

# 目 录



引 言 / 1

## I 致命的孤芳自赏 / 1

1. 维持神话
2. 巴黎就是一个人
3. 科学的眼光
4. 游览巴黎

## II 巴黎及其他地区 / 71

1. 巴黎-外省
2. 世界在巴黎：国际博览会
3. 巴黎和世界：斗争、竞争和对抗

## III 世纪末的巴黎 / 121

1. 世纪末的科学和意识形态
2. 没落的巴黎

IV 巴黎文化和礼仪的制度化 / 165

1. 杂志体系
2. 馈赠和回馈
3. 巴黎是一个剧院

V 制造舆论,谈论风雅 / 211

1. 这些重要人物
2. 调查和访谈
3. 罗斯丹在巴黎的成功

后记 德雷福斯事件 / 263

## 引言

没有什么地方是没有生命力的。每个地方都在努力向我们展示它那里曾经发生过的、足资炫耀的辉煌。这些东西,一边同它的自身相互妥协,一边就构成了它的一个独特的空间。就巴黎而言,这种情况就更加明显了,以至于这座城市被看作是一个拥有大量图像的都市,这种想法不同程度地存在我们心中。作家、画家、音乐家和学者们,他们都为把这座城市变成一个属于我们自己的、具有象征意义的地方做出了贡献。其做法很像模仿从前那些在居民区随处可见的,标志着水和煤气的蓝色小牌子一样,上面写着“各个楼层”的水和煤气的位置所在。这些原先是豪宅象征的牌子,如今在这个伟大的欧洲首都已变得很平常了。这种廉价的“有纪念意义的地方”,是由许多具有特殊经历的局部所构成,属于一个巨大的混合体的一部分。正如在每一个景点上,甚至可能还不止在每一个景点上,这个城市的景象,都能引起你的遐想,加深对往事的怀念,就如同读书一样,最终使你从对事物的表面认识摆脱出来。但是如何能够掩饰,在巴黎,一份个人报告竟会有意无意地成为日后研究的课题这个事实呢?那些图片是从众多的研究资料中筛选出来的,因此,它们不再可能如完美主义者所要求的那样,构成一个系列。(图1)



图1 从空中俯瞰到的凯旋门。

此外,我还应该向读者诸君提供某些准确的细节,这对诸位在巴黎市内沿着我本人在 20 世纪末走过的路线旅游时可能会有所帮助。倘若个人爱好和能力的原因,我把目光仅局限于上层文化,即那种特别是在某一时期,它感到本身受到特别威胁时的上层文化。这时它会以傲慢的态度同“贫穷文化”保持距离,甚至有时会藐视它。如果我是这样的话,那是因为我希望自己不要仅仅局限于那些“更好的美文”中,因为当你浏览一下首都这本大书时,会特别使你产生仔细了解一下的愿望。但我志不在此。我以历史学者为榜样,不仅向自己提出“怎么会这样”,同时还向自己提出“这样的意义何在”等问题。出于公众能否理解这一考虑(在涉及社会科学每一个步骤中,都很自然地会出现这个问题),我曾十分重视文化运动和社会运动。因为它们当时



支配着巴黎的文化生活。可以说,当时我马上就写出了一个城市中各种同该城市文化生活有密切关系的现象,并且抓住了这种文化生活怎样变成了一个文化客体,并为各种不同风格的文化表现提供了表现场所,同样地抓住了城市的一隅如何影响和制约着文化的行为和举动。

