

# 论波希米亚文化现象的美学景观

徐岱 卫华

---

波希米亚，是 19 世纪以来在西方社会逐渐兴起的独特艺术文化现象。作为一个频繁出现于西方学人著作却语焉不详、模糊而富于魅力的概念，对这一语词的身份主体、时空边界、精神谱系进行美学边界清理，设法提出这个对象整体的、基本的、可理解的结构与动态，呈现波希米亚全局景观，成为波希米亚学研究的首要任务。

---

对作为一种美学景观的“波希米亚”文化现象的理解，是一个有趣而迫切的审美文化命题。事实上，“波希米亚”已成为人们触目可及的语汇，世界各地城市不断增生波希米亚文化现象：格林尼治艺术家村、圆明园画家村、迷笛音乐节，渐次流行的嬉皮、朋克、波普、行为艺术、家具室内设计、左岸咖啡、上网、背包旅行等等，这些话语、事件及其行为主体——作家、艺术家、年轻人，一起构建了城市新鲜活力景观。如此景观迫切需求来自审美理论的辨析。另一方面，就内在的学术层面而言，波希米亚是西方现代历史上特殊的艺术文化现象，它先后经历了第一代波希米亚、第二代波希米亚、先锋派波希米亚、“垮掉的一代”、“反文化运动”等历史阶段，涉及众多文艺思潮和人物。显然，系统梳理西方波希米亚历史，通过对波希米亚身份主体、时空边界、精神谱系的美学边界清理，设法提出这个对象整体的、基本的、可理解的结构与动态，呈现波希米亚全局景观，将使我们对于西方艺术文化有新的认知。

## 一、波希米亚的身份主体

谁是波希米亚人？

波希米亚人是对新生代文人、艺术家之称谓，然而浏览不同语境称述，会发现波希米亚主体有相当的模糊性，比如，作家雨果把其笔下吉普赛女郎称呼为波希米亚人，学者白璧德称放荡的浪漫主义者波希米亚人，而 20 世纪的文艺批评家桑塔格被时人毫不客气地定性为波希米亚人。的确，宽泛意义上，波希米亚人包含庞杂的身份主体，名词下黏糊着一团巨大的四处伸张的混沌，以至英国学者伊丽莎白在 2000 年触及这个话题时，仍惊呼：“谁是波希米亚人？谁是真正的波希米亚人？”甚而绝望地断言“试图定义波希米亚和波希米亚人的努力是复杂的，也是令人

受挫的”。

波希米亚身份之混沌给研究铺染了一团迷雾。转换视角,事情其实简单,这是一个共时性还是历时性“看”的逻辑问题。换言之,对一个概念的理解,必须将其理论历史化。

波希米亚人(Bohemian),词根来自于法文“la Boheme”,原意是法国人对居住在捷克西部以布拉格为中心地区的吉普赛人的称呼。吉普赛人,一个以流浪和占卜生活为主的游牧民族,原居住在印度西北部,10世纪开始向欧洲内陆迁移,集中在一个名为“波希米亚”的中欧内陆国家。14世纪时,“波希米亚”被定义为“波希米亚的居民”。17世纪法兰西学院编辑的第一版《辞典》里,开始有了新的含义,意指“生活放荡不羁的人”。新内涵的添加反映出几个世纪以来法国人对来自波希米亚吉普赛人的观感。在法国人的想象中,“波希米亚人”会让他们联想到四处漂泊的吉普赛人,一群来自社会之外的人,不受传统束缚,有一些神秘的启示。直到19世纪,这个吉普赛人的特定称呼渐渐被法国人延展用来代指那些处于流浪状态、赤贫的整个巴黎地下世界人群。1843年由埃内里和格郎热根据埃仁·苏小说《巴黎的秘密》改编的《巴黎的波希米亚人》表现的就是一些以不得已手段谋生的小人物,其中最主要的一个骗子号称“波希米亚之王”。

19世纪30年代,巴尔扎克在他的杰作《幻灭》第二部场景中捕捉该语词,开始将它与聚居在巴黎贫穷而冒险的年轻文人相连。1834年,剧作家普里瓦在其出版的巴黎生活散文集中,隐约将现代艺术家描述为波希米亚阵营中的成员。1840年巴黎《艺术家》杂志发表了一篇关于画家孔西延斯的文章,其中他被明确指出是一个波希米亚人。他具有绘画天赋,但工作不够勤奋,总耽搁于流浪的生活。他是那些独享小酒馆乐趣的艺术家中的一员。从这篇文章中可以清楚看到,19世纪从流浪的波希米亚种族向艺术家身份的过渡,虽然这里波希米亚式艺术家具有的是贫穷、懒惰、缺乏远见、没有意志力等负面特征。关键转折点乃是1845年巴黎诗人缪尔热在报纸上连载小说《波希米亚人:巴黎拉丁区文人生活场景》,该作品以他自己及画家库尔贝、诗人波德莱尔等拉丁区文人生活为蓝本,生动勾画不名一文的艺术家在巴黎拉丁区的悲喜场景。小说文题明白将这个词与艺术、艺术家概念直接等同,1849年编成戏剧表演后,获得出乎意料的巨大成功,默默无闻的巴黎艺术家们生活开始得到世人好奇的关注,在法国社会文化舞台开创了一个特别的波希米亚艺术家圈子。1896年,著名歌剧家普契尼在缪尔热作品的基础上改编出歌剧《波希米亚人》,成为经典名剧,在全西方范围内掀起了对吉普赛式艺术家和他们生活方式的热烈崇拜之风。

