



{ Cultural Books of
Art History
美术史文丛 }

范景中 主编

20世纪艺术批评

Art criticism
in the
20th century

沈语冰 著

中国美术学院出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

20 世纪艺术批评/沈语冰著. —杭州: 中国美术学院出版社, 2003. 10

(美术史文丛/范景中主编)

ISBN 7-81083-266-2

I. 2... I. 沈... III. 艺术评论-20 世纪
N. J05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 092708 号

20 世纪艺术批评

沈语冰 著

责任编辑 范景中 周书田/封面设计 成朝晖/责任监制 葛炜光

中国美术学院出版社出版发行

(杭州市南山路 218 号/邮编 310002)

全国新华书店经销/浙江广育报业印务有限公司印刷

2003 年 10 月第 1 版/2003 年 10 月第 1 次印刷

开本 787×1092mm 1/16

字数 400 千/印数 2000 册/印张 26.5

ISBN 7-81083-266-2/J·252

定价 75.00 元

前言

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。从上世纪初的英美新批评、俄国形式主义、精神分析学派，到上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，与上个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 [Huyssen]、T.J.克拉克 [T. J. Clark]、迈克尔·弗莱德 [Michael Fried]、西尔盖·吉博 [Serge Guibaut]、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，或许是上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上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史学中最弱的学科之一，而艺术批评理论的匮乏无疑加剧了它的不堪。上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。相应地，它的缺失也就成了国内艺术史学科的重灾区。

批评家作为现代艺术潮流的孵化者、报导者、仲裁者甚至制造者，早已被公认为当代艺术动力机制中的关键。试想一下这些批评家在催化与帮助人们理解那些艺术运动中的角色：弗莱之于后印象派、阿波利奈尔之于立体派、格林伯格之于抽象表现主义。也许，我们可以援引美国艺术批评家库斯比特的观点作为我们对艺术批评的一般性质的初步认知。他认为，艺术批评家的角色经常是悖谬的。因为当艺术品还很新鲜和怪异时，他就率先，常常是最鲜活地做出反应，并且初步向我们解释它的意义。然而，他的反应又常常不很全面，因为这样的艺术品还没有被广泛地体验过：作品尚未有一个历史，一个据此可以解释“文本”的语境。当批评家将艺术品当作一个当下产品来遭遇时，它还缺乏历史“负载”。事实上，批评家的部分工作就是要在历史的法庭上赢得胜诉。这就是为什么，正如波德莱尔所说，*批评家经常是一个对艺术品“充满激情和党派性的观察家”，而不是对其价值做出无利害的判断的裁判员*的原因。正因为它的当代性，他扮演着鼓动家的角色，只能从作品本身的角度来处理整个案子。对敏感的批评家来说，作品始终让他感到惊异，而他则始终对它保持热度。他会让未来的历史家们去处理诸如解剖艺术品——到那时，它通常已被假定有一个公认的意义——之类的事情。

然而，批评家当下的观点常常成为有关该作品的本质特征的基本评价。批评家的反应，如果说不是所有未来解释的范型，至少是所有未来解释的条件。他的关注是作品进入历史的门票。现代批评家权力的标志，就是他对新艺术的命名。比如，路易斯·沃塞尔 [Louis Vauxcelles] 的标签“野兽派”和“立体派”就曾大大地影响了人们对这些风格的理解。通过命名，这些艺术品对未来的人们来说就被赋予了某种本质特征。而且，只不过以“符号圈地运动” [semiotic enclave] ——借用乌贝托·埃科 [Umberto Eco] 的术语——作为开端的理解，成了话语构型的一整套语言，并且开创了各种观点的全部氛围。说白了，其责任是重大的。格林伯格有一回曾写道，批判性地趋近艺术品的最佳时机是当它的新颖性已经逝去而它自身却尚未成为历史之时。然而，正是在这一时刻，艺术品的阐释最是未曾得到解决，最是易受攻击的时候；也是在这样的时刻，批评家以即席命名的形式所作的当机立断，能够一劳永逸地封存它的命运。因此，正如奥斯卡·王尔德 [Oscar Wilde] 在《作为艺术家的批评家》 [Critics as Artists] 当中所说的那样，批评对艺术至关重要；批评把握、保存、培育、

