



葛林伯格（攝於1955年，(c) Hans Namuth，1986）

藝術的自主化

——談葛林伯格的前衛美學觀

The Autonomisation of Art

- On Clement Greenberg's Avant-Garde Aesthetics

謝東山 Tung-shan HSIEH

台南藝術學院藝術史與藝術評論研究所副教授

前衛主義美學的內涵是什麼？對美國已故藝評家葛林伯格(Clement Greenberg)而言，前衛主義思想起源於十九世紀的法國藝文界(圖1)，在社會現實中，唯美主義美學與新興資產階級的品味，已到了氾濫不堪的地步。唯美主義為學院藝術的主流審美與藝術價值標準，而資產階級所偏好的文化產物是商業包裝過的、帶有庸俗的唯美品味藝術。前衛藝術家與作家、詩人，在厭煩了這種千篇一律的藝術之下，開始有了反抗的意識，但也因為不願順從學院主義教條與資產階級的價值觀，自願過著波希米亞式的生活。

一、美學主張

葛林伯格認為前衛藝術運動是以現代主義思想為基礎，以自我批判為工具，目的在於促使傳統藝術與文學現代化。從他的論文集裡，尤其是"Avant-Garde and Kitsch"(1939)、"Toward a Newer Laocoon"(1940)、"Modernist Painting"(1960)等三篇論述裡，葛林伯格對前衛主義者的美學主張似乎可歸納為三個主題，那就是，為了要創造全新的文化，藝術(1)必須拋棄藝術的亞歷山大主義；(2)需要回到藝術自身不能再縮減的領域；(3)為了保證其自主性，藝術需要脫離任何外在世界的影射。換言之，前衛藝術的任務是創新。在每一類型藝術裡，創新意味著自我界定，亦即，藝術媒材的純粹化。為了純粹化，藝術必然與生活實踐脫離關係；藝術只為藝術自身的目的而存在。

(一) 創新

首先，前衛文化主張創新藝術必須放棄亞歷山大主義，唯有放棄對已有的文化模仿，新文化才有可能達到更高的層次。前衛主義包含著克服亞歷山大主義的努力，它所進行的方法是「模擬的模仿」(the imitation of imitating)。因此在某種意義上，前衛藝術仍然是一種高級(superior)的亞歷山大主義。例如，喬艾思(Joyce)小說從葉慈(Yeats)作品所引用來的詩句，溯本追源與拜占庭時代的詩、亞歷山大時期的詩有關。然而，這裡存在著最重要的不同：前衛移動，而亞歷山大主義靜止不動。這正是前衛主義者唯一可用的手段，因為今日除此之外，沒有其他的方法可以創造更高層次的藝術與文學。

確實，前衛藝術就某種意義也是在模仿，不過它模仿的不是上帝所創造的世界，也不是前人的作品，而是類似模仿上帝的「作為」。葛林伯格指出：「前衛詩人或藝術家試圖模仿上帝，其方法是創造某種東西，它的有效性只存在於自身，就像自然自身的有效性，像風景——不是它的畫——是審美的有效性東西；某種東西被給與、自然存在的、獨立於意義、類似或原作之外，」以「抽象」與「非具象」藝術為例，在抽象或非具象藝術中，內容被完全消融於形式中，如此，藝術品不能全部或部份被縮減到任何東西不是它自身的。亦即，藝術家創造了某種絕對的東西。抽象藝術家所創造的「絕對」(the absolute)仍然擁有某種相對的價值，即審美的價值。



圖1a 19世紀末「華爾登酒店」的露天座位，亞歷克席



圖1b 1872年亞歷所居住的該區巴黎街景



圖2a 紀德 (1869-1951)



圖2b 1933年，安特拉拉斯基與紀德在
 德國的維斯巴登 (Wiesbaden) 留影



圖3 喬艾斯 (1882-1941)

