

THE "LANDSCAPE NARRATION"
IN CHINESE CONTEMPORARY
PAINTING AS WELL
AS ITS CULTURAL CONCEPT
CHANGES

SOCIAL
LANDSCAPE

2014.10

社会风景

中国当代绘画中的
风景叙事

编著/何桂彦

Compile / He Guiyan

“社会风景”

中国当代绘画中的风景叙事
及其文化观念变迁

文 / 何桂彦

艺术·锦江 / ART·JINJIANG

SOCIAL LANDSCAPE

2014/10

Exhibition Information

策展人 何桂彦
策展助理 林中小路 杨彪
展览宣传 崔付利
展览统筹 李飞远 符周阳
设计 张左贤 [阿强]
特约编辑 聂航
英文翻译 孙越 龚楚颖 田思雨
主办方 成都市锦江区当代艺术学会
成都市锦城文化创意投资有限公司
承办方 四川美术学院当代艺术研究所

合作媒体

新华社 中新社 中央人民广播电台 凤凰网 香港文汇报
凤凰周刊 生活 四川日报 华西都市报 天府早报 四川电视台
四川在线 成都日报 成都电视台 成都商报 新潮生活周刊
新浪网 腾讯网 雅昌艺术网 搜狐文化艺术国际 99 艺术网
艺术中国 艺术当代 Hi 艺术 艺术财经 画廊

展览时间 2014年10月12日~2014年11月28日
开幕时间 2014年10月12日下午3点
开幕地点 成都市二环路东五段299号东湖公园西大门
展览地点 成都市国际文化艺术品交流中心

CURATOR / He Guiyan

CURATOR ASSISTANTS / Lin Zhongxiaolu Yang Biao

EXHIBITION PUBLICITY / Cui Fuli

EXHIBITION COORDINATION / Li Feiyuan Fu Zhouyang

DESIGN / Zhang Zuoxian

CONTRIBUTING EDITOR / Nie Hang

TRANSLATION / Sun Yue Gong Chuqing Tian Siyu

ORGANIZERS /

Chengdu Jinjiang Contemporary Art Association

Chengdu Jincheng Culture and Creative Investment Co., Ltd.

UNDERTAKERS /

Research Center of Chinese Contemporary Art,
Sichuan Fine Arts Institute

MEDIA PARTNERS /

Xinhua News Agency, China News Service, China National Radio,
ifeng.com, Hong Kong Wenhui Daily, Life Section of Phoenix Weekly,
Sichuan Daily, West China Metropolis Daily, Tianfu Morning Post,
Sichuan TV Station, Sichuan Online [www.scol.com.cn], Chengdu
Daily, Chengdu TV Station, Chengdu Business Daily, New Fashion Life
Weekly, sina.com, tencent.com, artron.net, sohu culture, artintern.net,
99ys.com, art.china.cn, Art China, Hiart.cn, L'OFFICIEL art, Gallery

EXHIBITION TIME / From 12th October to 28th November, 2014

OPENING TIME / 3pm, 12th October, 2014

VENUE FOR OPENING /

West Gate of Donghu Park, No. 299, 5th East Section
of 2nd Ring Road, Chengdu

EXHIBITION VENUE /

Chengdu International Communication Center
for Cultural and Art Pieces

目录

001

“社会风景”**中国当代绘画中的风景叙事
及其文化观念变迁**

专题

067

**文化记忆与视觉中的政治
风景与微观政治学**

张晓刚 / 毛旭辉 / 何 工 / 王玉平 / 崔国泰 / 周吉荣

张小涛 / 吕山川 / 张发志 / 申 亮 / 刘 锟

135

**都市景观与后现代性
作为景观的“社会风景”**

方力钧 / 苏新平 / 庞茂琨 / 王家增 / 钟 飙

魏青吉 / 李昌龙 / 李 青 / 刘芯涛 / 何 剑

203

**传统的复活与文化现代性的表征
风景中的文脉**

尚 扬 / 周春芽 / 王易罡 / 尹朝阳

屠宏涛 / 刘国夫

243

**隐喻与象征
风景的另类叙述**

朝 戈 / 丁 方 / 范 勃 / 宋永红

郭 晋 / 邱黯雄 / 李大方

孙 逊 / 蒋华君

301

**日常与现实
风景中的日常话语**

曾 浩 / 忻海洲 / 何汶玦 / 康海涛 / 章 剑

展光焰 / 马文婷 / 潘 剑

001 "SOCIAL LANDSCAPE"

THE LANDSCAPE NARRATION IN CHINESE
CONTEMPORARY PAINTING AS WELL AS
ITS CULTURAL CONCEPT CHANGES

Subject.

067

Zhang Xiaogang / Mao Xuhui / He Gong
Wang Yuping / Cui Guotai / Zhou Jirong
Zhang Xiaotao / Lv Shanchuan
Zhang Fazhi / Shen Liang / Liu Kun

01.

CULTURAL MEMORY AND
VISION IN POLITICS:
LANDSCAPE AND MICRO POLITICS

135

Fang Lijun / Su Xinping / Pang Maokun
Wang Jiazeng / Zhong Biao / Wei Qingji
Li Changlong / Li Qing / Liu Xintao / He Jian

02.

URBAN LANDSCAPE AND
POST-MODERNITY:
"SOCIAL LANDSCAPE" AS A SIGHT

203

Shang Yang / Zhou Chunya / Wang Yigang
Yin Zhaoyang / Tu Hongtao / Liu Guofu

03.

TRADITIONAL EASTER AND CULTURAL
MODERNITY CHARACTERIZATION:
IN A LANDSCAPE CONTEXT

243

Chao Ge / Ding Fang / Fan Bo
Song Yonghong / Guo Jin / Qiu Anxiong
Li Dafang / Sun Xun / Jiang Huajun

04.

