

道德目的 英雄主義和現代藝術

(美)安德魯·卡更恩 著
陳恩深 譯

要成為一名真正的藝術家，需要的不僅僅是勇氣，而且還需要比勇氣更多的東西——隨時得準備將自己置身于嘲笑之中。

——莫里斯·路易斯(1961年)

道德是對我們人類基本東西的自我肯定，道德作為純粹的自我肯定的重要形式是絕對的。

——保爾·特里克(1959年)

依人之天性，我是享樂主義者，而不是道德家。盡管我崇尚個性，的確顯得有一些與眾不同，但我從未把自己看成了什麼英雄。那麼，為何總有什麼力量不停地驅使我寫一篇論述有關道德和英雄主義的文章，尤其是在現在這個對以上兩者都沒有興趣的時代寫如此之類文章呢？面對諸多寫作上的困難，我禁不住連問自己好幾遍。通過長時間輾轉反思，我意識到我自己已經到了非寫不可的地步，最終只好決意完成這一艱巨的任務。這主要有兩方面原因。其一，我認為，人類社會中有很少的東西可與藝術中表現人的偉大的少有典範相提並論。其二，我越發相信這些藝術傑作只能是由受崇高道德目的驅使的偉大藝術家才能創作出來。從某種意義來說，此文是針對最近時期的藝術缺乏道德目的而發。但更為重要的是，它是對兩位藝術家的崇高和偉大的反應。

幾年以前，一次偶然的機會，我又再次看到了杰克遜·波洛克的作品《一》(One)(作品編號31，創作於1950年)和莫里斯·路易斯的作品《赤褐色》(Russet)(創作於1958年)。這兩幅作品最近被掛置在紐約現代藝術博物館30號畫廊內相鄰的兩面牆上。有很長一段時間未曾見到這兩幅作品了。未曾料到在同一處看到它們。起初，它著實讓人感到驚愕，而後便使人驚嘆不已。這兩幅同樣偉大的作品相互映襯，交相輝映本是平常之事。然而，此時的感受却超越出這一範圍。它使人感受到光彩四溢的壯觀，振奮人心的力量和無與倫比的美麗。總之，那是一種對視覺藝術最偉大、最愉快的感受之一。

面對這些超凡而偉大的藝術作品我們能說些什麼？我們又應當怎樣開始鑒定和區分如此之類作品？為什麼現在越來越少的藝術創作成果能使人們感到愉悅，並能經受得住時代的考驗？我們又可能由此學到什麼有益的東西？沉浸在對這些問題的思考之中，我思緒萬千，腦子總是不停地回復到這樣的答案中去：即他們部分與個人的秉賦和能力有關，部分與對藝術的熱愛和認真負責有關。但更重要、更確切、更能經受得起時代考驗的答案是：它必須與道德目的力量聯繫在一起，服從於道德原則。從杰克遜·波洛克和莫里斯·路易斯的這兩例具體作品中可以看出，它們均服從於英雄主義的一種道德理想，一種對人類精神勇于探索的道德原則。

在過去的25年中，我們所看到的新藝術既缺乏偉大又缺乏崇高的道德目的。我們見到過許許多多的藝術家，極富天賦，才華橫溢。很多藝術家已經獲得國際性聲譽，頗受人們的青睞。但是真正偉大的藝術家卻沒有出現。我們經歷過了藝術上所謂的“多元主義”時代。事實表明，沒有哪種藝術傾向能占主導地位。當然，毫無疑問，這種使人感到眼花繚亂的“多元主義”本身與偉大藝術無緣，不能產生驚世之偉大作品。追求奇異的藝術傾向和“新的”復興與連不斷，來去匆匆，如過眼雲煙。令人感到遺憾的是沒有出現具有真正才能的藝術家，英雄，沒有出現喚醒和激勵他人並能引起別人特別崇敬的人，沒有出現能給他人提供藝術創造範例的人。在這一時期，諸如歐普藝術、波普藝術、極低限主義藝術、大地藝術、表演藝術、概念藝術、照相寫實主義藝術、芝加哥畫派、新潮藝術、新形象藝術、格子裝飾藝術、後現代主義藝術、新表現主義藝術和“壞藝術”相繼流行于世，令人目不暇接。然而却未出現令評論家形成一致意見認可的偉大藝術家，未出現一位具有權威的藝術領袖。沒有哪一位藝術家創造出了能與歷史上優秀作品相提並論的偉大藝術作品。

現在，這種狀況從本質上看沒有什麼特別的變化。藝術範圍內真正的偉大領袖和道德權威與人類其它活動範圍內的相比，可謂鳳毛麟角。也許幾十

年甚至幾個世紀都有可能不會出現這類藝術傑出人才。但尤其使人越來越感到焦躁不安的是，在我們這個社會，有很長段時間甚至缺乏產生偉大藝術的氣候，以及對待藝術的嚴肅態度和認真負責的精神。在過去的25年中，有許多的藝術家立志功成名就，還有許多藝術家虔誠地忠實於自己的藝術專業，甚至有時也表現出嚴肅的態度。但是卻沒有哪一位藝術家表現出為志達到藝術的輝煌所需要的那種嚴肅認真、勇敢果斷和全神貫注的態度和精神。幾乎沒有出現在藝術上為極度嚴肅，有時甚至需要一點道德勇氣而甘願冒一切風險的事例。實際上，只有道德勇氣和道德內容才能給才能和創造賦予一種有意義的東西，從而避免它們退化成浮華庸俗的觀賞品和無聊之極的廉價物。曾一度時期，似乎是美和道德的基本問題完全被商業主義和功利主義態度所取代，被金錢和名譽所困擾。當然，不可否認，其他時代也存在着同樣的情形。藝術中道德的缺乏往往是很令人苦惱的事，特別是當藝術作為商品的價值與藝術作為道德哲學媒介的潛在價值相混淆的時候，某些似乎想表達崇高理想和取得更大價值的人僅僅選擇的是舒適和物質上的成功。

道德——是與非、善與惡及人們怎樣思想和怎樣採取行為的普遍價值標準的認識——是藝術討論中一個古老的問題。自古希臘、古羅馬以來，在許多被驅使論及這一話題的大學者中，最為人們熟悉，也許在他們各自的那個時代最具有影響力的要數亞里斯多德(Aristotle)和狄德羅(Diderot)。

亞里斯多德在他寫於公元前四世紀的作品中，稱贊那些喜歡選擇表現對人類生活具有普遍道德意義而又不容易處理的主題的藝術家。象其他幾位古希臘哲學家一樣，他譴責那些只會憑借廉價的技藝來表現簡單主題的藝術家。他們只能煽動人們對最低層次的流行品味的迎合。因為即使在古希臘，藝術家也面對着“賣出去”，面對着對庸俗和世俗的迎合，面對着對金錢和名譽的追求而導致崇高理想被淡化的誘惑。

法國著名的啟蒙思想家狄德羅於十七世紀70年代也談及這一問題。當時法國藝術以布歇爾(Boucher)、弗朗哥羅德(Fragonard)的奢華逸樂、輕浮放蕩為流行主題。他對此極為厭惡和不滿，於是採取了類似亞里斯多德的道德行為進行藝術創作。狄德羅宣稱每一件藝術作品都應該是“偉大原則的表現”以及“包含一種崇高的道德理想”。他斥責藝術家放棄理想，屈從於諸如金錢、成功和一時的顯赫名聲等叫人腐化墮落的誘惑。盡管他承認他是快樂的熱愛者而不是“禁欲的和尚”。但他宣稱，“如果我能夠加快和增強以變得更高雅和更為道德的繪畫和雕塑能與其它藝術相競爭，以激發起人們的美德，淨化人們的行為，我將會心甘情願地犧牲觀看頗具有吸引力的裸體所享受的愉悅和快樂……似乎對我來說，我已看够了乳房和臀部，因為，這些具有很強吸引力的東西通過影響感官干擾人們的心靈。狄德羅和其他道德教育評論家通過努力可能的確加快了純潔道德美學的發展。因為，在短短的幾年時間之內，法國藝術中就呈現出另一派景象。先前盛行的那種奢侈無度、猥褻淫蕩的藝術風氣大大減弱。這些批評家們提出應該逐步拋棄法國極端貴族化的生活。激進的民主思想在其它因素的合力影響下。最終導致了暴風雨式的1789年法國大革命的爆發。這些同樣因素的合力的影響也幫助產生了新古典主義藝術。在雅克·路維斯·達維特(Jacques Louis David)的藝術中，經典的道德理想的最高認識得到恰如其分的表現。

達維特的例子向我們十分清楚的說明兩點：一是說明道德在藝術中超越的可能性；二是說明道德的力量和偉大，在個人品行的力量 and 道德責任以及與個人才能的影響下與藝術技法區別開來的程度。盡管達維特才華橫溢，但他並未因此而感到滿足。正是他的異常專注和優秀的個人品行力量使他能夠將他藝術作品的創作表現力集中到對道德的最強有力的表述上。他選擇了表現荷拉斯的英雄主義，蘇格拉底之死，布魯托斯和他兒子的悲劇，殉道者式的馬拉之死等等充滿道德原則的主題。這些主題為他提供了表現古典道德的理想，自我克制理想以及為崇高事業和原則的個人英勇獻身精神

的潛在力量。當然，正是達維特用他特殊的方式表現這些主題才使人們認識到他們潛在的東西。也正是這類支撐達維特最優秀作品令人信服的東西才不致於它們被偽造和仿制。我們完全有理由相信在其作品中所表達的理想是他個人信念的最好反映。因為他已完全把自己看作是革命前綫的參加者，處在十分靠近於革命事業而隨時可能獻出個人生命的殘酷戰場。

以便與那個時代的革命精神保持一致，達維特應該創作出在道德上十分嚴格的藝術作品。的確，他對狄德羅的挑戰作出了十分滿意的回答。從其藝術作品中我們可以清楚的看到，他對洛可可藝術的浮華，以及前輩如J·M·維恩(J·M·Vien)作品表現的放縱和隱隱約約充滿色情含義的古典主義藝術進行反抗，摒棄了藝術作為高貴、華麗裝飾物的觀點。達維特提出，藝術是起道德宣傳和教訓作用的媒介。他不願使用布歇和弗朗哥羅德常常採用的表現肉欲的粉紅色調和極其無聊的輕鬆幽默，而是採用嚴肅不苟，略帶灰色而且明暗對比關係又不大顯著的色彩，與堅硬的素描線條和簡潔的透視關係融為一體，相互映襯，顯得非常和諧一致，幫助他營造出完美的嚴肅氣氛。達維特嫻熟的繪畫技法與所表達的主題達到高度的和諧和統一。他的這種藝術上的道德權威和邏輯自然無可辯駁。

然而，在他藝術的繼承者如安格爾(Ingres)手中，達維特的藝術風格只不過變成了藝術表現的外殼。他的偉大被徹底地歪曲了。儘管安格爾聲稱他秉承古典原則和標準，但是，與其說他是一位嚴肅的道德家，不如說他更是一位具有精湛繪畫技術的藝術表演大師。他擁有達維特所擁有的一切繪畫天賦，但卻缺乏他在道德上具有的那種嚴肅的品行。最終，新古典主義藝術以布古讓(Bouguereau)和阿爾塔·塔德瑪(Alta-Tadema)的學院派方式退化成多數是表現多愁善感，風花雪月的世俗繪畫。這時的新古典主義繪畫風格便開始流行舒展平滑，注重外部表現等形式，但卻失去了亞里斯多德、狄德羅和達維特所倡導和堅持的道德內容。

象達維特，而不象安格爾和布古讓，杰克遜·波洛克是一位最激進、最嚴肅、最認真、最具有責任感和胸懷最崇高願望的偉大藝術家之一。凡是認識他的人都把他看作是一個在道德方面極其嚴謹的人。他十分注重道德問題——至少在藝術創作方面是這樣的。特別值得一提的是，波洛克藝術中體現出的道德原則與達維特的迥乎不同。波洛克採用的是一種純藝術的形式——沒有象征意味，沒有故事述說，沒有直接援引歷史和哲學，沒有安排演員在人生舞臺上表演。它是一種不以關於自然世界的任何觀念和思想為基礎的藝術。他的藝術表現的不是社會革命者的那種道德英雄主義，而是人類個人精神探索者的那種道德英雄主義。

當然，崇高的道德歷來存在這樣一些問題，那就是一個人願意冒多大的風險以及為何目的？從古希臘和古羅馬的典籍中可以得知，崇高而具有英雄主義的道德美在很大程度上是由那些表現道德美的人與其生活的那個社會時代的具體的內在關係確立的。藝術的道德風格由此便從社會目標的共同表現中產生出來，並用來表現那個社會一致認可的道德主題。如荷拉斯一家為了保衛國家，甘願赴湯蹈火，作出壯烈的犧牲。蘇格拉底(Socrates)為了堅持普遍性的哲學真理寧願獻出自己寶貴的生命。他們這種無私奉獻的思想和行為都被看成是崇高道德美的楷模。到了中世紀，基督教理想的道德美(主要是在十九世紀期間的前拉斐爾運動(Re-Raphaelite Movement)中又重新復興起來)是由人與神的關係確立的。藝術道德風格便由此作為神的旨意接受下來，並傳遞給那些順從於神的藝術工匠(即神的侍從)，由他們來表現某些宗教教義和神秘而具有示範作用的道德行為。藝術家便成為神的代言人，獻身于神和崇高的事業。

