
133n, 143, 143n, 146, 147, 147n, 165n, 177, 177n, 186, 187, 187n,
189, 190n, 233, 247, 247n, 250, 250n 254, 254n, 255
亨利·詹姆斯 Henry James 99, 124, 235, 237
埃米尔·左拉 mile Zola 98, 136n, 139n

文学论丛

- | | |
|-------------------------|-------|
| 1. 红楼梦对话研究 | 孙爱玲著 |
| 2. 红楼梦:爱的寓言 | 裔锦声著 |
| 3. 清代诗学研究 | 张健著 |
| 4. 钟嵘诗品校释 | 吕德申著 |
| 5. 词学理论综考 | 梁荣基著 |
| 6. 文心雕龙研究史 | 张少康等著 |
| 7. 叙述学与小说文体学研究 | 申丹著 |
| 8. 市场经济下的中国文学艺术 | 祁述裕著 |
| 9. 苏联文艺学派 | 彭克巽等著 |
| 10. 否定性思维
——马尔库塞思想研究 | 程巍著 |
| 11. 元代诗法校考 | 张健著 |
| 12. 20世纪末文学现象研究 | 曹文轩著 |
| 13. 俄罗斯诗歌史 | 徐雅芳著 |
| 14. 跨文化之桥 | 乐黛云著 |
| 15. 黄庭坚诗学体系研究 | 钱志熙著 |

文学论丛·北大欧美文学研究丛书

- | | |
|--------------------------------|-----|
| 1. 历史的星空
——英国文艺复兴时期诗歌与西方宇宙论 | 胡家峦 |
| 2. 西班牙与西班牙语美洲诗歌导论 | 赵振江 |
| 3. 唯美主义与消费文化 | 周小仪 |
| 4. 理念与悲曲
——华兹华斯后革命之变 | 丁宏为 |
| 5. 飘泊的灵魂
——陀斯妥耶夫斯基与俄罗斯传统文化 | 赵桂莲 |