

您当前所在位置：首页 > 研究 > 理论研究

现实主义美术再认识

2010-4-7 9:54:36 作者：顾丞峰 来源：中国艺术批评家网专稿 人气指数：60 字号：[【大】](#) [【中】](#) [【小】](#)**注明：未经本站允许，请勿转载！**

摘要：现实主义问题在中国似乎已经谈了快上百年了，差不多整个二十世纪里都伴随着中国艺术的变化，绵延不断，如果说现实主义有被“边缘化”的状况，那也是发生在改革开放后的这二十年间，这其中的原因当然有目共睹。值得注意的是近年来，现实主义有被重提的说法，比如国内美术界近年关于现实主义的讨论(1)，入选文章洋洋洒洒篇幅众多，其中不乏耳熟能详的浮泛之见，给人造成一种印象：现实主义似乎又重新回到我们的艺术主流话题中。

引子

现实主义问题在中国似乎已经谈了快上百年了，差不多整个二十世纪里都伴随着中国艺术的变化，绵延不断，如果说现实主义有被“边缘化”的状况，那也是发生在改革开放后的这二十年间，这其中的原因当然有目共睹。值得注意的是近年来，现实主义有被重提的说法，比如国内美术界近年关于现实主义的讨论(1)，入选文章洋洋洒洒篇幅众多，其中不乏耳熟能详的浮泛之见，给人造成一种印象：现实主义似乎又重新回到我们的艺术主流话题中。

这其实是一种假象，在一种希冀取得主流话语的努力中，人们看到更多的是一种似曾相识的话语堆砌。奢谈现实主义的理论定义已经没有太多意义，还是让我们把问题拉回到规定情境中去，因为只有特定的时空中的现实主义，抽象地高谈阔论现实主义既缺乏实证，也是我们多年以来在现实主义问题上陷入误区的原因所在。虽然当今的思想禁区早已打开，但实际上在人们思想中无形的禁区还是若隐若现。本文的论述是将现实主义放在两个规定情境中，一是十九世纪欧洲现实主义发端的法国，另一个是二十世纪风云际会的中国，具体考察一下现实主义在这些时期中究竟意味着什么。

一 为什么在欧洲对现实主义美术的评价不高？

关于现实主义在欧洲的兴起过程，已经又众多文章加以考证，本文在此不再重述，这里补充以往的叙述中相对缺少的几点。

一种思潮出现的合理性通常会被人们用符合历史发展的必然性角度去加以阐释。学术界一般都将库尔贝在1855年的《现实主义宣言》作为现实主义产生的标志。这一点没有错，但富家出身的库尔贝为何在《画室》中热衷将各色人等杂陈，在《奥尔南的葬礼》中将下层人作为他绘画的主要形象，他的作品为什么会在沙龙中落选以致他另立山头，关于这些以往的似乎都语焉不详。

库尔贝是反潮流的，这是因为他当时的主导潮流也就是古典主义的强大技巧压力下有些透不过气来，古典主义认为艺术应当体现某种普遍人性，形成人物形象的“类型”，法国的古典主义强调贵族艺术的精神气质，认为悲剧反映上层社会生活，是高级题材；而喜剧反映下层社会生活，是低级题材（布瓦洛《诗的艺术》）；古典主义往往取材于古希腊、罗马，在宫廷贵族的生活的描绘中注重典雅气质、高贵的风格，而且所要表现的是人性的伟大。这也带来古典主义对艺术规范的讲求。当时执牛耳的安格尔作品就是典型代表，其油画画面辉煌明亮，各种质感无与伦比，以库尔贝作品所体现出的技巧能力来看，的确不能望其项背，于是另辟蹊径成为库尔贝的合理选择。

其实在当时的法国，反对古典主义的大旗并不是由库尔贝来挑起的，德拉克罗瓦的浪漫主义正是针对的是古典主义的理性，但他在题材上却与古典主义更多是相似，在画面处理上德拉克罗瓦更多使用令人激动的态势、使画面冲突激烈，但在技巧上与古典主义区别并不大。

库尔贝的反叛方式是在题材上选择下层社会，选择具有反叛意义的图像，如那幅著名的《世界的诞生》（1866年），就是描绘赤裸裸的现实，当安格尔的画面中光洁的圣女们浑身通体像希腊的圣洁时，库尔贝却将床上女人的阴部以其本来面目向观众敞开，占据画面主体的丛林般浓密的体毛分明是一种示威，画家在向上流社会示威，向以

