

我们面临着选择

杨 小 彦

有一种连我们自己也难以扭转的潜在倾向，一直存在于各种艺术理论中，那就是坚信艺术理论所具有的对艺术的指导地位，这种指导地位曾经使得不少艺术理论家沾沾自喜，自命不凡。在那个已经过去的颠倒是非的年代里，这种地位自然导致了令艺术窒息的棍子式的理论，然而，即使是在横扫这种“棍子理论”的时候，理论的这种指导地位却似乎一直未曾受到怀疑，受到怀疑的仅仅是某一种理论而已。艺术理论命中注定要关心艺术应该怎样，而从不关心，或甚少关心艺术实际是怎样，仿佛后一个问题纯然雕虫小技，既缺乏理论深度，也缺乏历史意义。某些新的潮流也一直在支持着这种潜在倾向，在他们看来，艺术理论的解放并不意味着

在这个领域里真正确立批判的思想，而在于移花接木——用一种更加新的，也就是说更为时髦的模式来进一步规定艺术现状。谁能够喊出最新的名词概念，谁就是站在了理论的前头，就理应受到喝采。固然，这种态度比起因循守旧来的确是要可爱得多，可是我担心——但愿属于杞人忧天——正因为这种态度显得如此可爱，结果反而造成了一种危机：我们是否在滥用一些连自己也没咀嚼透的概念来掩饰我们理论上的真正贫困呢？

当我涉足艺术理论这块领地时，这种强有力的潜在倾向反而迫使我陷入一种惶惑的境地。之所以如此，我想大概要归咎于自己心灵的脆弱和实际经验的告戒——我无论如何也不相信，一个从事艺术创造的人必得听命于一种艺术理论才能成气候；同样，我也不相信一种艺术理论能够无所不包，毫无愧色地充当艺术领地的主宰。我宁愿让自己相信，比如说，相信一位画家手中的画笔，也不愿相信那些连篇累牍地讨论有关“绘画的本质”的思辨文章；宁愿相信画家花费在一幅画上对绘画语言所作的种种考虑，也不愿相信根据黑格尔三段式所作的对未来的武断规定。全然是根据直接了当的观察，我知道那些虔诚的作画者不会去考虑“究竟什么才是美的事物”这一类似是而非的问题，而那些对这些问题沉思默想的人也不会去认真研究作画者的心灵。对自己的压力一定是在这种冲突中产生的。惶惑是一个信号，它标志着清醒的开始。惶惑意味着面临选择，在众多的道路中如何选出一条切实可行的路来。这，不能不是一个难题。

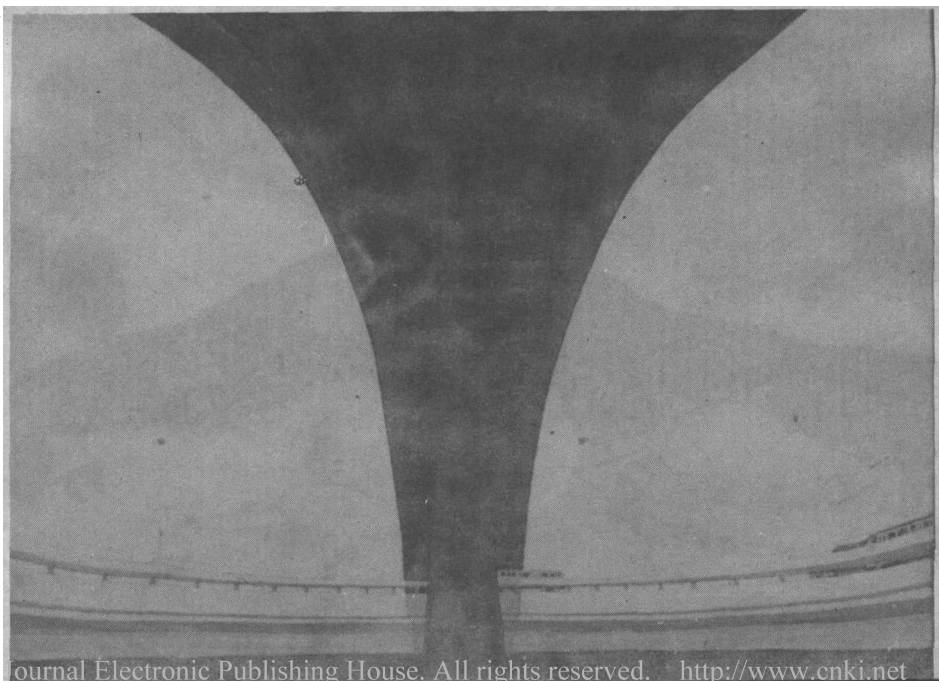
如果我是一个纯粹的画家，或站在一个画家的立场来说话；如果我是一个纯粹的哲学家，或经济学家，或其它的什么家，并站在各自的立场来说话，也许我