藝術家為了要創作「絕對的」東西，所以他就不能模仿現實世界(即自然中的任何題材)。在共同的、外在的世界經驗被摒棄的條件下，藝術家變成不是在模仿上帝所創造的世界，而是模仿藝術的規律(disciplines)和程序(processes)本身。非具象或抽象要具備審美的價值，就不能是任意的和巧言的，而必須順從某些價值的限制。這種限制只能在創造藝術與文學的規律或程序中找到。規律或程序因此是抽象藝術的模仿的對象，它們變成藝術和文學的「題材」(subject matter)。「如果，全用亞里斯多德(的模仿論)，所有藝術和文學都是模仿，那麼，這裡我們有的是模擬(imitating)的模仿」。換句話說，亞里斯多德認為所有的藝術都在模仿人生，葛林伯格認為前衛藝術是在模仿藝術自身。

藝術不再模仿外在的世界或前人的作品，而只專注於模仿藝術自身，前衛藝術終於擺脫了亞歷山大主義，「為藝術而藝術」終於在十九世紀歐洲藝術家，繞過亞歷山大主義的迂迴路線之後誕生了。葛林伯格以紀德(Gides) (圖2) 與喬艾思(圖3) 兩人的著作說明前衛「為藝術而藝術」的觀念。紀德最有野心的一本書是「如何寫小說」的小說，而喬艾思的《尤利西斯》(Ulysses)和《芬尼根亡靈》(Finnegans Wake)則似乎是，為了表現的目的而化約了經驗；表現方法的考慮多於被表現的內容。

(二) 純粹化

依照葛林伯格的觀察，直到印象主義以後，西洋美術才開始走向純粹化的方向。西洋美術的發展一直是他種社會實踐的工具，只有到了十九世紀的寫實主義，才逐漸脫離這種現象。中古世紀造型藝術的主要功能是為了教化群眾，這種情形延續至十七世紀仍然存在。在這段期間，造型藝術除了少數例外，內容與題材是委製者事先選定的，藝術家不需要是哲學家或空想家，他只是一個工匠，可以全心專注他所使用的媒材(medium)。而且只要是一般人認同的、有價值的藝術主題，藝術品不一定需要是原創的或有創新性，藝術家可以投注精力在形式的問題上。雖然對他而言，媒材可以說是他製作的內容(content)，但中世紀的藝術家必須在最後完成的作品中，放棄他個人對題材的特殊看法，以順從公眾普同的觀念。文藝復興的藝術家雖開始可表達個人的特性，但也只能在普遍可認同的範圍內有所表現。只有十七世紀的荷蘭畫家林布蘭(Rembrandt)以後，藝術才開始出現不理會世人的藝術家。

然而，不論中世紀、文藝復興或十七世紀的藝術，它們都是一種不純的藝術，一種混淆的藝術(a confusion of the arts)，因為就內容而言，中世紀或文藝復興時期，造型藝術是宗教的圖像化，十七世紀繪畫則是文學的附庸。藝術的「混淆」來自於歷史事實，而非藝術的必然結果。葛林伯格指出，確實有一種「主流的藝術形式」(dominant art form)這種現象存在於人類文化史中，十七世紀歐洲的文學就是這種顯著例子。十七世紀中葉以後，文學的形式更成為所有藝術的「主流的藝術形式」。

當文學被賦予優勢的角色，它成為所有藝術的原型(prototype)；其他藝術則試圖擺脫它們固有的特性而去模仿文學的效果。藝術「混淆」的結果是，「順從於優勢藝術的藝術被誤用和扭曲；它們被迫去否認自身的本質，努力去達到優勢的藝術之效果⁹。」然而，這些奉承的藝術為了在技術上達到優勢藝術的效果，只好假裝去隱藏它們的媒材。

作為最佳的幻覺藝術，繪畫與雕塑在十七世紀中葉之前，不但可以製造自身的幻覺效果，而且也可以複製文學的效果。為了達到文學的效果，十七和十八世紀的繪畫的大部份本質都被限制住(圖4)。文學佔了優勢，造型藝術，尤其是

架上繪畫及雕像，試圖獲得進入文學領域的許可證¹⁰。這種現象導致造型藝術的衰微。十九世紀，繪畫在法國獲得再生，學院主義培養出優秀畫家如科洛(Corot)(圖5)、盧梭(Theodore Rousseau)和杜米埃(Daumier)。然而，這些藝術家仍然在創造幻象、隱藏媒材。他們的興趣於利用繪畫的媒材，開拓對象的實用意義，而非在繪畫媒材上琢磨加味¹¹。

