

## INTERVIEW TRANSCRIPT

### 杨小彦、冯原访谈

访问：黄小燕、翁子健

日期：2008年1月19日

时间：约1小时20分钟

地点：广州 杨小彦工作室

#### 惊奇

杨：在七十年代末，影响我们很大的是新潮文库、新潮画库。当时学生很活跃，我在美院读书，我跟中大中文系的学生关系密切，新潮文库的书从他们那里得来，美院的一些学生又通过我看到一些书。新潮文库有很多西方哲学，包括弗洛伊德、叔本华、尼采很多人认为八十年代最重要的是走向未来丛书，但对我来说，七九年到八〇年更重要的是新潮文库，也包括新潮画库，当中我们看到康丁斯基、米罗、毕加索。

第二，在七十年代末、八十年代初对我们很有影响的是李泽厚，而我认为李泽厚写的书中以《批判哲学的批判》最好，应该是1979年出版的，当时很多哲学学生都看这本书，而这本书对于整个八十年代的美学观和审美观有很大冲击。很多人知道李泽厚是《美的历程》，但我觉得这本书更好。在这本书他通过康德哲学进入美学，为改革开放时代的审美带来新的气象。

在八十年代，影响我们重要的文学，是上海译文出版社的《外国文艺》杂志，当时刊登了很多西方现代派的小说诗歌。在我们读书期间有文学热，大家都很喜欢看文学书，以《外国文艺》影响最大。在八十年代末，又出版了《外国现代派作品选》，是《外国文艺》编辑部编选的。当时我们认为《外国文艺》的影响比《世界文学》更大，因为《世界文学》偏向古典，《外国文艺》则刊登很多现代派，我在其中读了很多很有意思的作品，比如我发现了博尔赫斯、卡夫卡、杜拉斯的《琴声如诉》、《印度之歌》，也介绍欧洲二、三十年代的超现实主义、未来主义的文学，可以说是一个非常丰富的宝库。

就艺术来说，首先是浙江美术学院出版的《国外美术资料》，这本杂志是找外国艺术的资料转译过来，当时是很重要的窗口。后来改版为《美术译丛》，很快由范景中任主编。当时范景中便很有意识地把西方艺术学，尤其是贡布里希派，很系统地《美术译丛》上译介。所以《美术译丛》是在八十年代进行艺术学学习很重要的杂志。[...]

问：有一说，八十年代的文化史就是翻译史，您是否同意呢？

杨：在相当程度上我是同意这个观点的。在七十年代末、八十年代初，我们的精神粮食很贫乏，读的东西、看的东西很少。前阵子，我写了一篇回忆八十年代的文章，我用了一个词，是「惊奇」。七十年代末、八十年代初西方的东西进入使我们产生很大的惊奇，不像今天的年青人知道了很多西方的事情，甚至我们跟西方社会愈来愈同步。现在，我们看的东西很多，但使我们惊奇的东西很少。在77、78年，我们重新看苏联的电影，像《复活》、《战争与和平》，觉得很好看。[...]

当时我们看了一部日本电影，高仓健的《追捕》，今天看是一出很普通的警匪片，但当时觉得很好看，无法理解何以这些电影如此精彩。七九年有一部美国电影在广州珠影放了一晚，我很幸运找到一张票去看，是科波拉的《现代启示录》，看完后整个月都想著这部电影，觉得越战的电影如此精彩。回去跟同学说，同学的眼睛发亮，十分羡慕。这样的惊奇反应今天真的很难发生，今天很难想象有一部电影引起这样的反应，哪怕是荷里活的大片。我们知道科波拉是著名导演，后来我对《现代启示录》十分熟识，找了很多相关的资料去看。

这惊奇感同样体现在我们看新潮文库和新潮画库的体会。我第一次见到一位同学在看康丁斯基的画册，真的百思不得其解。这有什么好？康丁斯基的东西实在看不明白。我们在当知青时，学习的是现实主义，熟识的是俄罗斯的巡回画派。康丁斯基是一位杰出的抽象画家，当时印刷出来、正式介绍，我是没法看得懂为何他这么有名。我有一个好奇心，去找他的东西看，后来终于看明白他为何如此重要。现在回看，这是

