

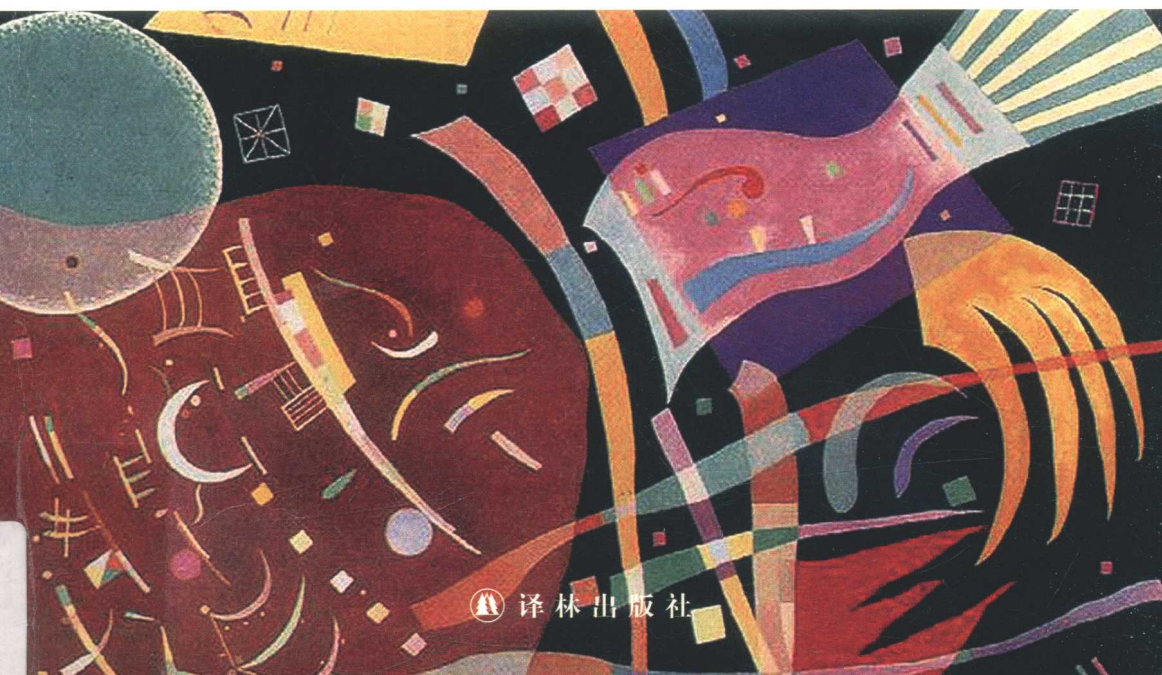


MODERNISM

现代主义

[美国] 彼得·盖伊 著 骆守怡 杜冬 译

从波德莱尔到贝克特之后



译林出版社

M O D E R N I S M

现代主义

[美国] 彼得·盖伊 著 骆守怡 杜冬 译

从波德莱尔到贝克特之后



译林出版社

图书在版编目(CIP)数据

现代主义：从波德莱尔到贝克特之后 / (美) 盖伊 (Gay, P.) 著；骆守怡，杜冬译。
—南京：译林出版社，2017.2

书名原文：Modernism: The Lure of Heresy From Baudelaire to Beckett and Beyond
ISBN 978-7-5447-5263-3

I. ①现… II. ①盖… ②骆… ③杜… III. ①现代主义—研究 IV. ①B089

中国版本图书馆CIP数据核字 (2015) 第010787号

Modernism: The Lure of Heresy From Baudelaire to Beckett and Beyond

by Peter Gay

Copyright © 2008 by Peter Gay

Published by arrangement with W.W. Norton & Company, Inc.

through Bardon-Chinese Media Agency

Chinese simplified translation rights © 2016 by Yilin Press, Ltd

All rights reserved.

著作权合同登记号 图字：10-2013-577号

书 名	现代主义：从波德莱尔到贝克特之后
作 者	[美国] 彼得·盖伊
译 者	骆守怡 杜 冬
出版统筹	陈 叶
责任编辑	王玉强
原文出版	W. W. Norton & Company, Inc., 2008
出版发行	凤凰出版传媒股份有限公司 译林出版社
出版社地址	南京市湖南路1号A楼，邮编：210009
电子邮箱	yilin@yilin.com
出版社网址	http://www.yilin.com
经 销	凤凰出版传媒股份有限公司
印 刷	南京爱德印刷有限公司
开 本	718毫米×1000毫米 1/16
印 张	31.25
插 页	12
字 数	483千
版 次	2017年2月第1版 2017年2月第1次印刷
书 号	ISBN 978-7-5447-5263-3
定 价	69.00元