同时还必须解释一个时期的选择,那个时期选择了“世纪末”这个滑稽可笑的、含糊不清的特别术语。于是我只有自以为是地、粗糙地理解着 19 世纪最后十年内的那些语言(文化历史没有向我们提供准确的编年界限)。下面我还将谈到这种情况的历史缺陷。不错,某一具有特色的东西有被重新提起的必要,因为它构成了巴黎传奇故事的一部分,那是我所描写的那个时期应有的遭际。如:“美好时代”这一词组,它具有极其强烈的文化内涵。在巴黎,它经常表示着对那种独特的文化(即著名的“世纪末的沸腾”)历史编纂的狭窄性。好像当时所有的文化创造都凝聚在一起了(这只能说部分地有道理)。如在巴黎政治避难的瓦尔特·本雅明就把他的流放地当作研究的对象,在他未完成的遗著中,不就曾宣称过在 19 世纪的文化中,首都的荒谬优势吗?难道本雅明没有很简单地想过,在巴黎街道的路灯下重新审视 19 世纪吗?大家都知道,有一个“第二帝国”的巴黎,当时是在市政长官奥斯曼<sup>①</sup>(图 2)的统治下,还有一个“疯狂年代”的巴黎,正在危险地同“美好时代”的巴黎进行着竞争,其目的只有一个:为争得一个文化上美好的声誉。其时正值德雷福斯事件发生,蒙巴纳斯正威胁着拉丁区。阿兰·科尔班在改变自己的主张时,认为“美好时代”具有象征性地被感觉到了,它基本上是指巴黎的时代。至此,所有的历史分期便已形成。

19 世纪末,在编年学领域所做的选择,并没有引起人们对千禧年作品回顾的特别关注。历史的前后顺序,如果在它们之间进行比较的话,那实在是无法进行的。历史学家所从事的职业活动的文化氛围,迫使他们在其研究领域重现历史的真实(倘不如此,那他们将为什么而工作呢?)。他们很难想像在一个世纪之末的时间里,竟能够使得这一种文化渊源同另一种文化渊源之间的关系保持得十分和谐。甚至对这种观念的形成,他们也表示怀疑。尽

<sup>①</sup> 奥斯曼(1809—1891):法国高级行政长官,他曾领导改造巴黎的许多大工程。



图2 巴黎地区的行政长官奥斯曼男爵。

管存在着这些问题,我仍然假设,在1890年前后的那段时期形成了一个时代,在这一时期,后奥斯曼城市的一个表现体系便显现出来,自省长改革直到60年代和70年代的大变革,这一体系一直支配着巴黎。在这一漫长时期内,在文化的小范围内从观念到实践上渐渐地形成了一个新的分类讲述的语法。也同时产生了同城市民众相联系的群众文化。

这也许就是我为什么要在这里重翻巴黎档案的原因,更进一步说,也是为了那个被大家经常提起的时代,即“美好时代”。因为这个时代依附在首都这张皮上,为其他任何时代前所未有。如果说,巴黎也曾有过它极其奢华的时光,那就是我们经常谈到的19世纪末期。这是评论家们经常挂在嘴上的口头禅,最初是源自巴黎这个世界文化之都的一家之言,然而以它在世界上的声誉,击败了所有的对手。但在今天,我们对那一段辉煌,已经不再那么敢肯定了。因为还有许多其他城市,它们把巴黎置于一个更加相对的位置上。仅举一例可以见一斑:维也纳也同样显示出它的创新性;而伦敦和柏林以及奥匈帝国首都的城市规划性,在后来的巴黎的城市规划,以及苟延残喘的奥斯曼(图3)主义面前也并不显得逊色(奥斯曼亡于1891年,列奥米尔大街于1895年开通,拉斯帕丽大道于1911年完工)。一位旅游指南的作者,此人曾大为赞赏巴黎的美丽,他就发现巴黎大型的美化工程中止了。“巴黎人似乎

