

羅邁爾·伯登生平及其藝術

麥隆·施瓦茨曼 著

翁凱旋 譯

內容簡介：《羅邁爾·伯登：生平及其藝術》是第一部對美國這位最偉大之一的藝術家進行全面研究的作品。本書追溯了羅邁爾·伯登一生的旅程——從他誕生於北卡洛林納起，到他在哈林和匹茲堡渡過的青年時代，在巴黎的求學時代，以及他返回紐約，此書不僅詳盡展示了這位藝術家本身的生活與時代，而且也真實地反映了他作為一名黑人在二十世紀美國的種種經歷。伯登生長於哈林復興時期的紐約，其家經常有愛林頓公爵、法斯特·瓦勒和蘭斯頓·休伊斯這類人物光臨；四十年代，他開始在藝術界與羅伯特·莫瑟維爾、威廉·巴茲特和卡爾·霍提等同時出名；五十年代曾作過一段時期的詞作者；隨後只身投身於拼貼領域，在六十年代早期因其在這種藝術媒體方面獨具個人風格的重創獲得了成功。他的作品充滿了他一生對音樂的那種執愛，對南方生活中那些儀式和禮儀的崇敬，以及徹底揭示了各個時期和各種文化中藝術傳統的底蘊。

本書作者麥隆·施瓦茨曼在1988年這位藝術家去世前的六年時間內，都定期與他會面並採訪他。在此期間，他們倆人細致地討論了對伯登的生活與藝術產生過廣泛影響的包羅萬象的話題；還有他的工作進展問題，以及這位藝術家與作者所共同喜愛的音樂，尤其是對爵士樂那份深厚的感情。其中的四個對話是首次以全文的形式在本書發表，而伯登本人、他的朋友、家庭、同事以及同代人的那些眾多的個人回憶錄則穿插於整篇的敘述當中。

本書還附有由奧古斯特·威爾遜寫的一篇富於洞察力的前言，他的近作《鋼琴課》(他曾因此榮獲普利策獎)便是第二篇從伯登的作品中獲得靈感而寫成的劇本。

本書內附有豐富的圖象資料——總計250幅插圖，其中120幅為彩圖——這些插圖無一例外均是引人注目之作，而內容上却異彩紛呈，不僅包括那些使他聲名顯赫的經典之作，也包括伯登特意為此書所作的油畫、素描、卡通、紀實圖片和簡圖。伯登的作品與本書中深具領悟性的正文以及談話，栩栩如生地刻畫了這位杰出的非裔美國藝術家。

重創拼貼：1960 - 1976

那些手段……諸如通過對比例和構成的變形，運用抽象的色彩表現手法等，都是我為極力達到一種更具個人表現風格而採用的方法……通過宣傳來描繪生活在美國黑人并非我的目的。正是由於我很清楚地意識到爭論家所謂的變形手法，才促使我去描繪生活中我所了解的那些人——有時熱情激蕩，而有時則是平心靜氣地，正如勃魯蓋爾描繪他那個時代的佛蘭德斯人的生活一樣。

——羅邁爾·伯登

1959年一個酷寒的晚上，阿尼·艾克斯特隆(是走在后面的引薦者，不久以後，便成為了在後來的近三十年中幾乎與伯登的藝術成為同義詞的一個畫廊的主人)和邁克爾·瓦倫，一個二十九歲，正準備在紐約開他自己的藝術畫廊的巴黎人，如約而至，敲響了卡納爾街357號一座五層樓的建築的房門，與羅邁爾·伯登會面。他被認為是一位受人喜愛，並將在一個新畫廊舉辦畫展的藝術家而推薦給他們。他們拍了拍外套上的雪花，開始慢慢地爬上第五層樓。

艾克斯特隆在三十年後回憶時說：“那些樓梯簡直要直通天上了，再也沒有比那更糟糕的樓梯和樓梯之行了。迎接我們的是娜內蒂，一個年輕、苗條而漂亮的黑人姑娘；羅邁爾皮膚很白，很容易被誤認為白人；吉坡則是他

們養的一隻貓。貓在畫板之間盪來蕩去，它沒有去逗弄畫布，卻緊緊抓住畫板頂部。”閣樓不寬，卻很長，盡頭的一邊是個小廚房，而另一邊則是工作室，起居間有幾摞從地面一直堆至天花板的書，將空間一分为二。

閣樓的光線很暗，因此練就了羅邁爾和娜內蒂在畫布上的那種亮點風格，伯登的油畫寬大，明亮，幾乎有種炫目的抽象派風格，這些都使他倆震驚。對阿尼·艾克斯特隆來說，這是他以後的若干次中第一次參觀伯登的畫室。

邁克爾·瓦倫的畫廊在一個群體畫展中，在瑪蒂遜大道867號的林蘭德大廈開業了。此後，在1960年1月，伯登舉行了近五年中的第一次個展，作品為他在二十世紀五十年代創作的巨幅抽象派畫。這些作品不少於15幅，羅邁爾和娜內蒂給它們取了很富抒情意味的名字，例如《記住金鈴》、《日出中靜靜的山谷》和《蜻蜓之翼》等。

評論家們對伯登重返紐約藝術界表示了熱情的歡迎。卡利爾·布裏斯在《先驅論壇報》中寫到：又看到一個“能再次被稱為羅邁爾·伯登的藝術展”的畫家真是件令人興奮的事。他的抽象派作品顯得“深遠而帶有詩一般的氣質……形式和色彩仿佛是過濾到畫布上的，產生了一種奇妙的顏色和紋理的效果，仿佛是用濾網篩濾上去的。選用了中間色和磚紅色，以及昆蟲翅膀的那種亮色，或神秘可愛的花朵怒放時的形態。《紐約時報》簡潔地將伯登的風格歸結為“如果曾經有過的話，他無疑是有關紋理和豪華而微妙的色彩運用方面的一代巨匠。”

伯登的油畫之一《日出中靜靜的山谷》，是做的一次有趣嘗試。它最初是由演變為現在的科第爾-瓦倫畫廊捐贈給紐約的現代藝術博物館的，在馬的“近作集萃”展中展出(1960年12月19日-1961年2月12日)，一年半以後，它出现在了約翰·肯尼迪總統的國務卿汀·拉斯克辦公室的牆壁上，除了總統與內閣成員的照片外唯一可視的興趣焦點。伯登的另一幅作品，《金色的晨曦》掛在肯尼迪就職前居住的卡利爾旅館的套房中，旁邊緊挨着的是德加、畢沙羅、牟利羅、基爾伯特·斯圖爾特和瑪麗·卡薩特的作品。

伯登的科第爾-艾克斯特隆畫廊，從二十世紀六十年代早期的發端，到1988年他去世，一直在巴黎人的藝術圈內有很深的淵源。當米歇爾·瓦倫參加由阿尼和帕曼尼亞·艾克斯特隆為一位就在帕曼尼亞主管的那家畫廊剛舉辦過畫展的年輕畫家舉行的晚會時，他們遇見了他。二十一歲的瓦倫多才多藝，有着各種頭銜：畫家、制圖員、設計師以及高級廚師，這令艾克斯特隆一家着迷。幾年之後，在1955年，艾克斯特隆夫婦返回了紐約，然後在歐洲旅居了10年，他們仍很樂意地幫助瓦倫開了一個紐約畫廊。

丹尼爾·科第爾在二戰時是傳奇人物金·穆林的秘書，是法國抵抗運動時期的英雄。在歷經了背叛和死亡的數次威脅之後，科第爾好不容易才在納粹的進攻中幸免于難。戰後，在繪畫方面略做嘗試之後，他開了個畫廊展示他的朋友金·達布費特、米喬克斯和瑪塔的作品。

當米歇爾·瓦倫旅行到巴黎時正碰上了丹尼爾·科第爾，於是便說服了這位巴黎一個重要畫廊的主人與阿尼·艾克斯特隆和他本人建立業務聯繫。對科第爾來說，能與紐約藝術界建立聯繫是件不錯的事。他對這個能將他的那些藝術家們的作品在紐約展出的機會表示了歡迎。而且，瓦倫和科第爾都沒有在畫廊契約上做投資。

在此後大約兩年的時間里，這種科第爾-艾克斯特隆-瓦倫式的合作關係蒸蒸日上，在他們合作的早期，艾克斯特隆和瓦倫邀請了具象派畫家理查德·林德納加盟畫廊，而艾克斯特隆也向雕塑家伊薩穆·諾古西發出了邀請。在召集了達布費特、瑪塔、米喬克斯、杜香、林德納、伯登和諾古西這些藝術家於麾下之後，新的科第爾-瓦倫畫廊在瑪蒂遜大道978號的一個寬闊而昂貴的展廳開業了。

1961年4月，伯登在那兒舉行了個展，這次的作品又回復了非具象派風

格，并且無標題。他將二十世紀五十年代晚期開始採用的薄塗技法用到了最低程度，畫出了幾幅相當特別的作品。輿論的評價很高。為《紐約時報》撰稿的布林·歐多赫提，象恩培多科斯一樣，也會見了伯登。恩培多科斯將自然分解成若干原素，包括“（在一幅滿是燃燒的灰燼的暖色繪畫中）火。因為在許多方面暗示了分層的地球，水中懸浮物和大氣中清晰的極光。”伯登的風格被認為“極具獨創性，掌握適度”，能駕馭有關印象和情緒的各種題材。

在有關伯登的細致，幾乎是精緻的紋理的薄塗問題上，眾說紛紛。《藝術雜誌》的一位評論家認為它們“在紋理上如此生硬，使舌頭劈開了嘴巴頂部……但它們之中確實隱含着某種東西，就象優秀的爵士樂以某種值得稱道的方式隱含着某種東西一樣。”《紐約時報》的評論員文章對此種技法也加以贊賞：“他的繪畫用料稀薄，薄得有時讓人覺得顏料仿佛已從畫面上蒸發了似的”，那樣使每張畫布成爲“一個能喚起多種暗示的綜合體”。

從藝術史的角度來說，有一個很重要的地方值得注意，那就是伯登早在1961年就已開始在拼貼作品中創立了具象主義風格，甚至他在油畫作品中也極有限地使用那種風格。很可能伯登創作的第一幅拼貼畫是《馬戲》，也就是《馬戲：藝術家中心廣場》。伯登以古典的拼貼畫的傳統來創作：實際上就是紙糊，即裁過的和粘了漿糊的彩紙貼在白色背襯上。他從畢加索、布拉克和修拉——馬戲和雜技中獲得現代主義的主題，將他的那些圖案以半是馬蒂斯、半是米羅的風格裁剪出來，然後貼在他租的房屋頂部。伯登的《馬戲》簡潔、單純而歡快。他在左下角他簽名“伯登”的上方標上了“1961”字樣。那時他五十歲，在油畫創作中顯示出一種精緻的抽象派風格，同時又是畢加索與布拉克風格的一脈相承者——用剪刀、彩紙和漿糊。

1961年5月，羅邁爾將娜內蒂帶到歐洲，參觀了巴黎、佛羅倫薩、威尼斯、熱那亞和日內瓦。6月，他寫信給艾克斯特隆（他尊稱他為艾先生）報告說，他幾個月前為那兒的畫展創作的一幅張貼畫“在全城引起轟動”，而且那五十張在優質紙上創作的版畫被搶購一空。“每張畫50美元。毋須說，我們根本沒料到。”伯登荒謬地認為那是對那次畫展費用的一個貢獻。在巴黎，他和娜內蒂走訪了所有的畫廊。他們發現這座城市的藝術界還處于一種沉睡狀態。這絕不是他記憶中的巴黎。他急切地想回家開始創作。“巴黎對我已不再有她昔日的魅力。我想我需要另一種現實。”

同時，米歇爾·瓦倫被重回巴黎的浪漫想法所誘惑着，沒有通知他父母他可能不再回來就離開了紐約。科第爾立即趕到紐約向艾克斯特隆保證，表示對（瓦倫）一人的名字簽定的10年合約以及他長期以來的痛苦持理解態度。他告訴艾克斯特隆，在他返回巴黎以後，將清償與瓦倫的業務安排，而成為艾克斯特隆的合作伙伴。艾克斯特隆到了歐洲，會見了林德納和諾古西。諾古西告訴他說他們對新的安排非常滿意。艾克斯特隆興高采烈地回到紐約，在一個有關達布費特的重要作品展覽中迎來了新命名的科第爾-艾克斯特隆畫廊的開業。

1964年，科第爾在一封引起沸沸揚揚的議論聲的公開信中關閉了他在巴黎的畫廊。艾克斯特隆回憶到：“他決定告訴世人他關於畫廊、藝術界以及繪畫和雕塑的地位的想法。”紐約的畫廊依舊保留科第爾-艾克斯特隆這個名字。“我與丹尼爾·科第爾的親密關係仍在繼續，”艾克斯特隆說，盡管他們之間的財務關系於1964年就結束了。在科第爾的其他活動中，他轉而開始寫一部金·穆林的多卷傳記。

