

艺术体制论^[1]

The Institutional Theory of Art

[美] 乔治·迪基 译者：宋学勤 校对：成霖

George Dickie Translated by: Song Xueqin Proofread by: Cheng Li

摘要：艺术体制论是乔治·迪基经过多年酝酿并在其专著《艺术与审美》的第一章和第七章中集中提出的。在这篇文章中，乔治·迪基首先对体制论的旧版本以及人们的误解进行了概括性陈述。其次，他阐述了修改后的新版本主要体现的五个变化：一是在看待体制论与阿瑟·丹托关于艺术本质的论述方面有变化，并且认为阿瑟·丹托的“艺术界”概念启发了艺术体制论的产生；二是在论述艺术体制论时，整个推进都是通过“人造性”展开；三是根据新版本，人造性正好不是那种可以被授予的东西，杜尚《泉》之类的作品，必须被理解为艺术家的人造物，是艺术家方面所付出的最少量工作的结果。因此，并非每件东西都能成为艺术作品；四是放弃了“授予可供欣赏的候选资格”的概念；五是改变了所谓循环论证的态度，并认为循环论证是值得夸耀的，新版本给出的不是一个艺术的定义，而是一系列相互关联的定义。最后，文章讨论了艺术体制论的四个假设：第一个假设是，一位艺术哲学家应该考虑到艺术界的发展，但并不意味着一位哲学家必须相信一位艺术家所说的每件事都是真实的，或者必须相信一位艺术家所做的每件事都对艺术哲学有意义；第二，假设艺术理论与某种人工制品有关；第三个假设是，该艺术理论是关于“艺术作品”的一种价值中立的、分类意义上的理论；第四个假设是，艺术制作是差不多每个人都能做的事情，但是艺术杰作只占人工制品的很小一部分。

关键词：艺术体制，人造性，艺术作品，艺术界

艺术体制论的这个版本是经过多年酝酿，并在《艺术与审美》^[2]的第一章和第七章中集中提出的，不过，我现在认为其中的许多细节都是错误的。然而，我相信，理解艺术体制论的进路是可行的。所谓的“体制论进路”，我指的是，艺术作品是由它们在艺术体制的架构或语境中所处位置造成的。因此，体制论是一种语境论。我将在第四章指出：所有或几乎所有的传统艺术理论在某种意义上都是语境论。传统理论的一个普遍困难是，它们所涉及的语境过于“单薄”，不足以说明问题。在本书中，我试图提出一个修正过的体制论版本，在这个版本中，我

Abstract: The Institutional Theory of Art was developed by George Dickie for many years and put forward in the first and seventh chapters of his monograph on Art and Aesthetics. In this article, George Dickie first has a summary statement of the old version of the institutional theory and he discusses misinterpretations of the older version. Next, George Dickie indicates five changes which are to be made in the theory: the first change to be noted is not so much a change in the theory as a change of view of the relation of the institutional theory to Arthur Danto's writings on the nature of art. Dickie thinks that Arthur Danto's "The Artworld" has inspired the creation of the institutional theory of art. Secondly, in the new version of the theory, the whole approach is through the artifactuality condition. Thirdly, according to the new version, artifactuality is just not the sort of thing that can be conferred, and artworks like Fountain must be construed as the artifacts of artists as the result of a kind of minimal work on the part of those artists. Therefore, it is clear that not everything can become a work of art. Fourthly, the notion of conferred candidacy for appreciation is dropped in the new version. The final change is a change of attitude toward the so-called problem of circularity which should be flaunted. In the new version, not one definition but a whole series of interlocking definitions is given. Finally, this article discusses some of the presuppositions of the institutional theory of art. The first assumption is that a philosopher of art ought to take account of developments in the artworld. This does not mean that a philosopher must believe that everything an artist says is true or that everything an artist does has significance for the philosophy of art. The second assumption is that the theory of art is concerned with a certain kind of artifact. The third assumption is that the theory of art is about a value-neutral, classificatory sense of "work of art". The final assumption is that artmaking is something which almost everyone can do, but masterpieces constitute only a minute part of the class of artifacts.