译林版图书若有印装错误可向出版社调换
(电话：025-83658316)

文人是世界的敌人。

——夏尔·波德莱尔

为了描画出当代事物那最重要的特质，画家使用了最现代的表现手段——震惊。

——纪尧姆·阿波利奈尔

前言



本书的研究对象是现代主义，包括其兴起、繁荣和衰落。读者们不难发现，本书乃是一本历史书；虽然在必要的时候，我会忽略年代，但是主导方向还是从过去到现在按年代顺序一章一章地讲述，并且每章之内也都是按照这样的顺序。说本书是历史书还有一个原因，那就是，我并没有拘泥于对小说、雕塑和建筑等进行刻板分析，而是将现代主义大师们的作品放到他们生活的时代中去。

然而本书并非现代主义的通史，因为将现存的浩如烟海的资料囊括于一本书中几乎是不可思议的，否则就只能被缩减成一堆粗略的梗概。为何在现代主义小说家中我没有讨论威廉·福克纳和索尔·贝娄？为何在现代主义诗人中我没有讨论威廉·巴特勒·叶芝和华莱士·史蒂文斯？为何在现代主义画家中我没有讨论弗朗西斯·培根和威廉·德·库宁？我又为何对作为画家的马蒂斯只字不提，而只把他归为雕刻家？我可以跳过作曲家阿隆·科普兰和弗朗西斯·普朗克或者建筑师理查德·诺伊特拉和埃利尔·沙里宁吗？在那么多划时代的电影导演中，难道我只讨论其中四位就指望把他们全都涵盖了吗？我为何没有讨论戏剧和摄影这两个领域呢？如果是写一本通史，我就应该讨论所有这些内容。但是，正如我在绪论篇“现代主义氛围”中所说的，我关注的是现代主义者们所共同拥有的东西，以及培养或压制他们的社会条件。

因此，我将画家和剧作家、建筑师和小说家、作曲家和雕刻家看作现代主义时期不可或缺的元素之范本。但是，我又对这些内容进行筛选，从而得出对现代主义的可行性定义，包括其范畴、界限和最具特征性的表达方式。首先我必须声明，在筛选的过程中，我没有被自己的政治观点所左右，即使有也是无意识的。毕竟，我对诸如法西斯主义者克努特·汉姆生、顽固不化的高圣公会教徒T. S. 艾略特以及歇斯底里的反女性主义者奥古斯特·斯特林堡等重要的现代主义者都进行了细致的研究。虽然我反对他们的意识形态，但我认为他们都是举足轻重的见证者。然而，正如我之前所

说，这项研究的目的是不是要将现代主义的所有流派和代表人物编写成一本庞大的目录册，而是要考察它们在文化中的存在，从而尽可能地探求它们是否共同组成一个一致的文化实体。我借用开国元勋们的口号：合众为一（*E pluribus unum*）。

但是弗洛伊德应该放在哪里呢？难道他终究还是不属于最引人注目的现代主义者中的一员？如果评估一下弗洛伊德的品位，我们当然不会给他安上这样的头衔。在绘画、音乐和文学方面，他是个十足的中产阶级保守派。他欣赏易卜生，却对斯特林堡三缄其口；在健在的小说家中，他喜爱技巧娴熟、敏感有余但先锋派精神不足的约翰·高尔斯华绥，却仿佛对弗吉尼亚·伍尔夫的作品闻所未闻，尽管伍尔夫夫妇是他的英国出版商；从他墙上挂的画中看不到一丝对奥地利现代主义画家克里姆特或者席勒的呼应，而他的家具摆设也显示出他丝毫不为维也纳现代主义者的实验性设计所动。他与他的阶级普遍认可的社会文化立场之间的原则性对立则反映在别处。

确实，当我们谈到整个20世纪对于弗洛伊德观点（特别是对性的观点）的勉强而且常常是矛盾的接受时，他被视为离经叛道者的不屈形象很快变得鲜明起来。如果说弗洛伊德对于人类这种动物的现在和过去的大部分观点在今天看来平淡无奇的话，那是因为整整一个世纪中，高尚的社会已经向他逐渐靠拢，而且已经采纳了精神分析词典中的短语——同胞争宠（*sibling rivalry*）、防守策略（*defensive maneuver*）、消极攻击（*passive-aggressive*）——虽然并没有明确予以承认。因此，把从1902年开始，每周聚集在弗洛伊德维也纳寓所里的第一批志同道合的同行们形容为先锋派心理治疗师的说法并不牵强，特别是在周三讨论会渐渐演变成维也纳精神分析协会之后。在一个信心十足的创新者的坚定领导之下，它总是与传统的医学和精神病学不断地斗争。我们可以看到，第一次世界大战时期的未来主义领袖人物F. T. 马里内蒂和20世纪20年代的超现实主义代表人物安德烈·布勒东，也占据着相似的位置。他们是各自流派中的弗洛伊德。

