论历史先锋派“物性凸显”的表意模式

李永新

内容提要 与现代主义艺术不同的是，历史先锋派艺术拥有明显的“物性凸显”的特点，并因此而形成一种哲学感。历史先锋派艺术的“物性凸显”既展示出其“破坏即创造”的激进美学精神，又构成了促使鉴赏者接受艺术的物性存在并对社会与历史进行深度哲学思考的独特表意模式。从社会的角度来看，先锋派艺术“物性凸显”的表意模式既努力借助形式与内容完全脱离的抽象化拉开艺术与社会之间的距离，也引发了关于先锋派到底能够对社会发挥介入性作用还是一种自主型艺术的针锋相对的论争；从历史的角度来看，先锋派艺术通过物性的凸显，以各种打破常规的表意实践将过去与未来凝聚于当下，通过对现在或“当下”在场的不断强化打破鉴赏者对历史的惯常理解，使其对当下乃至未来展开富有哲理的思考。

关键词 比格尔 《先锋派理论》 历史先锋派 物性凸显

李永新，南京师范大学文学院副教授 210097

“先锋派”是一个存在很大争议的艺术批评概念，其具体内涵、起源、发展与所涉艺术流派等问题至今尚存诸多分歧。不过，从总体上来看，比格尔在《先锋派理论》中通过艺术体制的探讨，较好地理清了先锋派[1]与极盛现代主义和新先锋派之间的差异。理查德·沃林后来在赞同这一分析的基础上进一步指出：“比格尔把先锋派定义为‘在生活实际中对艺术的征服’，显然过于刻板了。”[2]他认为，比格尔的观点无法清晰地解释构成主义、未来主义与达达主义等先锋派艺术，因为这些艺术实质上是一种御用性的“物”。无独有偶，吴兴明教授也曾非常准确地将先锋派艺术的这种特点称为“物性凸显”。

本文为国家社会科学基金青年项目“文化唯物主义：英国马克思主义文论的演进逻辑”（13CZW001）阶段性成果。

[1]本文主要是在比格尔的立场上使用“先锋派”概念，也即他所谓的“历史先锋派”。在比格尔看来，历史先锋派坚守以艺术体制作为攻击对象并对现实生活不断进行革命的美学原则，主要包括兴盛于20世纪上半叶的未来主义、达达主义、构成主义和超现实主义等艺术流派。这一艺术流派因坚持“破坏即创造”的美学精神而与20世纪上半叶的现代主义、20世纪中叶以后的新先锋派存在本质差异。

[2]〔美〕理查德·沃林：《文化战争：现代与后现代的论争》，参见福柯等著：《激进的美学锋芒》，周宪译，〔北京〕中国人民大学出版社2003年版，第6页。

他认为，先锋派艺术“持续性的“物性凸显”提供了一个迥然相异于现实的世界：一个物与人、与感性相互开放的世界。所谓‘哲学感’是在这一世界现身时的颖悟和领会”[1]。先锋派艺术存在的意义在于“为人类前赴后继、连绵不绝地开启了另一个抵抗、渗透的维度，一个可栖居体验、活生生开放的世界”[2]。历史先锋派艺术的物性存在为何拥有哲学感，其所产生的哲学感具体是什么？文本试图从物质诗学的角度分析历史先锋派艺术的“物性凸显”特点并认为，与包括现代主义在内的其他艺术流派不同的是，这一艺术流派拥有将社会与历史铭写于作为艺术本体的直观物性存在之中的独特表意模式，通过迫使鉴赏者接受并理解其物性存在而对世界产生哲学沉思。

