

当代

/ 先 / 锋 / 派 / 系 / 列 /

学术棱镜

译丛

丛书主编 张一兵 副主编 周 宪 周晓虹



先锋派散论

现代主义、表现主义和后现代性问题

[英]理查德·墨菲 著
朱进东 译



南京大学出版社



本书对先锋派与后现代性之间的关系做了多维而深度的研究。作者把后现代理论对我们所理解的先锋派发起的挑战推到了顶点；评估了先锋派对当代文化以及后现代理论家（例如詹明信、利奥塔和哈贝马斯）所具有的重要性。书中重新思考了卢卡奇、布洛赫、比格尔就先锋派所做的经典而系统的阐述。作者借助讨论马尔库塞、阿多诺和本雅明来研究艺术与政治间的关系。这一跨学科工程为现时有关后现代性的争论提供了一种批判性的再考察。

责任编辑 施 蕾
装帧设计 赵 庆
责任校对 谭艳珍

ISBN 978-7-305-05288-0



9 787305 052880 >

定价：39.80元



当代学术棱镜译丛

主 编 张一兵 副主编 周 宪 周晓虹

—先锋派系列—

先锋派散论

现代主义、表现主义和后现代性问题

[英]理查德·墨菲 著

朱进东 译



南京大学出版社

此为试读, 需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

图书在版编目(CIP)数据

先锋派散论：现代主义、表现主义和后现代性问题/
(英) 墨菲著；朱进东译。—南京：南京大学出版社，2007，11
(当代学术棱镜译丛/张一兵主编)
ISBN 978-7-305-05288-0
I. 先… II. ①墨…②朱…
III. 先锋派-文艺理论-研究 IV. 1109.9
中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第167949号

*

Theorizing the Avant-Garde
Copyright © Richard Murphy 1998
Chinese language copyright © by Nanjing University Press 2004.
All Rights Reserved.

登记号 图字：10-2004-002号



当代学术棱镜译丛

先锋派散论——现代主义、表现主义和后现代性问题

(英) 理查德·墨菲 著

朱进东 译

责任编辑 施敏 编辑热线 025-83596027

南京大学出版社发行

南京市汉口路22号 邮编 210093

电话 025-83594756 传真 025-83328362

网址 <http://press.nju.edu.cn>

sales@press.nju.edu.cn (销售部)

电子信箱 nupress1@public1.ptt.js.cn

全国各地新华书店经销

南京京新印刷厂印刷

开本 635×965 1/16 印张 18 字数 303千

2007年11月第1版 2007年11月第1次印刷

ISBN 978-7-305-05288-0

定价：39.80元

版权所有 侵权必究

凡购买南大版图书，如有印装质量问题，请与销售商联系调换

《当代学术棱镜译丛》

总 序

自晚清曾文正创制造局,开译介西学著作风气以来,西学翻译蔚为大观。百多年前,梁启超奋力呼吁:“国家欲自强,以多译西书为本;学子欲自立,以多读西书为功。”时至今日,此种激进吁求已不再迫切,但他所言西学著述“今之所译,直九牛之一毛耳”,却仍是事实。世纪之交,面对现代化的宏业,有选择地译介国外学术著作,更是学界和出版界不可推诿的任务。基于这一认识,我们隆重推出《当代学术棱镜译丛》,在林林总总的国外学术书中遴选有价值的篇什翻译出版。

王国维直言:“中西二学,盛则俱盛,衰则俱衰,风气既开,互相推助。”所言极是!今日之中国已迥异于一个世纪以前,文化间交往日趋频繁,“风气既开”无须赘言,中外学术“互相推助”更是不争的事实。当今世界,知识更新愈加迅猛,文化交往愈加深广。全球化和本土化两极互动,构成了这个时代的文化动脉。一方面,经济的全球化加速了文化上的交往互动;另一方面,文化的民族自觉日益高涨。于是,学术的本土化迫在眉睫。虽说“学问之事,本无中西”(王国维),但“我们”与“他者”的身份及其知识政治却不容回避。但学术的本土化决非闭关自守,不但知己,亦要知彼。这套丛书的立意正在这里。

