

DANGDAIYISHUWENTI

當代 藝術 問題



嚴善錚
黃專

四川美術出版社

川新登字006号

责任编辑：何昌林 吕 澎

封面设计：白 榆

当代艺术问题

四川美术出版社出版发行

(成都盐道街3号)

新华书店经销

广发印务有限公司印刷

开本210×140mm 1/32 8 印张

字数15万

1992年9月第1版 1992年9月第1次印刷

印数1——1000册

ISBN 7—5410—0777—3 / J.739

定价：7.00元

目 录

序 (1)

1985年

八十年代以来美术理论发展综述 (4)

1986年

波普尔的世界3理论及书法与绘画在本质上的区别 (22)

对黄永砷“艺术”的解读 (35)

波普的启示 (40)

李青萍给艺术史的一点启示 (46)

不要踏上形而上的歧路——给黄永砷的两封信 (49)

1987年

文人画价值学研究散议 (56)

谈论·禅宗·艺术·价值——给范景中的一封信 (62)

1988年

筏——谈禅宗与艺术 (77)

1989年

中国现代美术的两难 (89)

事件：作为摄影的存在方式——卡蒂—布列松的
意义 (97)

默默耕耘在中国画学领域里——美术史家阮璞与
他的中国画论研究 (104)

“古典学者”范景中 (113)

1990年

王广义和我谈神话与游戏 (119)

1991年

潘天寿的艺术遗产及其意义——《潘天寿》序
(138)

艺术传统与艺术潮流中的选择——唐一禾素描艺
术浅探 (146)

当代艺术潮流中的王广义 (154)

石冲作品中的原始性倾向 (210)

《文人画的图式、趣味与价值》前言 (214)

林若熹的艺术实验 (219)

1992年

谁来赞助历史——艺术市场问答录 (223)

关于艺术史与艺术批评分界问题的通信 (233)

谈尚扬近作《姿势》 (239)

纪实摄影的人文主义传统及其价值——兼评

玛丽·爱伦·玛克的摄影 (242)

后记 (249)

序

我与严善錫的认识是在王广义在武汉的画室里，那是1990年，在炎热的房子里，严善錫与我讨论的问题是贡布里希关于不同问题需要不同的工具来解决。当时我印象颇为深刻的是严善錫对贡布里希理论的熟悉，我虽然知道一些贡氏的观点，但没有研究，也就没有发言权，所以，当时我只能倾听严善錫的“理论”。与黄专认识是在舒群在武汉大学的家。那天我似乎多少带有一点火药味地与黄专、祝斌争论德里达的解构主义与贡布里希和波普尔观点之间的问题。在此之前，我在《美术》上读到了黄专的“中国现代美术的两难”一文，给我的印象已经十分深刻，见面之后，便更感到自己学问的肤浅。

收集在这本书里的文章大部分涉及的是当代艺术问题，虽然黄专说现在读上去感到明显的幼稚，但是，我们却能从这些文章的字里行间中感受到一种朝气蓬勃、追求知识的精神。至少在今天，知识的真正含义已经不同于以往，文字的神圣性正在迅速消解，社会生活本身在重新组合新的语

词。正是因为生活的力量，使得这两位同仁认识到了过去使用的语词缺乏影响当下生活的魅力，这就促使他们将更多的注意力放在学术所要面对的生活本身上。

象大多数学者一样，严善铮和黄专这两位朋友至今仍然相信“世界3”的力量，相信人依赖于“精神”而存在。只是，今天的课题已远离了过去的语词关系，对灵魂的表达需要另一种更为有效的方式，书面的写作已经策略性地让位于行为的写作，参与当下的文化操作就成为必然的事。事实上，书中的文字本身就有一股趋向于行动的力量，我们在象“当代艺术潮流中的王广义”与“谁来赞助历史”这样的文章中能够清楚地感受到这一点。

无论如何，过去的写作永远是有意义的，因为有教养的人都清楚，灵魂的展开是富于逻辑性的，我的意思是说，没有过去的写作，便不会有今天头脑的明晰，更不会导致有助于文化发展的行动的产生，因此，将过去的写作汇集起来，不简单是为了纪念与收藏，而且还是一种清理，当每一次阅读这些文章而产生一种新的看法时，灵魂多少又得到了一点展开，加上生活本身的力量，我相信，新的写作、新的知识会产生出来，只有到了那时，我们大家才会深刻理解“生活就是写作，写作也就是生活”这句话的真正含义。

