

1999年第2期 总第21期

CHINESE ART

中国艺术

2

索菲：有待于建立的中国美术批评学科体系

李小山：批评是什么

彭德：批评家的视野

赵无极、尚扬、王怀庆作品

中国岩画

绥德民俗石狮

中国美术出版总社主办

中国艺术
CHINESE ART

三江美院附属中、小学招生简介（共招生 300 人）

（一）招生对象与学制：1）高中一年级收新生（三年制）；2）初中一年级新生和小学一年级新生（五——四分段）；3）初中一年级新生（六——三分段）；4）初中二、三年级收插班生和小学二至六年级收插班生（六——三分段）。

（二）收费与招收免费生、特长生：1）高中每年学杂费总计 3580 元；初中每年学杂费总计 2980 元；小学每年学杂费（含伙食费）总计 4180 元。2）招免费生 80 名，招特长生 100 名，具体要求同美院。

（三）报名与开学：即日起办理报名，需持毕业证或转学证。1999 年 9 月 1 日正式开学。

（四）入学与毕业：学生可于 1999 年 8 月 28 日至 31 日办理入学手续，不用带行李，学习用品可到校购买。佳市火车站有专车接站，毕业可自然升入美院附中、美院大、中专班或报考其它院校。

欲知详情，请向学院招生办索取招生简章。

电话：(0454) 8445411、8444301

早晚电话：8691029

地址：黑龙江省佳木斯市松林街 78 号

邮编：154003

院长：王英海

《中国艺术》广告刊例

《中国艺术》是中国美术出版社主办的国家级高档次专业艺术刊物，是直属国家新闻出版署管理的社科期刊之一。她以弘扬中国传统艺术和推动当代美术创作的繁荣发展为宗旨，是中外艺术交流的重要渠道；她立足于美术界，面向整个文化界，她拥有文化艺术界广泛的读者群。

《中国艺术》刊登的广告，要求高品位、高档次，以和刊物自身形象相适应。因而其广告具有超常性、持续性，足以保证广告广泛的社会效果。

《中国艺术》为国际标准 16 开本，以图为主，图文并茂，每年 2、5、8、11 月 27 日出版，国内外公开发行，广告许可证：京东工商广字 0103 号，广告经营范围：国内广告和外商来华广告。

《中国艺术》广告收费标准

页码	封二 (彩色)	封三 (彩色)	封底 (彩色)	内 页		
				彩色整页	黑白整页	黑白 1/2 页
国内广告 价 格	12000	10000	15000	8000	6000	3200
外商广告 价 格 (美元)	2400	2000	3000	1600	1000	520

△连续在本刊登四期以上广告者，价格优惠 15%-20%。

△委托本刊代为设计广告的，黑白整版加收 150 元，彩色整版加收 300 元设计费。

△凡在本刊登广告，必须严格执行《中华人民共和国广告法》和有关主管部门关于广告管理的规定，须出示本单位《企业法人营业执照》（复印件）和单位介绍信等有关证明。

△客户所登广告内容必须真实可靠，广告宣传的产品，必须符合国家有关的规定标准，并出示相应管理部门的合格证明（复印件）。

△广告原稿有不妥之处，本刊有修改和拒登权。不同意修改者，请加注明。

△凡在本刊登广告，一律先付款后刊登。

《中国艺术》广告部

地 址：北京北总布胡同 32 号人民美术出版社 邮码：100735

电 话：65232191 65122370 传真：65122370

收款单位：《中国艺术》编辑部

开户银行：487—工商行工体北路分理处

帐 号：046221—66

中 国 艺 术

ZHONGGUO YISHU

1999 年第 2 期 总第 21 期（季刊）

主 编：程大利

副 主 编：周林生

责任编辑：霍静宇

封面设计：宋 涛

版式设计：石建国

责任印制：傅秀山

编 辑 者：《中国艺术》编辑部

电话：(010) 65232191 传真：65122370

主办单位：中国美术出版社

出版者：人民美术出版社

地址：北京北总布胡同 32 号 邮编：100735

制版印刷：北京百花彩印有限公司

国内总发行：北京报刊发行局

订购：全国各地邮局

国外总发行：中国图书进出口总公司出口部

国内统一刊号：CN11—1697/J

国际标准刊号：ISSN1003—0433

国内邮发代号：82—886

国外发行代号：Q1697T

广告经营许可证号：京东工商广告字 0346 号

广告与推广部电话：(010) 65122374

http: www. art china. com

中国艺术

CHINESE ART

当代美术

CONTEMPORARY ART

CONTENTS

4. The subject sys. of critics for China's arts to be established
by Suo Fei
5. What's the criticism?
by Li Xiaoshan
7. The scope of view of a critic
by Peng de
8. The scientific principle of art's media
by Cheng Dali, Deng Fuxing, Zhou Xian
13. Between the black and white line — Modern construction about Mr. Wang Huaqing
by Jia Fangzhou
21. The works by Zao WouKi
33. Talking about Mr. Shang Yang

学术思考

ACADEMIC TRENDS

4. 有待于建立的中国美术批评学科体系
索菲 文
5. 批评是什么
李小山 文
7. 批评家的视野
彭德 文
8. 艺术传媒的科学性原则
程大利、邓福星、周宪 三人谈

