

京权图字 01—98—1026

$\partial\Sigma_s \varrho \quad r\partial\Sigma_s \quad P\Sigma\partial' \Xi_Q \alpha \quad \rho_3 \quad \oint \chi \sigma^6 \sigma \quad O^{3 \ 9 \ 6} \rho \chi \sigma^9 .$
 $\rho^k \chi^{3 \ 2 \ 7} \quad \rho^9 \quad s \sigma^9 \chi^6 \quad 1992 .$

本书由法国外交部资助出版

本书中文版由法国 $\rho^k \chi^{3 \ 2 \ 7} \quad \rho^9 \quad s \sigma^9 \chi^6$ 授权中央编译出版社独家出版发行。版权所有,不得翻印。

图书在版编目(CIP) 数据

艺术的法则:文学场的生成和结构/(法)布迪厄著;刘晖译.
—北京:中央编译出版社,2001.3

X5 O2 7—80109—424—7

I. 艺… II. ①布… ②刘… III. 文学:社会学 IV. X0—02

中国版本图书馆CIP 数据核字(2000)第78277 号

艺术的法则

出版发行:中央编译出版社

地 址:北京西单西斜街36 号(100032)

电 话:66521152 66117130(编辑部) 66171396(发行部)

$\Sigma^1 \quad \xi \chi^0 \quad \pi \pi^8 \quad \chi \sigma \rho^k \quad @^1 \chi^2 \xi \cdot \pi^3 \cdot 1$

经 销:全国新华书店

照 排:北京春辰轩图文设计有限公司

印 刷:世界知识印刷厂

开 本:850×1168 毫米 1/32

字 数:399 千字

印 张:14

版 次:2001 年3 月第1 版第1 次印刷

定 价:26.00 元

人们只有通过读书才能变成学究。

——雷蒙·格诺

感谢玛丽—克里斯蒂娜
在这本书的准备和成稿过程中
为我提供的帮助。

前言

天使。在爱情和文学上都好好干。

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造就的最高经验，简化为对我们娱乐的探索，而无视我们的生活意义？”^[1]这样的句子，不过是从为文学和文化辩护的无年代无作者的无数证词中提取的一个而已，它肯定会激起某种愤怒的喜悦，此种愤怒的喜悦是正统思想的陈词滥调令福楼拜感受到的。关于对书的学术崇拜或对堪称丰富“布法尔—白居易式选集”的海德格尔—赫尔德林式启示的学术崇拜，参见这些“老掉牙”的说法（公式是雷蒙·格诺的）：“读书，首先是摆脱自己，以及自己的世界”；^[2]“没有书的拯救，再也不可能活在世上”；^[3]“在文学上，本质昭然若揭，它与自身的真实一起，并在真实中呈现，如同显现出来

的真实本身？”^[4]

倘若我觉得一开始就有必要提及这些枯燥的论题，诸如艺术与生活、独特与平凡，文学与科学，能确立法则但丧失“经验的独特性”的（社会）科学和不立法则但“总是以个体绝对的特性对待个体”^[5]的文学，这是因为，这些论题无限地被学术的礼拜仪式再生产出来，且以这个仪式为目的，它们铭刻在所有被学院培育出来的精神中：这些论题起过滤器或屏幕的作用，总是它们阻碍或扰乱对书和阅读的科学分析的理解。

对文学自主的要求，在普鲁斯特的《驳圣伯夫》中得到了典型体现，这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，而且首先破坏了美学乐趣？社会学家注定要落入相对主义，价值的平均化，贬低伟大，破坏总是独一无二的“创造者”的独特性？这难道是因为他与大多数、平均数、中等、进而与平庸、次等、平民、许多默默无闻的被埋没的小作者有牵连，与最令这个时代的“创造者”厌恶的内容与背景、“对象”与外文本，即文学的外在有牵连吗？