最新推荐

- 中国语境中的“现实主义”绘画
- 当代艺术与什么样的现实主义
- 中国油画与“现实主义”
- 26年后再看《父亲》
- “伪当代”和“伪现实主义”的其乐融融
- 现实主义美术再认识
- 自由的绝对性
- 现实主义是无边的吗？
- 当代艺术与艺术史写作（第六场）
- 当代艺术与艺术史写作（第五场）
- 当代艺术与艺术史写作（第四场）
- 当代艺术与艺术史写作（第三场）
- 当代艺术与艺术史写作（第二场）
- 当代艺术与艺术史写作（第一场）
- 超越代表制与从属关系：后苏联俄国的集体行为
- 摆脱模仿 创造中国
- 《聚变：中国当代艺术图鉴：2005-2009》
- 话语与身份
- 独立策展人的权利与义务：顾振清访谈录
- 十年当事人



安格尔为代表的古典理想趣味以及以德拉克洛瓦的激情甚至矫情示威，他所使用的武器就是恢复现实中毫无理想的本来面目。

库尔贝还画了男女交媾后的疲软松弛（《困倦》1866年）以及妇人暗示性感的硕大臀部（《浴女》），他的画面展示的都是赤裸裸和不加粉饰的而毫无理想的现实。从这个角度我们再来理解他的《打石工》、《奥尔南的葬礼》，就不会像以往那样简单地从阶级关系的角度来看作品了。用研究库尔贝的专家巴里埃尔的话说：“‘现实主义’这个字眼连结着那些与美好社会的美德和风格相抵触的东西。因此去表现一个老妇人的起皱的胸部而不是一个年轻姑娘完美的胸部，就是‘现实主义’的。”⁽²⁾

库尔贝们的“现实主义”在法国的阵营中有米勒、杜米埃、柯罗等，他们缺少浪漫主义的激情，在技巧处理上仍沿用古典主义的办法但又能力偏弱，我一直在试图在搞懂一个问题，究竟是他们的能力还是他们的艺术观念决定了他们的作品中所共同具有的沉闷、灰暗的气氛。

就这样，前有古典主义艺术的大山横亘，后有印象派光彩夺目的追兵，现实主义流派被夹其中，论再现客观事物的本来面目，现实主义流派愧不如前者；论绘画性夺人眼目，现实主义流派又远不及后者。这就是现实主义流派在美术史上的处境。

漫步在法国奥塞美术馆中，只要是有心人都会发现：法国人对印象派的待遇和对现实主义流派的待遇是两样的：印象派占据这个旧式老火车站的顶层，光线通明，作品也光芒四射；而在一层展厅昏暗的光线下，本来就沉闷的米勒作品越发暗淡无光，库尔贝巨大画幅的《画室》与《奥尔南的葬礼》面面相对，暗部的处理本就不是库尔贝的长项，在那个光线微暗的空间中，库尔贝的作品越发令人感到压抑。

现实主义流派被忽视还有一层原因：在库尔贝以后的欧洲，各国政治体制虽有变化，但一直缺乏利用现实主义作为统治阶层维护统治、提倡道德规范的土壤。以此看，法国人对现实主义流派重视不够不是没有道理的。

而且，现实主义流派在欧洲艺术史中的短暂还有更深层的原因，那就是西方文化源头深处的理念—理想化情结，这个情结最早可以追溯到柏拉图虚构的“理想国”中，后来又为宗教意识所接替，在相当长的时间里，这个接力棒被古典主义接过来。在西方艺术理论中奠基者亚里斯多德那里，他一方面奠定了摹仿说的基础，一方面也坚持“按事物应有的样子去摹仿”这样的观念。从这个角度看，这种理想在古典主义中是支撑，在浪漫主义中是骨架，甚至以后的现代派艺术中也体现出了一种对形而上的追求，而在现实主义流派中这种理想层面的阙如当然为西方人所不喜欢，从这个角度我们也许可以理解为什么在西方艺术史中，现实主义流派会时间短暂。

但是，现实主义同浪漫主义一样，却有着对现实的批判性，这也是它最为本质的特点，现实主义是对现代性带来的社会灾难的揭露、批判，它不会肯定现实，更不是歌颂现实。否定了这一点，就离开了现实主义的基本精神。我们通过对现实主义的回顾，可以总结出它的几个特点：批判性、去理想化、反映下层生活。

