

格林尼治村的先锋艺术与波希米亚主义

卫 华

(湖南工业大学 文学与新闻传播学院, 湖南 株洲 412007)

[摘 要] 波希米亚是19世纪以来发生的艺术家生活方式运动及其精神信仰。20世纪以来,纽约以其巨大的现代都市魅力,取代巴黎成为20世纪中期以后波希米亚的新活动中心。波希米亚生活及其美学精神,在以纽约格林尼治村为代表的波希米亚空间得到新的存留与发展。在二战后两种文化遗产——美国的和先锋派的结合中,格林尼治村艺术家把百年波希米亚“让艺术改造生活”的核心理念作整体推进,使之成为最早的后现代主义文化观念。

[关键词] 波希米亚;格林尼治村;先锋派;后现代主义

[中图分类号] I206

[文献标识码] A

[文章编号] 1674-117X(2012)02-0090-08

Avant - Garde Art and Bohemianism from Greenwich Village

Wei Hua

(Hunan University of Technology; Zhuzhou, Hunan, 412007, China)

Abstract: Bohemia movement has occurred since the 19th century, which is the artist lifestyle and spiritual beliefs. Since the twentieth century, the New York City in United States, with its huge modern city charm, replaced Paris and become one Bohemia activity center in the mid twentieth century. Bohemian life and its aesthetic spirit has retained and gained new development in the Greenwich Village who is the representative of the Bohemian space. By the combination of these two kinds of cultural heritage in United States and the avant - garde after world war II, the Greenwich Village artists made “Let art transform lives”, the core concept of century Bohemian, promoted as a whole, has become the earliest culture conception of post - modernism.

Key words: Bohemianism; Greenwich Village; avant - garde; post - modernism

波希米亚是西方19世纪以来发生的艺术家生活方式运动及其精神信仰。20世纪中期以后,纽约以其巨大的现代都市魅力,取代巴黎成为波希米亚的新活动中心。波希米亚生活及其美学精神,在以纽约格林尼治村为代表的波希米亚空间得到新的存留与发展。在二战后两种文化遗产——美国的和先锋派的结合中,格林尼治村艺术家把百年波希米亚“让艺术改造生活”的核心理念作整体推进,使之成为最早的后现代主义文化观念。

但是波希米亚主义的内核以美学的方式留存于以欧洲巴黎为中心的历史先锋派艺术氛围中,正如笔者系列文章已经论证的,正是波希米亚生活方式的百年实践传统和艺术创造的心得经验,使得早期先锋派艺术得以锻造和萃取它最重要的艺术化生活行为。而波希米亚艺术家的反资产阶级生活经验也被组织进了艺术领域,从一种放浪不羁的生活方式渗透提升为对艺术的革命性思考。^[1]

随着一战前后先锋艺术家纷纷走向美国,被先锋派收束集中的波希米亚理念,随之也转移入新的地理文化空间。在20世纪初,美国的现代性浪潮正方兴未艾,创造一种前所未有的自由开放氛围,

一战爆发,标志着古典波希米亚时代的消亡,

收稿日期: 2012-01-31

基金项目: 国家教育部人文社科课题(11YGC0086)

作者简介: 卫 华(1972-),女,湖南株洲人,湖南工业大学教授,博士,主要从事波希米亚文化及先锋艺术研究。

许多美国人感觉他们度过了人类历史上的史诗性世纪。芝加哥编辑戴尔表达出被这股浪潮疯狂席卷的看法:“革新的炉子看上去好像都沸腾了。”^[2]在新大陆自由氛围的感召下,西方先锋艺术中心渐次从欧洲转移到新大陆。波希米亚生活及其美学精神,也在以纽约格林尼治村为代表的新波希米亚空间得到存留与发展。

格林尼治村,在新时代的波希米亚文化地图中具有不可忽略的重镇地位。它位于纽约曼哈顿的一角,在17世纪被荷兰人占领,后在英国殖民统治下不断成长起来。到18世纪末,格林尼治村仍保留着一片半农村的丘陵地带。1811年,纽约建城,但格林尼治村的曲折街道和不规则的街区仍然保留,这产生一种特殊氛围,使格林尼治村成为与纽约城市其他区不同的社区。这种地理上的离散性与非整一性,象征着格林尼治村文化上的独特性。

大约从1910年始,格林尼治村开始吸引来自欧洲及美国各区镇的年轻艺术家和作家。他们为什么来到格林尼治村?首先那儿的生活花费不多。交通的繁忙使人们无法穿过通向该地的纵横交错的街道。随着纽约向北部扩展,这个一度为人向往的居民村蜕变成一个别致的贫民窟。弗洛伊德·德尔在一首诗中形象地描绘了这个村的气氛:

那时有个格林尼治村落
一个苦命人的避难所
他们满脑子幻想,双手太弱
无法和世界的要求配合
这儿和世界的要求配合
这些空中楼阁的建造者
也需要个歇息之地^[3]

