

令人沮丧的民主：1979–1999 年间的英国戏剧与经济

巴兹·柯肖 (Baz Kershaw) [①] 周靖波译

作者赐稿

—

如果所有的经济学家都首尾相接围成一圈，那么他们就什么结论也得不出来。——
肖伯纳

一个社会的民主化程度，取决于它的公民在公共管理事务中能否发挥有意义的作用。如果公民的思想受到控制，或者他们的选择受到限制，他们显然就没有发挥有意义的作用。只有居支配地位或有充分条件的人，才能做到这一点；余者都是徒有虚名的行为和毫无意义的摆设。——诺姆·乔姆斯基

1. 一个时代的结束

1983年1月，两位重要的自由主义者同时站在了伦敦国家剧院的舞台上，一个是美国人，一个是英国人。美国人是当今世界上一位著名的经济学家，加尔布雷斯 (J. K. Galbraith)，他的演讲主题是“经济与艺术”，这表明他是希望旁边的那位英国人强化政治的手段。这名英国人是当时在英国艺术界最有权力的要人、主张一切人都应享有受教育权利和拥护艺术民主的罗伊·萧 (Roy Shaw) 爵士，他担任的职务是英国艺术委员会的秘书长 (Secretary-General of the Arts Council of Great Britain)。一般看来，加尔布雷斯的演讲并没有什么特指的对象，也很温和，表现出国际名人所特有的谦逊。他谈到了经济与艺术之间相互依存的关系，谈到了艺术家应对国家财富和国民福祉的大事抱有责任心，谈到了艺术家的成就是实业发展的基础。演讲的核心主题是，必须在文化创造者和财富创造者之间、在艺术家和实业家之间建立一种相互尊重的伙伴关系。这就意味着要消除传统上两者之间的相互猜疑，同时也承认了知识和专才是平等的。为了证明这一点，这位美国客人非常谦虚地举了一个例子，一段在当时的特定年代极得体的恭维话：“让我们……丝毫也不

要相信那些看守我们的艺术财富的人在财政方面一定就有什么超常的智慧。”

[1]

加尔布雷斯的自由主义观点企图证明，艺术与金钱、文化与商业、艺术创作与工业化生产之间相得益彰的共生关系都在努力追求一种“文明”，在这种文明中，由于各方或多或少都能摊得一些利益，市场的贪婪本性竟然也有可能被驯化。我们可以有把握地猜测，他还相信，在政府部门的斡旋下，如果采取对艺术进行政府补贴或税收优惠的手段，这种类共生关系还会进一步强化——毕竟这是一次在艺术委员会的演讲，而且他的《富裕社会》（The Affluent Society）一书又刚刚由企鹅出版公司印行了第十八版——但他最终还是没有在演讲中就这个不受欢迎的话题进一步展开，而是提到了“……撒切尔夫人和里根先生对于弗里德曼教授的经济学表现出的过分热情”，并对他们的支持者的嘲笑结束了这次演讲：“让傻子和其他人与他们的金钱分开，这就是公认的自由企业系统的面目。” [2]这时，你几乎能听到富人们的屁股在奥利维尔（Olivier）剧院的长毛绒座位上不安地扭动时发出的摩擦声。

与此同时，在英国的艺术官僚政治幕后，赞同加尔布雷斯的观点却与政策的制定渐行渐远。就在此次演讲之后不久，萧就从艺术委员会秘书长的位置上退休了；接替他的是卢克·利特纳（Luke Rittner），一个赞成对艺术进行商业赞助的人。当威廉·里斯-莫格（William Rees-Mogg）爵士——他在1982年被保守党的艺术大臣保尔·钱农（Paul Channon）任命为艺术委员会主席——宣布对利特纳的任命时，遭到了委员会内部许多人的反对，但我们可以肯定，撒切尔首相是支持这项人事变动的。在1982年带有侵略性质的福克兰群岛战争结束后，公众对撒切尔的支持率越来越高，就在加尔布斯发表演说六个月后，她在1983年的大选中赢得了令人惊奇的胜利，从而进入了第二任执政期。“自由”市场在经济日程中更加占据了压倒一切的地位，战后的政治倾向的一致性进入了它的垂死阶段，而流落各大城市街头的无家可归者的数量也上升到了一个新的高度。货币主义的怪兽全都跑出来了。

2. 戏剧的经济状况与民主

本文旨在探讨过去二十年间的经济——尤其是政府补贴——对于英国戏剧所施加的影响，这是一个值得进行深入细致研究的领域，因为这个时期的民族

文化的特征变动不居，而这在很大程度上又是由执政十八年的保守党政府——由玛格丽特·撒切尔和约翰·梅杰相继担任首相——所推行的“激进的”新保守主义经济和社会改革政策所决定的。我们将会看到，文化变革的“激进”性质大大缓解了经济与艺术之间的紧张关系，这种缓解反过来又将戏剧文化与民主进程之间的互动这一关键问题摆在了我们面前。我所提出的问题虽然只是要探讨政府的文化政策及其对戏剧领域——包括观众、剧目、特别是地方戏剧与大都市戏剧之间的关系——的影响，但我希望通过这个问题能够说明，作为文化形式的戏剧经济完全可以作为一个国家的民主状况的有效的测试场。作为一种高度引人注目的——并且通常是昂贵的——社会实践，戏剧最能够彰显政府的政策所导致的一系列结果，这是文学和视觉艺术所做不到的。

当然，许多因素都有助于（或有损于）加强民主；但是我认为，在任何情况下，看一个民主政体要求它的公民做什么，才是判断这个政体如何运作的关键。确定了这个关键因素后，才能根据戏剧体制和周围环境所发生的各种变化——特别是经济上的变化，描绘重新定义后的戏剧观众的文化图标，进而找到分析这一时期的民主生机（或缺乏这种生机）的有效途径。当然，这也就是在某种意义上承认，戏剧创造了公民，同时也承认德·托克维尔（de Tocqueville）的下述论断确属忠告：“如果你想鉴别正在步入民主的人们的文学，那就研究它的戏剧演出吧。”^[3]所以，我希望通过对“戏剧演出”的变化情况的回溯性研究，揭示这个国家究竟是已经“步入民主”还是偏离了民主。

在战后四十年的民主制度下，英国政府对艺术的资助是逐年增加的。^[4]这一趋势是战后工党政府所奉行的左翼-自由主义哲学的直接结果。这个政府将文化视为全体公民的民主权利，它和全民教育、医疗保险及住房具有同等性质。英国宪章（Royal Charter）授予1945年新成立的英国艺术委员会向艺术界发放政府补贴的权力，在它的头两个目标中，把文化权利交给人民的原则得到了尊重：

1. 促进对艺术知识的了解，推动艺术实践。
2. 在全英范围内增进艺术与公众的交往。^[5]

拨付的款项有效地保护了英国戏剧，使其免受其后西方资本主义市场的增长和消费者的文化支配地位而带来的损害。但到了 1980 年代，这项保护文化的政策条款却被严重篡改了，戏剧竟然也成了推进市场化和商品化的主体。结果，英国戏剧被迫归入服务型经济的麾下，并不得不在迅速膨胀的传媒业、遗产产业（指博物馆等）、旅游业以及其他相关产业内同其他娱乐形式展开竞争。

