

DUAN XIUCANG
COLLECTION
段秀苍作品集

<1>旗帜篇

段秀苍作品集

<1>旗帜篇

DUAN XIUCANG COLLECTION



01931486



图书在版编目(CIP)数据

段秀苍作品集:全4册/段秀苍编著. —北京:北京工艺美术出版社, 2013.1

ISBN 978-7-5140-0283-6

I. ①段… II. ①段… III. ①中国画—作品集—中国—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第314020号

艺术总监:贾德江

责任编辑:陈高潮

装帧设计:汉唐艺林

责任印制:宋朝晖

段秀苍作品集 <1>旗帜篇

段秀苍 编著

出版发行 北京工艺美术出版社
地 址 北京市东城区和平里七区16号
邮 编 100013
电 话 (010) 84255105 (总编室)
(010) 64280399 (编辑部)
(010) 64283671 (发行部)
传 真 (010) 64280045/84255105
网 址 www.gmcbs.cn
经 销 全国新华书店
制 作 北京汉唐艺林文化发展有限公司
印 刷 北京缤索印刷有限公司
开 本 635毫米×965毫米 1/8
印 张 71.5
版 次 2013年1月第1版
印 次 2013年1月第1次印刷
印 数 1~2000
书 号 ISBN 978-7-5140-0283-6
定 价 360.00元(四册)

师传统，不师古人；师造化，不师名人；
师自己，师在吾心。

拟传统媚俗，伪现代欺世，妙在古今中外
之间。

俗是凡人的生活，是人间烟火，是大地气
息，所以高雅艺术和贵族精神，必须站在
滋养生命的土地上，以平凡人的基本姿
态走进社会生活。

文明如一座宝塔，老师把学子们一层一
层领进塔的顶层，然而塔的最顶尖处并
不在塔内，而是在塔外，那儿无路可走，
无师能领，这就给学院派出了一道难题，
于是便可以高谈阔论起来。

天才伴随勤奋，但天才却不是学来的，所
以，发现自己比学习别人更重要。

鸟儿在空中飞翔，在空中，鸟儿是个天
才，鱼儿在水中游，在水中，鱼儿也是天
才，或许人和人之间的差别就如鸟儿会
飞鱼儿会游一样，所以，性趣和爱好是上
帝指给天才的道路。

平凡源于一颗平常心，源于对权贵和诱
惑的冷漠。平凡源于天地共生的灵魂和
善的自律。

画家在体制内，如在商场的展柜中，光彩
照人，但却没有了艺术生命。所以，日久
便会像垃圾一样，被清理出去，而这就是
历史。

中国圣贤古往今来，生在民间，从老子、
庄子到李白、杜甫，再到中国四大名著的
作者，无一是在官方体制内。所以，逃离
光环，就是为自己放生。

——段秀苍



平凡的绘者

段秀苍

夜，黑的色，在静态中涌动。没有声音的月儿，骄傲地爬上苍穹。

桌上的纸，平躺着，展开一片空间，那空间随心而动，随笔而形，千变万化，留下我绘事的碎片……

——
因为绘画而关注艺术形式，又因为关注艺术形式而对存在意识与存在形式之间的关系，产生了极大的兴趣。这颇有些像航海，因为航海而发现新大陆，又因为发现新大陆而兴奋不已。于是在20年前的一段时间，我被一些理论问题所困扰。在自我解脱的过程中，写下了《艺术与人的自然本质》那本书。

事情转眼过去很多年，偶尔打开重读，不免有些伤感和激动。伤感的是，时间虽已流逝，而“生命存在意识与存在形式的关系”这一课题仍未得出确切答案；激动的是，青年时代的勇气和力量以及初生牛犊不怕虎的精神，使我留下了那段宝贵的思想记忆。今天我周围的朋友，已经很少有人再讨论起艺术的深层话题，而我也只是埋头绘画，心绪的平静如同精神情

感找到了归宿。

有时候我会问自己，是怎样走上绘画这条路，可一时却回答不上来。于是仰望天空，我看到了鸟儿在空中飞翔，心想，在空中鸟儿是个天才；于是我又遥望大海，心想，在水中鱼儿肯定也是个天才。或许人和人之间的差别就如同鸟儿会飞、鱼儿会游一样，因为各自不同的兴趣和爱好走上了不同的道路，所以有人说兴趣和爱好是最好的老师。而我并没有上过几天学，就连小学毕业证书都不曾拿到，多年来，爱绘画就像鱼儿爱水、鸟儿喜欢天空一样，不敢想象，如果不画画我将是一个什么样子。

传统文明就像一座巨大的象牙宝塔，从古至今一代又一代被堆积和建造起来，形成了人类社会的文明。人们需要学习传统留给人类的宝贵财富，于是从小学到大学，一层又一层，老师把学生领进了这座宝塔的大门。诚然，在这座文明宝塔的每一层，都会有各个历史时期的大师，留下了自己的经典，供人们敬仰和学习。然而问题的关键在于，塔的最顶尖处并不在塔内，而是在塔外，那儿无路可走，无门可

人，无师能领，因此许许多多的高才生就这样被困死在了塔的最高一层，却是永远登不到塔外的顶尖上去。所以绘画大师齐白石、理论物理学家爱因斯坦……他们之初只不过是农民、木匠、小职员等，只是由于兴趣和爱好，使他们成了一代大师。毫无疑问，天才永远不会跟在别人身后，而是以自己的方式行走，他们在塔的外面艰难攀登，练就了一身攀登的本领，同时并不会忘记要学习塔内的经典。就这样，他们在艺术宝塔的最后一层与学院派会师，然后独自攀上塔外面的顶尖处，并在那儿修建起最新高度的殿堂。当然我们没有必要对学院教育过多指责，因为社会需要大量的成千上万的艺术人才，他们必须要经过专业训练，使之成为社会普遍意义上的栋梁之才，而且实际上也不可能人人都是特立独行。于是，特立独行的我，便在这文化变革的大时代，留下了自己与众不同的独特印迹。