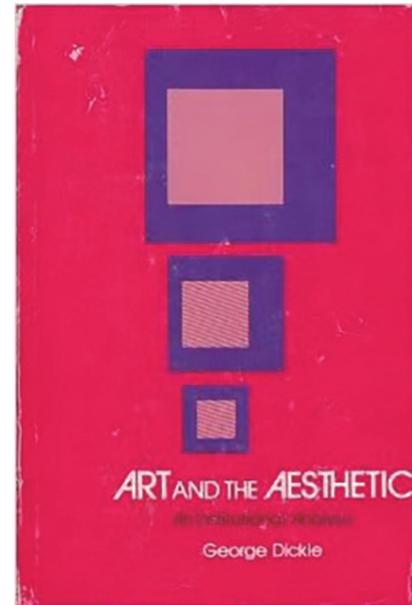
Keywords: Institution of Art, artifactuality, work of art, artworld

修正了早前版本的一些缺陷，并提供了一个足以胜任这项工作的“厚重”语境。我认为，要论证一种详尽提出的、肯定的哲学命题实际上是不可能的。尽管如此，我仍然希望书中提出的论证和见解足以使体制论具有说服力，值得被人们认真对待。

我之所以认为有必要修改这一理论，很大程度上源于批评者们提出的反对意见。大部分修改是在我认真思考了门罗·比尔兹利（Monroe Beardsley）、提摩太·宾克利（Timothy Binkley）、泰德·科恩（Ted Cohen）、詹姆斯·弗莱彻（James Fletcher）、彼得·基维（Peter Kivy）、

科林·莱斯（Colin Lyas）、罗伯特·舒尔茨（Robert Schultz）、肯德尔·沃尔顿（Kendall Walton）和杰弗瑞·韦根（Jeffrey Wieand）等人的批评意见后作出的。而有些修改则无疑是由某些议论（我对之考虑得并不那么认真）导致的。我感谢所有这些批评者。

在以一种一般方式指出理论中的这些改动之前，有必要先对出现在《艺术与审美》中的艺术体制论的旧版本做一个概括性的陈述；然后再指出对早期版本的某些误解（其中一些误解除非得到避免，否则就会再次发生在新的版本中）。有些误解是由于简单的

1. 乔治·迪基《艺术与审美》^[3]

误读造成的，但很多误解可能是由于我写作的不清晰造成的。

对旧版本的概括性陈述，可以从《艺术与审美》中给出的“艺术作品”的定义开始：

分类意义上的艺术作品是：（1）一件人工制品；（2）它被代表特定社会体例，艺术界）行事的某个人或某些人授予候选鉴赏对象的一组因素，使其具有艺术身份。

首先，该定义说的分类意义上的“艺术作品”不同于评价意义上的艺术作品。一些传统理论把价值纳入艺术的概念。虽然我并不否认能以一种评价方式来使用“艺术”和“艺术作品”的概念，但我相信，可以形成一个更为基本的、分类学意义上的概念。

第二，该定义所规定的艺术的首要条件是人工性（artifactuality）。如前所述，齐夫（Paul Ziff）和韦茨（Morris Weitz）否认艺术有必要条件，尤其否认人工制作是艺术的必要条件。他们对人工性的拒绝，总的来说是与所有（或几乎所有）的传统艺术理论以及人们的普遍观点背道而驰的。在这方面，体制论试图为这些普通观点辩护。

第三，定义所规定的艺术的第二个条件，是要将那些是艺术作品的人工制品与那些大量的不是艺术的人工制品区分开来。粗

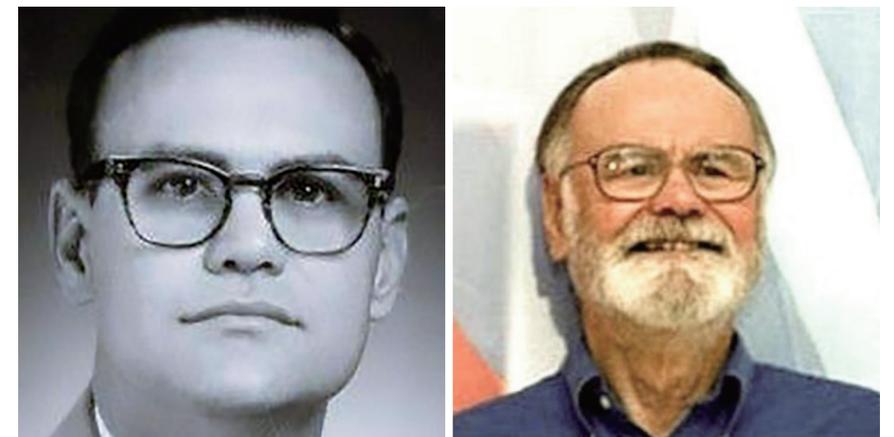
略地说，这个条件说的是，艺术作品是具有一组属性的人工制品，它们在一个叫“艺术界”的特定体制框架内获得了某种地位。此外，根据定义，这种地位的获得是由代表艺术界行事的某个人所授予的。

