

第一讲 何为艺术批评，为何批评艺术

一、艺术批评属性

同学怎样理解艺术批评？艺术批评/艺术评论？你在哪里可以看到艺术批评？艺术理论、艺术史、艺术批评之间的区别？

艺术批评是艺术活动中的一种，艺术生产/创作、艺术传播、艺术接受、艺术批评。在一般的艺术接受、鉴赏之后，还有话想说，表达感受与印象、分析其内容与形式、判断其艺术价值，就进入了艺术批评的环节。艺术批评有着漫长的历史。

现在在朋友圈找出艺术评论，看谁最快，念出来。

比如，看过电影之后的表达。豆瓣短评、微信朋友圈。

<https://movie.douban.com/subject/26754233/?from=showing>

饶曙光、李道新朋友圈。元图像的朋友圈。徐冰展览。

看展览。展览手册。巫鸿评隋建国。

艺术批评是所有艺术研究活动中最平易近人的一个，与艺术理论和艺术史相比。与艺术研究完全没关系的人也会看过艺术评论、甚至做过一点艺术评论。艺术理论，抽象思辨，艺术史，历史研究，与现实生活有距离。艺术批评的同时代性和现场感。

艺术批评 Art Criticism，批评，criticism，与日常语言中的批评不同。critique，批判，康德三大批判。critical，反思性的智力活动。英国批评家罗格夫(Irit Rogoff)将艺术批评的历史总结为criticism、critique、criticality三个阶段。criticism重视评价，critique重视解释，criticality则重视参与，它强调艺术批评应该参与到艺术实践之中，由批评家与艺术家共同完成作品的创作。

批评，辩论、分析、评判、论定之意。

艺术批评是对艺术家、艺术作品、现象、问题等对象进行鉴别、分析、评论、评价的一种话语活动。其对象包括艺术家、艺术作品、艺术现象、艺术问题等，其属性是一种话语行为，包括语言与文字书写。艺术批评是一种独特的智力活动和文类样式。

艺术批评，理解同时代，成为当代人。艺术批评是你介入当代、介入社会生活的最好的方式。批评家建立起与自己的同时代的关系。成为当代在此意味着在断裂与批判中的同时代性。按照阿甘本的见解，真正同时代的人，真正属于其时代的人，是那些既不完满地与时代契合，也不调整自己以适应时代要求的人。正是通过这种断裂与反思，他们才比其他人更有能力去感知和把握他们自己的时代。在各方面都紧系于时代的人恰恰无法看见时代；他们不能把自己的凝视紧紧保持在时代之上。

竹内好“在历史的状况之中”，切身进入“同时代史”，与其同时代共命运。为此也付出了很大的代价，因为与同时代共存，意味着必须要承担历史的错误，但是他不放弃对自己切身参与历史的感觉。竹内好以“在场外观看的看客与奋力奔跑的选手”这个比喻，提出“进入历史”的价值。

艺术批评建立在艺术鉴赏基础上，但其智性因素远超于单纯的鉴赏与接受。艺术鉴赏更多是感性的，艺术批评也有感性的艺术直觉，表达直接的艺术感受是非常重要的，描述情感体验，以此传递情感体验。但艺术批评更有理性的分析阐释与判断。艺术批评挖掘艺术作品从形式到内容的意蕴，或者寻找作品与历史、文化和社会之间的关系，并在这种关系中分析、阐释艺术对象的社会意义与美学价值。

艺术批评并不容易，评判一件艺术作品是难的。如果你想知道评判艺术作品是多么的困难，那就请读一读三四位批评家对同一件作品的不同评价，你会看到三四种不同的评价，从极好到极烂，各自都有自己的标准，有依据这一标准在作品中找到的论据和分析，全部言之成理。你该相信谁呢？与张泠关于《村戏》的不同看法。

影向标 http://www.sohu.com/a/241060357_366834

但康德论述过“美的普遍可传达”/审美共通/美是一种先验综合判断。审美判断是公共性的，不是私人趣味。所以艺术批评才会引起巨大争议，趣味无争辩，但审美则不。基

本的美学判断共识，不论怎样《村戏》好过《西虹市首富》。艺术批评家有能力分辨好的艺术与坏的艺术，真诚的赞美与痛彻的批判，激浊扬清，是批评的要义。

二、艺术批评的媒介

1. 口头：看完电影之后。最不愿意跟人一起看电影，故事、人物、情节逻辑、镜头等。第一届北镇国际摄影节

类似的是大卫·克莱尔巴特（David Claerbout）的静帧视频作品《幸福时刻的切片》（Sections of a Happy Moment, 2007）（图3），呈现了一个小区广场上玩球的欢快人群的瞬间，摄影师用大量相机从不同角度和景别同时性地拍摄了大量照片，再将这些照片组合为一个循环的模仿幻灯放映的视频作品。以全景照片开头——球停留在空中，人群处于停滞的运动状态，之后所有的照片都是同一瞬间的各种角度所见——侧面、仰视、俯视、特写，包括各种非常规视角。一张照片是现实特定角度的断面，当将其与同一瞬间的其他图像并置，就仿佛是风吹动了照片所凝固的时空，只是微小的转换角度，我们好像第一次意识到，在一家人玩球这个笼统的事实中，还有小孩的笑脸、衣服的褶皱、挥出去的手臂、旁观者的背影……艺术家切入了照片所凝固的现实世界晶体的多重侧面，图像匹配了现实，完成了新的意义上的图像-现实。

2. 纸媒：报刊《文汇报》、学术期刊《当代电影》《美术观察》

3. 影视节目：《今日影评》

<https://tv.cctv.com/2021/09/08/VIDEyr0JFcWBevCeEE26ybbN210908.shtml?spm=C53056640335.PfOP8E84DOM2.0.0>

电影公 high 课，

http://v.youku.com/v_show/id_XMTQ0NDU5NTQ2MA==.html?spm=a2h3p.8253869.0.0

第十放映室

4. 网络新媒体：

A. 网络美术批评：雅昌艺术网、Art Forum

https://mp.weixin.qq.com/s/lrVF_VfluvMA2MsIjoqDyQ

<https://mp.weixin.qq.com/s/Dcspvn3kAv8cxKPMs6oezA>

https://mp.weixin.qq.com/s/s9z_qCQLTjz3l3rZlv3muQ

B. 网络剧评：微博“押沙龙在 1966”“北小京看话剧”

《戏剧工作者们，不要再自欺欺人了》

https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_1267758

《评如梦之梦》<https://www.douban.com/group/topic/76541038/>

《押沙龙答林奕华》

C. 网络影评

历史发展。从 90 年代尤其是 2000 年以来，早年的各种论坛，到博客和 moviegoer，再到豆瓣、时光网、微博和微信，网络影评一直在发展。网络影评中的高端一脉，我称之为迷影影评。网络迷影影评已形成一定可辨识的风貌和稳定的中坚群体，他们包括 magasa、大旗虎皮、奇爱博士、卫西谛、妖灵妖、云中、赛人、木卫二、本南丹蒂、LOOK 等等，他们在各种网络平台上撰写了大量关于电影的历史、艺术与技术的文字，其文章包含着良好的趣味、丰富的知识、优秀的艺术感受力和极大的阅片量，可视为中国影评人的代表。

我们首先来看一下网络迷影影评文字的基本面貌，可以电子刊物《虹膜》和迷影网上的一些文章为例。“提倡用趣味性包裹的知识性。我们希望为读者 提供中文世界最具深度和创见的电影文字。”

本南丹蒂（吴 觉人）《当引力消失以后：郭敬明韩寒电影合论》一文说：《小时代》是纯粹的白日梦电影，它和现实关系远不是通常我们遇到的映射关系。可以说，它在力学上篡改了现实世界。在《小时代》里，充斥着大量的同义反复的镜头段落。这些段落并不构成一种氛围或者风格，因为它们本身是从客观现实中拼凑借调来的。这些段落虽然伪装成情节的一部分，但实际上它们并不是故事的元素。因为这些镜头段落是“非历时性”的，它们

摆脱了时间流——叙事电影的天然结构，形成了高度浓缩的“黑洞”。随着(观众的)时间，《小时代》的故事会被这些“黑洞”吞噬。最终它会成为一个最纯粹的广告：关于自身的广告
<https://read.douban.com/reader/ebook/5319594/>

