



文思丛书

严肃的变异

——怪诞艺术研究

王文革 著

The Variation of Serious:
The Study of the Grotesque Arts

中国传媒大学出版社



文思丛书

严肃的变异

——怪诞艺术研究

王文革 著

The Variation of Serious:
The Study of the Grotesque Arts

中国传媒大学出版社

·北京·

图书在版编目(CIP)数据

严肃的变异——怪诞艺术研究/王文革著. —北京:中国传媒大学出版社, 2015. 12

(文思丛书)

ISBN 978-7-5657-1496-2

I. ①严… II. ①王… III. ①荒诞派—艺术美学—研究

IV. ①J01

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 227855 号

严肃的变异——怪诞艺术研究

YAN SU DE BIAN YI

著 者 王文革

责任编辑 赵丽华

责任印制 阳金洲

封面设计 飞 翔

出 版 人 王巧林

出版发行 中国传媒大学出版社

社 址 北京市朝阳区定福庄东街 1 号 邮编:100024

电 话 86-10-65450528 65450532 传真:65779405

网 址 <http://www.cucp.com.cn>

经 销 全国新华书店

印 刷 北京艺堂印刷有限公司

开 本 710mm×1000mm 1/16

印 张 17.25

版 次 2015 年 12 月第 1 版 2015 年 12 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5657-1496-2/J · 1496 定 价 68.00 元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

目 录

CONTENTS

绪论 关于怪诞 / 1

第一节 作为否定的形象 / 1

第二节 作为肯定的形象 / 8

第一章 浪漫主义怪诞理论 / 23

第一节 雨果论怪诞 / 23

第二节 桑塔耶纳论怪诞 / 26

第三节 凯泽尔论怪诞 / 28

第四节 汤姆森论怪诞 / 36

第二章 怪诞现实主义 / 43

第一节 诙谐与严肃的对立 / 43

第二节 狂欢的全民性、集体性 / 46

第三节 狂欢的双重性 / 49

第四节 狂欢的物质—肉体性 / 53

第三章 中国式怪诞 / 62

第一节 《庄子》中的怪诞 / 67

第二节 汉魏六朝小说中的怪诞 / 76

第三节 明清通俗小说中的怪诞 / 103

第四章 文学作品中梦境的怪诞性 / 120

第一节 变形与变性 / 121

第二节 无理与突变 / 123

第三节 时空变异 / 128

第五章 原始思维及其与怪诞的关联 / 137

第一节 万物有灵观及其与怪诞艺术的关联 / 138

第二节 巫术思维及其与怪诞艺术的关联 / 160

第三节 互渗律及其与怪诞艺术的关联 / 179

第四节 潜意识理论与怪诞艺术的关联 / 191

第六章 怪诞艺术形象的生成 / 200

第一节 怪诞中的真实 / 200

第二节 符号的建构性 / 210

第三节 叙述中的自证“伎俩” / 217

第四节 “就是这样” / 230

结语 怪诞的内涵与价值 / 237

第一节 怪诞的主要内涵 / 237

第二节 怪诞的审美价值 / 243

第三节 审美视野的突破 / 261

主要参考文献 / 267

后 记 / 270

绪论 关于怪诞

怪诞作为一个学术术语,是西方文艺理论的“舶来品”。近年来我国文艺理论界不少学者关注、探讨“怪诞”的内涵,对于“怪诞”一词的使用也渐多起来。但人们对于“怪诞”一词的使用,几乎有“人言人殊”的现象。“怪诞”尚缺乏大家比较认可的、能够涵盖各种怪诞现象的界定。