弗洛伊德精神分析学说对于现代西方文化的影响并未彻底显现出来。尽管这种影响并非直截了当，但肯定可以说是巨大的，特别是对于中产阶级知识分子而言，

他们的艺术品位也不可避免地与现代主义的产生和发展紧密地交织在一起。父母与孩子们对诸如婴儿从何而来之类的敏感话题畅所欲言；家庭的含义变得松散，未婚男女同居一室的现象不再像以前那样惊世骇俗；一度被视为性变态的男女同性恋们也越来越多地得到了社会的认可；虽然对于人类攻击欲可以造成的破坏程度的认识与日俱增，但是近来的苦难历史告诉我们，这种认识还不足以影响国家政策；还有其他一些类似的文化习惯的变化。不过不可否认，在一些领域里，弗洛伊德式的思维方式仍和一个世纪前一样难以被接受。

但是必须声明的是，对我来说并非如此。我知道在心理分析思维中还存在一些备受争议的临床和理论上的问题，比如梦的产生、女性性成熟、谈话治疗法的治愈功能等，它们都是与传统医学疗法相左的。不过这些问题无论最终怎么解决，都无损弗洛伊德（及其追随者）关于精神、精神正常与失常的观点的意义。他对于人性的看法，简单地概括，就是将精神置于其自然世界，也就是说在这种条件下，精神受到的影响来自于生理或者心理的因果法则，迂回的、未被充分认识的动态无意识活动，性欲和攻击欲之间无法避免的永恒斗争。他在病人脑中催生自由联想的精神分析技法就好比印象派画家带上画架出门，或是现代主义作曲家抛弃传统调号一样正常。弗洛伊德这个自称精神科学家的人，和大多数人一起，把相互对立的感情，即矛盾心理，放在了他心目中的世界的中心。这种悲剧性的图景使得充满矛盾的人生成为历史的一个不可或缺的要素——包括现代主义的历史。 xxi

这就是我在下面的章节中看待人类存在的方式。每当必要时，我都非常直接地采用这种弗洛伊德式的视角。即使有时候它没有明显地反映出来，也还是处于论述的核心地位——我将从历史学家的角度来揭示19和20世纪社会文化生活的方方面面，现代主义在其形成过程中起了重要作用。

我并没有试图对现代主义进行精神分析。在这一关键点上，我是弗洛伊德的忠实追随者。在谈到艺术天才根源的问题时，他的主张是，精神分析对此根本无能为力。1928年，在一篇关于陀思妥耶夫斯基的文章中，他公开承认：“在小说家和诗人面前，精神分析必须缴械投降。”但这一承认没有受到应有的重视。在后文的论述中，我并无意胜过弗洛伊德。但是，不管读者认为弗洛伊德对于理解本书内容有什么样的帮助，我们都应该清醒地认识到，任凭现代主义者多么才华横溢，多么坚定地仇

视他们时代的美学体制，他们也都是人，有着精神分析思想会归于他们的所有成就与矛盾。

彼得·盖伊

康涅狄格州哈姆登镇及纽约市

2007年1月



给现代主义下定义要比给它举实例困难得多。这种复杂的现象本身就说明了现代主义的丰富多样性。它是如此地包罗万象——绘画和雕塑、散文和诗歌、音乐和舞蹈、建筑和设计、戏剧和电影——以至于让人很难想象还有什么不属于它的范畴。若干年前，美国最高法院的法官波特·斯图尔特宣布，虽然他无法界定什么是色情文化，但是只要看到，他便能判别出来。引人注目的现代主义作品，不论属于什么风格或者怎样吸引公众的注意，都恰恰给人以这样的印象。

难怪对现代主义进行综合评价的尝试往往都被评论家、艺术爱好者和贪婪的文化商人搅得迷雾重重。贴在个人艺术和文学作品上的方便标签也存在同样的不确定性：实际上，从19世纪中期一直到20世纪，“现代主义”这个名词被广泛应用于各个领域内的创新，以及任何可夸耀一丁点创新元素的事物。尽管文化历史学家们一直试图维持秩序，但他们仍然对混乱无序而又稳步发展的世界深感恐惧，为了应对这一切，他们不出意外地抛出了一个经过深思熟虑的复数名词：“现代主义”（modernisms）。