METAPHOR AND SYMBOL:
OFFBEAT DESCRIBED THE SCENERY

301

Zeng Hao / Xin Haizhou / He Wenjue
Kang Haitao / Zhang Jian / Tuo Guangyan
Ma Wenting / Pan Jian

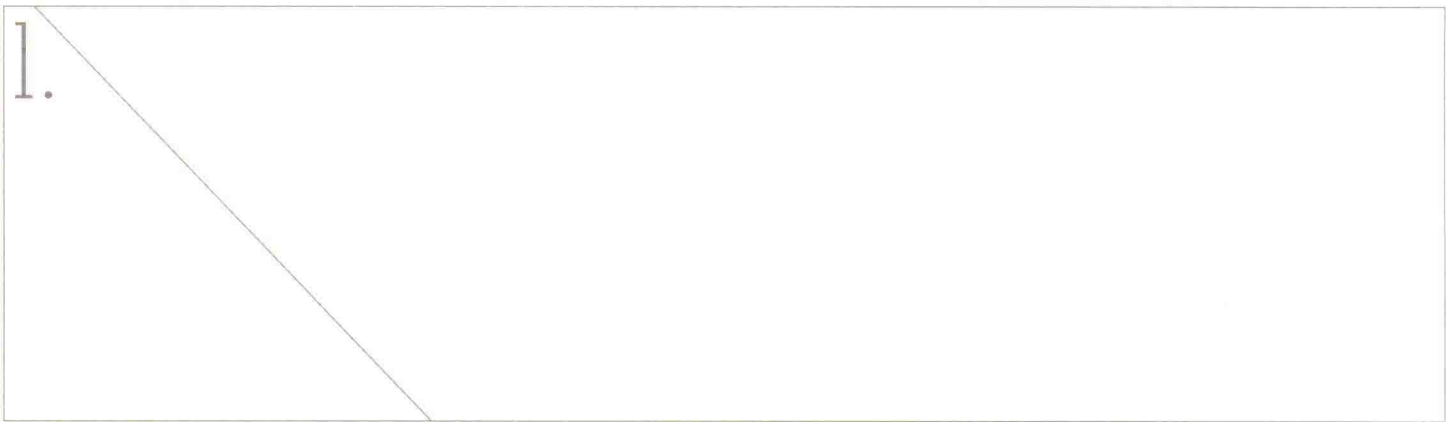
05.

DAILY AND REALITY:
THE DAILY DISCOURSE
IN THE SCENERY

“社会风景”

中国当代绘画中的风景叙事
及其文化观念变迁

文 / 何桂彦



当代美国批评家 W.J.T. 米歇尔在《帝国风景》一文中，开篇就引述了克拉克（Kenneth Clark）在《风景进入艺术》（Landscape into Art 1949）中的一段话，“我们被非人造而具有与我们自身不同生命和结构的东西包围着：树、花、草、河、山、云。它们在几世纪以来激发着我们的好奇和敬畏，一直是愉悦的对象。我们在想象中重塑它们来反射我们的情绪。然后我们开始将它们视为对所谓‘自然（nature）’这一观念的贡献。风景画标志着我们关于‘自然’这一概念的发展进程。自中世纪以来的自然概念的兴起和发展像是一种循环，在这个循环中，人类精神尝试再次创造一种环境和諧。”

遵从克拉克的逻辑，如果对“风景”做知识考古的追问，有两个问题就无法绕开：一是人类如何认识“自然”，如何建构了关于“自然”的文化观念；另一个是，如何在视觉领域描绘与呈现“自然”，使其成为一种能体现审美与趣味的“风景”。在第一个过程中，“自然”实质是相对于人类的，它始终是一个“他者”，由此形成一个主体与客体、自我与他者的二元对立结构。在这个结构中，“自然”是被动的，是被选择、被描述的对象，而叙述的主体是人，或者是艺术家。于是，另一个问题自然就变成，人类是怎样描述自然的，其叙述的话语又是什么？如果从视觉领域追问，这个视觉表征系统又如何建构起来呢？

从认识自然，到形成表述，再到建构一个视觉表征系统，不仅涉及人类关于自然在观念史上的变化，还关涉艺术发展的历史。追溯西方美术史，一条发展轨迹清晰可循。在文艺复兴早期，乔托、马萨乔将“风景”引入湿壁画创作，尽管将其作为背景，但开启了“风景”进入绘画的历史。伴随着文艺复兴盛期的到来，在波提切利、达·芬奇、拉斐尔的作品中，风景具有了一定的合法性。此时，在遥远的北方，德国的艺术家丢勒（Albrecht Durer，1471 ~ 1528 年）已将自己翻越阿尔卑斯山时所见到的自然美景作为绘画的主题。伴随着文艺复兴思想的传播，在 15、16 世纪里，人们对自然、对风景的认识有了质的飞跃。到 17 世纪中叶的时候，在荷兰与法国的绘画中，风景不仅成为了独立的审美对象，而且纳入到现代民族国家的文化诉求与权力叙述中。随着 18 世纪德国浪漫主义绘画的崛起，以及再后来法国巴比松画派、印象派的出现，不管是从技术、趣味、风格的角度考虑，风景画都日臻完善，形成了相对完善的体系。不过，在中国绘画史上，风景作为艺术的历史则比西方早一千多年。从魏晋时期山水画的出现，经历隋唐，到北宋，中国山水画在视觉再现上已发展到巅峰。北宋以降，山水画在艺术本体、创作方



李可染 / 万山红遍，层林尽染 / 纸本设色
Li Keran / A Thousand Hills Crimsoned through
by Serried Woods Deep-dyed
ink on paper
70.5x49cm 1964

