

David Hopkins © 著 舒笑梅 译

牛津通识读本

达达和超现实主义

Dada and Surrealism

A Very Short Introduction

凤凰出版传媒集团

译林出版社

[英国]David Hopkins 著 舒笑柯 译

牛津通识读本 ·

达达和超现实主义

Dada and Surrealism

A Very Short Introduction

凤凰出版传媒集团

 译林出版社

图书在版编目(CIP)数据

达达和超现实主义/(英)霍普金斯(Hopkins, D.)著;舒笑梅译. —南京:译林出版社, 2010.10

书名原文:Dada and Surrealism: A Very Short Introduction

ISBN 978-7-5447-1382-5

I. ①达… II. ①霍… ②舒… III. ①超现实主义②达达主义 IV. ①I109.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 131645 号

Copyright © David Hopkins 2004

Dada and Surrealism was originally published in English in 2004.

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 © 2010 by Yilin Press

著作权合同登记号 图字:10-2007-046 号

书 名 达达和超现实主义

作 者 [英国]戴维·霍普金斯

译 者 舒笑梅

责任编辑 於 梅

原文出版 Oxford University Press, 2004

出版发行 凤凰出版传媒集团

译林出版社(南京湖南路 1 号 210009)

电子信箱 yilin@yilin.com

网 址 译林出版社 <http://www.yilin.com>

集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>

印 刷 徐州新华印刷厂

开 本 787×960 毫米 1/32

印 张 12

插 页 2

版 次 2010 年 10 月第 1 版 2010 年 10 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5447-1382-5

定 价 18.00 元

译林版图书若有印装错误可向出版社调换

(电话: 025-83658316)

序言

吕效平

《新概念英语》里有一篇小课文，幽默地调侃了现代艺术品及其与消费者之间的关系：一位学艺术的学生正在自己房里挂一幅现代绘画，他7岁的妹妹走进房里审视半天，说：“画还行，可你是不是把它挂倒了？”这位画过很多画的学艺术的学生仔细再看，小妹妹说的居然是正确的。

上世纪初的达达艺术家和超现实主义艺术家的绘画作品大概还没有走得那样远，使那些并非外行的消费者分不清绘画作品的上下。但是，他们却开创，或者也可以说是顺应了一个强大的欧洲艺术潮流，这个潮流发展到上世纪下半叶，辨别某些艺术作品的内容和属性似乎越来越困难了。十几年前我在北京看过一场挪威人演出的戏剧，这些挪威艺术家在台上既不向我们展示 Drama 的魅力，也不向我们炫耀 Theater 的绝活，只是像我们这些平庸的人一样地喝酒游乐。据说这台戏每晚的演出并不相同，演员们在台上是自由地表演的。难怪有人在表达他宁可看好莱坞商业电影时说：“看欧洲电影，我要先设法拿到一个哲学硕士学位。”在我自己开始讲“欧洲电影专题”课后，有一天夜里接到一位苦恼的学生的电话，他问我：“老师你看过《16 欧洲著名导演短篇集》吗？第9篇我怎么就是看不懂啊？”我说：

“我也没看懂。但我提醒你一下,可能你就不会抱怨看不懂了。你就把它当作一个梦境吧,一个欧洲人的梦境。”后来他没有再来过电话,不知道是苦恼消除了,还是对我也失望了。

古希腊是欧洲艺术最重要的源头。古希腊哲学家亚里士多德关于艺术摹仿自然的理论即使在中国读者中,知晓率也是非常高的。他的《诗学》是人类第一本戏剧学理论专著,其中自然也涉及到许多艺术的一般原则。他在这本论著里说:

作为整体,诗艺的产生似乎有两个原因,都与人的天性有关。首先,从孩提时候起人就有摹仿的本能。人和动物的一个区别就在于人最善摹仿并通过模仿获得了最初的知识。其次,每个人都能从摹仿的成果中得到快感。可资证明的是,尽管我们在生活中讨厌看到某些实物,比如最讨人嫌的动物形体和尸体,但当我们观看此类物体的及其逼真的艺术再现时,却会产生一种快感。这是因为求知不仅于哲学家,而且对一般人来说都是一件最快乐的事。^①