作為波洛克藝術資本的道德繼承根源既不可能從古希臘哲學中，也不可能從中世紀的基督教的神學中找到，而是從十九世紀歐洲和美國的經濟、政治和文化理想中才能找到。在他作品中表現出來的、為人所稱贊的人類理想的道德觀念來源於浪漫主義時代的英雄個人，拜倫(Byron)式的英雄主義以及華格納(Wagner)的歌劇中所褒揚的英雄主義，並將其上升到尼采關於優等人和受上帝恩寵的創造性人才等頗具影響的哲學中去。按照尼采的非集體主義和非理性的觀點，人類創造精神的道德權威是將創造者提升到社會公認標準和社會常規認識之上。道德品行和道德美是由偉大藝術作品來鑒定並體現于作品之中，而不是作為預先存在的概念在作品中進行說明，道德權威屬於藝術家和藝術作品，並不屬於作品的表面性主題。藝術創造精神並不是以社會的要求為準繩。按照尼采的道德觀，藝術所表現出來的真正的道德風格不是眾多人的思想的集中表達，而僅僅是個人思想毫不妥協的自由表達。在這些思想的嚴重影響下，十九世紀便產生了為藝術而藝術的道德思想和帶有神秘色彩的放蕩不羈的藝術家——不受社會常規約束的藝術家。他們僅僅是為在無拘無束的創造力量驅使下隨心所欲地自由表現而活着。藝術家成為一種致力於追求自由的象征，甘願冒着失去享受人類社會正常愛和正常生活的風險。由此便產生了一種對悲劇性創造者前所未有的迷戀。溫聖特·凡高便是一例。他們是藝術的殉道者，將自己短暫的生命獻給了藝術這一偉大事業，向人們展現出又一新的道德典範。

在影響程度上不亞於尼采思想的另一種思想便是英國著名的經濟學家亞當·史密斯(Adam Smith)的自由競爭經濟理論。史密斯提出了十九世紀

商業中所謂的非溫文爾雅的個人主義。他聲稱在自由政治的框架內，自由的個體在自由市場上活動的個人動機服務於為爭取比政府當局規定人的福利好得多的經濟和道德目標。他的思想在美國被看作是最引人注目的道德準則。他們與清教徒的工作道德觀，杰弗遜的民主道德原則以及愛默生(Amerson)的強調個人自力更生的超然主義道德哲學糅合在一起形成一種新的道德形式。在這種由通過多種思想綜合而成的新的道德形式中，亞當·史密斯的自由競爭哲學為其產生和發展提供了一方沃土，創造出良好的環境。在此條件下，不帶有出生優勢，繼承優勢和政府任何偏愛的自由個體能夠創造出擁有引人注目的權力和財富的強大帝國。當時社會流行的這種新的創造性個人主義的道德觀對人們的思想和行為產生了巨大的影響。因此，十九世紀便成為獨立發明者開創輝煌事業的特殊時代。象詹姆斯·瓦特(James Watt)、亞里山大·格拉姆·貝爾(Alexander Graham Bell)和托馬斯·阿爾瓦·愛迪生(Thomas Alva Edison)等推動社會向前發展的時代巨人通過各自在自然世界中新發現的力量和材料，成功地對新的科學、技術真理的個人追求和探索而獲得流芳千古的美名，世代相傳。

具有創造性的個人主義對於藝術家來說并非都是新的意識。無論何時何地，藝術家都一直將他們自己看作是為追求某些重要目標而工作的十分嚴肅的專業工作者，一直按照可能被稱為藝術美學的道德原則進行藝術創造而往往忽視了普遍的社會道德原則。這種審美道德原則不同于創造性的個人主義原則。他必須遵守創作上的完整性、創作意識和行為一致、誠實可信和注重質量等標準。偶爾，這種審美原則被擴大了範圍，包含了其它一些觀念，那就是：藝術家在進行藝術創新時必須是既要謹慎思考，同時又要冒極大的風險，以便避免自我滿足的思想產生；藝術家應該經常定期地選擇一些新的，帶有一定困難的障礙去克服，而不應該只是滿足機械性地重複和習慣於老一套東西；藝術家必須奮力使自己的藝術作品超越日常瑣事，最終達到超越歷史的目的；藝術家必須胸懷寬廣，努力奮鬥，使其藝術創造達到完美境地，並保持在道德上的莊嚴和崇高風格。藝術審美道德原則也已向那些最有雄心和最嚴肅的藝術家們指定了一條準則，那就是，每一時間每個地方都包含一些獨特的審美點，藝術家們的任務就是發現這些審美點，並以獨特的方式將它們表現出來。在十九世紀末和二十世紀初這一段時間，科學技術獲得了前所未有的勝利，經濟發展導致了實證的物質主義的產生。這些促使形成了經驗主義原則及在我們周圍的自然的物質世界所發現的真實的東西比在系統的哲學或宗教中所發現的東西要多得多。以史密斯、杰斐遜、愛默生和尼采思想為基礎的個人主義十分清楚的表明最真實的東西只能在我們自己所生活的自然那部分範圍內去尋找。

在他們對審美點的追尋中(這種追尋與對崇高道德價值的追尋不可分離)，那些雄心勃勃的藝術家們在這世之交之時感受到了一種巨大挑戰。他們要找出那些存在于每一物質、每一形式、每一藝術媒介以及存在于每一個人頭腦當中的獨特點。顏料、陶土、金屬、石頭都以它們各自的物質本質形式被表現和強調出來，而不是將它們作為代表的媒介掩藏起來。表現主義畫派的藝術家，如凡高(Van Gogh)、蒙克(Monk)和勞爾德(Lyord)等，積極進行藝術探索並培養出頗具個性的洞察力，不是將它們看成理想，而是將它們當作相對真實的東西而與其它的真實形式具有的同樣作用。而且它們還被當成能够被最好地了解和最好地表現出來的特別事實加以對待。這樣，每一單個藝術家的感悟力及心理意識達到高潮，由此取代了以集體感覺歷史和神學為基礎的主題。這些思想為知識和道德基礎的形成作了準備，使杰克遜·波洛克在被問到為什麼不按照自然進行創造時能給人著名而又令人驚奇的答案：“我就是自然。”在二十世紀二十年代，這些思想導致了以歐洲的先鋒人物，如卡斯米爾·馬列委奇、羅伯特·德朗勒和比特·蒙德里安為代表的純藝術的誕生最能顯示出波洛克基本構成特征的純藝術是一種嶄新東西。它是一種具有崇高道德目的的藝術，但卻脫離了象征和象征意圖。它是一種不依靠自然世界的任何觀念的藝術，是一種在我們這個世界中未曾見到、未曾知到的全新形式的藝術。這種藝術與自然形式完全一致。

但是純潔藝術的道德原則是什麼？不借助於任何象征性表現和明確的道德內容，這些藝術的革新者怎樣將古代優秀的藝術傳統所需要的道德物質體現在他們的作品中？他們如何能够有對非象征性的原始形式賦予一種超越裝飾圖案並包含崇高道德內容的能力？事實上，從結果看他們這樣做了，而且獲得了成功。他們通過將尼采的創造至高無上原則、科學的物質主義和審美道德原則結合在一起形成一種新的原則，那就是藝術家對藝術媒介的責任不僅僅是一種職業責任，而且還包含一種對人類的道德責任。其具體目的是純潔藝術，使其擺脫多愁善感、腐化墮落、鼓吹迎合的思想，擺脫表現主義的自我滿足、自我陶醉傾向，擺脫對從自然中和從過去的藝術中塑造出來的形象的依賴。在對純潔藝術的呼喚中，更好、更高尚，更道德，嚴格和堅韌比過分的感情外露和沖動更優越。我們的責任首先是使自己的頭腦清醒，然後去指導那些感到困惑不解、憂鬱苦惱和過于隨心所欲的人。

這種新的道德原則的強制性效果可概括如下：藝術家對其他人的責任主要在於對喚起創造的自我和良知的判斷擔當起謹慎的責任，以及對所選擇的藝術媒介的需要負責。在當崇高的藝術道德不能依靠對人類的美德進

行象征性表達時，它只好借助美來抽象地體現。因此，關於進行藝術創作的每一個決定都是涉及到道德的十分重要的決定。在作出這些決定時，一個成熟的藝術家能夠正確意識到的唯一聲音就是他自己的心聲。一個藝術家是他或她各自的天賦、思想、洞察力和想象力的唯一監護人和執行人。對別人行使人道主義和採取正義的行動只能建立在對一個人自己的創造性景象的忠實上。正確的做法是發掘這一景象並將其從其它事物中分離出來，堅定不移地追求它，從而提取其精華並將其展現在世人面前。

在這兒我提到了“有效”的道德強制。因為，實際上，有幾位早期的純藝術先驅人物如超現實主義者馬列維奇(Malevich)和俄國其他的結構主義者，以及圍繞在蒙德里安(Mondrian)周圍的幾個荷蘭藝術家最初不承認在他們新的比喻觀念中有明顯的個人主義或自由主義含義。當俄國布爾什維克革命爆發時，許多激進的藝術家就象達維特那樣不但渴望成為美學革命者而且還渴望成為社會革命者。他們象許多西方知識分子一樣，將沙皇王朝的推翻和作為朝人類自由邁進一大步的共產主義的崛起在他們的作品中表現了出來。因此，在他們的作品中，他們贊揚馬克思主義的理論原則，將個人主義看作是中產階級的東西而加以譴責。他們聲稱他們正在尋找普遍而非特殊的東西，並且他們推出烏托邦式的、精神性的和集體主義的標準來指導其作品創作。最初他們帶著極大的天真將其藝術活動投入到為集體主義作宣傳的活動中，但是不久集體主義政策的制定者就看出了他們基本的審美觀念是“為藝術而藝術”。儘管這些藝術家打算純潔審美目的，但看起來他們中的大多數都感到非常迷惑。但是波洛克仍然以一種象征化和理想化的態度來闡明帶有絕對主義的道德的個人主義。

波洛克在開始研究藝術時帶有十分強烈的道德傾向。據我們所知，他只夢想有一天能獲得具有價值并能持久的東西，而不渴求財富和名望。他在美國西南部的亞利桑那州和加利福尼亞州的農場長大。在他年輕時，他十分贊賞墨西哥當代畫家尼維拉(Rivera)，奧瑞斯柯(Orozco)和西奎瑞斯(Siqueiros)的大型壁畫藝術。這些壁畫家明確表明他們是道德家——社會現實主義關於公共福利和共同利益宣言的明確的發言人。就是這種社會現實主義廣告牌式的說教吸引了年輕的波洛克。一九三〇年，當他十八歲時，他在紐約加入了湯瑪斯·哈特·彭敦的藝術學生同盟。他選擇從師于本頓是因為本頓也擅長於壁畫，並且他當時正成為美國景象運動的首要發言人。

從本頓的整個觀點來看，他顯然是個反現代主義者，喜歡離群索居，並有點象愛默生一樣對美國懷有很深的感情。年輕時，本頓到當時堪稱世界藝術聖殿的巴黎學藝。在那兒他被現代主義觀念所吸引，於是採納了斯坦敦·麥克唐納德·萊特(Stanton MacDonald-Wright)從奧菲斯主義者那兒獲得靈感而形成的同步主義。他成了在巴黎學藝的美國畫家中的拔尖人物。然而本頓回國後，他為了追求純美國風格而斷然舍弃了國際現代主義。他懊悔年輕時的經歷，最後竟發展到詆毀現代藝術，說它是生病的人想出來的東西。他特別嘲笑在歐洲發展史中那些他認為是嫉世憤俗和輕浮空虛的東西。他促進那些他認為是嚴肅、健康、真實的藝術方法，他認為只有使用這樣的方法才能反映出普通美國人的真實生活。

波洛克厭惡輕浮空虛，並且他本性純潔善良，這些都與本頓相似。但波洛克的長遠看法却不象本頓那樣帶著地域性的偏狹，而是具有國際性的廣闊。懷着博愛思想，有着愛默生般熱忱的本頓鼓勵波洛克應該肩負着美國民主的道德理想，以嚴肅的態度對待藝術，扎根本土，運用美國本土風格來大規模作畫。但是一旦波洛克不再受教於本頓，他就開始反對他導師荒謬的繪畫內容和橡皮人物。他把目光轉向歐洲，尋求理解藝術的歷史性偉大之處和現代主義的原則。在現代主義中，道德價值主要在物質和媒介的正常關係中尋求，而不是以外表的標志為參考。但是為了在藝術中加強本土性和道德意識，波洛克需要本頓給予他慈父般的十分嚴厲的道德範例。波洛克後來說到，與本頓一起工作是一個非常重要的經歷，對他後來的藝術創造影響重大。並且在後來的藝術作品中強烈地表現出來。他既是一位老師又是一位顧問。他是一位具有強烈抵抗反面東西性格的人。

二十世紀三十年代是我們現在仍稱之為經濟大蕭條的經濟困難時期。對於許多美國人來說，粗俗的個人主義和自由市場資本主義都失敗了。雖然作品中的道德表現依然存在，但卻沒有足夠的作品可以進行巡回展出。許多進步人士，包括許多年輕的畫家被墨西哥的集體主義觀念所吸引。儘管本頓把美國的民主吹得天花亂墜，他所擁護的美國景象藝術觀點與第三帝國希特勒的文化宣傳人員所宣傳的社會真實主義還是有些不同。但這兩個國家都在壓制絕對藝術可能會引起的可怕的威脅，創造個人主義蔓延造成的威脅，以及新生的聲勢浩大的恐怖思想所帶來的威脅。絕對主義的道德標準還沒有確定成文，也沒有被綜合地表現在作品中。但是這種藝術所代表的東西已十分清楚了，那就是藝術至高無上，藝術的精神至高無上，鼓勵人們為尋求人類藝術精神而努力探索。

