

彼得·盖伊《现代主义》：

现代主义对于当代的意义何在？

□杜 冬



彼得·盖伊

作为一个拥有全世界最大规模高速火车网和最快互联网经济发展的新兴大国、一个得益于现代技术的大国，中国人出乎意料地对横扫20世纪上半叶的现代主义非常冷淡。国人们更赞赏威尼斯的大教堂、梵蒂冈的米开朗基罗以及《瓦尔登湖》。除了毕加索、梵高等巨匠，几乎很少有人了解表现主义或者未来主义。

或许正因为如此，我们才需要读一读彼得·盖伊的《现代主义 从波德莱尔到贝克特之后》，去了解现代主义这个在一个世纪里彻底改变人类艺术样貌的风潮。现在生活的许多方面，例如建筑，都是现代主义的产物；而且在21世纪，现代主义很可能以别的形式兴起，改变今后100年的状况。毕竟，在人工智能和基因工程的时代里，我们无法再将一切交到米开朗基罗手中。

从19世纪后半叶兴起的现代主义浪潮，经过了一个世纪的轰轰烈烈、各自为战、功败垂成。这场浪潮在各条战线上拥有数以百计的名号，甚至在敌对的旗帜下彼此战斗。表现主义、达达主义、未来主义、意识流、包豪斯、印象派、即兴写作、蒙太奇等等，现代主义并没有发表过统一的宣言，也没有形成过广泛的联盟，甚至如作者彼得·盖伊在书中所说，有一些现代主义艺术家如克努特和艾夫斯，则坚决地反对现代主义精神。

如果有这样一本书，几乎涵盖了现代主义所有重要的方面，那么该书将几乎不可避免地成为一幅印象派甚至是布洛克的抽象表现主义画作：每一个片段都清晰有力，但在整体上现代主义的轮廓则云山雾罩，一片模糊。彼得·盖伊却没有犯这个错误，没有让这本关于现代主义的著作变成一部长达400万字的、庞杂的当代艺术字典。他有力地勾勒出现代主义萌生、壮大、衰老、遭遇困境、死而复生的过程。

什么是现代主义之一：内心的真实

或者说什么是现代主义的核心价值呢？

彼得·盖伊提炼出几条现代主义真正的精神支柱，首先是异端的诱惑。现代主义的家人们不再满足于传统的神圣的表现手法，而是从异端和创新中寻找灵感来源。但这难道不会变成猎奇的无源之水，让一切都在无意义的喧嚣和狂乱中灰飞烟灭？

因此，异端的诱惑，必须基于对内心的真实。真实，就是现代主义的第一要义。而这真实首先就是内心的真实，或者换用现代主义者的话来说，发现你自己。

最先明确揭示这一法则的，作者认为是波德莱尔。（“树木、山峦、河流和房屋）的美不是靠它自己，而是通过我、我个人的修养和我对它寄予的思想和感觉实现的。”万物只有在观赏者与之配合时才是完整的。一切观察上，都必须有创作者本人存在，甚至压倒原本的万物，这才是真实的。因此，对于波德莱尔而言，道德与主题无关，真实就是道德。“只有完整的、合理的、原本本地展现事物的真实面貌，并表达与事物本性相协调的个人情感的诗歌，才是道德的。”这是时人的共识，阿尔蒂尔·兰波就在信中明白地说道：“若想成为诗人，首先要做的研究就是完完整整的认识自我。”



汉斯·霍夫曼作品

这一纲领贯彻了现代主义几乎所有方面。在美术上，画家们在印象、表现、抽象、结构的道路上狂飙突进，甚至以纯粹的色块、线条来绘画。1874年展出的莫奈的《日出·印象》“没有任何故事情节，不帶任何说教色彩……莫奈和其他印象主义画家一样，在户外完成了这幅作品，捕捉到转瞬即逝的一霎那……场面既不蔚为壮观，也不生动秀丽，几乎千篇一律……它们只是画，其他什么也没有，只依靠绘画本身去吸引观赏者的注意力……”德国画家汉斯·霍夫曼(Hans Hofmann)的经典作品是以灵动的色彩绘出四方小块，以表达艺术的张力，