自此,“波希米亚”这个词广泛流传,被当作一个普遍形容词,和不同的艺术、学术社群产生关联,用来喻指那些不一定贫穷落魄但一定自由、有才华、浪荡的年轻文人、艺术家。19世纪末,流浪或居住在巴黎蒙特马特、蒙巴那斯地区以毕加索、阿波里奈尔、莫迪利亚尼等为代表的文人、艺术家,人们统称为波希米亚人。此后也用来指谓1910年始聚居在美国纽约格林尼治村的一群从事先锋艺术创作的年轻男女。比如刘易斯·科塞在《理念人:一项社会学的考察》中写道:“这个为了反叛小镇市俗作风和寻求一个反常规的共同体,一方面是年轻的文人和艺术家的世界,一方面是美国激进运动的世界,在这两个世界的汇合处,年轻知识分子的波希米亚生活创造了一种独具特色和反象征的叛逆文化。”科塞没有阐明如此称谓的前因后果,却以一种不容质疑的设定性口吻,标志波希米亚人的先锋艺术家身份和人文知识分子内涵。这种意义上的格林尼治村波希米亚人一直延伸到20世纪50年代该村村民金斯堡、凯鲁亚克等“垮掉的一代”作家,而“垮掉的一代”的生活方式、精神气质又被60年代的嬉皮士文化悉数继承,衍生为一场波及数众、对美国 and 全世界都影响深远的公众文化运动。至此,波希米亚群体急速扩张,跳出狭窄的文人、艺术家圈子,广泛纳入嬉皮士、朋克、摇滚歌星、同性恋者等人物,到90年代融合嬉皮与

Elizabeth Wilson, *Bohemians The Glamorous Outcast*, London: Tauris Parke Paperbacks, 2003.

吴岳添:《波希米亚:浪漫主义文学花园里的奇葩》,载《外国文学研究》2004年第6期。

刘易斯·科塞:《理念人:一项社会学的考察》,郭方等译,中央编译出版社出版2001年版,第122页。

雅皮的布波族出现,它已经成为一个声势浩大的“新新人类”族群。

回头再看简明英语及法语词典中“波希米亚”概念的三个字典义项:1. 中欧内陆的一个国家,地理上的波希米亚。2. 吉普赛人的同义语,后来泛指一切四处漂泊的流浪者。3. 生活放浪不羁的艺术家称谓。从上述波希米亚语词的发生发展可以总结,这三个义项表面平行并置,实际却经历了一个从地理概念 种族概念 文化概念的三重转折;而文化概念上的波希米亚人又包含一个从都市流浪文人、艺术家 先锋派 人文知识分子 嬉皮士大众的身份递变。简言之,波希米亚人有一个历史的演化过程,每一种身份都是它的真实,但存在一个核心指向与外围衍生的主次问题。若省略时间的历史变奏,将阶段性身份扁平化为共时性身份,则会出现理解混乱状况。

通常情况是,人们将波希米亚现象历史化,却没有将波希米亚概念历史化,结果使波希米亚的身份淹没于混沌之流。在“史”的追溯中,我们能够将波希米亚人的主体身份从大的文化团队剥离,还原为相对狭隘的文人、艺术家形象。正如《维基百科辞典》中所定义的“一个具有艺术思维倾向的人,他们的生活和行动都不受传统行为规则的影响”,发展到今天的“波希米亚人”概念尽管已经拥有了很多其他意蕴,但主要仍是 19 世纪以来那些不满现实、喜欢游荡、具有创新才华、生活风格特异的作家艺术家和知识分子的形象代名词。它没有共同语言和生理血统,只是一个想象共同体,但最终成为现代艺术家们的精神家园。这是诗学意义上的波希米亚。

## 二、波希米亚的时间地图

波希米亚呈现怎样的运动发展轨迹?

