

您当前所在位置: [首页](#) > [研究](#) > [理论研究](#)

关于《20世纪艺术批评》的对话

2008-8-26 19:04:20 作者: 沈语冰 张晓剑 来源: 中国艺术批评家专稿 人气指数: 54 字号: 【大 中 小】

注明: 未经本站允许, 请勿转载!

摘要: 此书是有感于国内艺术批评理论几乎还是一片空白的情况而作。你知道, 20世纪曾有“批评的世纪”之称。在文学批评中, 自从钱钟书先生率先介绍西方现代批评理论以来, 继作不断。从俄国形式主义到法国后结构主义、女权主义、新殖民文化批评等等, 已成蔚为大观之势。相比之下, 艺术批评就差得太远。艺术批评本为是艺术史的一个重要部分。艺术史当然因为有范景中先生的努力而成一定规模, 批评理论这一块好像还没有人做过。而要想了解西方艺术史, 特别是现代艺术史, 现代艺术批评又是不可或缺的。我的书可能是这个领域里的拓荒之作吧。

张晓剑: 我觉得, 如果把日益功利的社会环境作为背景, 你的学术经历看起来有那么点传奇色彩。你大学读的是国际法, 拿的是法学硕士——你知道这个专业的文凭在今天意味着什么。可是你学术生涯的真正起点却是艺术批评, 这从你总结式的《艺术与哲学: 十年论集(1993—2003)》一书中可以看出。在此书的第一、二部分里, 你收录了书法批评以及当时的美术理论界论战的文章。可见, 你舍弃了法律, 反而把艺术当作了自己的“专业”。我想知道, 你当初是怎么介入艺术理论与批评的?

沈语冰: 说起来既平淡无奇, 也令人唏嘘。跟当时的许多少年一样, 我从小就怀着一个文学梦, 对艺术, 特别是视觉艺术更是情有独钟。我就读的中学是一所极其普通的中学。但它却坐落在以一个响亮的名字命名的路上: 余杭镇太炎路。中学毕业时, 我考出了全县第一名, 浙江省第九名的高分。本来以为国内任何一所名校都会向我敞开大门。不料在体检中因脾脏肿大(幼时因患疟疾留下的后遗症)而遭淘汰。这个刺激非同小可。我的申诉从市招办, 一直上到当时的国家教委。结果是争取到复查的机会。复查算是通过了。但第一批录取工作已经结束。就这样, 我莫名其妙地进入了一所法学院。

那是一所以培养实际的司法人才为己任的单科学院, 而不是一座塑造理想个性为宗旨的综合性大学。那里的氛围根本不能满足我心灵上的饥渴。我的大学七年, 基本上就是自学。在能够通过必要的考试的前提下, 我将几乎所有时间都花在了文学艺术上。就这样, 我结交的师友, 不是作家诗人, 就是书法家和画家。“人以群分”嘛! 我在那样的朋友圈中如鱼得水, 几乎同时开始文学写作, 以及书法与绘画方面的研究。这是十分自然的事, 没有刻意追求。张晓剑: 有意思的是, 你从批评开始踏上自己的学术之路, 而刚出版的《20世纪艺术批评》又回到了艺术上来。可是, 在这中间, 你却花了相当长的时间专注于“现代性”问题的研究, 还出版了专著《透支的想象——现代性哲学引论》。在一般人眼里, 哲学与艺术是遥远甚至对立的两极。那么, 你进入“现代性”, 是出于明确的问题意识, 还是因为那时候——90年代中后期——国内学术界研究“现代性”很时髦?

沈语冰: 我想应该是出于较明确的问题意识吧。我在《艺术与哲学: 十年论集(1993—2003)》的“自序”中曾经这样说: “从我发表第一篇论起, 一个纠缠着我的问题就是: 一种最具传统性质与本质的艺术形式(书法与国画)如何面对现代性转型这一处境? 那些只读过我近期关于现代性的哲学话语的梳理与论证, 以及现代主义批评理论的述评的读者, 可能会对我的这个微不足道的起点表示惊讶。其实, 以传统书法与国画问题起步, 并不是一种偶然的经历。对我来说, 这既是一个亲历的实践问题, 也是一个紧迫的理论问题。因为, 我把书法与国画看作自己可以有所贡献的领域。然而, 正当我沉溺于这些在许多人看来纯属‘个人雅玩’或‘雕虫小技’的爱好中不能自拔之时, 一些个人生活与历史境遇的重大转变, 迫使我重新思考与审查个人癖好与更大的文化关怀之间的矛盾与紧张。这就是我于90年代初关注传统文人与士大夫精英文化如何面对现代化挑战问题的由来。”