他的画表达出他确信的观点：艺术的最高源泉应当是内心的。“他说，独特的艺术表达，应当是内心的想法得到精神上的表达，并付诸形式……模仿客观真实的景物，不是创造，而是业余创作，或仅仅是一项动脑筋的活动，虽科学但毫无成果。”

在小说上，故事和人物的塑造不再是小说创作的金科玉律。对内心世界的痴迷、无数次对写作传统的挑战，使得现代主义小说让读者们深感焦虑。例如1920年获得诺贝尔奖的挪威作家克努特·汉姆生就讲述了捕捉心理活动最微妙瞬间的重要性：“它们只持续一秒钟、一分钟，它们来去匆匆，稍纵即逝……

但它们是心灵深处不易察觉的神秘波澜，是捉摸不定的印象的混沌，是被放大的微妙的想象；是思想和感觉的自由发展；是大脑和心脏天马行空的旅行，是神经的奇异活动、血液的窃窃私语和骨骼的迫切恳求，即心灵的无意识活动。”——“微妙”“自由”“天马行空”“无意识”——这共同构成了现代主义小说的简明纲要。彼得·盖伊颇为幸灾乐祸地写道：“现代主义小说与诗歌中的破碎句子，含蓄曲折的插入语，对悬念的轻描淡写，对故事发展关键内容的颠倒，以及深奥难懂的外来词汇使得这些作品如此高深莫测……因为现代主义充满想象力的文字要求读者必须投入百分之百的注意力，这是旨在娱乐大众的温和作家们所无意强求的。”的确，直到今天，乔伊斯的语言迷宫《芬尼根的守夜人》依然让译者大感头疼。

什么是现代主义之二：用当代手段解决问题

除了自我的真实之外，现代主义创作中的另一重真实，就是当下社会的真实。法国建筑师维奥莱-拉-迪对此做出了最明确最有力的表达：当代的问题需要当代的手段来解决。在这方面，建筑师们是急先锋，他们取得了相当辉煌的成就，可能是现代主义中最成功的。

20世纪初的先锋派建筑师们对陈腐设计开战。他们的对手热爱哥特风格、古典主义风格（正如今天中国的小区规划者），对机械死板的装饰爱得无怨无悔。而现代主义建筑师们憎恨学院派的特权，也蔑视其品位。他们所要真实的真实，“是直接采用可行的建材，而不是觉得这些材料‘有失体面’，涂抹其外观以求掩饰。钢铁、木材和现代材料绝不是丑陋的，结构绝不是丑陋的。他们认为，木材和钢铁自有其美感，建筑师应真实地加以展现”。意大利未来主义艺术家圣埃里亚认为，建筑及其内在的实用性，绝对是一门艺术。他还宣称，最新的技术发明同样可以成为审美的内容。玻璃、混凝土和钢铁，“其线条和造型，本身都含有丰富的美感”。他宣称：“没有什么比正在搭建的房屋钢结构更美。”因为其“代表了我们即将到来的一切充满热情”。

法国建筑师勒·柯布西耶则尖刻地指出，当前的设计风尚，是“不堪重负的装饰和虚伪的浪漫主义”死板结合的产物取代了“良好的造型及适当的简练”风格应有的位置，这适用于评价今天的中国室内装修业似乎也不为过。他甚至认为“装饰即罪恶”，激进地提出房子就是人在其中生活的机器。在此基础上，建筑和城市规划在20世纪取得了最长足的进步，例如塔特林所设计的“第三国际塔”，在20世纪初还难以想象，但是同样枝叶横生、结构野蛮的北京鸟巢如今已经和故宫同样矗立在古都了。

新的建筑材料和结构依然在飞速发展，我们是否可以认为，至少在建筑领域，我们已经是纯粹的现代主义了？

恐怕也是未必。

20世纪30年代，奥地利建筑师和设计师约瑟夫·霍夫曼也说：“只要我们的城市，我们的家庭，我们的房间，我们的家具，我们的用品，我们的衣服和珠宝，还有我们的语言和情绪依然未能用简单、朴实和优美的方式，反映出我们这个时代的精神，那我们就远远赶不上自己的祖先。”将近一个世纪之后的今天，这些标准恐怕有多一半无法达标。至少我们的城市依然在18世纪风格中一味怀旧，钟爱枫丹白露、美泉宫、巴洛克、大唐经典这类名字。

