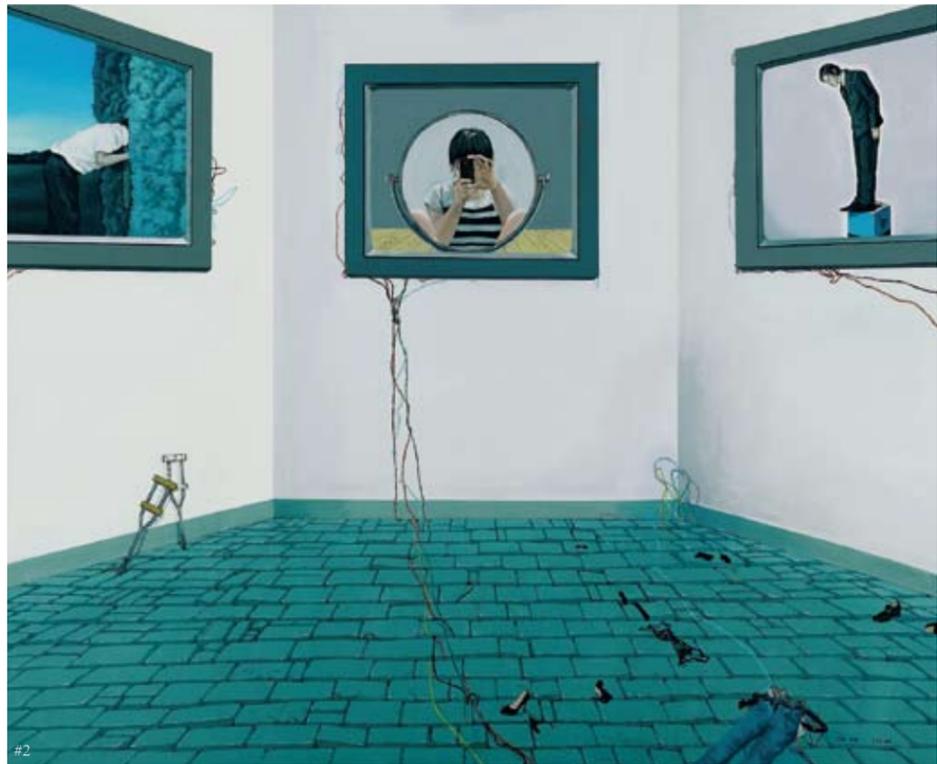




#1



#2



#3

形式主义的重申： 沈语冰的近期及其翻译

Formalism Reiterated: Shen Yubing's Recent Book of Translations

鲍栋 Bao Dong

离2010年底收到沈语冰先生的近作《艺术学经典文献导读书系·美术卷》（北京师范大学出版社，2010年版）已经有一年多时间了，却迟迟没能写出书评，除了耽于俗务且生性散漫拖拉外，还有一个值得一说的理由是，评论此书的人得面对多重两难处境。一是，对于中国读者来说，很难在学科视野及评价标准的基础性与前沿性之间做出选择。对于一本教材而言，它讲述的显然并不是通常意义上的基础知识，在我们薄弱的艺术学学科状况下反而显得非常具有前沿性，很多文章都是第一次以中文出现；但另一方面，就世界范围，起码英语学术圈的范围而言，那些新译的文献所讨论的问题又是极具基础性的，即便是那些尚健在的作者也都早已是西人耳熟能详的学科泰斗级人物了。

其二，常见的教材编选都会强调其选择的“客观性”与包容性，但这本书并不强调那种不偏不倚的知识，而是一再地——通常是在导论与文章的导读中——强调编选者的学术倾向。其倾向可以概括为：以现代主义为坐标，以形式主义为线索。书中关乎这一线索的文章大多来自沈语冰先生自己的翻

译，而实际上，我们也没有多少选择，因为经常的情形是，沈语冰就是这些文章唯一的译者。

以上这些理由使得我不能把它当成一本普通的教材，而我又没有足够的力量去评论沈语冰在编选中所呈现出来的整体学术构建，总之，在《艺术学经典文献导读书系·美术卷》这样朴素的书名之下，我读到的不是一般意义上的，例如高校里流行的那些教材，我更愿意把它视为沈语冰先生研究性翻译工作的一个纲要。

