

Modern Body

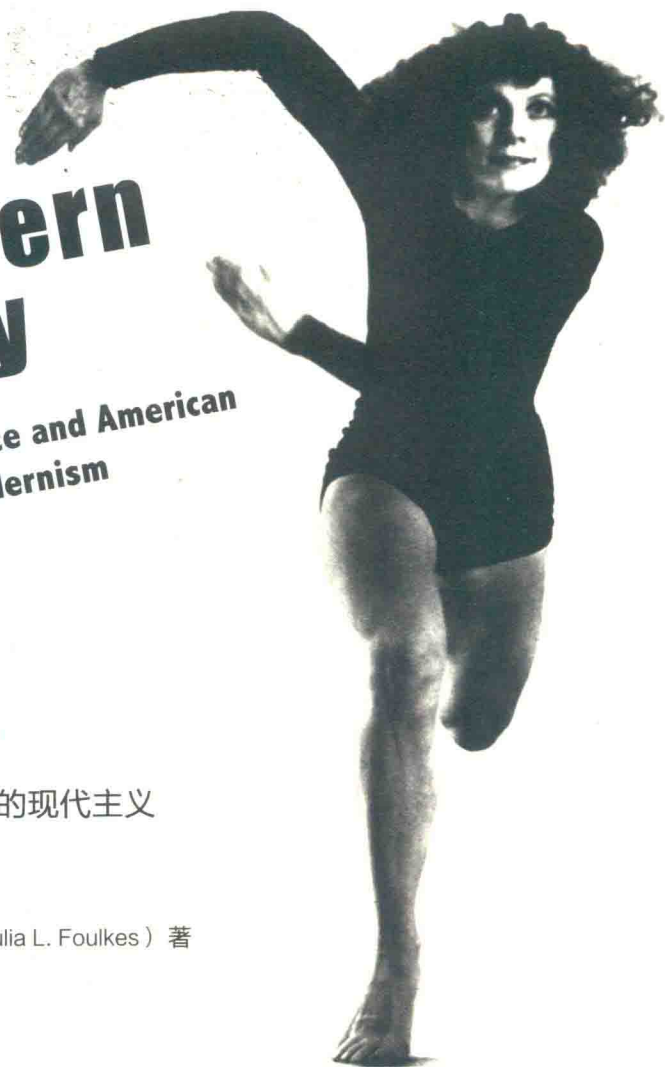
—Dance and American
Modernism

现代身体

——舞蹈与美国的现代主义

[美] 朱莉娅·L. 福克斯 (Julia L. Foulkes) 著

张寅 译



生活·读书·新知 三联书店



现代身体

——舞蹈与美国的现代主义

[美] 朱莉娅·L. 福克斯 (Julia L. Foulkes) 著

张寅 译

生活·读书·新知 三联书店

Simplified Chinese Copyright © 2018 by SDX Joint Publishing Company.

All Rights Reserved.

本作品简体中文版权由生活·读书·新知三联书店所有。

未经许可，不得翻印。

Modern Bodies: Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey by Julia L.Foulkes. Copyright©2002 by the University of North Carolina Press

Simplified Chinese rights arranged through CA-LINK International LLC(www.ca-link.com)

图书在版编目(CIP)数据

现代身体：舞蹈与美国的现代主义 / [美] 朱莉娅·L. 福克斯 (Julia L. Foulkes) 著；张寅 译。——北京：生活·读书·新知三联书店，2018.10

ISBN 978-7-108-06298-7

I. ①现… II. ①朱… ②张… III. ①现代舞蹈—研究
IV. ①J732.6

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第078029号

策 划 汪明安

责任编辑 黄新萍

装帧设计 蔡立国

责任校对 夏 天

责任印制 徐 方

出版发行 生活·读书·新知 三联书店

(北京市东城区美术馆东街22号 100010)

网 址 www.sdxjpc.com

图 字 01-2018-3044

经 销 新华书店

制 作 北京红方众文科技咨询有限责任公司

印 刷 河北鹏润印刷有限公司

版 次 2018年10月北京第1版

2018年10月北京第1次印刷

开 本 635毫米×965毫米 1/16 印张15.75

字 数 177千字

印 数 0,001-7,000册

定 价 38.00元

(印装查询：01064002715；邮购查询：01084010542)