最早接触现代主义的惊奇心理，至于我在读研究生时还专门翻译了康丁斯基的回忆录的一段，讲的就是他如何画抽象画，是一种心灵、精神的回应。今日很缺少就是这种惊奇感。

## 翻译

问：您在学生时代已经做翻译，当时您是如何得到资料的？

杨：因为我是学美术而非外语，所以实际上我真真正正、认认真真学英文、做翻译应该是八四年读研究生以后，我读研究生的老师是迟轲老师，今年已经八十二岁了。迟轲老师当时说得清楚，他说，你们读我美术史的研究生无他，最主要是学英文、做翻译。当时迟老师已经翻译了两本非常重要的著作，一是文度理的《西方艺术批评史》，应该讲得上是文革后第一本系统介绍西方批评历史的专著，虽然这本书的观点会比较陈旧一点。后来他也翻译了一本《西方艺术视点》。当时我们读研究生时，迟老师已经说得很明白了，你们主要是学英语，之后做翻译。我跟邵宏是同学，他来读研究生之前是学英文的，所以他的英文是很好的。当时他教过我，我也很感激他。我是学画画出身的，所以我也同样教他画素描。同时，迟老师要求我们读研究生是主要做翻译，所以当时称得上是边学边翻。当时迟老师组织我们做一本《西方美术理论文选》，因为当时有一本书叫《西方文学理论文选》，但是没有一本《西方美术理论文选》。迟老师于是选篇让我们翻译。这本书可以说是从古到今的，一本很厚的专著。我知道它也是文革后第一本西方美术理论的系统翻译，从古希腊到二十世纪。当时我翻译的一段是十九世纪到二十世纪初的法国理论。我翻译过波特莱尔的沙龙评论中的两篇，翻译过康定期基的回想录，翻译过英国雕塑家穆尔的理论，也翻译二十世纪二十年代俄国的构成主义，比如马列维奇的至上主义，翻译过德国表现主义画家贝克曼的《我的绘画观》。这些很有收获，当时是迟老师选篇，但是实际上我们依据的是美国著名艺术史家的《西方美术理论资料汇编》，是有十多本的系列我，他是从里面挑选。这个作业对于我们学习艺术理论很有帮助，这是我们的功课，一定要做的，不仅可以学到英文，而且能真正接触到文献的内容。

问：这本书有没有出版？对整个理论发展有没有影响？

杨：有出版，但是就翻译来说，最有影响的还是当时的《美术译丛》和范景中老师的翻译。这里面是有一点缘分。当时读书的时候，我和邵宏在美院的图书馆有一本贡布里希的Ideals and Idols，《理想与偶像》，也有他的Story of Art，后来译作《艺术发展史》，就有这两本英文书。当时我们就翻译这两本书，边翻译边讨论。同时，我的导师迟柯在八十年代中写了一本《西方美术简史》，应该是1983年由中国青年出版社出版，是发行量最高的一本美术史著作，如果说发行量到今天为止可能达到四十万到五十万本。影响很大，当时文科大学生的床头美术史基本上就是这本书，通过它了解西方美术史。我们考研究生时的答题也是跟这本书有关的。我们问迟老师，我们想考您的研究生，复习的范围是什么？他就说是这本书。我印象很深的一条问题是「什么是普桑主义？」这个概念是在这本书中提到的。我们后来才知道迟柯老师的这本《西方美术简史》的参考，主要是贡布里希的Story of Art。所以我觉得八十年代对于中国美术理论影响最深的还是《美术译丛》和范景中老师的翻译工作。[...]

问：您们当时有没有质疑翻译？

杨：严格来说，我个人当时还在学习英文，还未有一个很高的能力去判断翻译本身的好坏。何况我认为八十年代中相当一部份翻译的素质是很高，因为是出自一些真的很有资格的翻译家。当时我想学英文，学得很辛苦，对英文问题有很多困惑，也对翻译有一些研究。看今天的翻译，我应该是更相信八十年代的翻译。读研究生三年，我的老师迟轲对我们很放松。他不跟我们上课，除了公共课之外，就是让我们做翻译。我后来回想，我觉得这个方式非常好，他认为这些课不用上的，学英语、做翻译便能学习到基本的西方美术史。在这个过程中，我们就会对翻译的质量有讨论

最典型的例子，我们读宗白华的《西方现代画论》，如果你今天找来看，我相信很多人是看不懂的。宗白华在前言说，西方现代画家有很多说话本身是颠颠倒倒、很玄妙，为了忠实于英文的原文，他是直译的，他认为直译是最准确的，这个就进入我们研究生的讨论了。宗白华是美学大家，在外国留学回来，我们不应怀疑他。但后来我们找到他翻译的文字的原文，作对比。当时教我们的老师是从前很有名的翁显良老师

的学生。翁显良老师是外语学院的教授，八十年代已经去世。他留下一个翻译理论。从三十年代开始流传一种理论，即翻译有硬译及意译之分，翁老师认为不存在这样的分别。不能用硬译的概念以掩饰自己翻译的问题。他认为翻译只有一种，所以他写了一本很薄的小册子，叫《意态由来画不成》。现在的人不会知道，但这本书当时是经典，我们恨不得从字里行间偷出一些微言大义。但是其实这本书的意思很简单，你一定要准确理解一种语言，然后用本国语言流畅地表达出来，所以翻译只有一种，不存在硬译、意译的分别。教我们英文翻译的老师是翁老师的学生，他经常给我们一些十八世纪的英国散文，译得我们傻了。的确确实经历过这样的事，即一句话我们可以几天想不出来的。想来想去想不通，完全不会翻。其实我的英文很一般，不是英文专业出来，但是这是很大的锻炼。所以我们有理由相信宗白华的翻译是不对的，亦接受了翁老师的理论，重新翻译宗白华老师翻译过的片段，更加相信如果我们对于现代画家有更深入的了解，应该能翻译得更好，这是当时的体会。[...]