作为西方现代社会的艺术文化现象,波希米亚文化运动有着独具特色的时间表征:1. 该文化运动大体发端于 19 世纪 20 年代,结束于 20 世纪 60 年代嬉皮士运动。如果算上 20 世纪 90 年代衍生的布波族人群,它大体经历了近两个世纪的历史绵延。其中 19 世纪的发生期是波希米亚的黄金时代。2. 波希米亚有代际发展特征。所谓“代”,就是某一群体共同的命运,其间每个人都逃脱不开的一份共同经历,都拥有的一份大致相同的感情。可以说,从 19 世纪 20—40 年代称为第一代波希米亚,19 世纪 50—70 年代是第二代波希米亚。人们以此来标记波希米亚精神气质的阶段性发展。3. 波希米亚历史中有标志性的关键事件。如 1845 年是缪尔热小说《波希米亚人:巴黎拉丁区文人生活场景》发表,1896 年是普契尼改编的歌剧《波希米亚人》上演,前者标志作为艺术家圈子的波希米亚思想的全面展开,后者意味着波希米亚在整个西方世界的传播与接受。波希米亚网站将上述特征归入一个图表。这个图表基本演绎波希米亚的时间路径,代表西方学界对此的常规性看法。但是,缺漏也明显,比如,图表中 1997 年《房租》是一出将普契尼的经典歌剧《波希米亚人》改编成反映 20 世纪 90 年代东村新波希米亚文化的摇滚剧,一群以跳舞、唱歌、写作为业的年轻人挣扎与生存的故事。该剧本有一定影响,但充其量只是后波希米亚时代众多剧作之一,不足以担当标志性形象;反之,同年代出现影响巨大的布波族现象却没有被统计在图表之内,显然不合理。该图表更根本的弊端在于,它主要是一种文化线路的划分,显示不出波希米亚作为一场艺术生活方式运动的美学特征。

明确地将波希米亚置于西欧社会艺术进化史时间演变框架的是匈牙利艺术史家亚诺·豪斯 1951 年写作的《西洋社会艺术进化史》。豪斯认为“波希米亚大致而言约有三种不同时代及形式

<http://wikimaniawikimedia.org/wiki/>.

布波(Bobo),即布尔乔亚(Bourgeois)加波希米亚(Bohemia)。这一新生词由《纽约时报》资深记者布鲁克斯在其《布波族:一个社会新阶层的崛起》中首度提出,用来指称美国社会 20 世纪 90 年代出现的一脚踏在创意的波希米亚世界,另一只脚踩在野心勃勃和追求世俗成功的布尔乔亚领域中的年轻都市一族。

<http://www.mtholyoke.edu/courses/rschwart/his255-s01/boheme/evolution.html>.

的艺术家生命:浪漫时期、写实时期以及印象主义时期”。这是最早联系艺术史阶段划分研究波希米亚现象的著作,作者敏锐捕捉到波希米亚的美学特性,可惜论述过简,对三个阶段起承转合之逻辑缺乏系统分析,并将波希米亚定性为下层文人、艺术家,没有看到波希米亚更深层的艺术史价值。在豪斯之后,间或有学者把波希米亚放在艺术领域里论析,但断代史居多。

融合上述两种时间演绎,尤其是抓住波希米亚文化史的标志性事件,比如缪尔热的小说发表、波德莱尔日记、魏尔伦兰波的同性恋事件等,本文以为波希米亚艺术运动当划分为五个历史阶段:

1. 波希米亚萌发期:19世纪30—40年代。作为一种可定义和辨析的社会文化现象,波希米亚孕育于19世纪初蓬勃发展的浪漫主义运动。从维尼塑造的诗人查铁顿到更多无名的小浪漫主义者,从青年法国组织到小文社等极端浪漫主义者,从戈蒂耶到博雷尔,这些放荡不羁的文艺青年着装古怪,举止特异,刻意模仿吉普赛人的放浪生活方式,与周遭中产阶级的循规蹈矩迥异。在他们的想象性挪移中,欧洲流浪的吉普赛人开始与19世纪的欧洲文人、艺术家结缘,逐步催生新的现代艺术家家族——波希米亚。浪漫主义小文社等成员,如戈蒂耶、维尼、乔治·桑、缪塞,成为浪漫主义内部波希米亚色彩的最初呈现。

2. 波希米亚形塑期:19世纪40—60年代。19世纪40年代早期,欧洲开始明确出现引向波希米亚概念的公共潮流。大量剧本小说将散落于19世纪现实生活的波希米亚言行用文字予以定格,其中尤以缪尔热1845年连载小说《波希米亚人:巴黎拉丁区文人生活场景》为标志,正式开创了一个波希米亚王国。自此,波希米亚开始在欧洲人意识中获得一个清晰位置,一系列特定的行为意象形塑第一代波希米亚“想象共同体”。这一时期的波希米亚共同体主要包括缪尔热的饮水者协会,和另一个实际上更具天赋的年轻团体,波德莱尔被认为是该团体的首领。波德莱尔的卷入,使得波希米亚在现代文学发展史中占据了重要位置。

