

聚散依依

图文时代的摄影与绘画

翟 墨



中国摄影出版社

写在前面

我知晓翟墨大约是在 20 年前。那时，正值中国改革开放初期，文化美术思潮异常活跃。于是，一份备受欢迎、面貌独特名为《中国美术报》的报纸便面市了。当时中国艺术研究院美术研究所的翟墨研究员，正是这份报纸的策划人。对于我来说，翟墨的名字尤其好记，这两个字反过来便是春秋时的思想大家墨翟（音 di），即人们所知的墨子。《墨经》有关光学的八条记载，被认为是人类对光学认识的最早记录，因此在摄影史上有着重重的一笔。正因如此，我对翟墨的名字记忆尤深。

说来也巧，不久，翟墨先生即应中国摄影家协会和《大众摄影》编辑部之邀，在红星胡同 61 号与摄影界的朋友们进行了一次座谈。他给大家讲了百年来世界艺术思潮演变的大致轮廓，然而这对于当时的摄影界来说如降甘霖，及时而又新鲜。直到后来，我拜读了他写的《从庐山到函谷》（收入本书作后记），始知他与摄影界的“历史渊源”。

1999 年，在中国摄影家协会召开第六届理论研讨会前夕，我向翟墨提出，想把他十几年来为摄影界写的文章汇集成册。当时，翟墨已是“博导”和美术理论界的大家了。我想，人家美术界的理论家对摄影如此关注，我们摄影界为什么不向他们多索取一些呢？这本书的出版也算是对“大美术”、“大摄影”理念的一种实践。虽然那次摄影理论年会翟墨没能到会，我想他的很多高见一定都在这本集子里体现了。

《诗经·小雅·鹤鸣》说“它山之石，可以攻玉”。但又要多罗嗦一句，“它山”应是山名，并非当“别处的山”讲，我以前也歪解过，后来书读多了些，才知是谬误。多读书真有好处，爱好视觉艺术的朋友们不妨多翻翻《聚散依依》这本书。是为序。

陈 申

2002 年春暖花开时

11/15/05/30

序

批评的假设

我读翟墨《聚散依依/图文时代的摄影与绘画》

李江树

翟墨是美术理论家、批评家、作家、中国艺术研究院的博士生导师。迄今为止，他已有15部著作问世。他还是6种美学和艺术丛书的主编。近年来，他偶尔涉足摄影界，写了不少有影响的文字。毋庸置疑，他把文化、美学、美术的理论介绍过来，为思想浮泛的摄影界吹来一股令人为之一振的清风。

当今是一个综合的时代，边缘的时代，翟墨的这本书也正体现了这两个特点。

这本书的阅读，引发了我对批评家的诸多联想。

批评家的作业通常怀着两个目的：发现艺术界的双星座标；为艺术家找寻疗治冷病或热病的医心术。批评家必须是谨慎的和谨严的，他像田野发掘的考古学者一样，踏着早露，铲开土层，长久地俯身检拾着代表昨天的每一个细节：那些断戟，那些瓦当，那些箭头。他体察辩读和掂量着这些使生存变得更为具体的细节的意义。他自认为自己是具备了鸱鸟的眼力的。他所惧怕的是那些貌似清新俊逸，貌似柔韧透明，貌似为人性证美的笔触遮蒙了大众的双眼。症候式的考察是艰苦的——范围太大：乡村与都市，官方与民间，主流与另类，真理与正义，想象力与原创性，表现与重构，文化与性灵，理性时代的情感史和精

神生活史，还有从理念、形态、色彩、声音中寻索出的作为一个艺术家最本质最独特和最不可或缺的东西。批评家以批判的精神和警世的原则对艺术作品提出质询并射出了带响的箭簇。他在严格与繁缚的艺术文本中，窥查着哪一部分是属于虚构和杜撰出来的痛苦，哪一部分是在清寂中生出来的心灵交融的象征。“严肃即生活”，批评家以文字警策艺术家过一种严肃的生活。批评家指导艺术家清扫自己心灵的打谷场。批评家在艺术家自己创造的作品里，窥见艺术家本人没有觉悟的东西；在日后的创作中，艺术家可能因之而焕发出觉悟的力量。芙蓉出匣，及锋而试，人才出世了，批评家并不一定在每一次批评中都能主持最高的公正，他只能依凭着自己的心智结构，在人性宽广的维度上，出言谨慎地向艺术家建议着下一次前行的消解与扩展，提升与延拓、休止与移动。毕竟，在批评家观念的贮藏室和回忆的旧货铺里，也有一些需要阻断和其宁肯遮蔽不愿示人的东西。“沉默是金”——是由于无话可说；“保持缄默的权利”，则是一种轻蔑或是不愿以己误人。