各種現代藝術都可能是贊揚純樸文化和普通人美德的藝術。社會現實主義和美國景象藝術在某種意義上來說也就是試圖恢復古典藝術。這就是為什麼在二十世紀三十年代公共場合的裝飾藝術畫和雕塑中古典人物形象占絕大多數的原因。這些形象肌肉發達，十分虛假。這些作品極力表現出

達維持的古典主義的道德含義卻沒有真正的審美道德內容，沒有一個偉大的藝術家使其作品顯示出偉大藝術的個人特性，只可能是平淡無味，自命不凡而又愚蠢可笑。在追求社會公共價值的過程中，美學道德本身就如同美術和其它崇高藝術一樣面臨着極大的審美挑戰。

對這些集體主義和民粹主義的審美原則的一個有力的回答是由安妮·朗德(Ayn Rand)于一九四三年在一本叫人作《本源》(The Fountainhead)的表現英雄個人主義的史詩性小說來作出的。小說的絕大部分是根據國際著名建築師弗蘭克·諾伊德·懷特(Frank Lloyd Wright)及其導師路易斯·沙里文(Louis Sullivan)富有傳奇色彩的事業來寫成的。十九世紀的九十年代，在不加任何限制的隨意主義和多元主義在美國建築領域里頗為流行之時，沙里文提出了極富創造性的個人主義道德原則。該原則主張要有目的地創新，並且在創造上表現藝術家的個人風格，同時與藝術家所處的時代和所處的環境相吻合。他的得意弟子弗蘭克·諾伊德·懷特的座右銘是，為了追求真理與世界作鬥爭，也就是為維護藝術家個人的真理而與大眾的平庸作鬥爭。他不願意追隨什麼流行的風格，而是以自己獨特的風格進行建築建設。經過不懈努力，他終於成功地設計出真正不朽並在國際上有一定影響力的美國建築，並因此名揚四海，享有國際聲譽。

朗德詳細地描述和闡明了沙里文提出的“兼受并蓄是非道德的”的爭論，沙里文這樣說是因為他認為兼受并蓄主義沒有賦予和體現出道德原則(兼受并蓄主義和多元主義雖然可能深深地扎根於個人自我表現觀念中，但没必要澄清那個觀念或者宣稱它是一種極好的東西。不管怎麼說，宣稱或者允許每一樣東西都是一樣好的都是不道德的)。朗德拒絕承認盛行於西方的基督教義關於道德的行為就是為別人而活着並為別人而犧牲自己的道德原則。她說藝術家只有為自己活着才能使自己取得人類的輝煌成就和豐碩成果。一個偉大的藝術家給人類最好的禮物存在於他所取得的偉大成就中。這些成就讓人感到敬畏或喜愛。它們證明，人類是有可能取得這樣偉大的成就的，並且它們使我們對人類自身存在的價值有了更深刻的認識。采尼采(Nietzsche)一樣，朗德崇拜優秀的具有創造力的人物。但她又與尼采有所不同，她堅決否定任何人，包括優秀的創造性人才都無權通過使用武力來支配他人。由朗德提出的這種道德標準宣稱這種理想不會主宰其他人的生活，不會犧牲一個人自己的生活，不會使人否定或逃避這個塵世生活，也不會贊揚一種公眾的生活，更恰當一點兒應該說它肯定了個人生活的價值，優秀的人物通過努力奮鬥，創造那些稀少珍貴而獨特的傳世之作來表現人類的偉大。

《本源》這本書盡管首次出版於一九四三年，但直到一九四七年它才引起轟動，受到人們的普遍關注。並不僅僅是巧合的是，就在同一年，波洛克第一次意識到了他那具有劃時代意義的藝術風格。在二戰後的幾年中，美國道德權威和尊嚴的信號燈比以前任何時候都更加明亮。這個國家已經獲得了一種權力，能向全世界宣布並慶祝他自己的傳統的文化 and 道德價值——杰斐遜和愛默生所倡導的價值，自由企業的理想和個人主義的理想。這引起了許多遭受戰爭嚴重破壞的歐洲和東方國家的注意，並對此密切注視。

二十世紀四十年代后期是美國道德威信最高的時期，但這只是末路黃花。我們的國家剛剛經歷了戰爭的困難，它把自己，把國家的物質資源都交付給了勝利地擊敗明顯的罪惡勢力的鬥爭。就在這個時候，波洛克就國家主義、民粹主義和集體主義的說辭以及流行於三十年代和四十年代初的外強中干的社會現實主義作了自己真實的闡述。回顧過去的十七年，當時社會現實主義正在流行，波洛克一定已經意識到一個獨特歷史時機的挑戰。如果他能夠顯示停止制作次等的、中庸的民粹藝術作品是可能的，甚至是必要的，那他就有機會成為他那個時代的創造性領袖。當然一些藝術家追隨波洛克，然而却制作了許多次等的、中庸的絕對抽象的藝術作品，但那不是主要的。關鍵的是在面對這一挑戰，在抓住將他這一時代的藝術過渡到一個新的時代的藝術的機會時，波洛克成為了美國第一位真正偉大的視覺藝術家。他是第一個在國際藝術歷史背景中充分抓住有可能成為一個偉大藝術家的東西的人；抓住了體現審美觀和本質東西的人。

當然，在波洛克之前美國有許多杰出的藝術家——嚴謹而頗具天賦的職業畫家如托馬斯·埃肯斯(Thomas Eakins)，技藝精湛的著名畫家如約翰·什格·沙金特(John Singer Sargent)，富于幻想而有創見的畫家阿爾伯特·瑞德(Albert Ryder)——但卻沒有出現一位真正偉大的藝術家，沒有哪個藝術家的作品能夠經得起歷史的考驗，能與倫勃朗(Rembrandt)，米開朗基羅(Michelangelo)，達維特(David)和過去其他一些劃時代的大師的作品相提並論。但波洛克的作品卻能經受住這種考驗，它們使他成為這一藝術殿堂中的一員。

波洛克發現了一種方法。這種方法能將美國的一種特殊的道德內涵與歐洲良好的藝術傳統和絕對藝術概念融合在一起。這個道德內涵包括清教徒嚴肅苦幹的精神和一種富有冒險精神的幻想，總而言之就是對獨立個體的思想 and 個人主義本身的絕對忠誠，甚至面對嘲笑也不退却。作為一個美國人，這些東西對波洛克而言是與生俱來的，但同時是他的一個負擔。他展示了那些經常被譴責為不道德的純藝術然而實際上是怎樣的一種良好的道德的敘述。這一道德敘述在他那個時代和他所處的那個環境是如此的廣泛

以致於它在許多其它時代和地方都十分有效。他通過向其內部緊張表示妥協而達到此目的。這種內部緊張是那些與眾不同的美國人或者清教徒對正確和錯誤的焦慮，這樣便使其藝術處於關鍵性的選擇邊緣。最好的結果是藝術變得十分地單純，創作動機單純，審美目的單純。實際上，那已成為焦慮不安、搖擺不定和懷疑的變形。

如果不對波洛克性格中的焦慮不安和緊張追根尋底并提出質疑的話，對於他藝術的中心道德權威是不可想象的。不管對錯與否，歐洲藝術家的超凡脫俗、貴族式的放蕩不羈、無憂無慮和漠不關心社會的形象深深地扎根於美國人的頭腦中。但波洛克却正好與歐洲藝術家的這種形象相反，他被認為是他那代人的原形和美國藝術家的形象——體現民主價值和個人主義價值的神話般代表人物。

假如波洛克沒有繼承古代歐洲優秀的繪畫傳統，他便不可能獲得如此巨大的成就。他堅信自有而獨特的藝術作品是根據最崇高的個人品質和最嚴格的專業標準創造而成的。它表示出一種對藝術創作精心細致的愛。但是在波洛克對歐洲純藝術的批評中，他試圖設法消除對藝術價值是非的混淆。他并非主張烏托邦式的在政治上的集體主義，相反，他十分明確地闡述純藝術的個人主義觀點，並且努力地培養它，促進它。這並不是他的怪僻，或者他僅僅想創新，想自我表現，他却是將其作為一種偉大的理想來看待，但它與狄德羅的崇高的道德理想也有所不同。波洛克的作品中的道德的帶着強制性暗示十分清楚地說明在此時此地用這種方式進行藝術創造是非常恰當的。這種方法對我來說是十分正確的，那純粹是我自己的方法。波洛克的藝術作品沒有包含集體主義或民粹主義的理由，它是一種由他個人單獨對此承擔責任的東西。他的作品接受甚至樂於承擔個人責任的重擔。

我們應該問這個問題，波洛克是否是以達維特的方式作出道德宣言和訓誡以此來表達其創作意圖？我對這個問題的回答當然是否定的。波洛克的目的顯然是創造偉大而嚴肅的藝術。但是，毫無疑問，波洛克覺得英雄主義的歷史原則是一種道德原則的藝術。作為一個對道德極其憂慮的人，作為具有極大想象力和崇高使命感的藝術家，作為二十世紀中期的美國人，波洛克的作品成為英雄主義所推崇的一座豐碑。也是英雄主義理想的最高宣言，曾一度幫助一個年輕的國家變得自由、強盛和偉大。

就一定程度上講，波洛克決定放棄古代以及他那個時代所推崇的作畫方法使他的藝術體現出了崇高的創造性個人主義的道德原則。他沒有遵循歐洲純藝術傳下來的藝術技巧，沒有使用以前那些藝術大師所使的畫筆、調色板、畫架、畫夾和油畫原料。他想出了一種全新的方法進行藝術創作，那就是讓瓷釉和金屬顏料直接從木桶滴在畫布上，或者把顏料從噴霧器中擠壓出來，或者將顏料從顏料桶里潑灑到沒有制底，沒有畫架而是直接放置在地上的畫布上。波洛克堅持“新時代需要新技術”的觀點。很顯然，他認為自己很有必要既成為一位畫家又成為一位發明家，並成為藝術技法革新的先驅。他設想出的這種創作方法，藝術風格和形象都新穎獨特，並且統一而不可分割，當然不可避免地，以上因素也是相互聯繫，相互影響的。它們特別適合大規模的繪畫，這樣就可以向人們很好地展示一度使美國名遠揚的十分自由、民主和朝氣蓬勃的精神。他的作品在世界各地被頻繁地展出，這足以體現出其獨特的品質和魅力。波洛克一直注重和追求審美的完美性，並且致力於繪畫行動，由此而使他的作品在偉大的藝術歷史中獲得了一席之地。而且有一點值得我們注意，在他致力於完善道德觀念，努力將各種活躍的因素組織在一起，並努力達到並超越自身限度時，他也展示了一種美國人的道德觀念。

長期以來，在許多方面美國都把自己看作是整個世界的道德典範。因為在它之前還沒有哪個國家是象它一樣以道德為前提而建立起來的。在這個國家里，每個人都有權利選擇他自己的生活方式。它是在為了推翻一個只收取錢財而沒有分配代表權和限制權，處於遙遠地方的政府統治的目標下，出于道德的尊嚴而建立的國家。它的建立者將其想象為位於山上的一盞信號燈，照亮了其它的國家和地區，也認為它是忠實、理智、人道之燈。矗立于紐約港的“自由照亮世界”塑像就是其最聞名的標誌。開創我們這個國家是件崇高而又嚴肅的事，這樣做的目的是為了顯示對完美的孜孜不倦的追求。但是因為十七世紀清教徒的道德觀念對我們的影響比十八世紀、十九世紀的啟蒙思想、解放主義和個人主義對我們的影響更大，所以有些時候我們這個國家陷入了一本正經的說教中，有的時候它又陷入了壓迫並讓人順從的錯誤中，因此個人主義不得不更加努力地為其自身辯護。因為與清教徒道德觀念有衝突，所以這個國家總處於憂慮中。它在一種最不穩定的平衡中奮鬥着，保持着人類勇于提出問題的心態和向往舒適安逸生活的心態。

清教徒的道德觀念和講求實際經濟效益的原則使大多數美國人難於進入幻想藝術的領域。人們傳統上懷疑這是一個輕浮淺薄、虛偽墮落的領域，特別是在《聖經》當中受到人們的質疑並把它作為典型加以譴責。直到二戰結束，還沒有哪個美國的幻想藝術家能夠有效地將幻想藝術的道德潛力展現為“位於山上的信號燈”。波洛克則成為第一個擁有這一特權的人。他通過藝術的絕對形式做到這一點是非常重要的。那是一種沒有以人類活動為參考標誌，感覺自然世界，沒有代表表現，沒有明確細緻的人物形象的藝術。他的綫就是純粹的綫，沒有任何象征意義，他的色彩也沒有以任何自然界的色

彩為參考。在選擇這種藝術類型，尋求一種方法來澄清人們對它的誤解——認為它輕浮淺薄從而指責它時，波洛克做了最大的冒險來尋求最終的道德和審美目的，並表明它的真正含義。

為了更加充分地理解波洛克的藝術，理解他成就的本質，他作品中的英雄主義，它的道德實質，我們有必要理解他有意面對的危險和他所付出的代價。有人說“真正的道義是一種有冒險性的道義……和接受死亡，罪過以及對自己都不是十分清楚的，無目的活動的自我肯定。”那么象波洛克這樣勇于追求一種看來超越人類本身的卓越偉大的藝術家所面臨的特別的危險是甚么呢？還有什麼仇視力量陰謀推翻純藝術使它的道義成為一種真正有危險的道義呢？