第一节 作为否定的形象

怪诞作为一种美学范畴独立的审美形态形成很晚,但作为一种艺术手法或由此表现出来的一种艺术特征却早已形成。“怪诞”一词(包括名词和形容词)和其他语言中相应的词最早都来自意大利语。意大利语的 La grottesca 和 grottesco 与洞窟(grotta)一词有关,它们是新造来表示 15 世纪末期发掘出来的一种装饰风格的词。最初的发掘地点在罗马,后来在意大利其他地方也有所发现,原来这种风格是一种当时还未有人知道的古代装饰画形式,但“人们很快又发现,这种风格根本不是罗马人的特产”;这种装饰画盛行于基督教初期时代,后来在较晚的时候传入意大利。^① 16 世纪意大利艺术家、传记作家瓦萨里,在自己的著作中引用了罗马时期的建筑家维特鲁维亚对当时出现的新风格的绘画提出的批评:“所有这些取自现实的主题现在都遭到一种无

^① [德]沃尔夫冈·凯泽尔:《美人和野兽》,曾忠禄、钟翔荔译,华岳出版社 1987 年版,第 8 页。

理性风尚的排斥。因为我们当代的艺术家以一些奇形怪状的形式来装饰墙壁,而没有再现我们所熟悉的世界清晰的形象。他们不画圆柱,而画有着怪模怪样的叶子和涡形物,样子像长笛的花茎,不画三角楣饰而画阿拉伯风格的花叶饰。对烛架和作了画的神龛的处理也一样。在它们的三角楣饰上长着精致的、从根上开出来的花儿,花顶上无缘无故地画着不和谐的小雕像。最后,那细小的花茎支撑着人头或兽头的半身雕像。然而,这些东西过去从未存在过,现在也没有,将来也不会有。因为花儿的茎干怎能支撑一个屋顶,烛架怎能支持山花(即三角楣饰——译者)的雕像呢?娇嫩的幼芽怎能承受雕像的重量,而山花和人体组成的奇形怪状的东西又怎能从根茎和卷须上长出?”^①在维特鲁维亚看来,这种怪模怪样的东西违背了事物的真实性和世界的秩序感,是一种不合理的、狂乱的想象。

贺拉斯(公元前65—8)对于这种画面是持批评态度的:“如果画家作了这样一幅画像:上面是个美女的头,长在马颈上,四肢是由各种动物的肢体拼凑起来的,四肢上又覆盖着各色羽毛,下面长着一條又黑又丑的鱼尾巴,朋友们,如果你们有缘看见这幅图画,能不捧腹大笑么?……有的书就像这种画,书中的形象就如病人的梦魇,是胡乱构成的,头和脚可以属于不同的族类。”他接着指出:“‘画家和诗人一向都有大胆创造的权利。’不错,我知道,我们诗人要求有这种权利,同时也给予别人这种权利,但是不能因此就允许把野性的和驯服的结合起来,把蟒蛇和飞鸟、羔羊和猛虎,交配在一起。”^②在他看来,尽管艺术家有大胆创造的权利,但这种创造不能过度,以至违背了事物本来的规律和性质,否则就成了不合理的東西。这种看法和20世纪人们的看法是完全不一样的。

在中世纪的基督教修道院里这种怪诞风格的装饰物受到明谷的圣伯尔纳的抨击,他说:“在修道院,让需要专心读经的修道士看如此荒唐的怪物和这种既匀称又不匀称,既有形又无形的图案又有什么意

① 转引自〔德〕沃尔夫冈·凯泽尔:《美人和野兽》,曾忠禄、钟翔荔译,华岳出版社1987年版,第9页。

② 〔古罗马〕贺拉斯:《诗学·诗艺》,人民文学出版社1962年版,第137页。

思呢?为什么有人要画这些难看的猴子、凶猛的狮子、半人半马或半人半兽的怪物、花斑虎、交战的战士以及吹号的猎人?你还可以看到许多身子共一个脑袋、许多脑袋共一个身子的怪东西;这儿你看到一只长着蛇尾巴的四足动物,那儿你又看到一条长着四足动物脑袋的鱼;这里是一只前身为马、后身为羊的野兽,那里是一只长着角的马。总之,如此变化多端的图案以及满目皆是的稀奇古怪形象,致使我们更想去看修道院里的大理石,而不愿看修道院里的书。”^①他所批评的这些“稀奇古怪”的东西和贺拉斯所说的一样,都是违背日常事理的,也都是人们凭着观念和想象创造出来的。不过,虽然这种现象屡遭批评,但却仍然流行着,比如16世纪初的画家阿尔布雷希特·丢勒将自己的画称作“梦幻画”,这种画在今天看来是充满怪诞性的。他说:“任何人若想作梦幻画,他必须把所有东西都混为一体。”^②这样就出现了理性与趣味的冲突。

那么,古代的人们为什么广泛使用着这种看起来“稀奇古怪”的形象呢?