一

艺术的物性存在“是空间与材料的构造，它可以体现于体块的均衡、明暗的变化、色调、笔触、斑点上”[3]。尽管克罗齐认为艺术不是物理的事实，但是“就艺术材料本身而言，就出现了如下状况：对于现代主义者而言，艺术材料重要但不可见；对于先锋派而言，艺术材料可见但不重要”[4]。这一观点非常准确地指明了现代主义艺术的物性存在的特点。现代主义艺术尽管的确凸显了艺术媒介的形式维度，但仍然重蹈传统艺术之覆辙的是，其物质材料并不是艺术存在的根本目的，而只是一种与传统写作技巧具有同样功能的艺术表意方式，是艺术家借以传情达意的基本手段。从艺术材料的角度来看，“现代主义理论假设了艺术品中艺术材料的连续性，并且强化了‘高雅’艺术和‘庸俗’艺术之间的差异”，其“把基于材料的作品构想为持续不断的更新过程，而先锋派则与这一原则决裂，转向利用过去的材料形式（例如超现实主义对沙龙绘画的利用），以及庸俗的大众的艺术材料（马科斯·恩斯特的拼贴）。这对于先锋派艺术家来说是一种可能的策略，原因在于他们对创造永恒的艺术品没有兴趣”[5]。这也意味着，先锋派艺术采用何种艺术材料其实并不重要，关键是要能够以艺术材料的凸显形成独特表意模式！与现代主义相比，先锋派广泛挪用各种材料并把其产品看作艺术品，使先前得不到承认的物质素材以“物性凸显”的方式转变为直观的艺术本体存在。

先锋派艺术与现代主义艺术在物性存在方面的差异，也与其艺术风格与美学精神的不同有直接关联。先锋派“是艺术否定主义的最极端形式——艺术本身成为首当其冲的受害者”，现代主义则“从未传达出如此典型地属于先锋派的那种普遍的和歇斯底里式的否定感”[6]。杜尚1917年的“现成物”作品《喷泉》因体现了与传统彻底决裂的“反”美学精神，而成为先锋派艺术的典型代表。杜尚当时面对诸多质疑在《盲人》杂志上指出：“是不是马特（Mutt）先生亲手做的这件东西并不重要，关键在于他的选择，他选择了一件生活中极为普通的物品，将它放置在了一个新的环境当中，重新命名并为它设置了一个崭新的观看角度，它原先的实用性消失殆尽，取而代之的是一种全新的思想。”[7]除此之外，先锋派艺术自20世纪初开始还出现了一股以实物拼贴作为艺术语言的创作潮流。开始时，毕加索、勃拉克和马蒂斯等人将布片和报纸剪画等实物直接粘贴于作品中，形成实物与传统绘画并置的局面。后来，以实物作为艺术语言的创作方式愈演愈烈，出现了很多由各种织物、钢铁制品、木制品等实物材

[1][2]吴兴明：《论前卫艺术的哲学感——以“物”为核心》，〔北京〕《文艺研究》2014年第1期。

[3]〔法〕福西永：《形式的生命》，陈平译，北京大学出版社2011年版，第38-39页。

[4]常培杰：《阿多诺美学理论中的“物性”问题》，〔西安〕《人文杂志》2016年第11期。

[5]〔德〕比格尔：《先锋派与新先锋派》，周韵译，参见周宪编：《西方艺术理论基本文献》，〔北京〕三联书店2014年版，第378页。

[6]〔美〕马泰·卡林内斯库：《现代性的五副面孔》，顾爱彬等译，〔北京〕商务印书馆2002年版，第128、151页。

[7]〔美〕卡尔文·汤姆金斯：《杜桑》，李星明等译，〔长沙〕湖南美术出版社1991年版，第43页。

料构成的先锋艺术作品。这类艺术作品通过使用凸显物性的艺术语言将艺术的强烈反叛精神发挥到极致，达到了要彻底摧毁与颠覆艺术自身的程度。因此，与现代主义艺术相比，先锋派艺术通过物性的凸显展示出一种以形式创新颠覆一切、以拒斥当下而推崇未来的独特美学精神。

