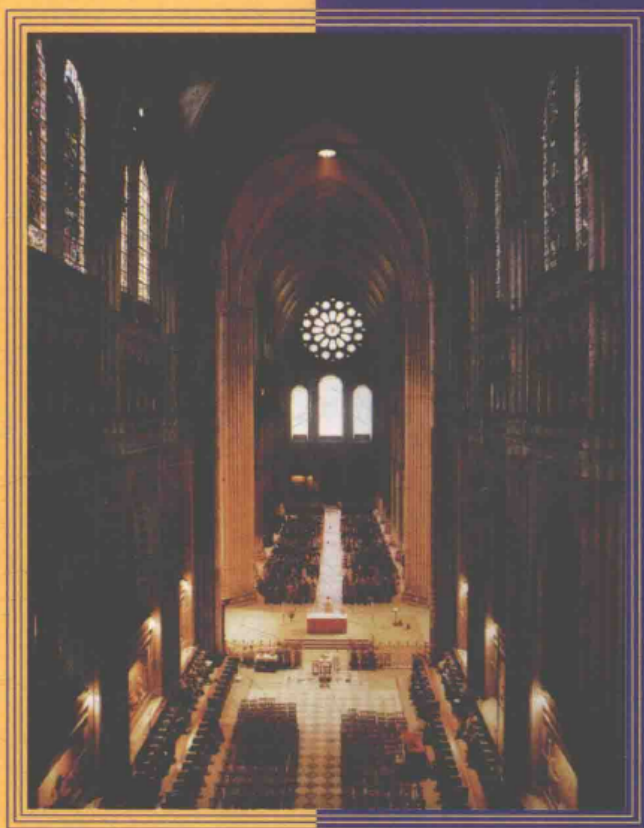


美术鉴赏 与批评



孔新苗

主编



山东教育出版社

美术鉴赏

与

批评

孔新苗

主编



山东教育出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

美术鉴赏与批评 / 孔新苗主编. — 济南: 山东教育出版社, 2018

ISBN 978-7-5701-0323-2

I. ①美… II. ①孔… III. ①品鉴 ②美术批评
IV. ①J05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 201014 号

MEISHU JIANSHANG YU PIPING

美术鉴赏与批评

孔新苗 主编

主管单位: 山东出版传媒股份有限公司

出版发行: 山东教育出版社

地址: 济南市纬一路321号 邮编: 250001

电话: (0531) 82092660 网址: www.sjs.com.cn

印 刷: 济南龙玺印刷有限公司

版 次: 2018 年 9 月第 1 版

印 次: 2018 年 9 月第 1 次印刷

开 本: 880 毫米 × 1230 毫米 1/16

印 张: 13.75

字 数: 340 千

定 价: 78.00 元

(如印装质量有问题, 请与印刷厂联系调换) 印厂电话: 0531-86027518

目 录

美术鉴赏、批评与当代文化

第一编

第一章 美术鉴赏、批评的视角与实践（002—026）

第一节 鉴赏与批评的异与同 ◎ 002

第二节 鉴赏与批评的视角 ◎ 006

第三节 鉴赏与批评的实践类型 ◎ 020

第二章 当代视觉文化与美术鉴赏、批评（027—052）

第一节 作为文化行为的“看” ◎ 027

第二节 图像·历史·眼力 ◎ 041

第三节 美术文化传播的新视野 ◎ 048

中西美术的比较特征与批评关键词

第二编

第三章 中西美术传统的基本特征（054—118）

第一节 美术语言：书画意笔与形式法则 ◎ 054

第二节 创作智慧：借物明理与风格即人 ◎ 067

第三节 审美文化：艺术理想与语言传统 ◎ 083

第四章 中国美术鉴赏、批评关键词（119—140）

第一节 气韵生动 ◎ 119

第二节 神/逸、巧/拙 ◎ 126

第三节 骨、筋、肉、神 ◎ 137

第五章 西方美术鉴赏、批评关键词 (141—167)

第一节 学院与古典主义 ◎ 141

第二节 浪漫主义与现实主义 ◎ 149

第三节 表现主义、抽象艺术 ◎ 153

第六章 现代美术批评新视角 (167—180)

第一节 “艺术品”与“艺术界” ◎ 167

第二节 女性主义批评 ◎ 173

第三节 对鉴赏、批评活动的社会学解读 ◎ 176

第七章 “核心素养”与美术鉴赏课程 (182—189)

第一节 美术鉴赏课程国家标准 ◎ 182

第二节 “核心素养”与美术鉴赏教学 ◎ 186

第八章 美术鉴赏教学与活动设计 (190—214)