方法论上均有质的变化,逐渐纳入“士”阶层的文化表述中。南宋以来,经历元明清,山水画在艺术本体方面不仅建构了一个自律的系统,而且,在审美、鉴赏、批评等领域均形成了较为完善的体系。事实上,在建构这个表征系统的时候,在西方风景画的创作过程中,主体与客体始终是二元对立的,而中国的艺术家追求的则是“你中有我,我中有你”。当然,“文人画”的兴起实质也是在抑客体,扬主体,与主体的才情、修养、意趣比较起来,视觉表达中的“自然”仍居于次要与边缘地位。尽管如此,在中国的绘画中,主客体之间并没有出现分离。即使在晚清与民国初年,以康有为、陈独秀为代表,宣扬“革中国画的命”,而且不管后来的中国画在方法论与题材上发生过多大的变化,主客体仍未彻底分离。然而,当西方绘画在19世纪进入现代之后,主客体的二元独立,以及社会现代性与审美现代性的分裂成为其凸现文化现代性的一个重要特征。正是由于文化语境的差异,对于中国的艺术家而言,作为视觉对象与艺术表达的“自然”始终是彰显主体价值的重要通道。

事实上,没有纯粹的风景,只有不同时空与文化语境中的风景。换言之,所谓的“风景”只是一种表象,一种通道,叙事则隐藏在表象之下,支配着“风景”的发展与演变。在这里,“叙事”也就是艺术家对笔下的风景进行“编码”,但对于观众来说,欣赏风景的过程也是在“解码”。不过,如果从艺术史的角度考量,当我们面对一张风景画时,既可以看到绘画在技术、材料、媒介方面发生的变化,也可以看到风格、语言、形式、趣味的演变轨迹,更重要的是,能捕捉到它的视觉机制、审美习惯、创作观念是在什么样的时代与文化语境中建构起来的。

2.

新中国成立后,“风景叙事”的确立肇始于对“中国画的改造”。1950年《人民美术》创刊,其中刊发了一组讨论中国画改造的文章,它们是李可染的《谈中国画的改造》、李桦的《改造中国画的基本问题——从思想改造开始进而创作新的内容与形式》、洪毅然然的《论中国画的改造与国画家的自觉》。文章的切入点各有所重,但内在理路仍有共通之处,譬如李桦与洪毅然均认为,改造国画的关键在于改造艺术家的思想。李桦谈道:“我们反对文人画,不是说不再画文人画算了,我们必须完全放下文人画这个包袱,就是说必须肃清士大夫的思想,而代之以一种新的艺术观与新的美学。所以要改造中国画,最要紧的还是先要改造画家的思想,换过一个新的头脑,一个新的世界观,新的艺术观,新的美学与新的阶级立场,然后具有新的内容与形式的新国画才可以产生出来。”在这个问题上,洪毅然也谈道:“……改造国画的内容,基本上就是要改造国画家们的思想和感情,就是要改造国画家们对于新的现实生活中的一切新的事物人物等的看法、想法和对待法。换句话说就是要改造他们的立场、态度和观点,就是要国画家们首先自己来一次自我的改造!”^①很显然,思想的改造是前提,然后才有创作方法论的改变。对于前者,就是让人们认识到文人画是封建时代的产物,是传统士大夫落后、僵化思想的体现,就后者而言,则是要改变传统国画程式化的创作模式,用新的修辞与风格来表达新中国所呈现出的新气象。



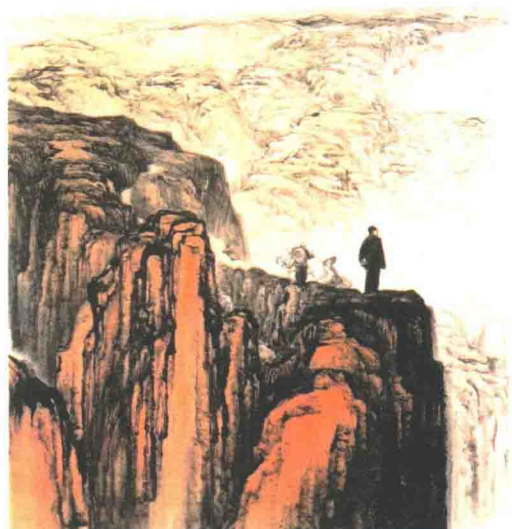
钱松岩 / 常熟田 / 中国画
Qian Songyan / Field in Changshu
Ink on Paper
82x35cm 1963



伴随着新国画的改造，以及相应艺术思潮的出现，20世纪60年代以来，国画领域涌现出了一些新的艺术风格，其基本类型有二。一是用山水画反映新中国社会主义建设与新农村所发生的翻天覆地的变化。在当时的山水或风景画中，出现了大量的飞机、公路、拖拉机、水库、农村合作社的视觉形象。为了追求逼真的视觉再现，一些艺术家提出画“真山水”，倡导用写生的手法来完成创作。代表性的艺术家有黎雄才、钱松壘、傅抱石等。第二种是“毛泽东诗意山水”。也就是说，在革命时代，毛泽东曾经战斗、生活、工作过的地方开始进入了国画家的视野。在这种思潮的影响下，艺术家笔下的山水，不仅要追求视觉表达的真实性，而且“毛泽东关于革命浪漫主义和革命现实主义相结合的方式则激发了人们把毛泽东的诗意作为山水画创作的又一题材”。^[6]代表性的艺术作品有石鲁的《转战陕北》（1959）、李可染的《万山红遍，层林尽染》（1964）等。