“棱镜”本是物理学上的术语，意指复合光透过“棱镜”便分解成光谱。丛书所以取名《当代学术棱镜译丛》，意在透过所选篇什，折射出国外知识界的历史面貌和当代进展，并反映出选编者的理解和匠心，进而实现“他山之石，可以攻玉”的目标。

本丛书所选书目大抵有两个中心：其一，选目集中在国外学术界新近的发展，尽力揭橥域外学术 90 年代以来的最新趋向和热点问题；其二，不忘拾遗补缺，将一些重要的尚未译成中文的国外学术著述囊括其内。

众人拾柴火焰高。译介学术是一件崇高而又艰苦的事业，我们真诚地希望更多有识之士参与这项事业，使之为中国现代化和学术本土化做出贡献。

丛书编委会

2000 年秋于南京大学

目 录

《当代学术棱镜译丛》总序	1
第 1 章 先锋派理论	1
第 2 章 重写推论世界： 革命和表现主义先锋派	39
第 3 章 先锋派的反话语： 詹明信、巴赫金和现实主义问题	60
第 4 章 歌斯底里诗歌理论： 表现主义戏剧与情节剧想象	113
第 5 章 卡夫卡的假想照片： 现实与幻想之间的对话式相互影响（《变形记》）	143
第 6 章 魏玛无声电影与表现主义： 表象的非稳定性和《卡利加里博士的密室》中的反对话语	160
第 7 章 结论：后现代主义与先锋派	199
参考文献	238
索引	257
译后记	275

先锋派理论

1

有人说,性质上不同于社会状况和关系的革命发展程度或许将被用不同的语言发展标示:支配连续统一体的断裂也必定是支配词汇的断裂。

——赫伯特·马尔库塞¹

引 言

在他的《先锋派理论》(1974)中,彼得·比格尔着手去完成给 20 世纪初那些进步艺术运动下定义的任务。这定义将使它们既区别于较早的先锋派现象,又区别于现代主义时期诸如唯美主义之类的其他当代艺术运动。²虽然比格尔的模型提供了声称为历史先锋派一般定义,但是,显然在很大程度上,他在理论上进行的描述和分析尤其倾向于达达主义和超现实主义,他举的例子几乎不取自这些运动,特别是差不多并非取自雕塑艺术,而取自文学文本。例如,值得注意的是,缺乏比格尔对先锋派运动的分析,这是 20 世纪初的文学、电影和艺术(德国表现主义)的重要现象之一。比格尔对下面这一影响做了进一步的暗示性注解:人们可能在某些限度内发现表现主义的若干先锋派的基本特点,譬如它对艺术的体制化特质的批判和它不仅对先前运动具有特质性的拒绝而且对艺术传统全面地拒绝。³然而,在注意到了这些相像性留待在未来的解析中被具体地确定后,比格尔本人避而不谈表现主义的核心问题及表现主义与先锋派的关系。

2

根据有关后现代主义的现实的争论,人们已经重新对现代主义和先锋派产生兴趣,尤其是对它们的相互关系的本质。譬如,后现代主义经常被看作一种既不是全新的现象亦非构成在风格上具有彻底创新式突破的运动,而倒被视为

尝试用当代术语对已被现代主义和先锋派面临的一些问题加以改头换面。⁴从这种意义上说,对后现代主义下的任何定义都不可避免地取决于对那些较早现象的优先理解。于是后现代主义可被想象为现代主义领域一种“显性”变化,⁵或被想象成用被现代主义、同代人和先锋派所表示的基准关闭的变动关系来重新校准详细安排的意义的情意丛。