但是,在这本书里,亚里士多德又要求悲剧必须“摹仿”人的一个“完整”的行动。所谓“完整”,就是有“头”,有“身”,有“尾”,“身”是由“头”引起而必然引出“尾”的部分,“尾”是由“身”引起而不再引起别的事件的部分;在这些互为因果的各部分之间,不允许与其无关的穿插事件,也不允许颠倒顺序,如果其中任何一个部分是可有可无或者可以随意置放的,悲剧所摹

① 亚里士多德《诗学》,陈中梅译,商务印书馆1996年版第47页。

仿的“行动”的“完整性”就受到了破坏,这个悲剧就是失败的。^①亚里士多德的理论在这里是自相矛盾的:我们每一天的生活,充满了互不相关的偶然事件,没有一个人在一天或者一生中的行动是“完整”的;如果艺术真是“摹仿”了自然,戏剧情节的完整性就是不可得的。或者艺术的“摹仿说”是相对的,有条件的;或者戏剧情节的“整一说”是可以反思和讨论的。19世纪末,现实主义和自然主义的艺术潮流发展到高潮,法国自然主义的艺术家和理论家左拉就同时利用了亚里士多德的理论权威和他的矛盾。左拉要废除戏剧情节整一的原则,他说“我们毋需去想象一段惊险故事,把它复杂化,以戏剧手段来一场接一场地进行安排,把它引向一个最终的结局;我们只须在现实生活中取出一个人或一群人的故事,忠实地记载这个人或这群人的行动即可”。^②而他反对戏剧“情节整一性”的理论依据,恰恰就是亚里士多德的艺术“摹仿说”,他说“全部文学批评,从亚里士多德到布瓦洛,都已提出了这个原则,即一部作品应该以真实为基础。这种看法鼓舞了我,并给我提供了新的证据。自然主义流派……是存在于无可摧毁的基础之上的。”^③实际上,艺术不可能仅仅“摹仿”自然的问题早在自然主义艺术诞生之前就已经提出来了。18世纪的德国戏剧家和思想家莱辛远比自然主义艺术家左拉更机智,他说:艺术“摹仿”自然当然是不错的,然而人的心灵也是自然的一部分啊——艺术摹仿我们的心

① 参阅《诗学》第7、第8章。

② 左拉:《戏剧中的自然主义》,《西方文艺理论名著选编(中卷)》,北京大学出版社1986年版第200页。

③ 左拉:《戏剧中的自然主义》,《西方文艺理论名著选编(中卷)》,北京大学出版社1986年版第189页。

灵,就是摹仿自然。^①“摹仿我们的感情和精神力量的自然”,^②莱辛以亚里士多德的名义把艺术更为广阔的空间和许多离经叛道的行为合法化了。不知道为什么,20世纪初,艺术厌倦了诉诸感官的物质世界的自然,纷纷走向了人的内心世界,或者用莱辛的话说,把人的“感情和精神力量的自然”当作摹仿对象。毕加索和达利的画、乔伊斯和卡夫卡的小说、契诃夫和贝克特的戏剧莫不如此。有人说,人类最伟大的发现并不是哥伦布的地理发现或者牛顿、爱因斯坦的物理发现,而是对于自己心灵的发现。物理和地理的发现是一次性的,从牛顿到爱因斯坦,用了二百年的时间;哥伦布之后,不再有伟大的地理发现,哥伦布的后人只在享用他的发现成果。然而心灵的“发现”,不仅仅存在于尼采或者弗洛伊德的著述里,而且持续地存在于达达和超现实主义以及整个现代主义艺术之中。每一件直接揭示心灵的真正艺术品,都是崭新的和动人的。

