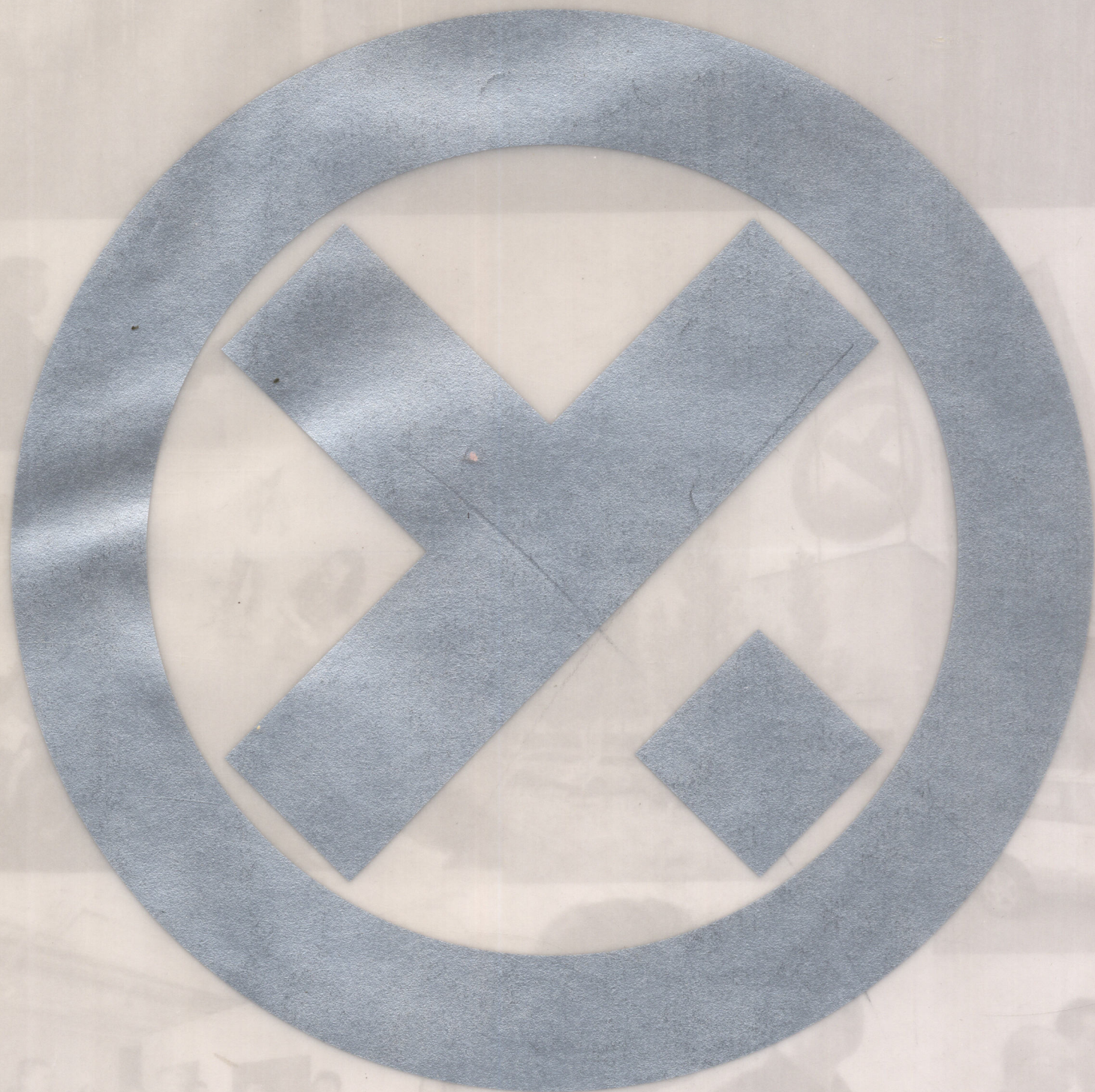


意派 | 世纪思维

Yi Pai : The Century Mentality



高名潞编著
Gao Minglu

哈尔滨工程大学出版社

意派 | 世纪思维

Yi Pai: The Century Mentality

高名潞编著

Gao Minglu

哈尔滨工程大学出版社

哈尔滨

内容简介

本书共分为四部分，第一部分为艺术评论家高名潞对中国当代艺术中的“意派”理念的诠释。后三部分为中国当代艺术大家的案例及分析，涉及中国当代八十多位艺术家，二百余件作品。展览由中国著名艺术评论家高名潞策展，几乎云集了中国近30年来最重要的当代艺术家。高名潞提出了“意派”这一理论主张，旨在总结中国当代艺术的逻辑和发展方向。

本书读者对象为艺术家、评论家，文科院校的师生以及其他艺术爱好者。

图书在版编目(CIP)数据

意派：世纪思维 / 高名潞编著. — 哈尔滨：哈尔滨工程大学出版社，2009.12
ISBN 978-7-81133-617-7

I. ①意… II. ①高… III. ①艺术评论—中国—现代
IV. ①J052*

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第213817号

策划编辑：柳 青

责任编辑：秦占友

学术编辑：王志亮 周文姬 王灵正 张 敏

英文翻译：周文姬 周 彦 Archibald Mckenzie

书籍整体设计：南京艺术学院自由设计研究所/杨志麟 皮艺舟 张安平
王力平 袁 硕 詹震宇

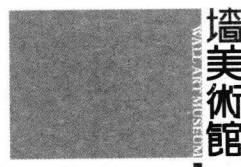
纪录片导演：刘 佳

图片提供：今日美术馆影像艺术中心/于 龙 张 颖 刘 佳

出版发行 哈尔滨工程大学出版社
社 址 哈尔滨市南岗区东大直街124号
邮政编码 150001
发行电话 0451-82519328
传 真 0451-82519699
经 销 新华书店
印 刷 北京利丰雅高长城印刷有限公司
开 本 889mm×1194mm 1/16
印 张 23.75
字 数 600千字
版 次 2009年12月第1版
印 次 2009年12月第1次印刷
定 价 498.00元
<http://press.hrbeu.edu.cn>
E-mail: heupress@hrbeu.edu.cn

〈意派：世纪思维〉展览由北京今日美术馆主办，由台湾大象艺术空间馆、墙美术馆和红砖美术馆协办。

The exhibition Yi Pai: The Century Mentality is organized by Today Art Museum in Beijing, collaborated with Da Xiang Art Space in Taiwan, The Wall Art Museum and Red Brick Gallery.