考虑到术语的结构,比格尔书中论述的那些问题变得格外重要,因为它们有助于确立现代主义与先锋派之间产生的各种不同的区分和相互依赖。这样一来,对比格尔讨论的表现主义的省略完全是更加令人惊奇的,原因是这种省略作为一种关键性的空间是十分重要的,在此空间中,先锋派遭遇现代主义,先锋派和现代主义二者之间的差别消失了。因为,尽管表现主义已被贴上了“绝妙的历史现代主义运动”标签,⁶不过,除了它的现代主义特征——例如它那对日常世界的透明的现实主义表象到抽象、晦涩、对主观性的研究以及无意识⁷之外——它还同样具有那些关键特征中的许多特征,特别是革命、反话语和反体制的功用,比格尔借此功用界定历史先锋派。

这种重叠本身意义重大。因为,表现主义领域各种不同的矛盾冲力表明先锋派是一个更加含糊、混杂的现象,而非比格尔(由于他局限于达达主义和超现实主义)有时要使我们相信的东西。更为典型的是,先锋派对较为广泛的现代主义运动起着政治、革命的切割边缘作用,而且先锋派时常表现为艰难地试图使自己摆脱现代主义。现代主义和先锋派常常似乎被锁定为一种辩证的关系。因此,先锋派对现代主义的盲点和未经反省的预想提出异议,而现代主义本身对这种批判做出反应,至少在它的后期如此,它在这样做时凭借的是:试图思考它自己的诗歌理论,历史先锋派的一些引人注目的失败和成功。

现时关于后现代及其与现代主义、先锋派的关系之争论,不仅仅重新激起了人们对20世纪初的艺术的兴趣,而且既提供了人们借以重新解读这一时期文本的新观点,又提出了人们借以走近它们特有的错综复杂的问题群的新问题和理论策略。因此,通过比格尔的《先锋派理论》以及根据有关现代(和后现代)时期新近的讨论来重新解读表现主义,此举的目的是双重的。

第一,十分重要的是,借下面各种做法来质问比格尔颇具影响的著作和发展他的论点:检验与比格尔自己的例子所提供的一系列更为宽泛的消费品和现代现象相反的东西,以便发现构成其理论的各种不同方法论范畴,这些方法能用来区分现代主义时期范围内同期出现的各种现象所到达的程度。例如,在何

种程度上,表现主义扮演了先锋派对艺术家的社会实践作基本的再思考以及对艺术的社会体制条件作全面质疑的角色?在何种程度上,表现主义仍然囿于现代主义对美学自律,以及对纯粹技术的、形式的进步的驾驭之偏爱?

第二,靠重新解读一些新问题语境中表现主义文章(这些新的问题近来已被后现代主义的争论所抛弃,同样被围绕比格爾的理论模式的相关争论所抛弃),我们可能看到发生在20世纪初的进步运动与后现代的当代文化间“认识的”或“范式的”转换之程度。据此再考察表现主义,迫使我们重新考虑后现代主义带来的真正革新的程度,并使我们意识到表现主义先锋派比后现代主义抢先一步的程度,后现代主义的解构和重写已经设立的世界镜像和结构——约亨·舒尔特-萨塞称作“现代主义的后现代转型”的预期结果。⁸

在这方面,我对表现主义及其与现代主义和先锋派关系的研究同样想要作为对正在进行的有关现代主义、后现代的讨论的一份贡献,我的研究正是借助着手对个体文体做一种具体的分析,而这种分析在上述讨论中很难一见。再次,较为详细地致力于包含在该讨论中所使用的理论范畴的一些重要文本,正变得刻不容缓,责无旁贷。因为,在普遍化层面上,从许多理论上的争论所被进行的层面观点看,它们的特征常常不复存在了。