提升艺术。

由于对批评的效验估计不足，也由于对欧美上百年的现代艺术批评缺乏起码的参照，国内艺术批评多少尚处于黑暗中摸索阶段。最近10年来，虽有不少西方当代艺术材料被介绍进来，但是，令人遗憾的是，甚至介绍者本人对这些材料也不甚了了（国内乱轰轰的后现代主义理论研究即是明证），或者以一种绕口令般的伶牙利齿在美术界捣浆糊，使本来严肃的学术工作往往成为一场混仗。于是，甚至出现了——据说流行于美术学院——“西方艺术没有什么，他们要等到塞尚以后才有文人画”之类的荒谬绝伦的观点。如果说本书有什么主题的话，那么其中之一肯定是对这种观点的批评。正当我们奋力抵抗所谓的“西方中心主义”的时候，曾几何时，中国中心主义早已偷偷地从后门溜回来了。事实上，它又何曾从我们泱泱大国五千年文明的“中国”血液中离开过？将艺术界（包括艺术教育界）观念的混淆单纯地归结为缺乏真正意义上的艺术批评（因为批评的原义之一就是“辨析”，亦即使观念尽可能清晰地得到表达），可能失之简单。但是，对西方艺术批评的漠视与无知，已经让我们的学生吃足了苦头。

后果之一便是今日中国艺术走向了两个——至少在我看来——毫无希望的极端。在一极，艺术成了一种单纯的笔墨游戏与自娱自乐，一种与当下感性毫不相关的文人雅玩或匠人的玩意儿。这类所谓的画家像龟缩在洞穴中的爬行类动物，固执而有耐心地蛰伏在他们的弹丸之地，他们坚固的硬壳足以抵挡任何来自外界的风雨的骚扰，社会的转型、生活的演化、感受性的变迁、审美观念的变化，在他们看来都是毫无意义的东西，或者干脆是不存在的。其理论依据据说来自丹尼尔·贝尔 [Daniel Bell] 的文化矛盾学说，一种认为在经济-技术、政治-社会与审美-文化之间有着不同步的结构观点。问题在于，在贝尔那里只是一种“事实” [fact] 的描述（还是相互“矛盾”的事实），到了中国的文化保守主义者那里却成了一种可以遵照无误的“规范” [norm]。另一种理论据说是波普尔 [Karl Popper] 的“问题情境”学说与贡布里希 [E. Gombrich] 的“图式理论”，一种认为艺术史的风格是艺术家在一定的情境中解决艺术问题的结果的思想。在这儿，波普尔的多样性的“问题情境”被许多人还原为单纯的“形式问题”，而在贡布里希那里是如此丰富而多层次的“趣味逻辑”则被简化为纯粹的“程式与匹配”的“形式课题”（好像贡布里希从来没有关心过趣味的变化似的）。

文化保守主义者的另一个理由据说来自“对20世纪中国艺术史逻辑的观照”。在他们的观照中，20世纪的所谓“三大艺术思潮”，即主张水墨画西化的徐悲鸿与主张中西融合的林风眠都或多或少地失败了，唯独主张“拉开中西绘画距离、各自迈向各自高峰”的潘天寿取得了伟大的成功，并与吴昌硕、黄宾虹、齐白石一道，成为20世纪中国艺术史上最伟岸的大师。本书作者无意否定上述诸人的成就，对诸大师之间（包括徐、林在内）的排队问题也丝毫不感兴趣。我想指出的只是这样一个从未或很少处在人们反思范围中的事实：即20世纪30至40年代的中国现代艺术（特别是在上海）是如何在上世纪中叶的政治运动与保守主义分子的群起而攻之之下渐渐消亡的。所谓“三大思潮”，不管是西化派、融合派还是距离派，在我看来，只是文化保守主义阵营内部的争吵。而20世纪中国艺术史真正的三大思潮中，只有文化保守主义获得了空前成功，来自苏联的“社会主义现实主义”过去在国内就没有得到过心悦诚服的承认，如今则早已成为新左派批评家反刍的草料，而现代主义的罂粟却像昙花一样烟消云散。但是，它顽固的毒素在被压抑了整整30年以后，终于在80年代中期悄悄绽放。