我希望我的这席感想似的话语不至于破坏两位学者的学术形象。谨此为序。

吕澎

1992年9月6日

1985年

八十年代以来美术理论发展综述

八十年代以来中国美术理论界讨论的主要问题包括：形式与内容和抽象美问题、美术中的“现实主义”问题、人体美术问题、美术的“自我表现”问题、美术理论研究的方法论问题、美术的功能和本质问题。讨论涉足到艺术哲学、审美心理学、艺术社会学等多重领域，使这些在逻辑上相互关联的理论问题得以不断深化。

本文的目的不在于对四年多来美术理论的发展作出史学意义上的评价，而在于就其主要问题提供一条简单明瞭的线索。

关于形式内容和抽象美问题 据粗略统计，有关这类问题的争鸣文章几乎占理论讨论文章总数的三分之一强，仅此即可说明它在理论讨论中的地位。这类讨论涉及到美术内容、形式的质的规定性，抽象美与内容形式的关系及其在美术史中的地位，美术创作中形式内容的相互关系等一系列层次不同的问题。

1979—1980年，画家吴冠中在《美术》以及《文艺研

究》等刊物上首先提出了这个问题，他的基本论点是，形式是美术本身，抽象美是形式美的核心（抽象是指虽有形、光、色、线等形式组合而不表现具体客观实物的形象）。抽象美应是造型艺术中科学研究的对象。关于美术的内容，他指出我们习惯理解的内容只是指故事情节，多半是属政治范畴和文学领域，其实作品的思想内容应是随形式诞生而诞生，随形式破坏而消失的，内容不宜决定形式，它利用形式，要求形式。尔后关于这类问题的讨论大率围绕着这几个论点展开。

关于形式与内容的关系和美术内容的问题，冯湘一认为形式是美术本身的提法与美术创作欣赏的实践不符，在理论上是站不住脚的，对指导美术创作欣赏的实践也无好处。江丰认为反对内容决定形式就是西方现代派的艺术理论，是反唯物主义反映论的。杜键、贾方洲没有一般地肯定或否定这一提法，他们认为问题的实质在于用什么观点看待美术的内容和形式，他们反对将美术内容归结为某一抽象的政治概念或思想内容（“左”的内容观，附贴内容），指出艺术作品的内容必然是与艺术形式血肉相连的本质内容（审美内容），要求作品仅仅表现政治思想和追求“纯形式”都是错误的。沈鹏认为作品的形式和内容是相对的，相互制约和转化的。关于两者的关系，皮道坚认为，新的生活面貌、新的社会心理、新的审美理想总是不断地向艺术家要求适合自己的新形式，从而促进了艺术形式的发展。而新的艺术形式又作为人类物质文明和精神的硕果不断丰富人类社会生活的内容，并且成为人类追求更高目的的手段。整个美术史就是这样一个由内容到形式，由形式到内容不断转化，推陈出新的过程。陈醉将作品的形式分为三类，指出作品抽象的形式要素的结构属于外形式范畴，并对其特征进行了分析。鲁萌

认为在作品的形式内容的关系中必须加进“中介”环节，例如绘画的中介就是人的“能感受形式的眼睛”。并对绘画的形式、内容作了哲学——美学意义的解释，试图从这一层次解决这一问题。彭德认为美术是美术家创造形式美的过程，对形式美的掌握是一切有成就的美术家成功的首要秘诀，是一切有价值的美术作品传世的先决条件。

围绕着形式美又引出对“抽象美”问题的讨论，程至的、浙美文艺理论学习小组、洪毅然、梁江、杨成寅等从不同角度否定了“抽象美”的提法，他们认为抽象是反艺术、反审美的，凡美的都是具体可感的，无所谓绝对独立的纯形式的美，“抽象美”其实不过是形式美。他们也反对那种将中国画论中“似与不似”的美学理论理解为具象与抽象之间的提法。杜键认为“抽象美”、“形式美”都不过是节律美的一种形态。刘曦林虽也反对“抽象美”的提法，但认为形式美具有抽象的属性（相对独立性和能动性），形式美的抽象性问题不是什么“抽象美”。与此相对，刘纲纪、毛士博、杨蔼琪、徐书城、艾中信、何新、栗宪庭、马钦忠、邓福星、舒济浩等则从不同角度肯定了“抽象美”、“抽象的形式美”的存在。刘纲纪、艾中信、舒济浩、邓福星认为抽象是将许多具体事物所具有的线、色因素和具体的感性表现材料进行艺术的凝炼、升华组合所创造的典型艺术形象，人类能够相对独立于具体事物来欣赏形状、线条、色彩的美在人类形式美的感受上是一大进步。徐书城对这样理解“抽象美”提出异议。他将艺术形象分为具象、抽象、介于具象与抽象之间三类，认为“抽象美”只是指艺术领域中的一部分艺术形象，而“形式美”是所有艺术形象共有的一种普遍性艺术美因素，不能将“抽象美”与“形式美”混淆，也不能将“抽象”混同于“艺术概括”，否则就会把“抽象美”概

