

荒诞:西方现代主义艺术的审美大风格

钟 华

内容提要 尽管西方现代主义艺术“主义”繁多,“流派”纷纭、“运动”迭起,时期上还有所谓“现代”、“后现代”、“后后现代”之分,但由于它们生长在相同的现实生存境遇和文化心理形态之中,最终都不约而同地聚集在了“荒诞”这种审美大风格之下。“荒诞”,无可争辩地成为了西方现代主义文化艺术最典型的审美形态和最核心的审美范畴。它既是一个败坏祖业的孽种,又是一个重开天地的英雄。它既象一头凶猛残暴的“野兽”,给西方传统文化艺术带来了毁灭性的灾难,又象一个“卡西莫多”式的天使,对人类本真的自我、本真的存在发出了热情的召唤。作为最能体现现代西方社会时代精神风貌的审美形态,现代主义艺术与此前的古典主义、文艺复兴、新古典主义、启蒙主义、浪漫主义和现实主义艺术,具有同样的存在依据和同等的存在价值。

关键词 西方现代主义 荒诞 审美大风格

“欧福良”不可挽回的夭折,带走了歌德那个过于美好的梦想:希腊文明与希伯来文明联姻,理性精神与信仰精神统一,美与崇高结合。而接下去的“海仑”在丧子之痛中的飘然而逝,“浮士德”在虚幻幸福中的倒地身亡,则成了关于西方文化艺术历史走向的一个沉重的预言:美与崇高逊位,荒诞粗暴君临^[1]。

一、荒诞的产生:不管你愿意不愿意,该来的终究会来!

尽管西方现代主义艺术“主义”繁多、“流派”纷纭、“运动”迭起,由“现代”而“后现代”而“后后现代”,但由于它们生长于相同的现实生存境遇和文化心理形态之中,最终都聚集在了“荒诞”这种审美大风格之下。“荒诞”,无可争辩地成为了西方现代文化艺术最典型的审美形态和最核心的审美范畴。正如埃斯林所说:“这个时代的每种文化类型都找到了它的独特的艺术表现形式,但是最真实地代表我们自己时代的贡献的,看来还是荒诞派戏剧所反映的观念。”^[2]

为什么“荒诞”必然会异军突起并享此殊荣呢?我认为,以“荒诞”为核心范畴的西方“现代主义”思潮崛起的直接根源,是现代西方人对人的基本生存境遇的普遍而强烈的“荒诞感”的体验;而这种“荒诞感”的产生又根源于他们对世界、历史、人生的价值意义的“虚无感”的认识;而这种“虚无感”的产生又根源于作为价值意义的最后根据的“上帝”、和作为价值意义的创造者与承担者的“人”之不可挽回的“死”;而“上帝之死”的根源就在于以希腊文明为源头的理性精神的蒙难,

和以希伯来文明为源头的信仰精神的坍塌;“人之死”的根源则在于近现代以来资本主义工业文明社会中人的普遍失落与异化。关于这个问题的具体论述,请参阅我的另一篇论文《西方现代主义思潮崛起的文化历史探源》^[3]。

何为“荒诞”呢?荒诞派戏剧大师尤奈斯库说:“荒诞是指缺乏意义,……和宗教的、形而上学的、先验论的根源隔绝之后,人就不知所措,他的一切行为就变得没有意义,荒诞而无用。”^[4]荒诞,作为现代西方人对人的基本生存境遇的一种普遍而强烈的精神焦虑的产物,它最基本的哲学意蕴是“悖谬”和“虚无”。这里的“悖谬”是指关系的悖谬,所谓的“虚无”是指价值意义的虚无。在现代西方社会中,由于理性的蒙难、信仰的坍塌、人的失落和异化,人同人的世界、人的历史、人的生活等一切方面和宗教的、哲学的、伦理的等一切性质的关系,都发生了悖谬甚至根本就失去了关系。于是,人的一切行为连同自身都存在都变得荒谬可笑,毫无价值和意义。对此,当代德国哲学家施太格缪勒写道:“人在现代社会里受到威胁的不只是人的一个方面或对世界的一定关系,而是人的整个存在连同他对世界的全部关系都从根本上成为可疑的了,人失去了一切支撑点,……留下的只是陷于绝对的孤独和绝望之中的自我。”^[5]人在这样一种与自己毫无不相干的世界中生存,就必然会象加缪在《西西弗斯神话》中所指出的那样,感到自己完全是一个“局外人”,“他的境遇就象一种无可挽回的终身流放,因为他忘却了关于失去了的家乡的全部记忆,也没有乐园即将来临的那种希望。这样一种人与生活的分离,演员与舞台的分离,真实地构成了荒诞的感觉。”荒诞最突出的品格就是反叛传统,对既定的文化艺术采取一种虚无主义的大拒绝、大摧毁。它无情地践踏“美”、嘲弄“崇高”,自己造就的审美形态的“滑稽丑怪”、荒诞不经来体现一种矫矫不群的独立意识。

