

雨果美丑诗学观的经典化

林晓筱

摘要: 美丑诗学观是雨果《巴黎圣母院》这部经典的经典性。雨果这一美学原则有着较为悠久的历史,经历了“促成和谐”、“揭露讽刺”、“催生崇高”这三个历史阶段。雨果将这些积淀在哲学、美学、文学、伦理学中的观念提升成为他自身独特的浪漫主义诗学理念。

关键词: 雨果; 美丑; 诗学; 经典化

作者简介: 林晓筱, 男, 讲师, 文学博士。(浙江传媒学院 文学院, 浙江 杭州, 310018)

中图分类号: I565.074 **文献标识码:** A **文章编号:** 1008-6552 (2016) 06-0108-08

雨果于1830年7月27日开始动笔写作《巴黎圣母院》这部小说,最终一蹴而就在1832年1月15日完稿,用完了先前买来的最后一滴墨水。雨果欣喜过望,曾打算将这部小说取名为《一瓶墨水的内涵》。这个题目未能最终成为小说的题目,其中非常重要的原因在于,雨果并非真的枯坐在桌前闭门造车,而是对小说的场景做过一番细致的考察。他在动笔三年前就已经阅读了大量的历史文献和严肃的历史著作,在此研究的基础上已对15世纪的巴黎历史了如指掌。^[1]

对现实的考察再加上诗意的想象,使得《巴黎圣母院》的问世在评论家圣伯夫看来标志着雨果在创作上达到了成熟期。但这种成熟期并未被大多数人所接受,《巴黎圣母院》“不是大多数人所熟悉的小说,而是他自己的,总是有点荒诞、执拗、高傲,可以说是陡峭的,所有的方面都很别致,而同时又有洞察力、嘲讽,有所醒悟……”^[2] 圣伯夫虽然没有明确指出雨果这部作品包含上述几种特质的原因,但时至今日我们知道,这一连串的特质可以镶嵌在《巴黎圣母院》的核心美学特质——“美丑对照原则”当中。

雨果本人在《克伦威尔序》(以下简称《序》)中首次提出了“美丑对照原则”。整篇《序》正如雨果在开篇时所举的军队的例子一样,充满了战斗气息。它所要驳斥的是古典主义,乃至古典主义之前,沉积在美学历史当中的单一美学准则。雨果认为:“古代的纯粹史诗性的诗歌艺术也象古代的多神教和古代哲学一样,对自然仅仅从一个方面去加以考察,而毫不怜惜地把世界中那些可供艺术模仿但与某种典型美无关的一切东西,全都从艺术中抛弃掉。”^[3]

雨果在《序》中曾说:“照我们看来,就艺术中如何运用滑稽丑怪这个问题,足足可以写一本新颖的书出来。通过这本书,可以指出,近代人从这个丰富的典型里汲取了多么强烈的效果……”^{[3](35)}

而今,我们可以说意大利作家艾柯所著的《丑的历史》则刚好成了雨果所说的“新颖的书”。艾柯提醒我们,丑这个概念在人类的认识和接受的范畴中具有如下前提:第一,“丑”这个概念具有相对性。不仅个体对待“美”和“丑”的因素有所差别,而且在历史的演变过程中,“丑”也不可避免地随着审美标准的变化在逐渐发生变化。第二,这种对美丑的界定尽管有其相对性,但是这种相对性并非无边无际,难以捉摸,而是可以参考某个“特定”的模型进行定义。无论是柏拉图所说的“理念”,还是托马斯·阿奎那定义的“形式”与“材料”的统一,都可以视作人类在对待“丑”这个概念时留下的公分母。第三,自从罗森克兰茨(Karl Rosenkranz)于1853年发表第一部《丑的美学》(Aesthetic

of Ugliness) 以来, 人类在对待丑时除去政治和经济的外在标准之外, 也会掺杂诸如道德等人类生活的内在价值, 继而影响人们对“丑”的认定和态度。^[4]在这三个前提之上, 艾柯认为我们要在对待“丑”时注意三种区分: 丑本身, 主要是指令人作呕的现象; 形式上的丑, 涉及的是整体和部分之间关系的失衡, 以及艺术对这两者的刻画。^{[4](18-20)}