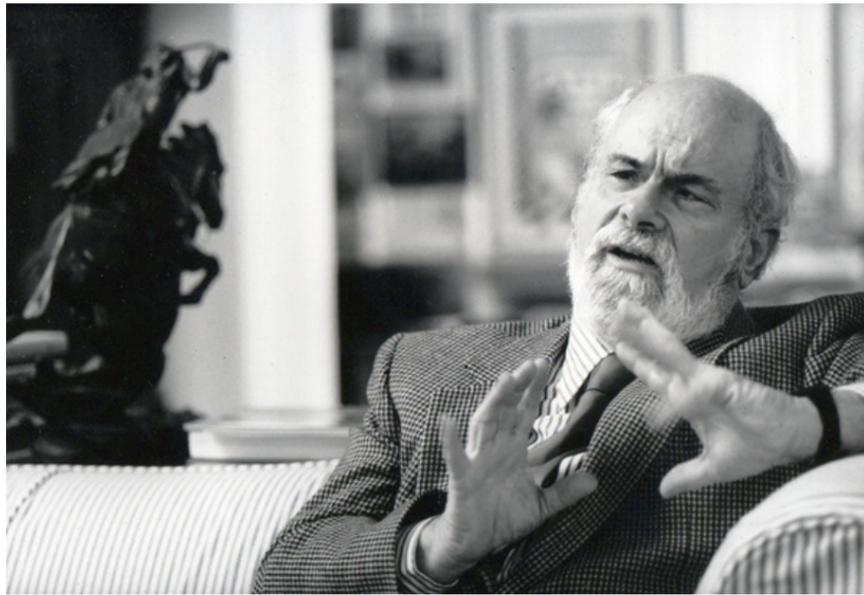
现在我来谈谈对体制论旧版本的误解。一些读者误解了，以为我用“艺术界”这个词指的是汤姆·沃尔夫（Tom Wolfe）在《画出来的文字》（*The Painted Word*）^[5]中所讨论的那种时髦的小圈子：那些有势力的团体，他们对悬挂什么画、应表演什么音乐等诸如此类的事情说了很多。然而，我过去不关心，而且现在也不关心艺术圈中有关成功的政治学，我关心的毋宁是艺术的本质和艺术创造所需的语境。这种误读是毫无根据的。

更多的读者则误以为我把“艺术界”看作是一个正式的组织机构，也许是那种需要召开会议，并且需要法定人数才能运作的组织。然而，我的意图是将“艺术界”描述为我所设想的广泛的、非正式的文化实践。这种误解在很大程度上是由于我在“艺术作品”的定义中使用了“授予”和“代表……行事”等词语，这些词语很容易让人联想到制定和执行政治决策的官方机构。而且，我所使用的许多类比都涉及一些正式组织（一个州、一所大学等）的行为。也许正是这些类比诱使我使用了这些误导性的表达和概念。还有一些读者的相关误解是，他们得出结论，说我认为艺术是作为一个整体的艺术

界创造出来的，或者至少在某些情况下是这样。但我的意思是说，艺术作品通常是由个人创造的，在某些情况下，艺术作品也是由一群人创作的，比如电影就是由一群人创造的。我的意思是，作为一个整体的艺术界，是艺术得以创造出来的背景。再有，我所使用的“授予”和“代表”等词汇也促成了误解的产生。我本该表述为以艺术界为背景的艺术家的创作，而不是代表艺术界行事的艺术家。正是比尔兹利在其文章《艺术本质上是体制性的吗？》中的一些评论，帮助我看到了我对艺术界的描述中存在正式与非正式用语混淆的问题。此外，在定义中，我提到了代表艺术界行事的“某个人或某些人”。一些读者显然把复数的“某些人”等同于整个艺术界，认为是整个艺术界创造了艺术作品，或者至少是整个艺术界在某物成为艺术作品之前已经把它接受为艺术作品。我所指的“某些人”，是指创作艺术作品的一群人，就像电影制作中的团队那样；我指的并不是作为一个整体的艺术界，我当然也无意声称艺术界的接纳是创作艺术所需要的。