10. 无极气象 历史回音

——写在赵无极绘画 60 年回顾展之际

范迪安 许江 文



13. 意在黑白横竖间

——论王怀庆的现代建构

贾方舟 文



33. 众说尚扬



37. 风格独特而鲜明

——谈罗尔纯的画

邵大箴 文



43. 体味自由

曹力 文



主 编：程大利
副 主 编：周林生
责任编辑：霍静宇
版式设计：石建国
中国美术出版总社主办

65. 缘

刘士铭 文

66. 再谈士铭的艺术

钱绍武 文



69. 重蹈心之炼狱

——关玉良陶艺随想

李砚祖 文



古代美术

TRADITIONAL ART

38. 中国岩画述略

苏胜 文

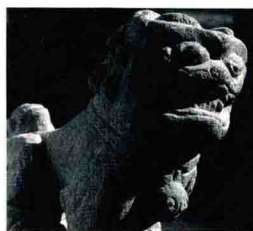


民间美术

FOLK ART

72. 绥德民俗石狮

王宁宇 党荣华 文



美术作品

THE FINE ARTS WORKS

17—20 王怀庆作品

21—26 赵无极作品

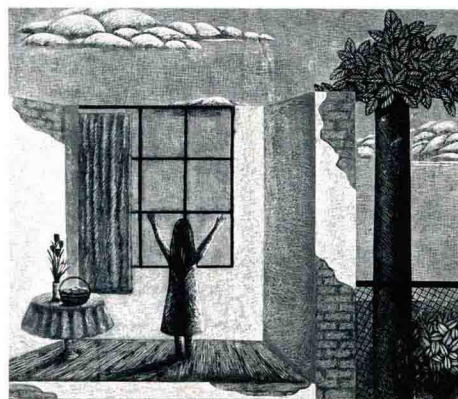
27—32 尚扬作品

49—51 曹力作品

52—53 罗尔纯作品

54—56 中国岩画

57—60 第14届全国版画展作品选登



61—62 关玉良陶艺作品

63—64 刘士铭雕塑作品



中国艺术

CHINESE ART

中国艺术

CHINESE ART

CONTENTS

4. The subject sys. of critics for China's arts to be established
by Suo Fei
5. What's the criticism?
by Li Xiaoshan
7. The scope of view of a critic
by Peng de
8. The scientific principle of art's media
by Cheng Dali, Deng Fuxing, Zhou Xian
13. Between the black and white line — Modern construction about Mr. Wang Huaqing
by Jia Fangzhou
21. The works by Zao WouKi
33. Talking about Mr. Shang Yang

学术思考

ACADEMIC TRENDS

4. 有待于建立的中国美术批评学科体系
索菲 文
5. 批评是什么
李小山 文
7. 批评家的视野
彭德 文
8. 艺术传媒的科学性原则
程大利、邓福星、周宪 三人谈

当代美术

CONTEMPORARY ART

10. 无极气象 历史回音
——写在赵无极绘画 60 年回顾展之际
范迪安 许江 文



13. 意在黑白横竖间
——论王怀庆的现代建构
贾方舟 文



33. 众说尚扬



37. 风格独特而鲜明
——谈罗尔纯的画
邵大箴 文



43. 体味自由
曹力 文



主 编：程大利
副 主 编：周林生
责任编辑：霍静宇
版式设计：石建国
中国美术出版总社主办

65. 缘

刘士铭 文



66. 再谈士铭的艺术

钱绍武 文

69. 重蹈心之炼狱

——关玉良陶艺随想

李砚祖 文



古代美术

TRADITIONAL ART

38. 中国岩画述略

苏胜 文



民间美术

FOLK ART

72. 绥德民俗石狮

王宁宇 党荣华 文



美术作品

THE FINE ARTS WORKS

17—20 王怀庆作品

21—26 赵无极作品

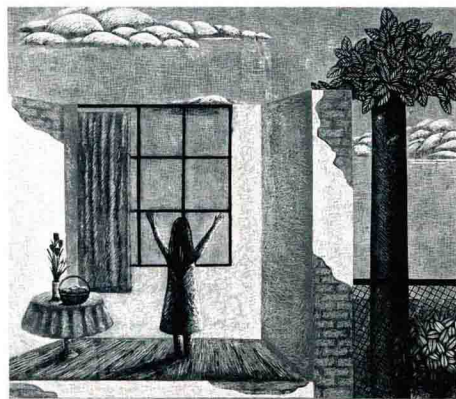
27—32 尚扬作品

49—51 曹力作品

52—53 罗尔纯作品

54—56 中国岩画

57—60 第14届全国版画展作品选登



61—62 关玉良陶艺作品

63—64 刘士铭雕塑作品

有待于建立的中国美术批评学科体系

索菲 文

美的创造与再创造是与思想力量成正比的,美术批评应在作者和读者的心目中播下两粒种子:一是尊重生命,二是独立思考。这样的美术批评才能成为艺术创作的筛子、镜子和轮子,并为艺术欣赏提供正确的导向。

然而艺术批评的现状究竟如何呢?

建国以来艺术批评长时期地从属于政治,一元化、一言堂。进入80年代之后美术批评较前有了显著的进步,冲破了许多禁区。然而好景不长,美术批评又从政治附庸转为创作的附庸。对此高澍在1985年第14期的《中国美术报》上评述道:“美术批评变成一律的抚慰和揄扬,研究当代美术的理论家和美术史家满足于搜墓作碑。”黄子平则在《深刻的片面》一文中发问:“我们是不是正在用一种模糊不清的单一来代替界限明晰的单一,用一片无个性的灰色或玫瑰色来代替一片无个性的铁青色,用一视同仁的党参黄芪来代替一视同仁的巴豆大黄呢?”随着艺术品市场的繁荣,美术批评也日趋商品化,一些艺术批评的文章十分平庸,既无传统的支持,又无理想的引导,功利意识扩张,真情淡薄,情感体验失去个性和实质。艺术批评退化为可模仿的雷同的流行歌词和礼品卡语言。美术批评又

沦为美术商品的附庸。

针对上述状况,我联想起恩格斯曾批评过两种不好的倾向:一种是批评的野蛮化;一种是批评的无原则。这两种倾向在我们的艺术批评进程中都曾出现过,所以重提恩格斯的这番批评将有助于我们温故知新。1839年德国作家奎纳·维尔·海涅之间发生了互骂对方为“狗”的文艺论战,恩格斯批评“这种‘狗咬狗’的事件是整个现代争论中最可耻的污点,如果我们的文学家开始像野兽一样彼此相待,并且在实践中运用自然历史的规律,那么德国文学很快就会像动物园了”。他还批评了另一位德国作家亚·荣克的无原则性,说“他谈到‘现代’文学,马上就不分青红皂白地大吹大擂阿谀奉承起来,简直是没有一个人没有写过好作品,没有一个人没有杰出的创作,没有一个人没有某种文学成就,这种永无止境的恭维奉承,这种调和主义的妄图,以及扮演文学上的淫媒和掮客的热情,是令人无法容忍的”。

为何美术批评反复作为附庸,屡屡丧失其自身的独立性?其中固然有历史和社会的成因,然而是否也应理性地审视美术批评和批评家的自身呢?是否应该考虑到这与我国至今还没有一部科学的中国美术批评发展史,没有一部科学的中国

美术批评学有关呢?

