



艺术学

▶ 经典文献导读书系

INTRODUCTION TO
THE CLASSICAL TEXTS OF

美术卷

FINE ARTS

沈语冰◎编 著



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

艺 术 学

▶ 经典文献导读书系

美术卷

FINE ARTS

沈语冰◎编 著



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术学经典文献导读书系·美术卷 / 沈语冰编著. —北京:
北京师范大学出版社, 2010.9
ISBN 978-7-303-11297-5

I. ①艺… II. ①沈… III. ①美术—鉴赏—高等学
校—教材 IV. ①J0

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第140364号

营销中心电话 010-58802181 58808006
北师大出版社高等教育分社网 <http://gaojiao.bnup.com.cn>
电子信箱 beishida168@126.com

出版发行: 北京师范大学出版社 www.bnup.com.cn
北京新街口外大街19号
邮政编码: 100875

印 刷: 北京联兴盛业印刷股份有限公司
经 销: 全国新华书店
开 本: 170 mm × 240 mm
印 张: 27.75
字 数: 440千字
版 次: 2010年9月第1版
印 次: 2010年9月第1次印刷
定 价: 48.00元

策划编辑: 马佩林 责任编辑: 马佩林
美术编辑: 毛佳 装帧设计: 毛佳
责任校对: 李菡 责任印制: 李啸

版权所有 侵权必究

反盗版、侵权举报电话: 010-58800697

北京读者服务部电话: 010-58808104

外埠邮购电话: 010-58808083

本书如有印装质量问题, 请与印制管理部联系调换。

印制管理部电话: 010-58800825

导论

—

2005年，在为《1900年以来的艺术》(*Art Since 1900*)一书所写的导论《形式主义与结构主义》(“Formalism and Structuralism”)里，美籍法国艺术批评家伊夫-阿兰·博瓦(Yve-Alain Bois)为形式主义做了极为有力的辩护。此时，正值西方被称为“后现代主义”的艺术运动如火如荼之机，也正当欧美的“视觉文化研究”兴起越来越强烈的反形式主义高潮之时。在这篇导论里，博瓦深入浅出地介绍了形式主义与结构主义的理论演变，做出了一个非常重要的区分，即将形式主义划分为两个阶段。第一个阶段，形态学的形式主义[可以追溯到李格尔(Riegl)、沃尔夫林(Wölfflin)，经过罗杰·弗莱(Roger Fry)、克莱夫·贝尔(Clive Bell)，直到克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg)]；第二个阶段，结构主义的形式主义[从索绪尔(Saussure)语言学、俄国形式主义，经过布拉格学派，直到法国60年代的结构主义思潮]。对形式主义与结构主义理论的梳理，在西方哲学、文论及艺术理论中，所在多有，但这篇导论却是我读到过的文本中最为系统、清晰、简洁而又深入的介绍之一。

不仅如此，这篇导论的另一个重大价值在于：博瓦以一个艺术史家和艺术批评家的视角，恢复了哲学、语言学与符号学中被屏蔽已久的视觉艺术资源。以往，人们在认识西方哲学、语言学与符号学中的形式主义和结构主义理论时，往往只知道催生这些理论的源头，均来自文学(特别是诗歌)领域。如今，通过博瓦的澄清，人们才发现，原来视觉艺术是上述这些理论的重要渊源。博瓦以俄国形式主义及布拉格学派是如何利用立体主义与毕加索(Picasso)的作品，来阐明其理论基础这一点为例，令人心悦诚服地说明了形式主义、结构主义理论与视觉艺术的天然亲和关

系，其亲和的程度，与这些理论与文学作品之间的关系相比，有过之而无不及。下面是博瓦所举的雅各布森(Jacobson)的理论与毕加索的作品相互发明的例子：

在读解这些话的过程中，我们并不惊奇的是，雅各布森和俄国形式主义已经通过对立体主义，尤其是对毕加索的考察获得了同样的结论。毕加索几乎狂热地演示了其图像系统中符号的可互换性，而且在1913年所作的拼贴画系列中，利用极简手法把头像转变为吉他或瓶子，其做法像是对索绪尔观点的直接图解。跟雅各布森相反，那个隐喻式的变形表明，毕加索并不一定走向转喻一极。相反，他似乎特别喜欢那兼有隐喻和转喻的复合结构。说明这点的例子是1944年的《牛头》雕塑，在这件作品里，自行车车把和坐垫的组合(转喻)产生了隐喻(两个自行车部位加在一起像一个公牛的头)，不过，此等基于替换和组合这两种结构主义运作方式的快速变形，在毕加索的作品里随处可见。这就是说，毕加索的立体主义是一种“结构主义行为”，借用巴特的说法：它不仅对西方艺术中的肖像画传统展开结构主义分析，还结构主义式地构建出新的对象。^①