## 影响最大的三本书

**问：**您是第一位提到台湾新潮文库、新潮画库的，您说过是中大同学借给您的。当时这些书是通过什么途径进来的？

**杨：**香港。很简单，广州就有这个好处，从香港进来。我的一位朋友叫林英男，当时在七七届中大中文系都很有名，他是一位很早慧、很激情的人，我跟他很多年的朋友，包括现在广东省流行音乐学会的会长陈小奇，也是他的同学。当时我认识陈小奇，在美院可能只有我接触中大的人，因为我很有兴趣找书读。他们当时可能是通过汕头或香港，通过很多的途径，总之他们找到很齐全的新潮文库。我从林英男手上借的新潮文库的书可能几十本，当时看到弗洛伊德的《梦的分析》、《女性心理学》、《一个少女杜拉的故事》，尼采的《查拉图斯如是说》。

**问：**从香港进入的书籍，是否只在广东范围里流通？有没有上北方？

**杨：**有没有上北方我没有考证过，我们当时有书读便可以了。而且我们七十年代末读这些书的时候没有考虑翻译的问题，研究问题只在研究生期间才接触到。现在回想，八十年代中有三本书对我影响非常大。一本是《未来的冲击》，托夫勒的，我读这本书应该是八三年。我读完之后很惊讶，它谈的是对美国未来的预测，包括电子世界，当时我觉得他讲的全部是天方夜谈，现在回想他当时说的最主要是讯息的冲击。八三年的时候我怎么可能知道「讯息冲击」是什么一回事？我当时觉得完全是月球上的事。但是觉得很惊奇。

第二本是商务印书局出版、赖欣巴哈的《科学哲学的兴起》，这是我个人的阅读。这本书一开始，即引用一段哲学家很晦涩的说话，他说，大部份读书都看不懂这段话，当他们看不懂，他们首先怀疑自己的理解能力，而不去怀疑这个哲学家讲的是不是废话，我很认真的告诉你们，这段话是废话。这段引言的作者是黑格尔，当时对于文学艺术界来说黑格尔是神，黑格尔的《美学》和《精神现象学》是当时的必读，如果不懂黑格尔的著作，等于没有资格做文艺理论。这本书让我很震惊的是三十年代的西方还有一个学派兴起，即科学哲学，这令我后来开始留意范景中老师所翻译的贡布里希，贡布里希的背后是站了一个波普尔，而波普尔则是科学哲学一个很重要的大思想家。

这两本书就很有意思了，一是《未来的冲击》，讲的是我当时在中国社会认为是不可理解的事，所以我实质上是半明不明的，即是觉得很好奇，所以惊奇是一个很重要的概念。《科学哲学的兴起》让我们明白到我们完全可以怀疑包括黑格尔这些人，是他告诉我们要怀疑的，因为所谓理性就是在可以怀疑的地方作出怀疑，而波普尔则叫我们回到苏格拉底的两个问题：我们知道什么？和我们如何知道？这个是对我个人一个很重要的影响，当然后来我发现，类似我这种精神经历，在同时代也对其他很多人产生过影响。我跟范景中老师谈天，发觉他是同样经历过这样的东西，所以可能不是一个孤立的个案。

**问：**第三本对您有重要影响的是哪一本？

**杨：**第三本书应该是《梦的分析》，看得更早，一九七九年在新潮文库中看到的，看得很认真，也十分惊讶。讲的更坦率一点，《梦的分析》跟青春期有关，当时我们处于青春期的高潮，又是刚刚从文革的非常道德禁忌的社会出来，很想谈恋爱，希望跟女孩交朋友，但当时整个气氛是不应该谈恋爱，大学生谈恋爱是不

对的，有很多莫名其妙的观念。二十岁的年青人有很多的冲动，这本书正好给我很大的发泄，所以我疯狂的喜欢弗洛伊德。到一个程度就是根据弗洛伊德所说，每天起床第一件事就是把自己的梦记下来，自我分析是什么人格，当时莫名其妙，愈记晚上便愈多梦，愈记细节愈多。今天我们已经知道，我们不能明白我们记的到底是梦还是不是梦，搞不清楚。但当时对于弗洛伊德很感兴趣，而且他的解释使我很震惊。比如他对哈姆雷特、俄狄浦斯情结的解释，以至于当时我玩一个游戏就是玩同学的梦，你只要把梦告诉我，我便知道你现在想做什么，有一个同学真的告诉了我一个梦，我看了半天，得出一个很奇怪的结论，问他是不是真的，他一听，就说：「我以后不把梦告诉你。岂有此理，我的事让你全知道。」当时其实是一个思维游戏。