第二个极端——在我看来是一个更阴险也是更恶毒的极端——就是在90年代以后以发烧似的热度迅速传播的流行性病毒：后现代主义。正如在欧美，后现代主义是无法挑战现存资本主义的情况下左派激进冲动的一种替代性选择（特别参见法国少壮派理论家费里与雷诺 [Luc Ferry and Alain Renaut] 对后现代老大师们的反击之作《60年代的法国哲学》[*French Philosophy of the Sixties*]，以及伊格尔顿 [Eagleton] 的《后现代主义的幻象》[*The Illusions of Postmodernism*]），中国式后现代主义的盛行也是80年代末中国激进知识分子新启蒙运动受挫的结果，从此，后现代主义立刻成为文化保守主义与新左派的最佳救命稻草，并加速了文化保守主义与新左派在反对现代主义这一点上的同盟，再次完成了对80年代中国现代主义的扼杀（情形与40年代末有着惊人的相似）。

后现代主义是兴起于西方60年代，在70年代达到猖獗的哲学、社会文化与艺术思潮。80年代初，主要由于哈贝马斯 [Habermas] 的分水岭之作《现代性：一项未完成的方案》[*Modernity: An Unfinished Project*] 的宣读，西方思想界开始了对后现代主义的强大的批判运动。80与90年代西方人文学科与社会科学的一个主题，可以被归结为现代主义/后现代主义之争。这在思想界表现在伽达默尔/德里达

[Gadamer/Derrida] 之争、哈贝马斯 / 福柯 [Habermas/Foucault] 之争这样的大师级理论交锋中，表现在法国新生代思想家费里与雷诺等对前此 20 年中拉康 [Lacan]、福柯、德里达、布尔迪厄 [Bourdieu]、博德利亚尔 [Baudrillard]、德勒兹 [Deleuze] 与利奥塔 [Lyotard] 的压倒性后现代思潮的直接对抗上，体现在德国中生代思想家魏尔默 [A. Wellmer]、霍内特 [A. Honneth] 与法兰克 [M. Frank] 对法国思想的全面挑战中。在批评界体现在希尔顿·克莱默对后现代主义“庸人的报复”（参同名批评文集 *The Revenge of the Philistines*）所作的反击上，体现在哈贝马斯与魏尔默对詹克斯的“后现代主义建筑理论”所作的驳正上，也体现在艺术批评界持久的“沃霍尔 [Warhol] 还是博伊斯 [Beuys]”的争论中。在艺术运动中，它不仅体现在德国“新表现主义”对美国波普艺术的宣战中，体现在 98-99 年美国现代艺术博物馆所举办的波洛克 [Pollock] 大型回顾展中（并比较 80 年代批评波洛克及其高度现代主义的著名论文集《波洛克之后》[*Pollock and After*]，以及 99 年出版的“批判之批判”论文集《波洛克：新的取向》[*Pollock: New Approaches*]），还体现在人们对晚期德朗 [Derain]、巴尔蒂斯 [Balthus] 与莫兰迪 [Morandi] 的具象绘画的那种持久高涨的热情中。

90 年代以来，几个特殊的案例事实上已经宣判了作为一种持续的哲学、思想文化与艺术思潮的后现代主义的死亡，尽管它的某些假设还将产生持久的影响。这也是拙著《透支的想象：现代性哲学引论》（学林出版社 2003 年版）的结论之一。在这些案例中，“海德格尔 [Heidegger] 事件”、“保罗·德·曼 [Paul de Man] 事件”与“索卡尔 [Sokal] 事件”具备足够的典型性。据说海德格尔是 20 世纪最具原创性的思想家，只有维特根斯坦 [Wittgenstein] 一人堪与媲美。但是，海氏将希腊的存在本体论、中世纪的神学本体论与现代的逻辑本体论，一视同仁地概念化为“存在 - 神 - 逻辑学”[*Onto-Theo-Logik*] 是一种典型的削平论。相应地，他将苏格拉底以后的整个西方历史一律视为“远离神的黑暗”，并于 20 世纪来到“黑夜之夜将达夜半”的最黑暗时期，也是对西方历史的过分简化的图解（显然是尼采的反启蒙思想“人类历史不是一部进步史，而是一部退化史”的翻版）。由于海德格尔戴上了这样一副哲学墨镜，他就不可能对 20 世纪现实中的色彩与层次做出区分，从而将国家社会主义、极权主义与自由民主制一律视为“现代性的产物”。在他看来，德国纳粹主义、苏