贡布里希在《秩序感》一书中讨论了装饰图案中的怪诞现象。他认为,在古代这些怪诞的图案是一种护符,“这种护符隐含的意思是:魔鬼也可能与我们一样,因此我们所害怕的,它们也一定害怕。”^③他认为,在这里存在与风格化原则不一样的生命化原则。风格化原则“强求秩序,使生命的形式接近于几何形状”,而生命化原则则“赋予形状以生命,因此也就赋予它们动感和表现力”。在怪诞图案中,生命化原则占有绝对支配的地位。“‘生命化’的潜在魔法功能也许有助于我们理解这些怪诞形式。因为生命化手法不仅采用怪物形象,而且还产生怪物形象。”^④对于那些相互纠缠的混乱特征,贡布里希提出了一种猜测:“如果我们可以证明,还存在着一种广泛的意向,即,认为邪恶力量

① 转引自〔英〕贡布里希:《秩序感》,范景中等译,湖南科学技术出版社2005年版,第281页。

② 同上注,第277页。

③ 同上注,第288页。

④ 同上注,第288页。

害怕混乱和不确定性的意向,那么我们就可以比较好地解释清楚北方美术中那些缠绕在一起的盘龙图案。”^①应当说,他的这些推论是颇有说服力的,符合维柯总结的原始人诗性思维的“以己度物”的原则。这种怪诞的图案利用了人的视觉—心理反应特点,比如“镶骨大型木制饕餮无论在哪里展出都会很快地引起人们的视觉焦虑”^②,那么这种令人恐惧的有生命的东西在原始思维看来也一定令魔鬼害怕。中国古代的门神就具有驱邪降魔的功能,似可作护符一说的印证。在我国民间俗语中有“鬼也怕恶人”的说法,也可以说是创制这些怪诞图案的心理基础。

“怪诞”一词在欧洲主要国家的出现和使用并不一致,其含义也有一个逐步从绘画领域渗入文学领域的过程。“Grotesque 这个词早在1532年就出现于法文,同时也在英文中使用,直到1640年左右才被grotesque这个词取代。这个词在英文中,最初只是用来指古代绘画以及追随这种绘画风格的摹仿之作,这股摹仿风盛行于16世纪,此风在意大利最盛(可参见拉斐尔的那些作品)。^③‘grotesque’(怪诞)拓展到文学领域和其他非艺术性事物上,在法国早在16世纪就已经迈出这一步(拉伯雷把它用于人体的各部位),但是这个词在英国和德国直到18世纪才进入文学领域。这种扩展使‘grotesque’扩大了内涵。特别是它与漫画的联系——18世纪美学家们讨论得极多的一个论题——导致凯泽尔所说的这个词的实质因此而丧失,他的意思是说,从此grotesque这个词的那种恐怖、怪异的意蕴受到压抑,与此相应的是对荒诞可笑、稀奇古怪方面的过分强调。”^④

但直到18世纪“怪诞”一词还是贬义词。阿瑟·克莱伯罗(Arthur Clayborough)在其《英国文学中的怪诞》(1965)中说:“‘怪诞’这个词之所以在理性时代和新古典主义时代被人们广泛使用,那是因为艺术