这一同化过程乃是流行的文化日趋“景观化”（spectacularisation）这一更大的趋势——鲍德里亚用这个词来表述西方晚期资本主义的后现代化特征——的一部分，也即是我所谓“表演化社会”（performative society）——在这个社会中，人类的社会交往由于越来越多地采用戏剧化的行为模式及相关的标准形式，社会交往过程中的相互作用的结构也变得日益复杂——的一部分。^[6]这类社会中的经济学都在鼓吹一种应被称为宏大事件（epic）的争斗，却似乎忽略了这样一个事实，即社会中的大部分争斗都是发生在日常生活领域，发生在社会生活的表层。许多文化学者则将这种争斗描述为商品化过程与源自人类的社会习俗（institution）的表演性中的颠覆力量之间的冲突：在商品化过程中，人类总是被不可抗拒的市场力量对象化，从而成为市场力量的附庸；在社会机构中，商品却总是不断地被转化为激进主义者手中的武器。^[7]在这类语境中，戏剧特别能够显露社交聚会活动者的内心世界；因为作为一种社会习俗，戏剧或多或少地必须遵循市场的原则，只有这样才能存在下去；而作为一种创造性表演活动（creative performance）的领域，它又是一个有着自身规范的习俗，潜藏着对社会（及其经济学）进行激进批判的能量。两者间的张力也可以解释，为什么在任何时空条件下，戏剧都特别有助于我们理解围绕民主的性质所展开的争斗。

在过去的二十年中，得到政府资助的英国戏剧演绎了一个文化与经济之间的微妙平衡被强硬路线的意识形态所颠覆的故事。这种微妙的平衡是在过去的四十年中由整个国家的财富增长创造出来的。这是一个非常具有讽刺意味的故事，因为声称要把金融和市场放在首位的政党却在戏剧经济中制造了一场危机，原因是，这个政党没有正确地理解（也许是故意忽略了）在这个平衡中处于中心位置的资本投资与回报率之间的特殊关系。一般说来，1980 年代的政策在刺激为补贴戏剧而增加收入来源和提高全民收入总水平方面是成功的，但这一整体上成功的政策却摧毁了成功的税收不可或缺的资本基础，使得戏剧

的物质地位严重下降，因而也导致了戏剧作为一种促进民主进程的艺术形式的总体健康水平的下降。进一步的成功还表现在将伦敦地区的戏剧摆在了环球旅游的地图中，这种成功的取得，部分是由于在政府资助和商业公司的运作之间形成了新型的合作关系；但是，与此尖锐对立的是，包括威尔士和苏格兰在内的由政府资助的地方戏剧所面临的财政短缺和危机却不断加深。本文所分析的对象主要集中在英格兰地区的戏剧，但威尔士的情况与这里基本上是一致的。

在九十年代上半期，当政府终于醒悟到它的各项政策（不仅仅是戏剧政策）中包含着非故意的毁坏文化事业的成份时，便采取了发行国家彩票（National Lottery）的措施（1994），这些彩票为国家的慈善事业（其中也包括艺术和戏剧在内）迅速“创造出”几十亿的“新钱”。似乎是对毁坏艺术的基础设施的行为心怀愧疚，政府规定彩票收入只能以资本投资的方式购买设备和修盖建筑物。这样一来，许多享受政府补贴的剧院都获得了新生，一些新的剧场和艺术中心也在空白点上拔地而起。但是，九十年代初期的经济衰退降低了享受补贴的剧院的创收能力，所以，当演出的实际支出持续攀升时，剧院的整体收入却静止不动，甚至降到了历史上的最低点，最终的结果是，财产状况刚刚复苏的剧院又遇到了必须的产品的匮乏，无法证明新的资本投入的正当性，因而无法保持新的资本投入。在艺术经济中，特别是在戏剧中，这种由于国家干预的不断强化而导致的各种问题的出乎意料的逆转，或可视为不同类型的危机的起伏，骑在这个忽起忽降的跷跷板上的人——尤其是正在崛起的新一代戏剧天才们——谁也无法感到愉快。这块跷跷板在两头平衡时或许还能骗得一些笑脸，而一旦明白国家干预所制造的危机却是在让艺术摆脱对政府的依赖、让观众通过他们的支付能力给政府的戏剧日程以更大的控制权的口号下策划出来的，就再也没有人能笑得出来。换言之，危机的根源就在于企图通过市场化机制将戏剧“民主化”的初衷。

3. 文化政策的实践与修辞

英国艺术委员会（ACGB）自成立伊始就资助艺术创作，主要方式是对戏剧演出团体进行资助。它的政策的理念基础是现代自由-人本主义观念，即认为艺术家向社会所提供的作品，其价值绝非囿于政治或经济领域。艺术使人们接触到“全人类”的普泛价值，所以，应该保证它既不受市场的冲击也不受政府

的干预，就如同教育、健康和社会安全一样，它是现实的公民生活中不可或缺的要害。这个文化哲学的经济学基础就是凯恩斯理论，所以，对他积极倡议成立艺术委员会并在委员会成立之后立即担任第一任主席直至 1946 年逝世，也就不必感到诧异。从以下事实中，我们可以看到凯恩斯对后世的影响：从 1945 年到 1964 年，政府对该委员会的资助从 175,000 英镑增加到了 2,730,000 英镑^[8]，而 1964 年这个年份还更显得重要，因为在这年，威尔逊首相任命 Jenny Lee 出任英国有史以来的第一任艺术大臣，这是一个具有象征意义的时刻，它象征着凯恩斯的经济学与官方的文化政策结成了一体。1970 年代严峻的财政状况和变化无常的社会形势——1973 年的全球石油危机几乎将世界经济带入崩溃的边缘，1978 年英国的“不满的冬天”（Winter of discontent）又将持续多年的尖锐的产业纠纷推向顶点^[9]——降低了凯恩斯理论的可信度，到 1980 年代初期，加尔布雷斯关于国家在经济中的作用的思想便取代凯恩斯的理论而成为自由-左翼所推崇的经济路线。所以，罗伊·萧（Roy Shaw）爵士邀请加尔布雷斯到艺术委员会进行本文开头提到的那次讲演，就显得很适宜。但是，作为 1975 年到 1983 年间艺术委员会的秘书长，罗伊·萧这位喜爱引用埃里斯·默多克（Iris Murdoch）关于艺术的权威意见——“艺术就是纯洁的爱情中的一场训练”^[10]——的人所代表的已经是英国文化管理阶层中自由主义传统的尾声。

当这个传统寿终正寝之时，并当玛格丽特·撒切尔所领导的保守党的力量在 1979 年大选中得到巩固之时，英国政府资助戏剧的状况却在 1980 年代发生了一个根本的变化，这种变化既体现在资助机构的意识形态方面，也体现在它的经济理论当中。它变革了自己与公众领域的关系。这场“革命”可以用多种方式加以描述，而每一种描述方式都会就我们如何理解戏剧对民主进程的贡献这个问题引发一些关键性话题。例如，首先，它鼓励为吸引更多的观众而对戏剧节目采取大众化的设计方式，这就使得因享受政府补贴而维持低票价的“高艺术”传统——如歌剧，莎士比亚等等——部分地受到了贬损；这种消费主义指导下的大众化固然使得接近戏剧的途径更加民主化了，但同时也降低了戏剧激发社会批判和民主讨论的能力。第二，它可以被视为现代主义和后现代主义美学之间的一场斗争，通过这场斗争，主张艺术应表现普泛真理的观念受到了主张差异与多元化的修正主义的严重质疑；这种文化转型使得民主主义维护正

义、平等和自由等人类权利的道德基础受到了重创，而把重心放在了目前正在受压迫的少数族裔的民主要求上，要求对他们在未来有更加公正的待遇。第三，它也代表了一个社会对于戏剧功能的认识从本质主义向工具主义观念转变的趋势，正因为如此，人们才可以声称，戏剧除了歌颂永恒不变的人类灵魂之外，还服务于一系列现实目的；这一社会实用主义的转向可以通过强化戏剧的进步教育作用使之服务于民主化进程，而同样，它在最终是反民主的商品消费系统中也可以发挥效用。第四，它可以描述为政府资助与市场经济两者之间关系和睦，借此，戏剧在整体文化经济领域中的地位可以得到巩固；这也表明，通过与金融联姻，混合型经济能使戏剧活动的整体水平得到提升，进而在整体上促进戏剧的民主化，但也有可能仅仅是进一步分割市场或使市场分层，这就与民主进程毫无关涉了。上述对转向的描述表明，英国戏剧系统内部所发生的转变有着相当复杂的意识形态因素，而就民主进程而言，又显然是一件令人悲喜交集的幸事。下面，我将以这个充满复杂性的问题为焦点，对保守党执政十八年当中最为普遍的政治-经济方案进行研究，也就是说，对发生在生产者和消费者之间的权威（如果不是权力）的整体转换进行研究。

