

# 感性文化批评范式

## The Critical Model of Sentimental Culture

● 查常平 Zha Changping

### 1. 感性文化批评的必要性

20世纪90年代以来,在中国的艺术批评文章中,频繁出现了如东西方话语、本土化与国际化、民族性与世界性、边缘艺术与主流艺术之类概念。我称之为亚人类价值观。这样的批评观念,在最低层面抹杀了艺术的个体性原则,在最高层面和艺术的人类性理想相对立;它拒绝护守当代艺术以个人性的语言图式为内容的多元化价值观及其差异性的理念,它维护以确立艺术的所谓民族身份为使命的多元主义。在人类正在走向全球化的今天,中国当代艺术的创作和批评,最要紧的是脱离东方、本土、民族、边缘乃至中国之类价值观的囿限,使艺术家在最低层面(非最低境界)创造出更多个人化的艺术语言图式,以在最高层面凭借多元图式在最大可能性的并进事态,介入人类现代文化的建构之事业。

这种批评观念,最为集中地体现在中国批评家对实验水墨的批评话语中,无意识地阻碍着以实验水墨为典型代表的当代艺术形态的开新,阻止了艺术家们对个人性的艺术语言图式的自由探索。此间,实验水墨艺术的创作或批评,原本不应停留于确认所谓的汉民族文化身份上。事实上,和传统水墨的真正区别在于:实验水墨在当代文化中的地位,建立在它对艺术语言图式的创造性贡献上。但不少实验水墨艺术家,在艺术观念上没有对现代性的自觉认同。他们更多的是在延续传统水墨负载的文化理念。当然,我并不是说,实验水墨,因为与传统中国画的内在相关性而不能呈现现代人的精神处境。目前,它在创作和批评上,应远离的误区在于:中国画传统封闭的亚人类情怀,一种仅仅把水墨艺术理解为东方的、本土的、汉族的而不是个人的、心理的、精神的、人类

的开放价值情怀。否则,“水墨”——作为民族绘画标志在现在乃至更远的时期,都无法摆脱其被压迫的地位,而企图以“水墨”加当代方式以创造当代艺术的中国“身份”,容易导致第三世界文化的巫术性的发扬光大,所以“现代水墨”不但使中国画概念——被批判中日益扩张其边界,以至作为其概念已不再具有种族防御职能——重新被修复,而且为了这种防御(今天称为身份差异)职能,而建立了“观念水墨”的形而上学。真正的实验水墨,应当通过艺术家对独立的、个人性的、艺术语言的创造,而不是附着于所谓的中国的、民族的、本土的各种符号价值体系,成为当代艺术的一种形态,并在其中获得它的文化地位。

由于艺术批评中的上述价值观,当代艺术中的实验水墨,丧失了作为个体生命的一种精神样式的独立性和自足性;实验水墨艺术家,无意识地降格为汉语思想前定的传承者而被其它艺术形态的艺术家认定为文化传统的保守者。一些批评家,仅仅把实验水墨的文本当成自己向当代文化发言的引子、借口、手段,即海德格尔所说的工具性上手物。他们在这样的艺术批评观念的束缚下,从意义阐释方面,迫使实验水墨就范于汉语思想本有的艺术工具论文化传统。这类似于政治波普、玩世写实等在20世纪90年代在艺术界的处境:前者在反抗本土意识形态的过程中,投入了西方后殖民意识形态的艺术怀抱;后者在不满足于现实生活中,充当了将世俗生活神圣化的呈现者。它们未能离弃汉语思想自古及今的艺术工具论阐释体系。

诚然,沉溺于亚人类价值观光芒中的实验水墨艺术家,其作品不可避免地带有体现这种价值观的符号、语素。这不是艺术家的罪过。但是,如果批评家

还继续意识不到其对于艺术推进的负作用,即以一种集体意识形态的观念传统来言述、淹没艺术家的个人性的创造劳作,如果他们对于自己的上述立场缺乏自我批判精神,那么,他们就有愧于作为批评家的名誉。为了艺术家能够自觉将当代艺术当作表达个体生命存在的精神样式,为了让艺术批评界能够真正获得一种与当代艺术的发展相适应的批评范式,我们有必要倡导感性文化批评的范式。不过,需要指出的是:感性文化批评,仅仅是评价当代艺术的一种方法;它的前提设定(即为什么需要在当代艺术批评中提出感性文化批评的范式?)、观念内含(感性文化批评究竟是一种什么样的批评?)以及操作原则(如何在批评活动中实践感性文化批评?)之类问题,都值得一切真诚关注当代艺术命运的学者和批评家们的深入讨论。