他们来到这儿,图个房租便宜。每月花30美元,就能租下一幢旧房中的整个一层,配有宽敞的高天花板房间和大壁炉。这些房间可按个人喜好随便装饰。传记作家马尔科姆·考利写道,我们中间有两派,把地板起呈黑色的一派(他们是唯美主义的遗民)和不漆地板的一派。^[4]

其实在美国其他城市的贫民区,由于租金便宜等因素,也吸引和聚集了众多背井离乡的移民,产生了一些波希米亚社区:波士顿就集聚了自己的波希米亚人和复杂的男同性恋圈子;圣·弗朗西斯科支持了一个作家和艺术家圈子,靠近一个美丽的风景区;新西兰则是非洲裔美国人爵士艺术家创造的一个独一无二的美国现代主义形式的音乐试验基地。但是没有什么城市比格林尼治村所在的纽约

更繁荣。赫伯特·克洛利1903年谈论纽约是一个什么事情都有可能发生的美国城市时,他表达的还只是一个遥远的希望;但是到了20世纪第二个十年,他的预见就已经充分展开:所有的其他城市,甚至芝加哥都开始变成了外省都市,都以纽约为方向,把它作为当代文化的主宰者。另一个流亡的欧洲作曲家莱昂·特斯克1916年末呆在这个城市,判断纽约是时代的代言人:“比之于世界上任何其他城市,它是一个充分展开的现代世纪的表达,一个散文化的、幻想的资本主义自动化城市,它的街道是一个立体主义的胜利,它的道德哲学是美元。”^[5]无论欢迎与否,很明显,纽约显现它自身的优点,由于它的贪婪、瞬时性、丰富性,它充分的现代性自我意识和繁荣的出版业广告业,使之成为文人艺术家们所谓无限的概念形象的来源和文本资源。1915年,一群来自巴黎的先锋派艺术家,包括马塞尔·杜尚、阿尔伯特·毕卡比亚,克罗蒂发现他们自己并不是在世界的尽头,而是使他们兴奋的城市中央。克罗蒂相信,这里注定要成为现代世界的中央。^[5]商业业务、大都市展览的习惯、庆祝仪式的文化、流行小说,所有这些连成一体,滋养着城市新生的波希米亚村落。

随着欧洲艺术家的涌入,波希米亚的传统从巴黎扩展开来,在20世纪的纽约扎下了根,延展和创造出美国文化特色的波希米亚价值体系。曾为这个时期作史的学者亨利·梅说:“这是一个年轻文人和艺术家的世界,它出现在优雅文化的古老中心的阴影下,一个一下子就完整无缺的世界,拥有自己的剧院、画廊、出版物、顾客和领袖。”^[6]住在这里,就意味着自愿加入和接受一种摆脱传统支配的波希米亚生活方式。弗洛伊德·德尔在村子度过的第一夜,被带去拜访一位漂亮舞女,她的浴缸中养着自己的宠物鳄鱼。波希米亚化的村庄为人们提供一个逃避中产阶级市侩作风的庇护所,每个人都在狂野的跳舞、交谈、交友、做爱,租金很低,公寓迷人,而且餐馆便宜,尤其比拉丁区、蒙马特尔等传统波希米亚地区更胜一筹。在自由开拓的美国精神文化背景下,格林尼治村在服饰、性道德以及一般生活方式上具有十分激进的实验精神。新颖和未经试验的事物吸引着典型的村民,经常仅仅因为它们是新颖的和未经试验的。无论是在文学、性、政治还是艺术方面的实验观念,为该村风格迥异的各个团体和个人提供了共同的标准。据《理念人》描述,这种破旧立新的波希米亚风气,是许多格林

尼治村人在短期内先后成为政治上的无政府主义者和社会主义者,以及文学上的现实主义者、意象主义者和漩涡派画家的原因所在。在数月之内对肉体美的崇拜转向对无产阶级的崇拜,从艺术至上转向工联主义,似乎也不是自相矛盾的表现。^{[3]122}戴维·博鲁夫在给麦克德拉夫的《格林尼治村》序言中写道:这个村庄实际上是诸多社团的集合——它们的公民包括从毋庸置疑的中产阶级类型到货真价实的波希米亚人。在访谈时,两种类型的艺术家都说,这个村庄对他们来说重要的是它的“人性尺度”,即一种在一定程度上能使亲密与自主同时并存的友善气氛。博鲁夫认为,格林尼治村是一种关系密切的社团,具有不寻常的宽容及多样性,它所具备的特点使其成为一个“民主生活的实验室”。^{[7]4}总之,聚集在格林尼治村的波希米亚青年男女,将一种破旧地区变革为一个富有时代感的地方。二战后,伴随着不断出现的奢华建筑,租赁费用的急剧增加,一些老建筑消失,纽约大学在华盛顿广场地段的扩张,郊区的复兴及昂贵的娱乐,格林尼治村经历了巨大的变迁。但无论怎样变化,村庄一直保持特殊的波希米亚情调,成为新世纪最为经典的波希米亚社区,学者贝恩斯别致地称它为“具有历史意义的波希米亚人的麦加”。^[8]

