

亚文化 风格的意义

SUBCULTURE
THE MEANING OF STYLE

[美]迪克·赫伯迪格 (Dick Hebdige) 著 陆源生 胡疆华 译

JD.COM 京东



北京大学出版社
BEIJING UNIVERSITY PRESS



亚文化 风格的意义

[美]迪克·赫伯迪格 (Dick Hebdige) 著 陆道夫 胡疆锋 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

北京市版权局著作权合同登记 图字:01-2007-1281号

图书在版编目(CIP)数据

亚文化:风格的意义/[美]迪克·赫伯迪格著;陆道夫,胡疆锋译.一北京:北京大学出版社,2009.3

ISBN 978-7-301-14553-1

I. 亚… II. ①迪… ②陆… ③胡… III. 文化-研究 IV. G0

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第187564号

Dick Hebdige, *Subculture: the meaning of style*, 1st edition

ISBN: 9780415039499

Copyright © 1979 Dick Hebdige,

reprinted 1988, 1989, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2001, 2002 (twice), 2003, 2004, 2005 (twice) by Routledge

Authorized translation from English language edition published by Routledge, part of Taylor & Francis Group, All rights reserved.

Copies of this book sold without a Taylor & Francis sticker on the cover are unauthorized and illegal.

本书原版由 Taylor & Francis 出版集团旗下 Routledge 出版,本书中文简体翻译版由 Taylor & Francis 授权给北京大学出版社发行。

本书封面贴有 Taylor & Francis 公司防伪标签,无标签者不得销售。

书 名: 亚文化:风格的意义

著作责任者:[美]迪克·赫伯迪格 著 陆道夫 胡疆锋 译

责任编辑:苑海波

标准书号:ISBN 978-7-301-14553-1/C·0506

出版发行:北京大学出版社

地 址:北京市海淀区成府路205号 100871

网 址:<http://www.pup.cn>

电子邮箱:pw@pup.pku.edu.cn

电 话:邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750112
出版部 62754962

印 刷 者:北京山润国际印务有限公司

经 销 者:新华书店

650mm×980mm 16开本 14.25印张 186千字

2009年3月第1版 2009年3月第1次印刷

定 价:26.00元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024 电子邮箱:fd@pup.pku.edu.cn

中译本序

亚文化,特别是青少年亚文化,正日益受到人们的重视和引起社会的关注,成为当下文化的焦点和热点。正如美国心理学家埃里克森(Erik H. Erikson, 1902—1994)所说的那样:“在任何时期,青少年首先意味着各民族喧闹的和更为引人注目的部分。”^①

自第二次世界大战至今,从欧美的无赖青年(teddy boys)、光头仔(skinheads)、摩登派(mods)、朋克(punk)、嬉皮士、雅皮士、摇滚的一代、迷惘的一代、垮掉的一代、愤怒青年,到国内的知青亚文化、流行歌曲、摇滚乐、美女写作、棉棉等另类作家、春树等80后写作、恶搞文化、漫画迷、网络亚文化,从特立独行的亚文化英雄到如痴如狂的追星族,一代又一代的青年亚文化“你方唱罢我登场”,着实令

^① [美]埃里克·H.埃里克森:《同一性:青少年与危机》,孙名之译,杭州:浙江教育出版社1998年版,第12页。

人眼花缭乱、困惑难解。

虽然亚文化现象在当下中国已经无处不在,但目前国内可供借鉴的亚文化理论还相对匮乏,全面介绍亚文化理论的相关著作就更显得凤毛麟角了。在国内,有关亚文化的著作大多以描述性的新闻报道为主,这就导致了一些学者只能借用大众文化、消费文化的理论来阐释亚文化,从而造成了亚文化、大众文化、消费文化、青年文化等术语混用的局面,这无疑不利于我们对当代青年亚文化的理解和解读。从这个意义上讲,翻译亚文化研究的经典著作——迪克·赫伯迪格(Dick Hebdige)的《亚文化:风格的意义》(*Subculture: The Meaning of Style*, London: Methuen, 1979)*就显得很有必要了。

迪克·赫伯迪格是当代著名文化批评家和理论家(赫伯迪格的中文译名有:海伯第支、赫布迪奇、何柏第、赫布戴吉、海蒂兹、海布迪基、赫布狄吉等),是伯明翰学派的杰出代表。赫伯迪格出生于英国的工人阶级家庭,1974年毕业于文化研究的发源地——伯明翰大学的当代文化研究中心(CCCS),获得文学硕士学位,师从于伯明翰学派的灵魂人物——斯图亚特·霍尔(Stuart Hall, 1932—)。1984年至1992年赫伯迪格在英国伦敦大学的哥尔史密斯学院媒体与传媒系任教,1992年,他到了美国,先后任加州艺术学院批评研究系系主任与写作项目部主任,现为加州大学圣巴巴拉分校“电影研究与美术工作室”教授和跨学科人文研究中心主任。赫伯迪格的主要研究兴趣是青年亚文化、流行音乐、消费与媒介文化。

《亚文化:风格的意义》出版后引起了学界和社会的高度重

* 《亚文化:风格的意义》是特伦斯·霍克斯主编的“新声丛书”中的一本。该丛书的中译本有:[英]特伦斯·霍克斯:《结构主义与符号学》,翟铁鹏译,上海:上海译文出版社1987年版;[美]约翰·费斯克、约翰·哈特利:《解读电视》,郑明桦译,台北:远流出版事业股份有限公司1993年版。——译者注

视,再版次数达十余次,被翻译为希腊、意大利、德、丹麦、日文、土耳其、西班牙等十种文字,成为亚文化研究的经典作品。《亚文化:风格的意义》成为文化研究中的“里程碑式的作品”,^②它获得成功令大多数学术著作望尘莫及,它是英国文化研究中读者最多、最为流行的一本专著。^③著名文化研究学者西蒙·杜林(Simon Doring)也认为,《亚文化:风格的意义》是文化研究著作中“接受最广泛的作品”^④,格雷姆·特纳(Graeme Turner)赞誉此书是文化研究著作中“影响最大”的作品。^⑤赫伯迪格也因这本书的出版在西方学界声名鹊起。

《亚文化:风格的意义》出版时赫伯迪格只有28岁,他的成功,除了他本人的天分和努力之外,与伯明翰学派的学术传统及其独特的学术训练、培养方式,与伯明翰学派对亚文化的重视,有着密不可分的关系。

赫伯迪格的亚文化研究思路延续了伯明翰学派亚文化的理论路径,我们不妨从抵抗、风格和收编这三个关键词来对其加以阐释。

抵抗。英国伯明翰学派的最重要的方法之一就是“从‘亚文化如何抵抗主导文化以及主导文化如何收编亚文化’的角度对青年亚文化进行理论分析。在伯明翰学派之前,青年亚文化往往被看做是社会的‘麻烦’,是消费社会的结果,是青年与父母之间的‘代沟’过深的结果。伯明翰学派则不然,他们坚持从社会结构和社会矛盾的视角去看待青年亚文化。赫伯迪格对英国20世纪后半期诸多的青年

② Ioan Davies, *Cultural Studies and Beyond: Fragments of Empire*, London: Routledge, 1995, p. 24.

③ Dennis Dworkin, *Cultural Marxism in Postwar Britain*, Duke University Press, 1997, p. 165.

④ Simon Doring, ed., *The Cultural Studies Reader*, second edition, London, New York: Routledge, 1999, p. 441.

⑤ Graeme Turner, *British cultural studies: An introduction*, Boston: Unwin Hyman, 1990, p. 113.

亚文化,如1950年代的无赖青年、1960年代的摩登族、光头仔和粗野男孩(ruddy boys)等进行了系统的研究,但着墨最多的还是1970年代出现的朋克文化。作者在对传统文本细读的基础上,熟练运用符号学、结构主义和后结构主义理论,剖析了朋克等英国青年亚文化个案,对亚文化的抵抗功能和和收编方式等进行了精辟的分析。

风格。通过解读伯明翰学派最原始的文献,我们不难发现:伯明翰学派的亚文化理论里出现频率很高的一个关键词就是“风格”。“风格”问题在伯明翰学派的亚文化理论中是一个非常关键甚至是核心的问题。伯明翰学派实际上是把亚文化看做一种“巨型文本”和“拟语言”现象,对其风格(“文体”)的抵抗功能和被收编的命运进行解读,正如霍尔等人所说的那样:“风格问题,更确切地说是一个时代的风格问题,对战后青年亚文化的形成至关重要”,^⑥“对风格的解读实际上就是对亚文化的解读”。^⑦

赫伯迪格的《亚文化:风格的意义》更是以“风格”为关键的理论突破口:“亚文化的意义向来都不乏争议,而风格是对立的定义以最戏剧性的力量相互冲突的领域。”(第3页)赫伯迪格在《亚文化:风格的意义》中条分缕析地揭示了拒绝、挪用、同构、拼贴的风格,风格与黑人、白人的关系,风格与媒体、与摩登派、与摇滚派、与“垮掉的一代”的关系,等等。他认为,“风格”并没有独立于社会政治语境之外,并不单单只是朋克族等亚文化群体的符号游戏。通过风格的展示,阶级、种族、社会性别等关系都得以关注、得以传达。《亚文化:风格的意义》正是围绕“风格”这一“富有趣味”和“别具一格”的“符号形式”对风格的抵抗功能和收编命运的关键问题进行了阐释,提出了许多重要观点,如:亚文化风格为什么会出现?如何理解它的抵

^⑥ Stuart Hall, eds, *Resistance Through Ritual: Youth Subculture in Post-war Britain*, London: Hutchinson, 1976, p. 52.

^⑦ Ibid., p. 203.

抗功能？它主要通过什么方式得以形成？媒体如何对亚文化风格进行了妖魔化的处理，以至于引起了道德恐慌？风格是如何被意识形态和商业收编的？应该如何对其进行评价？亚文化风格能否与同期的现代美学、后现代美学进行比较，对其做出美学层面上的归纳？伯明翰学派对这些问题的解答及其亚文化风格的理论有哪些不足？这些不足是怎样产生的？对后人有哪些启示？

收编。亚文化的风格产生以后，支配文化和利益集团不可能坐视不管，它们对亚文化进行了不懈的遏制和收编（incorporation）。早在《通俗艺术》里，霍尔和沃内尔研究了青少年亚文化的商业化收编问题，在霍尔看来，“青少年文化是货真价实的东西和粗制滥造的东西的矛盾混合体：它是青年人自我表现的场所，也是商业文化提供者水清草肥的大牧场”。^⑧

《亚文化：风格的意义》则深入地探讨了亚文化的收编问题。赫伯迪格的研究表明，亚文化的表达形式通常以两种主要的途径被整合和收编到占统治地位的社会秩序中去：第一种是商品的方式，即把亚文化符号（服饰、音乐等）转化成大量生产的物品（即转换为商品的形式），第二种则是意识形态的方法，即支配集团——如警察、媒介、司法系统等（即意识形态形式）——对异常行为贴上“标签”，并重新加以界定（参阅原书第94页）。

和伯明翰学派的许多成员一样，赫伯迪格在本书中有些过分强调亚文化风格的抵抗功能，有些地方难免会使抵抗添加了“浪漫化”的色彩，这就会不同程度地忽视了媒体在亚文化风格形成中的作用以及亚文化与收编的复杂关系，对此，我们在阅读赫伯迪格这本著作时应保持足够的警醒和认真的思考。

陆道夫 胡疆锋

^⑧ Stuart Hall and Paddy Whannel, *The Popular Arts*, Boston: Beacon Press; New York, Pantheon Books, 1967, p. 276.

目 录

中译本序 / 1

导论:亚文化与风格 / 1

第一章

从文化到霸权 / 5

第一部分 个案研究

第二章

阳光下的假日:罗顿先生一举成名 / 26

巴比伦的沉沦 / 31

第三章

返回非洲 / 36

拉斯特法里的解决方案 / 40

雷鬼乐与拉斯特法教义 / 43

出埃及记:双重挫折 / 49

第四章

嬉皮士、垮掉的一代和无赖青年 / 56

土生土长的酷:摩登族的风格 / 66

白皮肤,黑面具 / 70

华丽摇滚、白化病者的搔首弄姿和其他转向 / 75

漂白的根源:朋克和白人的“种族特征” / 79

第二部分 文化解读

第五章

亚文化的功能 / 93

具体特性:无赖青年的两种类型 / 101

风格的来源 / 106

第六章

亚文化:反常的断裂 / 111

两种收编形式 / 114

第七章

风格:有意图的沟通 / 125

作为拼贴的风格 / 128

反叛的风格:令人厌恶的风格 / 133

第八章

作为同构的风格 / 143

作为表意实践的风格 / 148

第九章

就算亚文化是文化,但它算艺术吗? / 160



结 语 / 166

参考文献 / 175

建议进一步阅读的书目 / 188

亚文化理论 / 188

青年文化 / 190

音乐 / 192

垮掉的一代和嬉皮士 / 193

无赖青年 / 194

摩登族 / 195

光头仔 / 195

嬉皮士 / 196

雷鬼乐、拉斯特法里与粗野男孩 / 196

朋克 / 197

索 引 / 199

译后记 / 215



导论：亚文化与风格

我设法弄到了近二十张照片，用一些嚼烂的面包屑，将它们粘在墙上监狱戒令板的背面。有些照片是用工头带给我的一小截铜丝钉上去的，我还用它们穿起了五颜六色的玻璃珠子。隔壁房间的囚犯把同样的珠子拿来作葬冠，而我却用来为真正最有罪的囚犯做了星形框边。晚上，当你打开临街窗户时，我就会把戒令的背面转向我自己。照片中的微笑与嘲笑，一样毫不留情地穿过我敞开的缝隙，钻入我的身躯，……它们守望着我那些周而复始的琐事。

Genet, 1966a

在《小偷日记》的开头，让·热内*描述了西班牙警察的一次搜查过程，警察在他的财产中发现并

* 让·热内(Jean Genet, 1910—1986)，法国文坛的传奇作家。热内在出生后七个月后就被遗弃，成了弃儿，后来多次因偷盗而入狱，他的《鲜花圣母》等小说都是在狱中完成的。本章题记选自他的《鲜花圣母》，文中提及的《小偷日记》是热内的自传体小说，1949年正式出版。——译者注

没收了一管凡士林。正是这个“肮脏、廉价的东西”暴露了热内的同性恋身份。不过,对热内来说,它同时也成了一种保证——“一种幽情风流的标志,它很快就拯救了我,让我不再受到蔑视”。在警察局的档案室里,发现凡士林一事引起了哄堂大笑,那些警察“浑身散发着大蒜味、汗臭味和油腻味,不过……却有着极为坚定的道德信念”,热内遭受了他们的冷嘲热讽。作者也开始放声大笑(“尽管饱含痛苦”),不过,很快地,在他的牢房里,“那管凡士林的形影就和我形影不离了”。

我确信,这件微不足道的、最廉价的东西会在他们面前挥之不去;只要它一出现,就能激怒世界上所有的警察,它会带来人们对自己的轻蔑和憎恶,还会把人气得脸色发青,瞠目结舌。(Genet,1967)

我之所以要从热内的著作中摘录这些段落作为开场白,是因为在热内的生活和与艺术中,他比大多数人都更能深入地探讨风格的颠覆性意义。我将不断返回到热内的重要主题:反叛的地位和意义,风格的观念如同一种“拒绝”形式,它能够把犯罪提升为艺术(尽管就我们的个案来说,“犯罪”仅仅是破坏规范)。和热内一样,我们关注的是亚文化,关注那些从属群体——无赖青年(teddy boys)、摩登族(mods)、摇滚派(rockers)、光头仔(skin-heads)、朋克(punks)——的表现形式和仪式。这些群体或被视为另类而遭到排斥和谴责或被封为圣徒;*在不同的时代,他们被视为对公共秩序的威胁,也被视为无害的丑角。和热内一样,我们着迷于那些最普通的物品,如安全别针、尖头靴、摩托车,这些物品和一管凡士林一样具有象征意味,是一种耻辱的形式、一种自我流放的标志。最后要指出的是,和热内一样,我们必须试图重新确立使

* 1952年,萨特在《热内全集》的导言中,称赞热内是“圣徒”。详见本书第四章注释⑰。——译者注

这些物品充满意义的作用与反作用的辩证关系。因为,正如热内“反常的”性关系和警方“合法的”愤怒可以压缩在独特的物品中一样,支配群体和从属群体之间的张力关系也会反映在亚文化的外观上,反映在由那些具有双重意味的庸常事物所构成的风格当中。一方面,它们事先向“正统”(straight)的世界发出警告,它们是一种邪恶的存在,是一种差异的存在,并且招致了模糊的猜疑和不安的笑声,以及“把人气得脸色发青、瞠目结舌”;另一方面,有人却把它们当做了暗号或咒语来使用,并赋予它们以圣像的地位,对他们来说,这些物品则变成了被禁止的身份符号和价值观的源头。在回忆起他本人遭受警方的羞辱时,热内居然在一管凡士林里找到了些许安慰。一管凡士林居然成了热内“胜利”的象征——“是的,我宁愿流血,也不愿意和这件微不足道的物品一刀两断”(Genet,1967)。



法国作家让·热内,他既是弃儿、窃贼、囚犯、流浪汉,同时也是作家、编剧、导演。

再者,亚文化的意义向来都是众说纷纭,而风格则是矛盾的定义以最引人注目的力量彼此相互冲突的场域。因此,本书的主旨将用于描述物品被赋予意义的过程,以及这些物品作为亚文化“风格”被再次赋予意义的过程。就像热内小说中的情形那样,该过程发轫于一种对抗正常秩序的罪行,虽然就该书的个案来说,越轨行为看起来的确微不足道,比如额上一绺卷发的梳理方式,设法弄到一辆踏板车、一张唱片或某种款式的服装。但是,这些最终却以一

种反抗或蔑视的姿态,以一种微笑或嘲笑,建构出了一种风格。而这种风格代表着一种拒绝。在我看来,这种拒绝是有价值的,这些姿态是有意义的,那些微笑和嘲笑具有某种颠覆性的价值,即使在最终的分析中,它们宛如热内钉在墙上的流氓照片一样,只不过是监狱戒令板的背面,只不过是监狱墙上密密麻麻的涂鸦。

即便如此,涂鸦的解读也是令人着迷的。涂鸦会让人们注意到涂鸦本身。它们既是无能的表现,也是实力的展示——一种损毁事物外形的力量。诺曼·梅勒对涂鸦的描述是:“鸠占鹊巢,占据他人卧榻”(Mailer, 1974)。我将在本书中尝试对涂鸦进行解释,并对各种战后青年风格所蕴涵的意义加以梳理。不过,在我们着手探讨个别亚文化之前,我们必须先界定基本术语。“亚文化”一词充满了神秘晦涩的内涵。它暗示着秘密,暗示着共济会*的誓约,暗示着一个地下世界。它还让我们想起了涵盖更广、同样晦涩难解的“文化”概念。因此,我们应该从文化的概念着手讨论。



涂鸦亚文化。

* 共济会(masonic), 18世纪欧洲的一种带有乌托邦性质的宗教团体, 成立于伦敦。——译者注

第一章

从文化到霸权

5

文化：在基督教作家的用法中，既指耕种、照料，亦指礼拜仪式；还指耕种土地的行为或劳作；耕作，务农；养殖或者饲养某种动物（例如养鱼）；人工培育微生物，或用这种方法培育出来的微生物；（思想、能力、礼节）的陶冶或形成，通过教育或训练来改进或完善；被训练或升华的状态；文明的理智层面，对任何物体或职业的投入或特别关注。

《牛津英语辞典》

正如上述定义所表明的，文化是一个因含义模糊不清而著称于世的概念，经过数世纪以来的反复使用，该字眼已扩展出大相径庭而相互矛盾的一些意义。即使作为科学术语，它既指一种过程（微生物的人工培育），同时也表示一种结果（人工培育出

来的微生物)。更确切地说,自 18 世纪末以来,英国的知识分子和一些文人就使用这个词将批评的焦点集中在了一系列引起争议的问题上。诸如“生活质量”、机械化对人类造成的影响、劳动分工与一种大众社会的形成等问题,讨论所有这些问题是在一个更宏大的领域内进行的,也就是雷蒙·威廉斯所谓的那场“文化与社会”的辩论(Williams, 1961)。正是通过这种质疑的传统和批评的传统,“有机社会”——一个完善的、有意义的整体社会之梦想——才大体上保存至今。这一梦想有两条基本轨迹,其中一条是返回往昔,回到从前那个等级分明的共同体之封建观念中。在那种观念中,文化承载了一种近乎神圣的功能,文化的“和谐和完美”(Arnold, 1868)与当代生活的荒原形成了鲜明的对照。



雷蒙德·威廉斯 (Raymond Williams, 1921—1988), 英国文化批评家, 英国文化研究领域最重要的思想家之一。

另一条轨迹鲜有拥护者,它面向未来,面向一种社会主义的乌托邦,在那里,劳动与休闲并无二致。关于文化的两种基本定义都源自于这一传统,虽然这些定义未必与上述的两种轨迹完全一致。第一种定义或许是读者最为熟知的。就实质而言,这是一种古典的、保守的定义。它声称,文化是一种高雅的、审美趣味的标准:“(文化)是世界上最优秀的思想和话语”(Arnold, 1968),它源于对一种“经典的”美学样式(歌剧、芭蕾、戏剧、文学、艺术)的鉴

赏。第二种定义则根植于人类学,威廉斯把它的源头追溯到赫尔德*和18世纪,就这种定义来说,“文化”这一术语指的是一种

……特殊的生活方式,它表达的某种意义和价值不仅来自艺术和学术,而且也来自制度和日常行为。从这一定义出发,文化分析就是要厘清一种特殊的生活方式和特定的文化或隐或显的意义与价值(Williams,1965)。



马修·阿诺德(Matthew Arnold, 1822—1888),英国诗人,文化批评家,主张文化是世界上最完美的、最优秀的东西。

显而易见,文化的这一定义之外延更为广泛。用艾略特(Eliot)的话来说,它包含:

……一个民族所有独特的活动与兴趣:赛马日、亨利赛船大会(Henley Regatta)、考斯帆船周(Cowes)、**猎鸟节(8月12日)、足球总决赛、赛狗会,弹球游戏机、投镖游戏、温斯利戴尔(Wensleydale)奶酪、小段煮白菜、醋泡甜菜根、19世纪的哥特式教堂、埃尔加(Elgar)***的音乐……(Eliot,1948)

* 赫尔德(J. G. Herder, 1744—1803),启蒙时代的德国思想家、文学评论家、历史学者。——译者注

** 考斯市位于英国南部怀特岛,考斯帆船周的比赛是世界上最出名、历史最为悠久的年度航海比赛,第一届举办始于1826年。——译者注

*** 埃尔加(Edward William Elgar, 1857—1934),英国著名作曲家。——译者注

正如威廉斯所说的,这种定义只有在采纳了一种新理论后方被承认。如今,这种文化理论涉及“对一种完整生活方式中的要素之间的关系之研究”(Williams, 1965)。强调的重心不再是永恒不变的标准,而是历史的判断,从一成不变转为顺势变迁:

……(它)强调的是对特定意义与特定价值的研究,所追求的并不是对它们进行比较,以建立一套等级标准,而是由此来探讨其变化模式,发现某种普遍的原因或“趋势”,从而能够对作为整体的社会发展与文化发展更加了然于心。

(Williams, 1965)

因此,就文化与社会的关系而言,威廉斯提出了一种更宽泛的表述,它通过对“特定意义与特定价值观”的分析,试图揭示出隐蔽的历史原则,发现在“日常生活”最显眼的表象背后的“普遍原因”和宏观的社会“趋势”。

当“文化研究”(Culture Studies)早年在大学里逐步确立其合法地位之时,它在上述两种相互冲突的定义(文化作为一种完美的标准,或者文化作为一种“整体的生活方式”)之间摇摆不定,犹豫不决,难以决定哪种定义才代表着最有效的探究路径。理查德·霍加特(Richard Hoggart)和雷蒙德·威廉斯在自己学龄前童年的回忆中,抱着同情的态度描绘了工人阶级文化[霍加特描述了在利兹(Leeds)地区度过的童年生涯(1958),威廉斯则刻画了一个韦尔斯(Welsh)地区的矿区(1960)],不过,两人的作品都表现出对文学与知识的偏爱,^①同样都流露出了一种强烈的道德口吻。

^① 虽然威廉斯曾经对文化提出了一个更广泛的新定义,不过他的用意是补充而不是否定先前的陈述:

在我看来,这些定义似乎都有自己的价值……在我们对许多以往的社会与我们自己的历史的认识中,在众多知性的和富有想象力的著作——它们保持着重要的交际力量,我们依靠它们的程度使得我们用这些术语来描述文化时,如果不是全面的,但至少也是合理的……在“理想的”定义中,有些成分在我看来是有价值的(Williams, 1965)。

霍加特为对传统的工人阶级社区的被侵蚀和被取代的方式感到痛惜,这些社区尽管呈现出凋零败落的景象,但仍孕育出某些久经历史考验的价值,只不过它渐渐被一个充斥着有些乏味而平庸的惊险小说和廉价小说的“棉花糖世界”侵蚀和被取代。威廉斯有些踌躇地承认了新的大众传播,但他关心的是建立美学与道德的评判标准,以便把有价值的产品与“低劣的作品”区别开来,把“一种真正的音乐形式”——爵士乐和“一场精彩的比赛”——足球,与“描写强暴情节的小说、星期日连环画报以及最新的流行滑稽歌曲”区别开来*(Williams,1965)。1966年,霍加特提出了文化研究所赖以立足的基础前提:

首先,一个人如果不懂得欣赏优秀的文学,他就无法真正理解社会的性质;其次,对文学的批评和分析,除了可以应用于“有学术声誉”的文学作品之外,还可以针对某些社会现象(例如通俗艺术、大众传播),用以阐明它们对个体与其社会的意义所在。(Hoggart,1966)

上述这种说法暗含的假设是:如果要敏锐地“解读”社会,那就应该具备一种文学的感受力,以及有关文化的两种想法最终获得调和,这两种假设是在法国作家罗兰·巴特(Roland Barthes)的早期作品中实现的——虽然其中不无矛盾,尽管在这里,它的有效性是作为一种符号学的方法(解读符号的方式)而实现的(Hawkes,1977)。

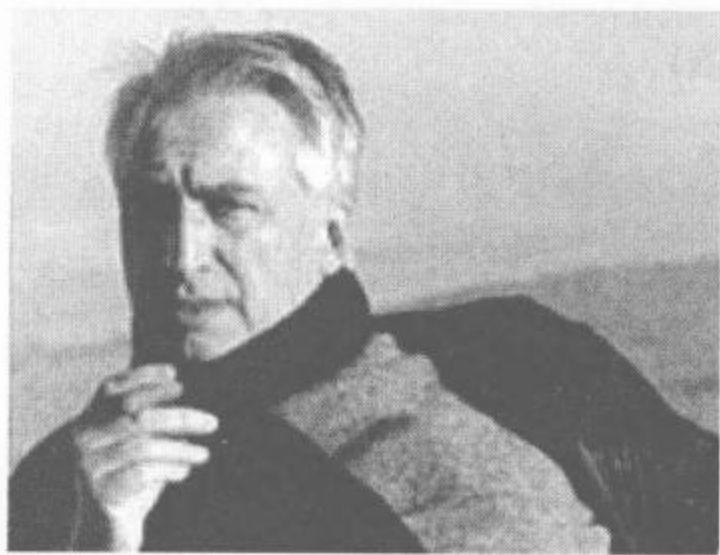
巴特:神话与符号

巴特利用源于瑞士语言学家弗迪南·德·索绪尔(Ferdinand

* 原文是“Tin Pan droll”,直译为“廷潘胡同滑稽歌”。廷潘胡同是个地名,位于纽约第28街(第五大道与百老汇街之间),是流行音乐出版中心。廷潘胡同歌曲的内容以爱情为主,充满浪漫情调,或略带怀旧、伤感,或比较欢快、风趣。——译者注

- 9 de Saussure)②著作中的模型,试图揭示出文化现象的**随意性**,进而对实际上“完全合乎自然的”日常生活的潜在意义加以挖掘。巴特和霍加特的不同地方就在于,巴特对现代大众文化中的去芜存菁并无兴趣,他所关注的是,当代资产阶级社会所有表面上自然的形式和礼仪究竟受到了怎样一种系统的扭曲,是怎样随时都可能被去历史化、“自然化”从而成为神话:

整个法国都笼罩在这种匿名的意识形态中:我们的新闻媒体、我们的电影、我们的剧场、我们的通俗书刊、我们的仪式、我们的司法、我们的外交、我们的对话、我们对天气的评论、一桩谋杀案的审判、一场感人的婚礼、我们梦寐以求的烹调艺术、我们穿着的礼服,日常生活的所有事物都要依靠资产阶级**掌握**的再现(representation),资产阶级用这种再现**迫使**我们接受这种人与世界之间的关系。(Barthes,1972)



罗兰·巴特(1915—1980),法国符号学和结构主义大师。

② 在《普通语言学教程》一书中,索绪尔强调了语言符号的任意性。对索绪尔来说,语言是一个相互关连的价值体系,在这一体系中,任意的能指(signifiers)(例如单词)和同样是任意的“所指”(signifieds)(……由它与该系统中其他术语的关系来反向地定义的概念)相互联系并形成符号。这些符号共同构成一个系统,每一成分由它在系统中的位置来定义,即它与其他成分的关系,由同一与差异的辩证关系来定义。索绪尔认为,其他的表意系统(如时装、烹饪)能够以类似的方式进行研究,语言学最终会成为一门更为广泛的关于符号的科学——符号学——的一部分。

和艾略特一样,巴特的文化概念超越了图书馆、歌剧院和剧场,包括了整个日常生活,不过对巴特来说,这种日常生活蕴涵着一种意义,而这种意义一方面更为隐蔽,另一方面却也更加有条不紊。从“神话是一种言语的类型”这一前提出发,巴特在其《神话》(*Mythologies*)一书中着手探究通常是隐藏的法则、规范与惯例,它们由专属于特定社会集团(即当权者)的意义转化成普遍意义,并成为整个社会“规定的”意义。巴特发现,在许多截然不同的现象中,例如,摔跤比赛、度假的作家、导游手册,都有着相同的人为性质与同样的意识形态内核。每一种现象都受到一样的流行修辞(常识的修辞)的影响,进而再转变为神话,转变为仅仅是“第二种秩序的符号学系统”中的元素(Barthes, 1972)。(巴特以《巴黎竞赛》10《*Paris Match*》上一名黑人士兵向法国国旗敬礼的照片为例指出,这幅照片有着第一种秩序和第二种秩序的含义:(1)一种忠诚的姿态,但同时也意味着(2)“法国是一个伟大的帝国,她的所有子民,不分肤色,一律在她的国旗下效忠”。



《巴黎竞赛》上向法国国旗敬礼的黑人士兵照片。

巴特将根源于语言学的一种方法应用到语言之外的其他话语系统(时尚、电影、食物等)中,为当代文化研究提供了全新的可

能。通过这种符号学的分析,他希望能够找到并撬开语言、经验和现实之间暗藏的接缝;让异化的知识分子和“真实”世界间的鸿沟不仅变得有意义,而且奇迹般地消失。此外,在巴特的引领下,符号学有望调和文化的两种矛盾的定义(“文化研究”也为此而左右摇摆)——这也是道德信念(这里是指巴特的马克思主义信仰)与通俗主题的一种结合:这是对一个社会的整体生活方式的研究。

这并非意味着符号学就可以轻而易举地被吸纳到“文化研究”的规划中来。虽然巴特与霍加特、威廉斯同样钟情于文学,但他在其著作中引入了一种新马克思主义的“问题框架”(problematic),^③而这与那些相关的大部分尚未理论化的“社会评论”这一英国传统有些格格不入。于是,先前的辩论似乎突然显现出了局限性,用汤普森(E. P. Thopson)的话来说,它似乎反映了一群“绅士般业余爱好者”的狭隘眼光。汤普森试图用自己的更严谨的马克思主义公式,把文化理论表述为“研究一个整体的冲突方式中的各种关系”,取代了威廉斯对文化理论的定义,即“一种完整的生活方式中各要素之间的关系的理论”。这种做法需要一种更具分析性的理论框架,同时还应该学习一套新的词汇。作为该理论化过程的一部分,“意识形态”的词汇意义要比先前宽泛了许多。我们渐渐明白,巴特是如何发现了一种“匿名的意识形态”,它渗入社会生活每一个可能的层面,在最世俗的仪式中留下了烙印,并为日常生活的社会交往提供了框架。然而,意识形态到底是如何成为“匿名的”?它何以能够取得如此广泛的意义?在我们试图对亚文化进行任何解读之前,首先应该更明确地界定“意识形态”这个术语。

^③ 近几年来,这个字眼的时髦地位导致了对它不加区别的使用。我在这里的用法正是路易·阿尔都塞(Louis Althusser)所确立的严格意义:“……一个字词或概念的问题框架是由理论的或意识形态的框架所构成,在此框架中,该字词或概念可以用来确立、决定和讨论一个特定范围的议题与某种特定性质的问题。”(Althusser and Balibar, 1968; see also Bennett, 1979)

意识形态：一种被体验的关系

在《德意志意识形态》(*German Ideology*)中,马克思证明了资本主义经济结构的基础[这一基础即剩余价值,戈德利尔把它简明地定义为“利润……是未付报酬的劳动”(Godlier, 1970)]。是如何被藏匿起来,让生产的主体没有意识到它的存在。而主体之所以未能穿透表象,看到背后的真实关系,这并不是个人、社会群体或制度有意进行某种掩盖的直接结果。相反,就定义而言,意识形态活跃于意识之下。正因为如此,在“一般常识”的层面上,意识形态的参照框架根深蒂固,卓有成效,因为恰恰是在这个层面,其意识形态的性质被有效地隐藏起来了,正如霍尔(Stuart Hall)所言:

正是常识的“自发”特性,它的透明性,它的“自然性”,它拒绝对其赖以建立的前提进行检验,它拒绝变化与修正,它那不假思索就被承认的效果,以及它移动的封闭范围,这些使得常识既是“自发的”,又具有意识形态的**无意识性**。你对事物无法通过常识**知其所以然**:你只能发现**它们在何处符合事物**的现存体系。通过这种方法,它的这种被视为理所当然的性质就会让它成为一种媒介。通过这种媒介,事物的自我假设与前提由于其明显的透明性而变得**扑朔迷离**。(Hall, 1977)



斯图亚特·霍尔,牙买加裔英国学者,文化研究的奠基人之一,伯明翰学派的统帅。

12 由于意识形态以常识的形式渗入了日常话语中,所以,我们不能把它当做一套独立的“政治见解”或“偏见”而将其排除在日常生活之外。它也无法被简化为一种“世界观”的抽象维度,或者像庸俗马克思主义者那样,被用来表达那些“虚假意识”,相反,正如阿尔都塞所指出的:

……意识形态和“意识”(consciousness)几乎没有什么关联……它在深层上是**无意识**的……意识形态的确是一套再现的系统,不过在多数的情况下,这些再现却与“意识”毫无关系;它们在多数情况下通常是形象,有时是概念。不过它们首先作为**结构**强加于绝大多数人,因而不通过人们的意识。它们作为被感知、被接受和被忍受的文化客体,通过潜移默化的过程而作用于人。(Althusser, 1969)*

虽然阿尔都塞这里所说的结构是指家庭、文化、政治机构等,但我们可以举一个物质结构的例子概述它的论证要点。大多数的现代教育机构,虽然它们的建筑材料(红砖、白瓦等)外表上是中性的,但其本身却隐含着意识形态的预设,它们直接地被安置在建设物本身里。知识通常被划分成文科领域和科学领域,大学的科系制度也体现出这样的分类方法。不同的学科被安排在不同的建筑物里,大多数的大学至今仍保持这种传统的划分方法,让每一学科单独使用一个楼层。不仅如此,教师与学生间的等级关系完全表现在教室的空间布局上,阶梯式座位在凸起的讲台前层层攀升,这种座位的安排显示出信息传授的流向,使得教授们的权威“变得自然而然”。因此,有关教育中什么是可能的、什么是不可能的整个决策,甚至在个别的课程内容被决定之前,尽管是无意识的,其

13

* 这段话出自阿尔都塞的《保卫马克思》,中译本可参见[法]路易阿尔都塞:《保卫马克思》,顾良译,北京:商务印书馆,第229页。——译者注

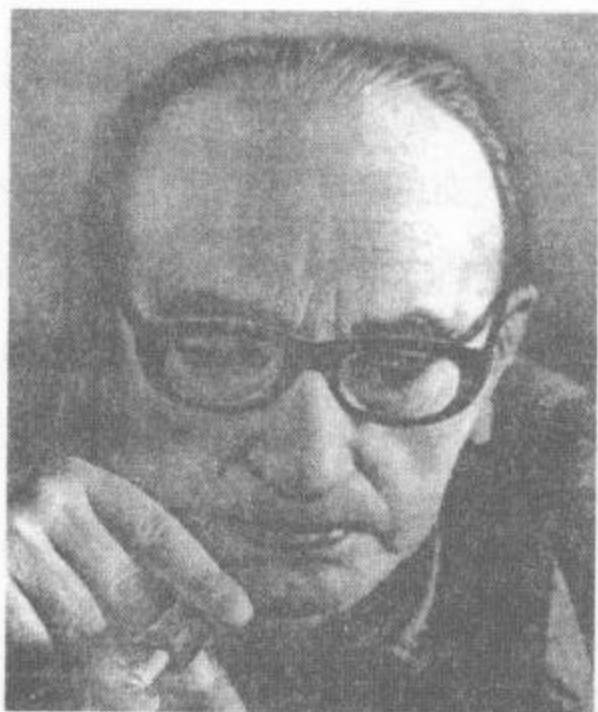
实就已经安排妥当了。

很显然,这些决策不仅限定了教学内容的范围,同时也限制了教学方法。于是,“建筑物”以具体的形式如实地再生产了主导(意识形态)的教育理念。正是通过这一过程,本该被改变的教育结构结果变得毋庸置疑了。不仅如此,对我们来说,它仿佛是“既定的”(亦即不可改动的)。在这种情况下,我们的思维框架已经被转化成了实际的“砖块”与“灰泥”。

这样,个体只有通过这些呈现给个人的形式,才能拥有社会关系和社会过程。如前所述,这些形式绝非公开透明。它们是被“常识”所遮蔽的。“常识”一方面证实了它们的有效性,另一方面又让它们变得神秘化。符号学要“质疑”和解读的正是这些“被感知、被接受和被忍受的文化客体”。文化的所有维度都具有符号学的价值,就连那些被看做是最理所当然的现象也都可以作为符号而发挥作用:作为由符号学的规则与代码(不能直接在经验中得到理解)所控制的传播系统中的元素。因此,这些符号与生产它们以及它们所再现的社会关系一样,都令人难以琢磨。换言之,每一种表意都有一种意识形态的维度:

符号不只是作为现实的一部分而存在着,而且还反映和折射着另外一个现实。符号能够歪曲或证实这一现实,能够从一定的角度来接受它,等等。对待每一个符号,都有各种意识形态的评价标准……意识形态领域和符号领域相一致。哪里有符号,哪里就有意识形态。符号的意义属于整个意识形态。(Volosinov, 1973)*

* 国内的学术界一般认为,在20世纪俄罗斯的文论著作中,署名为“沃洛希诺夫”(Volosinov)的文本的作者其实是巴赫金。本段译文参见〔俄〕巴赫金/B. H. 沃洛希诺夫:《马克思主义与语言哲学——语言科学中的社会学基本问题》,载〔俄〕巴赫金:《周边集》,李辉凡等译,石家庄:河北教育出版社1998年版,第350页。——译者注



巴赫金(1895—1975),俄罗斯20世纪最重要的思想家、哲学家和文论家,其理论涵盖了哲学人类学、语言学、符号学、历史文化学、美学等。

14 为了要揭示符号的意识形态维度,我们必须首先设法阐释组织意义的代码。“意在言外的”代码尤为重要。正如霍尔所指出的,它们“……遮蔽了社会生活的面貌,使社会生活变得有条理,容易理解,富有意义”(Hall, 1977),霍尔接着把这些代码形容为“意义的地图”,而这些“意义的地图”必然是选择的产物。它们遮盖了一系列潜在的意义,占据了某些意义,而排除了其他,我们往往生活在这些地图之中,如同我们确实生活在“真实”世界一样:就像我们在“思考”它们一样,它们也在“思考”我们,这本身是相当“自然的”。所有的人类社会就是以这种方式,通过一种“自然化”的方式,再生产了它们自身。正是通过这一过程,一种对所有社会生活不可避免的反映,特定的社会关系与组织世界的特殊方式在我们面前出现了,它们仿佛是放之四海而皆准的、不受时间的影响。这就是阿尔都塞(Althusser, 1971)提出“意识形态是没有历史的”观点时想要表达的看法,同时,就其一般意义而言,意识形态将永远是“每一个社会形态的基本成分”(Althusser and Balibar, 1968)。

然而,在像我们这样极为复杂的社会里,社会运作要通过一种严格的劳动分工(即专业化)层级系统才能实现,在这种情况下,

关键的问题是：在任何特定的时间里与特定的情境下，究竟是哪种代表着特定团体与阶级利益的意识形态将会占据主导地位？要探讨这个问题，首先，我们必须仔细思考权力在我们的社会里是如何分配的。也就是说，我们必须探究的是：在对我们的社会进行界定、排序与分类时，各团体与阶级拥有多少的发言权。比如说，稍加思索便能发现，在我们的社会里，使用工具（即主要是大众传播媒介）来传播观念的机会，并非对所有阶级来说都是均等的。有些团体拥有更多的话语权与更多的机会来制定规则和组织意义，而其他的团体则处于不利的位置，他们拥有较小的权力对世界进行界定，并把这一界定强加在世人身上。

于是，当我们通过“一般意识形态”的层面去考察特定意识形态发挥作用的方式，去观察为何某些意识形态能够赢得支配地位 15 而其他意识形态却处于边缘位置时，我们便能理解，在发达的西方民主国家中，意识形态的场域绝不是中性的。回到霍尔所提到的“意在言外”的代码，我们不难发现，这些“意义的地图”承载着一种潜在的引发争议的意义。因为，这些地图是根据关于现实的主导话语——即主导意识形态——所制定的路线，反复描绘而成的。所以，无论它们是以多么隐蔽或多么矛盾的方式，它们往往都要代表社会中统治团体的利益。

要理解这一点，我们必须提到马克思的看法：

统治阶级的思想在每一时代都是占统治地位的思想。这就是说，一个阶级既是社会上占统治地位的物质力量，也是社会上占统治地位的精神力量。支配着物质生产资料的阶级，同时也支配着精神生产资料，因此，那些没有精神生产资料的人的思想，通常是隶属于该阶级的。占统治地位的思想不过是占统治地位的物质关系在观念上的表现，不过是以思想的形式表现出来的占统治地位的物质关系而已；因而，这就

是那些使某一个阶级成为统治阶级的关系在观念上的表现,因而,这也就是该阶级的统治思想。(Marx and Engels,1970)*

这就是安东尼奥·葛兰西(Antonio Grams)的霸权理论的基础,这一理论,对发达资本主义社会里的统治权如何维持的问题提供了最恰当的阐释。

霸权：动态的平衡

“只要社会分裂为敌对的阶级,它就不可能分享一种共同的沟通体系。”

——布莱希特,《戏剧小工具篇》

(Brecht, *A Short Organism for the Theatre*)

霸权这个术语是指这样一种情境:某些社会群体的暂时联盟能够对其他从属群体行使“全面的社会权威”,不仅通过高压手段,或者直接通过强加统治理念,而且还通过“赢取和达成共识,让统治阶级的权力看起来仿佛既合法、又合理”(Hall,1977)。只有统治阶级“在他们的统治范围内成功地塑造出别无选择的(competing)意义”来(Hall,1977),霸权才会被维持。这样一来,从属群体如果不是受到操控,至少也是被限制在一种似乎完全不是“意识形态的”的意识形态空间内:这个空间看起来反而像是永恒不变的和“自然而然的”,是超越历史的、超越特殊利益的(*Social Trends*, no. 6,1975)。

根据巴特的看法,“神话”就是这样履行它的自然化与正常化的重要功能。正是在《神话》中,巴特最令人信服地证明了这些正常化的形式与意义的无所不在。然而,葛兰西补充了重要的附加

* 该段文字出自 Lawrence & Wishart 的 1970 年版的《德意志意识形态》一文,中译文参见《马克思恩格斯选集》第 1 卷,北京:人民出版社 1995 年版,第 98 页。——译者注

条件,正因为霸权需要大多数被统治的人同意,所以,它不可能永远由同一“阶级分层”的联盟来行使。如本书先前所述,“霸权……不是放之四海而皆准的,不是‘被施与’一个特定阶级持续的统治。它必须要依靠赢得,它必须被再生产而得以维持。正如葛兰西所说,“霸权是一种‘动态的平衡’,其中包含着对彼此的趋势有利或不利的种种力量关系之纠结”(Hall et al., 1976a)。

同样,(社会)形态不可能永远保持正常化,总会有像巴特这样的“神话学家”去解构和祛魅。此外,商品在日常生活中可以由原来生产它们的群体象征性地“再拥有”,并被赋予了隐含的相反意义。意识形态与社会秩序、生产与再生产的共生关系既不是固定的,也不是必然的,它可以被拆散。共识可以被推翻,也会遭遇挑战被颠覆,对统治群体的抵抗不会总是被轻易化解或被自动收编(incorporated)。就像列斐伏尔(Lefebvre)指出的,虽然在我们生活的社会中,“物体实际上变成了符号,符号变成了物体,第二种自然取代了第一种自然——可被感知的现实表层”(Lefebvre, 1971),不过,正如他接着所确认的那样,总会有“障碍与矛盾”来阻碍符号与物体、生产与再生产之间的“封闭的循环”。¹⁷

至此,我们可以回到青年亚文化的意义中来了。因为,青年亚文化群体的出现,已经以一种惊世骇俗的方式标志着战后时期社会共识的破灭。在接下来的几章里,我们将会发现,亚文化所传达的正是列斐伏尔所描述的那种反抗与矛盾。然而,亚文化所代表的对霸权的挑战,并不是直接由亚文化产生出来的,更确切地说,它是间接地表现在风格之中的。反抗与矛盾的嵌入与展现(我们随即将会看到的“神奇的解决方案”)都位于现象的最表层,即符号层面。因为这个符号社会(神话—消费者社会)并非是一个统一体,所以,正如沃洛希诺夫所描述的,它被割裂成不同的阶级:

阶级并不是一个符号集体,亦即一个使用同一意识形态

交际符号的集体。例如，不同的阶级却使用同样的语言。因此，在每一种意识形态符号中都交织着不同倾向的重音符号。符号是阶级斗争的舞台。（Volosinov, 1973）*

因此，意识形态中不同的话语、不同的定义与意义之间的斗争，每每同时也是表意内部的一种斗争：是一种为了占有符号的斗争，这种斗争甚至会延伸到日常生活最世俗的领域中。不妨再回到本书导言中援引过的例子，回到安全别针和凡士林，这样一来，
18 我们就不难理解这类商品实际所具有的双重转化的可能性了，即它们的“非法用途”与“合法”用途。这些“微不足道的物品”能够神奇地被挪用，被从属群体“盗用”，承载着“隐秘的”意义：这些意义以代码的形式表达了一种抵抗形式，抵抗着使他们一直处于从属地位的秩序。

因此，亚文化的风格蕴涵着丰富的意义，它的转化“违背了自然”，打断了“正常化”的过程。就其本身而言，它们表现出了类似于演说的姿态和行动，冒犯了“沉默的大多数”，挑战了团结一致的原则，驳斥了共识的神话。就像巴特所从事的研究那样，我们的任务是把以代码的形式铭刻在风格的浮夸表面上的隐秘信息识别出来，从而描绘出它们的“意义地图”，这些“意义地图”模糊地再现了它们想要解决或想要掩盖的矛盾。

在解读具有含蓄意义的生活表层的人中，并非只有采用了符号学研究路径的学者们。惊世骇俗的亚文化的存在，不断地揭开生活的表层，提供其他可能的颠覆性解读。让·热内，这位“反常的”的越轨者中的典型，再次成为通过风格进行抵抗的实例。如同巴特坚信文化符号的意识形态性质一样，热内对自己的行为方式

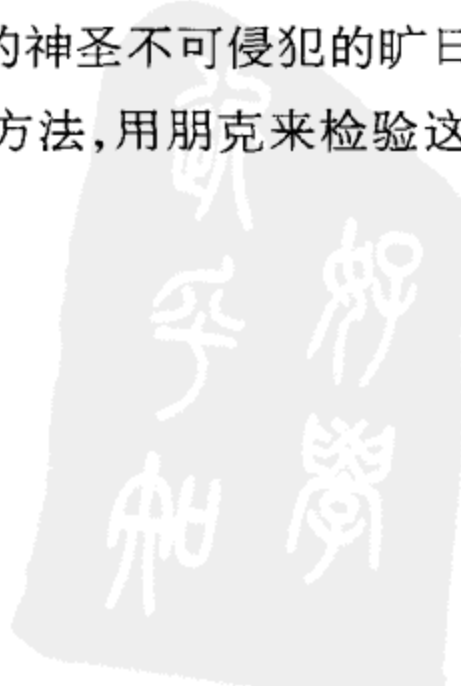
* 译文参见〔俄〕巴赫金：《周边集》，李辉凡等译，石家庄：河北教育出版社1998年版，第365页。——译者注

笃信不疑。热内同样受到形式与意义的天罗地网的压迫,这些形式与意义既包容着他,也排斥着他。热内的解读同样是片面的,他列出了自己的清单,得出了自己的结论:

如此严密的体系(edifice)着实让我大为吃惊,它汇聚了点滴细节来对付我。世界上没有任何事物是风马牛不相及的:将军衣袖上的星章、股票市场的行情、油橄榄的收成、法官的风度、小麦的交易、花圃,……无一例外。这个秩序……有一种意义——我的流放。(Genet,1967)

正是这种来自表象具有的欺瞒性的、“单纯的”的异化(alienation)¹⁹,赋予了无赖青年、摩登族、朋克以及很可能难以想象的未来的“越轨”群体一股动力,让他们远离人类第二种“虚假的自然”(Barthes,1972),转向一种名副其实的、富于表现力的诡计;这是一种真正的地下风格。作为一种对社会秩序的象征性抵抗,这种运动吸引并将持续引人注目,激起公众的谴责,而且正如我们随后将会看到的那样,作为亚文化中基本的表意载体开始粉墨登场。

没有哪一种亚文化能比朋克具有更坚定的决心,让自己脱离由种种正常化形式构成的、被视为理所当然的景观,也没有哪种亚文化会给自己招致如此激烈的非议。因此,我们将从朋克运动开始讨论,并在全书的论述过程中回到朋克运动中去。朋克是如此极端、如此惊世骇俗地褻渎神圣,替那些未受教育者争取到了如此多的权利。在关于文化的神圣不可侵犯的旷日持久的辩论中,形成了一些“解读”符号的方法,用朋克来检验这些方法,是再恰当不过的了。



蘇子知

第一部分
个案研究



第二章

1989年4月3日,摩洛哥城

23

所谓时髦,就是穿上价格不菲、量身定做的破衣烂衫,所有的同性恋都穿上野孩子的服装搔首弄姿。^{*}打眼一望,他们穿的似乎是秽物斑斑的“鲍厄里”(Bowery)^{**}服饰,仔细一看才知道,原来是细金线制成的精致刺绣。还有上等亚麻布制成的流浪汉衣服、破旧的绅士服装……瘾君子戴过的毡帽……看起来像皮条客身上花里胡哨的廉价衣服竟也不是便宜货,花哨的色彩是多种颜色巧妙调和的结果,这些颜色只有在最好的三明治(Poor Boy)^{***}商店才能看到。这些都让人大吃一惊,才恍然大悟……好多路人屡屡回眸,居然有六次之多。