撒切尔政府在 1980 年代的“改革”要求公共机构更加“负有责任”、更加“物有所值”，但在实际上，它对戏剧的资助总额却处于持续下降的态势 [11]。原先旨在阻止政府干预艺术“自由”的“一臂长”原则最终还是被废止了 [12]。于是，在 1984 年，艺术委员会便颁布了它自成立以来的第一份总体战略文件《花园的光辉》（The Glory of Garden），其中提出要对它的资金的总体分配进行重要的调整，以便对大家都承认的伦敦与地方之间的资助不平衡进行补救，此外，从经济角度看，更为关键的是，增进它的“客户”与私人赞助商和地方当局之间的资金上的“伙伴关系”。要对资金进行再分配，就必须对已经同意支付给大约四十个组织的经费进行全面削减，但颇具讽刺意味的是，这些团体中既有若干左翼剧团，也有一些地方上的保留剧目轮演剧团；因为伙伴关系资金是得到艺术委员会的政策鼓励的，目的是要提高艺术部门整体的管理效率和商业敏感。 [13] 这项新政策遇到了重重阻力，这些阻力来自艺术圈，来自地区性的资助机构，也来自地方行政当局，所以此后十几年中，它一直在处在拙劣地“修补”过程中。 [14] 但它的实施目标却成了此后十四年间政府投资政策的主要内容：经济“现实”——特别是消费者的“支付能力”所体

现的数字——变成了驱动戏剧和其他文化形式转型的引擎。撒切尔的政策支持艺术委员会充当一种更加具有干涉性的角色，以期建立一个与“自由的”市场力量相互连通的资助体系（包括所有的资助戏剧在内）。

这一过程的修辞只不过是撒切尔的原则的亦步亦趋的呼应。正是在这种原则的指导下，《泰晤士报》的前任编辑、激进的保守党人、1981年被撒切尔夫人任命为艺术委员会主席的威廉·里斯-莫格（William Rees-Mogg）在1980年代中期辩解道：

在这个时代生存下去所需要的素质应该就是这个时代本身的素质。这些素质包括自力更生的信念、丰富的想象力、把握机遇的观念、选择的广泛性以及小型专业团队的企业家行为。政府应该继续帮助艺术，但艺术为了自己的前途和成长，也应该首先看清自己，然后再面向观众。[15]

里斯-莫格强调，这是对“二十世纪的伟大主题——物质生产和政权中的集体主义和群众性组织方式”加以全面的历史性否定的必然结果。由于新的阶级——手中握有技术的富裕的电子中产阶级——的出现，共产主义/社会主义已经宣告终结，新的电子中产阶级将成为社会结构中的主宰。凭借这股势力，艺术委员会就要成为政府机构中推动为大不列颠的服务型产业和信息产业奠定新的经济基础的唯一力量。于是，金融领域固有的不平衡就成了国内制造业的增长动力——此外，可笑的是，保守党借用了在经典马克思主义理论当中处于中心地位的经济主义[②]，却又完全拒绝了它的理论根源。不仅如此，里斯-莫格的观点乃是基于这样一种假设：货币的供应量决定文化市场的增长机制，这完全在弥尔顿·弗里德曼的所谓新古典主义经济学理论指导下所采取的策略。[16]在实践当中，这也就意味着，由于要减少对政府的“依赖性”，国家对艺术的资助在总量上的增加并不必然导致政府在艺术方面的整体支出的明显增长。（事实上，从1979年到1989年，国家在艺术方面的整体支出只增长了0.04%。）[17]因此，文化系统的政策的目的是既鼓励竞争，又要使之与政府从总体上抑制通货膨胀的意愿相和谐。可见，《花园的光辉》中的倡议完全是货币主义的新经济学正统观念的反映，也是这种观念固有的矛盾性的反映。所以，里斯-莫格倡议应该重视传统标准和传统美德（《花园的光辉》），这反

映了他的老派保守党人的立场，他同时还承认，新派保守党人打开通向市场的道路的主张乃是对价值的具有决定意义的取舍。

艺术委员会所奉行的新货币主义引导下的各项政策的一个主要的副产品，就是对戏剧的整体预算额大幅度下降，而这又是和保守党政府政策的要点相一致的，这个要点就是要逐步削弱地方政府的行政和支付能力。六、七十年代由地方政府兴建的新剧场，在资金筹措方面大部分都订立过这样的协议，即由地方和/或中央政府从来源于税收中的公共财力向建设方支付费用。^[18]新保守党的政策思路忽略了一个关键性问题，即资本的投资方式和使这种投资持续下去的方式都是相当复杂的，因为在英国，对艺术的资助还有赖于税收渠道的安全可靠。如果这一资金来源被破坏，那么资本的运行方式也就会遭到损害：用形象的语言来表述就是，大厦毁于失修。这种趋势已经有所显示，例如在 1980 年代，艺术委员会的“收藏艺术”基金数目持续削减，最后只相当于原有规模的三分之一。^[19]从英格兰北部一家剧院的遭遇中就可以看到这一趋势的明显后果，九十年代初，这家剧院在冬季为观众提供毯子以供御寒之用，因为它的采暖系统已坏，而剧院又无法支付极其昂贵的修理费。^[20]在九十年代，我们还将看到货币主义这种冷酷无情的突然引爆行为对于文化政策的影响，它不仅未能缓解病症，反而使之更加恶化了。

1980 年代，对艺术应该具备经济力量的呼声越来越高，以至于把病症掩盖住了，但是艺术委员会所主张的强化这种观念的修辞又再一次从撒切尔夫人的圣经中径直走了出来。例如在 1986 年，某家投资机构印制的小册子就宣告了一个“大不列颠的成功故事”，并自诩为一份“说明书”，宣传拥有“艺术投资国家邀请书”的诸般好处。^[21]这份夸夸其谈的小册子采用了创办大企业和证券交易所的语言来描绘与得到国家和私人赞助的企业进行合作所能得到的丰厚“回报”，这些回报包括：(i) 低价的工作设备（每人每年的“成交价”为 2070 英镑）；(ii) 被低估的城市中心地段恢复到应有的价位；(iii) 刺激人们创造性地从事更加广泛的（商业性）娱乐行业；(iv) 可观的旅游业收入；如此这般，不一而足。艺术往往被限定在“艺术产业”范围之内，而艺术的运作方式也通过一种隐喻的转换，变成了一家实业公司，这样一来：“艺术具有极好的销售记录，具有极好的发展远景。消费者的数量正在增加，而他们未来的闲暇时间也呈增加趋势，对艺术的使用也会越来越多。”（着重号为引者所加）

这本小册子声称，艺术还将为社会提供一幅“美好的远景”，显然，在它的主要观点中，艺术与其它类型的消费产品在本质上是相通的，更值得注意的是，在它所列的种种好处当中，最后一项便是为“成千上万的民众”提供“娱乐”。这样一来，戏剧所具有的（通过进入剧场的方式）促进文化的民主化这一功能，就在修辞过程中被降到了大众文化的水平，而大众文化却需依靠观众以购票的方式获得的进入带有精英主义色彩的“企业”这一（不平等的）权力才能存在。

1980年代后期，货币主义的正统经济观念得到了有力的推动，这一推动力来自约翰·迈耶斯卡夫（John Myerscough）的一份令人难忘的报告《英国艺术中经济的重要性》。报告广泛引用了大量的经验事实为下述主张摇旗呐喊：在建设一个以信息行业为导向的服务型经济体系的过程中，艺术居于工业调整的中心地位。因而：