首先，先锋派以物性的凸显打破传统的艺术形式，努力传达出变革与重塑的“求新观念”，形成否定一切、破坏一切的美学原则。格林伯格指出：“先锋派诗人或艺术家努力模仿上帝，这种模仿是经由创造出某种依据其自身标准来看是有根据的事物而达到的……内容被完全地消解为形式，以至于艺术品或文学作品在整体上或部分上只能还原为它自身，而不能还原为其他任何东西。”[1]立体主义与达达主义作为先锋派艺术最为重要的两个流派，对形式的探索都具有明显的开拓性。“被认为是20世纪绘画艺术最具原创性的”[2]立体主义完全抛弃了以色彩和线条为主的传统艺术语言，强调将线、块以及各种现成的几何形体交错叠放构成不同时空的美学原则。达达主义则更为激进，成为现代艺术史上的一场“反”运动。“达达不意味任何东西”，“在作品中，这个世界既没有被详细说明，也没有下定义，它是以千变万化的形式属于观众的。对于创作者来说，它既无原因又无理论。秩序=混乱；我=非我；肯定=否定：这是纯艺术至高无上的光辉。”[3]达达主义坚持否定一切、破坏一切的美学原则，根本不需要任何的形式，而是要努力表现各种反复无常，揭示行为的偶然、荒唐与放任以及自由的无限性。

其次，先锋派凸显物性的“求新”探索，并不是简单地替换或转变形式观念或形式技巧，而是通过对物质媒介的超越及其局限的揭示传达出一种乌托邦精神。威廉斯认为，先锋派作为现代性背景下生成的艺术，“现代”在此应被理解为历史上的一个时间段，及其所拥有的独特的、不断变化的特点。现代主义艺术则将“现代”理解为对永恒当下的片刻领悟，一切意识和实践都处于“现在”。正是基于这种理解，历史先锋派“抓住了实际上改造社会的各种变化（一种当然是可以变化的理解，在这种或那种运动中可以选择这一组或那一组特征），一种未来的意义，然后正是一种先锋派的意义，便广泛地派生出来”。为了充分体现出现代性的过渡性与短暂性的特点，历史先锋派“把语言看作是对本真意识的阻碍或者为它制造困难：‘表达的需要……诞生于表达的不可能性’”[4]。这也是杰姆逊所谓的“表达的危机”[5]。在他看来，面对因批量生产而程式化的语言，现代主义艺术家努力将不同的表达方式混合在一起，形成正常语言无法企及——以音乐、唱歌、各种图形甚至现成物进行表现——的表达方式。先锋派则更为激进地探索了应该使用何种语言来超越正常语言以及两种语言之间的关系问题。因此，“艺术的终极目的就是要揭露其自身的本质，以及揭露现实审美化救世的乌托邦主义的思想，而艺术最终在审美化中趋于消失。”[6]

先锋派通过凸显物性，打破了现代主义及更早的艺术流派的表意模式，形成强迫鉴赏者接受艺术的物性存在并促使其对社会与历史进行深度哲学思考的独特表意模式。“我们必须抛弃通过一个行为来言明一切的浪漫主义幻想，也即仅借助一个事件就能在灵光一闪或顿悟中展示真理自身，语言表述能够以无声但却巧妙的修辞格承载起一整段非常复杂的历史。一言以蔽之，我们必须与那些意义和

[1]〔美〕克莱门·格林伯格：《先锋派与庸俗艺术》，周宪译，参见周韵编：《先锋派理论读本》，南京大学出版社2014年版，第15-16页。

[2]〔美〕理查德·布雷特尔：《现代艺术：1851-1929》，诸葛沂译，上海人民出版社2013年版，第42页。

[3]〔法〕特·查拉：《一八一八年达达宣言》，项嫦译，参见袁可嘉等编选：《现代主义文学研究》（上），〔北京〕中国社会科学出版社1998年版，第464、466页。

[4]〔英〕雷蒙德·威廉斯：《现代主义的政治》，阎嘉译，〔北京〕商务印书馆2002年版，第109页。

[5]〔美〕杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，唐小兵译，北京大学出版社2005年版，第159页。

[6]〔法〕让-马里·舍费尔：《现代艺术：18世纪至今艺术的美学和哲学》，生安锋等译，〔北京〕商务印书馆2012年版，第432页。

物质性和谐共处于其中的象征符号做一了断。”[1]在伊格尔顿看来，一般艺术的物质性存在是传情达意的载体，艺术家与鉴赏者都试图超越这种物质性存在而获取其背后的意义。历史先锋派则通过凸显物性存在抑制其拥有的表意可能性，强迫鉴赏者接受其由现成物品、文字、声音、线条等构成的最为直观的物质本体，使他们在对这种独特艺术观念的质疑或深思中产生关照社会与历史的意愿。先锋派的物性存在与鉴赏者的接受和理解“会通于‘文本的物质性’，聚焦于文本的‘语言意义’与‘物质意义’之间的‘互动关联’，并形成一个多学科综合治理的学术领域”[2]。这一领域主要以艺术的物性存在与其所促成的社会和历史关怀之间的相互作用为研究对象，通过对其的分析在“文本自身的物质性和文本的社会历史物质性之间、在文学的‘记述’物质性与‘述行’物质性之间架起飞桥”[3]。

