

雅典娜思想译丛

[美]萨利·贝恩斯 著
华明等 译



1963 年

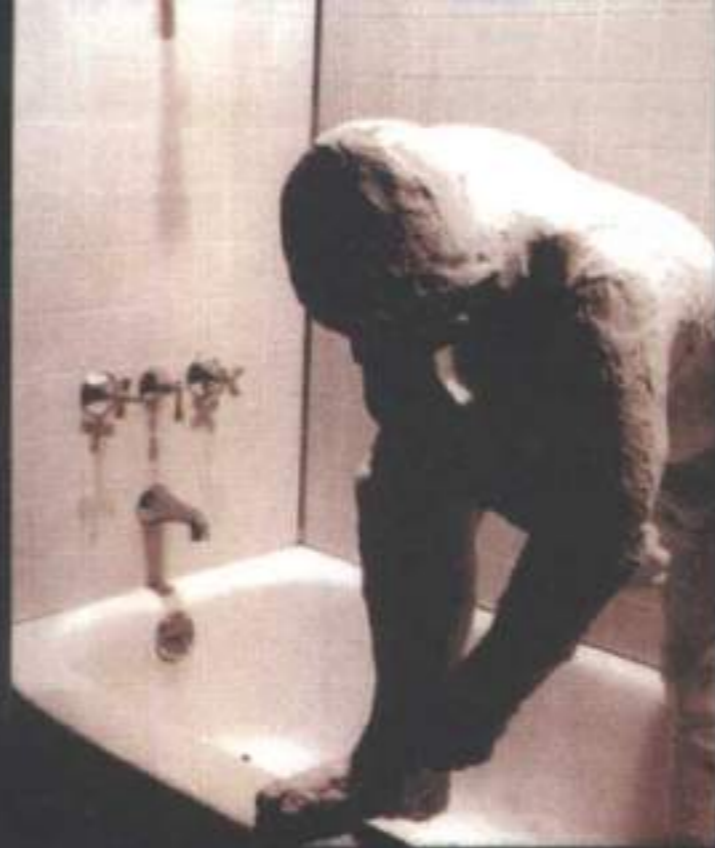
格林尼治村

——先锋派表演和欢乐的身体



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社



格林尼治村

——后现代主义源头的时间和空间

ISBN 7-5633-3360-6



9 787563 333608 >

ISBN 7-5633-3360-6/J · 109

定价 24.80 元



1963 年



格林尼治村

——先锋派表演和欢乐的身体

[美]萨利·贝恩斯 著
华 明等 译

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

Greenwich Village 1963

by Sally Banes

©2000 Duke University Press

著作权合同登记图字:20-2000-057号

图书在版编目(CIP)数据

1963年的格林尼治村——先锋派表演和欢乐的身体/(美)萨利·贝恩斯著;华明等译.

—桂林:广西师范大学出版社,2001.11

(雅典娜思想译丛)

书名原文:Greenwich Village 1963

ISBN 7-5633-3360-6

I. 1… II. ①萨…②华… III. 后现代主义-艺术-流派-美国
IV. J110.99

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 066781 号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林市中华路 36 号 邮政编码:541001)
(电子信箱:pressz@public.glptt.gx.cn)

出版人:萧启明

全国新华书店经销

发行热线:010-64284815

(济南印刷四厂印刷 邮政编码:250012)

地址:济南市剪子巷 53 号

开本:889mm×1194mm 1/32

印张:12.5 字数:301 千字 插图:32

2001 年 11 月第 1 版 2001 年 11 月第 1 次印刷

定价:24.80 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

前 言

一段时间以来,后现代主义一直是中国学界讨论的主要话题之一,后现代主义对中国学界的影响之大,甚至超过了80年代的现代主义,在我看来,原因主要有两个:一是后现代主义比主要是在艺术领域的现代主义更加广泛,涉及更多学科;二是20世纪90年代以来,世界经济一体化的进程越来越快。许多人为这些现象欢呼雀跃,我本人则属于对此深怀疑虑的少数人之一。对我来说具有嘲讽意味的是,在南京著名的学术书店先锋书店里,我所翻译的《后现代主义的幻象》一书已经三次脱销,我想购买者多半是后现代主义的赞同者。

我对中国学界如此热衷于后现代主义深怀疑虑,主要出于对中国文化全面西化的担心甚至是恐惧,一个可能而且可怕的前景是,大熊猫还活着而中国文化却消亡或者被西洋文化潜移默化地取代了。当然,但愿这是杞人忧天。中国学界如此热衷于后现代主义理论的另外一个原因则是爱屋及乌,其中有一些人并不十分清楚后现代主义的具体实践内容和来龙去脉,萨利·贝恩斯的《1963年的格林尼治村——先锋派表演和欢乐的身体》对后现代主义萌芽的时间空间进行了追根溯源,我们的这个译本也许对于深入了解后现代主义有所裨益。

贝恩斯认为,1963年是西方文化史上的重要时刻,就在这一年前后,在纽约的小小格林尼治村,出现了以先锋派表演为中心的大量艺术现象,而正是这些现象构成了后现代主义的实践和理论的源头或者基础。贝恩斯讨论了这些现象本身,而我们不难从中

发现后现代主义所专注的那些主题。

首先,1963年的先锋派表演不是像杭州飞来峰那样“来龙去脉绝无有,忽然一峰插南斗”,它是历史与现实的产物。20世纪以来,先有老左派根据社会主义现实主义的原则肯定和倡导美国民间艺术,后有自由主义者在冷战中要求发扬光大美国文化精神,这是历史的大背景。在地理上,格林尼治村从来就是福柯所谓的“异托邦”,它是城市里的乡村,经济海洋里的文化孤岛,更重要的,它是资本主义体制中的一个反体制的源泉。在1963年前后的格林尼治村,波希米亚艺术家们开始进行先锋艺术与波普艺术的充满悖论的联姻。先锋派并没有完全逃离资产阶级文化,而是沿着这条道路以一种激进的方式改变了它。对于美国文化中从精英主义的现代主义到反精英主义的后现代主义的转变,学界尚有许多争议,贝恩斯认为:这是一个过程,在“垮掉的一代”之后,还必须有一个能让年轻大众惬意地参与“局外人”文化的阶段:先锋派艺术必须容易为人接受,先锋派艺术家必须参与所有波普文化而不是从中退却。由于对于民主思潮的信奉,60年代早期的先锋派艺术在一种最终能被接受的包装下传播离经叛道的思想观念。这种矛盾预告了现代主义先锋派的终结和后现代主义的开始。

纽约小小的波希米亚格林尼治村成为这个新运动的策源地并非偶然,贝恩斯在书中分析了个中原因。二战以后,美国出现了一种趋势,传统家庭开始崩溃,随后是教会和社会。贝恩斯认为,那些艺术家们背井离乡来到格林尼治村,既不是想要在此努力建立一种社团、创造与其相适应的艺术品,作为对小城镇消亡的补偿,也不是被纽约这个著名的波希米亚社区所吸引,逃离那些保守的小城镇,追求时髦的现代性。换句话说,他们既不是要将乡村的礼俗社会移植到城市中,也不是为了追求城市法理社会而自愿抛弃乡村,而是为了在纽约的格林尼治村寻找一种替代性的社团。他们对大部分事物的见解都不是田园式的,而是城市化的。艺术家

们重建了乡村,只不过它明确地建在城市中。这就是后现代主义的特点:它对传统进行重新评价和重新改造。贝恩斯分析中最有价值的一点就是,后现代主义并非简单地抛弃传统,相反,与许多后现代主义学者对后现代主义的看法不同,后现代主义在积极批判传统的基础上主动创造传统,这正是后现代主义的悖论之一。

格林尼治村的艺术家们的这一显著特点既表现在他们的生活上,又表现在他们的艺术中,最具有决定意义的是,特别表现在他们的生活与艺术结合的表演活动中。与其他艺术相比,其表演是更加复合的。首先,表演处于文学、美术和音乐的交叉点上;其次,其表演是多人合作的;再次,表演涉及资金、场所等经济问题;第四,表演与观众的关系更加直接和密切,文学、美术和音乐作品能够以书籍、画作和乐谱的形式离开观众相对独立地存在,而1963年格林尼治村那种即兴式的表演必须直接呈现在观众前面,甚至要求观众参与,而离开观众它们就没有意义;最后,由于表演直接使用人体,因此在道德上更加令人注目,例如性和裸体在文学和美术上都没有争议,而在表演中则可能造成巨大冲击。

在《1963年的格林尼治村》一书中,贝恩斯描述了一个以表演艺术为中心的庞大网络:戏剧方面的外外百老汇戏剧运动,它以贝克夫妇为中心的生活剧院为源头,包括以约瑟夫·蔡金为中心的开放剧院、贾德森剧院、约瑟夫·西诺的西诺咖啡馆、艾伦·斯图尔特的妈妈咖啡馆,源自约翰·凯奇音乐创作室的阿伦·卡普罗为代表的事件剧创作群,造型艺术方面的以安迪·沃霍尔为代表的波普艺术创作群和乔治·马西纳斯为代表的激浪派创作群,舞蹈音乐方面的贾德森舞蹈团,电影方面的以乔纳斯·梅卡斯为代表的先锋电影创作群。贝恩斯在描述这些团体及其成员、活动和创作的同时,着重分析其社团性这一特点,这些先锋派艺术家不仅创作了后现代主义的作品,而且创立了后现代主义的生活,他们的创作生活表现了“异托邦”的特征,与后来言论上反精英主义、生活中精英主义的

后现代主义理论家完全不同,后现代主义这种艺术实践与理论归纳的矛盾,也是它的悖论之一。

先锋派表演与社团性直接相关的两个特征是平等与自由。平等与自由不仅是艺术作品的内容,而且是它们的形式,不仅是艺术上的,而且是与艺术有关的生活中的。在平等的问题上,先锋派表演提倡艺术家与艺术家之间、艺术家与观众之间的平等,表现日常生活中的人和物,使用并置与拼贴的结构;在自由的问题上,先锋派表演借鉴儿童游戏、庆典仪式、玩具、体育;同时,先锋派表演体现种族平等,攻击集权主义,挑战审查制度,批判社会体系。另外,在我看来,先锋派表演的反精英主义体现在它对平等的追求上,而它的精英主义则体现在它对自由的追求中;实际上,平等与自由是或者部分地是矛盾的,因为平等意味着消除差异,而自由则更多地意味着保留差异;同时追求平等与自由这两种有矛盾的理想,这又是后现代主义的悖论之一。

先锋派表演的一个独特之处,就是它的身体性。贝恩斯在书中讨论了食欲的身体、性欲的身体、种族的身体和性别的身体。而大量欢乐和放肆的身体形象既是对社会的反叛,又是对社会的反映。在道德上,对身体的大胆表现涉及了进食、吸毒、性交和同性恋等禁忌的领域,冲破了精神高尚肉体低下的传统观念,而在艺术上,身体形象又是后工业社会物质丰富、精神开放的反映,大量商品呼唤人的感官享乐,而市场经济要求人的身体放纵。后现代主义既是社会体制的极端叛逆,又是它的忠实奴仆,后现代主义的最大悖论,也许就在这里。

也许先锋派艺术家并未意识到他们自身的这些矛盾,他们执著地追求各种绝对的理想,艺术的和生活的、个人的和社团的、肉体的和精神的、政治的和经济的、性别的和种族的、文化的和物质的。这些理想之间常常是矛盾的,某种意义上说,他们是在追求幻象,因此,贾德森教堂这样一个传统宗教堡垒奇妙地成为胆大妄为

的先锋派表演的大本营之一。这也许有偶然性,但也有必然性,套用我们时下的话说,是美国特色的后现代主义。

译 者

2001年8月11日

于南京望江楼

致 谢

我感谢以下帮助我研究与写作此书的人们：罗杰·艾布拉姆斯、南茜·阿姆斯特朗、戴维·博德瓦尔、玛丽亚·卡普、阿琳·卡门、托尼·卡拉瑟斯、马蒂·库玻、罗伯特·科恩费尔德、斯蒂法妮·戴维斯、莱斯利·丹尼斯、苏珊·福斯特、帕蒂·加拉格尔、阿尔·吉斯、格伦尼斯·戈尔德、罗伯特·哈勒、乔恩·亨德里克斯、马乔里·凯勒、迈克尔·柯尔比、比利·克鲁沃尔、布鲁斯·莱维特、布鲁德斯·迈克纳马拉、朱莉·马丁、弗雷德·麦克德拉夫、乔纳斯·梅卡斯、霍华德·穆迪、巴巴拉·穆尔、彼德·穆尔、约翰·奥尼尔、温迪·佩龙、卡罗尔·皮波罗、理查德·谢克纳尔、亚当斯·西特尼、罗伯特·斯特恩斯、约翰·西韦德、埃米·托宾、罗纳德·特南豪斯、利兹·汤普森、戴维·沃恩、梅林达·沃德与罗斯·韦茨斯特恩。对卫斯理公会大学文化研究组——黑兹尔·卡贝、诺埃尔·卡罗尔及名誉成员迈克尔·丹宁、迪克·奥曼、理查德·斯塔米尔曼、迪克·范恩，尤其是卡奇·托洛因与贝齐·特劳贝——帮助我形成文化史的研究方法，我表示特别感谢。

感谢所有用劳动创造了我在记下的文化的艺术家们，尤其感谢那些花费时间与我广泛探讨 1963 年的艺术家们。他们是：里米·查利普、菲利浦·康纳、戴维·戈登、德博拉·海、迪克·希金斯、劳伦斯·科恩菲尔德、杰克逊·麦克·洛、伊冯娜·雷纳、史蒂夫·帕克斯顿以及罗伯特·惠特曼。作为纪念，我在这里要向彼德·斯曼尔、伯特·萨普雷致以敬意，他们慷慨地与我分享了他们关于 60 年代的记忆。

来自约翰·西蒙·古根海姆纪念基金会与安德鲁·梅隆基金会的研究基金的慷慨赠予、美国学术学会理事会及卫斯理公会大学的资助以及康奈尔大学准予的一段假期,使我有时间从事写作与研究。我感谢下列部门的全体人员:电影档案选集、贝利·罗斯戏剧收藏部、纽约表演艺术公众图书馆舞蹈研究收藏部、贾德森纪念教堂档案处、妈妈咖啡馆实验戏剧俱乐部档案处,感谢他们的友好帮助。

这本书的部分章节我曾在以下院校做过讲演:俄亥俄州大学瓦克斯纳中心及艺术系、加利福尼亚大学河畔分校舞蹈系、威斯康星—麦迪逊大学戏剧系、纽约大学人文学院赞助的贾德森纪念教堂。我感谢这些请求与我共享我进展中的工作成果的单位,感谢给我的演讲以很有价值的反馈的人们。我还十分感谢那些参加我主办的关于60年代及后现代舞蹈研讨班的康奈尔大学本科生及研究生们,他们使我的这些想法得到进一步发展。

我要向杜克大学出版社的乔安娜·弗格森、拉里·马利、玛丽·门德尔、鲍勃·米兰顿、帕姆·莫里森、雷切尔·图尔表示感谢,他们对这一科研项目给予了充分信任(并为这一项目进行工作)。

若没有以下四人的支持,这本书恐怕不会完成。琼·阿克塞拉与林恩·卡拉弗拉仔细通读了我的几种手稿。我从他们的质询与建议中获益匪浅。在过去的大约十年中,与琼的多次深夜交谈不断激发与深化我对舞蹈与表演的思考。多年来玛丽·埃文斯作为一位对我有帮助的顾问使我与这一课题的发展变化保持着联系。我的丈夫诺埃尔·卡洛尔阅读了所有的手稿,进行大刀阔斧的修改,给予批评与赞扬,慷慨地运用他的聪明才智,并多次下厨为我提供餐饮,同时他还要从事自己的工作。尽管我们的观点并不总是一致,但他对于表演艺术与大众文化充满哲学意味的质询总是能为我的思考提供食粮。他的情感支持、智力帮助以及某种有益的怀疑态度,这些都持续不断地在这一课题以及我所有的工作中

给我激励。

我把这本书献给我了不起的父母。在 1963—1964 年间,他们驱车带我去青少年舞会,在艺术方面给我指导,并第一次带我去了格林尼治村,等等。

序

1963年,我们现在所谓的60年代开始了。对政治史家们来说这一年由于以下事件而值得纪念:禁止核试验协约、具有历史意义的向华盛顿进军的民权大游行、美国帮助颠覆越南的吴庭艳政府并把顾问团扩大了20倍、美国总统约翰·肯尼迪访问柏林墙、中苏裂痕加深及发生在达拉斯城的暗杀,以及其他一些事件。^①但在1963年的纽约格林尼治村,另一种历史与政治也在创造中。这是一种与国家、政府、军队或公众抵制无关的政治史;相反,却关系到艺术及其在美国人生活中的地位。因为不仅有华盛顿的决策者们在塑造着战后的美国文化,而且,重要的是,个人团体也为一代人的日常生活建立了模式——他们借助于弥合私人生活与公众生活、工作与娱乐、艺术与日常经验的界限,逐渐松动了社会与文化的结构。被松动的结构在60年代晚期终于解体了。而我在以下篇章中要讲述的则是这十年的前期,确切地说是1963年的故事。

在1963年的格林尼治村,众多小型的、相互交叠、有时又相互

^① 弗雷德里克·詹姆逊:《60年代分期》,收入由索恩亚·塞尔斯、安德斯·斯蒂芬森、斯坦利·阿罗诺维兹与弗雷德里克·詹姆逊编的《无悔的60年代》(明尼阿波利斯:明尼苏达州大学出版社,与《社会文本》合订,1984)178—209页。詹姆逊认为,美国60年代的开端是由发生在第三世界的地震性转折形成的;他并且声称60年代始于1959年,是和古巴革命一起到来的。但他也指出肯尼迪遇刺与赫鲁晓夫的下台(1964)是造成战后激进派的政治想象与青年文化的关键性事件。另一方面,英国记者、美国政治问题观察家戈弗雷·霍奇森[《我们时代的美国》(纽约:兰德姆·豪斯出版社,1976),136页]认为1963年是一个分水岭,它划分出“一个合意的时代”(1955—1963)、“一个危机的时代”(1963—1965),接着就是“一个分化的时代”(1965—1968)。

对立的、艺术家们的网状结构正在为一种可供选择的文化建立一个涉及多方面的基础,这一文化将在60年代晚期的反文化中走向繁荣,给70年代的艺术运动播下种子,并将构建80年代及以后关于后现代主义的论争。艺术家们(完全自觉地)为半个世纪以来的先锋派活动所鼓舞,为50年代富于幻想的言论所激发——形成了关于社团、民主、工作与娱乐、身体、女性角色、自然与科技、局外人以及关于绝对事物的新观念。这些艺术家中的某些人最终从视野中消失了,离开艺术的世界,或者工作在边缘地带,有些人则英年早逝。但他们中许多人在70年代和80年代作为他们学科的知名大师(有些甚至作为文化偶像)出现。其中包括安迪·沃霍尔、小野洋子、兰福德·威尔逊、萨姆·谢泼德、布赖恩·德·帕尔马、哈维·基特尔、凯特·米利特、白南进、伊冯娜·雷纳、克拉尼斯·奥尔登伯格、埃德·桑德斯、伯纳迪特·彼德斯、汤姆·奥霍根以及马歇尔·梅森。

60年代早期格林尼治村各个门类正在崛起的年轻一代先锋派艺术家们——从外外百老汇戏剧到事件剧、舞蹈、电影、视觉艺术——无论是在艺术界还是在一般美国文化界都占据了一个惹人注目的位置。正是借助于他们年轻与他们是美国人的优势,所以尽管他们是先锋派艺术家,他们还是突然地在艺术领域占据了一个意想不到的中心位置。经济在扩展,艺术和对艺术的扶持以及国家对艺术的资助也在扩展。由于抽象表现主义的出现,在美国一种要支配国际艺术界的声浪甚嚣尘上,一个年轻的市场迅速崛起。另外激增的大众传媒能够轻易快捷地传播美国文化——既在大众传媒把自身的形象从大西洋海岸传播到太平洋海岸这个意义上(以及世界范围),同时也在这些形象再产生出一个“高”与“低”的文化光谱这个意义上。

本书并非旨在广泛记录60年代早期纽约那些不寻常的艺术

活动。^①相反,我想集中于一个年头。选择1963年(按照我的规划,包括1963—1964年间)并非随心所欲。这一年是1958—1964这一时期——50年代与60年代的过渡阶段——最多产的一年。当然,1963年的活动植根于50年代后期,以及更早的20世纪第一个十年和20年代欧洲的先锋派,还有19世纪的恶魔派诗人。但1963年的确是那些运动达到高峰的一个年头。另外,我还将集中于一个地点——曼哈顿下层的格林尼治村。因为首先正是在这儿,一个在历史上和文化上被神话为先锋派活动领域的地方,崛起的一代前卫艺术家们生活、工作、社交,并重建了先锋派。我将集中论述少数互相交叠的艺术活动领域。表演艺术是我特别关注的,因为表演团体处于这一时期的所有互相联系的艺术的中心。

1963

在1963年,自由、平等、富有的美国梦看起来似乎能够成为现实。并非已经实现——而是即将如此。在经济、文化停滞不前的50年代后,希望正在冉冉上升。现在看来艺术将要在民主的远景中占据一个优先的位置,不是仅仅作为震撼人心、充满活力的美国社会的反映,而是作为当代意识的积极的记录器——作为它的产物,也作为它的催化剂。肯尼迪时代的白宫资助芭蕾舞表演,欣赏欧洲的女装设计与烹调技艺,但是充满青春活力与迷人魅力的第一

^① 关于这一时期的回顾性展览,有两个目录做了很好的考察。巴巴拉·哈斯科尔的《哗!波普艺术、极简抽象艺术、表演艺术大爆炸,1958—1967》(纽约:惠特尼博物馆出版社,与诺顿合作,1984)提供了诸多事件与展览的简明的纪实性概览,包括非常有用的年表。希卓亚·斯蒂克的《美国制造:五六十年代现代艺术的美国化进程》(伯克利:加利福尼亚大学出版社,1987)对这一时期的视觉艺术进行了图文并茂的富于启发性的分析。尽管斯蒂克并没有圈定纽约的艺术家,她的多数例子仍不可避免地来自纽约,大多数艺术家都在那儿工作。

家庭也玩触身式橄榄球,跳扭摆舞。这种能够宽容地支持精英文化的精神——还有经济——明显为20世纪战后的以及后工业社会的美国先锋艺术铺平了道路:富于民主精神但又深奥精致、充满活力而且粗野激烈、轻松顽皮但又脚踏实地,自由地融合着高雅与低俗、学术风范与民间传统、文类与媒介。那时有这样一种感觉——这与20世纪90年代早期是多么不同——所有事情都是可能的……也是允许的。

尽管国家也有其内外问题,官方的情绪还是乐观的。尽管受到野蛮的攻击,民权运动仍坚持其非暴力的道路。1963年夏,马丁·路德·金在华盛顿对25余万请愿示威者发表演讲。这场明确争取合法权利的运动表达了许多信念中一个乐观的信念:在法律的角度上,权利平等将保证黑人得到这个体制中他们应得到的一份,即迅速增长的战后经济所制造的工作机会、商品以及假日休闲。对于非洲裔黑人来说,真正的自由似乎即将到来。总统向国会提交了一项民权法案,以支持他们的事业。正是在一种充满希望的激情与即将得到解放的感觉这样一个背景下,黑人及与他们同一个阵营的白人自由主义者、知识分子和艺术家们才感受到一种以直接或间接的方式激励起的一种整体文化。

50年代日益增长的战后的富裕到了60年代早期似乎正在无尽地急剧上升(如果说间或还有点不稳定的话)。在1963年,经济受到新一轮增长的推动,甚至超过了肯尼迪提交的减税法案(1964年终获批准)所承诺的目标。冷战开始缓和,先是1962年古巴导弹危机的解决,接着是禁止核试验条约的签署——参议院于1963年9月批准了这一条约。从自由主义观点来看,甚至我们在军事上不断干涉越南局势的举动也被看做是二战后美国强权之下的世界和平的一个组成部分。在1963—1964年间,诚然也有一场强烈的反核运动与新生的反越战运动及学生运动,但这些运动像民权运动一样,在一种被日益增强的合法感所潜移默化的希望的领域

中展开。对主流文化的政治抵制被粉碎了。老左派的势力被斯大林主义与麦卡锡主义带来的恶果毁掉了大部分,新左派却针对 60 年代中后期的危机走向联合。就官方而言,这是一个合意的时代。“合意”即指美国的生活相当好——正在变得更好。肯尼迪遇刺使美国陷入震惊,但这并未停止其发展的势头。这些动荡所导致的后果以及后续而来的、最终毁掉二战后美国强权之下渴望世界和平的自由主义理想的那些后果,人们直到 60 年代后半期才充分感觉到。

官方的情绪首先与纽约市表现出来的景象是相一致的(尽管并非精确地反映出来),纽约自二战结束以来就是视觉艺术界的国际中心。很明显,美国正愉快地经历着“文化爆炸”的阵痛。纽约而非华盛顿成为国家的文化首都。1963 年对于纽约的所有艺术来说都是重要的一年。美国与苏联进行的冷战竞赛导致了强化科学教育项目的投资,作为这场冷战竞赛的一个组成部分,1963 年福特基金会启动了一个高达 800 万美元的使芭蕾美国化的项目,而该基金会刚刚在 1962 年完成了约 600 万美元的剧场建设项目。^① 大学水平的戏剧舞蹈第一次在美国各地普及了。纽约(特别是俄国移民乔治·巴兰钦的美国芭蕾舞学校)成为教师与学生的中心训练基地,师生中的许多人来自遥远的小村镇,为的是最终能成为纽约的芭蕾明星;他们中有些人把专业的训练从纽约带回他们自己的家乡。也就是说,芭蕾舞已经在俄国模式的基础上美国化了。一家纽约音乐机构也朝“民族化”方向迈了一步,当时肯尼迪总统宣布了要组建大都会歌剧院国家巡回演出公司的计划,旨在培养年轻歌手并面向大学及社区的观众上演用英语演出的歌剧。在视觉艺术领域,博物馆的建设成为热潮。现代艺术博物馆

^① 伊丽莎白·肯德尔:《舞蹈:福特基金报告》(纽约:福特基金出版社,1983),特别是 24—26 页。

计划扩展至惠特尼博物馆占据的地点,而惠特尼博物馆不久将迁往由马塞尔·布鲁尔设计的一个新的场馆。美国民间艺术博物馆也开放了。在电影界,首届纽约电影节在林肯中心第一建筑——爱乐大厅开幕。1963年,林肯中心的另外五座表演艺术大楼也正在兴建之中,那是一个庞大的艺术迷宫。它的第二座建筑即纽约州立剧院在1964年开业。

1963年,国家对艺术的资助问题作为一个政治关注的中心点出现。随着肯尼迪在1963年建立了国家艺术委员会,已经迈出了最终创立联邦直接艺术津贴计划的第一步,该计划的最终结果是国家艺术资助。在参议院对国家艺术基金问题进行辩论时,纽约参议员雅各布·贾维茨指出,由于忽视艺术,美国正落在其他大国的后面,“我们国家的伟大与尊严已岌岌可危”^①。肯尼迪的特约艺术顾问奥古斯特·赫克舍宣称,一个国家的艺术生活能够影响冷战的进程,并影响一个国家的国际声誉。“值得记取的是,据报道即使是在古巴危机最紧要的关头,赫鲁晓夫先生还在歌剧院中度过了四个小时。”^② 这些关于两个超级大国间的“艺术差距”——美国急于消除这些差距——的暗示,让人想起肯尼迪在其总统竞选时提出的关于“导弹差距”的警告。现在冷战正在演变为一场文化上的竞争而非军事上的竞争。国家艺术资助在1965年才作为林登·约翰逊总统的“伟大社会”计划的组成部分而获批准。但在1963—1964年,关于这样一个机构在艺术赞助中的地位及纽约市会得到的基金份额等问题,举国上下在传媒上的论争达到了白热化程度。

^① 《国会纪录》,参议院,1963年10月20日,25268页。引自C.班费尔德:《民主的缪斯:视觉艺术与公众趣味》(纽约:基本图书出版社,1984,20世纪基金论著的一种),56页。

^② 《音乐期刊》(1963年3月号),引自班费尔德:《民主的缪斯:视觉艺术与公众趣味》,57页。

当时,艺术界不断增长的期望在纽约,特别是在格林尼治村——这个具有历史意义的波希米亚人的麦加——是显而易见的。这些期望的前景与那些主流艺术团体的前景一道被看好,因为兴盛的主流艺术孕育了大量充满生机的先锋艺术。在先锋艺术领域洋溢着一种奔放的精神——这是一种信奉的精神、自信的精神、快乐的精神,同时也是超越的精神。正是在1963—1964年间,波普艺术大发展,贾德森舞蹈剧院成果最为丰硕,生活剧场也处在它最多产的时节,“贾德森诗人”剧场赢得五次“奥比”奖(《格林尼治村之声》为外百老汇戏剧赢得了荣誉)。在这段时间,安迪·沃霍尔推出了波普电影,肯尼思·安杰的电影《斯科皮尔的崛起》与杰克·史密斯的影片《热血造物》拍摄完毕,之后被禁;激浪派表演团来到纽约;夏洛特·穆尔曼组织了首届先锋艺术节。在60年代早期,上升的期望以及这样的期望所自动引发的矛盾性已开始给社会及文化的变革火上浇油,到60年代末最终形成熊熊的大火。格林尼治村的艺术景观尤其是现场表演成为那时早期转变的一个范例。

先锋派的民主化

60年代早期艺术家们引进的那些艺术观念——都市风景、社团、日常生活、摆脱各种规矩与准则、游戏性、身体性——并非没有先例。它们建筑在这些艺术家从50年代以及更早时期继承下来的理论及实践之上,但它们仍被发现不能令人满意。60年代的先锋派在试图创造新的社团、新的传统、新的创作与评论艺术的方法时,发觉自己被矛盾所困扰,因为与一个甚至受鄙视的过去彻底决裂是不可能的。在批判中产阶级的现代文化价值观甚至在选择格林尼治村生活与工作(亦即加入这个“传统的”波希米亚)时,这些

艺术家——他们中很多人来自中产阶级——同时拒绝中产阶级文化而又再生出中产阶级文化。他们运用大众文化的图像去评论资产阶级的生活,但几乎就在一夜之间又发现他们自己被记录在《生活》杂志上。他们离开了在新英格兰、南方、中西部及西部的家庭来到格林尼治村,但他们被吸收进了在曼哈顿的替代性“家庭”。比他们稍大些的同时代的“垮掉的一代”与50年代已经过时的主流文化疏远,以此来对其表示抗议。与这些人有些不同,60年代早期的艺术家们与局外人们的交往甚密,又努力接近那些数量巨大的普通受众。60年代先锋派处在一个自相矛盾的先锋艺术与波普艺术的联姻之中,从未能完全逃离资产阶级文化,却沿着这条道路以一种激进的方式改变着它;60年代先锋派为60年代末的政治与艺术大变革搭建了舞台。这就是第一代后现代艺术家。他们造成了给这个世纪其余时代的艺术和文化带来活力的论争、艺术类型和社会机构。

像20年代苏联的先锋派一样,60年代早期艺术家们既有兴趣真心承认成熟的、他们也是其组成部分的大众文化——他们承认这一事实,又具有一种能真正对之做出反应的历史性才能。他们运用计算机和电视与机械工程师合作,把大众传媒引入艺术世界。

但这一代艺术家的独特之处在于,他们把人们珍爱的某些波希米亚价值观念瓦解成为庞大的二战后的美国文化。它在精英与通俗之间设置了某种老先锋派的张力,在欧洲与美国之间设置了某种老艺术世界的张力,但这一点是以看来极其新颖的方式做到的。这一代艺术家通俗化了先前的精英艺术,如迪克·希金斯在“果果”咖啡馆上演俄国歌剧的戏仿之作《赫拉索科》,还通俗化了先前的精英社会构成,包括“先锋派”这个观念本身。但它也做过了头,把通俗性用做高级艺术的因素,如杂耍表演、好莱坞电影、摇滚乐、爵士舞、美国流行歌曲。

拉塞尔·雅各比在《最后的知识分子：学院时代的美国文化》中指出，正是“垮掉的一代”为美国人通俗化了高雅艺术并由此形成了反文化。^①我不同意这种说法。回过头来看，这一点是很清楚的：在“垮掉的一代”之后，还必须有一个能让年轻大众舒适地参与“局外人”文化的阶段：先锋艺术必须容易为人接受，先锋艺术家必须参与所有波普文化而不是从中退却。由于对民主思潮的信奉，早期60年代的先锋艺术在一种最终能被接受的包装下传播了离经叛道的思想观念。这种矛盾预告了现代主义先锋派的终结及后现代主义的开端。^②

斯坦利·阿罗诺维兹认为在60年代早期存在着两种独立的激进文化：后来成为新左派的政治活动家和“替代性文化生产者”（艺术家们），两者在60年代晚期融合成为反文化思潮。^③尽管他们许多作品中政治姿态清晰可见，我还要强调的是，那些激进主义的典型作品，无论是政治的还是艺术的，都产生于60年代的这个骚动之中。这些艺术行为是政治性的，我希望这一点会变清楚，尽管他们当时或许并不总是这样理解。比如，70年代的女性主义者就老调重弹“个人性即政治性”，所以改变一个人自己的生活就是一个政治性的行动，这在60年代早期的先锋派艺术界就已经成为一种实践了。

受诸如约翰·凯奇、默瑟·坎宁安、查尔斯·奥尔森、玛雅·德林、

① 拉塞尔·雅各比：《最后的知识分子：学院时代的美国文化》（纽约：基本图书出版社，1987）。

② 阿瑟·丹特：《艺术的终结》，收入《艺术的哲学剥夺》（纽约：哥伦比亚大学出版社，1986），81—115页。它对艺术（如现代艺术）历史渐增的驱动力如何在60年代——艺术进入丹特所谓的“后现代阶段”——走向终结这一问题，做出了稍有不同的评价，认为这个阶段与后现代主义者的拒绝创新相一致，他们使用并重新结合了旧的表现方式。

③ 斯坦利·阿罗诺维兹：《当新左派变新的时候》，塞尔斯、斯蒂芬森、阿罗诺维兹与詹姆逊编：《无悔的60年代》，11—43页。

诺曼·奥布朗及保罗·古德曼这些老一代艺术家与知识分子的影响——他们的作品与思想尽管包含有日常生活经验,仍被看做只有那些具备入门知识的内行人才能懂的左派艺术——这些年轻的60年代艺术家消弭了“高雅艺术”文化(以前是精英主义的领地)与美国战后通俗文化之间的天壤之别。他们独特的、几乎清教徒式的历史使命感推动了他们的事业。年轻的艺术家们知道其艺术的历史,但他们感到与传统分离了——由于他们的选择,也由于时间与地理环境。两种文化遗产——美国的与先锋派的——的结合产生了一种双重规则,它使事物呈现出新的面貌。这就是,他们有一种历史感,但它是指向未来的。可是,具有讽刺意味的是,在某种程度上,他们事业的特殊目标是要再造传统、社团以及神话学。像80年代与90年代的后现代主义者一样,他们只是残缺不全地把自己理解为历史的产物。到1963年,他们作为创新者自身的历史还包含一段先锋派的正史,他们和这个先锋派还有许多鲜活的联系(毕竟,马塞尔·杜尚仍是60年代的一名“村民”;在新社会研究学院,凯奇在音乐创作课上讲授达达技术;将现代艺术带到美国著名的1913年军械展览会在1963年4月再次开办;现代欧洲艺术的诞生地“被拒绝者沙龙”成立100周年庆祝会举行)。^① 这些60年代的艺术从历史中取出他们能够加以利用的东西,但不像其后的后现代主义那样,他们又怀有一种能把自己从过去中解放出来的乌托邦梦幻。

在尽力应对(并不可避免地帮助形成)一个新的世界——后工业的、官僚机构化的、郊区化的、技术精深化的、扩张的、不断变化而又与传统无关的庞大的美国文化世界——的过程中,这些60年

^① 哈罗德·舍恩伯格:《〈下楼梯的裸体〉的作者半个世纪后出现》,《纽约时报》1963年4月12日,25页。约翰·卡纳迪:《1913年军械展举行五十周年纪念展》,《纽约时报》1963年4月25日,27页。约翰·卡纳迪:《现代艺术的诞生》,《纽约时报》1963年5月26日,第6栏,66—67页。

代早期的艺术家们发现自己处于一种后现代的困境之中,处于一个逻辑悖论的世界里。如果美国不断扩展,那就表明,世界正在缩小。如果民族生活日益复杂化、机构化,世界就日益被原始化为一个地球村。如果市郊是一片荒原,那城市就会比乡村更像是乌托邦。马歇尔·麦克卢汉断言,机器实际上是自然的一部分,是人类身体的延伸。^①

在内容、风格及技巧方面,60年代早期艺术为直接继承它的两个截然不同的先锋派分支奠定了基础。这两个分支是针对媒介具有形式主义倾向的70年代艺术与具有深刻矛盾性、反讽性及反思性的80年代和90年代的艺术(也就是第二代后现代主义)。60年代早期把一种生机勃勃、恣意狂欢、界限模糊的艺术风格与一种冷漠反讽地对待文化的态度结合起来。这种混合在70年代艺术与批评的形式主义时代蛰伏下来,而到了80年代则变本加厉地回归了。但也有一点不同:这次回归是在一种全国性的怀疑主义而非充满希望的氛围中发生的,其特征是一种源泉的枯竭感而非扩张感。但同样清楚的是:对60年代跨学科潮流的任一种媒介进行深入考察,必将在70年代导向严峻而节制的禁欲主义;所谓禁欲主义,就是无节制的60年代之后出现的对极简主义与隔离主义理所当然的追求。

被一种活跃的、常常对美国社会持批判性的观点所引导,这些60年代的艺术家们试图通过艺术来建立一种社团。这是一种替代性的社团,依赖民间的、通俗的、僭越性的亚文化类型,同时作为拒斥先前一代艺术家以及社会政治性组织的价值观的手段,也依赖宗教仪式。他们首创了生产的典范——合作的、未被异化的劳动——这在50年代是极为少见的。

^① 当然,过去艺术家也曾尝试合作理念,但通常情况下——如对威廉·莫里斯与早期包豪斯的观点进行试验——他们往往为中世纪理想化的一种怀旧观念所鼓舞。

60年代艺术家的探索确立了一个历史纪元。当行动的场面不但在美术馆与剧院出现,在少数民族聚居区、大学、工作间、厨房出现,并且进入大街时,它就成为60年代晚期政治、文化大动乱的一部分了。当这些艺术家的僭越行为突破了艺术的界限时,我们所了解的60年代就开始了。

我不想在此声称“民主社会学生协会”的会员,比如说,详细了解伊冯娜·雷纳的舞蹈或肯尼思·安杰的电影,或安迪·沃霍尔著名的汤罐头图。我也并非意指像种族主义者在南方的杀戮、肯尼迪与金的遇刺、越南战争的不断升级、政府在国内的镇压这些暴力事件在60年代晚期的种种政治与文化巨变中不是关键性因素。摇滚音乐与迷幻药对反文化的影响有大量资料可做证明。^①但我认为这些替代性的文化生产模式是社会变革的重要组成部分。它们并不仅仅是社会的“反映”,它们帮助形成了60年代晚期政治与文化抗议的特定形式与风格。举个例子说,无论“事件剧”这个概念的含义随着大众传媒的传播变得多么混乱,它仍然表达自由地、自然地在生活中欣赏艺术这样一个普遍的含义。此外,像面包和木偶剧院这样的团体引人注目地参加了政治集会和游行(像各个门类的艺术家所做的那样)。生活剧院结束在欧洲的自我流放后于1968年返回美国,它在大学校园做了巡回演出,引发了关于剧场作为政治宣传工具的效果的辩论,形成了它自己那种无政府主义的“流动剧场方式”,并且引发了无数年轻的流动剧院团体在全国范围内形成。^② 政治电影制片者,如国家新闻片团体的成员,都曾

① 托德·吉特林:《60年代:希望与激情的年月》(纽约:矮脚鸡出版社,1987);L.奥尼尔:《分崩离析:60年代美国轶史》(四方出版社/纽约时报出版社,1971);米尔顿·维奥斯特:《街道之火:60年代的美国》(纽约:西蒙和舒斯特出版社,1979);安妮·戈特利布:《你相信魔术吗?60年代人第二次来临》(纽约:纽约时报出版社,1987)。

② 皮埃尔·宾纳:《生活剧院:没有神话的历史》(纽约:阿冯出版社,1972),罗伯特·迈斯特译,219—223页。

借用 60 年代早期实验艺术的形象与技术。^① 政治招贴画也受到波普艺术的影响,有时就是波普艺术家制作的。

60 年代早期的艺术界成为一个重要的舞台,一些人在这里激起了美学的、个人的、好辩的能量。这些人怀着狂热的激情相信,通过对其选择的媒介的重新发现,他们已经同历史签署了一个新的契约。三四十年代社会主义现实主义的艺术对政治意义的自觉意识被排斥了,但 50 年代的一代人完全脱离政治的态度也未被采纳。60 年代艺术家没有以这种方式走下去,两种选择都是不可接受的,可是必须找到一种与之不同的叙述政治的方式。在最后一股政治性艺术浪潮之后,一代抽象派艺术家已经出现,而一种现代主义者的对物质的专注现在正好与一种实用主义的、反表现主义的世界观相契合。然而,抽象是不够的,因为现代艺术似乎突然新鲜地获得了迥异于信奉旧的社会主义现实主义的艺术家们体现——实实在在地体现——民主的方式。60 年代早期艺术家们的目标不是被动地反映他们置身于其中的社会,他们试图通过创造一种新的文化来改变它。

概 要

这本书在研究方法上是主题性的,而不罗列文献或档案资料。60 年代文化的主题将通过典型与事例来加以探索,而不是叙述艺术家或艺术机构编年史。还有,我使用的方法还包括插图、提供背景与进行阐释。别人已经探讨过这些艺术作品在形式方面表现出

^① 实际上,是乔纳斯·梅卡斯在 1967 年 10 月的纽约组织了第一个新闻片集会。他把这个团体看做实验电影与政治电影制作的一种结合。参见威廉·博迪与乔纳森·布克斯·鲍姆:《电影在反叛:新闻片》,《黄金时代电影期刊》4—5 期(1979 夏/秋季号),43—52 页。

来的突破,我打算检视它们所展现的形象及其采用的方法,并分析它们在政治与文化背景下的意义。因此,尽管许多说明性例子被加以筛选,但这里还会讨论更多的例子。^①

第一章安排的是格林尼治村——这个为先锋派所拥有的具有丰富象征性的空间——的自然与文化环境。第二章按照社团的思想观念与艺术修辞对相互交叉的艺术世界进行了勾勒。第三章讨论了战后美国面临的知识与艺术的危机。这给予先锋派明确的特点:既然美国已成为艺术世界的国际中心,那么它应当包容何种文化——高雅还是低俗呢?第四、五章检视了60年代美国民主的两大关键主题:平等与自由。第六章涉及对身体形象的分析。这是艺术中统一性因素与跨科际作品的中心,它们赋予了60年代早期时代特征。正是在这里,先锋艺术上演了其文化意义上的斗争。第七章探讨在一种无神论者占主导地位的社团里关于精神承诺的悖论,并结合其他问题说明:为什么教堂成为如此众多激进艺术的发生地点。

我尽量阅读了这些作品以及在其自身的文化语境中关于它们的论述。考虑到从60年代至今我们所感受的文化距离,我往往不

① 关于视觉艺术,参见劳伦斯·阿洛威:《美国波普艺术》(纽约:柯里尔出版社,1974);露西·利帕德:《波普艺术》(纽约:牛津大学出版社,1966)。关于贾德森舞蹈剧院的详尽历史,参见我的著作《民主的身体:贾德森舞蹈剧院:1962—1964》(密歇根州,安·阿伯市:UMI研究出版社,1983)。事件剧与激浪派详尽地收录在迈克尔·柯尔比:《事件剧》(纽约:达顿出版社,1966);汉斯·索姆:《事件剧与激浪派》(科隆:科隆尼斯彻·孔斯特弗林恩出版社,1970);乔恩·亨德里克斯编:《激浪派及其他展览目录》(布卢姆费尔德·希尔斯市,密歇根州:艺术博物馆格兰布鲁克研究院,1981年9月20日—11月1日);乔恩·亨德里克斯编:《激浪派抄本》(底特律:吉尔伯特与莱拉·西尔弗曼收藏出版社,与哈里·艾布拉姆斯出版社联合出版,1989)。外外百老汇剧院的历史资料更为分散,其中一些可参见第一章的注释。关于电影界,参见亚当斯·西特尼:《幻觉电影:美国先锋派》(纽约:牛津大学出版社,1974;第二版,1976)。最近的研究成果是戴维·詹姆斯:《电影艺术的寓言:60年代美国电影》(新泽西,普林斯顿:普林斯顿大学出版社,1989),探讨了实验电影与独立电影的形式方面与政治方面。音乐领域,参见迈克尔·奈曼:《实验音乐:凯奇及以后》(纽约:斯柯默图书出版社,1974)。

能同意那时所公认的政治与文化观念,比如关于“种族”及性别的本质主义观念。尽管我钦佩其中许多艺术家及作品,我也没有必要非得同意他们的观点,或甚至赞同他们当时所说的话。我相信我自己与我所讨论的这些说法的距离是显而易见的。

内容简介

1963年是西方文化史上的重要时刻,就在这一年前后,在纽约的小小格林尼治村,出现了以先锋派表演为中心的大量艺术现象,而正是这些现象构成了后现代主义的实践和理论的源头或者基础。贝恩斯讨论了这些现象本身,而我们不难从中发现后现代主义所专注的那些主题。

1. 狱中记 [英]奥斯卡·王尔德
2. 人，诗意地安居——海德格尔语要
[德]海德格尔
3. 永恒的流放——德国流亡知识分子
[美]马丁·杰伊
4. 时髦的身体：时尚、服装和现代社会理论
[英]乔安娜·安特维斯托
5. 1963年的格林尼治村
——先锋派表演和欢乐的身体
[美]萨利·巴勒斯
6. 资本主义的诞生——资本积累秘史
[美]迈克尔·佩罗曼
7. 文艺复兴——艺术与诗的研究（插图珍藏本）
[英]沃尔特·佩特
8. 人之子——耶稣 [德]艾米尔·路德维希
9. 悲剧的诞生（插图珍藏本） [德]尼采
10. 罗丹论（插图珍藏本） [英]里尔克
11. 一个后现代主义者的谋杀（插图珍藏本）
[美]阿瑟·伯格
12. 无墙的博物馆——艺术史（插图珍藏本）
[法]马尔罗



目 录

前言	(1)
致谢	(1)
序	(1)
1 另一个空间	(1)
2 社团的重新确立	(28)
3 何种文化?	(95)
4 平等	(133)
5 梦想自由	(171)
6 身体就是力量	(245)
7 渴望绝对	(306)

1 另一个空间

在论文《另类空间》中,米歇尔·福柯创造了一个新的术语:“异托邦”(Heterotopias)。他解释道,异托邦,“是类似于反场所的某种东西,一种有效地实现了的乌托邦,在这里……文化中所能找到的所有其他真实的场所,都同时表现着、竞争着、转化着”^①。一方面,乌托邦可以当做某种文化的类比或者颠倒,但是乌托邦是虚构的,不是一种真实的空间。而另一方面,“异托邦”则是既反映社会而又对抗社会的真实空间。通常,它们是偏离正常的场所,比如监狱和精神病院。同一个反场所在一个社会历史进程的不同时期会发挥不同的作用。一方面,“异托邦”能把几种空间象征性地并置在一个单一的空间里,像在剧院与花园里那样。通常,有着入口与出口的系统既把它们变为渗透性的,又使它们成为孤立的。

福柯论述道,在我们的现代文化中,异托邦既有幻想性的也有补偿性的,作为一个模式,后者比它的原型更完善、更有秩序(就像在特定的殖民地)。我要指出格林尼治村正是60年代早期我国的一个异托邦,却是一个提供反面补偿的异托邦。也就是说,格林尼治村更加自由、更无秩序,相对于美国社会(有人已感觉到它正在日益官僚机构化、日益被技术专家所控制)的其他真实空间而言较不“完善”。本章将阐述作为神话般另类空间的格林尼治村:它的历史、它的地理以及它的系谱。

^① 米歇尔·福柯:《另类空间》,杰伊·米斯科伊科译,《辨析》1986年春季号,24页。

格林尼治村：历史

1916年冬天(华盛顿广场)的拱门上出现了一个离奇有趣、不同寻常的革命场面。约翰·斯隆与马塞尔·杜尚及他们的几个波希米亚艺术家朋友穿过西边的铁门,登上狭窄的楼梯。到楼顶后,他们分发了用做座位的热水袋,摆上食物与酒,点上日本的灯笼,吹起红色的气球。他们朗诵诗歌,打响了玩具手枪。伴随着欢快的枪声,约翰·斯隆宣布格林尼治村为“一个自由的共和国、独立的乌托镇”。^①

这段取自弗雷德·麦克德拉夫写于1963年的旅行指南《格林尼治村》的趣闻,无论是表演本身还是它被描写的方式都为我们提供了一个关于格林尼治村历史与神话的暗示性形象。“离奇有趣”、“不同寻常”、“革命”,被如此“包装”的格林尼治村在60年代给传统增加了一种离心力,但同时又用一种轻浮缓和了反叛的气氛。使用“离奇有趣”这个词甚至有少许人种学的距离,似乎那些被麦克德拉夫所记载的艺术家不仅在年代上是遥远的,而且构成了一个外来的、异己的部落。他们的日常生活和风俗习惯是如此让人莫名其妙,以至他们的行为竟沦落为无聊的玩笑。

这段被引用的趣闻恰恰标示出60年代面对先锋派“传统”的一种矛盾态度。因为虽然麦克德拉夫关于斯隆、杜尚表演的叙述是非常遥远、不可考的,但他的意思还是很清楚的,并且也很好地吻合于他本人在1963年对格林尼治村的阐释:文化复兴之地——一个重获生机的异托邦。事实上,麦克德拉夫选择这个特殊的事

^① 弗雷德·麦克德拉夫:《格林尼治村》(纽约:柯林斯出版社,1963),30—32页。

例强调了先锋派的延续性。因为在近 50 年后的 1963 年,杜尚仍生活于格林尼治村并参与了一些表演,这些表演在本书中有所论及。

杜尚令人起敬的里程碑式的“占领”把政治性革命改造为文化意义的反叛:这个事件是庆祝性的(有酒与食物)、艺术性的(有诗歌朗诵)、异国情调的(日本的灯笼)、游戏性的(玩具手枪及气球)、左倾的(气球毕竟是红色的)。它还发出了强烈要求建立波希米亚式自由社团的声明(“一个自由的共和国”),召唤一种替代性的文化,从资产阶级生活中独立出来(“乌托镇”),但同时他们舒服地使用的水袋又成为实现这些目标的一个障碍。还有,这次独立宣言是一次表演——一种表演性的而非书写的宣言。这是一种滑稽模仿的姿态,但它以奇妙的、具体的形式又断言了一个激进的文化政治目标。杜尚的表演使华盛顿广场成了先锋派运动的一个里程碑。^①

在 60 年代早期,纽约市正在进行着大规模的破坏、改造、建设活动。格林尼治村敏锐地意识到了它许多方面的历史性特征:古雅的历史纪念性建筑区、放荡不羁的波希米亚区、少数民族地段。这确是一个具有坚定自觉意识的村子,由于几股历史文化相交织,其居民的思想成功地(部分地通过长时间的地理隔绝来实现)在不断增长的、泯灭个性的大都市化进程中保持了一种对于面对面的“可靠”经验的温情。市委员们尽可以为市政重新规划各种大厦与街区,可以制定计划改变交通路线、关闭咖啡馆,纽约大学可以在华盛顿广场周围买越来越多的土地,但格林尼治村的人们与组织即刻就会对此做出反应,提出他们的计划与设计,与官员们会面以寻求折中的解决方案,或将市政府送上法庭。在从《格林尼治村之声》(以下简称《村之声》)周刊到麦克德拉夫的旅行指南等出版物

^① 麦克德拉夫是《格林尼治村之声》的摄影记者。

中,格林尼治村的村民就是这样描画他们这一区域的,无论对其自身还是对局外人都是如此。

在这里我打算把麦克德拉夫的《格林尼治村》作为格林尼治村自我形塑的一个文本来加以检视,看他是如何叙述这个异托邦的历史的。麦克德拉夫的格林尼治村是一个由想像建构的背景,这不仅是特定的表演行为(我将对此加以分析)的背景,而且是村民在其中塑造他们自己与他们的地区的更大的、隐喻意义上的表演行为的背景。尽管麦克德拉夫确实把格林尼治村的许多方面浪漫化了,在许多方面迥异于我将对它所做的阐释,但我在此并未在贬义上使用“想像性的”与“表演行为”这些词。就我的目的而言,有意思的并非它论断的正确性,而是这些论述所告诉我们的关于这个时代的价值观以及先人之见——它们表达了何种意识。换句话说,麦克德拉夫的这本书本身即是那个时代的晴雨表。其次,麦克德拉夫的格林尼治村简史将有助于为我在这儿要探讨的艺术家与表演提供背景,但它始终只能被理解为由当时文化所产生、所限定的“档案资料”,而不是一堆客观的、中性的“事实”。

在给麦克德拉夫的书所写的序言中,戴维·博鲁夫写道:这个村庄“并不是一个单一的实体。它实际上是诸多社团的集合……它们的公民包括从毋庸置疑的中产阶级类型到货真价实的波希米亚人”^①。在访谈时,两种类型的艺术家都告诉博鲁夫说,这个村庄对他们来说重要的就是它的“人性尺度”,即一种在一定程度上能使亲密与自主同时并存的友善气氛(但两者都没有提及人种学意义上的意大利人或非洲裔美国黑人)。博鲁夫认为,格林尼治村是一种关系密切的社团,具有不寻常的宽容及多样性,它所具备的特点使其成为一个“民主生活的实验室”。

^① 戴维·博鲁夫:《格林尼治村宣言》,见麦克德拉夫:《格林尼治村》,4页。博鲁夫的这篇序言是据他1961年发表在《纽约时报》上的一篇文章修订的。

“在一个城市里有可能存在这样一个小镇吗？它有自己的民主法规以及对地方事务有如此强烈的关注吗？”博鲁夫如此问道。他接着回答说：“格林尼治村拥有能够直言不讳表达意见的组织，它证明了这种对地方事务的强烈关注是可能的。”^① 接着他还指出，在美国格林尼治村还是异族通婚的夫妇能感到舒心的少数地方之一——尽管他没意识到这一矛盾：在1963年，这种自由主义的种族宽容态度违背了大多数小镇的价值观念。在博鲁夫与麦克德拉夫看来，兼收并蓄的建筑风格与非常特别的街道——它们使地图呈现倾斜与弯曲，拒绝与大都市栅栏式的格局相契合——象征了村庄的“非整一主义”。

但是两位作者在赞扬村庄的小镇特色时，他们对它的更明显的商业特征给予了同样的关注（虽然博鲁夫曾带着几分惊讶写道：“说也奇怪，吸引人们的格林尼治村的文化的蓬勃发展首先表现为它的堕落。”）。那些出版社、书店、剧院、爵士乐俱乐部以及咖啡馆原本是生活在那里的艺术家们进行演出的地方，但是它们又把格林尼治村变为局外人——他们来自纽约及更远地方——的一个娱乐中心，变为房产开发者的一个金矿，他们的规划已经开始提高格林尼治村的租金，并开始取代那些东头的艺术家们。

麦克德拉夫这本旅行指南的出版（由E. 威伦茨公司的8号街书店的出版部科林斯出版社出版）本身也是那种旅游市场的一个表征。它传播村庄现在的“异国风情”，却又提供一种标准化了的村庄历史——这部历史老一套地赞扬其“非整一精神”与社团之间的契合，老一套地悲叹它无可挽回的灭亡。它把格林尼治村包装成为具有替代性历史意义的弗吉尼亚州的威廉斯堡，后者是美国的波希米亚的活博物馆。

如何评价格林尼治村，它是古怪的还是稳重的、恒定的还是变

^① 博鲁夫：《〈格林尼治村〉序言》，12页。

动的、离心于纽约还是向它靠拢、严肃真实的还是一种游戏娱乐？这一矛盾使麦克德拉夫处于苦恼之中。每种极端都被它的反面平衡了。以某种方式，所有这些矛盾都成为格林尼治村无法解释的特点，都产生了一种辩证的、千变万化的活力。以下看法支持了上述说法：格林尼治村最终能成为所有人群的任何东西，一个精神上的丰饶角或熔炉，同时具备城市和乡村生活的最佳特点。但根植更深的是（确实，这一点在文本表层难以觉察）对待这些特点的一种矛盾态度，甚至可能是对业已成为失乐园的格林尼治村深深的缅怀。为什么这是一种亲切的、持久的缅怀，我们稍后再论。现在先来简单地看一看麦克德拉夫版本的格林尼治村的历史。

在麦克德拉夫对格林尼治村开拓历史的叙述中，它在17世纪被荷兰从萨坡坎尼克人手中吞并。从米内塔河到哈德逊河被称为博森·布威瑞尔的这块地区就成了荷兰统治者的私人财产。在英国殖民统治下，一个小城在这块土地上——也就是严格意义上纽约城（那时仅仅占据曼哈顿的一个尖角）的北郊——成长起来。仅有一条路——现在的格林尼治大街——连接村庄与市区。（对麦克德拉夫而言，这一“分离”主题是对这一地区身份认定的关键，但格林尼治村作为纽约的中心这一与之矛盾的观念与其“分离”主题始终相伴随。）到18世纪末，格林尼治村仍保留着一片半农村的丘陵地带，以逃避肆虐于市镇的天花、黄疸病以及霍乱传染病；当城市的其他地方被隔离起来的时候，一个生气蓬勃的地区很快发展起来了。“在瘟疫流行期间……格林尼治村成为大都市的中心。”^①

根据麦克德拉夫的记载，1811年，纽约市的小山铲平了，棋盘式街道的规划也通过了，由于村民的抗议，当小山消失时，格林尼治村的曲折街道与不规则的街区仍保留着。“这产生了一种氛围，

^① 麦克德拉夫：《格林尼治村》，18页。

它使格林尼治村成为与其他区不同的社区。”麦克德拉夫把这次较量描述为“纽约对格林尼治村进行物理格局同化战争的第一个战役，这场战争仍未结束”^①。他在书中不断阐述这一思想。作者认为，60年代格林尼治村的丰富能量部分地来源于它捍卫其传统时自觉而坦率的论战姿态——麦克德拉夫把这看做是对这个时代的回应：维护并协调互相冲突的价值判断，如社团与个性、离心与向心、创造性与自由。格林尼治村在地理上的离散性与非整一性，恰是其文化上的独特性的一个象征。

麦克德拉夫简要追溯了构成格林尼治村大熔炉的种种组成部分。在19世纪中期，先是爱尔兰人，后是南方的黑人，再后是意大利人住进了华盛顿广场的经济公寓。较富裕的人家搬到了非商业区（这使原来的马厩、画室、公寓能够保持低廉的出租价格），到1910年格林尼治村开始吸引艺术家与作家。麦克德拉夫对自世纪之交以来，在流行的想像中已经成为不朽神话的种种波希米亚浪潮做了如下的概括：“他们信奉性爱自由、言论自由、激进主义、马克思主义、社会主义及独立特行，读《群众》杂志、写书。”^②

格林尼治村还存在着未在麦克德拉夫的书中出现的隐蔽历史。在对格林尼治村爵士乐历史的来龙去脉进行追溯的过程中，艾马穆·阿米里·巴拉卡（勒鲁伊·琼斯）指出，原是契约仆役的11个非洲裔美国黑人在到达新阿姆斯特丹18年后，最先于1644年在格林尼治村定居。他们获得解放的条件之一就是迁到居住点的外围，后来成为格林尼治村的这片“沼泽密布”的土地。19世纪20

① 麦克德拉夫：《格林尼治村》，20页。关于格林尼治村历史背景的补充资料，参见T. 德莱尼：《纽约的格林尼治村》（马萨诸塞州，巴雷：巴雷出版社，1967）；艾萨克·牛顿·费尔普斯·斯托克斯：《曼哈顿岛的图像》（纽约：罗伯特·多德出版社，1915—1928）；约翰·考恩霍文：《美国纽约的历史图像》（纽约：双日出版社，1953；纽约：哈珀和罗出版社，1972年再版）。

② 麦克德拉夫：《格林尼治村》，22页。

年代,一个美国黑人戏剧公司在布利克街与默瑟街的拐角处创建了格罗夫剧院。后来,在沿休斯顿大街的那些剧院里都有黑人音乐家的表演。直到1863年贫穷的白人劳动阶层放火烧了黑人的房子,死伤了1 000多人之前,这里一直都是村里一个繁荣的美国黑人社区。内战后,尽管格林尼治村不再是纽约非洲裔美国黑人中心,成群的南方黑人仍来到这里建立新的社区。^① 巴拉卡的兴趣在于重新揭示出格林尼治村的历史,重新认定它是一个象征性的空间——是传统的非洲裔美国黑人而不是中产阶级的白人先锋派创造的;他的做法强调了格林尼治村作为一个想像性地域的身份,而这个想像性地域需要加以认定。

麦克德拉夫叙述的历史从1910年一下跳到了现在。“二战后,伴随着不断出现的奢华建筑,租赁费用急剧增加,一些老建筑消失,纽约大学在华盛顿广场地段的扩张,郊区的复兴及昂贵的娱乐,传统的波希米亚也经历了巨大的变迁。”但他指出,这也没什么新鲜的。有些人总要从这个地区的波希米亚情调中获利。这也是格林尼治村的组成部分,尽管反对市郊复兴与发展的论调贯穿此书的其他部分,他似乎还是承认了这一点。麦克德拉夫得出结论:

随着时间的推移,出现了存在主义者、沉默的一代、垮掉的一代、保守的一代,所有这些都构成了变动不居、奇特古怪的格林尼治村社团的拼盘杂烩……形成了一个因其居民的自由风格、人员构成而仍与城市的其他部分大异其趣的岛屿;这里居住着形形色色的人们,他们只有一点共识:即有必要维护他们的社团……格林尼治村。^②

① 艾马穆·阿米里·巴拉卡(勒鲁伊·琼斯):《格林尼治村与美国黑人音乐》,收入《音乐:关于爵士乐与布鲁斯的思考》(纽约:威廉·莫罗出版社,1987),183页。

② 麦克德拉夫:《格林尼治村》,22页。

尽管他遗憾地提及像纽约大学破坏纪念性建筑文物,以及在格林尼治村广场出现了妇女拘留所等这些丑陋的现实,对麦克德拉夫来说,格林尼治村仍然首先表现为“日常欢庆”,其中心集会区华盛顿广场公园(1916年斯隆与杜尚退隐之地)的景象即是一个缩影:

步行、骑自行车、小型摩托车或坐出租车、婴儿车或旅行车,无论采用哪一种交通工具,人人都聚集在这里,猫与婴孩、艺术家与知识分子、银行家与“垮掉的一代”、禅宗佛教的信徒与先知、卖鞋店员与作家……喷泉是村庄的中心,夏天的周日村民们聚集于此,弹斑鸠琴、拍照、日光浴、玩游戏拉线盘、投套索、非暴力的抗议、写诗、上演怪异电影、会友或者仅仅清谈。这里缺少的只是一块社区的招牌。^①

整体内这种丰饶、充满快乐的多样性庆典为麦克德拉夫的这本书提供了模型。他为格林尼治村所做的构画图杂乱地混合了各种神圣庄严的老纪念物(像在第五马路的第一长老会教堂,它有华盛顿就职时的《圣经》,及汤姆·佩因在格罗夫大街的住宅)和老波希米亚的纪念物(像在第五马路23号的梅布尔·道奇沙龙,自由俱乐部、普林温斯顿剧场,两者皆在麦克杜格尔街)与新的先锋派建筑:生活剧院、《村之声》办公室、雪松酒店、民俗中心,还有像胖黑猫、比扎、希普·巴戈尔等咖啡馆。

在描述贾德森教堂时,麦克德拉夫对格林尼治村充满悖论的形象所表现的兴奋是无以复加的。这座昔日庄严的宗教建筑里各种传统的东西都被摧毁了:不但堂区居民直呼牧师的教名:霍华德·穆迪,而且教堂还帮助被监禁的诗人,保护民歌手的权利,为一

^① 麦克德拉夫:《格林尼治村》,24、32页。

个吸毒瘾君子的康复计划提供住处,赞助事件剧团及一个先锋派诗人剧院(刚成立的舞蹈剧院未被提及)、一个美术馆、一座具有激进政治倾向的镇民集会风格的议事大厅。

格林尼治村:地图

在1963年,如果面对着华盛顿广场公园,站在位于汤普森大街西四街的贾德森教堂的前面,你就会在右面看到纽约大学沿西四街向北延伸至华盛顿东广场。在西四街15号,东广场剧院也许正在上演罗伯茨·布洛瑟姆的电影戏剧舞《花》与市第二巡回剧团演出的即兴喜剧。安特剧院也在华盛顿广场,它作为林肯中心保留剧目轮演剧团的临时总部正在兴建,计划于1964年1月开放。越过公园,在正前方,村民、游客可以沿着第八街从第六马路经大学区散散步,这里的商店、影院、饭店在任何时候对他们都有着极大的吸引力。如果你沿着第八街走,在大学区向左拐,你就到了雪松酒店,抽象表现派在50年代经常出没于此,之后这里就成了一个艺术家与作家集会的地方了。而你如果沿着第八街一直到第三马路——在这里第八街改名为圣·马克街道——你就到了新“东村”,一个多民族的街区,主要有犹太人、东欧人、拉美人,在这里艺术家与诗人们会找到比“西村”更便宜的住房与艺术室,新酒吧与咖啡馆也像雨后春笋般涌现出来了。^①

沿第三马路往北走过两个街区就会找到东十街画廊,这是第二代抽象表现主义的大本营。在下条街即第二马路与第十街的交点处坐落着圣·马克教堂,它曾资助艺术家庆典、诗朗诵、戏剧演

^① 这个地图的来源除了麦克德拉夫的《格林尼治村》外,还包括1963年《村之声》、《纽约时报》上的各种文章、表格、广告。

出。沿第二马路往南你就会经过许多咖啡馆——诗朗诵、爵士乐及其他表演的场所——像在第二马路上的地铁咖啡馆与中心广场,圣·马克街区的午点夜总会与阿维托咖啡馆,以及在东七街的“两个烟蒂”咖啡馆。在圣·马克街道,还有詹姆斯·韦林、艾琳·帕斯洛夫与伊冯娜·雷纳共用的画室,非正式的舞蹈表演与演讲在这里举行。影剧院与外百老汇剧院组成的狭长地带在此组成了丰富多彩的剧场文化:在圣·马克街道有新鲍厄里剧场(这里上演实验电影与诗剧),在第二马路有洛准将剧院与安德森剧院、门户剧院、东方夜总会、蟋蟀剧院、俄耳浦斯剧院及圣·马克剧场(热内正在这里庆祝《黑人》第一千次演出),在东四街有作家剧场、罗道尔剧场、东头剧场等。稍往东一点,靠近坐落在东十一街与B马路的是汤普金斯广场,查尔斯剧院就在那里,它放映早期实验电影。

如果在另一方向,你从贾德森教堂往左去,走过纽约大学法律学校,前面西四街的三个街区就是格迪斯百姓城。这是最受民歌手欢迎的地方。一个近些的街区是麦克杜格尔街,分布着咖啡馆及咖啡剧场——地下室咖啡馆、“哇?”咖啡馆、“为什么不”咖啡馆、“煤气灯诗歌”咖啡馆、“里基恩”咖啡馆、普雷豪斯咖啡馆、“雷吉欧”咖啡馆、“克里卡彻尔”咖啡馆——这些地方都是诗人、演员、音乐家聚在一起聊天、写作及表演的地方。这儿有演员剧场、普林斯顿剧场、吉恩·弗兰克尔保留剧目轮演剧院、伊泽·扬的民俗中心及一批意大利饭店。沿麦克杜格尔街到布利克街,你将经过西三街和米内塔胡同——这儿有辛德瑞拉俱乐部、比扎咖啡馆、曼辛尼咖啡馆、伊利西浓咖啡馆。随着更多的咖啡馆及扭摆舞迪厅的突然涌现,原来西三街的旧脱衣舞厅就消失了,但对较老的居民来说,这些场所也同样令人厌恶。沿布利克街甚至有更多的咖啡馆、卡巴莱(cabaret:有歌舞表演的酒吧间——译注)及戏剧院(对民歌手、诗人、爵士乐人、制片人都开放的场所),还有外外百老汇剧院——菲格罗咖啡馆、弗莱门科咖啡馆、雷弗欧咖啡、龙之洞、“喝

三杯”咖啡馆、“更苦的尽头”、“前提”小餐馆、地下酒吧爵士乐、布利克街电影院(《电影文化》杂志社在此主办了实验电影展)、“方中之圆”剧院、华盛顿广场剧院。这一地带标志着迪克·希金斯记忆中的“散步大道”的终结:诗歌巡回朗诵从第六马路与第八街(那里有许多娼妓出没)的拐角处出发,经第八街到麦克杜格尔街(原来的第八街书店使这个角落很显眼,在这儿可买到小巧的精印书籍、诗集、文学作品等),往下去经公园就到了咖啡馆区的中心地带。^①1963年春夏,恰在初选之前,麦克杜格尔大街上呈现出——正如一些居民所抱怨的——一番“热得发火”的景象:各种噪音充斥,到处是摩托车手、性变态者、跨种族夫妇,还有抗议浓咖啡太贵及服务收费不合理的游客等;迫于邻近地段(竞争)的压力,几个咖啡店主做出了一个承诺,除控制噪音外,还制定了服务费及饭菜价格的标准。^②

小说家罗纳德·萨根尼克在《下去与进来》中描绘了1948—1986年间的酒吧与咖啡馆的文学景象。在萨根尼克叙述中的1963年的格林尼治村中,圣热默是最受某些“垮掉的一代”诗人及抽象表现主义画家喜爱的地方。萨根尼克说,他们中有天主教社会活动家多萝西·戴及爵士音乐家迈尔斯·戴维斯,还有约翰·凯奇、默瑟·坎宁安、保罗·古德曼、朱利安·贝克与朱迪思·马利纳。60年代也有许多作家不去圣热默及布利克街的咖啡馆,而到“东村”的一个叫“斯坦利”的酒吧去。“东村”的诗人与小说家,比如戴安娜·瓦科斯基、保罗·布莱克本、戴安娜·狄普瑞玛、特德·贝里根、杰罗姆·罗腾伯格、罗切尔·欧文与卡罗尔·伯奇——这些比“垮掉

① 1988年5月12日在纽约巴里顿对迪克·希金斯的访谈。

② 格达德:《“麦克杜格尔”景观:夏季在高压锅中变得火热》,《村之声》1963年5月30日,1、6页;格达德:《“麦克杜格尔”咖啡馆开始“改革经营”》,《村之声》1963年5月30日,3、16—17页;伊迪斯·埃文思·阿斯伯里:《格林尼治村主张生活新方式:咖啡馆引起关于狂欢氛围的新鲜争论》,《纽约时报》1963年8月6日,1、62页。

的一代”稍年轻的同时代人,已经在试图创造出自己的“景观”来对“垮掉的一代”卓著的声名做出反应。他们在咖啡馆参加社会活动、交流思想,并进行表演。^①正是这种流动的咖啡馆景观——非正式集会场所的规律性巡回演出——为所有领域的艺术家提供了社团基础。

在格林尼治村住宅区的边缘地带,美国马路(村民一直叫它第六马路)与第十四街的拐角,生活剧院占据了一幢楼的两层,默瑟·坎宁安舞蹈公司的工作室也在这座楼上。在剧院的门厅有一家书店。生活剧院除上演自己的保留剧目外,还举办诗歌朗诵、电影展及其他表演。人们常常仅为了幕间休息而去那里,为的是看看哪位朋友与陌生人会在那儿。

在第六马路西面的纪念物包括:在谢里登广场的《村之声》办公室(它处于六条街道的交汇处:第七马路、格罗夫街、克里斯托弗街、华盛顿街、韦弗利街及西四街);马克斯·戈登的爵士俱乐部——村庄先锋;非纽恩咖啡馆在第七马路南,《村之声》的一位记者在她1963年关于附近地段夜总会的专栏文章中曾提及它;^②查姆利饭店是另一个作家集会地,它在贝德福特街;西诺咖啡馆位于第七与第六马路之间,远离布利克街和科尼里亚街;樱桃巷剧院位于商业街,自20年代以来它就是一个实验性剧场,50年代由于上演生活剧院的早期作品与贝克特的《剧终》、《等待戈多》而声名大噪,到60年代早期则成为一个上演尤奈斯库与阿尔比作品——也有其他作品——的外百老汇剧院;再往东去是白马酒吧,它居于赫德森街与第十一街;往下是在赫德森街与查尔斯街的街角处的狮头酒吧,这两家酒吧最受作家们欢迎。

^① 罗纳德·萨根尼克:《下去与进来》(纽约:威廉·莫罗出版社,山毛榉树图书,1987)

^② 琳达·所罗门:《夜猫子笔记》,《村之声》1963年5月23日,16页。

赫德森街这些酒吧邻近的街区被认为是市区的贫民窟,曾列入重建规划。麦克德拉夫在《格林尼治村》中写道,街区的居民们在城市分析家简·利的率领下,“全副武装地行至市政大厅,向市政府摊牌,迫使市政府撤销其规划”。他又说:“雕刻家莱恩·莱尔,政治领袖马丁·伯杰、法瑟·詹姆斯·弗莱,建筑家罗伯特·雅各贝斯,画家迈克尔·戈德堡,社会主义作家迈克尔·哈林顿,舞蹈家埃里克·霍金斯,及制片人里基·利科克是居住在这块独特地区(村中最富有多多样性的地区)中的知名人士。”^① 西村还是奢华公寓增长很快的地区,这迫使艺术家们迁向东、南部以寻找较低廉的出租房屋。^②

在南村——一块完全属于意大利的“飞地”——与唐人街的交界地段[这里现名 Soho,南休斯顿街(South of Houston Street)的缩写],像迪克·希金斯、艾莉森·诺尔斯及乔治·马西纳斯这样的艺术家们已经搬往在百老汇与运河街新建的阁楼里去了,这个地区周围有轻工业与电器配件商店,和霍兰德隧道入口处的街道交界。他们悄无声息地为下一代(虽然是短命的)波希米亚的出现搭建着舞台。

格林尼治村:系谱

如果确如利奥·斯坦伯格所写,仅需7年时间,一代当时还使老一代艺术家感到难堪的艺术新秀就能通俗化,^③ 那么就容易理

① 麦克德拉夫:《格林尼治村》,54页。

② 《艺术家是房产经纪人的好朋友,编辑如是说》,《村之声》1963年1月17日,25页。

③ 利奥·斯坦伯格:《当代艺术及其公众的困境》,《另类尺度》(纽约:牛津大学出版社,1972),5—6页,初发表于《竖琴师》1962年3月号。

解为什么 60 年代早期艺术家能与他们前几代的美学先辈们同时并存了。要清理他们的发展脉络倒也不难。早在 50 年代就崭露头角的艺术家们——抽象表现主义者、先锋舞蹈、新音乐家及爵士音乐家、荒诞派剧作家、幻觉电影制片人、“垮掉的一代”诗人与黑山诗派——在 60 年代早期仍处在其艺术能量的高峰。但本书不涉及他们的作品,仅涉及他们的艺术后代的作品——那些基于他们的艺术实践而又与之分离的艺术家的作品。

但朱利安·贝克与朱迪思·马利纳是个例外。从 40 年代晚期他们就为组成不同形式的生活剧院而工作,在几十年中他们穿越了若干新的审美时代。他们既属于 50 年代也属于 60 年代——不是因为他们是连接两个时代的桥梁,而是因为他们的创作变化了。在某种意义上,他们自己产生了自己。但百老汇运动的许多剧院——从贾德森诗人剧院到开放剧院——以其为先例,甚至在人员设置上都承袭了生活剧院的衣钵。由于安托南·阿尔托的思想及其“残酷戏剧”理论(M.C.理查德翻译的阿尔托《戏剧及其双重性》的英文译本已由格罗夫出版社于 1958 年出版)的影响,以及欧文·皮斯卡托(马利纳在纽约曾随其学习)的史诗戏剧技巧的影响,同时还由于苏联早期先锋派导演乌瑟夫路德·梅耶荷德的遥远的历史榜样,他们创造了自己的政治戏剧的综合样式。

生活剧院在 50 年代早期曾是声势日盛的外百老汇运动的组成部分。这一运动包括“方中之圆”剧院、凤凰剧院、纽约莎士比亚艺术节剧院、艺术家剧院等都致力于在小规模剧场上演严肃戏剧,并不期望商业上的成功。但是到 60 年代初,外百老汇运动在很大程度上已经沦落为通向百老汇之路的一块缺乏想像力的垫脚石了。一群年轻的演员、导演及剧作家便希望能找到震动剧坛的新方法。60 年代外百老汇运动的另一个直接先驱是剧作家爱德华·阿尔比,这不仅因为他是美国荒诞派戏剧的主要代表人物,不仅因为他本人的作品首次上演是在外百老汇剧院——如樱桃巷剧院与

普林斯顿剧场,而且还因为他帮助推出了年轻的剧作家。1963年,阿尔比(与理查德·巴尔及克林顿·怀尔德——两人是1962年上演于百老汇的戏剧《谁害怕弗吉尼亚·沃尔夫?》的舞台监督)组织了一个剧作家团体,从范·德姆大街村南剧院创作室作品中,全力推出年轻剧作家的作品。而像“1964戏剧”这样同类的团体则在樱桃巷剧院(上演了包括勒鲁伊·琼斯的《荷兰人》及阿拉贝尔、贝克特、品特及阿尔比的戏剧)与东头剧院(推出了阿德里安娜·肯尼迪的《一个黑人的精神病院》)推出作品。^①

在电影界,无论在艺术方法上还是在表演实践上,玛雅·德林都对年轻的一代产生了重要的影响。40年代及50年代她的影片运用宗教仪式、神话、梦幻及自传等手法,被亚当斯·西特尼称为“催眠影片”。尽管德林后来攻击超现实主义和精神分析,但是她企图通过电影手段描述内心历程的努力是明显地植根于它们的。60年代的制片人会强烈拒斥德林雅致的玄谈,但他们将继续探索(尽管会以不同的方式)业已经过她开辟的通往个人与梦幻的道路。无论是德林的电影还是电影理论方面的作品,抑或为支持独立的“创造性电影事业”而进行的不倦工作,无不给人以鼓舞。影坛另一个重要人物是约瑟夫·康奈尔,一个拼贴艺术家、“箱子”制作者。据西特尼说,康奈尔随意为之的“现成取材影片”,以好莱坞的想像力与童年主题直接启示了斯坦·布莱克哈格、肯·雅各布森及杰克·史密斯。^②

爵士乐在50年代末60年代初的转变是从查利·帕克、迪奇·吉莱斯皮及其同仁对博普爵士乐的革命性创新开始的,他们经历了霍勒斯·西尔弗、阿特·布莱基及50年代中后期的其他一些人的

① 亨利·休斯编:《1963—1964年间最好的戏剧》(纽约:多德出版社、米德出版社,1964)。

② 西特尼《幻觉电影》第一章与第二章讨论了德林的作品,347—352页讨论了康奈尔及其影响。

硬博普风格,最后发展到先锋派先驱们——例如迈尔斯·戴维斯、查尔斯·明戈斯、桑尼·罗林斯及约翰·库尔特拉尼——的创作。最后一批音乐家及其同代人在和声、节奏、音律等方面重新发展了爵士乐即兴表演,他们强调音乐的布鲁斯调和圣乐的渊源,有时在他们的表演与创作中注入明显的政治含义(例如明戈斯的《福伯斯的寓言》)。他们在格林尼治村的俱乐部进行表演,比如赫德森街上的波希米亚咖啡馆、村庄先锋、半个音符等处,他们也在奥彭·多尔俱乐部的近于传奇色彩的星期日晚会上进行表演。他们之间相互交叉,经常在同一个团体、同一个聚会上演出,从而形成了一个普遍年轻些的团体:奥尼托·科尔曼、唐·彻里、埃里克·多尔菲、塞西尔·泰勒、阿奇·谢普、贝尔·狄克逊。他们的演出如果转向其他的俱乐部、阁楼或咖啡馆,那就会在很大程度上重塑格林尼治村爵士乐的格局。午点夜总会在1963年迁往圣·马克街区,无论此前此后,它都是新音乐的中心。

勒鲁伊·琼斯把硬博普爵士乐到先锋派音乐的转变比做民权运动到黑人解放运动的转变。^① 占音乐世界主导地位的黑人先锋运动与表演界的白人先锋运动存在着血缘关系——这体现在琼斯本人身上:他是一个诗人剧作家,同时还是音乐批评家;还体现在阿奇·谢普及另外一些音乐家身上:他们在生活剧院上演的作品《毒贩》中表演爵士乐;也体现在塞西尔·泰勒与贝尔·狄克逊身上:两人都曾与贾德森舞蹈剧院的成员合作,在音乐界和表演界还共同拥有一些受众,另外,两者皆有一种相似的热望:把艺术当做自由的一个隐喻。

同样,黑山诗派、垮掉的一代、纽约派诗人对表演艺术也产生

^① 艾马穆·阿米里·巴拉卡:《格林尼治村与美国黑人音乐》与勒鲁伊·琼斯:《阁楼与咖啡馆爵士乐》,1963年初载于《强拍》,转载于《黑人音乐》(纽约:威廉·莫罗出版社,1967),92—98页。

了重要的影响。在其评论《投射诗》中,黑山派领袖查尔斯·奥尔森(主张)恢复表演诗的“事物的动力学”,吁求一种开放形式的概念,经由诗人的呼吸,这种形式能将诗的感觉直接植入肉体之中。^①在奥尔森做院长期间,许多纽约艺术家到黑山学习或授课,其中包括约翰·凯奇、默瑟·坎宁安、乔尔·奥本海默、尼克·塞诺维奇、维奥拉·法伯、罗伯特·劳申伯格以及雷·约翰逊。垮掉的一代在酒吧与咖啡馆进行巡回诗歌朗诵,让诗离开书页,走向不拘一格的表演,在结合美国土语表现形式的同时,他们也弥合了爵士乐与日常语言诗的界限。更以“欧洲”为圭臬的纽约派诗人,包括肯尼思·科克与弗兰克·奥哈拉等人用波普意象颂扬都市,被吸引参与更正规的诗人戏剧活动,这样他们就与视觉艺术家进行了合作。像生活剧院一样,杰克逊·麦克·洛也影响并实践了60年代时代精神。麦克·洛在政治上信仰无政府和平主义,在艺术上不仅受格特鲁德·斯坦恩的作品及库尔特·斯彻维特斯拼贴画的影响,而且还受到他所阅读的《易经》和其他有关犹太教神秘哲学及佛教禅宗研究的影响。同时代的人的作品也让他感动,如约翰·凯奇的转调作品,莫顿·费尔德曼、厄尔·布朗及克里斯琴·沃尔夫的音乐,默瑟·坎宁安的舞蹈设计。在50年代初期,麦克·洛开始偶尔用现成文本作为素材创作诗歌,那时他开始强调诗的表演性因素,把文本用做发声的乐谱。^②50年代所有这些诗歌运动——它们重视身体,重视表演与戏剧,重视日常经验——都影响着更年轻的诗人。他们中的两个人戴安娜·狄普瑞玛与勒鲁伊·琼斯,在60年代编辑了一份油印的时事通讯《漂泊者》。它是一个膨胀的人际网络的记录,这个网络包括诗人、剧作家、舞蹈家、音乐家以及画家。迪普利玛与詹

^① 奥尔森的论文,1950年初载于《诗意的纽约》,转载于唐纳德·艾伦编的《美国新诗,1945—1960》(纽约:格罗夫出版社,1960),后者尤其影响力。

^② 杰克逊·麦克·洛为《代表作:1938—1985》(纽约:鲁夫图书出版社)写的序,15—16页;1988年我与麦克·洛的谈话。

姆斯·韦林一起研究舞蹈艺术及“禅宗创造性”；她与丈夫艾伦·马洛合作，建立了纽约诗人剧院，上演琼斯、迪普利玛、韦林、迈克尔·麦克卢尔、约翰·威纳斯、罗伯特·邓肯及其他人的作品。纽约诗人剧院还主办了雷·约翰逊的拼贴画展与杰克·史密斯的摄影作品展，1962年在住宅区组织了一个“诗人节”，有新舞蹈与新音乐表演会、事件剧及电影放映活动。星期日，这个网络圈子的各色成员都聚集到东四街迪普利玛的住宅，帮助出版《漂泊者》。它刊登纽约及西海岸诗人的作品与舞台评论，发布出版、音乐会及展览的公告，还刊载社团内的闲谈。^①诗人是这一艺术社团中繁忙的一类公民——他们除了写诗之外，还写戏剧与各类艺术的评论，出版同行的作品，他们站在观众席中与在舞台上的机会一样多。

赫然耸现的黑山学院是60年代先锋派的一支活力四射的生力军。舞蹈家默瑟·坎宁安、画家罗伯特·劳申伯格与作曲家约翰·凯奇自50年代就在黑山一起工作，并在此后的舞台生涯中继续合作。他们的影响远远超出舞蹈领域。每个人都在其独立的门类里对年轻的艺术家产生了或多或少的直接影响。而作为一个整体，他们更创造出具有深远意义的科际创新的范例，从事件剧到扩展电影（采用混合艺术效应法的电影——译注）都在此列。

坎宁安培养了新一代舞蹈家，其中既有剧团成员（比如史蒂夫·帕克斯顿与朱迪思·邓恩），也有在他的工作室学习舞蹈的人（比如伊冯娜·雷纳与露辛达·蔡尔兹）。由于坎宁安把格雷厄姆式的对脊椎弹性的运用与芭蕾舞的高超步法及垂直身姿融为一体，这些舞蹈家能以一种不同于其他现代舞蹈家的方式运用其身体。坎宁安对各个领域的广泛涉足反映出一种现代的敏感性，而他对偶然性的利用则简化了传统的舞句逻辑和传统的线条之美。詹姆

^① 戴安娜·狄普瑞玛与勒鲁伊·琼斯编：《漂泊者：1—37期，1961—1969》（加利福尼亚州，拉霍亚市：劳伦斯·麦吉尔夫雷出版社，1973）。

斯·韦林,一位舞蹈家兼画家,也是这一代舞蹈者的父辈人物。他们为他们教芭蕾舞,用拼贴手法和偶然性进行创作,为他们的作品安排表演,让他们在他自己创办的临时剧团里担当舞蹈演员,向当代诗坛、画坛、剧坛介绍他们。

劳申伯格与贾斯帕·琼斯则横跨50年代与60年代,他们采用日常生活中的意象、物品,运用非个人化的技巧,为波普艺术家们(安迪·沃霍尔、罗伊·利希滕斯坦、汤姆·韦塞尔曼、詹姆斯·罗森奎斯特及克拉尼斯·奥尔登伯格)搭建了舞台。^① 这些波普艺术家们与其他画家、雕刻家以及事件剧作家——例如阿伦·卡普罗与罗伯特·惠特曼——接受的是视觉艺术的训练。他们是第一代抽象表现派的反叛性子孙。到50年代末期,第一代抽象表现派的艺术准则已经定型,被认为(至少年轻的艺术家这样认为)其活力已经耗尽。1959年,在接受《艺术新闻》记者欧文·桑德勒的采访时,画家乔治·休格曼如此问道:“我们必须做我们古老父辈的乖孩子吗?1959年难道不正是我们自己去溜达溜达的时代吗?”^②

卡普罗在1958年发表于《艺术新闻》的文章《杰克逊·波洛克的遗产》中指出,抽象派的行动绘画能突破画布的限制。尽管卡普罗仍想保持在视觉艺术领域内(而不是走进剧场),并在50年代末60年代初坚持在画廊里展览其环境艺术与事件剧,但他还是鼓吹绘画应成为围绕观察者的一种富有感官冲击力的环境;这一论调让人想起阿尔托关于“残酷戏剧”的宣言:“不要满足于我们其他感官的颜料所给予我们的暗示,我们要开发视觉、声音、运动、人群、味觉、触觉的特定实质。每种物品都是新艺术的物质材料:涂料、

① 利帕德:《波普艺术》,它讨论了纽约波普艺术以及罗伯特·劳申伯格与贾斯帕·琼斯对在此指出的五位艺术家的影响,这五位艺术家被利帕德认为是纽约波普艺术的“坚强核心”。

② 欧文·桑德勒:《有一个新学院吗?(第二部分)》,载《艺术新闻》第58期(1959年夏季号),60页。

椅子、食物、电灯与霓虹灯、烟、水、旧袜子、狗、电影,以及将被这一代艺术家发现的成千上万种东西。”^①的确,卡普罗可能与约翰·凯奇一起在课堂上读过阿尔托的这段宣言。皮埃尔·博勒兹在巴黎曾把那些文章介绍给凯奇,凯奇在黑山学院时转手把它们带给了戴维·图德与玛丽·卡罗琳·理查兹,在那里理查兹开始把其译为英文。^②尽管根源不同,其中有对各自占统治地位的美学原则的种种不满,但不同艺术门类里都普遍存在着表演冲动,这就使各个门类里的艺术家们采取了相似的行动。^③从阿尔托来看,一些戏剧、反戏剧与表演艺术或许都能追溯到一种共同的灵感。

在早些时候的抽象表现主义者中,汉斯·霍夫曼是一个重要的老师。1952年一些第二代抽象表现主义者建立了汉萨画廊,就是为了纪念霍夫曼。卡普罗、惠特曼与乔治·西格尔是汉萨派中较年轻的成员。1959年汉萨画廊关闭后,他们与卢卡斯·萨默拉斯、乔治·布雷赫特、克雷尔·奥登伯格、雷德·格鲁姆斯、吉姆·戴恩及罗莎琳·德雷克斯勒加入了鲁本画廊。这个画廊专门展出事件剧艺术,卡普罗第一件这种风格的公众作品——也是成名作——《分为六部分的18个事件剧》(1959)就是在这里展出的。一方面,装配艺术家、废料艺术家与事件剧艺术家通过在他们的作品中吸收城市生活中最坚定的那些方面来反抗抽象表现主义;另一方面,艺术批评家露西·利帕德指出,随着锋刃绘画派的、冷漠的波普风格的

① 阿伦·卡普罗:《杰克逊·波洛克的遗产》,《艺术新闻》第57期(1958年10月号),56—57页。

② 马丁·杜波曼:《黑山诗派:对社团的探索》(纽约:达顿出版社,1972),369—370页。

③ 诺埃尔·卡洛尔:《表演》,载《构造》第3期(1986年春季号),63—79页。文中指出,尽管这两股潮流似乎汇成了一股,但艺术表演与表演艺术——他这样称呼——在纯粹的艺术与戏剧领域都有各自独立的渊源。在艺术表演这一方面,卡洛尔指出,哈洛德·劳申伯格在把抽象表现派称呼为“动作画派”时已经——如果仅仅是隐喻性地——把绘画轻轻推进了表演领域(66页)。

