

■后现代书系
POSTMODERN

艺术的法则

Les règles
de l'art

(新修订本)

文学场的生成与结构

〔法〕皮埃尔·布尔迪厄 (Pierre Bourdieu) / 著
刘 晖 / 译



全国百佳出版社
中央编译出版社
Central Compilation & Translation Press

■ 后现代书系
POSTMODERN

艺术的法则

Les règles
de l'art

文学场的生成与结构

(新修订本)

〔法〕皮埃尔·布尔迪厄 (Pierre Bourdieu) / 著
刘 晖 / 译



全国百佳出版社
中央编译出版社
Central Compilation & Translation Press

图书在版编目(CIP)数据

艺术的法则/(法) 布尔迪厄著;刘晖译.

—北京:中央编译出版社,2011. 12

(后现代书系)

ISBN 978-7-5117-1209-7

I. ①艺…

II. ①布… ②刘…

III. ①文艺社会学-研究

IV. ①I0-02

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 266007 号

艺术的法则

出版人 和 龔

特约编辑 关群德

责任编辑 霍星辰

责任印制 尹 珺

出版发行 中央编译出版社

地 址 北京西城区车公庄大街乙 5 号鸿儒大厦 B 座(100044)

电 话 (010)52612345(总编室) (010)52612333(编辑室)
(010)66161011(团购部) (010)52612332(网络销售)
(010)66130345(发行部) (010)66509618(读者服务部)

网 址 www.cctphome.com

经 销 全国新华书店

印 刷 北京印刷一厂

开 本 787 毫米×1092 毫米 1/16

字 数 470 千字

印 张 26

版 次 2011 年 12 月第 1 版第 1 次印刷

定 价 68.00 元

本社常年法律顾问:北京大成律师事务所首席顾问律师 鲁哈达

凡有印装质量问题,本社负责调换,电话:(010)66509618

人是通过读书变成书虫的。

——雷蒙·格诺

感谢玛丽-克里斯蒂娜·里维埃在本书的准备
和定稿过程中为我提供的帮助。

前 言

天使。在爱情和文学上好好干。

——居斯塔夫·福楼拜

名人的蠢话录里并非应有尽有，希望犹在。

——雷蒙·格诺

“我们难道听任社会科学将文学经验、人们与爱情的经验一起产生的最高经验，约简为关于我们娱乐的调查吗？这涉及我们生活的意义。”^[1]从为阅读和文化进行辩护的辩护词（既无作者也无年代）中抽出的类似句子，肯定会引起福楼拜对正统思想的陈词滥调的快意的愤怒。说一些崇拜书籍的过时的“套话”，或海德格尔－荷尔德林的启示，这些启示丰富了布法尔－白居榭的说法（来自雷蒙·格诺的说法……）：“读书，首先是摆脱自己和自己的世界”；^[2]“没有书的帮助，再也不可能活在世上”；^[3]“在文学中，本质一下子揭示出来，它与其真理一起，并在其真理之中呈现，如同显现出来的存在的真理本身？”^[4]

倘若我觉得一开始就有必要提及几个关于艺术与生活、独特与平凡、文学与科学的文学的枯燥论题，或是能建立法则但丧失“经验的独特性”的（社会）科学和不建立法则但“总是以个人绝对的独特性对待个人”^[5]的论题，这是因为，这些论题是由学校的教育方式无限地再生产出来，并且是为了学校的教育仪式再生产出来的，它们也存在于所有学校培养学生的思想中：这些论题起过过滤器或屏幕的作用，它们总是有可能阻碍或扰乱人们对书和阅读的科学的理解。



对文学自主的要求，在普鲁斯特的《驳圣伯夫》中得到了典型表达，这种要求是否意味着文学文本的阅读必定是文学的？科学分析真该被斥为破坏了构成文学作品和阅读独特性的东西，而这种独特的东西是从审美愉快开始的？难道社会学家注定要陷入相对主义，价值的平均化，贬低伟大，消除造成“创造者”独特性的差别？难道“创造者”总是处在独一无二一边？难道是因为社会学家与大多数、平均数、中等，进而与平庸、低等、平民，以及许多默默无闻并恰好被埋没的小作者是一路的？与这个时代的“创造者”最厌恶的内容与背景、“参照”与文本外的东西、文学之外的东西是一路的吗？

