

# 格林伯格之死

## ——論先鋒主義的「危機」

◎ 趙毅衡

先鋒主義在時間上——在地理上亦然——與歐洲科學革命思想的首次迅猛發展一齊出現，這絕非偶然。

格林伯格：〈先鋒與低俗〉(1939)①

—

似乎預見到這位現代先鋒藝術的著名代言人將死於今年5月7日，英國出版的《第三文本》(Third Text)春季號頭條文章，宣布克萊門特·格林伯格(Clement Greenberg)是個文化帝國主義者。

棺蓋已合，也不缺犀利的釘子。

格林伯格看來沒機會讀到這篇文章。即使有人拿給他看，這位垂垂老矣的昔日藝壇盟主恐怕也只會彈彈雪茄，擠擠眼說：「你還太嫩，不明白我在乎個屎(I don't give a shit)！」

其實他心裏會很悲哀。二十年前他就被新起的批評家目為過時人物，稱之為「反動派」、「現代派」、「守舊派」，而他也毫不掩飾地鄙視他稱為「炫新藝術」(novelty art)的五花八門

派別，如波普藝術(Pop)、光學藝術(Op)、裝配藝術(Assemblage)、最簡藝術(Minimal Art)等，論爭時雙方都不留情面。70年代中期，倫敦美術學院的一個教授曾集合他的學生，把格林伯格最著名的文集《藝術與文化》來一次「儀式性撕毀」，書籍殘片則作為「拼貼」，賣給紐約現代藝術博物館。

當時格林伯格也是傷心一笑。

先鋒藝術一向以弑父為入門禮，格林伯格早就論述過這點，所以當他被弑時，亦沒有抗議權。

二

在格林伯格年輕的時候，藝術評論尚在「小雜誌時代」。

先鋒藝術一向以弑父為入門禮，格林伯格早就論述過這點，所以當他被弑時，亦沒有抗議權。

1939年夏秋之交，著名的左翼刊物《黨派評論》(Partisan Review)收到一位三十歲猶太裔海關職員並不長的文章，編者吃驚地讀到本文開頭引的那段話，從來還沒有人如此明確宣布先鋒主義與馬克思主義是同一社會條件下的孿生兄弟。

誠然，在這之前有30年代布萊希特(Bertolt Brecht)為現代文學的辯護，有阿多諾(Theodor Adorno)和馬爾庫塞(Herbert Marcuse)等人的論析，但他們都沒有從現代主義中區分出先鋒主義<sup>②</sup>。誠然，在這之前有先鋒主義各派的宣言，那與其說是理論，不如說是向社會的出擊姿態。格林伯格這篇文章，是先鋒主義在美國首次明確的理論辯護。

格林伯格把現代文化分成對立的二元，即先鋒與「低俗」(Kitsch，此詞現在理解為「媚俗」，即自以為雅實際上卻低劣的文藝庸品，但格林伯格的用法與大眾文化[mass culture]同義)，從而引出黑格爾式的對立轉化格局。《黨派評論》編者立即邀請這位年輕人任該刊的兼職編輯，並且在1940年七、八月號上發表了他的長文〈新新拉奧孔〉(“Towards a Newer Laocoon”)，該文把萊辛和白璧德的文類論推演成先鋒主義的美學立足點。由此，格林伯格開始了職業評論家的生涯。

世界正在崩解，硝煙中歐洲文明化為廢墟，斯大林正和希特勒瓜分東歐，每個民族都在戰旗下輿論一統，在同仇敵愾中社會體制空前鞏固，偏偏在一片號囂中，《黨派評論》這批傾向托洛茨基立場的知識份子，試圖埋下頭來整理他們的馬克思主義理論。應當說，他們是有遠見的勇者。

1942年，格林伯格會見了當時



格林伯格藉其深具影響的藝評文章，把美國的先鋒藝術推向頂峰。

僅小有名聲的波洛克(Jackson Pollock)，當全球都在炸彈中震動時，他們試圖實踐一種新的美學原則。五年後，1947年，波洛克用他那大渾大灑、狂放不羈的滴瀝(drip)震動藝壇，開創了抽象表現畫派(Abstract Expressionism)，而格林伯格則儼然成為這一派的教主。二人攜手在戰後創造了美國先鋒藝術的黃金期。

### 三

先鋒主義真正的最重要的功能，並不在於(形式上的)實驗，而是尋找一條進路，讓文化能夠在意識形態混亂和暴力之中前行。<sup>③</sup>

格林伯格不僅認為先鋒主義是資本主義危機的產物，而且只有先鋒主義才能拯救文化，如同只有科學社會主義才能拯救社會一樣。反過來說，

如果無產階級是資本主義的掘墓人，那麼先鋒主義便是資本主義文化的掘墓人。

但二者的相似，僅在其歷史目的性上。如果馬克思主義社會分析把資本主義社會分成對抗的兩大階級，那麼在文化上，格林伯格就視資本主義為一整件，一個壓迫性排他的整體，它具體表現為「通俗性商業文化」。

