


美术批评学

孙津 著

 黑龙江美术出版社

美术批评学

孙津 著

图书在版编目(CIP)数据

美术批评学 / 孙津著. — 哈尔滨: 黑龙江美术出版社, 2011.5

ISBN 978-7-5318-0745-2

I. 美… II. 孙… III. 美术批评学 IV. J05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 02524 号

主 编 邓福星
副主编 金海滨

书 名 美术批评学
作 者 孙 津
责任编辑 付 弦 赵立明
出版发行 黑龙江美术出版社
地 址 哈尔滨市道里区安定街 225 号
邮政编码 150016
发行电话 (0451)84270514
网 址 www.heimei001.com
经 销 全国新华书店
印 刷 哈尔滨市得亨印刷有限公司
开 本 720mm × 1020mm 1/16
印 张 17
版 次 2011 年 5 月第 1 版
印 次 2011 年 5 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5318-0745-2
定 价 56.00 元

本书如发现印装质量问题,请直接与印刷厂联系调换。

目 录

导 言

第一章 美术批评的前提	8
一、美术的含义	9
二、批评意识	21
三、美术史观	29
第二章 批评的自为	40
一、关系中的区别	41
二、终极品格	53
第三章 标准的生成	67
一、四种批评类型	69
二、经典	78
三、历史认可	82
四、否定	90

第四章 批评的实现	95
一、权威价值	96
二、观念文化	103
三、自我开发	116
附：西方美术史批判	121
导 言	122
第一章 解放的得失	129
第二章 长长的山脊	155
第三章 西班牙斗牛士	180
第四章 骚动与不安	206
第五章 神游群峰	230
第六章 美术不美	253
译名对照	258

导言

当人们看到冠以什么“学”为题目的书时，往往会觉得此类书是想教给人一些原理。的确，这种感觉是不无道理的，因为历来各种成其为“学”的东西，就是依某种原理，把许多有关联的现象、观点安排进一个大理论框架中，同时又定出许多规则，使得谈论和运用某种“学”有一个共同的参照系。换句话说，美术批评作为一门学科，或者美术学的一个门类，需要告诉人们美术批评的原理和从事美术批评的规则。

然而，许多道理如果串联在一起成为某种“学”，也每每引起人们的怀疑。因为，总有各种理由可以对已定出的规则作其他解释，从而与这些规则有关的“学”也就是很不确定的了。这种情况不仅使撰写“学”之类的书相当困难，而且这种写作的必要性及其可信性也就是大成问题的了。

其实，上述情况和困难揭示了一个更为关键的问题：我们所要论说的东西到底有没有什么“原理”和“规则”？对这个问题的理解，直接决定了某种关于“学”的书是否具有真实含义——而不仅是依什么原理把“学”当成各种规则制定出来。就制定规则来讲，我以为我们将要讨论的“美术批评”是没有什么“原理”

可言的；而按照道理来讲，美术批评的活动“规则”又是可变的。这样说的理由十分简单明了：人们从来就不是按照什么“原理”所定出的“规则”来进行美术批评的。“批评”并不是一个经验实体，也不是一种确定的对象，它差不多就是精神体认的某种方式。如果说美术批评有其原理和规则，可以成其为某种学科（或某学科的一个门类），那么这并不是指某种批评的确定性（性质、特征、方式、价值），而是指这种批评是美术活动的一项并以美术活动为对象的，至少都是涉及到美术活动的。

“学”有两种常用的意思。一是指学科的分类，另一是指教学科目。学科分类是依学问的不同性质来划分的，比如说物理学、化学、文学都是不同的学问。那么，说美术批评是一门学问也未尝不可。教学科目，同样可以看作一种知识分类，不过区分更细，更多一些操作策略的权宜特征。比如，美术批评当然也可以像“工业设计”、“美术史”等那样作为一个教学科目。不过，不管采用这两种的哪一种意思，本书都不仅仅是为了讨论的方便才沿用“学”这个习惯所接受的术语的。