① [英]贡布里希:《秩序感》,范景中等译,湖南科学技术出版社2005年版,第290—291页。

② [英]威廉·沃森语,转引自[英]贡布里希:《秩序感》,范景中等译,湖南科学技术出版社2005年版,第293页。

③ [英]菲利普·汤姆森:《论怪诞》,孙乃修译,昆仑出版社1992年版,第17—18页。

的怪诞风格之种种特征——放诞、幻想、个人情趣以及对‘有机体的自然状态’的摒弃——都是人们嘲笑和非难的对象。这个词的更广泛的含义……从18世纪初期就已经发展起来,因此,它不过是‘可笑的’、‘歪曲的’‘反常的’(以上均是形容词)以及‘荒谬物、对自然物的歪曲’(以上均是名词)的代名词而已。”^①把怪诞作为滑稽的粗俗种类的情况一直延续到19世纪,与滑稽诗文和漫画属于同一粗俗的类型。如,英国19世纪文学评论家巴吉霍特(Walter Bagehot, 1826—1872)在其《华兹华斯、丁尼生、勃朗宁;或英国诗歌中的纯朴、雕琢、怪诞的艺术》(1864)一文里曾明确地认为纯朴比雕琢好,纯朴、雕琢都比怪诞艺术强,其承认怪诞的合法地位是将怪诞作为美与崇高的另一面来看待,其合法性来自其反面性。^②

黑格尔(Hegel, 1770—1831)对于怪诞的艺术形式和风格进行了深入探讨。他在其象征型艺术中论述了在他看来十分怪诞的东方艺术的特征。如,对于将不同的事物融合在一起的印度艺术和阿拉伯式花纹,黑格尔认为,“印度艺术……只是人与自然这两个因素的怪诞的混合,结果这两个因素都没有得到正当的权利,每方都对对方起歪曲的作用。”^③他对阿拉伯式花纹也是看不起的,认为“阿拉伯式花纹主要是些皱缩的植物形状,或是由植物形状和动物与人的形状交织在一起,或是把植物形状歪曲成为动物形状。如果这类花纹具有象征的意义,它们就可以看作自然界的不同类的东西互相转变;如果没有这种象征的意义,它们就只是把各种自然界的形状任意加以组合,配合和分解的幻想游戏。这类建筑装饰给幻想提供了各种各样的用武之地,可以把器皿和服装,木块和石头都掺杂进去。它们的基本特征和基本形式是把植物,枝叶和花朵乃至动物变成接近无机的抽象的几何图案。因此,人们发现阿拉伯式花纹往往呆板而不忠实于有机体形状,而且经常谴责这种花纹以及运用它们的艺术……无论从有机体的形

① [英]菲利普·汤姆森:《论怪诞》,孙乃修译,昆仑出版社1992年版,第18页。

② 同上注,第21页。

③ [德]黑格尔:《美学》第二卷,朱光潜译,《朱光潜全集》第14卷,安徽教育出版社1990年版,第51—52页。

状来看,还是从力学规律来看,阿拉伯式花纹当然都是违反自然的。”^①对于那些极度夸张和歪曲的艺术,黑格尔认为,“这种象征型艺术虽然也隐约感觉到所用的形象不适应,却无法弥补这个缺陷,只能借助于歪曲形象,使它变成漫无边际的巨大,来产生一种单是数量方面的崇高印象。因此在这个阶段里我们所见到的世界充满着纯粹的虚构和令人难以置信的使人惊奇的东西,我们还见不到真正美的艺术作品。”^②对于这种“幻想的象征”艺术,黑格尔认为“我们不能在这种骚动混乱中找到真正的美。因为在这种从一极端到另一极端的动荡不宁的跳跃之中,我们一方面看到现象界个别感性因素和普遍深广的意义完全不相称地拼凑在一起,另一方面又看到当作出发点的最普遍的意义从相反的方向肆无忌惮地塞入最感性的现成事物里去;如果这种不相称的感觉也呈现于意识,想象力也只能凭歪曲去求解救,把个别的形象推到它们本来的界限以外,加以夸张,把它们改变成为无定性的,漫无边际的,支离破碎的,因而在调和矛盾的努力之中,把两对对立的不可调和性弄得更明显。”^③黑格尔对于印度艺术中的夸张变形颇不以为然,“为着使普遍性体现于感性形象,这些形象就被扩大成为光怪陆离的庞然大物。因为这种个别形象所应表现的不是它自己和它作为一种特殊现象所特有的属性,而是一种外在于它的普遍意义,就只有把自己伸延成无边无际的庞大怪物,然后才可以满足观照。于是人们便采用最浪费的夸大手法,在空间形状和时间的无限上都是如此。还有一种办法就是按倍数去扩大同一性或因素,例如一座像可以有許多身体或许多手,借此去勉强表达意义的广度和普遍性。”^④在这些论述中,黑格尔看到了怪诞艺术违反自然和有机体要求的形式,也揭示了怪诞艺术在效果上所给予人的无定性、骚动不宁、不可调和的视觉——心理反应。在他看来,怪诞的本质在于感性因素与普遍性

