



错开的五官-我的批评观之凿透

《现代美术理论文集》湖南美术出版社 P229-245, 1987

Art Criticism Approaches: A Scattered Senses Theory

The Theory of Contemporary Art, Hunan Art Publish House, p229-245, 1987

It is a brief study of the variety of art criticism approaches practiced throughout China and abroad, and it reveals an Author's outlook-"A Scattered Senses Theory". It states that the objective of art criticism is only a resource for inspiration but not a destination for art critic; art criticism is a piece of art by itself in terms of its language forms and contextual constructions. Five senses should be applied through art criticism.

Part I expounds the beauty of language resistance, floating and reversal, and the beauty of word assembly, accumulation and strike. Part II discusses the relationship between subjective initiative and art critic. Part III shows effects of applying the "hot abstract" and the "cold abstract" method in art criticism.

There are two criticism articles from the Author, are attached as references on the last part of chapter.

批评家简历

谭力勤，男，属鸡。湖南美术出版社《画家》执编。1978——1981年就读衡阳师院艺术系。1982年——1984年进修于中央美院美术史论系，要过八年教鞭，背过十二年画板，近五年中偶而尝试一下艺术批评之笔头儿。曾有《中国艺术观念的未来特征》、《世代隔阂与世代并集》、《阴阳互补，性之契合》、《裹脚女人的奔跑》等文章在各地杂志发表。其中《中国艺术观念的未来特征》一文获《美术思潮》1985年度佳作奖。

1987年9月赴加拿大攻读艺术教育硕士学位。

谭力勤

自我称为批评家，其实是在批评。批评家这个词，在文学批评中，是个向去，是向外界世界开放的。批评家这个词，在艺术批评中，是个向去，是向艺术本身开放的。批评家这个词，在艺术批评中，是个向去，是向艺术本身开放的。批评家这个词，在艺术批评中，是个向去，是向艺术本身开放的。

错开的五官

我批评观之凿透

批评家这个词，在艺术批评中，是个向去，是向艺术本身开放的。批评家这个词，在艺术批评中，是个向去，是向艺术本身开放的。批评家这个词，在艺术批评中，是个向去，是向艺术本身开放的。批评家这个词，在艺术批评中，是个向去，是向艺术本身开放的。

错开的五官

批评家这个词，在艺术批评中，是个向去，是向艺术本身开放的。批评家这个词，在艺术批评中，是个向去，是向艺术本身开放的。批评家这个词，在艺术批评中，是个向去，是向艺术本身开放的。批评家这个词，在艺术批评中，是个向去，是向艺术本身开放的。

中国儒家礼教观制约着中国二千年的文艺观，今天，它仍然以其一定的浸透力影响着艺术批评体之审美意识。它要求人们以一定的规范与模式进行批评，从而使一些批评程序公式化。近年来，这种公式化表现为：强化整个批评趋同的理性形式而蔑视发展个性差异的感情形式，在此程序中，艺术批评成为艺术本身的附属品更是理所当然的事，批评家们的主体审美意识在文章中所剩无几。如果有人说艺术批评本身也是艺术那简直是荒诞或浅薄之言。然而，在现代欣赏者面前，人们已由关注批评对

象的同时转向批评家本身，批评家的主观依赖对自己的发现走向深层、走向个性。“思辨性强”与“逻辑论证周密”作为艺术批评的唯一审美要求已成为当代社会生态、心态、丰富的精神世界的阻碍。新的批评家将要求每篇批评文章具有新的情感、新的构思和新的形式。

“85美术思潮”的勃兴，给艺术大地带来理性思考之热，成千上万的艺术学生虔诚地搁下画笔，读书修炼，盼早日进入理性天国，可这种运动并未达致极端便导致画坛的感性回归。艺术批评却毫无反响，仍以一种以推理、判断、起承转合、完整严密来垒筑一种主要规范，似乎只有这种“正襟危坐”式才具有“深度”和“份量”。但在造型艺术家眼里，它犹如七六年前的庄重、正派衣着——呆板、枯燥、拘谨、乏味。