张晓剑: 传统艺术和传统文化如何应对现代化的挑战, 这是一个很大的问题, 几乎每个文化人都会有这样的困惑。你的进路比较独特, 从“现代性”研究到西方艺术批评理论, 在旁人看来是绕着圈子——其实是想从更广阔的视野来审视这个问题。假如现在让你用几句话干脆利落地谈我们的传统文化如何面对现代化的问题, 你会怎么说? 你知道, 许多人往往就关心你的结论和基本立场。

沈语冰: 你的意思是让我将平生所思(大部分尚在途中)事先一锅端出来! 这几乎不可能。这样吧: 我试着描述我的大致思路, 暂时不能给出最终答案。在西方, 艺术(美的问题)自从柏拉图时代起就已经跟真理与道德相关。而

最新推荐

- 孙振华: 不一样的收藏
- 女性主义艺术境遇的两难
- 段炼: 批评的要义与问题
- “艳俗艺术”及其他
- 冯博一: “头轻脚重”的身体
- “山水营造——大理山水间艺术造境”
- “奇观”媒体艺术双年展“绘声绘色”即将举行
- 色相”观念影像邀请展即将开幕
- “领升”艺术论坛: 修正与重写——首届中国当代艺术学术研讨会及其外围活动在云南丽江、大理、昆明举行
- 超越市场的陷阱
- 杨卫: 回到语言
- 段炼: 当代批评家速写
- 赵力: 如何形成亚洲艺术市场的“合力”?
- 彭德: 中国美术史研究要有国学积累
- 童话与历史
- 阿多诺也疯狂——“双年展文化工业”下, 矛盾的文化批判性
- 殷双喜: 以心接物
- 反思当代中国艺术史学: 观念嬗变与方法检讨
- “成功画家”很乏味
- 什么是“彻底的合法性”? ——对吕澎回应的回应



在中国，艺术（艺）同样与“道”有着紧密的关联，所谓“依于仁，据于德，游于艺”（或“道—艺平衡结构”）。最终赋予西方艺术与中国艺术以至高地位的，都是它们（即艺术）在揭示真理方面的重要性。此中西相通，这就给了我们一个很好的讨论问题的起点。

由于“道—艺”平衡结构中的“道”的含义可以发生变化。它可以是正统的儒家思想（仁、德），也可以是道家的“道”的理念。然而，不管发生什么变化，传统文人在赋予他们的雅玩以意义（或重要性）时，大都会诉诸“道”。那么，在今天，在面临现代化转型，或现代性社会与文化建设时，这个“道”的含义应该是什么呢？

文化保守主义者会认为这个“道”应该是“新儒家”或“新道禅”。而我则认为，用新儒家学说与新道禅来作为今天中国的规范基础，实属不当，也根本不顶用。这就把我带到了重新论证现代性的规范内容的问题上来。

什么是现代性的规范内容？就是，在现代性条件下，天道人心的基本秩序，以及个人安身立命的新的规范。依据康德—韦伯—哈贝马斯的思想传统，我已经将这个规范内容界定为“五自原则”，即哲学与世界观层面上的自我（主体性）、科学领域的自然（客观性）、实践领域的道德自律与政治自由，以及审美领域的艺术自主。我用整本《透支的想象：现代性哲学引论》（上海：学林出版社，2003年版）来论证这个问题。

在论证了现代性的规范内容后，亦即现代条件下的新的“道”之后，我们就可以来处理在这种新的“道”之下，艺术在其中可以扮演什么样的角色问题了。这个问题将我带向自主艺术及其文化政治之间的矛盾与紧张关系的研究。我用《20世纪艺术批评》（杭州：中国美术学院出版社，2003年版）的整整400个页码（16开本）来处理这个问题。

现在，你已经可以明白我的思路了：要想弄清楚中国传统文化如何面对现代化的挑战问题，先要弄清楚西方传统文化（基督教文化）如何面对现代化的挑战问题。西方现代哲学的全部主题可以被归结为现代性的规范正当性问题。中国传统文化如何处理与现代性的关系问题，说白了，就是西方传统文化如何处理与现代性的关系问题。中国问题并不是史无前例的。聪明人与傻子的惟一差异只在于：前者从模仿中学习，后者则总认为自己是天下独绝，要“摸着石头过河”。