第一节 课程设计：信息与兴趣 ◎ 190

第二节 教学方法：比较与阐发 ◎ 195

第三节 教学过程：直觉与质疑 ◎ 199

第四节 课程资源开发 ◎ 204

第五节 课外美术教学活动策划 ◎ 208

第一编

当代文化 美术鉴赏、 批评与

作为造型艺术研究的现代理论形态，美术理论、美术史、美术批评三个部分构成了其基本结构。其中，美术理论，是在理论思辨层面对美术创造的基本原理、历史规律和美学品质的思考与建构；美术史，是在历史的时间线索中展开对美术现象、人物、作品、风格流派的记述与阐释；美术批评，是运用美术理论的观念与逻辑，结合美术史的历史眼界，选择具体的并侧重当下的美术作品、美术家、美术流派、美术思潮进行分析、评论。显然，这三者的关系是既相互依托又互相不可替代的。没有史的眼界，批评所彰显的形式敏悟与艺术观点会失去人文价值的依托；没有理论的方法，批评所展现的逻辑分析与美学定位会失去学理的内涵。反过来，批评对美术个案的感受、解读与评价，为美术史研究提供了丰富鲜活的资料与观点，那些即时、即地而生并产生重要影响的生动作品评说，往往成为美术史家研究创作活动和某一时期的艺术风尚的重要“事件”。可以说，没有历代的鉴赏与批评史料，美术史研究工作的开展是难以想象的。同时，美术批评活动把美术理论的一些观念与方法落实到对具体作品的分析与评论实践之中，又构成了推动美术理论在时代演进、创作演变中拓展理论视野的动力。

一定意义上可以把美术理论、美术史、美术批评三个部分比喻为天、地、人。美术理论是位于上空的，关于艺术创作与审美的宏观、抽象的美学思想观念；美术史是位于脚下的，关于美术的文化现象、历史事实的考古研究、实证分析；美术批评，则是位于天地之间鲜活生动的、体现当下审美思潮和时代趣味流变的美术鉴赏、批评的生活实践。

随着人类信息传播技术、媒介的日新月异，现代美术教育、视觉文化产业对一个国家、地区的文化形象塑造、经济发展带动，正成为现代城市、现代文化发展的重要部分。新型的美术批评、美术策展等领域，正需要一批有新知识、新眼界的现代美术文化人才去施展创意。学习美术鉴赏与批评，就是学习如何从文化的维度去理解人们“看”的行为、解读形象中的创意表达；在生活的语境中理解艺术品感染力发生的原因与效果；从时代理想中判断艺术表达的价值与意义。

第一章 美术鉴赏、批评的视角与实践

美术鉴赏与批评，既不是按图索骥的命名游戏，也不能只是依直觉作心血来潮式的感受表达。客如同美术创作不能没有主题与技巧，美术鉴赏与批评也不能没有基本的观察、思考视角与方法。掌握这些基本的视角与方法，美术鉴赏与批评就有了扎实的立足点，就能通过在鉴赏、批评的实践中不断积累经验，进而逐步掌握美术鉴赏与批评观察、提炼、表达和论辩的基本方法。

第一节 鉴赏与批评的异与同

“鉴”的甲骨文字形，像一个人对着盛水的器皿看自己，故“鉴”有“镜”的意思，做动词有“看”“识别”之意。“赏”的本意是奖励有功之人，或者是论说他人的优点而给予赞美。“鉴赏”二字合成一词，是鉴别、品味、赞赏的意思。

“美术鉴赏”的英文是“Art appreciation”。《牛津英文字典》（《Oxford English Dictionary》）注 appreciation 是从法文 apprécier 演变而来，意为 to appraise（评价、鉴定）。美国学者史密斯（Ralph A. Smith）在《艺术教育中的美学与批评》中认为，appreciation 的含义为 interpretation（界定、解释）与 valuing（评价）。因而美术鉴赏活动是 perception（知觉）、affection（感情）、cognition（认知）、judgment（判断）四大心智活动的结合。^①

“批评”一词是在近代以降的中西交流中出现的文艺批评术语。中国传统文化中对文章的“批点”“评点”应是这一词的前身。英文“criticism”的普遍意思是 fault-finding（挑剔），形成于 17 世纪初，是从 16 世纪中叶的 critic（批评家、批评者）与 critical（批评的）衍生而来。可追溯的最早词源为希腊文 krités（法官）。显然，appreciation 比 criticism 在对艺术作品的评价中相对柔性，但基本意思一致，是一项需要学识、修养与敏悟力的审美活动。英国学者雷蒙·威廉斯在《关键词——文化与社会的词汇》一书中说：“有关 criticism 的词义演变的复杂过程是不易理解的……这个词的意涵是与‘博学或知识能力’（learned or informed ability）有

关。它现在仍保留此方面的意涵。然而,从17世纪中叶起,重要的演变是‘个人的印象反应’的意涵被抽离出来”。“‘反应就是判断’(response was judgment)的观点,所根据的当然是社会各阶级与行业的自信心。这种自信心来自各种不同的特别渠道:学问、学术、教养、鉴赏力与敏悟力。”“事实上,criticism 需要被解释为一种具特殊性的反应,而不是被视为一个抽象的‘判断’。在复杂而活跃的关系与整个情境、脉络里,这种反应——不管它是正面或负面的——是一个明确的实践。”^②

在文化生活的“情境、脉络里的实践”,是对美术鉴赏与批评活动的最贴切的表述。这意味着它有两个基本特点:一是评判的标准来自历史的积淀与现实生活情境的需要,而不是抽象的、亘古不变的法则;二是美术鉴赏与批评活动中“趣味”与“权威”起了很大的作用,而这两点均具有鲜明的文化意识形态特点,区别于自然科学那种立足客观性、惟一性的科学标准特点。或者说,美术鉴赏与批评的审美标准,总是与时代变迁、趣味流变、地域文化生活的独特性相关,而较少“放之四海而皆准”的恒定标准。当然,变化也是相对的,进行美术鉴赏与批评的基本视角与美学理论,是更基础、更稳定的学科通识。