艺术的边界从来就是一个问题。当曹禺说他不知道《雷雨》悲剧的根源时,《雷雨》是一首“诗”;当社会学家指出制造《雷雨》悲剧的罪恶力量就是周朴园时,《雷雨》就成了社会革命的工具。在电视和网络时代,资本比以往任何时代都更具有操控艺术和把自身包装为艺术品的能力。现代艺术家自己在寻找表达心灵的新形式或者争取被世人知晓时,往往也会以夸张的姿态宣称取消艺术的边界。达达艺术家们就多是跨过艺术边界的行为艺术家。在2007年上海的一个小剧场戏剧展演上,坦然地宣称“拒绝美学”的环境戏剧“版权”所有人理查德·谢克纳教授

① 参阅莱辛《汉堡剧评》第70篇。

② 莱辛《汉堡剧评》,张黎译,上海译文出版社1981年版第359页。

把《哈姆雷特》做成了一场“游戏”，比他走得更远的德国“纪实戏剧”则把股票市场搬进剧场。为了与欧洲股票交易同步，戏剧演出在晚上九点以后开始，有兴趣的观众当场买卖股票，由“演员”在网上操作，一个大屏幕接通着欧洲的股票市场。戏剧的悬念变成了股票交易或赚或赔的悬念。艺术本来是使人亢奋的东西，这个戏由于现场的投资远远低于股票交易所，所以远比真实的股票交易枯燥和抑郁得多。德国“纪实”戏剧家的“反戏剧”演出究竟是不是一种艺术呢？这个问题其实由来已久了：“宁要生活”的反艺术的达达们，究竟是不是艺术家呢？既然达达们已经被接受为艺术家，为什么“纪实戏剧”不能被接受为戏剧？现在的戏剧学院开出一门课程，专门训练公务员和商人的行为气质，这门课被称为“人类表演学”。我的老师董健教授和“拒绝美学”的谢克纳教授有过一次面对面的当众辩论，董老师的意思是：你那个训练公务员的“人类表演学”是庸俗的、褻渎艺术的。重要的并不是达达、“纪实戏剧”和谢克纳教授是否做出“反艺术”的姿态，而是做出这种姿态的主体是社会政治集团，是资本，还是个人。艺术在本质上是个人的行为，《达达和超现实主义》这本书再次证实了这一点。根据这个标准，“拒绝美学”的谢克纳教授最终还是脱不了艺术家的身份，就像要把艺术生活化的达达们仍然被我们当作艺术家一样。但是谢教授不明白，他所支持的“人类表演学”在中国的实践，却真正实现了他“拒绝美学”的理想。

西方的戏剧家极赞中国戏曲好。他们的意思，是为发展他们本国的戏剧艺术开拓新的资源。中国戏剧家们非常高兴地接受了西方戏剧家的结论，其结果却是，鼓励了我们的故步自封，消蚀了我们开辟艺术疆野的雄心。达达和超现实主义的成员多

是对资产阶级主流社会持批判态度的左派艺术家，他们在当代中国的命运也是悖论性的：你接受他们批判资本主义的具体观点，非常可能只好放弃他们抽象的“批判精神”；你摹仿它们抽象的“批判精神”，非常可能只好忘记他们批判自己所处国度与时代的具体观点。

无论如何，达达和超现实主义更详尽地被介绍到中国来是一件扩展我们思想与艺术资源的好事。作为汇入西方现代主义艺术的两支流派，它们已经成为历史了，但是它们所面对的基本问题仍然是今天中国艺术家们所面对的问题，它们所做出的姿态和给出的答案，也是艺术史上可以启迪我们的好案例。