许多被文学吸引的作家和读者，尤其是层次或高或低的哲学家，他们从柏格森到海德格尔以降，试图赋予科学以先验的界线，对于这些人而言，原因是显而易见的。更不必说那些禁止社会学与艺术品进行任何亵渎神明的接触的人了。是否该以伽达默尔为例，他把一个不可理喻或至少不可解释的公设放在他的“理解艺术”的起点上：“艺术品表现了对我们的理解发出的挑战，因为它无限地逃避一切解释，而且它以一种总是无法克制的抗拒反对那些用概念进行阐释的人，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、那么多哲学家如此殷勤地信奉艺术品的经验是不可言喻的，而且根本逃避理性认识；为什么他们如此急不可耐地不经斗争就承认知识的失败；他们想要贬低理性认识的如此强烈的需要，他们承认艺术品的不可简化、或用更确切的话说它的超验性的这种狂热，是从哪里来的。

为什么人们执意要赋予艺术品——及它唤起的认识——这个特殊的地位，倘若不是为了以带偏见的诽谤打击一些人的（必然是费力而不

完善的)做法,这些人想把人类行为的这些产品置于普通科学的一般对待之下;倘若不是为了承认那些懂得识别其超验性的人的(精神)超验性?为什么人们激烈反对那些想要提高对艺术品和美学经验的认识的人,倘若不是因为想要对这个不可言喻的个体和产生它的不可言喻的个体进行科学分析的抱负,对如此普遍(至少在艺术爱好者当中)、而又如此‘特别’的意图造成了致命的威胁,这个意图恰是自视为不可言喻的个体,能够体验这个不可言喻的人的不可言喻的经验?一句话,为什么,人们如此抗拒分析,倘若不是因为分析给予‘创造者’、想通过‘创造性’阅读与创造者认同的人、弗洛伊德所说的自恋主义,最后的致命一击,而此前的打击已有哥白尼、达尔文和弗洛伊德本人名列其中?

不可言喻的经验无疑与爱情的经验性质相同,以不可言喻的经验为借口,像谈恋爱一样心醉神迷地投入到作品之中,通过不可表达的独特性,这个适宜于艺术品的惟一认识形式来把握作品,难道合乎情理吗?甚至在对艺术的科学分析,及对艺术的爱的科学分析中,只看到科学家的狂妄自大的形式,说科学家以解释为名,毫不犹豫地威胁到‘创造者’的读者的自由和独特性。所有这些不可知论的维护者狂热地筑起不可攻克的人类自由堡垒,反对科学的探索,对于这些人,我以歌德的这句极富康德意味的话来反驳,它令所有自然科学和社会科学的专家心生灵犀:“我们的观点是,人有权假设存在某种不可认识的东西,但他不应该为研究划定界线。”^[7]我相信康德很好地表达了科学家们对他们事业的描述,因为他提出认识和存在的调和从想像的没影点来看,是一种想像的焦点,科学应该依据这个没影点来调整自身,千万不要妄图固定于其上(这与绝对知识的幻想和历史终结的幻想对立,而这种幻想在哲学家身上比在科学家身上更为普遍……)。至于科学对文学经验的自由和独特性的威胁,为了公正起见,只要看到,科学提供的能力是给一切愿意并且能够将它据为己有的人,这个能力的作用在于解释和理解这种经验,并由此提供相对于其决定因素的真正的自由的可能性。