进一步比较鉴赏与批评的区别,首先在于鉴赏允许包含更多的个人喜好。对同一件作品产生不同的鉴赏体验,甚至产生截然对立的好恶是正常现象。而批评,则是一种更多需要专业知识与理性判断力的分析与评价活动,是建立在一定的艺术批评标准之上的审美判断。也可以说,鉴赏是审美感知,批评是审美判断;鉴赏是欣赏艺术,批评是分析作品。鉴赏态度主要受积淀在主体审美心理中的审美观念、趣味直觉的影响,因而鉴赏评价具有较强的主观性和个性趣味爱好色彩。而批评则必须依靠一定的原则与方法,体现一定

的知识规范性和社会价值判断。19世纪俄国批评家车尔尼雪夫斯基曾说:批评的使命之一,是“表达欣赏者中最优秀的那部分人的意见,并促使这些意见在群众中更广泛地传播。”^③

鉴赏与批评既有区别,又相辅相成。敏感的个人感悟鉴赏体验,是批评得以展开的审美经验基础;深刻的批评分析判断,是个体审美经验升华为理性的、社会性的思想交流。一个没有美术批评技巧的人可以是鉴赏者,但一个没有美术鉴赏能力的人却不可能是批评者。鉴赏是对美术作品风格、手法、形象和细节处理的感受、体悟,而批评则是把感觉、体悟到的风格特质与手法细节,用适当而准确的语言形式揭示出来,定位其艺术价值与精神意义。鉴赏是由现实世界走进艺术世界的感性畅游;批评是由经验的艺术世界回到理性维度的人文反思。因而,两者都需要鲜明的主体性自觉参与其中,鉴赏与批评不仅是个体文化学识、审美修养积累的实践,还是心灵活力、审美想象力的彰显。

以下两点构成了鉴赏者与批评者的主要素质:

一、感受力与分析

对美术鉴赏来说,重要的是面对作品时能以自由、专注的心态去品鉴作品的形象、形式意味,领悟“现象的直接外观,并且最充分地欣赏着这种外观的全部丰富性和多样性”,^④所谓“一触即觉,不假思量比较”。([清]王夫之:《姜斋诗话》卷下)。这种审美状态,需要暂时摆脱社会生活、现实功利的牵挂。诚如美学家朱光潜所说:“我们进入剧院时,用比喻的说法,我们的日常生活之线就被戏票剪断了。”^⑤尽管任何人都不可能在绝对的意义上放弃与现实生活的牵挂,但能否沉入直观感受而获得瞬间的、专注的审美体验,则是赢得艺术经验最可宝贵的途径。

庄子与惠子游于濠梁之上。

庄子曰：“鲦鱼出游从容，是鱼之乐也。”

惠子曰：“子非鱼，安知鱼之乐？”

庄子曰：“子非我，安知我不知鱼之乐？”

惠子曰：“我非子，固不知子矣；子固非鱼矣，子不知鱼之乐，全矣。”（《庄子·秋水》）

这个小故事典型体现了审美经验的个性化、超生活逻辑的自由体验特点。

同一件作品，为什么不同的人会有不同的看法？源于个体经验的差异。为什么同一个人在不同的时间、心情下会对同一件作品生出不同的感受？源于内心自由状态的差异。美术批评则不同，批评需要沉入作品获得审美体验后再跳出，“一在能体会，二在能超脱。必须身居局中，局中人知甘苦；又须身处局外，局外人有公论……”^⑥或者说，批评家更像一位有双重自我的人：一是审美的自我，在审美体验中告别了个人的实践利害；二是现实的自我，批评总是按照一定时代、一定文化价值观而展开的审美评价，立足于特定的文化视角、美学原则、趣味标准，因而具有时代生活的现实关怀、具有人文价值的理性诉求。因此，美术批评必定要有标准，而人文生活领域中的所谓“标准”，一定是相应历史阶段、社会体制中某种意识形态在美术活动中的具体体现，是特定社会群体意识的反映，而不可能是纯然客观的或万古不变的。同时，这种时代的、社会的标准也反过来导向着、制约着社会群体审美意识的发生。

这里之所以把“鉴赏”与“批评”进行区分，目的在于以此深入解读美术鉴赏与批评活动中，感性体验与理性分析两种能力的既缺一不可，又互为因果的关系，而无意要将两种东西截然分开。毋庸置疑，进行美术作品的鉴赏写作、课堂教学，一定是两种能力、两种经验交替发生、互动的过程。正如符号学家罗兰·巴特所说：面临作品时的“创造性”

不是一种事物，而是一种过程，是作品“意义的生产”过程，而意义本身就是过程的一部分，总是处在运动之中。^⑦

二、想象力与价值

应当注意的问题是，在面对美术作品的评说或在鉴赏教学的讨论中，一定需要一个开放的、鼓励不同见解、不同想象接续出现的氛围，而力求避免用“标准答案”、“对的”定论或套话格式去限制。把“鉴赏”与“批评”进行区别的另一个目的，是要辨明个人的趣味爱好与社会的审美价值之间的关系。

现代艺术批评的鼻祖之一英国诗人托马斯·艾略特，曾就普通观众与鉴赏家、批评家的区别指出：在普通观者的艺术感受过程中，他“只能被以前曾经有过亲身体验的东西所感动”，而艺术鉴赏家、批评家则能够对自己的这种局限性有所自觉，在鉴赏作品的过程中会“同时强烈地意识到两个方面：