影评公号，幕味（文慧园路三号）、虹膜。微信影评人/迷影影评人。在公众号上，他们介绍欧美新片，评论国产院线，介绍电影之艺术与历史的知识，讨论伟大的导演、有才华的新人，为影片打分，发布意见，引导观众。相比微信之前的网络影评媒介，作为自媒体的公众号更为开放，为更为丰富的迷影文化的培育提供了条件。

大旗虎皮评《红海行动》<https://mp.weixin.qq.com/s/nMBHxcslwPIgIp4CIS5skg>

三、什么人在进行艺术批评，批评家的种类

蒂伯代《批评生理学》：三类：报刊记者“自发的批评”，大学教授“职业批评”，作家“大师的批评”

1. 艺术家批评：

谢飞，<https://m.douban.com/people/114515320/>

http://www.360doc.com/content/17/0303/18/7872436_633690567.shtml

陈凯歌在《演员的诞生》第二季上的表现 16:20

<https://v.qq.com/x/cover/6nw0djz0lquwfy3.html?ptag=baidu.aladdin.variety.paly>

y

比如说在徐娇和胡先煦的《卧虎藏龙》里，大家都觉得他们的「表演不对」，但是直到陈凯歌说话，我们才真正明白，当这两个人物换成徐娇和胡先煦来演的话，要「怎么样去对」。

学员是摸索、揣摩和尝试人物。评委们则是用自己的经验去理解和判断人物。陈凯歌是站在了更高的立场上，去看这段故事的合理性，这种合理性甚至包括了人物的前史、情感变化、甚至还有未来的走向。在他的脑海里，应该早就有了整个完整的故事，甚至是所有人物的人生。

2. 学院批评：

学院派影评，知识生产，独立的学术事业。缺乏媒介素养，不进入创作和产业的现场

学院派美术批评，以艺术理论和艺术史的专业知识为基底，对艺术对象进行深入分析和阐释，不为痛快淋漓的判断，而是在理论和历史的脉络里安置艺术、解释艺术。独立的学术事业。彭锋分析《蜻蜓之眼》

在媒体批评日益堕落的情况下，学院批评成为独立的、有深度的艺术批评的保留地。

3. 媒体批评：

因为批评的现场感和当代性，批评从来都没有离开过媒体的游戏。

报刊媒介，1980年代《纽约时报》养活一大堆职业批评家，所谓独立批评家，与片方、艺术家、美术馆、画廊都没关系。罗杰伊伯特（Roger Ebert）、Hal Foster

自媒体/新媒介：批评的媒介性被前所未有的放大。

公号批评，批评者成为了媒介运营者。以往，网站文章作者基本只是单纯的内容发出者，而微信公众号则首先是一个独立的媒体产品，公众号主人并非纯粹的内容写作者，而是首先作为一名媒体经营者，负责一个完整产品的方方面面。从单纯的内容提供者到独立的自媒体经营者，电影公众号在创造更为丰富与多样的迷影文化，但也将电影批评所包含的媒介属性前所未有地放大。媒体经营者的身份很快将其拉入适应媒介特性，取媚用户，改变文风——标题党。

公众号文风（短小、图像化、碎片化、虚拟人格、油滑娱乐文风）

短小已经成为常规，长了反而费劲，写作三五行的比豆腐块还小的评论文字，已经成为影评人最轻车熟路的工作。“影向标”。问题是，短评原本应该是一个完整的有着一定长度的评论的精华压缩，短评必须能够展开，写作者必须能够为其判断提供论据。短评不能独立存在，它应该随时指向一个有长度的充分而严谨的论证与分析过程(可以没有被写出来，但必须能够被写出来)。而现在，一些短评作者未必可以为自己漂亮的犀利之言提供有长度的分析过程。如今影评人短评写得太多了，既然短，就是只有意见与判断，而没有分析和论证，因此意见与判断就容易轻易作出，常现惊人之语。长久写作短评，缺乏有长度的写

作，判断与分析就调动不起写作者具备的电影史、电影艺术与更多人文学科的知识，越写越干瘪。最好的短评提供者“影向标”，看多了也会腻，一些作者进入微信平台后主要就是短评、千字文的提供者。我自然知道批评文章不同于大部头的电影研究著作，但它还是需要一定的体量，以调动出电影史、电影艺术和技术的知识，乃至更多的人文思想储备，来支撑评论和判断。而现在，我确实发现，那些我所信任的影评人们越来越少写作长文了。优秀的作者长久提供这样的文章，优秀的作者被长久需求仅生产这样的文章，未必是有益的。

“碎片化写作”的危机，短评、小文章、多配图这些微信媒介的特性，反映到适应于此的写作者那里，伤害是长久的，如今的影评越来越好看，可是这种媒介特性根本上会将“深度性”慢慢推远，尽管现在也许还不明显。资讯性的公号写作，写得快速、写得分散，尽管也有影史梳理、历史知识和细致的影片分析，但总体上却主要体现为信息和知识的累积，而非思想的深入和辩证复杂的思考。

公众号作为自媒体，其文章具有一种鲜明的个人特色，并塑造出一种突出的虚拟人格，大部分文章都以一个固定的称呼来自况作为叙述者，以形成与读者之间的亲切的个人化交流的效果。比如“毒舌电影”自称“毒sir”，“独立鱼电影”自称“鱼叔”，“文慧园路三号”自称“葛格/妹子”，用这样的个性称呼取代“我/我们”，马上就将严肃性降低，罩上一层由浪漫狗血韩剧和草根式鄙俗网络文化共同编织成的语言风格。

公号文章中常以聊家常开篇：“早就有人说过，这是去年最催泪的一部剧情片，据说是看的人必哭。其实我起先是不太信啦，不过，最近整个人比较容易激动吧，情绪也颇多起伏，之前看剧场版《火影忍者》就感动得一塌糊涂。所以，看这个片子也难免要跟着哭上一场了。”虚拟人格定调后，文章使用众多网络流行词汇和句式就顺理成章，比如“撕逼大战”“文艺骚年”“接受无能”“配一脸”之类，这在越来越多出现于公号上的90后新锐影评人那里很普遍。在过去的迷影网和《虹膜》那里很少见这样的语言，但如今出现在了同一影评人群体主持的公众号上。不同的人自然具有不同的话语风格，magasa不同于奇爱博士、桃桃林林不同于赛人，但不得不说，一种戏谑、贱萌、啰嗦、油滑、充满各种网络流行语的文风正在越来越普遍，不只是词汇与语句，而是腔调。这种文风自然是微信媒介带来的，我们确实是在手机屏幕上最常看到类似的虚拟人格叙述者说出的戏谑、贱萌的话语，这来自于微信个人化自媒体的属性，这种属性与用户的娱乐需求相结合，造就了这种油滑的娱乐文风。

问题是，文风怎样？文风会影响知识和判断的传达吗？这种语言、风格与自我形象是否会产生内容的偏向？必须说，这种文风对于电影批评是有害的，它容易将对象娱乐化。形式寻求内容，一种语言风格会倾向于讲述某种内容，文风会产生内容的偏向，戏谑化、贱萌化的表达倾向于讨论商业电影和娱乐大片，会躲避批评的严肃性和批评的难度，这种油滑文风没有办法进行复杂的、有难度的、需要多重限定的和思辨的批评，而只适合简单的确定无疑的判断，并且每当遇到分析的困难，难以黑白分明之时，都会以一句戏谑之言掩盖问题的深入。由表达的惯性带来思维的惯性，公号影评人也许会越来越无法做思辨的批评。

4. 大众批评：人人都是批评家

四、艺术批评：繁盛，还是危机？

20世纪被称为批评的世纪，21世纪是批评消失的世纪？

罗杰·伊伯特：影评人作为一种职业可能真的快要消失了，但影评作为一种专业依然生机勃勃。

1. 繁盛：

范围：人人都是批评家。批评的门槛降低，知识、媒介。

2000年以来，网络兴起，在各种论坛中一群热爱电影的人聚集起来，他们谈论关于电影的一切，欧美艺术电影、台港新浪潮、第五代第六代、地下电影等等。一种电影文化公共空间兴起，迷影影评人。卫西谛曾回忆自己的迷影经历：“1997年学会拨号上网，世界忽然就不一样了。有着同样喜好的人，原先都散落在黑暗的四面八方，忽然星星点点的都能看见了。通过BBS，以往根本不可能出现在同一现实空间里的人逐渐汇聚，构成了‘趣