浪漫主義的興起並未帶給繪畫擺脫文學束縛的機會。浪漫主義繪畫最大的變革在於題材的更新¹²。德拉克羅瓦、傑利科，甚至安格爾都從事於尋找新的形式，以表現他們所帶來的內容。但其結果是，對天賦更少的追隨者而言，他們的方法使得繪畫裡的文學負擔更加致命¹³。

繪畫臣服於文學的命運要到庫爾培的手中才得以改變。庫爾培是葛林伯格心目中第一個真正的前衛畫家¹⁴，在他的手中十九世紀繪畫首次與文學分手，其最重要的策略是：減化藝術成為感官資料，只畫眼所見的世界，他取材當代生活為題材，把畫布當作一面真實的平面看待，關照畫面的每一個角落，不管它與其「興趣的中心」是什麼。基本上，如同其同代的小說家左拉(圖6)，庫爾培是一個自然主義者，他只畫他可以觀看到的，不帶任何意義的世界。

印象主義比庫爾培更進一步追求物質的客觀性，放棄平常感官經驗，轉而效法科學的超然性。「印象派畫家的繪畫變得更像色彩的顫動，而不只是再現自然¹⁵」。像其他印象派畫家，馬奈視繪畫首要的問題為媒材(medium)，他要喚起觀眾對這個問題的注意¹⁶。對葛林伯格而言，印象主義是繪畫在與文學糾葛了兩百年後，第一次找到了自身存在無可取代的地位。葛林伯格說：「確實，西方繪畫到目前為止一直是理性主義的和科學性格的都市文化，它總是對寫實主義存在有偏見，寫實主義試著以壓制媒材以達到暗示」的效果¹⁶。現在，它不需要再隱藏自己的真實面貌——色料，而屈居於服務幻象的卑屈角色。

印象主義對繪畫媒材本身——色料的重視，以及不斷地揭開文藝復興以來的幻象傳統，導致了下列三個對藝術史影響深遠的結果：

第一，現代藝術開始以媒材為分類的標準。最遲至一八九



圖4 Jacques-Louis David 盧森堡公園一景，1794，油畫，55×65cm。



圖5 科洛·曼地斯的教堂，1865-69，20 1x 12 6"



圖6 馬奈，左拉像，1868，46 75×31 5in。

十年代，前衛藝術已達到一種純粹性和一種對於其活動領域甚進的界定。現在，每一種藝術安全地活動於各自「合法的」(legitimate)疆界內，與其他姊妹藝術的「自由交易」被「自給自足」取代¹⁷。現在，繪畫的活動領域是色料，詩歌的是文字，音樂的是音符，戲劇的是動作與表情、聲音等，各類藝術不再借用他種藝術媒材為自己的材料。繪畫不再是文學的視覺化工具；不再是說明文字單獨就可以解決的媒介物。反過來說，文學現在也無需為繪畫服務，例如描述可用繪畫表現的風景。

在以媒材為分類的原則下，每種藝術回到各自的媒材所限定的領域裡，在那裡，它們被孤立、至神貫注及界定。最終是，藝術以其媒材的獨特性嚴格地界定出自身的活動範圍。「為了重建一種藝術的身分，其媒材的隔絕性必須被強調¹⁸。」例如，對於視覺藝術而言，其媒材被發現是物質實存的；因此，純繪畫和純雕塑必須尋求讓其觀看者清楚地發現到它們的物質實存性，詩歌則必須逃脫它的「文學」(literature)或題材，以便從社會中拯救出來，它的媒材基本上是心理的與次邏輯的或超越邏輯的(supra-logical)。

第二，如此一來，它導致了前衛藝術重形式、輕內容的美學觀。如果繪畫或雕塑不再是外在世界的模仿，而必須時時刻刻揭露它自身的物質性，它就必須抗拒幻象的營造。幻象是傳統視覺藝術一再重覆的課程，但在堅守各自媒材的純度要求下，繪畫必須是平面的，拒絕成為可以看穿的透視虛幻空間。繪畫不但要擺脫摹寫自然與文學性，也要消除它與雕塑在寫實的模仿之間的混淆。雕塑必須保留其材料的特徵，如石頭、金屬、木材等等。繪畫則需放棄它的明暗法和陰影塑造。基本色、卡加混合的顏色，取代調子與色調。線條，原是繪畫中最抽象元素，從未出現在自然物中，現在，它可以明白地出現在油畫中，作為兩塊色區之間的分界線¹⁹。