‘我们的爱好’和‘我们应有的爱好’”。“好的批评家是这样一种人，他把敏锐、持久的感受力和广泛的、与日俱增的有辨别力的阅读结合在一起。广泛阅读的价值并不在于作为一种贮藏、积累知识的手段，广泛阅读之所以有价值，那是在受到一个接着一个的强大个性的感动过程中，我们就会变得不再受任何一个或任何少数强大个性的统治。我们自己的个性就会宣布自己的独立见解，并在我们自己的独立见解结构中给每一种观点以适当的地位。”^⑧这与成书于6世纪初年的中国古典文论经典《文心雕龙》中《知音篇》的观点是相通的：

凡操千曲而后晓声，观千剑而后识器。故圆照之象，务先博观。阅乔岳以形培塿，酌沧波以喻畎浍，无私于轻重，不偏于憎爱，然后能平理若衡，照辞如镜矣。是以将阅文情，先标六观：一观位体，二

观置词,三观通变,四观奇正,五观事义,六观宫商。斯术既行,则优劣见矣。

可见,美术鉴赏与批评从来不拒绝具有个性想象力的审美体验,正是靠这种仁智不同、丰富多彩、总在变化的体验,审美的经验领域才区别于其它的生活领域,审美判断才那样具有吸引人的魅力。同时,审美的经验与判断永远是要在社会交流中生效的,不管是中国传统文人之间的书画雅集,还是西方艺术家俱乐部中的同行聚会,审美趣味表达、传播的社会性与交流性,又决定了它永远需要某种“知音”与“意义”。因此,美术鉴赏与批评活动的引人入胜处,就集中体现在:它既要展示鉴赏者敏锐的感受力、独特的想象力;又要求批评的言说生发于“操千曲而后晓声,观千剑而后识器”的对“我们应有的爱好”标准的理解、对美感价值的把握。有人把这比喻为“鉴赏是主体的精神在审美世界中自由驰骋,批评是群体意识在现实世界中匍匐前进;鉴赏是非功利的审美知觉,批评是功利性的审美判断”。^⑨

正如任何事物都是立体的,我们深入辨析其中不同侧面的特点与差异,目的是在于更好地把握它的整体。

释文

① 参见 Ralph A. Smith, *Aesthetics and criticism in Art Education*, Chicago: Rand McNally and Co., 1966, pp. 50-51。

② 参见[英]雷蒙·威廉斯:《关键词——文化与社会词汇》,刘建基译,生活·读书·新知三联书店2005年版,第97-100页。

③ 转引自《马克思主义文艺理论研究》编辑部编选:《美学文艺学方法论续集》,文化艺术出版社1987年版,第522页。

④ [德]恩斯特·卡西尔:《人论》,甘阳译,上海译文出版社1985年版,第215页。

⑤ 朱光潜:《悲剧心理学》,人民文学出版社1982年版,第46页。

⑥ 周锡山编校:《人间词话汇编汇校汇评》,北岳文艺出版社2004年版,第240页。

⑦ 参见[英]杰弗森等:《西方现代文学理论概述与比较》,包华富等译,湖南文艺出版社1986年版,第115-116页。

⑧ 参见[英]艾略特:《艾略特文学论文集》,李赋宁译,百花洲文艺出版社1987年版,第246-251页。

⑨ 刘运好:《文学鉴赏与批评论》,安徽大学出版社2004年版,第61页。

第二节 鉴赏与批评的视角

美术鉴赏、批评是一种审美诠释活动，注重对具体作品的实际体验及表述、评价。其既需要对美术创作这种特殊艺术技艺的熟悉，也需要文化精神上的审美眼界。而这两个方面在一个人的身上兼具，显然是一个相当高的要求。关于“艺”与“鉴”或被不严格地称为“创作与理论”的关系，常见两种对立的观点。一种认为，没有从事某种艺术创作的经验或不掌握一种艺术技能的人，是不能很好地理解、辨别艺术作品的优劣，极端者甚至认为“自己不会画如何评画”“理论思维是对艺术感性的限制”。而另一种观点则认为：只掌握某种艺术技能技巧，却没有文化学养和史论知识，是不能创作出有较高水准的艺术作品的，也不能很好地评鉴他人作品的优劣。这两种对立观点的共有的极端之处在于，正如人的外表形象与内在性格的关联性是无限丰富的，不同人的知识结构、接触艺术的途径也是无限丰富的。在这个意义上，上述争论如果必须论出孰对孰错其实是没有意义的。世界有多么丰富，人与艺术的关系、接触艺术的方式就有多么丰富。而面对无限丰富的可能，我们作为美术鉴赏、批评学习又将如何去把握基本要点呢？在此，我们提出美术鉴赏、批评首先需要“角度自觉”。即你是在一个什么样的角度下去看待作品、体验美感的；你的这一“角度”又是立足于什么样的美学与批评理论方法定位的。如此，你的艺术修养、知识储备、视觉感受等等，就通过这一鉴赏、批评的角度自觉、方法自觉，而凝聚成既有个人特点，又与艺术理论、

艺术史相关的基本立场。如此，好的美术鉴赏家、批评家，就是那种比普通人有更多知识、更敏锐的艺术感受力和更高的文化眼界，能从一个特定的角度、方法切入对艺术作品、现象及问题的鉴赏、批评，用自己的观点与洞见去影响他人的艺术判断的人。

