

《收租院》评论管见

关于雕塑《收租院》的评论可以分为三个时段：

第一时段从1965年到1977年，主体看法是把收租院看成现实主义的创作成就，看成雕塑向工农兵学习、为人民服务的艺术成就，是政治方向正确的革命文艺。在这段讨论中，有两个现象值得注意：一是个别评论家如王朝闻比较强调雕塑语言，注意雕塑创作使用的手段等等。二是强调艺术的大众化问题，经常谈论的是雕塑要为人民所喜闻乐见。

文革开始时对《收租院》评价很高。江青召开的部队文艺工作座谈会，肯定的东西除了样板戏，就是《收租院》。但是文革中又造《收租院》的反，说它是17年文艺大毒草。到文革结束时，再平反，并认为是江青剽窃了雕塑《收租院》的成就。第一时段对《收租院》的评价随中国政治运动的变化而变化，《收租院》成为政治风云的例证。

现实主义本来是一种强调历史真实的艺术流派，在卢卡契把它作为一种创作方法以后，逐渐以所谓倾向性代替真实性，而倾向性的政治功利化更使之成为掩盖事实真相和历史真实的工具。《收租院》与现实主义创作理论的关系是值得认真反省的。

群雕收租院



第二时段从1977年到2000年四川美院提出侵权问题以前。这段时间的评论有一个重要的看法，来自港台及海外媒介，认为《收租院》具有超级写实主义倾向。本人在90年代初的文章中提及这种观点，并没有引起争议。

在1996年四川美院主办的《收租院》国际研讨会上，当时院方及会议主持人的观点仍然是强调现实主义创作方法。比较有意思的是把《收租院》放在更大的时空背景中进行比较，如中国和德国，收租院和兵马俑等等。而我在会上提出收租院具有超级写实主义倾向的看法，则被主持人视为异端。其实，把《收租院》作为现实主义成就来谈论，其评价并没有超过文革前的水平。《收租院》的重要意义在于它的逼真性和利用现成品。在此之前，我曾去大邑对《收租院》作过调查，当时雕塑家确实是怀着为工农兵服务的热情来进行创作的。作为学院艺术家肯定受到了现实主义典型论的影响，好人和坏人分得很清楚，形象表情一看就明白，这是很简单化的。但由于当时强调“向工农兵学习”，“为人民服务”，这一点对《收租院》的创作影响很大，使参与创作者吸取了民间艺人的逼真性要求，把

王林

个别情节变成了叙事性场面，把民间艺人偶然利用衣服这样的现成品，变成了一种有意识去强化的雕塑语言。正是这种逼真性要求，引起了对雕塑语言的某种改变。力图还原真人形象，甚至明知泥塑真人尺度看起来显小，也要按真人大小去做。当时确有一个愿望就是还原真实、逼真真实。

《收租院》的超级写实主义倾向，与西方艺术几乎同时。中国在相当封闭的情况下，为什么会产生这么一种倾向的作品。大概是因为美国超级写实主义有一个背景，就是在抽象表现主义走到极端时，艺术向大众靠拢。这和当时中国大陆提倡艺术“为人民服务”有某种相同的地方。尽管中国的这个口号出于毛泽东思想，与政治有关系，并不是一个纯粹艺术的口号，但它包含一个因素，就是强调艺术与老百姓之间的联系。

德国人比较看重《收租院》的大众性，所以他们做了《收租院》的版画，在卡塞尔城到处张贴。应该说香港《四方》杂志发表的那篇关于《收租院》的文章，是最早谈论《收租院》具有超级写实主义艺术倾向的文章。

第三时段是蔡国强在威尼斯双年展获奖之后，四川美术学院提出的蔡侵权问题。提这个问题的根据当然是四川美院认为自己拥有集体的著作权。在学术方面，我和岛子各写过一篇文章。我强调《收租院》的现代性，也就是它的超级写实主义倾向及其对中国现代美术的意义。我认为它是中国自发产生的唯一一件具有现代性的作品。80年代至今，我们找不到一件作品没有受到西方现代艺术的影响。邱志杰不同意我的看法，认为超级写实主义的特点是冷漠，一位在谈论艺术意义时只看重语言方式的论者，突然不谈《收租院》的语言方式，只谈“冷漠”一类感受性，真令人奇怪。超级写实主义的特点不仅仅是冷漠，还有一个极其重要的方面就是逼真性，避而不谈是难以服人的。

岛子鉴于蔡国强评奖操作的历史事实和文化背景，提出关于后殖民文化语境下中国艺术家的身份问题，亦引起反映。

对川美、王林、岛子上述意见反对者甚众，意见有四，简评如下：

一是关于四川美院提出侵权的问题。不少人认为蔡不侵权，比较典型的是刘骁纯的文章。他说蔡不过是“引用”而已，并举例说杜尚的作品如《带胡须的蒙娜丽莎》即是“引用”，此乃是艺术的一种手段。但问题是作品出现时达·芬奇辞世已不止50年。以理代法是刘先生的基本思路，但理和法的关系并不处处一致。比如版权法以50年为界，50年多一天多一小时就不侵权，这有什么道理可讲？但它就是法律，法律不是道理而是界限。行为艺术应该有它的法律界限，比如说你不能把贩毒作为行为艺术。

二是对所谓文革作品的评价。《收租院》是文革前的作品，文革中曾被抬得很高，对历史作品的分析值得研讨。我们在谈论《收租院》时，的确可以把它放回当时的历史背景中去，即水天中所说

的“历史记忆”。顺便说一下，蔡国强在言谈中大量谈论的恰恰是在文革中的官方化的历史记忆。但是当历史成为历史的时候，我们对艺术作品的评价就不能仅仅是历史记忆，伟大的艺术作品都有超越历史的性质。邱志杰的文章气势汹汹，露才扬己，不是搞学术的文风。他关于《收租院》乃是“把天下的美女杀掉只剩下一个美女”的比喻，自鸣得意，其实漏洞百出，大概是情急之下邱先生忘记了杀天下美女的责任应该由杀人者来负，而不是由剩下的那个美女来负，而且剩下的美女也仍然有一个美不美的问题。提出这个问题既不等于不追究杀人者的责任，也不等于审美品味低下。



群雕收租院

三方面是海外的一些评论，如《纽约时报》等等。它们把对《收租院》版权问题的提出以及对后殖民文化问题的讨论看成是民族主义。在当今知识界，有一种莫名其妙的禁忌，把民族主义看成洪水猛兽。但问题是民族主义真那么坏吗？世界动乱的责任不应由热爱民族及其文化的人来负，而应由利用民族主义的政治阴谋家来负。在后殖民文化背景下，文化民族主义正是世界文化的多元主义。我在上海双年展学术研讨会上提出“后民族主义”概念，专门讨论了这一问题。

最后一个方面是法学界对《收租院》版权的讨论。《收租院》涉及知识产权的方方面面，从集体著作权到多人的个人著作权，从国内版权到国际版权，从首次创作到后来的复制再创作，堪称关于艺术作品知识产权纠纷的法律平台，值得法学界作为典型案例深入研究，也极有可能成为国际版权官司中的重要案例。

(本文是2000年11月10日和美国加利福尼亚大学林似竹女士 Britta Erickson 的讨论记录，录音稿由四川美术学院美术学系郭敏整理)