批评家有自己独立的品格和人格化的自我意志，批评家不是谁的幕宾和仆从。批评家叫喊，是因为他有所有的雷霆和近于癫狂的批评活动。批评家是带刺的牛虻和尖嘴的啄木鸟。批评家并不怕由于主持正义而引发的一桩桩一件件有关艺术作品的诉讼案。真正意义上的批评家，需要有一个缺憾由他校正，需要有一个谬见由他指陈，需要有一个赘疣由他割除。在相当多的时候，批评家的感觉与艺术家的感觉是无法通约的，因为批评家分明看出，在某些艺术作品里，时间链条缺环了，断裂了，即便该件颇为华赡的艺术品闪着璨璨夕曛，他的光荣之侧也仍可能横陈着耻辱。不遵循两岸的河流恣肆地冲击着平原。在一个理想失落信仰式微的年代，批评家心头压着沉重的块垒。同情

受苦的人就是憎恶制造痛苦的人，无论多难，他也会对不受意志支配的情绪不予理睬，他惟有坚持一如既往的批评行动。而支撑这种行动的力量是信仰。这种信仰已经牢牢地打入了他的灵魂，他绝不允许其信仰作荒唐的移动。信仰对一个人的要求是：选择之前深思熟虑，选择之后始终不渝。在酒吧前台的转椅上，来一点精神上的“小萨克斯”——这是小资情调和另类新生代的一个特征，这些人没有人文理想和心灵质量，信仰在他们那里被调侃戏谑所替代。

世纪更迭，批评家应该为自己的思维添加新的一维，因为批评家在对艺术的厘清之前也是漂移不定的，也是经过了多少次自审与张望。作为中年批评家，老一代抱怨其思想激进，新一代又嫌其过于保守，在这种情形下，夹在中间的批评家不但有充分的理由作骄傲的双向拒绝，他还要提示艺术家，在真艺术和伪艺术两个方面的：条条大路通罗马。

批评家在自己的冰凝雪积的道路上迤迤北行。他在慢板与快板中体悟着时间意象，体味着生命的欢乐和死亡的寂灭。他胸中有自己对社会的批判和形式的批判。有自己对语言、诗、艺术；对叙述性、戏剧性、典型性；对和声、力度、旋律和个体的和整个人类的对“存在的歌吟”。“凡是被接受的东西都是以接受者的方式被接受的。”作者的创作完成了，原来的树根已经被批评家砍出了楔形的凹痕，批评家将在自己的心中对那作品作复杂的思绪渗透，如米兰·昆德拉所说：“用严厉的并置取代过渡，用重复取代变奏，常常直抵事物的核心……惟有说出某些本质事物的音符才有存在的权利。”批评家从艺术家锦簇感奋的语言中，聆听到了的颤音、滑音、揉弦和抖动的技法。这些技法令他感受着流畅、湿润、丰稔、鸿爪雪

泥、幽独深湛和作品的原创力。他窥探着意义的全豹，仰凝着思想的宏博与飞扬无驻。启示的前夜是激动人心的，惊异与敬畏往往是从这一刻流荡而出。最完美的昭明也许是达不到的，但批评家希望在作品中读到对人类高贵品质所作出的怀念和提醒。阅读优秀的艺术作品是一种享受：不但体查着作者所表达的自身经验、感受和思索，还在每一阵艺术的熏风中听到了终极的规则和艺术精神所发出的嘹唳之声。

