

A Very Short Introduction

牛津通识读本

现代主义 Modernism

[英国] 克里斯托弗·巴特勒 / 著
朱邦芊 / 译

[英国]克里斯托弗·巴特勒 著 朱邦芊 译

现代主义
牛津通识读本 ·

Modernism
A Very Short Introduction

图书在版编目 (CIP) 数据

现代主义 / (英) 克里斯托弗·巴特勒 (Christopher Butler) 著;
朱邦芊译. —南京: 译林出版社, 2018.11
(牛津通识读本)
书名原文: Modernism: A Very Short Introduction
ISBN 978-7-5447-7363-8

I. ①现… II. ①克… ②朱… III. ①现代主义—研究
IV. ①D089

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 105370 号

Copyright © Christopher Butler, 2010

Modernism was originally published in English in 2010.

This Bilingual Edition is published by arrangement with Oxford University Press
and is for sale in the People's Republic of China only, excluding Hong Kong SAR,
Macau SAR and Taiwan, and may not be bought for export therefrom.

Chinese and English edition copyright © 2018 by Yilin Press, Ltd

著作权合同登记号 图字: 10-2013-27 号

现代主义 [英国] 克里斯托弗·巴特勒 / 著 朱邦芊 / 译

责任编辑 何本国
装帧设计 景秋萍
校 对 郑 晶
责任印制 董 虎

原文出版 Oxford University Press, 2010
出版发行 译林出版社
地 址 南京市湖南路 1 号 A 楼
邮 箱 yilin@yilin.com
网 址 www.yilin.com
市场热线 025-86633278
排 版 南京展望文化发展有限公司
印 刷 江苏凤凰通达印刷有限公司
开 本 635毫米 × 889 毫米 1/16
印 张 16.25
插 页 4
版 次 2018 年 11 月第 1 版 2018 年 11 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5447-7363-8
定 价 32.00 元

版权所有 · 侵权必究

译林版图书若有印装错误可向出版社调换, 质量热线: 025-83658316

序 言

周 宪

译林出版社的“牛津通识读本”是一套富有特色的书系，该书系的英文直译是“极短导引丛书”。该书系有几个突出的特点。其一是选题广泛，选择人类文明各个领域的诸多问题，由那些在该问题上有所造诣的知名学者操刀撰写；其二，篇幅比较短小，文字比较通俗，很适合这个信息爆炸时代的阅读取向；其三，风格各异，不同的问题和不同的作者写法各异，丰富多彩。自1995年以来已出版了500多种，有近50种其他语言的译本。

这本《现代主义》由牛津大学英文教授巴特勒撰写，他是现代主义文学和艺术运动的研究专家，曾于1994年由牛津大学出版社出版过一本现代主义研究专著《早期现代主义：欧洲的文学、音乐与绘画，1900—1916》。译林出版社的这本汉译《现代主义》是牛津大学出版社“极短导引丛书”中的译本，刊行于2010年。此前他还在这套书里撰写了《后现代主义》（2002），两本书可谓是姊妹篇，描绘了一个从现代主义到后现代主义的历史发展脉络。

现代主义作为一种文化现象，一百多年以来一直是一个人

们热议的论题。从西方社会和文化的长时段来看，现代主义虽然只有一百多年的短暂历史，但它所导致的颠覆性的深刻断裂却是前所未有的。以至于有学者提出，现代主义运动不能用时间概念（如世纪）来度量，它是一种“灾变”。正因为如此，所以现代主义是一个说不尽的话题。

巴特勒的这本小书的写作风格有点独特，读来颇为轻松，却又令人印象深刻。虽只有四章构架，但他采取有总有分的写法，以两章篇幅讨论艺术品和艺术家，又用两章篇幅来解释现代主义运动与传统、政治的复杂关系。该书既有个案性的具体分析，聚焦于艺术家及艺术品，又有历史流变和当代背景的讨论。按照一些常见的说法，现代主义运动起于19世纪中叶，终于20世纪中叶。在这一个世纪的发展变化历史中，20世纪两次大战之间也许是现代主义戏剧最为精彩的一幕，通常称之为盛期现代主义。所以，巴特勒把焦点对准这一时段，实际上是他早期现代主义研究的续篇。他没有采取讨论现代主义运动的一般写法，而是把注意力放在“挑战我们对单个艺术作品的理解”上。