幾年後，米歇爾·瓦倫被人發現死於巴黎他寓所附近的街道上，他的生命就這樣悲劇性地結束了。“他服用了過量的安眠藥和酒精，”艾克斯特隆說，“直到今天為止還沒有人知道他究竟是怎樣死的，是摔倒還是被人攻擊。”

伯登在大學時是專攻數學的，對歷史、文學、哲學都有強烈的興趣。他也喜歡邏輯顏色的并列和格言。有人問他，作為一個人和一名藝術家，他是否有過逃避現實和壓力的念頭時，他回答說：“我想逃避現實的方式便是深入現實。直面現實，接觸現實的核心是唯一的出路。”他繼續把這比作當風平浪靜為毀滅性的風暴所取代時，應飛到颶風的中心。

伯登在二十世紀六十年代早期創作的投影圖，不但是1963-1964年在拼貼藝術上他果斷地由抽象派轉向具象派的產物，而且是他作為藝術家對政治和社會動亂的態度的轉變。在公民權利運動中與黑人藝術家的地位問題緊密相關的螺旋集團，初次是在他卡納爾街的工作室與伯登會面的。螺旋集團的第一任主席是伯登多年的老朋友諾曼·列維斯，伯登是秘書，成員包括黑爾·伍魯夫、查爾斯·奧斯騰、詹姆士·伊爾干斯、愛瑪·阿莫斯、卡爾文·道格拉斯、培利·弗古遜、列更納爾德·加門、阿文·霍林沃斯、弗爾拉斯·希尼斯、威廉·梅杰斯、理查德·梅休、俄爾·米勒以及墨頓·辛普遜。

正如螺旋集團1965年畫展所揭示的，“1963年夏天，是那場歷史上有名的華盛頓游行的關鍵轉折時期，一群黑人藝術家聚集在一起討論他們在美國社會的地位，並尋求解決其他帶普遍性的問題。其中一位與會者，那位有名的畫家黑爾·伍魯夫，問到，‘我們為什麼聚集在這兒？’為回答他提出的問題，他提議到，我們作為黑人，不可能不受到種族隔離凌辱的影響，或不可能不與那些為維護人類的尊嚴而舉行遊行示威的、自立、滿懷希望和勇氣的人聯系在一起。如今，如果可能的話，我們應滿懷着用我們的藝術還生活以公道這種希望。”集團早期討論的焦點集中在一些諸如租車和參加遊行等具體問題上。

集團的名稱表現了它的美學觀點和人類哲學的某種數學象征。選擇螺旋形是“因為從其起點開始，它就從各個方向向外伸展，然而又是呈上升趨勢。”（集團的標識展示了一個粗看很像數字“6”的螺旋從一個星狀中心開始盤旋；線條是從“6”的中心在十五個標了數字的點上向四周發射，被認為是代表螺旋集團的十五個成員。）

伯登的相片集錦的作品幾乎是從螺旋集團集體合作拼貼畫這個念頭中獲得靈感而即興創作的。愛瑪·阿莫斯，集團中一個年輕成員，記得伯登收集“大量的圖片，剪成各種形狀塞在一個袋子中。他把它帶到克里斯托夫街螺旋集團集會地，倒灑在地板上說我們應該搞一個集體作品。”他提議不久以後，人們便沒多大興趣了，因此他便一個人埋頭干起來。伯登接受了他的朋友列更納爾德·加門的建議，直接將他的原作放大尺寸影印，擴展了五、六幅他自己的小型集錦照片作品。尺寸大小大致相當于一張打印紙，3'×4'或6'×8'。

當阿尼·艾克斯特隆於1964年春末來到伯登卡納爾街的工作室找他商量秋季畫展事宜時，他詢問了放大作品的情況，它們正用紙包扎着立在工作室一角。伯登根本不考慮它們，說那些作品不會引起人們的興趣的。他感覺那些作品的內容太過於強烈了。然而當他描繪那些放大作品并拿給艾克斯特隆看時，後者被強烈地吸引住了。艾克斯特隆說那種展覽一定會很成功的，並要伯登在夏天再創作20幅。它們將被標之以“投影圖”而展出。這個標題很貼切，因為它不僅用線條標示了放大的實際過程，而且顯示了伯登“混合畫”所具有的那種強烈的照片和紀實效果。伯登就這樣轉向了拼貼這種原始媒介，並將余生都投入這個創作領域中。他開始了阿爾伯特·馬累稱之為“一種教學手段”的關於怎樣解決與螺旋集團成員合作創作混合拼貼的那種藝術。

投影圖於1964年10月首次在紐約的科第爾-艾克斯特隆畫廊展出，并附有原始拼貼。隨後，在1965年10月，作品又在華盛頓特區科科蘭畫廊展出。艾克斯特隆1964年9月的一封信描述了投影圖的起源和作品的氣氛：“羅邁爾·伯登將照片復制成很大的規格，創作了包括21幅拼貼在內的一個系列。有的規格為2×3'，有的更大。我現在展出的這些是第六版了，每一幅都有簽名和標號，固定在木板和套框中，并由庫利克·弗蘭姆用銀色的長條鑲了框架。這些作品確實不同凡響，包含着一種他作為一個黑人的記憶的再現和重述。題材從葬禮到棉花地到爵士樂即興演奏會到哈林的街道以及祈禱的婦女等等不一而足。在那種爭取公民權利的鬥爭時代，從社會選擇學的角度來說，它們是對傳統中引以為自豪的東西的一種獨特的陳述，在很多情況下帶有戲劇色彩，却絕不是焦慮或抗議的表現形式。從藝術的角度來說，它們是獨樹一幟的……華盛頓的科科蘭畫廊將展出整個系列作品……我認為10月6日開始的那個畫展將會是非常引人注意的。”

艾克斯特隆說對了。由於投影圖所具有的那種照片式和紀實性的特征，它們顯出了與伯登在二十世紀五十年代后期和六十年代早期所畫的抽象畫的某種徹底的決裂。題材涵蓋了所有他關於南方，匹茲堡，和哈林的記憶，其中相當一部分表現了充滿各式面孔、以磚牆、樓梯、電線杆、分租房屋的窗戶、裝有格子的太平梯，和橋梁為背景的都市街景，《街道》和《鴿子》兩幅均作於1964年，顯示了伯登在空間運用方面力求最大限度地多樣化所作的努力。面孔和身體均取自原來的空間構造所攝照片的節選，相互之間的比例很不相同。

查爾斯·齊爾德斯發表於《藝術新聞》（1964年10月號）上的一篇文章描繪了一幅相當惹人矚目的、有關伯登那些已為公眾接受的觀點的拼貼作品：“在羅邁爾·伯登的《街道》這幅作品中，”他寫道：“一個額頭，一只眼睛，一個黑人的下頰懸置於一個穿蕾絲裙的人物的前面，她的手伸舉着，一條長凳上坐着四個男子，一個在吸煙，另一個表情憂愁地逗着剛過來的一只貓；實物、陰影以及半被人遺忘的黑人世界的主题……所有這些都會讓許多自認為伯登的抽象畫中已早對他了解了的人們感到吃驚。”齊爾德斯洞悉地指出伯登的《哈林庭院的婦女》與彼得·胡奇的《紡織工與女僕》并無直接關聯。若將兩幅作品放置在一起，這一點便會清晰無疑。多爾·阿什滕在《季刊》（布魯塞爾）1965年的一篇文章中寫到：看那些拼貼猶如“一個敏銳的活動分子對於無可忍受的事實的詳細記錄，”并將它們的出現與第一次世界大戰中活動分子的集錦照片畫聯系在一起。此外，《時代》、《新聞周刊》、《先驅論壇報》和《紐約時報》也都發表了贊揚的文章，它們稱這些投影圖為“那種藝術的頂尖之作，最富意味的宣傳家。”

我們應該認識到很重要的一點，即投影圖并未包含伯登後來在他的爵士樂、邁克倫堡、匹茲堡或哈林的拼貼中所表現的系列主题。在相當程度上，它們是由媒體和擴大影印的那種紀實特征而劃分的。然而，在伯登拼貼畫手稿的清單里，他將它們以一種對艾克斯特隆來說很快就變得變了的方法加以分類。在彼此安排時，伯登給自己隨後的幾十年制訂了一個日程表。例如，伯登為一個“爵士”樂隊批注了兩個：（明年）《卷心菜》- 1930s（二十世紀三十年代）；（芝加哥）《大露臺》- 1930s（二十世紀三十年代）。到二十世紀七十年代中期，伯登將創作兩個完整系列的爵士拼貼畫。在“投影圖”展中每組作品也是這樣。

1975年，在伯登寫有的一封信給評論家的信中（《國際論壇先驅報》）中的一篇評論文章說：“他的拼貼老是以從各種雜誌上剪輯下來的黑人面孔為主



光與影(木刻)

LIGHT AND SHADOW(WOODCUT)

金科

JIN KE

角”),他努力解釋他是怎樣運用找到的各種東西去建立種種在拼貼作品之前并不存在的聯系:“當創作一幅作品時,在大多數情況下,我運用毫無聯系的東西去完成一個人物,或是背景的某一部分。例如,我用非洲面具的某塊,動物的眼睛,大理石,苔蘚植被(以及玉米)制做面孔。然後,我將小型的原始作品擴大,在我畫完大作品時,那些象鑲嵌圖似的接頭便不會那麼明顯了。我發現有時一些細節,如一只手或眼睛,從原位中脫落破碎,分散致不同的部位,形成一種造型,有一種在照片中無法獲得的塑料質感。”

在圖片集錦畫中,比例和碎片變形的運用,常會擴大伯登作品中較大部分的勻稱性,但也總是從屬於整個的構造。這種構造就象四十年代后期的作品那樣,設置成長方型,儘管它的數學上的精確性由于那種直接運用照片圖象而顯得有些模糊不清了。正如伯登在1968年接受採訪時說:“首先,我畫出幾個長方形的色彩區,就象在倫勃朗的作品中那樣,其中的一些與畫布的比例一樣。”傾斜方向我就用稍翹的長方形,”伯登在1969年的《列那多》雜誌中寫道:“我盡力為畫布上相關的水平和垂直軸線找到一些補償性的平衡。”

在早期的投影圖中,一組命名為《儀式的盛行》的作品,包括《洗禮》、《祈禱的婦女》、《作為天使的祈禱的婦女》和《音信》,揭示了伯登和其友阿爾伯特·馬累所共同接受的透視法。這兩人在拼貼畫上的合作最早即源于此。馬累的措詞“儀式的盛行”是一種很貼切的文字表述,從開始便很明晰地揭示了伯登作品的廣泛的主題。它成了1971年在現代藝術博物館舉辦的那次重要的回顧展的總名稱。在一幅關於都市街景的作品《鴿子》中,馬累用了一種傳統的文學手法,選擇一個具體的形象作隱喻。這個標題使解釋與社會邏輯形象有關的破碎和變位的照片形象變得困難却也并非是不可能的,社會邏輯形象在二十世紀六十年代中期較為盛行:“指責的眼睛”,“痛苦的面孔”,“恐怖的童話。”

投影圖中其中一幅有持久影響力的作品便是,二十年后,在當時六十年代較為流行的許多有關政治和社會邏輯學的作品已成為往昔歲月的古董時,象《溫泉路》這樣的形象仍未為過時和意味深長。(當然,溫泉路是勞倫斯郡靠近羅邁爾祖母的寓所的一條街的名字。)現在,除去六十年代中期那種

不可避免地帶有政治和社會抗議意味的語飾和情感,投影圖則更顯意味深長,那種敏感性的陳述,即不是去追趕颶風,而是找到它的風眼。

伯登將題為《祈禱的婦女》的作品獻給了螺旋集團畫廊舉辦的群體展“黑白世界的作品”,那次展出是從1965年5月15日到6月5日。鑒于螺旋集團為每個成員設置的黑白布局,伯登的一幅拼貼獨立一角。風格強烈的作品如黑爾·伍德魯夫的《非洲和野生》和兩幅由查爾斯·沃斯騰和諾曼·列維斯創作的描繪游行的畫布上的現代作品(儘管風格非常迥然)也參展了。沃斯騰的《行走》是一幅具象派作品,畫面上有一群人,由一個高昂着頭的婦女帶領着從畫面的左邊走向右邊。在列維斯的《行進之歌》中的抽象人物看起來仿佛是在漆黑的背景中握着從某一點或也許是移動投影機中發出的光束。(伯登認為這是一個極妙的解決因展覽的布局需要而產生的藝術上的問題的方法)。