至少在十九世紀和二十世紀的大部分時間，優秀的藝術家處於一種有可能被排斥的危險環境中。在一個講求實際效益的社會里，如果一個人宣稱自己僅僅是一位藝術家的話，那他就是將自己放逐於正常社會之外。這與我們喜愛並樂於接受的自然欲望有着直接的衝突。但是假如一個人是個有雄心創造歷史的藝術家，那就是說，如果一個人想與歷史舞臺上那些卓越超凡的大師相競爭的話，那么他就必須做一些常人完全不能理解的事情，一些甚至藝術家本人當時都不能理解的事情。為了能在這個藝術歷史舞臺上與他人競爭，他就要有決心下極大的賭注——有權創造當一個社會的商業和政治生活消失後，它仍能被後人記住的標誌。如果想取得這一卓越成就，他就不得不單獨作戰。如果一個藝術家想這樣做的話，那他就不能閃爍其詞，也不能躲藏在一些更能使他得到他人尊重的榮譽後面。這樣的藝術家可能不能過生物學上所說的正常的生活，也就是說，照料自己的家庭和養育子女，因為他們必須要將本身所擁有的創造精力儲備起來以便用來創造偉大的作品。任何一個每天必須做創造性工作的男人或女人將發現沒人給予任何許可，也沒人令人信服的宣稱什麼是對什麼是錯。他們不可能從別人那兒得到任何令人滿意的答案。

但純藝術所冒的危險却更大，因為那些努力想進入一個形式上還不為人所周知的奇特世界的人必須放棄那些自己所熟悉的形象、物體和為人承認的標誌，以及我們自己在空間中所定的點。這些可能連這個人自己的朋友、家庭甚至同事也不能理解。因為這位嚴肅的從事純藝術的藝術家長期地生活在危險之中（這種危險遠遠大於常人所能想象的危險），所以他必須對自己的創造力有足夠的自負感和自信心，在工作中能夠自我把握，這樣他才能開始工作。同時個人的誠實也必須戰勝當時的憂慮，成功、失敗這個問題只能以一個人自己的言語和行為標準來衡量，而不是求助於“課本”。大家都知道，嘗試任何一種不安全的藝術形式都需要極大的勇氣。同樣，做波洛克所做的事也需要一種勇氣，但是它不僅僅是一種勇氣也不僅僅是一種競爭力。就象莫里斯·路易斯（Morris Louis）所說的那樣，它里面還包含有其它東西。它是一種道德的勇氣，是樂於付出最高代價，並為了一個想法而甘願冒一切危險的意願！

正象路易斯觀察的那樣，波洛克使自己面對着最大的冷嘲熱諷和打擊排斥。許多年來，卡通畫家和漫畫家毫不留情地嘲笑他的作畫風格。《觀看》（Look）雜誌稱他的作畫技巧簡直就是胡言亂語。《時代》（Time）雜誌則說他是“霜，一個十分乏味的人”。我想起一部描寫一位成功藝術家的影片。這位畫家訓練他的寵物，一只黑猩猩以滴灑的方式來鋪開顏料，也就是讓黑猩猩騎着裝有顏料的三輪車碾過鋪在藝術家工作室地板上的畫布。我也想起了拱廊市場和遊樂園里的“旋轉藝術”遊戲機。找樂子的人只需付一點兒錢，就能用這種機器不費腦筋地畫出具有點滴風格的畫來。於是乎波洛克的繪畫風格，實際上是其風格的表面上各種變化被人們使用在地毯和服裝圖案的設計上。最嚴肅的人却被遊街示眾，成為人們盡情嘲弄取笑的目標。但是蒙羞受辱並不全是波洛克在創造那些完全可以讓我們肯定的幾乎不可思議的形象時所經受的事情，他差點兒冒險在他的藝術創造還未成熟時就丟了自己的性命。象十九、二十世紀的幾個卓越超俗的偉大藝術家一樣，波洛克發現創造偉大看來要求或着伴隨着一種極端的、疏遠其他人的、潛在地自我損傷的生活方式。

被人嘲笑、自我損傷可能適合藝術家和發明家，將其作為死後才有效的東西看待。這些是后尼采文化十分奇怪、陳腐而又不可否認的真理。自我損傷——對生活本身冷漠，只認為生活可能創造的東西有價值——經常被認為是誠摯的證明。如果一個人在早期能在嘲笑中將其作品的名聲維持住，在晚期能在被利用中將其作品的名聲維持住，那么這就是一種偉大的事情。看起來我們好象在用這些問題向藝術家（或藝術家的記憶）發難：我們為什麼要接受你對偉大的宣稱呢？我們為什麼允許你代表我們當中的藝術沖動呢？你犧牲了什麼來展示你獨特的真實和價值呢？表面上看起來這是一種奇特的觀念，事實上它一點也不奇怪或者令人驚訝：超越自我控制這種限度的奮鬥——也就是為了證明人內心深處有比人本身更偉大的東西而創造一些很有可能不能為人所控制的東西的奮鬥——有時會導致自我失控。正因為如此，波洛克僅僅在四十四歲，正當壯年時走到了生命的盡頭。他經常喝得酩酊大醉，人事不醒，這完全有可能是自殺性的自我毀滅。象凡高（Van Gogh）一樣，波洛克成了崇高藝術的殉道者，凡塵世俗中的聖人，道德精神的榜樣。

除了波洛克以外，唯一一位曾創造出這樣高水平 and 如此具有綜合性的藝術的美國藝術家是莫里斯·路易斯。路易斯沒有象沙里文、本頓這樣的杰出導師，他以波洛克的藝術作品為他的基本靈感。他作品中的道德經驗是他觀察波洛克的作品而從中汲取得來的。儘管作為一位藝術家，路易斯所具有的敏感與波洛克的十分不同，但是他將這些經驗進行轉化，使其具有能與波洛克相比較的效果。路易斯沒有波洛克那種嚴厲苛刻而強大有力的稟賦，但是他却有孤獨而異常嚴肅的氣質。從波洛克身上，路易斯抓住了審美道德觀念、冒險的必要、崇高偉大、嚴肅認真、絕對純粹、磅礴巨大和個人主義這些一位優秀藝術家必須理解的概念的實質。同時從波洛克身上他也學到了做一名藝術上的技術的發明者，發展一種個人獨特的新方法并以這種發法達到一種有效的協調的個人新風格。在一種專利式的保密情況下，路易斯發展了一種潑灑顏料的作畫方式。人們對這種方法從來沒有完全理解過，也沒有哪個人能完全模仿它。沒人確切地知道他是如何工作的，對此幾乎没有什么記載。我們只知道它的結果——展現在我們面前的一個前所未有的色彩斑斕的美麗世界。

不象波洛克那樣，路易斯縱情于抒情和聲色之歡樂中。波洛克選擇了以艱苦的斗争方式去解決美與丑，和諧與不諧，繪畫是可感知的物質的東西還是純視覺形象等矛盾和沖突。然而路易斯卻選擇了與波洛克截然不同的方式，十分快活地生活在一個色彩絢麗，純真美麗的理想王國里。但路易斯并不僅僅是一位美化者，與其在藝術上更為嚴肅不苟的前輩來說，路易斯的確創造了非常美的東西，然而可能更多的是這種美包含了享樂主義，甚至可能被看作為一種哲學問題。一個相當困難的任務就是要在視覺藝術中設想，定義并認識一種新穎獨特，永恒持久的美，反對一種已被大眾接受了，裝飾性的，流行的美。這是一項充滿危險的任務。

那么，怎樣才有可能發現那些真正美麗，最新穎獨特，在道德上最肯定的東西呢。怎樣才有可能發現那些不模仿自然而能與自然世界的美麗和壯麗媲美東西呢？怎樣才有可能發現那些也與人類道德自我肯定的範圍結合在一起的東西呢？路易斯在他最出色的組畫《面紗》(veils)中將以上人們思考的東西表現得淋漓盡致，取得了十分令人滿意的效果。在組畫《面紗》中，路易斯竭力避免形成裝飾性圖案的危險，他用豐富流暢的色彩烘托出絢麗燦爛的色彩氛圍，形成了十分敏感的，幾乎是巴洛克式的色彩效果。但他急于想限制和控制這種浮華艷麗，充滿淫欲的表現，所以他最后匆匆忙忙地以棕色和灰色等憂鬱的色調結束了他的《面紗》組畫。

蘊藏著的一種高貴的內涵被表面將其掩蓋起來，他只允許適度地表現隱約可見，但卻攝人心魄的強烈的激情。他創造的形象不僅極度美麗，而且還具有一種紀念碑般的力量。儘管人們可能會說《面紗》缺少一些波洛克那種粗獷的“男性”英雄主義的沖擊力，但是《面紗》系列却至少有種更為完整的感覺，因為它們也包含著一種“女性”的敏感和英雄主義。這些東西可能部分來源于路易斯從海倫·弗朗克特勒的作品的作畫技法中得來的靈感。不管他們各自的作品有何不同，路易斯更象波洛克，他們都為了一種卓越的成就犧牲了自己的生命。他四十九歲，正當他的創造高峰時因肺癌而逝世。我們幾乎可以肯定這是由他的工作方式造成的——為了不讓別人看到他如何作畫的，他把自己關在一個狹小封閉的屋里工作，而且經常呼吸油脂溶劑有毒的氣味。我們知道他這種溶劑來稀釋顏料以達到一種適合潑灑的濃度。

波洛克的偉大成就第一次為美國贏得了決定西方文化中崇高藝術將是什麼的特權。作為波洛克繼承人的路易斯維持住了這一特權和宣言。但自從路易斯在一九六二年逝世後，還沒有出現具有能與他們相比的英雄主義和道德勇氣的人願意和能力汲取他們的經驗。還沒有誰將偉大這一標準向前推進，沒人能夠繼續維持美國在世界藝術中的領導地位。而法國人已維持這種領導地位長達兩個世紀，在他們之前意大利人則擁有這種領導地位長達三個世紀。實際上，人們在二十世紀六十年代就有了一種觀念——波洛克和路易斯所取得的具有紀念意義的英雄般的成就已經預示了“繪畫的結束”，也就是說那方面事情現在都已經做完了。這兩位藝術家的個人主義標志著一個時代的最終結束，沒有人能夠超越他們。

在二十世紀六十年代早期，人們對嚴肅、深奧的創新和英雄主義有了一種抵觸情緒，對它們持一種不恭敬的態度。這是由杰斯本·約翰斯(Jasper Johns)和羅伯特·勞申伯格(Robert Rauschenberg)的作品引發的，安迪·沃霍爾(Andy Warhol)和羅伊·利查滕斯頓(Roy Lichtenstein)又推波助瀾，將其推廣。這些波普藝術家給藝術安了一張快樂的面孔。這樣剽竊他人勞動成果的達達主義又復活了。馬歇爾·杜桑(Marcel Duchamp)很是自以為是，他拒絕嚴肅認真的對待藝術，并且認為剽竊他人的觀點比發明它們更好。同時復活的還有流行于二十世紀二十年代的德國人斯切威特斯(Schwitters)、格羅斯(Grosz)和狄科斯(Dix)他們那荒謬好笑的達達卡通主義。這些觀點發展起來成為上一代那些急于想創造出一點兒東西的人的救命稻草。越來越多人認為藝術是違反道德規範，滑稽有趣而又愚蠢的東西，而不認為它是一種道德、精神上的超越。在這些復活并且發展起來的各種主義與一種新的美國民粹景色幻想——波普藝術的廣告牌，卡通商業主義的結合中，這種不恭敬的態度在藝術領域中產生了一種滑稽的松散氣氛。

西方社會的大多數人主要夢想得到的是財富、名聲和舒適的生活。如果有一條容易走的路，那么很少有人願意走一條充滿荊棘的道路。對這個市場，沃霍爾只提供一些設計簡單，容易讓人理解的便宜、平庸、俗麗的東西，并大批量生產它們，而不是為了提高人們的審美力而奮鬥。他的創作背景就是藝術為商業服務。他運用機械、廣告，比如大量的名人新聞照片的絲綢畫和一些占有很大市場的產品等等方法來達到他的目的，并且這些所謂的藝術品不是很強調藝術家在創造中的個人作用。然而，讓人驚訝的是，他卻的確以他自己的方式生活在自己的藝術之中。由于他致使自身的價值被貶低得一錢不值，某種意義上來說，他就成了他的藝術的化身。并且他的藝術有一種影響，這種影響只來自于他對所創造的東西的全面的鑒定。所以這并不奇怪，他與他周圍的大眾文化極為和諧，而且他成功地影響了一個以誇張炫耀和單純直率為時髦的藝術世界。正因為如此，安迪·沃霍爾象沙金特(Sargent)(儘管他沒有沙金特那樣高的藝術天賦)一樣，成了他那個時代的名人肖像畫家，并因此為自己贏得了聲譽。

安迪·沃霍爾和其他一些思想和他相象的藝術家一起抓住了由財富裝點的二十世紀六十年代中期的藝術市場。容易，新的錢找起來容易，同樣藝術中新的價值找起來也一樣容易。在其中有人們對藝術的廉價和平庸所感到的滿意。人們對藝術歷史、藝術媒介、艱難困苦、嚴肅認真、完美主義、自我尊嚴、崇高道德目的的堅定不移和負責的精神所持的正確而偉大的態度都烟消雲散了。無數討普通人歡心的時髦之事來來去去。讓我們沮喪的是，這種追求時髦的傾向已在今天的藝術中取得了舉足輕重的地位。因為我們仔細看來，從六十年代開始大多數年輕藝術家都是經過了安迪·沃霍爾所走的路，以及憑借電視上的平淡乏味的節目和卡通藝術從而走向成功之路的。