这个例子说明，漠视或忽略西方艺术史、艺术理论与批评，不仅使我们失去了对西方哲学、语言学与符号学种种进展中的视觉来源的洞察，而且，还产生了一个直到今天仍在折磨着国内艺术界的错觉：只有西方哲学、语言学与符号学理论才是深刻的、原创的、高级的。这种错觉直接导致了两个后果：其一，某些艺术家直接动用西方哲学、语言学和符号学的概念、术语、观念来制作作品，似乎只有这样的作品才是“前卫、深刻的”；其二，众多艺术批评家直接搬用西方哲学、语言学和符号学理论，或者直接套用文学理论和社会思想的术语来从事艺术写作，似乎只有这样的写作才是“有学理、有学问的”。

然而，从格林伯格到伊夫-阿兰·博瓦及本雅明·布赫洛(Benjamin Bu-

^① Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois and Benjamin Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Anti-modernism, Post-modernism*, New York: Thames and Hudson, 2005, p. 37.

chloh)的艺术史家和艺术批评家却表明,在西方,事情正好倒过来:正是视觉艺术,而且只有视觉艺术(而不是文学或社会理论),才最大限度地挑战了西方已有的哲学和美学基础,迫使哲学家和美学家们重新提出方案。国内的情形,恰好也反映了艺术史、艺术理论与批评学科建设的亏欠,以及本学科专业文献匮乏的严重程度。正是这种亏欠,使得我们的艺术会议以邀请到哲学界、文学界或社会思想界的专家与会为幸,或者使得我们的艺术杂志以约请到哲学、文学理论或社会思想的稿件为荣;正是本学科专业文献的匮乏,才使得我们的美术史论或美术学研究生们还在囫囵吞枣地阅读哲学、文学理论和社会思想著作(我的意思不是说这类著作不需要读,而是说,这类著作的阅读不能代替对艺术史、艺术理论与批评的经典文献的研读)。凡此种种,都说明了我国美术学学科缺乏自主和自律(它的学科规则似乎尚需哲学、文学或社会思想来颁布),以及我国美术学教育苍白无力的双重困境。

伊夫-阿兰·博瓦本人的学术贡献,最集中地体现在他对蒙德里安(Mondrian)等经典现代主义大师的诠释上。他对蒙德里安的重新解读,其精彩的程度,几乎可以与罗杰·弗莱对塞尚(Cézanne)及后印象派的辩护、格林伯格对美国抽象表现主义的推动相提并论。为了说明这一点,我们不妨来看几个片段:

结构主义批评家提名的另一个候选者是蒙德里安(Piet Mondrian, 1872—1944)。确实,蒙德里安从1920年开始,将其绘画语汇精心简化还原为极少的几种元素——黑色的水平线与垂直线、原色和“无色”(白色、黑色、灰色)组成的平面,而且在此有限的范围内生产出极其多样的作品,他由此演示了任一系统在组合上的无限性。人们可以用索绪尔的术语说:因为他创造的新的绘画语言(langue)是由少量元素和规则(“非对称性”为规则之一)构成的,所以,出自这样一种精简的语言[他的言语(parole)]的可能性范围就变得更显而易见。他在其系统中限定了可能的绘画记号的语料库,但正是这样的限定极大地提升了记号的价值。^①

^① Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois and Benjamin Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Anti-modernism, Post-modernism*, New York: Thames and Hudson, 2005, p. 38.

1920年后，蒙德里安艺术的两个方面解释了为何他的艺术成为结构主义方法的理想对象：首先，它是一个封闭的语料库（不只是作品总产量少，而且如上所述，他所用绘画元素的数量有限）；其次，他的全部作品很容易归成系列。在结构主义分析中首先采用的两个方法论步骤，是将对象的封闭语料库进行界定，从这界定中可以简化还原出一套常见的规则，而从语料库中还还原出诸系列的分类学构成方式——确实只有在多重扫描了蒙德里安那被适当定位的全部作品之后，对其作品意义的更详尽精微的研究才有可能。^①