① [德]黑格尔:《美学》第三卷,朱光潜译,见《朱光潜全集》第15卷,安徽教育出版社1992年版,第56页。

② [德]黑格尔:《美学》第二卷,《朱光潜全集》第14卷,安徽教育出版社1990年版,第27页。

③ 同上注,第44页。

④ 同上注,第48页。

的不统一和谐。

姚一苇这样综合评述黑格尔的怪诞理论：“吾人综合黑格尔氏所谓怪诞的形式：第一，不合理地将自然的成分与人类的成分结合在一起，例如印度的艺术即系将自然的与人的成分相混合，使每一部分都不适合，而且使两者均显得残缺，这一种的结合是为怪诞的结合；第二，过分与扭曲的表现，当早期的印度人为了显露他们的抽象的宇宙观，他们惟有把感观的形式加以夸张，变得十分的巨大和扭曲，而形成怪诞；第三，反自然地将形式复杂化，将自然的某一种成分或作用予以重复和增多，例如印度艺术中之千手千眼佛像，反自然地增多了头和手。综合上述三种形式看来，实际上所谓怪诞乃感觉的外形为一种超自然的或神秘的势力所占有。因此出现于人类最初舞台的艺术正表现了人类的精神界的混沌与贫乏。盖此时的人类的真正的哲学观念尚未形成，对此浑蒙宇宙，苍莽大地，人类为它的威力所慑服。当他们表现于艺术品中，此一自然的超势力的神秘遂化为怪诞的形式。在黑格尔的观念中，这一类型的艺术乃是历史的当然产物，正表现了初民的理性的混沌与观念之贫乏。”^①

总之，黑格尔从他的美的理念出发，对于那些违背事理、不能体现精神的完满、不能做到内容与形式和谐统一的东方艺术，是极力贬抑的。他把整个东方艺术放在其艺术的第一阶段——象征型艺术中，而且是属于象征型艺术的初、中级阶段。这个阶段的艺术特征在他看来，是精神内容与感性形象相分离的，而且是感性形象压倒了精神内容，因而属于艺术的低级阶段。可见，黑格尔对于东方古代艺术及其所显示出的怪诞特征的评价是很低的，但是他对于怪诞现象的揭示是颇为深刻的。他所贬抑的怪诞现象所造成的无定性、骚动不宁、不可调和的效果，正是后来怪诞艺术所自觉追求的目标。

