

坚守与跨越 丛书
JIANGHOU YU KUAYUE CONGSHU



今日 文坛

第八辑

贵州省文联文艺理论研究室
贵州省文艺理论家协会 编

贵州人民出版社

坚守与跨越 丛书
JIANSHOU YU KUAYUE CONGSHU



今日 文坛

第八辑

贵州省文联文艺理论研究室 编
贵州省文艺理论家协会

贵州人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

今日文坛. 第8辑 / 贵州省文联文艺理论研究室, 贵州省
文艺理论家协会编. — 贵阳: 贵州人民出版社, 2009. 11
(坚守与跨越丛书)

ISBN 978 - 7 - 221 - 08541 - 2

I. 今… II. ①贵… ②贵… III. 文艺理论—文集 IV. I206.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 076158 号

坚守与跨越丛书

今日文坛第八辑

贵州省文联文艺理论研究室
贵州省文艺理论家协会 编

责任编辑 / 黄 瑛

封面设计 / 陈红昌

出版发行 / 贵州人民出版社

社 址 / 贵州省贵阳市中华北路 289 号

(邮编: 550004)

印 制 / 贵阳科海印务有限公司

规 格 / 787mm × 1092mm 1/16

印 张 / 14.5

字 数 / 260 千字

版 次 / 2009 年 11 月第 1 版

印 次 / 2009 年 11 月第 1 次印刷

印 数 / 1 - 1000 册

书 号 / ISBN 978 - 7 - 221 - 08541 - 2 / I · 1794

定 价 / 36.00 元

此书获中共贵州省委宣传部贵州省文艺创作专项资金资助

中外现当代文化艺术研究

主 编 / 何光渝

执行主编 / 倪 明

书眉题字 / 戴明贤

编 稿 / 陈 武

陈亚丹

白 雪

李 晶

目 录

CONTENTS

新中国“主旋律”音乐评论的回顾与研究	龚妮丽	1
边缘与中心·地域与当代		
——新时期贵州当代艺术历史回顾兼个案评析	裴临风	10
再议“贵州现象”	刘国旭	23
贵州电视剧史论及生存发展探索	李俊	32
贵州农村题材长篇小说发展新态势审视	高守亚	41
论王国维“境界论”批评视角的开放性及其对当下文艺		
批评的意义	陈武	48
“山寨文化”现象之浅析	陈亚丹	56
写作的自由与限度		
——罗兰·巴特的“零度写作”与文艺创新的前景	徐刚	67
从影视宣教到影视娱乐	曾耀农	79
从《功夫熊猫》看好莱坞的文化帝国主义梦	代新林 王敏	86
从《WALL·E》在中国的传播看国产动画发展的不足	周晨	95
短信文学的审美特征	刘可文	102
香港恐怖电影的大众文化特征	丁红	108

侗族发展进步的诗化关注与思索

——评贵州作家谭良洲的中短篇小说集《月色清明的夜晚》

黄 毅 117

沧桑而温情的生存体验

——读贵州作家吴学良的散文集《岁月手记》

史小溪 124

田坎上的人类学写作

——以贵州籍作家潘年英小说集《伤心篱笆》为例

王寄梅 129

2001至2005年国产爱情电影研究之爱情文艺电影篇

——探索人类情感最深层最多样化的运动

李志敏 翁良平 138

“流浪苍穹的鹰”

——昌耀诗歌浅论

蒋志权 174

权力欲望与死亡叙事

——读刘震云小说《故乡天下黄花》

资宏华 186

英雄的历程

——论国产战争影视作品英雄形象的美学流变

卢景升 193

误读的焦虑:海外汉学重估

颜同林 203

不可能的生活与可能的诗歌

睁 眠 214

后 记

227

新中国“主旋律”音乐评论的回顾与研究

龚妮丽

【摘要】“主旋律”本来是一个音乐术语,在中国被借用来指称与主流意识形态密切相关的文艺创作。“主旋律”音乐的创作贯穿了整个新中国,“主旋律”音乐的评论也走过坎坷的道路。纵观新中国的“主旋律”音乐评论,其走过的道路无不与中国的经济建设、政治环境、文化发展、音乐创作及当下社会语境有着密切的联系,它总是随着时代的变化而变化,随着音乐创作的发展而发展。