二 中国式现实主义概念的转换

我们再来看中国现实主义的历程。

首先要表明的是，这里的“现实主义”并非指的是所谓的“现实主义精神”而仅仅是作为一种思潮和流派，以往不少人的理论谈现实主义喜欢从所谓“现实主义精神”出发，“精神”只是一种形而上的措词，它因人而异，它在中国无法摆脱政治集团利益的桎梏，这也是中国式特定的思维和中国特定的历史现实决定的。从“现实主义精神”来认识文学艺术历史，就导致了认为在中国现实主义最早可以最早追溯到《诗经》中而欧洲的现实主义可以追溯到阿尔塔米拉岩洞壁画这样可笑的结论。将现实主义视为一种“精神”就如同将其视为一种创作方法一样，不合逻辑。

多年来这种“泛现实主义”的提法曾大行其道，我以为它如同“泛浪漫主义”一样大而不当，有将现实主义内涵随意放大的随意性。缺乏对概念的定性与定量，只能导致概念的消弭。这种泛现实主义的理论恶果我们在李浴的《中国美术史纲》中看到，他将美术史的发展总结为“现实主义与反现实主义的斗争”。这种泛现实主义的实践恶果就更源远流长，下面我们一一展开。

中国式现实主义概念的转换受制于几项关键的因素：一是民族国家建立的需要，二是强烈的意识形态工具需求，三是从中国传统的文人艺术形态到全面写实体系的建立的事实。

中国的现实主义如同中国的现代性一样，应当是西学东渐后的“外导式”而非“自发式”的产物。文学界有学者认为以往被视为五四现实主义文学的代表作鲁迅的《阿Q日记》实际上属于文学思潮中的启蒙主义，“五四文学是‘误读’了现实主义的启蒙主义。”⁽³⁾这个论点的确很有启发性。

五四时期，随着现代性的引入，启蒙主义、现实主义等思潮都进入中国，在美术上首先的体现是西方的写实方式的引入，无论在陈独秀的“断不能不采用洋画的写实精神”（陈独秀《美术革命》1918年）、蔡元培“用科学方

法注入美术”（蔡元培《在北京大学画法研究会上的演说》1919年）还是徐悲鸿的“中国画学之颓败，至今已极矣”（徐悲鸿《中国画改良论》1920年）都是痛感传统中国画写实能力的不足和描摹古人之弊端而发出的呼吁。虽然呼吁的是方法的改变，但改变的目的却是倡导“为人生的艺术”。这一点类似库尔贝时期的现实主义的土壤然而又有着更为强烈的功利色彩，这个功利便是启蒙因素。

如果说五四时期的文学创作还有足以代表启蒙思潮的代表作的话，那么该时期美术作品中反映启蒙思想的有影响的代表作却很贫乏。这是由于美术毕竟不像文学，白话文的提倡本身就是伴随着新文学和白话诗推出的，而白话早已根植日常中国人口语之中，只不过在五四时期，口语与书面的分离现象被完全打破；而美术的写实层面的技能和油画技术的传入，是需要教育的配合和时间积累的。

前面我们分析过：在欧洲艺术中的现实主义主要特征有去除理想化，以写实的手法描绘下层社会的困苦或平实的生活。如果将这个看作为现实主义的本意的话，那么在中国，最接近欧洲现实主义作品的出现是上世纪的三十年代的上海，鲁迅倡导的新木刻运动中出现了现实主义作品，如江丰作于1931年的《码头工人》、陈烟桥《拉》（1933）、罗清桢《逆水行舟》（1933年）等。许多作品以下层人民为对象，描绘了困顿与挣扎和反抗，而且这些画面不同程度都带有一定的表现主义因素。

这个时期版画的形式的采用也有着特定的原因，鲁迅的提倡是一个重要因素，鲁迅出于同黑暗势力斗争的需要，大力推荐欧洲的麦绥莱勒和珂勒惠支、梅斐尔德等人的作品，他们的版画表达了下层人民的疾苦，虽然带有强烈的表现主义意味，但其内在的气质却与欧洲的表现主义传统有着天然的联系。鲁迅和中国的版画青年们也正是在这点上与现实主义相连接。鲁迅在评第二次木刻版画展览会谈到：“木刻所给予强烈光线的展示、黑白对照的刻划、现代社会刺激的暴露，尤其在阶级意识上的启示。它是新兴艺坛上的生力军，是现代表现意识作品的最强烈的工具。”④夏衍在《新兴美术运动的任务》中说：“我们必须确立美术与社会生活的关系，及其自身存在的价值，并须完成支配阶级所未完成的美术启蒙运动。”⑤这个时期的版画与欧洲的现实主义时期作品相比，除在细节刻划有一点有距离外，在反映下层生活和去除理想化的方面都十分吻合。