二

中华民族的全部历史，是一部农耕文化的历史，人们创造了历史，同时被历史

创造为现代人。科学使文明以野蛮的方式加速着社会的发展,生存斗争的心理疲劳和现代都市生活的历史空白,使人们不断追忆过去,对不知什么时候失去的那块自己出生地的寻觅,和对以往生活极乐故园的迷恋,使我们怀揣着祖辈的农耕情怀,直面着迅猛发展的现代社会,兴奋着和不安着,激动着和浮躁着,希望着和恐惧着,歌颂着和批判着,走进了新的时代。而那些古老的生产工具和生活用品,如一部犁,一架纺车,甚至一只碗,一双筷子,这些生产工具和生活用品就像锻炼孩子们成长的玩具一样,在几千年农业文明的摇篮里,形成了文化的基本特征,并在民族心理熔铸成群体无意识的文化精神。当我们面对现代科技带来的一些完全不同的“新玩具”和由此产生的一系列新生事物的时候,实际上,在这时一个与农业文明完全不同的时代精神和文化模式尚未形成。因为我们是在通过农耕文化的心理模式去认知和解读我们面前陌生的“新玩具”,例如我们对网络信息的感知,或许是通过线认识开始的,而对于线的文化意识和生活情感而言,最直接而真实的感受,可能来源于古老的纺车。这对于幼年生活在农村的人来说是显而易见的,因为它有可能曾经在母亲的怀抱,看到过那根无限延长的线从纺车中抽出来,并在意识中形成一种抽象符号。所以当我们去感知被叫做网络的某种形态时,实际上是在通过一种对线的抽象形态的感知开始的。这就是说,人们是在自己的意识中,借用某种农耕文化抽象的信息、符号,对现代科技信息的客观存在形式,进行形象符号的转换和意识上的重新界定。然而这种转换和界定却同时失去了另外一种东西,那就是母亲和那架纺车所产生的人文精神与情感关怀,而这正是我在30年前开始创作《中华农耕文化精神图式》系列作品时的真正动因。

我们生活的时代,是一个文化变革的时代,这种变革远远超出人们的想象,以至于在还没有来得及做好心理准备的时候,周围的一切都已经发生了巨大的变化。当我们的村庄变成陌生的城市,手中的锄头成为信息传递的工具,而来自其他生产、生活的各个方面,都在一夜之间发生了深刻变化的时候,这时人们不仅会对现代科技带来的好处感到兴奋,同时也携带着失去某种精神依托后的紧张、恐惧和茫然。这就是我们这个时代群体精神表象的基本特征。我无意于就有关当代社会和文化问题展开讨论,只是当我从自己民族历史的文化资源和个人生活经历中,寻找自己存在意识的文化源头的时候,无意中在心灵的深处采摘到这些“图式”。我把它真实地描绘出来,并确信这些图式与我们的现实生活和文化变革的时代息息相通。应该说一切社会问题、精神问题和文化问题,归根到底是人类自己所造成的自己是什么的问题,而艺术只有从这里出发,才有可能言说艺术意义的根本所在。

三

艺术至上,使我对现代水墨艺术的坚守,一直持续到本世纪初。2003年我定居北京,面对高额房贷和现实生存的危机,使我不得不在艺术与生活、现代水墨画的探索与当下的绘画市场作出选择,从而产生了我的第二次变革。这套个人画集中的第二册和第三册,集中收录了我这一时期的主要作品。

理论数字的致密系列认为,任何两个相互关联的数都是无限数。根据这一原理,人们有理由在传统和现代两种不同的艺术理念之间,对中国画作出各种各样的选择,正如吴冠中的笔墨等于零,张仃的要守住中国画的底线一样,无论这些个人主张彼此间有多大不同,中庸立场都应该是最普遍并具有典型意义的。这就是说,

在艺术的海洋里我开始遵循两条路线,一条是为艺术的艺术,另一条是为生活的艺术。我把它们截然分开,因为只有这样才能使自己在现实生活和艺术理想之间取得某种平衡。

在为艺术的层面,我主张艺术生态的自由化,而在为生活的层面,则坚持艺术创作的中庸立场。如果套用白石老人的话说,就叫做拟传统媚俗,唯现代欺世,妙在古今中外之间。第二次变革的艺术理念和艺术实践,对我那些前卫性的现代水墨是一种文化精神的积蓄,同时现代水墨的探索 and 实验以及独特技法和表现形式又反过来被重新运用,如此这般,二者相互作用,不断生发,造就了我在传统和现代两个方面都可以立足当下的个人风格。它们就如同枝叶和根系,缺一不可。没有根叶子不可能持久,没有叶子的根必然腐烂。在艺术理想与现实生活中,我张开传统写实主义和现代抽象水墨画的双翼,在古今中外之间翱翔。

所谓“古”是指一种古人观察事物的方法和心境,“今”就是面对现实和自己所处的时代,而“中”则是一种民族化本土化的立场,“外”就是不断开放创新的精神。当然要把这样的艺术理念用于实践,还需要画家作好技术上的全面准备,这其中包括传统技法的运用和现代水墨新技法的不断创新。总之一一个生活在现代社会的画家,只有一手是不够的,适应现代社会的多样性是对一个画家综合素质的全面考验。毫无疑问,如果我们不仅可以“守住中国画的底线”,而且还能够有一些“零”的突破,那么可笑的笔墨之争便不复存在。

现代艺术的多元化,已不可能再仅仅以传统的美学原则为统一标准,更不应该以单纯的笔墨问题作为评论中国画的唯一尺度。这亦即是说,不同的艺术形式有各自不同的价值判断体系,根本无法在同一平台上相提并论,就像我们不应该

站在鸟儿的立场上，指责鱼儿笨得飞不出水面，或站在鱼儿的立场上，来嘲笑鸟儿不能在水底遨游一样。毫无疑问，现代水墨并不是传统中国画，而传统中国画也只能是当代绘画中一个组成部分而已，所以任何一种从个人立场出发的狭隘情绪，都是没的意义的。

传统要活在今天，并有可能继承下去，就必须和现实生活相关联，进而产生新的生命力，否则，传统就会死去。而一切新的艺术探索和实践，其结果又必须是让观者接受，否则亦无社会意义。因此探索的结果最终要回归到具有社会普遍意义的层面，从而推动社会进步，这才是艺术探索的真正意义和目的。正是由于这样的思路，所以我有勇气将平日里为朋友们随意绘制的作品同样也整理成册，编入本套画集的第四册。

四

近几年，我的许多作品似乎都和洛阳这座古老的城市有关，诚然不仅是因为这座古城曾经是中华民族文明的摇篮，承载着许许多多关于我们过去的故事，更重要的是，这里有我很多交情至深的朋友，所以有时我会认为，这些作品不是为自己，也不是为艺术，更不是为什么艺术家的社会责任，而仅仅是因为朋友们喜欢。或许有人会认为我的这类作品有点太实用主义，但实用并没有什么不好，面向生活更是理所当然。事实上，能够满足社会诸多层面的不同需求并不是一件容易的事，这不仅要求画家技艺必须全面，同时还要有驾驭不同题材和各类艺术形式的创造能力，就像练武术，只会舞刀，不会用棒，只会踢腿不会出拳肯定不是什么好功夫。

