

第三、四讲 艺术批评的过程

艺术批评的基本过程：描述、阐释、评价。

描述，依据个人的直接观察和感受，对艺术作品进行语言描述，描述所见所听所知。

电影：情节、画面、人物、镜头、制作过程。造型艺术：媒材、画面细节、内容主题、艺术家。舞蹈：动作、形象。文学：故事、语言。

阐释，对作品的形式特点、主题意蕴、思想观念、情感内涵等进行分析阐释。

电影：内涵、主题、叙事手法、情感、人物精神、风格、镜头语言。造型艺术：意蕴、形式特点、风格。文学：内涵、主题、语言特点、叙事手法、情感

判断，对作品的价值进行判断。好/差，哪方面好，哪方面差。

威廉·奥苏里埃

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，因为我们是在认真地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。

我们不能拒绝先来一番描述的快乐，我们觉得做起来令人愉快，心旷神怡。这幅画叫《青春之泉》。前景有三组人群：左边是两个年轻人，或者重返青春的人，相互注视，挨得很近地谈话，像是在精神恋爱；中间是一个背向的女人，半裸，很白，棕色的头发卷缩着，也在微笑着和人饶舌；她好像更加肉感，还拿着刚刚照过的镜子；最后，在右边的角落，有一个强壮而优雅的男子，头极美，额稍低，唇有些厚，正微笑着把他的杯子放在草地上，而他的女伴则往站在面前的一个颀长瘦削的青年男子的杯子里倒某种奇妙的药水。

他们的后面，中景，另有一群人躺在草上：他们在拥抱。中间有一个裸体站立的女人，拧着头发，流出了最后几滴使人强壮使人受孕的浆液；另一个女人，裸体，半卧，仿佛一只蛹，还裹在蜕变的最后一团氤氲里。这两个女人，形体纤细，过分的白，白得透明；她们可以说是正开始再生。站立的那一个的妙处在于有条不紊地切割分配画面。这个几近有生命的立像具有极好的效果，以其对比服务于前景的强烈色调，使之获得更多的活力。有几位批评家大概会发现喷泉有些六翼天使的意味，我们喜欢这传说中的喷泉；它分成两片水，散出空气一般的摇摆纤细的水流。一条弯曲的小路将目光引向画面的深处，上面走来了一些弯腰、长髯、幸福的六十岁老人。背景的右侧是小树丛，有人在歌舞嬉戏。

这幅画的情感精细：人们在这样的环境中恋爱饮酒，这是感官享乐的一面，然而人们饮酒恋爱的方式是严肃的，几乎是忧郁的。那不是热情好动的青春，那是第二青春，知道生命的价值，也就平静地享受。

据我们看，这幅画有一种很重要的品质，尤其是在这样一座美术馆里，这种品质是很惹眼的。色彩具有一种骇人的、无情的，甚至冒失的生硬，如果作者是个不那么强壮的人的话；但是……它是高雅的，这是安格尔派的先生们苦苦追求的优点。有一些恰当的色调的配合，作者有可能日后成为一个不折不扣的色彩家。另一个重大的品质，造就人、真正的人的品质，是这幅画有信念——对它的美的信念，——这是绝对的、坚信不疑的画，它喊道：我想，我想成为美的，我理解的美，而且我知道我不会缺少喜欢我的人。

猜得出，素描也是极为强悍，极为细腻；头部具有一种漂亮的特性。姿态都选得很准

确。优美和高雅到处都成为这幅画的特殊的标记。

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。

如果能够在不同的时间多次展出同一件作品，我们能保证公众会公正地对待这位作者的。

总之，他的画相当大胆，足以承受住凌辱，它预示着一个对自己的作品负责的人；因此，他只需再画一幅画。

《无问西东》《归来》《泰囧》

一、潘诺夫斯基的图像学

核心：图像意义三层次的解释理论。特别符合艺术批评中描述和阐释两个步骤。

熟人向我脱帽致意，形式上是视觉世界中的一些变化。而当我本能地将这一形态当作对象（绅士），将这些细节变化当作事件（脱帽）来感知时，我已经超越了纯粹形式的知觉限制，进入了主题或意义的最初领域。将这一层面的理解，称为事实意义。只要把某些视觉形式与我从实际经验中得知的某些对象等同起来，就可领悟这种意义。脱帽致意的表现意义，心情好坏，冷漠或友好。事实意义与表现意义属于同一层次，构成了第一性意义或自然意义。

然而，我将脱帽理解为致意则属于完全不同的解释领域。这种致意形式是西方特有的行为方式，源于中世纪骑士文化。要理解绅士这一举动的意义，我不仅感知对象与事件构成的现实世界，而且必须了解某种文明的独特习俗与文化传统这一超越现实的另一世界。这是第二性或程式意义。

最后，脱帽致意行为不仅构成空间与时间中的自然事件，如显现某种心境与情感，传达约定俗成的致意，而且还使阅历丰富的观察者从中看到构成其“个性的一切东西”。这一个性由他的民族、社会与教育背景以及他使一个 20 世纪之人这一事实决定。这些被发掘出来的意义或可称之为内在意义或内容。

第一层，第一性或自然的主题。包含事实性主题与表现性主题。纯粹的形式，如线条与色彩构成的某些形态，识别为自然对象的再现，并识别出其情感特征，比如姿态的悲哀，室内的安详气氛。这是自然意义载体的纯粹形式世界，也是艺术母题（motif）的世界。对一个作品所包含的母题的逐一描述，属于前图像志描述。为了得出这个层次上的正确解释，解释者必须有实际经验，即要了解对象和事件。这种经验至少在某个文化圈子里是人所共有的。前图像志描述。描述内容与形式。

维米尔《秤金的妇女》

第二层，第二性或程式主题。对这种主题的领会，比如将持小刀的男子理解为圣巴多罗买，将持桃的女子视为诚实的象征，将按照一定位置与姿态围坐在餐桌前的一群人看作“最后的晚餐”，将什么形象理解为观音，理解为佛陀，将竹子理解为君子高洁的品质。在这一认知过程中，我们将艺术母题和艺术母题的组合（构图），与主题或概念联系在一起。这种图像可以称之为故事或寓意。这种对图像、故事和寓意的认定，属于狭义图像志的领域。要进行正确的图像分析，前提是对母题的正确认定，比如小刀如果是别的，那么这个人物就不是圣巴多罗买。

福禄寿是中国民间信仰的三位神仙，象征幸福、吉利、长寿。在道教流传为天上三位吉神。福，头戴官帽手持玉如意或手捧小孩为天官一品大帝，天官赐福由此而来；禄，手捧如意寓意高官厚禄（因被中国民间扭曲影像，所以现在的禄神都变成捧小孩的）；寿，白色的胡髭，手持龙头杖手捧寿桃意为长命百岁。

第二层被称为〔狭义〕图像志分析（Iconography），其对象是约定俗成的题材，这些题材组成了图像、故事和寓意的世界，解释者的必备知识是文献，这种知识使他熟悉特定的主题和概念。这个任务是图像志研究中最重要的一环。

图像志是艺术史的一个研究分支,它关注视觉艺术中的主题,及作品的深层意义或内涵。图像志研究需要几辈艺术史学者的积累,什么母题和构图表达什么主题、故事和寓意,反过来,某一主题和故事被哪些母题和构图所表达。亚当夏娃、圣诞、最后的审判,释迦牟尼以身饲虎(http://www.sohu.com/a/218357454_226023)。为了完成图像志的研究,我们必须具有关于艺术主题和题目的广博知识,以及它们曾经被艺术家表现过的各种方式。因为过去的艺术家经常描绘相同的主题,大多数的主题经常有好几种表现方式。由于这个原因,关于各种主题的描绘就成为了一种传统。

最早对维米尔的《称金的妇女》做出图像志解释的一位学者是赫伯特·鲁道夫(Herbert Rudolph)。鲁道夫在他的《虚无》(Vanitas)一文中,详细论述了画中画《最后的审判》和那位妇女之间的联系,此外他还提到画中的天平是空着的。鲁道夫将这幅画解释为通过桌上的珍贵的珠宝和墙上的镜子表现了一种人生的短暂,或虚无。在视觉艺术中,珠宝和镜子经常被用来作为生命短暂和虚荣的象征。

在17世纪的绘画中,我们可以识别出有好几种公正,其中有一种是神圣的正义(Divine Justice)。还有什么方法能够比通过“最后的审判”来表现神的正义更合适呢?通过手持天平的妇女和背景中的画之间的联系,我们就可以合理地解释《称金的妇女》一画中的特殊气氛。画中的妇女变成了神圣正义的视觉表征或化身。你,正在观看这幅绘画的人,不要被世俗的东西(桌上的财宝)所迷惑,而要叩问你的灵魂,它将在最后的审判中受到神圣正义的衡量。”维米尔出色地将虚无的观念和神圣的正义联系在一起。

第三层,内在意义或内容。要把握内在意义与内容,就得对某些根本原理加以确定,这些原理揭示了一个民族、时代、阶级、宗教或一种哲学学说的基本态度,这些原理会不知不觉地体现于一个人的个性之中,并凝结在一件艺术品中。这些原理既显现在构图方法与图像志意义之中,同时也能使这两者得到阐明。第三层阐释被称为[深意]图像学阐释(Iconology)。

比如14、15世纪,圣母倚在床或垫子上的传统的圣诞图类型发生变化,出现圣母跪在圣婴基督前礼拜的新类型。从构图角度看,是三角形图式取代了长方形图式,从[狭义]图像志的角度看,意味着在当时一些著作中的一些新主题被引入。但与此同时,这一变化亦表现出中世纪晚期特有的新的情感冲动。中国表现领导人方式的变化。退休之后的邓小平。

如果我们将这种纯粹的形式、母题、图像、故事和寓意视为各种根本原理的展现,就能将这些要素理解为卡西尔所说的“象征”。如果将达芬奇的那幅湿壁画理解为表现“最后的晚餐”,那么我们讨论的就是作品本身,并将其构图和图像志特征解释为作品自身所有或为其自身所定。但是,如果我们将此画视为达芬奇的个性标志,视为意大利文艺复兴盛期文化的标记或者特定宗教态度的标记,我们便将这一作品视为其他东西的象征,并将其构图特征即图像志特征看成了“这种其他东西”的更具体的证据。这些象征价值即是我们所谓“图像学”的对象。

对图像故事和寓意的正确分析是正确进行图像学解释的必要条件。

第三层被称为更深层意义上的图像学分析,它的对象是艺术作品的内在含义或内容。这个层次上解释者的必备知识是对人类心灵的基本倾向的了解。

三个层次的分析,前一层次的正确解读是后一层次正确分析的基础。对母题的正确识别是正确进行图像志分析的必要条件,同样,对图像故事和寓意的正确分析亦是正确进行图像学解释的必要条件。

要做到正确分析,我们需要一些另外的原则来矫正我们得出的分析。

在前图像志描述中,我们认为自己完全是根据实际经验鉴定母题,而实际上,我们是依据在不同历史条件下采用各种形式来表现对象的不同方式来读解“我们的所见”。在这样做时,我们实际上使经验从属于一种可称为风格史的控制原则之下。比如,在唐代吴道子簪花仕女图那里,我们用那样的形式来表现人物,我们可以辨别出丰满高贵的女性,在某个时代,我们用这样的形式表现树木,而另外的时代,表现人物、动物、树木可能形式手法完全不一样,但我们由于熟悉这种风格表现而可以正确识别。不同的类别比如工笔画和写意画形式手法也完全不一样,一只工笔鸟和朱耷笔下的鸟,完全不同,但我们都可以识别。在第一层次中,我们的观