联共产主义与美国自由主义，统统都是“同一回事”。这在某种程度上解释了他在德国纳粹运动中以及在其后的“非纳粹化”运动中的所作所为。“海德格尔事件”的复杂之处固然不容许人们在一个思想家的思想与他的在世行动中做简单的彼此类推，亦即，说海德格尔的思想直接导致了他的纳粹行为，或者说海德格尔一度的行为证明了他的思想是纳粹主义的，这都是不明智的。但是，如果说海德格尔的思想，再宽泛一点讲，德国20-30年代右翼知识分子（海德格尔、容格尔[Ernst Junger]、舍勒尔[Max Scheler]、卡尔·施米特[Karl Schmitt]，“汉语学界”右翼知识分子最为心仪的“四尔”）叫嚣着大地、鲜血、战争、种族的非理性主义思潮，与纳粹意识形态之间没有一点关联，那也委实太天真了！

上世纪60年代，基本上由尼采与海德格尔培育出来的法国后结构主义思潮，漂洋过海去到美国后，在美国获得了更为露骨的后现代主义动机。正当美国陷于越战的泥潭而遭致自由民主价值的最大的合法性危机之时，由德里达打头，所谓的“耶鲁四人帮”为后盾的美国后现代主义思潮迅速地在全球蔓延开来。其中最著名者，叫保罗·德·曼。此人极其聪明，文笔流畅，思路清晰。其基本观点是，一切文本都是作者袒露与隐瞒的运作，记忆与遗忘的策略。一切阅读都是误读。而写作与阅读则构成作者与读者之间一种揭露与掩盖、设访与投射的游戏。80年代末，从他年轻时期的某些档案材料中，人们发现了他原来是纳粹时期一个积极的反犹主义者。于是，美国大学特别是英文系里那些天真的解构主义信奉者们，突然惊讶地意识到了某个事实：解构主义与罪恶意识的压抑（遗忘）之间的不经意流露的关联。

90年代初，美国的“索卡尔事件”使后现代主义的最后一点美丽幻象也破灭了。索卡尔是一位美国物理学家，他花费了差不多整整两年的时间，处心积虑地炮制了一篇题为《超越界线：走向量子引力的超形式的解释学》[*Transgressing the Boundaries: Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity*]的诈文，其中充满了常识性科学错误同时却充斥了后现代主义者最喜爱的奇思妙想与时髦术语，并把它投给了美国最著名的后现代主义刊物之一《社会文本》[*Social Context*]（中国社会科学院的座上宾詹明信[F. Jameson]是该刊的主编之一），结果是，此文被登了出来。尽管这一事件的深远意义远未为人们充分意识到，但是，人们普遍认为，此举表明了后现代主义者的学术水准已经下降到了何种荒唐的地步。