这是对弥漫于现代艺术、文学及其他领域的骚动的一种赞赏，表达了对富于想象力的个性的尊重。近两个世纪以来，这种个性在艺术品位及其表现、道德观、经济、政治和它们的心理或社会起源和内涵等方面引发了激烈的讨论。但是要否定显然不够准确却又包罗万象的单数“现代主义”却又绝非明智之举。因为在某些书籍、作品、建筑或者戏剧中，有一些东西是我们能理直气壮地归为“现代主义”的。阿尔蒂尔·兰波的一首诗歌、弗朗茨·卡夫卡的一部小说、埃里克·萨蒂的一支钢琴曲、萨缪尔·贝克特的一出戏、巴勃罗·毕加索的一幅画——任何一幅画，这些都给我们要界定的东西提供了可靠的证据。对着所有这些经典沉思着的是西格蒙德·弗洛伊德那张阴沉忧郁、胡子齐整的脸。每一个经典都有自己的资格证书。我们说，这，就是现代主义。

但是对于文化历史学家来说，仅仅认识上的震撼是不够的。我写出这些文字的

目的就是为了使视角变得更广阔、更具体。据我所知，从来没有学者试图将现代主义的所有表现形式详细地罗列出来，使之成为一个独立的历史时期。其实我也已经暗示了这种尝试失败的原因：用G. K. 切斯特顿曾经评价基督教的话来说，并非人们在努力界定现代主义之后发现界定之难，而是认识到界定之难后就彻底放弃了。不论我们研究的是什么现代主义文化现象，个别总是会压倒一般。

诚然，比起中庸路线，现代主义者们总体来说更加热衷于政治或教义极端。就以詹姆斯·乔伊斯或者亨利·马蒂斯为核心人物的自由主义而言，节制适度在很多现代主义者眼中是相当地中产阶级和无聊乏味——这两个名词往往被他们视为同义词。但是这一点并不让人感到惊讶：他们就像上了瘾的冒险家，只有在美学安全区域的边缘甚至以外的地方才是最得心应手的。所有的现代主义者都毋庸置疑地达成了一个共识，那就是，不同寻常、标新立异和实验性强的东西显然比那些耳熟能详、司空见惯和按部就班的東西更加魅力无穷。因此，也许我们在探寻更大共性的过程中可以使用的最贴切的比喻就是，现代主义就像一个富有情趣又分布广泛的大家庭，虽然各个成员的表现千差万别，却在根本上与所有的家庭一样联系在一起。

- 2 因此，我写下这些内容的目的就是为了说明，在高雅文化的所有领域收集到的大量确凿证据显现出变化中的统一，一种特定的审美思维模式和一种富有个性化的风格——现代主义风格。现代主义像和弦，不仅仅是随意的一串前卫主张；它的整体并不是个体的简单叠加。它提供了一种全新的看待社会 and 艺术家角色的方式，和全新的评价文化作品及其作者的方式。总的来说，我认为现代主义风格就是思想、情感和观点的一种氛围。

氛围，即使是情感的氛围，也会发生变化。就是说现代主义具有其独特的历史——和所有历史一样，既有内部史，也有外部史。在接下来的几章中，我将会详细解释其内部史的最生动细节——某些艺术家与其他艺术家，与他们自己，或与直接影响其命运的制度之间的交流。至于现代主义的外部史，它使之与社会环境相适应，也一样与我的论述紧密相关，因为现代主义运动同时表达和改变了它的文化。因此在这章的后半部分，我对形成或者阻碍先锋派思想体系的经济、社会和智力（不排除宗教）背景进行了一番考察。没有了舞台布景和服装，现代主义的成功和失败就很令人费解，因为这些舞台装饰并非总在被动地接受。外部世界既是紧迫的现代主义日程的

动力，也是其目标。杰出的俄罗斯现代芭蕾舞团组建者佳吉列夫一定跟他的舞蹈设计师们说过“给我惊喜”这样的话，这真是一个很贴切的现代主义口号。

“推陈出新！”