低俗文藝裝作對顧客一無所求，只要他們的錢，甚至不要他們的時間……由於低俗文藝能機械式地成批生產，它成為生產體系的一部分。<sup>④</sup>

格林伯格強調，低俗文藝並非只供社會下層消費，也並非毫無佳作；甚至，在高級的低俗文藝中，如著名的風雅雜誌《紐約客》，也有不少玩「擦邊」的藝術家。他點了兩個人的名：法國的西墨農和美國的斯坦倍克。

他最恨的是看來高雅而受俗眾歡迎的「雅俗共賞」型藝術家。到底有沒有一種非先鋒非低俗的文藝？現在沒人會認為斯坦倍克是俗文學作家，格蘭姆·格林(Graham Green)和約翰·福爾斯(John Fowles)亦很受歡迎，誰說他們是低俗作家？須知，連福克納(William Faulkner)在相當長時間內也被認為是俗文學作家！

但我不同意格林伯格的，是他把先鋒與低俗的界線劃得太清楚。線肯定是有的，但在兩者之間，卻還有灰色的中間地帶。

#### 四

俗文藝是現代社會的產物。在中

世紀前，只有民間文藝(folk art)，民間文藝是「自足」的草根文藝，而俗文藝則是僱傭的文藝匠生產出來供大眾消費的文藝——只有在工業革命與城市化之後，才出現了幾乎覆蓋全人口的粗識文墨大眾<sup>⑤</sup>，才出現俗文藝。

格林伯格認為俗文藝是資產階級意識形態的一部分，為的是使大眾與政權保持一致。「資產階級不能讓文化高於大眾能接受的水平，不然政權有被孤立的危險」。但是他再三強調，俗文藝只是「可以用作」政治駕馭術，它本身與大眾有自然的親和性。

格林伯格說，設想一個俄國農民進了莫斯科的藝術館。畢加索的畫使他想起東正教的民間藝術，他感到親切，甚至可能敏悟到畢加索的某些價值。

但當他轉過身來，看到列賓(Ilya Rebin)——蘇俄誥封的現實主義大師——他便立刻嘆服了，因為列賓能把戲劇性場面畫得栩栩如生。他立即棄畢加索而崇拜列賓，因為「他感覺到的現實與藝術中間沒有距離」。

假設這時走來一位文化官或批評家，向他大談畢加索如何優越，出於對「大人物」的尊敬，他可以恭聽並點頭同意。但他回家後，他還是會回向列賓的。

「先鋒提供原因，低俗提供效果」——這是著名的格林伯格公式，但似乎太簡單了一些。俗文藝與社會實踐(social praxis)有虛假的直接聯繫，「像真的一樣」，於是文藝中製造的經驗被當作現實經驗。而先鋒文藝拒絕與社會實踐相聯結，它的意義只是一種待實現的可能性，需要接受者的「批評性闡釋」<sup>⑥</sup>，即是說，讀者參與創造意義。

大眾不願找這麻煩，只看列賓的大眾今日更方便：看電視連續劇。

無怪乎對先鋒藝術大度寬容的列寧與托洛茨基，態度粗暴的斯大林，自以為「懂藝術」的希特勒，的確對先鋒藝術表示親近的墨索里尼，文化素養不低的毛澤東，或修養極高的梁啟超，一樣要求用全套文化機構與全班官式批評來推進俗文藝。

當表現主義在蘇聯被指控為資產階級頹廢文藝時，希特勒也正式宣布表現主義為「文化布爾什維克主義」。

## 五

那麼，有沒有「無產階級文藝」？回答是從來沒有過。早期馬克思主義批評家考德威爾 (Christopher Caudwell) 就承認：「真正的日常的無產階級文學是驚險小說、言情小說、牛仔小說、大眾電影、爵士與黃色報刊。」<sup>⑦</sup>因此必須由革命知識分子來加以改造：30年代左翼文化人創造的「普羅文學」，只不過是加了宣傳的俗文學。當它過於複雜，無法為大眾直接取用時，例如法國西班牙的超現實主義，一部分德國表現主義，哪怕是共產黨員所作，也得被開除出普羅文學之列。而中國的「工農兵文藝」，只要看其推演的高峰——《紅旗歌謠》或「樣板戲」——就可以明白它與無產階級實在無關。

那麼，有沒有「資產階級文藝」？回答依然是沒有。資產階級製造時尚，製造票房價值，製造藝術品市場，說穿了，就是製造媚俗。媚俗把藝術變成體制 (institution)<sup>⑧</sup>，任何藝術落到這個大熔爐中，一律成為消費