3. 波希米亚扩张分裂期:19世纪60—90年代。19世纪60年代,法国社会环境发生大的变化。这一时期,波希米亚的生活艺术之路大致朝三个维度扩张分裂,分别进展为革命波希米亚、颓废波希米亚以及商业波希米亚。时间上的划分大致是:19世纪70年代巴黎公社时期为革命波希米亚,19世纪70—90年代的颓废主义运动象征主义时期为颓废波希米亚,19世纪80—90年代的蒙马特时代为商业波希米亚。其中魏尔伦、兰波是第二代波希米亚的著名成员,他们把前期波希米亚艺术家生活方式推到一个颓荡的极端,但他们在放纵生活中对艺术的贡献特别突出。

4. 先锋派波希米亚:19世纪90年代—20世纪20年代。20世纪前后,随着战争氛围的日趋浓厚,巴黎的波希米亚生活走向衰落。然而,在20年代后的巴黎,波希米亚风尚卷土重来,在蒙巴那斯成就巴黎的艺术盛宴。以达达主义、超现实主义为代表,20世纪初的波希米亚步入先锋派历史发展阶段。在这一新时期,波希米亚的生存以美学方式转入以达达主义、超现实主义为代表的先锋艺术氛围,后者赋予前者以历史的合法性、合理性,从一种生活方式渗透和提升为艺术的革命性思考。

5. 后波希米亚阶段。一个古典的波希米亚时代结束,波希米亚进入“后”时代发展时期。我们能看到波希米亚精神继续在其他一些运动中存在,比如美国格林尼治村先锋艺术、20世纪50年代“垮掉的一代”和60年代的嬉皮士运动。在新时空的“后”时代,波希米亚生活被引向两个方向:首先,以纽约格林尼治村为中心,波希米亚生活作风持续存在发展,成为后先锋派艺术的主要孵化基地。其次,作为一种迥异于中产阶级的新生活模式,波希米亚作风顺应大众消费社会需求,被市场改造吸收,同时并呈波希米亚生活艺术的物化和泛化趋向。

亚诺·豪斯:《西洋社会艺术进化史》,邱彭译,雄狮图书股份有限公司(台北)1987年版,第173页。



### 三、波希米亚的精神谱系

波希米亚精神 (Bohemianism), 即波希米亚人精神气质和生活风格的系统总称, 但到底是怎样的气质和风格? 纵览诸家著作, 该语词在现代西方人作品中出现频率极高, 但多语焉不详, 而且不同语境中的使用意义纷繁。我们将社会学、历史学著作中生活现象资料进行一定程度的概括, 从 19 世纪开始到整个 20 世纪, 对波希米亚精神的理解或话语表达, 有五个重要趋向:

1. “为艺术而艺术”美学精神的象征。这种观点源发于缪尔热的《波希米亚人: 巴黎拉丁区文人生活场景》序言: “我们要重复这样一个公理, ‘波希米亚是艺术之邦, 是人文学科的起源, 是神的殿堂, 是灵魂的归所’。”连续四个断语, 强调出波希米亚的“艺术信仰”内核, 树立了波希米亚人美学思想的旗帜。这一旗帜, 逐渐成为波希米亚精神定义中影响最大的一个分支。此后, 典型代表是英国的威廉·冈特, 他把“为艺术而艺术”的英国唯美主义者直呼为波希米亚人。

2. 先锋派艺术精神的一种表达。波希米亚是先锋派人士的另一种称呼, 反复见于诸多著作。美国学者贝恩斯论述 1963 年格林尼治村的先锋派艺术时也称呼她笔下的先锋派人士为波希米亚人。详细从波希米亚角度论述先锋派艺术精神的代表是赛耶, 他认为先锋派艺术是波希米亚发展到 19 世纪末的自然结局, 百年来波希米亚的经验探询通过超现实主义将波希米亚生存提升为一种艺术原则。如若追踪 20 世纪波希米亚社区格林尼治村的先锋人物谱系, 将令人惊奇地看到一系列先锋艺术家或流派名单, 他们先后集聚波希米亚村落, 从社会学角度证明波希米亚与现代先锋艺术的缠绕伴生关系。