在后工业时代，一个城市成功与否，就取决于它预备为服务于本地区和国内外市场所进行的建设达到了何种程度……自然，艺术也镶嵌在这个框架中……[22]

剧场和其他的艺术设施变成了吸引那些为新兴产业寻找盈利位置的“无拘无束的高级行政官员”的文化磁力，这些设施还可以用来装点城市，进而成为“更新城市面貌的催化剂”。此外，剧院、博物馆、美术馆的观众和音乐会的听众还可以变成“艺术消费者”，而权威经验也“证明”，将戏剧视为服务性商品是最为恰当的——但它又是一种特别高级的服务性商品，因为在后现代/后工业时代进行社会重建的过程中，戏剧能够引发出巨大的变革力量。

被皇家敕准艺术委员会（The Arts Council Royal Charter）奉为金科玉律的“公众”观念显然与老工党的“民众”概念一脉相承，它们最终都被修辞和统计这两股恶浪推到了一边，被具有个人支付能力的一个个具体可见的消费者所取代——在这个过程中，联结戏剧与民主的关键性的思想纽带断裂了。从这一点出发，一个简单的逻辑步骤便开始形成，这就是把“成功”的支点放在了戏剧-消费者而不是戏剧-生产者之间的关系上。所以，在1987-1988艺术委员会的年度报告中，作为主席的利斯·莫格提出了下列建议：

我们打算把消费者的评判摆到与官员和专家评判同等高的位置……公众的声音必须……得到应有的重视……[此外]应该按照公众娱乐消费的意愿来划分公众的群体。[23]

于是，到八十年代末，英国的文化政策（如 ACGB 所代表的那样）就被主张艺术商品化和市场化的货币主义的意识形态重新改造了；而且，至少在修辞层面上，在这个漫无边际的领域里，公众原有的力量和权威被剥夺，它们转而被赋予了占据至高无上的地位的消费者这个想象的图像中。在这个系统中，赞助者身份（patronage）变成了主办者身份（sponsorship），政府资金变成了“激发投资的钱”，只有当来自其它方面的资金（特别是来自工商业界的资助）的金额与之相等时，才能得到这笔政府投资。在戏剧领域，票房成了比舞台还受重视的因素，而公众——这一民主政治的主体——更被降低到在召唤文化主旋律方面毫无作为的地位。

4. 对戏剧演出的影响

在整个八十年代，受资助的英国戏剧界通过对各式礼节进行重大修改，进而对观众的意义加以重新解释，最终将戏剧资助者的形象改造成了“消费者”。在艺术委员会关于改进职业演出的各种方案的刺激下，观众中的每一个人都被鼓励将自己的身份定位于戏剧“消费者”，特别是在接受广告、售票点和门对门等各项服务的过程中，“消费者”的意识就更加强烈。市场销售策略爬上了行政管理的日程表，充满自信地设计出来的演出推销广告甚至使自己也沉溺于匪夷所思的夸大宣传中，于是乎，“英国的莎士比亚剧团使得莎士比亚成了当今世界上最抢手的门票”——仿佛是给那些购买了股票的人喂了一颗定心丸。大部分剧团都采用半公司性质，拥有专用标识，目的是强调一种为制造业公司才具有的“唯一的”身份意识。票房销售的计算机化和信用卡支付方式也使得购买戏票更加方便，而票价上的灵活政策——如预定、折扣等——也使得市场拓宽到了前所未有的程度：剧院的距离变“近”了，你也买得起戏票了。把剧场建筑或多或少地视为上等文化的社交中心的思想日益流行，剧场休息室等地方被重新设计，使之变得更受“欢迎”，酒吧和餐厅的设施也得到添

加或改进，书店和其它的商业销售点使得刚进入剧场的人立刻变得活跃起来：上剧场逐渐变成了一种充满魅力的“体验”。

货币主义迫使接受资助的剧团在两重互补的意义上逐步变成了大众化剧团。第一重意义是，传统剧院里那些“自以为趣味高雅者”（snobbishness）减少了，由于人数众多的“占座儿的人头”（bums on seats）^[③]比那些只是偶尔光顾剧场的人显得更为重要，所以“受欢迎”与否就成了衡量票房是否成功的标准。第二重意义是，不断变更的节目编排方式造就了一批包罗万象的保留剧目，其目的乃在于吸引那些非传统的、大众化的顾客。所以，在八十年代前半期，出现了“古典戏剧代表剧目下降……音乐剧……和阿兰·艾克本（Alan Ayckbourn）的喜剧……上升的趋势”。^[24]到八十年代末，后果就很清楚了，新剧目的上演越来越少，改编剧目在全部剧目中所占的比重从1981-1985年度的5%上升到了1985-1989年度的20%，这个比重是相当惊人的。^[25]在九十年代前半期，受资助剧团所上演的现代音乐剧的比重呈上升趋势（从5%上升到了9%，而在伦敦西区商业剧团，音乐剧的比例是46%），而现代剧目（包括改编剧目）则在21%到25%之间摇摆，这表明，新“剧目”的上演在整体上又略有增加。但这些数字大部分要靠圣诞节演出的假面剧和儿童演剧来支撑（平均为23%）；那么，新作品的微弱增加显然就来自这一类的大众化演出。^[26]

作为服务于“消费者”的“产业”，英国戏剧在结构上的新变化也使得戏剧的节目类型中的具有蚕食性的大众化倾向越来越强。戏剧的“组合式旅行”——一次客车旅行（通常是去伦敦，当然也不尽然）、一顿饭、一场演出、一间饭店客房（价格是全包式促销价）——将主流的大都市商业性戏剧演出成功地转换成了一种容易接近的“短期旅游”。此外，在1980年代，商业因素和艺术赞助的边缘也变得十分模糊，最典型的例证是由国家剧院和皇家莎士比亚剧团演出的两部音乐剧（《红男绿女》Guys and Dolls, 1983和《悲惨世界》Les Miserrables, 1985），它们都转换成了西区戏剧，但在演出上又体现了各种风格的交叉，最引人注目的乃是它们的表演者都是活跃在戏剧和电影、录像带、广播电台等多个领域的演员，他们的姓名和面孔都是人们所熟悉的，所有这些都颠覆了传统的戏剧艺术的唯一性。但又不能把这种现象视为混合型经济的结果；虽然工商企业掌握了文化权力，但企业家中只有少数人——如《红

男绿女》的联合制作人喀麦隆·马金托什（Cameron Mackintosh）和《悲惨世界》的演出剧场的拥有者安德鲁·罗伊德·韦伯（Andrew Lloyd Webber）——成了富翁，在相当大的程度上，他们的第一笔投资都是来自纳税人的钱。但是，商业戏剧和受资助戏剧之间的历史性界线也因此被严重地混淆了，这种混淆的目的并不限于经济领域，它并且对这个国家最高贵的戏剧机构的美学权威性发出了挑战，进而使得关于观众这个概念的内涵也变得模糊不清了。

借用布尔迪厄的话来说就是，特定阶层的人群对应于特定的戏剧，于是便出现了巴黎的娱乐戏剧、布尔乔亚戏剧和先锋戏剧之间的差异，^[27]但这种文化的差异也可能消弭在日益广泛的消费主义趋势中，由于与演出相关的商品种类的激增——如T恤、纪念章、鸭舌帽、招贴画、三角旗、剧本、伴奏音乐的卡式录音带、演出录相带等等，只要能印上相关演出的一幅图画或一个标题就可以把它们拿去出售——作为“消费者”的观众也越来越受到这些商品的攻击、引诱，或被其驱散。戏剧演出本身或许会从记忆中消退，但观看演出的经历却可以记录在数不胜数的物体上，对它的消费可以神奇地再现凝视着舞台上的明星的时刻。一些特别成功的演出还要求有自己的标识（logo）——如《歌剧魅影》的半副面孔和《悲惨世界》的孤星愁容——这些标识通过某种符号化的压缩，“变成了”演出本身。苏珊·威尔斯（Susan Wills）一针见血地指出，由于它们在语境中的能产性与它们的能指对象毫不相干，“在商品的去实质性（de-essentialisation）映衬下，标识变成了实质性的东西