二

历史先锋派艺术的“物性凸显”的表意模式，努力借助形式与内容完全脱离的抽象化拉开与社会的距离，使鉴赏者对其与社会的关系形成完全相反的看法。这既引发了关于历史先锋派到底能够对社会发挥介入性作用还是一种自主型艺术的争论，也体现了其与社会之间的复杂张力关系。巴赫金认为，物质符号是“现实本身的物质的一部分。任何一个符号思想现象都有某种物质形式：声音、物理材料、颜色、身体运动等等。在这一方面符号的现实性完全是客观的，它只服从于一元论的客观的研究方法。符号是外部世界的现象。符号自身和由它产生的影响，也就是它在周围社会环境中产生出的那些反应、那些行为和那些新符号，是在外部经验中进行的”[4]。先锋派的物性存在作为社会现实的构成部分，以奇特的美学和形而上学思辨与社会形成抗拒或服从的关系。这一艺术流派受到启蒙运动之后“为艺术而艺术”理念的影响，努力追求独立存在的纯粹性。“随着启蒙运动对艺术所能承担的一切严肃任务的全盘否定，艺术好像是纯粹单一的消遣，同时消遣本身也变得一如宗教，好像是一帖灵丹妙药。把艺术从如此低劣的水准解救出来的方法只能是诏谒众人：艺术提供的经验是不能从任何其他形式的社会活动中汲取的，这种经验只能以本来的面目出现，才具有价值。”[5]但是，先锋派的自主性所面临的最大悖论性是，其越强调自主，就越容易借助对艺术体制和现实生活的背离实现对现实的批判。

先锋派之所以与社会存在着复杂的关系，在很大程度上是因为其以“物性凸显”的特点构成了抽象化的表达方式。“抽象一词可以适用于令人眼花缭乱的形形色色的现代艺术。一方面，它可以指从自然中（在任何程度上）抽象出来的任何形式；另一方面，也可以指与自然毫无关系的纯粹的抽象形式。它包括了从生物形态（如胡安·米罗）到几何形体（如皮埃特·蒙德里安）的所有形状。”[6]这种抽象化的表达方式存在于各种先锋派艺术中。例如：马里内蒂以语言实验的方式写作了诗歌《战斗》：

重量+气味

正午 3/4 笛子 呻吟 暑天 咚咚 警报 咳嗽 破裂 噼啪 前进 叮铃铃 背包 枪支 马蹄
钉子 大炮 马鬃 轮子 辎重 犹太人 煎饼 面包—油 歌谣 小商品 臭气 光辉 脓 恶臭

[1]Terry Eagleton, *The Event of Literature*, New Haven, London: Yale University Press, 2012, p.209.

[2][3]张进：《论文学物性批评的关联向度》，〔上海〕《文艺理论研究》2013年第3期。

[4]〔苏〕巴赫金：《周边集》，李辉凡等译，〔石家庄〕河北教育出版社1998年版，第350-351页。

[5]〔美〕克莱门特·格林伯格：《现代派绘画》，参见弗兰西斯·弗兰契娜等编：《现代艺术和现代主义》，张坚等译，上海人民美术出版社1988年版，第4页。

[6]〔美〕格伦·麦克劳德：《视觉艺术》，载迈克尔·莱文森编：《现代主义》，田智译，〔沈阳〕辽宁教育出版社2002年版，第277页。

肉桂 霉 涨潮 退潮 胡椒 格斗 污垢 旋风 橘树—花 印花 贫困 骰子 象棋 牌 茉莉+蔻仁+玫瑰 阿拉伯花纹 镶嵌 兽尸 螯刺 恶劣

机关枪=石子+浪+

群蛙 叮叮 背包 机枪 大炮 铁屑 空气=弹丸+熔岩+300恶臭+50香气

……

这首以纯粹的语言实验而闻名的诗歌几乎没有任何意义，只是较好地体现了马里内蒂在《未来主义文学技巧宣言》中所坚持的“毁弃句法”、“消灭形容词”、“消灭副词”、“每一个名词都应当是双重叠”[1]等主张，从而将“注意力从沟通经验的题材上转移开来”，转向对“技艺之媒介的注意”，对“某种有价值的限制或独创性”的服从[2]。