出现,似乎另一条通向抽象的道路仍然会在一种不同于抽象表现主义者的隐喻、绘画、热烈风格中彰显出来。

在各个门类,约翰·凯奇都是对这一代艺术家们最具影响力的父辈人物。他在新社会研究学院开设试验音乐创作课,那时的学生与来访者名单上的很大一部分人后来很快就成为事件剧剧作家、激浪派表演家、新音乐作曲家,也有画家、电影制片人及诗人。1958年夏天,这个班的成员包括阿尔·汉森、阿伦·卡普罗、迪克·希金斯、乔治·布雷赫特、弗洛伦斯·塔洛与乔治·西格尔、吉姆·戴恩与拉里·普恩斯。“在很大程度上,”汉森评论道,“也许也是让约翰·凯奇反感的,这个班有点成了黑山学院的变体。”^①

凯奇鼓励他的学生们使用非常规的乐器(或结合常规乐器与非常规乐器)。汉森与卡普罗都谈到噪音制造器^②,希金斯回想起吉他与回形针。希金斯还记起了凯奇教学生记谱法,给他们讲授声音的性质以及如何对其进行转变、如何用节拍系列来控制音长。当学生们找到了凯奇留给他们的问题的解决方法时,他们讨论其原理而不是技巧。“凯奇也展示他自己是如何解决某些问题的,但告诉学生如果他们沿袭任何一种解答,他都会非常生气。然后,为宽慰大家,他又说不必担心,他生气时不是很可怕。”麦克·洛被邀请去读他的偶然诗。

对希金斯而言,在课堂上学到的最重要的东西——他认为,也就是那导致事件剧发展的东西——即“‘万物都是运动的’——至少以潜在的方式”^③。凯奇还在课堂上朗读罗伯特·马瑟韦尔编选的《达达主义画家及诗人》。他让学生们了解未来主义与达达主义

① 阿尔·汉森:《事件剧与时间/空间艺术入门》(纽约:独特出版社,1965),95页。

② 同上,97页;阿伦·卡普罗对理查德·科斯特拉尼茨的访谈:《混合手段的戏剧:事件剧、活动环境剧及其他混合手段表演导论》(纽约:日晷出版社,1968),105页。

③ 迪克·希金斯:《在凯奇的课堂上》,理查德·考斯特兰尼兹编:《约翰·凯奇》(纽约:普雷格出版社,1970),122—123页。

运动,从而提供了一个非戏剧表演风格的历史范例。1952年他在黑山学院为一桩未命名的事件创建了一个原始事件剧。^① 1964年凯奇邀请他的一个学生——作曲家、伴奏家罗伯特·邓恩去坎宁安工作室教一个舞蹈创作班。这一课程对凯奇的自由随意的教学法进行了改造,从中诞生了贾德森舞蹈剧院。^② 凯奇对各类艺术的影响是无所不在的,如他对偶然技法的运用、对日常生活禅宗式的专注、对所有艺术门类中非戏剧化之戏剧性的兴趣以及独特的达达主义式幽默。人们可以由凯奇向下描画若干条发展线索:经卡普罗、汉森与戴恩到事件剧;经希金斯与布雷赫特到激浪派;经劳申伯格、琼斯、西格尔、普恩斯及其他一些人到雕塑与绘画;经坎宁安剧团与罗伯特·邓恩到新舞蹈;经麦克·洛到诗歌;经生活剧院到外外百老汇剧院;经斯坦·布拉克汉奇到电影;当然,还有经戴维·图德、厄尔·布朗、理查德·马克斯菲尔德、罗伯特·邓恩及许多其他的音乐家到新音乐。

都 市 村

正如明智的历史学家拉塞尔·雅各比所指出的,关于格林尼治村的一个反复出现的神话就是:在当时的那代人看来,作为波希米亚式的格林尼治村的盛年总是刚刚过去。^③ 在20年代,马尔科姆·考利是这样感觉的,50年代晚期的米尔顿·克朗斯基也是这样感觉的,60年代初期的迈克尔·哈林顿与斯坦利·阿罗诺维兹也是

① 关于这一事件的资料,参见杜伯曼:《黑山诗派》,370—379页;柯尔比:《事件剧》,31—32页;玛丽·埃玛·哈里斯:《黑山学院的艺术》(马萨诸塞,剑桥:MIT出版社,1987),226—228页。

② 关于邓恩的课程,参见《民主的身体》第一章。

③ 雅各比:《最后的知识分子》。

这样感觉的。^① 只要格林尼治村的艺术景观还在代代相继,这种伤感就会持续复现。因为一旦一代艺术家确立了自身(这里我们称为时代1),任何一个随之而来的群体立刻就会宣布新的变革。当这一新的群体(产生于时代2)看到另一新生代正在进入时代3,他们就会为这一转折而伤感——正像处于时代1的一代也曾为第二代来临并在时代2中走向其辉煌的顶点而感到怅惘一样。

按照阿罗诺维兹的观点,主张改革的民主党人到60年代已取代了艺术家们在格林尼治村社区生活的中心地位。60年代早期“改革政治”自身就是二战后大规模政治构建的一个新的样式。在具有民主党传统的纽约市,党内的斗争比与共和党的斗争更为紧迫。当中产阶级的意大利人与爱尔兰人搬到郊区后,民主党领导集团发觉其传统的城市选举基地损失很大。在格林尼治村,二战后新建筑与都市复兴已严重改变了这一地区的人口构成。意大利人占支配地位的政治核心现在受到了新定居在西村的中产阶级专业人员的代表们的挑战,他们包括像年轻的埃德·科克这样的青年政治领袖。^②

尽管阿罗诺维兹愤愤不平,但格林尼治村并未转变,它还是发展了——向东向南扩展。艺术家们(他们搬往东南的部分原因是中产阶级专业人员们正搬进来)与东村的东欧人、犹太人、波多黎各人或者南村“飞地”上的意大利人相比,在政治观念上仍然更接

① 考利:《流亡者的回归》(纽约:W.W. 诺顿,1934;纽约:海盗出版社,1951年出第二版;纽约:企鹅出版社,1976年重印);米尔顿·克朗斯基:《格林尼治村:下降与沉沦》,载《评论》第6期(1948年11月号),转载于钱德勒·布罗萨德编:《你面前的图景:美国文化新入门》(纽约:莱因哈特出版社,1955),20—28页;迈克尔·哈林顿:《世纪的碎片》(纽约:达顿出版社,1973);阿罗诺维兹:《当新左派变新的时候》。

② 阿罗诺维兹:《当新左派变新的时候》,15—17页。

近于西村自由主义居民。^① 首先,他们反对美国不断迁往郊区,反对一种急剧上升的使郊区生活标准化的热情——这是美国梦想的战后版本。

1963年,对村中的知识分子与艺术家们来说,如何把二战后的城区变成一个真正的社区是一个迫切的问题。人们感到城市需要注入一种社区精神以治疗其弊病。这种解决方式通常似乎需要一种特殊类型的城市规划,这种规划应该允许伴随着兼有居住和经商职能的反郊区化的地方自治。无政府主义者、小说家、诗人、剧作家、社会批评家保罗·古德曼在《社会》(与其弟珀西瓦尔合著,1960年出第二版)中指出,在城市中规划以人性为尺度的社区是可能的。在他们理想的社区中,生产与消费的社会功能被重新统一起来,物质与建筑的复兴是“政治、文化与道德复兴的必要部分”^②。古德曼兄弟用两个附录来专门说明纽约如何特别能“成为一个既悠闲舒适而又繁忙兴奋的非常适于居住的城区”^③。60年代早期的艺术家们自觉地加入到社区建设中,而且,他们的社区意识对于城市生活的10年复兴是具有整体性意义的。保罗·古德曼就是这个新城市中一位典范的现代文艺复兴人物。他除了是一位政治活动家与社会理论家(很有影响的《荒谬的成长》也出版于1960年,到60年代早期,以他的教育理论为基础的“免费大学”已

① 60年代早期格林尼治村界定自身的一个重要的方式就是遍布其中的政治性组织(其中许多——但并非全部——是左倾的),民主党内外都有:格林尼治和平中心、纽约马克思主义研究学校、米尔顿劳动论坛、美国人文主义者协会、美国民众民主行动格林尼治村分部、格林尼治村民主俱乐部、美国追求自由青年团、格林尼治村保守党俱乐部、格林尼治村切尔西妇女争取和平罢工协会以及社会党下层曼哈顿支部。1963年的《村之声》都记录有他们的集会。“抵制战争社团”及其相关杂志《解放》也是如此。尽管其办公室设在比克曼街的住宅区,“抵制战争社团”仍然在东十二街纺织工人协会礼堂定期集会。

② ③ 保罗·古德曼、珀西瓦尔·古德曼:《社区:谋生手段与生活方式》(芝加哥:芝加哥大学出版社,1947;纽约:文特吉出版社,1960年第二版),17、227页。

经开始组建)之外,还是一个业余的精神分析学家。他同时还是一个艺术家——一个剧作家、诗人及小说家,他在学术期刊上广泛发表文章,生活剧院也上演了他的许多戏剧。

1964年,古德曼编辑了一本和平主义者与民权活动家的文章与诗歌选集《解放的种子》,从前十年的《解放》杂志中收集。在这本选集中,他用明确的共产主义术语阐述了《解放》——新生的民权运动的出版物——的特点:“它是诸如编辑戴夫·德林杰、马斯特、贝亚德·拉斯廷这一类人的记录,这些人一旦看到正义就立刻投身其中,并试图在一个已经对社团感到绝望的社会中生活在社团中。”^①古德曼评论说,除了对美国内外的政治文化形势进行鞭辟入里的分析外——像一家国家新闻杂志所做的那样——《解放》还同样因其“对团结一致感到的喜悦、捶胸顿足的忏悔、个人之间冲突与和解的小小细节的煽情叙述——都是充斥于教区小报的那类东西”^②而闻名。但无论如何,在这一代先锋派中,政治性、艺术性的社区已经取代了宗教性的社区。

古德曼跟其他五六十年代在格林尼治村生活、工作的无政府和平主义者很友好。这些人包括凯奇、贝克、马利纳与麦克·洛。这些知识分子与艺术家都致力于实践他们所倡导的“适度乌托邦”。其他艺术家尽管没有公开声言他们的政治承诺,但他们的作品、团体以及他们的艺术语言都表露出一一种对美国乌托邦社区的信念(这一点在本书第二章中将会看出)。

1961年,另一位城市分析家简·雅各布森发表了关于现代主义者都市复兴的批评文章《美国大城市的生与死》。在这篇文章里,她指出,无所不包的城市规划将把城市变成超级郊区,而实际上窒息了城市。她经常援引其所在的格林尼治村贾德森街区为

^① ^② 保罗·古德曼编:《解放的种子》(纽约:乔治·布拉齐勒出版社,1964),11、11—12页。

例,坚持认为,一种真正充满生机的城市生活只有在这样的条件下才能茁壮成长:在那里,各个社区(以相邻街区为基础进行城区规划)对各自的空间实施建设性的控制,空间“按差异性来进行分区”;在那里,男人、女人与孩子,以及工厂与居民,都融为一体。^①

在一个郊区膨胀得到高度赞扬而城市衰微的时代,格林尼治村这个异托邦中的一群知识分子与艺术家无忧无虑地生活着,似乎这个城市早已恢复元气。当他们建立合作社与集体以生产、销售他们的作品时,他们也这样生活着,仿佛美国官僚主义不断成长的幽灵已被驱除。他们创造的文化——包括艺术——是为小范围的圈子准备的:和日常生活融为一个整体,结合工作与娱乐,模糊参与者与观察者的差别。但因为他们在波希米亚的格林尼治村圈定了自己的地盘,作为致力于颠覆传统的先锋艺术家,为创造其社区艺术,他们不得不再造社区。

^① 简·雅各布森:《美国大城市的生与死》(纽约:兰德姆·豪斯出版社,1961)。

2 社团的重新确立

家庭的崩溃

在罗莎琳·德雷克斯勒的戏剧《家庭电影》中,父亲失踪并被以为是死了,于是家人接待唔客。^① 母亲和女儿快乐地宣泄她们彼此之间的仇恨;专横而下流的母亲、美丽的黑人侍女以及姿色平平还待字闺中的女儿都为了男客们——从父亲的同性恋伙伴到一个性欲亢进的投递员——性方面的宠爱而竞争。修女和神父坐在厨房里调情、抓蟑螂,赞颂此地根本就不存在的家庭生活。最后,父亲回来了,“正常”生活恢复了:每个人都去取糖果,而父亲和母亲则上床——搏斗去了。神父的名字叫“恶作剧”,这家人则姓凡尔登;这部戏在格林尼治村的贾德森纪念教堂第一次上演。在这个荒诞派

^① 《家庭电影》作为戏剧的一部分与阿瑟·塞纳的《韦弗利地方的婊子》一起于1964年3月19日在贾德森纪念教堂由贾德森诗人剧团第一次上演。演员包括格雷特尔·卡明斯、休迪亚·邦德、巴巴拉·安、弗雷德·赫库、欣迪·托克耶、阿尔·卡迈恩斯、奥托·马加尼斯、吉姆·安德森和乔治·巴特尼夫。劳伦斯·科恩菲尔德执导,阿尔·卡迈恩斯配乐。它后来在1964年3月2日的普罗文斯顿剧场由奥森·比恩进行了外百老汇演出,使用了同样的演员和导演。《家庭电影》第一次出版是在罗莎琳·德雷克斯勒的《最低生存线和其他戏剧》(纽约:兰德姆·豪斯出版社,1967)中,在艾伯特·波伦和布鲁斯·梅尔曼的《外外百老汇剧本》(印第安纳波利斯和纽约:鲍布斯—梅里尔出版社,1972)中再版,30—43页。苏珊·桑塔格在《到剧院去之类》中生动而简洁地描述了其表演,此文在《纽约书评》中初版,在《反对阐释》中再版(纽约:法勒、斯特劳斯和吉罗克斯,1966;纽约:戴尔出版社,1969年再版),164—165页。

的滑稽剧中,不仅是教会成了笑柄,家庭也成了充满暴力的战场。

在戴维·斯塔克韦瑟的戏剧《你可以再回家去》中——“一部关于家庭生活的独幕能乐”,这家人是一群头昏眼花的机器般行动的人,顺口说一些贺卡式的陈词滥调。^① 女儿梦想着她即将到来的婚事。母亲忙得不亦乐乎,一边唠叨着,要是再有个结婚的女儿她非得让孩子们生吞了不可。儿子的小孩长得像本·富兰克林,他又是吐又是闹。名叫“戴维”的这个儿子是个浪荡的同性恋,他以要杀掉家人的刽子手的面目出现,却发现自己爱着他们。

在兰福德·威尔逊的《无家可归!》中,家庭由一对乱伦的兄妹组成,他们既无法养大他们的婴儿,又无法结婚来使孩子合法化。他们害怕女房东,害怕鱼贩子,在危机到来时,他们甚至不能向他们的邻居请求帮助。^② 而在肯尼思·布朗的《双桅船》中,虐待狂似的海军军官们创造了一场变形的家庭生活的拙劣模仿剧,他们把囚犯们称做自己的“孩子”,把监狱称为他们的“家”。^③

① 《你可以再回家去》由约瑟夫·西诺在1963年2月17日的西诺咖啡馆第一次上演。1965年6月15日在西诺的第二次排演包括如下演员:查克·麦克莱恩、凯·卡尼、谢利亚·费尔德曼、罗恩·汉森和罗恩·费伯。戴维·斯塔克韦瑟执导,斯坦利·罗森堡和葆拉·梅森协助,配乐:卢卡斯·梅森,服装:雅·约伊。此剧在波伦和梅尔曼的《外外百老汇》中出版,14—24页。

② 《无家可归!》1963年写成,1964年8月23日由约瑟夫·西诺在西诺咖啡馆第一次上演。演员包括迈克尔·沃伦·鲍威尔和玛雅·肯尼。威廉·阿奇伯尔德执导,A.戈尔登协助。《无家可归!》在兰福德·威尔逊的《乳香和其他戏剧》(纽约:希尔和王出版社,1965)中出版,93—116页。

③ 《双桅船》于1963年5月15日在生活剧院第一次演出。朱迪思·马利纳执导,朱利安·贝克设计。最初的演员包括吉姆·安德森、亨利·霍华德、奇克·西卡勒里、沃伦·芬纳蒂、詹姆斯·蒂洛夫、汤姆·利拉德、鲁弗斯·柯林斯、史蒂夫·汤普森、迈克尔·伊莱亚斯、威廉·沙瑞、吉姆·盖茨、乔治·巴特尼夫、史蒂夫·本·伊斯雷尔、伦纳德·库拉斯、亨利·普鲁克、威廉·普拉特和戴维·西弗。作品在10月9日美国国税局查封生活剧院场所时停演。后来在1963年11月22日又在中途剧院重新开演,在那里一直演到1964年2月16日。在两个剧院的演出总场次是239场。丹尼尔·布卢姆编:《戏剧世界》(费城:奇尔顿书籍)第19卷(1962—1963),181页;第20卷(1963—1964),209、235页。

在20世纪60年代初,外外百老汇的戏剧和其他先锋派的表演中有一种风行一时的时尚。家庭崩溃了,随后是教会和社会。家庭的这种崩溃是一种历史,因为尽管在50年代存在官方的意识形态“母亲崇拜”观念,但越来越多的老年妇女和年轻人离开家庭独立生活,离婚率也在上升。这是一个这样的时代:与以前或此后相比,此时有更多的美国白人中产阶级妇女在很大程度上是为了生计而结婚,而中产阶级家庭生活的市郊化和自动化——这些曾经预示着家庭幸福的东西看起来却造成了相反的结果:把妇女们变成了被隔绝、无报酬的全职家庭工人。^① 由于意识到第二次世界大战期间的性别职能改变造成了家庭生活的瓦解,因此在40年代后期,二战后的美国社会主流曾把各种各样的症状——从性“异常”到女权政治,甚至要求儿童保育——都称为破坏美国家庭的共产主义阴谋。但是到1963年就很清楚了:家庭的崩溃是一种深入美国战后有关经济学和人口统计学的社会政治变动。贝蒂·弗里丹1963年出版的著作《女性的奥秘》,明白无误地记录了中产阶级白人妇女对她们作为家庭主妇这种想像中特权角色不断增长的不满,这种趋势为大众媒体暗中关注已经有好几年了。^②

关于家庭的状态在通俗文化中有一种矛盾的信息。在《唐娜·里德的表演》、《留给海狸》和其他黄金时段的节目中,电视提供了全美市郊家庭的总体形象,与此同时其他通俗文化的作品,比如约翰·福兰肯海默1962年的电影《满洲候选人》和爱德华·阿尔比在百老汇风行一时的作品《谁害怕弗吉尼亚·伍尔夫?》则泄漏了天

^① 罗切勒·加特林:《1945年以来的美国妇女》(杰克逊:密西西比大学出版社,1987),49—73页。

^② 贝蒂·弗里丹:《女性的奥秘》(纽约:W. W. 诺顿,1963);《美国女性:特别附刊》的绪论,《哈珀斯》225期(1962年10月),117—119页;J. 莱文:《年轻母亲为何崩溃》,《红书》115期(1960年5月),30—31、84—87页;约翰和琼·罗宾斯:《为何年轻母亲感到受骗》,《红书》115期(1960年9月),27—29、84—88页。

机:除了其他的美国病,还有“母亲崇拜”观念的破产。

然而,先锋派在其对于个人生活的批评中不仅描述了小家庭的崩溃。有时,例如在《你可以再回家去》中,它带着喜忧参半的忧郁接受了与家庭的疏远。有时,例如在克拉尼斯·奥尔登伯格的《尼克罗波利斯之二》中,它提供了对于现代家庭生活碎裂的虚幻补偿。阿尔·汉森本身也是个事件剧创作者,他这样描写奥尔登伯格的这个事件剧,其中人物用很慢的动作吃着饭,同时浴室里的留声机演奏着夏威夷音乐的那一部分:“一切都静寂无声,音乐演奏着,这一大群人围坐在桌旁像一个大家庭。在这种现代时期,这样一个场面是伤感怀旧的,因为大家庭再也不围坐在桌旁了。每个人都坐在自己的车里驶遍全国。”^① 在汉森的陈述里有一种半开玩笑的口气,这破坏了悲伤的阐释。“在这种现代时期”有一种讽刺的轻蔑的性质。而“驶遍全国”则有一种肯定的乐观的口气,这实际上使它听起来远比作为一个令人惋惜的大家庭的一员围坐在桌旁更可取。

重要的是,先锋派也提供了其他可供选择的社会的图景:这种社会改变了权力关系,在家庭之外创造了亲密的关系,并且重视成员之间的平等。在伊冯娜·雷纳的舞蹈《我们要跑》中,12个成人——舞蹈者和非舞蹈者,穿着工作服,从套装到运动裤都有——不停地跑着,变换着姿势,使得他们组合,再组合,如此7分钟,直到柏辽兹的音乐响起。^② 没有一贯的领舞者,每一时刻都有某个人看起来在领导着这一群人,变换的平面布置保证了每一次新的

^① 阿尔·汉森:《事件剧及时间/空间艺术入门》(纽约:独特出版社,1965),30页。

^② 《我们要跑》由特丽莎·布朗、露辛达·蔡尔兹、菲利普·康纳、琼·埃克曼、鲁思·埃默森、马尔科姆·戈尔茨坦、亚历克斯·海、德博拉·海、托尼·霍尔德、阿琳·罗瑟琳、卡罗尔·斯科特霍恩和约翰·沃登第一次表演,作为1963年1月29日在贾德森教堂举行的贾德森舞蹈剧院的“音乐会3号”的一部分。见伊冯娜·雷纳:《作品1961—1973》(诺瓦斯克提亚,哈利法克斯:诺瓦斯克提亚艺术与设计学院出版社;纽约:纽约大学出版社,1974);贝恩斯:《民主的主体》,85—88页。

朝向都产生出一个新的领舞者——此刻以这群人为背景。这个临时的领舞者,有的时候是男的,有的时候是女的。这一大群并非是分帮结派的,而是带着刻意而为的风度不断和谐地任意分解为小的群体,接着又重新聚合。这是一个严肃的甚至是英雄的,平等主义的集体的形象。

激浪派将集体工作作为自身定义的一部分。要加入激浪派就要不断投身于组织活动,从卡耐基会堂举行的激浪派管弦乐队的音乐会,到装着不同艺术家制作的東西的激浪派“礼盒”,再到协作创作的时事通讯《cc V TRE》,都是如此。实际上,当激浪派成员出版了他们的“边缘艺术”表演的乐谱时,他们创造了一个社团,任何人都可以成为其中一员。

另一种可供选择的方式大不相同,即充满色情的反家庭,比如在罗恩·赖斯的电影《查拉琴》、《示巴女王会见原子人》中,在杰克·史密斯的电影《热血造物》中,以及卡罗莉·施内曼的舞蹈表演《肉体的快乐》中,所有这些都或多或少真正地以群交为特色。这不仅邪恶地侵犯了资产阶级家庭的性准则,而且暗示了一条开放和扩展家庭——所有社会领域中最私人的部分——使其超越夫妻子女家庭模式的道路。

关于社团的议论即对社团的渴望,在60年代先锋派艺术作品和机构里到处都很明显。这种潜在的怀旧的渴望标志着这个群体与现代主义者恢复失去的一切的构想的渊源关系。但他们的解决方案往往是颠覆性的,目的在于产生新的社会角色和社会机制。

按一般的说法,社团通常被理解为家庭的扩建。但当社团,甚至一种家庭式的社团,成为60年代先锋派的一种经常渴望的目标的时候,这个概念就与资产阶级的社团有了根本的不同。因为这里——预示着60年代后期的反文化的理想公社——在家庭生活之外,在围绕着公共生活或公共戏剧结合起来的团体中寻找“亲密无间”。有时,甚至家庭生活也变成了集体的,例如妈妈咖啡馆的

艾伦·斯图尔特，“在任何时候总与各色各样的人”住在一起，“当来访问的剧作家或表演剧团呆在城里的时候，他们也总是呆在东五大街斯图尔特的公寓里”。^① 不管斯图尔特——“妈妈”本人——如何款待她的剧作家和其他的戏剧同仁，她的公共住所一点也没有美国中产阶级家庭生活模式的特性。这种替代性的公社制将社团主张与平等主义和解放的政见结合起来。

一个替代性的公共场所的范例可能要算是安迪·沃霍尔的“工厂”了，他从1963年11月开始租用这个阁楼作为画室和摄影棚。“工厂”变成了某些“村民”（比利·利尼奇、杰勒德·马兰加）实际的居住地，但更多的人只是到那里消磨时间——吸毒、听音乐、做爱、谈天、会客。到了60年代后期，它作为一个时尚人物光临的场所已经很著名了。“工厂”是替代性的文化对于资产阶级道德规范——从工作到性到对于意识的控制——表示轻蔑的场所和象征，一个神圣化的地方，统治这里的是闲暇和快乐。

在替代性家庭这一世界里，夫妇和孩子经常被直接带入艺术品中，以此挑战现代主流的性别和年龄分工——以一种新的办法恢复前工业社会田园式的家庭工作模式。在史蒂夫·帕克斯顿的户外舞蹈《午后》中，巴巴拉·劳埃德的婴儿也是舞蹈者之一；伊莱恩·萨默斯用她两岁儿子的涂鸦作为舞蹈的乐谱。西蒙娜（福蒂）·惠特曼和帕特·奥尔登伯格都在她们丈夫的事件剧中担任舞者。这种社团还尚未成为60年代后期的部落式公社，虽然它无疑是这些社会变化的先驱，而且，这种社团和“垮掉派”一起反对家庭生活，促进了这些社会变化。

^① 乔希·格林菲尔德：《他们的心属于“妈妈”》，《纽约时报》1967年7月9日，10—20页。

社团的“崩溃”

清教徒关于社团模式的神话——小规模、平等主义,被共有的宗教、工作、家庭的绳索紧密联系在一起——对于美国人的自我意识是至关重要的,尽管大部分美国人的根是在其他地方。事实上,同样的一个村落模式可以满足几乎每一群美国移民的怀乡梦。历史学家托马斯·本德曾宣称,自从“五月花”号船到达开始,对失去的社团的不断悲悼已经形成了美国人思想的语汇。但是,他问道:社团有多少次是真正消亡了呢?本德倾向于重新定义社团,他提出:并不是一个静态的社团形式在消失,而是一种新的、动态的、交叠的小型网络形式在产生;人们的生活已经日益变成了结合公共组织和更多的非个人组织(用标准的社会科学名词即礼俗社会和法理社会)的拼贴。^①

但是如失去的天堂一般的传统社团形象,曾坚守在民众的想像以及历史学家和社会科学家的著作中,直到最近才寿终正寝。考虑到60年代初的社团理想,值得注意的是,当格林尼治村的艺术师们欢呼他们自己的替代性共和国的重大意义的时候,普通民众面对着不断增长的城市化(以及郊区化)、工业化和官僚化,社会科学家对美国社会的瓦解又一次表示仪式性的哀悼。

^① 托马斯·本德:《美国的社团和社会变化》(新泽西,新不伦瑞克:拉特格斯大学出版社,1978;巴尔的摩:约翰斯·霍普金斯大学出版社,1982年再版)。实际上,在1963年,《社团与社会》的英译本就出现了,这本书是19世纪德国社会学家费迪南德·汤尼斯写的,为上个世纪提供了礼俗社会/法理社会的标准的类型学,以便描述生活中的两个领域,它们以私人的/公众的、乡村/城市、民间的/城市的、传统的/现代的、网络的/个体的、合作/竞争的形式两相对立。据本德说,汤尼斯的两分法到了20世纪60年代逐渐被美国的社会学家理解和广泛应用为一种顺序的模式——也就是说,现代化就是一个社会崩溃和无可避免地进化为无特性的社会的故事。本德对这种模式是持有异议的。

莫里斯·斯坦是这些 60 年代社会学家中的一个,当他把 20 世纪的格林尼治村称做城市中的礼俗社会的绿洲时,就将文化的这两个领域联合起来了。尽管斯坦的方法存在问题,但他的《社团之蚀:美国研究的一种阐释》是很有启发性的,因为——特别是在关于波希米亚(放荡不羁的文化人)的那一章中——它概述了一种 60 年代初的美国既是主流的也是亚文化的观点,许多艺术家和知识分子,不管他们是否读过斯坦的文章,似乎都认同了这个观点。^① 他全神贯注于 20 年代处于全盛时期开初的格林尼治村(像卡罗琳·韦尔在《格林尼治村,1920—1930》^② 中描述的那样),但对于斯坦来说,波希米亚仍然意味着从中产阶级的,一般教养的那种美国标准化中解脱出来。颓废派成员特别吸引他,因为“在青少年、爵士乐、同性恋、贫民窟的世界的边界上”存在着反抗主流的自满的潜在源泉。^③

格林尼治村中的社团——或者说是被认识、被宣称、被想像、被欣赏为社团的那种东西——的内部机制,可以看做是艺术家们制造他们的作品的方式,也就是说这种活泼的,常常是非正式和不稳定的生产和分配的网络产生出了如此众多的 60 年代早期的艺术。本章将集中探索这些网络的公共社会基础和语汇。

重新想像的社团

这些艺术家和其他“村民”是要努力建立一种社团——以及与

① 莫里斯·斯坦:《社团之蚀:美国研究的一种阐释》(新泽西,普罗文斯顿:普罗文斯顿大学出版社,1960;纽约:哈珀出版社,1964年再版)。罗兰·沃伦的《美国的社会》(芝加哥:兰德·麦克纳利出版社,1963)是关于社会的公开分裂和解体的另一种社会学解释。斯坦和沃伦都把这种分裂和解体的开始时间定为 20 世纪 20 年代。

② 卡罗琳·韦尔:《格林尼治村,1920—1930》(纽约:霍顿·米夫林出版社,1935)。

③ 斯坦:《社团之蚀:美国研究的一种阐释》,151—152 页。

其相适应的艺术品——来作为对即将失去的美国小城镇的补偿，正如这个时代的语汇（包括大多数艺术）似乎经常表示的那样呢，还是他们被纽约城著名的波希米亚吸引（像他们20年代的前辈那样）而逃离家乡——逃离美国中部保守社团的令人窒闷的气氛，追求世界性的现代性，因此加速了传统关系的崩溃？换句话说，他们究竟是要努力将礼俗社会移植到城市中（按照50年代的音乐剧《奇妙的市镇》的方式），还是为了追求城市法理社会的隐姓埋名、自由和多样性而自愿抛弃家乡礼俗社会亲密无间的快乐呢？

我认为是第三种可能性：他们到格林尼治村居住和生活确切地说是因为在那里可能找到一种替代性的社团。这就是为什么尽管他们移用了共产主义者的语汇，在这个艺术家的邦国里却没有怀旧地重建普通社团。因为他们匆忙地离开家（这个家通常在一个真正的南部或中西部的小镇上）并不是因为这个小镇乏味，而是因为小镇只提供了一种令人不满的社团的类型——因为不管社会学家如何看，在这个家里实际上并没有什么礼俗社会。更确切地说，是因为家乡的礼俗社会并不像它被吹捧的那样——像兰福德·威尔逊的流行在中西部的戏剧（例如《这是小溪在说话》）证实的那样。他们不像60年代后期空想的回归土地的共产主义者，也不像50年代的一代抽象表现主义者（他们逃离城市搬到乡村去住），他们对大部分事物的见解都不是田园式的，而是城市化的。艺术家们重建了乡村，只不过它明确地建在城市中。对他们来说，要寻觅一种理想的对于社团的感觉大概只有在城市中，在法理社会——因为它有建立在选择之上的关系体系——的森林里才有可能，这实际上是通过将礼俗社会定义为其自身的对立面而创造了一种礼俗社会。这样，家庭的保守方面和小城镇的礼俗社会退出格林尼治村生活社团的欣欣向荣的景象也就没什么奇怪的了。这就是后现代主义的根源：它存在于对传统的重估和再写中，存在于对制造“新”传统的渴望中——并不是在哈罗德·罗森堡的意义上；现代主

义不是一系列的或“一套”经常的改革,而是在相反的意义:现代主义应该从艺术中分享传统,即使它意味着创造传统。

替代性社团:合作团体和咖啡馆 ——艺术的公开领地

为“村民”而建的社团一个最重要的方面就是热情地投入从政治到艺术的公众生活。可能就是这种积极参与的态度将一种扩展的一般意义上的表演及特殊意义上的戏剧的观念推上了村民文化生活的前线。要创造社团看起来需要一个政治团体的存在,不仅是在一个自愿参与的社团的象征意义上,而且是按政治团体的严格的意义——一个人通过亲自参与集体事业的生活而作出政治表现。

参与性民主制的建设在村里的艺术生活中采取了几种形式。第一是作品的风格,它给予观众一种强烈的直接参与其中的感觉。其次是艺术本身或多或少的明确的政治内容。第三是汇演、诗集或其他表达和分配的集体机制。第四是一系列合作的、替代性的机构,它们将艺术创作本身变成了一种分担地方自治的责任和希望的社团建设过程。而第五显现在非正式的友谊网络里,这种网络渗入和通过更正式的协会,产生出既是社交的同时又是艺术的联结,通向协作和跨学科的流派,并培养观众。

60年代初最显眼的合作的艺术事业就是外外百老汇运动。50年代,外百老汇曾作为商业戏剧的替代性选择出现(它的灵感可以追溯到20年代格林尼治村的华盛顿广场剧团和普罗文斯顿剧场),但它最后还是受到与主流戏剧类似的经济和艺术问题的困扰,到了50年代末,很明显大部分剧场仍只是在制造更多的资产阶级传统戏剧:由欧洲人和上一代美国作家——奥尼尔、威廉斯、

米勒——创作的戏剧。换句话说,可能除了爱德华·阿尔比,这并不是年轻的美国剧作家的出路。这也不再是新演出方法的一条出路了。到了1960年,外百老汇的花费几乎像百老汇本身一样高不可攀,上演一部不带音乐伴奏的作品的成本是12000到15000美元。^①但是许多已经在格林尼治村定居下来的外百老汇的艺术事业已经创造了一种先例,这种先例不仅是严肃戏剧的先例,而且也是一种对于戏剧演出的社团态度,时常是刻意而为的业余态度的先例;到了60年代初期,这种先例似乎需要复活了。

生活剧院就是一个努力保持其艺术标准的外百老汇戏剧团体,1951—1952年在樱桃巷剧院它有一个演季,接着又向第一百大街和百老汇进发,在“阁楼”进行了表演,它永远面对着的是财务困难和与市政当局的对抗。^②1948年计划在伍斯特街一个地下室进行的演季未能开演,因为警方控告这个剧场只是一家妓院的幌子。樱桃巷剧院因为触犯消防条例而被关闭。接着是“阁楼”因拥挤被城建部门查封。当生活剧院带着它所宣称的对于诗人的戏剧、演员的戏剧和社团的戏剧的三倍的义务,终于在1959年搬到它坐落于第六大道十四大街的最后的“永久”场所时(这座建筑物后来到1963年也同样要被国税局关闭),它成了新的外外百老汇运动——一种已经变得陈腐的替代性选择的替代性选择——的灵感和母矿。

画家朱利安·贝克和女演员朱迪思·马利纳同在纽约城长大,他们于1943年相遇,那时他们还是少年。1948年,贝克和马利纳

① 波伦和梅尔曼:《外外百老汇》,13页。外百老汇的历史见W.利特尔:《外百老汇:预言的戏剧》(纽约:科沃德、麦卡恩和盖根出版社,1972)。

② 我关于生活剧院的叙述建立在几个来源上,包括朱迪思·马利纳:《朱迪思·马利纳日记,1947—1957》(纽约:格罗夫出版社,1984);朱利安·贝克:《摧毁路障》,见H.布朗:《双桅船》(纽约:希尔和王出版社,1965),3—35页;皮埃尔·宾纳:《生活剧院》(纽约:阿文出版社,1972)。

结婚,1951年8月,他们在西极大道自己的公寓里上演了生活剧院的第一个节目。开始,他们把为艺术家的社团建立一个剧院看做自己的使命——为诗人、艺术家和演员们提供一个舞台,使他们参与集体创作非自然主义的戏剧作品。琼·库克托是一个使用多种艺术形式创作的法国艺术家,他在40年代后期他们开始计划的时候对他们有所启发;他们与其通信联系,并于1954年在“阁楼”排演了他的《俄耳浦斯》。

但到了50年代末期,他们对于社团的关注就从建立一个艺术家的社团转向了——通过艺术,在更大的社团中——组织、唤起演员和观众的政治意识和行动,特别是反对核武器(像众所周知的核弹、原子弹)和争取世界和平。在整个60年代,生活剧院在国际上都是政治性戏剧团体的一个楷模。因为他们的无政府主义,即使在运动内部,他们也是颇具争议性的。但在60年代的先锋派中,他们这种政治性的演出艺术与他们50年代在诗人剧团的早期作品差不多。

贝克在对《双桅船》——生活剧院在他们第十四大街的家中制作的最后一场戏——的介绍中,描述了1959年他们第一次为新剧院选择保留剧目——其中包括路易吉·皮兰德娄的《今晚我们即兴演出》,威廉·卡洛斯·威廉斯的《众情人》以及杰克·盖尔伯的《毒贩》——时的目标。“这些戏中戏的设计,出自于作者和我们的迫切需要,一种影响观众,从被动的睡眠中惊醒他们,唤起他们的注意,在必要的时候震动他们的需要,而同样重要的是,在观众身上发生的这些要包括演员在内。”贝克非常突出地继续应用了他的关于古希腊典范的观点:城邦通过戏剧达到了其真正的、完全的表达。对他来说,这就是真正政治的、民主的、公众的戏剧所能成为的理想典范。“当第一批戏剧在打谷场上出现的时候,为了帮助观众再一次成为注定要成为的样子,一场由神职人员引导的集会,一种阅读与应答的合唱队式的迷醉……通过把这样一种戏剧引入剧

场以及使观众和演员打成一片,达到使每一个人平等、团结,接近生活的目的。参加就是反对分离。”^①

贝克夫妇是和平主义的无政府主义者,在艺术上和政治上都与其他的无政府主义者,如保尔·古德曼、约翰·凯奇和杰克逊·麦克·洛相联合。他们的政治观点和他们越来越公开的对于戏剧实践的态度使得他们接受了与其演员一起工作的不合常规的反等级的方法。大多数表演场所,甚至是外百老汇的剧团,都赞同自从19世纪末导演出现以来对其运用的权威的崇拜。贝克称马利纳不同寻常的“自由演出风格”开始于1959年杰克·盖尔伯的戏剧《毒贩》^②。对贝克来说,这是一种政治选择,通向使排练和创作程序民主化的一步。

她开始让演员们设计他们的动作,创造了一种极好的排练气氛,在这种气氛中,演员们变得越来越自由,可以提出自己的见解。傀儡越来越少,有创见的演员越来越多。我们开始曾用过的那些谨小慎微的导演手册如今完全退场了。她开始提建议而不是下命令,演员们则开始找到一种出自自己敏感而不是外加的风格。导演告别了他的专制地位。不再有独裁了。^③

生活剧院的作品,从布雷赫特到古德曼再到布朗的《双桅船》,构成了一种政治定位的尝试,它意欲改变世界而不仅仅是享受世界——正如贝克所说的:“去卷入、打动或激发观众,而不是把什么

① 贝克:《摧毁路障》,21—22页。

② 雪莉·克拉克的电影《毒贩》(1960),以生活剧院的作品为基础,电影剧本由盖尔伯从其戏剧改编,使用了生活剧院作品中的音乐家及演员,虽然她和生活剧院都不把这部电影看做是表演的记录。

③ 贝克:《摧毁路障》,30页。

东西展示给他们。”《毒贩》把瘾君子们的境遇强加给观众,而且似乎不管观众喜不喜欢,他们都不得不情愿地卷入到其他人的嗜好问题中。贝克夸耀说:“在《毒贩》上演的过程中,几乎有50人晕倒……总是围绕着一个要点:滥用毒品。”在《双桅船》中,要点是使观众感受到真正发生在舞台上的暴力:“让他们听到那些噪音,引起他们的痛苦,让他们感受到对腹部的击打……直到到处都没有监狱为止。”贝克这样写道。^①这样,生活剧院鞭策着它的观众来深思他们作为社会存在的道德义务。

这些戏剧自身提出了政治团体的问题,但生活剧院在政治上又是定位于社团的,因为它策划了各种其他事件。这些事件的范围从诗歌朗诵到舞蹈音乐会,从电影展示到政治集会,特别是为和平而组织的集会,其中,纽约和平大罢工就是贝克夫妇亲自组织的。生活剧院充做市政厅,不仅仅是为了艺术家的社团,而且也是为了一个更大的“村民”的社团。而生活剧院在戏剧社团中的影响比他们自身戏剧的影响更为深远,因为外外百老汇两个影响最大的团体开放剧院和贾德森诗人剧团,都由以前的生活剧院的成员掌管。除了这两个直系的后代,更多的团体则是跟着生活剧院树立的范例进行艺术形式和社会形式的实验。

开放剧院将贝克开创的集体戏剧制作的合作性质大大地扩展了。剧院导演约瑟夫·蔡金谈到自己的顿悟,他的这一顿悟在60年代好几位外外百老汇戏剧人士的各种不同的关于政治觉醒的叙述中都有反响,这一顿悟就是:当他在生活剧院工作三年后,饰演布莱希特《人就是人》中的盖里·盖伊时,他认识到,在这些政治戏剧中的表演不再是通往百老汇更大、更好角色的垫脚石。而不如说,它是某种以自身的条件便可获得基本满足的东西——不是一种通向成功的工作、技巧或机遇,而是一种精神与社会上的有意识

^① 同上,21、27、34页。

的投入,事实上,这使他对自己过去的雄心和关于成功的观念产生质疑。^①

1963年初,那时蔡金还是生活剧院的一名成员,一群诺拉·奇尔顿的表演生邀请他和他们一起工作。1963年2月,开放剧院的第一次聚会云集了17名演员和4名作家。^②这个有时包括其他剧作家、导演、作曲家甚至批评家的组织,通过内部的政治斗争和各种各样的起初还不成章法的对于即席创作和其他非自然主义表演技巧的实验,逐渐确立起来。在1963年12月,它在谢里登广场剧场举行了第一次公开表演——这次表演与其说是戏剧,倒不如说是一场示范练习和滑稽短剧。

从一开始,这个组织就面临着两难的困境:一方面是如何找到一种新的戏剧方法,另一方面是在实行这种方法时如何作为一个民主化的整体来运作。开始,某些成员趋向于为组织设计一种体制来保证任何一个成员都不能成为独裁的领导者。虽然蔡金很快作为一个非正式的领导者(开始的时候)出现了,但他与表演和演出的接近保持了集体进而是社团内部的集体的意义。很清楚,通过身体的相互作用和集体创作,这种集体的“声音和运动”的练习

^① 约瑟夫·蔡金:《演员的出场》(纽约:文艺协会,1972),49—51页。关于开放剧院,见罗伯特·帕索里:《关于开放剧院的一本书》(纽约:鲍布斯—梅里尔出版社,1970;纽约:阿文出版社,1972年再版),或见艾琳·布卢门撒尔:《约瑟夫·蔡金》(剑桥:剑桥大学出版社,1984)。

^② 帕索里的《关于开放剧院的一本书》第2页中说在第一次聚会时有17名演员。阿瑟·塞纳在《戏剧基础笔记本》(纽约:阿文出版社,1975)第19页中给出了19个演员的名字,他们在1963年春是这个组织的成员:凯瑟琳·曼达斯、乔·蔡金、迈克·布拉德福德、彼得·费尔德曼、默里·帕斯金、格里·拉格尼、李·沃利、伊莎贝拉·布劳、悉尼·沃尔特、保罗·贝星、艾拉·朱克曼、吉姆·巴博萨、巴巴拉·范恩、罗恩·费伯、咪咪·高兹恩斯、沙伦·甘斯、乔丹·霍特、林恩·凯文和瓦莱丽·贝尔登。在聚会开始后塞纳加入了这个组织,他给出了那时(1963年冬)加入的其他3个剧作家的名字:厄尔·斯科特、梅甘·特里和迈克尔·史密斯。像塞纳一样,史密斯也为《村之声》写戏剧评论。琼·克劳德·范·伊塔利尔、塞纳·斯泰特斯后来加入。

有效地黏合起了全体成员。

在20世纪中叶之前,整体表演并不新鲜,它曾是世纪之交斯坦尼斯拉夫斯基在莫斯科艺术剧院的事业的核心。而在50年代,它曾是外百老汇运动的口号。“我相信,”蔡金写道,“我们正在独自努力拓展和发展我们自己,但除非我们一起合作并汇聚成一个整体,这将是徒劳无功的。”^①

曾在圣·马克剧场与人合作排演让·热内的《黑人》的勒斯特·杰拉尔丁,是加入早期开放剧院的另一位导演。她甚至更加明确地参与到剧团的社会活动中,把剧团当做一处可以标示出政治先锋地位的所在,她还希望戏剧工作者充当真正进行计划的领导者,而不是仅仅反映社团的价值:

在我们探索的主题之中,我们确信戏剧应该超越社团已经达到的那一点而行使其职责,虽然这是一种对传统关系的颠倒。在传统关系中,戏剧反映围绕它发生的事件。看起来,我们的时代变化得如此迅速,以至于我们不能让这种最有效的声音变得迟缓。这在60年代引发了一种什么是社团和什么是社团的领导的研究,而我们想知道的是,它怎么能通过戏剧创造出社团的观念。^②

而批评家、剧作家阿瑟·塞纳记得,社团的感觉使得表演场里更经常举办的是座谈会。“例如,在肯尼迪被刺后的某个星期天下午,我们聚在一起,因为我们希望以某种方式来交流对于刚刚发生的这次暗杀的感觉。”^③

① 出自蔡金的笔记,引自帕索里:《关于开放剧院的一本书》,31页。

② 杰拉尔丁·勒斯特、阿瑟·塞纳:《〈梦游者和刺客〉绪论》(纽约:桥头堡图书出版社,1964)。引自塞纳:《戏剧基础笔记本》,19页。

③ 塞纳:《戏剧基础笔记本》,21页。

想要集体工作的愿望在作家、演员、作曲家和导演联合在一起创作作品的方式中也很明显(至少开放剧院的历史就是这样写的),所有人都参与文本、形象和研究,而不管他们的职务能力的界限。此外,社团的感觉以一种开始表露的非正规性的形式加以表达,这种开始表露的非正规性表现为在剧组的阁楼里演出,任何偶然得知消息的观众,都可以免票进入。^①

公开表演以一次团体热身——“一声礼节性的致意”开始。这是一次声音和动作的练习,其中团体的交流被安排在适当的位置。“游戏”就是将一个由声音和动作组成的抽象行为从一个人传到另一个人。例如在一个叫“电话”的游戏中,其声音和动作在每一次传达中都被改变了。重要的是,每一对发送和接收的人都将一个简单的动作分享一会儿,这被视为一种共同、无声的语言。“礼节”将这个组织巩固为一个整体。^② 节目中还包括琼·克劳德·范·伊塔利尔的一个短剧《克利福德·奥德茨主题的变体》,在这部作品中,一个保守家庭的自然主义场景,当演员开始表演的时候,通过声音和动作,变成为表现人物的感觉与幻想。^③ 也就是说,演员们摧毁了现实主义戏剧中的标准的神经质的戏剧家庭。节目中范·伊塔利尔的另一部戏剧是《被谋杀的女人》,这个剧受基蒂·吉诺维斯故事的启发,这个纽约妇女受到了袭击并被杀害,而当时周围公寓里的人对她的呼救置之不理。^④ 从一开始公开表演,开放剧院就把社团的议题——家庭和邻里——变成了一个至关重要的话题。

① 布卢门撒尔:《约瑟夫·蔡金》,特别是第四章和第五章。第一次公开表演是在1963年12月的谢里登广场剧场,接着是在1964年4月的马提尼克剧院。

② 帕索里:《关于开放剧院的一本书》,5—6页。

③ 布卢门撒尔:《约瑟夫·蔡金》,105、214页;帕索里:《关于开放剧院的一本书》,12—14页,帕索里将这次练习叫做“奥德茨厨房”,但他又补充说任何一个其他自然主义剧作家的名字——查耶夫斯基、米勒、英奇——都可以。

④ 完整的两套节目表见布卢门撒尔:《约瑟夫·蔡金》,214页。作品的说明见帕索里:《关于开放剧院的一本书》,50—55页。

1963年10月,生活剧院被美国国税局关闭,1964年初贝克夫妇和一些剧团的成员离开纽约到欧洲旅行(这变成了一次长达4年的自我流放)。但蔡金(及彼得·费尔德曼、李·沃利和其他7个开放剧院工作室的成员,他们同时也是生活剧院的一部分)留在纽约致力于将开放剧院带入公众生活。他们把他们现在的作用看成是贝克夫妇带领他们进入的政治与社会参与的继续和发扬。但是他们的作用是完全明确地参与戏剧(而不是比如说参与和平运动),方法是通过作家、演员和导演组成的新集团的无等级的、集体性的社团工作,进行戏剧的创作过程和创造性表演的试验。

另一个与生活剧院有直接继承关系的外外百老汇剧团是贾德森诗人剧团,它由贾德森纪念教堂的艺术节目发展而来。阿尔·卡迈恩斯1961年受雇成为其助理牧师,在罗伯特·尼科尔斯——诗人、剧作家和建筑师,他已经在教堂中创作了一些戏剧——的帮助下,他很快组织起了贾德森诗人剧团。尼科尔斯选择的第一部戏剧是诗人乔尔·奥本海默(查尔斯·奥尔森的学生,黑山集团的一个年轻成员)的《美国大沙漠》。这是一部讽刺性的现代西部故事,充斥着美国式的神话英雄的幽灵。这个戏剧立即引起了关于淫秽的问题。但是教堂从一开始就决定了一种不干涉和不受检查制度约束的政策。劳伦斯·科恩菲尔德在1957至1961年间曾是生活剧院的助理导演和总经理,奥本海默请他来执导他的戏剧。虽然开始时科恩菲尔德对在一个教堂做布景工作持保留意见,因为他认为这种做法现存体制色彩太明显了,但还是答应了。他后来成为了剧团的固定导演。1961年11月18日,《美国大沙漠》与纪尧姆·阿波利奈尔的超现实主义戏剧《蒂雷西亚的乳房》一起作为双剧上演,节目的整个预算是37.50美元。^①

^① J.乔菲:《阿尔·卡迈恩斯和贾德森诗人剧团的音乐剧》(未出版的博士论文,纽约大学,1979),21—22页;波伦和梅尔曼:《外外百老汇》,24、30页。

贾德森诗人剧团的保留剧目得到了发展,从年轻诗人的实验剧到中世纪的神秘剧都有。1962年,当阿尔·卡迈恩斯开始以通俗形式为基础为一些戏剧创作原创音乐时,贾德森诗人剧团就创立了外外百老汇的音乐剧,它在1963—1964演季以《家庭电影》和《发生了什么事》两部作品的出现为标志表明完全成熟了。

如果说开放剧院里是一群通过一起创造一种替代性的职业剧团(虽然是非营业性的)来参与建立社团的职业戏剧工作者,那么贾德森诗人剧团在这种意义上就是一个社团剧团——它是当地作家的出路,它寻求附近的观众,它不要入场费,它的演员是职业演员和当地的业余演员的混合。《美国大沙漠》的演员是诗人、记者,以及按科恩菲尔德的说法,从雪松酒店吸收的蓝领工人,在那里奥本海默第一次打算让导演加入。其结果是“一种非常美好、温暖,极为甜蜜的气氛”,一种直接的自然民间品质,这部分源于演员们的缺乏训练,但也是来源于科恩菲尔德的吸引观众和批评家的精确的导演。杰里·托默尔记录道:“妙处在于……这不是熟练的职业演员。它拥有高活力和低预算的所有自由的优势。”以至于卡迈恩斯将贾德森诗人剧团对于参与者——既有观众也有演员——的公众性质定义为一种新的宗教团体,一种现代的仪式庆典。^①

然而虽然越来越有意地扮作一个先锋派的“民间”剧团,但贾德森诗人剧团所组建的社团,无可否认的,却是自足的、限制在小圈子里的。罗莎琳·德雷克斯勒的《家庭电影》是贾德森诗人剧团在1963—1964演季的胜利之一,两次奥比奖^②的获奖作品,当它到普罗文斯顿剧场演出时(即从外外百老汇到外百老汇),主流批

① 《劳伦斯·科恩菲尔德访谈》,纽约,1989年10月28日;杰里·托默尔:《穿过脚灯:尸体端坐》,《纽约邮报》1964年3月23日;乔菲:《阿尔·卡迈恩斯》,24、30页。

② 奥比,或外百老汇奖金,由《村之声》主办,1956年由杰里·托默尔设立,那时他是《村之声》的戏剧评论家。1963—1964演季扩展到包括外外百老汇。

评家和观众们完全迷惑了。^① 迈克尔·史密斯,在回顾这个移植作品时,将其失败的原因直接归结为离开了社团的舞台:“现在表演变得更加专业了,其中一些变得更可靠、更好,但《家庭电影》已失去了与观众的直接联系,变得不那么有趣了。一个人不再有串通一气对传统价值加以重击的感觉。当作品迈上商业表演的舞台时,它的公开直率也就枯萎了;在贾德森教堂的家庭气氛中观众和演员是友好的同伴,但在‘专业’剧院他们是雇主和雇员。”^② 外百老汇的演员和作品的目标是晋升到百老汇。但对于外外百老汇来说,晋升到外百老汇——离开替代性的家庭和替代性的社会——却是一种应当避免的运气,因为它改变了作品的关系,把艺术家变成了被异化的工人。

1958年12月,约瑟夫·西诺在科尼莉亚街,第六大街以西的布利克以外开了西诺咖啡馆,目的仅仅在于将其作为一个咖啡厅开办下去,也就是一个进行诗歌朗诵、艺术展览、民歌演唱和“一般友善”的“社交场所”。^③ 因为某些朗诵超越了自身,在形式上变得更加扩展和戏剧化,一个舞台只有八英尺见方(开始就只是一块清理出来的地方,后来是一个平台),墙壁上挂着纪念品的剧院就在这个极小的咖啡馆里诞生了。不久,它就成了一个聚会的场所,在这里,有抱负的演员和剧作家们可以在一种由永远支持他们的西诺主持的,被他们描述为特别宽容的气氛中提炼新素材。约瑟夫·西诺的个人历史被遮掩在神秘之中。他可能曾经是一个演员或是舞蹈家,他将西诺咖啡馆当做自己的生命,直到他1967年自杀。作为一个同性恋者的地下活动中心,西诺咖啡馆为70年代、80年代

① 见,例如乔治·奥本海默的《最近的短剧格调低下》,《每日新闻》1964年5月12日;惠特尼·博尔顿:《这个太激进了》,《晨报》1964年5月13日;其他《家庭电影》的评论见比利·罗斯戏剧收藏和纽约公共图书馆表演艺术类中的剪辑文件。

② 迈克尔·史密斯:《戏剧:家庭电影》,《村之声》1964年5月14日。

③ 波伦和梅尔曼:《外外百老汇》,17页。

和90年代同性恋戏剧运动的发展撒下了种子。

西诺咖啡馆的表演从朗诵到几场或完整(如果比较短的话)的演出都有。不收入场费。一个接受捐献的篮子传递一圈,所获由演员分享。1963年之前,每晚有两场表演,分别在晚上9点和11点,在周末凌晨1点有一场额外的表演。虽然西诺对其领导地位毫无顾虑(“我对进入房间的每件事物做出决定,”他写道,“我跟剧作家谈话,跟导演谈话,与人们一起工作”)^①,但在人们记忆中,他被当做是一个慷慨的对朋友和客人热心的主人。这个地方被称为“房间”而不是剧院,就强调了西诺创造的这种家庭生活的气氛。

西诺咖啡馆更多地被作为一个家庭而不是一个集体神话化了。正如艾伯特·波伦和布鲁斯·梅尔曼描述的,这个外外百老汇的最初的剧院,是反传统的家庭生活的一个避风港,背井离乡的闹市区戏剧工作者(这里,毕竟不像在家,一个人的“家庭”总是给人支持和充满爱意的)的家庭的补偿——其实比家更强。“西诺咖啡馆是一个极好的工作的地方:温暖,友好,个人化……有人说(约瑟夫·西诺)像是圣诞老人——总是有一点让人振奋——拥抱每一个人……他不相信艺术家的孤独。”^② 剧作家罗伯特·海德回忆说约瑟夫·西诺像个“老爸爸”,经常把那些为生计挣扎的剧作家放在自己的“羽翼下”,而且经常供养那些饥饿的演员。“(西诺)觉得剧作家们是些坏孩子,容易被金钱、名誉和太多的注意惯坏……约的梦想是为剧作家们买下一座旅馆(如果他有这笔钱的话,但他没有),给每人一个带打字机和纸的房间。他说他将每天亲自把他们锁在想要的卧室里很长时间,这样他们就只能写作了。”^③

① 约瑟夫·西诺:《西诺咖啡馆的笔记》,见尼克·奥泽尔和迈克尔·史密斯整理校订的《外外百老汇的八个戏剧》(印第安纳波利斯:鲍布斯—梅里尔出版社,1966),53页。

② 波伦和梅尔曼:《外外百老汇》,17页。

③ 罗伯特·海德:《小玩意儿中的蟑螂》,《其他舞台》1979年2月22日,8页。

多里克·威尔逊记得演员们用厨房作为化妆室,并且使用西诺的案板,“他们化妆;他就做三明治。那天晚上,乔安娜·韦斯彻……把一片辣味香肠用在了脸上,而与此同时,斯科蒂把夹着粉饼的面包卷递给了顾客”^①。罗伯特·帕特里克在回忆西诺咖啡馆时像朱利安·贝克一样,援引古希腊公共戏剧的伟大时代,把咖啡馆当做“部落”一样,并过誉其“产生了自欧里庇得斯以来最广泛和最有影响的戏剧实验的浪潮”^②。

参与者将放松的私密性看做一种在家的感觉——即使这真是一个家,它的平静也常受到警察搜查的威胁,因为这个剧场是未经注册的,而且即使是真正的家庭生活也不能保证私密性——这是在西诺咖啡馆的创造性冲动的关键。人们可以随意地进行试验,因为随时都有支持的观众,而且最重要的是(不像在家里)任何事都是允许的。这是一个解放的家,父母永远不在的聚会,由慷慨的叔叔而不是父亲掌管(这还是一个以同性恋而不是异性恋为标准的家庭)。“房间”,像西诺提到的,并不是一个真正的剧院,而是一个为了每一部作品都要重新进行手工布置的地方,没有任何预算,甚至这些事情,也增加了想像的自由和协作以及家庭温暖的感觉。拉里·罗因记得有一天晚上房间里挂满了绉纱纸做的花饰,看起来像是个刚开完了舞会的高中体育馆。^③ 据海德说:“约将‘房间’看做一个有魔力的地方,像琼·库克托的《可怕的孩子》中乱伦兄妹的‘特别’卧室一样。‘房间’里的事物及在里面完成的戏剧,被看做是有点‘神圣’的。”^④

① 多里克·威尔逊,载《其他舞台》1979年;《西诺咖啡馆及其遗产》中日期不明的一段节录,《展览目录》(纽约:纽约林肯中心公共图书馆、文森特·阿斯特画廊,1985),7页。

② 帕特里克:《另一条砖路》,《其他舞台》1979年2月8日,3、10页。帕特里克的戏剧《肯尼迪的孩子们》第二幕中虚构的西诺的叙述。

③ 拉里·罗因,关于西诺咖啡馆的讨论,NETC联合会,1986年8月19日。

④ 海德:《蟑螂》,8页。

西诺咖啡馆的预算很少甚至没有,美学方面的选择时常是为着使演员们有别于观众的需要而设计的。通常,一座打开的梯子被用做布景——演员们可以爬上去加强台词的语气——或者演员们出去在“村”里搜寻一番带回来一个装置。经常制作灯光的约翰尼·多德,曾把地铁里的线路接进来作为电源。^① 演员穿着古怪的精心制作的服装,罗因回忆说,“目的在于和观众区分开(观众也是盛装)”,而且灯光和表演风格都很热烈。“讲话有两种风格:歇斯底里和非常歇斯底里。”正如帕特里克指出的,狭窄的空间和最低限度的预算导致了对语言的重视超过了身体动作和作品价值。罗因也记得曾在别人的戏剧将结束时,坐在咖啡馆里草就其戏剧的最后一些台词。如果演员没有出场,像有的时候一样,人们如常坐在那里朗读、谈话。

现在西诺咖啡馆被记做同性恋戏剧和“滑稽可笑的”同性恋戏剧风格(虽然这些人并不全是同性恋)的早期中心,是从排演奥斯卡·王尔德和田纳西·威廉斯的戏剧开始的。但它也产生了新一代同性恋剧作家。兰福德·威尔逊开创性的《布赖特夫人的疯狂》上演了史无前例的168场。罗伯特·帕特里克不得不自己扮演其《迷惑的主人》的主角,因为这个人,一个住在克里斯托福大街的剧作家,实在太“出格”了。这里也有其他同性恋剧作家的初期成果,包括多里克·威尔逊和M.霍夫曼。西诺咖啡馆是一个秘密世界,像霍夫曼回忆的:“我们中的大部分……仅仅只知道写同性恋不太寻常。我们住在一个几乎封闭的世界里,可能是一个戏剧的伊甸园,很少想到外界。”^② 但不仅仅是美国同性恋戏剧的诞生可以追溯到西诺咖啡馆,尽管约瑟夫·西诺憎恨《婊子女神》的成功,但许多如今知名的剧作家、导演和演员,无论异性恋或同性恋,其事业

① 帕特里克,关于西诺咖啡馆的讨论。

② M.霍夫曼校订:《同性恋戏剧(第一辑)》绪论(纽约:阿文出版社,1979),24页。

都是在这里获得了重要的最初的动力,包括萨姆·谢泼德、约翰·瓜尔、兰福德·威尔逊、汤姆·艾恩、马歇尔·梅森、汤姆·奥霍根、琼-克劳德·范·伊塔利尔、哈维·基特尔、尼尔·弗拉纳根以及伯纳迪特·彼得斯。

艾伦·斯图尔特是妈妈咖啡馆的开创者、精神领袖和使其得名的“大地母亲”,她是从路易斯安娜来的一个非裔美国人(她的历史有点难以理清,实际上是表现出一种传奇性质,因为同一个故事她在不同的场合会给出不同的说法)。其家庭成员曾参与过杂耍表演和滑稽戏,她哥哥上过耶鲁戏剧学校,是个有抱负的剧作家。斯图尔特说当她从第五次婚姻中“逃”到了长岛郊区的东村,还是一个初出茅庐的服装设计师的时候,她碰到了两个戏剧界人士:吉姆·穆尔和保罗·福斯特。“艾伦想搞个时装店;保罗想搞戏剧。”^①在1962年夏,在东九大街一个能坐25个人的地下室里,他们开了一家戏剧服装店。虽然他们从未在那里售出过任何衣服,但第二年一笔设计服装的佣金使斯图尔特又有钱在第二大道82号开张了一个新铺,取名妈妈咖啡馆。在老地下室剧院上演的第一批剧作是田纳西·威廉斯、尤金·奥尼尔、哈罗德·品特及一些美国新剧作家,但第二大道上的新的妈妈咖啡馆几乎完全贡献给了年轻作家,他们中的一些人也是西诺咖啡馆的常客:保罗·福斯特、兰福德·威尔逊、萨姆·谢泼德、汤姆·艾恩、戴维·斯塔克韦瑟、罗斯·亚历山大、汤姆·奥霍根及其他一些人。如果开放剧院的重点在于表演整体,那么在“妈妈”重点就确定无疑地是剧作家。虽然对斯图尔特来说每一个参加者在戏剧程序中都是重要的,但她强调:“剧作家是灵感,是开始,是萌芽。所有事物都应该以其特殊方式为剧

^① 波伦和梅尔曼:《外外百老汇》,31页;格林菲尔德:《妈妈》,16页。波伦和梅尔曼《外外百老汇》注释说斯图尔特的“历史是狂想的;其事实随表述而变化”(31页)。

作家服务。”^①

在妈妈咖啡馆、西诺咖啡馆和开放剧院之间有交叉的大道相连结。终于,开放剧院的某些工作室在第二妈妈咖啡馆上演了一些作品,这个咖啡馆于1964年11月在第二大道122号开张。(妈妈E.T.C——实验戏剧俱乐部——于1969年在现在的东四大街74号开张。这一节讨论的所有这些剧院中,“妈妈”是依然存在于纽约的唯一的一个。)

像约瑟夫·西诺一样,艾伦·斯图尔特不仅提供了一个工作的场所,而且提供了一个精神家园,这同样能滋养身体。此外,替代性家庭生活的语汇突然出现在妈妈咖啡馆的不同历史中。“艾伦·斯图尔特做汤给她的演员和剧作家吃。她的薪水放进公共的小金库里。她懂得她的剧作家的的重要性。她在每一个表演开始时打铃,用她那句著名的话欢迎观众进剧场:‘欢迎到妈妈来;奉献给剧作家和戏剧的所有方面。’他们是她的生命,而她是他们的母亲。”^②

戏剧演一个星期。重点不是创作一场精致的演出,而是为了使剧作家能够“写、看和学”。斯图尔特感觉长期的演出将破坏她的剧场的价值,“使(‘妈妈’)卷入成功与失败的烦恼中”。在她选好了一个戏剧,帮剧作家找好了导演之后,斯图尔特就退出到作品程序以外,程序完全在剧作家的掌握之中。作品的风格变化决定于导演是谁、演员是谁。

斯图尔特将她的剧院说成是她的手推车。^③对这个由反家庭者管理的家庭事业,这是一种不同寻常的说法。在这个没有爸爸的家庭戏剧店铺里,却有一个异国情调的妈妈,她穿戴着丝帕、流

① 格林菲尔德:《妈妈》,13页。

② 波伦和梅尔曼:《外外百老汇》,32页。

③ 同上,31页;又见格林菲尔德:《妈妈》,16页。他们都用了这个比喻,但他们在讲述斯图尔特如何发现这个比喻的时候却有所不同。

苏、围巾和艳丽的佩斯利细毛披巾,介绍每个节目,在整个演出过程中就坐在台阶上以防干扰。她留有非正式的“办公时间”来答复信件、接见演员和剧作家。^① 只要新来的剧作家是美国戏剧忽略了的孩子,“妈妈”就给他一个家。

迈克尔·史密斯为《村之声》写剧评,他也在西诺咖啡馆写戏以及协助创作戏剧,常与开放剧院接触,他在《外外百老汇的八个戏剧》的前言里对这种社团的本质进行了深思。他认为在这里(使贝克和帕特里克加入一种追求有机和神圣的戏剧的伊甸园式的怀旧情绪)又一次感受到了戏剧的神话般的原始性质和目的——“使表演者和观众进入一种共同经验中”。这是一种自相矛盾的戏剧:“它是一种大部分由专业人员完成的业余戏剧。它是一种没有任何财力却有美国最富于见识的观众的戏剧。它既是临时的社团戏剧又是专门的实验戏剧。它向几乎不知道它的存在的确立了地位的戏剧提出了另一种选择。”史密斯承认:“外外百老汇是一心一意的俱乐部式的。在某种程度上,它有圈内的观众;在某种程度上,它是自命不凡、自我崇拜的;在某种程度上,它是一个游乐场。有时它是可鄙的。”

“但是,”他总结道,“所有的这些缺点都不能从其力量中分离出来,这就是它的人文程度……外外百老汇既不是付费的也不是可转让的宣传,而且这样就无法逃避个人对每一个选择应负的责任。”^② 史密斯的说法甚至提到了“另”一个家庭,因为他写道:“它的诞生我在场,见到了它成长的痛苦;我觉得像一个慈爱的叔叔……它是去见我的朋友们的地方。”^③

其规模、亲密关系及缺乏资金——有时甚至是受市政当局骚扰的共同经历——使外外百老汇的演员和观众参加了一种被他们

① 格林菲尔德:《妈妈》,14页。

② ③ 见奥泽尔和史密斯《外外百老汇的八个戏剧》绪论,1—2页。

看做是信仰的集体飞跃的东西。它的有趣为戏剧投入活力。它的小规模和非正式性以及其自愿参与者的热情投入,使他们将其看做社团的恢复。职业化被看做是制造离间的罪恶,业余性被当做促进合作的好事。因为在他们的观点中,职业化的部分原因是人们越来越在一种分离、异化和官僚化的范围内从事专门化的工作。但在外外百老汇剧院,可以感到,人们达到了一种社会凝聚的状态,这使得他们可以做出整体的、统一的贡献。约瑟夫·西诺将其简单表述为:“当整个团体一起工作,共同关心整个作品的时候……当整个团体被完全卷入台上台下的演出的时候,最好的情况就产生了。”^① 在被认为是得到外外百老汇赞同的社团表达中,艺术意味着不是为利益而是为人而作,可以感到社团得到了重塑和恢复。

事件剧和波普艺术

1963年以前,除了外外百老汇,还有一个由非戏剧界人士组成的、单独的、平行的戏剧社团坚定地固守在格林尼治村。这就是事件剧创作者的团体,他们的新的艺术形式已在1959年随着阿伦·卡普罗的事件剧《分为六部分的十八个事件剧》的出现得到了命名。迈克尔·柯尔比在1965年出版的《事件剧》记录了五个关键的事件剧创作者的作品:卡普罗、雷德·格鲁姆斯、罗伯特·惠特曼、吉姆·戴恩和克拉尼斯·奥尔登伯格,他们开始都是学画的。^② 其他与创作和表演事件剧——不管它们是被打上了其样式常受争议

^① 约瑟夫·西诺:《西诺咖啡馆》,见奥泽尔和史密斯:《外外百老汇的八个戏剧》,53页。

^② 柯尔比:《事件剧》。

的标签,还是被叫做事件、情境、音响剧甚至新音乐——相关的人,包括阿尔·汉森、西蒙娜·福蒂、乔治·布雷赫特、迪克·希金斯、艾莉森·诺尔斯、卢卡斯·萨默拉斯、杰克逊·麦克·洛、拉·蒙特·扬、图什·伊彻雅纳奇、雷·约翰逊、小野洋子。到了1963年希金斯、布雷赫特和一些其他人已经加入了那个众所周知的组织激浪派。在某种意义上,很难把这两个(或者更多)组织分割开来,因为有很多音乐会和汇演包括了每个组织的人以及舞蹈家和音乐家。而同样的,激浪派的人员也经常变动。尽管如此,在可能的情况下,将他们分开来看还是值得的。

事件剧和激浪派都由约翰·凯奇训练班的“实验音乐的写作”的观念发展而来,他从1956年到1960年在新社会研究学院教授这种观念(见第一章)。在这个班里学生们进行表演和讨论,其不同的学员都将事件剧的开端归功于他们在那里的经验。受意大利未来派、达达主义者、禅宗佛教和安托南·阿尔托的戏剧理论的影响,凯奇关于音乐的观点已经扩展为一种非戏剧性的或者说是(用迈克尔·柯尔比的术语)非模式化的戏剧形式。^① 70年代这种戏剧会被打上表演艺术的标签。1952年凯奇本人曾在黑山学院组织了一次可算做事件剧先驱的表演,但是他的大部分表演仍然被归入音乐。^②

虽然在本书中视觉艺术本身不是主要分析的领域,但是追溯画廊以及这个艺术世界,特别是波普艺术界的人际关系仍然是重要的,因为就是在这些画廊中以及通过这些网络如此众多的表演才得以出现。最重要的是,创作视觉艺术的人被吸引来创作现场表演是将其作为视觉艺术的扩展,甚至是一种替代性选择。因此,

^① 柯尔比:《事件剧》,16—17页。

^② 关于凯奇1952年的表演,见杜伯曼:《黑山》,370—379页;柯尔比:《事件剧》,31—32页。

波普艺术和事件剧将放在一起讨论。

卡普罗在亚利桑那州长大。他在纽约大学学习哲学,在哥伦比亚大学及艺术工作室学习艺术史。他跟着汉斯·霍夫曼学习绘画,并在新社会研究学院参加了好几年凯奇的新音乐班。1963年,卡普罗已经在拉特格斯大学教了十年艺术史了。^① 与罗伯特·沃茨和罗伊·利希滕斯坦(他在艺术系的同事)、卢卡斯·萨默拉斯、罗伯特·惠特曼(他以前的学生)、乔治·西格尔(他住在靠近拉特格斯的一个农场)、乔治·布雷赫特(他在这个地区工作)一起,卡普罗成为众所周知的“拉特格斯集团”的一员。1958年,卡普罗在拉特格斯创作了他的第一个事件剧,并已开始将他的视觉艺术从绘画拓展到环境艺术,此时展出他的作品的那个画廊——艺术家们的合作组织汉萨画廊——正在展出惠特曼和西格尔的作品。汉萨画廊于1952年由一群汉斯·霍夫曼的学生建立,他们已经脱离了其老师的抽象表现主义。画廊开始坐落于格林尼治村,1954年,搬到了西中心公园的住宅区,理查德·贝拉米在这里当导演,而伊凡·卡普有一个时期是他的助手。^②

同时,受汉萨画廊的启发,雷德·格罗姆斯在他的画室与另一个画家杰伊·米尔德一起,开办了城市画廊。格罗姆斯出生在田纳西的纳什维尔,他曾在芝加哥艺术协会学院和普罗文斯顿汉斯·霍夫曼美术学校学习过。1957年,他搬到了纽约。1958—1959年,格罗姆斯和米尔德展出了他们自己的和其他造型艺术家的作品,如鲍伯·汤普森、莱斯特·约翰逊及咪咪·格罗斯。格罗姆斯给了

① 科斯特拉尼茨:《混合意味的戏剧》,100—101页。

② 哈斯克儿:《布拉姆!》,19、109、113页。见《来自拉特格斯大学的十个》展览目录(纽约:比安奇尼画廊,1965),及《来自拉特格斯的十二个》展览目录(新泽西,新布伦瑞克:大学艺术画廊,1977)。关于汉萨画廊,见乔伦·巴德:《在第十大街的日子:50年代的合作组织》展览目录(纽约:普勒阿得斯画廊和艺术家自办画廊协会,1977),及埃米·戈尔丁:《画廊的挽歌》,《艺术杂志》第40期(1966年1月号),25—29页。

奥尔登伯格和戴恩第一次在纽约展出的机会。1959—1960年,他开办了洛厄东区德兰西大街博物馆,在那里主办绘画、环境艺术和事件剧的展示。

汉萨画廊于1959年关闭。这年秋天,阿尼塔·鲁本开张了她的鲁本画廊,明确坚持汉萨画廊的造型,反抽象表现主义的运动。鲁本画廊开始坐落于第四大道61号,后来又搬到了东三大街44号,有三年时间它是市区活跃的艺术中心,更是事件剧的一个熔炉。为这个初生的流派命名的卡普罗的作品《分为六部分的十八个事件剧》,就是1959年10月在这里产生的。接下来的演季可以看到格罗姆斯、卡普罗、惠特曼、戴恩及电子作曲家理查德·马克斯菲尔德、乔治·布雷赫特,舞蹈家西蒙娜(福蒂)·莫里斯和奥尔登伯格的事件剧。在第一个演季,展览包括了布雷赫特、萨默拉斯、惠特曼的作品,而且,在一场名为“零点之下”的集体展示中,包括了布雷赫特、戴恩、马莎·埃得尔海特、格罗姆斯、汉森、雷·约翰逊、卡普罗、奥尔登伯格、劳申伯格、西格尔、詹姆斯·韦林和惠特曼的作品。^①

与此同时,这些艺术家中的许多作品正在贾德森画廊展出,这个画廊于1958年末在贾德森纪念教堂的地下室开张,从1959—1960年开始就在卡普罗的(非正式的)管理之下。1959—1960年,戴恩、奥尔登伯格及韦塞尔曼几次在这里展示作品,其中包括奥尔登伯格的环境艺术《大街》。卡普罗于1960年在贾德森画廊展示了其环境艺术《苹果圣殿》。“雷·冈·斯派克斯”——1960年初的一组事件剧,包括了奥尔登伯格、戴恩、迪克·希金斯、汉森、卡普罗和惠特曼的作品。到了1961年,贾德森团体与鲁本团体合并,都

^① 劳伦斯·阿洛威:《鲁本画廊:年表》,《来自鲁本画廊十一个》展览目录(纽约:R.古根海姆博物馆,1965)。在劳伦斯·阿洛威的《1945年以来美国艺术的主题》中再版(纽约:W.W.诺顿出版社,1975),151—154页。

在马莎·杰克逊画廊展出作品。

1960年,理查德·贝拉米,汉萨画廊以前的导演,在住宅区开了格林画廊,不久它就开始专用于波普艺术。它的名册中包括西格尔、萨默拉斯,而到了1963年,又包括了詹姆斯·罗森奎斯特、克拉尼斯·奥尔登伯格和汤姆·韦塞尔曼。经销商伊凡·卡普挪到了利奥·卡斯特里画廊,在那里贾斯帕·约翰斯和罗伯特·劳申伯格是起重要作用的艺术家。

克拉尼斯·奥尔登伯格1929年出生在斯德哥尔摩。他的幼年在纽约和奥斯陆度过。1937年他随家人迁到芝加哥,1953年加入美国国籍。奥尔登伯格在耶鲁大学毕业,获得文学学位和艺术学位。1952—1954年,他一边在芝加哥艺术协会学院上学,一边在芝加哥新闻署当一名实习记者,后来又在《芝加哥杂志》做插图画家。1956年,他迁入纽约,在库柏联合会博物馆学校图书馆打零工。

奥尔登伯格将画廊/社会的网络描述为50年代后期的一种同盟,而他自己感觉开始时他是一个局外人:

我不住在新泽西,而且不是卡普罗当领袖的新泽西派的成员。我没有跟凯奇学过。1958年当我在寻找一家画廊的时候遇到了雷德·格罗姆斯,这时我才发现了整个领域,他已经开了城市画廊,它就是贾德森和其他许多艺术家管理的非正式场所的原型,那里也接待表演……

同时,我发现了吉姆·戴恩,他也发现了雷德。城市画廊是从汉萨画廊分裂出来的,而我们形成了年轻的一代。在贾德森完成了我的第一个独角戏之后,我就出去避暑了;当我回来的时候我看到卡普罗以他的《分为六部分的十八个事件剧》为鲁本画廊开张。直到那时我才逐渐意识到新泽西集团的存在……也是通过卡普罗,我遇到了乔治·西格尔和罗伊·利希滕斯坦。那一年,是的,我与吉姆·戴恩、迪克·泰勒及菲利斯·

雅姆波斯基开办了贾德森画廊。虽然 1958 年我在乔治·西格尔的农场举行的汉萨的野餐会上见过卡普罗,但在鲁本的表演才是我与他的第一次有意义的接触。^①

到了 1963 年,格罗姆斯在这一年创立了“骚动演出团”,这是一个多媒体表演的团体,而安迪·沃霍尔开始制作电影,视觉艺术世界的跨学科性质已经很清楚了。沃霍尔出生在匹兹堡附近,在卡耐基技术学院获得美术学士学位,1949 年迁入纽约,开始,他在这里给《魅力》杂志做插图画家,然后在 1950—1957 年间,他成了一个自由投稿的商业艺术家,这时他开始作为一个独立艺术家谋生。1952 年,他开始在美术画廊展示他的素描,但直到 1962 年,在洛杉矶和纽约的坎贝尔汤罐头的展览才使他一举成名。

沃霍尔描述了略晚的一系列与贾德森/鲁本集团完全不同的同盟。部分地是通过艺术家代理人及电影制片人埃米尔·德·安东尼奥,这使他最初接触到艺术界,到了 1963 年则是与诗歌、舞蹈和电影界发生接触。因为他早年曾做过商业艺术家,时尚业向他开放了。在沃霍尔的世界——或者说是一系列交叠的世界中,艺术、工作和戏剧混合起来了,而职业的和社会的网络广泛交织:“我曾在一个聚会上遇到超现实主义诗人查尔斯·亨利·福特,他的妹妹鲁思·福特嫁给了扎卡里·斯科特,她在位于 72 街和西中心公园的达科它的公寓里举办了这个聚会,我就开始和查尔斯·亨利一起四处去一些先锋电影放映点。他带我去一个由玛丽·门肯和她丈夫威拉德·马斯——先锋电影制片人和诗人——在他们位于布鲁克林高等住宅区的家里举办的聚会……”

通过福特和马斯夫妇,沃霍尔遇到了杰勒德·马兰加,一个年轻的诗人,他雇佣马兰加为自己的助手。

^① 《克拉尼斯·奥尔登伯格》,科斯特拉尼茨:《混合手段的戏剧》,138—139 页。

有时当人们顺便来看我的作品时,(马兰加就会)给他们做解释……杰勒德与这个城市的每一个艺术事件和运动都保持着接触——所有向外送传单和在《村之声》上登了广告的事。他带我去了好多潮湿、发霉的地下室,那里有戏剧在上演,有电影在放映,有诗歌在朗诵……

那年夏天我们外出到科尼岛去了几次(我第一次坐过山车),与一群人在一起——像杰勒德一样的人:杰克·史密斯,先锋电影制片人兼演员;泰勒·米德,先锋电影演员;温·张伯伦,魔幻现实主义画家;还有尼基·哈斯拉姆,《时尚》的一个新艺术导演……

招待我们的是那些真正创造了60年代的人,而温·张伯伦招待了很多次……那时每个人——所有的艺术家、舞蹈家、先锋电影制片人及诗人都常去参加温的聚会(在鲍威利)。

1963年夏,张伯伦在康涅狄格州的奥莱姆从埃莉诺·沃德(沃霍尔在马厩画廊的经销商)那里租下了一所房子,沃霍尔与多达40位的其他一些人一起在那里度周末。他在那里观看杰克·史密斯拍摄《平常的爱》,看到诗人约翰·乔诺睡觉,从而决定买一架摄像机制作他的第一部电影《睡》。

在1963年的秋天,我开始越来越多地跟杰勒德到诗歌朗诵会上去。只要我听说任何地方有什么创造性的事发生,我就绝对会去。我们把诗歌朗诵会一直开到星期一晚上,这个朗诵会是在位于第九大街和第十大街之间的第二大道上的地铁咖啡馆举行的,由保罗·布莱克本组织,在那里每个诗人可以朗诵五到十分钟。在星期三晚上有个人朗诵会。诗人们可能刚刚起床就要从已经放在他们面前的一堆报纸上看到自己的生活。

沃霍尔也开始跟着福特和马兰加到贾德森教堂的舞蹈音乐会上去。在那里他恢复了与斯坦利·阿莫斯——一家意大利报纸的艺术评论家——的关系。阿莫斯住在贾德森教堂的拐角处,和汤姆·奥霍根住在一层。沃霍尔将这个公寓描述为贾德森的后台的延伸。“在斯坦利家,总是有剧作家在角落里打草稿,有贾德森的舞蹈家在排练,还有人在缝制自己的服装。”^①

到1964年,当年轻的英国艺术家马克·兰开斯特到“工厂”来看他的时候,沃霍尔和朋友们已经把他们的艺术性的夜生活当做惯例了。“我们经常工作到半夜,然后我们出去到村里,到类似费加罗咖啡馆、‘嬉皮百吉饼’、‘鱼锅’、‘煤气灯’、异怪咖啡馆或者西诺咖啡馆的地方去。我回家的时候就大约是凌晨四点了,打几个电话,一般跟亨利·盖尔德加勒^②谈一个钟头左右,然后在将近天亮的时候,我吃上一片安眠药,睡几个钟头,下午又回到‘工厂’。”沃霍尔把兰开斯特介绍给了整个纽约艺术圈。

我送他到亨利·盖尔德加勒家吃饭,除了亨利,他还遇到了贾斯帕·约翰斯及(弗兰克)斯特拉、(罗伊)利希滕斯坦、埃尔斯沃思·凯利,后来有一次我把他作为康复礼物送到雷·约翰逊那里,当时他正因为肝炎住在贝尔维尤医院里。我们一起到华盛顿广场附近鲁思·克里格曼的艺术画廊去,她曾是杰克逊·波洛克的女朋友,当他被杀的时候她就和他呆在一辆车里,这个画廊是她和新丈夫桑色冈多先生一起开办的。他们每晚都放映电影,乔纳斯(梅卡斯)会和其他先锋电影制片

^① 沃霍尔和哈克特:《波普主义:沃霍尔的60年代》(纽约:哈考特·布雷斯·乔瓦诺维奇出版社,1980),25—27、31—34、51—54页。

^② 亨利·盖尔德加勒,他在曼哈顿长大,毕业于耶鲁和哈佛,那时是大都会博物馆20世纪美国艺术部分的行政主管。

人如亨利·史密斯及格雷戈里·马克珀罗斯一起出现在那里。^①

这样,沃霍尔开始进入电影界,不久这就变成了他的乐事。我在这里详细地引用了沃霍尔的话是因为他这种喜言谈、多轶事的风格如此清楚地体现了职业艺术界的方式,对他来说这是一个社团、一个社交界。

与社团问题有关,事件剧这种样式,完全是作为一种使观众更多参与视觉艺术的途径而突然产生的。在回顾他从创作环境艺术作品到创作其中观众更为积极主动的事件剧的转变时,卡普罗表达了他对观众的消极被动和画廊空间局限性的不满,它们似乎过于严格地把艺术与生活区分开了。

环境艺术作品中,在你的眼睛看到墙壁以前都有一种神秘的感觉,但接着就是一个尽头……我想,走出门去,把一部环境艺术作品转移到生活的其他地方,这样就不会有中断,那该多好。我试了各种方法来伪装墙壁。我用比以往更多的声音来打破受限制的的空间的感觉,不停地放音……但这毫无用处,只是增加了我的作品与艺术画廊的空间及内涵的不和谐。我立即看到每一个参观环境艺术的人也是这种不和谐的一部分。以前我没有真正意识到这一点。所以我就给他们任务,比如移动什么东西,打开开关——只是一点事情。在1957和1958年,对参观者的这种“指定”的任务就更多了。我给他们越来越多的事情做,一直到发展成为事件剧。^②

① 沃霍尔和哈克特:《波普主义:沃霍尔的60年代》,72—73页。

② 柯尔比:《事件剧》,46页。

社团建设也同样要处理作者、导演和参与者的关系。对卡普罗来说,从道德和经验出发,整体的参与包括作者的参加。“我发现出现在自己的作品里实际上是必要的,因为我作为一个榜样出现在其他参与者中是特别重要的。如果我站在一边看,特别是现在(1965)当我坚持说没有旁观者时,他们就会说:‘那么这个是什么人?’此外,我需要成为它的组成部分去发现我自己究竟是什么。想像一部事件剧和身在其中是两回事。”^①

观众被要求改变他们座位的方向,从一个房间到另一个房间,或者到不寻常的场所去,以及想出如何最好地经历事件剧中的事件。在这样的作品中,如卡普罗的《一个春天的事件》和罗伯特·惠特曼的《美国的月亮》,画廊的空间被改造了,而观众被要求从地道中穿过,但并不是所有人都愿意遵从。在奥尔登伯格的《自动人》里,观众坐在停车场上他们的汽车里,用前灯照亮了表演。奥尔登伯格像卡普罗一样,对他来说,观众的活动被理解为事件剧的整体经验的一部分。“观众被看做一个对象,他们的行为被看做是与其他事件一样的事件。观众被看做不同于演员,因为其可能性没有像演员一样挖掘出来(演员的可能性没有像我自己的一样挖掘出来)。观众在结构中的地位是受就坐方式和某些简单的刺激决定的。”^②

即使在给观众以特别任务的指示的地方(这种特别的任务会把观众卷入演员的表演),狭窄的事件剧表演场所——就像在外外百老汇的咖啡馆剧院一样——也常会制造一种参与的感觉。没有舞台来把演员和观众分隔开来。实际上,观众经常是故意围绕着表演。而表演实际是控制他们的一个事件——在惠特曼的《水》和《美国的月亮》中,完全如此。他们可能遭遇到强烈气味的

① 柯尔比:《事件剧》,52页。

② 柯尔比:《事件剧》,202页。

轰击,如惠特曼的《花》中的喷漆,还有卡普罗的《分为六部分的十八个事件剧》中的油漆和榨橙汁,或是巨大的噪音——轰隆、咔哒、嗡嗡,或是无数事件剧中的尖叫声,或是物体——利马豆和最后的平纹布“幕布”,在奥尔登伯格的《花哨》中它将落下来盖住观众。

到了1963年,事件剧和波普艺术都变得制度化了,曾经给予了城市画廊和贾德森画廊动力,曾经将各种各样的事件剧创作者如卡普罗和奥尔登伯格引入了像鲁本画廊这样的中心的合作运动,已经解散了。一方面,竞争和压力已经在各种参与者中出现(即使在已经合并的地下组织中,如鲁本画廊),而在另一方面,日益增长的对公众注意力的要求导致团体和个人在纽约及其以外的更大的画廊和博物馆演出,再加上在替代性的专门上演事件剧及其他事件剧的画廊之外的委托。一对有钱的纽约夫妇罗伯特和埃塞尔·斯卡尔资助了格林画廊,并使得收集波普艺术在纽约社交界中成为一种成功的象征,他们的喜好剧烈地提升了艺术家的经济地位。1962年秋,悉尼·贾尼斯画廊在住宅区举行了一次取名为“新现实主义者”的集体展出,包括了戴恩、利希滕斯坦、奥尔登伯格、罗森奎斯特、西格尔、沃霍尔和韦塞尔曼的作品,而1963年在古根海姆博物馆的展出“六个画家和物体”以戴恩、约翰斯、利希滕斯坦、劳申伯格、罗森奎斯特和沃霍尔这些人作为号召。这两个展览巩固了波普艺术的成功。同时,事件剧创作者例如奥尔登伯格和惠特曼,分别在非画廊的地方创作了他们自己的作品。1962年,奥尔登伯格在东二大街开了他的雷·冈制造公司,从2月到5月,他在这里上演了一系列事件剧。而惠特曼1963年在格雷特·琼斯街9号上演了许多事件剧。

此外,虽然装配艺术家、波普艺术家和事件剧创作者(以及那些同时从事视觉艺术和表演工作的人)的职业有明确的多样化、更个人化的趋势,但某些人还是参与一些公共团体的事件,这些事件由来自不同的网络——舞蹈家、音乐家、诗人及那些不太容易定义

的职业——的艺术家组织。例如,在1963年长达一个月的马铃薯艺术节上(由斯莫林画廊主办,乔治·布雷赫特和罗伯特·沃茨组织,在城市周围的不同地方及乔治·西格尔的农场举办),参与者包括了布雷赫特、特丽莎·布朗、露辛达·蔡尔兹、菲利普·康纳、雷德·格罗姆斯、阿尔·汉森、迪克·希金斯、雷·约翰逊、阿伦·卡普罗、迈克尔·柯尔比、艾莉森·诺尔斯、乔治·马西纳斯、杰克逊·麦克·洛、罗伯特·莫里斯、本·帕特森、伊冯娜·雷纳、罗伯特·沃茨和拉·蒙特·扬。