事实上，怪诞的艺术不论在东方还是在西方，无论是在古代还是在近代，都以各种形式存在着。在这里，我们既要看到创造和欣赏怪

^① 中国文艺理论学会、《文艺理论研究》编辑部选编：《新方法与文学探索》，湖南文艺出版社1985年版，第394页。

诞艺术的集体心理,也要看到创造和欣赏怪诞艺术的自觉性。古人不会认为他们的作品是怪诞的,但其作品还是有着与后代怪诞艺术相通的地方,比如这些夸张变形的形象给予他们的那种惊诧感,会比后代怪诞艺术给予后人的惊诧感更强烈,因为,这些形象在古人看来跟它们所代表的原型没有什么差别。古人凭着想象创造出具有超自然力的原型,又通过作品将它们凝固下来,一个主要的目的就是要发挥这些想象物的超凡作用。既然它们是实体性的,我们有理由推测,它们对于人们的冲击力将如同“实物”对于人的冲击力一样强大。理性主义者所要反对的,正是这种把幻觉当实体、人的意识被自己的幻觉所扰乱的现象。还有一点就是古代的怪诞艺术与近代的怪诞艺术在形式上是相似的,后代的怪诞艺术有意借用了原始的思维方式,二者的区别在于,古代的是严肃、认真、有灵的“怪诞”形象,而后代则往往是一种戏谑、虚构的产物。这一点也表现在古代的仪式变成了后代的游戏方面。这可以看作是形式的“遗留”。如果说古代的怪诞艺术在后人看来充满神秘色彩的话,那么,近代以来的怪诞艺术则在唤起这种神秘意识的同时,更注重其形式的冲击力。

第二节 作为肯定的形象

到了19和20世纪,人们对于怪诞的看法发生了根本变化,怪诞不仅不再受到排斥,反而成为不少艺术家另辟蹊径、进行艺术创新的方向。新的审美趣味在怪诞的艺术中发现了迥然不同于古典艺术或者写实艺术的审美特征。巴赫金就说:“新发现的这种罗马装饰图案以其植物、动物和人的形体的奇异、荒诞和自由的组合变化而使当时的人们震惊,这些形体相互转化,仿佛相互产生似的。没有一般图画世界里把这些‘自然王国’分隔开的那些明显的、因循的界限:在这里,在怪诞风格中,这些界限都被大胆打破了。在对现实的描绘中也没有习见的静止感;运动不再是现成的、稳定的世界上植物和动物的现成的形式的运动,而变成了存在本身的内在运动,这种运动表现了在存

在的永远非现成性中一种形式向另一种形式的转化。在这种装饰图案的组合变化中,可以感觉到艺术想象力的异常自由和轻灵,而且这种自由使人感觉到是一种快活的、几近嬉笑的随心所欲。”^①对于怪诞,黑格尔看到的是不合“理”,巴赫金看到的是自由。

按照凯泽尔的说法,德国的施勒格尔是较早对怪诞进行理论思考的艺术家,虽然他并没有使用“怪诞”一词。凯泽尔说:“根据‘断片’(指史勒格尔 1789 年发表的《雅典女神》^②——引者)第 75、305、389 节,‘怪诞’由形式和内容之间相互抵触的对照、不同种属的因素不稳定的结合以及荒谬的爆炸性力量这些东西构成。它既可笑又可怕。”^③施勒格尔(Friedrich Schlegel, 1772—1829)在其“断片”中几次提到形式与内容的相互抵触,也提到各种非美的艺术形象,比如,“任何一个民族都只愿意在舞台上看见本民族表面上的中庸的平均数;其实更应该让它欣赏英雄、音乐或傻瓜。”(《批评断片集》第 2 节)^④这里,他提出把傻瓜也作为欣赏的对象,和英雄并列,其用意在于突破一般人所喜闻乐见的平庸的艺术形象,达到培养新的艺术素养的目的。在另一“断片”中,他说:“在现代悲剧里,天父有时取代了命运的地位,而更常见的是魔鬼取代命运。然而,这种情形至今还没有促使任何艺术理论家去建立一种魔鬼诗体裁的理论。这应当作何解释?”(《批评断片集》第 30 节)^⑤在这里,他指出了魔鬼成为悲剧中具有决定性作用的力量(“地位”相当于上帝、命运)这一现象,但这种现象还应当引起人们理论上的关注和思考。他还说:“在反讽中,一切都应当是诙谐,一切都应当是严肃,一切都坦白公开,肝胆相照,一切又都伪装得很深。……它包含了并激励着一种感觉,一种无限与有限、一个完整的传达既不可能却又必要这样的一个无休止的冲突的感觉。它是所有许可证里最自由的一张,因为借助它,人们便超越自己;它还是最合法的,

