

普通高等教育『十五』国家级规划教材

王林 著



MEISHU PIPING FANGFALUN

美术批评方法

普通高等教育『十五』国家级规划教材



西南师范大学出版社
XINAN SHIFAN DAXUE CHUBANSHE

图书在版编目(CIP)数据

美术批评方法论 / 王林著. — 重庆: 西南师范大学出版社, 2006.5

(普通高等教育“十五”国家级规划教材)

ISBN 7-5621-3605-X

I. 美… II. 王… III. 美术批评—方法论—教材

IV. J05-03

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第050117号

普通高等教育“十五”国家级规划教材

美术批评方法论

著 者: 王 林

责任编辑: 李远毅 王 煤

封面设计: 谭 潢 王 煤

装帧设计: 梅木子

出版发行: 西南师范大学出版社

网址: www.xscbs.com

中国·重庆·西南师范大学校内

邮 编: 400715

经 销: 新华书店

制 版: 重庆海阔特数码分色彩印有限公司

印 刷: 重庆康豪彩色印刷有限公司

开 本: 889mm×1194mm 1/16

印 张: 9.25

字 数: 245千字

版 次: 2006年5月第1版

印 次: 2006年5月第1次印刷

书 号: ISBN 7-5621-3605-X / J · 375

定 价: 38.00元



王林

籍贯辽宁，生于西安，长在重庆。历八年知青上山下乡，返城为中学教师。1977年考入重庆师范大学中文系本科，1982年毕业至四川美术学院任教。1985年赴中央美术学院美术史系学习。现为四川美院教授，兼任四川美院学术委员会副主任委员。

有《美术形态学》、《现代美术历程100问》、《当代中国的美术状态》、《从中国经验出发》、《美术批评方法论》等5种专著及20多种编著出版。曾在海内外刊物上发表美术评论及理论研究文章400多篇。

曾主持策划《中国当代艺术研究文献展》1~6回在全国20多个城市展出，曾主持策划《中国经验画展》、《再看77.78艺术邀请展》等50多个联展或个展，曾参与策划或参与组织《中国美术批评家提名展》、《上海（美术）双年展》、《成都双年展》、波恩博物馆《‘中国！’艺术展》等。

自序

美术批评方法论
MEISHU PIPING
FANGFA LUN

长期以来,中国美术创作及其批评的活跃,和相应的理论研究并不一致。尽管过去一段时间现实主义文学理论曾对美术界产生过重要甚至是过度的影响,但较之于文学领域,美术理论特别是美术批评理论仍然显得薄弱。作者一直想借助20世纪以来美学艺术学研究成果,来增进中国美术批评的理论研究。本书只是一个开头。

尽管文学和美术是区别很大的艺术门类,但文学批评无疑为整个艺术批评提供了基本的思路,更何况被纳入文论范围的许多理论家,本身就对美术作品有诸多的讨论,如海德格尔之于凡·高、萨特之于贾柯梅蒂、阿多尔诺之于毕加索,弗洛伊德之于米开朗琪罗、福柯之于马格里特、鲍德里亚之于沃霍尔等等。因此,汲取较为成熟的文学批评成果来建构美术批评的理论体系,不仅必要而且可能。

美术批评不仅是形式批评,它更是思想批评。作为一本大学教材,为学生提供广阔的理论背景,对学生开启文化视野和批评思维是不无益处的。正是出于这种目的,本书采取在介绍中讨论,在讨论中介绍的写作方法,并在每一章列举与之相关的若干案例,以便于学生在理论寻踪的过程中,参照具体案例,体会到美术批评的生动与活力,学到一些确实有助于参与批评写作和批评活动的东西。美术形态学知识,乃是美术批评阐释的基础,考虑到作者已有《美术形态学》一书问世,故将基本要点作为附录,以便本书读者参阅。

美术批评不同于文学批评的地方,在于它是实践性很强的活动,美术批评家往往同时又是美术策展人。这就要求美术批评不能只停留于书面写作,而必须介入到批评意图得以实现的美术活动之中去,这也是本书讨论批评与运转机制的原因。

本书写作来自作者的批评活动和教学实践,在长期的写作与教学过程中,作者受益于诸多学者的研究成果,在此深表感谢。同时,也以本书向国内外同行请教,以期通过日后努力,使本书能够更完善一些。本书的出版,得力于西南师范大学出版社责任编辑王煤女士,亦在此致谢。

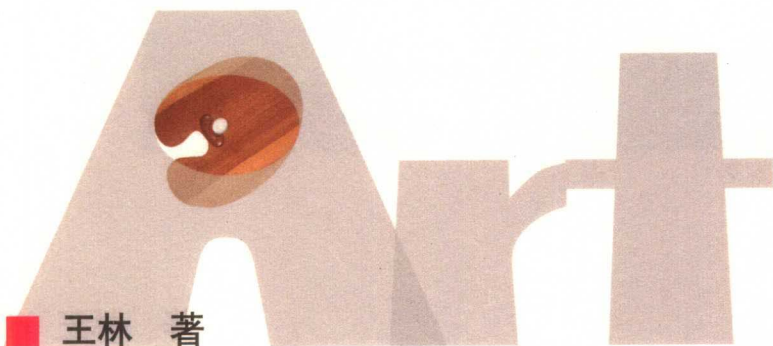
作为一个长期从事美术教育的教师,我对教学效果的看重大于对研究成果的看重。教育是从前向后节约时间的文化传递,也是彼此之间知识创新的思想启发。承上启下与教学相长,乃是教师生活的意义。所以本书的写作还要感谢我教过的学生,是他们的敏感与活跃,甚至于一时的迷惘和暂时的贫乏,成为我写作的动力。