批评家不但是一个倾听者，也是一个诉说者，他的智性写作的结果是“评述艺术品的艺术品”。真正的批评家不会穿凿附会，信笔涂鸦地搔挠着一些皮相，放个马后炮则个。真正的批评家与艺术家处于同一位格。有大疑而有顿悟，经由批评家的检索，批评家可以坦然、释然地对艺术家说：“不！”在一些特殊情况下，原初的文本已经失落或对批评家不再有意义。他依照自己的谱系学重撰一己神话。这时，他已经把原初的艺术推为自己的写作背景了，他已经把原初的问题变成了一种针对自己的讨论了。批评家站在艺术作品前进行着他我定义和自我定义。批评家无法定义自己，惟有通过对象才能定义自己——他是一个受鼓舞者而不是一个鼓舞者。而这个受鼓舞者会沿着艺术作一种“追思”，这种追思无论是在时间维度上还是在空间维度上都有着批评家对鼓舞者予以启迪的无限可延拓性。普鲁士将军，“军事史问题的伟大作家之一”（列宁）克劳塞维茨曾指出过作为一个评判家的两个特点：“第一个特点是他看法的绝对的独立性，不论是大人物还是老前辈的威望都不能限制他；第二个特点是，在他从事的研究领域的一切问题上，都给历史证明以及大的偏爱。”批评家有独立的心境和独立的人格，他有他自己的思考层次，他有他自己的认识深度和体验深度。他没有必要迁就或是

说适应所有的庸俗和所有的迟钝。不惟如此，他还要警醒地分辨伪造真诚伪造良心伪造历史的呼声。

胡杨、红柳、野麻、沙蓬和广大的沙原，批评家不无遗憾地看到在“西部热”中产生的那些芜劣的作品，他惟有扼腕怅然地代作者们亲吻西部的天空。

有艺术家说，我们向批评家讨教等于问道于盲，他会拍么？他会画么？他会写么？——他们将文化浸染与直接实践划了等号。艺术世界的堂奥不是谁都可以深入的。在紫迂蜿蜒的小道上，无论是怎样的敷彩著色，无论是怎样的纤巧柔靡，无论是怎样的秋葡萄与月桂丛，低能艺术家既然说出了这样的谏语，那就已经决定了他的平庸和无奈。

还有一类值得同情的好人，他一生中只知道艺术，尽管他天性中并没有给他多少可以创造艺术的酵素。干点别的，又于心不甘，一生的悲剧由此而生。

才能是自己的，生活方式和价值观念是时代和环境所造成的。无告的艺术家，过着清廉生活的艺术家，有大才却永远不会有煊赫的名声的艺术家都是些浑金璞玉，批评家该为他们所遭受的磨难大恸。但是，在世俗功利方面，批评家又不想玉成这些人。“私艺术”是对社会的深度逃避。“私艺术”不是以满足读者的期许为目的的。“私艺术”是艺术家在通明与幽暗间小心地为自己打磨的琼英美玉。以批评家的角度，他也并不鼓动“私艺术”家们改弦更张，将先前的方式驱赶罄尽；或是把个人身世与家国情怀提升到一个更高的位格上，不，他不会的，因为不少时日，批评家自己也曾多次陷溺于生命的含混不清状态，一个人文知识分子到底能对社会历史进程起多大影响，批评家深感怀疑并从中感到了宏大的悲哀。

在这一个犬儒主义、世俗功利主义盛行的时代，在这一个生命萎顿、种性退化了的时代，曾被普遍接受的观点

对清明的、沉默的批评家又有什么吸引力呢？他并不是要厕身事外，做一只闲云野鹤，他只是在省察着自己胸中的积郁，并以超然的态度藏否时弊。他揄扬着，他甄选着，他冷笑地凝谛着由文化工业所草创的浮泛的泡沫。他深入理解并浸淫其间。他不言说，只作壁上观，做个人的理性攀援。他在内心对自己重复着法国作家莫里亚克的那句话：“我失败了，但我得救了。”

罗曼·罗兰说：“一个国家的政治生活不过是它存在的表面特性；为了探明它的内在生命，即它种种活动的源泉，我们必须深入到它的灵魂，那就是要研究它的文学，它的哲学，它的艺术，因为所有这些都反应了这个国家人民的观念、感情、以及他们的梦想。”现在，我们反过来用这段话来理解政治，就会出现另一种情形，在大时代转折的时刻，他虽然是个艺术批评家，但其时的客观环境已不允许他做一个艺术批评家了——现实要求他在比艺术更广泛的层面上去砍断锁缆，令他的小船冲出港埠，驶出波涛迷蒙的海湾。