美术创作和美术欣赏的发展与变革需要一批又一批具有高度理性的批评家。他们是一批思想独立、学术独立、精神独立的学人,任何时候都秉笔直书,向历史负责,绝不因时事变迁和处境险恶而曲笔成章;他们在独行孤往与苦心求索中理解时代、把握时代,而又不入凡俗;他们抗拒传统文化的腐败、僵硬,批判专制主义造成的政治附庸,同时又警惕防范人文的沦丧、价值的旁落、生命的钝化、灵性的消亡,抗议工业社会带来的负面影响——人性的解体与物化的浸染。

这是一种理性的选择,它无法凭空产生。它需要以史为鉴,以科学的理论为指导,反思我国美术批评的历史,重建我国美术批评的理论体系。唯此,美术批评才有可能遵循其自身发展的内在规律,纳入科学的理论范畴,为评判美术作品的优劣提供明确的坐标。

美术批评现状的变革期待着中国美术批评学科体系的建立;期待着在它规范下的美术批评体系的不断完善。任何时候都在固定评判标准的支配下,对种种纷繁的社会现象和美术现象作出清醒的剖析和正确的抉择,并在其进程中造就出一批又一批能为艺术开发新生命的独立不倚、知无不言的美术批评家。

批评是什么

李小山

至今为止，我所关注的艺术批评家，几乎全是自 80 年代以来的老面孔，这是极为奇怪的现象。因为其他任何领域，诸如文艺创作、理论研究、学术探索等等，都有许多新人涌现，并大有取老面孔而代之的气势。唯独艺术批评似乎丧失了新陈代谢的功能，仍是一些从观念到手法都滞后的人占据显要位置——如此的话，艺术家与批评家之间的纽带则有断裂之险，创作与批评则会变得风马牛不相及——我想说，从当下那些名头颇大的批评家那里，我看不到和艺术演化同步的长进，而所谓后起之秀又几乎断档，因此艺术批评将可能显得越来越平庸。

如果说，80 年代艺术创作的主流更偏向于观念化，更带有模仿性质，那么 90 年代以来，它的面貌主要是多样化和个人化——尽管就它的幅度和范围看，太过温和，太少动作的强度，但这是必然的台阶。艺术实践提供给批评越来越宽泛的背景，尤其是当艺术以表达的自由走向个人化的途径，原先的标准势必失效，如果批评家仍然运用一成不变的观点（包括操作术语）进入艺术，那么结果肯定只能碰壁。实际上这是非常简单的事情，前人所谓“隔”与“不隔”，指的便是面对的对象才是你真正的问题。在当下，批评家若想与艺术实践保持平衡，第一取决于他的知识谱系是否更新，不仅对于对象的存在作出判断，更要从自己的感知资源里找寻并锻造和它相呼应的东西，不管它是一幅平面绘画，还是一件装置（或一次行为）。第二，批评家应该大胆地否定和判决，绝不轻而易举认同，假使他承认所有存在全具有合理性，那么他自己的存在合理性就遭到怀疑——我是指，假使艺术家有理由在实践领域无所顾忌地探索（这是好听的词汇，其实，大量艺术家只是借“探索”一词制造垃圾，就如批评家借批评一词无的放矢一样），那么批评家就有理由铁

面无私进行鉴定；并不是一切探索都有意义，在实践的广阔背景里，所有智慧和价值或许只集中在一个或几个人身上——请注意，我只想说明艺术的高度不会因为多样性和个人化而失去真正的标准，它在任何时候都不会降低指标，迎合和容纳那些垃圾的制造者和招摇撞骗者。

我非常明显地感到，很长时间来，以观念为手段的批评家们已经找不到目标。确实，他们或者老生常谈，抱住以往的陈旧话题不放；或者一知半解冒充内行，漏洞百出地谈论自己根本不在行的东西；或者索性横下一条心，假装先知，什么都懂，仿佛柏拉图式的观念在他身上复活了，因此能够担当领袖角色——我看到这些，觉得无聊透了，因为这么做太不诚实，是为了做批评家而进行批评，拿批评当作谋生的饭碗，和修雨伞的磨剪刀的没有区别。并不是说，批评家不该和职业沾边，不该以此作为谋生手段。我的意思是，眼下的职业批评家快要变成仅仅是职业，而与批评无关了——因为，他们已经不操心批评是怎么回事，已经不考虑批评的份内事而仅仅关注切身利益了，只要看他们推出了什么样的艺术家，热衷于什么思潮和主义就够了。

但是我很警惕，指出艺术实践与批评的距离，可能会造成夸大艺术实践的建树。是的——毫无疑问，就目前的状况来看，艺术实践走在了批评之前，我曾经讲过一句极端的话：一个一流的批评家只抵得上一个二流艺术家。但是平心而论，两者之间的差距并不突出，那些称得上比较成功的艺术家其实仍然停留在比较低的层次上（如果以国际化标准作为参照的话）。当然，说到国际化，便将问题推到了边缘——它既很具体很实际，又极其宽泛和辽无边际。没有人能够把所谓的国际化做定量划分，它的实质是福科说的话语权问题，谁占据它，谁就是仲裁者，它的对面则是他者和

被看者。然而我想，更深入地观看，问题还不这么简单。艺术创作是否必须抢夺话语权？如果不是，为什么处于他者和被看者位置的人要么拼命鼓吹民族主义，以保持某种自我安慰的独立性，要么拼命往主流里钻营，以求得炫耀一时的一席之地？