根據葛林伯格的觀察，前衛繪畫是循著「去幻象、顯媒材」的概念發展出來的。例如，受制於畫布的方形的形狀，形式(form)傾向於幾何形與簡化，乃是自然的結果，因為「簡化」(simplification)同時是適應媒材本能的一部份。更重要的是，畫面本身隨著變得越來越淺，平坦化到最終與虛幻的畫面深度重疊在一起，那就是，不再有虛幻的空間存在於畫面上，而成為二度空間的實體。去幻象化的結果，繪畫的內容



圖7 藍波 (Arthur Rimbaud
1854-1891)

(content)到最後必然被形式(form)所取代，形式本身就是繪畫的全部內容，內容必須完全融入形式。對前衛藝術家而言，「內容成爲某種必須像瘟疫地被閃避²⁰。」

第三，對於前衛藝術而言，每種藝術都必須展現其自主性，每種藝術都必須展現它自己的特性；必須呈現不但是一般藝術，同時也必須是個別藝術中，獨特的與不可簡化的東西。

「每種藝術必須決定，透過其自身的操演與作品，完全是自身才有的效果²¹。」爲了這樣做，它必須窄化所能勝任的領域，並擴大它所能擁有的最大範圍。

拿繪畫來說，繪畫是二度空間藝術，在圖像藝術的「自我批判」原則下，繪畫要達到自身的自主性(autonomy)，就必須排除有三度空間暗示的空間幻象，繪畫的自主性因而必須建立在二度空間的與無空間幻象這兩大前提上。然而符合這兩大前提的繪畫，除了抽象畫，似乎別無選擇。在《現代主義繪畫》中，葛林伯格指出，具象的或可辨識的物體都不是繪畫該有的、可容忍的題材，因爲「所有可辨認的東西（包括圖畫本身）存在於二度空間內，而一個可辨認的東西之最低的聯想(the barest suggestion)都足以喚起那種空間的聯想。一個人物或一只杯的殘缺輪廓線都會造成這種效果，而如此做，圖像空間即從表面的兩度空間分離出來，後者是繪畫獨立作爲一種藝術的保證²²。」

爲何繪畫不能具有空間性，即使這種空間只是幻覺性的？因爲雕塑的基本要素之一就是空間，而要達到自主性，「繪畫首先就必須從自身剷除任何可能與雕塑共同的东西²³」。現代主義繪畫爲了達到自身的自主性，所以必須致力於排除具象的或文學性的東西，以便自己走向抽象，雖然抽象或無形像「仍然不能完全被證明是圖像藝術自我批判的必須階段²⁴」。

在葛林伯格的觀念裡，整部現代藝術發展史似乎就是一部尋找各類藝術精髓(essence)的歷史，而在真實的實踐中，這個

尋找過程所進行的是一連串的我們可以稱之爲「剷除」的實驗；藝術家不斷地從傳統的藝術元素中，試著剷除任何不必然屬於藝術的東西。以繪畫爲例，從十九世紀的印象派開始，畫家試著去發現，什麼是繪畫中可以刪除，但仍然還可以維持繪畫做爲一種藝術的元素。

在不斷的實驗過程中，首先被「剷除」的元素是現象，即色彩作爲媒材不必隱藏自身，繪畫仍然還是繪畫；接著，立體派繪畫發現透視空間也是可以放棄的元素；少了透視法，物象仍然在圖畫中可以存在，立體派並未放棄物象的再現，但因爲物象已不再安置在透視法之下，它所存在的空間已不是真實自然可以居住的空間。然而物象雖只佔有視覺上的空間而非幻象的空間，但物象仍然不是「繪畫」這種藝術所不可少的元素。因此物象，不論具體或片斷的，都還是可以剷除的元素。