（essentialised）。”^[28]这一过程增强了消费主义所支撑的文化的弥合差异的功能，在这种功能的作用下，不同艺术类型之间的疆界（高与低、商业性与受资助性）、艺术与日常生活的疆界都变得模糊了，这就开启了日常生活美学化的大门，这一点正是Lash所坚持认为的后现代主义的核心问题。^[29]根据鲍德里亚尔关于消费社会的超现实性特征的论述，我们可以指出，与销售网络联结在一起的戏剧演出，也可以被视为特别有影响力的能指，因为它们的所指纯粹是稍纵即逝的虚构世界。^[30]戏剧的符号环境中的这些新动向，是与演出和剧本中不断增长的跨文类现象联系在一起的，也就是说，不同媒介之间的文化特性日渐模糊，使得戏剧本身似乎也失去了“特性”，因此，从理论上讲，也就为接近大众创造了更加便捷的通道。但是，通向后现代主义大众化的这些趋势，究竟是削弱了还是强化了戏剧的民主潜能呢？

5. 被重新定义的观众

英国剧团的保留剧目的萎缩，或许正是受到 80 年代初期至 90 年代中期在文化变得日益多元化的观众欢迎的。这听上去似乎有些反常。在历史上，中产阶级一直在戏剧中占据主导地位——在受资助的戏剧中尤为如此，但现在，这一点受到了日益突出的“顾客”构成上的异源性（heterogeneity）的挑战。这种现象在伦敦尤为突出，因为在整个 80 年代，这个大都市中的旅游者和白天的访客在国家剧院和西区剧场中所占的比重持续增加，截至目前，他们已经构成了全体观众人数的一半以上。各个地区的统计数字表明，非本地居民购票看戏的比例很小，但是蓝领工人看戏的比例却远远高于评论家通常估计的数目，评论家们说，中产阶级在剧场中仍然占据着主导地位。^[31]这一朝向异源性的趋势在两股力量的推动下越来越明显，一股力量是传统美学观念权威性在大众化的压力下趋于崩溃，一股是戏剧与其他所谓文化工业之间的界限逐渐消失。这样，随着文化边界的消失，戏剧成了被更加广泛地使用的对象，它在大企业的娱乐帐单上所占的地位是配得上它对传统工业所作的贡献的，因为过去由清一色的本地人构成的观众队伍现在掺入了厄里（Urry）所谓来自全国的“后旅游者”（post-tourists）的成分：对他们而言，特定的文化区域与自我或群体身份认同之间并不存在什么关系。^[32]由此看来，演出的“二级消费”大大巩固了戏剧在超现实领域中的地位：身穿印有《歌剧魅影》

（Phantom of the Opera）的标识的 T 恤，头戴印有国家剧院标识的鸭舌帽，这比晚上坐在剧院的池座里观看演出更能显示文化地位，但这同时也在穿戴者心中激起了一种幻觉，仿佛自己也成了这类低级艺术品的制造者。因此，戏剧观众的异源性也就可以被视为民主化的推进力量，因为它们向过去享受特权的文化领域注入了各式各样的成份。但是，不断增长的消费主义是否真的就能“滑入”（lapse into）民主呢？要确认这一点，我们还须进一步考察它对权力配置所产生的效果，这也就意味着我们要用不同于布尔迪厄的方法划分戏剧类型，也就是根据观众权威和文化权力的不同来划分戏剧。

过去二十年，英国戏剧中的消费主义倾向所导致的结果是观众权威和文化权力之间的相互较量，这看上去很是吊诡。一方面，戏剧在整个文化领域内的地位似乎提高了，也许我们仅凭票房和投资收益就可以得出这个结论。在 1986

年到 1995 年间的受资助戏剧所吸引的观众数量下降 13%的情况下，受资助戏剧和商业戏剧的全部观众数量在 1980 年代后半期却保持稳定，在 1990 年代前期总体倒退的情况下又有了值得关注的小幅度下降，但到了中期，又恢复到了八十年代的较高水平。值得注意的是，人们在关注总体水平的复苏的同时，却忽略了这样一个事实，即伦敦剧场观众和地方剧场之间的观众在分布上却有很大的差异，（这个因素我在下一节还要详细讨论）。尽管如此，但考虑到这个阶段平均票房的增长率远远超出了英国平均工资的增长率，因此，戏剧经济的总体水平的稳定是不容否定的。^[33]显然，旅游者在观众当中所占的高比例是戏剧稳定的主要因素——虽然从文化权利的分配角度看，他们的出现只能解释为对国内普通观众的稳定性的破坏（至少在伦敦是如此），因为他们所代表的全球因素只能视为对地方民主潮流的削弱。虽然这一时期有关戏剧“消费”的详细统计材料较少，因而很难对此作进一步阐释，^[34]但这一趋势也可以给以下这个观点提供更多的证据：戏剧对定居观众和回头客的依赖程度已经降低，总体上是被越来越多的来自英国各地和世界各地的各类人群所使用。通常情况下，这些人每次看戏的支出都较少，因为最高票价和最低票价相去悬殊，这仿，佛是在呼应货币主义压迫下英国社会中经济发展的总体不平衡。^[35]

这些变化都表明，戏剧作为一种象征性商品，它的总体社会地位得到了提升，由于二级消费的不断增加，它的生存条件得到了改善。一方面，戏剧的消费者——无论是一级消费还是二级消费——坚持要从这种总体状况的改善中获取更多的权力。另一方面，由于实际观众的异源性的扩大，使得观众之间缺乏凝聚力，戏剧与任何具体的社会结构之间都没有联系，这也就意味着权力的分散——也许只有欣赏歌剧的大多是精英阶层不在此列。^[36]所以，如果不对布尔迪厄的“差别”（distinction）加以重新定义，用它来分析当今英国戏剧就会越来越困难；我们也很难说，Rees-Mogg 的“电子中产阶级”概念乃是通过戏剧为这些人的立场在社会权势等级中找到了对应的地位。相反，我们看到的是支离破碎的大众化民主景观，接近戏剧的机会虽然增加了，但在这种机会的增加过程中，作为社会结构的一部分——中产阶级之类——的实际观众的集体力量却被作为个体消费者的权力取代了，在这种趋势下，最强大的支付力量也许是以消费“最高级的”艺术——歌剧——作为财富的展示方式，作为购进

日益集中的权力的方式。这样一来，通过它的观众，英国戏剧便被重塑成等级森严的“民主化”产业这么一个吊诡的形象。

6. 进入九十年代

1998年，在货币主义几乎统治十年之后，伦敦的戈德史密斯学院（Goldsmith's College in London）主办了一次全国性的会议，主题是“危机中的戏剧”。会议宣言在谈到经济问题时，使用了很强烈的口吻：

- 自由的市场经济和私人赞助不能为戏剧提供各种必要条件，无法满足它的多种功能。

- ……适当水平上的资金基础是它的基本要求，未来的发展必须是公开的，此外……资金的管理和使用也应该通过民主的程序来组织和支付[37]