在这两种类型的作品中，“风景”都在场，但作品的意义诉求却不以再现风景为目的。这似乎是一个悖论。什么原因形成了这种局面呢？很显然，至上而下的政治话语为当时的新国画运动注入了一种完全不同于传统山水的叙事方式。首当其冲的变化，是将新中国画纳入国家意识形态的表述中。因为，那些以社会主义建设和新农村面貌为主题的作品，既反映了新中国正在发生的伟大变革，也能进一步捍卫这个新政权的合法性。于是，写实性的语言与新图像的结合为意识形态的诉求提供了视觉的例证。其次是歌颂伟人与英雄。对于“毛泽东诗意山水”这一脉络的艺术家来说，他们普遍会将重点放在表现毛泽东所具有的非凡气魄与拥有的不凡的革命才能之上。譬如，在创作《转战陕北》时，石鲁并没有将注意力放在描述胡宗南如何亲率十万大军进攻延安和陕甘宁革命根据地，以及中央机关和当时少量的部队在毛泽东的指挥下如何与之周旋，并最终赢得了胜利。相反，画家选取的是，部队在转战过程中的一个瞬间性的场景，此刻毛泽东屹立在黄土高原上，他登高远望，气宇轩昂，让人产生一种“胸中自有雄兵百万”的联想。在整件作品中，毛泽东位于画面的中心，成为视觉焦点，远景中绵延不断的沟壑，以及前景中巍然矗立的险峰与悬崖，不但将自然的风景纳入到“英雄叙事”中，还赋予其浓郁的革命浪漫主义气息。实际上，在“诗

石鲁 / 转战陕北 / 中国画
Shi Lu / Fight in Northern Shansi
Ink on Paper
208x208cm 1959





傅抱石 关山月 / 江山如此多娇 / 中国画
Fu Baoshi & Guan Shanyue /
This Land so Rich in Beauty
Ink on Paper
500x900cm 1959

意山水”这个脉络中，部分作品还注入了国家叙事。例如，傅抱石、关山月在创作《江山如此多娇》时，紧扣毛泽东《沁园春·雪》的词意，既要表达壮丽山河呈现出的新气象，又要彰显大气磅礴的气势。在这件作品中，“风景”的含量是非常巨大的：有汹涌澎湃的东海，有巍峨苍茫的西北高原，有丰饶富裕的江南，有分外妖娆的北国。一旦它们出现在同一幅画面上，与其说艺术家是对真实自然风景的再现，毋宁说是一种国家意象的象征，因为它们最终会被“东方红、太阳升”所隐藏的国家叙事所统辖。

在这两种类型的创作中，意识形态或政治话语的表述始终是最重要的，风景的表现则位于次席，艺术家个人的风格、语言则处于更为次要的位置。在这个叙述结构中，“风景”始终是一个“他者”，不仅没有存在的主动性，而且只有在宏大的意识形态的诉求中才有可能显现自身。一旦意识形态支配了叙事，是不是也意味着它将支配观众的观看呢？对于新中国成立后的绘画创作来说，由于受制于政治话语的控制，尽管艺术家能相对容易地完成题材的意识形态化，但从视觉机制的建立来说，视觉的意识形态化过程则要漫长得多，也更艰难。

当然，就那一时期的创作来说，艺术家们首先要解决的问题仍然是完成题材的意识形态化。根据当时的情况，那些再现和歌颂共产党在不同历史时期为中国革命事业作出巨大贡献的历史画，记录与描绘一些重要历史事件的作品，以及缅怀与歌颂为新中国成立而牺牲的英雄人物画，率先符合了政治的需要，由此具有了天然的合法性。不过，视觉的意识形态化过程则需要艺术家不断去尝试，不断实践。20世纪50年代初，伴随着“油画民族化”思潮的兴起，一部分艺术家开始探寻新的视觉语言与修辞方法。对于他们来说，这一时期的油画创作不仅要在内容上反映新中国所呈现出的新气象，还要在风格上与西方拉开距离，形成自身的特点。比如罗工柳就指出，东方绘画中的“意境”、诗化表现，以及平面性、装饰性就能为新时期的油画创作提供新的可能性，而有的艺术家则主张向传统学习，提议从古代的壁画艺术中汲取养料。

一般意义上讲，倘若题材发生了转变，自然也需要一套新的绘画语言与修辞方法。但这并不意味着，只要是新的语汇与修辞就能满足当时的需要，而是只有那些能体现国家意志与权力话语的形式与风格才能赢得主流意识形态的青睐。作为“油画民族化”的典范，董希文创作的《开国大典》是最具代表性的作品之一。艾中信先生曾给予了高度的评价，“这幅画只画阴影，不画投影，笔法基本上采取平涂，画面不失光彩，尽量使它产生流畅的感觉，这一切都是为了服从艺术完整的需要”^③。当毛泽东看过这幅画后，曾这样评价道，“是大国，是中国”“我们的画拿到国际上去，别人是比不过我们的，因为我们有独特的形式”。^④很显然，就借鉴民间美术的色彩表达与工笔重彩的语汇来说，《开国大典》为“油画民族化”找到了一条全新的发展路径，形成了一套新的修辞方法，那就是董希文先生所说的，从“不以可变的光为重，而重不变的形”出发，追求传统中国画表达的明快与简洁，注重装饰性。但是，一旦这种修辞发展成为一种视觉机制后，它不仅与题材的意识形态很好的结合，还将赋予观看以意识形态性。在这件作品中，实质可以构成双重的观看。一个是天安门上的国家领导人和广场上欢呼雀跃的人民群众形成的；另一个是“开国大典”作为一个特殊的历史景观与看画的观众所构成的。不过，在这两种观看关系中，台下欢呼雀跃的人群与画面外的观众都没有主体性。对于