味的共同体’。……个人与个人的隔离状态被打破了，而电影成为了彼此亲近的通行语言。”网络迷影文化，对抗盗版碟片、VCD、DVD时代的个人孤独。

大概以新世纪初《英雄》《无极》等大片的出现为起始，中国电影产业在长时间的低迷之后开始兴起，电影重新成为大众消费的重要内容，网络影评的参与者大量增多。大片带来的不仅是中国电影产业的兴起，也是网络影评的大众化与狂欢化，大量普通电影观众参与到网络影评当中来，对国产大片进行冷嘲热讽，电影成为文化事件，网络影评推波助澜。这当然也跟网络这一媒介自身的进一步发展相关，网络前所未有地渗透进现实，虚拟空间与日常生活日益纠缠难辨，网络民主与网络暴力成为双刃剑，网络影评正是网络文化的微观表征。现在，一方面，大片讨论模式延续至今，几乎所有的大制作大导演作品都会成为网络评论热点，如《色戒》、《南京！南京！》、《唐山大地震》、《让子弹飞》、《一代宗师》《战狼》《我不是药神》等，只不过不再是单一骂声，而是骂与赞对峙鲜明，对一部电影的不同态度甚至可以区分友敌，电影态度成为生活态度、政治立场与世界观的表征。与张冷关于《村戏》的论争。友尽，友谊的小船。从创意，到制作，再到完成、宣发、公映和大众评论，全部与互联网紧密结合，网络话语从影片尚未诞生就伴随左右，直至上线下线，短暂余波之后最终被另外的话题取代而消失。网络影评成为电影产业的一部分，也成为中国当代电影文化的重要内容。

这种迷影影评的交流互动在 2013 年留下了在中国当代影评史上值得记录的一笔。随着王家卫《一代宗师》的上映与评论的两极分化，凤凰网、新浪网和 moviegoer 先后举行了三次影评人讨论会，集中赞美者与不满意者，双方进行论辩。参与者几乎涵盖了全部主要迷影影评人，包括木卫二、奇爱博士、LOOK、本南丹蒂、兰波、郝建、赛人、电子骑士、叶航、九只苍蝇撞墙、云中、风间隼、仁直、谋杀电视机，等等。讨论全方位触及了《一代宗师》所涉及到的电影艺术与电影史问题，包括影片的叙事、人物、对白、空间、色彩、影像风格、镜头运用、导演艺术、编剧、佛禅、武艺、民国文化、配乐、王家卫电影传统、电影的本性、文艺片、观众接受、中国影评状态，等等。这场讨论与争辩成果丰富，当然这并不意味着达成统一的意见，但确实使问题更加清晰，回答了影片中何种因素达成何种效果，及为何在许多人那里这种效果是失败的。这场讨论是中国当代网络影评前所未有的健康的、建设性的、有效的交流讨论，在一定程度上也为《一代宗师》的艺术价值及在电影史中的位置给与定位。

电影是时代症候、集体情感结构的中心，电影评论格外繁盛。

《战狼 2》《我不是药神》等所引发的巨大讨论。

影响：

影评逐渐对产业的巨大影响，影评公号成为产业链中营销的重地。影评对票房的影响
2016 电影批评年。《百鸟朝凤》。《长城》，张艺谋已死，恶意影评，豆瓣评分。

2. 危机：

姜文电影《邪不压正》：[https://pan.baidu.com/play/video#/video?path=%2F我的资源%2F邪B压正\(1\).2018%2F邪不压正.Hidden.Man.2018.TC720P.X264.AAC.Mandarin.mp4](https://pan.baidu.com/play/video#/video?path=%2F我的资源%2F邪B压正(1).2018%2F邪不压正.Hidden.Man.2018.TC720P.X264.AAC.Mandarin.mp4)

史航饰演“华北第一影评人”潘悦然，戏份不算多，但每一场都充满着张力。由于这位“华北第一影评人”在片中被称作“潘公公”，而且“只认得五个字”。许多观众就开始解读起来，“姜文是在嘲讽影评人”、“他在骂影评人是太监”、“这是在报《一步之遥》时的仇”。

艺术家与批评家之间的紧张关系，当代国产电影

you can you up, no can no bb

A。产业环境的变化。影评人对创作指导意义的丧失，1980 年代导演听从影评人评价的状态消失了，钟惦棐等一言九鼎的批评家消失了。影评对票房的影响很大，但是对创作的影响很小。

美术批评的边缘化。与 80 年代相比，美术批评与创作的蜜月关系逐渐脱离。批评家的判断在美术价格、拍卖等领域所起到的作用越来越微弱。面对双年展、艺术博览会体制，策展人和画廊老板已经取代了批评家的位置。资本的运作，有效地侵蚀了传统上属于艺术批评的地盘。艺术批评失去了用武之地。在批评家的时代，批评家的评价直接影响艺术家

的成就，甚至出现艺术家因为害怕批评家的评价而不敢展出作品的情况。但是，随着艺术的急剧变迁及其发展方向的多元化，随着艺术市场的成熟，艺术与资本的关系日益密切，批评家的评价逐渐失去效力。

哈尔·福斯特称之为“后批评状况”。2002年，由《十月》杂志编辑部组织，名为“艺术批评的当下状况”。按照哈尔·福斯特的观点，2002年的那次讨论中，与会者已经认识到艺术批评所处的后批评状况。后批评状况下的美国艺术批评体现为，相对于之前语言学、社会学和精神分析理论的丰富话语资源，后批评状况下此类话语更新减缓；作品交易可以在话语真空中进行，无须批评的介入；批评家对艺术作品的判断已被策展人和收藏家所代替，他们已经无须以批评作为中介来认识作品；批评写作的门槛降低，以至于艺术家、读者、新闻工作者和观众都可以成为批评家。

B. 新媒体的影响。职业专栏批评家的消失。首先是媒介的变化，纸媒衰落。20世纪80年代，哲学家丹托为了成为《国家》杂志的专栏批评家，放弃了他在哥伦比亚大学讲座教授的职位。由此可见，在那个时期，批评家的地位高过知名大学讲座教授。进入互联网时代，情况发生了倒转，不再有教授改行做批评家，只有知名批评家改行做教授。比如，20世纪80年代活跃在纽约的知名美术批评家福斯特(Hal Foster)，90年代就进入大学教授美术史。

中国的情况。一直没有形成纸媒专栏批评家/职业批评家。我曾经呼唤纸媒让利，养活批评家，呼吁1字1块钱的稿酬。Magasa等也一直呼唤付费阅读。

单纯以影评为职业而获得生存者，似乎只有卫西谛和木卫二两人，原因最主要就是以影评写作不足以维持生活。中国的稿费 and 版税过低，这导致影评人的独立性难以维持，难以拒绝来自片方的利益诱惑。同时导致影评人的持续性差，纵观中国媒体影评人和网络影评人，基本上五至十年就更新一批，绝少有像美国影评界大佬那样以影评为毕生事业的人。木卫二曾在访谈中曾提及自己拥有几个一字一元的媒体专栏，保持这个需求力度，尚可谋生。

但中国很快就进入高度发达的新媒体环境。自媒体日益破坏了严肃的媒体艺术批评。

公号影评作为一个媒介经营产品，对媒介资本毫无抵抗力。毒舌电影很骄傲地声称自己坚守“不被片方和市场左右作用的独立性”，“站在与用户统一的立场”。确实，微博微信上影响力大的影评意见领袖现在是越来越不好收买了，所以才会有大导演和片方怒斥影评人的事情。但这恰恰就是新的问题所在，媒介经营带来了用户与流量拜物教，这是新的资本依附形式。几十万、几百万的用户与粉丝是一切盈利的基础，现在取媚用户比取媚片方重要得多，掉粉比得罪导演严重得多。于是，语不惊人死不休吸引注意力——标题党、夸张、偏激、毒舌，致力于经营一种虚拟人格，形成一种亲切的个人化交流效果——毒sir、桃姐、云舅……这一方面对电影产业和创作带来一些不良影响，同时在我看来，更重要的是会伤害影评写作本身，使得影评越来越远离知识生产、越来越接近于一种娱乐产品。一篇吸引用户的影评文章，和一篇作为知识和学术生产的影评文章，根本是不同的标准。如果话语被媒介资本绑架，服务于媒体运营、注意力经济、流量变现等，则根本有违于电影批评的独立性准则。这些利益的诱惑在越来越扭曲电影评论，用对用户与流量的追求来取代对电影的真诚的自我判断，我们就没资格再以独立公正的影评人自居。