许多被文学吸引的作家和读者，更不用说层次或高或低的哲学家，从柏格森到海德格尔以及更多的人，都试图给科学设定先验的界线，对于这些人而言，原因是显而易见的。我们还没把那些禁止用社会学对艺术作品进行任何亵渎的人计算在内。是否该举出伽达默尔，他把不可理解或至少不可解释的公设当作其“理解艺术”的起点：“艺术作品对我们的理智是一种挑战，因为它无限地逃避一切解释，而且反对试图将它表达为概念的同一性，这种反对是永远无法克服的。对我来说，这个事实恰恰是我的阐释理论的起点。”^[6]我不去讨论这个公设（但它经得起讨论吗？）。我只是感到困惑，为什么那么多批评家、那么多作家、那么多哲学家如此热心地鼓吹艺术作品是不可言喻的，而且根本逃避理性认识；为什么他们如此急切地不经斗争就承认知识的失败；他们这种贬低理性认识的强烈需要，他们断定艺术作品是不可约简的、或更确切地说它具有超验性的这种狂热，是从哪里来的。

为什么人们执意要赋予艺术作品——以及它唤起的认识——这种特殊的地位，这不就是为了以一种带偏见的诽谤打击一些人的（必然是费力而不完善的）企图，而这些人想让人类行动的这些产物受到普通科学的普通对待；这不就是为了肯定懂得识别它们的超验性的人的（精神）超验性？为什么人们激烈反对推进关于艺术作品和审美经验的认识，这不就是因为要对这种不可表达的东西（*individuum ineffabile*）和产生它的不可表达的个体进行科学分析的抱负本身构成了一种致命的威胁，这是对非常“普遍”（至少在艺术爱好者当中）而又非常“独特”的自负的一种威胁，这种自负体现为人们可以自视为不可表达的个体，并且能够体验这一不可表达的个体的不可表达的经验。一句

话，人们为什么如此抗拒分析，不就是因为分析给“创造者”、给试图通过“创造的”阅读与创造者认同的人，带来了弗洛伊德所说的自恋主义遭受的最严重的创伤，在哥白尼、达尔文和弗洛伊德本人的名字留下创伤之后？

不可表达的经验无疑与爱情的经验性质相同。以不可表达的经验为借口，把爱，即把其不可表达的独特性沉醉在可把握的作品中，变成适合作品的唯一形式，这合法吗？在对艺术的科学分析中，及对艺术的爱的科学分析中，尤其看到唯科学主义的狂妄自大的形式，因为这种形式以解释的名义，毫无顾忌地威胁到“创造者”和读者的自由和独特性。这些不可知论的维护者狂热地构建起人类自由的堡垒，反对科学的侵犯，对于这些人，我以歌德下面这句极富康德意味的话来反驳，而所有自然科学和社会科学的专家都赞同这句话：“我们的观点是，人有权假设存在着某种不可认识的东西，但他不应该为他的探索设定界线。”^[7]我认为康德明确表达了科学家们对于他们事业的看法，因为他提出认识和存在的一致是一种想像的点（*focus imaginarius*）、想像的没影点，科学应该依之来调整自身，千万不要妄图固定在上面（这与绝对知识的幻觉和历史终结的幻觉对立，这种幻觉在哲学家身上比在科学家身上更普遍……）。至于科学对文学经验的自由和独特性产生的威胁，为了公正起见，只要看到下面这点就可以了，科学提供的解释和理解这种经验的能力，以及由此给出的相对于经验的各种决定因素的一种真正自由的可能性，给予了所有愿意和能够拥有它的人。