边缘学科是一柄双刃剑，从事边缘学科的批评家把美术、摄影、音乐、文学尽皆收入自己的视野。形式的嬗替形式的混溶产生了新的形式效果。不同形式的语词碰撞出了火花，不同艺术门类的艺术也碰撞出了火花，在统一的空间和连续的时间中，它变成了新奇的、变异的、复调的文本。这种文本是青与紫的合奏，是色彩混溶所发出的放射力。其中的主导心境，也即是惶然中的凝定点是丰富而紧张的蓝。接受美学是艺术的活水源头，廓清语词在嵌入每一个特殊情境时所表现出的固定意义中的微妙的个人意义是不可能的。

批评家和艺术家一样，他们表述了真理和评述了真理，他们就生活在真理之中。批评家和艺术家之间的相互

启发是肯定的，但嫌隙也是永存的。他们都想把自己的思想打入对方的头脑。秘鲁作家巴尔加斯·略萨说：“当我们读小说时，我们不再是平时的自己，而是作家想要我们成为的人。”这是情所当然的，但有时却是徒劳的。在相当多的情况下，双方找回共有价值遂成为不可能。不少时候，批评家与艺术家的观点是对立的，但思想却没有因此而中断。这种没有中断的思想大有深意。批评家定格了艺术家作品中有价值的东西，如柏拉图所说：“给不确定以确定”。当然，艺术家也可以认为这确定中又有不确定。

批评家为艺术家指出道路但并不保证道路——道路走到了林地的尽头，出现了许多岔口，夕辉照射的那一条不一定是坦途，阴湿黑暗的那一条倒可能通向灿烂的远方。在道路的选择中，艺术家的悟性有时反超过了批评家的悟性。

以上所论似乎未与本书的具体篇目勾连，但它却又句句与本书的具体篇目相关。识者当可明鉴。



■ 作者简介

本书作者翟墨是当代很有影响的艺术评论家、中国艺术研究院研究员、博士生导师、中国美术家协会会员、中国作家协会会员、中华美学学会会员。被聘为北京大学、清华大学美术学院博士学位答辩委员会委员、中国现代图像艺术学院客座教授。

著有《艺术家的美学》等16部著作，主编学术丛书“西方现代、后现代艺术流派书系”等6种60余部著作。

他从对王朔、吴冠中的研究起步，逐步建立起自己的字性大美学新体系和全球文明形态的新思考。他长于从思想史高度跨学科提出学术创见，并融哲思诗情文彩于一体。其著作多次获奖。

■ 专著文集

- | | |
|-------------|--------|
| 美丑的纠缠与裂变 | (1988) |
| 当代人体艺术探索 | (1988) |
| 艺术家的美学 | (1989) |
| 外国人体摄影艺术 | (1989) |
| 绘画美 | (1989) |
| OK, 永恒艺术家 | (1993) |
| 艺术的第二次诞生 | (1997) |
| 圆了彩虹 吴冠中传 | (1998) |
| 倾听星光 | (1999) |
| 吴冠中画论 | (1999) |
| 渠流春水绕楼高 | (1999) |
| 外国绘画经典 | (2000) |
| 禁果美学·文明进程之悟 | (2002) |
| 融创时代 | (2002) |

聚散依依 / 图文时代的摄影与绘画

(2002)

■ 主编丛书

- | | |
|--------------------|--------|
| 新中国艺术巨匠画传 10 卷 | (1999) |
| 20 世纪中国大师画论书系 10 卷 | (1999) |
| 西方现代艺术流派书系 12 卷 | (2000) |
| 20 世纪外国大师论艺书系 12 卷 | (2002) |
| 西方后现代艺术流派书系 12 卷 | (2002) |
| 美学新眺望书系 5 卷 | (2002) |