—

尽管各个派别的现代主义者存在显著的差别，但他们都拥有两个共同的定义属性，我将在接下来的章节中对此进行探讨。第一，在遭遇传统鉴赏品位时促使他们行动的异端的诱惑；第二，对原则性自我审查的使命感。其他可能的归类标准，不论看似多么恰当，都流于失败：政治意识形态这一说法虽然很吸引人，却不能用来界定现代主义，因为它实际上适用于所有的信条，从保守主义到法西斯主义，从无神论到天主教。历史表明，现代主义者彼此之间为了信仰或者不信仰的基本问题进行过激烈的斗争。

我所说的这些定义属性的第一点，异端的诱惑，并不是一个秘密。把猥亵的内容强加到传统韵律中去的现代主义诗人，从设计中剔除所有装饰的现代主义建筑师，故意违背和声和对位传统法则的现代主义作曲家，将快速素描当作已完工作品展示的现代主义画家——他们和他们的支持者得到的满足感不仅来自于尝试一条无人尝试过的革命性的新道路，还来自于对主流权威的成功反抗。这种情感是不可能量化的，但可以想见的是，在创作激进的画作、建筑或者交响乐的过程中得到的乐趣有大约一半来自创作者击败对手的满足感。第一次世界大战前埃兹拉·庞德向与他并肩作战的反叛者们提出的时髦口号：“推陈出新！”精辟地概括了不止一代现代主义者的渴望。

佐证之例不胜枚举。20世纪50年代弗兰克·劳埃德·赖特在设计纽约古根海姆博物馆时，称其将成为世界历史上第一个像样的艺术博物馆。1940年——这里再给出一个例证——相对谦逊的马蒂斯为世人对其创造性天赋的极度怀疑所困扰。“我被传统惯例的某些元素困住了，”他在给同为画家的朋友皮埃尔·博纳尔的信中写道，

“它让我不能自如地在绘画中表达自己。”¹尽管他很快战胜了自己的焦虑，但是这里重要的是他对完全的艺术自由的专注与渴望，即所有的灵感都单纯来自于内心而不是外在。随着时间的推移和现代主义艺术的发展，这种强调个人主宰的主张逐渐像

4 感染了文化创造者一样感染了文化消费者。艺术家们想要自由大胆地“从心底里”说话、绘画和歌唱的意愿，与公众想要欣赏和捕捉他们的这种自我流露的意愿一拍即合。

现代主义的第二重标准，即对原则性自我审查的使命感，需要不断进行自我的探索，比前面所说的打破权威有着更加深厚的渊源。多少世纪以来，从柏拉图到圣奥古斯丁，从蒙田到莎士比亚，从帕斯卡尔到卢梭，谨于自省的思想家们一直在搜寻着人性的奥秘。纵观他们积极倡导人性自立的著述，启蒙运动成熟阶段的狄德罗和康德堪称第一批现代主义者。

那么可以说，现代主义者的先辈们是杰出的。对他们而言，审查自己或自己的研究对象对他们的反传统事业是至关重要的。从19世纪40年代前后开始，诗人在尝试各种语言表达的可能性时，在蔑视传统诗体或高雅主题的过程中，实现了深刻的转变，并在随后的几十年中越发勇往直前——在所有的异端分子中，我首推夏尔·波德莱尔为现代主义的第一位英雄。小说家史无前例地开始研究人物的思想和感情；剧作家开始将最微妙的心理冲突呈现于舞台之上；画家开始拒绝“自然”这一古老艺术的惯用手法，转而去探寻自己内心的本性；对于普通听众而言，音乐以其现代主义姿态变得比以往更含蓄内敛，不易参透。

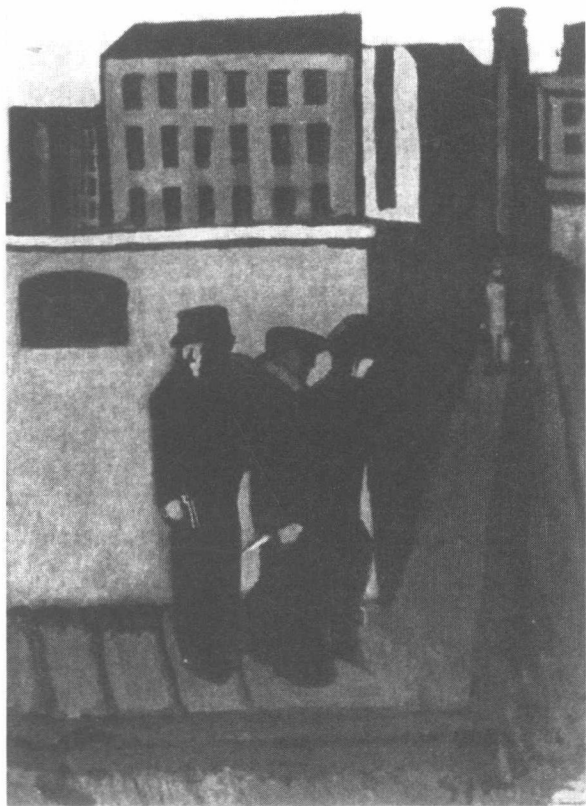
一旦启动，这些自由发展的潮流就汇集了法国大革命及其后浪漫主义时期现代主义风格的大部分基本元素。有口皆碑（或是臭名昭著）的浪漫主义者们为桀骜不驯的反传统者定下了基调。不论是拜伦和雪莱，还是夏多布里昂和司汤达，都在他们的私生活中展现了一种叛逆与不羁；弗里德里希·施莱格尔嘲弄中产阶级的婚姻虚假；而几十年后，马克思和恩格斯则控诉这种婚姻纯粹是肮脏的商业交易，是一种高级的卖淫。