艺术批评是一种审美主体创造。有主体意识的批评家，才能成为艺术创作另一生产力，直接进行艺术财富的创造。其文章本身，不仅有认识价值，更重要的是有审美价值，批评家本身便是艺术生产者。为此，如其称呼艺术批评家不如称批评艺术家更确切。

批评艺术家表面是在评价某一作品，实质上是在创作另一作品；一位第一流的艺术批评家能使大众对批评对象或批评本身了解更多的东西，而一位天才的批评艺术家只能反映出自己；没有逻辑推理的艺术批评有点遗憾，而没有天才的批评艺术更为可悲！

造型艺术家是言语简约的批评艺术家，批评艺术家是能说会道的画家，他们的协作状况犹如兄弟；

我并不设想批评艺术家的语言被实验学科所接纳，我期望它象一瓶清洗剂注入试管，冲净所有的仪器。

在一种定势凝固的批评模式中，我们应该竭力提倡批评艺术美的多维反应原则，既向客观实体，又向情感中枢开放。批评艺术家不再以批评对象为中心和支柱，更不是从社会、历史、道德的角度对作品本身进行“精读”。假如你要对作品中的伦理等加以批评，那只能是伦理批评，而不是艺术批评。泰纳式的批评总是把作品当成了解历史的一种文献；热衷于象征主义的批评家总认为作品中的一切无非是一些象征；而我的批评，不过是批评艺术家——我，假借作品表述自身而已。

现代批评艺术家，五官早已交错，以求适应现代瞬息万变的艺术世界。其五官之感受除嗅觉、味觉、触觉、听觉、视觉外，还包括对温度与湿度的合成感觉和心灵感应。这些五官的交错，综合或借助于其它生理机制，其关键都得依赖于视觉形象的补充和印证。

现代批评艺术家错开的五官往往能把艺术作品某一形式的物体一部份感觉到概念文字转化迹象描拟下来，以主体的、多感觉的、无形的“逆透视”对迹象进行组合（犹如立体主义手法）。这种组合潜在力量因素离我们越远，其魅力越大。

批评艺术家完全可以是将语言化作感觉的直接呈现，不再是以文字编织密集意向，不再是把自已的感情色彩让它冷却冻成冰板，再切成一块块逻辑论证。我鄙视那种单线推进的、无情

的逻辑机器,力求跨过线性因果律的逻辑平面去寻求心的真理。

对造型艺术家而言,思辨的篇幅愈多,程度愈深,信息量愈小。思辨、逻辑性强的文章还不仅仅在于艰涩与枯燥,而是它所依据理性的不可靠性。理性符号从古至今,根本无法对作品作出完满的解释,各种现代感性批评手法(包括诗化风格)的应用,却揭示出了逻辑思辨式批评无法达到的意蕴。

在我国古代文艺批评的几种模式中,主体批评可谓为精华。从汉代对《离骚》的评价开始,随刘勰《文心雕龙》中的《体性》篇到刘熙载的《艺概》,主体批评反复振兴。主体批评在我国有着坚实的美学基础,抒情性是古代文字的主要审美特征,文字的情感直接连结着作者的心灵颤动和情感波澜。我国明末清初的大批评家金圣叹早已在《第六才子书跋法》中谈过:“圣叹批《西厢记》是圣叹文字,不是《西厢记》文字。”今人把此视为批评艺术的独立意识、主体意识之宣言。

批评艺术具有独立的批评艺术美和生命力。这种生命力是与批评家的生命紧紧相连,又能使读者感受到的,我很难设想有一种毫无生命激情,而又具有审美价值的艺术批评存在。我只承认批评艺术的生命深刻或是否存在一个真正的、独创的、活的灵魂,从而欣赏批评家写出了多少与生命力,与自己灵魂无关的论证。

批评艺术美包括批评艺术家与造型艺术家的情感世界,也

包括艺术品的物质世界。但主要的是前两者情感世界的互相推移而进行的双向建构活动,而艺术品的物质世界只充当其媒介而已。批评艺术美是两种高水平的思维方式和审美能力的交融与交汇,一经历史的积淀,便理性溶于感性,历史溶于心理。深层的批评艺术美乃是感情底下的多元因素的聚合体。