可以并不夸张地说，上述三个事件事实上已经宣告了哲学、文学艺术与社会文化三个层次上的后现代主义思潮的破产。“事件”之所以为“事件”，乃是因为人们在其中倾注了大量热情，因而卷入了无数文献。围绕着这些事件，人们能够组织起纷纭的思绪，从而给予一个时代的精神状况以实体表现的形式。而*这个时代的精神状况则是：人们对于后现代主义应当被理解为20世纪下半叶西方社会的一种病理症状这一点已经获得了清楚的自我意识*。后现代主义以其智性上的反理性主义、道德上的犬儒主义与感性上的快乐主义，即便在最为流行的时候，也没有逃脱西方有识之士的尖锐批判。本书多次提及的哈贝马斯就是这样一位思想家。而另外一些学者，则将后现代主义看成西方高度现代主义[high modernism]的一个反题。现在，走向终点的反题已经失去了昔日的锋芒，一种新的综合开始到来。那就是“后现代之后”：魏尔默与霍内特之坚持现代主义与后现代主义的辩证观，当作如是解。然而，本书作者宁愿坚持一种拓展了内涵的现代主义立场，并认为哈贝马斯的“未完成的现代性”，或贝格尔的“后前卫艺术”的提法更为可取。因为，如果说现代主义是西方现代艺术的正题，那么，贝格尔所说的旨在摧毁现代主义自主原则的“历史前卫艺术”[historical avant-garde，指达达主义、早期超现实主义与苏俄前卫艺术]才是现代主义的反题。而后现代主义，某种意义上只是欧洲历史前卫艺术（以杜桑[Duchamp]为代表）的延续，某种意义上则是欧洲历史前卫艺术的一个搞笑的美国版（以沃霍尔为代表，参本书所述胡伊森精彩的分析）。因此，导源于对现代性的敏感意识的现代主义，其潜力远未穷尽，而它在遭遇历史前卫艺术与后现代主义的挑战后，反而显出了更顽强的生命力。这就是本书结论中所说的“无边的现代主义”的基本意思。

然而，正当后现代主义在它的原发地已经走向终结的时候，它在中国却获得了始料未及的繁衍契机。与某些论者不同，本书作者并没有简单地将中国式后现代主义归结为学术界与艺术界鹦鹉学舌的结果（所谓“话语的平移”）。后现代主义在中国的传播有着深层次的历史原因，也有着更为具体可感的现实动机。后现代主义的反基础主义、反总体性、反主体性、强调动态过程胜于静态结构，与中国前现代性思维是如此合拍，以至于人们稍加思索就不难从后现代主义当中辨别出中国保守主义者的弦外之音。而它所宣扬的后现代主义视觉美学：非线性几何、不对称、反崇高、散点透视乃至中国园林式“后现代空间”……也与中国前现代性美学如出一辙。不是偶然的是，西方鼓吹

后现代主义建筑最起劲的查尔斯·詹克斯先生的太太就是一位研究中国园林的专家。而欧美某些后现代主义“建筑大师”到中国来兜了一圈后欣快地大叫“后现代建筑在中国”，也就不难理解。于是，贫困时代的灾难性混乱、粗野的地方性崇拜与不加克制的复活主义立刻被宣布为后现代性的前卫性。而近年所谓“经济起飞年代”的那些拙劣的伪现代建筑与陈词滥调的现代主义当然不加区分地被宣布为“现代主义的垃圾”。

后现代主义在中国落脚的时候，正是80年代尚未分化的中国知识分子群体的“新启蒙”遭到重创的时候。这赋予了后现代主义在中国的传播以千载难逢的大好机会。由90年代初的北京大学出版的《走向后现代主义》开路，北大与中国社科院一路高歌走向“后现代主义”的文化出版事业大游行：《后现代主义文化研究》、《后现代主义文化与美学》、《后殖民文化批评》，直到蔚为大观的“知识分子图书馆”（似乎只有后现代主义分子才配称得上“知识分子”的称号）。显然，除了迎合文化保守主义的心态，后现代主义太切合新左派的胃口了。在中国的文化保守主义者与新左派眼里，难道还有比批判形而上学的恐怖主义、理性社会的大监狱、西方中心主义的险恶用心、自由民主的乌托邦、全球化的谎言，宣扬身份与差异、文化与价值相对主义的后现代主义更好的东西吗？

与保守主义者忽然从后现代主义中找到了中国前现代性的新的合法性一样，中国的后现代主义者则从西方后现代主义“没有底盘的游戏”（德里达）、“一切皆可”（邓托）、“快乐的虚无主义”（奥利瓦）以及“正经不起来”（苏珊·桑塔格 [Susan Sontag]）那里，发明了“政治波普”、“泼皮现实主义”、“新文人画”、“玩得就是心跳”、“一点正经没有”，以及各式各样假冒的观念艺术。但是，与保守主义的危险不同，中国式后现代主义的危险并不在于它成了与当下感性全然无关的形式玩物与装饰，而是走到了另一个极端：即不顾一切形式法则与视觉质量的纯粹的观念。西方“历史前卫艺术”的合理因素在于：他们的反形式 [anti-form] 与反艺术 [anti-art] 是建立在西方现代艺术史特别是经典现代主义的高度形式主义的正题之上的。这样，前卫艺术的反题才拥有了一定的合法性。而中国式后现代主义在没有任何语境的前提下，一下子走到了反形式的前卫艺术，因此它除了孤零零的个别事件之外，不可能产生真正的文化政治 [cultural politics] 效应。不仅如此，它的真正危险在于，它以貌似激进的观念掩盖了这