或许更合情合理的是,担心科学将对艺术的爱置于解剖刀下会破坏乐趣,因为科学虽能让人理解,却不善于让人感觉。于是人们只能赞

同类似米歇尔·沙尤的做法,他把感觉、体验、感受放在第一位,提出了文学生活的文学展示,这种文学生活奇怪地脱离了文学的文学史:[8]他很巧妙地将叔本华所说的被忽视的本文背景,即普通评论家弃置不顾的一切,再次引入一个被奇怪地加以限定的文学空间,同时,通过命名的神奇作用,展示造就和构成作者生活的东西,包括他们生活及其日常场景的家族的、家庭的、栩栩如生的甚至奇形怪状的或‘滑稽可笑’的细节,他颠覆了文学趣味的一般等级。他用所有博学的材料武装自己,不是为了帮助颂扬神圣的古典作品,增进对祖先或‘死者遗产’的崇拜,而是为了提醒读者,让他准备“与死者干杯”,正如圣塔芒所说:他从历史和学院派的圣殿中夺走了被当作偶像崇拜的文本和作者,让文本和作者重获自由。

同样应该与文学的圣徒传决裂的社会学家,难道感觉不到与这‘快乐的知识’有关系,而这快乐的知识依赖于自由而不受束缚地使用历史参照而导致的自由组合,从而抛弃宏大的作者批评的预言式浮夸和学院传统僧侣般乏味的念经?但是与社会学的共同表现能让人相信的相反,他无法完全满足文学生活的这种文学展示。如果注重感觉用在文本上完全合适,当它以社会世界为目标时,就会导致忽略主要的东西,因为主要的东西是在社会世界中产生的。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,其中不乏对艺术和文学的分析,这些分析的目的是重建一种社会“现实”,它易于通过日常生活的可见物、感觉性和具体性进行把握。但是,正如我在这本书中从头到尾所表现的,社会学家在这一点上接近柏拉图所说的哲学家,他反对“漂亮的场景和动听的声音的朋友”也即作家:他追求的“现实”不能任人简化为感性经验诉诸的直接材料;他不以让人看到或感觉到为目的,而是建立能够解释感性材料的心智关系系统。

这是否意味着我们又回到了古老的心智和感觉的二律背反?实际上,如同我所相信的(我自己也有这种体验),由读者来判断艺术品的生成和接受的社会条件的科学分析,在没有简化或破坏作品的情况下,是否强化了文学经验:我们将在福楼拜身上看到,科学分析仿佛出于考虑使‘创造者’的独特性明白易懂的关系,而首先消除了这种独特性,但这

只是为了在空间的重建过程中更好地再现它,在这个过程中作者“像一个点一样被包括和包含”了。文学空间的这个点也是关于这个空间的特定视角由以形成的一个点,如此认识这个点,就能通过与一个既成位置的精神认同,理解和感觉这个位置和占据这个位置的人的独特性及不同寻常的努力,这份努力至少在福楼拜这一特殊状况下,对于特定性的存在是必不可少的。

对艺术的爱,如同爱情,乃至最疯狂的爱情,感到自己是植根在对象身上的。为了说服自己有理由(或各种各样的理由)爱,他才经常求助于评论这种类似信徒对自己讲的卫道话语。这种评论倘若至少能够加强他的信仰,也就能启发和唤醒别人加入信仰。这就是为什么科学分析能够在揭示艺术品是必不可少的东西,也就是在揭示信息公式、发生原则、存在理由的时候,为艺术经验和与它共同产生的乐趣提供最好的辩护、最丰富的养分。通过科学分析,对作品的感性之爱能够在一种心智之爱中达到完美,这种心智之爱是将客体融合在主体之中,将主体溶解到客体之中,是对文学客体(它自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。

但是,将某些自诩与生成的偶然性无关、靠一种绝对经验生存的东西,简化为历史的必然性且直面这种必然性,代价是否太高了?实际上,理解文学场、支持它的信仰、在其中起作用的言语游戏、产生于其中的物质或象征利益和焦点的社会生成,并不是迎合简化或破坏的乐趣(甚至,如维特根斯坦在《伦理学教程》中所指出的,为理解付出的努力,无疑在某种程度上得益于“破坏偏见的乐趣”和“无法抗拒的诱惑”,“‘此不过是彼’的典型解释”引发了乐趣和诱惑,尤其用来对抗崇拜艺术的虚伪的殷勤)。这是面对面地观察事物并依照它们本来的样子看待它们。

