第一章“愚人船”

在中世纪结束时，麻疯病从西方世界消失了。在社会群落的边缘，在各个城市的入口，展现着一片片废墟旷野。这些地方已不再流行疾病，但却荒无人烟。多少世纪以来，这些地方就属于“非人”世界。从 14 世纪到 17 世纪，它们将用一种奇异的魔法召唤出一种新的疾病、另一种狰狞的鬼脸，等待着社会清洗和排斥的习俗卷土重来。

从中世纪盛期到十字军东征结束，麻疯病院成倍的增加，有麻疯病人的城市遍及整个欧洲。根据帕里斯（Mathieu Paris）的说法，整个基督教世界的麻疯病院多达一万九千个。在 1226 年路易八世颁布麻疯病院法前后，法国官方登记的麻疯病院超过二千个。仅在巴黎主教区就有 43 个，其中包括雷纳堡、科尔贝、圣瓦莱雷和罪恶的尚布利(Champ-Pourri，意为污浊之地)还包括沙朗通。两个最大的病院就在巴黎城边，它们是圣日耳曼和圣拉扎尔[1]。这两个名字我们在另一种病史中还会见到。这是因为自 15 世纪起，它们都空无病人了。在 16 世纪，圣日耳曼成为少年罪犯教养院。到圣文森（Saint-Vincent）[2]时期之前，圣拉扎尔只剩下一个麻疯病人，他是“朗格卢瓦先生，民事法庭的律师”。南锡麻疯病院是欧洲最

需要全本请访问 www.ertongbook.com

大的麻疯病院之一，但是在麦笛锡（Marie de Médicis）[3] 摄政时期，仅仅收容过 4 个病人。根据卡泰尔（Catel）的《回忆录》，中世纪末在图卢兹有 29 所医院，其中 7 所是麻疯病院。但是到 17 世纪初，只有 3 所还被人提到。它们是圣西普里安、阿尔诺—贝尔纳和圣米歇尔。人们对麻疯病的消失感到欢欣鼓舞。1635 年，兰斯的居民举行隆重的游行，感激上帝使该城市免除了这种瘟疫。

早在一个世纪以前，王权就开始控制和整顿捐赠给麻疯病院的巨大财产。1543 年 12 月 9 日，弗朗索瓦一世下令进行人口调查和财产清查，“以纠正目前麻疯病院的严重混乱”。1606 年，亨利四世颁布敕令，要求重新核查麻疯病院的财产，“将这次调查出来的多余财产用以赡养贫困贵族和伤残士兵”。1612 年 12 月 24 日的敕令提出同样的要求，但这次多余的收入被用于救济穷人。

实际上，直到 17 世纪末，法国麻疯病院的问题还没有得到解决。由于这个问题具有经济上的重要性，因此引起多次冲突。直到 1677 年，仅在多菲内省还有 44 个麻疯病院。1672 年 2 月 20 日，路易十四把所有的军事和医护教团的动产都划归圣拉扎尔和蒙特—卡梅尔教团，它们被授权管理王国的全部麻疯病院。大约二十年后，1672 年敕令被废止。自 1693 年 3 月至 1695 年 7 月，经过一系列左右摇摆的措施，麻疯病院的财产最后被划归给其他的医院和福利机构。分散在遗存的一千二百所麻疯病院的少数病人，被集中到奥尔良附近的圣梅曼病院。这些法令首先在巴黎实行，最高法院将有关收入转交给总医院的各机构。各省当局也效仿这一做法。图卢兹将麻疯病院的财产转交给绝症患者医院（1696 年）诺曼第的

博利俄麻疯病院的财产转交给康城的主宫医院；沃里麻疯病院的财产划归给圣福瓦医院。只有圣梅曼病院和波尔多附近的加涅茨病室保留下来。

在 12 世纪，仅有一百五十万人口的英格兰和苏格兰就开设了 220 个麻疯病院。但是，早在 14 世纪，这些病院就开始逐渐闲置了。1342 年，爱德华三世下令调查里彭的麻疯病院（此时该医院已无麻疯病人），把该机构的财产分给穷人。12 世纪末，大主教普依塞尔创建了一所医院，到 1434 年，该医院只有两个床位供麻疯病人用。1348 年，圣奥尔本斯大麻疯病院仅收容着三个病人；二十四年后，肯特的罗默纳尔医院因无麻疯病人而被废弃。在查塔姆，建于 1078 年的圣巴托罗缪麻疯病院曾经是英格兰最重要的病院之一；但是在伊丽莎白一世统治时期，它只收容了两个病人；到 1627 年，它终于关闭。