作者

		自序
引 言	02	美术批评的基本概念
第一章	06	美术批评的阐释学基础
	第一节 06	阐释理论概述
	第二节 10	阐释范畴解析
	案 例 16	作品阐释的不同方法
	22	作品阐释的历史差异
第二章	26	美术批评的理论思路（上）
	第一节 26	人文——社会论批评
	第二节 33	精神——心理论批评
	案 例 38	海德格尔论凡·高
	42	阿恩海姆论安格尔
第三章	46	美术批评的理论思路（下）
	第一节 46	形式——结构论批评
	第二节 52	文化——身份论批评
	案 例 60	左拉论马奈

	64	福柯论马格里特
第四章	70	美术批评的写作方法
	第一节 70	论述批评文体写作
	第二节 82	其他批评文体写作
	案 例 94	美术批评与问题意识
	96	批评写作与个人风格
第五章	102	美术批评与运转机制
	第一节 102	美术批评与展览策划
	第二节 105	美术批评与市场运作
	案 例 110	展览的方方面面
	116	市场的权益关系
附 录	122	美术形态分析概要
	案 例 136	对绘画作品的分析
	138	对雕塑作品的分析
	140	对观念作品的分析

MEISHU PIPING FANGFALUN
MEISHU PIPING FANGFALUN
MEISHU PIPING FANGFALUN

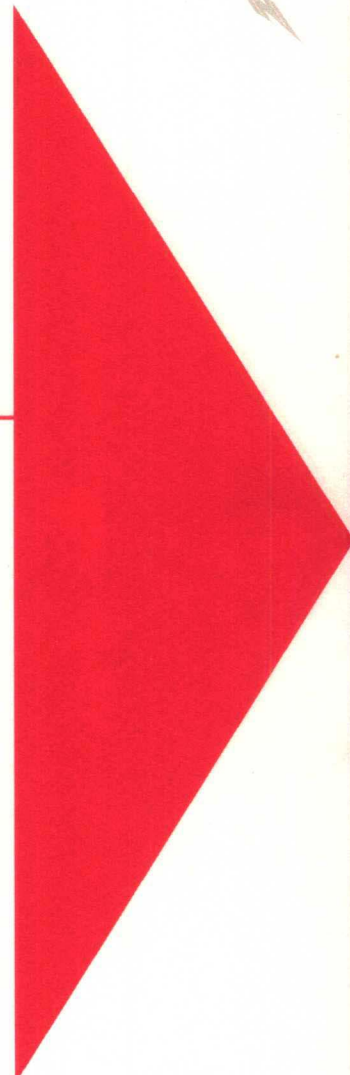


■ 王林 著

普通高等教育“十五”国家级规划教材

美术批评方法论

西南师范大学出版社



引言：美术批评的 基本概念

“美术”一词来自日本，从英语单词Arts译出。本义为“艺术”，而不是Fine Arts——“美的艺术”。西方艺术史描述的主要是绘画、雕塑、建筑。由于古典艺术乃是追求和谐即追求美的艺术，所以对“美术”一词，如果望文生义，很容易把古典艺术标准当作所有艺术的标准。就整个艺术史而言，艺术可以是美的，也可以是丑的、不丑不美和非丑非美的。用美不美来看待艺术，不说是很大的谬误，起码也极有局限。但“美术”一词之于中国，已是一个约定俗成的称谓，“名无固宜，约定俗成谓之宜”，所以本书从书名、引言到目录均作此称谓。而在正文中除必须使用外，则用“艺术”一词，以求含意更准确，并可以和多数引文一致，以便于阅读。美术批评是对美术事实及相关视觉文化现象的分析和评价，美术批评方法则是对分析评价所出发的理论根据进行梳理，以形成关于美术批评本身的知识体系，属于美术学中美术批评学的研究范畴。

美术学研究包括四个方面：①美术历史；②美术理论；③美术批评；④美术传播。

美术历史研究的核心是美术史观，即描述历史的方法。而不同阶段的美术史因其性质不同，当用不同的方法加以研究，如：原始艺术以人类学方法，古典艺术以图像学方法，现代艺术以形态学方法，当代艺术以文化学方法。当然也不妨用社会学、心理学、宗教学以及女性主义、生态主义、技术主义等多种方法进行美术史研究。

美术理论研究对美术史而言，是对方法的论证；对美术批评而言，则是对形态特征和美术关系的研究，包括美术与现实、与心理、与意识、与历史、与文化、与宗教、与科技、与创作、与接受、与其他艺术的种种关系，从美学、艺术学角度为美术事实及美术活动提供价值判断的根据。

如果说美术史和美术理论是美术学研究的核心，那么，美术批评和美术传播则属于边缘部分。因为美术批评、美术传播首先是一种实践活动，和美术创作、美术欣赏作为一种实践活动一样，其本身并不具备完全意义的学科性。这样讲不是贬低美术批评和美术传播，而是要把它们放到真正的学科意义上来加以研究。

美术批评作为美术学研究对象，包括批评原理、批评方法及批评史，而实践的美术批评即对于具体美术现象的判断，则是美术批评学及批评史学的材料，其意义：一方面是把经过选择的美术创作交给美术史；另一方面是把自身系统化以后交给思想