William Burroughs, 1969^{****}

* “camp”是英国俚语,原意为“矫饰或摆姿态”,多与女性化、扮装或极度华丽的戏剧化语言或肢体有关,本文译为“搔首弄姿”。——译者注

** “Bowery”原意是“充斥着乞丐、酒徒的街区”,是美国纽约市曼哈顿区的一条街的名字,美国曾以此为名拍过多部电影,如 *The Bowery* (1933)、*On the Bowery* (1957)。——译者注

*** Poor Boy, 切开中间夹肉、干酪、蔬菜等的大三明治。这里是指服装的颜色像三明治一样鲜艳。——译者注

**** 威廉·巴洛斯(William Burroughs, 1914—1997), 美国小说家,“垮掉的一代”代表人,在语言和小说的形式上进行大胆实验,用“剪裁法”拼凑和改变小说的结构,代表作《裸露的午餐》(1959)。——译者注

阳光下的假日：罗顿先生* 一举成名

1976年，英国的夏天异常酷热，干燥难耐：这样的天气可谓是闻所未闻。从5月一直到8月，伦敦终日阳光明媚，空气里不可避免地弥漫着汽车排放的废弃烟雾，人们被晒得口干舌燥，昏昏沉沉。一开始，报刊和电视还是一片欢呼，说这是上帝的恩赐，是一剂全国性“补药”[英国的“天谴”(curse)终于被击破了?]，整个冬天，对世界末日忧心忡忡的标题喋喋不休地占据着通俗小报的头版，而阳光则带来了季节性的慰藉，让人们得以解脱。大自然履行着它法定的意识形态功能，“取代”了所有其他的“坏消息”，提供了“改善”的确凿证据，罢工和争吵的消息被置之不理。按照惯例，出现在《十点新闻》节目最后一则令人兴奋的消息是：沿着牛津街，那些“活泼的年轻人”大模大样地招摇过市，他们手里拿着伊斯兰教妇女的提袋，身着沙滩短裙和比基尼上衣，戴着太阳镜。阳光给危机添上一条“厚颜无耻”的附言：这是一份无忧无虑的补遗，充满着酷热天气的预兆。危机本来也会有其终结之日。随着日复一日的推移，热浪依旧持续不退，关于世界末日与灾难的古老神话再次被断言为是一种报复。“神迹”很快就变得平淡乏味，成了庸常事物。直到7月中旬的某个早晨，它突然被重新命名为一种“反常的骚乱”：在大不列颠衰落的过程中，一种令人恐惧的、最后的、出乎意料的因素出现了。

到了8月，这股热浪被官方宣告为一场旱灾：限量供应用

* 罗顿即约翰尼·罗顿(Jonny Roten)，性手枪乐队的主唱。——译者注

水,庄稼歉收,海德公园的草地被晒成淡淡的赭色。最终的毁灭即将到来,“世界末日”的形象在新闻报刊中再度出现。直到这场旱灾显现出一种几乎是“超自然”的意义,经济领域、文化现象与自然现象才混淆在一起,不再是通常那样随性。政府任命了一名抗旱大臣,此刻,自然界已经被官方宣布为“反常的”。为了要在常识中处理此事,以往的所有推论注定带着几许反讽的意味。8月底,两个含有完全不同的神话意味的事件同时发生,更证实了人们最坏的预感:不但酷热被宣称正在威胁全国的房屋结构(地基出现裂痕);而且,传统上属于种族和谐典范的诺丁山狂欢节(Noting Hill Carnival)也爆发了动乱。这场加勒比人的音乐节,本来是想让快乐的、擅长舞蹈的有色人种可以走马观花式地观光,跳跳轻松欢快的卡利普索*,展示一下有异国情调的服装,但是顷刻间,这场狂欢节不由分说地就演变成了愤怒的黑人青年的颇具威胁性的群众集会,警察们如临大敌。在全国的电视上,一大群年轻的英国黑人像在索瓦托**那样横冲直撞,让人们联想起种种可怕的形象:另外的黑人(Negroes)、另外的对抗和另外的“漫长而酷热的夏季”。作为每个钢鼓乐队所不可或缺的乐器,粗鄙的垃圾桶盖象征着“狂欢节的精神”、黑人的创造性和贫民区文化的活力,当它被脸色苍白的警察不顾一切地用来抵御暴雨般的砖头时,呈现出了一种彻底的进一步的不祥之兆。

* 卡利普索(calypsos),流行于加勒比地区的一种将非洲和印度风情揉为一体的民间小调,20世纪初期源于加勒比海的特立尼达,唱词大都是针砭时弊和人生百态的内容,演唱者按曲调即兴编词,随意褒贬,俗称“即兴讽刺歌”。——译者注

** 索瓦托(Soweto)为南非黑人居住区西南镇的简称,在南非抗议种族歧视运动中占有重要历史地位。——译者注

正是在这个奇特的预示着天启*的夏天,朋克在音乐刊物中粉墨登场,并轰动一时。^① 在伦敦,特别是在它的西南方,更准确地说,是在国王大道的附近地带,一种崭新的风格正在出现,这种风格融合了所有异质的青年风格的元素。事实上,朋克声称的起源是含糊不清的,它混合了大卫·鲍伊(David Bowie)和华丽摇滚(glitter-rock)的风格,同时掺杂来自美国的原生朋克(proto-punk),如雷蒙乐队(Ram ones)、伤心人乐队(the Heartbreakers)、伊基·波普(Iogy Pop)、理查德·赫尔(Richard Hell)等的元素;而在1960年代摩登族亚文化的刺激下,朋克又吸收了伦敦酒吧摇滚[101人乐队(101-ers),暴徒乐队(the Gorillas)]等的若干音调。此外,它还混合了肯维岛(Convey Island)40年代的复兴,以及绍森德(Southend)**的节奏与布鲁斯乐队,如菲尔古德博士乐队***和卢·刘易斯乐队(Lew Lewis)。再者,它还吸收了北方灵魂乐(Northern Soul)和雷鬼乐的元素。

* “天启”(apocalypse),宗教术语,出自于基督教《圣经·新约》末卷,尤指预示世上的大动乱、大灾难。——译者注

① 虽然像伦敦 SS 这样的乐队在 1957 年就已经为朋克铺平了道路,不过一直要到性手枪乐队出现之后,朋克才开始以一种清晰可辨的风格亮相。这一群体总是体现了朋克的本质,至少对新闻界来说是如此。而第一篇评论文章出现在 1976 年 2 月 21 日的《新音乐快讯》(*New Musical Express*)。关于性手枪乐队在 1976 年 4 月于西金斯顿(West Kensington)的纳许维尔(Nashville)的演出记录,最详尽地记载了朋克早期活动。据说,在演出期间主唱约翰尼·罗顿为了帮一名卷入斗殴的支持者而跳下了舞台。然而,一直要到 1976 年的夏天,朋克摇滚才开始引起评论界的注意,当时,在伦敦索霍区的“100 俱乐部”(100 Club)为期两天的朋克音乐节中,一个女孩被天外飞来的啤酒玻璃瓶砸伤,导致部分视力丧失。

** 肯维岛和绍森德都是英国地名。——译者注

*** 菲尔古德博士乐队(Dr Feelgood),1970 年代英国酒吧摇滚的代表,成立于 1971 年,1994 年解散。与传统摇滚乐相比,酒吧摇滚的音乐风格更为轻松随意、不拘一格,更为多元。——译者注



1977年的性手枪乐队成员(左至右):席德·维瑟斯、约翰尼·罗顿和史蒂夫·琼斯,鼓手保罗·库克。



性手枪乐队的主唱约翰尼·罗顿。

这种混合的音乐风格某种程度上不大稳定,也就不足为奇了:所有这些元素不断带来分崩离析的威胁,要各归其所。华丽摇滚赋予了朋克自恋心态、虚无主义与性别混乱,美国朋克则提供了一种简约主义(minimalist)的美学[例如,雷蒙乐队的《笨蛋》(*Pinhead*)或者罪恶乐队的《我是个傻瓜》(*I Stupid*)]对街头活动的狂

热和自残倾向；北方灵魂乐[一种隐秘的真正属于工人阶级青年的亚文化，倾向于杂技般的舞蹈以及 1960 年代的快节奏的美国灵魂乐，主要集中在一些像威根·希诺(Wigand Casino)这样的俱乐部]带来了它的民间地下传统：快速、急促的节奏，单人独舞的风格，还有安非它明(amphetamine)；*雷鬼乐则带来了它的异国情调与危险的氛围：被禁止的认同，带来了它的良知、令人敬畏(dread)与冷酷。英国本土的节奏与布鲁斯加大了北方灵魂乐的活跃与速度，使摇滚乐回归到它的本色，回归到日臻成熟的颠覆传统的精神，回归到最初的英国角色，回归到对早期摇滚乐传统的极端的选择性挪用。

表面上看来，这些风格迥异的音乐彼此水火不容，不大可能相互融合，不过，在朋克的号召下，它们却神秘地实现了结盟，这种结盟也体现在同样折中的服装风格中，在视觉层面创新制作出同样的噪音效果。朋克的一整套行头简直像是由安全别针拼起来的，成为一片叫好、颇为上镜的朋克现象。在整个 1977 年，朋克为通俗小报提供了源源不绝的、耸人听闻的话题，为高雅报刊提供了一系列受欢迎的、被精彩解读的代码。朋克以“切割重组”(cut-up)的形式再现了整个战后工人阶级青年文化的男装发展史，把原本完全属于不同时期的元素结合在一起。额上的卷发和皮夹克、小羊皮软底男鞋和尖头皮鞋、橡胶底帆布鞋和帕卡雨衣、摩登族的平头和光头仔的步伐、紧身瘦腿和色彩鲜艳的袜子、紧身短夹克和笨重的街斗钉靴，这乱糟糟的一切物体能够既“各就各位”，又显得“不合时宜”，这都多亏有了惊世骇俗的黏合剂——安全别针与塑料衣、既令人畏惧又让人着迷的束缚皮带与绳索。因为朋克的风格包含了所有主要战后亚文化的扭曲反映，因此，对于研究这类亚

* 安非它明即苯异丙胺，一种无色挥发性液体，可以用作中枢神经系统兴奋剂。——译者注

文化的人来说,朋克是一个再合适不过的出发点。但是,在我们揭示这些亚文化的意义之前,我们必须首先还原它们发生的先后次序。

巴比伦*的沉闷

27

日常生活如此沉闷无聊,我千方百计地要逃之夭夭。

——史蒂夫·琼斯(Steve Jones),性手枪乐队吉他手,

引自《作曲人》(*Melody Maker*)

在那个不同寻常的夏天,朋克“反常的”的博采众长的方式在伦敦街头大出风头,似乎非常符合天时地利。那时,空气中弥漫着“天启”的味道,朋克的修辞也随处可见“天启”:充满着危机和突变的想象,事实上,即使是朋克的显圣(epiphany)也是混杂的事件,再现了雷鬼乐和摇滚乐这两种大相径庭的语言的不安而动荡的结合,当那些怒发冲冠的朋克开始集结在国王大道——它被非常贴切地命名为“世界末日”(World End)——的街角的一家名为“性”(Sex)时装店时,大卫·鲍伊的专辑《钻石狗》(*Diamond Dogs*) (R. C. A Victor, 1974)的推出和《超级异化的类人生物》(*super-alienated humanoid*)的走红,在时间上,鬼使神差地和雷鬼乐的末日审判(Day of Judgment)、推翻巴比伦以及终结异化等不期而遇了。

恰恰是在这里,我们发现了朋克所特有的第一个矛盾,这是因为在表面上融入朋克的“天启”幻象,来自于本质上对立的发源地。大卫·鲍伊和纽约的朋克乐队是由形形色色被公认的“艺术”资源汇聚而成的,包括文学的先锋派和地下电影——一种具

* 巴比伦(Babylon)是古代巴比伦王国(Babylonia)的首都,还有“繁华的都市、罪恶之都”的意思,在黑人亚文化中常隐喻白人的殖民统治。——译者注

有自我意识的世俗美学与极致美学。佩蒂·史密斯(Patti Smith)是一位艺术学校出身的美国朋克,她声称自己创造了一种新形式,即“摇滚诗”,她朗诵从兰波(Rimbaud)到威廉·巴洛斯的诗歌,并把朗诵融入摇滚乐的演出中。鲍伊同样也引用了巴洛斯的作品。他利用了巴洛斯著名的随意并置的切割重组的技术来“创作”歌词。理查德·赫尔(Richard Hell)则援引了洛特雷阿蒙*和于斯曼**的作品。英国的朋克乐队大多更为年轻,有着更多的无产阶级的自我意识,大多数对文学是一知半解。然而,无论好坏,虽然表现的方式不太明显,但文学底子在英国的朋克美学中同样是根深蒂固。同样,借助于美国的沃霍尔(Warhol)乐队、维恩·康提(Wayne County)乐队,以及艺术学校的英国乐队,如“谁人乐队”(the Who)和“冲撞乐队”(the Clash)等,地下电影与先锋艺术也有某种程度的关联。



佩蒂·史密斯(1946—),诗人,摇滚乐女歌手,她的装扮混淆了男女性别,她曾说:“当我们讨论到最高层次的艺术时,性别角色根本毫不相干。”

* 洛特雷阿蒙(Lau Treumont, 1846—1870),是现代诗乃至现代文学的先驱之一,父母是法国移民,生于乌拉圭,代表作《马尔多罗之歌》(1869)被超现实主义者奉为圣经。——译者注

** 于斯曼(J. K. Huysmans, 1848—1907),法国小说家和评论家,作品具有象征主义风格。——译者注

到了1970年代初期,这些趋势逐渐汇聚成一种炉火纯青的虚无主义美学。尾随这种美学而来的是它特有的关注(花样众多的往往故意有悖常理的性行为、极端的个人主义、破碎的自我意识,等等),在那些热衷摇滚文化的人们之间引发了大量争议(参看Melly,1972;Taylor and Wall,1976)。从电影《表演》(Performance,1969)中的贾戈尔(Jigger,滚石乐队的主唱),到以“消瘦而苍白的公爵”姿态而出现的鲍伊,“沉迷于自我的歌剧中”(Sartre,1968)的花花公子的形象宛如幽灵一般,常常在摇滚乐中阴魂不散,用伊恩·泰勒(Ian Taylor)和戴夫·沃尔(Dave Wall)的话来说,“用异化扮演青年的异化”(1976)。在这一过程中,朋克代表了新近的阶段。在朋克身上,异化显现出一种触手可及的特征,它几乎触手可及。朋克在镜头前自暴自弃,作“默然”状,脸上毫无表情(可以从任何一个朋克团体的任何一张照片中看到这一点),他们不愿说话,拒绝被定位,这些迹象——唯我论、神经官能症、扮装的狂热——都来自摇滚乐。

然而,几乎在每一个转折点,这种世俗美学的意旨都被另一种音乐形式——雷鬼乐——的正当规则所推翻。雷鬼乐对朋克影响深远,早在1977年5月,著名的“性与叛乱分子”(Sex and Seditious)朋克时装店的店员乔丹(Jordan)就在《新音乐快讯》(1977年5月7日)上表示,他喜爱雷鬼乐远胜于“新浪潮”音乐:“那是唯一能够让我们(即乔丹和约翰尼·罗顿)想起身跳舞的音乐。”虽然罗顿本人强调朋克和雷鬼乐各自的相对独立性,但在整个1977年的系列访谈中,罗顿说起深奥的雷鬼乐曲目来简直是如数家珍。朋克乐队中最出众的冲撞乐队不仅在音乐上与雷鬼乐渊源颇深,而且在视觉图像上也深受牙买加黑人街头风格的影响,他们的卡其布战斗服上印着模板印刷的加勒比海字样的“混录”

(DUB)、“严厉措施”(HEAVYMANNER)*,紧身的免烫长裤、黑色拷花皮鞋和休闲便鞋,甚至是馅饼帽子,所有这些元素都被冲撞乐队的不同成员在不同时期所吸收。此外,冲撞乐队演唱的《白色暴动》(White Riot)这首歌直接受到了1976年诺丁山狂欢节事件的启发,他们以丝网印刷**的方式,把诺丁山暴动的画面拿来作舞台背景。冲撞乐队还和播放雷鬼乐的流动舞厅一起巡回演出,负责这个舞厅的黑人D.J.***唐·列兹(Don Lefts)是一名拉斯特法里信徒(Rastafarian)。****当他在位于可真特花园(Cogent Garden)的洛西俱乐部(Rosy Club)工作时,曾拍摄了纪录片《朋克》。



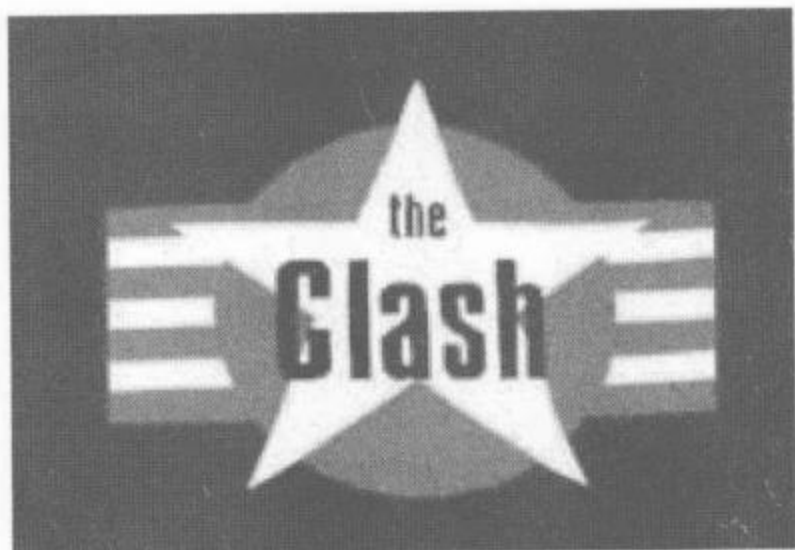
冲撞乐队的首张专辑《冲撞》(1977)的封面。冲撞乐队是英国1970年代末与性手枪乐队齐名的朋克乐队,是最早开始使用斯卡和雷鬼乐的乐队。

* “采取严厉措施”是牙买加总统曼利提出的口号,被摇滚乐队吸收进了歌词,参见第三章的注释⑦。——译者注

** 丝网印刷(screen-printed)属于孔版印刷,与平印、凸印、凹印一起被称为四大印刷方法。丝网印刷设备简单,印刷、制版简易且成本低廉。——译者注

*** D.J.为Disc Jockey的缩写,指电台播放唱片的人。——译者注

**** “拉斯特法里”是埃塞俄比亚的皇帝海尔·赛拉西(Haille Selassie,原名特法里—马康南)的名字,黑人以他的名字命名了一种新宗教——“拉斯特法里教”(rastafarianism),黑人把拉斯特当做黑人的救星,相信他能使黑人获得解救,重返非洲故乡。——译者注



冲撞乐队的标志。

如同我们稍后将会看到的那样,虽然表面上看来各行其道,但在深层结构上,朋克和形形色色的与雷鬼乐有着不解之缘的英国黑人亚文化却是一脉相承。不过,除非我们充分理解了在雷鬼乐和早于朋克出现的英国工人阶级青年文化两者内部的组成与意义,否则,将无法准确解读朋克和英国黑人亚文化这两种形式之间的对话。为此,我们要做两项重要工作。首先,必须追溯雷鬼乐在西印度群岛的起源;其次,必须重新阐释战后英国青年文化的历史,并把它们看成是对 1950 年代以来英国出现的黑人移民的一系列的独特回应。这样的一种重估,需要把强调的重心从通常的关注领域如学校、警察、媒体与父辈文化(不论是从什么角度,其他作者已经对此做过详尽的探讨,可参看霍尔等人的著作,1976)转移到在我看来很大程度上被忽略的维度,即种族与种族关系。

第三章

30

非洲,你还在那里吗?你还有着宽厚的胸膛和长圆形的大腿吗?愠怒的非洲,宛如烈火中被锻造的钢铁,有着数百万第一流奴隶的非洲、流放的非洲、漂流的大陆,你还在那里吗?慢慢地,你消失无踪,退回到往昔,退回到那些久被遗忘的故事中,退回到殖民者的博物馆与学者的著作中;但是,今晚我要把你召唤回来,来参加一次神秘的狂欢。

Genet, 1966b

返回非洲

摇滚乐和雷鬼乐迥然有别,我们无须在此一一考证,马克·基戴尔(Mark Kidel)曾对此有过简要的解释:“爵士乐和摇滚乐通常反映一种对安非它明的狂热,而雷鬼乐则和大麻带来的迟钝反应相协

调。”[对鲍勃·马利(Bob Marley)音乐会的评论,《新政治家》(New Stamen, 1977年7月8日)]雷鬼乐依赖的是一种相当具体的体验(即牙买加黑人和英国黑人的体验),在过去几年,整整一代年轻的英国黑人相继组成了一些雷鬼乐队,诸如西马隆乐队(the Cimarron)、钢铁脉动乐队(Steel Pulse)、马吞比乐队(Matumbi)、黑石板乐队(Black Slate)、阿斯瓦德乐队(Aswaad)。它拥有一种独特的风格,拥有一套自己的语言——牙买加方言,是从主人^①那儿“猎取来的”的黑人语言,经过了从非洲迁徙到西印度群岛的过程,神秘地改音变调,“解体”,然后重组,它的节奏变得更加厚重忧郁,它的“慢拍摇滚”^②节奏在更突出的、更厚重的低音旋律线上平稳地回荡。它的修辞在结构上更加周密严谨,但在来源上却并不显得杂乱无章,它主要来自两个有关联的源头——一个是独特的牙买加口述文化,另一个是同样独特的对《圣经》的挪用方式。这其中既包含着牙买加圣灵降临节与“神灵附体”(possession by the Word)的稳固元素,又具备让布道者与他的受众融为一体的呼唤和响应模式。所有这些元素都重现在雷鬼乐中。^③ 雷鬼乐满足的是一个处于过渡期的社区的需要,它通过一系列的追溯结构[拉斯特法里运动(参阅原书第33—39页)],“返回非洲”的主题是移

① 参阅迪利普·希洛(Dilip Hiro)的《英国黑人与英国白人》(Black British, White British),这本书对牙买加方言的发展有一段简明而精辟的说明。虽然奴隶主通常不允许奴隶相互交谈(例如,把来自不同部落的奴隶混杂在一起),不过奴隶还是以偷偷摸摸的方式(如用读唇语和模仿的方法),学会了说一种修改过的17世纪英语口语。

② 慢拍摇滚(rocksteady)是牙买加流行音乐发展过程的一个中间阶段,介于斯卡和雷鬼乐之间。虽然和急剧变化的、略显喧闹的斯卡比起来,慢拍摇滚显得较为缓慢、更为感伤,但在1960年代末期,它还是被更“具非洲色彩”的雷鬼乐所取代。[斯卡(ska)是1950年代产生于牙买加的一种本土流行音乐形式,1960年代早期非常流行,它受到了新奥尔良的节奏和布鲁斯、爵士乐、非洲古巴黑人音乐、早期摇滚乐等多种音乐形式的影响,直接影响了后来风行一时的雷鬼乐。——译者注]

③ 这种模式确实是在(广播的)音响系统中被重新创造出来的。在这种模式中, D. J. 在“说唱”(talk-over)中创造出了这种录音室作品,从而成为艾·洛伊(I-Roy)——一位说唱艺人——所说的“人们借以发声的媒介”(英国广播公司电台访谈,1977年7月)。

民的历史次序的倒转(非洲—牙买加—英国)。它真实地记录了一个民族从奴隶到被奴役的活生生的历史。沿着雷鬼乐独特的结构轮廓,我们可以勾勒出这一历程。

在雷鬼乐特殊的打击乐中,非洲获得了共鸣。在西印度群岛,非洲的声音向来被认定为造反,因而遭到无所不能的扼杀(参阅 Hall, 1975)。特别是那些保留下来的非洲传统,如击鼓,在过去被当局(教会、殖民者、甚至某些“后殖民地的”政府)视为具有内在的颠覆性,对法律和秩序构成了一种象征性的威胁。这些非法的传统不仅被认为是反社会的、非基督教的,而且还注定是一种耀武扬威的异教。它们暗示着无以言表的外来仪式,它们有可能产生非法的、怀恨在心的忠诚,这就意味着将来会发生冲突。它们暗示着反叛中最隐秘的一面:对“黑人文化的自豪感”(Negritude)的歌颂。它们把“被流放的非洲”——那个“漂流的大陆”,在黑人神话中恢复到优越的位置上,而这种神话的存在足以让某些白人奴隶主惶恐不安。

于是,对加勒比的黑人来说,非洲象征着禁区、一个失落的世界。对矛盾的西方神话(既有着童年的天真无邪,也有着成人固有的世故邪恶)来说,非洲是一段被遗弃的历史。对有着奴隶身份的人来说,它又变成了一块空旷的“禁地”(Out of Bounds)。只不过,对那些流离失所的黑人来说,穿越这块被否定的大陆,他们会发现一个地方,在那里汇聚起了所有对他们有利的乌托邦的理念和反欧洲的价值。悖论的是,正是通过《圣经》这个**最重要的**教化媒介,黑人才得以确立他们另类的价值,憧憬一种美好的生活。正是在拉斯特法里的精神中,这两种表面上如此势不两立的象征体系(黑人的非洲和白人的《圣经》)才被最有效地被整合起来,要理解这样一种异教的汇总是如何成为可能的,以及基督教信仰中的元信息(服从主人)是如何戏剧性地被超越的,我们就应该首先了

解：这些信仰究竟是怎样传递给牙买加黑人的？

从整体上来看，不论是在雷鬼乐那里，抑或是在西印度群岛上普通大众的意识中，《圣经》都是一个核心的决定性力量。从前，殖民当局把《圣经》用做灌输西方价值观的一种工具，借以向非洲人推介欧洲人关于文化、抑制、灵魂等的观念。正是在他们的神圣观念的支持下，欧洲人才实现了教化目的：西方文化将会完成神授的征服使命。再加上《圣经》修辞中反复出现的二元论（“邪恶的魔鬼”和“上帝的雪白羔羊”），奴隶制才问心无愧地繁荣起来，把“野蛮人”改造成勤劳的奴仆，在流离失所的黑人和他的“反抗的天性”之间灌输进秩序与虔诚的美德。

然而，这种内化的殖民未必完美，必然会有缺陷。随着时间的推移，奴隶制的实施越来越不符合最初对它做出“解释”的基督教意识形态。这种矛盾变得越来越尖锐。不可避免的是，黑人社区开始在《圣经》文本中寻找其自我的形象，而宗教隐喻的开放性正好鼓励着这种寻找。诚然，《圣经》也有其隐秘的一面：一个蛰伏的“非洲”在白人主人的语言内部被遗忘了，只需读出《圣经》文本的言外之意，便能解救它，让它获得自由，并使之回归到“正义的受难者”位置上。 33

事实上，《圣经》故事很容易就能经得住黑人的独特阐释。^④对那些穷人、黑人、工人阶级的西印度群岛人（巴比伦、蒙受苦难的以色列人）来说，《圣经》特地为他们的处境提供了一整套恰如其分的隐喻，并为这种处境[解救正义的人、惩罚邪恶的人、末日审判

^④ 北美洲黑人贫民区的文化同样渗透着《圣经》的语言。和拉斯特法里运动挪用《圣经》的方式并行发展的是重新界定基督教的术语，关于这方面，我们只需提到美国的“灵魂乐”（soul）这一概念，它描述的是一种音乐类型（黑人的节奏与布鲁斯，R&B）以及整体的黑人态度，它被更激进的黑人青年谨慎地从“布鲁斯”音乐与相应的“汤姆叔叔”（Uncle Tom）（译按：指那些对白人屈服的黑人）态度中排除出来（参见 Hannerz, 1969; Le-Roi Jones, 1975）。

(Judgment Day)、锡安山* 应许之地(The Promised Land)]**的限定问题提供了一整套相应的、带有隐喻性的答案。《圣经》详尽地记载了奴隶制的苦难与磨难(犹太民族的历史),推荐了一种直接而内在的解决办法,“愈合”了痛苦与欲望之间的“裂痕”的(通过信仰、神的恩典、圣灵等)。不只是特定的典型,还包括通常孕育了那些典型的独特的话语模式(寓言、格言等),这些都最深刻地影响了西印度群岛人的意识,提供了对他们来说是最灵活和最意味深长的参照框架。

拉斯特法里的解决方案

《圣经》就这样与牙买加的口述文化融合了,履行着语义学的基本功能,《圣经》甚至成为牙买加所有写作的一种模式(上帝的话语)。它可以用来“含糊地表示所有的事物”[艾尔莱德·业瑞(Alfred Jerry),引自塔克(Shattuck,1969)]。正是通过这种非常暧昧模糊的方式,黑人社区才最便利地理解它在异国他乡所处的从属境况。

拉斯特法里的信徒相信,海尔·赛拉西在1930年登上埃塞俄比亚王位,代表着《圣经》的和现世的预言的实现:“巴比伦”(即白人的殖民权力)行将崩溃,黑人民族将获得拯救。

* 锡安山(Zion)是耶路撒冷的一座山的名字,是古代大卫王及其子孙的宫殿及神庙所在地。有时泛指耶路撒冷和以色列的犹太人。——译者注

** “应许之地”即“迦南”,《旧约·创世记》记载以色列人祖先亚伯拉罕由于虔敬上帝,上帝与之立约,其后裔将拥有迦南美地,迦南即“应许之地”,指的是约旦河以西地区,包括加利利海以北和死海以南地区。“摩西五经”其余部分记载了后来摩西带领以色列人出埃及,在旷野漂流四十年。摩西死后,约书亚带领人们于大约公元前1405—前1350年进入应许之地——迦南,成立后来的以色列王国。——译者注



埃塞俄比亚皇帝海尔·赛拉西一世(1892—1975),1930年登上埃塞俄比亚王位,拉斯特法里教把赛拉西当做黑人的救星。

有种贴切的说法认为,正是这种充满激情的、异端的传统最终产生了拉斯特法里的解决方案,因为这种传统对牙买加贫困的物质条件提供了许多“圆融的”阐释:它以一种盗用的方式,从欧洲的躯壳里抽取出了黑色的内核,并在《圣经》的字里行间里发现了一个被放逐的“非洲”。因为拉斯特法里教义的解读,威胁着要颠覆神圣的《圣经》,并对这种上帝的语言发起挑战。

把上帝安置在埃塞俄比亚,把黑色的“受难者”安置在巴比伦,对白人宗教具有深刻的颠覆性,这不论是对金斯顿(Kingston,牙买加首都)贫民区的工人阶级青年,或是对英国的西印度群岛黑人社区来说,都已证明有着独特的吸引力。对这种吸引力无须赘言。留着雷鬼头^⑤，“义愤填膺”(righteousire),拉斯特法里信徒以

^⑤ 雷鬼头(dreadlocks),即一些拉斯特法里教派的信徒留的辫状长发,它在最早的时候是想再现某些东非部落的“种族”外貌。后来《圣经》里让“头发不加修剪”的规劝,以及参孙(Samson)和达莉拉(Delilah)的警世故事[参孙是以色列的士师,力大无比。在以色列与非利士人的对抗时,参孙杀敌无数。后来非利士人利用其女友达莉拉,得知他神力的来源原来是他的头发,于是剪掉了参孙的头发,并捕获了他。——译者注],也被用来作为拉斯特法里信徒反传统的外形的理由。雷鬼头(连同大麻)成为拉斯特法里教的“风格”中最震撼人心的一面,成为了人们的关注焦点,同时也引起了广泛的谴责。雷鬼头变成最易辨认的符号,象征着一种意味深长的差异。信仰拉斯特法里教的歌手所创作的雷鬼乐歌词表现出了对雷鬼头的特殊关切:例如,艾·洛伊所唱的《不要碰我的雷鬼头》(*Don't Touch I-Man Locks*, Virgin, 1976)。

一种令人瞩目的方式解决了他们的物质矛盾，它们既压迫着，也构成了西印度群岛社区。在贫民窟文化意味深长的词汇中，它解读了“苦难”(suffixation)这么一个关键词，罗列了它的历史起因(殖民主义、经济剥削)，承诺通过移民和返回“非洲”而获得拯救。拉斯特法里信徒本身就是对巴比伦(当代资本主义社会)活生生的抗拒，他们拒绝否定其被抹去的历史。通过一种反常的、任意的转变方式，他把贫穷与流放转化成了“庄严的符号”^{*}，变成了自尊的标记，甚至变成了一张张车票，在巴比伦被推翻后能带他返回非洲和锡安山。至关重要的一点是，他以红、绿、金三色^{**}勾勒出了他们的“根”，弥合了数世纪以来把西印度群岛社区与往昔历史割裂开来的鸿沟，这道鸿沟使得人们无法积极地评价黑人的特性。



雷鬼乐之父鲍勃·马利的雷鬼头。

因为拉斯特法里信徒强调种族与阶级之间的差异，至少到了1960年代末期，他们仍遭受迫害，而这一点是新独立的牙买加政

* “对我而言，最肮脏的符号变成了庄严的符号”(Genet, 1967)。

** 埃塞俄比亚的国旗呈长方形，自上而下由绿、黄、红三个平行相等的横长方形组成，到1950年代，众多非洲国家相继独立，并纷纷采用绿、黄、红作为国旗色彩，这三种颜色被称做“泛非洲色彩”。埃塞俄比亚的国旗颜色出现在各式各样的物品上，如徽章、羊毛衫、衬衫、凉鞋、毛线帽、手杖(“笞鞭”)。

府想要极力掩饰的。^⑥ 然而,在相对持有同情立场的曼利(Manly)政府执政期间,^⑦拉斯特法里教派获得了某种程度的认可,标志着被形容为“文化革命”的开端(霍尔访谈,1977年7月3日),被描述为一场全面的转折,既表现在工业模式上,也表现在意识形态发展^⑧的模式上,摆脱了欧洲和美国,倒向了古巴和第三世界,这场转变和牙买加流行音乐工业的进程正好吻合,而雷鬼乐则证实了自己是传达拉斯特法里“信息”的一种理想媒介。

雷鬼乐与拉斯特法教义

即使是在1960年代初期的斯卡音乐中,在“粗野的”和轻快跌宕的节拍中仍能发现拉斯特法里教义的蛛丝马迹[唐·德拉蒙德(Don Drummond)、瑞科(Recon)等]。随着十年光阴的流逝,这种痕迹变得越来越明显,直到雷鬼乐中的拉斯特法里元素(多少具有排他性)开始决定音乐的走向,雷鬼乐开始放慢节奏,减缓到了近乎非洲的新陈代谢的状态,雷鬼乐的歌词也开始更有意识地带有了牙买加的味道,吐字发音也显得更加混浊而沉重,直到完整地消

⑥ 牙买加在1962年获得独立。新政府的口号是:多个种族,一个民族(out of many, one people)。

⑦ 迈克尔·曼利(Michael Manley)自1972年以来领导着人民民族党(PN.P)执政(1976年再次当选)。在曼利的带领下,牙买加的政治被注入了一种加勒比海的特有模式:将民粹主义和《圣经》用语混合在一起。他在竞选活动中融入了雷鬼乐的宗教隐喻,而他最近的口号“采取严厉措施”(Under Heavy Manners,指1976年的国家紧急状态)已经被雷鬼乐歌词所吸收,成为了一种卓有成效、意味深长的语句。

⑧ 这种转变可以简单地概括为下列事实:雷鬼乐取代了旅游业,成为牙买加第二大工业(仅次于铝土矿开采业);成立糖业合作社,设立由古巴资助的学校,1976年加勒比海节上古巴代表团受到了盛情接待,甚至还包括曼利在同年再度当选牙买加总统,所有这些都显示牙买加正摆脱先前欧美的影响。

36 失在“混录”之中，^⑨最终由“说唱”取而代之。“令人敬畏”、大麻、“重”节奏雷鬼乐所带来的救世主的感觉、那如鲜血与火焰般的韵律、那躁动的节奏，所有这些皆可归功于拉斯特法里教派的影响。雷鬼乐只在当地的“音乐系统”（即工人阶级黑人青年经常活动的迪斯科舞厅）里播放，而且只有通过小零售商组成的地下渠道才能够弄得到。正是依靠着雷鬼乐，拉斯特法里的精髓、“雷鬼头”与“种族特性”（ethnicity）等才能够传达给英国的西印度群岛社区成员。



1960年代，在著名的雷鬼乐音乐公司门口起舞的牙买加老人。就在这个不起眼的屋子里，生产出了征服世界的雷鬼乐。

对失业的黑人青年来说，“重混录”和“摇滚乐歌曲”^⑩提供了一种另类的声音，比起那些充斥在大型新兴超市的背景音乐

^⑨ 混录(dub)是用乐器演奏的节奏乐曲(ridim-track)——一种流畅的没有歌词的节奏，重音在它低音声部的音色上。尤其运用了大量的声音效果和回声。用德莫特·赫西(Dermott Hussey)的话来说，它是“未加修饰的跳舞节奏”，制作人和录音工程师都成了公认的混录“艺术家”。在整段音效混录的过程中，“说唱”艺术家不时即兴地加入“口白”(toast)，这些口白的组织多半围绕着“黑人的”主题。

^⑩ 摇滚乐歌曲(rockers)即“重”雷鬼乐或是“民族风的”雷鬼乐。这个词汇首次出现在1977年的夏天。

(musky)来,这种声音更令他们满意,因为他们在这些场所里消磨时光、“无所事事”。[†] 动辄就会受到“犯罪嫌疑人法案”的压制。[‡] 当然,在这种过渡阶段中,拉斯特法里教义的原初的宗教意味也经历过变化。

在特伦奇镇和雷布洛克葛罗夫*之间的某个地方,拉斯特法里热已经成为一种“风格”,“雷鬼头”、卡其迷彩服与“大麻”构成了一种意味深长的组合,明确宣示了许多年轻英国黑人体会到的那种异化感。这种异化感几乎难以避免:恶劣的居住条件、失业与警察骚扰,都在西印度群岛工人阶级青年的生活中留下了深深的烙印。据估计,早在1969年,在找到技术工作时,与出身背景差不多的黑人相比,白人青年的机会要多5倍(《观察家报》,1968年7月14日)。此外,整个1960年代,黑人与警方的关系持续恶化。1969年的曼格罗夫(Mangrove)审判,标志着黑人社区和有关当局漫长而又激烈的对抗的开始[克里布(Carib)审判、奥弗尔(Oval)审判、1976年狂欢节事件],从而导致局势愈演愈烈,日益极端化演变。

正是在这个群情激奋、失业率攀升的时期,正是在新闻报刊公开承认黑人青年与警方发生冲突的时期,引进的雷鬼乐开始直接 37
触及种族与阶级问题,重新挖掘出非洲的遗产。而雷鬼乐以及先于它诞生的种种音乐形式,过去一向都是迂回曲折地涉足这些问题,一系列反叛的典型传达出这些对立的价值观;“粗野男孩”

[†] 见科瑞根(Corrigan,1976),科瑞根认为:孩子们所遭遇的主要问题是该如何“打发时间”。

[‡] 根据《犯罪嫌疑人法案》(Suspected Persons Act)实施的逮捕情况参见1977年8月5日的《休闲时间》(Time Out)。

* 特伦奇镇(Trenchtown)位于牙买加首都金斯敦,是雷鬼乐之父亲鲍勃·马利的成长地,也是拉斯特法里信徒聚集的大本营。雷布洛克·葛罗夫(Ladbroke Grove)位于伦敦,是英国最早播放牙买加音乐的地方。——译者注

(rude boy)、^①*枪手(gunfighter)、骗子等,它们依然和特定的反叛地位密切相连,并常常对个人的反叛地位赞赏有加。

依靠着混录和重雷鬼乐(heavy reggae),这种反叛方式开始风行;它被普遍化与理论化了。因此,粗野男孩,这个在斯卡和慢拍摇滚中获得了不朽地位英雄形象,这个绝望地对抗着冷酷的当局的孤独的违法者被拉斯特法里信徒取而代之,后者被看做是认同的核心焦点,以更深刻、更细腻的方式与法律相对抗。在离开牙买加缺席的历史语境中,拉斯特法里信徒不仅确立了孤独的抗拒和官方惩罚的沉闷周期,而且还通过把冲突转移到了被忽略的日常生活表面,完全打破了这一周期。他们对清晰明确的结合点(外貌、语言,等等)常识提出了质疑,拉斯特法里信徒发起了一场超越了法律和秩序明显领域的圣战,以达到“立竿见影”的水准。正是在这里,正是直接在社会形构的“表层”,拉斯特法里运动形成了它最震撼人心的创新,折射出黑人和白人之间的势不两立,将黑人的自豪感(negritude)转变成为一个积极的符号,一种有着言外之意的本质和一件瞬间就会致命的神授武器。于是,这种调整过程就加剧了冲突,并使它转向了内心层面,该过程反映在音乐中,准确地以音乐的形式重现。如前所述,雷鬼乐因此不仅变得更加深沉,而且还带有更强烈的非洲色彩,歌词中的方言就更加晦涩难

^① 1960年代末期,粗野男孩在牙买加形成一种越轨亚文化。他们被看做是华而不实的人,是城市中“粗野而冷酷”的人。他们在一系列雷鬼乐和慢拍摇滚畅销歌曲中散发着迷人的魅力:丹迪·利维斯顿(Dandy Livingstone)的《粗野男孩,给你带来一个消息》(*Rudy a Message To You*)、恸哭者乐队(the Wailers)的《粗野男孩》、德斯蒙德·德克尔(Desmond Dekker)的《穷街陋巷》(*Shanty Town*)、城市佬乐队(the Slickers)的《约翰尼坏透了》(*Johnny Too Bad*)。

* “粗野男孩”(rude boy、rudeboy、rudie、rudi、rudy)是1960年代对牙买加的青少年犯罪群体的一个统称,他们喜欢摇滚乐和美国的黑帮电影、爵士乐和灵魂乐,经常与街头暴力有染。随着1960年代牙买加移民开始涌入英国,“rude boy”等术语也开始被用来形容喜欢斯卡音乐的乐迷。近年来,“rude boy”成为英国街头青年文化的俚语,常出现在犯罪、街舞等场景中,类似于帮派(Gangsta)或恶棍(Badman)。

解,它所带来的威胁也就更加突出。与此同时,被栩栩如生地、血腥而幽默地描绘出来的1960年代的《橘街上的战斗》[*Battle (s) on Orange Street**, 巴斯特王子(Prince Buster)制作的斯卡唱片],却让位于另外的一场全景的《巴比伦的战斗》(*War inner Babylon*, Max Romeo, Island, 1976)。这场“战争”具有双重的性质;它围绕 38 着模棱两可的参考术语而开始争夺,这些术语设计了既真实又虚幻的一种关系(种族—阶级的关系/巴比伦;经济剥削/《圣经》所描述的受难),这是一场既具现实性又有隐喻性的战争,叙述了一个与意识形态纠缠不清的形式世界,在那里,表象和幻觉是同义词。

当然,战争一样有胜负难料的补偿:凝聚力、功利心、认同感,或多或少清晰可辨的敌人等。如果“警察和小偷”用他们的枪弹让全国陷入了恐惧(*Junior Murvin*, Island, 1977),如果他们之间的冲突不仅被用来补充了,而且还意味着拉斯特法里教派在意识形态领域所发动的非暴力的战斗,那么,暴力的“解决方案”与宗教的“解决方案”之间的紧张关系也就能够得到了缓解。当人们离雷鬼乐和拉斯特法里教义的初始起源渐行渐远之时,这种替换就会变得更加轻而易举。在英国每一个移民众多的大城市里,每个地方的“音响系统”都会聚集着一大群好战的受难者组成的正义之师,朝着埃塞俄比亚国旗宣誓效忠。

在工人阶级西印度群岛人的生活中,和其他系统相比,“音响系统”是更适合充分探索黑人特性的场域,它能够直截了当地、最清晰地表达出黑人特性。对一个周围充满了歧视、敌意、猜疑与茫然的社区来说,音响系统则代表了——尤其是对年轻人来说——一座高贵的精神圣殿,没有受到任何外来影响的玷污,这是一颗黑

* 橘街位于牙买加首都金斯敦。——译者注

人的心脏,它平稳地跳动着,如同混录的节拍一般,脉搏如同返回非洲的节奏。在一些俱乐部里,比如位于伦敦北区七姊妹路的四尖子牌俱乐部(Four Aces),听众是清一色的黑人,在1000瓦音响系统放送的隆隆低音节奏中,会“瞪着”巴比伦,让人“局促不安”。在这里,任何实力都可以尽情释放,几乎触手可及。它挥之不去、无影无踪却又无比强大,它通过一套自制的扬声器传送出来。它出现在每一次“口白”(toasted)^⑫的诅咒中。在震天轰响、烟雾弥漫的氛围中,不难想象,“末日审判”(Day of Reckoning)也就屈指可数了;最后,“闪电”(Lightning Flashed)之际,“懦夫倒下了,而正义的黑人站了起来”[《闪电》,“伟大青年”乐队(Big Youth),Kilk, 1975],以令人敬畏^⑬的方式武装了自己,忘记了他们先前所遭受的苦难。

因此,这种音响系统与更沉重、更“草根的”雷鬼乐形式融为一体了。它们相互依赖,在现实生活中是合二为一的。电台往往会禁播这种音乐。因此,它只能存在于由机箱与电缆、真空管与扩音器这类笨重网络所组成的“系统”之中,这个系统虽然在法律上是个别企业家的财产,但就更深的意义而言,它是属于整个社区的。正是通过音乐,而非其他的媒介,过去的历史、牙买加以及非洲的沟通才变为一种可能,而这些连接是维系黑人认同的至关重要的因素。“系统”播放着音乐;这种音乐和“文化”的概念密切相关,如果系统遭受攻击,那么,社区本身也会受到象征性的威胁。所以,它就变成了神圣的领域,变成了一块被捍卫的领土,以防白人群体可能的染指。当然,警方的干预会让黑人心生怨恨,在某些

^⑫ 口白(toast):当一段乐器演奏的混录音乐在音响系统播放时,由说唱(talk over)的DJ所说出的独白。参阅注释⑨。

^⑬ “令人敬畏”(dread)是一个具有多重意义的字汇,它似乎包含了正义、《圣经》的“神谴”以及由此而引发的恐惧。[译按:在俚语中“dread”也有“拉斯特法里信徒”的意思。——译者注]

场合下,只要警察一出现就足以激起黑人青年的猛烈报复。1976年的诺丁山暴动^⑭和1974年的克里布俱乐部(Carib Club)事件,^⑮都可以以这种方式加以诠释,这两起事件是对社区空间的一种象征性的保卫。

出埃及记:双重挫折*

值得庆幸是,西印度群岛移民与更广大的白人社区之间的关系,在总体上不大令人担忧。至少在伦敦的某些地区,存在着一个由种种地下渠道所形成的网络,多年来,这些网络将本地的边缘人⁴⁰群和社会地位相仿的西印度群岛亚文化联结在一起。这些内部渠道起初开通的是违法的“大麻”交易和爵士乐的传播,这构成了后来更广泛的文化交流的基础。通过日积月累的接触,他们一起经历贫穷,抬头不见低头见,关注点也很相似,这种联系日渐巩固。虽然每一种文化都力图保留其自我的独特风貌,但这两种文化仍能和谐相处,围绕着家庭与街道、酒吧与邻里街坊,建立了荣辱与共的睦邻友好关系。除了重大的事件[1958年的诺丁汉与诺丁山、1970年代伦敦东北区的豪克斯顿(Hoxton)与伦敦东区等地区

^⑭ 1976年的狂欢节暴力事件是由大批警察招摇地出现在阿克兰路(Acklam Road)时所触发的,当时,在阿克兰路一带的天桥下架起了几个音响系统。1977年的狂欢节期间,几次规模较小的骚乱也是集中在这个被官方认定的“麻烦地带”。在1976年暴动事件的余波未平之际,罗伯特·马克爵士(Sir Robert Mark)向大众保证说他不会容忍任何一个“禁区”,人们猜想他是指阿克兰路的音响系统。

^⑮ 1974年的秋天,警方对克里布俱乐部的搜捕行动引发了一场激战,结果多人遭到逮捕,随后有四名黑人青年被宣告无罪。

* 原文是:“exodus:double crossing”,其中的“exodus”原意是“出埃及记”。语出《圣经》:以色列人在埃及居留了430年后,出于信仰而踏上路途,在摩西的带领下离开埃及去迦南——应许之地,途中遭遇了种种大难,陷入了险境,这里隐喻西印度群岛的黑人移民英国的经历。“crossing”原意为“横渡”或“挫折”,这里译为“挫折”,表示黑人原来过着窘迫的生活,移民到英国后仍遭遇不幸。雷鬼乐之父鲍勃·马利曾出版过雷鬼乐专辑《出埃及记》。——译者注

发生的事件],一种相对属于和平共处的模式已经出现了。1950年代和1960年代早期的情形都是如此。通常情况下,第一代西印度群岛移民与其白人工人阶级有着太多相同的文化空间,不会发生任何公开的对立事态。那些坚定的亲英派,即便是在牙买加“国内”,也拥有相同的旨趣,寻求着同样的娱乐活动(一品脱的啤酒、投镖游戏和周六夜晚的舞会),尽管操着不熟悉的口音,但仍要依赖相同的“宿命论的语言”,^{①⑥}对于自己的卑微地位抱着听天由命的态度。他们深信,他们的下一代将会拥有更美好的前景与生活。当然,生活并非如他们所愿,到了1970年代初期,充分就业仿佛成了一个遥不可及的梦想;那个时代在人们的记忆中已经模糊了,它完全不能体现出二战后英国的经济繁荣时期的特点。

在此期间,和他们的父辈相比,在英国出生与接受教育的黑人孩子既不愿再逆来顺受,也不愿不加质疑地接受人们对黑人特性的支配性定义。雷鬼乐提供了一个焦点,另一种文化、另一套价值观和自我界定在它周围汇聚起来。在黑人青年的风格中,微妙地出现了这些变迁的迹象;黑人的举手投足和言行举止,仿佛在一夜之间都变得不是那么英国化了。黑人青年的这种转变意味着一种自信,他们更加故意地“出言不逊”,有了更多的活力,不再总是支支吾吾。^{①⑦}在这几年里,黑人青年的服装同样也经历了一系列重大变化。五颜六色的马海毛西装配上印有图案的领带,印花布制成的长袍与漆皮鞋靴,这些早期移民初抵英国时所穿的服装,折射

^{①⑥} 参见托尔森(Tolson,1977),托尔森关注的是意识形态的建构,如:“安分守己”等是如何在工人阶级的言语模式中表现出来的。

^{①⑦} 乌尔夫·汉纳兹(Ulf Hannerz)曾在美国的贫民区文化中观察到一种类似的转变,汉纳兹认为,这些身体动作的变化模式和年轻一代的黑人对自我概念的调整有关。他指出,年轻一代的黑人以南方的淳朴热情的父辈文化为对照,从而确立自我的定位。汉纳兹还引用了一位调查对象的话,他毫不含糊地把支支吾吾等同于过时的服从和柔顺态度,“他们(那些‘汤姆叔叔’)说‘是的,先生’,‘不,先生’。他们一辈子都是这么支支吾吾”(Hannerz,1969)。

出了他们的种种渴望。每一个雪白的袖口,都反映出他们对功成名就的渴望,渴望达到传统上由白人社会制定的“标准”,获得“成功”。具有悲剧性和讽刺意味的是,每一个雪白的袖口在无意中证明了:所有平等而真正地融入东道国的希望终究会落空,因为这种袖口对当代英国人的趣味而言,有些过于俗气和花哨了。这样,他们为了在英国登堂入室而选择的服装样式(雄心勃勃与无法实现),记录了整整一代人的梦想与失落。

如大多数的自发移民一样,漂洋过海来到英国,是一种出于信仰的行动:一次出埃及记,它多半是种种矛盾动机的奇特混合:出于对东道国的绝望或者至少是难以忍受,一种对行动效果的信仰,对提高地位的渴望,深信祖国能够承认她的义务,会欢迎和补偿她迷途的儿女。

第一波移民主要是由技术工人和准技术工人组成,对这些人来说,改善生活的动力受到了保守思想的调和,由于牙买加习惯上把英国与所谓的“正派、正义”等联想在一起,所以他们相信,英国必定会给那些愿意工作的人提供一种合理的生活标准。典型的情况是,1950年代的西印度群岛移民期望的是工作、住房、受人尊敬的生活、能够让全家人拥有一劳永逸的安居之处。另一方面,1960年代第二波的移民多半是非技术工人,他们表现得也许更为直接和不顾一切:他们不满于小小的牙买加所能提供的一切(Biro, 1972)。对这些人来说,移民去英国,不仅意味着孤注一掷地来挽救其生命的价值,而且也代表一种能让难题迎刃而解的“神奇魔力”。或许是因为没有太多的患得患失,所以他们把更多的期望都投向从西印度群岛移民到英国:一种几乎具有宗教的特性和强度的希望被寄托在结果上。于是,第二波移民的幻灭感往往显得更深刻、更具决定性、更明显。不管怎样,随着移民开始聚集在英国大都市里衰败的贫民区,一种崭新的西印度群岛风格也就自然而

然地形成了。相对而言,这种风格既没有被浓郁的英国风格所吞没,也较少在节制和“肤色”之间而苦恼,这种风格的背后暗示着(这是白人所不乐意看到的)另一种移民开始了,暗示着由于英国无法为移民们提供允诺的物品,心怀不满的移民们在心理上已经与英国貌合神离了。