我們不能否認的是，流行的東西有其可取之處。我們清醒地意識到，藝術必須建立在日常生活的基礎之上，并且大多數藝術作品不可能流芳百世。我們也應該意識到，我們大家最多不過只是我們所生活的這個時代的代理人，只能做這個時代命令、允許我們所做的事情。如果我們認為我們這個時代的藝術不值得敬畏的話，那我們就必須耐心等待一個卓越偉大的藝術家的出現，等他來改變這個時代。我們既不能預言也不能充分解釋藝術的偉大之處，也沒有任何理由為了創造獨特的，與眾不同的，具有道德意義的偉大作品而要求藝術家在長期爭論的斗争中拿他們自己的理智和生命冒險，除非藝術家本人十分清楚這樣做的結果，却又甘願拿自己的理智和生命去冒這個危險，勇敢地面對這種命運。偉大這一品質看起來是一些單獨的個人的稀有而又基本的本質，就象激動和忠誠(這是上帝的恩賜)對其他靈長類動物的支配一樣。儘管通常看起來偉大的藝術有不可避免的或者有些不可避免的特性的特征，創新的崇高藝術有時對於其作者來說也是一個秘密，這同樣也是它的一個特征。因為儘管藝術家對於他們自己創造高水平藝術作品的的能力有時可能會有一些信心，但是，很多時候他們不能準確地解釋為什麼他們能以特殊的方式創造出特殊的形象。

我們知道在過去的二十五年里出現了許許多多杰出的藝術家。一個民族意志的堅強和目標的遠大促使了藝術界的英雄人物輩出。但是後來西方社會在意志和個性方面有種軟弱，出現了一種沒有結果的、能經受得起挫折打擊或者英勇無畏的個人英雄主義。個人應該有責任這種概念已變得黯然失色。我們可以說這個世紀中的大多數西方藝術是某種形式的自我表現，但是表現主義通常傾向為一種軟弱而又無影響力的個人主義形式。它極少表明個人即是奧妙的個體也是奇妙的英雄；它也極少成為道德宣言或者道德力量的來源。一些人也許會爭論說，我們已經很成功的擺脫了尼采和拜倫所說的英雄人物以及他們對社會道德造成極大傷害的可能性。另一些人可能會爭論說，在沒有社會、政治和經濟危機的情況下，我們并不需要單個的英雄人物。他們也會爭論說，單獨的個人以其個人的身份已經貢獻出他們不得不提供的一切。就象在二十世紀三十年代，個人主義和審美道德觀念受到那些具有激進思想的作家的抨擊一樣(儘管可能在同時對於新藝術，他們同那些走商業藝術道路的藝術家的目的不一樣，完全將其資本主義商業化了)。

因為我們不切實際的妄想有一個沒有危險的社會，因為福利主義且偷生的思想取代了願意面對艱難困苦以及那些沒有把握的事情的精神，所以我們必須象朗德所預言的那樣，引導普通人振作起來，產生努力奮鬥的欲望。我們應該知道這一點，消除了冒險(如果那是可能的話)，實際上就是消除了取得卓越偉大成就的機會和際遇。我們現在的確作了一些好于以前的努力，象對太空的探索，比以前更注重集體等等。複雜的科學技術已在向創造奇蹟、讓人敬畏以及使人產生靈感的崇高的道德觀念挑戰了。我們也可以看到，在許多方面西方社會已成為團體社會，它們正由政治、教育、商業性質的委員會管理。甚至於藝術方面基本的資助也已由個人企業家提供轉為由公司 and 各種委員會來提供(這是在當今走紅的藝術明星身上所看到的一個事實)。

所有這些事情都是真的。然而可能我們象狄德羅一樣，正對輕浮淺薄、浮華奢靡、毫無意義的名望、嫉世憤俗和淫蕩放縱有點兒厭倦了，這點也是真的。也許我們，甚至我們就是狄德羅所說的那樣的縱欲主義者，也應被本來就存在于對金錢的占有欲和崇高藝術的道德潛能之間的對比所困擾。也許我們現在又正在重新認識到：儘管藝術家們現在有可能在沒有高度嚴肅

和崇高的道德內容的情況下取得較高的審美價值，但是他們却不可能取得真正卓越偉大的成就。然而儘管在這種情況下，他們不可能產生偉大超凡的、充滿激情的、甚至藝術所需的基本的可敬品質，他們却將其注意力放在最能表現這些品質的地方。我們也有可能堅持儘管想要成功可以走安迪·沃霍爾所走的路，但是要想取得卓越偉大的成就就要走波洛克和路易斯所走過的路。我們也有可能營造一種氛圍，使一種嚴肅認真的藝術價值和人生態度在其中得到欣賞。這樣，一些藝術家的創造欲望就不會受到壓抑，而能得到充分的培養從而取得它能達到的最高成就。

畢竟我們生存不是為了毫無建樹的苟且偷生。上帝也安排我們發掘自身最好的東西。在一個變化多端，十分複雜的充滿合作的社會里，妥協是一種十分必要的東西。但是藝術應該是沒有妥協的藝術。它應該是很少卷入爭奪地位的鬥爭中，而是應該更多地追求自我的超越。它應該代表人類還未被完全腐化的誠實，代表為個人準則的完美而作的奮鬥，以及個人發現、培養以及表述道德真理及其力量的責任。

儘管它的道德領導地位已被削弱，它的藝術領導地位也被削弱了，美國仍是西方世界的政治領導。也是崇高藝術的領導，因為還沒有哪個國家已得到了罩在美國頭上的這些光環。在過去的二十五個年里，我們的國家在一些不為人稱道的戰爭及其餘波中掙扎。內戰後這一段時間是最分散的時間。自十九世紀以來，我們的機構前所未有地津津有味於爭執，我們的道德傳統前所未有的變弱。每天的新聞媒介告訴我們，我們的道德和精神正在衰敗，它們正給我們灌輸錯誤的價值觀念，使我們變得腐化墮落、偏執狹隘、無耻貪婪。雖然每個時代都強烈抨擊腐化墮落和道德的衰落，但是只在極少數的情況下藝術使自己成為能夠影響他人的道德榜樣，也就是我在本文中一直在說的有效的道德榜樣。現在則正是創造這種道德榜樣的合適的時代。

我不象湯瑪斯·哈特·本頓一樣，急切地呼喚民族主義、愛國主義或者大國沙文主義。我只覺得在我面前有許多人，他們驅使我說偉大和道德目的是人類如此基本和有價值的目標，領導地位既是一種偉大的責任也是一種很大的特權。當然，從歷史意義上來講，哪個國家或者哪個城市成為下一個藝術中心並沒有好大的關係。我們清楚地看到，美國已經在許多領域失去了它曾一度擁有的優先權。它已經不再是唯一的擁有英雄個人主義的城堡，它一度曾這樣認為。其它的國家已經學到了我們的經驗，正以新的觀察和充沛的精力重新解釋它們。但是在人類生存的基本階段內，永不放棄是我們的責任。對大多數人來說，人類生活的基本道德目的是努力奮鬥使自身變得更加優秀。但是對於少數人來說，人類生活的基本道德目的是努力奮鬥使自身變得更加偉大。在我們當中總會有一些人有這種意願，主意、力量及試着超越那些他們知道是有可能的東西，并向過去那些最杰出的人看齐甚至超過他們的勇氣。優秀可能是共同努力或者一個集體的努力。但是對於我們來說，真正的偉大只屬於個人。那是屬於我們的寶貴的文化精神，可靠的道德遺產。然而許多沒有頭腦的享樂主義者却可能會反駁它們，他們認為我們基本的道德及其神話的傳統存在于極其多樣的變化中，存在于單獨的眾多個體中。

我們關於孤獨的英雄的神話還沒有離我們遠去。儘管我們的社會已經改變了，但是我們傳奇中的人物——發明家、探險家、企業家、農夫、牛仔、反叛者、罪犯——作為我們民族所崇拜的對象依然存在着。傳統中個人權利和自由根深蒂固，對集權主義堅決反對的西方社會里，集體主義的道德觀念不能被大多數人所接受。要不了多久我們又會要求一副對信奉生理反映主義有效的解毒藥，我們又會需要一種強調超越我們普通的集體性的動物傾向的個體的，特別是人類素質的藝術。為什麼那引導我們奔向更好前途的藝術不是崇高的藝術呢？

我絕對不會說，再也不會出現另外一種十分嚴謹、真正道德的、極為偉大的象征藝術的形式。如果世界存在的足夠長久的話，有一天肯定會再出現具有古典風格、道德觀或一些不同或者相同的象征主義的強取形式。但是我懷疑在我們這個時代這種事情是否會發生，因為現在象征主義已經與腐化的商業，貶低的道德，玩事不恭和消極主義走得太近了。

感覺中，我們在一九八七年的今天就象波洛克在一九四七年一樣回顧粗俗平庸的比喻、民粹主義藝術流行的十七年。我們需要某個人向我們顯示，正象波洛克象我們顯示一樣，阻止這種藝術的創造是完全有可能的，並且是完全必要的。不論誰成為西方文化的下一位領袖，不管他是澳大利亞人，瑞典人，德國人，意大利人還是美國人，那位藝術家將不得不注意對波洛克和路易斯進行完全的、絕對的肯定，並以他們的藝術為更新源泉。那些不能接受次品的人，那些不能允許自己接收不是最好的東西的人必須注意這些藝術家，必須回應他們的挑戰，那實際上就是對崇高道德個人主義和藝術的偉大性的最新、最中肯的顯示。必須有個人站出來向我們展示一些方法。這樣，它們具有紀念意義的絕對藝術就不僅可以作一個藝術歷史的終點，作一個結束點，也可以作一個開端，一種新形式藝術的開端，一種不遜色於它們的，甚至超越於它們的藝術。

再論波洛克：波洛克和畢加索：競爭和“逃避”

意識到影響既是一種障礙也是一種方法，所以杰克遜·波洛克同畢加

索巨大的影響進行抗爭。這就是美國藝術的前兆。

在為雜誌《可能》(Possibilities)的第一期，也是專為該期準備的一篇聲明中，杰克遜·波洛克宣稱他已經找到一條適合自己的藝術創作之路，一種獨特的作畫方法。他說：“當我作畫時，我并不清楚我正在做什么。只是在‘熟識’階段後，我才明白我所做的。我不害怕作變異，消除一些形象，等等，因為畫有其自己的生命。我試圖讓它通過我們的機關。只有當我不接觸畫時，才會是一片混亂。否則就不會有完美的和諧，輕鬆的給予和索取，而我畫的畫也就更好”。這一段話就可以解釋他的那幅存放於現代藝術博物館的油畫《一九四八年，第一號》(No. 1, 1948) (CR. 186)中為什麼會出現手掌印。藝術家以手作畫，以至於好象手成了畫的一部分。手畫出了標記，而它本身的標記也被留了下來。手掌印就是藝術家的替身，或者是他留在身后的足跡，就好像他消失在畫布中一樣。但是為什麼每一個人都想在畫中呢？為什麼每個人都想被一個由滴落的瓷釉形成的網，一個既不能提供一些安全的固定參考點，也不能提供沒有妨礙地觀察的自由的移動屏幕所包圍呢？然而，習慣上我們是站在波洛克的畫外向里看。我們在想象波洛克的那種觀看方式（從內向外看）時仍覺得不舒服。

如果存在“里面”，那麼對波洛克來說什麼構成了“外面”呢？表面上，它就是一種塗敷顏料的方式。“外面”的方式就是繼續使用畫架和許多刷子：“我的畫不是用筆刷畫成的……在地板上作畫我覺得更舒適，這樣我覺得自己更象畫的一部分，將自己完全融入了畫中。因為用這種方法作畫，我可以圍着畫走，從不同的角度作畫，自己就象是在畫中”。但是技術上的變化只是移動方式的變化。反對用畫架本身并不能推動波洛克的作畫沖動。在他的聲明中他坦白地承認，甚至當放在地板上的畫布上布滿滴落的顏料時，他也有可能不去理會它。他告訴我們，這樣做的結果就是“一片混亂”。但是這種混亂看起來象什麼呢？波洛克暗示出來的他作畫的必要性和他感受到的倒退的壓力相結合使整件事情有了一種想逃避的焦慮。但是我們要再次詢問，他到底想逃避什麼？

我想探索一下這是否是這個原因：波洛克的逃避至少部分來說是逃避影響，就是試圖從不屬於他自己的東西中掙脫出來，找到屬於自己的東西。哈羅德·布魯姆(Harold Bloom)已經發展了一個他稱之為“影響的焦慮”為中心的文學翻譯理論。但是我認為沒必要採用布魯姆複雜的翻譯結構來接收他的一個基本前提：藝術家與他“強大的先驅(或許多先驅)”的關係是種接受和抵制，採用或試圖不採用的關係。在這兒我們所說的影響有種特殊的含義。它不是在一件工作中所借的錢的金額，而是藝術家和他導師之間激烈的鬥爭。影響既是一種方法也是個性化表現的一個障礙。方法中如沒有一套大家認可的形式和內容，那表現本身將是十分壯觀的；而當有障礙時，這些形式就沒有必要是藝術家自己的。藝術家作品的力度依靠於他重新運用(布魯姆將會說我讀錯了這一單詞)他導師的風格的能力，重新表述它的能力。這樣徒弟作品的力量看起來就象是這位藝術家自己發明出來的一樣。如果我們同意對於這位現代藝術家來說，藝術的一個功能就是自己對一事物物的否定，那麼影響——目前它來自自身之外——就是干擾。但是藝術家不能憑空創造他的藝術，他需要影響，甚至就象孩子需要父母。如果我們用另一種方式說，就是一位藝術家在其他藝術家的作品中找到他想說的東西越多，那麼他自己能說的東西就越少。因此當用這種方式時，藝術家對於他以前那些藝術大師的作品的“愛”是十分矛盾的，既包括一種吸引，也包括一種逃避的願望。在這兒，對於這些特別影響的動力進行複雜的心理或者歷史的解釋顯然是不恰當的。然而二十世紀的評論家不論其優秀還是拙劣，他們在審視繪畫的影響時，不斷地對藝術家表現的優先權提出質疑却是事實。