在德国，麻疯病也同样在消退，或许只是稍微缓慢一些；然而，宗教改革运动加速了麻疯病院的改造。结果，由市政当局掌管了福利和医护设施。在莱比锡、慕尼黑和汉堡都是如此。1542 年，石勒斯威希—霍尔斯坦的麻疯病院的财产转交给了医院。在斯图加特，1589 年的一份地方行政长官的报告表明，五十年以来该地麻疯病院中一直没有这种病人。在利普林根，麻疯病院也很快被绝症患者和精神病人所充斥。

麻疯病的奇异消失，无疑不是长期以来简陋的医疗实践的结果，而是实行隔离，以及在十字军东征结束后切断了东方病源的结果。麻疯病退隐了，但是它不仅留下这些下贱的场所，而且留下了一些习俗。这些习俗不是要扑灭这种病，而是要拒之于某种神圣的距离之外，把它固定在反面宣传之中。

在麻疯病院被闲置多年之后，有些东西无疑比麻疯病存留得更长久，而且还将延续存在。这就是附着于麻疯病人形象上的价值观和意象，排斥麻疯病人的意义，即那种触目惊心的可怕形象的社会意义。这种形象必须首先划入一个神圣的圈子里，然后才能加以排斥。

虽然麻疯病人被排斥在这个世界、这个有形教会的社会之外，但是他们的存在依然是对上帝的一个可靠证明，因为这是上帝愤怒和恩宠的一个表征。维也纳教会的仪式书上说："我的朋友，主高兴让你染上这种疾病，你蒙受着主的极大恩宠，因为他愿意因你在这个世界上的罪恶而惩罚你。"就在牧师及其助手将麻疯病人倒拖出教会时，还在让病人相信自己依然是对上帝的证明："不论你是否会离开教会和健康人的陪伴，你依然没有离开上帝的恩宠。"在勃鲁盖尔(Brueghel)[4]的画上，在卡尔瓦里，[5]人群围在基督身边，而麻疯病人与他仍保持着一定距离，但永远是在爬向卡尔瓦里。他们是罪恶的神圣证明。他们在自己受到的排斥中并透过这种排斥实现自己的拯救。透过一种与善行和祈祷相反的、奇异的厄运的作用，麻疯病人被没有伸过来的手所拯救。将麻疯病人遗弃在门外的罪人却给他打开了通向天国之路。"因为他们对你的疾病保持了克制；因为主不会因此而恨你，而要使你不脱离他的陪伴；如果你能忍耐，你便会得救，正如麻疯病人死于富人门外但却被直接送入天堂。"遗弃就是对他的拯救，排斥给了他另一种圣餐。

麻疯病消失了，麻疯病人也几乎从人们的记忆中消失了。但是这些结构却保留下来。两三个世纪之后，往往在同样的地方，人们将会使用惊人相似的排斥方法。贫苦流民、罪犯

和“精神错乱者”将接替麻疯病人的角色。我们将会看到，他们和那些排斥他们的人期待着从这种排斥中得到什么样的拯救。这种方式将带着全新的意义在完全不同的文化中延续下去。实际上，这种严格区分的重大方式既是一种社会排斥，又是一种精神上的重新统一。