或许下面这种担心更加合法，即科学将对艺术的爱置于它的解剖刀下会破坏愉快乐趣，因为科学虽能让人理解，却不善于让人感觉。我们只能赞同米歇尔·沙尤（Michel Chaillou）那种尝试，他以感觉、体验、感受（*aisthesis*）的至上为依据，提出了一种在文学史中奇怪地不存在的文学生活的文学形象：^[8]他巧妙地将叔本华所说的附录与补遗（*parerga et parelipomena*），即被忽视的文本背景，普通评论家弃置不顾的一切，再次引进到一个特别被限定的文学空间中，并通过命名的神奇作用，展示造就和构成作者生活的东西，他们的生活及其日常场景的家族的、家庭的、栩栩如生的甚至荒唐可笑或“臭不可闻”的细节，这样他对文学趣味的一般等级实行了一种颠覆。他用所有考据材料装备自己，不是为了促进对古典作品的神圣颂扬，或促进对祖先和“死



者遗赠”的崇拜，而是为了召唤读者并让他准备如圣塔芒所说的那样“与死者干杯”：他从历史和学院派的圣殿中夺取了被当作偶像崇拜的文本和作者，让文本和作者重获自由。

社会学家也应该与文学圣徒传记的唯心主义决裂。他怎么能感觉不到与这种“快乐的知识”的相近呢？因为这种“快乐的知识”依赖对历史参照的不受束缚的自由联想和解放性的运用，以抛弃宏大形象批评的预言式浮夸和学校传统教育的僧侣般念经。但是与社会学的共同表象可能让人觉得，他无法完全满足文学生活的这种文学形象。尽管对感觉的关注完全合适用于文本，但当它针对感觉产生的某种社会世界时，却会导致忽略主要的东西。为了复活作者和他们的环境而付出的努力，可以来自于一个社会学家，而且他必然要对艺术和文学进行分析，这些分析的目的是重建一种社会“现实”，这种现实有可能通过日常生活的可见性、可感性和具体性得到把握。但是，正如我自始至终在这本书中试图说明的，社会学家在这一点上接近柏拉图所说的哲学家，他与“喜爱漂亮的场景和动听的声音的人”即作家对立：他追求的“现实”不能任人约简为现实中显露的感觉经验的直接材料；他不力求让人看到或感觉到，而是构造能够解释感性材料的心智关系系统。

这是否意味着我们又被打发到了陈旧的心智和感觉的二律背反？实际上，如同我所认为的（我自己也有这种体验），对艺术作品的产生和接受的社会条件的科学分析，远远没有简化或破坏作品，而是强化了文学经验，是不是这样，应由读者来判断：如同我们谈到福楼拜时将要看到的，科学分析仿佛为了使得“创造者”的独特性成为可理解的关系，所以首先消除了这种独特性，但这只是为了在空间的重建活动中更好地找回它，在这种活动中，作者“像一个点一样被包括和包含”了。文学空间的这个点也是由于这个空间的独特观点而形成的一个点，如此认识这个点，就能通过与一个被构造位置的心理认同，理解和感觉这个位置及其占据者的独特性，以及一种不同寻常的努力，这种努力至少在福楼拜这一特殊状况下，对于让独特性存在是必不可少的。

对艺术的爱，如同爱情，乃至最疯狂的爱情，自感在它的对象身上找到了依据。为了说服自己有理由（或各种各样的理由）爱别人，

他经常求助于解释，即信徒对自己所说的护教话语，而且如果这种话语至少有加强其信仰的作用，那就能启发和呼唤别人加入信仰。这就是为什么科学分析能够在揭示什么使得艺术作品成为必要，也就是在揭示信息表达、发生原则、存在理由的时候，为艺术体验和与之相伴的愉快提供最有力的辩护、最丰富的材料。通过科学分析，对作品的感性之爱能够在一种心智之爱（*amor intellectualis rei*）中得到实现，即在主体与客体的同化、主体在客体中的投入、主体对文学客体（它本身在不止一种情况下，是一种类似的服从的产物）的特殊必要性的积极服从中得到实现。