这个曾由事件剧创作者和废料艺术家、装配艺术家、环境艺术家及波普艺术家构成的社团部分地是一种画廊设计的产物。这是一个由交叠的社会网络组成的临时社团,但它也被各种各样的个人冲突——经常是因为美学观点的不一致——撕裂。此外,这个社团被参与者和旁观者同样看做一个家庭似的、非正式的网络。画廊的开张是被急切盼望的社会事件。1958年,此时卡普罗的第一个事件剧在新泽西的乔治·西格尔的农场演出,1963年,此时斯莫林画廊马铃薯节的事件在这里发生,这两年在这里的表演和其他聚会被引人注目地与团体的野餐会做比。《村之声》的评论家伦纳德·霍罗威茨对马铃薯节做了总结:“这是可爱的一天,麦克德拉夫太太做了美味的烤三明治,有很多漂亮姑娘,而且就像你所猜测的那样,这只是一次野餐。”^① 而巴德·沃特沙夫特关于这个事件的电影《正在发生什么事》就有一种记录一次家庭野餐的家庭电影的感觉。^②

但是随着某些波普艺术家和事件剧创作者变成了个人化的“商品”,被画廊和博物馆所追求,接受大学的表演委托而要求大量

① 伦纳德·霍罗威茨:《艺术:乡村中的一天》,《村之声》1963年5月23日,7页。

② 巴德·沃特沙夫特:《正在发生什么事》(1963)。彩色电影,长度13分半钟,可在电影制作人的团体租到,展现了卡普罗、查克·辛尼沃、沃尔夫·沃斯特尔、伊冯娜·雷纳、拉·蒙特·扬和迪克·希金斯的一些表演。

的费用和空前的宣传,社团的感觉——对有着现成的画廊网络的视觉艺术家来说这一直不是那么重要的——开始消解了。而激浪派从某些替代性的汇演和组织活动中出现了。带着一种对某些人来说明确的政治见解的东西,激浪派在他们的出版物、表演和工艺品中恢复社团的价值。

激浪派

绘图设计师乔治·马西纳斯与作曲家拉·蒙特·扬是在理查德·马克斯菲尔德的电子音乐班结识的,也正是这个音乐班接替了新社会研究学院原来的凯奇音乐班。扬曾在伯克利的加利福尼亚大学专修过音乐,并与另外两位身居纽约的西海岸艺术家成为了好朋友,一位是雕塑家罗伯特·莫里斯,另一位是舞蹈家西蒙娜·福蒂(后来成为莫里斯的妻子)。马西纳斯是个立陶宛移民,和一个同胞合开了AG画廊。他通过扬的介绍认识了莫里斯夫妇和其他许多艺术家。在1961年的4月至7月间,马西纳斯和扬在AG画廊推出了一个美术与音乐交融的系列音乐会,名为“文学之夜与古典音乐新星”(布雷德杂志给予资助),这其中有舞蹈家特丽莎·布朗、西蒙娜·(福蒂)莫里斯和伊冯娜·雷纳,作曲家亨利·弗林特、约瑟夫·伯德和图什·伊彻雅纳奇(那时他是小野洋子的丈夫),诗人杰克逊·麦克·洛及视觉艺术家沃尔特·德·玛丽亚、迪克·希金斯、雷·约翰逊和罗伯特·莫里斯。这群艺术家中的许多人——他们中的许多是通过约翰·凯奇和理查德·马克斯菲尔德的班联系在一起的——还参加了那一年1至6月间拉·蒙特·扬在议会街小野洋子的阁楼组织的一系列演出活动。

1960年,扬被《东方福音》请去做特约编辑,编著有关表演与诗歌的书籍。扬又邀请了麦克·洛与其合著。后来《东方福音》取

消了这个计划,但马西纳斯却主动给书做了图画设计,并最终促成了这本书于1963年出版发行,命名为《选集》。文集里囊括了音乐、演奏乐章、诗歌、小说以及散文随笔。^①1962年9月,马西纳斯一边忙于《选集》的编著,一边随一群表演者去了欧洲,他说欧洲之行部分是为了推广宣传这部集子以及日后的合作出版物。事实上马西纳斯已在着手计划下一个出版物,他想叫它“激浪”,所以他组织的这14场音乐会定名为“激浪”。

据乔恩·亨德里克斯对激浪派起源的回忆,到1962年底,多产的马西纳斯:

创作了第一个“激浪派宣言”,并构想要出版一种艺术家作品合集的廉价版本,以便以后能有更多的作品编入。他还计划出版一系列外国引进的新作,给组织制定了一个集体领导的模式,但很快失败了,他还导致了一次观众和演员用臭鸡蛋相互攻击的事件。到1963年末,马西纳斯开始编著廉价普及本,其中包含有艺术家们的事件、乐谱、游戏和他们的观念。这些“激浪派”出版物,从设计、收集到编辑、出版都是马西纳斯一手操办,也充满了他自己对艺术家的观点的随意解释。^②

部分地是受到20年代苏联构成主义者和实用主义者在艺术及图画设计方面实验的启发,马西纳斯从一开始就决定大量出版发行这个刊物。但究其艺术应易于接受这一思想,则是部分地受到了凯奇及其受禅宗关于在艺术中应用日常体验的影响。马西纳斯的计划被明确地表达为一种反艺术,在这种意义上,他反对艺术

^① 拉·蒙特·扬校订:《选集》(纽约:海纳·弗里德里克出版社,1970)。

^② 乔恩·亨德里克斯:《激浪派等·绪论》,吉尔伯特和莱拉·西尔弗曼收藏的展览目录(密歇根,布卢姆费尔德希尔斯:克兰布鲁艺术学院,1981),4页。

的职业化,取而代之他呼吁艺术的业余化。他相信通过低价位不同版本的大量发行,人人都可以创造艺术,艺术也不再遥不可及,而实际上,马西纳斯的出版物数量并不足以大量发行。此外,1964年他在运河街的书店开张后,他自己也发现大部分人并没有兴趣购买激浪派作品。^①但这种使艺术体验及艺术创作易于接受的思想却使他的激浪派活动进入了一个与日益昂贵的收藏家的藏品截然不同的新领域,这个领域也正在产生波普艺术。

马西纳斯早期的激浪派宣言中,修辞上有一种讽刺效果。例如,马西纳斯用一幅直观的拼贴画表明了他此次艺术运动的目标,在画中他将手体印刷的标语同字典中“激浪”这一条目的黑白反色照片穿插使用。对于医学意义上的“激浪”(“大肠或其他部位流出的液体;或其他排泄物;或使排泄,如清肠”),马西纳斯如此评论说:“清泻资产阶级的恶疾,‘知识分子’、商业化和专业化的文明。清泻腐朽艺术,赝品、做作的艺术、抽象艺术、幻觉艺术以及机械艺术的世界——清泻‘欧洲文明’世界!”由于这一词语有流动的含义,如涌向岸边的潮水,高温下的熔解状态等,就此,马西纳斯附加了一句听似圣经的标语:“掀起艺术变革的洪峰巨流,提升现场艺术和反艺术,提升非艺术的现实,使之不仅为评论家、爱好者和专业人士所理解,也为所有人完全(在原稿中‘完全’一词被删掉了)理解。”又由于这一词语在化学冶金方面有“用来促成熔化,特别是金属矿物熔化的物质”的含义,他写道:“将文化、社会与革命的干将们融合在统一的战线和行动中。”^②

这种语汇并不完全是玩笑,因为“激浪”的一些成员已经发现,马西纳斯那种纯粹拥护苏联政治观点对其他一些成员没有吸引

^① 拉里·米勒对乔治·马西纳斯的访谈录像带的文本记录(1978年3月24日),见乔恩·亨德里克斯:《激浪派等·附录I》,10—28页。

^② 乔治·马西纳斯:《声明》,约1963年;索姆:《事件剧和激浪派》,在亨德里克斯的《激浪派等》中再版,7页。

力。马西纳斯这个具有反抗精神的、居住在反苏国度的立陶宛移民的儿子,是一个大胆的、富于战斗性的苏联拥护者。而且不仅是他的语汇,甚至语汇传达的信息都与他的信仰极其一致。1978年他曾对拉里·米勒解释说,激浪派原本就是“大众艺术”,“高雅艺术已经太多太多……这也是我们创办‘激浪派’的原因”。米勒请他将激浪派同高雅艺术做个比较,他回答说:“首先,高雅艺术是非常市场化的……其次,那些都是赫赫有名的大人物,他们自身也是市场化的……今天,高雅艺术是在博物馆看到的東西。而‘激浪派’却不会在那里出现。”

激浪派的事件和集会——汇演、售卖和选集——的特别选择中都有一种刻意的社团结构。迪克·希金斯在《激浪派的孩提时代》一文中提出了激浪派社团的另一种意义——故乡,而不是作为列宁主义的集体。他用一种第三人称的、天真嘲笑的口吻,描述了一个充满志趣相投的人们世界。这些人做着共同感兴趣的事,尽管他们并不属于同一个组织。这群人中有乔治·布雷赫特、迪克·希金斯、拉·蒙特·扬、杰克逊·麦克·洛和“其他很多”身处美国的艺术家;而沃尔夫·沃斯特尔,美国人本·帕特森和埃米特·威廉斯,韩国人白南进,他们都在德国。这些人还推崇民主平等,他们通过日常的活动来表现这一点。“他们举行日常生活的‘音乐会’;他们举行展览展示自己的日常所见,将自己最珍爱的事物与前来参观的人共享。每一件物品都很真实,没有夸大和修饰。那些推崇浮华的时髦人物是不会喜欢这些物品的,因为它们简洁、便宜,没人能从它们身上赚到钱。”^①

此时马西纳斯,这个将所有这些人集合在一起的催化剂,如同希金斯描述的一样,正在和扬、麦克·洛一起为选集而忙碌,同时又

^① 迪克·希金斯:《蔡尔德的激浪派历史》,《地平线:媒介诗学和理论》(卡本代尔:南伊利诺斯州大学出版社,1984),87—88页。

要在他的画廊举行音乐会。当希金斯谈到马西纳斯放弃 AG 画廊只身前往德国,倾其所有出版选集时,他回忆说:

他随身携带了许多大箱子,里面装满了拉·蒙特和其他人收集来的,但不适宜放入“选集”的材料。

乔治·马西纳斯是想将在德国的一些从事共同事业的人召集到一起,来出版些东西,比如书本或杂志——这些出版物必须是定期的、常换常新的、有特色的。它还必须有个名字。于是马西纳斯为了“求变”选择了非常有趣的一个词——“激浪派”……为了让人们知道这一类书,他决定开办几场激浪派音乐会,这样一来,报纸就会报道他们,而人们也会了解他的书。

在1962年9月,第一场激浪派音乐会在乔治·马西纳斯居住的小城威斯巴登上演了。迪克(希金斯)携同也是艺术家的妻子艾莉森(艾莉森·诺尔斯)专门从纽约赶来,随行还带来了一些曾了解和参与激浪派活动的美国艺术家的作品。

这场音乐会当然上了报!而且还上了电视。只是可怜了乔治·马西纳斯的母亲。她是个保守的老太太,当电视上播放了她的儿子乔治在激浪派音乐会上疯狂作为之后,她感到难堪之极,一连两个星期都没出门,她担心邻居会说三道四……而实际上,一些邻居很喜欢激浪派音乐会。演出会场的看门人就非常喜欢这些音乐会,他每场必到,还带着他的妻儿老小。^①

尽管马西纳斯很反感博物馆,但激浪派仍很快在全欧洲广受欢迎,正如希金斯忧郁地指出的:“激浪派走红了。接踵而来的便

^① 迪克·希金斯:《蔡尔德的激浪派历史》,88—89页。

是开始被复制。”接着,据希金斯说,此前就有的人员队伍松散的问题导致了一场危机。

一旦出名,乔治·马西纳斯和其他的激浪派成员便开始计划日后如何能让激浪派继续新鲜有趣,为大众服务。乔治想做老板,但他很明智,知道自己决不能做老板,对其余的激浪派艺术家们呼来喝去,因为那样他们都会退出,况且他们大都比自己优秀。于是他没做老板而做了主编。这意味着他不能对别人说,如果想要留在激浪派里就必须做什么或一定不能做什么;而他可以做的是告诉人们激浪派到底是什么,而愿意做这些事的人都可以算是激浪派的成员。这一做法很明智,这样就避免了激浪派成员因结成意见不一的帮派而解体,以前有很多艺术家团体就是这样的。这样他们就能结成一体,为激浪派事业奋斗,哪怕他们同时还在做别的事情也无妨。^①

事实上,马西纳斯不断在对激浪派的成员进行新陈代谢。看起来马西纳斯这种频繁重整编制的做法几乎已经成为激浪派的一种标志和特色了,那便是它的流动性。肯·弗里德曼曾深思熟虑地说:

据某些人说,想要成为激浪派的一员,你就必须是七人组合之一,而这一组合在1962年的欧洲已经成为一个特别的音乐会组织。马西纳斯认为,这些人中的一部分在思想观念上已不再纯净,所以他在人员编制上总是吐故纳新。那些被“吐”的故人中有迪克·希金斯、埃米特·威廉斯、艾莉森·诺尔斯和白南进。

^① 迪克·希金斯:《蔡尔德的激浪派历史》,90页。

虽然乔治现在从不正式要求迪克和艾莉森重新加入,但人人都知道他俩仍在激浪派中。而乔治也觉得他们仍在激浪派中。谁知道是为什么呢?^①

弗里德曼指出,实际上,从1962年到马西纳斯去世的1978年间,激浪派的成员名单和历程是非常多变的,我们决不能把他们看成确定不变的。甚至1962年的“激浪派宣言”也是不确定的,因为“没有人在上面签名,甚至连乔治自己也没有”,尽管是他亲自写就了这份宣言。^②

据弗里德曼说,马西纳斯制订的激浪派的成员规则,只有很简单的三条:

1. 激浪派是一个合作互助的团体。
2. 每一个成员都要为所有成员服务。
3. 你所表演或出版的任何作品,需包括50%以上激浪派的成员,且必须命名为激浪派。^③

在这一集体主义观念中,确有列宁主义的影响,也正是早期苏联在集体生活和艺术家参与创业的实验启发了马西纳斯将激浪派发展壮大。它不仅是一个艺术运动,还朝着集体工作和生活的理想模式前进着。早在1963年,马西纳斯和其他一些激浪派成员便成为纽约索霍区的早期定居者,直至1966年马西纳斯一直帮着在仓房建筑区购置和组织艺术家们的合作团体——他称之为激浪派工作室。这些建筑不仅具有浓郁的生活气息,而且他们反对资产阶级那种将生活和艺术、工作和艺术分离的做法(这些仓房以前是小工业的工作场所)。起初,这些计划包含有第一层的电影院或剧院,地下室的各种工作室和暗室,还有在上层的艺术家们的个人起居室。后来修改的设计还包括了食物储藏室、夜总会以及郊外的

① ② ③ 肯·弗里德曼:《阐释激浪派》,《白壁》16期(1987年春),16、17、18页。

农场,建在英属维尔京群岛的姜岛上的集体居住区。在1967年马西纳斯特意将激浪派工作室比做库尔霍兹(俄/苏称呼集体农场的词)。这些集体建筑中的大部分最终得以建成,马西纳斯还亲自设计了在伍斯特街80号一楼的剧院。这个剧院在1968年开业,是理查德·福尔曼的本体论的、歇斯底里式戏剧的首演地,在1974—1982年间,还存放了“电影档案选集”^①。

尽管马西纳斯对苏联的计划、建筑和设计很感兴趣,但激浪派在语汇中仍有一种移植到城市风景中的、美国式的理想主义的变形。弗里德曼强调:“当激浪派被种族主义狂热分子及表演出色的骗子利用在美国各州大肆宣传时,它便像威廉·埃勒里·钱宁、哈丽雅特·比彻·斯托和马克·吐温一样美国化了。而当激浪派以汇演和哲学的形式在美国45个州年复一年巡回时,它又不是美国化的了,因为它超越了美国,它是美国的,因为它具有美国式的慷慨、开拓者的和睦可亲 and 轻浮。”这段话意指激浪派不是外来的、苏联的集体,而是美国传统社团艺术的一种新的表现形式。他又补充说:“许多聚会的游戏和民间娱乐形式同激浪派的活动很相似,这并非巧合……像戴维·安亭和汤姆·加弗这样的美国人都不把迪克·希金斯或德·弗勒克斯·莫扎特看做音乐家,这些家伙称我们是‘媒体的吹牛大王’和‘现代艺术的小贩’。”^②

尽管马西纳斯的看法偶尔带有斯大林主义的口吻,尽管激浪派在实践方面的号召力有限,但激浪派声明在艺术创作和艺术品生产方面对所有人实行绝对的民主。马西纳斯称这些早期作品为“人尽可为的艺术”。他勾画了一个理想世界,在那里,随着艺术的基本体验渗入日常生活,专业艺术家都将消失。^③ 弗里德曼激励

① 见在亨德里克斯的《激浪派等·附录I》中再版的各种激浪派的时事通讯及其他文件,170—228页。

② 弗里德曼:《阐释激浪派》,27页。

③ 《拉里·米勒的访谈》,28页。

大家说：“激浪派邀请每一个人前来工作或是游戏。活动方式是互动的，观众可以陈述，可以改造，也可以更换作品。任何人若拾到乔治·布雷赫特、小杉武久、罗伯特·沃茨的那盒卡片，自己都能进行艺术创作。那些想观看艾莉森·诺尔斯或阿克托尔做的鞋或米兰·科尼亚克做的服装的人，他们自己也可以在这里制作、签名，并拥有它们。”^①

舞 蹈

不论是商业区舞蹈界还是先锋电影运动，都是直接受到了外百老汇和外外百老汇运动（及事件剧）的实干精神激励而建立的，以展示他们作品的替代性体制（或反体制）。现代舞蹈家们从未像百老汇的戏剧一样有过演季。从30年代起，音乐会通常只持续一两个周末，而预算与商业性戏剧演出相比少得可怜。但是如果将芭蕾比做舞蹈界的百老汇，那么60年代之际已经开始的“动脉硬化症”使得现代舞变成了舞蹈界的外百老汇——平庸自守、妄自尊大、漫天要价。在50年代，有一些有想法、前卫的现代舞蹈家，其中最著名的是默瑟·坎宁安，还有詹姆斯·韦林、凯瑟琳·利兹、保罗·泰勒、艾琳·帕斯罗夫及贝弗利·布洛瑟姆——这些人都努力地独立上演自己的作品。他们中的一些人甚至成立了几个互助创作小组。但是在60年代初期，贾德森舞蹈剧团诞生了，这个充满活力、引人注目的团体不仅给舞蹈界带来了冲击，而且对整个格林尼治村艺术界也是一场震动。

贾德森舞蹈剧团是个组织松散的舞蹈设计者团体，其中不仅有舞蹈家，与众不同的是还包括一些视觉艺术家、音乐家、诗人和

^① 弗里德曼：《阐释激浪派》，29页。

电影制片人。这个剧团的前身是由罗伯特·邓恩创立的舞蹈作曲班,罗伯特本人曾师从于约翰·凯奇,并在默瑟·坎宁安的舞蹈工作室执教。1962年7月6日贾德森剧团在教堂上演了第一场音乐会,作为“班级独舞演出的一个发端”。这年秋天,成员们开始在一个每周开放的工作室聚会,互相交流他们的舞蹈。从1962—1964年,贾德森舞蹈剧团在20场公开演出中——16场大型表演和4场个人晚会——共同创作了近200个舞蹈。

在寻找演出场地的过程中,这些未来的贾德森舞蹈剧团成员熟悉了一些可以选择的剧院场所。有几位舞蹈家曾在1961—1962年间参加过罗伯特·邓恩在坎宁安的工作室举办的舞蹈设计班,他们在生活剧院参加过詹姆斯·韦林的音乐会演出。1960年,曾在布鲁克林大学学过视觉艺术,在韦林公司学过舞蹈的戴维·戈登,也是在此登台做了首次舞蹈演出,这次演出的节目是由韦林的学生们策划的。另外有两位韦林公司的舞蹈演员伊冯娜·雷纳和弗雷德·赫库,她们在1961年7月组织的一个集体舞蹈音乐会上以舞蹈设计者的身份在此做了首次演出。雷纳于1956年从旧金山来到纽约,最初学习表演,后在西海岸随安·哈尔普林、在纽约的格雷厄姆工作室随默瑟·坎宁安学习舞蹈。赫库在纽约市郊长大,曾学过芭蕾。1962年春,当邓恩的学生准备将作曲班的作品编排成一场公众音乐会时,他们觉得只有162个席位的生活剧院太小了。伊冯娜·雷纳曾看过在贾德森教堂唱诗班阁楼上举行的贾德森诗人剧团的第一次表演,她建议这个团体应灵活些,在那儿举办一场音乐会。^①

邓恩是一个作曲家,而不是舞蹈设计师。他曾在坎宁安工作室和其他一些现代舞工作室做过伴奏,后来娶了坎宁安工作室的舞蹈演员朱迪思·邓恩。他曾在新社会研究学院上过凯奇的实验

^① 贾德森舞蹈剧院的材料见贝恩斯:《民主的主体》。

音乐作曲课,而且受凯奇之邀在坎宁安工作室教授舞蹈设计。在集体课堂上,邓恩作为指挥组织了学生们的音乐会,这场音乐会在教堂的圣殿演出,长达四个小时之久。从宣传到舞台灯光,由14个舞蹈设计者分工协作。免费入场,有将近300人观看了演出。“舞蹈音乐会1号”无论是分工协作的创作过程,还是舞蹈动作的设计方法,都有创新性。为演出做报道的新闻报刊强调说:这场演出包括了用随机技巧、不确定性、规则游戏、规定动作、即兴创作、自发决定及其他方法(例如配乐和滑稽手法)创作的舞蹈,所有这些都是故意为了削弱标准的现代舞蹈的叙事或情感意义。演出以一个电影拼图的投影作为序幕,接着是22场舞蹈表演。这其中有的是没有伴奏的默演,有的由埃里克·萨蒂或凯奇的音乐伴奏,有一个是由摇滚乐伴奏的,还有一个是舞蹈家弗雷德·赫库和爵士乐钢琴家塞西尔·泰勒的合作。动作的风格从日常举止到坎宁安式的动作,再到芭蕾舞动作的移用,应有尽有。

《村之声》的舞蹈评论家吉尔·约翰斯顿将对首场音乐会的评论命名为《民主》,他还正确地预言了这个团体将在20年内给现代舞蹈带来首次蓬勃复兴。的确,这个团体在未来的20年里支配了后现代舞蹈的发展。

尽管原计划这场音乐会演完就罢手,但它在评论界和观众中赢得的成功,使得一些舞蹈设计师开始思考它未来的潜力。雷纳后来写道:“音乐会之后,我们都很兴奋。这是有理由的。且不说观众的狂热,连教堂也对改变一年一租场地的形式采取赞成的态度。这种方式以前曾使苦苦挣扎的现代舞蹈家们备受折磨。这样我们就能更经常、更随便、花费更少和——最重要的是——能更加紧密合作地进行演出了。”^①

就像雷纳解释说的,从一开始,舞蹈家和其他与邓恩的学习班

^① 雷纳:《作品1961—1973》,8页。

有联系的艺术家们就非常渴望能作为一个社团工作。他们也很快意识到他们的组织没有领头人。邓恩一直同这个组织保持友谊，但是在第二年的秋天，他便不再授课了。这个班结业了。他们所面临的问题是：这个团体如何规划发展自己？贾德森舞蹈剧团（1963年4月这个合作组织开始这样称呼自己）开始每周聚会，先是在雷纳与韦林和帕斯罗夫共用的工作室，而后再改到了贾德森教堂的地下体操室。1963年1月，这个组织在体操室又举行了两场音乐会，同年4月还在教堂的圣殿主办了雷纳长达一夜的作品《地势》的演出，此后，又有许多音乐会在此上演。到4月每周聚会的工作室主办了第十六场，也是最后一场音乐会。至此它已推出了近200个舞蹈，要么是在教堂，要么就以贾德森舞蹈剧团的名义在其他地方演出——格雷莫西艺术剧院、华盛顿特区的一个溜冰场和新泽西的森林里。所有这些音乐会，包括那些个人表演，都是由集体合作完成的。

贾德森剧团那种明确致力于集体创作的精神，比外外百老汇组织更强。其工作的一个重要的部分就是共同探讨如何做到集体决定。每周聚会的工作室从来就不是一个排外的团体——他们的最初宗旨中有一条便是聚会对于任何一个想参加的人都敞开怀抱。在首次会议上与会者便采用一致同意的办法，而且建立了圆桌会议式的体系。这些做法中有一些是由鲁思·埃默森提出的，她是一个在伊利诺伊州的乌尔班纳长大的舞蹈家，在拉德克利夫获得了数学学位，后来又师从于安娜·哈尔普林、马莎·格雷厄姆和默瑟·坎宁安。埃默森还因反对核武器参加过“美国公谊会员服务委员会”以及“和平大罢工”。她从教友派的实践中学到了一致同意的办法。埃默森回忆这种一致同意方法的应用时说：

它部分地给人一种政治意味。因为我们都感到，那种权威式的舞蹈和舞蹈设计以一种独裁的方式使我们受了歧视。

我曾作为一名志愿者在“美国公谊会员服务委员会”工作过，那里的训练使得我在日常生活和工作环境中都想以“委员会”的方式处理问题……所以我坚信一致同意的做法比民主投票要更好。（否则）虽然有某些少数存在，但多数总会获得胜利。^①

因此，像生活剧院一样，这些艺术家转向政治团体，尤其是和平运动，来寻找一些组织的或集体决断的模式。尽管并非每一个贾德森舞蹈剧团的成员都定期参加工作室会议，但核心组织成员确实将参加会议当做自己的固定义务。核心成员之一伊莱恩·萨默斯从小便在马萨诸塞学习舞蹈，但也是专修视觉艺术的。他回忆说：“我们每星期都聚会一次，一直持续了两年多。第二年的圣诞和新年都是在工作中度过的。我们做的唯一一件社交活动是在课程结束后，开了个新年晚会。会议通常是从8点开始到11点或午夜结束……我们设立了一种大家轮流主持会议的制度。主席必须指明当晚我们评论的大方向。”^② 据另外一位参与组织舞蹈创作的画家亚历克斯·海回忆说，每周一次聚会的承诺很容易做到：“我似乎精力无限。整整一年，我每个星期都在琢磨贾德森工作室的工作。”^③ 朱迪思·邓恩是坎宁安公司的舞蹈演员，曾在布鲁克林大学专修人类学，并在萨拉·劳伦斯学院得到了舞蹈硕士学位，据他回忆：

工作室的工作方法从最初就没有中心权威或等级制度。

① 萨利·巴勒斯和阿曼达·德格纳与鲁思·埃莫森会谈的录像带，1980年6月10日，《本宁顿学院贾德森研究计划》。

② 与伊莱恩·萨默斯的谈话，纽约，1980年3月15日。

③ 与特丽莎·布朗、亚历克斯·海和罗伯特·劳申伯格的谈话，纽约，1980年2月13日，《本宁顿学院贾德森研究计划》。

对作品表演人员以及创作人员、音乐会及工作室采取的不是分门别类的方法,而是大家互助协作、自愿的方式。(有一次詹姆斯·韦林曾夸耀说:“贾德森舞蹈剧团就是一切!”)只有当每个人都关心且表示同意时,工作室才会做出重大的决定。尽管这种方法有时太浪费时间,但我本人认为这完全是值得的。^①

在剧团的发展过程中,大家付出的关心和精力决非一般,这就明确了贾德森舞蹈剧团社团的一个方面——团结。而剧团的另一方面是出于宽容的多样性——其观点及方法的生动多样,以及剧团吸纳运用各种艺术形式的艺术家参与创作,这似乎是多元论的一个隐喻。坎宁安、凯奇和罗伯特·劳申伯格的合作作品当然是艺术混合的一个重要典范,但在此之前,多种艺术手法的交叠使用仍被明确定义为分离艺术的而不是统一艺术的做法。社团的民主参与方式的多样性特点在团体的节目形式中表现得尤为突出。大部分的音乐会都包括有8个或更多的舞蹈——由同样多的舞蹈设计者编排。在“音乐会3号”和“音乐会4号”——在教堂圣殿举行的第一场音乐会——之后,吉尔·约翰斯顿在《村之声》中写道:

贾德森音乐会的诸多优点之一便是一视同仁的态度,有多少人愿意参与,有多少种动作,它就吸纳多少舞蹈家或非舞蹈家参与。各项计划到后期可能会严格起来,但在此刻,这种不加区别的一视同仁的做法为每个相关的人提供了最令人鼓舞的环境。如果这些听起来像是一种临时性的措施,那我想补充一下,我认为贾德森剧团的精彩之处就在于它尽可能宽

^① 朱迪思·邓恩:《我和贾德森的作品》,《芭蕾评论I》第6期(1967),26页。在第四句中我用“决定”代替了原来的“讨论”,我想这是一个印刷错误。

泛的包容性,在这一点上,它更像是生活本身。在一个庞大的、难以处理的计划中,你可以去体验许多不同的感受,你可以去爱它、恨它,去睡大觉,却不必自寻烦恼地过分关心每分每秒是否值得。

尽管如此,却很有些舞蹈者由于过分兴奋,动摇了整个计划。舞蹈的形式和动作的可能性是无限的。任何动作都可以放进这些舞蹈里;任何声音都拿来作伴奏。只有表演者的诚意,努力做好眼前事务的诚意,努力投入事务的诚意,全都处于考验之中,行动和表演者才能合二为一。一个非专业舞蹈演员笨拙的一跳才能像舞蹈家优美伸展的跳跃一样重要和令人感动。^①

贾德森的舞蹈中启用非专业舞蹈演员,有它的现实原因(给予他们演出机会),也有道德和政治的目的(体现一视同仁的原则)。但是与外外百老汇的业余演员和事件剧的非专业演员们(他们中的一些又是贾德森的舞者)一起,这种实践意味着剥去舞蹈风格的华丽外表,使其还原成相反的不加雕琢的纯正的表演艺术。出于同样的思想,日常生活中的动作也被原封不动地编入到了舞蹈设计中——例如在史蒂夫·帕克斯顿的《英国人》中的做饭和洗衣服等动作的哑剧表演以及他的《代理人》中吃饭、喝水、走路真实表演;还有像朱迪思·邓恩的《阿卡普尔科》中女人熨烫衣服的动作,以及鲁思·埃默森的《大脑及其第二部》一剧中,打哈欠、咳嗽、大笑、挠痒痒和大步走的场景。所以已经没有必要总是让专业的舞蹈演员表演,因为舞蹈技巧等因素的要求很少。对这一代艺术家来说,让普通人和日常生活走上舞台(“创作一场毫无专业特色的舞蹈”曾是罗伯特·邓恩的一个作业)标志着生活和艺术的结合,再

① 吉尔·约翰斯顿:《贾德森音乐会3号、4号》,《村之声》1963年2月28日,9页。

一次将被工业文明分割开来的两个领域合二为一。

如同任何年轻人的社团一样,贾德森舞蹈剧团另一种强有力的凝聚力来自团体中大家的个人关系。朋友们会将各自的朋友、情人或配偶介绍入剧团。伊冯娜·雷纳带来了作曲家菲利普·康纳,而他又介绍了另一位音乐家马尔科姆·戈尔茨坦和他的妻子舞蹈家阿琳·罗瑟琳。雷纳和罗伯特·莫里斯后来结为夫妇。亚历克斯·海这位画家也是贾德森舞蹈剧团的舞蹈设计师,同舞蹈家德博拉·海结为夫妇。舞蹈家弗雷德·赫库与常处理灯光的比利·利尼奇同居(他很快就搬到沃霍尔的“工厂”去了)。贾德森舞蹈剧团还有许多对夫妻,包括威廉·戴维斯和艾伯特·里德,特丽莎·布朗和约瑟夫·施利赫特,史蒂夫·帕克斯顿和罗伯特·劳申伯格,詹姆斯·坦尼和卡罗莉·施内曼,戴维·戈登和瓦尔达·塞特菲尔德,还有罗伯特和朱迪思·邓恩。亚历克斯·海是罗伯特·劳申伯格工作室的助手,而海夫妇的朋友托尼·霍尔德也为劳申伯格工作。朱迪思·邓恩、史蒂夫·帕克斯顿、卡罗琳·布朗、瓦尔达·塞特菲尔德、比尔·戴维斯、巴巴拉·劳埃德及后来的艾伯特·里德、德博拉·海,都在默瑟·坎宁安的公司跳舞,而罗伯特·劳申伯格仍是(直到1964年)公司的设计师和舞台经理。除了在邓恩的作曲班能互相结识,许多不在公司的舞蹈家通过参加在坎宁安工作室开办的舞蹈技巧学习班也相互认识了。雷纳、赫库、戈登、罗瑟琳、德博拉·海及鲁辛达·蔡尔兹都在詹姆斯·韦林的公司跳舞,比利·利尼奇负责韦林的灯光,而约翰·赫伯特·麦克道尔是韦林的首席作曲家。伊莱恩·萨默斯通过韦林公司遇到了麦克道尔和其他人。鲁辛达·蔡尔兹与朱迪思·邓恩同在萨拉·劳伦斯学院学习,卡拉·布兰克也曾在那里学习,他曾在默尔·马西卡诺的公司同萨莉·格罗斯、劳拉·德·弗雷塔斯、琼·埃克曼一起跳舞。梅雷迪思·蒙克也是如此,他是贾德森舞蹈设计班第二届学生,他于1964年同肯尼思·金及菲比·内维尔开始了表演工作。上大学时,萨莉·格罗斯与朱迪思·邓恩曾共同表

演,正是格罗斯把《村之声》的舞蹈评论家吉尔·约翰斯顿带来看首场贾德森音乐会的。约翰斯顿将她与格罗斯及其丈夫友谊的回忆同60年代初期格林尼治村的社交场景生动地融为一体:

我为她的生活方式着迷。或者应该说是迷惑。它同我这种新教徒一丝不苟的生活方式完全不同。她房间的墙上满是儿童的涂鸦,房顶和墙皮都剥落了,地板也是歪斜的,但每个人似乎都过得很快活。房子里到处都有手鼓,而他们做的都是些奇怪的事情。他们似乎过着一种了不起的生活。他们认识许多有趣的人——黑人爵士音乐家和别的人。我突然被卷入一种令人眼花缭乱的社交生活。我们一同去多姆,一个60年代初期的夜总会,还去雪松酒吧。我们在酒吧转过一圈,便去一些大的聚会跳几曲扭摆舞和其他一些最新的舞蹈,再做些别的事,最后,如果你愿意的话,还可以去听爵士音乐家的演奏。是她引领我进入这整个世界的。她认识的这些人后来都或多或少地同贾德森有所联系。^①

当劳申伯格回忆艺术领域的社交关系网时,他说,“那是个大家庭”,而“贾德森集团”便是其中心焦点。^② 菲利普·康纳回忆说,“任何加入剧团的人,只要他的创作不是明显的陈腐老套或是学究气十足”,他便可以在活动中参与别人的表演或同别人共同创作,而不用担心他的艺术形式、方法和目的同别人的多么不同。^③

贾德森舞蹈剧团社团中有两个鲜明的特点:一是在这个社团中,女性不仅具有与男子平等的地位,她们还是占统治地位的大多

① 与吉尔·约翰斯顿的谈话,1980年6月13日。

② 巴巴拉·罗斯:《与罗伯特·劳申伯格的谈话》(纽约:兰德姆·豪斯出版社,1987;现代艺术家丛书,伊丽莎白·埃夫登版),88页。

③ 与菲利普·康纳的谈话,1980年6月13日。

数。在 50 年代末“垮掉的一代”盛行的时期,那些身着黑色紧身衣的舞蹈家兼女友的形象——菲佛卡通的原型——只是男性知识分子和男性艺术家的陪衬而已。即便在事件剧和波普艺术界,也同样是由男性统治,尽管其社会活动也有妻子和女朋友参加,却又是多以舞者的身份出现。但围绕贾德森舞蹈剧团建立的社团则不同,女性们从仅仅是艺术家的女朋友这一身份脱颖而出,创造了自己的空间(传统上就将其确定无疑地看做是女性的领地),在那里她们可以是领导者和创造性的艺术家——不是以初期女性独立主义者的方式,而是以一种与男性同伴和谐合作的方式。她们将这个空间从一个地位低下的边缘艺术形式改造为中心领域,在这里各种艺术荟萃。

这个改造是极其重要的,因为这些舞蹈家担起真正的女艺术家的身份,从而在此后 20 年里,为妇女在其他艺术形式中成为艺术家提供了根据。雷纳从这一领域转向独立制片界,成为一名出色的导演。施内曼发现当画家施展不了自己的才华,而作为一个事件剧创作者,又被男性俱乐部拒之门外,于是,她又从贾德森舞蹈剧团回到绘画及电影制作。到了 70 年代,在第二次女权主义浪潮中,又涌现出一代女性艺术家,她们涉足表演艺术、绘画和电影制作以及舞蹈和戏剧。她们中的一些是直接受到了这些贾德森舞蹈家的具体事例的鼓舞,也有一些则是无意中得益于这些妇女在 60 年代艺术界的突破。

贾德森舞蹈剧团的另一鲜明特点是同第一点相联系的,正如以上的体系所显示的,在这个剧团中,创作生活和社交生活是持久地交织在一起的。舞蹈家和视觉艺术家的关系尤为特殊,同音乐家、电影制片人及作家的关系也非同一般。这些艺术家也参与贾德森的活动,他们不仅合作进行舞蹈演出,而且也有进行舞蹈设计的权力。贾德森舞蹈工作室极富社团的感觉,将工作与游戏紧密地联系在一起。这种亲密无间的、社交性的、根植于劳动中的乌托

邦式的感觉吸引了许多其他领域的艺术家。这些艺术家或许属于某些画廊,或许也乐于与同类交往,但他们基本上是独立进行创作的。这就是说,贾德森舞蹈剧团变成了一个包含各种社团的超社团,在这里,不同的社团围绕着一一种艺术形式联合,在这里,跨学科的创新十分活跃。

先锋电影

先锋电影艺术的命运同咖啡馆内的非法戏剧演出,华盛顿公园广场的民间歌手集会,或是在此之前出现的垮掉派诗人在咖啡馆的朗诵会如出一辙,它刚出现便成为市政当局不断侵扰的对象。因此,新生的电影团体只能不停地流浪。尽管这种迫害令人愤怒,但当受到重重包围的电影制片人在防御中动员起来的时候,它也加强了先锋派电影社团的纽带联系。

电影评论家乔纳斯·梅卡斯是一位立陶宛移民(也是乔治·马西纳斯家的朋友),他是个诗人,又是电影制片人,是从街垒中走出的一位领导者、发言人,他将自己描述为“自封的新电影界国防部长兼宣传部长”——不断地有剧院找到他,让他来安排指导电影放映。在他办的杂志《电影文化》及《村之声》的“电影周刊”专栏中,他不仅介绍电影、电影制片人和演出情况,还将那些不停围攻他们的评论和政治攻击公之于众。^①梅卡斯在他的专栏里概述美国现代浪漫主义的精髓是宣扬青春、本能、诚实、幽默和天真以及赋予

^① 见《电影文化》,其在1955年开始印行,西特尼校订:《电影文化读者》(纽约:普雷格出版社,1970);乔纳斯·梅卡斯在《村之声》的专栏,开始于1958年;乔纳斯·梅卡斯:《电影日志:新美国影院的出现,1959—1971》(纽约:麦克米伦出版社,1972)。又见J.詹姆斯:《解放电影:乔纳斯·梅卡斯和地下纽约》(新泽西,普罗文斯顿:普罗文斯顿大学出版社,1992)。

波特莱尔式的过分邪恶以生气,他文章中的真情流露感染了整个格林尼治村艺术家社团。他对个人电影的看法是,它用诗歌的,常是隐晦的方式表现了个人想像的真实与自由,却能够而且必须被观众理解接受(一定不要感染商业的官僚习气),他的看法成为这一代人共有的艺术观点的结晶。在梅卡斯的精神气质中,人际交流和对日常经验的敏感,为其创造邪恶的以及奇异的形象的独特天才奠定了基石。

在50年代,独立电影——不仅是先锋派的电影,还包括科教片、政治片、艺术纪录片、少量经典影片,甚至包括因“太刺激”以致普通观众接受不了的商业电影——它的主要公映者和发行者是纽约的阿莫斯·沃格斯的“第16影院”电影赞助协会,它从1947年一直开到1963年。据斯科特·麦克唐纳德说:由于受到了苏联制片人谢尔盖·爱森斯坦惯用的蒙太奇手法的启发,沃格斯的计划都有意识地按并置这一辩证法则安排。电影审查制度的限制使得“第16影院”成了一个秘密会员组织。在沃格斯的兼容并包的放映计划中有一种政治和教育的目的,就是向美国麦卡锡主义的傲慢自大(有时是道德观方面的或审美观方面的或兼而有之的)挑战。^①

沃格尔是美国第一个先锋派电影的发行商,其每月一次的“第16影院晚会”(还有其他活动,例如成员到纽约罗切斯特的伊斯门·豪斯电影档案馆的考察旅行,以及他协助构想的在纽约大学和新社会研究学院开设电影课)培养了一代开拓性的电影制片人和观众。为纪录片设置的J. 弗莱厄蒂奖以及为先锋派电影设置的玛雅·德林创造性电影基金奖都是由“第16影院”主办颁奖的。

但是,因为“第16影院”的作用就是发行和放映先锋派电影,

^① 斯科特·麦克唐纳德:《阿莫斯·沃格尔和16影院》,《广角9》第3期(1987),41—42页。

所以沃格尔做得像其他商业发行商一样,他只提供全权代理的合同,电影制片人对自己影片的控制权很小。于是到了50年代末60年代初,先锋派艺术家和独立电影制片人想尽办法共同合作将自己的作品发行上映;他们还希望(与沃格尔实行的做法完全不同)在个人电影制片人的工作中包含全部程序。尽管沃格尔在电影内容上有自由主义的政治倾向,但当“新美国影院集团”和“电影制片人联合会”开始运行后,他便开始批评他们民主的兼容并包的做法,他认为这样会减少观众的兴趣。但是,来自这些电影制片人组织的竞争,加上各种与先锋派自身间接相关的其他因素——难以维持组织运行的严峻的财务困难,来自电视、艺术俱乐部、大学电影协会甚至色情剧院的日益加剧的竞争,导致了“第16影院”于1963年倒闭。^①而“电影制片人联合会”正好取而代之,补了这个空缺。

1960年,梅卡斯忙于和刘易斯·艾伦共同建立“新美国影院集团”,这是一个独立电影制片人的组织(艾伦是雪莉·克拉克的《毒贩》一片的制片人,此片改编自1959年生活剧院的一部声名狼藉的作品,描写吸毒者等待注射的事情)。一共有23位电影制片人参加了这个团体的第一次会议,并签署了一个宣言。宣言阐明了他们的目标,并在讨论组织的财务问题时将外外百老汇的成功引为范例。宣言保证了制片人对影片各方面的控制权——从财务到制作、发行以及公演。宣言呼吁废除影片审查制度,并批评了好莱坞为追求大制作而造成的巨大的“预算神话”。宣言中还要求建立一个合作基金,基金从电影制片人的利润中抽取,这笔基金用于资助组织成员的作品,这些人包括梅卡斯、克拉克、艾伦、埃米尔·德·安东尼奥、罗伯特·弗兰克、约翰·卡萨维特、莱昂内尔·罗戈森及格

^① 斯科特·麦克唐纳德:《阿莫斯·沃格尔和16影院》;又见J.多比:《16影院:美国最大的电影社团》(未出版的博士论文,纽约大学,1984)。

雷戈里·马克珀罗斯。^①

当梅卡斯在查尔斯剧院安排放映夜场先锋派影片时,德·安东尼奥也开始代表这个组织为在剧院上演而发行独立制作的影片。这些影片包括关于先锋派的历史、新的电影制片人和制作中的家庭电影的独角戏。由于审美观点不一致,“新美国影院集团”到1962年便解散了,但是它独立发行的宗旨却被同年接手组织发行计划并组建了“电影制片人联合会”的梅卡斯继承下来。起初这一宗旨只实施于他宣扬的先锋派电影,但最终所有那些愿意加入的独立电影艺术家的作品都被接受了。在“电影制片人联合会”和《电影文化》的共同赞助下,梅卡斯的夜场放映于1963年搬到了布利克街影院。在布利克街影院取消了这一活动后,6月,它又以“电影制片人的展示演出”为名,在格雷莫西艺术剧院继续进行。1963年的夏秋两季和1964年的冬天,人们都能在这里看到由斯坦·布拉克汉奇、格雷戈里·马克珀罗斯、罗恩·赖斯、肯尼思·安杰、杰克·史密斯、库扎兄弟、安迪·沃霍尔和乔治·兰多制作的影片。这样“展示演出”及“制片人联合会”便成了放映传播先锋电影制片人作品的关键机构,“展示演出”进而变成了艺术家和观众聚会的场所。1962年布鲁斯·贝利开始在峡谷影院放映,成为“电影制片人的展示演出”在西海岸的再版,1963年又成立了峡谷影院联合会,这时,这个早在1960年就已播下种子的社团,扩展成了一个全国性的网络。^②

但在1964年的3月,纽约执照审查局查封了格雷莫西艺术剧院,在这之后困难的局面持续了一个月。梅卡斯将他的放映转移到新鲍威利剧院,在那里他因放映杰克·史密斯的《热血造物》一

^① 《新美国影院集团的第一次宣言》,见西特尼校订:《电影文化读者》,81—82页。

^② 电影制片人的合作组织和电影制片人的展示的简明叙述见西特尼:《幻想电影》;又见梅卡斯对电影制片人的巡回展示连续评论的专栏文章。

片,以淫秽罪名被捕,剧院也被查封。在放映了让·热内的包含同性性爱的影片《失去风采的情人》之后,梅卡斯再次被捕,门户剧院和袖珍剧院也同时被查封。1960当克拉克的《毒贩》一片以淫秽禁演时——这件事一直拖到1962年,后来成为一个判例——独立电影的言论自由问题已被提了出来。^①在这年最后一期《电影杂志》的专栏中,梅卡斯记录了在1964年初电影被禁演,影院被关闭后,电影社团如何转入地下并时常秘密播放一些影片,而创作也在无所畏惧地进行着:

4月:纽约先锋电影的黑暗时期开始了。连续7个月没有放映影片了。制片人也没有聚会的场所,士气低落了许多。秘密放映在“联合会”持续到夏季,直到“联合会”遭到警察袭击,街上夜夜都有警察巡逻。

5月:迪克·希金斯在城区的阁楼演出了《祈祷》……斯坦顿·凯的《乔》和布鲁斯·贝利的《大众》在联合会上演……

6月:……华盛顿广场画廊开始公映影片,很快也被执照审查局查封。^②

最后,在11月,纽约人影院成为电影公映的新居,并被命名为“电影制片人实验影院”。尽管多年以来,先锋派电影制片人都在纽约人影院欣赏影片,之后再去看纽约人书店讨论,但梅卡斯在这僻静的住宅区里仍注意到了对先锋派电影的完整性的潜在威胁。春季的逮捕在媒体上造成的恶名及新的住宅区观众使他意识到主流

^① 梅林达·沃德:《雪莉·克拉克:一次访谈》,见梅林达·沃德和布鲁斯·詹金斯整理校订:《美国新浪潮,1958—1967》(明尼苏达,明尼阿波利斯:沃克艺术中心出版社,1982),20页。

^② 乔纳斯·梅卡斯:《1964年》,《村之声》1965年1月7日;在梅卡斯的《电影日志》中再版,173—174页。

社会侵蚀的危险。“地下组织，”梅卡斯写道，必须“重新调整力量，改变策略”。^①这句话给这一组织确定了身份，即一种类似游击队的组织。

梅卡斯在先锋电影中承担了特别的职责，他既是核心组织者又是公开发言人，当该组织与当局发生小冲突时，他还会通过一个消息来源将“直接从前线”得来的信息立即反馈回来。因此，在所有艺术中，电影界作为一个亚文化群似乎是一——至少现在回顾60年代是这样——最具有自我危机意识，同主流文化斗争最激烈的。生活剧院也同样在与各种权威做斗争。而这导致了其1963年10月被查封和贝克夫妇被监禁。作为和平主义的无政府主义者和“和平大罢工”的组织者，贝克夫妇此前就曾因其活动被捕过，但这与他们的戏剧活动毫无关系。他们是曾以自我流放来抗议美国制度的政治人士，在《双桅船》中他们已经直截了当地批判过一次了。但当生活剧院被美国国税局查封的时候，却是梅卡斯冲过了警戒线，同观众和演员一起制作了《双桅船》最后一次表演的纪录片；也正是梅卡斯认识到了永久性记录的重要意义——尤其是那晚的表演；也正是梅卡斯借助他的《村之声》专栏的力量，将戏剧界人士受到的侵害及电影制片人受到的审查转化为激励和动员的武器。与社会主义现实主义者的口号“艺术是武器”不同，梅卡斯认为艺术是社会斗争的目的，而不是社会斗争的手段。无疑，部分是因为在东欧长大，经历了反纳粹的斗争，而且曾在好几个难民营住过，所以梅卡斯同时接受了独裁主义的和军事化的语汇——他曾提到过战术和策略，还有“剧院的前线”和“地下世界的队伍”。他使“艺术先锋”这个词回归到其带有军事色彩的语源学上的本意，但他在极权主义下的经历，使他永远作为一个自由的斗士出现。梅卡斯对

^① 乔纳斯·梅卡斯：《1964年》，《村之声》1965年1月7日；在梅卡斯的《电影日志》中再版，173—174页。

审查制度的反抗将会在第四章中谈到,但在这里我想说一下审查制度的问题是如何被包括进他对社团的理解中的。

作为“新美国影院”的坚强卫士,梅卡斯热情地——自从1961年玛雅·德林去世和1963年阿莫斯·沃格尔关闭“第16影院”以后,到如今几乎是单枪匹马地——支持日益壮大的电影制片人社团,这个社团于60年代初形成,在1964年春的鼎盛时期又经历了一场危机。他曾怀疑,实际上是因为团体的活动到达了一种临界规模所以才造成了与警察的对峙。就像约瑟夫·西诺和艾伦·斯图尔特一样,梅卡斯也为艺术家们提供了一个像家一样的避难所,在这里,他可以计划放映,让电影制片人在他的专栏中发出自己的声音——事实上通常是访谈内容中一些话题的扩展。然而,也许是因为他是欧洲移民,在他所理解的浪漫主义中,没有一个明确的美国有机社团的伊甸园式的概念,也许是因为他对纳粹的“民众”的符咒记忆犹新,他从未幻想过和自己的同伴们一起制作社团影片,他也从未幻想过社团的神圣,他甚至很少引用社团的语汇。

相反地,梅卡斯认为“社团”是一个自高自大、迟钝麻木的资产阶级实体,艺术家,例如一个充满想像力的浪漫主义诗人,必须永远反对这种东西。“社团”意味着立法者、警察以及市侩。在《热血造物》和《斯科皮尔的崛起》被法庭判定为淫秽后,梅卡斯在一篇名为《论社团标准的不幸》的专栏文章中写道:

古往今来的艺术家们曾经并且仍在为“社团标准”而战,目的就是为了提高人的精神境界,推动人类向上——如果必要的话,就揪着他的耳朵把他拉着向上。

而今天的社团标准如同往昔,是低级而粗俗的。这位“社团先生”趴在他的蠢驴身上,就像一只病鸭……

以“社团标准”来衡量艺术,就意味着以布鲁克林的那40

个人的标准来衡量艺术,他们竟能袖手旁观自己的邻居被杀:这就是社团标准。^①

梅卡斯和先锋电影制片人形成的这一社团是一伙局外人,是先锋派的骨干分子,他们冒着被审查和逮捕的危险,运营着先锋派的代理机构,通过象征性地违反主流核心价值来对其进行挑战。

替代性社区的悖论

通过工作自觉地建立他们的社区的艺术家们传播了关于社会契约的观念,这种观念表达了作为格林尼治村一员的价值。在格林尼治村有一种强烈的社区意识,然而这种积极的市民精神中潜在的而且几乎不为人知的悖论,在于格林尼治村中生活着两个不同的群体——“村民”和当地人(即艺术家、知识分子和与其相对的种族团体的成员)——这两个团体常有利益冲突。换句话说,吸引了新的艺术家居民的强烈的地区自治和传统生活的感觉,却根植于这个地道的种族社区,艺术家们只是部分地分享本地社区的价值,事实上,他们正在取代这个社区。例如求新求变的年轻村民对布利克街的节日市场以及东村和南村低廉的房租很欢迎,但他们却唾弃他们的意大利邻居的政党核心政治和种族主义行为,以及他们对孩子们的教育抱有中产阶级的期望——如果他们有孩子的话。当然,许多艺术家都拒绝接受种族亚社区推崇的保守的家庭观念,他们更趋向于同居关系、单身或同性恋生活。与他们的种族邻居不同的是,他们认为“格林尼治村”并不是得到家庭生活的避

^① 乔纳斯·梅卡斯:《论社团标准的不幸》,《村之声》1964年6月18日;在梅卡斯的《电影日志》中再版,142页。

难所,而是摆脱它的好去处。显而易见,这两个群体对社区艺术的想法截然不同。不论是华盛顿广场公园的民间歌手,还是东村的诗人们,都不是当地种族文化的代言人。

那些艺术家、知识分子背井离乡来到纽约,设想着建立他们自己的社区,但他们的社区是与当地意大利人和爱尔兰人的社区完全不同的一种网络。这些艺术家和知识分子构建了一个以职业、流派和其他兴趣为基础的网络;这一网络同建立在亲属关系、种族及宗教联系上的当地社区的网络形成了鲜明对比。这两个网络共存,但并非相安无事。

当然,这种悖论贯穿了格林尼治村的历史,或者是它的一个特点。艺术家们反复寻找着房租较低的社区,搬进那些保守思想根深蒂固的邻里之间。可以让艺术家们确认自己与他们不同的一个地方就是两者的社区价值观念不同。由于艺术家们吸引了媒体的注意,也带来了旅游业的发展,当地房地产身价倍增,于是种族社区的人们和较年轻的艺术家们都被从该地区挤了出去。卡罗琳·韦尔在她对20年代格林尼治村的研究中谈到过这种现象。70年代,流行的是中产阶级向新区移居,产业变卖越来越多,不仅在纽约是这样,在其他城市也是如此,从而形成了一种居住模式:那便是艺术家们都搬到了“贫民窟”,而他们发现取代自己的是旅游者,接着是富有的自由职业者。自20年代以来,关于格林尼治村的文献不断地重述这种模式。^①

但是在60年代初,这一轮回现象在格林尼治村中再次发生的时候,矛盾已不明显了。艺术家们将他们自己看做一个基本的社

^① 例如弗吉尼亚·波普:《变化,“村子”保持着魅力》,《纽约时报》1927年11月20日,第五版,17页;黛安娜·赖斯:《新纽约侵略“村子”》,《纽约时报》1929年9月29日,第六版,7、16页;阿尔·基尔希菲尔德:《村中的反革命:资产阶级似乎获得了胜利,但这里仍将建立一些抵抗的中心》,《纽约时报》1944年4月23日,第六版,16页;考利:《流亡者归来》。

区,将原居住者送到村子原有区域之外的地区居住,如东村和休斯顿街的南部,即现在众所周知的索霍区。

展望一下这一代狂放不羁的艺术家们的未来,再看看他们身上根深蒂固的特点,这足以将这一代“波希米亚”同20年代的现代主义者区分开,也足以将他们同维多利亚时代那些抛弃了现代主义,逃避到艺术及工艺的复兴中度日的知识分子区分开来。^①在他们寻找一致性、真实性和生命力时,这些艺术家继承了现代主义者的态度。但他们对社区的理解绝不是感伤怀旧的,因为他们的观念建立在青春上,而不是世代传承上,他们关心的是整体,而不是等级权威。而且,与现代主义者不同,这些艺术家信奉旧事务,他们时常嘲笑艺术传统,同时也试图建立新传统。他们将自己对社区的追求同平等和解放的政见联系在一起。结果就是一种混合了高雅和低俗风格的艺术,这种艺术常赞赏、颂扬过去,但是总是带有一种导致同时代性混乱的世故之感,这种导致同时代性的做法,则是以新的、后现代的方式建构和重组了旧事物。例如,安迪·沃霍尔面对比利·内姆(阿卡·利尼奇)在工厂创作的银色脸谱陷入沉思——这幅作品被广泛认为是具有沃霍尔式的波普风格——他认为这幅作品有代表过去和将来的双重象征意义:“现在正是去认识银色的大好时机。银色就是未来,它是广阔无边的——宇航员们穿的就是银色的宇航服——谢泼德、格里索姆和格伦早就熟悉这些宇航服了,而且他们的装备也是银色的。银色又代表过去——银幕——好莱坞的女演员们都在银屏上留下了倩影。”

艺术家们建立了一个社区,但它并不是一个依赖地方传统,与世隔离、只关心自我的社区。他们的社区像他们的艺术一样,实际

^① 又见杰克逊·利尔斯:《无处优雅:后现代主义及美国文化的改造,1880—1920》(纽约:万神殿图书出版社,1981)。

上汇入了电子大众传媒创造的如马歇尔·麦克卢汉所说的“地球村”^①。尽管它认为自己是卑微的,但实际上这是一个强大的社区。后来,当安迪·沃霍尔再次回忆1963年的境况时,曾描写了这种矛盾的情形:即一个地方性的社区却处于国际艺术领域和国际政治的中心。他以一种纯粹的后现代主义笔法表达了与自己冰冷、遥不可及的艺术不相符合的对舒适家庭生活的渴望:

每次想到如此小的纽约市区先锋派活动场所,后来竟能有如此大的影响力,我总是吃惊不已。大胆地估计一下,连演员加观众应该有500人参加,这其中包括朋友们的朋友们的朋友……

南十四街的表演总是非正式的。《村之声》是一份社区报纸,有一个特色鲜明的社区等着它去描写去记载——有格林尼治村中相当数量的方形街区加上整个自由主义思想的世界可供描写,它可以从麦克杜格尔街的花箱写到丹麦的色情文学。真正的本地消息和国际新闻在《村之声》中被很好地结合在一起,因为村中的知识分子既关心世界大事,也同样关心自己身边的小事,而全世界的自由主义者对格林尼治村也很感兴趣,就好像这里是他们的另一个家。^②

如果现代主义者的口号是“你再不能回家”,那么这个第一代后现代主义者则说“你能回家”。但是对于他们来说,家完全被重新理解为一个反叛的社区。

① 马歇尔·麦克卢汉:《理解媒介:人的外延》(纽约:麦格罗希尔出版社,1964)。

② 沃霍尔和哈克特:《波普主义》,54页。

3 何种文化？

“新”传统：美国艺术何去何从？

60年代成年的那一代艺术家和知识分子们面临着许多选择，这些选择不仅决定着他们自己的艺术与思想的风格，而且也决定着—个民族的艺术与思想的时尚。二战后美国所追求的身份特性覆盖了文化的方方面面，而且，如我们在第1章里所看到的，它常表现为与苏联竞争的形式——在苏联，科学与艺术扮演着远比在美国重要得多的日常生活角色。战前美国有段时期以西欧为高雅艺术的向导。在那段时期，有一阵儿存在着一种看法，认为欧洲艺术是高雅艺术，反过来，地道的美国艺术，即美洲的印第安人艺术、黑人艺术、欧洲移民浪潮艺术和改造了这些不同的民族传统以取悦于更广泛的观众的流行艺术，则是低级艺术。然而，战后美国已经成为政治和文化超级大国。但是，它的新身份将会把它带向何方依然是一个疑问。

二战期间及其后主要定居在纽约的欧洲移民艺术家为美国文化添加了创造力量。但同时美国上升为政治和经济大国这一形势又要求——不仅是从民族自豪感的角度，还要从批评与抵制的角度——对美国本土文化的每一个方面进行重新评价。左翼人民阵线的文化政策在战前及其期间吹捧地方民间传统和流行传统。这部分地是基于苏联模式（就形式而言），但被发掘出来的传统却极

具美国特色(就内容而言)。然而在50年代,特别是当30年代的左翼知识分子在政治派别上向自由主义中心靠拢或进一步右倾时,一种对通俗文化(或大众文化)的焦虑在一代文化批评家中间继续增长。对许多人来说,如克莱门茨·格林伯格和德怀特·麦克唐纳,大众文化以及对民俗的援用都直接跟希特勒德国的极权主义统治和当时的俄国相联系——如果前者不是后者产生的根源的话。

因此,美国文化将怎样形成以及如何定义陷入了困境,而到60年代出现的几种思潮则使这种困境更为加深。那些仰慕欧洲高雅艺术的较老一代的艺术批评家和知识分子发现大众文化为政治自由所排斥,并且相信民俗文化已经过时了。而那些较年轻一代的艺术家和批评家却被不断扩大的大众文化产业的蓬勃生机所激励着。通俗艺术和民俗艺术何以会被这一代人所信奉,现在回想起来,当时显然有许多“连锁原因”。使美国艺术区别于欧洲艺术的一种方法,就是将它置于那些看起来好像很独特的美国式的传统中,但这样做就要以一种朝着未来而不是迷恋过去的全新方式来进行。在借鉴民俗艺术和通俗艺术方面他们采取的是一种标准的现代先锋派的原始主义策略,这是随着19世纪浪漫主义运动而出现的一种策略。此外,由于流行传统和民俗传统都跟平等主义的价值观以及艺术与日常生活的一体化相联系,因此60年代的社团建设方案赋予了“低俗”艺术以道德和政治价值的色彩。另一方面,作为批判性先锋派的新的浪潮,都市艺术家的职责就是给所有被上一代所鄙视的艺术罩上一道额外的引人注目的光环。最后,这些先锋艺术和美国主流文化共同具有的趋势都汇入了“使其新生”的历史使命中。要找到如何创建“新”传统的途径——不是制造传统的艺术而是创造出一种美国的艺术传统——是摆在这一代先锋派面前的一项任务。

社团创造民俗艺术

如果说 60 年代初成年的那一代先锋派艺术家有意识地创立了一个社团,那么其艺术创造方案的目的和本质必然面临一定的问题。我们把那些传统的社团的艺术称为民俗艺术——这个术语不仅暗含了功能和形式,而且暗含了有关训练上的问题、主题对象、题材来源以及分类等意思。民俗艺术植根于社会进程之中,它是社团成员为社团而创造的艺术。此外,它还是在专业领域之外创造的:它不必在当代市场上竞争,而且它的创造者们也没有为了这种目的而接受训练。不管这种艺术是一个物体还是一种行为,但因其手工制作及其一次性的特点,它常常显得粗糙而生动。民俗艺术家们通过使用一些扎根于口头传统的训练方法——一般是一些文艺复兴以前的或非西方的、因而极大地偏离了主流艺术轨道的方法——重新利用了他们周围的世界,并且用一些同时既属个人的又属社会的词句重塑了日常生活的主题和材料。因为在民间组织中已被团体所淹没的个体的人是通过他已学着去实践的传统实现自我创造的。^①

① 在思考有关美国民俗艺术的问题时,我受惠于许多不同的文章。它们出自:理查德·道森的《美国民俗手册》(布卢明顿:印第安纳大学出版社,1982);M. 道森的《民俗与民间生活》(芝加哥:芝加哥大学出版社,1972);丹·本-阿莫斯的《民俗流派》(奥斯汀:得克萨斯大学出版社,1976)。同时也感谢给了我一次机会,以回应 1987 年卡洛林·考斯美尔在纽约罗切斯特召开的第一次关于“寻找艺术的美国社会”的东部地区会议上所提交的论文《在业余和学院之间:民俗艺术的处境》;此外还得益于跟罗杰·亚伯拉罕、巴巴拉·柯申布拉特-金布利特和约翰·斯怀特的多年的探讨。

但是,这些自我构想的社团的艺术^①如何呢?60年代艺术家们即先锋派重视超越习俗(民俗艺术实践的真正对立面),进行创新,那么造就了这批艺术家的“传统”又如何呢?把民俗形式与民俗内容从它们的社会环境中脱离出来,以便有意识地、从上面而不是从下面创造一种新的美国民俗,这样做可能吗?认为先锋派——像“俗民”一样——构成了一个亚文化群而不是汇入美国的生活的主流中,这一看法也许是有争议的。但尽管如此,在文化的流动性中历史地取得特权,既从“高雅”的也从“低俗”的文化,既从国内也从国外的实践中引进形式和内容的正是一种亚文化模式。因此在这儿重要的是要考虑到这个先锋派对哪些传统特别感兴趣。除此以外,我们也许会对那种有悖常理的趋势,即把先锋艺术跟民俗方言(在上一代它被视为后卫艺术)结合起来的趋势的实质进行提问。为什么这个交叉汇合恰好出现在这个历史关头呢?正是在这个汇合的趋势中孕育着后现代主义的萌芽。

先锋派民俗艺术的悖论

1963年7月,《美国艺术》发行了它的五十周年纪念版。与杂志的名称以及美国独立纪念日的发布日期相应,其主题是“什么是美国的”,是把以前发表在这本杂志上的一些强调美国艺术的文章编成一本论文集——该杂志创刊于1913年,就是那个著名的军械展览会举办的那一年。在这一版的序言里,编者解释说美国的艺术和艺术家一直以来都是该杂志关注的重点,因此,它们也就成

^① 本尼克特·安迪生的《想像的社团:民族主义的起源与传播沉思录》(伦敦:卫索出版社,1983)激发了我对这个自称为社团的组织的社会结构及其暗含的政治抱负的一些新想法,尽管在安迪生那里是把那个更为公开的民族建设的政治方案而不是把艺术创造作为他们的目标。

了这次周年版的主题。随后编者就出其不意地由他们正在介绍的这本论文集颇富挑衅性地笔锋一转,从一般的美国艺术跳到了美国的民俗艺术。在这里,似乎本土艺术很自然地等同于民俗艺术。也就是说,在这个国度里所创造的艺术,不管它的语境是什么,都不可避免地添加到本国传统中去。

尽管在一种最广泛的意义上编者把这个杂志的标题阐释为不仅指美国艺术家所创造的艺术,还指在美国能够见到的一切国籍的艺术家所创造的艺术,但他们关注的重点一直是本国的艺术和艺术家——一直是“什么是美国的”——因此这也就成了这本选集的主题。

民俗艺术首次在这个杂志上出现时是作为美国本土艺术的一个重要分支来发表的(在30年代,一般它仍被贬到古代门类中去),而且为它出了好几次专号。^①

这一跳跃也许很突然,但从60年代人们的语言风格来看,这种跳跃又是合乎逻辑的,它表明60年代初存在着一种希望用民俗来界定美国艺术的本质的趋势。虽然从数量上来看,在这次周年版上发表的文章大多都是论述“高雅”艺术而不是民俗艺术的,但却潜在地透露出一条信息:就连美国的高雅艺术也带上了我们的民族特性,因此某种程度上它便被当做民俗艺术来看待了。

(这次周年版的)封面上是一幅自然纯朴的1845年的绘画——苏珊·玛莉特的《7月4日在马萨诸塞州韦茅斯登陆并野餐》^②——的复制品。在封面后是这一期的简介,主要有:L. 古德

① 《什么是美国的?》,《美国艺术》第4期(1963),20页。

② 封面的说明文字把S.玛莉特称做“一位有创作才能的业余艺术家”,并写道:“野餐者被印成一些剪影,而且玛莉特小姐的技巧令人吃惊地富于现代性。这种令人愉悦的质朴只有在芝加哥艺术学院里才能看到。”

里奇的《从肖像画家到杰克逊·波洛克,美国式主题与风格概述》,D.安德鲁斯写的一篇关于“夏克尔式”设计的文章,赛姆·亨特论抽象表现主义,I.H.鲍尔谈美国艺术中的机械性。此外还选登了一些李·弗里德兰德拍的爵士乐演奏剧照,和许多富有个性的艺术家如W.霍默、本·沙恩、L.巴斯金等写的艺术家论,以及为即将在弗吉尼亚州威廉斯堡的艾比·奥尔德里奇·洛克菲勒民俗艺术展上展出的素朴派水彩画做的16张彩色插图预告。

这一期还包括两篇在这里跟我们特别有关的文章:一篇是关于波普艺术的随笔,D.G.塞克勒的《平庸的民俗》;另一篇是《文物》杂志的编辑A.温切斯特写的《给先锋派的文物》。第二篇论文出示了许多18、19世纪的手工艺品的照片,并把他们分类归于诸如“莱姆布拉克—莫迪里阿尼式”、“孩子气的方法”、“直线实验”、“流线型设计”等标签之下。这篇文章的摘要指出:“我们的一些维多利亚时代的祖先就跟今天的‘波普’艺术家一样古怪。”其主旨就是要说明波普艺术并不是什么新东西,跟民俗艺术一样,它也源于一种古老的传统——事实上,作者似乎想说,波普艺术的传统就是美国民俗艺术。同时,这篇文章对以前被视为卑贱而不为艺术批评家注意的其他艺术品,即工艺品和装饰艺术,产生了新的兴趣,从而把它们与波普艺术挂上了钩。^①

塞克勒的文章《平庸的民俗》,起先发表在1962年的《美国艺术》上。与其说它是一篇有关波普艺术何以会被归于民俗艺术的理论探讨,不如认为它对讨论波普艺术作品及作家的意图更感兴趣。她提到了主题对象(寻常物件及场所观念)和技巧(线条粗糙、具体),但通常她都假定她的读者知道什么是民俗艺术,以及她为什么要用这个词来代替波普艺术。

事实上,当时在一般人的想像中,“民俗艺术”的定义是相当模

^① 艾丽丝·温切斯特:《给先锋派的文物》,《美国艺术》第4期(1963),53—59页。

糊的;甚至艺术史家们在用这个词时,含义也跟那些在19世纪40年代曾沿着民族主义、民族复兴、人民阵线这些路线寻找美国本土传统的民俗学研究者、民间音乐爱好者或老左派的遗老遗少们所用的含义不同。但是整个这一期的《美国艺术》上所谈论的内容——作为历史进程的必然结果,在这些文章里波普艺术家们都被置于所有提到的民俗艺术中——都把波普艺术看做美国民俗艺术的最新阶段。这是一次捍卫两种互不相干的艺术活动的尝试——这些文章以爱国主义的名义把这两种艺术活动连接在一起,虽然多数占支配地位的艺术团体(包括那些相互竞争的艺术报刊)对之是持怀疑态度的。

援用民俗艺术来描绘60年代初的先锋派的并不只是视觉艺术世界。外外百老汇的编年史家艾伯·波伦和布鲁斯·梅尔曼也借用了民俗术语来描述60年代初的先锋派戏剧的特点,但是他们使用这些术语的原因却各不相同。他们把平常的物体和观众的参与视为民俗艺术经验的组成部分。而且他们还把现代主义艺术晦涩难懂的象征体系跟民俗艺术与新先锋派所共有的容易理解的特性做了比较。

并不是从有美国音乐大厅和情节剧的伟大时代起,观众才如此地投入,台上台下才形成一种真正的互动。观众们参与:他们喝倒彩,他们欢呼,但大多数人喜欢戏剧,而且他们到剧院看戏是因为他们熟悉那些新的象征符号就像他们熟悉那些剧作家们一样。一个人只需要熟悉一般的美国社会学就可以理解这个新的句法结构:星期六晚上的电影、爆米花、可口可乐、收音机、电视、连环画、药片等。

与本世纪的那些开辟了一块新领域的早期艺术家们不同,这些作家们不必编造出或者复活一些神话,来取得他们的象征符号……(叶芝、艾略特和)E. 庞德的作品对那些缺乏这

方面知识的人来说几乎是不可理解的。……

然而外外百老汇的剧作家们手头就有现成的神话——美国民俗艺术。如果民俗艺术是由普通大众里的手艺人(而不是艺术家)以及那个大众的代表所制造出的产品或形式,那么那些时尚插图作者、工业设计者、招牌制造者、摄影师等都是创造这种艺术的工匠……

跟“X 像一个路德故事”这种说法比起来,在今天的美国越来越多的人会理解和欣赏“X 就像一部 B. 戴维丝的电影”这种说法。^①

由于波伦和梅尔曼把民俗表演混同于通俗娱乐和大众传媒,因此,他们对民俗的定义也许是含糊不清的。他们还把民俗艺术的物品跟商业艺术混为一谈,而且把民俗传说等同于神话。但在这里值得注意的是,无论民俗的概念在定义上如何混乱,作为风格和内容的基础,它却得到了提倡。而且对民俗的援用也形成了一股反精英主义的政治力量。

事件剧的创造者们也常常把他们的灵感归因于民俗演出,虽然民俗演出(一些社区事件,如儿童地下室演剧活动、民间彩车、教会戏剧、游行、节日集庆、社交集会等)和通俗表演(歌舞杂耍表演、粗俗歌舞、马戏表演、黑人歌舞表演、卖药表演以及其他商业性的专业演出)之间的区别曾一度渐趋模糊。不过,通过选择一些形式和方法,各种不同的民俗表演的特殊方面也就有意识地被涉及了。

由于艺术与政治的双重原因,起用非职业演员是事件剧的一个重要特征。理论上讲,在这种艺术活动中,演员与非演员是平等的,但实际上,非演员甚至更受青睐。部分地由于一些实际原因,表演者通常是这个艺术家的朋友和亲属。但也存在着一种回避专

^① 波伦和梅尔曼:《外外百老汇》,12—13页。

业演剧之完美优雅的特点的愿望。卡普罗解释说:

刚开始搞事件剧时,我找了些朋友来演出,任何一个愿意帮助我的人都来了,他们一般都是些我认识的艺术家的诗人和音乐家。既然我也不认识什么演员,我就没去找他们帮忙,除了朱丽安介绍的几个外。但我很快就发现这几个演员都太想表演,他们对我没什么用处。他们都想当主角,都想“说”上大半个戏,而在我这部作品里却几乎不需要说话。我提出的一切要求都跟他们的科班出身相悖。尽管他们都有着良好的愿望,但还是很不自然、别别扭扭。但是,其他的一些对演戏不熟悉的朋友们干得相当不错,因为他们感觉到了在绘画时他们所做的那些原初冲动。……他们不必为自己的“表演”、口才、“上场”等担心。^①

结果就出现了一种对许多人来说令人耳目一新的全无专业演出之矫揉造作迹象的表演。而就在这种非专业性里,不知为什么,这种表演却显得少了些许笨拙,多了些许轻松,换句话说,显得更像“在家里”。艺术的这种居家生活化可以看做与民俗演出的节目相类比。

雷德·格鲁姆斯还在孩提时代就被在他的家乡田纳西的马戏表演、巡回娱乐演出和定期集市迷住了。跟许多孩子们一样,他也在他的后院里“演戏”。他解释说:“在德兰西大街演的《燃烧的大楼》(格鲁姆斯的第一个纽约事件剧),是我(童年时)的家庭演剧的一个延伸。我曾想经历一下大型巡回演出的冒险生活,听一听家庭狂剧里的鸡笼的吱嘎作响,体验一下前台后面的神秘表演。”^②这里格鲁姆斯暗示他有意把艺术的三个“层次”糅合在他的事件剧

^① 柯尔比:《事件剧》,48页。

^② 柯尔比:《事件剧》,118页。

里：通俗娱乐（“大型巡回演出”）、民俗演剧（“家庭狂剧”）和高雅艺术（“前台后面的神秘表演”）。

奥尔登伯格用“粗俗歌舞”的瑞典单词的缩写把1960年他在贾德森教堂组织的事件剧的第一个节目命名为“雷·冈·斯派克斯”^①。而且，正如巴巴拉·罗兹所指出的那样，奥尔登伯格的事件剧的来源包括“新闻片、无声电影、恐怖电影、打闹剧、学校庆典、歌舞杂耍表演、粗俗歌舞以及其他一些流行演出传统……其角色……包括卓别林式的流浪汉、‘烟草路’上的漂泊者（源出美国作家厄斯金·考德威尔所著小说（1932）与美国剧作家杰克·柯克兰按小说改编的剧本（1933）名。尤指美国南部贫困白人居住的污秽贫困的乡村地区。——译者注）以及菲尔兹式的小丑”^②。奥尔登伯格的《印第安人》里的一些活动会让人想起一座科尼岛怪屋。此外，奥尔登伯格还写道：“在（1963年的事件剧）《花哨》中我想写作一个关于芝加哥的城市报告……就像一个人在六年级的时候制定的城市规划一样。”^③而事实上，在《伤疤脸与阿芙洛狄忒》（V. 齐默尔曼根据《花哨》改编的电影）中，你可以看到许多儿童“过家家”的成分。参加者显然都不是些受过训练的演员。一个带尖的学校垃圾筒被胡乱地涂抹一番就可被看做是一幢摩天大楼。搭着布的梯子被用做舞台布景，而一些手写字母的标记就用来暗示不同地区的场所，甚至房间里的黑板和水槽也作为舞台透视成分被临时征用了。一个内部充以布料的、一团一团的而又松松垮垮的飞机时而掠过房间。而且屋里的荧光灯时灭时亮，这代表着一场风暴。（影片）有意识地追求一种朴实甚至拙劣和杂乱的风格。然而正是

① 库斯克·范·布鲁根：《C. 奥尔登伯格：小鼠博物馆/雷·冈派》展览目录（科隆：路德维格博物馆，1979），13页。

② 巴巴拉·罗兹：《C. 奥尔登伯格》展览目录（纽约：现代艺术博物馆，1970），184页。

③ 柯尔比：《事件剧》，204、234—235页。

上面那些特点使表演很搞笑而且令人愉快。

流行演出与民俗表演之间的联系也许可以在事件剧的结构及它们的风格和内容上看到。M.柯尔比把许多事件剧的结构称为“车厢式结构”,这样的结构更像是一出杂耍或歌舞杂耍表演或马戏表演,而不太像一出结构剧。^①跟雷德·格鲁姆斯一样,阿尔·汉森想起了儿时在后院玩的一出戏,把它作为民俗艺术的一个重要的先驱,在这部戏里,他跟他的兄弟朋友们一起重新利用并引进了大众传媒的形象。他回忆起他们总是上演那种美国电影戏剧大杂烩似的骑术杂技西部惊险作品。而且他暗示,这种民俗源头——儿童玩耍的无逻辑性——是事件剧中并置的各种成分和风格的拼贴何以会显出一种超现实性的原因。^②

在这些玩“过家家”的男孩们和女孩们的群体里,不同类型的头儿常常会为了他们最近在电影院里被感动的某种东西而争吵不休。如果定下来要演一出带有牛仔竞技色彩的西部戏,就定会不可思议地出现一个孩子,执意要扮演在大衣袖子里拢着一把短斧的陈查理,或歌剧里的幽灵,或者闪电戈登。不管什么时候只要一出现点儿混乱的苗头,观众里的那些情绪激动的人也就加入了进去。这些戏剧片断的总体特性和风格都非常像一出事件剧。^③

民俗艺术实践由于分布之广及参加人数之众,因此其样式在电影里也是很吸引人的。好莱坞已使媒体成为一门大众艺术,而先锋电影经常充当这种媒体的民俗样式。J.梅卡斯把《乡村之音》

① 柯尔比:《事件剧》,13页。

② 看来汉森还没有意识到超现实主义者也常常从各种“车厢”式的流行风格中引进许多形式创作他们的戏剧。

③ 汉森:《表演艺术入门》,90页。

中的部分 1963 年特写称为“作为民俗艺术的 8 毫米电影”。他写道：

知道吗？即将拯救我们的正是 8 毫米影片。就要实现了。你或许以为我疯了。但我知道人们而且是很有天赋的人们，正在 8 毫米胶片上制作电影。当这组 8 毫米的自制影片镜头，跟他们所创作的歌曲、抒情诗一样，作为民俗艺术被收集、欣赏时，这一天就快来临了。尽管我们不够明智，还需要好几年才能明白这一点，但有些人早就看到了。他们看到了一个布朗克斯妇女穿过亚利桑那沙漠时摄下的日落美景，看到了一组旅行纪录片的镜头，一组笨拙的、会因一阵意外的狂喜而突然高歌的镜头，一组布鲁克林桥的镜头，一组春天盛开的樱花的镜头，一组科尼岛的镜头，一组奥查德大街的镜头——时间给它们罩上了一层诗意的面纱。^①

尽管那些用 16 毫米摄影机拍片的影片制作者们有意识地采用了自制电影的样式，但是在 K. 雅各布森、J. 史密斯、B. 鲁宾、A. 沃霍尔以及其他一些人的作品中，生胶片常常是粗糙的、未经剪辑而且用光不均，镜头移位急剧而不可预测，而且镜头的长短悬殊很大，似乎不是过长就是过短。表演者们与其说是在把一个故事表演了出来，不如说他们是在嬉戏——他们非但没有接受“镜头乃一无形偷窥者”这一好莱坞传统，反而常常为了镜头而表演。

通常这些影片，如业余自制影片，都是无声的。即使什么地方出现了配乐，它们也都是被单独附加到影片中的。而且这些配乐通常都是由拼凑的解说词和一些听起来有点儿即兴和自制味儿的流行音乐片段组成的。在 K. 雅各布森的《金蛇美女》里，杰克·史

^① 《电影杂志》，《乡村之音》1963 年 4 月 18 日，13 页；转载于梅卡斯的《电影杂志》，83 页。

密斯给他以前拍的镜头配上了天真的幻想故事,并唱着摇篮曲,播放着他最喜爱的唱片。而且甚至观众——他们在两个地方遵照指示打开了收音机——也参与了配乐的制作。在雅各布森的《快乐的小斯代布斯》中,有一些老歌和默声,而在某一刻制片者的声音突然出现在配乐里,对这个镜头进行评论并且回忆出现在里面的人物。虽然片长只有18分钟,但软片却包括一组带有标志着胶卷始末的打洞的镜头,而且每一卷都拍下了一个发生在不同地点的不同活动。有些镜头是异常的、怪诞的。(例如片中杰克·史密斯鼻子上画着蓝色戏妆,坐在浴缸里,抽一口雪茄啃一下布娃娃的胯部。而后来他以倦怠神灵的身份,穿着小丑的衣服,在房顶上蹦跹,玩着一个阴茎状的气球和一面镜子。)但是,一个光秃秃的亮灯泡,一双坐着乱晃的女人的脚,楼房一侧上的影子,一对在陋巷里吸烟、喝茶、低声交谈的夫妇,一些在街上游戏的孩子——这一切总体上还是有种日常生活感和一种漫不经心的断断续续地记录的节奏。这些杂乱的场合与不得体的拍摄由于使用一种不加控制的、摇摆的镜头而被进一步强化,使《快乐的小斯代布斯》好像是业余自制影片。由于这部影片既没有叙述的连贯性,也缺乏丰厚的制片资助,而且充满了突兀的私人场面,因此它看起来更像一本剪贴簿、影集或者日记本,而不大像通常公开放映的那种电影。

即使这些先锋电影里的演员都不是些普通人,而是艺术家,但片里所描述的活动仍有一种自制电影的倾向。因为我们好像是在他们的家庭场所而不是在职业场合里见到这些人。斯坦·布拉克汉奇的许多照片,有朋友的、家人的还有宠物的,在这里都是很有影响的——从《猫的摇篮》(1959,跟斯坦、J. 布拉克汉奇、C. 施内曼和J. 坦昆合拍的)到他的孩子们的诞生片《宝宝戏窗水》(1959)和《大腿处的三角竖琴》(1961),再到有着明确的标题的《斯坦·布拉克汉奇的影片:一种先锋派的家庭自制电影》。在60年代初的先锋电影里,人们厮混着,跳舞、吃喝、抽烟,在城里四处游荡或者

在乡下混上一天。

1963年沃霍尔买了他的第一部电影摄影机。他拍摄了一组理发的镜头(《理发》),一处旅游景点(《帝国》),一个正在睡觉的朋友(《睡》),一个正在吃东西的朋友(《吃》)。不仅这类闲暇活动受到了业余摄影爱好者的欢迎,而且影片放映时的节假日气氛也像是在家庭集会上放的自制电影。特别是一些长片(《睡》和《帝国》),在整部片中,人们随意地进进出出,打盹、聊天,还带着东西一块儿吃。

别的片子也把自制电影的风格和活动提上了日程。例如,被总称为《1964年的三个舞蹈》的吉恩·弗里德曼的电影舞剧中就包括贾德森舞剧院创作室的成员们——他们在教堂健身房里的一场即兴聚会上创作出了交谊舞(《社交聚会》),在工作室里即兴创作的朱迪思·邓恩(《私人生活》)以及在现代艺术博物馆的雕塑花园里的常客们(《公共场合》)。而且尽管罗伯特·布里尔的电影《帕特的生日》,由C.奥尔登伯格、P.奥尔登伯格和“雷·冈”的演员们主演,是一部“虚构电影”——一出经过精心剪辑的、照着脚本排的表演——它还是有意给人造成了一种家庭制作的纪录片的感觉。对一个不知内情的观众来说,它或许甚至连一场事件剧的纪录片都不像,倒像是一部在去乡下的途中发生的一连串生动的滑稽搞笑的录像片,简直就像是一个参加者趁着帕特·奥尔登伯格的生日之际抢拍下来的一样。

这些“缺乏艺术性的”艺术片记下了他们这个社团里的艺术家的(真实的或虚假的)生活。他们在个人闲暇或工余时间里的日常生活细节被拍了下来。在60年代初的美国文化里,越来越多的人得到了比以往任何时候都多得多的闲暇时间。在节假日、家庭生活、闲暇时间、十足的懒汉这些(不仅出现在电影里,而且出现在表演与视觉艺术里的)没完没了的意象流中,到处可见先锋派对这一崭新的生活现实的欢呼。这些意象以其绝对的数量和完全的无目的性使先锋派对闲暇的表述没有停留在仅是一种对主流文化的新

风俗的反映上。说得确切一点,这些意象似乎执意要用一种快乐悠闲的精神来取代职业道德。他们拒绝参与共同生产与消费的主流文化——因为后者对于工作与玩乐、生产与再生产、公共生活与个人隐私、台上与幕后等活动领域有着泾渭分明的界限——而这又为 60 年代后期出现的那种抵抗社会习俗的文化做了准备。

民俗艺术的价值观也出现在舞蹈世界中。都市的舞蹈编导们并没有照搬民间舞蹈本身,这跟社会主义现实主义的现代舞蹈家们(如《民间风味》里的索菲·马斯洛)或“美国化的芭蕾舞”的舞蹈编导们(如《牧区竞技》里的 A. 米尔和《情窦未开》里的 J. 罗宾斯)的做法不同。这些活跃在 40 年代的编导们历经重重困难,把民间舞蹈风格化以适于剧场演出。这是一次可载入史册的重大行动。确切地说,为了确定社团和艺人的价值,60 年代早期的编导们在舞蹈世界的陈规戒律之外进行着方法和意象的探索。例如,史蒂夫·帕克斯顿倡导直接利用未经雕饰的单调的动作,以此批判芭蕾舞和现代舞的精英主义,并鼓励观众去发现更适应他们自己的运动方式。对于帕克斯顿来说,步态尤为重要。因为每个人都走路,而每个人走路的方式对于那个人来说都是最好的,他如此写道。其他方法包括对游戏、工作和运动的利用——从雷纳《地势》里的规则游戏和球赛到特丽莎·布朗《飘然而落》中的让人联想到足球运动员的蹲、撞、挤等动作。除此还包括利用一些日常生活里的绝对普通的“现成”动作,利用社交舞蹈,就像伊莱恩·萨默斯《组曲》^①的“摇摆舞”部分,以及将神秘的芭蕾舞和现代舞普及

^① 1912 年 8 月 31 日或 9 月 1 日在纽约伍德斯托克音乐节上,伊莱恩·萨默斯《组曲》首次在贾德森舞剧院第 2 场音乐会上上演,并于 1913 年 1 月 29 日在贾德森纪念堂第 3 场音乐会上再次上演。在贾德森教堂演出的舞蹈演员有萨默斯、R. 佩雷斯、J. 沃登、T. 布朗、P. 康纳、R. 埃默森、M. 戈登次坦、J. H. 麦克道尔、G. 麦克莱思、A. 罗思林、C. 施内曼、C. 萨默斯和 J. 蒂普顿。J. H. 麦克道尔奏乐。这个编导兼作曲家来到了帕珀明克朗治“研究”《摇摆曲》这一部分。1980 年 2 月 19 日迈克尔·罗和 A. 德格纳会见了 J. H. 麦克道尔。(《本宁顿大学贾德森计划》)。

化——可以说,这是使高雅艺术的舞蹈重返家庭生活,就像劳申伯格的《鹈鹕》(卡罗琳·布朗主演,她身穿一套灰色运动衣,用足尖跳舞,两个穿着旱冰鞋的男人伴舞)、弗雷德·赫库的先锋叙事芭蕾舞剧《龙太子的宫殿》以及戴维·戈登《随意的早餐》中的“预制舞蹈”(在这部戏里编舞对如何创作出成功的现代舞蹈给予了充满讽刺意味的指导)^①里所演的那样。

民俗艺术的价值在激浪派那里体现得尤为明显。激浪派的作品利用了自制的、简陋的材料并援引了美国民间娱乐和物质文化,如美国农村年轻人的娱乐会和装在匣子里的实物标本。跟许多其他的激浪派艺术家所创作的盒装或听装的作品一样,乔治·布雷赫特的木板游戏、珠谜、橡皮图章和几副纸牌都是成批制作的,只不过有点古怪。这些东西既不是高雅艺术的昂贵的限数版,也不是大众市场上机械化生产出来的千篇一律的品种。确切地说,木头盒子、马口铁罐头以及包着各种激浪派作品的棕色的波纹纸,被装在里面而使“每两个盒子决不相似”的特殊物体标本,以及这些标本本身——有配错的珠子、古怪的扣子、零星的拼字牌、麻将、旧玩具、牌、标签、链子、石子以及其他曾风靡一时的东西——使得这些作品很像民间工艺。激浪派的报纸更像是一种介于本堂区通讯、杂货店的广告宣传单和街区布告牌之间的中间物,而不大像大众流行的通俗小报。这种报纸是一些绘画、照片、启事、激浪派的

^① 1963年5月9日罗伯特·劳申伯格的《鹈鹕》作为贾德森舞剧院第5场音乐会的一部分首次上演。舞蹈演员有穿着旱冰鞋的劳申伯格和奥尔特维特以及用足尖跳舞的卡罗琳·布朗。音乐是由劳申伯格录制的一些不连贯的曲子,其中有汉德林和海登的进行曲以及从收音机、电视、电影中录制的现成的流行音乐,F.赫库的《龙太子的宫殿》于1964年5月1—2日在贾德森纪念堂伴着柏辽兹和圣-萨恩斯的音乐进行了它的首次上演。参加跳舞的演员有赫库、C.布兰克、R.霍洛韦、李德博拉、E.索兰蒂诺、S.尼尔斯、P.内维尔、A.尤尔特和T.福尔曼。D.戈登的《随意的早餐》在第5场音乐会上首次上演。演员是戈登和V.塞特菲尔德。音乐是由戈登“拼凑”录制的,包括维瓦蒂的《季节》和J.加兰唱的《彩虹上的某个地方》。

出版物及其演出的广告、食谱、笑话以及供演出的乐谱进行交换的媒介。报纸上许多现成的形象和各式字体把过时的维多利亚时代的东西跟超时髦的风格混在了一起。

激浪派的表演经常有点像是将过时的客厅娱乐、浅薄的游戏以及魔术伎俩的扭曲变形。例如,杰克逊·麦克·洛的《献给戴维·图德和约翰·凯奇的钢琴组曲》就是一部在四个活动里创作出的音乐作品。(参加者人数不限,所参加的活动数目不限)

1. 仔细地拆开一架钢琴。不要打坏任何零件,也不要弄断任何一个粘在一起或焊在一起的部件(除非在第二个活动中备有焊具和焊工)。所有的被铸成一块或被塑在一起的部件都必须保持原样。