至少,西印度群岛社区越轨的边缘人群在外表上有了重大改变。或许是受到黑人俱乐部与迪斯科舞厅在1960年代中期增长的刺激,骗子和街角混混的数量也在骤然增加,他们把帽子、“太阳镜”与意大利西装的打扮结合起来,制造出与典型的美国“黑人兄弟”(soul-brother)的外表对等的西印度群岛人的形象:紧身衣、手脚灵活、黑皮肤、彬彬有礼。这位“黑人兄弟”向爵士乐、斯卡,还有美国节奏与布鲁斯的酷劲靠拢着,在他们的步伐和俚语中再现了这些音乐形式的音色和节奏。他在这些黑色形式的深处寻找到了庇护所,避开“正派”的白人世界。通过这些方式,他重估了这种耻辱,并把加勒比海的浮华转化为了一种对异己性质的告白,一种“他者”的符号。就是在他的大力支持下,黑人特质被恢复了,西印度群岛的年轻人能够象征性地获得它。这种黑人特质来自并通过1960年代的音乐而呈现出来^⑩;它可以在先锋爵士乐[约翰·科尔特兰(John Coltrane),麦尔士·戴维斯(Miles Davis),法罗·桑德斯(Pharaoh Sanders),亚奇·谢普(Archie Shepp)]的表面,以及混录与雷鬼乐中(在这里更为重要)理出脉络。

43 当然,这种发展在服装上产生了其视觉方面的必然效果。他们在1970年代形成了独树一帜的风格:一种拉斯特法里美学演变而

^⑩ 1960年代中期,在美国城市中,黑人的肤色意识日渐强烈,这一点在艺术家的作品中可见一斑,如詹姆斯·布朗(James Brown,灵魂乐教父)的《大声说,我是黑人,我以此为荣》(*Say it Loud, I'm Black and I'm Proud*)和博比·布兰德(Bobby Bland)等艺术家的作品中。在《城市之声》(*Sound of the City*)中,查理·吉勒特(Charlie Gillet)对这一时期有全面的描述。

来的形式,借用引进的雷鬼乐唱片封面,把它加以改造以适应第二代移民的需求。这一次,拉斯特法里教义不是只发生了细微的变化,它几乎剥离了它所有最初的宗教意义:这是一种净化,是对于拉斯特法里教义所有元素的精心选择的挪用,它强调抵抗和黑人身份认同的重要性,把黑人和他的“同性恋”置于支配的白人意识形态之外。黑人的皮肤完全体现了整个拉斯特法里的风格所围绕的这种差异,正是通过这种外貌,这种差异才被放大,才被淋漓尽致地展示出来,才被人们意识到。那些伴随着“谦恭的狮子”^①的音符而“起舞”的年轻黑人,开始建立一种特征明显的非洲“原始”形象。^②猪肉馅饼帽消失了,取而代之的是缝制粗糙的羊毛制“无边便帽”(tam)。亮面的、马海毛的与涤纶布料——所有那些在夜间闪闪发光的铁青色衣服的原料——被换成了棉布、毛料和粗斜纹棉布,这些材质被用来制造更休闲、更实用的衣服。在英国的商业区,每隔一条街道就会有一间军需品商店,为正义之士提供作战服和作战夹克:一整套游击队的别具风格服装。粗野男孩的平头变长了,可以蓄有一种带有种族色彩的、蓬松的或者编织成“雷鬼头”或“发结”(knots)(随处可见的整洁漂亮的或编成发结的发型)。女孩子们也开始留卷发、短发,或者辫成复杂的阿拉伯式花纹,用发型向自己假想中的非洲致敬。

在所有这些演变过程中,那些白人工人阶级的青年也耳濡目染,他们和西印度群岛人生活在同一片屋檐下,在同一间工厂就

^① 1977年5月,“谦恭的狮子”(humble lion)和“起舞者”(stepper)取代了摇滚客(rocker),见《黑色回声》(Black Echoes),1977年7月18日。

^② 拉斯特法里信徒强烈地关注“自然”和“自然人”的概念,这一点也体现在歌曲的歌词中。“伟大青年”乐队在一首著名的模仿严肃口吻的说唱歌曲《潇洒的人不是小丑》(Natty No Jester)中,拒斥了白人社会的衣服布料(Klik,1975):

因为潇洒的拉斯特法里信徒不是小丑
他从来不穿涤纶……

业,在同一所学校里读书,在毗邻的酒吧里饮酒。在第二代移民的青年文化中,“返回非洲”的轨迹尤其受到那些邻近的白人青年——有志于创造他们自己的亚文化选择——的密切关注。当然,在英美两国,黑人与白人青年文化之间的关系向来都很敏感,无论这两个群体之间是否有任何的实际接触,他们都被认为具有一种潜在的、容易引发争议的意义,有些稳固的象征性关联,可以转译为移情(“对我们来说,所有的有色种族都是神圣的”,George Molly, 1970)或者仿效(例如,在现代爵士乐时期,吸食烈性毒品的现象)。^② 保罗·古德曼(Paul Goodman, 1968)和贾克·杨(Jock Young, 1971)这两位作者把黑人描绘成最完美的秘密世界,具体展现了他们的所有价值观(追求冒险和刺激),黑人既和主流社会严肃而正面的事物(程序化、安全,等等)共存,同时也暗中和它捣乱。在这些术语中,“年轻人”和“黑人”在支配的神话里常被相提并论。就像贾克·杨(1971)所说的那样:“人们总是持有相同的矛盾态度,对他们的看法是:随遇而安、四体不勤、追求享乐和危险重重。”

毫无疑问,在不同的时代,在不同的情景下,这种一致性多少是显而易见的,多少都会被主动感知和被体验。就一般术语而言,这两个群体之间的认同是开放的或是封闭的;是直接的或是间接的;被承认的或是不被承认的。“它可以被承认为实际的联结(摩

^② 在《爵士生活》(*The Jazz Life*)中,作者纳特·亨托夫(Nat Hentoff)描述了1955年爵士乐队在海洛因和灵感之间建立起来的神秘联系。一些年轻爵士乐手试图重现查理·帕克(Charlie Parker)和“胖子”纳瓦洛(Fats Navarro)(这两个人都染上了海洛因的瘾)的“硬波普”的声音,结果被吸引到亨托夫所谓的“借助刺激来仿效”的方向。在《布鲁斯民族》(*Blues People*)中,作者莱-罗伊·琼斯(Le-Roi Jones)把吸食海洛因界定为“一种能高人一等、达到最高境界的方法”,从而把“黑人疏离于主流社会这种事实转化为有利的条件”。那些白人嬉皮士,一心想要把他们与黑人在情感上的亲近性转化为实际关系,在相同的象征层面上发现海洛因的吸引力(见哈罗德·范恩史东(Harold Finestone)的《另一面》(*The Other Side*)中的《爵士乐手,快感与肤色》(*Cats, Kicks and Colour*))。

登族、光头仔、朋克),或者受到压制,转化为对立的形态(无赖青年、油脂族*)。不论是哪一种情况,在每一种青年文化形式的演变中,在这种文化形式所表示的、被它的成员“实践过的”意识形态里,“青年”和“黑人”的关系无疑都代表着一个关键的决定性因素。

在另一层面上,我们可以沿着白人工人阶级青年文化呈现的明显轨迹,勾勒出东道国和移民社区之间的排斥与同化的模式。我们把一系列的白人亚文化形式解读为一系列深层结构的调整。这样的调整,在象征层面上能够让黑人适应在东道国的社区的生活,或者把黑人驱逐出去。正是在美学的层面(服装、舞蹈、音乐) 45和风格的整体修辞中,我们发现了那些黑人与白人间的对话,它们被细致而全面地记录下来,尽管是通过代码的形式记录下来的。通过描述、诠释与破解这些形式,对这两个社区间发生的互动交流,我们能够构想出一种间接阐释去加以说明。我们可以观察到,在英国工人阶级青年文化富有意义的表面上,二战之后那种扑朔迷离的种族关系史浮现了出来。

* 油脂族(greasers),一种青年亚文化,尤其是指出身工人阶级的白人青年。——译者注

第四章

46

淡紫色的傍晚，我浑身肌肉酸疼，在丹佛第二十七街和韦尔顿街的灯光下游荡，这里是黑人区，我真希望自己也是黑人，因为我觉得，白人世界为我提供的最好的东西也不能令我沉醉，更不能给我带来丰富的生活、足够的愉悦、足够的快感、足够的幽暗和足够的音乐，也不能带来难以忘怀的黑夜。

——杰克·凯鲁亚克（Jack Kerouac, 1958）

嬉皮士*、垮掉的一代和无赖青年

美国流行音乐界的评论者早就承认，白人青年文化和黑人都市工人阶级之间存在着某种契合。

* 嬉皮士(hipsters)，同义词还有“hippy”、“hippie”等，本书都译为“嬉皮士”。嬉皮士于第二次世界大战后出现在西方，主要由中产阶级出身的白人青少年构成。他们热衷于爵士乐，吸食大麻，蓄长发，酗酒，爱好群居生活，对“垮掉的一代”来说，嬉皮士提供了一种波斯尼亚生活的典范。——译者注

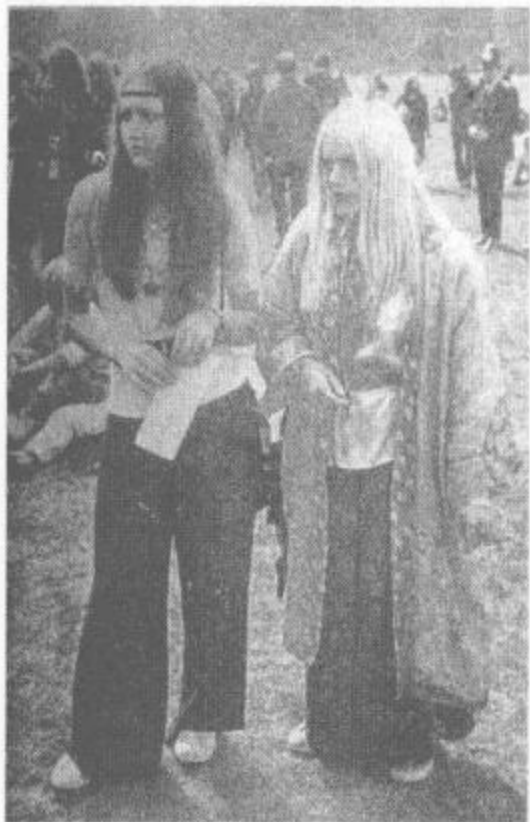
有许多资料表明,爵士乐的历史中保留着一分种族混合的传统。不少白人乐手曾和黑人乐手“同台即兴演奏”(jam),而其他白人乐手则借用(borrow)(有些人会说是盗用)了黑人的音乐,将之转化并转换到一个不同的语境中去。在这一过程中,爵士乐的结构与意义已经被更改了。在1920年代和1930年代,当这种音乐融入主流的大众文化时,它往往都被删改了,过剩的情欲也被排除,强烈快节奏所表现出来的些许愤懑或控诉,也被巧妙地提炼成为夜总会里不具冒犯性的乐声。白人摇摆乐(swing)表现了这一过程的高潮:于人无害,总体上不太喧闹,拥有广泛的吸引力,摇摆乐于是变成了一种被净化的产物,丝毫不包含原初的黑人之颠覆性。^①然而,这种被压制的意义在波普爵士乐(be-bop)^②中却又重新得到了成功确认。到了1950年代中期,尽管那些纽约之声(New York sound)所属的乐手^③故意创造出一种难听的、难以模仿的爵士乐来,来试图限制白人的身份认同,但新一代的年轻白人听众却开始意识到,他们在当代先锋音乐危险而动荡的表面,朦胧地

① 当然,这些指控并不适用于那些真正的黑人“摇摆乐”乐队,如贝西伯爵(Count Basie)、艾灵顿公爵(Duke Ellington)等。

② 查理·帕克(Charlie Parker,1920—1955)是波普爵士乐(be-bop)最著名的代表性人物。波普爵士乐的风格于1940年代晚期和1950年代初期逐渐形成,它是由冗长复杂的即兴演奏所构成,这些演奏带有实验性的色彩,围绕着一组标准的合弦进行展开,并且往往是“不和谐的”。波普爵士乐相当刻意地和白人的古典音乐传统产生决裂(例如,多节奏的特殊击鼓技巧,这在爵士乐的行话里叫做“露一手”(dropping bomb)。依照亨托夫的说法,在爵士乐手的语汇中,“演奏得像白人”或“白种人”(ofay)是最难听的辱骂方式。查理·温尼克(Charlie Winick)把波普爵士乐和“革新派”(progressive)爵士乐的“冷漠和疏离”的感觉归因于爵士乐手使用海洛因的习性。(见Winick,1969)。

③ 在1940年代中期这段期间,“纽约之声”乐队(New York sound)从明顿俱乐部(Minton's)一系列即兴的演奏会中崛起。随后,一些位于52街的小型俱乐部(缟玛瑙俱乐部(The Onyx),名门俱乐部(Famous Door),萨莫撒俱乐部(Samosa),强拍俱乐部(Downbeat),镁光灯与三个魔鬼俱乐部(spotlight and Three Deuces)也争相模仿。在与“纽约之声”有关联的名字里,查理·帕克、迪吉·葛列斯比(Dizzy Gillespie),特洛尼斯(Thelonius)这三人或许是其中的佼佼者,他们的音乐撑起了整个地下文化(墨镜、贝雷帽、海洛因,和听众保持最低限度的交流等)(见Russell,1972)。

看到了它的身影。然而,垮掉的一代和嬉皮士围绕不太容易妥协的爵士乐形式,开始即兴创作诠释自己的独特风格:一种“纯粹抽象的”、“化简为繁”的^④爵士乐。



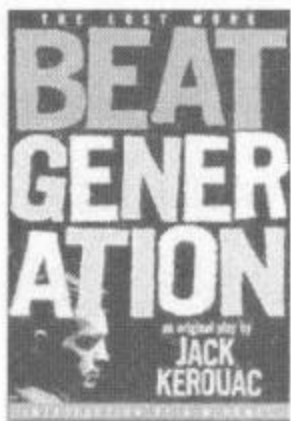
1969年,伦敦海德公园盛装的嬉皮士。

黑人和白人这种前所未有的融合,是如此咄咄逼人,是如此肆无忌惮地公然宣称,不可避免地引发了关于种族、性别与反叛等议题的争议,并迅速酿成了一种道德恐慌。当保守的美国人遭遇垮掉的一代和嬉皮士时,所有歇斯底里的典型症候(最容易和几年后出现的摇滚乐产生关系),就在人们的愤怒反应中呈现了出来。^⑤与此同时,一些持有同情立场的自由派观察家也在创作着有关黑

^④ 对垮掉的一代和嬉皮士风格的文化背景感兴趣的人,阿尔伯特·古德曼(Albert Goldman)的《女士们先生们,蓝尼·布鲁斯》(*Ladies and Gentleman, Lenny Bruce*)是不可或缺的阅读材料。古德曼很明确地把布鲁斯定位在当代爵士乐的传统中,同时把那些幽默家如布鲁斯(Bruce)、巴克利勋爵(Lord Buckley),“嬉皮士”哈里·吉布森(Harry “The Hipster” Gibson)——的才华横溢并多半是即兴发挥的“说唱”(raps)(或是“口若悬河”),看做是“同样的焦躁不安的超凡脱俗的过程中的一部分”。

^⑤ 把“爵士乐”和“药物”/“犯罪”画上等号,这种做法很快就被报刊杂志的魔鬼论说(demonology)所推崇,从而导致了爵士乐常见的歪曲报道。比如,亨托夫描述了一起1957年发生在华盛顿地区的事件:一名从事商业性质演奏的钢琴家遭到逮捕,并且被控告以谋杀罪名后,通俗小报把这名嫌疑犯说成是“爵士乐钢琴手”。整个1950年代,垮掉的一代在新港爵士音乐节一年一度的聚会,如同摩登族和摇滚派在1960年代中期“入侵”英国沿海地区的度假胜地一样,成为了道德恐慌的焦点。

人与黑人文化的神话。黑人可以在这里自由自在地演奏爵士乐，丝毫不受那些欺压着幸运的社会成员（即作家）的陋俗的约束。不仅如此，黑人虽然处于穷街陋巷和廉价公寓的悲惨境遇中，但通过一种奇特的转换，他仍能笑到了最后。黑人并没有丢失男子汉气概，他们脱离了中产阶级生活所提供的狭窄的生存空间，反倒是穷且益坚、不坠青云之志，一代白人激进知识分子无法实现的选择在黑人那里变成了现实。通过诺曼·梅勒(Norman Mailer)*自觉地反映现实的散文，或者通过杰克·凯鲁亚克扣人心弦的歌颂(他的小小说把黑人文化看成是理想文化，并夸张得几乎到了最滑稽的地步)，人们隐约地观察到了黑人的形象。对白人青年来说，这种形象可以充当束缚下自由的典范。黑人既是圣徒也被放逐了，宛如《菜鸟帕克》**一样，通过他的艺术超越了自身的悲惨境遇而展翅翱翔，通过砸扁了的萨克斯吹奏出的每一段独奏，表现并超越了种种矛盾(天晓得他是怎么办到这点的!)。



杰克·凯鲁亚克的《垮掉的一代》，1948年，杰克·凯鲁亚克在与专栏作家约翰·克雷伦·霍姆斯的谈话中，创造了“垮掉的一代”这个词汇。1957年，随着凯鲁亚克《在路上》一书的出版，“beats”词汇流传开来。

* 诺曼·梅勒(Norman Mailer, 1923—2007)，美国著名作家，成名作是《裸者与死者》(1948)，曾经两获普利策文学奖，有“美国文学界良心”之称。赫伯迪格在这里指的是梅勒的《白种黑人》(The White Negro)等文章，载于梅勒的散文和小说集《我的广告》(Advertisements for Myself)(1959)。——译者注

** “鸟”(bird)是波普爵士乐大师查理的绰号。导演克林特·伊斯特伍德曾于1988年以《菜鸟帕克》为片名拍摄了查理·帕克的传记片。——译者注

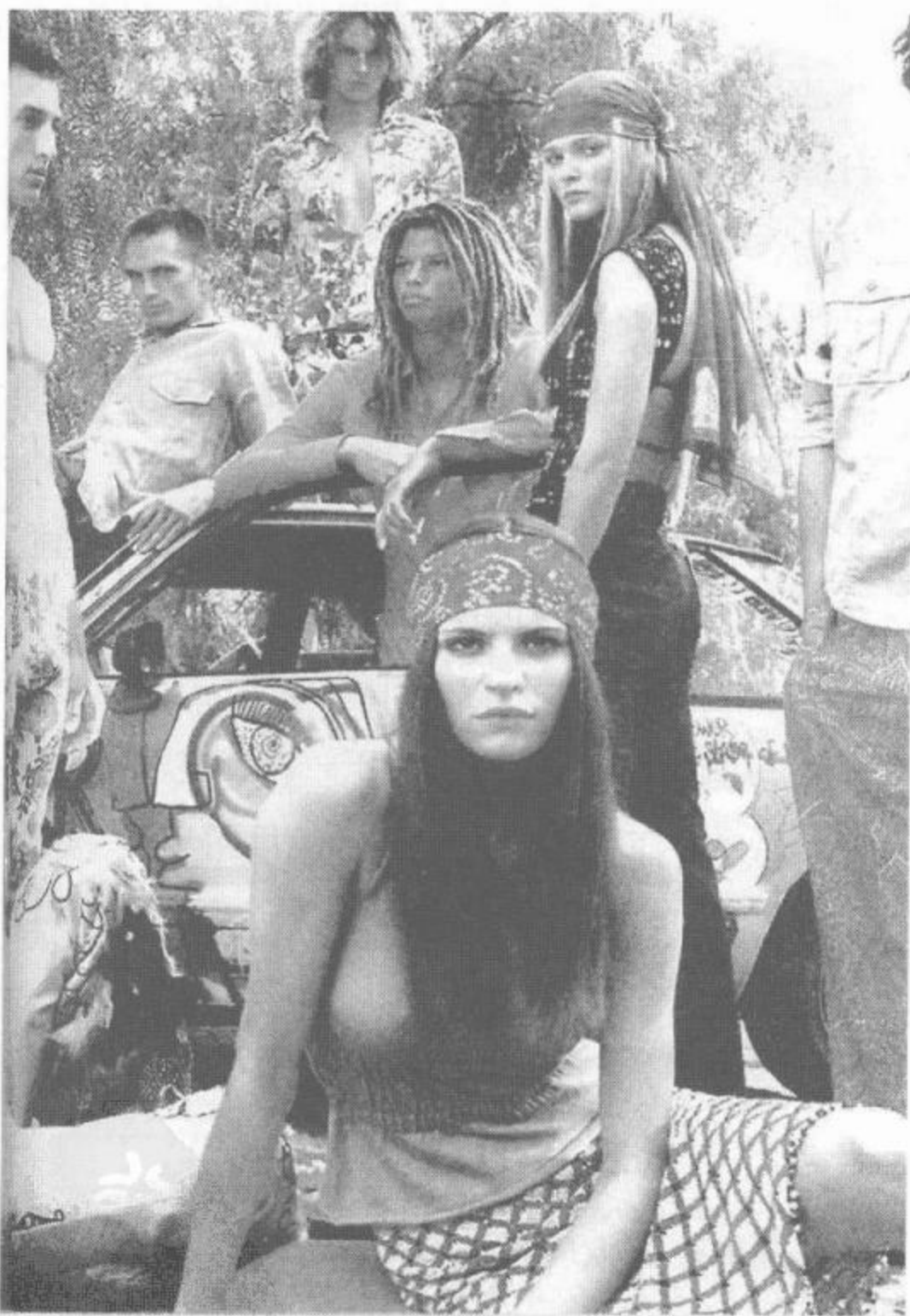
虽然嬉皮士和垮掉的一代亚文化是从同一类基本神话中演变而来的,然而,两种风格借鉴黑人文化的方式却不尽一致,在与黑人文化的关系中所处的位置也各有差异。依照古德曼(Goldman)的说法:

……嬉皮士……是(“一种”)典型的下层阶级中的花花公子,打扮得像个坏蛋(pimp),做出一幅冷酷而理性的姿态——这让他和那些在其周围贫民区的那些粗俗的、冲动的家伙区别开来——渴望得到生活中更美好的事物,例如上等品质的“大麻”(“tea”)、最悦耳的音乐(爵士乐或黑人古巴音乐等)……垮掉的一代起初都是一些满腔热情的中产阶级大学生,比如凯鲁亚克,他被城市和他所继承的文化所窒息,希望能够去往远离尘嚣、充满异国情调的地方,在那里,他可以活出“人样”,可以写作、抽烟与思考(Goldman, 1974)。

嬉皮士风格是在相对更接近黑人聚居区的环境下得以成形的:一方面,它正式地表达了一种体验到的结合,它和黑人共享着一些社区空间,共享着一种共同的语言,围绕着相似的关注焦点;另一方面,根据某种神话,那些举止高贵的奴隶黑人,那种被敬仰的黑人英雄,处在“经常遭受羞辱的生活”和“挥之不去的危险”之间,处在奴役和自由状态之间。垮掉的一代的生活和这些黑人存在着某种想象的关系(Mailer, 1968)。因此,虽然嬉皮士和垮掉的一代这两种亚文化都是在认同黑人的基础上逐渐形成的(爵士乐是这种认同的象征),但这种认同的性质却有质的不同,这表现在这两个群体所采用的风格上。嬉皮士的祖特装(zoot suit)和质地轻盈的“欧陆”(continentals)服装,具体表现了那些街头巷尾的黑人们的传统抱负。然而,垮掉的一代却故意衣衫褴褛,穿着牛仔

49 裤,脚蹬皮凉鞋,借以表达与贫穷的一种神秘关系,而贫穷在他们

的想象中却构成了一种神圣的自体、一种魅力、一座圣殿。正如伊恩·钱伯斯(Iain Chambers)所言,在这两个例子中,“……呈现在黑人文化和黑人音乐中的是对立的价值,这些价值在新的语境中象征并昭示了[白人]青年亚文化所展现的矛盾与张力”(Chambers, 1976)。



美国 1960 年代的嬉皮士。

当然,如同钱伯斯所指出的,当我们转向英国的青年文化时,这种价值观与意义的转换依然适用。然而,几乎不让我们惊讶的是,在 1950 年代,垮掉的一代亚文化,这种带着几分浪漫色彩和黑

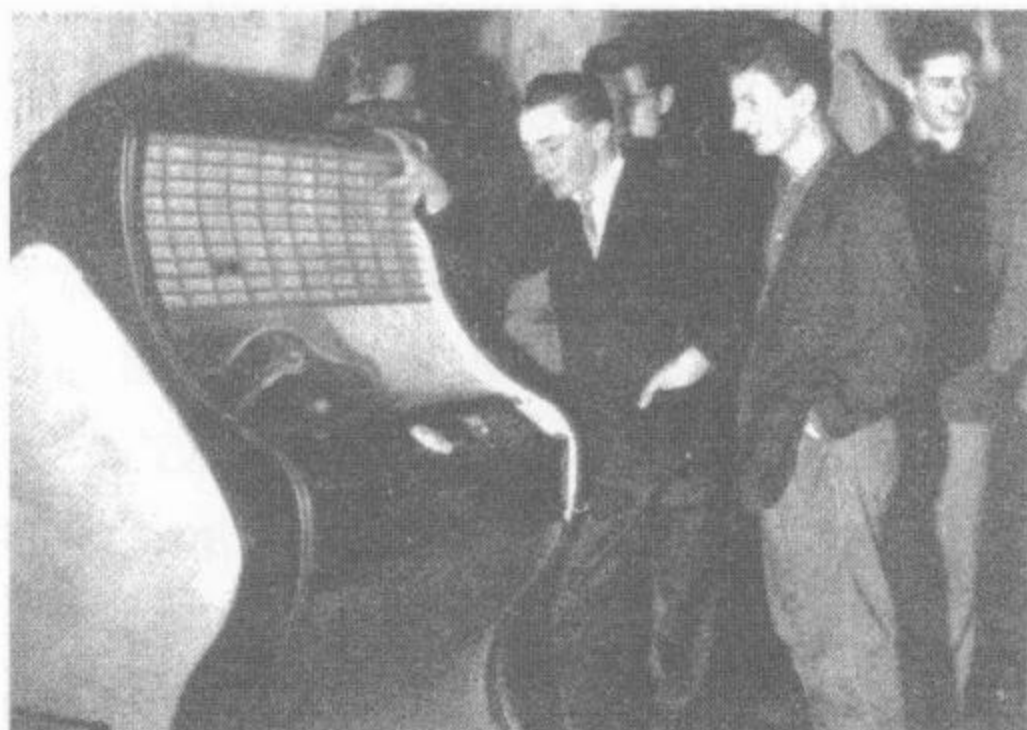
人结盟后的产物,独自从美国漂洋过海,来到英国之后居然还可以存活。如果英国工人阶级社区中没有数量可观的黑人存在,与嬉皮士相适应的选择也就无从出现。西印度群岛移民的涌人才刚刚开始,最终,到了1960年代早期,当人们感受到西印度群岛移民对英国工人阶级的亚文化影响时,这种影响往往是通过独特的加勒比海形式(斯卡、布鲁斯节拍等)而表现出来的。与此同时,除了爵士乐之外,摇滚乐中也出现了其他更多的奇观在,直到黑人的福音音乐和布鲁斯音乐与白人乡村音乐、西部音乐相互融合,产生了一种崭新的音乐形式即摇滚乐,两种立场(黑人与英国的工人阶级青年)之间的界线才最终悄然消失。

然而,在摇滚乐的早期,这样一种象征性的结盟并非是绝对有保证的。这种音乐在被移植到英国后就早已脱离了它的原初语境。在原初的语境中,摇滚乐在“黑人”和“青年”之间画上等号,有一些潜在的、容易引发争议的含义,父辈文化已经充分认识到了这一点;^⑥当它移植到英国后,摇滚乐就成了无赖青年风格的核心。于是,摇滚乐作为盗用的形式,处于一种真空状态——成了一种非法身份的焦点。在英国新开的咖啡馆里可以听到摇滚乐,虽然经过了被煮沸的牛奶与饮料这种独特的英式氛围的过滤,但显而易见的是,它依然保留着异域的情调和未来的色彩——与播放它的点唱机(juke-box)一样风格怪异。此外,就和其他神圣的人

^⑥ “反文化”(counter-culture)这个术语指的是那个由“另类的”中产阶级青年文化群落,如嬉皮士(hippies)、花童(flower children)和易皮士(yippies)等组成的混合体;这一文化群落的混合体出现于1960年代,到1967—1970年这一时期已取得了显赫的地位。正如霍尔等(1976a)注意到的,反文化与我们一直以来所研究的亚文化的不同之处在于,它以明确的政治和意识形态来反对主流文化(政治、系统的哲学、宣言等),还有它“另类的”制度(地下刊物、合作社、反职业者等),它把“过渡期”阶段从十几岁的年龄往后延伸,最后它混淆了亚文化中工作、家、家庭、学校与休闲之间的明显区别。

如上所述,亚文化的反抗被象征性的抵抗形式所取代,而中产阶级青年的反叛往往表达得更明确、更具自信,并且更直接地表现出来,因此,就我们关心的现象而言,它也显得更容易“解读”。

工制品——额上的头发、褶皱、男用发油、电影一样，摇滚乐指向美国，指向一个有着西部片、匪徒、奢侈品、诱惑力与“汽车”的神奇大陆。



1950年代以来风靡英国的自动点唱机，只需要投入少许硬币，就能听到想听的歌曲。霍加特曾经在《识字能力的用途》一书中把青年对自动电唱机的迷恋评价为“堕落的青年文化”，它和牛奶吧、通俗小说等一起构成了所谓的“棉花糖世界”。

无赖青年在现实生活中被大部分工人阶级排除在外，在性情上也被后者所疏远，他们极有可能注定终生要从事非技术性工作 (Jefferson, 1976a)，他们发觉自己沉于幻想，成了局外人。通过一种夸饰风格的装扮，他们把两种公然盗用来的形式[黑人的节奏与布鲁斯，以及充满贵族气派的爱德华风格 (Edwardian style)*] 并置在了一起，明显是为了避开学校、工作与家庭三点一线的沉闷生活 (Jefferson, 1976b)。在这样的语境下，霍加特 (1958) 提到的那种早期摇滚乐唱片“空洞的宇宙一样”的音效，就显得特别地恰如其分：它们以非常微弱的音调，以一种只有通过电影方能理解的语

* 爱德华七世 (Edward VII, 1841—1910)，英国国王，Teddy 是他的昵称。无赖青年特别喜欢穿改装过的爱德华七世服装——一种英国贵族青年的服装。无赖青年的名字也来源于此。——译者注

言,描述了一个遥不可及的世界,这一世界的吸引力,必然会因其他的虚无缥缈与可望不可即而大为增强[例如,聆听埃尔维斯·普莱斯利(Elvis Presley)的《伤心旅馆》(*Heartbreak Hotel*),或者聆听吉恩·文森特(Gene Vincent)的《波普吧,露拉》(*Be Bop a Lula*)]

在必然会呈现出某种粗糙和理智的挪用这一层面上,黑人与白人音乐形式之间的微妙对话——它们塑造出颤抖的歌声——注定无人能够听到。毕竟,摇滚乐的建构史被轻易地遮蔽了。它仿佛仅仅是一长串美国的新奇事物(爵士乐、呼啦圈、内燃机和爆米花)中最近的一种,这些事物以具体的形式体现了新世界的资本主义“被解放的”欲望。在1950年代晚期,当摇滚乐在英国舞台上横空出世时,它仿佛是自然而然产生的,仿佛完全是青年活力不证自明的直接展现。当无赖青年排斥初来乍到的有色人种移民,甚至开始采取主动的攻击行动时,他们看起来丝毫没有因为其中的矛盾感而有所触动。

不管是什么原因,^⑦无赖青年经常会卷入无端袭击西印度群岛人的事件当中,这一点在1958年的种族暴动中表现得尤为抢眼。无赖青年和垮掉的一代(beatniks)不是很合得来,尽管在吉尔斯(Giles)的漫画中,无赖青年和垮掉的一代经常携起手来,对抗一群总是惶恐不安、头戴圆顶礼帽的“绅士”,但这两个年轻人群体之间却并没有任何共谋的迹象。事实上,亚文化群体都是各立门户、自成一体。无赖青年不会在大学校园与位于索霍区(Soho)、切尔西区(Chelsea)*光线昏黄的咖啡馆与酒吧里出没,也就是说,这些场所远离了传统工人阶级活动的伦敦南区与东区;垮掉的一代创造了一种精通文学的、舞文弄墨的文化,宣称对先锋派艺术

^⑦ 杰斐逊认为,在伦敦西区的贫民区,人们普遍把移民和敲诈勒索、卖淫联想在一起,因而引发了无赖青年的敌意。

* 切尔西,伦敦西南部的一处住宅区,为艺术家和作家的聚居地。——译者注

(抽象派绘画、诗歌、法国存在主义)颇感兴趣,摆出一副四海为家、放荡不羁的四顾茫然的姿态;无赖青年则是坚定的无产阶级,有着仇外的心态。不同的风格彼此之间水火不容,在1950年代晚期,当“传统”爵士乐成为英国亚文化的一种主要焦点时,^⑧这些差异甚至变得更加刺眼。



1960年代,英国的无赖青年。

传统爵士乐赖以存在的基础,是一种微带酒意的“男子汉”格调,这一点和早期摇滚乐生硬的、神经质的、烦躁特性大相径庭,不仅如此,无赖青年无耻的拼装美学也与垮掉的一代迥然有别,前者带有挑衅意味地结合了男装的新奇事物(鹿皮鞋、天鹅绒和厚斜纹绒布衣领、鞋带式领带),而后者则表现为“自然而然地”混合了粗呢外套、凉鞋与解除核武运动风格(C. N. D)的发型。垮掉的一代和黑人运动存在着某种暗中契合,这种契合偶尔会通过大麻交易和现代爵士乐得以延伸,变成真正的联合。或许,就是这些才让无

^⑧ 见梅利(Melly,1972),他对1950年代英国的爵士乐场景做出既有趣又详尽的说明,这本书中广泛地探讨了复古主义的爵士乐(revivalist jazz)、早期爵士乐(skiffle)和传统爵士乐(trad)。

赖青年们更加感到疏远。

52

土生土长的酷：摩登族的风格

然而，到了1960年代初期，英国工人阶级社区的内部已经建立起数量可观的移民社区，这使得黑人与邻近的白人群体的某种友好交往成为可能。

在西印度群岛社区周边逐渐产生的工人阶级青年文化中，摩登族第一个对黑人的出现予以正面响应、并试图模仿它的风格。如同先前我们所描述的美国嬉皮士一样，摩登族是一种“典型的下层阶级的花花公子”（Goldman, 1974），着迷于微小的服装细节（Wolfe, 1966）。就像汤姆·沃尔夫（Tom Wolfe）笔下吹毛求疵的纽约律师，^⑨他的特色表现在衬衫衣领的角度上，既可以用定制的夹克开叉来衡量，也可以根据手工自制鞋靴的外形来判定。

和那些大胆抗命、莽撞冲动的无赖青年不同，摩登族的外表精致有加，举止节制：他们喜欢颜色体面、样式保守的西装，过分讲究匀称和整洁。摩登族一般都会留着干净利落的短发，喜欢剃一种时髦而完美的“法式平头”发型，抹上不显眼的发胶，不爱用那些大大咧咧、富有男子汉气概的摇滚派们偏好的耀眼的发油。摩登族创造了一种风格，这种风格让他们得以在学校、工作与休闲活动之间顺利达成了妥协，这种风格隐含的信息如同其本身所宣称的一样。摩登族悄然打破了从能指到所指条理分明的秩序，逐渐颠覆了“衣领、西装与领带”的传统意义，讲究整洁到了荒谬的程

⑨ 在琳达·诺齐林（Linda Nochlin）的《现实主义》（*Realism*）里，作者同样把世纪末的纨绔子弟的特点描绘为：他们迷恋的是细节，而不是服装款式：

和一般人的想法相反，纨绔子弟的服装特色在于克制——服装的颜色和质地趋向柔和……克制还表现在通常避免服装材质的奢华艳丽，表现在精巧的细节或细节的差别，主要的用意是让其他的“内行”注意到。

度。他们把自己变得和罗纳德·布莱思*笔下那些不满的工人一样,^⑩把自己变成了一件“杰作”:拜安非它明所赐,他们有些过于时髦,过于机警了。正如戴夫·莱恩(Dave Laing, 1969)所观察到的:“他们的言行举止有些令成人难以理解”;他们某些令人难以捉摸的细节(精心炼制的安非它明、香烟的品牌、打领带的方式),在办公室或教室里似乎显得格格不入。 53



1960年代,英国的摩登族在街头与警察对峙。

在放学或下班后回家的路上,摩登族通常会在某个地方玩“失踪”:他们沉醉于“光天化日下的地下世界”(Wolfe, 1969),如位于地下室的俱乐部、迪斯科舞厅、时装精品店,唱片行等这些隐藏于“正派世界”之下的场所,而这些场所也只能在与正派世界的对比中才被明确地加以界定。在这里,建构的“秘密认同”超出了老板和教师有限的经验范围,其中不可分割的一部分是与黑人(既包括本地的黑人,也包括灵魂乐中的美国黑人)在情感上的亲近,

* 布莱思(Ronald Blyth, 1922—),英国作家,代表作有《艾肯菲尔德:一个英国村庄的画像》(*Akenfield: Portrait of an English Village*, 1969)。——译者注

^⑩ 约翰·格兰特是一位高龄80岁的农场工人,他回忆了劳动者传统的服从态度是怎样地遮蔽了一种强烈的自豪感,这种自豪感让他们神奇地“拥有着”工作:“他们……尽心尽力地工作,因为那是他们的工作。这份工作是属于他们的”(Blythe, 1972)。

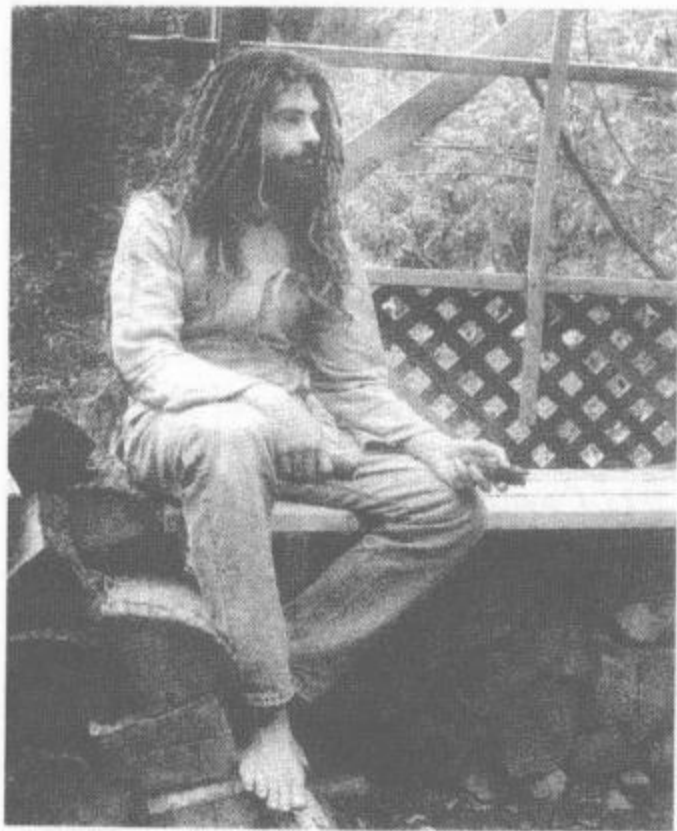
一种可被转换为风格的亲近。1964年,索霍区铁杆的摩登族戴上了太阳镜和“窄边帽”(stingy brim),显得神秘莫测,他们屈尊用脚踏拍子[脚上穿的是“竹篮式织法”的鞋子或者是拉乌尔(Raoul)的原型鞋],应和着隐秘的、舶来的灵魂乐[托尼·克拉克(Tony Clark)的《我是演员》(*I'm the Entertainer*),詹姆斯·布朗(James Brown)的《爸爸买了一个新手袋》(*Papa's Got a Brand New Bag*),多比·格雷(Dobie Gray)的《(我)随波逐流》(*I'm in with The In Crowd*)或是牙买加的斯卡[巴斯特王子乐队的《疯狂》(*Madness*)]。与无赖青年或摇滚派相比,摩登族更多地从事着各种稳定的工作,^①这些工作对他们的外表、服装与“一般的品性”的要求,连同对时间的要求是一样的,都相当严格。与之相应的是,摩登族更多地强调周末。他们仿佛生活在商业日程表的页码之间(也就是银行假日、周末活动、“通宵达旦”),生活在使工作变得有意义的零碎自由时间里。在这些休闲时间(在某些情况下,通过服用安非它明而痛苦地得以延长),许多真正的“活”要干完;例如,把踏板摩托车擦洗干净;买齐唱片;把裤子烫平或改小,或是从洗衣店取回来;梳洗头发,然后吹干(按照一名《星期日泰晤士报》采访的摩登族成员的说法,这不单单是靠任何老式吹风机就能办到的,得用“一个带着机罩的吹风机”才行)。

54 在所有这些狂热的活动中,黑人是一个不变的因素,在象征的层面,黑人作为一个秘密的通道,通过他可以进入一个想象的“地

^① 根据巴克和利特尔(Barker and Little, 1964)的说法,平均每周赚11英镑的摩登族,要么是半熟练工人,要么是更典型的职员,而摇滚派则通常是非熟练工人,他们赚取的工资更少。在对无赖青年缺乏同样调查资料的情况之下,我们只能从当时的描述来推论其阶级出身和工作状态。尽管如果如此,斯坦·科恩(Stan Cohen)和保罗·洛克(Paul Rock)在他们一篇标题为《无赖青年》(*The Teddy Boy*)以及托尼·杰斐逊(Tony Jefferson)在《无赖青年的文化回应》(*The Cultural Responses of the Teds*)的研究中都指出,无赖青年处于下层阶级或是接近无业游民的状态。

下世界……这个世界位于熟悉的生活表层之下”，^⑫这个世界暴露出另一种秩序：一种完美而复杂的系统，“正派世界”的价值观、规范与惯例在这个地下世界里都被颠覆了。

尽管受到了世人的蔑视，但这里存在截然不同的优先考虑的重点：工作是无关紧要的，名利心和傲慢是被许可的，甚至是可取的品德，可以看见一种更隐秘、更隐晦的男子汉气概在发挥着作用。正是黑人让所有这一切都成为可能：通过一种魔术、一种戏法，借助“灵魂乐”，他超越了白人的理解范围。就像摩登族那样，即便是作为“表演者”，仍然要为“当局”效劳，但在逃脱与颠覆的温和艺术方面，他却已经成了行家里手。他可以使规则屈从于他自己的目的，他能够精心设计私密的代码与技艺，进而淋漓尽致地使用着一种既流畅又晦涩的语言，这是一种语言的面具：“一种羽



信奉拉斯特法里教的美国白人。

^⑫ 古德曼在这里指的是对罪恶的黑社会的传统印象——一种对“正派世界”的价值的强烈否定：

在那个普遍顺从的年代（1950年代的美国），人们相信，在熟悉的生活表面底下，潜藏着一个不合时宜的地下世界。这个世界是由残酷的贪欲与没有道德观念的人们所组成，这些人通过反叛中产阶级规范的暴力行为来实施自己的极端英雄行为。（Goldman, 1974）

饰和激励”。^⑬ 他可以生活在一个结构体系之中，甚至可以在自己从未拥有的情况下改变其外形。整个 1960 年代中期，黑人为所有的摩登族风格提供了不易察觉的灵感刺激[用詹姆斯·布朗的话来说，就是“帅呆了”(outta sight)*]。

到了 1964 年，一名摩登族成员说：

此时此刻，我们崇拜黑人英雄——他们能歌善舞……我们伴随着快节奏的乐曲摇摆，但我们接下来要跳贴身热舞，因为黑人就是这么跳的。(Hamblett and Deverson, 1964)

白皮肤，黑面具

到了 1966 年，由于受到了媒体、市场力量与常见的内部矛盾（是保持隐秘还是公布于世？是永葆青春还是长大成人？）的一致压力，摩登族“运动”开始四分五裂。其中最引人注目的是，“铁杆摩登族”(hard mods)与那些显然是对时尚和 1960 年代的“外表”感兴趣的摩登族发生了分化。正如斯坦·科恩(Stan Cohen, 1972b)所观察到的，“更为奢华放肆的摩登族……喜欢节奏与布鲁斯，搔首弄姿(camp)，迷恋卡纳比街(Carney Street)**的景观……逐渐融入有时尚意识的嬉皮士与刚兴起的先锋团体(Underground)，而‘铁杆摩登族’(脚蹬笨重的靴子，穿着吊带牛仔裤，剪着短发……神经质的……濒临妄想症)”开始远离迷幻摇滚(acid rock)那如阿拉伯图案一样花哨绮丽的风格，转而向斯卡音乐、慢

^⑬ 热内把罪犯的行话比喻为“加勒比男人间的语言”。他把两者看做基本上属于男性的独占空间：“……一种辅助的性别特质。它有如雄鸡的有色羽毛，也像是那部落战士特有的色彩华丽的服装。那是一种羽饰，是一种激励。”(Genet, 1966)

* 这里的“outta sight”是“out of sight”(帅呆了，好极了)的变体。——译者注

** 卡纳比大街位于英国伦敦，1960 年代这里是各种时尚的文化商品的聚积地，披头士乐队和滚石乐队是这条街的常客。——译者注

拍摇滚和雷鬼乐靠拢。

光头仔是由铁杆摩登族演变而来的,到了1960年代晚期,他们成为一种清晰可辨的亚文化。光头仔有着无产者的好斗精神,他们是清教徒,有着沙文主义者的特点,其穿着打扮和其前身摩登族形成了鲜明对比,菲尔·科恩(Phil Cohen,1972a)把他们的打扮形容为“对典型工人的一种滑稽模仿”:平头、吊带裤、宽松的李维(levi)牛仔裤、或者是实用的免烫裤(sta-prest)、平纹或条纹的有纽扣的领尖、班·薛尔曼(Ben Sherman)衬衫以及擦得油光发亮的马丁博士(Doctor Marten)鞋。正如菲尔·科恩所指出的,光头仔的这一整套行头似乎再现了一种“整个的社会流动过程的元叙事”。这种元叙事诞生于摩登族风格中那些显然是对无产者元素的系统性夸大,是一种对任何想象中的资产阶级影响(西装、领带、发胶、“矫饰”)的补充性压抑。菲尔·科恩接着以“向上”选择和“向下”选择这两个术语来诠释这种转换:“……摩登族探索了向上流动的选项,而光头仔则探索了无业游民向下的生活选择”(1972a)。

为了表现出一种更令人信服的“无业游民”的身份,光头仔依靠的是两种表面上看来互不兼容的资源:即西印度群岛移民文化与白人工人阶级文化。有点类似神话构想出来的传统工人阶级社区形象——有着传统的关注焦点、强烈的地盘意识、粗犷的外表,还有倔强的“男子汉气概”(machismo)[菲尔·科恩(1972a)认为,这一形象“已经被中产阶级的观念所扭曲”]。再加上直接从西印度群岛社区吸收来的元素(更准确地说,是吸收了黑人青少年犯罪的粗野男孩亚文化),这两种迥然不同的传统相互重叠,以光头仔的视觉风格为中心融为一体,而这种视觉风格同时体现了两种传统:衣冠楚楚的青少年罪犯外貌——这至少应该归功于粗野男孩,另外同样应该归功于“白人男性无业游民那种模式化、很‘酷’

(hard)的刻板印象,而许多描述光头仔现象的文章都强调了后者”(Clarke and Jefferson, 1976)。



英国的光头仔。

黑人的贡献在这样的叙述中往往只是轻描淡写:仅仅局限于雷鬼乐的影响。然而,事实上,光头仔直接向西印度群岛移民借用了独特的服装(克隆比外套、平头)、行话与风格。因此,尽管我同意约翰·克拉克和托尼·杰斐逊(John Clarke, Tony Jefferson, 1976)的说法,即“这种风格以象征的形式,试图复兴传统工人阶级文化的一些表现方式”(见 Clarke, 1976),但也应该提及工人阶级文化是如何以特殊而矛盾的方式得以复兴的。光头仔不仅通过清一色白人的足球看台上的聚会,而且通过和出没于当地青年人俱乐部和街角的西印度群岛人相处,复制了他们的习性,吸收了他们的咒骂,随着他们的音乐起舞,从而“神奇地恢复”了已丧失的工人阶级社区意识。这里,我们找到了一种对《仪式抵抗》(Hall et al., 1976a)所提出的主题戏剧性的证明,这个主题就是:“亚文化的回应”再现了一种风格层面的综合,构成这一风格的“不仅有父辈文化苦心经营的适应、协商和抵抗等形式”,也有“对青年及其处境和活动而言更直接、更关键、更具体的形式”。就光头仔的个案来说,当我们把它从特定的父辈文化那里取来的“事物”(服装

和价值观体系)放到一个特定的世代群体的语境中时,那些事物不仅会发生转变,而且在某些例子中会被彻底颠覆。阿尔夫·甘内特(Alf Garnett)那无限拖长的元音,那些工人阶级狭隘和种族偏见的绝对象征物,受到一知半解的方言[啊,拉斯!(ya raas!)]的影响,从而发生了更深层的转折变化(与破坏)。这些方言是光头仔从雷鬼乐唱片、从学校和工作场所的西印度群岛人同伴那儿学到的。就连光头仔制服的出处也相当模糊。黑人和白人的“语言”(服装、行话、关注焦点、风格)的辩证互动在靴子、免烫裤子以及剪得极短的头发等方面清晰地表现出来:在两个世界的契合点上汇聚,并展现出两个世界共享的美学主题。 57

具有讽刺意味的是,随着时光的流逝和生活上的相对富裕,以及根植于其中的物质环境的瓦解,那些传统上与白人工人阶级文化有关的价值[约翰·克拉克(1976)称之为“保卫性的有机集体”的价值])已经逐渐被侵蚀了,人们发现它们在西印度群岛文化里打下了深深的烙印。这是一种为了避免遭受污染而自我保卫的文化,为了抵挡来自主流意识形态更多的正面攻势,这种文化用他们的肤色来拒绝靠近“美好的生活”。通过战后年代被想象的和解,这种文化为那些疏远了父辈文化的白人青年们提供了仪式、语言和风格。因此,通过开创一种对话,光头仔化解了或者至少减缓了他们曾经体验到的当下(黑人和白人杂居的贫民区)与想象中的从前(典型的白人贫民区)之间的紧张关系,同时彼此通过对方重构了自我。

但是,这种“对话”本身不可避免地会引发一些问题。毕竟,光头仔利用了最显而易见的变化(黑人出现在白人工人阶级习惯活动的区域)的符号,从而重新与破碎的从前重建了一种连续性,来恢复被损害的完整性,以及抗拒其他并不那么显著的变化(资产阶级化、无阶级的神话、大家庭的瓦解、公共空间的私有化以及资 58

产阶级向破败市区的迁移等),而后面的这些变化在更深远的层面上对传统社区的结构构成了威胁。白人青年与黑人青年的结盟是脆弱的、暂时的:只有通过对那些麻烦地带(例如白人女孩出入的场所)的持续监控,并把其他异己群体(同性恋、嬉皮士、亚洲人)当做替罪羊,才能回避内部的冲突。最明显的是,可以把“殴打巴基斯坦移民”的现象解读为一种替代的策略。这样一来,与某一黑人团体产生有限的认同所引发的恐惧与焦虑,就会转换成针对另一个黑人社区的侵犯行为。正如克拉克(1976a, p. 102)和科恩(1972a, pp. 29—33)煞费苦心指出的那样,因为巴基斯坦有着自己的种族特征、自己的宗教仪式、食物禁忌以及鼓励服从、简朴与牟利动机的价值体系,他们不像西印度群岛人那样能够轻易地融入东道主社区,所以他们被明显地区别对待,巴基斯坦人成了替罪羊,成了光头仔、黑人和类似光头仔的白人粗暴对待的对象。每当他们用靴子对着巴基斯坦人猛踢时,矛盾就会被隐藏、被掩盖,直至“无影无踪”。

随着1970年代的来临,过去和现在、黑人文化和白人文化之间的区别变得越来越难以把握。伊恩·泰勒与戴夫·沃尔(Ina Taylor, Dave Wall, 1976)强调指出,许多战前工人阶级的制度(这也正是光头仔所努力恢复的制度)在这段时期渐渐式微。他们举出一些现象,如“工人阶级周末活动的衰退”、足球与娱乐活动总体上的“资产阶级化”,以及“对适合一个基于阶级的产品的市场,消费资本主义对它的敏感作用等”(如华丽摇滚),他们认为,所有这些都是光头仔亚文化没落的重要因素。此外,威胁要把白人青年排除在外的雷鬼乐,也发生了内部意识形态的转变。随着雷鬼乐更公开致力于探讨种族议题与拉斯特法里教义,这些基本矛盾在生活表面爆发了,进而延伸到这两个群体最初达成妥协的美学与风格领域,当雷鬼乐变得日渐关注其自我的黑人特性时,它对光