拼貼差不多可劃分為一種即興創作的媒體,它使藝術家能夠兼具從日常生活中所能找到的物品——木塊,從過期雜誌上剪下的照片片斷,纖維等——和真正“擺弄”它們直到完成一件和諧的作品。在伯登還未創作出他的第一幅拼貼之前,他便知道繪畫是一種遊戲:在1947年的一次採訪中他說,不是孩子玩的遊戲,“而是一種神聖的遊戲。”伯登能綜合他藝術中的古典傾向——他的對荷蘭藝術大師蒙德里安的那種精確性和非洲雕塑的前衛性等內在偏好——與拼貼的即興創作性結合在一起。他能夠做到此步的才能揭示了他的雙重身份:是一個現代主義者同時也是最具個人風格的畫家。一方面,他吸收了立體派畫家馬蒂斯和蒙德里安的風格,直至二十世紀四十年代后期作為一名半抽象派畫家而聞名。另一方面,他將那種遺風轉入了一種獨特的個性化的表現形式——有時是獨特的南方風格,有時是二十世紀二十年代的鋼鐵廠遍布的北方風格,有時則是典型的哈林風格——通過在人類戲劇中加入能帶來普遍性的儀式的主題。藝術表現的可能性因他開創的這種運用綜合的手段來表達而極大的豐富了,並有種令人驚異的效果。

到二十世紀六十年代后期,伯登綜合運用了紋理和色彩以及小型的原創拼貼,那些投影圖即是由它們而來,投影圖本身由一種極大的比例制作而成。到了1967年,他轉而使用更大的畫布,通常是4×5英尺,用色彩創作,紙的

運用也各不相同。伯登現在不是運用現成的彩紙，而是裱糊在硬質的梅奈奈特板上之前自己塗抹。(他曾將畫布綁得過緊以致背襯斷了)。他的朋友約翰·“杰克”·辛德勒曾指導並示範給伯登怎樣運用畫布背襯技術。最後建議他不用畫布而用梅奈奈特板。辛德勒在長島市騰了一塊地方給伯登搞創作，創作勻稱藝術——住在卡納爾街，創作則在長島市工作室——在後來的生涯中，伯登一直遵循這種作法，除了他在聖馬丁搞創作。

1967年科第爾-艾克斯特隆畫展上的作品銷售一空。(紐約的參議員加科勃·加維特為他夫人瑪琳購買了最後那幅她非常渴望的拼貼。)由於這次的成功，伯登的生活發生了一個根本性的變化。儘管1966年他正式從社會服務系退休了，他仍繼續在那兒創作到1967年；現在他可以完全退休，全身心地投入到藝術中去了。

伯登二十世紀六十年代中期的活動是很繁忙的。1966年3月，四幅標為《南方主題的板面油畫》的作品在紐約市學院藝術畫廊舉行的國立藝術和字體學院的展覽上展出。兩個月後的5月25日，伯登收到了國立藝術學院頒發的藝術獎證書，以表彰在1966年5月25日到6月26日在學院美術館舉辦的“新近獲獎者參展作品展”中他所展出的10幅拼貼(也是插在嵌板上的)所獲得的成就。

將兩組有時是三組極小型的拼貼畫裝入一張嵌板是艾克斯特隆的主意。這使伯登有了一種布局格式，但不適用於學院畫展，也同樣適用於連續鑲嵌的他稱為《南方主題的六幅板面油畫》在“美國黑人藝術展”上展出(1966年9月，狄更生美術館)以及在維爾蒙特的衛特斯費德的邦迪美術館舉辦的個展(1967年4-5月)。

1967年在科第爾-艾克斯特隆舉辦的為期一周的展覽獲得了成功，那個具有里程碑意義的由伯登和卡洛爾·格林聯合主持的“非洲-美國藝術家的演變：1800-1950”畫展在紐約市立大學城市學院的大廳開展。11月，伯登的一個個展在底特律的J·H·哈德遜美術館舉行。

《財富》雜誌在1968年1月號封面上刊登了伯登的一幅城市風景的作品，那是名為《商業和都市危機》的特刊。從藝術史的角度來看，伯登的主題是類似於投影圖時期的《街道和鴿子》那樣關於都市街景的作品。但是，他較為少用的表現方式，更多的是與人類主題無關，同時壓縮了視覺效果却是新的。伯登是通過並置一段通向一個分租房屋的樓梯和教堂的彩色玻璃窗、每個窗戶都看起來象被“撕破”了似的以揭示一個個獨立的內部世界來完成這幅作品的。

1968年10月，名為“羅邁爾·伯登：繪畫和投影”的畫展在阿爾巴尼的紐約州立大學的美術館舉行。對於1964年的那21幅黑白投影圖來說，幾乎絕大部分已成為原始的科第爾-艾克斯特隆展的一部分，伯登又增加了以同樣比例於1965年至1968年間創作的7幅拼貼。最小的一幅是《提琴手》(1965年)，303/4 x 24”；最大的是《塞思為尤里西斯備餐》(1968年)，44 x 56”。展覽由拉斐爾夫·艾利遜復印的作品介紹作了標注，復印精美，迄今為止仍然是伯登藝術中最具深意的作品。同月，伯登的一幅設計草圖為《時代》雜誌10月號的名為《紐約：癱瘓的城市》特刊封面所採用。雙手前伸的約翰·林德塞市長，被貧困兒童的面孔碎片和倒塌的摩天大廈包圍着。

接下來的那個6月，伯登和卡爾·霍爾共同創作了二十年的《藝術家的頭腦》由皇冠出版社出版，它不僅是數年來伯登從霍爾提身上所學東西，而且是由伯登的藝術中衍生出來的關於形式和空間美學的簡潔重述。黑爾·伍德魯夫在給伯登的一封信中告訴伯登說他將它作為一本必讀書仔細研讀。

由伯登、諾曼·列維斯和俄內斯特·科里科婁成立的辛科畫廊，是這一時期的一個重要項目。“那兒有許多年輕的少數派藝術家，是在約翰遜時代整個‘道德提高’攻擊之外，他們都是在各種院校和藝術學院獲獎學金的人。許多這類年輕人畢業時都獲得了學位；另一些從藝術學校出來後準備開始繪畫，我們發覺他們作品的展出機會太渺小了……另一個問題是相當一部分人(特別是女性)，他們專攻了藝術史，急切地想進入藝術領域，却缺乏經驗。這就是為了幫助這些年輕人我們做的一些安排所不得不面臨的問題。”這個念頭，即成立一個非盈利性的畫廊以給那些有抱負的年輕藝術家一個展示的窗口以及那些年輕學者一個將來成為博物館和藝術館的機會，是1967年在亞瑟·洛根博士家形成的。“福特基金會撥了一百萬美元以幫助改善哈林區的黑人事業，”伯登回憶到，辛科美術館則是在福特基金會資金的資助下提議成立的，伯登、列維斯和科里科婁花了12個月時間去尋求一個合適的場所。他們接觸過約瑟夫·帕普，他在拉發耶特街425號的紐約公共劇院看起來很理想。帕普同意了，“因此他們在他辦公室外為我們建了一座房屋，這就是我們最初的工作室。諾曼希望這座建築得到妥善照顧，因而它具有你在第57大街能看到的職業畫廊所具備的所有外觀特征。福特基金會在1-2年內資助了三萬美元，一切準備就緒。馬科姆·貝利是1969年12月第一個在新畫廊舉辦畫展的藝術家(各種表現非洲奴隸的“中世紀的篇章”的作品被展出，另有帕普的一些道具——鏈條、木塊等，伯登記得它們“給作品帶來某種氣氛”)。隨後參展的是正在亨特藝術學院攻讀碩士學位的路易斯·帕克斯。“她用一種染色技術在大塊的塑料布上作畫，我們不得不尋找一種背襯光亮方法對它們加以處理，因此你看它們時有種掛毯的效果。”伯登后

來在大都市藝術博物館館長面前為她說話，結果帕克斯成了第一位在那兒任管理員的黑人藝術家。辛科是伯登一生致力於幫助年輕藝術家的一個典型見證——在公立院校，象威廉斯和巴德這樣的藝術學院的學生，通過信件幫助大學老師，還有在他自己的工作室中。

到七十年代早期，伯登成為紐約，很快在全國的藝術界嶄露頭角的人物。他於1970年2月在科第爾-艾克斯特隆舉辦的畫展“混合畫”，被格雷斯·格魯克發表在《紐約時報》上的一篇名為“從哈林來的伯魯格爾”給予很重要的評價。“滿是深奧微妙的意外‘珍寶’——一張由非洲面具制作的哈林面孔，一件由洗碗布制的襯衣，使你看來比腦袋還大的變形的比例——它們都是伯登曾宣稱的他的目的，不是為黑人做宣傳的有力憑證。”甚至連《太晤士》也改變了它曾預計的將伯登的藝術與六十年代動蕩澎湃的種族鬥爭聯系在一起的觀點。

1970年6月，伯登收到了一封寄自古根海姆基金會的叫他寫一本關於非洲-美國藝術史的書的委託書。他與哈利·亨德遜合寫了《六位美國黑人藝術大師》，并于1972年出版發行。亨德遜本人正在編著一部宏篇巨著，伯登和他正是在此基礎上寫成的非洲-美國藝術史。同年12月，伯登於1970年創作的拼貼《縫紉的被子》在科第爾-艾克斯特隆展出，隨即被現代藝術博物館收藏。不容置疑，它是他的拼貼藝術中最偉大的代表作之一。

包括《街區》在內的六幅嵌板拼貼是那一年的精華之作。它配套有一盤街道喧鬧聲和教堂音樂的磁帶，是現代藝術博物館的回顧展：“羅邁爾·伯登：1940-1970：儀式的盛行，”(1971年3月23日-6月9日)56幅作品中的一幅，一個在某種意義上來說對伯登的作品與生涯的極妙的總結。在莫瑪展之後，回顧展還到了華盛頓特區，加利福尼亞的伯克利和帕薩登納、亞特蘭大、北卡羅林納州的拉雷以及哈林的他的工作室展覽館等地展出。

他的1972年的精華之作還被國家藝術和字母學院收藏以示對他多方面的成就的肯定。伯登無疑已相當有名氣了。

從1971年以後，伯登的作品便不再用圖片資料了。在身體部位，特別是臉部，已少用碎片，效果上也少了些變形的感覺。六十年代那種整個畫面經常充斥着人物的拼貼，已讓位於僅集中表現一兩個人物的作品了。它們多依賴於純色彩，因為，正如伯登評論的：“這更增加了作品的響亮度和豐富感。”

在1973年2月和4月，在科第爾-艾克斯特隆開過畫展以後，伯登在加勒比海的法屬聖馬丁建了一座房屋和工作室，揭開了他生命中一個新領域。彷彿是為了強調加勒比海對他創作的影響，伯登在1973年中創作了20幅拼貼，其中絕大部分作品採用了這個島嶼上那種令人震動的光線與色彩。這些作品與1972創作的4幅拼貼一起，在科第爾-艾克斯特隆舉辦的個展上展出，展覽名為，“羅邁爾·伯登：儀式的盛行，馬提尼島和熱帶雨林”，時間從1974年3月28日到4月28日。標題本身用英法兩種語言標注，強調了伯登對一天不同時期藍綠色的加勒比海水的專注：《清晨》、《淡綠色》、《中午》、《藍色的海水》、《藍臉龐的女士》。

1973年夏天，伯登寫信給艾克斯特隆說，儘管“房屋已竣工，並且看起來相當漂亮——僅就艾先生乘風破浪穿過開闊的海面一景已足以使我們覺得選擇這一地址是值得的。”但他，娜內蒂和那只貓仍住在荷蘭海濱的一個旅館里。他也提到他一直在考慮已開始創作的有關爵士主題的作品。他的信在描述一些在旅館前游泳、對羅邁爾來說“是我所見到過的最高大的女人”中結束。他畫了幾筆草圖向艾克斯特隆解釋他的話的意思。

包含一個系列19幅拼貼的《布魯斯主題》(1975)和一個有關單印的姊妹系列《布魯斯主題：第二合唱》，色彩異常濃艷，洋溢着贊美情緒。伯登開始探索一種具象化的拼貼的可能性和另外的能讓他將一種更自由更開放的方式與他的布魯斯主題的具象作品聯繫起來的媒體。他開始直接將汽油刷在一個塑料板上以襯托色彩，顏料能夠直接濺潑和彌散在紙上。汽油的混合物越易揮發，塑料板便干得越快。兩個系列都從追溯爵士的神聖和世俗的民歌起源，一直到它的重要流派的演化的城市(新奧林斯、紐約、芝加哥、堪薩斯市)，然後到它的演奏者，最後到它的抽象的曲調。

