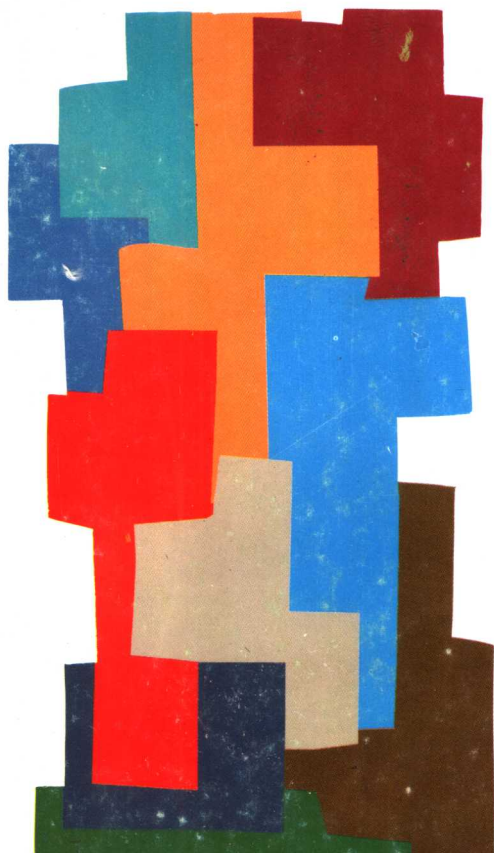


中国前卫艺术

高名潞

ZHONGGUO DANGDAI MEISHU YANJIU 中国当代美术研究



江苏美术出版社

高名潞

中国前卫艺术

江苏美术出版社

中国前卫艺术

高名潞 著

江苏美术出版社出版

江苏省新华书店发行

宣州市彩色印刷厂印刷

1997年7月第1版 1997年7月第1次印刷

开本 850×1168 1/32 印张:9.25

印数:1—2000册

书号:ISBN 7-5344-0732-X

J·733 定价:14.00元

社址/南京市中央路165号

电话/3308318 邮编/210009

发行科/南京市湖南路54号

电话/3211554 邮编/210009

凡印装错误可随时向承印厂调换

编者的话

80年代初,在担任江苏美术出版社总编辑期间,我结识了一批在全国颇有影响的美术批评界的朋友。读他们的学术论文,听他们的学术报告,敬重之情油然而生。他们研究工作的出发点、角度、方法、语言以及风格各不相同,然而却都有一种良好的学术品格。

他们不是那种“颠狂柳絮随风舞,轻薄桃花逐水流”的庸人。在他们的身上,有一种在某些人眼里一文不值,然而确能使文人堂堂正正站立起来的傲骨。我认为,这在权钱对抗戏大出风头的今日,是尤为可贵的。马克思曾经批评庸俗经济学的学者:“超利害关系的研究没有了,代替的东西是领津贴的论难攻击,无拘无束的科学研究没有了,代替的是辩护论者的歪曲的良心和邪恶的意图。”时下,我们是多么需要这种超利害关系的研究。

他们是从神的怀抱中反叛出来的,大多接受过相当正规和长期的马克思主义教育,至今也没有放弃对它的信仰。正如信仰一切科学一样,那不是神灵的启示,也不是经文的教条,需要不断修正和完善。多年来,社会科学奥林匹斯山上的“诸神”令我们高山仰止。然而,长期的仰视往往使我们失去了在常人面前

惯有的苛刻和怀疑，泯灭了我们与之平等对话的需求和欲望。他们较早地摆脱了久已形成的思维定势和惰性。对任何来自权威和大师们的言旨，不愿盲目附和，往往执拗地发问或提出异议。马克思在《评普鲁士最近的书报检查令》中有这样一段质问：“你们赞美大自然悦人心目的千变万化和无穷无尽的丰富宝藏，你们并不要求玫瑰花和紫罗兰发出同样的芳香，但你们为什么却要求世界上最丰富的东西——精神只能有一种存在的形式呢？”基于此，他们在学术研究中最需要的不是谆谆教导，也不是点头称是，而是平等的对话。当然，这种良好的学术氛围要由我们共同去营造。

近十年来，学者们竞相挣脱“政治代替一切，压倒一切”，“文艺从属于政治，是阶级斗争的工具”这种唯政治化思维的羁绊，深入艺术本体，探究其发展的脉络与规律，为文艺批判和建构扫除障碍。《中国当代美术研究》这一系列汇集了他们的研究成果。它既没有为读者提供绝对的真理，也不存在变革中国艺术的灵丹妙方，有些见解还难免偏颇。然而，他们讲真话，叙真情，求真知。于是，就能助你了解和认知我国的艺术现状，为你思索和探求提供一份素材，也为尔后的学人积累一部较为翔实的史料。人生有期，探求无涯，期望在作者、编者和出版发行者通力合作下，使这一套系列图书连续不断地出下去，展示新情况，提出