头仔的吸引力也就越来越小了,光头仔这一特别的亚文化形态在慢慢地走向它的尽头。沃尔和泰勒(1976)曾提到,在1972年的夏天,当时光头仔和其他白人居民联手攻击利物浦的达克泰斯(Totted)地区的第二代移民,他们把这起事件称做是“光头仔的‘自然史’上的一个关键日期”。毫无疑问,在这个十年的早期阶段,

……光头仔听见拉斯特法里信徒高唱“穷光蛋,要和睦”,而那些即兴说唱歌词的D.J.则呼吁他们的黑人兄弟要“在街坊邻里中做个好人”时,光头仔不以为然地转身离去了……对困惑不解的光头仔来说,当粗野男孩团结一致时,那些黑人似乎也同时改变了立场,大门已经加上了两道锁……雷鬼乐已经成年,光头仔却被判定永远停在了青春期……(Hebdige,1976)

华丽摇滚、白化病者的搔首弄姿和其他转向

对沃尔和泰勒来说,1973年11月《黑人音乐》(*Black Music*)的创刊,象征着英国黑人文化在1970年代初期的分水岭,这份杂志瞄准了西印度群岛人这个市场,它导致白人工人阶级青年文化产生了一种僵局。毕竟,艾-洛伊(I-Roy)的《(这是)黑人时代》[(*It's a*) *Black Man Time*]——一首广受年轻黑人欢迎的歌曲——几乎不指望会吸引白人青年。当拉斯特法里教义在英国传播的过程中,其意识形态中一些细微的特征由于变得粗俗而被弃之若敝履时,对黑人青年而言,唾弃他们的白人同伴,唾弃被看做是“巴比伦”或“疯狂的光头”的^④教师、警察与老板,是一件易如反

^④ 大约是在1974年到1975年间,“疯狂的光头”(crazy baldhead)变成了雷鬼乐中流行的骂人字眼。它在字面上意指那些没有蓄“雷鬼头”的人,不过它也可以被用来指称所有和白人挂钩的“罪人”。

掌的事情。

自流行音乐自行发展以来,它逐渐衰退,变成了空虚的迪斯科舞曲与甜腻的情歌,然而,“华丽”摇滚则再现了两种业已消亡或即将消亡的亚文化——先锋团体与光头仔——的综合,它开始远离灵魂乐和雷鬼乐,转而追求专属于白人的路线,按照沃尔和泰勒的说法,这至少导致了消费资本主义控制的到来,产生了我们之前曾描述过的那种难以摆脱的欧洲人的自我意识(参阅原书第 27—29 页),尤其是鲍伊,他在 1970 年代初期一系列“搔首弄姿”的化身[齐基·史塔达斯特(Zing Stardust)、消瘦苍白的公爵以及更令人消沉的金发领袖]中,赢得了近乎于偶像的地位,他吸引了一大群年轻的听众(而不是少女流行乐迷),在个人的外表方面(化妆、染发等)树立了视觉典范,从而为那些愿意尝试并敢于挑战众所周知的陈腐的而刻板的印象——适合传统的工人阶级男性和女性形象——的年轻人创造了一种崭新的性别暧昧的形象。鲍伊的每一场演唱会,无论是在单调乏味的地方影院,抑或是在维多利亚式的市政大厅,都会吸引一大群打扮得酷似鲍伊的听众,他们戴着流氓帽,摆出一副自以为很酷的姿势,遮盖住(至少直到会场大门打开是这样)染成鲜艳的朱红色、橘色、猩红色、金银等相间的头发。这些精心打扮的年轻人局促不安地踏着厚底鞋,或者无精打采地(如同鲍伊本人在宣传品上的那种神情)地穿着 1950 年代的手工塑胶凉鞋,叼着香烟,东摇摇西晃晃,全身心地投入到一场假扮的游戏中,让摇滚乐现场的乐评家们既困惑又惊恐。乐评家对青年文化“本真性”和对抗性的内涵深感忧虑。例如,泰勒和沃尔等人就对鲍伊所宣称的先锋派传统中的“阴柔气息”大为光火:

61

鲍伊事实上和消费资本主义同流合污,后者试图重新创造一个尚未独立的青少年阶级,他们是被动的青少年消费者,先于“成年期”之前享受着休闲活动,但却没有创造出一种青

年文化。在青年文化中,每一个成员会质疑青少年的价值观与意义以及向成人世界的过渡过程(不管是从阶级还是文化的角度)。(1976)

显然,鲍伊的立场缺乏任何明显的政治或反文化(counter-cultural)的意义,就总体而言,那些被允许渗透到屏幕中的信息很容易让人精力涣散,必定会引起反对。很明显,鲍伊不仅毫不关心当代的政治和社会议题,就连对普通工人阶级的生活也毫无兴趣,而且他的整个美学基础是:刻意回避“真实”世界,避免使用那些习惯上用来描述、体验与再现真实世界的平凡语言。



大卫·鲍伊(David Bowie, 1947—),英国摇滚乐巨星,他开创了华丽摇滚的阴柔之风,混淆了歌手的性别,有“摇滚变色龙”之称。

鲍伊的元信息就是逃避,逃避阶级、性、个性与明确的承诺,逃逸到幻想的过去[如同伊舍伍德*笔下的柏林那样,到处都是鬼魅般的终生放荡不羁的人]或是科幻小说中的未来世界。鲍伊在表

* 克里斯多夫·伊舍伍德(Christopher Isherwood, 1904—1986),生于英国,后移居美国,曾在柏林教书(1928—1933),曾公开承认自己的同性恋身份,著有*The Last of Mr. Norris*(1935)和*Goodbye to Berlin*(1939),1946年这两部小说合编为《柏林故事》(*The Berlin Stories*)出版。——译者注

达当代“危机”的时候，是那么的迂回曲折，以奇怪的形式再现了一个死气沉沉的类人世界 (humanoids)，其中的褒贬都是模棱两可。就鲍伊本人(以及在鲍伊之后出现的性手枪乐队)而言，可能是“你没有未来，我也没有未来”(《上帝保佑女王》，Virgin, 1977)*。然而，鲍伊是提出性别认同问题的先驱，这些问题以前在摇滚乐与青年文化中一直遭到压制，备受冷落，或仅仅是以暗示的手法呈现出来的，而在华丽摇滚中，至少是在那些酷似鲍伊和洛西音乐乐队(Roxy Music)的艺术家们中，在华丽摇滚乐的谱系中思想更深刻的乐手那里，颠覆的重心从阶级与青年转移到了性征 (sexuality) 与性类型 (gender typing) 上。虽然就任何主流的激进意义而言，鲍伊绝非是自由解放的一族，他所偏好的是扮装与华丽——安吉拉·卡特 (Angela Carter, 1976) 将此形容为“被压迫者模棱两可**的胜利”^⑤——而非任何对于性角色扮演的“真正”超越。事实上，鲍伊及其风格模仿者“对青少年的价值观与意义和成人世界的工作的过渡确实提出了质疑”(Taylor and Wall, 1976)。他们的做法是以一种独特的时尚，巧妙地混淆了男性和女性的形象，而从孩子到成年阶段的过渡，在传统上就是通过这些形象完成的。

* 《上帝保佑女王》(God Save the Queen) 是性手枪乐队的名曲。歌词中大意是到：“在英格兰的梦想里没有未来，不要说你想要什么，不要说你需要什么，没有未来，没有未来，你没有未来，我们是说真的，……我们是垃圾箱里的花儿，我们是你人类机器中的毒药，没有未来，没有未来，你没有未来。”——译者注

** 这里作者使用的词是“ambivalent”，可以翻译为“模棱两可”，也可以译为“两性人”，这里作者有双关的意思。——译者注

^⑤ 卡特 (Carter) 对 1940 年代女性流行式样当下的复活深感遗憾，她绝望地谈到“那种茫然不知所措的形象”，并且控诉服装设计师和那些穿着有“修正主义的”(revisionism) 鞋底的高跟鞋的妇女。

漂白的根源：朋克和白人的“种族特征”

“每当看到挂在脖子上的那些铁链和狗项圈，我就会想起《根》(*Roots*)^{*}这部电视连续剧。”

——《妇女天地》(*Woman's Own*)对一名朋克的母亲的访问,1977年10月15日

“朋克是黑人。”

——理查德·赫尔(Richard Hell),朋克乐手,《新音乐快讯》(*New Musical Express*)访谈,1977年10月29日

华丽摇滚往往让大多数工人阶级青年感到遥不可及,这主要是因为它偏离了一些基本的期待。到了1970年代中期,它的乐迷们分为两个泾渭分明的派别,其中一个派别几乎是清一色的少女流行音乐迷,她们追随主流的华丽摇滚乐队[马可·鲍伦(Marc Bolan)、盖瑞·格理特(Gary Glitter)、艾尔温·史塔达斯特(Alvin Stardust)],另一个派别则由年龄稍大、更具自我意识的青少年组成,他们迷恋于那些深奥的艺术家[鲍伊、卢·瑞德(Lou Reed)、洛西音乐乐队],这些艺术家们表现出来的极端矫揉造作、初露端倪的精英心态,以及对艺术和才华的病态自诩,都妨碍了更大规模的乐迷群的形成。而后一类群体的歌词与生活风格,也变得越来越脱离日常生活和青少年的世俗关怀(虽然这种差异最初会产生一定的吸引力)。

朋克美学,就是在艺术家和听众之间日渐扩大的隔阂中建立起来的,这可以被解读为一种揭露华丽摇滚内在矛盾的尝试。例如,朋克的“工人阶级特质”以及邋遢与粗俗,直接挑战了华丽摇

* 《根》是黑人作家亚历克斯·哈利的畅销书,1977年改编为同名电视连续剧开始播映。——译者注

滚的超级巨星的傲慢、优雅与赘冗。然而,这并不妨碍这两种形式分享着某些共同的基础。朋克声称要做那些受到忽视的白人无业青年的代言人,但它通常是凭借其华丽摇滚的夸张修辞而做到的——运用隐喻的手法,把工人阶级的特性“描写”为铁链、凹陷的双颊、“肮脏的”衣着(“污迹斑斑的夹克,妖艳的透明短上衣”)和污言秽语。借助于戏仿(parody)手法,这个空虚的世代被认为是“社会中平庸无能的族群”(Richard Hell,《新音乐快讯》,1977年10月29日),他们通过各式各样隐晦而滑稽的能指,声称自己受到了束缚——皮带和铁链,紧身夹克和僵硬的姿态——描述自身遭受奴役的境况。虽然朋克带有无产阶级的特点,但他们的修辞却充满着讽刺意味。



朋克的风格在这个女孩的额头上的文字中充分体现出来:没有未来(No Future)。

因此,朋克再现了对华丽摇滚“文本”的一种糊涂乱抹,旨在揭穿华丽摇滚矫揉造作和奢华的风格。朋克那流浪儿般的言语,它对阶级及其相关事物的着迷,明显地是为了要破坏上一代摇滚乐手的理性姿态。这样的反应,紧接着就引导着新浪潮转向了早先被华丽摇滚偶像排除在外的雷鬼乐及其风格。对于那些希望以明确的形式来表现异化的朋克来说,雷鬼乐是有吸引力的。因为雷鬼乐传达了必要的信念和政治感染力,而这些要素则是大多数当代白人音乐所明显不具备的。

“令人敬畏”尤其是一种容易引发妒忌的有价之物。它是一种可用来威胁他人的手段,是煞费苦心的心有灵犀——只有通过它,肤色、雷鬼头、方言才可以在街头被认可、被交流,它既威风凛凛,又让人难以亲近,这暗示着它打造了一种坚不可摧的联盟,一种历尽磨难衍生而出的禁欲主义。“令人敬畏”这一概念是我们理解一整套神秘语言的线索:一种奇特语义的内核,它自始至终都排斥基督徒的同情(即黑人和我们是一类人),而它的存在本身则确认了白人沙文主义者的担忧(即黑人和我们根本不是一类人)。 64

然而,悖论的是,正是在西印度群岛黑人风格的排他性中,以及实际上本真的白人认同的不可能性,雷鬼乐对朋克产生的吸引力才最为强烈。如前所述,拉斯特法里教义那种艰涩无比的语言故意被弄得晦涩难懂。它源自牙买加方言,这种方言本身在不被奴隶主理解的情况下沿用长达数世纪。它是一种能够让那些所谓的尊贵白人听到它就发蒙的语言,而雷鬼乐所颂扬的主题——“返回非洲”和“埃塞俄比亚主义”,没有顾及白人听众的感受力。雷鬼乐的黑人特质是被禁止的。它是一种外来的本质、一个他国的本体,它从内部悄悄地威胁着英国的主流文化。^{①6} 就其本身而言,它和朋克所采用的价值观——“无政府”、“放弃”和“拒绝”——产生了共鸣。

对朋克来说,要想在这样一种公然否认英国特性的音乐中找出一种正面意义,无异于一种象征性的背叛行为,从而补充了——甚至可以说是完成了——朋克音乐本身所从事的亵渎神圣的游戏[参见性手枪乐队的歌曲:《联合王国的无政府主义》(*Anarchy in U. K.*)以及《上帝保佑女王》,还有乔丹(Jordan)在德瑞克·贾曼

^{①6} 当然,民族阵线(National Front)显然利用了这种对英国传统价值隐含的“威胁”。的确,拉斯特法里教义似乎已经被民族阵线等同于一种黑色病菌。例如,一张由民族阵线制作了一张海报,海报上一张蓄着雷鬼头的黑色脸孔“融化”在了英国国旗上,意思是黑人的出现是对英国文化的一种“玷污”。

(Derek Jarman) 的电影《狂欢》(*Jubilee*) 中演唱的《统治大不列颠》(*Rule Britannia*)]。朋克屈从于异化,使自己迷失在一种外来的陌生结构中。于是,1960 年代末期促使光头仔退出的因素,在十年之后反倒成就了朋克。正当摩登族和光头仔的风格间接地重现了西印度群岛的粗野男孩的“冷酷”外表与感觉,并象征性地被安置于同样的理想环境中(大城市、发生暴乱的平民窟),在某种程度上朋克美学可以解读成为黑人“种族特征”的白人翻版(参阅原书第 42—43 页)。

- 65 这种类似的白人“种族特征”是在矛盾的形式中被界定的。一方面,不论是以怎样反抗传统的姿态而出现,它都是以英国特性的传统观念(女王、英国国旗等)为核心的;它有“地域性”,来自清晰可辨的英国大都会中心区,操着城市口音。但另一方面,它又取决于对地域性的一种否定。它源于那些默默无闻的住宅区,源于领取失业救济金的平民百姓,源于纯理论的贫民区。它是茫然的、麻木的、无根基的。就此意义而言,朋克亚文化可以和西印度群岛风格形成一种对比,而后者已经为前者提供了基本的模式。城市里的黑人青年能够通过雷鬼乐“梦游他乡”,让自己寄居在一个想象中的异国他乡(如非洲、西印度群岛),而朋克却只能和当下社会紧密相连,被一个无法预见未来的英国牢牢地束缚着。

但是,这种差异能够神奇般地被抹去。只需略施小计,时间和地点的坐标就会被取消,被超越,被转换为符号。这样一来,朋克所面临的世界便是一副僵尸般的苍白面孔,这副面孔既在此处,又在彼处。就像罗兰·巴特的神话那样,这些“被谋杀的牺牲者”——茫然而呆滞——能在别处安身立命,拥有一个异国他乡——直接由凡士林、化妆品、染发剂与睫毛膏“装扮而成”。不过,矛盾的是,在朋克这个例子中,所谓的“异国他乡”同时也是个虚无之地、一个朦胧的地方、一个充满了否定的场所。就像是安德

烈·布列东(Andre Breton)的“达达”艺术,朋克似乎“敞开了所有的门”,但这些门却都“通向一个迂回曲折的通道”(Breton, 1937)。

一旦置身于这个亵渎神圣的圈子,朋克便注定要永远扮演这种异化状态的角色,模仿其想象的条件,为“现代生活危机”的官方原型制造出一系列的主观对应物:失业人数、经济大萧条、伦敦西行大道、电视等。一旦被转换成种种圣像(安全别针、衣服上的破洞、心不在焉、饥饿的神情),朋克就能过上一种既虚构又真实的双重生活。他们在一种更为明显的形式中去反映自己对于环境的感受:一种自愿流放的状态。只不过,这种流放具有特殊的意义,意味着拉斯特法里教义和黑人历史语境中的一种特殊的(尽管是神奇的)解决方案。当它的隐喻意义被用在英国白人青年身上时,只能描绘出一种绝望的状态。它既不能对未来做出承诺,也无法释怀过去。就像圣徒热内“选择”降临在他身上的命运一样,^①朋克陷入到“神授”的从属关系的矛盾中。朋克掩饰自我,渴望重塑自我,通过滑稽的模仿,他们用一种本色来“装扮”了自己的命运,用节食代替饥饿,^②将其衣衫褴褛的外表(虽然“不修边幅”,但却是一丝不苟地定制而成)悄然置于贫穷与优雅之间。从玻璃碎片中,朋克发现了一个恰当的反映,通过T恤衫上故意挖出的破洞来

^① 萨特在发表于1963年的著名文章里,除了为热内的作品提供一种让人兴奋的评价外,还包含了对于一般亚文化心理的许多洞见。对热内一意孤行地把犯罪提升为艺术的做法,萨特把它诠释为一种自我超越、真正的“英雄”行径。热内作为私生子,被一户农家收养,在9岁那年被称做小偷,热内有计划地违抗公民的、性关系的、道德的法律,渴望达到彻底凄苦的处境,而这种处境“被证明是近乎圣洁的”。以热内自己的话来说(1967),“我们通过最令人厌恶的创伤来唤起怜悯,我们变成一种对于你们幸福的指责”。正如凯特·米利特(Kate Millett)的《性政治》(*Sexual Politics*)一书所言,在热内看来,“窘迫不堪的境遇,不论是在肉体上或是精神上,都展现了圣徒的胜利”。

^② 朋克从外表看,基本上是营养不良的。憔悴的外貌是一种拒绝的标志。由乐迷所出版的杂志,上头的文章不时提到“肥胖的商人”和“脑满肠肥的资本家”,果酱乐队(The Jam)的保罗·韦勒(Paul Weller)断然拒绝认真地聆听罗杰·多特里(Roger Daltrey)(谁人乐队的主唱)新近发行的音乐。他的理由是:“你不能挺着啤酒肚演奏摇滚乐”(《新音乐快讯》,1977年5月7日)。对所有惊世骇俗的亚文化来说,从隐喻的参考构架转变到依据事实的参考构架,似乎是“神奇的解决”过程中的一个关键部分(参看原书第77—78页)。

呐喊,让家族的姓名蒙羞受辱,^{①9}直到最后,他才发现自己又回到了起点:不理睬讨厌的归营号(fierce tattoos),依然做一个“单独监禁”的“无期徒刑犯”。



让·保罗·萨特(1905—1980),法国存在主义大师,非常推崇热内的作品,亲自为热内的小说作序,并且称其为“圣徒”。

所有这些矛盾,都直接在朋克和雷鬼乐的互动中得以再现。就这个层面来说,朋克公开承认了这种接触和交流的重要性,有时甚至把文化联系提升到了政治承诺的层面上。例如,朋克乐队在“反种族歧视摇滚乐”运动中扮演了突出的角色,开始对抗“民族阵线”(National Front)在工人阶级地区日益增长的影响力。^{②0}但是,从另一个更深的层面来看,朋克和雷鬼乐的结合似乎受到了压制,就朋克这方面而言,这种结合被特殊的白人音乐,更确切地说,应该是被英国音乐的构建所取代。

结果,朋克的某些特征直接源于西印度群岛粗野男孩和拉斯特法里信徒风格,如朋克发型的特点之一是由一种硬化的鬃毛构

^{①9} 见 Richard Hell,《新音乐快讯》,1977年10月29日,关于被重新命名为朋克的意義,他说:“我想要注入摇滚乐的一样东西就是,认识到你创造了你自己。那就是我要改名的原因。”朋克在追求一种“完美无暇”的认同时,往往采用化名的手法,如“怪诞的保罗”(Paul Grotesque)、“邪恶的席德”(Sid Vicious)、“堕落的约翰尼”(Jonny Rollen)等。

^{②0} 1977年10月,一名朋克向我保证,朋克唯一声称的政治意义在于以下事实:“我们和黑人的关系就像这样”,他一边说话,一边紧握他的双手,表示这两个团体的利益密不可分。

成的,是用凡士林、发胶或肥皂让它保持着直立紧绷的状态,这种发型近似黑人的“发结”或雷鬼头的风格。有些朋克身着埃塞俄比亚颜色式样的衣服,而拉斯特法里的用语表达也开始影响朋克乐队,并出现在他们的歌曲中。其中冲撞乐队和裂缝乐队(The Slits)把雷鬼乐的口号和旋律编排到他们的歌曲当中,分外突出。1977年,雷鬼乐队群体“文化”(Culture)乐队创作了一首描述浩劫将至的歌曲,题为《七七浩劫》(*When the Two Sevens Clash*)的天启歌曲,这首歌曲随后就变成了朋克的精英圈子中流传一时的口号。一些朋克乐队[像冲撞乐队、另类电视乐队(Alternative. T. V.)]在其专辑中吸收了雷鬼乐歌曲,并从这种结合中创作了一种新的混杂样式——朋克混录^④(punk dub)。从第一批朋克聚集在伦敦考文嘉顿(Covent Garden)洛西俱乐部开始,重雷鬼乐已在亚文化内部占有了一种优越的地位,是朋克乐队唯一能够容许的替代选择,它提供了舒缓的旋律,与新浪潮音乐疯狂的《狂飙与突进》(*Sturm und Drang*)形成了鲜明的对比。朋克这样做一部分是出于权宜之计(即在朋克音乐的早期,还没有现成录制的朋克唱片),一部分则是出于有所选择(因为雷鬼乐是明显的“反叛”音乐),许多朋克俱乐部在现场演出的间歇,常常喜欢播放那些从牙买加舶来的专供圈内人欣赏的唱片。

朋克公然认同英国黑人文化与西印度群岛文化,这激怒了无赖青年中的复兴派。1977夏季,每个周末的下午,无赖青年和朋克都会在国王大道沿线打架斗殴,这就为两种亚文化间的根本性紧张关系提供了引人注目的证据。实际上,早在7月5日这天,一

^④ 例如,可以听听艾维斯·科斯特洛(Elvis Costello)的《当心侦探》(*Watching the Detective*),这首带有强烈雷鬼乐节奏的歌曲。朋克混录是由一系列独立录制的音轨(recorded track)所组成,一个音轨叠加在另两个音轨之上,不做正确的同步处理。在不过于深入探讨技术层面的情况下,我们可以说,混录让听众疏远了流行的美学,即毫不唐突的自然主义(也就是说是精致完美的作品),它打开了录音室的大门。

名 19 岁的无赖青年罗金·米克(Rocking' Mick)[他穿着萤光色短袜和黑色绒面软底男鞋,身穿饰有“摇滚乐队团结起来”(Confederate Rock)与“吉恩·文森特不死”(Gene Vincent lives)字样的夹克],向《旗帜晚报》(*Evening Standard*)的记者表达他对朋克乐队缺乏爱国主义情操一事的憎恶,米克补充说:“我们并不反对黑人,我只不过是说,我们不与黑人为伍罢了……”(1977年7月5日)。

然而,尽管朋克和雷鬼乐关系密切,但两种音乐形式的完整性仍被小心谨慎地保留着,如同朋克风格的其他方面,朋克音乐不仅没有模仿雷鬼乐的形式和音色,反而直接向与雷鬼乐的根源相反的方向发展。雷鬼乐和朋克还表现出听觉上的对立性。朋克依靠高声部,而雷鬼乐则依靠低声部。朋克正面攻击传统的意义系统,而雷鬼乐则以省略和影射的手法去传达其信息。事实上,当我们严格地甚至有些刻意地对这两种形式加以区分时,我们似乎被引到了一种被遮蔽的认同层面上,而这种认同反过来可以用来阐明移民社区和东道主社区之间更广泛的互动模式。借用符号学的术语来说,我们可以说,朋克在吸纳雷鬼乐时,是把它视为“在场的缺席”——一个黑洞,朋克环绕着这个黑洞来建构自我。就隐喻层面而言,这一点可以延伸到种族和种族关系等更为广泛的议题上。因此,我们可以说,朋克摇滚和雷鬼乐之间的严格划分是一种症候,不仅再现了朋克文化特有的“认同危机”,也再现了更普遍的矛盾与紧张关系,它们抑制了两种文化的公开对话,一种是具有强烈的种族特征的移民文化,另一种是在技术层面上“包围”了移民文化的本土工人阶级文化。

摇滚乐与带有朋克特点的雷鬼乐特点之间存在着一种不稳定的关系,现在我们可以重新思考其中的意义了。我们已经看到,朋克对阶级及其相关事物的来势汹汹的强调,至少部分地取

决于华丽摇滚热的过于虚无缥缈,这种强调所采取的特殊形式(漂移不定的美学,一种奇特的音乐)也间接地受到了黑人移民社区亚文化风格的影响。从白人到黑人,再返回到白人的辩证运动,绝非仅仅局限于朋克亚文化之中。相反,如前所述,同样的辩证运动也“记录”并呈现在每一种惊世骇俗的战后工人阶级的青年文化风格之中。更为显著的是,它贯穿了自1950年代中期以来的摇滚乐(以及更早的爵士乐),决定其节奏、风格和歌词内容等方面持续不断的变化。这样一来,我们就可以描述这一辩证运动了。 69

当音乐以及它所支持或再生产的各种亚文化开始墨守成规时,新的亚文化就被创造出来了,它在音乐形式上要求或产生出相应的变化。这些变化发生的背景是:现有的音乐结构被从当代黑人音乐形式中引进的形式和主题给打破了(或是“多重决定”了),并迫使它的元素进入了一种新的构成。例如,摇滚乐在1960年代初期(单调乏味的中学生波普、浪漫的情歌、花里胡哨的演奏曲)的定型,鼓励摩登族把兴趣转到灵魂乐和斯卡上来,随后,白人的节奏与布鲁斯及灵魂乐重新确定了黑人的节奏与主题,^②这就促成了摇滚乐在1960年代中期的复兴。同样,当华丽摇滚在它特别关注的结构中已经江郎才尽之际,朋克却回到了更早期、更具活力的摇滚乐形式(即回到1950年代与1960年代中期,这是黑人影响

^② 节奏与布鲁斯乐队,像菜鸟乐队(Yardbirds)、他们乐队(Them)、动物乐队(the Animals)、漂亮事物乐队(the Pretty Things)、滚石乐队(the Rolling Stones)等,都乐于承认他们的音乐源头来自美国的黑人音乐。滚石乐队的主唱贾格尔(Jagger)经常声称,他著名的舞步是模仿詹姆斯·布朗(James Brown)的舞台动作。一些在摩登族中极为流行的乐队,如小脸蛋乐队(Small Faces)、谁人乐队、佐特·曼尼乐队(Zoot Money)、乔治·费姆乐队(Georgie Fame)、蓝色火焰乐队(Blue Rames),都曾经翻唱过灵魂乐的经典曲目[尤其是原本由博比·布兰德(Bobby Bland)、詹姆斯·布朗、奥蒂斯·瑞丁(Otis Redding),威尔森·皮克特(Wilson Picket)等人所灌录的歌曲]。关于1950年代和1960年代美国黑人音乐的详尽说明,见查理·吉列特(Charlie Gillet)杰出的著作《城市之声》(Sound of the City)。

力最强烈的时期^②),这同时也是为了向当代雷鬼乐(混录、鲍勃·马利)靠拢,是为了找到一种能更贴切地反映他们的挫折感和压抑感的音乐。



鲍勃·马利(1945—1981),牙买加歌手,雷鬼乐之父,第三世界出产的第一个超级巨星。

然而,不论是英国的朋克,抑或是其他国家的朋克,这种变化似乎都是人为制造出来的。或许,正因为它们之间的这些差异,我们反倒不可能轻易地将摇滚乐和雷鬼乐这两种音乐语言混为一谈。这两种音乐语言(衣着、舞步、说话方式、音乐、毒品、风格、历史)之间缺乏根本的一致性,这一点表现在雷鬼乐中的黑人族群特征上,并在朋克亚文化内部产生了一种很不稳定的动力。这种张力赋予朋克以古怪的僵化特征、麻痹的表情和“它的麻木”,而这些特征是在橡胶和塑料制成的平静表面中被发现的,在束缚和机器人般的动作——向世人昭示“朋克”的存在——中被无声地表达出来的。因为,黑人文化与白人文化之间有一种不容否认的辩

^② 这些时期的亚文化风格,特别是“凌乱地拼贴”在朋克全身上下的行头,以及一些美国的朋克乐队[如明克·戴维尔乐队(Mink Deville)和金发美女乐队(Blondie)]的歌词与自我表现手法,刻意地重复了与早期“疯狂混杂的”青春期有明确联系的主题[试与女子乐队香格里拉(Shangri-Las)做比较]。

证关系,它展现在朋克亚文化的核心,永远无法抑制。这种辩证关系一旦超越了某一特征(例如种族特征),就难以恢复,就会如事实表现的那样,受到自身历史的限制,被禁锢在自我无法化解的悖论中。



第二部分
文化解读





第五章

亚文化的功能

73

迄今为止,前面几章所介绍的亚文化,可以描述为:它们是对当下英国出现的大型黑人社区所做出的一系列的间接回应。正如我们所看到的那样,白人工人阶级青年和黑人之间两种立场的相似性引起了同化的问题,甚至当这种认同在受到压制或被公开抵制之时,黑人的文化形式(如音乐)仍对每一种亚文化形式的演变发挥着举足轻重的决定性影响。如今,探讨并明确界定这些惊世骇俗的亚文化和其他群体(父母、教师、警察、“品行端正的”青年,等等)以及与各种文化(成年工人阶级和中产阶级文化)之间的关系可谓恰逢其时。正是在与各种文化的对比中,亚文化才能被清楚地界定。大多数作者依然倾向于认为,青年和老人、小孩和父母之间的对立关系具有非常重要的意义,比如仪式的变迁,即使是在最原始的社会,也标志着童年向成熟

期的过渡。^① 这些阐释的疏漏之处在于，我们从中既看不到任何历史特殊性的理念，也不明白这些特殊的形式为什么会发生在这一特定的历史时段。

74 对二战之后这段剧烈动荡时期的讨论，多少有些变成了陈词滥调；在此期间，英国的传统生活模式破灭了，让位于一种表面上阶级区分不太明显的新体系。社会学家们曾特别强调工人阶级社区^②的解体，并证明了拥挤的街坊邻居和街角商店的传统环境的破坏，是怎样“预示”了更深刻的、更难以琢磨的改变。正如伯杰（Berger, 1967）所指出的，城市地标不仅是“地理的，同时也是传记的和个人的”。二战后，那些家喻户晓的地标的一一消失，预示着一种整体生活方式的瓦解。

尽管工党和保守党的政客们自信地宣称，英国社会正迈入一个极度丰裕、人人机会平等的新时代，英国人“从未生活得如

① 美国的社会学家与心理学家往往强调：青春期是一段个人主义的和过渡的时期，而其特征是仪式性的冲突：

虽然“孩子”和“成人”的概念随着文化差异而有所不同，但是每一种文化都要求孩子的习惯思维、感觉与行动的方式发生一些变化——一种涉及精神混乱的变化，这种变化因而对个人与文化构成了一个“问题”。（Kenniston, 1969）

一种比较的研究方式能够澄清上述观点，但是它也会掩盖重要的历史差异与文化差异。总体上我们对青少年时期所知甚少。

② 参见霍加特（1958）关于工人阶级意识是否如有人说的那样已被瓦解的这场辩论，该辩论是在左翼阵营主导下进行的，其中尤为著名的是汤普森（E. P. Thompson）和米尔斯（C. Wright Mills）的参与。稍后，韦斯特贾德（Westergaard）、洛克伍德（Lockwood）、帕金（Parkin）扩大了辩论的范围。这场意见的交锋主要是探讨第二次世界大战后的一些发展是否已经造成工人阶级的“资产阶级化”。这些发展包括消费主义的兴起、富裕的工人的前景、基本贫穷的减少、传统社区的没落、提供教育方面的向上流动的机会、工会角色的转变、大众媒体的影响，等等[特别见汤普森（1960），韦斯特贾德（1972）]。关于洛克伍德和帕金对这场争论所做的出色摘要和评论，见布鲁克和芬恩（Brook, Finn, 1977）。

遭到轰炸的遗址与相对富裕，旧日习性与新的欲望，这些奇特的混合在1950年代“愤怒青年”的小说中被记录了下来，特别是以下几位作家的作品：约翰·布雷恩（John Braine）的《顶层的房间》（*Room at the Top*, Allen Lane, 1957）；斯坦·巴斯特（Stan Barstow）的《一种爱》（*A Kind of Loving*, Penguin, 1962）；艾伦·西利托（Alan Sillitoe）的《周六晚上和周日早晨》（*Saturday Night and Sunday morning*, Signet, 1970）。

此美好”，*但阶级在英国却依旧存在。人们感受阶级存在的方式，即阶级体验在文化中的表现形式的确实发生了戏剧性的转变。大众媒体的出现、家庭结构的转变、学校和工作的机构的变化、工作和休闲在相对位置上的转变，所有这些都加剧了工人阶级社区的瓦解和分化，从而在阶级体验的广泛领域内产生了一系列的边缘话语。

青年文化的发展可以看做是上述分化过程的一部分。具体说来，我们可以举出下面的例子：工人阶级青年消费能力的相对增长^③，一种旨在吸收前者剩余价值的市场的兴起，以及1944年《巴特勒教育法》通过后英国教育制度随之发生的变化，这些都有助于在战后年轻人之间产生世代意识的因素。这种世代意识虽然植根于一种普遍的阶级体验之中，但其表现方式却与传统形式有所不同，在某些情况下，它甚至和传统形式公然对立。

然而，坚持把阶级作为青年文化中一个有意义的范畴，这一看法直到最近才得到了广泛认可，正如我们稍后将要发现的，那些惊世骇俗的青年文化风格，表面上似乎可以是自动生成的，这鼓励了某些作者把青年当成一个新阶级来讨论，进而把青年视为一个无差别的青少年消费群体。到了1960年代，这种无阶级的青年文化神话遇到了严峻的挑战，当时，彼得·威尔莫特(Peter Wilmot, 1969)和大卫·唐斯(David Downs, 1966)分别发表了关于工人阶级青少年生活的研究报告。^④ 我们最好是把这种挑战放在更宏大

* “从未生活得如此美好”(never had it so good)是前任英国首相迈克尔在1957年一次演讲中的话。——译者注

③ 据估计，在1945年到1950年这段期间，青少年的平均实际工资增加的数量是成年人的两倍(见Abrams, 1959)。

④ 不论是唐斯(Downes)研究史特普尼(Stepney)和波普拉(Poplar)两地街头少年所形成的文化，或是威尔莫特调查贝思纳尔格林(Bethnal Green)地区青少年的选择，都驳斥了无阶级的青少年文化的神话。唐斯把“违法的解决办法”视为那些没有合法手段的工人阶级青年实现“青少年文化”的目标的一种方式。威尔莫特强调伦敦东区青年文化的地方性：他们打发休闲时间和花钱的场所仍然是在“活动地盘”，而不是在伦敦西区新开张的时装精品店和迪斯科舞厅里。

的语境中来理解,即在关于亚文化功能的辩论中理解,多年来,这方面的辩论都是那些专门研究越轨理论的社会学家们最为关注的问题。因此,我们在这里概述这一辩论过程所提出的一些有关青年与亚文化的研究路径,是比较适宜的。

英国的亚文化研究发端于城市民族志的研究传统,这一传统至少可以追溯到19世纪亨利·梅修(Henry Mayhew)和托马斯·阿切尔(Thomas Archer)的著作,^⑤以及回溯到查尔斯·狄更斯(Charles Dickens)和阿瑟·莫理森(Arthur Morrison)的小说。^⑥然而,一种关于亚文化更“科学”的研究路径,以及它的方法论(参与式观察)直到1920年代才得以出现。当时,芝加哥一群社会学家和犯罪学家开始搜集青少年街头帮派和越轨行为的资料(职业罪犯、违法酿酒者等)。1927年,弗雷德里克·思拉舍(Frederick Thrasher)写出了一份包含对一千多个街头帮派调查的报告,稍后,在《街角社会》(*Street Corner Society*)这本书中,威廉·富特·怀特(William Foote Whyte)详尽地描述了某一特定帮派的仪式、日常行为和少许的功绩。

参与式观察陆续贡献了一些关于亚文化最生动有趣、最富启发性的记录,但这种方法的价值也因存在着某些严重缺陷而受到影响,特别是由于它缺乏任何分析性的或解释性的框架基础,这导致在实证主义占主导地位的主流社会学研究中,这些研究居于边

^⑤ 关于伦敦东区“龙蛇混杂之地”的罪犯地下世界,梅修(1851)和阿切尔(1865)是最早对其进行详尽描述的作者。关于他们作品的可读性很高的摘要,见切斯尼(Chesney,1972)。

^⑥ 查尔斯·狄更斯(Charles Dickens)的《雾都孤儿》(*Oliver Twist*,1838),阿瑟·莫理森(Arthur Morrison)的《街角之子》(*A Child of Jago*,1896),《墙上的洞穴》(*The Hole in the Wall*,1902)。狄更斯无须多说。然而,阿瑟·莫理森的小说也许相对不为人所熟知,莫理森以他自己在恶名昭彰的街角(Jago)地区“龙蛇混杂之地”的童年经验为创作素材,提供了对19世纪中叶贫民窟生活的感伤的不过却迷人的描述。

缘位置。^⑦ 更为关键的是,虽然基于参与式观察的说明提供了丰富的描述细节,但上述框架基础的缺省,使得阶级与权力关系的意义经常被忽视或者至少被低估。在这样的解释之下,亚文化往往被描述成一种于社会、政治、经济等较为广阔语境之外独立发挥作用的有机体。结果,这种说明所呈现的亚文化图像往往是残缺不全的。尽管这些文章有钱德勒式(Chandleresque)*的特点,尽管参与式观察可能掌握了真实性和细枝末节,但显而易见的是,它很快就必须以其他更具分析性的做法来作为补充。

在1950年代,艾伯特·科恩(Albert Cohen)和沃尔特·米勒(Walter Miller)试图通过对支配价值体系与从属价值体系之间的连续性和断裂性的考察,来弥补上述理论观点的疏漏。科恩强调了青少年帮派的补偿功能:一些工人阶级青少年在学校里不能取得良好的成绩,为了要开发出自尊的另类来源,他们在休闲时间内结成了帮派。在帮派里,正派世界的核心价值,如冷静节制、雄心抱负、循规蹈矩等,被享乐主义、蔑视权威和追求“刺激”等所取代(Cohen, 1955)。同样,米勒也把关注的焦点放在青少年帮派的价值观体系上,不过,他强调的是帮派和父辈文化的相似性。米勒认为,越轨群体的价值不过是重复工人阶级成年人的“关注焦点”(focal concern)罢了,虽然他们是以一种扭曲的、更强烈的方式来展现的(Miller, 1958)。1961年,马札(Matza)和赛克斯(Sykes)利用潜在价值观(subterranean value)的概念对合法的与违法的青年

^⑦ 关于参与式观察的发展及其提出问题的详尽说明,见罗伯兹(Roberts, 1976):“在社会学的领域,参与式观察从来没有彻底地替代实证主义,成为另一种研究取向……反之,它形成了一种自己的社会学亚文化:在主流的研究路径内一种更人道主义的、与‘能同情地理解被研究对象’的小群落。”关于越轨社会学中固有矛盾的分析,另见Jock Young(1970)。

* 雷蒙德·钱德勒(Raymond Chandler, 1888—1959),美国侦探小说家是“硬汉派”风格的侦探小说的领军人物,作品善于写实。成名作为长篇小说《长眠不醒》、《永别了,我的恋人》等。——译者注

奇之间相互调解的一种尝试。在科恩看来,亚文化的“潜在功能”是要“……表达与解决父辈文化中依然隐藏或者仍未解决的种种矛盾,虽然是通过一种神奇的手法”(Cohen,1972a)。例如,摩登族

……试图去如实表现(realise)往社会上层流动的白领工人的生存条件,然而是在一种想象的关系中表现出来的,……[然而]……他们的俚语和礼仪形式……[依然强调了]……父辈文化中的许多传统价值。(Cohen,1972a)

从这里,我们最终发现了一种解读方式,它将与亚文化有关的意识形态、经济与文化因素之间的全面互动影响都纳入了考察视野。78 通过将自已的理论建立在民族志细节的基础之上,科恩把阶级纳入了他的分析之中,从而超越了早先研究的水准。科恩并没有把阶级描述为一组抽象的外界决定因素,相反,他试图阐明,阶级是在实践中作为一种物质力量而发挥作用的,仿佛披上了经验的外衣,在风格中得以展现。从摩登族夹克的线条和无赖青少年的鞋底上,我们可以发现历史的原料在其中被折射、被保持、“被处理”的痕迹。关于阶级和性特征的焦虑,以及在顺从和越轨、家庭和学校、工作和休闲之间的张力,所有这一切,通过一种既一目了然又令人费解的形式凝聚在风格中。同时,科恩提供了一种重构历史的研究方法,这就是透过风格的表面去挖掘它的潜在意义。

就亚文化风格的一种解读而言,科恩的研究成果依然提供了最恰当的模式。然而,为了强调阶级的作用和意义,科恩或许不得不过多地强调了青年文化与工人阶级成人文化之间的关系。不过,我们也必须得承认:这两种文化之间的确存在着巨大的差异。如先前所述,第二次世界大战之后,年轻人中间**确实**出现了一种世代意识,甚至连父母与孩子所共享的经验,也可能会被这两个群体予以不同的诠释、表达与处理。因此,尽管父母和青少年的“解决

方法”有时会趋于一致,甚至部分雷同,但当我们着手探讨惊世骇俗的亚文化时,我们就不该绝对地优先考虑这一点。不仅如此,当我们试图回溯亚文化的风格,联系到它的生成语境时,我们则应该保持谨慎,不要过分强调在大部分工人阶级文化和我们所要关注的边缘文化之间的那些一致性。

79 比如,光头仔虽然重申了那些与传统工人阶级社区有关的价值观,但他们是在面临父辈文化价值观遭到普遍谴责的情况下做到这一点的,换句话说,他们对工人阶级生活传统问题的肯定反而被认为是不合时宜的。同样,摩登族当时正在克服那些同时影响着父辈文化的变化与矛盾,只不过他们是在自己相对自主的问题构架中来处理这些问题的,即虚构出一个由家庭、酒吧、工人俱乐部与邻里街坊等熟悉场所界定的“异国他乡”(周末,伦敦西区)(参阅原书第53页)。

假如我们由于强调亚文化和父辈文化的融合和连贯,而忽略了他们的不一致和不连续性,那么,我们就否定亚文化的特殊形式,这是一种冒险。因为亚文化正是通过它们才成形、具体化和进行群体间的沟通的。例如,在朋克亚文化中,除了一致性本身——表达了一种结构严密、清晰可见、紧密结合的群体认同——这项简单的事实之外,我们很难在朋克亚文化中察觉到任何试图象征性地“挽回某些在父辈文化中遭到破坏的社会一致性元素”(Cohen, 1972a)的尝试。相反,朋克似乎在戏仿那些业已引起社会学家密切关注的异化与空虚,^⑩他们通过故意的和任性的方式,实现了那些刻薄的社会批评家的最可怕的预言,并以嘲弄的口吻,模仿英雄风格的措辞,为社区和传统的意义形式的崩溃而欢庆。

^⑩ 例如,聆听乔纳森·瑞奇曼(Jonathan Richman)的《走鹃》(*Roadrunner*),《我迷恋着现代世界》(*I'm in love with the Modern World*)。毫无疑问,所有赞美塑胶材质的歌曲都带有强烈的讽刺意味。

因此,我们只能有条件地接受科恩关于亚文化风格的理论。在以后的章节里,我将试图仔细考察亚文化的整个表意过程,去反思父辈文化和青年文化之间的关系。但目前,我们不该让这些反对意见去贬低科恩所作的贡献,以及他在整体上的重要地位。可以毫不夸张地说:风格以编码的方式回应了对整个社区造成影响的变化,这种想法改变了人们对惊世骇俗的青年文化的研究。《仪式抵抗》(Hall et al., 1976a)一书中选用的文章大多是以下列的基本假设作为前提的:可以依循上述方式来解读风格。该书作者运用了葛兰西的霸权概念(参阅原书第15—19页),将一系列的青年文化风格诠释为象征性的抵抗形式,这些风格被看成了是一种令人瞩目的症候,代表了更广泛、更普遍的、被掩盖的不满情绪,代表了整个战后时期的特征。这种解读风格的方式为我们提供了有待验证的一些议题,《仪式抵抗》中所采用的亚文化研究路径为许多后续的研究奠定了基础。下面,我们就从具体特征(*specificity*)这个概念着手开始讨论。

具体特性:无赖青年的两种类型

《仪式抵抗》中,有关文化的定义是:文化是“……这样一种层面,社会群体在该层面上发展了一种独特的体验形式,赋予其社会以物质的……体验的表现形式”(Hall et al., 1976a),如果我们把它作为切入点,那么,我们就会发现,每一种亚文化对“社会原料”的处理方式是有所不同的(Hall et al., 1976a)。但这种“原料”(raw)究竟指的是什么?我们从马克思那里懂得,“人们自己创造自己的历史,但是他们并不是随心所欲地创造,并不是在他们自己选定的条件下创造,而是在直接碰到的、既定的、从过去承继下来

的条件下创造”(Marx, 1951)。^{*}事实上,材料(material)(即社会关系)不断地转化为文化(继而转化为亚文化),它从来就不可能完全是“原料”。它通常是要通过中介而转化的:一旦遭遇历史语境,就会发生曲折变化。它被置放在一种具有特殊生命与意义的意识形态场域。除非我们打算把工人阶级的本质主义范式当做一种绝对的、超越历史“真理”的、不可变更的载体,^⑩否则,我们就不应该期望亚文化在资本主义制度下能够正确回应真实的关系,或者在任何直接的意义上必然触及它在资本制度中的物质状况。根据定义,惊世骇俗的亚文化所表达的是一组想象的关系(参阅原书第77—78页)。它们从中建构的原料既是真实的,也是意识形态的。它经过了多种途径——学校、家庭、工作场所、媒体等而传递给亚文化个别成员的。这种材料同时还容易受到历史变化的影响。每一个亚文化的“实例”都代表了对一组特定形势、特殊问题与矛盾的解决方案。例如,摩登族与无赖青年的“解决方案”就是回应不同的历史形势的结果,这种历史形势使得它们和现存的文

* 中译本参见《马克思恩格斯选集》第1卷,北京,人民出版社1995年版,第585页。——译者注

⑩ 这似乎是罗斯·科沃德(Ros Coward)在《阶级、文化与社会构型》中所抨击的立场:

这种立场预设了一种直接的关系,在此关系中,马克思主义理论被设定为社会主义倾向服务,而这一倾向在进行任何的深思明辨之前就已存在。就这样,它化解了理论与政治之间压力与困难的接合问题,同时也减少了这些层面之间相互决定的可能性。

科沃德接着说道:

亚文化的研究工作……所依赖的是认为历史是某种内在法则逐步开展的概念(就我们所要讨论的情形来说,这种内在矛盾指的是经济矛盾)……它混淆了意识、政治和意识形态的表征,并且最终依赖以下“信念”:工人阶级带来解决冲突的办法,从某种角度来说,他们意味着总体的掌握,代表了将会在社会主义中出现的完整的人。

科沃德从拉康(Lacan)的观点出发,认为一种转换的工作势在必行:从对文化的研究(她认为是“唯心论者”建构),移转到分析个人主体在语言中的构成。[关于对这篇文章的答复,见《银幕》(Screen),1978年秋季,第18卷,第3期]

化形态(移民文化、父辈文化、其他亚文化、主流文化)保持着不同的关系。如果我们重点考察一个案例,就能更清楚地认识这一点。

无赖青年亚文化的历史曾有过两个重要时期(1950年代和1970年代)。不过,虽然无赖青年和1950年代其他亚文化群体一样,保持着与黑人移民社区间的敌对关系,但现今的无赖青年与父辈文化、其他青年文化之间的关系还是有所不同的。

1950年代初期和1970年代晚期有一些明显的共同特征,即都存在一些关于“艰难”(austerity)和“危机”(crisis)的语汇,虽然二者不尽相同,但却极其类似。更为重要的是,在这两个时期,黑人移民对就业、住房和“生活品质”所造成的影响显得尤为突出。两个时期的差异更是问题的关键所在。1970年代晚期,出现了一种另类的、以工人阶级青年为主的文化(即朋克亚文化),其中的许多成员积极拥护西印度群岛生活的某些方面,两个时期的差异由此可见端倪。早期的无赖青年标志着一个新的开端,用乔治·梅利(George Melly, 1972)的话来说,他们代表了“流行文化的风向标”,虽然人数不多,但却被新闻媒体和父母骂得劈头盖脸,被认为是英国走向衰败的征兆。另一方面,正是1970年代的“复兴”概念赋予了无赖青年以一种正当的姿态。在一个似乎产生许多令人眼花缭乱的时尚与流行的社会里,无赖青年毕竟是一个虚拟的团体,既代表了英国传统中真实的部分,又代表了其中含混的部分。

因此,那些参加这场复兴运动的年轻人,至少在某些街区能够被有限地承认或接纳。工人阶级的成年人不仅会宽容地对待他们,甚至还会默默地羡慕他们,因为这些成年人对1950年代有一种特别的怀旧感,无论他们本该就是无赖青年,抑或是循规蹈矩者,那个年代在他们心目中的那些零散记忆,勾起了他们对从前的安逸而质朴生活的回忆。这种复兴让人缅怀起那个似乎遥不可及

的年代,那是一个相对来说比较安全的时代:它的那种情感节制的清教主义、它的价值观,以及它对未来持有的乐观美好信念,犹如田园牧歌一样。没有受到时间和语境的制约,当今的无赖青年扮成一副天真无邪的模样,在 1970 年代的怀旧浪潮中随波逐流,沉浸于《幸福时光》(*Happy Days*)电视剧中的方兹(Fonz)和滚动播放的“阿华田”(Ovaltine)广告语之间。具有讽刺意味的是,这种亚文化原本是用一种引人注目的符号来表现变迁,但却被驱使着用复兴的方式提供了一种连续性。

就宽泛的术语而言,无赖青年的这两种解决方案都是对特定历史条件所作的回应,是在完全不同的意识形态环境中形成的。到了 1970 年代末,已经没有可能再让工人阶级继续支持那种令人愉快的重建命令:“逆来顺受”(grin and bear it)、“静观其变”(wait and see)等。工人阶级民众对工党和议会政治普遍感到失望、福利国家的衰败、不堪一击的经济状况、就业机会和居民适用房的持续匮乏、社区的消失瓦解、消费主义与实际需求之间的脱节、不断发生的劳资纠纷、歇业罢工和纠察线上的冲突,所有这些现象都让工人产生了一种收入锐减的感觉,与早先那种满腔热情的乐观心态形成了鲜明对比。毫无疑问,依靠对二战的回顾而进行的意识形态建构(1973 年的鼓励政策回应了长期的劳资争议、石油危机、每周三天工作制等问题;为发现一个敌人而鼓励战时的爱国主义精神;以具体化的“德国”来取代“法西斯主义”),在它们的推波助澜下,这些发展进一步和黑人社区的公开性结合起来,使得种族歧视成为解决大部分工人阶级生活问题更可行、更可信的一种办法。

此外,无赖青年的衣着打扮和言行举止在 1970 年代也有着截然不同的意义。当然,他们“盗用”上流社会生活的风格一事早已被人遗忘了,虽然整个无赖青年的风格一开始的形成就是依靠这

种手法。这种转变的明确性,在这一过程中也荡然无存了。在两段时期里,那些张扬炫耀的姿态与性挑衅行为具有截然不同的意义。早期无赖青年的自恋心态以及跳摇摆舞时展现出来的肉体欲望,正好与梅利(1972)所描述的“好孩子反倒在一个苍白灰暗的世界里打起了乒乓球”形成了对比。比较而言,第二代无赖青年所恪守的传统“坏孩子”的刻板形象似乎明显地不合时宜。聆听着过时的音乐,穿着足以当博物馆陈列品的古旧服装,当今的无赖青年复活了一整套关于两性的道德观(对女性殷勤奉承、求婚),以及一种狂妄自大的男子汉气概——“奇妙地”与大男子主义、男用发油、鲁莽的暴力等相融合,而这种狂妄自大的男子汉气概,在父辈文化中早已被神圣地奉为男子气的典范:这是一种未曾受到战后狂热的“纵欲社会”影响的典范。