《新奧林斯：斯托里維爾/拉格泰姆音樂/準備》(1975)，是一幅從《布魯斯主題：第二合唱》而來的紙上油畫，背景被放置在一個紅燈區，與路易斯·阿姆斯特朗的音樂的演化聯繫極密切，今天他的塑像仍立在場址附近。在那所妓院，一個現代的土耳其宮女站在前景上，她的婢女正在妝扮她。在背景上，從一個門廊看去，一個鋼琴演奏家正在專心致志地演奏一首拉格泰姆曲子。在勞維利·森姆斯，大都市藝術博物館(收集二十世紀藝術品，那幅畫即在其收藏品之列)的副館長看來“我想，現在有了一種更為自由的繪畫，它使人們感到震驚，因為羅邁爾(羅邁爾的昵稱)長久以來一直從事拼貼畫創作，人們都忘了他的繪畫是多麼出色。”看過《第二合唱》單印版的評論家們發現伯登早期的混合畫作品很吸引人。“這些作品是不是作為拼貼而是具有簽名風格的——伯登加以發展的抽象畫而創作的。”《藝術新聞》的文章寫道。“畫家所畫的薄霧代表屋內的煙氣，爵士樂手正在那兒演奏。”

藝術之路是漫長的，此時的伯登已為他最後生涯中的輝煌時期，二十世紀七十年代後期和八十年代初期作好了準備。

對話4：儀式的盛行

“那些顯而易見的東西只是外表，”海恩利西·茲摩在《國王與尸體》中寫道：“隱藏於其下的東西，才是真實的東西。”伯登曾研究過茲摩關於比較

神話學的存在主義式的分析。1984年在加勒比海，伯登確實以藝術的方式穿透了事物的表象而抓住了歐畢爾巫術的實質。盡管在對話中，伯登堅持說歐畢爾巫術不是一種宗教，而是一種巫術，科第爾 - 艾克斯特隆畫展的為“歐畢爾巫術的儀式”所製作的目錄採用了《韋伯斯特新國際字典》第二版的如下定義：“歐畢爾：一種宗教，可能源於非洲的阿散蒂，尤其在黑人中較為正式盛行，主要有英屬西印度群島，圭亞那，南部美國，其主要特征是運用巫術和神秘的儀式。”

伯登在他的工作室給我看了一些裝好框并展覽過的有關歐畢爾巫術的水彩畫。當我們談論到它時，我可以感受到他對新作品的那種興奮和活力。這次採訪的一部分是兩年以後，即1986年進行的，并被合并了。我們的談話從討論關於暗示、迷信以及未知世界等整個話題開始的。

(MS代表作者 Myron Schwartzman, RB代表 Romare Bearden · 羅邁爾 · 伯登)

MS:你有什么忌諱的數字嗎?比如13?在展覽中你曾有過避開13幅畫的情況嗎?

RB:我認為有的。我通常不大考慮它,但既然你提到了這一點,我想這種事發生過幾次:“這次展品是13件——我們要再加一件進去!”在卡洛特展出時我想是13件,我們就用了14件,也許又加了兩件。

MS:那么天氣呢?有過什么對你看起來不吉祥的天氣嗎?

RB:沒有。在這個島上,我非常喜歡看狂風暴雨。我想,它是某種強悍者,或者我身上帶着某種浪漫氣質——閃電啦,等等之類的東西。我一點都不怕它,那些貓正在……下面跑……娜內蒂不喜歡這種天氣,但我不介意。

MS:你認為有什么動物是不吉祥的嗎?

RB:唔,我不喜歡蛇。我告訴過你有關歐畢爾婦女(巫婆),她怎樣在與蛇之間相互轉變的嗎?

MS:再給我講一遍吧。

RB:好吧。她的籃子里有只巨大的南美蟒蛇。我并不知道這點——我正在與她講話,然後籃子開了,爬出了那只巨蛇,正纏繞在她身上!因此,你知道,我驚呆了。她說:“你怕什麼?”,用的法語。我說,“毒蛇!”她說:“你知道恐懼是什麼嗎?”我說:“知道,就是那條該死的蛇!”她說:“不,那不存在的東西才是恐懼的所在。”接着她擊了我一下——嘖!——好象是這里[胸部]。當我蘇醒過來時,那兒站着兩個拿蛇的男孩,蛇已纏繞在我身上。但我說:“你知道,假如我將它帶回家,那便是我婚姻的終結!”娜內蒂定會離開我。

MS:這些巫師——包括所有的人,男巫師和女巫師嗎?

RB:不,只有幾個巫師,一個高級巫師。[伯登給我看用英語,法語和克里奧耳語標注的巫術主題的水彩畫。]你上次看過它以後我已做了一些改動,巫師離開時正是黎明,我將這兒塗上了白色,因為不太清晰。現在我想時間是黎明,他們正要離去這個主題便比較清楚了。

MS:是這樣。在前景上你畫了只公雞在那兒……它總是象徵黎明。我來看看標題:《巫師在第一聲啼鳴中離開》。這幅是《蛇的婚禮》,那只蟒蛇正纏繞在她頭上。

RB:對。

MS:這幅叫《綠人》。他能出現在任何地方;可能在新奧林斯,也可能在南方……

RB:那當然啦。他能够。哈里·亨德遜當時就在旁邊,他就喜歡這幅,但他提出了一點批評:他認為那人的面孔太過於悲天憐人了,他應該顯得很憤怒。

MS:來看看這幅,是《高級女巫師》——(女巫)她有那些牛角作為頭飾嗎?

RB:是的。她在尼日利亞37年,回來時帶回了那兒的高級女巫師給她的那些玩意。

MS:其中幾幅畫顯得輕薄縹緲,它們感覺象……都因為這白色。另外的則顯得厚重而濃艷。

RB:這是兩個正在入定的……

MS:《兩個人入定的巫師》。完全入定了嗎?

RB:是的。

MS:那這一幅呢?

RB:他們正在入定,但另一人已消失了,離開了這個世界。

這幅叫《巫師的選擇》,她選了這個女孩,但女巫正抓住她的這個部位。女孩不能離開了,你明白嗎?

MS:我想我明白了。當她抓住一個人的時候……

RB:她正控制着她(女孩)的某一部分;如果女巫想進入某個男人,或是其他人身體內,她利用她,這就是我象征化地表現它的方式。這是個奇妙的神話,它顯示了這些人的自傲。你以前沒看過這幅《巫師的黎明》,是嗎?

MS:是公雞正從她頭上鑽出來而開創了白晝嗎?當你說“自傲”時,你是指什麼呢?

RB:嗯,你知道,你有覺得你使太陽升起的那種感覺嗎?

MS:你為《紐約時報》所撰的一篇文章以描繪這個神話而這樣結尾道:“一次,一位女巫告訴我黎明前她摘下了月亮,將它作為項墜挂在胸前,然後她向空中扔出了一只公雞,公雞在冉冉升起的太陽中旋轉着。”你下結論道:

“那是種能量。”因此,這個神話對你始終有種吸引力:一個超越了懷疑主義的範疇,將神話中的潛能與藝術創造的能量聯系起來。

RB:是。那是個很棒的描述。

MS:那么,如果那是真的,請解釋一下。

RB:嗯,讓我們,如果你願意的話,回到從前——你可能對看它感興趣——回到韋斯特勒的“10點鐘的演講”——追述到歐畢爾巫術……在那個演講中,他談到了能量。他說:“藝術是種無法被強制的東西;沒有哪個帝王將相能強制它。在某個特定的時候,當能量水平較低時,它就會轉到別處去。”他提到了日本——弘前和函館,這些人能捉住才飛走的那只短命鳥。我的觀點是,正如他所說,藝術總是存在于能量存在的地方。我發現我在加勒比就渾身充滿了能量。而我發現,當我上次在巴黎,沿着塞納河畔行走,走在各地和藝術館時,自己幾乎沒有什麼能量——或許只有在繪畫時才有豐富能量。今天,我收到張彩色入場券,是四位法國印象主義畫家的一個畫展。他們正繼續從事着他們認為是印象主義的傳統畫。但是你能感覺到產生那種創作的能量——我讀到過關於皮薩羅以及其他藝術家的書,他們都是清晨起床。他們到法國各地,威尼斯及其他一些地方訪問,去尋找一種最能代表他們想要繪畫的東西的主題。另一些人則回來了。他們受到攻擊,因為他們不得不積儲更多的能量。他們都是一類的。雷諾阿——無論他們怎樣說,我都認為他是個出色的畫家——德加,他們都是一類的。他們一直保持着那種狀態。然後在某個特定時刻,發生了另外的事,那種能量開始消散了,最初的那件事驅使着它們。但在加勒比海,那兒就象一座活火山——隱藏的某種東西仍然鬱積着。人們仍然在信仰着。當你不再信仰上帝時,他們便收拾起包裹到別處去!他們會說:“你不信任我;你不需要我;是該清算離開了!”因此,宙斯,波塞冬,以及其他的神都統統離開了。這些人就這樣。然而,與他們相處,你會進入另一些領域。弗洛伊德和榮格,這些極力想探究我們每個人身上的那些無意識的刺激的人……我想這些人以及他們所信仰的種種,都以那種方式潛藏於我們每個人意識的深處。有時,假如你從理性的角度去考慮這些東西,會令人產生某種畏懼。我妻子娜內蒂從不願走近它們!在這島上,她有她自己的一幫同盟,人們常開玩笑。象我們在這兒說:“妖怪會將你捉去。”他們便會說:“什麼,你又準備到女巫那兒弄一些詭計來害我嗎?”事情就是這樣,他們生活在他們那個獨特的群體,信仰以及儀式中,我根本不了解。但我確實盡力——在一些地方,我確實見過他們入定,就象這一幅……

MS:那幅是《入定的巫師》。

RB:對,那么怎樣去描述他們呢。她仿佛不正常。它正從這兒進入另一個人體內,或是另一種一直使她迷幻的力量之內。這是我感覺我能盡力刻劃那種現象的最好方式。

MS:你也能回憶起,為了揭示入定的實質,你曾極力改變你的頭腦狀態,極力使自己進入入定狀態嗎?

RB:沒有,因為我沒有那種信仰或能力。我想我只能以藝術的方式進入,而不是全完以一個巫師的靈魂去進入。我身上有一些那些東西——我想我們每個人都有——只是它是原始的,野生的。

MS:你自己曾入定過嗎?

RB:在我印象中還沒有。

MS:你覺得那對你來說可能嗎?

RB:我想,象催眠師之類的人能讓我進入那種狀態。但不是這種意義上的入定,你一直在發抖的那種,在我小時候去參加浸禮會教堂時,我曾見過人們被迷幻住了,或是他們所謂的“進入聖界”。但我從來沒有過……還是肉身的我。但這些人對這類事毫無恐懼。對我來說,迷失自己是件可怕的事。因為你總擔心是否還能清醒過來。但他們却照做不誤,他們根本不擔心是否能還魂。

MS:對極了。

RB:這對我們的那些理性經驗來說簡直是不可理喻的。也許正如榮格說的,在我們的無意識中,有一些我們還未認識的東西。也許是我們都害怕的東西!但它確在那兒……

MS:面具,超理性或無意識力量與恐怖之間有什麼關係?

RB:假設一個非洲人帶着一張老虎或其他的面具,他希望獲得那種力量。通過希望獲得那種力量(通過變得象獅子或老虎一樣凶猛),他就被保護起來,不再受累於世間種種恐怖,而且他可以利用這種超力量去戰勝他的對手。

MS:什麼吸引着你去探究這些儀式的呢?

RB:嗯,是那些我所感興趣的東西——一次握手,人們賴以生活的儀式,洗禮……

MS:因為它們跨越了文化障礙,在各個時代的人們間建立起聯系——整個宇宙?

RB:是的,有那麼些。

MS:你說,“有那麼些。”我猜你是指它比我的“人類家族”的觀念更為複雜。在麥克林伯格的儀式與歐畢爾巫術的儀式間存在什麼重要的不同點嗎?