但是，经验的这种强化代价是否太高了？绝对经验完全不是偶然生成的。而将那些期望被体验的绝对经验还原为历史必然性必定要面对这种强化。实际上，理解文学场、支持它的信仰、在场中起作用的语言游戏、在场中产生的物质利益或象征利益的社会生成，并不是迎合还原或消除的乐趣（就像维特根斯坦在《伦理学讲义》中所指出的，理解的努力，无疑是“消除偏见的乐趣”和“‘此不过是彼’这类解释”引起的“无法抗拒的诱惑”所致，尤其是以解除艺术崇拜的虚伪自满的名义）。这不过是面对面地观察事物并依照它们的本来面目看待它们。

在文学场或艺术场，即在能够引起或规定与“利益”最无关的矛盾世界的逻辑中，寻找艺术作品具有的历史性的，然而也是超历史性的存在原则，就是把艺术作品当成一个被其他事物困扰和控制的有意图的符号，而且作品也是这种事物的征兆。这是假设表达的冲动在这种逻辑中得到表达，而场的社会必然性所规定的形式化（*mise en forme*），趋向于使这种表达冲动难以辨认。放弃以纯粹形式为目的的利益超脱，是理解这些社会空间逻辑应该付出的代价，这些社会空间通过它们运行的历史法则，就像社会炼金术，最终从特定的情感与利益的通常残酷的对抗中，抽取升华的普遍性本质；并且提供了一种对人类事业最高成果的更真实的观念，这种观念最终更有保证，因为不那么超出常人。

注释

- [1] D. Sallenave, *Le Don des morts*, Paris, Gallimard, 1991, *passim*.
- [2] *Ibid.*
- [3] *Ibid.*
- [4] *Ibid.*
- [5] *Ibid.*
- [6] H. G. Gadamer, *L'Art de comprendre, Ecrits, II, Herméneutique et champ de l'expérience humaine*, Paris, Aubier, p. 17; 关于历史经验的不可还原性, 参见 p. 197, 历史经验浸入在“一种‘偶然发生’中, 排除了‘偶然发生’事件的知识”。
- [7] J. W. Goethe 《Karl Wilhlem Nose》, *Naturwiss*, IX, p. 195, cité in E. Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe*, Paris, Berlin, 1991, p. 114.
- [8] M. Chaillou, *Petit Guide pédestre de la littérature française du XVIIe siècle*, Paris, Hatier, 1990, 尤见 p. 9-13。

序言 作为福楼拜的分析家的福楼拜

《情感教育》的一种阅读

人们不写自己想写的东西。

——居斯塔夫·福楼拜

《情感教育》这部作品虽被成千上万次地评论过，却无疑没有被真正读过，它提供了对其自身进行社会学分析所必须的一切手段：^[1]严格意义上的内部阅读所揭示的作品结构，也就是弗雷德里克的经历发生于其中的社会空间的结构，也成为作者本人所处的社会空间的结构。

人们或许会认为，这是抛出自己问题的社会学家，让福楼拜成了一个社会学家，顺便还能提供一种福楼拜的社会学。他通过构造作品的内在结构模式意欲提供证据，似乎有可能表现为过度的科学主义，然而这个模式使重构并从根本上理解弗雷德里克及其朋友们的整个故事变得可能。但最奇怪的是，这个几乎未被陈述的结构，却明确存在着，而且逃过了最专注的解释者。^[2]这就迫使人们以通常不多见的术语提出“现实主义”和文学话语的“参照对象”问题。这种话语谈论（社会或心理的）世界好像等于没有谈论这一世界；这种话语只有在说了好像没有谈论这一世界的条件下才能谈论这一世界，也就是对作者和读者而言，对它所表达的东西进行否认（对弗洛伊德来说是反对）的形式下谈论世界，那么这种话语到底是什么呢？难道不该想想这种形式是不是有可能实现对深层的和受压抑的结构的部分回想，一句话，最注重形式探索的作家——比如福楼拜和他之后的许多人——难道没有最终通过（社会或心理的）结构来行动，而这些结构通过他和他对



诱导词语，即“引导机制”的作用，以及对多少不透明的屏幕的作用达到客观化？

可以说对作品的分析迫使人们设身处地地提出和检验这些问题，不过除此之外这种分析还应该允许利用文学话语的属性，比如欲盖弥彰或产生非现实化的“真实效果”的能力，与作为福楼拜的社会分析家的福楼拜一起，不慌不忙地进入对福楼拜和对文学的社会分析。