这种中产阶级自我审查群体的毫无顾忌的马克思主义批评是1848年欧洲革命氛

5 围的一部分——我借用同年出版的《共产党宣言》中的说法——在当时也仅受到了有

1 Henri Matisse to Pierre Bonnard, in Elizabeth Cowling et al., *Matisse/Picasso* (MOMA, 2003), p. 292.

马里奥·西罗尼，
《打倒中产阶级》
(1920)。一个先
锋派憎恶中产阶
级的有趣例子



限的关注。当然，至少现代主义者们这段早期的批判还不太具有煽动性，尽管伟大的现代主义小说家居斯塔夫·福楼拜盛怒之下写出的第一部小说《包法利夫人》在程度上已经很接近。

福楼拜对中产阶级的恶意讽刺值得特别注意，因为它成了现代主义派别中的一个典型。反中产阶级的这股愤怒像挥之不去的噩梦一般充斥于他的大量信件和已出版的作品中。他笔下的中产阶级愚蠢、贪婪、庸俗、自鸣得意但又无所不能。在一封著名信件中，他把自己称作“中产阶级畏惧者”(bourgeoisophobus)¹，这个称谓在使用中越来越具有精神病学学术语的性质。他对中产阶级的憎恶变成了一种恐惧症，这种恐惧症使得他失去理性，难以真实地看待他所处的社会。

简言之，他把中产阶级描述得面目可憎是一种不分青红皂白的毁谤，缺少应有

1 Gustave Flaubert to Louis Bouilhet, December 26, 1852, in *Correspondance*, ed. Jean Bruneau, 5 vols (1973—), II, p. 217.

的社会学特征以及可靠的事实支撑。福楼拜的讽刺画中聚集的是工人、农民、银行家、商人、政客，还有无所不在的杂货商，而他们的原型其实只是他精选出的一小撮作家和画家——他的朋友。不加鉴别地拿这些作为证据已经严重扭曲了现代主义的社会历史，几乎无法挽救。

这个致命的缺点并没有阻止一代又一代心怀崇拜的读者们对其趋之若鹜。虽然只有一小部分反中产阶级者，比如爱弥尔·左拉，与福楼拜一样充满狭隘的怨恨，但是福楼拜的论调在19世纪的现代主义者中已经是不足为奇，他们随时准备为自己创作的失败去声讨整个社会阶级。比起19世纪的谩骂，20世纪现代主义者的水准也没什么提高。1920年，很快成为忠实的法西斯艺术代言人的意大利现代主义画家马里奥·西罗尼，描绘了这样一幅阴郁的都市图景：三个阴险的人潜伏在角落里，一人拿枪，还有一人拿刀，显然是在伺机袭击一个正派人（即中产阶级）——他正朝他们走来，对埋伏还全然不知。这幅阶级意识分明的画面配上了简洁的标题：“打倒中产阶级”。¹西罗尼很显然没有对伺机行凶的刺客怀有丝毫的批评态度。

这种敌意延续了下来。值得注意的是，几十年中，现代主义者对于普通中产阶级的痛恨几乎没有改变。有一个例子足以证明这一点。颇具创造力的波普雕刻家克拉斯·奥尔登堡因在传送履带上竖了个硕大的唇膏而出名（现放置在耶鲁大学一所寄宿学院的庭院内），当然他还做出了其他一些大快人心的惊人之举。他在1960年宣称，中产阶级把玩着想象力的创新，而且仅仅是把玩。“中产阶级的阴谋就是希望不时地受到侵扰，他们就喜欢这样，但是接着他们就围攻你，等把你解决了，他们又瞄准下一个目标。”奥尔登堡认为，我们需要的是“将鉴赏品位提升于中产阶级价值观之上”，这种提升将会“恢复世界万物固有的魅力”。²这是一种明确的谴责：