台下的人群，观众无法看清楚任何一个人，更无法辨识，只能将他们概况地理解为“人民”。作为这幅画的观众，尽管观看是主动的，但仍然缺乏主体意识，因为，画面真正的主体是毛泽东。从这个意义上讲，看画的观众和广场上的人群一样，尽管观看的视角不同，但分享的是相似的观看心理。也就是说，画面外的观众就像是广场人群中的一员，他们以相似的方式与画面的主体构成了观看关系。然而，正是这种对双重视觉的设定巧妙地将观看背后的权力话语隐匿起来。换言之，《开国大典》是一件典型的英雄叙事、国家叙事的作品，在它所营造的庄严、喜庆的画面氛围的背后，完成了国家政权合法性的意识形态诉求。另一件将观看意识形态化的代表性作品是孙慈溪的《天安门》。这件作品采用了古典绘画的一些构图原则，强调中正、秩序、对称。表面看，艺术家着力描绘的是一群人在天安门前合影的情景。但是，一旦观众站在画面前，观众的视角实际上也就是那个拿着照相机拍摄的人的视角。然而，真正将观看注入意识形态话语的并不是这群合影的人，而是身后天安门城楼上所挂的毛泽东像。因为在画面中，毛泽东像的出现就可以集“父亲”与国家主席于一身。前者是相对于合影的人，后者则是对于观众而言的。如此一来，在这样一种特殊的观看与视觉机制中，作为一个个人、作为一名父亲，作为新中国的国家主席的身份就完美的结合在了一起。

应看到，在那个时期的艺术创作中，不仅创作的题材充满了权力话语，而且，观看也隐匿着权力。同时，这个过程也是双向的，即权力主宰、支配着创作，反过来，观看则进一步强化着权力。

新中国成立以后，从过程上看，“风景叙事”的确立并不是一蹴而就的，对“新中国画的改造”和“油画民族化”的追求都对其产生了重要的影响。就实际的创作而言，从20世纪50年代伊始，到整个70年代中期，“风景”仍然仅仅是一个载体和“他者”。由于受制于政治话语的束缚，艺术家们不仅要完成题材的意识形态性，还需要建构一种相应的视觉与观看机制。伴随着1966年“文化大革命”的开始，在后来的十年中，中国的视觉艺术最终形成了“高大全、红光亮”的风格。



董希文 / 开国大典 / 油画
Dong Xiwen / Founding Ceremony
of People's Republic of China
Oil on Canvas
230x405cm 1953



孙慈溪 / 天安门前 / 油画
Sun Zixi / In Front of Tiananmen
Oil on Canvas
155x285cm 1964

3.



赵文良 / 去十三陵途中 / 纸本油画
Zhao Wenliang / On the Way to Ming Tombs
Oil on Paper
21×18cm 1960



李珊 / 无题 / 纸本油画
Li Shan / Untitled
Oil on Paper
27×19.7cm 20世纪70年代

一旦权力话语控制着主题，控制着内容，支配着观看，创作中就必然会出现各种禁忌。简单地理解，这种禁忌主要有两类：题材上的禁忌与视觉上的禁忌。

1957年6月8日，中共中央发出了《关于组织力量准备反击右派分子进攻的指示》，以此为标志，反“右”斗争开始。这次运动在美术界所产生的影响，就是艺术家要首先保持坚定的政治立场，明确自己的文化态度，在创作上则不要触及政治意识形态这条底线。在后来美术界发生的各种批判中，石鲁的“黑画”事件最能体现这种禁忌所具有的破坏力。1962年，《美术》杂志第4期刊登了署名为孟兰亭的信，认为石鲁近年来的创作脱离了传统，“不讲究骨法用笔，充其量而言，有墨而无笔，远不见马夏，近不见四王；乍看似不差，细看则无甚意味了”，并且有一种“野、怪、乱、黑”的倾向。^[5]如果说石鲁的“黑画”主要涉及到视觉禁忌的话，那么，1974年在沿着“文艺黑线专政”路线之后发起的批判“宾馆画”“出口画”的另一场“黑画”运动，就是一场纯粹的政治运动。在这股“极左”的浪潮中，题材是否契合政治诉求成为了关键。当然，这次运动的开端可以溯源到“文化大革命”发起的“五一六通知”，之后，红卫兵和造反派就在文艺领域掀起了批斗走资派与反对学术权威的运动。

按照一般的艺术发展规律，倘若禁忌形成，其背后就蕴藏着一股反作用力。在20世纪70年代，“风景叙事”重新回到艺术创作中，并出现了以形式与审美为主体的风景。1979年7月7日，北京的北海公园内举行了“无名画会”的艺术展。在这个展览上，人们看不到过去那些司空见惯的主题先行的作品，相反是一些人物、静物写作，以及大量的风景写生。这批作品远离政治主题，完全摒弃了“红光亮、高大全”的视觉机制，对于那些看惯了革命现实主义风格的观众来说，它们带给人的是一种久违的亲近感。日常的视角回来了，质朴的现实回来了，风景也重返人们的视野中。

20世纪60年代初，赵文量在北京结识了杨雨澍、石振宇、张达安等艺术家，他们相约一起，聚集在北京的八一湖公园、紫竹院公园、北海公园、郊外的香山等地写生。1973年前后，一批志趣相投的年轻艺术家如张伟、李珊、马可鲁、史习习、王爱和加入进来，形成了当时称为“玉渊潭画派”的绘画群体，在1979年成立“无名画会”时，他们成为了核心。“无名画会”的艺术家反感僵化、教条的艺术创作，他们要打破禁忌，走向现实，走向自然，追求平实、质朴的艺术风格。赵文量曾回忆，“一次他为了克服自己面对风景时的困惑，随意地把托在手里的小画箱倒置地画了一幅画，画时的感觉很轻松，慢慢地就此形成了自己的方法，当然不是再继续地倒置画箱去画画，而是用随意轻松的方式去画画，但他强调，这不是主观地去画画，而是通过主动地画去感受到自然。”

“文革”以来，由于受到“极左”政治路线的影响，意识形态凌驾于一切文艺创作之上，艺术与艺术家都彻底被工具化。对于“无名画会”的艺术家来说，打破禁忌与重建艺术与现实、艺术与生活、艺术与个人的关系是他们共同追求的目标，而写生最终成为了艺术家走向现实、走向自然的通道。诚如批评家高名路先生所言：“无名画会选择画‘风景写生’完全是对20世纪六七十年代中国特定政治环境的对抗。因为那个时候，风景，特别是非现实主义的艺术，被看作是资产阶级的，这种‘现代主义’形式的艺术均被批判和禁止。那个时候，到哪个‘景点’去写生，很大程度上不是因为那个地方的风景符合艺术家个人的风格、趣味，而是因为他们必须到户外去作画，到外面画‘写生’对‘无名’艺术家来说也最少麻烦，同时几个人集体作画更能提供一种在个人孤独状态中不能享受到的自由和相互支持。”^[60]