“荒诞”之所以成为西方现代主义艺术的审美大风格,成为西方现代文学艺术最典型的审美形态和最核心的审美观念,这与现代西方非理性主义哲学思潮的崛起紧密相关。其中最重要、影响最直接也最深刻的有以下五种:

一是叔本华、尼采为代表的“唯意志主义”。它从根本上和总体上影响着现代主义艺术的发展,奠定了现代西方艺术挖掘人的内心世界,表现主体非理性、反逻辑的生命意志与冲动,反抗现实人生的苦难,成为人类基本生存与自我拯救的一种方式哲学基础;二是柏格森、克罗齐、科林伍德为代表的“直觉主义”。它强调艺术只能去捕捉和表现一种个人的、当下的、创造性的主观感觉与想象,一种未经理性思维、道德伦常染指的瞬间的、纯粹的表象,反对传统艺术将艺术与社会理性内容直接联系起来,反对那种程式化的逻辑推演式的艺术结构形式。它对现代西方艺术的非理性化、非道德化和形式主义化倾向影响至深;三是弗洛伊德、荣格、弗洛姆、马尔库塞等为代表的“精神分析学”。它通过对意识和人格的“三级结构”的分析,揭示了现实的人在会社会理性结构与自然本能冲动的双重压抑下苦苦挣扎的尴尬生存境遇,和注定要陷入“被阉”的“焦虑”、“苦闷”与“困惑”之中的悲剧宿命。它还试图表明,希望通过理性文明来改造这一点的任何努力都必将归于徒劳,因为理性文明本身就是对人的自然生命力量进行压抑的产物。唯有通过为社会理性结构所允许的“化装表演”形式,人类受到压抑的生命能量才可望得以消解或渲泄出来。艺术就是其中一种(弗洛伊德视艺术为艺术家被压抑到深层无意识中去的“原欲”得以象征性满足的“白日梦”;荣格认定艺术源于人类“集体无意识”中生长起来的一种原始体验,这种体验显现为一种神秘的“原始意象”、永恒的“神话原型”;弗洛姆,马尔库塞则主张通过艺术建立起以“爱欲”为根本的“审美之维”,去反抗强制性的理性文明,并塑造出未来社会的“新感性”)。现代主义艺术强调挖掘隐

藏于人类深层心理结构中的原欲、潜意识、本能冲动，挖掘梦境、原始意象的隐喻意义，象征意义等，其中精神分析学的影响是不言而喻的；四是狄尔泰、詹姆斯为代表的“体验主义”。它认为，体验是人的一种基本生存方式，也是哲学、宗教、艺术生长的唯一正当的根基。因此，艺术主要乃至全部的意义就在于去捕捉和表现人的内心体验，一种未经理性分析肢解的、连续混沌而又真实深刻的“意识流”、“思想流”或称“主观生活之流”。这一思潮对西方现代艺术强调“生命体验”和打破传统表现方式等的影响是显而易见的；五是克尔凯郭尔、陀斯妥也夫斯基、海德格尔、萨特、加缪、雅斯贝斯为代表的“存在主义”。它宣称，理解世界的本质必须以理解人自身的存在为前提，而人的存在又只能理解为一种孤立的、个体的存在，一种没有任何既定本质、也没有任何必然理由的荒谬的存在。作为一种时间性的存在，人偶然地生，孤独地死，贯穿其中的只是对过去的“沉沦”、现在的“被抛”、将来的“晦暗不明”和“必死”的“焦虑”、“烦忧”与“畏惧”。人的一生不过是服一场没完没了、单调重复而又毫无意义的“西西弗斯之刑”。很显然，存在主义与西方现代艺术的哲理化倾向和浓郁的悲观主义气息的形成，有着直接的渊源关系。