【关键词】“主旋律” 音乐评论 历史回顾

“主旋律”本来是一个音乐术语,在中国被借用来指称与主流意识形态密切相关的文艺创作。“主旋律”一词作为表现主流文化的文艺作品的代称,第一次明确提出是在1987年2月的全国故事片厂长会议上,当时的提法是“突出主旋律,坚持多样化”。后来这一名词被所有文艺创作领域沿用,成为一个具有中国特色的专有名词。对这个概念的内涵,理论界曾有不同的看法:有人认为“主旋律”指现实题材的作品;有人认为指反映现代革命战争或生产建设的作品;有人认为专指在意识形态领域,表现时代主流思想和精神的作品;还有人认为一切健康的艺术作品都可以归入主旋律范畴。实际上,“主旋律”与马尔库赛对马克思主义美学所界定的“正统”观念是同义语。马尔库塞指出:“所谓‘正统’,在我看来,是指那种从占统治地位的生产关系的总体出发去解释一件艺术品的性质和真实性;尤其是指那种把艺术作品看做是以某种确定的方式,表现着特定社会的利益和世界观的看法。”^①从这

个定义中,我们可以领会出“主旋律”是与国家意识形态相一致,与国家主流文化相契合的文艺作品的称谓。“主旋律”虽是一个模糊的定义,但其所指在国人心目中则大体能理解,至少知道那是国家大力提倡、大力宣传、大力扶持的文艺作品。需要说明的是,“主旋律”虽然是在改革开放以后才提出的概念,但并非新中国成立后的28年间就没有这种所谓的“主旋律”艺术作品,恰恰相反,“主旋律”——“正统”音乐作品几乎成为这一时期的“一花独放”——“单旋律”,也就没有必要给这类艺术作品以特别的界定。改革开放后提出“主旋律”也恰恰是因为百花齐放的多元文化景观,“正统”需要在多声部合唱中突显其价值与地位,才出现了这一名词。因此我们的研究不局限于出现这一概念的时段,而是研究具有这种指称内涵的音乐评论。纵观新中国的“主旋律”音乐评论,无不与中国的经济建设、政治环境、文化发展、音乐创作及当下社会语境有着密切的联系,研究此种具有中国特色的音乐评论无疑是十分有意义的。

主旋律音乐评论走过了曲折的道路。新中国的诞生标志着中国从严酷的战争年代走向了建设的和平时期,国家百废待兴,需要国人对新政权的理解与认同,意识形态的宣传必然是重头戏。1949年在新中国成立之际召开的第一次全国文代会上,确定了以毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》为新中国文艺的总方针。此后,艺术为政治服务,为工农兵服务,成了当时的文艺方向。音乐评论作为批评的武器带有浓重的意识形态色彩,音乐批评必须将社会主义的现实主义创作原则与艺术手法作为批评的准则,一方面是对主流意识形态所提倡的新事物的歌颂,一方面是对不合时宜的“旧意识”的批判。从新中国成立到改革开放之前,音乐评论几乎是一种以社会评论为主的评论模式,我们从当时的一些热点问题就可以看出音乐评论的意识形态化。如:音乐为什么人服务的问题,音乐创作怎样遵循社会主义的现实主义创作原则的问题,学习马列与体验生活的问题,抒情音乐与小资产阶级情感的问题,音乐如何实践“革命化”、“民族化”、“群众化”的问题,以及对传统音乐中封建意识的批判,对西洋音乐中资产阶级意识的批判等等。

甚至音乐评论还承担对当下文艺政策解读的任务。有的评论家本身就兼有管理者的身份,总是根据当下的文艺政策,站在国家意识形态的角度,通过音乐评论来指导音乐社会活动。例如:倡导表现社会主义的新人新事;鼓励深入民间向劳动人民学习;正确地在音乐创作中实践古为今用,洋为中用;号召音乐家努力提高思想水平等等。