所碰到的就不会是一个难题了，可现在我却必须站在艺术理论的立场来说话，而我知道，上面所述已经被怀疑含有否定艺术理论的倾向了，这样一来，我又如何能够去维护这个立场呢？这个发问是有道理的，可惜只是有道理而已。我相信不对自己先前所接受的体系进行一种审慎的批判，不意识到许多外在于自己的知识对自己思想的强加性，从新开始将是不可能的。我相信，要选择就要回到起点上去，回到那个艺术理论赖以发展的基础上去，只有这样，才能为我们的选择提供一个可靠的前提。

我不能不对“指导性”提出质疑。实际上，暗含在指导性背后的是一种类似于伦理的超我的责任感，它把对艺术现状的研究导向一个纯粹的伦理目标。艺术的伦理性是无可非议的，但是单一的伦理性一定和艺术本身所固有的多样性产生抵触，因为艺术毕竟不是行为本身，要求艺术为许多社会行为负责，无疑是把艺术看得太高大了，而且这一点也已经造成了有目共睹的悲剧。艺术的伦理性与行为的伦理性根本就是两码事，人们的行为必须对法律负责，但法律却无法对艺术品作出任何公正的裁决。艺术的伦理性与艺术家的良知是一致的，但这也仅仅是指艺术家的良知而已。艺术家在说话，在发表意见，他的话远不比一个政治家的言论更有实际意义。艺术家的良知可以为一个遥远的、甚至是不能实现的幻想服务，而政治家的言论必须是对现状负责，他的理想与现实一定是有着血肉般的紧密联系，因而也就具有举足轻重的力量。可惜，奇怪的是我们总是对艺术家的良知关心太多，喜欢盲目地夸大艺术家的这一种因素，并常常把这种因素变成几乎是艺术本身。为现实主义艺术所反对的毕加索，曾用他特有的艺术语言来发表自己对战争的