作为新世纪的波希米亚中心,格林威尼村与先锋派的渊源从达达主义开始。《格林尼治村》曾经记载“杜尚及几个波希米亚艺术家朋友1916年冬天登上华盛顿广场拱门,宣布格林尼治村为一个自由共和国和独立乌托邦”的趣闻,提供出一个关于格林尼治村历史与先锋派关联的暗示性形象。^{[7]30-32}杜尚为西方达达艺术的经典人物,也是整个后现代潮流的引领者,他和他的波希米亚朋友用一种象征仪式,把滑稽模仿的政治性革命改造为文化意义的反叛;还发出了强烈要求建立波希米亚自由社团的声明,希望用一种替代性文化从资产阶级生活中独立出来。著作选择的这个特殊事例表明波希米亚文化的重要性,又显示先锋派的延续性,因为在美国近50年,杜尚都生活于格林尼治村。在没有传统因袭重负充满开拓精神的波希米亚社区,杜尚开创一条生活与艺术的自由之路,自身也成为连接新世纪波希米亚与先锋艺术精神的标志性人物。

达达主义者的波希米亚表演使华盛顿广场成了先锋派运动的一个里程碑。事实上,追踪格林尼治村的先锋人物谱系,将令人惊奇地看到一系列名

人名单:从一战前后的沃尔特·李普曼、范怀科·布鲁克斯、辛克莱·刘易斯、沃尔多·弗兰克、玛格丽特·安德森等,到1960年代的后先锋艺术家,如约翰·凯奇、安迪·沃霍尔、伊冯娜·雷纳、克拉尼斯·奥尔登伯格、阿尔·汉森、彼得·舒曼、斯坦克韦兹、金荷斯、罗森奎斯特、乔纳斯·梅卡斯、约瑟夫·蔡金、约瑟夫·西诺、阿伦·卡普罗、乔治·马西纳斯等,众多的现代及先锋艺术家、团体或多或少先后居住或集聚在波希米亚村落,从社会学角度再次证明波希米亚与先锋艺术的伴生关系。麦克德拉夫这样描述:“随着时间的推移,格林尼治村出现了存在主义者、沉默的一代、垮掉的一代、保守的一代,所有这些构成了变动不居、奇特古怪的格林尼治村社团的拼盘杂烩。一个因其居民的自由风格、人员构成而仍与城市的其他部分大异其趣的岛屿;这里居住着形形色色的人们,他们只有一点共识:即有必要维护他们的社团格林尼治村。”^{[7]22}欧洲时期,波希米亚生活艺术就已与先锋派精神有着水乳交融的关系,20世纪美国的格林尼治村同样如此:垮掉一代被称呼为波希米亚人,美国50年代以来的后先锋派艺术流派,如激浪派、偶发艺术等都被称呼为后达达主义,生活剧院的朱迪斯·玛利纳把在切利莱恩剧院的首场演出节目称之为“波希米亚剧院之夜”;^{[8]119}60年代先锋艺术理论评论家桑·塔格发言时被采访她的编辑直接评论为“一幅满不在乎的波希米亚派头”。^[9]崛起的一代前卫艺术家们正是在这里生活、工作、社交,并重建了先锋派;而此期的波希米亚也被神话为一个历史上和文化上先锋人物的全称代名词。

二

“古典波希米亚”时代消亡了,但作为一种艺术触及生活的美学努力,20世纪步入先锋派的格林尼治村艺术家秉承杜尚精神,吸收了波希米亚生活艺术化的许多观念:注重日常低俗事物、混合表演艺术样式、达达式玩笑、集体创作、都市风景、性爱研究等。在二战后两种文化遗产——美国的和先锋派的结合中,格林尼治村艺术家把人们珍爱的某些波希米亚价值观念融解,并推及成为最早的后现代主义文化观念。

(一)削平差异:波希米亚艺术都市大众文化的拓展

波希米亚在发生时期曾经把“为艺术而艺术”的康德式艺术理念奉为圭臬。此后,在一种对生活

敞开胸怀的精神理念指导下,波希米亚人的精英艺术姿态才渐渐破冰,越来越多地容纳现代生活世界中普通日常低俗的事物。比如,波德莱尔对黑漆皮鞋的赞赏,劳德雷克对妓女题材的发掘,到20世纪前后先锋派这些实践,并凝聚成一种新的美学理念。^[10]然而,主张反对精英艺术的历史先锋派却是不彻底的,并没能实现运动所定下的生活实践革命化的目标。卡林内斯库就曾批评历史先锋派既属于高级艺术又想通过否定高级艺术的自律和神圣品质而挑战资本主义既有文化体制的内在精英主义悖论。确实,在整个艺术界,将艺术等同于高级、优美的艺术制度仍然是占统治地位的美学意识形态。美国实用主义美学家杜威戏称这种观点为“艺术的博物馆概念”,说它具有与生活与实践相分离,以及同普通人民和他们的经验保持距离的双重区分性态度。^[11]鉴于艺术制度已经长期是精英主义和压抑性这个事实,在继承早期先锋派艺术实践的基础上,格林威治村艺术家开始大量借鉴和引入具有美国文化特色的都市大众艺术。大众文化是现代化时期的新文化。二战后的美国,中产阶级和工人阶级的战后余暇时间激增,工业技术、大众传媒和娱乐业令人吃惊地膨胀扩大。面对这一现象,许多知识分子认为这是一个迅速发展的美国大众文化所带来的问题。但是许多美国批评家对通俗文化的评价跟法兰克福学派一样苛刻严厉:大众文化是一剂让劳动人民的感官变得愚钝的麻醉剂。这些极富煽动性的言论导致一种对大众文化(通俗文化)的持续焦虑,但是,年轻一代的艺术家和批评家却被不断扩大的大众文化产业生机所鼓励着,以一种新浪漫派精神直接投入到了那些美国式民俗文化和通俗文化传统中。