我要加以评论的最后一个误解，是因我不幸提供了过多说明造成的。在《艺术与审美》一书中，我时而说“艺术是一种被授予的地位”，时而又说“艺术是被授予的可供欣赏的候选者地位”。虽然我在这里明确地指出，“授予艺术地位”这个说法只是“授予可供欣赏的候选者地位”这个说法的一种简称，但这种表述方式的确误导了一些人。

2. 乔治·迪基（George Dickie，1926年8月12日—2020年3月24日）年轻时和年老时^[4]



3. 阿瑟·丹托 (Arthur C. Danto, 1924-2013) [6]

现在可能使情况更加复杂的是，虽然我现在完全放弃了“被授予可供欣赏的候选者地位”的说法，但我想在这本书中坚持一点，即：使一物成为一件艺术作品的乃是地位。然而，我现在要捍卫的“艺术乃地位”的观点，却认为这种地位不是被授予的，而是以另一种方式获得的。

在论述这最后一种误解时，我已指出本书理论中将要作出的一种修改，即放弃“授予可供欣赏的候选资格”这一概念。然而，在继续讨论有关修改的一般性话题之前，固让我指出我在对这个理论的早期表述中所做的一处修改。有关“艺术作品”的体制性定义的第一个表述是：“描述性意义上的艺术作品是：1. 一件人工制品，2. 它被社会或社会的某个亚群体授予了可供欣赏的候选者的地位”。不久我就意识到，这个表述强烈地暗示了是某个作为整体的社会群体创造了艺术，这一结果当然不是我想要的。因此，我将第二个条件改为：“它被代表特定社会机构（艺术界）行事的某个人或某些人授予其可供欣赏的候选者的地位。”然而，在纠正这个问题和使用“代表……行事”这个表达时，我却不幸地强化了“授予地位……”这一已经过于正式的表达，从而为第二种误解提供了进一步的依据。

现在，让我回到这个理论将要做出的新变化上来。第一个需要注意的变化，与其说是理论上的变化，不如说是在如何看待体制论与阿瑟·丹托 (Arthur Danto) 关于艺术本质的论述之间关系上的变化。从第一次读到它开始，我就认为丹托的文章《艺术界》是一篇重要的、令人兴奋的作品。很长一段时期，我都认为体制论是对丹托“艺术界”概念的一种直接发展。随着他的《艺术作品与真实事物》(Artworks and Real Things) 和《寻常物的嬗变》(Transfiguration of the Commonplace) 的出版，我开始意识到，这两种理论并不像我以前认为的那样关系紧密。在后两篇文章中，丹托坚持认为“相关性”(aboutness) 是艺术作品的必要条件；也就是说，他认为语义的维度是成为一件艺术品所必需的。简言之，他认为一件艺术品必须是关于什么的。因此，在丹托看来，但凡任何体制涉及艺术的本质和创造，就都具有语言的或语义的性质。相比之下，我所设想的体制规则认为，相关的体制是“艺术特有的 (art-specific)”，也就是说，它是一种体制或实践，其特有的功能是艺术的创造，并不必然涉及语言的范畴。这两种观点都使用了“艺术界”这个词，但它

们的所指却截然不同。丹托的观点和体制论的共同之处在于，它们都认为，艺术作品卷入了一种相当“厚重 (thickness)”的基本框架或语境之中。这两种理论都详细论述了这些厚重的语境，但在对于语境的本质的理解上却殊不相同。我还应指出的是，我采用了丹托的“视觉上难以区分之对象的论点”，即如果有两个视觉上难以区分的对象，一个是艺术品，另一个则不是，那么一定存在着艺术作品嵌入其中的某种语境或结构，这一语境或结构能够说明这两个对象的不同地位。当然，这一论点并未揭示这一语境的本质。