在巨大的资本(包括产业资本和媒介资本)面前，影评人群体在极速地蜕变和分化。影评人们忙碌着，各显神通，影评写作与各种媒介和资本深度搅合。曾经单纯出于热爱、通过写作在网络公共空间中进行自我表达与对话交流的环境一去不复返了，某公号已经在运作从创作到购票的全链条功能，一些我所信赖的优秀影评人已经很少写作长文了。影评人现在满脑子思考的是如何开发产品、吸引流量、巩固用户粘性、获取名望与利润，在这样的媒介资本狂潮之下，影评写作实在是太渺小了。

问题在于，当我们反身回到学院批评的阵营时，学术期刊上的文章。必然会丧失批评的一些基本属性，即现场感、激烈的热度、鲜明的态度、对创作的介入、那种切肤之痛、一种痛感等。而当以报刊媒介或新媒介为主要途径时，媒介偏向又会带来难以避免的损伤。真正的批评必须平衡这两者。批评是中介，理论与创作的中介，创作与公众的中介，

五、辩论艺术批评有用吗

正反辩论，无用论：无用于创作；无用于观众

有用论：有利于创作；有利于观众；

批评家介入当代，作为职业养活批评家

独立性：一种智力生产，学术成果，同样具有艺术创造性、具有审美价值
批评写的比创作好

六、艺术批评的价值与意义

迷影影评人。大旗虎皮曾这样评价巴赞：“巴赞与其他迷影人的不同之处在于，他有一种深深埋藏在个人激情背后的‘使命感’，我们可以把这种‘使命感’看作战后所有为电影而工作的迷影人的代表性气质，巴赞带着扎实的理论储备和非凡的美学修养，拥抱求知若渴的大众，他支持民间放映，积极结交影评人和知识分子，用最平实的语言撰写最深入的文章。”这种“使命感”应该在所有艺术批评家身上存在，用自己对艺术的热爱、知识和理解来影响创作、教育公众、乃至认识自我。

1. 艺术批评对创作的意义

好的艺术批评对创作具有重要意义，这是被艺术史与艺术批评史不断证明了的。艺术批评有与创作成为蜜月的时期，比如 19 世纪对同时代艺术的批评，20 世纪格林伯格与抽象表现主义合二为一的时候，而在中国，则是 20 世纪 80 年代批评引领艺术潮流的时候。

A. 19 世纪对同时代艺术的批评，波德莱尔对艺术现代性的肯定。

19 世纪的法国，巴黎经常举行各种展览会——双年展或年度展，关于展览会的报道文体在 18 世纪已经得到了发展，由狄德罗抬高地位。每年，一些最好的作家对展出的作品作出评价：司汤达、戈蒂埃、波德莱尔、龚古尔兄弟和左拉便是如此，甚至也激起了政治家们的注意，如基佐、梯也尔等。所有这种写作常常具有新闻记者即兴创作的缺点，它通常缺乏足够的历史和审美知识；但是它不可比拟的优点就是与现时出现的艺术联系在一起。批评家们找到了有关现时艺术的意识。

波德莱尔，诗人，艺术批评家。

《1845 年的沙龙》《1846 年的沙龙》

“我们至少可以跟一位以几本小书著名的作家同样正确地说：我们说的话，报纸是不敢印出来的。我们是很残酷很蛮横吗？不，正相反，我们是公正的。我们没有朋友，这很重要，也没有敌人。”

“德拉克洛瓦先生肯定是古代和现代最具独特性的画家。事情就是这样，有什么办法？没有一位德拉克洛瓦先生的朋友，就算是最热情的，敢于像我们这样说得干脆、直截、厚脸皮。幸亏时间的迟到的公正减弱了积怨、惊诧和恶意，渐渐把一个个障碍带进坟墓，我们才走过了那个时代。……对德拉克洛瓦先生总是要有一点点争议的，恰好需要这么一点点以增加他的光环的亮度。这样更好！他有权永远年轻，因为他从未欺骗过我们，因为他从未像某些我们送进先贤祠中的忘恩负义的偶像那样对我们撒谎。德拉克洛瓦先生还未进学士院，然而他在精神上已是其中的一员了；他早就说出了一切，说出了成为最杰出者所需要的一切，这是没有异议的；他剩下的就只是在善的道路上（他一直是在这条道路上）前进了，这真是一个不断地追寻新奇的天才的神奇壮举。”

“《圣女玛大肋纳在荒野中》这是在很窄的背景中一个跌倒的女人的头。右上方，一角天空或山石，某种蓝色的东西；玛大肋纳眼睛闭着，嘴是软绵绵的，没有生气，头发散乱。一睹之下，无人不会想象出艺术家在这个简简单单的头上放进了怎样的内在、神秘、浪漫的诗意。像德拉克洛瓦先生的许多画一样，这个头也几乎全部是用晕线画的；色调远不是明亮或强烈的，而是很柔和、很有节制的；画面几乎是灰色的，然而有一种完美的和谐。这幅画向我们证实了一个早被猜测到的真理，这在另一幅画里更加明显，我们一会儿再谈：就是德拉克洛瓦先生比以往任何时候都强，而是在一天天不断再生的前进道路上。”

“首先，威廉·奥苏里埃先生不要对我们热烈地赞扬他的画感到惊奇，因为我们是认真细致地分析之后才下了决心的；其次，他不要对部分法国观众给予他的粗暴无礼的

对待、走过他的画前发出的笑声感到惊奇。我们见过不止一位在新闻界举足轻重的批评家走过他的画前甩给他一句俏皮话让人发笑，作者不必介意。获得一种《圣幸福里安》式的成功究竟是一大快事。

成名有两种方式：年复一年的成功的积累和晴天霹雳。作者想一想人们对《但丁和维吉尔》的聒噪吧，让他坚持他自己的路吧；还会有许多令人痛苦的嘲讽落在他的作品上，然而它将留在每一个有眼光有感情的人的记忆中；让他的成功越来越大吧，因为他理应成功。

在德拉克洛瓦先生的那些绝妙的作品之后，这幅画的确是本次画展上的重头作品；让我们说得更确切些，在某种意义上，它是一八四五年沙龙上的独一无二的油画；因为德拉克洛瓦先生很久以来就是一个著名的天才了，是一个已被接受和认可的荣耀了；今年他拿出四幅画；威廉·奥苏里埃先生昨天还不为人知，他只送来一幅画。

……这件作品会立即获得成功吗？我们不知道。的确，公众总是有一种意识和一种善意推动他们走向真实；但是必须把他们放在一个斜坡上，推他们一把，而且比诸奥苏里埃先生的才能，我们的笔更不为人知。”

“布朗热。拿来了《神圣家族》，拙劣；《维吉尔的牧童》，平庸；《浴女》，略胜于杜瓦尔—勒卡缪和莫兰的东西，《男子肖像》倒是色彩很好。这是旧浪漫主义的最后的废墟——来到一个人们普遍认为有灵感旧足够了、灵感取代一切的时代，就是这种东西——这是马泽帕的狂奔乱窜引向的深渊。是维克多雨果害了布朗热先生——在害了那么多别的人之后——是诗人让画家跌进了深沟。不过，布朗热先生画得还不错（看看他的肖像画吧）；可是他在什么鬼地方拿到了历史画和有灵感的画家的证书？难道是在他的显赫朋友的序言和颂歌里吗？”

伟大批评家波德莱尔。作为批评家的热情、气魄。高度的自信、真理在握，不需要历史距离的沉淀，我来判断。非凡的美学修养、极敏锐的艺术感受力、丰富的艺术理论与艺术史知识。处在历史现场，介入，批评的温度。责任感、使命感。