先锋派的“物性凸显”与抽象化表达方式使其在抵制或对抗现实的同时，构成了对现实的深入批判。因此，这一艺术流派也被看作是一种自主型艺术。加塞特认为：“现代艺术家不再笨拙地朝向实在，而是朝与之相对立的方向行进。他们明目张胆地把实在变形，打碎人的形态，并使之非人化。”[3]先锋派艺术一改此前的艺术作品努力描摹现实生活、尽最大能力提高与现实生活的相似度的追求，不但努力拉开与现实生活的距离，而且以各种稀奇古怪的形象构成隐晦难解的艺术世界。“年轻艺术家逃离了人的世界，与其说他关心目的地在何处，不如说他更关心从哪儿走向目的地，亦即彻底摧毁人的外观”，因此“对于现代艺术家来说，审美的愉悦就来自这种战胜人类事务的胜利”[4]。阿多诺则强调先锋派艺术的否定性特征。“艺术作品在本质上是否定性的，因为它们受到客观化法则的制约；也就是说，艺术作品消除和扼杀其客观化的事物，将其从直接性和现实生活的关联中强行分裂开去。艺术作品因为招致消亡而得以存活。现代艺术尤其如此，我们从中发现一种普遍的模拟性的热衷于物化的现象，也就是热衷于消亡的原理。”[5]

与阿多诺等理论家强调以艺术的自主性实现对社会的批判不同，本雅明和比格尔则提出了先锋派艺术的介入理论，强调艺术作为生活的革命性力量，对生活形成重构和挑战。面对机械复制技术这一物质性生产方式的蓬勃发展，本雅明认为先锋派艺术能够借助这一技术实现对生活的介入，进而鼓动大众积极参入反法西斯斗争。他认为，大量因机械复制技术而产生的艺术复制品打破了具有光晕和膜拜价值的原创艺术品的唯一性与稀缺性，通过负载原创艺术品的部分或全部美学价值而赢得震惊的艺术效果和展示价值，这既在时空上实现了美学挪移，也带来艺术接受的民主化。“艺术作品的机械复制性改变了大众与艺术的关系。这种关系从最落后状态，例如面对毕加索的作品，一举变成了最进步状态，例如面对卓别林的电影。这里，进步状态的标志是观赏和体验的乐趣和行家般的鉴赏态度直接而紧密地结合在一起了，这种结合是一种重要的社会标志。”[6]达达主义具有明显的机械复制的印迹，其诗歌借用了各种无意义乃至猥亵性词语，绘画则运用大量的现成物。这类艺术品“由一个迷人的视觉现象或震慑人心的音乐作品变成了一枚射出的子弹，它击中了观赏者，获得了一种触觉特征。

[1]〔意〕马里内蒂：《未来主义文学技巧宣言》，吴正仪译，参见柳鸣九主编：《未来主义超现实主义魔幻现实主义》，〔北京〕中国社会科学出版社1987年版，第51页。

[2]〔美〕克莱门·格林伯格：《先锋派与庸俗艺术》，周宪译，参见周韵编：《先锋派理论读本》，南京大学出版社2014年版，第16页。

[3][4]〔西班牙〕何塞·奥尔特加·伊·加塞特：《艺术的非人化》，周宪译，参见周韵编：《先锋派理论读本》，南京大学出版社2014年版，第158页，第161页。

[5]〔德〕阿多诺：《美学理论》，王柯平译，〔成都〕四川人民出版社1998年版，第233页。

[6]〔德〕瓦尔特·本雅明：《摄影小史、机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，〔南京〕江苏人民出版社2006年版，第136页。