新中国成立初期,许多从旧中国跨入新社会的音乐家对新中国充满信心和希望,真心实意地拥护党的政策,希望通过改造世界观来适应当时的意识形态。他们抱着实事求是的态度,凭着对音乐事业的热爱和对艺术规律的谙熟,对种种困扰音乐创作的问题提出批评,最具代表性的就是贺绿汀先生的那篇在中华全国音乐工作者协会全国委员会扩大会议上的发言——《论音乐的创作与批评》。作者真诚地站在党的文艺政策的基础上,提出了自己对音乐创作与批评的见解。如:不仅要强调政治学习,也要重视业务学习,特别是音乐技术理论的学习;立足于表达自己民族的思想感情,也应提倡不同音乐文化之间的相互学习;音乐创作不应当仅仅是粗糙的叫喊,而应该是音乐,是诗。他还指出当时的音乐评论不是自由的学术讨论,而是带着火药味的不正常的文艺批评。在今天看来这些观点无疑是正确的,但是在20世纪50年代“单旋律”的时代,音乐批评的社会环境是相当严酷的,那种“宁左勿右”的投机心理,严重侵蚀了健康的音乐批评,包括贺绿汀先生在内的敢于说真话的一批音乐家遭到了无情批判。特别是将音乐批评结合当时的社会政治运动,把学术问题混同政治问题,对不同意见上纲上线,甚至引入“阶级批评”的话语,随便将不同意见扣上“资产阶级音乐观”的帽子,这样的“打棍子”、“扣帽子”危害了音乐评论的真理性和意义。

在社会语境有所宽松的情况下,也不乏强调遵循艺术规律的音乐评论。如在1953年第二次全国文代会上,理论家们围绕“繁荣创作”展开了热烈的讨论,尖锐地指出创作中“公式化”、“概念化”的弊病和文艺批评中“简单化”、“庸俗化”的不良倾向。特别是1956年国家主席毛泽东提出“百花齐放、百家争鸣”的文化方针后,艺术理论与艺术批评出现了摆脱教条,自由讨论的局面。音乐评论破除了极“左”的“清规戒律”,深入到音乐艺术宽广的题域,如音乐创作的题材、体裁、方法、风格等问题,甚至出现了可贵的颇有见地的“一家之言”。如马思聪提出了作曲家要有自己的个性和独特的风

格；黎英海关于民歌改编问题的评论摆脱了机械的意识形态他律论窠臼，深入到音乐诸如音调、节奏、语言、音色等问题的研究中，提出了有见地的民族音乐继承观。更值得一提的是在“双百”方针鼓舞下三位音乐家——汪立三、刘施任、蒋祖馨对冼星海交响乐创作的评论，他们所写的《论对星海同志一些交响乐作品的评价问题》，从技术层面对星海的部分交响乐作品作了研究，指出星海创作上的缺陷。虽然他们的评论也还有值得商榷的地方，但意义却是重大的。首先，他们敢于对被意识形态神圣化的偶像提出不同的意见，体现出批评家的胆识；其次，他们遵循音乐艺术的规律，进行音乐自律性的研究，在当时以社会评论为主流的语境中，是难能可贵的。但我们也可以肯定，如果不是在当时宽松的文化政策氛围中，这样的评论是不会出现的。

当严酷的政治斗争氛围笼罩整个社会生活时，与当时政治意识形态捆绑在一起的音乐评论也就成了政治斗争的工具。“文革”十年是极“左”思潮登峰造极的荒谬时期，那时的中国百姓有句名言：“八亿人看八个样板戏”，这样的“单旋律”艺术现象是古今中外罕见的。自然，当时对“样板戏”的评论是只能吹捧，不能有异议，也不敢有异议。音乐评论成了“以阶级斗争为纲”的政治时评。江青一伙将所谓的“三突出”原则（即在所有人物中突出正面人物，在正面人物中突出英雄人物，在英雄人物中突出主要英雄人物）定为“文艺创作塑造无产阶级英雄人物必须遵循的一条原则”。以此原则评论新中国建立以来的“主旋律”作品，几乎所有的作品都成了“毒草”，而艺术家们也因他们的“毒草”受到残酷的迫害。这是音乐评论的异化和扭曲，值得人们深思和警惕。