作者并不回避这样的矛盾，现代主义远未解决所有问题。他写道：“甚至晚至1925年，一个纯粹的现代主义者，荷兰建筑师和规划师奥德依然说出了他的困惑：‘我在技术的奇迹前跪倒，可我认为没有人会将蒸汽船与帕特农神庙相比。’的确，‘我希望有一个家，能满足我的爱人惬意生活的一切要求，可房屋对我而言并不是一个在其中生活的机器。’”

现代主义已经死了吗？

彼得·盖伊其实并没有明确回答这个问题，相反，他强调的是，现代主义若要生存，需要多少自由空间？他在《独行客与野蛮人》一章中取出了三个现代主义的死敌，分别是希特勒的第三帝国、墨索里尼的意大利、斯大林的苏联。德国自不待言，一方面重视现代科技，一方面则将当代艺术斥为堕落艺术，从已经死亡的神秘历史中寻找自己的“英雄”，借以逃



克努特·汉姆生

主义者、几何抽象派画家马列维在1920年兴致高昂地宣称：“正是立体主义和未来主义，以革命性的艺术形式，早早地预言了1917年政治和经济革命的到来。”结果没几年之后，现代主义被认定是资产阶级的垂死挣扎，如康定斯基等艺术家纷纷逃往美国等地，当代主义的应许之地苏联成为写实和古典的一统天下。

对现代主义带来致命打击的还有流行文化，彼得·盖伊特别点名了波普艺术。在他看来，相比血淋淋的记录，如同周刊卡通一样精美、具有冲击力、诱人而又赏心悦目的波普艺术，适合快速消费，却对于现代艺术更加危险。因为“平淡、乏味”的波普艺术“将本来泾渭分明的高雅艺术和低俗艺术混为一谈，而现代派艺术家则认为，一定要将这二者分开才行”。如前所说，真实面对内心，挖掘内心，寻找完全不同的方式，是现代主义存在的基石。然而波普艺术实际不但不需要想象力，甚至还排斥使用想象力。作者指出，“例如奥尔登堡阴茎崇拜型的口红，或者李奇登斯坦那令人心仪的卡通画美女，但他们都刻意避免对人人内心的审视，而这正是现代艺术不可或缺的因素。他们着眼干表面，远离哲学审视并对此沾沾自喜。”例如雕塑家克拉斯·奥尔登堡创作的《柔软的付费电话》也不过是木棉外面覆盖着聚乙烯，装配在木头板上上的一个杂糅，作品看起来就是一个大小一致、如假包换的柔软的付费电话。“品位和标准从没有如此猛降过。对于相当可观的艺术爱好者而言，整个艺术严肃的理念都发生了改变——这种改变不啻于堕落。”

有趣的是，现代主义的存在并不仅仅依赖于自由，也依赖于相当的精英品位。作者提醒，现代主义需要自由宽容的文化氛围和生存空间，也需要有良好的甚至是精英的艺术品位，来“为某些根深蒂固的画作开办音乐会，为某些晦涩的画作开办展览，组织某些难懂的诗”。

现代主义对我们究竟意义何在？

我们已经看到，我们的时代本来就是现代主义的造物之一，我们的建筑、日常用品的设计，无不渗透着现代建筑和现代设计的灵感，每年的红点设计大奖目录会让20世纪初的现代主义设计师们欣喜不已，宜家则忠实于现代主义的设计理念。我们的电影不再是追求刺激的浪漫剧，而是提出深入内心的要求；即便如莫言，其作品也受到西方现代主义乃至后现代主义文学的极大影响。

但另一方面，现代主义功业未就，它在诗歌小说、严肃音乐方面基本限于停滞，有一些现代主义的理念甚至被抛弃。智者望月，愚者望指，与其纠缠于现代主义的具体纲领，倒不如去思考现代主义的反抗意义。美国作曲家艾夫斯的父亲告诉他，只要你知道自己在做什么，你就可以自由地打破一切限制你独创的传统约束。