品，藝術品的優劣，則端看其「身價」如何。無論甚麼作品，完全以交換價值來衡量，亦即法蘭克福學派所說的「全面數量化」<sup>⑨</sup>，其結果是變成資產階級的非藝術。所以馬爾羅云：「資產階級社會有風格，但沒有資產階級風格。」<sup>⑩</sup>

## 六

格林伯格認為，先鋒主義之所以高踞於低俗文化的大垃圾堆之上，而具有「優越的歷史意識」，完全因為它是無文化的社會中唯一的文化，並為這個除金錢外別無價值的社會提供唯一的價值。所以「先鋒詩人和藝術家實際上在摹仿上帝，創造價值自我獨立的事物」<sup>⑪</sup>。

為甚麼先鋒文藝能有如此奇效？歷時地看，此前的運動只能做到否定前人的理論，但先鋒主義則能做到自我批判。共時地說，這個社會中只有先鋒文藝和先鋒理論是自我批評的活動。靠着這種自我批評精神，它才取得了馬克思在《黑格爾法哲學導言》中所說的，對歷史及對自身的「客觀認識」。

這就是為甚麼這位自命為社會主義者的年輕人，會用這樣奇異的話結束他的初啼之聲<sup>⑫</sup>：

今天，我們不再等待必然來到的社會主義社會來創造新的文化。今天，我們期待社會主義 (之勝利) 是為了保存我們已有的真正的文化。

這話很費解，但仔細讀全文我們就可以明白，這是迄今為止先鋒主義的最自誇，最極端的藝術烏托邦宣

先鋒主義之所以高踞於低俗文化的大垃圾堆之上，而具有「優越的歷史意識」，完全因為它是無文化的社會中唯一的文化，並為這個除金錢外別無價值的社會提供唯一的價值。

言。先鋒文藝，不僅目前對抗着全民俗文藝，而且是未來社會主義社會的藝術。它是這個垂亡的社會中唯一有價值的藝術，而且隨着資本主義被埋葬而成為唯一的藝術。

有人把先鋒理論家分成兩派：樂觀派與悲觀派。悲觀派包括布列東、巴爾特(Roland Barthes)、阿多諾、德里達等人；樂觀派包括布萊希特、本雅明(Walter Benjamin)等社會主義者<sup>13</sup>。但樂觀者中最樂觀的，似乎是早年的格林伯格。

## 七

「不公平！」埃柯(Umberto Eco)這位符號學家兼作家出來說話了，「誰沒有看過007電影或聽一下流行音樂？」倒也是，不少中國「高級知識分子」坦白承認自己耽讀武俠小說，雖然我自己從未有足夠毅力讀完十頁以上。

但是，埃柯接着說，當代大眾傳媒把一切文藝都定型化、標準化、靜止化、簡單化，就使事物的複雜性和變易可能全部消失。要破解傳媒的魔法，其實也很簡單：只要不承認這些消遣物為藝術即可<sup>14</sup>。這樣，偶而對俗文藝喝采一下也不妨。

但問題是誰來判別？只有先鋒批評家。先鋒主義是一種緊緊依附於理論之上的文藝。瓦雷里曾說，古典主義作家「寫作時總覺得批評家在手肘邊」。先鋒文藝可以說完全是寫給批評家看的。

於是先鋒理論不僅是先鋒文藝的辯護士，也是先鋒文藝的先決條件，是先鋒文藝藉以產生的基礎。二者結合，先鋒主義就成為社會的文化反對

派。用阿多諾的話來說，它不再需要與社會交流，相反，它抵抗社會<sup>15</sup>。

## 八

破壞這理想圖景的，是商業資本社會有極強的消化吸納能力，它能化解(neutralize)大部份抗議之聲。不僅如此，馬爾庫塞甚至認為「消解改造社會之衝動，與藝術在資產階級主體發展過程中扮演的角色密切相關」<sup>16</sup>。也就是說，先鋒藝術被消解的過程，成為了資本主義社會化解其他反抗力量的模式或證據。