这样，它推进了对电影的需求”[1]。

与本雅明从机械复制的角度解释先锋派艺术的介入特点不同，比格尔则从先锋派对艺术体制的批判入手，提出了艺术与生活相融合的观点。比格尔通过分析艺术自律与资本主义发展之间的关系指出：“艺术自律是一个资产阶级社会的范畴。”[2]他采用历史类型学的方法，分析了艺术在不同历史阶段中的生产、接受与功能，提出只有到了资本社会，艺术的生产和接受才是个人化的，并且艺术也主要发挥展现资产阶级自我认知的作用。正是在这样的条件下，审美被看作是独特的经验领域，艺术因此而与生活相分离，自律性的艺术体制应运而生。“欧洲的先锋主义运动可以说是一种对资产阶级社会中艺术地位的打击。它所否定的不是一种早期的艺术形式（一种风格），而是艺术作为一种与人的生活实践无关的体制。”[3]先锋派艺术所反对的正是艺术自律的观念，相反却强调艺术与生活实践的重新结合。因为，先锋派艺术的目标是，阿多诺所谓的“现实在一种微妙的意义上应当模仿艺术作品，而不是艺术作品来模仿现实”，因为“艺术作品借助自身的此在标志着非存在事物的可能性；艺术作品的现实性证明了非现实事物与可能事物的可行性”[4]。

三

除了与社会的复杂关系之外，先锋派艺术并没有试图再现历史或揭示历史的发展规律，而是直接参与了历史的建构。这是因为，先锋派通过物性的凸显，以各种打破常规的表意实践努力将过去与未来凝聚于当下，通过对现在或当下的在场的不断强化打破鉴赏者对历史的惯常理解，使其对当下乃至未来展开富有哲理的思考。先锋派“像语言并发挥着语言的作用——其通过将自身转换为话语而展示世界——艺术作品具有明显的历史特征，并使经验在话语建构过程中所体现的历史性变得清晰可见”[5]。这一艺术流派背后的历史并不是由过去——现在——未来构成的线性发展过程，而是具有明显的现象学意义。“史学是这样一门学科，其结构不是建筑在匀质的、空洞的时间之上，而是建筑在充满着‘当下’的时间之上。”“现在不是某种过渡，现在意味着时间的停顿和静止，这是历史唯物主义者必备的观念。”[6]先锋派的物性存在的“当下”在场感，构成了本雅明所谓的具有革命性力量的历史“单子”。它根本不是线性历史过程的一个节点，而是由过去积聚的力量爆炸而来，并被看作是历史未来发展的症候。这不但彻底斩断了与此前的艺术之间的联系，而且极力排斥任何超越现实历史的独特美感。因此，“当下”必须被看作是一个正处于建构中的“当下”，也是一个“富于语言性质的物态思维”[7]的“当下”。

先锋派以当下或过去为鹄的的“反风格”，是由处于空间或时间之前列的意义演化而来的，并且这一艺术流派在通过形式实验否定现存艺术体制的过程中也使物性得到凸显。“先锋一词的意义转移——首先是服务于进步，后来本身成了未来派。”[8]作为军事术语的“先锋”一词，最初是指作为大部队前驱的一小队人马。“先锋”此后逐步进入激进政治领域，意义由处于空间上的前面转化为走在时代的前列。圣西门在19世纪初指出，艺术家应该发挥一种特殊的时代“先锋”作用，要运用一切艺术手段预言未来的繁荣与美好，并将其充分表现出来。19世纪后期出现的艺术先锋派仍然拥有激进政治

[1]〔德〕瓦尔特·本雅明：《摄影小史、机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，〔南京〕江苏人民出版社2006年版，第142页。

[2][3]〔德〕彼得·比格尔：《先锋派理论》，高建平译，〔北京〕商务印书馆2000年版，第117页，第120页。

[4]〔德〕阿多诺：《美学理论》，王柯平译，〔成都〕四川人民出版社1998年版，第231页。

[5] Krzysztof Ziarek, *The Historicity of Experience*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2001, p.36.