察必须受控于对风格史的正确了解，即对不同历史条件下使用各种形式去表现对象的方法有正确的了解。

第二层图像志分析涉及图像、故事和寓意，而不是母题，因此，需要掌握更多的知识，熟悉艺术品所属的文化传统，熟悉原典中记载的各种特定主题和概念。要识别出“最后的晚餐”的主题内涵，必须熟悉福音书的内容。熟悉文献传达的特殊主题和概念，但这不足以确保分析的正确性，解释者的观察须受类型史的控制，即对不同历史条件下运用对象来表现特定主题和概念的不同方法的把握。

17 世纪威尼斯画家弗朗西斯科马费（Francesco Maffei）的一副少妇像。左手持剑，右手端着一只大托盘，盘中放着一颗砍下的男性头颅。此画出版时被标志为端着施洗者圣约翰之首的莎乐美（Salome）。圣经中，记载约翰的头是被砍下后放在托盘中呈现给莎乐美的，但没法解释剑的出现，因为莎乐美并没有亲手砍下约翰的头。圣经中还有一位美丽女性尤滴

（Judith）也砍下一位男子的头，亲手砍下何乐弗尼的头，所以马费画中的剑是合适的，但圣经明确记载头是被装入袋中，所以托盘与尤滴的主题不合。我们有两个典故，各有吻合也各有出入。因此假如单纯依靠原典也会茫然失措。

<http://site.douban.com/109824/widget/notes/245567/note/108070651/>

但我们也可以通过探究不同时期艺术家使用物体表现特定主题和概念的不同方式，即通过探究类型的历史，修正并控制我们从文献中获得的知识。

所以，我们需要探究在马费绘制此画之前，在确定无疑的尤滴画中（例如因绘有尤滴的侍女而无可置疑）是否绘有原典中没有提到的托盘，或是在确定无疑的莎乐美画中（比如因绘有莎乐美的父母而确定无疑）是否绘有原典中没有提到的剑。我们找不到一例持剑莎乐美的形象，但在 16 世纪的德意志与意大利北部找到了几幅表现尤滴手持托盘的作品。由此可见，有持盘尤滴的类型，但没有持剑莎乐美的类型。因此马费此画是在表现尤滴。

为什么艺术家觉得有权将托盘这一母题从莎乐美身上专用于尤滴，而不能是相反。对照类型的历史，原因一，剑被认为是正义勇敢美德的化身，不能转用于淫荡的少女。原因二，在 14—15 世纪，盛有施洗者圣约翰头的托盘已经演变为一种独立的礼拜像，成为单独的形象，使得被砍下的头颅与托盘成为固定的概念联系。因此，托盘的母题可以取代袋子母题，它比剑的母题进入莎乐美画像更为容易。

在第三层面，综合直觉同样需要通被修正，控制其解释的是：各种不同历史条件下人类心灵基本倾向被特定主题和概念表现的不同方法，这就是一般意义上的文化征象 / 象征史。艺术史家必须将他所关注的作品的内在意义和与此相关的尽可能多的其他文化史料来进行印证。人文学科的各个分支不是在相互充当婢女，因为它们在这一平等水平上的相遇都是为了探索内在意义或内容。用来印证和互证的历史过程的总和，被称之为传统。

简而言之，艺术作品的自然题材组成了第一层次，属于前图像志描述阶段，其解释基础是实际经验，修正解释的依据是风格史；图像故事和寓言世界的程式化题材组成了第二层次，属于狭义图像志分析阶段，其解释基础是原典知识，修正解释的依据是类型史；象征世界的内在意义组成了第三层次，属于深义图像学解释阶段，其解释基础是综合直觉，修正解释的依据是一般意义的文化象征史。

约翰皮科尔：凡戴克的《有向日葵的自画像》中的绘画与视觉性

英国宫廷画家，被授予金链，荣誉地位。用写实手法描绘的但显然是象征性的向日葵的形象的联系，向日葵又与艺术家的形象组成了一对。手指向花，指向自己。向日葵在实际的层次上象征着宫廷画家与国王的独特关系，将国王与太阳相等同，将他的仆人身份与向日的花相等同，表达他对服务于王室的忠心耿耿。

向日葵来自南美，16 世纪 60 年代传入欧洲。17 世纪第二个十年出现了绘画形象。向日葵是凡戴克的同时代人。

二、描述

描述。依据个人的直接观察和感受，对艺术作品进行语言描述，描述所见所听所知。

2002 年一个调查问卷，艺术批评最重要的任务。

How much emphasis do you place on the following aspects of criticism?

- **Providing an accurate, descriptive account of the artwork or exhibition being reviewed**
- **Providing historical and other background information about the work(s) or artist(s) being reviewed**
- **Creating a piece of writing with literary value**
- **Theorizing about the meaning, associations, and implications of the works being reviewed**
- **Rendering a personal judgment or opinion about the works being reviewed**

大部分人都选择 1。

(一)

描述的对象可以是艺术特性 (artistic properties)，也可以是审美特性 (aesthetic properties)。所谓艺术特性，指的是属于艺术作品的特性，基本上是一些不依赖主体感受的客观特征，比如画面右下角有块红颜色。所谓审美特性，指的是与审美感受有关的特性，比如那块红颜色让人感到生动和热烈。为了保证艺术批评的客观性，有人主张描述只涉及客观的艺术特性。因为审美特性与欣赏者的趣味、感受力、受教养程度等因素有关，不具备客观普遍性。鉴于艺术批评多少带有鉴赏的成分，我们并没有将审美特性排除在描述的范围之外。我们甚至可以将描述范围设想得更广，任何欣赏者可以直接感觉到的因素都可以成为描述的对象。

但是，任何描述都不可能是对作品的照相式的反映，阅读批评家对作品的描述与直接感受作品非常不同，因为描述的对象包括描述者对作品的感觉经验，而不只是作品的客观属性。进一步说，描述体现了描述者对自己的感觉经验的组织，而不是对零散的感觉经验的汇集。正如巴克森德尔 (Michael Baxandall) 指出的那样，“描述与其说是一种对图画的再现，甚或是对看画过程的再现，不如说是对观画之后的思维的再现。……描述中许多较有力的词汇总有点间接，因为它们首先不是指向物质图画本身，而是指向图画给予我们的效果” [12] 由此可见，描述不能直接与作品的在场等同起来，因为描述的对象不完全是作品客观的物质形态，也包含了描述者对作品的感受、思考和解释。换句话说，描述与接下来的分析和解释并不是截然分开的，它们有一些交叉重叠的地方。

比如波德莱尔、自己的文章。

描述看起来好像意义不大，如果别人也看了作品，那么似乎你就没必要描述。事实上，描述是将延长视觉经验、审美印象的手段，因为视觉经验和审美印象本身具有重要价值。现在，阐释过于强大，剥夺了描述了位置。批评沦为简单的政治批评、文化批评。许多文化研究者对图像本身的特殊性与细节注意不够，图像就简单成了文化背景的反映。

必须充分的尊重视觉经验。视觉经验的本质是一种感官的质量。在一个人看到某物的时候会有一种主观的感觉，而描述这种感觉应该是图像阐释的首要，尽管可能无法充分用语言表达出来。不应该是简化了的种族阶级性别的分析。Ann Holly，文化批评牺牲了一种视觉经验的 sense of awe，仅仅挖掘背后的政治内涵，既不是好的研究也不是一种严肃正经的理解。Something in excess of research.

这些对图像政治批评的怀疑都隐含了一种观念，认为视觉图像有一种 agency，超越了生产者与观者甚至批评者所能够赋予它的意义。这样的观点认为“文化”这一范畴不足以涵盖视觉性的意义。视觉材料可能会产生意义之外的东西，不是 meaning，而是 *visuality may be something excessive to meaning. Excess beyond the cultural* . 一种感官和经验。

Norman Bryson, the power of painting is there, in the thousands of gaze caught by its surface

陈越：作为幽灵的肖像——余极画笔下的毛泽东

它们并不是我们最熟悉的那个硕大的历史身影。余极反复描绘的是这个阶段的毛：清癯，文静，显得孤寂而忧郁。这是在他取得那种政治上和精神上的绝对权威之前。史沫特莱就是在这个阶段见到他的，她用了一个令人印象深刻的词：“女性气质”。当时至少还有两个诗人形容他“静若处子”。这个隐喻暗示着一种尚未孕育、然而终将孕育的东西：一个尚未完成的历史业绩

更重要的东西出现在作为肖像画主体的这个“人”之外。那是由单纯的色彩和单纯的笔触所涂抹的纯“形式”，它充满了剩余的画幅，让我们的视线除了回到这个“人”便无处可逃。固然这是一切肖像画的要求：为了把一个人再现为“其自身”，而不是其行动、事件、场合、关系或任何语境，就需要一种单纯的、甚至是“零度的”背景，与这个绝对的（即从一切“外在性”中撤回其自身的）主体相对立。

在我们看到的这些画面中，最强烈、最不同寻常地支配着我们的东西，是那道光线。它不是来自“历史的天空”，也不是来自舞台的聚光灯，而是由单纯的色彩和单纯的笔触在一个平面内部所制造的纯“形式”的虚空：在主体和背景之间拉开的一小段距离。人物身后大块的黑色投影突出了这段距离，它把背景表现为一道不可穿透的屏障（犹如一堵高墙），而不是一个可以延伸你的想象的空间，从而彻底隔断了这个身体和他的（无论真实的还是想象的）历史在场之间的任何联系。

这使得这些形象如此地与众不同：既不同于那些被人群或风景所环绕、有着人们熟悉的道具或手势的领袖画像，也不同于本身被放置在真实生活场景或仪式场景中的“标准像”，当然，更不同于出自我们今天“时代精神”的那些政治波普或伪照相现实主义产品。

如果肖像画的功能就是把一个人再现为“其自身”，那么对于这个曾经无可否认地创造过历史业绩的人而言，彻底隔断他和他的历史在场之间的任何联系，就意味着把他如实地再现为一个已经从历史本身中撤回的、死去的主体。那大块的黑影，介乎主体和背景之间，是从“活生生的”身体到纯“形式”的虚空的过渡，仿佛存在于一种悖论的状态，一种既非肉身也非灵魂、既非实体也非精神、既非生命也非符号，但又使这一切相互过渡、相互形成的状态：一种（如德里达所说的）幽灵的状态。不是我们注视着幽灵（我们又能在那块黑影中看到什么呢？），而是幽灵注视着我们，它逃避我们的注视，在一种绝对的不对称性和非共时性中注视着我们。难道这就是在这些画面中，我们总能感到某种刺眼的东西的原因吗？

这种刺眼的东西是与一切在场相对立的不在场（从根本上说，一切肖像画都是为保留这种不在场而与死亡进行的徒劳的抗争）、与一切注视相对立的逃避注视，与一切生的“意义”相对立的死的虚空。也许正是在这种对立的形式中，幽灵作为幻影和错觉，作为不在者的在场，在一瞬间、在不期然间显形，似乎比一切活着的东西更真实、更强大。在不期然间，这种刺眼的真实揭示了以一个死人为赌注的意识形态战场的虚假性。