同样是版画，四十年代解放区的黑白版画是中国现实主义创作的另一个密集时期。其表现的内容主要是翻身的喜悦和生产的热情和革命斗争几大类。由于受到民间文艺的影响，版画反映现实的方式几乎是连环画般的记录，从题目的直白就可以看出来，我们看这些题目：“选民登记”（古元）、“调解婚姻诉讼”（古元）、“新年劳军”（王流秋）、“文化货郎下乡”（刘迅）、“打水浇地防旱备荒”（戚单）。题目与画面一样朴实无华，是一种现实的实录，当然，这是一种“有选择”的实录。

解放区黑白木刻与三十年代的新木刻运动相比，在指导思想上有了两个明显的转变，一是趣味上转向了人民大众喜闻乐见，表现的色彩淡化甚至逐步消失；二是现实主义所主张的反映下层民众疾苦这点被放弃。这个转变的重要原因是文艺政策的影响，毛泽东1942年《延安文艺座谈会上的讲话》起到了决定性的作用。《讲话》中提出“文艺要为政治服务”，也批判了“写黑暗”和“写黑暗与光明并重”的主张，指出要“以写光明为主”。当然，这种对“光明”的描绘在延安木刻中还是停留在农民“翻身”的喜悦层面上，再进一步的歌颂乃至欢呼性描绘，则是在1949年全国解放以后逐步演绎壮大的。

这里需要说明一点，有人认为徐悲鸿的作品《愚公移山》、《田横五百士》、《九方皋》等是现实主义的代表作，这种看法明显是对“现实主义精神”的滥用。实际上从作品取材于历史和传说以寓意象征的方式表达情感的方式看，徐的这些作品更接近浪漫主义和新古典主义，而且这种表达方式与他所师的法国老师达仰的作品更为接近。真正具有现实主义特点作品在外敌当前、共赴国难的大环境下并不占主流，我们在较具有现实主义特点的作品如蒋兆和的《流民图》（1941年，中国画）、司徒乔《放下你的鞭子》（1940年，油画）、冯法祀《捉虱子》（油画，1945年）等中可以明显感受到这些。抗日战争的需要也催发了中国新古典主义文艺思潮走向主流，而真正奠定这个主流地位不可动摇的是《讲话》成为文艺指导方针和中华人民共和国的建立后文艺政策的全面贯彻。

1949年以后，中国的文学艺术在两个方面，即文化政策导向和学院教育都开始全面学习苏联，引进了苏联的“社会主义现实主义”提法，以此代替以往提倡的“革命现实主义”。其原因很清楚，作为上层建筑领域的意识形态，艺术应该为党的政策服务，苏联的高尔基曾说，“十九世纪俄国的批判现实主义是揭露社会黑暗，批判社会弊端的，对新的社会主义来说，其写实的形式语言可以延续采用，但内容必须变批判、揭露为歌颂、表扬。”⑥苏联的约干松也说过：现实主义“要求艺术家从现实的革命发展中真实地、历史地和具体地描写现实。同时艺术描写的真实性和历史具体性必须用社会主义精神，从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来。”⑦

1949年以后，中国文学艺术的主导原则有一个从“社会主义现实主义”逐步过渡到具有中国色彩的“两结合”，即“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”的过程。“两结合”在1958年前后成为文艺创作的指导方针。郭沫若说：“马克思列宁主义为浪漫主义提供了理想，对现实主义赋予了灵魂，这便成为我们今天所需要的革命的浪漫主义和现实的现实主义，或者说这两者的适当的结合——社会主义现实主义。”⑧ 请注意在这里，现实主义的批判性彻底消失，而现实主义的去理想化随着与革命浪漫主义的结合也变成极端的理想化。

为了表现理想化，在文艺作品中就得将繁琐的、非主流的现象、形象和细节尽可能消除，这样才能充分理想化，理论家王朝闻说：“既然无产阶级的艺术不仅要正确反映现实，更要推进现实向前发展，那么，我们就不应该