如果物象不是繪畫藝術所必備的元素，那麼推而論之，所有題材(subject matter)對純粹繪畫而言都是多餘的東西。題材，不論是明顯的社會批判或只是一個人像，都隱含著某種作者的觀念。但在前衛藝術的進程裡，觀念是第一個必須從藝術中排除的。觀念是社會意識形態鬥爭的工具，如果讓它混入藝術，則藝術就會失去其自主性。在藝術裡，觀念因而意味著是「題材」。對前衛藝術的自我批判而言，題材不是構成一幅畫的必要因素，因此也是必須剷除的東西。

在剷除了空間、透視、題材之後，現在，前衛藝術找到新的與更重要的，但也可能是唯一可以強調的因素——形式(form)。這意味著形式是藝術作爲獨立自主的專業之保證，也是紀律(discipline)與工業技術最後能有所發揮的地方。作爲任何一種藝術，形式是最基本的、不能剷除的元素，藝術可以在如此精簡的元素上，爲自身的存在而存在，而不再只是「溝通的載體」(vessels of communication)。

(三) 爲藝術而藝術

在完全遠離一般日常生活實踐的考慮之後，前衛藝術家與詩人尋求維持其藝術的高水準方法是：窄化與提升其藝術到表現某種絕對的東西，在此過程中，所有相對性與矛盾不是不解決就是置之不理²⁵。藝術的活動僅僅爲藝術而存在，純繪

畫、純詩(pure poetry)成為前衛藝術最終的努力目標。

藝術既然不再為大家服務，在遠離大眾之後，藝術仍有一個更高的、更純淨的目標，那就是藝術自身。藝術自身的內容存在著許多尚待開發的處女地，而這裡正是前衛藝術家一顯身手的領域。前衛藝術家的最大成就乃在於堅守各自媒材的純粹性，並從媒材方面，發展各種媒材所開創出新的形式可能性。在視覺藝術方面，畢卡索、勃拉克、蒙德里安、卡羅、康定斯基、布朗庫西(Brancusi)，甚至克利、馬蒂斯和塞尚，都從他們所採用的媒材獲得各自需要的靈感。他們的藝術令人振奮之處，大部份在於它的純粹專注於空間、表面、形狀、色彩等的發明，以及任何與這些因素無關的元素之排除。



圖8 馬拉梅 (Nadar攝於1896)

在文學方面，詩人如藍波 (Arthur Rimbaud) (圖7)、瑪拉梅(Stéphane Mallarmé) (圖8)、瓦萊希(Valéry)、艾薩厄(Paul Eluard)、龐德(Pound)、Hart Crane、史蒂文斯(Stevens)，甚至Rilke與葉芝(Yeats)等人的注意力，似乎都「投注於創造詩與韻文變化的要素本身，而非如何將個人經驗轉化為詩」¹¹。努力開創與探索形式問題的結果是，前衛藝術的專業化使得最好的藝術家是「藝術家的藝術家」(artists' artists)，最優秀的詩人是「詩人的詩人」(poets' poets)。但這並不是說，他們的藝術內容喚出更多的人性共鳴，而是指他們在形式上的突破或創新而言。



圖9 愛倫坡 (1809-1849)

最優秀的藝術家或詩人必須遠離媚俗，專注於他們的「專業志業」。形式問題的發現或解決，其結果自然不再關心藝術與社會大眾的溝通問題。由於前衛藝術強調自身領域的自主性，那就是，例如繪畫即使捨棄與日常生活相關的題材，繪畫仍大有可為；繪畫唯一的、不可再縮減的元素—形式，因此即邏輯地成為繪畫必須、但也是唯一可以發揮的空間。

葛林伯格分析前衛藝術的功能時指出，在徹底地降低題材的重要性，提升媒材的地位之後，視覺藝術與詩的功能出現兩極化，而前衛繪畫與雕塑可以說已達到比詩更徹底的純化。他說：「繪畫與雕塑可以成為更完全地什麼都不是，而只是它們能做什麼用；像功能性的建築與機械，它們看起來像它們能做的(they look what they do)。圖畫或雕像在視覺感知中耗盡它自身所生產的。在作品中，無物可指認、連繫或思