在我们的城市里有各种各样的小吃，他们为了商业目的打起“王”字招牌，如馄饨王、烧饼王、狗肉包子王之类。但是如果有人要问，北京饭店或国际大酒店是

做包子的还是做烧饼的，你却会感到好笑，这就是大酒店和路边小店的区别。

关于创作一些洛阳重大历史题材的构想，源于一次阅读《史记》和《尚书》的经历，终因时空相隔，日久便逐渐淡去。两年前，龙门石窟申报世界文化遗产成功十周年，我应邀画了一系列反映石窟艺术的水墨画，朋友们给予了很高的评价，这不得不使我要认真补课，以弥补内心名不副实的愧疚，在阅读和思考中觅寻逝去的历史。

今年年初，洛阳市政府的几位朋友又邀我创作“唐三彩”人物和“牡丹史话”，就这样，一次又一次，朋友们把我推向洛阳民俗题材的创作领域。在这一过程中，我开始对民俗有了新的理解和认知。

上世纪初，上海滩上出现了一种全新的绘画，这种绘画以擦笔的技法，描绘新时代女性的生活，并同时与商业广告相结合，流行在月份牌、烟盒、火柴盒等一些产品包装上，人们被画中婀娜多姿的摩登女郎所吸引，很快这种新的绘画形式便风靡全国。直到上世纪70年代，擦笔年画依然是年画中的主力，每年春节前后，张贴在大江南北的千家万户之中。由于这种绘画不仅在技法上有所突破，同时以商业广告的形式走入市井文化，进入到人们的日常生活中，它的通俗与流行，成为中国近现代美术史上的一个典型范例。

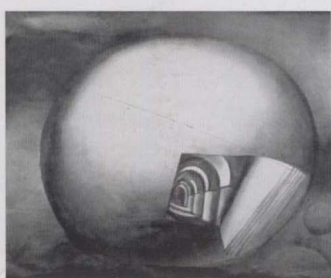
上世纪末，齐白石的“水中四族”，徐悲鸿的奔马，也同样与洗脸盆、茶缸和其他各种各样的日用产品联系在一起。事实上，许多大艺术家的作品都自然而然地有着俗的一面，甚至可以说，是他们作品中不可或缺的一种生的气息，正因为如此，所以他们的作品才能够通俗和流行，畅通无阻地进入到百姓生活之中，从而使当代艺术具有了现实意义。毫无疑问，俗就是凡人的生活，是人间烟火，是大地的气息，所以高雅艺术和贵族文化精神，必须站在滋养生命的土地上，以平凡人的基本姿

态，走进社会生活。现代水墨画在当下的尴尬处境，或许正是因为它脱离了生活的土壤，缺少了民族文化中那生生不息的气息，所以从这个意义上讲，俗就成了能使阳春白雪不至于和者必寡的基本条件。

我自幼勤于绘事，无师，无派，无门，无束缚，师传统不师古人，师造化不师名人，师自己师在吾心，于是我按自己心中所指引的方向，不知不觉走过了五十年的绘画道路，这是一条平凡的绘者之路。虽然我也曾做过要超凡脱俗的梦，但最终明白，自己过的是平凡人的日子，因为无论我穿上多么昂贵的西服，都会放出中国人最普通的屁来，而这就是生活的真实。

从艺术至上，到面向生活，我经历了三个不同阶段，但最终要解决的问题是中国画的现代性问题。四本画册的出版，集中展示了我为此作出的努力和探索，然而这些作品都已经成为过去。多年的积累和不断的创新精神，使我不可能放弃对艺术的追求，在全面准备的背后，正孕育着全新的艺术图式。这就是说，当老故事还没讲完的时候，新的故事已经开始。

2013年1月15日



目 录

CONTENTS

艺术与人的自然本质

1. 对艺术的一般性反思 /3
2. 本不存在的艺术和被认为的艺术 /5
3. 自体自动性形式显现 /10
4. 存在形式与本能需要 /15
5. 形式在文化意义上的假定 /20
6. 艺术与伪艺术 /25
7. 结论 /29
8. 艺术的终极 /31

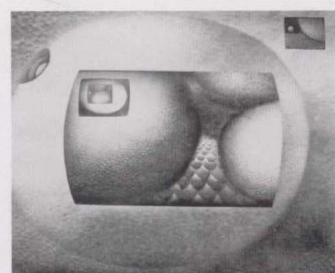
中华农耕精神图腾

- 舟·自我缠绕 /37
- 一方平土 /38
- 被暖风飘起的云 /39
- 犁·文化变革的时代 /41
- 沉重的河流 /42
- 进城 /43
- 磨·关于生活 /45
- 耒·播种时令 /46
- 农具·金色的秋天 /47
- 纺车·关于线的故事 /49
- 雪天的羊 /50
- 儿时的竹马 /51
- 干裂的河床 /53
- 雪天日记 /54
- 鹰 /55
- 走出现代 /56
- 镐·拓荒者 /59
- 原 /60
- 远方 /61
- 轱辘·打捞未来 /63
- 眼望星空的牛 /64
- 快乐的草编 /65
- 织布机·被编织的时空 /67

土地上的符号 / 68
碗·个体空间 / 69
碾·被滚动的日子 / 71
云在动 / 72
傍晚的故事 / 73
土车·清理文化垃圾 / 75
蛙 / 76
方舟 / 77
三个对话者 / 79
生活的故事 / 80
大锅饭 / 81
模具·文化坯胎 / 83
天启 / 84
哼着优美小调的稻草人 / 85
铁饭碗 / 87
穿越时空 / 88
归 / 89
太空计划 / 91
草垛下的农妇 / 92
赋 / 93
我的一家 / 95
风箱·被分离的日子 / 96
风箱·红火的日子 / 97
古老的摇篮 / 99
没有脸谱的形态 / 100
在石缝中流动的水 / 101
房前屋后的一只小羊 / 102
圣土 / 103
公元·一九四九 / 104

艺术与生活

关于农耕文化精神图式系列 / 段秀苍 / 108
华北平原上的古老摇篮 / 段秀苍 / 110
米羊画室 / 115
小蚂蚁——米羊画室 / 张 蕾 / 122
段秀苍的视觉世界 / 翟翟兄弟 / 123
段秀苍的现代水墨艺术 / 刘国松 / 124
现代水墨与精神图腾 / 刘曦林 / 125
骨子里的风景 / 王焕青 / 127
段秀苍现代水墨艺术学术研讨会 / 130
从单项度到多元化 / 段秀苍 / 136
后记 / 138
段秀苍艺术活动年表 / 139