张晓剑：可是，文化保守主义者会说，你所说的规范性内容是从西方思想传统里得出来的，你在这样说的时已经预先设定了现代性的普适性——当你说要模仿时，更是表露了这一点。也就是说，你是在用人家的东西来要求我们。但是，现代性方案的普适问题其实是需要论证的，文化民族主义—保守主义者正是在这一点上纠缠不休，并因此把目光转向本国的传统文化，想从中寻找资源。我记得你在《透支的想象》的最后也曾提到，哈贝马斯所说的“未完成的启蒙方案”究竟是否只是一种“地方性经验”？你在那里没有太多展开。哈贝马斯走的是预设主义的路子——这其实是从康德而来的，从预设而来的规范往往导向普遍主义，但在今天追求多元的语境下，普遍主义正受到质疑和批判。就现代性而言，人们会问，难道不存在另一些可能的“现代性”？而我们又该如何看待这样的问题？

沈语冰：问得好！这确实是文化的保守主义—民族主义者经常纠缠不清的问题，在我看来，恰恰也是他们没有资格谈论“现代性”的理由。因为，现代性，从它诞生的那一天起，恰恰以摧毁地方性与本土性为最大的特点。我曾在《20世纪艺术批评》中概括韦伯的观点指出：“马克斯·韦伯 [Max Weber] 在现代社会思想中始终是个核心人物。他的祛魅了的世界是建立在在对神秘的与充满了魔力的思维的拒斥，以及将宗教驱逐到社会结构的边缘的基础上的。科学与哲学理性取而代之。逐渐地，在技术影响与实用要求下，这些理性被体制化了。共同体的内部联系被建立在带有通过等级安排的体制的国家组织的基础上的外部关系所驱逐。形式的理性具体地体现在日益增长的行政网络，而这种网络也已经官僚化了。认知理性在习惯与司法的理性中寻找了其拓展。工具的一实用的理性则将信任导向对自然资源的最大剥夺。在这种系统中，自我推动的生产是一种最主要的价值。相应地，高级的（精英的）价值也相应地确立起来。专家与知识分子是这些价值的承担者。地区性的与民族的障碍在国际市场的价值面前崩溃了。共存的民主价值与财富生产的增长，产生了社会的原子化与黑格尔所说的分裂现象——私人与公共生活的分裂。物质主义的增长以及商品经济的不断增长的支配力量伴以人类关系的痛苦的物化。”

请注意韦伯所说的“地区性的与民族的障碍在国际市场的价值面前崩溃了”，这是现代资本主义市场经济的必然规律，除非不搞市场经济（就像过去关门锁国时那样），否则，我们就无法确保国际市场所需要的国际价值不会摧毁本土价值。

韦伯所说的现代性的“权威”来源——相当于我们现在所说的现代性的正当性（或合法性），也是以祛除传统的长者权威与宗教领袖的“奇理斯玛权威”为代价，而代之以理性的权威，亦即诉诸人们的理性商讨的权威。在这个意义上，现代性也就意味着一种超越了传统的非理性权威（所谓“天道”等等）才有可能出现。

在另一个层面上，即元话语的层面上，我也已经在中文语境里第一次十分清楚地论证了价值相对主义者的失败。我在《20世纪艺术批评》的一个注释里解释道：

当然，中国当下社会之可否适用现代社会学的术语加以描述与理解，尚是一个可以争议的问题。因为以西方现代性社会为分析对象的现代社会学，本质上是对现代性社会结构及其运作模式的描述与理解。相比之下，中国社会是一个尚未完全分化的社会（试想一下那些基本上仍处在“社会”领域之外或十分边缘的乡村“共同体”），而在已经分化或正在分化的城市社会中，社会（作为个人之间相处的机制）、文化（作为意义来源的符号系统）以及个人（作为生命的基本单元与社会、文化的中介）仍然是一种不十分明确的独立领域。文化，在中国也是一个不清不白的概念。这里不是指各种不同的文化资源的相互冲突与矛盾（例如来自中国传统精英阶层的儒家与新儒家价值观与意识形态、来自现代西方的马克思主义意识形态，与来自民间的各种民间信仰，构成了各种亚文化系统），而是指文化（及其各种亚文化）的“意义赋予”功能，在中国是否已经确立起来，仍是一个问题。黑格尔所说的“分崩离析”、韦伯所说的“诸神不和”以及贝尔所说的“文化矛盾”固然是西方社会的现代性问题，但是，如果不过分地加以夸张，人们仍然可以从西方的现代性文化矛盾与冲突中，看到每一个时期占主导地位的文化。而对于20世纪的中国社会历史，人们却可以问：哪一种亚文化在一个既定的时期中起主导作用（除了50年代这样的例外），从而既