实际上，这个纲要早已被付诸行动了，弗莱的两本书《塞尚及其画风的发展》（广西师范大学出版社，2009年版）、《弗莱艺术批评文选》（江苏美术出版社，2010年版），以及格林伯格的《艺术与文化》（广西师范大学出版社，2009

年版）都相继翻译出版，已经受到学界的瞩目和讨论。这个纲要也正在延展下去，还有很多无法绕过去的作者的重要专著或文集正在翻译中，沈语冰和他的翻译研究团队正在完成整个学科的基础文献的建设工作。这一系列工作除了学科建设——国内的艺术学虽然已经升级为一级学科，但依然缺乏牢靠的学科性——意义之外，对于正在发生的艺术实践，包括创作与评论也有其深意。

以2011年刚刚出版的施坦伯格的《另类准则：直面20世纪艺术》（江苏美术出版社，2011年版）为例，在沈语冰先生的译介之前，艺术圈并不知道这位如此重要的艺术史家及评论家的存在。人们知道潘诺夫斯基、贡布里希，虽然可能对“图像学”与“图式与修正”到底是什么并不非常清楚，但人们毕竟还算熟悉这些名字与概念。人们也知道罗杰·弗莱与格林伯格，虽然对他们的理解有些狭，但总归知道他们的影响力与大致思想（经过沈语冰的系统译介与注释，这些情况正在好转）。而对于曾经获得“人文科学奖”（即后来的克鲁格奖）的施坦伯格竟然一无所知。或许，这可以归咎于他并没有哈佛、耶鲁或哥伦比亚等一流名校的教席，因而少了那种一望便知的“知名度”，但一个不可回避的原因是：我们实际上对形式主义的发展并不怎么了解。

实际上，作为艺术评论家的施坦伯格，其最重要的贡献就是率先批判格林伯格的形式主义，其“另类准则”即是出于此处。显然，在很长一段时间内我们对此几乎是一无所知，那么我们对形式主义的理解的质量就可想而知了。即使是从上世纪七十年代末八十年代的“形式美”讨论算起的话，大陆艺术圈重拾“形式主义”这个词也已经有30年了，但不管是在理论层面还是实践层面，对这个概念的理解都相当平面。尤其糟糕的是，“形式”经常被理解为只是一种表面文章，甚至在它的拥护者那里也是这样，连吴冠中这样的先行者也难免显露出这种意识，如“形式美”这个概念所暴露出来的，“美”才是关键，而“形式”则只是外表或途径，这依然落入了本体论美学的臼。而在八十年代美学热中，人们对“美”的关注也是要远远超过“形式”，李泽厚流传甚广的“积淀说”就是在拼命解释“美”或“意味”的来历，却不去面对“形式”这个概念，这种思辨美学并没有抓住问题的实质。何况，“艺术是意味的形式”这个说法本来就是克莱夫·贝尔对弗莱形式主义思想失之简单的处理。而对“形式主义”的批评则更是不得要领，不论是社会主义现实主义，还是浪漫化的批判现实主义，或者是伪装成“文化政治”的后现代的

现实主义，它们对形式主义的批判经常是建立在种种误解之上的。

种种问题几乎都可以归结为没有认识到形式主义作为一个历史维度，是绝对不能作口号化、教条化处理的，否则我们只能在那种非此即彼的——要形式主义，还是不要形式主义——怪圈里打转。形式主义的历史维度相当开阔，比如，弗莱与格林伯格之间就有非常重要的差异，而他们各自在不同的阶段又有着很多变化；再比如，对形式主义的真正的反思与批判已经成为了形式主义的鲜活“遗产”，更确切地说传统的一部分，正如施坦伯格对格林伯格的反思。

书名中的“另类准则”即是施坦伯格批评格林伯格的著名文章的标题，然而读完这本书（包括沈语冰先生的长篇译后记）的人肯定能发现，与其说施坦伯格是在批判形式主义，还不如说，他是在把形式主义从某种教条中拯救出来。甚至，他是我读到的形式分析方法最精妙的使用者之一，文集中最长的选文是他对毕加索作品的研究，在其写作中，施坦伯格的开放的形式分析方法是拒绝其他的研究途径的，比如作为20世纪艺术史的另一条方法传统的图像学。反过来，他的著作也证明了一种开阔、深入的艺术社会史研究与一种细致、确切的艺术形式研究之间，并不是互相排斥，而是彼此需要的。