这就是所谓“艺术的力量”吗？也许画家把形象从他的现实语境中隔离出来，只是为了关注自己内心的某种趣味。然而——但愿我并没有过度阐释什么——，观众却会把形象带回现实，成为他们借召唤幽灵而投身的历史行动的一部分。这幽灵以幻影和错觉的名义，与一切生的“意义”相对立的死的虚空的名义，（与我们可能怀有的任何情感或“矛盾情感”无关）嘲讽着那些自以为操纵了现实的挖掘机就可以埋葬幽灵的人们，那些各种势力很久以来就为祛除幽灵而结成的神圣同盟。

（二）描述的作用：

1. 帮助未见过作品的人了解作品。Ekphrasis 艺格敷词，给未见过作品的人描述作品。从古希腊到狄德罗时代。狄德罗“1765年的沙龙”：我将为你描述这些画，我的描述将会是这样——凭借一点想象和趣味，你可以通过这些描述在空中描绘出它。”

Word Painting。蒋勋对唐代画家韩滉《五牛图》的描述：“看来各自独立，但是行进的变化颇有趣，一开始是遵循由右向左的方向缓缓行进，到了中央第三头牛，忽然成为正面，行进的方向与进度都中止了，仿佛向画面外的观赏者一照面，画面独立成静止的镜框式的舞台。然后，到第四头牛，一方面保持原有行进的方向，继续由右向左发展，另一方面却利用牛的回头，造成一个转折的空间，经过这一转折，才又恢复结尾第五头牛继续由右向左的暗示。”

艺术批评首先应该对艺术作品做出正确和详细的描述。历史上有许多艺术批评，它们的内容就是由描述组成。不过，也许由于描述过于基本以至于被绝大多数当代批评家所忽视。那些忽视描述的批评家也不是完全没有理由的。在机械复制技术尚不发达的时代，人们很难借助复制品来直接感受作品，于是，描述就成了批评的重要组成部分。今天的情况有了根本的变化，人们可以很容易获得作品的复制品，可以看到语言文字无法描述的各种细节，在这种情况下，任何关于艺术作品的描述似乎都是多余的。

2. 帮助接受者看到他没有看的，ostension 突出、指出。描述哪些、突出哪些，强调作品的某些特性，认为是这些特性表达了作品的主题，这些特性表现出作品的风格、艺术家独有的创造。这是阐释的基础，你选择了哪一部分，认为是哪部分决定了作品的意义。另如果指出另一部分，则可能阐释和评价的结果是相反的。

波德莱尔的例子。《泰叻》中徐峥看向王宝强的目光。〈有向日葵的自画像〉

荷尔拜因 http://www.360doc.com/content/17/0320/19/19519242_638536069.shtml

精通当时四大精确学科：天文、音乐、几何、算数

3. 准确、客观的描述为进一步的阐释和判断提供可信任的基础。认真、准确、客观的描述，与主观的阐释和判断不同，它是读者认同的基础，它提供一个不用辩驳的事实。当读者确证描述的细节，他便倾向于相信作者。为了说服读者，批评家的阐释和判断一般开始于准确的、严谨的描述，以此获得读者的信任，随后再展开相对主观一点的讨论。

其次，写批评和写诗歌都需要准确，并不是说诗歌就是浪漫的，批评就是理性的，它们都需要数学家般的精密，就跟数学和音乐之间有天然的关系一样，诗歌和批评之间的关系也是一样的，它们都需要用准确的字句。写诗歌时用准确的字句去表达准确的情感，把别人不能够表达出来的感受用准确的词表达出来，传递出来。批评同样也要用准确的字句去理解另外一个人，理解过了以后，不仅他会同意，其他的读者也会觉得能够接受你。

准确，需要成为文学批评最切身的道德律，它意味着首先“如其所是”地谈论作品，这是对作品做出有效判断的前提。有两种“如其所是”的古老方式，一种是复述，一种是引文。

复述，意味着脱离原文重新讲述一次作品，而这种重新讲述，首先可以认为是以归纳和抽象的思维介入为基础的某种简化。而复述，就是把你从原作中感知到的东西翻译给另外一些人看。而一部作品，无论是在翻译中还是复述中，其损耗较少的东西，是情节。于是，我们可以看到，复述被应用的最普遍的领域，是针对叙事作品的文学批评。

但在以情节为内核的叙事作品之外，依旧存在大量文学作品拒绝被复述。首先是绝大多数抒情诗。我们该如何复述奥登的一首十四行诗抑或海子和顾城的短诗呢？还有一些不以情节推进为要点而是乐于漫延渲染的长篇小说，比如普鲁斯特的《追忆似水年华》、伍尔芙的《海浪》，要言简意赅地复述它们几乎就等于谋杀；以及一大批洋溢智性和某种语言自身特定乐趣的作品，比如我们该怎么复述才能让一个没读过《爱丽丝漫游奇境记》的人明白其中的美妙，抑或如何复述出博尔赫斯短篇小说里冷峻沉思的趣味？

在复述止步的地方，引文开始。要区分两种引文，旁征博引式的修辞引文和最大程度考虑其典型性和启示性的采样引文。前者是引他人之力以成全自己，后者是为了呈现、理解和进入他人。作为文学批评方法之一的引文主要是指后者。引文将读者引向书写者和语言本身，引向视觉、听觉以及脊髓和后脑共同构成的不可言说的感官愉悦。在文学批评中，有好的复述和引文，也有糟糕的复述和引文。好的复述和引文之间可以比较，在比较中凸显自身；而糟糕的复述和引文只需要指出。

卡梅尔：《当代艺术的哲学分析》，对卡夫卡小说的复述与引用。《饥饿艺术家》，对自由的颠倒。

（三）描述的内部层次

1. 媒材与形式

请同学描述：

徐冰《凤凰》《光的绘画》

徐冰《凤凰》http://blog.sina.com.cn/s/blog_601ad0660100r3iu.html

《凤凰》是徐冰归国后的第一个大型作品，创作于2008年至2010年。旅美18年，徐冰回国后第一次踏进北京CBD的工地时，就被这些建筑废料原始粗陋的美感和高楼大厦背后的真相深深吸引。他同意了委托方的邀请，决定用这些建筑废料制作艺术品，作品的最初构思是仙鹤，但遭到了投资方的否定，最终的形态是中国人熟悉并喜爱的吉祥图腾——凤凰。

开始创作之后，徐冰迷上了这些垃圾。塑料安全帽、屡见不鲜的红蓝彩条布、铁锹、钢管等等统统成为艺术创作的材料。《凤凰》包括凤与凰，每只长达28米，重六吨，全部由建筑垃圾和废弃的劳动工具制作而成。徐冰说：“我希望它很浪漫，很美，同时又很凶猛，带有神性，怪异的同时又非常现实。它用一种非常低廉的材料来打扮自己，让自己变得很有尊严，又带着伤痕累累的感觉，这就是《凤凰》的感人之处。”

徐冰另一件作品《背后的故事》，正面看是传统中国水墨画的效果，气韵生动，背面却是稻草塑料等各种现成物，通过光的作用，在毛玻璃上投影出形象。特殊的媒材带来传统水墨的效果，也是媒介和内容之间存在巨大反差。它可以进一步让我们去思考水墨的意义，在“水墨艺术”中，“水墨”处于什么位置，是存在于其特定的媒材当中——水和墨，还是可以征用各种媒材？是不是存在这样一种可能，将水墨提升到一种观念的高度、一种话语策略，就像这件作品一样。

何多苓是“伤痕美术”的代表人物，其作品如《春风已经苏醒》《青春》等被称为抒情现实主义。何多苓的作品以单纯但扎实的造型手法在纯净的背景中塑造出种种宁静、优美的年轻女性人物形象，画面充满静谧、忧伤的氛围，流淌着充沛的诗意的思绪。在《春风已经苏醒》（1981）（图7）中，画家在一片精心绘制的草地上，以俯视的角度画出一个沉浸在某种思绪中的少女，旁边是一头水牛和一只小狗，春风掠过，吹动了小女孩的发梢和青草。不同于直接反映和批判政治运动的伤痕美术作品，《春风已经苏醒》在荒凉贫瘠与生命复苏、伤感苦难与美好憧憬之间表达一种复合的多义的情绪。三年后的《青春》（1984）（图8）则具有了更多隐晦的象征意义，更加荒芜的阳光炙烤下的土地，女知青坐在大石上，她的目光和表情更多严峻，倾斜的地平线、在地面投下阴影的低飞的白鹰和焦灼的土地一起构成了更加隐晦、冷峻的象征性意象，类似于艾略特所说的客观对应物，复杂多义的、超越具体时代政治的更具普遍性的情感与意涵蕴蓄其中。

线条、形状、明暗（光线的表现）、色彩、构图、肌理、整体

Roger Fryer：塞尚，对静物的色彩的整体感进行探索性的分析。色彩的变化总是与平面的运动相适应。自然色的变化。同一个对象在不同方向的平面上有不同的颜色。物质质地的极富表现力的展现。他不再用画笔或画刀用力地涂抹，而是以画笔的细小笔触逐渐积累而成，一旦他开始从事色彩丰富的物象表面的细致分析，这种细小的笔触就成为一种必需。更有表现力的手法，并不是画已完成的虚伪表面，而是揭示物质材料的充分表现力。材料为观念所渗透，画面上的每个粒子都变得灵动起来。

完全放弃了大笔直扫的做法，而是通过不间断的深思熟虑的小笔触来构建体块。这些小笔触严格平行，几乎完全是直线。这些方向的笔触与轮廓没有关系。

17世纪荷兰静物画

http://blog.163.com/guowei_su2010@126/blog/static/17193956220113594938563/

电影里的空间运用。构图。

《站台》中的一段城墙。18: 10—, 45: 07—48: 36

<http://www.tudou.com/listplay/xnz5YgFpb0Y/S1SRcopxuHc.html>

2. 内容

画面的内容。人物、风景、环境、事件

形式就是内容, Jackson Pollock

(四) 描述的外部层次

艺术家与创作、社会历史语境、接受

标题、价格

三、阐释

艺术批评既不愿做肯定性的评价, 又不能做否定性的评价, 于是整体上由评价转向解释成为当代艺术批评的大趋势。如果说, 评价更多地依靠批评家丰富的经验和敏感的性格, 那么解释可能更多地依赖批评家的知识和思想。作为解释的艺术批评, 就是将批评家对艺术作品的判断置入艺术史和艺术理论的背景之后, 在艺术史论与艺术感知之间架起桥梁。艺术批评由评价向解释的发展, 一方面提升了艺术批评的门槛, 另一方面则找到了艺术批评自身的价值。

阐释是艺术批评中重要的一部, 它要挖掘作品形式与内容的深度, 解释作品的深层内涵、意蕴。

描述与阐释的区别, 并不清晰。描述相对客观、可见的, 阐释, 则是关于那些非表面可见的, 更属于批评者自身理论和艺术前见和修养有关, 更主观。

1. 构成性阐释 (Gillian Rose): 对形式的阐释分析, 印象、感受与直觉

劳拉·马克思: “为了增加经验的表面区域, 根本无需诠释, 只须展开。” 构成性阐释法增强了对视觉影像作出经验的、具身的反应, 这是由于这种方法非常强调影像自身的所有面向: 它使“感觉经验得以习得和开掘”。构成性阐释法是一种强烈倾向于现象学的视觉文化评论家所青睐的方法。(观看的方法, 67-68)