二

1978年的十一届三中全会将中国引向了改革开放的时代，经济建设成为社会生活的重心。邓小平的《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝词》（以下简称《祝词》）提出了新时期的文艺方针：“围绕着实现四个现代化的共同目标，文艺的路子要越走越宽，文艺创作思想、文艺题材和表现手法要日益丰富多彩，敢于创新。要防止和克服单调刻板、机械划一的公式化、概念化倾向。”^②他还在《祝词》中指出：“艺术创作上提倡不同形式和风

格的自由发展,在艺术理论上提倡不同观点和学派的自由讨论。”《祝词》解除了极“左”时期的禁令,思想解放的春风吹拂了中国大地。艺术理论界对极“左”思潮进行了“拨乱反正”,将困扰艺术创作和艺术批评的一些重大问题进行了认真的思考和清理,特别是艺术为什么人服务的问题,艺术从属于政治的问题。在大讨论的基础上,80年代初党和国家重新确立了文艺的“二为”方针,即“文艺为社会主义服务,为人民服务”。将“为工农兵服务”扩大到“为人民服务”,为文艺的多元化发展开了绿灯。对文艺“工具论”的批判也使评论界树立了实事求是,按艺术规律办事的信心。思想解放促进了音乐艺术的多元发展,“双百”方针的真正复出,使中国的音乐创作出现了多姿多彩的局面,由单一的“主旋律”(也可说是“单旋律”)走向了“多声部”。音乐创作除了与意识形态相关的反映社会生活的“正统”音乐,也逐渐出现了通俗音乐、先锋音乐、民族民间音乐改编等品种。

随着20世纪80年代中期意识形态领域的变化,党和政府对文艺的自由发展采取了引导的策略,“主旋律”的概念在这一时期正式提出,“弘扬主旋律,坚持多样化”的口号无疑是文艺政策的指导方针。“主旋律”音乐必然受到官方重视,不仅从经费上给予支持,也以各种方式(如评奖、调演、比赛)调动创作人员的积极性。然而,在多元文化的景观中,“主旋律”音乐要获得它的“主旋律”地位,还得以其自身的魅力吸引观众。对“主旋律”音乐成败得失的评论和研究,必然是砥砺音乐创造的磨刀石。

音乐评论在新时期出现了与以往不同的面貌。音乐理论界在评论观念上有了新的拓展,除了传统的意识形态论、艺术反映论之外,还提出了音乐的主体性、音乐的审美意识性、音乐批评的现代方法论等新说,这些观念从不同角度扩展和深化了音乐评论的视界。在音乐的社会作用和价值问题上,打破了过去仅仅从认识功能和教育功能着眼的偏颇,对音乐的审美功能和娱乐功能给予了充分的重视。在对“主旋律”作品的评价上纠正了以政治为唯一评判标准的错误,提出以人为本的理念,肯定音乐所表现的人情人性;提出“主旋律”作品思想深度的问题,指出标语口号式低水平作品的症结;提出增强生活底蕴的重要意义以及怎样创作具有真情实感的作品的问题;提出怎样扩大题材范围,满足广大人民群众审美需求的问题。音乐评论还加强了对“主旋律”音乐的自律性研究,对音乐创作手法上的成败得失给

予充分的关注,对“主旋律”音乐的多种风格给予肯定,对那种受极“左”思潮影响的公式化、概念化、单调刻板的创作给予直面的批评。

新时期宽松的文艺政策鼓舞了音乐创作者极大的热情。20世纪80年代,在中国乐坛上出现了新中国成立以来的一批高质量的“主旋律”音乐作品,如陈培勋反映天安门事件的《第二交响乐》(《清明祭》),朱践耳对“文革”深刻反思的《第一交响曲》,罗忠镕反映打倒“四人帮”人民欢欣鼓舞的《管乐五重奏》,刘文金的二胡协奏曲《长城随想曲》。特别是在抒情歌曲创作领域收获颇丰,如《我爱你,中国》、《打起手鼓唱起歌》、《在希望的田野上》、《在那桃花盛开的地方》、《清晰的记忆》、《那就是我》、《十五的月亮》等等,至今不仅在音乐会舞台上演唱,还在广大人民群众中传唱。音乐评论家对它们进行了及时的总结和评价,不仅对其鼓励,还理性地指出它们的成败得失,充分肯定了创作者借鉴西方的创作技法为我所用的路子;并从“主旋律”抒情歌曲的成功中,总结出如何发挥声乐旋律歌唱性的特点,如何既保持声乐作品的高品位又兼顾听众的审美趣味。这些评论显示出新时期解放思想、实事求是的特点,对“主旋律”音乐的创作起到了促进作用。