### 2. 感性文化批评的定义

感性文化批评,源自我们对当代艺术批评中的亚人类价值观的反省,它在批评实践中首先应极力避免后者所体现出的不上不下的批评言述,应在最低层面返回到艺术作品个人性的艺术语言图式、在最高层面直指人类性的艺术观念图式。首先,它把艺术看作是一种文化现象而不是一种政治制度与经济生产的活动,不是像斯图亚特·霍尔为代表的英国的文化研究者那样,把艺术当作一种传播文本,具有“编码/解码”或者“生产——流通——消费——再生产”的特征,尽管他们“忽视了对先锋主义艺术形式和运动的关注和参与”;其次,它把艺术看作是在人的精神生活中和形而上、宗教相差别的个体生命的精神样式,因而不是为了满足人的精神需要,不是让肉体获得一种肉体性的愉悦。不过,艺术可以以精神的方式、借助身体

的媒介(如行为艺术)审视人的一切肉体生存的现象和欲望。其满足的方式为:艺术家借着对于自己的生命情感的象征性形式的创造;艺术不给人提供一种观念思想体系,或者一种信仰行为规范;第三,它把艺术书写(艺术创作与艺术接受)看成艺术家在意识生命中从自我越界走向超我的过程。这是艺术和形上、宗教之类的精神样式相联系的一面。在心理学的意义上,艺术对于个体生命而言,和形上、宗教一样,起源于人对自我超越以实现与他人的社会共在的需要。这里,无论抽象还是具象,无论表现还是再现,无论美术(国画、油画、雕塑、版画、工艺)还是观念艺术(装置、行为、影像、地景、综合材料、多媒体),都是艺术家作为个人突破意识生命进入以社会为域界的精神生命、和他人对话的手段。当然,艺术的超越方式,和形上、宗教有别,取决于艺术家创造的原初图式。形上以原初观念、宗教以原初信仰为方式。艺术家成熟的标志,在于他在某个阶段是否创造出仅仅属于自己又为人类同在者全体(包括历史上的生者、死者、将来的人)分享的原初图式,并且尽心、尽性、尽力、尽意地拓展它的各种可能性。这种图式,拒绝模仿前人,也抗拒被后人模仿。为此,艺术家的图式创造,需要建立在一定的难度基础上,而不仅仅是某种日常观念、日常行为的翻版,更不是某种点子或者说柏拉图意义上的某种个人“意见”的符号图解。感性文化批评的第一任务,就是要从艺术家的作品中发现原初图式,阐明这种图式发生和延续对于艺术家的心理的、社会的、历史的、自然的、语言的根源,激励艺术家将其推向极致,以阻止任何后来者的摹仿。感性文化批评,特别强调艺术家的原初图式和他本人的人生经验的内在关系。

原初图式的呈现,或许在艺术家一个时段内的系列作品里,或许在艺术家一生的间断创作历程中。根据个别艺术家理解原初图式背景意义的差异,有的艺术家终生致力于穷尽一种原初图式的无限可能性,有的致力于几种原初图式的交替开掘。但无论原初图式的出现、延续、转换,其心理学的根源,都只能是艺术家本人的意识生命向精神生命凸显的需要而非任何外在的、肉身的本能驱迫。具体地说,任何外在的、肉身的本能驱迫,表现在艺术家屈从于艺术经纪人以赚钱为动力的肉体欲望的迫使,表现在艺术家本人的肉体生命内在的感官享乐中。因为,在这样的艺术家看来,

自己若放弃早已穷尽的原初图式探索新的可能性,其经济收入可能会短缺。因此,原初图式的谨守、推进、转换,考验着艺术家作为精神创造者对于艺术探索的诚实、勇气、品质,考验着他是为精神而艺术还是为肉身而艺术的价值观的选择。

感性文化批评的前提,立足于批评家对艺术作品的色彩的铺陈、结构的布局、材料的开掘、场景的挪用等元素的敏锐感觉。但唯有感觉,也构不成感性文化批评。批评家的感觉,要在和艺术文本、艺术家的生存状态及文化背景的反复参照中感性化,使艺术家的图式创造工作获得与他人的差别性与相关性的规定。批评家需要向观众指明:一个艺术家的原初图式,是怎样出现的;它与其他同时代的以及历史上的艺术家的原初图式之间,有着怎样的彼此差别和联系。这种规定性,即中国当代艺术丰富的具体差异性。它表现在艺术家和其他文化形态的创造者(如科学家、哲学家、伦理家、宗教徒、审美家)之间,表现在不同艺术形态的艺术家之间,表现在艺术作品之间,表现在批评家最后形成的批评论文之间。一句话,感性文化批评,必须竭力追问艺术作品、艺术家、艺术书写(创作与接受两种活动)在心理、社会、历史、自然、语言诸层面的根源,确立每位艺术家在这些层面不可替代的创造性工作的价值。