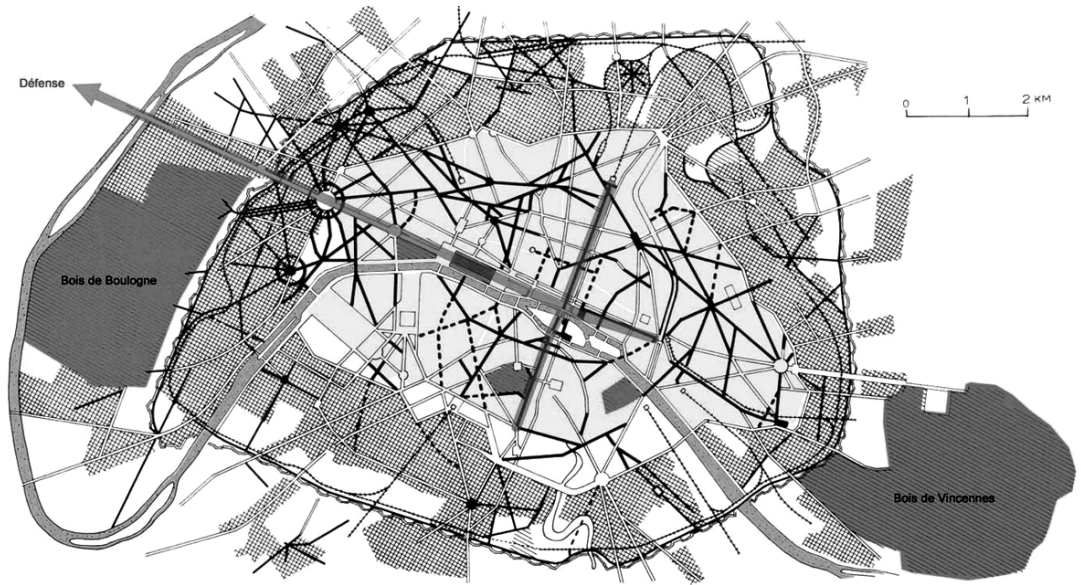


图3 奥斯曼的巴黎规划图。

并没意识到奥地利首都同它的竞争,萦绕在人们心头使他们感到不安的,是德国的强大,是伦敦或纽约的富足。”最近,首都的一位历史学家这样指出,这是很正确的。

这话,只要大家一看马上便可以明白:在 19 世纪末,巴黎没有文化历史,把注意力转移到其他方面去了。了解巴黎的传奇故事,便可以使我们了解文化策略的实施,当然那是要以文化政策为手段,但也绝不仅限于此。在这里,关键是这些手段并没有强调指出,有关引导访问或禁止访问的措施,也没有强调对有历史意义的地方应作必要的说明,而这些说明应该在绝大多数情况下体现出首都文字的特点。这种空间的文化历史尚有另一种作用:文化如何对空间施加影响,同时反过来,空间又如何影响文化。这种文化力图突出事物的原始状态以及表现效果,它不应该只是在这里听到的,另一事物简单的重映。而应该是经过变化的,可以登场的,有时甚至可以反过来影响对这种空间的组合。这种表现是如此的社会化,以致它能够取得一种独力自主权。像罗歇·卡伊瓦所指出的:“一种使巴黎这个大城市呈现出比人们的想像更强有力,以致在现实中永远不会有人指出它的真实性问题,不会像通过书本来创造一个演出剧本那样,但它又是那么普及,以至于竟会成为公众精神氛围的一部分,随后便能具有一种强制性的力量。”这是对空间表现的一种动态分析。这种分析是通过对这个首都进行观察的所有观察者细心观察所得(这些观察者,诸如作家、社会学家、学者、城市规划家、画家、展览馆的组织者等)。这样它便启发了我的主动精神,而不是仅仅被动地听别人对巴黎如何说或如何写。最后,这个空间也同各种问题一样,成为艺术作品和科学作品最初的源泉,这种源泉,它同这个空间也如同文化生活的活动家一样,成为后来者追随的目标。一般地说,人们是从空间概念过渡到地域概念,这一过渡是在以文化机械论为基础的氛围中完成的。

因此,我的立足点,便是围绕着一个城市的表现这一观念来工作的。有些读者肯定会从中发现我受到各种作品启发的痕迹,而且甚至还可能会与其中那些作者不期而遇。路易·马兰就曾有过这种经验。他不这样做又能怎样呢?这个关于表现的理论,按马兰的说法,始于做圣体圣事的活动,并且是在一块进行特别调查的地域上进行的。这在 19 世纪末也并非不合乎情理。人



们不是在很久以来就努力去寻找从科学到实践的关系吗？换句话说，不是在努力想了解科学是怎样表现事物的吗？政治上的同源是可以触摸得到的：19世纪也同样是一个表现的世纪，那渠道便是进步的群众民主的建立。自那时起，解决关于巴黎文化历史的问题不已经是正当合法的了么？如果说，本书的前三章是建立在概念一词的第一种词义上的话，那么我在最后两章里就给了第二种词义以优先。但更为经常的，是仍然必须把这两者一律对待。