**问：**这种思维游戏其实是一种交流，关于这些对您这样重要的书，当时您跟什么人交流比较多？

**杨：**同学。比如我找同学，让他们把梦告诉我，他们便知道我在读《梦的分析》，我跟他谈梦是被压抑的愿望的变相满足，有些同学就说，我每晚做些古灵精怪的梦，不好意思说出来。(0' 30' 38)

当时我跟中大的几位朋友过从甚密，比如是林英男。我很感激我的这个老朋友，他后来到了泰国做生意。他是我当时一位很重要的朋友，在思想上对我有很大的帮助，因为他是纯文学方面的。当时关于《未来的冲击》和《科学哲学的兴起》，便是跟这个朋友彻夜详谈。当时我们大学刚刚毕业，在路边的大排档，点一碟干炒牛河、点一碗粥，如果是冬天便点一锅狗肉煲，两个人便可以谈到四、五点，谈的全部是这些东西。我觉得他读得比我多，而且他很喜欢跟我讲老庄呀、哲学呀。后来邵宏来读研究生，我便跟他交流了，关于美术理论，我八四年到了湖北，认识了皮道坚、彭德、鲁虹、黄专，包括当时武汉哲学群的张志刚等，门便愈来愈打开。当时我的的确确觉得自己是思想界里一个积极的参与者。

**问：**您刚刚谈到友辈的交流，前辈对你有影响的，是否以迟轲教授为最重要？

**杨：**是。迟轲老师很宽容，我、邵宏和一个现在在美院教书的老师李行远，是迟老师第一届研究生。当时迟老师很宽容，一个是鼓励我们写东西，所以我在研究生期间写了很多论文，这些文章奠定了我在中国美术理论界最初的地位。当时主要讨论艺术学，这些艺术学从今天看来只是中国版的贡布里希，我在当时强烈批判黑格尔，一九八六年第一期《美术》第一篇文章是我的，题目是《我们面临着选择》，这篇文章在当时的中国美术界是有影响的，就是我在这篇文章提出艺术理论不能指导艺术实践。当时中国美学大家王朝闻说这个人胡说八道，艺术理论当然能指导艺术实践，但是我当时讲得好清楚艺术理论有艺术理论做的事、艺术实践有艺术实践做的事，这个观点产生影响，美术界的人今天还和我提起这篇文章。组我这篇稿的是唐庆年，当时是《美术》杂志的编辑部主任，他来广州跟我谈。当时我满脑子都是科学哲学、反黑格尔，谈得多我便写了一篇文章给他。这都是[当时阅读的]一个结果。

**问：**我知道您跟邵宏老师一起编过《美术思潮》，当时的情况是怎样的？

**杨：**当时是彭德叫我们去的。邵宏是武汉人，我的祖籍是湖北人，我的太太是武汉人，所以我常常回武汉，而且我在武汉读小学，所以我们结识了武汉的一些朋友。当时彭德编《美术思潮》，他让不同人编这个杂志，我和邵宏便编了其中一期。我们算是《美术思潮》的参与者，最后《美术思潮》停刊的时候封面还有我跟邵宏的照片。所以我们是当时彭德委托的，由此奠定了我跟彭德老师漫长的友谊，到现在我们还是很好的朋友。

**问：**当时几份主要的中国艺术期刊您都有参加，无论是编还是写。《中国美术报》您有没有参加？

**杨：**《中国美术报》参与比较少，《中国美术报》上我没有发表过文章。原因是偶然的，不是我不想参与。因为我当时的接触面一是湖北美术理论圈、另一是浙江的美术理论圈。而且《中国美术报》出版当时是我正热情投入艺术学理论研究的时候，所以我最主要是跟浙江美术学院的《新美术》写文章，当时是范景中做主编。那时我写文全部是和邵宏合写的，范景中对我们很信任，我们的文章一到，他便马上发排，不用审稿。所以当时我写文章是为《新美术》，《中国美术报》中的是短文，我们反而写的比较少。

**问：**《中国美术报》应该还是比较信息性的。

**杨：**是的，当时我的整个兴趣是偏向纯理论的。

**问：**您是研究理论的，这方面在湖北和浙江比较重要。您觉得广州的环境会不会对于纯理论比较不重视？会不会觉得孤独？

**杨：**不会很孤独，因为有一班朋友在，包括当时的邵宏、李伟铭、梁江(梁江已经美研所的所长)、李公明。但

是「画佬」(画家)是看不起理论家,这是我心里很清楚的。他们一方面需要你的评论,一方面觉得你既然不懂得画画,怎样搞理论?迟轲老师一次说了一句伤心话,我听了也觉得很感慨。迟轲老师说,美术评论其实就是「吹」(吹嘘),如果吹得不肉麻便是好好了。哪个画家愿意让你写批评文章?我很感慨迟轲老师有这个体会,他那一代人中,他几乎全部写过,但我仍然听到他那一代人中,甚至更年轻一代、也是我上一代人中,时常有人跟我说迟轲老师的理论一般而已。这件事对我很大的刺激,我写美术理论、包括美术评论,这是一个很重要的点,我写东西一定不能让画家觉得我是乱写的,我有一个自我要求,当然我是画画出身的,我很了解画画这回事。迟轲这句话令我更感慨,他是一个非常好的人,是我很感激的导师。有一次他说,他一生写过三次关山月的评论,第四次关山月再找他写,迟老师便说我已经写了三次,再写不知道应该写什么东西了。之后关山月便不理他了,迟轲老师说得有点伤心,他说:「他就不理我了,其实我是建议用一个更年轻的人去写。我已经写了三篇,再写我觉得没有新的东西可以写了,然后他就不理我了。」然后我便看着迟轲老师,心想:「其实做美术理论都挺没趣的!」