上述这些因素使得第二代无赖青年的亚文化与其父辈文化更 84
为接近,有助于让它和其他现存的青年文化(朋克、北方灵魂乐的狂热者、重金属摇滚派、^⑫足球迷、主流流行音乐、“正派人士”,等等)形成一种对照,进而可以对它进行明确地界定。正因如此,身穿宽松下垂的外套在1978年和1956年显然不能同日而语,尽管这两类无赖青年都崇拜同一类英雄[如猫王、埃迪·科克伦(Eddie Cochrane)、詹姆斯·迪恩(James Dean)*等],都留着额上的卷发,各自的阶级地位也大致相同。因此,就探究亚文化的风格而言,有两个孪生概念是不可或缺的:历史形势和具体特性(每一种亚文化

^⑫ 顾名思义,重金属摇滚乐(Heavy metal)是一种极度增强了摇滚乐的基本形式的音乐,它依赖的是标准吉他乐句的不断重复。重金属乐迷的特征是长发、粗斜厚质棉布和“傻瓜般”的舞步(名称再次说明了一切)。重金属摇滚乐学生中有乐迷,不过它也有大批的工人阶级追随者。它似乎代表了一种奇异的混和,混杂了嬉皮士美学与足球看台上的男子汉气概。

* 詹姆斯·迪恩(James Dean, 1931—1955), 1950年代好莱坞的青春偶像,一代人的叛逆精神的代表,迪恩在电影《无因的反抗》(*Rebel Without a Cause*)(1955)中红夹克、蓝仔裤的形象,成为当时银幕上反叛青少年的经典造型。——译者注

都是一段独特“时期”的一种表征——是对特殊情境的一种具体回应)。

风格的来源

我们已经看到,亚文化中被编码的体验是怎样在各种不同场所(工作、家庭、学校等)中得以成形的。这些场所各自将其独特的结构、规则与意义、价值体系强加在亚文化的体验之中。虽然这些结构相互接合(*articulated*)在一起,形成了体系,但却是有法可依的。它们既通过差异性(家庭与学校、学校与工作、家庭与工作、私人与公众等),也通过相似性而得以联结。用阿尔都塞的那个公认有些冗长的术语说就是:它们构成了同一社会形构(*formation*)的不同层面。就像阿尔都塞煞费苦心所指出的那样,在资本主义社会里,虽然它们是“相对自主的”,但这些结构依然围绕着介于“资本”和“劳动”之间的普遍矛盾接合在一起(特别参阅阿尔都塞,1971a)。社会结构的复杂层面相互作用,再现于统治群体和从属群体的经验之中,这种经验又依次变成了“原料”,并在文化与

85 亚文化中发现各种富于表现力的形式。如今,媒体在为我们界定体验时扮演了一种关键的角色。它提供了最有效的范畴,使我们能够把社会世界分门别类,它主要是通过报纸、电视、电影等媒介,使得体验井然有序,对其加以解释,并让它在彼此的矛盾中凝聚起来。因此,当我们发现被编码在亚文化中的许多事物很容易受到媒体的某种处理时,我们几乎不曾为此而感到惊讶。

因此,在战后的英国,亚文化风格意味深长的内容,很可能不

但是斯图亚特·霍尔所称的那种媒体发挥的“意识形态效果”^⑬功能,而且也是对工人阶级生活制度框架中发生的变化所做出的一种反应。正如霍尔所指出的,媒体已“逐渐在文化与意识形态场域从事殖民”:

因为社会群体和阶级,要么生活在他们的生产关系中,要么生活在他们的“社会”关系中,而这些关系越来越破碎,地域性差异越来越大,所以大众媒体在以下两方面承担着日益重要的作用:(a) 提供基础,在此基础上,某些群体和阶级可以建构关于其他群体与阶级的生活、意义、实践和价值的形象;(b) 提供一些形象、表征和理念,以便能够条分缕析地去对那些分散的碎片所构成的社会整体性加以梳理(Hall, 1977)。

所以,一种可信的社会团结的形象只能通过抵抗的文化(如工人阶级青年文化)的挪用和重新界定而维系下来。这样一来,媒体不仅为各种群体提供了有关其他群体的大量形象,也向工人阶级传回了他们自己的生活“图像”,而他们的生活受到了包围着它并对它进行定位的意识形态话语的“遏制”或“塑造”。

显然,亚文化不是特权的形式;它们并非超然于生产和再生产的反射性循环之外。这样的循环,至少是在象征的层面上把那些构成社会整体的零散碎片连在了一起。亚文化在某种程度上至少

^⑬ 见斯图亚特·霍尔(1977)、约翰·费斯克和约翰·哈特利(John Fiske and John Hartley, 1978)。媒体在塑造和维持共识上扮演了关键的角色。霍尔认为,“在像我们这样的社会里,媒体始终进行关键的意识形态工作,即在‘主导意识形态话语’中,‘对世界分门别类’”。这项工作是通过在“被偏爱的”和“被排除的”解读之间,在有意义的事物和无意义的事物之间,在正常人和离经叛道者之间持续不断地划分界线而解决的。顺便要指出的是,霍尔还界定了“文化”、“意识形态”与“再现”(signification)等概念,同时描绘它们之间的关联。显然,对于如此广泛和激烈的争论,一条注释不可能做出充分的评价,我仅能建议读者自行查阅参考资料。

部分地再现了这些再现(representations),并取材于工人阶级生活(整体上全部社会的)的“元素”,这些元素必然会在各种亚文化的表意实践(signifying practices)中获得某种共鸣。我们没有理由假定,亚文化只会自发地肯定那些被广播媒体排除在外的**封闭式**“解读”(从属地位的意识、社会的冲突模式等)。它们或多或少都会表现某些**偏爱**的意义和阐释,即那些为大众媒介所青睐并传播的意义和诠释。在有关他们是谁、他们是什么的主导定义上,工人阶级青年文化的典型成员会提出部分质疑,表示部分认可;此外,他们不仅和工人阶级的成人文化(有着无声的抵抗传统)有着许多共享的意识形态观点,与主导文化(至少在比较“民主的”和可接近的形式中)也是如此。

例如,对工人阶级中的青年可能做出的向上的和向下的选择所作的详尽阐述,并不必然意味着,在获得工作的相对地位方面,1964年普通的摩登族和1968年的光头仔有任何重大的差别(虽然全面的调查或许的确暴露出这种差别),更不会**直接**反映一般工人阶级青年在此期间所能得到的工作机会实际减少了。相反,不同的风格、塑造并影响风格的意识形态代表了对一种矛盾的阶级神话达成的回应。在这一神话里,“阶级的逐渐消亡”不无反讽地遭到了纯粹的“阶级性”(classfulness)概念的反驳,这一概念是对关于整个传统的(工人阶级)生活方式的一种浪漫主义概念,它在

87 每周两次的电视节目如肥皂剧《加冕街》(Coronation Street)*中重新流行。所以,摩登族和光头仔当时正以他们各自的方式来“对付”(handling)这一神话,就像对付他们急需的物质条件一样。他们学着依靠或摆脱大众媒体中适宜的含混形象和典型而生活,在

* 《加冕街》是英国收视最高的的肥皂剧,开播于1960年。《加冕街》的背景是英格兰西北部曼彻斯特的一个小镇,描述的主要是工人阶级生活。在其黄金时期,定期收看的观众约有1800万人,占英国人口数的1/3。——译者注

大众媒体中,阶级时而被忽视,时而被强调,时而被否定,时而显得滑稽可笑。

日益严峻的失业问题、转变中的道德标准、重新浮现的贫穷问题、经济萧条等,朋克不仅以同样的方式对这些议题都直接做出了**回应**,他们还**戏剧性地**表现了人所共知的“英国的衰落”现象*:朋克的**做法**是建构一套语言来达到这种效果,这套语言和“摇滚产业”的流行修辞形成了对比,这无疑是切题的、合乎现实的(如诅咒、关于“肥头大耳的嬉皮士”的说法、破衣烂衫、无业游民的姿态)。朋克挪用了这一时期在广播与报刊社论中连篇累牍的关于危机的修辞,并将它转译为明确(并且是清晰可见的)的术语。在灰蒙蒙的、带有天启氛围的1970年代末,伴随着大规模的失业,伴随着在诺丁山狂欢节(Notting Hill Carnival)、格伦威克(Grunwick)、刘易斯汉姆(Lewisham)以及在雷迪伍德(Ladywood)等地发生的暴力事件,朋克的**做法**恰到好处,他把自己装扮成“颓废”的样子,把自己变成广为人知的衰败症候,充分代表了英国衰败状况的征兆。毫无疑问,朋克所采用的形形色色、别具风格的行头,表达了真正的侵犯、挫败和焦虑。但是,不论这些表达方式是多么诡异,它们都是以一种普遍使用的语言来表达的,即当时流行的语言。这一点首先说明:朋克的隐喻对亚文化的成员及其反对者来说都是适当的;其次,说明了朋克亚文化作为一种奇观,很成功(spectacle):它能够表征当代问题的整体性症候。它解释了亚文化为何具有吸引新成员的能力,以及为何会造成父母、教师与雇主等的怒不可遏。朋克的**出现**让他们感到道德恐慌,这种愤怒的反应还来自于那些感到有责任对朋克发起“圣战”的卫道士们,如地方议会的议员、空谈学者与国会议员等。为了传递骚乱信息,选择

88

* 作为老牌资本主义强国,英国在20世纪却走向了衰落,英国的国旗曾经56次从英属殖民地降落,英国从一代海上霸主沦落为美国的“小伙伴”。——译者注

适当的语言是首当其冲的任务,即使这套语言日后会被颠覆。如果要把朋克视为混乱,就应该首先要把它理解为噪音。

我们现在终于明白,鲍伊热是如何围绕着性别议题,而非阶级议题而被接合起来的,以及它如何去对抗评论者,那些评论者把真正的工人阶级文化的合法关注仅仅局限在生产领域。当然,鲍伊的追随者并非都是**直接**去解决诸如教室、车间等场所经常遭遇的问题,去解决那些涉及与当局的关系的问题(反叛相对顺从,选择向上提升或向下沉沦等)。然而,他们试图在父辈文化和主导意识形态之间开创出一个有意义的中介空间:一个能够发现,并能够表达某种另类身份的认同空间。就此而论,他们所从事的是一种具体而特别的追求,意在探讨所有青年亚文化(与反文化)的特点,即一定程度的独立性和自主性(见第四章注释⑥)。和他们的先行者光头仔不同的是,鲍伊的追随者面对的是更明显的沙文主义色彩(性别的、阶级、地域的),他们带着或多或少的热情,试图回避、颠覆和推翻沙文主义。他们同时还试图:(1) 向源于父辈文化中根深蒂固的传统工人阶级清教伦理发起挑战;(2) 抵制在媒体中用清教伦理表现工人阶级的方法;(3) 改造媒体中出现的形象、风格与意识形态,这些事物出自电视和电影(如1970年代初期狂热的怀旧风潮),也出自报刊杂志[以商品形式出现的流行时尚女性主义,如《时尚》(*Cosmopolitan*)杂志],他们这样做是为了建构出一种另类的认同,传达一种可以被觉察到的差异:一种他者。总之,他们在象征的层面上,向阶级和性别的刻板印象的“不可避免性”与“自然性”发起挑战。



第六章

亚文化：反常的断裂

90

“在大约 48 小时之内，我感到肮脏不堪。”
(大伦敦市政委员会委员在观看了一场“性手枪”乐队演唱会后如是说。《新音乐快讯》，1977 年 7 月 18 日)

在所有的社会制度中，(语言)是最不具备创新精神的。语言和社会生活融为一体，而后者历来富有惰性，是一种主要的保守力量。
(Saussure, 1974)

亚文化意味着“噪音”(和声音相对)：它干扰了从真实事件与现象到它们在媒体中的再现这一井然有序的过程。因此，我们不应该低估了惊世骇俗的亚文化的表意力量(signifying power)，亚文化不仅作为一种隐喻，象征着潜在的、“存在的”(out there)无政府状态，而且还可以作为一种真实的语

意紊乱的机制:再现系统中的一种暂时堵塞。正如约翰·梅尔海姆(John Melham,1972)所言:

91 在我们关于世界的话语和思想中,差异和认同是如此根深蒂固,无论是因为它们在我们实际生活中所扮演的角色,还是因为它们 在认知上具有着强大的力量,而且它们似乎是我们理解自己的体验的重要途径;以至于,在理论上挑战差异和认同是那样触目惊心。

对通行的语言学和意识形态范畴的任何省略、删节和合并,都可能会产生令人迷惘的严重后果。这些越轨行为暂时暴露出代码的随意性质,而正是这些代码构成和塑造了所有的话语形式。正如霍尔(1974)所说的:

在双方认可的有效规范中,既令人注目同时又“毫无意义”的新……发展,挑战了循规蹈矩的世界。它们不仅质疑对世界的界定方式,而且还对世界应该是什么样子提出了质疑……。它们“违背了我们的期望”……

关于语言神圣不可侵犯的观念,与社会秩序的理念有着密切的关联。许多显然是普遍的禁忌,规定了可接受的语言表达的界限,也保证了意义连续的“透明性”(理所当然性)。

因此,可以预期的是:违反那些权威代码会产生相当强大的挑衅和扰乱的力量,因为社会各界正是通过这些代码组织起来并被人们体验到的。用玛丽·道格拉斯(Mary Douglas,1967)的话来说,违反代码的言行通常被谴责为“亵渎神圣”;列维-施特劳斯(Levi-Strauss)也曾指出,在某些原始神话中,单词的发音错误以及语言的使用错误,和乱伦一同被归类为骇人的过失,有可能会“引发暴风雨和风波”(Levi-Strauss,1969)。同样,惊世骇俗的亚文化以被禁止的形式(违反服装和行为规范,违犯法律等)传达被禁止

的内容(阶级意识、差异意识)。它们是渎神的接合,往往被意味深长地界定为“反常”。有些年轻人通过个人行为或服饰,宣称自己是亚文化成员,而媚俗小报用来描述那些年轻人的术语(“怪物”、“像老鼠般,在成群结队的猎食中找到勇气的野兽”^①),似乎也暗示着:这一群体的出现,唤醒了人们对自然和文化之间神圣差异的最原始的焦虑。毫无疑问,按照列维-施特劳斯的说法(1969),违反规则和“缺少规则”混淆在一起,而“缺少规则”“似乎提供了最可靠的评判标准,借此把自然过程和文化过程区别开来”。当然,官方对朋克亚文化的反应,尤其是对性手枪乐队在电视上^②和唱片里^③说“脏话”,以及该乐队在希斯罗机场(Heathrow Airport)口吐秽物与吐口水事件^④,似乎都表明,这些基本禁忌在当代英国社会中同样是根深蒂固的。

① 这是马尔格特(Margate)的地方法官乔治·辛普森博士(Dr George Simpson)演说的一部分,发表在1964年圣灵降临节的摩登族和摇滚派发生的冲突事件过后。对研究越轨行为的社会学家来说,这篇演说是夸饰修辞的经典范例,值得在此整段引述:“这些长发披肩、神经质的、可怜的小流氓,这些不值一提的暴君,他们只能像老鼠一样,在成群结队的猎食中找到勇气。”(引自Cohen,1972)

② 1976年12月1日,性手枪乐队出现在泰晤士电视台傍晚的《今天》(Today)节目中。在节目主持人比尔·格朗迪(Bill Grundy)的访谈过程中,乐队成员使用了“混账”(sod)、“杂种”(bastard)、“操”(fuck)等字眼。报纸报导了因此事引发的电话总机拥塞的信息,家长们为此感到震惊等,还有一些不同寻常的极端行为。《每日镜报》(Daily Mirror,12月2日)报导了一名卡车司机的消息,他因为对于性手枪乐队的表现感到非常愤怒,所以踢了彩色电视机屏幕一脚:“我可以和任何人一样骂脏话。但是我不想让这种肮脏低俗的事物在午茶时间进入我家。”

③ 1977年,性手枪乐队出版了首张专辑《别理那些鸟事》(Never Mind the Bollocks)后,警方以猥亵的罪名起诉乐队。不过这项起诉最后并没有成立。

④ 1977年1月4日,性手枪乐队在希斯罗机场引发了一起事件,起因是他们在航空公司的工作人员面前吐口水和口吐秽物。《晚间新闻》引述了一位在机场柜台工作的女孩的说法:“这是我有生以来所遇过的最令人恶心的乐队,他们面目可憎,病态猥亵。”在这起事件在报纸刊登两天之后,百代(E. M. I.)唱片公司终止了与性手枪乐队的合约。

NEVER MIND THE BOLLOCKS

HERE'S THE

SEX PISTOLS

《别理那些鸟事》，这是性手枪乐队录制于1977年的第一张专辑，也是他们的唯一一张专辑。



1977年3月，性手枪乐队和唱片公司A&M的签约地点选在了英国皇家驻地白金汉宫门口，随后性手枪推出了《上帝保佑女王》单曲。

两种收编形式

这个社会充斥着唯美主义，在某种程度上，这难道不是把先前的浪漫主义、超现实主义、存在主义，甚至是马克思主义

结合在一起吗？的确，它通过贸易，以商品的形式表现出来。昨日遭到谩骂的事物，今日则变成了文化消费品。消费就这样吞噬了原本要赋予意义的和指引方向的事物。（Lefebvre, 1971）

我们已经了解，亚文化如何“违背我们的期望”，如何代表着对一套象征秩序的象征性挑战。但是，各种亚文化是否总是能被有效收编（incorporated）？假如是这样，那么，这种收编是如何进行的？一种惊世骇俗的亚文化出现时，总是伴随媒体的一阵歇斯底里的反应。这种歇斯底里是一种典型的自相矛盾：它在恐惧与迷恋之间摇摆，在愤怒与兴奋之间徘徊。震惊和惶恐的标题占据了报纸的头版[例如，“性手枪乐队主唱罗顿被剃刀割伤”，《每日镜报》1977年6月28日]，当翻开报纸后看到的社论满篇是“一本正经的评论”，^⑤跨页版面或增刊却在狂热地描述最新的时尚和仪式[例如，《观察家》（*Observer*）1977年1月30日和7月10日，1978年2月12日的彩色增刊]。风格尤其会激起双重的反应：它时而受到赞赏（在时尚的版面中），时而遭到嘲讽或辱骂（在那些把亚文化界定为社会问题的文章里）。 93

在多数情况下，亚文化在风格方面的创新首先会引起媒体的关注。随后，越轨的或是“反社会的”行为——恶意破坏、说脏话、好勇斗狠、“残暴的行为”——被警方、法官与新闻界“发现”；而这些行为被用来“解释”亚文化最初违反服装规范的现象。事实上，要么是越轨行为，要么是对一种特殊样式的服装的确认（或者更为典型的情况是上述两种情况的结合），都能为道德恐慌提供催化

^⑤ 《每日镜报》在1977年8月1日刊登的社论正是这样一种态度暧昧的例子。在对于无赖青年派和朋克沿着国王大道暴力斗殴的问题进行“认真”的关切之后，作者把它与十年前的海滨城镇做明显的对比：“绝不能让‘冲突’演变成肉搏战，就像是数年前摩登族和摇滚派在好几个滨海城镇的对抗。”道德恐慌会一再地出现；甚至是相同的事件也能够以某种预言的口吻被再次回忆，从而激发起同样的愤慨。

剂。拿朋克的情形来说,媒体注意到朋克风格与发现或者说创造朋克的越轨,差不多是同时发生的。就在性手枪乐队突然在泰晤士电视台《今日》这个节目露面,从而为公众所瞩目的那个星期(1977年11月29日—12月3日),《每日镜报》以一系列的跨页版面来报导亚文化,这些危言耸听的报导内容把焦点都放在了亚文化的奇装异服和行头饰物上了。另一方面,也许是因为摩登派的风格不是很张扬,所以一直到1964年“银行假日”冲突发生后,他们才被确认是一个亚文化群体。虽然这种亚文化在那时已经得到了蓬勃发展,至少在伦敦是这样。不论是由哪一则新闻引发出不断扩展的这一后果,它的宣告终结都必定是伴随着两种方式:亚文化风格的散播、危险性的排除。

94 随着亚文化开始摆出明显的畅销姿态,随着亚文化语汇(视觉的和言辞上的)变得越来越耳熟能详,产生它的参照语境可以毫不费力地被发现,也日渐清晰。最后,摩登族、朋克、华丽摇滚被收编了,向(主导意识形态)看齐,进而被优先定位于“问题丛生的社会现实的地图”中,在那里,涂抹唇膏的男孩“不过是喜欢打扮的孩子”,而那些穿着橡胶材质衣服的女孩“和你的女儿一样”,正如斯图亚特·霍尔(1977)所指出的,“媒体不仅记录了抵抗,而且还把这些抵抗行动安置在意义的统治架构内”。那些选择投身于惊世骇俗的青年文化的年轻人,就如同他们在电视上与报纸上被再现的形象一样,同时也被遣返到常识为他们安排就绪的位置中(当然还是被看做“野兽”,但他们也是“家庭的”、“失业的”、“最新潮的”)。正是通过这一持续不断的恢复(recuperation)过程,断裂的秩序才得以修复。与此同时,亚文化被收编为支配神话中一种有趣的奇观,就某种程度而言,作为“民间恶魔”、作为他者、作为敌人的亚文化就源于这种支配神话。这种恢复过程呈现出两种特有的形式:

(1) 亚文化符号(服装、音乐等)转化为大量生产的物品(即商品的形式);

(2) 统治集团(如警方、媒体、司法系统)对越轨行为进行“贴标签”和重新界定(即意识形态的形式)。

商品形式

新闻记者和学者已经就第一种收编过程做过全面的探讨。众所周知,惊世骇俗的亚文化和各式各样为它服务并利用它的工业之间有着极为暧昧的关系。毕竟,这样一种亚文化首先关注的还是消费层面。它只在休闲领域运转(“我不会穿着朋克服装去工作——任何事情总得分清时间与场合”,参见注释⑧)。亚文化通过商品来传递信息,虽然依附在那些商品上的意义被有意地扭曲或抹除了。因此,在这种情况下,很难在商业的剥削和创造性/原创性之间划出一种绝对的界限,尽管这些范畴在大多数的亚文化价值体系中显然是相互对立的。事实上,一种崭新的风格的创造与传播,无可避免地和生产、宣传与包装的过程密切关联。这必然会抹杀亚文化的颠覆力量,不论是摩登族或是朋克亚文化的创新,都会直接反馈到新近时尚和主流时尚中去。每一种新的亚文化都会发展出新的潮流、新的款式和音乐,而它们又会反馈到相关的产业中去。正如约翰·克拉克(John Clarke, 1976b)所观察到的:

青年风格从亚文化到时尚市场的传播不仅仅是一个“文化过程”,还是一个由新型的商业与经济机构组成的真实网络或基础设施。小规模的音乐行、唱片公司、时装精品店以及一两家专门生产女装的公司——这些都是工匠资本主义的变体,而不是更普遍、更一般的现象,是它们确定了商业“操作”的辩证法。

然而,主张“文化”过程和商业过程的绝对自主性,却是一种错误的看法。就像列斐伏尔(Lefebvre)所指出的:“贸易……既是一种社会现象,也是一种思想现象”,当商品在市场上出现时,它早已承载了意义。商品是社会的象形文字^⑥,它们的意义根据习惯用法而改变。



亚文化符号变成了流行文化的一部分,图中模特的“雷鬼头”受到了拉斯特法里教的影响,她动用了各种卷烫工具和发胶才达到了这种效果。

96 因此,一旦代表“亚文化”最初的创新被转化为商品,变得唾手可得时,它们就会变得“僵化”。一旦被大规模生产它们的小企业家和大型时尚公司从他们的个人语境剥离出来,它们就会被清理,变得容易理解,成为公共财产和有利可图的商品。这样一来,收编的两种形式(语意的/意识形态的、以及“现实的”/商品的)在商品形式方面可谓是合而为一了。青年文化的风格会以象征性的挑战而展开,但不可避免的是,它们注定要以建立一套新的惯例,通过制造新的商品、新的产业,或者重新激活旧的产业而终结(试

^⑥ 给产品打上商品的标记以及作为对商品流通的一个必要先决条件的整个体制,这些特征在人类试图解释它们的意义之前——不是解释它们的历史特性——因为在人类眼中它们是永远不会改变的,就已牢牢地取得社会生活的自然的、自我理解的形式。(Marx,1970)

想朋克对男装用品所带来的推动!)。不管亚文化的政治倾向如何,这种情况都会发生:健康饮食餐厅、手工艺品商店以及嬉皮士年代的“古董市场”,所有这些轻而易举地就变成了朋克服饰店和唱片行。不管朋克风格的内涵是多么触目惊心,这种情形都会发生:在1977年夏季之前,朋克的服装和徽章已经可以通过邮购的方式弄到手;而在同年9月,《时尚》杂志刊登了一篇评论文章,关于桑德拉·罗德斯(Zandra Rhodes)的最新款的系列女装,这种怪诞的女装完全是朋克主题的变体。模特们佩戴着大量的安全别针和塑胶制品(别针镶嵌着宝石,缎料般光滑的“塑胶”)影影绰绰地现身,她们的饰物配件上最后出现了一句警句——让人震惊就是时髦(*To shock is chic*)——这预示着亚文化在一步步逼近死亡。



泽西(Jersey)晚礼服,一种商业化朋克女装,装饰有安全别针和珠宝,由英国著名设计师桑德拉·罗德斯设计。

意识形态形式

那些开创了越轨行为的互动模式的社会学家,最充分地探讨过收编的第二种形式,即意识形态形式。例如,史坦·科恩(Stan Cohen)就曾详尽地描述了一次特殊的道德恐慌(围绕着1960年代中期摩登族和摇滚派之间的冲突)是如何发生和持续的。^⑦对惊世骇俗的亚文化为何会反复引发上述歇斯底里般的情绪,虽然这种分析方式往往能提供一套非常细致的解释,不过,它往往忽略了一些微妙的机制,而正是通过这些机制才使那些具有潜在威胁的现象得以处理和控制在。就像“民间恶魔”术语的用法所暗示的那样,它常常过于偏重小报耸人听闻的报道,而忽略了其模棱两可的反应。毕竟,这种反应才更为典型。如前所述,媒体再现亚文化的方式,不仅让它们看起来比实际情况更加稀奇古怪,而且也让它们看来更平淡无奇。他们被视为一群危险的外星人、喧闹的孩子、疯狂的野兽和任性的宠儿。罗兰·巴特在一篇描述“认

^⑦ 科恩的《民间恶魔与道德恐慌》(*Folk Devils and Moral Panic*)对道德恐慌进行了彻底的研究,摩登族和摇滚派正是书中的两种“民间恶魔”——“各种类型的怪人,这是社会为了向其成员表明哪些行为是应该避免的而树立起来的典型”——他们周期性地成为一种道德恐慌的焦点。

社会好像要时常经历周期性的道德恐慌。一种状况、一起事件、一个人或一群人出现之后,被定义为对社会价值和利益造成威胁;它的性质被大众媒体以一种形式化的、刻板化的方式呈现出来;编辑、主教、政客和其他思想保守人士构筑了道德路障;社会公认的专家提出他们的诊断和解决之道;逐步形成或是(更为常见地)诉诸一些应付的办法;接着,前述状况消失了,湮没了,或者恶化了,且变得更为清晰。(Cohen,1972)

官方对朋克亚文化的反应暴露出所有道德恐慌的典型症候。演唱会被取消了,牧师、政客和空谈家异口同声地谴责年轻人的堕落。在那些比较审慎的反应中,不久前卸任的兰贝思·诺斯(Lambeth North)地区国会议员马尔斯·利普顿(Marcus Lipton)宣称:“如果流行音乐将被用来摧毁我们业已建立的制度,那么,应该先把它消灭。”哈弗—林罗姆弗德(Havering-Romford)地区的国会议员伯纳德·布鲁克—帕特里奇(Bernard Brook-Partridge)也做出猛烈的抨击:“我认为性手枪乐队绝对是恶心透顶。我认为他们整个态度就是故意要教唆人们做出脱序的行为……唆使人们采取反社会的行为,这是一种刻意的煽动。”(引自《新音乐快讯》,1977年7月15日)

同”的文章中,为我们了解这种自相矛盾的现象提供了一条线索。按照巴特的说法,“认同”是区别资产阶神话的元语言的七种修辞格之一。巴特将小资产阶级描绘成“……无法想象‘他者’的人……而‘他者’是威胁其生存的一种耻辱”(Barthes, 1972)。

为了对付这种威胁,小资产阶级逐渐形成了两种基本策略。第一种策略是让“他者”变得琐碎平凡,能够驯服“他者”,教化“他者”。在这一点,差异被完全地否定了(“他者性”被简化为“同一性”)。其次,“他者”可以被转换成毫无意义的新奇事物,一个“纯粹的客体、一种奇观、一个小丑”(Barthes, 1972)。差异因而被安置在一个无法分析的位置上。人们准确地使用这些术语来界定惊世骇俗的亚文化。例如,足球流氓被典型地定位为越出了“一般的体面规矩”,并被归类为“野兽”[“这些家伙不算人”,1977年3月12日星期天的《十点新闻》引用足球俱乐部经理所说的话,参阅斯图亚特·霍尔在《足球流氓行径》(*Football Hooliganism*, 1978)中对足球流氓的新闻报道的分析]。另一方面,媒体往往把朋克重新安置在家庭中,这或许是因为亚文化成员对他们的出身故意含糊其辞、抗拒家庭,并乐意扮演民间恶魔的角色,把自己表现为纯粹的客体,表现为凶恶的小丑。当然,如同其他每一种亚文化,朋克被视为对家庭的一种威胁。这种威胁有时会被媒体以更为朴实的术语表现出来。例如,《每日镜报》(1977年8月1日)刊登了一幅照片,照片上是朋克和无赖青年发生冲突之后的一个躺在马路上的孩子,照片的标题则是《朋克和摇滚派集体斗殴的受害者:冒犯流氓的男孩》。在这个例子中,通过意识形态架构——大众无疑会接受的证据确凿的照片,让朋克对家庭的威胁变得“真实”(那可能是我的孩子!)

然而在其他情况下,相反的手法仍然也会被采取。不论是出

于什么原因,那些照例幸灾乐祸地去谴责朋克最新暴行的文章,和同样数量的致力于描绘朋克家庭生活细节的文章相互抵消了。例如,1977年10月15日《妇女天地》杂志刊登了一篇标题为《朋克与母亲》的文章,内容强调了朋克的无阶级的特性和异想天开的服装。^⑧ 在这段详细描述单个朋克成员平凡性格的文字上方配有一幅照片。照片上,朋克和面带微笑的母亲躺在家庭游泳池旁,和饲养的小狗嬉戏玩耍:“朋克不像看起来那样冷酷无情、令人恐惧”……“朋克可以是家务事”……“正如所看到的情况那样,朋克并不带有政治色彩”,“约翰尼·罗顿和修吉·葛林(英国著名电视节目主持人)一样都是家喻户晓的人物”。在1977年的整个夏季,《人民》(*People*)和《世界新闻》(*News of the World*)刊登了几篇关于朋克婴儿、朋克兄弟以及朋克与无赖青年结婚的报道。所有这些文章都将朋克风格竭力宣称的“他者性”减到了最低限度,而这些文章所界定的亚文化术语,恰好是亚文化所竭力抗拒和极力否认的。

重申一次,在亚文化的意识形态和商业“操作”之间无须做任何绝对的区分。女儿象征性地重新回归家庭,离经叛道者象征性地浪子回头,这些情形发生在朋克乐手纷纷向市场力量“投降”之

^⑧ 另见刊载于《妇女》(*Woman*) (1978年4月15日)的《朋克也有母亲:他们告诉我们一些令人不快的事实》,以及刊登于《妇女自身》(1977年10月15日)的《朋克与母亲》,这些文章引来社论的批评(就工作人员的方面来说,这是一种征兆,也就是认识到必须消除不符读者期望的疑虑)。以下这则轶事出现在一幅两个无赖青年正在跳舞的照片下方:

几天前,我偶然听到两位年长的妇女——当一群貌似朋克的年轻人从旁经过时,她们发出惊声尖叫——以惊恐的口吻说到:“想一想,他们的孩子将来会成什么样子。”我敢肯定,关于无赖青年,很多人必定说过一模一样的话,像照片所呈现的,还有摩登族和摇滚派。这让我感到疑惑,他们过了这个阶段之后会变成什么样子。我猜想,他们会把他们的松垮下垂的西装或脚踏车收起来,定下心过体面的平静生活,把孩子抚养长大,衷心期盼他们绝不会介入任何糟糕的朋克事件。

际,而媒体却利用这些现象对朋克“毕竟只是正常人”这一事实加以解释。音乐刊物充斥着耳熟能详的成功故事,描述着白手起家的奋斗史:朋克乐手飞往美国;银行职员变成了音乐杂志编辑或唱片制作人;饱受性骚扰的女裁缝师一夜暴富,大获成功。当然,这些成功的故事有着模棱两可的意指内涵。就像伴随每一场“青年革命”(例如摇滚热、摩登族的风靡一时,以及“动荡的1960年代”)所出现的情形一样,个别人的相对成功创造了一种活力十足、扩张不断、无限向上的社会流动性。于是,这最终强化了开放社会的形象,在修辞层面上这正好与一开始就强调失业、高昂的生活费用、人生道路狭隘的朋克亚文化相矛盾。正如巴特所说,“在无计可施时,神话总是能够显示它所压迫的抵抗”,^⑨而它特有的手段是通过强加其意识形态的措辞,以“艺术家创造力的神话故事”,来取代“每一种知觉范围内”^⑩的艺术形式,以一种被评判、被贬斥或被销售的“音乐”来取代“噪音”——一种逻辑上前后一致、自我构成的混乱。最后,它以少数才华横溢的不随波逐流的个人取代了产生于真实历史中的亚文化,以恶魔般的天才取代真实历史的矛盾产物,用 E. M. I. 唱片公司总裁约翰·里德爵士(Sir John Read)的话来说,“一旦时机成熟”,这些恶魔般的天才“就会被完全接受,并能够对现代音乐的发展做出

^⑨ “关于艺术家的创造力的神话,这是西方文化仅剩的迷信。超现实主义最早的革命行动之一就是攻击这个神话……”。[马克思·厄内斯特,《什么是超现实主义》,引自利帕德(Lippard,1970)]

^⑩ “超现实主义是在每一种知觉的范围内”(超现实主义短文,引自利帕德,1970。另外见保罗·埃卢亚德(Paul Eluard,1933):“我们已经超越了个人经验的时期。”1978年,伦敦的海沃德美术馆(Hayward Gallery)展出超现实主义的作品。具有讽刺意味的是,这场备受推崇的隆重展览试图确立个别超现实主义作为艺术家的声誉,其目的是要公众承认他们的“天才”。关于朋克和超现实主义的比较,见以下标题为“作为拼贴的风格”与“造反的风格”之章节。就在达达运动和超现实主义于英国发起第一次盛大展出的同时,朋克被吸收到最新潮的时尚中,这从时间上来说是恰如其分。

卓越的贡献”。^⑩

^⑩ 12月7日，百代唱片公司终止与性手枪乐队合约的前一个月，唱片公司总裁约翰·里德爵士在公司年度大会上，发表了如下声明：

作为一家唱片公司，百代从创业至今，自始至终谨守当代高雅与良好品味的信条——不仅顾及到一部分社会人士之传统的严苛惯例，同时还考虑到……在任何特定的时期……其他人士（或许数量上来得更多）日渐开明的态度……比方说，与二十年前甚至十年前的态度相比，什么是高雅的或良好品味？正是在当今的社会背景下，百代必须对唱片内容作价值判断……性手枪乐队是一个致力于一种崭新音乐形式的流行乐队，这种音乐形式被人称为“朋克摇滚”。在1976年10月……该乐队和百代签订了录制唱片的合约。在这个背景下，不可忘记一点，百代这家唱片公司曾和许多流行乐队签订合约。这些乐队一开始有些争议性，不过到了适当的时刻，它们变得完全可以被公众接受，并且为现代音乐的发展做出巨大贡献……百代不应该把自己设定为一个公众的审查员，不过它确实支持有所节制。（摘自 Vermorel, 1978）

虽然这起事件最终让百代颜面无光（当终止合约时，唱片公司已经支付了性手枪乐队约四万英镑的报酬）。不过，百代与其他唱片公司对于和那些公开承认缺乏专业技能、音乐技巧与牟利动机的乐队签署合约所带来的明显矛盾，往往视而不见。1977年，“冲突”乐队在彩虹剧场（The Rainbow）举行著名的“白色暴动”演出，在表演的过程中，当听众拆毁剧院座椅、扔向舞台时，剧场最后两排座位（当然，保持完好无缺）几乎清一色坐着唱片公司的主管和星探：哥伦比亚（C. B. S.）唱片公司毫无怨言地赔偿剧院损失。没有什么比以下事实更能清楚地证明上述现象：象征性的攻击让真实的制度毫发无伤。尽管如此，唱片公司并不是所有时期都能称心如意。性手枪乐队从A&M唱片公司和百代唱片公司得到了一笔五位数的赔偿金，当他们的唱片（最后由维京唱片录制）最终出现在唱片行时，唱片中收录了一首攻击百代唱片公司的尖酸刻薄的歌曲，罗顿以他带有鼻音、充满哀怨的歌声唱道：

你认为我们是在装模作样
 你认为我们不过是在搞钱
 你不相信我们是玩真的
 要不然你会失去你那廉价的吸引力
 你是谁？
 百代—百代
 盲目的接受是一种标志
 是那些笨蛋的标志
 那些笨蛋就像是百代—百代

（E. M. I., Virgin, 1977）

第七章

风格：有意图的沟通

100

我通过我的衣服说话。(Eco,1973)

从对抗到缓和,从抵抗到收编,这样的过程构成了每一个接踵而来的亚文化的周期。我们已经了解,媒体和市场是如何融入了这个周期。现在,我们必须转而讨论亚文化本身,以便确切地思考亚文化的风格传递信息的方式是什么,它传递了些什么。在此必须提出两个问题,它们一起出现时会让我们感到有些自相矛盾:一种亚文化是如何对其成员产生意义的?它又是如何意味着混乱?要回答这两个问题,我们必须更加明确地界定风格的意义。

在《形象的修辞》中,罗兰·巴特把“有意图的”广告形象和显然是“天真无邪的”新闻照片交互对照。两者都是特定的代码与实践的复杂结合,但是

新闻照片看起来比广告形象更加“自然”与透明。巴特写道：“形象的表意必定是有意图的……广告的形象是清楚易懂的，或者至少是显而易见的。”我们可以把巴特的区分方式拿来作类比，找出
101 亚文化风格和“正常”风格之间的差异所在。亚文化的整套风格——由服装、舞蹈、行话、音乐等形成的耀眼的组合——与较为传统的惯例（正常的衣服和领带、休闲服、两件式套装等）之间的关系，大致上类似于广告形象与相对来说不太刻意建构的新闻照片之间的关系。

当然，正如符号学家反复指出的，表意不一定是有意图的。安伯托·艾柯(Umberto Eco)* 写道：“不仅是有明显的意图去传达信息的物体……而且每一个物体都可以被视为……一种符号”(Eco, 1973)。例如，街道上的普通男女，他们选择的习惯服装，就受到了财力、“品味”、偏爱等条件的限制，而这些选择无疑是富于深意的。在一个存在差异的内部的系统——男装的传统话语模式中，每一套服装都有它的位置，而这一差异系统和一套相应的、由社会所设定的角色与选择是一致的。^① 这些选择包含一整套信息，这些信息是通过一些相互联结的细微层级差别——阶级与地位、自我形象和吸引力等——来传递，最终，如果不是别的，它们表现了相对于“越轨”的“正常行为”（也就是说，它们的特征在于它们相对的不起眼，它们的恰如其分，它们的“自然状态”）。然而，有意图的传达属于一种不同的秩序。它自成一体，是一种显而易见的建构，是一种意味深长的选择。它把注意力引向了自身，使自

* 安伯托·艾柯(1932—)意大利小说家、符号学家、美学家和哲学家，代表作《符号学原理》、《玫瑰之名》。——译者注

① 虽然结构主义者会同意约翰·梅法姆(John Mepham, 1974)的论点，即“社会生活的结构就像语言一样”，不过关于社会互动、角色扮演等的研究有一种更为主流的传统，这些研究无一例外地证明，社会互动（至少是美国的中产阶级白人！），受到了一套严密的规则、代码和惯例的严格支配[特别见高夫曼(Goffman, 1971, 1972)]。

己被人解读。

正是这一点,使得惊世骇俗的亚文化的整体形象与那些它周边的文化中被赞同的形象有所区别。它们**显然是**被人为建构出来的(即便是在正派世界和越轨世界之间摇摆不定的摩登族,当他们成群结队地出现在舞厅外头或是海滨度假胜地时,最终宣告了他们的差异)。他们展示着自己的代码(例如,朋克身上撕裂的 T 恤),或者至少证明:这些代码就在那里被使用或滥用(例如,它们是经过深思熟虑的产物,而非偶然拼凑而成)。在这一点上,它们 102 违背了主流文化的本质,依照巴特的说法,主流文化的主要特质是一种假装为自然的倾向,一种以“正常化”来取代历史形式的倾向。它往往倾向于把世界的现实转化为一种世界的形象,而这种形象,转而将自身表现得仿佛是根据“自然秩序的明显法则”建构而成(Barthes, 1972)。

如先前所述,正是在此意义上,我们可以说,亚文化违反了“人类的第二自然”的规律。^② 通过改变商品原有的位置和语境,通过颠覆它的传统用法,创造了新的用途,亚文化的风格揭穿了阿尔都塞说的“日常实践的明显的虚假性”(Althusser and Balibar, 1968),同时为物体的世界开创了新的暗地里对立的解读。因此,一种具有重要意义的**差异的**传达(同样的是一种群体认同的传达)是所有亚文化风格背后的要点。这一要点占据着更高一级的地位,所有其他的意义都在它的旗下各自归类;它是一种信息,所有其他的信息只有通过它才能传达。一旦我们承认,这最初的要点对风格的产生和传播的整个过程具有首要的决定作用,我们就可以回过头来考察个别亚文化的内部结构。回到我们先前的类

^② 霍尔(1977)指出:“……文化是人类征服自然之力量的累积增长,它具体地表现在劳动工具和实践中,也表现在符号、思想、知识、语言的媒介中,通过这些媒介,它作为人类的‘第二天性’代代相传。”

比：如果惊世骇俗的亚文化是一种有意图的信息传播，借用语言学的术语来说，如果它是“有动因的”，那么，它所传达和宣告的究竟是什么呢？

作为拼贴的风格

将任何不协调的元素加以混合，这样弄出来的东西通常会被叫做“怪物”……我则把每一种原创的、永不穷尽的美叫做“怪物”。(Alfred Jarry)

103 我们已经讨论的各种亚文化，除了几乎全都属于工人阶级这一事实以外，还有另一个共同的特征。如先前所述，它们是炫耀性消费的文化——即使当某种类型的消费明显被拒绝（如光头仔和朋克的情形），也正是通过独特的消费仪式与风格，亚文化暴露了它的“秘密”认同，同时也传达了它被禁止的意义，正是商品在亚文化中被使用的基本方式，把亚文化与更为正统的文化形态区别开来。

一些人类学领域的发现有助于我们的讨论。尤其是**拼贴** (bricolage) 这个概念，我们可以用它来解释亚文化的风格是如何被建构起来的。在《野性的思维》(The Savage Mind) 中，列维-施特劳斯 (Levi-Strauss) 证明了原始人类所利用的巫术作法（迷信、法术、神话），尽管令人迷惑不解，但却有着隐含的意义，有着条理一致的连接体系。它的使用者能够借以完美地“思考”他们自己的世界。这些神秘的连接体系有一个共同的特质：它们能够无限地延伸，因为基本的元素可以出现在各种即兴拼凑 (improvised) 的组合中，从而在它们之间产生新的意义。因此，近来有人将“拼贴”描述为一种“具体科学”，这个定义澄清了这一术语最初的人类学意义：

[拼贴]指的是那些所谓的既没有读写能力,也没有专门技术的“原始人”对周围世界的回应方式,这个过程包含一种“具体科学”(和我们“文明的”、“抽象的”科学相对立)。这种科学绝非缺乏逻辑,事实上,它以一套和我们截然不同的“逻辑”,仔细而精确地将丰富多彩的物质世界的一分一毫加以整理、分类、定位。这些“即兴的拼凑”或者拼凑(made up)的结构(这些是拼贴的过程的大体描述),作为对环境的特别回应,被用来在自然秩序与社会秩序之间建立起同构(homologies)和相类似的关系,从而可以令人信服地“解释”世界,并得以在其中安身立命。(Hawkes,1977) 104

对于将惊世骇俗的亚文化视为一套沟通体系的理论而言,拼贴的即兴发挥但又井然有序的特性,其意义已有人探讨过了。比如,约翰·克拉克(John Clarke)曾经强调了亚文化的拼贴者(bricoleur)彻底改写、颠覆和延伸了一些重要的话语形式(时装尤其是这样)的使用方式:

物体和意义构成了一个符号,在任何一种文化中,这样的符号被反复组合成有特征的话语形式。然而,当拼贴者使用相同的符号体系,再次将不同形式中的表意物体定位于那一套话语的不同位置中,或当这个物体被安置在另外一套不同的集合中,一种新的话语形式就形成了,同时传递出一种不同的信息。(Clarke,1976)

按照这种理解方式,萨维尔洛(SavileRow)*在1950年代初期,重新复活了爱德华风格,而这种风格后来遭到了无赖青年的盗用和改造,这个过程可以被看成是一种拼贴的行为。同样,当摩登

* 萨维尔洛,伦敦的高级西装店集中的地方。——译者注

族挪用另一系列的商品,将这些商品组合成各种符号,以抹杀或者颠覆原有的直接的意义。从这个角度看,他们也可以说是**拼贴者**。因此,医学上作为治疗精神官能症处方的药丸,为了服用而服用;踏板摩托车这种原本备受推崇的交通工具,摇身一变成了一种威胁群体团结的符号。以相同的即兴发挥的方式,金属梳子被磨得像刮胡刀一样锐利,将自恋情结转化为一种具有攻击性的武器。英国国旗被拿来作为装饰品,放在肮脏的御寒大衣背面,或者经过裁剪,变成缝制得干净利落的夹克,更有意思的是,商界的传统象征——西装、衣领、领带和短发等,都被抹去了它们的原初代表效率、野心、服从权威的意义,并且被转化为一味的“盲目的”崇拜对象、物欲的标志,以及仅止于被抚摸与被珍藏的物品。



1980年代晚期,深受摩登族亚文化影响的美国青年和踏板摩托车。

冒着听起来像是情节剧的危险,我们可以使用艾柯的说法,即“符号的游击战”(semiotic guerilla warfare)(Eco, 1972)来描述这些颠覆性的实践。这场游击战可能在亚文化成员没有意识到的层面进行(尽管亚文化在另一层面仍然是一种有意图的沟通,见第100至102页),但是随着这样一种群体的出现,“向一个表面的世界宣告发起一场战争,这是一场超现实主义的战争”[安奈特·迈

克森(Annette Michelson),引自利帕德(Lippard,1970)]。

达达运动和超现实主义激进的美学实践、梦境般的作品、拼贴艺术(collage)和“现成物”(ready made)等,这些无疑都和我们在
此的讨论有所关联。它们是典型的“无政府主义”话语模式。^③ 布
列东(Breton)的宣言(1924年和1929年)确立了超现实主义的基本
前提:通过颠覆常识、瓦解普遍的逻辑范畴与对立(例如梦想/现
实,工作/游戏)、颂扬那些异常和禁忌的事物,一种新的超现实感
产生了。它主要是通过“将两种多少有些疏远的现实并置在一
起”(Reverdy, 1918),对布列东来说,这种手法可以用洛特雷阿蒙
的怪异说法作为例证:“美丽的事物就犹如一把雨伞和一台缝纫机
在手术台上偶然相遇”(Lautréamont, 1970)。在《物体的危机》
(*The Crisis of the Object*)中,布列东把这种“拼贴美学”进一步理论
化了,他相当乐观地认为,攻击日常生活的句法,即攻击那些支配
最世俗的物品的使用途径,将会煽动起

一场物体的彻底革命:采取行动将物体与一个新的名字
联系起来并署上标记,从而让物体脱离其目的。……在这里,
为了扰乱而扰乱,为了变形而变形。……因此,经过重新组合 106
的物体共同拥有以下事实:它们来自于我们周围,然而经过简
单的角色转换后,它们变得卓尔不群。(Breton, 1936)

马克思·厄内斯特(Max Ernst, 1948)则以较为隐晦的方式
提出相同的论点:“讲述拼贴艺术的人其实就是在讲述非
理性。”

^③ “无政府的”和“话语”这两个术语或许看起来相互矛盾:话语暗示着结构。然而,超现实主义美学现在是如此常见(虽然作为宣传的手段等),以致形成了“话语”这一术语所包含的那种统一体(主题、代码、效果)。

显然,这些实践在拼贴中有其必然的结果。像一个超现实主义拼贴的“作者”一样,亚文化的拼贴者以典型的手法,将两种显然无法调和的现实(如“国旗”和“夹克”、“破洞”和“T恤”、“发梳”和“武器”)并置在一个看似不合时宜的范围里……恰恰在此出现了极易引起争议的接合点(Ernst,1948)。朋克是亚文化运用这些无政府主义模式最为明确的例证。它同样试图通过扰乱和变形来打断与重组意义。它也在寻找“极易引起争议的接合点”。但是,这些颠覆性的实践,如果有什么意义的话,究竟被用来表示些什么呢?我们该如何对它们进行解读呢?只要选择朋克给予特别的关注,我们就能更仔细地考察在风格解读时所提出的一些问题。



图中的学生将安全别针和取自打印机上的塑胶皮带挂在衣服上,这是亚文化运用拼贴手法的例证:善于利用身边的一切物品创造出独特的外观。

反叛的风格：令人厌恶的风格

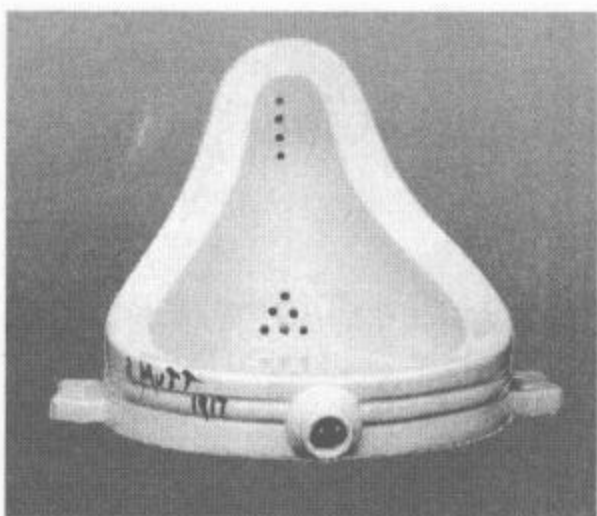
对我们来说，没有什么神圣的。我们的运动既不是神秘的、共产主义的，也不是无政府主义的。所有这些运动都有某种纲领，但是我们的运动是彻底的虚无主义。我们唾弃一切，包括我们自己。我们的象征是乌有，是真空，是空无。

乔治·葛罗斯(George Grosz)论达达运动

我们是如此漂亮，噢，如此……空——虚。

性手枪乐队

虽然朋克的风格往往直接让人反感(写满脏话的T恤)，同时带有威胁性(恐怖分子/游击队的服装)，然而，对它的界定，主要还是要通过其激烈的“切割重组”(cut-ups)来完成。如同杜尚(Duchamp)的“现成物”(因为他决定要称某些制成品为艺术品，所以它们就成了合格的艺术品)，一些最不起眼和最不合时宜的物品——大头针、塑胶衣夹、电视机的零件、刮胡刀片、止血塞——都可以纳入朋克(不)时髦对象的清单。任何东西，也就是说，只要在“自然的”与被建构的语境中能够造成清晰的断裂，就都能够转变为薇薇安·威斯特伍德(Vivien Westwood)所说的“对抗性穿着”的一部分，不管有没有理由(很显然，这里的规则似乎是：假若帽子不合时宜，那就把它戴上)。