波德莱尔，1846年的沙龙，论康斯坦丁·盖伊的《现代生活的画家》。现代性最显著的特征是其趋于某种当下性的趋势，是其认同于一种感官现时的企图。“现代性是短暂的、易逝的、偶然的，它是艺术的一半，艺术的另一半是永恒和不变的。……如果有一种特定的现代值得成为古代，就必须从中抽取人类生活不经意地赋予它的那种神秘的美”。波德莱尔的态度使得系统地比较现代人和古代人成为不可能。因为从过去幸存的东西就是诸多连续的现代性的表现，他们中每一个都是独特的，并因此有其特有的艺术表现形式。

对现时的自觉意识。现代性经常被刻划为一种时间的不连续的意识：一种与传统的断裂，一种全新的感觉，一种面对正在飞逝的时刻的眩晕的感觉。波德莱尔取笑同时代的画家，他们认为19世纪的服装极度丑陋，而只描绘古代的袍褂。绘画的现代性不在于把黑色的衣服画出来，现代画家是这种人，他能够表明黑色的外套是“我们时代必要的服装”，“上装与外套不仅拥有了它们的政治的美，那时一种普遍品质的表达，而且拥有它们的诗意的美”，“真正的画家，他能使我们通过色彩和构图发现并且明白我们打着领带、穿着漆皮靴子时的样子是多么伟大，多么富有诗意”¹从一种由来已久的永恒性美学转变到一种瞬时性和内在性美学，前者是基于对不变的、超验的美的理想的信念，后者核心价值观是变化和新奇。

波德莱尔把现代性定义为“短暂的、易逝的和偶然的”。但是成为现代人并不在于认识和接受这个永久的时刻，相反，它在于选择一个与这个时刻相关的态度；这种态度在于重新夺回某种永恒的东西。这种永恒之物既不在现在的瞬间之外，也不在它之后，而是在它之中。现代性是一种态度，这种态度使得掌握现在的时刻的“英雄的”方面成为可能。现代性不是一个对于飞逝的现在的敏感性的现象；它是把现在“英雄化”的意志。

福柯：把现代性想象为一种态度而不是一个历史时期，这种态度是与当代现实相联系的模式，一种思想与感觉的方式。

¹ 波德莱尔：《1845年的沙龙》，转引自伊夫·瓦岱：《文学与现代性》，北京大学出版社2001年7月，第57页。

艺术应当成为当代的，在波德莱尔那里现代性不再是一种给定的状况，而是，变得现代是一种选择，英勇的选择。现代性显得是一种精神冒险，诗人动人去探索邪恶的禁域，他理当去发现并采摘其危险的美丽的花朵。艺术家的使命类似炼金术士从泥土中提取黄金——《恶之花》。“时髦生活的景观，以及成千上万游手好闲的人——罪犯与被供养的女人——在一个大城市底层浪荡的景观”。

当代可以被理解为一个动词，是“去成为当代”，成为当代的，意味着波德莱尔式的将现时英雄化，用当代的语言描绘当代的生活，根植于时间当中，直面这个时代的真的问题。对波德莱尔来说，现代性不是一种要艺术家去复制的现实，而是他想象的一件作品。波德莱尔在美学上是一个现代性的捍卫者，同时也差不多是现代艺术家同其时代的社会和官方文化相疏离的典范。

B 中国现代美术思潮与批评家。

栗宪庭，1949年生吉林省，1978年毕业于中央美术学院中国画系。1979—1983年任《美术》杂志编辑，正值中国刚刚改革开放，力图从文化战略的角度把握当代艺术的新变化。推出“伤痕美术”、“乡土美术”和具有现代主义倾向的“上海十二人画展”、“星星美展”等。

被西方知名媒体专栏作家称为“中国当代艺术教父”。在杂志上组织过“现实主义与现代主义”、“艺术中的自我表现”、“艺术中的抽象”等理论的讨论。

八十年代中期至1989年担任《中国美术报》编辑，为“八五运动”的传播和组织工作做了大量工作。这一时期，栗宪庭推崇的艺术家是艺术家丁方，并撰写了中国批评史在这一时期最重要的批评文章：《时代呼唤大灵魂的生命激情》，以肯定丁方的艺术。

1989年以后，栗宪庭为新的艺术现象定名，并做了比较系统的研究，推出了“政治波普”、“玩世现实主义”、“艳俗艺术”等艺术流派。

关于星星美展的讨论

1979年9月27日，中国美术馆出现了奇怪一幕。馆内正在展出《建国三十周年全国美展》，馆外公园的铁栅栏上，却起起伏伏地挂满了奇怪的油画、水墨画、木刻和木雕。这些怪东西吸引了不少路过或打算进馆看展览的观众。这就是星星美展的第一次展览。

1979年9月27日，“星星美展”正式在中国美术馆东侧的小花园铁栅栏上展出。展览导致了很大程度的轰动。展出的150多件油画、水墨、钢笔画、木刻、木雕引起了观众的极大兴趣，并且吸引了一些专业美术工作者。展览的第二天警察出面干涉，要求艺术家撤回展览的作品。9月29日，“星星美展”正式遇到了困难。

展览被撤销后，“星星”的成员们曾通过北京市美协负责人刘迅同各方进行联系，但是无效。在9月29日晚上，由“星星”和其他一间民间刊物的人商议决定在第三天——中华人民共和国成立三十周年纪念日——举行一次抗议游行，并正式控告北京市公安局东城分局。后来，游行的名称被改为“维护宪法游行”。

在第一届“星星美展”的“前言”中，艺术家们说：世界给探索者提供无限的可能。

我们用自己的眼睛认识世界，用自己的画笔和雕刀参与了世界。我们的画里有各种表情，我们的表情诉说各自的理想。

岁月向我们袭来，没有什么神奇的预示指导我们的行动，这正是生活对我们提出的挑战。我们不能把时间从这里割断，过去的阴影和未来的光明交叠在一起，构成我们今天多重的生活状况。坚定地活下去，并且记住每一个教训，这是我们的责任。

1980年，《美术》杂志3月号刊登了栗宪庭以“本刊记者”的身份写的一篇题为《关于“星星美展”》的文章，并发了五幅“星星美展”的作品。

《关于“星星美展”》

1981年的《美术》1月号上，刊登了一篇署名“子泉”的短文。文章的标题是《致星星美展作者们的一封信》，在这篇短文中，作者抱怨了“星星美展”中的许多作品他看不懂，“不仅我看不懂，我们这里好多同志看后也都不懂”：我们反对把美术仅仅变成图解和标语口号式的作品。但是我们应该承认美术作品是属于意识形态范畴的东西，应该把美术作品作为教育人民的一种手段，使人看了作品，潜移默化，从而提高共产主义道德、品格的修养。因此，需要有一定的内容。这又牵涉到第一个问题，就是要使人看懂，光是

在形式上玩弄，是搞不出名堂来的。……一种什么也不像的石雕，能给人以什么样的美的享受？又有何教益呢？

叶朗：《自我表现不是我们的旗帜》

1980年12月20日，第二届全国青年美展。罗中立《父亲》

关于《父亲》的争议

相关于形式问题、现实主义、现代主义、自我表现等的讨论。吴冠中、邵大箴、栗宪庭、叶朗

吴冠中：《绘画的形式美》《关于抽象美》

造型艺术除了“表现什么”之外，“如何表现”的问题实在是千千万万艺术家们在苦心探索的重大课题，亦是美术史的明确标杆。

抽象美是形式美的核心。

《关于形式美的讨论》

《江苏画刊》1984年改版为月刊，它的命运将和中国美术当代运动联系到一起。

当时的江苏美术出版社社长索菲和《江苏画刊》主编刘典章，虽然本人并不从事现代艺术活动，但他们具有开放的态度，使得当时在工作的几位编辑都能处于较为主动的状态。南京地区在“八五”时期是现代艺术活动的中心之一，在一系列本地的活动受到关注的同时，《江苏画刊》对全国各地现代艺术活动都密切关注和积极报道，很快形成了自己鲜明的杂志形象——关注当代，关注现实。在媒体缺乏的年代，曾出现过美术院校的学生人手一册、争相阅读《江苏画刊》的情形。《江苏画刊》也在这一时期迅速扩散影响，不断地为中国当代艺术推波助澜。