现代主义艺术是一个时代性的潮流，涉及从造型艺术到文学到戏剧和电影等诸多艺术门类，如何处理这诸多来自特别艺术门类的艺术作品，显然是一个棘手的难题。但是，现代主义艺术家们，无论是诗人、小说家或剧作家，还是画家、雕塑家或音乐家，他们共处一个时代背景中，彼此互动或相互影响，形成了一个复杂的跨界艺术运动。巴特勒努力尝试一种整体性的写法，将诗歌、小说、戏剧、绘画、雕塑等不同艺术作品置于一个复杂的关联网络之中，既聚焦于每个作品的特定风格，又描绘了一幅彼此关联的不同艺术家及其作品间的关系图谱。比如第一章，他

从乔伊斯的小说《尤利西斯》入手，着力于其独特的技巧分析，然后归结于现代主义客体和新技巧的问题意识；接着再进入莱热的画作《城市》的解析，把造型、构图、透视等作为分析对象，引出高雅与低俗的二元文化结构问题；最后又转向布莱希特的戏剧《三便士的歌剧》的讨论，揭示了这部歌剧混杂的技巧构成和通俗特性，尤其是其对瓦格纳式的传统的有力颠覆。通过对三部来自不同艺术门类的作品的解析，并进一步关联一些其他作品，巴特勒揭橥了现代主义的多元混乱的风格特性，以及充满变化的动态特点。然而，他更关心现代主义林林总总的风格技巧革新的深刻动因：

对于上文提到的三个作品来说，部分答案或许涉及文化比较、现代都市经验的相互冲突的同步性，以及戏仿带来的批判性距离。如果可以回答这样的问题，我们就朝着理解现代主义艺术迈进了一大步。我们尤其需要知道，这些技巧上的变化是如何被一种革命性的新思想，抑或一个艺术家观念结构的彻底变化所驱动的。在形式发现的过程中，该艺术家预期这些发现对某种具体的内容意义重大，这是支持其不断前行的动力。也就是说，它们会带来认知上的收获，因为我们在现代主义作品中看到的技巧性和实验性发展几乎全都源于艺术家智识假设的深刻转变。

巴特勒认为，个别艺术品及其关联所呈现的创新性，是与盛期现代主义的各种哲学、心理学、科学、文化观念和思潮密不可分的，那些耳熟能详的思想家及其理论，如尼采、柏格森、马里内

蒂、弗雷泽、弗洛伊德、荣格、爱因斯坦等，为艺术家现代主义独特风格的创新提供了思想观念的有力支持。由此引发了现代主义艺术风格的革命性颠覆。

巴特勒不但关注现代主义风格背后的思想观念的作用，亦很关心现代主义作为一场文化运动的诸多特色。原本在各自狭小艺术圈子内部活动的艺术家们，在现代主义盛期往往采取合作形式，从而构成了一道独特的现代主义景观。一方面是同一门类的艺术家相互帮助，改变了以往彼此敌视、文人相轻的做派；另一方面，不同门类的艺术家跨界合作也蔚然成风，一如毕加索为斯特拉文斯基的音乐设计海报和舞美，纪德、普鲁斯特等作家与画家和音乐家交往甚密，互相影响。更有趣的是，包豪斯的创始人格罗皮乌斯大声呼吁，应该打破各门艺术家以及艺术家与工艺师之间的高低贵贱等级区分，鼓励所有艺术家通力合作，从而创造出这个时代新的艺术。他甚至不无夸张地写道：“一切视觉艺术的最终目标都是完整的建筑！”其原因表面上看是建筑可以云集各类艺术家和工艺师，深层原因则在于一种现代性的艺术“普遍统一性”观念。格罗皮乌斯的说法令人想起德国音乐家瓦格纳的“总体艺术品”，以及他身体力行的音乐剧传统，将音乐、舞蹈、戏剧、舞台美术、文学等诸多艺术熔于一炉的冲动。这一独特的文化景观晚近成为现代主义研究的一个热点。照巴特勒的看法，“全都亲密无间，这让他们——乃至我们——感觉到一场‘现代主义运动’已是大势所趋”。