那个特殊的年代最终赋予了“风景写生”一种文化上的附加值，即以个人的审美取向为主导的艺术观念，并增添了某种独特的前卫性。在《政治前卫与美学前卫》一文中，笔者曾将“无名画会”的创作看作是一种“美学的前卫”。他们画风景写生，其意义并不在于风景如何对他们有吸引力，而在于对艺术工具化、政治化的不认同，在那个特殊的年代，其意义体现为对主流的社会主义现实主义模式作无声的抵抗。在艺术创作被主题所禁锢的年代，“风景”原本就是一种禁忌。于是，为了反对艺术的工具化，他们选择了写生；为了逃离“红光亮”，他们有意识地模仿西方现代绘画的语汇，尤其是印象派的风格；为了拒绝政治话语对绘画的控制，他们更加地推崇“为艺术而艺术”的观念。

与20世纪五六十年代将风景纳入国家意识形态的话语中有本质不同，“无名画会”的风景恰恰是去意识形态化的（尽管这种去意识形态化在当时仍然会被赋予某种政治色彩）。与此同时，风景作为一个载体，不仅能反映艺术家们不同的审美追求，而且重建了艺术与生活、艺术与自然的联系。而这一切都为80年代初批判现实主义、自然主义的现实主义的出现做了很好的铺垫。值得提及的是，除了“无名画会”的成员外，70年代还有一批艺术家在风景领域，以及坚持艺术本体的回归与现代风格的转型方面作出了积极的贡献，代表性的艺术家有吴冠中、冯国东、贺穆群等。

4.

以“毛泽东的诗意山水”为主题的创作与董希文的《开国大典》为代表，我们可以看到两种类型的社会风景。前者也可以被看作是狭义的风景，即艺术家的表达始终以自然的风景作为载体；后者则可以理解为广义的风景，即艺术家将某些场景、事件作为一种被看的社会景观来加以描绘。诚如前文所言，没有纯粹的风景，只有不同时空与文化语境中的风景。换言之，所谓的“风景”只是一种表象，一种通道，叙事则隐藏在表象之下，支配着“风景”的发展与演变。

20世纪70年代末到80年代初，以陈丹青的《西藏组画》、何多苓的《春风已经苏醒》为代表，出现了另一种广义上的风景。不过，从叙事方式上讲，与“毛泽东的诗意山水”和《开国大典》追求宏大叙事、英雄叙事的方式是有本质区别的，它们具有强烈的现实主义视角，流露出浓郁的人道主义情怀。



马可鲁 / 民主墙 / 布面油画
Ma Keli / The Wall of Democracy
Oil on Canvas
35x27cm 1978



何多苓 / 春风已经苏醒 / 油画
He Duoling / Spring Breeze Brings Life
Oil on Canvas
95x130cm 1981



陈丹青 / 西藏组画 牧羊人 / 油画
Chen Danqing / Tibet Series: Shepherd
Oil on Canvas
80x32cm, 1981

在1980年中央美院陈列馆的毕业展上，陈丹青的《西藏组画》第一次进入了美术界的视野。《西藏组画》以西藏人民日常的生活为对象，描绘了进城、朝拜、洗头、接吻等七个片段。按照过去“红光亮、高大全”和社会主义现实主义的标准，这批作品没有宏大叙事、没有戏剧性的场景、没有明确的政治主题，用陈丹青自己的话说，就是“无内容、无主题、无情节、无故事的小画面”。^{②7}然而，正是这种个人性的、微观化的、反文学性的叙述不仅标志着艺术家突破了政治意识形态对创作观念的禁锢，而且是对“文革”期间，日常生活领域被各种权力话语所渗透、遮蔽的反拨。在后来的一篇创作手记中，陈丹青谈道，“我想让人看看在遥远高原上有着如此强悍粗犷的生命。如果你看见过康巴一带的牧人，你一定会感到那才叫真正的汉子。我每天在街上见到他们成群地站着，交换装饰品或出卖酥油。他们目光炯炯，前额厚实，盘起的发髻和垂挂的佩带走路时晃动，沉甸甸的步伐英武稳重，真是威风凛凛，让人羡慕，他们浑身上下都是绘画的好对象，我找到一个单刀直入的语言；他们站着，这就是一幅画。”^{②8}

对于看惯了歌颂伟人、英雄、宣传政治神话作品的那些人而言，《西藏组画》将人们的观看从形而上的政治世界拉回到日常的现实之中。此时，片段化的日常生活，甚至一个并不起眼的生活场景，都可以成为绘画的主题，也可以成为一种广义上的社会风景。于是，日常的、现实的、个人性的、微观化的场景在此刻都具有了存在的合法性。对于“文革”以来的绘画传统而言，《西藏组画》标志着审美观念的一次革命，也开启了自然主义的现实主义对抗僵化的社会主义现实主义的历史。所谓自然主义的现实主义，就是用平常的眼光去打量现实，用平实、朴素的写实性语言去描绘现实。而这些现实在“文革”期间恰恰是被各种政治话语所遮蔽了的。

和《西藏组画》中那种片断化的叙述有相似之处，何多苓1982年创作的《春风已经苏醒》仍然具有微观化的特点。从构图上看，《春风》更加简洁，一片草地，一个陷入沉思的农村女孩儿、一头牛，一条狗。艺术家不是对现实的直接呈现，画面显然是精心布置的。尽管如此，艺术家笔下的场景仍具有景观化的特征。从创作路径上看，《春风》延续了早期“伤痕”的思路，是在“知青题材”的方向中发展过来的。不过，和早期“批判文革”的作品所不同的是，作者放弃了“文革”期间那种程式化、类型化的人物塑造模式，相反以一种低吟、伤感的基调，力图去捕捉小女孩内心那种迷茫、困惑的情绪。《春风》不仅为当代绘画注入了诗意与文学化的气息，还为“伤痕美术”赋予了另一种精神维度——忧伤。^{②9}