阿德里安·瑟尔: “我想这世上再也没有一屋子的画如此感人”。观看的方法 65

印象主义批评, 以对作品的直觉感悟为批评的基础与主要内容。

李健吾《读〈呐喊〉》, 初读《呐喊》的体验: “犹如久处黑暗的人们骤然看见了绚烂的阳光。这奇文中的冷隽的句子, 挺峭的文调, 对照着那含蓄半吐的意义, 和淡淡的象征主义的色彩, 便构成了异样的风格, 使人一见就感着不可言喻的悲哀的愉快。这种快感正像爱吃辣子的人所感到的‘愈辣愈爽快’的感觉。”

法国作家批评家法朗士: 优秀批评家讲述的是他的灵魂在杰作中的探险。

印象论批评的重心, 不再重建作品的客观性, 而是如何呈现接受主体的直觉状况本身。批评也是一种自我表现的艺术。

鉴赏式批评。

李健吾采用感性的、富含形象和情致的语言, 将自己对作品的整体阅读体验凝结成一个或一组鲜明的意象。“叶紫的小说始终仿佛一棵烧焦了的幼树”, “挺立在大野, 露出棱棱的骨干, 那给人茁壮的感觉, 那不幸而遭电击的暮春的幼树。”很恰当的形容了叶紫小说的朴实悲壮而又饱含反抗精神的独特气质。其用语是隐喻性质的, 是用一个文学印象去阐释说明另一个文学印象。

印象论批评，要运用一定的方法对阅读直觉本身进行品质提升。印象论批评并不仅仅限于简单地表述批评家或读者对于作品的阅读的印象或感受，更重要是，要对自己的阅读印象进行一种“增富”和“提纯”，即进行品质的提升。

第一，印象的比较和辨析。

李健吾指出芦焚和沈从文有共同之处，都是自觉的艺术家。“都从事于织绘。他们明了文章的效果，他们用心追求表现的美好。他们尤其晓得文章不是辞藻，而是生活。”然而沈从文将这件事情做的“轻轻松松”，“卖了老大的力气，修下一条绿荫扶疏的大道，走路的人不会想起下面原本是坎坷的崎岖。”芦焚的文字虽然工整，却不能不令人“有点坎坷之感”。简言之，他“缺乏自然天成，缺乏圆到。”

第二，体会作者

面对作家，应该“赤手空拳，照准他们的态度迎上去”。正是这个态度构成了一个作者看世界的眼光，也构成了一个作者与一件作品的与众不同的个性。因此李健吾的批评往往从作者的精神气质与人格入手，巴金是一个“战士”，“他的爱是为了人类，他的憎恨是为了制度。”

个案，对萧乾《篱下集》的评论。

从沈从文的《题记》入手。“当我们放下《边城》那样一部证明人性皆善的杰作，我们的情思是否坠着沉重的忧郁？我们不由问自己，何以和朝阳一样温煦的书，偏偏染着夕阳西下的感觉？为什么一切良善的歌颂，最后总理在一阵凄凉的幽咽？为什么一颗赤子之心，渐渐褪向一个孤独者淡淡的灰影？难道天真与忧郁竟然不可分开吗？”这其中饱含着对作品的整体直觉，比一般抽象的思想观念更加复杂微妙，其中显然渗透着情感性体验，与此同时，其中已经开始了对阅读感受进行某种定向的意义抽象——事实上已经抽象出一系列问题，显然有对阅读的感性经验进行理性反思的过程。

在这一反思的基础上出现了思路的深入和转折，产生这样的问题：“什么使作者这样编排他的故事，换一句话，有什么势力在意识里作祟，隐隐定这样一部作品的色彩、感觉和趋止？”这里追溯原因就包含了理性的逻辑。批评家很快给出答案：“涌上我心头的，是浪漫主义一个名词，或者说准确些，卢骚这些浪漫主义者的形象。”值得注意的是，这个答案出现的形式，是浪漫主义者的形象，这是一种整体的直觉、意象。而这种理解与体验以对艺术史和文学史的理解为背景，是批评主体自身的前理解结构因素与批评对象的一种契合。

进而，批评家又对意象进行了内涵的定向抽取，这种抽取不是概念抽象，而是感性的提纯：从中抽取出来的是一种“近似的气息”，一种“情调”，这与其说是通过思辨达到的，不如说是通过一种感觉达到的。在一系列的意象呈现之后，作者又从这些感性的形象中抽取出明确的意义内涵：忧郁的气质是这些浪漫主义者的共同点。这样，对意象隐喻的意义理解便有了一个较为清晰的诠释导向。

批评家在这已经得到了一种理论模型，下一步是将这种理论模型用于具体的推演——李健吾考察了沈从文浪漫主义气质（即忧郁情调）独特的艺术表现方式，这就是辨析。“在他的忧郁和同情之外，具有深湛的艺术自觉，犹如唐代传奇的作者，用故事的本身来撼动，而自己从不出头露面。”这时批评家用了一个隐喻：“这是一串绮丽的碎梦，梦里的男女全属良民。命运更是一阵微风，掀起裙裾飘带，露出永生的本质——守本分者的面目，我是说，忧郁。”这个隐喻不仅仅是一串直觉的意象，其中也渗入了分析思维，不但解释了沈从文作品所表现的人生观，而且还指出“命运”主题也是一种造成客观化叙事效果的艺术手段，而这种“无我格”的追求，正是李健吾所推崇的艺术自觉的标志。很显然，批评家的背景观念在这种运用意象符号进行的逻辑演演中具有重要作用。

2. 深层意蕴

梁宗岱：“正如许多物质或天体的现象只在显微镜或望远镜审视下才显露：最高，因而最深微的精深活动也需要我们意识底更大的努力与集中才能发现。而一首诗或一件艺术品底

伟大与永久，却和它蕴含或启示的精深活动底高深，精微，与茂密成正比例的。批评家底任务便是在作品里分辨，提取，和阐发这种种原素——依照英国批评家沛德（Pater）底意见。”

有人认为阐释会伤害艺术，使艺术死掉。艺术作品是去经验、感受的，而不是阐释。

桑塔格《反对阐释》

assessment of the act of interpreting. “To interpret,” wrote Sontag,

is to impoverish, to deplete the world—in order to set up a shadow world of “meanings.” . . . In most modern instances, interpretation amounts to the philistine refusal to leave the work of art alone. Real art has the capacity to make us nervous. By reducing the work of art to its content and then interpreting that, one tames the work of art. Interpretation makes art manageable, conformable.

阐释的合法性——阐释学

阐释的矛盾：作品的意义在哪里？作者原始意蕴 vs 接受者理解/批评家阐释

创作的原初意图、意义、情感；同时代接受者的理解/批评家的阐释；时间距离之后的接受者的理解/批评家的阐释。阐释总是隔着主体和时间的距离。

那么，阐释的合法性在哪里？阐释的目的是复原创作原初的意图，还是其目的是接受者/阐释者自身的理解？

有两种对于阐释艺术作品意义的不同看法。一种认为阐释是要复原回归艺术作品的原初意义，意义是作品本身自有的，就像作品自身的颜色一样，是客观固定的。阐释者的任务就是揭示这种客观意义，通常会比较接近创作者的创作意图。另一种则认为作品的意义并非固有，而是接受者/阐释者建构出来的，再附加到作品身上。批评者带来一种进入艺术的方法，他得到的未必符合艺术家的意图。这两种思路会导致不同的阐释策略和结果。

意图主义 Intentionalism，艺术批评活动中关于如何正确解释作品意义的理论，认为一部艺术作品的意义根本上取决于艺术家创作时的意图，创作意图既是艺术解释的出发点，又构成其解释的可能性的边界。

早期西方意图主义是传统解释学（Hermeneutics）的主流主张。解释学源于解经学，是对圣经等经典进行阐释和理解的活动。传统阐释学以获得关于经典的客观知识为目的，以探求创作的历史背景、创作者的主观意图、思想倾向和生平事迹为宗旨，力图重建和复制经典创作的主客观条件，以恢复历史的真面目。德国哲学家施莱尔马赫（F. D. E. Schleiermacher）将“作品意义”等同于“作者原意”，认为解释者可以根据某种文化上共通的语言特性来分析作者的语言和意义，通过读者与作者的“心同此理”，用直观方法从总体上把握作者的含义。延续施莱尔马赫的主张，狄尔泰（Wilhelm Dilthey）认为阐释学的任务就是从历史文献、作品本身中复原它们所表征的原初世界，并如同原作者或者历史的当事人自己一样来理解它们。因此，理解在本质上是一种自我转换或一种以己度人的想象投射。实现阐释学这一目的的唯一手段就是“体验”。通过体验来消除历史时空的距离，通过解释者的生命体验进入创作者的生命的意向世界，达成理解上的沟通状态。

具体到艺术批评领域，传统的传记批评和心理批评等，都极为关注作者的生平经历、思想意识、心理状态、社会背景等方面，认为一个批评家如果能充分地研究作者个性、思想、创作意图与时代背景，就能充分阐释作品。

中国古典艺术批评中的“文如其人”“知人论世”“以意逆志”等思想与意图主义接近。“文如其人”与“知人论世”的主张认为单从作品本身来分析其意义是不够的，还需要了解创

作者的生平身世、思想感情及其所处的具体环境和时代背景。“以意逆志”主张解释者用自身的“意”去迎作者的“志”，既探求创作者的志意，也尊重解释者自身的观点介入。

这样的观点在 1800 年前后被王尔德等批评家颠覆。王尔德，批评本身就是艺术创造，与艺术家及其作品类似。

意图主义到了 20 世纪受到反意图主义的强有力的反驳。

20 世纪上半叶，英美新批评和形式主义批评，主张集中于作品文本自身的内部批评，将作者意图和生平及社会环境等都视为是与作品无关的外部批评，逐渐形成一种反意图主义的理论主张。反意图主义认为对艺术家的意图和艺术家的传记的参考从来都与对艺术品意义的解释无关，认为将作者意图视为艺术解释的出发点与限制是不合理、不必要的。1946 年，维姆萨特（William Wimsatt）和比尔兹利（Monroe C. Beardsley）共同发表了《意图谬误》（The Intentional Fallacy）一文，将作者意图认定为是诗歌批评解释中的一种谬误。他们指出，意图谬误“将诗和诗产生的过程相混淆”，“它开始于在诗歌的心理原因中寻找批评标准，结束于一种传记和相对主义”¹。意图主义将作者意图中的世界等同于作品所表现出来的世界，把作者的愿望等同于作品的实践，而在反意图主义者看来，创作者的意图与作品意义是两码事，通过考察各种艺术创造活动，他们发现尽管艺术创造中明显有艺术家的控制，但这种控制并不是来自对目标的明确意识。同时，意图本身不可知，另外意图也可能未必完成，作品可能大于意图，也可能小于意图。对创作意图的还原既不可能也不必要，一个批评家无法去搞清楚诗人写作的真实意图到底是什么，因为如果诗人成功地表达了他的意图，那么他的意图就会表现在他的诗作中，人们无需再从诗作之外去寻找意图的来源；如果诗人没有成功的表现他的意图，人们就更没有必要去寻找他的意图。艺术作品一旦创作出来，它就成了一个等待解释的对象，作者本人的解释也许在其他许多方面具有优势，但就作品的审美意义而言，它与读者的解释是平等的。这就是为什么我们即使了解了作者的意图，仍然可以争论作品意义的原因。

Wimsatt, William K. and Monroe C. Beardsley 《意图谬误》（The Intentional Fallacy）
《感受谬误》（The affective fallacy）

意图谬误

(Wimsatt, William K. and Monroe C. Beardsley. "The Intentional Fallacy." *Sewanee Review*, vol. 54, no. 3 (1946): 468-488.)