作为现代性的产物，现代主义与西方的传统之间存在着巨大的断裂。这一点在盛期现代主义阶段尤为显著。许多艺术家虔信当下的艺术是指向未来的，因而带有强烈的乌托邦冲动，

与过去彻底决裂成为现代主义运动的内在逻辑。告别传统最显著的标志,就是摒除古希腊以来模仿论一直到19世纪现实主义的传统,所以现代主义有一个整体性的大转向,即转向新的抽象风格,这在绘画中尤为显著。正像艺术批评家弗莱所言:“这些艺术家……并不力图模仿形式,而是要创造形式;不模仿生活,而是要找到生活的对应物。……目的不在幻想,而在现实。”康定斯基、马列维奇、毕加索、莱热、蒙德里安等一大批画家,或是从表现主义之余绪汲取营养,或是从后期印象派尤其是塞尚的实践中获取灵感,形成了一个颠覆古希腊以来的古典模仿论模式。这一转向不仅体现在绘画的抽象指向,亦反映在各门艺术之中。从音乐中勋伯格的无调性音乐和十二音体系,戏剧中布莱希特史诗剧的陌生化效果,从波丘尼的抽象雕塑,到包豪斯的新建筑,从乔伊斯《尤利西斯》意识流小说的百科全书写法,到艾略特的伟大诗篇《荒原》,模仿论的传统被抛弃了,写实的或模仿性的艺术语言和表现方式被彻底颠覆了。在这个意义上说,现代主义与历史传统的断裂,乃是缔造一个前所未有的新传统。也许正是因为新传统的出现需要合法化,需要更加深入和激进的阐释,所以现代主义运动充满了各式各样的“宣言”,尽管它们观点殊异甚至彼此矛盾。巴特勒非常注意这一现象,他认为通过艺术运动及其观念表达的各种“宣言”,便可造就一种鲜明的集体自我意识。但这些“宣言”既真实又虚假,既有普遍性和代表性,又有排他性和激进性。现代主义运动是技术实践与观念更新彼此互动的产物,艺术从方法和技术的革新层面,日益转向观念和思想变革层面,反之,观念的变革亦反作用于艺术实践。顺着这个逻辑发展,从世纪初的抽象主义到后来的观念

艺术、极简主义、装置艺术、地景艺术，其间的内在发展逻辑是显而易见的，最具代表性的作品恐怕就是杜尚别出心裁的《泉》。各式各样的主义伴随着各式各样的宣言，以自觉的和激进的运动之面目登上了现代主义艺术的大舞台，背后却是日益模糊以致消失的西方历史文化传统的背景，尽管激进运动过后不时伴有古典主义的回潮，但现代主义奔向未来的大势无可阻挡！

艺术无论多么富有创新性，无论风格多么奇特甚至怪异，它总是处在特定的社会语境中，与政治有着剪不断理还乱的关联。巴特勒的最后一章简略讨论了现代主义运动与政治的关系。毫无疑问，现代主义并不是一个统一的文化运动，其中包含了各种意识形态和政治立场，从左派到右派，从自由主义到与集权政权扯不清的关系，可谓形形色色无奇不有。值得注意的是巴特勒的一些颇有见地的发现。他认为，人们通常误认为现代主义带有显而易见的精英主义的倾向，其实不尽然。他在现代主义大潮中瞥见另一个往往被遮蔽的倾向，那就是现代主义的包容性和对话性。他特别指出了现代主义内部有两个传统，一个是黑格尔式马克思主义的进步观传统，它彰显于乌托邦的传统之中；另一个则是话语体制，从杂志到批评到新闻，总是存在着一种多元的、宽容的和对话的话语空间，正是这个空间的存在，确保了现代主义不会走向单一化和统一化，而是始终带有多元性和丰富性。这一发现也许在提醒我们，对现代主义运动切忌进行简单化的解释，其内在的复杂性和张力或许远远超出我们的预期。惟其如此，现代主义才是一个说不尽的话题。