由此，从艺术家的实践结果上，我们得不到保证，证实它在哪方面远远高出批评的水准（它较批评跑得远，但并未比批评爬得高）。我指出这一点，不过是为了说明一种现状，同时也为了指认我们面临的困境究竟有多大。任何经验都植根于它的现实基础，由于我们长期被封闭的境遇窒息了创造的生机，加之文化背景的落差，不可能在短期内使自己的地位发生逆转。无论是后现代理论、后殖民理论、东方主义之类，产生它们的土壤仍在彼岸，本身便是深刻的悖论。十多年来的实践还不足以证明这个道理吗？一些优秀的艺术家（常提起的有徐冰、谷文达、黄永砗、蔡国强等人）好不容易挤进“他们”的阵营，逐步立足并赢得赞许，我不知道他们是否占了身份的便利，还是创造力确实无可匹敌？有一点可以相信，无论他们多么辉煌，都不代表中国艺术在国际的地位。国内的情况是一目了然的，在探索性实验性上走得较远的艺术家，几乎无一幸免过得艰难和窘迫，他们的作品很像寒碜的殖民地货币，必须依照美元或英镑的汇率兑换后才被人认可。记得有一次，我参加一个文学会议，一个德国老外大谈中国文学如何如何，仿佛他天生就有这样的资格指手画脚。我当时说了一句：是的，你可以说这说那，等我们有了托马斯·曼、君特·格拉斯、伯尔，你就只能免开尊口了。其实事情很简单，我们除了拥有千百年来一成不变的传统艺术外，没有足够资本谈论艺术的当代性——因为我们不拥有能够奠定很高水准的当代艺术家，不拥有这些艺术家造就的艺术的当代性格局，而恰恰是这一点，直接导致批评的困境，甚至使它变成空白，这有点像巧妇难为无米之炊——批评家不可能有超过巧妇的本事。

我给谷文达的信中写道，艺术并非一种艺术家用来向人类任何禁区挑战的武器。在世纪末的今天，艺术在大多数人的头脑里已经模糊一团，它的边界和限制已经无法确认。假如艺术家的“活儿”都可以称为艺术作品，结果是可怕还是可笑？在此情境下，人们不再把艺术看得崇高，相反把它当成不负责任的人的肆意胡为。应该承认，艺术的界限和范围永远处于变量之中，没有人能够

预测它的将来，它的演变和发展由它自身的逻辑决定，任何将其固定化的做法都是徒劳而愚蠢的。批评只能依靠以往的事实与正在发生的事实为参照，所以批评家的难点在于，艺术创作是不断变化的，没有方向的，必须从变化里寻找某种相对固定的东西，以及预设相对稳定的方向，就如在空间确定某个基点，以便于建立坐标来进行物理研究一样。由于艺术的多样性和个人化特点，批评遇到的另一困难是，如何在差异、区别和特殊中比较鉴别，洞见真正的高度——做不到这一点，则是批评家的失职和批评的缺席。我在一篇文章中谈到，当下的艺术家越来越注重个人性和独特性，他们互相之间比差异比区别比特点，唯独不比高度——因为，他们非常清楚高度是对自己的真实的压力，而其他，则是不可比较不可言说的——无视它不等于它就不存在，批评家能这么糊里糊涂和稀泥么？如果艺术的高度从此消解了，批评家便真的从此无事可做了。

自然，批评家不是万能的，艺术的种类和方式决定了批评家只能更多地关注某一方面。当我看到有些半辈子在传统艺术中淘金的批评家，也力不从心谈论起现代艺术来，觉得好笑——正如对传统艺术一窍不通的人对着八大山人或石涛大发议论一样，真是牛头不对马嘴——请注意，这么说意在表明我的态度，艺术的多样性必然造成批评的多样性，没有一个批评家会面面俱到、无所不知——是这样的，他也是一种类型：或是偏重于传统的，或是偏重于现代的，或是偏重于其他方面的，我想这算不上什么稀奇的事。这一点上，批评与创作完全一致，它是选择的结果，也就是说，批评本身便是选择——用你眼中的参照作为标准，选择某种接近于你知识范围和兴趣范围的东西，见好说好，见坏说坏，真诚地表达你自己的个人见解，如此而已。我在以前的文章中这么写道：我向来对学究式的批评模式不敢恭维，因为它拒绝演变和发展。我承认中国的艺术批评仍然太原始太简单化，它需要建立一整套思考的框架（包括方法的模式、操作的规范、基础理论）来提高它的价值及意义；但是这只是一个方面，另一方面是，它永远是自由的和反规范的，是感性的和具体的，是与思辩相反的——批评家有责任切入艺术创造的过程——在此过程中，它不能使自身固定化、陌生化、贵族化和繁琐化，成为咳嗽都带喘息的老学究式的东西。

1999.1.12

批评家的视野

彭 德

艺术批评同艺术创造一样，不断地在展开；同艺术无法定义一样，批评也无法定义。只要批评还活着，它就潜在各种可能。每一种批评形态都有价值，每一种方式都无法代替异己者。某种批评可以是偏执的，但对批评的性质却不宜采用偏执的态度，不宜将批评的涵义和可能性加以人为的固定，否则将导致批评文本的趋同，使之沦为操作层面上的应用文。批评刻意维持某种风格是批评领域的终南捷径，也可以说是批评界的行为设计。它容易给人留下印象，有利于追求风格的极至，其代价是抑制个人感受的自然流向。

艺术批评与对批评的批评，大都是个人行为或少数人的协同行为，因而会被个人的品格、性格、能力与眼界所局限。批评家的倾向，有的为传统左右，有的为时尚左右，有的为知识左右，有的为某种情结左右，有的为利益和社会关系左右，有的为多因素左右，从而排斥异己，态度可能真率，但不一定明智。神经末梢粗壮的人，同神经敏感的人不可能有一致的艺术感受。前者常常是乐天派和随大流者，他们的存在使得艺术变得神秘和高贵，使艺术得以普及，否则艺坛就会各自为政，谁也不买谁的帐。