样一个基本事实：即中国现代性的先天不健全；并以这种思想的短路形式扼杀了中国当代艺术的现代性诉求。

在本书即将完成之际，我读到了英国著名批评理论家伊格尔顿的下一段话：“今天在北京大学设有一个后现代研究的机构，中国在进口减肥可乐的同时一起进口德里达。一种需要深入探讨的时间扭曲。殖民主义的进程有助于在好坏两方面剥夺第三世界社会的发达的现代性，现在这个进程让位于新殖民主义的进程，由于这个新的进程，那些部分地是前现代性的结构被吸入了西方后现代性的旋涡。这样，没有继承一种成熟的现代性的后现代性日益成为它们的命运，好像落伍造成了一种形式的早熟。一个进一步的矛盾是，在古老与先锋的痛苦张力中，在文化的领域里，再造了一种现代主义艺术的某些经典条件。”（伊格尔顿：《后现代主义的幻象》，第139页）

中国是否已经具备了现代主义艺术的经典条件，本书暂且不论。这里能说的是，从意识到我们的参照系的情形——西方现代主义事业的未竟使命及其后现代主义的幻觉——的那一刻起，这种条件就已经在形成之中了。因为，意识的照亮之处，正是救赎的开始之时。本书作者并不自命为这一救赎的努力当中的一部分。我只能满足于在四处弥漫着的文化保守主义与后现代主义大雾中保持清醒的尝试，并且坚信，正如文化保守主义-后现代主义同盟曾经欢呼雀跃地宣布中国可以并且应当绕过现代性直接跃入后现代性是一场白日梦一样，那种认为后现代主义乃是中国艺术的命运的说法也只不过是一纸谎言。曾几何时，人们是那么醉心于中国可以避开工业化、城市化与社会化的现代性命题直奔信息化、乡土化与社群化的“后工业社会”的美梦，然而，一个越来越被认可的事实却是：中国一向试图绕过去的工业化进程、市场法则、理性化管理、程序合理性、法治原则，乃至统治的正当性基础，却原来是绕不过去的现代性的硬核！而我们在走向社会的现代化与文化的现代性过程中所遭遇的种种挫折，无不追溯到这样一个事实：即我们没有从思想意识到行为习惯上真正确立主体性——黑格尔认为的现代性的本质——的基础地位。回顾中国式后现代主义狂热对“主体性”的嘲笑与“解构”，难道还不让人感到啼笑皆非吗！事实上，文化的中断与意义的失落（我们在处理传统与现代性问题上的曲折与反复）、社会的未分化和并非建立在真正的个体主体性基础之上的社会的虚假团结，以及个性的匮乏，解释了以下社会现实：由于我们在处理传统与现代性的关系问题上的笨拙，以至于“创新”需要被当作一种政治口号由政府

来加以提倡；由于我们并没有真正确立起一种自我选择、自我负责的现代性的自律道德的基础，以至于“诚信”居然成为一个“拥有五千年文化的文明礼仪之邦”在遭遇现代市场法则与新型人际关系时的最大问题；由于强大的儒家传统与20世纪极左派集体主义意识形态对个体主义的压抑，以至于“个性”的不健全始终成为中国各种社会现象最有解释力的终极原因：由于缺乏个性，整个社会才循环地陷于各种“群众运动”之中；由于没有个性，整个社会才经常承受着未分化（在某种意义上就是没有多元的价值体系及其相应的多元的生活方式）所带来的巨大压力。以至于，人们可以说，一个庞大的无边无际的未分化社会的海洋（特别是农村），为顽固的文化保守主义提供了源源不断的社会资源；而一个尚未形成自我意识中心、自我价值定位与自我道德承担的“无中心的”[non-centered]个人，恰恰成了“去中心的”[de-centered]、陶醉迷狂的、“一切皆可的”和不负责任的后现代主义的最佳温床。