把没有社会意义的、与现实无关的身边琐事（如挖耳之类）和显示现实发展方向与过程的事务（如人民大众的斗争、生产以及旧统治者的残酷、腐败……）等量齐观。”^⑨在这里，反映现实被“正确反映现实”所取代，“现实”蜕变成一种精心的选择，矫饰从这里成为正式。

中国式的现实主义在文化革命期间终于走到膨胀变异的阶段。1966年出现的《部队文艺工作座谈会纪要》是一个重要标志。《纪要》提出树立的“革命文艺”样板，在各部门艺术中引进了戏剧化因素，夸张了英雄化处理，同时更加重视群众化，事实上是将新古典主义的戏剧化和英雄化因素发展到一种极端。即使在被认为相对比较可看的1972年“纪念延安文艺座谈会上讲话三十周年作品展”作品中，我们仍可看到许多作品中的“两结合”与“三突出”方式，从浪漫到矫饰，这次展览也给我们提供了很有说服力的例证。

可以说，文化革命前的“两结合”发展到文革中登峰造极的“三突出”创作原则，完全是中国式现实主义的一种顺理成章的逻辑发展。那种试图将十七年文艺路线和文化革命文艺路线割裂开来的努力是十分可笑的。随着八十年代的思想解放运动的深化，中国式现实主义遭到了艺术家前所未有的置疑，也从八十年代中期以来，中国式现实主义完全失去主流状态，对广大艺术家来说，它只是一种局部的、个人化的选择而已。

总结中国式的现实主义发展过程，可以看出，它走了一条逐步脱离现实主义产生时的本义而更多赋予中国的、政治的和意识形态观念的道路；从形态上看，中国式的现实主义（特别是1949年以后）更接近于盛行于18世纪延续到19世纪欧洲的新古典主义。

新古典主义是相对于17世纪的古典主义而言的。因为新古典主义美术运动与法国大革命紧密相关，所以也被称为“革命的古典主义”。在法国，君主专制是作为文明的中心、作为民族统一的奠基者而出现的，新古典主义就是在这个时期形成，主要代表画家有大卫、安格尔等。

“新古典主义”大致有以下特征：1，在政治上拥护王权，提倡个人利益服从国家的整体利益。2，与学院体制的建立联系在一起。3，崇尚理性。4，推崇古希腊、罗马文学，通常选择严峻的重大题材（古代历史和现实的重大事件），形成寓意。5，在审美上强调对崇高感的追求，试图表达英雄主义情绪。反对贵族社会倡导的巴洛克和罗可可趣味。6，人物形象的类型化。

五四以来中国的社会革命是以社会主义苏联为蓝本的，其历史任务是建立现代民族国家。“由于建立现代民族国家的任务压倒了实现现代性的任务，革命取代了启蒙。社会革命需要新古典主义，也产生和延续了新古典主义，法国大革命如此，苏联革命如此，中国革命也如此。作为建立现代民族国家的手段的中国革命，需要政治理性以及建立于其上的新古典主义文学思潮的支持”。^⑩

五四以后，中国革命时期“革命现实主义”逐步取代了启蒙主义。在特征上更接近于新古典主义而非现实主义，新古典主义在事实上也成为对五四启蒙主义的反拨。

中国新古典主义既具有一般新古典主义的特征，也有自己的特殊性。首先，中国新古典主义具有强烈的意识形态性尤其是强烈的政治理性主义。苏联的新古典主义在主张文学的意识形态性的同时，尚注重艺术的客观性（反映论），而中国新古典主义却更强调艺术的意识形态性，却不太强调艺术的认识论意义。这在《讲话》中有明确表述，中国新古典主义鲜明地宣称“文艺从属于政治”、“文艺为政治服务”。而到《纪要》阶段则完全将艺术视为阶级斗争的工具。

其次，中国新古典主义切入艺术往往不是采用私人视角，而是采用阶级视角；不是采用多方面的生活视角，而是采用单一的政治视角。

第三，中国新古典主义强调理想主义和乐观精神。它突出了理想主义，并认为这是区别于“批判现实主义”的特征。《讲话》中提出：文艺“应该比普通的实际生活更高、更强烈、更有集中性、更典型、更理想，因此就更带普遍性”。这种理想主义的因素在文革时直接体现为英雄化和人物处理戏剧化方式。表面上是一种浪漫主义，但却缺乏浪漫主义激情而更多有着理性化色彩。