要找到表明这种见解的例证是很容易的，后来巴黎的文化法规在其城市规划上承受了沉重的后果。事情就是这样，一个地下铁路的建设规划就这样敲定了，第一批建设草图在第二帝国时期便画了出来。巴黎地铁于1896年开始动工，此前经过了非常认真的研究，并且有时是非常激烈的讨论。同时，科学院院士们组成了压力集团，他们反对其中有一条线路在马札林宫地下通过。那条线路因此而延长了，并且费用变得非常巨大。尽管如此，在那种情况下，也并不能保证“文化”势力能始终占上风。（图4）



图4 1900年7月建成的巴黎地铁。

在本书的一些章节,将有机会重提这件事:首都并不是作品和思想意识的那个窗口里的一个装饰品。这正如米什莱在谈到法兰西时所说的,巴黎是一个人。在1884年发表的《爱情一叶》一书的前言中,左拉讲述说,当他20岁时,就已经有了梦想,他要写“一本小说,其中巴黎伴随着它林林总总的房屋,将会是书中的一个人物”。19世纪末巴黎的这幅肖像,在这里,恰好是在一个很有理性的自传里生命的一个阶段。这远比对一个“值得纪念的地方”进行分析要好。这座城市反过来又容纳、形成了许多值得纪念的地方,对这些地方,皮埃尔·诺拉曾编制过一个很著名的清册。这本清册很明显地已超越了人种历史的调查,做的是对信仰和实践的研究,在19世纪最后十年中,这种信仰和实践归属于巴黎文化精英们狭窄的天地所组成的那个小部落。最后,如果必须提出一个历史学家的研究纲目,如果这个历史学家又因他首要的工作是对城市的研究而闻名的话,那么我想冒昧地借用一下让-克鲁德·佩罗在《抽象的具体历史》中所指出的几点:“社会学家吗?他们在这儿出现是必然之事。人类学家吗?他们之间的竞争我觉得是必要的,这有利于结束现实和表现之间永无休止的对话。实际上就是世界范围内人类学的惯例,它使得我们对现实地貌特征的观念发生了动摇。”我无法更好地说明,是哪些事物引导了我对19世纪末巴黎文化生活的调查。

# I

## 致命的孤芳自赏







巴黎,它不仅属于法兰西,它还属于全世界;大家可以不去伦敦,不去维也纳、柏林,不去圣-彼得堡,甚至也可以不去罗马,但是无论是谁,不管他是什么出身,也不管他是什么国籍,他却不能不去巴黎。它很适合我们用自豪的口吻跟雨果说,巴黎是世界的神经中枢,正如雅典原先是希腊的思想灵魂一样;但确切地说,精神生活却没有比较活跃和比较出色的栖息之所。在巴黎,法兰西的心脏在跳动,她的神经在激荡,她的天才在发光。巴黎永远是首创精神,是向前发展的尊严之故乡,是才智的中心和发源地,是想像力的火山。

如果巴黎是一个人的话,那它肯定是一个十分健谈的人。这个首都源自一个已然降低了速度、给人印象极深的语言的巨流。它从一种文化中喷涌而出,但这种文化却深受工业化之苦,同时它又被许多新的学科,许多新的社会实践——比如旅游事业的出现——而被分成许多类别。这种巴黎的幻景,也并非新鲜事物。19世纪的前30年,瓦尔特·本雅明就已指出了它的效应。等到19世纪末,它已达到一个完全成熟的水平,以至一些非常通俗的陈词滥调,各类乌托邦理论以及各式幻想,都从社会科学中衍生出来,甚至已经分门别类形成序列了。自此,社会科学为它的炼金术的神秘性所吸引,也随之向城市转移,从而制造了一个想像中的城市。于是作家、社会学家、城市规划专家、记者、评论家、学者、艺术家们便纷纷占领这块地盘。在此同时,巴黎随即被各种言论所包围,并被定性,从而立刻过渡为人们思想上永恒的风景区。它招牌式的形象经过那么长时间的研究,终于确定了,那就是光明,这是自18世纪以来就酝酿着的,有利于描述的一个隐喻,是唯一的一种照亮他物的典型,一个文人集中之地,一个确实确实令人眩晕的地方。这样一个大杂烩式的集合体,使得巴黎已不再是一个简单的装饰品,尽管它仍然那么富丽堂皇。在这个同样漫长的时间里,其他一些城市也已加入到使人惊叹的文字行列之中。在数量上作一个小小的比较便可看出,同样被历史学家所喜爱的城市,如罗马和维也纳无疑已经压倒了巴黎的优势……但却没有一个