不管我們是否將影響的問題給每一個現代藝術家附加上任何意義，我認為波洛克與一位特別的藝術大師——畢加索的鬥爭十分明顯地貫穿於他的所有作品當中。我想這一鬥爭可以部分的解釋為什麼他在一九四七年，在創造中與常用的比喻手法徹底決裂以及反對採用藝術工匠傳統的繪畫工具。我的意思並不是否認在塑造和決定波洛克的藝術發展中，其他藝術家對其產生的影響。在波洛克的藝術發展中，他除了從所謂的“原始文化”藝術中吸取精華外，他還借鑒馬松(Masson)、米羅(Miro)、本頓(Benton)、馬蒂斯(Matisse)。然而，畢加索却是一個非常典型的例子。他是波洛克既追隨又反對的一位藝術大師。下面是他的妻子李·克拉斯納(Lee Krasner)對波洛克對畢加索進行對抗的描述：毫無疑問，我非常崇拜畢加索，同時，他又極力與畢加索展開競爭，極力想超過他……我記得有一次，我聽到不知是什麼東西掉下來了，然後緊接着就聽到杰克遜在那兒高聲說到：“該死的，那個傢伙什麼都沒漏掉！”于是我走過去看發生了什麼事，杰克遜正瞪着眼睛看着地板，地上是他剛才丟的東西——一本關於畢加索作品的書。然而，克拉斯納的這一描述只說明了在一九四七年前的波洛克的作品中經常出現令人急促不安的東西。畢加索的線條、構圖，甚至特別明顯的帶有畢加索標志的主題，如面具、公牛、馬等等，經常出現在一九三八年一九四六年波洛克的作品中。我們可能經常感到遺憾的是，具象的表現性的藝術作品往往力度不夠。畢加索的影響在這些年來是如此的廣泛，並且有如此多的形式出現，以至於我們很難給它具體地確定出特征出來。一會兒他在《Don Quixote》中表現出喧嘩，一會

兒又在《兩個》(Two)(創作於1945年,CR. 123)中表現出對某些東西的不斷重復,一會兒又在《夜霧》(Night Mist)(創作於1944年,CR. 104)中表現完全隱藏的主題。這個問題被波洛克對藝術的本質的回應而複雜化了。當帶著複雜命令的典型立體主義結構肯定給波洛克的作品提供了一些信息的時候,波洛克被拖到畢加索創作時感到困難和混亂的時刻,被拖到立體主義剛開始行成時的畢加索的作品中,被拖到二十年代末和三十年代畢加索作品的冗贅和特別的創作中。那麼,波洛克對畢加索藝術的態度,特別是三十年代和四十年代初更具有爭議性、更矛盾的藝術的態度是什麼?它又怎樣與美國評論家的普遍反映進行比較?

一九三九年十一月,《畢加索的四十年藝術成就》大型藝術展覽在美國紐約現代藝術博物館拉開序幕。此次藝術展共展出了包括畢加索藝術生涯各個時期的350多幅作品。儘管波洛克絕對不需要這次回顧展來熟悉畢加索的作品(因為,整個三十年代,紐約的各個畫廊和展覽館頻頻舉辦畢加索藝術作品展,而且,阿爾弗萊德·巴瑞(Alfred Barr)在紐約的現代藝術博物館不考慮主題的任何一次展覽中都包括了畢加索的作品),但是這次回顧展為人們對畢加索的全部作品進行鑒定提供了很好的機會。就在這個時候,畢加索的作品緊緊抓住了波洛克的心看來並不是偶然。

如果這次展出的高質量和畢加索極大的特權總的來說被(格爾尼卡)(Guernica)的政治沖擊加強了的話(它所包含的信息被二戰的開始強化了),那麼評論家們却令人驚訝地矛盾着。愛德華·杰威爾(Edward Jewell)在《紐約時代》(New York Times)上的評論是以一年前發表的一首關於杰圖德·斯頓(Gertrude Stein)研究畢加索的諷刺詩文開始的,“……現在我們有了畢加索我們將如何對待他,現在我們有了他了嗎?”儘管這首詩的語氣是諷刺的,但是却是嚴肅地對待,並加以研究這個問題的;“當然,某種意義上講,這不是我們第一次談到這個偉大的問題:如何對待畢加索?現在這個問題已到了最需要回答的時候了。但卻帶着一種新的熱情來詢問這個問題,因為那些去看回顧展的人們……現在意識到已沒有可能再逃避這一問題了”杰威爾對自己給予這一問題的答案極不肯定。儘管他肯定畢加索“有激發作用的力量”的地位,但是他對畢加索近期的作品卻沒什麼感覺。並不只是杰威爾有這種不安,《藝術文摘》(Art Digest)上的一篇文章的標題“紐約評論家冷漠地重新評估了畢加索的作品(Zeus of Paris)也表明了這一點。關鍵的幾個字是“重新評估”,因為很顯然,這種反應包含了一種新因素——對這件作品的憤怒。《藝術文摘》的編輯人員並沒有料想到這一點。當畢加索被人們所肯定並被列入現代大師的行列中時,這篇文章中提到的評論家却正在為他事業的各個方面擔憂。據《藝術文摘》所說,杰羅曼·克萊恩(Jerome Klein)和杰威爾一樣,也被畢加索近期的那件作品所困擾。瑪格瑞特·布瑞寧(Margaret Bruening)評論到“令人難以置信的是,看起來他當時的確深深陷入在自己的形式中了。他剛復自負甚至心術不正。他喜歡神秘的東西通常僅僅因為它是神秘的。有時他又變得傷感憂鬱。”毫無疑問,《藝術文摘》夸大、簡化了評論界不同的反應——例如,它過分強調了杰威爾尖酸的評論——然而,這種誇張卻是評論家們擔憂不安的真實反映。在《紐約時代》上一段更平淡無味的描述中,安妮特·布瑞特(Anita Brenner)稱畢加索為“當代最流行、最著名的現代主義者”。他被當作可稱之為優秀的歐洲大師,因為正如布瑞特所宣稱的“……他已經吸收了人類在藝術方面所有的經驗,也從他的同代人中獲得了許多靈感,因此他所有的作品比任何一個人的作品都更能代表現代藝術。”儘管人們給與了畢加索一個令人懷疑的稱號“現代的密西西比”,他的“多樣化風格”却是讓人迷惑的。《藝術新聞》(Art News)的阿爾弗萊德·弗朗克福特(Alfred Frankfurter)以藝術家的兩個回憶片斷——畢加索,冒充內行者,畢加索,一個天才——來開始他對這些回顧展的評價,並且包含了一些象預言的東西:他兩者都有那麼一點兒。這位報刊評論家顯然對畢加索作品中的跳躍、人物的變化、對以前那些藝術家風格的獨特重加工,以及他在公眾和私人標志主義之間來回擺動覺得不舒服。並不只是畢加索正式的激進主義導致了人們對他的不滿,還有他風格的不連貫性和他致力於擴充自己的財富的毛病也造成了這一問題。但是評論家還是不斷的驚嘆畢加索的藝術是多麼的嚴肅,他對任何一個特殊的現代主義派別是多麼負責。

新聞記者對畢加索藝術的懷疑與兩年前約翰·格萊海姆(John Graham)對其藝術的誇張宣揚形成了鮮明的對比。那位畫家兼評論家寫到:“……畢加索在繪畫中處理無意識的事物的方法與原始社會的藝術家處理有知覺的事物的方法一樣輕鬆……沒有哪個畫家對塑造的形式及他最終的邏輯目的比畢加索觀察或思考的更深刻……他將未知世界最深處的東西挖掘了出來,在這里面記載着過去所有民族的智慧……”格萊海姆是波羅克早期的崇拜者和朋友。我們知道波洛克有篇文章“原始藝術和畢加索”,上面這段文字就是從這篇文章中摘錄下來的。波洛克後來對他自己關於無意識世界的藝術品的來源有一個簡短的評論,這可能是因為他為格萊海姆的文章吸引了(不管他是如何想格萊海姆的誇張的)。但是波洛克的問題是格萊海姆的話沒給畢加索之后的藝術家留下余地。如果畢加索已經將無意識最深處的東西挖掘出來了,那麼還有什么留下來讓波洛克做呢?我們能夠打斷格萊海姆,暗示畢加索的無意識不同于其他藝術家的無意識,因此它包含不同的物

質嗎?但是,那麼暗示着畢加索已經設法得到的集體未知感的詞“民族智慧”又是什么意思呢?

羅伯特·格爾登瓦特(Robert Goldwater)(後來成為“俱樂部”的長期成員)提供了一本關於畢加索藝術更加深奧的讀物。該讀物試圖解釋畢加索的藝術在三十年代的失敗和取得的成就,以與畢加索藝術回顧展相呼應。格爾登瓦特與一般評論家一樣,都懷疑畢加索的作品是否具有連貫性。因為格爾登瓦特認為,畢加索有一種“持續的煩惱,這不是因為他總是覺得個人作品不完整,而是總是覺得作品的含義和表達正燃燒着它形式的邊界。”他進一步講到:“畢加索的畫傾向於充滿并超出畫框,在每一個可能的點上都達到邊界……(這些變化在形式上是非常必要的)其目的是為了避免朝一種方式、一種風格、一種公式方面發展。因為這樣單一的發展將會摧毀形式和表達之間鬥爭的平衡……劇烈的變化也是非常必要的,因為畢加索與當代其他的藝術家一樣,在他們的劇烈的變化中否定了傳統。如果既沒有有序的主題,也沒有對他來說是在外的,但他理所當然能夠接受的普遍理想,現代藝術家必須切合實際地克服困難的扭曲,以便能夠完全按照他們本身來表達一些東西。”羅伯特·格爾登瓦特以悲觀的語氣結束了這篇文章。因為這位年輕的藝術家希望以畢加索的畫作為個人風格的基礎。儘管他暗示畢加索的困難是現代主義的一個重要特征,但是他解決問題的方法卻被認為是走到了路的盡頭。格爾登瓦特聲稱畢加索的藝術正如畢加索所說的,是由如此多的變形構成。在變化上面,形式上的變化和心理的變化一樣多。沒有哪一位藝術家能夠從畢加索結束的地方開始。這里所說的心理上的,格爾登瓦特指的是個人的從自身所獲得的東西。其他藝術家不能夠使用畢加索解決問題的方法是因為這些方法已經深深地打上了這位藝術大師獨特的個人標記。但是為什麼象畢加索和他的追隨者之間的這種師生關係如此別具一格地崩潰了呢?為什麼學生不能夠重造畢加索,就如同畢加索重造他的前人一樣呢?格爾登瓦特給我們暗示了一些答案,儘管他沒有繼續追蹤其建議。早期他宣畢加索的“扭曲”部分是他接受技術遺產和對歷史風格的了解的結果。對畢加索而言,太多的知識意味着“使直接坦率的言詞變得尤其困難”。而且他發現避免平凡和重復加倍地困難,並且重要。後來格爾登瓦特作了幾句評論;因此“不可避免的,當一種表達對其他人來說還是神秘的時候,它看起來應該是已作了扭曲。這樣一個‘時期’就只持續很短一段時間”。真正的問題不是畢加索的方式太個人化以至于不能被他的學生所接受使用,而是這些學生幾乎馬上不能適應畢加索。看起來畢加索沒能建起學校的原因部分是由于畢加索失敗地解釋了穩定的練習,進程連貫的藝術,以及對於畢加索和他的學生來說開放的重新使用和變化。

如果波洛克讀了羅伯特·格爾登瓦特的文章的話,他將不理會格爾登瓦特的警告。奇怪的是波洛克的藝術確實已經有了那種格爾登瓦特在三十年代所感覺到的畢加索藝術給了波洛克一個如何着手的線索。當然它代表了美國藝術家普遍對於繪畫、驗證和反抗的强大宣言。畢加索宣稱“沒有抽象藝術”:“你必須總以什麼開始,以後你才可以拋開現實的痕跡,然後不論你怎樣做也沒有危險了。因為物體這個概念將留下不可否定的標記。它是使藝術家開始活動,激活他的思想,刺激他的情感的東西。觀念和情感最終是他作品中的俘虜。無論他們做什么,他們總不能從畫中逃避出來。他們形成了畫中完整的一部分,甚至當他們的存在不再清楚時……”。在這兒畢加索看來好象正在發動一場對某種抽象繪畫及其歷史的攻擊。這種繪畫宣稱它自己是非比喻性的,甚至是非表現性的。但是畢加索的真正意圖在文章的后面部分變得清楚起來,他實際上是在描述他在自己作品中進行形象創造時所經歷的過程。他對此又作了進一步的闡述:“任何東西都是在‘圓形’的偽裝下出現在我們面前的,甚至在玄學中觀念也是用象形的‘圓形’來表示的。從這兒我們可以得出結論:繪畫時,如果我們不以圓形為繪畫基礎進行思考,那麼繪畫就變成多麼滑稽的事情。你們認為我的一張特別的畫像代表兩個人這件事情讓我擔憂嗎?儘管這兩個人曾經為我而存在,但是現在他們却已經不再存在了。他們的‘景象’讓我有初步的情感,但是後來他們實際的樣子却慢慢地變得模糊不清起來,變得讓人覺得是虛構的事情了,最終它們一起消失不見了;或者更為嚴重的是他們轉化為各種各樣的問題。你們瞧,他們已經不再是兩個人了,只是各種形式和顏色,與此同時,激勵兩個人的觀念並維持他們生命的震顛的各種各樣的形式和顏色……”畢加索從最初的景象中走了出來——“儘管他們曾經為我而存在過,但是他們現在已經不存在了”。但是有意思的是,這種移動導致了一種回歸。超越圓形的過程和圓形所代表的物體忽視了圓形本身,並且呼喊著要表達圓形的本質——“生命的震顛”。畢加索曾經告訴我們,正是“模糊不清”和這兩個圓形的完全消失導致了他們在形式上的留存。