7 奥尔登堡赞同早于他一个半世纪的浪漫主义者们的看法——不论是世俗的还是虔诚的——认为中庸的秩序已经夺走了世界的魔力，因此富有创造力的人的至高职责就是将它恢复。是的，自封的现代派代言人坚称：中产阶级确实有创新的意图，但是又不敢太过激进。

现代主义者最初大肆用来驳斥对手的咄咄逼人的言语并没有很快反映在作品

1 Emily Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics Under Fascism* (2000), p. 50.

2 Oldenburg in Dore Ashton, "Monuments for Nowhere and Anywhere," *L'Art vivant* (July 1970), repr. in *Idea Art*, ed. Gregory Battcock (1973), p. 12.

中。但是文化异端者们也制造了一些让中产阶级高度紧张的丑闻：马奈著名的裸体画《奥林匹亚》（作于1863年，但是两年后才展出）；阿尔加侬·查尔斯·斯温伯恩的《诗歌与民谣》（1866），因其关于性虐及其他性话题的色情暗示而颇受勒令退学的英国男生的喜爱；法国文人波德莱尔、福楼拜、龚古尔兄弟，以及后来的左拉，广为散布对中产阶级的无情抨击，认为他们无知得不可救药，是市侩的杂货商世界里的主打元素。直到19世纪80年代，现代主义者们才开始在以后的四十多年中以旺盛的精力创作出一批批具有影响力的作品。到了20世纪20年代末30年代初，在极权统治和全球范围的大萧条面前，这种惊人的能量走向衰败（但并非一蹶不振），这一阶段将在后面讨论。

二

因此，20世纪之初的几十年对于现代主义的发展来说是至关重要的；本书也会将大部分的笔墨都花在这几十年上。这一阶段的艺术发展之路绝非风平浪静：引人瞩目而极度躁动的文体实验遭到了第一次世界大战的破坏，那是一场决定了现代社会发展的灾难。它的爆发、它的残忍和漫长——从1914年8月一直到1918年11月，长期对峙致使死伤无数，特别是在西方战场——甚至都超出了奥地利和德国这些强国们的意料，而他们又是这场杀戮的主犯。与军事斗争导致的灾难相比，激发所有艺术发展的文化战争当然并非那样扣人心弦，但也足以让人惊叹：表现主义诗歌、抽象派绘画、高深莫测的乐曲、没有情节的小说，凡此种种，对人们的鉴赏力进行了一场革命。战争结束以后，现代主义者们继续他们的创作。

但是战争势必会带来影响。大多数现代主义者都参了军，有些人精神崩溃，有些人战死前线。但是总体来说，一旦恢复了和平，他们又都继续战前的工作。马塞尔·普鲁斯特虽然在战争时期的创作中维持了原先的风格，但是在《追忆似水年华》的最后一卷中加入了战争题材。马克斯·贝克曼的画作展示了一种新的对于恐惧和死亡的意识。瓦尔特·格罗皮乌斯的政治意识是在战争中形成的。因此战后的艺术家们从战争中得到的几乎和战争从他们身上夺走的一样多。

历史学家注意到这次世界大战所产生的极为不平衡的影响。这是一次国际和谐的骇人崩塌，在政治、经济关系、文化态度和帝国灭亡等方面都是无可挽回的。就

现代野蛮主义的出现而言，战争在画作和书籍中体现得相对不那么明显。20世纪20年代的先锋派们，尽管看似颇具创造力，主要也只是收获战前时期，即美学创新层出不穷的阶段播下的种子。不管是在1880年还是在1920年，每一次现代主义行为都让当代人或欣赏或厌恶——它们有的文雅大方，有的粗糙原始，有的真实可信，有的虚伪欺瞒，有的高深莫测，有的则故弄玄虚。每部现代主义风格的短篇小说或者弦乐四重奏都是一次机会，一次进攻，一种对被易卜生轻蔑地称为“密集的多数人”的反击。