从1989年到1993年,由于中国政治生活中出现了“风波”,国家对中国社会文化的发展加强了意识形态的诱导,提出了“两手抓”(一手抓经济建设,一手抓精神文明建设)的政治方针。强化“主旋律”意识和“主旋律”文艺创作成为当时的文艺策略。由中共中央宣传部组织的“五个一工程”优秀作品的评奖活动,就是扶持“主旋律”文艺创作的具体措施。这时音乐的研究和评论出现了两种倾向:一是偏向于自律性的评论。为了使“主旋律”音乐在自由竞争中占有更大的优势,对其艺术质量给予高度的关注,从创作题材、体裁、技法等方面分析创作的成败,鼓励“主旋律”作品打破框框,借鉴各种创作方法。一是偏向于他律性的批评。最具代表性的就是由政府 and 宣传部门组织的对“五个一工程”获奖作品的评介。评论通过对作品的褒扬,将之推向社会和民众,以此加强“主旋律”作品的影响。这样的评论虽带有宣传的色彩,但是并没有极“左”时期的“火药味”和“工具论”色彩,基本上遵循了“以理服人”的原则。

三

1993年底,在中共中央召开的十四届三中全会上,正式通过了《中共中央关于建立社会主义市场经济体制若干问题的决定》,这标志着中国进入了全面建设市场经济体制的进程。中国的社会生活出现了又一次新的变化,市场经济促进了以消费为特征的文化市场,大众文化骤然兴起,具有后现代主义色彩的解构主义思潮对主流意识形态造成了无形的威胁。来自具有“大众”优势的通俗音乐的冲击,造成了“主旋律”音乐的尴尬。商品主义的流行,使整个世界面临文化精神的危机,田园牧歌式的人文传统中心价值观念被大机器、快节奏、商品意识所消解。人们要求在精神上摆脱社会异化造成的紧张、压抑的心境,渴望某种解脱和松弛,那些带有娱乐性的、贴近日常生活与大众心态的娱乐文化更适合他们的口味。大众文化正好满足了人们的精神发泄和解脱的需要,无形中,它成了这个以功利为目的飞速旋转的社会对人们造成的异化创伤所附带产生的止痛膏或清凉剂。“通俗音乐”与“主旋律”音乐的价值取向在某种意义上是相对立的:通俗音乐要寻找精神的松弛,而不是集中意志;是寻求娱乐消遣而不是寻求教化。

艺术商品化使文学艺术中的价值取向出现低俗化的倾向,文艺真、善、美的价值受到挑战。知识界提出了人文精神危机的问题,进行了人文精神的讨论。随着讨论的深入,人们超越了单纯的文艺问题,进入到知识分子的生存方式、终极关怀和重建人文精神的重大问题,其意义是重大的。正如文学界的学者所指出:“这次人文精神讨论体现出当代知识分子对于当代社会现实的主动介入和深入思考,是学者们为恢复和确立文艺的地位和价值所作出的一次努力。实际上,这次人文精神的讨论的意义,主要是在物质主义、商业主义和科技主义流行的条件下,对人的关注,对人性的关注,对文学的精神价值的关注。”^③在对文学艺术低俗化的批判中,人们渴望寻找到更有价值意义的理论资源。“主旋律”音乐的批评话语出现了复杂的多重文化元素,如对人文精神的呼唤,对传统美德的眷顾,对英雄时代的怀念,对精英文化的认同,希望“主旋律”音乐也能承载“厚重”。