批评艺术美是一种由多种价值、多重意识复合的有生命的美感载体,如果只从一个认为唯一可能的截面去考察它,就会导致把主体的精神现象挤压成一个平面。批评艺术美是一种精神的向往,也是灵魂痛苦的情感体验。越是把批评艺术之类运用到真实的血脉和灵肉里,越能显出批评艺术之禀能的深刻与高超。

如果造型艺术形式美是一种色、线、面流动的气韵,那批评艺术形式美便来自语感的流动、顿挫与语言本体之更新。

我认为批评艺术形式美的现代意识之一便是语言的阻力美。现代艺术产生之同时产生现代批评艺术,绘画艺术中许多构成因素和魅力,只能意会,不可言传,现代艺术犹甚。如现代批评艺术追求科学语言般的精确、特定、严格,反而会使批评体失其外延和暗示。语言越不精确,其语言阻力感便越大,艺术魅力也越大;语言一定程度上的模糊,反而能使欣赏者更接近客观现实,得出精微的结论。现代科学技术的发展,艺术家、艺术批评家、欣赏者的艺术感觉迅速灵敏与精湛,而唯一能适应其发展的,便是语言的不可捉摸性、跳跃性、阻力性,以少胜多,以阻力胜丰富。欣赏者在这阻力中领会其魅力,在阻力中产生高情感。

可旁证语言阻力美的现代模糊语言学认为：人脑真实的思维并不是象我们所表露的外部语言那样是一维的、线性的、完整的、连续的、缓慢的、音节清晰的，而是多维的、不完整的、瞬时的、非连续的、跳跃式的、简略的、模糊的。只要有不成音节的、不表现为自然语言的意念和动机，就可以顺利进行思维。在思维方式学术界称为“探索式思维”（heuristic thinking）中，大脑中只要有若干个关键性代码，一跃就可以变为一长串的自然语言。为此，我探索批评艺术语言回归我真实的思维——瞬间与跳跃，并寻找关键性的代码。在语言“跃”的过程中使语言的文字之间进行错位，我自称为“错位法”。一旦重叠式思维（如一边说谎，一边想着自己说的是谎话）支配我，我便采用“双管法”手法，使两层思维的代码同时并进，重叠在我的笔下。这种“错位法”和“双管法”乃我语言阻力美的主要形式之一。

人脑是一个高度复杂，能记住很多重要数据，又善于灵活运用，充分估计各种变化情况，迅速作出判断的巨大系统。富有审美修养和能力的人，他们比一个复杂的电子计算机更善于灵活运用艺术原理，作出总评价。为此，对一个批评艺术家来说，需要的正是这种综合的熟练的灵活运用的“模糊判断”能力。艺术属于信息传递与反馈之间的关系是最为复杂的精神生产之列，因为每一项内部诸因素在综合识别中不是“等量”、“等值”的。这里充满了对各个因素的模糊的综合的辩证关系，有时这派生出多样化的组合。由于各人欣赏、批评的权重系数不同，各取所需不同，对同一作品的评论，取舍当然不同。其次，由于批评艺术家本人欣赏的时间、角度、权重系数不同，所取不同，对同一作品，也会采取多样方式取舍。

批评艺术美的追求，自古有之。春秋时期开始，不论文学作品还是一般理论都要求写得有文采，并成为写文章最起码的标准。刘勰在《文心雕龙》中将文采提到更高水平来认识，他似乎断言“言之文也，天地之心哉”。

批评艺术家应力求凿破批评艺术与造型艺术、与诗、与散文、与一切文学作品的界限。一篇艺术批评文章可以是一段锐利的杂感、悦目的散文、韵美的诗、风趣的戏剧、曲折的小说，也可以是一段文字的组合，（概念艺术在某种程度上已确定文字作为一种艺术的涵义）一个具体的造型、一种绘画材料的拼贴和象征。中国古代绘画，诗画结合，诗成为画的一部份，画中有时还包括文、赋、诗、书、序、跋，其实它们本身就是一篇极妙的艺术批评文章。