9 追溯过去，连年战争对高雅文化领域造成的震荡一直没有变得清晰起来，而它也并非让现代主义历史学家们感到困惑的唯一因素。先锋派代表作的地位逐渐改变；有的甚至已经融入到它们的作者所公开鄙视和强力质疑的标准中去。随着时间的推移，剧院、博物馆和音乐厅里讨厌的（即使不讨厌起码也是惊人的）创新也失去了激怒公众的力量。1911年，愤怒的芭蕾舞观众曾一哄而上打断尼金斯基和斯特拉文斯基《春之祭》的首演，而后来的观众反倒觉得这种由激进配乐和激进舞蹈组成的强有力的混合不但不令人费解，而且还着实很赏心悦目。旨在营造异端氛围的现代主义作品却最终被称为经典，这很明显是自相矛盾的，却又是实实在在的事实。

毕竟，人们都看见、读到或者听说过某些具有显著现代主义风格的作品——例如阿道夫·路斯设计的位于维也纳的斯坦纳住宅、奥古斯特·斯特林堡的《梦剧》、伊戈尔·斯特拉文斯基的《火鸟》、巴勃罗·毕加索的《亚威农少女》，它们那经久不衰的生命力引起了当今高雅文化消费者们的注意。尽管都问世于第一次世界大战前，但是它们都和弗兰克·盖瑞几年前刚刚在毕尔巴鄂缔造的古根海姆博物馆一样充满现代气息，令人叹为观止。这些作品虽然都较为古老，不过它们都是活生生的文化记录，并将生命赋予了那段历史以及和它相关的各种困惑。

误读现代主义

在误读现代主义的各种原因之中，有一个尤为显著，那就是，从一开始，咄咄逼人的对手之间就故意误会对方，使得斗争的阵地遭到了破坏。关于现代主义者生

活方式的各种说法更进一步混淆了社会现实：19世纪中期亨利·米尔热的小说把现代主义者描绘成吊儿郎当、放荡不羁的波希米亚贫民（半个世纪后，这部小说因为贾科莫·普契尼关于追求艺术的欢乐与痛苦的歌剧而获得广泛的发行量和威望），这其实是无稽之谈。到20世纪中期，已经很少有画家或者作曲家还在没有电梯的五层阁楼里竭力维持那种别具一格、一贫如洗的生活，享受单身的快乐。事实上，这样的人从来都不多，大多数先锋派艺术家们都过着舒适的生活，有些人甚至可以称得上富裕。有的激进分子靠吃利息过活。总体来说，19世纪的先锋派作家或作曲家们，不论他们怎么样开始自己的人生，最终都成为可信赖的公民。现代主义者们不遗余力想要推翻的文化体系的吸收能力着实让人佩服。 10

因此，除了一些令人愉快的例外，对手们在艺术领域为了讨好公众而展开的辩论其实都是自说自话。所有人都将注意力投向了这种作战双方普遍采取的手法：绝对的简单化，以及同样绝对地夸大他们和“敌人”之间的差别。两边的狂热分子都以揭露对方的恶劣行径为乐，凭借自己编故事的本领发起攻击并自圆其说。最激情澎湃的现代主义代言人以专业的局外人姿态出现，而现有体制则认为他们是聒噪又偏执的外行，因此他们的戏剧不配上演，他们的绘画不配参展，他们的小说也不配出版。现代主义者们欣然认可了这样一种贱民身份，享受着受难者的快乐。

对这些激动战斗口号就事论事的历史学家，对珍爱的童话必定记录在案而非予以揭露。对于传统的艺术家、批评家和观众来说，有一点非常明白：现代主义者们像一群团结的叛逆者，集体对抗历史悠久的上流文化中岿然不动的真理（常常是基督教信仰）。这种文化的权威代言人，从君主到掌权的贵族，都公然抨击这些不同的声音，说它们幼稚，甚至骂他们伤风败俗，是一群搅得天下大乱的疯子。

在这紧张的氛围中，反现代主义者们言辞偏激，顽固地拒绝欣赏反传统者们能够达到的任何成就。但是，创新者中几乎没有谁只单纯地怀着哗众取宠的目的。当然有些人致力于惹人生厌，而公众也确实确实讨厌他们，这倒让他们如愿以偿。然而更多的时候，现存体制的反应很明显远远超出了它受到的刺激本身。1891年易卜生的《鬼魂》在伦敦首度公演之时，评论家们大肆谩骂、口诛笔伐，好不痛快。原因就是，这部剧大胆提及了不正当性行为，剧中的一个主要角色还患上了梅毒导致的精神错乱。但它也绝不至于被指为“恶心的表演”，或是“敞开的下水道，拆下绷带令人作呕的溃疡，众目睽睽下的下流剧”；它也不是“恶心到几乎腐烂的低级趣味”，它 11