旗帜篇 艺术与人的自然本质

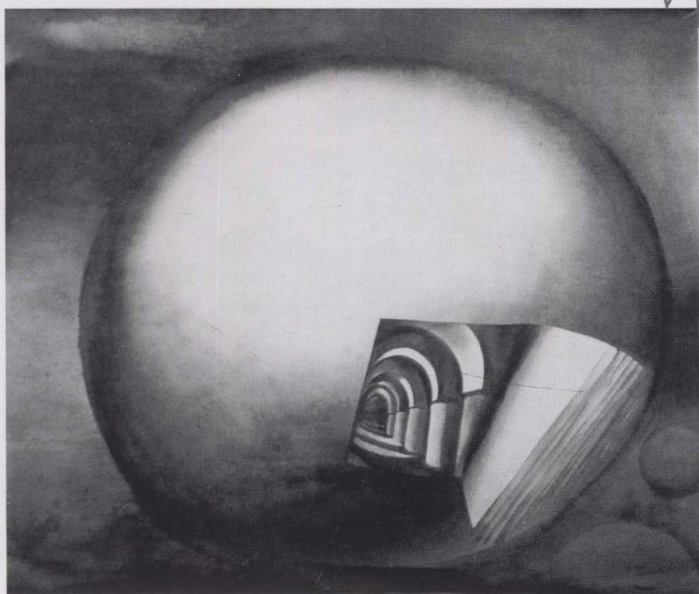
对艺术的一般性反思

DUI YI SHU DE YI BAN XING FAN SI

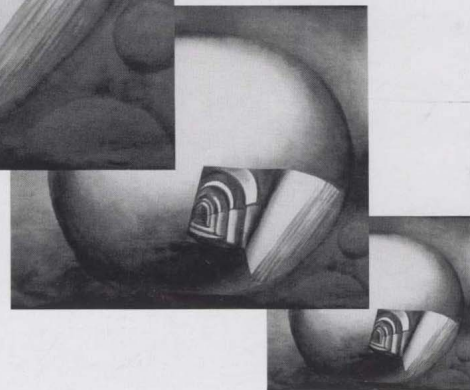
人类从混沌的苍宇里站立起来，看到天体之大，宇宙之壮观，自然之神奇，他们无从知晓。于是人类开始用他的神灵和智慧，去解释和描绘这些和自己同一灵性的万物，并在漫长的磨难中，创造了诸多的形象符号，把它归纳起来，作为一种抒发内心情感的手段，并逐渐加以充实和完善，形成了灿烂的艺术文化。这些迷宫群般的艺术宝库，作为一种自然思维的产物，从一开始就显示了人类的神奇和力量，显示了它那驾驭自然万物和描绘外部世界的能力，以致使他们的子孙们，在先辈遗留下的残骸面前，永远为之惊叹，为之倾倒。

但是，一些人却在发现和创造面前止步，在传统的温床上惰性不断地扩张。那些单纯的绘画符号，从画家的手中固定到纸上，又从纸上固定在观者的心理层次之中，形成了一种观念。这些被固定的观念，从一个高度，推到另一个高度，观念越来越强，越来越稳定。教育、谈话、思考、科学，不断地发生着巨大的作用，使得原始的形象变形，情感受到极大的束缚，人们的自然属性受到极大的限制，因此人们不再是自然而然地成为一个画家，一个艺术家，而是把自己变成了一种简单的遗传机器，头脑里装满了混杂的观念，越来越多地交错在一起，诱导着人们沿着一条程式化、规范化的路走下去。绘画被机械地固定在若干种点、线、皱擦的范围之内，束缚着人们的手脚和思维的扩展，堵塞了无数条通向自然的通道。致使今天，在人们受到外来文化的冲击并开始怀疑过去和觅寻自身的时候，就如同一个叛逆者。那情景，犹如伽利略当年手持两只铁球，登上比萨斜塔。

其实就我们所说的绘画，从一般意义而言，只不过是一种自然思维的产物，一种借助某些造型所显现的形式抒发情感的手段。因此把握物体特征便成为绘画之关



打开记忆 作于1991年 96cm × 98cm



键。然而这种把握物体基本特征的能力，则是每一个正常人都有可能完全具备的。我们看到的物体的边界，是由两维的面围绕而成。而两维的面又是由一维的边线所围绕而成。对于物体的这些外部边界，人们的感官可以毫不费劲地把握到。这就是为什么画家在一个圆圈里，按着人五官的基本方位，点上几个大小不等的点，观者就可以一下子感觉到是人的形象的原因。其实，这些机制，不仅产生在理性思维的过程之中，而且还在知觉水平上进行着。因此，像概念、判断、逻辑、抽象、推理、

计算等字眼同样适用于描绘感官的工作。正因如此，所以视觉活动同样可称为人类精神所进行的一种创造性的活动。任何一个人，都可以通过自己眼睛的观看能力，以一种朴素的方式，展示出一个艺术家所具有的那种令人羡慕的创造才能。例如，当我们在过往的人流中，用眼睛捕捉到一个外形美观的少女形象的时候，你的视觉马上会对这一晃而过的形体加以创造性的补充。于是这一少女的形象便在你的视感官的层次中，通过组织的方式，创造出一个适合你情感需要的、较为完美的形象

来。然而不久，当着她的真实形象带着满面雀斑再次出现，并完全落在你视网膜上的时候，这时你会发现其真实的形象和你当初观看时所发生的结果完全不同，相差如此之大，以至使你本人都难以置信。类似这样的现象，在我们日常生活之中经常可以发生。因为前者是视觉过程在具体形式下的创造，一种朴素的艺术形象创造所以对完美需要的补充，而后者则是她真实形象的存在形式所显现给我们的结果。

我举这样一个例子，其目的在于证明这种艺术形象的创造，是人的自然属性，是每一个人的自身功能所完全具备的，并不是通过理性思维，通过逻辑和计算的结果。即使一个没有受过任何教育的人，同样可以有形象的创造能力。这种创造能力就其本身，缩短了艺术家和非艺术家之间的距离，因此每一个人都可能是一个天才的艺术家。而被认为是艺术家的人，只不过是掌握了一定的绘画技能而已。不应忘记，当一件美术作品召唤观者的时候，观者也同时在心理空间对作品进行着新的创造。

当一条较为完整的带鱼刺同时出现在一个受过高等教育的成人和一个儿童面前的时候，儿童所展示的形象创造能力不能不使人们感到震惊，他可以直接进入形象创造过程，告诉你他的创造结果，说这条鱼刺像蜻蜓或是一把双面的梳子。而成人则要凭着调度的习惯，以有规律的方式，在装满形象符号的脑细胞层里，去寻找和分隔，加以理解。首先想到这不是一条完整的鱼，是一条咸水鱼而不是淡水鱼的骨架。它的长度、宽度以及质量等等，一下子闪现过来。这种成人不如儿童的奇怪现象，难道不是一种后天教育的结果吗？孩子们可以轻松愉快地欣赏一些非常抽象的绘画作品。而在他们面前，成人，甚至画家却有时表现得那样幼稚可笑。