当然，像任何艺术思潮的产生都与它所处时代的政治、文化事件密切维系一样，艺术家创作观念的转变也与“文革”后一些重要的政治、文化事件紧密相关。1978年5月，《光明日报》发表了一篇题为《实践是检验真理的唯一标准》的文章。文章一发表便引起了全国人民的广泛关注，并引发了一场声势浩大的关于如何确立真理的标准，如何提倡“实事求是”精神的讨论。同年12月，中共十一届三中全会的召开，明确了“实践是检验真理的唯一标准”，并用“实事求是”取代了“两个凡是”的思想方针。新的“标准”既为由“文化大革命”和此前“极左”路线制造的一系列冤假错案的平反做好了思想准备，也为其后思想解放和“反思文革”提供了理论上的依据。对于“文革后”的美术创作，“真理标准”的讨论与对“文革”的反思，真正解放了艺术家的思想观念，也为批判现实主义和自然



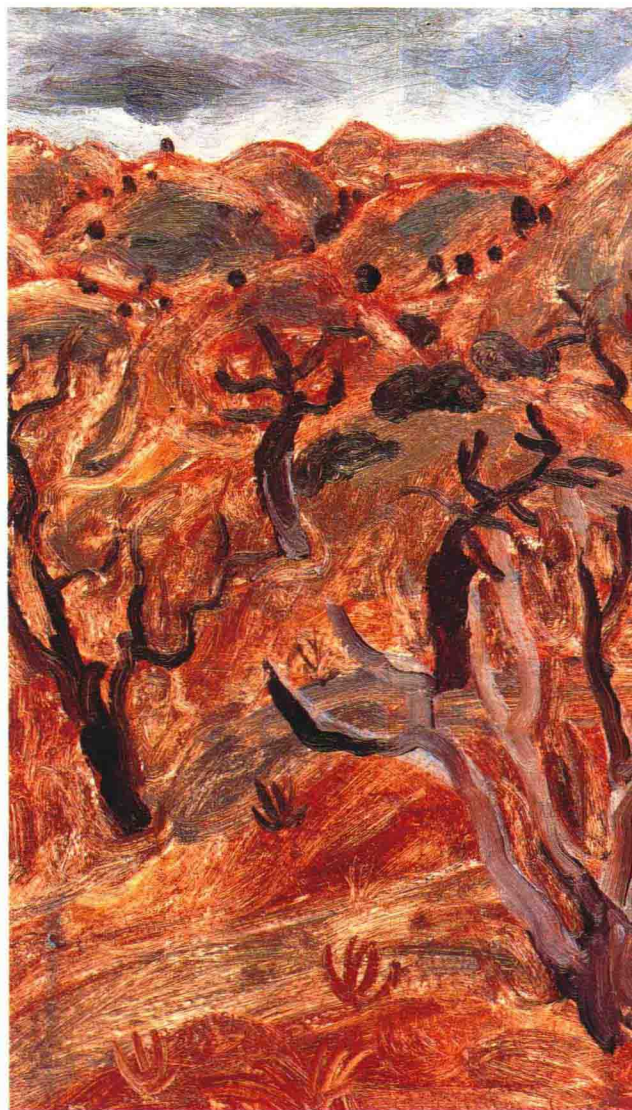
吴冠中 / 老墙 / 油画
Wu Guanzhong / Old Wall
Oil on Canvas
51x51cm 1981

主义的现实主义的出现铺平了道路。在这样的语境下，艺术家反思历史，审视现实，在创作中则逐渐远离“文革”的宏大叙事，放弃此前创作中空泛、虚假的浪漫主义情怀。同样，也正是在“伤痕”美术所掀起的批判现实主义的浪潮中，“人”的问题才开始慢慢显现出来。《西藏组画》《春风已经苏醒》作为广义的社会风景，不再单纯的表现为审美观念的转变，在创作方法论上也呈现出与“文革模式”的断裂。更重要的是，它们用现实主义摆脱了“文革”创作模式对人思想的禁锢，并且，在对“文革”的批判性反思中流露出了浓郁的人道主义关怀。在20世纪80年代初的艺术史上下文关系中，《西藏组画》《春风已经苏醒》，以及罗中立的《父亲》（1980）一道，为中国当代绘画的人文诉求确立了一个基本的方向，那就是以现实主义为基调，强调个人化的视角与人道主义的关怀。由此开启了艺术家描述自己所看到的真实世界的历史。

5.

20世纪80年代初，随着国家将工作重心从拨乱反正、解放思想转向政治、经济体制改革，在新的文化环境下，“伤痕”内部也出现了变化，涌现出一批由四川美院年轻艺术家所主导的“知青题材”。而“知青题材”则成为了“乡土绘画”的前奏。因为“知青题材”向“乡土绘画”的嬗变只有一步之遥，不管是王川的《再见吧·小路》、王亥的《春》，还是何多苓的《春风已经苏醒》等作品，都是围绕农村生活展开的，只不过作品在精神基调上侧重于对知青生活的怀念，因此充满了个人的“忧伤”气息，而“乡土绘画”则偏向于表现1978年家庭联产承包责任制后，农村生活所发生的变化。以1980年的“第二届全国青年美展”为标志，“乡土”掀起了一股新的艺术思潮，而此时，作为叙述背景在农村开始成为艺术家直接表现的主题，而先前的“忧伤”和“伤感的人道主义”情绪也逐渐被对真、善、美的农村生活的歌颂所代替。