**问:** 其实背后的原因,是不是说广东的文化氛围不是太支持理论的发展?

**杨:** 广东人,你说是长处也好、短处也好,就是重实际,不相信虚无缥缈的东西,所以有人专门研究八、九十年代广东文学现象。广东人文学的一个很大特点就是不去追问终极问题。我亦相信我所接触到的很多广东文化界、美术界的人觉得北方人尽是谈论终极问题,不过吹牛而已。为什么要谈这些问题?无谓!一天到晚想些生死问题、精神痛苦问题、孤独问题。得闲无事,不如去大排档吃炒牛河、狗肉煲,岂不更好。广东人是这样的,但是实际上我今天客观地回想,我认为广东在这二、三十年,起码在美术界里面,很多广东人是不明白象征性领域之微妙。我把这个当成是象征领域,事实上名声是一个象征领域来的,这点上内地人、北方人的的确确比广东人厉害很多。表面上这些是没用的、吹牛的,的确确有这种现象。我在北方、东北看到很多吹牛的人,说得天花乱坠、胡说八道,如此打混的骗子也是特别多。

## 阅读和交流

**问:** 两位老师觉得广州美术学院的图书馆里,有没有什么对您有影响的资源? [CUT...]

**杨:** 当时我觉得当时在图书馆主要是看画册,文字书是从外面来,研究生时期可能也会找到一些理论书籍,但是美院图书馆进得比较多还是画册。当时我可能更偏重看油画类的,因为当时我们在读油画系的时候,满脑袋是色彩问题,而且我们的老师也主张我们读画,不仅读画,而且到了二年级以后我们还拿着水粉盒上去每天临摹一张,把印刷品每天临摹成一张小水粉画来学习。

**冯:** 八十年代初的时候,美术学院的图书馆其实是分成两部份的,一部份对学生开放,另一部份是对教师开放。对教师开放的部份其实才是学生特别想看的。事实上,教师图书馆中的主要是进口书,我们想要接触一些西方艺术的资料的话,那也只能通过教师才能看得到。后来我记得有一些教师跟学生的关系比较好,陆陆续续会从图书馆教师阅览室借出一些给我们看。我印象比较深是图书馆中一些比较大部头的书,主要是日本平凡社出版的西方美术全集,二三十册一套的那种大型的图录。对当时的我们来说,所有能接触到野兽派之后的艺术都是新鲜的,能看到进口的画册对我来讲已经很满足了。日本出的比较多,也比较系统。

**问:** 杨老师也看过吗?

**杨:** 对,平凡社当时很重要,因为它出了很多西方的油画集,而且在八零年刚刚开始认识东山魁夷,有一段很短暂崇拜日本画风的过程,当时我们所说的是四座山,高山辰雄、东山魁夷、加山又造、平山郁夫。

**冯:** 八十年代初,平山郁夫曾在中国办过展览,来过广州,当时平山郁夫的画册也在同学们的手上流传,这个是印象是比较深刻的。

**问:** 日本的画册是不是在广州特别多,还是全中国都一样?

**冯:** 因为中国的图书进口是通过一个国家专营的公司,就是图书进出口公司,我想这个情况是不偏的。其他院校也会通过同样的渠道进口这些画册。

杨：当时我们听说过一事，但是不知有没有落实。话说当时浙江美术学院，肖峰当院长的时候，刚好有一个西方美术图书的展览会，展览会之后便把全部书留下来。应该是八十年代初的时候，当时我们听了很羡慕，原来浙江美院还有这样的好事。

问：上次听邵宏老师说香港有一个书局老板会向广州美术学院捐一些艺术书籍，您们有没有听说过这个事情？

冯：如果没有记错的话，应该是叫石景宜先生所捐的书。但是石景宜先生捐的书里面同样也是这个情况，只放在教师的阅览室，学生也不大容易看得到，包括港台版的图书也是在教师阅览室。我们是到了四年级才被允许在一定时间内进入教师的图书馆看来，三年级之前不能看。

问：还听说当时深圳会有书展，可以看到很多香港、台湾的书，您们有没有去过？

冯：如果有书展的话，恐怕也是八十年代中后的事，在八零到八三年间没有听说过这件事。加上当时我们的经济能力有限，即便是有港台版的书卖，也不够钱买，因为当时港台版的书跟大陆书的差价非常大，我们一般都买不起。

问：当时您们有没有听说或见过在图书馆偷书或撕书的情况？

杨：有这样的事，翻书时见过，当时还不知道谴责这种行为。一看页码就知道没有了。

问：我觉得通过这件事可以了解一点当时最受欢迎是什么书。

杨：这个倒是想不起来了，恐怕不是很集中。

冯：这个恐怕很难统计出一个指标出来。画册当时对我们学生来说，其实主要是建立框架。当时是建立一个线性框架，从美术史上一个接点到另一个接点，哪些流派、有哪些人物，其实学生时代基本都是在建立这样一个基本的认识框架。还谈不上特别深入和仔细研究某一个人，我觉得大部份时间还是互相比较，这个占的比重会比较大一些。