这个展览的举办及图录的印行得到以下诸多机构的大力支持：

美国匹兹堡大学 University of Pittsburg, USA

四川美术学院

广州美术学院大学城美术馆

北京市文化局

Obra Social. Fundación “la Caixa”

红星画廊

水木空间

德山艺术空间

中国民生银行

This exhibition and accompanying catalogue have been made possible through the generous support of the following organizations:

University of Pittsburg, USA

Si Chuan Academy of Fine Arts

Ucity Art Museum of Guang Zhou Academy of Fine Arts

Beijing Cultural Bureau

Obra Social. Fundación “la Caixa”

Red Star Gallery

Shuimu Art Space

De Shan Art Space

China, Minsheng Banking Corp , Ltd



目录 CONTENT

001 意派 / 导言
INTRODUCTION

041 意派 / 记事
CHRONICLE

081 意派 / 展览
EXHIBITION CATALOGUE

345 意派 / 索引
INDEX



意派

INTRODUCTION

导言

“文化至上、结构中西、整一存在”三位一体 ——从中国现代性的历史看“意派”

高名潞

2007年我策划了“意派：中国‘抽象’三十年”的展览，该展在西班牙巡回一年多之久。2009年5月我出版了《意派论：一个颠覆再现的理论》（以下简称《意派论》）一书，接着“意派：世纪思维”展又在2009年5月底开幕。这三个事件不同程度地引起了人们的关注、鼓励、批评和建议。其中一个问题是，如何把意派论的理论运用到艺术家的创作批评中。简单地讲，即如何界定意派艺术和艺术家。

其实，这三个事件在我看来是一个整体，是理论和策划批评实践同时进行的工作。但是，每一步工作又有它的具体侧重：

1. 西班牙“意派：中国‘抽象’三十年”展以具体的艺术类型（所谓的中国抽象绘画）为例展开对意派的讨论，目的是把它和西方“抽象艺术”相区别，因为我们无法用现代主义情境中的抽象概念去界定中国过去三十年非写实绘画的本质和上下文。有关论述我已经在之前的文章中有所涉及，比如《中国极多主义》（2003）。在21世纪初的转型期，中国的文化和社会肯定具有自己的特点，其艺术生产也不同于西方，那么用西方现代主义的某种主义（比如抽象主义）去界定非西方世界出现的一种当代艺术潮流，注定是乏力和无助的。

但是，要想建立新的批评叙事，必须首先具有新的叙事理论。那么就必须要在这些现成的西方先进理论之外，找到一个新方法和新角度，这就是我从“极多主义”到“意派：中国‘抽象’三十年”所做的尝试工作。

2. 《意派论》一书的出版，则是从艺术批评和艺术史理论的角度提出一个不同于西方再现哲学的理论系统。这本书是一个建树纯粹理论的尝试，不是针对具体艺术作品和艺术现象的批评文本。没有新的叙事理论，就没有新的批评。我期待将此书进一步完善。

3. 在有了上述意派批评实践和理论建树的初步工作之后，我又在今日美术馆策划了“意派：世纪思维”大型展览。其重点在展示“思维”，而非风格。这次展览把中国当代老中青八十多位艺术家的作品汇集一起，从“人、物、场”的不同侧重角度去展示他们的“意派思维”。“意派：世纪思维”展览不是要勾画由几个艺术家所构成的风格流派，而是试图证明“意派”作为一种特殊的艺术方式，在中国当代艺术中具有普遍性。人们可能会期待用几个代表性艺术家和“意派”画等号，这个工作会在今后继续做，哪些成熟的艺术家体现了意派思维的不同侧面？但这不是目前这个展览的目的。

但是，理论和策划实践同时进行必定会带来一些

误解。这个误解还是纠缠在理论和艺术实践的关系上面。人们期待意派论不仅仅是理论，同时也是一种价值判断，并且以此去评价当代艺术历史中的艺术家和艺术作品。我在《意派论》一书，以及发表在《文艺研究》2009年10月号上的《意派的侧面》一文中都谈到了意派论的基本理论核心和观点。本文则试图把意派论放到中国艺术的现代性历史中讨论何谓“意派”。也就是说，我希望，意派不仅仅局限于艺术的风格和流派，它更应该是中国现代性的组成部分，它具有价值观、方法论和历史叙事等多重意义。所以，这个“历史意派”显然和我所陈述的意派理论有关，但是又有所不同。如果说《意派论》试图建树一个理论系统的话，那么“历史意派”就是中国20世纪以来那些具有意派论的思维角度和创作论的艺术现象和艺术家。为了能更加具体地陈述它的历史，我将结合我自己过去多年的批评实践来讨论这个“历史意派”问题。

一、把意派论放到现代性的历史中去讨论的可能性

我曾经在过去几年发表的一些文章和出版的书中，讨论了中国“整一现代性”的特点。在《意派论》一书中，我谈到了意派论的整一性，但是没有在现代性和中国现代艺术的历史逻辑方面充分展开对“整一性”的讨论。有人把“整一性”说成为政治的统一，精神的一致，这完全是误解。“整一性”的意思是契合地、非分裂地，运动非静止地看待历史和事物。

这个“整一性”可以从几个方面理解。首先，西方许多学者所描述的现代性的本质特征，即科学、宗教和艺术的分离和独立并不是中国现代性起源的特点。西方分离断裂的现代性必定引发极端反传统的革命断裂。