在文艺复兴时期的想像图景上出现了一种新东西；这种东西很快就占据了一个特殊位置。这就是“愚人船”。这种奇异的“醉汉之舟”[6]沿着平静的莱茵河和佛兰芒运河巡游。

当然，愚人船(Narrenschiff)是一个文学词语，可能出自古老的亚尔古英雄传奇[7]。此时，这个重大的神话主题获得新的活力，在勃艮第社会中广为流传。时尚欢迎这些舟船的故事：这些船载着理想中的英雄、道德的楷模、社会的典范，开始伟大的象征性航行。透过航行，船上的人即使没有获得财富，至少也会成为命运或真理的化身。例如，尚皮埃(Symphorien Champier)于1502年创作了《王公之舟和贵族之战》，于1503年创作了《淑女船》。另外还有《健康者之舟》、奥斯特沃伦(Jacob van Oestvoren)于1413年创作的《蓝舟》、布兰特(Sebastian Brant)[8]于1494年创作的《愚人船》、巴德(Josse Bade)的著作《女愚人船》。当然，博斯的绘画也属于这个梦幻船队之列。

然而，在所有这些具有浪漫色彩或讽刺意味的舟船中，只有愚人船是唯一真实的，因为它们确实存在过。这种船载着那些神经错乱的乘客从一个城镇航行到另一个城镇。疯人因此便过着一种轻松自在的流浪生活。城镇将他们驱逐出去；在没有把他们托付给商旅或香客队伍时，他们被准许在空旷的

需要全本请访问 www.ertongbook.com

农村流浪。这种习俗在德国尤为常见。 15 世纪上半叶，纽伦堡有 63个疯子登记在册，其中 31 人被驱逐。其后 50 年间，据记载至少有 21 人被迫出走。这些仅仅是被市政当局拘捕的疯人。他们通常被交给船工。1399 年，在法兰克福，海员受命带走一个赤身裸体在街巷中游走的疯人。 15 世纪初，美因茨以同样方式驱逐了一个疯人罪犯。有时，水手们刚刚承诺下来，转身便又把这些招惹麻烦的乘客打发上岸。法兰克福有一个铁匠两次被逐，但两次返回，直到最后被送到克罗兹纳赫。欧洲的许多城市肯定经常看到“愚人船”驰入它们的港口。

揭示这种习俗的确切含义并非一件易事。有人会设想，这是一种很普通的引渡手段，市政当局以此把游荡的疯人遣送出自己的管界。这种假设没有考虑到下列事实：甚至在专门的疯人病院设立之前，有些疯人已经被送进医院或受到类似的看护；巴黎的主宫医院当时已在病房里为他们设置了床位。在整个中世纪和文艺复兴时期，欧洲大多数城市都有专门的疯人拘留所，如默伦的沙特莱堡，康城著名的疯人塔。在德国有数不胜数的疯人塔，如吕贝克的城关，汉堡的处女塔。因此，疯人不一定会被驱逐。有人会设想，只有外乡疯人才会被驱逐，各个城市都只照看自己市民中的疯人。我们不是发现一些中世纪城市的账簿上有疯人救济金或用以照料疯人的捐款记录吗？但是，问题并不这么简单。在集中收容疯人的地方，疯人大多不是本地人。最先集中收容疯人的是一些圣地：圣马蒂兰·德·拉尔尚，圣希尔德维尔·德·古奈，贝桑松和吉尔。去这些地方朝圣是由城市或医院组织的，往往还得到城市或医院的资助。这些萦扰着整个文艺复兴早期想

像力的愚人船很可能是朝圣船。那些具有强烈象征意义的疯人乘客是去寻找自己的理性。有些船是沿莱茵河顺流而下到比利时和吉尔。另一些船是沿莱茵河上行到汝拉和贝桑松。

另外有一些城市，如纽伦堡，肯定不是圣地，但也聚集着大量的疯人。其数目之大，绝非该城市本身所能产生的。这些疯人的食宿都从城市财政中开支，但是他们未受到医治，而是被投入监狱。我们可以推测，在某些重要城市——旅游和贸易中心，有相当多的疯人是被商人和水手带来的，而在这里“丢失”了。这就使他们的家乡摆脱了他们。很可能的是，这些“非朝圣地”与那些将疯人当作香客来接待的地方逐渐被人混同了。求医的愿望和排斥的愿望重合在一起，于是疯人被禁闭在某个奇迹显灵的圣地。吉尔（Gheel）村很可能就是这样发展起来的：一个置放灵骨的地方变成了一个收容所、一个疯人渴望被遣送去的圣地，但是在那里，人们按照旧传统，规定了一种仪式上的区分。