批评不宜定义，但人们却可以对既成事实的批评进行分类。成人之美是君子的批评，推心置腹是挚友的批评，嘻笑怒骂是斗士的批评，拔刀相助是侠客的批评，自言自语是书生的批评，含而不露是史家的

批评，条分缕析是学究的批评。批评虽然属于个人行为，但却同社会与艺术界相关，批评家因而常常充当社会需要和艺术界的代言人。在多元取向的艺术界，批评的立意与倾向，优劣与文野，鲜明与含混，是相对而言和并行不悖的。批评的针对性与穿透力永远是有限的。艺术和批评的文野与优劣，只在短时段的历史中才能成立，苏轼的文论画论被视为宋代论坛的典范，但也有有人认为他学识浅薄与偏颇；米芾是超一流的鉴赏家和批评家，但对他持否定意见的大有人在。这种现象在艺术中更为常见。宋元明清批评家推崇的文人画，在20世纪被视为僵化而落俗的艺术形态；20世纪初出现并被批评家不屑一顾的擦笔年画，却引起90年代画坛的关注。时间可以改变一切判断和结论，无论它们是否显赫一时。对于看似别扭的艺术现象和批评方式，不必动辄处以极刑。

当代批评家处在一个不健全的艺术时代，囿于利害而不能畅所欲言的批评仍然充斥论坛，套话、空话、假话仍有市场，敢说真话仍然是被艺术界器重的批评方式。其实说真话只是批评的外在要求而不是批评的本性；批评的真实性只能存在于感受艺术的那一刻的直觉、知觉与联想中，一旦形诸语言文字，就会打上折扣，变成内心感受的修饰过程。

当代论坛特别值得提倡的是批评自身的创造力。面对小说和影视故事片，批评的创造力或许难以伸

展，但面对直观的美术创作，批评文本却可以成为创造的载体，形成与作品平行的关系。人类正在走向感觉大解放的时代，现有的批评形态远远不足以同潜在的艺术形态相呼应。具有创造力的批评文本，完全可以超越艺术作品的附庸与解说词的命定角色。批评的创造不会对艺术创造形成干扰，二者只会形成良性互动的关系。当论坛在不排斥现成的批评形态的同时，应大力提倡批评自身的变革，包括文体的创造、视角的转换、境界的开拓、功能的发挥等等。批评形态的创造同当代批评中流行的诊断、针砭、批判与抨击相比，突出的是建设性。对于批评创造的可能性之小，笔者反问：艺术创造的可能性大吗？

批评家的视野同艺术的多元趋向成正比，同批评家的人生态度通达与否有关，同批评家的知识储备多寡对应。批评家的视野愈开阔，宽容度愈大；反之，固守一隅，唯我独尊，常常缘于视野狭隘。对批评的任何批评，都不难提出反批评；而批评的最高境界，我认为是批评文本的消解。面对艺术心潮澎湃，或者茅塞顿开，或者会心一笑，或者置之不理，批评也就完成了。这种在直觉、知觉与联想中完成的批评无须被批评。随着人脑感受机制通过遗传工程的改善，没有批评的艺坛到若干个世纪后可望出现。为了追求这一境界，今天的论坛应该为一切可能的批评形态大开绿灯。

艺术传媒的科学性原则

程大利、邓福星、周宪三人谈

我们生活在一个媒介文化的时代，媒体在传播文化和知识方面，扮演着不可取代的积极角色。多数业外人士对艺术传媒是深信不疑的，因而虚伪传媒便有极大的危害性。艺术传媒应该做的事是向大众实施审美教育，是提升大众，而不是迎合大众，更不是欺骗大众。

最近《中国文化报》组织《科学与人文对话》三人谈，与我们对于艺术批评的关注不期而遇，本刊特予转载，以期更多的人关心和思考这一问题。

艺术传媒的科学性原则

程大利：艺术和艺术创作是独立于科学之外的范畴，而艺术传媒则是科学，它必须遵循传媒的科学性原则。科学性包括着客观性、真理性和历史性。传媒首先应是客观的，它必须从事实出发，而不是从臆断出发，真实是它的最高准则；真理原则体现在艺术传媒对艺术家和艺术作品的评介之中，评介是见仁见智的，但以真理为目标，在追求真理的过程中摒弃情感色彩和其他因素，遵照艺术的自身规律，以体现出对真理的趋同；一切文字记载下来的历史都是当代史，当代人留下的艺术史难道还需要后来人来辨伪匡正吗？所以，只有尊重历史，才有庄重感，才能叫做真正的传媒。

邓福星：新闻学或传播学作为一门学科，是具有科学性的。这一学科的宗旨是对事实的尊重，即要求所传播的对象是真实的，是客观公正的，是符合实际的。传媒不完全等同于新闻，但它不能失去客观真实的属性。在这一点上，不会有异议。

例如在报道田径运动员的成绩或某一事件的具体数字时，往往要精确到小数点后的几位数。但是，当把艺术或艺术家作为传播对象的时候，问题就来了。好像艺术没有一个客观的标准，随意性很大。尤其是对绘画，似乎一看就明白，人人都懂，无须专家的鉴别和确认，而实际上并不是这样。艺术虽然不像自然科学和田径项目那样，可以用数字计量，但艺术作品毕竟有高下、雅俗之分。对于同一件作品，在不同的鉴赏者眼中，会有见仁见智的差异，但是艺术观点的分歧与艺术质量的高低是两码事。面对可以进行比较的两件作品，其质量的高下是不难区分的。假如不是这样，即如果没有衡量艺术作品的一个相对的客观标准，事情就麻烦了，从事艺术创作、艺术研究以及艺术鉴定的专家岂不都成了《皇帝的新衣》中的皇帝和裁缝了吗？