相反，中国现代性从一开始就提倡综合，比如，美育代宗教，艺术为人生，科学救国等。这导致“文化”成为一种“整一性”概念的代名词。“五四”新文化运动，甚至毛泽东的无产阶级文化大革命等都赋予“文化”一种超文化的意义，这可能和传统以来中国人对文化的理解有关，文化往往意味着政治、道德和艺术的综合性结晶。其次，“整一性”的现代性视角提供了一种超现实时空的视角，就像胡适所说，“我们人类所要的知识，并不是绝对存在的‘道’，‘理’，乃是这个境地，这个时间，这个我的这个道理。”^[1]这里的道理、境地和时间就好像“理、识、形”，或者“人、物、场”三者的契合、整一，由此可以非常自在地面对世界去判断和选择，不论是中西还是古今都在超越历史时空的情境下自由选择；最后，整一性是一种文化态度，那就是从外观体现的“中西合璧”到内在整合的“结构中西”，这是中国现代性的必经之路。^[2]

中国现代性的启蒙可能不仅仅是西方意义上的个人自由和科学进步，同时也是文化整合。所以，“反传统”这个西方现代主义和前卫艺术的核心思想，其实并非中国现代性实践中的真问题，比如“五四”一代和20世纪80年代的文学艺术虽然标榜现代和西方化，但是实际上重要流派和作品中都有很强的传统文化因素。梁漱溟的那些似乎是保守主义的文化论点在今天看来是中国现代历史中最重要的现代性文化遗产之一。文化的整合成为中国最早一代知识分子的现代性诉求，其代表是五四运动。然而，这个理想被战争和毛泽东的无产阶级革命所终止，直到“文化大革命”以后的20世纪80年代才再次复兴。但不幸的是，20世纪90年代以来的全球化又一次中断或者延续了这个文化复兴的到来。但是，随着全球化、都市化的激进发展，以及由此引发的传统体制的根本问题都会进一步暴露，我相信一个文化反省的

新时代很快就会到来。

“中西合璧”乃至“结构中西”都需要假以时日，不可一蹴而就。但是，一部中国现代艺术史，基本是实用主义主导的历史，这是由于20世纪的革命和21世纪的都市全球化所引发的。中国现当代艺术主要的组成部分是政治的遗产，不是人类最高文化的创造。这是文化的悲剧见证，因为与西方现代艺术相比，我们始终没有建立起来一个独特的现代性文化体系。遗憾的是，这种浅尝辄止的文化功能主义至今仍然是阻碍创造新世纪思维的根本障碍。文化思想不必服务于现实，它应当对人类的理性、智慧和人性价值负责。它永远是面对未来的，不是为现实和当下（无论是政治还是经济生活）的运作服务的。事实已经证明，倘若以当下为目的，那它将不断被现实所抛弃。

但是，“五四”时期奠定的“文化至上、结构中西、整一存在”三位一体的现代性始终在发展，并且在和实用主义的主流或者“高调艺术”对峙之中共生共存。显然，这和如何解读“五四”遗产有关。对于“五四”的现代性，从来就有不同的叙事，对此我有亲身体会。记得在1990年，当我的一位领导向我宣布停止我的工作并要求我在家学习“马列”的时候，他问了我一个问题：“五四运动的核心是什么？”我不假思索地说：“科学与民主。”他马上批评我说：“你错了，是反帝反封建。”我无言以对，因为他说的也没错，那是自延安以来就有的“高调”主流叙事。

然而，恰恰是那种三位一体的“低调艺术”或者“低调前卫”，突出体现了意派的契合整一的文化价值观和艺术哲学，它也是一种中国现代性的价值核心。我相信，这个价值将在21世纪被充分发掘，尽管在20世纪它常常处于被压制和排斥的地位。

当我们回顾20世纪的艺术史时，我们看到，“意

派”的灵魂实际上在中国现代性最初出现的时候已经诞生。而随着历史的推进，其外在叙事的方式也在变换，但是其内核没有改变。

二、20 世纪初：未完成的“中西合璧”现代性

中国现代性从一开始就不像西方现代性那样把道德、科学和艺术分离，而是将三者整一性地融合在一起^[3]。然而，道德、科学、艺术作为现代文化的分科也影响了中国早期现代性思考和实践，并且成为具体的艺术观和艺术实践的参照。在中国20世纪以来的现代艺术中，道德、科学和艺术都是重要的现代性议题，而且经常混在一起谈。其中，现代性的道德就是知识分子的社会责任和批判精神；科学现代性就是探讨语言层面上的现代化可能性，比如科学和玄学的嫁接；艺术的现代性则注重如何在艺术本体和本土性方面传承传统，试图在视觉上走出一条中国本土的美学逻辑之路。但是，当中国早期的知识分子和艺术家讨论现代性问题的时候，他们经常把这三者融合互相替代地看待。事实上，中国早期现代性确实经过了科技（主要是军事和工业）、政治（戊戌变法）和文化（五四运动）现代化的三个阶段。中国人相信，只要把其中之一现代化，其他则迎刃而解。但是，先是军事的现代化导致了被不如自己现代的日本打败；百日维新的政治改革失败遂使中国知识分子（甚至举国上下）转而诉求文化现代化，从而催生了“五四”前后出现的“文化至上”的现代性。诚如陈独秀所说：“自西洋文明输入我国，最初促吾人之觉悟者为学术（指科学技术），相形见绌，举国所知矣；其次为政治，年来政象所证明，已有不克守缺抱残之势，继今以往，国人所怀疑莫决者，当为伦理问题。此而不能觉悟，则前之

所谓觉悟者非彻底之觉悟，盖犹在惘恍迷离之境。”^[4]陈氏这里的“伦理”其实是广义的文化传统之意。所以，没有彻底的文化觉悟，也就是对传统文化的彻底反省和认识，就不会有现代社会出现。

因此，在20世纪之初，“艺术革命”的口号被提到首要位置。首先冲击艺术领域的是以陈独秀、吕澂和鲁迅等人为代表的“革命派”，要想请进“德”、“赛”二先生，就必须“反传统”，革国画的命，就要移入西洋写实绘画的科学精神，他们取用外来，鄙夷文人画国粹，这种“不挑房盖就不会开窗户”的方法论上的偏激主张，实际上是基于反思传统文化的现代意识。这种对绘画史的反思是基于文化伦理这一民族精神的问题之上的。^[5]

而“中西合璧”这种相对温和的主张也是出自对明清文人画传统的失望和批评，以及对艺术所承担的现代性责任的期待。然而，这些学者的“革命”也好，“中西合璧”也好，毕竟只能停留在思想上，真正的美学实践还需艺术家完成。于是，在艺术家那里，这个“合璧”就是探讨如何把东方的意境情绪与西方的现代主义形式相结合。