本书出版之际，我感到更加有必要感谢徐岱、高力克、毛丹、孙周兴、刘翔诸位先生，他们把我从结束学生生涯不久后的那种心智懈怠与无所事事中挽救了出来。回顾近十年的学术道路，我所取得的每一次转机都与他们在浙大玉泉校区所营造的智性氛围有关。对老浙大的怀念已成为一种珍贵的人生体验。没有一种氛围，一个人什么也干不来。因为你不可能在毫无氛围的情况下凝聚起纷乱的思绪。

在本书的写作过程中，我还有幸前往剑桥大学从事为期一年的访学研究。在此要特别感谢剑桥大学艺术史系主任 Dr. Binsky，他的热情好客使我得以自由地使用他们丰富完备的系图书馆和幻灯资料室。而 Dr. Alice Mahon 的现代艺术史专家与三一学院 Fellow 的双重身份，不仅给予了我直接的专业指导，而且还让我领略了最古老学院的日常生活气氛。我在剑桥的东道主哲学系则使我第一次感受到了“剑桥名士”们的风采。Dr. Raymond Geuss 令人惊叹的慷慨博达与逸情雅致，常常令人如沐春风、豁然开朗。他的个人背景（出身于美国、长期就学与就教于德国）及其德国思想史的学术背景，让我在一个视哲学基本为数理逻辑的剑桥环境中找到了“知音”。本书的最后体例就是与他的无数次讨论之后才确定下来的。

其后去欧陆的游历虽然短暂，但至少部分地实现了我从少年时代就开始编织的梦想。艺术在这里见证了天地人神四方际会、供奉与馈

赠的游戏（巴台农神庙），见证了古典时代的英雄精神（万神殿），见证了中古时期神明与圣明的在场（“欧洲大教堂”），也见证了文艺复兴时期人性与神性的卓越平衡。置身于欧洲就是徜徉于艺术。置身于欧洲意味着要回答如下问题：艺术之为美的形式如何与艺术之为真理的在场以及艺术之为道德的进阶相互关联？[How an art as the beautiful form is related to an art as the present of truth and the stage to morality?] 置身于欧洲还意味要回答这样的问题：一种伟大的文明如何屹立于地表，以及在这种伟大的文明中，艺术能够扮演何种伟大的角色？欧洲是真理的声音战胜虚无主义的历史本身，是道德的力量战胜犬儒主义的历史本身，是艺术的激情战胜猥琐无聊的历史本身。而这一历史本身又是如此直观地凝固在欧洲的城市建筑、广场、雕塑以及各大博物馆中！我在欧洲的经历使我懂得，一种伟大的艺术如何可能，以及一种伟大的文明最终怎样结晶于伟大的艺术之中！这一信念已经深深地沉淀于本书的血脉中了。

在我感到有必要感谢的人当中，范景中先生的位置绝对位于前列。我深受其思想影响的人当中至少有两人（波普尔与贡布里希）与他的出色工作有关。因此，当范先生询问我可否将此书交给中国美院出版社出版时，我毫不犹豫地答应了。

对写书的人来说，没有比遇到一位好编辑更幸运的事了。周书田女士热情而又高度负责的态度使本书得以最快的速度 with 读者见面。她不厌其烦地编选与调整大量插图，也使本书严肃的理论面孔变得可忍受了。

最后，但不是最不重要的，我要感谢一直陪伴我左右的两位女士。她们对我的爱怜与纵容是我生活中的永恒慰藉。刚到欧洲时的单身生活使我更加刻骨铭心地感受到了她们在我生命中的位置。她俩的到来使我的生活得以恢复，并着手此书的写作，因此，把它献给她们，理所当然。

沈语冰

2003年2月28日于浙大玉泉

附记：

本书初稿完成后，部分章节曾请一些友人过目并提出修改意见，在此要感谢赵千帆、张晓剑等朋友。在他们提出的主要问题中有一个需要加以说明：那就是本书所选取的十几位（其中部分章节涉及多位）批评家依据的是什么标准。