一、“丑”对“美”的补充：促成和谐

古希腊文化是西方文明的滥觞之一, 我们对“丑”的审视自然要从古希腊时代开始。柏拉图在《巴门尼德篇》中记载了苏格拉底和巴门尼德有关“理念”的一番对话, 其中包含了苏格拉底对“丑”的认识。在这番对话中, 苏格拉底和巴门尼德对“公正”、“美”和“善”等概念具有的“理念性”基本达成了一致。但是就“头发”、“烂泥”、“垃圾”等“一切微不足道、卑贱的事物”拥有理念, 苏格拉底认为是“荒谬的”。究其原因, 苏格拉底认为: “在这些事例当中, 事物就是我们能看到的事物。”^[5]由此可见, 在“理念”的维度之下, 卑贱的事物之所以显得“荒谬”主要在于“可见”, 也就是有形。在苏格拉底的论述中, 美和丑相比, 趋向于无形, 更接近理念世界, 而丑则落于尘世, 趋向于有形。关键在于, 这个“有形”和前面所提及的头发、烂泥、垃圾等相关, 更趋向于“局部”。而在《大希庇亚篇》中, 苏格拉底则通过扮演一位曾问倒过他的提问者, 就有关“美”和“丑”的问题向希庇亚提问。在希庇亚的回答中, 我们可以看到一连串的类比关系, “猴子”、“人”、“少女”和“陶罐”等显然都是美的, 但是这些物品显然是在对比中显现出美的: “最美丽的猴子与人类比起来是丑陋的……最美丽的陶罐与少女相比也是丑陋的。”这些美的事物在希庇亚看来具有两点共通的特性: “井然有序”和“拥有外形”。^{[5](36-37)}

我们可以发现, 先前在《巴门尼德篇》中有关“丑”具有“有形”性的论述显然和“琐碎性”相对应, 也就是说在古希腊人的眼中, “美”虽然是无形的, 但是具有使得事物井然有序的特征, 并在“井然有序”的观念之下, 它能够促成事物完整的形体。而“丑”则相反, 丑虽然有形, 但这种形态诞生的是失序的、破碎的事物。秩序反应在古希腊人的观念之中, 就形成了对人和物的比例的追寻。“公元前4世纪, 波里克利特斯(Policleitus)创作一具雕像, 此作由于体现理想比例的所有规则而得《正典》之名。而维特鲁威(Vitruvius)是后来才提出人体各部分的完美比例的; 脸应该是身长的十分之一, 头是身长的八分之一, 躯干是四分之一等等。”^{[4](23)}

除此之外, 我们还应该看到, 美的秩序是在一系列类比的关系下产生的, 也就是说美具有通约性。柏拉图在《理想国》中曾表述说: “……这些事物里都有优美与丑恶。坏风格、坏节奏、坏音调, 类似坏言词、坏品格。反之, 美好的表现与明智、美好的品格相接近。”^{[6](107)}基于此, 柏拉图呼吁“阻止艺术家无论在绘画和雕塑作品里, 还是建筑或任何艺术作品里描绘邪恶、放荡、卑鄙、龌龊的坏精神……”因为这样做会使得人们“从小就接触罪恶的形象, 耳濡目染, 有如牛羊卧毒草中嘴嚼反刍, 近墨者黑, 不知不觉间心灵上就铸成大错了。”^{[6](107)}其实, 抛开柏拉图的论述不论, 从希腊人所用的词中我们依旧可以看出一些端倪。希腊人在表达有关“完美”的理念时, 用的是“kalokagathia”, 这个词可以拆解成“kalos”(美丽)和“agathos”(善等正面价值)这两个部分, 夹在一起构成了“完美”。^{[4](23)}由此可见, “美”成了一个超越身体的价值理念, 与“善”相连。

至此, 我们可以发现在古希腊人的眼中, “美”和“和谐”、“无形”、“善”相联系, 而“丑”则和“失序”、“有形”、“罪恶”相关。这似乎构成了截然相反的一对二元对立, 不仅体现在事物的“比例”等可见的维度, 也体现在“善、恶”等不可见的抽象价值判断中。但是, 论述什么是美丑是一个方面, 而如何表述这种对立则是另一值得注意的方面。因为我们得时刻注意, 雨果的“美丑对照原则”本质上也是对美丑关系的一次书写。这种对“美丑”关系的书写, 可以追溯到亚里士多德的《诗学》。

亚里士多德基于摹仿论指出：“人对于摹仿的作品总是感到快感。经验证明了这样一点：事物本身看上去尽管引起痛感，但惟妙惟肖的图像看上去却能引起我们的快感，例如尸首或最可鄙的动物形象。”^[7]至于这种快感的来源，亚里士多德认为在于我们“一边在看，一边在认知”。^{[7](24)}亚里士多德所说的“认知”无疑在简单地罗列“美丑对比”之外，加入了读者的因素，也就是说读者在看待“美丑”的时候除去衡量“美丑”的价值判断之外，会基于作品的摹仿特性而关注到对“美丑”的表现层面。继而亚里士多德特别指出，作品中“好坏”之分，与对“美”和“丑”的表现有关，因为“‘坏’不是指一切恶而言，而是指丑而言……”^{[7](28)}