我们可以把20世纪早期的现代艺术大体分为三种类型：(1)倾向于科学性“中西合璧”者，以林风眠、刘海粟、庞薰琴等为代表；(2)倾向于道德更新者，以徐悲鸿以及左翼木刻版画为代表；(3)倾向于传统艺术美学的，以黄宾虹、高剑父、陈师曾、齐白石、潘天寿等为代表。三者都具有中西合璧的因素。然而，除了左翼木刻外，所有这三种倾向都不走极端，相反都以自己的“反面”形式出现。比如，倾向于科学性“中西合璧”者实际上非常重视玄学性的“情绪”表现；倾向于道德更新者则注重科学写实；倾向于传统美学的则注重现实观察和感受。最终，三者都走向“非我之我”，而其中受西学

影响的林、徐也都不同程度地回到传统。我曾经在1985年在《走向未来》杂志发表的《中国画的历史与未来》一文中分析了中国早期现代性中这种殊途同归的现象。

把科学的中西合璧融入中国现代艺术的理想在林风眠那里表述得最为清楚。林认为西方艺术形式大于情绪，中国艺术情绪大于形式。林的“情绪”即是境界，是与现实和社会有关的情绪，他说：“西方艺术形式上之构成倾向于客观。一方面，常常因为形式过于发达，而缺少情绪之表现，把自身变成机械，把艺术变成印刷物。如近代古典派及自然主义末流的衰败，原因都是如此。东方艺术，形式上之构成，倾向于主观一方面，常常因为形式过于不发达，反而不能表现情绪上之所求，把艺术陷于无聊时消倦的戏笔，因此竟使艺术在社会上失去其相当的地位(如中国现代)。”^[6]因此林风眠认为在吸收西方的科学性形式的同时要摈弃其机械性、模仿复制的反情绪的弊端，这样就可以避免中国晚期文人画过多强调情绪，反而流于个人消遣的弊端。所以，“合中西而为画学”意味着主要吸收西方的科学形式，但是旨在发扬“情绪”，这个情绪是现代的，于社会有用的。所以，林提出了“艺术为人生”的口号。但是，林的“为人生”，不是“为现实”，人生是指普遍的人性和道德。

我们看到，在林风眠的早期绘画中确实有一种对人道主义的关注。这是一种对现代性的反省。从一开始，林风眠所关注的就不是如何让艺术表现所谓的中国具体现实，而是如何使艺术成为表现纯粹人性的途径，如何建树一个理想的现代艺术境界和体系。在实践上，庞薰琴在20世纪30年代的创作与林的理想似乎更为一致。

相较于徐悲鸿有些“急功近利”的现实主义艺术观，林风眠似乎更关注于永恒性的艺术，他的“中西合璧”是科学的艺术实验。他超越了视“写实即科学”的

道德派的通俗论主张。林风眠提出要“调和吾人内部情绪上的需求，而实现中国艺术之复兴”。他从一开始就提出“从(中西)两种方法中间找出一个合适的新方法”，他的这种折衷调和态度主要是指以艺术手法去调和情感意蕴，是手法加意蕴的折衷宗旨，虽然中国画是情绪大于手法，对于传统中国画的抒情表现这一要旨是不能削弱的。于是他自然而然地从西方现代绘画中的印象派、后印象派和表现主义绘画中吸取手法，以补中国画手法之不足，因为，他认为中国山水画与印象派类似，也是以表现情绪为主，“所画皆系一种印象”。持这种意象表现宗旨的还有刘海粟、吴大羽等人，如刘海粟曾说：“画之真义在表现人格和生命，非徒囿于视觉、外骛于色彩形象者，故画家乃表现，而非再现，是造型而非摹形也。”^[7]所以，林风眠、刘海粟、庞薰琴和上海决澜社等艺术家正是在这个非再现的基础上得到了共识。如果我们把他们艺术中的情绪、人格和生命都放到“意象”这个范畴里，似乎很合适，他们的特点就是把情绪和印象完美结合起来。这个“意象抒情”就是早期“中西合璧”式的中国现代艺术的美学标准。

徐悲鸿提倡的是现实主义(写实主义)，不同于林风眠等人的“意象抒情”。徐悲鸿在未赴欧留学之前，就提出以西方科学的写实手法冲击和取代颓唐因袭的旧中国画。“西方之物质可尽术尽艺，中国之艺术不能尽术尽艺。”^[8]“画之目的，在惟妙惟肖。”^[9]如果说在留欧前徐悲鸿提倡写实主义还有较多蒙眬的引进科学的因素，那么归国后的写实主义主张已是比较坚定的信念了。他认为：“建立新中国画既非改良，亦非中西合璧，仅直接师法造化而已。”也就是说，现代新绘画应该是科学写实的。而建立在再现现实基础上的写实主义才是解救中国艺术的唯一途径。

然而，徐悲鸿的现实主义并不是完全忠实于外部

世界(师造化)的现实主义，而是建立在道德至上的“形美论”美学基础上的“理想现实主义”或“象征写实主义”。简言之，就是“形美——道德美”统一论。这是传统儒家善即美、美即善的艺术观之延续。它不同于西方古典的“真、善、美”统一论。“真”在中国传统“尽善尽美”的哲学中并非核心价值。于是，在徐悲鸿的现代性那里出现了矛盾，既然科学写实是要表现“真”，那么他的写实主义就应当再现现实的真。然而，实际上它的科学写实并非为“真”而是为理想情绪服务的。1928年，与徐悲鸿共同创办“南国社”的田汉曾在《我们的自己批判——我们的艺术运动之理论与实际(上篇)》一文中深刻地指出：“悲鸿先生的所谓‘真’，虽耳目口鼻皆与人同，而所含意识并不与人同；他所谓‘真’，仅注意表面描写之真，而忽视目前的现实世界，逃避于一种理想或情绪的世界。”^[10]田汉认为徐悲鸿的画名曰写实主义(Realism)，其实还是理想主义(Idealism)。这个评价无疑是非常中肯的。