首先,格林尼治村先锋派的群体把他们自己组成了一个个社团,将社团为它自己而创造的艺术建设为新的民俗艺术。关注民俗本是波希米亚从浪漫主义时期以来就有的原始主义策略之一,但新先锋艺术家们对民俗艺术的兴趣并不包括对传统的民俗文化进行赞颂,而是借用民间的一些表达方式创造新风格。比如,彼得·舒曼的“面包和木偶剧院”曾在贾德森教堂上演圣诞节和复活节戏剧,就直接借用了德国民间戏剧传统的技巧。这些古老传统得到恢复,但是他们被戏剧家移到一个新的环境中,因而改变了含义,变得富有颠覆性,强调了普通人的权利。再如,事件剧和激浪派演出的全新样式是借用一种包括马戏、无声电影、美国农村年轻

人的娱乐会及其他更古老民俗手段的混合体的创新。乔纳斯·梅卡斯则把《乡村之音》中部分特写称为“作为民俗艺术的8毫米电影”。他写道:“当这组8毫米的自治影片镜头,作为民俗艺术被收集、欣赏时,这一天就快要来临了。他们看到了一组旅行纪录片的镜头,一组笨拙的会因一阵意外狂喜而突然高歌的镜头,一组春天盛开的樱花的镜头,一组奥查德大街的镜头——时间给它们罩上了一层诗意的面纱。”^{[8]106}当然,需指出的是,这些生活在后工业技术世界里的艺术家,他们的民俗更多源于一种现代形式的“工业民俗”和“都市民俗”,更多以都市文化而不是以乡村文化为基础。非官方的电影放映、无照戏剧俱乐部、街头剧等各种活动,都是非常好的民俗演出例子。

其次,不仅自我创造新民俗,对商业消费文化也给予前所未有的拥抱。如果说民俗艺术的材料来自社团成员的日常生活,那么城市生活区事物基本用商业消费文化的对象做成,构成了一道可再循环的新风景。因为世界已经改变,不可能再产生传统艺术的乡村风景,它是后工业通俗文化的外观图:快餐、耐久的消费品、体育活动以及批量生产的项目和图像,不仅包括标志和连环漫画,甚至还包括精美的艺术复制品。商业美术被一些人视为最早具有真正民主精神的、可被广泛理解的美国艺术,使用商业技巧便成为创造一种当代美国艺术的独特方法。波普艺术就以应用商业美术技巧为其风格标志。他们以一堆大杂烩形式毫无选择地供应一切消费文化意象,把大众传媒的“杂食性”解释为拼贴技巧,认为跟达达主义的并置技巧一样,拼贴也意味着想象力的释放。像罗森奎斯特的画有着线条粗糙、用喷笔修过的形象以及层层叠加的不同媒体形象,既像广告栏又像杂七杂八堆积在一起的电视图像。而沃霍尔的绘画方法几乎就像是商业街卖杂货的。他说:“我画画有一套常规,画的时候摇滚曲震天价响地奏着同一支曲子,每分钟45转,整天一遍遍的播放。闹哄哄的音乐使我大脑一片空白。”^{[8]85}这种方式让人不禁想起达达主义和超现实主义所极力主张的自动创作和他们对早期通俗文化的迷恋。沃霍尔对都市消费生活经验的激情开放使得他的态度朝向波希米亚主义,成为新一代先锋意识的代表。

再者,对都市普通事物赋予新的价值肯定。受50年代格林尼治村艺术家凯奇“尊重普通日常事务”观点的影响。劳申伯格把他日常生活中的各种

破烂零碎:诸如废纸盒、啤酒瓶、旧轮胎、枕头布片等等都信手拈来装贴入画。利奇滕斯坦认为,劳申伯格把可乐瓶子放进他的艺术,这样做是真正介入了美国本土生活的原材料,使他的艺术不再是欧洲化,而成为真正美国化的东西。^[12]这种艺术鼓舞了格林尼治村新一代艺术家,他们开始以身边触手可及的物象入画,热心检视那些为传统艺术所不屑的俗物——商标包装、广告、卡通、食品、饮料。利奇滕斯坦把卡通画放大到鸿篇巨制的尺度。巨大的汉堡包和三明治被奥登伯格用帆布和海绵做成。年轻的艺术家的表达方式不尽相同,但在同一大方向上迅速汇成了一股潮流——注重日常生活中最平庸平凡的东西。普通事物在后先锋派这里被用来形成一个总体构想:将生活与艺术编为一体。这似乎突进到艺术的终极边界,赋予一切以艺术的名义自由发言的权利。