杜尚的名作《泉》(1917),小便器上签上了杜尚的名字,于是,“现成物就是艺术品”。



薇薇安·威斯特伍德 (Vivien Westwood),英国著名服装设计师、朋克之母,她也是性手枪乐队的经纪人麦克拉伦的妻子。

那些从最污秽不堪的场所借来的物品,在朋克的整套行头中找到了落脚处:洗手间的链条被包裹在垃圾桶的塑胶套里,然后以优美的弧形悬挂在胸前。安全别针脱离了它们在家庭里的“实用”语境,而是被当作了可怕的装饰品,如穿过脸颊、耳朵或双唇。款式粗俗(例如,模仿豹纹的样式)、颜色“齜齜”的廉价织造材质[聚氯乙烯(PVC),塑胶,卢勒克丝(lurex,一种有着金属纱线的品牌名称),等等],这些早已被时尚工业因过时而抛弃的庸俗成品,却被朋克捡了回来,并且改造成了服装(飞行员的瘦腿紧身裤,“普通的”超短裙),这些衣着可以按照自己的意思来解释现代性和品味的概念。关于传统的美的概念,连同传统的女性化妆品知识一道被丢得一干二净。与所有妇女杂志的忠告背道而驰的是,无论是男孩还是女孩,他们打扮的目的就是要让人看。他们的面孔变成了抽象画,并且变成了针对异化感的研究者仔细观察与摆弄的对象。他们的头发经常被染得五颜六色(枯黄色、乌黑色,或者鲜

艳的橘色中有几撮像问号的绿色或淡颜色的头发),T恤和长裤也被加上好几条拉链,以便展现他们独特的见解。就连缝合线也被明显地显露出来。同样,学校制服(白色尼龙衬衫、领带)被象征性地涂脏(在衬衫上涂鸦,或伪装出斑斑血迹;松开校服领带),并且把它和紧身皮裤或鲜亮的粉红色马海毛上衣搭配在一起。乖僻和异常的事最受青睐。特别是为了达到预期的效果,性恋物癖的违禁图像也被使用了。强暴犯所戴的面具和橡胶材质的服装,皮革女用紧身胸衣以及网眼长袜,尖得令人难以置信的鞋跟以及整套的性虐束缚用具(腰带、皮鞭、铁链),这些物品从化妆间、密室和色情电影被挖掘出来,并且被摆放在保持着它们的禁忌意义的街道上。一些年轻的朋克甚至穿上肮脏的雨衣——这种最普通的性“变态”的象征——以此表达出他们无产阶级条件下的越轨。 108



出席朋克乐队“冲撞”演唱会的朋克歌迷。



1970年代的朋克,图中右侧女孩的发型就是典型的朋克头。

当然,朋克不光是打翻了衣柜。它还颠覆了每一种相关话语。例如,在英国摇滚乐和主流大众文化中,舞蹈通常是一种有影响力的富于表现力的媒介,却被朋克变成了一种单调的机器人表演的哑剧。朋克的舞步和散漫的弗格舞(frugs)及拥抱绝对毫无关系,后者是大部分工人阶级周末夜晚在托普班克舞厅(Top Rank)或麦加(Mecca)舞厅中进行的保留仪式,杰弗·芒汉姆(Geoff Mung-ham)对此曾经描述过。^④事实上,在朋克舞中,异性之间的相互表露兴趣,会遭到蔑视和怀疑(是谁让傻货/笨蛋^⑤进来的?)。而传统的求爱模式在弹簧舞(The Pogo)、姿态舞(The Pose)、机器舞(The Robot)这些舞步里毫无地位。虽然姿态舞允许最低限度的社交性(也就是说,它可以有两个人跳),不过,一般来说,“一对舞伴”性别相同,并且身体的接触在舞池里是不被允许的,因为这种舞步中描述的是一种“内行的”关系。其中一个舞者会摆出一种适当的俗套的流行姿态,而另一舞伴则做出经典的“贝利”(Bailey)式蜷伏的姿态,作势要快照拍摄一幅想象中的照片。弹簧舞甚至连这样的互动都予以禁止,虽然无可否认的是舞台的前方总是会有许多男性推来搡去。事实上,弹簧舞是一种滑稽的模仿——一种与摇滚乐有关的所有独舞风格的归谬法。它像是“跳舞迷”的“反舞蹈”,梅利(Melly)认为,这种反舞蹈和传统爵士乐的热潮有关联(Melly, 1972)。同样是被省略的姿态——腾空跳跃、

109 双手并在两侧、在一场想象中的舞会中领舞,这种舞步应和着音乐

④ 在对一个工业城镇的星期六晚舞会进行的参与式观察中,芒汉姆(Mungham, 1976)证明了工人阶级生活被压抑的品质,是如何通过求爱的仪式、男性的偏执狂以及一种郁郁寡欢的性压抑气氛,带到了舞会之中。他描绘了一幅阴郁的情景:无聊的夜晚,在被控制的环境里,极度渴求“酒精和女人”[或者是可卡因(blokes)和富有浪漫色彩的乘公车回家]。在这种环境下,“自发性”被经理和手下——主要是指那些保镖——视为会引发反叛的潜在因素。

⑤ 傻货(BOF)是“Boring Old Fart”的缩写,原意为“令人厌恶的傻老头”。Wimp(笨蛋)和 wet(笨蛋)是同义词。

的精确机械节奏,毫无变化地一再重复。它和嬉皮士那种无精打采的自由舞以及重金属摇滚乐迷的“白痴舞”大相径庭(见第五章注释 12),弹簧舞让即兴发挥变得多余:唯一的变化是音乐节拍的改变所赋予的——快节奏的乐曲被“解释”为伴随着舞池中即兴的狂热放任,而慢节奏的乐曲则伴随着近似紧张症般的超脱跳跃。

机器舞是一种只有在最排他的朋克聚会才能亲眼目睹的精品,就朋克术语非常狭隘的范围而言,它不但更“意味深长”,而且也更少一些“自发性”。它包括由头部和手部几乎不易察觉的抽搐,或者戛然而止的更放肆的摇晃(如同弗兰肯斯坦*最初的步伐?)。而这些最后的姿态在瞬间保持静止不动,甚至维持好几分钟,然后整组舞步出人意料又莫名其妙地恢复和重新起跳。一些狂热的朋克走得更远,他们通宵达旦地编舞,让自己好几个小时像机器人一样,如同活生生的雕塑,像吉尔伯特(Gilbert)和乔治(George)^⑥先前那样。

朋克音乐同样与主流的摇滚乐及流行乐截然不同。不论是有意为之还是缺乏专业技术,朋克音乐的吸引力始终是基本的、直接的。如果是缺乏技术的缘故,那么,朋克确实是心甘情愿地这样做了(“我们希望成为业余的乐手”——约翰尼·罗顿)。最典型的朋克音乐是:不和谐的鼓声混杂着刺耳的歌声,在这样狂乱的背景中,偶尔伴随着萨克斯乐声,几把吉他的音量与音高被调到最大,弹奏出不间断的旋律(无旋律)。约翰尼·罗顿简洁地给朋克的

* 弗兰肯斯坦(Frankenstein),英国作家玛丽·雪莱(1797—1851)的科幻小说《弗兰肯斯坦》(1818)中的人造机器人的名字。——译者注

⑥ 吉尔伯特和乔治在1970年举行了他们的首次表演,当时,他们穿着一样的保守服装,手部和脸部呈现出金属般的质感,带着手套、拐杖和录音机。他们站在一个高台上,模仿弗拉纳根和艾伦(Flanagan and Allen)演唱《苍穹之下》(*Underneath the Arches*)的神情。从那时起,他们在世界各地许多重要的美术馆表演过其他作品,像《失去的时光》(*Lost Day*)和《正常的无聊》(*Normal Boredom*)等。

和声学下了一个定义：“我们热衷的是混乱，而不是音乐。”

110 这些乐队的名称如“多余的人”(the Unwanted)、“拒绝”(the Rejects)、“性手枪”、“冲撞”、“罪大恶极”(the Worst)等，以及歌曲的标题如《贝尔森是一种毒气》(*Belsen was a Gas*)^{*}、《如果你不想和我上床，滚开》(*If you Don't Want to Fuck Me, Fuck Off*)、《我想对着你呕吐》(*Want to be Sick on You*)，反映了整个朋克运动的特有倾向，即刻意地亵渎神圣，并且甘愿享受被社会放逐的滋味。借用列维-施特劳斯著名的说法，这样的策略是“让母亲的头发变白的事情”。至少，在朋克运动的初期，这些“车库摇滚乐队”^{**}不拘泥于音乐技巧，用传统的浪漫主义术语来说，就是用“热情”代替了“技巧”，用普通人的语言代替了当下精英的晦涩难懂的装腔作势，以人们现在已熟悉的正面攻击代替了资产阶级的娱乐观念或“高雅艺术”的经典概念。

正是在表演的场所，朋克乐队对法律和秩序造成了最明显的威胁。当然，他们确实成功地颠覆了演唱会和夜总会娱乐的传统惯例。更重要的是，他们试图不仅在身体上来贴近他们的受众，而且在歌词和生活风格方面也是如此。这种方式本身绝非是独一无二的：在革命性美学(布莱希特、超现实主义、达达运动、马尔库塞等等)中，艺术家和受众之间的分界线往往具有一种隐喻的地位，象征着在资本主义制度下更庞大、更让人无法妥协的藩篱，^①它把艺术与来自于现实和生活的梦想分隔开来。那些舞台足够牢固、

* 贝尔森(Belsen)，第二次世界大战时纳粹德国一个集中营的营址。——译者注

** “车库摇滚”(garage band)，1960年代初期发端于美国的一种摇滚风格，是朋克音乐的温床，由于乐队排练场多是郊区的车库，“车库摇滚”也因此而得名。——译者注

① 当然，摇滚乐一直威胁要取消这些区分，摇滚乐的演出往往与所有形式的暴动和骚乱联系在一起，从披头士狂热期间的无赖青年捣毁电影院座椅到嬉皮士的即兴演出与狂欢节，都是如此，而嬉皮士在狂欢节中表达自由的方式不那么具有侵犯性，而是通过裸体、嗑药和公众的“自发性”等方式表现。然而，朋克代表的是一种新的背离。

足够供“新浪潮”节目演出的场所,经常遭到成群结伙的朋克的侵扰,假若该场所的管理人员拒绝忍受朋克公然蔑视舞厅礼节的行为,那么,那些乐队及其追随者可能会以吐唾液和相互辱骂的交流方式,更牢牢地相互吸引。1977年5月,当冲撞乐队在彩虹剧院演唱《白色暴动》(*White Riot*)这首歌曲时,听众拆毁了剧院的坐椅,接着朝舞台扔去。与此同时,每一场表演,不论多么具有天启的性质,都提供了确凿的证据,显示事情能够改变,而事情确实也正在改变:表演的本身就是一种可能性,任何真正的朋克都不应低估它。在音乐刊物《平常乐迷》(*Ordinary Fans*)中有大量的例子,比如苏西与女妖乐队(*Siouxsie and the Banshees*)中的苏西*、性手枪乐队的席德·维瑟斯(*Sid Vicious*)、吸胶乐队(*Sniffing Glue*)的马克(*Mark P.*)、蚂蚁乐队(*the Ants*)的乔丹(*Jordan*),他们已经开始了从舞池到舞台的象征性跨越,甚至在摇滚乐的等级体系里较为低下的职位,都能吸引那些感到单调沉闷的体力劳动者、办公室职员或者领失业救济金的青年加入。例如,据传闻,雪雀少年(*Finches Boys*)就是被扼杀者乐队(*the Stranglers*)从足球场看台带走,成为该乐队巡演唱时的道具管理员。



苏西与女妖乐队,英国朋克史上最长久的乐队之一。

* 苏西,苏西与女妖乐队的主唱。——译者注

如前所述,如果这些“成功的故事”受到了新闻媒体在某种程度上的“歪曲”诠释,那么,其他领域会出现一些创新,让反抗支配的界定变得可能。最明显的是,亚文化本身的内部,会出现一种首先主要由工人阶级青年文化所提供的另类的批判空间,以反抗媒体对朋克的敌意或者至少是意识形态上的扭曲报导。一份另类朋克刊物的存在,证明了用手头有限的资源可以直接而廉价地生产出来的不仅仅只是服装和音乐。乐迷杂志[《吸胶》(*Sinffin Glue*)、《扯碎》(*Ripped and Torn*)等]是由单个乐迷或一群乐迷所编辑的杂志,里头的内容包括评论、社论以及一些著名朋克的访谈文章,杂志尽可能小规模地廉价生产,同时在少量的同情者中零售发行。

各式各样的宣言所运用的话语肯定是“工人阶级的”语言(也就是说满篇粗话),同时,打字失误、语法错误、拼字错误与混乱的页码,这些在最后的校样中都未得到更正。这些本来应该在出版前修正与删除的错误只好留给读者去辨别解读。整个刊物给人的印象是一种急就章般的、仓促草率的文件,仿佛是来自前线的备忘录。

112 无可避免地,这种情形会导致一种刺眼的强迫人们阅读的单调,就如它所描述的音乐一样,无论如何都令人难以“接受”。偶尔会不知不觉地出现一种比较抽象的文章,也就是可能会被哈维·葛芬科(Harvey Garfinkel)(一位美国民俗方法学家)称作是一种对“贫乏想象力的辅助”。就拿第一份,同时也是发行量最大的同人杂志《吸胶》来说,这份杂志曾经刊载了或许是由亚文化所生产的最富灵性的一份宣传品——朋克的自己动手做(do-it-yourself)哲学的明确声明——一张标示三种吉他指法的图表,底下的说明文字为:“这是一根和弦,这是另外两根和弦,现在,去成立你自己的乐队吧”。



朋克海报。

甚至唱片封套、乐迷杂志上的绘图方法与印刷方式,都和朋克的地下风格及无政府主义的风格形成了同构。这两种印刷方式是涂鸦和勒索赎金的字条,前者被转化成一种流动的“喷漆”手写体,后者则是剪自各种不同来源(报纸等)的一个个字母,这些不同的铅字字样拼贴在一起,构成一种匿名的信息。例如,性手枪乐队的《上帝保佑女王》,这张专辑的唱片封套(后来成了T恤上的图案)就包含了上述两种方式:粗糙地拼贴在一起的刻字横贴在女王的眼睛和嘴巴上,而女王的眼睛和嘴巴又进一步被廉价侦探杂志中用来隐瞒身份的黑色横条(它们暗示犯罪或丑闻)所封盖。最后,亚文化自贬身份的特有做法,也延伸到“朋克”这个名字本身,由于它带有“卑贱和委琐恶行”、“堕落的”、“一钱不值”等嘲讽意涵,所以比起较为中性的“新浪潮”字眼,更受到了亚文化核心成员们的普遍

喜爱。^⑧



性手枪乐队的《上帝保佑女王》唱片封套。

⑧ “朋克”这个字眼就像美国黑人的“发克”(funk)和“糟透了”(superbad),似乎构成了“幻想和疏离的特殊语言”的一部分,查尔斯·温尼克(Charles, Winick, 1959)这样描绘说,“这些语言颠覆了价值体系,在这里,‘太糟了’(terrible)其实是说太棒了。”也可见沃尔夫(1969),沃尔夫叙述了1960年代中期在洛杉矶的一种“巡航”(cruising)(一种同性恋亚文化——译者注)的场景,包括定制汽车,宽松的无领长袖运动衫,还有“高耸的完美发型”,在这种亚文化中,“恶臭”(rank)是一个表示赞美的字眼:

恶臭! 恶臭就是令人厌恶(rotten)的自然产物! 罗斯(Roth)和斯考奇(Schorsch)在洛杉矶青少年的“令人厌恶的年代”(Rotten Era)里长大。“令人厌恶的年代”的意思是说对成人世界持有一种彻底的令人厌恶的态度。成人世界归根结底包括固有的地位结构,人们围绕工作来安排生活的整个体系,对包括整个社区在内的社会结构的适应。“令人厌恶”的信念就是要摆脱传统的地位竞争,转过身,进入一个由令人厌恶的青少年组成的更小的地下世界,然后建立自己的同盟。

第八章

作为同构的风格

113

朋克亚文化就这样在每一个层面都意味着混乱,但是这一点之所以可能,是因为风格本身是如此井然有序。混乱是作为一个有意义的整体而凝聚起来的。现在,我们可以通过另一个列维—施特劳斯原来使用过的同构(homology)这一概念,试着来解决这一悖论。

保罗·威利斯*(1978)在他对嬉皮士和摩托车少年的研究中,率先将“同构”这个概念应用到亚文化现象中,借以描述一个群体的价值观与生活风格之间象征性的一致,这样的一致也体现在这一群体的主观经验和它用来表达或强化其关注焦点的音

* 保罗·威利斯(Paul Willis, 1945—)是伯明翰学派的代表学者之一,1972年毕业于伯明翰大学 CCCS,获博士学位。代表作:《学习劳动——工人阶级小伙子如何获得工作》(1977)、《世俗文化》(1978)。——译者注

乐形式之间。在《世俗文化》(*Profane Culture*)一书中,威利斯证实:流行神话宣称亚文化的形式是乱七八糟的,但恰恰相反,在任何一种独特的亚文化的内部结构里,都表现出了一种有条不紊的特征:每一部分和其他部分都存在着有机的联系,通过这种彼此之间的相符一致,亚文化成员理解着他们所生存的世界。比如,一种另类的价值体系[“解放自己、调转方向、退出体制”(Turn on, turn in, drop out)*]与迷幻药及迷幻摇滚乐之间的同构关系,让嬉皮士文化连贯一致,形成嬉皮士个体的一种“完整的生活方式”。在《仪式抵抗》一书中,霍尔等作者把同构和拼贴等概念结合起来,系统阐释了一种特定的亚文化风格为什么竟会吸引一群特别的年轻人。该书的作者们提出了如下问题:一种亚文化的风格对亚文化成员本身究竟意味着什么?



迷幻革命导师蒂莫西·利里(中)与学生领袖在一起,背景中希特勒的头被时任美国总统的约翰逊所取代。

* “Turn on, turn in, drop out”(“解放自己、调转方向、退出体制”)是1960年代倡导服用致幻剂(LSD)的美国心理学家蒂莫西·利里(Timothy Leary, 1920—1996)在一次嬉皮士聚会上提出的,在当时的反文化和亚文化群体中引起相当大的反响。其中,“Turn on”的字面意义是邀请嬉皮士转向使用引起幻觉的药物,然后促使尽可能多的正派社会成员们也跟着使用。“turn in”的字面意思是将自身“调整”到另一生活方式中,但它也是一个来自大众传播媒体的隐喻,这个术语表明,我们感悟世界的渠道不只一种。“drop out”的字面上是指嬉皮士应该拒绝中产阶级的经验结构,拒绝以工作、权势、地位和消费为导向的生活方式。参见 Stuart Hall, ‘The Hippies: An American Moment’, 1968, Working Papers in Cultural Studies, Stencilled Papers by CCCS。——译者注

霍尔等人的回答是：被挪用的物品在独特的一整套亚文化行头中重新组合起来，就会“反映、表达……群体生活的各个方面，并且让它们产生了共鸣”（Hall et al. ,1976b）。被挑选的物品，不论是以其原来的形式还是以改造过的形式，都和亚文化的关注焦点、活动、群体结构以及集体的自我形象有着同构的关系。它们是“（亚文化的成员）可以借此看到自己的核心价值得到保持和反映的物品”。（Hall et al. ,1976b）

可以把光头仔作为例证来阐释这项原则。短靴、吊带裤以及平头被光头仔认为是最适宜的打扮，因而是有意义的，因为它们传递了光头仔所渴望的品质：“坚强、男子汉气概和工人阶级的特质。”（Hall et al. 1976b）以这种方式，“象征性的物品——服装、外形、语言、仪式性场合、互动的风格、音乐——与群体的关系、处境、经验形成了一个整体”。（Hall et al. ,1976b）

朋克似乎无疑会支持这一观点：假若亚文化无法前后一致，那么它就什么也不是。在那些垃圾般的拼贴服装和尖顶发型之间，在弹簧舞和安非它明，吐口水、呕吐、同人杂志的排版样式，反叛的姿态与“没有灵魂的”、被狂乱演奏的音乐之间，都存在着一种同构的关系。朋克身上的服装是那些粗俗话语的对等物，他们的粗话也如同他们身上的服装，产生了预计的效果——用污言秽语抨击唱片的评论、宣传品、访谈与情歌。身穿混乱的衣服，在1970年代晚期平静的、被精心编织的日常生活的危机中，他们制造着“噪音”，这种噪音（不）产生意义的方式和先锋音乐完全相同，并且达到的效果也是如此。假若我们打算为朋克亚文化撰写墓志铭的话，最好就像波莉·史泰琳（Poly Styrene）一样不断地重复她的那句名言：“噢，束缚，去你的！”（Oh, Bondage, Up Yours），或者用更简洁的说法：容许一切被禁止的（the forbidden is permitted）。不过，同理，没有什么神圣的和固定不变的，甚至是这些被禁止的能指

(束缚、安全别针、铁链、染发等)。

缺乏永久不变的神圣能指(圣像),这种现象给符号学家带来了一些麻烦。对于那些被挑选的后来又被抛弃的物品,我们怎么能够辨识它所反映的正面价值?例如,我们可以说,早期朋克的整套行头表示所指是“现代性”和“工人阶级特性”。安全别针和垃圾袋衬里的所指是物质上相对贫穷的状态,如果要这样说,它要么是被直接体验到并被夸大了,要么就是一种想当然的同情,反过来被用来作为日常生活精神贫乏的象征。换句话说,安全别针等物品“扮演了”从真实的贫穷到象征的贫穷的转变,保罗·皮孔(Paul Piscine, 1969)曾经把这种转变的过程描述为从“空空的肚子”转移到“空虚的精神,因而坠入一种空无的生活,尽管有资本主义社会的生活风格的镀铬和塑料……”。

我们可以进一步地说,即使上述的贫穷状态是一种正在被戏仿的状态,那么这种机智无疑具有讽刺的意味;在这种小丑般的装扮之下,隐藏着资本主义不受欢迎的和有缺陷的一面;在马戏团的哗众取宠的恐怖举动之外,一个分裂的、不公正的社会受到了强烈谴责。然而,假若我们更进一步,把朋克音乐描述为“伦敦西部大道之声”(译按:西部大道是朋克的发源地和聚集地),或者是把弹簧舞形容为“高楼式的跳跃”,或是把束缚说成是反映了工人阶级青年的狭隘选择,我们就属于过度诠释了。这样的解读不但太刻板而且也太想当然了。这样的解读来自亚文化自身那种语不惊人死不休的言论,而这些言论并非是不证自明的:它会说出它表达了什么,但不一定它“表达了”它“所说的”。换句话说,它是令人费解的,它的范畴是它的宣传品的一部分。再次回到梅法姆(Melham, 1975)的说法,“真正的文本不是根据一个逐步解码的过程,而是通过意识形态范畴的生成模式的确认及通过不同的模式对它的取代来建构的”。

为了重新建构朋克亚文化的真正文本,为了追溯其颠覆性实践的源头,我们首先必须发现是什么样的生成模式导致了亚文化的奇特展现。某些符号学的事实是不容否认的。朋克亚文化如同其他每一种青年文化一样,是由一系列惊世骇俗的转变构成的,这些转变包括全部的商品、价值观、常识态度等。正是通过这些经过改造的形式,以工人阶级中的青年为主的某些年轻人得以重新宣告他们对主流价值和制度的反抗。然而,当我们试图聚焦于特定的物品时,我们会立即遭遇到一些问题。例如,纳粹党党徽卐(Swastika)是被用来表示什么的?



佩戴纳粹党党徽的朋克。

我们可以看到这个象征是如何为朋克所用的[经由鲍伊和卢·瑞德(Lou Reed)的“柏林”时期]。而且,它清楚地反映了朋克对一个颓废而邪恶的德国的兴趣——一个“没有未来”的德国。它令人想起一个有着强权神话的时代。就英国而言,纳粹党党徽传统上代表着“敌人”。然而,在朋克的用法中,这个象征失去了它的“自然”意义即法西斯主义。一般来说,朋克是不会同情极右

翼政党的。相反,正如我先前所证明的,朋克和重新复苏的无赖青年的冲突事件,朋克对反法西斯运动的广泛支持(例如反种族歧视的摇滚乐运动),这些迹象似乎都表明,朋克亚文化的壮大,部分是为了对抗 1970 年代中叶重新出现的种族歧视。因而,我们必须求助于最显而易见的解释——朋克之所以会佩戴纳粹党党徽,是因为这样一定会令人震惊。当《休闲时间》(*Time Out*)(1977 年 12 117 月 17 日—23 日)问一个朋克青年她为什么会配戴纳粹党党徽时,她的回答是:“朋克就喜欢招人憎恨”。这代表的不只是去颠倒或转变一件物品所附有的寻常意义。能指(纳粹党党徽)已经被刻意抹去了它传统的所指概念(纳粹主义),虽然它已经在另类的亚文化语境中被重新定位(作为“柏林”),它的主要价值观和吸引力,准确地说,就来自它的无意义:来自于它潜在的欺骗性。它被当作一种空虚的效果利用了。我们不得不做出如下结论:纳粹党党徽所“保持和反映”的核心价值就是传达出任何一种确定价值的缺席。最后,这个符号是“哑然无声的”,就如它所激起的愤怒一样。朋克风格的关键依然难以琢磨。我们不但没有如愿地开始理解这种风格,反而面临着这样的处境:连意义本身也消失了。

作为表意实践的风格

我们被空虚所包围,不过,这是一种充满符号的空虚。
(Lefebvre, 1971)

面对风格艰涩矛盾的朋克文本,那些立足于传统符号学来研究亚文化的路径,似乎无法让我们得以“窥一斑而知全豹”(传统符号学首先探讨某种“信息”的意义,这种信息都是具有诸多固定所指的混合元素)。任何从看似无休止的、通常是明显随意的能指游戏中得出一组最终意义的尝试,显然在这里注定要失败。

不过,随着时间的推移,一个恰好能够解决这个问题的符号学流派出现了。原来人们把意义的解读看做是揭示一系列固定的隐蔽意义,这一研究路径被舍弃了,取而代之的是多义性(polysemy)这一构想。这种构想认为,每一个文本都可以产生潜在的无穷的意义。因此,应该注意这一点,或者更准确地说,注意这一层面——在任何已知文本中,意义本身的起源看起来似乎最不能肯定。这样一种路径强调的重心,不是语言(语言体系)中结构和系统的首要性,而是言说主体在话语(言语)中的位置。它所关注的是意义建构的过程,而非最终的产物。 118

这一研究工作多半来自对文学和电影文本的研究,主要是和法国的泰凯尔学派(Tel Quell)*联系在一起,它尝试超越传统的艺术理论(艺术作为模仿、艺术作为表征、艺术作为现实的一种透明的反映等等),并且转而试图介绍以下观念:“艺术作为‘作品’、艺术作为‘实践’、艺术作为现实的一种特殊变形、艺术作为一种现实的变体以及一种对现实的解释”。^①

这种对关注旨趣重新界定的结果之一是,批判的注意力被放在了再现的工具与被再现的物体之间的关系上,放在了传统美学所谓的艺术作品的“形式”与“内容”之间的关系上。根据这种研究路径,“形式”与“内容”这两个术语不再有任何绝对的区别;此外,还产生了一个基本理解:事物被述说的**方式**——即所采用的叙事结构——会对能够说些什么严格加以限制,这种方式当然是至关重要的。这种观念尤其认为,一种可分离的内容能够嵌入一种

* “泰凯尔”,法语是“原样”的意思,著名的先锋派文学理论团体。1960年由索莱尔、法叶等人在巴黎创办,主张对文艺作用及其语言进行结构分析,并提倡所谓的“创造性”的阅读方法。——译者注

① 西尔维娅·哈维(Sylvia Harvey),《68年5月与电影文化》(May 68 and Film Culture, British Film Institute, 1978)。对于“第二代”符号学家艰涩难解的作品(其中有许多尚未翻译成英文),该书是一本非常清晰易懂的入门书籍。从1970年代对俄国形式主义的《备忘录》(Cahiers)和《动力学》(Cinétique)这两本杂志的挪用,到由泰凯尔学派“能指的科学”的开展,哈维在书中考察了法国激进电影理论的发展。

多多少少是中性的形式——这种假设似乎在支持现实主义美学,这一看法注定是不切实际的,因为这样一种美学“否认了它本身作为‘接合’的地位……[在这种情况下]真实不是接合而成的,而是自在的(it is)”(MacCabe, 1974)^②。

119 泰凯尔学派借鉴了一种源于现代主义和**先锋派**的另类美学理论,同时援引了布莱希特的“**史诗剧场**”^③的观念作为它的模型,进而通过**表意实践**(signifying practice)的概念,开始着手挑战当时盛行的观念,即认为符号和它的指涉对象、表意和现实之间的关系是透明的。表意实践这一概念精确地反映了泰凯尔学派的主要旨趣,即关注形式的意识形态的含义、关注意义的正面建构与解构的观念以及语言的“生产力”。这种研究的路径把语言视为主动的转变力量,它塑造和定位了“主体”(叙述者、作者、读者),与此同时,语言本身总是处在一种无尽的改写“过程中”。对表意实践的强调伴随着一项引发争议的主张,即坚持艺术再现了过程对稳定的胜利、分裂对统一的胜利、碰撞对“连接”的胜利,^④这也可以说是能指对所指的胜利。以下做法应该被视为该学派的部分尝试,即以“分裂性”(fissure)和矛盾的价值取向取代了对“完整性”[如“被视为封闭结构”的文本(Locker and Matias, 1972)]的关注,后者据说是经典文学评论的特征。

^② 在英国的这场辩论主要是由电影杂志《银幕》所发起。另外一篇关于现实主义的代表评论见 MacCabe(1975)。

^③ 布莱希特的意图是:他的“史诗剧”(epic theatre)应该通过著名的“间离”技巧(alienation techniques),让观众“洞察”其自我建构的“秘密”,使观众和场面保持一定的距离,至少在理论上让他或她反思剧中所刻画的社会关系,并反思他或她关于文本的立场(而非“在”文本中的立场)。通过阻止观众认同剧中角色,避免剧情的延续与冲突的解决等方式,史诗剧刺激观众,让他们认识到“现实是可以改变的”(见《布莱希特论戏剧》,Willett,1978)。布莱希特关注形式的技巧以及这些技巧在戏剧政治化中扮演的角色,业已在新的电影理论的形成中发挥了极其重要的影响力(见 Harvey,1978)。

^④ 作为尝试打破传统的叙事统一性的一部分,爱森斯坦(Eisenstein)将他的蒙太奇理论(把影片中几个镜头并置)建立在“冲突”而不是“连接”的原理之上(见 Harvey,1978,第65页)。



布莱希特(1893—1956),德国剧作家、戏剧理论家、导演、诗人。

虽然这项研究的大部分仍处于摸索阶段,不过对于理解亚文化的风格而言,它的确提供了一种截然不同的视角,它把我们先前分析朋克所遭遇到的有关解读的问题置于中心位置。朱莉娅·克里斯蒂娃(Julia Kristeva)关于表意(signification)的研究似乎对我们特别有帮助。在《诗歌语言的革命》(*La Revolution du Langage Boutique*)一书中,克里斯蒂娃通过对法国象征派诗歌的研究,探索了语言中颠覆的可能性,并且指出“诗歌语言”是“社会代码被破坏和更新的场所”(Kristeva, 1975)。她认为那些否定和扰乱语法(“一致性和理性状态”)的表意实践是“激进的”(White, 1977),因此瓦解了整个“符号秩序”^{*⑤}赖以维持的“行动位置”的概念。

* 我在行文中一直所指的“象征秩序”不应该和克里斯蒂娃的“象征秩序”相混淆,后者特别在某种意义上来源于拉康的精神分析学。我使用这个词汇仅仅是指代任一时间里所展现的主导意识形态话语的明显一致性。

⑤ 关于阐述克里斯蒂娃对“象征的”等术语的使用,以及构成其作品核心主题的统一与过程、“象征的”与“符号学的”之间的辩证关系,我只能请读者参考怀特(A. White, 1977)的评论:

“象征的”是为事物命名并将事物联系起来的主要部分,正是这种语义能力和句法能力的统一,让交流和理性成为可能。因此,克里斯蒂娃将语言分成两大领域:一个是符号学(semiotic)领域——先于意义,并且和冲动(本能)(Triebe)紧密联系的声音、节奏和韵律;一个是象征的(symbolic)领域——人类的所有理性沟通必须具备的语言的语义-句法功能。后者即象征的领域,通常“掌握”符号,并将其与句法和音素结合在一起,但是它只能根据由符号学领域呈现给它的声音和韵律,方能达成上述任务。这两个语言领域的辩证关系形成了克里斯蒂娃描述的诗学、主体性和革命的背景。



朱莉娅·克里斯蒂娃(1941—),法国语言学家、文艺批评家、文化理论家和心理学家。

120 在克里斯蒂娃的兴趣中,有两项似乎与我们不谋而合:通过在语言中定位而创造出从属群体(克里斯蒂娃特别关注妇女群体),以及习惯于完成这种定位的过程的中断。此外,表意实践的一般观念(克里斯蒂娃将其界定为“把一个符号系统”安置到合适的地方并且穿越或者横跨这一系统^⑥),不但能帮助我们以更细致、更复杂的方式,反思边缘文化和主流文化的构形之间的关系,而且还能帮助我们反思各种亚文化风格之间的关系。例如,我们已经了解,所有亚文化风格建立在一种实践的基础之上,它和“激进的”超现实主义的拼贴美学有许多异曲同工之处,并且,我们将会领略到不同的风格如何再现了不同的表意实践。除此之外,我将会证明,就克里斯蒂娃的意义而言,呈现在朋克中的表意实践是“激进

⑥ 将符号体系安置到合适的地方,或者建立一个符号体系,需要言说主体的认同,而言说主体把它所处的社会制度看做是认同的支撑。当言说主体处于过程之中,而且仿佛从某一角度来说,与它以前承认自身的社会制度相抵触的时候,就会发生体系受到阻碍的情况。这恰好与社会的破坏、更新及革命同时发生。(Kristeva, 1976)

克里斯蒂娃特别关注在过程中的主体这一假设的概念,借此和个别的、统一的主体那种传统的概念形成对照。她在雅克·拉康的精神分析理论的语境下,运用“表意”、“象征的”、“符号学的”与“想象的”(imaginary)这些术语。不过,当移植到截然不同的语境中,在对亚文化的风格进行分析时,她对“表意实践”的界定依然有效。

的”：他们的姿态朝向“乌有”(nowhere)，同时竭力保持沉默，保持难以解读的状态。

我们能够更仔细地审视亚文化中经验、表达和表意之间的关系，考察整个风格的问题以及我们对风格的解读。回到先前的例子，我们已经了解到，朋克风格是怎样准确地通过它的无意义(破洞与T恤/吐口水与喝彩/垃圾袋衬里与服装/无政府主义与秩序)达到了相符一致，通过同构的方式，拒绝依附一套很容易识别的主流价值而凝聚起来。朋克反而以省略的方式，通过一系列显而易见的匮乏而形成了协调一致。朋克的特点就在于表现出未定位(unlocatedness)——它的空白，就是在这里，朋克和光头仔风格构成了鲜明的对比。

光头仔为了“神奇地”返回到想象中的过往，因而从理论上推理出了他们的阶级地位，并对其极其迷恋；朋克脱离了父辈文化，把自己定位在局外人的位置：科幻小说中的寻常男(女)也不能理解的位置。他们宣扬着自己的“他者”，以不可理解的外星人的姿态，“偶然出现”在这个世界上。虽然朋克的仪式、说话腔调与使用的物品被刻意用来表示工人阶级的特性，但是，朋克个体成员的确切来源，被虚构、伪装与别名等手法隐瞒起来，或者被象征性地损毁，如同布列东的艺术一样，这些手法似乎作为计谋，来“逃避认同的原则”。^①

因此，甚至是在实践中，在具体的形式中，朋克的工人阶级特性只是在观念的维度还保留着。它是抽象的、脱离实体的、去语境化的。丧失了必要的细节——姓名、家庭、历史——它拒绝产生意义，拒绝建立在一定的基础上，拒绝回到起源进行“逆向阐释”。它与另一个重要的朋克能指——性“变态”——产生了强烈的矛

^① “如果我们自身因为某种原因，并未打算逃避认同的原则，又有谁会知道呢？”(布列东为1920年马克思·厄内斯特的展览所做的序言)。

盾。社会的和性的两种越轨形式被并置在一块,给人造成一种多重乖戾的印象,从而让最开明的观察家窘迫不已,并且挑战着那些社会学家雄辩的断言——不论他们是多么的激进。这样,尽管朋克不断地指向学校、工作、家庭与阶级的现实,但是这些指向只有在一段距离之外才具有意义:通过朋克风格断裂的迂回路线,它们得以传播,并且被再现为“噪音”、骚乱与失序。

换句话说,尽管朋克自觉地反映了保罗·皮孔(Paul Piccone, 1969)所说的资产阶级社会“前范畴的现实”:不平等,没有权力和异化,而这一点之所以可能,是因为朋克风格不但和父辈文化而且和它自己在**经验中的位置**彻底决裂了。这种决裂在呈现于朋克风格中的表意实践被铭刻,被重演。例如,与其说朋克的整套行头神奇地解决了体验到的矛盾,不如说它以视觉双关语(束缚、撕裂的T恤等)的形式,**再现**了矛盾的经验本身。因此,虽然朋克风格中的象征物品(安全别针、弹簧舞、触电般的发型*)和群体的关系、
122 处境、经验“形成一个**整体**”(Hall et al. 1976b),不过,这个整体既是“破碎的”,同时又“富有意义”,或者更准确地说,它通过决裂来表达自身。

当然,这并非意味着,所有的朋克都能察觉到整体风格最终建立所要依靠的断裂,即经验和表意之间存在的断裂。毫无疑问,风格对第一批自觉的创新者而言是有意义的,他们的层次是后继者难以企及的,那些后继者是在亚文化已经浮出水面,并且引起广泛注意后才加入了朋克的队伍。就这一点来说,朋克不是独一无二的:在亚文化中,开创者和追随者之间的区分一直是重要的。的确,这种区分经常通过言语表达出来[相对于“真正的”人的塑胶朋克或安全别针人、黑人拉斯特法里(burrhead rastas)或随大流的

* “触电般的发型”原文是 ECT,是 electroconvulsive therapy(电休克疗法)的简称,这里是对朋克发型的夸张描绘。——译者注

拉斯特法里(rasta bandwagon)、周末嬉皮士等]。例如,摩登族有一套复杂精细的分类方法,他们通过这套方法来区分最初小圈子里的“头面人物”(the faces)、“风格的设计者”(the stylists)和那些缺乏想象力的多数人,后者指的是毛头小子(kids)和踏板车少年(scooter boys),他们被指控把珍贵的摩登族风格弄得平凡而粗俗。此外,不同的青年信奉亚文化的程度也有差别。亚文化可以代表生活中的主要范围,代表着面对家庭时所建立的一个核心,围绕着这一核心凝聚着一个秘密的完美认同;或者,亚文化可以是一种无足轻重的娱乐,稍稍减轻了现实的单调乏味,不过,学校、家庭和工作这些现实仍然至关重要。亚文化可以作为一种逃避的手段,一种完全脱离周围环境的方式,或者作为在度过一个放松的周末或夜晚之后,回过头来适应环境并安定下来的途径。正如菲尔·科恩所指出的,在大多数情况下,亚文化被用来神奇地达到双重目的。然而,尽管存在这些个别差异,亚文化的成员必须分享一种共同的语言。如果一种风格真的要流行起来,如果它要真正地广受欢迎,那么,它必须在适当的时间以适当的方式说出适当的事情。它必须预先考虑到或把握到一种气氛,一个契机。它必须体现出一种感觉,从本质上来说,朋克风格所体现的是一种错位的、富有讽刺意味的、有自知自明的感觉。 123

正如相同亚文化的个别成员或多或少能察觉到他们在风格中说些什么,并且意识到他们在通过什么方式述说,不同的亚文化风格展现了程度不一的断裂。虽然朋克和摩登族这两个亚文化群体从事着相同的表意实践(即自觉地从事颠覆性的**拼贴**),但肮脏“邋遢”的朋克从人们熟悉的习以为常的景观中闯出后,他们的时装比摩登族更令人感到诧异。当时,一家报纸把摩登族生动地形容为“……光鲜整洁、轻快活泼”。

在某种程度上,这解释了或者至少是支持着亚文化内部的敌

意。比如,无赖青年的复兴派和朋克摇滚派之间的对立,这种对立在“内涵”层面上超越了任何简单的互不相容,如不同的音乐、服装等,甚至超越了这两个群体不同的政治和种族立场(参看第 67 页),超越了他们和父辈团体之间不同的关系(参看第 81—84 页),并且铭刻在这两种风格建构的方式中:他们传达(或者拒绝传达)意义的方式。无赖青年在接受新闻访谈时,往往很反感朋克对 1950 年代服装(瘦腿紧身裤、尖头皮鞋、额头的卷发等)的象征性“掠夺”,他们还反对用这些“神圣的”人工制品来表达讽刺的、亵渎的意图,这些人工制品在“切割重组”之后重构了朋克风格,在这样的风格中,它们大概由于联想物(靠近“笨重的长筒靴”和乳胶制束缚道具!)而被玷污。^⑧ 在朋克所喜爱的“切割重组”手法的背后,暗藏着混乱、崩溃和类别的混淆:这是一种欲望;它不仅取消种族和性别界线,而且通过把不同时期的细节混为一谈,搅乱了时间的顺序。

124 就其本身而言,朋克风格或许会被无赖青年看做是对传统工人阶级价值观的污蔑,这种价值观崇尚直率而朴实的说话方式,坚持清教徒的性观念,而这也正是无赖青年赞同并力图恢复的。如同摇滚派对摩登族的反应,光头仔对嬉皮士的反应,无赖青年的复兴似乎代表一种“真正的”工人阶级对新潮的无产阶级姿态的强烈反对。它的表意的方式——通过神奇地回到过往,回到社区与父辈文化的狭隘领域,回到熟悉的容易识别的世界,完全与其内在的保守心态协调一致。^⑨ 无赖青年不仅对朋克物品及其“意义”作

^⑧ 例如,在《音乐制造》(*Melody Maker*, 1977 年 7 月 30 日),以及《晚间流行乐》(*Evening Standard*, 1977 年 7 月 5 日)中,接受访谈的无赖青年经常抱怨朋克在风格上缺乏完整性,还指责他们试图“耍小聪明”。

^⑨ “……符号与象征产生联系的方式,符号损毁象征的方式,以及象征重申它对符号的统一的控制方式都是一样的,这种方式为我们提供了作为一种过程的主体性的基础”(White, 1977)。同样,正是附属群体与象征秩序发生关联并损毁它们的这种方式,作为一种抵抗模式成为了亚文化的基础。

出攻击性的反应,同时也对这些物品呈现的方式、它们的意义被建构与拆解的方式作出反应。他们的做法是求助于一种更原始的“语言”:用乔治·梅勒的话来说,这是回到一种比“当前”更美好的“往昔”,正如梅勒所继续补充说明的,这是“一种非常反流行的概念”。

我们可以用以下说法来表现这两种实践方式的差异:其中一种(即朋克的实践方式)是动态的、过渡的,它把注意力集中在施加于物品之上的**转换的行动上**;另一种(即无赖青年的实践方式)是静态的、表现的,它把注意力集中在**使用的物品本身上**。如果我们借用克里斯蒂娃的另一个概念——“**意义生成**”(signifiance),或许我们就能更清楚地理解这种区分的性质。克里斯蒂娃引进这个术语来描述能指在文本中的作用,从而和所指的作用形成对照。罗兰·巴特是这样界定这两种活动的差异:

意义生成是一个**过程**,在这个过程中,文本的“主体”逃脱了(传统逻辑),卷入了其他逻辑(能指的、矛盾的)的意义斗争,并且被解构(“丧失”了);意义生成确实是一项工作——就是这一点使它与表意(signification)直接区别开来;它不是(完好无缺的和外部的)主体借以试图掌握语言的工作……而是主体借以探索的激进工作(没有什么完好无缺的)——进入而不是观察——探索语言是如何发挥作用,如何扰乱他或她……所以,和表意相反的地方在于,意义生成不能简化为沟通、再现、传达:它不是把主体(作者、读者)作为一种投影安置在文本中……而是使主体在文本处于一种“丧失”的结局,一种“消失”的处境。(参看 Heath, 1977)

在其他地方,当巴特试图阐述电影中出现的各种意义时,将能指的“流动展现”称为“第三层”(不鲜明的)意义,其他两层意义是

“信息的”和“象征的”，后两者因为是“封闭的”和“明显的”，所以通常是符号学家唯一关注的对象)。第三层意义通过“削弱”了其他两层意义而对抗(或“超越”)它们——终结了“明显的所指”，从而导致“通向滑落的解读”。巴特以爱森斯坦的《战舰波将金号》(*Battleship Potemkin*)的剧照作为说明的例证。剧照中出现了一名老妇，她的头巾拉得很低，盖过了额头，传达出了一种极度悲伤的心情。从某一层面来说，即在明显意义的层面，她看起来是“崇高的悲痛”的典型，然而，正如巴特所观察的那样，她奇异的头巾以及相当“迟钝”的、鱼一般的眼睛，却和这种典型相抵触，以致“不存在任何有关意图的保证”(Barthes, 1977a)。就像电影中一样，第三层意义迎着假想的文本潮水逆流而上，制止文本抵达它的终点：一种完满的大结局。因此，巴特把第三层意义说成是“意义(对意义的渴求)的一个被抹平的裂缝(原文如此)……它打败了意义——它颠覆的不是内容，而是整个意义实践”。

126 “意义生成”和“不明显的意义”的概念表明，文本中存在着一
一种固有的颠覆成分，我们对发生在文本中能指层面上的运作的认识，有助于我们了解某些亚文化的风格看起来是如何对抗读者的，了解这些风格是怎么抵制任何的权威解读的。假若我们稍加思考，事情就会变得一目了然了，也就是说，不是所有的亚文化风格都能以相同的程度来“戏弄”语言：某些风格比其他风格更“简单明了”，并且优先考虑建构和投射一种稳固一致的认同。比如，如果我们回到先前所举的例子，我们可以说，无赖青年的风格以一种相对直接和明显的方式来表达，不过仍坚决地致力于一种“完成的”意义，致力于克里斯蒂娃所谓的“表意”，而朋克的风格则始终处于一种集结(*assemblage*)和流动的状态。它引进了一套异质的能指，这些能指随时会被其他具有生产力的能指取代。它欢迎读者“陷入”“意义生成性”，进而丧失方向感，丧失感觉的方向。脱

离了意义之后,朋克的风格接近巴特所描述的“一种漂浮的状态(恰好是能指的形式);漂浮的状态不会破坏任何事物,而是仅仅满足于扰乱既有的法则”(Barthes, 1977b)。

因此,这两种风格代表了迥异的表意实践,使读者面对着截然不同的问题。我们可以通过类比来评估这种差异的程度(从根本说是一种封闭程度的差异)。在《小偷日记》这本书中,热内把他和难以捉摸的阿尔芒(Armand)之间的关系,与他对更坦率的史蒂利达诺(Stilittano)的迷恋进行了一种对比,以突显这两种实践方式的差异:“我把阿尔芒比成是不断扩张的宇宙……不会被限定和化约为可见的范围,当我追逐阿尔芒时,他不断地在变化。另一方面,史蒂利达诺则是稳定的(Genet, 1967)。”

因此,经验、表达和表意之间的关系在亚文化中不是一成不变的。它可以形成一个整体,这个整体要么多少是有机的,努力朝向某种理想的一致性,要么便是多少有些断裂,反映着决裂和矛盾的体验。而且,个别的亚文化会多少有些“保守”或“进步”,他们融入社区,延续了该社区的种种价值观,或者通过和父辈文化的对比来界定自己,并使这种价值观向外衍生。最后,这些差异不仅反映在亚文化风格的物品上,也反映在再现了那些物品并使它们产生意义的表意实践之上。 127



第九章

128

就算亚文化是文化,但它算艺术吗?