以上的论述,我们只言及感性文化批评的观念定位。我们有必要从操作层面,展开感性文化批评的实践境界。

### 3. 图式描述的精确性

既然原初图式在作品中的出现是艺术家差别于形上思想、宗教信仰的标志,既然原初图式是艺术家个人性语言转向社会性语言的开端,那么,感性文化批评的实践者,就需要把艺术家的系列作品和他本人的生存经验关联起来,有意识地发现其中可能产生的艺术家的个人性语言即原初图式,并精确地描述它,使艺术家在一个时期创作的系列作品中呈现出的原初图式得到唯一的语言阐释。艺术家在作品中建构的原初图式,尽管在艺术家的实验阶段有时会模糊不清,有时甚至受到其他艺术家的语言图式的影响,进而把它当作自己的图式,但批评家的责任,除了指证这种事实导致敬现艺术作品的意义混乱外,理应结合艺术家自己的人生经验,开启隐匿于其中的原初图式发生的种种可能迹象。

原初图式在艺术作品中,不是孤立

地存在着。它融汇于作品的结构、色彩、声光、时空、场景中。如何将这些构成要素或曰图式因子以及它们之间内在的逻辑联系准确地描述出来,甚至发现一件艺术作品的语言图式是否最为恰当地体现出了艺术家渴望呈现的艺术观念,或审视一个系列的作品是否自然流露出艺术家的观念,这属于感性文化批评的实践者最基本的能力。不过,仅仅把艺术家的艺术语言图式转换成文字性的说明,这不是批评家的根本任务。否则,他就是在重复艺术家使用形式语言展开的工作,充当艺术家的广告说明商。即使如此,图式描述,尤其当批评家在从事观念艺术的批评时面临着艰难的挑战。20世纪四、五十年代以及之前出生、其年龄相当于50岁以上的大陆评论家,由于他们的知识储备主要来自于文学、哲学、艺术史以及自己积累形成的批评经验,他们普遍在观念艺术面前失语。其原因在于:观念艺术,如在行为、影像、地景等艺术形态中,其图式呈现往往是漂移的、不确定的、多向度的。其中的某些作品,除非有深度的心理学、社会学、材料学、图像学乃至历史学、语言学之类的人文学科知识,否则就难以切入作品的内部、展开对其图式的言说。

图式描述的精确性,以批评家对作品的感觉和仔细观察为基础,目的在于让感性文化批评的实践者更好地对艺术作品展开本源性的、逻辑性的、深度性的意义阐释。

### 4. 意义阐释的原则

意义阐释的本源性原则,指批评家关于艺术作品的意义维度的言述,必须植根于它的图式结构。任何远离、无视艺术作品的批评行为,都是一种批评话语的强权暴政。批评家在沉溺于这种暴政行为中,使自己丧失了批评所依托的言说对象。因为,批评家无视作品存在的批评行为,把艺术家的劳作当成实现自己话语权力的手段,致使艺术作品丧失了独立的存在价值、沦为工具性的上手物。正是在此意义上,感性文化批评和一般文化批评的差别,显得不言自明。它属于对象性的而非主观性的批评。它的目的,是为了更明晰地向接受者带出、彰显作品的存在而不是以此为言说批评家的某种观念的手段。当然,批评家这样做的时候,并不一定符合艺术家对作品抱有的个人旨意。作品意义阐释行为的发生、展开,需要紧紧依存于批评家观察到的其内部的图式构成。

不过,在批评实践中,仅仅死守关于作品意义阐释的本源性原则,也会使

感性文化批评倾向于狭隘的感觉、随想，如自'85新潮美术以来，目前依然滥觞于批评界的艺术新闻写作，如有人提出的当代艺术的“反应论”批评模式以便取代旧的“反映论”模式。除了向读者在普及性的报刊、杂志一般地介绍艺术现象的知识外，除了为当代艺术在学术思想层面的推进积累文献资料外，这样的评论，对于它的实质更新没有意义。