尽管如此，古希腊的文学创作似乎没有拘囿于亚里士多德所框定的事物的“美丑”与表现“好坏”的联系之中。我们依旧可以在神话传说、荷马的史诗，乃至悲剧诗人的创作中看见米诺陶、斯芬克斯、塞壬等人身妖兽的怪物，这些怪物不仅不符合比例，而且其不合比例的方式是某种人和兽的组合，其恐怖形象令读者触目惊心，而他们所做的事情，连同那些外貌并不可怕的人（诸如美狄亚、坦塔勒斯等）所做的事情一样，无论如何也无法和“善”挂钩。按照古希腊圣贤的标准来看，这些怪物和人无疑是丑的。但不容否认的是，他们的形象却实实在在地存在于这些伟大的作品当中。这说明“坏”的、“丑”的事物，除去抽象价值衡量之外，在文学、艺术作品的价值当中有着独特的表现作用。奥勒留则通过一系列事物的类比^[8]，意在表明人们若对此类丑的事物换一种观察的方式，那么这些事物必然会产生不一样的审美效果。这样一来，以“美”来代替整体，以“美”来独撑“完美”的理念，在一个随处可见不完美的世界当中，被“美丑共存”符合“自然”的观念所革新。

“美”和“丑”在“自然”中的着床，在基督教文化中孕育出了“万有之美”的全新认识，这种认识在新柏拉图主义者笔下得到了具体的阐释。那位托名为戴奥尼索斯的作者认为：“但我们在把‘美的’和‘美’用于统一万物的原因时，不要在这两个名字间作区分……美将万物召唤向自己（当他被称为‘美’时），并把一切事物都聚集在自身之中。他把他称为美的，因为他是全然美好的，是超出一切的美者……在那一切美的事物的单纯但超越的本性中，美与美者作为其源泉而独特地在先存在着。从这一美中产生了万物的存在，各自都展示着自己的美的方式……美统一万物而为万物源泉……世上没有任何东西不分有一定的至美与至善。”^[9]显然这番话中包含着一种相矛盾的成分。如果美是统一万物的源泉，万物之中也分有这种至美和至善，那么万物之中的丑，万物之中的恶又该如何解释？换言之，美和丑固然是一对二元对立，既然这组二元对立依然存在，并归属于“万有之美”，那么承载这对对立的容器又是什么？对于这一疑问，圣奥古斯丁的论述为我们提供了答案。他在《忏悔录》中指出“对于你天主，绝对谈不到恶；不仅对于你，对于你所创造的万物也如此，因为在你所造的万有之外，没有一物能侵犯、破坏你所定的秩序。只是万物各部分之间有的彼此不相协调，使人认为不好，可是这些部分与另一些部分相协，便就是好而部分本身也并无不好。况且一切不相协调的部分则与负载万物的地相配合，而地又和上面风云来去的青天相配合。”^[10]除此之外，这位圣徒在《论秩序》《上帝之城》等著作中多次提及各种事例，用以强调“秩序”和“和谐”。这样一来，“美”和“丑”不仅统一在了和谐和秩序的维度之中，并且各自有了对秩序的不同价值。从某个侧面来说，这种观念使得“丑”的事物具有了和“美”的事物一样的价值表现功能。

在这种观念的影响下，基督教的文字和艺术作品当中大量出现了许多丑陋的形象。这些形象主要可以分为两类：基督受难时的鲜血场面，以及迫害基督的人的丑态。

我们可以在大量描述基督受难的绘画和文字作品中看到有关耶稣的种种“丑陋”画面：鲜血、伤痕、荆冠，甚至是耶稣的尸体。前文我们已经看到，“美”和“丑”已经在新柏拉图主义者心目当中获得了统一于“和谐”的可能性，而在基督教文化中，这种可能性进一步就成了人性和神性的合一与和谐。人性代表着耶稣“道成肉身”的人的一面，而神性则代表着他身上的上帝之子的神性。由于存在

这种两分性，黑格尔认为古典艺术往往不能胜任这一表现功能，“因为个别主体与神的和解并不是一开始就直接出现和谐，而是只有经过无限痛苦、抛舍、牺牲和有限的、感性的，主体方面因素的消除才产生出来的和谐，有限和无限的在这里紧密结合成一体。”^[11]由此可见，耶稣作为人性一面所遭受的鲜血场面，无疑是作为肉体的“丑”的部分在向精神中的“美”的部分的一种转化，是肉体向精神升华过程中的必要且间接的牺牲。