问：刚才杨老师跟我们谈了很多当时读的书，当时您们都是在美术学院里，读的书有多大程度的一样或不一样？

冯：事过二十年，我跟杨老师重新回忆八十年代初的情境，我觉得我们的阅读范围其中有很大的一部份是重合的，因为我们所取得书的来源基本上是一样的，如果兴趣有一致性的地方的话，那就更加会重合了

问：比如说有什么是一样的？

冯：比如说文学上面，我印象比较深的一些小说，跟杨老师印象比较深的小说，其实同样来源于《外国文艺》这本杂志。当时这本十六开本的《外国文艺》是我们的掌中宝，是我们每期都必读的。这个《外国文艺》在当时是比较先锋的一本杂志。它译介的西方作家、诗人，都是我们当时比较感兴趣的。

杨：对，我刚才已经说过《外国文艺》。后来《外国文艺》出过十六本《外国现代派作品选》，是从《外国文艺》这本杂志择取出来的，影响非常大。可以说是八十年代很多文艺青年的一个启蒙读物。它的影响力超过当时的《世界文学》。

冯：我觉得只要是读过《外国文艺》的人，都会建立一个共同的标准和兴趣。

问：听说当时学生交流聊天的话题是离不开学术书本的，您们觉得是不是这样？

杨：我自己跟同学谈书是比较多，而且当时我在我们班里是比较喜欢阅读的，包括文学。但是我的谈天范围是好像越出了美院。我刚刚已经说过我跟中大中文系的一些学生有交往，我跟外语学院的学生有交往，比如我跟八、九十年代一个非常优秀的诗人柏桦有过很深的交往，而且有过长篇大论的书信来往，讨论文学问题。因为我是一个文学青年，在美术学院时我对文学的热爱其实超过美术。

冯：杨小彦由于他特殊的背景，八十年代已经是比较活跃的、跨越了美术学院的一种先锋青年。这些人物包括年青的作家、诗人，还有一些从事其他艺术门类的人物，杨小彦应该是这样的。对我来说，是一个比较普通的大学生，我跟他应该可以形成一个对比。作为一个普遍的大学生，我们当时谈论的东西，就我个人的记忆来说，在美术学院的学科本科背景下，同学对看书的选择是很混乱的。很多人一开始就是选择大部头的哲学书，选的都是古典哲学。因为当时商务印书局出版了一套汉译世界学术名著，同学们都觉得是必读书。但是以我们当时美术学院同学的学术背景来说，是否能读懂，今天看起来应该是一个疑问，事实上是一种风尚，大家捧一本哲学书来读，才能证明你是在学习。

问：杨老师之前提过一个《新潮文库》，冯老师有没有看过？

冯：有的，《新潮文库》对我们的影响也很大，但是取得《新潮文库》是不太容易的，因为是台湾出版的。而且《新潮文库》提供的书目恰恰是国内没有的书，你在《汉译文库》里面找到古典的资料，《新潮文库》里面则更多是二十世纪以来的西方思想家的一些理论。能拿到一本《新潮文库》的书，是等于今天能买到一件名牌衣服一样。是不容易的事情。

杨：我的书很多是中大的，而且我的朋友是非常有意思的，是通过他们的关系去进这些书。

冯：所以他有海外渠道。

问：他们是怎样得到的？

杨：那就得问他们了。广东人有很多海外关系，香港的亲戚，所以香港这个渠道对于广东真的很重要。不仅是带回彩电、各种时尚消费品，包括我们第一次的彩色胶圈都是香港带过来的，我们尝试拍彩色胶圈，七八年，而且还要把这个胶圈拿回香港冲洗，广州还没有可以冲洗。这是为什么我一直在强调惊奇，我们第一次照彩色照片都是令人惊奇的事情。

## 在广州美术学院

问：当时您们两位的交往是怎样的？

冯：当时杨老师比我高三届，可能你们不太了解，七七届大学生是天之骄子，等于是黄埔军校第一期，像我们是黄埔军校第四、第五期，我们是不太敢跟他们说话的，他们是高高在上的。开玩笑，但是事实上是这样，我们当时的交往圈里还是分了一个小小的阶级，七七届是老大哥，我们是小弟弟。

杨：还有当时有一个氛围，文革前后在美院有「油老大」，油画系最厉害。就是最有本事是考油画系，最没本事就是考装潢。所以我们七七届是文革后第一届油画系，所以我现在跟从前的同学聊天，也确实觉得自己有点过份的高高在上，觉得自己真的是天之骄子，觉得艺术在我们的手上要从此转了个样子的。