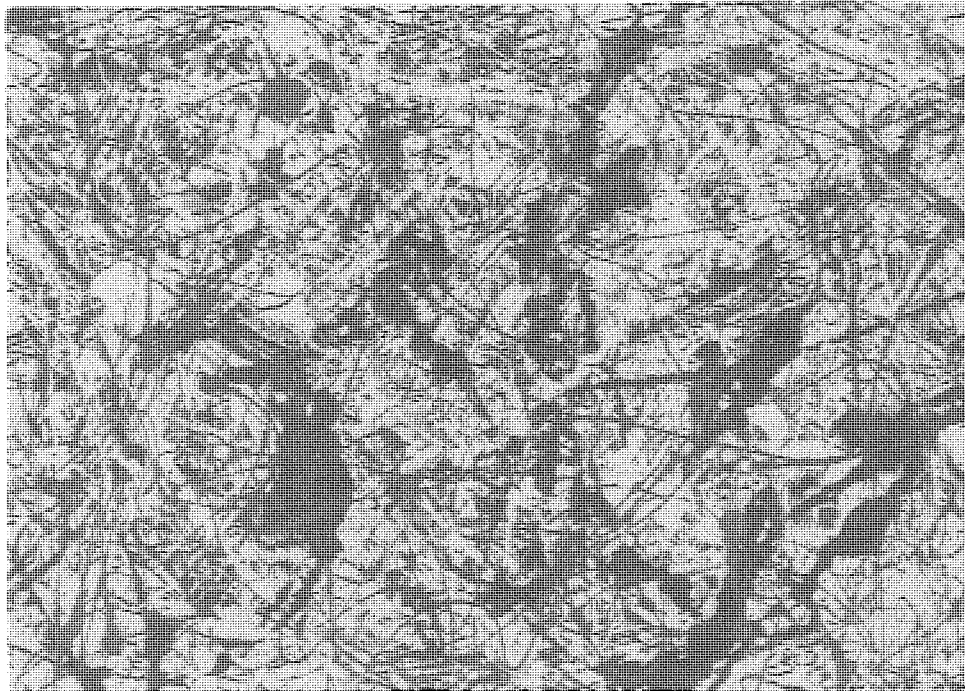
消解能力首先來自金錢。全面商業化後，金錢成為萬能的尊神。先鋒藝術家只是「靠金臍帶與社會聯繫的逆子」。「先鋒派從資產階級社會移入自由藝術家的生活方式，就是退出市場，這需要勇氣」。但是先鋒藝術家如果不想餓死，賣主依然是資產階級<sup>17</sup>。

馬拉美曾說，做個藝術家，就意味着「對社會罷工」，如果沒被僱傭，則有何工可罷？先鋒藝術首先得向社會顯示自己的價值，它只能用金錢這種資本主義社會的唯一等價物來衡量。要能抓取食餌又要躲開捕獸夾子，實在沒幾個人能做到。

資本主義社會為先鋒主藝提供的另一個生存條件兼破壞因素是所謂自由容忍。容忍允許先鋒文藝以反社會的挑戰姿態存在，對先鋒藝術家而言，這種容忍就等於不屑一顧的冷漠，比挨罵還要難受得多。容忍是因為標榜多元，先鋒主義者早就看出這個社會只有一元文化，即商業化低俗。

可以說，先鋒主義的本質是反多

馬爾庫塞認為，先鋒藝術被消解的過程，成為了資本主義社會化解其他反抗力量的模式或證據。



元反民主的。它只承認先鋒文藝這一元價值，實際上它以不容忍對待容忍。

因此，先鋒文藝的存在(被容忍，有人買)已經違背先鋒原則。而先鋒主義的成功(被捧成明星)即先鋒的最大失敗，它自我取消了先鋒的對抗立場。

## 九

先鋒藝術以成功自殺的衝動，尚有其內在的原因。

如果不靠外在判斷(例如大多數人說「看不懂」)，我們如何判別一部作品是否「先鋒」？

格林伯格給了一個定義：先鋒作品，必是大限度地，竭其可能地退向藝術工具本身，盡可能排除與工具之外的任何聯繫。例如繪畫，就應當最大程度地利用其平面性，不去表現任何「立體感」，拒絕讓觀畫者「挖穿一

個洞」。甚至「立體派」(Cubism)的繪畫，也正是有意把立體延展成平面。

先鋒美術家的「藝術最激動人心處，正在於他們純然只關心空間、平面、形狀、顏色的發現與安排，而排除這些因素不必然所指的任何東西」<sup>⑩</sup>。

先鋒繪畫必須排除平面色彩之外「不必然」的東西，即意義、主題、題材、經驗、場面等等，用格林伯格的特殊術語，稱作「文學性」，即只有小說才無法擺脫的東西。

格林伯格當然短視了，現代先鋒小說也在擺脫主題或意義。顯然，不同藝術工具，對主題或意義的攜帶量各不相同，音樂、繪畫、雕塑、詩歌、小說、戲劇、電影組成一個阻力序列，這也就是「先鋒化」的歷史序列：「先鋒繪畫的歷史，就是向其工具的阻力節節投降的歷史。」<sup>⑪</sup>