RB:麥克林伯格和你正在看的這些新創作的巫術水彩畫是有區別的,但相互之間又在同為反映神話和儀式方面相關聯。這位斯利特夫人,我經常在我作品中用到她,對這些巫師們驚駭不已:他們不去教堂,充滿了神秘氣氛。我描畫她的方式不是照片式的,但她是我想象中的一個固定人物。我將她描

繪成被鮮花簇擁着，有點象希臘人將女神放在這樣的背景：我想象他們會叫她花神。所以麥克林伯格人也是這樣。1960年我曾創作了一幅《記住金鈴》（和1978年創作了一幅名為《上課鈴響時》的拼貼），因為當我在卡洛特上學時，老師常敲鈴，那是由一種黃銅制成的，看起來呈金黃色。對我來說那就是個金鈴。在背景上，我畫了座學校，有個鈴高掛着。我看過一幅（老卡洛特區的邁爾斯街學校）的相片，我那時並沒想到它，那就非常象我拼貼畫上的那個。它看起來就象我用照片實物貼上去的，其實我並沒有。它只不過是碰巧畫成了那樣。我敢保證，其他的東西與人物便沒那麼逼真。但那些人物，以及貫穿畫面的象征主義——火車，裸女，面具——在麥克林伯格巫術中均是與福克納的橫濱縣一樣充滿了神秘意味的東西：這些東西隱藏着另一種現實。正是藝術家將它變得真實的：比實物本身更為真實。你盡力以藝術來做到那一點。

我沒有給巫師戴上面具，沒必要，因為他們的每張面孔本身即是一張面具。我們每個人都具有雙重人格。我不想介入心理分析，因為我對此一無所知；我只是走入我的想象。我認爲與奧斯卡·王爾德的話道出了實質，即我們大多數人不得不過的那種生活並非真正的生活。因而，那位女巫將她自己變成了這個面容嚴肅，面具似的人物——你知道，以獲得他們所相信的依附于鬼神身上的那種力量；那種能借助於某種自然的力量去阻止疾病，或當你被砍傷了，能借助它止血。他們相信它。他們覺得，在越來越多的事件中，他們擁有了能象鬼神一樣控制的力量。因此，他們便轉入了一種他們覺得給予了他們那種超力量的生活方式，你知道，就是面具。他們成了與衆不同的人，通過各種儀式開始了在他們生命早期的轉變；利用着古老的力量，依自然而生。

MS：那就是你稱之為自然界的隱秘部分嗎？

RB：只有當我們這樣認爲時才如此。我認爲在科拉德的《隱秘之心》中，他所看到的便是：這些對於西方人來說超理性的種種神秘力量包圍着他。但是對巫醫來說，他只是在按常理行事。他並沒有看到庫爾茲以同樣方式看到的東西。你知道，這就是他以及他面前的那些人所生活的方式。庫爾茲對於那些所能做的唯一的事便是——正如在非洲正在發生的那樣——將那些自然的或非理性的東西轉變爲機械的和工業化的：沿河航行的汽船，行駛着機動車的公路，象在南非擁有的高樓大廈。因而，他們將那些人從本是自然的狀態中抽取出來，放入另一個完全不同的背景。另一方面，[隨着種種轉變]，你不再有那種創造了《杰弗遜·波利》的面孔或雕塑。都消失了——從非洲消失了。如果你未懷有某種信念，以某種特定方式生活，你便不能做到那一點。因此，有了產生於非洲的文章，却不太算是圖畫藝術。它們中絕大部分是印象派風格的，德國的印象派或類似的東西；另一些便是兜售給遊客的那些古老藝術的復制品。

去教化我們認爲是“原始的”人的人是件非常容易的事。人們很快便可學會使用機械化的東西。正象人們正在新幾內亞所做的那樣，你可以在極短時間內將人們從石器時代直接帶入二十世紀。你可以找個小孩，然後馬上將他送入牛津大學，教他怎樣使用洗衣機，教他怎樣扳動機扣而不是用弓或箭或矛去殺人。有人抵制着文明的侵犯，但不是年輕人。奧林普斯山的男女諸神們在面臨着人們已失去對宙斯、波塞爾和其他男女諸神的信仰時，不得不在猶太-基督文明入侵前收拾起行囊離去。在歐畢爾巫術中，你可以發現人們依舊恪守着一套弗洛伊德和其他心理學家認爲仍存在于人們頭腦中的非理性價值觀。如果事情不是如此，我們便不會再有殺人機器，戰爭機器。正如有人所說：“人類仍是只戴着天鵝絨手套的猿猴。”

現在仍然有一些與我們共存的東西，一種我們身上仍未消散的因素——非理性。一個小伙子告訴我他母親去看一個巫師；我認爲這與他父親有關：一場在他父母之間引起的關於他父親的情人的爭論。巫師對他母親說：“對，這男人想殺死你，因為他愛上了另一個女人。”她說：“我該怎麼辦？”于是他列舉了一些他母親知道怎樣在山上找得到的草藥。然後將藥放入他喝的茶中，或是他的浴盆中。巫師說這樣便可以使她控制局面了。她說：“你能與我一起回家，看看你能做些什么嗎？”他說：“不行，因為他（你丈夫）知道我在這兒，他想殺死我。”因此她說：“不，那是不可能的，因為我沒給他講過，他無從知道你在這兒。”他們開始沿着公路走，到了半路上，巫師根本不見了。他們說不出他是怎樣消失的。但當他們到家時，他父親正拿着把大砍刀坐在臺階上準備殺死那個巫師。因此這就是我想講的關於巫師的事。他們以一種常人信仰他們的方式生活着。在西方懷疑主義者面前，他們的力量被削減了。那就是我為什麼說現在他們在非常自我地生活着，因為顯而易見，他們信仰他們自己。

在描繪歐畢爾巫術時，我表達的是我個人的感受，而不是去創造一幅“紀實的”或是任何意義上的照片式的復制品。我確實有一盤採訪一位巫師的紀實性錄影帶。在這種意義上來說，我正在向你描繪我正在搞的發明，但它都是與歐畢爾巫師有關。他們正生活在“不是現在”的現在，因為他們的先輩可能一直是巫醫——所有這些與其他力量相聯繫的儀式，或是對我們絕大部分人來說已不再持有的那種看待世界的方式。但它們是在某種意義上說很初始地存在于我們身上的力量。正如在電影《黑人》中，一個巫師的面孔可能隸屬於一位曾曾祖父。我們把這叫做原始模型，但這對他來說却是個真實的生命！

麥克林伯格並無這種意義上這些人所運用的魔力或迷幻術。歐畢爾巫

術帶點魔力，而麥克林伯格則是那種常常會令我非常愉快的對事物的某種回憶。它們二者都與神話和那種無論它們是多麼獨特與不同，對人類的經驗來說都是帶有普遍性的儀式。

MS：你曾說過：“唔，這些巫師象一個我們的巫師與祈禱婦女間的十字架，我們埋葬了我們所有的巫師，就象他們殺死了所有的野牛，摧毀了我們所有美好的自然資源一樣。”因此我想請問你的是：你在野牛、巫師和祈禱婦女之間作着一個有趣却奇怪的類比。你是以什麼方式看待，認爲巫師與祈禱的婦女與並無善惡觀念，從一開始起便是無害的動物的野牛是等價的呢？

RB：是的，它可以供食用；它是你的衣被。當它被印第安人殺害時，他們敬畏它；他們將野牛看作一種精神力量，就象喂養了它的玉蜀黍或玉米。還有件事：我的意思也就是那一點。那即是印第安人在野牛身上所讀到的，而不是我們所看到的野牛本身。而我們在以一種自然的方式行事的歐畢爾巫師身上所讀到的，也與它們有關。他們生活在一個充滿魔力的世界，而那對他們來說却是極其自然的。一位女士曾送我一件關於圭亞那叢林的一位巫師的東西。他行醫治病；他用某種特定的方式講述着一種古老的非洲語言……顯然，這些已被代代相傳，因為他們這群人在17世紀便已隱居在那個叢林里了；他們在這片荒涼落后的鄉村地帶生活了兩三百年。因此他們與他們自己的版圖隔離已久。但是他們可以拿着任何一種東西——一根棍子——說那是聖物。這就是他們把它歸之為的所在。很自然，我們看野牛；它只埋頭吃草，它並未驚擾任何人。但對印第安人來說，它是他們的食物。在那種意義上說令人崇敬，他們感謝它維持了他們的生命。

MS：當它與社會失去聯繫，或當社會滅絕了它，會對社會發生什麼影響呢？

RB：那麼，當他們開始滅絕時，我們便開始失去了自然的聯繫。我認爲現代人在以各種方式完全地將他自己與自然隔離開；空調、冰箱、各種住房、農藥、以及種種我們覺得保護我們免受其威脅的東西，而那些都是自然。那是堅持表現自己的某種東西。假如這兒發生什麼事，比如說，原子戰爭，我們也許會毀滅，而有一些種子却會開始重新發芽，自然界的萎枯更替仍會繼續。因為自然不會詛咒我們——人類、樹木或海洋。當我們做着這種使我們與自然更爲疏遠的事情時，我們正在將本爲我們身上的一部分的某種東西與我們割斷。

MS：羅米，你覺得假如這種割斷是徹底的，那麼這個社會會失去藝術嗎？

RB：我認爲不一定會這樣，就拿蒙德里安來說，在他后期的作品中，已變得完全與自然對立，有種要將人們拉回倒退年代的力量。你能看到在他的嚴肅作品中這一點得到了證明。它具有完全的非具象派特征。它是一種對數學的放棄。因而，它會是另外的某種東西。但是，比如說，我們征服了一個東西，然後我們又有了艾滋病。我們征服了一個東西，我們又會有另一些東西。另外的事層出不絕。

MS：在你的文章里，當你對卡爾·霍爾提談到蒙德里安時，你覺得其中一種這樣的事便是他建立了一種人爲的道德取向，介於善與惡之間。這一類的極端行為爲正教促着事物。我現在正回過頭來思考着這樣一個問題，當我問你關於野牛的事——也許還有巫師，祈禱的婦女等，對它們不能用簡單的善惡方式加以思考。換句話說，歐畢爾巫術的巫師們（你們認爲是巫師），並不意味着他們以那種方式看自己。

RB：完全正確。自然也是如此！我們認爲暴風雨，或者閃電是邪惡的，但在自然界中它就不是這樣。當壓力積儲起來並需要釋放時，於是我們便看到了暴風雨或閃電，那是自然界加強自己的一種方式。它也許會擊中我們，或是使建築物着火，但自然與那些無關。

MS：因此，當你觀看這些儀式時，你在它們之中看到了隱藏于其中的深層的東西，一些充滿了能量的却無所謂善惡的東西。你不是以那些方式看它們的。

RB：超越了那一點。

MS：正如尼茲西所說的那樣：“超越善惡。”

RB：對。對我來說，它們是超越那一點的。它只不過處在另一範疇，應該換種方式來看待它。當我們稱之爲理性的東西處於支配地位時，很顯然，它們就會消失。但這些是一群仍舊堅守那一點的人。

MS：就你所知道的，你是第一個被他們允許觀看甚至參加他們的儀式的藝術家嗎？

RB：我不敢肯定，但我知道沒有多少人畫過歐畢爾巫術。

MS：那麼，在你創作了它們以後的年月，在創作這批水彩畫的第二天夏天，你意識到自己想創作另一幅有關歐畢爾巫術的作品。我記得第二天夏天你作過一兩幅。爲描繪那個主題，你的頭腦必須處于一種什麼樣的狀態呢？

RB：嗯，那次以後我所創作的作品便沒那麼成功了，因為……我記得曾讀過一篇有關採訪畢加索的文章——他去看一個園丁，拿着丁香花還是什麼。因此他說：“我擁有紫色——它出產於花園——而我却不得不從我的領域中獲得它！”我相信，假如你也處於類似情況，你不得不得到它，那便是這道理！但我不贊同你能在衆多的人中發現的那種態度；而另一些人現在則：獲準來這兒並研究歐畢爾巫術。“我將去那兒，我將與他們交朋友。我將很友善，還將向他們顯示我並不侵犯他們正在做的事。”他們說的種種好話都是錯的。你明白我的意思嗎？最好我做這一點，當我去與那位巫師談。最好

別再驚憂他們，讓他們的地盤對那些人來說是聖地。但我還要說：我們都投下了一片陰影，有時我們顯得很遲鈍。我覺得這就是歐畢爾巫術——它們是我們陰影的一部分。我的那一部分已消失，或被毀滅了。那個我已經死了。我想我們有很多的“我”——有時我們進行反思時就會發現這些事并非在理性的思考之列。

MS：無論在哪種形式的藝術中，能找到仍然與那一點保留聯系的藝術家都是極不尋常的。我在《紐約時報》上讀過一篇采訪尼日利亞人阿莫斯·圖圖拉的文章，他寫過《棕櫚酒醉漢》。他便堅守了那一點——那是他的一部分。他的作品便產生于那種精神之中。

RB：對極了。他不必去考察，那本身就蘊含于他身上。鬼神對他來說就和人一樣真實。在非洲，當先人來訪時人們會制作一些雕塑。這些先人已死了幾百年了，但當他們想回來時雕塑仍等着他們。那些雕塑是一些他們能夠充盈于其中的容器。但我們的理性却告訴我們，他們不可能回來。