在今天的绘画艺术创作过程中，一个画家要准确地把握自己，确实非常困难。儿

童在其天真无邪的、富有浪漫色彩的生活里，他们可以用任何东西来作画，无拘无束地表达着自己的真实情感，而画家却难以做到，他们只能用毛笔，在纸上画那些早已陈旧的形象符号。因为在他们的面前，历代诸多的艺术大师，在充分显示着他们的伟大。许多的人都想站在大师的肩膀上，借以显示自己的高度，这使得本来就狭窄的通道越发地堵塞。他们忘记了自己也可以另外开创一个世界，而把自己笼罩在大师的光环之中，在现实生活里，却表现得那样迟钝，那样的无能为力，其实这并不是他们缺少艺术家的天赋，而是被后天教育束缚的结果。倘若有人在中国画的宣纸上抹一笔油画颜料，人们就会群起而训斥，认为这是大逆不道。不可否认，无论画家还是观者，在长期的生活塑造中，在学习和实践的过程中，都受到了同样的教育。

这给所有有志于创新的人，带来了无数的烦恼。尽管如此，他们仍旧做着不懈的努力，试图从固有的观念中挣脱出来，走出一条卓然不群的路，用以证明自己。然而，无论他们到哪里，无论是到民间寻觅艺术的粗犷和朴实，还是到儿童那里去寻找纯真和稚气，无论是到传统中挖掘，还是向西方去探索，都无济于事。因为人们同样也受到了与画家同时代的传统教育。他们也因为看惯了电影，电视，摄影图片以及大美人的擦笔年画，而改变了或正在改变着自己的审美观。这就是为什么所谓民间年画，在民间找不到知音，艺术家吸收民间艺术而不被民间所接受的根本原因。当着某种学习和探索，一旦被社会所接收，他们便成群结队地跑去，想分享一下这所谓营养。于是在吸收同一营养之后，其结果则是所有分享过幸福的人，都给自己制作了一个崭新而漂亮的茧子，许多人又被束缚在一样结实的外壳里，难以挣脱。所以丹纳在他的艺术哲学中说道：“我们凭着调度的习惯，以有规律的合乎

逻辑的方式在各个符号之间来来往往，至于五光十色的形体，我们不过瞥见一鳞半爪，而且还不能久留，在我们的内心屏幕上映出一些模糊的轮廓，马上又消失了。如果能记住形体有个明确的印象，那是全靠长期的训练和反教育的力量，所谓反教育是把我们所受的教育硬扭过来，这种可怕的努力，不能不产生痛苦的骚乱。”

有关艺术的秘密和有关艺术究竟是什么这样一个熟悉而又陌生的话题，曾经使过去和现在许多最伟大的思想家们大伤了脑筋，以致最后不得不编造一些有趣的企图解开这个秘密的无稽之谈，致使在今天乏味的理论越来越多，而真正能够触摸到艺术本质的真知灼见却是愈来愈少。

黑格尔可算是第一个对艺术和美学所面临的问题作过全面分析的哲学家。他的关于“艺术的过去性”的论点，或者说，他的有关“艺术的终结”的论点，从某种意义上说，第一次给艺术的发展宣判了“死刑”。在黑格尔之后，本世纪西方不少重要学派的哲学家认为，艺术的确面临着特殊困难。然而我们所必须应该回答的是，艺术遇到了什么困难，是什么原因和条件造成了这种困难，这些困难是否可以解决，以及有可能如何解决。

或许马上就会有做过学问的人回答说，由于问题的深度和广度，现在只能说应该对它做进一步的探讨，而这种探讨则又必然是在曲折的进展之中，所以最令人满意的回答也只能是在这种探讨之中，因为艺术是不可解的，它将永远是一个谜。或者另有人说，现实中根本没有艺术这种东西，而只有艺术家而已，大写的艺术早已经成了可怕的圣物和为人膜拜的偶像了。因此应该说，能直接肯定的是问题的严肃提出和不断地争论探讨。然而，我们所期待着的却是那野蛮人的扫荡。因为，只有野蛮人的扫荡，才有可能使在垂死中挣扎的文明年轻起来。

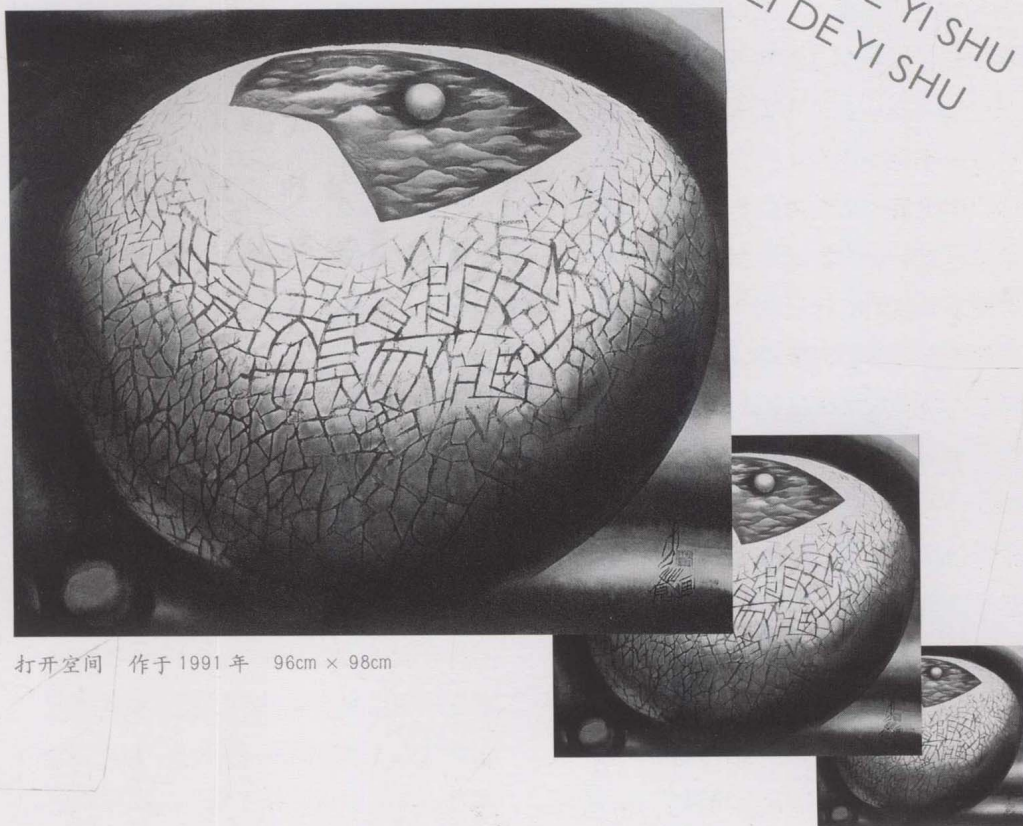
2

本不存在和艺术 和被认为的 艺术

BEN BU CUN ZAI DE YI SHU
HE BEI REN WEI DE YI SHU

在已知的领域中，没有比艺术这种奇怪的东西更虚无和神秘、同时又使人感到困惑不解的了。它可以借用我们眼前任何一件可以借用的存在形式，显现着一个神秘的影子，使艺术家甘心情愿蒙受这个影子的欺骗，并企图用各种各样的方式寻找和捕捉它，然而谁也捕捉不到。尽管如此，人们仍旧习惯地把展现某种形式的东西，如绘画、雕塑和音乐称之为艺术品。于是诸如此类的存在形式便自然地构成了一个所谓艺术的世界。