法国美学家杜夫海纳（Mikel Dufrenne，1910—1995）指出：对真正有志于亲近作品、展示作品审美存在的鉴赏家与批评家来说，方法、模式是他借以进行创造性诠释的一块踏板。下面我们的学习，就从分析美术鉴赏、批评的基本视角及方法这一“踏板”入手。

一、作者·作品·观者

从最直观的层面，美术鉴赏与批评首先要面对作者、作品、观者三个基本要素。对三个要素中任一要素的侧重，则标示了美术鉴赏与批评的视角、方法的基本特点。从艺术史中看，对不同要素的偏重也展示了美术批评方法演变的线索。

在古代文化中，相对更看重作者要素的分量。在中国传统文化中，有“故言，心声也；书，心画也”（〔汉〕杨雄：《扬子法言》）；“人品即已高矣，气韵不得不高”（〔宋〕郭若虚：《图画见闻录》）；“读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊，自然丘壑内营”（〔明〕董其昌：《画禅室随笔》卷二）等一系列书画论名言，皆把作者的人格修养、诗书修养、生活修养，作为从事书画活动和产生高质量作品的根本

根据,所谓“人品如画品”。以作者为核心的鉴赏、批评观念,在中国文化中源远流长,是中国传统美术品评文化的核心特点。

西方现代美术批评史以文艺复兴为起点,其经典的批评方法被学者们称为“历史传记批评”,即通过关注、分析一个美术家的生活经历、师承关系等,来解读他的艺术作品的特点,这显然是一种关注作者的批评方法。到18世纪,伴随浪漫主义“天才论”思想的发生和20世纪初与现代艺术相联系的“直觉本能论”,西方美术批评更加以对作者个性的生活经历、艺术灵感、生命欲望和心理直觉为批评的基本立足点。同样是作者中心的模式,比较之下中国美术批评注重作者的“人格”素养,这种人格是与儒家的重道德修身、重社会责任的价值观密切联系的,是一种社会性人伦道德论在艺术批评中的体现。而西方美术批评则更侧重“自我”的个性批评,从古典批评的神灵附体论,到浪漫主义的艺术天才论,再到现代主义直觉、本能论,西方美术批评皆视艺术家为与常人迥异的特殊“自我”。

在中西美术批评的侧重作者批评的视角中,中国的“人格”与西方的“自我”之间的文化意识形态差异,是我们学习中西不同的作者批评观要注意的要点。

概括来看,在作者、作品、观者三个因素中,以作者批评为基本侧重点的批评观念,是20世纪初期之前中西美术批评的基本特点。尽管社会学批评、实证批评更侧重对作品产生的种族、环境和时代背景的关联分析,但认为环境、民族、时代这些“外部”因素又总是通过作者而对生活的体验、选择,对作品的构思、制作而产生的,因而关注作者,还是这类批评视角的基本立场。

20世纪,被称为文学艺术的“批评时代”,一个重要原因是产生了一大批新的批评方法、批评视角和批评家。而其中影响最大的,莫过于所谓“形

式批评”。尽管形式批评的理论、方法在不同艺术门类、不同批评家的实践中有不同的特点与侧重点,但说以“作品中心”取代“作者中心”,应是对这一新转向的基本概括。形式批评,放弃了环境、民族、时代这些作品外部的、背后的因素通过作者而对产品质量起到决定性作用的立场,以对作品直观的、视觉的“纯形式”的批评关注,建立起了抛开作者、抛开作品之外一切因素的形式批评视角。

形式批评,认为艺术作品的形式尽管产生于艺术家之手,但一旦作品完成,它的形式审美意义与艺术价值就与作者无关了,因为艺术的语言形式演变,有其自律的、超越个体作者的规律。就如同海洋,每一时代的人临海而居并围绕生活需要对海洋进行一些改造、利用,但海洋的最基本的自然属性、生态规律却不会被改变。而一位优秀艺术家的贡献,正在于用他的艺术感性的形式创作,与这种跨越时代而延绵不断的形式自律演变史发生的有机互动,向一个时代揭示了艺术形式的新面貌。这一批评理念与方法的转向,极大地推动了对艺术形式规律的专门化研究,进一步将审美经验区别于人类其它社会实践经验,凸显了艺术经验、语言独特的、不可替代的意义与价值。

自20世纪下半叶开始,哲学解释学、接受美学、文化研究等新的人文思想理论,以对艺术的观众接受、社会传播等现象、机制的研究,而突出了社会文化意识形态、艺术接受史在艺术作品“意义生成”中的作用。这一新视角,又突出提升了观者在艺术作品生产、传播中的重要性与不可替代性。即没有观者的审美参与,艺术家的创作活动就等于没有表达出它的“意义”;作品的创作过程就没有最后“完成”。严格说来,这第三次转向并非如第二次用突出“作品”的单一性来代替“作者”的决定性地位那种改变,而是通过提升“观者”在艺术创造、艺术传播和艺术史演变中不可或缺的建设性作用,将