史。美术批评的相对意义的学科性主要体现在后者。

美术传播与美术批评有十分密切的关系,因为传播往往是批评的意图。从广义上讲,美术传播即美术教育,不同的是传播机制比教育机制更缺乏系统性。不管是美术策划、美术赞助,还是美术展览、美术市场都具有相当大的随机性,很大程度上受制于文化时尚和经济涨落。因此,在美术传播学中最重要依然是美术教育。对美术学而言,美术教育是美术创作和美术批评得以取得历史变化和理论升华的中介。

可以看出,美术批评方法是实践性的理论和理论化的实践。任何批评方法都是人们阐释美术事实及相关视觉文化现象的根据,作用于阐释,结果在阐释。所以阐释学是批评的基础,而形态学则是阐释的基础。批评的困境起源于语言和艺术,或者说词语语言和艺术语言的差异。线条、色彩和形体所表达所创造的生命感觉和情感体验,常常不可言喻,批评家首先应该警惕的是语言对感觉和体验的破坏。维特根斯坦的话是正确的:“对于我们不能说出的,只能保持沉默。”

认识到这一点,并不能取消艺术批评。艺术不是孤立的精神体验,而是社会交际活动。在交际过程中,艺术品一方面是艺术家精神活动的产物,表现出相当的私人性质,因而有“都云作者痴,谁解其中味”的隔阻;但另一方面,它又是生命活动的符号形式,具有象征性和寓意性,能够激发接受者的情感过程并产生独特的精神体验,所以又有“愁闻《出塞》曲,泪满逐臣缨”的沟通。批评的使命不在于说出个人的某种体验,而在于通过体验指出那些引起体验的要素和程序,严格地说,批评是对审美发生的揭示,而不是对情感状态的描绘。

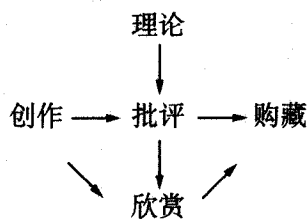
对美术批评来说,这种揭示基于两点理由:一是视觉的思维性,源自边缘神经系统和中枢神经系统的统一;二是语言的指物性,说明大脑两半球活动的转换,语言通过组合能够接近直观。批评家无非就是要发现感觉形式和思维成果的联系,内省图像激活心理的过程。批评家只有全身心地投入体验和分析,才能发现感觉的起点和情感的发生。批评首先应该是对作品的审美研究。所以,批评阐释从根本上讲不是诠释,而是启发。

批评是一种界定,而批评家都是有偏见的。说任何人在接受艺术时都抱有成见,这并不包含褒贬。不论是从境遇方面还是从心理方面,人都有既成性。传统和经验都是累积的,不管出现在潜意识或是意识里,也不管是个人的还是原型的,艺术活动既然是个体对生命和生存的体验,它就包括从感知到思维、从潜意识到意识的全部精神活动,包括本我、自我、超我在内的全部人格心理。在审美感动发生的那一顷刻,身与心,文化传统与个人经验都在参与表现。批评从起点开始,就必然打上了个人的历史的烙印。面对艺术作品,即使是最敏锐的批评家也做不到发现一切可能实现的种种解释。推崇毫无偏见的批评和推崇纯粹的个人印象一样,过于天真。

艺术作品只是功能性的实体,它并不就是创作的终端。任何一件艺术品都在向欣赏和批评发出召唤,艺术作品的价值存在于理解和评价之中,它的生命力是由接受来赋予的。这里首先发生作用的是时间。艺术创作留下了创作和接受的距离,而时间不仅使作品意义得以显现,而且使新的理解源泉不断涌现出来。时间还规定了批评的时代境遇。批评家的主要职责便是立足在现实的境遇之中,去发现那些指向未来的意义。更进一步,是批评家的主动性。我们对于作品的理解不是被动的和给定的,只有

最平庸的批评家才会满足于对境遇的适应和对同化的认可。接受是一种创造性的精神活动，而创造的含义正是通过体验超越现实，通过调节重建心理结构。批评应该提供自由感、主动性和精神更新的机会。批评家应该以自己的理解创造出作品的意义，正是在这一点上，我们有理由说批评产生了作品，也产生了能够懂得作品的社会公众。

美术批评是对美术作品的自觉意识，亦被视之为创作和欣赏的中介，并在市场机制中把它和销售、画廊、展览联系起来，这并不错。但容易使人发生误解，以为批评不过是为生产谋求消费或为购藏选取作品的手段。就购藏而言，其实不一定非要经过批评中介，直觉的朴素的审美趣味（欣赏）完全可以成为购藏的根据，外行不带偏见的眼光亦自有其独到之处。所以，批评在艺术活动中的状态应如下图：



只有依赖于理论的学科性，批评才有其独立的价值。批评家尽管可能成为创作和欣赏，创作和购藏的联系，但他的真正出发点不是艺术家，也不是消费者，而是他进行批评的理论框架和他构造的理论体系，据此为时代和历史挑选出最具代表性的艺术家和艺术作品，批评家不仅在现实中披沙滤金，而且在历史中钩沉。一个批评家，如果失去了一以贯之的艺术观念和自成体系的理论思维，失去了恢弘的时代感和庄严的历史性，他也就失去了作为一个批评家存在的意义。批评的权威性正是建立在理论自我证明的正确性之上。每个人都有权从自己的认识和需要出发去评价艺术作品和艺术活动，但只有那些表现出理论的深刻性和系统性并代表当代思维水平和文化水平的艺术评论，才是有价值的和有预见性的。