最后，中国新古典主义形成了自己的形式规范。它遵循了一般新古典主义的人物类型化原则，并接受了苏联新古典主义的形式规范如“塑造典型环境中的典型性格”，“典型”被确定为“共性与个性的统一”，共性是个性的本质，阶级性成为典型的本质。在此基础上中国新古典主义发展出了特殊的形式规范，最极端的是“三突出”创作原则的推广。

如果说中国的新古典主义与欧洲新古典主义有什么不同之处的话，可能是它很少有欧洲的贵族气质和高雅风格，相反，中国新古典主义作品具有平民气质和通俗化风格，多在强调工农大众所喜闻乐见，这也是由中国“新式农民革命”的性质所决定的。

让我们举几个具有代表性的作品为例，这里不选择历史政治题材的作品，虽然这些作品数量巨大，而且最能代表新古典主义风格。这里选择的只是表现普通人生活的作品。

石鲁《古长城外》中国画，1954年

作品展示于1954年第二届全国美展。这幅画描绘了羊群和牧人在听到火车声后又惊又喜的场面，可以说代表二十世纪五十年代中国绘画的成就。它也形成了一个绘画表现现代化给人民生活带来变化的模式：古老传统的生活中现代化的符号插入，代表传统的山水或农民的反应是惊喜。这个时期更多的描写现代化建设场面的作品很多是在山水画的格局和表现手段中加入标志现代化—工业化的符号，诸如大坝、铁桥、建筑工地等。

这幅画的效果显然很多得益于作品的标题：古老的长城——放羊的一家人——铁路——捂住耳朵（火车已临近）形成了一连串的符号和戏剧性，而题目《古长城外》点题，既歌颂了新政权带来的变化，也是对工业现代化的讴歌。作者的社会理性和主题创作的方法都初步地显示出来。当然，我们在人物形象的塑造上还没有看到十年二十年后的那种英雄化处理。

沈加蔚《为我们伟大的祖国站岗》，油画，1974年

画面上是三位在乌苏里江中国边防军岗哨上的士兵，在了望塔上警惕地向对方了望的形象。画面的时代背景是中苏珍宝岛冲突。这幅画在当年影响很大，曾作为独幅画被印刷了几十万张。按理说该画应当是比较忠实于现实，作者为此也先后两次去哨所体验生活。但作者的创作过程时代的印记却十分明显，作者在回忆创作时曾提到有两个因素影响了他的绘画，一是他站在铁塔上耳旁就回响着那首在当时很走红的歌曲《我为伟大的祖国站岗》，二是他立志要塑造出边防战士顶天立地的高大形象，于是他特将望塔提高，原铁塔只有二十余米高，而在画面上的铁塔足有近百米。两个战士的造型也具有了强烈的戏剧造型特征。这幅画被送到北京后，有关领导看了后却不大满意，认为战士的脸色太暗，于是指定改画组将战士的脸庞画得红光满面，作者只能接受⁽¹⁾。虽然改动并不算败笔，但于此我们可以看出当时作品的现实主义程度完全是为了政治主题服务的。这种超级理性并不像大卫当年绘制《贺加斯兄弟宣誓》那样完全出于画家个人的理性，在很大程度上是可以说为一种社会理性所决定。

杨之光《矿山新兵》，中国画，1972年

这幅画在很多场合下被称为现实主义代表作品。在经历过文革夸张和俗不可耐的大批判造型轰炸之后，这幅画令人眼前一亮。该画描绘了一个英姿飒爽的女矿工，第一天领到安全帽后抑制不住喜悦，在她的身后是火热的矿山景象。作品可谓造型朴实，形象清新，细节选取令人称道。

其实据作者后来回忆，当年他去煤矿体验生活时，这个女子生活中的原型是一位刚刚在矿井的事故中遇难矿工的妻子，她当时是顶替丈夫职务进入矿山，画家对她写生时，她的神情还相当悲伤。但画家若不将人物的喜悦心情表现出来就无法通过上级对作品的筛选。于是“三突出”、“两结合”的原则理所当然地战胜了可能的人道主义表达。画面主人公以喜悦展现了一种对于工业化生活的向往，而工业化给人带来切肤之痛却视而不见。