我们只要将库尔贝的《石工》与徐悲鸿的作品相比较，即可发现，库尔贝对现实采取如实再现的态度，画家主体之情退居于现实场景之后，正如库尔贝在给朋友的信中所说：“情节发生在烤人的阳光下，在道旁的沟边……这儿丝毫没有虚构的东西，我亲爱的朋友！我每天散步时都看到这些人。”而徐悲鸿则极力以主体情感意志干预现实场景，故现实场景也被作者强烈的理想情操和美性原则所规范，他的《徯我后》《田横五百士》《愚公移山》和《九方皋》等作品，首先在题材方面就强调了象征因素，这种象征与民族抗战的现实有关，也和他的“天人”情操有关，“吾之所谓天人者”“指其负六尺之躯，其眉目口鼻之位置不与人殊，而器宇轩昂，神态华贵或妙丽，动用威仪，从容中道者；卑鄙秽恶者固不堪，亦无取乎来去飘忽变化万端如吴承恩、蒲

留仙书中之人，纵自可喜非吾所谓天人也”^[11]。

所以，林风眠的所谓“印象表现”和徐悲鸿的所谓“形美再现”其实都是传统“写意”表现的变体。^[12]然而，徐悲鸿的道德“形美论”与林风眠的科学“意象”论并非同道者。从现代性的角度看，尽管徐悲鸿的现实主义在国际背景下并非现代艺术，但是，在中国的情景下，它和当时最为激进的，或者说最为前卫的左翼木刻运动以及毛泽东的延安木刻达成了共识。所以，无怪乎徐悲鸿说，是抗日战争让写实主义在中国发扬光大。所以，毛泽东的大众现实主义传统的早期来源，一个是徐悲鸿，另一个是左翼木刻。而左翼木刻的直接来源是德国表现主义。所以，在接受苏联的现实主义之前，中国早期现实主义从一开始就不是真正的现实主义，相反，具有极端强烈的主观性诉求。它的道德诉求又是文化功能主义与写实的混合体。它先天地具有实用主义的特点。

这种文化功能主义和道德现代性促使左翼文艺的青年奔向延安，投入了毛泽东的革命大众文艺。因为救亡和拯救大众确实是左翼热血青年的使命。这种情形似乎非常类似十月革命时期的俄国前卫艺术积极参与苏维埃革命。不同的是，西方前卫艺术虽然具有革命的道德感，但是，他们仍然坚持艺术的“天真”性和不为大众理解的“精英”性。这在格林伯格那里称之为不媚俗。所以，俄国前卫艺术最终离开斯大林的艺术系统。然而，去延安的左翼艺术家接受了毛泽东延安文艺座谈会的整风洗礼，成为革命大众文艺的战士和政府的文艺官员。在不断把文化功能主义推向极端的过程中，艺术的知识分子本质和文化现代性的功能走向式微。革命领袖、光荣历史和幸福生活的三部曲成为千篇一律的题材。十月革命的俄国前卫艺术崇尚革命，但是并不放弃艺术理念，并把前卫艺术和十月革命视为精神革命的统一

体（尽管很天真），所以，他们必定被抛弃。而左翼木刻则放弃了原先只是同情大众的知识分子立场，最后成为革命大众的一员。从左翼的“艺术化大众”到延安的“大众化艺术”。从“艺术的道德至上”开始，终结于“道德（国家意识形态）至上的艺术”。左翼木刻因此逐步走向了“高调前卫”，从而颠覆了自己的初衷。宋江的故事在现代中国仍然在重复着。

而那个“中西合璧”现代性的实验还在远远没有完成的情况下，就被功能现实主义所代替。20世纪50年代以后的革命现实主义，就发展的充分和成熟性而言，似乎远远胜过中西合璧的中国现代艺术，但是它毕竟是苏联现实主义的派生物，并非是一种原创性的中国现代艺术体系。中国的革命现实主义的早期元素，包括徐悲鸿的理想现实主义以及后来董希文、王式廓、冯法祀等人的原生亲和的“土油画”写实传统，实际上都在20世纪60年代以后消失了，取而代之的是苏联学院派的社会主义现实主义传统。这个传统在“文化大革命”期间达到高峰。所以，抗战之前的林、刘、庞等人的早期“中西合璧”的实验，甚至徐悲鸿的写意现实主义实际上都在20世纪50年代以后中断了。我在1994年发表的《论毛泽东的大众艺术模式》一文中曾经分析和描述了这段历史。^[13]

“五四”初期的“中西合璧”现代性转移到台湾、香港和海外，并且和西方抽象表现主义对话，而在大陆，20世纪60年代以后则彻底让位于群众运动形式的文化功能主义（文化大革命）。有意思的是，毛泽东的红卫兵运动确实和西方后现代主义的文化功能主义类似，但是二者的意识形态诉求则完全不同。

如果说，林风眠、刘海粟主要倾向于科学与玄学合璧的现代性，那么左翼木刻和徐悲鸿则是道德至上的现代性，最后还有一个以黄宾虹、齐白石、潘天寿、陈师曾等

为首的本土现代性。表面上看，这第三方面是反现代的，然而他们是典型的“中体西用”，以形神观对文人画进行现代性转化。这个口号即是“似与不似”之说。

早在清代，如石涛、恽寿平等人就曾提到“似与不似似之”的创作标准，这种说法又为黄宾虹、齐白石等人延承下来。如黄宾虹说“作画当以不似之似为真似”，齐白石也有“妙在似与不似之间”的说法。这种似与不似之间的说法应当从两个方面去理解。一方面，从传统美学的角度，它是魏晋时源起的形神观的延续。在唐宋艺术和文论中，魏晋的形神观逐渐变为写形与诗意的关系，其核心为“意境”之说。在元以后的文人画中又变为笔墨与性情的关系，其核心是“逸”。然而，文人画的最高境界，无论是笔墨还是性情，均不能走极端，而必须处于一种“中和之美”的境界。所以，“似与不似”是审美境界问题，不单单是视觉形象的似与不似的问题。