[6]〔德〕瓦尔特·本雅明：《本雅明文选》，陈永国等译，〔北京〕中国社会科学出版社1999年版，第411-412、413页。

[7]〔德〕阿伦特编：《启迪：本雅明文选》，张旭东等译，〔北京〕三联书店2008年版，第66页。

[8]〔法〕安托瓦纳·贡巴尼翁：《现代性的五个悖论》，许钧译，〔北京〕商务印书馆2013年版，第43页。

观念，但却有意识地将政治与艺术区分开来，开始由时间上的领先转变为对因受历史因素影响而形成的艺术陈规的批判。“新的先锋派艺术家感兴趣的——无论他们多么赞同激进的政治观点——是推翻所有羁束人的艺术形式传统，享受探索先前被禁止涉足的全新创造境域的那种激动人心的自由。”[1]先锋派此时已经明确将反对传统、否定过去作为基本诉求，在艺术领域针对艺术形式不断开展革故鼎新的革命。进入20世纪20年代，先锋派艺术“准备去征服新的表现形式以供大多数其他艺术家使用”，“并没有宣扬某种风格；它自己就是一种风格，或者不如说是一种反风格”[2]。先锋派“追新”的最重要的表现是以破坏为创造，通过形式实验颠覆现有的艺术形式，凭借凸显的物性构成与现存艺术体制的对立和决裂。

先锋派的“物性凸显”的特点在抛弃传统的同时，也努力强化艺术品的当下在场性与即时性。首先，先锋派的物性存在根本不具备任何表征性或指示性，而是努力将艺术创作过程展示出来。格林伯格所提出的“架上画的危机”的观点认为：“蒙德里安对架上绘画的攻击是够激进的，尽管出于漫不经心，而他成熟以后的绘画显然属于最为扁平的架上绘画。不过，由交叉的直线和色块提供的占主导地位的和对比姿势的形状，仍然被坚持下来，而绘画表面也仍然将它自己呈现为一个剧场或诸形式的场面，而不是一种肌理的单一、可分的碎片。满幅的、‘复调的’绘画缺少明显的对立，它可能是由蒙德里安创始，但是，在这个意义上，也可以说始于毕加索和勃拉克的分析立体主义，始于克利，甚至始于意大利未来主义者（尽管是作为一种由于未来主义对分析立体主义的装饰性发挥而来的生动的预告，而不是作为一种来源或影响）。”[3]绘画在摆脱画架束缚之后，成为接近于装饰的相对无区别的表面，其中的每一个要素都变得同样重要，构成了一种“复调”关系。这种关系“只是受到‘无形式’威胁的艺术如何恢复秩序或回到‘建筑’的问题而已”[4]。因为，在格林伯格看来，先锋派诗人或艺术家并不是对外在世界或某种艺术理念进行模仿，而是要努力展示“艺术和文学的原则与创作过程”[5]。

其次，先锋派在反对审美自律论的过程中不断强化物性存在的当下在场感，并因“物性凸显”的特点而被确认为艺术，构成独特的艺术体制。比格尔认为，艺术体制“既指生产性和分配性的机制，也指流行于一个特定的时期、决定着作品接受的关于艺术的思想”[6]。艺术体制既涵盖了各种与艺术相关的现实社会组织，如艺术社团、出版机构、书店、展览馆与博物馆等涉及艺术创作、流通与接受的社会机构，更包括特定时期的艺术观念。“文学体制在一个完整的社会系统中具有一些特殊的目标；它发展形成了一种审美的符号，起到反对其他文学实践的边界功能；它宣称某种无限的有效性（这就是一种体制，它决定了在特定时期什么才被视为文学）。”[7]艺术体制作为限定艺术的独立价值与典型形态的精神领域，尽管是无形的、观念性的，但却以规定着艺术生产与接受等有形的、物性的社会行为为具体表现形式。艺术体制正以这种方式展示出艺术在特定历史阶段的社会功能，以及不同历史阶段的功能转换，从而具有当下性与多样化的历史形态。先锋派通过物性的凸显形成对以往艺术体制的攻击，在否定艺术自律论的同时实现了对审美的社会功能的历史分析。“先锋主义者们的意图是摧毁作为体