众所周知,德国的表现主义本身难以界定,人们甚至对使用与多面现象有关的“运动”这一术语也犹豫不决,考虑到的是该术语的协同努力或专一趋势的含意。表现主义一代是如此广泛的、不同的一群作家和艺术家,以至不可能对它所起的作用做出简单的界定或概括。因为,对这类文学运动的传统分类,借助于把形形色色的现象还原为宽泛的齐一性,并经常具有遮蔽差异的倾向,所以,靠定位表现主义而不是通过它与现代主义、先锋派的基准点的关系来描述现代主义地位,这似乎是较为恰当的。由此,这些范畴所体现的核心原理和功用也许显露为描绘出为表现主义艺术所占据领域的东西之间的基准点。

鉴于《先锋派理论》往往会使先锋派的异质性局限于某些狭窄领域,表现主义作为一种不同的、多学科的文化事件,或许是用来检验比格爾论题的理想例子。同时,比格爾有关先锋派的标准对现存的有关表现主义的学术成就产生了影响,并且表现主义对于20世纪初的进步运动的那些传统方法是具有重要的抉择作用,而传统方法常常遮蔽这一进步运动的基本的、截然相反的特点。

现在我们来详细考察比格爾模式中的一些核心范畴(尤其是蒙太奇和美学自律概念),提出对比格爾理论的某些修正,在此过程中,重要的是预先在一些

章节中描述德国表现主义的一些重要特征。

**比格尔的《先锋派理论》：意识形态批判、
肯定文化和艺术体制**

先前对先锋派的研究，例如马泰·卡林内斯库的《现代性面孔》，经常仅把先锋派界定为现代主义的一个较晚的、更为激进的、较“高级的”阶段，该阶段以其意识形态的、公开的政治定向区别于主流现代主义，具有更为形式、美学上纯粹主义、“精妙传统的”之特点。⁹比格爾的研究独特之处在于试图界定先锋派的本质，他的做法不仅是借助把先锋派与文学—历史语境联系起来，而且与对艺术的社会功用的感知的某些变化相关联。

6 比格爾将资本主义社会范围的艺术发展当作被它向逐渐增加的美学自律的历史转换赋予特点的东西，把他和哈贝马斯所界定的一种状况视为“审美运用以外的艺术作品的自主”。¹⁰把艺术从一切外在于艺术的实践要求中解放出来的过程，在唯美主义或“为艺术而艺术”运动中达到了登峰造极的地步。19世纪的唯美主义把艺术理解为一种激进的尝试，首先是使艺术与外界隔绝，其次是——正如现代主义对诸如沉默的诗歌理论和语言的危机之类问题的特有的兴趣一样——使艺术主要关注自身的媒介。正是经常通过唯美主义超越、唯美主义的赫墨斯神智学的极端和审美的自我中心性，“自律的另一面，艺术的缺乏社会影响也成了可认识的”。¹¹正是作为对这种认识的回应，“历史先锋派”的出现是一种被借助它向赫墨斯神智学的转换反对来界定的一种运动。

为了展开比格爾的论证，人们可能说，突然奇迹般地显露/揭露自律的实践因此激起先锋派的愤怒，并非是唯美主义自身这一现象的出现。例如，至少可自康德和席勒以来艺术的自律的要求就已存在于德国资产阶级社会中，如果我们不局限于艺术发展的内在理论——根据这一理论来看比格爾在这一点上的争辩显得很平庸——来看问题，就能看到先锋派所作出回应的变化的关键性环节不仅仅是唯美主义运动的极端主义和唯美主义运动转向现实世界的特有姿态。恰恰相反，事实是，唯美主义运动应该在下面的时刻采取这一方针：在特殊历史关头，换句话说，在20世纪的“现代性”之初，和在社会的史无前例的经济技术及其重要的革命时期，唯美主义对退向赫墨斯神智学所作出的特有反应完全是令人惊讶的，因为，它与人们可能期待的那种艺术家的回应形成对照，与艺