毛旭辉 / 凉山写生 / 纸本油画
Mao Xuhui / Painted from Guishan
Oil on Paper
43x54cm 1986





吴长江《喂马》/石版画
Wu Changjiang Feed the House
Lithograph
50x78cm 1982



1984年，批评家水天中先生在《关于乡土写实绘画的思考》一文中，提出了“乡土绘画”这个概念，明确地将罗中立的《父亲》和陈丹青的《西藏组画》作为代表性作品。水天中的看法是：“他们的作品表现了乡野、质朴的美，古朴、粗犷的人物和他们近乎原始的生活。但正是他们对乡野、质朴的虔心描绘获得的成功，表明中国的画家和观众终于超越了延续数十年的格式，进入了绘画创作的新阶段。”^{②9}

如果我们可以将《西藏组画》中那些日常的生活片段作为一种社会风景来欣赏，那么，“乡土绘画”仍然是一种社会化了景观。与此同时，“乡土”之中还有另一个脉络，那就是“生活流”的出现。1982年，罗中立在毕业展览上展出了《故乡组画》。这批作品描绘的是大巴山区人们的一些日常生活场景，如“吹渣渣”“翻门槛”“屋檐水”等。和此前的《父亲》比较起来，《故乡组画》延续了现实主义的创作思路，但在风格与语汇上更强调绘画性，而且作品中的生活化倾向也越来越明显，并成为了“生活流”的起点。

1982年伊始，直到1984年“第六届全国美展”的举行，在这段时间里，社会化的乡土景观成为了一种主导性的艺术风格，而且，部分作品还被赋予了地域文化的特征。譬如，吴长江在20世纪80年代初创作的《藏区版画》就以青海藏族人民的生活为素材，表现了一些日常化的生活场景，作品有着浓郁的生活气息。当时，中央美院的另一位艺术家孙为民则以北方农村的生活为原型，创作了一批具有地域文化特征的作品，其中尤以《腊月》（1984）为代表。几乎在同时，王沂东表现山东沂蒙山地区，龙力游表现蒙古族人民的生活，以及其后艾轩表现藏区题材的作品都具有一定的代表性。和早期的“乡土绘画”比较起来，地域性的乡土更强化了文化表达上的本土特征，也催生了其后少数民族题材的出现。

不过，“第六届全国美展”之后，“乡土”已蔚然成风，甚至成为了一种时尚，逐渐走向了程式。“乡土”在式微的过程中，题材也出现了分化。一种是将少数民族题材诗意化、浪漫化、唯美化的，到20世纪80年代中期，这类作品就完全丧失了自身的文化针对性，蜕变为一种低俗的“风情画”；另一种仍然以“乡土”为母题，但剔除了外部的社会性信息，仅仅将乡土作为载体，突出形式与语言上的现代转换，赋予其现代主义的特征，代表性的作品有张晓刚的《天上的云》（1982）、尚扬的《爷爷的河》（1984）、毛旭辉的《圭山系列》（1984）等。

在20世纪80年代初，张晓刚、尚扬等艺术家的作品无疑成为了一个重要的转折点，其意义不仅体现为乡土绘画内部创作轨迹的嬗变，更重要的是在艺术观念上标志着中国当代绘画开始从自然主义的现实主义向早期现代主义方向的过渡。和“乡土”绘画对真、善、美的农村生活的歌颂所不同的是，对于张晓刚、尚扬、毛旭辉等艺术家来说，他们真正追求的是，艺术的形式与语言表达能呈现出个人化的现代主义风格。在“新潮美术”来临之前，这批具有现代主义特征的乡土绘画，也意味着当代绘画的观念正悄悄的嬗变，那就是告别“伤痕”以来的批判现实主义与自然主义的现实主义。

当然，这种新的创作观念的形成仍然离不开20世纪80年代初中国美术界关于“形式美”所展开的讨论。1979年，吴冠中先生在美术杂志发表了《绘画的形式美》



周春芽 / 骑马走过的村寨 / 布面油画
Zhou Chunya / Riding through the Villages
Oil on Canvas
120x180cm 1986



丁方 / 悲剧的力量之二 / 布面油彩
Ding Fang / The Power of Tragedy
Oil on Canvas
165x140cm 1987-1988



黄锐 / 新生 / 油画
Huang Rui / New Life
Oil on Canvas
1979

一文，主张艺术创作应重视形式美。在1981年的《关于抽象美》的文章中，他明确地指出，“抽象美是形式美的核心，人们对形式美和抽象美的喜爱是本能的”。^{②③}尽管后来的《美术》杂志围绕“形式美”“抽象美”展开了一场大辩论，但事实上，艺术形式能成为大家争论的焦点，以及许多艺术家对艺术本体价值的捍卫，其意旨仍在于对“文革”以来的创作模式的背离与否定。不过，就20世纪80年代初的创作而言，那些倡导“形式美”的艺术家，绝大部分都没有将“形式”提升到现代主义的高度，相反大多停留在装饰的层面，这或许是历史的局限性。不过，“形式美”的艺术思潮对现代主义特征的乡土风格的出现仍然产生了很大的影响，亦即是说，我们完全可以将张晓刚、尚扬对现代主义风格的探寻，看作是对这场思潮的积极回应。

以张晓刚的《天上的云》、毛旭辉的《圭山系列》为代表，自然的风景又重新回到了人们的视野之中。不过，这个时候围绕“风景”的话语方式也发生了变化，它们既没有“毛泽东诗意山水”所隐藏的政治意识形态，没有《西藏组画》背后的批判现实主义的视角，也没有《故乡组画》所流露出的“生活流”气息，相反被现代主义的风格所裹挟，成为了艺术回归本体，走向现代的载体。

1985年前后，一批年轻的艺术家开始急迫地向西方现代派绘画学习，借鉴可利用的语言来营建自己的风格，吸纳西方现代的哲学思想来丰富自己的艺术理论，一