Modern Body

— **Dance and American
Modernism**

献给我挚爱的家人

感谢你们——爱跳舞的女儿

目 录

致谢	1	
绪论	4	
1 宣言	13	
2 女性开拓者	35	
3 原始现代人	59	
4 男人必须跳舞	88	
5 组织舞蹈活动	114	
6 舞动中的美国	142	
7 战争中的舞蹈	171	
8 尾声：阿尔文·艾利的启示	195	
注释	201	

致谢

小时候上舞蹈班时，我一直是由父亲接送。几年以后，他开始问我有没有学到什么新的舞步。青春期早熟的我对舞蹈十分痴迷，这时我会有些生气地告诉他，我早就过了学习新舞步的阶段了，现在我只要把各种舞步以新的方式组合起来并日益完善就行了。

往返于舞蹈班和文化课的课堂之间，最大的乐趣之一就是发现每次都有新的舞步要去学。而我也十分有幸，一路上遇到了许多出色的老师。凯茜·派斯（Kathy Peiss）对我给予了密切的关注和悉心的指导，她为我树立了一个我想要努力去效法的治学榜样。特别感谢刘易斯·埃伦伯格（Lewis Erenberg）。我第一次向他提起我在研究舞蹈时，他问我：“你跳舞吗？”在接下来的课题研究过程中，他又为我出谋划策。感谢伊冯娜·丹尼尔（Yvonne Daniel）、蒂姆·吉尔福伊尔（Tim Gilfoyle）、戴维·格拉斯贝格（David Glassberg）、苏珊·赫希（Susan Hirsch）、威廉·约翰斯顿（William Johnston）、基默勒·拉莫思（Kimerer LaMothe）、约翰·麦克马纳蒙（John McManamon）、卡尔·奈廷格尔（Carl Nightingale）、查尔斯·里里克（Charles Rearick）及斯特林·斯塔基（Sterling Stuckey）对我的点拨和鼓励。非常感谢玛吉·洛（Maggie Lowe）在整个项目开展过程中提出的中肯而富有洞见的点评。感谢那些

不知名的读者，还有艾伦·特拉亨伯格（Alan Trachtenberg）、沙恩·亨特（Sian Hunter），以及北卡罗来纳大学出版社（University of North Carolina Press）的各位朋友，他们使这本书大为改进。

感谢美国历史学会（American Historical Association）、美国犹太档案馆（American Jewish Archives）、哈佛大学霍顿图书馆戏剧资料室（Harvard Theatre Collection of Houghton Library）、洛克菲勒档案中心（Rockefeller Archive Center）、洛克菲勒基金会（Rockefeller Foundation）、美国现代主义保护协会（Society for the Preservation of American Modernism）与马萨诸塞大学阿默斯特分校（University of Massachusetts at Amherst）提供的资助。近几年，纽约公共图书馆（New York Public Library）的表演艺术分馆（Performing Arts Library）的舞蹈资料室已经成了我的第二个家，我要感谢该馆的工作人员和图书管理员，尤其是菲尔·卡格（Phil Karg）、莫妮卡·莫斯利（Monica Mosely）和查尔斯·佩里尔（Charles Perrier）。特别感谢Fish & Neave律师事务所的埃德·贝利（Ed Bailey）、罗伯特·威尔逊（Robert Wilson）和斯泰西·莱文（Staci Levin），他们为我提供了及时而中肯的法律咨询。

1997—1998年，我作为洛克菲勒基金会的博士后研究员，在芝加哥哥伦比亚学院（Columbia College Chicago）的黑人音乐研究中心（Center for Black Music Research）工作，度过了我职业生涯中最愉快的一段时光。该中心由小塞缪尔·弗洛伊德（Samuel Floyd Jr.）创办并领导，它营造了一种充满尊重、热情和共享精神的氛围，让大家在工作中茁壮成长。谨向约翰·比伊斯（Johann Buis）、苏珊娜·弗朗德罗（Suzanne Flandreau）、小塞缪尔·弗洛伊德、特雷纳斯·福特（Trenace Ford）、玛莎·海泽（Marsha Heizer）、海伦·沃克·希尔（Helen Walker Hill）、莫里斯·菲布斯（Morris Phibbs）与马科斯·苏埃罗（Marcos Sueiro）表达我深深的谢意。我也在新学院大学（New School University）感受到了这种令人鼓舞的求知精神，与那里的同事们交