在商品大潮和实用主义的侵蚀下,音乐批评本身也出现了问题。与极

“左”时期不同的是,这种危害来自于私利和平庸。如:人情文章充斥文坛,批评成了炒作,溢美之词藏着可疑的动机;为了职称和奖金,以不见心血毫无功力的批评滥竽充数。庸俗之风不仅扭曲了批评主体的心灵,也毁坏了批评最应珍视的操守。这样的批评是起不到“磨刀石”的作用的。面对网络世界,音乐批评也陷入尴尬的局面。在网络音乐活动中,听众可以直接与作者或表演者交流对话,批评家的中介作用部分地让位于那些随意的、不负责任的“畅所欲言”,这些所谓的批评抛弃了凝重、精致的精神创造和理论发现,消解了音乐批评的严肃性,使音乐批评陷入无奈。当然,平庸浮躁并没有占据所有的空间,音乐批评的反异化与承担文化重建的责任意识,也体现出另一种现实语境。批评主体从不同的文化体认出发,积极探索音乐批评的资源,有从传统儒家“礼乐”文化中寻找资源的,有从西方后现代“非中心”主义中寻找资源的,有从世纪初“启蒙主义”思想中寻找资源的,有从科学理性中寻找资源的……音乐批评在宽松的批评空间中形成了意识形态批评、文化批评、道德批评、音乐本体批评、纯艺术形式批评等多元互补的局面。

“主旋律”音乐创作在宽松、自由的市场竞争中也需要改变它的文化策略,在不违背“正统”意识形态的基本价值的原则下,可以吸收通俗音乐或先锋音乐的某些元素。在音乐创作实践中,已经形成所谓“三足鼎立”(指“主旋律”音乐、流行音乐、先锋音乐)的局面;不是非此即彼,而是你中有我,我中有你。音乐批评的多元意识实际上也有效地引导了“主旋律”音乐的创新,使之适应现实语境并获得发展的空间。如提倡音乐的题材多样化和风格多样化,就促进了“主旋律”音乐的创作。我们可以看到当今的“主旋律”音乐作品已经大大改变了它原来的模式和面孔。如除了宏大叙事,也有不少“日常化”、“小人物”、“生活化”的题材;除了表达英雄情怀,更多地出现了对亲情、友情、爱情的表达;意识形态化的内容中也渗入了人性化、人文精神化的元素。音乐的形式和风格更呈现出多种元素的混合,通俗化、民俗化、精英性、现代性、娱乐性……使“主旋律”音乐作品赢得了更多的听众。在那些获得“雅俗共赏”桂冠的作品中,更显现出创作者的苦心孤诣与艰难探索。

要使音乐文化健康发展,必须培育音乐文化的健康生态环境,音乐评论无疑也要承担起此项任务。在物欲横流、实用主义和功利主义泛滥的今天,

建设一个健康的文化生态谈何容易,我们的音乐评论以其批评的武器艰难地履行着自己的责任。不少评论家凭着真诚的社会责任感和音乐家的良心,勇敢地对音乐社会生活中的不良倾向作斗争。对虚假炒作的指责,对抄袭剽窃的揭露,对名利诱惑下急功近利行为的唾弃,对金钱交易腐败现象的痛斥,无不显示出音乐批评可贵的社会良心。

21 世纪,中国音乐批评的多元景观使批评者有了更多的选择,也有了更多的困境。总之,音乐评论走向了深刻,也走向了艰难的选择。

【注释】

①[美]赫伯特·马尔库塞著,李小兵译:《审美之维》,桂林:广西师范大学出版社,2001 年版,第 189 页。

②邓小平:《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝词》,《人民日报》,1979 年 10 月 31 日。

③童庆炳:《审美论—语言论—文化论:新时期 30 年文论发展轨迹》,《黑龙江社会科学》,2008 年第 4 期。又载中国人民大学报刊复印资料《文艺理论》,2008 年第 12 期。

边缘与中心·地域与当代

——新时期贵州当代艺术历史回顾兼个案评析

裴临风

【摘要】 在中国“85 美术新潮”时期,贵州当代艺术虽然远离运动的主流,但却以自己特立独行的方式,从文化的边缘向文化的中心构成了强劲的冲击,由此形成了“贵州美术现象”的“个案”。2000 年以来,贵州青年艺术家以多媒体艺术、装置艺术和观念摄影等借助新媒介为主要创作形式的艺术活动,拓展了贵州当代艺术的表现空间和领域。随着贵州经济社会建设的快速发展和各级政府对文化软实力建设的重视,我们有理由相信,贵州当代艺术会再度书写自己的另一次辉煌。