首都能够达到提供一种独立生活的境界,这种境界可以把一个城市变成一个活生生的事物,一个可以意识到自己存在并且能够维持自己生存的事物,甚至是一个高级的复合体,一个超越任何理性的复合体。这是因为 19 世纪末是一个美好时期,那时巴黎已不再是一切事物的排头兵,即使当时这个法兰西的首都,对整个欧洲继续执行着它令人敬畏的、有吸引力的权力。凡是提到它的人,也仍然称它为世界的首都,其原因就是它仍然受着“继承下来的形象”这个强有力的余荫的保护。在 19 世纪末,这些形象取得了强有力的效应,以至群众文化竟授予它们新的运作手段。1899 年春天,在测量沃日拉尔那条长长的大街时,师范学校的一群学生竟然在一个高高的灰色大墙内,认出了《悲惨世界》中的皮克普斯修道院。

## 1. 维持神话

在这里,还是通过神话来听取一个稳定的总体表述比较适宜。这一总体表述是通过各种不同法规的阐述来体现的,但这些阐述仍然显示出一个特定时代的特性。这个神话可以是肯定的也可以是否定的,一般来说,二者兼而有之,并且完全可以逆转,很容易感染世纪末的苦恼,就像一个乐天派在进步带来的好处中所易感染的那样。关于城市神话的论述,是很容易随心所欲地改变的,它们反映了文化感受性和观念形态的总体。考虑这个问题的关键在于,就城市空间方面,要看到一种民族文化最为斑驳陆离的、各种面貌的显现和矛盾的形成。巴黎就这样体现了它的时代、它的焦虑,正如体现了它的梦想、它的破败和它的挫折一样。

这种关于城市的论述,首先同 19 世纪末非常盛行的一种形式相联系,并通过一种类似“演员-作者”这种社会阶层的人加以传播,但这些人有必要予以重新审视。由于这个阶层如今已在我们的视线中消失,因此,目前就找不出一个与之适应的字眼,他们类似于今天的“记者”、“评论家”、“演说家”、“作家”、“随笔作者”等的综合称谓,有时又像“教授”,但同时又有“沙龙客”、“社会名流”、“参议员”、“朋友”等的作用。他们是一些“引人注目的人”,他们非常注意观察。他们不仅善于思考,而且还是善于观察和善于说话的大师,



他们以专栏文章——一般都是周报的文章——为手段，通常以权威者的形象出现。我想借用一下皮埃尔·布尔迪厄的概念，并稍稍加以改动。关于这些情况，我将有机会给予更为详尽的叙述。

在 19 世纪 90 年代，巴黎出版的专栏文章里有许多是这类内容。他们把这些文章汇集起来，然后以作品的形式介绍给公众。儒尔·克拉尔迪就是这方面出色的代表。在那十年里，他用了几年的时间，汇集了《时代》周刊上发表的许多文章，以“在巴黎的生活”为题，在首都出版，由法斯开尔出版社发行。其文章有上千篇。克拉尔迪同他的城市紧密相连，并以其上流社会的生活来体现它，并且十分出色地把它植根于 19 世纪最后 30 年的巴黎社交生活中，因此他养成了一个习惯：只要这个首都有使他产生灵感之处，便顺手记录下来。他参考了塞巴斯蒂安·梅尔西埃的《巴黎画报》，对这份画报，后来他说已与它脱离了关系，他发表了许多笔记和专栏文章。1911 年克拉尔迪又出版了《新发现的篇章》并证明了这些文字的可靠性，从而进一步显示了他关于这座城市个人报告的价值。因为对他来说，需要为他表现出来的，对 1867 年的巴黎的一段旧情，证明当时正是国际博览会的辉煌时期。用不着在各种观点上都向颓废主义者的模式看齐（比如，埃都瓦尔·德鲁蒙特就曾在这种模式的推动下写出了《古老的巴黎》），克拉尔迪就不乏那种对过去时代的巴黎的常见的怀旧病。然而旧巴黎正在消失，正在受到现代化的冲击，正在被现代化的交通运输网所窒息，它已然不大能见到悠闲的散步场所了。这些古典形象无疑反映了一个永远被时光流逝所威胁的城市的形象。这个首都正在不断地被重新界定，并且永无休止。就这样，它永远都在维护第一个处于险境的地方。从克拉尔迪到莱昂-保尔·法尔格，巴黎始终是一个折磨过往行人的城市，尽管它是为他们而修建的。就这样，在这些专栏作家们的眼中，这个首都就是一座忘记了历史的城市。除非它是一部能够奇迹般地把令人遗憾的过去同令人担忧的现在相结合的历史。