回答是：其一，他们代表了本书所涉西方现代艺术运动的主要发言人。罗杰·弗莱之于后印象派、阿波利奈尔之于立体派自然不必说了。本雅明（特别是其中期思想）与赫伯特·里德无疑代表了欧陆与英国达达主义、超现实主义艺术批评的最高水准。而格林伯格与罗森伯格则是公认的抽象表现主义的发言人。詹克斯毫无疑问是后现代主义建筑理论与批评的代表。第八章所选取的几位批评家（胡伊森、史坦贝克与克劳斯等）是最具影响力的现代主义批评者，而该章标题人物希尔顿·克莱默则是最近20年来现代主义最有力的辩护人。阿瑟·邓托的重要性似乎也毋庸置疑（Dr. Geuss向我推荐的当代批评家当中第一人便是他）。而阿多诺则在某种意义上构成邓托基本命题的反题，而且——在我看来——是现代主义理论的最权威的总结者。

其二，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。

在这样一个叙述线索中，一些批评家及其理论必然被排除在外。这可以从以下一点得到辩护：即本书并不自命为一部20世纪艺术批评史。并且，这也是作者的有意所为：为了保持“述行合一”或主题与形式的统一，本书拒绝一种全知全能式的上帝视角，而坚持带有党派性（或有限视角）的现代主义立场。而这恰恰是本书所刻画的最突出特征。

2003年4月30日于老和山麓寓所

目 录

前言 I

导论：什么是现代主义？ 3

一 现代艺术体系与艺术批评的诞生 3

二 现代艺术批评的原则 16

三 回答这个问题：什么是现代主义？ 29

第一章 罗杰·弗莱与形式主义批评 55

一 布鲁姆斯伯里团体 55

二 后印象派画展 59

三 塞尚的工作方式 66

第二章 阿波利奈尔与立体主义批评 83

一 盛宴的年代 83

二 立体主义的蜜月 87

三 现代主义批评理论 94

第三章 本雅明：犹太神秘主义抑或马克思主义？ 107

一 传统艺术：诉诸上帝 112

二 机械复制时代的艺术：诉诸大众 116

三 抛向大海的信瓶：诉诸何人？ 121

第四章 赫伯特·里德的现代艺术哲学 131

一 调和的大师 132

二 现代艺术哲学 140

三 无法调和的对立 147

第五章 格林伯格：现代主义及其怨言 153

一 辩证的转换：艺术史的逻辑 154

二 现代主义：以规矩反对规矩 163

三 后现代：次货的正当性要求 169

第六章 罗森伯格：现代主义还是后现代主义？	181
一 从抽象艺术到行动艺术	181
二 新事物的传统：后现代主义？	190
三 定义与解定义：现代的边界	193
第七章 查尔斯·詹克斯与后现代主义理论	207
一 建筑中的现代运动：现代、晚期现代与后现代	207
二 后现代建筑：语言学抑或语用学？	217
三 风格问题还是生活世界的解殖民化问题？	232
第八章 希尔顿·克莱默：捍卫现代主义	243
一 “后现代”的攻击：精英主义、形式主义、纯粹性与原创的神话	244
二 后现代主义的粉墨登场	263
三 庸人的报复：后现代的代价	268
第九章 阿瑟·邓托：哲学对艺术的剥夺	283
一 哲学对艺术的剥夺：艺术终结论	284
二 “一切皆可，一切皆得为艺术”	292
三 后艺术史艺术：艺术终结之后	301
第十章 阿多诺：艺术对哲学的剥夺	313
一 非同一性思维或否定的辩证法	314
二 自主艺术及其社会功能	316
三 必要的恶：为现代主义一辩	324
结论：无边的现代主义	339
一 也回答这个问题：什么是后现代主义？	339
二 后现代主义批判：哈贝马斯的决定性步骤	347
三 法国新生代的反叛与后现代主义的终结	362
参考书目	375
索引	391



奥林匹亚 1863年 130.5x190cm 布油彩 爱德华·马奈