美术批评方法使实践性的批评活动成为理论，乃是批评家自我实现的方式，并以其思想成果构成方法的历史、思维智慧的历史。批评的目的不外有两个：一个是使自发的、自在的美术事实，成为批评的事实、成为进入美术批评视野的事实；另一个则是使批评的事实、进入美术批评视野的事实在批评选择和历时淘汰中成历史的事实、成为美术史的事实。

为了达到这个目的，批评本身必须是自由、自主甚至是自在的。批评家的独立性不仅是一种个人品格，而且是一种历史要求。因为不同的批评选择必须接受历史选择，而历史选择必须以不同批评成果作为条件。

批评何以独立？

首先是不依附于艺术家。艺术家在感性领域工作，有时以为自己就是创造世界的上帝。但任何一个艺术家的创作都是局部的、片面的，最好的艺术家也只是历史的一个点。艺术家容易以感觉的完整性来抵制分析性。但艺术不是感觉而是“深刻的感觉”，而批评正是使艺术从创作到历史保持其深刻性的力量。批评不是艺术的敌人，也不是艺术的仆人，艺术批评和艺术创作尽管有所谓“次生”和“原生”的关系，但

时间有先后，精神相平行，两者关系如同铁轨，相互关联，永不相交，共同构成历史的方向性。

其二是不依附于体制。艺术运转需要社会体制，但艺术不是体制运转出来的。反过来，艺术经常是挑战体制的结果。艺术首先是野生的，其野生状态具有自发性和自在性。批评的任务一是发现二是推动三是保护。“发现”具有问题意识和创作智慧的艺术作品，通过批评阐释进行传播。“推动”体现人的生存经验和思维水平的艺术倾向，策划组织展览予以呈现。“保护”有方向感和可能性但是尚未成功的艺术家，助其生长而不至于在惯性意识形态中自生自灭。批评进入体制不等于依附体制。精神的原发性注定了艺术不可能被体制一网打尽，不管这种体制是商业的、技术的，还是学院的、官僚的。批评最重要的素质就是有勇气说出一个“不”字，有勇气拒不服从强权的命令，有勇气拒不顺从公众舆论的旨意。

其三是不依附于自己。批评是一项面对历史的学术事业。学术者，天下之公器也。个人见解除了证明批评的独立性之外，并不能证明更多的东西。而独立性来自于美术历史的知识根据，来自于当代文化的思维智慧，来自于批评方法的理论证明。此三者对批评家来说，不是自明的、任意的，而是连贯的、可论证的。批评是一种需要知识根据的言说，根据的合理性使批评话语成为可检验的对象，也成为再批评的对象，因此批评是被批评反省的一种讨论。批评需要不断追问——追问艺术定论、艺术习惯、艺术体制和艺术历史，追问作为批评天性，使批评成为一个质疑对象也质疑自身的过程。正是由于不断的追问和永远的质疑，批评家摆脱了自恋、自明和自以为是 of 的古典知识分子心态，成为一个具体的、真实的，在文化现实和历史关系中寻找方向与可能性的人。

归根到底，批评的历史选择，本身也是历史性的，因为先前历史选择的结果即历史公认还必须接受后来的历史选择。美术史就是这样一部不断被选择的历史。所谓艺术的永恒魅力就是不断被历史选中的结果。批评家的独立性体现为对艺术魅力的独特发掘，体现为对美术事实及相关文化观念的深刻透视。其问题意识和批判意识是批评家独立性的真正体现，其历史意识则是批评家作为知识分子的道义、良知和责任。如果说批评是对美术事实的事后反省，那么，它也是对美术历史的事前预知。任何批评家都只是历史的一个点，但瞻前顾后却构成了美术史的一条线，而灿烂的人类文明就是由这样的一些线编织而成的。

批评是对感性创造特别是深刻的感性创造进行理性思考特别是理论的理性思考的思想活动。其本性是感性与理性的深度结合。因此，批评不仅有助人的精神心理的全面发展，而且也必然以此作为批评活动的价值追求。不管艺术及其批评在今天是如何的多元化，我们必须假定一个出发点，那就是人需要自我的生长、丰富、深化和升华，需要在精神心理上的全面发展——起码是趋向于全面发展。而艺术及其批评则有助人的自我发展。艺术是一个让人自由进入的王国，向每一个愿意进入和能够进入的人敞开。艺术批评就是这样一种声音，召唤更多的人愿意进入和呼吁更多的人能够进入。从这个意义上讲，批评活动永远是一种社会活动——守护人的生命需求和精神尊严的社会活动。

对美术批评而言，观看艺术作品不仅仅是体会和感悟，而是对艺术文本的分析，批评是必须说出来的体会和写出来的感悟，需要对艺术作品进行语言阐述，由此达成对作品的理解与评价。如果说阅读和观看总是以一定的阐释为前提，那可以说批评就是阐释，而且是艺术阐释中最重要的活动。阐释学得以成立的根据，在于艺术不仅仅是一种可以自娱自乐的手段，更重要的是人与人相互交流的工具与媒介。阐释学所讨论的即是传达和接受的关系。其中第一个问题是“诗无达诂”，语义性阐释永远不能完全解释感性创作的艺术作品，即使你的阐释有作者原意作为根据。第二个问题是“仁者见仁，智者见智”，即使作品“有道存焉于其中”，但道之于观者却可能是仁是智或者是什么别的东西，更何况作品是否存在唯一正确的解释之“道”，这本身就值得怀疑。第三个问题是“道可道也非常道也，名可名也非常名也”。传达与接受作为一种基于媒介的交流，真正的道（常道）或者说那种深藏于媒介背后的东西，是不可尽解甚至是不可言说的，优秀的艺术作品不能完全被解释。美术批评的有限性并不是说它不重要，而是说美术批评只能建立在阐释学对这些基本问题的研究成果之上，才有可能成为当下的、在场的、专业化的美术批评。