二、荒诞：一个败坏祖业的孽种？

无论从荒诞产生的文化历史根源还是它的哲学意蕴来说，都注定了它必然成为西方传统文化艺术的不肖子孙。现代主义艺术最突出的品格就是反叛传统，对既定的文化艺术进行大胆怀疑、全面否定和彻底反叛。

现代主义艺术对传统的反叛涉及到方方面面、层次次的问题，但主要有以下三种方式：

1、对古典作品的直接篡改和执意亵渎

在现代艺术家们看来，既然古典作品掩盖了世界、历史、人生的真实面目，掩盖了人与人的存在之间的悖谬关系，他们当然可以而且应该对它们进行必要的“修正”，通过对古典作品的直接篡改和执意亵渎来体现他们的讽刺与幽默，发泄他们心中积压已久的受骗的愤怒与不满，以一种荒诞的方式去反抗荒诞。于是，高贵静穆的“阿芙洛蒂忒”穿上了时髦的比基尼游泳衣；妩媚迷人的“蒙娜丽莎”长出了浓黑的山羊胡^[6]；大卫笔下死于浴缸中办公的“马拉”，在蒙克的画布中躺在了淫乱的温床上^[7]；科隆大教堂中还自觉为人类承担永恒苦难的“耶稣”，在奥罗兹科《现代精神的裂变》中不但打倒了十字架，而且还杀气腾腾地提着复仇的板斧^[8]；米勒画中还在拾麦穗的农妇在现代艺术大展里开始拾垃圾；大卫手中美丽丰腴的“莱卡米尔夫人”，在马格里特笔下已成为一具阴森恐怖的骨灰盒儿^[9]；在严肃的古典戏剧中，现代艺术家甚至可以让人物穿上最时新的现代西装提着最先进的冲锋枪登场；也可以用粗野不文的动作去表现柴可夫斯基《天鹅湖》般优美典雅的“现代芭蕾”；或者用电声、打击和故意塞进许多石子的钢琴等乐器，以迪斯科、摇滚乐的节奏去演绎拉索、巴赫、贝多芬、施特劳斯、舒伯特等人的经典作品……诸如此类，举不胜举。

2、对美与崇高的粗暴践踏和无情嘲弄

在古典艺术家们看来，艺术是人特有的一种自觉的、高尚的精神活动，因此，艺术从表现对象到作品本身所体现的审美大风格，非“美”即“崇高”，所谓“滑稽、丑、怪”是没有立锥之地的。古希腊忒拜城甚至还出现过一条美丽而荒唐的“法律”：“不准表现丑！”然而，作为一股替在的涓涓细流，滑稽丑怪却早已艰涩地流淌着：文艺复兴的巨人们已在基督教里找到根据，“人一半是天使，一半是野兽”；在《浮士德》中，魔鬼已敢于公开向上帝挑战打赌，争夺人的灵魂；雨果更是宣称：

“丑就在美的旁边,畸形靠近着优美,粗俗藏在崇高的背后,恶与善并存,黑暗与光明相共。”甚至还预言,滑稽丑怪比之优美崇高已经而且越来越“占优势”^[10]。但事实上,在现代艺术崛起之前,滑稽丑怪始终是小娘养的,大家知道,靡菲斯忒与上帝的打赌最终以失败告终,而宣称滑稽丑怪已“占优势”的《克伦威尔》甚至未与观众见面就告夭折。三年后,《欧拉尼》虽然勉强上演,却招来一句口头禅:“到法兰西剧院嘲笑《欧拉尼》去!”

然而,当历史的车轮驶进十九世纪中叶以后,滑稽丑怪却以野兽般强劲的生命力闯入了昔日神圣高洁的艺术殿堂并且大施淫威,竭力把优美崇高从艺术王国中赶将出去。这不难理解,既然理性被证明彻头彻尾是虚伪,信仰完完全是欺骗,既然世界原本是被颠倒了的世界,历史原本是被误解了的历史,人生原本是被粉饰了的人生,那么,现代艺术家们当然有权将过去理性和信仰幻化出来的一切迷人的光环统统砸个粉碎! 还复它们本来面目以“真实”,一种未经任何雕饰的、赤裸裸的“真实”,一种真实得让人“恶心”、让人“愤怒”、让人“嚎叫”、让人“黑色幽默”的残酷的“真实”!