在这个世界里，人们得到了某些文化的需要和精神的归宿，就如同宗教使灵魂得到了安息一样，人们在这里得到了精神的满足。尽管人们有可能都具有某种宗教精神，但仍旧会有不少的人批判宗教所信奉的上帝和诸神，诸如基督和圣母，说他们是一种虚假的偶像，却是很少会有人认为艺术品并不存在，艺术是一种世界存在形式的偶像。这大概是由于形式是无所不在和艺术原本存在于人们意识之中的缘故，因此一切存在物都有可能特定的情况下，被界定为艺术品。但在事实上，人们只是把某些在生活中不被使用的存在物，即那些用来单纯显现其形式本身的东西称之为艺术品的。比如人们可以说某人的讲话是艺术的，某项工作的前后发展过程所体现的形式是艺术的；或者说某件东西，例如一只杯子、一顶帽子等等，称之为是艺术的，但是决不肯把它们称之为艺术品。这是因为尽管一切都存在于形式之中，就像一只杯子，当然它有可能比这个杯子的绘画作品更具有形式的美感，但是，由于杯子的被使用，使它很不幸地失去了让人们用以审美的机会。因为人们一看到它，首先就确定了它是一只杯子，即把它感知为是一个喝水使用的容器，从而使它在人的文化意识中，成为一般意义上的存在物，不可能升华为艺术品。然而对于这只杯子的绘画作品来说，则



打开空间 作于1991年 96cm × 98cm

由于它不可能被感知为是能够使用的杯子，或者说，它已不再是人们所界定的杯子的真实存在，而是如同杯子的“影子”一样，以另外一种方式显现了杯子的一般存在形式的特征，于是，它便有可能幸运地被人们摆放在精神世界之中，从而

成为精神世界中的艺术品。这就像人们要按着自己的样子，给自己所崇拜的众神和上帝造像一样，人们可以按着某一少女的形象画下来，说这是维纳斯神像，然而却决不肯把那位模特称作维纳斯女神。艺术就这样在人对客观世界的真实

存在所显现的虚空中，使艺术成为人类文明所崇拜的偶像。这不能不说是人之本能对外在形式的显现在现实中所产生的一种奇怪而特殊的现象。然而所有的人都在追求文明，因为它不仅仅给人们带来智慧和力量，而且也是他们进化为现代人之尊贵的标签。于是人们便在这种知识和文明的急切追求之中，在面对功利时的焦灼心绪和急切渴求之中，越来越不懂得被认为的艺术究竟是一些什么东西了。

假如你以一个野蛮人的姿态，直截了当地声称，艺术这种东西根本就不存在，被我们所认为的艺术，只是人类自己用文明的外衣，把自己装扮起来，再去照镜子时所产生的结果；或者更明白地说，被我们叫做艺术品的东西，只不过是一些在纸上和布上所描绘的颜色，是一些硬质材料和软质材料的组合以及一些声音罢了。因此，艺术品就如同一块花布、一个杯子和一种声音一样。当然只有在这时，艺术品才有可能还原为它本质意义上的存在，即人类创造的或自然界的一切真实存在形式。然而这一来，被文明推举为崇高的艺术家们，即那些穿着文明外衣的人们，便会不约而同地痛击这位不懂艺术的天真的裸猿。因为他在诋毁一种文明的同时，最大限度地毁灭了艺术家们的社会尊严和价值。

一般地说，人们无时无刻不在感受色彩和声音的形式。问题是我们从来不会把一般的形式感受，称之为美感。就像每个人，每时每刻都在产生一种人体热量，但自己不可能不断地感觉到它，只有在特定条件下，使自己的身体感受到一阵凉爽或温暖的时候，才会感受到自己身体体温的存在。审美感受也同样，只有在特定条件下才能感受到。可以相信，如果我们把一张白纸随便滴上几个黑点，然后挂在墙的中间，静坐在室内全神贯注地观看，不会有多长时间我们就会感到这几个黑点有无

穷的美感和异常神秘的力量。这或许就是我们沉浸于纯形式后，自失于形式之中的感受，这也正是所谓艺术品与一般存在物要有所区别地摆放在特定环境之中的原因。当我们乘车在一望无际的大沙漠中，看到一个有秩序的建筑，它们构成了一组完美的形式，错落有致地摆放在大漠中。长、短、圆、方的巨大几何形体，完全会使我们认定，这是一件很完美的雕塑。可是一旦突然发现，那几个高矗入云的灰色圆锥体是巨大的烟囱，而且工人们正在生产，其他一些几何形体原来是一些房子，那么最初的艺术享受或完美的形式感，便会一下子荡然无存；被认为的雕塑艺术品就会在顷刻之间，同有关工厂和房子、生产和生活等各式各样的表象联系起来。从而将它界定为是一个工厂，一个生产基地，而不再是一件艺术品。同样，假如毕加索在一个不曾知道他姓名的过路人衣服上画上图画，如果这件事情无人知晓，那么这件衣服就是天天被那位过路人穿着，也永不会被成千上万的艺术家认为是艺术品，至多可能会有人说，这件衣服很好看。再反过来讲，如果毕加索不小心，使颜色把某一艺术收藏家的衣服弄脏，而深通其中奥妙的艺术收藏家，并不会让他赔偿，很有可能要求毕加索在上面留下姓名，于是这块有毕加索签名的颜色，被艺术收藏家珍藏起来，那么毫无疑问，它就完全有可能成为被认为的“艺术品”了。今天，人类的文明把整个世界都用外套套了起来，人们维护艺术的神圣，就像维护艺术家和自己的贵族尊严一样，如同最虔诚的信教徒，维护主和上帝的存在一样，维系着艺术的存在。所谓艺术品，实质上已经成为画在纸上、布上、墙上或其他颜料载体上的“神的肖像”了。因此，在被人类文化所界定的艺术品面前，否定艺术品的存在，就如同否定神的存在一样，成为传统文化中贵族精神的叛逆和社会的罪人。