2. 仔细地把这架钢琴重新组装好。

3. 给钢琴调音。

4. 随便弹点什么。

埃米特·威廉在《为五个表演者做的十种安排》里写道:“导演摇响了铃,表演者们随意地四下散开。导演又摇了一下铃,表演者们都定住了并说出一个词。这个过程再重复九次。”此外乔治·布雷赫特的《食谱》也给出了下列原料和指示:

布

纸

火柴

细绳

刀

玻璃杯

鸡蛋

把布抹平。

把纸放在布上。

划着火柴。

把火熄灭。

用烧焦的火柴在纸上做个记号。

在细绳上至少打上一个结。

用刀割断细绳,把绳子一段段地摆在布上。

把玻璃杯口朝上放在布上。

把鸡蛋放在玻璃杯里。^①

我打算讨论一下这些作品为什么跟民俗艺术不一样。但我想先问一下,为什么这些在高雅艺术的先锋派艺术世界里被创造出来的作品——诸如流行艺术、外外百老汇戏剧、事件剧、先锋电影、新舞蹈和激浪派的艺术品——会如此频繁地被比做民俗艺术。这是因为,一来通常这些作品的风格——低预算、人为的粗糙、自制、非现实性、小范围、通常很幽默逗乐、即兴性以及上演的私人场面——堪与业余绘画、自制电影、小镇里的民间彩车以及节日盛会的粗糙、生动相比拟。二来这些先锋派作品的内容常常会让人联想到民俗艺术的内容:生活中的平常事物,不管它们看起来有多么单调、乏味;整体上既优美又怪诞的身体;社团的社交生活。最后一点,甚至就连所有先锋派的电影、艺术品和演出的方式及功能看起来都有点儿民俗风味:参加者是一些亲朋好友;材料通常是手头现成的东西;演出的场地一般不是官方的舞台、博物馆,而是教堂、俱乐部、楼厢、店堂,甚至就在家里;观众是当地的居民,他们有时候通过口头传开的消息知道一些演出的情况;而且演出一般放在工余时间,范围局限在一个小圈子里;而它自身的那种未经雕饰的业余风格也吸引着社团里每个人的潜在参与。

跟在那些根植于居民区的或乡村的工余时间的民俗艺术里一

^① 有几份激浪派的报纸被《激浪派及其他》转载。至于对激浪派对象的描述和照片,可参见《激浪派及其他》和《激浪派手抄本》。在这里引述的一些表演配乐载于1964年1月激浪派的《激浪派》第1期《复本、编者、定时读出误差》。

样,在这些表演和艺术品里,私人生活与公共生活的界限也似乎淡化了。例如,电影制片人杰克·斯密斯就宣称:

电影并不只是像我曾谈到的那样,它们是我的生活。在拍完《热血造物》后,我意识到那不是我已经拍下来的东西:每个东西都真的出现了,真的出现了。我——那些正是我希望在我的生命中出现的东西而不是我们都经历过的东西。我们的确是通过它才得以生存的,明白我的意思吗?它的确是真实的。真是这样的。周围有架摄像机,这几乎完全是一种偶然。换句话说,如果在摄像机问世之前它就出现了,它一定会沿着差不多就是它曾走过的路向前发展。^①

在民俗演出和自制电影中,一个人在舞台和荧屏上看到了他的亲朋好友、邻里乡亲,但那些舞台和荧屏都是日常生活的场地。同样,道具和戏装也都是由人们很熟悉的物体和材料做成的。专业演剧中那种演员和观众之间普遍存在的社会距离消失了,这似乎混淆了“真实生活”和“艺术”的界限。先锋派通过把他们的事业设计成一种由社团创作的、关于社团生活的、并由社团成员消费的艺术,试图重新创造民间表达方式拥有的强大的社会黏合能力。

作为都市民俗艺术的通俗文化

波普艺术的实践也许解释了在60年代先锋派那里之所以没有对民俗文化和通俗文化明确地做出区分的原因。如果说民俗艺

^① 乔纳斯·梅卡斯:《电影日志:先锋派和弗莱厄蒂讨论会》,《乡村之音》,1963年9月12日;转引自梅卡斯:《电影杂志》,95页。

术的材料源自日常生活,那么城市生活区的日常事物据说就构成了一道——用商业消费文化的对象做成的——可再循环的新风景。波普艺术以“再次接纳世界”为由,抨击抽象表现主义美学的精英隔离主义。但从艺术最终摹仿这个世界以来,世界已经改变了。世界不再是产生传统民俗艺术的乡村风景。它是后工业通俗文化的外观图:快餐、耐久的消费品、体育活动以及批量生产的项目和图像——不仅包括标志和连环漫画,甚至还包括精美的艺术复制品。通俗文化——或人们对它的消费——有时被认为是一种崭新的都市民俗文化。

波普艺术的风格其标志就是应用商业美术技巧——这一点罗森奎斯特、利希滕斯坦和沃霍尔至少已经从他们在广告业和时装行业的工作中认识到了。商业美术被一些人视为最早具有真正民主精神的、可被广泛理解的美国艺术。因此使用商业技巧便被认为是创造一种新颖而独特的当代美国都市民俗艺术的方法。雷德·格鲁姆斯评论道:“工作的时候我有一种无产者的感觉。这种形式的力量和主题对象使我非常激动。而且对于商业人士我通常都有一种亲昵感。”^①

尤其是A·沃霍尔,他轻率地断言商业联系是一种可以利用而不可辩解的东西。例如,他批评劳申伯格和琼斯50年代初在蒂法尼当橱窗设计人时使用假名。沃霍尔把埃米尔·德·安东尼奥奉为波普艺术的始作俑者,后者作为一名艺术家的代理人,他为画家提供商业差事,以使他们能够谋生。“德是我所认识的第一个把商业美术看做真正的艺术、把真正的艺术视做商业美术的人。而且他还使整个纽约艺术界也这样来看待艺术。”^② 反过来,德·安东尼

① 珍妮特·戈利斯:《雷德·格鲁姆斯》,载于科林内勒编:《当代艺术家》(芝加哥和伦敦:圣詹姆斯出版社,1989)第3版,380页。

② 沃霍尔和哈凯特:《通俗艺术》,4页。

奥跟约翰·凯奇很好,后者是他在纽约州斯托尼波因特的邻居,而且德·安东尼奥也许受到了凯奇的影响,将整个生活都看做是艺术的一部分。

沃霍尔的工作方法实际上把高雅艺术和低俗艺术扯平到了一种单一的通俗活动中。“我画画有一套常规,(画的时候)摇滚曲震天价响地奏着同一支曲子,每分钟45转,整天一遍遍地播放……闹哄哄的音乐使我的大脑一片空白……事实上,我这样放的不只是摇滚乐——我也会让收音机一直哇哩哇啦地唱着歌剧,让电视上的图像(而不是声音)一直开着——而且只要所有这些都还没有把我的思想清除得足够干净,我就会翻开一本杂志,把它放在身边,画画的时候就瞅上一两眼文章。”^①虽然沃霍尔并没有提到超现实主义画家,但他绘画的方法让人不仅想起他们所极力主张的自动创作,还会想起他们对早期通俗文化的迷恋。

民俗艺术造就了一个社团

正如我们所看到的,那些构成了格林尼治村先锋派的群体把他们自己组成了一个社团。既然民俗艺术也许会被认为是一个社团为它自己而创造的艺术,那么或许对他们来说,创造一种有些类似民俗艺术的艺术,也可以反过来起作用,这种艺术成为一种强大而有创造力的群体纽带的标志。也就是说,如果说社团意味着民俗艺术,那么拥有一种看起来以及感觉起来像民俗艺术的艺术,在某种程度上就组成了社团。在先锋派民俗的悖理中,一般认为民俗艺术创造了群体纽带,而不是相反。

非常奇怪的是,当格林尼治村的民间音乐圈和先锋派社团恰

^① 沃霍尔和哈凯特:《通俗艺术》,7页。

巧同时产生时,这两个世界并没有发生互衍叠加的现象。先锋派对民俗艺术的兴趣并不包括对传统的民俗文化进行直接赞颂。确切地说,为了它自己的社团建设目标,它借用了民间表达方式的一些风格。

虽然在这一时期的艺术和批评领域中对民俗艺术的赞美之辞是很明显的,但在艺术作品自身当中民俗艺术也以各种不同的方式被运用着。例如,彼得·舒曼的“面包和木偶剧院”,它曾在贾德森教堂上演圣诞节和复活节戏剧以及《托坦泰兹》,就直接借用了可上溯至中世纪的德国民间戏剧传统的技巧。舒曼恢复了古老的传统,但由于他把这些传统移植到了一个新的环境中,因而改变了它们的含义。它们变得富于颠覆性,强调凌驾于绝对神圣权力之上的普通人的权利。

而另一方面,在罗恩·赖斯的电影《示巴女王会见原子人》中,当泰勒·米德和杰克·史密斯喜气洋洋地跳起了一些民俗似的小型舞蹈时,他们颇富讽刺意味地援用了民俗艺术传统。虽然这些小型舞蹈决不意味着真正的民俗特性,但却标志着其人物的“自发”与“自然”——即他们所认为的民俗特性。

事件剧和激浪派演出的全新样式是向着民俗化发展的第三个方面。它们是“新传统”,是借自一种包括马戏、无声电影、美国农村年轻人的娱乐会及其他民俗的和通俗的娱乐等在内的更古老的手段的混合体的创新;然而它们又不是这些特殊的传统的延伸物或改编形式,而是带着许多大家所熟悉的成分的崭新的艺术现象。

民俗风格和样式的重新利用虽然适应了战后自由主义的民主精神,但同时也削弱了主流艺术和民俗收藏家的价值。先锋派的“民间味儿”与其说是奇巧的,不如说是粗糙的。其作品以都市文化而不是以乡村文化为基础,而且笨拙、混乱、注重人体、非常时髦,而不是整洁的、古色古香的。

到1963年,商业区的曼哈顿美术馆和博物馆里的波普艺术的

绘画售价高达几千英镑。正如塞克勒所称,要明白它们怎么就会被认为是民俗艺术——即使一个人承认艺术家们所使用的商业美术技巧源于一种现代形式的“工业民俗”,而由此被列于美术传统之外——并不是一件容易的事。也许非官方的电影放映、无照戏剧俱乐部、街头剧以及在乔治·西格尔农场举行的各种活动,都是非常好的民俗演出的例子。然而,这些活动甚至还组成了不同于小镇里的7月4日游行或当时的素朴画家的另一种民俗艺术。因为这些表演和对象通常都是由那些“知道如何更好”,但由于这样那样的原因而故意选择笨拙手段和方法的艺术家们创造的。

这种先锋派民俗跟三四十年代的“老左派”和人民阵线的艺术家们的“民俗”相当不同。后者为了工人阶级的团结而颇为恋旧地吹捧美国本土文化,但是他们则把民俗材料转化成他们自己所熟悉的“高雅艺术”的形式——如现实主义戏剧、视觉艺术和现代舞——并反过来努力把这种高雅艺术带给大众。60年代的先锋派并非转而信奉了高雅艺术,他们是以一种新浪漫派精神直接投入到了一种似乎是释放精力的路线中去。

由于艺术家们对“自然”、“真正”和童稚的推崇,以及对政府及其制度的批评都有着悠久的渊源,它甚至可追溯至让-雅克·卢梭的《忏悔录》。他们对纯真的赞美、对“素朴”形式的利用让人想起威廉·布莱克的幻像。跟威廉·华兹华斯一样,他们努力在其艺术中体现人类的真实语言。而且他们也像早期浪漫派艺术家们一样,由于在平凡中发现了美,而被他们的同代人视为怪诞。但是这些生活在后工业高技术世界里的60年代的艺术师们,他们与自然之间的关系却跟早期浪漫派截然不同。自然和文化自18世纪以来就已经全都改变了。

60年代民俗的先锋派形式就是为了适应一个新发明的社团而重新利用了传统的社团观念。在这里,“传统”不再是指一个持续的、共享的传统。进一步说,当一个社团是由许多最初来自各种

不同的地区传统的艺术家构成的自选团体时,这个社团为它自己而创造的艺术就呈现出了一种不同的含义。就艺术实践来说,这些艺术家们对他们自己所共享的传统——高雅艺术传统的断裂比对它的延续更感兴趣。从这一点来看,他们传承了浪漫派传统。即便他们借鉴了民俗的和通俗的传统,也不是因为这些传统的保守的价值观念,也就是说,不是因为这些传统的那种源于资历和社会惯例的权威性。说得确切一点,对于这些第一代后工业主义者来说,这些传统都是在符号学上有待探索的、强劲有力的、可供选择的源泉。因为作为两种样式,民俗艺术和通俗艺术都有一种跟60年代先锋艺术相适应的特殊含义,它们反等级、反专业,主张平等。在二战后的美国及其艺术制度的语境中,这些样式都是提升民众的激烈手段。

在民主和社团的名义之下,这些艺术家们在他们所选择的艺术领域里公然反对专业化潮流。他们使用了一些“不好的”传统里的专业技巧,例如詹姆斯·罗森奎斯特的招贴设计,伊冯娜·雷娜所采用的脱衣舞里挺肚子扭屁股这一套动作,或肯尼思·安杰的宗教片里的一组现成镜头。或者他们重新把专业技巧业余化,例如,弗雷德·赫库在他的先锋舞蹈里利用了芭蕾舞,罗伯特·邓恩在给朱迪思·邓恩的舞蹈《标志》伴奏时用各种真实的人的声音来冒充电子音乐,安迪·沃霍尔一丝不苟地给一些布里奥连环画手工上色,许多电影制片人采用曝光不足或曝光过度,把片中的形象弄模糊,身穿无尾夜礼服、扛着法国号的激浪派出现在卡耐基大厅,但其“演奏”方法却是从中倒出数百个乒乓球落到舞台上,这让人想起达达主义早期对资产阶级的锦绣前程的攻击。颇具讽刺意味的是,瓦解上流社会精英艺术传统的方法之一就是努力恢复另一种传统,即闹哄哄的、土得掉渣儿的民俗艺术。因此,当马克斯·科兹洛夫埋怨波普艺术及其观众平庸无聊时,波普艺术家们非但不觉得受到了侮辱,反倒觉得是大获全胜呢。“事实是,”科兹洛夫写

道,“许多艺术馆都正被那些嚼着口香糖的人、赶时髦的少女,更糟的是,还有少年违禁者的愚蠢而无耻的作风所侵犯。”^① 违反禁律,正是新一代先锋派艺术家所渴求的。

一个艺术家社团的工作不必归类为民俗艺术。例如,在50年代早期,对一群在不同领域(如音乐、绘画、诗歌、舞蹈以及戏剧等领域)里的年轻先锋派艺术家来说,“生活剧院”就是一个中心。“生活剧院”的成员们和朋友们有时睡在剧院里或导演的公寓里,有时在圣热默酒吧里碰头,有时在最后一分钟里赶制戏装,而且演出后贝克一家还会在自己家里为观众举行宴会。然而那时“生活剧院”的志趣仍在高雅文化领域中的文学和诗歌上。朱迪思·马利纳虽承认她的那个圈子是一个社团,但她仍把切里莱恩剧院的首场演出节目称为“波希米亚剧院之夜”——这个圈子根本没有援用民俗表演,相反,它是一个精英圈子。当贝克一家在韦斯滕德大街上他们的起居室里举行几场演出时,其气氛就像是一个现代主义知识分子的小型剧院,而不像一个儿童娱乐室(就像西诺咖啡馆里的那个一样)。这个群体跟抽象表现主义一样,勉强称得上是一个社团,但其艺术却是供极少数趣味高雅的人欣赏的。^②

到60年代,世事变迁,甚至连“生活剧院”也不例外。今天的高雅便是昔日的过时、迂腐和脱离大众。这令人想起艾森豪威尔所处的50年代,这是一代先于它的时代成熟的人——一致、焦虑、专业娴熟。首先,如果同时具有了主流文化的和先锋派的民主精神,那么在60年代,要创造一种民俗艺术的新形式看来是可能的。(在90年代,我们一定会发现他们用以创造新形式的方法令人不可置信地具有超越历史和跨文化的特性。)它也似乎是前代艺术的

① 马克斯·科兹洛夫:《通俗文化、形而上的愤慨和新暴发户》,《国际艺术》第六卷第2期(1962),36页。

② 马力纳:《日记》。

一个别开生面的简单的和“真正的”替代品。在同时利用商业艺术的非个性化技巧和传统民俗的千篇一律性中^①，60年代的先锋派寻找着一种把前代的个性泛滥清除干净的艺术。

像肯尼迪政府的和平工作队里的一些由学生转成的农民以及民权与和平运动中的基层政党组织者一样，越来越多的青年艺术家在这些志愿者的平等主义宗旨的号召之下，加入到了先锋艺术世界中来。他们也许还没有做过一些相应的、传统意义上的学徒，接受一切职业规则。但不久他们便发现他们可以制定自己的规则，而且艺术创作的领域在那儿门庭洞开，可以随意进入。这一代青年艺术家们把加入到艺术世界这一曾经十分高贵的领域作为自己的权利与特权；从他们身上可以看出这个国家的自大。就像艾伦·斯图尔特所说的那样，他们只要能“有一辆属于自己的手推车”，他们就不需要政府授权或经济资助。经济条件和文化状况的突飞猛进造成了期望的上升——乃至期望值过高，超过了现实许可的条件。而这便产生了那种坚决维护民主的但却有点令人不安的平均原则。如果民俗艺术是社团的艺术，那么它也是普通人的艺术，主张民主主义的平等原则。因此，考虑到肯尼迪时代多元论者的自由主义精神，在60年代初接受民俗艺术应该算是一种具有代表性的艺术姿态。事实上，尽管高雅艺术也有一段把以前的这些令人惊讶的东西吸收到主流文化中的历史，但接受“低俗”艺术也还是“令墨守成规者惊愕”的。要想知道利用民俗文化和通俗文化何以仍会对统治集团产生如此强烈的震撼，何以会被先锋派认

^① 当代民俗学定会论证民俗并不缺乏个性特征。确切地说，创造者的个性附设在传统的延续上。然而在60年代初这决不是一个主导观点，而且它也肯定不在民俗的通行定义之内。而1964年S.霍尔和P.惠耐已经指出，证明民俗的自发性（以及无个性特征，他们暗示说）“就共同创造（而且是历史地创造，我不妨加上一点）艺术来说，是一种以它自己的方式来解释什么是一种高度复杂的进程的简便方法”。[S.霍尔和P.惠耐：《通俗艺术：大众传媒的重要指南》（纽约：万神庙，1964；波士顿：培根出版社，1967年重版），64—65页]

为是如此地跟政治相适应,我们需要简要地澄清在 50 年代围绕着民俗文化、通俗文化、大众文化和高雅文化的一些争论。

劣质品的冲击

二战后的那些年里,中产阶级和工人阶级的战后余暇时间令人吃惊地激增起来。同时,工业技术、大众传媒和美国娱乐业也进一步扩大。面对这一现象,许多美国知识分子认为这是一个迅速发展的美国大众文化所带来的“问题”。跟德国魏玛法兰克福学派的理论家们一样,美国知识分子明白大众文化是现代化时期的新文化,并把大众文化分析视为文化理论家们的一项重要的一——也许恰恰是最重要的——社会政治任务。许多美国批评家对通俗文化的评价跟法兰克福学派一样苛刻严厉:(大众文化)是一剂让劳动人民的感官变得愚钝的麻醉剂,它使他们很容易受到各种蛊惑人心的宣传的影响。这些极富煽动性的言论在欧洲已经导致了法西斯统治。因此,当先锋派艺术家们发现了通俗文化的情感力量时,他们同时也就陷入了与那些对通俗文化厌恶之至的一代批评家的冲突中。

这个通常叫做纽约知识分子的群体特别担心一个民主社会里大众文化的作用,以及反之,一个由大众传媒塑造其品位与信仰的大众社会里的民主主义的可行性。在像《党人评论》、《评论》和《新共和》等杂志中,以及像《大众文化:美国的通俗艺术》这样的选集中,通俗文化的定义及其缺点与可能性都被激烈地争论着。虽然这些争论在 50 年代后期达到了它们的顶峰,但在 60 年代初它们

依旧是热门话题。^①事实上,1964年《大众文化》是以平装本的形式出版的,这跟当初诺曼·雅各布森的选集《为着百万人的文化?》和斯图尔特·霍尔与帕迪·惠耐的《通俗艺术:大众传媒的重要指南》出版时的情形一样。^②

要理解60年代的艺术,考察一下围绕着通俗文化或大众文化而发生的一些理论纷争是重要的。因为尽管在这儿提到的一些艺术家并没有直接参与讨论,但这些争论却为波普艺术及其在其他艺术中的相应运动的出现设定了背景。这些艺术家们,从大众传媒、通俗娱乐和民俗艺术中利用了一些技术、风格和材料,从而使那些被克莱门茨·格林伯格等批评家所指责的形式合法化了。而相反,格林伯格、马克斯·科兹洛夫和其他一些人却对波普艺术及其在戏剧、舞蹈和电影中的一些类似的东西表示不屑。由此,部分艺术家对通俗文化的援用一定会被看做是一种复杂的姿态。这不仅仅是一种赞颂的姿态,一份热情洋溢的献给近来摆脱了欧洲高雅艺术的束缚、重新发现了自己的本国艺术的历史而获得新生的美国的民粹派献词。它也不单是一种民主的姿态,一种消除文化层次差异的平等主义的迫切愿望。它还是一种抵制和异端的姿态,是历史有意给高雅文化的守护者们的一记耳光,是一个为跟老一代相对的新一代先锋派的价值观创造条件的举动。艺术家们混淆了以前截然相对的范畴,从而改变了这场关于高雅文化和低俗文化的争论的条件。

① 欧文·豪后来写道,关于大众文化的激烈论争在50年代后期戛然而止。[《纽约知识分子》,出自《现代的没落》(纽约:哈考特、布雷斯和世界出版社,1970),211—265页]理智的记者们也许不再讨论这个主题了。但具有讽刺意味的是,通过大众市场上的一些平装本,这场争论扩展到更多的读者中,大众文化自身扩展到60年代初的整个文化中。

② 伯纳·罗森伯格和戴维·曼宁·怀特的《大众文化:美国的通俗艺术》(纽约:弗里出版社,1957;1964年平装本版);诺曼·雅各布森《大众文化:现代社会的大众传媒》(波士顿:比肯出版社,1964;1961年范·诺斯利的平装本版);斯图尔特·霍尔与帕迪·惠耐:《通俗艺术:大众传媒的重要指南》(纽约:潘松丛书,1964)。

通常,在《大众文化》和《为着百万人的文化?》上写作的历史学家、社会学家、艺术和文学批评家、哲学家、作家以及其他的美学文化理论者——像 H.阿伦德、L.洛温塔尔、E.西尔斯、J.鲍德温、C.格林伯格和 D.麦克唐纳等人——都对大众艺术和群众读者不屑一顾。他们从道德和美学的角度认为通俗文化或大众文化枯竭了,它不过是发达资本主义保护消费者权益运动的产物,是用来欺骗一群除了“虚假的满足”就一无所有的缺乏思想的消极民众的。^① 他们把大众文化当成重蹈法西斯主义的国际隐患而惶惶不可终日。他们使用的是一种病理学修辞,认为大众文化是社会肌体的一种疾病。^② 而且他们还觉得大众读者庸俗到了甚至都觉察不到自己所消费的是些不恰当的商品的地步,也就是说大众读者不能欣赏艺术。一些人,如 R.杰尔、A.帕克和 J.J.斯威尼谈到了富有创造性的艺术家在面对大众社会时的“困境”。——因为面对更广泛的观众和更高的报酬,哪怕以降低自己的艺术为代价,又有谁能够抵挡住这种诱惑呢? 在大众传媒普遍被看好的地方,许多人,像 S.E.海曼,就希望通过广播、电视和杂志这些媒体更广泛地传播高雅文化的产品,从而在知识上提升大众读者。

① L.洛温塔尔:《通俗文化的历史观》,《美国社会学杂志》第55期(1950),323—332页;出自《大众文化》,46—58页。

② 参见安德鲁·罗斯《冷战中的遏制文化》,出自《禁止尊重:知识分子和大众文化》(纽约和伦敦:劳特来治出版社,1989)。一场关于大众文化的讨论,使用的是50年代那种“病菌恐惧症”的语汇,它不仅渗透在关于大众文化的论述中,而且也渗透在所有其他各种关于冷战的论述中。“氟化反应是一场共产主义的阴谋吗?你的盥洗室正在滋养布尔什维克吗?”“病菌恐惧症”也向大众传媒自身提供其所喜爱的主题——如科幻片中的“‘异类’的牛鬼蛇神”。在这方面,罗斯提议这场关于大众文化的争论反映了美国知识分子想建构一道“封锁线”,以阻止民族文化与异质因素(也就是说,一些危险的病原体)接触。也可参见帕特里克·布兰特林格为一场他称之为“消极古典主义”的讨论而写的《面包和马戏:大众文化与社会衰微的原理》(纽约州,伊萨卡:科内尔大学出版社,1983),书中的观点在许多历史时刻都会反复出现,即技术进步和大众文化的创造导致了文明的衰微和没落。这是一个在病态的社会环境中常常提出的观点。

这些文化批评家们尽可以轻视但却不能忽视大众文化。在50年代,对大众文化这一“问题”采取某种立场姿态在他们看来是一项绝对紧迫的知识上的任务,例如,H.阿伦德就这样写道:“大众文化是一个大众社会的文化,而大众社会,不管我们是否喜欢它,必将跟我们一起进入那个可预见的未来。”^① 60年代初新的后现代艺术运动——及其80年代的继承人后现代主义者——确认,在今后30年任何有关艺术的讨论中,大众文化都将被列入议程。

但在分析文化层次的时候,也许并不是只有大众文化和高雅文化这两种术语。在五六十年的争论中,把文化分成两层、三层或四层而使之概念化的模式至少有三种。当许多批评家在“高雅”与“低俗”的对立上大做文章时,其他人却提出了文化的多层范围或等级体系。我们不妨考察一下其中的一些模式,以弄清“通俗”这个跟艺术或文化有关的词是怎样改变含义的。这样做,也许会澄清一些由波普艺术这个词本身及先锋派一贯使用的通俗艺术和民俗艺术方面的词语引起的疑难纷争。

在《大众通俗文化评论》中,历史学家O.汉德林区分了“低俗”文化的两种类型:被他视为不自然的、无灵魂的大众文化和真正的、有活力的通俗文化(后者他也称之为民俗文化或非官方文化)。他强调,当“通俗”(即民俗)艺术(跟高雅艺术一起)被官方化的大众传媒吞没时,观众和艺术家之间的联系,连同艺术家的责任与观众的选择自由就都被摧毁了。对于汉德林来说,通俗艺术跟官方文化的高雅艺术不同,首要的是因为它有两个特点。第一是其实用主义。“通俗歌曲要跳着唱,歌舞杂耍表演则供人取笑,而刺绣

^① 汉纳·阿伦特《社会和文化》,选自雅各布森《为着百万人的文化?》43页。这是一本在由塔米门特学院和代达罗斯于1959年6月发起的一场讨论会上提交的论文集子,其中大部分文章都在《代达罗司迷宫》上发表过。

品不是用来穿在身上就是用来当桌布。”在高雅艺术显得矫揉造作之处,这种实用主义却令通俗文化真诚可信。第二是艺术家和观众之间的紧密联系(大众文化的到来摧毁了这一点)。

通俗文化尽管自由而混乱,却直接涉及观众所极为熟识的具体世界。在这种对日常生活里的事物的全神贯注中是不存在不自然的现实主义的。确切地说,通俗文化是最可行的交流方式……例如,通俗演剧承认自发和即兴演出,这一特点获得了一种贯穿演剧始终的持续而热烈的反应。因此,美国亚族群的报刊杂志也总是密切关注着读者的需要和问题……作家和演员们,也都跟观众一样,来自同一种环境,并明确与之保持着一致。

先锋派对格林尼治村社团生活的赞美之词所激起的共鸣是显而易见的。

汉德林也许还没有意识到一个新的先锋派正再一次借鉴民俗和通俗的成分。他注意到民俗文化对20世纪初先锋派的召唤,而后者已经觉察到“数百万的人在(通俗)文化中找到了一种在他们自己之间进行交流的方式,以及他们所询问的有关周围世界的一些有意义的问题的答案”。历史上的先锋派跟官方文化死板的条条框框是不相容的,他们常会在他们那个时代的通俗文化中发现一些与众不同的真实成分。波西米亚分子也是一种聚居集团,在那里,艺术家跟意大利人或黑人劳工一样,都与体面的社会隔绝、不相容。

在汉德林的叙述中,19世纪的通俗文化在何处衰亡,高雅文化——它有其自己的准则、持久的目的和正统的历史——就在何处持续。这是因为跟“几乎被忘却的”非官方的通俗文化相比,高雅艺术更能抵制大众传媒的歪曲。一种艺术无论其起源高低,大

众传媒都能消费,因此大众文化对汉德林的困扰就不是媒体所传播的艺术的内容或源头。毕竟,“电视上放完欧里庇德斯和莎士比亚的节目后毫不费力地就接上了西部片或恶作剧,而华而不实的杂志也很从容地在那些运动员和影后的照片中夹入大教堂和圣母像”^①。确切地说,这就是媒体传播的方式——向一种跟创作者毫无关联的消极的观众提供一些无关的材料。但是,媒体所涉及的一切同时又被媒体损坏了。因此,大众文化不是通俗或民俗文化的持续,而是对它的贬低。^②

60年代的先锋派趁着大众消费文化这一趋势,以一堆大杂烩的形式毫无选择地供应一切,但他们却认为这是一种解放而不是抑制。艺术家们把大众传媒的“杂食性”解释为拼贴技巧,跟超现实主义的并置技巧一样,拼贴也意味着对想像力的释放。罗森奎斯特的画——它们有着线条粗糙、用喷笔修过的形象以及层层叠加的不同媒体形象——既像广告栏又像杂七杂八地堆在一块儿的电视图像。R·惠特曼说过,他的事件剧的“车厢式”结构的灵感源于儿时所看到的各种电视节目。^③ 对于一些艺术家来说,如把电视信号中断的白南进和沃尔夫·沃斯特尔以及汤姆·韦塞尔曼,后者在他的《平静的生活 28号》的画面中嵌入了一台真正的电视机(即把电视机本身当做艺术作品的一个组成部分)。电视为艺术提供了材料及方法。

如果说汉德林主要是想把愚蠢可笑的大众文化与他所认为的民俗或通俗文化的有生命力的初期形式区别出来,那么C·格林伯格在他的经典文章《先锋派与“垃圾”》中则对区别大众文化与高雅

① 这种杂烩拼贴当然是十足的后现代主义艺术典型。

② O·汉德林:《大众通俗文化评论》,雅各布森:《为着百万人的文化?》,63—70页。

③ 行为艺术专题讨论会,萨利·巴勒斯主持,纽约州立大学珀彻斯学院,1983年4月8日。

文化采取了另一种截然不同的态度。对格林伯格来说,大众文化只是 kirsh(德语,即“垃圾”)。“垃圾文化”是文化“殿军”,是与先锋派这一现代现象相伴随的文化的薄弱部分。而在19世纪后期以准革命的社会形式出现的先锋派不久就发现,它的生存是靠着资产阶级的资助来维系的。由于脱离了主流文化和革命政治的公共领域,先锋派转向了内部去“寻找终极”,它变得越来越抽象,而且“为艺术而艺术”。对格林伯格来说,历史性地转向先锋派及先锋派的历史性职责——跟模仿世界的现实主义艺术不一样——是对“模仿的模仿”,是对艺术自身的原则和进程的形式主义评价。由此,先锋派必然是精英文化的一部分,不易接近大众(大众既没时间也没受过什么训练来理解它),所以它是依靠那些“有钱人和有教养的人”来获得支持与理解的。但跟以往历史上艺术的形成方式不同,20世纪的先锋派全无亚历山大学派所造成的停滞事例;据格林伯格讲,先锋派势必只会促进“文化的流动”。

另一方面,格林伯格认为,普通文化和“垃圾”之作是跟现代工业时代和先锋派一起到来的。“垃圾”(包括通俗的、商业的和大众的艺术)不是真正的文化,而是“合成文化”。它(像一个吸血鬼)吸干了真正的高雅文化的生命血液,彻底摧毁了民俗艺术,它(更像一种病毒)传染了全球。“垃圾”的出现是为了满足都市化工业无产阶级的需求。他们没工夫来接受精英文化的熏陶,但却获得了一点文化,从而跟乡间民俗文化的口头传统断绝了关系,“尽管他们近来暴露出一种无聊倾向,但不管怎样,对只有某种文化才能提供的消遣他们还是很渴求的”。“垃圾”是一种消费文化,这种消费文化由于已经经过了简化因而很容易被消化,它充满了陈词滥调而且寄生于高雅文化的技术和发现。而其原材料就是“真正文化的一种经过贬低的、被传统化的幻象……(以及)间接的经验和虚假的感觉……‘垃圾文化’在我们这个时代是生活中的一切虚假东西的典型”。此外,跟向艺术中的墨守成规挑战的先锋派不同,伪

装成高雅文化并以其利润吸引先锋派艺术家的“垃圾文化”实际上是在掩护艺术中的传统主义。而且,由于只有当“工业主义的方法取代了手工技巧”时,“垃圾文化”才能出现,因此尽管“垃圾文化”摆出一副民俗艺术的架式,它也不是民俗艺术。

格林伯格本该把像肯尼思·安杰的《斯科皮尔的崛起》这样的作品归于哪一类呢?如果把格林伯格对先锋派和“垃圾文化”的分析运用到电影上,那么结果就有些不伦不类了。电影,只要多少涉及一场摩托车比赛的准备和结局,就是叙事体的。但它被组织在十三集中,每一集都有摇滚乐伴奏,因此它是断裂的而不是线性的。正如 P.A. 西特尼所提出的,这种编辑技巧是一种快速蒙太奇手法,而其出现了许多独立“数字”(它们预示着 80 年代 MTV 的出现)的电影形式则主要归功于早期的连本影片而不是好莱坞的完整叙述风格。^① 然而,电影制作却采用了标准的好莱坞风格,特别是在摩托车片里。它采用了一组从关于基督生活的宗教片中选出的连续镜头。而在斯科皮尔房里的那一场尤为丰富多彩,涉及了从电视到喜剧所有种类的通俗文化。但是在这些来自通俗文化的成分之外,一件深奥而模糊的作品产生了,其多层含义来自它的若干并置并在一瞬间的剪辑中产生。有时候,镜头好像在钟爱地抚摸着摩托车;有时候,在一种滑稽可笑的风格中,形象又跟哀婉的失恋歌曲形成了对比。把斯科皮尔跟一种虚构的、极具性格魅力的恶作剧形象比起来,安杰是在为摩托车文化唱赞歌吗?或者,他是在指责那种在吸口烟的工夫就能挥手让那些骑摩托车的人丧命,从而毁了一代年轻人的恶魔般的领袖吗?斯科皮尔融基督和希特勒于一身。这就是《斯科皮尔的崛起》的后现代主义的模棱两可的标志,它拒绝了单一的解释和统一的道德姿态,而把先锋派和“垃圾”文化模式混在一起。

① 西特尼:《虚幻的电影》,116—117页。

对格林伯格来说,在大众社会中文化只有两个层次:先锋派的生动活泼但却艰深玄奥的文化,以及“垃圾文化”。前者只供那些受过教育的、有教养的和“敏感的”观众享用,而后者只是一种“快捷的”模仿艺术。“垃圾文化”所存在的问题在于它以现实主义做交易,因为如果艺术即意味着远离日常生活,那么现实主义也就不需要这些艺术传统来充当这两个领域之间的边界。现实主义艺术对叙事体的喜爱及其强烈的戏剧感使其含义过于明白易懂。如果说先锋派艺术是因为需要深思而显得艰深难懂,那么可以说在“垃圾文化”自身内部就已包含了这种深思的结果:它是一种综合性的、经过简化的艺术,充斥着结果而不是原因。最后,格林伯格得出了结论,由于“垃圾文化”就是一个竞技场,在那里群众可以借抨击精英文化来表达他们对社会的不满,因此它是正在兴起的平等主义运动的结果,而后者则极易发生质变而导致法西斯主义。^①

格林伯格的文章因其对大众文化所持的强烈否定的立场而被经常引用。但在文章的两个严格地相互交叉的成分里却也隐含着格林伯格关于艺术现代主义的构想。这是因为对一切当代通俗文化的拒绝让格林伯格非常重视高雅艺术中的形式主义。通俗文化即意味着感官愉悦、消费、消极、阐释之易、现实主义和叙事体。而先锋派则认为形式主义就是智性愉悦、互动、积极、阐释之难和抽象。

考虑到格林伯格对现代主义、抽象及艺术作品和单调的日常生活之间的最佳距离的看法,那么他跟他的追随者们把波普艺术斥为“垃圾文化”就不足为奇了。例如,格林伯格写道,它(波普艺术)“逗乐”但“肤浅”,并得出结论:“它是趣味史中的一个新篇章,

^① C. 格林伯格:《先锋派和“垃圾”》,载于劳申伯格和怀特编《大众文化》98—107页,首次发表于1939年的《党人评论》,并在《党人读者》(纽约:代尔出版社,1946)和格林伯格的散文选《艺术和文化》(波士顿:比肯出版社,1961)中再版。

但不是当代艺术发展中的一个真正的新篇章。”^① 彼得·塞尔兹在《党人评论》中写道,通俗艺术只是赞美现状,而且“迎合那些只能吞下却不能消化或理解的幼稚的人”。事实上,这些批评家在描述波普艺术本身时所用的恰恰是他们在讲大众文化时所用的术语,就像两者是一回事儿一样。塞尔兹总结说,通俗艺术的“消费跟其生产一样容易,而且由于它花哨、简洁,你能赶时髦同时又能知道你在看的是什么,因此通俗艺术也更易于市场交易”。包括波普艺术在内,他谴责道:“由于把大量被淘汰的美国手法引入艺术世界,艺术市场已被降低到群众消费资本主义的水准。”^② 但是,波普艺术当然跟通俗文化完全不同。事实上,它还是先锋派不可避免地迷恋上“低俗”艺术的另一种表现,而且它还援引通俗文化对自己进行评论——尽管并不总是否定性的评论。

像格林伯格和麦克唐纳这样的一些文化理论家们声称大众文化已经毁了“优秀”文化,而社会学家爱德华·希尔却持不同意见。确切地说,他从“优秀”文化的衰微——或者确切地说,“优秀”文化没有能够在美国繁荣起来——看到了美国的“清教主义、地方主义和特殊性”的标志。另一个原因是缺少一个真正的知识分子社团,以及其余的美国精英的平庸。最后,他总结道,只要知识分子固守他们的职责,继续创造“优秀”文化并把它带给大众,大众社会自身的前景并不一定是险恶的。这就是他所推荐的“文明的进程”,“中心文化向社会边缘的膨胀……以及优秀文化向那些通常消费平庸的粗俗文化的社区的扩散”。由此,对希尔来说,艺术家和知识分子用他们的艺术来陶冶大众,就像当地的传教士们一样。^③

① 《后美术抽象》展览目录(洛杉矶:洛杉矶国立图书馆,1964年4月23日—6月7日)。

② 彼得·塞尔兹:《通俗文化走过艺术家》,《党人评论》第30卷第2期(1963年夏季号),313—316页。

③ 爱德华·希尔:《大众社会和它的文化》,雅各布:《大众文化?》,1—27页。

但这是一个为 60 年代初的先锋派艺术家们所拒绝的角色。因为他们在通俗文化里看到了一种令人羡慕的活力,而这正是格林伯格所称赞的那种正确、艰深(老派)的先锋派艺术所缺乏的。他们不是从奥林匹亚山上下下来启蒙大众,而是想向高雅艺术清楚地揭示通俗文化的洞察力、技巧、技术和乐趣。

瓦解文化

回顾 60 年代初的先锋派,令人感兴趣的不在于通俗艺术、即兴表演、激浪派、先锋电影、咖啡馆剧场或新舞蹈是否可以更好地归类,严格地说,即归于民俗艺术、通俗艺术、大众艺术、“垃圾文化”或高雅艺术中。重要的是那些 50 年代的知识分子们如此煞费苦心地详细阐述的分类却被 60 年代的先锋派蓄意摧毁了。消除这些区分的欲望本身是很强烈的,因为它一再表明先锋派拒绝接受中产阶级趣味高尚的说法——甚至开明的、进步的中产阶级的这一说法,如果真是这样的话——及其文化史。民俗文化自觉恢复其积淀,但这回它却包含了近来的通俗、大众和高雅文化等多种层次。例如,在《示巴女王会见原子人》里,泰勒·米尔跟朋友们一起读着爱好者杂志和低级黄色小说,在大街上卖诗,而且剽窃 L·奥立弗的根据莎士比亚剧作所改编的电影《哈姆雷特》,上演了一出民间形式的室内剧。R·劳申伯格在许多作品中都把精品艺术的仿制品混同于大众传媒图像的复制品。罗伊·利希滕斯坦在《戴着插花帽的妇女》里以一种连环画的风格修改了毕加索的画。在汤姆·韦塞尔曼的静物写生和人体画中,不仅引用了关于我主耶稣的题材和主题,而且在那种艺术家所描绘的极为流行的内室的墙上还挂着他们自己的作品的印刷件。

然而,艺术家与批评家有着一种强烈的愿望,企图通过消除这

些区别,来证明这一特殊的先锋派同时是传统的、民主的,也是被人轻视的和边缘的。跟50年代把流行艺术作为社会腐败的一个标志^①所进行的“玩乐”分析不同,他们似乎认为美国艺术的两大传统并非是高雅与低俗之别,而是矫饰与自然、是体制(无论是博物馆的还是电视网络的)与反体制之别。

对于“真诚”他们有着浪漫主义的渴望,因此他们自由调动着每一种含义而不受任何一个层次的文化——从先锋派到垃圾文艺,从“优秀的”到“平庸的”再到“粗俗的”——的束缚。为了自己的目的,他们不仅恢复了技术和媒体,也恢复了那些官方的和非官方的、被蔑视的和被认可的传统的存在空间——阁楼和卡耐基大厅、铺面房和艺术博物馆、四轮冰鞋溜冰场和大学。他们的共性就是要创建一个平等主义的文化会场,在那里高雅文化和低俗文化汇合在一条双行道上。这个文化会场不是一个自由的、上升运动的文化的“熔炉”,后者会屈尊俯就似的扶植观众,培养他们欣赏高雅文化的能力。^② 他们的构想是对格林伯格式的形式主义的观点,即艺术应保持跟日常生活隔离的挑战。事实上,他们相信日常生活的朴素现实才是艺术最合适的材料与形式。

① 布兰特林格:《食物和娱乐》。

② 当然,至于在60年代末70年代初被“重新发现”的无法抹去的种族和阶级差异,以及这些发现所揭示的根深蒂固的文化传统都引发了八九十年代的多元文化主义的话题,但甚至连先锋派的方案对此也一无所知。

4 平 等

由于诸多原因,吸纳民间艺术和通俗艺术成为 60 年代初期将先锋派大众化的重要手段。一方面,民间艺术——为了平凡的目的和平凡的观众,由社团成员为社团而创作——求助于传统的美国平等价值观念,通过社团建设,表达了这一时期先锋文化所关注的东西。另一方面,通俗艺术的广泛传播与其通俗易懂性——为迎合各色各样的地方社团的品味和价值观念而由专业人员创作出来的大众形式——成为 60 年代先锋派走向平等的又一途径。这两种文化手段都是对精英文化价值观念的挑战,于是,借助于对民间艺术和大众娱乐活动混乱的接纳和改造,先锋派似乎相信自己必定会让所有的人熟悉并接触到艺术,无论是创作也好,接受也好。用这种方法,它就可以在突破主流艺术的传统的同时,揭示出一个尚未真正实现平等的社会的伪善,推进政治理想。当然,过分抬高传统的政治价值说明它实际上没有得到认可。

让个人的艺术有平等的机会得到展示,这是第 2 章中所写到的轮流制度创立的用意之一。在电影制片人的展示演出、贾德森舞剧院、西诺咖啡馆和流动大厅等场所,至少从理论上讲,人人都有机会在某一节目中亮相。这些地方的节目单被排得满满的,表明对艺术作品的稳定供应需求旺盛,这样就通过减少竞争和选择部分地实现了平等。社团建设的作用之一便是为作品的展示创造机会,并以民主精神将它带给尽可能多的参与者。一旦这种没有评委、没有等级、也没有主角的平等分享和平等展示的意识受到威

胁,矛盾和争执就会滋生。^①

不过,对平等的期盼并非仅仅是涉及艺术家的平等权利和平等机会的制度性的东西。与被民权运动推上国家政治议程的那些要求相比,艺术作品本身便表达了一种更普遍的在每个需要平等的领域内拓展和应用的渴望。艺术家通过有选择的大众传播媒介、体裁、主题、形式、结构和材料等构成风格的要素,使平等的要求表现出多种形态。实际上,艺术家们这样做并不是为了颂扬一种美国的价值观念,或者反映美国的社会现状,他们是借助于为这个文化中总体缺乏的平等建构一个模型,来改变这一现状。换言之,呼吁传统的平等观念却讽刺性地变成挑战原有状态。

第3章中我曾讨论过在这些早期后现代作品和机构中高雅文化和低俗文化之间差别的消灭。这是一种象征性的举措,它被认为是真正产生一种崭新的民主文化的方法之一,这种文化在经济上和知识上面向所有人——包括资产阶级、波希米亚人和下层人民。本章中我将分析实现大众平等的各种其他手段,集中谈坚持平等权利的三种艺术风格上的表述:取消差别,允许普通事物成为艺术的表现内容,推崇基本的并置。

但是,首先必须提到60年代初期先锋派的一个方面,即不管有关平等权利和平等机会的口头语言和艺术表述如何动人,只有极少数非裔美国人或其他有色人种经常性地参与绝大多数的舞台演出(生活剧院和激浪派是两个比较有名的特例),回顾起来,这种现象是很刺目的。第5章讨论“自由”这个主题时,我将回到这个话题上来。

不过,在此我应该指出,在考察“平等”这一主题时,必须认识到,对于60年代初期白人占绝大多数的先锋派来说,平等概念并

^① 举个例子说,实际上,当安亚白的“一次组合”以“精华”为标题,表演贾德森舞剧的精选人马的一场演出,或者,当声誉渐隆的安迪·沃霍尔和他“工厂”的一帮人开始时常出入西诺咖啡馆时,这种情况就发生了。

非专指种族平等(虽然我们将会看到这一主题时而呈现),而是一种泛指。也就是说,有关种族平等的东西虽然曾渗入格林尼治村的政治生活,并以间接的方式影响了先锋派的方向,种族平等却并没有成为至高无上的主题。更确切地说,当种族平等这一主题出现时,它主要被看做是关于所有的人得到民主的问题,以及关于所有的人消除政治等级的问题。同样,虽然要求的是平等权利,民权运动还是经常象征性地把自己扮成自由运动。

白人先锋派对平等主义的关注反映出许多这样的艺术家的个人经历,他们在挤进迄今为止始终全部由高雅艺术占据的上流社会。可以肯定,他们有时会觉察到自己与非裔美国人的处境的相似之处,他们中的许多人都对黑人的社会运动、黑人艺术家,有时对非裔美国人的艺术形式表示同情。他们跳黑人社会的舞蹈,听黑人的流行音乐,这对他们的审美价值观念产生了影响。有时这些白人艺术家甚至将明确的民权要求纳入到自己的作品或自己组织的作品中去。他们中有些人在民权组织中政治表现活跃。但从总体来看,他们象征性地取消差别的形式首先且最重要的是,表达了他们的自身处境,也就是说,他们的目的是在阶级方面,有时是在性别方面的平等,而非种族或人种方面的平等。

平等取消差别

在舞蹈中,默瑟·坎宁安的实践已经比喻性地在人体、舞台空间和台词方面取消了差别。意外手法决定了不再有身体的某一部位或舞台的某一地点比其他更好,也不再有某一特别时刻有理所当然的“权利”成为高潮。继坎宁安之后的舞蹈家们对平等主义的吁求更为狂热。有些人认为坎宁安作品中仍留有社会等级意识,比如说,坎宁安自己和卡罗琳·布朗通常都是主要表演者。而许多

年轻些的舞蹈编导却致力于在舞蹈中塑造群体——尤其是表演中由相互平等的个体组成的群体——的形象。他们希望无须求助早期现代舞编导使用的象征意象,如多丽丝·汉弗莱在她著名的空想作品《新舞》、《筛子》中所运用的意象,就能实现这一目标。在雷纳的《地势》中,通过黑色紧身连衣裤上加上白汗衫或白衬衫的方式,某些舞蹈者被突出出来——但只是暂时性的,这一举措侵蚀了个性化的风尚。^① 采用无差别的整体,轮流领舞,是许多贾德森舞蹈的手段。雷纳的《我们要跑》在第2章已讨论过了;伊莱恩·萨默斯的大型舞蹈《为许多人的舞蹈》则是一场15个人的群舞,看上去好似一次悄无声息的公共仪式,舞蹈演员们组成人群,独舞者走出来,但只做了片刻的动作,就又回到队伍中。^② 虽然在贾德森舞剧的演出中,表演者们可能从训练有素到未经任何训练的都有意选择,但却不存在以技术能力为依据的等级差别。也就是说,至少在理论上这里没有主角。差异也许存在,但人人机会均等。^③

① 1963年4月28、29日,《地势》在贾德森纪念教堂首次上演,6个舞蹈演员表演了一个晚上。这是自从工坊开始衰落后,第一次在教堂圣殿举办舞蹈演出,也是工坊第一次在公开场合使用贾德森舞剧这一名字。从某种意义上来说,这场演出标志着作为一种轮流制度的贾德森舞剧正式问世。

② 1963年6月24日,《为许多人的舞蹈》在贾德森纪念教堂的“音乐会7号”上首场演出。演员为勒鲁伊·鲍泽、珀尔·鲍泽、露辛达·蔡尔兹、琼·埃克曼、鲁思·埃默森、马克·加伯、托尼·霍尔德、哈罗德·约翰逊、德伯拉·李、鲁迪·佩雷斯、凯瑟琳·皮拉、阿琳·罗瑟琳、卡罗尔·萨默、伊莱恩·萨默斯和约翰·沃登。音乐由约翰·赫伯特·麦克道尔制作。

③ 为证实这一观点,需要指出,“人人机会均等”只能在人们业已成名时才能实现。所有事物被平等对待的观点并没有考虑可进入性这一首要问题。据此,我想说,贾德森舞剧虽然宣布了其包容性,却没有承认——90年代我们就会希望他们承认——实际上一个人必须是白人,才有可能加入团体;为了实现充分的包容,他们必须积极行动,补充人员。在贾德森团体中,波多黎各人鲁迪·佩雷斯是我所知道的唯一一个少数种族成员。我并不是想谴责贾德森舞剧在种族和人种方面的排外,下一章中将会讨论到,许多非裔美国舞蹈演员本可以轻而易举地加入,但却发现它与自己兴趣不合。令人惊奇的是,今天,人种相同的团体却用起了包容性和差异性的漂亮辞藻。

在视觉艺术领域,安迪·沃霍尔对“明星”的神秘性做了双重攻击。他通过“工厂”的试镜头和“自制影片”创造了一批自产的先锋派“超级明星”,这是这一批评的一个方面,他为真正的明星如玛丽琳·利兹、埃尔维斯和马龙等一系列人所做的丝网印刷的成批作品(1962—1964)则构成了这一批评的另一方面。两者都表达了魅力、明星和名气的大批量生产的观念——当然,这里带有不露声色的讽刺意味。“工厂”电影和超级明星构成了明星界的民间方面,在这里,只用了好莱坞的制作费用和制作规模的一小部分,一个替代性的、群众性的、先锋的好莱坞就拔地而起。每个跌跌爬爬上了“工厂”银幕的人都被卷入到神秘气氛中。在几乎人人都能当明星(虽然只是处于可供替代的场合)这个意义上,明星被大批大批地制造了出来。真正好莱坞的和流行音乐的明星的大批制作则构成了明星界的通俗文化层次,在这里,人们成为偶像,并且似乎仅仅在多样化的大量生产的形象中存在。^①

明星的民主化和大批量生产的极端结果是沃霍尔的著名断言:“将来每个人都会有 15 分钟之久蜚声全球。”^②对于沃霍尔来

① 正如沃霍尔成批制作的《蒙娜丽莎》中的一幅《三十比一好》(1963年,雷奥纳多·达·芬奇的这幅著名画作访问美国,此次访问受到高度评价。这部作品就是对它的反应)的题名所表现的,对笼罩在原作《蒙娜丽莎》(艺术王国的第一“明星”)之上的光环的美国式反应很简单,就是去无限地复制它。美术馆卖出便宜的复制品,使工人阶级家庭都能在墙上悬挂“名作”。沃霍尔的行为是对这一使艺术大众化的做法的有意识的肯定,可能甚至是不大恭敬的赞美。沃霍尔在这部作品中甚至比美术馆表现得还要激进,美术馆将自己的复制品当做的确便宜的仿制品——二手货兜售,沃霍尔却大胆宣称,美术馆、批评家和公众把原作看做是出自天才之手的无与伦比、举世无双的作品,恰恰相反,他却认为,复制品——这里指 30 幅丝网印刷的(因此是重复的)作品——正是以数量而不是质量取胜;艺术作品的价值不是建立在质量、原创性、独特性或真实性的基础上,而是建立在数量和可复制性(从前这曾使作品丧失成为高雅艺术的资格,沦为庸俗艺术)的基础上。在美术中,原作相对复制品的优势暂时被推翻了。参见帕特里克·史密斯《安迪·沃霍尔的艺术和电影》(密执安州,安亚白:密执安研究出版社,1986)。

② 安迪·沃霍尔、卡斯珀·科尼哥、彭特斯·赫尔滕、奥勒·格拉纳斯编:《安迪·沃霍尔》(斯德哥尔摩:莫德娜·穆斯特出版社,1968),页码不详。

说,60年代史无前例的平等冲动是一种明确的政治宣言,是一种消除阶级差别的愿望。他的群体实现了这样一种幻想,即他们已经进入了一个事实上这些差别已被填平的乌托邦世界。“60年代每个人都对其他任何人感兴趣。”沃霍尔写道,“人们突然平等起来——初登舞台的女演员和私家车司机是平等的,女侍者和老板也是平等的。”这是一个完全重新构想的文化。正是在这一氛围下,一个来自新泽西州的工人阶级女孩(最终以当缝纫工告终)竟能在沃霍尔的赞助下,摇身一晃,成为“英格里德超级巨星”,真正应验了那个宣称人们不费吹灰之力就能从默默无闻魔术般地变成名利双收的美国神话(由好莱坞和爱好者杂志培育的)。^①

对统治着艺术世界的等级制度,激浪派也进行了批评,乔治·马西纳斯用图表(见下页)将它表示了出来。从中可以看出,激浪派的艺术—娱乐活动产生了民主化的影响,它废除了高雅艺术不可逾越的界限。^②也就是说,竞争和等级差别将艺术品变成昂贵的商品,而这种消费文化中的激浪派希望自己不再使用过去先锋派进入主流艺术所反复使用的模式——它被许多人视为消费文化的变体。但具有讽刺意味的是,在这历史的紧要关头,仅有先锋运动愿意以后卫的姿态出现。因为模仿格林伯格的“真正”的垃圾文学连自己是这样的东西都决不会承认,更不用说宣告愿意“无足轻重”、缺乏技巧和毫无价值了。

假如取缔明星演出制是通过消除差别实现平等的途径之一,鼓励业余演出则是另一种途径。消除专业人士与业余爱好者之间差异的反等级的愿望本身以多种方式显示出来。艺术家们不仅乐意创作受训范围之外的作品,而且对自己所选择的领域普遍使用

① 安迪·沃霍尔:《安迪·沃霍尔的哲学(从A到B然后再返回)》(纽约:哈考特、布雷斯和乔瓦诺维奇出版社,1975),26页。

② 表格摘自索姆《事件剧与激浪派》,页码不详。

<p style="text-align: center;">艺术</p> <p>要证实艺术家在社会中的专业的、寄生的和精英的地位,必须证明艺术家的不可缺少性和独特性;必须证明观众对他的依赖;必须证明只有艺术家才能从事艺术创作。</p>	<p style="text-align: center;">激浪派艺术—娱乐</p> <p>要确立艺术家在社会上的非专业地位,必须证明艺术家的可有可无和广泛性;必须证明观众的自足性;必须证明任何事物都可以成为艺术,任何人都能创作艺术。</p>
<p>因此,艺术必须显得复杂、华丽、深奥、严肃,充满智慧、出自灵感、富有技巧、意味深长、具有戏剧性。它必须看上去像商品那样有价值,从而给艺术家带来收入。</p> <p>为了提高身价(指艺术家的收入和投资人的利润),艺术品需显得寥寥无几,数量有限,只能被社会精英和慈善机构拥有。</p>	<p>因此,艺术—娱乐必须简单、轻松、质朴,内容琐碎。它无须任何技术,也无须不计其数的排演。它没有任何商品价值或商业价值。</p> <p>由于不加限制,大量生产,人人可以拥有,最终人人可以生产,艺术—娱乐的价值降低了。</p> <p>激浪派的艺术—娱乐是后卫,没有与先锋派一起参与“胜人一筹”竞赛的打算或愿望。它努力追求简单自然的事件,如一场比赛或一次惊险表演的单线结构和非戏剧的品质,是索伊克斯·琼斯、杂耍、惊险表演、儿童游戏和杜尚作品的混合。</p>

的技巧的价值也深表怀疑。约翰·赫伯特·麦克道尔和菲利普·康纳是编舞的作曲家,卡罗莉·施内曼、罗伯特·莫里斯和罗伯特·劳申伯格是编舞的视觉艺术家,史蒂夫·帕克斯顿和其他舞蹈演员制作音乐。(在帕克斯顿的《字与句的音乐》中,制造音响的动作——演员们全身裹在戏装里,用真空吸尘器让塑料空间逐渐萎蔫——作为前晚演出的一个舞蹈的音乐伴奏而出现。)造型艺术家安迪·沃霍尔和舞蹈编导伊莱恩·萨默斯都转为电影制片人。而事件剧、舞蹈、戏剧、电影和其他表演艺术中的各色各样的舞蹈家、演员和设计师也常常是业余的,或者是其他领域的专业人员。尽管实用

性的考虑在一定程度上支配着艺术家对可用材料的运用,但这还不单是艺术家使用可用材料的问题,平等主义宣称每个人的天赋能力都有价值,并拒绝给脚光的某一面或某种艺术形式以更高的地位,起用未经训练的表演者这一非常选择就植根于这种平等主义的愿望。泰勒·米德将它运用到戏剧中去了:“动作向许多方位发出……包括窗外。”^① 乔纳斯·梅卡斯建议年轻的电影制片人“从头开始发明电影,就当在你之前从未有人干过这一行”^②。

激浪派音乐运用一些非常规的乐器来削弱技术含量。例如,迪克·希金斯的《音乐会 10 号》(1963 年 5 月):“用了鱼钩、牛的颈铃、铙、鼓、香、哨子、烟雾弹、玩具、狗、拖拉机、花朵、蜜蜂、阳光、干草、圆木、圆筒、汽车、锯子和有着上百年历史的手工工具。”^③

即便运用常规乐器,激浪派表演家也没有必要一定得掌握这些乐器的传统弹奏技巧。比如说,罗伯特·沃茨的两部 1963 年的作品,以铜管乐器为特色,但它们并未按照任何一种已知的音乐技法弹奏。在《大号二重奏》中,“大号一个管口分发咖啡,另一个管口分发奶油”。在《F/H 轨迹》中,“圆号事先装满小玩意儿或流体(米、滚珠、乒乓球、泥浆、水、小动物等),然后,表演者走上舞台,向观众鞠躬,喇叭口倾斜了,那些东西瀑布般向观众飞泻而去”。^④ 实际上,在这些作品中,表演者们一反常规地错用乐器,是对技巧表示蔑视。沃茨的破坏尚且温和,但其他艺术家们对乐器使用之神圣性的挑战令人震惊,就像白南进的那部《小提琴独奏曲》一样,艺术家缓缓将一把小提琴捣成了碎片。由此看来,摒弃技术似

① 泰勒·米德:《表演:1958—1965》,见沃德和詹金斯编:《美国新浪潮:1958—1967》,13页。

② 乔纳斯·梅卡斯:《日记摘录:1960年9月30日》,见沃德和詹金斯编:《美国新浪潮:1958—1967》,7页。

③ 迪克·希金斯:《早期作品精选,1955—1964》(西柏林:私人印刷,1982),17页。

④ 罗伯特·沃茨:《圆号双重奏,1963》和《F/H 轨迹,1963》,选自《电影文化》第43期(1966年冬,综合艺术版),页码不详。

乎是彻底颠覆性的。

这些反技巧的作品,以及被看做是非专业甚至反专业戏剧的事件剧样式的出现,抨击了日益官僚主义、专业化的社会。这一倾向预示着60年代后期将发展为彻底取消职业特征和摒弃技巧。^①

取消等级差别这一愿望的第三种表现是向艺术家和观众之间的距离挑战。反技术本身被视为消除这一距离的手段之一。比如说舞蹈演员史蒂夫·帕克斯顿就通过无技术、非舞蹈、类似走路的动作找到了表演者和观众的共同土壤。^②

在西诺咖啡馆和妈妈咖啡馆,舞台极小,表演实际已延伸到观众中。在贾德森教堂,内殿、唱诗班楼座和金属支架上坐着的欣赏舞蹈或戏剧的观众离表演往往仅几步之遥,表演场地比观众空间还要大。这些演出场景,就像事件剧中观众被表演从一个地方牵引到另一个地方,或者为之所包围一样,是对阿尔托在他的《残酷戏剧》中所呼吁的场景的仿造,这是一种更为深刻、更为意味深长的场景,它离开了舞台前台,摒弃了对现实简要而疏远的模仿,改用视像和声音的直观性和通感包围观众。“我们废除了舞台和观众席,代之以没有任何隔离物和栅栏的单一的场地。它将会成为行为剧院。由于处于演出中心的观众为表演所淹没,身体受到影

① 在《反正统文化的形成》一书中,西奥多·罗斯扎克谈到60年代后期反正统文化对于形成于50年代和60年代早期的“技术社会”的抵制。他写道,这是一代人对以社会/科技为动力的时代的抵制,在这一时代,技术知识不仅成为手段,而且成为冷战中的美国的目标。“在技术体系中,所有事物都追求纯粹的技术性,希望成为专业关注的对象。技术体系因此成为专家或者那些雇佣专家的人的体制……在这样的社会,面对令人眩晕的巨大性和复杂性,老百姓们发现,一切都必须听从那些懂得更多的人。”[罗斯扎克:《反文化的形成:对于技术社会的反省及早期的对抗》纽约,田园市:道布尔戴出版社,1969,7页]其实,60年代早期就已有许多联盟开始反对过分专业化和技术的倾向,先锋派艺术界就是其中之一。

② 帕克斯顿对于走路动作的运用,见萨莉·贝恩:《穿旅游鞋的舞蹈演员:后现代舞蹈》(波士顿:霍顿·米夫林出版社,1980;康涅狄格州,米德尔敦:卫斯理大学出版社,1987第2版),59—61页。

响,观众和演出、演员和观众之间直接的交流将会恢复。”^①

首先,在事件剧中,表演者和观众身体之间的距离被大大缩短了。阿伦·卡普罗的一些作品尤其如此,它们是基于作者这样的愿望而产生的:希望能把美术馆的观众作为艺术作品或艺术活动的参与者,而不仅仅是观看者,更直接地纳入到自己的环境戏剧中去。最初,卡普罗回忆说:“我让(观众)做一些诸如搬动物体,打开开关这样的事情——就几件事……给他做的事越来越多,直到演化成为事件剧。”^②也就是说,卡普罗认为,事件剧这一类型的特色与以往被动的观众的活跃以及观众身体的融入作品空间有关。有一次,卡普罗开始起用演出前他排练过并指导过的演员,差距重新稍稍拉开了,不过,演员与观众身体的靠拢、观众的流动,以及他未曾选用训练有素的演员这一事实,对消除演出者与观看者之间的差距很有助益。由于实际的和理论的双重原因,卡普罗最终决定,由包围观众改为取消所有观众,参与者身兼表演者和观众两个角色。他的作品《家务事》(参见第2章和第6章)便是如此。结构的简单性,加上观众作为一种独立的角色在表演过程中的消失,使他的作品向每个人开放,进一步推动了他的事件剧的民主化进程。

在激浪派的演出中,观众经常被邀请参与表演。比如说,艾莉森·诺尔斯的《你选择的鞋》就完全由观众来演出:“一个在场观众被邀请走到麦克风前,描绘一双鞋的样子,这鞋可以是他脚上正穿着的,也可以是其他鞋。他被鼓励去讲述鞋的来源、尺寸、颜色以及为什么赢得了他的喜爱等。”^③ 无论有没有观众,这部作品是为

① 安托南·阿尔托:《残酷剧(第一宣言)》,见《戏剧及其两重性》(纽约:格罗夫出版社,1958),玛丽·卡罗琳·理查兹译,96—97页。

② 阿伦·卡普罗:《一个声明》,见柯尔比:《事件剧》,46页。

③ 1963年4月6日,在新泽西州新布伦瑞克市拉特格思大学道格拉斯学院的老体育馆,《你选择的鞋》首次上演。参见艾莉森·诺尔斯《走近艾莉森·诺尔斯》(纽约:他物出版社,大熊丛书之一,1965)第5页。

任何这样行动的人而写的。小野洋子为《作品集中第三号》而创作的歌曲就是一例,它认为观众是多余的:

打碎你的镜子,将碎片撒向不同的国家
出外旅行并收集碎片,再把它粘在一起
你可以不用镜子而用一封信或一篇日记
你可以打坏一个洋娃娃或一架位于一万英尺高的沙漠上
空的飞机^①

罗伯特·沃茨的《偶然事件》同样如此:

驱车去加油站
给右前胎充气
不断充气直至轮胎爆炸
换轮胎 *
开车回家

* 如果车子较新就开着炸坏了轮胎的车回家^②

作为概念艺术的始祖,这些乐曲设计出了不仅人人可以表演,而且演员和观众的角色完全混合的演出。

取消差别的第四个方面是希望模糊艺术形式之间的界限。几乎没有哪一个领域确实有权声称自己比其他领域更高、更重要。(在纯理论的高雅艺术中就是这样的,这一倾向从亚里士多德时就已暗中出现,但直到文艺复兴时期新古典主义美学理论才明确形

① 小野洋子的《作品集中第三号》,载于《葡萄柚》(东京和贝尔波特,纽约:伍特诺姆出版社,1964),页码不详;索姆《事件剧与激浪派》转载,页码不详。

② 罗伯特·沃茨《偶然事件》,选自《事件》,激浪派编,纽约,1963。

成。)取消级别的一种方法是从自己所从事的艺术形式转移,去从事一种原非自己的艺术形式,一如前面所述。另外一种方法则是把几种艺术形式糅合为一体。在乔治·布雷赫特的《水土豆》中,有一个用木头或硬纸板做成的盒子,里面装有69张到80张的记事卡,它们对行动给予指示。请问,这一作品是雕刻、诗,还是戏剧?当面包和木偶剧院的成员在彼得·舒曼的圣诞节和复活节庆典上表演时,他们是音乐家、舞蹈家、演员、活动雕塑的承担者,还是虔诚的欢庆者?菲利普·康纳在贾德森舞蹈音乐会8号上展出的多媒体作品《火焰》,是一场舞蹈、一部音乐作品,还是一次灯光演示,抑或是一次绘画?伊莱恩·萨默斯的《空想花园》是电影还是舞蹈?罗伯特·莫里斯的《现场》是舞蹈还是绘画?罗伯特·惠特曼的事件剧是视觉艺术、电影,还是戏剧?

当艺术家决心打破艺术形式之间的界限时,当风格驳杂的表演样式出现时,这决非西方世界的第一次文化转折。事实上,许多民间的、通俗的娱乐活动形式的表演手段是混合的。但和样式综合的其他例子——如文艺复兴时期,那时的表演不仅有助于等级森严的政治结构的产生,而且能予以维护——不一样的是,这里,政治背景使艺术的混合成为平等的有力象征。其他20世纪的先锋派运动打破了艺术形式之间的界限——著名的未来主义和达达主义都对60年代艺术家产生了深远影响。但是现在,一种交互艺术的联合出现了,首先,它是紧跟50年代本质论的现代主义之后(从艺术史看)的。因此,它对这一理论把表现方法分为等级并造成表现方法的分离提出了挑战。再者,它还出现在美国历史的这一阶段:此时,呼吁平等被看做是全方位民主的一种姿态(从政治史看)。而且,艺术样式的整合一直是非裔黑人美学标准的一部分。拒绝承认迄今为止一直相互分离的艺术形式、样式、表现方式的类别和它们之间的界限,代表着所有形式的平民主义、平等主义的融合,成为对欧美专家现代主义鲜明的精英主义色彩的一次断然否定。

一如我们所知,许多艺术家致力于消除艺术家与观众、业余爱好者与专业人员以及艺术形式之间的差异。生活剧院实施了阿尔托的主张,甚至在彻底消除戏剧和生活的界限这一方面,比他更进一步。它对艺术和生活之间距离的探究也是罗伯特·劳申伯格所提倡的。从结构的混杂看,生活剧院杰克·盖尔伯的《毒贩》属于皮兰德娄风格。^①这部戏剧以纪录性影片的形式出现,开始于一个(虚构的)电影导演吉姆·邓恩介绍(虚构的)作者杰伯德,接着介绍(虚构的)吸毒者和(真正的)爵士乐乐手,以及拍摄他们的(虚构的)电影摄影师。作品有意让观众对它所提供的现实层次感到迷惑不解。

什么在“真实的”戏剧“里面”?什么在“真实的”戏剧“外面”?什么时候戏剧才真正开演?什么是即兴发挥的?什么是剧本规定的?那些药物是真的服用过量还是只是在舞台上做做样子而已?杰伯德,一个声誉不错的作家,总是不停地告诉观众这场戏剧是即兴表演,又不停地打断演出,抱怨表演动作过火。他这种插入似乎很自然,但毫无疑问是严格地写在剧本上的,任何人只要看第二遍就会明白。

据朱利安·贝克记载,“人们涌到售票房要求退票,这种情况并非一次,而是时有发生。因为他们不想看一大群人排演,他们希望看到一场成品表演”。不过,“一个又一个夜晚,成百次地,每当扮做导演的演员说‘这是杰伯德,《毒贩》的作者’时,观众们便喝彩”。^②

如果说在戏剧中现实主义是现代主义的口号,那么生活剧院通过呼吁——事实上是建立——具体细节和反错觉手法的后现代

^① 1963年,曾于1953年7月15日在生活剧院开演的《毒贩》参加了保留剧目轮演和《双桅船》联合演出。朱迪思·马利纳导演,朱利安·贝克设计。最初,起用的是弗雷德·雷德爵士乐团,演员阵容(指演员和乐手)包括雷奥纳多·希克斯、艾拉·刘易斯、沃伦·芬纳蒂、杰罗姆·拉斐尔、约翰·麦柯里、加里·古德罗、弗雷德·雷德、迈克尔·马托斯、路易斯·麦肯齐、杰米尔·扎克凯伊、杰基·麦克莱恩、拉里·里奇、亨利·普罗奇、巴巴拉·温切斯特和卡尔·李等。(杰克·盖尔伯:《毒贩》,纽约:格罗夫出版社,1960)

^② 朱利安·贝克:《摧毁路障》,见肯尼思·布朗:《〈双桅船〉前言》(纽约:希尔和王出版社,1965),22—23页。

超级现实主义,超越了提供幻觉的现实主义。贝克认为,通过接纳生活,把生活似乎原封不动地搬上舞台——不仅通过戏中戏或者戏中排练的手法,而且通过沉默、真实生活的节奏、褻渎语言,最重要的是像《毒販》中的癮君子 and 《双桅船》中所表现的美军军队的冷酷这些理应避讳的主题的运用——一种现实主义的新形式可望诞生。贝克指出,它将会成为更为真实的现实主义形式。相形之下,风行美国的源于斯坦尼斯拉夫斯基体系的自然主义戏剧风格便显得十分矫揉造作。贝克认为,这不仅与审美价值有关,而且也关系到平等的道德观和政治主张。

曾经被当做现实主义的并不真实。演出中必须有停顿。导演必须学着让演员在某个地方安静地坐上好一会儿,就像在生活中一样。而演员也必须学着适应这一新观念。必须拆除放置成一定角度的墙的布景,必须去掉全部虚假透视的布景。必须有真正的而不是仿制的尘土,有不干不净的言语。如果需要爵士乐,就必须有真正的爵士乐而不是流行曲调的爵士乐。如果需要真正的言语,就必须有真正的褻渎语。“他妈的”这个字眼一定得说,而且得一次又一次地说,直到观众的耳朵习惯了为止……我们必须冒着受窘和使观众感到厌倦的危险,但必须如此……展现那个被认为是下层中的最下层的人(癮君子)……他也是人类……这一点极为重要。^①

平等歌颂普通事物

普通事物的复兴对于60年代的时代精神至关重要。50年代

^① 朱利安·贝克:《摧毁路障》,26—27页。

乃至此前,艺术家们就将普通的声音、景象、物体、言辞和动作带进艺术,从而为此做好了准备,他们是音乐界的约翰·凯奇,视觉艺术领域的罗伯特·劳申伯格和贾斯帕·约翰斯,文学界的杰克·克鲁亚克和艾伦·金斯伯格,舞蹈界的默瑟·坎宁安、保罗·泰勒,戏剧界的塞缪尔·贝克特,电影和视觉艺术领域的约瑟夫·康奈尔。这些艺术家分别受埃里克·萨蒂、马塞尔·杜尚、格特鲁德·斯坦、库尔特·斯彻维特斯等早期艺术家的启发。不过,至60年代,关注普通事物已民主化了,它成为平等主义的一种象征,也是先锋派艺术作品和表演的典型素材。

从这个意义上说,约翰·凯奇的规则对60年代艺术家很有启发。早在1940年,凯奇就在他的《客厅音乐》中运用“客厅中可以找到的物件”作为乐器。在其他作品中,他使用了花盆、啤酒瓶、听装罐头和著名的用木片、螺丝钉和橡皮筋加在琴弦间的钢琴。《假想风景4号》(1951)用了12个收音机。在《4分33秒》(1952)这部为钢琴家戴维·图德而写的非凡作品中,“没有任何人工制造的声音”,凯奇开了先河,完全用环境音响构造音乐。对他来说,这部作品表明了一种讲究道德的政治立场:即所有的声音都必须有平等的机会被听见、被欣赏。50年代,凯奇接受了禅宗思想,越发形成了对日常生活和平常事物一视同仁、不偏不倚的欣赏态度。

凯奇在《关于无的报告》中,专门从政治角度,为他的无所不用和运用普通事物辩解。“我发现我喜欢噪声更甚于幕间休息,我喜欢它就像喜欢单一的声音一样。噪声曾经受到歧视,作为一名被培养得多情善感的美国人,我将为之奋斗。”^①在将人权概念扩大到非人类的环境中时,凯奇也就为60年代对于艺术可以表现什么,不可以表现什么的典范态度做了准备。也就是说,政治的正义

^① 约翰·凯奇:《关于无的报告》,见《沉默》(康涅狄格州,米德尔敦:卫斯理大学出版社,1961;麻省,剑桥:麻省工学院出版社第二版,1966),115—117页。

促进了对于迄今为止一直被排斥的事物——这里指普通事物——的表现。

影响了凯奇对于普通事物的运用的两位艺术家,同样影响了60年代的先锋派,他们是埃里克·萨蒂和马塞尔·杜尚。凯奇认为,萨蒂的作品与禅宗的自我克制原则和按照世界本来的状态加以接纳的原则是一致的。他很欣赏萨蒂的这句声明,即拉埃斯佩里特·诺维叶“教导我们从谦卑和克己的精神出发,迈向情感的空白(朴素)和沉寂(稳健)”^①。凯奇觉得,和杜尚、劳申伯格的作品一样,萨蒂的音乐有助于将空无、平凡和随手可得的事物引入艺术结构。

正如卡尔文·汤姆金斯指出的,1959年,罗伯特·勒贝尔在法国、英国几乎同时出版了关于杜尚的书,为艺术家的作品和思想引进了新一代艺术家兼学者。结果,艺术界掀起了一股不折不扣的杜尚热。1963年,帕萨迪纳艺术博物馆的沃尔特·霍普斯举办了杜尚作品的第一次大型回顾展,将它推向了高潮。汤姆金斯认为,杜尚热推动了波普艺术家对于平常主题的采纳。^②

塞缪尔·贝克特对欧洲荒诞派戏剧,以及它的美国分支外百老汇戏剧——如爱德华·阿尔比的戏剧——的影响可能比较明显,不过,在把平常事物搬上舞台这方面,他也许还是这群艺术家们的鼻祖之一。不仅极富戏剧性的作品是这样(生活剧院上演的盖尔伯的《毒贩》很明显与《等待戈多》相仿),事件剧、激浪派的非文学戏剧同样如此。贝克特完成了由19世纪现实主义者开创的事业,就是说,日常生活早已被左拉、易卜生和豪普特曼等作家引进舞台,但至今它仍旧被写成恢弘壮观的悲剧。正如苏珊·桑塔格最近指

^① 约翰·凯奇:《埃里克·萨蒂》,最初发表在1958年《年度艺术新闻》上,《沉默》转载。

^② 卡尔文·汤姆金斯:《新郎和单身汉:先锋派的五位大师》(纽约:北欧海盗出版社,1965)。

出的,贝克特的基本姿态却是描述“微观结构”,即剥落了剧作家的宏大构思和重大主题后,我们实际上每时每刻所经历的日常生活的琐碎性。

贝克特实际上发现了一个新的戏剧主题。一般来说,舞台上的人会仔细考虑行为的宏观结构。我今年做什么呢?明天呢?今晚呢?他们问:我会发疯吗?我会去莫斯科吗?我应离开丈夫吗?我得杀死叔叔或妈妈吗?这是传统的为戏剧主角所关注的几类大工程。贝克特是第一个描写行为的微观结构的作家。下一分钟我会做什么呢?下一秒呢?哭泣?拿出我的梳子?站起来?叹息?坐下?沉默?开个玩笑?理解了什么事情?^①

对于贝克特之后的60年代艺术家,研究微观结构此时似乎成为一个颇为巨大的工程。由于微观结构是一种组织普通事物的形式,它一向被视为没什么价值,但它在60年代却具有了政治内涵,仿佛与“民众”这个词同义。这就是说,如果宏观结构所对应的是精英人物,那么,微观结构就是这个世界上通常无人歌颂其生活的普通人的传记。

在约瑟夫·康奈尔超现实主义的盒子、拼贴画以及蒙太奇电影中,对普通事物的运用不同于贝克特或凯奇的实践,表现出诗意的象征的倾向。康奈尔没有使用凯奇式窗户似的普通事物,以便透过它能看到更多的生活原貌,他对普通事物和平常动作的构造和并置释放出了一神秘感、想像力和超验的美感。这一超现实主义技巧影响了60年代的几位艺术家。

^① 《苏珊·桑塔格访谈:关于艺术和意识》,见《表演艺术杂志》第2期(1977年秋季号),28页。

1963年,乔纳斯·梅卡斯在写到康奈尔时,称他为“日常生活、朴素事物、反艺术电影的真正诗人”。“他拍出这些微不足道的小电影。绝大多数人甚至不认为它们是电影:它们太自然了!而且天哪,康奈尔电影中有那么多的爱!爱人们,爱花,爱夏天的女孩,爱斜倚在不见阳光的阴暗角落的小树,爱公园里树上忧伤的鸟儿。圣弗朗西斯也许会成为约瑟夫·康奈尔的一个朋友。”^①

另一个影响因素则是“垮掉的一代”电影《拉走我的戴西》(1959),它描述了一群诗人一天的家庭生活。^② 由于对日常生活和自然天性的赞美,《拉走我的戴西》在当时被先锋派作为一部对“垮掉的一代”的生活的即兴记录而大加褒扬(也因此受到主流的批评)^③,它的轻松机智、无拘无束、了无目的令许多人感到耳目一新。梅卡斯在早年的一本书中写到了这一点:“我不明白,看了《拉走我的戴西》后,我怎能做到不把它当做一个路标就去回顾其他电影……(它)清楚地指向摆脱了我们艺术僵化的官僚作风和世纪中叶的衰微后的新方向、新道路,指向新的主题、新的感觉能力……《拉走我的戴西》再次提醒我们现实感和即时性是电影的首要特征……我认为,由于其极度的琐碎,《拉走我的戴西》是最有生命力、最真实的电影。”^④

① 乔纳斯·梅卡斯:《电影杂志:约瑟夫·康奈尔,朴实无华的诗人》,见《村之声》1963年12月5日;梅卡斯《电影杂志》转载,110页。

② 《拉走我的戴西》由摄影师罗伯特·弗兰克、画家艾尔弗雷德·莱斯利导演,杰克·凯鲁亚克写剧本,并给电影做解说,诗人艾伦·金斯伯格、格雷戈里·科索和彼得·奥洛夫斯基演自己,画家拉里·里弗和艾丽斯·尼尔、作曲家戴维·阿姆拉姆、舞蹈演员萨莉·格罗斯和演员德尔菲恩·西里格也都在其中扮演虚构角色。

③ J.霍伯曼指出,艾尔弗雷德·莱斯利后来写了关于这部电影的制作的专著,反驳这一观点。此书展现了这部电影是如何被仔细地设计、编写、策划、彩排和剪辑的。(J.霍伯曼:《拉走我的戴西/示巴女王会见原子人》,见沃德和詹金斯编:《美国新浪潮:1958—1967》,34—39页)

④ 乔纳斯·梅卡斯:《电影杂志:〈拉走我的戴西〉和电影的真相》,见《村之声》1959年11月18日;梅卡斯《电影杂志》转载,5—6页。

以上就是先锋派之前的一些“日常生活的诗人”。60年代对普通事物的欣赏迈上了新的台阶,他们的教导和示范功不可没。但是,还存在其他一些原因,使60年代的艺术作品中充满了平常的行为和事物,使作为风格和主题的日常事物贯穿于每一种艺术形式和综合样式中。在大力宣扬平等权利的政治环境中,曾经只是作为先锋派风格的一个方面的东西具有了中心性和重要性。

运用普通事物并不是一件大一统的工程。它包括各种各样的风格、项目和构思——从谦逊地爱身边的世界这一近乎圣经般的神秘的训诫,到傲慢狂妄地接受粗劣文化;从诗意地欣赏生活中微小、简单和短暂的事物,到一种慎重的厌倦策略;从渴望拓宽感知,到对亚里士多德净化说的拒绝。此外,每个艺术家对普通事物的定义可能也不一样,从天然的嗓音、自然的步态、原生态的大自然的声音和景色,到由收音机、电视、电影、广告和其他大众消费文化的传播媒介传播的形象、产品,都可以被定义为普通事物。因此,接受普通事物需要僧侣般的克制态度,否则就可能意味着要完全投入到浮华的物欲的世界中去。但是,尽管这些途径各不相同,材料和观点的简单性——50年代还常常被包括在高雅艺术领域内——现在却与肯尼迪时代的政治繁荣气象相融合,它冲出美术馆的墙壁和剧院前台,要求平等的权利。

普通事物有许多含义。但从这一时期的政治走向来看,它首先代表着一种平民主义的目标,它认为艺术家和观众同样可接触艺术,而且他们之间是平等的。由于艺术家宣称人人可以创作艺术,艺术创作的大门敞开了。艺术家们自身就是生动的例子。他们都是普通人,有的为逃避兵役上过大学,有的根本没上过大学,许多人都出身工人阶级家庭,有些是移民后裔。他们的经历以及对待艺术的态度,都截然不同于以往的那些家庭能够担负得起培养和培养后的费用的艺术家。这是战后经济第一次支持没有独立收入的美术家,而战后的艺术史告诉他们,欧洲豪放不羁的

文化界过去曾扶持过类似的艺术家。

这些艺术家是普通人,反过来,他们又创造出被公认为人人能懂的艺术。观察人们走路、跑步、工作、吃饭、睡觉、做爱、讲故事、微笑,注意那些接近于食物、服装、家具、运动器材、浴室装置以及其他日常物件的东西,或者食物、服装、家具、运动器材本身,现在看来这是艺术家为观众所做的最有意义的事了。^①

艺术家再也不创作关于人们无望地陷入爱情、失去权势或无法去爱的戏剧、舞蹈和电影了。相反,在事件剧、激浪派、新舞蹈、外外百老汇戏剧、波普艺术和先锋电影中,人们熨衣服、梳头、洗头、晃腿,他们微笑、睡觉、抽烟、看电影、打发观众去看电影、打牌、看报、理发、玩跳房子游戏、打球、溜冰,他们做爱,也做饭。这些行为十分平常,却正因此而变得意味深长,因为在观看这些每个人都做但做得各不相同的行为时,人类生活的同步进行的多样性和一致性赫然在目。这本身似乎就是平等的一种表现形式。

朱迪思·邓恩的舞蹈《阿卡普尔科》是一些平常动作的拼接。其中,一个女人熨着身上的衣服,两个女人打牌,有个女人在给另外一个梳头,被梳的女人喊:“哎唷。”作品的某些部分用慢动作将这些普通事件转化成了舞蹈动作。^②

克拉尼斯·奥尔登伯格在他的软雕塑中,通过改变这些事物的

① 俄国形式主义的“陌生化”(疏远化)理论对于思考60年代平凡事物的不同运用有所帮助。在《作为技术的艺术》这篇文章中,维克托·什克洛夫斯基对“陌生化”理论做了概括,他说,“陌生化”(或“使事物显得陌生”)是作家用来给被日常生活的惯性钝化了的视角注入活力的一种手段。我在《使事物显得陌生:60年代先锋派对普通事物的运用》一文中,运用“陌生化”的广义概念对60年代先锋派进行了阐释,见《编舞和舞蹈》。

② 1963年7月30日,这场舞蹈在格雷莫西艺术剧院的“音乐会9号”上首次上演。吉尔·约翰斯顿撰写的《美国新型现代舞》(收入理查德·科斯特拉尼茨编《美国新艺术》,纽约:科利尔丛书,1967),吉尔·约翰斯顿的《摩托车》(《村之声》1963年12月19日)都对之进行了描述。1980年7月8日我在佛蒙特州的伯林顿采访朱迪思·邓恩时,以及1980年4月6日在纽约城采访贝弗利·施米特时,这两人也都向我提及这场演出。

尺寸、质地转向明显的喜剧性和色情性。他在《商店》中运用了普通物体,但和早期那些粗糙而色泽鲜明的石膏制成的旗帜、衣服和食物不同,这些庞大的有时不自然地闪闪发亮的东西既鼓出又凹陷,而且常常既柔软又坚硬。它们不仅使自身,也使它们不可思议地组装起来的人体,显得奇异的陌生——很像斯威夫特写的格列佛故事的风格:格列佛遇到了大人国的人民和他们的女王,他被埋在女王乳沟中,有机会细致入微地观察。^①

安迪·沃霍尔的布里奥盒子也许是运用平常事物最著名的典型了。^② 这些盒子并没有唤起我们多少对平常事物的不为人所欣赏的色彩、质地、形状的兴趣(虽然它们赏心悦目的明亮简洁),而是像罗伊·利希滕斯坦连环画中的形象一样,迫使我们回忆起过去把普通与特殊分开的艺术惯例。阿瑟·丹特坚持认为,这些令人费解的艺术作品,正如杜尚的《喷泉》,其目的不在于引发观众的美感——唤起他们对纸盒(或尿壶)的审美价值的注意,而是为了提出一种关于艺术的理论。

丹特认为,考虑布里奥盒子是否有权进入美术馆,等于考虑是否每个人,无论贫富,都能喝可乐。换个角度看,这并不纯粹是一个向下拉平差距的故事(街角的流浪汉也许会喝可乐,却买不起沃霍尔的一个汤罐头),它更是一个深受欢迎的关于成功——在一块充满社会变动和均等机会的土地上迅速成功的可能性——的美国神话。沃霍尔本人出生在匹兹堡附近,是捷克移民后裔,和他一样,布里奥盒子的成功是一个标准的美国灰姑娘的故事。

1963年,乔纳斯·梅卡斯为沃霍尔写出电影《吃》。影片长达45分钟,展现了罗伯特·印第安纳吃一个蘑菇的过程。梅卡斯发

① 弗雷德里克·詹姆森在《语言的牢笼:结构主义和俄国形式主义的批评叙述》(新泽西州:普林斯顿大学出版社,1972)一文中用了这个例子。

② 1964年4月21日到5月9日,布里奥盒子在“马厩美术馆”首次展览。

展了另一种承认平常事物合理性的方法——抨击上一代艺术的崇高主题和宏大形式中被视为矫饰的东西。

一个男人在吃一个蘑菇。(或者一瓣桔子、一个苹果,这无关紧要)其他事一概不管,为什么他应该管呢?他只是吃。沉思和梦幻的表情浮现在他的脸上,当他继续吃时,这些表情又消失了。男人从容不迫,不急于去什么地方,他喜爱眼前吃的东西,他可以吃上一百万年。他的朴实使我们惊异。为什么他不想去做其他事呢?为什么他不要其他东西呢?他不去抓住任何重要的东西吗?……我们并不——或者说不再——习惯于生存的如此谦和。

我们是多么自负的傻瓜!①

沃霍尔本人表示,波普艺术训练人们带着对熟悉事物全新的欣赏态度回归日常生活,并让所有人都有这种体验。1963年秋天,沃霍尔的利兹和埃尔维斯绘画作品在洛杉矶费鲁斯画廊开幕,为此,他和杰勒德·马兰加、温·张伯伦、泰勒·米德等一起去了加利福尼亚。沃霍尔后来在描述这次旅行时回忆道:

车行越西,高速公路上的每件东西看起来就越波普化。突然,我们都觉得自己是局内人,因为虽然波普无处不在——这是它的最重要之处,绝大多数人仍安之若素,我们却为之目眩神迷——但它却是新艺术。一旦你“抓住”波普,你就永不会以同样方式看待一个符号;一旦你想到波普,你就永不会以同样方式看待美国。你给某些事物贴上标签的顷刻间,就已

① 乔纳斯·梅卡斯:《对新电影和幸福的若干意见》,见《电影文化》第37期(1965年夏);西特尼编《电影文化选集》317—318页转载。

迈出了一步。我的意思是,你将再也不能返回并看到未被贴上标签的它神秘消逝了,而惊奇才刚刚开始。^①

就在这次旅行中,沃霍尔观看了在帕萨迪纳举办的杜尚作品回顾展,因而,毫不奇怪,他想像波普艺术已侵占了全部生活。他似乎在重复凯奇对杜尚的观察:“因此,每件看到的物体,即每件物体加上看它的过程都是一个杜尚作品,把它翻转过来也是。”^②

许多激浪派演出所用的道具能从任何一个家庭中找到。艾莉森·诺尔斯的《献给奥斯卡·威廉斯的妮维护肤霜》在专场激浪派表演会上演出,其间,一队表演者鱼贯而入,他们在手上抹一个普通牌子的护手霜,然后,队伍以相反的次序离开。^③《献给奥斯卡·威廉斯的妮维护肤霜》的表演步骤有时与迪克·希金斯的《甘桑》相同,都遵循这一指令:“一只脚迈向前去,将重量转到这只脚上,另一只脚向前,重量再转到这只脚上。根据需要重复动作。”^④