赋予个人的安生立命以意义，同时又赋予一个社会以起码的整体感？要说“分崩离析”，没有哪个社会比现代中国更甚。上述两点（即社会的未分化与文化的分崩离析）又与个人（或个性）的问题密不可分。在西方，个人（或个性）的概念与意识的概念或反思（自我意识）的概念密切相关。我们不用去争论中国的广大乡村共同体当中的农民是否具有个体自我意识，即便在广大的城市，又有多少人获得了真正意义上的自我意识？因此，中国社会与历史之是否可以直接套用西方社会学与西方史学来加以描述与分析，确是一个问题。但是，这并不是说，对中国社会与历史现象的理解，需要一种完全不同于西方社会学与史学的概念系统，从而为各种形式的保守主义提供口实（保守主义者当然十分乐意看到我的上述分析），而是说，我们至少可以通过对西方社会科学的参照，获得对于中国社会的自我理解。舍此而外，我们难道还有别的获得自我理解的办法吗？但是，保守主义者会说，这一论辩充其量只有方法论的意义，而没有价值论的意义。确实。从价值论上讲，人们在这个问题上会陷入永恒的相对主义与普遍主义之争。而这一争论虽然很少直接结果，它却间接地将胜诉判给了普遍主义一方。因为双方的争论本身，已经预设了这样一个前提：即争论如果要有意义，那必须有一个这些争论的过程与结果可以得到检测的机制。相应地，它也已经预设了这样一个前提：双方的争论，作为理论或甚至作为意见，可以内在地被纳入到个人的学习过程，正是通过这一学习过程，个性才得以社会化；从而进一步预设了社会的分化等一系列概念，以及西方现代社会学诸概念。一步步地，争论被导向普遍主义的胜利。因此，保守主义者除非遵循解构主义与反理性主义的一般理念（即反对争论会有意义这一前提；在解构主义者看来，争论是纯粹的游戏，没有任何意义），否则，他就在这场有关相对主义与普遍主义的争论中输定了。这就是德里达最担心的事情。

张晓剑：很精彩！你这么随手从自己的书中挑出话来应答，正说明了你自已一贯所要求的，就是很注意写作与我们现实语境之间的关联，即使在做艺术批评研究时也不忘这一点。你这部《20世纪艺术批评》从装帧到内容都显得特别厚实，书里边引用了大量第一手的外文资料，还被中国美术美院列入75周年校庆20种丛书中的4种礼品书之一。你曾在《十年论集》的序言里说了一句挺狂的话：《20世纪艺术批评》所写的十大批评家可以被遗忘，而我的“前言”与“导论”将会因此而不朽。并列举了六个未遇挑战的方面。显然，你很看重这部心血之作，你自己觉得此书的最大价值是什么？或者说，在你的意愿里，你想让它起到什么样的作用？

沈语冰：此书是有感于国内艺术批评理论几乎还是一片空白的情况而作。你知道，20世纪曾有“批评的世纪”之称。在文学批评中，自从钱钟书先生率先介绍西方现代批评理论以来，继作不断。从俄国形式主义到法国后结构主义、女权主义、新殖民文化批评等等，已成蔚为大观之势。相比之下，艺术批评就差得太远。艺术批评本为是艺术史的一个重要部分。艺术史当然因为有范景中先生的努力而成一定规模，批评理论这一块好像还没有人做过。而要了解西方艺术史，特别是现代艺术史，现代艺术批评又是不可或缺的。我的书可能是这个领域里的拓荒之作吧。除了有助于理解西方现代艺术史，我当然还希望此书对于中国当代艺术理论研究与创作，也能发挥一定的借鉴之用。它必然会影响21世纪的中国当代艺术理论与创作思路。对这一点，我有充分的信心。