可以肯定的是，阿瑟·丹托的“艺术界”概念启发了艺术体制论的产生。

最后，我要转到本书所做的那些特别改动。在《艺术与审美》一书中，我把主要精力和大量的篇幅都放在了定义的第二个条件上，即放在“授予可供欣赏的候选者的地位”上，而对“人工制品”这一条件却着墨不多。这种相对缺少注意的原因有两个。首先，尽管我试图驳斥韦茨等人认为人造性并非一件艺术作品之必需的观点，但我认为人造性条件实际上是不言而喻的。因此，我尝试做出的驳斥并不多。但结果却表明，需要做更多的论证和评论来揭示韦茨等人的真实意图，来说明何以在有些人看来似乎是错误的东西而在其他人看来却显得是不证自明的。花费如此少的篇幅在人造性上的第二个原因是，当时我认为所有真正有趣的东西都包括在第二个条件中了。但这是不对的。

不平等对待这两个条件，造成的一个结果就是，它给人一种印象，即这两个条件并非密切相关，其中的人造性也较不重要。在这个理论的新版本中，整个推进都是通过“人造性”展开的，而且，尽管新定义在形式上保留了两部分，但显而易见的是，这两部分乃是密切相关的。

我较少关注第一个条件的另一个后果是，我草率地得出结论，即认为人造性是一种既可被授予，也可通过劳作而获得的东西。我在《艺术与审美》中曾对这个结论表示了某种质疑。我在那里提出，也许可以找到解决这些问题的其他途径：“授予人造性”被认为是处理这个问题，即如何把《泉》理解为杜尚的一件人工制品。现在，在我看来，似乎人造性正好不是那种可以被



4. 杜尚，《泉》 [7]

授予的东西，《泉》之类的作品，必须被理解为艺术家的造物，是艺术家方面所付出的最少量工作的结果。“最少量工作”这样的表述可能会引起争议。这一修正带来的另一附加好处是，最少量工作的要求，所起作用是对艺术作品类别之成员资格的一种限制，这个因素在新版本中多次提及，但在旧版本中却看不到。很明显，根据新版本，并非每件东西都能成为艺术作品。

我前面提到，在新版本中我放弃了“授予可供欣赏的候选资格”的概念。放弃这个观点是两方面造成的结果。一是我接受了比尔兹利的批评，即我用来描述艺术界各个方面的某些语言过于正式，以致不符合我心目中的那种体制。具体来说，比尔兹利的批评是，《艺术与审美》中所说的艺术界，并不

是那种能授予地位的体制。放弃“授予候选资格”的另一个原因，是对“人造性”的重新强调。在新版本中，正是那在艺术界背景下创造一个物品时所做的工作，才把这个物品作为艺术作品建立起来。因此，这就使任何资格授予失去存在的必要，无论是可供欣赏的候选资格，还是人造性的资格。这个理论现在所设想的唯一一种地位，就是作为艺术的地位，这种地位是通过创造性地运用媒介而取得的。顺便说一下，在这一点上也许应提及的是，在谈到艺术的地位时，我不希望被认为是在暗示：享有这一地位的对象因而在某种程度上也是有价值的。就像前面一样，这里的意图是要说明“艺术作品”的分类意义。

在此我要指出的最后一处修改，是对

所谓循环论证的态度的修改。在《艺术与审美》中，我欣然承认在那里提出的某一个定义涉及了循环论证。在新版本中，没有什么要承认的，因为该理论所涉及的循环论证是值得夸耀的。此外，在新版本中，给出的不是一个定义，而是一系列相互关联的定义。而这些定义之所以具有相互关联性，是因为它们所关注的对象构成了一个复杂的、相互关联的系统。

在这个导论 [9] 的其余部分，我将讨论艺术体制论的某些假设。在某些情形中，“假设”一词可能并未切中肯綮，但无论如何，我将以某种方式讨论事关该理论之基础的那些问题。

体制论的第一个假设是，一位艺术哲学家应该考虑到艺术界的发展。这并不意味着一位哲学家必须相信一位艺术家所说的每件事都是真实的，或者必须相信一位艺术家所做的每件事都对艺术哲学有意义。例如，并不能保证艺术家所说的一切在实际上都是一件艺术品。然而，一位艺术哲学家必须严肃地对待艺术界的发展，因为艺术界是他的主要领域，而其中的各种发展（尤其是那些激进的发展）特别具有启发性。