应该说,无论民俗传统、商业消费文化还是普通事物,都跟平等主义的价值观以及艺术与日常生活的一体化相联系。聚居在格林尼治村的波希米亚先锋派跟官方文化死板的条条框框是不相容的,他们在那个时代的大众文化中发现一些与众不同的真实成分,给所有被上一代所鄙视的艺术罩上一道额外的引人注目的光环。在赋予低俗艺术新的道德价值的先锋行为中,传统一直煞费苦心详细阐述的分类被蓄意摧毁。消除这些区分的欲望本身是很强烈的,因为它一再表明波希米亚拒绝接受中产阶级趣味高尚的说法及其文化史。波希米亚文化自觉恢复其积淀,但这回它却包含了近来的通俗、大众和高雅文化等多种层次。艺术家们通过选择的大众传播媒介、体裁、主题、形式结构材料等构成风格的要素,使平等的要求表现出多种形态。从先锋派到垃圾文化,从优秀的到平庸的再到粗俗的,新一代波希米亚艺术家自由调动着每一种涵义而不受任何一个层次的文化,不仅起用了技术和媒体,也恢复了那些被蔑视的和被认可的传统的存在空间:阁楼和卡耐基大厅、铺面房和艺术博物馆、四轮冰鞋和大学。他们的共性就是要创建一个平等主义的文化会场,在那里高雅文化和低俗文化消除差别,汇合在一条轨道上。早期波希米亚的精英艺术理念进一步自我弱化,波希米亚生活艺术得到平等维度上的内涵拓展,为后现代文化中的平等概念提供一个象征性模型。

(二)结合工作与娱乐:波希米亚艺术日常表演性的增加

格林尼治村艺术家的波希米亚特点既表现在他们的生活上,又表现在他们的艺术中,最具有决定意义的是,他们把它特别表现在他们的生活与艺术相结合的表演活动中。

所谓表演,是通过人的演唱、演奏或人体动作、表情来塑造形象、传达情绪、情感从而表现生活的一种行动艺术。在早期先锋派的活动,艺术表演化的特点已经初露端倪。达达主义的很多闹剧式活动都是一种混合艺术表演,包括音乐、舞蹈、诗歌、戏剧表演还有杂耍等。在俱乐部里,诗人舍那不去朗诵诗歌,却将一束鲜花放在裁缝用的女磨具脚下;阿尔普的诗被藏在一顶糖包子形的大帽子里的声音朗诵着;查拉在大包装盒子上用渐强演奏法敲击记时,同时胡森贝克和查拉还一边跳舞,一边像幼熊那样嚎叫。这种混合艺术表演样式的形成,是一种打破不同艺术间传统边界的系统化努力,也标志着艺术日益深入接触日常生活的现实。这一点在格林尼治村艺术家那里得到弘扬。比如,垮掉一代在酒吧咖啡馆进行巡回诗歌朗诵,让诗离开书页,走向不拘一格的表演,在结合美国土语表现形式的同时,他们也弥合了爵士乐与日常语言诗的界限。即便是纯美学代表的抽象表现派,在被称为“动作画派”时,在对绘画行为过程的展现中也已经把绘画轻轻推进了表演领域。到新一代的先锋派这里,格林尼治村基本形构了相互交叠的艺术活动领域。表演艺术是他们最大的特色,因为表演团体处于这一时期所有互相联系的艺术的中心。村子里有一个以表演艺术为中心的巨大网络:戏剧方面的外外百老汇戏剧活动,它以生活剧院为源头,包括开放剧院、贾德森剧院、西诺咖啡馆、妈妈咖啡馆;事件剧创作群;造型艺术方面的波普艺术创作群和激浪派创作群;舞蹈音乐方面的贾德森舞蹈团;电影方面的以乔纳斯·梅卡斯为代表的先锋电影创作群。尽管根源不同,但不同艺术门类都普遍存在着表演冲动,促使各个门类的先锋艺术家们采取了相似的行动。

比如,事件剧的创作者们就常常把他们的灵感归因于民俗演出(一些社区事件:如儿童地下室戏剧活动、民间彩车、教会戏剧、游行、节日激情、社交集会等)和通俗表演(歌舞杂耍表演、马戏表演、粗俗表演、卖货表演以及其他商业性的专业演出)。他们起用非职业演员,理论上讲,在这种艺术活动中,职业演员与非职业演员是平等的,但实际上非职业演员更受青睐。这其中的部分原因是因为这