作者、作品、观者三者的“关系”，建立在一个更加开阔的人文视野中把握。从而建立了现代美术鉴赏、批评的新立足点。

以上概括梳理了作者、作品、观者三方在美术鉴赏、批评史中被分别侧重的变化线索，其目的在于强调：与人类文化史相伴随的美术鉴赏、批评史，对美术的理解是逐步丰富的，“角度”的自觉也是逐步清晰的。同时，又不是说以作者为中心的批评方法只在过去有效，现代批评方法一定都是形式批评、观者接受批评。在当代美术鉴赏、批评实践中，不同的观察角度、方法之间既互相区别以彰显特点，又互相对话以丰富内涵，在你中有我，我中有你的融合中，延伸着美术鉴赏与批评活动在时代生活中生动鲜活的实践活力。上述三个角度是基本的，在美术鉴赏与批评实践中，不同鉴赏者、批评者的个性化运用，则会产生无限丰富的个性批评视角。

二、社会——外部的视角

如果说，作者、作品、观者构成了美术活动的三个基本的客观要素，三缺一，美术活动就不能完整展开。而由此进一步，从美术鉴赏、批评的理论层面分析，又可以概括出：“社会——外部的视角”，是指以美术家、美术作品的生存、传播的社会背景、现实条件为重点的鉴赏与批评。与其直接相对的，则是以美术家、美术作品生产过程中作者的内在主观愿望、个性表现追求的“内部”角度的鉴赏、批评。以及作品在社会、历史传播过程中发生的“观众接受”现象的批评。这一外部、内部、接受的三个角度，更加理论地概括了美术鉴赏、批评的基本视角与方法。

在美术鉴赏与批评中，将对作品的审美价值、意义阐发，作品主题、形象和手法的批评分析，与社会人伦教化、民族地理环境、文化意识形态进行

联系，把艺术看作是这些更大的人类社会生活的艺术审美部分，从而更加关注从艺术的“外部”来评判艺术家、艺术作品与艺术活动的意义与价值，构成了“社会——外部”批评角度的基本特点。坚持这一观点的艺术社会学家豪泽尔说：“孤立的，与生活不再发生关系的艺术作品，不管他如何迷人，总要成为一件无用的玩具，注定会失去它的人文价值。”^①

在一般的艺术社会角度批评家看来，艺术与社会的关系在于社会现实是人们能够感知的审美现象、艺术主题、内容和形象的来源，生活体验作为艺术审美发生的基础，它是艺术的思想、形式、作品产生的最原初根据。这里所谓的“外部”，就是指社会生活作为艺术创作、艺术形象与现实发生的“源头”和艺术质量达标的“外在”的准确度、深刻度的基础。

中国传统审美文化的一大特点，就是将审美生活与社会性人格养成、人伦道德判断相统一，尤其是儒家思想及在审美品评中的影响，形成了把美的价值判断与社会人伦道德关怀相联系的批评传统，表现出了鲜明的以道德伦理来规范审美情感的“外部”视角特点，对中国美术批评具有深远的影响。

《诗》可以兴、可以观、可以群、可以怨。迩之事父，远之事君。（《论语·阳货》）

图绘者莫不明劝戒，著升沉，千载寂寥，披图可鉴。（〔南齐〕谢赫：《古画品录序》）

夫画者，成教化、助人伦……（〔唐〕张彦远：《历代名画记》）

凉叶飘萧处士林，霜华不畏早寒侵；画鸡欲画鸡儿叫，唤起人间为善心。（〔清〕李颀：题《秋柳雄鸣图》）

宏观地看，中国传统美术鉴赏与批评，以将艺术的社会教化功能置于首位的标准；以个人与传统、



曾鲸《王时敏像》

个体与社会通过艺术活动的人生价值担当；以对作者人品修养与作品质量关系的高度关注这三点，显示了具有中国文化特点的社会——外部角度的美术批评实践特征。或者说，中国传统美术品评的历史，建构了一种将外部的人生社会价值论与内在的人格精神价值论紧密结合，以内在的审美修身来保证外在的社会人生境界，以人与社会的关系通过审美而抵达“好之者不如乐之者”的“文质彬彬”（儒）、“乘物游心”（道）的和谐境界追求，而完成理想的社会性人格养成。“穷则独善其身，达则兼济天下”（《孟子·尽心上》），是一种将审美彻底人生化（社会化）的艺术鉴赏、批评观念。

在西方，现代意义上的“艺术”观念是自文艺

复兴开始产生的。到18世纪中期，围绕法兰西学院的沙龙作品展出现了专门的美展评论文章，可以看作是现代美术批评的滥觞。从1759到1781年著名法国启蒙学者狄德罗（Denis Diderot, 1713-1784）针对每两年一届的法国美术沙龙展发表了一系列评论文章，“以一种生动、通俗的文风写成——诙谐、解析、渊博和热烈的词藻交替出现——并给未来所有的批评写作树立了标准”。^②狄德罗作为第一位现代意义上的美术批评家，尤其注重艺术的社会道德责任。

使德行显得可爱，恶行显得可憎，荒唐事显得触目，这就是一切手持笔杆、画笔或雕刻刀的正派人的宗旨。^③

更加理论化的关于艺术的社会批评思想，始于19世纪。1863年，法国哲学家希波吕忒·阿道夫·丹纳（Hippolyte Adolphe Taine, 1828-1893）提出了著名的艺术研究“三要素”（种族、环境、时代）理论：“由此我们可以定下一条规则：要了解一件艺术品，一个艺术家，一群艺术家，必须正确的设想他们所属的时代的精神和风俗概况。这是艺术品最后的解释，也是决定一切的基本原因。”^④丹纳为西方艺术批评思想定位了一种观察艺术的社会—外部视角：从作者赖以生存的民族国家、地理气候和时代生活对他或她的影响与塑造的客观环境出发，对“作者”之所以是“这样的作者”的客观原因进行解读。