念的具体涵义抽空。他还提出中国绘画基本上是一种“半抽象”艺术（介乎抽象与具象之间），中国绘画史有一个由具象（元以前）向抽象美因素发展的历史过程，他在《美术》、《中国画研究》上发表的多篇文章中对这一观点进行了阐释。栗宪庭、何新、程琦琳、毛士博、杨蒿琪等则着重从“史”的角度，力求通过对我国传统美术的分析阐释这一问题。毛士博认为中国画与书法线条相联系的特点就带有抽象性质，是众多客体的提炼概括，抽象是无限的、朦胧的，在审美领域中占有重要地位。杨蒿琪认为中国绘画积淀了丰富多彩的抽象形式，这与西方印象派以来的抽象趋势在本质上是一致的。栗宪庭、何新提出“绘画始于抽象”的命题，认为中国古典绘画就是经历了由抽象（仰韶期—汉）到具象（晋—宋）再到抽象（元、明—近代）的这样一个否定之否定的三段式。他们对这一历程中的一般演进规律、美学特征、风格变化等进行了哲学、心理学等多角度的探讨。

关于美术的“现实主义”问题 这是一个与美术创作和批评密切相关的理论问题，这类讨论的焦点集中在对现实主义涵义的理解，现实主义在美术创作和美术史中的地位两个问题上。

关于第一点，胡德智提出了“现实主义”与“现实主义精神”两个概念，前者是指十九世纪的一个艺术流派，后者则是人们对当时世界的认识、思考和表现，由于艺术史上所有的艺术都是时代的产物，所以都具有现实主义精神，它不是现实主义流派所独有的。邵大箴认为现实主义既是创作方法也是表现方法。作为创作方法，它的基本要求是反映现实生活；作为表现方法，它与写实是同一概念，两者不应混淆。他反对所有流派都具有“现实主义精神”的说法，更反对“给现代派送上一顶‘现实主义精神’的桂冠”。钱海源

认为凡是反映现实生活，创作原料来源于生活，作品再现和创造了美，有利于人民，服务于生活的美术就是现实主义美术，他反对只有写实手法的作品才是现实主义美术的提法。栗宪庭认为现实主义只是包括写实、夸张变形等多种手法在内的一种创作方法，它的基本特征是以现实生活的本来样式，把一定时代和现实生活现象、人物加以典型化的反映，他反对将现实主义概念与文艺的真实性、能动性概念相混淆（这一点上毛时安有与其相同的意见）。吴甲丰对现实主义作了语言学意义上的考释，他提醒“不要忘记它本来是一个外来语”，他将realism涵义分为技法意义（如实描绘）、一定历史时期的文艺潮流（18—19世纪崇尚描写现实生活的作品）、一定历史时期的文艺流派（十九世纪绘画中的“写实派”或“现实主义”）、创作方法和文艺批评用语等五个方面。他认为现实主义首先必须是“描写的”或“再现的”艺术。杨成寅也肯定现实主义是创作方法，反对将它与艺术手法和流派相混淆，他认为“我们的创作方法”是革命的现实主义，它具有真实、典型的反映现实本质的特征，并且，“革命浪漫主义是作为一个小圆而被包括在革命现实主义这个大圆之中的”。

关于现实主义在创作中的地位问题，奇棘认为为满足“引进的”社会主义现实主义的要求，情节性绘画占了上风，情节这个从时间艺术假借到空间艺术中来的因素取代了绘画的本质特征，使绘画内容狭隘到为规定的政治内容所替代。这些都是社会主义现实主义在美术领域的应用，尤其是不正确的理解应用产生的结果。胡德智、梁江、栗宪庭、毛时安都认为：现实主义不是唯一正确的艺术创作方法。因为从作品看，历史上许多优秀作品在创作方法上可以是现实主义的，也可以是浪漫主义甚至是荒诞的，从作者看，创造美

的活动除社会因素外，还有作者的心理生理因素的差异，笼统把某种创作方法说成最好的方法是不科学的。另外，现代人内心世界层次复杂丰富而多变，要表达现代人心灵感，绘画自然会提出冲破注重客观、精确、典型描绘对象的现实主义的约束，追求新方法和新形式。孙美兰认为现实主义作为艺术思潮和创作方法与其他思潮、方法是相互影响、渗透的。对此，钱海源、杨成寅等提出不同看法，杨成寅认为革命现实主义是我们的创作方法，它从方法上说明了我们美术的性质。钱海源认为一切艺术作品不论题材、风格、手法如何，只要能满足人的精神生活要求，提供健康向上的情趣和美的感受都应视为符合社会主义现实主义的范畴。他断定摆脱现实主义、抛弃写实手法的抽象主义在中国是没有出路的。