① [俄]巴赫金:《拉伯雷研究》,李兆林、夏忠宪译,河北教育出版社 1998 年版,第 38 页。

② 又译作《雅典娜神殿》,见[德]施勒格尔:《雅典娜神殿断片集》,李伯杰译,三联书店 2003 年版。

③ [德]凯泽尔:《美人和野兽》,曾忠禄、钟翔荔译,华岳文艺出版社 1987 年版,第 47 页。

④ [德]施勒格尔:《雅典娜神殿断片集》,李伯杰译,三联书店 2003 年版,第 15 页。

⑤ 同上注,第 19 页。

因为它是绝对必要的。平和的浅薄者们根本不懂得,必须怎样来对待层出不穷的自我嘲弄,由相信乃至疑虑,周而复始,直至头昏脑涨,误把严肃当戏谑,又把玩笑误当严肃”(《批评断片集》第107节)^①。这里他所说到的“反讽”是诙谐与严肃的对立与统一,这个观点其实与凯泽尔关于“怪诞是滑稽与恐惧的对立与统一”的观点是一致的。史勒格尔这里所说的“浅薄者”的“头昏脑涨”,也正是后来汤姆森论述怪诞艺术的效果时所阐述的观点。因此,他所说的“反讽”就比较符合凯泽尔和汤姆森所说的怪诞特征。他还说:“形式逻辑和经验心理学是哲学上的怪事。因为四则运算或精神的实验物理学的精彩之处,只能在形式和材料的对比中”(《雅典娜神殿》断片集第75节)^②。如果说他在这里所说的“形式与材料的对比”的意思还不甚明确的话,他在其他地方所说的则意思比较明确:“达到了反讽并且带着具有自我毁灭的任意表象的意图,与达到反讽的直觉同样素朴。就如素朴和理论与实践的种种矛盾游戏一样,荒诞(Groteske)与形式和物质的奇妙掺和游戏,热衷于偶然和奇异的表象,似乎在于炫耀无条件的任意调情”(《雅典娜神殿》断片集第305节)^③。“如果说形式与材料的每一个纯然任意的或纯粹偶然的结合是荒诞的”,那么哲学也同诗一样具有荒诞不经的情况,“它拥有的一些作品是道德的不和谐音中的一个音符,人们可以从窥探到紊乱,或者说,它拥有的作品中,混乱被组织得有条不紊,一一对应”(《雅典娜神殿》断片集第389节)^④。在这里他所说是怪诞艺术中那种形式与材料的“任意”“偶然”的结合。而这种结合,在凯泽尔看来,正是怪诞的原因和特征。对于这种艺术特征,史勒格尔不仅注意到了,而且是很肯定的。“就像传奇小说在其存在和变化的每一个点上都必须新奇、引人注目一样,诗意的童话,尤其是叙事谣曲,应该无限的奇异;因为叙事谣曲不只是为了使想象感兴趣,而且也要陶醉精神,诱惑心情;并且奇异的本质似乎恰好在于思维、创作和行

① [德]施勒格尔:《雅典娜神殿断片集》,李伯杰译,三联书店2003年版,第39—40页。

② 同上注,第64页。

③ 同上注,第109页。

④ 同上注,第128页。

动的某些任意的少见的联结和混淆中。有一种热忱的奇异,与最高的文化教养和自由协调一致。”他举歌德的作品《科林斯的新娘》为例,“剧中的感人之处撕肝裂胆,但却极其吸引人。有几个地方,人们几乎可以称之为诙谐的,而正是在这当中,恐惧的东西显得令人颤栗的伟大。”(《雅典娜神殿》断片集第429节)^①这就肯定了奇异的的东西的独特审美效果,并且认为这种奇异“与最高的文化教养和自由协调一致”;而怪诞正是这种奇异。从他所举的例子来看,怪诞的奇异之处在于诙谐与恐惧的混合。这个观点无疑和当时德国浪漫派追求新异的风格有着内在的关系。