这些毫无新意的议论反映一种巴黎的表现，同时又使这些表现重新活跃起来。这个巴黎，就是一个自那以后被各种革命，如社会民主革命以及发生在 19 世纪后半叶的经济和政治革命所削弱了的巴黎（这个时期的革命如工业化、奥斯曼化、公社化等）。这些议论来自何方？它们的源头大部分来自

那些旨在使首都巴黎保持着象征性优势的小型文学活动的组织者。这种小型文学活动向旅游指南的作者、旅游业者,以及向那些需要怀念旧巴黎的工业化的作家们提供写作的基准。有一部可供参考的大型作品,由查理·西蒙主持编写,它汇集了这位世纪末的诚实人在考察巴黎时认为应该涉及的所有资料。这部总结性的书,从其写作方式看,同样也是“自我欣赏”型的。在这本书中,首都巴黎,首先是一座精神城市,是一笔古老的遗产,并且是不断地被经营的一个城市。在《汇编摘要》中,作家保罗及维克多·马格里特,他们非常喜欢引用的一个统计数字是,在巴黎,每天这种摘要可以出版二十卷……而那个世纪正在走向结束,无疑比任何事物要快,这就使这部作品更加出名。正如我们到处都可听说的,如果说文学和艺术已然走向堕落的话,那么“巴黎,它却并没有掉队”(因为自那以后,面对欧洲好几个国家的首都文化的蒸蒸日上,它面临的一切都带有竞争性),“因为那些最有热情、最有名望的当代人天生就是巴黎人”。诸位且看,在诗人中,有普吕多姆、欧热尼·曼纽埃尔、弗朗索瓦·科贝,还有剧作家小仲马、萨尔杜、阿勒威、梅拉克、拉比什,以及小说家左拉和法朗士等,他们都诞生于巴黎。音乐家也并不逊色,许多最优秀的作曲家,他们被称作“巴黎之子”:如比才、古诺、圣-桑,以及文森特·丹迪等。这些人已然属于整个世界了,因为巴黎就是一个浓缩的世界。例如:比才与西班牙,古诺与德国,丹迪“是塞萨尔·弗兰克最优秀的学生之一”,而圣-桑是“最后的古典音乐家”。论题是可以假设的,在那些自然和文化相联系尚属单纯的时代,这一切有如一支强有力的,并且是对巴黎有益的乐曲,它使得这座首都成为欧洲的第一个文化空间。

巴黎这个空间,自18世纪最后三十年起就已具有这种文化痕迹。启蒙运动便已证明那些大知识分子乃是教育者的一个重要因素,他们可以对大众实施教育。伏尔泰第一个利用了这个因素,因为作家协会于1770年就订做过他的头像。(图5-1)19世纪末有人做过统计,在首都的纪念性雕像中,有67座用以纪念文化人,65座用以纪念“进步人士”,56座用以纪念政治家,45座纪念艺术家。如果说,在1870年以前,巴黎雕像绝大部分是来纪念作战的英雄,或者某几位君主的话,那么自那以后,用以纪念艺术家和文化人的雕像便占了上风。难道有必要像儒诺·哈尔格洛夫那样作总结吗?他的



图 5-1 法国作家伏尔泰塑像。