简单地说，当我讲“美术批评学”时，是指某种活动的进行需要有一个共同的参照，即表明在什么情况下我们所言说的现象才有其范畴的真实含义。因此，这里所谓的美术批评学。不过是指人们历来是，并且在一定的历史阶段只能是在什么意义上进行美术批评活动的，以及诸如批评对象、批评方式、批评标准、批评性质、批评内容、批评价值等等范畴之间的一般关系是如何的。对于这些问题的讨论，其结果作为某种知识，当然也只是提供了某些关于美术批评的认识和方法。它们诚然可以影响一定美术批评的做出，但如果以为这些知识在美术批评学中构成了种种“原理”，并企望从这些原理中找出美术批评的“规则”，那恐怕是不大可能的。

又为什么我要来写“美术批评学”呢？这委实是说不大清楚的。当然，至少这不是什么应朋友之约碍不过情面才为之的事（每有人在写什么东西的时候，就是以此为开场白的，不大可信），因为这样讲不仅有虚伪之嫌，而且我的学识和名气都还没有大到别人会认为非我无人可写此题目的地步。不过有一点倒是实情，

那就是我对“批评”的困惑不解，使我对写“批评学”之类的东西起了好奇心。在《我与批评》（见1986年8月21日的《文论报》）这篇小文章中，我曾这样写道：

我的困惑在于“批评”对我日益显得模糊缥缈起来了。如果把整个文学艺术看做是一个不断膨胀的宇宙模型，那么，批评就好像是一个星系，它为了避免宇宙膨胀到最大值而坍缩，便以与宇宙膨胀成正比的速度飞快地远离开去，以至于我难以把握了。之所以会有这种感觉，实在由于我所搞的理论似乎越来越难以说明批评是怎么一回事，又有什么用。

认真分析起来，上述情况当然在于本世纪文学艺术在性质和表现特征上的急速化而使“批评”的含义也起了变化，不过，理论上对“批评”的困惑，更直接来自于批评的实际状况。就我所读过的批评文章来讲，几乎难得有几篇不是对所批评的作品的某种“再解说”。可是在我看来，各种艺术作品的一个共同特性，恰恰就是对于“再解说”的排斥。任何艺术作品，它的存在和与它相对应的特殊欣赏形态，本就都是一种解说，除此之外，我们没有办法用别的什么方式来替代这种解说。然而，批评文章对艺术作品的再解说，一般都正是在搞这种“替代”的：它们大多是按照批评家的看法（当然也就是按照某些批评“原理”给出的“规则”），并以文字批评的方式把作品划分为各种单位成分，然后分而治之或重新组合。在此，批评家实际上是把艺术家创作出来的作品中的某些组成因素（即人们常说成是“内容”的东西）看成是自然界和现实生活中原来就有的物件和事实，然后，由批评家对这些被他当成实有其事的外观、色彩、人物、活动、观点、场景等等重新品头论足一番。可是这样一来，“批评”与“艺术作品”又有什么干系呢？因为批评家同样可以、甚至本来只需要对自然界和现实生活中实际存在的那些东西议论一通，或者提出批评家自己对那些东西（或“内容”）的新的调配安置方案就行了。在这类批评中，以作品为主要内容和谈论维系的艺术活动之存在性质已经被批评搞丢失了。

看来，批评也必须是自为的。无论它是否针对具体作品而发，必须是以讲自己的话的方式、并以确证自己的价值为目的而具有其自为存在的性质的。当然，

批评也就决不企望作任何意义上的某种替代品，更成不了具有原理和规则性质的“学”。因此，当我们讲“美术批评”时，就不仅仅意味着此种批评是关于“美术”的，更意味着它本身是属于整个美术活动中一个具有独立自为品格的活动项目。正是在美术批评平行于美术理论、美术创作、美术欣赏等美术活动项目而自为存在的意义上，言说“美术批评学”才可能有其真实的含义。

那么，“美术”是什么呢？给出这个问题的答案困难更多，甚至这个问题的提法就是没有意义的。如果一定要穷究它的精确定义，我们可能将发现这是根本办不到的。“美术”是个外来术语，字面的含义是“优美的艺术或技术”，不过即使是这种含义，大约也是在欧洲文艺复兴后期才出现的。那么，在此之前一直被我们称之为“美术”的那些东西又是什么呢？或者说，我们在什么意义上维持“美术史”的专门含义呢？如果我们满足于一般通行的理解，即认为美术就是指“造型”艺术，那么我们很快就会在本世纪的美术活动中发现许多根本谈不上其造型因素或特征何在的美术作品来。

