



## 《收租院》二题

刘骁纯

我从来没有讲过蔡国强的《威尼斯收租院》是否侵权，我只是说《威尼斯收租院》之于《收租院》是一种引用而不是抄袭。侵权与否是“法”的问题，对“法”的问题我没有能力去评判。我在“世艺网”上的《引用≠抄袭》一文中讲得很清楚：“法”的问题由司法界去解决，本文主要谈“理”。我最无法理解的是理论界对蔡国强的围攻。

中国文化有自己独特的优势，但有优势不等于强势。要改变弱势地位就必须与欧美的强势文化在当下语境中进行短兵相接的直接对话，这是强化自己最基本、最有效的途径——总结百年美术发展的经验教训，我们不能不得出这样的结论。因此对于那些在这方面努力奋斗的艺术家，无论成就大小，国人都应该喊几声“加油”，给一些鼓励。可悲的是，事情往往不是这样。

蔡国强的《威尼斯收租院》在48届威尼斯艺术双年展一举夺魁，成为这个在西方当代语境中极具权威性的国际大展中最高奖项的获得者之一。随之而来的却是国内的一片讨伐之声，先是原作者愤然斥之为“剽窃、抄袭”，后是批评家毅然指之为“香蕉人”、“讨好西方话语强权”，并最终引出四川美术学院郑重宣布“正式着手起诉意大利威尼斯双年展组委会、展览主持人塞曼及获奖者蔡国强”。

表面看来，《威尼斯收租院》是对曾经家喻户晓的泥塑《收租院》的照抄，而实际上，蔡国强的作品并不是一般的雕塑而是带行为过程的装置艺术，他本人称之为“流动装置”。对装置艺术来说，挪用现成品不仅是它的常规创作方式甚至是它最重要的内在基因，这一装置艺术的“游戏规则”由它的鼻祖杜尚提出并被广泛采纳。

杜尚提出的本题有两个指向：(1)、一切现成品均可以是艺术品，只要我们用艺术的态度去对待它。这点主要由作品《泉》（变更放置环境与陈设方式的便器）体现出来；

(2)、一切艺术品均可以是现成品，只要我们用现成品的态度去对待它。这点主要由《L.H.O.O.Q》（加了胡子的《蒙娜丽莎》复制品）体现出来。对于蔡国强的《威尼斯收租院》来说，谁都知道他是在进行认真的艺术创作，过去完成时的《收租院》就是现在进行时的《威尼斯收租院》所挪用的“现成品”。

最彻底的挪用是不做任何加工的直接搬用，杜尚的《泉》即是，那陶瓷便器的造型设计当然不属于杜尚，属于杜尚的是对便器的挪用和“现成品”观念的提出。

蔡国强并没有把《收租院》直接搬去，而是作了非复制的复制，因此与一般的挪用略有差异，按费大为的说法，叫做“引用”。他在威尼斯艺术双年展这样一个典型的西方语境中引用了东方的东西，在纯粹的资本主义语境中引用了社会主义的东西，在充斥着后现代观念的语境中引用了古典的、写实的、叙事的东西，在冷战后的今天引用了冷战时期意识形态激烈对抗的东西……这种大跨度地转换时空的引用，使《收租院》产生了非“收租院”的复杂意义和强烈冲击。这种“收租院”之外的意义因现场设置的四盏走马灯而得到暗示。

为了强调那不是自己的作品而是对别人作品的引用，蔡国强特意让原作照片的复印件在现场随处可见，放置了10000本宣传原作的小册子供观众自由阅取。



群雕收租院

为了突出“引用”，蔡国强对原作采取了非复制的复制和若即若离的态度。一方面他请了一位原作者参与制作，复制力求其“似”；另一方面他将原作100余人物精简为81个人物钢铁骨架，展览开幕后只有几件完成或接近完成，50件上了粗细不等的泥胎，剩下的有的在铁架上扎了木方或进而扎了十字花，而“造反”、“夺权”两部分则索性始终保留钢铁骨架的半抽象造型。作品不是复制完展出，而是展出复制过程；不是展出雕塑，而是展示“过程即作品”的观念。观众的位置也由看结果转化为看隐藏在结果背后的过程。

《威尼斯收租院》还有一点至关重要，就是蔡国强对所用的泥巴未作深加工处理，以至做到后边时前边已经开始干裂、剥落。观众除了看到不断流动的过程外始终看不到完整的《收租院》。蔡国强拒绝了收藏，展览一结束，作品也就随着展览时间的逝去而逝去，以此突出“引用”这一观念的意义。

根据什么样的环境引用了什么样的具体对象，又是以什么样的特定方式去引用的，这种引用带来了什么样的思想冲击和观念启示——这才是《威尼斯收租院》的真正要点。艺术家的创造性、想象力、智慧、悟性均在这种十分具体而又特殊的引用之中。

如果我们承认装置艺术是当代极为重要的创作方式，那

么我们同时就承认了挪用的合理性；如果我们承认了挪用的合理性，那么我们同时就承认了不能以指为“剽窃、抄袭”的否定性方式来对待装置艺术中的挪用。

## 二

全面否定“文革”引申不出《收租院》在艺术上一无可取的必然结论。

《收租院》属政治艺术。它在“文革”山雨欲来时诞生第一版本，“文革”阴霾未散时产生最后版本，期间则有越来越“样板”化的众多版本。我所谓的《收租院》，乃指各种版本之总合。对于这样一个总合在“文革”中蛊惑“造反有理”的政治作用不能视而不见，这一点已被不少评论文章指出。