文学场或艺术场是能够引起或规定最不计利害的“利益”的矛盾世界,在这些世界的逻辑中寻找艺术品存在的历史性和超历史性,就是把这部作品当成一个被他者纠缠和调控的有意图的符号,作品也是他者的征兆。这就是假设从中表现出一种表达的冲动,而场的社会必要性所规定的形式,趋向于使这种表达冲动难以辨认。抛开为追求纯粹的

形式而超脱纯粹的利益这一点,是理解这些社会空间的逻辑必须付出的代价,社会空间通过它们运行的历史法则的社会炼金术,最终从特定情感与利益通常残酷的对抗中,抽取普遍性的升华了的本质;而且它提供了一种更真实的最终更有保证的观念,因为这是一种不那么超凡入圣的观念,这来自人类成果的最高征服。

注 释

- [1] P. 萨勒纳夫《死者的遗产》,巴黎,伽俐玛,书中有若干处。
- [2] P. 萨勒纳夫《死者的遗产》,巴黎,伽俐玛,书中有若干处。
- [3] P. 萨勒纳夫《死者的遗产》,巴黎,伽俐玛,书中有若干处。
- [4] P. 萨勒纳夫《死者的遗产》,巴黎,伽俐玛,书中有若干处。
- [5] P. 萨勒纳夫《死者的遗产》,巴黎,伽俐玛,书中有若干处。
- [6] Φ. T. 伽达默尔《理解的艺术·著作XX,阐释和人类经验的场》,巴黎,奥比耶,1991年,第17页;又见关于历史经验的不可还原性,历史经验“浸入‘偶然发生’中,排除对‘偶然发生’事件的认识”,第197页。
- [7] Ψ. δ. 歌德,“卡尔·威廉·诺泽”《自然科学杂志》,Xc,第195页,引自Σ. 卡西尔的《卢梭·康德·歌德》,巴黎,柏林,1991年,第114页。
- [8] ϵ. 沙尤《法国17世纪文学入门》,巴黎,阿捷,1990年,第9—13页。

序 言 福楼拜 福楼拜的分析者

《情感教育》的阅读

人们不写自己想写的东西。

居斯塔夫·福楼拜

《情感教育》这部著作虽被人成千上万次地评论过,却无疑没有被真正读过。它提供了自身的社会学分析需要的一切手段:^[1]从严格意义上讲的内部阅读所揭示的作品结构,也就是弗雷德里克的经验发生于其中的社会空间的结构,也成了作者本人居于其中的社会空间结构。

人们或许会认为,社会学家抛出他自己的疑问,让福楼拜成了一个社会学家,还附带能提供一种福楼拜的社会学。他建立起作品内在的结构模式,这个模式有助于再次形成并从根本上理解弗雷德里克及其朋友们的整个故事,而他想要借此提供的证据本身,看来有达到极端科学主义顶点的危险。但最奇怪的是,这个

几乎没有被表露的结构,却明明白白存在着,而且逃过了最专注的解释者。^[2]这就不得不以平素不习见的术语提出“现实主义”和文学话语的“对象”问题。这个话语谈起(社会或心理)世界好像等于没说,这个话语只有在好像为没说而说的条件下才能谈论世界,也就是在一种对于作者和读者而言,对其所表达的进行否定(对弗洛伊德来说是反对)的形式下谈论世界,那么这个话语到底是什么呢?难道不该想想工于形式是不是使深层的和受压抑的结构的部分回想有可能实现的东西,一句话,最工于形式探索的作家——比如福楼拜及其后的许多人——难道没有最终通过(社会或心理)结构来行动,这些结构通过他和他对引发词语即“引导机制”的作用达到客观化,而引导机制同样也是多少有些不透光的屏幕?