至于迫害基督的人，黑格尔认为可视为基督的敌人，他们“判了神的罪，嗤笑他，使他受苦刑，把他钉死在十字架上，所以他们被表现为内心上是恶的，而这种内心的恶和对神的敌视表现于外表则为丑陋，粗鲁，野蛮的形象和凶狠的歪曲。”^{[11](299)}这样一来，外在于基督的那些方面，可以视作是对基督精神上“美”的直接催化。

至此，我们可以说，在基督教文化中，丑不仅和美统一于秩序当中，而且具有和美一样的表现价值。和古希腊相比，这种丑的认识具有如下特点：丑不再是参照美的一种缺失和失衡、失序，而是作为整体参与秩序的构建；丑不再是肉体/精神二元对立体系中单纯代表肉体的一个尺度，而是作为一种对美的牺牲和催化，从而兼具肉体和精神的特征，这种特征表现为耶稣神性和人性的统一与和谐。

二、“丑”对“美”的延伸：揭示讽刺

“丑”的形象除去作为研究标本放在哲学家、美学家的案头之外，更多地是伴随着笑声回荡在民间。这似乎构成了人们面对丑的事物时近乎本能的反应。那么，人们在接受“丑”的事物时会发笑？

其实，本能只是一方面，属于心理学的范畴。但即便是柏格森这样的心理学家在研究这一问题时也没能道破真谛。普罗普认为，柏格森认定人类之所以发笑是受到了自然规律支配这一结论是错误的，因为它无法解释为什么有些事物明明是可笑的，但人们就是选择不笑。^[12]显然，人之所以选择不笑，是受到了某种约束本能的作用。这些约束本能的成分和一个人所处的社会、阶级、文化等异于自身的因素密切相关。进而，普罗普认为这种异己的因素会激发两种模式供人发笑：

相似性和差异性。所谓相似性就是一种重复。当一个人刻意地去模仿另一个人的行动，并且重复不停地模仿，往往就引出来让人发笑的场景。比如小孩子之间经常做的重复某人的话。相似性发笑的前提在于，人们都相信每个个体都是不同的，当所有的不同刻意地趋向共同特征时，往往就会带来笑的因素。^{[11](40-43)}而差异性因素之所以能让人发笑，原因在于人们看到了别人身上某种完全不同于自己的一面，确切地说就是某种缺陷。^{[12](43-44)}那么，这两点对于我们的认识有何帮助呢？

“丑”就是某种缺陷，并且这种缺陷无法复制。这一特点之所以会引人发笑，需满足两个条件：“它的存在和形态不使我们感到受辱和激起愤怒，也不引起怜悯和同情……”^{[12](45)}受辱、愤怒、怜悯，这些元素显然不仅仅是人的一种本能反应，更多地是人在相应习俗和社会生活中逐渐形成的价值判断。这样一来，我们可以说人对丑之所以会发笑，不仅是丑态本身所决定的，还裹挟着丑态背后的集体因素。丑的缺陷不仅是丑态的外在，也是对集体所遵循的共有价值观念的适度违反。普罗普的精彩分析无疑切中了丑之于笑的基本原理，但对于我们所要探究的问题来说，关键还不在于对丑与人之发笑本能，或者某种社会习俗促使丑成为笑料这两个问题进行探究，我们所要关注的是，人们为什么会创造丑，利用丑的样貌和形态来主动地引起他人的笑？

我们若将以上这个问题与中世纪的狂欢文化结合起来分析将会带来较为清晰的判断。在巴赫金看来，中世纪存在两种生活模式：“一种是常规的、十分严肃而紧蹙眉头的生活，服从于严格的等级秩序的生活，充满了恐惧、教条、崇敬、虔诚的生活；另一种是狂欢广场式的自由自在的生活，充满了两重性的笑，充满了对一切神圣物的亵渎和歪曲，充满了不敬和猥亵，充满了同一切人一切事的随意不拘的交往。这两种生活都得到了认可，但相互间有严格的时间界限。”^[13]而两种生活之间的调节则成了

狂欢文化主要功能。从一般意义上来说,狂欢就是一场场“笑的”节日。它为原本压抑、封闭的民众精神生活激活了丰富的时间体验,敞开了话语流通的空间。^[14]但若联系我们所要论述的主题,除去空间和时间这两个要素之外,处在狂欢化仪式中的人的“躯体”则更为重要。