张晓剑：在这部书的前言里，你非常痛快地表露了自己对后现代主义的批判态度，尤其指出了中国社会的“前现代性”与后现代主义之间“时间扭曲”式的契合，挑明了国内文化保守主义者、新左派对后现代主义资源的误用或者“别有用心地利用”——我想我只能用这陈辞滥调来概括，这些都很有启发性。你特别想说明中国不可能绕过现代性而跃入后现代性，后现代主义也并非中国艺术的方向。可是，我们得承认，“时间扭曲”已是现实，西方思想资源正以时间上高度压缩的形式——可能也是错乱的形式——汹涌而至，在此情况下，我们还有可能像西方那样按部就班地进行下去吗？能有一个理想情境，让中国艺术能先从现代主义开始，然后再走向后现代或其它？我的意思是，我们如何面对这种建构还未完成就要被解构的尴尬命运？

沈语冰：这是一种思维上的误区。有“时间扭曲”的既然是西方思想资源，那就不应该成为我们自己的思想与行动的“扭曲”的理由。因为我们应该还有“反思”这一层：即对“被扭曲了的西方资源”的重建与重新利用，而不是简单地拿来。

你说“时间扭曲已是现实……在此情况下，我们还有可能像西方那样按部就班地进行下去吗？”我则认为，永远存在着这样的可能性！艺术不是搞经济，或是搞科学发明，需要具备一些必要条件，在这些条件不具备的情况下，几乎没法搞。艺术与其他事物的最大差别之处在于：其他事物可能是必然条件下的产物，而艺术却总是偶然的产物。绝没有艺术史的逻辑必然性这回事。

如果我们能接受这个前提，即艺术不是逻辑必然性的产物（换言之，艺术品不是一个接一个安排就绪的鸽洞，而创作艺术品也不是去填充一个接一个必然性的鸽洞），那么，说后现代主义成了中国当代艺术的命运的说法就不可能成立。

现代艺术（或艺术的现代性）是对西方社会现代性的一种批判与反思，同时也是对后者的调校与建构（理想类型）。这样，我们就可以理解，中国当代艺术，本质上与西方现代艺术应该没有什么差别（当然，我指的是观念上与意指上，而不是具体的形式与材料上）。因此，中国当代艺术之一下子走到前卫艺术与后现代主义，不是什么逻辑使然，而只是中国艺术家的任意所为，而且，在我看来，是一种坏的任意性：中国艺术家对自己的历史境遇缺乏反思与自我意识。

张晓剑：过去在界定现代主义时，总是将其看作是单纯的文学、艺术运动，往往就艺术而论艺术，最多再翻出一点社会、思想背景作为点缀。而你在本书中提出要从一个远为开阔的视野，即“现代性的视野”里“重新审定现代主义”，而且提出了现代主义与现代性之间的辩证关系，这是特别有意义的。你是怎么展开这个论题的？

沈语冰：是的。这是一个长期误导人们的观念，即认为现代主义是始于塞尚、格罗皮乌斯和乔伊斯的文学与艺术运动，是对工业资本主义理想的赞美，并且，已经随着工业资本主义的结束而终结。殊不知，从一开始，现代主义就更是对于工业资本主义的反思与批判！因此，单纯地讲现代主义文学与艺术，这个问题说不清楚。非得放到现代性的视野下，才能明白，现代主义（或审美现代性）其实是对于现代性（或社会的现代性）的一种复杂态度，其中既有对于现代的东西（如“新”、“速度”）的赞美与崇敬，更有对于现代的其他一些方面（如“异化”）的反思与批判。

在中文语境里，还有一个更为可笑的错误，就是认为现代主义就是现代性，都秉承了现代性的诸多罪恶（例如“征服自然”、“役物”、“进步论”、“欧洲文化中心论”、“同一性”、“国际主义”、“以科学代宗教”、“工业化、机械化”、“大都市化”等等），参河清：《现代与后现代》，中国美术学院出版社，第437—438页。事实是，国内后现代主义者的振振有词，依赖的是这样一个靠不住的逻辑等式：现代主义等于现代性（大前提），而现代性因其强调“人是万物的尺度”、“进步的凯歌”、“神圣的个人”、“新的崇拜”而已经过时（小前提），因此现代主义已经过时（结论）。