新问题,发表新见解。将一代又一代学人的独立精神、独立思考、独立学术成果奉献给读者。

历史上很多文艺高峰期总是有正确先进的理论在前面清道和奠基。然而理论要成为先进和正确的,就不能只是实践的“副本”和“解说词”,要对实践具有“超前”的性质和预测未来的功能。列宁关于马克思主义曾这样说过:不同的社会政治形势会使马克思主义活的学说的各个不同方面分别提到首要地位(《列宁选集》第2卷,第398页)。愿作者朋友们在上述方面不断有所作为,并依据实践的新发展,检验以往的理论,修正某些不正确或已过时的己见,不断进行自我扬弃。

至此,我想重提爱因斯坦悼念居里夫人时说过的这段话作为结束语:第一流人物对于时代和历史进程的意义,在其道德方面,也许比单纯的才智成就方面还要大,即使是后者,它们取决于品格的程度,也远超过通常所认为的那样。

索 菲

目 次

一、新、老传统：自我完善与集体乌托邦

中国画的历史与未来(上篇) (1)

中国现代美术发展背景之展开 (33)

论毛泽东的大众艺术模式 (42)

二、后文革：形式唯美与伤感的人道主义

近年油画发展中的流派 (56)

乌托邦的幻灭 (67)

一个创作时代的终结 (72)

从唯美主义到新学院主义 (85)

风情与超风情 (89)

三、作为运动而非流派的中国前卫艺术：

反乌托邦的乌托邦

当代绘画中的群体和个体意识 (98)

三个层次的比较 (100)

'85 美术运动 (107)

高名潞访谈录 (126)

新潮美术在中国当代美术格局

中的地位及意义 (132)

关于理性绘画 (139)

- 前卫与人文——'85 运动中的反乌托邦
的乌托邦 (159)
- 从艺术的批判到批判的艺术 (164)
- 异域文化战场上的挑战与冲突 (171)
- 走向后现代主义的思考——致任戡信 (180)
- 中国艺术的战场在中国本土 (187)
- 媚俗·权力·共犯 (192)

四、前卫艺术与现代意识

- 新洋务与新国粹 (200)
- 现代意识与'85 美术运动 (203)
- '85 美术运动的“文化前卫”意识 (205)
- 文化与美术·美术与文化 (210)
- 艺术的边界 (226)
- 雕塑的空间功能及类型 (232)
- 当对话媚俗时,我们需要一种心境的大化
(242)
- 一切历史都是当代史:作为一般历史学的
当代美术史 (256)

后 记

- 《中国前卫艺术》篇目脱稿期及发表
情况一览表 (284)

一、新、老传统：自我完善与集体乌托邦

中国画的历史与未来(上篇)

- 积极的神化幻想,主动的外拓意念蜕变为自足的乐天安命;
- “理”的人化,使人失去了理性意志;
“宇宙”的人化,使人失去了在宇宙中的地位;
- 古代文人画的历史是文人们坠入世故与颓唐的记录;
- 近代的改革诸家“殊途同归”,重蹈传统文人的“完善”之路。思维宏远、境界博大终成泡影……

引言

从来的中国绘画史都是试图客观地叙述按时间进程排列的现象的历史,我们固然十分需要这样的历史,已有许多前辈为我们整理出来一本本颇有价值的历史,但是,我们同时又看到,从来就没有纯粹客观的历史。今人所写的历史实际上是今人眼中的历史。我们解释历史和反思传统,也是理解和反思我们本身和我们所处的时代,同时,也是在构筑着未来。因此,过去、现在与未来是一个活的整体,我们的解释也是建基于这一整体之上,而局部的、阶段的现象的选择与阐述是为了最终将其纳入这个统一体之中。我们在论说中国画的历史与未来时注意到这样几个中国绘画史上的现象和问题:

①中国绘画史实际上主要是指中国卷轴画的历史,或者是文人画的历史,因此,我们虽然也论述文人画以外的中国古代绘画,但我们始终最关注着文人画的历史。

②组成中国文人画历史的,主要是山水画的发展史。人物画和花鸟画的发展远不如山水画的历程那样绵延完整、首尾相应。因此,我们又更多地关注于中国的山水画史。

③当我们将上述两个关注的(及此之外的)问题和现象进行了全面审视后,我们发现,一部中国绘画史并非如一些前人所总结的那样几个历程,即宗教化、政治伦理化、文学化、审美化几个时期。而恰恰相反,中国画的历史正是由表现人的空间宇宙意识而逐渐走向人格化(道德伦理化)和情性化的历程。这与罗素为我们所勾划的科学发展历程大致相吻合:“各门科学发展的次序同人们原来可能预料的相反。离我们本身