绘画如珠宝……拼贴如粪土。

(Louis Aragon)

归根到底,我们究竟要如何理解亚文化的风格呢? 其中一个很明显的方法就是用正统的美学术语对其加以“评价”。尽管大众文化的多数研究著作的初衷是出于一种报复心理,想要为那些保守的作者对大众文化的忽视而鸣不平,但这些著作反倒会在某个阶段丧失了自身的反叛锋芒,需要求助于那种最传统的答辩:即流行音乐及其相关的平面艺术“至少和高雅艺术平分秋色”。[例如,参见梅利的《风格的反叛》(*Revolt into Style*)最后一章,除了这一章稍为逊色,该书算得上是一本好书]。有时,这种虔诚的论述甚至会延伸到对亚文化风格的一种特写中:

和摇滚乐手身上的盛装夹克相比,整个青少年的发展因为几乎没有产生出什么结果而具备了更多的美感。他们在最纯粹、最富想象力的时期表现了创新冲动。可以毫不夸张地说,他们建构了一种高水平的、匀称的、带有仪式性的艺术,这是一种具有奇异金属光泽和高度恋物力量的艺术。(Nuttal, 1969) ①

人们自然会觉得,这种说法没有抓住要点。亚文化并非是这个意义上所说的“文化”,他们所认同的文化风格,也不可能被恰当地或有效地描述成“高雅艺术”。反之,它们显现出更广义的文化,即作为沟通体系和表达与再现形式的文化。这符合结构人类学对文化的定义,即把文化视为“相互间信息的代码式交换”。②同样,亚文化风格的确称得上是艺术,但只是特定语境之中(之外)的艺术;对它的评判,不是作为永恒的物体可以按照传统美学一成不变的标准来进行,而是作为“挪用”、“盗用”、“颠覆性”的转换和作为“运动”来完成。

至此,我们已经看到了这些风格是如何得以描述为表意实践的形式的。不过,如果就我们的目的而言,克里斯蒂娃的论点似乎过于复杂(或许更确切地说,如果我剥离了它的语境,从而破坏了条理的连贯性),那么,对于那些持结构主义观点的批评家来说,有一种普遍一致的看法:不管是艺术表达,还是审美愉悦,都与既有代码的毁灭和新生代码的建构有着密切的关系:

……美感的表达旨在与先前那些尚未被阐述的观念、细

① 我让这段引文脱离了语境,这无疑会对纳特尔造成伤害。在错误地诠释亚文化的风格这方面,纳特尔所犯的错误还远少于许多同代的研究者。虽然《炸弹文化》(*Bomb Culture*)的书名稍嫌过时,不过对“理解”战后青年的“激增”来说,这本书依然最具可读性和权威性。

② 斯科尔特(Scholte, 1970),在这里,斯科尔特把结构主义人类学的认识论前提与操作经验论和坚持功能论模式的英美学派进行了对照。

微差异和复杂性进行沟通,因此,审美体系一旦被普遍地理解成一种规范(作为表达已被阐述观念的一种方式),那么,艺术作品就会倾向于超越这种规范,并探索它可能的变异和延伸……艺术作品的旨趣。大多在于探索与修正它们似乎在运用着的规范模式。(Culler,1976)

正是通过乔纳森·卡勒在此所描述的辩证法,亚文化风格才被创造、被改编乃至最终被替代。事实上,在形式的层面上,战后接踵而至的青年风格可以通过一套最初物品(服装、舞蹈、音乐、行话)的一连串转换得以再现,这些风格是通过一组内部的对立分裂而重叠呈现的(摩登族之于摇滚派、光头仔之于好斗的流氓族、光头仔之于嬉皮士、朋克之于嬉皮士、无赖青年之于朋克、光头仔之于朋克^③),青年风格在与一系列类似的“正统”转换(“高雅”/主流时尚)的对比之下被界定出来。每种亚文化都要经历一个抵抗和缓和的周期,我们也了解到,这个周期是如何处在更广大的文化和商业模式之中的。在亚文化风格的“秘密”物品被陈列于大街上的唱片行和连锁店之际,亚文化的越轨行为在教室、法院和媒体中变得既“可以解释”又毫无意义。一旦亚文化风格被抽掉了不健康的意涵,它就变成了适合大众消费的物品。对这同样过程如何导致了超现实主义走向没落,安德烈·梅森(Andre Masson, 1945)曾有过如下描述:

一把伞和一台缝纫机在手术台上的相遇只会发生一回。
通过追溯、不厌其烦地重复、机械化等,那些异乎寻常的事物

^③ 朋克和光头仔之间的敌意是一种细微的差别,它出现得太晚,以致我在叙述中未能加以处理,到了1977年10月,光头仔已成为朋克文化中一个独立的派别,连同他们自己的音乐英雄[斯库鲁族瑞弗乐队(Skrewdriver),骗子69(Sham 69)还有雷鬼乐演奏者]以及他们更直截了当的呆滞的面貌而出现。这种敌意似乎是单方面的,因为朋克在他们束手束脚的服装的限制下,远不是那些争强好胜的光头仔们的对手。

自己变得通俗化了……在大街两旁的橱窗里,人们看到了一种令人不悦的“幻想”。

切割重组和拼贴的手法不论多么怪异,都不会改变事物,相反只能算是重新安排事物,更不用说从未发生过“引发争议的连接”的情形:不论施展哪一种风格魔法,都不会改变亚文化商品在使用和生产中的压迫模式。

然而,亚文化风格的确有它的鼎盛期,有昙花一现却震撼人心的奇观,我们在研究亚文化风格时,应该聚焦于这种时刻,聚焦于转换的事实,而不是聚焦于物品本身。如果重新拿以前所举的摇滚乐手身上的夹克为例,我们就能够接受纳特尔的观点了,即那些夹克确实构成一种具有“高度恋物癖”的物品。但是,我们应该试图把夹克放在更近的生产语境和穿着语境中来考察。如果我们按照形式的角度去思考,那么,我们就可以把亚文化风格更有效地视为是既有代码的变化和延伸,而不是创新冲动的“单纯”表达,至关重要的是,我们应该把它看做是**有意义的**变化。当然,这些形式有时候会被破坏,日渐枯萎。这些时刻无疑就是它们的“关键时刻”。与之形成对照的是那些结构性外表的象征性秩序——这种条理分明的秩序把生产者放在他(她)所生产的事物之上或对立面上。在这样一种秩序面前,它们必然会时不时地呈现出怪异的特征和反常的特征。 131

本书的大部分内容是基于以下假设:即“黑人”和“白人工人阶级中的青年”这两种立场可以等量齐观。这样的等同无疑会引发出悬而未决的争议,它无法用标准的社会学程序来检验。虽然它不可否认地存在于社会结构之中,但它仅仅是作为一种内在的事物、一种隐匿的可能性和一种存在的选择:人们无法以科学的手段来证实存在判断的选择——要么正视它,要么对其视而不见。

然而,可能还会有人提出其他的反对意见。过于强调这两个

群体之间的关系会造成对黑人社区的伤害,因为黑人社区是在几个世纪以来最赤裸的压迫下形成的:不管怎样,它都是一种带有独特历史烙印的文化;并最终开始与其主人决裂,在其种族特征的大旗下聚集起来。黑人社区中的老与少,孩子和父母之间的关系结构与白人社区迥然有别。虽然西印度群岛的成年人无疑会更钟情于节奏舒缓、非洲色彩较淡的音乐,但雷鬼乐不仅仅只供年轻人来聆听,无论老少,他们都是以保卫姿态而组成共同体的一部分,同样缺乏选择性和有限的流动性,他们团结在一起。

因此,虽然工人阶级青年很可能一生都摆脱不了工人阶级的身份,但他们最终都会成长起来,会开始定居,虽然不算很顺利,但至少也算如愿。另一方面,在我们这个社会,黑人一直保持着他们自己的黑人种族特性的不利条件。在可预见的将来,他们似乎很可能仍将处在社会的最底层。尽管如此,人们仍然可以假定,随着黑人的存在变得更加醒目(在黑人社区的“青年人”中间已有一种日益增长的世代意识标志),这些差异将会被逐渐削弱,而且只要我们不混淆这两种社会位置,那么,黑人和白人亚文化之间的比较就会富有启发效果。例如,我们已经看到,这两个群体是如何引起新闻界和司法界的类似反应的。雷鬼乐很可能像朋克摇滚乐一样会被那些所谓的“正派人士”贬抑为毫无意义,或者被视为是落后于潮流的消遣,远离了当代英国生活的主要议题。而在其他一些地方,这两种音乐形式甚至会被谴责为是一种堕落的,或被贬斥为是“纯粹的娱乐”。然而,正如我们已经看到的,两种音乐在较深的层面上也有相似之处,雷鬼乐和朋克摇滚乐都是在亚文化的语境中被创造出来的,而这些亚文化的产生则是为了响应特定的历史条件。这种响应方式具体表现了一种“拒绝”:它开始于一场偏离共识的运动(在西方民主国家,这种共识是神圣的)。它所揭露的差异是不受欢迎的,它让亚文化的成员招致敌意、嘲讽,并“让

人气得脸色发青、哑口无言”。

因此,亚文化是表达形式,但最终所要表达的是一种出现在当权者与那些注定处于从属地位和劣势地位的人们之间的根本张力,正如上一个例子所说的那样。这种张力形象地呈现在亚文化风格的形式中。为此,我们应该借用一种隐喻来对亚文化作最后的界定。阿尔都塞在他最具影响力的论文之一《意识形态与意识形态国家机器》中,描述了社会结构的不同部分——家庭、教育、大众媒体、文化与政治机构——是怎样为永远屈从于统治意识形态而发挥相互作用的。然而,这些机构不是通过直接传播“统治理念”¹³³而发挥其功能。相反,它们是在阿尔都塞所说的“磨合”(teeth-gritting harmony)的状态下共同发挥作用的,并让统治意识形态“正好在其矛盾中”得以再生产。在整本书里,我始终把亚文化诠释为一种抵抗形式,在这种抵抗形式中,体验到的矛盾以及对统治意识形态的反对意见都间接地再现于风格之中。具体来说,我采用了“噪音”术语来描述这种风格构成的对象征秩序的挑战。如果我们把这种噪音视为阿尔都塞所谓的“磨合”的对立面,那么或许会更准确、更生动。

新
子
舞

结 语

134

日常生活如同艺术,在最好的情况下,它是革命性的。在最糟的情况下,它是一间牢房。(Paul Willis,1977)

监狱没有目标……忧郁时光不再。(Genet,1971)

本书的开场白,是作家让·热内向他那些幽灵般的情人——即监狱规章告示板背面那些被巧妙粘贴出来的许多脸部照片——表示敬意。我们不妨以热内在另一座监狱高墙外对另一名年轻囚犯乔治·杰克森(George Jackson)的仰望来收尾。虽然热内对这名年轻囚犯温柔有加,但温柔中却夹杂些许怜悯。由于热内决定承认他者,并分担其苦难,这种爱已经变成一种更全面、更深刻的联系。热内最终赢得了圣徒的地位,但他仅仅是通过超越圣徒名称最原始的意义建构——以手足情谊取代利己心态——而获得的。随着时代的变迁,热内通

过艺术形式,把犯罪的行径提升到犯罪的理念,进而发展出一套革命的理论来。他把个人的事业发展成为普遍的事业。如今的热内已是一位知名作家,不再是从前的那个典型囚犯,而乔治·杰克森也不再是一个普通的罪犯了。不久之后,他也被人们公认为作家了。杰克森在18岁那年因抢劫加油站70美元而被判处“一年到无期徒刑”,^①他是最早出现的新型的长期徒刑囚犯,这种囚犯利用大量的独处时间来教育自己,把自身处境加以理论化,并从其犯罪经历中推演出一种政治观点来。1970年,杰克森和其他两名同样来自索尔达德(Soledad)监狱的囚犯因为一起监狱警卫的谋杀案件,一同面临着被审判和可能的死刑判决。这场审判昭示出一种较为普遍的政治意义,因为这三名囚犯并肩而立,表现出了好斗的姿态和善辩的口才。更重要的是,三名囚犯都是黑人。时代真的已发生了变化。

在热内为《索尔达德兄弟:乔治·杰克森狱中信札》(*Soledad Brother: The Prison Letters of George Jackson*)一书所写的序言中有一个重要的主题:那些竭力想用主人的语言去表达自己想法的黑人作家们陷入了双重困境:“当黑人意识到,如果他写出的一部杰作成了敌人的语言,他呕心沥血、精雕细刻的艺术品却丰富了敌人的宝藏,这种认识或许就是黑人作家们的一种新生的痛苦源泉”(Genet, 1971)。从这些新生代黑人作家的作品中,热内确认了摆脱这一难题的两种方式。首先,可以用敌人的宗教来反制敌人。一旦剥去“长老会和圣经的破衣烂衫”,他们便能学会以“更深沉、更愤怒的”声音去谴责那些“……不是作为黑人而是作为囚徒的诅咒”。其次,当这些新生代作家为了更接近敌人,注定要以一种异族语言来写作时,他们必须尝试在语言中根除其主人。像杰克

^① 最后的判决是无期徒刑,1970年6月,杰克森被转移到圣昆汀(San Quentin)监狱,一年后,因“企图逃跑”,他被该监狱的警卫开枪射杀,时年29岁。

森这样的流亡者,用他自己的话来说,作为一个“新奴隶制”的牺牲者,只有一种对策:“接受敌人的语言,但要巧妙地篡改这套语言,让白人落入自己的陷阱”,一旦捕获了白人,就可以象征性地消灭他们。

136 热内提醒我们,这些信件晦涩难懂。对我们来说,解读这些信件没有任何捷径。相反,这些信件是在咬紧牙关的情况下,以生硬冷酷、丑陋粗俗的话语写成的,它们是“……禁忌的语言、被诅咒的语言、沾满血迹的语言、危险的语言、被封锁的语言、字典里也找不到的语言……”(Genet, 1971)。于是,热内就这样把我们带回到原始起点。他把我们带回到涂鸦的形象中去,带回到一群囚禁在语言之中的黑人面前,这些黑人对着两种类型的——真实的和象征的——监狱白粉墙发泄愤懑与不满。通过这一间接途径,热内也把我们带回到了亚文化风格的意义,回到毁损外形背后所潜藏的信息上来了。如果我们把这个隐喻略加扩展的话,那么,我们就可以说,本书一直探讨的亚文化风格如同监狱的涂鸦一样,仅仅是向它们得以被生产的场域致敬,而且“从这个……场域产生出来的任何文本,在我们面前似乎都已变得支离破碎了,而这一点则是深思熟虑的”(Genet, 1971)。

在这本书的论证过程中,和热内一样,我们认识到要对与亚文化有关的常识范畴保持一种怀疑态度。我们必须扩展我们对文化的定义,以涵盖所有那些赋予群体体验以意义形态的表现形式。为了达成这样的定义,我们沿着 T. S. 艾略特、罗兰·巴特、让·热内这样的天才作家群的传统一路走来。就某种意义而言,这三位作者自始至终主导着我们的研究,并为我们提供了基本的参考框架。他们为我们提供了一些不为人知的细节现象,这些现象对他们每人来说都具有一种特殊的意义。首先,艾略特为我们提供了关于文化的基本定义,他发现,(文化)“在表现一个民族特性的所

有活动和兴趣之中”——如赛马日、醋腌甜菜根、赛狗日等——有着一种意义丰富的连贯性，一种“完整的生活方式”。这些元素加在一起形成了一种秩序，一种他认可和赞同的英国特性；一种他保证要捍卫的传统，以免遭到大众文化粗鄙的侵蚀：无聊电影、低级漫画、没有信仰的“空虚的人”的庸俗情感与琐碎生活。

巴特则以不偏不倚的超然态度为我们编制了一份清单，并提供了略微不同的视角。虽然他也采用一种预言的口吻，但与艾略特所信仰的英国大公教会（Anglo-Catholic）的保守观点相比，巴特则是唯物论者、马克思主义者。艾略特的灵魂深处（“一个人，一张张纸，被时间前后的寒风吹得飞旋打转”，Eliot, 1959）已被巴特的“历史的黑夜”所取代，对巴特来说，“未来变成一种要素，成了对过去的根本摧毁”（Barthes, 1972）。艾略特和巴特这两个人都对当代文化的种种形式感到疏离，只不过艾略特在英国的遗产、祈祷文和圣饼中找到了避难所，而巴特则“无法看到应许之地”。对巴特来说，“今日的消极性完全遮盖了明日的积极性”（Barthes, 1972）。巴特并不在意高雅文化和低俗文化之间的区分。对他，我们梦想的所有事物，从剧场上演的节目、谋杀案审判到烹饪，全都遭到他的诅咒，并被卷入邪恶的意识形态之中。一切有价值的事物都被破坏了，每一自发的事件或每种情感都会成为神话的潜在牺牲品。对此，巴特无计可施，但巴特的解读至少有一种炼狱的效果：神话就是符号，而符号，如果不是别的物品，那么是容易读解的。这样一来，巴特就为我们提供了一种方法——一种解读风格的方式。

我们最后要谈的是热内。虽然热内的出身和地位使他早年命运多舛，但他却学会了在“风格”中生活，他提供的是一种隐喻、一种模式。热内本人其实就是一种亚文化。他有着和巴特一样的高雅品味，拥有巴特般的对细节的观察力和对文字的感悟力。热内

的风格同样弥足珍贵。和巴特一样,热内对事物有着神秘的洞察力。他专注于秘密的地下工作。但他的地位却和巴特有着天壤之别。他是窃贼、骗子、“蠢蛋”。^② 和巴特不同的是,热内曾被国家体制排除在外。他处于“单独监禁”的状态。无可否认,他起初是个天主教徒,但就这一点也没能挽救他,因为他和艾略特不同,他是一个私生子。此外,热内在否定其信仰时发现了一个底层,即
138 “污秽的一面”,这似乎更符合他的喜好。就像热内自己虚构的女仆一样,变成了主人不健康的发泄物。^③ 他颠倒了一个制度。他“选择”了犯罪活动,他的性癖,他激起旁人的厌恶和愤慨,当他观看这个世界时,在他眼中,“没有什么事物是风马牛不相及的”:股票市场的行情、法官的作风、花圃等都是有意义的——是他的“他者”、他的“流放”。至于要青睐什么事物,他和艾略特一样挑剔:只有最坏的事物才是他的心仪之物,只有那些最粗俗、最污秽的酒馆才够资格被他称为家园。当热内处于体制之外时(即便当他处于“体制之内”),他不仅解读各种符号,而且还创造这些符号,他颠覆了事物的外观,溜到事物的后面幽它一默:7月14日,是法国国旗飞扬的日子,“出于对其他颜色的关心,以法国三色旗之外的其他颜色来盛装打扮,因为它们是被众人鄙视的。”(Genet, 1966a)最后,他求助于语言,不过,他是通过一条秘密通道来到语言领域的。他是从后面破门而入的,以便“占有”一套语言,一套他和其他黑人都不能称之为自己的语言。一旦置身在这套语言之中,他就对它加以阻挠,并把它的词汇推向禁忌场所。热内对这套语言

② 在热内的监狱等级制度中,“蠢蛋”(jerk)是下等人中最卑微的,甚至连“懦夫”(chickens)都可以——如果他们愿意的话——拒绝“伙计”(mac)男妓或是“大人物”(big shot);“蠢蛋”则是随时都可供任何人任意使唤。

③ 热内1963年在其戏剧作品中充分探讨了这种主人—仆人相互损害的辩证关系。仆人被剥削压制到如此这般地步,以致她们变成了怪物——变成“她们主人的污秽面”,她们的主人的“不健康的发泄物”。如此一味地自我厌恶,以致把自己看成是彼此的“恶臭”。另见K.米利特(K. Millet)《性政治》一书中讨论热内的章节。

加以改造,使之成为他自己的“反常”形象。^④

在这三位作者中,热内最接近我们的研究目标。他的生活和作品始终被用于建构亚文化的风格模型。因此,畸形、变形和拒绝始终是我们强调的重点所在。这样,本书无疑会带有些许浪漫主义的成分。当然,我们已经远远地偏离了那些被社会学家——甚至是激进的社会学家——视为合法的关注领域。我既没有系统解释为什么会出现越轨这一“问题”,也没有仔细考察各种不同的社会控制机构(警察、学校等),虽然这些机构在确认亚文化时扮演过关键的角色。另一方面,我已经尽力避免把亚文化描绘成“真理”的宝库(如同某些受到马尔库塞影响的作者)^⑤,并在它的形式 139 当中找出某些模糊的革命潜能。相反,以萨特的话来说,我试图承认从属阶级(年轻人、黑人、工人阶级)“把握造就(他们自身)的条件”^⑥的权利——美化、修饰、戏仿、尽一切可能去认清并克服一个从来就不是他们自己所选择的从属位置。

然而,如果我们认为,只要能够研究类似年轻人风格这样如此明显的流行话题,当代文化研究中任何潜在的矛盾都可以迎刃而解,这将会是愚蠢的想法。正如科恩所说的,这种解决方法纯粹是“神奇的”。例如,如果期待本书所描述的任何一种亚文化成员都

④ 萨特在他为《鲜花圣母》所写的导论中,把热内的语言形容为一种“由话语编织成的梦幻……(它)深受损害,它是偷来的、伪造的,并且被赋予诗意”。

⑤ 与这一论点相反,有证据显示,抵抗的文化事实上有时候是加强了而不是破坏了既有的社会结构。在《学习劳动》(*Learn to Labour*)这本书中,作者保罗·威利斯试图解释“工人阶级的孩子如何得到工人阶级的工作”。而威利斯得到的结论是:“学校的反文化通过强调工人阶级社区的传统男性价值(例如,相对于智力劳动的体力劳动,还有相对于学校的体力和风趣等),因而有助于体力劳动的再生产。”

⑥ 让·保罗·萨特,摘录自《纽约书评》(1970年3月26日)对萨特的一篇访谈:

……我认为,一个人总是能够把握造就(他们自身)的条件。这就是我今天要赋予自由的限度:些许行动,使一个完全受到生存条件限制的社会人,成为一个不把加诸在他身上的条件完全归还的人。先前严酷地限制热内、让他成为一个窃贼的条件,后来使得热内成为一个诗人。

承认他们在其中得到了反映,那是绝对不可能的。他们更不可能欣然接受本书为了理解他们所做的任何努力。^⑦ 毕竟,我们这些社会学家,以及对他们感兴趣的正派人士,在冒险以善意来扼杀我们试图阐明的形式。当法农* (Fanon) 笔下黑人的最初冲动,“是对所有那些试图定义他的人说不”的时候 (Fanon, 1967), 我们对以下现象几乎不会感到诧异: 我们发现, 亚文化成员在看待我们对从属文化进行“同情式”解读时, 他们表现出来的冷漠和蔑视, 类似于他们看待法庭与媒体把敌意的标签强加在他们身上时的表现。就这方面而言, 所谓的掌握要点, 在某种程度上就是错过要点。

因此, 尽管热内非常清晰地体现了我们的研究对象, 但最终来说还是巴特离我们最近。他对读者方面的问题最为了解——“神话学家”与“神话消费者”不可同日而语。^⑧ 因为, 和巴特一样, 我们必然和生活中的装饰品——即种种的世俗形式和仪式保持着一种不安的、触动理智的关系, 它们的作用是让我们感到自在安逸, 以填补欲望和满足间的鸿沟。然而, 它们让我们警醒, 正是它们为别人减缓了恐惧。它们反复无常的性质暴露无遗: 表面现象再也

^⑦ 在《X世代》(Generation X) 这本书中, 汉伯利特 (Hamblett) 和德弗森 (Deverson) 引用一个来自伦敦南区的 16 岁摩登族成员的说法: “你会真的痛恨一个想了解你的成年人。能够让成年人困惑不解, 忧心忡忡, 这是你唯一胜过他们的地方。”

* 弗朗兹·法农 (1925—1961), 法国精神分析学家、作家、革命家, 代表性著作有《黑皮肤, 白面具》(1952)、《地球上不幸的人们》(1961) 和《为了非洲的革命》(1964) 等。在《黑皮肤, 白面具》中他明确地号召黑人起来造反, 在后殖民主义思潮中产生了很大影响。——译者注

^⑧ 关于(城市或其他方面的) 人类学家所陷入的独特困境的诊断分析, 见桑塔格 (Sontag, 1971): “投身奇风异俗、从而坚定他的自我内在异化感的人, 最终通过抑制其主体性, 将之转译为一种纯粹的形式代码”。对桑塔格来说, “将冒险当作一种具备精神使命的职业”, 是 20 世纪特有的一种现象, 它源于“漫游者”(wanderers) 的作品, 像是康拉德 (Conrad), T. E. 劳伦斯 (T. E. Lawrence), 圣-埃克佩里 (St-Exupery), 蒙塞兰特 (Montherlant) 与马尔罗 (Malraux)。虽然以参与式观察研究越轨行为的学者几乎不会被称作是一个“冒险家”, 不过两者之间仍存在着某种程度的相似之处。正如严格意义上的人类学家, 在一个异文化语境中风餐露宿的人, 以桑塔格的话来说, “不论身处何处, 他都会觉得‘不自在’; 从心理学的层面来说, 他永远是一个被截肢者。”

不能被视为理所当然。纽带已经被切断：我们扮演了边缘人的角色。我们虽然置身于社会，但并不了解内情；我们对大众文化进行分析，但这些文化本身却不流行。我们被认为无法适用于一个“理论性的交融”（Barthes, 1972），它与文本保持一种“禁止旁听”（in camera）的关系——我们受困于研究对象和对它的解读之间：140

我们常常在研究对象和研究对象的祛魅之间漂浮不定，无力呈现它的整体性。因为，如果我们能够洞察研究对象，那么，我们就在解放它的同时，也摧毁了它；如果我们承认了它的完整意义，我们是尊重了它，但同时却又让它回归到一种神秘的状态中去。（Barthes, 1972）

对亚文化风格进行的研究，似乎从一开始就把我们带回了真实的世界中，让我们和“大众”联系起来，然而，到头来，我们也仅仅证实了读者和“文本”之间的距离，证实了日常生活和它吸引到周边又被排除在外的“神话学家”之间的距离。看来，我们将会像巴特（1972）一样，“在一度被指责为不合时宜之后，仍然不停地奢谈着现实”。

新
学
社

参考文献

- 艾布拉姆斯(Abrams, M.) (1959),《青少年消费者》(*The Teenage Consumer*, 169 London Press Exchange)
- 阿尔都塞(Althusser, L.) (1969),《保卫马克思》(*For Marx*, Alien Lane)
(译按:中文版见〔法〕阿尔都塞:《保卫马克思》,顾良译,北京:商务印书馆,2006年版)
- (1971a)《列宁与哲学及其他论文》(*Lenin and Philosophy and Other Essays*, New Left Books)
- (1971b)《意识形态与意识形态国家机器》(‘Ideology and Ideological State Apparatuses’, in *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New Left Books)
- 阿尔都塞与巴里巴尔(Althusser, L. and Balibar, E.) (1968),《读资本论》(*Reading Capital*, New Left Books)
(译按:中文版见〔法〕阿尔都塞、巴里巴尔,《读〈资本论〉》,李其庆、冯文光译,北京:中央编译出版社,2001年版)
- 阿切尔(Archer, T.) (1865),《乞丐、小偷与囚犯》(*The Pauper, the Thief and the Convict*)
- 阿诺德(Arnold, M) (1868),《文化与无政府主义》(*Culture and Anarchy*)
(译按:中文版见〔英〕马修·阿诺德:《文化与无政府主义》,韩敏中译,北京:三联书店 2002年版)

- 巴克与利特尔(Barker, P. and Little, A.)(1964),《马格特犯法者:一个调查报告》(‘The Margate Offenders: A Survey’, *New Society*, 30 July, reprinted in T. Raison(ed.), *Youth in New Society*, Hart-Davis, 1966)
- 巴斯特(Barstow, S.)(1962),《一种爱》(*A Kind of Loving*, Penguin)
- 巴特(Barthes, R.)(1971),《形象修辞学》(‘The Rhetoric of the Image’, W. P. C. S. 1, University of Birmingham, retranslated in S. Heath(ed.), *Image, Music, Text*, Fontana, 1977)
- (1972),《神话》(*Mythologies*, Paladin)
- (译按:中文版见〔法〕罗兰·巴特:《神话——大众文化诠释》,许蔷蔷、许绮玲译,上海:上海人民出版社1999年版)
- (1977a),《第三种意义》(‘Third Meaning’, in S. Heath(ed.), *Image, Music, Text*, Fontana)
- (1977b),《作家、知识分子、教师》(‘Writers, Intellectuals, Teachers’, in S. Heath(ed.), *Image, Music, Text*, 1977, Fontana)
- 170 贝克尔编(Becker, H. S.)(1964),《局外人:越轨行为探究》(*The Other Side: Perspectives on Deviance*, Free Press)
- 贝内特(Bennett, T.)(1979)《形式主义与马克思主义》(*Formalism and Marxism*, Methuen)
- 伯杰(Berger, J.)(1967),《一个幸运的人》(*A Fortunate Man*, Penguin)
- 比格斯比编(Bigsby, C. W. E.)(1976),《大众文化研究方法》(*Approaches to Popular Culture*, Arnold)
- 布莱克本编(Blackburn, R.)(1972),《意识形态与社会科学》(*Ideology and the Social Sciences*, Fontana)
- 布莱思(Blythe, R.)(1972),《艾肯菲尔德:一个英国村庄的画像》(*Akenfield: Portrait of an English Village*, Penguin)
- 布雷恩(Braine, J.)(1957),《顶层的房间》(*Room at the Top*, Penguin)
- 布列东(Breton, A.)(1924),《第一个超现实主义宣言》(‘The First Surrealist Manifesto’, in R. Seaver and H. Lane(eds), *Manifestoes of Surrealism*, University of Michigan Press, 1972)

- (1929),《第二个超现实主义宣言》, (‘The Second Surrealist Manifesto’, in R. Seaver and H. Lane (eds), *Manifestoes of Surrealism*, University of Michigan Press, 1972)
- (1936),《物体的危机》(‘Crisis of the Object’, in L. Lippard (ed.), *Surrealists on Art*, Spectrum, 1970)
- (1937),《超现实主义诗歌选集序言》(‘Introduction to an Anthology of Surrealist Poetry’, in L. Lippard (ed.), *Surrealists on Art*, Spectrum, 1970)
- 布鲁克与芬恩 (Brook, E. and Finn, D.) (1977),《社会中的工人阶级形象与社区研究》(‘*Working Class Images of Society and Community Studies*’, W. P. C. S. 10, University of Birmingham)
- 伯尼斯顿与威登 (Burniston, S. and Weedon, C.) (1977),《意识形态、主体性与艺术文本》(‘Ideology, Subjectivity and the Artistic Text’, W. P. C. S. 10, University of Birmingham)
- 巴勒斯 (Burroughs, W.) (1969)《野孩子》(The Wild Boys, Calder & Boyers)
- 伯罗斯与拉皮德斯编 (Burrows, D. and Lapides, F.) (1969),《异化读本》(*Alienation: A Casebook*, Crowell)
- 卡马戈—海克 (Carmago-Heck, M. de) (1977),《传媒信息的意识形态维度》(‘The Ideological Dimensions of Media Messages’, unpublished M. A. thesis, University of Birmingham)
- 卡特 (Carter, A.) (1976),《鞋后跟里的信息》(*The Message in the Spiked Heel*, Spare Rib, 16 September)
- 切斯尼 (Chesney, K.) (1970),《维多利亚时代的地下社会》(*The Victorian 171 Underworld*, Penguin)
- 钱伯斯 (Chambers, I.) (1976),《一种生存的策略》(‘A Strategy for Living’, in S. Hall et al. (eds), *Resistance Through Rituals*, Hutchinson)
- 克拉克 (Clarke, J.) (1976a),《光头仔与工人阶级社区神奇的复兴》(‘The Skinheads and the Magical Recovery of Working Class Community’, in S. Hall et al. (eds), *Resistance Through Rituals*, Hutchinson)

- (1976b),《风格》(‘Style’, in S. Hall et al. (eds), *Resistance through Rituals*, Hutchinson)
- 克拉克与杰斐逊(Clarke, J. and Jefferson, T.) (1976),《工人阶级青年文化》(‘*Working Class Youth Culture*’, Routledge & Kegan Paul)
- 科恩(Cohen, A.) (1955),《青少年罪犯:帮派文化》(*Delinquent Boys: The Culture of the Gang*, Free Press)
- 科恩(Cohen, P.) (1972a),《亚文化冲突与工人阶级社区》(‘*Subcultural Conflict and Working Class Community*’, W. P. C. S. 2, University of Birmingham)
- 科恩(Cohen, S.) (1972b)《民间恶魔与道德恐慌》(*Folk Devils and Moral Panics*, MacGibbon & Kee)
- 科恩与洛克(Cohen, S. and Rock, P.) (1970),《无赖青年》(‘The Teddy Boy’, in V. Bogdanor and R. Skidelsky (eds). *The Age of Affluence*, MacMillan)
- 科里根(Corrigan, P.) (1970),《无所事事》(‘Doing Nothing’, in S. Hall et al. (eds), *Resistance Through Rituals*, Hutchinson)
- 利沃德(Coward, R.) (1977),《“阶级”、“文化”与社会组织》(‘Class’, ‘Culture’, and the Social Formation, ‘Screen’, Vol. 18, no. 1)
- 卡勒(Culler, J.) (1976),《索绪尔》(*Saussure*, Fontana)
- 柯伦、古雷维奇、德弗森与伍拉科特(Curran, J. , Gurevitch, M. , Deverson, J. and Woollacott, J. (eds) (1977),《大众传播与社会》(*Mass Communication and Society*, Arnold)
- 道格拉斯(Douglas, M.) (1967)《纯洁与危险》(*Purity and Danger*, Penguin)
- 唐斯(Downes, D.) (1966),《青少年犯罪的解决方案》(*The Delinquent Solution*, Routledge & Kegan Paul)
- 艾柯(Eco, U.) (1972),《电视信息的符号学调查》(*Towards a Semiotic Enquiry into the Television Message*, W. P. C. S. 3, University of Birmingham)
- 172 ——(1973),《作为一种符号系统的社会生活》(‘Social Life as a Sign System’, in D. Robey (ed.), *Structuralism: The Wolfson Collage Lectures*

1972, Cape)

艾略特(Eliot, T. S.)(1963),《文化定义的札记》(*Notes Towards a Definition of Culture*, Faber)

——(1959),《四个四重奏》(*Four Quartets*, Faber)

埃路阿德(Eluard, P.)(1933),《视觉食粮》(*Food for Vision*, Editions Galliard)

厄恩斯特(Ernst, M.)(1948),《超越绘画与艺术家和朋友的其他作品》(*Beyond Painting and Other Writing by the Artist and His Friends*, ed. B. Karpel, Sculz)

法农(Fanon, F.)(1967),《黑皮肤,白面具》(*Black Skins, White Masks*, Grove)

(译按:中文版见[法]弗朗兹·法农:《黑皮肤,白面具》,万冰译,南京:译林出版社,2005年版。)

法因斯顿(Finest on, H.)(1964),《爵士乐演奏者的情趣与格调》('Cats Kicks and Color', in H. S. Becker(ed.) *The other Sides: Perspectives on Deviance*, Free Press)

费斯克与哈特利(Fiske, J. and Hartley, J.)(1978),《解读电视》(*Reading the television*, Methuen)

(译按:中文版见[美]约翰·费斯克、约翰·哈特利:《解读电视》,郑明椿译,台北:远流出版事业股份有限公司1993年版。)

格尔茨(Geertz, C.)(1964),《作为一种文化体系的意识形态》('Ideology as a Cultural System', in D. E. Apter(ed.), *Ideology and Discontent*, Free Press)

热内(Genet, J.)(1963),《女仆》(*The Maids*, Faber)

——(1966a)《鲜花圣母》(*Our Lady of the Flowers*, Panther)

(译按:中文版见[法]让·热内:《鲜花圣母》,余中先译,杭州:浙江文艺出版社2006年版。)

——(1966b),《黑人》(*The Blacks*, Faber)

——(1967),《小偷日记》(*The thief's Journal*, Penguin)

(译按:中译本见[法]让·热内:《小偷日记》,杨可译,海口:海天出版社,2000年版)

——(1971),《索利达德兄弟:乔治·杰克逊狱中书信集》序言(*Intruduction to Soledad Brother: The Prison Letters of George Jackson*, Penguin)

吉勒特(Gillet, C.)(1970),《城市的声音》(*The Sound of the City*, Sphere)

戈德利尔(Godelier, M.)(1970)《“资本论”中的结构与矛盾》(‘Structure and Contradiction in “Capital”’, in M. Lane(ed.), *Structuralism: A Reader*, Cape)

戈夫曼(Goffman, E.)(1971),《日常生活中的自我表现》(*The Presentation of Self in Everyday life*, Penguin)

——(1972)《公共关系》(*Relations in Public*, Penguin)

古德曼(Goldman, A.)(1974)《女士们,先生们,伦尼·布鲁斯》(*Ladies and Gentlemen, Lenny Bruce*, Panther)

古德曼(Goodman, P.)(1968),《客观的价值观》(*Objective Values*, in C. Cooper(ed), *The Dialectics of Liberation*, Penguin)

霍尔(Hall, S.)(1974),《越轨、政治与传媒》(‘Deviancy, Politics and the Media’, in P. Rock and M. McIntosh (eds.), *Deviance and Social Control*, Tavistock)

173

——(1975),《非洲在离散中存活完好》(‘Africa is Alive and Well and Living in the Diaspora’, unpublished paper given at UNESCO conference)

——(1977)《文化、媒介与意识形态效果》(‘Culture, the Media and the Ideological Effect’, in J. Curran et al. (ed.), *Mass Communication and Society*, Arnold)

霍尔、克拉克、杰斐逊与罗伯茨编(Hall, S., Clarke, J., Jefferson, T. and Roberts, B. eds.)(1976a),《仪式抵抗》(*Resistance through Rituals*, Hutchinson)

——(1976b),《亚文化、文化与阶级》(‘Subculture, Culture and Class’), in S. Hall et al. (et.), *Resistance Through Rituals*, Hutchinson.

汉布利特与德弗森(Hamblett, C. and Deverson, J.)(1964),《X代》(*Genera-*

tion X, Tandem)

哈维(Harvey, S.)(1978),《1968年五月与电影文化》(*May'68 and Film Culture*, British Film Institute)

霍克斯(Hawkes, T.)(1977),《结构主义与符号学》(*Structuralism and Semiotics*, Methuen)

(译按:中文版见[英]特伦斯·霍克斯:《结构主义与符号学》,瞿铁鹏译,上海:上海译文出版社1987年版)

汉纳兹(Hannerz, U.)(1969),《灵魂的边缘:对贫民区文化与社区的调查》(*Soul Side: An Inquiry into Ghetto Culture and Community*, Columbia Press)

希恩编(Heath, S.)(1977),《形象,音乐,文本》(*Image, Music, Text*, Fontana)

赫伯迪格(Hebdige, D.)(1976),《雷鬼,拉斯特法里与粗野男孩》('Reggae, Rastas and Rudies', in S. Hall et al. (eds), *Resistance Through Rituals*, Hutchinson)

赫尔(Hell, R.)(1977),《新音乐快讯访谈》(Interview in *Musical Express*, 29 October)

亨托夫(Hentoff, N.)(1964),《爵士音乐生活》(*The Jazz Life*, Panther)

海洛(Hiro, D.)(1972),《英国黑人,英国白人》(*Black British, White British*, Penguin)

霍加特(Hoggart, R.)(1958),《识字能力的用途》(*The Uses of Literacy*, Penguin)

——(1966),《文学与社会》('Literature and Society', *American Scholar*, Spring)

英厄姆编(Ingham, R.)(1977),《足球流氓行径》(*Football Hooliganism*, Interaction Imprint)

杰斐逊(Jefferson, T.)(1976a),《无赖青年的文化意义》('The Cultural Meaning of the Teds', in S. Hall et al. (eds.) *Resistance Through Rituals*, Hutchinson)

- (1976b),《惹麻烦的青年——一个令人不安的世界》(‘*Troubled Youth, Troubling World*’, in G. Mungham and G. Pearson (eds), *Working Class Youth Culture*, Routledge & Kegan Paul, 1976)
- 琼斯 (Jones, Le-Roi) (1975),《布鲁斯民族》(*Blues People*, MacGibbon & Kee)
- 肯尼斯顿 (Kenniston, K.) (1969),《异化与乌托邦的没落》(‘*Alienation and the Decline of Utopia*’, in D. Burrows and F. Lapides (eds), *Alienation: A Casebook*, Crowell)
- 174 凯鲁亚克 (Kerouac, J.) (1958),《在路上》(*On the Road*, Deutsch)
- 克里斯蒂娃 (Kristeva, J.) (1974),《诗歌语言的革命》(*La Revolution du Langage Poetique*, Seuil)
- (1975),《叙述主体与诗歌语言》(‘*The Speaking Subject and Poetical Language*’, paper presented at University of Cambridge)
- (1976),《表意实践与生产方式》(‘*Signifying Practice and Mode of Production*’, *Edinburgh ’76 Magazine*, no. 1)
- 基德尔 (Kidel, M.) (1977),《特伦奇镇》(*Trenchtown*, *New Statesman*, 8 July)
- 拉克纳与马蒂厄斯 (Lackner, H. and Matias, D.) (1972),《约翰·福特的〈年轻的林肯先生〉》(‘*John Ford’s Young Mister Lincoln*’, *Screen*, vol. 13, no. 3, originally published in *Cahiers*, no. 233, 1970)
- 莱恩 (Laing, D.) (1969),《我们时代的声音》(*The Sound of Our Time*, Sheen & Ward)
- 莱恩编 (Lane, M.) (1970),《结构主义读本》(*Structuralism: Reader*, Cape)
- 洛特雷阿蒙 (Lautréamont, Comte de) (1970),《马尔多罗之歌》(*Chants du Maldoror*, Alison & Busby)
- 列斐伏尔 (Lefebvre, H.) (1971),《现代世界的日常生活》(*Everyday Life in the Modern World*, Alien Lane)
- 列维-施特劳斯 (Levi-Strauss, C.) (1966),《野性的思维》(*The Savage Mind*), Weidenfeld & Nicolson
- (译按:中文版见[法]列维-施特劳斯:《野性的思维》,李幼蒸译,北

- 京:商务印书馆,1987年版)
- (1969),《亲属关系的基本结构》(*The Elementary Structure of Kinship*, Eyre & Spottiswood)
- 利帕德编(Lippard, L. ed.)(1970)《超现实主义论艺术》(*Surrealists on Art*, Spectrum)
- 麦凯布(MacCabe, C.)(1974),《现实主义随笔》(‘Notes on Realism’, *Screen*, vol. 15, no. 2)
- (1975),《理论与电影:电影与娱乐的原则》(‘Theory and Film: Principles of film and pleasure’, *Screen*, vol. 17, no. 3)
- 梅勒(Mailer, N.)(1968),《白种黑人》(*The White Negro*, in *Advertisements for Myself*, Panther)
- (1974),《涂鸦的信仰》(‘The Faith of Graffiti’, *Esquire*, May)
- 马克思(Marx, K.)(1951),《雾月十八日》(‘The Eighteenth Brumaire’, in *Marx and Engels Selected works*, Vol. 1, Lawrence & Wishart)
- (1970),《资本论》(*Capital*, Lawrence & Wishart)
- 马克思与恩格斯(Marx, K. and Engels, F.)(1970),《德意志意识形态》(*The German Ideology*, Lawrence & Wishart)
- 马森(Masson, A.)(1945),《想象的危机》(‘A Crisis of the Imaginary’, *Horizon*, vol. 12, no. 67, July)
- 马扎(Matza, D.)(1964),《犯罪与漂移》(*Delinquency and Drift*, Wiley) 175
- 马扎与赛克斯(Matza, D. and Sykes, G.)(1964),《青少年犯罪与地下价值体系》(‘Juvenile Delinquency and Subterranean Values’, *American Sociological Review*, no. 26)
- 梅休等(Mayhew, H. et al.)(1851),《伦敦工人与伦敦穷人》(*London Labour and the London poor.*)
- 梅利(Melly, G.)(1970),《自白》(*Owning Up*, Fenguin)
- (1972),《风格的反叛》(*Revolt into Style*, Penguin)
- 梅法姆(Mephram, J.)(1972),《结构主义科学与哲学》(‘The Structuralist Sciences and Philosophy’, in D. Robey (ed.) *Structuralism: the Wolfson*

College Lectures 1972, Cape, 1973)

梅法姆(Mephram, J.)(1974),《“资本论”中的意识形态理论》(*The Theory of Ideology in “Capital”*, W. P. C. S., no. 6, University of Birmingham)

米勒(Miller, W.)(1958),《作为滋生帮派犯罪的下层阶级文化》(‘Lower-Class Culture as a Generating Milieu of Gang Delinquency’, *Journal of Social Issues*, 15)

米利特(Millett, K.)(1972),《性政治》(*Sexual Politics*, Sphere)

(译按:中文版见[美]凯特·米利特:《性政治》,宋文伟译,南京:江苏人民出版社,2000年版)

芒汉姆(Mungham, G.)(1976),《追寻自我的青年》(‘Youth in Pursuit of Itself’, in G. Mungham and G. Pearson (eds.) *Working Class Youth Culture*, Routledge & Kegan Paul)

芒汉姆与皮尔逊(Mungham, G. and Pearson, G.)(eds.),(1976),《工人阶级青年文化》(*Working Class Youth Culture*, Routledge & Kegan Paul)

诺齐林(Nochlin, I.)(1976),《现实主义》(*Realism*, Penguin)

诺埃尔—史密斯(Nowell-Smith, G.)(1976),《克里斯蒂娃的〈表意实践与生产模式〉序言》(Introduction to J. Kristeva, ‘Signifying Practice and Mode of Production’, *Edinburgh ’76 Magazine*, no. 1)

纳特尔(Nuttall, J.)(1969),《炸弹文化》(*Bomb Culture*, Paladin)

皮肯(Picconne, P.)(1969),《从青年文化到政治实践》(‘From Youth Culture to Political Praxis’, *Radical America*, 15 November)

雷森编(Raison, T.)(1966),《新社会中的青年》(*Youth in The New Society*, Hart-Davis)

雷弗迪(Reverdy, P.)(1918),《诺德—萨德》(*Nord-Sud*).

罗伯兹(Roberts, B.)(1976),《对亚文化与越轨行为的自然主义研究》(‘Naturalistic Research into Subcultures and Deviance’, in S. Hall et al. (eds.), *Resistance Through Rituals*, Hutchinson)

罗比编(Robey, D.)(1973),《结构主义:1972年在沃尔夫学院的演讲》(*Structuralism: the Wolfson College Lectures 1972*, Cape)

- 拉塞尔(Russell, R.)(1973),《鸟活着!》(*Bird Lives!*, Quartet)
- 萨特(Sartre, J. -P.)(1964),《圣徒热内,演员与殉道者》(*Saint Genet, Actor and Martyr*, Braziller)
- (1966)《热内〈鲜花圣母〉)序言》(*Introduction to J. Genet, Our Lady of 176 the Flowers*, Panther)
- (1970),《纽约书评》访谈(Interview in *New York Book Review*, 26 March)
- 索绪尔(Saussure, F. de)(1974),《普通语言学教程》(*Course in General Linguistics*, Fontana)(译按:中文版见[瑞士]索绪尔:《普通语言学教程》,高名凯译,北京:商务印书馆,1980年版。)
- 西弗与莱恩编(Seaver, R. and Lane, H.)(eds)(1972),《超现实主义宣言》(*Manifestoes of Surrealism*, University of Michigan Press)
- 斯科尔特(Scholte, B.)(1970),《认知模式》('Epistemic Paradigms', in E. Nelson Hayes and T. Hayes (eds), *Levi-Strauss: The Anthropologist as Hero*, MIT Press)
- 沙特克(Shattuck, R.)(1969),《宴会年代:1885至第一次世界大战中法国先锋派艺术的根源》(*The Banquet Years: Origins of the A vant-Garde in France 1885-World War One*, Cape)
- 西利特(Sillitoe, A.)(1970)《星期六晚上与星期日早晨》(*Saturday Night and Sunday Morning*, Penguin)
- 桑塔格(Sontag, S.)(1970)《作为英雄的人类学家》('The Anthropologist as Hero', in E. Nelson Hayes and T. Hayes(eds.), *Levi—Strauss: The Anthropologist as Hero*, MIT Press)
- 泰勒与华尔(Taylor, I. and Wall, D.)(1976),《超越光头仔》('Beyond the Skinheads', in G. Mungham and G. Pearson (eds.), *Working Class Youth Culture*, Routledge & Kegan Paul)
- 汤普森(Thompson, E. P.)(1960),《漫长的革命》(*The Long Revolution*, *New Left Review*, nos 9 and 10)
- 思拉舍(Thrasher, F. M.)(1927),《帮派》(*The Gang*, University of Chicago

Press)

托尔森(Tolson, A.)(1977),《宿命论的语言》('The Language Of Fatalism', W. P. C. S., no. 9, University of Birmingham)

弗莫雷尔与弗莫雷尔(Vermorel, F. and Vermorel, J.)(1978),《性手枪乐队》(*The Sex Pistols, Tandem*)

沃洛西诺夫(Volosinov, V. N.)(1973),《马克思主义与语言哲学》(*Marxism and the Philosophy of Language, Seminar Press*)

(译按:中文版见〔俄〕巴赫金:《周边集》,李辉凡等译,石家庄:河北教育出版社,1998年版)

韦斯特加德(Westergaard, J. H.)(1972),《无阶级的神话》('The Myth of Classlessness', in R. Blackburn(ed.), *Ideology and the Social Science, Fontana*)

怀特(White, A.)(1977),《主题的分裂:朱莉娅·克里斯蒂娃的理论作品》('L' eclatement du sujet: The Theretical Work of Julia Kristiva', paper available from University of Birmingham.)