然而，漂泊的疯人、驱逐他们的行动以及他们的背井离乡，都没有体现他们对于社会效用或社会安全的全部意义。其他与仪式联系更紧密的意义肯定会表现出来。我们总会发现它们的蛛丝马迹。例如，尽管教会法规没有禁止疯人出席圣餐，但是疯人不得接近教堂。尽管教会从未采取任何行动来对付发疯的牧师，但是，1421 年，纽伦堡一个疯癫的神父被十分庄重地驱逐出教堂，似乎他由于身为神职人员而更为不洁，该城市从财政开支中支付了他的旅费。有些地方，人们当众鞭笞疯人或者在举行某种游戏活动时嘲弄地追赶疯人，用铁头木棒将他们逐出城市。大量迹象表明，驱逐疯人已成为许多种流放仪式中的一种。

这样，我们对疯人的出航及其引起的社会关注所具有的奇特含义就能更充分地理解了。一方面，我们不应缩小其无可否认的实际效果：将疯人交给水手是为了确保他不再在城墙下徘徊，确信他将远走他方，使他成为甘愿背井离乡的囚犯。但是，水域给这种做法添加上它本身的隐秘价值。它不仅将人带走，而且还有另外的作用——净化。航行使人面对不确定的命运。在水上，任何人都只能听天由命。每一次出航都可能是最后一次。疯人乘上愚人船是为了到另一个世界去。当他下船时，他是另一个世界来的人。因此，疯人远航既是一种严格的社会区分，又是一种绝对的过渡。在某种意义上，这不过是透过半真实半幻想的地理变迁而发展了疯人在中世纪的边缘地位。因疯人具有被囚禁在城关内的特许权，这种地位既具有象征意义，又变得非常现实：要排斥他就必须把他圈起来；因为除了门津之外没有其他适合他的监狱，所以他被扣留在那个渡口。他被置于里外之间，对于外边是里面，对于里面是外边。这是具有强烈象征意义的地位。如果我们承认昔日维护秩序的有形堡垒现已变成我们良心的城堡，那么，疯人的地位无疑至今仍是如此。

水域和航行确实扮演了这种角色。疯人被囚在船上，无处逃遁。他被送到千支百叉的江河上或茫茫无际的大海上，也就被送交给脱离尘世的、不可捉摸的命运。他成了最自由、最开放的地方的囚徒：被牢牢束缚在有无数去向的路口。他是最典型的人生旅客，是旅行的囚徒。他将去的地方是未知的，正如他一旦下了船，人们不知他来自何方。只有在两个都不属于他的世界当中的不毛之地里，才有他的真理和他的故乡。虽然这种习俗和这些价值观是那种将要长期存在的想像关系

的滥觞，但是它们渊源于整个西方文化的历史之中。反过来说，这种源于无法追忆的时代的关系此时被召唤出来，并使疯人出航成为习俗。难道不是这样吗？至少可以肯定一点：水域和疯癫长期以来就在欧洲人的梦幻中相互联系着。

譬如，装成疯子的特里斯丹[9]命令船夫把他送到康沃尔的岸边。当他来到国王马克的城堡时，这里的人们都不认识他，也不知道他来自何方。他发表了许多奇谈怪论，人们既感到熟悉又感到陌生。他洞悉一切平凡事物的秘密，因此他只能是来自另一个毗邻的世界。他不是来自有着坚固城市的坚实大地，而是来自永无宁静的大海，来自包藏着许多奇异知识的陌生大道，来自世界下面的那个神奇平原。伊瑟最先发现，这个疯子是大海的儿子，傲慢的水手把他遗弃在这里，是一个不祥的信号："那些该死的水手带来了这个疯子！为什么他们不把他投入大海！"[10] 当时，同样的题材不止一次地出现。在 15 世纪的神秘主义者中间，它变成这样一个情节：灵魂如同一叶小舟，被遗弃在浩瀚无际的欲望之海上，忧虑和无知的不毛之地上，知识的海市蜃楼中或无理性的世界中。这叶小舟完全听凭疯癫的大海支配，除非它能抛下一只坚实的锚——信仰，或者扬起它的精神风帆，让上帝的呼吸把它吹到港口。16 世纪末，德·朗克尔（De Lancre）认为，有一批人的邪恶倾向来自大海：航海的冒险生活，听凭星象的指引，世代相传的秘密，对女人的疏远。正是浩淼、狂暴的大海的形象，使人丧失了对上帝的信仰和对家园的眷恋。人落入了恶魔之手——撒旦的诡计海洋[11]。在这个古典时代，人们多半用寒冷潮湿的海洋性气候、变化无常的天气的影响，来解释英国人的阴郁性格。弥漫的水气浸透了人体的脉络和纤