摆脱这些困惑不是件容易的事，其中涉及到对一些流行的误解的澄清。这倒不是说，我有权力在这里指责别人对“美术”或“造型艺术”的理解是错误的或偏颇的，也不仅仅意味着“美术”或“造型艺术”本身的含义是变化着的。问题只在于说明我是如何使用“美术批评”这个词的。

无论美术批评必定是关于美术活动的，还是美术批评就是美术活动的一项，“美术批评”作为范畴，并不是一个合成词。这就是说，不能仅仅把“批评”看成是以它的形容词定语“美术”来作为自己性质的限定的，“美术批评”中“批评”的功能更不是由“美术”所规定的。“美术批评”作为一个范畴，本身就具有美学性质，它标示着某种态度、观点和实践方式；而它之所以被称之为“美术”批评，更多的是从功能意义上指某种批评的普遍适用域的范围和程度。这种范围和程度，连同这种批评的存在性质，更多地是由习惯而不是由原理和规则来决定的，尽管习惯也会具有游戏规则的作用，但它的规范性远比规则要弱，相反它的张力和持久性却远比规则要强。

那么，美术批评有什么用呢？这种提问方式和角度也是很成问题的，对此不

得不作出的直接回答，如果是恰当的，那就是：没有什么用处。这样的回答当然很令人失望，而且大多数人会认为是不可思议的和不符合事实的。确实，这种回答的真实含义并不是说美术批评毫无作用，而在于揭示出这种提问的动机中往往潜藏着一个容易被忽视的内容：人们其实是想问，美术批评对于不是美术批评的东西有什么用。对此，恰当的回答才是“无用”。

上述问题的实质并不在于答案是什么，而在于怎样提问。批评作为人的一项自由活动，其性质的确定是受到各种社会因素和主体目的性的制约的，但其功能却是自足自为的。批评的真实用处当然在于影响被它所批评的对象，但是，在艺术活动中几乎从来没有哪个人是靠听了什么“告诫”或学了什么“原理”来搞创作和进行批评的。批评对于批评对象的作用，在于对象本身进入批评。这就是说，艺术活动是以一定的批评意识为基础的——这是批评自为的最根本意义。人需要艺术和人需要批评是同等重要的，仅仅是由于前者多以作品的展现为方式而后者多以论理的表述为方式，才造成了人们以为批评在“指导”创作的错觉。批评家们的自以为是和艺术家们的不屑于谈理论，其本身都已经体现了某种批评意识。在此，批评已经表明，它的作用是内在于批评活动本身，并且是为着批评而生成的。

就批评大多总是以论理表述的方式进行的来讲，批评当然也是一种理论活动。但批评不仅不产出“原理”，它本身也不依哪种“原理”来进行。艺术活动当然具有一定的认识功能，但是，理论与创作在认识上的区别，并不在于前者是“理性认识”，后者是“感性认识”。理论与创作都可以达到某一相同的认识水平，只是各自的方式，亦即各自自由实现的形态不同罢了。一般地说，前者是论理的、阐述的；后者是示范的、展现的，理论与创作的互为依存，只能从人的自由实现的不同形态来理解；理论是否于创作有“指导”或“规范”作用，从本质上讲不过是理论自身存在的一种偶然方式罢了。批评之所以常常显得与创作有较为直接的联系和相互影响，在于批评意识是艺术创作的基础；而从活动形态来说，批评不仅仅是某种论理表述和观念运用，它更经常地还涉及鉴赏问题。至于如何进行美术创作的一些基本方法，其实只在经验的和科学的意义上方成立，这就是一般所