谈总能给我带来很多启发，特别是菲利普·本内特（Philip Bennett）、琳达·邓恩（Linda Dunne）、温迪·科利（Wendy Kohli）、珍妮·林恩·麦克纳特（Jenny Lynn McNutt）、蒂姆·奎格利（Tim Quigley）、乔·萨尔瓦托雷（Joe Salvatore）、乔纳森·维奇（Jonathan Veitch）和吉娜·卢里亚·沃克（Gina Luria Walker）。

对朋友们多年来在我的研究过程中给予的支持我深表感谢。他们是：迈克·巴尔桑蒂（Mike Barsanti）、阿比·伯班克（Abby Burbank）、凯瑟琳·康迪（Catherine Candy）、弗兰克·福茨（Frank Forts）、卡罗尔·哈里斯（Carole Harris）、丹尼尔·哈里斯（Daniel Harris）、丽贝卡·休斯顿（Rebecca Houston）、劳丽·克劳茨（Laurie Krauz）、卡西亚·马利诺夫斯卡（Kasia Malinowska）、卡罗琳·默里（Caroline Murray）与托尼·默里（Tony Murray）、杰娜·奥斯曼（Jena Osman）、卡伦·普拉夫克（Karen Plafker）、莎伦·普莱斯（Sharon Preiss），以及“玻璃鱼缸里的工作梦想家们”。尤其要感谢萨姆·埃尔沃西（Sam Elworthy）、丽贝卡·福斯特（Rebecca Foster）、唐娜（Donna）与马利克·杰拉奇（Malik Geraci）、莱斯莉·什未林（Leslie Schwerin）和梅尔·菲特（Maire Vieth），是他们的欢笑、安慰与智慧支撑着我前行。感谢在最后冲刺阶段为我排遣压力并给我安慰的布赖恩·凯恩（Brian Kane）。

从我开始学习舞蹈到登台表演，再到这本关于舞蹈史的书终于问世，我的家人一直追随着我的脚步。安妮（Anne）与汤姆·福克斯（Tom Foulkes）、斯凯（Sky）、苏（Sue）、塔克（Tucker）与泰勒·福克斯（Tyler Foulkes）、克里斯蒂（Christy）、布赖恩（Brian）、凯茜（Casey）、麦克斯（Max）与杰克·麦卡洛（Jake McCullough）一直是我的忠实观众和读者。他们时刻让我明白，我在这个大家庭里和他们心中永远都占有一席之地。我既是一名舞者和学者，也是他们的女儿、姐妹和阿姨母。本书的面世来自他们一如既往的爱与支持。

你并未意识到，构成日常事件的那些新闻标题如何对人们的肌体产生影响。

——玛莎·格雷厄姆

绪论

1930年1月5日至12日，四支现代舞团每晚都在纽约市39街的玛克辛·埃利奥特剧院（Maxine Elliott's theater）交替演出。所有剧目的巨额演出成本由玛莎·格雷厄姆（Martha Graham）、多丽丝·汉弗莱（Doris Humphrey）、海伦·塔米里斯（Helen Tamiris）与查尔斯·韦德曼（Charles Weidman）共同承担，他们称其为“舞蹈轮演剧场”（Dance Repertory Theatre）。此次为期一周的演出传递了这群现代舞蹈家所秉持的观点，其中既有格雷厄姆在《异端》（*Heretic*, 1929）中讲述的个体同社会的对抗，也有塔米里斯在《黑人灵歌三首》（*Three Negro Spirituals*, 1928）中通过拉伸躯体表现的对万有引力和压迫的反抗；既有韦德曼《木偶剧院》（*Marionette Theatre*, 1929）这类灵动的哑剧，也有汉弗莱根据莫里斯·梅特林克（Maurice Maeterlinck）于1901年对蜂王享有特权、工蜂从事苦役这一现象的研究而改编的剧目《蜜蜂的生活》（*Life of the Bee*, 1929）。1929年10月，在股市崩盘的危急关头，面对即将开始的下