另一方面，清代石涛等人至黄宾虹、齐白石一再提“似与不似之间”的原则，都与西洋写实画风的舶来有关。这既是与写实画法抗衡的原则，同时又是在时风日转的景况下不得不稍参其法的措辞。这种矛盾在现代中国画坛上较多地继承了传统文人画的齐白石、潘天寿等人的作品中显现出来了。因此，“美在似与不似之间”可以首先视为传统派的现代性策略。

无论是黄宾虹、潘天寿还是齐白石，均很注意写生。但是，这种写生不全都是策略使然。他们都很注重生活情趣。这给了他们一种观察的乐趣。在中国的理论中，“观察”不是模拟，而是师法造化。师法造化也是培养意趣品位。他们有一个共同之处是都表现了一种田园之趣，其中黄宾虹文人气息多一些。这种田园之趣固然与画家的出身和气质有关，但终归仍是他们的有意追求。齐白石衰年变法，有意摒除“冷逸”之调，以

转“识者寡”的局面。潘天寿也向“篱落水边，幽花杂卉”中拾取诗情。因此，如果说他们在传统文人画的道路上有所发展的话，那就是将明清文人画中的“雅”变为“俗”，或者以“俗”为“雅”。然而，正是这些“俗”的情趣给他们的传统笔墨注入了一种现代性。扩充了明清文人画的偏于孤寂的自足情绪，使他们的绘画多少接近一些现实人的生活。他们的笔墨、题材和情趣都渗透着一种“家园”感觉。^[14]在艺术日益接近西方，日益从属于社会而非艺术自身的时代，这些画家用传统维护着自己的家园。同时又不得不在自己并非擅长的“造形”再现的领域接受西方形式的挑战。所以，造形要求艺术家观察生活和事物的时候极端敏感和细致，这在海上画派任伯年、潘天寿的花草，齐白石的虾，丰子恺的漫画中都充分体现出来。生活和现代性不在于笔墨是否传统和现代，而在于对事物和环境的现代感受。

这样就出现了一个有趣的20世纪早期的现代性结构。如果我们把20世纪上半期不同的美术流派区分为以上三部分，^[15]那么，林风眠、刘海粟等人的科学现代性主张以印象为方法表现人文情绪；徐悲鸿和左翼木刻运动的道德至上现代性则主张以写实方式象征性地表现理想社会和人格；而黄宾虹、齐白石和潘天寿的艺术本土性则以神形观（似与不似）或者传统写意为方法表达文人画的家园意境。这样，印象、象征和写意性就成为东方早期现代艺术的美学核心，而半“抽象”化的山水、传神的肖像则是这种早期东方现代艺术的主要形式和题材。其中只有左翼木刻运动在道德至上方面走得最为极端，因此也成为日后革命大众艺术的先锋。

综上所述，我们就不能同意那种“断裂”说，即“五四”新文化运动在吸收西方文化方面的片面性导致了“中国现代文化的断裂层”的说法。中国早期现代绘画在吸收外来成分时并非扔掉传统，相反，总是维护着旧

有传统中的某些因素。而不论是哪种途径，都最终走向一种矛盾契合——道德、形式、情趣的“和而不同”。这种共同点遂使现代画史上的三派最终殊途同归。在外在层面的写意、象征和印象的手法中互相共享某种“意象”特征。他们的现代性核心都是要在西方现代主义的冲击之下寻找出路和建树自己的现代性特点。他们都找到了意和印象（林风眠）、意和象征（徐悲鸿）以及意和象形之间如何契合转化的特殊角度。

三个流派中，自20世纪30年代中期以后，刘海粟、林风眠、赵无极这一派的“中西合璧”逐渐在大陆沦为边缘，成为非主流。但是他们的“传统写意+印象派”的形式和探索则成为一种“低调前卫”力量继续在中国台湾、中国香港和海外发展。这种东方意象的现代艺术却在20世纪50年代中国台湾的“五月”画会和“东方”画会运动中，以及20世纪60年代的中国香港现代水墨和抽象绘画运动中得到复兴。所以，意象式的“中西合璧”在20世纪往往表述了中国知识分子的矛盾，一方面他们是对当时政治和文化保守主义的反叛，另一方面他们还承负着改造和建设中国现代艺术体系的责任。尽管由于地缘政治和人文资源的局限，它并没有得到充分发展，但是，它确实是中国20世纪艺术中最重要的文化遗产之一。海外赵无极、朱德群等人的实践，不仅直接与西方抽象表现主义对话，同时还把中国美学散播到西方现代艺术之中。说它低调，是与左翼木刻运动的高调前卫相比，它的人文关怀似乎温和，它的作品似乎也没有任何社会叙事方面的挑战性，基本是意象风景或者半抽象的形式；说它前卫，是因为这种“中西合璧”的艺术从不屈服于大众和权力，相反在中国台湾、中国香港和“文化大革命”中的大陆往往成为挑战正统主流艺术甚至官方权威的艺术形式。在中国的背景中，这种表面上似乎接近西方“艺术为艺术”的艺术，其存在本身就具

有批判性和政治性。其知识分子性甚至比标榜为革命大众先锋的艺术更为独立和更具有政治批判的意义。

一般来说，大陆抗日战争爆发之前的“中西合璧”的现代艺术（岭南、上海、杭州等地）与中国台湾20世纪50年代以“五月”和“东方”为代表的现代主义运动，以及中国香港20世纪60年代的现代艺术可以说是一脉相承的。但是，它们所处的文化结构和面临的挑战对象是不同的。比如，大陆20世纪初的现代主义面临的是西方现代的冲击和民族文化的现代性问题，东西方的未来和美学系统的融合革新是主要课题。如果上升到政治层次，它是新的民族国家问题的组成部分，东西方的合璧只是一个表面样式化的美学议题。但是，20世纪50年代中国台湾的现代主义虽然仍然以东西方整合为议题，但是，潜在的话语则是对国民党偏安的国家正统文化（以中国传统书画为代表）的反抗。国民党以正统文化标识台湾国民政府的正统国家地位，以有别于共产党政府的非正统的“伪（匪）”国家文化。“五月”和“东方”的出现正是对中国台湾50年代的正统（传统）的保守主义的抵制，它们的东西方合璧的现代绘画是对现代同时也是对人性自由的表达。其动力部分来自对传统文人艺术的抵制。因为在1949年国民党从大陆撤退到台湾以后，国民党政府将文人画和书法奉为国家正统的文化代表，这是失去政权的偏安政府的一种文化策略，也是一种政治心理的反映。在文化上显然是一种保守主义，所以台湾光复之后的艺术现代性就是从“五月”、“东方”开始的，其中“五月”多为水墨艺术，“东方”多为油画作品。