与此有关的另一个问题是现实主义在美术史中的地位。孙美兰、栗宪庭、吴甲丰、皮道坚等从不同角度对将美术史简单地归结为现实主义与非现实主义斗争这样的“模式理论”或“流行公式”指出异议。他们提出它的理论渊源是六十年代苏联学术界的影响，他们认为这一公式忽略美术发展的自身动力，导致“现实主义”一词浮泛失实和艺术理论的混乱，不利于百花齐放。对此，李浴认为，艺术是对包括物质和精神两方面的现实生活的反映，这反映有真假之分，在哲学上表现为唯物、唯心的区分，在艺术上也就有现实主义与非现实主义的不同，他坚持两者的矛盾斗争是艺术发生和发展的本质规律，在最近重版的《中国美术史纲》（上）中他重申了这一观点。

关于人体美术问题 在一个封建意识长期居统治地位的社会中，这类问题的讨论很难局限在创作题材或美术教育这些艺术本领域中，它时常更多地成为伦理范畴争论的题目。这类争论涉及到人体美术在美术史中的地位及其美学价值，

美术教育中的模特问题，人体美术与社会习俗或“国情”的关系，人体美术与黄色美术的区别问题。

吴冠中、邵大箴撰文认为造型艺术离不开对人体美的研究，人体作为艺术语言在历史上具有极高的美学价值。邓平祥认为人体美是自然界最和谐的人的美，是艺术上追求的共性美。对此，程至的、叶朗持不同意见，他们认为裸体艺术不是任何时候都是文明进步的表现，有意识地创作裸体有可能将社会的人降低为生物的人，裸体不是造型艺术的原则和艺术家追求的最高目标。对在美术教育中运用模特的问题，大多数同志都持肯定态度。对人体美术的社会影响问题，吴冠中、邵大箴、马鸿增、《美术》、《世界美术》评论员认为要持慎重态度，一方面要从中国社会风俗、心理习惯的实际出发，创造出适合民族特点，具有健康因素，注入时代新机的人体美术；另一方面，要提高民族文化水平，适当有步骤地让大家接触些优美健康的人体美术作品，正确地将其与黄色作品区别开。不少被刊物上人体美术作品激怒的读者质问道：“若人们在现实生活中仿效杂志上的裸体形象，那我们的社会将是一幅怎样的景象呢？”如此，“社会主义文艺同资本主义文艺有何区别？”“难道欣赏屁股、乳房……就是现代化吗？”他们认为裸体作品只能败坏社会风气，毒害人民。

邓平祥认为人体美术的讨论，理论上人体艺术派胜利了，但实际上却是反对者胜利了，因为后者的意见往往“回避了人体艺术本身。”

关于美术中的“自我表现”问题 这类问题的讨论大略在两个层次上展开，第一，本体论意义上的讨论，即“自我表现”是否是美术的本质；第二，创作观意义上的讨论，即回答创作中主客体、作品与生活的关系等问题。

争鸣导源于青年画家曲磊磊的一句几乎是即兴似的谈话：“我觉得作为绘画艺术的本质，就是画家内心的自我表现，要把他生活中的感受欢乐与痛苦画出来。”千禾、刘德滨、杨成寅、叶朗等先后撰文对这一论点提出异议，他们认为这一论点否定了主体对客体的依赖关系，违背了辩证唯物主义的能动反映论；脱离了人民群众的审美要求和欣赏习惯，与社会主义文艺的性质和任务格格不入，绘画本质即自我表现论的要害，在于立脚点是对人的本质的曲解。这在理论上是错误的，在实践上只能把我们的艺术引向西方现代派的道路上去。杨成寅、叶朗从哲学——美学渊源上分析了这一论点，认为它是一个存在主义的口号，是否认外界条件和客观规律对思想行动的制约，追求绝对自由的绝对自我，它与艺术个性是不同的概念，只能把艺术引向脱离群众的道路，表现这种抽象的绝对自我的艺术不是真实的艺术。杜哲森、陶同也认为关键在于“自我”的本质是什么，“我”不是独立的，而是社会的，本质应是社会存在的反映，“自我”只有被赋予一定意义的人民性时，才能显示出它的社会意义。