将金钱与民主政治的缺乏直接挂钩，表明英国戏剧界的许多人士对现行政府的不信任感有多么严重。在这份声明上签名的人既有戏剧树上的顶尖人物——如哈罗德·品特和彼得·霍尔——也有年轻的学者和戏剧从业人员，这足以表明他们所感到的危机有多么严重。但在当时，国内文化界的这种不满正好被一些国际事件——包括天安门事件和柏林墙倒塌——所掩盖，回想起来，它们几乎就是与全球化民主进程恰成讽刺意味的对照的英国景象中的一部分。撒切尔政府说一套，做一套，1989年，它在继续抨击中央集权的同时，却在苏格兰纳税人当中强行推行人头税政策，而不顾苏格兰议会中并无保守党成员这一事实，1990年4月，又不顾大范围的抗议和骚动，又再度在英格兰开征苛捐杂税。五个月后，这位铁娘子就被由她领上执政地位的政党强迫辞职了。

她的继任者约翰·梅杰被人们认为对文化有着一副慈善心肠——不管怎么说，他的妻子诺尔玛是位歌剧爱好者——他签署了一项对于1990年代产生的艺术显得更加友好的经济政策；1992年，一个负责艺术、体育、古代建筑等等领域的新的政府部门成立，首位文化遗产大臣大卫·梅勒（David Mellor）又加强了这项政策。但是，在九十年代初，政府对于表演艺术（舞蹈、戏剧、音乐）的财政补贴总体上只增加了3.4%，而具体到戏剧的补贴额竟减少了1.8%，到了1993年，竟要对财政补贴征收18%的税金，而在随后的几年中，财

政补贴停止不动，票价却持续上涨——尤其是在地方上。[38]所以在九十年代前半期，系统崩溃的征兆到处出现，如皇家莎士比亚剧团关闭巴尔比干剧院（Barbican Theaters）长达六个月之久，企图以饮鸩止渴的方式减少亏空额度；又如利物浦剧院，竟在破产管理人员的威胁下走进了法庭。[39]但经济上的惨状并不是平均铺开的，伦敦的商业剧团和地方上的受资助剧团的财政状况就大不一样。1992年至1995年，地方剧院的全部上座率急剧下降了25%（即从一千二百万下降到九百万），伦敦西区的上座率则仍略有上升，票房总收入更是上升了6%。[40]在这一部分，政府“放开”市场的政策似乎见到了成效。但这整个十年的地方戏剧——尽管艺术委员会也作出了种种努力——却呈现日益恶化的趋势，不仅极端保守主义的《威太克年鉴》（Wittake's Almanac）在1997年惊呼“保留剧目植根于社区而演出活动又影响着社区的时代似乎已经一去不返”，[41]而且彼得·霍尔（Peter Hall）爵士也在1999年宣称“我们最终将走到除了一两个像利兹和伯明翰这样的中心地区之外别无地方戏剧的地步”。[42]

保守党政府应付这种日益严重的危机的主要措施，就是发行国家彩票，它始于1999年，目的是吸引资金扶持“五项善事”：福利事业、体育事业、文化遗产、艺术和一个“千年基金”（Millennium Fund）。但是，应用于艺术的资金只能用于资本投资，而不是财政支付。艺术委员会的责任是对新的资本投资进行管理，在运行的第一年，它把两亿二千八百三十万英镑分配给了三十八个机构，但是这种发放奖金似的方式却引起了一系列的矛盾，因为全部资金的61%都给了以下四个剧院：皇家歌剧院、萨德勒的威尔士（Sadler's Wells）剧院、皇家宫廷剧院和莎士比亚环球剧团，而这四个剧院都地处伦敦。[43]此外，黄色小报还设计了一个“为纨绔子弟花钱”的丑闻，说是一千三百二十五万英镑拨给了剑桥大学购买丘吉尔的手稿和文件，三百万英镑给了一个地方政府修建体育中心，而这个体育中心是贵族式的伊顿公学也拥有产权的。而最大的一笔财产拨付是将七千八百五十万英镑划给了皇家歌剧院的一项大型修缮计划。到1996年，伦敦之外的许多受资助剧场也庆幸自己拥有了大型修缮——甚至是完全重建——项目。但可笑的是，由于管理这些升级换代的建筑的费用居高不下，又由于原先预计的投资收益遥不可及，彩票带来的意外财富竟然进一步恶化了这些剧场的财务状况，使他们的帐面亏空越来越大。

1997年的两个典型事例发生在曼彻斯特的绿屋剧场（Greenroom Theatre）和剑桥艺术剧场，这两个剧场都被迫大量裁减演出剧目，其结果是进一步减少了收入，使经济危机呈螺旋式地加剧。^[44]

1990年代伦敦商业戏剧和地方受资助戏剧之间的经济效益的鲜明对照可以看作是晚期资本主义全球“成功”的一个结果。伦敦西区的商业戏剧能够在这样的大背景下兴旺起来，乃是因为它在环球旅游地图中是一个颇具吸引力的全球文化的因子，特别是它的现代音乐剧，更具感染力。国家剧团（特别是皇家莎士比亚剧团和皇家国立剧院）可以从这一重建中部分获益，但主要是以合作方式参与其间，这种合作既可以是互不产品的市场交易，也可以是共同产品中不同商业因子的协作，还可以是国际大都市之间的穿梭旅游。但是大部分地方剧院却只能参与到这个系统的边缘，所以它们的经济回报的增长也就越来越渺茫。为了通过增加私人赞助和票房收入的方式推进局部的私有化进程，国家资助的总额几乎维持不变，而地方剧院的物质结构总体上处于严重剥蚀的过程中，因此，地方戏剧及其观众就更处一种勉为其难的境地。在他们看来，为在全球化的晚期资本主义时代获得经济利益而为整体的英国戏剧制定的各项政策，其初衷与效果简直就是南辕北辙。这样一来，大部分英国民众都面临着地方戏剧的境遇恶化的现实，但与此同时，媒介的全球化却给他们带来了关于在他们首都上演的戏剧取得世界性胜利的消息。不怕麻烦走进剧场的人越来越少，甚至当彩票收入使剧场变得更加舒适更加便利的时候也是如此，但是，几乎没有人对这种现象感到诧异。戏剧对于地方社会的价值——特别是作为民主因素的价值——已经被个人化的消费行为所带来的暧昧的享乐取代了，而他在国家的文化日程表上的位置又受到了全球化所带来的同一化结果

（homogenising effects）的严重损害。^[45]当新的世纪来临之际，全球文化市场中的资本主义经济状况又迫使“英国戏剧”进入了结构上严重不稳定的状态，进而严重地削弱了它对于巩固更加健康的民主体制的作用。

7. 进入新工党时代

正如肖伯纳的名言所示，经济学家所关心的地方决不会有结论出现，特别是当一个新政府声称对国有企业采取全新政策的时候尤为如此——所以，想在这篇文章里找出问题的解决办法是绝对不可能的。在保守党执政十八年之后，

托尼·布莱尔的新工党在1997年5月1日以压倒优势赢得大选，也就在议会中获得了压倒性的多数席位，一种新型政治似乎就要诞生。新工党“第三条道路”的执政风格表明他们的目的——用安东尼·吉登斯（Anthony Giddens）的话说——是要“超越左右”，但在超越过程中，它也会与保证让“凯恩斯主义摇摇欲坠、苏联模式停滞不前”^[46]的全球化的经济力量实现共谋。随着工党的温和的革命之后而制定的新工党的文化政策也用清晰的语言描述了一个真正和谐的社会景观，但也可以说是发出了对意识形态严重不安的信号——如何解读，全由你自己的视角决定。