据西方学者考察,狂欢节(Carnival)一词由“caro, carnis”(肉体)与“levare”(更替)组合而成。^{[14](200)}由此可见,狂欢的主体是与肉体相关的内容。肉体对宗教、官方话语的反抗通过宣泄欲望来实现。在巴赫金看来,民众通过身体中怪诞的部分来抵抗宗教生活中的体面,主要通过四个方面来实现:通过展现怪诞来传递生命力,继而体现出希望的内涵;通过敞开身体,尤其展现官方话语所禁忌的部分来达成亲密的接触;挑战官方的禁忌,继而达到挑战话语权威的作用;最终敞开了一种对话的可能。^{[14](5)}那么,所谓的怪诞的身体具体是指什么呢?巴赫金指出:“怪诞形象的艺术逻辑藐视人体中封闭的、平坦的和无生气的平面(表面),只定格那些超出于人体界限或通向人体内里的东西。山岳和深渊,这就是怪诞人体的凹凸,或用建筑学语言,即地下室里的钟楼。”^[15]由这段话我们不难看出,所谓的怪诞其实就是指身体不符合匀称、平面的认识观中的躯体。这种“凹凸”具有更为深刻的隐喻意义:“现代人体规范的特点是……一种完全现成的、完结的、有严格界限的、封闭的、由内向外展开的、不可混淆的和个体表现的人体。一切突起的、从人体中鼓凸出来的东西,任何显著的凸起部位、突出部分和分肢,亦即一切人体在其中开始超越其界限,开始孕育另一人体的东西,都被砍掉、取消、封闭、软化。而且,所有导向人体内里的孔洞也被封闭。个体的、界限分明的大块人体及其厚实沉重、无缝无孔的正面,成为形象的基础。人体无缝无孔的平面、平原、作为封闭的、与别的人体和个体性世界不相融合的分界,开始具有主导意义。这一人体所有的非完成性、非现成性特征,被小心翼翼地排除,其肉体内在生命的所有表现,也被排除。”^{[15](371)}考虑到巴赫金构建理论的基本态度,我们可以这样说,狂欢仪式中身体的凹凸其实是为了展开对话,流通话语的一种手段,这种手段由于借助了躯体的具体展现形式,不仅具备了对话的渴望,也同时展现了由展开身体伪装所带来的真诚。

回到我们所论述的问题上来看,怪诞的躯体、凹凸的造型其实就是一种“丑态”。诚如艾柯所言,“丑态”因此具有了两个关键的话语功能:诙谐与猥亵。值得指出的是,艾柯并没有指明这两个术语的总结得益于巴赫金的分析,但在笔者看来,艾柯无疑是对巴赫金理论的一次深入总结。在中世纪的语境之下,猥亵显然来自于官方和宗教话语中的标准,是对正统身体观念的否定。而所谓的诙谐则是一种渴望交流,表露真诚对话的尝试,这两者的关系密不可分。即便如此,我们还需看到,民间这种对丑态的展示多半是自发性的,归属于传统或者集体无意识的范畴当中,它与人们自发创作丑态还是有很大的区别的。我们真正需要考察的问题在于,人们抱着什么样的目的在创作、生产丑的形象?如若目的是可以探明的,那么所谓的猥亵和诙谐的主旨又在何处?

无疑,喜剧是有关丑态的形象的天然舞台。出现喜剧的演员可能本身并不是丑的,但却通过夸张的装扮,浮夸的演技来模仿丑态,从而达到喜剧表演的目的。这是值得我们考察的一个方面,因为演员是有意识地创作和表现丑态。专攻丑的美学的罗森克兰兹就曾经指出:“浮夸无论在什么情况下都是丑事。浮夸是一个人的自由往往已经失去控制的征象,而且每每在不适合的场合,在他不防之下迅速难以收拾而令他恐慌吃惊。因此,浮夸就像一个妖怪,在没有预警之下放肆妄为,使他陷入尴尬的处境。所以,喜剧演员总是喜欢在丑怪剧和诙谐情节里运用这项因素,至少通过典故来表现……人,不管年龄、教育水平、社会阶层和地位有什么差异,全都有这种不由自主的卑下天性,因此此类典故指涉很少有不令观众大笑的;低下的喜剧特别喜欢运用与此有关的粗俗、淫秽和瞎闹,道理就在这里。”^{[4](138)}罗森克兰茨在这番话中与其说强调了丑进入喜剧的条件,不如说揭示了我们对于丑的好奇。并且,这种好奇带有瞬间性和突袭性,它首先引起的是人们对失控事物的惊恐。但是,我们不禁要问,人们对于惊恐的事物为何会笑?这种猥亵的场景又是如何产生诙谐的效果的?一般来说,观众在经历从惊恐到