周宪：我们生活在一个媒介文化的时代，媒介影响无处不在。毋庸置疑，媒体在传播文化和知识方面，扮演着不可取代的积极角色。然而，其

积极后面的负面也不可小觑，当代艺术与媒体的复杂关系颇值得思量一番。

在媒介文化时代，拒绝媒体是愚蠢的，但没头脑地被媒体所控制又是悲哀的。道理很简单，媒体的游戏规则也许和艺术的固有游戏规则着实不同，一种可能性也许在于前者凌越后者并降伏之，这听起来有点耸人听闻，其实并不是遥远的天方夜谭。

我们知道，艺术最初是从功利性活动中胚生出来的，经过漫长的历史过程逐渐获得了艺术自身的自治或自律，从外在的、道德的、政治的种种干涉中解脱出来，艺术才成其为艺术的，以艺术的观点来看待艺术，这个看似简单的道理却经过了并不简单的艰难历程才得到。所以，才有所谓“按艺术规律办事”的口号，其潜台词意味着什么就无需赘言了。

程大利：就艺术传媒而言，它有个很重要的责任，就是要强化社会主义精神文明建设，提高整个民族的审美素质。我国有数千种报刊，众多出版物，还有电视、广播等等媒体及种种广告。人们靠传媒接纳艺术信息，靠传媒的眼光评判艺术品的高下优劣，靠传媒的结论调整自己的眼界和改善自己精神生活的质量，更靠传媒积累知识，以充实自己，提高个人素质，传媒的责任十分重大。

多数外行人对艺术传媒是深信不疑的，因而虚伪传媒便有极大的危害性。它可以抹煞真理，混淆视听，堂而皇之地欺骗读者。它制造的误区是为精神文明建设添乱。艺术传媒应该做的事是向大众实施审美教育，是提升大众，而不是迎合大众，更不是欺骗大众。

邓福星：如程大利先生所说，时下媒体对某些艺术家的宣传确实有些问题，有的是过分，有的是失实。当然，一般来说，艺术圈内的人是不轻信的，但艺术圈在社会公众范围内只是个小圈子，更多的圈外公众是不打折扣地接受媒体宣传的，所以，有些不当的宣传所造成的影响是不可忽视的。我们讨论新闻媒体对艺术报道和传播的科学性，并使之规范化，不仅仅是提高理论认识的问题，在当前还具有重要的现实意义。

社会上假冒伪劣商品的流行、经济交易中蒙骗欺诈行为的屡见不鲜，成为某些媒体失实宣传的社会基础和滋生条件。有些所谓的艺术家急功近利，成名心切，采用种种手段以扩大社会影响，是造成某些艺术宣传失实的源头。对于媒体来说，努力避免以致杜绝艺术家不恰当或失实的报道

与传播非常重要。

周宪：让我们从一个简单的问题开始：一个艺术家及其作品是如何在社会公众以及艺术界获得某种地位和评价的？在当前大众媒介时代，我们的答案不外乎两个：艺术界和社会公众。用社会学的术语来说，艺术活动是一种类似各种力相互作用的“场”。在这个场里，由于艺术风格的交替和社会背景的变化，一些人衰朽了，一些人如日中天，一些人正在悄悄崛起，一些人处于中心，而另一些人则处于边缘地带。说穿了，艺术家及其作品的名声地位有赖于其象征资本的多寡，而获得这些象征资本的途径主要依赖于艺术家自己的刻苦、天分和机遇。在媒介文化时代，聚敛象征资本的途径发生了微妙的变化。艺术家共同体的妥协和合力已被媒体的介入所打破，固有的平衡关系和评价系统正在受到威胁。在艺术圈子之外做文章，与媒体结合甚至向媒体献媚，以获得某种象征的资本，“功夫在诗外”不但是可能的，而且是行之有效的。一个平庸的作家可以通过媒体吹捧而大肆推销自己的劣作，一个二流画家可以在与媒体的“合谋”中迅速倍增自己的象征资本，一个默默无闻的歌星可以一夜之间家喻户晓。显而易见，大众媒介在改变艺术的游戏规则，因而对艺术家具有一种前所未有的诱惑力。

于是，我们感到了迷惑，一系列严肃的问题难以解答：媒介在艺术活动中扮演何种角色？它代表谁向公众说话？它何以能超越艺术共同体的妥协而左右公众的判断？它对艺术家及其创作有何影响？它是否会误导公众？一言以蔽之，媒体介入艺术是否改变了艺术界原有的游戏规则呢？

程大利：媒体应当介入艺术，因为，只有通过媒体，大众才能更靠近艺术和了解艺术。问题是由于经济利益的驱动，会使媒体失去科学性原则。随着市场经济时代的到来，歌唱家希望多拿演出费，画家希望卖出更多的画，批评家希望通过对艺术交易的促进而提高稿费。巨大的利益使得艺术家很少有人去关心艺术意义的问题，无保留地接受被市场异化的现实，艺术在发展的同时也渐渐失去了进取精神和蓬勃生机。面对这种现状，传媒面临着复杂而繁重的任务，传媒坚持客观性和真理性比参与艺术实践本身还要艰难得多。

邓福星：所以，传媒的严肃性从来没有像今天这样被动摇过。

（下转至 76 页）

无极气象 历史回音

——写在赵无极绘画 60 年回顾展之际

范迪安 许 江

处在世纪之交的转折点上，特别地容易让人对往昔的岁月投去回顾的目光。百年中国，沧桑巨变，以视觉造型为语言特点的美术，凝聚了社会历史变迁的丰富景象，也记载了几代艺术家开创中国美术现代形态的努力。于此，整个中国美术界在检视一个世纪以来美术发展的历史经验，展望新世纪中国美术文化的走向。在这样的时刻，赵无极先生 60 年绘画艺术的回顾性大展在北京展出，可以说是一种历史的机缘。赵先生的艺术成就早有定评，为人仰慕，而今跨越时间和空间来到我们面前，使我们有机会领略这位艺术大家充满创造激情和精湛手笔的绘画风采，这不仅引发我们极大的审美兴味，而且与我们当下的学术思考产生特别的默契，为我们的文化视野开启了一方崭新的天地。