第一节 阐释理论概述

从广义上讲，批评理论都属于阐释学范畴，而狭义的阐释学则是批评方法的基础。阐释学理论固然有自己形成、发展的基本脉络，这就是从作者中心到作品中心再到读者中心的转移。但实际上，20世纪的美学文艺学理论，都或多或少、直接或间接地涉及阐释问题。如列维-斯特劳斯的“共时阅读”、阿尔都塞的“症候阅读”、萨特的“自由阅读”、哈贝马斯对阐释本体论的批判、罗兰·巴特对阐释的精神分析等等。本节介绍阐释理论的主线，其他涉及阐释学的论述可见于第二章和第三章“美术批评的理论思路”。

一 作者中心

最先从总体上提出阐释学概念的,是德国神学家施莱尔马赫(F.D.E.Schleiermacher)。他在《阐释学》一书中认为,阐释的目的是为了避免由于时间距离造成解释者对于作者、对于作品的误解,因而必须通过诠释技巧去分析出字面之下的作者本意。施莱尔马赫肯定读者可以通过科学方法达到本意阐释,乃是宗教改革的成果,这样对于圣经的解释就不再是罗马教廷的权利和权威,而是来自“阐释的科学”。

狄尔泰

这种以阐释接近原意的科学主义倾向于作者中心论,后来为德国哲学家狄尔泰(Wilhelm Dilthey)所发展。他写过《阐释学的形成》等相关著作,进一步认为阐释乃是人文科学的基础。狄尔泰肯定时间距离对于阐释的必要性,认为人在生活中留下的符号和痕迹,是后来者得以建立相互联系的根据,阐释的必要性在于两者之间既相互联系又有所陌生的关系。如果没有联系,阐释无法进行;如果毫不陌生,阐释则不必进行。阐释就是理解陌生的东西,所以,狄尔泰认为要理解别人生活表现中自己陌生的东西,就必须排除自己经验范围的主观成分,才能达到作者本意,甚至比作者本人更好地理解作者。在这里,狄尔泰实际上已触及到通过作品阐释超越作者的问题。在此之后,日内瓦学派的乔治·布莱(George Pouet)和赫斯(Eric Donald Hirsch)改变狄尔泰对生活表现的看重,更强调作者意识的价值,认为阐释的本源就是作者自我,批评的目的在于探寻作者的“我思”,因而“批评是一种思想行为的模仿性重复”。^①而美国批评家赫斯则更进一步,主张作者是阐释的最终权威,阐释是对作者给定的“含义”的把握,而不是读者各自体会的意义,他提出“保卫作者”的口号,乃是针对美国流行的读者反应批评,坚持传统批评观念。受赫斯的影响,英国美术史家贡布里奇(Ernst. H. J. Gombrich)把艺术的意义区分为表现作者意图的“原始意义”和读者解读所得的“涵义”,认为阐释的目的乃是通过作品的图像学分析,努力得到作品的原始意义。

作者中心的阐释理论深受19世纪浪漫主义时期天才论的影响,个性解放的思想在艺术中体现为对作者即创造天才的神化。作者中心论的逻辑根据来自于胡塞尔现象学对事物共同意义的思考。胡塞尔认为事物在本质上存在于经验之外意识之中,这种意向性客体即是事物的意义,不同的人可以通过相同的意向行动来达到同一客体,得到同样的意义。现象学对恒定不变的抽象本质的追求,在早期阐释学中表现为对恒定不变的作者本意的追求。阐释即是去寻找艺术作品中本来存在的共同意义,而这个意义不论是狄尔泰所说的生活表现,还是乔治·布莱所说的作者意识,还是赫斯所说的意义类型,都来自于被神化的作者。作者中心论的问题在于:如果阅读只是为了作者本意,那后来者为什么要去复制历史?评论家自以为排除了一切主观偏见的东西,何以证明它就是客观的符合作者本意的?并且作品意义是否就等同于作者本意?如果不等的话,作品就不只一种意义,那它们是如何产生的?阐释者得到的不同意义是来自作品还是来自他们各自身处的历史情境?是一种理解还是一种创造?

正是这些问题把阐释学引向接受理论。

二 接受理论

传统阐释理论局限于认识论,被视为诠释对象的方法和技巧,而忽略了理解是人的意识活动,对意识活动本身的研究才是阐释学的核心问题。德国哲学家海德格尔(Martin

^①引自乔治·布莱《批评意识》,百花洲文艺出版社1993年版,第280页,郭宏安译。

Heidegger)正是这样把阐释学从认识论转向本体论。他认为人的存在是历史性的,理解也是历史性的。历史中的人的意识不可能是一片空白,总有先入为主的东西,这是理解的基础。所以理解不是被动接受的过程,而是意识活动积极参与的结果。