3. 反对资产阶级社会的“仇布”意识。代表如法国作家格拉尼亚 1964 年在《波希米亚对抗布尔乔亚》中指出, 19 世纪 30 年代, 憎恶布尔乔亚是大部分波希米亚文人的共同情感。而美国记者布鲁克斯在新近出版的《布波族》中把波希米亚与布尔乔亚进行了有趣对比: “布尔乔亚的主领域是商业和市场, 波希米亚则在艺术上独擅胜场。布尔乔亚崇尚物质、秩序、习俗、自我规范; 波希米亚阶级注重的则是创意、新奇、自我表达的生活体验等等”, 可谓集中总结资产阶级和波希米亚人之间的百年战争。“让布尔乔亚震惊吧! 这是波希米亚位列‘仇布’家族的标志性呐喊。

4. 资产阶级文化精神的另一侧面。与仇恨资产阶级的观点完全相反, 马尔考姆·考利描述“迷惘的一代”作家战后在格林尼治村的生活时, 认为村子的思想教义根本就是资产阶级经济伦理的一种表现, 一种鼓励人们去购买的资本主义消费道德观; 亦即, 强调波希米亚根本不是资产阶级的对立面, 而是资产阶级心脏深处生长出来的一个矛盾表达。《布波族》也提到波希米亚文化只是资产阶级社会一种人们忠于自我就会选择的生活方式。

5. 日常生活审美化的表现。代表者费瑟斯通指出, 我们可以在三种意义上谈论日常生活的审美呈现。其中第二种就是将生活转化为艺术作品的谋划。这一谋划已有悠久的历史。“最早在 19 世纪早期发展起来的布鲁梅尔的纨绔主义, 通过对无可争辩的生活方式的建构, 来强调自己特殊的优越地位。他们通过对大众的轻蔑, 以及在服饰、行为举止、个人嗜好甚至家具陈设等方

亨利·缪尔热:《波希米亚人: 巴黎拉丁区文人生活场景》序言, 孙书姿译, 华夏出版社 2003 年版。

萨利·贝恩斯:《1963 年的格林尼治村: 先锋派表演和欢乐的身体》, 华明等译, 广西师大出版社 2001 年版。

Cf. Jerrold Seigel, *Bohemian Paris: Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life 1830-1930*, New York: Elizabeth Sifton Books 1986.

Cesar Grana, *Bohemian versus Bourgeois: French Society and French Man of Letters in the 19th Century*, New York & London: Basic Books, p. 119.

大卫·布鲁克斯:《布波族: 一个社会新阶层的崛起》, 徐子超译, 中国对外翻译出版社 2003 年版, 第 73—80 页, 第 77 页。

马尔考姆·考利:《流浪者的归来》, 张承谟译, 上海外语教育出版社 1986 年版, 第 52 页。

面的优越性等所有我们今天称之为生活方式的东西,来炫耀自己。”他明确地将波希米亚置于日常生活审美化潮流。

上述观点同时出现于各家著作,表现出对不同的波希米亚精神侧面的偏好与喜爱,丰富波希米亚精神建构的同时,也日趋模糊波希米亚精神的总体风貌。尤其让人迷惑的是,每一种波希米亚观念的表达,都有一个鲜明对立面存在。比如,“为艺术而艺术”的浪漫主义精神与主张艺术与生活边界溶解的先锋派面孔;反抗资产阶级的意识与资产阶级消费道德观的表现;高傲的艺术精英主义与卑俗的日常生活美学。几组内部矛盾居然都统一在波希米亚语词之下,在19世纪的文化概念范畴中大概是最独特的现象。美国学者雅各比在《最后的知识分子》中谈到这个话题时,开篇就说:“要说明波希米亚精神的发展及其与文化生活的关系,常常会引起一些恼人的问题:如何界定波希米亚精神?它的兴衰是什么造成的?它又是何时并如何对知识分子及艺术家的活动产生影响的?”

波希米亚精神可谓恼人,但也不是不可把握。综合上述波希米亚的身份主体和时空地图分析,对彼此混杂矛盾的波希米亚精神内涵,我们也可略为解释:

1. 阶段的处理问题。与身份主体的混沌情形相似,不同的波希米亚精神气质分别出现在波希米亚历史发展的不同阶段,我们也需对它们做纵向的“史”的观看:比如,唯美主义是出现在波希米亚作为浪漫主义运动发生时的精神气质,而先锋派是波希米亚进入19世纪末20世纪初的面孔呈现,日常生活美学是后波希米亚泛美学阶段的发生。将审美理论历史化,不仅是将艺术历史化,更需要将艺术概念历史化。

2. 不同的学科视角问题。比如唯美主义阶段的波希米亚艺术家精神,从文化角度看表现为一种反抗资产阶级文化的气质,从美学上看则表现一种“为艺术而艺术”的精神追求。先锋派美学也有浓烈的反传统、反学院气质,自然也与反文化的精神脉理相通。如果把历史上的波希米亚现象处理为知识分子话题,可延伸铺展的领域就更为宽泛。