但政治艺术与政治本身并不全等。

政治艺术如果它是艺术而非说教，其艺术必定有优劣可言；如果它属优者，其内涵必定大于政治宣传的直接意图；如果它对艺术史有贡献，这贡献必定不会因政治权力的死亡而死亡。马克思高度评价巴尔扎克的巨著，并非不知道他写书动机中的保皇主义政治态度；人们欣赏古埃及王陵艺术，未必是为了复活奴隶制度；艺术学子们陶醉于敦煌壁画，大都不去理会古代帝王的弘佛政策……凡此，乃艺术理论的常识，不需赘述。对此，以《收租院》时间距离太近、艺术评

价不能没有情感因素之类作为整体否定《收租院》的理由，难以服人。我甚至认为，即使对刘文彩全面翻案，《收租院》仍然不可能全盘否定。

对《收租院》，当然应该放回到它所产生的历史环境中去认识，但这历史环境却不仅仅是“文革”，还有工业革命以来世界性的反封建历史环境，第三世界人民为摆脱贫困进行的反压迫、反剥削、争取基本生存权利而不懈斗争的历史环境，中国新三民主义、新民主主义革命的历史环境，中国与世界雕塑发展历史的上下文环境，对《收租院》不断变化的解读环境等等。在今天，《收租院》作为“文革”样板的政治意义已经成为反面镜鉴，但它对受苦受难的普通生灵的人道主义关怀却依然活着，它面对人生的现实主义精神依然活着，而它在艺术史上的贡献，则是永远也抹不去了。

为《收租院》加戴“后现代”、“现成品挪用”、“超级写实主义”种种桂冠是穿凿附会。《收租院》在艺术史上的贡献与汉森等人的超级写实主义毫无关系，与后现代毫无关系。要肯定一个艺术现象非要把它往“前卫”、“后现代”上扯，完全是个理论误区。只要是高质量的创造，“前卫”“后卫”均宜；如果作品质量低劣、缺乏创造性，“前卫”“后卫”均抬高不了它的地位。

《收租院》的艺术观念完全是前现代的古典主义观念，其贡献也是对古典雕塑的贡献。参考黑格尔的分类，我把古典观念视为古代象征观念的对应物。古代象征艺术，如古玛雅人艺术、古埃及艺术、非洲土著艺术、中国青铜艺术、石窟艺术、陵墓艺术等，其绘画和雕塑大多依附于建筑、器皿和服饰，是实用物品特别是精神性实用物品的装饰部位，它往往以类型化、符号化、指事、借代、喻意、象征等为突出特征。古希腊罗马艺术一方面属于实用物品的装饰带，具有类型化的象征倾向，另一方面又以神的人性化和写实性成为欧洲18、19世纪新古典主义借用的旗帜。而罗马肖像雕塑，则是古典雕塑的真正先声。古典雕塑意味着雕塑的独立，意味着雕塑观念的真正形成，它往往以个性化、具体化、写实、记事、叙事等为突出特征。

在中国传统雕塑中，除小型的泥人、面人、陶塑、木雕等之外，没有大型的独立雕塑，大型独立雕塑是20世纪从西方引进的。在西方，雕塑中的古典观念虽然历史十分悠久，但远不及古典油画发展得充分，它还没有来得及全面发育，自罗丹以后便一步步转向了近现代雕塑，这为古典雕塑留下了更多发挥创造性的可能性。《收租院》便是在西方古典写实雕塑和中国传统民间雕塑的撞合中为古典雕塑开拓出了具有鲜明特殊性的新局面，它至少有如下的集体创意：1、将独立出来的雕塑在新的意义上再放回到建筑中去，但把雕塑对建筑的依附转化成了建筑对雕塑的环境陪衬。正因为建筑是陪衬，作品才可以在大邑庄园、故宫大殿等不同的环境转换中获得不尽相同的意义；2、独特的中国式的长卷结构、大型的连环画式的叙事风格；3、雕塑中现实主义精神的新推进。欧洲新古典雕塑处在

从文艺复兴时期的米盖朗基罗到现代雕塑之父罗丹之间的大低谷地带，最突出的代表人物意大利雕刻家卡诺瓦亦属小家，其关键原因，依我看是因为油画中的现实主义精神没有在雕塑中开花结果，致使空壳化倾向和罗可可倾向大肆泛滥。受前苏联现实主义雕塑的影响，中国雕塑经过几十年的积淀，终于产生了具有现实主义精神张力的《收租院》；4、为亿万劳苦大众代言的艺术思想，这是作品精神张力的重要来源；5、通俗的、中国民间趣味的雕塑手法；6、真实道具和玻璃眼球的破格运用。这些，对西方古典雕塑都具有相当大的挑战性。

《收租院》是中国20世纪上中叶最重要的雕塑作品，它既非一个好字可了，也非一个坏字可了。

群雕收租院