最远的东西最先置于规律的支配之下，然后才逐渐及于离我们较近的东西：首先是天，其次是地，接着是动、植物，然后是人体，而最后（迄今还远未完成）是人的思维。”^①

此外，本文认为中国绘画（特别是古代绘画）与其说是表现了人的情感，不如说是表述了在变化中的有意向性的意识，这意识我们既看作是创作主体的，也看作为某些特定的社会阶段中人的哲学思想、世界观与人生观的总和。因此，本文的论述是以创作意识或观念中互相蕴涵的主体世界与客体世界的攻守转换的价值变化为基点和脉络而展开的。

我们的论述又是围绕着这些问题而展开的：1）中国古代绘画中所揭示的民族精神和古人对人与外部世界的关系的认知观念是遵循着怎样一个道路而演变的？是求于外的不断外化拓展，还是不断求于内的自我完善？2）在近现代西方文化的冲击下，传统文人画中的精神内涵到底变化了没有？它对现代、当代中国画起了什么作用？3）面向现实与未来，在反思了中国画发展历程后，我们应怎样选择中国画的道路，应当为中国画构筑一个怎样的未来样式？

这不但是本文的目的所在，也是文化史研究者需要共同深思与探讨的问题。

不断自我完善之路——古代绘画

众所周知，中国的哲学、人生均崇尚天人合一、物我和谐、人我和谐，不强调人与自然的对立关系，这是相对于西方哲学和人生观而言。然而这种特点也有其发生发展的过程，有其阶段性的差异。

绘画发展史这一重要的文化史的组成部分本身即是一部

精神史,中国绘画史亦是中国哲学和人生观发展历史的索引,柯林伍德说:“历史是与人的行动密切相关的……从外部看来,一个行动是发生在物质世界里的一个或一系列事件;从内部看来,它是把某种思想付诸实践……史学家的任务是深入到他论述的行动的內部去,重建,或者更确切地说,重新思考产生这些行动的思想。”“在重新思考的过程中,我们以此而逐渐理解到它们当时为什么会这样考虑。”^②

下面,我们将古代绘画分为三个阶段论述:晋唐(及此之前)、五代两宋和元、明、清。我们将从绘画中所表述的人与自然(包括社会与人际)的关系的变化发展这一角度对这三个阶段的绘画发展进行比较与联系。

1. 神化与仙化的天地

唐代张彦远在《历代名画记》中说:“魏晋以降,名迹在人间者皆见之矣。其画山水,则群峰之势若钿饰犀栉,或水不容泛,或人大于山。率皆附以树石,映带其地,列植之状,则若伸臂布指。详古人之意专在显其所长,而不守于俗变。”张氏此话本意是推崇古代的山水画的简拙,摈斥当时的雕镂之习。他说,古代绘画之所以简拙,是因古人专在显其所长,这里所长可有二解:一从形式而言,谓笔法与造型;二从创作意念而言,谓题材与形象组合规则。然而,古人究竟显其何所长呢?他们只是要完好地表述自己的意念。这意念则是一种超自然之力,它赋予自然山川以更多的神秘意味。

秦汉时期的绘画更多地体现了人们的这种神化意志。汉人眼中的天并不是自然形态的天空,而有着鲜明的至上神的色泽,为万物之祖,百神之长,自然法则乃神性的表露,有着类似人间秩序的天堂。而地也是神旨的安排,地上之物,自然也

是神性的表征，如马的天化和龙化。人间秩序也是天堂的影子，所以汉代绘画，总是将天上画成人间而将人间画作天堂。凤、夔、龙、扶桑、金乌、嫦娥、女娲。乘风、御龙、驾虎，风驰电掣。“车如流水马如龙”，宏大的场面，铺排的阵势，均透露着那个时代人们对自然与人生的一种天上人间的幻想情致。汉代马王堆帛画中天上地下自不必说，即是那众多的描绘人世的画像石画像砖也总给人以富庶的天国境地的感觉。这种浪漫幻想并不如有些人解释的，是基于个体意志对未来生活的憧憬这现世情感之上的，而是刚刚脱开原始宗教但又带有原始宗教的氏族崇拜和超个体的普遍信仰心理的表述。