- #1 迟暮—凝 布面油画 刘玉洁
- #2 迈进成人的丑陋世界 布面丙烯 谢莉斯
- #3 第一把“胶”椅 油画丙烯 韩建宇



电台 中国水墨 何剑

当艺术的文化政治性似乎已成为“毋庸置疑”的共识，当视觉文化研究看起来已经取代了传统的艺术史研究，当艺术家、评论家与艺术史学者陷在漫无边际的政治正确性之中，当艺术史据说早已超越了形式主义的今天，形式主义的价值恰恰被人们低估了。因为，实际上人们是把形式主义的意义狭窄化了，切断了它与那一整套思想及制度论述的关联，而仅仅将它的皮毛当作了攻击的标靶。而替代形式主义的东西，比如那种千篇一律的种族、性别与阶级的分析，可能比那些形式主义的皮毛还要枯燥乏味。在这种状况下，反而要回到形式主义，即便不是回归，也是重申。

尤其是在中国当代艺术圈整体状况下，再怎么强调形式主义的那些纲领都是不为过的。在国内许多人那里，当代艺术总是被狭隘地等同于一种社会批判的艺术，而社会批判又经常被狭隘地处理成政治揭露与控诉；要么当代艺术依然被当成了反映论或表现论的艺术，似乎“看懂”作品就是找到了它的社会的或心理的内容。这些症状很大程度上是形式主义及现代主义在中国的发育不良所致，我不禁去想，如果八十年代就有人把施坦伯格的这些文章翻译过来，情况会不会好很多？起码能够让人们了解形式主义理论的丰饶与辩证性。而既然我们并没能把握住这个可能的历史机遇，那么现在重新回到形式主义，把它们真正地嚼透消化，就是非常必要的了，特别是在艺术理论与批评的范畴——在这样的语境下，沈语冰先生的一系列著述及翻译工作已经构成了一种批评之批评。

确实，他毫不掩饰对艺术批评现状的不满，在多次赞叹施坦伯格精妙的形式分析的同时，沈语冰先生的译后记就不只一次的抱怨“视觉文化研究”的粗陋与浅薄。不过，这里却有着田忌赛马之嫌，拿施坦伯格这样的一流写作与那些末流的“视觉文化研究”做比较，结果可想而知。不过，本文正好

可以借机为“视觉文化研究”做些辩护。

与字面上看起来的不一样，“视觉文化研究”与源于伯明翰学派的“文化研究”并不是一回事，相对于后者的马克思主义背景，前者在很大程度上是从艺术史内部发展出来的，它借助于别的理论领域改变了传统的艺术史研究过于封闭的方法论，并拓展了艺术史研究的范围。不管怎么说，“视觉文化研究”并不是艺术史敌人，即使它实际上挑战了传统艺术史的地位，但艺术史在这种挑战中所做出的调整，如新艺术史的呼声，却是值得期待的。而如果往前追溯，艺术史在其德奥传统中本来就是文化史的一部分，里格尔、沃尔夫林等“形式主义”的奠基者都属于这一传统，他们对“形式”关注的背后总有着宽阔、宏大的文化视野——某种意义上，这正是“视觉文化研究”试图复活的传统。当然，必须承认任何东西变成了潮流就注定会出现流俗，“视觉文化研究”也概莫能外，而能够避免使它仅仅成为一种“理论叫嚣”的，可能正是那些能有效切中问题的艺术史研究方法，其中就包括形式分析。

一般而言，学术翻译工作并不是影响现场的艺术实践的最直接途径，但其基础性在长时段来看却是决定性的，何况沈语冰先生的工作向来有着针对性。当然，学术研究与理论思考并不能决定，也不必去决定艺术实践的方向，但是前者所提供的知识氛围与其所达到的知识水准肯定与同时代艺术的方向与高度是息息相关的，那么，因为有了沈语冰先生的工作，我们有理由对这个时代的艺术期待更多。



彩色的植物·冬 布面丙烯 120×150cm 2011年 王新福