一个十年，这群现代舞蹈家却沉浸在对当时社会、政治问题和美学议题的思考之中。

评论家们对这一周的演出赞誉有加，他们从这种共同努力中看到了全新而坚实的基础和动力，正是这种努力将该艺术形式从零散而个人化的技艺变成了一股理应获得广泛认可的新兴艺术力量。1927年成为《纽约时报》(*New York Times*)首席舞蹈评论员的约翰·马丁(John Martin)宣称，这一周标志着“美国舞蹈的时代已经到来”¹。《纽约客》(*New Yorker*)的评论则略显含糊，认为这一新的艺术形式是“一种能够以双腿独立支撑起自身的存在——其中不乏佼佼者!”²。《戏剧艺术月刊》(*Theatre Arts Monthly*)的评论员玛格丽特·盖奇(Margaret Gage)的观点最为鲜明，她提出了“什么是美国舞蹈艺术中的‘现代主义’”这一问题。通过寻求与科学家艾伯特·爱因斯坦(Albert Einstein)和哲学家阿尔弗雷德·诺思·怀特海(Alfred North Whitehead)的关联——她认为这些知识分子能够揭示“新事物所蕴含的超越个体的庄严属性”——盖奇宣告了现代舞蹈家所践行的抽象设计和探索舞蹈艺术的时代已经来临。但真正与这些知识分子的革新相通的，是这群舞者“对体现在其风格中的理念所怀揣的那份笃定而理性的率真，而这种风格又完全由其理念所决定，其中与主结构线无本质关联的旁枝末节均被彻底剔除”。这群舞者在他们的新思路中加入了“为传达[某种]理念而进行群体表现的方式”。盖奇认为它就是“美国舞蹈艺术中的‘现代主义’不可或缺的核心”。³在这次舞蹈轮演剧场剧目上演前的几个星期，多丽丝·汉弗莱就在思考这样一个问题：每一名舞者的力量和思想汇聚起来所呈现的集体动作，将会充满怎样的力量？“一方面我尽量鼓励他们做自己——在做动作和思考的时候不要去考虑我或者其他，但彩排时又必须推翻这一切，得让他们清楚地意识到他人的存在，这样才能保证动作整齐划一。”⁴个人的特色与群体的协调所构成的这种张力正是新兴现代舞的核心所在。



《黑人灵歌》之“约书亚去战斗”（“Joshua Fit for Battle”）中的海伦·塔米里斯。Thomas Bouchard拍摄。© Diane Bouchard（阿斯特、伦诺克斯和蒂尔登基金会纽约公共图书馆表演艺术分馆，杰罗姆·罗宾斯舞蹈部）

“一战”的影响逐渐扩散，机器时代的新技术带来了日新月异的变化，经济由盛转衰，这一切相互交织，凝聚成一股无法忽视的力量；在美国，艺术家们抓住了这次契机，为艺术确立了一种全新的功能。1930年，奥利弗·塞勒（Oliver Saylor）编纂出版了《艺术的反抗》（*Revolt in the Arts*）一书，汇集了戏剧、电影、舞蹈、音乐、文学及绘画领域领军人物的艺术宣言，该书提出了以下观点：不同艺术门类正在经历一场跨领域的重塑。塞勒注意到，艺术创作、传播和鉴赏各环节中存在着“混乱、混淆与混沌”——这场彻底的颠覆涉及“对既有价值观进行广泛而全面的重塑，并不囿于各艺术门类，而是关乎人们看待生活的整体观念”。⁵ 混乱的局面激起一系列政治辩论，而现代舞蹈家们则在思考艺术的实用性问题。此前，这一问题已经在人们对共产主义和社会主义日益高涨的兴趣中被推向了公众舞台：艺术为谁服务？艺术的社会功能是什么？现代舞蹈家们用彰显个人表达和呈现原始身体动作的方式做出了回答。他们认为，在凸显每一名舞者的身体的同时，在集体动作中加入这种多样性能够产生巨大的力量。在理论与实践，现代舞都展现了个人表达与潜在的大众兴趣和参与度所构成的社会张力。不论是汉弗莱批评社会等级制的《蜜蜂的生活》，还是格雷厄姆赞颂个人毅力的《异端》，现代舞所表现的都是将千差万别的个体塑造成一个具有民主内涵的整体时所经历的冲突和具备的潜能。