第二，我假设传统的艺术理论家们对对象领域的理论说明是正确的。持模仿论的理论家认为“所有艺术作品都是模仿”的看法可能是错误的，但他们认为绘画、诗歌、戏剧之类是他们应该关注的东西，却可能是正确的。罗宾·乔治·柯林伍德 (Robin George Collingwood) 认为艺术品存在于我们的头脑之中，认为莎士比亚的戏剧不是艺术作品，这种想法可能是错误的，但他把注意力集中在正确的领域则是正确的，即便他所指的是作为该领域之一部分的“所谓虚假艺术”也罢。简言之，这一假设就是：艺术理论与某种人工制品有关。由于这一假设最近受到韦茨等人的挑战，我认为通过为这一假设提供合理说明的方式来谈点什么合宜的。

第三个假设是，该艺术理论是关于“艺术作品”的一种价值中立的、分类意义上的理论。这意味着某物可以是一件艺术作品但却没有价值，可以是价值最小，也可以是价值最大，或介于后两者之间的某一点上。成为一件艺术作品，并不保证它一定有价值或有多少价值。换句话说，一种艺术理论不应



5. 安迪·沃霍尔,《布里洛盒子》^[8]

造成“好艺术”这样的多余表达或“坏艺术”这样的自相矛盾的表达。这两种表达都是用来说明重要事物的,艺术理论应该反映这一点。在说这是关于“艺术作品”之价值中立意义上的理论时,除了上面所意指的东西外,没有别的意思。

分类意义上的假设之所以有争议,有两方面的原因。首先,“艺术作品”这个表述的某些用法是表示赞美的,一些理论家已把这些用法当作基本用法了。但还有一大类作品,包括无价值的、中性的、平庸的,以及好的和出色的作品。既然所有这些作品都是艺术,那么艺术哲学的基本领域就一定要宽广一些。如果有人想对有价值的艺术作品这个亚类进行理论分析,那很好,但这并不意味着这类作品就是唯一值得关注的对象。分类理论产生争议的第二个原因,可能是有些人混淆了制作艺术的活动与制作出来的艺术作品之间的区别。制作艺术的活动当然是一种有价值的活动。但是,一项有价值的活动所制作出来的产品并不一定都是有价值的,当然,尽管这类作品也占一定比例。分类理论一视同仁地对待有价值的产品和无价值的产品。也许值得注意的是,第一种艺术理论,即模仿论,是一种分类理论。当然,按照与该理论相关联的评价性说明,好的模仿

造就好的艺术;但要成为一件艺术品,只需是一种模仿就充分(和必要)了。

最后一个需注意的假设是,艺术制作是差不多每个人都能做的事情。它不像核物理这样高度专业化的活动,不对那些缺乏某种高级数学技能的人开放。艺术创作需要各种原始的技能以及理解该项事业本质的能力。这样的技能和领悟是小孩子也能掌握的。当然,创作艺术杰作所需的技巧是鲜能达到的,但是,艺术杰作(这是艺术理论应关注的)却只占人工制品的很小一部分。

本文为2021年度教育部人文社会科学研究一般项目(青年基金项目)《“艺术介入乡村”的话语体系建构与实现路径研究》的阶段性成果,项目编号21YJC760065。

作者简介:宋学勤,内江师范学院张大千美术学院讲师,四川师范大学文学院在读博士研究生。研究方向:西方现代美学、艺术理论、书法史论。

成臻,成都大学中国东盟艺术学院美术与设计学院讲师,博士研究生学历,研究方向:西方艺术理论与文献翻译、中国现代美术史、宗教艺术。

注释:

[1] 本文根据乔治·迪基的专著《艺术圈:一种艺术理论》译出,题目为该书第二部分标题。见:George Dickie, *THE ART CIRCLE: A Theory of Art*, New York: Haven Publications, 1984: 7-14. 中英文的摘要和关