不少理論家討論的先鋒主義的否定性(negativity)，在格林伯格看來卻是肯定性：工具本來就是被迫表現，

可以說，先鋒主義的本質是反多元反民主的。它只承認先鋒文藝這一元價值，實際上它以不容忍對待容忍。

只消讓它退回本來狀態。

「現在已可確定，繪畫藝術的簡化極限(irreducibility)只剩下兩個因素，即平面與平面的邊界。換句話說，只要遵行這兩個法則，就能創造出一件可以被當作畫的東西。因此，框緊或釘緊一幅畫布，就可以作為一幅畫存在——儘管不一定是成功的畫。」<sup>⑩</sup>

## 十

上面的說法，理論上能自圓，實際操作中卻困難太大。退回工具，也就不需要表現技巧。於是藝術進入了「馬爾薩斯惡夢」——觀眾以算術級數增長，藝術家及其作品以幾何級數增長。任何一門行業，要保持「家」的水準，就必須有個判別標準。當工具不再表現，也就是說不再需要控制馴服工具的技巧之後，用甚麼來判別藝術與非藝術？

的確，在先鋒派藝術圈子裏，成天能聽到怒氣沖沖的互相指責：「江湖騙子！」在別的圈子裏，銷售量是排行表的絕對標準，不服氣也不行，可在先鋒藝術圈裏，卻不能公然把銷售量作為自吹的資本。

格林伯格說，標準是有的。當有人指責格林伯格揄揚的畫家紐曼(Barnett Newman)，說他的畫小孩子也能畫。格林伯格就會辯護說：「這話不錯，但紐曼必然站在那裏告訴那小孩如何做。」<sup>⑪</sup>同樣，當波洛克的作品被人譏為只是在亂灑顏料，掛出來極像色彩斑斕的牆紙的時候，格林伯格則會指出，波洛克的藝術魅力正在於它似乎如牆紙般重複，但實際上卻並不重複，它是在重複中擊退重

複，在平衡中拋開平衡<sup>⑫</sup>。牆紙畫匠能在技巧上畫出波洛克式的圖幅，但條件是需要一個波洛克站在旁邊教他。

這樣，格林伯格否定了自己。因為藝術必須在工具的簡單組成上加添某種東西。

但在先鋒畫家心中，藝術的真諦超越於平面形式之上，那麼，這個真諦必是某種理念、概念或氣韻。總歸一句，就是那些本該被排除的「不必有」的東西。

當藝術判斷成為一個不可言宣的神秘之後，先鋒藝術家只剩下一條路可走：贏得批評家歡心，尤其是那些控制着畫廊展出、博物館收藏、學院美術系輿論以及報刊藝評欄執筆者(格林伯格就是最後這一類)的批評權威。這些人之間的派別關係、師承關係、親疏關係，形成不同的勢力(所謂「格林伯格家族」即一例)。先鋒藝術原是為反體制而產生的，現在卻變成了體制。

## 十一

像格林伯格這樣的權威，他們不知決定了多少人的藝術生命。

於是弑父不可避免。

再否定的起點可能是「黑山派」(Black Mountain School)。50年代初，一群年輕藝術家聚集於南卡羅萊納州的黑山學院，決定向既成勢力「紐約派」開火。他們用擲《易經》卦爻作任意性的指南，作了當代首次「隨機」(chance)藝術實驗，從中產生的是凱吉(John Cage)的音樂，肯寧甘(Merce Cunningham)的舞蹈和奧爾森(Charles Olson)的詩歌(雖然真正

50年代初，一群年輕藝術家聚集於南卡羅萊納州的黑山學院，決定向既成勢力「紐約派」開火。其中直接打擊格林伯格的，是畫家饒申伯格。

的「隨機」詩歌，要等「語言詩」出現後才正式誕生），以及饒申伯格(Robert Rauschenberg)的繪畫。

其中直接打擊格林伯格的，是畫家饒申伯格，他標榜「絕對平面」，有意把格林伯格的「滿面」(all-over)繪畫原則推到極端。

「滿面」原則，是格林伯格對波洛克、克萊因(Franz Kline)、德庫寧(Willem de Kooning)、紐曼等人作品的美學總結。據他說，這些人的作品已經「非中心化」(decentralized)，畫面沒有重點，繪畫的平面性以純然方式呈現，表面質地均一以致於「溢出畫框」。無怪乎波洛克與紐曼的畫幅經常大如整牆——有意佔領整個視野。

饒申伯格和約翰斯(Jasper Johns)等人經常整幅刷一色，幾乎空無一物的畫面使格林伯格哭笑不得。他指責這些人有意「取消抽象表現派的視野」<sup>②</sup>，但他無法說清為甚麼「視野」(vision)不能取消。