术的更为以社会为目的的回应形成对比,或至少与用当代美学术语系统地阐述这些新的社会—历史经验的尝试形成对照。那么,就先锋派的出现来说,唯美主义的重要历史意义在于历史因素的结合:与唯美主义对任何回答所需要的空白方式拒绝的粗俗性结合起来的当代社会的极端混乱。正是这种回应,开始引起对自律的艺术形式的合法性之怀疑,因此最终鼓动起先锋派。 7

照比格尔看来,重要的是先锋派对唯美主义的回应这一具体特点。因为,随着历史先锋派运动而来的是艺术的社会子系统进入了一个新的发展阶段。达达主义这一欧洲先锋派领域的最为激进的运动不再批评个体的审美方式和它之前的学派,而批评体制的艺术:换句话说,随着历史先锋派而来的是艺术进入“自我批评”阶段。¹²为了充分领会先锋派向“自我批评”这一发展的重要意义,重要的是在这里要确切地理解比格尔借助术语“自我批评”表达的意思以及该术语如何与进步艺术的其他分析方法相关联,特别是与“意识形态—批评”相关联的方式。 8

比格尔把下面两点看作他关于“自我批评”的讨论的起点:第一是马克思对作为意识形态的宗教的分析和对这种意识形态的双重特点的分析;第二是马尔库塞对该分析在艺术领域的分析运用。¹³根据马克思的分析,比格尔为自己的模式得出如下结论:

1. 宗教是一种幻象。人类将自己希望看到在地上实现的事物投射到天国中。就人类相信那不过是自己的特性的对象化的上帝来说,他屈服于一种幻象。 2. 不过,宗教也包含真理的成分。它是“现实苦难的表现”(原因在于人性在天国的实现只不过是心灵的创造以及对人类社会缺乏真实人性的谴责)。它是“对现实苦难的抗议”,因为即便以异化的形式出现,宗教的理想也仍旧是[世界]应该如此的一个标准。(第7页)

因此,和艺术的功用一样,宗教的社会功用的首要特点是它的双重特质,也就是说,是我们能称之为它的“两重性”:它允许“虚幻的快乐”的体验,而且,就它通过幻象减轻痛苦而言,它降低这些名副其实的变化发生的可能性,因为这些变化有助于“真实的快乐”的建立。

赫伯特·马尔库塞的著名论文《论文化的肯定之性质》(1937)先于比格尔

而采用马克思的方法分析宗教的双重性质,并再次应用马克思的方法分析社会中艺术类似的模棱两可的意识形态功用。¹⁴马尔库塞坚持认为:和宗教一样,艺术具有保护社会未实现的理想和“遗忘的真理”的肯定功能。¹⁵因而,它包含一个重要的关键性因素:它反对这些理想所消失于的现实的缺陷。但是,另一方面,在艺术用于补偿审美幻象王国这些现实生活的缺陷范围内,它同时净化、缓和了上述反对。这样一来,具有悖论意味的是,在保护生活未完成的理想方面,艺术可能具有一种最为温和的“肯定性质”,在它只用于使它所反对的那种现实稳定和合法的范围内。

由于这两种分析模式,“意识形态—批判的实践”暴露出包含于由宗教和艺术所创造的幻象范围的真理之颗粒,而同时显露了按照真理办事的意识形态的约束并且意识形态的约束为这些体制本身所强加。如果说先锋派的出现使艺术进入“自我批评阶段”,那么,它也意味着一种类似“意识形态—批判”的开始,通过类似“意识形态—批判”,艺术实践反对作为体制结构的艺术本身。这就意味着艺术的批判力不再仅仅由于一种“内在”方式而运作,也就是说,不再作为一种批评而运作,并且,这种批评仍然囿于社会体制(例如当一类宗教批判另一类宗教时),在社会体制范围内,因此这种批判总是无法觉察到对它起作用的体制的约束。在它分析体制本身的全部功能的范围内——尤其是它的社会的、意识形态的影响而非系统个体要素——自我批评作为一种意识形态—批判而起作用,意识形态—批判在艺术体制限制的范围内发生作用,并指向它的体制的功能。这种自我批评用20世纪初“历史上的”先锋派的实践术语来表达的话:和先前的先锋派运动不同,它的颠覆性的或革命的性质为这样的方式所证明:它逐渐使自己的注意力转到艺术通过其被生产和接受的体制构架,转到通过这些体制中介在艺术中出现的“主导社会话语”。