换句话说，蒙德里安仿佛是天然的结构主义者。他的基本方法就是将绘画手段削减至最少的要素（垂直与水平线、原色或无色组成的方块），然后对这些要素不断地进行排列组合，形成丰富多彩且变化万千的系列作品。在过去，蒙德里安的作品要么被解释为新柏拉图主义的禁欲主义（一种象征主义的解读），要么被认为是形式的平衡与非平衡的同义反复（一种形态学形式主义的解读）。只有结构主义的解读，才能洞见蒙德里安作品的真正意义。在这方面，结构主义理论与蒙德里安作品（尤其是其中期作品）简直匹配得天衣无缝。

当然，与任何批评方法一样，结构主义方法也有其局限。博瓦对此非常清醒：

方法确实有它的界限，因为它预设了所要分析的语料库的内在一致性、统一性——这就是在处理单个对象或处理限定范围的系列时，它为何会产生出最好的结果。通过对内在一致性、封闭语料库、作者身份这些概念进行强有力的批判，现在所谓的“后结构主义”连同标为“后现代主义”的文学和艺术实践相携手，将有效挫伤结构主义和形式主义在60年代享有的风头。但是，就像本书中解释的很多词条一样，结构主义分析和形式主义分析的启发性力量，尤其是对现代主义经典时刻的说明，无须摒弃。^②

^① Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois and Benjamin Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Anti-modernism, Post-modernism*, New York: Thames and Hudson, 2005, p. 39.

^② Ibid.

形式主义死了。形式主义万岁！美术界不是成天在叫喊形式主义死了吗？形式主义艺术批评不是早已终结了吗？恰恰就在后现代主义艺术，以及视觉文化研究中的反形式主义甚嚣尘上之时，伊夫-阿兰·博瓦总结了他的结构主义的形式主义批评，取得了举世瞩目的成就。如果我们要讨论“中国批评家如何创造性地运用西方批评理论”，那么，我认为，博瓦创造性地运用欧洲结构主义理论，便是一个最佳的范例。

我在拙著《20世纪艺术批评》“序言”中曾说：

理论界流行着这样的见解：20世纪乃“批评的世纪”。单从一波接一波风起云涌的批评理论(critical theories)而言，这种说法似乎并不夸张。从20世纪初的英美新批评、俄国形式主义、精神分析学派，到20世纪中叶的结构主义、新结构主义、女权主义、新马克思主义，再到20世纪末的新历史主义与后殖民文化批评，批评理论在20世纪的人文学科中确乎风光无限。即就视觉艺术批评来说，与20世纪潮流迭起的艺术运动一样，艺术批评同样充满了精彩纷呈的景观：阿波利奈尔(Apollinaire)、罗杰·弗莱(Roger Fry)、本雅明(Walter Benjamin)、赫伯特·里德(Herbert Read)、克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg)、阿尔法雷德·巴尔(Alfred Barr)、哈罗德·罗森伯格(Harold Rosenberg)、约翰·伯格(John Berger)、波普艺术批评家群体、查尔斯·詹克斯(Charles Jencks)、奥利瓦(Oliwa)、阿瑟·邓托(Arthur Danto)、汉斯·贝尔廷(Hans Belting)、罗莎琳·克劳斯(Rosalind Krauss)、彼得·贝格尔(Peter Burger)、加布利克(Suzi Gablik)、胡伊森(Huysen)、T.J. 克拉克(T.J. Clark)、迈克尔·弗雷德(Michael Fried)、塞尔热·吉尔伯特(Serge Guilbaut)、唐纳德·库斯比特(Donald Kusbit)、希尔顿·克莱默(Hilton Kramer)、斯蒂芬·莫拉夫斯基(Stefan Morawski)，以及或许是20世纪最伟大的批评家泰奥多·阿多诺(Theodor Adorno)。

然而，这些批评家及其理论在中国的命运却大不相同。当国内文学批评界对20世纪的各种文学批评理论如数家珍的时候，上述艺术批评家当中的许多人在国内艺术批评界甚至闻所未闻。艺术史向来被认为是本国人文学科中最弱的学科之一，而艺术批评理论的匮乏无疑加剧了它的不堪状况。20世纪最著名的艺术批评史家文丘利(Venturi)曾经断言：一

切艺术史都是批评史，因为艺术史中对作品的描述、解释与评价无不涉及艺术批评，或者不妨说就是批评的任务。20世纪下半叶对西方艺术史的不满程度，可以从欧美各国质疑艺术史的方法论基础的出版物的持续升温这一事实中见出。可以这样说，批评理论的迅速发展已经改变了艺术史的方向。相应的，它的缺失也就成了国内艺术史学科的重灾区。^①

将近10年过去了(此书写于2000—2002年)，国内美术界对外国美术史、美术理论与批评的了解，已经取得了一些进展，但某些盲区却没有得到实质性的改观，尤其是对西方美术理论与批评的认知，并没有得到根本性的改变。