2018年5月19日，于南京

目 录

第一章	现代主义作品	1
第二章	现代主义运动与传统文化	18
第三章	现代主义艺术家	62
第四章	现代主义与政治	100
	索引	127
	英文原文	133

现代主义作品

我们只能这样说，即在我们当今的文化体系中从事创作的诗人们的作品肯定是**费解的**。我们的文化体系包含极大的多样性和复杂性，这种多样性和复杂性在诗人精细的情感上起了作用，必然产生多样的和复杂的结果。诗人必须变得愈来愈无所不包，愈来愈隐晦，愈来愈间接，以便迫使语言就范，必要时甚至打乱语言的正常秩序来表达意义。^①

T. S. 艾略特，《玄学派诗人》（1921年）

悲天悯人的烟囱风帽，
对着警官的天鹅绒帽子吱吱尖叫；
驴子和其他的纸鸟，

① 译文引自李赋宁译注：《艾略特文学论文集》，百花洲文艺出版社1994年版，第24—25页。——译者注。除特别说明外，本书脚注均为译者所加。

向猫儿吐露天诏。

J. C. 斯夸尔^①戏仿 T. S. 艾略特的一首四行诗

本书探讨的是 1909—1939 年期间，创新艺术作品中所融入的理念和技巧。从根本上说，这里讨论的不是“现代性”，也就是说，不是这一时期由于丧失了宗教信仰、对科学技术日益依赖、资本主义带来的市场扩张和全面商品化、大众文化的发展及其影响、官僚作风侵入私人生活，以及两性关系的观念彻底改变等诸多现象而带来的压力和紧张。我们会看到，所有这些发展都对艺术产生了巨大影响，但这本书的主旨是挑战我们对单个艺术作品的理解。

艾略特思索的一些难题，或可帮助我们对艺术作品的现代主义性质管中窥豹；因此我准备选取一部小说、一幅绘画和一个音乐作品，探讨它们所揭示的、那个时期的艺术的本质是什么。（这三部作品全都围绕着现代性的一个重要方面：城市生活。）我将试图以它们为例，阐述创新的技巧与现代主义理念如何相互联系和影响。在此过程中，我们必须容忍一些棘手的诠释问题，因为这些作品全都以各具异趣的方式偏离了 19 世纪现实主义规范的常轨，而总的来说，我们至今仍然是依赖后者来理解这个世界的。但像《米德尔马契》和《安娜·卡列尼娜》这样的小说（即便它们关注的是有关妇女地位的新主张所引发的不安），如今看来也出自相对稳定的知识框架，由一位多少还算友善的、表达清晰易懂的、拥有道德权威的叙述者呈现给我们，他所创造

^① 约翰·科林斯·斯夸尔（1884—1958），英国诗人、作家、历史学家，第一次世界大战后颇有影响力的文学编辑。

的是一个我们能够认知的、属于过去的世界。现代主义艺术则远为迂回——它会用艺术的规则重新编排世界，由此展现在我们眼前的，似乎已不再为我们所熟知。

《尤利西斯》

詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》一书，开篇乍看之下来自现实主义世界；但表象会有欺骗性，小说越到后面，这一点就越突出，文风的偏离也越发明显，虽然从根本上说，它们都取自相当精确的史实。

2

神气十足、体态壮实的勃克·穆利根从楼梯口出现。他手里托着一钵冒泡的肥皂水，上面交叉放了一面镜子和一把剃须刀。他没系腰带，淡黄色浴衣被习习晨风吹得稍微向后蓬着。他把那只钵高高举起，吟诵道：

——我要走向上主的祭台。

他停下脚步，朝那昏暗的螺旋状楼梯下边瞥了一眼，粗声粗气地嚷道：

——上来，金赤！上来，你这胆怯的耶稣会士！^①

这里最主要的现代主义技巧就是乔伊斯使用的典故，这些典故让我们感受到了文本内在的概念化或形式化结构。因此，正如休·肯纳^②在其精彩导读中所提到的，在这本叙事堪与荷马的《奥德赛》相媲美的书中，头九个词戏仿了荷马式的六步