Criticism which takes account of authorial intention in a work is committing a fallacy--the intentional fallacy.

...

The intentional fallacy "is a confusion between the poem and its origins . . . it begins by trying to derive the standard of criticism from the psychological causes of the poem and ends in biography and relativism."

感受谬误

(Wimsatt, W.K & Monroe Beardsley, "The affective fallacy", *Sewanee Review*, vol. 57, no. 1, (1949): 31-55.)

The affective fallacy "is a confusion between the poem and its results (what it is and what it does). It begins by trying to derive the standard of criticism from the psychological effects of the poem and ends in impressionism and relativism."

...

¹ William K. Wimsatt & Monroe C. Beardsley, "The Intentional Fallacy", *Sewanee Review*, vol. 54, no. 3 (1946): 468-488.

"The outcome of either fallacy . . . is that the poem itself, as an object of specifically critical judgement, tends to disappear."

1960年代以来，文学批评与艺术批评受到结构主义和解构主义哲学思潮的影响。罗兰·巴特1973年为法国《万有百科全书》撰写的三万字的“文本理论”辞条连同此前两年他撰写的《从作品到文本》一文，共同把后结构主义的文本理论阐释得淋漓尽致。巴特彻底推翻了传统的作品—作者论，取而代之的是多元的、快乐的、在互文中游戏、自身具有生产力的文本。在此前，巴特已经宣布“作者之死”（1968年），既然文本的实质不过是“引语拼接”和“文本置换”，那个赋予作品原创性和独立性的作者还向哪里寻找呢？再发展到福柯这里，他进一步质疑作者/作者权概念，认为这是话语权力的产物，作者观念背后是一套现代知识话语体系。

在与反意图主义的论辩中，现代意图主义对意图主义理论进行修正和巩固。美国文学理论家赫施（E. D. Hirsch）和朱尔（P. D. Juhl）将现代解释理论建立在这样一种本体论基础之上：任何一种客体都有某种既定的本质，它并不因为人们对它感知的差异而有所改变，人们在知觉方面的差异不足以证明知觉对象在本质上的变化。文学文本作为一种言语行为的记载，是某人对语义知识和句法的具体运用，因为支配这种行为的意图就是这种行为所传达的意思，所以所谓理解一部文学作品，实际上就是理解它的作者意欲借助于这部作品表达的意思。当人们将一部作品放到特定的语言知识或语言法则中来理解时，它会呈现出两种或两种以上解释的可能，而人们借助于有关作家意图的知识就可以断定在这些可能性中哪一种是正确的解释。文学解释的实质，在于说明作家是如何具体地运用这些语言的。

美国艺术理论家卡罗尔（Noël Carroll）进一步发展了意图主义理论，强调作者意图对于艺术品解释至关重要，作者意图既是艺术解释的出发点，又构成其解释的可能性的边界。他将传统的“极端的意图主义”调整为“适度的实际意图主义”，适度的实际意图主义并不认为对一件艺术品的正确解释完全由艺术家的意图来决定。相反，适度的实际意图主义只主张艺术的实际意图与解释有关。具体说来，艺术家的实际意图限制了对艺术品的解释。作品的正确的意义与作者的实际意图是一致的。卡罗尔还对创作意图进行了辨别，认为只有被文本成功表达的作者意图才是值得重视的，作者意图必须受到作品的检验。

海德格尔、夏皮罗、德里达之争

<https://mp.weixin.qq.com/s/LAfyrhtSAK18uh-Y7QbjTw>

一双农家鞋，别的什么也没有。然而——这双鞋的内部已经磨损，从它们的幽暗的开口，显露出鞋子主人的疲惫的步履。那千篇一律的田野，似乎无边无际，吹着凄厉的寒风。她日复一日在田野上艰辛迈步，无限的坚韧都凝聚在鞋子的粗糙沉重中。泥土的湿润和肥沃都留在鞋面上，夜幕时分埂上的寂寞在鞋底滑动。大地无言的呼唤、它对正在成熟的谷物的宁静赠与，还有它对即将到来的冬天田野上的荒芜的神秘抗拒，都在鞋内回荡。这个器物浸透了无怨无悔的对丰衣足食的惦念、对面包的无尽焦虑和战胜贫穷的无言喜悦，也隐含着分娩时阵痛的哆嗦和死亡逼近的战栗。这个器物属于大地，它被保护在这个农妇的世界中。从这里，这个器物达到了自我回归。（海德格尔《艺术作品的本源》）

梵·高油画《农鞋》，在灰色的背景中，只有一双破旧的农鞋，别无它物。提问。

然而在海德格尔的哲性阐释中，有限的器物具有了展示整个世界存在的意义，画中的那双农鞋在我们面前丰盈起来，不再仅仅是现实物质世界的一双鞋，而是展示了画布背后的农妇的“世界”与“大地”：海德格尔的阐释，使一双普通的旧鞋，成为一个世界的展现。

伽达默尔：绘画对于自然物的描绘，不是一个简单再现的事件，而是一个存在展现的事件。绘画具有一种本体性的转换力，它在描绘中对原物的存在进行了增值，使得原物在绘画中获得它的本真存在。这也是为什么有人说艺术高于生活。人与世界的统一，一双农鞋，包含了一个

农妇的全部的人生。这样的世界就是一个充满意味的存在，在这种状态下，是事物的本真存在、人的本真存在。作品的存在——这幅绘画中的农鞋（而不是张三李四的农鞋）本身进入了真理，进入了存在的澄明。

海德格尔的存在主义。区分存在与存在者。什么是艺术和艺术作品以及它们与通常的作为物质的“纯粹的物”和“有用的物”之间的区别。在海德格尔看来，艺术表现了一些多于、高于物的东西，即某种类似真理的东西。在海德格尔看来，梵高的“鞋”表现了作为普遍的存在物的真理。它是农妇的生活状态的凝固形式，是超时空的自由之物。

夏皮罗《作为个人物品的静物画：一则关于海德格尔与梵高的札记》，从一位“专业的”艺术史家的角度指出了海德格尔的史实“错误”。

海德格尔在其《艺术作品的本源》讲演稿里，差不多开篇即说，让他举“一双鞋子为例”：“田间的农妇穿着鞋……农妇站着或走动时都穿着这双鞋”（“Die Bäuerin auf dem Acker trägt die Schuhe……Die Bäuerin dagegen trägt einfach die Schuhe”）。

夏皮罗则说：“它们显然是艺术家本人的鞋子，而不是一个农民的鞋子的图画”（“They are clearly pictures of the artist's own shoes, not the shoes of a peasant”）。

夏皮罗询问海德格尔他在《艺术作品的本源》一文里所提到的那幅凡·高的画究竟是哪一幅，而海德格尔非常善意地答复说是他1930年在阿姆斯特丹的一次展览上看到的。夏皮罗根据那年展览的图录，确定他所说的是哪一幅。根据考证，夏皮罗指出，画中的“鞋”是梵高自己穿过的，因此可以看作梵高的“自画像”。所以，他结论为，海德格尔欺骗了自己，他所想象的农妇的生活以及农妇如何穿著鞋走在田埂上和和田里劳动的情景，以及关于鞋的“真理”都是他自己的想象，与画中的鞋无关。接着，夏皮罗又运用自己的阐释描述了梵高在画中的“在场”，这“在场”的感情和个性又是如何通过那构图色彩和笔触表现出来的。

艺术史教授与哲学教授之间的关山万重。两种阐释立场 Retrievalist vs Revisionist。

夏皮罗关切的第一个要点也许是海德格尔的这样一个观点：艺术是真理的自行设置，与艺术家无关。海氏的这个观点当然可以追溯到柏拉图甚至更早。在柏拉图关于文艺作品创作的那个著名的回忆说和神灵附体说里，艺术作品的诞生一直被认为与艺术家无关。而在近代，最著名的艺术理论则可以在黑格尔那里找到。在黑格尔的时代精神说和民族精神说里，艺术成了精神在其上升通道里的一种临时形式（正因为如此，它最终要被哲学所取代）。

海德格尔仍然走在这条道路上。在《艺术作品的本源》里，海德格尔说：“然而，作品自身是可以通达的吗？若要使这成为可能，也许有必要使作品从它自身以外的东西的所有关系中解脱出来，从而使作品只为了自身并根据自身而存在。而艺术家的独到匠心的意旨也正在于此。作品要通过艺术家进入自身而纯粹自立。正是在伟大的艺术中（本文只谈论这种艺术），艺术家与作品相比才是无足轻重的，他就像一条为了作品的产生而在创作中自我消亡的通道。”

（海德格尔：《艺术作品的本源》，载《海德格尔文集》，孙周兴选编，上海三联书店，1997年，第260页。）

夏皮罗对这一传统——柏拉图主义-黑格尔主义-海德格尔主义——的批判，采取了一个史学家而不是哲学家的方法，即提供具体的历史叙事而不是思辨论述。

夏皮罗曾多次论及静物画作为一个画种，以及绘画的主要题材类型，在西方绘画史中的出现。起初，静物画只是神话和历史题材画或人物画的背景。17世纪后，静物画开始脱离上述画种，成为独立的门类。

静物画的一个首要特征，即它作为个人物品的性质。“海德格尔仍然错失了绘画的一个重要方面：艺术家在作品中的存在。在海德格尔对绘画的解释中，他忽略了靴子的个人性和面相学特征，正是其个人性及其面相学特征使得靴子成了对艺术家来说如此持久和吸引人的主题（更不必说它们与作为油画作品的画作的特殊色调、形式及笔触构成的表面之间的私密关系了）。（Meyer Schapiro, *Theory and Philosophy of Art*, p.139）”

从静物对象（或主题）的选择中，可以见出艺术家个性。“在吸纳静物画的每一个现代画派中——立体派、表现主义、野兽派、新客观派、新古典派以及最近的绘画——人们可以从画家所选择的对象中发现某些与个体艺术家的风格和心境富有启发性的对应关系。……人们很容易从其最经常绘制的静物对象中辨别莱热（Leger）与格里斯（Gris）、马蒂斯（Matisse）与毕加索（Picasso）、苏丁（Soutine）与伯纳尔（Bonnard），因为这些对象通常构成每位艺术家高度个人的、不变的集合。”

夏皮罗继续调整艺术与艺术家之间的关系，将它们聚焦到艺术作品的风格与艺术家个性之间。以塞尚对静物对象苹果的处理为例：“塞尚长期对静物的沉思默想，或许还可以被看作是一种内向性格的游戏；他为他的再现艺术找到了一个客观领域，在那里他感到自足、从容、无所挂碍、不需要被他人引起的冲动和焦虑所打搅，却能带来活色生香的感受。体态稳定，却总是处于不停的变化中，色彩强烈，而又能为那小小的、圆滚滚的形式提供无限精微的色调变化，塞尚的静物画成了一个世界的典范；他在那孤独的桌面上小心翼翼地建立这个世界。就像那些战术家们在指挥桌上通过摆弄一群玩具兵而展开想像中的厮杀，他也在多变的地形中排定自己的王国。或者说，塞尚的静物画也可以比作一局孤独的对奕，艺术家总是为他每次自由选择棋子寻找最有利的位罝。”

夏皮罗关切的第二个要点，或许针对的是海德格尔的如下观点：艺术作品是真理的原始发生的基本方式之一，是一个民族进入历史的方式，与个别艺术家无关，更不必说个别艺术家的人格和气质了。与其针锋相对，强调艺术风格与艺术家个人之间的关系，则是夏皮罗全部艺术史研究的出发点。