MS：真有趣。在一個時刻，你帶着半信半疑的態度，看到將月亮裝在一個項墜盒里，將它扔出來，它變成了太陽那令他們自傲的景象。在另一種方式下，你能停止你對它的不信仰。現在還是回到你與歐畢爾女巫、蛇和其他動物的奇遇上去吧。

RB：她說蛇身上有種邪惡的東西。但另一方面……我想每個人都會害怕的……我想這存在于每個人的基因中——當類似于泰蘭諾索魯斯·列克斯的東西向我撲來，或……16和20英尺長的鱷魚從旁經過時。其中一個這樣的東西抓你。或另一些會飛的東西。我對那種情況一直心存恐懼。我小時候有一次正在卡洛特住所的院子里逗小雞玩。一只母雞飛撲過來——我猜想它認為我在傷害它們。你知道，從那時起我就對小雞很害怕。在匹茲堡的那些年月，他們總要買活仔雞，然後擰它們的脖子。家家戶戶門前都放有桶，以便它們在做最後掙扎時，它們不會滿地滾。所以腦袋啦或類似的東西總讓我感到惡心。甚至成年以後，我也從未象他們那樣去擰仔雞的脖子。你知道，它總象這樣蜷曲。

MS：你年輕時，記憶中有没有過害怕黑暗的經歷？

RB：沒有。因為當他們要出門時，我母親會告訴我——那時他們沒請照看小孩的保姆——她會說：“你知道天使就在這兒。到處都有他們，你不必害

怕。”所以我從未害怕過黑暗。

MS：還是回到歐畢爾女巫上來吧。你害怕那些看不見的東西嗎？

RB：象鬼神或類似的東西？

MS：先人……

RB：能看見一個倒是很有趣的事。你知道，他們并無意要傷害你。

MS：我的朋友阿尼·勞倫斯告訴我科利福德·布朗在車禍中遇害那晚發生的事。馬科斯·羅奇告訴阿尼——馬科斯在芝加哥一家旅館的房間里，遠離事故現場，我想——卡利福德來向他道別。

RB：嗯，我有過一次類似的經驗。娜內蒂有一個很親密的朋友，她曾是阿文·艾利舞蹈中心的頂梁柱舞蹈演員。她從舞壇退役後，在紐約市立大學任教。她是舞蹈界頗有影響的人物，人們都知道她——她叫蒂爾瑪·希爾。大約在凌晨2點或2點半時，我的電話響了。所以我就去回電話，是個名叫瓊·桑德拉的女人打來的，她正在大都市博物館工作。她邊哭邊說：“蒂爾瑪死了。但別告訴娜內蒂。”因為她們是好朋友。我就問發生了什么事。蒂爾瑪去費城看望親戚，她回家時非常疲倦，那時她正在烹火雞，于是她睡着了。仿佛是爐子什么的燃起來了，她被窒息而死。于是我問這是什麼時候發生的。她說大約10點左右，她已死了。所以我立刻起床，走到廚房里。我有個鐘，鐘正停在10點15分上。因此我修了鐘——那時已是3點。

線索有點中斷了，因為她父母死了。他們費了些時間找到她的第一代表親，以證實身份啦等等。所以葬禮是在她死后大約10天或幾天才舉行的。我應邀去了墓地并致挽詞。然後我回到家。鐘又停了，停在10點15分上。

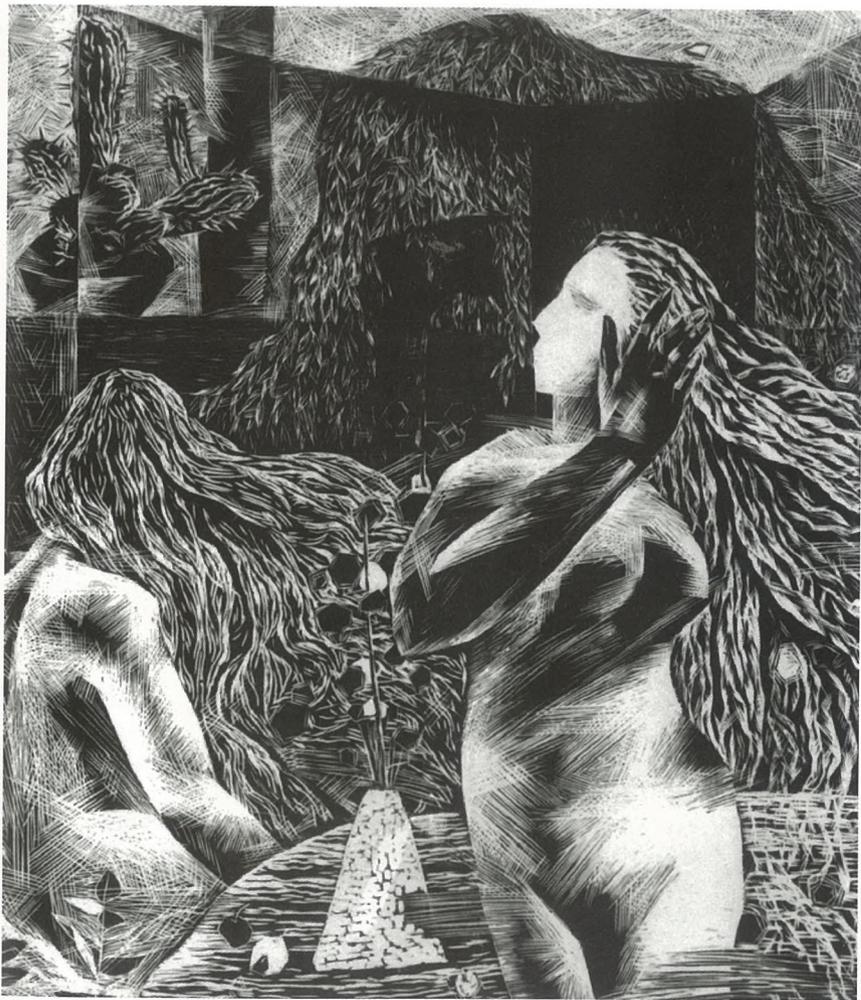
MS：羅邁爾，你長大後，或任何時候，曾偶然遇到或看到一具尸體嗎？

RB：噢，有的，有過幾次。我記得小時候住在第140大道時，有一次正在向窗外看。當一個男子正穿過街道時一輛轎車撞上了他——他被輾過，倒下了，隨即死了。這個開車的男子，也許是個男孩，有點醉。他是個身強力壯的小伙子。他將頭在欄杆上撞了幾次，然後坐在那抽咽哭泣。

在匹茲堡，有位艾思·科林夫人；她女兒正與這男子在一起。她開槍殺了他；我聽到了槍聲，因此我們便趕到那兒。

MS：她殺死了他嗎？

RB：是的。她殺了他——這位女兒。



春(木刻) 蔡長剛
SPRING(WOODCUT)
CHAI CHANGGANG

MS: 在你親近的人死后,你曾在夢中見過這個或聽過這人的聲音嗎?你母親……

RB: 嗯,有過類似的經歷。你知道,那有點奇怪,就象在過去。你知道,發生了一些其他的事,與死者無關。我的意思是說,夢會與別的事聯系起來。我不知道它們的含義是什麼,我都忘了。我有個小冊子,我說:“無論我夢到什麼,如果我記得,我想我都將它畫下來。”

我畫過的其中一幅是個警察。二十年代時我還是個小男孩,一些警察穿着皮護腿,朝這邊走來。相當一部分人站在水中,水齊到這兒,也許有點象海洋。他們全都立正站着。那個隊長,也許是個上尉,站在前排。我所記得的就是這麼多。我根據那個夢作了幅畫——一個草圖。一個人所做的夢總是很難奇的。你夢到一些事,然後當你起床後,你已遺忘了,就象時光的消逝一樣。

MS: 對,你很快便遺忘了。有過對死亡的恐懼嗎?

RB: 有過[笑起來]。我想說,我要盡可能的待在這兒,那真是未可知的!

我們不是在那種文化背景中長大的,如日本士兵,他們參了軍後,人們為他舉行葬禮,你明白嗎?這是不同的事。作為一名藝術家,你所必備的一個素質便是對生命的崇敬感。

MS: 對。在其他紛擾繁雜的事物中。

RB: 對。我在西班牙時,那兒正舉行一個軍隊葬禮。我停下來看。有一群士兵——我猜是為弗蘭克的一個將軍舉行的隆重葬禮,我不清楚。他們正在奏樂——你知道他們是怎樣行進的[哼着哀歌]——他們沿着一角走,整個隊伍。然後這些人開始用軍號演奏一首吉普賽曲子!這只長長的軍樂隊,不象路易斯那樣用一只手拿號演奏。它的演奏家哈尼伯爾:這些人正拿着軍號穿越阿爾卑斯山。我身後站着位英國紳士說:“生命是有代表性的!”我只得說:“我覺得你說得對!”我認為:生命總是存在於死亡面前,因為我們一出生便開始一步步接近死亡。只是那是個連續統一體。

MS: 你所創作的新一奧斯林斯場景與斯托利維爾的破屋場景所表現的是同一個主題。我想它們是一回事。

RB: 你疲倦了,我們去娛樂娛樂!

MS: 好吧。或者來一個愛爾蘭式的守靈!

出航者的回歸: 1976 - 1988

大多數藝術家,就象花朵,找一些地方生根,尋求世界的隱義,就如詹姆斯·喬伊斯在都柏林所做的,或是攝影家瑪修·布拉第為內戰所做的。我的根在北卡羅林納州。我描畫我小時候時看到的人們所做所為,如他們晨起的方式。但我却希望它含有更多的東西。

——羅邁爾·伯登

到了1976年,隨着在我記憶中也是少有的,在兩年舉辦了兩次《布魯斯主題》的畫展並獲得了巨大成功,而且處於他創作精力的鼎盛時期,伯登開始了他生命中和藝術上轉向先輩的土地那個漫長航程的回歸(非洲-美洲人,切洛基印地安人,美國南方人,非洲-地中海人以及非洲-加勒比海人)。在北卡羅林納州夏洛特的明特博物館舉辦了畫展(《卡羅琳娜的呼叫》被收購,還有1975年創作的《布魯斯主題》中的精華之作)一年之後,伯登應邀於5月回到家鄉商談將他的拼貼作品安置在明特博物館的永久收藏品館事宜。

將《卡羅琳娜的呼叫》與伯登1964創作的投影圖《儀式的盛行:洗禮》放在一起,立刻就能很清楚地發現,伯登巧妙地對這一主題做了變異。儘管主題也依舊是洗禮,而藝術家對新作品在色彩與形式上的處理卻給它增添了一份共鳴感。正如阿爾伯特·馬累所評價的那樣:“畫面上的人物暗示了在住所附近的教堂里做禱告時那一度誠入神的時刻。”然而同時,因在哈林演奏的一首鋼琴曲(由詹姆斯·約翰遜作曲)而聞名的那幅畫的標題,暗示了那些動作和姿態與舞廳,備有電動唱機的小酒吧,下等低級的小酒吧以及廉價小酒店的某種聯系。所以,甚至當這些人物在暗示人們那是周日早禮拜儀式時,也帶有周六晚間儀式的某種泛音。

在多爾·阿什騰看來,《卡羅琳娜的呼叫》,象《布魯斯主題》的其它拼貼一樣,帶有濃厚的爵士風格:“場面相當開闊,在鮮紅色背景上布滿一系列形象和動作。頭是由面具制成,面具帶有種不尋常的表情:藏而不露却感覺得到。手正在做一個芭蕾舞動作。當你的眼睛在畫面上來回掃視,適應了畫上所重塑的空間與比例時,會發覺前景與背景不斷交替重合與分離。”

儘管這一時期的作品有值得贊頌的特征,重返夏洛特却使伯登有種惘然置身于他鄉的困惑和不知所措的感覺。那個他小時候玩耍于斯的二十世紀初的夏洛特已發生了太多的變化。深鎖在他記憶中的那些景象——他的曾祖父母在格拉罕街靠近鐵路高架橋的木結構房子,邁爾斯街的學校,瑪格諾麗亞工廠,他曾受過洗禮的教堂,以及邁爾斯街的學校都已蕩然無存了。在《夏洛特觀察家》的記者陪同下,伯登駕車緩緩地沿着格拉罕街搜尋着那些他曾是如此熟悉的路標,但却毫無結果。他只看到空空如也的停車場和公告牌。當經過兩座木結構房屋時,伯登感慨道:“就是這種房子。都已不在了。一切都毀滅了。”