文字是批评艺术的主要形式之一，批评艺术体的探索，除研究方法的更新外，在一定程度上依赖文字本身的突破。

文字的幽默和无意义才能意味着当代艺术是一种充满幻觉和虚无的艺术。各种艺术行为都表现得荒诞无稽，一切似乎都有意义，又都失去意义。对批评艺术而言，也应是一种情绪，一种冲动。艺术批评只有感觉到荒诞和无意义，认识才能进入当代艺术的更深层次。

现代批评艺术家不求文章的意义，而力求读者去寻找这种文字的组织意义和妙处。娜达丽·莎罗特的《行星仪》的同音异义词；《金果》中语言本身具有音阶高低不等的节奏都已给注重探索语言本身潜力者开了先河。当然，能不能超越马可·萨波

尔达的小说《作品第一号》、《数目》、《H》的文字组合，那全靠批评艺术家的探索勇气。

在中国语言美学的追求中，几千年来有一种诗化特征，强大诗的体系，决定了诗向非诗的渗透。批评艺术作为与文学使用同一语言的伴侣，也同样有其诗化之进程。现代批评艺术家不论是从结构形式、语言诗化上，还是内容的抒情性上都应该深入地研究中国语言这一传统美学。

感性和直觉的呼声常常总是荒谬的，可是，正因为它荒谬，所以它很崇高。

批评艺术家的创造性直觉，乃是通过对他自己的“自我”和事物所作的契合为同一性的把握，批评艺术家的直觉创造性之原始要求同时与造型艺术家一样浸透在想象和情感之中。批评艺术家的直觉循环于自身运转，当反响于批评对象之时，就处于理智又非概念的情感深处。批评艺术家的直觉与造型艺术家的直觉一样，既不能训练，也不能限制、束缚乃至模仿，它是一种精神的自由式的创造性，是右半脑能力之呈现。

直觉，不管它的构成是多么单薄与不可捉摸，不管它的形式是多么不可思议，唯独它才是判断批评真理的标准。然而，一个批评家根本无法根据他自然的逻辑的认识来论证或推演绘画艺术的直觉认识。正如胡塞尔所说：直觉不能论证或演绎，直觉是无法论证的。

在科学领域中，感觉经验是靠不住的，但令人迷惑的是：我

们总是用我们的感觉经验作为检验科学理论的最终依据。这种只能靠一些靠不住的感觉经验来支持或反对另一些靠不住的感觉经验的循环，是科学所面临的感觉悖论。

批评艺术家的批评艺术不是浅薄贫乏、支离破碎的随意发挥，而是具有强烈的个性色彩和感染力，融贯着一种暗示性的气氛，诱导读者去实现直觉式的顿悟。

较完美的批评艺术手法之一，是那种能导致高度感情显现的非语言抽象能力。批评艺术中文字语言所达到的抽象对于理解情感生活毫无用处，它们非但不能传达我们自身对生命和情感的理解，反而会歪曲它们。

批评艺术家的感觉器官有时生来就是为了感受艺术的逆向面，而逆向性在表面完形中的直接效果是至为重要的。

我极力反对批评艺术的科学性和精确性，它绝对不能象科学论著那样，归纳出什么公式、定律、标准答案。如批评艺术真能推导出公式定律的话，那它就完全是反艺术规律的了。

附： 凿透时外感

●“热抽象”与“冷抽象”手法（“纯物”描写）
在当代英美批评艺术的众多模式中，能冠称为“高尚的严肃的”是道德批评模式；能着眼于个人或种族、文化的潜意识的是

心理批评模式；而论述文学与社会观念的是社会批评模式；在当代有影响力的是形式主义批评模式，它力求探索文艺与美学结构；但最有发展潜力的是原型批评模式，用图腾式、神话式的眼光看艺术。