二

最近10年来，我一直致力于西方艺术理论与批评的引介工作。我日益明确的工作指向，是基于这样一个越来越清醒的认识，那就是，在我国，人文学科的发展是高度不平衡的。与相当完备的外国文学、文学理论与批评，以及西方哲学等学科相比，美术史、美术理论与批评，在整个人文学界的地位是非常可怜的。美术史(特别是西方美术史学史)由于范景中先生及其团队的长期努力，稍见起色。但美术理论与批评，人们却鲜有涉及。

我对这个问题的严重性的认识，也有一个过程。起初，我也认为，我国外国美术史、美术理论与批评的研究已经相当繁荣了。你看，不是已经有那么多书都翻译成中文了吗？但是，通过对《塞尚及其画风的发展》^②一书的翻译，我才意识到之前的认识大错特错。

在翻译《塞尚及其画风的发展》的过程中，我感兴趣的一直是弗莱的批评理论与批评方法，但既然弗莱的批评对象是塞尚，因此塞尚是绕不过去的。为了较为准确地翻译此书，也为了提供涉及塞尚画作与观念的注释(弗莱的原著译成中文才6万字，我为它所作的注释、疏讲和评论，则有14万字)，我首先要了解塞尚研究的情形已经发展到什么程度。一检索文献才发现，一个世纪以来(2006年是塞尚逝世100周年)，国际上塞尚研究的文献早已汗牛充

^① 沈语冰：《20世纪艺术批评·序言》，1页，杭州，中国美术学院出版社，2003。

^② [英]罗杰·弗莱：《塞尚及其画风的发展》，沈语冰译，桂林，广西师范大学出版社，2009。

栋。剑桥大学图书馆的检索目录中，关于塞尚的文献就达到三四百种之多（法国的图书馆里当然远不止这个数），而且，国际塞尚研究已经形成了不同的方法论和学派。众所周知，学派的形成是一个学科或研究领域成熟的标志之一。

塞尚研究中，20世纪上半叶基本上为罗杰·弗莱的形式分析法所笼罩。下半叶则有以梅洛-庞蒂(Merleau-Ponty)为代表的现象学研究，以著有《印象派绘画史》与《后印象派绘画史》著称的美籍德国人雷瓦尔德(Rewald)为代表的传记研究与作品编目，还有美国艺术史家夏皮罗(Meyer Schapiro)所开创的精神分析与图像学研究。塞尚的苹果，在罗杰·弗莱看来基本上是形式构成；在梅洛-庞蒂看来，是塞尚“直面现象本身”的典型产物；在雷瓦尔德看来，则代表了塞尚与少年朋友左拉(Zola)的友情；最后，夏皮罗却从中看出，它们充满了塞尚的压抑以及他对裸体女人既着迷又恐惧的心理。

以上是国际塞尚研究的基本情状。^①但在国内，除了我新近翻译出版的罗杰·弗莱研究塞尚的杰作外，其余三个流派的代表作至今几乎还是一片空白。梅洛-庞蒂有一篇研究塞尚的论文《塞尚的疑惑》，倒是已经译成中文，但收在一部20世纪90年代初出版的、影响不大的文集内，连国内的梅洛-庞蒂研究专家都不清楚曾经有过这篇译文。

这从一个侧面表明，我们对西方美术史的了解是非常肤浅的，对现代大师所开创的流派的了解也才刚刚开始，后面还有大量工作需要我们去。眼下，我正在与几位青年才俊合作，翻译继格林伯格之后美国最杰出的艺术批评家之一列奥·施坦伯格(Leo Steinberg)著名的批评文集《另类准则：直面20世纪艺术》(*Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Chicago: University of Chicago Press, 2007)。在这部长达450页的书里，有一篇长文《〈阿尔及利亚女人〉及一般意义上的毕加索》，施坦伯格用了整整110页篇幅，来讨论毕加索的一幅画。严格地讲，目前国内还没有一部研究毕加索的重要著作。我们确实有一些关于毕加索的书籍，但是稍微翻一下就能发现，这些书鲜有对毕加索作品的真正的艺术分析，相反，它们大多是奇闻逸事式的猎奇之作，关心的是毕加索有几个情妇之类的话题。相反，施坦伯格对毕加索的《阿尔及利亚女人》作了认真的考究。对于毕加索如何终生醉心于全方