波洛克在一九四七年試圖否定繪畫中圓形的不可避免性,以此證明畢加索是錯誤的。這是在他首次運用畢加索的設計試着創作圓形作品后所發生的事情。波洛克同意畢加索的看法:現代繪畫中,圓形的存在是依靠對圓形似是而非的否定。波洛克經常引用的一句話,“他已經決定在他的畫中‘為人面紗上面紗’”實際上就是畢加索描述絕對是一個“變得模糊不清”和“毀滅”的過程的另一種說法。兩位藝術家最后都宣稱藝術是通過躲藏來展示的。甚至當波洛克宣稱他的繪畫來源於無意識並且可能表達無意識時,他也堅持他的“面紗”原則。但是重要的是這一宣言的確與心身性解釋無知覺怎樣在知覺中出現相似。它

通過抑制結構傳出這一線索。正象抑制不能消除危險的滿足一樣，藝術家只有偽裝它，這樣它才能够在知覺中存在。當藝術家繪畫時，他們應當去掉最開始的形象，只保存形象的“本質”以及它吸引人的方面。如果波洛克最初所描繪的形象是模仿畢加索的形象，那麼通過一種抑制和“蒙面紗”將使這些形象轉化為波洛克的財產，並且這一過程能够給予雖然需要費力但却能使這些形象獲得自由的希望。

從一開始，波洛克使用畢加索的東西就有一個特點：總是帶有批評色彩，不願完全照抄畢加索。他崇拜畢加索，但是心里又總在排斥他。畢加索的一幅畫《格爾尼卡》看起來好像是波洛克從中學到最多東西的作品。在一九三九年至一九四六年的這段時間里，波洛克不能自主地不斷回到這幅畫中，他總在不斷地從中模仿一些東西。波洛克將人類和動物的形象溶入了他的一幅作品《人，公牛，鳥》這幅畫中心一個正三角形的碎片的縮影中，而從中我們不難看到《格爾尼卡》的影子。而且如果我們仔細觀察，我們將發現在波洛克同期的一組素描中，這一點也清楚地表現出來了。可能是因為這些素描只是波洛克作練習時的產物，而不是拿去展覽，所以《格爾尼卡》中畢加索的引用毫不掩飾地出現在這些素描中。我們可以看到，在作品《582號》中，《格爾尼卡》右方中心一個婦女的頭已經變成了一個非常可笑的东西，婦女的舌頭也已經變成了匕首上的一點。由於她大大張開的嘴和伸展開的手臂，她變成了一個《格爾尼卡》中位于很左邊的那位母親和那個孩子以及位于很右邊的那個正做手勢的男人的拚湊形象。由此可見，波洛克對畢加索的作品充滿了敬仰之情，儘管表面上他不大承認。

《格爾尼卡》的魅力何在？為什麼它的形式如此頻繁地一再出現在波洛克的作品中？在《格爾尼卡》中，畢加索承擔了一個任務——以公眾的標準作一個明確的社會宣言。對波洛克來說（他自己也許並沒有意識到這一點），《格爾尼卡》可能已經成為將他最早所受的藝術影響——他老師本頓的社會現實主義，墨西哥壁畫家沃霍克，瑞典羅維以及帶有歐洲現代主義思想的西昆羅斯的激進政治主義——統一化的模型。《格爾尼卡》的出現標志着畢加索已經從自己封閉的畫室中走了出來，進入到公眾活動的場地里。不再創作一些沒有社會意義的畫，而是將自己的創作活動與社會聯系在一起。然而這幅《格爾尼卡》最重要的意義是，它包含了畢加索想恢復被現代主義所拋棄的歷史繪畫傳統的打算。畢加索這樣做是很需要一些勇氣的，並且是以一種甚至超過墨西哥和美國壁畫家的虛張聲勢的更有信心的方式。儘管毫無疑問，在尋找一個解決波洛克早期藝術的一個困難的方法時，波洛克有一個強有力的榜樣，但是它也不得不接受來自評論家的不同的評論。這些評論家就歷史繪畫法與現代主義（也就是說后期印象主義的語言）一致化的成功程度十分挑剔地提出許多問題。這時社會上不斷地出現了許多關於《格爾尼卡》的文章。不管這些文章對《格爾尼卡》是肯定還是否定，它們都提到了畢加索的作畫技巧，他那受限制的調色板和那壓扁的形式與他的主題；對一個小鎮的殘忍轟炸之間的劃分。威納·克拉克（Vernon KClark）在他的一篇文章“《格爾尼卡壁畫》——畢加索和社會保護”中寫到：“當我們觀看《格爾尼卡》時，我們對在主題和表現主題的方法之間缺乏某種聯系的意外情況驚訝不已，立刻完全被震攝住了。當然，在畢加索的整個藝術生涯中，這種現象并不代表什麼新的東西；藝術表現技法和要表現的內容缺乏如此令人吃驚的和諧一直不斷地出現在畢加索的繪畫中。顯而易見，這位偉大的藝術家已對自己的感情和要表現的激烈程度作了限制。他竭盡全力地告誡自己不要超越自己所確定的限制。”威納·克拉克在最後總結性地說道：“在《格爾尼卡》中，畢加索需要求助於最強烈的，而又寂寥無聲的方法，最遙遠的暗示，以及能够表露最多感情色彩的技巧來獲得精神上的平衡和寧靜。他認為藝術家要想獲得審美主權就得靠這些東西。”我們毫不驚訝，羅伯特·格爾登瓦特本人的確十分羨慕《格爾尼卡》中距離所產生的恐懼。他在文章中寫到，它（《格爾尼卡》）“是現代壁畫中，少數幾幅能够始終保持其標準的壁畫之一。並且它處於比較敏感狀態，因為就它的色彩而言，它對人們的沖擊力只是在一段讓人覺得好笑的距離中使人能够忍受。一旦超出這個距離，它就不能使觀衆有什麼感覺了。”但是當這幅壁畫在舊金山展出時，在它的說明標籤里，查理斯·林德斯卓姆（Charles Lindstrom）却用最具有現實意義的語言將這個問題解釋了一下：這位戰爭中的現代畫家……有種必要重鑄他主題的可怕性。這樣他就得到了些安慰，而不會因受這種震驚而退縮。這位藝術家顯然必須將這種景象從事實中抹去，這樣觀衆才不會因這種恐懼而過于震驚，以至於不能表現出他們對悲劇的同情。但是畢加索在制造距離，讓觀衆輕輕松松地，完全從他作品的主題中走出來的工作上是否走得太遠？如果真的是這樣的話，那麼對於更大的新生的比喻設計，這個圖套本身就存在嗎？

對於評論家來說，最重要的是，當波洛克重畫《格爾尼卡》時，他將畫的重心放在了距離這一因素上。具有重要意義的是，波洛克仔細研究畢加索作畫時所畫的素描，從中尋求幫助，找到作畫的靈感。例如，波洛克的作品《582號》中的馬就使我們發現，它實際上來自於畢加索的一幅素描。這幅素描在畢加索一九三九年的回顧展中出現過。在《格爾尼卡》中，畢加索把那位母親，孩子和馬都畫在同一畫頁上。畢加索關於《格爾尼卡》的所有素描雖然失掉了壁畫在最後階段所有的高雅和穩定，但是它們却為波洛克提供了一個機會，那就是學習畢加索的繪畫技巧，但却有自己的創作內容，有自己獨特的繪畫風格。波洛克重新畫畢加索一揮而就，粗糙的素描畫，很有可能就是要找出《格爾尼卡》中不甚讓人滿

意的地方，也就是畢加索將畫中的恐懼減少得太多的地方。因為畫中恐懼氣氛減少太多的話，就不能表現出作品的主題。

波洛克被壁畫《格爾尼卡》和畢加索其它的作品深深吸引了，他簡直不能控制自己不去模仿它們。這使他的情緒十分矛盾。這一點在波洛克的同期作品中表現的十分明顯。在他的油畫《假面劇里的人物》（Masque Image）（創作於1938—41年，CR. 78）中，波洛克以畢加索作品的主要主題之一：面具為臉作了一回實驗。《假面劇里的人物》中人物那頂部張開的嘴讓人再次回憶起《格爾尼卡》中的人物形象，而現在又在過度繁重的工作中重新構思。但是《假面劇里的人物》創作的結構更接近於畢加索的一幅著名的油畫《鏡前的少女》的基本結構。因為波洛克崇拜並且模仿畢加索，所以有時表面上看起來他們是有不同之處，但本質上相差無幾。就拿《假面劇》和《鏡前的少女》（The Girl Before the Mirror）來說，在他們各自的作品中，他們給我們看了非常不同的面具——波洛克是以人的內心狀態為面具，無意識本身制造有意識；而畢加索却是以人的外表為面具，毫無效果的化妝被鏡子暗示了出來——但是兩者却有正式的令人震驚的相似之處。波洛克想將他作品中的人物形象擠壓一個非常有限的空間範圍內。象畢加索一樣，波洛克在畫布的兩邊建立了對立面，但是儘管畢加索毫不掩飾他對純粹性的裝飾嘲笑，波洛克却依然堅持制造模式的想法，儘管他崇拜畢加索。在油畫《鏡前的少女》中，畢加索看起來喜歡將女性的軀體轉化成幾何圖形——許多被鏡子重復的幾何圖形（藝術家傳統上使用的代替圖形），而人物后面的牆紙也以同樣的方式重復鑽石本身的圖案。與畢加索相反的是，波洛克作品里的人物的面孔被安排的都不是那麼優美，實際上他們是相互推擠壓迫，因此很少給人一種美感。從波洛克的作品中，我們可以感覺到他在尋找一種新的方法來控制他的作畫，這可能與絕對過程中實際的粗野，繪畫將立體的世界轉變為單調的平面差不多。看起來好象波洛克正在暗示，畢加索在以其自己的名字命名的作品《毀滅》（Destruction）中走得還不够遠，對作品的內涵了解的還不够深，所以當他在畫布上重新描繪這個世界時所訂的主題太簡單，以至於沒有觸及那個真正的世界。對波洛克而言，沖動和粗暴的處理已經成了使他的作品的主題和諧一致的方法。

在波洛克的早期作品中，我們可以感覺到波洛克不僅僅依賴《格爾尼卡》進行創作，而且試圖走回到畢加索創作的起點。波洛克在他的一幅畫《月亮下的女人》（Moon Woman）（創作於1942年，CR. 86）中對畢加索所做的事，就正象畢加索在他的畫《亞威農的少女》（Les Femmes d'Alger）中對塞尚（Cezanne）所做的一樣。就象畢加索故意夸大塞尚作品中洗澡者明顯的笨拙一樣，波洛克在《月亮下的女人》中用了畢加索經常畫的魔鬼般的女人，並且是使她們看起來更加恐怖怪誕。波洛克的《月亮下的女人》同畢加索的作品一樣，既是對魔鬼的崇拜，也是對他們的挑戰。畢加索的一幅存放在現代藝術博物館的畫《坐着的女人》（Seated women, 作於1926年）可能就是波洛克開始創作這類畫的起因。波洛克對畢加索作品中的一張臉的釋義的如此明顯，以至於波洛克的這幅畫接近於一個很差勁兒的仿制品。波洛克採用了畢加索用來勾勒其人物線條的黑粗線，但却不是完全照搬，只是一個大概的借鑒，並且這個黑粗線在他們的作品中所起的作用也不相同。在畢加索的作品中，我們絲毫感覺不到他那粗獷的筆觸，也體會不到那兒的一條線是真的在勾勒一個婦女的身體。畢加索作品中人物形狀被仔細分開的地方，波洛克却使人物身體和背景逐漸融合。波洛克果斷的筆鋒表明他正試圖使他的人物形象更為清晰具體，正如畢加索一樣，但是與這一思想相矛盾的是，他却使月亮女人慢慢地融入畫布中的背景中，看起來朦朧飄渺。月亮女人所占據的空間的模糊性和存在畫中的絕對的優美——顯然是畢加索式的婦女的嘴唇、鼻子與對畫故意粗糙的處理而造成的焦躁不安的平衡相呼應。

波洛克的苦惱是在他自己規定的這場比賽中，他很難勝過畢加索。在畢加索通過明顯的裝飾風格來控制他急躁的脾氣時，他可能並不害怕因為沒有單色和有美感的弧線這些工具，他的藝術會有崩潰的失去美感以及面對錯誤的恐懼的危險。然而在其它時候，他的藝術却接近了這一邊緣。有美感的線條和明亮的色彩只是增加了他那幅著名的畫《坐着洗澡者》（Seated Bather）的主人公那張大大張開的，露出滿嘴牙齒的嘴巴帶給觀衆的恐懼。這幅畫現在存放於現代藝術博物館內。花朵式的圖案和對色彩相當艷麗的處理吸引着我們，使人們不由自主地聯想到進入一個洞口，它實質上是象征著女人的器官的張開，產生一定的誘惑力，但是它立即讓人感到厭惡。以這種方式畢加索能够擾亂我們的期望。通過將主題和形式採取特別的和不恰當的處理使表達更加讓人迷惑不解和讓人感到驚恐不已。