于是,阿芙洛蒂忒那“高贵的单纯与静穆的伟大”,那动人心魄的“优美”,在达利的画布上不过是个除了降布灾难与罪恶之外什么也不作的“恶魔”。从此,古希腊还湛蓝明净的“天空”,在狄兰·托马斯笔下已成了惨灰色的“裹尸布”;而奥林匹斯诸神都忍不住要溜下山来偷乐的“大地”,在艾略特的诗中已成了一个孤独死寂的“荒原”;在古典主义者那里还是“所有可能中的最好的那个”的“世界”,在启蒙主义者那里还遍地是鲜花宝石的“黄金国”,在波德莱尔眼中已到处是腐尸、蛆虫、喋血、卖淫和性变态^[12],在萨特眼中更是一个一切都被置于“他人”的监视之下、令“自我”无处藏身的地下“禁闭室”,在尤奈斯库那里则成了“犀牛”们横冲直撞的野兽场;在文艺复兴时还是“做你想做的事”的“德廉美修道院”^[13],在海勒那里已成了人人都永远无法逾越的“第二十二条军规”。从此,“历史”的车轮终于在“马孔多村”停下来忍受“百年孤独”^[14]。从此,浮士德还在永不止息、执著追求的“人生意义”,对卡夫卡来说不过是一座永远可望而不可及的神秘“城堡”;古典主义者还在追求建功立业的伟绩的“人生”,在表现主义者那里已成为一场没有任何理由、永远不可捉摸的“审判”,在加缪那里已成为没完没了、单调重复而又毫无意义的“西西弗斯之刑”,在贝克特那里则成了对谁也不认识、也从未露过面的“戈多”的充满绝望和希望双重煎熬的苦苦“等待”!

而“人”呢?传统艺术的主人公不是王公大臣,就是贵族骑士,至少是个不平凡的人,所以在英语世界里,“主人公”与“英雄”是同一个单词——hero。在现代艺术中,这些“英雄”们早已堕落到日常生活中随处可见、卑微琐屑的“侏儒”。于是,盛赞人的理性肖似于“天神”的“哈姆雷特王子”,在奥尼尔笔下已堕落到自称“唯一地道的毛猿”的“杨克”;《荷马史诗》中对丈夫忠贞不渝的节女“珀涅罗珀”,在《尤利希斯》中已堕落到随便哪个男人一勾就上床的现代荡妇“莫莉”;而英勇无比的胜利豪杰“俄底修斯”,也已堕落到明知自己妻子在自己家里与人偷情,却坐在酒馆里心安理得地想象妻子正如何与人寻欢作乐、晚上回家倒头便睡的窝囊废“布鲁姆”;古罗马还权力无边、威震寰宇的独裁者“凯撒”,在现代社会中已“变形”为可怜的甲壳虫“格里高尔·萨姆沙”;中世纪还是崇高的圣徒的“圣彼得”和“圣保罗”,在现代社会里已堕落到两个浑噩无聊的流浪汉“弗拉季米尔”与“爱斯特拉岗”^[15];文艺复兴时还是感天动地的殉情者的“罗密欧”与“朱丽叶”,在《秃头歌女》中已变成了互不相识的老夫妻“马丁夫妇”。不仅如此,“生? 还是死?”对于哈姆雷特尚是一个

把人搅得坐立不安的严肃的哲学问题，到了“局外人”莫尔索嘴里，只留下一声“那天太阳很热”的冷漠的回答……

3、彻底摧毁艺术的艺术

早在十九世纪初，黑格尔就曾经哀叹道：“就它的最高的职能来说，艺术对于我们现代人已是过去的事了。”^[16]但直到现代主义艺术崛起以前，黑格尔的警告不仅未能引起关注，反而被简单地当作他为了完成哲学大圆圈导致的荒唐结论而大加嘲讽。时过境迁，人们却惊恐地发现，西方现代艺术正朝着黑格尔所警示的方向迅速地滑去！对古典作品肆无忌惮的篡改和褻渎、对美与崇高粗野狂暴的践踏和嘲弄，似乎远远未能满足现代艺术家们的胃口，于是，他们开始大批量制造所谓“自动艺术”、“偶然艺术”、“垃圾箱艺术”，等等。