伽达默尔

从海德格尔关于阐释的历史性出发,伽达默尔(H.G.Gadamer)针对传统阐释学提出了完全不同的看法,从存在即从本体论角度看,历史距离和由此产生的主观成见不是阐释中需要克服的障碍,而是产生新的理解的原因,是认识过程中的积极因素。也就是说,作品的意义和价值并非作者给定的原意,也并非作品本文所固有的,而是在阅读观看过程中读者观众与作品相互接触交流的产物。阐释不是像科学方法那样作为观察手段,而是主体投入其中的体悟,是一个意义生成的过程,所以,一件作品的含义有可能远远超过作者本意。不同时代的人在不同的历史情境中必然对同一作品有不同的理解,理解的时代性受历史延续性即传统的制约,又以其新的时代意义造成了传统的变迁即新的历史延续。

如果说伽达默尔主要是从宏观方面通过阐释来重建历史,那么,波兰文学理论家罗曼·英伽顿(Roman Ingarden)则着重在共时条件下研究接受问题。他认为作品本文只是一个多层次的结构框架,一种纲要性的提示,留有许多空白,需要读者凭自己的经验去填补。作品本文的空白处正是读者发挥想象的空间。出人意料地打破读者的期待,让读者在本文结构的空白中感受作品出奇制胜的力量,这正是作品魅力之所在,也是作者创造力的体现。英伽顿关于本文中的空白在阅读中具体化的思想,在德国学者沃尔夫岗·伊塞尔(Wolfgang Iser)那里得到进一步发挥。他认为本文并非是完全的和固定的,对读者而言只是一个图式化框架,其空白对读者具有召唤性。本文结构中隐含着读者实现种种解释的可能性,他称之为“隐含读者”。本文的具体化乃是读者实现某种解释的可能性并排除其他解释的结果,在此过程中本文常常打破读者的视域规范,从而使人得到提升,这就是阅读的否定性作用。

姚斯

另一个德国学者罗伯特·姚斯(Hans Robert Jauss)则从历史方面强调作品的未确定性不仅在于本文结构,而且还在于时代变迁所造成的阐释的差距,不同时代的读者有不同的历史背景和期待视域,重建当时读者的期待视域,可以提示对一部作品过去理解和现在理解之间的阐释差距。在这里,姚斯从接受理论的角度为艺术史研究提出了一种新的观点和方法论。姚斯明确主张读者中心,认为作品的历史性不能离开接受者的能动参与,阅读是读者期待视域与作品所代表的传统即作品背景之间的交流,两者之间既有审美距离,又有视域融合,通过融合产生审美愉悦,从而激活与恢复历史。姚斯的折衷主义接受理论,是对1968年“五月风暴”体现出的历史文化冲突的一种反应。一方面强调审美活动对社会的批判,以重建抗拒大



图1-1 希望 瓦兹 英国 1885年 油画 油彩
67.6厘米×135.4厘米

众文化的审美经验；另一方面又企图弥合两者之间的文化对抗，提供一个相互融合的美学方案。（图1-1）

三 读者中心

接受理论尽管充分肯定读者对作品意义和审美价值的创造性作用，但仍然强调作品自身的作用，视本文结构为阅读的出发点，并把理解作品的意义看作是主要目的。而后来一批美国学者受解构主义思想影响，更多地站在大众文化立场上，更加强调读者中心，注重读者主观活动的重要性。从这里也可以看出美国当代文化背景和欧洲的差别。由此阐释学从接受理论发展到阅读理论，或称读者反应批评。这是对意义解释的解构主义革命，将“意义”居留的领域转移到读者的意识或经验之中，在肯定读者自身意图对解释的合理性时，颠覆了本文的统一性和客观性。阅读理论研究者主要有费什、布莱奇、迈克尔斯、布鲁姆等人。

费什

斯坦利·费什（Stanley Fish）认为本文的客观性只是一个幻想，意义只存在于读者心目之中，文学不是白纸黑字的书本，而是读者在阅读过程中的体验，因而读者的主观反应是批评关注的主要对象。至于本文有无确定不变的内容，则无法加以证明也不必加以证明。显而易见这种观点容易流于虚无主义，为了避免读者解释的任意性，费什和另一位学者布莱奇（David Bleich）都运用了“解释团体”这一概念，认为每个个体都属于一定的社会群体，对于一个文本的阅读，这样的读者集团有相对延续的传统和相对稳定的阅读倾向，每个个人的解释必然体现出它所处的那个社会群体共同具有的某些观念和价值标准。因此，费什认为，相对于阅读而言，一个相对稳定的意义还是有的，只不过这个意义不是来自本文，而是来自个人所属的“解释群体”。布莱奇认为，所谓意义，是由同一社会的人互相商榷共同决定的，是个人和所属解释群体相互商榷的结果。对解释者个人而言，解释群体构成客观限制，因而在解释活动中，主体和客体仍然是有区别的。但迈克尔斯（Walter Benn Michaels）却不以为然，他认为，人的思想意识和其他事物一样，只有作为符号才能被我们认识，说穿了解释者自我也只是一个符号，而解释群体则是一个符号系统，因而解释不可能摆脱解释群体的限制，区别主客体也就变得没有意义。迈克尔斯一方面为批评的正当性寻找理由，因为任何解释代表的都是群体而不是个人；另一方面，他也为读者中心论寻找根据，因为任何解释代表的都是群体，因而不可能达到客观性。

当然，问题在于：个体与群体并非完全重合，一个人也并非只属于一种社会群体，因而解释的个人性和群体性之间始终存在差别，个人与个人之间也始终存在差别。更进一步，一个文本与同类其他文本之间也始终存在差别。正是这些差别，使解释有高下优劣之分，批评仍然有其专业性。在这方面布鲁姆（Harold Bloom）对“读者理论”的研究可资参考。他认为，本文的意义在于本文之间的比较、影响和转换，在于阅读行为激活了本文内在的差异关系，意义是在差异中发生的。“阅读总是一种误读”，这是意义解释的前提。不仅对读者如此，对作者也是如此，因为，后来的作者对以前作品的接受不是被动传承的，而是主动抗争的，是通过创作性冲突实现的转换。