我们可以把上述诸家歧义丛生的观点也用“史”的线索贯穿,波希米亚精神的百年美学意识可简洁描述为:经历了从吉普赛精神到艺术至上主义,再到先锋派艺术,再到日常生活美学的发生。它们前后贯穿,演绎波希米亚的百年精神谱系。

然而,这个描述仍然是简单的,或者说,上述区分仍然只是对波希米亚的歧义性进行了表层解释。真正的难题是:这种精神发展的内在逻辑线索是什么?如许众多的意义怎么会共呈于波希米亚精神一个范畴之下?波希米亚的身份主体是文艺知识分子,它的历史发展脉络也主要呈现在艺术文化运动中,预示着波希米亚精神难题的解决应该在美学领域里寻找。这个美学意义上的阿基米德点就是——“生活艺术”。

波希米亚是一场生活艺术运动。作为绵延一个半世纪放浪不羁的艺术家生活方式潮流,波希米亚精神所有的混沌和独特都根源于它一头触及高雅文化的代表——知识分子,而另一脚却踏在作为生活方式总体的日常生活领域。

我们知道,文化有两层定义:人类学意义上的生活方式和以作品、理论等形式出现的以知识分子为代表的高雅文化层面。长期以来,它们分属不同的观照层面,但是在波希米亚精神世界,艺术与日常生活却不可分离地同时栖居。艺术与日常生活的关系是什么?是否可以让艺术精神更好地灌注生活世界,让每个人的日常生存经营为艺术?对这些问题的探询是督促波希米亚不断向前的动力所在,而它的精神碎片和内涵延展就贯穿在“将一种审美精神不仅表现于艺术而且引为一种生活实践”的艺术化生活的追求之中。

这是一个现代性问题。每个人都从属于特定的日常生活,庸常的衣食住行、生老病死构成它的主体成分。近代资本主义社会发展以来,由于工业化进程理性化和工具化的普遍实施,进入现

迈克·费瑟斯通:《消费文化与后现代主义》,刘精明译,译林出版社2000年版,第95—97页。

拉塞尔·雅各比:《最后的知识分子》,洪洁译,江苏人民出版社2006年版,第26页。

代社会的日常生活的各个层面更加受制于种种制度规则,无聊和厌烦更是成为日常生活的典型心态,问题日趋凸显。韦伯就曾把这种日常生活形象描述为一个“铁笼”。在这样的背景下,让被压迫的主观精神解放出来,把工具理性赶回技术领域,使意义丰富、形式多样的感性力量重新充满日常生活,而主体也由此摆脱异化成为一个真正意义上自由全面发展的人,就成为现代人们的必然选择。

这种生存理想实际可以追溯到 18 世纪末的席勒。在席勒生活的年代,法国的资产阶级革命已经取得了胜利,席勒敏锐意识到资产阶级革命的野蛮性和庸俗性,以及启蒙理性对人性造成的分裂。席勒认为完美的人性是一种感性与理性适度和谐的状态,为了解决这一困境,席勒提出了人性培养的方案,即要建立一种形式冲动与感性冲动和谐发展的完美人性。而要实现这一目标,只有通过审美自由的中间环节才能完成。由于审美是一个把人的两种本性协调起来的过程,因此,理想的人生必然是一种审美的人生。而审美,就是以艺术的方式(席勒认为包括艺术、美和更为艰难的生活艺术三者)把人从物化的过程中解救出来,赋予人以整体性。如哈贝马斯评论的,“对席勒而言,生活世界审美化的合理性在于,艺术起到一种催化剂、一种交往形式、一种中介的作用,使彼此分离的瞬间重新组成一个和谐的整体”。

这样,现代生存困境的解决不可避免地要成为一个与艺术相关的问题。用艺术来实现生存的审美化,艺术与日常生活这一对范畴,也就真正成为现代审美关注的中心话题。那么,如何实现生存的审美化?艺术救赎的力量从何处而来?生活能给艺术多大的启示和激发,它含有拯救自身的力量吗?席勒之后,19 世纪的文人、艺术家在用艺术来拯救人生的探询中实际走出了两条路线:艺术精神化和艺术生活化。

第一条属于现代主义精英文化范畴,可以用“为艺术而艺术”的口号加以概括。它主要涉及的是“纯艺术”的美学观念、文艺思想及其在创作中所取得的成果。这种艺术精神化路线,将艺术自律的、精英的、拒斥大众的品格往形式主义方向做极端推进。努力追求艺术的纯粹性,尤其坚持艺术世界与日常生活的对立,认为生活是平庸的,需要用艺术的超越去取代现实生活,即用艺术新鲜活泼的审美经验抗拒越来越物化的日常经验,用它的桀骜不驯保持对日常生活意识形态的批判姿态。这是我们通常所理解的,也是大多数文艺批评著作中所描述的审美救赎。