维，使之变得松垮而易于发疯。最后让我们跳过自奥菲莉娅[12]到罗蕾莱[13]的浩瀚文学作品，仅仅提一下海因洛特（Heinroth）[14]的半人类学半宇宙学的精彩分析。他认为，疯癫是人身上晦暗的水质的表征。水质是一种晦暗的无序状态、一种流动的浑沌，是一切事物的发端和归宿，是与明快和成熟稳定的精神相对立的。

然而，如果说疯人的航行在西方的精神世界里与如此之多的古老动机有联系，那么为什么这一题材在 15 世纪的文学和绘画中形成得那么突然？为什么愚人船及其精神错乱的乘客一下子便侵入了人们最熟悉的画面？为什么水域和疯癫的古老结合在某一天而且恰恰在这一天生出了这种船？

其原因就在于它是一种巨大不安的象征，这种不安是在中世纪末突然出现在欧洲文化的地平线上的。疯癫和疯人变成了重大现象，其意义暧昧纷杂：既是威胁又是嘲弄对象，既是尘世无理性的晕狂，又是人们可怜的笑柄。

首先是故事和道德寓言。它们无疑有着悠久的渊源。但是到中世纪末，这方面的作品大量涌现，产生了一系列的“傻故事”。这些作品一如既往地鞭挞罪恶和错误，但是不再把这些全部归咎于傲慢、冷酷或疏于基督徒的操守，而是归咎于某种严重的愚蠢。这种愚蠢其实没有什么明确的缘由，但却使所有的人都卷入某种密谋。对疯癫（愚蠢）的鞭挞变成了一种普遍的批判方式。在闹剧和傻剧[15]中，疯人、愚人或傻瓜的角色变得越来越重要。他不再是司空见惯的站在一边的可笑配角，而是作为真理的卫士站在舞台中央。他此时的角色是对故事和讽刺作品中的疯癫角色的补充和颠倒。当所

有的人都因愚蠢而忘乎所以、茫然不知时，疯人则会提醒每一个人。在一部人人相互欺骗，到头来愚弄了自己的喜剧中，疯人就是辅助的喜剧因素，是欺骗之欺骗。他用十足愚蠢的傻瓜语言说出理性的词句，从而以滑稽的方式造成喜剧效果：他向恋人们谈论爱情，向年轻人讲生活的真理，向高傲者和说谎者讲中庸之道。甚至佛兰德尔和北欧非常流行的传统的愚人节也成了戏剧性的活动，并变成社会和道德批判，尽管它们可能包含着某些自发的宗教滑稽剧的因素。

在学术作品中，疯癫或愚蠢也在理性和真理的心脏活动着。愚蠢不加区别地把一切人送上它的疯癫舟船，迫使他们接受普遍的冒险（如奥斯特沃伦的《蓝舟》、布兰特的《愚人船》）。愚蠢造成了灾难性的统治，穆尔纳（Thomas Murner）在《愚蠢的请求》中对此描绘得淋漓尽致。愚蠢在科洛兹(Corroz）的讽刺作品《驳疯狂的爱情》中战胜了爱情。在拉贝（Louise Labé）的对话体作品《愚蠢和爱情的辩论》中，愚蠢和爱情争论，谁首先出现，谁造就了谁，结果愚蠢获得胜利。愚蠢也有自己的学术消遣。它是论争的对象，它与自己争论；它被批驳，但又为自己辩护，声称自己比理性更接近于幸福和真理，比理性更接近于理性。温普斐灵（Jacob Wimpfeling）编辑了《哲学的垄断》，加卢斯（Judocus Gallus）编辑了《垄断与社会，光明船上的愚人》。而在所有这些严肃的玩耍中，占据中心位置的是伟大的人文主义作品：弗雷德尔（Flayder）的《复活的风俗》和伊拉斯谟（Erasmus）[16]的《愚人颂》。与这些孜孜于论辩的讨论,这些被不断重复、不断加工的论述，相互呼应的是一个从博斯的《治疗疯癫》和《愚人船》到布鲁盖尔的《愚人的呼喊》的肖