总之，读者反应批评从注重主体性和本文结构的接受理论进一步发展为注重主体间性和文本间性的阅读理论。它对读者中心的强调，为普通人提供了与权威平起平坐的机会，这是批评对大众文化兴起所作出的反应。就像德国艺术家波伊斯所说的那样“人人都是艺术家”，我们也可以说“人人都是批评家”。但问题仍然存在，把意义移向读者，固然消除了



图1-2 墨竹 郑板桥 清

权威，但这里的所谓“人人”，常常受惯性意识形态的支配，结果变成“人人都不是批评家”，因此，真正的批评必然会质疑这种无差别的均质的读者中心论。

第二节 阐释范畴解析

批评阐释和鉴赏活动不一样，后者除了鉴别真伪之外，主要是出于个人好恶的欣赏。正像一首流行歌曲所唱的那样：莫名我就喜欢你，没有理由也没有原因。——欣赏即使有理由有原因，也只需体会不必说出。批评则不然，必须把体会、感悟、理解变成言说。言说不是把已然存在于内心的东西仅仅用语言表述出来，而是萌动于内心的东西生长形成的过程。批评的体会、感悟和理解必须也只有通过语言才能实现。批评的“心中之竹”固然不同于“眼中之竹”，而“言中之竹”和“文中之竹”（图1-2）更不同于“心中之竹”和“眼中之竹”。另一方面，作为对作品的意义分析和价值判断，批评乃是身处一个时代的文化背景之中，以个体言说的方式为历史代言。每个批评家都有自己的个人爱好，他可能喜欢这个艺术家不喜欢那个艺术家，喜欢这种艺术风格而不喜欢另一种艺术风格，但当他意识到在他并不喜欢的作品中，可以分析出某种文化意义和历史意义的时候，个人喜好

就变得不那么重要。批评是对作品的研究，需要超越个人好恶，同样，批评家也不能听命于艺术家，包括艺术家对自己作品的言说。因为即使对自己的作品，艺术家的意见也至多是一种批评意见。作品一旦产生并公诸于众，它就进入了社会评价范畴，不再仅仅属于艺术家本人。艺术家本人对自己作品的言说并不天然具有权威性，从这个意义上讲，美术批评和艺术创作、批评家和艺术家的关系，是一种爱恨交加的关系。批评家了然于心的愿望无非是对历史的召唤与期待。

当然，批评家的历史热情不能脱离他身处时代的知识状况。对批评而言，艺术作品的阐释总是建立在一定的知识基础之上。除了形态学作为批评阐释的核心基础之外，我们总是借助美学、艺术学、社会学的一定范畴去谈论艺术作品，总是运用这些范畴的基本知识去分析艺术现象。

一 美学相关范畴

美学范畴很多，从美、丑、善、恶到生命、自我、情感、直觉；从现实、存在、经验、特征到理想、幻觉、梦境、无意识；从陌生、孤独、焦虑、神秘到反叛、惊奇、幽默、游戏。但基本的美学范畴主要有四个：一曰优美，二曰崇高，三曰荒诞，四曰反讽。