考，但每樣東西都可感覺到²⁸。」與純造型藝術追求最低限的功能比較，相反的，詩的功能則是致力於創造無窮盡的聯想。葛林伯格借用梵樂希的說法指出，如果詩是一種製造詩景情感的機器，繪畫與雕塑則是造型視覺情感(emotion of plastic sight)的機器。然而，不論造型藝術或詩藝術，對前衛藝術而言，它們共同的地方是，每一種藝術都致力於擴展媒材的表現性資源(the expressive resources of the medium)。這樣做並不是為了要表現觀念與見解，而是要以更直接的感覺去表現那「不能削減的經驗元素」。

現在就以韻文詩為例來說明前衛藝術「為藝術而藝術」的真義。韻文詩的功能如咒文、催眠或藥物的心理媒介物，這種理論可追溯到愛倫坡(Poe) (圖9)，而最終到科勒里奇(Coleridge)和Edmund Burke，他們努力將詩的欣賞放置到「奇想」或「想像」的領域裡。這是「純粹」韻文詩的古老起源。但真正從事這種理論實踐的第一位詩人是馬拉梅(Mallarme)。對他來說，聲音只是詩的輔助物(auxiliary)而不是詩的媒材本身；此外，多數的詩現在是用讀的(read)，而不是用朗誦的(recited)，那就是，詩文的聲音只是其意義的一部份，而非意義的載體(vessel)。要傳達作者的詩意並給讀者作品的感染力，詩句必須從邏輯解放出來，詩的媒材—文字必須被彰顯出來，以喚起聯想與意涵(connote)。詩的生命力不再存於文字做為意義的關係之間，而是存在文字作為聲音、歷史、意念的可能性的關係之間。

以文字作為純粹詩的媒材，前衛詩人創造出某種物體，它可以與外在世界無任何指涉。如此，詩作即是詩作本身，或者說，藝術就是藝術(art is art)。這樣的詩仍可提供意義的可能性(possibilities of meaning)，但只是可能性。好的詩，就意義的可能性而言，不應過份精確地或明白地指涉到特定的意義，它必須只能以無限的可能性去觸動讀者的意識，引導讀者到意義的邊緣，但從未落在其上。詩人寫詩並不是為了「表現」，而是為了創造一種東西(a thing)，這種東西將操縱讀者的意識，以產生詩意的情感。詩的內容是它對讀者意識上的作用，而非它所要溝通的(what it does to the reader, not what it communicates)。讀者的情感得自於像是一件獨特物體的詩，而不是詩之外的指涉物。這就是純粹詩(Pure poetry)自一八九〇年代以來嘗試要達到的目標。這樣的藝術創作，其目的是為了藝術本身而非人生。

二、創作主題

在創作主題上，前衛藝術刻意逃避文學性，因為它是正規的布爾喬亞文化。「文學性」在此具可恥的意義(opprobrious sense)，包括任何前衛所反對的布爾喬亞社會所建構出來的文化。正如前述，前衛藝術的共同之處在於追求表現即時性的感覺，而非再現外在的世界的。循著這種思考邏輯，前衛藝術家在創作主題(subjects)上，自然得另闢蹊徑，其方法是「三倍化各種藝術的混合」(to treble the confusion of the arts)，使自己去模仿每一種其他藝術，除了文學²⁹。

根據葛林伯格觀察，前衛藝術在創作上都致力於以其他姊妹藝術(sister arts)為主題。以葛林伯格的話來說：「每一種藝術常以捕捉其姊妹藝術的效果或以其姊妹藝術為主題來展示它的力量³⁰。」這類混合他種藝術的效果為自身主題的情況如下：繪畫模仿音樂的效果；詩模仿繪畫與雕塑的效果；音樂模仿文學與繪畫的效果。然而整體而言，音樂從十九世紀末開始佔據一個非常重要的地位，因為它本身具有一種「絕對的」(absolute)本質，而這是所有前衛藝術在追求純粹性時，努力要達到的目標。

前衛藝術各以他種藝術的效果為主題乃是一種推論上的必然結果。因為如果藝術是藝術僅存的有效性(validity)，那麼還有什麼比藝術的程序(procedures)和效果(effects)，更值得做為藝術的主題？就繪畫來說，印象派繪畫，以其色彩的連續性和節奏的遍佈性，以其氣氛和大氣創造了印象派畫家們所自稱的「浪漫音樂」的效果。詩，因為它也必須逃脫「文學性」，所以開始模仿繪畫、雕塑和音樂的效果。例如，Gautier原是高蹈派詩人(Parnassian)，後來成為意象派(Imagist)詩人，模仿的是繪畫與雕刻的效果。而可倫坡則是將「真正的」詩，窄化為抒情詩(lyric)。音樂方面，前衛音樂致力達到描繪與敘事的功能，如標題音樂(program music)所顯示的文學功能。另外，音樂也模仿繪畫的視覺再現的效果，如杜布西(Debussy) (圖10)所作的印象派音樂³¹。