左上 徐武斌
白色管道（油画）
广州美院油画系
85届毕业生作品

应红旗
城市风景（之二）
（油画）
广州美院油画系
85届毕业生作品



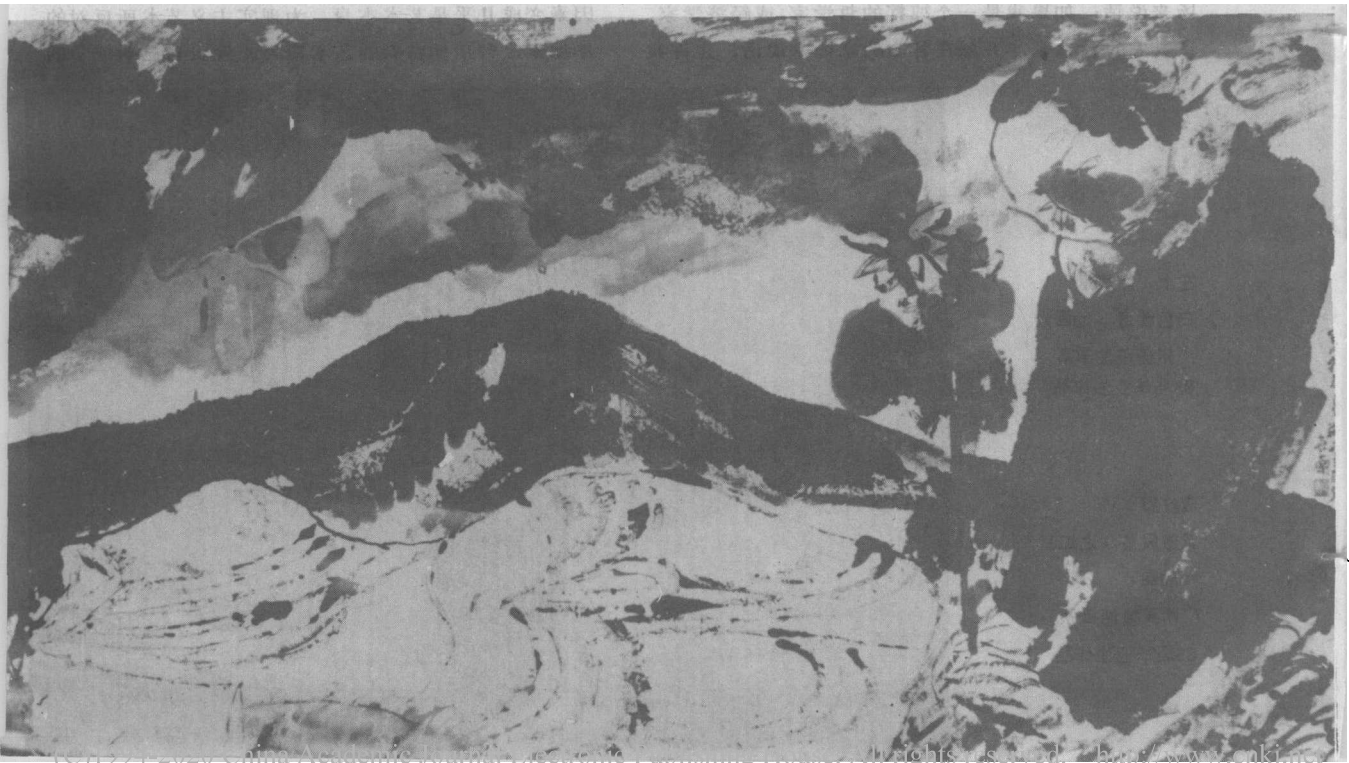
看法,反对西班牙佛朗哥独裁政权和美国对朝鲜的战争,这一事实使得那些信守现实主义=进步,非现实主义=反动的公式的人为难,他马上发现自己已经陷进一个两难境地,不知道如何从伦理(伦理已经等于艺术了)来统一这两者,最后只好断言毕加索的艺术妨碍了他对法西斯与战争的控诉,仿佛控诉的力量必须由某一种艺术语言来决定似的。事实上,在全世界,不管是欣赏或不欣赏毕加索艺术的人,都听到了他的呼声,都知道,在必要的时候,艺术家也是可以站出来,象千百万操不同母语的人一样为同一件事情讲话的,我们是完全可以把毕加索看作一个有良知的人,而不是一个艺术家来与我们共同相处与共同奋斗的,但是,这一切,与他在艺术领域里的自由创造又有什么直接了当的关系呢?毕加索既不是因为预感到自己以后要抗议战争才进行绘画语言的改革,也不会因自己画了这些带有伦理政治色彩的画而使自己的艺术一夜之间大大改观,从而令反对他的人瞠目结舌。他用他的语言在讲话,他的伦理意图我们知道得一清二楚,对于现实来说,我认为这就够了,过多的苛求都是不合理的。