《江苏画刊》从“八五”至1990年代初期，一方面大力介绍国外新艺术，一方面将目光始终聚焦在国内的新艺术发展上，大力推介的先锋艺术家有：谷文达、徐冰、吴山专、耿建翌、丁方、倪海峰、张培力、张晓刚、王广义、周春芽、叶永青、毛旭辉、刘小东、方力钧、刘炜、李山、孙良、喻红、韦蓉、杨志麟、黄峻、沈勤、管策、王劲松、李天元、宋永红、宋永平、赵半狄、林一林、徐坦、曾梵志、魏光庆等等，几乎所有在“八五新潮”前后有过活动的艺术家，都在《江苏画刊》上有所推荐。难能可贵的是，《江苏画刊》除了竭力推动新艺术，还对中国传统绘画在新时期的发展予以很大关注，“新文人画”、在“八五新潮”当中以传统方式介入的新水墨，它的一大批创作群画家如董欣宾、朱新建、王孟奇、陈平、江宏伟、刘二刚等等被重点介绍，还有一批新的水墨实验画家如朱振庚、李津、李孝萱、王彦萍等画家通过《江苏画刊》被介绍给读者，要列举一个完整的名单是很困难的，这些艺术家后来也成为了中国当代艺术的重要力量。

20世纪80年代的媒体不太多，关注中国当代艺术的就更少，从事前卫性质艺术创作的艺术家们处境相对困难，在商业上一点机会都没有，媒体的看法对他们的工作有着极为重大的意义，它甚至支撑了艺术家工作的决心和信心，《江苏画刊》杂志社的编辑与当代艺术家有着良好的关系，艺术家也将画刊视自己的知音和朋友，那确实是一个较为难忘的年代。

对当代艺术批评建设是《江苏画刊》另一个重要的工作，中国当代艺术一大批批评家如彭德、皮道坚、栗宪庭、高名潞、李小山、王林、吕澎、鲁虹、王南溟等等，通过《江苏画刊》营造或扩大了自己的声誉，他们也将《江苏画刊》视为一个构建了自己艺术理想的园地。20世纪90年代初，《江苏画刊》发起一场关于“意义”的讨论，大概是近20年来最大的一次艺术理论家和批评介入的理论性探讨。

张蔷《现代艺术在中国》（1988、1989）

我在上面已经说到中国的现代艺术进程将是曲折的，至少需有两代以上艺术家的不懈努力才能奠定坚实的基石，这个行进期就是前现代艺术期。而眼下重要的是需要反省，对近十年现代艺术探索的成败得失反省。这反省的目的不是导致气馁和自暴自弃，而是在思索与探讨中明确目标，寻求新的道路，继续走下去。……我相信只有解释其不足，找出问题之所在并试图解决才有所裨益。在眼下再一味鼓吹现代艺术的成绩如何如何是不足取的。

我以为现在已是冷静地分析过去十年、尤其近三、四年的实际情形，审慎地作出判断，以求新路的时刻，现代主义艺术在中国未来的生产发展，在很深刻的意义上也有赖于今日深层的反思。

两年前的话：

事实上，不管你意识到了没有，也不论你承认不承认，美术正处在从中国传统的艺术模式向现代艺术演进的前现代艺术期。一切对推动现代艺术到来而奋力的美术创作家和理论家，从每个人的角度看，他们都是极平凡的铺路石，艺术发展接力棒中的一棒。……我仍然坚信，在本世纪的最后十五年里，在下世纪的最初年代里，必将熔铸出一批神经坚强的富于创造力的美术家，迎来中国现代艺术的光明前程。

2. 艺术批评对接受的意义

作为艺术家与公众之间桥梁的艺术批评。

帮助观众选择。影评、剧评。影向标。押沙龙在 1966：让烂戏不好过，让好戏不寂寞帮助观众更好理解作品。

看完电影去看评论。

从社会历史和审美形式角度阐释“独异”艺术作品的内涵，帮助公众理解艺术的这种难解性。批评家不是艺术作品中显豁意义的记录者，而是特定作品蕴含的隐秘意义的阐明者、含混不明的艺术潮流的命名者。正是在人们理解在艺术的过程中发生困顿之处，批评才显现自身。批评家是帮助受众在历史洪流和纷繁现象的迷雾中拨云见日之人。纵观 20 世纪西方艺术界，批评家们可谓不辱使命，一直以敏锐的眼光审视艺术动态，给其命名，做出阐释，产生了罗杰·弗莱、克莱门特·格林伯格、哈罗德·罗森伯格、列奥·斯坦伯格、迈耶·夏皮罗、罗琳莎·克劳斯、哈尔·福斯特、鲍里斯·格罗伊斯等一大批杰出批评家。

回顾巫鸿评隋建国。波德莱尔的评论

明清小说评点。脂砚斋评点《红楼梦》，脂批，脂本。脂砚斋其人与《红楼梦》的作者及其家族应当有着十分密切的关系且社会地位完全相同。脂批中往往对作者的创作意图、手法和隐喻进行说明，并为红学的“探佚学”提供了最直接、最主要的依据。

甲戌本第一回有一段眉批总述“书中之秘法”的批语：“事则实事，然亦叙得有间架、有曲折、有顺逆、有映带、有隐有见、有正有闰，以致草蛇灰线、空谷传声、一击两鸣、明修栈道、暗度陈仓、云龙雾雨、两山对峙、烘云托月、背面敷粉、千皴万染诸奇书中之秘法，亦不复少。”脂批中提到的其他具体写作手法还有：伏脉千里、春秋字法、横云断岭法、云罩峰尖法、拆字法、三五聚散法、偷渡金针法、不写之写、未扬先抑法、倒卷帘等等大约四十余种。

全书的本旨是：“无材可去补苍天。”第一回甲戌本的侧批明确认定这七个字是“书之本旨”。

脂砚斋可以决定一些小说内容的增删。第十三回，写秦可卿之死，有脂批曰：“秦可卿淫丧天香楼，作者用史笔也。老朽因有魂托凤姐贾家后事二件，嫡是安富尊荣坐享人能想得到处，其事虽未漏，其言其意则令人悲切感服，姑赦之，因命芹溪删去。”

因对接受者的作用，而对艺术产业产生作用。影评，票房。美术批评，拍卖

为接受者做判断

我老说奥登年轻的时候做过书评人，他专门写过一篇文章，名字我忘了，是书评的责任还是职责？他有一个地方说的特别好，公众对于书评人或评论家的最大误解，就是要求他去指出坏书。但是奥登说，我对自己有一个要求，就是我不谈论坏书。我觉得奥登的说法太对了。

某种程度上讲，真正认识到自己这个时代的好东西是什么，这就是一个艰苦的体验过程，也是艰苦的辩证过程。在这个过程中每一个批评家可能都需要他的思维锋芒，他的战斗力，这个我觉得是我对批评的理解。

前两年我自己的确写了一些言词尖锐的文章，但不是针对作家的，而是说一个作家写了一些糟糕的书，竟然依旧获得了那么大的赞誉。我觉得这些赞誉本身是有害的。尼采说过，假想一些不存在的美德，这样的行为可能会让时代变得越来越不公正。他写得差，我

们如果都知道，那我们不用说话。但问题是如果不停地涌现各种赞美之词，就会产生一种很坏的引导。后来有些文章我放在豆瓣上，有很多留言说“就是，我也是这么想的”，但是这些普通读者可能就不会那么像我这样清晰地表达他们的反感，他们或许看过觉得不好就算了，而我所做的工作只是替这些“沉默的大多数”发声。

比方说看过一本坏书我们就扔掉了，那么，最后剩下的声音就都是好的声音，都是一些不当之词。奥登的话我非常赞同，但这是在美学意义上和对自我生命的滋养上我赞成。另一方面某种时刻文学批评有一种伦理学的要求，要求你面对一种不公正去发言，但是这种发言也不能太长，总是这样自己会很无聊。我这两年就尽量写自己喜欢的书，不喜欢的书就扔掉也不去评论它。

写作是一种转化的过程，把生活的阴面向着阳面转化。这种转化过程本身也是一种创作，不是伪善，不是一种犬儒主义，不是忽略这些黑暗的东西，而是说我们要有能力把黑暗的东西向爱转化。