我在《20世纪艺术批评》一书集中批判了这两种错误的现代主义观，并且提出了自己的观点：“唯当现代主义被视为对现代性的审美反思与批判时，现代主义才不至于被理解成一种单纯的风格或艺术运动（因为是一种风格或艺术运动，因此，与一切风格与艺术运动一样，它总会过时）。也只有在现代性这一更广阔的上下文中，现代主义/后现代主义之争才获得了一个更为具体的语境（除非现代性已经终结，否则人们就无法相信正是对现代性做出审美反思与批判的现代主义也已经终结）。”

最终，我这样界定现代主义：“现代主义是从现代性内部成长出来的一种文化机制，其客观条件是现代市民社会与公共领域的兴起与发展；也是现代性内部一种持续地反思、批评并调校现代性当中那些令人不可欲的侧面的哲学、社会文化与艺术思潮。一方面，现代主义为现代性提供动机并赋予现代性以自我更新的活力，另一方面，它也不断质疑现代性目标的任何一种可能的偏离，并使现代性回到理想的或可欲的状态。其基本原则是自我批评或形式限定原则（即在高水平质量标准的前提下强调‘以规矩反对规矩’的形式或质量的重要性）与党派原则（即对既定状态下的临时合理性与有限视角的坚持与强调）。”

理所当然地，只要现代性尚未完成，那么，作为对现代性的反思与批判文化形态的现代主义就不可能终结。

张晓剑：借助现代性这个大的视野，你把现代美学史理解为一部“艺术自主论”的衍变史，从而，如你所说，你的研究“预示了对‘艺术自主论’的全面的思想史与美学史研究”。从思想史的大背景来论述艺术问题，这是别开生面的。不过，是否也有危险，就是由此而削弱了艺术批评本身的研究？或者陷于“主题先行”，失去对问题丰富性的把握？

沈语冰：如果我们把现代性理解为社会现代化与文化现代性的分化过程；文化现代性又理解为专家文化从日常生活中分离出来的过程，并且，专家文化又经历着一个科学理论、正义与道德论证，以及审美话语的分化过程，那么，你就能明白，在现代性视野中，最重大的美学问题应该是艺术作为一个价值自主的领域，如何与真理论域与正义、道德论域彼此相对独立，同时又相互关联的问题。这就是我说我将现代美学史理解为一部“艺术自主论”的衍变史的意思。

确实，自从康德总结了现代美学以来，我看不出这样看待现代美学史的理由。康德的美学就是一次对于审美领域的相对独立性主题的艰难论证，其后，美学史可以说是对于康德的不断的调整而已。正如我在《20世纪艺术批评》里所说的那样：

“大体上，人们可以沿着德国思想史的路线，将始于康德直至本雅明-阿多诺的美学思想，刻画为一种艺术自主论的衍变史：在康德与席勒那里，艺术成为自主的领域，但是，艺术始终没有脱离道德与真理，而是处于道德与真理的桥梁地位。随后，浪漫主义决定性地美学导向唯美主义，将艺术完全导向审美的一边。然后，尼采与海德格尔又将艺术完全导向真理的一边（当然，在尼采那里，“真理”只是权力的修辞，而在海德格尔那里，真理则代表了存在的敞开）。只有等到本雅明与阿多诺出现，艺术理论才回到审美与真理（或道德）的重新整合状态。”

当然，这只是我的下一步书（即《艺术自主》）的一个初步的工作方案（或概念框架设计），而不是详尽的写作提纲。因此，无论如何，它也不可能被弄成“主题先行”，或过分着意于主题却忽略了美学史的丰富性。更何况，我将要写的不是是一部“美学史”，而是美学史其中的一个观念的历史（或主题史）。

张晓剑：我想，你的这部《20世纪艺术批评》和计划中的下一部《艺术自主》都试图深入到现代美学的硬核。我觉得这样的工作将有助于我们理解许多问题，澄清一些基本概念，像你前面说的对“现代主义”的界定，还有，特别是对“现代主义”、“前卫艺术”、“后现代主义”所作的范畴性区分，都非常重要。能否再来谈谈你对这些范畴的理解？西方的艺术批评理论界对此是否有基本的共识？

沈语冰：确实，在西方80年代出版的两部划时代的巨著之前，这些概念（特别是前两个），即使在欧美也存在着严重的混乱。那时，“现代主义”与“前卫艺术”仍然是两个几乎可以互用的术语。但是，自从德国哲学家和美学家彼得贝格尔 [Peter Berger] 的《前卫艺术的理论》一书出版后，这两个术语就被严格地区分开来。而在德裔美国艺术批评家胡伊森 [Huyssen] 的杰作《大分裂之后：现代主义、大众文化与后现代主义》出版后，“欧洲前卫艺术”（以杜桑为代表）与“美国后现代主义”（以沃霍尔为代表）也得以严格地区分开来。