像我们已看到的一样,艺术的体制化达到了一个关键性阶段,在这一阶段,艺术的那些似乎永久不变的条件,即自律和社会结果的缺乏,被凭借它们本身的权力评价为目标,尤其是被借助唯美主义运动加以评价。“历史上的”先锋派对这种体制的关键性反应采取两种形式。

第一,“历史上的”先锋派解构了自律的这些“普遍”原理构成艺术的可能性的必然条件这一主张。与这样的方式相类似的,并且先锋派用此方式甚至揭露现实主义或模仿性的图画——长期以来被看作亚里士多德传统中的常在不变的价值标准——实际上只不过是一套文化上的特权的代码,这种代码仅仅获

得一种特殊的体制地位,所以“历史上的”先锋派也接受了自律概念作为一种同时被强加于艺术的专断的价值观念。

第二,对先锋派自我批评的回应导致人们意识到这样的事实:由于艺术的“子学派”与生活实践的逐渐分离——一种构成被马克斯·韦伯称作现代社会的分化或“理性化”的更为一般过程一部分的分隔——艺术的双重的或肯定的功能得到了强化。尽管自律提供了一定程度的社会独立和关键的社会距离,但艺术同时受到这种隔离之苦。因为,当艺术作品被接受为一种纯“想象”的产品即无需被严肃对待的审美幻象时,任何社会的或政治的内容都立即被中立化。

与先锋派的自我批评的冲力相关联,概念“艺术体制”变成了比格尔用来分析美学领域的社会管理的基调性概念之一。他用这一术语不但指称艺术的“生产性的和分配性的机器”,而且更为特别涉指为“关于艺术在既定的时间流行和决定作品的接受的理念”。⁶比格尔在后来的一篇文章中进一步把艺术体制界定为决定一定历史时期艺术的具体功能的一组社会条件,而且他进一步强调,尽管艺术的供选择的概念可能存在,但在任何特定的时期艺术体制总是易于处在对具体艺术的某一概念的支配地位。⁷因此,这一术语既描述了社会对艺术所采取的态度,又描述了被强加于艺术的可能性影响的意识形态的体制限制。

艺术体制的重要性可以用先锋派对它进行猛烈攻击加以估量。这些攻击也表明,20世纪初更为进步的艺术家和作家,意识到艺术接受的一般体制条件的11重要意义的程度,如我们往后将看到的,它也表明它们逐渐意识到体制的意识形态影响和它在决定每一作品的社会影响的程度方面的主导社会话语。所以,在比格尔看来,先锋派攻击的核心目标不只是破除艺术体制,而是使得审美体验摆脱它的隔离——对自律监禁——以便使它重返现实世界,在那里,它能在日常生活的转型方面起着自己的作用。

在它反对使它具有脱离日常经验特点的艺术体制过程中,先锋派因此捍卫一种艺术,这种艺术的中心目标变成艺术和生活的重新融为一体和“扬弃”。随着“艺术和生活重新融为一体”,先锋派旨在一种具有明朗社会意义的更为实际的艺术。⁸不过,这并不意味着先锋派艺术只是纯粹使自己融入现存的、具有一定目标、理性地组织的现代性世界。恰恰相反,先锋派意在创造一种新的艺术,从这种艺术内部,构想出一种全新的社会实践基础将成为可能(第