需要全本请访问 www.ertongbook.com

像长廊。木刻和版画将戏剧、文学和艺术已经描述的东西，即愚人节和愚人舞的混合题材，刻画出来。无可置疑，自 15 世纪以来，疯癫的形象一直萦绕着西方人的想像。

一个年代序列本身可以说明问题。圣婴公墓的《死神之舞》无疑是 15 世纪初的作品，安息圣墓的同名作品很可能是在 1460 年前后创作的。1485 年，马尔尚(Guyot Marchant)发表《死神舞》（*Danse macabre*）。这六十年肯定是被这种狞笑的死神形象支配着。但是， 1494 年，布兰特写出《愚人船》，1497 年，该作品译成拉丁文。在该世纪最末几年中，博斯画出《愚人船》。《愚人颂》写于 1509 年。这种前后交替关系是十分清楚的。

直到 15 世纪下半叶前，或稍晚些时候，死亡的主题独领风骚。人的终结、时代的终结都带着瘟疫和战争的面具。威胁着人类生存的是这种万物都无法逃避的结局和秩序。甚至在此岸世界都感受到的这种威胁是一种无形之物。但是在该世纪的最后岁月，这种巨大的不安转向了自身。对疯癫的嘲弄取代了死亡的肃穆。人们从发现人必然要化为乌有转向戏谑地思考生存本身就是虚无这一思想。面对死亡的绝对界限所产生的恐惧，通过一种不断的嘲讽而转向内部。人们提前解除了这种恐惧，把死亡变成一个笑柄，使它变成了一种日常的平淡形式，使它经常再现于生活场景之中，把它分散在一切人的罪恶、苦难和荒唐之中。死亡的毁灭已不再算回事了，因为它已无处不在，因为生活本身就是徒劳无益的口角、蝇营狗苟的争斗。头脑将变成骷髅，而现在已经空虚。疯癫就是已经到场的死亡[17]。但这也是死亡被征服的状态。它躲在日常的症状之中。这些症状不仅宣告神已经君临，而且表

示它的战利品不过是一个可怜的俘虏。死亡所揭去的不过是一个面具。要想发现骷髅的笑容,人们只需掀掉某种东西。这种东西既不是美，也不是真，而仅仅是石膏和金属丝做成的面具。无论带着面具还是变成僵尸,笑容始终不变。但是,当疯人大笑时，他已经带着死神的笑容。因此，疯人比死人更早地消除了死亡的威胁。文艺复兴全盛时期的“愚人的呼喊”战胜了中世纪末桑托广场墙上《死神胜利》的歌声。

疯癫主题取代死亡主题并不标志着一种断裂，而是标志着忧虑的内在转向。受到质疑的依然是生存的虚无，但是这种虚无不再被认为是一种外在的终点，即威胁和结局。它是从内心体验到的持续不变的永恒的生存方式。过去，人们一度因疯癫而看不到死期将至，因此必须用死亡景象来恢复他的理智。现在，理智就表现为时时处处地谴责疯癫，教导人们懂得，他们不过是已死的人，如果说末日临近，那不过是程度问题，已经无所不在的疯癫和死亡本身别无二致。这就是德尚(Eustache Deschamps)所预言的：