从此，查拉、布勒东、阿拉贡用纯粹无意识“自动创作”的诗歌和小说产生了；尤奈斯库将《英语会话手册》中最简易的部分译成法语而创作的戏剧产生了，而且八年之后还成了保留节目，每天一场连演了二十多年^[17]！从此，韦勒恩、麦西安用数学演算方法创作的“序列主义”音乐^[18]，歇弗尔、亨利、布列兹将自然界中各种声响加以录音合成创作的“具体音乐”^[19]，凯奇在演奏时可以随心所欲地加以想象和发挥的“偶然音乐”也产生了（他的钢琴曲《34分46·776秒》，演奏时不但需要随时往琴弦中塞橡皮、铁钉等，而且好些地方的音高、时值、力度或配器，由看地图、星座图、废纸、占卜、掷骰子或丢硬币等方式来决定）^[20]。从此，达达派画家开始用蘸满色彩的笔信手涂鸦，甚至让模特儿涂上颜料在画布上打滚的方式作画；巴黎那座鹤立鸡群的现代建筑——蓬皮杜文化中心，则故意把传统建筑当作五脏六腑藏之唯恐不及的各种管道统统贴在脸上，让人看了绝对想不到这个象散发着毒气的化工厂的地方竟是一个举世闻名的“文化中心”；波普艺术家们竟然从垃圾箱里拾些破罐、破布、破铁屑乃至动物死尸来组合他们的雕塑杰作；而杜桑干脆将自己的一件磁小便器命名《泉》，并企图搬进纽约“独立艺术家协会”的展览大厅……

难怪G·沃兰德会愤然质问道：“从艺术的观点看，难道现代艺术不是魔鬼的作品吗？难道舞台上各种精神错乱和歪扭鄙俗的动作都是艺术吗？各种艺术趣味的感受的否定，所有过去被看作丑的和令人厌恶的东西——那些垃圾癖和裸体癖——难道都是艺术吗？”^[21]

可遗憾的是，现代艺术家们似乎对于宣布他们的艺术不是艺术并不介意，因为在他们看来，“艺术”与“非艺术”之间本来就没有也不应该有什么不可逾越的鸿沟。莫里斯·韦兹甚至宣称，当我们追问“什么是艺术”或“什么东西是艺术品”时，我们从一开始就错了。我们真正应当追问的问题是：“什么时候是艺术”，或“什么时候一件东西是艺术品”。他解释说，正如一个事物可以在特定时间特定环境中成为一种象征一样，一件非艺术品也可以在特定时间特定环境中成为一件艺术品。例如一块石头，当它在路上出现时也许只是一块石头，但当它被送进美术展览馆展出时就成了一件艺术品^[22]，也就是说，“艺术”或“艺术品”的意义完全是人赋予它们的，它们本身并无什么特别的地方。在这一点上，达达艺术家们走得更远。查拉在为自己开创的诗派命名时从词典中信手拈来了原本是幼儿语言的拟音词——“达达”，以此来表示艺术活动本身的“无所谓”、“无意义”。在1920年的群体宣言中，他们宣布：“不要画家、文学家、雕刻家，不要宗教、共和党、保皇党……总之，什么也不要，不要，不要！”最后，他们干脆宣称：“真正的达达主义者对达达本身也是反对的！”^[23]底牌终于亮出来了：他们通过打破艺术与非艺术的界线，最终是为了彻底摧毁艺术本身！

这，就是现代艺术的极端归宿。

当然,事实上,现代艺术家们所能摧毁的不过是“既定的”艺术观念或作品,却无法阻挡艺术的发展变革本身。更何况,大多数现代艺术家并不象达达主义者那样甘认自己的艺术“无所谓”或者“无意义”,相反,他们倒更乐于标榜自己的艺术是一种“严肃的”、真正“为人生的”艺术。

三、荒诞:一个重开天地的英雄?

现代主义艺术有两大特征:一是前已论及的“反叛性”,它体现为对传统艺术及其美学观念的一种历史虚无主义的“大拒绝”;二是我们接下来将要讨论的“先锋性”,它体现为对新的艺术样态及其表达技巧与方式的一种永无休止的“大实验”,刻意追求新奇、怪诞、时髦和与众不同。

西方现代主义艺术中旨在破旧立新的“实验”也是从多方面多层次展开的。限于篇幅,我们只能从下面三个角度简单谈谈这个问题:

1、感领诗人天命的哲学寓言:对人类荒诞的生存境遇的揭示

几乎所有对西方现代艺术影响较大的哲学流派都把关注的中心转向了人自身及其人的存在,都把研究的方法转向了内省和体验。因此,西方现代艺术已经不再只是外在于人的某种精神活动,而直接成为了人的一种生存方式,成了人类破解世界、历史、人生的奥秘,反抗荒谬苦难的现实,寻求本真的自我、本真的存在,重返久已忘怀的故园的唯一正当的途径。所以,西方现代艺术中有一种强烈的形而上倾向,总有某种哲学寓言蕴含于其中。