但是,对作品的分析除了迫使提出和检验这些问题之外,还应该允许利用文学话语的特性,比如通过欲盖弥彰或制造一种非现实化的“真实效果”,悄悄地伴随对福楼拜进行社会分析的福楼拜,进入对福楼拜和文学的社会分析。

位置 放置 位移

这个“18 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“剧本的提纲、绘画的主题、未来的情感”,他前途无量,对敞开在他面前的全部权利和可能性及飞黄腾达的道路一览无余。从双重意义上来看,弗雷德里克·莫罗是一个不确定的存在,或更确切地说,注定要有客观和主观上的不确定性。他的年金收入条件保证他自由自在地生活,虽然表面上他是感情的主宰,但他却因为他的财政资产的变化,而受制于人,财政资产决定了他选择的成功方向。^[3]

他有时表现出对资产阶级抱负的共同目标的冷漠,^[4]这是他对阿尔努太太的幻想中的爱情的副作用,阿尔努太太是他的不确定性的一种想

像的支持。“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，您是我惟一的事业，我一切的财富，目标，我存在的中心，我思想的中心。”^[5]他间或表达出来的对艺术的兴趣，不那么稳定可靠，无法为更高的抱负提供支持点，但这个抱负确实能够与一般的抱负形成鲜明的对比：他第一次出现的时候，“想的是剧本的构思和绘画主题”，在别的时候，“梦想着交响曲”，“想画画”和作诗，一天他开始“写一部题为《西尔维奥，渔夫之子》的小说”，主角是他跟阿尔努太太；然后他“租了一架钢琴，写德国圆舞曲”，接着就转向绘画，绘画使他接近阿尔努太太，最后重展写作抱负，这回准备写《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，围绕着分别由阿尔努家和唐布罗斯家代表的两极展开：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，至少在出发点上，也就是说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作客。标志人物，尤其是阿尔努和唐布罗斯，起到了规定和表现社会空间的确切位置的作用。这不是蒂博代认定的拉布吕耶尔式的“性格”，更多的是一个社会位置的象征（写作劳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自然更有意义，它提供分析的许多确实的迹象证明了这一点。^[7]）因此，比如各种各样的招待会和聚会全都被主人提供的酒类赋予了含义而且加以区别，比如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，托卡依葡萄烧酒，罗莎奈特的香槟酒。

因此我们可以依靠福楼拜提供的大量迹象，以及诸如招待会、晚会和朋友聚会之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（见下图）。



图表文字说明：

- 1.《情感教育》中的权力场
- 2.阿尔努
- 3.弗雷德里克
- 4.唐布罗斯
- 5.艺术与政治
- 6.政治与商业
- 7.罗莎奈特
- 8.马尔蒂依
- 9.路易丝
- 10.勒冉巴
- 11.德洛里耶
- 12.塞内加尔
- 13.迪萨尔迪耶
- 14.瓦特纳兹
- 15.阿尔努太太
- 16.唐布罗斯夫人
- 17.乌德里
- 18.佩尔兰
- 19.于索内
- 20.塞西尔
- 21.罗克
- 22.拉尔西鲁瓦夫人
- 23.克莱芒斯·达维乌
- 24.德·西齐
- 25.德·科曼
- 26.德尔玛
- 27.(邻居)
- 28.勒冉巴夫人

- (1) 迪特迈尔,画家
- (2) 拉瓦里亚斯,神秘主义者
- (3) 布里厄,插图画家
- (4) 布雷夫,肖像画家
- (5) 松巴兹,漫画家
- (6) 乌尔达,雕塑家
- (7) 罗森瓦尔德,作曲家
- (8) 洛里斯,诗人
- (9) 曼修斯,画家
- (10) 勒福舍
- (11) 律师
- (12) 女演员
- (13) 德·帕拉佐
- (14) 德·拉尔西鲁瓦
- (15) 德·格雷蒙维尔,外交家
- (16) 菲米雄,工业家
- (17) 德·诺南古尔
- (18) 科学家
- (19) 法官
- (20) 名医
- (21) 前部长
- (22) 大教堂神甫
- (23) 高官
- (24) 地产业主
- (25)“伟大的E,著名的O……”