发笑的这个过程中之所以能放声大笑，原因或许在于他看到的是和自己无关的惊恐，并且庆幸自己能安全地躲过这种惊恐，继而将笑当成一种宽慰和对惊恐情绪的舒缓。但是，可想而知这种笑必定是短暂的，也必定是无法重复的。马克斯·德索就曾指出：“纵使在一般生活中，丑的变形，令人作呕的东西实际上都能使我们着迷，其原因不仅是由于它以突然的一击而唤起我们的敏感，而且也由于它痛苦地刺激我们那作为整体的生活……艺术大师们在他们的作品里仅为艺术的目的而体现出这种刺激，人们都认为是合理的。”^[16]如此来看，丑态之所以能让人发笑，并且人们也乐于接受这种刺激，除去我们对他人惊恐的消费，对紧张情绪的舒缓之外，还伴随着人们接受艺术创作的共识。既然提升到艺术创作的层面，我们有理由相信，在喜剧的漫长历史中，丑怪形象之所以能够长久地发展下来，定有除去让人短暂发笑之外的原因。

要探索这一原因，我们不妨顺着马克斯·德索的分析，首先来分析一下丑的产生机制是什么。德索认为：“使人愉快的和理想的美的东西产生一点小小的变化可能获得某种独立丑的东西。稍微扭曲一个正方形或圆形，或把不相容的两种颜色混合起来都会产生丑的效果……更重要的则是丑从自身中获取审美价值的能力……一切种类的美——严格的形式美，欢快的色彩美，悦耳的音乐和谐美——都可以说是花费了极大的精力去炫耀其外部，所以就没有任何余力去表现其内部了……然而如果艺术家欲表达自己内心中深深的思念，表现内心最深处最属于精神的东西，那么丑便与优雅一起提供了表达的合适方式。”^{[16](156)}由此可以看出，丑若要达到和美一样的美学功能，首先需要摆脱的是肉体，而进入精神的层面。但很显然，这里所说的精神层面肯定不再是丑的物体自身的层面，而是来源于被揭示的物体。也就是说，丑开始脱离原本就是丑的事物，对需要表现的对象进行刻画。丑态所包含的诙谐和幽默发生了对象的转移，将自己的丑态转移到原本不那么丑，甚至是美的事物身上，达到一种精神层面的揭示，这就是讽刺。

以丑来揭示美的事物的伪善，所达成的效果是漫画式的，对丑的功能这一重要转换，罗森克兰茨的认识是深刻的：“丑将崇高的转换为粗俗的，将惬意转化为可憎的，将绝对的美转化成讽刺漫画，在讽刺漫画里，尊严变成强调，魅力变成卖俏。讽刺漫画因此是形式之丑的极致，不过，也正因为其所反映的事物时受其所扭曲的正面形象所决定的，所以讽刺漫画不知不觉进入喜剧境界。”^{[4](154)}这样一来，丑和笑就结合在一起，成为了讽刺。值得注意的是，罗森克兰茨指出这种喜剧效果受到了正面形象，也就是所要讽刺的对象的限定。但这并不意味着丑的事物就因此失去了自身的特点，恰恰相反，讽刺的效果若要达到理想的效果，必须最大限度地保留自身的特点：“要解释讽刺漫画的话，你必须加上另外一个夸张观念，就是形式与其全体之间的不合比例，也就是否定那个依照形式观念而本来应该存在的统一。也就是说，如果整个形式的所有部分都做同等的放大或缩小，那么，各部分之间的比例维持不变……就不会产生任何真正的丑。但是，如果有一个部分逸出这种全体的统一，从而否定各部分之间原有的协调，可是这逸出部分以外的其余部分相行之下几乎消失。这样，就是不成比例的效果……使形式出现扭曲的那种夸大，必须是一个充满力量的，牵动整体形式的因素。它所造成的形式失序必须是有机的。这个观念是讽刺漫画效果的奥秘所在。透过将整治的某一部分加以不怀好意的夸大，造成的不和谐却会生出某种新的和谐来。”^{[4](154)}至此，我们可以看到，“丑”通过讽刺的效果，形成了新的和谐，从而在“美”的侧面延伸出了新的道路来，也正是在这一点上，艾柯认为罗森克兰茨完成了“丑在美学上的救赎”。^{[4](152)}

三、“丑”对“美”的提升：激发崇高

到了18世纪，人们对丑的认识又有了新的维度。这种对丑的全新认识首先在美学家和哲学家那里得到了理论上的探讨。大思想家伯克认为“虽然丑是美的对立面，它却不是比例和适宜性的对立面。