这不是偶然的。早在古希腊,亚里士多德就明确指出,艺术比历史更富于“哲学意味”^[24]。海德格尔用他特有的语言解释道:诗人被置于“诸神”与“必死者”之间,他的天命就是向“必死者”传达“诸神”的信息^[25]。事实也理应如此,一方面,现代哲学家如果不想使自己的哲学流于与人生毫不相干的空洞无谓的纯粹思辩,就必须求助于艺术来表达他的哲学思想;另一方面,现代艺术家倘若不愿让自己的艺术仅仅停留在对人生世相的肤浅描述,也不得不感领自己的天命,自觉承担起破解世界、历史、人生之谜的哲学任务。正因为如此,思想深刻的现代大哲学家都喜欢用艺术形式来表达他们的哲学主张,而具有长久魅力的大艺术家也无不在其作品中揭示某种哲理意蕴,体现某种形而上的追求。哲学家与艺术家交换位置或合二为一,构成了现代西方哲学史和艺术史上的一大奇观。我们随便就能举出一长串闪光的名字:尼采、陀斯妥也夫斯基、海德格尔、萨特、加缪、卡夫卡、凡·高、蒙克、基里科、昆德拉,……

在西方现代艺术长廊中,深含哲学意蕴和形上追求的杰作比比皆是,仅就文学方面,无论是以斯特林堡《鬼魂奏鸣曲》、恰佩克《万能机器人》、卡夫卡《审判》、《城堡》、《变形记》为代表的“表现主义”,还是以贝克特《等待戈多》、《啊,美好的日子》、尤奈斯库《椅子》、《犀牛》、《秃头歌女》为代表的“荒诞戏剧”;无论是萨特《恶心》、《禁闭》、《自由之路》、《死无葬身之地》、加缪《局外人》、《鼠疫》、贝娄《奥吉·玛奇历险记》为代表的“存在主义”,还是海勒《第二十二条军规》、品钦《V》、小库尔特·伏尼格特《猫的摇篮》为代表的“黑色幽默”,等等,都已不再热衷于塑造典型鲜明的人物形象或编织优美曲折的故事情节,而是力图在自己的作品中揭示人类荒诞的生存境遇,和在荒诞的世界荒诞的历史中的荒诞的人生。

2、诊治人性痼疾的心理报告:对人类荒诞的深层欲求的曝光

现代非理性主义思潮彻底撕碎了披在人类身上的高贵优雅的理性外衣,这反倒使现代艺术家们得以极其坦然地挖掘和表现那些过去讳莫如深而又确实存在,而且还无时无地不在左右我

们的心理行为的“内心隐秘”:永不满足的性欲、粗野不文的本能、狂浪放肆的臆想与梦幻、全无道德的心理变态或乱伦……并以此为由理直气壮地控诉和反抗伦理、道德、法律等理性文明结构对活的生命和人性的“压抑”,以及这种“压抑”给人带来的“被阉”的“焦虑”、“困扰”和“恐惧”。在这个问题上,现代主义艺术的前驱、法国象征派诗人——波德莱尔率先开河。他力图在色情狂、性态变、淫尸等“恶”的粪土中寻找美丽的“花”。而弗洛伊德精神分析学的兴起与泛滥,更在理论上和实践上都起到了推波助澜的作用。

从此,西方现代艺术家们自觉承担起了渲泄和疏导人类荒诞的深层欲求、诊治人性与生俱来的痼疾的神圣职责。劳伦斯在《虹落浑尘》中展示了男人女人骨子里毁灭性的“性欲泛滥”,在《儿子与情人》中大肆渲泄了女人畸形的爱和男人的“恋母情结”,《查特莱夫人的情人》则花了大部分篇幅描绘美丽的性爱和人回归大自然后生命力的勃发与快适;乔伊斯的《芬尼根的苏醒》、《尤利希斯》又通过内心独白等意识流手法,大书特书人的各种潜意识和乱伦等非份之想;奥尼尔的《悲悼》索性让整个家庭的所有成员都因为无法抗拒的情欲和乱伦而互相仇杀;福克纳的《喧哗与骚动》则借白痴、疯子、性变态者的思维和言行来挖掘人的内心隐秘;奥康纳不但给自己的小说取名《我的俄狄浦斯情结》,甚至干脆让“我”当着父亲的面挑战似地对母亲说:“妈妈,我要和你结婚,生好多好多孩子!”……通过表现人类违背文明理性而又无法抗拒的荒诞的内心欲求,西方现代主义艺术问人们昭示出一个严肃的哲学命题:人,是一种荒谬的存在。