从这一阶段开始,激浪派艺术家罗伯特·沃茨的作品包括一些分有格子的盒子,里面装有标明重量的岩石,《骑土豆》(一个银质面刻有“骑土豆”字样的古德意轮胎)和《被扔掉的土豆/第5邮局》——一整版由100张印有人物面孔的邮票构成的作品,这些人

① 沃霍尔和哈克特:《波普主义》,39—40页。

② 凯奇:《关于杜尚的26条声明》,见《从星期一开始的一年》(康涅狄格州,米德尔敦:卫斯理大学出版社,1969),70、72页。

③ 1962年11月25日,在哥本哈根的阿里·西尼奥剧院的激浪派表演节上,《献给奥斯卡·威廉斯的妮维护肤霜》举办了首场演出,在随后的激浪派表演会上也有演出。刊登于诺尔斯的《走进艾莉森·诺尔斯》。

④ 《甘桑》在斯德哥尔摩写成(1963年2月27日),也在这里首次上演(1963年3月2日在阿里·西尼奥剧院);刊登在迪克·希金斯的《杰斐逊的生日》上(纽约:他物出版社,1964)。1963年4月6日,在新泽西州新伯伦瑞克的拉特格思大学的道格拉斯学院中,阿尔·汉森、美术界为研究和实验而成立的纽约听觉—视觉组合(许多成员都属于激浪派),推出了一张由事件剧、事件、先锋音乐组成的节目单,一共26个节目,诺尔斯的《献给奥斯卡·威廉斯的妮维护肤霜》和希金斯的《甘桑》是其中之二。

是名人、普通人、墙头美女、雕像及老式插图中的形象。^① 岩石和轮胎模仿杜尚和沃霍尔的风格,被称为艺术。但是,在邮票系列中,那些出现在电影明星和其他各色理想化的形象中的普通人是从日常生活的天地提升到艺术世界中的。这些作品与真实生活极为难辨,以至使得观众重新变成了带着变化的观点来观看日常世界的人。它们和安迪·沃霍尔关于美国波普风景作品的发现,或凯奇关于杜尚作品所用日常物件的报告一样,提议整个世界都可被用做激浪派。

面包和木偶剧院的彼得·舒曼在他简朴的木偶演出中,希望使戏剧成为某种简单明了的东西,其中,神圣感深植于生活的最细微、最寻常处。譬如,在他的《圣诞故事》中,耶稣诞生的故事用大小不一的木偶表演:从6英寸高的饰演伯利恒人的木偶,到戴面具的人类演员,再到用竿子高高举起的15英尺的天使。希律王叼着一根雪茄;一个戴着三面面具的演员扮演从东方前来朝觐初生耶稣的三圣人,由一个手握木棒,棒端有一颗星的男孩带领着;牧羊人跳着舞,从牛奶箱上一跃而过。不同的音乐插曲分别由犹太人的竖琴、鼓、八孔直笛、小号角、锡鼓和掌声来演奏。舒曼身兼音乐家和叙述者,他“简洁地并用自己的平易语言”讲述了这个家喻户晓的故事,展开了一幅由耶稣和玛利亚长途跋涉的画面构成的“曲折”的画卷。^② 与纸袋剧团——一个剧院成员与贾德森剧院和诗

① 亨德里克斯编:《激浪派法典》,73、210—215页。

② 据斯蒂芬·布雷赫特在《面包和木偶剧院》卷1(纽约:梅休因出版社,1988)第107、433—440页中记载,《圣诞故事》于1962年在佛蒙特州的帕特尼学校首次上演,然后在生活剧院演出(12月20、21日)。1963年,它在德兰西大街的面包和木偶博物馆、布鲁克林高地的斯潘塞纪念教堂演出。整个60年代,大概直至1973年,《圣诞故事》一直在不同场所反复演出,包括贾德森纪念教堂、华盛顿广场卫理公会教堂、袖珍剧院、布里奇剧院、阿斯特图书馆、第112公立中学和其他地方。这里给出的描述摘自罗伯特·尼科尔斯的《圣诞故事,1962》,见《戏剧评论》14卷,第3期(1970,总第47期),91页(布雷赫特认为,它记载的可能是1963年在斯潘塞教堂举行的那场演出)和威廉·格莱内斯克牧师的《木偶讲圣诞故事》,见《面对面》(1969年12月),布雷赫特在439—440页引用到。

人剧院部分重复的儿童戏剧团体——中的绳子、纸板箱、锅碗瓢盆一样，面包和木偶剧院运用廉价、粗劣、绝对普通的材料建构了一个精神和想像的世界。早期基督教教义认为，世界理应是温顺者的，而不是有钱人的。面包和木偶剧院材料的微贱实则合乎此道。

对于舒曼，吃面包这一简单行为也是一种基本的圣事。戏剧同样应该如此：“希望你们来观看我们的木偶演出时脱下鞋，我们将用提琴弓表示感激。我们要让你懂得，戏剧并不仍是一种已经确立的形式，并不仍是像你认为的那样的一个商业场所，你付钱，然后得到什么东西……它更像是面包，更像是一种必需品。戏剧是宗教的一种形式，这很有趣。”^①

这样，对普通事物的兴趣便表现为多种形式。琼·库克托早年宣称的“日常事物的复兴”是有一系列精神和政治原因的。一些激浪派成员如菲利普·康纳认为，可以把普通事物当做是各种各样的祷文。也就是说，言语、物件和动作本身可能并不特别，但是在反复和专注于此时，它就会促成神秘的体验。

隐藏于普通事物之后的是作为特殊事物的普通事物。毕竟，关注普通事物，对禅宗和禅宗对普通事物的冥想感兴趣，这两者之间有很大的关联——禅宗洞穿了普通事物，视之作为一种神秘的启示。当你对神秘的体验感兴趣时，普通事物也许是通向这种体验的一种途径。但它是和其他东西相连的。你可能会说，产生了超验境界的重复使普通事物发生了180度的大转弯。

和梅卡斯一样，康纳认为，对平常事物的欣赏还与对艺术中炫

^① 彼得·舒曼：《面包和木偶》，见《戏剧评论》第14卷，第3期（1970，总第47期），35页。

耀才学倾向的批评有关。

运用普通事物是对矫饰文风的一种冲击,而后者本身便是对生活与艺术之间关系的一种冲击。矫饰意味着你不是用艺术去使生活更加生机勃勃,更加健康和光彩,而是为了你个人的某种自私的计划,这计划多与谋求自我扩张有关。使得艺术自命不凡的事物同样是矫饰的,因为它的自我意识要把它自己抬高到被人认为仅仅是普通的事物之上。

许多60年代的艺术家的部分特征是:“你们正试图在作品与生活之间建立一种更为有机、更为生动的联系。”^①

有些激浪派成员把生活中的艺术看做是通往神秘之路。但是,正如迪克·希金斯那时所做的区分,一些人更喜爱艺术创作的施韦奇式模式,而不是浮士德式模式。也就是说,一种现实而具体的方法取代了新浪漫主义的观点。1964年,希金斯在他参加辩论的文章《后记》中,描述了许多60年代早期的作品,他写道:

浮士德……创造了一种艺术之外的知性宗教、生活方式乃至神迹。另一方面,由于这个国家过去几年社会形势日趋恶化,我们中有许多人渐渐倾向于更多地属于施韦奇式模式的价值。我们喜爱将普通事物、工作日、没有任何价值的事物或行为连贯起来看,它们就具有了伟大的意义。罗马燃烧时,我弄了一会儿黄油、鸡蛋,乔治·布雷赫特喊:“至少一个鸡蛋。”而艾莉森·诺尔斯做了一个鸡蛋沙拉,拉·蒙特·扬则一个小时接一个小时地在—把小提琴上拉B-F的“高音”。^②

① 菲利普·康纳访谈,纽约,1988年9月17日。

② 希金斯:《后记》,4—5页。

正如希金斯指出的,激浪派中的许多人及有关的艺术家对日常事物的关注都有其政治动机。与约翰·凯奇相似,诗人杰克逊·麦克·洛是一个和平主义者,自封为“无政府主义者—平民主义者”,也受到道教和佛教相容思想的影响。他政治上崇尚个体尊严,精神上则偏好随意而为(这不仅使艺术家免去了个人的选择,而且似乎自然地构造了个人的言语和声音),两者联合起来就构成了理想社会的一个象征。他对观察艺术中运用普通事物释放出来的可能性颇感兴趣,并把自己这种兴趣归因于库尔特·斯彻维特斯的影响。^① 政治信仰也使他把诗歌带进了表演领域。诗人杰罗姆·罗滕伯格在回忆麦克·洛 60 年代初期的朗诵会时,认为他激励了许多其他诗人开始表演自己的作品(不单单是印刷出版)。他这样回忆麦克·洛的平等主义思想:

对于我来说——附近其他的诗人和艺术家也一样——被邀请与麦克·洛一起表演成为置身其中倾听作品的机会。如果说这使我们成为“一个平等的自由社会”的一分子,那么它还是一个这样的社会:由一个人物承担严谨而精明的领导角色,带领我们走向自己的经验和判断力。因为与无政府主义信仰相伴的是期待他人在互相关心的气氛中像真正的“共同开创者”那样行动。^②

1963 年 8 月,麦克·洛发明了一个写诗的系统,它建立在一张他称为“日常生活一览表”的基础上。在后来的一篇散文中,他对如何运用这一系统写诗做了指导。26 个句子从最普通的日常对

① 杰克逊·麦克·洛访谈,纽约,1988 年 9 月 16 日。

② 杰罗姆·罗滕伯格为杰克逊·麦克·洛《具象派作品,1938—1985》(纽约:鲁夫丛书,1986)作的序言。

话中摘了出来(如“我要去逛街。”“宝宝睡了吗?”“我得把狗带出去遛遛。”),它们从1到26排好次序,从A到Z标好字母,按照序号和色彩(不是花色)分派去打牌。麦克·洛教人们如何选择一组较有潜力的字母、数字(或两者的联合),如何打牌;如何考虑到一节诗的行数、一首诗的节数;如何使句子的候选表和原始表并存,或加以替换。从人人可用这个意义上说,这是一次由日常生活和普通事物的材料所创造的文学实践。^①

和麦克·洛一样,乔治·马西纳斯对普通事物的兴趣有政治动机,但他的立场不同。他和作曲家亨利·弗林特都支持一种早期受苏维埃影响的信仰。他们既拥护昙花一现的无产阶级组织,也赞成构成主义的一些观点(以莱夫和诺维叶团体为代表)。在他们看来,把艺术视为一种专门的活动,以及把艺术家视为一种单独的职业,这都是资产阶级思想。他们宣称,在无产阶级的社会主义社会里,由于所有人都能创作艺术,而且艺术与日常生活不可分割,艺术成为(或应当成为)一种日常活动。一如麦克·洛所描述的,马西纳斯的观点是“在现实主义的经济制度下,应该有现实主义艺术,对他来说,这首先指乔治·布雷赫特和拉·蒙特·扬1960年的作品,其次指(激浪派)的其他人。他认为,激浪派把‘你可以以艺术态度看待任何事物’这一思想,具体表现成了一种明确的政治思想”^②。毫无疑问,马西纳斯的现实主义观很激进。布雷赫特和扬作品的简单、具体和蓄意的不含意义,要不是当时在苏联被谴责为形式主义和颓废艺术的话,将会完全无法理解。

由于种种个人原因,普通事物在60年代被用来形成了一个总体构想:将生活和艺术编为一体。而过去,艺术家似乎站在日常生

^① 《日常生活》刊登在《具象派作品,1938—1985》上,170—173页。

^② 麦克·洛访谈。据麦克·洛说,马西纳斯曾试着安排到苏联做一次激浪派的巡回表演,但未能遂愿。

活之外——至少在后文艺复兴时期的美术世界里是这样。正如我们已经看到的,将普通事物引进艺术的技巧和动机各不相同,但有一点是大多数先锋派所认同的:艺术中纳入普通事物是实现平易和平等这一平民主义目标的一种方法。

而且,普通事物和其他题材一并为艺术所容纳,这似乎突破了艺术的终极局限,赋予艺术家以艺术的方法自由发言的权利。为什么不包括普通事物呢?为什么不表现被禁止的东西,诸如毒品、性、裸体呢?普通事物和禁忌物这两种类型似乎同样是过分的,但平等主义精神却说,在艺术中两者应有平等的机会和平等的表现。

当然,1963年的“普通事物”的含义显然不同于其他年代。此时普通事物不仅包括由私人生活和社团生活构成的民间文化,而且也包括在欣欣向荣的消费文化中与个人空间相交错缠结的公共的技术性的大众文化。19世纪末,现实主义的画家、小说家和戏剧导演业已将视线转向“普通事物”,但他们仍恪守着艺术与它所描述的现实生活之间的不可逾越的界限。他们把日常生活的主题运用到自己的艺术作品中,从很多方面向艺术类型的等级制度提出了质疑。但是,在19世纪的现实主义中,即使有的地方风格变得更适于表现一种现代的有时是谦卑的主题,艺术传统仍然保留着,“第四堵墙”依然存在,油画依然安安稳稳地在画框中放着。

不过,连那些曾捍卫过19世纪现实主义和20世纪各种现代主义的发展的人,也被先锋派的一个派别——波普艺术,以及它在其他艺术中的表现形式触犯了。因为在主流看来,波普艺术接受的是这样一个世界:在这里,“现实生活”似乎已排除了艺术;收音机、电视机、广告牌以及艺术印刷品都是真实生活的贫乏、低下、空洞无物的复制品;而收藏家和鉴赏家似乎也只是由一些俗不可耐的暴发户和青年——科兹洛夫的“附庸风雅者”——构成。这样,对于先锋派艺术家及支持者来说,运用普通事物就不仅是一种平等主义的姿态,而且也是再次震惊墨守成规者——包括上一代成

功的先锋派和艺术批评家——的一种方法。

平等造就典范结构

60年代对平等的迫切要求构造出了一种艺术家用来创作作品的特殊结构,它被用来使行为富于立体感,以及鼓动政治变革。多媒体本身就展现了艺术的平等联合。拼贴或基本的并置手法的运用,事件剧的机遇结构,激浪派的表演会、绘画、舞蹈、戏剧和先锋电影等则构成了平等的更引人注目的标志。在60年代早期纽约这种商业艺术、时装界和先锋界奇特的波普性的联姻中,连《时尚》的编辑黛安娜·弗里兰也为她的拼合摄影版面借用了拼贴画样式。她的页面是用剪下并放大的不同模特的身体的不同部位拼成,形成了一种超现实主义的“优美的尸体”的摄影语言。

举个例子吧,让我们看一下詹姆斯·罗森奎斯特的绘画《流浪者》或《默瑟·坎宁安的散步》。在第一幅画的画面中,并置着这些形象:两个芭蕾舞女演员的下半身,一张野餐桌和一张椅子,一个电灯泡,一个麦克风,拌有番茄酱的意大利面条,肉丸,青绿的橄榄,一包“新奥克斯多”,草地上的一块路牌,一个皮夹。第二幅画要稍稍简单一些,我们看到一双穿着鞋的脚,意大利面条是它的背景,一个女人的面容的碎片又构成了背景的背景,而这个女人的脸上还覆盖着更多的面条。一方面,罗森奎斯特独特的并列技巧——有些形象是倒转的或倾斜的,有些形象被分为碎片,有些是彩色的,有些是黑白的,有些看起来像是单色的黑白图片,所有的形象都大小不一——与他赖以生时所画的广告牌相似,也就是说,也许有人没有看见过广告中的这类形象,但是这种形象的堆砌与广告牌上前后相继的广告的遗迹是类似的。这些并不是从日常生活中选取的真正的普通事物,而是以杂乱形式和写实主义技巧

加以表现的,作为消费文化的形象生产的特殊部分的日常物件。

另一方面,这些看上去似乎毫不相干的信息,既没有清晰地区分前景与后景,也不讲究绘画的比例律,就这样杂合为一体,加上其中有许多物品根本不是消费品,就使得绘画比仅仅是反复使用的广告牌更富暗示性。这一格式描绘了由似乎价值相当的无意识的记忆和经历组成的精神全貌,或者,可能更少一些个性色彩地用全知视角,而不是按照透视规律安排的各种视角,描绘了美国的全貌——这是一个布满了平等事物的地域,在这里,高雅文化和大众传播媒介,自然和技术,乡村、城市和郊区,食物、金钱和洗涤剂,日常生活中舞蹈演员的脚,时装广告中的美丽女郎,今天的午餐等都被一视同仁。从包罗万象、平等接受的观念——而不是从什么都不关心的虚无态度——来看,每件事物似乎都与其他事物相平等。

伊冯娜·雷纳回忆说,她曾与西蒙娜·福蒂在早期的一部舞蹈《看——看见》中合作过,这对她运用基本的并置手法作为舞蹈结构有着重大影响。这部作品分离松散的结构给她留下了难以磨灭的印象。“她没有做任何努力将事件以某种方式串联起来……事件相继出现。每当我犹豫不决时,我就会想到这:事件相继出现。”^① 默瑟·坎宁安在编舞中所运用的意外手法更早地取消了舞蹈中的主题链环和发展性的舞句。他和约翰·凯奇两人对于偶然技巧的使用都影响了60年代的舞蹈演员,虽然从整体来看,坎宁安的动作语言更抽象些。詹姆斯·韦林,视觉艺术和舞蹈这两个领域的拼贴家,也是一个有影响的人物。但重要的是,福蒂和60年代其他艺术家运用疏散的结构组织了更为平常的动作。由于用这种方式构建,这些先前被忽略了的动作似乎重新获得了尊严和价值,打个比方说吧,它们似乎第一次“有了发言权”。

^① 伊冯娜·雷纳:《作为一个成员的演员:伊冯娜·雷纳访谈》,见《雪崩》第5期(1972年夏季号),54页。

在一些作品中,雷纳并置了毫无联系的风格或舞句——普通的“随便的”动作,尴尬的、丑陋的或社会禁止的动作。它们或是同时存在(如《地势》的“双人舞”部分中,特丽莎·布朗的上半身,即头、胳膊和肩膀都摆出浪漫的芭蕾舞姿势,下半身却摆出杂耍动作),或是相继出现(在《地势》的“独舞”部分,每个演员都有单独的舞谱,动作是从前面部分选出的67个分离的舞句中选出的)。雷纳还给舞句配上了看来似乎不大适合的音乐。最令人震惊的是,在《普通舞蹈》和《地势》的“斯潘塞·霍尔斯特独奏曲”中,她竟然使动作伴着口语出现。所有这些至今仍不入流的混杂舞以不同的方式肯定了平等主义的价值观。在《地势》“双人舞”的布朗片段,不同的舞蹈风格,或高雅或低俗,被赋予了同等价值。而在《地势》中的“独舞”部分,当舞蹈演员被随意地分配其他演员的动作时,舞蹈语言本身的价值是彼此相当的。每个舞蹈演员都不仅是独舞者,而且也有机会去表现和分享他人的动作。也就是说,在《地势》的“独舞”中,由于在个人的独特性和独舞者的价值之上,增加了传统伴舞队的一致与平等,舞队的社会作用被改写了。同样,雷纳对于音乐和语言材料的运用似乎表现了这个道理:没有哪个方面的人类活动应该排除在舞蹈的表现范围之外。

一战前,意大利未来主义者采用了马里内蒂所钟爱的伦敦歌舞杂耍剧场表演会的杂耍表演形式,作为理想的先锋表演形式。^①1920年,苏联先锋派戏剧和电影导演谢尔盖·爱森斯坦推出了一种类似杂耍动作的“杂耍蒙太奇”,把它作为结构的典范。与此相似,从戏剧(如罗伯特·尼科尔斯的《增大机》,或狄普瑞玛·戴安娜和詹姆斯·韦林在贾德森诗人剧院的合作产品《诗人的杂耍》),到

^① F.T.马里内蒂:《杂耍剧场》,选自《精选作品》(纽约:法勒、斯特劳斯、盖鲁克斯出版社,1972),R.W.弗林特编,兼作序,R.W.弗林特和阿瑟·艾·库珀特里译,116—122页。

激浪派的表演节,这种松散的杂耍表演形式一直主宰着 60 年代先锋派。

分隔结构是迈克尔·柯尔比给事件剧的拼贴形式下的定义。这一结构并没有运用传统戏剧的信息结构——其中行动通过展示和人物塑造向前发展,而是表现了独立的事件。柯尔比写道:“分隔结构建立在完全自立自足的戏剧单元的排列和相接的基础上。没有任何信息被从一个单独的戏剧单元或“分隔部分”传送到另一个中去。分隔部分也许会像《水》一样安排成连续性的,也许会像《花哨》的组合一样安排成同时发生的。”^①

这就是说,在提供一种包容了完全不同的形象、级别、动作的涵盖一切的结构时,事件剧的运作方式与罗森奎斯特的绘画极为相似。或许有人会认为,在事件剧或绘画的分隔结构中,形象和动作的自主反映了现代性的异化与孤独所导致的失落感。但从当时的评论以及观众的反映来看,并非如此。即使主题为城市的冷酷无情或大规模生产的悄无声息,这些简要形式中如此众多的迥然不同的事物(绘画中)和动作(事件剧中)的并列仍产生了生命力、丰富感和多样性。分隔结构产生了象征性地宣告了民主的开放感和机遇感。由于在基本的并置的领域,任何事物似乎都能与其他事物紧相毗邻或前后相继,也就不存在视角、情节或性格发展的等级逻辑决定艺术的抉择。

仔细观看柯尔比提及的两部 1963 年的事件剧的某些细节,就会发现它们体现了分隔结构的两种不同类型。在罗伯特·惠特曼的事件剧作品《水》(表演在一个临时搭建的场地上进行,位于洛杉矶一个私人双车房前宽敞的车道上)的演出过程中,水从地上的一根软管流进演出现场,一个男人穿过一个悬挂着的银色内胎扭进场地,然后一个女人登场,两人用洗发水、肥皂泡沫、剃须膏和攒奶

^① 柯尔比:《事件剧》,13 页。

油等洗着,给自己洗,也给对方洗,再用软管冲洗干净。从吊着但逐渐下降的水桶中倒下紫色、白色和绿色的液体,男人就用这些淋浴。然后,四个全身(除了一个胳膊和一条腿)用厚重的粗帆布裹得严严实实的女人穿过场地,间或彼此碰撞一下,或者摔倒。一场皮影戏展示了一个女人在浴缸中,或者在吃一个苹果;一个男人拿着一根软管,一条胳膊或腿正在被冲洗。再后,一部彩色影片先描绘了水的形态,后来又描绘了一个身穿各种鲜艳服装的女人。这同一个女人——真人,和她的银幕形象一前一后地行动着。^①

我要暂时忽略这场表演露骨的肉欲色彩,而赞美其平等主义的内涵。像《时尚》中的弗里兰陈设、罗森奎斯特广告牌式的绘画一样,在这些奇妙的形象中,与人体其他部位分离的胳膊、腿呈现出全新的意义,几乎自己有了生命。虽然如事件剧的名字所表明的,在各类形象中存在一条清晰的纽带,它并非偶然产生的,而是主题性的,但事件的前后相继仍然没有讲出任何故事,甚至连顺序也显得有点随意。正是由于角色和关系从来没有得到清晰的刻画,分裂的和蒙上面具的身体、相对演出和单独演出的男人女人、影子和银幕形象的运用、女人和她的电影之间的互动等“双重事物”相互叠加产生了一种神秘感(与愉悦感并重)。这里,不仅没有故事,也没有传统的人物形象,因而,形象不曾在情节的发展和人物的互动这一自然的链条中得到展现,而是积聚起来——当然这种积聚并非毫无目的。意象中的韵律和重复形成了一种结构,值得注意的是,作品按照节拍展开时出现的这一结构由价值相等的事物构成,这些事物又是通过并列的比喻这一形式表现的,如真实的女人和她的银幕形象,水和其他液体,内胎、软管和身体器官等。

克拉尼斯·奥尔登伯格的《花哨》中,分隔部分被安排成同时发

^① 1963年9月20、21日,《水》在加利福尼亚的韦斯特伍德演出。见柯尔比:《事件剧》,172—183页。

生的,而不是连续性的。在代表着一张芝加哥地图的场地的不同区域,六个活动同步进行,演出的主体就由这六个活动的六个不同的组合构成。奥尔登伯格把其中的动作描绘为“典型情境中的所有经验要素,或平淡或怪诞,都演示了如下范畴:天气、气候、地理学、教育、文化、诗、家庭生活、犯罪、产品、食物、交通、英雄、艺术、娱乐等”。例如,在一个组合中,一个头戴钢盔、足蹬橡皮胶鞋的男子默默吟诗,第二个男人不断地收集瓶子和啤酒罐头,把它们塞进一个大袋子,再爬上梯子顶端倒掉,第三个男人用长号吹着一首爱国歌曲。与此同时,一个身上挂满工具的女人爬上梯子,另一个女人揉着面团,向一个沉默的诗人大吼,叫他安静些。^①

《花哨》表现了现代都市化所产生的平均,它既想要戏仿传统市民剧,又想复制它(以一种新形式)。奥尔登伯格这样阐释事件剧的结构:“事件之间的联系和现实生活中的同样偶然。想像一张这样的地图,它像消防署的消防图,或出租车上的或警察的无线电的多重同步一样,这个城市里所有上演的事件都能从上面一眼看到。城市被事件一层层地覆盖。遗憾的是,我只限于指出其典型代表,不过观众可以想像出数目。”^② 分隔结构的运用是现代都市后工业生活的活动、声音、景象以及人们和他们的社会角色这些事物的大杂烩的一个比喻,所有这些都“平等的权利”被表现于艺术。

这里,由都市化所产生的平等性和多样性并没有被视为使人们丧失文化并且雷同的消极力量,而被看做是具有多重喷口的创造性力量的振奋人心的源泉。舞蹈编导史蒂夫·帕克斯顿评论说:“我们在说‘现实似乎由事物的许多不同部分组成’时,就已切中了要害。

^① 1963年2月8—10日,《花哨》在芝加哥大学的列克星顿会堂演出。柯尔比的《事件剧》234—261页对它进行了描绘,并刊登了奥尔登伯格的草本。弗农·齐默尔曼的电影《伤疤脸与阿芙洛狄忒》也对它进行了纪实性的描述,这部电影可以从电影制片人联合会那里租到。

^② 柯尔比:《事件剧》,235页。

举个例子说吧,作为一个舞蹈演员,你也许会上芭蕾舞课,学习那些传统的古老的东西,然后走上大街,受到摇滚乐的冲击,在地铁上看见一些奇异的人……”帕克斯顿还认为,所有这些经历价值相当,它们的差异性可以无须加以外在的统一,而由一种单一的想像纳为一体,“你(具有)对于正在发生的事件的全景的感受力”。^①

虽然大城市的多样性和同时性并不一定民主——事实上,奥尔登伯格自己也经常创作一些有关城市的暴力和贫穷的形象——还是有一种城市观念把城市视为充满机遇和道路的场所。人种学学者乌尔夫·汉纳兹指出,撇开在现代城市中时常是刺目的社会不平等现象,身份、地位的政治等级差别,以及人们最初是靠出卖劳动力才在工业城市安顿下来的这一事实不谈,仍有舆论认为,不同的人 and 不同文化的并置都产生了平等和富有生气的效果。“不管按照什么方式人们分散开来,或按照其他方式相聚,那些最终在城市落脚的人还是在他们固定的日常生活中擦肩而过,互相捕捉对方的眼神。这并不仅仅是多样性上增加的亲和性,而也许是多样性中的亲和性,或亲和性中的多样性。”^②

由基本的并置所产生的分离这一艺术手段,在不同文化时期含义也不同。正如苏珊·桑塔格在她关于事件剧的分析中指出的,超现实主义地将基本的并置作为一种正式手法运用,不仅像奥尔登伯格关于自己的作品所说的那样,与现代都市生活的断裂性相关,而且也与以挖掘潜意识为目的的自由联想的弗洛伊德技巧有关。桑塔格认为,库尔特·斯彻维特斯的城市街区垃圾的默茨集会正体现了这两种相关的解释:

① 史蒂夫·帕克斯顿访谈,佛蒙特州,伯明顿,1980年4月1日。

② 乌尔夫·汉纳兹:《城市探险:调查城市人类学》(纽约:哥伦比亚大学出版社,1980),99页。

(默茨结构)使人想起弗洛伊德把自己的方法描述为从“我们言论的垃圾堆”，“从微不足道的细节的整理”中猜测出含义。精神医生与病人打交道的工作钟点在时间限度上，与从其阴沟中找出垃圾的街区在空间上是一样的，都是任意的，一切事物都取决于构思和洞察力的创造性偶然因素。人们也许还会看到现代都市许多人工制品随心所欲的拼贴原则：建筑物规模和风格的蛮横的不和谐；商店标志的胡乱的并列；现代报纸的喧嚣的版面编排等。^①

这就是说，分隔结构不仅是对 20 世纪初期现代都市的一个恰当的比喻，对于超现实主义来说，它还是现代意识活动的象征。重要的是，正如桑塔格所提出的，在对城市和意识进行挖掘的活动中，所有事物都是平等的，它们都拥有可供挖掘的重要价值。到了 60 年代，那些被后期先锋派有意继承的比喻已被稍稍加工了，拼贴技巧并没有表现多少脱离现实的现代意识的混乱，而是以独特的象征性的考古学的方式，展现了具体的后现代世界观的多种可能性。而与拼贴技巧相关的平等主义的话语，似乎证明了在世界和艺术似乎无拘无束的这一文化的百花齐放时期，那些多种可能性的实现。而艺术有了它，似乎就可以向任何一个方向运动了。基本的并置手法在挣脱了因果关系后，似乎十分武断地把它个别成分强加给了世界。也就是说，它并没有主张或解释“平等的权利”，而是一把抓住了它。

另外一种把基本的并置看做是平等主义的判断，要联系到早期消除了差别的样式。和早期的苏联电影制片人爱森斯坦一样，凯奇教导说，拼贴技巧（在电影中则是蒙太奇）使艺术作品最终由

^① 苏珊·桑塔格：《事件剧：一种基本的并置的艺术》，见《再度来临》；桑塔格的《反阐释》转载。

观众的眼睛(心灵)完成,而不是由艺术家完成。“这段没有主旨的音乐的目的,”凯奇写道,“是让观众明白,倾听作品是他自己的行为。因此,可以这么说,音乐是他的,而不是作曲家的。”^①从理论上说,这是平等的一种形式,观众被放在和艺术家同样的高度。对这些艺术家来说,分隔结构连同其他反等级制度的平等技巧是为了产生导致平等的政治影响。

60年代的艺术家都遵从爱森斯坦和凯奇的信仰,即观众对于拼贴的艺术作品的创作和理解不可或缺。阿尔·汉森回忆说,他最初上凯奇的实验音乐课程,不是为了成为作曲家,而是想为以后做实验电影制片人增添一些知识。开学第一天,他就向凯奇解释说,自己正是因为读了爱森斯坦的作品才第一个前来听课的,如果真像爱森斯坦所写,所有的艺术形式都在电影结构中汇聚,那么显然对于实验音乐多一点了解会对一个未来的电影导演有所裨益。据汉森回忆,这一解释可能使一些同学迷惑不解,但凯奇听了很高兴。不过,汉森说,凯奇的课程最终改变了他对电影和艺术活动的看法:“实际上,到课程结束时,我发现一切艺术形式不是在电影中,而是在眼球中汇聚,在观察者的头脑里汇聚,不管怎样。因此,在事件剧中——我最初没有认识到事件剧就是形式本身,后来我抱着寻求一种新的艺术形式的希望,开创了一条艺术形式相互重叠相互渗透的道路——我找到了出路。”^②

就这样,平等主义的价值观决定了所有的材料乃至所有的艺术家和艺术品都有平等的机会和平等的价值——至少在理论上如此。基本的并置的手法和容纳普通事物,至少保证了所有的材料都有充分表现的机会。

^① 理查德·科斯特拉尼茨:《和约翰·凯奇对话》,见科斯特拉尼茨编:《约翰·凯奇》,11页。

^② 汉森:《事件剧入门读物》,94页。

5 梦想自由

“自由”在 1963 年,不论对于主流派还是对于先锋派而言,都是一个承担着种种艺术后果的重要政治问题。作为其乌托邦幻想的一部分,先锋派认为自由可以存在于团体之中。但实际上,“自由”这个概念本身就决定了自主权利和个人主义的概念与团体约束之间存在着矛盾。社会生活是限制的强大来源,而且,自相矛盾的是彻底的自由将意味着完全的孤立状态,这是人类无法实现也无法承受的。因此,在西方文化中,对于自由和社会生活,有一种深深的矛盾情绪:团体之梦本身与自由之梦无法相容,这是先锋派试图寻求解决的一个矛盾。^①

60 年代的艺术家们构建了这样一种艺术,这种艺术重新设想了一种同时获得自由与团体的日常生活。就算这样一种解决方式

^① 正如社会学家齐格蒙特·鲍曼所指出的:“矛盾情绪(或态度)的两个方面,一方面与自由体验相关,另一方面则与对所有团体成员的约束相关,这两个方面不断地生发出团体的梦想;一个特殊种类的团体,可以说,它与任何历史学家和人类学家所知晓的真正的团体毫无相似之处。(玛丽·道格拉斯下了一个简短的结论:‘小规模的社会成不了团体理想化范式的典型例证。’)”[齐格蒙特·鲍曼:《自由》(明尼阿波利斯:明尼苏达大学出版社,1988),53 页]玛丽·道格拉斯的引言出自《制度如何思考》(伦敦:劳特利奇和基根·保罗,1987),25 页。就 1963 年格林尼治村中存在的自由和友谊的双重幻想而言,鲍曼对于虚构的团体这一方面的进一步评价是有益的:“幻想,衍生于‘自由’那令人仓皇失措的一词多解,魔法般地组建起一个团体。这是一个同时结束了对于孤独的恐惧以及对于压制的憎恶的团体;一个并不是简单‘抵消’这两个讨厌的极端,而是永远把它们一笔勾销的团体;一个身处其中可以同时享有自由与和睦的团体。也就是说,两项都将是免费的。对于在日常生活的现实中不断遇到并且无法最终解决的矛盾而言,幻想这类团体只是虚幻的解决方法。”(53 页)

最终被证明是虚幻的,但在1963年,似乎有必要寻找一种使这些想像具体化的模式。如果有一个强大的经济基础,这似乎也是可能的。

这种幻想在60年代早期出现并非偶然。因为如果说当代消费者市场已经取代了以前的资本主义生产领域,成为自我实现的中心,使得选择的自由第一次为许多人所获得(但也不是没有引起大量社会问题),那么应该说,在我们的时代,自由的理念与经济的繁荣是无可避免地联系在一起,尤其当自由的理念通过大众消费者文化来表达时,更是如此。因此,一个民主自由的文化与一个共产主义压抑文化之间的冷战对立,用官方辞令来说,常常表现为丰裕与短缺两相对立的鲜明形式。在美国的美术作品和商业艺术中,从各种大众传播媒介中充斥的食品、服装和耐用消费品的广告,到波普艺术画作对这些意象的重新构造,再到舞蹈和事件剧中物的扩散、富足的意象,无论在官方层面或非官方层面都表现得很清楚。对这种商品和生活资料的丰富的感觉,即使是处于极端对立面的亚文化圈也未提出质疑。在这个文化的其他竞技场上也许有过争斗,但似乎有种共识即财富是无限的。社会批评家,如迈克尔·哈林顿在《另一个美国》一书中指出,财富分布不均,但人们却想当然地认为,未来自然资源是取之不尽、用之不竭的。^① 文化历史学家约翰·考恩霍在《公路旁的啤酒罐;或者,爱默生究竟怎么了?》一文中推想:美国“不均匀的富足”并非是民主自由的前提,而是正相反,民主产生富足。^② 甚至像约翰·凯奇这样的无政府主义者都认为,只要你接受你周围的世界,财富人人都唾手可得。

实际上,在先锋派艺术中,对集体性加以表现的结构也是很丰

① 迈克尔·哈林顿:《另一个美国》(纽约:企鹅出版社,1963)。

② 约翰·考恩霍:《公路旁的啤酒罐;或者,爱默生究竟怎么了?》,收入《公路旁的啤酒罐:美国风情录》(巴尔的摩:约翰斯·霍普金斯大学出版社,1988),215—242页,前言由拉尔夫·埃利森撰写。

富的,甚至是无节制的:文集、流行音乐会、汇演、马拉松式的综合表演(马铃薯节、讨论会、小型时事讽刺剧),对“某一事件”的巨细靡遗的冗长表演,同步表演,多媒体的采用,由多重投影制成的电影,被称为“剩余物”的舞蹈系列,奥尔登伯格的“百货商店”和“激浪商店”。激浪派还专事“寻宝游戏”和城市巡回演出,所到之处,整个大都市都成为它的舞台。苏珊·桑塔格把事件剧称为“被塞满的客体”^①。先锋电影描绘了泡在因经济繁荣而产生的无休止的闲暇中的人们。就模仿表演詹姆斯·韦林和艾琳·帕斯罗夫的舞蹈以及剧作,阿尔·卡迈恩斯的音乐,戴维·戈登的《随意的早餐》,西诺咖啡馆的令人震惊的保留剧目轮演而言,历史本身成了一个无底的珍宝箱。毫不奇怪,在60年代早期达到顶峰的大众消费者文化深深迷住了这一时期的艺术家,并时常成为他们的艺术主题,这一点毫不令人惊异。但即使在大众消费者文化不是艺术品的明显主题的地方,这一时期流行的这种宽容——经常提到的问题是“为什么不?”——标志着多种选择的可能性,这是一种植根于经济富足的、在广阔范围内进行选择的自由。艺术家们也许没有创办歌舞剧团或好莱坞制片厂的财力,也许他们还将此类机构的资产视为腐败的,但如果你认为任何事物都可以成为艺术,那么就会有大量的资财供你使用,不管你干什么。而当这种“凑合”的节俭态度与一种经济基础(艺术家靠打零工或朋友间互相资助)相结合时,便产生了一种另外可供选择的经济学,它造就了先锋艺术的繁荣。

60年代的先锋派以各自不同的方式,比他们的前辈50年代的先锋派更加接近自由的主题。约翰·凯奇、莫顿·费尔德曼等人的音乐,默瑟·坎宁安的舞蹈以及抽象表现主义油画,在许多人看来是“关于”自由的,只不过用的是抽象的方式。那些艺术家多变的艺术手法都是自由的隐喻。承认偶然性,允许音乐家在团体演

^① 苏珊·桑塔格:《事件剧:一种激进的并置艺术》,载于《反对释义》,263页。

出中拥有作曲家没有预见到的艺术选择的自由；打破艺术作品的整体性，以便使每个部分都有自主的权利；运用各种空间构造，以便使舞台或画布看来似乎从严格的透视法则下解放了出来。

凯奇将他自己和其他作曲家的作品的演出看做是根据乌托邦准则组织起来的社会范式，这些准则保留了个人的自主性和自发性。即使有时从实际的艺术创作过程来看，未必能做到这一点，但最后完成的作品的外观却常常能使人联想到这种社会形态，例如：坎宁安的舞蹈在编舞的过程中加入了随意性，但通常又排除具体表演者的即兴表演；或者如杰克逊·波洛克的画，看来似乎是一些无法模仿的、随意的点滴，实际上却是可以复制的。这在一定程度上是形式因素——声音、身体、空间——从他们各自艺术形式中的主要准则中“解放”出来的结果。和谐、对称、变异以及音乐和舞蹈中的乐句划分、视觉艺术中的透视法等，这一切规则都遭到了蓄意破坏。如果依照艺术常规来组织材料被认为代表了社会的束缚，那么当那些常规被打破时，似乎就获得了自由。

但是，作为50年代艺术家的后继者的这一代，他们试图赋予自由更加具体的形式，他们部分地是通过摒弃了现代主义的抽象手法并引入具体的政治内容，部分地是进一步提高了对解放艺术形式的隐喻式的强调。

这一章集中讨论“自由”这一主题，这一主题以若干迥然不同的，有时又相互联系的政治/文化领域的形式明确表现在格林尼治村先锋派艺术世界中。其一是民权运动，它自命为“自由运动”，它在美国内战一百周年纪念活动期间，提醒整个国家，自废除奴隶制以来，非裔美国人又忍受了整整一个世纪的歧视，这是一种高明的策略。其二是艺术界与冷战宣传的关系。这种宣传以政治的、经济的、艺术的和个人的自由，在共产主义和资本主义、东方和西方之间造成了极端的对立。其三是艺术世界的某些领域，尤其是电影领域不断挑战官方的审查制度，并考验言论自由的极限，以此抵

制官方对美国民主自由的限制。其四是直接针对冷战可能会激化的威胁,和平运动抨击了国家的军国主义。

然而,首先,我要谈谈先锋派自由的另一方面——游戏的王国,它以一种另外可供选择的文化的乌托邦幻想,把艺术、社团建设和自由联系在一起。游戏的主题,尤其是艺术作为游戏的重新定义,同时影响了先锋文化的风格和内容。

艺术是游戏

作为自由游戏的艺术,成为60年代先锋派重新构想的社团的组成部分。艺术家们企图在日常生活中恢复创造并扮演那个人类堕落前的、前资本主义的、尚未异化的角色,与此同时巩固社团友情的纽带,并且松开由社会结构产生的任何羁绊。艺术家们还进一步提出,正是通过艺术,这种未被异化的幻想可以实现,但这是一种游戏的而非严肃的艺术,在这种艺术中,公众和个人的生活可以互换或者融合,工作和游戏也可自由选择。然而,这个新浪漫主义的幻想一点儿也不恋旧或保守。虽然它产生于一种有闲和有钱的消费者文化,但它与关于社会关系和身体的革新性的,甚至是颠覆性的观念相联系。

林林总总的娱乐和游戏被视为艺术寻求解放的模式。在这类作品中表现儿童不受压抑的行为就是其中一种方式,如菲利浦·康纳的《铜管乐队儿童指挥》(一个4岁小孩在一个像算盘一样的物体上移动珠子,以其作为铜管乐队的乐谱),以及肯·雅各布森的电影《金蛇美女》,在影片中,杰克·史密斯打扮得像一个超大号的婴儿,玩躲猫猫的游戏,唱跑了调的歌,而且还捏着嗓子,讲一个小男

孩等妈妈回家的长故事。^① 孩子气的游戏使人从成人行为所固有的规范、限制和禁忌中解脱出来,并使那些通常被社会所禁止的愉悦和愤慨成为可能。通过这样的方式,孩子气的游戏就与第二种游戏形式即节日庆典联系在一起了,它容许漠视常规的行为毫无顾忌地超越所有的社会约束。

在1963—1964年,节日庆典是非常普及的形式,从激浪派艺术节到夏洛特·穆尔曼的首次先锋派艺术节。而在由阿伦·卡普罗、罗伯特·沃茨和乔治·布雷赫特组织,由斯莫林画廊赞助的马铃薯节上,这种形式达到了极致。马铃薯节包含了大量真实的表演,从“马铃薯日”——一场宏大的综合演出,大约有37位艺术家的140部作品在“金属诗人剧院”上演,5月2日星期六下午开始,星期天结束——到本·佩特森的各式各样的巡回演出,到艾莉森·诺尔斯3月9日至11日在斯莫林画廊举办的马铃薯帽拍卖,到5月19日在西格尔农场举办的野餐式的午后活动,到5月28日迈克尔·柯尔比的《第一和第二荒原》,到5月21—29日在科恩比画廊举行的竞赛和幕间音乐演奏。马铃薯节还包括为特定日子的概念艺术表演所准备的指南。

游戏的第三种方式是游戏结构的运用,包括那些相关的随机活动。游戏结构的运用,是一种涉及规则的独特游戏方式,它有几个直接的来源。约翰·凯奇随机改编乐曲以及解决问题的方法影响了作曲者、激浪派艺术家、事件剧创作者和舞蹈编导。游戏结构最初被运用于事件剧中,尤其是卡普罗的作品中。在戏剧中,它们

^① 菲利浦·康纳:《铜管乐队儿童指挥》,收入本杰明·佩特森、菲利浦·康纳、艾莉森·诺尔斯、托马斯·施米特:《四组》(纽约:大不同出版社,1965),169页;《金蛇美女》可从电影创作人联合会和“新电视”的录像带中找到。西特尼在《充满幻想的电影》一书中(330—334页)对这部电影进行了讨论,詹姆斯在《在电影的寓言》一书中(125—127页)对此也做了讨论。史密斯的口述版被收入杰克·史密斯和肯·雅各布森的《〈金蛇美女〉的电影配乐》[《电影文化》第29期(1963年夏季号),2—3页]。

为维奥拉·斯波林所运用。1963年斯波林首次出版了她的戏剧游戏集,这本书被非现实主义演员奉为《圣经》。^① 开放剧院把斯波林的游戏和诺拉·奇尔顿的“音响和动作”练习相混合,发明了它自己的集体“游戏”和“仪式”,其中许多包含模仿游戏。^② 此外,那些在西海岸接受过安娜·哈尔普林舞蹈创作室影响或与她合作过的舞蹈演员、作曲家以及视觉艺术家们,包括西蒙娜·福蒂、罗伯特·莫里斯、伊冯娜·雷纳、特丽莎·布朗和拉·蒙特·扬,他们都曾学习她创造韵律的游戏——工作法。^③ 西蒙娜·福蒂,1963年时为罗伯特·惠特曼的事件剧做专职工作,她60年代早期以游戏和儿童游乐场活动为基础,创作过几个“舞蹈雕塑作品”^④。游戏使艺术家们如有神助,它的根本的悖论在于艺术家们创造自由王国的能力局限于游戏规则之内。

同时与游戏和玩具相联系的是俘获了许多艺术家的想像力的盒子——这次起影响作用的人物不是凯奇,而是约瑟夫·康奈尔和马塞尔·杜尚。各式激浪盒盛行,从汐见千惠子的环状盒到阿约的手指盒,到本·沃特尔的神秘信封,到集体做激浪工具包——一个由各类艺术家共同制作的由28个二维或三维物体组成的《选集》(包括前面提及的三个),作为成批制作的艺术品,收集、归类放在

① 维奥拉·斯波林:《即兴戏剧》(西北大学出版社,1963)。

② 帕索里:《一本关于开放剧院的书》。

③ 安娜·哈尔普林:《全是克里斯托弗·哥伦布的错》,《舞蹈杂志》第37期(1963年秋),38—39、61—62页;安娜·哈尔普林等:《选集》(圣弗朗西斯科:圣弗朗西斯科舞者创作室,1973);安娜·哈尔普林等:《选集补遗》(圣弗朗西斯科:圣弗朗西斯科舞者创作室,1975)。

④ 西蒙娜·福蒂:《动作手册》(哈里法克斯,新斯科舍省:新斯科舍艺术与设计学院出版社;纽约:纽约大学出版社,1974)。

公文包里。^① 激浪派年礼盒,起初是计划作为《选集》的第二卷,它包括散文、乐谱、照片、小册子、一张唱片、几部电影脚本以及其他物件,都装在一个木头盒子里。^② 罗伯特·莫里斯最早的雕刻作品是“自己发声的盒子”(1961),它是一个立方体的木块,里面装着一个发出锯木声和敲击声的磁带录音机,这些声音是莫里斯做这个木盒时所发出的。1963年10月在格林画廊举办的莫里斯首次个人作品展上展出了这只盒子,同时参展的还有另外三个更好玩的盒子:一个是敞开并陈列着一张它自己的照片的盒子;一个是凹凸盒(两扇门打开后,显示出胸部的形状,一边是一个挺起的乳头,另一边本应是乳头的地方有一个小凹);以及一个“I”(我)型盒,在“I”型的门里有一张艺术家本人的裸体照片。

游戏的第四个舞台是体育,60年代的艺术家们不断探索它的重要意义。运动有助于强健体魄、培养团队精神。60年代早期的艺术家们把运动意象视为大众文化的组成部分,既把它本身看做是一种大众娱乐方式,又把它看做一种媒介表现。尽管在历史上,运动有时被看做是一种对身体来说难以忍受的艰苦训练,或者是一种以牺牲个体来达到集体目标的可怕的严格管制,但在先锋派那里,它表示不同的意义。因此,像沃尔特·德·玛丽亚的《致特里·赖利》(其中同名作曲家像在用一件乐器一样,“耍弄”一件棒球运动员的器具),或者像罗伯特·劳申伯格的《鹈鹕》(舞蹈,其中两个男人穿着旱冰鞋,一个女人则用脚尖跳舞)这样的表演,为运动的文化意义提供了有趣而又直观的象征、神话般的品质以及它们象

① 随着内容的不断更新,激浪工具包的“发行”没有间断。1977年的激浪橱是激浪工具包的巅峰之作。见亨德里克斯编:《激浪艺术宝典》,72—76页。亨德里克斯指出,肯·弗里德曼告诉了他有关一种大型激浪工具包的消息——或者是小型激浪商店——这件作品是由马西纳斯创作的,弗里德曼带着它,像带着旅行推销商的用具包一样,跑遍了全国(76页)。亨德里克斯的论点是:马西纳斯确实是从杜尚《作为旅行包的盒子》那儿借鉴了这种独特的盒子样式。

② 亨德里克斯编:《激浪艺术宝典》,103—110页。

征着力量、速度和自由的形象。此外,像朱迪思·邓恩(《速度极限》中的舞蹈动作是以摔跤动作为基础的)和伊冯娜·雷纳(在《地带》以及她所编排的其他舞蹈中带有各种球类游戏)这样的舞蹈编导们指望体育活动成为永不产生雷同舞蹈动作语言的资料来源。在这个意义上,尤其对女性身体而言,运动成了一条寻求解放的道路。^①在这类表演中与在波普艺术和其他视觉艺术中一样,如,安迪·沃霍尔的《棒球》(1962)与罗伯特·劳申伯格的《游艇》(1962—1963)和《交叉点》(1963)——60年代早期的艺术家们把运动作为易懂的、团体的和自由的大众代码来加以利用。尤其是,运动还象征着一方竞技场,在这里,身体以雄辩的身体语言来维护自由。

因此,这些艺术家们把艺术作为某种幼稚、有趣、自由而非成熟、严肃的东西加以重塑。这一点在许多方面与让-保罗·萨特、约翰·休伊曾加以及其他当代理论家的见解相契合。^②这一先入之见指明了一条通往自由本身的道路,一条由艺术家们而不是政客们来开辟的道路。

回顾1965年贾德森舞蹈剧院的头两季,吉尔·约翰斯顿写了一篇名为《游戏》的通栏文章,她在文中称赞了这种把游戏大量地应用到作品中的做法。

^① 沃尔特·德·玛丽亚:《致特里·赖利》,写于1960年5月,载于扬与麦克·洛编的《选集》,未标记页数。关于《鹤鹑》的资料来自我对特丽莎·布朗、亚历克斯·海和罗伯特·劳申伯格的采访,纽约城,1980年2月17日。瑞典的《鹤鹑》设计底本和说明资料来源不明,1980年春,由戴维·沃恩提供;科斯特拉尼茨:《多手段戏剧》,80—81页;国家艺术品展览、史密森慈善机构:《罗伯特·劳申伯格》,展览目录(华盛顿,1976年10月30日—1977年1月2日),182—184页;卡尔文·汤姆金斯:《大墙外》(纽约花园城:道布尔迪,1980),227页。作为贾德森舞剧院5号音乐会和1963年5月9日的波普艺术节的一部分,《鹤鹑》举行了首场演出。后来,1965年5月24—26日在纽约举行的纽约第一次戏剧大会上,1966年4月20日在加利福尼亚州卡尔弗城的早冰场上,1966年4月26日在美国华盛顿联邦剧场,《鹤鹑》多次重演。(《罗伯特·劳申伯格》,184页)

^② 让-保罗·萨特:《存在与虚无》(纽约:哲学图书馆,1956),E.巴恩斯译,以及约翰·休伊曾加:《鲁登斯人》(纽约:罗伊出版公司,1950;波士顿:灯塔出版社,1955)。

起初,贾德森运动受到的是一种游戏式舞蹈的新观念的影响。看到这使万物欢欣的前景,我把这种舞蹈形式视为一种欢乐的活动。在过去黯淡的年代里,舞蹈是一种欢乐的活动,而且在人们聚集在一起举行的娱乐和祈祷仪式上,它仍然是欢乐的,比如在晚会上,在街角;并且我认为贾德森舞蹈运动……象征着一次向喜庆活动的回归,在那里,舞蹈家们不会遭受到他们的先辈们所要遭受的折磨。我不是说贾德森的舞蹈编导们像寄生虫一样坐着没事干。现代舞蹈编导与过去的一样敬业。但是现代的舞蹈编导们在派对上享受欢乐,而当正式表演时,他们通常创作一台关于游戏和其他娱乐的演出。

游戏的示范,作为一种至关重要的舞蹈动作风格,是一次意义重大的回归。游戏的关键是即兴创作。正如字典上所说的,即兴创作就是当场创作。儿童用这种方式即席创作,而且无须为选择行为方式而发愁。当他们喜欢他们做出来的动作,他们就重复做,这样就形成了一个固定的动作方式,就像“跳房子”游戏或红灯。回归儿童行为方式的成人也一样……

在这里,约翰斯顿以他的观点,即游戏是一条越过形而上的门槛进入纯自由领域的通道,以及他对于与一种神圣祭仪相联系的古代民间节日庆典的怀恋,让人想起休伊曾加。然而,与休伊曾加不同,她认为当代社会自身拥有具有同等影响力的公共娱乐空间。并且,在文章的结尾,她把欢乐和自由的愿望——以及把愉悦、自由两者与儿童时期联系起来的浪漫的原始主义——与鲜明的先锋派传统连接在一起,那些她所拥护的艺术家们正是这种传统的不折不扣的后继者。

在现代艺术史上,19世纪的浪漫主义者向理性传统提出了质疑,而对人性中的童真发出了“哈利路亚”的欢呼声,这

种时刻一去不复返了。在法国,20世纪早期培养出了一批艺术家,正如罗杰·沙特克所说,这批艺术家相信孩子的奇妙才能、自发冲动和破坏能力不亚于成人……萨蒂本人曾说,他“愿意去学习那种一个一岁的孩子会做出的音乐”。^①

把艺术当做游戏的提法是一个具有建设性的观点,因为它在两个方面是违反常规的。它竭力反对主流文化认为高雅艺术是严肃事业的价值观,同时,它通过回归19世纪10年代和20年代的先锋派的娱乐“传统”,向前一代先锋派艺术家(即:抽象表现主义者、现代舞蹈家、现实主义剧作家)的自负发起了挑战。而且,尽管在许多60年代早期流行的讲求理智的理论中,游戏和艺术被比做亲戚,艺术被认为是游戏的严肃的同类物,是游戏积极的文化价值观的成熟体现。60年代的先锋派艺术家们废除了这种关系,进行直接分享游戏的兴奋情绪的艺术创作。艺术家们崇尚回归、孩子气的言行,以及多种形式的有悖常情的、不属于道德范畴的身体愉悦,他们采取了一种与主流文化和前辈先锋派艺术家相对立的艺术观点,后两者的严肃性限定了他们的风格。

战后出生率的激增和60年代早期青年文化的产生,是游戏和娱乐得到重视的一个重要的社会—经济因素。1963年青少年的花费创下了220亿的纪录,其中的绝大部分用在了休闲娱乐上。^②对于这一代艺术家来说,游戏和娱乐是流行的并有吸引力的,部分的原因是他们中的许多人是孩子,或者不超过20岁,而且整个文化正在尽可能长远地影响着儿童和青少年。同时,整个美国社会,在这个富足的、科技发展的时代,正面临着休闲时间的惊人增长,这个问题激起

① 吉尔·约翰斯顿:《舞蹈日志:戏剧》,《村之声》1965年11月18日,15、22页。

② E.勒滕伯格:《混乱的筵席:1945年后的美国社会》(波士顿:小布朗出版社,1973),65页。

了那场关于工作与娱乐之间的新平衡所导致的文化后果的广泛讨论。先锋派艺术家带着他们关于游戏的先入之见参加了这场讨论。

尤其是语言学结构主义、文学批评、人类学的产生,以及游戏理论的数学方法的普及这一知识因素,促使了对游戏结构的强烈迷恋。(先锋派艺术)对运动意象感兴趣的一个文化因素,是他们认为这是美国体育运动时代的终结。体育运动正开始过度地商业化,并且,有些人认为过于专业化了:如果说娱乐、游戏和体育被视为身体动力的所在,那么,随着体育开始渐渐成为历史,随着即使是那被尊崇为自由美国人的强健体魄也开始被视为老一套压迫的对象时,就体育而言,它成了一个已被涂抹上怀旧色彩的所在。

最后,民间文化把社会关系想像成协调、完整的,出于对这种民间文化的迫切需要,游戏被矛盾地看做是尚未被异化的工作。游戏通常不同于日常生活,也不同于工作,但作为日常生活的一部分,它对于这些艺术家在艺术中把游戏恢复为日常生活的组成部分的构想来说,是至关重要的。工作和游戏都被重新恢复为尚未被异化的劳动和不受约束的寻欢作乐。而艺术是开发利用这两大领域的手段。艺术并不依靠直接援用工作或游戏,或者把它们表现为理想化的超凡状态或抽象的形式来产生艺术;它把它们再现实化。艺术并不被假想为类游戏,它被认为就是游戏。进一步说,艺术、工作和游戏被认为是一组同义词,而不是反义词。它是一个被认为是自由的整体。因此,与这个时期的文化思潮相应,艺术被视为一个联结工作和游戏以生产自由的社会空间。

黑人艺术和关于黑人的艺术

民权运动是1963—1964年亚文化圈斗争的一个重要舞台。相对而言,被卷入格林尼治村先锋派事件剧、舞蹈、外外百老汇戏

剧以及视觉艺术世界的非裔美国人却不多。在这里,我想更仔细地考察非裔美国人参与先锋派艺术的表现。虽然他们在先锋派中属于少数派,但毕竟在这次运动中有黑人参与者,这个事实本身就表明,美国艺术的人口构成已经在民权运动的压力下发生了改变。白人先锋派的大门正被黑人、并正向黑人打开,然而还存在着一种非裔美国人艺术家对艺术个性的更新的独立追求,这也是对20年代黑人民族主义潮流的缅怀。由于种族暴力的加剧,加上马尔科姆的作品的催化以及由于民权运动只赢得了有限公民权所带来的挫败感,到60年代中期,这一倾向发展成了完全独立的黑人先锋派。这次黑人先锋艺术运动关注的是不同于占主导地位的白人早期后现代艺术的内容、风格和观众。

但在1963年,尽管人们感到自由民权运动到了转折关头,尽管60年代后期的政治/文化分离主义这时已在文化中埋下了种子,但分歧仍不太明显。虽然一般说来,黑人和白人确实占据了各自的艺术领域,正如他们在美国艺术的种族隔离史上一向所占据的那样,但在这个特殊的时刻,这些领域发生了短暂的交叠。格林尼治村已经成了一个黑人和白人能够以群居的方式和睦共处的地方。50年代后期的垮掉的一代,就是一个取消了种族隔离的团体,其中不仅白人诗人和黑人诗人聚集在一起,而且正如诺曼·梅勒在《白黑人——对于现代爵士乐迷的粗浅看法》中所指出的,白人作家和其他时髦人士都很欣赏黑人文化风格中的元素,从大麻到性自由到爵士乐的韵律。^①此外,总体上说,格林尼治村的大多数人对不守成规的观念所持的容忍态度,吸引了不同种族间通婚的夫妇。他们当中有艺术家,也有非艺术家。虽然村中的白种人可能会(并且确曾大声疾呼地)反对,但到1963年,众所周知的是“当全世

^① 诺曼·梅勒:《白黑人——对于现代爵士乐迷的粗浅看法》,《异议》第4卷第3期(1957年夏季号),276—293页。

界的注意力一度都集中在美国种族摩擦问题上的时候,格林尼治村和其他几个波希米亚人聚居地却是国内仅有的、不同种族间通婚者能够适得其所的地方”^①。虽然60年代早期的先锋派中是白人占主导地位,但它作为格林尼治村的一部分,仍被公开地卷入了民权运动和种族融合。格林尼治村是一个跨种族文化突出的地方,在这里,跨种族文化,像跨种族通婚的夫妇们一样,能够“适得其所”。

勒鲁伊·琼斯是格林尼治村先锋派中一位著名的非裔美国人代言人。他创作诗歌和戏剧,并且作为乐评人,他还为人们认识以黑人先锋派为主的新爵士乐提供了指引。正如琼斯/巴拉卡所言,他对于戏剧日益增长的兴趣是他的种族意识和政治意识日渐成熟的结果。^② 具有讽刺意味的是,后来,最初吸引他进入格林尼治村戏剧舞台的那股冲动,最终却使他脱离了白人先锋派,走出格林尼治村,进入哈莱姆,成为那里最重要的理论家、戏剧家和黑人戏剧运动的发起人之一。^③ 至1964年春,随着他的戏剧《荷兰人》一时的名声大噪,琼斯以持激进政治观点的非裔美国人剧作家而闻名。1965年,琼斯离开了格林尼治村,离开了格林尼治村那多少有点种族平等的先锋派,这是非裔美国人向政治/艺术分离主义转变的典型标志,它也大大减少了非裔美国人在纽约先锋派中的代表,使格林尼治村丧失了它最重要的黑人代言人。

正如在主流艺术中那样,在先锋派艺术中,戏剧往往是非裔美国人有突出表现的领域。如艾伦·斯图尔特,他是妈妈咖啡馆的创建人,非裔美国人,是(并且一直是)外外百老汇剧院最重要的创作

① 博罗夫:《格林尼治村介绍》,麦克德拉夫:《格林尼治村》,10页。也可参见弗雷德·波利奇:《这里黑白婚配在增加》,《纽约时报》1963年10月18日,1、18页。

② 阿米利·巴拉卡:《勒鲁伊·琼斯阿米利·巴拉卡》(纽约:弗罗德里奇书店,1984)。

③ 吉纳维夫·法布里:《鼓、面具与隐喻:当代非裔美国人戏剧》(马萨诸塞州,剑桥:哈佛大学出版社,1983),梅尔文·狄克逊译,是一部黑人戏剧运动的批评史。

人之一。在1963—1964年演出季中,黑人以及他们对自由平等的要求进入从百老汇到东村这些剧场的舞台中心。一方面,这与演员协会自50年代以来的不懈努力有关,他们努力消除美国戏剧中存在的种族不平等现象,努力为黑人演员提供更多的就业机会。^①一方面,与外百老汇和外外百老汇作品数量的普遍增长有关。而且,这还与对新的戏剧素材的关注有关,即有意识地将非裔美国人置于舞台的中心,试图以此改变美国的种族关系。也就是说,关键在于要突出一个积极进取的形象以引导文化运动的发展方向,而不仅仅是反映现状。那一年,在百老汇非裔美国人演员可获得的工作总数从51个一跃而为168个,在外百老汇则从26个增加到了116个。在百老汇上演的24部作品和在外百老汇上演的27部作品雇佣了黑人演员,而且,16部百老汇作品以及11部外百老汇作品拥有同时包括黑人和白人的演员阵容。^②但在那些不同的剧场表现黑人的方式却大相径庭,而在外外百老汇差距就更大了。

1963年,约瑟芬·贝克,著名的喜剧、时俗讽刺剧舞蹈家,电影演员,20年代感伤恋歌歌手,在巴黎度过了近半个世纪的流亡生活之后,衣锦还乡,伸张民权,并在全美国进行巡回演出。贝克二战期间活跃于法国抵抗运动,长期以来在民权问题上仗义执言。在1963年8月的华盛顿示威游行中,她是个出色的讲演家,她当众赞美了种族平等的前景。后来她说,那次游行活动使她对美国白人的恐惧消失了,“我平生第一次感受到了自由。我知道一切都在好起来”^③。那年冬天,在一台盛大的百老汇演出上,贝克载歌载

① 艾伦·沃尔:《黑人音乐剧:从莽汉汤恩到梦女孩》(巴吞鲁日:路易斯安娜大学出版社,1989)第13章“发挥民主作用”,记述战后演员与观众的整合以及演员协会在这次斗争中的作用。

② 《公正》(1955—1966),引自沃尔:《黑人音乐剧:从莽汉汤恩到梦女孩》,225页。

③ 约瑟芬·贝克:《出外像雄狮,在家像绵羊》,《全国观察家报》1964年4月6日,引自菲利浦·罗斯:《爵士女王:约瑟芬·贝克的年轻时代》(纽约:道布尔迪出版社,1989),242页。

舞,同台演出的还有特立尼达岛的舞蹈家杰弗里·霍尔德、阿维舞蹈队以及拉尔·比彻姆三人组合(据节目单的介绍,是一个原始而又现代的舞蹈组合)。但贝克在百老汇的演出中,身着由设计师专门设计的服装,伴随着娱人的旋律,所显示出来的形象更多地让人想起她魅惑迷人的巴黎演艺生涯,而非政治运动。^①

在那个演出季节中,两出30、40年代的黑人表演的音乐剧又复兴了:在“城市中心”重演的《波基和贝丝》和在格林尼治的马厩剧院重演的《天堂小屋》。^②说它们是黑人音乐喜剧仅仅是指它们拥有非裔美国人组成的演员阵容,而编剧和配乐都是白人。这两部戏剧在上演期间被评论为黑人生活和黑人音乐的老套的白人版本,它们对白人观众比对黑人观众更有吸引力。贝克的音乐会和这两出戏都是以异国风情来吸引白人观众的,是早期黑人百老汇娱乐表演的残羹冷炙。

但在这个演出季节里还出现了几部非裔美国人为非裔美国人表演者新创作的音乐喜剧,而且,重要的是,非裔美国人观众也在那个季节涌现了。德高望重的诗人朗斯顿·休伊斯是60年代与20年代哈莱姆文艺复兴时期黑人音乐喜剧黄金时代之间的一条重要

① 1964年2月4日,约瑟芬·贝克及其同行的演出在布鲁克斯·阿特金森剧院如期举行。共演出16场(直到2月16日),后来于3月31日在亨利·米勒剧院再次上演,在那儿表演了24场(最后于4月19日闭幕)。[丹尼尔·布卢姆编:《戏剧世界:1963—1964演出季》(费城:奇尔顿书店,1964),78页;刘易斯·芬克:《一个容光焕发的约瑟芬·贝克又回来了》,《纽约时报》1964年2月5日,30页]代表着贝克风格的奢华的服装是向迪奥、巴尔曼、兰文屋和巴伦夏加订做的;照片上,她裹着一件紧身曳地长裙,或者说,是一件满是褶边、式样繁复的无吊带装,风姿优雅,珠光宝气。音乐演出像个大杂烩,从《不要碰我的女人》到《你好,小情人》,当然还有她抒发离乡背井的矛盾情绪的、富有个人特色的作品《二重唱:哎,杰克我的爱》。(布卢姆编:《戏剧世界:1963—1964演出季》,78页)。

② 《波基和贝丝》于1964年5月6日上演,演出15场后于5月17日闭幕。此剧由约翰·费恩利导演,朱利叶斯·拉德任音乐指导。《天堂小屋》于1964年1月21日上演,演出47场后于3月1日闭幕。此剧由布雷恩·肖导演,佩普·德查扎任舞蹈设计,W.奈特任音乐指导。(布卢姆编:《戏剧世界:1963—1964演出季》,133、216页)

历史纽带。休伊斯从 50 年代起就带头倡导了一场旨在复兴真正的黑人音乐喜剧的运动,但出于民权运动时期的需要,这些音乐剧都被改编了。他的《黑人圣诞节》(1961)采用了圣诞故事的形式,在百老汇最先运用了福音音乐。由于他使用了“Black”一词(而不是“Negro”),这曾经激起了广泛的争论。^① 在 1963—1964 这个演出季,休伊斯创作了两部作品。这两部作品的巨大差异凸现了百老汇戏剧与城市中心区戏剧之间价值观的对立。《荣耀铃鼓》,由休伊斯的小说改编而来,把福音音乐从伴奏音乐移用为音乐喜剧构思的中心。它以一座哈莱姆的店堂教堂为背景,这座教堂是一个奢华而又腐败的福音派布道场所。从某种意义上说,这是一个真正的非裔美国人创作的反映戏剧界人士私生活的音乐剧范本。^② 然而,在格林尼治村的一部作品中,休伊斯对美国种族主义进行了更直白的抨击。《荣耀铃鼓》在百老汇的演出结束并引发了热烈的评论之后不到两个月,他的另一部剧作《杰里科——吉姆的啼叫》在十三大街的格林尼治村圣所(由一个犹太教会和一个长老教会共同使用的一栋基督教建筑)上演。这部戏是由国家有色人种促进会和学生非暴力共进会共同赞助的。此剧通过音乐插曲讲述了非裔美国人从奴隶到静坐示威者的演变史。这部音乐剧的形式使评论家们想起了马丁·杜伯曼的剧作《在白人的美国》——但这次的故事是从一个黑人的角度来讲述的。^③

① 沃尔:《黑人音乐剧:从莽汉汤恩到梦女孩》,237—238 页。

② 《荣耀铃鼓》于 1963 年 11 月 2 日在利特尔剧院演出 24 场后,于 9 月 23 日闭幕。此剧由尼克斯·普沙卡罗波洛斯导演,克拉拉·沃德任合唱指导。(布卢姆编:《戏剧世界:1963—1964 演出季》,48 页)

③ 此剧由阿尔文·艾利与威廉·海尔斯顿共同执导,由休·波特福音音乐演唱组合主演。参见评论:惠特尼·博尔顿:《〈杰里科——吉姆的啼叫〉令人愉快的结局》,《晨讯报》1964 年 1 月 14 日;杰伊·卡尔:《休伊斯的〈杰里科——吉姆的啼叫〉在村圣公所上演》,《纽约时报》1964 年 1 月 13 日;约翰·莫利森:《走向崇高的〈杰里科——吉姆的啼叫〉》,《纽约先驱论坛报》1964 年 1 月 13 日;诺曼·纳德尔:《值得一看的〈杰里科——吉

就严肃戏剧而言,詹姆斯·鲍德温的《查理牧师的烦恼》在百老汇是一个怪胎。这个故事以真实生活中南方种族暴力和非法南方判决为背景,其故事原型是真实的、未经审判的埃米特·蒂尔和麦迪加·埃弗斯凶杀案。^①这是对美国的另一番描绘,确实不同于这一季上演的其他百老汇非音乐剧,如根据埃德加·李·马斯特斯的《汤匙河文集》和尼尔·西蒙的《公园裸足》所改编的戏剧。

姆的啼叫》,《纽约世界电讯报》1964年1月13日;彼得·沙尔:《戏剧:激动人心的〈杰里科——吉姆的啼叫〉》,《纽约时报》1964年1月13日。此剧上演于1964年1月12日,演出32场后,于1964年4月26日闭幕。(布卢姆编:《戏剧世界:1963—1964演出季》,212页)另两部黑人音乐剧在1963—1964演出季期间,在格林尼治村外百老汇上演。一部是《上帝的喇叭》,由维奈特·卡罗尔改编自詹姆斯·韦尔登的《上帝的长号:七篇黑人布道诗》。(见沃尔:《黑人音乐剧:从莽汉汤恩到梦女孩》,242页;布卢姆编:《戏剧世界:1963—1964演出季》,209页;以及刘易斯·芬克:《戏剧:〈上帝的喇叭〉上演》,《纽约时报》1963年12月23日)《上帝的喇叭》于1963年11月21日在阿斯特宫戏院上演,1964年1月22日演出场地移到第一谢里登广场,演出160场后,于1964年5月17日闭幕。此剧由唐纳德·麦凯尔导演,霍华德·罗伯茨任音乐指导。演员有小阿尔·弗里曼、西塞莉·泰森,他们扮演两个牧师。另一部是《比姆郡民谣》,由欧文·伯吉和洛夫顿·米切尔创作。这个新团体的第一部作品致力于“为黑人提供经济机会”和“展示黑人文化的丰厚内蕴”,这意味着对白人创作的加勒比音乐剧的对抗,加勒比音乐剧赋予非洲—加勒比文化一种完全异国情调、旅游式的风味。《比姆郡民谣》——其作曲者伯吉,曾写过不少歌曲,哈里·贝拉方特使它们流行一时——从黑人的角度观照了巴巴多斯岛的殖民状况。[洛夫顿·米切尔:《黑人戏剧:戏剧中的非裔美国人故事》(纽约:霍索恩书店,1967),191—197页;沃尔:《黑人音乐剧:从莽汉汤恩到梦女孩》,241—242页;阿瑟·塞纳:《戏剧:〈比姆郡民谣〉》,《村之声》1963年10月24日]《比姆郡民谣》于1963年10月15日在梅费尔剧院上演,演出74场后,于12月15日闭幕。此剧由埃德·坎布里奇执导,塔利·贝蒂担任舞蹈设计,演员有奥西·戴维斯和西尔维亚·穆恩,音乐指导是萨米·本斯金。(布卢姆编:《戏剧世界:1963—1964演出季》,199页)

① 《查理牧师的烦恼》于1964年4月23日在美国全国戏剧协会剧院上演。这是一部演员实验戏剧,由伯吉斯·梅雷迪斯导演,演员有小阿尔·弗里曼、黛安娜·桑兹、里普·托恩以及帕特·欣吉尔。演出148场后,于1964年8月29日闭幕。[布卢姆编:《戏剧世界:1963—1964演出季》,110页;约翰·威利斯等编:《戏剧世界:1964—1965演出季》(纽约:皇冠出版社,1965),113页]

同时,城市中心区的几位年轻黑人剧作家也以他们的新作掀起了波澜。威廉·海尔斯顿的《黑暗中的漫步》,讲述了一个驻扎在德国的非裔美国人士兵和他那痛苦不堪的跨种族婚姻悲剧,而此剧很快就被人们遗忘了。^①但勒鲁伊·琼斯的《荷兰人》——该剧讲述了一次致命的跨种族艳遇——和阿德里安娜·肯尼迪的《一个黑人的精神病院》——该剧描绘了一位年轻黑人女诗人的内心生活片断——引发了一场新的黑人戏剧运动。

这两部戏剧都是琼斯和肯尼迪在爱德华·阿尔比的支持下,在一个戏剧写作研讨班中进行创作的,而且两剧都在1964年1月由创作班共同演出。^②后来,在这个演出季,《荷兰人》在樱桃巷剧院加演一轮,同时,勒鲁伊·琼斯的另两部戏剧也于一个星期之内在外百老汇和外外百老汇上演:《第八条沟》在新鲍厄里剧院,《洗礼》在作家剧场。^③

① 《黑暗中的漫步》由格林尼治村演员在格林尼治马厩剧院献演。由悉尼·沃尔特斯编剧,明乔·李负责场景和灯光。其上演日期为1963年10月28日,演出24场后,于11月23日闭幕。

② 《荷兰人》于1月7日,而《一个黑人的精神病院》于1月14日在第二大道4马路的剧院首演。1964年,剧院推出了这两部戏。《荷兰人》演出后的反响,参见下文。

③ 《第八条沟》于1964年3月16日在新百老汇剧院上演。由美国诗人剧团创作,艾伦·马洛执导,它和黛安娜·迪普里马的《蛋糕谋杀案》以及弗兰克·奥哈拉的《爱情苦力》一起同场演出。(参见迈克尔·史密斯:《戏剧:第八条沟》,《村之声》1964年3月19日,11页)这是这部戏的第二次上演,它原来曾在琼斯和迪普里马共同编辑的小型杂志上发表过,即《漂泊者》(9号,1961年6月),警察局曾以通过邮递分发淫秽物为由逮捕了迪普里马和琼斯,并没收了这期杂志。(J.R.戈达德:《诗人因淫秽而遭监禁:文学杂志严厉抨击勒鲁伊·琼斯与其〈漂泊者〉》,《村之声》1963年10月26日,3页)第一次演出《第八条沟》的是同一个团体(在别的场合被称为纽约诗人剧团),它由琼斯、迪普里马和马洛组成。第一次上演是1961年10月在外百老汇剧院,它与迪普里马的《俄国王子的不满》以及迈克尔·麦克卢尔的《枕头》一起同场演出。《洗礼》于3月23日上演,由作家剧场剧团推出,与弗兰克·奥哈拉的《将军从一处回到另一处》一起进行同场演出。由杰里·本杰明执导,泰勒·米德扮演同性恋者(以及奥哈拉剧中的将军),乔·布雷纳德设计布景。《荷兰人》3月24日在樱桃巷剧院进行了延期表演。由原剧团推出,爱德华·帕罗恩执导,并与塞缪尔·贝克特的《戏剧》和费尔南多·阿拉贝尔的《两个行刑

最近的福音音乐剧将黑人教堂描绘成非裔美国人文化的主要支柱——一个能够以未必保守而又与当时民权运动的发展相匹配的方式为人们提供精神安慰的机构。而《洗礼》却恰恰相反，它是一部关于宗教过失的荒诞派喜剧，对整个基督教进行了激烈的控诉。它的主要角色是一位在角色名单中被描述成“自负……总的来说荒唐可笑”的牧师，和一个要求受洗的15岁男孩，他忏悔他在每次祈祷时都手淫。角色中还包括一个同性恋者，他一边跳舞一边评论这个男孩的行为，以及一个老妇人，一个虚伪的信教者，她对那个男孩子予以痛斥，但又在描述证明其罪孽的色情细节时，兴奋得昏倒在地。一群“格林尼治风格”的年轻女子齐声宣称这男孩是“复活的基督”，他们神圣的丈夫。她们与老妇人和那位神父一起，对男孩百般奉迎，但男孩不予理睬。最后，一位信使——骑摩托的那一类——被上帝派来带这男孩回家（似乎他真是基督），因为“人们说你只吹你自己的曲子”。信使宣布上帝打算酒吧一打烊就摧毁这个世界，同时他用一个轮箍敲打这个一直反抗的男孩的脑袋，并把他带走，而那个大家都误以为已经死去的同性恋者，从一堆毫无生气的身体中爬了出来，盘算着再去42大街的酒吧逛逛。^①琼斯似乎要告诉我们：宗教并非救难之道，而是对人类关系的歪曲。

《第八条沟》，作于1961年，它在很多方面预示了《荷兰人》的特点。它是一个两场的短剧，以一个男童子军的帐篷为背景，讲的是引诱“46”的故事，按照“64”——“一个被剥夺基本权利的黑人青年”——所言，“46”是“人们通常所说的那种中产阶级的黑人青年”，像《荷兰人》中的卢拉一样，“64”阅历丰富，心高气盛，具有异

者》一起同场演出。4月19日后，它与重演的阿尔比的《美国梦》同场演出。罗伯特·胡克斯扮演克莱，珍妮弗·韦斯特扮演卢拉。在演出了366场之后，《荷兰人》于1965年2月6日闭幕。（布卢姆编：《戏剧世界：1963—1964演出季》，226页；约翰·威利斯等编：《戏剧世界：1964—1965演出季》，179页）

① 勒鲁伊·琼斯：《洗礼与盥洗室》（纽约：格罗夫出版社，1967）。

乎寻常的智慧,尤其是对于“46”的过去、欲望和未来都非常了解。尽管被剥夺了基本权利,“64”仍然拥有想像力、思辨力和成熟的理性。他的言语充满了隐晦的意象,历数了他经历的种种烦恼:“抽象的表现主义的烦恼,存在主义的烦恼……克尔凯郭尔的烦恼……报纸的烦恼。或者,蠢货,烦恼的烦恼……我的鞋里满是诗歌的烦恼……我有过卡夫卡的烦恼……但我抛弃了它。”当“46”问他到底是什么人时,“64”神秘地回答道:“我就是街市!是所有你周围的一切。甚至是夜晚的噪声,或你害怕的气味。我是一个定义的旋涡。我甚至可以飞。”正如在《荷兰人》中一样,在这两场戏中,诱惑力从轻松、私下的变成了狂乱而公开的,就像在此剧的结尾之际,另外三个童子军在男孩们性交时爬进帐篷,并说:“见者有份。”^①

《第八条沟》中的情节着重的也许并非是性的诱惑,而是精神的融合。“46”和“64”也许是同一自我的两面。巴拉卡曾说两者是“‘同一个人’,一个‘像精神分裂症患者一类的人……不同的因素,我想也就是,夹在工人阶级和野心勃勃的资产阶级中间的小资产阶级背景’”^②。而且确实如此,“64”坚持说“我要你记住我…这样你就能讲述我一生的忧伤…我要留在你的头脑中,尖叫着让你讲出淫秽的语言”,而“46”在他们性交后充满疑惑:“我想我会怀孕的”,这有力地表明了性在这里并非其主旨,它是一个隐喻,意指对于多重自我的组成部分的认识和接纳,这种认识和接纳并不总是出于自愿的。一旦“64”“进入”“46”,他们便形成了一个“46”即将生育的新的两者一体的存在。由于剧中的故事发生在1947年并

^① 《第八条沟》(剧本,出自《但丁的地狱体系》),《漂泊者》(1961)第1—7版;在迪普里马和琼斯编的《漂泊者:时事通讯》(加利福尼亚州,拉乔拉市:劳伦斯·麦吉尔夫里出版社,1973)再版,81—87页。

^② 沃纳·索洛斯:《阿米里·巴拉卡/勒鲁伊·琼斯:对“平民现代主义”的追求》(纽约:哥伦比亚大学出版社,1978),280页,第4条。

常常涉及一些或许可以被认为是琼斯本人的生活事件,人们也许甚至会认为“46”和“64”都是自传性的人物。正如《荷兰人》中的那位中产阶级知识分子,陷身于与自己的无法回避种族遗传——“布鲁斯人”——的奇特的搏斗中,并试图使自己获得新生,成为一个真正的黑人知识分子,承担起讲述所有黑人生活中的忧伤的政治任务。

在《荷兰人》中,以上各有关方面都被极其突出地具体化了。剧情发生在纽约地铁——“飞动的城市下腹”,就像剧本的传统开头所表述的那样,此剧套用了一些神话和文学典故,本能的直接表现使此剧富于感染力,但它无论如何决不是一部学院式的作品。克莱,一位非裔美国人知识分子,在地铁站与一位白人妇女卢拉相遇。她吃着苹果,并递给他一个;他承认自己梦想成为波德莱尔。她似乎知道他过去的一切,并推断他的未来。像魏德金德的露露,或者新约外传中的莉莉丝(一个女妖)一样,她是一个危险的荡妇,她的爱就是死亡的诅咒。但就像神秘的“荷兰飞人”一样,她注定永远驾驶她的船——地铁——寻找无望的爱情。在他们那无比漫长的旅程中,一开始卢拉激起了克莱的情欲,而后,当勾引达到极致时,卢拉又用种种道德劝诫和侮辱激起他的种族愤怒。当他的种族愤怒喷薄而出并预言一场猛烈的黑人革命即将来临时,她刺杀了他,并让其他乘客将他扔出了车厢,转而对另一个刚进来的年轻黑人搔首弄姿,我们知道,她的仪式又开始了。

《荷兰人》是一部关于自由和统治的复杂的多层次作品。在某个层面上,它是一个男人和一个女人之间(或者像吃苹果这个动作所暗示的,是男人与女人之间)的性的较量。但像《第八条沟》一样,变态的性在这里还隐喻其他的斗争——人自身内部或国家内部的斗争。在很多方面卢拉似乎是克莱的良心,或者也可以说,是他的潜意识。当她指责他的逆来顺受或取笑他的中产阶级梦想时,当她告诉他关于他过去的秘密时,当她劝他“爆发出来。别坐

在那儿像他们所希望的那样等死”时,她似乎更像是他的灵魂的一部分,而不是一个讽刺挖苦的局外人。但多数情况下,她是他身上属于白人和中产阶级的那一部分。在这个意义上,如果说克莱代表着黑人美国,卢拉便代表着白人美国——爱嘲笑却又性感,嫉妒却又专制,而且最终把持着生死大权。^①

除了这些由非裔美国人作家创作的戏剧之外,还有一批白人创作的关于黑人的政治剧,它们都是格林尼治村 1963—1964 演出季的保留剧目。其中有两部是外国剧作家的作品:让·热内的《黑人》,剧中带有预见性和煽动性的革命语言;阿索尔·富加德的《血结》,这是一部关于南非的一对兄弟的戏剧,他们一个是浅色皮肤,一个是黑皮肤。^②

《在白人的美国》这部戏于 1963 年 10 月在谢里登广场剧院上

① 勒鲁伊·琼斯:《荷兰人与奴隶》(纽约:莫罗·奎尔平装本书店,1964)。

② 由吉恩·弗兰克尔执导的《黑人》于 1961 年在东村的圣马克戏院上演,1963 年 9 月,还庆祝了它的第 1000 场演出。数年来,此剧的演员包括 60 年代和 60 年代以后的绝大多数重要的以及新出现的非裔美国人演员,其中有查尔斯·戈登、詹姆斯·厄尔·琼斯、西塞莉·泰勒、戈弗雷·坎布里奇、小路易斯·戈塞特、罗伯特·胡克斯、罗斯科·李·布朗、比利·迪伊·威廉斯、文尼·伯罗、埃斯特·罗尔以及辛西亚·贝尔格雷夫。虽然一个白人作家和一个白人美国导演对黑人革命的表现最终变成所有黑人演员的问题——詹姆斯·鲍德温和奥西·戴维斯参加了一些由演员举办的会议,讨论种族问题——但未缓和的阿尔托式的暴力以及此剧那惯常的风格和结构影响了一大批新的非裔美国人剧作家和年轻的表演者。在整个 60 年代,它那久远的影响以及弗兰克导演想要那些为更赚钱的角色而曾暂时离开了剧团的演员复职的愿望为许多黑人演员提供了稳定的工作。到 1966 年,黑人演员公司从众多演员团体中脱颖而出,参加了这部戏剧的演出。(萨姆·佐洛托:《今晚的表演是〈黑人〉的第 1000 场表演》,《纽约时报》1963 年 9 月 25 日,37 页;利特尔:《外百老汇》,121—127 页)《血结》于 1964 年 3 月 2 日在板球剧院上演。此剧由约翰·贝思在东村的板球剧院执导,由詹姆斯·厄尔·琼斯和 J.D. 坎农主演,扮演那对兄弟。琼斯后来被小路易斯·戈塞特代替,而尼古拉斯·科斯(再后来是富加德)代替了坎农。在演出了 239 场之后,此剧于 1964 年 9 月 26 日闭幕。(霍华德·陶布曼:《戏剧:了解戏剧》,《纽约时报》1964 年 3 月 3 日,30 页)

演,作者是马丁·杜伯曼,一位普林斯顿大学的白人历史教授。^①杜伯曼试图避免自身的局限——一位白人历史学家为黑人代言时的主观臆断——在创作时没有引用那些要么代表黑人意见,要么代表白人意见的历史文献。尽管剧情的发展以时间为序,但其深层结构却是拼贴式的。正如不久后《杰里科——吉姆的啼叫》将在激动人心的音乐插曲中所做的那样,《在白人的美国》通过客观的醒目的历史证据所表明的事实,追溯了非裔美国人从奴隶贸易到静坐示威的故事。它以一份报告开头,这份报告是运奴船上的医生由于“货物”身体条件恶劣而写的,以伊丽莎白·埃克福特争取去实行种族隔离政策的小石城上高中结尾。剧中囊括了从联邦作家专项计划所记录的黑奴的自述《纳特·特纳的忏悔》和玛丽·博伊金·切斯特纳的《南方日记》,到三K党的审判记录和索杰纳·特鲁斯、布克·T·华盛顿、马库斯·加维的演讲等文献摘录。全剧以全体吟咏“噢,自由”开头、结尾,黑人灵歌和民谣间插其中。《在白人的美国》充分地表明了,虽然1963年是《解放宣言》发布100周年,但黑人仍未获得真正的解放。评论家们注意到,杜伯曼的官方重修史粉饰了托马斯·杰斐逊和伍德罗·威尔逊的种族主义观点。《新闻日》的评论家阿尔·科恩评价说:“自由是杜伯曼剧作的关键——自从黑人祖先被殴打,并被硬塞入贩奴船,从非洲带到这个国家以

^① 《在白人的美国》于1963年10月31日在谢里登广场戏院上演。此剧由哈罗德·斯通执导,奥斯卡·布兰德任音乐指导。演员有格洛丽亚·福斯特、詹姆斯·格林、摩西·冈恩、克劳德特·内文斯、迈克尔·奥沙利文以及弗雷德·平卡德,由比利·费尔作曲。此剧演出499场后,于1965年1月3日闭幕,后又于1965年5月18日在演员剧院以几乎完全不同的演员阵容再次上演。期间,还在新泽西和纽约郊区做巡回演出。(布卢姆编:《戏剧世界:1963—1964演出季》,201页;约翰·威利斯等编:《戏剧世界:1964—1965演出季》,175、217页)

来,自由就一直躲避着他们。”^①

然而,与琼斯的《荷兰人》的愤怒相比,《在白人的美国》显然是宽厚的自由主义的。对于很多人来说,杜伯曼的戏剧很显然是一部白人(然而好意的)剧作,它所展示的黑人历史(然而经过仔细修改的)主要是给白人看的。它唤起了人们的同情和良好的愿望,它的结尾乐观地暗示:静坐示威和民权运动将会结束种族隔离,并会为非裔美国人赢得完整的人权自由。但是《荷兰人》预言会出现街头革命。如果说《在白人的美国》反映了种族主义社会的现状,那么《荷兰人》则致力于以实际行动鼓动黑人的革命意识。

除了这些特别关注黑人状况的戏剧外,还有几部有黑人参与演出的、关于其他主题的城市中心区戏剧。例如,生活剧院上演的《毒贩》,其中加入了弗雷德里·雷德爵士乐团的音乐。此剧的演员班底(与《双桅船》的一样)由白人和黑人以一种完全非象征的方式组合在一起。贾德森诗人剧院的剧目《赖特小姐》拥有一个黑白人种混合的演员阵容。贾德森诗人剧院的戏剧,德雷克斯勒在贾德森诗人剧院上演的戏剧《家庭电影》也是如此,其中有特意设置的老套的黑人仆人。巴巴拉·安·蒂尔(她在60年代后期成为哈莱姆黑人戏剧的重要人物),扮演黑人女仆瓦奥莱特,而詹姆斯·安德森扮演投递员。

除了纽约,在密西西比,三位黑人演员和导演,同时也是民权运动的工作人员——吉尔伯特·摩西、多丽丝·德比以及约翰·奥尼尔,在1963年建立了“自由南方剧院”。不久,有一位白人导演理查德·谢克纳以及其他白人和黑人演员加入了进去。在“自由运动”的影响下,“自由南方剧院”的宗旨是“给那些不懂戏剧的人带

^① 迈克尔·史密斯:《戏剧:〈在白人的美国〉》,《村之声》1963年11月7日;阿尔·科恩:《〈在白人的美国〉表现身为黑人的悲剧》,《新闻日》1963年11月5日;威廉·本德:《〈在白人的美国〉——美丽、深沉的情感》,《纽约先驱论坛报》1963年11月1日。