夏皮罗《塞尚的苹果：论静物画的意义》夏皮罗一反陈陈相因的形式主义-现代主义言说——所谓塞尚的苹果里什么也没有，除了形式——论证了在塞尚将苹果当作一个主题本身来加以再现的习惯中，“存在着一种潜在的色情意义，一种被压抑的欲望的无意识象征”。“正是静物画在其艺术中的核心地位这一点，激励我们更为彻底地探索他对静物对象的选择。当我们将他笔下的静物对象与其同时代的或者后来画家笔下的静物对象加以比较时，他的选择带有十分强烈的个人色彩，而不是“偶然”的这一点才显得更加清晰了。很难想像塞尚的静物画会画享乐主义者马奈笔下的鲑鱼、牡蛎和芦笋，也难于想像塞尚会画凡·高笔下的土豆、向日葵和靴子。塞尚的苹果或许也会出现在其他富有创造力的画家的笔下；但是，在塞尚的所有静物画中，苹果都是一个十分突出的习惯性母题，而在其同时代其他画家的作品里，它们却是偶然的，通过不同的语境及其他伴随物来获得不同的品质。”（夏皮罗：《现代艺术：19 与 20 世纪》，第 34 页）

而在《再论海德格尔与凡·高》里，夏皮罗再次强调指出：“人们可以将凡·高画有其靴子的油画描述为这位艺术家视为、感知为他本人一个重要部分的对象的图画——他就像面对一个镜像一样面对他自己——他选择、拈出并仔细地安排它们，也是为了他自己而画它们。在这种独特的艺术观念中，在对普通干净，事实上还是舒适、自信而又包裹得过于严严实实的对象的描绘中，难道不存在艰难的人类处境中的悲情那私密、人个的一面，以及对这种悲情的自白和表现吗？厚涂的颜料实体粘稠而厚重，幽暗的鞋子从阴影向光线中显现，不规则、生硬的图案，以及延伸到靴子侧影外令人吃惊的松弛而扭曲的鞋带，不都是凡·高对鞋子那古怪看法的构成性特征么？”（Ibid., p. 146）

艺术史家努力在艺术家的人格中，发现其作品的特殊肌理，又从其作品，特别是其作品的物质质地、手段和风格中，去重建个别艺术家的人格。应该说，这是一种循环。但这种循环并不一定是无意义的。当其向不断的解释开放时，它其实是一种典型的解释学循环，也是人文学科的方法论基础。因此，夏皮罗不仅一般性地将艺术品与艺术家的人格联系起来，而且特别地将这种关系落实于对艺术家所使用的特殊媒介的特征、物质质地和风格、手段之中。这不仅是夏皮罗全部艺术史著述的基本特质，也是他对作品和艺术家的分析中最富有卓识的地方。

夏皮罗深层关切的第三个方面，可能与海德格尔的下列观点有关：艺术品（全体）都是真理的开启，不仅与个别艺术家无关，而且也与个别艺术品无关。是这件作品还是那件作品，从根本上说无关紧要，它们敞开的是同一个真理。海德格尔说：“我们姑且选一个普通的器具一

一以一双农鞋作为例子。为了描绘这样一件有用的器具，我们甚至用不着展示实物。对它是人人皆知的。但由于在这里事关直接描绘，因此最好还是为大家的直观认识提供点方便。要做到这一点，一个图像的展示足矣。为此我们选择凡·高的一幅著名油画来作例子。凡·高不止一次地画过这种鞋。”（海德格尔前揭书，第253页）

夏皮罗立刻反问道：“海德格尔教授注意到凡·高不止一次地画过这些鞋子，但是他没有指出他所说的究竟是哪一幅，仿佛不同的版本是可以互换的，每一幅都敞开了同一个真理。”

（Meyer Schapiro, *Theory and Philosophy of Art*, p.135）夏皮罗当然无法同意海德格尔的两个“无关紧要”，对他来说，每一件艺术品都是一个独特的物品，需要个别对待。尽管一个艺术家的全部作品无不打上这个艺术家人格和个性的烙印，带有一个艺术家的面相特征，但是每一件作品都是独一无二、不可置换的。

真正的复原，不可能，时间距离、社会环境、主体条件的差异；接受者/阐释者完全的自由，不可信-虚无。

阐释的循环。狄尔泰以生命的体验使个体心理超出自己进入人类的历史大潮，但是，我们生来就是历史之人，如何能跳出历史而认识历史呢？阐释循环，传统/历史在决定我们，现在这个由传统/历史决定的我们怎样能够理解传统/历史呢？解释带有自身的经验，怎么可以说是解释过去艺术家的生活？

钱钟书：乾嘉“朴学”教人，必知字之诂，而后识句之意，识句之意，而后通全篇之义，进而窥全书之指。虽然，是特一边耳，亦只初桃耳。复须解全篇之义乃至全书之指（“志”），庶得以定某句之意（“词”），解全句之意，庶得以定某字之诂（“文”）；或并须晓会作者立言之宗尚、当时流行之文风以及修词异宜之著述体裁，方概知全篇或全书之指归。积小以明大，而又举大以贯小；推末以至本，而又探本以穷末；交互往复，庶几乎义解圆足而免于偏枯，所谓“阐释之循环”（*der hermeneutische zirkel*）者是矣。

阐释循环难题：第一，人的现实有限存在与认识历史的关系，第二，传统的整体与部分的关系，理解者根据文本细节来理解其整体，又根据文本的整体来理解其细节的不断循环过程。第三，解释活动中理解与经验的关系。回答：第一，理解历史与创作历史的人同样是人，我们之所以能理解，是因为历史与个体在根本上具有同质性和互通性。第二，整体的意义是由几个部分的意义构成的，已知的部分东西必须同未知的背景联系，在整体这个大背景关系中给予已知（部分）的东西以意义。二者是互动的关系。第三，解释者看到的東西，都是他的经验准备让他看到的東西，解释者总是根据自身经验来理解和体验作品，因此，解释者与其说是在理解文本，不如说是在体验自身。因此，在“阐释循环”的框架中所进行的理解，本身“总是相对的，永远不可能完成”。

海德格尔和伽达默尔运用胡塞尔现象学的哲学方法，实现了方法论的阐释学向本体论的阐释学转向。

对阐释循环，海德格尔认为，“在这个循环中隐藏着一种最基本的认识的肯定的可能性”，“决定性的东西不是摆脱这一循环，而是以正确的方式进入这一循环。”“支配我们对某个文本理解的那种意义预期，并不是一种主观性的活动，而是来自那种把我们与传统联系在一起的共同性的作用。……传统并不只是我们来自其中的前提条件，传统也是我们自己生产出来的东西。由于我们理解、参与传统的进程中，因此我们自己更深地决定传统的进程。所以，理解的循环一般不是一种方法论的循环，而是描述了一种理解中的本体论的结构要素。”海德格尔指出，对未知文本的理解，永远由被理解的前结构所决定，完美的理解不是整体与部分之间循环的消除，而是这种循环得到最充分实现。

伽达默尔继承了海德格尔的观点，在其解释学理论中指出，理解就是不断地整体到部分，再从部分到整体的过程。他用这种解释学的循环去说明传统与理解之间的循环关系，传统就是从过去传递下来的东西，我们理解时，一定会受传统的影响去认识事物而且在认识事物之后所得到的解释又转变成为以后认识的传统，这种循环是不断存在的。但这不是坏的循环，而是人

的认识所必须的。从解释学看，传统不是固定不变的，而是通过理解中的选择、批判而不断前进的。

视域融合和效果历史。

历史间距造成了误解，问题是要抛弃本身的成见返回原义，还是正确评价和适应这一历史性现实呢？伽达默尔既反对“科学客观主义”的理解，也反对历史的主观主义的态度，认为“理解其实总是这样一些视域的融合过程，而这些视域总是被我们误认为是独自存在的。”文本总是作者的原初的视域与接受者的现今视域融合的过程。

“解释学的相遇”，我们和文本的往复运动，依靠的是一种“问答对话逻辑”。我们真正进入文本或传统的标志是，文本面向我们说话，面向我们敞开问题。应答文本提出的问题，我们自己必须首先开始提问，即在我们的视域内重新构造文本提出的问题。这个重新构造的问题，既包括过去的历史概念，也包括我们对它的领悟。于是，两种视域开始融合。问题的回答过程就是视域融合的过程。这种视域的融合会产生新的视域，它给新的经验和新的理解提供了可能性。文本的意义在融合的瞬间被创造性地揭示出来。于是，文本的意义和理解者的理解一起处于不断的生成过程中。在意义和价值生成的地平线上，每一次理解都是向更高的层面跃升。

视域融合，意义不断生成，效果历史便形成了。“真正的历史对象根本就不是对象，而是自己和他者的统一体，或一种关系，在这种关系中，同时存在着历史的实在和历史理解的实在。一种恰当的诠释学必须在理解本身中显示出历史的效果性。”“理解按其本质乃是一种效果历史事件”这实际上是意识到了我们与历史对象有区别的历史意识本身就包容在效果历史中，他本身是效果历史的一部分。真正的历史意识应该是效果历史意识，即认可效果历史对我们的影响是我们进行历史理解的前提，是任何的方法论都无法去除的。因此，效果历史意识就是理解过程中的一个要素。

阐释的理论方法

Tom Wolfe, in *The Painted Word*, “these days, without a theory to go with it, I can't see a painting.”

元批评，批评的预设和条件，批评论论

两者都会接受一些共同的原则。Terry Barrett 好的阐释应该是自洽的、连贯的，读者即使不了解所批评之作品，也会赞同这个批评。批评应该涉及到作品的全部要素，而非只是其中的部分。

阐释要被一些原则来评价。共识。阐释未必是正确的，但是多少合理的、有说服力的、给人启发的。

四、评价

最后是判断或者评价。艺术批评不仅要有关于艺术作品的信息的描述，要有关于作品的意义的解释，更重要的还要有关于作品的价值的评判。尽管近来的艺术批评有用解释来取代评价的倾向，但艺术批评在根本上就意味着对艺术作品的评价，这一点并没有多大的变化。在近来的批评中，评价只不过更多地渗透在描述和解释之中而不是以独立的形式体现出来而已。

如何来评价一件艺术作品的价值？要回答这个问题首先需要确定艺术作品究竟具有哪些方面的价值。一般说来，艺术作品的主要价值是审美价值，但也不排除它具有认识价值、伦理价值、社会价值。

认识价值：认识社会、自然、世界。《无双》假币。医疗剧、行业剧。

伦理价值：伦理价值与审美价值的冲突。一件艺术作品给了我们以道德感化，增强了我们的道德意识，我们也会说它是一件优秀的艺术作品，这就是从道德价值的角度来评价艺术作品。蔡国强的白日焰火，上海。http://art.china.cn/haiwai/2014-08/20/content_7164207.htm