有人将其称为时代环境、社会生活决定论的批评。从这一观察艺术的角度展开，艺术家的性情与个性与其说是个人的禀赋，不如说是艺术家所处历史、社会与环境的产物，由超出他个体控制的“一种文明和一个地方”的力量塑造而成，他的性情与个性流露在作品之中。作者，是时代环境塑造的产物；作品，则以艺术形象的方式承载了“每个人都要符合他在时代中的瞬间、他的种族环境和社会地



拉斐尔《雅典学院》

位、他在个体发展中的时刻，这是一种外部世界以某种方式弹奏的键盘。”^⑤

正如任何观察角度在突出自身焦点的同时，也会产生“模糊区”甚至构图的“盲点”。艺术批评的社会——外部视角在强调了美术活动、美术作品的道德教化、社会伦理价值，强调了艺术家、艺术作品的基本特点被其所处的时代、环境、民族气质所“决定”的同时，也常常会因鉴赏与批评实践中的简单化操作，把美术家、美术作品理解为“服务于社会、被动“反映”现实，成为被“外部世界以某种方式弹奏的键盘”的艺术工具。或把审美经验仅作为一种感性的、关于社会道德、风俗或概念的形象再现，往往忽略了美术创作、审美经验发生时所不可避免的个性审美趣味、爱好的把握。在这个

意义上，优秀的社会——外部批评见解，应是那种既能够感受到、解读出“艺术之外的社会环境在从外部作用于艺术”的力量，“同时，在艺术内部也找到了间接的内在回声”的创造性批评阐发。^⑥显然，社会——外部视角在批评实践中对批评者的历史、社会、美学方面的知识准备、艺术趣味体验、作品解读的形式敏感性等方面，提出了较高的要求。

三、表现——形式的视角

与社会——外部视角形成对比，表现——形式视角以更加强调美术创作者、鉴赏批评者主观的内心体验，强调美术脱离外在的社会生活主题、内容而集中于对美术“纯形式”的意味经验，是一种关

于专注于美术家的内心生活、关注美术的语言、形式自律特点鉴赏与批评的“内部”视角。

严格讲,“表现”“形式”分别有不同的关注点,一是“内心情感”;一是“作品形式”。它们的共同点,是都以一种走极端的方式,将“内心”和“形式”看作是超越于历史、社会、环境等一切社会生活之上的最本源的审美经验生成依据。因而“表现——形式”批评也被称为是艺术的“本体批评”。

艺术中“表现”(expression)一词在西语中主要用了它的词根意义:ex-pressus 源自 ex-premere,意即“挤出”。英国诗人、评论家柯尔律治(Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834)曾说:艺术的共同定义是,“它们都是为了表达智力的企图、思想、概念、感想,而且都是导源于人的心灵……”^⑦艺术的表现论认为,不可直观眼见的心灵情感,才是艺术之美生成与表达的惟一源头,也是不同艺术家之间差异的根本之所在,并没有什么外在的尺度或力量能够替代或影响这一源头。20世纪初,弗洛伊德的心理分析美学,更将艺术视为人的心灵无意识本能被压抑的宣泄症候,这就与社会—外部视角强调外在的社会环境、道德伦理对艺术家个性塑造的决定性作用的观点划清了界限。

西方的表现论批评,喜欢用心灵之灯发出的“光”、心灵之泉流出的“溪水”,来比喻情感的内在源头与外在表现的关系。^⑧这一点也与中国美术品评传统有相通处。如前所述,中国传统美术文化一方面把“成教化,助人伦”作为美术最重要的社会功能。另一方面,又将作者、观者在美术审美活动中所表现出的内在心灵修养水平,看作是创作、品评能否抵达高的审美境界的基本条件。无此条件,再好的技巧也创作不出好的作品;再好的作品也觅不到真正的知音。

窃观自古奇迹,多是轩冕才贤,岩穴上士,依仁游艺,探迹钩深,高雅之情,一寄于画。人品既

已高矣,气韵不得不高;气韵既已高矣,生动不得不至。所谓神之又神,而能精焉。([北宋]郭若虚:《图画见闻志·论气韵非师》)

作者、观者的人格、学识素养,决定了作品创作、作品鉴赏的根本质量,因而作者、观者首先要有好的心灵生活,进而通过作品的“气韵生动”之美而达到表达与接受的心有灵犀一点通的艺术“妙悟”。

中国艺术理论常常坚信这样一个观点,人原来存在一个清静微妙玲珑的本原世界,这就是人的本觉;而这个本觉的世界被世俗染污,所以堕入迷雾中,由本觉到不觉;而妙悟就是恢复这一灵魂的觉性,通过宁静的证入,由不觉而达到始觉。由此,妙悟的过程是灵魂的功课,是灵魂修养的过程。……最高的艺术只能由人本源的灵觉世界转出(即由心源导出),而不是从技巧中得到的。^⑨