當代先鋒主義的「甚麼都來得」(N'importe quoi)，終於把格林伯格推到一個他本來不願站的位置上，即從先鋒辯護士變成另一部分先鋒的反對者。

1968年，他開始正式宣戰。他發表一系列演說與文章，指斥一部分當代先鋒藝術為「俗先鋒」，批評他們逃避「質」(quality)這個關鍵問題，實為假充先鋒的反先鋒。因為他們「打着求新的幌子，把藝術縮減到非藝術」<sup>③</sup>。

於是我們又回到老問題：藝術與非藝術，先鋒與假先鋒，這條分界線究竟如何劃？德國先鋒理論家畢爾格(Peter Burger)的解釋比較清楚，他指出杜象(Marcel Duchamp)把小便

池簽上名或是安迪·沃荷(Andy Warhol)連畫一百個湯罐的用意是挑戰，先鋒藝術的定義之一就是向體制化的藝術挑戰，所以它們是藝術。但當它們被送到美術館展出，這挑戰就進了一步，它們按「體制」的規則打進體制，勝利的挑戰使原本的非藝術成為先鋒藝術，挑戰的勝利又使這先鋒藝術成為非藝術，因為它們一旦被美術館收藏，有了市價，也就成為體制的一部分，失去了挑戰性，從而也失去了作為先鋒藝術的資格<sup>④</sup>。

這個論辯很可以為格林伯格出一口氣。不妙的是，格林伯格正是這個「體制化」的重要部分。在杜象或安迪·沃荷作為挑戰的先鋒藝術出現時，格林伯格正是他們挑戰的對象。

## 十二

50年代初，波洛克在他藝術生涯的巔峰，就開始酗酒無度，精神崩潰，他絢麗的畫幅上只剩下黑白二色。1956年他暴死於汽車失事。此事對格林伯格的打擊極大。固然他還在熱情地為先鋒藝術辯護，還在熱心地發現人才加入他的「格林伯格家族」，直至60年代末，他依然是畫壇上一語定評的人物，但他的雅典之輝煌，連同蘇格拉底的睿智一齊漸漸下沉。

1962年，抽象表現派在紐約美術品市場上突然崩潰，導致名聲掃地，取而代之的是波普藝術與裝配藝術。格林伯格怪罪饒申伯格與約翰斯等人故意歪曲「滿面」原理，對此應負重大責任。

一派藝術會過時，一種理論也會過時，這並不奇怪。人類求新的衝動本是很無情的。但藝術過時的標準是

有論者提出，先鋒作品無法用常規學術方式加以討論，因為一方面先鋒作品無從詮釋，另一方面是觀眾讀者的敵對態度。



市價大跌，理論過時的標準是它所讚揚的作品不再賣錢，這就令人深思了。當代先鋒藝術不斷遇到周期性危機，到底是藝術危機還是藝術的商業體制危機？

### 十三

先鋒主義把整個社會劃成了兩個部分：「懂」先鋒藝術的雅人，與不懂先鋒藝術的俗眾。不懂者永遠不會懂。有論者甚至提出，先鋒作品無法用常規學術方式——考據、註釋、講解等——加以討論，因為一方面先鋒作品無從詮解，另一方面妨礙交

流的並不純是難懂，而是觀眾讀者的敵對態度。因此，先鋒批評的目的不是解釋，而是培養同情態度<sup>②</sup>。

故此，不懂無妨，只要有心。而另一部分人——雅人，因為已是有心人，就必是懂先鋒藝術者。

可惜這些有心人真懂與否難說得很。至少在最近半個世紀，自從先鋒藝術具有收藏價值後，不懂裝懂者就大增，雅人包括了許多有錢的資產階級和機構，他們取代了十八世紀前的貴族，而藝術經紀人與批評家們則扮演了昔日的豪門清客。

苦惱的是，先鋒藝術並無明確的優劣判斷，每一派都有自己的理論家，欲取而代之而自抬身價，因此，

波洛克用他那大渾大灑、狂放不羈的滴瀝震動藝壇，開創了抽象表現畫派。



先鋒藝術品的市場實際上是投機商折騰的市場，類似股票市場地瘠瘡痍。

先鋒主義的「危機」，是先鋒文藝放棄其原設的文化角色，甘受世俗名利誘惑，自願進入社會主流體制的必然後果。先鋒主義本是用反社會態度來激活被金錢扼殺的藝術感，至此，先鋒成了真正的媚俗。

## 十四

而先鋒理論家之清客化，破壞了其文化哲學，他們開始解釋那些一向被認為不能解釋的東西，為市場價值找出一種為社會常識（即為新增的「雅人們」）所能接受的解釋。當格林伯格從一個左翼小雜誌的撰稿者變成一個先鋒鑑賞權威後，他離開了《黨派評論》，並與《民族》（*The Nation*）雜誌打了場「蘇俄宣傳」的誹謗官司，甚至加入了麥卡錫主義色彩甚濃的「文化自由委員會」。他從馬克思主義退回經驗主義。所以他會說：「現代主義藝術並不展示理論……只展示經驗。」<sup>②</sup>