些非职业的表演者通常是这个艺术家的朋友和亲属,但还有部分原因是因为这些非职业演员的表演体现了一种回避专业演剧之完美优雅的愿望,其结果就出现了对许多人来说令人耳目一新的全无专业演出之矫揉造作的表演。在这种非专业性表演里,多了些许轻松,换句话说,显得更像“在家里”,艺术的这种居家生活化可以看作与民俗演出的节目相类比。表演性在事件剧的结构及它们的风格和内容上看到,柯尔比把许多事件剧的结构称为“车厢式结构”,这样的结构更像是一出歌舞杂耍表演或马戏表演,而不太像一出结构剧。阿尔·汉森想起了儿时在后院玩的一出戏,把它作为民俗艺术的一个重要先驱,他回忆起儿时的他们总是上演那种美国电影戏剧大杂烩似的含有骑术杂技的西部惊险作品。他暗示,这种民俗源头——儿童玩耍的无逻辑性,是事件剧中并置的各种成分和风格的拼贴何以会显出一种超现实性的原因。又如,只有8尺见方的西诺咖啡馆基本上就是个小剧场,一个进行诗歌朗诵、艺术展览和一般友善的社交场所。某些朗诵超越了自身,在形式上常常变得更加扩展和喜剧化,艺术家们的表演从朗诵到完整的演出都有。不收入场费,一个接受捐献的篮子传递一圈,所获由演员们分享。在人们记忆中,西诺被当作一个慷慨的对朋友和客人热心的主人。这个地方被称为房间而不是剧院,就强调了西诺创造的这种家庭生活的气氛。表演性在酷似达达的激浪派艺术里也很吸引人。激浪派的表演经常有点像是将过时的客厅娱乐、浅薄的游戏以及拙劣的魔术表演。比如,埃米特·威廉在《为五个表演者做的十种安排》里写道:“导演摇响了铃,表演者们随意四下散开。导演又摇了铃,表演者们都定住了并说出一个词。这个过程再重复9次。”^{[8]117}身穿无尾夜礼服、扛着法国号的激浪派出现在卡耐基大厅,但其演奏方法却是从中倒出数百个乒乓球咕噜噜的四处落在舞台上。

不难注意到,如许新先锋派之表演,和传统戏剧舞蹈之类以严肃性和有机性为特点的表演艺术大不一样。这儿的艺术家不创作关于人们无望地陷入爱情、失去权势或者无法去爱的戏剧、舞蹈和电影。相反,在事件剧、激浪派、新舞蹈、波普艺术和先锋电影中,人们看到的是熨衣服、洗头、晃腿、微笑、睡觉、抽烟、看电影、打牌、看报、玩游戏、打球、溜冰、做爱、做饭等十分平常的日常生活行为表演。也就是说,上述格林尼治村艺术的表演化趋

势,是一种非戏剧化表演风格的表演,强调的是现实生活中的演技论,即认为日常生活世界中每个人的言谈举止可以被欣赏、观看和享受,都具有表演性,把这种信念搬到舞台上,就是把一切当真,去生活。所以,后先锋派之表演具有很大的日常性和游戏性。在这种表演艺术中,公众和个人的生活可以互换或者融合,工作和游戏也可以自由选择。像朱迪恩·邓恩的舞蹈表演《阿卡普尔科》就是一些平常动作的拼接,一个女人熨着身上的衣服,两个女人打牌,有个女人在给另外一个梳头,被梳的女人喊:“哎唷。”作品的某些部分用慢动作将这些普通动作转化成了舞蹈动作。而肯·雅各布森的电影《金眼美女》中,杰克·史密斯打扮得像一个超大号的婴儿,玩躲猫猫的游戏,唱跑了调的歌,而且还捏着嗓子,讲一个小男孩等妈妈回家的长故事,完全是很孩子气的游戏表演。在先锋电影里,人们厮混着,跳舞、吃喝、抽烟,在城里四处游荡或者在乡下混上一天。没有叙述的连贯性,充满突兀的私人场面,一种漫不经心的日常生活感的纪录节奏。表演者与其说把一个故事表演了出来,不如说他们在嬉戏。如杰克·史密斯宣称:“电影并不只是我曾谈到的那样,它们是我的生活。”^{[8]113}

与其他艺术相比,格林尼治村艺术家的表演具有波希米亚式的肆意混杂:表演处于文学、美术和音乐的交叉点上;表演是多人合作;表演与观众的关系更加直接密切,艺术家们即兴式的表演必须直接呈现在观众面前,而且要求观众参与,而离开观众他们就没有意义。在这种复合表演和艺术品里,艺术的分类被取消,日常私人生活与公共生活的界限淡化,明星与业余人员的身份模糊。所有这些目的在于训练人们带着对熟悉事物全新的态度回归日常生活,并让所有人都有这种体验。这些行为十分平常,却因此变得意味深长。生活是一种艺术,充满非戏剧性的戏剧性;而艺术也并不是假想中的类游戏,它就是游戏。进一步说,艺术、工作和游戏被认为是自由的整体。因此,与这个时期的文化思潮相应,格林尼治村艺术被视为一个连接工作和游戏,以生产自由为目的的新社会空间。

(三)强调肉体:波希米亚艺术身体性维度的强化

放浪不羁的性爱自由,为寻求解放转而尝试当时社会不赞成的性爱道德,一直是波希米亚最重要的气质组成。在自由自在的性爱玩乐中,20世纪初期巴黎蒙巴纳斯的超现实主义还过渡到有意识