社会价值：为政治而服务，革命文艺。《蒋家王朝的覆灭》《我不是药神》

审美价值：

在通常情况下，我们说一件艺术作品是优秀的艺术作品，多半是因为它给了我们愉快的审美享受，这就是从审美价值的角度来评价艺术作品。

一件作品可以在某些方面价值高，某些方面价值低。《无问西东》

艺术价值：自从 20 世纪下半叶以来，对艺术作品的评价体现了一种新趋势，即既不从作品的审美价值的角度来评价，也不从作品的认识价值和道德价值的角度来评价，而是从艺术作品的艺术价值角度来评价。艺术作品的艺术价值一方面与艺术史有关，另一方面与艺术创作有关。比如，丹托就主张，评价艺术作品实际上就是在艺术界中寻找该作品的位置。在艺术界中有位置的作品，就是艺术作品或者优秀的艺术作品；没有位置就是平庸的艺术作品或者不是艺术作品。在丹托看来，这种寻找位置的活动就像天文学家确立星星在星空中的位置一样，是客观的，而不是主观任意的。

跟艺术创作有关的艺术价值与艺术作品的完成度或者成功度有关，如果艺术家在创作中完成甚至超额完成了自己的预想任务，他的作品就是成功的作品，否则就是失败的作品。这种价值在近来的艺术批评中较受推崇。比如，卡诺尔在《论批评》中就尤其强调依据艺术成就进行判断。观念艺术，其预设的观念是否得到充分表现？押沙龙评林奕华，后戏剧剧场。

判断是否会有共识？

争议。《村戏》

审美判断力的分析论

1、为了分辨某物是美的还是不美的，我们不是把表象通过知性联系着客体来认识，而是通过想象力而与主体及其愉快或不愉快的情感相联系。所以鉴赏判断并不是认识判断，因而不是逻辑上的，而是感性的（审美的），我们把这种判断理解为其规定根据只能是主观的。

草地的绿色属于客观的感觉，即对一个感官对象的知觉；但对这绿色的快意却属于主观的感觉，它并没有使任何对象被表象出来：亦即是属于情感的，凭借这种情感，对象是作为愉悦的客体（这愉悦不是该对象的知识）而被观赏的。

2、那规定鉴赏判断的愉悦是不带任何利害的。

被称之为利害的那种愉悦，我们是把它与一个对象的实存结合着。

第一，问题在于某物是否美，那么我们并不想知道这件事的实存对我们或对任何人是否有什么重要性，而只想知道我们在单纯的观赏中（在直观或反思中）如何评判它。

是否是对象的这一表象在我心中就会伴随愉悦，哪怕就这个表象的对象之实存而言我会是无所所谓的。

利害会影响鉴赏判断的纯粹性

第二，对快适的愉悦是与利害结合着的。

快适就是那在感觉中使感官感到喜欢的东西。妩媚的、可爱的、好看的、喜人的。

关于一个对象，我借以将它宣布为快适的那个判断会表达出对该对象的某种兴趣，即通过感觉激起了对这样一个对象的欲望。

第三，对善的愉悦是与利害结合着的。

对什么有利的东西，这些东西只是作为手段而使人喜欢，另一种本身是好的，单凭自身就令人喜欢。两种情况都始终包含有某个目的的概念，因此都包含有理性对意愿的关系，所以也包含对一个客体或一个行动的存有的愉悦，也就是某种兴趣（利害）。

善是借助于理性由单纯概念而使人喜欢的。要觉得某物是善的，我任何时候都必须知道对象应当是怎样一个东西，即必须拥有关于这个对象的概念。美并不需要这样。花，自由的素描，无意图地互相缠绕、线条，没有任何含义，不依赖于任何确定的概念，却令人喜欢。

快适是使人快乐的东西，美则是使人喜欢的东西，善是被尊敬的、被赞成的东西。

对美的鉴赏的愉悦是一种无利害的自由的愉悦，因为没有任何利害、既没有感官的利害也没有理性的利害来对赞许加以强迫。

3、无目的的合目的性

什么是目的：客观目的、主观目的。

客观目的。主观目的：“人”之所以成为“人”自身，正是基于按照“人”这一概念要求自己，并由此与其它动物区分开来。“人”这个概念本身包含着人的现实性的基础。无疑，它是自身存在的根据。

目的会带来利害，快适和善有目的。审美判断一定是无目的的。

什么是合目的性。一个客体，或是一种内心状态，或是一个行动，它们之所以被称为合目的的，只是因为我们将一个按照目的的原因性，即一个按照某种规则的表象来这样安排它们的意志假定为它们的根据，才能解释和理解它们的可能性。

能够构成我们评判为没有概念而普遍可传达的那种愉悦，因而构成鉴赏判断的规定根据的，没有任何别的东西，而只有对象表象的不带任何目的（不管是主观目的还是客观目的）的主观合目的性，因而只有在对象借以被给予我们的那个表象中的合目的性的单纯形式，如果我们意识到这种形式的话。

主观合目的性，不是合概念，而是合形式。一物有概念，因此有目的，一物的形式就有合目的性。

对事物的认识，除了概念的规定外，还要受事物的样式条件的规定，某物与它物的样式不同，构成了自然界中事物间的区别，样式成了某物之所以是某物的原因，而且这原因也是结果。因为，某物的样式显示出某物好象是有目的的。

对主体诸认识能力的游戏中的单纯形式的合目的性的意识就是愉快本身。但这愉快本身毕竟有其原因性。即保持这表象本身的状态和诸认识能力的活动而没有进一步的意图。我们流连于对美的观赏，因为这种观赏在自我加强和自我再生。

当一自然事物的形式，符合了我们头脑中先验的关于自然形式合目的性原理，因此，也符合了我们的认识机能的要求，从而使我们在知性力和想象力的和谐产生的表象中，产生愉快的情绪。而引起自然的合目的性的美学表象的对象就被称为美，而通过情感对美的对象的判断则被称为鉴赏。

Scruton 自由的美不涉及任何目的，却反映了一种秩序，这种秩序源于我们自身，即有目的的存在者。这就是无目的的合目的性。审美经验引导我们将每个对象本身视作目的，同时也引导我们感觉到自然的合目的性。

4、鉴赏判断完全不依赖与完善性概念

客观合目的性要么是外在的，就是有用性；要么是内在的，就是对象的完善性。

为了在一物上表象出一个客观合目的性，关于该物应当是怎样一个物的概念将会走在前面；而在该物中杂多与这个概念（它提供该物上杂多的联结的规则）的协调一致就是一物的质的完善性。

客观合目的性只有通过概念才能被认识。审美判断是主观合目的性。

一物表象中的形式的东西，即杂多与一个东西（它应当是什么尚未定）的协调一致，单独说来根本没有使我们认识到任何客观合目的性：因为在此抽调了作为目的的这个（该物所应当是）一，在直观者内心剩下的就只是表象的主观合目的性了。

一块草坪，而我并不在那上面设想一个目的，即它应当用来开一个乡村舞会，这时就没有丝毫完善性的概念通过这一单纯形式而被给予。

在评判上单以某种形式的合目的性、亦即某种无目的的合目的性为基础的美，是完全不依赖于善的表象的，因为后者是以一个客观的合目的性、亦即是以对象与某个确定的目的的关系为前提的。

5、纯粹鉴赏判断是不依赖于刺激和激动的。

使人快乐或痛苦的东西被当作审美判断，无法要求普遍性，同时混有刺激和激动，因此不是审美的鉴赏判断。愉悦的质料被冒充为形式。

一个不受刺激和激动的任何影响（不管它们与美的愉悦是否能结合）、因而只以形式的合目的性作为规定根据的鉴赏判断，就是一个纯粹鉴赏判断。

陈述快意和不快意的感官判断（质料的感性判断），陈述一个对象或它的表象方式上的美的感性（审美）判断。

魅力与刺激和激动类似，不是纯粹的审美判断。

一片草坪的绿色，一种单纯的音调，本身被大多数人宣称为美，虽然二者看起来都是以表象的质料、也就是以感觉为基础，并因此只配称之为快适。不过，我们同时也发现，对颜色亦即音调的感觉只有当两者都是纯粹的时，才被正当地称为美的；这时一个已经涉及到形式的规定，也是这些表象中唯一可以确定地普遍传达的东西：因为感觉的质本身并不能认为在一切主体中都是一致的，而对一种颜色的快意超过另一种颜色，是很难在每个人那里都受到这样的评判。

这种纯粹性仅仅是属于形式的，因为我们在这里可以把那种感觉方式的质（即它是否表象和表象着哪一种颜色或音调）抽象掉。因此一切单纯的颜色，就其是纯粹的而言，将被看作是美的，混合的颜色就没有这个优点。魅力实际有损于鉴赏判断，只有在鉴赏力还薄弱且未经训练的情况下，才被宽容地接受下来。

在绘画、雕塑等一切造型艺术中，就它们作为美的艺术而言，素描都是根本性的东西，在素描中，并不是那通过感觉而使人快乐的东西，而只是通过其形式而使人喜欢的东西，才构成了鉴赏的一切素质的基础。颜色和乐器的令人快适的魅力仿佛是对形式上的愉悦的一种相同性质的添加，而只不过是它们使这种形式在直观上更精确、更确定更完整而已。

一个纯粹的鉴赏判断既不是以魅力也不是以激动，一句话，不是以任何作为感性（审美）判断的质料的感觉作为规定根据的。

6、自由美、依附美

前者不以任何有关对象应当是什么的概念为前提；后者则以这样一个概念及按照这个概念的对象完善性为前提。独立存在的美，有条件的美。

花是自由的自然美。花是植物的受精器官。这一判断是不以任何一个物种的完善性、不以杂多的复合所关系到的任何内在合目的性为基础的。许多鸟类贝壳是美的，但这些美不应归于任何按照概念在其目的上被规定的对象，而是自由地自身使人喜欢的。所以线描、卷叶饰、幻想曲、无词的音乐等，自身并没有什么含义，不表现什么，不表示任何在某个确定概念之下的客体，并且是自由的美。

在对一种自由的美（按照单纯的形式）作评判时，那鉴赏判断是纯粹的。它不预设任何一个目的的概念，要杂多为了这个目的而服务于给予的客体并要它对这个客体有所表现，借此只会使在观赏该形象时仿佛在做游戏的那个想象力的自由受到限制。

人、马、建筑的美，都是以一个目的的概念为前提的，这概念规定着此物应当是什么，因而规定着它的一个完善性概念，所以只是固着之美。善（杂多按一物之目的而对该物本身是善的）与美的结合同样造成了对鉴赏判断的纯粹性的损害。

当我感知一幅写生画或一栋建筑，当我将他们概念化之后，即一处风景，一座教堂，而感到它们是美的，这就是依附美。依附美的判断不如自由美的判断纯粹。

7、美是无概念地作为一个普遍愉悦的客体被设想的

第一，美要求普遍可传达

如果有一个东西，某人意识到对它的愉悦在他自己是没有任何利害的，他对这个东西就只能作这样的评判，即它必定包含一个使每个人都愉悦的根据。因为既然它不是建立在主体的某个爱好之上（又不是建立在某个另外的经过考虑的利害之上），而是判断者在它投入到对象的愉悦上感到完全的自由：所以他不可能发现只有他的主体才依赖的任何私人条件是这种愉悦的根据，因而这种愉悦必须被看作是根植于他也能在每个别人那里预设的东西之中的；因此他必定相信有理由对每个人期待一种类似的愉悦。

于是他将这样来谈到美，就好像美是对象的一种性状，而这判断是（通过客体的概念而构成某种客体知识的）逻辑的判断似的；尽管这判断只是感性的（审美的）。我们可以在这方面预设它对每个人的有效性。但是这种普遍性也不能从概念中产生出来。与意识到自身中脱离了一切利害的鉴赏判断必然相联系的，就是一种不带有基于客体之上的普遍性而对每个人有效的要求，就是说，与它结合在一起的必须是某种主观普遍性的要求。