相较于其他艺术形式，舞蹈具有某种与众不同的特质，更适于表现这种张力，因为舞蹈的表达和传播媒介是身体。从《纽约客》就这场新运动中的“双腿”所作的评论可以看出，脱离舞台上移动的身体来评判这一艺术形式是根本行不通的。20世纪30年代活跃于各个现代舞团的简·达德利（Jane Dudley）将这一新的舞台景象称为“现代身体：类似于毕加索或马蒂斯画作中的那些肢体”。⁶ 现代舞与巴勃罗·毕加索（Pablo Picasso）和亨利·马蒂斯（Henri Matisse）的作品有着紧密的关联，不仅因为这两位画家曾在好几

幅作品中彰显了舞蹈艺术的意义，如毕加索的《三舞者》（*Three Dancers*, 1925）与马蒂斯的系列作品《舞蹈》（*The Dance*, 1905），还因为他们在作品中将巨大而极具冲击力的人物躯体置于画面中央，意义因此来源于各种身体形态，而非自然景观。此外，现代主义画家还排斥对人物和场景进行写实的描摹。他们与传统决裂，将图像碎片化，强调物与物之间的关系，将内部与外部现实并置起来，寻找各种新的手段将对立体和矛盾体结合在一起。通过展出了立体主义和后印象派绘画的1913年纽约军械库展览会（*New York Armory Show*）等活动，现代主义从欧洲来到美洲，在美国更有蓄势待发之势，作家、音乐家、雕塑家和画家纷纷开始运用形式化的元素进行实验性艺术创作。⁷

与毕加索、马蒂斯和其他现代主义画家们一样，现代舞蹈家也为人们开创了许多展现自我的全新视角，既有将身体各部位以支离破碎、棱角分明的动作拼凑起来的表现方式，也能看到色彩绚丽、圆融流畅的轮廓线条。新的艺术功能催生出了全新的形象。现代舞区别于其他艺术类型之处在于它所吸引的人群主要是白人女性（大部分为犹太人）、男同性恋和部分非洲裔美国人。无论在舞台上还是舞台下，女性都是主角，她们的肢体动作给人一种焦躁不安并出乎意料的效果，这种颇具开拓精神的个人形象取代了舞台上常见的那种天真无邪的少女形象。男同性恋也一样，他们一改往常那种娘娘腔的女性气质，表现出美国运动员般坚毅果敢的舞者形象。而尽管有关非洲裔美国人从压迫中崛起的主题在白人现代舞蹈家编排的不少作品中处于主导地位，如塔米里斯的《黑人灵歌》，但非洲裔舞者却没能在这全新美国艺术形式中找到恰当的位置。非洲裔舞蹈家及编舞家处于无足轻重的地位，说明现代舞者的共同视域受到了限制。他们在自己的作品中，通过将非洲及加勒比元素推上美国舞台，另辟蹊径地探索了关于舞蹈、关于当今时代以及关于美国的新概念。⁸



坐在岩石上的露丝·圣丹尼斯与泰德·肖恩，周围是他们的学生，右二低头者为玛莎·格雷厄姆。（阿斯特、伦诺克斯和蒂尔登基金会纽约公共图书馆表演艺术分馆，杰罗姆·罗宾斯舞蹈部）