的理论探讨,对性别、身体、欲望、快乐等话语进行辨析,毫不避讳触及到鸡奸等性异常现象。虽然这一可贵的金西式探讨在当时激起轩然大波,被严格的资产阶级清教徒道德律令忽略和压抑,但是,所有一切并没有阻止先锋艺术家在美国的格林尼治村这一新的波希米亚社区,继续大胆尝试着各种各样的性爱风格,并且卓有成效的把性话语的“身体”内涵做了前所未有的艺术边界突围。

首先,后先锋派艺术作品充满放肆的肉体形象,肉感的身体在大声喧哗。卡罗莉·施内曼作品《肉体的快乐》狂热表演肉体的欢乐、丰饶,观众一直目睹性快感、性感的肉体,闻到强烈的色情气味,甚至演员可能会滚到观众中暂时和他们混在一起。而罗恩·赖斯的《示巴女王会见原子人》中由黑人女演员扮演的女王,首先就表现为一个丰满的身体——过度的肉感,而且经常暴露,一个狂饮者,一个酣睡者,动作像美洲豹,神态难以捉摸。还有罗伯特·惠特曼的刺激感官的表演剧、韦塞尔曼的连环画、奥尔登伯格的软雕塑、舞台剧和露天剧场中用身体表达的戏剧、激浪派艺术等,都主张肉体的感性、亲密及放纵,认为不仅可接受,而且值得赞扬,充满美感。惠特曼评价其偶发剧:“我希望我的作品成为有关肉体经验的故事。”^{[8]282} 奥尔登伯格则强调肉体的艺术是舒适的、懒散的、性爱的和朴实的。对他来说,实际的、非观念的人体已经被遗忘,甚至连舞蹈这种人体艺术,也忙于掩饰人的物质性,而人体物质性正是艺术家致力于舞台中心的东西。不同于高雅艺术在很大程度上对肉体的虚化,格林村波希米亚风格的先锋艺术家将从清教压抑下解放出来的肉体经验,视作对生命的肯定。施内曼描述她身体的兴奋感和丰富性:“我的身体因为如潮而至的形象而尖叫——工作室之外的物体、事件、人物使我感到自己在不停的融化、爆裂、渗透。”^{[8]279} 身体以性的方式显示出无限创造性。在一个个活力四射的性体验表演作品中,先锋艺术家肉感的身体被开掘为一种无限快感和永恒开阔的丰足生命,标志为自由的象征驻所。

其次,为各种异常性经验创造艺术空间,爆破性倒错身体的政治能量,也是后先锋派重要的美学选择。如安迪·沃霍尔在影片里详细研究窥淫狂、无畏和强迫性的注视,其《口交》好像是某个男孩的脸的持续的特写,好像在摄影机范围外有某个人正对他施以口交。而巴巴拉《人间圣诞》影片中展示的是一排乳房和阴茎、阴道和摸索着的手指,它

们拨弄着,挑逗着,抚摸着,比较着,对照着……对同性恋的绝对肯定出现在从《热血造屋》到让·热内的《失去风采的情人》等各种先锋电影作品和西诺咖啡厅;阿尔·汉森的《霍尔街事件》有两个女人做爱。而在《金蛇美女》中,杰克·史密斯宣称“性是屁股里的一种痛苦”,场面以黑色电影风格拍摄,然后摄影机以这样一个镜头结束:一把刀像阴茎一样夹在史密斯的臀部中,暗示同性恋的痛苦和欢乐。所有这些影片都没有羞耻感,大张旗鼓、毫无遮掩地宣扬性越轨的快感,是十足自由地对男同性恋、女同性恋、双性恋或群交的赞扬。犹如苏珊·桑塔格盛赞杰克·史密斯的《热血造屋》是“一个苦恼、不知羞耻的、具有创造性的人的地域和天堂”,^[9] 波希米亚风格的艺术家将“无耻”这个词冲出了自己的狭隘领地,从邪恶、罪孽的道德领域中夺取过来,使有关性的一切黑色隐蔽角落都大胆公开化,成为公共事务。可以说,这些非常淫荡的性倒错话语像漩涡,具有强大的吸附力,同时又有强大的穿透力,预见和促成了即将到来的更极端的性革命和身体美学革命。

的确,20世纪50年代后的美国,由于物质富裕、民主精神增长,自由平等富有的美国梦日趋热烈,它的文化领域诸如性活动、交际舞、时尚方面,对人体的约束越来越宽松。就在这段时期,格林尼治村的艺术家闻风先动,在强调肉体经验上率先采取了先锋立场。他们让身体成为一个剧烈性经验的通道,将身体的艺术表现推进到了象征主义和物质材料方面的极限,创造出“有意识的肉体”的前景。在这前景中,肉体变得健康欢乐丰足,总是保持着节日般的公开状态;思维和肉体也不再分裂而是和谐的合为一体。肯定肉欲的性感的身体,对身体社会意义和可能性范围广泛地探索,这一切显示了后先锋派的艺术家的专注于人体的超凡自信 and 力量。因为,西方文化从柏拉图开始,灵魂和身体就是对立的。对柏拉图来说,身体是一个不可信赖的因素,身体是真理灌注灵魂的障碍和枷锁;而身体的欲望——食物、性、名利等——同牲畜一样低等任性。在这些论述中,身体和灵魂为对立二元构架:身体是欲望的、低级的、邪恶的;灵魂是纯洁的、高尚的、不朽的。大体上来说,灵魂,享有一种对于身体的巨大优越感。此后,身体与灵魂这一组对立关系以各种改写形式在后世哲学文化传统中流传。从中世纪的天国/地狱,到笛卡尔的意识哲学,再到黑格尔的精神现象学,直到19世纪,身体还一直受