音樂的本質最終成為各類前衛模仿的對象，根據葛林伯格的理解，這並非由於音樂的效果(effects)，而是由於它獨特的方法(method)。音樂本質上就非模仿藝術，它幾乎完全沈浸於自身的媒材之中。並且因為它的聯想的資源，音樂已取代

詩，成為典範藝術(the paragon art)³²。對前衛藝術而言，音樂是其他藝術最努力要模仿的對象，也是新藝術混合的最主要中介。吸引前衛藝術去模仿音樂的因素是音樂的立即的感動本質。

但是音樂成為其他前衛藝術的模仿對象，其真正時機是在當大家發現音樂是一種「純粹形式」的藝術時。當人們發現音樂的優勢主要在於它是一種「抽象」藝術、一種「純粹形式」的藝術。音樂之所以因此，是因為它除了感動之外，無法溝通任何事情，以及因為這種感動無法以任何其他管道感知。音樂的效果是「純粹形式」的效果，而繪畫與詩無法達到這種「純粹形式」的效果，是因為它們形式的本質所致。唯有在接受音樂的例子，並完全以感官或功能來界定各種藝術，排除任何可觸及的感官或功能，非音樂性的藝術就能達到它們所想要的「純粹性」與自足性(self-sufficiency)。因此，前衛藝術強調的是感覺(the sensorial)³³。但是，根據葛林伯格的觀察，這種視音樂為唯一的感官藝術是一大誤解，因為其他的藝術也同時是感官的。如果不從效果、而從「純粹」藝術的角度來看，其他藝術都是感官的³⁴。



圖10 杜布西與史特拉汶斯基在家中合影

結語

在寫作時間上，“Avant-Garde and Kitsch”(1939)、“Toward a Newer Laocoon”(1940)、“Modernist Painting”(1960)等三篇論文，橫跨了二十一年，內容包含前衛主義思想產生的時代背景、藝術媒材自主性的意義，以及現代藝術運動的歷史目標。三文合起來閱讀，不難發現，葛林柏格對現代藝術性格特徵的理解，乃是從前衛主義的歷史探源開始，經歷了二十餘年的觀察，才逐漸形成他個人對前衛主義美學意涵的詮釋。

對他而言，現代藝術的發展是，十九世紀中葉的前衛藝術家，為了抗拒資產階級的官方文化，即學院主義，而採取的策略。在尋覓推翻資產階級所建立起來的藝術時，前衛主義者體認到，若要繼續傳統藝術的生命，首先就必須拋棄藝術中的亞歷山大主義。接著，前衛主義者從當時流行的現代主義「自我批判」精神哲學中，找到使藝術成為自主的社會體制之指導原則，那就是，「藝術」要能夠成為某種社會實踐的活動領域，藝術就必須脫離原先的附庸地位，如神話或文

學的視覺化身、歷史的輔助媒材、劇場的裝飾工具等。而「藝術」若要獨立成爲他種社會實踐所不能取代的唯一辦法就是，「藝術」（包括繪畫與雕塑）必須退回藝術自身所不能再縮減的領域。這是「自我批判」哲學思考下的邏輯產物，也是十九世紀末，寧向在其繪畫上所極力想要達成的目標。雖然對葛林柏格而言，寧尚只爲了藝術的「自我批判」，揭開序幕而已，在實踐方法上，爲了保證達到其自主性，藝術必須脫離任何外在世界的影射；任何外在世界的影射，都會使藝術與其他社會實踐領域混淆，比如說，「文學」就是其中之一。