作品意义阐释的本源性敞现，只是批评家工作的起点而非终点。这种工作，需要进一步建立在作品意义阐释的深度性、逻辑性的原则上。

意义阐释的深度性原则，要求批评家摆脱作品本身的限定，使其同它赖以产生的心理的、社会的、历史的、语言的、自然的存在背景相关联。作为个体生命的一种精神样式，无论艺术作品的图式结构或色彩构成，都和艺术家的意识心理世界中的潜我意识、自我意识、超我意识存在必然内在的瓜葛。这是批评家从心理层面分析艺术作品的依据。其次，它们还是艺术家的精神生命、他与社会中的他人共在的凭据。由艺术作品的原初图式所敞现出的艺术家的精神样式，作为个别的艺术作品究竟对他人的共在会有何种影响，这需要批评家在自己的批评实践中言明。这是批评家从社会层面阐释艺术作品的理由。再次，艺术作品，不但是艺术家、而且是历史中的所有人（同在者全体）相遇出场的媒介。在艺术家的存在可能性结束后，艺术作品，将艺术家的精神生命吸纳到历史的文化生命中。批评家以历史的层面理解艺术作品，其根据就在这里。另一个方面，这种对象化于批评实践，即批评家的艺术史、文化史写作。批评家需要从艺术语言的层面，为艺术家的工作定位；个别作品在何种程度、何种维度享有艺术史、文化史的价值，它在其中占有什么样的位置，批评家有必要将其彰显出来。最后，艺术批评，关涉到艺术作品对象的物性与媒材的物性。一件艺术

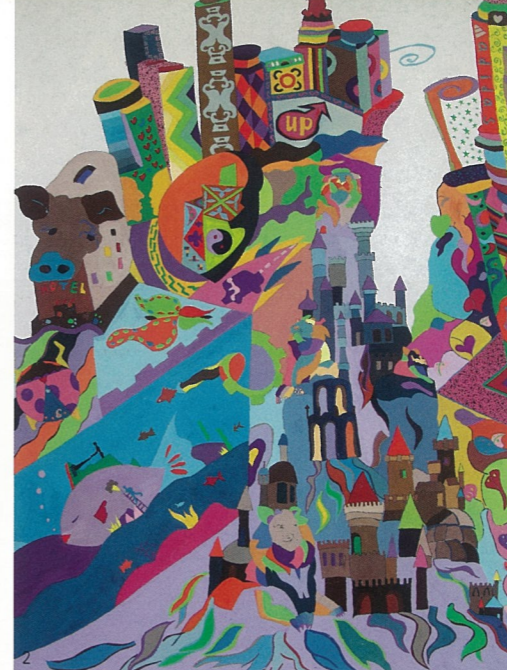
作品，如何揭示出自然物具有的多重价值意义（如审美的、游戏的、文化的）而不只是实用功能的经济意义，这是批评家从自然层面展开批评工作的一部分。

从心理、社会、历史、语言、自然诸层面阐释艺术作品意义的深度性，这在逻辑上必须依据于艺术作品本身，共同服从于它们彼此内在相关的理据。但是，不是每件作品，都会同时呈现出这些全部意义；不是每个批评家，都能够从作品中阅读出它们。

意义阐释的逻辑性原则，意味着批评家从作品结构中引伸出的原初图式和所指意义，不但是彼此内在相关的，而且他还要指出它们在何种规定性上相关的必然性。感性文化批评，拒绝在评论中使用下面的言说，如“在某种程度上”、“在一定意义上”之类。批评家有责任打开作品中的这种具体的“程度”和“意义”。另外，意义阐释的逻辑性原则，迫使批评家取向不多不少的写作。文章中即使出现精妙绝伦的语句，只要同作品的图式结构无关，他得勇敢地删除。同时，批评就是尽可能地无限地言述出和作品图式结构相关联的必然的意义维度。

意义阐释的本源性原则是历时性的，其逻辑性原则属于共时性。这种共时性，强调从作品图式结构引伸出来的意义与意义之间的内在相关性。它实现在感性文化批评关于作品意义阐释的深度性原则中。逻辑性原则，仅仅是批评写作的形式要求。这种要求，贯穿于批评家的评论和作品的关联之中，贯穿于评论的段落、小节、思想、言说、论证的相互关联之中。