另部份人从两种不同的意义上肯定了作为艺术本质的“自我表现”。洪毅然、袁运生、郎绍君、沈鹏等认为艺术包括主、客观两个方面，不表现“自我”或排除作者主观成份的作品是不可想象的，提倡自我表现，就是提倡主动和自觉，充分发挥艺术家的艺术个性（风格、气质等），是能动的反映论，是艺术本质的一部分，但同时他们又都指出必须正确地表现自我，即使自我与深刻反映现实相一致，使表现自我与为人民代言一致，创作与欣赏一致，不应使它孤立和绝对化，也不能视其为唯一的本质。他们认为把“表现自我”视为“新的美学原则”，忽视排除艺术的普遍性，在理论上是一种偏见。这种观点实质上是将“自我表现”与艺术

作品中的艺术个性、风格、气质等主观成份等同起来加以肯定的。钟鸣、朱旭初则认为“自我表现”产生于这样的社会背景之中，即人们更多地考虑自身存在的意义，要求抛弃那部分不自觉地被“异化”的自身和自我独立存在的权利，提高人的价值，人的尊严。这种思潮是一代新人的精神特征。所以“自我表现”的含义不但是强调艺术个性，尤其是强调自己的主观感受，艺术家的前提是——人——他自己。因此争论的就涉及到这样一个问题，究竟是以物为中心，还是以人为中心，世界究竟物是本质的，还是人是本质的？

“自我表现”在创作观上的讨论，涉及到创作过程什么因素起主导作用的问题。冯国东认为他的创作是根据一场莫名其妙的梦的回忆。朱旭初也认为艺术是一种偏重感情的、直觉性的、非理性的人类精神活动，有一种比较原始的、非理性的、更符合人的自然本能的东西——直感和情感在起主要作用。李正天指出内在冲动或潜意识对艺术创作特别重要，艺术家是通过情意阀把内在冲动升华为艺术的。邵大箴、金冶、杜哲森、海源不同意将艺术创作归结为潜意识或非理性的活动，他们指出生活积累是艺术创造的必然性因素，某种意外刺激是偶然性，只是一种诱发剂，没有生活积累，一时的冲动感受不可能深化。美术家创作个性的形成不单靠天生素质，起决定作用的是后天的影响和培养。面向梦境的呼唤，只是纯粹的自我呼唤，自我表现纯粹到极致就是艺术生命的终结。

关于美术的功能和本质问题 关于“自我表现”问题的讨论在一定层次上与美术本质问题相重迭，而关于美术功能的讨论最终也必然落脚到美术本质上，在此将两种讨论分别综述仅仅是为了表述上的方便。

关于美术功能讨论的焦点是：美术功能是“多重的”还

是“唯一的”。王宏建、千禾、吴正纲、江惠萍、王仲、蔡桑安等人认为美术功能是多方面的，王宏建认为认识、教育、美感作用比较全面地说明了艺术本身所具有的各种社会功能。吴正纲、江惠萍提出美术的功能就是教育，即德育（思想教育功能）、智育（通过艺术形象传播知识）和美育（审美教育）三个有机不可分的功能。蔡桑安认为可将美术作品的容量分为生活容量（以生动艺术形象反映社会生活）、思想容量（作品中渗透艺术家对人生的深刻创见）和感情容量（艺术作品本身渗透着真挚、纯洁、强烈、动人的感情）。上述三种观点可称同质异构。贾方洲、朱旭初认为审美功能是美术主要的或本质的功能，（朱旭初称为美术的非纯认识性）但他们都不主张排斥美术的其它社会功能。彭德则提出审美作用是美术的唯一功能，他认为美术是美术家创造形式美的过程，这个过程所企求的审美作用就是美术的唯一功能，美术不应越过自己的疆界去充当认识和教育的工具。对此，洪再新、王仲等提出质疑，认为艺术的功能一词具有明确的社会含义，否认社会性是“唯一论”理论的基本核心，否认了社会性，也就否认了艺术功能本身，背离了马克思主义艺术功能的社会性的学说。

艺术的本质是什么？千禾、王宏建认为认识这个问题首先应将艺术看成是一种社会意识形态，因而是社会存在在头脑中的反映，它与哲学、宗教、科学既有联系又有区别，离开现实生活无法谈本质。王宏建认为艺术与哲学、宗教的本质不同在于各自的内容、对象和认识反映现实世界的方法上。他认为艺术本质特征就在于它的真实性、形象性和典型性。陶同、洪毅然、徐书城认为这三性都不能说明艺术的本质特征，从而在本质上将艺术与哲学、宗教、科学区别开来。洪毅然认为艺术的生命线是人对现实生活的审美感受。