X 出现在阿尔努家的人

XX 出现在唐布罗斯家的人(1848 年之前)

XXX 出现在唐布罗斯家的人(1848 年之后)

XY 出现在罗莎奈特家的人

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,还有首当其冲的瓦特纳兹小姐、常客迪特迈尔和布里厄(这两个人都是画家)、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),最后是稀客肖像画

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—保罗·曼修斯(在这样的晚餐会上,还得加上律师勒福舍先生和于索内的两个艺术批评家朋友,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年革命分开了,这些招待会接待的人除了在属性上确定的人物之外,还有一位前任部长、一个大教堂的神甫、两位高级官员、“地产业主”和艺术、科学和政治方面的著名人士(“伟大的 ϵ 、著名的 O 、深不可测的 Π 、口若悬河的 η 、无法比拟的 ζ 、左翼中心的老吹鼓手、右翼的勇士、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、拉尔西鲁瓦夫人、省长夫人、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,还有马尔蒂依、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,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,当她计划要嫁给弗雷德里克的时候,^[11]来这里的有女演员们、男演员德尔玛、瓦特纳兹小姐、弗雷德里克及其部分朋友:佩尔兰、于索内、阿尔努、西齐和唐布罗斯,最后是德·帕拉佐伯爵和在唐布罗斯家见到的人物:保罗·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,拉尔西鲁瓦夫人是唐布罗斯夫人的沙龙的常客。

西齐的客人(也包括出现在罗莎奈特家里的德·科曼先生,等等)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,再有就是塞内加尔、迪萨尔迪耶、佩尔兰、于索内、西齐、勒冉巴和马尔蒂依(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、一个建筑师、一个酒类推销员和一个保险推销员。^[14]

唐布罗斯一家代表了政治和经济权力的一极,他们一上来就瞄准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,取悦于他的夫人”^[15])。他们的沙龙接待“投身生活”也就是经商的“男女”,在1848年完全排除了艺术家和记者。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;有人想分散城市布局,把城市的超负荷部分转移到乡下去;有人谴责罪恶和“下层阶级”的需要;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,用的是最漂亮的银器餐具。晚餐后,男人站着谈自己的事,而女人们也就呆呆地坐着。

相反的一极的代表并不是一个伟大的艺术家代表,革命的艺术家居抑或守旧的艺术家居都是如此,而是画商阿尔努,他是艺术空间中金钱和商业的名副其实的代表。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]这里的措辞是为了表明,无论就他的职业指向还是他的报纸名称《工艺报》而言,双重否定都存在于这个像弗雷德里克一样的人身上,他有两面性,犹豫不定,因而注定要破产。《工艺报》是“对立面亲密携手的新地域”,^[17]是“混杂的机构”,它为占据对立面位置的艺术家居、“社会艺术”的维护者、“为艺术而艺术”的坚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“简单”,但也不反对“矫揉造作”。人们吃的是异国风情的菜肴,喝的是“奇异的酒”。有人为了美学或政治理论争得不可开交。有人站在左派一边,更确切地说是站在共和一边,像阿尔努一样,甚至站在社会主义一边。但是《工艺报》同样是一个能够在经济上剥削艺术家的艺术产业,因为它是控制作家和艺术家生产的认可机构。^[18]

阿尔努在某种程度上,注定要完成艺术商人的职责,他要取得事业的成功,只能通过艺术与金钱之间不断的双重游戏掩盖真相,也就是掩盖剥削。^[19]这个两面派,“掺杂了唯利是图和天真纯朴”,^[20]斤斤计较的吝啬和“大肆挥霍”(阿尔努太太这么想,^[21]罗莎奈特也这么看^[22]),也