他甚至推翻他本人的歷史<sup>③</sup>：

當我描述作為藝術的藝術時，馬克思主義不起作用……我的批評是實證主義的，它不談別的，就談這東西，談物。

無怪乎格林伯格除了一兩本薄薄的小冊子外，從來不寫書，只寫散評。先鋒藝術世界要求於他的，已經不是理論。

當然先鋒理論還是有人在做，而且做得比格林伯格半途而廢的理論深刻得多。但畢爾格、阿多諾、埃柯、巴爾特、克莉斯苔娃（Julia Kristeva）

等人精心構築的，對先鋒主義文化或歷史的闡述時，使先鋒理論從先鋒藝術離異出去，從悲觀的預言走向悲觀的總結。

在西方延續了一百多年的先鋒藝術<sup>④</sup>，以推翻西方資本主義的價值體系為己任，它不斷創新的基本動力是資本主義不斷的危機<sup>⑤</sup>。隨着冷戰時代結束，先鋒主義的精神價值成了問題。

我們不能預言西方的先鋒主義是否真會死亡，抑或能擺脫媚俗的壓力捲土重來。或許先鋒主義的邊緣確需要取得新的邊緣性和歷史功能才能再生。

## 十五

讓我們回到本文一開始提到的那篇文章。該文指責格林伯格一開始就認為先鋒主義是個西方文化現象，一如社會主義是西方社會的產物，而且晚至1983年再次堅持先鋒主義是西方的專利<sup>⑥</sup>：

現在似乎有了一種國際化的藝術，至少視覺藝術（包括建築）已是如此。但它依然是西方藝術，從西方取得原型，以西方為中心。

「正如希臘——羅馬文化流傳出境並沒有變化，甚至蠻族入侵也未能改變之，西方文化及其藝術看來一直在根據自身內部的邏輯與其生命原質（*entelechy*）發展，沒有受散亂的事件影響。

當格林伯格還自稱是個馬克思主義者時，他的英雄卻是從不自諱的歐洲中心主義者艾略特（T.S. Eliot）（他

我們不能預言西方的先鋒主義是否真會死亡，抑或能擺脫媚俗的壓力捲土重來。或許先鋒主義的邊緣確需要取得新的邊緣性和歷史功能才能再生。

只寫散篇文字怕也是做法艾略特)。顯然他有做美術界的艾略特之野心。所以龐德(Ezra Pound)批評艾略特的話正好可以用到格林伯格身上<sup>②</sup>：

他不願在一本論文化書中看到中國人和黑人，這正是這個唯一神教徒可憎的愚昧之處。

如果說格林伯格回顧先鋒主義歷史時，他的話大致正確，那麼在非殖民化時代的今日，強調西方中心主義或西方藝術樣式的普遍價值，就不僅是無知，不僅是保守，而且非常危險。尤其是當先鋒主義在西方一再陷入危機之時。

時代在召喚一種新的先鋒主義，一種新的先鋒理論。

正因為舊有的理論只以西方藝術為觀察對象，它完全無法解釋近十多年來勢如潮湧的「第三世界」國家的先鋒文學藝術。如果說畢加索和馬蒂斯到非洲藝術中尋找靈感，龐德和一些當代詩人到中國詩中尋找先師，都還是從西方的特殊需要出發，那麼，最近十多年是主客移位了，亞洲、非洲、拉丁美洲的先鋒文學藝術，以其特有的生命力向西方挑戰。

西方的先鋒主義未能保住它的文化邊緣性，非西方的先鋒主義現在用地理的邊緣性來加強自身的文化邊緣地位。

《第三文本》那篇給格林伯格送葬的文章，副標題為「西方藝術的『勝利』」，大有反西方中心論的味道。後殖民主義時代的先鋒文藝，的確沒能完全擺脫西方中心色彩，對此，東西方理論界指責詬病者不少。

我個人卻認為，「第三世界」先鋒主義急於將自我確立為中心，急於體

制化、主流化，或急於「提供唯一真正價值」，其結果只會重蹈西方先鋒主義的覆轍。在這全球生產方式、交換方式越來越趨於一體化的時代，在本民族範圍內有主流陷阱，在世界範圍內也有主流陷阱。

邊緣地位是痛苦的，但卻是先鋒主義唯一的立足地。

阿多諾曾有妙言：「如今，唯一真正的作品是非作品之作品。」<sup>③</sup>

正是在這個似非而是的問題上，格林伯格及其先鋒主義失敗了，而我們將在此確立我們的理論出發點。

1994年5-6月，倫敦

「第三世界」先鋒主義急於將自我確立為中心，急於體制化、主流化，或急於「提供唯一真正價值」，其結果只會重蹈西方先鋒主義的覆轍。

## 註釋

①③④⑫⑰⑱ Clement Greenberg: "Avant-Garde and Kitsch", *The Collected Essays and Criticism* (Chicago University of Chicago Press, 1986), vol. I, pp. 7; 8; 11; 22; 7; 7.