甚至連西商業街上那古老的美國制幣廠在大蕭條時期也不得不被夷為平地而讓位於正在擴建的一個郵電局,拆下的磚石以950美元被洪水沖積平原上,在伯登參觀時已是整個夏洛特市最富裕的區域之一。它經重新選址,復原,被改變成為了一座藝術博物館。新建築裝飾得極具品味,儘管1967年又加築了一部分,使展廳面積擴大了一倍,它仍然保持了原來的風貌。但是對於伯登來說,那種修復的真實性只不過增強了那種超現實感:它是老建築建在不恰當的地方。那個曾與他的表兄斯賓基·奧斯騰一起在臺階上玩耍的男孩現已老了50歲,成為了一名聞名全國的藝術家。但如果那種經歷是令人迷惑的,那種感情是超現實的,伯登倒顯得極樂意去接受它。

那次故地重游是他以後旅程的出航儀式。伯登常常將繪畫比作是一種再發現的奧迪森航行:“假如你是位藝術家,你做一次充滿奇遇的旅行,你返回後對你所到之處用形狀和色彩做描述。”對已不存在的那個夏洛特,伯登幾年後說到,他已無需返回,因為他從未離開過,“除了身體。”隨後,伯登別具特色地用一種形象化的方式綜合了他的整個的經歷:“近段時間我總在想立體遠鏡的問題——我小時候用的帶木柄的那種。你放入兩張相同的畫片,然後從鏡片看去,你的雙眼將畫片變成了一個三維畫。我將左邊的畫片看作我的童年,右邊的畫片以我現在成年人的眼光來看待它。我用一種很折衷的辦法極力將兩個圖象綜合成一個。”伯登的“相當折衷”的辦法便是在拼貼上作畫,他稱之為“將某物塗置在另一物上”的藝術。

象伯登生命中許多其他的旅程一樣,這次重返夏洛特在他設法創造性地吸收它所帶給他的感觸中扮演了重要角色,它為他在藝術上的更新打開了契機。他將繼續創造和再造一個在許多方面看來根本未存在過的麥克林伯格,一個對任何一種文化都不陌生的典禮和儀式的世界,且並不否認它的南方黑人特質和黑人主題的盛行。

“在我們與我們的自我之間立着一扇很沉重的門,”伯登說。他引用文森特·凡高——他的身世與作品每每令他感動——來闡釋他的觀點:“如果我看一本凡高的作品集,我首先看的是《吃馬鈴薯的人》。然後我看他到了巴黎並遇見了蘇拉。此後他便成了我們現在所知道的凡高。換句話說,他經歷過了一些事情,而他又給予他一種動力使他堅守自我。”羅邁爾·伯登, H·伯登和羅莎·肯尼迪的曾孫,在夏洛特黑人社區兩個德高望重的老人的記憶中仍是個小男孩,現在已成了藝術界長久以來所一直敬重的老伯登了。他現在已成為新一代的夏洛特人中蜚聲全國的人士了,他們象歡迎一位游子一樣慶祝他的歸來。

回到紐約後,1977年4月,伯登的都市街景的綫條畫——象1964年投影圖——《街景》和《鴿子》那樣的懷舊作,在理查德·里特的《美國的欲望》遺作展之後受《紐約時報》委托而展出。里特的選展作品是《黑人男孩》,出版於1945年的作者自傳的延續。伯登的繪畫與里特的充滿憤怒的預言不謀而合(“享受詛咒他的文化,看見對廢物的那種貪欲正是這個民族對他的呼吁視而不見的原因,也正是在他的靈魂深處掀起軒然大波的原因”),但是伯登作品中的人物,不象里特那些怒氣沖天的人物,並不正視觀看者,相反,他們均聚精會神於坐在面前景左邊的過道上的貓身上。

在1977年5月展於科第爾·艾克斯特隆的《奧狄修斯拼貼》,標志着伯登開始回歸到他1949年創作的水彩畫《艾利亞德變體》的關於荷馬史詩的主題,但在處理上又存在着很大的差別。那些有關《艾利亞德》的水彩畫具有彩色玻璃那種五彩斑斕的質感。筆法的處理上也帶有受印象派啟發的痕跡,而主題的表現幾乎是以幾何圖形來完成的。如果說伯登的二十幅《奧狄修斯拼貼》比他1949年創作的水彩畫與《艾利亞德》相比在主題上更貼近荷馬的敘事詩《奧狄修斯》的話,他只是用開玩笑的手法處理了這首史詩,仿佛荷馬曾是地中海-非洲的一位吟游詩人。在作品處理上,伯登過於貼近已故的馬蒂斯的《爵士樂》和採用表現海底的剪輯圖片。從某種意義上說,如果伯登更好地仿效馬蒂斯在文學上的處理手法,他也許會做得更好,因為馬蒂斯在三十年代中期為有限版本俱樂部所做的剛釋詹姆斯·喬伊斯的《尤里西斯》中,並未給出半點暗示表明他讀過喬伊斯的作品。

約翰·魯塞爾在《紐約時報》以非常贊賞的口吻評價了《奧狄修斯拼貼》,他同時也承認,如果一個藝術家準備冒雙倍的風險援用馬蒂斯的方法去創作《奧狄修斯》的話,那將是輕率的行為。魯塞爾寫道:伯登與其前輩相形之下並未顯得黯然失色,相反,透過他那十足的藝術想象力,他設法使我們看到了他的那些如發現友般友善的偉大的前輩。“例如,他塑造的那位乳房高聳的諾西卡。當我們發現她被處理成一位黝黑秀麗的人兒時(順便說一下,她正在滔滔不絕),我們並不會感到奇怪。同樣,當伯登的作品顯示奧狄修斯正帶着她離開某座摩洛哥人或突尼斯人居住的城市時也不會困擾我們。在這種情形下,想象便是一切,伯登先生在他的世界中用想象牽引着我們。”

伯登將這些《奧狄修斯拼貼》按比例大小大致分為兩類。這二十幅中的十三幅,用他的標準來說,是處理成大比例的那種,32×44”或36×48”。其餘的七幅是12×15”的。

這個系列的作品質量參差不齊。小幅拼貼中的其中兩幅,《重返艾薩卡家園》和《奧狄修斯的致敬》無疑是成功之作。第一幅表現的是奧狄修斯的船駛進港灣的景象;第二幅則是表現的請願者即將被處死的場面。在那些大幅拼貼中,伯登在他1969年稍小些的作品《向平托里奇致敬》上經重新加工創

作的《奧狄修斯的歸來》(向平托里奇和本寧示忠),是一幅無可非議的出色之作。《海中的女神妮蒙芙》和《奧狄修斯向諾西卡告別》也有此感。但是有關奧狄修斯其他歷險記的拼貼作品——例如,有關塞克洛普斯;有關巫師瑟斯,他將他的同伴們變成了豬獠;到幽靈世界的旅行;從塞勒到查利底斯的航程;或者是太陽之神的牲畜——盡管在那些鉛藍或火紅的色彩中顯出幾分表現力,構思或處理却也并不盡如人意。伯登作品中的人物有時彷彿隱匿在了枝葉蔥鬱的景色中(盡管他對作品的主题相當自信),就如在《吃蓮者的樂園》中出現的那種情況一樣,使其作品多少受到一些損害。不過,話說回來,伯登的感覺是緊貼着荷馬史詩故事的綫索的,就如奧狄修斯在(在伯登的畫面上也確實如此)《海妖塞壬的歌聲》中被系在船的桅杆上一樣。那些描繪變形的拼貼(例如,在《瑟斯將奧狄修斯的一個同伴變成了豬獠》中)冒着險試圖去詮釋文學作品形象。

從整體上說,伯登的那些涉及人類的主题往往最具雄辯的表現力。其中一兩幅,表現非洲海灘上的格斗場面,以及匆匆逃離加勒比海海岸的情景,是伯登這一年代的精華之作,在一封贊揚信中,伯登的表兄愛德華·莫斐很精練地概括了伯登從《艾利亞德》到《奧狄修斯》的進步。他寫道,早在三十多年前伯登就已簽訂了受雇合約,試圖“以藝術的方式來表現一個奧狄修斯的巡遊。”他已經“造出了花名冊,但還沒有工作人員”,并在大海中迷了路。“現在他已製造了海岸,引導着航程,點亮了測程儀,為推動艦首而活着。”

為了1977年5月上旬舞蹈設計家丹尼·邁克肯提爾的舞臺劇“先輩之聲”的首演,伯登設計了一個令人難忘的舞臺前臺幕布。那臺戲由阿文·艾利美國舞蹈劇院承演,在紐約的城市中心演出。安娜·基塞爾戈夫在《紐約時報》的一篇採訪中評論到:“先輩之聲,是非洲的一種儀式的抽象化表現方式,而這抽象之處從一開始羅邁爾·伯登的那些優美的葉飾前臺幕布和非洲造型中就表現無遺。舞臺上‘儀式’的主题便是組成世界的四種基本元素——土、水、氣和火。”

1977年11月29日發行的《紐約人》號上刊載了由卡爾文·托姆肯斯撰寫的一篇名為“從另一些事物中發掘某事”的有關伯登的重要的人物簡介。那個標題很貼切,因為它不僅給伯登的作品作了一個界定,而且也間接提到了伯登整個生命與藝術中所關注的東西的一個日程表。這篇簡介以對1975年在科第爾-艾克斯特隆舉辦的《布魯斯主题》畫展的開幕式的描述而開頭,以一首爵士樂五重奏和一名爵士歌手而作結。托姆肯斯接着勾勒出了伯登作品中與奧德塞的地圖,標出了他曾逗留過的城市和地區:卡洛特、匹茲堡、哈林、巴黎以及卡納爾大街。那是件很出色的作品,它帶給伯登某種啟迪;他可以繼續創作一套新的形象化的拼貼以替代某個輪廓。

從1978年春天到初秋,他創作了一個包括28幅作品的一個別出心裁的系列拼貼,每一幅都獨具特色,然而放在一起,便構成一幅伯登在麥克林伯格渡過的童年時代與在匹茲堡渡過的青年時代往日軼事的完整圖景。象往常一樣,伯登在這一年的初秋從聖馬丁返回以後,阿尼·艾克斯特隆拜訪了伯登的工作室。象14年前的那些投影圖一樣,這一統化的主题是由艾克斯特隆提出的,他建議說發表在《紐約人》上的那篇文章所提及的那些往事的記憶能給這次展覽以某種造型。隨後伯登與阿爾伯特·馬累合作創作了一系列短小的敘事作品,每幅拼貼敘述一件事,伯登將故事簡介寫在那個巨大的科第爾-艾克斯特隆畫廊的牆壁上。馬累向伯登索要了他所收集的具體人物與場景的材料,為它們尋求一種敘事的風格,然後使他們和諧地結合成為一個系列。

畫展的標題:“輪廓/第一部:二十幅”理所當然地暗示了還有續集。畫展“輪廓/第二部:三十幅”差不多是三年以後,1981年舉行的,那時那個畫廊已遷至東75大街的417號。這個新的兩層樓的展廳與瑪第遜大道的藝術館的面積完全匹敵,但它的磚牆却不易書寫那些敘事故事,只好印在作品目錄中的作品後面。

將兩個系列作品放在一起,它們編織了一個奧德塞從麥克林伯格到匹茲堡到哈林的神話。然而,從某種意義上來說,它們的真正主题是時間,“在《四個五重奏》中T·S·艾略特談到時間,伯登說,“關於你是怎樣不得不回到你初始的地方又獲得頓悟的。那些無足輕重的事被抽象去了,另一些事的涵義變得清晰起來……我的曾祖父的花園,用籃子賣辣椒醬的婦女,曾一起與我做禱告的小女孩麗莎,都在我腦中留下了深刻的印象。”

例如,“第一部:二十幅”,包括兩幅題獻給一位名叫莫德爾·斯麗特的拼貼。“阿爾·馬累問我她是干什么的,我便告訴他關於她的情况:她是一個靈巧的園藝匠,她丈夫死后便獨自經營着一座小型農場。我小時候每次經過她家時,她準會說:‘喂,這兒有些黑草莓和藍草莓;給你的祖母帶去吧’;或說:‘這些花兒送給你。’後來阿爾為我精簡了這些素材。”當這一系列作品裝框後,艾克斯特隆回憶到,伯登拿着一把刷子,相當優雅而沉着地畫着,使人禁不住覺得他已為此做了數年的準備。在那幅題為《莫德爾·斯麗特夫人的魔術般的花園》、一幅在那些年代具有伯登那種署名式風格的驚喜之作後面,是關於往事的記憶:“我仍然能夠聞到她送給我們的那些鮮花的香味,品嘗那些黑草莓。”對這些故事和軼事的補叙無疑給這些拼貼帶來某種局限(最終,那些作品還是沒附上那些敘述而陳列在博物館或家里)。不管怎么說,個人的回憶錄都加了一些——伯登自身的——音樂的泛音給歷史,給他了解的人以及所有全人類。那正是那次重返卡洛特使他相信他所失落的