我们胆怯而软弱，
贪婪、衰老、出言不逊。
我环视左右，皆是愚人。
末日即将来临，
一切皆显病态。……

现在，这些因素都颠倒过来。不再由时代和世界的终结来回溯性地显示,人们因疯癫而对这种结局毫无思想准备。而是由疯癫的潮流、它的秘密侵入来显示世界正在接近最后的灾难。正是人类的精神错乱导致了世界的末日。

在造型艺术和文学中，这种疯癫体验显得极其一致。绘画和文字作品始终相互参照——这里说到了，那里就用形象表现出来。我们在大众节庆中、在戏剧表演中，在版画和木刻中，一再地发现同样的愚人舞题材。而《愚人颂》的最后一部分整个是根据一种冗长的疯人舞的模式构思成的。在这种舞蹈中，各种职业和各种等级的人依次列队行进，组成了疯癫的圆舞。博斯在里斯本创作的绘画《圣安东尼的诱惑》中加上了一群荒诞古怪的人，其中许多形象借鉴了传统的面具，有些可能取材于《作恶的斧钺》。著名的《愚人船》不是直接取材于布兰特的《愚人船》吗？它不仅采用同样的标题，而且似乎完全是对布兰特的长诗第二十七章的图解，也是讽刺“酒鬼和饕餮之徒”的。因此，甚至有人认为，博斯的这幅画是图解布兰特长诗主要篇章的系列绘画的一部分。

毋庸置疑，我们不应被这些题材表面上的一脉相承所迷惑，也不应去想像超出历史本身所揭示的东西。再重复马尔（Emile Mâle）[18] 对以往时代的分析，尤其是关于死亡题材的分析，是不太可能的了。因为言语和形象的统一、语言描述和艺术造型的统一开始瓦解了。它们不再直接共有统一的含义。如果说，形象确实还有表达功能，用语言传达某种现实事物的功能，那么我们必须承认，它已不再表达这同一事物。而且，因其本身的造型价值，绘画忙于一种实验。这种实验将使它愈益脱离语言，不管其题材表面上是否雷同。形象和语言依然在解说着同一个道德世界里的同一个愚人寓言，但二者的方向已大相径庭。在这种明显可感的分裂中，已经显示了西方疯癫经验未来的重大分界线。

疯癫在文艺复兴地平线上的出现，首先可以从哥特象征主义的衰落中觉察到：这个世界所细密编织的精神意义之网仿佛开始瓦解，所展露的面孔除了疯态之外都令人难以捉摸。哥特形式继续存留了一段时间，但是它们渐渐沉寂，不再表达什么，不再提示什么，也不再教诲什么，只剩下它们本身的超越一切语言的荒谬存在（尽管人们对它们并不陌生）。形象摆脱了构造它们的理智和说教，开始专注于自身的疯癫。

似乎矛盾的是，这种解放恰恰来自意义的自我繁衍。这种繁衍编织出数量繁多、错综复杂、丰富多彩的关系，以致除非用奥秘的知识便无法理解它们。事物本身背负起越来越多的属性、标志和隐喻，以致最终丧失了自身的形式。意义不再能被直觉所解读，形象不再表明自身。在赋予形象以生命的知识与形象所转而采用的形式之间，裂痕变宽了。这就为梦幻开辟了自由天地。有一部名为《人类得救宝鉴》的著作表明了哥特世界末期意义繁衍的情况。该书打破了早期教会传统所确立的各种对应关系，阐述了旧约和新约共有的一种象征体系，这种象征性不是基于预言的安排，而是源于某种意象的对应。基督受难并不仅仅有亚伯拉罕献身的预示，而且被对受难的赞美及无数有关梦幻所环绕。铁匠突巴〔19〕和伊赛亚的轮子都在十字架周围占据着位置，组成了超出各种关于牺牲的教诲之外的表现野蛮、肉体折磨和受难的古怪场面。这样，这种物象就被赋予附加的意义，并被迫来表达它们。而且，梦幻、疯癫、荒诞也能渗进这种扩展的意义中。这些象征性形象很容易变成恶梦般的幻影。可以看到，在德国版画中，古老的智慧形象常常用一只长颈鸟来表现，它的思想从心脏慢慢地升到头部，这样这些思想就有时间被掂量和斟