3、砸碎存在牢笼的能指游戏:荒诞艺术的荒诞表达

现代艺术注定了要成为人类灵魂突围的一种方式。

本来,如海德格尔所说,“语言乃存在之家。”然而,由于工具理性的残暴败坏,“语言生病了”,堕落成“存在的牢笼”。于是,为了砸碎这牢笼,通过拯救语言以拯救存在,西方现代艺术家们做开了各种能指的游戏。在他们看来,既然世界、历史、人生和人自身的理性和秩序都纯属虚构,它们的意义原本就模糊混乱、不可理喻,根本无法用明晰的方式表达出来,那么,现代艺术如果要试图“如其所是”地揭示“存在的真理”,那它唯一正当的选择就只能是:放弃传统艺术沿用已久却已经生病的“语言”,重造一套崭新的艺术符号来表现它们的这种非理性、模糊性与歧义性。为此,现代艺术家们创造了一系列独特的表达方式和技巧。

A、隐喻与象征

西方现代主义艺术的哲理化倾向和形而上追求,使得它们的作品中总蕴含着自然、社会、人、历史、人生的某种隐喻、某种象征。例如,弗洛伊德主义作品中出现的许多意象不是阳具的象征就是女阴的象征,不是“恋母”的隐喻就是“恋父”或“自恋”的隐喻;充斥于表现主义、存在主义作品中的“甲壳虫”、“犀牛”、“毛猿”、“局外人”等,无疑是近代工业文明对人的惨烈异化的隐喻;那永远可望而不可及的“城堡”、那从未露面却让人苦苦等待的“戈多”,则恰好是理想、未来和人生意义的象征;“第二十二条军规”,显然是黑色幽默派对人类永远挣扎于其中却又永远无法最后逾越的各种社会关系的巨网或伦理道德规范的隐喻;蒙克的油画《惊呼》和几乎所有的荒诞派戏剧,不正好是荒诞的世界荒诞的历史中荒诞的人生的绝妙的象征?至于象征主义、意象主义作品中的隐喻与象征,更是俯拾即是,自不待说。

B、夸张、变形和抽象

在现代艺术家们看来,既然传统艺术从根本上掩盖甚至歪曲了存在的本质与真实,他们当然有权利将过去被颠倒了的一切重新颠倒过来。于是,他们开始大肆运用夸张、变形和抽象等手段,

将传统艺术中整一有序的表现对象加以据说是“创造性”的分解、加工与组合,来表达他们重新“发现”的“真实”。仅以绘画、雕塑为例。传统美术强调要严格地按照几何原理和光学透视等手段准确而优美地表现对象,而现代美术却拼命打破这一成规,几乎无一流派不采用夸张、变形或抽象:无论是塞尚、高更、夏加尔,还是米罗、达利、波洛克;无论是“野兽派”、“动作派”,还是“未来派”、“立体派”;无论是凡·高的《星夜》、《向日葵》,还是毕加索的《亚威农少女》、《梳头的裸妇》;无论是表现主义雕塑家巴特勒的《少女》,还是超现实主义大师莫尔的《母与子》、马格里特的《壮观的妄想》;无论是达达派泰斗杜桑的《新娘,甚至被光棍儿们扒光了衣服》,还是抽象派鼻祖康定斯基的《浪漫的风光》、蒙德里安的《灰色的树》^[26]。

C、意识流

自普鲁斯特《追忆逝水年华》率开先河以来,“意识流”已成为西方现代艺术创作中一种非常普遍、非常重要的艺术思维和表达方式。它以所谓“心理时间”打破了一维的自然时间,时序可以自由颠倒或溶合,行文不要求明晰完整连贯,可以任意穿插和跳跃;作家艺术家只需要把人物或自己内心体验的意识流动过程真实地描摹出来就行了。为了保证“意识流”的“真实”,作品中出现的许多事物现象的内涵或联系可以被允许显得模糊含混、变化莫测。此外,艺术家们还在语言文体上做了诸多离奇的“实验”:如数段乃至通篇不加标点;故意违反规范语言的语法逻辑;任意拆词组词;甚至将不同方言或多国语言自由组合,或把多种文体揉捏在一起等。在《尤利希斯》、《芬内根的苏醒》中,乔伊斯自由组合的语言文字达18种之多。为了模仿轰隆隆的雷声,他竟然把一百个字母连成了一个单词!他还创造了模仿人吃饭时肠胃蠕动的节奏的文体。在《喧哗与骚动》中,为了模仿白痴的“意识流”,福克纳还特意采用了狂乱无章的文体。这样真实模写“意识流”的结果,乔伊斯不无得意地说,可以使他的小说足以让那些评论家瞎忙三百年。