① 译文引自萧乾、文洁若译：《尤利西斯》，译林出版社2010年版，第3页。

② 休·肯纳（1923—2003），加拿大文学学者、批评家和教授。

格韵律；而在典故的平行世界里，穆利根手托的钵也是献祭的圣餐杯，上面“交叉”放置着他的剃须工具。他的淡黄色浴衣摹仿的是牧师金白色相间的法衣——那个时代，还没有关于其他颜色的法衣的规定。此外，“没系腰带”（为确保正派，牧师须在仪式上系好腰带，这里却没有）让他正面赤裸，私处显露在外，任柔风爱抚；他也对此心知肚明。而“吟诵”是故意为之；准备剃须时，他也在戏仿裸体牧师主持“黑弥撒”的情景。他说的那句话属于“天主教弥撒”中的“常规弥撒”，据称原句出自一位被流放的《诗篇》作者，这里引用的是圣哲罗姆根据希伯来语原文翻译的拉丁文版本：“我要走向上主的祭台。”因此，这是对引用的引用的引用，原句是受到迫害时喊出的希伯来求助语。

当然，初次阅读此书的读者并不会注意到这一切——或许也不必如此——但整本书处处设置着这样的摹仿，让我们意识到明显的结构平行。所以，肯纳还指出：

在这本关于布卢姆——书中的犹太男主角：现代的尤利西斯——的书中，第一句独白就是伪饰的希伯来语；重读之下，我们或许也会评价这么做是否恰当，并且还会注意到，正如罗马牧师扮演了《诗篇》作者的角色，那个时代的爱尔兰政治意识也在扮演着被俘的“选民”角色，而大不列颠就是它的巴比伦或埃及。

《尤利西斯》之所以是典型的现代主义作品，最起码是因为，它像《荒原》和《诗章》一样，是一部充满典故和百科全书式相

通性的作品，对城市生活内部的文化变革极为关注。就这部小说而言，乔伊斯使用这一技巧的收获之一，便是用神话和历史方式来组织叙事，也借此使用多样化的讽刺方式来比较不同的文化：爱尔兰人怎么就成了受迫害的“选民”？

很多这类技巧对我们理解一大批现代主义艺术都非常关键，我建议从以下两个维度来分析“现代主义客体”（无论是绘画、文本，还是音乐作品）：一个咄咄逼人的新理念和一种独创的技巧。对乔伊斯（以及艾略特和庞德，甚至还包括他们之前的弥尔顿和蒲柏）而言，因为在文本中使用了典故技巧，才使得文化比较和文化同步性的理念得以实现。

《城市》

在费尔南·莱热^①的巨幅画作《城市》（*La Ville*，图1）中，我们不得不面对巴勃罗·毕加索和乔治·布拉克（后者的范例见图2）的立体派绘画的影响。1908年11月，艺术评论家路易·沃克塞尔将布拉克描述为“一个胆大包天的年轻人……[他]……轻视形式，简化一切，把地点、人物和房屋都简化成几何图案（*des schémas géométriques*），进而又简化成立方体”。这种“简化”是现代主义绘画日渐抽象的大趋势的一部分，在亨利·马蒂斯^②、胡安·格里斯^③、瓦西里·康定斯基^④、皮特·蒙德