对于会读书的人来说，书永远是好的。

献给本杰明

前言

问题：换一只灯泡需要多少超现实主义者？

回答：一条鱼。

每个人都对达达和超现实主义有所了解。达达起源于 1916 年，一直延续到 20 世纪 20 年代初期才结束。作为一种国际化的艺术运动，达达旨在颠覆传统的资产阶级艺术观念，通常是一种公然挑衅的反叛艺术。别的不说，当第一次世界大战在欧洲爆发时，它的参与者，如马塞尔·杜尚、弗朗西斯·皮卡比亚、特里斯坦·查拉、汉斯·阿尔普、库尔特·舒维特和劳乌尔·豪斯曼等人用他们对似是而非和傲慢鲁莽举止的热爱来与这个疯狂失常的世界抗衡。

超现实主义作为达达艺术上的后继者，于 1924 年正式诞生。它于 20 世纪 40 年代后期消亡时实际上已成为一种全球化的运动。马克斯·恩斯特、萨尔瓦多·达利、胡安·米罗和安德烈·马松等超现实主义艺术家坚信，人的本性基本上是非理性的，因而他们对精神分析有着混乱而难以控制的喜爱之情，力求探索人类心灵的神秘之处。

对很多人来说，达达和超现实主义与 20 世纪艺术史中的

诸多运动区别不大,只不过是“现代艺术”的化身。达达被看作是对传统的批评和反抗;超现实主义虽然同样在精神上反资产阶级,却更沉迷于光怪陆离的事物之中。然而为何是达达“和”超现实主义?为何把它们放在一起?它们是两项运动,但经常被混为一谈。一直以来,艺术史家发现达达为超现实主义“铺平了道路”这一笼统的概括非常好用,然而实际情况却是这只适用于达达运动的一个地点,即巴黎。本书当然要重述这段历史,但也会把它们当成是两场明显不同的运动来加以呈现,以便二者可以相互抗衡。比如说达达沉迷于现代生活的混乱和破碎之中,而超现实主义更多地是以修复为己任,试图创造一个新的神话,让现代男女重新接触到无意识的力量。这二者之间的差异涉及一些重要区别,这些区别正是我打算尽可能生动地表达出来的。

总的来说,达达和超现实主义比上世纪的其他任何运动更为深入地渗透到了我们的文化之中,尤其是超现实主义已经进入到我们的日常语言之中:我们会谈论某部电影的“超现实幽默”或“超现实情节”。正是这种延续性意味着我们很难把它置于远离我们的“历史”之中。不可否认,有关这两场运动的评论和历史描述已越来越详尽。曾被认为是反学术的达达如今在大学里被广为研究。同样,有关达利和勒内·马格里特等臭名昭著的超现实主义艺术家的研究专著现在也屡见不鲜。但是,通常过剩的信息令人眼花缭乱,因而使我们失去了批评的距离。

我意识到了这一问题,于是围绕主要专题构建本书的结构。第一章记载达达和超现实主义的发展历程,讨论同时研究二者的种种假设。第二章详细审视这两场运动各自传播思想的方式,尤其是从公共事件和出版物方面来加以思考;在此过程

中展示它们如何构建了艺术与生活的对话。第三章仔细研究美学问题,重点关注诗歌、拼贴、照片蒙太奇、绘画、摄影、现成品和电影。反艺术以及这两场运动在现代派美学辩论中的定位在此肯定是重要的问题。最后两章结合当下评论这两场运动的历史观点,突出反映我和他人近年来的研究成果。我在集中研究它们的政治之前,考察了达达和超现实主义对于非理性主义和性欲等一系列重要议题的态度。本书结尾反思了这两场运动的影响,尤其思考了它们与新近艺术之间的关系。