我曾受益于心理批评模式，其中受弗洛伊德心理学影响最大，然后逐渐被马斯洛的“自我实现”所吸住，而竭力排及华生的行为主义心理学，因为华生主要把动机的重点放在动物的行为上，甚至把诸如感觉、认识、意向、欲望、目的，甚至思想与感情等一切主观定义的词汇都从他的科学词典中剔除了出去。（但近代对华生感兴趣）也正因为这点，华生心理学与中国传统的主体批评是格格不入的，为此它很难在中国造成较大影响。马斯洛心理学一直努力把人作为一个整体、一个系统来研究；但艺术的现实是，从一个整体去把握极端片面的艺术家所作的努力显然不如从片面、从极端去分析后来者来得轻松和接近真谛。

我往往对同一画家采用不同的批评体。当用“热抽象”手法烘烤的同时也用“冷抽象”手法进行冷却。也就是说，在采用主体批评的同时也采用形式主义的批评模式。对我影响较大的是法国“新批评”派中的结构主义理论家多托罗夫（Tzvetan Todorov）、美国“新批评”派中的T·S·艾略特、I·A·瑞恰兹和布鲁克斯的《理解诗歌》。结构主义批评的出发点是依据具体作品，即从作品出发，通过作品的语言、结构等内在因素来说明作品，反对用作品以外的任何因素，批评的目的在于说明而非判断。同时，我也认为绘画语言本身就是一个体系，需要我对其各种因素把握和分析，艺术作品本身是艺术语言

某些抽象结构的具体体现，批评的目的也在于探求主宰具体作品这种抽象结构。

美国“新批评派”的理论动机力求使艺术批评脱离作者或读者，转向作品本身的形式特征，把艺术作品作为一种具有存在方式的文字结构来研究。因此，我认为：造型艺术仅仅就是涉及我们视网膜上之物，为研究和正视这种形象，批评艺术家可把他对所见之物的全部知识从内心清除出去，素心以待。批评艺术只有不再注重事物的意义，他才能破坏事物的常性，才能变得超然。

坦率而言，我的“冷抽象”批评是一种阐释的技巧，是一种形式的批评和技巧的批评。我已把注意力集中于绘画作品本身而不是画家或欣赏者的巨大努力。强调绘画具有一种独特的结构，并提供一种独特的知识，它从科学知识和历史知识中独立出来，但并不对立。

在诸多批评模式中，我近来较欣赏诺思罗普·弗莱的批评体。虽然他努力离开“新批评”的形式主义，并且更多地称他为神话式的批评家。其实，我认为弗莱只用“向后站”的理论来分析整体形式和结构而已（与“新批评”的局部形式比较）。他阐述的文学概念，即“文学并不只是书和诗歌及剧本的汇集，它是一种文字的规律，”“是一个完整的形式，一种大型的结构。”足可证实他的批评观。不论弗莱的结构分析与“新批评”的形式主义相去多远，他更多的是关心描述和论证，而不是表达感情的追溯原因式的评价方式。

我的“冷抽象”批评体，也可以叫“纯物”的描写，传统批评方法喜欢深入分析作者的所谓“内涵”、“主题”，批评对对象物的描写、技法的阐述都是为这一主题服务的。实际上这都是批评家强加给批评对象的，物质作品“人化了”。“冷抽象”排除作者的主观意图，不表现任何倾向和内涵，也不表现对象和外部世界的关系，而只是纯客观地描写对象的物质与颜色。文体的诗意和情感的笔力在此渐弱，犹如莱恩·戴顿(Len Deighton)的《轰炸机》(Bomber)的文字一般。

黑白归一 至高至极

我、黄永砅与黄永砅的作品

《黑与白》

构图一号

西方人用科学目光视红、黄、兰为原色，华夏先哲用神的眼睛视黑白为万色之宗。黑为阳，白为阴，阴阳运行而生出万象。夏为黑，商为白——氏族之源；男为黑，女为白——生命之源；黑白，极色；中华民族色彩的基调。中华大地赋予熊猫、喜鹊的黑白美，中华子孙独创书画、围棋的黑白美。中华民族的宗教崇拜、文化传统及质地朴厚、性爱明爽之气质无不与黑白色相相关。