冯：这个不怪你们，是当时社会赋予你们的特权。

杨：当时觉得考油画很自豪，所以那时候冯老师的版画系数码改革，我们油画系还议论纷纷，还是觉得自己是油老大。

问：您们相差三届，在学校有机会碰面吗？

冯：有机会。因为当时同学非常少，以我八零届来算，整个学院就不到两百人，所以事实上百份之七十的人我们都能认出来。

杨：当时有个特点现在不可能有。事实上我读书的年，包括冯老师读书的那几年，我们的同学概念不是以班为分。比如说我说冯老师是我同学，他虽然不在我的班里，但是我们的学生太少了。一百多个学生反正就是这班人在一起，结果我发现美术学院特别是八十年代中以前的同学概念不能够以班为分。就是也是那几个人，就是人不太多，大家都在画画，是有这样的一种氛围。现在分班，一班就有五、六十个人，美院五千个学生。那个年代，我们真的是一百多个人，我的那届才三十六个人，我们进美院时老师比学生多，我们那个时候才知道什么是精英教育，艺术就是精英教育。当时是可以考进美院已经很厉害了，可能一万多人才选一个。哪像今天。

问：您们有没有读书的交流？

杨：当时不一定有，但是我们读的书是差不多的。就像当时我跟冯老师交流，就同时谈到弗洛伊德。弗洛伊德是我们当时很重要的背景。后来谈了《外国文艺》，提到一些小说，一提一些小说就马上笑，因为大家都读过，像杜拉期的《琴声如诉》。

问：我想很重要的一个问题，是广东文化对您们有什么影响？

杨：我现在看，那个年代我们读大学，倒是没有什么广东文化概念，我们是美术圈概念。我们在文革当知青、学画画，这点我跟冯老师可能不太一样，因为他在桂林长大，我在广州长大。对我来讲，文革期间的广东画在全国很有名，而我们是认识这些画家为荣。我在中学到农村当知青的时候，我的整个概念就是我是

学画画的，那个时候向往美院向往到不得了，终于进了美院，觉得美院这个氛围就是我们的。当时很少想广东文化，也很少想我在西关长大。对我来讲，整个文化背景就是跟美术有关系，跟画画有关系。大家在一起反正大家都是画画，圈子文化。广东文化我个人看来是八十年代中后期、甚至更晚，才慢慢觉得是个问题。

**冯：**这点我可以说说我的感受，因为我是在桂林长大，八零年来到广州。美院是个特例。每一个大学，虽然是处于一个地方，但是跟那个地方是不太有直接关系的，在美院，其文化可以说是官方文化，或者北方方向，是一个讲普通话的书面文化，它跟学院围墙外面的广州是没有多大关系的。所以当时我们来的时候，到了大学三年级还是跟广州格格不入，我也不太愿意学广东话、也不太愿意跟广东人接触。我们是在一个美术圈里面自我认同的。现在回想起来，当时的广州因为刚刚开放，又靠近香港，也是走在最前面。当时广州人其实也蛮排外的，如果你不会讲广东话，他也不愿意跟你交往，这种隔膜感也是比较强烈的。当时不会操广东话的人来到广州，每个人应该都会有比较深的感触。后来，我大学毕业之后自己当老师了，我的学生很多是广东人，那个时候我便开始融入广东圈子了，我开始学广东话，开始跟他们交往，那个时候我便慢慢觉得跟他们成为一样的人了。这种隔膜应该是在工作之后很快便自然消解掉了。但是当学生的时候这个隔膜是很严重的。

**问：**广东文化有很大的地域特性，但是根据您们的意见八十年代的广东地域性也不完全影响您们。

**杨：**可能跟冯老师的背景有点差异，体会可能不太一样。在美术圈子的体验我们是相同的。回想起来，一个非常有意思的事是，因为我是在广州学画画的，文革期间广州的画家在全国是很有影响力的，我们也会很崇尚这些画家，而且这些画家基本上不是在美术学院的。我们来了美术学院读油画系，一年级过来才慢慢发现，原来油画系有一种潜在的趣味，就是排斥社会趣味。我们发觉原来是这样的。二年级的时候我们又发现那些社会上曾经让我们很崇拜的很流行的文革绘画风格，原来是属于非学院派的，好像也值得我们瞧不起。同时，回想起来非常有意思的是，我们当时在课堂上画画，很早便开始通过香港的电台听谭咏伦、许冠杰，我们那个时候有一个粤语歌的风气。这个比较奇怪，当时我们最喜欢听的就是谭咏伦跟许冠杰。而且全班都喜欢听，除了几个外省人，反正我们是广州人。趣味上有这个区别，但是我们班中广东人占多数，班中便喜欢听这个。

## 「广东为什么没有新潮美术」

**问：**您在九十年代初编的《画家》中「广东为什么没有新潮美术」，可否谈谈？

**杨：**现在这个问题看来可能要有所纠正。当年我跟陈侗在编《画家》杂志的时候，是提到这个问题，即广东为什么没有新潮美术。当时为什么我们会这样提呢？因为新潮美术发生得最热闹是发生在湖北、浙江、东北内地，事实上当时广东也有南方艺术家沙龙，但是在某种意义上是个个别的现象，不是一个共识。而且当时有人认为广东是有新无潮，就是好像觉得内地的新潮美术有点好像搞运动一样，而我们觉得不应该搞运动，是有这样的一个看法。现在回想，为什么我说这个看法应该有所纠正，是因为八十年代中广东其实还是有当代艺术的表现、表达。如果我们站在浙江的立场、站在东北的立场、站在北京的立场，当时所出现的所谓新潮美术，也是个别现象，比如说它没有出现在中央美术学院，也没有出现在中国美术学院，只不过早期的新潮美术的艺术家很多是从浙江美术学院出来的。所以我们今天就说浙江美院是新潮美术的摇篮，但是不等于浙江美院院方就支持这个，相反，我们所得到的信息是当时浙江美院的院方也是压制这种潮流的，这点跟广州其实是一样的。