时至魏晋，绘画中的神化意志渐转为仙化意志，这一方面与道教于东汉末年的形成有关，另一方面也与“在儒而非儒，非道而有道”的玄学大兴有关。正始名士放荡不羁，蔑视名教，臧否人物的清议之风的背后是极度的悲观思想，超脱欲望与道家思想合拍，但这时的对神与仙的向往已不似秦汉时代的敬崇，而带有一定的现实性了。“对酒当歌”，“人生几何”，认识到人的生命的结束乃悲哀之事，这是人性的进步与觉醒，同时也是脱离崇高与博大的开始。因而放弃了神的幻想，而实施服药炼丹之长生仙术。

南京西善桥出土画像砖《竹林七贤》，形象清逸而又诡诘，不乏仙气。顾恺之《洛神赋》图亦飘然若仙境，仙岛琼瑶，飘风暴雨，那有若鸡冠的树，不就是张彦远所说的伸臂布指么。这种布指法的树，我们又在《竹林七贤》画像砖和嘉峪关墓室壁画中均曾见到。这决不是什么对现实物象的概括提炼，而是一种玉树珊瑚的仙界之物。即使是颇有儒家正统意义的《女史箴图》也弥漫着一股鬼魅之气，那强化了了的拖地长裙与宽袖

飘带有定向的旋动,有如在天上驾云飘动,而非在现世的殿堂之间。此外,一些造型的样式,如发髻的束结,人之间的照应,道具的铺陈,也均给人以人间天上之感。此外,顾恺之的行云流水描,是当时士夫与工匠画合流的标准样式,这不仅在大江之南盛行,在南北朝同样也盛行,如酒泉出土北凉高善墓造像塔下面的石刻佛像,衣纹飘举,线形细密。日人金原省吾曾称中国彩陶纹饰等早期绘画中的尖刻有颤动感的线是鬼线,有着巫祝意味;汉画中流动的线是神旨的线;而顾恺之的线是将汉画(汉画的创作者主要是民间画工)的线柔弱化了,扬弃了其不可言喻的跳动感,凝入了早期绘画中的尖刻意味,故而虽然有了侃侃而谈的亲切感,却仍不乏超人间的仙气。这与当时诗坛之风相类,所谓“正始明道,诗杂仙心”。^③

南朝宋人宗炳在《画山水序》中所描绘的理想境界是“峰岫峣嶷,云林森眇,圣贤映于绝代,万趣融其神思”,真乃“烟霞仙圣之地”。一俟入此境地,作者遂自谓“余复何为哉?畅神而已”。这里的神显然非后人所理解的情感之谓。

王逊先生曾经指出,“在郭熙以前的山水画里,表现神仙思想一直占有很重要地位。展子虔的《游春图》也不是表现‘泉石啸傲’的思想感情的。”^④“烟霞仙圣”在郭熙看来是人情所常愿而不得见的。秦、汉、晋、唐人乐于追求“人情所常愿”,得见不得见无关紧要,因此这是一种较为纯粹的“谋事在人”的乐观向上精神。

唐人绘画延续了魏晋时期的神(仙)化意志,继续将那冥幻世界推向有序化和完满化,神仙世界的等级与铺排透溢着现世的缤纷层次。张彦远出于崇古而扬晋贬唐,鄙夷刻镂,然而,唐人的刻镂何以又不是“显其所长”呢?李思训、李昭道父

子将隋人展子虔《游春图》中已露端绪的刷脉镂金之“所长”引向极致，使山水画风又为之一变，创立了金碧青绿山水一派。“烟霞仙圣”之境至此已为固定样式，“神格”已定型化了。以设想之宏丽与构造之陆离标示仙圣之所在，似此方为古仙人所居的“三神山”、“五神山”。

宏丽的仙境与缤纷的现世互为表里，从唐代敦煌壁画的《西方净土变》中看到了现实的影子，而从描绘现世的绘画中又时时现出作者的神(仙)化意志。对仙界神境的向往与对现世物质的占有欲的交融并杂是唐代绘画的特点。唐代庶族地主日益壮大，“旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家”。现实因素是宗教神话畅想的障碍，但唐人却巧妙自然地将二者合为一体。人间与天上的距离似乎近多了。照旧是宏丽奇伟，然而光怪陆离的气象少了。反之，那些在我们看来是“写实”画风的开山之作也未必没有神(仙)化的意志在内。如我们多引为田园写实杰作的韩滉《五牛图》，据元代赵孟頫的解释，乃是画陶弘景隐逸求道之意的。

秦、汉、晋、唐时，人们对自然、外部世界有着控制的欲望，这种控制已不是以原始氏族宗教式的巫祝形式(原始知识)表现出来，而以幻想的图示表现出来，绘画即是明显的体现。因此，绘画理论中没有抒情的观念，只有畅神(道、神话仙境的幻想)的意念，因此，是一种向外扩张和发散的主动行为。