去生动的、非种族隔离的、有意义的戏剧”^①。起初的几个月,演员们和导演忙于寻找活动的经济赞助,1964年夏天,他们又全身心地投入了第一部戏——杜伯曼的《在白人的美国》在密西西比乡间的巡演,而到了那年秋天,他们自己带着奥西亚·戴维斯的《胜利的珀利尔》和塞缪尔·贝克特的《等待戈多》在密西西比、路易斯安娜、阿拉巴马、田纳西和乔治亚等地巡回演出。尽管“自由南方剧院”以南方为大本营,针对南方黑人观众,起初他们却是依靠纽约人——不论是在戏剧界,还是在民权运动团体中——来获得经济和政治上的支持的。事实上,在1964年8月,斯图尔特·利特尔在一次纽约戏剧团体的募资大会之后不久写道:“也许‘自由南方剧院’在纽约比在密西西比更知名。它赢得了相当一部分纽约戏剧团体的忠心。”同样,当那个秋天剧团扩展时,也正是在纽约对演员进行面试。^② 尽管从它内部的争论——即剧团是否应在纽约演出,即使是由于政治因素,这也是一个需要斟酌的问题——来看,它与纽约戏剧界的关系不是没有问题,但它毕竟是纽约戏剧全貌的一部分。^③

在其他艺术中,激浪派艺术团体对于总体上以欧美人为主的先锋运动来说,是一个例外,其成员包括非裔美国人作曲家本·帕

① 1964年10月22日,丹尼斯·摩西写给史蒂文·鲁宾的信。

② W. 利特尔:《满足南方腹地中的深层需要》,《纽约先驱论坛报》1964年8月16日。

③ 在联合教会组织委员会、学生非暴力协调委员会下属的自由学校和黑人宗教团体的赞助下,“自由南方剧院”首先在南方巡回演出。1964年这个团体来到了新奥尔良,在那儿继续演出,随着60年代的逐渐消逝,它成为一个完全由黑人组成的、以社团为基础的组织,直到1980年解散。参见C.登特、吉尔·摩西以及理查德·谢克特编的《自由南方剧团的自由南方剧院》(纽约:鲍博斯-梅里尔出版社,1969)。还可参见W.利特尔:《他们将把戏剧带入南方》,《纽约先驱论坛报》1964年4月2日;《为杰克逊而设的新黑人戏剧》,《纽约邮报》以及《城市话题》,《纽约人》1964年4月11日第2期,此文被作为剧团在纽约的首次宣传。利特尔撰文征集“稿件、剧本以及参与者”,并发布了剧团纽约办事处的地址。

特森、日本艺术家小野洋子和小杉武久以及韩国影像艺术家白南进。在视觉艺术和事件剧方面,象征主义画家鲍博·汤普森在1963年末从欧洲回来后加入了马莎·杰克逊画廊。由于与勒鲁伊·琼斯、作家A.B.斯佩尔曼以及阁楼爵士音乐家,另外还有城市画廊的新原始派画家(杰伊·米尔德、克里斯托弗·莱恩和雷德·格鲁姆斯)过从甚密,汤普森运用音乐的韵律来赋予他画布上的生动色彩和奇异的形状以表现力。他经常援用文艺复兴时期的杰作,并运用强烈的野兽派色调重塑人物。^① 尽管50年代晚期汤普森在雷德·格鲁姆斯的几部事件剧中做过表演,但他本身对表演却从不感兴趣。

尽管黑人男性演员和女性演员以及鲜明的黑人主题在乔纳斯·梅卡斯、罗恩·赖斯、雪莉·克拉克、迈克尔·罗默和罗伯特·扬和其他一些人的电影中都出现了,却没有黑人先锋电影制作者,没有城市中心区黑人舞蹈家(尽管爵士乐作曲家塞西尔·泰勒与舞蹈编导弗雷德·赫库合作,参加了第一场贾德森音乐会)。舞蹈编导格斯·所罗门斯在60年代晚期之前的作品是抽象的,具有精确的结构,通常是为特殊的空间而定制的,在60年代早期,他在城市中心区展示他的作品,并在马莎·格雷厄姆、珀尔·莱恩、唐纳德·麦凯尔和乔伊斯·特里斯勒的现代舞蹈团跳舞。没有黑人事件剧创作者,没有黑人波普艺术家。

显然,这种相对的缺乏在某种程度上是由于在民权运动前,黑人能够获得的人门途径和训练机会太有限了。也就是说,许多黑人艺术家对那种反偶像运动——教育特权的特定产物——并不感兴趣,白人艺术家们却醉心于其中。而且,某些有可能参与的中产阶级黑人艺术家的兴趣也已被吸引到了其他方向。有的为了与那

^① 鲍博·汤普森编写的展览目录(马萨诸塞州,阿默斯特市:阿默斯特学院的大学艺术画廊),1974年9月11日—10月4日。

个时代的反种族主义倾向保持一致,没有对先锋派艺术特别关注,因为它太边缘了;他们认为非裔美国人应该渗入到美国主流文化中去(确实,他们第一次似乎有这样的可能)。^①

但有些黑人既偏离了白人主流,又偏离了白人先锋艺术,而转入更加公开的政治方向,并确立了一种独立的黑人文化,像勒鲁伊·琼斯在1965年初之前所做的一样。在舞蹈方面,阿尔文·艾利在50年代晚期为黑人舞蹈演员组织了一个团体,并编排了具有高度表现力的作品,这些作品体现了从福音音乐到布鲁斯音乐的非裔美国人音乐传统。他的代表作《沉醉》,植根于黑人教堂的音乐剧和运动史,按灵歌和福音音乐来编排舞蹈。这与沉迷于对舞蹈做过分的纯理性的探究(有些人这么认为)——比如说,与白人先锋艺术的将音乐与舞蹈分离,或运用偶发性技巧的实验——是大相径庭的。

黑人要求平等自由的运动以直接和间接的方式启迪白人先锋艺术。某些白人艺术家,如菲利浦·康纳和杰克逊·麦克·洛,对于

① 在60年代早期,好莱坞制片场受到来自政府和全国有色人种协进会的压力,被迫给非裔美国人提供工作——既有演员的工作,也有演出兼职的工作。悉尼·波伊蒂尔凭着1963年的《田野百合》获得了奥斯卡金像奖。尽管电视剧、情景喜剧、肥皂剧、智力竞赛节目以及商业节目上所表现的世界是白人占主导地位的世界,但在60年代早期,非裔美国人演员开始在一些系列节目中扮演比50年代无所不在的黑人管家更令人尊重的角色。《54号车,你在哪里?》和《东边,西边》(1963—1964)中都有非裔美国人担任固定演员(尼普塞·拉塞尔和弗雷德里克·奥尼尔在《54号车,你在哪里?》中,西塞莉·泰森在《东边,西边》中)。像这样的系列节目还有《防御者》(1961—1965),《护士》(1962—1965),《逃亡者》(1963—1967),《不设防的城市》(1958—1963),以及《斯莱特里的同伙》(1964—1965),其中常有非裔美国人客串表演。参见唐纳德·博格尔:《美国电影和电视中的黑人》(纽约:加兰出版社,1988;西蒙和舒斯特出版社,1989年重版)235—245页,讨论50年代到60年代非裔美国人电视形象的变化。非裔美国人运动员通常出现在体育节目上,而像比尔·科科比和理查德·普赖尔这样的黑人喜剧演员通常出现在各种各样的节目上,像许多歌唱家和音乐家一样,尤其是在埃德·沙利文的节目上。尽管“美国音乐台”的舞蹈演员都是费城的白人青少年,但这个节目也不断有黑人摇滚表演亮相。

他们而言,为社会和种族的公正平等的不懈努力引发了民权运动斗争中的政治和艺术行为。白人艺术家们欢迎,有时还积极地寻求黑人的参与,并把它作为一个理想的非种族隔离的美国社会的象征——正如在《活生生的假设》(一出由一个名为“假设”的即兴喜剧表演团所表演的反种族隔离的时俗讽刺剧)中所表现的。各种先锋派音乐会(如由托恩·罗兹组办的“两个周日的密西西比之夜”)不仅有白人音乐家约翰·凯奇、菲利浦·康纳、拉·蒙特·扬和莫顿·费尔德曼的作品,还有黑人爵士乐艺术家阿奇·谢普和奥尼托·科尔曼的作品。首次“声音之路”音乐会,作为对查尔斯·艾夫斯的音乐作品的献礼,其中有《反废奴主义的狂欢》这样的曲目,这显然是一个与新自由运动背景相关的政治选择。1963年10月,在“五美元”,其主人组办了一场名为“为自由静坐”的爵士音乐会。1963年5月,马莎·杰克逊画廊为“争取种族平等大会”举行了一次义卖,展出了一位密西西比大学的年轻艺术教师的画作,其画作由于对詹姆斯·梅雷迪斯征兵期间发生的骚乱做了违反常规的描绘,因而被禁止进入密西西比大学艺术画廊。^① 詹姆斯·罗森奎斯特的《为非裔美国人而作的画》(1962—1963),除了其他形象之外,还表现了黑人运动员和一个白人的形象,这个形象大约取自一幅广告,他的脚踩在一个黑人的头上,这幅画的意思用文字表达出来,即:“别让这个黑人站起来。”安迪·沃霍尔对伯明翰暴乱做了多层次的表现。而迪克·希金斯为一个“规则游戏”的表演《自由骑士》写了配乐。黑人演员和白人演员共同参加了表演,他们扮演了身处各

^① 布赖恩·奥多尔蒂:《密西西比大学危机的艺术见证》,《纽约时报》1963年5月22日,38页。其中的一幅画上画着一面南部邦联的旗帜,上面写着种族主义的胡言乱语,这些词语都是艺术家雷·克修在校园中耳闻目睹的。这些画在密西西比大学被首次展览后,克修被逮捕,并被控犯有亵渎南部邦联旗帜和淫秽罪,这些指控后来败诉了。

个阶层和不同政治地位的人物。^①

雪莉·克拉克 1963 年的电影《冷酷的世界》，根据沃伦·米勒的小说改编，讲述黑人青年陷入街头毒品交易和帮派暴力的故事。这是一部在哈莱姆街头以纪实的风格拍摄的虚构作品，城市中心区演员（卡尔·李和格洛丽亚·福斯特扮演两个成年人）和街区邻里的孩子（有汉普顿·克兰顿、约兰达·罗德里格斯、克拉伦斯·威廉斯、加里·博林和博斯蒂克·费尔顿）在影片中做了半即兴表演。梅尔·沃尔德伦所做的爵士乐连复段穿插其中，影片本身的生硬的剪辑、断续的叙述和神经质的表现力，体现出一种爵士乐的结构。尽管这部电影是由白人导演拍摄的，它那爵士化的结构和镜头实拍的风格——尤其是包含大量局部细节的实景镜头和年轻的非专业演员的表演——营造出一种真实感。年轻主人公的命运悲剧——由于江湖大男子主义的“冷酷”性格而身陷困境——不是作为黑人贫民区的特殊状况来处理，而是被明确地放到种族歧视和种族隔离的大环境下来表现的。^② 迈克尔·罗默和罗伯特·扬的《只不过是个人》也表现了这类生活，而这次是通过一个黑人角色的视角来展示南方的生活。^③ 这两部白人导演的独立电影都试图描绘非裔美国人的生活，并包括了黑人对美国文化的一种看法。

确实，主流文化也对黑人的境遇进行了公开的谴责，正如在罗伯特·马利根根据哈珀·李的小说《杀死嘲鸟》（1962）改编而来的电影力作中所表现的。此片通过一个白人孩子的视角表现了美国南方的种族暴力。但从琼斯戏剧中常见的暴力到克拉克和罗默-扬

① 希金斯：《杰斐逊的生日》，60页。

② 诺埃尔·卡罗尔：《只不过是个人：冷酷的世界》，收入沃德与詹金斯编：《美国新浪潮（1958—1967）》，40—47页。

③ 卡罗尔：《只不过是个人：冷酷的世界》，以及托马斯·克里普斯：《只不过是个人》，收入《作为一种类型的黑色电影》（布卢明顿：印第安纳大学出版社，1978），115—127页。

的电影中的黑人视角看,先锋派艺术采取的都是更加极端的立场。在德雷克斯勒的《家庭电影》中,一个过于奴性又过于性感的黑人女仆和一个过于聪明的黑人投递员上演的那幕荒唐的讽刺剧,似乎有意地把那种异常低劣的风格描写为种族的陈见,以最违反常规的手法来嘲弄白人的自由主义价值观。

除了这些在民权斗争的背景下创作的作品,白人艺术家采纳了非裔美国人艺术和表演中的元素,这也许并非总是有意识的。其中包括即兴表演以及在欧美传统中通常被认为是独立的艺术门类的融合。如今大量那样的元素已经渗透了美国的大众文化(尽管常常是以扭曲的形式,如:通过杂耍、广播、电影和电视,从19世纪黑人的滑稽说唱表演中传承下来的老套的笑话)。先锋派艺术家还参与了对大众文化的评鉴。这样一来,美国文化的日益非洲化至少在文化范围的两个波段上发生了——从主流大众娱乐(如摇滚、社交舞、喜剧和体育)到先锋派的典故。

尤其是即兴创作,先锋派艺术家选择它作为自由的有力象征。其他的即兴创作的传统在这个文化群中也俯拾皆是。如:西海岸的旧金山滑稽表演团就实践了即兴喜剧的一些手段,伊冯娜·雷纳对她自己的自由联想手法的描述则与超现实主义的手法极其相似。但先锋艺术注重的非裔美国人的传统,在爵士乐中表现得分外鲜明。

爵士乐本身也致力于更新它即兴表演的主要惯用技巧。勒鲁伊·琼斯认为新的“自由爵士”先锋艺术是一次把音乐从商业方式和刻板的传统手法中解放出来的运动。

科尔曼和泰勒尝试完成一种实际上无和弦、并且在很多时候无调性的爵士乐……他们的音乐并不依靠持续不变的和弦来作为演奏的指示和方式,也不假装理会酒吧一般所需要考虑的因素……在某种意义上,这种音乐对自身形式的要求

和原布鲁斯音乐是一样的。从头到尾,它都把它存在的全部领域看做是一种发展运动的手段,一个用理性打造出来的音乐概念……

这种方式使即兴表演者获得真正的解放,得以真正地唱出他自己的歌,而无须囿于任何特定和弦的禁锢。

在琼斯看来,这些解放性的方法代表了——或许,甚至产生了一——激进的存在的变化。这反过来又推动了社会的变化。“这种音乐的意义是非常深远的,并且它本身可使人感触良多且兴奋异常。可以说,音乐和音乐家被带到了彼此的面前,那些严格的、常常令人沮丧的被用滥了的西方音乐观念的束缚不存在了。负责构造音乐的只有音乐家的音乐灵感。这对于许多音乐家来说,是一种惊人的自由。”^①

非裔美国人音乐即兴表演的传统被引入了戏剧、舞蹈以及其他白人先锋艺术实践中。例如,《毒贩》一剧的创作对于生活剧院来说,就是一个灵光突现的过程。此剧不仅在它的演员班子中组合进了非裔美国人爵士音乐家,而且将爵士乐即兴表演的结构特点作为戏剧形式的基础。在导演这部戏时,朱迪思·马利纳让演员们即兴创作对话和动作,更进一步地发展了这种结构。根据朱利安·贝克的回忆:“我们曾试图通过改变传统的戏剧表演来形成新的风格,在自由运动和《毒贩》的真正的即兴创作中,我们突然发现了以前没有考虑过的东西……一种表演的自由氛围被确立下来,并受到了鼓励,这似乎有助于加强表演中的惊人的真实感,我们以前从未这样彻底地去表演过。”^② 即兴表演就这样,既代表了解

① 琼斯:《布鲁斯人》,226—227页。这段引文出自乔治·拉塞尔:《奥尼托·科尔曼与音调》,《爵士评论》1960年6月,9页。

② 贝克:《扫除障碍》,26—28页。

放,又代表了真实。

约瑟夫·蔡金的开放剧院的早期作品部分是以他从维奥拉·斯波林那儿学来的游戏和即兴表演为基础的。但最终蔡金提炼出了一种特别的即兴表演的发声和动作方法,他称之为“即兴演奏爵士乐”,这显然参考了爵士乐的惯常技巧。

“即兴演奏爵士乐”是对某一符号的研究……(它)成为对那个符号的沉思。这个词来自爵士乐,来自爵士乐的即兴演奏会。一个演员登上舞台,边走动边沉思某个主题,随着节拍摇摆,行速时疾时缓,有时只用动作,有时又把一切简化为纯正的噪音,所有这一切都与这个符号相关。然后,又有一个演员上台,他们一起开辟和发展主题。在即兴演奏爵士乐的过程中,如果表演者愿意,可以对主题进行联想生发,使之成为一个自由而又有条理的形式组合。^①

从很多方面来看,无论先锋派艺术家对美国大众和民间传统有多感兴趣,有多欣赏,60年代初期白人先锋派所关注的与黑人艺术家所关注的东西都毫无关系。尽管他们自己也抨击欧美高雅艺术的资产阶级价值观,但白人先锋派的兴趣和实践仍无可避免地植根于那种高雅艺术传统。大多数非裔美国人艺术家感兴趣的是有意识地寄希望于一个特定的非裔美国人文化群,赞颂它并为其出一份力。也就是说,当美国文化在总体上,并且尤其是先锋派艺术正在非洲化的同时,走在60年代后期的“黑人权力运动”前列的黑人艺术家们却在抵制欧洲化。当白人艺术家支持非裔美国人并用非裔美国人的符号和技巧来构建他们自己对自由的追求时,白人艺术家和黑人艺术家的艺术和政治日程却只能是不同的。

^① 蔡金:《演员的台风》,116页。

回顾过去,很容易发现在很多领域还没有黑人和其他有色人种涉足,但1963年虽然一闪即逝却仍极为引人注目,它与50年代的先锋运动相关联,在这一年,种族状况发生了突变。首先是有了更多的非裔美国人艺术家,而他们的作品也有了更大的市场。第二,有了更多关注社会问题、为黑人争取自由的作品,其作者既有黑人也有白人。第三,有了日益增长的种族意识——曾经有一度,尽管自由主义者仍为消除种族隔离而斗争,但很多黑人已经开始感到陷入了一种更加激进的范式转变,即从种族融合转向种族分离,此时这种种族分离还未被明确地称为文化分离主义或黑人民族主义。因此,1963年尤其是一个变动的时期:这时黑人为艺术世界所吸引,这时的艺术世界也敞开怀抱,接受了种族融合和非裔美国人文化的影响,并且,这时白人和黑人提出了种族融合和解放的主题。然而对于民权运动的其余部分以及60年代艺术中因此而产生的如些众多的政治舞台,主流文化似乎提供得不够多也不够快。所以在1963年,白人占主导地位的先锋运动仍然能为激进的文化批评提供空间,尽管只有一部分因此而走上种族路线。

冷战的宣传

美国冷战话语在对政治、经济、艺术和个人自由施加影响的问题上摆出一副资本主义与共产主义完全对立的姿态。然而,冷战的宣传并不能完全掩盖美国社会缺乏自由的显著状况。自由运动就是一个向这种沾沾自喜的宣传发起挑战的对抗舞台。60年代初先锋运动关注的另外两个舞台是:言论自由和反对军国主义。要弄清关于淫秽语言和审查制度的讨论的来龙去脉,就必须考察苏联和美国对艺术自由政策的两种不同的宣传,尤其要注意的差别是:美国公开批评苏联将艺术看做是宣传,而美国自己暗地里却

运用充满意识形态的艺术。

在 1963—1964 这个演出季,苏美艺术家和观众有了可以近距离考察对方政策和实践的机会。苏联的解冻始于 50 年代后期约瑟夫·斯大林去世之后,结果它造成苏联共产党对文学艺术采取了前所未有的官方自由主义立场。在古巴导弹危机之后,美国大大地松了口气,将冷战的形式转化成了一场文化竞赛。到 1963 年,各种类型的文化交流开始了,剧团、舞蹈团、剧作家、诗人和批评家们对双方的文化中心进行了互访,这边的记者报道着那边文化气压计上的波动。而在 1963—1964 年这方面的报道就更多了。1962 年 12 月,赫鲁晓夫在对莫斯科的一次画展上的抽象派作品感到震惊之余,开始打击艺术中的自由化倾向。这种自由化倾向的拉锯式斗争贯穿了 1963 年和 1964 年,甚至大幅度地消解了东西方的对立。

1965 年莫斯科艺术剧团访问美国,将 1963 年和 1964 年的文化交流推向了高潮。1898 年,传奇导演康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基(和弗拉德米尔·内米罗维奇-丹钦柯一起)创立了该剧团,到 60 年代它成为苏维埃的文化瑰宝。美国主流戏剧(以及到了 60 年代的好莱坞表演)都牢牢地植根于体验派表演——斯坦尼斯拉夫学说的美国版。所以,这次访问是一个标志性的事件,为美国戏剧艺术家们提供了一个与俄国宗师的承继者一较高下的机会。但先锋派的议程大不相同。从莫斯科艺术剧团的访问演出中,他们看到了自世纪之交以来现实主义戏剧的发展轨迹,并重申另一种远离现实主义及其相关技巧的发展方向。例如,在贾德森诗人剧院的导演劳伦斯·科恩菲尔德看来,莫斯科艺术剧团的表演过于雕琢。幻觉无论多么精确都无法表现纯粹存在的真实。相反,他认为,城市中心区的艺术家们——不仅是在他自己的剧院,而且在生活剧院、西诺咖啡馆、妈妈咖啡馆、贾德森诗人剧院以及在事件剧中——都参与创造了一种不同的现实主义。这是一种“极端的现

现实主义”，是对表演中的具体存在的追求。“因为我们认为此时此刻所发生以及我们所掌握的东西，才是我们能表现的东西，这就是我们的艺术。”^① 换句话说，斯坦尼斯拉夫斯基式的演员将出场转化成了对文本的阐释，而60年代先锋主义者们却把出场创造了一个新的文本。在这个演出季，外外百老汇的各种实验似乎成功地显示，先锋派的自由与百老汇和莫斯科的保守传统是不同的。

具有讽刺意味的是，尽管美国的经济富裕与苏联的经济匮乏这两者之间形成的鲜明对比已广为人知，但正向19世纪倒退的苏联艺术却仍然充斥着各种过时的帝国艺术表现形式——表现精英人物、技巧精细、夸张和复古。和莫斯科艺术剧团一样，1963年10月布尔绍伊芭蕾舞团到美国巡演，他们对没落的19世纪资产阶级进行了契诃夫式的描绘，展现了俄国艺术的最高境界。这种帝国艺术形式，由于复杂的历史原因，被当做大众艺术重新发掘出来，比起改革者斯坦尼斯拉夫斯基的开放式的资产阶级戏剧，它的辉煌壮观与战后美国艺术的民主精神之间，甚至有着更加显著的对立。后来，在1963—1964年演出季，又宣布了许多安排俄国舞蹈团来访的计划：基洛夫芭蕾舞团的巡回演出，莫伊谢耶夫舞蹈团将带来根据民间传说改编的戏剧，布尔绍伊芭蕾舞团的再次来访，以上访问的领队都是指挥家索尔·休洛克。

在美国新闻界看来，沙皇俄国的封建等级制度对苏维埃艺术的束缚是无法摆脱的，同时，又构成了与表现平等自由的美国艺术相对立的一极。观众们也许会赞赏来访的俄罗斯艺术家，但新闻界不会让他们忘记，他们带来的文化是某种社会体制的产物。1963年芭蕾明星鲁道夫·努里耶夫第一次来到纽约。他已于1961年叛离苏联和列宁格勒的基洛夫芭蕾舞团。后来，他参加了英国皇家芭蕾舞团的巡回演出，在那儿，他与女舞蹈家马戈特·方廷的

^① 劳伦斯·科恩菲尔德谈话录，纽约市，1989年10月28日。

合作拍挡已经赢得了声望。努里耶夫的叛离和他富于激情的舞蹈一样著称于世。关于他来访美国的文章都无一例外地强调了其叛离行为的高度政治化的戏剧性情节。^①

在普遍存在的激烈竞争中的优势地位又使我们感到焦虑,害怕苏联艺术可能会在某些领域超越我们。如奥古斯特·赫克舍,他注意到赫鲁晓夫在古巴导弹危机期间去听歌剧,舞蹈评论家沃尔特·特里以莫伊谢耶夫舞蹈团为样本,迫切要求重新考察美国的文化实践。“莫伊谢耶夫的舞蹈家们在美国的初次亮相大大刺激了许多美国人,而且令美国人惊呆了,其中甚至包括政界人士。我们美国有什么可以与苏联戏剧对民间文化的这种出色的开发利用相媲美的呢?”^② 纽约市参议员雅各布·贾维茨在国会上为艺术争取联邦资助而发言时,说得更加直露:“(文化的输出)现在已变得迫在眉睫,因为,在共产主义集团和自由世界之间的竞争中,艺术已成为决定国家地位的一个重要因素。”

然而,在大多数情况下,文化差异造成的焦虑被它们所掩盖的意识形态的竞争所缓解。在戏剧舞台上,俄罗斯或苏维埃艺术的每一次亮相都成了一个向公众展示苏维埃政体的强制性,并因而同时也捍卫美国的民主自由的机会。苏联当时正经历着一次文化解冻,其声势仅次于80年代的“公开化”和“改革”,这两起重大事件导致了90年代苏联的解体,而60年代的文化解冻本身受到苏联经济急速增长的支撑。然而美国媒体却坚持将关于苏联和纽约的每一次报道,都作为确凿的证据来证明苏维埃文化是冷酷和无情的,不容许任何的人身自由,甚至在通常被认为是“虚拟”的艺术王国里。而在我们的文化中,至少从官方的惯例来看,这一领域一

^① 比如,安妮·斯科特-詹姆斯:《建造:一个跳舞的地方》,《纽约先驱论坛报》1963年4月14日。

^② 沃尔特·特里:《休洛克博士的进口万灵药》,《纽约先驱论坛报》1964年2月23日。

直被视为一个与日常生活和政治无关的领域。与此相对照,这些报道都暗示了——有时或者公开声明——美国艺术赞美自由,因为它非政治的。而报道中没有提到的是,在50年代,美国艺术之所以在很大程度上变得不过问政治,是由于麦卡锡反共产主义者的政治迫害。在一些人看来,美国艺术远离政治不是自由的表现,而是淡漠,甚至是压抑的表现。但大众媒体并未表现出这种激进的观点。

然而,有时艺术报道中主流媒体所做的政治评论是以和解的姿态出现的,好像艺术本身完全可以为缓和提供一个共同的场地——一块供平民践踏的草坪,从某种角度来说,不受任何形式的政府权威的约束。“在俄国文化中有某种我们所赞同的东西,”霍华德·陶布曼在1963年10月评论奥勃拉兹佐夫木偶剧团在百老汇的表演的评论时写道,“对于欣赏奥勃拉兹佐夫俄国木偶剧团的演出,我们不需要合同或参议院的建议和批准。”^①

总而言之,俄国戏剧和舞蹈的输入是如此的普遍,以至于当陶布曼向他的读者推荐麦迪逊广场花园的莫斯科马戏团的连场演出时,他有点迷惑:“顺便问一句,谁在取悦这些莫斯科人?”^②

交流的另一方面,就是去往苏联的美国艺术团体。奥勃拉兹佐夫木偶剧团的巡回演出,是对比尔·贝尔德的牵线木偶剧团1963年6月在苏维埃社会主义联邦共和国的巡回演出的回访。紧接着在那一年7月林林兄弟和巴纳姆及贝利马戏团在苏联的一系列精彩表演活动之后,莫斯科马戏团来美回访。秋天,乔弗里芭蕾舞团在列宁格勒——“传统的贵族式的俄国芭蕾的中心”——获得了意外的成功。甚至有人建议,将自由表现的观念巧妙地包装

^① 霍华德·陶布曼:《奥勃拉兹佐夫剧团在百老汇演出,“表演者”是木偶和操纵木偶的行家》,《纽约时报》1963年10月3日,28页;保罗·加德纳:《〈月球上的人〉在比尔特摩剧院上演;苏联巡回演出将于6月开始》,《纽约时报》1963年4月12日,34页。

^② 陶布曼:《奥勃拉兹佐夫剧团开始表演》。

在美国艺术作品中,把它们输入苏维埃,这些美国的文化使节便可以变成具有颠覆性的文化传教士。当纽约芭蕾舞团访问苏联,表演乔治·巴兰钦的形式主义芭蕾时,沃尔特·特里报道说,年轻的艺术家们欣喜若狂,而广受爱戴的老一辈女芭蕾舞家加莉娜·尤拉诺娃大为感动,并呼吁建立苏联实验芭蕾剧团。^①

无论政策怎样变化,无论外表看来有多少康乐的迹象,尽管政府也支持艺术,但美国官方认为苏维埃的精神文化生活注定是令人窒息的,因为它的艺术是不自由的。

那一年,在表达的自由问题上,苏联政府对艺术家,尤其是文学和视觉艺术领域的艺术家的政策不断变更,对此主流和非主流媒体都以极大的兴趣加以关注。这个问题一方面与对艺术作品的意识形态控制有关,一方面与风格问题有关:抽象主义与社会主义现实主义相对。赫鲁晓夫的个人好恶在某种程度上左右了这些政策的变化。1962年末,当自由化的发展为现代派艺术赢得了一次展览的机会时,赫鲁晓夫却不满地说那些画家“都是鸡奸者”。他对爵士乐的直白的评价是“它就像胃肠胀气”^②。在美国人看来,这只能是共产党人缺乏教养的表现。在接下来的两年里,苏联文艺政策一直摇摆不定,而到了1964年秋,《纽约时报》竟然报道说,赫鲁晓夫早先对不遵循党的路线的艺术家和知识分子的批判是不得以而为之的。^③

由于对苏联生活和艺术的种种好奇,以及对苏联将艺术与国家意识形态相联系的政策种种批评,除了国会中对文化竞争问

① 艾伦·休伊斯:《美国输出:许多舞蹈编导在国外产生影响》,《纽约时报》1963年11月17日;沃尔特·特里:《布尔绍伊剧团有多好?》,《纽约先驱论坛报》1963年10月6日。

② 《遭遇》(1963年4月),引自J.布朗:《革命后的俄罗斯文学》(马萨诸塞,剑桥:哈佛大学出版社,1982),226页。

③ 亨利·坦纳:《赫鲁晓夫垮台之前的嫌隙》,《纽约时报》1964年10月22日,1页。

题的辩论之外,人们很少谈及美国在官方和非官方两个层面也参与了意识形态的斗争,宣扬了某一特定形式的民族沙文主义。也就是说,苏联艺术无论多么精妙,都被认为是在为共产主义做宣传。但人们只是断断续续地认识到美国艺术或许也在鼓吹资本主义。在那边,艺术是一种武器,因而这种艺术是坏的;在这边,艺术被看做是中立的,所以这种艺术是好的——似乎立场本身也正以自己的方式充当着武器。尤其是,官方的陈述骄傲地向人们指出美国艺术家所行使的自由,他们的作品,据说,在内容和风格上不受国家需要和限制的约束。

在美国——在某种程度上由于受到苏联关于风格的政治含义的喧嚷的影响——官方文化欣然接受了苏联的不同政见:在一个开明的文化中,抽象派艺术是艺术家表现自由的象征。它表明,抽象主义的艰涩和对理解力的要求对主体政治并无威胁,实际上,它表明了“民主”有能力容忍——甚至欢迎——多样的风格和意见,从流行的到局限于小圈子的。在平庸的50年代可能被官方人士嘲笑的东西在成熟老练的60年代完全被接受了,甚至还被列为楷模。也就是说,抽象主义是我们成熟和虚怀若谷的标志。按官方的话说,任何风格和意见的多样化都不是具有特权的唯一的正确者,这也是对我们“民主”的开明程度的进一步证明。我们不仅有多党政体,还有多派别的艺术体制。

回顾那个时期,人们认为——尽管当时并没有人这样说,但很明显——抽象主义已成为主流,即美国官方艺术。也许确切地说,是因为在冷战竞争中,它是意识形态的工具。^① 它显示了我们与苏联审查制度的区别,也表明了我们对苏联持不同政见者的支持。

^① 由于有令人信服的证据,最近,伊娃·科克罗夫特采纳了这个观点。参见《抽象表现主义,冷战的武器》,《艺术论坛》第12卷第10期(1974年6月号),39—41页;以及瑟奇·吉鲍特:《纽约如何偷窃了现代艺术的理念:抽象表现主义、自由以及冷战》(芝加哥:芝加哥大学出版社,1983),阿瑟·戈德哈默译。

但自相矛盾的是,我们自己的持不同政见的先锋派(即抽象表现主义之后的那代人)却转向了一种新的现实主义——它未必是乐观的社会主义招贴画式的,也未必采纳亲苏维埃或亲社会主义的政治观点,但在某些方面有惊人的类似。如果说现代主义的特征是抽象,美国60年代先锋派则创造了一种后现代的、反抽象主义的新现实主义艺术,像苏联艺术一样,它的灵感来自大众和民间文化。

毕竟,与一幅波洛克的点线结合的风景画,一出沃霍尔·坎贝尔的肥皂剧与波德莱亚斯基的拖拉机之间可能有更多的共通之处。美国波普艺术画中常见的客体——大量的包装食品、最时新的厨房用具和大众媒介形象——与苏联现实主义画作中的客体完全不同,但对它们的描绘却同样具体。后现代早期的舞蹈演员所运用的形体技巧与俄国芭蕾相去甚远,与苏联官方的舞蹈团相比,他们的技巧显得贫乏。并且他们回避使用在典型的社会主义芭蕾中盛行的叙述形式。然而他们也批评了巴兰钦的现代芭蕾和坎宁安的现代舞中的抽象主义。另一方面,就戏剧而言,美国盛行的主流风格已是现实主义,60年代的先锋派从个人问题转向了政治问题,如《毒贩》和《双桅船》,又从心理主义转向了开放剧院、西诺咖啡馆、妈妈咖啡馆和贾德森诗人剧团的物理的具体。在这儿,我并不是要说这些艺术作品的确切内容——如性、毒品、工业技术以及发达工业资本主义和消费文化的表象——在社会主义作品中都能找到。但乔治·马西纳斯在他的激浪派作品中积极地吸取了苏联艺术,正如这所暗示的那样,在格林尼治先锋派和苏联“后卫部队”的具体艺术作品中有一种共同的反抽象主义的倾向,这真是个讽刺。

色情淫秽和审查制度

一旦美国先锋艺术通过(在视觉艺术中)重新采用具象的内

容,(在戏剧中)引发政治问题,以及(在文学、舞蹈和电影中)引入以往的禁忌题材,政府要保持乐观的不闻不问的态度就不再那么容易了。60年代早期的艺术家们充分地享有表达的自由,这一时期的美国官方文化一直在热切地呼唤着这种自由。非官方文化——先锋派——用他们丰富的、无节制的艺术作品考验了表现的每一个极限:放纵的表现性,使用淫秽的语言,有时就直接呈现裸露的身体,有时进行刺耳的政治评论。而当他们付诸了实践,美国国家机构的强制性职能部门便随即展开了行动,尽管通常只有非主流的媒体会对此做出报道。就像在苏联一样,有时离经叛道的纽约艺术家也不得不转入地下(当然,在这里,审查制度和地下身份的影响就不是那么强烈了)。

在象征性地称自己为“地下电影”的电影界中,先锋艺术家和政府之间的这种冲突是最引人注目的。在40年代和50年代,先锋电影沉醉于一种内在的美学,按乔纳斯·梅卡斯的话来说,是一种“具有智性意义的象征主义—超现实主义电影”。50年代末,一种“表现‘表层’意义和社会参与”的政治电影兴起。但60年代的新电影,以“不参与和新自由”为特征,被认为是以更加顽固激进的方式表现政治的电影,它对性道德、家庭生活以及职业道德——这些社会生活的黏合剂提出了质疑。

1963年5月,梅卡斯宣告了一次电影革命的开始。这次革命因其强调身体的解放而带有马尔库塞的色彩。梅卡斯宣称:

罗恩·赖斯的《示巴女王会见原子人》,杰克·史密斯的《热血造物》,肯·雅各布森的《美中不足》,鲍勃·弗莱斯彻纳的《金蛇美女》,这四部电影构成了当今真正的戏剧革命。这四部电影令人大开眼界,并直陈了美国艺术中从未记录过的感觉和经历;这是波德莱尔、德·萨德侯爵和兰波一个世纪前赋予美国文学的内容,也是巴勒斯三年前赋予美国文学的内容。这

是一个恶之花的世界,一个启迪精神的世界,一个被侮辱与被损害的肉体的世界;它又是一部诗集,既美好又可怖,既善良又邪恶,既精美又污秽……

这些艺术家没有性或其他任何的禁忌。正如肯·雅各布森所言,这是“语言下流”的电影。它们都包含有男同性恋和女同性恋的内容。对同性恋的描绘,由于它的存在不为官方的道德准则所接纳,揭开了自人类之初始,许多伟大诗歌的最深层的感觉和经历。^①

赖斯未完成的电影《示巴女王会见原子人》,由黑人和白人共同出演,其中有明星泰勒·米德、威尼弗雷德·布莱恩特和杰克·史密斯,另外,朱利安·贝克、朱迪思·马利纳和乔纳斯·梅卡斯也在其中客串角色。米德扮演原子人,一个疯狂的科学家兼诗人,是一个典型的电影丑角。他们滥用物品的方式非常怪诞——在开头场景中,他起床第一件事是梳理他的毛线帽,用凡士林洗手,在洗碗槽里排便,煮海洛因当早餐。然后,他小口小口地吃一只足球和一份杂志,色迷迷地抚摸一只香蕉,用埃阿斯的塑像给自己和布莱恩特扑粉,把烛台当做人造阴茎,灌肠袋当做茶壶。常常,他两眼内斜,舌头外吐,每一块肌肉好像都在痉挛。他和布莱恩特——她被西特尼简单地描绘成一个“身材高大的黑人妇女……她扮成一个嗜酒的宫女”^②——整日在城中游荡,指望有意外的发现。米德垂涎碳化物“未来世界”的一个原子模型,然后,在一个类似实验室的地方开始了一个疯狂的科学家的日常工作。后来,他参观了古根海姆博物馆,在那里,他模仿艺术作品(甚至是立体主义作品)中人

① 乔纳斯·梅卡斯:《关于波德莱尔的电影》,《村之声》1963年5月2日;再版于梅卡斯的《电影日志》,85—86页。

② 西特尼:《充满幻想的电影》,316页。

物的姿势。他在看到劳伦斯·奥利维尔的《哈姆雷特》后,便回家和史密斯、布莱恩特一起嘲笑它。米德在大街卖他的诗作,拦住了一位警察,而这个警察以贩毒的罪名将其逮捕。最后,在一所零乱的公寓里,杰克·史密斯加入到米德和布莱恩特的狂欢中:他们缠裹着面具,一张熊皮和精致的女装,一起演奏音乐、跳舞,扭作一团,大快朵颐,又笑又叫,性交,挑逗,粗暴地对待性器官。电影的原声版以布莱恩特在格林尼治村华盛顿广场外的戈齐酒吧举办一场狂欢集体舞会结束,显然,这是对墙上“不准跳舞”的禁令的故意违抗。^①赖斯的流浪汉电影表现的是,身体通过嬉戏地创造一种狂欢和放纵无度的日常生活的方式,寻找着自由。

史密斯自己的作品《热血造物》是一部放纵的、无情节的黑白片。它表现的是一些沉迷于舞蹈、造型、异装癖、性狂欢以及同性恋吸血鬼迷信的两性畸形的身体。在电影配乐(从唇膏广告、著名的爵士乐、乡村音乐、西部音乐以及摇滚乐)与视觉形象这两方面,影片大量运用大众文化中的现成内容,并参照了好莱坞电影(与玛丽莲·梦露样貌相似的吸血鬼从灵柩中爬出来,西班牙舞者,以及阿拉伯女仆)。^②然而,这一切都与对高雅文化的参考混合在一起——影片还直接引用了惠斯勒和英格雷斯的画作以及一曲浪漫的小提琴。《热血造物》获得了由《电影文化》颁发的“第五届独立

① 赖斯于1963年1月28日在生活剧院播放了《示芭女王会见原子人》的毛片,他在节目单的注解中声明,这是一部原计划长达3个小时的“史诗般”的影片的70分钟版(电影创作者联合会记载,第6条,208页)。1964年赖斯死后,他的助手霍华德·埃文盖姆,管理着由电影创作者联合会分配给他的拷贝,1979年由泰勒·米德编辑的一个更长的版本取代了埃文盖姆版,这个版本是一个怀旧流行歌曲、爵士乐和交响乐的电影配乐大杂烩。这个版本也许是从电影创作者联合会租来的,我曾研究过这个版本。(沃德与詹金斯编:《美国新浪潮,1958—1967》,38—39页。)

② 关于《热血造物》,参见西特尼:《充满幻想的电影》,353—357页;苏珊·桑塔格:《杰克·史密斯的〈热血造物〉》,载于《反对释义》,226—231页;以及肯·凯尔曼:《史密斯的神话》,《电影文化》第29期(1963年夏季号),4—6页;凯尔曼的这篇文章再版于西特尼编的《电影文化读物》,280—284页。

电影奖”，梅卡斯这样写道：“在《热血造物》中，史密斯为美国新电影的无政府主义解放带来了荣耀……他第一次达到了经典电影所未达到的艺术高度；他对性的处理使我们意识到以往所有电影制作者的局限。”^①

苏珊·桑塔格在《民族》上发表的对《热血造物》的评论，把它带离了地下状态并成为媒体注意的中心。桑塔格指出，史密斯运用丰富的视觉效果，从反现代主义、反禁欲主义的立场来进行创作。桑塔格含蓄地将史密斯远离道德评判的解放姿态与其丰富性联系在一起。因为这部影片，一方面创造了丰富的视觉形象，另一方面——在某种程度上是因为那些形象所描绘的是给人带来感官愉悦的两性畸形的身体、特征、声音和物体——它又超出了传统道德的界限。简言之，身体的这种尚未得到认可的快乐被直截了当地呈现在人们面前。在桑塔格看来，电影的自由还来自于它有意识的原始风格，对技巧的束缚的挣脱，比如说，它摇晃的摄影镜头。也就是说，这部影片的丰富性和它的非道德的感官享受使它与现代主义的价值观分道扬镳，而这又是与对技巧和美学传统的解放相联系的。

在桑塔格看来，电影的“色情”的表面形式是文化的矛盾态度的标志——他们既是这部电影在艺术上唯一的可取之处，同时又是这部影片被归入边缘艺术的原因。“这部影片出现了下垂的阴茎，晃动着的乳房的特写，以及手淫和口交的镜头……对此，唯一遗憾的是，这使得人们难以开口谈论这部有意义的影片；人们只得为它辩护。”^② 但是，它之所以是一部有意义的影片，正是因为它踏入了禁忌的领域。

① 乔纳斯·梅卡斯：《第五届电影独立奖》，《电影文化》第29期（1963年夏季号），1页。

② 桑塔格：《杰克·史密斯的〈热血造物〉》，226页。

梅卡斯选出的另两部短片《美中不足》和《金蛇美女》，都是肯·雅各布森的作品。^① 杰克·雅各布森在其中独立担纲主演，他在影片中即兴创作故事、歌曲、舞蹈和同性恋动作，探索了人类的性灵合一的生存方式。杂乱无章的《美中不足》和赖斯的《示巴女王会见原子人》一样，表现的是在城市漫步时的小小感悟。它不是要表现大都市的整体风貌，而是要记录发生在一条石子街上的、一条唐人街人行道上的、一个屋顶上的、一个小阁楼里的若干凡俗小事。在《金蛇美女》中，史密斯讲述了两个故事：关于一个小男孩的故事以及关于修女德克斯特里蒂(Dexterity, 伶俐)和她的同伴在内塞恩斯(Nescience, 无知)太太的梦中犯下性过错的故事。他低声咕哝，唱着关于奸尸的歌。他听广播，哀叹他的生活毫无意义，还唱起存在主义式的感伤歌谣，其大意是：“上帝有名望，但罪恶更实际，罪恶使人达到目的。”影片同时用黑白片和彩色片表现史密斯在他的“破旧的阁楼”里搔首弄姿、手舞足蹈以及梳妆打扮的不同场景，这些镜头与长时间的黑色空白片相交切。雅各布森的这两部影片与《示巴女王会见原子人》一样，都有种幽闭于城市内部的感觉，肮脏低劣，就像一个精神废品站，但又给人以奇思怪想和自由游戏的空间。

梅卡斯在《村之声》上发表的专栏文章中，把自由赞美为新电影的化身——新电影，不仅是指这四部电影，还指在1963—1964演出季紧接其后的那些电影（包括格雷戈里·马克珀罗斯的《一人两次》、巴巴拉·鲁宾的《人间圣诞》、肯尼思·安杰的《斯科皮尔的崛起》、安迪·沃霍尔的《丢下工作，睡觉》以及他的其他影片、斯托姆·德·赫希的《镜中再见》和《预言》、杰克·史密斯的《平常的爱》以及斯坦·布拉克汉奇的《天狼星人》）。仔细梳理梅卡斯的论辩，可以

^① 与梅卡斯所言相反，《金蛇美女》是雅各布森从鲍博·布莱希纳1959年拍摄的本脚本剪辑而来的。

发现,这种自由有几个不同又相关的方面。其中一方面是表现身体的知觉的波德莱尔式的内容,这通常是通过多种形式的不合常态的性来表现的(见第6章)。另一方面是看来相互矛盾的低预算的自由。按照梅卡斯的观点,低预算使电影创作者免于制片人和赞助商的约束,而向想像力提出挑战。第三个方面是女性导演的出现,他认为她们为先锋电影带来了新的感性。而第四个方面就是电影技术的解放,一种打碎所有既定规则的反技术。由此看来,梅卡斯对自由的分析与身体的意识、性的多样化、反精英主义、丰富性和违抗性相联系。

以梅卡斯之见,金钱只会腐蚀艺术。例如,他在1963年6月讨论《热血造物》的一篇专栏文章中指出,这部重要的作品,“无疑是近来最出色最有原创性的作品之一”,而它的创作成本只用了300美元。梅卡斯宣称:“那就是先锋电影制作者们的自由。”^①像贝克一家一样,梅卡斯批判了资本主义的金钱制度。他暗示,这种制度是艺术家们可以选择把自己从中解放出来的囚牢。

60年代早期出现的年轻的女性导演们巴巴拉·鲁宾、斯托姆·德赫希、内奥米·莱文以及琳达·塔尔博特,在梅卡斯看来,是先锋电影的一种新的感染力的标志和希望。他预言这些女性导演将会把电影从工业生产的大男子主义中解放出来。梅卡斯写道,在“女性正在走向电影”的这一历史时刻,男性先锋艺术的情感也在改变,这不是个巧合。梅卡斯用一种原始女性主义的语气宣告,先锋派电影业中的女性导演使运动民主化了,并且她们让大家认识了一个不同的声音——一个善于表达的声音,我们要为女性导演要求“平等的雇佣机会”;“现在电影的世界已向所有的人敞开。电

^① 乔纳斯·梅卡斯:《电影日志:更多地关于电影业复兴》,《村之声》1963年6月13日;再版于梅卡斯的《电影日志》,87页。

影业即将获得新的感性。”^①

在梅卡斯看来,这种新电影技术中的新的自由感性,是一种自发的、变动不羁的、充满生气的、丰富多彩的风格,这种风格对他来说,似乎是独一无二的、最完美的美国风格。他在1963年8月的一篇专栏文章中分析了“电影技术的变革”。梅卡斯特别将技术的自由和道德的自由套在一起。以他之见,新电影将艺术家和观众从欧洲电影所体现的资产阶级传统礼仪的沉闷单调中拯救出来。镜头的移动打破了传统的稳定性,所采用的速度变化范围从完全静止到快得令人晕眩的高速。“没有什么‘正常的移动’或‘正常的影像’,也没有什么‘好的影像’或‘坏的影像’。”照明技术打破了传统的“适当”曝光,现在其范围可以从曝光不足到过度曝光,从全白到全黑。

在梅卡斯看来,这些技术解放是文化革命的必要部分,它不仅带来政治的自由,还使人的潜能得到发挥。“我们电影中的这些新事物揭示出,人类正在达到和形成自身的新领域,这一领域正被文化窒息着,恐吓着,或者沉睡未醒。另外再加上我在上面已经提到的对审查制度的置之不理,以及对性禁忌和语言禁忌的废弃,等等,你将会对当前运动的范围和自由有所了解。”^② 因此,形式的解放与内容的自由是相联系的,内容的自由转而又与政治的自由,尤其是言论的自由密切相关。

由于这些影片中所展现的行为肆无忌惮地违犯了资产阶级道德,再加上围绕这些影片所展开的煽动性的宣传,在梅卡斯宣告了电影业革命的开始之后不久,政治矛盾加深了,这一点毫不奇怪。首先,布利克街电影院以“这些独立电影正在毁坏‘剧院的声誉’”

^① 乔纳斯·梅卡斯:《电影日志:关于电影业中的女性》,《村之声》1963年7月25日;再版于梅卡斯的《电影日志》,89—90页。

^② 乔纳斯·梅卡斯:《电影日志:电影技术的变化》,《村之声》1963年8月8日;再版于梅卡斯的《电影日志》,91—92页。

为由,取消了星期一午夜的电影创作者联合会的影片放映。^①接着,梅卡斯在他8月22日的专栏文章中指出,在电影创作者的作品放映地点移到格雷莫西艺术剧院之后,政府的压制行为已然抬头了。

电影审查员和放映许可证颁发者在找我们的麻烦。他们打乱了我们的工作。他们无视这样的事实,那就是大多数放映的影片仍然是有待进一步加工的半成品,还不能提交审查和颁证机构,他们在盲目地遵循官僚制度的条条框框。

他们说我们在腐蚀你们的道德。如果我们能做到这一点,我们将很高兴。对有些人来说,这是有益的。那些会被美激怒的灵魂必定是肮脏的灵魂。战战兢兢、疑神疑鬼的道德才会被美搅扰和“腐蚀”……

在梅卡斯看来,官僚政治对艺术的任何一点微弱的支持,都是虚伪的。

在华盛顿和市长办公室里,进行着各种扶持文化和艺术的高谈阔论。甚至在纽约还有一个文化事务办公室。而当我们打电话到办公室,要求审查员别再找我们的麻烦时,他们却不耐烦地让我们写一封信去,因为他们忙于各种事务。我们说:让什么信见鬼去吧!

如果电影创作者不得不藏起他们的作品以躲避警察,而一些最杰出的艺术家不得不以秘密的地下方式展示他们的作品,那么,这将是个可怕的时代。那就太糟糕了。但现在我们只有这样才能保持自我!……

^① 梅卡斯:《电影日志:更多地关于电影业的复兴》。

城市、国家：除了高谈阔论和建立文化艺术办公室之外，
请为艺术做点实事吧！^①

在1964年1月，梅卡斯、P. 亚当斯和巴巴拉·鲁宾带着一批“地下”电影，参加了在比利时克诺克—拉松特举行的第三届国际实验电影展示会。《热血造物》由于其禁忌主题，已经被大会淘汰，但梅卡斯还是千方百计地带了一个拷贝。他举行了一次非正式的放映，但被比利时警方中断了。这使梅卡斯对西方世界所宣称的艺术自由本身提出了质疑，因为在西方某些影片不允许公众自由观看，而只能在非公开的社团中放映（如第16影院）。这次事件加强了他抵制政府对艺术的控制的决心。

我们不是为这一部特定的影片，而是为了自由表达的原则而抗争。

在克诺克的经历之后，事情变得很清楚，那就是将艺术掩藏在电影会员制或其他伪装之下，已毫无意义。想办法逃避法律，而不是直接公然地面对它、向它挑战，是不诚实的做法。这就是坏的法律之所以存在的原因。如果克诺克给我留下了什么印象，那就是我意识到了艺术“自由”的欺骗性，这种“自由”已被贬谪到私人俱乐部、社团和会员组织中……一些比利时人告诉我：“我们以为比利时没有审查制度。现在，在克诺克事件之后，我们知道它有。”^②

问题是，当然，在美国也有法定的审查制度。这是事实。但在

① 乔纳斯·梅卡斯：《电影日志：关于审查制度、市长办公室以及先锋派团体》，《村之声》1963年8月22日；再版于梅卡斯的《电影日志》，93—94页。

② 乔纳斯·梅卡斯：《电影日志：〈热血造物〉在克诺克—拉松特》，《村之声》1964年1月16日；再版于梅卡斯的《电影日志》，111—112页。

60年代早期,审查制度突然变得没有过去40年那么严格了——至少在纽约如此——这也是真的。由于近期官方颁发许可证的法律的急速变化,人们期望值急速增长,希望能获得完全无限制的表达自由。^①

1952年的伯斯泰因对威尔逊一案,问题的核心在于是否认定罗伯特·罗塞利尼的影片《奇迹》有亵渎圣灵的性质。最高法院首开先河地宣判此影片受宪法第一修正案的保护。1962年雪莉·克拉克打赢了她在纽约州的官司。她于1960年根据生活剧团的戏剧《毒贩》而改编的影片最初因为语言淫秽(用“屎”来指称“海洛因”)而未获准放映。尽管克拉克回忆说:“这个案子终于打断了审查制度的腰”,但在1963—1964年,电影创作者与审查官员之间仍有激烈的斗争。^② 现在在影片中可以说“屎”,但性变态是决不允许出现的。

1961年,由于时代电影公司拒绝参加影片预审,时代电影公司与芝加哥市政将官司打到了美国最高法院。公司交付了申请许可证的费用,却未提交影片以备审查,当许可证颁发委员会拒绝批准时,公司将对方告上了法庭。^③ 当梅卡斯拒绝参加为电影创作者作品放映而设立的审批程序时,他采取的非暴力不合作策略与此相类似,却更为极端。

1964年3月,由电影创作者联合会赞助的格雷莫西艺术剧院的影片放映被颁证部门查封了。然后梅卡斯两次被捕,第一次是由于放映《热血造物》,第二次是由于放映让·热内的《失去风采的情人》,该片描述了监狱中的同性恋行为。新鲍厄里剧院、门户剧

① S. 兰德尔:《电影的审查制度:对于一种大众媒体的社会和政治控制》(麦迪逊:威斯康辛大学出版社,1968)。

② 梅林达·沃德:《雪莉·克拉克:一次访问》,载入沃德和詹金斯编:《美国新浪潮,1958—1967》,20页,以及《毒贩》制作公司对校务委员会一案。

③ 《时代电影公司对芝加哥》,载于《美国365天》,43页。

院和袖珍剧院也被关闭了。第一次被捕之后,梅卡斯在一篇发表在《村之声》上的专栏文章中,将这种逮捕行为对艺术家言论自由的侵犯,与苏联的审查制度和压制行为相等同。他写道:

警察、颁证者、审查者、地区律师侦探和刑事法庭终于对艺术产生了兴趣。艺术正在这个城市里四处逃窜。我将此称之为行动。瓦格纳市长和洛克菲勒州长显然从俄国人那里学了一手。他们在与老鼠和艺术家作战。生活剧院仍然被封……诗歌朗诵会在全城受到驱赶。现在独立电影创作者们正在遭受攻击。

然而,梅卡斯仍在重申他的立场。这位电影先锋不会就此让步。“联合会的电影放映,从过去到现在以至将来,都不需要许可证。因为我们不相信审查会对艺术有什么帮助。很有可能我们的大多数影片都可以安全通过审查,但这不是问题之所在。还有其他不能通过审查的影片,我们不愿牺牲其中任何一部……”在《关于淫秽》的开场白之后,梅卡斯发表了《反审查制度地下宣言》。他写道:艺术应该免于政府的评判,它应被直接地呈现给公众,而无需受到任何审查和限制。他进一步宣称,艺术家有向侵害人民表达自由权利的法律发起挑战的道义,他呼吁艺术家进行非暴力的反抗。

新一代美国电影创作者不承认任何强加于艺术作品的法律限制,他们不承认颁证制度或任何形式的审查制度。枪枝和狗也许需要颁发许可证,但艺术作品不需要……我们的艺术是为所有人服务的。它必须是公开的,任何一个想观赏的人都可以轻易得到。

现存法律正在将艺术赶入地下……

但梅卡斯许诺,艺术家们在地下仍将继续进行非暴力反抗。

将审查制度和禁止色情的法律的荒唐可笑和不合法性暴露在你面前,是我们的责任。艺术家的责任就是无视坏的法律,并与它斗争到底。作为一个艺术家,同时作为一个公民,他的责任不是让警察和法律来损害人民的权利,不论是宪法规定的权利,还是未成文的道德权利。

我们认为,法庭凭借对这些裁决权的掌握,正在损害人们最基本的表达自由的权利……^①

在争取公民自由权利的大气候下,梅卡斯甚至将电影创作者争取言论自由的斗争与“争取种族平等大会”在南方组织的反种族隔离的“自由之路”相提并论。他在总结1964年的专栏文章中,指出:“2月份:《热血造物》通过格拉默西被介绍到了纽约,并且它很快就成为‘新的性自由骑士’的宣言。”^②意思是说,和南方民权运动者一样,电影创作者有意识地设计了极端主义的政治策略,以挑战强制性的法律并尝试去加强进步性的法律。因此,梅卡斯解释说:“一时之间,‘淫秽’的波浪在艺术中泛滥起来,对于这个事实无需惊异……这仅仅是个开始,只是坦诚最初的絮语……在最近的一些艺术表演中、诗歌中、《操你》杂志中、电影中,随着勒鲁伊·琼斯的戏剧《第八条沟》下周在新百老汇的开幕,还将在戏剧中,我们可以看到它时有小的爆发。”^③

① 乔纳斯·梅卡斯:《电影日志:关于淫秽,反审查制度地下宣言》,《村之声》1964年3月12日;再版于梅卡斯的《电影日志》,126—128页。

② 梅卡斯:《电影日志:1964年》,《村之声》1965年1月7日;再版于梅卡斯的《电影日志》,173页。

③ 梅卡斯:《电影日志:关于淫秽,反审查制度地下宣言》;再版于梅卡斯的《电影日志》,128页。

而且,除了其他的作品,他还应加上伊冯娜·雷纳《地势》中的“爱情”双人舞。在这个舞蹈中,她和比尔·戴维斯模仿印度“性典”中的性爱姿势来舞蹈,同时用低沉含混的声音重复说:“我爱你”,“为什么你不爱我”,等等。或者是雷纳和史蒂夫·帕克斯顿的舞蹈《字与句》,这组舞蹈由抽象的动作组成,开始是独舞,后来是双人舞,两位舞者的着装少到了法律所允许的极限(两人穿着兜档带,雷纳戴着乳头罩)。或者是卡罗莉·施内曼的狂欢式舞剧片断《肉体的快乐》,有关男人、女人、生鱼、去毛的鸡、热狗、油漆和流行爱情歌曲。或者是戴维·戈登的《随意的早餐》,他在其中穿着女式服装跳了一支西班牙舞,瓦尔达·塞特菲尔德在表演了一段讽刺性的脱衣舞后,又打扮成一个修女,说着污言秽语,将一份冰淇淋派按在自己的脸上。梅卡斯也许还应提到西诺咖啡馆推出的兰福德·威尔逊的戏剧《布赖特夫人的疯狂》,一部悲剧性的独幕剧,由一位老年同性恋异装癖表演,此剧宣告了同性恋戏剧运动的到来。或者是罗伯特·莫里斯的《I(“我”)型盒》,一个小橱,带有一扇的门,其形状像字母“I”,打开门就会看到一幅作者本人面带微笑的自拍全身裸体照。或者是肯尼思·安杰的摩托电影《斯科皮尔的崛起》,片中融合了各种流行事物、性虐待和宗教嘲讽。或者是巴巴拉·鲁宾的电影《人间圣诞》,片中突出表现了男同性恋的性行为 and 女性性器官的一幅特写。

然而,到了1965年,这股潮流发生了转变。如果说在1963—1964这个演出季,先锋电影激怒了资产阶级和评论家,还有法律,那么,在接下来的这个演出季中,它已经变成了时兴的东西。先锋运动的先头部队开辟的道路受到了现行社会体制的破坏和玷污。梅卡斯再次以军事术语描述了这种转变。

在1964年,电影创作者们离开地下进入公开状态,他们立刻与现行社会体制、警察和评论家的过时品味和陈腐的道

德观念发生了激烈的交锋……然而,到了秋天……杂志和整个城市的居民都决定加入这个地下组织,并使它成为现行社会体制的一部分。现行社会体制的这种新策略在地下部队中引起了骚乱。1965年一开始,地下导演、明星和评论家便重新编队并进行调停。他们有三种选择:1.像他们以前的许多先锋派艺术家和地下艺术家一样,被现行社会体制吞并;2.撤退回更深的地下;3.冲破现行社会体制的防线,打到它的另一边(或上面)去,如此这般将它包围起来。^①

就像在为非裔美国人争取民权的运动中一样,在言论自由的问题上,人们希望增长的速度远远快于他们得到满足的速度。在电影领域,这个差距就更大了。因为一方面,那些驱使性的内容和“淫秽”的其他表现形式躲藏起来的严格的审查制度,在延续了几代之后,正渐渐被废除。另一方面,强加于电影上的控制仍旧要比强加于印刷出版物上的严格得多。到了60年代中期和后期,性的内容已被电影完全接受了,甚至好莱坞也运用了先锋派的素材和技巧(如《寄生虫》一片)。但在1963—1964演出季,先锋派实践的坦率直露震惊了整个美国文化,而这又加剧了不断拉大的差距。这些“来自地下的电影”和这些电影的支持者的文章中含有解放的言论,这些言论呼吁完全的表达自由,并将这种完全的自由与自由不羁的身体和性的想像联结在一起,以此预言了60年代后期反主流文化的解放。

在围绕淫秽问题和审查制度问题的斗争中,先锋派把自身与美国现行社会意识形态对立起来。然而,具有讽刺意味的是,由于它所特有的特征——它对富裕、闲暇和个人自由的赞美——在冷战的争斗中,它无意中成了美国人选择自由的标志。因而,在哪怕

^① 梅卡斯:《电影日志:1964年》;再版于梅卡斯的《电影日志》,175—176页。

最离经叛道的先锋艺术中都有一种自相矛盾的民族主义情绪。由此看来,60年代早期的反对派文化与60年代后期更加公开的反美反文化是有区别的。它更接近人民阵线的左翼文化,这种文化试图发掘、赞美和保护被美国官方文化边缘化了的的东西。

波普艺术和先锋电影对美国大众文化做了全景式的描绘。这种文化在有些人看来似乎有点廉价,却洋溢着蓬勃的生机。确实,大众文化的廉价是它从属于工人阶级的一个标志,并因此而被用来表示对资产阶级品味的轻蔑。这些影片也许模仿了好莱坞的电影,却又做得如此可爱。事件剧和外外百老汇戏剧借鉴了美国民间传统文化。城市舞蹈是对美国人身体的赞颂。东村诗派和新音乐运用了美国方言和韵律。就好像整个的文化——甚至包括持反对立场的亚文化圈——突然之间从一种集体自卑情绪中猛醒过来,并立即觉得获得了一种按照自己的个性进行创作和评价的权利。这种个性的两个最重要的组成部分就是平等和自由的民主观念。

我已经提到过1963年安迪·沃霍尔横跨全国前往洛杉矶的旅行,以及他对美国方言文化和好莱坞神话的“发现”。在听排行榜前40位的歌曲和观看由商业广告牌(现在被重新定义为“原创波普艺术”)构成的风景时所形成的兴奋情绪,使沃霍尔重新思考美国文化。

我躺在我的旅行车后面的垫子上,抬头看着飞驰而过的电灯、电线、电话杆,还有星星和湛蓝的天空,想到:“一个刚刚进入社会的美国女子怎么会和一个家伙结婚,并远离家乡和他一起在锡金生活呢?”……我正在读关于霍普·库克的书。她怎么做得到!美国是一个一切事情都会发生的地方。我甚至一直都不能理解格雷斯·凯利怎么会离开美国去摩纳哥……我不想去任何一个不能把车开离公路去看公路电影,

看不到巨大的冰淇淋蛋筒和路边热狗店以及汽车旅馆招牌闪烁的地方生活。^①

如此轻率地对美国大众消费文化大加赞美,和其他先锋派艺术家一样,沃霍尔也许已经带着一种无意识的冷战民族主义情绪参与了国际政治。确实,后来唐纳德·库斯皮特对波普艺术家的推波助澜行为和消费者的物神崇拜进行了指责。^②但先锋派艺术家们对日常生活的兴趣并未使他们忘记他们与现行社会制度之间的分歧。在主阵地上,先锋派作为文化的对立面进行活动,他们批判了官方关于自由的谎言。因为,尽管先锋艺术家们是在这种文化所赋予的丰富和自由中壮大起来的,并且如果没有这种文化所提供的丰富和自由,他们也无法进行艺术创作,但他们清醒地意识到了这种对于自由的通常不公开的限制,并且他们用他们的艺术对这些限制进行了反抗。

监狱般的社会

监狱既是先锋派所追求的自由的一个领域的主题,又是对它的隐喻。在这方面,生活剧团的导演、无政府主义者朱迪思·马利纳和朱利安·贝克尤为活跃。她们是纽约和平大罢工的组织者、坚定的和平主义者。自50年代后期,她们就一直与贝亚德·拉斯廷、多萝西·戴和安蒙·亨纳西等和平运动的激进分子一起工作。在1955年反战同盟大游行之后,马利纳被判短期监禁,被关在贝

^① 沃霍尔和哈克特:《波普主义》,36、39—40页。

^② 唐纳德·库斯皮特:《波普艺术:一种反动的现实主义》,《艺术日志》第36卷第1期(1976年),31—38页。

尔维医院的精神病房中。1957年马利纳和贝克与其他10人一起，因为参加了基督教信教工人抗议空袭演习行动而被监禁之后，她们变得极端激进。^①生活剧院星期一晚上的活动通常包括放映反战影片和其他和平运动的活动，这些活动对和平运动组织如格林尼治村和平运动中心和纽约反战大罢工都有帮助。^②他们抗议对待不同政见者的监禁，指责他们自己曾遭遇过的监狱条件，批评把监狱作为军事工业体系的一部分的做法，这一切的结果使得贝克也拥有了自己的狱中经历。1963年9月9日，他们在生活剧院举行了一场监狱诗人朗诵会，参加表演的有泰勒·米德、杰克逊·麦克·洛、约翰·韦纳、雷·布雷姆瑟(缺席)等。^③生活剧院对监狱的体制、它与军方的联系以及它所意味着的社会和政治压迫所进行的最持久而有力的打击，正是H.布朗的戏剧《双桅船》所表现的。

1963年3月13日，《双桅船》在生活剧院上演。结果这部戏成了贝克在他们14大街上的剧院里创作的最后一部作品。超现实主义和阿尔托式的残酷戏剧中的抽象主义的结合是不太可能成功的，但这部令人难以承受的戏却将这两者完美地结合起来。因为为了尽可能准确地按照剧本中所描绘的一天里发生的所有情节，去营造美国海军陆战队在日本的一个监狱的现实，导演马利纳和设计者贝克创造了一种恐怖的仪式——黑暗，令人心悸，幽闭症式的——来表现野蛮的人性。甚至于抽象的非人性化的过程也非常

① 马利纳：《日记》。

② 《关于什么》载于《村之声》1963年1月31日，31页，该文列举了2月4日7部反战影片的首场演出，这些演出是为纽约反战罢工举行的义演。乔治·扎布里斯基的《氢弹轰炸美国》；理查德·埃文斯的《蓝色田野上的玩具》；哈维·理查兹的《争取和平的女人》；雷·威斯纽斯基的《注定失败的表演》；一部由哈米什·辛克莱、希拉里·哈里斯、索尔·戈特利布和雷·威斯纽斯基合拍的影片《散步》。另外，《关于什么》载于《村之声》1963年9月26日，20页，该文列举了由格林尼治村和平运动中心9月30日在生活剧院赞助放映的电影。

③ 《生活剧院的监狱诗人朗诵会》，《村之声》1963年9月5日，8页。

逼真。而且,其令人恐惧之处在于这是一种日常生活的残酷,虽然一般来说,大多数人都不会遇到这样的事。^①

剧中时间从早晨4点钟开始。一个新来的囚犯2号,正在领教监狱的专制的管理方式。一个看守将他叫醒后,他被传唤到监狱看守室,但甚至在他起“床”前的每一个动作,都受到批评、更正,并被模式化。场景在昏暗的灯光下展开——

泰珀曼:起床,2号。(以低沉的、耳语式的、但严厉的语气)你最好快点,小子。

2号(高声、清晰地):是,长官。

泰珀曼:你最好小声点,小子,大楼的灯都熄了。你想吵醒其他犯人吗?(停顿)你最好回答我,小子。

2号:是,长官。我的意思是“不”,长官。

泰珀曼:我想你都不知道自己说的是什么,2号。穿上你的鞋。你不知道不允许赤脚上甲板吗?那会把甲板弄得油腻腻的。(停顿)穿上你的鞋,到看守室向我报到。过线时不要请示,小子。^②

当这个新来的囚犯(他像其他人一样,已被剥夺了身份,只以号码相称)只穿了靴子和内衣,去向看守室报到时,遭到了两个看守的虐待侮辱,他们用警棍揍他,然后把他送回他的床位。

这样,正式的一天开始了。白光耀眼,一个看守沿着铁栏,敲着铁皮垃圾筒,叫醒了囚犯,而同室的囚犯们立刻跳起来等候命令。典狱长用嘲弄的语气问候他们。

① 布卢姆编:《戏剧世界:1962—1963演出季》,181页;布朗:《双桅船》;乔纳斯·梅卡斯:《双桅船》(影片,1964)。

② 布朗:《双桅船》,49页。

典狱长：早上好，孩子们。这又将会是美国海军陆战队历史上辉煌的一天。我希望你们穿好衣服，整理好床铺，拿上肥皂和毛巾，在白线前排好队，洗洗你们的小手，洗洗你们的小脸蛋，听清楚了吗？

全体囚犯：是，长官。

典狱长：我听不清。

全体囚犯：是，长官。

典狱长：我还是听不清。

全体囚犯：是，长官。

典狱长：行动吧。

立刻，整座监狱都忙活开了。囚犯们穿上衣服，时不时，上下铺的人会在整理床铺时，碰手碰脚，碍了对方的事。他们按照军队的标准弄好了床，拿起昨夜放置在地板上的室外囚服、手册和帽子，把它们放在各自的床头。然后从床尾拿出毛巾，跑到标有各人号码的柜子前，拿出装有肥皂的一个小塑料盒，一个挨一个立正，排成一队，队首的囚犯脚尖踩在通向大楼的门内的白线上。

整座监狱又一次陷入沉寂。

泰珀曼：报数。

囚犯们开始从头至尾一个接一个地高喊：“长官，囚犯1号，长官”，“长官，囚犯2号，长官”。以此类推，十个人都这样。

泰珀曼：全体囚犯越过白线进入厕所，清洗，然后迅速回到你们的床前。^①

一天就这样过去了。囚犯们穿衣服，整理床铺，清洗，上卫生间，打扫监狱，吃饭，放风，吸烟，操练，返回监狱，被搜身，上卫生

① 布朗：《双桅船》，51页。

间,没完没了地讲工作的细节,练习,吃饭,被搜身,上卫生间,打扫监狱,原地踏步,写信,洗澡,上床睡觉。他们一举手一投足都受到各种要求和规定的约束。每个出口和入口都有一条白线,每次越线都要经过请示和批准。每一个动作都要讲求效率,要以规定或惩罚条例上所规定的正确的姿势和正确的手势来进行。每一个动作也都是看守们使他们想起他们低下的地位,并以此来侮辱他们的机会。

他们不仅被唤做:孩子、小子、混帐、白痴、蛆、寄生虫或虫子;他们还被迫重复和同意使用这些词。他们不允许互相说话,只有当看守跟他们说话的时候,他们才能对看守说话,只能说所要求说的东西。他们必须表现出对监狱当局的顺从,任何对哪怕完全专横的规定的违反,都会遭到无情的毒打或其他形式的残酷惩罚。有时,他们被迫向尿桶——和囚犯们一样,尿桶也有各自的号码——忏悔自己的罪行——未经指示穿上室外囚服;或跪下亲吻白线,以此来象征性地演示囚犯们的奴隶地位。

监狱中这种极端残酷的例行公事也有被打破的时候。一个囚犯因为表现良好被提前释放,但在释放前他仍被迫遭受最后一次屈辱的“仪式”。另外有一个囚犯疯了,被带离监狱。又来了一个新囚犯,被专门关押起来。但总的来说,整个网络是按照麻木不仁的规则运作的,它通过毫无怜悯的身体约束使人精神崩溃。

这也正是生活剧院选择以野蛮、不带同情的方式出演此剧的意义之所在。带有倒刺的铁丝网代表集中营。嘈杂的列队行进声、吼叫的命令声和金属碰撞声,令人身心俱痛。任务的枯燥重复和虐待狂的笑骂声,使人感到压抑。模式化的情节和声音使其带有一种仪式化的特质。贝克写道:“这部戏剧的目的不只是影响人的精神世界,还要作用于人的内脏。它是阿尔托式的折磨……它是令人难以忍受的而不是容易接受的;它是恐怖的,而不是美的;它是歇斯底里的,而不是合乎理性的。它的目标是让你难受,而不

是让你平静……《双桅船》进行突袭。”^①

无论是痛恨它还是赞赏它,评论家们都一致承认这次演出的巨大力量。霍华德·陶布曼,《纽约时报》的戏剧评论家,认为此剧“与戏剧大相径庭”,而这次演出带给人们“一个充满痛苦的夜晚”。“如果《双桅船》中包含了一点近似于真实的东西的话,那么因为犯下过错而在海军陆战队监狱服刑简直就是下地狱,”他写道,但是“熬着看完H. 布朗的戏也同样令人毛骨悚然”。然而,陶布曼声称:“如果生活剧院舞台上所表现的是监狱中的真实状况,那么总统和他的国防部长就应下令展开调查。”^② 乔治·弗雷德里被他自己对这出戏的反应吓了一跳:“《双桅船》令人吃惊之处就在于不管人们有多强的理性判断能力,他都会被这出戏打动。”^③ 迈克尔·史密斯在发表在《村之声》上的一篇文章中,把几位主流评论家为《双桅船》指出来的最大缺陷当做它的优点。他称赞这场演出才华横溢,令人回味。

确实,《双桅船》不是一部戏剧。贾德森舞蹈音乐会上的所有演出也并不都是连贯的舞蹈,吉姆·戴恩的画也并不都是油画,以传统的观点看约翰·凯奇创作的曲目也并不都是音乐。但是用“他们没胡使用……”来批评这些作品是毫无意义的……

《双桅船》不是让观众从个人的角度认同角色——这本质上是一个情感过程——而是用角色的境遇直接调动观众的情绪——这种方法的倡导者是布莱希特。当我作为个体被带入

① 朱利安·贝克:《扫除障碍》。

② 霍华德·陶布曼:《戏剧:监狱中的海军陆战队士兵》,《纽约时报》1963年3月16日。

③ 乔治·弗雷德里,不明出处的剪报,1963年3月25日,比利·罗斯剧院收藏品,阿斯特、伦诺克斯和蒂尔登基金会所属的纽约表演艺术公共图书馆。

这种处境并被迫亲身经受这一切时,并不能表现出在此处境中受折磨的自我。

这出戏剧达到了它的政治效果,因为它并不令人感到恐怖。人们在观看此剧时感到的是残酷,而不是被吓住了;而且这座监狱是海军陆战队体制的直接而又必然的产物,而海军陆战队又是……一切……的产物……为了感受《双桅船》的恐怖,简言之——为了在这种背景中成为真正的“人”——人们必须采取无政府主义。^①

因此,在史密斯看来,此剧的演出成功地起到了政治劝导作用。

最令评论家和观众感到不安的是,马利纳要求每个细节都逼真真实,这种严谨的态度使得角色的扮演者们遭受了真正的毒打和侮辱。马利纳写道,她改变了她“惯常的宽容和随意的风格”,使用《海军陆战队指导手册》作为辅助文本。她决定通过模仿监狱自身的专制权威,凭借此剧“对全面限制的理解”,来展示这部戏的意义。“就好像在行使极高的权力一样……我们打算在一个安全的界限之内精心策划罪恶,就像一个生物学家会在安全的情况下,用皮氏培养皿培养变异有毒的东西一样。我们将它隔绝起来。”马利纳的排演方法就这样确立了。

按照约束监狱囚犯的“监狱条例”的形式,我制定了一套“排演规则”。美国海军陆战队制定的“监狱条例”对每个基本行为都有规定,所以我们在一开始就决定把它印在每一份节目单上,这样观众手头就有了《双桅船》最基本的舞台说明。

这些排演规则并不将戏剧常规所不要求演员的东西强加

^① 迈克尔·史密斯:《戏剧:〈双桅船〉》,《村之声》1963年5月23日。

于他们,如动作敏捷,衣着适当,保持安静。同样,“监狱条例”只包括军队纪律规定,这些规定都残酷地要求完美。在排演时我们必须牺牲我们之间的亲密关系(仅在排演时间里),将我们的自由轻松的态度,转换成冰冷严厉的处世方式。排演时有中断,在而后的间歇时间里,我们又恢复了友善的天性,这段时间就成为冷酷的监狱经历中的一段天堂般的生活插曲……我们使用邪恶的手段,就像无害化地使用致命的病毒。我们汲取了这一方法,而且我们活了下来。^①

条例把宣布休息和恢复排演的责任交给了舞台监督。他们规定了排演纪律的方方面面,如签到,排演期间不吃东西、不交谈,只在指定区域吸烟。他们还制定了惩罚措施——额外劳动——来惩罚违反规定者,如迟到、缺席、不良行为、通不过服装检查或丢失服装或道具。另外,剧团每天都出操。

马利纳将这些规定传达给剧团成员,另外还有一个附加条件:如果任何一个演员反对其中的任何一条,规定就不会实行。全剧团都一致同意遵守规定。马利纳解释道:“为了减轻不可避免的紧张感,我们还规定了一个五分钟的休息时间,任何一位演员在他觉得需要摆脱这种紧张和拘束时,都可以提出休息的要求。演员们经常提出要休息,但他们从来没有滥用过这项权利。”^②

《海军陆战队指导手册》是灵感来源之一;马利纳万神殿中的

① 朱迪思·马利纳:《导演〈双桅船〉》,载于布朗:《双桅船》,92页。

② 朱迪思·马利纳:《导演〈双桅船〉》,载于布朗:《双桅船》,95页。

戏剧缪斯——梅耶荷德、阿尔托和皮斯卡托是另外三个灵感来源。^① 按照马利纳自己的叙述,在她灵感的幻像中,俄国实验戏剧导演乌瑟夫路德·梅耶荷德向她显灵,她向他致辞:

“噢,你将你的一生称做是‘对风格的追求’,伴随着荣耀与耻辱,你追求不懈。现在,终于,我找到了这种戏剧,在这种戏剧中,演员无论是作为生物还是作为机械,都深陷于电网和白线的建构之中。”

他知道某种心理和生理兼具的东西正在濒临危险,因此要回复观众的感知能力,只能再次求助于站在观众面前身陷困境的人的身体……

《双桅船》是一部构成主义戏剧。布景的建构凭借它的影响力和重心力,硬性规定和指示着演员的动作。它是由修建旧式军事监狱的建筑师与修建地牢和塔楼的共济会工匠们设

^① 有趣的是,这三位充满幻想的戏剧天才自己却被监禁了。乌瑟夫路德·梅耶荷德,俄国导演,20世纪初进行象征主义演剧技巧实验,但在十月革命之后,他成为一位热忱的政治剧作家和构成主义在戏剧方面的主要代表。他的生物机械学体系——以泰勒制(提高工人效率的一种美国方法)和即兴喜剧为基础——把演员的身体训练推向了一个步调整齐、行动敏捷的极端。他对舞台技巧的运用——的确,他对舞台空间和整个剧院环境的修改——是一次激进的改革,因此遭到了攻击。1938年被打入大牢,两年后被处决。安托南·阿尔托,法国演员、导演、理论家,有时还是超现实主义者,他的思想在50、60年代,深深地影响了生活剧院以及整整一代欧美先锋派艺术家。在1958年英国出版的《戏剧及其两重性》一书中,阿尔托描述了一出残酷戏剧,这出戏剧通过对感官的轰炸和一种新的舞台手势语的创造,来造成恐怖的舞台效果。由于从童年起,他就受到精神失常的困扰,他的青少年和成年阶段都是被关在精神病院中度过的。欧文·皮斯卡托是一个共产主义者和和平主义者,20年代他曾与布莱希特和包豪斯建筑学派的建筑师沃尔特·格罗皮厄斯等人合作,在德国魏玛创立了一家负有政治使命的、采用了多媒体技术的大规模剧院。1931年,他由于一部主张废除法律的戏剧的上演被短期监禁,1938年移居美国。之后,皮斯卡托在纽约的一所进行社会研究的、名为“新式学院”的专科学校中教授戏剧,1945—1947年间,朱迪思·马利纳在这所专科学校跟随他学习。1951年他回到德国,最终在西柏林定居,在佛克斯波纳工作。

计的。这些令人生畏的建筑物直接继承了建筑结构最小而安全性最高的实用原则……

在《双桅船》中，弗谢沃洛德·埃米利耶维奇并没有减少演员的力量，相反还激励了它们，这一建构强化了被你称之为“生物机械学”的演员身体的节奏训练。

在马利纳看来，法国演员兼导演安托南·阿尔托是“我的狂人缪斯，他从未离开过我的梦”，“我以我特有的语言”对他说话。他关于演员身体特征、声音的重要性以及情感极度状态的理论，是《双桅船》舞台表演的关键。

正是他要求演员具有极高的运动技能：抛弃无意义的身体动作，爆发出表现痛苦和疯狂的舞蹈；正是他在精神病房内强烈呼吁发展一种戏剧，这种戏剧使任何一个体验过如此暴力的人对暴力都不再有任何的胃口……

阿尔托想要这样的一部戏剧，在这出戏中，演员是火刑柱上的受难者，“穿过火焰传达信息”；“在这种戏剧中，情感带来的肌肉的颤动的生理强迫感，像呼吸的作用一样，与全力释放这种情感效力相同，赋予它一种静默而又深刻的、具有极端强度的规模”；“通过客体、沉默、喊叫和韵律的共同作用，或者用一种以动作而不是词汇为其基础的真正的身体语言，使意象和动作的交叠达到极致”。

噢，狂热的、苛求的安托南，在《双桅船》中，我看到演员迫使他的身体达到一种纯洁运动的卓越境界，此时此地的他已经处于丧失灵魂的深渊的危险边缘。

具有政治倾向的德国导演欧文·皮斯卡托是马利纳在新式学院时的老师。

我亲爱的皮斯卡托先生：有一次你在课堂上讲述了最有实效的革命戏剧，我的课堂笔记告诉我，你称它为“葡萄牙的死亡歌声”。你描述了演出者如何唱着一支振奋人心的、以自由为主题的合唱的最后一节，以及人们如何唱着歌走出剧院，并从压迫者手中解放了他们的祖国。至今我还没有发现一部能打动观众并使他们如此投入的戏剧。但我已经找到了一部戏，它如此有效，以至于当政府以剧院不履行财经义务为由将此剧禁演时，一些观众加入到了演员、作者、舞台工人、售票员、舞台监督、剧院经理和技师的行列中，主动要求与我们一起在舞台上被逮捕，而不是对此不加抗议地悄悄离去。^①

1963年10月17日，国内收入署以未交纳税款为由关闭了生活剧院。导演、演员、剧组人员以及剧院工作人员坚持留在这座建筑中进行晚间的演出。他们被锁在里面，为一些从地下秘密通道进入剧院的观众，举行了《双桅船》的最后演出。也就是在那天晚上，乔纳斯·梅卡斯将《双桅船》拍摄了下来。^②

对于现在任何一个熟悉米歇尔·福柯的《规训与惩罚》一书的人来说，此书与《双桅船》及其他1963年在生活剧院的演出有惊人的相似之处。肯尼思·布朗和贝克一家当然不可能了解福柯的研究，因为它写于10年之后。然而《双桅船》，尤其是贝克一家对此剧的残酷的仪式化的演绎，似乎恰好是用来说明福柯理论的一个例证。或许只不过就他们的研究而言，布朗和贝克一家在这个方

① 马利纳：《导演〈双桅船〉》，84—87页。在关于皮斯卡托的这一章中，它实际上是奥柏在1828年创作的歌剧《波蒂奇的哑女》，当这部戏1830年在布鲁塞尔演出时，触发了巴尔干革命。

② 萨姆·佐洛托：《税收办公室关闭生活剧院》，《纽约时报》1963年10月18日；乔纳斯·梅卡斯：《电影日志：拍摄〈双桅船〉》，《村之声》1965年6月24日；再版于梅卡斯的《电影日志》，190—194页。

面,和福柯在另一方面,都是正确的。然而,两者如此完美地互相补充,我们如果在此运用福柯的观点去阐释《双桅船》一剧也许会有所获益。

在此书的一开始,福柯对发生于1757年法国的拷问和处死弑君者达米恩斯事件进行了一番令人毛骨悚然的描述,并以此展开了对公开执行死刑以及现代政治时期废除18世纪的公开示众和体罚的运动的讨论。然而,福柯让我们注意,并非残忍和惩罚已被废止,只不过惩罚的方式更加文雅,运用惩罚的目的也已改变。现代人的身体已被赋予了政治意义,而且,与公开示众不同,我们现在构建了监狱、工厂和学校,在那里,通过持续的社会纪律来驯服人的身体,同时各种权利—知识关系也因此得以恰当地安排。^①

什么是纪律?福柯认为,是对细节的政治性解剖。解剖学在历史上曾经提高了身体的生产力而降低了身体的政治作用。人们也许会想,朱迪思·马利纳在设计《双桅船》的表演时头脑中已有了这样的观念,因为囚犯们在不停地劳动,而同时他们的所有权利都被剥夺了。在“驯服的身体”一章中,福柯大致描述了自18世纪发展起来的现代纪律技术。这些技术涉及从空间分布(包围、分割、将空间编排成不同的功能区域以及多个身体在空间中的顺序),到时间的总计和利用(持续时间的分割和各个活动的分解,根据分析性计划组织这些分解的片段,最终确定时间的分段,将各个系列排列起来),到各种对行为的控制(设定时间表,按时间详细描述行动的细节,将身体与有效的姿势相联系,明确规定身体与物体的关系,追求最高的效率)等诸多问题。

在《双桅船》中,时间被彻底分割和常规化了,而且,场景的划分(在影片中,标题出现的时候,时间也同时出现)也时刻让我们想起它。那一天的开始是在4:30;第二场和第三场是早餐后,开始

① 米歇尔·福柯:《规训与惩罚》(纽约:兰登出版社,1977;古风书店,1979)。

的时间是 6:00;第四场是 11:30;第五场,军事训练时间是 16:30;最后一场是从 19:30 开始。空间也同样被分化、切割,并在监狱的狭小空间内被编排。实际上,布朗在戏剧脚本中设计了一个详尽的舞台布景方案,包括用栅栏隔开的囚犯床位、狱警室,直到摆放在固定位置的垃圾筒、放剃须刀的盒子和有固定位置的香烟。^①而且,跨越白线的仪式还要求囚犯注意从一个空间到另一个空间的移动,这样空间之间的移动就造成了监狱中的权力关系,并将之具体化了。贝克的舞台布景,用将囚犯隔离在他们床位中的铁丝网和将观众与舞台隔开的带铁蒺藜的电网,突出了无情的幽闭空间,正如梅卡斯影片中的近景拍摄所表现的一样。

身体在空间中的排列是此剧演出中最激动人心的意象之一。那场操练,马利纳将它视为舞台演出的核心部分,她在排演时也将它作为最基本的练习,她对它做了如下描述:

操练是按照海军陆战队的军事要求来教给大家的。奇克·西卡雷利,前海军陆战队队员,在剧中扮演典狱长,带着伤感和可怕的真切感,回忆起操练的冷酷和严厉。在每次排演前,剧组操练半个小时,午饭休息后,再操练半个小时。我们将生活剧院的大堂清理出来,然后就在铺有瓷砖的地板上无休止地行进着,惊愕的购票者也往往被操练指挥恼怒地责骂。那不是戏剧导演与演员讨论角色时所用的礼貌腔调,它是西卡雷利在尖声吼叫:“抬起头来,你们这些窝囊废!”

马利纳指出:“然而操练有一种激发活力的效果。操练是一种很美的仪式,只不过后来渐渐变得丑恶了,因为它代表向着死亡战场的行进,因为它渐渐地开始标志着个性的丧失,当所有的生命被

^① 布朗:《双桅船》,65页。

严格地程式化时,这种丧失就发生了,而且还因为你不能停下来。”^①

除了这些对身体的分隔和规范之外,囚犯们还被当做幼儿。他们像儿童一样,不仅要遵守时间表、空间分配和其他监狱当局的管理制度,还要屈从于看守们最微小的怪念头。这一点在第二幕第一场《户外日》中有突出反映。囚犯2号受到了羞辱,表面上是因为他没能正确地给“户外日”下定义。尽管他实际上正确地下了定义,但用的却不是泰珀曼所用的词。

泰珀曼:……告诉我们这是什么意思。你是我这儿新来的贱坯,我知道你从没见识过我们的户外日,所以你告诉我们,这是什么意思。

2号:长官,它是对生活区的彻底打扫。

泰珀曼(猛击2号的腹部):它是对监狱的清洁,2号。从现在起不允许你再发明你自己的定义,你要记住我们的。清楚了吗,2号?^②

然后典狱长把囚犯当幼儿对待,他使用家庭式的语言称自己为父亲,囚犯为孩子。

典狱长:你们中间在我这儿呆了一个星期的人,都熟悉户外日,那些不了解的人会从我的话中受益。你们将被告知该做什么,只说一次,你们最好按顺序记住,并按照告诉你们的顺序严格执行。因为我喜欢住在干净的风子里。干完活之后,看起来必须一切照旧,但要干净。如果户外日很成功,你

① 马利纳:《导演〈双桅船〉》,97页。

② 布朗:《双桅船》,65页。

们将被允许在今晚晚餐后写一个半小时的信。明白了吗,孩子们?