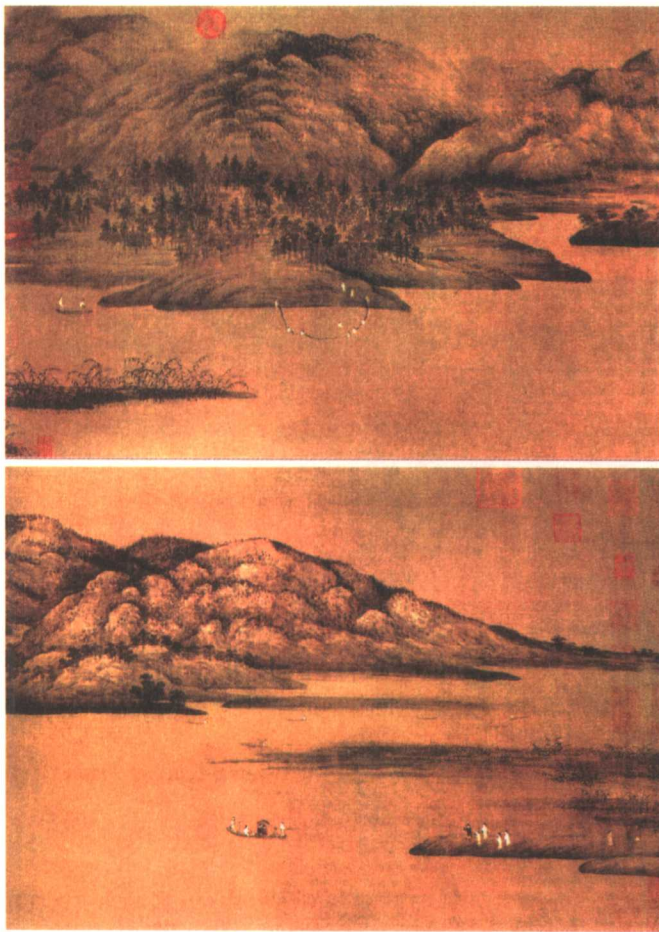


图1-3 潇湘图（局部） 董源 南唐 绢本设色
纵50厘米 横141厘米

优美与崇高

优美和崇高可以称之为古典时期的美学范畴，其中崇高更是与原始社会普遍存在的崇仰心理有直接关系。成形成于古典时期的美学范畴并不等于只适用于古典主义艺术。美学的历史范畴和艺术的历史形态一样，不是替代性的而是扩展性的。优美和崇高作为审美范畴，在现代的环境艺术、生态艺术和设计艺术同样被广泛应用。对中国古典艺术而言，优美和崇高大致相当于“阴柔”和“阳刚”。在中国，美学范畴有社会学及道德意义，阴柔有退避、出世、谦让、无为的含义，是儒家的风度、法家的权谋和道家的信仰，在艺术上表现为婉曲、流转、低回、飘逸等等。而“阳刚”则有自强、入世、负重、有为的含义，是儒家为天下先的社会责任、法家苛于刑律的治国方略和道家对自然天道的向往，在艺术上则表现为风骨、悲愤、豪放和景仰等等。作为纯粹美学范畴来看待，阴柔与阳刚，和优美与崇高一样是艺术中主客体达到和谐的不同关系和不同过程，或者说，是创造美和产生美的不同方式。（图1-3）

优美：优美就是通常意义的美，表现之于对象或环境，是柔媚、安详、优雅、秀丽；表现之于感受，是愉快，轻松、通畅和爽利。优美是主体和客体、感性和理性、内容和形式达到和谐的一种状态。审美活动是人的精神实践，是从精神心理方面把握世界、把握对象的生存方式，是人以自己和自己对自然理解的内在尺度应用于对象的一种感情体验。优美则是人和自然、人和社会、人和他人、人自己相互关系的统一、协调、融洽，是对事物整体性、完整性、和谐性的把握。我们称之为优美的事物，与人总是合意的、有益的，是人的目的在对象上得到实现的精神享受和心理愉快。优美的形式特征是平衡，不仅是对称的平衡，如正方形；也是杂多统一的平衡，如长方形；还可以是动态的不断调整的平衡，如骑自行车。优美是人的审美顺势，所以在艺术中形的完美和色的和谐是一种常态，如果不是这样，就得有造成破坏的美学理由和审美根据。

崇高：崇高或可称为壮美，是主体和客体、感性和理性、内容和形式产生冲突后的审美体验。或者是对象形体和力量的巨大，如高山大海、星空宇宙、时间长河，人以自身时空的有限性与之对比深感敬畏；或者是世界深邃神秘，总有人不能尽解和难以把握的外在力量，让人心存惊惧。敬畏与惊惧造成的痛感和人在审美活动中期待的快感发生冲突时，人的精神心理必然处于矛盾之中。人克服矛盾、战胜冲突的方式，对审美而言，是在精神心理中升华自我，“孔子登东山而小鲁、登泰山而小天下”。或者是创造神明，把人不能把握的外在力量化为崇仰对象，变为内心信仰，最后达到人和世界在精神上的虚幻的统一与和谐。所以崇高具有一种动态的美，形式特征往往表现为雄伟、刚劲、粗厉、激荡、悲壮等等。古典时期的另一审美范畴“悲剧”就和“崇高”有亲缘关系。因为“悲剧将人生的有价值的东西毁灭给人看”，（鲁迅）其毁灭具有命运的历史的性格的必然性。人难以把握的支配力量，把人的美好与人的毁灭置于冲突之中，而战胜冲突的方式则是对美好东西的歌颂和对异己力量的抗争，让精神心理统一于、升华于人的价值理想之中。

荒诞

荒诞是现代艺术典型的审美范畴，从浪漫主义显示特征开始，丑就出现在美的旁边，引起了艺术世界的分裂。由资本主义带动的世界性和现代化进程，改变了古典时代有序的等级制度，造成社会的分化。在19世纪到20世纪的精神生活中，人文主义对理性的信仰和启蒙主义对理想的期待受到普遍的怀疑。个体价值的张扬，也带来了个人和世界的分裂。从浪漫主义自我表达达到现代主义的主体非中心化，使荒诞意识成为现代艺术的重要思想倾向，荒诞也作为一个重要的审美范畴进入美学视野之中。（图1-4）

荒诞和古典时期的悲剧范畴相关，源于时空的无限性、必然性和人的有限性、偶然性以及由此造成的世界的荒谬和个人的孤独。个体意识的觉醒带着与生俱来的精

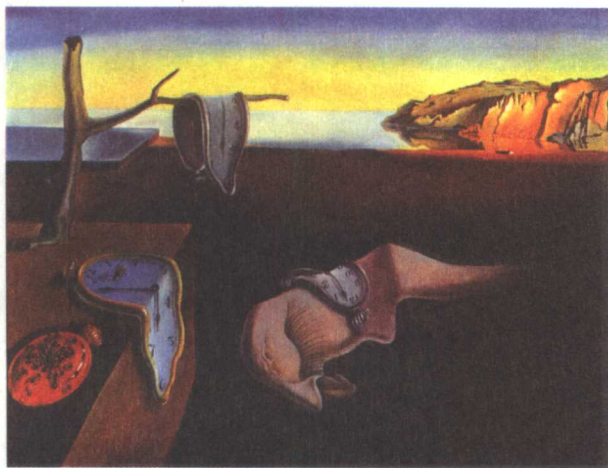


图1-4 永恒的记忆 达利 西班牙 1931年 油画 24.1厘米×33厘米