说到底,“指导性”的真正名称应该是“必然性”,其意图无非是为艺术史描绘一幅宿命论的图画。可要知道,当“必然性”没有任何经验事物去限定它时,它与上帝的称呼是没什么两样的。在这里,我觉得不必浪费笔墨去列举自以为找到了艺术史发展的必然性的种种理论了,只需指出一个黑格尔来就足以揭示这些理论在思想上的根本来源。可以说,正是黑格尔,

第一个在艺术史中确立了这样一条原则:艺术史是一个逐步显示绝对理想的过程,贯穿在这个过程中的是一种不容置疑的必然性,它的所有的风格与形式的发展都可以视作是理想显现的不同层次的表现,后一个阶段一定是作为对前一个阶段的扬弃而出现的,而整个艺术史的结果便是自身的消亡,也就是说被绝对理想的最终表现哲学所扬弃。事实上,这套公式可以看作是最早一个对“艺术应该是怎样”的完整的思辨回答,这个回答,如果不是黑格尔对艺术品与艺术本身有着太多的无知,大概是可以讲得更加理直气壮的。

仅仅从思辨哲学的雄心大志来看,黑格尔这样做完全可以得到原谅。他涉足美学领域并不表明他真的对艺术品发生了强烈的兴趣,或在这方面有着超人的直觉,他的目的性太强烈了,以至使自己陷身在一种建立无所不包的体系的超我欲望中,这种欲望已经损伤了他自身,并把他对艺术史的一些合理思考也给掩盖得严严实实。写到这里,我不禁想起文杜里在《西方现代画家》一书中对安格尔的精彩评价,那评价如果用在黑格尔的身上,我想大概也是名实相符的:“我们象欣赏一个奇迹似的欣赏黑格尔,可是我们却不能象人们爱一位天才诗人那样地去爱他。我们钦佩他的超人的努力,但我们听不到他说出一句人的话。”^①安格尔没有说出一句人的话,那是因为他相信理想的信念比相信世俗的生活更强烈,他完全是有意地不去描绘现实中粗丑的人体而宁愿描绘脊椎骨过长的“土耳其宫女”,他贬低了现实的人而抬高了理想的神。黑格尔则不然,他完全相信丰富多彩的现实生活已经归

李世南 长安的思念(中国画)



纳到他那绝对理念的本体中去了，他确立了绝对理念的神圣地位，就是为了不把人排斥在绝对理念统辖的范围之外，人只好在他那概念碾研机里被研碎而变了形。艺术史在黑格尔那儿也逃避不了同样的命运，现实成了一团软泥，在任黑格尔随意揉捏。

还有什么比这样一幅艺术史的图景更令人沮丧的呢？一切都准备好了，诸如现实主义，非现实主义，积极浪漫主义，消极浪漫主义，象征主义，抽象主义，具像主义等等，统统成了一些标签，被分别贴在许多小抽屉上，而这些小抽屉又全都被安放在一座叫做“合目的性合规律性”的大柜中。剩下的工作就是对材料进行分门别类，以便适合装进这些小抽屉归档存案。我怀疑艺术家们对艺术理论的不信任情绪是从这里产生的。那些历史上存留下来的艺术品和记载在文献当中的艺术家们，对于这种作法无从反抗，活着的人们则不同了，既然过去的人已经这样地被储存起来，自己以后的命运是否也如此呢？谁都不愿尝被储存起来的滋味，不管是受到供奉，还是受到贬斥，都和自己当初全身心地投入艺术创造时的活跃心灵相去甚远。他们在这小抽屉里看到的一定不是本人，而是一些变形的怪物。别以为这种方法使用起来非常方便，我们很快就会发现，有的人简直可以同时放进几个小抽屉中而丝毫不影响标签的定义。可惜艺术实践不肯如此就范，也没有去学习适应这种必然性的规定。我相信《亚威农少女》一画非毕加索来画而不可，但他之所以画了这样一张画，可能源于他那骚乱多变的气质，或者是某一次兴致勃勃的旅行，一次对原始艺术的突然感悟。我也相信如果在明末清初没有一个叫朱耷的没落子弟，如果此人不是一个皇族分子，没有跑去当和尚，甚至说，如果他后来结婚了，并且比我们所想象的要幸福，我们今天一定不会看到那种我们所熟悉的八大山人的奇怪绘画。存在在这里面的偶然因素是非常之多的，但无论如何这些都与一种按现在情形来理解的艺术风格无关。无视艺术史中一系列的偶然事变，硬把他们塞进某些小抽屉中，无非是要告诫后来者，请遵循标签而活动，必然性在为你们引路。