波洛克最深層的企圖可能是要與畢加索的藝術達成協議，而這是從一九四六年起，他的兩幅畫《孩子的誕生》（The Child Proceeds）1946, CR. 145）以及《白色天使》（White Angel）（1946, CR. 146）完成之後的事了。畢加索對波洛克影響的獨特的隱藏以及重新的顯露好象在暗示，波洛克如果沒有畢加索，他就不能構思出任何形象。他對《孩子的誕生》和《白色天使》這兩幅畫都很喜歡。在此我第一次想到，我們看到波洛克事實上正試圖將畢加索所有的作品都重新畫一遍，好象畢加索是他的老師一樣。波洛克沒有採用畢加索任何一種風格并就此夸大其暗示作用，也沒有與畢加索將人物身體抽象化的方法相競爭。例如，油畫《孩子的誕生》中左邊那個模糊的男人形象就非常象畢加索的一幅畫《站着的

女人》(Standing Woman)中的人物形象,而那個清晰的女人形象的造型又使我們想起了畢加索的另一幅畫《三個舞者》(The Three Dancers)中形象設計的方法。我個人認為波洛克在他自己的作品中幾乎完全復制了畢加索兩幅畫中的父親和母親的造型並不是一個巧合。《孩子的誕生》描繪的是一對男女以某種性擁抱的方式摟在一起。與此同時,在“女性”形象的子宮里產生了胚胎(波洛克一貫將特性與人物形象聯系在一起,他這樣做也許是在暗示藝術家所擁有的關於男性、女性父親、母親的觀念)。而在《白色天使》中,我們再次看到兩個形象:一個是男性形象,另一個是一個模糊的女性形象。畫中位於右邊的婦女看起來子宮內也有一個胚胎。但是,這次胚胎不是由扭曲的筆觸組成的,而是由一系列的起標志作用的綫和點表示出來的。我想波洛克的意思與他採用畢加索的風格有關。這些畫都與生命的起源有關,並且談及藝術家還是小孩子時與他父母親的關係。波洛克的藝術生命開始於畢加索的藝術,因此他畫中父母親的形象就象徵畢加索的形象,或者說象徵畢加索藝術的形象。這些畫的希望實際上就是最後十年的希望:通過努力作父母親的工作,孩子誕生了。

工作又回復到最開始,目的就是在接下來的四年里嘗試“點滴”作畫,創作出極為優秀的作品。但是波洛克試圖找到並回到藝術的最初起源,這就有點嘗試着發現最初的一幅畫是怎樣畫的一樣,其意義並不大。在奮力排除畢加索的影響以及他所代表的歐洲現代主義的影響時,波洛克看來發現了排除所有影響的必要性,並努力做到這一點。我們知道由於他受其他藝術家,特別是畢加索的影響太深了,所以要他做到這一點是極不容易的。在一九三八至一九四六年這一段時間里,波洛克在創造時,總是想突破畢加索的影響使他受到的限制,但是又不由自主地模仿畢加索的作品,因此他充分反映了格爾登瓦特所說的畢加索作品中的那種“扭曲”,也就是試圖找出塑造形象的有特色的方法,但是可惜的是形象塑造總使波洛克回到畢加索的形象的樣子。結果是波洛克既沒有使無知覺的東西被看到,也沒能使其能夠代表自身,而是僅僅使自己的作品看起來是在模仿,扭曲或者隱藏其他人的藝術。最後,通過取消形象塑造(不是象波洛克宣稱的那樣,僅僅用面紗蒙住它),波洛克看起來好象已經排除了畢加索對他的極深的影響以及畢加索所代表的偉大的傳統對他的影響。

畢加索戰後的聲譽可能與波洛克在一九四六年極其崇拜他,並且心甘情願地接受他的影響,而從一九四七年開始他又強烈地反對畢加索,並且拒絕接受他的影響有關。一九三九年美國評論家評論畢加索時所帶有一些懷疑的語氣(毫無疑問是受來自於紛亂的歐洲大陸的某種恐懼的東西影響)幾乎全被人們對畢加索的奉承所代替。正如巴瑞在一九四六年出版的關於畢加索回顧展的篇幅極大的目錄中所說的那樣,在戰火在歐洲大陸蔓延的那段時間里,畢加索却仍然呆在巴黎,這恐怕是冒着在納粹手中丟掉性命的危險。巴瑞將這位充滿矛盾的畫家變成了一個聖人。由於輿論的宣傳,畢加索在人們眼中成了西方文化存活下來的一個活的象征。在這個時代,波洛克如何跟隨這位藝術家呢?波洛克的方法很簡單,就是根本不跟隨他,而是否認畢加索的思想,否認他的作畫技巧,否認他所說的:藝術如果沒有形象塑造就不可能存在的前提。最後,波洛克發明的“點滴”作畫法不僅完全排除了畢加索作品中的形象的塑造,而且也完全拋棄了畢加索畫中的那些裝飾物,以及畢加索一直所代表的裝飾傳統。我們可以看到,波洛克反對那些被帶入當地藝術儲備中的物質,這實質上是反對這位大師所使用的以前的藝術家一直採用的畫架和筆刷以及他自己形成的傳統,甚至於是重新創造可能是第一藝術家東西的嘗試。波洛克對畢加索的反對使他好象回到了原始社會的洞穴中,回到了顏料還是捧在手里的彩色的液體,畫布還是一面牆,刷子還是人們日常生活中所用的工具的時代。這些顏料使《第一號》與史前畫,例如在貝奇馬勒(Pech Merle)發現的那幅著名的《布滿斑點的馬》(Dotted Horse)有了清楚的聯系。在否定前人作品的過程中,波洛克力圖否定以前所有的藝術家,他好象正試圖成為一位完全靠自己的本事畫出一幅畫的那樣的第一藝術家。我想這就是《第一號》這個標題為什麼對波洛克有特別的吸引力的原因。他至少三次使用了這個標題——《一九四八年,第一號》(1948, CR. 186)、《一九四九年,第一號》(1949, CR. 252)和《一》(或者《一九五零年,第三十一號》1950, CR. 283)。

在此之前,在波洛克急不可待的嘗試中有着一種不可避免的矛盾。為了創造一種完全是自己的,它的存在不屬於其他任何人的象征,他不得不排除將描繪對象直接放置在畫布上的傳統的作畫方法。現在,在畫布上沒有是其自身替代品的形象或者作畫的對象以及對他們相互之間關係的表現,只有整塊畫布和畫本身。作為絕對表現主義極為優秀的畫家,波洛克總想超出其他藝術家,于是他很樂於將自己和其創造的作品混為一談,認為自己十分偉大,能夠有所創新。因此實際上,他已經對表現主義藝術的一個基礎前提進行了分解。而這個基本前提的目的就是要表現出藝術家的情感狀態。給象征下一個定義就需要一種分離,也就是被象征的事物和本身確實就是象征的事物之間的分離,以及事物本身和其目的之間的分離。波洛克毫不謙虛地宣稱,他實際上已經成為一個有自己的繪畫的人,而他所說的與上面我們提到的聯系中的分離是完全不一樣的。以這種方式,波洛克在欣賞他自己的繪畫時既洋洋得意,但是同時也感到一種恐懼。波洛克洋洋得意是因為他靠自己的力量使繪畫進入了一個新的天地,他覺得恐懼是因為這種繪畫方法已經損害了藝術家與其藝術的關係中藝術家的地位。實際上,波洛克已經自詡為是有史以來最優秀的藝術家,以處於危

險的邊緣。如果我們用另一種方式說,就是波洛克現在實際上是處於這種繪畫中,那么他如何使人們了解來並繼續生活下去呢?他如何使自己從中走出來,並且能夠正確地判斷這種繪畫,不斷改進它,以後創作出其它藝術品?現在他已經創作“第一”的繪畫,那么第二又會是什麼樣的呢?

波洛克剛剛開始他獨特的繪畫方法就被一個問題所困擾,就是他在他和他的繪畫關係中如何確定他自己的位子。當他剛剛開始使用他自己的繪畫方式,沒有找到他自己的位子時,他如何使自己為人所理解呢?這個問題可以稍稍解釋波洛克在電影中的所做所為。假如波洛克使自己的個人工作過程公開化,那么他又能夠從中得到什麼呢?顯然,波洛克相信他的社交舞會十分重要,它可以使人們更多地理解他的工作。也許他希望,通過電影他和其他觀眾可以清楚地看到波洛克和一個“波洛克”之間的區別,也就是藝術家本人和他所創作出來的作品之間的區別所在。然而出乎波洛克意料之外的是,結果完全相反,繪畫這個動作與繪畫本身混淆起來了,觀眾越發的糊塗了。他們依然不能夠理解波洛克這個人,也依然不能夠看懂他的作品,他依然是社會中孤獨的一員。

我想,波洛克在決定畫應該在哪兒止住,藝術家應該在哪兒開始動手上有些困難,而這是在他決定應該在哪兒分割畫布,畫必須在哪兒停止這個問題上反映出來的。我們也許會想這些事情對於藝術家來說是比較容易的事,但這恰恰是反映藝術家水平的地方,所以一個優秀的藝術家在這些方面絲毫不敢掉以輕心。這也可以解釋驚訝萬分的卡拉斯納提出的一個相關的問題:“這是畫嗎?”以及他為什麼害怕在他的作品上簽名的原因。毫無疑問,在作品上簽名以及對畫布的分割等棘手的事經常纏繞着波洛克,因為一旦波洛克在畫上簽名,就意味着他制作位於“第一”的繪畫過程結束了。藝術家一旦在一件作品上簽字,自然就要求創作下一幅畫,下一步甚至就象將這位藝術家一點點地送出這個世界。於是當藝術家和他所創作的作品之間的嚴格的區分瓦解時,問題增加了許多,並且那些曾一度被認為是理所當然的練習因素有了一種奇怪的重要意義。波洛克試圖從影響中逃避出來,所以將西方藝術家的許多附加物扔掉了,而這是付出了一定的代價,那就是使保留下來的東西的不肯定性加大了。在一個二維表面上自我的表現的這一完整的事的基本理由開始讓人懷疑了。為什麼要分割畫布呢?為什麼藝術家要在作品上簽名呢?為什麼要在一個二維表面上作畫呢?為什麼要作畫呢?甚至媒介本身也被波洛克這些問題所造成的壓力損壞了。

波洛克早期最出名的“點滴”畫中有一幅標題為《滿五呎》(Full Fathom Five)(創作於1947年,CR. 第180幅)的作品,它表明了波洛克急切地想與過去的藝術減少聯系的願望。波洛克希望面紗能夠在最後才真正地擦開。偽裝可以表現形象,或者它僅僅是無意識的標志。這樣,畢加索的影響就沒有根除,但我們也只能在一個透明的面紗的下面發現它。因此波洛克就可以逃避“父親”的影響,並成為與“父親”同時代的人。我們可以在莎士比亞(Shakespeare)的戲劇《暴風雨》(The Tempest)的人物阿瑞勒的歌中發現波洛克這種想達到和諧的夢想。《滿五呎》這個標題就是從這首歌得來的:

父親躺在五呎海中,
珊瑚是他的骨頭;
珍珠是他的眼睛;
他的一切都是不朽;
但是當大海發生變化,
他將變得珍貴而又稀有。

這首歌將“父親”的逝世想象為一種沒有痛苦的轉變。它不願將其描繪為一場焦慮的戰爭,就象《暴風雨》中所說的風暴一樣。它暗示着一種慢慢的腐蝕,它挽救了它重新創作的東西。非常獨特的繪畫作品《滿五呎》和《做》(Do)中具有豐富而奇怪的形象,喜歡寬廣的大海和釋放感。但是這位“父親”的影響顯然已經完全消逝了,再也不會作為波洛克藝術的源泉而出現了。在一九五零年,阿弗爾瑞總結了下一代藝術家對波洛克和畢加索之間的競爭所持的態度:“與波洛克比較,畢加索……在幾十年中用他長期的帶有破壞性事業的惡夢使其同伴坐立不安,而他則變成了一位安靜的享受舒適的人。”

波洛克的《夢中的肖像》(Portrait of a Dream),是他晚期的一幅作品。它試圖是再一次向這位藝術大師挑戰。這幅畫分成了兩部分,一邊清楚地描繪出一張臉,另一邊則是一個更具波洛克特色的典型的抽象圖畫(在其中我們很難看到比喻的跡象)。波洛克試圖從自己的作品中走出來,加入到我們中間,從我們的角度觀看他的作品。他也試圖抓住那些他知道是屬於他的東西,甚至試圖從自己所創造的作品中掙脫出來,以保持一種自己存在的感覺。他想看看他已經做過的事情,以便繼續向前走。與此同時,他宣稱了他的繪畫與無意識的關係——肖像就是夢。但是不幸的是,老問題又出現了,導師的影響又完完全全地回來了。波洛克的策略在以前已被畢加索在他自己的繪畫《畫家和正做編織活兒的模特》(The Painter and Mode Knitting)(創作於1931年)中嘗試過了(當時畢加索的作品也被人批評)。毫不令人驚奇的是,《夢中的肖像》中的那張臉是畢加索面具的一種緊張的變形。但是,讓我們震驚的是,波洛克的“夢”與畢加索那幅畫《畫家和正做編織活兒的模特》中畫家畫架上的畫是多么相似啊。然而某種意義上說,這一帶有極大冒險性的逃避却使波洛克完全成熟了,作為一種回報而使逃避這一行動結束了。