在《20世纪艺术批评》中，我主要依据贝格尔与胡伊森的理论，可能是在中文语境里第一次较为清晰地界定了现代主义 [Modernism]、前卫艺术 [Avant-garde]、后现代主义 [Postmodernism] 这三个概念。

我对现代主义的界定有如上述。我对前卫艺术的界定直接借用了贝格尔的高度原创性理论：即前卫艺术（或贝格尔所称“历史前卫艺术”）主要是指达达主义、早期超现实主义以及苏俄前卫艺术，其要旨在于反对现代主义的高度自治，强调将艺术重新整合到生活中去。而我对后现代主义的界定则是：

“后现代主义是一场发生于欧美60年代，并于70与80年代流行于西方的艺术、社会文化与哲学思潮。其要旨在于放弃现代性的基本前提及其规范内容。在后现代主义艺术中，这种放弃表现在拒绝现代主义艺术作为一个分化了的文化领域的自主价值，并且拒绝现代主义的形式限定原则与党派原则。不仅如此，它还拒绝前卫艺术激进批判的乌托邦精神。其本质是一种知性上的反理性主义、道德上的犬儒主义和感性上的快乐主义。”

在此基础上，我将这三个术语的范畴性区分表述为：

“当代艺术中大量新的艺术样式，有些属于现代主义的范畴，当它们坚持艺术作为一种分化了的文化领域的相对自主，同时，坚持形式限定（或视觉质量）的概念与党派性（或意识形态原则）的时候。而当它们放弃艺术作为相对

自主的领域的观念，并致力于‘反分化’，取消形式自律，却坚持艺术作为社会的异在力量的批判性的时候，它们就不再是现代主义，而是前卫艺术（如达达主义与早期超现实主义）。再进一步，当它们既放弃了艺术自主原则，也放弃了艺术的异在性原则的时候，它们就成了后现代主义（特别是美国式的后现代主义）。”

概念混乱，望文生义，或者对西方经过许多学者与思想家艰苦努力才得到厘清与界定的概念作似是而非的、业余水平的理解，实在是中国学术界（特别是艺术理论与批评界）最大的恶疾。直到今天，国内艺术批评界仍然无视现代主义、前卫艺术与后现代主义的范畴性区分，指着国内乱轰轰的所谓“先锋艺术”说：“这是现代艺术！”我已经在《艺术与哲学：十年论集（1993—2003）》中指出，这种做法可能出于要为国内一切“先锋艺术”辩护的慷慨大度，却犯了智性错误。将中国的“先锋艺术”一股脑儿地称为“现代艺术”并为之辩护，不仅不能做到真正的辩护，反而因为混淆视听而遭来全盘的恶意。

张晓剑：无论是学理上的谈论还是艺术批评的实践，都应该从澄清基本概念开始，介绍和评价西方的艺术批评家，仅此而言，我就觉得像你这本书特别有意义。这其实也正是理论工作的价值所在。正像你前面所说的，我们的艺术家还有一些批评家对后现代主义的欢呼只是一种非反思的反应，其实忽略了许多问题。尤其是，对自身现实处境的认识模糊不清——这几乎是一个政治问题，盲目地以后现代主义为根据，想当然地以为简单地重拾本土资源、逃向温暖的传统就可以避开“现代性”问题，等等，特别明显。就跟你当年毕业后舍弃本专业而投身艺术与哲学、多年来坐在纯净而又充实的书房里埋头学问一样，你对现代性问题的研究，特别是用它的规范性内容来映照中国“尚未开始现代性方案”这一现实，并以此来说明我们所面临问题的紧迫性，在我看来，也有那么点理想主义的色彩，因为这意味着要应对来自各方——新左、文化保守主义、还有其它各种各样的后现代主义——的理论挑战，可以说四处伏敌。你怎么看待自己在理论上的这样一种努力？