酌。这是一个被人们谈腻了的象征，即用一个高雅学术的蒸馏器，一个提炼精华的工具的形象来表现思索的漫长过程。“老好人”的脖颈被无限拉长，这是为了更好地说明超出智慧之外的、反思知识的实际过程。这个象征性的人变成了一只怪鸟，其脖颈不合比例且千曲百折。这是一个荒诞的存在，既是动物又不是动物，与其说是表达某种严格的意义，不如说更近乎于某种有魔力的形象。这种象征的智慧是梦幻疯癫的俘获物。

这个意象世界的一个基本变化是，一个多重意义所具有的张力使这个世界从形式的控制下解放出来。在意象表面背后确立了如此繁杂的意义，以致于意象完全呈现为一个令人迷惑不解的面孔。于是，这个形象不再有说教的力量，而是具有迷惑的力量。最典型的例子是中世纪人们早已熟知的《英语诗篇》中以及在沙特尔和布尔日教堂的雕刻中的著名半人半兽形象的演变。这种形象原来被用于告诫人们，被欲望驱使的人类是如何变成野兽的俘获物；这些放在怪兽肚子中的怪异面孔，属于柏拉图式的大隐喻世界，被用于谴责表现在荒唐罪恶中的精神堕落。但是，在 15 世纪，这种半人半兽的疯癫形象，变成无数以“诱惑”为题的作品所偏爱的形象之一。冲击隐士安宁的不是欲望之物，而是这些神秘的、发狂的形状，它们出自于一种梦幻，而在某个世界的表面偷偷地留下，依然沉默而诡秘。在里斯本教堂的壁画《诱惑》中，与圣安东尼相对而坐的就是这些出自疯癫及其引起的孤独、悔罪和困苦的形象中的一个。这个无形体的面孔上浮现着苍白的微笑，机灵的鬼脸表现的纯粹是焦灼。现在，正是这种梦魇幻影同时成为诱惑的主体和对象。正是这种形象吸引了苦行者的目光——他们都是某种对镜求索的俘虏。这种求索

完全被这些包围着他们的怪物所造成的沉寂所吞没而得不到回答。这种半人半兽不再以其嘲讽形式唤醒人们恢复在荒唐的欲望中所遗忘的精神使命。正是疯癫变成了诱惑；它体现了不可能之事、不可思议之事、非人之事，以及一切暗示着大地表面上的某种非自然的、令人不安的荒诞存在的东西。而所有这一切恰恰赋予半人半兽以奇异的力量。对于 15 世纪的人来说，自己的梦幻、自己的疯癫幻觉的自由，无论多么可怕，但却比肉体需求的实现更有吸引力。

那么，此时通过疯癫意象起作用的这种魅力是什么呢？

首先，人们在这些怪异形象中发现了关于人的本性的一个秘密、一种禀性。在中世纪人的思想中，被亚当命名的动物界象征性地体现着人性的价值。但是在文艺复兴初期，人与动物界的关系颠倒过来了。野兽获得自由。它们逃出传说和道德图解的世界，获得自身的某种怪异性质。由于令人惊愕的颠倒，现在动物反过来追踪人，抓住人，向人揭示人自身的真理。从疯癫的想像中产生的非现实的动物变成了人的秘密本质。当末日来临，罪孽深重的人类以丑陋的裸体出现时，我们会看到，人类具有某种发狂动物的可怕形象。在布茨（Thierry Bouts）的《地狱》中，它们是锐鸣枭，其身体是蟾蜍和赤裸的罪人的结合；在洛赫纳（Stephan Lochner）[20]的作品中，他们是展翅的猫头昆虫，人面甲虫以及煽动着如同不安而贪婪的双手的翅膀的鸟。这种形象在格吕内瓦尔德（Matthias Grünewald）[21]的《诱惑》中则是一只有多节手指的大猛兽。动物界逃避了人类符号和价值的驯化，反过来揭示了隐藏在人心中的无名狂暴和徒劳的疯癫。

在这种幻影性相反的另一极，疯癫之所以有魅力，其原

需要全本请访问 www.ertongbook.com