总之，感性文化批评，是这样一种批评范式：它基于作品而不同于作品，通过作品而不背离作品，为了作品而不媚于艺术家。



# 流变的意识符号

## Constantly Changing symbols of consciousness

◎ 蓉蓉 Rong Rong

烂漫瑰丽的色彩与具象符号的抽象转换构成一种复杂性，成为这组画的看点。喧嚣与嘈杂被灿烂地布置在蓝色的静谧之中；琐碎与平庸演绎成朝拜式的图腾符号。他们行走在一条狭窄的中间地带，在对立和转换中追求平衡，在现代社会失序的图景中寻找风格的起点，整齐地，如同一个人，在思维和行动上彼此照应，格调上如此统一。他们似乎有志于结成联盟，以一种集体合唱的力量，来拯救个体的脆弱，同时又试图颠覆个体的权力意志。这种企图或许还处在萌芽的阶段，但的确在一个进程之中。他们每一个人运用同样的方法，述说着不同的意义，在抽象符号的背后，隐匿着一个生动的具体的世界、一个个平凡的象征性的故事。符号的抽象仅仅是一种隐匿方式。不过，隐匿并不等于销声匿迹，这只是阐释意义的另一种方式而已，同时因为这种阐释的方式

存在着多样性和不确定性，更增加了意义的繁复性。他们想要述说的恰恰就在于这样一种述说的方式——在抽象与具象的转换过程中，在一种动态的结构、进化的生长状态中，若隐若现于现实与梦幻之间。

这一批画家十分注重色彩的意义。色彩是他们的书写语言，情感符号。它们脆裂、琐细，但是又能融合、流变，直接在描述、阐释和表达：热闹的市街、繁华的人生、凋零的思想和萎顿的信仰。有意思的是，多数都以蓝色为底调，蓝色之上绚丽的色彩，如万花筒一般变幻莫测。而形式符号是画家们表现的另一个重要意义，这些符号中布满了画家内心纯粹的意识流变，充满着他们的直觉感悟。

他们每一个人的作品都或多或少地叙述着周遭的境遇和内心的萌动，总有许多具体的符号构成的景观，足以让我们窥

视到他们的内心，并从他们的内心世界折射出他们所感受、所思所想的外部世界。李群、刘红松、韦雪莲和湛小涛构筑了一个流动的生命世界，似诗如歌，泛滥着音乐之声。让我们走进他们的世界，仔细地阅读。他们每一个人的内心中都少不了动物和植物，人和天地。李群在蓝色的背景中描绘的红色曲线，像一条扭动着腹部舞蹈的蚯蚓。除了清晰明确的人脸之外，无意之中，仿佛还有某些花鸟和昆虫的局部，在音乐之中飞舞，似乎想把微观世界中微小生命的尘粒放大到宏观的世界中。刘红松的世界则是像过山车一般的河流，从天上冲下来，鱼是其中灵动的生物。韦雪莲的画面上色块分布均匀，似乎在描述灯光闪烁之下的群舞，化妆舞会上假面具的抖动，其中也有时钟对生命的暗示。湛小涛赋予人物起伏不定、流动的水波一般的性质。同样有不少动物和符号隐没其中。况静画面也有类似特点，只不过放置的位置不同，表达的意义殊异。况静描绘了一幅静态的画面，不过在静态之中，不乏动感的细节。陈攀霖利用立体的构图手段，从整体的效果中把具象和抽象的符号结合起来，画面颇有雍容典雅的气度。范健的作品也有类似的品质，试图从错位的色块中创造空间的多维面，图中的人物很有喜剧色彩。而付敏和庞丽的画则主题比较清晰，画面上表述的是一个个晓畅的故事。付敏摄取了一个局部镜头，而庞丽则把整个城市纳入了视野。前者表达出人际之间和谐的氛围，后者

表现出人与自然的冲突和共生的现象。刘兵、吴婷婷的画面中加入了异域文化的符号。李丽、徐丹和周小军则加入了中国传统文化的符号。其中，周小军已经从抽象走到了它的对立面，表达出对国粹的敬意。彭艳和王彬彬的画面中突出了一种尖锐感，或许是对现代社会秩序失衡的反思。

无论是画面中的色彩还是形式感，都有意无意地表达出意识的流变，宇宙间真正实在的东西不是物质，而是纯意识的流变，这种流变是连续的、不可分割的，它变化无穷，川流不息，又相互交融，合成一体。这种意义的延绵既不能预测，又没有目标，不受任何约束，因而具有自由性和创新性，这种自由与创新包含着生命的动力，是一种凭直觉表现出来的价值。而所有这些画中最为可贵之处体现在色彩和形式符号的不经意之中。

- |        |    |     |
|--------|----|-----|
| 1、异城   | 丙烯 | 张显刚 |
| 2、威廉古堡 | 丙烯 | 庞丽  |
| 3、万物转变 | 丙烯 | 程攀霖 |
| 4、生趣   | 丙烯 | 湛小涛 |
| 5、迷    | 丙烯 | 吴婷婷 |