東西。

在伯登一生的所有個展中,可能“輪廓/第一部”是最具連貫性的。他在情感的駕馭方面自由奔放,卻從未摒弃那種帶有分析性的精確。正如希爾頓·卡拉摩所說,它是將立體派的構造語言與具有個性的,文學性與經驗性的東西的大膽合成——這是不同尋常的,因為“它使伯登先生能够做到許多現代藝術所無法表達的東西。”當他運用對現在來說藝術家搞拼貼已熟悉的種種手段時,卡拉摩繼續評論到:“那些材料到了他的手下都變得富於美感且令人回味起來,而且還具有一種鮮明的色彩感。描繪鄉村所用的綠色幾乎到了一種不可思議的程度,而其內在所表現的淡淡的浪漫色彩也只有記憶才能賦予它,”卡拉摩杜撰了一個極貼切的詞來刻畫它:“拼湊立體派”,以此來為伯登1970年創作的一幅具有民間藝術特質的作品《鑲貼被》正名。在此,卡拉摩很敏銳地發現了伯登所以能創作那樣一種極特殊的混合畫的秘訣。“這幅鑲貼被,就其本身來說,實際上還是一種原始的立體主義;而它的運用,既使得藝術家能在他記憶的王國里縱橫馳騁,又能遵循藝術的基本法則。它喚起了人的某種聯想,使人產生某種聯想,同時它還——由于拼貼本身與立體主義的源起之間那種密切關係——為表達那種經歷而提供了某種結構。”

《瑪米·科爾的起居室》是一幅關於斯托里維爾的景色的作品,畫面上三個土耳其宮女以一種環形方式布局,她們正在等待她們那些有錢的主顧(故事的敘述這樣寫到:“她的住所非勞力階層出人之處。”)這是伯登具有立體派的精妙性與極富敘事色彩的有機結合的一個絕妙的例子。在較為靠近右邊的地方,有一位裸女第一眼看去極象是第四位宮女,然而從比例和畫面背景就可以很清楚地知道她只是靠窗下面一幅畫的一部分。在左邊,伯登描繪了一幅酒瓶,酒杯和梳妝臺上的臺燈的靜物圖。另一幅高腳杯和大嘴杯的靜物則安置在圓桌上,圓桌旁正坐着那三個女人。隱藏在這形形色色的圖形之後的,是一個精心構思的由垂直綫、水平綫和斜綫(鋼琴和鍵盤上翻的斜綫被處理成一個傾斜的長方形以抵消網格的那份嚴謹)組成的網絡。他將拼貼的表面在同一平面上聯結成為一個整體,因而達到了一種閉合的效果。《瑪米·科爾的起居室》是一幅小型的經典之作。

在回顧伯登的作品時,卡拉摩很敏銳地指出:“輪廓/第一部”是一部無以仿造的場景。“在每一部自傳中,在一系列引人注目的形象中,往往是早年的那些最栩栩如生……但是,在作為一個藝術家的生涯中,那些更複雜的經歷能有效地以這種方式涵蓋嗎?伯登後半生的歲月使他的敘事藝術作品面臨一場考驗——“最嚴峻的考驗。”

從卡拉摩所持觀點的範圍內看——即伯登的藝術是被看作立體派語言和敘事動機相結合的產物——他是對的。伯登對於麥克林伯格的記憶比起匹茲堡或哈林有一種更深厚的感情因素在里面。“輪廓/第二部分:三十幅”,為首的四幅集中表現了伯登的告別南方(《別了,魯魯》、《杰列米亞先生落日中的吉他》、《離別序曲》和《賣辣椒醬的婦女》),接着便迅速轉向哈林,最后是紐約,因而有的作品場面壯觀,有的却參差不齊。《離別序曲》是一幅大型(48×36”)拼貼,包含了伯登的那些經典的南方人物肖像:沐浴的裸女和在場的一位老婦人的身影,臺燈、大肚爐以及火車——由一扇窗裝框——烈日下鳴駛過田野。這是關於它的記憶:“她穿着最好的衣服來到車站給我送行。當火車開動時她沿着火車跑起來以吻別。”

有關哈林的拼貼——特別是《哈林的蘇珊娜》(40×30”)以及與轉向表現北方的《離別序曲》有着相同的人物肖像,還有《遠離曼哈頓的背影:風雨欲來》(40×30”),表現的是一位老婦人在哈林一房屋頂上為一個小女孩撐着傘的情景,天空在閃電中閃爍着,而漸漸聚集的烏雲又帶來了天昏地暗——這些都是優秀作品。只有三四幅(《入睡時的杰克》、《海倫》和《曼哈頓》),以一種夢幻般的水彩效果暗示着這個繁華都市的輪廓;還有《排演大廳》,顯得綫條式的,粗糙,倉促,幾乎像個簡圖)有幾處欠佳。然而,與那些上乘之作相比,任何的一點收筆便顯得更為突出了。

在關於哈林的拼貼中,最具自傳意味的《繪畫的藝術家和他的模特兒》(44×56”)是伯登獨一無二的首幅在他那位于阿波羅劇院之上的工作室中用了花飾創作的作品,在那兒他和山姆·蕭每周都要去畫那位模特兒(畫布不再是空白的了)。那也是僅有的五幅伯登將他自己的形象運用于作品中的其中一幅。在那幅作品中,他用他自己的形象去揭示藝術家的面部特征;面孔是棕色的,而拿着刷子的手指被涂成綠色。其中潑色的技法摹仿了畫架上的作品《拜訪》中的綠色的運用。藝術家和模特兒分別站在畫的兩端,藝術家面對着訪問者,模特兒的臉轉向一邊。伯登的寓意也許在于:“將你的眼睛盯着畫面;能量去了那兒。”

另四幅拼貼“自畫像”也是隱晦的。《匹茲堡的記憶》(1964),是一幅兩個少年的頭背對着一個工業化的背景(一架鐵結構的橋,一輛棚車,一個大火爐烟囪,和一個暗示着通道的電綫網)的集錦照片,它被解釋為伯登本人和他在東部解放運動中的一位好友。伯登的面孔在左邊,有個又大又圓的腦袋,一只大耳朵和一只大鼻子。眼睛與嘴巴彼此相沖突,具有伯登早期投影圖時期的那種署名式風格。一只眼睛是圓的,也許還帶有他的曾祖父的那種有穿透力的凝視的眼神;另一只眼睛,從另一張不同的照片上剪輯下來的,則具有回顧意味。嘴被裁成一個微笑的樣子。他的旁邊是他同伴的腦袋(比爾·肯內文),戴着帽子,有一張拉長的臉,手支在下巴上。《兒時記憶》(1966),畫面上是一個手拿玫瑰的小男孩牽着一個盲人吉他手,是伯登記憶

素材中精華的形象化——後來他告訴我——是關於路瑟維爾、西瓜蛋糕和約翰遜夫人的丈夫的；《三個民間音樂家》(1967)畫面上右邊有個班卓琴手，他的那張圓面孔便是效仿伯登的。最後，1978年創作的《祈禱的婦女和聖母》，描繪的是被一條溪流(血水之流；河水之流)截斷的南方樹林背景中的一種初始儀式，其中包括一個從溪流的對岸上觀看的小男孩的形象。這個男孩便是羅邁爾；他曾這樣告訴其他人，而他也目睹過這樣的儀式。

這種偵探作品超出了詮釋伯登的藝術的那種傳記興趣。如果說他將自己的形象運用了那五幅拼貼中是真的話(除了一幅外其他的都確定無疑)，那麼就可得出一些結論。伯登將他的形象運用于他的作品中以表現籠罩于他身上的那種神秘效果；觀看一位祈禱婦女正在蹂躪一位聖女的神秘場面；聽一位盲人算命者創造的神秘音樂，他的手指偏離了琴弦，仿佛是被風推動着；澄清畫在空白畫布上的那份神秘。他不斷將他的形象用在作品中以證實控制這種神秘形象的那些方法；在藝術中，在畫布上，將一些東西加在另一些東西之中。它做到了伯登常說的藝術應達到的——慶祝勝利。

在1979年12月至1980年1月中旬，伯登的一個水彩畫和拼貼畫展在密歇根市伯明翰的謝爾登·羅斯美術館展出。那些常帶有拼貼成分的水彩畫，是前一年的夏天在聖馬丁創作的。那些拼貼畫的尺寸有的小至5×9"，主題主要是表現南方的。三個月後，從1980年的3月29日到4月19日，羅斯美術館舉辦了一場包括二十幅拼貼作品，題為“羅邁爾·伯登：爵士主題”的畫展。其中十八幅是以小型比例創作的尺寸為6×9"或9×6"，就象那幅很絕妙的《獨奏》，是一個長號手的肖像；或是象《斯托里維爾》，描畫一個嘴刁香烟的鋼琴演奏家，雙手正按着琴鍵，背則正對着兩個宮女。《吉它演奏》是另一幅小型珍品，它具有1975年《魯布斯主題》的那種精緻與精確。那兩幅大型拼貼，《男高音演唱現場》和《重演》(兩幅均為18×14")，也同樣具有這種精確性。在伯登大量的作品中，他運用他在《魯布斯主題：第二合唱》系列畫中所運用的那種紙上油畫技法以力求達到一種更為自由和即興創作的效果。

羅斯美術館與伯登的關係始於七十年代初期，是由那位收購了《街區》，後來又將它捐贈給大都市藝術博物館的山姆·蕭將他的作品介紹給它的。羅斯收購了伯登的作品，并于1972年3月在底特律的中部地球美術館的開業展上展出了這些作品。他分別於1976年、1979-1980、1980年至1987年12月及伯

登去世後不久在位於底特律近郊的伯明翰的新畫廊為伯登舉辦了個人作品展。那些水彩畫幾乎是清一色關於加勒比的主題；拼貼則是麥克林伯格或爵士樂主題。

由於這個原因，當為在夏洛特的明特博物館舉辦的那場具有里程碑意義的“羅邁爾·伯登：1970-1980”回顧展選擇作品時，展出的56幅作品中大部分出自那些從科第爾-艾克斯特隆畫廊購畫的收藏家之手，但也有相當一部分出自密歇根的那些從羅斯美術館收購作品的收藏家之手。

我最後一次在伯登的工作室見到他時，他說：“那些偉大的詩人總是寫關於春天的詩，因為年復一年，人們已忘了春天是多麼美麗的。”海明威曾在《一個變動的節日》中如是說：“每年，當樹葉開始飄落，樹枝在寒風與冷冽的日光中變得枯瑟起來時，你身上的一部分也枯死了。然而你知道，春天總會回來的，就象你知道河流在凍結以後總會消融一樣。當淒風冷雨降臨，使春天消逝以後，就象一個年輕人莫名其妙地死去一樣。

“但是，在那樣的時月，春天最終總是會出現的，只是在那它經歷千辛萬苦的周折中總會讓人害怕的。”

伯登的春天終於在1988年來臨了。直到他最後一次住進醫院的前四天，他仍在不綴地創作。1月26日，魯塞爾·高恩斯駕車將羅邁爾和娜內蒂送往紐約醫院。在醫院里，伯登感謝高恩斯為他所做的一切，並且告訴他說生命中總有一些事需要一個獨自去完成。第二天，伯登病痛發作，進入了昏迷狀態。六個星期以後，大約是3月12日星期六凌晨1點左右，伯登走了。去世時他76歲。

1988年4月6日，在聖約翰天主教堂舉行了頌揚伯登的盛大的紀念活動——人們祈禱、致詞、跳舞、演奏音樂。其中，杰克·麥克林演奏了無伴奏的中音部薩克斯管樂曲獨奏。號角那變換着的哀訴聲、頓足聲和吟唱聲回響在肅靜的天主教堂，演奏并喚起着一曲悠長的布魯斯史詩：從破曉時分駛過北卡羅林納鄉間的鐵藍色的火車的鳴笛聲，到匹茲堡鋼鐵廠午飯的鳴號聲；從穿越大西洋駛向列哈佛的輪船的長笛聲，到在沙弗演奏的大型樂隊和午夜在哈林的明頓演奏的五重奏。所有這一系列自然而然的即興創作最後演變成一個旋律，伯登的那首“海風”，以贊頌美國這位最杰出的拼貼藝術大師之一的魂靈，一位全人類的永恒的藝術家。



幻(木刻)
馬杰
FANTASIA
(WOODCUT)
MA JIE

羅邁爾·伯登作品選

THE WORKS OF
ROMARE BEARDEN