在传统的审美文化研究中,这个层面很受重视,拥有一大批以美和纯艺术作为理想归宿的文学艺术家和批评家,尤以海德格尔、阿多诺、格林伯格为代表。这些人的一个共同特点是把艺术作为一个乌托邦的世界来理解,艺术与神明与真理同在,它带着某种形而上学的超验的光,对黑暗的日常生活加以烛照、启迪、拯救。在这里,艺术的地位无异于新的宗教。因此唯美主义的艺术实践刻意忽略日常生活,转而奉形式主义的艺术世界为家园。在这里,日常生活的拯救是通过回避显示完成的。这种将艺术与生活严格对立起来、把生活的拯救视为一种外力的拯救的做法,在历史先锋派那儿受到最初的质疑与挑战,而后随着 20 世纪 50 年代大众文化、消费文化的兴起,精英艺术的乌托邦理想宣告破产。

不管“为艺术而艺术”路线的历史轨迹如何,作为一场社会及人格改造运动的审美文化,还有一种与之对应的“作为一种生活观”的艺术理念。这就是第二条路线:“为艺术而生活”的艺术生活化路线。所谓“艺术生活化”,就是将一种审美精神不仅引入艺术创作,而且引入生活,将艺术家本人及其生活也经营为艺术作品。这是一种大写意义上的“审美文化”,也就是说,审美不仅发生在纯粹美的艺术领域,而且还发生于现世的生活领域。事实上,当 19 世纪初的波希米亚文人、艺术家一边刻意忽略日常生活奉形式主义的艺术世界为家园,一边以奇异的浪荡子式的举止打扮表达对资产阶级日常生活的排斥,而树立起一种特别的生活风范时,他们就开始了艺术与生活关系的另外一种实践:让艺术进入生活。

这种艺术生活化和艺术精神化路线是重合的,二者都以审美的方式而非理性的方式来看待

哈贝马斯:《现代性的哲学话语》,曹卫东等译,译林出版社 2004 年版,第 52 页。



世界和人生,都坚持艺术的理想理念,都憎恶中产阶级平庸的社会生活。但前者不同于后者让艺术远离生活的高蹈气质,因为在放浪不羁的波希米亚生活的实践中,文人、艺术家对日常生活的认识逐步趋向于辩证,即资产阶级生活的普遍异化只是日常生活领域的局部存在,在资产阶级传统美学体制观念之外,日常生活也蕴含无数的创造性、审美性因素,由此渐渐偏离为“艺术而艺术”的精英化道路,而倾向于让艺术走向生活,通过将日常生活与艺术、哲学等活动的化合,挖掘日常生活本身内在的诗意与创造性,从而激活每个人创造的潜能,使之最终走向自由的审美的存在,如列斐伏尔所说,让生活成为一件艺术品。

可以说,“生活艺术”审美救赎路线的探寻正是波希米亚的独具特色所在,它与“为艺术而艺术”的审美路线相反相成,共同生发于现代欧洲文人、艺术家的世界。两种路径的张力、冲突既是造成波希米亚混沌分裂的根源,同时也是波希米亚百年历史演化前进的动力。从19世纪初的浪漫主义运动一直绵延到20世纪的嬉皮士文化和布波族,所有矛盾仅仅是表面的,实际都从属于艺术与生活这一关系的辩证展开,是围绕着“为艺术而艺术,还是为艺术而生活”这一核心特质派生的精神要素。

种种要素表达出现代知识分子意图跨越生存的潜力,与其说这是艺术家们对艺术的执著,毋宁说是现代人对生存的一种执著。沿着18世纪席勒开辟的审美救赎精神路线,19世纪初欧洲文化艺术界兴起的波希米亚现象,在新的时代文化潮流中,对这一命题进行了艰难的寻找和突破。如此观点并非空穴来风,捕捉他人话语的微言大义,不难发现很多学者的言谈中其实已经暗藏这个中心观点的萌芽。

这些研究,有直接论及波希米亚生活艺术化特征的。比如,费瑟斯通《消费文化与后现代主义》一书就总结了西方19世纪中期以来艺术运动中各种日常生活审美化形式和代表人物。“1848年以后的巴黎艺术家与诗人,19世纪末的佩特和王尔德都采纳了一种所谓的‘生活艺术化’的伦理。这种生活的美学甚至到了20世纪中期仍然发挥着影响,比如在福柯晚期的著作以及罗蒂的哲学之中。他们把自我转化为一种艺术品的构想以及生活之艺术的理论形成了一种独特的后现代伦理学。”还有,布尔迪厄《艺术的法则》一节文字标题就是“波希米亚与生活艺术的创造”,提到19世纪上半叶“波希米亚的生活方式,无疑对艺术家生活方式的产生起到了至关重要的作用,如幻想、文字游戏、歌唱、酒和五花八门的爱情,这种生活方式的确立既有悖于官方画家和雕刻家,也有悖于资产阶级循规蹈矩的生活,将生活的艺术看作美术之一种,就预示着要从事文学”。