然而，假如你真诚地请教一位艺术家，问他艺术到底是什么这样一个看起来极为平常的问题，却又足可以使艺术的崇拜者感到茫然。当然，如果被请教的艺术家是一位有头脑的人，同时也并不认为你愚蠢得听不懂有关艺术的解释的话，那么他也许会聪明地解释说，艺术是一种十分熟悉而陌生的东西，它的神圣使我一直都在不停地寻觅，这种寻觅就如同你闭上眼睛之后用自己的手向空中触摸一样，虽然看来你好像什么也触摸不到，但是你确实感觉到了它的存在。这便是艺术的神秘和崇高之所在。

实际上，诸如此类的解释，已经是比较清楚和切合实际的。因为一般地讲，艺术家们在谈到审美感受，或艺术究竟是什么时候，总是会张口结舌，无言以对的，或者只好岔开话题，去论述某些具体的艺术技巧问题。这也难怪，因为就连那些以鉴别艺术品为职业的艺术收藏家们，也往往弄不清楚他所收藏的最高级的艺术品和他拒绝收藏的那些高级艺术品的最完美的复制品，就其艺术的本质而言，有什么截然不同的差别。为了掩盖收藏家的虚荣心，和所谓艺术品在现实意义上的商品性即“软金条”的本质，收藏家或许还可以讲出许多有关某件作品的动人故事，它的历史，它的色彩、造型、线条以及其他艺术品和复制品之间的艺术本质的差别毫无关系的问题。事实上有关艺术的本质和艺术品究竟是什么，人们似乎从不清楚，所以人们往往喜欢一些作品是因为那是名人之作，就像喜欢大师签名一样。或许会有人说，前者之所以称之为艺术品，在于它是一种创造，后者是模仿，或者说后者是对前者的伪造。很显然，这就有可能会使问题进入二律背反的局面。因为如果两件作品完全一样，而被称之为艺术品的本质是创造的话，那么我们身边的一切创造物，诸如杯子和面包，衣服和帽子，是

否都可以被称之为艺术品了呢？同时我们也无法否认，前者在某种意义上说，也同样是对现实生活中某些存在物的模仿和对存在物所显现的形式的伪造，甚至和后者一样，都是一种对存在物的可视性“伪造”。因为我们没有任何理由说，被称为艺术的那张绘画作品，不同样也是一件真实的存在物，即一张画有杯子和面包的布，只不过我们可以说，前者在伪造过程中的参照系有可能是一个真实可用的杯子和面包，而后者的参照系是画有面包和杯子的花布罢了。

当一个孩子不小心，将一盘颜色弄翻，使颜色在地上自然地流动，于是形成了一种美的形式，那么你会认为这片颜色是五颜六色的颜色呢，还是一幅五颜六色的绘画呢？假如有位画家，这时把这片美的颜色描绘在布上，而另外一个人又把这个花布的形式描绘在纸上，如果三者都完全具有同样形式秩序的话，那么它们当中的哪一个是艺术品，哪一个不是艺术品而是一块颜色呢？请不要认为我这是在有意对艺术和艺术家进行野蛮的亵渎，因为假如我们不是把所谓艺术品和其他一些物品，在彼此平等的地位上进行探讨，那么就无法推进艺术品在贵族文化精神中荣耀的终结。同时也只有在彼此完全平等的地位上进行探讨，才有可能使艺术品，回归到它的本质意义上来。

现在，如果我们能够把某件作品披着的神秘外衣剥去的话，就会立即感觉到，在被称之为艺术的所有作品之中，几乎没有一件不是因为我们给予了它一个艺术品的假定，也就是说，被界定的艺术品，始终在我们的意识中披着皇帝的新衣。正因如此，一件古代用品，一张涂满颜色的布和纸，一块石头和一顶帽子，甚至小便盆等等，都有可能被视为或界定为一件完美的艺术品。同时任何一件艺术品，又都有可能被另外一些人视为花布或有颜色的纸

或者其他别的什么东西。这就是说，我们始终在维系着一种人们文化意识中的东西，并借用某些存在物，使之成为某种被假定的存在形式。或者说，艺术存在于人们的意识之中，但艺术品并不存在。因为便盆^①，在没有被认识为或在特定的条件下被界定为是艺术品之前，并不能与有关艺术品的认识等同起来，否则它就成了一种意识，就成为纯粹的内在性。既然被认识物不能吸收到我们对艺术品的认识中去，我们仍旧应该承认它是一个存在，然而它的存在仍旧是以便盆而不是以艺术品的形式存在。或许人们会说，这种存在就是被感知。但是我们首先应该承认，被感知物的存在不能还原为感知者的存在，也就是说，不能把物质还原为意识，就如同同一件物品不能还原为对这类物品的各种表象的联系一样，我们至多只能说，被感知的存在是相对于感知者的存在而存在的。因此我们可以说艺术品本不存在，艺术只存在于人们的意识之中，或者说人们是在一定的条件下，对某些存在物认为是艺术品，而在另外一种情况下，则情况就完全不同。

当我们翻开人类文明的历史，展现在面前的第一页便是“艺术”。在人们所熟知的发现于阿尔泰米塔拉山洞的“野牛”和画在拉斯科洞顶的动物图画，这些15000年以前人类早期的绘画，当然如果我们不是自己欺骗自己，把它作为一种人类祖先的遗物，而不是作为艺术品的话，那就完全是另外一回事。但是，如果我们把它作为艺术品，我们就会发现，作为那一时期的人类，他们根本不可能把这些图形作为审美需要，否则他们也就不可能把它们绘制在不易出入和幽暗的山腹之中。恰恰相反，他们是把它作为一种生产工具或实际的物品来使用的。因为原始人对于什么是实物，什么是图画，往往并不清楚，这种情景在今天信息时代的人们之中并不

少见。比如画家到贫穷落后的乡村去，给村民画肖像，村民们会不无惊慌的远远离去，生怕画家把他们的灵魂画走。其实即使画家本人，也同样保留着这样一种最原始的思维方式，因为如果有人用石块或棍棒砸你身体的影子，你同样会认为这是一种对你自身的侵犯。如果有一张印有你本人形象的照片，你同样不会把它轻易毁坏，或像对待一张一般的色纸一样随意撕掉。这便是人对图画所产生的一种威力的普遍信仰所保留在今天的最为悠久的古迹。那么很自然，在原始人看来，把猎物的形状描绘在石壁，再用他们的长矛和石斧、棍棒和石块痛击一番，及在狩猎时，真正的野兽就会俯首就擒了。可见最初的绘画并不是按着我们的标准来审美，而是尚未排除生活的实用性，而是具有生产和生活的实用功能，并在这样的过程中使绘画形式与万物有灵联系在一起。在人类的早期，当他们开始明白，那种把猛兽画影图形，在狩猎前将它们痛击一番的做法，并不能在实际中产生真正效果的时候，也就是说，当他们初步认识到自己头脑中所产生的形象，被用形式表现出来，就像把今天的茶杯画在纸上，并不能被使用一样，他们方才明白，“绘画”并不能作为一种生产工具，即头脑中的形象被用形式表现出来，并不能用以满足实际生产生活的需要。于是被今人认为是艺术的那种形式的雏形，便开始在人类文化之始，向着精神的和物质的两个方向发展。当然如果我们真的感受到了形式的无处不在和绘画在巫术与宗教之中所产生的巨大作用，我们就不难明白最初的对于存在形式的感受和形象的描绘，是如何在后来发展演变出文字与科学、艺术与宗教，以及对于它们的研究，又是怎样的贯穿在内容与形式之中，并使客观与主观、唯物与唯心、形而下与形而上这样两种思想方法相互对峙的存在于人们意识之中并争论不休了。不言而