位置，放置，位移

这个“十八岁的青年，留着长发”，“刚刚通过中学毕业会考”，“他的母亲给了他足够的钱，打发他到勒阿弗尔去看一位叔叔，希望他能继承叔叔的遗产”，这个资产阶级青年想着“剧本构思，绘画主题，未来的情感”，他的前途达到了这种程度，以致他能对敞开在他面前的全部权力和可能性以及通向它们的道路一览无余。从双重意义上来看，弗雷德里克·莫罗是一个不确定的，或更确切地说，决心在客观和主观上不确定的存在。他的年金收入条件能保证他自由自在地生活，但他却因为自己投资的变化，而受制于人，甚至在情感上也是如此，尽管他表面上是情感的主宰。投资的变化确定了他的选择的连续方向。^[3]

他有时表现出的对资产阶级抱负的冷漠，^[4]是他对阿尔努太太爱情梦想的一种副产品，是其不确定性的一种想像的基础。“我在世界上有什么可做的？别人竭尽全力追求财富、名声、权力！我，我没有社会地位，您是我唯一的事业，我的全部财富，我的生活、我的思想目标和中心。”^[5]至于他间或表达的艺术兴趣，并不那么稳定可靠，无法为一个确实能够违背一般抱负的更高抱负提供一个支持点：他第一次出现的时候，“想的是一个剧本的构思和若干绘画主题”，在别的时候，“梦想着交响曲”，“想画画”和做诗，一天他开始“写一部题为《西尔维奥，渔夫之子》的小说”，他跟阿尔努太太成了小说人物；然后他“租了一架钢琴并创作德国圆舞曲”，接着就转向绘画，绘画使他接近阿尔努太太，最后回到了写作抱负，这次写《文艺复兴史》。^[6]

弗雷德里克的全部生活，就像小说的整个空间一样，围绕着由阿尔努家和唐布罗斯家代表的两极构成：一边是“艺术与政治”，另一边

是“政治与商业”。在两个空间的交叉点上，至少在起点上，也就是说在1848年革命之前，除了弗雷德里克之外，只有乌德里老爹以邻居的名义被阿尔努家邀请做客。标志性人物，尤其是阿尔努和唐布罗斯，起到了符号的作用，这些符号负责指示和表现社会空间的确切位置。这不是蒂博代认为的拉布吕耶尔式的“性格”，而是一个社会位置的符号。（写作活动因此创立了一个充满意味深长的细节的空间，这个空间由此变得比原始状态更有意义，正如它提交分析的许多相关迹象所证明的。^[7]）比如，不同的招待会和聚会全都被主人提供的酒赋予了不同的含义，从德洛里耶的啤酒到唐布罗斯的“波尔多名酒”，中间还有阿尔努的“奇特的酒”，利普福罗里酒和托卡依葡萄烧酒，以及罗莎奈特的香槟酒。

因此，我们可以依靠福楼拜大量提供的迹象，以及诸如招待会、晚会和朋友聚会这类自行遴选的社会交往限定的不同“网络”，标出位置，构建《情感教育》的社会空间（参见以下解释）。

在阿尔努家举行的三次晚餐会上，^[8]除了工艺社的常客于索内、佩尔兰、勒冉巴之外，还有另外几个客人，首先是瓦特纳兹小姐，其次是两位画家迪特迈尔和布里厄这，作曲家罗森瓦尔德，漫画家松巴兹，“神秘主义者”拉瓦里亚斯（出现了两次），最后是偶尔的访客——肖像画家安特诺尔·布雷夫，诗人泰奥菲尔·洛里斯，雕塑家乌尔达，画家皮埃尔-保尔·曼修斯（在这些人中，还得加上在某个晚餐会上的律师勒福舍先生，于索内的两个艺术批评家朋友，以及一个纸商和乌德里老爹）。