^① 详见拙作《弗莱之后的塞尚研究管窥》，载《世界美术》，2008(3)；并作为“附录”收入拙译《塞尚及其画风的发展》。

位再现人体之美，施坦伯格是步步进逼、层层推进。西方批评家兼艺术史家的功力，在此文中展现得淋漓尽致。^①此外，还有马蒂斯(Matisse)，公认的现代主义大师之一，国内对他的研究也非常薄弱。弗莱研究过他并出版过一部专著，我翻译了其中一章，收在《弗莱艺术批评文选》^②里。

美国著名汉学家、艺术史家李铸晋先生有个观点认为：中国美术史非常幼稚，原因之一是美术史系设在美术学院，而不是设在综合性大学。我们都知道，在国际上，美术史系都设在综合性大学，而在我国，则基本上设在美术学院。在美术学院，一般都认为只有画画的人才是懂画的，而搞美术史的人都是画得不好的人。我不想去跟这样的人争论，我请他们去跟柏拉图争。柏拉图在其《理想国》第十章中早就说过，最懂得笛子好不好的人，不是制作笛子的人，而是吹奏笛子的人；最懂得马鞍好不好的人，不是制造马鞍的人，而是骑马的人。在我们指望柏拉图能说服国内那些画画的人之前，我看美术史在美术学院处于边缘地位，一直是并且仍将是一个不争的事实。这确实部分地解释了我国美术史学科的落后。

美术史系(史论系，或美术学系)设在美术学院，采用的是苏联的美术教学体制，依据的是这样一个“原理”：理论研究应该为实践服务。这种短视的实用主义本来只是苏联追赶西方强势文化的一种权宜之计，在学理上是根本说不通的。因为学术研究有自身的规律，它强调的是自律与自洽，根本无法以是否切用为转移。学术研究最根本的意义只体现在学术史中，即使短期内没有实用价值，从长期看也是最为有效的科学研究方式。因为，从原理上讲，你根本无法预见追求自律而又自洽的科学研究会产生什么样的效应。事实也早已证明，它是那种短视的、事事讲究实用的科学政策所根本无法比拟的。

苏联的这种科学政策，一旦与中国式实用主义相结合，其弊端立刻就体现得十分清楚了。结果是，半个多世纪过去了，我国仍然没有建立起自己的美术学学科体系，没有建立起像样的美术史理论与方法论，更没有建立起自己的美术理论与批评。相反，这种短视的实用主义倒产生了一个著名的副产品：反智主义弥漫于美术创作界，这在中国已是一个公开的秘密。谁都知道美术学院流行的说法：读不好理科才读文科，读不好文科才去画画，画不好

① 参见[美]施坦伯格：《另类准则》，沈语冰等译，南京，江苏美术出版社，2010。

② 本书由江苏美术出版社2010年出版。

才去搞史论。还有这样的说法：画画靠的是直觉，所以不需要读许多书（有时候，干脆不需要读书）。我认为，弥漫于美术学院的这种情绪如今已经感染了美术理论与批评界本身。一些人竟然也同意，美术理论与批评理论是为创作服务的，是创作的婢女，要削足适履，以便“创造性的改变使用”，以适应创作的现状。不！理论工作的价值不在于为实践服务！理论工作的价值就在于它自身。学术的规律，只服从学术的自律，它的意义体现在，并且只体现在学术史的脉络中。削足适履地改变理论，以适应创作现状的要求，乃是一种野蛮的要求，它的预设仍然是“学以致用”的中国式实用主义，如果说李约瑟难题有求解之日的話，那么，我敢断言，其答案或多或少跟这一预设相关。

去年，我在北京参加“中国当代艺术理论与批评国际论坛”期间，将刚刚出版的两本译作送给了几位同人。他们都说“这太好了，但迟到了20年”。像格林伯格的书，要是在20年前，或者甚至10年前，能为国内读者读到的话，其影响一定无可限量。感叹之余，他们一方面感到欣慰，毕竟我们还有学者在做一些补课工作；另一方面也强烈地觉得，美术理论与批评，跟文学理论或西方哲学史相比，实在太落后了。在美术理论与批评这个领域里，连那些大师级学者的著作也才刚刚与读者见面。拿罗杰·弗莱来说，以他在美术史和批评史上的声望，足以与文学界的T. S. 艾略特(T. S. Elliot)相媲美（事实上，弗莱与艾略特是格林伯格认为值得一读的极少数真正的批评家）。我们都知道艾略特在英美文学批评史上的崇高地位，他的作品二三十年前基本上都译成中文了。而罗杰·弗莱，除了易英教授曾经翻译过他的一本文集，很少有人问津，以至于在国内人文学界，长期以来一直存在着一个将克莱夫·贝尔看得比弗莱更重要的误解。^①