喻，人们对任何一种存在物的创造，甚至可以说是一切创造，无不是先在头脑中产生最初的形式意识，才有可能被创造出来。然而，这种被人类所创造的存在物，在其显现的形式之中，一旦反过来，在特定条件下，再去被单纯感知它的形式的时候，那么它是什么？它是我们所创造的存在形式？还是一切形式同我们一样都在被创造之中？于是在这时，它便同人们在现实中对于自然本身的神秘感联系起来，从而使自然自体的人对其自体终极存在形式产生反射，这种反射使人们在沉浸于形式时就造成了自失于形式中。事实上人对艺术中纯形式的寻觅，是人对存在物的自体自动性显现的结果，这种人自体自动性显现（关于这一点我们将在后几章中讨论），对人之所视的任何存在物都起作用。但是由于人类文化科学尚不能揭开自身的秘密，因此将引发自体自动性显现于存在物中，那些与实际用品无关的东西，便被界定为艺术品了。或者更具体地说，人是把第二自然中某些非实用性存在物界定为艺术品的。比如在山上的一块石头，这只是第一自然的石头，由于它没有任何人为的痕迹介入，自然我们不会认为它就是一件艺术品，假如现在把它搬来做建筑材料，垒在任何建筑物上，我们仍旧不会把它界定为艺术品。因为在这时，石头虽然已经是人类所创造的第二自然的存在物，但这只是把它作为建筑材料或其他生产生活需要来使用的。但是如果我们把它弄来，并按着通常对艺术品的习惯在上面签了名字，然后放置在一件艺术品所应放置的地方，仅仅用来观赏，于是这块石头便与所谓艺术之类的东西联系起来，也就是说它已经被界定为是一件雕塑艺术品了。反过来讲，如果我们再把“艺术品”，即这块石头，恰当地使用在石头垒的建筑物上，具体地说，它被垒在城堡的一堵墙上，并为证明了证明这是一件艺术品，而有意把上面有

签名的一面显露在外面，那么情况就会更加糟糕，至少会被人们责怪为随便签名是一种很不文明的行为，或者会被认为这是对建筑物的一种损坏。

山上的石头，作为第一自然的存在物，它全然是一种自在自为的存在，没有人的行为的参与，自然不可能把它界定为艺术作品。在这里艺术强调了人类自身的文明与自然本身的区别，因此我们可以说“艺术是创造一个你自己的世界”。山上的石头作为第二自然的存在物，即物质材料之后，虽然已经具有了人类文明行为的体现，但是这种体现是一种具体的明朗化的体现或者说是直接体现为建筑材料，自然也不能把它界定为艺术作品。在这里艺术又强调了自然，而排斥了人类自身的文明，即“天然去雕饰”。由此可见，人在意识中对于艺术品的界定，是在排斥“原始自然”的同时也在排斥人类自身的“文明”。这种既非原始自然、又非现代文明，既求文明又非文明，既是自然又非自然的相互矛盾，是人之自身在原始自然和现代文明之中的困惑。而所谓对艺术的觅寻，则正是人类在这种困惑之中，人自身对于自己所造成的他自身是什么的觅寻。而那块有签名的石头，在特殊条件下正是通过艺术家行为的参与，使我们产生这种觅寻的。即它并非完全是第一自然的存在物（自在），同时也不是第二自然的存在物（被文明所创造和使用的存在物），因此，它便幸运地在自然自体的人之逆自然的关系中，被追求文明的自然人，界定为艺术品了。这是与自然不可分离的人类自己，在逆自然的过程中所造成的“自己是什么”的寻觅。这种寻觅对于古人遗留下来的痕迹，尤为强烈。因此古代人的行为保留在今天陶瓷上、石头上的形式，就更具有令人所指的“艺术性”了。不管我们怎样复制，不管我们的照片、印刷品使其何等逼真，都无法使人们产生其原作给予

我们的那种神秘的“艺术”力量，就像今天人们的一些绘画在作品中所显现的笔触一样，远比一些细腻而真实的照片更具有所说的艺术性。因为在这里笔触本身也显现着人的行为的痕迹，就像我们在某一从无人去过的山洞，看到一笔粗犷的墨迹所留下人的行为痕迹一样，远比一张今天的彩色照片更具有某种意味和神秘感。因此，一般地说，我们对古代所能够保留在今天的存在物，多视为是艺术品。或许有人认为，一些古代被使用着的生活用品，之所以有可能在今天被视为艺术品，那完全是由于时间的关系。当然这是最为一般的说法，但不无道理，因为在这里时间把它们从过去的生活中，将这些生活用品与今天的具体生活拉开了距离。然而时间并没有改变某些存在物自身本质的存在。例如，一个彩陶罐，事实上仍是以它本身的固有陶器的形式存在，当然如果有人肯用它烧水、煮饭、盛东西，那是完全可以的。问题是，它怎样地被认为是艺术品的呢？其中最本质的原因之一，便是古代彩陶，已经无法与今天人们普遍使用的一切器皿，如金属制品和瓷器制品，以及它们被使用时，在生活中存在的形式等同起来，也就是说历史和时间并没有在本质上改变存在物本身，而是改变了存在物在生活中的存在形式。比如一双三寸金莲鞋（清朝的女人鞋子）本来是一双鞋子，可事实上，它已经与今天穿在脚上的鞋子的概念，无法一致起来。我们应该相信生活中不会再有人以正常的习惯去缠小脚，同时相信不会再有人像穿一双皮鞋、一双塑料凉鞋和高跟鞋一样，去穿一双三寸小金莲。因此，在今天实际上它已经不再是一双鞋子可以穿在我们的脚下，而是以另外一种方式，在人们的精神世界发挥着生活用品所无法替代的作用。当然人们或许仍旧把它叫做鞋子，但那完全是因为它曾经是一双鞋子的缘故。事实上人们再不会把它穿在脚