于是乎，从新任文化、新闻和体育大臣1998年出版的题为《创造性的英国》（Creative Britain）的讲演集中，我们就发现了一些熟悉的货币主义主题，这些主题都表现出将文化的财政功能与艺术的正面的（以及促进民主的）社会功能结合起来的浓厚兴趣上。在国务大臣克里斯·史密斯（Chris Smith）对于文化经济的观点中，艺术属于能够创造财富的工业的一个部门，只不过它变成了创造“美妙不列颠”的娱乐部门。又于是乎，他就把文化活动中各异其趣的不同因子——如通俗音乐和戏剧——在经济层面上的同一性关系呈现出来了，它们只不过是“创造性工业的缩略地图”中的某个部分。^[47]国家需要工商企业界的合作，以使市场变得更加文明；而艺术也需倾尽全力，以提高管理效率，实现合理的帐目平衡。如同政治上的左右分歧看上去像是一个假想的二元对立一样，文化与金钱、艺术与大企业、戏剧与商业之间也都是相互依存的关系。我们还可以将这视为后现代化的又一种表现形式：价值的等级体系消失，幻想着撒切尔夫人的货币主义所造成的社会不平等和不公正的深壑能被填平。或也可以理解为克里斯·史密斯所说的，怀着诚意和让每一个人都能走进剧场和其他文化机构的愿望，努力去满足社会对于艺术精品的需求，消除由社会歧视造成的罪恶，进而创造一种更加具有活力的民主机制。

但是，过去二十年发生在英国的戏剧和经济领域的故事似乎表明，文化与一般商业之间存在着意识形态上的共生关系（symbiosis），因为两方面都出现了许多不和与失衡现象。吊诡的是，如果这个故事能以更加直接的因果关系讲述出来，也就是说，如果能表述为国家的税收政策使得戏剧部门在经济结构上发生了转变，那就会更加令人感到宽慰。但是，在日渐全球化的世界上，每个事物都是相互依存的复杂关系中的一部分，但其间又没有任何直接的因果链

条，所以，要肯定地说出何者才是首要的决定性因素就变得越来越困难——无论是在戏剧方面还是在经济方面。所以，当千年交替之际，新工党的“第三条道路”究竟要把英国戏剧引向何方——是更加专制的方向还是更加民主的方向——还不是很明朗。文化、新闻和体育大臣或许会赞同拉斯金（Raskin）的说法：“没有健康，只有生命”，^[48]但经济学却似乎有着使自己迂回潜入文化中心地位的趋势——如加尔布雷斯清楚地看到的那样。所以，如果说在自由市场中，我们可以肯定，有些富人或许会离开他们的金钱，但在新工党的“第三条道路”上，我们却无法肯定，穷人绝不离开文化。新的民主体制的修辞是要在五彩缤纷的新世界的每一个角落超越左右分歧；而过去二十年所建造的英国文化的结构——特别是其戏剧结构——虽然其初衷是要增强民主，但实际上却没能削弱那些遏制民主的政治和经济力量。

[①] 巴兹·柯肖（Baz Kershaw）目前是英国布里斯托大学戏剧系教授。《剑桥英国戏剧史》第三卷主编。主要著作有《表演政治学》（路特利奇出版社，1992）和《表演原理：从布莱希特到波德里亚尔》（路特利奇出版社，1999）。目前正在进行“戏剧生态学”的研究。

[②] 19世纪末国际工人运动中以轻视政治斗争、追求眼前经济利益为特征的机会主义思潮。——译者注

[③] 由于剧院经营者只注重出票率，而不在乎观众的文化构成，所以有此说法。——译者

[1] 约翰·肯尼斯·加尔布雷斯（1983）《经济与艺术》，伦敦：英国艺术委员会，第4页。Galbraith, John Kenneth (1983) *Economic and the Arts*, London: Arts Council of Great Britain, p4.

[2] 同上，第5页。

[3] 阿历克赛·德·托克维尔（1968），“对民主国家的戏剧的一些考察”，亨利·利弗译；收入《现代戏剧理论》一书，埃里克·本特利编；哈蒙得沃斯：企鹅出版公司，第479页。de Toqueville, Alexis (1968) “Some Observations on the Drama amongst Democratic Nations,” trans. Henry Reeve, in *The Theory of the Modern Stage*, ed. Eric Bentley, Harmondsworth: Penguin p479.

[4] 约翰·匹克编（1980）《国家与艺术》；伊斯特本：John Offord 出版公司，第15页。Pick, John ed. (1980) *The State and the Arts*, Eastbourne: John Offord, p15.

[5] 同上，第3页。

[6] 巴兹·柯肖（1999）《表演原理：从布莱希特到波德里亚尔》；伦敦：路特里奇出版社；第8-9页。Kershaw, Baz (1999) *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*, London: Routledge, pp8-9.

[7] 约翰·费斯克（1989），《理解波普文化》；波士顿：Unwin Hyman 出版社；

迪克·海博蒂格（1979），《亚文化：风格的意义》；伦敦：Methuen 出版社；

米歇尔·德·塞托（1988），《日常生活实践》；斯蒂芬·伦达尔译，贝克莱：加利福尼亚大学出版社；

亨利·勒费弗尔（1971），《现代世界的日常生活》；萨沙·拉宾诺维奇译；伦敦：Harper and Row 出版社。

Fiske, John (1989) *Understanding Pop Culture*, Boston: Unwin Hyman; Hebdige, Dick (1979) *Subculture: the Meaning of Style*, London: Methuen; de Certeau, Michel (1988) *The Practice of Everyday Life*, trans Stephen Rendall, Berkeley: University of California Press; Lefebvre, Henri (1971) *Everyday Life in the Modern World*, tras. Sacha Rabinovich, London: Harper and Row.

[8] 同注4。Pick, op. cit., p15.

- [9] 艾伦·斯凯德和克里斯·库克编（1984）：《战后英国政治史》；第二版；哈蒙得沃斯：企鹅出版公司，第279-81、321-2页。Sked, Alan and Chris Cook (1984) Post-War Britain: A Political History, 2nd ed.; Harmondsworth: Penguin, pp279-81 and 321-2.
- [10] 罗伊·萧（1987）：《艺术与人民》；伦敦：Janathan Cape出版社，第23页。Shaw, Roy (1987) The Arts and the People, London: Janathan Cape, p23.
- [11] 安德鲁·费斯特和罗伯特·哈奇逊（1990）：《八十年代的文化趋势》；伦敦：政策研究院，表格1.9, 1.11。Feist, Andrew and Robert Huchison (1990) Cultural Trends in the Eighties, London: Policy Studies Institute, Tables 1.9, 1.11.
- [12] 罗伯特·哈奇逊（1982）：《艺术委员会的政治学》；伦敦：辛克莱尔·布朗出版社，第27-40页。Huchison, Robert (1982) The Politics of the Arts Council, London: Sinclair Brown. Pp27-40.
- [13] 英国艺术委员会（1984）：《花园的光辉：英国艺术的发展：十年战略》；伦敦：英国艺术委员会。Arts Council of Great Britain (1984) The Glory of the Garden: The Development of the Arts in England: A Strategy for a Decade, London: Arts Council of Great Britain.
- [14] 罗伯特·休伊森（1995）：《英国文化与检查：1940年以来的艺术与政治》；伦敦：Methuen出版社，第261页。Hewison, Robert (1995) Culture and Consensus: England, art and politics since 1940, London: Methuen, p 261.
- [15] 威廉·里斯-莫格（1985）：《艺术的政治经济学》；伦敦：英国艺术委员会，第8页。Rees-Mogg, William (1985) The Political Economy of Art, London: Arts Council of Great Britain, p 8.
- [16] 密尔顿·弗里德曼和罗斯·弗里德曼（1980）：《选择的自由》；哈蒙得沃斯：企鹅出版公司，第316-9页。Friedman, Milton and Rose Friedman (1980) Free to Choose, Harmondsworth: Penguin, pp 316-9.
- [17] 同注11，表1.7。Feist/Hutchison, op. cit., Table 1.7.