20 世纪的中国美术有着种种文化表征，其中最突出的莫过于中西文化碰撞下中国美术的变革。真正的艺术家将生命与艺术联系在一起，他们的精神追寻不仅是感性的，还包括不断自觉的文化取向。在中西文化关系的这个历史课题前，许多艺术先贤用毕生的探索作出了回答，成为 20 世纪中国美术史册中重要的现象。在其中，赵无极先生的贡献是独特的，以他由中而西的人生旅程和由西而中、化合中西的艺术历程，为这方穿越文化边界的风景增添了传奇般的色彩。

纵览赵无极先生 60 年的代表作品，可以发现，他的艺术历程有着一条清晰的发展脉络，阶



赵无极在画室（爱德华·布巴摄） 1988 年

段性的特征十分明显。只有一个努力朝着坚定方向迈进的艺术家，才会在身后留下坚实而清晰的履痕，不断步入宽广、自由的创造空间。在接受艺术启蒙的时期，赵无极就受到中国传统书法和绘画的熏陶，对创造性境界怀有憧憬和激情。从他早期的作品中，可以看到他对色彩和线条有着特殊的敏感，也可以看到他在艺术意境上对抒情、和谐、完美的追求。这种重感性表达的艺术理想，使他侧重欣赏和借鉴西方早期现代主义艺术。在当时的条件下，中国艺术家所能见到的艺术资料

主要来自西方的印刷品,象 20 世纪前半叶许多中国艺术家西行求学一样,赵无极也向往对西方艺术的直接学习。

个人艺术创造总是处于时代艺术的走向之中。赵无极 1948 年移居法国之际,遭遇的是西方抽象艺术的兴起。从历史上看,抽象艺术的出现,是西方艺术的整体转向,与已有悠久传统的具象艺术体系不同,抽象艺术是现代社会的产物。艺术家摒除了对外部世界的具体描绘,侧重于表现自己的精神世界,使物质材料和形式结构产生纯粹的审美意义。当时,从欧洲的抽象绘画到美国的抽象表现主义绘画,一时间群英并起,面貌各异,汇成了西方艺术的主流。置身于这样的艺术变革潮流之中,赵无极一方面观察与研究抽象艺术的特征,顺应了艺术创新的时代趋势,一方面努力探索自己艺术的逻辑发展。从 40 年代末到 50 年代前半期,他逐渐远离了绘画的描绘性因素,在感受现实景物时,对形象进行了高度的概括,使它们成为画面结构的素材,漂浮在和谐的色调和朦胧的气氛中,具有走向抽象的意态,系列性的创作方式也内在显示了他艺术方向的单纯。从 50 年代中期开始,他将中国书法中的甲骨文、金文作为表意符号,创造出了诗意更足的画面氛围,向抽象绘画领域进一步迈去。紧接着,他开始尽情恣意地在画布上倾诉自己的情感和感觉,画面空间骤然从平面和纵深两个方向开阔起来,语言世界也完全自由了起来,形成了属于他自己独创的抽象绘画风格。相对于西方一些重理性结构的抽象绘画样式,赵无极的作品具有自由抒情的特点;相对于另一些完全无意识挥洒淋漓的抽象绘画样式,赵无极的作品又有深刻的精神内涵。于是,在抽象绘画汹涌的潮流中,他独树一帜地占有了艺术史的位置。

驻足于赵无极的画作面前,我们会感到面对着一个气息氤氲、生命勃郁的世界,在那里,涌动着神奇变幻的风云,幻映着波澜壮阔的景象,让人产生无尽的想象,心可以游万仞,神可以与物接,由视觉空间的驰骋达到心理空间的飞跃。但是,我们不能把他作品中的图像结构视为具体的风景,尽管它们能够唤起某些关于风景的联想。赵无极先生也从来不认为他所画的“内容”对应或暗示着某种景致,他认为他画的是形态无羁、充满生机的自然。这种观念在整个抽象艺术领域是独特的,它联系了生命的存在,又具有时间的情怀,因此,由它生发的形象能够引发每个人内心

的回响。几十年来,赵无极先生在这种创造状态中不断走向艺术的辉煌,愈到晚年,他的画意愈发自由,结构更加多变,色彩也更加灿烂。

理解赵无极的艺术,重要的是要理解他几十年来在融合中西道路上所作的贡献。巴黎之行将赵无极推到了西方艺术的中心,但是,他的见识却始终驻落在中西文化的交会地带,以西方文化和东方文化两种文化养分作为自己的基石,以超迈的胆识化合创新,创造出具有时代精神的艺术风格。他象一个建筑的哲匠,憧憬着一座阔大而坚实的圆拱,为了构筑这座圆拱,他用心地凿造两条相向的券肋。对于西方艺术,他学习和借鉴的不是某家某法,而是从古典到现代的西方文化精神。他不仅注目于西方画坛那些耸立的艺术高峰,而且踏访托起高峰的山脉和广袤的大地,从中探取丰厚的矿藏。在出国之前,他深受马蒂斯、毕加索等现代艺术家的具体影响,到了巴黎之后,他更广泛地体会欧洲古典油画的精髓,对普桑、华托、夏尔丹、哥雅、提香、伦勃朗和维米尔都有研究,还在法国、瑞士、意大利、比利时、荷兰等地画了许多写生,也与同时代的著名艺术家广有交谊。法兰西文化品格熏染了他的气质,古典到现代的欧洲油画风韵充实了他的表现技巧,整个国际艺术的时代走向激发了他的创造热情。因此,他艺术中的西方内涵,是文艺复兴以来精深而经典的人文主义精神。在他看上去自由无序的抽象画风背后,有一种经得起视觉神察的内在结构;在他放笔抒写留下的激情痕迹中,透溢出极高的艺术素养和艺术品位;而醇厚浓郁的油画材质的芬芳,则伴和着他永远敏锐的艺术感觉,在作品中经久不散。