**冯：**对，其实这个理论本身有问题。文革期间广东的艺术家在全国取得了很大的影响力。到了改革开放的年代，广东站在前沿阵地上面，恰恰在新潮美术上面好像表现得比较乏力。这个现象在观察上的确是如此。我们恐怕不能以历史的争论来讨论这个问题，就是广东有没有前卫艺术不是被确定的，但是从今天来看，如果我们要解释它的话，我想我们可以从旁边找到一个原因。比如说，正如刚才杨小彦所说，官方来说并没有多大区别，无论是杭州、北京还是广州，官方上并没有多大区别。分别是有些人愿意去突破这些压制，去制造一些事件或者活动。从这一方面来说的话，可能跟广州这个城市的一贯性有关系。广州是在物质生活比较丰富的一个城市。有很多的各种机会，很早就会在商业、生意这些方面已经让人眼花缭乱，

也发生过一些新潮美术的现象，但是跟庞大的生意潮相比，它显得不太起眼。再一个，我觉得跟媒体有关系，因为所谓的新潮美术，我觉得是一个媒体的现象，广州在媒体方面似乎没有成立什么，北方的媒体在报导新潮美术，它更多是报导它们本身的事情，如果广东有一个强而有力的媒体的话，广州的现象肯定会翻倍。[...]

## 现代摄影

问：《现代摄影》是一套很重要的期刊。

杨：对，《现代摄影》是近三十年来中国摄影界非常重要的刊物。它是在深圳创刊的，但是三十年来中国摄影的几个潮流的源起都跟它有密切的关系，这也跟它的主编李媚的眼光和魄力有关。中国的纪实摄影和九十年代的观念摄影都可以在这本杂志中找到源头。而且中国今天大多数非常重要的摄影家都是从《中国摄影》走出来的，所以三十年来的摄影方向，这本期刊的确是举足轻重。

问：《现代摄影》的突破性在哪里？

杨：讲《现代摄影》要从当时中国摄影界的氛围谈起。中国近三十年的摄影最早从四月影会开始，而在八十年弥漫在中国摄影界的主要潮流是沙龙或者小品摄影，或者用一种更正规的说法就是摄影艺术。当时的纪实摄影，以摄影纪录社会真实一面的，可以说是很边缘的。纪实摄影这种潮流首先是在《现代摄影》开始的。另一方面八十年代中有一场讨论，在中国摄影界影响非常大，是关于中国摄影真实性的讨论。[...] 因为摄影很长时间在中国被看成是宣传工具，通过摄影去宣传一些政治概念，甚至通过摄影说话、造假照片。那么讨论摄影的真实性是希望摄影重新变成观察社会的工具，这个在当时是碰到阻力。这个是从陕西一帮摄影家开始的。讨论这个真实性的结果是产生了一个很重要的展览，名为《艰巨的历程》(1988)，所谓艰巨的历程就是指用摄影反映中国四十年来的状况，最让人印象深刻的，是其中一部份是造假的照片。所以摄影真实性的讨论，是在《现代摄影》开始的。而今天我们谈到的观念摄影，我们也很惊讶地发现，其实在八十年代中时，最早的一批观念摄影也是在《现代摄影》上介绍。

问：您觉得《现代摄影》在八十年代出现是不是一种巧合。

杨：也不是巧合，可能跟广东的情势有关系。八十年代初，整个艺术都要复兴。广州当时有一个人人影会，几个摄影家在一起，想更新摄影的潮流。那个年代办刊物很容易，不是很难。《现代摄影》的创办人是苗小康，他在深圳文联申请了办这个刊物，并从贵州请来了李媚担任责任编辑。实际上《现代摄影》是由李媚来编的，后来她又当上了主编，她很快就在《现代摄影》上介绍一班还不出名的、或者说还不是摄影界主流的摄影师，展现了他们的才华。

问：《现代摄影》跟当时的新潮美术有没有平行的发展关系？

杨：有平行关系。这方面李媚起了很大作用，她当时是非常有意识把摄影和当时中国的艺术挂勾。她当时跟我建立了很好的关系，我还负责了杂志的编辑工作，不止写文章，还参与了很多编辑。当时从事新潮美术的，包括皮道坚、彭德、黄专、范景中，都被她拉来写文章。她想用美术界的潮流来影响摄影界。而且在《现代摄影》有一个「新潮」栏目，登了很多新潮美术家的言论，在88年我们还成功开了一个，到目前为止也是第一次的，摄影和美术的联合会议，来讨论摄影跟美术的关系。