② 自然，也能指責格林伯格沒有區分現代主義與先鋒主義，西方理論界至今很少有人認真區分二者。隨便舉幾個例：John Weightman 1973年的書名：*The Concept of the Avant-Garde: Explorations into Modernism*。又如Renato Poggioli的*Theory of the Avant-Garde*討論的實為Modernism；Irving Howe的*The Decline of the New* (1970)也把二者視為同義詞。

⑤ 關於大眾文學的歷史性，參見Dwight McDonald: "A Theory of Mass Culture"，文見Bernard Rosenberg, ed.: *Mass Culture* (New York: Free Press, 1964), p. 66.

⑥ 關於批評性闡釋，哈貝馬斯的論述應當是最清楚的。詳見其《論社會科學的邏輯》(*On the Logic of the Social Sciences*), p. 289.

⑦ Christopher Caudwell: *Illusion and Reality* (London, 1964), p. 28.

⑧ 關於藝術如何成為「體制」，德國先鋒理論家畢爾格論述最詳，參見 Peter Burger: *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989).

⑨ M. Horkheimer and Th. Adorno: *Dialectics of Enlightenment* (New York: Herber & Herder, 1972), p. 123.

⑩ 轉引自 Renato Poggioli: *The Theory of the Avant-Garde* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968).

⑪ 同①，頁 12。這段聽起來是「藝術自足論」(autonomy of art)之重述。當代不少先鋒理論家認為資本主義早期(十七、十八世紀)藝術就成為自足，即不再依賴社會，浪漫主義就是一個自足的藝術運動。而先鋒主義正是試圖擊破這種「藝術自足體制」，使之與社會實踐相聯繫的運動。參見畢爾格：《先鋒理論》，同⑧，頁 54。哈貝馬斯也持此看法，這問題在本文中無法詳論。

⑫ Jochen Schulte-Sasse: *Introduction to Theory of the Avant-Garde*, 見⑧, p. xvi.

⑬ Umberto Eco: *The Open Work* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989), pp. xvi-xvii. 這個做法其實先前也有人建議過，例如阿多諾就認為俗文藝不在藝術分析對象範疇之列。

⑭ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* (Frankfurt, 1970), pp. 335-36.

⑮ Herbert Marcuse: "The Affirmative Character of Culture", *Negations* (Boston: Beacon, 1968), pp. 88-89.

⑯ ⑰ ⑱ Clement Greenberg: *Modernist Painting*, pp. 102; 370; 9.

⑲ ⑳ Clement Greenberg: "After Abstract Expressionism", 文見其 *Collected Essays and Criticism*, vol. IV, pp. 124; 246.

㉑ Clement Greenberg: "America Takes the Lead 1945-1965", 同⑳, p. 212.

㉒ Clement Greenberg: "Recentness of Sculpture", 同⑳, p. 252.

㉓ 同⑳, pp. 52-56.

㉔ 同⑳, pp. 154-55.

㉕ "Clement Greenberg with Peter Fuller" ed. Linda Saunders: *Modern Painters*, vol. 4, no. 4 (Winter 1991), pp. 19-20.

㉖ 關於先鋒主義究竟何時開始，各家有不同的說法。格林伯格認為從庫爾貝、福樓拜和左拉的自然主義開始；波喬利認為應從唯美主義和頹廢主義開始；畢爾格認為應從達達主義開始。

㉗ 德曼(Paul de Man)在《洞見與盲目》一書中認為，現代之「創新」立於於現代史進程中不斷的「危機」。見 *Blindness and Insight* (London, 1983), p. 25.

㉘ Clement Greenberg: "To Cope with Decadence", in B. Buchloh et al: *Modernism and Modernity* (1983), pp. 161-63.

㉙ Ezra Pound to F.V. Morley: *The Letters of Ezra Pound, 1907-1941*, ed. D.D. Page (1950), p. 156.

㉚ Theodor Adorno: *Philosophy of Modern Music* (New York: Continuum, 1973), p. 30.

趙毅衡 1943年出生於廣西桂林。南京大學外語系畢業，中國社會科學院研究生院碩士，柏克萊加州大學比較文學博士。現執教於倫敦大學東方學院。著有《新批評》、《遠遊的詩神——中國古典詩歌對美國現代詩的影響》、《小說敘述學》、《文學符號學》、*Chinese American Poetry* 等書。兼顧詩歌與小說創作。