键词,为译者所加。乔治·迪基2020年去世后,暂不清楚其版权继承人,此书的出版社也不存在。原文的所有版权,归原出版社和版权继承人。——译者注。

- [2] 此书无中译本。英文本见:George Dickie, *Art and the aesthetic: An institutional analysis*, New York: Haven Publications, 1984. ——译者注。
- [3] 原文无图片。图片为译者所加,源于译者拍摄。——译者注。
- [4] 原文无图片。图片为译者所加。左图来自:<https://peoplepill.com/people/george-dickie-1>,右图来自:<https://soundcloud.com/gregorybsadler/george-dickie-what-is-art-the-artworld>。——译者注。
- [5] 该书无中译本。英文本见:Tom Wolfe, *The Painted Word*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975. ——译者注。
- [6] 原文无图片。图片为译者所加,来自<https://booksandideas.net/Arthur-C-Danto-or-the-Duality-of-Worlds.html>。——译者注。
- [7] 原文无图片。图片为译者所加,来自<https://www.britannica.com/biography/Marcel-Duchamp>。《泉》的原件已失,此图为1917年阿尔弗雷德·斯蒂格利茨(Alfred Stieglitz)摄影。——译者注。
- [8] 原文无图片。图片为译者所加,来自<https://extraspiceyart.wordpress.com/2018/02/10/formal-analysis-brillo-box-by-andy-warhol/>。——译者注。
- [9] 本文是迪基的专著《艺术圈》的第一章“导论”的第二部分“艺术体制论”。因此他说的“导论”就是指该书的第一章。——译者注。

当代艺术家 征稿启事

《当代艺术家》长期关注当代艺术、学院美术与青年艺术的最新成果与动向,致力于在世界范围内,探讨当代艺术领域的学院教育、各类艺术事件、思潮及相关艺术史和艺术理论研究。

在新文科、新艺科建设的背景下,《当代艺术家》于2022年进行改版,史与论、新·艺科、高峰现场、国际思潮四个栏目公开向广大读者、学者们长期征稿。各栏目征稿方向如下:

史与论:关于中外美术史(包括古代与近代)、美学、方法论等艺术史论方面的发现新问题、新材料,提出新视角、新方法的研究性论文。

新·艺科:新艺科背景下的艺术教育改革与实践;艺术跨学科研究与实践;艺术服务现实,如艺术乡建、社会美育、设计实践等方面的研究。

高峰现场:关于当下艺术现象、重要艺术活动的研究性学术论文、评论、综述(研究性)等。

国际思潮:国外重要展览、学术活动、艺术现象等方面的研究性学术论文、译文、评论、综述(研究性)等。

· 稿件要求 ·

- ◎ 文章原创,有深度、有立场,观点鲜明、逻辑清晰、语言凝练、内容扎实。
- ◎ 文章字数7000-12000,不超过15000。文章包含中英文标题、中英文摘要和关键词、随文注释(不少于10条,并按照《当代艺术家》往期杂志的注释格式书写)。
- ◎ 文章相关的图片10-20张(作品图、活动现场等)。图片稿件分辨率在300-350 dpi,原大单边不小于20cm。图片标明:作者名、作品名称、尺寸、材料、年代。

· 投稿须知 ·

◎ 请通过《当代艺术家》在线投稿系统注册、投稿,系统网址为:<https://ddmsj.portal-founderss.cn/we-api/contributing-user/origin/journal?id=630c954ba62e40eea9f399b4f4622ab5>或通过右下方二维码进入在线投稿系统。

◎ 本刊对决定刊用的稿件有删改权,不同意删改者请在来稿时申明。来稿如经编辑,将注明“节选”和出处。

◎ 本刊对来稿实行匿名评审,审稿周期为30天,请勿一稿多投,论文通过审稿后将邮件告知。受基金资助的论文(国家级、省部级项目等成果论文)优先刊登。

◎ 本刊为四川美术学院主办的学术型刊物,对于所采用的作者投稿一律只进行编辑上必须的审查。如果来稿涉及著作权侵权行为,应由作者承担相应的责任。

◎ 本刊对所发表的全部图文作品保留包括数字化在内的复制权、发行权、汇编权、信息网络传播权及其许可权,由此所发生的稿酬等问题已在本刊发表时一次性解决。凡向本刊提供稿件的作者,原则上视为同意此声明。



线上投稿通道