① 费尔南·莱热（1881—1955），法国画家、雕塑家、电影导演。

② 亨利·马蒂斯（1869—1954），法国画家，野兽派的创始人及主要代表人物，也是一位雕塑家及版画家。

③ 胡安·格里斯（1887—1927），西班牙画家、雕塑家。

④ 瓦西里·康定斯基（1866—1944），俄罗斯画家、美术理论家。

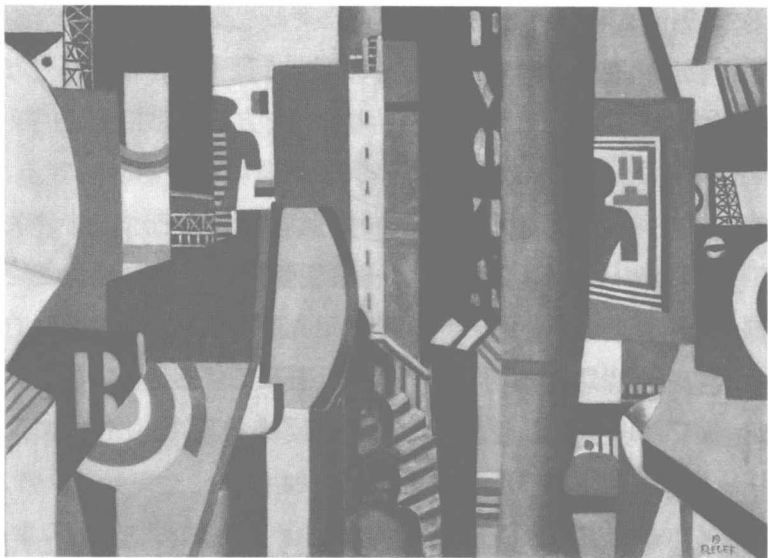


图1 费尔南·莱热,《城市》(1919)。立体主义将我们对城市的各种认知拼贴在一起

里安^①、胡安·米罗^②和其他很多人的作品中均可看到这一点。这种趋势对于莱热等画家的部分影响在于,它使得几何图形或设计成为他们绘画的一个主要特征,因为从1906到1912年,立体派画家摧毁了三维透视的现实主义传统,这种传统自文艺复兴时期以来便一直是艺术界的主流。在立体主义绘画中,画家在同一个画面里通过一个以上的视角,将物体以截然对立的方式呈现出来,这就使得:

以线状网格或框架的方式构图,物体与其周边环境融

① 皮特·蒙德里安(1872—1944),荷兰画家,风格派运动幕后艺术家和非具象绘画的创始者之一。

② 胡安·米罗(1893—1983),西班牙画家、雕塑家、陶艺家、版画家,超现实主义的代表人物。

合在一起,在一个形象中把同一个物体的好几种视角结合起来,并在同一幅画作中综合使用抽象和具象元素。

在很多人看来,这是现代主义时代的重大艺术创新,自那以后的大多数绘画都受其影响,或以其为参照来定义自身。这极大地偏离了现实主义幻觉,在莱热的画作中,我们就可以看到这种影响。柯克·瓦恩多^①称之为“机器时代城市生活的乌托邦式布告牌”。我们可以看到,这幅画上有体现景深的透视元素,比如中间的楼梯,而它又与其左右的重叠平面相互抵触,或与它们互不协调。画面中有大梁、一根柱子、看上去像是海报的东西、可能是船上的烟囱,但它们无法组成一幅和谐的画面。它们以看似具象的形状构成了一幅彼此重叠的拼贴画。“本应”被看作近景或远景因而相对比例应全然不同的事物,并未按比例呈现出来(例如桶形的人物)。这幅画中的物体不是根据传统的具象方法来安排的,但都被艺术家同时并置在画作的一个平面中。莱热排列了多个有城市特征但在几何形状上迥异的元素,来进行抽象的设计。(在同一时代的纪尧姆·阿波利奈尔^②和T. S. 艾略特的诗歌中可以看到非常相似的艺术手法,即对比并置而非逻辑关联。)很多立体派画家使用常见的道具(酒杯、活页乐谱、报纸等)作为其绘画的基础,因此,人们很容易认为《城市》也在戏仿城市大型广告海报的效果(所以,詹姆斯·罗森奎斯特^③的波普艺术表现方式就是对莱热这一方面的继承)。

① 柯克·瓦恩多(1946—2003),美国艺术史家。

② 纪尧姆·阿波利奈尔(1880—1918),法国诗人、剧作家、艺术评论家。

③ 詹姆斯·罗森奎斯特(1933—),美国艺术家,波普艺术运动的主角之一。