我无疑属于那些不愿被归档存案的活人之一，我与那些活生生的人们一样，不愿无视艺术史的基本事实，虽然我知道热衷于对艺术史进行规范大都出于一种良好的愿望和崇高的历史感，但是我宁愿在历史遗留的难题面前认真思考也不愿用所谓历史感来满足自己的好奇心。直至今日，我也还时常回忆自己初学画时的那种战战兢兢的心理，那时，几乎是一张未流的油画——只要是“象样子的”——就能引起我的惊讶，引起一种不可思议的反响。遗憾的是，现在这种惊讶已经大大减少了。正是这种不断出现的惊讶，以及对

这种惊讶的疑惑，一直引导我步入艺术品的殿堂，同时，使我对那些过分完整与武断的艺术理论体系保持距离。我不仅不愿自己失去这种惊讶，我还想进一步研究这种惊讶的真实由来。我感到，也许正是在这种令人觉得幼稚的惊讶当中，蕴藏着使自己深入理解艺术发展的结论。

现在人们所热衷的话题是“信息时代”，是如何应付已经大大缩小的世界与大大扩张的知识。令人眼花缭乱的西方艺术的高速度更新，迫使我们这些习惯于一千年一个基本艺术模式的人进行紧张地思考，并且进一步分开了对待艺术的保守与革新的界线。实践本身具有权威的挑战性，隔阂不光是出现在不同辈数的人身上，年龄相差五、六年就可以有足够理由互相对立，争吵不休。不知是出于一种惰性还是一种审慎，我却总觉得这种对立与争吵透露着的倒是危机，它使我想起了“五十步笑百步”这个古老的笑话。这个笑话甚至可以用来形容我们与西方最新潮艺术的关系。另一方面，不管是守旧的还是创新的艺术理论，大都以一些古老的体系为基础，比如说黑格尔体系，他们常常为某些不同的解释而争吵不休，却几乎从不过问这个基础本身合理与否，问题本身是否有意义。从这个角度来讲，某些新潮理论甚至显得更为脆弱，不足以让人有认真对待的信心。在艺术理论界，更令人担忧的一点是缺乏对自然科学的最新成果的准确把握。以我的偏见：生活在现代这个科技高度发达的社会，没有自然科学作为自己理论的基础，或者不注意到自然科学对人文科学的根本冲击，任何有理论价值的东西都是不会存在的。那些真正锐意改革现存理论，使之更适合于现代社会需要的人，几乎不存在于艺术理论界，而存在于自然科学界或自然科学与人文科学交接的边缘地带，在那里，人们的工作显然是越来越有成效了。

危机自然是好事，没有危机反而不是好事，但要使危机能够成为好事，必须有一个条件，那就是使每个人都能意识到危机的存在，没有这个条件，危机是不会浮到面上来，人们是不会由此而变得清醒的。之所以如此，恰恰是因为我们现在正面临着选择，这个选择，既植根在中华民族重新奋力掘起的努力与希望之中，又是“信息时代”知识大爆炸的直接结果。选择意味着甄别，意味着去伪存真，意味着为艺术的多样化与进一步繁荣作理论上的准备，意味着以更坚实有力的基础去迎接挑战。在这里，至关重要的是科学的批判态度，赶时髦则几乎是致任何生气勃勃的理论于死地的恶劣倾向。

杨小彦：1957年生，毕业于广州美术学院油画系，现为该院美术史研究生。