我主要关心的一直是向达达和超现实主义提出的疑问,这些问题与我们目前的文化思虑一致。例如,身份问题——不管是种族的还是性欲的都是我们许多人以及超现实主义艺术家关注的焦点。例如,法国摄影师克劳德·卡恩和古巴画家韦尔弗雷多·兰姆就率先设法回答这个问题。但是要想理解他们此种关切的力量所在,就必须再次创造出让他们做出此种反应的背景。同样,考虑到目前超现实主义在整个文化中的普及程度(譬如达利的作品在海报中随处可见),我们可以安全地假设,达达和超现实主义所称颂的“黑暗的一面”,即我们心灵生活中的无意识的部分,现在被广泛地认为是“积极”的事情。然而,在法西斯主义曾经十分强大的文化中,很多人可能会怀疑陷入非理性到底有没有好处。不过现代派批评家则反驳说,无论达达主义者和超现实主义者曾认为他们是多么反资产阶级,他们只是在帮着扩展能被资产阶级文化同化进价值体系的经验范围。在我们的“后现代”文化里,我们太轻而易举就把自己黑暗的动机和冲动审美化了。本书审视这些态度的多种历史渊源,澄清为何以及在何种背景下它们曾是“激进”的。在这一过程中,我们会不可避免地怀疑自身的动机。

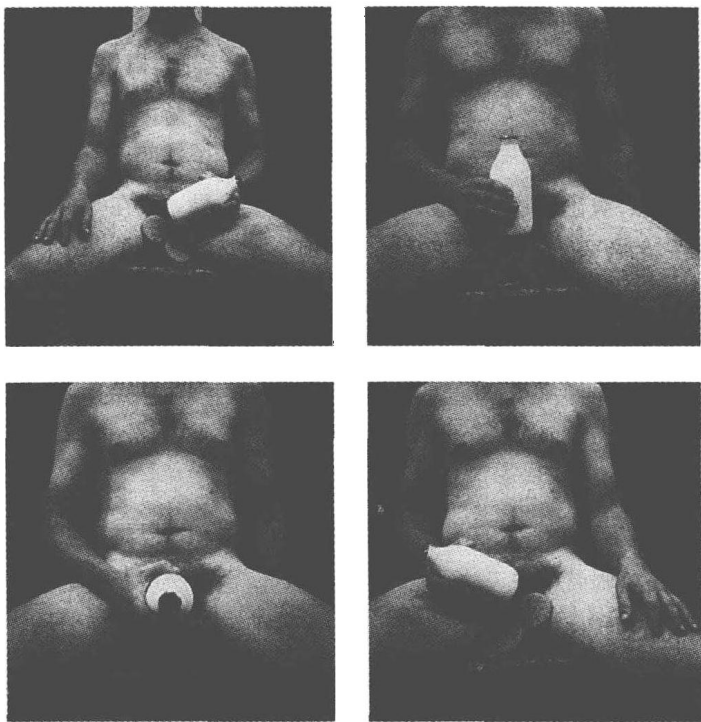


图1 莎拉·卢卡斯,《下马饮奶》,组图,1994年。

此种探询并不一定意味着对达达和超现实主义的盲目崇拜,而是试图证实它们为何在我们的文化中仍然是如此重要的力量。考虑到当代艺术依然深受这些运动的影响,这种探询就显得尤为迫切。只要瞥一眼20世纪90年代英国最引人注目的艺术家之一莎拉·卢卡斯的作品,这一点就显而易见了。

卢卡斯的作品展示了一组让人大吃一惊的欲望,而这曾是达达的一贯作风。与此同时,她采用了一度在超现实主义中流行的身体形象的替代或移位。她的作品间接依赖马塞尔·杜尚、曼·雷、勒内·马格里特等达达主义者和超现实主义所取得的

成就。但卢卡斯的作品是仅仅证实了达达式的震惊已经令人习以为常了,还是在文化上以一种非常重要的方式强化了此项传统?

这些都是我在思考达达和超现实主义对当下间接施加了何种影响时所必须考虑的问题。至本书结尾时,我们应该能得出很好的答案。不过,以下各章的中心任务是勾勒出达达和超现实主义的历史和主题轮廓。

To Benjamin

Acknowledgements

My thanks to Paul Stirton for encouraging me to write this in the first place. Beyond that I am extremely grateful to Kate Tregaskis, Katharine Reeve, and Neil Cox for their comments on the manuscript.