因为很可能有这样的东西，它虽然非常丑，但却合乎某种比例并且完全适合于某种用途。我想丑同样可以完全和一个崇高的观念相协调。但是，我并不暗示丑本身是一个崇高的观念，除非它和激起强烈恐怖的一些品质结合在一起。”^[17]伯克的上述言论中有两点值得我们关注。首先，他指出了丑自身作为美的对立面，保留了“比例”和“适宜性”这两个方面。从这一点上来说，伯克回应了罗森克兰茨的言论。但更为重要的是，他提出了一个全新的范畴对应关系，那就是丑与崇高的关系。尽管在这个范畴中丑并不直接与崇高划等号，但丑中所包含的恐怖成分却能激发崇高。这样一来，我们对丑的认识就获得了全新的维度。

其实，伯克的认识是融合在一系列美学思想的变革潮流中的。因为“在18世纪，关于美的辩论，重点从寻找规则来定义美转为思考美对人的作用。”^{[4]〔272〕}而在康德眼中，美对人的具体作用就体现在美与崇高的关系当中。他指出一共有两种崇高：数学式的崇高和力学式的崇高。所谓数学式的崇高，“典型的例子就是繁星满布的天空：我们所见仿佛远逾我们的感受能力范围，我们的理性因此假设一个无限，我们的感官无法掌握这无限，我们的想象却以直觉拥抱它。”^{[4]〔276〕}另一种力学式的崇高，“典型的例子就是暴风雨：我们的灵魂被无限力量的印象所撼动，我们的感官本能自觉渺小，从而产生不安的感觉，但我们意识到我们在道德上的伟大来弥补这种不安——自然的威力无法主宰我们道德上的伟大。”^{[4]〔276〕}具体来说，如若要激发数学式的崇高，则先要有一个超出感官的对象，进而需要用想象力来拥抱。而在力学式的崇高中，灵魂因为无限所撼动，需要道德来进行弥补。“超出感官”和“无限”就是不可见的表征，“拥抱”与“弥补”则是针对这种“不可见”所做出的策略。

相比之下，丑则是可见的，直面的。莱辛在《拉奥孔》中论及“丑”的作用时曾特意指出：“丑要有许多部分都不妥帖，而这些部分也要一眼就可以看遍的，才能使我们感到美所引起的那种感觉的反面。”^[18]由此观之，莱辛所谓的丑的可见特质，实则作为一种区分，可归在诗歌和绘画关系的范畴中进行论证。如若从这一论证角度出发来看，莱辛认为诗人在写作诗歌时，实则通过描写丑的形体，稀释了丑所能引起的反感，“就效果来说，丑仿佛已失其为丑了，丑才可以成为诗人所利用的题材。诗人不应为丑本身而去利用丑，但他却可以利用丑作为一种组成因素，去产生和加强某种混合的情感。”^[18]并且这种混合的情感就是“可笑性”和“可怖性”。而这个可笑的特性是怎样产生的呢？莱辛认为：“丑陋的身体只有在同时显得脆弱而有病态，妨碍心灵自由活动的表现，因而引起不利的评判时，嫌厌和喜爱才能融合为一体，但是所产生的新东西却不是可笑性而是怜悯；那对象如果没有这种情形，本来会受到我们尊敬，因为有这种情况，就变成逗趣了。”^{[18]〔143〕}逗趣与怜悯之别显然在于观看者自身的评判，而若这种判断的结果和所谓的利害关系相挂钩时，那么“如果无害的丑恶可以显得可笑，有害的丑恶在任何时候都是可恐怖的。”^{[18]〔145〕}笔者认为，所谓无害的丑恶实则表明在观看者心中，这种丑恶是可以被控制的。而有害的丑恶则意在表明，丑恶已经超出了人的可接受范围之外。但是作为人的一种天性，席勒指出人却常常会在明明知道丑陋可以激发恐怖的情况下不由自主地去观看丑的事物：“人性有个普遍现象，就是难过、可怕甚至恐怖的事物，对我们有难以抵挡的吸引力；痛苦和恐怖的场面，我们觉得既憎恶，又受吸引。正义得伸的快意，与不高贵的报复欲，都无法解释这现象。观者可能原谅这狼狈无状之人，最真心同情他的人可能希望他得救，但观众都多少有一股欲望，想看 he 受苦之容，听他受苦之言。受过教育者如果是例外，那也并非因为他没有这股本能，而是因为这本能被怜悯克服，或者因为这本能被立法抑制。质性较粗的人，则不受这些细致情绪阻碍，追从这股强大的冲动而不以为耻。这现象因此必定根源于人这种动物的本性，必须解释为人类普遍的心理律则。”^{[4]〔220〕}