沈语冰：在回答你的问题之前，让我先引用一段美术批评家贾方舟先生的话。他说：“在中国，由于长期的对外封闭，学术界对西方艺术批评近一个世纪的发展几近一无所知，批评自身的学科建设更是无从谈起。改革开放以后，批评家顺应时代的需要匆促‘上阵’，并无足够的理论准备。面对许多新的问题，还难以做出系统的理论阐释，所沿用的方法也是陈旧的、被庸俗化了的社会批评方法。随着对外开放的日渐深入，国内一些有外语能力的学者和艺术理论家首先接触到西方的一些艺术史和艺术学的学术著作，并专注于这一方面的研究和翻译，在批评理论的自身建设这个薄弱环节上开始了他们的工作。”

他的话可以说概括了国内美术理论与批评界的共识，而我的书则是对我们的共同处境的回应。

上星期我在浙大玉泉校区做过一个有关“现代性的规范内容”的讲座。有听众在提问中也问到了我的现代性的规范方案是否太理想主义，不具有现实性？我的回答是：理论研究应该也可以多元化。我们可以有为了解决具体问题而从事的试错性尝试，也可以有为了“映照”（如你所说）现实的匮乏而从事的理想类型的建构。眼下关于“欧洲现代性”、“第三世界现代性”与“中国现代性”的话语铺天盖地，说明我们对于现代性的经验主义研究并不缺乏。但是，这种研究有一个致命的缺点，那就是，到头来，一切扭曲与歪曲、曲折与反复都成了“合理的”：凡是存在的都是合理的嘛！中国为什么会走上名义上的“共产主义”、实质上的民族主义（或国家主义，nationalism）的现代性？这条道路是一种正确与合理的选择，还是扭曲与错误的选择？对诸如此类的问题该如何判断？

如果我们没有一种关于现代性的规范内容的论证，那就不可能对此做出判断，一切都得交给“摸着石头过河”的瞎子与愚人逻辑！我早就说过，聪明人善于学习，愚人则总认为自己是天下独绝！其实，欧洲现代性的经验在西方已经发生了至少三百年，关于现代性的规范论证也至少已经积累了三百年。只是我们对西方的成功经验与失败教训熟视无睹，我们才会一而再，再而三地犯错误。

我们今天总结昨天所犯的过错，郑重提出现代性的规范方案，是为了明天的人们少犯错误。然而，遗憾的是，由于我们的理论工作落后，更由于大量别有用心知识分子的蛊惑宣传，国内知识界（包括大多数在校大学生）仍然处于错误观念的笼罩下。比如眼下盛行的民族主义（或国家主义）。民族主义是一种诞生于19世纪的、现代性的后进国家用来对付发达的现代性国家的意识形态。过去，作为现代性的后进国家，我们拿它来对付先进国家的某些意识形态（如帝国主义、殖民主义），可能还不失为一种能起到短期效用的武器。但是，即便在当时，它也只是治标不治本的手段。而在今天，这种思潮却只能障人眼目，使人看不到西方现代性的真正本质——个体主体性，即对个人自由权利的尊重。极端地漠视个人权利与自由，将个人的一切交付“国家”、“民族”，不仅不利于中国走向真正的现代性，反而会使中国一再付出惨重的代价：永远落后于西方！以落后的意识形态对付落后的意识形态，其结果只能是永远的落后！！！！

编辑：郑荔

>> 相关文章

■ 关于《20世纪艺术批评》的对话

更多>>

最新新闻

- 中国绘画史上的现代艺术实验
- 关于西方后现代时代艺术状况的研究
- “参议院受到了反叛” (2)
- “参议院受到了反叛”
- 性别在燃烧
- 段炼：烂译美术理论 (3)
- 段炼：烂译美术理论 (2)

最新评论

暂时没有评论！

评论区域

用户名: 密码: 验证码: 268737 匿名发表评论

【温馨提示】

请您在留言评论时：尊重网上道德，遵守《全国人大常委会关于维护互联网安全的决定》及中华人民共和国其他各项有关法律法规；尊重网上道德，遵守中华人民共和国的各项有关法律法规；承担一切因您的行为而直接或间接导致的民事或刑事法律责任；艺术批评家网站留言板管理人员有权保留或删除其管辖留言中的任意内容；您在艺术批评家网站留言板发表的内容，艺术批评家网有权在网站内转载或引用；参与本留言即表明您已经阅读并接受上述条款； 不良留言举报电话：010-11000000



[关于我们](#) | [联系我们](#) | [诚聘英才](#) | [广告服务](#) | [版权说明](#)

Copyright © 2008 ysspj.com Corporation, All Rights Reserved 艺术批评家网 版权所有 京ICP备09067419号