快适是建立在私人感受之上的判断，每个人都有自己独特的口味。

美，如果只是对我说是美的，我就不必说是美的，而只应该说喜欢。使我快意的东西很多别人不会来争辩。所以趣味无争辩。而美不同，如果某人宣布某物是美的，那么他就在期待别人有同样的愉悦，他不仅仅是为自己，而且也为别人在下判断，因而他谈到美时好像它是物的一个属性似的。

第二，这个普遍性是主观的。

愉悦的普遍性在一个鉴赏判断中只表现为主观的。

关于美的鉴赏判断要求每个人在一个对象上感到愉悦，但却并不是依据一个概念（因为那样就是善了）。感官的鉴赏，反思的鉴赏。

如果一个判断对于在一个给予的概念之下所包含的一切东西都有效，那么它对于每个借这个概念表象一个对象的人也都有效。但从一个主观的普遍有效性中，亦即从不基于任何概念的感性的（审美的）普遍有效性中，是不能够推出逻辑的普遍有效性的：因为那样一种判断根本不是针对客体的。

例子，益虫是概念，根据这个概念，判断蚯蚓是益虫。而老虎是美的，则不依赖概念。

但正因为如此，即使那被加在一个判断上的感性（审美的）普遍性，也必然具有特殊的类型，因为它不是把美这个谓词与完全在逻辑的范围内来看的客体的概念相联结，但却同样把这个谓词扩展到所有的作判断的人的范围之上去。

我凝视这朵玫瑰花，通过一个鉴赏判断宣称它是美的。通过比较得出“玫瑰花一般是美的”，逻辑判断。

鉴赏判断本身并不假定每个人的赞同，只是向每个人要求这种赞同。

凡是那没有概念而普遍令人喜欢的东西就是美的。

第三、共通感

一切人对于一个被看作某种无法指明的普遍规则之实例的判断加以赞同的必然性。

鉴赏判断所预定的必然性条件就是共通感的理念。

认知判断有客观原则而有必然性，单纯的感官口味则没有必然性。所以鉴赏判断必定具有一条主观原则，这条原则只通过情感而不通过概念，却可能普遍有效地规定什么是令人喜欢的、什么是令人讨厌的。即共通感。

如果知识应当是可以传达的，那么内心状态、即诸认识能力与一般知识的相称，也应当是可以普遍传达的。而这种相称只能通过情感（而不是按照概念）来规定，因此对这种（在一个给予的表象上的）相称的情感也必须能够普遍传达。这种情感的普遍可传达是以一个共通感为前提的：那么这种共通感就将能够有理由被假定下来。这种普遍可传达性是在任何逻辑和任何并非怀疑论的认识原则中都必须预设的。

在一个鉴赏判断里所想到的普遍赞同的必然性是一种主观必然性，它在某种共通感的前提之下被表象为客观的。

宣称某物为美，希求别人赞同，这种判断不建立在概念上，而只是建立在情感上，所以我们不是把这个情感作为私人情感，而是作为共同情感而置于基础的位置上。

于是，这种共通感为此目的就不能建立于经验之上，因为它要授权我们作出那些包含有一个应当在内的判断：它不是说，每个人将会与我们的判断协和一致，而是说，每个人应当与此协和一致。共通感使对一个客体的愉悦成为每一个人的规则：因为这原则虽然是主观的，但却被看作是主观普遍的（即一个对每个人都是必然的理念），在涉及到不同判断者之间的一致性时是可以像一个客观原则那样来要求普遍的赞同的。

共通感是被预设的。至于事实上是否有这样一个作为经验可能性之构成性原则的共通感，还是有一个更高的理性原则使它对我们而言只是一个调节性原则，即为了更高的目的才在我们心中产生出一个共通感来：因而，是否鉴赏就是一种原始的和自然的能力，抑或只不过是一种尚需获得的和认为的能力的理念，以至于鉴赏判断连同其对普遍赞同的要求事实上只是一种理性的要求，要产生出情致的这样一种一致性来，而那种应当，即每个人的情感与每个他人的特殊情感相汇合的客观必然性。这些还不知道。

美的难题。二律背反。审美判断看似与其自身相矛盾：它不能同时既是审美的（主观经验的表达），又是一种判断（宣称普遍的同意）。一方面，人们在对象中获得愉悦，而这种愉悦是直接的，并不建立在对这个对象进行概念化或对其原因目的性状进行探究的基础上。另一方面，人们以判断的形式表达他们的愉悦，说美似乎是对象的一种性状，以此表明他们的愉悦客观有效。但是怎么能是这样呢？愉悦是直接的，不经任何推理或分析，那么是什么容许这种普遍同意的要求？

我们的审美感觉和判断，跟经验直接相关。任何人都无法对未听过或见过的客体作出美的判断，所以似乎不可能存在审美判断的原则或规律（比如什么样的形式必然引起美感），因为我必须直接在这个对象的表象上感觉到愉快，这种愉快是不能通过任何证据说服我而得出的。审美判断总必须是经验，而绝非概念思维。

但审美判断又是一种判断，当我描述某样东西是美的，我并非仅指它使我愉悦，我是在说它，而不是我自己。而我解释这个判断时，我并不解释自己的感觉，而是通过指出对象的特点而提供根据。实际上我是在说，只要他人是理性的，就会和我感受到同样的愉快。

审美判断并不依据概念，而是依据一种愉悦的感觉，但这种愉悦被假定为普遍有效，甚至是必然的。审美判断包含一种“应当”。而普遍性和必然性两个词将我们指向了先天之物的界定特征。其他人和我感觉应当相同这个假设并非源自经验，恰恰相反，它是审美愉悦的先决条件。它也不是分析的，因此，它必定是先天综合的。

审美判断当然包含着对客观性的要求。当一处挚爱的风景被随意破坏。

概念的例子，概念普遍可传达。花是植物的受精器官。那么花的概念普遍可传达，各种花只要满足这个概念，就是花。对某物是否为花（对某物是否为某概念），每个人都会赞同。

花是美的，所以玫瑰花美，所以这朵花美。这是一个认识判断，而绝非审美判断。

但这朵花美，这个判断不是建立在概念上，而是人对其形式的主观感觉，但这个判断却应当普遍赞同。

康德的美是个二律背反，美是主观的、不涉概念、无目的的合目的性的形式，但却是普遍可传达的，仿佛是客观原则一样要求普遍性。这种普遍性无法证明，只能被预设，共通感是应当和义务（ought to）。审美判断也就成了《纯粹理性批判》全力证明的那种先天综合判断，无法在经验中证明，却也不是理性的分析判断。美的普遍可传达就仿佛是道德，道德是应当和义务，无法也无需再进一步证明自身。应当有情致的一致，每个人的情感应当与每个他人的特殊情感相汇合。这里已经有了《永久和平论》中的大同理想。如栖谷行人所言，他者的问题在康德那里如此重要。

批评的共识

迪基将在他之前的所有关于艺术的定义，称之为功能定义或者本质定义，将他自己的定义称之为程序定义。根据功能定义，某物之所以是艺术，原因在于它能发挥某种特别的功能，比如，让人获得审美享受。根据本质定义，某物之所以是艺术，原因在于它具有某种特别的特性，比如，都是模仿物。根据程序定义，某物之所以是艺术，原因在于它经过了某些特别的程序，比如，艺术家有艺术意图创作出来的东西并且被艺术机构如美术馆接受为艺术作品。仿照这些不同的艺术定义，我们可以从三个方面来探讨批评的共识：内容共识，形式共识，程序共识。

所谓内容共识，主要体现为艺术观念上的共识。有许多艺术观是相互冲突的，如果要达成共识，就必须放弃某些观念。比如，近来美学界和艺术批评界出现了“美的回归”与“美的滥

用”之间的冲突。20 世纪以来的前卫艺术，多数与美无关。一些批评家如希基认为，现在到了回归美的时候了。一些批评家如丹托认为，认识到艺术与美无关是 20 世纪艺术哲学的一大贡献，我们不仅无需美的回归，而且要警惕美的滥用，警惕用美来遮蔽艺术。这是两种针锋相对的艺术观念，它们支持两种完全不同的艺术。再如，“文化身份”与“国际风格”之间的冲突，在最近的美学界和批评界也非常引人瞩目。在后现代主义盛行的时期，具有明显“文化身份”的作品得到追捧，但是随着全球化的深入，艺术界开始探求新的“国际风格”。比如，法国哲学家萨尔加斯就号召法国艺术家将法国性从法国艺术中剔除出去，以便更好地融入国际艺术的“现场”之中。艺术批评要达成内容上的共识，就意味着批评家们只能在这些相互冲突的艺术观念中进行非此即彼的选择，进而意味着批评家要做统一思想的工作。要形成这种内容上的共识，不仅有很大的难度，而且会妨碍艺术观念的创新，影响艺术界的繁荣。

鉴于内容共识的难度和负面影响，有人主张形式上的共识。一种批评是否是好的或者合格的批评，不在于它的作者是否是理想批评家，不在于它的观念是否是被选中的观念，而在于它是否在形式上具备某些要素，比如描述、解释和评价等要素。一个好的批评文本，首先要有对艺术作品的准确描述。通过批评家的描述，读者可以对作品进行想象性的感知。其次，需要有在描述基础上的解释，无论是根据作者意图的解释，还是根据假想的作品意图的解释。与描述强调简洁性和准确性不同，解释强调独特性和深刻性，需要发掘读者无法凭借自己的感知获得的意义。再次，需要在描述和解释的基础上做出评价。一种是不带价值判断的评价，一种是带价值判断的评价。比如，在描述和解释的基础上指出某件作品是印象派作品或者大写意作品。这种评价不带价值判断。喜欢印象派或者大写意的读者，会将这个评价当作肯定的评价；不喜欢印象派或者大写意的读者，会将这个评价当作否定的评价。如果在描述和解释的基础上指出某件作品是杰出的、原创的或者引人入胜的。这种评价就带价值判断。总之，如果一个批评文本，在形式上包括描述、解释和评价，就是合格的艺术批评。这就是所谓的形式共识。

现在，我再推举一种共识。借用迪基的术语，我称之为程序共识。在形式上包含描述、解释和评价等要素的批评不一定是好的批评。比如，（1）它可能是由新闻记者炮制出来的，而不是出自训练有素的批评家之手。再如，（2）它可能是批评家的应景之作，而不是悉心研究的产物。还有（3）它可能是批评家与艺术家乃至投资人共谋的产物，而不代表批评的“公心”。对于这些缺陷，在形式共识中能够避免一部分，如果能够加上程序共识，就有可能避免更多的不足。一个批评文本首先必须是出自训练有素的批评家之手，而且是批评家带有批评意图地写作的产物。尽管一个小孩可能碰巧画出跟毕加索一样的绘画，但只有毕加索的作品是艺术，小孩的不是，因为小孩既没有经过艺术训练，也没有特别的艺术意图。一个批评家带有批评意图写出的文字，可能跟某个新闻记者写出的新闻报道一样，但前者是批评，后者不是。这样可见避免缺陷。再次，批评家必须熟悉他们批评的艺术家和艺术品。如果艺术家在世，批评家通过访问和其他交流形式，了解艺术家的意图。如果艺术家过世，批评家通过阅读日记、传记等等文本，了解艺术家的意图。批评家必须熟悉艺术家的原作，不仅要熟悉正在批评的某一件作品，而且要熟悉该艺术家的整个作品系统，乃至该艺术家的作品在全部艺术界中的上下文关系。