这一重要的新兴艺术力量不可避免地引发了一系列问题，譬如：怎样通过舞蹈来表现美国和美国人？身为一名美国人意味着什么？现代舞作品通过多种手法，将美国表现为一个由个人英雄所构成的社会，这一主题也见于由政府资助的公共事业振兴署（Works Progress Administration [WPA]）^[1] 主导创作的邮局壁画（post office murals）^[2] 和联邦剧场计划的作品。当时最负盛名的一部剧是桑顿·怀尔德（Thornton Wilder）的《我们的小镇》（*Our Town*, 1938），该剧颂扬了美国人的团结精神——无论生死，即便是性格古怪的人，也能够凝聚在一起。而现代舞蹈家们则展现了一种更加彻底的理念。包括男同性恋、犹太女性和非洲裔美国人在内的边缘人群，朝着这门建立在身体表达基础之上的稚嫩的艺术形式蜂拥而来。这些舞者的社会身份一方面由其外在的肢体特征或所谓“变态性行为”（deviant sexual practices）确定，另一方面又塑造了他们借以展现美国精神的艺术手段。他们的身体差异和对肢体动作的探索，体现了20世纪30年代的多元主义和同化进程（assimilation）的局限，尤其体现了种族隔离的深重程度和人们所遭受的痛苦。

现代舞从此成为社会边缘人群聚集和表达自我的平台，并延续至今。20世纪30年代，现代舞蹈家在民主、多元的人民阵线（Popular Front）^[3] 这一时代潮流中塑造了他们的艺术形式，并努力吸引了包括工会的工人和美国中西部乡村居民在内的大批观众。40年

[1] 1935年美国政府在新政时期为失业人员创造就业机会而设立的机构。1939年起改称“工程项目管理署”（Work Projects Administration），1943年撤销。8年间解决了850万人的就业，并建设了若干公共基础设施。又译作“工程进度管理署”。

[2] 美国经济大萧条时期艺术领域的新政措施。由于邮局是人们最常去的场所之一，政府便通过在其建筑内部绘制表现美国精神和文化传统的壁画，来提升美国普通民众的文化意识。

[3] 20世纪30年代世界各国为建立反法西斯统一战线而组成的以左派、中间派、共产主义和社会民主团体、资产阶级自由派等为主体的广泛联盟。在美国，共产党领袖厄尔·白劳德（Earl Browder, 1891—1973）提出了“共产主义是20世纪的美国主义”这一口号，美国的文化艺术也迎来了百花齐放的发展时期。

代不断变化的政治气候使得他们在“二战”后不遗余力地吸引主流观众，并将视线转向环境较为宽松的高等院校和前卫艺术圈。出于对传统审美和社会习俗的蔑视，现代舞蹈家在战后的几年里改变了他们的目标；其中的大多数采取了打破旧习的主张，使其艺术服从于知识界的理想目标。芭蕾舞和音乐剧更加响亮地回应着这个时代的民族主义呼声，其中以俄罗斯流亡艺术家乔治·巴兰钦（George Balanchine）及其全新形式化的美国芭蕾舞为引领者。现代舞演变为一种深奥的艺术形式，照亮了美国的现代主义进程，其诸多社会功能使边缘化的道路得以巩固。白人女性、非洲裔美国人和男同性恋在现代舞蹈中创造了一种具有可塑性的艺术形式，他们可以由此重塑传统的社会功能。但正是这种可塑性和激进的变革使现代舞一直处于艺术和社会的边缘地带。

尽管如此，现代舞的边缘地位却为艺术反映并塑造世界的面貌和其中的各种斗争提供了独到的视角，由此体现出自身的重要性。舞蹈的这种启发性以其难以捉摸的特性——某种观点、实践或历史时代的生动体现及其稍纵即逝的属性——为发端。舞蹈中无法固定或暂停某个瞬间，这让我们有限的身体能够持续不断地变化。詹姆斯·鲍德温（James Baldwin）以优美的文笔将表演的力量描写为“清晰可辨的无声状态，[表演者]与观众在其中重新创造彼此”。⁹舞蹈就寄寓在这一再创造的希望之中。它提供了这样一种可能：我们的身体并不总是肉体的牢笼，我们能够改变用身体阐释世界的方式，改变我们看待自己和他人的方式。

然而，舞蹈的短暂性却掩盖了它自身的潜能。每一个动作都会将上一个动作抹去，多丽丝·汉弗莱把它称作“两次死亡之间划过的弧”¹⁰。转瞬即逝的舞蹈动作正体现了这一艺术形式总体上的脆弱性。艺术作品无法定格，舞蹈动作难以记录并保存或以商品化的形式进行复制，这些都成了这一艺术形式与生俱来的缺憾。研究当时的舞蹈能让我们更加关注那些业已消失的有关肢体动作、参与者及