因此，我们需要一个长期的翻译引进、消化吸收的过程，只有这样，才能避免将西方的学术思想简单化。如果没有详尽的文本翻译，有的只是几篇通论式的介绍，那就很难避免简单化。打个比方，如果说我们研究西方哲学史，手头只有一本罗素的《西方哲学史》，或梯利的《西方哲学史》，却不去翻译、研读康德的“三大批判”、黑格尔的《精神现象学》；如果没有对尼采、胡

^① 关于罗杰·弗莱的历史地位及其与克莱夫·贝尔的关系，参见拙作《现代艺术批评的黄金时代：从罗杰·弗莱到格林伯格》，载《艺术时代》，2009（8）；并收入殷双喜主编：《2009中国美术批评家年度批评文集》，石家庄，河北美术出版社，2009。

塞尔、海德格尔著作的翻译研究，光凭几本通史性质的“哲学史”，我们能说已经了解西方哲学史了吗？根本不可能。而美术史，特别是现代美术史的研究，现在就存在着这样的问题。人们经常会产生一个错觉，以为既然我们有了赫伯特·里德(Herbert Read)的《西方现代绘画简史》，或 H. H. 阿纳森(H. H. Arnason)的《西方现代艺术史》，我们就了解西方现代艺术史了。

我在格林伯格《艺术与文化》中译本^①的“后记”中提到一件趣事。20世纪80年代，国内有位著名的达达艺术家，将东西方两部美术史著作，一部赫伯特·里德的《西方现代绘画简史》，一部《中国美术史》放在洗衣机里搅拌了几分钟，然后把纸浆捞出来堆放在一起：“你看，我们就是这样中西融合的。”这件作品做得非常聪明，对20世纪80年代浮躁的追赶心态的讽刺也不乏趣味。但是，遗憾的是，赫伯特·里德的《西方现代绘画简史》是一部写得很浅显的通俗读物，里德本人在格林伯格看来甚至是“不够格的评论家”。这是一个很厉害的评价，赫伯特·里德曾经被认为是罗杰·弗莱的接班人，有很高的威望。但是从今天回顾的眼光看，里德跟罗杰·弗莱、格林伯格确乎不是同一个层次的人物。然而，里德却在现代艺术的通俗化与普及化方面做了很多工作，他的书一度被中国艺术家视为现代艺术的秘籍，是国人最早能够看到的、由外国人写的现代艺术通史之一，当年的达达艺术家就不失其时地拿这本书做作品。对此，我在《艺术与文化》“译后记”里有一段评论：

艺术的衰落首先总是缘于学术的衰落。从1979年到1989年，人们一直认为，中国现代艺术只用了短短的10年，就赶上了西方现代艺术100年的历程。此后，国人仅仅花了三五年时间，就“消化”了西方自20世纪60年代以来已经累积了四五十年的所谓“后现代”历史。他们所说的赶上或消化，当然建立在相当可怜的文献之上。当国内的艺术家们迫不及待地想要从赫伯特·里德(Herbert Read)的《西方现代绘画简史》(*A Concise History of Modern Painting*)和 H. H. 阿纳森(H. H. Arnason)的《西方现代艺术史》(*A History of Modern Art*)之类的通史中寻找现代艺术的“秘籍”时，他们并不知道这些或短章简札，或长篇大论的通史，告诉你的只是结果，而非原因。通史之为通史，呈现在读者面前的乃是

^① [美]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。

“已然如此”的后果，至于艺术中——乃至一切事物中——最为重要的过程与原委，往往付诸阙如。

正如格林伯格所言，“毕加索画的是原因，而列宾画的却是结果”。从通史之类的结果里去找原因，无异于南辕北辙。从这个角度看，亲自参与在现代艺术进程中的现代艺术批评，才显示出它的真正意义来。^①

现如今，上面所说的情形是否已经有所好转？去年，我约请美国著名艺术史家、艺术理论家和批评家詹姆斯·艾尔金斯(James Elkins)特地为中国读者撰写了一篇题为《1970年以来的西方艺术理论概览》(“A Brief Look at Western Art Theory, 1970 to Present”)的文章^②。艾尔金斯教授列出了西方最近40年来17种艺术史、艺术理论和批评的方法、取向、思潮或趋势。即便如此，作者也明确指出，这仅仅是他所了解的一部分。我在该文的校译者注释中，列出了艾尔金斯教授提到的各个流派或思潮的代表性人物的经典著作的中文译本。任何一个读到过这篇文章的人都向我表示，与西方艺术史、艺术理论和批评的经典文献相比，已经译成中文的是何其少；已译成中文且信靠的，更是少而又少。