到鄙夷,在灵魂和意识为它编织的阴暗地带苟延残喘。对身体的指责和嘲笑是一出漫长的文化悲剧。但是百年波希米亚文人放浪不羁的性爱生活实践却一点点敲碎覆盖肉体的冻土层,终于在格林尼治村蕴量出一场美学上的身体革命。

这也许可以预示一个以身体为中心的学科概念——实用主义美学家舒斯特曼敏锐地命之为“身体美学”的形成。^[13]可以说,从格林尼治村后先锋派的美学创造开始,身体终于摆脱长期以来灵魂、意识对它的操控,开始跳出那个漫长的二元叙事戏剧,达到前所未有的深度、宽度和高度。身体的美学历史终于全面绽放它被压制的侧面。现在,一切的身体烦恼都可以在现实生活中在艺术中高声地尖叫。而这,正是后现代社会正在崛起的重要景观。

总之,格林尼治村出现的这些后先锋派潮流把杜尚和达达主义的艺术思想变成了一场声势浩大的运动。从一开始,这些先锋化波希米亚艺术就力求打破艺术和生活的界限,在这一方面走出了越来越开阔的道路。现代,对艺术的评价已经不是从形式上去衡量,而以反映出多少心灵自由的程度来衡量。所有这些——它们重视身体,重视表演和戏剧,重视日常经验,重视新兴的大众文化——都预示了后现代主义时代的来临。根据科勒和哈桑考证,“后现代主义”一词最早出现于20世纪30年代,人们权且用它来表示反映现代主义的一面立镜。而到60年代的纽约,这个词开始流行,当时格林尼治村一群年轻的艺术批评家,如桑塔格、劳申伯格、凯奇等人在艺术与知识领域首次使用了这个术语,用来表示对在博物馆和学院制度中“枯竭”的现代主义的超越运动。^[14]在艺术中,与后现代主义关联密切的特征是:高雅文化与大众文化之间层次分明的差异消弭;艺术与日常生活之间界限的消解;艺术的折衷主义与符号混合的繁杂风格;文学艺术品的游戏化、赝品化和杂烩化;对文化表面无深度的追求等等。这些特征,首先在波希米亚艺术家居住的格林尼治村先锋艺术创造中初露端倪,如

许多学者已经确证的,小小的格林尼治村是后现代主义源头的时间和空间。在二战后庞大的美国文化的继承与创造中,格林尼治村先锋艺术把百年波希米亚“改造生活”的核心理念作整体推进,“让艺术走向生活”的波希米亚诗学呈现出后现代主义趋向的精神风貌。

参考文献:

- [1] 卫 华. 波希米亚生活与先锋派的艺术行为理路[J]. 求索, 2010(5).
- [2] Floyd Dell. Love in Greenwich Village (Graden City[M]. N. Y. : Doubleday & Company, Ins., 1926:26.
- [3] 刘易斯·科塞. 理念人:一项社会学的考察[M]. 郭方, 译. 北京:中央编译出版社,2005:121.
- [4] 马尔克姆·考利. 流浪者的归来[M]. 张承谟, 译. 上海:上海教育出版社,1986:43.
- [5] Christine stansell. American moderns:Bohemian New York and the creation of a new century[M]. New York :Henry Holt and Company, LLC, 2000:preface.
- [6] Henry F. May, The end of American Innocence[M]. New York : Alfred A. Knopf,1959 :301.
- [7] 弗雷德·麦克德拉夫. 格林尼治村[M]. 纽约:克林斯出版社,1963:4
- [8] 萨利·贝恩斯. 1963年的格林尼治村:先锋派表演和欢乐的身体[M]. 桂林:广西师范大学出版社,2001.
- [9] 苏珊·桑塔格. 反对阐释[M]. 程魏, 译. 上海:上海译文出版社:卷首语.
- [10] 卫 华. 艺术与商业:以19世纪蒙玛特尔波希米亚俱乐部为例[J]. 浙江学刊,2010(5).
- [11] 杜 威. 艺术即经验[M]. 北京:商务印书馆, 2005: 17.
- [12] 王瑞云. 通过杜尚:艺术史笔扎[M]. 北京:中国人民大学出版社,2002:65.
- [13] 理查德·舒斯特曼. 实用主义美学[M]. 彭 锋, 译. 北京:商务印书馆,2002:348.
- [14] 迈克·费瑟斯通. 消费文化与后现代主义[M]. 刘精明, 译. 上海:译林出版社,2000:10.

责任编辑:黄声波