[1][2]〔美〕马泰·卡林内斯库：《现代性的五副面孔》，顾爱彬等译，〔北京〕商务印书馆2002年版，第121页，第126、128页。

[3][4]〔美〕克莱门特·格林伯格：《艺术与文化》，沈语冰译，〔桂林〕广西师范大学出版社2009年版，第194-195页，第195页。

[5]〔美〕克莱门·格林伯格：《先锋派与庸俗艺术》，周宪译，参见周韵编：《先锋派理论读本》，南京大学出版社2014年版，第16页。

[6]〔德〕彼得·比格尔：《先锋派理论》，高建平译，〔北京〕商务印书馆2000年版，第88页。

[7]〔德〕彼得·比格尔：《文学体制与现代化》，参见福柯等著：《激进的美学锋芒》，周宪译，〔北京〕中国人民大学出版社2003年版，第73页。

制的艺术，其结果却使自己的作品成了艺术。通过将艺术回到实践中而使生活革命化的意图的结果却是艺术的革命化。”[1]

先锋派物性存在的当下性使其突破传统并构成独特的艺术体制，但也使其在20世纪中叶以后因受市场的侵袭而失去“先锋”精神。“在20世纪先锋运动的实践和观念，与20世纪大都市特定的条件和关系之间，存在着各种决定性的联系。”[2]先锋派艺术家面对全新的文化体验，既要以全新的“反”艺术的姿态传达独特的时代体验，更要通过贬低甚至排斥此前的艺术流派、各种印刷品以及方兴未艾的大众文化赢得市场的接受与认可。也正是因为与市场的张力关系，20世纪下半叶出现的波普艺术、偶发艺术、大地艺术等各种新先锋派运动尽管仍然拥有“物性凸显”的特点，但却与历史先锋派有着本质的区别。例如，以沃霍尔为代表的波普艺术不但失去了历史先锋派拒斥过去、打破一切的“求新”精神，而且努力与以艺术评论与收藏等为代表的艺术体制合流，形成一种表面诉诸历史先锋派的艺术形式而内在实质却宣扬商品拜物教精神的新型艺术。“先锋派的艺术创新和技巧被西方大众媒体文化所吸收和增选，从好莱坞电影、电视、广告、工业设计和建筑到技术的审美化和商品美学，无一不展示出这一现象。文化先锋派——曾经抱着对社会主义解放性大众文化的乌托邦希望——的合法地位，已经被大众媒体文化的出现以及支持它的工业和体制所优先占有。”[3]先锋派艺术进入20世纪下半叶已经死亡了。然而，吊诡的是，这种处于过去时的艺术并没有烟消云散，各种从物性存在角度看毫无差别的艺术品仍然不断涌现，只不过其内在的美学精神却完全凋零了！

〔责任编辑：平　啸〕

On the Mode of signification of the Historical Avant-Garde's Prominence to Materiality

Li Yongxin

Abstract: The historical Avant-Garde, which gives prominence to materiality, different from modernist art, manifests a sense of philosophy. The historical Avant-Garde's prominence to materiality expresses its radical aesthetic principle that destruction is a form of creation, and then constitutes a unique mode of signification, which encourages spectators to accept the materiality of art and reflect on the philosophy of society and history. From a social perspective, the historical Avant-Garde's prominence to materiality not only increases the distance between art and society by means of abstraction in which form and content completely break away from each other, but also sparks a controversy over whether the historical Avant-Garde can intervene in society or is a kind of independent art. Historically, the historical Avant-Garde's prominence to materiality compresses the past and the future into the present relying on its particular mode of signification, and by intensifying the effect of the present, changes spectators' conventional recognition of history and inspires their philosophical thinking of the present and the future.

Keywords: Burger; *Theories of Avant-Garde*; the historical Avant-Garde; prominence to materiality

[1]〔德〕彼得·比格尔：《先锋派理论》，高建平译，〔北京〕商务印书馆2000年版，第148页。

[2]〔英〕雷蒙德·威廉斯：《现代主义的政治》，阎嘉译，〔北京〕商务印书馆2002年版，第54页。

[3]〔美〕安德烈亚斯·胡伊森：《大分野之后：现代主义、大众文化、后现代主义》，周韵译，南京大学出版社2010年版，第16页。