德国浪漫主义作家让·保罗(原名为 Friedrich Richter, 1763—1825)在其理论著作《美学入门》(1804)里,提出了“毁灭性的幽默观念”,他所说的是那种令人痛苦、畏惧、既洞察邪恶又了解地狱的幽默。这样,让·保罗便为施勒格尔对怪诞的分析增添了一层新的因素,强调了这种幽默所具有的那种阴冷、恐怖的性质。对怪诞理论较早作出较大贡献的是维克多·雨果。他在为自己的剧作《克伦威尔》(1827)撰写的序言中把怪诞从艺术创作的边缘移到中心地位,不把怪诞与幻想性联系在一起,而是把它同现实性联系在一起。而且他将怪诞作为优美崇高的对立面来强调怪诞存在的必要性,并认为仅有优美崇高是不够的,而怪诞的形式和数量也远远多于优美崇高。这实际上为怪诞争得了合法的地位。

英国文学批评家罗斯金(John Ruskin, 1819—1900)对怪诞理论的深化也是有贡献的。他认为,如果伟大的作家掌握了某种类型的怪诞,就会使这种怪诞成为可以与最杰出的艺术作品相媲美的伟大艺术。他在其《威尼斯之石》(1851—1853)一书的“怪诞之复兴”这一章里,区分了“高尚的”或“真实的”怪诞和“低级的”或“虚假的”怪诞,前者出于对人类的悲剧性和不完善性的深刻认识,后者则是故弄玄虚的轻浮表现。他的著作明确地强调了怪诞所含有的那种滑稽的或戏谑

① [德]施勒格尔:《雅典娜神殿断片集》,李伯杰译,三联书店2003年版,第143—144页。

的因素。在他看来,一切怪诞艺术在一定程度上都是一种追求戏谑、虚构、臆造的特别强烈的冲动的产物。他还认为,在怪诞中,滑稽和恐惧是结合在一起的,他还把后一种成分看作是对人类状况的恐惧、愤怒或畏惧。至于这两种成分——“滑稽”与“恐惧”——是怎样结合在一起的,他讲得还不大清楚,他对恐惧所持的那种见解——特别是那种超感觉的恐怖——则与凯泽尔对怪诞的理解不谋而合。^①英国文学家 G. K. 切斯特顿 (G · K · Chesterton, 1874—1936) 在其著作《罗伯特·勃朗宁》(1903) 中宣称“可以把怪诞手法作为一种以新的眼光不加歪曲地表现世界的手段”,“也就是说,怪诞可以有这样一种功用,那就是让我们以一种全新的眼光来重新认识(现实的)世界,尽管这种眼光可能是怪异的、令人不安的,但却是清醒的、真实可靠的。这是 20 世纪出现的一个重要见解”。^② 他好像是说,世界本来如此,只不过人们未加揭示;一旦真实被揭示出来,反而令人感到怪异不安。

菲利普·汤姆森认为,直到德国批评家沃尔夫冈·凯泽尔 (Wolfgang Kayser) 的专著《艺术与文学中的怪诞》(*The Grotesque in Art and Literature*) 1957 年问世之后,“怪诞”才成为美学分析和文艺批评的对象。“以前人们只看到怪诞中的那种被人滥用了的不和谐原则,再不就是把怪诞划为滑稽类别中粗陋的一种;而现在的倾向——应当把这一倾向看作是一个重大的进步而加以欢迎——则是把怪诞看成是一种本质上自相矛盾的东西,是对立面的一种激烈的冲突,因此,至少就它的某些表现形式而言,也可以把它看作对人类生存本身那种困境作的恰如其分的表述。”^③凯泽尔对怪诞所作出的结论是:“怪诞乃是疏离的或异化的世界的表现方式,也就是说,以另一种眼光来审视我们所熟悉的世界,一下子使人们对这个世界产生一种陌生感(而且,这种陌生感很可能既是滑稽的,又是可怕的,要么就是二者兼有的感觉)。”“怪诞乃是同荒诞玩弄的一种智术,因此,怪诞艺术家以半是玩笑半是恐惧的态度同人生那种极度的荒诞现象作一种嘲弄。”“怪诞乃是意图

① [英] 菲利普·汤姆森:《论怪诞》,孙乃修译,昆仑出版社 1992 年版,第 21—22 页。

② 同上注,第 24 页。

③ 同上注,第 14 页。