【关键词】 边缘与中心 地域与当代 贵州当代艺术 历史回顾 个案评析

1978 年,中国打开了关闭已久的国门,步入了改革开放的新时期,以“实践是检验真理的唯一标准”的大讨论和党的十一届三中全会召开为历史转折点,中国迎来了一场前所未有的思想解放运动,这无疑是一次触及全社会的深刻历史巨变。与此相呼应,中国美术界也展开了激烈的思想大碰撞,并对新中国成立后近 30 年的文艺极“左”思潮,尤其是“文革”期间美术事业所遭受的摧残和浩劫,进行了全面、深刻的反思。同时,伴随西方各种现代文艺思潮的涌入和东西方艺术观念的相互冲撞,中国美术界也经历了传统与现代、东方与西方、本土化与西方化的争论与彷徨和迷惘与阵痛。在各种新旧艺术思想、艺术观念的剧烈碰撞和融合中,中国美术最终迸发出蓬勃生机,迎来了艺术创作、艺术理论和艺术批评全面发展、繁荣的新时期。

21 世纪的当下中国,再次经历着前所未有的历史巨变。随着全球经济一体化浪潮和文化多元化时代的到来,中国当代艺术已经以全新的姿态频繁活跃于国际舞台。在东西方文化的激烈碰撞、震荡与嬗变中,中国当代艺术已经形成了形态各异、精彩纷呈、多元共存的文化生态。

回顾新时期即改革开放以来贵州当代艺术的发展历程,1978 年是一段不该忘却的历史。尹光中、曹琼德、旷洋、刘原、于牛等人自发成立了贵州第一个当代艺术社团——“贵阳五青年画会”(类似于北京的“无名画会”)。他们自觉投身到以思想解放为主旨的中国现代艺术运动中去,呼唤艺术主体的觉醒和艺术创作上的个性自由,成为贵州现代艺术运动的启蒙者与观念革命的先锋。他们焕发出蛰伏已久的创作活力和压抑多年的创作冲动,一批抒发真情实感的作品应运而生。这其中,尤以尹光中借用中华民族祖先为创作母题的一系列砂陶雕塑作品,以其“野性”、“神秘”和“狂怪”的原始表现主义风格而令中国美术界瞩目。而女性艺术家王平,则继尹光中之后在砂陶雕塑方面进一步大胆探索与突破,激活了贵州民间艺术向现代转型的多种可能性。

在中国现代艺术运动方兴未艾和最为重要的“85 美术新潮”时期,青年美术群体在全国各地如“雨后春笋”般拔地而起。比如云南的“新具象”(后改名为“西南艺术研究群体”),湖南的“野草画会”和“零艺术集团”,湖北的“部落·部落”,江苏的“新野性画派”和“红色·旅”,浙江的“青年创造社”、“池社”和“红色幽默”,上海的“M 艺术体”,福建的“厦门达达”,东北的“北方艺术群体”和西北的“西北艺术群体”等社团纷纷登上历史舞台,爆发出惊人的创作激情和文化批判精神,充分彰显了各自的精彩。换言之,此时全国各地青年艺术群体运动已经成为一种普遍的文化现象。然而,当时的贵阳作为“贵州当代艺术”的原发地,却令人遗憾地未能产生任何有影响力的当代艺术创作群体,发出自己本该有的声音。或者更为准确地说,当时的贵州美术界虽有零星的艺术活动,如陈啟基、曹力、章治华等人实施的观念艺术作品《人——生命与信仰》,但就整体而言,当时的贵州美术界仿若耸立在本土的那些群山一般沉闷无声,实际上成了中国“85 美术新潮”运动的旁观者和局外人。正如曾多年生活在贵州的画家任小林在接受批评家刘淳访谈时所言:“就拿‘85 美术新潮’来说,那样的一场大规模的艺术运动,所有的省