2. 人化的宇宙

时至五代、北宋，绘画中的神(仙)化意志逐渐淡化，那种集体幻想境地也渐为有着认知宇宙本原的全景山水所替代，画家们开始重新探究远古的天经地义并且构筑着标示鸿蒙初开的宇宙空间。于是自然景观从“烟霞仙圣”转为“泉石啸

傲”，从神旨的畅想转入人化的理想，“天人合一”的观念至此找到了最佳的人间归宿。

五代荆浩的《笔法记》和传世作品最明显地体现了这种转化趋势，“烟霞仙圣”与“泉石啸傲”并杂其间。《笔法记》借仙叟之言讲述如何含道映物，怎样以“真景”表述宇宙之本原。对洪谷古松的描述，实为虚构。文中的“气”、“象”、“元”、“真”等画理用语也多为道家之词。玄虚的仙家之“道”极力向有着朴素的理性因素的太朴之初的“道”复归。荆浩是在理论上首倡墨法的画家（前人早已有所运用），他把墨法看作是探索玄秘的宇宙本原的最重要手段，而不是拟写形迹的技法。而笔墨描绘的“真景”非指文中的洪谷、异松、石鼓岩，乃是不为现实形迹所惑的细缊之象，甚或是世界本初、宇宙初萌之境。

现存荆浩《匡庐图》描绘了静穆、寂然的寥廓江天及其细缊气象。在李昭道《春山行旅图》中，刻意重叠勾勒的纵的山势筋脉一变为积墨斫染，并与云雨江天浑然一体；隐然而没的群峰昭示着强大的主山还将无限绵延的趋向，从而颂赞了空间的博大和拓展的无限性。荆浩的积墨法和向上突趋的构成法则（“云中山顶”）突破瑞风祥云飘绕的李家仙山的“神格”。李家仙山的“神格”是基于人与神的不平等地位之上的，而神化场景的构置却是由一定的尘世目的（贵族意志）所驱使的。物质的极大丰富和现世的欢娱并未使他们摆脱人为神所围的信条，这与唐代缺少静穆式的思辨所导致的浪漫情致有关。而由荆浩所开创的五代北宋山水画却将人自己放入了宇宙这个生命大会场里，试图参加其中的竞赛，这是超脱了尘世的沉思之后，对自然的皈依，企望将大自然向人类灌注的某种永恒的灵性（理）图示出来，这就是崇高，是毫无造作的静穆中的伟

大。范宽的《谿山行旅》与《雪景寒林》二图气象萧森，石山赫然近逼眼前，这可触摸的大千世界，却又那样升腾飘渺、寂寂宁谧，有千种不可喻解之意融于其中。这体现了北宋人对外部世界的本体及其认知途径的思索（知与行的矛盾统一），于是一种全、多、大的理想构成的山水画格即应运而生，而相应的墨不厌多的积墨法（从映道的意义上讲，则是“玄法”）也大兴。米芾《画史》说范宽山水“用墨太多，土石不分”，“势虽雄强，然深暗如暮夜晦暝”正表明了这种探究（抑或是征服）世界的目的与意志。探究的方式除了构筑外，还有肢解与剖析，宋代院体花鸟的写生也是合此目的的。这写生不是科学意义上的孤立的影像的写生，而是对万类竞技式的自然的理法的探求。这种执著的探求必然将描绘物象导向极度局部写实的境地，并赋予其主体的理想意志，即不厌其烦地诉说和重复自然构成规则（画理）的欲望。李成的鹰爪树、郭熙的卷云石、许道宁的峭峰耸壁、董源的点子皴，均出于此等意志，故每个人的作品均有千篇一律之感。被后人尊为南宗宗师的董源，作画时亦恐并非只为抒平和蕴藉之情，因其《夏山图》、《夏景山口待渡图》等，构图饱满，物象充塞于画中各个角落，遂有一种外拓而非内聚之力，繁皴密点，墨色醇厚，“峰峦出没，云雾显晦”，自有一种磅礴的气势和欲全而又不能全的扩张意志。相比之下，《潇湘图》与《龙宿郊民图》较平淡冲和些，但据童书业先生考证这不是他的主要画格^⑤，从而也就不是他的主要追求。

如果说，在荆、关、李、范、董、巨的作品中还主要以探寻与构筑对远古即已形成的天地空间（宇宙）为目的，其中包括较多地注重描绘非现实的鸿蒙初开时的混沌气象的话（这在米