相反，唐布罗斯家的前两次招待会^[9]与后来的招待会被1848年革命隔开，这些招待会接待的人除了从属性上确定的人物之外，还有一位前任部长，一个大教区的神甫，两位高级官员，“地产业主”，以及艺术、科学和政治方面的名流（“伟大的M. A.，著名的B.，深不可测的C.，口若悬河的Z.，无法比拟的Y.，左派核心的老吹鼓手，右派的勇士，中间派的城堡指挥官”），外交家保罗·德·格雷蒙维尔，工业家菲米雄，省长夫人拉尔西鲁瓦夫人，德·蒙特勒伊公爵夫人，德·诺南古尔先生，最后，除了弗雷德里克，还有马尔蒂侬、西齐、罗克先生和他的女儿。1848年后，



在唐布罗斯家还可见到阿尔努夫妇，转向的于索内和佩尔兰，最后还有德洛里耶，弗雷德里克介绍他为唐布罗斯先生做事。

罗莎奈特举行了两次招待会，一次在她与阿尔努有私情的时候，^[10]另一次是在小说的末尾，当她计划嫁给弗雷德里克的时候，^[11]在这里人们可遇到一些女演员，以及男演员德尔玛，还有瓦特纳兹小姐，弗雷德里克和他的某些朋友——佩尔兰、于索内、阿尔努、西齐，最后是德·帕拉佐伯爵和在唐布罗斯家遇到的人物——保尔·德·格雷蒙维尔、菲米雄、德·诺南古尔先生和德·拉尔西鲁瓦先生，还有经常出入唐布罗斯夫人沙龙的拉尔西鲁瓦夫人。

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

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

最后，迪萨尔迪耶召集了弗雷德里克和他的小资产阶级朋友，德洛里耶、塞内加尔，以及一个建筑师，一个药剂师，一个酒类推销员和一个保险推销员。^[14]

唐布罗斯一家标志着政治和经济权力的一极，他们一上来就成了政治和爱情野心的最高目标（“一个百万富翁，想想吧！你要想办法取悦于他，还有他的夫人”^[15]）。他们的沙龙接待“投身生活”，也就是经商的“男男女女”。在1848年之前沙龙完全排除艺术家和记者。沙龙的谈话是严肃的、乏味的、保守的：有人说在法国不可能实现共和；有人想禁止记者发言；有人想搞地方分权，把城市的超负荷转移到乡下去；有人谴责“下层阶级”的罪恶和欲求；有人谈论政治、竞选、改良和反改良；有人对艺术家抱有偏见。沙龙充塞着艺术品。端上来的是最稀罕的菜肴，鲷、孢子、螯虾，佐之以美酒，用的是最漂亮的银餐具。晚餐后，男人站着谈他们的事，女人们其实就是坐着。

对立的一极并不是伟大的艺术家（无论革命的艺术家的地位稳固的艺术家），而是画商阿尔努，因此，他是艺术空间中金钱和商业的代表。福楼拜在他的笔记本上写得清清楚楚：莫罗先生（阿尔努最初

的名字)首先是一个“艺术工业家”，然后才是一个“纯粹的工业家”。^[16]这里的措辞是为了既通过他的职业又通过他的报纸名称《工艺报》表示一种双重否定，这种双重否定存在于这个像弗雷德里克一样双重的、犹豫不定的因而注定要破产的人的公式中。《工艺报》是“对立面亲密携手的中立区”，^[17]是“混杂的机构”，它为占据对立位置的艺术家的“社会艺术”的支持者、“为艺术而艺术”的支持者或得到资产阶级公众认可的作家，提供了一个会面的场所。这里的言论自由，也就是自甘言语猥亵（“弗雷德里克对这些人的厚颜无耻感到吃惊”），且总是自相矛盾；这里举止“粗鲁”，但也不反对“矫揉造作”。他们在这里吃异国风情的菜肴并在这里喝“奇异的酒”。他们在这里为了美学或政治理论争得不可开交。他们在这里站在左派一边，更确切地说是站在共和一边，像阿尔努本人一样，甚至站在社会主义一边。但是《工艺报》还是一个能够在经济上剥削艺术家劳动的艺术产业，因为它是控制作家和艺术家生产的一个认可机构。^[18]