葛林柏格的前衛美學思想成熟於一九六〇年代，自此，他的看法即再無多大改變。從六〇年代，後繪畫性抽象(Post-Painting Abstraction) (圖11) 運動興起之後，依據他個人對前衛藝術的歷史發展之理解，葛林柏格相信，前衛藝術的歷史目標已達成。後繪畫性抽象是一種沒有任何外在世界影射的「純粹藝術」，也是一種獨立自主的社會實踐產物。

從藝術發展史的角度而言，葛林柏格認爲自寧尚以後，現代藝術的歷史目標就是朝著建立藝術的自主性而前進著，其努力的過程是要把「藝術」從原屬於「文學」僕役的地位，獨立出來。葛林柏格是從藝術形式的演變過程，觀察藝術在近代的發展情形，因此後人把他的前衛美學思想定位爲形式主義美學，把這種歷史觀稱爲形式主義藝術史。

在各種不同的藝術史觀中，葛林柏格的形式主義曾經風行一時，尤其在美國六〇年代前後，雖然他的觀點不能解釋各種無關形式演變的藝術，例如達達和超現實主義，葛林柏格認爲現代藝術是傳統藝術「自我批判」的結果，這個詮釋仍爲當代多數史家及評論家所接受。■

註釋

- 1 Clement Greenberg(1939) *Avant-Garde and Kitsch* From *The Collected Essays and Criticism* vol 1, John O'Brian ed., University of Chicago Press, 1986, p 10
- 2 Ibid., p 8
- 3 Ibid., p 9
- 4 Ibid., p 10
- 5 Ibid., pp 17-18
- 6 Ibid., p 18
- 7 在17世紀中葉之前，圖畫藝術已被貶黜(relegated)到幾乎各地宮廷的手中，在那裡，它們最終退化成瑣碎的室內裝飾。社會中最有創造力的階級，正在崛起的商業中產階級(mercantile bourgeoisie)，可能在宗教改革(Reformation)的偶像破壞運動和價廉又可移動的版畫之發明等推動下，使得當時多數創造的與技能

- 的精力投向文學。見Greenberg(1940), *Toward a Newer Laocoon*. From *The Collected Essays and Criticism* vol 1, p 24
- 8 Ibid
 - 9 Ibid., pp 24-25
 - 10 Ibid., p.27
 - 11 它放棄了18世紀雄辯式的與輕浮的文學繪畫，尋找一種更原創、原有力、更真誠的文學內容，它同時帶來一種更大的圖像手法。Ibid., pp 26-27
 - 12 Ibid., p 27
 - 13 Ibid., p 29
 - 14 Ibid
 - 15 Ibid., p 30
 - 16 Ibid., p 27
 - 17 Ibid., p 32
 - 18 Ibid
 - 19 Ibid., p 35
 - 20 Clement Greenberg(1939) *Avant-Garde and Kitsch* From *The Collected Essays and Criticism* vol 1, p.8
 - 21 Clement Greenberg(1960) *Modernist Painting* From *The Collected Essays and Criticism* vol 4, p 86
 - 22 Ibid., p 88
 - 23 Ibid
 - 24 Ibid., p 87
 - 25 Clement Greenberg(1940) *Toward a Newer Laocoon*. From *The Collected Essays and Criticism* vol 1, John O'Brian ed., University of Chicago Press, 1986, p 28
 - 26 Clement Greenberg(1939) *Avant-Garde and Kitsch*, p 8
 - 27 Ibid., p 9
 - 28 Greenberg(1940) *Toward a Newer Laocoon*, p 34
 - 29 Ibid., p 30
 - 30 Ibid
 - 31 Ibid., pp 30-31
 - 32 Ibid., p 31
 - 33 Ibid., pp 31-32
 - 34 Ibid., p 32

參考書目

- Clement Greenberg(1939) *Avant-Garde and Kitsch* From *The Collected Essays and Criticism* vol 1, John O'Brian ed., University of Chicago Press, 1986, pp 5-22
- Clement Greenberg(1940) *Toward a Newer Laocoon*. From *The Collected Essays and Criticism* vol.1, John O'Brian ed., University of Chicago Press, 1986, pp 23-38
- Clement Greenberg(1960) *Modernist Painting* From *The Collected Essays and Criticism* vol 4, John O'Brian ed., University of Chicago Press, 1986, pp 85-93



圖11 法蘭肯柴勒，山與海，1952，油畫，71.6"×9.25"