是什么决定了这幅画的处理方式？是阶级视觉、是政治理性，外加上“典型环境中的典型性格”。

我们当然还可以更多从权力意志的角度来分析那些时期的许多作品，所谓历史题材是这方面的典型，而表现日常的生活的画面其背后也隐含着若隐若现的权力。在此我想引用杨晓彦的一段话：“在一种政治或意识形态的有力支配下，艺术并不需要这样一个“现实”，它只需要有力地表达现实中的权力结构与权力关系。这是理解从法国古典主义到斯大林的社会主义现实主义再到中国的“毛泽东时代的美术”的关键所在。所有进入权力关系的艺术，无一例外都只能通过一种“舞台”化的场景，再通过发生在这场景中的“仪式”，才能来达到其宣教意识形态目的。”⁽²⁾

总而言之，多年来在中国所推崇的现实主义，在艺术思潮上仅仅是新古典主义的中国变种，所谓中国式的现实主义，它经历了反映底层生活——反映正面生活——歌颂光明——极端化讴歌——拨乱反正的过程，灿烂终于平淡。随着建立现代民族国家任务的基本完成和重建现代性的任务再度迫切，20世纪80年代的新启蒙运动，接续了五四启蒙传统，完成五四未完成的建设现代性的任务被提上日程，与此相应，新古典主义文艺思潮则退出了历史舞台的主流。

这个结论有些残酷，但它是事实。

以此来看，当今许多关于现实主义的论述大有盲人摸瞎马之感；以此来看，改革开放近二十年来对所谓现实主义的忽视乃理所当然。

三，要不要重提现实主义？

真正符合现实主义本义的创作事实上在中国已经退隐了几十年，我们还可以将刘文西画于上世纪六十年代的中国画《子孙四代》（1962年）和九十年代的雕塑《城市农民工》（梁硕1999年）作一个比较，他们都是描绘一个农民家庭，如果说前者还有着所谓的革命浪漫主义的痕迹的话，后者则是彻底地剥去了表层面纱，将一个城市的看客形象群体赤裸裸地呈现在观者的眼前，这里没有矫饰，没有浪漫，有的只是必须面对的现实，无论从现实主义内容

或是写实的手法的要求来看，这一类作品都最为符合现实主义本义，但在众多洋洋洒洒的肯定现实主义的文章中，却无人提及这件和这一类作品，为什么？因为它（他们的形象）不能振奋人心，不能体现“时代精神”。

真正的现实主义描绘，我们在改革开放后的伤痕美术，在九十年代初的“新生代”美术中看到了它们的痕迹，他们描绘的是真实的生活，如果说伤痕美术中还留有宏大叙事的影子的话，那么在新生代作品中已将宏大叙事彻底放弃；在技巧上，他们又采用了典型的写实技巧。他们的作品虽并不振奋人心，但在去除理想化这点上他们却最接近现实主义的老祖宗，他们的作品不矫饰，不无病呻吟，所表现的是他们身边的近距离所见，而所谓自嘲与无聊也正是他们那一代人的日常感受。但在人们对现实主义的呼唤中却似乎漠视他们的存在，许多文章津津乐道的还是十七年的新古典主义作品，足见对现实主义的误解之深。

有人认为当代的现实主义作品太少而试图大力呼吁，他们所参照的坐标仍是十七年的新古典主义作品的图像，他们忘记了我们今天的社会结构、社会关系二十年来已经发生了天翻地覆的变化——原先以工农兵为主体的社会结构已经完全多元化，原先的最高和唯一的作品展览模式全国美展的至高无上地位早已是昨日黄花，原先以政策文件精神为艺术思想的年代也已经一去不返，原先以写实为唯一表达途径的格局已经被真正的百花齐放的表现形式所取代。

今天仍有现实主义作品在活跃，虽然它们已经不再是这个时代的主流。在以下层生活为对象的作品中，人们已经多年很少看到真正的农民，就像工人的形象在日常创作中也早已淡化一样。现实中离城市最近的是农民工，在王宏剑《阳关三叠》（油画，1999年）中，我们看到了外出打工农民的集体精神状态，也似乎看到中国文人对背井离乡情结的描述的影子。在梁硕的雕塑《城市农民》中我们看到完全异在于城市的农民工家庭呆滞的目光。从陈卫闽《菜地变房子》（油画，2001年）中我们看到画家用鲜艳甚至有些艳俗的色彩来描绘城市与农村结合带中先富起来的村民盖的楼房，这个对象在城市人的眼中是一个最不确定、变化最快、最急于赶时髦而又不伦不类的地带，作品的幽默的气息使我们会心一笑。艺术已不再承载着沉重的政策使命，只是表现艺术家个人的视线或思考，仅此而已。