但是，到了20世纪60年代，“五月”、“东方”的现代主义，在中国台湾很快被新兴的现代艺术运动所代替，一种达达、波普和禅宗乡土杂交的艺术运动出现，其超越的对象就是“五月”、“东方”的早期现代。后者

被认为太过于乌托邦,没有扎根在本土的现实之上。^[16]

而中国香港的20世纪60年代恰恰是现代主义发生发展的时期,以吕寿琨、王无邪、韩志勋、陈福善等人为先锋的现代主义运动正在蓬勃兴起。中国台湾的“五月”、“东方”的触角延伸到欧美和中国香港。但是,20世纪60年代香港现代主义的潜在话语所抵制的既不是中国20世纪早期的西方现代,也不是中国台湾20世纪50年代的国民党的国家正统文化,而是岭南画派的遗老文化,尽管岭南画派在20世纪初是现代水墨的新军,但是,到60年代的香港已经沦为保守的唐人街文化的代表。所以,中国香港60年代致力于中西合璧的艺术家的创作,不能脱离这个复杂的大的历史上下文。从这个角度再去看看韩志勋、王无邪、吕寿琨等人在20世纪60年代的激情创作,就不会把它完全看作个人的情绪,它可能是那个时代的一种先锋反叛意识。

上述20世纪50—60年代在港台出现的“中西合璧”的“低调前卫”实际上在中国大陆也有,比如我在近年所作的“无名画会”历史的研究,证明了这种“低调前卫”作为某些局部现象,在20世纪60年代和“文化大革命”之中是反抗政治意识形态的一种前卫姿态,当然,在那种环境中,它必须是一种低调“出世”的姿态。一般来说,它采取的形式是非宏大叙事的写生题材。

20世纪上半期的“中西合璧”的现代艺术(或者我们可以称其为“低调前卫”)必定被20世纪50年代以后的正统、革命和国家意识的大众艺术边缘化。因为,首先,“低调前卫”是知识分子个人独立思想的产物;其次,它的理念是文化至上,是建立在长远的文化建树之上而非政治实用基础上的;最后,因为它的艺术语言是精英的,不适合大众传媒,而“低调前卫”又不向流行时尚妥协,所以,必定被边缘化,甚至消失。这个早期的“中西合璧”的现代性虽然符合长远的现代性建

设,但是不得不终止。而以左翼木刻为代表的“高调前卫”,以道德至上和政治实用主义为价值取向,往往把文化和艺术作为服务工具。当道德至上和实用主义互为表里的时候,最初的理念、热情和信仰即会式微,甚至转化为自己最初对立的一面。始于高调,终于妥协。

三、“理性绘画”与意派的关系

后“文化大革命”艺术的分裂性

在20世纪末,中国艺术结束了国家意识形态一统的局面,“文化大革命”之后又一次爆发了对现代性的追求,其面貌与20世纪早期的艺术有着一定的相似性。但是,对“五四”时代的文化现代性的复兴尚需等到20世纪80年代中期,因为“后文革”时代的艺术仍然是被文革扭曲的产物。或者说,它要么仍然是反“文化大革命”的“文化大革命”模式,比如“伤痕”;要么是绝对的纯艺术,比如抽象美、形式美。

“伤痕”和“乡土”的学院写实主义基本是悲怨。正如我在1985年发表的《近年油画发展的流派》一文中说,“(伤痕画家)用赤裸裸的现实,用直观的‘典型环境’批判社会中的弊端。这是30年来的第一批具有现实批判意义的美术作品。但他们的批判还不是主要建基于理性的反思和彻悟之上,而是先前‘文化大革命’激情的逆向流泄,是对‘伤痕’的暴露,是对赤子情被亵渎的愤懑,是对痛苦和不幸的哀怨与控诉,是‘失去’的心理补偿”。^[17]这些学院写实主义一方面表现了“文化大革命”后的道德诉求,同时也配合了“文化大革命”后新的国家意识形态(改革开放和现代化)的传播,它的故事性和通俗易懂的写实手法成为最有效的言说形式。但是,这种现实暴露并非那种超越了自身(即所谓自身

痛苦)的文化理性批判。所以,其现代诉求必然很快枯竭。更何况其形式和题材本来就很陈旧,于是很快堕入矫饰,并成为商业艺术的主要资源。

除了社会心理原因外,我在这篇文章中还提到了“文化大革命”后这些写实艺术的两个表现方法的误区:一是缺乏传统“暗喻”的美学方法;二是根深蒂固的再现论。现实是一种深藏的结构,而非视觉表象。所以,反映现实必须超越直观现实,“表现社会变化所导致的文化结构的变化和时代心理特质,不是生活和物象的原型”。^[18]也就是以“意在言外”的方式把握现实的内在结构。

“文化大革命”后艺术的第二个方面是学院唯美主义。它关注的是视觉形式的美感。^[19]虽然在“文化大革命”之后,它也发挥了一种“人性”(爱美之心,人皆有之)的功能,但是,它的纯艺术既没有艺术本体的批判性,也没有社会批判性。它在美学和形式方面所谓的“科学性”诉求也是纯粹形式的。正如我在《近年油画发展中的流派》中所说,“如果不是时时关注着形式构成关系是否与文化意象的谋合,而是关注形式构成本身就有唯美的倾向了”。^[20]

“唯美主义”的代表是吴冠中先生的“形式美”和“抽象美”。然而,20世纪70年代末和80年代初的三个事件集中体现了这个倾向,一个是1979年的北京首都机场壁画事件。新建的首都机场邀请了中央工艺美术学院的艺术师创作了一批壁画,由于这些画集中表现了这个时期“形式美”的追求,机场壁画大多强调技术性和形式美,所以引起人们的极大关注。特别是围绕袁运生的《泼水节——生命的赞歌》中的少数民族妇女的裸体形象展开了争论。他触及到了“文化大革命”时的道德禁区 and 形式禁区,这幅作品最后被铲掉。所以,袁运生不但成为当时“唯美主义”的代表,同时也成为追求形式