《道德经》曰：“玄之又玄，众妙之门。”玄与黑义相通，故曰：黑之又玄，众妙之门，道也。玄黑是道的色征。

黑：

幽深、庄严、神秘、无限、冥灵、缥缈、深奥、沉稳、持重。

《大日经》曰：“白者，即菩提之心。”白是菩提的色相。

白:

洁净、简约、精微、鲜明、幽远、恬静、博大、轻快、空灵。

黑白合之，自然之智；黑白归一，至高至极；以简概繁，兼备众彩；冲融混合，归于“无极”。寂灭清静，即无即白；一无所有，无所不有。黑是白始，白是黑续，黑黑白白，白白黑黑，有黑，黑无，无白，白有。

计白以当黑。浓墨黑，淡墨白，疏为白，密为黑；有墨处是墨，无墨处也是墨；画在笔黑处，妙在无笔墨处；肆力在实，索趣在虚；黑之间白，虚处有实，实处虚解。

颜真卿的书体，外紧内松，笔划间互为起讫，给黑以独立，契合于黑的内聚性；

赵佶的瘦金体，内紧外松，把墨由中心的黑引向四方的白，暗合于白的发散性。

黑白美已构成中国文化艺术最根本的要素，是我们民族文化艺术之穷极。

西方人赋予黑白之奥秘，那已是近世纪之事。克莱因、波洛克都不失为其中佼佼者。一天，在杜桑名作《长小胡子的蒙娜丽莎》面前：

欣赏者：蒙娜丽莎嘴上为什么长胡子啊？

批评家：肉白色需要深黑色。

讲解员：那是达利加上去的。

欣赏者：蒙娜丽莎明明是女的啊？

批评家：因为达利是男的。

男黑女白，黑强白柔。

当男人燃烧成白色时；当女人揉搓成黑色时：酸辛、狂喜、疲惫、奋发、悲痛、愉悦、气忿、沉思、麻木、渴求、如痴、若醉……。

雨后的黑白是沉重的。

没有黑色的女人是流水，是瞬间之光；没有白色的男人是煤渣，是封闭的黑洞。男人常常自白，便更多是沉默，黑是沉默、坚强的至高见证；女人有时沉默，但更多是自白，白是追求、领悟的执着根基。

也许，男人的梦中能得到白；也许，催醒女人能使她更黑。一切都可变黑，一切都可染白；一切都是泼墨的白纸，一切都是实用的黑桌；一切黑夜都有片刻的闪光，一切白色之光都可聚集成黑。

无黑，无人生；有人生，有白；无人生却有永恒的黑白。

构图二号

黑白黄永砾不象三绝痴人顾恺之画坛圣人吴道子文人画创始者王维不象丹青世家李思训李昭道人物画宗师阎立本牛马画家韩干韩滉不象张萱周昉丰颊肥体黄筌富贵徐熙野逸不象董源平淡天真巨然幽深平远不象山水画理奠定者荆浩画家皇帝赵佶不象李成得山之体貌范宽得山之骨法不象郭熙鹰爪树鬼面石米带水墨淋漓烟云掩映不象文同墨戏画竹苏轼独创朱竹不象白描大师李公麟墨梅创造者杨无咎不象李唐大斧劈马一角夏半边不象石恪贯休丑怪奇僻纵横放肆不象泼墨仙人梁楷嗜好酒鬼法常节义画家赵孟坚郑思肖夫妻画家赵孟頫管仲姬不象黄公望苍茫浑厚倪瓒萧疏淡逸王蒙刻画秀润吴镇苍古沉郁不象沈石田沉郁苍茫文征明清劲端秀唐寅飘逸潇洒仇英精巧丽密不象徐渭纵横磊落朱耆笔简意赅石涛万点恶墨浙江结构新奇石溪境界幽深不象陈老莲狂怪求理任伯年设色灵活吴昌硕古朴质实赵之谦纯朴