谓的技法规则，而不是相对创作而言的理论。

但是，就主体自由实现的现实性来讲，理论与创作的根本矛盾在于，理论是一种认识界限，而创作则是为着打破一切界限的过程——所以作品才排斥任何方式的再解说。就作品本身作为某种文化向人解说其自身来讲，批评不可能不对人有着绝对的必要性，至少是由于存在着不可通约的语言水平。然而就人对整个艺术活动的绝对需求来讲，创作与理论的上述矛盾之反复出现，本身就生成着某种“意义”，对此我们才可以称之为某种“规律”的存在；而言谈“美术批评学”的内在根据，也正在于这种规律的存在。需要特别提请注意的是，这种“规律”的被认可，在极大的程度上是由人的某种心理定势所维持的，“规律”是否存在，其真实性往往取决于人的经验习惯而不是理论分析。由于习惯上用不着担心某种反复经验着的事情不会不再出现，或者找不出什么理由认为它们肯定不会出现或者肯定会以另一种方式出现，人们就情愿把这种反复经验叫做“规律”。

如此说来，美术批评学还算不算一门科学呢？我不很晓得。因为我总怀疑这样的提问同样是不妥当的。科学是指知识体系，而一些知识具有什么样的联系和结构才成其为体系，这个标准是模糊不清的。也许应该问：美术批评学作为一门学科（或学科的一个门类）有没有科学性？那么我想，大概是有的。自然科学诸学科的科学性几乎无人怀疑，因为它们的知识对象大多是客观存在或经验实体，而作为知识体系的某种学科是依其知识对象的自身性质和运动方式而成立的。可是人文科学的绝大多数学科，比如美术批评学也算一个罢，情况就很不相同了。它们的知识对象是不确定的，其自身的性质和生活方式也难以规定，甚至根本就是某种心理虚构。严格说来，美术批评学中批评的专有对象的确是批评本身虚构出来的。然而，我还是倾向美术批评学——至少是美术批评——具有科学性。在我理解，科学性是指一些相关的知识在其确立和运用中有着某种一致性，或者得以维系的共同参照。这种一致性首先当然可以看做是观念上符合逻辑，不自相矛盾，尤其是各种知识之间有某种较为稳定的相互关系、结构以及参照。其次，这些知识可以在经验中反复出现相同或类似的模式，以致于可以把它们所表述的东西叫做“规律”。

由上种种，我觉得写一本美术批评学的小册子是值得尝试的工作，它不旨在制定“原理”和“规则”，而企望能从中见出有关美术批评的知识之间的某些比较稳定的联系。所以写这个“导言”，在于我以为它对于阅读和理解这本小册子所要讨论的诸问题，包括讨论方式来讲，是一个简短而必要的美学导引。

第一章

美术批评的前提

每个从事美术批评的人，不管他是否自觉或清楚地意识到，总是以他对美术批评的看法为其批评得以进行的某种前提的。这些前提并不总是固定的，然而不难理解，缺少它们，一定的美术批评就可能是没有其真实的或确切的含义的。也许，并不是每个批评家都认为有必要把这种前提单独列出来加以讨论的，可是正因为如此，美术批评中历来存在着一些理论或观念上的不自觉倾向。比如，某个批评不甚明了自己所说的话是在什么意义上才成立或有效的；或者实际上对自己所说的话采取放任自流的不负责态度；或者反对某种批评意见时并不认真去弄明白那批评究竟是什么意思，却往往只根据一些在表述上与自己的说法相左的论述来争吵不休。

不过，讨论美术批评的前提，是指我们如何给实际的美术批评以某种理论性说明，而无论如何都不仅仅是为了使实际的美术批评能够进行，更不可能对这种

进行作规则性指导。只有这样，本章的论述才具有美术批评学的“学”的性质，而不是制定操作方式的种种规则。

我们说过，特定美术批评的前提并不总是固定的，因此也就不能给出必须依此才能进行美术批评的一些规则式的原理，但是，当我们试图说明前提对美术批评之成立的必要性时，总得找出对各种美术批评来讲具有相同特性的那些前提。当然，真实的美术批评可以从任何不同的角度进行，比如就批评所涉及的对象来讲，可以是美术作品、美术家、美术现象、美术观点等等；就批评家的用意来讲，可以是美学的、艺术鉴赏的、考证的、心理学的等等，因此所谓“相同特性”似乎并不存在。其实，这种不同的对象和用意本身并不构成美术批评的前提，它们本身就需要前提，因为我们可以问：你是在什么意义上把批评的对象和用意当成“美术批评”的某种因素或成分的呢？