评论余华的《第七天》，“闹剧式的叙述是余华的擅长，但在这样的闹剧中，能干是用‘有房有车有钱’来体现的，情绪好是用哭闹和跳楼来表现的，夫妻和好是用下跪和打自己嘴巴来实现的，小说家得是看了多少狗血电视剧和网络小说，才能有勇气忍受这样老掉牙的架空设计？无论《第七天》的叙述着是生者还是死者，这都不再是小说，这是丧失了一切想象力和对生活细节的记忆能力之后的，属于活人的平庸。”不仅如此，张定浩还对《第七天》的某些评论也提出了批评：“因为《第七天》中描述了飘舞的雪花，有人就诗意地联想到乔伊斯的《死者》；因为《第七天》有对权力腐败的表达，有人就敏感地攀附起奥威尔的《动物庄园》。这些人应该好好再去读读乔伊斯和奥威尔，去看看对现实生活的爱和恨是如何在那些杰出小说家笔下诚实地纠缠在一起，去听听那些自由灵魂的生动对话，去感受那真正的悲悯，还有满怀敬畏的同情。”

3. 艺术批评对于批评者自身的意义

像波德莱尔那样，成为当代人。

艺术批评，理解同时代，成为当代人。艺术批评是你介入当代、介入社会生活的最好的方式。批评家建立起与自己的同时代的关系。成为当代在此意味着在断裂与批判中的同时代性。按照阿甘本的见解，真正同时代的人，真正属于其时代的人，是那些既不完美地与时代契合，也不调整自己以适应时代要求的人。正是通过这种断裂与反思，他们才比其他人更有能力去感知和把握他们自己的时代。在各方面都紧系于时代的人恰恰无法看见时代；他们不能把自己的凝视紧紧保持在时代之上。

正如竹内好笔下的鲁迅，那是一个并非先觉者的、与全部近代文学历史共存的，“回心”的、“挣扎”的鲁迅形象。鲁迅一生时刻“在历史的状况之中”，切身进入历史，与其同时代共命运。竹内好以“在场外观看的看客与奋力奔跑的选手”这个比喻，提出“进入历史”的价值。在竹内好看来，鲁迅与全部中国现代文学共存的这种历史关联性，是中国现代性的最真实的存在样态，不是先知先觉，甚至是某种后进性，恰与东洋后发现代性保持最真实的一致。竹内好一直要求自身进入其“同时代史”，为此也付出了很大的代价，因为与同时代共存，意味着必须要承担历史的错误，但是他不放弃对自己切身参与历史的感觉。不回避进入同时代史的代价，包括短视与错误，那些“在场外观看的看客”，看似超然、正确，但不过是没有参加比赛而已。因为进入历史意味着创造与改造历史，由此获得真正的主体性，而非放弃自我的虚假的主体。历史在“每一个自我拼搏的瞬间”成为自我，在自我否定、自我更新的紧张下完成自我主体的塑造，这是一种在挣扎和抵抗中的“回心”类型的自我主体，而非是在历史和时代之外的他物。

不管多么重要的批评家，在急剧变迁的艺术界，都有失算的时候。波德莱尔因为错过了马奈而留下遗憾，罗斯金因为抨击惠斯勒而饱受诟病，格林伯格因为排斥波普艺术而晚节不保，弗雷德因为否定极简主义而成为后人笑谈。

对于个人来说，面对的问题是，在学术和个人的生活之间建立怎样的关联。在回答“我们这个时代需要怎样的文学”之前，学院研究和文学批评其实都在帮我解决另一个问题，“我们生活在怎样一个时代”。艺术家为时代赋形，批评者也在通过写作为时代赋形。认识要复杂，行动要果敢。

写作的意义。

在《以学术为业》中，马克思韦伯坚决地说：“如果他无法迫使自己相信，他的灵魂的命运就取决于他在眼前这份草稿的这一段里所做的这个推断是否正确，那么他便同学术无缘了……没有这种被所有局外人所嘲讽的独特的迷狂，没有这份热情，坚信‘你生之前悠悠千载已逝，未来还有会有千年沉寂的等待’——他也不该再做下去了。”

这是为自己写作，在写作里认识自己，澄清自己，并通过写作把这个认识和澄清提纯，甚而走向幸福之路。

而写作也只是为了被爱，被遥远的人所爱，如罗兰·巴特所言；写作也是为了取悦那些影子，为了求爱于无生命者，如布罗茨基所言。而克尔凯郭尔在《恐惧与颤栗》草稿版的题记中也有一组这样的对话：

“写作吧。”

“为谁写作？”

“为那已死去的，为那你曾经爱过的。”

“他们会读我的书吗？”

“不会！”

4. 艺术批评的学术独立性

以上都是艺术批评的用处，对它事的价值。但更重要是艺术批评本身的独立价值。如果只是依附价值，那批评必然随着其对象一同消散，影评随其评论对象一同下线。但事实上，艺术批评也许比其对象具有更长远的生命力。艺术批评具有独立性，作为一种知识生产，一种智性活动，是人类精神文明的成果。

比如波德莱尔的批评文字，有些可能已经大于他所评论的对象。其对象未必进入艺术史，但他的批评则是批评史的经典。

批评史，好的艺术批评进入了批评史，批评史为理论提供材料，艺术理论建立在批评基础上。形式主义、视觉性、艺术体制、先锋派、观念等等范畴和理论，都是在批评家的批评实践中逐渐形成的。丹托从沃霍尔的布里洛盒子思考艺术哲学问题。

而批评史也是艺术史的前史，艺术作品在其时代获得的反应在批评史中得到记录。

“批评史是艺术史的前史，只有在这部前史里，艺术史的化石才获得或多或少可辨认的形态。”

批评最终是一种写作。发明语词者，发明生活。

在深具同情地谈论埃德加·爱伦·坡的文学批评成就之际，奥登曾讲出他自己对批评家的认识：“一个批评家，无论他的语气多么狂傲，都不会真的企图规定关于艺术的永恒真理；他总是能言善辩，与同时代人所持的典型误解、愚见和软弱作斗争。”

应当从斗争而非真理的角度去理解批评的作用。如果说那些从一代代作者中诞生并得以存活下去的虚构文学总是源自与亡灵对话的欲望，那么，文学批评，首先是一种面对活人说话的冲动，它所谈论的文学文本可以是一切时代和国度的，但它企图做出的斗争，是针对同时代人的。

就个人而言，引发我最初写下批评文章的动因，仅仅是某种作为普通读者对于文学批评界的不满。一个作者写出一部糟糕的作品，是应当怜悯而非批评的；要批评的，仅仅是它竟然一再引发的虚妄赞美。我曾引用过尼采的一段话，“假想一个人具有一种他实际上并不具有的美德，这是接近疯狂的行为。这样一种假想显然比与之相反的对一项绝对恶行的疯狂迷恋还要危险。因为对绝对恶行的疯狂迷恋还有治愈办法，而前者则会让一个人或一个时代一天天变坏，也就一天天不公正”。事实上，在这个时代，这种假想不局限于文学，它弥漫在生活世界的各个领域，甚至抵达最微不足道的春晚。但对我而言，自觉可以发言并且能够起到适当作用的领域，是文学。

当然，这种批评者自以为是的斗争，在一个良好的环境下，势必引发同等程度的反驳和抗议，这会令一个批评者清醒，让他在做出所有的斗争企图之前，首先要做到的，是自我斗争。“每逢你要使用某个贬义词，不妨设法把它应用到自己身上，以便充分体味那个词的分量。如果不这样，则你的批评充其量只是为了把一些不愉快的事情清除出你的系统，如同几乎所有自我疗法一样，它治愈不了什么……”布罗茨基的这段话应当贴在每个批评者的书桌前。

倘若批评者只是面对糟糕的文本，只是从事针对不实赞辞的斗争，那么这种斗争还不完整，这种斗争对批评者自己还仅是一种消耗，和限制，甚至增添不必要的自负。批评者更重要的一种斗争，也是自己可以从中获益的斗争，是对于整全的辨识、探寻乃至欲求。批评的作用不是为文学作品简单定性，但或许可以帮助确定这部作品恰当的位置，彰显它与其他作品之间的隐秘关系，进而，使得同时代人因为这部作品的存在而对诸多被湮没的文学谱系有所感知，就像我们通过那些明亮的星来辨识星座，乃至理解更为广大浩瀚的星系。