除去这一点近乎本能的特质之外，如若我们联系康德的言论，不妨做如下补充：人类之所以会去观看丑恶的事物，除去本性之外，还在于丑的事物因其具有可怖的特性从而具备了一种无法被掌控的特质，在这种无法被掌控的特质的影响下，人们的心灵似乎可以激发出崇高的特性。从这个意义上来说，

莱辛所指出的丑的事物的“可笑性”和“可怖性”，可以视为人们依据丑的事物对自身的利害关系所做出的两种不同程度的反应：如若这种丑与自身的利害无关，那么这种丑就是可笑的。进而，如若这种丑对于观看者有着切身的利益，比如让人引起痛感，那么这种丑就可以激发出可怖感，但人们并不会就此止步，而是借助类似美的事物所激发的道德或者想象的弥补一样，借助怜悯来激发出类似的崇高感来。由此，丑就有了进一步的提升，具有了类似激发崇高的美学特质。

四、结 语

至此，我们梳理了雨果之前的美学家所论述的有关“美”和“丑”在审美中的表现。丑曾作为美的补充，一同表现和谐；也曾作为一种反讽的元素，延伸了美对于和谐的表现；并且在激发“崇高”方面，获得了和“美”近似的作用。应该说在这种转变的背后，隐含着古典和近代美学观念的转变。而雨果作为浪漫主义的旗手，其出发点也正是站在浪漫和古典的论证上的。

参考文献：

- [1] 程曾厚. 程曾厚讲雨果 [M]. 北京: 北京大学大学出版社, 2008: 154.
- [2] 程曾厚. 雨果评论汇编 [C]. 安徽: 安徽文艺出版社, 1994: 60.
- [3] [法] 雨果. 雨果论文学 [M]. 柳鸣九译. 上海: 上海译文出版社, 1980: 30.
- [4] [意] 翁贝托·艾柯. 丑的历史 [M]. 彭淮栋译. 北京: 中央编译出版社, 2010: 8-16.
- [5] [古希腊] 柏拉图. 柏拉图全集 (第2卷) [M]. 王晓朝译. 北京: 人民出版社, 2003: 760.
- [6] [古希腊] 柏拉图. 理想国 [M]. 郭斌和, 张竹明译. 北京: 商务印书馆, 2009: 107.
- [7] [古希腊] 亚里士多德. 诗学 [M]. 罗念生译. 上海: 上海人民出版社, 2005: 24.
- [8] [古罗马] 马可·奥勒留. 沉思录 [M]. 何怀宏译. 北京: 中央编译出版社, 2008: 27-28.
- [9] [古希腊] 狄奥尼修斯. 神秘神学 [M]. 包利民译. 北京: 三联书店出版社, 1998: 28-29.
- [10] [古罗马] 奥古斯丁. 忏悔录 [M]. 周士良译. 北京: 商务印书馆, 1963: 94.
- [11] [德] 黑格尔. 美学 [M]. 朱光潜译. 北京: 商务印书馆, 1996: 298.
- [12] [俄] 普洛普. 滑稽与笑的问题 [M]. 杜书瀛等译. 辽宁: 辽宁教育出版社, 1998: 14.
- [13] [俄] 巴赫金. 陀思妥耶夫斯基诗学问题 [M]. 白春仁, 顾亚铃译. 北京: 三联书店, 1988: 184.
- [14] 赵勇. 民间话语的开掘与放大——论巴赫金的狂欢理论 [J]. 外国文学研究, 2002 (2).
- [15] [俄] 巴赫金. 拉伯雷研究 [M]. 李兆林, 夏忠宪等译. 河北: 河北教育出版社, 1998: 369.
- [16] [德] 马克斯·德索. 美学与艺术理论 [M]. 兰金仁译. 北京: 中国社会科学出版社, 1987: 155.
- [17] [英] 柏克. 关于崇高与美的观念的根源的哲学探讨 [A]. 孟纪青, 汝信译. 古典文艺理论译丛编辑委员会. 古典文艺理论译丛 (第5册) [C]. 北京: 人民文学出版社, 1963: 60.
- [18] [德] 莱辛. 拉奥孔 [M]. 朱光潜译. 北京: 商务印书馆, 2013: 142.

[责任编辑: 华晓红]

The Canonization of Hugo's Poetics of Beauty and Ugliness

Lin Xiaoxiao

The poetics of beauty and ugliness is an essential part of Hugo's *Notre Dame*. It is so deeply rooted in literary history that it can be divided into three main parts: the facilitation of harmony, the function of sarcasm and the generation of the sublime. Hugo absorbed ideas derived from philosophy, literature and ethics into his own romantic poetics.