美(人性)的英雄。^[21]

“唯美主义”的第二个现象是一些沙龙式画会的出现,其中以“北京油画研究会”为代表。画会中的很多艺术家都曾经是“文化大革命”美术的主要创作者之一。“文化大革命”之后,准确地说,是从1978年开始,这些旧的社会主义现实主义的艺术师才转而提倡非政治题材的、形式唯美的艺术。这种唯美主义的主要动力来自眼睛的视觉美感,基于此,他们转而完全排斥内容和任何与社会意识和情感倾向有关的“内容”。其口号是“个性”风格,不是人性的个体自由,只是个体的视觉美感。

第三个事件是关于“形式美”和“抽象美”的讨论。这个讨论在“文化大革命”后就算是最激进的艺术现代性的美学诉求了。“唯美主义”的代言人是20世纪40年代留学法国的吴冠中先生。吴冠中本人在毛泽东时代并没有参与革命美术的创作,相反致力于他的风景画创作。1980年,吴冠中在《美术》第10期发表了《关于抽象美》的文章,并立刻在美术界引起了热烈的争论。吴的大致观点是,美是客观属性,是客体物质先天具有的,但是需要人从那些客体物质中发现并抽取出来,他说“要在客观物象中分析构成其美的因素,将这些形、色、虚实、节奏等因素抽出来进行科学的分析和研究,这就是抽象美的探索”。^[22]虽然,吴冠中说“抽象美是形式美的核心”,但是,似乎在他的文中,两者被看作一回事。而无论是抽象美还是形式美,其目的都是“美”。而他所谓的“抽”,也只是对视觉感觉的概括抽取。这和西方的“抽象主义”完全不一样,在西方现代艺术史中,人们会说abstract art(抽象艺术)或者abstraction(抽象主义)以及formalism(形式主义),但是很少说abstract beauty(抽象美)或者formalist beauty(形式美),因为,无论西方的抽象主

义 (abstraction) 还是形式主义 (formalism), 都和“美” (beauty) 没有直接的关系, 而抽象和形式主义的主要目的也不是为了概括视觉的美, 而是反对旧的再现现实的语言和观念, 反对模仿可视现实。但是, 吴冠中认为, 抽象美就是艺术家对视觉美感的表现。所以, 吴冠中明确地反对西方抽象派, 大概他认为后者不是美, 而是丑。他还认为抽象美中国古已有之, 比如, 中国的园林、书法、古松以及八大山人和齐白石的画。在他看来, “似与不似” 就是抽象美的核心。

表面上看, 吴冠中的观点似乎和林风眠的类似, 也是谈中西合璧, 但不同的是, 吴只是在形式上谈“抽象古已有之”, 而林风眠则想把传统精神和西方现代形式合璧。吴冠中的观点表面上类似西方现代主义的“形式就是形式”的命题, 但实际上, 吴的形式美命题没有精神乌托邦的依托, 所以它是苍白、唯美和“无害”的。他的所谓中西合璧中没有“意”的成分和位置。

“文化大革命”后艺术的第三个方面, 是在野画会的出现, 相对于学院写实和唯美, 自发画会则更多地代表了知识分子的自由声音, 它与这个时期的诗歌运动以及摄影同属一个阵营。艺术在这些艺术家那里, 更多地被视为个性自由的表现。艺术承担着社会功能, 但是艺术本身的责任是表现自我。我在《近年油画发展的流派》一文中讨论了“星星画会”, 并且第一次用“理性主义”概括他们的艺术活动。“理性主义”首先意味着破坏、怀疑和批判。^[23]进一步, 那个时候我所说的“理性主义”和功能主义是同义语, 也就是说艺术首先应当承担社会道德理念。所以, “星星画会”以及在野的诗歌都具有很强的道德之上意识。但是, 他们的艺术还没有被道德化。

与学院派纯艺术比较, 在野的“纯艺术”或者“艺术为艺术”的口号是一个叛逆的理念, 它建立在个性自

由和社会民主的理念之上。正由于这些业余青年没有学院背景, 所以, 他们能够用一种在当时看来比较“新奇”的现代主义形式去表现这种自由理想。其实, 这些现代形式在今天看来也是唯美和装饰的, 但是, 那里面渗透了生命的激情和冲动。它们也是浪漫主义的, 因为现实是悲剧的、不理想的。

这些在野的、沙龙式的聚会或者写生作画活动是在“文化大革命”期间出现的, 在“文化大革命”的20世纪70年代末发展为高峰。^[24]

实际上, 这个时期的现代艺术的活动与文学诗歌和民主墙运动都是一个整体。1974年是北京的地下文艺活动最活跃的一年, 画家和诗人们常常在一起聚会。“文化大革命”后1979年轰动国内外的“星星美展”也是从这个20世纪70年代的地下艺术运动中走出来的。而一些艺术家也常常把自己的画挂到“民主墙”去展示。^[25]从1978年冬到1981年春, 北京共有五十余种非官方杂志出版。在这些杂志中, 有属于文学性质的, 如《今天》《沃土》, 大部分属于政治类的, 如《探索》《四五论坛》《北京之春》。在这些刊物中, 艺术家给诗人作插图则是常事。而在这些插图之中, 业余的画家用抽象的形式美的方式表达对个人自由和人性解放的渴望。它们远比学院的抽象绘画有灵魂。^[26]

如果把20世纪70年代的地下文艺看作中国“文化大革命”后期开始的现代主义文艺运动的话, “个性”是它的核心与灵魂。个人风格和“自我表现”是主要追求。这种个人表现在北岛、顾城的朦胧诗和“无名”、“星星”的作品中常常表现为一种小资产阶级的温情和自爱。要知道, 这种小资产阶级的情调在“文化大革命”后期的出现恰恰是对当时无产阶级的无情和冷酷 (也就是无人性) 的一种叛逆。能够伤感多情, 能够表达自我的困境和痛苦乃是一种人性复苏的征兆。在艺术