在这个意义上，批评最终的斗争，可以说是一种勘破黑暗的斗争。我还记得年轻时候所沉迷的那些单机版即时战略游戏，在那些游戏界面上，最初往往只有一个农夫，抑或一个小兵，围绕这个孤独孱弱者的是一片黑暗，然后他慢慢地向周边探索，走到哪里，周围就亮起来一点，他发现矿藏，锻造武器，建立家园，周围的黑暗随着他的征程一点点消失，河流、山川、天空和海洋，逐次显现，他慢慢感知世界的全貌。倘若论及批评在这个时代所起的作用，这是我目前能够想到的，最激动人心的比附。

七、元批评、批评理论

批评的独立性就要求批评的理论化。艺术批评和研究的整体水平与文学批评和研究的整体水平相比是有差距的，当文学批评早已成为一种人文社科知识和思想，艺术批评大率还是单纯的作品评判与审美感受。艺术批评必须勾连起艺术史、艺术理论，甚至更多的人文理论与思想，才具有独立存在的价值，成为一门学问，而非跟随其评论对象一同下线。为媒体而写作，这是电影也包括美术学科的特性，但真若满足于此，作为一门学问与知识的艺术批评就永远不会是那种最高的智慧。媒体写作与专深研究应该并行，互相滋养，即使是短平快的批评文章，其背后也应该是深厚的思想和理论的基础，应该能导向更复杂深入的论述。

批评既不能是哲学观念自上而下的演绎，也不能是印象式游谈无根的抒发。在批评活动中，一些批评家过于强调直观经验的重要性，似乎凭借感悟力，可以直取本质、揭示真理。如果说这种批评方法对于传统艺术是可行的，那么面对当前的学术生态和艺术作品，则难免捉襟见肘。印象批评不符合当代艺术日趋理论化、哲学化的趋势，无法解释作品蕴含的理论旨趣和趋向。

理论，尤其是经典理论，是一代代人经验的积淀，理解这些理论就是在获取“思辨能力”（capacity）：透过经典理论家的目光，看他们是如何在具体的历史环境中把握问题、分析具体的艺术现象，进而将其提升为有效的理论阐释的。理论的具体内容或已陈旧，但这种能力是历久弥新的。这也正是学术教学和研究十分强调经典阅读的原因。这也意味着，阅读理论，不是为了在讨论具体艺术作品和现象的过程中，炫技式地让各国理论家在自己嘴中接续出场，从一个名词滑向另一个名词，做无意义的能指游戏，而是为了真正有效地讨论当下的艺术问题。

鉴于艺术批评中的解释需要艺术史和艺术理论的知识，因此，没有适当的知识积累和理论思维就无法进行艺术批评，至少无法做出好的艺术批评。而适当的知识积累和理论思维通常是由学院教育提供的，由此，艺术批评就设立了门槛：没有适当的学院教育，就无法进行艺术批评，即艺术批评的学院化，成为自由的知识生产或者理论建构。如此一来，艺术批评可以像艺术史和艺术理论一样，具有自身的价值，进入学院的评价系统。一种具有自律价值的艺术批评，不再依赖艺术市场和媒体，而是作为一种知识生产方式而受到学院的保护。由于采取了学院的标准，艺术批评将与新闻报道和自媒体宣传拉开距离。

1960、1970年代，艺术批评越来越理论化。结构主义、语言学、符号学等为主。Houson, 72。越来越多其他领域的理论进入艺术批评。弗雷德，艺术与物性，讨论Anthony Caro雕塑，“作品中元素之间的相互感染关系，比每一元素自身的性质，更为重要”，雕塑中的元素，仿佛是句子中的语词。

这种批评的理论化，在20西方批评史上表现为批评理论（critical theory）的兴盛。批评理论往往要在具体的文本分析中探索文学与艺术的普遍问题，批评理论既是具体的批评，又是一种对于普遍性文艺问题的理论建构。克里格：“作为一种知识形态，而不是仅仅作为我们与艺术的情感遭遇的详细描述，文学批评必须理论化。”今天，在文学艺术学术

研究的各个领域的任何地方，都不能避而不谈理论问题了。如果学者今天的话语似乎深奥难解，那是因为他们所讲的越来越敏锐深刻，超越了直接的诗学反应，而接近他们对自己的文化及其产品所提出的哲学问题。”

批评理论，不同于传统的批评，它包含着强烈的理论假定或预设。克里格：“每个批评家，不管他的工作程序多么有条不紊，还是多么漫不经心，其评价都以理论原理为基础的。因此，在批评家的著述中，理论的明白清晰可能是自觉的，也可能是指示阙下的，或者是介于两者之间的；但是种种假定都依然存在……无论实践批评家在字里行间是否承认理论推动了他的著述，理论，作为关于文学作品的生产与接受的一整套系统假定，却总是存在的。”这些假定实际上正是批评理论所据以实践的基础。比如，关于文艺的本质、属性和功能的假定，关于艺术家与观众的关系及其在艺术中的角色等的假定，都会影响批评理论家的取向和具体操作方式。再现、表现、审美自律、形式主义、媒介、平面、视觉、精神分析、凝视、性别、国族、观念、体制等等都属于这样的理论假定。

杰姆逊进一步将这种批评的理论假定性，称为“元评论”（metacommentary）。《元评论》（1971），他认为文学评论本身现在应该成为“元评论”——“不是一种正面的、直接的解决或决定，而是对问题本身存在的真正条件的一种评论”。批评理论不是要承担直接的解释任务，而是致力于问题本身所据以存在的种种条件或需要的阐发。这样，批评理论就成为通常意义上的理论的理论，批评的批评，也就是“元评论”。

“关于解释的任何真正有意义的讨论的出发点，绝不是解释的性质，而是最初对解释的需要。换句话说，最初需要解释的，不是我们如何正确地解释一部作品，而是为什么我们必须这么做。一切关于解释的思考，必须深入阐释环境的陌生性和非自然性；用另一种方式说，每一个单独的解释必须包括它自身存在的某种解释，必须表明它自己的证据并证明自己合乎道理：每一种评论必须同时也是一种评论之评论。”

批评理论，对批评的条件进行研究和反思。再现、表现、形式、性别。

批评的方法论凸显。例如罗杰·弗莱的形式主义批评方法，瓦尔特·本雅明的马克思主义方法，罗兰巴特的结构主义方法等等。形式分析、西方马克思主义、艺术社会史、女性主义、后结构主义、人类学等各类西方批评的主要方法论视角。

所谓有一千个读者就有一千个哈姆雷特，莎士比亚的《哈姆雷特》正是因其所蕴涵意义的无限丰富性而成为世界文学的经典。在本书的第二章中，为了说明审美文本的开放性，我们已经举例说过，《哈姆雷特》可以被阐释作关于“伊丽莎白时期社会秩序的崩溃”、关于“俄狄浦斯情结”或关于“符号的不可靠性”的文本等²。这些阐释都是基于《哈姆雷特》文本的，但是各自主要依据的文本意义并不同，因为批评者认为文本中重要的特征各不相同。譬如一个经典马克思主义者会抓住剧中反映社会秩序动乱的情节，一个心理分析批评家则会注意剧中王子一直拖延复仇，以及他对母亲感情的含混这些线索。“如果一位评论家坚持某种一般的、关于应当怎样阐释文学本文的理论，那么，这种理论就会预先决定他或她将认为一个文学本文的哪些特征是重要的”。³不同派别的理论，会在文本批评中形成某种“类型的阐释”，重要的不是结论——“阶级斗争”、“恋母情结”，而是阐释的过程。⁴

² [美]乔纳森·卡勒：《文学理论》，李平译，第67—68页，沈阳，辽宁教育出版社和牛津大学出版社1998年版。

³ [英]安妮·谢泼德：《美学》，艾彦译，第135页，沈阳，辽宁教育出版社和牛津大学出版社1998年版。

⁴ [美]乔纳森·卡勒：《文学理论》，李平译，第68页，沈阳，辽宁教育出版社和牛津大学出版社1998年版。