正是这种“当成”，表明了批评得以进行的某种前提，而它所表明的各项内容，构成对真实的美术批评的性质确定。在这个意义上讲，美术批评的前提就是如何看待使美术批评得以定性的那些范畴，它们主要是美术、批评意识、美术史观。不过，这里的“批评意识”是在前提意义上讲的，并非指现实中某项美术批评活动，因此它更多是指作为意识而存在的批评的一般含义。

一、美术的含义

由于这本小册子谈的是美术批评，在此便不可能过多地讨论类似“美术是什么”这样的问题。不过，对于“美术”的理解，不仅是最直接涉及到美术批评前提的问题，而且也是必须给出一个具有真实含义的提问方式的前提。如果我们不想徒劳地为“美术”找一个概念定义，我们便可以从经验习惯的角度来言说美术的实际含义。这大致有两个方面的内容。

其一，就习惯上可以被称为“美术”的艺术门类来讲，美术大致是指绘画、雕塑、建筑、装饰。属于这些艺术门类的艺术形式或样式之所以叫做“美术”，一般是从它们的存在形态和感受媒介两方面来说的，即造型和视觉。因此美术又叫

造型艺术或视觉艺术。其二，如果说美术是指优美的艺术，那么非造型的和非视觉的艺术并不是不优美的，反过来，优美的艺术并不都是造型的和可视的。所以，说美术就是优美的艺术，便可能使我们所论述的对象失去其种差的确定性。一个十分可能的情况在于造型的存在形态和视觉的感受方式是最能使人直接判定对象为优美的因素，因此，当人们称造型艺术和视觉艺术为“美术”时，实际上是以某种最为常见的、最富特性的审美效果来为某种艺术活动或形式命名的。

这样，当本节讨论美术的含义时，我们无非是在最常见的经验意义上，指出“什么是美术”。这层含义大致有两方面内容，一是指某种艺术在其存在方式和特性方面的规定性，另一是指某种艺术最惯常具有的审美效果。对于前者，我把它叫做造型在质和量两个方面的规定性；对于后者，我把它叫做审美在目的方面的要求。尽管对这两者的讨论在此都只能是十分简略的，但我们仍可以看出，它们（尤其是后者）在不同的历史阶段具有十分不同的多样含义。

就造型艺术来说，其实并不仅仅限于绘画、雕塑、建筑、装饰，在舞蹈、戏剧、工艺、设计、摄影等许多活动中，凡有造型因素并体现出造型特征的现象，都可以称之为美术。因此，所谓造型艺术的规定性，并不是指哪些门类艺术的规定性，而是说造型在艺术活动中的某些极限。正是这些极限以及人们对这些极限的不同理解，规定着各特定批评的“美术”前提。所以，本节讨论并不旨在说明“什么是美术”这种启蒙教育（而且这种提问方式是不妥当的），而是检讨一下，从造型的意义上讲，美术批评的对象（不是指作为范畴的“批评对象”，而是指主要由美术作品来体现的美术活动）的一般存在值阈有多大，以及其真实含义是什么。

解决这个问题，就是认清某一种艺术形式自身的规定性。或者说特性。任何事物，都表现为质和量这两方面的规定性。就美术作品的存在形式来讲，我们较多考虑的是它的量的方面的规定性，在此也就是指“造型”艺术的物质存在方式的规定性。仅就各种类艺术之间的特征区别，亦即它们各自在量的方面的规定性来说，这种规定性是指各种类艺术作品是以何种物质存在方式（即狭义的艺术表现形式）作用于欣赏主体的哪些感官而产生效果的。造型艺术是视觉艺术的主要

类型，它区别于别种类艺术的最根本特征，在于它的任何一件作品都同时表现为一种凝固的时间和具体的空间，这也即是造型艺术的规定性的主要内容。这意味着，在作为属概念的艺术中，各种艺术的概念决定于它们各自的物质存在方式。不仅是独幅的美术作品，就是在连环画这类有时间连续的作品中，其基本构成单位也还是表现为某种凝固的时间和具体的空间，而它们的时间特征，则是在人们的想象或文字说明中，由文学性的情节线索串联出来的。对于舞台艺术中的造型因素，其道理仍然如此，一旦超出这种存在方式，它们便失去了造型因素的本义，否则舞台艺术也就不称其为舞台艺术了。