再看美国诗人兼评论家考利在《流浪者的归来》中提到:“格林尼治村文人和艺术家们攻击以《星期六晚邮报》为其最终表现的资产阶级文化。很明显,这是一场象征性的斗争:斗争一方为美国中产阶级的巨大传声筒;另一方为美国的崇尚艺术和生活艺术化的信徒。”20世纪末的布鲁克斯提到“垮掉的一代”,“这新一代波希米亚人虽然有些习惯都与中产阶级特质相违背,但是他们的动机是出于敏锐的感受力,而非憎恨:忠于自我的人或许大部分都会选择波希文化的自然派作风。这是一种不同的观点:波希米亚文化是一种人们忠于自我就会选择的生活方式。”

还有一些著作没有直接触及波希米亚话题,却因为其思潮都是波希米亚在历史某一阶段的重要载体或命名,故从另一侧面也延伸到波希米亚人生活艺术化内涵的研究。比如,比格尔《先锋派理论》并不是关于波希米亚的理论研究著作,但他对达达主义、超现实主义的阐释理解,无疑能够启发对波希米亚“艺术生活化”气质的理解。因为比格尔关于先锋派艺术的理论的核心是“艺术/生活”范畴,即“先锋派要废除自律艺术,目的是将艺术与生活实践结合起来”。再者,在

迈克·费瑟斯通《消费文化与后现代主义》,第95—97页。

皮埃尔·布尔迪厄:《艺术的法则:文学场的生成与结构》,刘晖译,中央编译出版社2001年版,第70页。

马尔考姆·考利:《流浪者的归来》,第47页。

大卫·布鲁克斯:《布波族:一个社会新阶层的兴起》,第73页。

参见彼得·比格尔《先锋派理论》,高建平译,商务印书馆2002年版。



近来的唯美主义运动研究中,有越来越多的学者倾向于把 1870 年前后的唯美主义运动不仅仅看作高雅艺术的范畴,倾向于研究“作为一种生活观”的唯美主义。研究唯美主义的学者莱昂·谢埃就认为:“唯美主义运动的核心是这样一种愿望:重新定义艺术与生活的关系,赋予生活以艺术品的形式并把生活提升为一种更高层次的存在。”这些研究无疑可以对波希米亚人的意图提供一些特别理解。

事实上,很多波希米亚人对波希米亚的生活艺术化原则也深表认同,将之广泛地付诸生活实践:比如波希米亚纨绔子王尔德,没有哪一个作家像他那样以自己的身体服装、家居、谈吐、举止个性乃至整个生活方式来全方位地表达和经营着其生活的艺术,就像王尔德所说,“我把我的全部天才留给了我的生活;我只把我的才能赋予了我的作品”。对于很多波希米亚人而言,生活本身是首要的也是最伟大的艺术,其他一切艺术不过是它的准备。从这个角度也可以解释,为什么波希米亚人撰写波希米亚回忆录时,谈论波希米亚多成为一种生活方式的现象描述,生活艺术化表现在日常生活实践中,就是衣食住行等方面的日常行为。

综合上述分析,可以看到,人们对波希米亚精神各种认识的尝试,虽然走着千差万别的道路,但产生的歧义并不是纯粹的离散,所有形形色色的观点内容汇聚到了一个共同的力量中心。或者说,形式的差别和多样性,只是一种同质的力量的充分展现。在诸多观点不同的研究的汇聚和碰撞中,波希米亚精神的核心气质呼之欲出,这一波希米亚内涵的关键术语便是:“生活艺术化”。随着波希米亚精神谱系的真实展开,这一短语与艺术家、知识分子的美学精神发生复杂联系,推动着波希米亚经历着私人形式逐步地公共化,到最后演变为一场轰轰烈烈的历史文化运动。

在对现代西方艺术精神世界的艰难触摸中,“波希米亚”这一耳熟能详却又不大为人们所重视的美学范畴,经历着从 19 世纪的浪漫主义思潮到 20 世纪先锋派之间近百年的艺术征途,将贡献于“审美化生存”这一现代人关注的核心话题。

(作者单位 浙江大学传媒与国际文化学院)

责任编辑 陈剑澜

周小仪:《唯美主义与消费文化》,北京大学出版社 2002 年版,第 3 页。

Alvin Redman (ed.), *The Epigrams of Oscar Wilde*, York: Senate, 1996, p. 64.