全体囚犯:是,长官。^①

这些指示,或者说这些随后被泰珀曼更详细地发出的指示的前奏,与孩子们的游戏“妈妈,我可以吗”很相似。确实,接下来的户外活动就像一场接力赛,而不是一项严肃的工作,这部分地是因为其中加入了动作和声音的任意性。

然而,这更像是对家庭生活和游戏的拙劣歪曲,而不是模仿。因为,一方面,这个家庭是扭曲的——这是一个只有男性的家庭,把他们联结在一起的是恨而不是爱。这是一个被战争机器扭曲,反过来又被将人当做炮灰的社会扭曲的团体。在这里,私人和公共行为被人以最具破坏性和最不人道的手段引入了歧途。在监狱这个典型象征物中,看守对囚犯最私密的东西,包括他们的姓名、身体机能、他们的信件内容甚至他们的笑容,都有完全的监控权。然而,监狱的公共性方面——它的依法设立的建筑物,它的官方的、非私人性质的人际关系——却通过家庭式语言的使用而被重新宣布为私人的。尽管监狱是一个被条例规范得过分秩序化的地方,但它又是完全无秩序的,这突出反映在打扫卫生的那几场戏中,这种奇怪的悖论颠倒了一切。

在《双桅船》中,身体的外表要屈从于各种各样的侮辱,从制服和发式的个性的丧失,到不停的殴打。而且,囚犯的身体被认为是有污染性的。在一个场景中,囚犯1号在泰珀曼突然进入门廊时,撞在了他身上,泰珀曼立刻跳了开去,好像受了玷污似的。

泰珀曼(拖长了声音,高声地,而且非常难受地):哇,你碰

^① 布朗:《双桅船》,65页。

到我了,你这个肮脏的家伙,你竟然接触到了我的衣服,把你那发臭的本性所带有的疾病传播到我的衣服上,现在我不得不去冲洗一下。^①

对身体的严格管制是彻底丧失自由的症候和标志。在这样的体制中,一个人要重新获得自由,只能依靠当局的仁慈(就像5号囚犯,因表现良好被提前释放),或者是发疯(就像6号囚犯,因精神异常而被带离)。

正如我所指出的,贝克和马利纳都曾因反战活动进过监狱。《双桅船》表现了军队管理机构是如何甚至是对自己的成员使用暴力的。《双桅船》一剧既是对军队及其监狱,也是对我们文化中所有压迫性的机构的有力抗议。在贝克看来,金钱制度本身就是一个监狱,而马利纳也写道:

冷酷无情的结构是问题的起因。不论它称自己为监狱、学校、工厂、家庭、政府或世界。这种结构要求每一个人尽其所能地为它服务,而不是它为每个人服务。而对于那些不愿为它服务的人,等着他们的是死亡或监狱,或社会地位的降低,或使自己身体感官愉快的权利的丧失……

尽管这种社会结构从规划最高贵的法律和最高尚的秩序——这也是“地球之父”曾经设计过的——开始,但结果却是这样的:打破那“高尚的法律”,将你抛入那监狱的牢房,将你的身体与所有人的温暖相隔绝。最终,法律通过猛击他的同类的腹部的冷酷看守得到了巩固。^②

① 布朗:《双桅船》,54、56页。

② 马利纳:《导演〈双桅船〉》,83—84页。

马利纳确信戏剧有一种电影、电视等大众媒体所缺乏的政治参与功能。因为戏剧是大家共同参与的。《双桅船》的观众们在剧院中目睹了这些暴力之后,会受到激励(“显然是由于身体的同感而产生的亲切关系”),走出剧院去改变这个世界,而不是一个人面对电视。“暴力是最黑暗的地方。让我们将它照亮。在这种光亮中,我们将看到这个结构的全貌,找到它的要害,弄清它所赖以支撑的基础,确定它的门的方位。然后我们就将插入锁孔,打开所有监狱的门。”^①

在第一次读《双桅船》之前不久,贝克写道,生活剧院的目的是增强大家有意识的觉悟,强调生命的神圣性,推倒所有的墙,对贝克来说,《双桅船》的意义是明显的:“推倒所有的墙,你怎能在观看《双桅船》以后不想去推倒所有监狱的墙呢?释放所有的囚犯,摧毁所有地方的所有白线,所有的栅栏……是的,我们要清除所有的障碍物,甚至是我们自己的和也许是我们建立起来的任何障碍。”^②

在贝克和马利纳看来,制度的所有虐待狂行径都必须在群体中被公开和被指证。这样的暴力行为是对真正的家庭生活和生命的歪曲,这在戏剧中都有所表现。这样的行为也是对身体的亵渎。因此,自由就被定义为不受监禁,也不受对身体或精神的严格管制——无论是在监狱或是现代全景监狱的其他更为隐蔽的约束。

确实,在《双桅船》中,贝克等人没有直接回答这样的问题,即:如果所有的囚犯都被释放了,如果不再有权威和制度,这个世界将会怎样。正如马利纳后来所说的那样,他们衷心地相信:“一个自然的人是……一个善良的、美丽的、健全的身体……我们想说(人类)可以生活在一起,没有战争、监狱和警察。如果我们仍然处于

① 马利纳:《导演〈双桅船〉》,106—107页。

② 贝克:《扫除障碍》,18、34—35页。

旧的秩序中,我们甚至无法想像我们在一起时能做出些什么有创造性的事情。”^① 贝克等人越是一往无前地遵循着这样的路线——尤其在他们1968年从欧洲返回之后——他们后来的剧作,如《人间天堂》就越是被批评为天真的乌托邦主义。尽管他们的解决方案或许不太现实,但他们在《双桅船》中对这一问题的描述却是极其真实的。

^① 《过去现在》,耶鲁戏剧学校讨论会的文字记录,1968年9月24日,《耶鲁/戏剧》第2卷第1期(1969年春季号),24页。

6 身体就是力量

60年代早期的作品充斥了放肆的肉体形象,如罗伯特·惠特曼的刺激感官的表演剧,韦塞尔曼的《伟大的美国裸体》连环画,克拉尼斯·奥尔登伯格的膨松的软雕塑,波德莱尔式的电影,舞台剧场和露天剧场中用身体表达的戏剧,激浪派的艺术,表演式诗歌,以及更重要的由舞蹈设计家、作曲家和视觉艺术家创作的舞蹈片段,这些都主张人体的感性、亲密及放纵不仅是可接受的,而且是美的。罗伯特·惠特曼评价其偶发剧道:“我希望我的作品成为有关肉体经验的故事。”对约瑟夫·蔡金而言,主流戏剧——而且,事实上,他强调,是主流社会——过去忽略了人体;在露天剧场,有人试图“将人的肉体呈现在作品中”。^① 克拉尼斯·奥尔登伯格在早期的声明中写道,他的艺术观点牢固地植根于人体解剖学:

我主张一种从生命本身范围内取得其形式的艺术,它扭曲、延伸、积聚、爆裂、渗透,而且一如生命本身那样沉重,粗鲁、率直、甜蜜和愚笨……

我主张如同裤子一样能穿上又能脱下的艺术,它如同袜子一样会渐渐形成洞眼,如同一块饼那样能吃,或者像一泡屎那样被人轻蔑地丢弃……

我主张缠满绷带的艺术。我主张那种跛着、滚着、跑着、跳着的艺术……

^① 塞纳:《激进戏剧笔记本》,4页。

我主张如同角斗士一样卷曲身体直哼哼的艺术。我主张脱毛的艺术。

我主张那种你能有一席之地艺术。我主张你能用鼻子嗅、用脚趾踩的艺术。

我主张来自矿穴,来自深深耳道,来自刀锋,来自嘴角的艺术,它刺入眼中,或佩在腕上……

我主张甜蜜的艺术,它在交叉的腿间成长……

我主张这样一种艺术,它可以梳下来,它可以挂在耳朵下,可以置于唇上和眼下,刮腿能刮到它,刷牙能刷到它,它附着在大腿上,滚动到脚面上。^①

奥尔登伯格式的人体及艺术是舒适的、懒散的、性爱的和朴实的。到60年代后期,伊冯娜·雷纳这样总结了其舞蹈调研报告:

尽管我对许多舞蹈的创意匮乏及自恋和伪装的性器官暴露癖的愤怒可能会被认为是极端拘谨的道德说教,但我热爱人体却是真的——我热爱其切实的重量、质量和不可提升的物质性。我全部的关注就是揭示参与各种活动的人——单独的、互相的以及带有物体的——增加人体的物质性,减少舞蹈者的过于风格化的特性。互相影响及合作是一方面;实在性和惯性是另一方面。^②

和对奥尔登伯格一样,对雷纳而言,在艺术中,“实际的”、非观念化的人体已经被遗忘,甚至连舞蹈这种人体艺术,也忙于掩饰人的物质性,而人体物质性正是雷纳致力于置于舞台中心的東西。

① 奥尔森:《收藏岁月》(纽约:其他出版社,1967),39—40、42页。

② 伊冯娜·雷纳的节目笔记《思维是肌肉》,安德森剧场出版,1968年4月11、14、15;再版于雷纳:《工作》,71页。

提高人体地位的方法(以及肉体取代言辞的优先地位的方法)早就有如保罗·古德曼这样的艺术家兼理论家提出过,在关于自己1955年的戏剧《年轻的门徒》的文章中,他写道:“在这部戏剧中,我力图将重点放在戏剧那种获得语言能力之前的人类成分上:颤抖、跳动、困难地呼吸以及发脾气。我知道得很清楚,无论天性还是训练都不能使我们拥有的演员放开他们的嗓子发出那样的声音,或者放松他们的肢体做出那样的动作。”^① 诗人查尔斯·奥尔森1950年在一篇重要的论文《投影诗》中谈到诗是在呼吸中产生并且宣布了“事物动力学”的诞生。^② 但是60年代的艺术家将对人体的了解和力量带到了新的极端。他们对欢乐、自由、肉欲的人体的强调采取了许多形式。

在一般的美国文化领域诸如性活动、交际舞、时尚方面,对人体的约束越来越宽松了,这段时期里,艺术家在强调肉体经验的优先上采取了先锋立场。他们将肉体的艺术表现推进到了象征主义和物质材料方面的极限。一系列强有力的关于人体的意义制造出来了,这些意义关系到他们对人的形体各方面的沉迷,以及他们富有想像力地用矛盾法将人的形体再构思成一套对立物。欢乐的人体——它强调的是消化、排泄、繁殖和死亡——和作为对象的人体,工业技术层面的人体,植物学主义的或植物状态的人体一起共存于这些艺术作品中。先锋派艺术家以各种方式按照种族和性别的界限处理人体的社会分类。他们开拓了性表述的新的竞技场。而且他们那有机整体的乌托邦构想也创造了“有意识的肉体”的前景,在这前景中,思维和肉体不再分裂而是和谐地合为一体。同时肯定人体的物质性和它作为一系列对立物的暗喻表达,加之对人体社会意义和可能性的范围广泛的探索,这一切都显示了60年代的艺术家专注于

① 保罗·古德曼:《三戏剧》(纽约:随意书屋,1965),62页。

② 查尔斯·奥尔森:《投影诗》,见《人的宇宙》(纽约:丛林出版社,1951);再版于唐纳德·艾伦和沃伦·托尔曼:《美国新诗的诗学》(纽约:丛林出版社,1973),147—158页。

人体的超凡自信和力量。在他们的手中,肉体变成了欢乐的肉体,它显露出一种被艺术家们视为尘世现实中令人惊叹的优雅。

欢乐的人体

在几场激浪派音乐会上上演的艾莉森·诺尔斯的《建议》时,艾莉森·诺尔斯为观众席中每一个观众做沙拉。1963年在悉尼·贾尼斯艺术馆的展览中,吉姆·迪纳以真正的浴室设施作为中心要件展示了拼贴画作品。阿伦·卡普罗的《一个春天的事件》是一场带有死亡色彩的复活仪式。在斯坦·布拉克汉奇的《宝宝戏窗水》中,制片人记录了他第一个孩子的诞生。

这些与食物、吃、消化过程、排泄以及人的身体的腐烂和诞生相关的作品都极其放荡。他们以其对人类存在低级层次的粗俗的涉及来轰毁彬彬有礼的话语。诺尔斯有关吃东西的戏剧是豪放的,也是亲密的。它超越了舞台的界限和表演者与观众间的传统隔离。而且,它以一种饮食组合的姿态,加固了演员和观众间的人际关系,使观众的身体向演员敞开。^①

肉体形式的开放性是从英国人类学家玛丽·道格拉斯和俄国文学批评家米哈伊尔·巴赫金处借鉴来的观点,是我称之为欢乐、奇异的身体。^② 这个欢乐、奇异的身体被看做真实地向世界敞开,它很容易和动物、物体及别的身体混合。它的界限是模糊的;它的

① 1962年10月21日,《建议》在伦敦当代艺术剧院首次公演,随后以各种激浪派方式来演出。《建议》的改版于1964年11月9日在纽约的果果咖啡厅首次公演,在此次改版中,艺术家不做沙拉,而是做汤。(见诺尔斯:《走近艾莉森·诺尔斯》,2—3页。)

② 在此使用的“奇异”这个术语,没有“怪异”惯有的贬义含义,而是指另一个意思,这个意思源于15世纪的后古典主义和罗马风格艺术,此种艺术将人、兽、植物的形象糅为装饰性的意象。米哈伊尔·巴赫金扩展了此定义,包括前文艺复兴的民谣或“低级”艺术里的人体意象(尤其与魔法、宴会、狂欢节和喜剧作品相关的表演),诸如在拉伯雷的作品里的意象。

组成部分令人惊讶地具有自治能力；它的每一处都向世界敞开。它自由地沉溺于过度的吃、喝、性活动，以及每一种能想出来的放荡行为里。而且，正是借助于这种骚动的奇异身体形象，非官方文化才能在官方文化的礼仪惯例和霸权上戳出了个窟窿。^①

① 据巴赫金说，奇异的身体“不是封闭完成的单元，它是未完成的、自我生成、超越自我界限的，强调的是身体的那些部位：它们向外面的世界敞开着，即通过这些部位，世界得以进入身体或从身体中得以展现，或通过这此部位身体自己走出去融入世界……这就是永不结束、永远创造的身体，这就是普遍发展之链上的连接物，或者更确切地说，是两个在进入彼此的切合点上显示出来的连接物……身体是世界绝对低层次上的化身，如吃喝及生育的原则，如肉体的坟墓和心胸，如播洒了种子的田野，田野里嫩枝正欲抽芽”。〔《拉伯雷和他的世界》（布卢明顿：印第安纳大学出版社，1984；MIT出版社，1968年重印），海伦娜·伊斯沃尔斯奇译，26—27页〕然而，在60年代初期，巴赫金关于拉伯雷的英文版作品是没有的，所以，他应该不会直接影响美国先锋派，但是，回首看他对奇异身体意象以及关于身体在“无冕”的官方文化中的作用的剖析是有启发性的。道格拉斯关于欢乐的身体的讨论，见玛丽·道格拉斯的《两具身体》，《自然的象征》（纽约：万神殿出版社，1970；佳酿平装书，1973），93—102页。在这篇论文里，她注道，她的文章是基于马塞尔·毛斯的一篇未充分展开的论文《身体的技巧》，此书首次发表于法国的《心理学》杂志（1936年3—4月号）。道格拉斯提出对礼节和身体的约束的迫切要求来自对狂妄身体的强大的社会控制，因为不拘礼节、自我放纵及对身体控制的放松和薄弱的社会控制相对应。她写道：“社会交往要求非意识的或与交往无关的（生理）器官的运行应被筛除。所以，社交给自己装备了相关的标准，这些标准构成普遍的纯洁尺度。分类系统越复杂，维持它的压力越强大，装做只发生在脱离肉体的灵魂间的社交就越多。社会化教会孩子控制那些器官的运行。其中，最合适、最讨厌的是人体废物的排泄。因此一切生理现象如排便、撒尿、呕吐及它们的产物，对正统话语而言，一律背上了贬义的标志。因此标志处处可见，用来中断这类欲望的话语，如激进杂志的编辑知道的。（他以少许关于粪便的猥亵的话开始他的社论）在关于60年代先锋派的思索中，道格拉斯的理论很具吸引力，因为它糅合了若干东西，否则这些东西可能会被认为在实践、价值观和强大的形象上都是互不相干的几方面——她的理论不仅着重于感觉的变化状态，还强调了亲密、平凡、自发性及身体的自由。对道格拉斯而言，所有这些都是欢乐的象征秩序或迷狂文化的一部分。在文化中，由社会集团掌握的控制是薄弱的，人际关系和大众关系是难以区分的，而且自我和社会也没有区别；在这儿，象征并不融合、偏爱自发的行为，内部和外部的区别坍塌了，对意识的控制不再受重视。道格拉斯的许多论文关注肉体对社会制约的反映（即圆滑的、有条理的身体）。然而，她指出了，但未展开另一个很有启发性的观点——社会身份话语被欢乐、极端的肉体力量打断、破坏。

像这些作品之前的杜尚的作品《喷泉》一样,迪纳的浴室设施构成涉及了最隐私的行为,它们再现在讲究礼仪的社会中,通常是禁忌的,而且,一个人在浴室里的实际行为甚至会避开其密友。在这里,迪纳不仅以世俗卑下的形象,更以被世俗看成淫猥的东西(无论其是那种能被水冲掉或是那种能被洗掉的),来故意毁损优美和崇高的修辞学。此外,迪纳的浴室设施不仅涉及了低级层次的身体活动(尽管浴室设施中金属、瓷器冰凉,质地坚硬),而且在管道工程(洞、突起物、下水道)与人体自身的孔洞、突起物之间的对应之间,还有一种不确定的肉体上的类比。^①

在卡普罗的事件剧中,生死相互融合,而且两者都被勇敢地视为生命的一部分。观众们在黑暗、恐怖的隧道中就座,通过他们拥挤的“牛车”旁的一条条小缝隙,观众目击了神秘的、往往充满噪音的事件:穿过外层空间的金属飞行器坠毁;机器轰鸣;火柴燃烧,嘶嘶作响,尔后熄灭;两个人用树枝比武;从一个裸女的口中长出绿叶,然后她被一床毯子盖住了。批评家吉尔·约翰斯顿将此片段描绘成发生在“一个有创造性的子宫里”或可能在坟墓中。她评价说,这个事件剧具有令人恐惧的创造性力量,“如同我们祖先的仪式……(一种)生殖仪式”。^② 卡普罗的意象和巴赫金的奇异身体观念的一个重要方面有关:此意象以一种积极的方式“贬黜”了人的外形。即将主体带到俗世中,为那些被官方文化剥夺了血肉的

① 相比较巴赫金:“(对奇异身体的)强调在其孔洞凸处,或各种派生物及衍生物:张开的嘴、生殖器、乳房、阴茎、大肚子、鼻子。身体显示出它生长原理的精华……高山和深渊,或用建筑术语来说是塔和地下通道,这是奇异身体的宽慰。”(《拉伯雷和他的世界》,26、318页)

② 吉尔·约翰斯顿:《有创造性的子宫》,《村之声》1961年4月6日,13页手稿;对事件剧的描述及照片均见于柯尔比的《事件剧》,94—104页。《一个春天的事件》于1961年3月22—27日在鲁宾剧院上演。

或虚化了的東西重塑肉身。^①

在我们的文化中,生育行为被卫生化和非自然化了。它变成了医学领域的一部分而非日常生活的一部分,它是秘密的事件,私人性的,几乎只发生在医院产房密室里。尽管近几年,产房向父亲和直系亲属开放,但在60年代初期,生育是种隐秘的行为,只有母亲、她的妇产医生和医生的助手参加。在布拉克汉奇的影片中,生育这种隐秘行为带着极其血淋淋的细节、动物的本能和人体的疼痛及兴奋公开展现。它不是在医学知识方面的意义上,而是从家庭的意义上——某种可为丈夫和父亲共享的东西——被主张为私人的。布拉克汉奇的影片强调了怀孕隆起的腹部和从母亲子宫里出来的孩子两个身体合二为一的形象。母亲的身体不再是隐秘的,而是完全公开的、共有的、生育的及展露的。它也是仁慈的、有生殖力的,膨胀至巨大的程度,并且在世界上播种新生命。它是社会的和历史的身体,不是个人的,因为它蕴含并延续了家庭和社会。^②

考虑到60年代艺术家对民俗和流行流派的政治意义及风格的偏爱,就不难看出为何巴赫金式的奇异身体形象是他们艺术作品的中心。这个身体是始终处于变化过程中的辩证的身体,它包括双重状态:动物的和植物的、死亡和诞生、童年和老年。此外,它是反正统的身体,它扎根在民间幽默中,“废黜并更新”所有的官方

① 巴赫金写道:“在此堕落意味着降落凡尘、接触凡尘,凡尘的要点是同时吃喝生育。堕落是同步地埋葬、受精、杀害,以便产生更多更好的东西。堕落也意味着一个人关注身体低级层次:腹部和生殖器官的活动;所以它与排泄、性交、受孕、怀胎、生育活动有关。”(《拉伯雷和他的世界》,21页)

② 《宝宝戏窗水》创作于1959年,西特尼在《预言性的电影》里(150—151页)描绘并分析过它。

文化。^①更重要的是,这些形式不仅强调了“物质肉体原则”,还利用其去建构乌托邦理想,在这个乌托邦理想里,宇宙、社会和身体这些异质层面混为一体。因此,欢乐的身体是深奥的政治性象征。它是许多种艺术类型的手段,这些艺术类型以其狂放不羁的身体形象向精英主义的正统代表发起挑战。但它首先和主要是具有狂欢化表演的身体。^②

通过中世纪节日的框架,民俗建构了另一个可选择的世界。巴赫金认为,和用来维持现状,象征性地巩固等级制度、价值标准、禁令和官方历史的官方教会或国家的节日相反,民间节日“是人民的第二次生命,人民暂时进入乌托邦社区自由、平等和丰饶的领域”^③。在狂欢节期间,那些社会价值标准和游戏,和生死的融合,和身体本能的急迫需要强有力地结合在一起。巴赫金告诉我们说,身体能量与狂欢节和对官方文化的颠覆的这种多重结合就是为什么“物质肉体原则是胜利的、欢乐的原则,是‘给全世界的宴会’”的原因。^④

当身体变得欢乐时,由文雅举止的条规建构而成的身体会里外翻转——通过强调食物、消化、排泄和生殖上下翻转,通过强调低级层次(性和排泄)超越高级层次(头脑及其所暗示的一切)。而且,十分重要的是,这欢乐、奇异的身体向个人自足的现代后文艺

① 正如巴赫金所分析的,在拉伯雷的世界里,中世纪的民间文化是奇异身体的意象及有关的“日常笑话”的宝库——尤其是狂欢节,还有嘲讽性的文学作品、幽默喜剧和市井闲谈。

② 巴赫金在《奇异现实主义》中谈道:“身体的部位是极其积极的。它不以一种私人的、自私的方式——此方式与生活的别的领域相分离——呈现出来,而是作为全体共有的东西,代表所有的人。这样,它反对脱离物质,反对脱离尘世根源的肉体;它不装做抛弃尘世或者脱离尘世而独立……肉体不是被包含在生物性的个体中,也不在资产阶级的自我主义中,而是在民族中,一个不断成长和更新的民族。这就是为何‘一切皆关乎肉体’的观点变得宏伟、夸张、无限的原因。”(《拉伯雷和他的世界》,19页)

③ 《拉伯雷和他的世界》,9页。

④ 《拉伯雷和他的世界》,19页。

复兴世界中的“新身体教规”挑战,新教规的身体是封闭、隐蔽、心理化及单个的身体。而这个欢乐、奇异的身体则是一个集体的和历史的整体。“这个关于身体的奇异概念不仅与宇宙而且与社会、乌托邦及历史的主题相交织,而且,更重要的是与时代变化和文化更新的主题相混杂。”^①

味觉的身体

从1963到1964年,两部具有代表性的作品有力地列出重要的欢乐或奇异身体的形象:张开的嘴和吞咽动作。这些形象不仅象征了欢乐宴会的丰富,还从头到底穿过身体的通道。1963到1964年间,阿伦·卡普罗和安迪·沃霍尔都创作了名为《吃》的作品。沃霍尔的是部黑白无声影片,影片中,波普艺术家罗伯特·印第安纳在45分钟里吃了一个蘑菇。摄像机和印第安纳都没有多大的移动。像史蒂夫·帕克斯顿为罗伯特·邓恩的作曲班编排的舞蹈,在舞蹈中,他仅仅吃了一个三明治,在《吃》中,沃霍尔邀请观众观看日常生活的一部分,在讲究礼仪的社交中,这部分一般不会被挑出来被观察。即我们常常与别人一起进餐,而且我们应该使之成为社会的而非身体的事件;我们注意的是他们说的是什么,而非他们怎样将食物放进嘴里。此外,除非他们是我们正在喂的孩子或是在情欲上吸引我们的情人,否则,当人们在进餐时探究他们常常会被认为是粗俗的。看别人吃东西,如果不是凌驾其上,那么,就是宣布和他们的亲密关系。当然,在沃霍尔的影片中,摄像机感觉如同窥淫狂似的目击了这独自、缓慢、刺激感官的活动——印第安纳在嘴里的手指确实如同手淫——吃和性混合在一起。

^① 《拉伯雷和他的世界》,324—325页。

阿伦·卡普罗的《吃》，在布劳克斯的一个地下室里演出，此地下室埃布林·布鲁瑞曾使用过。据迈克尔·柯尔比描述，地下室里散发出一股腐败的气味。在地下室中，卡普罗用烧焦了的木条、木平台、塔及梯子来布置环境，在此环境的不同位置上，提供给观众酒、苹果、油炸的或生的香蕉、果酱三明治和腌土豆。醒目的是，卡普罗为《吃》设计的地板图案和子宫的图样相似；彼得·穆尔的摄影作品展示了一个有弯曲的墙和天花板的又黑又湿的地方。在《吃》中，存在着明显的器官的感觉，仿佛参与者自己处在人体内部。实际上，演出中有两处摄取的动作：地下室“吞没”观众时；观众自己在地下室的“身体”内部吃那些提供给他们们的食物时。

除了这种身体的象征性外，卡普罗还暗示性地将作品描绘为“一个准圣餐仪式”。因此，食物本身虽然不是天主教指定的圣饼，却能被想像成身体。而且，酒虽然既有红酒又有白酒，能被想像为血。正如在沃霍尔的影片中，吃和性相混和，在这里，洞穴里的意象是一种消化和生殖功能的混合物，这种混合物通过彻底的肉欲特性被发挥到极致。妇女端酒给观众（和天主教教堂不一样，在60年代早期，那儿总是一个牧师履行牧师职务），而且妇女端送来的许多食物里附带了关于生殖的图像。她们像母亲一样，不仅从生殖的角度，还通过喂养和哺育男子、孩子来繁衍物种，这些妇女在这个地下腹中——一个在胃和子宫中间的地方给观众食物并照顾他们。^①

对彼得·舒曼而言，食物具有的圣礼仪式性质逐渐和他的60年代的戏剧观念融为一体。^② 1963年将其剧团命名为“面包和木

^① 《吃》上演于1964年1月的最后两个周末，由斯莫林剧院赞助，它被拍成纪录片，包括卡普罗的图案和摩尔的摄影作品。见迈克尔·柯尔比：《阿伦·卡普罗的〈吃〉》，《图兰剧评》第10卷第2期（1965年冬季号，总第30期），44—49页。

^② 彼得·舒曼：《面包和木偶》，《戏剧评论》第14卷第3期（1970年，总第47期），35页。

偶”，这直接宣布了戏剧的主题既是人的生活基础，又是一些如面包一样简单而有营养的东西。他的讲道式的民间戏剧风格及其来自中世纪魔法的素材，都是身体的物质性的热烈表达。这里，面包是普通人生活的简洁、神圣的象征。它为戏剧重建了实质性的身体，舒曼曾批评戏剧过于关注表层而非深层。舒曼写道，提供给观众面包和食物，意味着深入到肉体 and 灵魂：

有时我们在给你一部木偶剧时给你一片面包，因为面包和戏剧互相属于。很长一段时间里，戏剧和胃相隔绝。戏剧是娱乐。娱乐意味着属于肌肤。面包意味着属于胃。烘烤、吃及赐予面包的旧仪式被忘记了。面包腐烂成稀糊。当你来看我们的木偶剧时，我们希望你脱下鞋子，或我们拉提琴来祝福你。面包会让你想起圣餐仪式。我们希望你理解剧场不是固定的形式，不是你认为的可以花钱买到东西的商场。剧场是不同的。它更像面包，更像必需品。

同样，乔治·西格尔的《饭桌》将食物和精神沟通并紧密结合。在这个雕塑中，四个石膏人物沉默地坐在一个大圆桌旁，而另两个人站在他们后面。这些人中有两个人以艺术家和其妻子为模特：西格尔倒咖啡，而他的妻子站在墙边看着这个场景。和艺术家家庭相关的自传性提高了此雕塑的亲切感。在这里吃的动作已接近尾声。共进晚餐是家庭的特殊时刻，一个分享的共同行为，这个行为宁静而完美。在这里，味觉的身体——如在肯尼思·安杰的影片《豪宅落成典礼》中，使用的赠送礼物和吃饭的方式（见第7章）——通过（实在的）合作方式形成纽带，创造了社团。

在事件剧《嘴》中，惠特曼将欢乐、奇异的身体的主要象征——张开的嘴——变成十足的风光，其中，独立的身体部位呈现出它们自身的生命力。布景本身与一张大嘴相似（它由细铁丝网、纸型以

及平纹棉麻织物建成,还有红“舌头”地板,在靠近墙根处渐渐变为肉色,此外,白色椅子代表牙齿,上面坐着观众)。两个女人乘着一辆纸板车穿过,上了岸,野餐。有两个奇妙的动物和三个披着树叶、铝箔和毛皮的小精灵和她们在一起。当野餐者之一离开后,另一个被施以魔法躺下睡觉。红布碎片落下盖住她,一个浑身是水的女人加入其他的精灵之中,然后四个精灵开始跳舞,起冲突,而动物们沉默地看着。一个巨大的、白色的牙齿状钟摆发出红蓝的光,三个指针一直在走,然后钟摆打开,出现一个女人。在这里,人们会想起拉伯雷笔下的场景,在这个场景中,作者阿尔科弗里贝斯在庞大固埃的嘴里旅行,而且发现那儿是个十足的古代世界——“一个地下口腔”。正如巴赫金评论它所说:靠庞大固埃吃的食物得救。在惠特曼的张开的《嘴》中上演的是,将身体解剖形态变为微观的神话世界。^①

在60年代初期,味觉身体的形象象征了精神和肉体的沟通,而且,它也以不同的方式连接了性欲的身体。由卡普罗的《吃》提出的一个观点是:吃是一种“生殖”活动。另一个由沃霍尔的《吃》提出的观点是:当吃被定义为一种亲密的肉体活动时,吃本身成了一种色情行为。此外,像我们将看到的,作为东西的食物被用来隐喻身体部位,当身体部位被当做自治的时,就具有一种属于自己的情欲生命。

味觉身体似乎常常带来哺育的妇女形象。罗伯特·印第安纳就其各种60年代初期关注吃的绘画作品评论说:“‘吃’这个词是令人感到宽慰的,它不仅意味着食物,也意味着生命。当一个母亲喂她的孩子时,这个过程使她全神贯注,使她成为一个生命、爱和仁慈的给予者。”^② 这样一个意象具有复杂的政治上的重要性。

① 巴赫金:《拉伯雷和他的世界》,338页;柯尔比:《事件剧》,148—157页。

② 《时尚》1965年3月1日,185页;被引用在利帕德《流行艺术》86页。

今天,它看上去成了一个明显的男性至上主义的例子,但在这个背景中,它宣告的是对超越了男性世界观的哺育价值的肯定。

在卡罗莉·施内曼的《肉体的快乐》中,有一场曾被她描述为“肉欲的欢乐”的表演,哺育的女人形象出现。她是个服务女佣,在片段的尾声,她端来一碟鱼、生鸡肉和热狗,并且将其撒在一群蠕动着半裸的演员身上。她将哺育和性功能联合起来,因为通过带入生的食物,她能使演员性爱的生命力达到高峰。在施内曼的《活叶》中,穿围裙的艺术家让两个男人就坐在桌旁,并且不断地伺候他们吃小而粘牙的蛋糕。一开始,他们用刀叉文雅地吃着,但渐渐地,他们进餐的礼貌消失殆尽,不仅扔了银餐具,用手指进食,还像孩子一样,开始玩弄食物,并将食物涂在彼此的脸上。同期声包括施内曼的话,是关于身体、感觉和她自己从美术转向表演的艺术进程的。^① 在这里,施内曼可能是哺育型的人物,但在作品中,她同时又是个中介,而非目的。她通过对身体灵活多变的用法展示了喂食的动作,将其孩子/男人形象转变成她进行艺术创作的素材。

然而,在哺育型的女性形象和在60年代的艺术中放荡女人那种性别歧视的形象间,还有一种美好的形象。如在关于本·帕特森的《吃零食》的介绍中写道:

用搅拌奶油覆盖姿态优美的女性
舔

^① 两场表演均记录于卡罗莉·施内曼:《不仅是肉体的快乐:完整的表演作品和精选的著作》(新帕尔茨,纽约:文本出版社,1979),布鲁斯·姆乔森编。《活页》于1964年1月21日在贾德森舞蹈剧团首演,而后于1966年7月8日—9日在桥剧社公开演出。《肉体的快乐》于1964年5月29日在巴黎德·勒·利布瑞节日剧院中首演,并于1964年11月16—18日在贾德森纪念教堂再次演出。《肉体的快乐》的特点是“人体的欢乐”,这一点在1964年2月施内曼致让-雅克的信中提及,也在《不仅是肉体的快乐》62页中被引用。

.....

采摘裂开的坚果还是浆果是随意的。^①

女人是吃的食物的提供者,但是男人舔和吞咽的动作出于两个原因,他的肉欲的快感超过了吃营养品的快感:搅拌奶油涂在身体表面,吃奶油就需要亲密的接触,而且,众所周知,搅拌奶油并没有多少营养,却被代用来象征奢侈的快感。

在罗莎琳·德雷克斯勒的冒犯无理的戏剧《家庭电影》中,教堂和家庭的神圣被扯掉。有关此类揭露,德雷克斯勒的策略之一是双关语。而且,她最喜欢的主题之一是将食物和性相混。当凡尔登夫人和彼得——她丈夫的同性恋人坐在床上时,她给他一些水果。这样做时,她从一个女主人变为一个引诱男人的女人,因为,她提供的不是母亲形象的补充,而是用来代表身体部位的食物。

凡尔登夫人:我觉得在夏天水果很好吃,你说呢?

彼得:哦,是的,夏天我喜欢水果。

凡尔登夫人:那么令人精神振奋。

彼得:汁水多。

凡尔登夫人:成熟。

彼得:多汁!

凡尔登夫人:水淋淋的。

彼得:甚至那么潮湿。

凡尔登夫人:你喜欢一种水果?

^① 《激浪派的前途及回顾》(1963)。见亨德里克斯所编的《激浪派等》229页。此处的描述是帕特森的《方法与过程》的一部分。尽管在《事件剧和激浪派》里彼得·摩尔的摄影作品的标题叫其为“吃零食”,但据巴巴拉·摩尔所言,开始它并未命名,后来才渐渐被叫做“吃零食”。

彼得：但是你的碗看上去那么令人愉快，我不该梦想打扰它的井井有条。当然，如果，你的厨房里多的话……我更喜欢桃子。

凡尔登夫人：我的女佣一有空，就会来伺候我们。

彼得：不着急。我喜欢等待我的欢乐。你知道，期待往往好过梦想成真。既然，你已经一鸟在手，为何指望二鸟在林？

后来，凡尔登先生回来了，当他提醒查尔斯注意那个正在追求凡尔登的女儿维维恩的知识分子时，他将水果和人的肌肤做了更明显的类比。在歌曲《别碰伤水果》中，整个舞台一片闹剧风格。

别碰伤水果。

别碰伤水果。

别碰伤水果。

那是我妻子生的，我种的。

不要暴露那熟透了的果实的凹处，否则，它会干瘪并变得枯萎。（唱歌）

正是那凹处藏着苦杏仁。

在凹处内藏着真正柔软的凹处。别让它的表层接触到你呼出的气息，别让它接触到你用来吃东西的牙齿……（唱歌）

让它呆着！

让它呆着！

随它稍稍发硬，还未成熟，青涩，自然成长。（唱歌）

别去摸它有多柔软。

别去碰伤水果。

别去碰伤水果！

如果你非要，就闻它一下。（唱歌）

但别将你的鼻子放在上面。^①

在波普艺术中的食物意象也展示了能欢乐地和身体及身体部位相互交换的食物。例如,在詹姆斯·罗森奎斯特的绘画作品《凉台》中,在画布的左面,一个翻倒的汽车的前部铁架上横放着一盘有光泽的桃片(大概刚从德尔·蒙特牌罐头中取出),还有一个女人摆出白石广告姿势,她的臀部靠在车的尾部,跪在游泳池边。这个女人的脸被画的右边一个窄的蓝板挡住了,这块板上以马格里特式的画风悬着半支铅笔。我们几乎自动将桃子和女人身体的曲线等同起来,更多的是因为桃子的颜色比板上女人那不自然的粉红灰色更接近肌肤的色调。而且,在形式上,汽车将他们连接在一起。此外,笔直的铅笔坚定了 this 解释。在罗森奎斯特的另一幅绘画作品《线条深深蚀刻在她的脸上》中,一个有着一条芥末的热狗仿佛在右上角要渗透出画的边缘;它看起来既指向又代表一个男人的下半身,在画中,他恰好在它的下面。考虑到画中这难以证明但明显像果实肉质的一大片色彩和两件摆好的东西相映衬(和一个巨大的棋子及一个打字机键盘的碎片放在一起),阴茎状的形象看上去合适对应。马乔里·斯特赖德的《红色斜纹布》将生殖身体、情欲身体的意象和食物身体结合在一起。在这幅绘画作品中,一个美味多汁的红番茄——俚语中性感女人的形象化——直接解释了多产。当它出现在画布上时,看上去好像能自身生殖,变为三维立体的。

当然,并非所有的关于食物的艺术作品都和性有关。例如,在罗恩·赖斯的影片《示巴女王会见原子人》中,泰勒·米德的口味是幼儿的,而非成人的。他强烈地要将所有他遇到的东西先放入嘴里试一试,无论食物或食品包装、人体部位或家具。

^① 德雷克斯勒:《家庭电影》,见波伦和梅尔曼:《外外百老汇》,32、33、41页。

此外,在60年代的味觉身体的形象中,常常有一种经济意义:它是一种物质富裕症。流行艺术画和雕塑生产了大量的——常常是包装好的——食物形象,如同丰富的消费文化的大量产品。利希滕斯坦的作品《旋转烤箱》和《厨房灶具》是两个填满食物的电器用具,而且,他的《冰箱》——此形象的构思来自一个包装标签——表现了一个微笑的妇女在擦她的空冰箱。我们可以推断,一想到空着的冰箱要装的所有食物,她是欢乐的。在韦塞尔曼的《平静的生活 17》里,一张吱嘎作响的木板上陈列了一堆食物,从英国杜松子酒、海金啤酒、号角咖啡,到德尔·蒙特番茄酱及一盘热狗、汉堡包,还有炸薯条。在这些东西后面,站着一个万能母亲微笑的形象,她是60年代美国广告业的女王,正在招徕观众来分享盛宴。从亚历克斯·海的早餐绘画作品到罗伯特·沃茨的镀铬的铅热狗,从安迪·沃霍尔的坎贝尔汤罐头到克拉尼斯·奥尔登伯格的巨无霸三明治、汉堡包、蛋糕片及冰淇淋蛋筒,这些食物形象不是某一种特别的食物,而是作为群体消费的一个商品种类的食物形象。这些繁荣的食物丰饶角里的东西通过连锁餐厅售出,被大众媒体包装,由广告中的理想妈妈喂给我们吃。虽然它们以一种讽刺的格调被展示出来,它们仍然是巨大、丰富、愉快的形象,它们仍然有刺激感官的质感、鲜活的颜色,并且大规模地欢乐颂扬它们的无处不在。

在这些作品中,食物混杂在对性、生殖及身体组成部分的欢乐的迷乱中,食物起了一定的作用,而且食物不仅是腐烂和死亡,也是消化和排泄的形象。例如,在《家庭电影》里,在凡尔登夫人和彼得以性爱术语讨论了水果的可爱后,他们继续颂扬了水果的副产品。

彼得……一旦吃了,(水果)就永远没有了,而且,它们引起的胀气感像翅膀在体内扑闪、捣乱。

凡尔登夫人将彼得拖下台,他们在那儿唱歌。

凡尔登夫人:

像高高在上的翅膀,
被肠内的上升气流抓住了。

彼得:像高高在上的翅膀,
被肠内的上升气流抓住了。

凡尔登夫人:

是真的,亲爱的,
如果别的东西在旋涡里被控制住了,
这旋涡完全是别的东西

它难以自禁,
但必须继续
在那特别东西的
强有力的。

彼得:

是的,我们忍不住;
这是我们的日常例事,
一种比意志更强大的力量……

直到爆炸,然后轰然一响!一切屈服碎成小片。有时,我认为好上帝偶然创造了一切,点燃樱桃色的炸弹,尔后等着外壳爆裂。^①

既然在60年代初期的文章中,肠胃气胀能成为浪漫歌曲的主题,它也能成为神圣的宇宙起源的一个隐喻。而且,消化和身体低级层次的奇异意象以积极的、欢乐的方式贬黜了那些高高在上的东西,将肉体和精神经验统一起来。

^① 德雷克斯勒:《家庭电影》,见波伦和梅尔曼:《外外百老汇》,34页。

在1963年,史蒂夫·帕克斯顿开始使用大的可充气的塑料制品。在《字与句的音乐》中,用一个吸尘器抽气,将一个12平方英尺的塑料房间变为一个婴儿尺寸的衣服,紧贴着皮肤。到1965年和1966年,在《沉淀物》和《肉体的东西》里,塑料制品被安置到隧道里。如在卡普罗的《吃》中,当数名观众通过像器官一样的隧道时,它明显像消化道。在《肉体的东西》里,由于草皮、假树和内部建筑上装修了巨大的隧道,内部和外部更加混为一体,这个隧道将人体内部变为长草的风景区,观众转变成参与者,强化了作品的肉体经验。同样,在60年代末,身体意象与舞蹈有关,舞蹈强调了帕克斯顿援引医学意象时谈论身体时的直言不讳。

激浪派运动尤其着迷于人体从摄食到排泄的过程。如激浪派的宣言告诉我们的,“激浪”这个词本身来自词“泻痢”,其主要意思是:“a. 一种从肠子或别的部位排出的流体或液状废弃物;b. 一种被弃物”。迪克·希金斯在他的《危险音乐第15号》中,指导演员“用鸡蛋和黄油工作一次”。尽管认为自己“执著于烹调的迷人之处”,但他以一种自己称之为施韦奇式的方式,他对食物的兴趣和激浪派成员坚持艺术是日常生活的一部分这个观点有联系。关于激浪派成员的作品,他写道(正如我们在另一段上下文中看到的):

我们喜欢十分平凡、实际、非生产性的东西和活动……当罗马在燃烧时,我正忙于黄油和鸡蛋,乔治·布雷赫特喊叫着:“至少一个鸡蛋。”

而艾莉森·诺尔斯将一个蛋做成沙拉。^①

除了做不同种类的沙拉,诺尔斯也做各种豆片。1964年,在马西纳斯多部《豆子纸卷》中,一个茶叶罐子装了一些干豆(有时是

^① 希金斯:《后记》,5、76页;希金斯:《杰斐逊的生日》,12页。

鹰嘴豆,有时是裂开的豆子)和小纸卷,小纸卷上面有关于豆子的资料。标签上写着“直接来自菜园,对世俗精细的研究”,乔恩·亨德里克斯后来称之为:“对马奈的《干草垛》的近代研究。”有两个纸卷如下写道:

豆子:1925年1月3日自杀,弗林的《亨利的杠杆》;尚存的未过多使用,可能原封未动,严格说,用豆子朝自己的脑袋开了枪。

豆子镇:整个黑社会都知道,芝加哥的别名叫“芝”,堪萨斯叫“开西”,波士顿叫豆子镇。

纸卷还包括不同种类的豆子植株的植物学描述,L.L.豆子的广告和另外一些豆蚜蟥。《豆子纸卷》能在家中阅读,或作为剧本;诺尔斯的《同步的豆子阅读》指导一群演员大声朗读《豆子纸卷》,还邀请了观众加入,同时,一个人将正在读的纸卷剪碎。^①泥土中的豆子与文化和烹调有如此密切的关系,它直到现在仍继续为诺尔斯的枯燥但睿智的表演、生动的作品和创作提供素材。^②

到60年代末,从整体的角度看激浪派作品,食品事件和激浪派宴会变成了常见的场面。这些场面包括能吃的和不能吃的东西,从乔治·马西纳斯的蒸馏饮料和透明食品(有茶的气味和味道的果冻和无色液体、咖啡、番茄汁、洋葱、牛肉、黄油、冰淇淋等)到装满令人惊讶的东西的空蛋壳(剃须膏、果冻、咖啡、一个死臭虫),到各色人种的或国际性的宴会。^③

① 《豆子纸卷》、《同步的豆子阅读》于1964年11月16日在果果咖啡厅首演。《豆子纸卷》的两处节选刊于《cc V TRE》,《激浪报》第2期(1964年2月)。见亨德里克斯编的《激浪抄本》299—300页。

② 见艾莉森·诺尔斯:《豆子索引》。

③ 亨德里克斯编:《激浪抄本》,66—70页。

沃尔夫·沃斯特尔的表演经常与给观众吃东西或者与被当做食物的东西有关。沃斯特尔擅长他所谓的“反拼贴”。迪克·希金斯将其描述为：“那些是抽象派拼贴画的反面。它们包括撕毁或擦掉，它们暗示垂死和变态。”沃斯特尔捐了一件有关食物的反拼贴作品给由激浪派成员在科洛涅开的展览会，这件作品不像他的电视反拼贴作品，在电视作品中，他当场毁坏或锤坏东西，这件反拼贴作品在展览会期间通过腐烂而毁灭了。迪克·希金斯回忆道：“沃斯特尔将鱼、具有诱惑力的东西和玩具挂在白画布前，肺和鸡肉挂在另两张画布前。它们挂在那里直至自然腐败，以至于整个画廊都散发着臭味，无法进行正常的公共活动，更不用说任何长时间的观摩和对画展的品味了。”^①

对激浪派而言，味觉身体极易变为排泄身体。例如，白南进在一篇《身体的音乐》中建议举行激浪派冠军赛，“在比赛中，将用国歌向最长的小便时间的记录保持者致敬”（他注道：第一个冠军是美国 F. 特罗布里奇，59.7 秒）。^② 肯·弗里德曼在谈及激浪派的这个重要方面时写道：

埃米特·威廉斯在 1964 年为小便艺术做出了杰出的贡献。这个作品是首水泥的诗，一首铸在水泥里的诗。它源于孩子的字母游戏，每一个字母都深入在水泥板中，水泥板组成整个作品。每个字母是一个动物或一个象征或是一个以此字母开头的词的形式。然而，字母“P”是一个打上记号的塑料袋：合成尿，不是给人消费的。合成尿用来染色和医学教学。埃米特有一个朋友，其女友卖合成尿，她提供埃米特激浪尿……

① 亨德里克斯：《刊后语》，70、78 页。

② 白南进：《实验电视的评论后序》，《cc V TRE》，《激浪报》第 4 期（1964 年 6 月）。

并非所有的激浪派艺术家都偏爱小便。和田吉就更喜欢屁。乔治·马西纳斯和杰弗·亨德里克斯偏爱大便……我们中还有一些人是难以确定的,如冰岛的迪特尔·罗思。罗思同等程度地喜欢大便和小便。有时,他甚至将一张张涂满大小便的塑料片装订成他的书。

有一天,你可能会问我们何时在波士顿宇宙神教唯一神教派协会的会员大会上展览迪特尔·罗思那涂满了大小便和熟奶酪的书。^①

对大小便尤其有兴趣的激浪派和60年代早期的先锋派,大体上涉及了与消化有关的身体:从对身体的尊敬——例如在圣礼的隐喻和别的日常摄食中,到对身体的大不敬——例如粪便学参考书的泛滥。在这些作品中,复合象征的重点是:食品的消耗往往带来性满足——既滋养了人体又滋养了灵魂。此外,口部的结合常常建构了沟通的纽带。在60年代早期的艺术作品中,味觉身体被视为可渗透的、挑逗性的和集体的。喂食成了欢乐而逾矩地彻底改变、颠覆身体的切入点。私人的变成公开的。而且,肉体生活的具体事实为思维提供了食物。

种族的身体

欢乐、奇异的身体形象欢快地混淆了生物学的范畴,混同了动物、植物和矿物,以及内部和外部。它也无视社会生物学的分类界限,混同了性别和种族。

在60年代初期,美国文化总体上经历了非洲化的根本变革。

^① 弗里德曼:《解释激浪派》,《白墙》第16期(1987年春季号),23—24页。

美国的本土音乐和舞蹈均深深扎根于美国黑人的传统文化,尽管这些传统文化被白人演员改变及挪用——如埃尔维斯·普莱斯利或电视里在迪克·克拉克的“美国舞台”上表演跳舞的青少年——他们使非洲风格变得更能让大众消费接受。虽然,学校里可能仍实施种族隔离,但白人学生首先参加的基本练习之一是:在“呼啦圈”的帮助下,学习将臀部和上半身分开(扭动)。^①这是美国黑人的保留节目。白人青少年——甚至第一夫人——都跳扭摆舞,一种有纪念价值的黑人舞蹈新形式,每一代都以不同的名字称呼它。如果父母批评这种舞蹈色情,那是因为他们认为在这种舞蹈中——虽然是无意识的——有种身体动作,这种动作摒弃欧美舞蹈的模式,向欧美文化挑战。但白人青少年发现,在黑人音乐和舞蹈中有一个亚文化通道,他们能借此表达自己向往独立的志向。此外,事实上,在运动场、电影、电视及大众文化的每一处,美国黑人都引人注目、活力四射、口齿伶俐。除了娱乐界和体育界,黑人要进入专业领域仍受到限制,而且,即使是黑人专业人员要进入许多白人社团也往往受到阻碍。美国黑人和许多支持他们的白人,对那些不公平感到愤怒。尽管公民权运动试图去纠正这些不公正,但是,不容否认的是,考虑到遍及整个通俗文化领域的黑人技巧和风格,与过去相比,美国社会在许多方面变得越来越“非洲化”^②。

尽管方式不同,关于种族、文化和身体的讨论在60年代早期仍和今天一样复杂、困难。如果说今天我们强调根源和差异,那么在60年代早期,许多自由主义者(既有黑人也有白人)在为美国黑人取得平等的狂热中,则试图完全否认种族和文化的差异,他们将

^① 埃尔德里奇·克利弗:《冰上的灵魂》(纽约:幽谷出版社,1968),23—24页。

^② 见约翰·斯韦德的有争论的文章《种族和文化的化身》,此文章讨论了种族、身体和文化,他尤其探讨了文化“向上”借和“向下”借的问题以及反种族主义者言论的意想不到的情形。乔纳森·本索尔和特德·波尔希默斯:《作为表达手段的身体》(纽约:E.P. 德沃斯出版社,1975),253—270页。

白人和黑人同化在一个同质的熔炉中。但非常奇怪的是,极端反种族主义者的论调在许多方面背离了自由主义的同质化,这些方面和种族主义的言论相去不远。不仅那些仇恨、害怕黑人文化的人,还有那些学习黑人文化的人都将黑人神化为“更贴近自然”或拥有“不受束缚的身体”。在激进的先锋派看来,这些与欧美文化中纤细的身体的不同之处是有益的,因为它们和先锋派重视身体具体化的观点很协调。美国黑人舞蹈的审美和价值——它弯曲的肘和膝、此起彼伏的身体、对位式的复合节奏、重音力度及其直露的性感——可能会被欧美标准认为不雅和淫荡。美国黑人音乐的价值——它的重复、它的即兴结构、它的口头传播、它强调节奏甚于旋律以及它强调将身体作为工具(不但声音也是打击乐器的)——可能会被欧美标准认为令人厌烦和粗糙。但这些不同的文化价值观都被白人先锋派吸收了——当然,在这里,他们和认为黑人文化没有任何价值的种族主义者是大相径庭的。和黑人艺术家交往的结果往往是白人艺术家部分地接受这些价值观和技巧,特别是那些先锋派爵士乐中的。除了社会交往,白人艺术家研究而且有时表演爵士乐——既有白人音乐家(如拉·蒙特·扬、菲利普·康纳、詹姆斯·坦尼及马尔科姆·戈尔茨坦),也有别的领域的白人艺术家(如拉里·里弗斯及迈克尔·斯诺)。

在审视60年代初先锋派对黑人艺术家和黑人文化的态度时,不能忽视的是,存在着一种被称为“本质主义积极原始主义”的要素。这是现代主义的一个方面,并被带入60年代早期后现代主义中。例如迪克·希金斯在1964年发表的《后记》中写道,甚至在见到激浪派艺术家本·帕特森之前,他就怀疑帕特森是个黑人。

帕特森结了婚,并(从德国)去了法国,正如他以前离开美国一样。在美国,他不想当一个所谓的“黑人艺术家”,其实那只不过是一个黑人而已。只有詹姆斯·鲍德温和本杰明·帕特

森能够达到这种均衡。实际上,帕特森运用循环重复和勃鲁斯情调的方式是如此深沉自然,深深地打动了,以至于当他第一次寄给我一份关于方法和程序的文本时,我就写信给他,猜测说他是黑人。^①

这就是本质主义积极原始主义假定的:一个种族自身能产生令人称赞的品质,这些品质和创造力、精力、性别以及与自然的和谐密切相关——简言之,和关于身体超过理性的反启蒙主义的胜利密切相关。

因此,演员罗伯特·布洛瑟姆在写到关于他自己的戏剧“语言”实验时,用了一个在我们今天看来是基于那类原始主义的牵强的比喻:将他的创新和戏剧陈习间的差异比做白人和黑人身体语言和说话风格间的差异。布洛瑟姆的浪漫主义观念是:在特定美国文化中的白人文化已使表达奄奄一息,然而黑人文化和别的种族的文化可能会保留人性的真及“自然”,非社会化的语言、声音和姿势。

随着我们越长越大,我们的声音变得越来越受钳制:职业化、喋喋不休或有意变慢。我们的姿势仅仅意味着姿势而非生活。仿佛在说:“是的,当我们20岁时,我们就疲惫了,但我们必须假装不是这样。”为什么?

美国是人的历史的积累……以及他们转变为美国人的积累。这意味着,一切——世界的全部历史都已经被转变成美式假英语……

^① 希金斯:《后记》,60页。尽管希金斯并未用斜体强调《方法和过程》,它是希金斯提及的帕特森作品的书名。

但布洛瑟姆承认有美国黑人亚文化在抵抗同质化的熔炉,它的边缘地位保护了文化差异。“从某些黑人团体的隔绝的自由中产生了博普爵士乐语言,然后稀释扩散为‘垮掉的一代’的语言风格。自由来自何处?美国的旋涡……这熔炉是我们的灵魂,而且它一直在沸腾。(‘慢慢来!伙计。’)”

对布洛瑟姆而言,正是这种对身体的严厉压制导致了“对每个人最早的进取心的否定……以及焦虑……和集体精神分裂症”。

问题是什么?是我们的听觉、视觉、姿势、说话及我们的感觉等。我们如何纠正它?其他语言具有,而我们没有的东西是什么呢?自在。一个共识是:姿势是给眼睛看的,字音是给耳朵听的。很显然,我们相互间的这些桥梁已十分拥挤……脖子变得难以弯曲,背脊变得僵硬,姿势变成了密码电报,而不是与音调相对应。音调在哪儿?哦,黑人拥有,因为他们还未被自我压制所束缚,自我压制是这里的白人的习惯。

对布洛瑟姆而言,最要紧的也是必不可少的是发明一种新“语言”,一种他推荐的、在他的混合媒介戏剧里正被创新的语言。而且,尽管他的戏剧和美国黑人表演传统无关,但他推荐说它是这样一种戏剧语言,它通向自由、轻松和醇厚的品质,这些都是他在典型的黑人文化精神里所悟到的。^①

别的作品支持关于美国黑人的浪漫观点:他们拥有自由的、自然协调的、白人难以拥有的肉体的优雅。乔纳斯·梅卡斯的《树之枪》是一部反战片,片中一个年轻的白人妇女自杀了,以此来抗议她难以忍受的50年代末的军国主义美国社会。在片中,两对垮掉派夫妇是朋友。黑人夫妇代表随和、亲密、多产、和平——这些是

^① 罗伯特·布洛瑟姆:《新语言》,《村之声》1963年5月23日,14页。

白人夫妇身上很难找到的优点。不像阿道夫斯和自杀了的弗朗西丝,他们有着美国白人的焦虑,美国黑人夫妇本和阿格斯笑着(尽管本已失业),喜欢和朋友们共享他们的意大利面条晚餐及便宜的果酒,而且他们还在树丛里卓有成效地做爱——阿格斯怀孕了。^①

同样,在罗恩·赖斯的《示巴女王会见原子人》中,由黑人女演员威尼弗雷德·布赖恩特扮演的这位成为土耳其苏丹宫女画典范的女王,她首先表现为一个丰满的身体——过度的肉感(而且经常暴露),一个狂饮者,一个酣睡者,她的动作像美洲豹,神态难以捉摸。戴维·詹姆斯将她叫做“非洲女王”,并谈及她“硕壮的身躯和贪婪的胃口”,她和由泰勒·米德扮演的纤细的、在性上摇摆不定的原子人形成鲜明的对比。^②

我想强调的是:尽管我在这儿提到的著作都参与了积极原始主义的讨论,但它们都没有种族主义的含义。相反,这些艺术家认可并经常学习他们所见到的美国黑人文化的优点。在六七十年代,许多美国黑人拒绝了黑人能够并且应该融入白人文化的观点,像这些黑人艺术家一样,这些艺术家重视的是由非洲的根创造出的,由非洲和欧洲文化的交汇熔炼而成的独特性和差异性。这些积极原始主义的话外之音,可能是白人艺术家质疑的必然副产品,他们不仅质疑生活于其中的种族主义社会,也质疑他们自己的一些偏见。由60年代末黑人力量运动提出的对种族差异的敏锐意识,70年代的寻根和近来对各种多元文化格式的分析大大改变了我们今天思索“种族”这一表述的方式。在此,我无意用种族主义去指责那些先锋派——他们对黑人文化的吸收在那个时代是激进的;我只想说,即使他们和那个时代脱离关系,并改变他们周围的

① 《树之枪》发表于1961年。于1963年8月29日、9月9日和16日在格雷默西艺术剧院的电影制片人展示演出中上演。

② 詹姆斯:《电影的寓言》,122页。

世界,他们仍是那个时代的必然产物。虽然对某些人而言,这些借用带有剽窃文化的污点,但对60年代的先锋派而言,它标志着文化上的尊重,甚至是羡慕。即使这种羡慕是为了错误的理由,并以现在看起来不合适的方式表达出来,但尊重是不容否认的。

1975年,诺曼·梅勒发表了他预言性的文章《白黑人》,他以社会学和政治学的术语强调了以颓废文化形式表现出来的白人先锋派对美国黑人文化,尤其是对爵士乐及与其相关的性自由的吸引力。

嬉皮来自黑人并不偶然,因为黑人生活在极权主义和民主之间的边缘地带近两个世纪。但作为一种有影响力的人生观,嬉皮出现在美国生活的下层社会可能要归因于爵士乐……

在这白人和黑人的联姻中,是黑人带来了文化嫁妆。任何一个希望活下去的黑人从第一天起就在危难中活着,而且,对他而言,经历从不是偶然的,没有黑人在沿着一条街闲逛时能非常肯定在散步时不会有暴力光顾他……黑人最简单的选择是:过一种永远谦卑的生活或一种永远提心吊胆的生活。

但对梅勒来说,美国黑人令人尊敬的智慧也浪漫地与“原始”激情相联系。而最重要的是,原始激情重视身体。反种族主义开始听上去的确像种族主义的论调。梅勒继续道:

在这样一种处境中,多疑症对生存而言像血液一样至关重要,黑人只有尽可能地听从身体的需要才能活下来并开始成长。由于黑人生命中的所有细胞都知道生活就是斗争,不是别的,就是斗争,因此黑人(我承认也有例外)不能忍受文明复杂的禁忌,所以他为他的生存保留了原始艺术,他生活在无

限的现在中,为他的星期六夜晚的不满而生存,他为了身体更必要的欢乐放弃了思想的欢乐,在他的音乐中,他表达了他存在的特性和境况、他的愤怒以及各种各样的欢乐、郁闷、怒吼、束缚、苦恼、尖叫以及他绝望的高潮。因为爵士乐是高潮,它是好的高潮也是坏的高潮的音乐,所以它响彻全国……它确实是通过艺术进行的一种交流,因为它说:“我感觉到了这个,那现在你也感觉到了。”^①

正如对许多美国白人一样,对梅勒而言,美国黑人的身体是舞蹈着的身体、爵士乐的身体、情绪化的身体,而且必然是性感的身体。

勒鲁伊·琼斯在他一本有关美国黑人音乐历史的重要著作《布鲁斯人》(1963)中支持梅勒的观点(尽管不是浪漫地宣布),他认为先锋派被美国黑人文化吸引住了,因为它也有一种反资产阶级姿态。实际上,从琼斯的角度看,吸引力是相互的。

美国白人青年知识分子、艺术家和四五十年代波西米亚分子,他们和黑人一起取得的,正是这样一种横向、互补的认同,他们努力从他们在美国社会地位的相似性中获取某种情感利益,并取得不同程度的成功。从许多方面看,这种努力更自然、随意,因为40年代的黑人音乐以及60年代它的卷土重来(尽管20年间始终存在着一种经久不衰的一般认同)是美国艺术中最富有表现力的……

但这种关系的互补性在50年代期间变得确定了,几十个年轻黑人,当然也是年轻音乐家开始致力于西方离经叛道的正式原则,这在形式上被理解为是对美国生活方式的神圣性

^① 梅勒:《白黑人》,278—279页。

的拒绝,尤其是对黑人。年轻的黑人知识分子和艺术家在许多情况下和白人知识分子及艺术家一样,从“正统”的中产阶级境况中逃离出来。(《布鲁斯人》,231页)

对琼斯而言,甚至以爵士乐形式出现的美国黑人音乐也不得不受到质疑,并从黑人先锋派的视界中加以更新。

尽管50年代末和60年代的爵士乐受到了多种影响带来的推动力和指引,但它和其他当代美国艺术一样,是在同一个离经叛道的领域内形成的。例如,在格林尼治村——一个常常被联想起“艺术和社会自由”的地方,青年黑人艺术家基于自愿(尽管有时是矫情的)疏远美国社会法规的狭隘教条,他们现在作为一个无名的社会的不可分割的一部分生活着,这个社会正是艺术家普遍追求的。他们的音乐及其他年轻美国艺术家的作品一起,严肃地参与了当代真理的揭示,这些作品有助于定义这个社会,并且通过对比,有助于定义这些美国人所逃避的美国社会的性质。(《布鲁斯人》,233页)

此外,和梅勒一样,琼斯也强调美国黑人艺术的身体性方面是它们与美国人文化不同之处的中心。他论道:“黑人音乐在讲究形式的美国文化背景里之所以一直是激进的”,确实因为它是基于一种“活力哲学”。^①

琼斯坚持认为即兴创作是非洲音乐艺术的关键,而且是美国黑人音乐的早期史实,但它通过60年代先锋派才真正成为爵士乐。他将奥尼托·科尔曼和塞西尔·泰勒视为他们那一代重要的创新者,他指出:

^① 琼斯:《布鲁斯人》,235页。

那些音乐家所做的,基本上恢复了爵士乐与西方通俗形式的正式分裂,以及对西方通俗形式的无政府主义的漠视。他们以40年代音乐那种粗糙的、令人激动的韵律作为基本参照,并恢复布鲁斯的权威,使之成为美国黑人音乐最重要的基本形式。他们还恢复了即兴创作那具有重大意义的传统地位,并将爵士乐从缺少天赋的音乐人和时髦的滥竽充数者手中解放出来。(《布鲁斯人》,225页)

琼斯认为,当代爵士乐音乐家在即兴创作时的自由对这种改革是至关重要的。^①

作为一个艺术技巧,即兴创作不仅存在于爵士乐中,也存在于别的艺术中。它受到了60年代的先锋派的高度评价,理由有二:它象征了(可能甚至是体现了)自由。但它也依靠身体的智慧——依靠刹那间活跃直觉的热情冲动——它不同于预定的理性决策。这种注重身体的知识体系强调自发性,它珍视而非丢弃人的即兴创作的不完美;它也强调群体互动的重要性。这是白人先锋派从非洲和美国黑人表演形式中继承到的珍贵遗产之一。

舞蹈指导特丽莎·布朗后来将她自己对事件剧的涉及写成既是解放的,同时又是社会及艺术的责任:

如果你动手之前光是站着想你打算做什么,那很可能会有一个艰难的编排程序,这过程会妨碍你的行动。另一方面,如果你无拘无束地进入即兴创作形式中,你将会迅速得出结论,而且你会知道怎样去做。这就是即兴创作的令人激动之处。然而,如果你只是关上灯,并反复大叫,那么,那只是一种治疗,一种宣泄或是一种娱乐。但是如果一开始你就设定

^① 琼斯:《布鲁斯人》,225页。

了一个结构并决定以某种方法应对甲、乙、丙三种材料,进一步明确下来,说你只能往前走,在你碰到房间对面墙壁前不能出声,否则你必须做195个动作,这就是一个限定范围的即兴创作。这就是原则,比如,爵士乐背后的原则。音乐家可以进行即兴创作,但他们在结构上有限制。^①

如果说即兴创作允许选择和行动的自由,那么它也决不可能是无政府主义的。布朗不是将爵士乐视为一种向身体冲动的直觉屈服,而是视其为一种为了在集体社团里创作的理智计划。

由于和贾德森教堂的舞蹈者共事,以及对爵士乐的迷恋,作曲家菲利普·康纳开始以一种感性方式思考音乐。例如,在《键盘舞》中,他用脚弹钢琴。在《大喇叭》中,他解释道:“我不过是以一种强健有力的肉体方式演奏喇叭,这种方法用身体器官涉及了音乐本身。这里没有多余的表演。我从一种和谐和韵律的语言方面来思考,觉得新音乐缺少爵士乐所有的一个维度,即某种野性。我希望用我自己的术语来创造某样东西,这东西有一种不受限制、不受阻碍的肉体力量的冲劲。”康纳觉得爵士乐和摇滚都有种白人先锋派没有的东西,那是一种节拍,当然,是一种将艺术和跳动着心脏的身体直接连接在一起的节拍。^②

正如在60年代初期美国文化的其他领域一样,在先锋派艺术中,种族的身体也是政治战场。在一些例子中,它是先锋派文化的目标,要将白人、黑人的身体真正混同起来。正如戏剧和电影中黑白混合的演员班子变成了民权运动的迫切需要一样。在别的一些例子中,重视以前一直被主流社会贬低的美国黑人身体的各个方面

① 布朗、安妮·利韦编:《当代舞蹈》(纽约:阿贝韦勒出版社,1978),44—45页。

② 萨莉·贝恩斯和迈克尔·罗会见菲利普·康纳,纽约市,1980年2月25日,《伯明顿大学贾德森计划》;会见康纳,1988年9月17日。

成了目标。但是,隐喻地说,不同的身体在文化上已经混同了。各个社会层次的白人和黑人继续杂乱地走在文化借鉴的双行道上,正是这种文化借鉴造就了几百年来美国白人和美国黑人的融合过程。这一过程在二战后由于大众传媒,尤其是电视的迅速崛起而加快。但是60年代初的先锋派有意识地参与了这种融合,尤其是白人艺术家认可了传统黑人文化赋予身体的特权和知识。如果美国白人文化的高雅艺术在很大程度上虚化了身体,那么美国黑人文化高雅艺术——其中许多价值观在很久以来一直渗透到美国白人通俗文化中,而这些通俗文化现在激发了许多先锋派艺术——则赋予了身体重要性、力量和价值。先锋派现在也信仰身体的力量了。

性的身体

50年代早期的自由风气在性的身体中发现了一个重要的领地。首先,在先锋派的艺术中,身体作为性爱的公开代表意味着从中产阶级习俗中——既从道德也从艺术的习俗中——解放出来。因为在有教养的社会里,性活动是一件隐秘的事;在礼貌的话语中,它是一个禁忌的话题。正是这场由先锋派以许多方法发起的性爱艺术运动,反映了全国都开始经历的性“革命”(尤其在食品药物联合委员会于1960年认可避孕丸之后)。当然,对这一代而言,性爱艺术并非是独一无二的;在对性的引用上,它遵循先锋派的传统。但在60年代初期的“异托邦”思想中,性的身体的表现不仅仅是社会价值观的改变的简单反映,或是对历史上先锋派的有冲击力的技巧的重复。它预见甚至促成了即将来临的更巨大、更极端的性转变。60年代先锋派走出的越轨的一步将使性和性欲大胆地公开化,甚至使之成为一件公共事务。它为各种性选择和性经验创造了空间。

安迪·沃霍尔的电影——以其窥淫狂、无畏和强迫性的注视

(类似他视觉艺术作品中最偏爱的多重绸纱)——详细地研究了各类主题。几乎从第一部影片起,性活动就是这些主题之一。如《睡》、《吃》、《理发》和《帝国》。沃霍尔的《吻》——他的第二部作品——是部单镜头影片。50分钟的《吻》,与长达6小时的《睡》或8小时的《帝国》相比是短了些。但亲吻着的伴侣,从一卷胶卷到下一卷胶卷变化着,它和另两部影片的单一主题相比有更巨大的变化,它因自己的风格而令人着迷。史蒂文·科克描述《吻》说:

它是沉默的,没有片头或片名,没有告白。影片以一个对比强烈的黑白特写开始:一个男人和一个女人忽然在接吻。两者的嘴唇都很丰满、性感。嘴唇在彼此的唇上滑动着,在强烈的性欲中结合。他们的舌头滑动并探索着,在亲吻继续时,女人的眼睛睁着,几乎像疯癫了一样凝视着男人闭着的眼睛。接吻延续了非常长的时间。我们在观众席中坐着,注视并等待着。我们可能很激动,但也有些困惑……忽然,热情的黑白图像看上去闪亮并发白,然后晃动,并在吻本身结束前,以一个“留白”消失。这个胶片末端粗糙的片段看上去一闪而过,仿佛仅仅因为沃霍尔的摄像机里的胶卷用完了。我们只看到片刻的变白,然后,亮光持续着,银幕重又变黑。随即出现新的形象:长长的接吻。^①

^① 科克:《空想家》,17—18页。《吻》是以声速(每秒二十四帧画面)拍摄的,但是以缓慢的速度(每秒十六帧画面)放映。它的演员包括内奥米·莱文、埃德·桑德斯、鲁弗斯·柯林斯、热拉尔·马伦格(这三部《吻》拍摄于1963年8月,于1963年9月在格雷默西艺术剧院以《安迪·沃霍尔的系列剧》的片名放映)、巴比·简·霍尔泽,以及约翰·帕尔默和杰勒德·马朗格,约翰·帕尔默和安德鲁·迈耶;还有弗雷聚·赫尔科、约翰尼·多德、夏洛特·吉尔伯森、菲利浦·范·伦塞勒特、皮埃尔·雷斯坦尼和马里索。这些拍摄于1963年11月和12月。[乔纳斯·梅卡斯:《安迪·沃霍尔的电影学》,见约翰·科普兰斯:《安迪·沃霍尔》(纽约:艺术世界出版社,1970),根据乔纳斯·梅卡斯和卡尔文·汤姆金斯提供的文献写成。]

这些固定的、近距离拍摄的亲吻中,有几部1963年在电影制片人展示演出中以系列片的形式每周播放,作为夜晚“特写”影片上演前的短节目。沃霍尔接下来必然的一步是创作《口交》,梅卡斯将其简洁地描绘成:“某个男孩的脸的持续的特写,好像在摄像机范围外有某个人正对他施以口交。”^① 我们从未看见片名中的这个行为。然而,正如科克所评论的:影片是一部“对‘脸部特写镜头’”的崇拜。我们看到的只有他们变化的面部表情,主人公表达了不同层次的欢乐、焦虑和狂喜。这部由沃霍尔用被动静止、沉默的摄像机创造出来的窥淫风格,本身就会让人联想到性。不仅在那些明显的性感影片中,而且在《睡》甚至《帝国》中,摄像机也以一种色情的调子拍摄其表现对象。沃霍尔在拍《帝国大厦》时,称之为“一个8小时的勃起”^②。

尽管在《金蛇美女》中,杰克·史密斯宣称“性是屁股里的一种痛苦”,这仅是一个视觉玩笑的场面:场面以黑色电影风格拍摄,然后摄影机以这样一个镜头闭镜——一把刀像阴茎一样夹在史密斯的臀部中。当然,要点是暗示同性恋的痛苦和欢乐。相形之下,史密斯的《热血造物》里的性是欢乐的、平等的、令人获得新生的。苏珊·桑塔格将《热血造物》比做一幅伯斯的绘画——“一个苦恼、不知羞耻的、具有创造性的人的地狱和天堂”。但与伯斯画中的形象不同的是,这些放纵的人和那些看他们的人,没有地狱在等他们——只有人间天堂。

所有这些影片的共同点是都没有羞耻感——一个十分自由的对性发现的赞扬,甚至有时是对男同性恋、女同性恋、双性恋或群交的尝试的赞扬。此外,将“无耻”这个词的真正意义从邪恶、罪孽

① 乔纳斯·梅卡斯:《电影学》,147页。《口交》拍摄于1963—1964年冬天并于1964年3月16日由制片人合作社在华盛顿广场戏院首次放映。

② 乔纳斯·梅卡斯:《电影杂志:沃霍尔拍摄〈帝国〉》,《村之声》1964年7月30日;再版于梅卡斯的《电影杂志》,151页。

的道德领域中夺取过来。就巴巴拉·鲁宾的《人间圣诞》，梅卡斯写了一个逻辑上诡辩的、半开玩笑的一段话：

一个推论：巴巴拉·鲁宾没有羞耻感，天使也没有羞耻感，所以巴巴拉·鲁宾是一个天使。

是的，巴巴拉·鲁宾没有羞耻感，因为她被爱之天使吻过了。

电影摄像机被爱之天使吻过了，从现在起，摄像机将不知羞耻。^①

这些影片不仅大张旗鼓、毫无遮掩地“无耻”，甚至于赞美性越轨。要“热情”，要不按常规，要对身体任何部位都决不感到难堪，而且从清教压抑下解放出来的肉体经验，应被视做对生命的肯定。

早在60年代末和70年代初期爆发的同性恋运动前，对同性恋的肯定就出现在各种波德莱尔式的电影作品中——从《热血造物》到让·热内的《失去风采的情人》。男同性恋生活作为戏剧主题也出现在西诺咖啡厅，男同性恋生活不仅仅在主题方面——如在戏剧《布赖特夫人的疯狂》和罗伯特·帕特里克的《迷惑的主人》（戏剧是关于一个住在格林尼治村克里斯多夫街上的男同性恋剧作家的）中——而且，在许多作品中一种普遍的娘娘态风格出现了。威廉·霍夫曼（另一个同性恋剧作家）将西诺咖啡馆确定为纽约第一个男同性恋戏剧聚集点，他以特定的自由意志论的术语写道：

在西诺的首次演出中，《诚实的重要性》和田纳西·威廉斯的戏剧具有象征性。

^① 乔纳斯·梅卡斯：《一些新电影和事件剧的解释》（1964年8月），《电影文化》第37期（1965年夏）；再版于西特尼编的《电影文化读者》，323页。

约·西诺成为制片人,因为他的许多顾客想表演戏剧,而他和他的许多顾客是男同性恋。约·西诺对同性恋并不过度迷恋。他只不过有特别宽宏的心胸允许别人探讨,让别人热情地表现那些以前从不许表现的……

从一开始,西诺咖啡厅中的男同性恋剧本和演出都是前所未有的。早期的作品只能被描绘为风格上的同性恋:生动、性感的《临终看护》(让·热内)和《菲罗克忒忒斯》(安德烈·纪德)。但很快,作者如多里克·威尔逊、克拉里斯·纳尔逊和戴维·斯塔克韦瑟创作了这样些人物:他们都是独特的男同性恋、厕所男同性恋或双性恋者。^①

在60年代,娘娘腔风格也成为贾德森音乐剧的标志。

除了作为自由的象征和驻所,性的身体还以其欢乐、奇异的方式——能生育的和感染力强的——成为一个富饶的形象,它标志着一种极易得到的、无限快感和永恒的闲适时光的丰足文化。所以,性欲和宴饮的意象结合起来,正如我们看到的,那张大的嘴巴,在60年代早期艺术作品中,是一个很有影响力的象征。它代表着与口腔有关的几个领域的消费:烹调、幼儿期和性。

在巴巴拉大胆的《人间圣诞》中,甚至电影的放映本身看上去也像在进行性活动。影片由两卷叠印的黑白图像组成,一个图像在另一个图像里形成更小的一块,它的两幅画面随着一个“现场转播”的收音机里传来的摇滚乐有节奏地相互摩擦,如同两具正在亲热的肉体,在画面里,至少有四个人,但叠印胶片使他们成倍增加。因此,片中似乎有无穷的一排排的乳房和阴茎、阴道及摸索着的手指,简直是一大群人的。它们拨弄着,挑逗着,抚摸着,比较着,对照着,看了又看。所有这些忙于异性和同性性交的相作用的性交

^① 霍夫曼:《同性恋戏剧·绪论》,23—24页。

部位,看上去像一个活的丰饶角,这些身体部位不仅一开始就大量涌现,还忙于进行这种有潜力创造出更多生命的行为。

在《家庭电影》中,每个人物都性欲膨胀,每个人都垂涎于所有身边的目标。这是个法国式的狂野的性闹剧。正如我们所见,在这里性欲被比做食物、植物的成长,甚至肠胃气胀迸发的感觉。它常引起人们的赞美。而且,它无视年龄、性别、种族的界限,也无视宗教的誓约。和《人间圣诞》一样,这里的性活动体验一样让人感到舒畅和兴奋。

在《地势》的“游戏”这一节里,雷纳的“爱”二重奏中,她和比尔·戴维斯展现出的性感造型取自印度庙宇雕塑,这个二重奏也以两种不同方式将做爱表现为一种内容丰富的活动。首先,通过将这种行为比做舞蹈中(更纯洁的)别的类型的游戏,雷纳将性爱定位为休闲的一部分:令人舒适的、戏谑的、放纵的、令人振奋的。其次,通过引用一本关于印度庙宇塑像的性感姿势的辞书,她指出了身体以性的方式显示出的无限创造性。性本身被视为一种百宝箱,可以提供各种各样的满足和想像。此外,雷纳在这里似乎针对芭蕾舞中的双人舞步和格雷厄姆的现代舞的过度煽情,提出冷静的矫正方案以及不带感情色彩的评论。^①

在表演中,对欲望充盈进行神化的作品是卡罗莉·施内曼的《肉体的快乐》,作品是对肉体的狂热展示。在描述她早期构思这部作品的灵感时,施内曼提到身体的兴奋感和丰富性:“我的身体因为如潮而至的形象而尖叫……工作室之外的物体、事件、人物使我感到自己在不停地融化、爆裂、渗透。”^② 正如那个时期许多先锋派影片和表演一样,《肉体的快乐》也用摇滚乐伴奏。而且,和《人间圣诞》一样,这些歌曲——关于青春期爱情的公式化的抒情

① 我很感谢德伯拉·朱韦特的洞察力。

② 施内曼:《不仅是肉体的快乐》,63页。

歌曲难以掩盖极其有冲击力的、性感的节拍——常常用来作为表演中图解般的形象的讽刺对应物。通俗歌曲常常被那种巴黎街头的嘈杂声淹没——车辆往来和市场里卖主的吆喝声。当几个观众入场时,能听见施内曼在念她自己的表演笔记,还夹杂着法语词汇。这些法语词汇涉及身体部位,也涉及令人愉悦和令人不悦的气味以及人和动物的特性。当施内曼大声朗读这些词汇时,她的开场语调时常略带色情意味,如以一种空洞的声音描绘梦的形象,一个电影提纲以及表演中可能和不可能实现的想像,留给观众一种可以自由去填补空白的想像。

随着摇滚乐乱糟糟的节拍,男人和女人脱去彼此的衣服,用纸将彼此包裹起来,并在地上滚,在彼此身上涂画,成了一群身上有着五花八门的图案的人。他们在鱼、鸡和热狗中欢跳,常常狂乱地将纸、涂料和别的东西弄得一派狼藉。

吉尔·约翰斯顿对表演做出了评价,指出了它的原始主义意象:

施内曼小姐偏爱的文化是:在傲慢、空谈的精致文化之前的和之后的原始状态文化。随后而来的文化是垃圾,有一些蹩脚的文化艺术家推崇我们所鄙视的废物。之前的文化很难断言,因为,首先,可能在原始社会中,人们想到性就像现在人们想到客厅里的橘子汁一样……

《肉体的快乐》中的鱼象征我们从中出世的湿润的母体,但这并不是要点。肉和鱼以及涂料的要点是揭示了一种因接触黏乎乎的物质而激起的性欲和排泄的快感,那些有教养的人在画廊或博物馆中举止文雅地享受的是同样的东西。^①

① 吉尔·约翰斯顿:《肉体的快乐》,《村之声》1964年11月26日,13页。

对身体各种快感的沉溺,对各种肉体和其他器官的享受,甚至这些色情仪式参与者的确实数目都显示了丰饶、过度放纵的性生活的重要意义。

在《肉体的快乐》和她的电影《保险丝》中,施内曼为60年代先锋派提出了性活动的第三个方面:性的身体不仅代表了解放和丰饶,从它毫无羞耻地公开性的角度来看(不是中产阶级性活动的隐秘性),可以认为是性创造了团体。在《肉体的快乐》中,部分要点是和观众肉体上的亲昵。演员可能会滚到观众中或暂时和他们混在一起,而且观众一直目睹性快感、演出中性感的肉体,闻到强烈的气味。此外,正因为性的身体是自由的、丰饶的,也就是说,色情是一群人的色情,而非一对人,所以这里的性的身体也是社团的一部分,它象征了60年代一个重要的社团理想,并在60年代末广泛传播。

在施内曼的影片《保险丝》中,性活动和家庭生活相联系。在施内曼和詹姆斯·坦尼一个又一个充满激情的性爱场面后,影片连续闪过家猫镜头。《保险丝》与布拉克汉奇的关于家庭生活和夫妻关系的影片有关,包括影片《爱》,影片中,施内曼和坦尼是情人。在《猫的摇篮》中,新婚的斯坦和简·布拉克汉奇代替了施内曼和坦尼的形象。在《洞房:一次性交》中,布拉克汉奇和他的妻子录下了彼此的争吵及他们自己的做爱过程。但是,在所有这些影片中,家庭生活被彻底转变了——成为公开的——因为观众成为隐私的参与者。此外,在《保险丝》中,猫警戒的眼睛强化了这种感觉:情人们做的事不是种私人行为,尽管他们进行的是性爱行为。观看者参与的正是这种行为——这种行为适合做,也适合看。

1964年,安迪·沃霍尔创作的《沙发》中,大约20多个来到制片场的参与者以各种变化的方式组合起来,在一张沙发上进行一系列色情行为(包括做爱、口交和色情言谈)。和《吻》一样,电影是一系列的短镜头:既有异性恋又有同性恋,还有人种交叉的性行为。

但在这里,性结合并非总是一对一。此外影片暗示即使摄像机不工作时,这种公开的、不具名的、随意的色情活动也定期在场内开展。《沙发》看上去像是下层社会生活的性习俗的人类学纪录片。

在沃霍尔的《沙发》中,色情活动首先由于暴露在摄像机镜头前,同时也暴露在那些参与群交场景的一部分的观众面前得以公开化了。在勒鲁伊·琼斯的《第八条沟》(见第5章)一剧中,一个童子军观众认可了46和64的两个男孩的性组合。在阿尔·汉森的《霍尔街事件》中,两个女人做爱。当然,现在对我们而言,这些窥淫形式可能看上去不令人震惊,可是在60年代初期,尤其要考虑好莱坞自我审查制度的实施,这些影片被视为极其淫乱。邀请观众目睹性交,尤其是群交,这预示了“普遍性交仪式”的出现,生活剧院1968年返回美国之后演出的《人间天堂》以及表演剧院演出的《狄俄尼索斯69》,重现了这种仪式。后两出戏走得更远:邀请观众真正参与舞台上的色情舞蹈。

其中一个于1963年在西诺咖啡馆上演的戏剧是汤姆·奥霍根的“当代假面剧”《爱及其变体》。迈克尔·史密斯曾在一个简短的评论中这样描叙其戏剧主题:“作品的主题以迅速的计算来展现,用全纽约的人口乘以平均性高潮发生率——从每小时递减至每一秒钟,等等。”在这部戏剧中,仿佛整个城市都同时在性交。史密斯论道:“各种花样在邪恶方面,一个超过一个,整个演出处于令人厌恶的低级趣味的边缘。”但他总结道:“整个戏剧可以被合适地形容为具有粗鄙的魅力。”^①奥霍根后来因执导《毛发》而成名,这是一部摇滚音乐片,此片主要因其裸体聚会的场景而声名狼藉,1968年影片由闹市区的大众剧场移至百老汇,将“嬉皮”文化带至主流文化中。

实际上,这个聚会是这样一种场合:在聚会中,社会条规被终

^① 迈克尔·史密斯:《戏剧:爱及其变体》,《村之声》1963年9月26日,11页。

止,任何事都是可能的,这暗示了性解放和所有方式的性交往。如果和《人间圣诞》一样配上摇滚歌曲,那么《肉体的快乐》本身也是一个聚会。肯尼思·安杰的影片《斯科皮尔的崛起》不仅有摇滚配乐,而且突出了化装舞会场景——伴随着歌曲《舞会灯光》——这是安杰提及的“瓦尔普吉斯舞会”^①,在影片中通过剪接,它被比做《最后的晚餐》。《斯科皮尔的崛起》中的舞会是喧嚣的聚会,充满了赤裸的臀部,不加遮掩的勃起,轻度的施虐受虐事件。而且死神——以聚会常客的形式穿戴着骷髅服饰——在旁边观望着。死神、舞会及群交也在《家庭电影》中结合起来,在这部戏剧中,在本该父亲死亡的场面中,一个聚会开始了,这个聚会本该悲伤,却以膨胀的欲望收场。在这部喜剧中,欲望和生命击败了死亡,使父亲复活。

因此,性的身体象征授权:身体被宣布为高于理性,而这个粗犷的身体的统治则被视为自由、丰饶和社团的中心、要点。根据这种思潮,性的迷狂本身似乎就是权威性的,因为它进入一个近乎“自然真理”的宗教境界和瞬间强烈的体验中。它似乎是通向一个理想的、布莱克式的永恒力量——一种想像中的,在自我的色欲结合中获得的狂喜——的平坦大道。而且,尤其对女艺术家而言,探讨并赞美性活动可以激发表演情境,释放强烈而不合常规的欲望的力量。

性别的身体

被欢乐身体颠覆性地加以混淆的界限之一是性别的界限。但

^① 肯尼思·安杰:《马杰克灯笼圈》(纽约:制片人影片图书馆出版社,1966),3—4页,在西特尼的《预言式的电影》中被引用,116页。

在 60 年代初期的先锋派中,艺术在这方面并不统一。虽然许多艺术家都持有对女性身体的流行形象做出反应的想法,但他们的反应范围很广,各不相同,从按照主流性别代码进行严格分类的身体,到模糊了性别界限的双性身体。

特别在波普艺术和事件剧中,居于支配地位的男性艺术家似乎常常不加批判地采纳——甚至有时是赞扬——主流文化把女性表现为既是消费者、又是被消费的性对象。这就是上述艺术家的反应的一个极端。另外的反应是,同样这样地表现妇女——却以反讽的语调。接下来的反应是——常常是在女艺术家的作品中——妇女的形象本质上不同了,因此也优于男性。更进一步的是这样一些妇女形象,她们被她们的文化设定给她们的角色——家庭主妇、时髦女郎或没有头脑的躯壳——束缚住了。

但是处于这些反应的另一端的是一些艺术家,尤其是女性艺术家和同性恋男艺术家创作的作品。这些艺术家提议,逾越文化约束的性别划分问题使两性达到平等。他们或是通过在人群身体中以不分男女的观点看待性别角色,或是通过在个人身体上合并或混合性别角色的方法,拒绝在男性和女性的身体或行为间设定截然的差别。

近 20 年的女权主义政治已深远地改变了文化——虽然这仍是一个女性身体受困的社会。但对生活在现在这种文化中的我们而言,要接受这样一个观点是很难的:在诸多其他方面大大进步的 60 年代,许多艺术可能还是受性别歧视的。甚至 70 年代的那些文化程度不高、头脑僵化的人也知道,女人的能力远远超出 50 年代和 60 年代初好莱坞和美国广告业能承认的程度。但是在某些领域,60 年代的先锋派形象是不可否认的性别歧视主义者。在很大程度上,甚至在政治进步分子中(如新左派的历史展示的),无论男人或女人都未意识到对妇女压迫的细微之处。

贝蒂·弗里丹的《女性的奥秘》出版于 1963 年。其开创性的研

究只限于中产阶级的女性的挫折。但这本书对所有的女人——和所有的男人——产生了深远的影响,并最终导致了政治骚乱的潘多拉之盒的开启。以弗里丹极具影响力的书为开端的这种研究和激进思想带来的变动和文化影响尚未充分显露。在思考60年代早期时,重要的是记住直至1968年,成熟的女权运动才出现。这场运动在美国造成了如此深层的社会变化:鼓励雇佣妇女的措施,夫妻双方都有工作的家庭,以及妇女进入主流职业领域及政界。

美国黑人受尽了痛苦:低收入和低社会地位、有限的教育和就业机会以及在日常生活中的每一个方面都存在的歧视,他们的痛苦是无庸置疑的,并且被广泛地加以描写。和美国黑人相比,60年代初期,“妇女问题”开始仅涉及了表层,远没有得以展开。因此,1963年若有男人或女人发表女性身体方面的进步言论,是很令人惊讶的。然而,仍然有一些领域,在这些领域中要么性别身体的观点完全被质疑,要么女性身体重新被定义。考虑到当时的性别意识,这些做法也是革命性的。^①

另一方面,在回顾那些赞扬女人的“女性气质”优于“男性文化”的艺术作品时,现在呈现在我们面前的可能是一个有关女性身体力量的本质主义观点。尽管积极原始主义比白种男性唯理论的观点更有意义,但大部分积极原始主义也将黑人的身体隔离到另一个领域中。然而,和看待关于美国黑人文化的浪漫观点一样,这个观点也必须放在时代背景中进行研究。在那个时代,肯定差异是引人注目的激进的方法。和马克思的“一种文化要从封建主义发展到共产主义,就必须经过资本主义”的观点一样,这个观点也是一个步骤——似乎在关于妇女形象的政治性争论中扮演了一个

^① 关于先锋派本身存在着男人和女人间的社会角色的不平等的观点,见勒鲁伊·琼斯的妻子赫蒂·琼斯的自传:《我是怎样变为赫蒂·琼斯的》(纽约:E.P.达顿出版社,1990),也见于雷纳:《工作:1961—1973》以及施内曼:《不仅是肉体的快乐》等。

历史性的必要角色。

从维多利亚时代起,在欧洲和美国中产阶级“对真正的女性的崇尚”就创造了区别明显、性别划分清楚的社会领域,正如南希·阿姆斯特朗和伦纳德·坦南豪斯在他们关于行为文献的文章中直截了当地指出的,“‘男子气’和‘女子气’这一基本差异造就了公开和私人、工作和闲适、经济的和家庭的、政治的和审美的差异”^①。这正是《女性的奥秘》一书所质疑的一整套划分体系。而先锋派反映又挑战的,正是这一套划分体系。

于是,在先锋派的观点范畴的另一端里,女性身体以各种方式被定型为一个享用者和被享用者,文化详尽地描述了女性的身体:操持家务的、天生放荡的、在美术作品中是男人注视下的被动的臣民以及一件时髦的东西;生殖力旺盛的动植物天性和人类性活动的一个象征物。所有这些定型的形象相互交织,因为它们将女性的身体规定在这些层次上:浅薄、被动、优柔寡断等。但是在与此范围相反的另一端中,这些定型的形象受到激烈的批评。妇女被认为是被动的性消费的抵抗者,在力量和技巧上与男人相同。女性参与表演显示了女性的身体是一个公开的形象,是艺术作品的行为者而不仅是对象。而且,尤其在同性恋艺术家看来,女性气质被认为不仅是女性所有的,而且是一种文化范畴。

比较对家庭妇女身体的这样两种表述:阿伦·卡普罗的主张性别陈规的《家务事》以及挑战此类陈规的露辛达·蔡尔兹的《石竹花》。卡普罗的事件剧于1964年5月在纽约伊萨卡外的一个垃圾场上演,演出中没有观众。参与者直到遇见卡普罗才知道自己扮演的角色,然后他们聚集在场地表演。群体的活动是以一种明显象征的方法按照性别进行划分的。首先,男人们建了一个高塔,而

^① 南希·阿姆斯特朗和伦纳德·坦南豪斯:《行动意识形态·绪论》(纽约:梅休因出版社,1987),15页。

女人们建了一个巢穴,并将洗好的衣服晾在晒衣绳上。这时来了一辆破旧不堪的汽车,男人们将它推进垃圾堆并用草莓酱涂满车身,与此同时,女人们在她们的巢中尖叫。女人在舔食车上的草莓酱时,男人们拆毁了她们的巢,一边还叫喊咒骂。男人们将女人逐离涂满草莓酱的车子,将面包放在果酱上开始进餐,此时女人尖叫道:“杂种!杂种!”(同时,一队没有明显特征的人进场,敲着锅,并且吹着警笛。)然后轮到妇女拆男人们的塔了。卡普罗在脚本中写道:

8. 女人走向冒烟的垃圾堆,娇声娇气地向男人喊道:“来呀!来呀!”男人们展开,形成扇形,轻手轻脚地准备伏击女人。人群前进,敲着锅,吹口哨。

9. 女人突袭男人,扯下他们的衬衫,将衬衫扔进冒烟的垃圾中,冲向男人的塔的土堆。

男人在地上滚着并且大笑:“嘿!嘿!嘿!哈!哈!”