49页)。

像比格尔承认的,先锋主义者未能达到他们消解艺术与生活之间的界线这一最终目的。然而,在对艺术体制的批判过程中,他们是较为成功的。因为,尽管从整体上看,他们事实上未试图去除文化机器,他们所使用不同形式的抗议却既使艺术作品的一般范畴得到人们的认可,又揭露了这些范畴始终需要艺术体制所支持的程度。因此,在没有摧毁艺术体制的情况下,先锋派确实提出了有关“传统的”艺术规范和标准的合法性的重大问题,这些问题既涉及到它们被体制所适当地控制的方式,又涉及到艺术作品反过来发挥它所产生于的社会范围内的肯定的或合法的功能。作为先锋派在揭露艺术体制化性质的成功证据,比格尔随后指出任何声称具有普遍合法性的具体形式或运动的不可能性(第87页)。根据有关后现代的讨论,现在人们可能更进一步说,先锋派持续取得的成就也为后现代主义的当代艺术各种各样的或多元主义的性质所证实,而且,后现代主义当代艺术使得德性失去了捆绑式的规范和一般标准。

本雅明、卢卡奇和布洛赫：“表现主义争论”

与蒙太奇问题

随着先锋派对有关艺术接受的体制约束的深刻见解而来的是,人们相应地意识到艺术体制借以影响用于艺术作品中特殊形式和技术的方式。至于沃尔特·本雅明的重要文章《作为生产者的作者》(1934),虽然未被比格尔加以讨论,但是显然构成了他在全书中思考先锋派的形式革命和“艺术体制”的特殊概念的中心参照点。

在这篇文章中,本雅明警告这样一些作家面临危险,因为,他们仅仅创作出被他称为艺术“机器”的作品,这些作品未准备用来直接影响艺术机器。他指出了一种方式,用这种方式,资产阶级“出版机器”能够同化形形色色的革命材料,寻求曾经产生的较为引人注目的结果,并根据这些结果来考虑它的贪得无厌的公众。¹³他坚持认为,作为一种结果,艺术家应该创造出他们的审美技术和形式谋略,同时要意识到在权力的更为宽广的体制网络内,自己的作品与作品的生产和蕴意的关系。

本雅明所提供的是作为体制的恢复产生的镜像这一方式的例子,该方式也
13 用作发现意识形态抵抗适当“技术”艺术的重要性的一种提示。他解释了一种

在社会上吸引人的作品,例如,一张贫民窟照片,如果拍摄时不考虑恰当技术和形式谋略以及所需要的关键性意向,则如何遭受着通过技术上完美的艺术注解而仅仅被不加思考地变成审美享受的对象之危险。²⁰所以,他坚持认为,艺术家不但应该关注政治“倾向”,即作品的社会目标,而且应该关注他或她运用于作品中的“技术”,即技术的和形式的方法——这里所涉及到的是一种存在,是艺术家需要对影响作品接受的较为广泛的体制、意识形态的因素保持高度的意识。本雅明建议艺术家仅仅选择这种在意识形态方面适合于任务的形式的方法,并引证了在布莱希特的“叙事戏剧”中提出这种断断续续形式的蒙太奇技术和进步用途作为一个特例。²¹在他看来,这种破裂谋略反对任何形式层面虚伪的和解,因为这种和解可能对使作品内容层面的进步意向中立化造成威胁。²²

身为一名先锋派早期评论者(尤其是关于超现实主义和布莱希特的戏剧),本雅明在这里明确地为比格尔对先锋派诗歌理论蒙太奇的中心性分析提供了把先锋派各种不同形式和技术的谋略连接起来的最重要特征是它们共同反对艺术有机作品的传统手法。艺术有机作品的各种不同构件组成一个完整、连续的整体,在模仿自然现象或“自然作品”的外观时,艺术有机作品遮盖了自己的建构痕迹,人为地制造自然的“给予性”外观。试图借助遮蔽非连续性痕迹来创造和谐的外观,这种尝试的危险是它创造了本雅明所警告的“虚伪的和解”:创造一种想象的社会统一性意义。比格尔也意识到了这种危险并告诫艺术家们:“不是去揭露时代的社会矛盾,艺术有机作品应借自己的特殊的形式提升整个世界的幻想,尽管明晰的内容可能展示一个截然不同的意图”(第86页)。