三

在国内的学科划分中，美术学学科大体包括美术史、美术理论与美术批评三个方面。美术史的研究，幸赖诸多前贤与当代同人的努力，已稍成规模。但美术理论与批评，特别是外国美术理论与批评的状况令人担忧，这表现在：与稳步推进并蔚为大观的外国文学、西方哲学史等领域相比，国内关于西方美术理论与批评的译介还很零碎，不成系统，更不用说有价值的研究了。我们对国外重要理论家和批评家的了解，对国际重大艺术运动与思潮的介绍，特别是对西方美术理论与批评中的基本原理、方法及其问题的把握，都还显得浮泛粗糙。而国人要建设自己的当代美术理论与批评，必有赖于对西方的深入研究，因为，从学科建设上说，西人在规范性、自律性方面已先行做出

^① [美]格林伯格：《艺术与文化》，沈语冰译，348~349页，桂林，广西师范大学出版社，2009。

^② [美]詹姆斯·艾尔金斯：《1970年以来的西方艺术理论概览》，陶铮译，沈语冰校，载《美术研究》，2010(2)。

表率，堪为模范；从理论资源着眼，西方美术理论与批评中所蕴涵的问题意识、方法论意识，对我们来说具有重要的启发意义。

因此，当务之急仍是做好基础文献的积累工作，有系统、有深度地翻译、介绍西方美术理论与批评的基本著作，梳理其历史和现状，勾勒其演变、发展的地形图，标出其枢纽或重镇。在此基础上，才有可能结合我国本土语境，特别是结合我国伟大的美术史论传统，进行真正的理论创新，才有可能与国外同行进行有价值的学术对话。可惜，我国对西方美术理论与批评的重要性认识不够，在学科建制、人员配备、资金投入、课题资助等方面，均无法跟其他人文学科相比，甚至无法与中国古代美术史和美术理论相比。国内愿意投身本学科基础研究的人少而又少；许多人又不愿在吃力不讨好的文献翻译、整理、积累上下工夫，于是，“贵琦辞，贱文献，废阁旧籍，鬻为败纸，或才翻史略，即楮成文，凿空立义，任情失正，则亦殆矣。”（范景中语）我们认为，就学科建设而言，只有做好西方美术理论与批评相关文献的翻译、整理与积累，才能夯实学科研究的地基，坚实地推进美术学的建设；而就批评实践来说，对外国美术理论与批评的深入研究，也将有助于我们更好地诠释和书写我国当代美术运动，繁荣和提升我国美术理论与批评事业。

《艺术学经典文献导读书系·美术卷》的编选、翻译、导读的基本宗旨，就是如此。目标既然有些崇高，实施起来当然也就不那么容易了。我知道，一般编选者会在序文或后记里大倒“数易其稿”的苦水，在大多数情况下，这都是实情。我想说的是，从起意编撰这样一部文选，到最后定下目录，我的调整不下数十稿。这一方面固然是由于西方美术史、美术理论与批评的文献浩如烟海，而本人的外语能力与专业知识都不足以担此重任；另一方面，也是因为我越来越意识到这项工作的重要性。负担越重，自我审查也就越厉害。我原先设想编著这样一部文献，半年时间或许就差不多了。事实却是，我在数位同人、友人及弟子的帮助下，为它工作了差不多一年！

眼下读者所看到的，就是这一年的最终成果。它分为四个板块：一、图像学、艺术的社会史；二、精神分析、风格理论与视知觉理论；三、形式主义、现代主义；四、前卫艺术、后现代主义。选文20篇，其中，除了沃尔夫林、潘诺夫斯基(Panofsky)、贡布里希(Gombrich)、夏皮罗、比格尔(Peter Burger)和阿瑟·丹托(Author Danto)的6篇旧文外，其余均为新译(占全部选文的70%)。敏感的读者可以感觉到，这不仅代表了我对国内已有的外国美术

史、美术理论与美术批评研究成果的认知水平，大体上也代表了我对西方艺术史、艺术理论与批评的最新学术成果的认知水平。当然，我对四大板块的划分基本上是任意的，但似乎也有些理由可说。（至于各篇的人选理由，我已经在选文之前的导读中有所说明。）