其实，“重提现实主义”的重要背景之一就是鉴于当下艺术中许多非架上艺术的活跃和呈现出了一些问题，也正因为是在评判当代艺术以及当代实验艺术中，现实主义已经基本上或者完全失去了作为评判的能力。如果谁仍然想用现实主义的标准去衡量现实生活中存在的大量非架上的装置、影像、视像、行为作品的话，他就会发现自己旧有的工具是多么无效，无效并不说明工具的失效，只能说明对工具不能滥用。

今天谈重谈现实主义，如果忽视了当代中国艺术创作中越来越走向主流的当代艺术，那它的适用面就极其有限，这一点不言自明。

我们当然不应否定艺术与现实的关系，无论艺术如何发展，它如何令人感到面目皆非，试图摆脱艺术与现实的关系，就如同拔着自己头发要离开地球一样不可能，这点为古今中外的艺术史所明证。

在现实面前，还是让我们去掉“主义”二字，因为它太多义，甚至疑窦丛生，我们应当提倡的是面对现实，面向当代，用艺术去表达我们的内心真实的感受，那样才能真正体现艺术的社会责任感，艺术不是意识形态，艺术不是工具，艺术就是艺术！

注释：

- (1) 中国百家金陵画展编委会《中国百家金陵画展论文集》江苏美术出版社出版，2005年、2006年。
- (2) 热拉尔·巴里埃尔《库尔贝：现实主义者？》，《世界美术》1994年1期
- (3) 杨春时《现代性视野中的中国文学思潮》文化研究网<http://www.cul-studies.com>
- (4)、(5) 转引黄可《上海的美术院校和艺术社团》，见《朵云》第47期
- (6) 转引奚静之《中国的写实主义与俄苏美术》，见《艺术家》296期，第251页
- (7) 约干松《苏联造型艺术的情况和任务》，见《美术》1957年4期
- (8) 郭沫若《浪漫主义和现实主义》，见《红旗》1958，8期
- (9) 王朝闻《新艺术创作论》，人民文学出版社1953年
- (10) 杨春时《现代民族国家与中国新古典主义》文化研究网<http://www.cul-studies.com> 《文艺理论研究》2004年第3期
- (11) 王明贤 严善錞《新中国美术图史》，中国青年出版社，P85、86
- (12) 杨晓彦《场景与仪式：对视觉的政治修辞术的一种分析》，载《毛泽东时代的美术》广东省美术馆编，2004年

- 现实主义美术再认识
- 警惕：无边的现代性
- 艺术媒体：“游击队”冲击“正规军”？
- 顾丞峰：对新出平面美术媒体的思考
- 壶公二刚
- 水墨都市梦
- 现实主义再认识
- 警惕：无边的现代性
- 对平面美术媒体的思考
- 重新唤醒当代艺术批评的信心（下）
- 雕塑何为
- 观念性介入，当代绘画的新课题
- 顾丞峰：我的批评观
- 当代批评，失语的困惑

[更多>>](#)

最新新闻

- 格林伯格之后的艺术理论与批评
- 走向“后观念”：范畴的超越与意义的重启
- 狩猎与矿石
- 现代水墨史写作的方法论基础与问题意识
- 杜尚的“挪用”与文化诗学
- 陆俨少的绘画
- 古今之辩：2000年以来中国思想界的现代性之争

最新评论

暂时没有评论！

评论区域

用户名: 密码: 验证码: 292361 匿名发表评论

【温馨提示】

请您在留言评论时：尊重网上道德，遵守《全国人大常委会关于维护互联网安全的决定》及中华人民共和国其他各项有关法律法规；尊重网上道德，遵守中华人民共和国的各项有关法律法规；承担一切因您的行为而直接或间接导致的民事或刑事法律责任；艺术批评家网站留言板管理人员有权保留或删除其管辖留言中的任意内容；您在艺术批评家网站留言板发表的内容，艺术批评家网有权在网站内转载或引用；参与本留言即表明您已经阅读并接受上述条款；不良留言举报电话：010-11000000