鉴于这些政治陷阱,先锋派可能在表现主义中发现先锋派进步诗歌理论集中于形式的破裂而非有机概念的最明朗的一例。表现主义作家明确地展示了对非有机形式的偏爱,像他们用“联立诗”并列列举的小字组排列、用反线索的“叙事”结构或非连续的蒙太奇风格,以及用他们关于许多有关抽象、中止和碎裂的谋略的广泛实践所做的一样。然而,重要的是要注意到这并非只是清楚地把他们与先锋派连在一起的形式谋略。因为在表现主义诗歌理论方面,形式先锋主义也得到了意识形态的说服式支持。

在几乎最为“天真的”表现主义作家那里,非有机形式原理具有两种重要的(极富争议的)先锋派功能:传统的和谐形式结构的放弃与统一性的任何人为意义的瓦解,并且这两种功能可能向主体提供社会想象内的和解感。

有趣的是,它恰恰是表现主义关于这种进步谋略的使用尤其是关于蒙太奇的使用的先锋派的特质,这在 30 年代著名的“表现主义的争论”期间成了一个明确的问题和核心论点——关于意识形态、现实主义和表现,一系列讨论对 20 世纪思想产生了持续的影响。²³例如,虽然在这场争论中两个主要人物乔治·卢卡奇和恩斯特·布洛赫联合起来坚称赞成艺术的进步和介入形式的原理,但他们有关这应如何根据文学谋略而被完成的观点却是截然相反的。这种冲突,就他们的不同态度而论,恰好和先锋派有机地联系起来,特别是与表现主义关于蒙太奇和其他非有机形式的使用有机地联系起来。

15 例如,卢卡奇支持现实主义的一种特殊传统,该传统试图洞悉混沌世界并打开它以“把握它真正所是的现实”(第 198 页)。²⁴在揭露了“现实”的本质后,卢卡奇关于现实主义的说法将借助以下面这种方法重新组织材料来建构一个完整的现实的说法:尽管存在着人造的“闭合”或“盖住”(第 205 页),但它将综合性地向这种镜像提供光滑的、自然的表面的外观。换句话说,卢卡奇所要求的这种现实主义,将重新构成自然的统一外观并创造出将接近有机作品的东西。所以他对那些为了“放弃关于现实的客观表现”的表现主义作家(特别是他们的蒙太奇技术)是极其关键的(第 211 页)。他坚持先锋派的核心趋势是向着“一种更为明显的疏远现实主义,一种对现实主义更为有利的清算”(第 193 页,卢卡奇强调的),他批判了表现主义作家把蒙太奇的形式用作“这种发展的顶点”(第 210 页)。

不过,表现主义试图“疏远”现实主义的实用形式,这种尝试仅仅构成它的先锋派的许多特点之一。同样重要的是布洛赫所指出的那些谋略,例如表现主义用来提炼和发展一系列完整的、非有机的、模糊的蒙太奇形式的方法,这种方法的功能不只是破坏现实主义的表现的稳定,而更直截了当的是颠覆强化这种方法功能的认识论的和意识形态的假定。²⁵因为,正是由于这种方式,表现主义追随着先锋派批判艺术体制的较为宽泛的目标;它揭露现实主义为一种体制上得到支持的规范,这种规范用来仅仅使关于现实的某种概念合法化,而对人类经验的广大领域不予考虑,并且这些领域外在于得到人们认可的范畴。

如果说卢卡奇在这场争论中的立场可被他对经典现实主义落伍的形式的的评价所界定的话,那么,布洛赫的立场反而证明了把先锋派(和表现主义在先锋派中所扮演的角色)理解为具有基本意识形态和认识论上怀疑主义的特点的一种关键性运动,这是一种更为进步的理解。例如,他对先锋派的解释在许多点