让我从一个现成的参照系说起。艾尔金斯教授在其《1970年以来的西方艺术理论概览》中罗列了17种趋势或取向：现代主义、盛期现代主义、女性主义、批判理论、马克思主义或马克思主义批评、艺术的社会史、后结构主义、符号学艺术史、反现代主义、体制批评、社会学艺术史、经济学艺术史、科学的艺术史（用自然科学的方法来理解艺术史的趋向）、述行批评、关系美学、艺术接受史以及精神分析。艾尔金斯教授一再强调，这只是个人所见，是不完全的，也是带有个人偏好的。我也丝毫不想让读者误以为，我相信这就是西方艺术史、艺术理论与批评的全部。但是，仅仅作为一个出发点，它为我提供了方便。

艾尔金斯教授的单子中所列的各种潮流，并非没有交集或可归入大类的共同点。事实上，它们可以清楚地归入几个大类。例如，现代主义、盛期现代主义可以明确地归入一类。女性主义、批判理论、马克思主义批评、艺术的社会史、体制批评，也不妨归入一个大类。如果说前者致力于从现代艺术史的内在逻辑（罗杰·弗莱的形式理论、格林伯格的现代主义绘画理论、迈克尔·弗雷德综合后期维特根斯坦的常规理论）来解释现代艺术史，那么，后一个大类则倾向于从艺术的外部因素来解释艺术史。此外，后结构主义、符号学艺术史、反现代主义、述行批评、关系美学等接近于，或干脆构成了通常被称为后现代主义思潮的种种。而社会学艺术史、经济学艺术史、科学的艺术史、艺术接受史以及精神分析，则又属于另一大类。

我的第二个理由出于自我参照。我在交代《20世纪艺术批评》一书的结构时曾经这样说：

他们是本书围绕着现代主义、历史前卫艺术、后现代主义这三个关键技术语组织起来的叙述线索上的关键人物。现代主义以波德莱尔作为引子（导论），接着过渡到罗杰·弗莱的形式主义批评（第一章），再到阿波利奈尔的立体主义批评（第二章），可以读作现代主义基本主题的呈示部；接着，在展开部中，本雅明（第三章）与赫伯特·里德（第四章）、格林伯

格(第五章)与罗森伯格(第六章),则代表了历史前卫艺术与现代主义的交替展开;而詹克斯(第七章)与克莱默(第八章),不妨称之为后现代主义与现代主义的曲折展开;最后,在再现部中,邓托的后现代主义(第九章)与阿多诺的现代主义(第十章)则代表了当代艺术理论与批评中最具原创性的哲学总结。^①

换句话说,2003年时,我就以现代主义、(历史)前卫艺术与后现代主义这样三个术语来组织20世纪西方艺术批评的主要线索。稍后,我将现代主义、前卫艺术与后现代主义视为现代艺术研究与批评的三大范畴。^②

无独有偶,在美国学者哈尔·福斯特(Hal Foster)、罗莎琳·克劳斯(Rosalind Krauss)、伊夫-阿兰·博瓦及本雅明·布赫洛所撰写的《1900年以来的艺术:现代主义、反现代主义、后现代主义》(2005年)一书里,四位作者以现代主义、反现代主义和后现代主义这样三个术语来架构其20世纪的艺术史叙事。尽管他们的反现代主义概念与我所说的(历史)前卫艺术概念并不完全相同,但它们在指称达达主义、超现实主义,特别是“无形式艺术”(或“反形式艺术”)时,又有惊人的一致性。

出于这样的理由,我将西方整个美术史、美术理论与美术批评的基本文献,划分为现在的四个板块。这种划分当然是以美术理论与批评为中心取向的,而美术史的材料则被压缩。原因出于我对国内美术学学科建设的紧迫性的认识。我认为,美术史(包括西方美术史学史、美术史理论)在国内已初具规模。相反,西方美术理论与批评方面的文献积累却寥寥无几。范景中先生的重大工程《美术史的形状》,在我看来,已经提供了外国美术史的最经典文献,尽管到目前为止只出版了两卷,但想要超越它已经不太可能。范先生设想中的《美术史的形状》分为十大卷,内容大致如下:第一卷,从瓦萨里到20世纪20年代美术史文选;第二卷,从20世纪30年代到当代美术史文选;第三卷,美术史书目文献;第四卷,美术史的基本术语和概念;第五卷,美术史中的图像学研究;第六卷,美术史中的风格理论;第七卷,美术史与观念

^① 沈语冰:《20世纪艺术批评》,12页,杭州,中国美术学院出版社,2003。

^② 详见拙作《现代艺术研究中的范畴性区分:现代主义、前卫艺术、后现代主义》,载《艺术百家》,2006(4)。