彼得·盖伊在开篇写道：“在（现代主义出现）前，人们都认为古人或教会或圣经已经说明了宇宙公理……到了18世纪，作家和思想家还在赞扬亚历山大·蒲柏将人们想得到却无法表达的东西很好地表达出来。在哲学家伏尔泰及其支持者看来，西塞罗仍然是伦理学和治国术方面无可替代的权威。”看到这句话，我不禁想到那些手捧半部《论语》或者《弟子规》或者《金刚经》就号称战无不胜的论调，我们的问题和现代主义先驱们面临的问题其实并没有本质区别。

在现代主义者们兴起的时候，正如在人类历史上绝大部分时段一样，作家和画家们歌颂着从未逝去的古老的黄金时代，但现代主义者关注的点则是当代。波德莱尔所青睐的美是“时尚生活的精彩场面”，像别致的四轮马车、能干的车夫、灵活的侍者、可爱的女人还有漂亮懂事的孩子。画家杜米埃大胆讥笑荷马时代的英雄，作曲家贝多芬巴赫也对人尽皆知的希腊神仙冷嘲热讽——这些都标志着自由思想的兴起。艺术家们开始质疑并想推翻古老的艺术等级制度。坚持放在时代语境下来看，或许，除了古诗文大会、《弟子规》和住在郊外的枫丹白露小区之外，我们更应当去描写高铁、程序员、地铁中的芸芸众生以及喊麦的青年。

现代主义对于当代的意义究竟何在？

至少有一点，人们对真实和自由的追求是从古至今也不会停止的。

避当代世界。希特勒就对当代美术憎恶得无以复加，烧书、烧绘画，甚至连纯技术宅男的包豪斯也被批判“非德国”，最后关门了事。

比较耐人寻味的是前苏联。十月革命之后，现代主义和新兴的苏维埃政权曾有过一段共舞，俄国乌克兰至上的

安稳日夜的昭告

□徐兆正

自从继承了一大笔财产之后，对于在波士顿当消防员的纳什而言，生活便悄然发生了倒转。“他二话没说，立马还清了欠欢乐田园疗养院的三万两千元的债务，给自己买了一辆新车（红色双门的萨博900——这是他第一辆新车），并乘机用上了过去四年积累的假期。”

安稳的生活被打破，正如爱伦·坡在《乌鸦》中吟哦的一样“平静永不再来”。奥斯特写道，“这就是他开始感觉到崩溃的地方。尽管在那些天里，庆祝和怀旧的情绪依旧，但纳什渐渐明白形势已经无法补救了。”最初，纳什有的是钱，继承巨额财产能提供给他安全感。不过随着账面上的数字越来越小，这安全感也在慢慢丧失。

后来，他遇到了杰克·波齐——一个以打牌为营生的浪荡公子。两人一拍即合地决定共赴赌局。孰料输得精光，为了清偿债务，纳什与波齐又开始为赢家建造一座莫名其妙的建筑。小说的场景就此转变为封闭的苦役之地，纳什从一种绝望过渡到另一种绝望，从无所顾忌的自由坠落为无休无止的剥削。奥斯特驾轻就熟地把生活的两种极端内化到故事当中。

有朋友与我谈起《偶然的音乐》这本小说，说是一本很不错的政治寓言。我读了之后却不这么想，或者说它完全就不是政治小说。首先是人性，然后才有政治性，然而很多人读小说却总喜欢代入政治而忽视了自己的生活。或者说，极尽刻画出个人内心的冲突，才是这本小说的成功所在。

纳什先后的两种选择，奥斯特恐怕都不能赞同。“这么做他也不是全无痛苦，但纳什差不多开始欢迎这种痛苦，开始体会到一种大无畏的高贵感，好像与过去分离得越彻底，他的未来就会越光明似的。他就像那些终于鼓起勇气给自己脑袋一枪的人——但这颗子弹带来的不是死亡，而是新生，是一次新世界诞生的大爆炸。”而在城堡服了数月苦役的纳什，则学会了完全的顺从，他甚至不能赞同波齐的逃跑提议——虽然后者接受了残酷的惩罚。