D、反讽与黑色幽默

“反讽”本源于古希腊戏剧中一种角色典型。直到十六世纪以前,反讽都只是修辞中一种极为次要的修辞格。德国浪漫主义开始对它的内涵加以改造,如F·史勒格尔指出,反讽意味着这样一个事实,世界在本质上是诡辩论式的,只有一种模棱两可的态度才能抓住世界的矛盾整体性。西方现代文艺批评家瑞恰兹、布鲁克斯等人将它界定为:使通常互相对立、冲突、不协调乃至矛盾的东西强制性地紧合在一起的观念和方法。并将反讽强调到了无以复加的地步^[27]。这不难理解,因为反讽与现代主义艺术的核心范畴“荒诞”有一个共同的低蕴:“悖谬”。现代艺术之所以一反传统艺术崇尚的有机整一的和谐而强调作品内在冲突的张力,对反讽的亲睐是一大直接根源。如今,反讽不仅已成为一切艺术语言的基本法则,而且已经成为现代艺术创作的基本思维方式和哲学态度。

源于现代西方一文学流派的“黑色幽默”,是一种“痛苦里有笑声,残酷中有温存”的艺术观念、手法和风格。它是一种“绞刑架下的舞蹈”,一种绝望到极点之后产生的荒唐的“幽默”,一种令人啼笑皆非、哭笑不得的“幽默”,一种无可奈何、只好撒娇的“幽默”。现在,它早已不再只是某个艺术派别的专利,而成了荒诞派,存在主义、表现主义等众多流派广泛运用的一种观念和表达方式,一种以荒诞的方式去控诉、去反抗现实世界、历史、人生的荒诞的有力战术与武器。想必大家还记得荒诞派戏剧《啊,美好的日子》中那位女主人公“维妮”吧,明明泥土都已埋到了脖子只剩下两只昏浊的眼睛能够转动,可她依然象个吃饱了奶的婴儿般地微笑,每天清晨还要情不自禁地大赞一声:“啊,美好的日子!”

荒诞，一个败坏祖业的孽种？一个重开天地的英雄？不管你喜欢不喜欢，它已经到来！它既象一头凶猛残暴的“野兽”，给西方传统文化艺术带来了毁灭性的灾难；又象一个“卡西莫多”式的天使，对人类本真的自我本真的存在发出了热情的召唤！作为最能体现现代西方社会时代精神风貌的审美形态，现代主义艺术与它以前的古典主义、文艺复兴、新古典主义、启蒙主义、浪漫主义、现实主义艺术具有同样的存在依据和同等的存在价值。盲目拒斥或盲目崇拜它都是不明智也不现实的。摆在我们面前的问题不是是否承认它，而是如何分析、批判和吸收它有价值的成分以繁荣我们的文化艺术，同时又对它的历史虚无主义和一些新奇但缺乏生命力的东西抱有足够清醒的认识。

注释：

- [1]歌德《浮士德》。
- [2][4]上海译文出版社《现代西方文论选》。
- [3]载《四川师范大学学报》1994年第4期。
- [5]商务印书馆《当代西方哲学新潮》上卷。
- [6]杜桑油画《L·H·O·O·Q》。
- [7][8][9][11]均见《西方现代艺术史》。
- [10]雨果《〈克伦威尔〉序言》。
- [12]波德莱尔《恶之花》。
- [13]拉伯雷《巨人传》。
- [14]加西亚·马尔克斯《百年孤独》。
- [15]贝克特《等待戈多》。
- [16]黑格尔《美学》第一卷。
- [17]尤奈斯库《秃头歌女》。
- [18][19][20]《辞海·艺术分册》。
- [21][22]李普曼主编《当代美学》。
- [23]转引自林骧华《西方现代派文学评述》。
- [24]亚里士多德《诗学》。
- [25]王生平译《存在主义美学》。
- [26]这一段提到的画作均见《现代西方艺术史》。
- [27]赵毅衡《新批评》。