- [18] 乔治·洛威尔和安东尼·杰克逊（1984）：《保留剧目专用剧场运动：英国地方戏剧史》；剑桥：剑桥大学出版社。Rowell, George and Anthony Jackson (1984) *The Repertory Theatre Movement: A History of Regional Theatre in Britain*, Cambridge: Cambridge University Press.
- [19] 同注 11, 表 1.8。Feist/Hutchison, *op. cit.*, Table 1.8.
- [20] 这家剧院是兰卡斯特的公爵剧院。This was the Dukes Theatre in Lancaster.
- [21] 英国艺术委员会（1986）：《英国的成就》；伦敦：英国艺术委员会。Arts Council of Great Britain (1986) *A Great British Success Story*, London: Arts Council of Great Britain.
- [22] 约翰·梅耶卡夫（1987）：《英国艺术的经济地位》；伦敦：政策研究所，第 2 页。着重号为我所加。Myercough, John (1987) *The Economic Importance of the Arts in Britain*, London: Policy Studies Institute, p 2 - my emphasis.
- [23] 英国艺术委员会（1988）：《第 43 号年度报告与统计资料》；伦敦：英国艺术委员会，第 8 页。Arts Council of Great Britain (1988) *43rd Annual report and Accounts*, London: Arts Council of Great Britain, p 8.
- [24] 肯尼斯·柯克爵士（1985）：《戏剧为了一切》（柯克报告）；伦敦：英国艺术委员会，第 2-3 页。Cork, Sir Kenneth (1985) *Theatre is for All (The Cork Report)*, London: Arts Council of Great Britain, pp 2-3.
- [25] 保尔·巴马德（1991）：《戏剧》；伦敦：国家艺术与传媒战略研究所，表 1 和表 2。Barnard, Paul (1991) *Drama*, London: National Arts and Media Strategy Unit, Tables 1 and 2.
- [26] 沙拉·塞尔伍德编（1995）：“表演艺术”，《1995 年文化趋势：九十年代文化趋势，第二部》伦敦：政策研究所，第 26 卷，表 1.4, 1.9。1995, Selwood, Sara ed. (1995) “The Performing Arts,” *Cultural Trends, 1995: Cultural Trends in the '90s, Part 2*, London: Policy Studies Institute, Issue 26, Tables 1.4 and 1.9.

- [27] 皮埃尔·布尔迪厄（1986）：《区分：对趣味判断的社会批判》，理查德·奈斯译；伦敦：路特利奇出版社，第234-5页。Bourdieu, Pierre (1986) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, trans. Richard Nice, London : Routledge, pp 234-5.
- [28] 苏珊·威利斯（1991）：《日常生活入门》，伦敦：路特利奇出版社，第60页。Willis, Susan (1991) *A Primer for Daily Life*, London: Routledge, p 60.
- [29] 司各特·拉什（1990）：《后现代主义社会学》；伦敦：路特里奇出版社，第172-98页。Lash, Scott (1990) *Sociology of Postmodernism*, London: Routledge, pp 172-98.
- [30] 让·波德里亚尔（1983）：《论诱惑》，保尔·福斯、保尔·巴顿、菲利普·贝奇曼译，纽约 Semiotext(e) 出版。Baudrillard, Jean (1983) *Simulations*, trans. Paul Foss, Paul Patton and Philip Beitchman, new York: Semiotext(e).
- [31] 同注11，第37页；注22，第25页。Feist and Hutchison, op. cit., p 37; Myerscough, op. cit., p 25
- [32] 约翰·厄里（1990）：《关注旅游业：当代社会中的休闲和旅行》；伦敦：Sage 出版社，第100-2页。Urry, John (1990) *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London: Sage, pp 100-2.
- [33] 同注11，第4页；拉歇尔·敦洛普和杰勒米·艾克斯坦（1994）：“伦敦与地方剧场的表演艺术”，收入《文化趋势》第22辑，第2页；安迪·费斯特（1997）：“艺术与文化工业中的消费：英国近期趋势”，收入马里安·菲茨吉本和安妮·凯莉编《从大师到经理人：艺术与文化管理中的批评论题》，表12.3和12.4。Feist and Hutchison, op. cit., p 4; Dunlop, Rachael and Jeremy Eckstein (1994) “The Performed Arts in London and regional theatres,” *Cultural Trends*, Issue 22, p 2; Feist, Andy (1997) “Consumption in the Arts and Cultural Industries: Recent Trends in the UK,” in Fitzgibbon, Marian and

Anne Kelly, *From Maestro to Manager: Critical Issues in the Arts and Cultural Management*, Tables 12.3 and 12.4.

[34] 同上，费斯特，第 258 页。Feist, *ibid.*, p 258.

[35] 通过 1986 到 1995 年间的平均票房收入，可以看出对文化民主经济体制的脱离倾向。在这段时间内，以国内观众为主要对象的受资助剧团的票房收入只增长了 25%，而伦敦的皇家歌剧院的票房收入却几乎增加了 100%。同上，费斯特，表 12.2。Feist, *ibid.*, Table 12.2.

[36] 在 1990 至 1994 年间，皇家歌剧院的票价的上涨幅度是其他剧院上涨幅度的两倍以上，其间的平均上座率保持在 88.8% 的高位。见注 26，表 1.11 和 1.16。

[37] 安迪·拉汶德（1989），《危机中的戏剧：1988 年 12 月研讨会报告》，《新戏剧季刊》第 V 卷第 19 号，第 213 页。Lavender, Andy (1989) "Theatre in Crisis: Conference Report, December 1988," *New Theatre Quarterly*, Vol V No 19, p213.

[38] 同注 36，第 ix 页。Selwood, *op. cit.*, p ix.

[39] 约翰·布尔（1994）《演出权：英国当代主流戏剧的危机与复苏》；伦敦：麦克米伦出版公司，第 24-5 页。Bull, John(1994) *Stage Right: Crisis and Recovery in British Contemporary Mainstream Theatre*, London: Macmillan. pp 24-5.

[40] 同注 36，表 1.2，1.4 和 1.7。Selwood, *op. cit.*, Table 1.2, 1.4 and 1.7.

[41] 《威太克年鉴》（1996/7 卷）“戏剧”条；伦敦：Whittaker and Sons 出版社，第 1127 页。Whittaker's *Almanac* (1996/7) "Theatre," London: Whittaker and Sons. P1127.

[42] 丹·格莱斯特（1999）“ACE 修辞，财产转让的遗憾”，《卫报》2 月 16 日，第 15 版。Glaister, Dan (1999) "ACE rhetoric, pity about the grants," *Guardian*, Feb 16, p 15.

[43] 卢克·菲茨赫伯特、西赛里亚·乔桑尼、霍华德·赫德编（1996）《国家彩票年鉴》；伦敦：社会变更指南编辑部，第 33-35 页。FitzHerbert,

- Luke and Cecelia Giussani, Howard Hurd eds. (1996) *The National Lottery Yearbook*, London: Directory of Social Change, pp 33-35.
- [44] 保尔·麦坎 (1997) “百万英镑意外之财招来的麻烦”，《星期日独立报：焦点副刊》8月24日，第13版。McCann, Paul (1997) “The trouble starts with a million-pound windfall,” *The Independent on Sunday: Focus*, Aug. 24., p 13.
- [45] 关于全球化文化的同质化力量和相反趋势的给人以启发的讨论，见安东尼·D·金 (1991)，《文化、全球化与世界体系》，伦敦：麦克米伦出版公司。For useful discussions about the homogenizing forces of global culture, and counter tendencies, see: King, Anthony D. (1991) *Culture, Globalisation and the World System*, London: Macmillan.
- [46] 安东尼·吉登斯 (1994)：《超越左右：基本政治学的未来》；剑桥：Polity出版社，第67页。Giddens, Anthony (1994) *Beyond Left and Right: The Future of Radical Politics*, Cambridge: Polity, p67.
- [47]. 克里斯·史密斯 (1998)：《创造性的英国》；伦敦：Faber and Faber出版社，第151-165页。Smith, Chris (1998) *Creative Britain*, London: Faber and Faber, pp151-165.
- [48] 同上，p149.