阿尔努在某种方式上，注定要完成艺术商人的功能，他只有通过艺术与金钱之间的一种永久的双重游戏掩盖真相，也就是掩盖剥削，才能取得事业的成功。^[19]这个两面派，“结合了唯利是图和天真纯朴”，^[20]斤斤计较的吝啬和“大肆挥霍”（在阿尔努太太的意义上，^[21]也在罗莎奈特的意义上^[22]），也就是说怪诞和慷慨，还有轻率和失礼。他至少在一段时间内，兼得对他有利的两种对立逻辑的好处，一方面是只承认象征利益的非功利的艺术的逻辑，另一方面是商业的逻辑：他的两面性比一切口是心非都更深不可测，使他有可能让艺术家被他们自己的游戏即非功利、信任、慷慨和友情的游戏欺骗（“阿尔努喜欢他——佩尔兰——但照样剥削他”^[23]），由此给他们留下最好的部分，也就是他们自己称为“荣誉”^[24]的单纯象征利益，从而把从他们的劳动中抽取的物质利益留给自己。他是那些理应拒绝承认他们的物质利益（否则就会认识到其物质利益）的人中间的生意人和商人，对艺术家，他注定要表现为一个资产者，而对资产者，他注定要表现为一个艺术家。^[25]

罗莎奈特的沙龙所代表的“半上流社会”介于放荡不羁的文人与“上流社会”中间，汇集了来自两个对立空间的人：“妓女的沙龙（其重要性从这时候开始）是一个中立的区域，不同阶层的股东们在这里



碰面”。^[26]这个中间的、有点可疑的世界，由“自由女性”主宰，因此能够彻底完成直接的统治者即“资产者”和被统治的统治者即艺术家之间的调停人的功能（“资产者”的合法妻子——作为女人——在统治者中间是被统治者，她也以另一种方式利用她的沙龙完成了这个功能）。这些高级“妓女”，乃至艺妓，如舞蹈演员和演员，或（一半受人供养、一半是文人的）瓦特纳兹，通常出身于“下层阶级”。她们靠人供养才获得“自由”，并以她们的幻想和怪诞制造自由放纵（她们与放荡不羁的文人甚至更合法的作家之间的同源性是惊人的，后者如福楼拜和波德莱尔，也在思考他们的功能与“娼妓”的功能之间的关系）。在她们那里一切都允许，而在别处是不可思议的，即便在阿尔努家，^[27]更不用提唐布罗斯夫人的沙龙了：言行的不恰当，同音异义词的文字游戏，大话，“信以为真的谎言，不可能的论点，行为的越轨”（“有人从远处抛来一只橙子，一个瓶塞；有人离开座位跟某个人聊天”）。这个“适于寻欢作乐的环境”，^[28]兼有两个对立世界的好处，保留一个世界的自由和另一个世界的奢华，却没有它们的欠缺，因为一些人在这里放下了他们被迫的禁欲主义，而另外一些人摘下了他们的道德面具。正是在“一个小小的家庭宴会上”，如于索内所嘲讽的^[29]，“妓女们”迎合艺术家；有时她们能从中招募自己的心上人（这里的德尔玛），以及寻找供养她们的资产者（这里的乌德里）；在这种乱七八糟的家庭聚会中，金钱与理性的暧昧关系用来维护心灵的关系，但这类聚会依旧受到它所否定的东西支配，如同鬼神弥撒一样：所有资产阶级法则和道德都被从这里驱除出去，除了对金钱的尊崇，而金钱就像道德一样，会阻碍爱情。^[30]

继承问题

福楼拜这样确立了权力场的两极，权力场是牛顿意义上的真正环境，^[31]社会力量即引力或排斥力在这个场中起作用，这些力量以心理动机的形式，诸如爱情或野心的形式，找到其现象学表现。借此他建立了一种社会学实验的条件：五个少年——主角是弗雷德里克——由他们共同的大学生位置暂时集中在一起，接着就被如同一个引力场中的