这样，我们大致可以从量的方面把美术创作的各种表现方式归结为四种类型：写实的、表意的、变形的、抽象的。这样划分，是就最常见的美术创作和欣赏活动中作品的物质存在方式的一般情况而言的，并不意味着是对各画种和样式的分类，也不等同于各美术家具体的创作方法和风格特征，更不是指各种美学的或艺术的“主义”或“流派”；而且，这仅仅是为了分析讨论的方便而采取的一种权宜划分，而不是说实践中美术家和他们的作品就只能采取这种或那种方式类型。实际上，在多数情况下，美术创作和欣赏是同时存在着上述各种类型的形式和含义的，尤其从美学意义上讲更是如此。

写实，就是指一般所说的形似对象，在空间、透视、光线、色彩、质料等诸方面都要求作品符合对象物质存在形式的自然特征或外观，对于这种写实的作品，观者一般总可以用日常语言来描述它的自然特征。表意，主要是指用某种实物或图像，表达某种此实物或图像自然特征之外的（或由这些特征所象征、比喻的）意图或观念，因此并不要求写实的作品那种形似对象。中国画对于这种不强调以形似来表现对象或主题的作画特征叫做以形写神，并认为其主旨在于追求某种“生气”。写实和表意这两种常见的作品物质存在方式是比较为一般观众所接受和熟悉的。

对于变形和抽象，当然有表示某种艺术活动中的美学态度的含义。不过，此处要讨论的，是变形和抽象作为作品的物质存在方式，究竟在什么意义上才是可能的。事物都有保持自己质的稳定性的数量界限，一定量的积累或减少，会影响

事物本身的质的变化。这就是所谓事物的度的概念。在造型艺术中，视觉对象所具有的度一般可以分为长度、宽度、深度、高度、明度、纯度（指色彩）等等，它们的变化以及相互的关系超过的对象形体固有的存在形式的一定界限时（即所谓突破度的关结点），便会影响对象形体的质的稳定性，从而造成对象形体的质的变化。这种质，在造型艺术中，一般就是指作品所表现的事物的称谓概念。简单说，比如画一头鹿，加长它的颈子到一定程度，人们便说是长颈鹿；画一只脸盆，整个外形如果都缩小到一定程度，便成了吃饭用的盆。如果鹿和盆都画得全无它们的自然外形，人们就难以称它们为鹿或为盆了——不管是梅花鹿或长颈鹿、洗脸盆或饭盆。这些例子，并不是度的变化的全部内容，但对于此处讨论变形和抽象已可以说明问题了。

在造型艺术中，对于对象形体作人为的变形，一般有两种方式。其一是“提炼”。平时，我们已经熟悉了某一事物的外形特征，并由它们构成该事物的“骨架”。最简单意义上的变形，就是提取或化简对象的“骨架”。比如，毕加索（Pablo Picasso.1881—1973，西班牙画家）用近一个月的时间，经过十多次提取和化简，最终把一头牛画成只有几根铁丝框子似的“牛形”。日常生活中，特别是在日用工艺品方面，这种提炼变形的例子很多。我国的汉字，之所以被称为象形文字，在很大程度上其造型艺术性就在于它是这种提炼变形的演化结果。

变形的另一途径，是利用人们在长期实践中形成的形式感，用造型形式中对对象形体的各种自然特征的度的相应关系作为视觉因素，加以夸张、组合、取舍、对比，然后呈现给欣赏者。这里，由于习惯上的视觉效果和心理定势以及文学性联想，各种视觉度的相应组合，会带有某些抽象的精神概念，比如常说的直线表示刚毅、曲线表示优雅、红色表示热烈、蓝色表示忧郁等等。当然，这些抽象的精神概念和引发它们的视觉对象并不存在对应的模式。这种造型的形式感虽然是在一定的环境、条件、对比、渲染中具有精神含义的，但某些特定精神内涵的被体认，便体现了造型方式所具有的抽象性功能的程度和范围。比如墨西哥画家西盖罗斯，用各种夸张变形的方法来表现愤怒、痛苦、力量、意志等情绪。度与度的相应组合变化，比具体对象形体所规定的视觉要更为抽象，其精神性含义也更