人群前进,敲锅,吹口哨。

10. 女人脱下上衣,把它们像手帕似的在头顶上舞着,各自唱着摇滚乐,并且像做梦似的扭动着。

男人将冒着烟的红红的火投掷到冒烟的垃圾堆里。一群人围在冒烟的果酱汽车旁,沉默下来,他们蹲下来吃果酱三明治。

11. 男人走向汽车残骸,从人群中取来大锤,抬着撞击用的原木,开始拆毁汽车。

女人远远地观望着,为男人的每一次撞击加油。

人群沉默地吃着,观望着。

12. 男人用千斤顶抬起汽车,拆掉轮子,点上火烧,坐在一旁点上香烟观看。

人群点上香烟,看汽车在焚烧。

女人们从垃圾场跑出来,挥舞着上衣,快乐地叫道:“再见!再见!再见!”她们上了汽车开车离去,汽车喇叭嘟嘟直叫,直到听不见为止。

13. 每个人都沉默地吸着烟,并看着汽车,直到它烧尽,然后他们安静地离开。^①

和他的许多作品一样,卡普罗的事件剧是作为装模作样的原始主义来上演的,这是一场两性间的战争,它被构思成原始人家庭生活的讽刺作品——女人洗衣服并引诱男人,而男人则生火并在体力活中显示其力量。然而,十分清楚,这部讽刺作品没有想到未来的发展;性别角色可能为了喜剧效果被夸大了,表演中没有任何东西指明其他可供选择的家庭分工方式。性别的世界没有受到任何触动。在这个虚构的世界里,当妇女最终离开男人时,她们离开男人的方式,使人联想起弗林斯通的卡通,滑稽连环画中的布朗迪尔和达格伍德,或是那个时期的家庭情景电视喜剧。我们不会怀疑,如果演出有续集的话,女人一定会回来——可能满载着疯狂采购带回来的大包小包。

蔡尔兹的《石竹花》的涵义却截然不同,在这里,可以说舞蹈者受到了家庭用品的攻击。她坐在桌旁,抚摸着熟悉的家用物品,站起来做个手倒立,叠被单时,她受到了一个塑料垃圾袋的威胁,这些都很怪异。家庭生活常规完全被打破了。正如在50年代的恐怖电影中,一个人所有的家人都成了陌生人,在这里,普通的郊区家庭妇女的行为突然变得古怪起来。蔡尔兹创作的身体是被禁锢的、被改造的,而且有时被布丁、卷发器、漏勺、枕套、床单和垃圾袋侵袭。她做的是正常的事——将物品堆放整齐,将它们放在一起或分开放,将它们叠得整整齐齐。然而,物品却起来造反了。

^① 阿伦·卡普罗对《家务事》的评价在《集合、环境和事件剧》323—324页。

和卡普罗的《家务》一样,《石竹花》中的形象也常常是喜剧性的,尽管这儿喜剧来自一种荒诞感:物品有自主的生命。有时,意象也奇怪荒诞地变得美丽起来——如当蔡尔兹坐在她的桌旁时,她打哈欠,咧开的嘴里有如此多的布丁,以至于她的侧影完全变形了,开始奇异地变成了毕加索风格的立体派头像。但是,舞蹈仍然充满了悲剧感。因为,它强有力地表明了60年代的性政治学:作为家庭中的身体,女人不是文化的缔造者。在这个舞蹈中,她们甚至不敢说自己是文化的消费者。在《石竹花》中,女人反而被描绘为在家用物品的摆布下生存,在日常生活的折磨中,是物品在消费她们。然而,最终蔡尔兹似乎胜利了。在她的超现实主义作品中,女性身体最终认清了操持家务的专制,并抵抗家庭生活的命令。

巴巴拉·鲁宾反常的电影《人间圣诞》中的开放色情倾向已经讨论过了。这里,我想指出其意象的另一个方面——将女性气质作为一个有力量的和有魅力的他者来加以颂扬。这部电影创造了一个迷人的、东方色彩的性空间,在此空间里有一个女人被她的“面首”们包围着,《人间圣诞》创造了一个不同寻常的、具有异国情调的女性身体形象。这部黑白无声电影——有一台根据导演的指示调到任一摇滚音乐台的收音机为其配乐——的“女主人公”是一个装扮成黑人妇女的白人妇女。女演员裸体并被涂满黑色的人体涂料,上面点缀了些几何图案,这个女人的身体看上去像一个非西方人的身体。此外,在性方面,她以一种白人妇女不会有的方式被别人获得。正如题目暗示的,她随意地分发她的性礼物委身于人。摆脱了性有罪的观念,她反过来也得到了性的礼物。伺候她的男人也涂了颜色,但他们代表白人。身体涂料不仅在种族上改变了女性身体,而且也暗示着文化上的改变,因为它使人联想起非西方文化中惯有的身体装饰。也就是说,尽管身上的图案无法明确地看出是出自哪个异邦国家,但身体着色仍暗示着中东或非洲的行为——异国情调的他者。同时,她看上去是一个有着深色皮肤、异

国情调的“原始”女人,当她起舞时,身体变形成为一张抽象的脸——她的乳房变成了眼睛,阴部变成了嘴。当她赤身裸体,摄像机揭示出她最隐秘的身体部位,这时她的身体本身却自相矛盾地成了一个面具。

女性身体作为视觉艺术作品的题材(或主题)是历史悠久的传统,这个传统最近受到广泛的女权主义者的审视。女权主义评论特别重视视觉艺术中处理女性身体的方法,传统中女性身体被装饰成一件东西,它是为被假想成男性的观众的视觉享受服务的。^①当然,这样的评论在60年代是不合适的。事实上,70年代和80年代兴起的女权主义批评可能部分不仅是对裸体艺术历史,也是对60年代初视觉艺术家作品的回应。60年代初的视觉艺术家抛弃抽象,回归形象艺术,他们的艺术作品以各种方式,甚至有时是消极的方式重新设定女性形象。60年代初的视觉艺术家(尤其是男性艺术家),以一种新的后现代见解塑造人物形象,塑造典型形象,即塑造已在文化中存在着的典型形象。但是随着对美国广告业形象的借鉴,他们援用了表现女性形象的艺术史传统。这种援用在形象范畴内以几种方式发生:从对完美女性裸体的传统形式的苦心经营到对古典形象复杂的讽刺性探索,再到对完全作为艺术家注视下的被动对象的女性形象的抛弃。

例如,汤姆·韦塞尔曼的《伟大的美国裸体》连环画将马蒂斯、莫迪利亚尼和别的现代欧洲画家的女性形象相混。鲜艳的颜色、纹理丰实的图案围绕着他的奥斯曼女奴,她们有着被勾勒的扁平的外形和特技似的斜倚姿态。但使这些裸体有强烈的美国及后现

^① 见由约翰·伯杰、斯文·布隆贝格、克里斯·福克斯、迈克尔·迪卜和理查德·霍利斯合写的很有影响力的《看的方式》。劳拉·马尔维的《视觉快感和叙述性电影》,《银幕》第3期(1975年秋季号),6—18页。伯杰等人将此观点从视觉艺术扩展到电影。也见于罗斯玛丽·贝特顿编:《观看:视觉艺术和媒体中的女性主义形象》(伦敦:潘多拉出版社,1987)。

代风格的是她们居住的明显的现代化环境。《浴缸拼贴画》的显著特点是一个鲜蓝色浴缸和黄色的墙壁,装饰着一个真正的桔色的塑料淋浴帘子、一个蓝色浴垫和一条黄色毛巾。而另一张拼贴画《伟大的美国裸体 44 号》中,有一部红色的壁挂电话和一张配框衬画布的雷诺阿的画。韦塞尔曼的裸体最显著的特征是这些裸体都没有脸,除了嘴、乳头和头发,没有了眼睛、鼻子,这些妇女的个人特色被剥夺殆尽。裸体看上去被精简到只剩嘴和性器官。这种方式使她们不仅仅是艺术史上的裸体,更是以强调性特征的方法模仿出的封面女郎。

同样引用艺术历史,乔治·西格尔的《剃腿毛的女人》令人想起德加的《世俗的裸体》。但是——不像韦塞尔曼的装饰性裸体画中完美、柔软和漫画似的平面的身体——西格尔的女性矮墩墩的,身体肥重。她实实在在地呆在作品中。此外,她看上去是在幕后的,也就是说,她不是光滑无体毛的、准备迎接男性的注视的,而是摆出一种笨拙的姿势,做着去毛的不雅的动作。更甚于德加作品中洗澡的女人,这个裸体以不完美的外表、肌肤和肥硕的比例占据了一个真正的空间,这个裸体展示的是肉体真实的形象。

当罗伯特·莫里斯在舞蹈《遗址》中将马奈的《奥林匹亚》搬上舞台,创造出一个活体场面时,他将艺术史上的女性裸体形象引为典范,在这个活体场面中卡罗莉·施内曼摆出一个裸体的西班牙俗艳美女的造型,在这儿性别角色间的对比被强化了。当然,油画奥林匹亚决不只是完美的裸体。在马奈的时代,这幅画引出了轩然大波。这是因为艺术家没有简略人物的性别特征,除去她的体毛,并在她周围铺上必要的绸缎——这将如同舞台前的帘子一样把她同观众的世界隔开。人物没有古典化,相反,艺术家将她塑造成一个当代劳动阶层的妓女,在画中毫不羞涩地凝望着。

在《遗址》中,这个形象被“构建”到舞台上,艺术家兼劳动者(以编舞者的身份)搬弄道具,最终展示了这个出自著名油画的安

排完美的活体作品。这样,从性别角度来看,这个形象又被加了另一层意思:一个作为性消费的对象、被重新表现为视觉消费的对象的女性,又被男性艺术家展示为创造出来的虚假事物。这个舞蹈展示了男人和女人工作之间的对比。传统上,女人的工作在隐秘、性感的氛围内进行,无论作为妻子或是妓女。(尽管有讽刺意义的是,妓女的工作时间和她客户的休闲时间相吻合。)然而,莫里斯的舞蹈暗示了男人的工作在实用的氛围内进行。实际上,仿佛为了反驳这样的观点:在艺术界工作的男人没有男子气概,文化上也被打上女人气的标志,于是莫里斯将他的工作(和马奈的工作)和体力劳动者的工作相比较。《遗址》重建了男性艺术家活动的稳健的男子气概。艺术家被展现为一个建筑工人,而且他建造的是一个性感女人的形象。^①

也许这样说是合适的,即在莫里斯的《遗址》中扮演奥林匹亚的女性施内曼使得艺术作品向莫里斯置入艺术创作过程中的男子气质发出了挑战。有些男艺术家让女性在视觉或是其他方面充当另一种被消费的物品角色,相反,施内曼的《眼体》是一个女性艺术家利用自己的肉体作为其艺术作品的主动部分的一种尝试。施内曼这样描绘这部作品的形成:

1962年,我开始建造一个阁楼布景,它由大的块板建成,块板由有规律的彩色单元、碎的镜子和玻璃、灯、移动的伞和机械装置连结而成。我用我的全部身体来工作——块板的大小体现了我自身肉体的大小。于是,我决定将我真正的身体变为作品不可少的一部分和作品连接起来……

^① 关于《遗址》的两个不同的展开分析,见莫里斯·伯杰:《迷宫:罗伯特·莫里斯、极简派艺术和60年代》(纽约:哈珀和罗出版社,1969),81—101页,及M.塞尔:《表演的目标:1970年后的美国先锋派》(芝加哥:芝加哥大学出版社,1989),70—76页。

涂上颜料、油脂、白垩,拴着绳索、塑料制品,我将我的身体建成一个视觉领域。我不仅是一个形象创造者,我还研究了肉体作为我选择用来工作的物质的形象价值。身体可能仍然是色情的、性感的、被渴望的、渴望的,但它也是奉献的:通过由我的创造性女性意志发现的笔画和姿势写就的文本,就这样被标志出来。

这既是一种社会学的又是一种审美的结论,因为施内曼写道,她也必须去挑战一个封闭的形象艺术家和批评家的男性社会。她觉得,他们创造了一个表面上中立的“男性美学标准”,几乎没有几个当代妇女能有望分享此标准。“1963年,我以我的身体作为一个我的绘画构成的外延,对心理领域的权力标准发起了威胁和挑战,根据这个权力标准,只要妇女按照男人开辟出来的道路和传统进行工作,她们也被允许进入艺术种马俱乐部。”然而,女性艺术家仍然受双重束缚,因为,如果她们创作了男性气质的艺术,她们将会被视为没有满足社会和艺术为她们的性别规定的期盼。“多年来,我最大胆的作品被看做仿佛是我身体中的另一个人创造了它们——每当作品被视为有进取心、勇敢时,作品就被认为有“男子气”。仿佛有一个偶尔的男性天赋埋藏在我心中,这是一种有趣的可能性——除了在60年代的初期,当时这个观点会被用来抹煞、贬低、歪曲我的作品和创作过程中的连贯性、必要性和个人诚实。”

在埃罗为《眼体》拍摄的照片中,人们看到施内曼裸体躺在一张铺在地上的塑料制品上,她的脸被一条黑色颜料画的竖线从中分开,她的身体——正面朝着摄影机——不仅画着波浪线,还画了两条蛇。她舒服地斜倚着,胳膊弯曲在枕后,枕头使她的头微微抬起。尽管她的眼睑不知为何低垂着,她的头的角度仍使她能直接凝视观众,她的嘴边挂着一个微笑。在另一幅照片中,她站着,也是裸体的,身上挂着绳子和破布,在这里,她的眼部化妆被夸张,而

且她撅起的嘴被勾画得恰到好处,这使她的容貌看上去非常像在一张中性的脸上勾画出来的。在另一张照片中,一个长镜头使人们可以看到小的细节,施内曼仰面躺在一张看上去是毛皮的地毯上,她的腿以一种骑自行车的姿势虚空抬起。这张照片是从侧面拍摄的。同时,她的一只胳膊屈在脑后,她使胳膊离摄影机最近,让她的身体远离摄像机。以这样一个姿势,她的腋窝和胸部的曲线向观者敞开——确实,她的腋窝和胸部的曲线得到强调并和她臀部的曲线相协调。在所有这些生动的场面中,施内曼采用了裸体照的标准姿势——撅嘴、毫不尴尬的凝视、开放的造型,而且这些姿势都暗示了观者应该朝什么地方看——但她别有目的地颠覆了它们。

在视觉艺术和事件剧中,她将女性身体视为一种被表现的客体;同时她又试图把女性身体表现为一个主体,施内曼试图对这两种方法进行区分。她的女性身体观点是一种本质主义观点,这种观点将女性身体置于原始的自然领域中。“我将裸体当做我自己——艺术家的一种原始的、古代的力量,它能将我发现的形象信息的力量统一起来。我迫切感到要从多方面去‘想像’我的身体,这能使我逃离包围我的文明。8年后如果研究4000年前的神圣的大地女神的文物,那么,我开创的身体形象的涵义将会明朗。”^①

但艺术家们不仅借鉴了美术中的模特来表现女性,他们也研究时装广告和漫画书中深受欢迎的女性身体的通俗形象。罗森奎斯特的油画展示了光滑、比例完美的腿或修剪过的手的局部。这些如同人体模特的身体部位就像刚从罗森奎斯特、沃霍尔、劳申伯格和约翰斯以前常常布置的那些第五大道的橱窗里逃出来似的。在罗伊·利希滕斯坦的《绝望》中,我们看到一个女人躺在枕头上,泪如泉涌。她的头上方的小泡泡显示了她的想法:“就这么办——

^① 施内曼:《不仅是肉体的快乐》,52页。

早就该开始了！但这也是毫无希望的！”在另一部罗伊·利希滕斯坦的作品中，这个女人和她的姐妹们都有卡通书中的女主角那样大大的眼睛和嘴、小巧的鼻子、色泽均匀（本戴制版法）的桃色皮肤以及浓密的波浪卷发。像那些女主角一样，她们的精神生活也受欲望肉体的支配——等电话铃响，等男朋友出现或等刚才那一阵波动的情绪消退。

另一些这样的女性形象走入油画、事件剧和电影中。沃霍尔一系列的玛丽琳·门罗和杰基·肯尼迪的批量复制画像自动铸字机，为女性美设定标准。帕特·奥尔登伯格在克拉尼斯·奥尔登伯格的表演作品中扮演的角色，如街头少女、城市孤儿和新娘等，复制了美国流行神话的女性模式。在布鲁斯·康纳的影片和拼贴作品中，一群性感迷人的女郎就像文化中展示性别差异的一览表；此外，他们从性爱角度影射了对核破坏（如在《一部电影》和《宇宙之光》中）和政治灾难的焦虑（如在《报道》中），以及性心理学的恋物癖。正如利希滕斯坦的漫画书中的妇女画像一样，在这些作品中，这些形象对我们的眼睛而言，是千篇一律的、夸张的、雷同和古怪的。而且在作品中，任何东西都遵循了“女性”意义的社会标准。这些是妇女软弱、狡猾、放荡的典型象征，只是塑造得更夸张。这些作品再生产了主流文化的形象，女性形象的变化并未使性别法规改变分毫。

此外，女性的身体常被作为纯艺术的或商业艺术的作品的主题或题材——素材。在另外一种意义上，即列维·斯特劳斯的意义上，女人的身体也被看做是“自然”的，因为她们被表现为自然的组成部分。^① 在罗伯特·惠特曼的《花》中，人体被再度想像成部分地具有植物的属性。拍摄的形象展示了一个女人在她的亚麻布床单

^① 克劳德·列维·斯特劳斯：《生的和熟的：关于方法论学科的介绍》（纽约：哈珀和罗出版社，1969）。

上滚,仿佛是一粒将要发芽的种子。后来,四个穿着缎子衣服和高跟鞋的女人在房间里踱步。她们摆弄着她们雅致的衣服——衣服重重叠叠,如同花瓣,白的、红的、蓝的和金的——所以,她们不停地变幻着色彩,她们看上去像时髦的女郎,又像盛开的花朵。自始至终,出生的意象和植物茂盛的形意象相混合。^① 在沃斯特尔的《你》中,当莱特·艾森豪尔在跳跃床上的一堆牛肺中弹跳时,她渐渐变得满身血迹,女性的身体和生的动物块肉相混合,此时,自然的一个特别之处得到了探索。

在斯坦·布拉克汉奇的影片《大腿处的三角竖琴》中,摄像机在他的妻子简的近脚处,以一个低角镜头,聚焦在她的脸和阴道上。一开始,当一只不知名的手探索她的阴部时,画面看上去是色情的。但是,没多会儿她的阴毛被剃掉,并且开始生孩子。影片开始看上去像是有节制的性表演,现在却变成了表现一件“自然的”、难以预料的、几乎是动物性的事。^② 拉里·里弗斯的《怀孕画》同样着迷于生命力旺盛的女性身体:这个身体部分取材于医学教科书,部分源于他自己怀孕的妻子的形象,这幅画展示了一个在透明母腹内完全发育好了的胎儿,并以他的作品《词汇课》的方法,给身体部位贴上标签——子宫颈、子宫壁。^③ 在卡普罗的《院子》中,一个妇女躺在山顶上,看上去成了一个献给自然的人祭,同时,另一座

① 在1963年3月间的周末,在格瑞特·琼斯街,《花》放映了20多次,我对《花》的描述来自于我在1976年对惠特曼重新拍摄《花》的观摩;惠特曼速记式的电影《花》的片段;惠特曼的手稿,见迈克尔·本尼迪克特编的《实验戏剧:美国戏剧选》(纽约,加登市:双日出版社,1967;锚书店平装版本,1968),318—322页,柯尔比在《事件剧》中(158—171页)有详细的记录,也见于迈克尔·贝内迪克特的《事件剧:花》,《村之声》1963年4月4日。

② 布拉克汉奇1961年的电影在制片者合作社和峡谷电影院可以看到,见西特尼在《预言式的电影》中(150—153页)的叙述。

③ 这幅1964年的画在拉里·里弗和卡罗尔·布赖特曼的《画和离题》(134页,纽约:N.波特出版社,1979)中被复制。

山山顶朝下自天而降,和第一座山结合,并吞没了这个妇女形象。^①在所有这些作品中,性别将世界分成特定的区域。男性等同文明,女性等同自然。

但性别的分明,在这一时期许多别的作品中被混淆或被挑战,尤其是在舞蹈和电影中。惠特曼的《花》用柔软的织物比喻女性的身体,这和帕克斯顿的《午后》形成对比。在《午后》中,无论男女都被比喻为强健的树,表演用的服装将所有的演员——包括扮演树和人的演员——统一起来,而不是根据性别或物种将他们区分开。和沃斯特尔的《你》相反,在施内曼的《肉体的快乐》中,生的动物块肉被比做男人和女人的身体,这些身体在香肠、褪了毛的鸡和生鱼中成双成对地闹腾。

在伊冯娜·雷纳和史蒂夫·帕克斯顿合作的舞蹈《字与句》中,编舞者穿着法律许可的最少的服装(两人穿着遮羞布,雷纳外加了胸罩),用舞蹈的名字暗示的形式表演一系列抽象的动作。开始,每个人表演了乐句独唱,然后,两个人一起表演二重唱。尽管一开始他们近乎赤裸的身体可能会吸引观众去注意两个舞蹈着的身体性别上的对比,但他们以同样的力度做同样的动作,这起了抵消差别的作用。在标准的古典芭蕾双人舞步中,一个平行的公式化的结构被遵循着。首先,每个舞者跳“变奏”独舞,然后,开始跳双人舞。但在这里,这种平行结束了,在芭蕾舞中,穿着精致的短纱裙及缎子舞鞋的女演员和有着结实大腿的男演员,他们跳的动作都符合这一类传统的技巧动作语言,这种动作语言成了他们性别的“本质”:她的步法细碎、利落,她优雅地挥动着胳膊;而他则豪放、有力地跳跃着,托着她快速地满台旋转。她的动作有所限制;而他的动作则显示了自由。在现代舞中也一样——尤其在格雷厄姆的

^① 柯尔比记录了《院子》(1962年1月23—25日,戏剧在位于布利克街的格林尼治旅社的院子里演出),见《事件剧》,105—117页。

传统中,从动作、风格和内容方面看,性别间是截然不同的。相反,《字与句》用定型的性别服饰解码简单的动作,让两个舞蹈者都做同样的表演。《字与句》使用最少的服饰,不是为了表现身体的性别差异,而是为了让男女演员穿得最少,使他们看上去几乎一样。

同样,在贾德森的许多舞蹈中,男人和女人被分配去做同样的动作。在特丽莎·布朗的《飘然而落》中,她和帕克斯顿摆出各种源自运动的造型:站在对方的背上,或彼此推搡,两个人都表现出同样有能力承受对方的体重,能同样运用运动动作的技巧语言。无论演员身体的动作或力量如何,都不能用来区分性别。

在雷纳的《地势》的“二重奏”部分,为女性规定的动作受到了讽刺。在“二重奏”中,雷纳表演了一个女性芭蕾舞变奏,而布朗将又扭又跳的动作和古典芭蕾舞的手臂动作结合起来——两个人都穿着黑色紧身衣和黑色紧身胸罩。在《地势》的“游戏”这一章中的“爱”这一小节里,雷纳和比尔·戴维斯展示了一个性感的造型,此造型来自印度塑像,这个造型也被加以性别编码。但是,这和舞蹈中别的造型形成一个辩证的对比,在这个舞蹈中,舞者的性别是不重要的。所有的人都穿着黑色紧身衣裤或衬衫,另一些与众不同的演员是暂时被挑出来扮演“明星”的,他们在不同的幕中,戴着白色的帽子。此外,在一些囿于惯例或受制于游戏活动的地方,舞者的动作常常可以交换,或一起做,或重复表演,或以别的根据性别不可能有的编码方法。帕克斯顿的《代理人》中有一瞬间,两个妇女举起男人——在那个时代,这在舞蹈的舞台上前所未见的,这是对男女力量等同的肯定。

所以,拒绝性别编码的一个方法是将两性同等对待。在贾德森的舞蹈剧院中,许多女性编舞者——和一些男性编舞者——以他们特殊的艺术形式标出一个竞技场,在这个竞技场中,男人和女人在体力行为上被表现得同样有能力。也就是说,在60年代先锋派艺术世界中,作为有创造力的艺术家,女性的数目要超过男性。

无论在完成工作还是对性别形象的表现上,这些肯定女性的行为都预示了以后十年中女权运动的要求。

然而,混同性别的另一个方法是混合或交换编码。例如,在《随意的早餐》中,由瓦尔达·塞特菲尔德表演的优雅的脱衣舞强调了她的女性气质,这段脱衣舞后来在戴维·戈登的滑稽西班牙舞中被消解了——一个毛发浓密的卡门·米兰达以米尔顿·伯利的方式模仿了这段舞蹈,又在他对朱迪·嘉兰的歌曲《彩虹之上的地方》的翻唱中被再度消解。

兰福德·威尔逊在他第一部重要戏剧《布赖特夫人的疯狂》中,探索了同性恋异装癖世界中的性别偏移的角色模仿,这个戏剧于1964年在西诺咖啡馆公演,连演了空前多的场次。这出戏剧是莱斯利·布赖特这个人物的独角戏。舞台指示将其形容为一个“滑稽的、梳妆打扮的男同性恋者,瞬间失去他保养了很长时间的‘美貌’”——他的独白被一个男孩和一个女孩打断,他们的作用是合唱,表现了主人公的心境和过去。像田纳西·威廉斯戏剧中日渐衰老的美妇人一样,莱斯利·布赖特也被赠品、纪念物和回忆包围着,他的卧室像一个妇女的卧室,杂乱地堆放着指甲油瓶和唇膏,还有床上引人注目的粉色丝绸床单。依照传统同性恋的俚语,他采纳了女性角色编码,称自己为“她”,说他自己是个女孩。并且像威廉斯的女主人公一样,由于不可能找到爱情,他渐渐神志不清。因为孤独寂寞,他绝望地打那些永远无人接听的电话。在他那些与人交往的失败的尝试中,他将自己想像为维纳斯、吉赛尔、美国小姐和朱迪·嘉兰。但他也记得那些在他墙上留下签名的真正的爱人。通过选择逾越界限到另一个领域里,布赖特夫人从文化规定将他从男性角色中挣脱出来,但最终,他看上去不过是从一个性别的牢

笼换到另一个性别的牢笼中。^①

然而,波德莱尔式的电影中的性别偏移积极肯定了逾矩,以《热血造物》为例——在这儿,性别角色的混淆是欢乐滑稽的、自由而令人愉快的。除了这一切,电影中出现的大批“生物”是极其怪异的阴阳人。具有讽刺意味的是,唯有当男人滑稽地模仿女性的身体时,这些“生物”是最不男不女的。这是革命性的性别修正。关于这点,苏珊·桑塔格写道:“史密斯电影人物最重要的方面是你很难轻易分辨出谁是男的,谁是女的。他们是‘生物’,在两性的多态欢乐中很兴奋。这部电影由一个复杂、暧昧、矛盾的网络建构起来,它最主要的形象是男人和女人肉体的混淆。颤动的乳房和颤动的阴茎能彼此替换。”^②

不仅有性器官,重要的是,在史密斯的形象中,还出现了嘴这样奇异的孔穴。正如斯蒂芬·布雷赫特指出,这种“生物”的行为涉及:

嘴唇健美操,以撮嘴的动作来对性爱进行模仿,显示了嘴唇的灵活、湿润和吸吮力,唇部健美操是口交行为视觉上的赞歌,是阴道和嘴唇欢乐地竞争阴茎。在电影第二幕场景达到高潮时,出现一个普通却精心表现的涂抹唇膏的动作,以极其近的特写镜头表现了这些不那么年轻的脂粉气的同性恋男子们黑而亮的粗糙的皮肤、胡茬、坏了的牙、皮肤上的水疱。这一切的背景声音是一个妇女的关于如何及为何要使用唇膏的

^① 《布赖特夫人的疯狂》于1964年5月19日在西诺咖啡馆公演,丹尼斯·迪根执导,约瑟夫·戴维斯负责背景,约翰·托里负责灯光。尼尔·弗拉纳根饰演莱斯利·布赖特,卡罗莱娜·洛布拉维克饰演女孩,埃迪·肯莫尔饰演男孩。作品后来再度由威廉·阿奇博尔德执导,从168个演员中选出全新的人马。见兰福德·威尔逊的《可怕的打油诗人和别的戏剧》(纽约:希尔和王出版社,1967),73—91页。

^② 苏珊·桑塔格:《杰克·史密斯的〈热血造物〉》,《反对诠释》,230页。

商业录音讲座。^①

在《热血造物》中,对口部、欢乐的中性及狂喜的群舞的强调,都将身体指示为一个可以同时得到欢乐、交流和解放的场所。影片指出,当性欢乐从性别中解放出来,身体就变成一个什么都可能在其中发生的空间。

在50年代和60年代初的主流文化中,身体几乎总是受束缚和被遮掩的。一个极端的例子是:在好莱坞的影片《那一点貂皮》中,多丽丝·戴这个人物因为婚前性行为的建议而捅了马蜂窝。先锋派艺术创造了新形象——叛逆、放纵、坦率而自信——这在60年代末成了文化模式。在60年代,主流文化和先锋派都将身体普遍视为无懈可击和不朽的。像《示巴女王会见原子人》中的泰勒·米德一样,人们愿意服用、注射或以任何方式在身体上使用任何东西:从香烟、烈酒、毒品和减肥食品到整形手术和抗皱荷尔蒙。而在80年代和90年代的现在,我们看到的是对创始于60年代初并于60年代末发展为大规模的反文化的欢乐身体的激烈反对。现在的报纸每天宣传各种旧式的身体快感的危险——从食物、酒、香烟到性。通过安全的性、军事化的训练、“健身装束”、健康饮食和整齐的发型,我们发现有无数的方法将我们的身体置于严格的控制之下。而且我们最近还看到议会和国家艺术基金会甚至试图控制艺术中表现身体的方式。在目前这种热衷于身体控制的主流文化的背景下,当我们回顾60年代,先锋派那些以各种形式创造出来的身体被允许在整个文化生活中大行其道,这在我们看来是难

^① 斯蒂芬·布雷赫特:《同性恋戏剧》(法兰克福:祖尔坎普出版社,1978),25—26页。然而,布雷赫特没提到录音带中令人惊讶和滑稽的高潮:当时史密斯问道:“有那种吮吸阴茎时不会脱落的唇膏吗?”然后,主持人回答:“有,持久型唇膏。”(见西特尼的《预言式的电影》中的引文,355页。)我非常感激作家档案馆提供给我《热血造物》的印本,因为它已不再发行。

以置信的,甚至是不可能的。但对谈论身体的迷恋的确一直持续着。

很清楚,60年代早期先锋派的作品和语言都展示了一个欢乐的理想,他们投身于一种旺盛的意识、旺盛的感觉,即:当身体与形象以及其他身体互相融合时,身体的界限就消失了。这个开放的思想在60年代末被所有的文化普遍地接纳,但在80年代和90年代,由于某种政治、经济原因,欢乐被看做一种威胁,而非一种急需之物。

二战后,美国的自信在60年代创造了一个无畏的社会身体,也创造了一个反叛的先锋派,追求更放肆的身体,迷恋日夜增长的及时行乐的肉体感觉。在它泛滥的自信中,美国强权下的世界和平造成了很高的期望,期望的增长速度超过了它们得到满足的速度。因此,极端和颠覆性的先锋派身体部分地是它批评的那种文化的一种产物和一种反映。但是,欢乐的身体超越了主流文化的自信的身体如此之远,以至于它实际上造就了一种新文化,进入了一个文化想像得以具体实现的另外一个空间。欢乐的身体的力量开创了一条道路,通往容纳随之而来的大规模反文化的更大空间。

7 渴望绝对

肉体 and 意识

欢乐的肉体最重要的是强调它的肉体上的物质：它的低级部位，它的体液，它在内心的和外形的表层与深层之间的交换，它的生殖功能，以及它与其他肉体的结合——简而言之，它的血肉的方面。但是，60年代早期先锋派艺术家所创造的肉体包含一个有意识的身体，它在肉体的经验中浸入了先验的意义，使头脑与身体、心智与官能合成一体。事实上，对于那些艺术家中的一些人来说，恰恰正是通过物质肉体本身的经验，意识才能被启发和扩展：这有意识的肉体是“感知之门”，据说，它能通向绝对。然而，如果被提高了的意识是目标，那么意识扎根于物质肉体的这种特性就排除了完全超验的探索。这种观念不是要超升于肉体的生活之上，而是与它合为一体。

形成这种倾向性的根源有若干个。通过凯奇和其他一些人，通过聚精会神的方法与世界合一的禅宗思想影响了许多艺术家，既为意识的提高又为艺术制作提供了方法。此外，在《生对死》一书中，O. 布朗颇有影响的分析表达了一个现代酒神的肉体神秘主义的可能性——一个神圣肉体的复活——而不是一个脱离现实的

日神阿波罗的飞升。^① 同样,吸毒文化通过对感觉系统的化学刺激来扩展知觉。但是,即使那些不特别地赞同禅宗、不特别地赞同其他各种旗号的神秘思想,或者也不特别地赞同通过药物来扩展心智的人,也承认对肉体的这样一种认识:即可以直接通过皮肤、肌肉、神经和器官来引导智能。

例如,斯坦·布拉克汉奇的《天狼星人》描绘了史诗般的历程。其中那个电影制片人,像传说中的英雄一样,爬上了一座山并最终砍倒了一棵树。然而,如同在曾使布拉克汉奇受到了一定启发的能剧中一样,这看似简单的行为,为大大扩展了的、以肉体为中心的、对人类灵魂的沉思提供了一种表面形象。这一历程在几个层次上充满着宇宙演化论的意义,因为这个英雄的身体是一个由象征符号构成的网络,象征着从一个经验层向另一个经验层的跃进。他的历程时时——从宏观世界到微观世界的一定规模空间和持续时间内——被看做太阳系,被看做四季的循环,被看做人类生活的周期,被看做一生中的一天,又被看做一个人肉体内在生物节律的瞬间。工作被比做性交高潮和思想活动。这个天狼星人,在出生后变成既是孩子也是父亲,既是男人也是女人。并且正像布拉克汉奇指出的:“这出生的最初时期,隐喻地与本源相联系,即每一个人的本源。”^②

就像布拉克汉奇的由叠印和飞快剪辑的蒙太奇组成的许多其他电影一样,在《天狼星人》的某些部分中,各种各样的互不关联的影像被结合在一起,精心安排成色斑的样子——这些部分正是电影制作者称之为创造性模式的东西,也就是“闭着的眼睛”所看见的景象(那就是光幻视,是紧闭的眼皮里所看到的光的闪跃,特别

① O. 布朗:《生对死》,《历史的精神分析的意义》(康涅狄格州,米德尔市:卫斯理大学出版社,1959;纽约:好书出版社,1961年再版),310页。

② 西特尼:《非现实的电影》,174页。

是压迫视网膜时)。同时它们也被其他暗示高度主观状态的富于表现力的技术所增强:擦音,被染色的过滤器,快慢移动、摇动摄影机和变形透镜的使用。^① 在电影的结尾,这位泰坦既融化于遥远的星座中又稳坐于温暖的家庭里;身体的深度既被比做家庭这样的社会单位,又被比做太阳系的宇宙距离。那些星群像在希腊神话中一样,完全是特定的物体。布拉克汉奇似乎想表明,只有通过我们的悸动的、奋斗的肉体,意识才能形成。对于布拉克汉奇的宇宙演化论来说,关键是通过电影本身的“身体”——材料来再现意识。正是这一行为——视此部电影为物理的和认识论的斗争——与那个天狼星人的斗争类似——吸引着观众观赏它。

在《视觉象征》中,布拉克汉奇多次写及对眼睛进行重新训练以获得诗意的视像,以及电影摄像机的标准使用方法模拟那极微妙的人体官能的不可能性。他写道:眼睛本身必须大大改变,摆脱自己受透视及诸如分光镜和多棱镜等科学仪器带来的西方定律的约束。布拉克汉奇描绘了他自己对无控制或反控制的视觉的实验:

我的眼睛,开始了它的不带任何色彩的、与生俱来的、持续地创造的过程,跟随美妙的虹霓,不带一点有目的的思想,听任大脑,追踪光影,努力直视太阳,此外还谦卑地不回避任何映像,甚至搜寻电灯灯丝、所有的火焰……在极其不集中注意力、固着于漫不经心的遐想、类似自我催眠的状态下,为了获知,我的眼睛甚至能够留住那些完全没有束缚的虹霓,这些虹霓反映出客体对象最隐秘的部分,如此瞬息万变似乎完全地无法组织,此外还能留住一些排列上类似光源的东西,产生

^① 见西特尼:《与斯坦·布拉克汉奇的会见》,西特尼编:《电影文化读者》,223页;或者见斯坦·布拉克汉奇:《视觉象征》,《电影文化》第30期(1963年秋季号)。

无以数计的眼睑视觉的类似物,将它们的色调的舞蹈按照所有闭目视像的和声进行安排……我正在讲述我的天赐能力,上述所有的追求得到的回报,在没有任何科学仪器的条件下,将一间几乎完全黑暗的屋子内光线雕塑的形状转换成富有虹霓色调的光的图案。^①

就在布拉克汉奇探索视觉的极端领域时,1964年,拉·蒙特·扬的音乐也越来越关注声音的细微渐变。扬从青年时代起就成为一个爵士音乐家,他和舍恩伯格的一个学生以及卡尔海因兹·斯托克豪森一起研究音乐制作。1959年,就在扬去达姆施塔特旅行,并在那里遇见了约翰·凯奇之后,他开始被音乐的细微声音和戏剧效果迷住。^② 他的《初期激浪派乐曲》从1960年起开始创作,其中几部收入《选集》出版,激发了凯奇的《4分33秒》,他们极力主张听众积极地听——或者对普通的、通常无音乐的物体或行为,或者对寂静本身。例如,扬的《1960年乐曲第2号》,要求表演者点火以供观众欣赏,《1960年乐曲第5号》指示道:

放一只或多只蝴蝶在表演区内。当曲子演完时,一定让蝴蝶飞到外面去。这只曲子可以是任意长度的,但如果可以有无限的时间演奏,门窗可在蝴蝶放飞前打开,当蝴蝶飞走后曲子便可算奏完。^③

① 布拉克汉奇:《视觉象征》,页码不详。

② 扬作为一个作曲家的背景和生平纪事,见科斯特拉尼茨:《混合手段的戏剧》,183—218页;尼曼:《实验音乐》,68—72页和119—123页;约翰·谢弗:《新音调,关于新音乐的一个听众的向导》(纽约:哈珀和罗出版社,1987),71—76页。

③ 这些和拉·蒙特·扬其他1960年的作品出版在拉·蒙特·扬:《选集》(纽约:拉·蒙特·扬和杰克逊·麦克·洛出版社,1963;纽约:赫纳·弗里德里奇出版社,1970年再版),页码不详。

扬对持续时间内的身体经验的兴趣在这部乐曲和那一时期的其他作品中已经是显而易见的。为了找到新的方法模拟时间流逝的经验,扬向听众强调瞬间的间隔构成音乐的基本材料这一认识。在1959—1960年,当扬还是伯克利加利福尼亚大学的研究生时,他与合作者特里·赖利一起工作,开始对音乐的另一个方面——它的质感发生了兴趣。他说及“进入一个声音里面”——一个单一的声音,或者也许两个声音,就像他的乐曲之一要求的那样。^①正如扬描绘的,促使赖利和扬探索的这些各种各样的声调是“自然的音调,抽象的音调,有趣的物质的并置,仿佛金属敲击玻璃,金属敲击金属”^②。

从对声音质感的这种兴趣发展而来的持续的、单一声音事件的运用,使扬的音乐实践与凯奇式的多重事件区别开来,它成为扬的特征,既影响了许多激浪派的作品,也影响了60年代早期的舞蹈设计。自1960年扬从加利福尼亚移居到纽约的时候起,他的作品已经在先锋派艺术家的圈子里众所周知。1961年,在位于钱伯斯街的小野洋子的顶楼里,他组织了一系列新音乐演奏会,还包括一些其他的活动,其中有罗伯特·莫里斯的一部环境戏剧,由西蒙娜·福蒂设计的舞蹈作品,菲利普·康纳、特里·詹宁斯、托西·艾切亚那基、亨利·福林特、约瑟夫·伯德、杰克逊·麦克·洛和理查德·马克斯菲尔德创作音乐和诗。^③

扬受过凯奇的启发,但是他的音乐实践也受到他在加州大学

① 这一段出自西蒙·福蒂1961年的《拉·蒙特的两个音调的陪音和拉·蒙特的两个音调》,又在1964年由默瑟·坎宁安作为舞蹈《船夫换班》的音调。它曾被描述为像“烟灰缸轻柔地拖过镜子”和“罐头慢慢地划过窗户”(吉尔·约翰斯顿:《拉·蒙特·扬》,《村之声》1964年11月19日)。

② 科斯特拉尼茨:《混合手段的戏剧》,193页。另外一本这样的书《关于椅子、桌子和长凳等等的诗,或者其他声音来源》,其中家具(或任何物体)被沿着地板拖拉,是伊冯娜·雷纳在她的舞蹈《三种海景》的一部分使用的伴奏。

③ 索姆:《即兴和波动》,页码不详。

洛杉矶分校当学生时所学习的民族音乐学的影响。特别是日本和印度音乐,引导他使用单纯的声音、持续的音调、重复、调式音阶和低音风笛,这些后来成为他音乐的特性。重复和简朴也是同时代的史蒂夫·赖克和菲利普·格拉斯这些“极简抽象派”音乐的特性——他们自己的音乐将在60年代中、后期出现——还有那些在70年代和80年代出现的人,如布赖恩·伊诺,最初也受到扬的影响,可是后来他们转向了摇滚乐。

从1964年起,扬开始从事两种新工作,在其后20年左右的时间里他专心于此:《龟,他的梦想和旅程》和《调好的钢琴》。对这两部作品而言,重要的是运用带有“纯律”的调式音乐——使用和谐相关的自然频率——长度足以使人感觉到共鸣的复合泛音(称为陪音或者泛音),感觉到每个单音所包含的震动。通过对和声的探索,也通过持续的音调和长时间的演奏,扬使听众能够彻底地“进入这个音调”。从三到五小时的作品(《调好的钢琴》),到不断加入段落的无限长度的作品(《龟,他的梦想和旅程》),这些音乐使用和声组、人的声音以及电子低音风笛,创造使人沉思的乐段,使听众沉溺其中。在《龟,他的梦想和旅程》中他的希望是(就像他的乐队组合的名字——“永恒的音乐剧组”所暗示的)创造无限持续的音乐——既靠在他有生之年不断地添加乐段,也靠创造一种能够永不停止振动的音乐。

扬的调式音乐在相当大程度上植根于人体解剖学。他曾经指出,他被纯律所吸引是因为它是“自然的”,这是由于它的频率的间隔在人耳听起来是和谐的,而且是由人的声带的“弦”自然地产生的。^①

在主要采用调式音乐的社团里,调式传统上被归因于心理的状态。扬曾经证实他自己的音乐就是想创造这些状态。

^① 科斯特拉尼茨:《混合手段的戏剧》,208—211页。

显然,每一次当一个特定的频率被重复时,它就会通过我们听觉系统的相同的部位被传送到大脑。当这些频率被延续,像在我的音乐中那样,如果我们听觉系统的某部分正在持续地进行同样的运作,我们甚至可能更容易地设想,这如何可能被认为是一种心理的状态或者是模拟一种心理的状态。我经常觉得,如果人们没有陶醉于音乐的天堂,我就失败了。^①

这样,扬对加强的和声的运用,使他的音乐家和听众能够平等地完成“用耳朵分析和声”^②,而且应该能使这些参加的人——演奏者和听众——一致地进入宇宙的频率与和声。

龟的形象所象征的静态迷住了扬,并且以另一种不同的方式迷住了安迪·沃霍尔。在评论沃霍尔的电影时,乔纳斯·梅卡斯以电影《帝国》的制作为例,其中有传奇般的纽约帝国大厦从日出到日落的一景,梅卡斯指出,这样一部电影,像《睡和吃》一样,由于它的十足的静态,应该激起对知觉极限的挑战:

对于某些人来说静止不动的事物仿佛是一种无动作的胡闹,但是随着我们意识的变化,正在进行中的这一切将变成无穷的变化和无穷的兴奋,就是那种观看不同艺术家以不同方式创作类似主题或相同主题时的感觉。代替对巨大规模的兴奋的需求,我们将可能在细微差别的微妙的演奏中发现审美的愉悦。

这里有一些宗教的东西。它是本周卡迪纳尔·斯佩尔曼所抨击的“磨练智能”的一部分。一个人(或一部电影)吃着一个苹果感到心满意足,这儿有一些很谦卑很快乐的东西。这

① 科斯特拉尼茨:《混合手段的戏剧》,218页。

② 尼曼:《实验音乐》,123页。

是一部这样的电影,它揭示了人的沉思和快乐的出现。吃你的苹果,享受你的苹果,它说。你将奔向何方?远离你自己?达到何种兴奋?如果所有的人会坐下观看纽约帝国摩天大厦整整8小时,并且为此沉思,将不会有更多的战争,没有憎恶,没有恐怖——地球将会重获欢乐。^①

当然,梅卡斯在这样的电影里所发现的救世的意义不一定为观众们分享,就像梅卡斯自己在他的一篇专栏文章里指出的那样,当谈到《睡和吃》在洛杉矶的首映时,梅卡斯引用了他收到的剧场经理迈克·盖茨的一封信。尽管500个人参加了这个首映式,在这部6小时长的电影的头15分钟后,观众开始向外走,对着银幕叫喊,要求退还他们的钱,虽然广告上讲明“概不退款”。面临一场骚乱的威胁,盖茨最终做了妥协,200人免费进入了另一个放映厅。^②

然而,梅卡斯仍旧表现出一种传教士似的热情,力图将这部电影的要旨显示给公众。他指出,应该承认,学会去看的过程不是为每一个人所准备的。它是令人不快的,甚至是痛苦的。但是对梅卡斯而言,它是一种艺术的,也许是一种精神上的必需。

在梅卡斯看来,影片自身能达到一种身体的意识状态,它甚至可能超过具有致幻药效而受法律管制的物质产生的效果。在一个专栏《论神秘崇拜、叠印和麻醉剂下的电影》中,梅卡斯将新电影制作者使人兴奋的工作和他自己在酒精或大麻的影响下观看“无聊的”电影的经验做了对照:

叠印的电影是由这样的人创造的——他们的知觉被扩

① 乔纳斯·梅卡斯:《电影杂志:里基·利科克和沃霍尔论电影的真实性》,《村之声》1964年8月13日;再版于梅卡斯的《电影杂志》,154—155页。

② 乔纳斯·梅卡斯:《电影杂志:附加于沃霍尔的〈睡和吃〉》,《村之声》1964年7月2日;再版于梅卡斯的《电影杂志》,146—147页。

展、被强化——不管通过什么过程。(布拉克汉奇反对为了扩展头脑和眼睛的知觉使用药物)他们的图像载有两重或三重的叠印。事情必须发生得很快。线条、色彩、图像,一个叠加在另一个的上面,复合地而且尽可能地,使眼睛持续地工作。所有这一切对一双未经训练的眼睛来说是太多了,但一双敏锐的眼睛能看见多少是无止境的。^①

之后,梅卡斯写道:“一些麻醉剂使用者所认为的意识的扩展,其实仅仅是一双扩展的眼睛,一种视觉能力的提高。”但对此做进一步的思考后,他承认他认识到视觉和意识是紧密地联系在一起的。尽管使用麻醉剂是解放眼睛的一种途径,他指出它们是有限的。因为电影也能陶冶心智。“是否你的知觉与你的眼睛分离而存在?音乐又如何?音乐只与耳朵有关吗?你的知觉是否与你的耳朵相联系?……我们许多感觉中的每一种,都是通向世界和我们自己的窗口。眼睛,从观看的习惯中解放出来,给予我们对世界的全新理解。”这样,意识对梅卡斯而言是牢牢扎根在具体的知觉之中的,在身体的经验之中的。^②

尽管梅卡斯喜欢电影艺术扩展心智的特性而不喜欢那些化学的幻觉剂,电影制作者们像罗恩·赖斯在《查拉琴》里和哈里·史密斯在《天堂和地球的奇迹》里,将广大无边的知觉同麻醉剂诱导下的视觉联系起来。(事实上,在电影制作者协作社的目录里,在1963年关于他完成的作品备忘录里,史密斯公布了他的哪一部

① 乔纳斯·梅卡斯:《电影杂志:关于〈论神秘崇拜、叠印和麻醉剂下的电影〉》,《村之声》1964年8月27日;再版于梅卡斯的《电影杂志》,158页。

② 乔纳斯·梅卡斯:《电影杂志:关于蒂莫西·利里的幻觉剂的探索,关于或然性、闪光灯和影片》,《村之声》1965年7月22日;再版于梅卡斯的《电影杂志》,196—199页。梅卡斯:《电影杂志:关于延伸的意识和延伸的眼睛》,《村之声》1966年2月17日,版本同上,222页。

电影是在改变心智的麻醉剂影响下制作的。)① 史密斯的栩栩如生的黑白故事片的特征主要地由维多利亚时代的目录和书籍的图像组成,它们给予他如同马克斯·欧内斯特的拼贴画著作或者约瑟夫·库勒的盒子那种超现实主义特点。除了其他的事情外,炼金术般的神秘意象,包含犹太教神秘哲学的神秘身体象征主义,语言学家马克思·穆勒的东方主义,脑外科手术病人的幻觉,丹尼尔·保罗·施赖伯的先验的妄想狂似的幻想,以及涉及到灌肠术和伦敦下水道的粪便学。②

在电影和音乐以及戏剧和舞蹈领域,60年代早期的艺术家们都在转向把物质的身体当做终极的真理。对约瑟夫·蔡金而言,在开放剧院工作的目的就是要到达身体,这一个被所有传统的演员们经常放弃未曾探索的,以及被普通人完全忽略的一个富有表现力的领域。按照蔡金的观点,“所有的训练必须始于而且终于活动着的身体”。此外,舞台上的性格只有通过身体才能被认识。“一个人所有的过去——历史的和进化的——都包含在身体里,”他写道,“在美国,许多人在他们的身体里生活,像在唯有记忆出没于其间的被遗弃的房子里生活一样。”③

到1966年,伊冯娜·雷纳对有才智的身体的坚定的主张,引导她恰如其分地用《心智是肌肉》作为书名。“我的身体里活着永恒的真实。”她在这本书的大纲笔记里写道。如果说在戏剧领域,像玛丽纳和蔡金这样的导演,不得不让为本能驱使的身体给用洋洋洒洒的语言表达的思想让位,那么,在舞蹈领域,雷纳和其他人给他们自己确立的任务则是展现相反的一面:身体是怎样对意识有所帮助的。早在《三个人和六只胳膊的舞蹈》(其中舞蹈者决定表

① 《电影制作者协作社目录》1975年第6期,230页。

② 西特尼:《非现实的电影》,232—233、249—261页。

③ 蔡金:《会见导演》,15—16页。

演动作的顺序)中,在《地势》(特别是在“斯潘塞·霍尔斯特独奏曲”中,舞蹈者们不得不一边按准确的顺序舞蹈,一边朗诵霍尔斯特的短篇文章)中,在《对话》(其中四位妇女,每当她们表演复杂的动作时,就不仅从事即席朗诵而且穿插着对话)中,要求舞蹈者不只是一个舞蹈的身体,而且是一个思想着的舞蹈的身体。在《关于即兴创作的一些思想》中,雷纳甚至走得更远,在表演中,一边舞蹈,一边发表一个自由联想的、即兴的独白。她在文章中解释说,那些创作的构思或冲动,有着纯粹的身体的基础。“它们是在那个特定的位置、在那个特定位置的空间范围里的心态和语言。它们是从张开的手指延伸到空间的极限的无形的弦。它们是从心窝流向那个空间中一个客体的热力。它们是亦开亦合的湿润的目光的开放和收缩。”^① 这样,对雷纳而言,意识是在物质肉体及其他的周围形成的。而且表演正是这种身体—意识蓬勃展开的场所。

正如人们所注意到的,先锋派艺术家们对有意识的身体的认识与关注是与O. 布朗的《生对死》一书相互一致的——而且,事实上可能还部分地受到后者的影响。身体是认识形成的所在地的观点,在布朗的书的最后一章“身体的复活”中已经明确得出。其中,布朗综合了心理分析学说和基督教神秘主义的原则,推断出一个意识的历史。布朗认为,心理分析学说已被曲解和误用。它不应该理解为肤浅的个人的治疗方法,而应该被当做政治和历史改革的潜在体系,因为它把对作为一个身体的自我的压抑当做它的起点。它是身体的解放——如此长期的性欲上受压抑、社会上被禁止和政治上被限制——它对布朗而言,是社会的和精神的拯救的承诺。

^① 雷纳:《作品 1961—1973》,71、287—288、296—301页。《三个人和六只胳膊的舞蹈》首演于1962年3月24日,在麦德门戏剧大厦;《对话》首演于1964年2月9日,在圣普拉斯舞蹈剧院;《关于即兴创作的一些思想》于1964年2月27日在安·阿伯·米奇的一次汇演中首演。

身体的复活是面对整个人类的一项社会工程,当这个世界上的政治家们被要求分配快乐而不是权利的时候,当政治经济学变成了一门关于使用价值而不是关于交换价值的科学——一门关于快乐的科学而不是关于计算的科学的时候,身体的复活将变成一个实际的政治问题……而当代的社会理论已经被净化之路的非人性的抽象所占据,与实在的人,与他们实在的身体,与他们实在的虽然又是被压抑的欲望没有关系。

布朗援引马克思 1844 年的著作以及傅立叶关于游戏的看法和费尔巴哈关于肉欲的人类身体的看法。结合马克思和弗洛伊德的理论,布朗展望一种新的科学,它以“一种对真实性的性爱感”为基础,它将解放身体,进而解放人类。

雷纳的《地势》用它的死亡和睡眠的独舞、它的游戏结构产生的群体部分、它的探索性爱戏剧的双人舞以及民间舞蹈和“高等艺术”舞蹈之间的对立——即品味身体的舞蹈和使身体飘渺欲仙的舞蹈——说明了这种在相互冲突的本能之间的调和。因此,尽管以完全不同的方式,杰克·史密斯的微型故事《自然的爱》也是如此,那是一部色情的辛辣的散文讽刺作品。

在田野里与侏儒、傻瓜和一匹马狂欢之后,那个叙述者发现自己在天堂里——在那儿,身体决不是非物质化的。

上帝丰满的臀部安静地歇息在宝石和莱茵水晶石的宝座上,(而且)他透过他的长长的金色胡须对我们皱着眉。他命令我们所有人排成一行,转过身去,褪下我们的裤子,并且弯下腰。我们温顺地遵从了。然后上帝走过来,用一只乒乓球拍吧嗒吧嗒地打我们。我注意到,他主要集中地打在臀部。他开始发出吃吃的笑声,猛击肌肉松软的臀部,从一边打到另

一边,从中拍击出粪便。吸毒者们变得兴奋过度,不久我们身处群交的人群之中,群交扩展到整个天堂。圣者和丘比特们握着他们的权杖对看,安琪儿伸张开他们的双腿,光线从中漏下来。^①

在史密斯的幻想中,性爱生活给死亡注满了活泼的生气。身体变态的有悖常情的感觉力给了它一种生气勃勃的能量,超越生死。

布朗故意使用基督教末世学说的修辞手法预言,当生和死的本能被调和,压抑将从人类身体中被解除。它将被复兴和美化。“压抑的解除将取消在某些特定的肉体的器官中力比多的不正常集中……人类的身体将变态地反常,在它现在害怕着的身体全方面的完美生活中快乐着,意识将不再遵守极限,而是溢出于它。”^②

渴望绝对

有意识的身体的观念表明了一种对精神性的渴望,然而,在60年代早期先锋派文化(包括艺术和批评)中,关于绝对有一种显著的摇摆不定——那就是,或是关于某种整一的较高的真理,或是意识,或是某种关于人类堕落前的整体的理想。

从艺术制作自身这方面看,这种摇摆不定表现在对统一——对真实性、自发性和社团集体扩张意识的热望——和对差异——

^① 杰克·史密斯:《自然的爱》,《流浪者》第28号(1963年12月)第4版;再版于狄普瑞玛和琼斯的《流浪者》334页。这一页长的故事与史密斯1963年开始拍摄的电影同名,但它看起来并不像为电影而写的剧本。(见西特尼《非现实的电影》357—358页对那部未完成的电影的记述)

^② 布朗:《生对死》,308页。

对异质性、多元论以及个性张扬的欣赏——这两者之间的冲突。在真实性这一方面,在事件剧、舞蹈和电影中,清除类似性格、情节这样的模式被认为是一种更直接地到达经验的途径。在舞蹈、音乐和戏剧中,即兴创作和不确定的结构被认为是对当前的场面自发产生的反映。重复的、沉思的音乐,像拉·蒙特·扬的延长的低音风笛和丰富的和声,或者菲利普·康纳的具有社会意识的《穷人的音乐》(其中像响环和震荡器这样平常的东西创造出对位的有规则的律动),都服务于延伸的知觉。电影视觉的错综复杂的事物(像布拉克汉奇、安杰、赖斯和其他人所喜爱的叠印)也被认为是提供了一种通向真实的经验的途径。

运动也被认为能够将心一身调节至一种由能量流和变化的身体状态构成的“真正的”和强化的意识状态。例如,“活动的知觉”的技术——由伊莱恩·萨默斯最终发展成一个完善的肉体/精神治疗体系——用解剖学的研究方法和语汇表达情绪和身体的状态,以完善整个的人,并且解放他的或她的运动潜能——最初产生于她的《献给卡罗拉的舞蹈》(敬献给萨默斯的一位人体运动学老师)。在这部独舞(静默的表演)中,萨默斯从一个站立的姿势变换成下蹲的姿势,然后再变换成站立的姿势,一直保持持续缓慢的运动。这个单一的任务花费了8至10分钟。在萨默斯看来,这舞蹈是发现确实属于她的一种新的能量模式和身体形象的结果,一种品味时间和扩展感官印象的舞蹈。扩展意识的理想似乎再一次成为一种达到乌托邦幻想的路径。

当时,一方面,有一种企图通过身体感觉的扩展,达到真实、自然的冲动,以及与宇宙和谐地统一的要求。另一方面,关于世界的一种统一的、直接的和原始的经验任何细微的迹象,事实上可能是与凯奇关于混沌的断言相对立的。采纳像拼贴画和叠印这样的方法,意味着包括多重的经验和多重的真实的观点。例如,巴巴拉·鲁宾提出了《人间圣诞》两个同时上映的影片叠映时可取的顺

序,不过她也承认可能还有其他同等正确的方法观看她的电影,包括加滤色器。同样,在华盛顿的四轮溜冰场联营剧场举行的贾德森音乐会的第5号舞蹈中,几个分离的舞蹈者经常共时地表演;作为观看坎宁安的舞蹈的惯例,它适于观众选择哪一段——或者哪一段的哪一部分——去加以注意。

早期60年代,如此流行的丰富的形象和结构也强调了选择和差异的可能性。詹姆斯·韦林的《在哈利路亚花园》是在舞蹈动作设计者、各种各样的艺术家和事件剧创作者之间的一次合作(包括戈尔格·布雷赫特、雷德·格鲁姆斯、阿尔·汉森、罗伯特·印第安纳、拉里·普恩斯、罗伯特·沃茨和罗伯特·惠特曼,他们提供了布景、服装、人物和事件),我认为它是“丰富到了陷入困惑”的表演学派的顶峰。^① 丰富,就是给艺术家和观众都提供选择,拒绝确定关于制作或观看作品的任何最终的方法的任何必要条件。

对绝对的渴望也表现在不做判断的倾向上,这是一个来自约翰·凯奇的音乐班和罗伯特·邓恩的舞蹈编制班的传统。^② 它也在对特殊化和完美的广泛排斥中显而易见。60年代艺术家的选择的平均主义,对业余性质的赞扬和对造成误解的心甘情愿,暗示了艺术和生活的多样化途径,所有这些多样化的途径都被认为是正确的。那时还有不断增长的对语词手段的怀疑——对合理性本身的怀疑。这一点在戏剧中得到了证明,例如,生活剧院和开放剧院里,演员的自然发声的使用日益增加,强调声调、音高的“超语言方法”以及表达的其他方面(超过语词文本的语义学内容)。正是这个完全脱离了叙述手法的运动——不论戏剧、舞蹈还是其他表演类型中的情节线索的叙述手法,还是那些绘画中艺术家的内心化

^① 见杰克·安迪生:《詹姆斯·韦林的悖论》,《舞蹈杂志》第42卷第2期(1968年11月季号),64—67、90—91页。

^② 最初,贾德森舞蹈剧团工作小组源起于罗伯特·邓恩的舞蹈编制组,见拙作《民主精神的身体》第一章。

的传记式叙述手法——标志了对一个有特权的或者成为中心的单一观点的厌恶。

60年代的审美表现出了一种悖论,而且它达到了令人吃惊的程度,在一个方向有一种怀旧的对统一的需求——社会和秩序的统一;同时在另一方向,则是公开宣称不统一、分离和破碎。60年代的绝对,它主张一种价值多样化,为此整整一代人似乎都参与进来解决它的摇摆不定。积极的一面是:它主张统一、社会团结和精神一体化;但是它的副产品,从消极的一面衡量,经常是权威、等级制度和教条主义。它的单义性的品质,尽管许诺摆脱破碎和异化,却也面对褊狭、僵化和一维空间的威胁的问题。总的来说这些是社团本身的内在矛盾。

反对批评家的权威

评论家对潜伏在这些矛盾中的危险发出警告,这不仅是为艺术创作的实践,也是为艺术批评的实践。苏珊·桑塔格在《反对解释》一文中提倡形式主义批评,抨击自负的批评家,反对他们煞费苦心地挖掘一部艺术品的最后一点内容。她对一种能够代替阐释学的性爱艺术的呼唤——她对流行的解释“规则”的批判——与艺术家们自己以及以激进的相对主义批评家吉尔·约翰斯顿为首的一些批评家拒绝进行评价是一样的。判断和解释一样,被宣布为中断可能性,使艺术作品和对艺术作品的接受被缩减成为可以预见的和肤浅的正确代码。^①

约翰斯顿认为标准的批评行为像是“以第一流人物自居”,或

^① 关于桑塔格,见诺埃尔·卡罗尔:《对现代舞蹈批评的三点建议》,米歇尔·弗伯夫:《舞蹈的挑战》(蒙特利尔:降落伞出版社,1987),177—188页。

者“在一场反对一个假想的评论者的比赛中,在农村小山丘骑自行车上上下下”。她建议否认权威以改革她的领域,例如,认为她自己的专栏是“持久的无意义”的项目。但同时,通过向几乎任何人类行为——或者甚至任何自然行为开放她的批评领域,她扩展了她的权威。“我将在平地上占一小块地,立界标声明所有权,躺在地上批评星群,如果它们是我正巧看见的。如果我正在做的事就是我走到打字机前,断定我很喜欢某一事物,并且想把我想到的关于这一事物的一切都说出来的时候,我也立界标声明是一个艺术家、一个作家。”^①

不过,她暗示道,这种扩展的权威不是专有的,而是对其他人开放的,只要他们也有足够的冒险精神去采纳这一声明。例如,她建议舞蹈者应该也是批评家。也就是说,通过打破分隔批评和艺术、观众和艺术家、生活和艺术的纵向的等级制度,约翰斯顿希望创造一个统一的、即使是有较多漏洞的艺术活动领域。那冷淡的漫不经心的关系——现在我是一个批评家,现在我是一个艺术家;我可能写我看到的某种东西,而接着下一次我可能不写——而且甚至那由她的姿势“躺下来”所暗示的看待艺术的消极情绪,表明她不愿意声称自己拥有当唯一合格的评论者和专家的优越地位。

约翰斯顿对贾德森舞蹈剧院音乐会上使用的编舞方法的多元主义十分热情,就如同她对声称自己的观点“没有意义”的自我贬低十分热情一样。像约翰斯顿认为相互竞争的观点和方法具有同等的价值的这种相对主义的主张,可以肯定是部分地受到二战后美国知识分子生活中的自由主义人类学的影响。像20年代和30年代的玛格丽特·米德、格雷戈里·贝特森和鲁思·本尼迪克特这些人类学家的著作,在50年代和60年代广泛地流行起来。此外,那些人类学家著作的一个重要的方面是,对照他们所研究的外来社

^① 吉尔·约翰斯顿:《批评家的批评家》,《村之声》1965年9月16日,18页。

会中发现的种种可能性,对美国文化进行论辩式的批评。60年代早期先锋派以已经颇为流行的非西化日常实践(例如禅宗佛法)的信条为基础,用它的文化和艺术的相对主义做出了决定性的人类学转变,它预示了60年代晚期的反主流文化向非西化社会的日常生活实践的大规模转变(从太极拳和空手道技术到长寿的饮食再到印度领袖的信仰)。

于是,例如像桑塔格,她自己深受法国结构主义人类学学派的影响,主张“整一文化和新感觉”,用几乎是人类学的术语,反对在科学的文化和艺术的文化之间的割裂,或者在高等文化和低等文化之间的割裂。她主张认识一个非文学的、非等级制度的泛文化感觉,这种感觉利用的是多种形式的理论和价值。^①再如,马歇尔·麦克卢汉的著作指出现代人类“地球村”居民“重新部落化”的必要性。艺术的文化相对主义——欧、非裔美国人和亚洲人的美学,以及对“高等”和“低等”文化的杂糅混合——似乎提供了一种政治和文化交流的策略。在寻根热和呼吁多元文化主义之前的一个时代里,有一种早期的后现代泛文化气质,其中被分离的各种文化传统被吸收成为美国主流价值的充满活力的替换物。

寻找幻术

也许战后对现代人类学的迷恋也是艺术家向宗教仪式、幻术、神话方向发展的部分原因(与垮掉派达摩迷一道)。罗恩·赖斯提议建立一个茫然达达电影小组,他视电影为幻术的一种。“巫医使用一个样子怪诞的黑箱子,两个轻金属圈构成这个箱子的形状,”

^① 1965年首版摘要自《小姐》,此文再版于《反对解释》,293—304页。

他在日记中写道。^① 对赖斯而言,幻术和宗教仪式是和药物导致的意识的变换状态有密切联系的。1964年12月死于流感之前他住在墨西哥,当时,他策划的电影包括致幻剂仙人球毒碱幻觉作用下的意象,描述了古老宇宙的斗争。赖斯的《查拉琴》在纽约市拍摄,用的是杰克·史密斯《自然的爱》的演员班子——还身着那个电影的戏装——抽着大麻叶,沉思默想,在吊床上荡来荡去,随着一种弦乐器查拉琴的低沉声音优雅地移动着。那色彩和质地的微妙性和透明度,通过叠印获得了一种梦幻般的强度。这一切,又与查拉琴催眠性的低音、吊床有节奏的摇摆、阿拉伯装饰、那亦或室内亦或室外的使人迷惑的感觉、懒散人影的漫长舞蹈以及盘旋萦绕的烟雾相结合,产生了一种效果,揭示了另外一个时空——一种扩展的身体的意识。正如西特尼表明的:“这部电影成为(史密斯的、印度大麻吸食者的)奇想,其中时间本身拉长或者折叠了。”^② 这部电影也似乎创造了一个宇宙空间,其中现代生活的反常状态得到了矫正。

如果查拉琴是一个梦,其中破碎的社区被修整如一,肯尼思·安杰的《豪宅落成典礼》使用宗教仪式的结构以及药物产生的视觉联想,创造了统一破碎自我的意象。^③ 影片中充斥的现代人物,自称是来自不同文化的异教神祇。影片开始时,洛德·夏夫醒来了,

① 罗恩·赖斯:《日记和笔记》,《电影文化》第39期(1965年冬季号),95页。这项记载注明日期为1963年7月9日,地点墨西哥城。宣言《茫然达达在工作》,未曾注明日期,出现在118—119页;他介绍说乔纳斯·梅卡斯给一封签名为茫然达达先生的信注明了日期,1962—1963年冬天,119页。

② 西特尼:《非现实的电影》,359页。

③ 诺埃尔·卡罗尔:《一致和差异:〈豪宅落成典礼〉中的仪式象征到浓缩》,《千禧年电影杂志》第6期(1980),31—42页。在我说明《豪宅落成典礼》时,我深深感激卡罗尔和西特尼对这部电影的丰富的、混合的、而且常常混淆的意象的明白的解读。

他吞食一根晶亮的项链。^① 他跨过一道门槛进入一间布满镜子的房间,在那儿他变形为 666 个,一个伟大的家伙。离开那个房间,他遇见了卡利,也就是娼妓,她抽着大麻烟,给了他恶魔的塑像。之后是五光十色的、装饰复杂的缓慢连续镜头,表现一系列接纳礼物的仪式性动作,通过嘴部的吸收,创造了一种联合的仪式。^② 因为叠印暗示着庆典参加者的肉体融合,因为前面场面的一再重复暗示着一种对时间的“域限”的感觉,在这种感觉中过去和现在被同时体验到,也因为神祇们也开始跳舞,所以仪式变成了一场狂欢的盛宴,一场运动和意象的狂欢。^③

《豪宅落成典礼》预见了一个更高统一体的乌托邦式的到达。但是,甚至当安杰拍摄这种绝对事物的实现时,他也使用了如此不确定的肖像画法。在他关于这部电影的各种版本的描绘中,人物有不同的名字,而且他们的行为以不同的方式加以描绘;许多行为和物体相当模糊或抽象,以致让人感觉观看者不需要很精细地确定它

① 安杰曾将《豪宅落成典礼》制作了几个不同的版本。我见到的这个版本是 1993 年销售的唯一的一种,是墨西哥裸盖菇版,首映于 1966 年,在电影制作者实验电影院,安杰的春分节目中。更早的版本出现于 1954—1958 年间。西特尼在《非现实的电影》第 104—115 页对这些版本做了记载,并且对各种各样不同的版本做了彻底的记叙和分析。

② 吞咽东西具有神圣的意义。安杰,邪教首领阿雷斯特·克劳利的一个追随者,他的这部电影的墨西哥裸盖菇版的笔记,开始于克劳利的建议,即每一个魔法师应该天天享用某种圣餐。这是最高的宗教礼仪的典礼。“这个魔法师变得被神填充、被神喂饱,与神紧密相连……一天又一天,物质被精神所代替,人性被神性所代替,最终这种变化将会完成;活着的神将成为他的名字。[肯尼思·安杰:《幻灯循环》(纽约:电影制作者实验电影院出版,1966),3 页;引用自西特尼:《非现实的电影》,106 页]

③ 卡罗尔在《一致和差异》中强调电影的宗教仪式结构,并且将它与阿诺德·范·吉勒普在他 1909 年的研究《迁徙仪式》(芝加哥:芝加哥新闻学院出版社,1960)中所辨别和分析的种种宗教仪式结构相比较。

们,更不用辨认它们的象征物的出处。^①也许这与多义的、常常含糊的象征主义的神秘倾向有关。但是它也似乎——特别是把它与影片中对不同宗教神祇的信仰相互融合联系起来看时——标志着一个相对主义者对如何表达绝对事物所持的那种宽容态度。安杰后来解释说“与其说是使用一个特别的仪式……我更想创造一种被带领到一个未知世界的感觉”^②。在60年代先锋派艺术的其他受到宗教仪式表演影响的精彩节目中,可以发现一种相似的折衷主义。

转向仪式,这是寻找与西方世俗化高级文化的标准模式相分离的表演结构的一种方法。它也被视为打造社团纽带的一种显而易见的方法。然而,在转向仪式的时候,存在着另外一系列矛盾,这些矛盾标志着对于绝对事物的犹豫不决。这是因为,虽然追求仪式就是追求整一,但是包含在这些先锋派作品中的仪式的就地取材的性质——选择这一姿态和折衷主义——表明对绝对的渴望必须以个人自己发明的术语加以表达。因此,仪式——通向绝对事物的传统的和自我取消的方法——让位于一个高度个人化的转变,这个个人化的转变表现为艺术家拥有从所有传统中选择广泛(和非传统)的自由的形式。

接近绝对

这一代对于宗教仪式的折衷主义——在60年代后期将达到

^① 例如,除非一个人读过安杰的笔记或西特尼的记述和解释,真正地看见电影中的某种活动很可能是困难的,像湿婆在潘的酒中下毒或潘的鞭身。事实上,卡罗尔和西特尼对在电影最后的场面是否包含“斯潘拉格默斯”——潘的肢解酒神的宗教仪式也意见不一。

^② 布鲁斯·马丁、乔·梅迪尤克:《肯尼思·安杰》,《采用一个》第1卷第6期(1967),13页;引用自西特尼:《幻觉电影》,114页。

更高顶点——象征着对于某种精神的表达的一种渴望。但是如果说存在主义已经宣布上帝死了,19世纪对艺术能够作为一种新的精神渠道的怀疑——也许就是宗教的现代变形——在60年代早期已成为平常事。60年代成年的这一代艺术家轻易地采纳了这一观点。早先通向绝对的路径——基督教堂,而且甚至早先的艺术,例如抽象表现主义者和早期现代舞蹈家的里程碑式的心灵顿悟描写,都被认为是不够的。“新”宗教——那就是从其他文化而来的旧宗教,像佛教、道教和印度教——以及像阿雷斯特·克劳利的现代教派,对有些人来说是有吸引力的替代物,提供了艺术的主题、技巧和形象。

绝对似乎不得不加以重新确定位置——不仅在另类的精神训练里(包括另类的疗法,像保罗·古德曼和其他人倡导的格式塔疗法),也在身体和感觉里,有时在药物引导下的意识里,在对世界通常是平凡的、物质的存在的觉察里,而且也在社团的紧密关系里。正如菲利普·康纳指出的:

我们对精神的信仰像对其他任何事物一样是折衷的。但究竟是什么使它结合在一起?究竟是什么把所有这些事物和人与所有这些多样性联系在一起?究竟是什么使这些事合成一体?它是这样一种东西,它必须是——因为没有更好的词——精神的,因为它反映一种态度或心灵的一种状态,而不是一种技巧、一种训练、一种对未来的预测或者一种规划。它是一种成为一体的感觉、分享一种相似的事业的感觉,它有一种有机整体的直观感觉。

整个20世纪我不曾发现其他地方用艺术代替宗教的意识比这一场面(60年代早期)更明显的了。从禅宗到超验的冥想到土著印第安人的户外宗教仪式的任何一样东西,都被用做一种模式。在所有这些活动中,作为一种共同特性的,是

一些原始宗教的东西——一种审美的宗教或准宗教。这里确实有一种意识,即要用这(艺术)去提升真实、提升经验、提升生活,与存在的终极意义相联系。这种意识渗透了上述全部场面。^①

考虑到对其他精神信仰的强调,那么下述情况似乎是个悖论:一座新教徒的教堂——格林尼治村的贾德森纪念堂——它从50年代后期开始,一直延续到整个60年代,在1963年达到顶峰,它和它那反权威主义的、极度肉欲的、常常是越界的艺术一起,一直居于纽约先锋派的中心。但是事实上,虽然看起来有些奇怪,但是在这个似乎不可能的婚姻中有着历史的逻辑。

这个教堂总是有一个不落俗套的牧师。在天主教流行的地区,作为一个新教堂的教徒,他没有变节改宗,反而参与社区的社会和政治生活——包括艺术。它是一个进步的、思想解放的教堂,在1956年,新牧师霍华德·穆迪,一个自称“基督教无神论者”的人,有意识地带领这个教堂进一步世俗化。他投身于民主党的改革政治,主办民权会议,创立一个青年中心和吸毒成瘾者复兴计划。在1961年,穆迪被选为“村独立民主党”的首领,教区在推翻警察关于在华盛顿广场公园民间演出的禁令中扮演了一个积极的角色——进行了一年的抗议和静坐示威。贾德森纪念堂成为几乎每个领域日常生活的一个社区中心,它的教区扩大了。

穆迪曾雇佣过一个副牧师巴德·斯科特,管理50年代后期的艺术节目。1961年,斯科特离开贾德森教堂成为一个天主教徒。这件事是意味深长的,按照穆迪的说法,这对贾德森教堂来说是非常自然的事,它的开放的世俗主义激发斯科特离去。“我想他因为这儿的自由状态而感到精神不安。这儿是如此自由,但是如果一

^① 与康纳的会见,1988年9月17日。

个人需要某种组织形式——我想大概巴德怀念传统教堂的组织和秩序,它们是贾德森教堂所没有的。”^① 然而,这种自由正是吸引60年代早期艺术家前来贾德森教堂这个普世避难所的东西。

在1961年,阿尔·卡迈恩斯代替斯科特做副牧师。在一位剧作家和建筑师罗伯特·尼科尔斯的帮助下,卡迈恩斯创立了贾德森诗人剧团。随后一年,贾德森舞蹈剧团也创建了。卡迈恩斯在先锋派艺术进程和教区之间促成了一种极好的关系。遵循贾德森的传统,他并不期望从宗教的转化方面影响艺术家(多数是无神论者)。相反地,他开放他自己和他的教堂向“艺术的教区”学习。

我们有两个原则(当我们建立诗人剧团时):第一,不做宗教的戏剧。第二,接受以后决不删改……我们的戏剧在一个教堂里上演的事实,比在其他任何地方上演更加解放了我。我本人发现,当你不在谈论上帝的时候,他并不会消失。像许多其他牧师一样,现实的世界不是我生活的一部分。牧师们往往总是全神贯注于他们自己。这些戏剧打破了这种封闭,将现实生活向我开放。这是天启的一种源头。^②

按照卡迈恩斯的说法,舞蹈家带来了更多的天启。他们的创新甚至改变了在教堂里做礼拜的方式。卡迈恩斯觉得,现代教堂过于信赖文字的知识。而他的教区与舞蹈家们的互动改变了这一切。

贾德森舞蹈剧团给了我们一种经验,在那儿我们流利的

① 肯普顿:《贾德森纪念堂的至福》,109页。

② 斯坦利·考夫曼:《阿尔·卡迈恩斯的音乐》,《纽约时报》1966年7月3日,第1页第2段。

语言变得笨拙——在那儿我们使意义和哲理概念化的倾向减弱。这对我们有益。它为我们再次开发了被理性的、语言的舒适搅浑的天启的源头。既在宗教上也在审美上,它以许多超出我们理解的方式带领着我们;教堂还能是除此而外的样子吗?

对我们的礼拜仪式的影响已经变得越来越清楚。例如,我怀疑,是否我们会有这样的勇气,在我们的宗教仪式设立一个仅为宣讲和信仰而对会众开放的时段——假如我们没有看到过舞蹈家们允许不速之客进入他们的音乐会时表现的逍遥自在。没有他们,我们将不会懂得姿势、运动、会众和仪式主持人的重要性。如果我们没有在礼拜堂的多场舞蹈演出中看到静默带来的深刻和美感,那么可以肯定,我们也不会在我们的宗教仪式上设立静默阶段。^①

当穆迪呼吁用一种面向现代化的观点研究礼拜仪式时,会中的一些成员要求教区跟随艺术家们的引导。在舞蹈家们在他们的音乐会上突然打破它的因袭形式之后,礼拜堂自身的物质安排改变为一种更加非正式而且灵活的布置。爵士乐、诗歌、民间音乐、舞蹈和事件剧一类的表演被引进礼拜仪式,促进了60年代后期在一些激进的教堂中,爵士乐和摇滚乐作为礼拜仪式乐曲的全国性浪潮。而且讲道坛,最终连十字架本身,从教堂中消失了。^②

教堂的解放氛围和舞蹈家的先锋派艺术观点是相互促进的。一个典型事例是:伊冯娜·雷纳记得,当她和史蒂夫·帕克斯顿决定几乎全裸地上演《字与句》时,“我们担心在这个教堂里它会使一些

① 阿尔·卡迈恩斯:《在艺术的教区》,《舞蹈界》第4卷第1期(1967—1968秋冬季号),30页。

② 肯普顿:《贾德森纪念堂的至福》。

人不安。我们去问阿尔·卡迈恩斯,他说他并不在意”^①。当雷纳和罗伯特·莫里斯全裸着出现——一边漫步一边紧紧拥抱——于1965年3月在莫里斯的《船夫换班》中,教堂卷入一场争论,有人威胁要从美国浸礼教代表大会中驱逐它。但是,贾德森教堂拒绝从艺术家拥有表达自由的立场后退。^②

由于它的进步政策,它的先锋派艺术事件,以及它拒绝改变信念,贾德森教堂被许多人认为是“美国最革命的机构之一”,萨莉·肯普顿1966年在《绅士》杂志上这样评述过。穆迪对于浸礼教“见证”概念的改造——走出去进入世界来证实一个人的信仰——意味着世界也进入了贾德森教堂。在这样一种意义上,教堂与艺术家们共同支持了精神意义牢牢扎根于物质世界的观点。正如舞蹈设计者朱迪思·邓恩表明的:“这些舞蹈(来自贾德森舞蹈剧场)是由舞蹈者与世界的融合产生的,而不是他搜寻自己的一些情绪去表达。”更激进的是,为了带着“爱的义务”服务于外面的世界,穆迪甚至提倡教堂的完全世俗化。作为一个无神论者的牧师,他走得如此之远,以至对“基督教堂除了对社区有益之外是否还有任何存在的理由感到怀疑”。^③

这种社会工作、艺术倡导和都市政治的联姻似乎令人吃惊,但是贾德森教堂的牧师发现它与他们的宗教信仰完全协调。而且的确像哈维·考克斯1965年在《不朽的城市》中写(关于现代基督教精神)的那样,新教思想合乎逻辑的结果是一个世俗的神学。考克斯写道,教堂对社区有三重义务:宣讲、治疗(和其他形式的服务)以及促进友好关系。教堂的任务是“成为城市的执事,成为热衷于

① 会见雷纳,1980年7月20日。

② 贾德森档案馆。

③ 肯普顿:《贾德森纪念堂的至福》,107页。朱迪思·邓恩引文的出处同前,109页。

为城市的完整和健康奋斗的服务者”^①。

像其他60年代的进步教堂一样,贾德森教堂把民权作为它的使命。^② 在这个使命和各种各样其他的使命上,特别是在艺术上,贾德森教堂是一个领导者,一个考克斯关于一种“末世的社区”的观念的典范,像“上帝的先锋派”那样发挥作用。穆迪本人认为,贾德森教堂五花八门的活动锻造的“不仅仅是一个社区中心,而是一个社区”^③。

考克斯写道,理想的教堂“参与了一个临时的现实:它是未来时代的形态和组织变成具体的可以看得见的地方”。像穆迪和卡迈恩斯一样,考克斯对于自己的下述信念十分坚定,即如果说教堂要从事自己谦卑的服务,那么它无须强迫那些它为之服务的人接受它是以上帝的名义来做事的。“也许,暂时我们只能不以上帝的名义工作,”考克斯写道,“与其顽固地坚持过时的名号或者焦急地合成一个新的名号,也许我们可以像莫斯一样,只要动手做工作去解放那些受束缚的人,相信未来的事件将授予我们新名号。”所以,贾德森教堂那时是而且一直是激进的,但就像它所庇护的先锋派艺术一样,它并不是完全畸形的。以为社会的变革进行工作这个可敬的新教传统为基础,它充当了时代思潮中一种新形式的先锋,这个思潮到60年代后期将变得更加广泛。^④ 在80年代和90年代后期,在艺术表达自由的问题上,在社会变革以及进步艺术保护人的传统与原教旨主义的牧师唐纳德·怀尔德蒙的保守的抨击之间,存在着一种真正的冲突。

① 哈维·考克斯:《世俗的城市:神学前途的世俗化和城市化》(纽约:麦克米伦出版社,1966),116页。

② 它像考克斯所描绘那样的一个教堂,在1960年形成了伍尔德劳恩组织(一个芝加哥社区联盟,在芝加哥大学周围的黑人南方邻区,成功地指挥了城市复兴运动),它完全地投身于为社会和政治的进步事务服务,不仅仅为它紧邻的社区服务,也为那些它感觉有道义上的义务,为他们的利益服务的人服务。

③ 肯普顿:《贾德森纪念堂的至福》,137页。

④ 考克斯:《世俗的城市》,108—129页。

这样,在格林尼治村的这种异托邦中,一个教堂,不是成为促进和维护现状的服务机构,反而成了先锋派艺术运动的一个中心部分。特别地——而且也许是更加自相矛盾地——它变成一个经常强调艺术的政治和社会意义的场所,虽然采用的是允许表达的完全自由这样一种方式。

结论:一种文化?

60年代的先锋派艺术并非一心要毁坏过去的或主流的文化。事实上,60年代的先锋派艺术的折衷主义——它的相对论主义、平均主义、拼贴画视像——从精神溯源的方面意味着在其中甚至有基督教信仰的一块位置。事实上这种精神融合模式是那个时代理性文化的主导旋律。例如在《生对死》中,O.布朗认识到,他对个人从感觉的压抑中真正的解放的预见有几个分支:一种酒神狂欢的身体神秘主义,追求身体的复活和完美;童年那精神分析式的、多态反常的身体;像雅各布·伯麦这样的基督教神秘主义者的那“微妙的”、“精神的”、“半透明的”甚至兼两性的身体;还有那东方神秘主义的“钻石”身体。

在《失去理智的人:存在主义哲学研究》一书中——最初出版于1958年,但到1963年市场平装本大量流行——威廉·巴雷特提供了为普通读者而写的对欧洲存在主义的一种解释。聚焦于四位哲学家——克尔凯郭尔、尼采、海德格尔和萨特——他追溯他们观点的源头,直到古老的和早期的基督教哲学传统。他找出美国战后对存在主义哲学家的思想感兴趣的原因,认为它在于对现代社会和政治形态的焦虑。而且他也揭示了现代艺术如何证实了存在主义者对人类新形象的追求,特别证明了无理性的无罪。但是在巴雷特的分析当中,综合了存在主义强有力的个人主义哲学和与

它针锋相对地对立的东方思想中的对个体的泯灭。^①这种生动的理论混合是那个时代的象征。因为这些激烈对立的文化概念在脱离了其传统之后,是很容易结合的,一个人可以同时拥有个人主义和普遍统一。与八九十年代的多元文化思潮不同——此时多种文化被视为互不相关的和完全异类的个体的镶嵌或拼接,并且受到赞美——60年代早期后现代的折衷主义体现为一条通向意识形态和文化实践的自由主义大熔炉的过程。

60年代早期的先锋派寻找一个途径,来愈合现存社会的文化造成的各种各样的分裂,如在心智和身体、艺术家和观众、“高等艺术”和“低等艺术”、艺术和科学以及艺术和生活之间的分裂。在此过程中他们开辟了一条道路,通向从对立的政治到被低估的事物和材料的各种替代物。为这一时期的许多艺术家和知识分子所赞同的混合精神信仰,是与他们的多元论的、平等主义的社交机构,和他们关于愉悦和差异的美学相似的,甚至就是其中的组成部分。对他们而言,绝对并不意味着一个单一的真理,而是被重新理解为差异中的统一和统一中的差异。最终的乌托邦既不是一个真理也不是一种文化,而是对多重真理和多重文化的一种承认。然而这种对异质性的要求既没有导致均匀化,也没有导致毫无色彩的陈词滥调。他们参与创建的这种文化通过对主流文化进行援引、反转、废黜和扩展,改造了主流文化。

正如我通过这本书所试图展示的,超越乌托邦去创造一个反绝对主义乌托邦的企图是矛盾重重、漏洞百出的。那儿有对社团的渴望,然而通常用来连接社团的传统却不断被违背。再之,一种传统的混合成分使得没有一个阶层的信仰或常规会占上风。此外,“高等”文化和“低等”文化都是有价值的。那儿有对极端的个

^① 威廉·巴雷特:《失去理智的人:存在主义哲学研究》(纽约:双日出版社,1958;希望书局,1962年再版)。

人自由的渴望,然而那儿也有对社会团体亲和力的同等强烈的要求。有一种对平等的强烈道德要求,但是同时反常与差异受到赞赏。人们对精神一体化的这种热望的看法是自相矛盾的。事实上,这个60年代早期艺术的活跃似乎部分地是一系列悖论的结果。

观察60年代早期先锋派对主流文化的不同反映,我注意到他们如何有时不加批判地反映文化,而在另一些时候对它宣战。有些作品再现了文化,反映了美国的成见、价值和60年代早期富足的、乐观的消费社会的信念。但是另外一些作品,在他们对主流价值和常规的背离中,实际上产生了一个完全不同的文化,促成新价值、新信仰和新常规的形成。在福柯的异托邦中,已经存在于一个特定的文化中的任何东西“自动地被表现、被辩驳、被反转”。在1963年的格林尼治村的这个异托邦中,这种辩证的活动达到了它的顶点。先锋派也借用历史和亚文化的方法,运用已经存在于文化中的材料、方法、技巧和观念,来发掘和探索潜在的和禁忌的其他选择。然而,又是一个悖论,他们对文化选择的这种崇拜和苹果馅饼一样完全是美国式的。

在表现这些矛盾的过程中,60年代早期的先锋派广泛地鼓动起了美国文化的矛盾状态。一个羽翼丰满的超级大国忽然进入世界事务的中心,来到了一个新时代的边缘;一个暴发户沿着文化的巷道摸索着自己的路,它既是自信的也是笨拙的,既是开朗的又是幼稚的。它是这样的社会,它在寻找一种能够符合它的经济和政治的变动的文化身份。

有了实现这种可能性的广阔天地,60年代早期的先锋派开始了再造美国文化的尝试。他们在推进将在60年代后期和70年代广泛传播的试验性观念的混合的同时,创造了大量具有史无前例的多样性的作品。但是如果说他们追求的是改变一个更早期的美国的形象,那么他们也无可奈何地反映了它,甚至当他们拒绝消费社会的虚假时,他们也加强了选择的丰富和自由。有其父必有其子。