周作人在《生活之艺术》一章中援引蔼理斯观点道：“有人以此二者（即禁欲与耽溺）之一为其生活之惟一目的者，其人将在尚未生活之前早已死了。有人先将其一（耽溺）推至极端，再转而之他，其人才真能了解人生是什么，日后将被记念为模仿的高僧。但是始终尊重这二重理想者，那才是知生活法的明智的大师……一切生活是一个建设与破坏，一个取进与付出，一个永远的构成作用与分解作用的循环。要正当地生活，我们须得模仿大自然的豪华与严肃。”又，“生活之艺术，其方法只在微妙地混合取与舍二者而已。”从周作人的话再回头看看纳什的选择，仿佛自由只是奴役，而奴役则是自救。

吉姆·纳什可能不会了解，从他第一次驾车上路时，人生已经完全改变了。或许，他和我们大多数一样，对待生活都抱有一种可笑的错觉，认为疯狂能够结束疯狂，认为暴力可以成全暴力。引擎一旦发动，我们便开始乐观地相信——朝着错误方向的全速前进，最终能够抵达那个叫做正确的地方——然而他们所能做的就是这样，拼命踩油门，看仪表盘疯狂转动——朝着错误的方向越陷越深。世界不是圆的。

小说的最后一幕已经在隐晦般地印证了：重获自由的纳什再一次开上了车，从60码加到了85码。“正当车速冲到85的那一刻，穆克斯上前关掉了收音机。这突然的安静犹如电击，他猛地回过头来，警告老头别多管闲事。”这一次，奥斯特启用了一个新的隐喻来终结第一个隐喻。如果说吉姆·纳什开车上路是奔向心目中的“自由”，那么在几个月的艰苦劳作之后，他得自由之身的纳什再一次做出这种举动，说明他对过去是毫无反省的。于是，作者不容分说地直接用第二个隐喻——那发出—束强光的卡车——解决掉主人公。

作者这样写道：

“片刻之后，当他再度看前方时，看到一束强光赫然在目。几乎是无中生有的，像一个独眼巨人那样直冲过来，这猝不及防的恐慌在霎时间吞没了他，他惟一想到的就是这是他此生最后一个想法了。来不及停，来不及采取措施，他非但没有猛踩刹车，反而更用力地踩在油门上。他能听到穆克斯和弗劳尔德在远处叫喊，但很快就被他脑袋里的血流咆哮所淹没。接着灯光没过了他，纳什闭上眼睛，无法睁眼再看。”

这本书让我们将那些跳出常理以外的生活看得一清二楚。如果这一切我们都未曾经历，它是一次崭新的发梦，然而对那所有重叠的历史有所体悟的人来说，他们看到的只是自己的情绪，只是往昔可怕的内伤在隐隐作痛。

大概每一个拿起这本书的读者，都会以为自己正在阅读一本公路小说，但这种生活最后却在一个封闭的场景内终结。奥斯特讨论的是自由与束缚的结构问题，可对于我们大多数而言这二者并无差别。在《偶然的音乐》中，吉姆·纳什的生活就像一座天平，在两个极端之间反复翻转。但我更愿意记得的是这种生活尚未变化的样子，而不是为无数的情绪淹没，活着本身成了情绪碎片连接成的一个编年史。

很遗憾理性不能——不能总是让我们振奋，它完全不设置一个让我们焦急为之献身的目标，也不似非理性那样熠熠生辉。虽然此刻的“纳什们”还在指望，甚至还在以为自己终将回到按部就班的生活中去，但是错误如果不被扼杀，生活就将一错再错，永无宁日。

纳什最大的错误，在于他并不理解结构。人自从被抛入这个世界，他所有的自由都处于一种“不得不”的尴尬地位。是的，结论是我们被判决为自由，如果非要讨论这个问题。为了自由而抛弃责任与道德，本身就是不道德与不自由的。而身处奴役之中，认为绝对的服从是在履行义务，则未免如同痴人说梦，只会背离生活的本相愈远。

在小说完成的1991年，早已不是那些垮掉一代嗷嗷上路的年岁了。时代内核像生出故障的挂钟重又被拨回理性的视角。咔嚓一声，这既是子弹出膛的声音，也是人们回到安稳日夜的昭告。