同样,他艺术中的东方内涵也是精深而经典的。中国文化是赵先生艺术的母体,随着他愈深入地认识西方,他便愈深刻地认识了中国,甚至可以说,他重新发现了“中国”。从巴黎遥想中国,他所回溯的也不再是某家某法,而是中国绘画的源流与精华。在艺术意境方面,他的目光越过近代,落到宋元山水的苍茫气象和汉唐绘画的宏阔气度上,从那里感受到中国传统艺术中的自然观和宇宙观,因此,他的抽象绘画体现了东方哲学中“天人合一”的境界。在艺术手法上,他重新理解了中国画水墨语言的本质,特别体悟到水墨表现效果所具有的视觉明澈感,成功地将水墨语言与油画语言“嫁接”在一起,使它们的优长相交互映。他更以一个东方人的天性看到中国画中

“空白”的价值，在西方造型语言体系的基础上创造性地运用“空白”。依我们理解，在赵先生那里，“空白”首先是观念上的“空无”，以“空无”作为“万有”又是形式结构中特殊的视域，与“实有”形成跌宕、对比、矛盾、均衡等丰富的视觉活力。在那些“空白”的空间中，同样充满绘画物质的厚度和密度，闪烁着跃动、透亮、扩散的光芒，象征着艺术家感性的光辉和自然生命的气韵。

中西文化艺术传统最根本的美学品质在赵无极胸中碰撞在一起，便迸发出他笔下汨汨不断的创造源泉，其中，东方文化和中国艺术精神又突出地表现在两个方面。其一，是他作品强烈的表现性。他每一件作品的创作过程都是敞开胸襟、吐露情怀的过程，他将对人类历史的感怀和对大自然的体悟灌注到画面之中，使笔下的物质材料映出充沛的文化性“内容”，令人“仰观宇宙之大，俯察品类之盛”，从抽象的艺术形态中读到了深邃的内涵，生发出对历史与人生的叹喟。其二，是他作品雄浑的境界。从早年到晚年，这种境界一以贯之。他的作品有极为丰富的细节，层层叠压的笔触组构成绵密的质地，而他灵活地运用中国书法中的书写性语言，又将层叠的细部连接为整体的气势。由此产生“返虚还浑、积健为雄、具备万物、横绝太空”的雄浑境界。中国人自古以来就崇尚博大雄浑的境界，以此作为“天行健、君子自强不息”的意志体现。现在，从赵无极先生的艺术中，我们看到了这种精神的现代体现。

一位大艺术家的胸怀是如此宽广，以至于他觉得一幅作品只是他不断追寻与持续创造过程的一个片断，只是自然生命一个瞬间的呈示。由此可以理解赵先生何以从1959年起，就用作品落成的时间作为他每一幅画的标题，把时间当作牵引、串连自然生命的链环。这些标题拒绝对画面作狭隘和具体的理解，它们只是一种暗示，在无言中引导人的视线朝向无限的时空。

从西子湖边到塞纳河畔，赵无极先生走过了漫长的艺术之旅，也从孤独的探索空间走向豁达宽阔的自如境界。从50年代开始，他的艺术就赢得了画坛的赞誉，不仅在法国画坛立定位置，而且愈发广布，成为20世纪后半叶国际艺术史册中不可缺少的组成部分。就象他画中的景象总是引人生发无限遐想一样，他的艺术内涵是让人常读常新的。西方艺术和文化界一直给予他的艺术以极高的评价，不仅仅是因为他为抽象绘画领域增

添了一种独特的风格样式，而在于他的艺术扣紧了人与自然这个主题，传达了人类追求与自然亲和、建筑美好家园的共同理想，这个主题不因时间的流逝而褪色，反之，却在整个人类社会不断向现代化迈进的时候，显出特别重要的意义和永恒的价值。经过一段时间的阻隔，他的艺术也终于传回了祖国。一如接受美学的理论所指出的道理，对一种文化现象的接受，本身需要接受者的文化准备。改革开放之后的中国美术界以崭新的目光迎来这位久违的前辈。他的作品曾部分回国展出，令我们大开眼界，80年代中期，他踏访母校中国美术学院谈艺授业，更使来自全国各地的一批高等美术院校教师身受直接的教益。如果说在过去的日子里，我们较多地从风格与技法层面感受他的艺术精神的话，那么在今天，当我们面对他的60年艺术结晶之时，我们则能更多从他的文化取向中获得精神的启迪。

中国艺术和西方艺术——尽管二者的历史和表现形态完全不同——可以被理解为彼此相通的。这个相通的前提，就是艺术家的文化关怀与精神追求。早在本世纪20年代，林风眠先生提出“融和中西艺术、创造时代艺术”的主张，便成为一代艺术学人共同的奋斗目标，20世纪的许多中国艺术家在这条道路上实践，走出了—一个宽广的领域。在今天新的国际文化交流条件下，这条道路有着更为丰富的内涵和灿烂的前景。如何清醒地分析和选择西方文化中的精华部分，作为自己艺术学养的成分，如何对民族艺术传统进行深入挖掘并进行转换性的创造，焕发中国艺术精神的内在光辉，已成为当下中国美术界共同课题。赵无极先生的艺术成就启发我们：拨去中西艺术表现形式的“异”，可以衔接、会通中西艺术文化底蕴的“同”，在高层次的学术层面上把中西艺术的优良品质融会为一体，将催孕出丰满的艺术创造果实。

赵无极先生经常说到，在每一幅作品实际上画完之后，他却总感到真正意义的作品尚未完成。这种感觉是意味深长的。只有在不懈的追寻状态中，才会产生永远的不满和崭新的向往。在赵无极先生纯熟的笔力下，还将绽放出不尽的华彩，对于他来说，可以落下画题的作品只是整部旋律中的休止符，它们正预示着新的乐章的开始。这种精神提示的是艺术创造的真谛，也激发着我们将目光投向未来——在那里，正涌动着新世纪中国艺术的生机与光曦。