不管是西方表现批评的心灵之“光”“溪水”,还是中国传统批评的“人品”“妙悟”,皆把内心生活作为艺术创作、鉴赏的决定性原因,这是中西表现论批评视角的共同特点。

“形式批评”的视角,是出自西方现代艺术。其基本特点,是将“形式”创造和围绕作品形式发生的审美经验,看作是艺术活动的全部。“把物体看作纯形式也就是把它们自身看作目的”。^⑩这就从根本上抛弃了关于艺术的形式/内容、表层/深度、表达/精神、外在/内在等一系列二元关系,“形式”已不再是一般意义上类似“外壳”或“载体”的概念,本身便是内容的直观的整体。

作为艺术家,其价值就在于把非艺术家称为“形式”的东西,作为内容、作为“事物本身”加以把握。^⑪

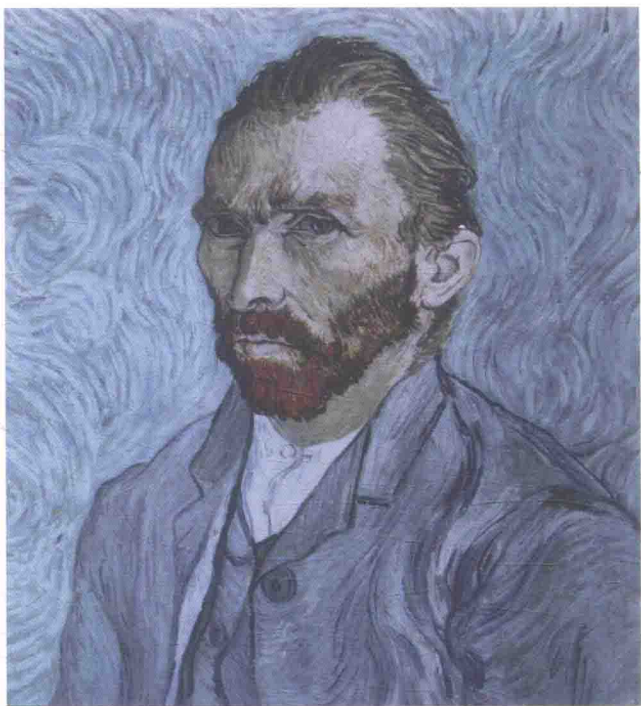
这里不难看出一个矛盾:一方面作者的内心生活是美术作品创作、审美鉴赏生成、交流和质量的根本保证;另一方面纯粹的、视觉的形式就是美术创造、美术经验的全部,不再需要任何其他的生活

情感与形象意义加入其中。或者说,形式论在消解形式/内容二元分立的努力中,也带出了形式表达的“意味”之根在何处的问题;表现论在专一于心灵的内在化时,也暴露了“心灵”质量的外显如何可能的问题。正如美学家所指出的,在现代艺术批评中,“自我辩护成了形式主义者的一项基本工作”。^⑫但也正是在这种自我辩护中,现代艺术理论实现了主观心灵的深度生命直觉表现论与视觉的艺术形式创造论的融合。“现代批评向我们表明,只谈论内容本身决不是谈论艺术,而是在谈论经验;只有当我们论及完成的内容,也就是形式,也就是艺术品的本身时,我们才是批评家。”^⑬

其实,表现论对内心情感、生命本能在艺术表达中的核心作用的强调;形式论对视觉“形式”在审美中的至上性、惟一性的强调,并不意味着放逐“内容”,而是以这种立场来捍卫艺术的独立性、自治性,使艺术从传统的道德伦理、宗教信仰、政治主题等社会生活的依附关系中摆脱出来,艺术只是“艺术”,审美只有“审美”,在艺术审美中“内容”与“形式”一体化。美学家克莱夫·贝尔说:美术作品中“既包括了线条的组合也包括了色彩的组合”,这些构成的“‘有意味的形式’就是一切视觉艺术的个体性质”,美术鉴赏与批评只能是对这种形式的敏感与体验。“艺术家的工作就是按这种规律去排列、组合出能够感动我们的形式”,而“不断地指出艺术品那些组合在一起的产生有意味形式的部分和整体,正是艺术批评的作用之所在”。真正的艺术家、批评家都如同现代画家塞尚,“是发现‘形式’这块新大陆的哥伦布”。^⑭

内在的情感必须“真”,外在的形式必须“新”,形式之“新”就是内心之“真”的视觉表征。如此,20世纪现代美术演变的最突出特点,就是对传统美术语言、题材、风格、手法的全面变革。

表现——形式视角,主要代表了20世纪现代



梵·高《自画像》

艺术批评的美学观念。它对美术经验的独特性、纯粹性的强调,将内心体验和形式审美超绝于历史、社会生活的极端式立论,在极大地推进了20世纪以来在心理活动与艺术、生命欲望与表现、原始艺术与形式等诸多方面的探索与发现的同时,也暴露出了自身视角的“焦点”过于集中的局限。

对这一观察、阐释艺术的角度进行历史考察,会发现它的极端性恰恰是它的贡献所在。

艺术变成了一个越来越具有独立价值的世界,它有自己的权力。无论怎样来解释,艺术承担了这一世俗的拯救功能,即它提供了一种从日常生活的刻板,尤其是从理论和实践的理性主义的压力中解脱出来的救助。^⑮

四、观者——接受的视角

在上述外部、内部视角中,我们不难发现“观者”的地位与作用往往是次要的,甚至是被忽视的。