封面设计 张 芳

目 录

■ 序 李江树 批评的假设	1
■ 世纪潮	1
世纪转换	3
走向对话	13
走进图像时代	20
导入战略创意	23
踏花归来	29
手感：漂泊中的触摸	33
打捞人类文明的精髓	40
缩影中国城	46
本色的魅力	51
回字的张力	55
西洋东洋青春潮	60
从“头脚颠倒”到“游戏人间”	69
■ 瞬间思	83
摄影瞬间论	85
“二我也”	99
第三眼的撕裂	110
摄眼深深深几许	116
一形二象：淘气的视觉双关	122
摄眼一思考，缪斯就发笑	136
壮云丽日唱大美	144
寻找自己的神秘	149

开发巧合	153
趣味之摆	162
无抽不成艺	170
形式飘离说	174
他有三只眼睛	183
舞影寄梦	187
大反差下的生命状态	192
镜头里的冰雪天地	195
■ 无声诗	203
爱欲的悖论	205
于无声处听交谈	211
快门里的人体世界	222
裸体与淫秽的界限	239
做一条文化鳙鱼	245
■ 跋 从庐山到函谷	253

世 纪 潮

从 20 世纪到 21 世纪，
不仅迎来的是一个新世纪，
而且迎来的是一个新仟禧。

这是一个来势迅疾、
涉及深广的历史大转折，
时代大转折。

世纪潮、
仟禧潮，
拍打着人类的新思考。

古典摄影应是“世像的典型纪实性择取”(纪实)。
 现代摄影当是“影像的极端个性化创造”(裂变)。
 后现代摄影则是“图像的激进综合性重构”(聚变)。

世纪转换

1.

视-听-嗅-味-触，在人的感官中，视觉占首位。
 摄影，是最敏感的视觉形式。

进入新时期的二十年来，我国的文化艺术的确以“一天等于二十年”的速度向前发展，摄影也获得了长足的进步，但与其他艺术门类尤其是美术、音乐相比，摄影的脚步似乎显得比较蹒跚。这同摄影界轻视理论建设，创作视域狭窄，却又自我感觉良好是否有关？

2000，百年转换叠着千年转换；摄影，是否也该转一转，换一换？

转换，就是方位角度的改变。许多事情太习以为常了，就容易皮沓停滞，失去了鲜活的刺激，钝化了视觉的冲击。如果变个角度和方法，就会带来新发现的惊喜。

蚕、蝉、蝶，都要经历“结茧-破茧”的往复转换才能代代相传、进化发展。我想，摄影大约也不会总是蜷缩在习惯的硬壳里作世纪的冬眠吧！

……“摄影当然要拍见到的东西。”这似乎是毋庸置疑的真理。

于是，由此导出“纪实，是摄影的本质”这凝固不变的结论。

于是，“决定性瞬间”成为摄影的“决定论”铁律。

于是，“摄影就是摄影！”摄影疏离与其他学科门类的联系。

于是，光与影的技术追逐成了摄影家唯一关注的课题。……

——这些早已习惯了的观念，难道都要原封不动地带到21世纪？

为了“转换”成为可能，我试对之一一提出质疑。

2.

世上真的有人人完全同样“见到的东西”吗？

我的答案是否定的。每个摄影家，因其经历、素养、气质、观念的差异，都只能见其所见，不见其所不见。

同样一些人物，有的会“一见钟情”——有缘千里来相会。

同样一些事件，有的则“视而不见”——无缘对面不相逢。

故宫角楼，不知多少人天天从它对面走过；角楼对岸《代理市长》的电影广告牌，不知多少车天天在它跟前滞留。有的见楼不见牌；有的见牌不见楼；有的既见楼又见牌，却楼是楼牌是牌；唯独齐博文“看见”了楼和牌的“妙叠”：角楼压在市长头上，成了一顶“沉重的乌纱”，于是，一帧摄影佳作诞生了！

而新锐艺术家张大力则在故宫宫门两侧非法建筑物被拆除时，透过破墙上的人头形墙洞“看见”了露出尖顶的故宫角楼。这个题为《“拆”，1998. 北京故宫角楼》的摄影作品，提醒人们关注和思考这个不成熟的城市和不成熟的社会，怎样在“城市化”过程中反复折腾，拆了建，建了拆，刚修好的马路又扒开……（《中国新锐艺术·23位前卫艺术家作品实录》中国世界语出版社1999）