怀特(Whyte, W. F.)(1955),《街角社会》(*Street Corner Society, Chicago University Press*)

(译按:中文版见〔美〕威廉·富特·怀特:《街角社会——一个意大利人贫民区的社会结构》,黄育馥译,北京:商务印书馆,1994年版)

177 威廉斯(Williams, R.)(1960),《边缘地区》(*Border Country, Penguin*)

——(1961),《文化与社会》(*Culture and Society, Penguin*)

(译按:中文版见〔英〕雷蒙德·威廉斯:《文化与社会》,吴松江等译,北京:北京大学出版社1991年版)

——(1965),《漫长的革命》(*The Long Revolution, Penguin*)

——(1976),《关键词》(*Key Words, Fontana*)

(译按:中文版见〔英〕雷蒙德·威廉斯:《关键词》,刘建基译,北京:三联书店,2005年版)。

威利特(Willet, J.)(trans.)(1977),《布尔希特论戏剧》(*Brecht on Theatre, Methuen*)

- 威利斯(Willis, P.)(1972),《亚文化群体中的摩托车》(‘The Motorbike Within a Subcultural Group’, *W. P. C. S.* no. 2, University of Birmingham)
- (1977),《学会劳动》(*Learning to Labour*, Saxon House)
- (1978),《世俗文化》(*Profane Culture*, Routledge & Kegan Paul)
- 威尔莫特(Willmott, P.)(1969),《伦敦东区的青少年》(*Adolescent Boys in East London*, Penguin)
- 威尼克(Winick, C.)(1959),《爵士乐师的毒品吸食》(‘The Uses of Drugs by Jazz Musicians’, *Social Problems*, vol. 7, no. 3, Winter)
- 沃尔夫(Wolfe, T.)(1969),《泵房帮》(*The Pump House Gang*, Bantam)
- (1966),《糖果色柑桔片流水线婴儿》(*The Kandy Kololed Tangerine Flake Streamline Baby*, Cape)
- 杨(Young, J.)(1970),《越轨的动物园看守人》(‘The Zoo-Keeper of Deviance’, *Catalyst* 5)
- (1971),《瘾君子》(*The Drug Takers*, Paladin)



建议进一步阅读的书目

178

基于亚文化这一主题惊世骇俗的性质,人们难免会惊讶于浩如烟海的文献资料。正因为如此,可资借鉴的评论作品,其质量参差不齐也在所难免。一方面,许多“通俗的”解释每每显得浮泛而缺乏深究细探;另一方面,严肃的、令人可敬的作品又往往因为书卷气十足而显得不合时宜。下列所列书单,试图从学院传统和新闻报刊传统中“淘”出佳作。《仪式抵抗》(Hall et al., 1976)和《工人阶级青年文化》(*Work Class Youth Culture*, Mungham and Pearson, 1976)两书自不待言,无需推荐,因为我已在全书中多次提及,它们都是最基本的参考书。下面这份书目应被视为本书正文中涉及的参考文献和书后参考书目的一种补充。

亚文化理论

霍华德·贝克尔(Howard Becker)的《局外人:

越轨社会学》(*The Outsiders: Studies in Sociology of Deviance*, Free Press, Glencoe, 1963)是越轨研究领域公认的“经典”之作,至今仍是互动模式(transactional method)中的最好范例之一。按照这一方法,越轨群体的建构被解释为一种动态的过程,在这一动态进程中,当权者通过“贴标签”(labelling)的办法来确定行为的接受与否之界限(例如,抽大麻的人等同于懒惰、长发、有潜在暴力倾向的不满现状者等)。贝克尔在这本书中的理论阐述,以及对1940年代和1950年代“爵士乐生活”的描述都是相当有趣和迷人的(贝克尔本人当过几年的职业爵士乐手)。

科恩与杨(S. Cohen and J. Young)编著的《新闻制作:越轨,社会问题和大众媒介》(*The Manufacture of the News: Deviance, Social Problems and the Mass Media*, Constable, 1973)也是运用互动模式写就而成的。用该书责编的话来说,该书考察了“大众媒介曝光的越轨概念、社会问题及诸概念背后隐含的社会观”。在本书中,贴标签的过程被描述为媒介对有关各种不同群体(同性恋者、嗜酒者、精神病患者、政治越轨者、瘾君子)新闻的“选择”与“呈现”过程。在最后一节,科恩和杨就媒介对各群体自身的这种报导效果作了理论检讨。另见科恩主编的提交给全国越轨行为大会的论文集《越轨的形象》(*Images of Deviance*, Penguin, 1971), I. 泰勒与 L. 泰勒(I. Taylor and L. Taylor)主编的《政治与越轨》(*Politics and Deviance*, Penguin, 1973), 洛克与麦金托什(P. Rock and M. Mckintosh)主编的《越轨与社会控制》(*Deviance and Socical Control*, Tavistock, 1973)。

最后,斯图亚特·霍尔、托尼·杰弗逊、约翰·克拉克与罗伯茨合著的《监控危机》(*Policing the Crisis*, MacMillan, 1978)以理论与实践相结合的方法,探讨了英国1970年代早期的“行凶抢劫”(mugging)的“恐慌”现象。几位作者对三个伯明翰青年从逮捕到

最后定罪这一轰动案例做了全程追踪,并以这一时期开展的法治运动的视角考察了判决结果。在这一过程中,四位作者追溯并研究了“行凶抢劫”这一术语的根源,阐明了各种条件——经济危机、共识的瓦解、黑人认同的变化等——是怎样勾连结合,共同增加所谓的街道暴力事件而充满了不祥之兆的。

青年文化

有关芝加哥学派“自然主义”研究的早期例子,参阅怀特(Whyte, 1955)和思雷舍(Thrasher, 1927)。罗伯茨(B. Roberts)的《对亚文化和越轨行为的自然主义研究》(见 Hall et al., 1976a),对基于参与式观察的研究发展和理论含义做了极其充分有效的调查和批判。有关美国街头帮派价值体系和关注焦点的根源与意义的辩论,见科恩(A. Cohen, 1955)、米勒(W. Miller, 1958)及马札(D. Matza)与赛克斯(G. Sykes, 1961)。马札运用互动作用的模式对违法青年是怎样“逐渐走上”越轨“生涯”的过程做了研究。马什(P. Marsh)和坎贝尔(A. Campbell)在两篇关于美国近来黑社会活动的文章中,对迄今为止有关这一问题的最新情况有所探讨:《纽约和芝加哥青年帮派进入实业之路》(*The Youth Gangs of New York and Chicago Go into Business*,《新社会》(1978年10月12日)),《在自己地盘上的性少年》(*The Sex Boys on Their Own Turf*,《新社会》,1978年10月19日)。第一篇文章质疑了当时占主导地位的假设,即1960年代纽约黑社会暴力活动在“典型的”“西部故事”(West Side Story)时期后逐渐减少。这篇文章对据称黑社会暴力活动在近几年有重新复活的迹象提出质疑(并被当作美国日趋衰落的一种隐喻的方式)。第二篇文章在对“性少年”帮派成员采访的基础上,探讨了现代纽约帮派的关注焦点,并揭示了“名声”、

“勇气”(courage,在英语中的同义词是“胆量”)在当下依然具有存在价值。

虽然区别违法帮派(小范围,从特定地方吸纳成员,地方性忠诚行为,强烈地信奉“男子汉气概”,地下价值体系和非法活动)和亚文化群体(总的来说较为广泛松散,较少以阶级和地区成员的身份来做严格界定,较少直接参与违法活动)是重要的,但这些帮派之间显然是有联系的[例如,像昆顿青年、英格兰中部的光头仔青年团体,就能够存在于亚文化群体中]。此外,在大众神话中,这两个术语实际上是同义的。令人遗憾的是,这一联系产生的(关于阶级、暴力等)混乱在学术著作中已是见怪不怪了,正如我们已经看到的,这是因为,对亚文化的分析主要直接来自于对违法街头帮派的研究。

关于对1950年代后期和1960年代早期英国工人阶级文化以经验主义为基础的探讨,见唐斯(D. Downes, 1966)和威尔莫特(P. Willmott, 1969)。关于嬉皮士、飞车仔和校园反文化的参与式观察,另见威利斯(P. Willis, 1978a and b)的著作。科恩(P. Cohen, 1972)把一系列的工人阶级生活方式解释为对不断变化的环境的创造性回应,从而重新建构了伦敦东区的战后历史。他提出了一个观念,即风格代表了对所经历的矛盾的一种“神奇解决方案”。

关于摇滚乐最初二十年的历史,以及围绕它发展起来的英国青年文化,尼克·科恩(Nik Cohn)的《阿沃普鲍帕卢鲍·阿洛普班布姆》(*Awopbopaloobop, Alopbamboom, Paladin*, 1970)以及梅利(Melly)的《风格的反叛》(*Revolt into Style*, 1972)和纳特尔(Nuttall)的《炸弹文化》(*Bomb Culture*, 1969)依然是最令人兴奋的、最生动形象的说明。汤姆·沃尔夫(Tom Wolfe)的所有作品,虽然只有几部不是主要局限于美国国情,但也很值得一读。沃尔夫带着同情去观察,从而得以捕捉到每种亚文化的独特氛围——它独有

的“气氛”以及它的礼仪、话语和价值体系的意义。除沃尔夫之外,另见《激进时尚与恐吓新闻发言人》(*Radical Chic and Mau-Mauing the Flak-Catcher*, Bantam, 1971),这是一项有趣的研究,对激进知识分子着迷于培养越轨的熟人及非法目标进行了叙述。还有《高度刺激的迷幻药试验》(*The Electric Kool-Aid Acid Test*, Bantam, 1969),在这里,沃尔夫跟踪了肯·凯西(Ken Kesey)和恶搞族(pranksters)——一群永远处在幻觉中的无政府主义者。他们在嬉皮士时代乘坐一辆“神奇汽车”横穿美国。亨特·汤普森(Hunter S. Thompson)以同样的风格写就的《拉斯维加斯的恐惧和厌恶》(*Fear and Loathing in Las Vegas*, Paladin, 1974)一书,虽然没有关注具体的亚文化,但却是对美国之旅(对西部的探求)精彩而具颠覆性的延伸之作,这趟美国之旅是作者和律师在一系列致幻药影响下进行的。汤普森(Thompson)还写了一部《地狱天使》(*Hell's Angels*, Penguin, 1967),通过对美国飞车帮参与式观察的描写;该书的结尾极具说服力——汤普森本人也其研究“对象”重重地“反戈一击”。要想简单了解英国亚文化风格的意义,可参阅《流行音乐解剖》(*Anatomy of Pop*),收录在托尼·卡什(Tony Cash)主编的《分离的技巧》(*Techniques of Separation*, BBC publication, 1970)。

音 乐

西蒙·弗里斯(Simon Frith)的《摇滚乐社会学》(*The Sociology of Rock*, Constable, 1976)(译按:中文版见[英]赛门·佛瑞兹:《摇滚乐社会学》,彭倩文译,台北,万象图书公司,1993年版)是详尽分析摇滚乐音乐的开山之作:从发掘新秀,包装、提炼、推销一种音乐风格,到音乐产品的实际生产和促销。帕尔默(T. Palmer)的《流

行音乐的故事》(*The Story of Pop*, Phoenix Press, 1975)和《我们所有的爱》(*All Our Loving*, Weidenfeld & Nicholson, 1976)简明易懂,是赏心悦目的“精装图书”,虽然帕尔默的描述颇具独特风格,但仍难免有些令人怀疑。莫比(R. Mabey)的《流行音乐的进程》(*The Pop Process*, Hutchinson, 1969)尽管由于强调歌词的价值,现在看似有点过时,但仍然是对1960年代流行音乐界的一个“批判性研究”。另见莱恩(D. Laing)的《英国节奏与布鲁斯的兴衰》(*The Decline and Fall of British Rhythm and Blues*),载于艾森(Eisen)编著的《摇滚乐的世纪》(*Age of Rock*, Random House, 1969),以及《流行音乐中的音乐发展》(*The Musical Developments in Pop*),载于《冲撞》(Cash, 1970)。莱恩与哈迪(P. Hardy)编的《摇滚乐百科全书》(*The Encyclopedia of Rock*)是一部很有用的参考书,1955—1975期间的主要乐手,制作人和唱片公司的所有信息也都可以从中检阅。

关于美国黑人灵魂乐(soul),见吉勒特(C. Gillett, 1969)与加兰(P. Garland)的《灵魂乐之声》(*The Sound of Soul*, Chicago, 1969),及其被艾森(Eisen)1969年编的《黑人的更白人化的一面》¹⁸³ (*A Whiter Shade of Black*)。另外见琼斯(L. Jones)的《黑人音乐》(*Black Music*, Apollo, 1968)。

垮掉的一代和嬉皮士

关于这方面的论题,可以参考古德曼(A. Goldman, 1974)、拉塞尔(R. Russell, 1972)、法因斯顿(Finestone, 1964)、琼斯(L. Jones, 1958)、亨托夫(N. Hentoff, 1964)、梅勒(N. Mailer, 1968)、凯鲁亚克(J. Kerouac, 1968)和贝克尔(H. Becket, 1963, 1964)的作品。此外,甘斯(H. Gans)的《城市里的村庄》(*The Urban Villages*,

Glencoe, 1963)一书是关于1950年代后期美国波西米亚场景的研究,而波尔斯基(N. Polsky)的《骗子、垮掉的一代及其他》(*Hustlers, Beats and Others*, Penguin, 1971),除了有对桌球场骗子的迷人研究之外,还包括一篇关于大麻在流浪汉、垮掉的一代以及退出体制者(drop-outs)的研究。关于爵士乐的背景,见吉特勒(I. Gitler)的《四十年代的爵士乐大师》(*Jazz Masters of the Forties*, MacMillan, 1966),格林(B. Green)的《抵抗的艺术》(*The Reluctant Art*, Lancer Books, 1967)和古德曼(A. Goldman)的《怪胎展览》(*Freakshow*, Atheneum, 1971)。关于文学背景,见威廉·巴洛斯(William Burrough)的《瘾君子》(*Junkie*)和《裸露的午餐》(*The Naked Lunch*, Corgi, 1970),杰克·凯鲁亚克(Jack Kerouac)的《达摩流浪汉》(*The Dharma Bums*, Panther, 1972),安·查特(Ann Charter)的精彩传记《凯鲁亚克》(*Kerouac*, Picador, 1978)。

无赖青年

参见杰斐逊(Jefferson, 1976)。杰斐逊认为无赖青年的风格既反映了现实的愿望,也传达了群体的渴望。菲维尔(T. Fyvel)的《不稳定的冒犯者》(*The Insecure Offenders*, Chatto and Windus, 1963),载有当时人们对无赖青年的反应。帕克(H. Parker)的《无赖青年的观点》(David and Charles, 1974)描述了1963年克拉彭公地谋杀案(Clapham Common Murder)。这起案件确立了无赖青年的暴力名声。另见科恩(S. Cohen)和洛克(P. Rock, 1970),这两位作者探讨了媒体对无赖青年风格的反应,还可见桑迪兰兹(J. Sandilands)的《无赖青年究竟怎么了》(*Whatever happened to the Teddy Boys?*),《每日电讯杂志》(*Daily Telegraphy Magazine*, 1968年11月29日)。

摩登族

184

参考书目主要有莱恩(D. Laining, 1969)、科恩(S. Cohen, 1972),以及汉布列特和德弗森(D. Hamblett and J. Deverson, 1964)的作品。赫伯迪格的《摩登族的风格》(*The Style of the Mods*)提供了一种解读摩登族的方式,强调摩登族的象征性颠覆以及迷恋商品的现象。盖瑞·赫曼(Gary Herman)所著的《谁人乐队》(*The Who Studio Vista*, 1971)这本书率先尝试把风格与一个流行乐队的成功以及特定的亚文化联系了起来。另见哈顿(K. Hatton)的《摩登族》,载于1964年8月2日的《周日泰晤士彩色杂志》(*Sunday Times Colour Magazine*),这是一篇生动的报导,作者在书中援引了那些受访的摩登族的谈话。自这本书出版以来,出现了一场旨在引发新闻舆论注意的摩登族复兴风潮,当时,谁人乐队为了他们的电影《四重人格》(*Quadrophenia*),把摩登族和摇滚派的对峙场面重新搬上舞台[参阅《音乐制造》(*Melody Maker*), 1978年10月24日]。

光头仔

克拉克(J. Charke, 1976)将光头仔的风格解释为一种尝试,他试图复活日益衰落的传统工人阶级文化的沙文主义,以对抗消费主义和资产阶级化的侵蚀。丹尼尔与麦奎尔(S. Daniel and P. McGuire)所编的《彩绘屋:来自一个伦敦东区帮派的谈话》(*The Paint House: Words from an East End Gang*, 1972)载有与一些伦敦光头仔对话的文字记录,对令人沮丧的深陷于学校、家庭和非技术工作之间的生活困境做了生动逼真的写照。另见福勒(P. Fowler)

的《光头仔横行街头》(*Skins Rule*),收录了吉勒特(C. Gillett)所编的《摇滚乐档案》(*Rock File*, New English Library, 1970)。

嬉皮士

关于1960年代后期的反文化运动,已出版了大量的文献资料,有两本书尤为突出,足以代表嬉皮士的经验:奈维尔(R. Neville)的《游戏权力》(*Playpower*, Paladin, 1971)和罗斯扎克(G. Roszack)的《反文化的形成》(*The Making of the Counter Culture*, Faber, 1971);这两书本合起来,对英国和美国的这一运动提供了相当充分的描述。另外,可参阅杨(J. Young, 1971的作品)以及I. 泰勒和L. 泰勒(I. Taylor and L. Taylor, 1973)的《嬉皮士:一篇关于休闲政治的论文》(*The Hippies: An Essay in the Politics of Leisure*)。进一步的阅读应包括:鲁宾(J. Rubin)的《干吧!革命的形势》(*Do it! Scenarios of the Revolution*),这是一本无政府意图的声明。鲁宾是易皮士[yippies, 从嬉皮士衍生出来的一个分支,在某种程度上,其激进的政治态度深受以巴黎为基地的境遇主义者(Situationists)所影响]的主要发言人,从嬉皮士转变成易皮士,鲁宾本人是该过程的绝妙注解:“易皮士是那些曾被警察袭击过头部的嬉皮士。”

雷鬼乐、拉斯特法里与粗野男孩

关于牙买加拉斯特法里运动早期历史的完整说明,以及对该运动的目标与信念的详尽阐述,可参阅史密斯(M. G. Smith)、安吉尔(R. Angier)、奈特尔弗德(R. Nettleford)三人合著的《牙买加金斯顿的拉斯特法里运动》(*The Rastafarian Movement in Kingston*

Jamaica, U. C. W. I., Kingston, Jamaica)。奈特尔弗德(R. Nettelford)的《魔镜,魔镜》(*Mirro, Mirro*, William Collins & Sangster, Jamaica, 1970)和巴雷特(L. E. Barrett)的《拉斯特法里教派》(*The Rastafarians*, Heinemann, 1977)。把这场运动放在加勒比地区绵延数世纪之久的反殖民传统的语境中。欧文(J. Owens)的《令人敬畏:拉斯特法里教派》(*Dread: The Rastafarian*, Sangster, 1976)由和拉斯特法里信徒的对话编辑而成,书中考证了拉斯特法里宗教信念的复杂性和深刻性,以及个别教徒对比喻性语言(*figurative language*)具有说服力的运用。关于分析牙买加雷鬼乐的著作,可参阅戴维斯(S. Davis)与西蒙(P. Simon)的《雷鬼乐的系统》(*Reggae Bloodlines*, Ancher, 1977)。

关于英国黑人青年,可参阅希罗(D. Hiro, 1970)与赫伯迪格(D. Hebdige, 1976)。另外,还有麦格拉申(C. McGlashan)的《雷鬼乐,雷鬼乐,雷鬼乐》(*Reggae, Reggae, Reggae*),发表在1973年2月4日的《星期日泰晤士彩色杂志》上。其中有对雷鬼乐手和音响系统工作人员的采访,以及对一次星期六“布鲁斯”晚会的描述。海因斯(V. Hines)的《黑人青年与不列颠的生存游戏》(*Black Youth and the Survival Game in Britain*, Zulu Press, 1973),正如书名所暗示的,该书描述了每日在逆境中生存的经验。另见霍尔等(1978)。有关雷鬼乐手,有关英国和牙买加文化背景下的文章也常常刊载于音乐出版物中。尤其要参阅《黑人回声,黑人音乐,新的音乐表现与声音》(*Black Echoes, Black Music, New Musical Express and Sound*)。

朋 克

要想对朋克亚文化的现有描述提供任何全面的或充满自信的

评估,目前仍然为时过早。在我写作本书时,似乎只有两篇论文小有影响。弗莫瑞尔和弗莫瑞(F. Vermorel and J. Vermorel,1978)对性手枪乐队的早期历史提供了恰当的描述。

帕克与J.伯奇尔(T. Parker and J. Burchill)的《男孩看着约翰尼》(*The Boy Looked at Johnny*, Pluto Press,1978)声称是“摇滚乐的讣告”。本书是以夸张的“充满丑闻的报刊”风格写成的,其中揭示了摇滚乐暧昧的伦理道德,特别详尽地阐述了朋克的愿望与成就之间的距离。两位作者的写作,虽然带有刚从幻想中醒来时特有的那种尖酸刻薄的激情,但这本书的确为朋克亚文化提供了一个真正“知情者”的描述。另可参阅1976年11月至1978年6月期间出版的任何一份《新音乐快讯》(*New Musical Express*)。



索引

说明:索引中的页码为英文原著页码,即本书中的斜体边码。索引项中的注释请直接按照各章节注释的顺序查询。

A

- Abrams, M. 艾布拉姆斯 第五章注释
③,第五章注释⑨
- Alternative TV 另类电视乐队 67
- Althusser, L. 阿尔都塞 12, 14, 84,
102, 132—133, 第二章注释①
- amphetamines: and Northern soul, 安
非它明:北方灵魂乐 30;摩登族
52, 53, 104;朋克 114
- Angier, R. 安吉尔 185
- Animals, The 动物乐队 第四章注
释②
- Ants, The 蚂蚁乐队 111
- Aragon. L. 阿拉贡 128

- Archer, T. 阿切尔 75, 第五章注释⑤
- Asian culture 亚洲文化 58
- Aswaad 阿斯瓦德乐队 30

B

- Back to Africa 返回非洲(另见“雷鬼
乐”索引项的“非洲化”) 31,
43, 64
- Balibar. E. 巴利巴 14, 102
- Barker, P. 巴克 第四章注释⑩
- Barrett, L. E. 巴雷特 185
- Barstow, S. 巴斯特 第五章注释②
- Barthes, R. 巴特 8—10, 16, 18, 65,
97, 99, 100—102, 124—125,
126, 136—137, 139—140

- Battle(s) on Orange Street 《橘街上的战斗》 37
- Battleship Potemkin* 《战舰波将金号》 125
- Beatlemania 披头士狂热期间 第七章注释⑦
- Beats 垮掉的一代 46, 47—49, 51; 蓝尼·布鲁斯 147—148; 新港爵士音乐节, 148; 参考文献, 183
- 'Be Bop a Lula' 《波普吧, 露拉》, 50
- Becker, H. 贝克尔, 178—179
- 'Belsen was a Gas' 《贝尔森是一种毒气》 110
- Berger, J. 伯杰 74
- Bible and Black consciousness 圣经与黑人意识 32—33, 135, 第三章注释④
- Big Youth 伟大青年乐队 39, 第三章注释⑩
- 'Black Man Time' 《黑人时代》, 59
- blackness 黑人特质: 雷鬼乐 37—39, 40, 42; 爵士乐, 42; 作为白人的神话 47—48, 53—54, 64; 灵魂乐, 第三章注释④; 黑人的西印度群岛风格 41—43, 58—59; 语言 135—136, 31, 35, 57, 64, 第三章注释④, 第四章注释⑬; 方言与光头仔 64
- Black Slate 黑石板乐队 30
- Bland, Bobby 布兰德, 博比 第三章注释⑱, 第四章注释⑳
- Blondie 金发美女乐队 第四章注释㉓
- bluebeat 布鲁斯节拍 49
- blues 布鲁斯 49, 第三章注释④
- Blythe, R. 布莱恩 52, 第四章注释⑩
- Bolan, Marc 鲍伦, 马可 62
- Bowie, David 鲍伊·大卫 25, 27, 28, 60—62, 88—89, 116
- Braine, J. 布雷恩 第五章注释②
- Brecht, B. 布莱希特 15, 110, 118, 第八章注释③
- Breton, A. 布列东 65, 105—106, 121, 第八章注释⑦
- bricolage 拼贴 103—104, 106, 114, 123
- Brooke, D. 布鲁克 第五章注释②
- Brook, Partridge. B. 布鲁克—帕特里奇 第六章注释⑦
- Brown, James 布朗·詹姆斯 53, 54, 第三章注释⑱, 第四章注释㉑
- Bruce, Lenny 布鲁斯·蓝尼 第四章注释④
- Burchill, J. 布契尔 186
- Burroughs, W. 巴洛斯 23, 27, 183
- Butler Act 《巴特勒教育法》 74
- C
- Campbell, A. 坎贝尔 180

- Canvey Island 40s revival 肯维岛 40年代复兴 25
- Carib Club trial 克里布俱乐部审判 36, 39, 第三章注释⑮
- Cari-festa 加勒比艺术节, 144
- Cash, D. 卡什 182
- Chambers, I. 钱伯斯 49
- Charters, A., 卡特 62
- Chicago school of deviancy study 研究越轨行为的芝加哥学派 75, 79
- Cimarons, the 西马隆乐队 30
- Clapham Common murder 克拉彭公地谋杀案 183
- Clarke, J. 克拉克 56, 57, 58, 95, 104, 179
- Clarke, Tony 克拉克, 托尼 53
- Clash, the 冲撞乐队 28, 29, 67, 109, 110, 第六章注释⑩
- class 阶级: 社会阶级 14, 15; 霸权 15—16; 表意 17; 雷鬼乐 37: 所宣称的瓦解 74, 第五章注释②; 朋克 63, 65, 66, 67—68, 108, 111, 115, 121; 无赖青年 51, 82, 83, 第四章注释⑪; 垮掉的一代 48; 嬉皮士 48; 摩登族 86—87, 第四章注释⑪; 华丽摇滚 60—62, 88—89; 光头仔 55—58, 75—76, 80, 120—121
- C. N. D. 解除核武运动 51
- Cochrane, Eddy 科克伦, 埃迪 84
- Cohen, A. 科恩 66, 180
- Cohen, P. 科恩 53—56, 58, 77—79, 122, 139, 181
- Cohen, S. 科恩 55, 96, 第四章注释⑪, 第六章注释①, 179, 183
- Cohen, N. 科恩 181
- collage 拼贴 105—106, 129, 130
- Colonialism and black consciousness 殖民主义与黑人意识 31—34, 135—136
- Coltrane, John 科尔特兰, 约翰 42, 184
- common sense 常识 9, 11, 13 (另见意识形态, 自然化)
- Conrad, J. 康拉德 结语注释⑧
- contemporary cultural studies 当代文化研究 7, 9, 139
- Coronation Street《加冕街》 87
- Corrigan, P. 科瑞根 36
- Costello, E. 科斯特洛 第四章注释⑫
- Count Basie 贝西伯爵 第四章注释①
- counter-culture 反文化 61, 第四章注释⑥ (另见嬉皮士、易皮士)
- country and western 乡村音乐与西部音乐 49
- Coward, R. 科渥德 第五章注释⑪
- 'crazy baldhead' “疯狂的光头” 第四章注释⑭
- Crime 罪恶乐队 25

Culler, J. 卡勒 129

culture 文化 5—8, 第七章注释②; 作为最优秀的标准 6, 128—129, 第一章注释①; 作为整体的生活方式 6, 7, 10, 129; 相对于自然 92; 亚文化 5, 129, 136; 作为“唯心论者”的建构 第五章注释⑪

Culture 文化乐队 67

Cut-ups 切割重组 106—107, 130 (另见朋克)

D

Dada 达达运动 65, 105—106, 110, 第六章注释⑩

Dandy 花花公子 28, 62; 世纪末 (fin-de-siecle) 第四章注释⑨

Daniel, S 丹尼尔 184

Davis, Miles 戴维斯, 麦尔士 42

Davis, S. 戴维斯 185

Dean, James 迪恩, 詹姆斯 84

Decke, Desmond 德克尔, 德斯蒙德 第三章注释⑪

Deverson, J. 德弗森 54, 结语注释⑦

Diamond Dogs 《钻石狗》 27

Dickens, C. 狄更斯 75

disco 迪斯科 60

Dr Feelgood 菲尔古德博士乐队 25

'Don't touch I-Man Locks' 《不要碰

我的雷鬼头》第三章注释⑤

Douglas, M. 道格拉斯 91

Downes, D. 唐斯 75, 181

Dread 令人敬畏 26, 39, 63—64, 123, 第三章注释⑬

dreadlocks 雷鬼头 34, 36, 43, 63, 66, 第三章注释⑤

dub 混录 36, 37, 38, 第三章注释⑨; 朋克混录 69 第四章注释⑫ (另见雷鬼乐)

Ducham, M. 杜尚 106

Duke Ellington 艾灵顿公爵 第四章注释①

E

Eco, U. 艾柯 100, 101, 105

Eisenstein, A. 爱森斯坦 125: montage 蒙太奇 第八章注释④

Eluard, P. 埃亚卢德 第六章注释⑩

Eliot, T. S. 艾略特 7, 136, 137

embourgeoisement 资产阶级化 (参见社会阶级, 被宣称的消失)

E. M. I. 百代 第六章注释⑪

'Entertainer (I'm the)' 《我是演员》 53

'epic' theatre. “史诗”剧 (见布莱希特)

ethnicity 种族特征 36, 64; 朋克 62—67 (另见黑人特质, 黑人文化自

豪感)

F

Fame, Georgie and the Blue Flames 乔治·费姆、与蓝色火焰乐队 第四章注释②

Fanon, F. 法农 139

fanzines 同人杂志(参见朋克)

Finchley Boys, the 雪雀少年 111

Finestone, H. 范恩史东 第三章注释②

Finn, E. 芬恩 第五章注释②

Fiske, J. 费斯克 第五章注释⑫

flower-power 花的力量(参见反文化)

folk-devil 民间恶魔 94, 第六章注释⑦(另见道德恐慌)

football hooliganism 足球流氓行径 97

Four Aces, the 四尖子牌俱乐部 38

Fowler, P. 福勒 184

Frith, S. 弗里斯 182

Fyvel, T. 菲维尔 183

G

gang, the juvenile 青少年帮派 180

ganja 大麻(参阅 marijuana)

Gans, H. 甘斯 183

Garfinkel, H. 葛芬科 112

Geertz, C. 格尔兹 94

Genet, J. 热内 3, 18, 30, 34, 66, 126,

134—136, 137—138, 139, 第四章注释⑬, 结语注释①, 结语注释④

Gibson, Harry 'The Hipster' “嬉皮士”哈里·吉布森 第四章注释④

Gilbert and George 吉尔伯特与乔治 109, 第七章注释⑥

Giles 吉尔斯 51

Gillespie, Dizzy 葛列斯比, 迪吉 第四章注释③

Gillett, C. 吉列特 第三章注释⑱, 第四章注释⑫, 182

Gitler, I. 吉特勒 183

glam rock 华丽摇滚 59—62; 朋克 25, 27, 63, 68; 风格 60—62; “危机” 61; 性别 88—89; 让位 62—63(另见鲍伊)

Glitter, Gary 格理特, 盖瑞 62

glider rock 华丽摇滚(见 glam rock)

Godelier, M. 戈德利尔 11

'God Save the Queen (No Future)' 《上帝保佑女王》 61, 68, 112

Goffman, E. 高夫曼 第七章注释①

Goldman, A. 古德曼 48, 52, 第四章注释④, 第四章注释⑫, 183

gospel 福音音乐 49

Gramsci, A. 葛兰西 15, 16, 80

Gray, Dobie 格雷, 多比 53

- Greasers 油脂族 44, 130
- Green, B. 葛林 183
- Grosz, G. 葛罗斯 106
- Grotesque, Paul 怪诞, 保罗 第四章注
释⑩
- Grunwick 格伦威克 87
- H**
- Hall, S. 霍尔 11, 13, 14, 15—16, 29,
56, 80, 85, 91, 94, 97, 114, 122,
第四章注释⑥, 第五章注释⑬,
179, 186
- Hamblett, C. 汉布利特 54, 结语注
释⑦
- Hannertz, U. 汉纳兹 第二章注释④,
第二章注释⑰
- Happy Day 《幸福时光》 82
- Hardy, P. 哈迪 182
- Hartley, J. 哈特利 第五章注释⑬
- Harvey, S. 哈维 第八章注释①
- Hatton, K. 哈顿 184
- Hawkes, T. 霍克斯 104—105
- 'Heartbreak Hotel' 《伤心旅馆》 50
- Heartbreakers, the 伤心人乐队 25
- Heath, S. 希斯 125
- heavy metal rock 重金属摇滚 84,
109, 第五章注释⑫
- Hebdige, D. 赫伯迪格 59, 184, 185
- hegemony 霸权 15—16; 媒体 84—
85, 第五章注释⑬
- Hell, Richard 赫尔, 理查德 25, 27,
62, 63, 第四章注释⑱
- Hells Angels 地狱天使 182
- Hentoff, N. 亨托夫, 第三章注释⑳,
第四章注释②, 第四章注释⑤
- Herder, W. 赫尔德 6
- hippie 嬉皮士 55, 96, 109, 122; 跳舞
113; 光头仔 124, 130; 重金属摇
滚 第五章注释⑫; 音乐节 第七
章注释⑦; 建议进一步阅读的
书目 181, 184—5
- hipsters 嬉皮士 46—49; 风格 48—
49, 第四章注释②; 与黑人社区
的关系 48—49; 吸毒 第三章注
释⑳; 背景 第四章注释④; 建议
进一步阅读的书目 184—185
(另见爵士乐)
- Hines, V. 海因斯 186
- Hiro, D. 希洛 第三章注释①
- 'homology' “同构” 113—117
- 100 Club, the 100 俱乐部 第二章注
释①
- Hussey, Dermott 赫西, 德莫特 第三
章注释⑨
- I**
- ideology 意识形态: “匿名的” 9, 10;
常识 11, 13; 作为世界观 11; 作

- 为“虚假意识” 11; 阿尔都塞 12; 作为再现的系统 12—13, 再生产 12, 14, 16—17, 132—133; 意义 13, 17, 18, 44, 57, 119; 主导与从属意识形态 14—15, 16; 一般意识形态 14; 媒体的意识形态效果 85, 第五章注释⑬; 亚文化的意识形态收编 96—99 (另见自然化)
- ‘If You Don’t Want to Fuck Me, fuck off’ 《如果你不想和我上床, 滚开》 110
- Iggy Pop 伊基·波普 25
- immigration 移民: 移民经验 40—45; 移民与雇佣模式 36, 40, 41, 42
- ‘In Crowd, The’, 《随波逐流》 53
- I-Roy 艾-洛伊 59, 第二章注释⑤
- ‘I Stupid’ 《我是个傻瓜》 25
- ‘I Wanna be Sick on You’ 《我想对着你呕吐》 110
- J**
- Jackson, G. 杰克森 134—135, 结语注释①
- Jagger, Mick 贾格尔, 米克 28, 第四章注释②
- Jam, the 果酱乐队 第四章注释⑬
- Jarman, D. 贾曼 64
- Jarry, A. 杰瑞 33, 102
- jazz 爵士乐 8, 30, 68, 40, 42, 44: 种族混合 46—48, 49, 50; 传统爵士乐 51: 现代爵士乐 44, 51, 68: 波普 47—48: 前卫爵士乐 68; 毒品 第三章注释⑳, 第四章注释②; 摇摆乐 46—47, 第一章注释; 纽约之声 第四章注释③; 新港爵士音乐节 第四章注释⑤
- Jefferson, T. 杰斐逊 50, 56, 第四章注释⑦, 第四章注释⑩
- ‘Johnny Too Bad’, 《约翰尼坏透了》 第三章注释⑩
- Jones, L. 琼斯 第三章注释④, 第三章注释㉑, 183
- Jones, Steve 琼斯, 史蒂夫 27
- Jordon 乔丹 28, 64, 111
- Jubilee 《狂欢》 64
- K**
- Ken Kesey and the Prankster 肯·凯西与恶搞族 181
- Kenniston, K. 肯尼斯顿 第五章注释①
- Kerouac, J. 凯鲁亚克 46, 47, 183
- Kidel, M. 基戴尔 31
- Kristeva, J. 克里斯蒂娃 119—120, 124, 126, 129, 第八章注释⑤, 第八章注释⑥
- L**
- labelling 贴标签 94, 139, 179 (另见互

动模式分析)

- Lacan, J. 拉康 第四章注释⑩, 第八章注释⑥
- Lackner, H. 拉克纳 119
- Ladywood 雷迪伍德 87
- Laing, D. 莱恩 52, 182
- 'langue' "语言体系" 118
- Lautréamont, comte de 洛特雷阿蒙伯爵 105
- Lawrence, T. E. 劳伦斯 结论注释⑧
- leapniks 跳舞迷 108
- Leeds Bonfire Trial 利兹营火审判 36
- Lefebvre, H. 列斐伏尔 16, 17, 92, 95, 117
- Letts, Don 列兹, 唐 29
- Levi-Strauss, C. 列维—施特劳斯 91—92, 103, 110, 113
- Lewis, Lew 刘易斯, 路 25
- Lewisham 刘易斯汉姆 87
- 'Lightning Flash' (Weak Heart Drop) "闪电"(懦夫倒下) 39
- Lipton, M. 利普顿 第六章注释⑦
- Livingstone, Dandy 利维斯顿, 丹迪 第三章注释⑪
- Lockwood 洛克伍德 第五章注释②
- London S. S. 伦敦 S. S. 乐队 第二章注释①
- Lord Buckley 巴克利勋爵 第四章注释④

M

- MacCabe, R. 麦凯布 118
- Mckintosh, M. , 麦金托什 179
- McGlashan, C. 麦格拉申, 185
- McGuire, P 麦奎尔 184
- 'Madness' 《疯狂》 53
- Mailer, N. 梅勒 5, 47, 48
- Malraux, A. 马尔罗, 结语注释⑧
- Mangrove trial 曼格罗夫审判 36
- Manley, M. 曼利 35, 第三章注释⑦
- Marcuse, H. 马尔库塞 110, 138
- marijuana: 'ganja', 大麻: "大麻" 30, 35, 第三章注释⑤; 'weed' ("大麻") 36, 40; 'tea' ("大麻") 48; 贴标签 179
- Mark, P. 马克 111
- Mark, Sir R. 马克爵士 第三章注释⑭
- Marley, Bob 马利, 鲍勃 30, 69
- Marsh, P. 马什 180
- Marx, K. 马克思 10, 11, 15, 80, 95, 第六章注释⑥
- Masson, A. 梅森 130
- Matias, D. 马蒂亚斯 119
- Matumbi 马吞比乐队 30
- Matza, D. 马札 76—77, 180
- Mayhew, H. 梅修 75, 第五章注释⑤
- Melly, G. 梅利 28, 44, 82, 83, 108,

- 124, 128, 第四章注释⑧, 181
- Mephram, J. 梅法姆 90, 116, 第七章注释①
- Michelson, A. 迈克森 105
- Miller, W. 米勒 76, 180
- Millet, K. 米利特 第四章注释⑰, 结语注释③
- Mills, C. Wright 米尔斯, 赖特 第五章注释②
- Mink De Ville 明克·德维尔 第四章注释⑳
- Minton's 明顿俱乐部 第四章注释③
- Mobey, R. 莫比, 182
- mod; and black style 摩登族: 黑人风格 44, 52; 服装与风格 52, 104—105; 工作 53, 79, 第四章注释①; 毒品 53; “向上的选择” 55, 77, 86—87; 音乐 53, 69; “铁杆摩登族” 55; 父辈文化 79; 无赖青年 81; 媒体 93, 99, 123; 道德恐慌 93, 第六章注释⑤, 第六章注释⑦; 时尚贸易 95, 99; 作为在群体中惊世骇俗的现象 101; 原创者 v. “脚踏车少年” 122; 作为拼贴的风格 104—105; 没落 54—55; 参考文献 184; 朋克 25, 26, 64, 123, 第六章注释④
- Monk, Thelonius 孟克, 特洛尼斯 第四章注释③
- Montherlant 蒙塞兰特 结语注释⑧
- moral panic 道德恐慌 88, 96—97; 爵士乐 47; 朋克 第二章注释①, 第六章注释②, 第六章注释③, 第六章注释⑦; 摩登族(另见互动模式分析) 第六章注释①, 第六章注释⑤
- Morrison, A. 莫理森 75, 第五章注释⑥
- Motor-bike boys 摩托车少年 113, 181, 182
- Mungham, G. 芒汉姆 108, 第七章注释④
- Murvin, Junior 莫维, 裘尼尔 38
- ## N
- Nashville 纳许维尔 第二章注释①
- National Front 民族阵线 66, 第四章注释⑯
- naturalization 自然化 12—13, 14, 16, 18, 19, 90—91; 服装 100—102; 作为抵抗的亚文化 18, 90—92, 123(另见常识、意识形态)
- Navarro, Fats “胖子” 纳瓦洛, 第三章注释㉑
- negritude 黑人文化自豪感 31, 37(另见种族特征, 黑人特质)
- Nettleford, R. 奈特尔弗德 185
- Neville, R. 奈维尔 184

Newport Jazz Festival 新港爵士音乐节 第四章注释⑤

News at Ten 《十点新闻》24,97

new wave 新浪潮(参阅朋克)

New York Sound, the 纽约之声 第四章注释③

normalization 正常化(参阅自然化)

northern soul 北方灵魂乐 25,84

Nottingham race riot 诺丁汉种族暴动 40

Notting Hill Carnival 诺丁山狂欢节 24—25,29,36,39,87; 音响系统 第三章注释⑭

'Natty no Jester' 《潇洒的人不是小丑》 第三章注释⑳

Nuttall, J. 纳特 129,130, 第九章注释①,181—182

O

'Oh Bondage, Up Yours!' “噢,束缚,去你的!”115

Oval Trial 奥弗尔审判 36

Owens, J. 欧文斯 185

P

Palmer, T. 帕尔默 182

'Papa's Got a Brand New Bag' 《爸爸买了一个新手袋》53

Parker, Charlie 'Bird' 《菜鸟帕克》

48, 第三章注释㉑, 第四章注释②

Parker, H. 帕克,183

Parker, T. 帕克,186

Parkin, F. 帕金,第五章注释②

'parole' 言语,118

participant observation 参与式观察 75—76, 第五章注释⑤, 第七章注释④,180,182

Performance 《表演》28

Picconne, E. 皮孔 115,121

Picket, Wilson 皮克特,威尔森 第四章注释㉒

'Pinhead' 《笨蛋》25

'Police and (the) Thieves' 《警察和小偷》38

Polsky, N. 波尔斯基 183

polysemy 多义性 117

Poly Styrene 波莉·史泰琳 115

Pretty Things, the 漂亮事物乐队 第四章注释㉓

Prince Buster 巴斯特王子 37,53

problematic 问题框架 第一章注释③

pub rock 酒吧摇滚乐 25

punk 朋克:作为世俗文化 19,92,106—112,114;“危机”23—25,27,64,65—66,87—88,114;影响与起源 25—26;服装 26,29,65,101,106—108;华丽摇滚

25, 63, 68; 媒体 26, 87—88, 93, 97—99, 106—108, 第六章注释④; 阶级 63, 65, 66, 68, 108, 111, 115, 121; 先锋艺术 27—28, 103—104; 雷鬼乐 25—26, 28—29, 63—65, 66, 67—69, 132; 黑人风格 29, 44, 62, 9, 95, 第四章注释⑩; “黑人特质” 18, 28, 34, 36, 63, 65, 69—70, 117, 120—122; 父辈文化 79, 120—121; 拉斯特法里教义 66—67; 时尚贸易 95—96; 作为“噪音” 88, 113, 115, 121; 道德恐慌 88, 93, 第六章注释②, 第六章注释⑤, 第六章注释⑦; 作为“奇观” 87, 96—99; 无赖青年 67, 81, 84, 116, 123—124, 130, 第六章注释⑤; 光头仔 120—121, 第九章注释③; 纳粹徽章 116—117; 舞步 108—109; 音乐 25—26, 109—111, 114, 第四章注释⑱, 第六章注释⑪; 同人杂志 111; 绘图方法与印刷方式 112; “切割重组” 26, 106, 114, 123; 性“怪癖” 107—108; “现代性” 115; “真实的” 相对于“安全别针人” 122; 美国朋克 25, 27, 第四章注释⑫; 单词的起源演变 第七章注释⑧; 风格的分析

114—117, 120—124, 126—127; 摩登族 25, 26, 64, 123, 第六章注释⑦; 建议进一步阅读的书目 186

Punk(电影)《朋克》 29

Punk dub 朋克混录(参阅混录)

Q

Quinton Boys, the 昆顿青年 180—181

R

Rainbow Theatre 彩虹剧场 110, 第六章注释⑪

Ramones, The 雷蒙乐队 25

Rastafarianism 拉斯特法里教义: 起源以及与基督教神话的关系 33—35, 第三章注释⑤; 标志 34—35, 第三章注释⑤; 雷鬼乐 35—39; 作为风格 36, 43, 第三章注释⑤, 第三章注释⑫; 光头仔 59—60; 朋克 64—66, 29; 灵魂乐 第三章注释⑤; “真实的” 与“赶时髦的拉斯特” 122; 参考文献 185

Read, Sir John 里德 99, 第六章注释⑪

realism 现实主义 118, 第八章注释②

Reco 瑞科 35

- Redding, Otis 瑞丁 第四章注释②
- Reed, Lou 瑞德 62, 116
- reggae 雷鬼乐:与摇滚乐的关系
28—29, 30, 68—70:拉斯特法里
教义 35—39;“非洲化”31—32,
33, 37—39, 40, 65, 第三章注释
②;基督教教会的影响 31;光头
仔 55, 56, 58—59;“摇滚乐歌
曲”第三章注释⑩;“谦恭的狮
子”43, 第三章注释⑱;第三世
界 第三章注释⑧;牙买加的政治
第三章注释⑦;朋克 26, 27,
28—29, 64, 69, 132;进一步阅读
的推荐书目 185 (另见拉斯特
法里教义、慢拍摇滚、斯卡、混
录)
- Rejects, the 拒绝乐队 109
- Reverdy, P 瑞弗迪 105
- Rhodes, Zandra 罗德斯, 桑德拉 96
- rhythm'n blues 节奏与布鲁斯:英国
25—26, 69, 第四章注释②,
182;美国的节奏与布鲁斯 42,
50, 55, 第三章注释④
- Richman, Jonathan 瑞奇曼, 乔纳森
第五章注释⑩
- Rimbaud, A. 兰波, A. 27
- 'Roadrunner'《走鹃》第五章注释⑩
- Roberts, B. 罗伯兹 第五章注释⑦,
179, 180
- rock 摇滚乐:与雷鬼乐的关系 28—
29, 30, 68—70:摇滚产业与朋克
87;暴动 第七章注释⑦;“迷幻
摇滚”55, 113
- Rock against Racism 反种族歧视的
摇滚乐 61, 66, 116
- rockers 摇滚派:相对摩登族 52, 124,
130;就业情况 第七章注释⑪;
服装 129—130
- 'rockers'“摇滚乐歌曲”(参阅雷鬼
乐)
- rock'n roll 摇滚乐 47, 49, 50, 51
- Rock, P. 罗克, 179, 183
- rocksteady 慢拍摇滚 37, 55, 第三章
注释②, 第三章注释⑩
- Rolling Stones, The 滚石乐队第四章
注释②
- Romeo, Max 罗密欧, 马克思 38
- Roots《根》62
- Roszack, T 罗斯扎克, T 184—185
- Rotten, Johnny 罗顿, 约翰尼 28—29,
93, 98, 109, 第二章注释①, 第四
章注释⑱ 第六章注释⑩
- Roxy Club, The 洛西俱乐部 29, 67
- Roxy Music 洛西音乐乐队 61, 62
- Rubin, J. 鲁宾 185
- 'Rude Boy'“粗野男孩”第三章注
释⑩
- rude boys 粗野男孩 37, 43, 56, 59,

- 60, 64, 第三章注释⑩
- ‘Rudy a Message to You’《粗野男孩, 给你带来一个消息》第三章注释⑩
- ‘Rule Britannia’《统治大不列颠》64
- Russell, R. 罗素 第四章注释③
- S**
- Sandilands, J. 桑迪兰兹 183
- Sartre, J. P. 萨特 P 28, 139, 第四章注释⑰, 结语注释⑥
- Saunders, Pharoah 桑德斯, 法罗 42
- Saussure, F. de 索绪尔 8, 第一章注释②
- ‘Say it Loud (I’m Black and I’m Proud)’《大声说, 我是黑人, 我以此为荣》第三章注释⑱
- Scholte, B. 斯柯尔特 第九章注释②
- School, counter-culture of 学校中的反文化 结语注释⑤, 181
- ‘Seditionaries’ “叛乱分子” 服饰店 28
- Selassie, Haille 赛拉西, 海尔 34
- semiotics 符号学 8, 第一章注释②; 意识形态 13; 结构主义与后结构主义 117—20; 克里斯蒂娃 (另见表意) 第八章注释⑤
- ‘Sex’ “性” 服饰店 27, 28
- Sex Boys, the “性少年” 180
- Sex Pistols, The 性手枪乐队 27, 61, 64, 90—92, 93, 106, 109, 111, 112, 第六章注释②, 第六章注释③
- Sham 69, 骗子 69, 第九章注释③
- Shangri-las, The 香格里拉乐队 第四章注释⑳
- ‘Shanty Town’《穷街陋巷》第三章注释⑩
- Shepp, Archie 谢普, 亚奇 42
- ‘shuffle’ “支支吾吾” 41, 第三章注释⑰
- ‘signifiante’. 意义生成 124—126
- signification 表意 13, 16, 17, 133; sign 符号 104, 第一章注释②; 能指与所指 第一章注释②; 意在言外的代码 13; 阶级 17; 意识形态 17, 18, 44; 有意图的沟通 100—102; 表意实践 117—119, 第八章注释⑤ (另见符号学)
- Sillitoe, A. 西利托 第五章注释②
- Simon, P. 西蒙 185
- Simpson, Dr George 辛普森, 乔治博士, 156
- Siouxsie and the Banshees 苏西与女妖乐队 110
- Situationists, the 情境主义者, 185
- ska 斯卡 35, 37, 42, 49, 55, 69, 第三章注释②

- skinheads 光头仔:黑人风格 44, 54—59; 在摩登族中的起源 55; 风格 55—59, 64; “资产阶级化” 55, 57, 58; 传统工人阶级社区 55—58, 79, 120—121; “殴打巴基斯坦移民” 58; 与朋克的对照 120—121; 对朋克的敌意 第九章注释③; “向下的选择” 55, 86—87; 与嬉皮士 124, 130; 雷鬼乐 55, 56, 58—59 第九章注释③; 参考文献 184
- Skrewdriver 斯库鲁卒瑞弗乐队 第九章注释③
- slavery 奴隶制(见殖民主义)
- Slickers, the 城市佬乐队 第三章注释⑩
- Slits, the 裂缝乐队 67
- Small Paces, the 小脸蛋(乐队), 第四章注释②
- Smith, M. G. 史密斯 185
- Smith, Patti 史密斯, 佩蒂 27
- Sontag, S. 桑塔格 结语注释⑧
- Soul 灵魂乐 53, 60, 69, 第三章注释④, 第四章注释②, 182—183; “黑人兄弟”风格 42
- sound-system 音响系统 36, 38—39 (另见“说唱”)
- spectacle 奇观(参阅亚文化)
- Stardust, Alvin 史塔达斯特, 艾尔温 62
- Steel Pulse 钢铁脉动乐队 30
- Stranglers, The 扼杀者乐队 111
- style 风格: 作为拒绝 1—3; 作为挪用 17—19; 黑人风格 36, 41, 42, 43; 与白人风格的关系 43—45; 与媒体的关系 85—89, 142—143(另见亚文化, 摩登族 摇滚派, 光头仔, 朋克, 华丽摇滚, 黑人兄弟, 嬉皮士, 垮掉的一代, 无赖青年, 拉斯特法里教派)
- subculture 亚文化 1—3, 17; 抵抗 18, 19, 43, 第八章注释⑨; 奇观 1, 8, 87, 97—98, 130; 青年 第五章注释①; 种族关系 29, 43—45, 55—57, 68—70, 131—132; 阶级 74—78, 86, 第五章注释⑨; 表意实践 86, 118, 27; 作为“噪音” 90—92, 132—133; 作为“世俗”文化 91, 92; 媒体 84—89, 93—94, 96—99; 商品 44—46, 128—130; 意识形态的收编 96—99; 亚文化的驯服 94, 97—99, 第六章注释⑧; 作为艺术 128—131; 与青少年帮派的差异 180—181(另见风格)
- subterranean values 潜在价值 44, 76—77, 133, 第五章注释⑧, 180
- Surrealism 超现实主义 105—106,

110; 没落 130, 第六章注释⑩

T

'talk-over' "说唱" 35, 39, 第三章注释③, 第三章注释⑨, 第三章注释⑫

Taylor, I. 泰勒 28, 58, 59, 61, 62, 179, 185

Taylor, L. 泰勒 179, 185

Teddy boys 无赖青年: 黑人风格 44, 50—51; 爱德华式风格 50, 83, 104; 诺丁山种族暴动 51; 父辈文化 82, 83; 无赖青年复兴对于原初的无赖青年 67, 81—84; 风格 83—84: 无赖青年与朋克 81—84, 116, 123—124, 第八章注释⑧; "危机" 81, 82—83; 清教伦理 82, 83; 建议进一步阅读的书目 183

Tel Quel group, the 泰凯尔学派 118—119, 第八章注释①

Them 他们乐队 第四章注释⑫

Thompson, E. P. 汤普森 10, 第五章注释②

Thompson, H. S. 汤普森 181—182

Thrasher, E. 施拉舍 75

'toast' "口白"(参阅"说唱")

Today 《今天》93, 第六章注释①

Transactional analysis 互动模式分析

178—179, 180

U

Unwanted, the 多余的人乐队 109

V

Vermorel, Fand V. 佛摩瑞尔, 芬德 第六章注释⑪, 186

Vicious, Sid 邪恶的席德 11, 第四章注释⑨

Vincent, Gene 文森特, 吉恩 50

Volosinov, V. N. 沃洛希诺夫 13, 17.

W

Wailers, The 恸哭者乐队 第三章注释⑪

Wall, D. 沃尔 28, 58, 60, 61, 62

Warhol, Andy 沃霍尔, 安迪 28

'War inna Babylon' 《巴比伦的战斗》; 37—38.

'Watching the Detectives', 《当心侦探》第四章注释⑫

Westergaard, J. 韦斯特贾德 第五章注释②

Westwood, Vivien 威斯特伍德, 薇薇安 107

White, A. 怀特 119, 第八章注释⑤, 第八章注释⑨

'White Riot' 《白色暴动》29, 110, 第

六章注释⑪

Whyte, W. Foote 怀特,富特 75

Who, The 谁人乐队 28, 第四章注释

⑬, 第四章注释⑫

Willett, J. 威列特(参阅布莱希特)

Williams, R. 威廉斯 6, 7, 8, 10, 第一章注释①

Willis, P. 威利斯, 113, 134, 结语注释④, 181

Willmott, P. 威尔莫特, 75, 77, 第五章注释④, 181

Wolfe, T. 沃尔夫, 52, 53, 第七章注释

⑧, 181

Y

Yanbirds, The 菜鸟乐队

yippies 易皮士(参见反文化)

Young J. 杨, 第五章注释⑦, 179, 185

youth 青年 28, 56, 73—75, 第五章注释①、注释⑨

Z

Zoot Money 佐特·曼尼, 第四章注释⑫



译后记

大约是在2004年年底,出于对伯明翰学派青年亚文化理论的兴趣,我们萌发了翻译本书的念头。很快,我们和赫伯迪格教授取得了联系,他欣然授权允许我们翻译本书,但不曾料到,后来和英国出版社的版权洽谈却颇费周折。在很长一段时间里,我们能做的事情似乎只有等待。就在我们感到有些无望的时候,版权问题终于得以解决。在近两年的翻译过程中,由于工作的缘故,我们的交稿日期不得不一拖再拖。本书最后能够问世,首先要感谢北京大学出版社高秀芹编审的推荐和支持,同时也要感谢苑海波编辑的敬业和宽容。

翻译学术著作耗时费力,却并不见得能够讨好。在翻译过程中,最难把握的,无疑是亚文化符号固有的丰富而含混的能指。亚文化的符号光怪陆离,惯用双关和隐喻,其中夹杂着大量的俚语和口语,含义晦涩古奥,一不留心,就会容易引起歧义和误解;再加上作者在行文中穿插了大量和亚文化风格有关的行话、文本和典故,这更增加了翻译的

难度。在许多地方,译者虽然可以见仁见智,译法策略上也大可灵活变通,但怎么能断定我们理解的就是正确的呢?要怎样才能如何最贴切的译文奉献给读者呢?我们常常感觉自己掉进了语言的“陷阱”,难以自拔。比如,“dread”是该译为“死亡”还是“令人敬畏”?“smart”该译为“机警”还是“时髦”?“camp”该译为“野营”还是“搔首弄姿”?“tattoo”该译为“文身”还是“归营号”?“upper”是该译为“上牙”还是译为“安非它明”?“head”是该译为“朝向”还是“阻止”?在类似的地方,我们能做的,只能是尽全力去查找各种资料,包括翻阅“亚文化词典”,溯源最初的表达语境,还原青年亚文化的特质,尽量不偏离作者的本意,但究竟效果如何,只好留请读者去评判了。也是出于这个目的,大凡译文中涉及的文学作品和理论文本(如克鲁凯亚、巴赫金和阿尔都塞等)和马克思和恩格斯著作,只要国内有中译本,我们都一一设法找来参照;并在人名、书名、地名和专用术语的处理上,力求与目前学界通用的译法保持一致。此外,由于原文涉及许多和亚文化有关的宗教、音乐等文化背景如“雷鬼乐”、“应许之地”等,如果不太熟悉这方面的内容,读起来不免一头雾水,对此我们也作了大量的注释。同时考虑到一些亚文化与中国读者距离较远,不免会产生阅读上的语境隔膜,我们特意选配了相应的图片,期望能让这些亚文化现象更生动、更形象地呈现在读者面前。但我们无法找到有些图片版权所有者的线索,若有人能帮助我们获得有关方面的信息,我们将非常感谢。翻译过程中,我们参考并借鉴了前人的译文,主要有:何鲤、李宏伟先生的摘译部分,张儒林先生和蔡宜刚先生的台湾译本。前贤之美,未敢私掠,特此声明致谢。我们之所以不揣浅陋,另行迻译,只想尝试让读者多一种阅读选择。译文如有不妥或错误之处,还请方家不吝指正。我们的邮箱是:jfhu2008@163.com;ludaofu@yahoo.com。

陆道夫 胡疆锋

2008年11月

SUBCULTURE THE MEANING OF STYLE

亚文化，特别是青少年亚文化，日益受到人们的重视，引起社会的关注，成为文化热点。如美国心理学家埃里克森所说：“在任何时期，青少年首先意味着各民族喧闹的和更为引人注目的部分。”二战至今，从欧美的无赖青年、光头仔、摩登派、朋克、嬉皮士、雅皮士、摇滚的一代、迷惘的一代、垮掉的一代、烂掉的一代到国内的知青亚文化、流行歌曲、摇滚乐、美女写作、棉棉等另类作家、春树等 80 写作、戏仿经典、小资、漫画迷、网络文化（木子美现象、芙蓉姐姐）、超女追星族（玉米、凉粉、笔迷等）、恶搞文化、山寨文化，一代代青年亚文化让人眼花缭乱。

《亚文化：风格的意义》是亚文化研究的经典著作，文笔优美，雅俗共赏。该书出版后受到了高度重视，是文化研究著作中接受最广泛的作品和影响最大的作品。仅英文版就重印近 30 次；截至 2005 年，该书被翻译为 9 种文字出版发行。

ISBN 978-7-301-14553-1



9 787301 145531 >

定价：26.00元