

景觀

當代大陸新潮美術

● 高名潞

新潮美術在中國當代 美術格局中的地位

1985年在中國大陸狂飈般興起的新潮美術是80年代後半期最引人注目的新美術運動。1989年2月在北京舉辦的《中國現代藝術展》是這一新美術運動的總結，展覽中的兩聲槍響宣告新潮美術完成了它在這一階段內的最後一個高潮。

目前，新潮美術的沉寂，一方面是政治原因造成的，另一方面這也是其自身發展的必然階段，從喧囂到冷靜是它自身完善的必要一步。此後，無論畫家是否更新，畫派是否交替，在這個基礎上，進一步完善與確立中國現代藝術體系已是不可動搖的方向和必然要發生的現實。

正是新潮美術的出現，改變了中國當代美術的格局，為中國現代藝術爭得了一席之地。從而使當代美術形成鮮明的三個方面：

一、傳統美術 它包括舊傳統和新傳統。舊傳統即源遠流長的文人畫等本土傳統。新傳統就是「革命的現實主義」美術。從50年代（甚至可以說從30、40年代開始）到70年代末，這兩種傳統在共處有時也相斥的狀態中並存發展，成為這一時期的主流，當然舊傳統經常處於被壓抑的狀態，比如在文革時期。但自80年代初以來，傳統文人畫復興，其間雖然革新中國畫口號及其派別幾次更迭（如時下即有呼聲很高的「新文人畫」），但終未逾越舊傳統的園囿。而新傳統則自80年代初逐漸衰竭，但「現實主義」的創作手法仍被沿用，並抽掉了革命內容，轉變為自然主義或溫情主義的繪畫，成為學院主義的支脈；同時也是當今大陸商品畫的主要來源。

二、學院美術 目前的中國學院美術不同於西方十九世紀古典主義規範的學院主義，不專指古典寫實主義，同時也不專指我們現今美術學院

的教育體系或與之相符的教學觀念，它主要是指一種崇尚風格主義的純藝術派別。其主要畫家大多為美術學院的教師或畫院的畫師，並以中年畫家為主。學院美術在外觀形式上是混雜的，既有西方古典寫實風格，也有西方印象派或表現主義風格，甚至是較為抽象的形式。在精神意蘊和情趣格調上，學院美術迴避社會性與文化思潮，講究技巧和形式，強調安逸、高雅甚至貴族氣派的格調。嚴格講，中國的學院美術成熟於80年代，在80年代前期，它表現為明顯的唯美主義傾向，形式美、抽象美、自然美是其早期反文革美術的主旨。學院美術的中性特徵，使它與傳統美術和新潮美術都保持着若即若離的關係。

三、新潮美術 現代主義是新潮美術的核心，儘管在新潮美術內部，對現代主義的理解也不盡相同。中國現代主義美術的萌芽可上溯本世紀30年代，但它無力與舊傳統和新傳統抗衡，所以，只能是曇花一現。80年代初，雖有「星星畫會」和少數畫家致力於現代藝術的探索，但未釀成潮流。80年代前期，中國美術以兩大潮流為主，一是以「傷痕」繪畫、鄉土寫實繪畫為代表的關注社會與現實的潮流，一是強調純藝術的唯美主義潮流。至1985年前後，現代藝術羣體蜂湧而起，各種展覽、宣言、論文呼嘯而至，'85美術運動狂飆驟興，新潮美術於是以其強烈的社會性和文化功能意識並裹挾着各種西方現代派的形式躍上畫壇。它對傳統美術具有強烈的反叛意識，對學院美術也持批判態度。它在同傳統美術和學院美術的對抗中，在意識形態和政治的排斥和壓抑

下，自強不息，形成了自己的格局。或許新潮美術只是中國現代藝術的實驗和啟蒙運動。但它完成了這初步的使命，奠定了中國現代藝術進一步發展的基礎，也就奠定了它在中國當代美術中的重要地位。

新潮美術的發展階段及其內涵

(1) 1985-1986 「理性繪畫」與「生命之流」——理性表現階段。

就精神內涵而言，新潮美術與80年代前半期的「傷痕」「鄉土寫實」繪畫有着淵源關係。「傷痕」與「鄉土寫實」繪畫無疑具有批判現實的意味，它關注社會與人生，出於直接對文革的逆反，這些作品從暴露現實到描摹現實，內中體現了畫家對人性進行了泛愛的理解，這是理想的然而也是傷感的人道主義，未免有烏托邦的意味。新潮美術更直接、更明確地張揚人性主題，但對人性則從文化的、宗教的、生命的、社會的各種角度進行了解釋。這種解釋不僅通過作品，也通過宣言、論辯等形式表達出來。

理性繪畫

「理性繪畫」這一概念本身即存在着語義矛盾，但它也非常準確地概括了新潮畫家在藝術價值與文化價值的選擇方面的衝突與矛盾。新潮藝術家一開始就想將作品成為負載他們的文化意識、精神內涵的工具，對文化與社會人生的極大關注導致他們關注自己的思想遠於關注其作品的表現方



圖 任戩：《元化》

式。所以說，從創作觀念方面看，它是理性表現主義的美術。另一方面，從他們의思想和作品內涵本身看，也有強烈的人文理性色彩。這在新潮美術興起的最初兩年中最為明顯。

其中最突出的是張揚宗教精神。比如1985年興起的「北方藝術羣體」（以王廣義、舒羣、任戩、劉彥為主）、以江蘇的丁方、楊志麟、沈勤、徐累等為主的「紅色旅」羣體、以及上海的李山、張健軍、浙江的谷文達等。儘管對宗教的理解各異，但他們都視藝術為弘揚人類的崇高向上的永恒精神的途徑與手段。藝術作品應表現「神聖的皈依原則」，「使徒精神」，「犧牲精神」等。這種文化指向很明確：因為中國傳統文化中沒有嚴格的真正意義的宗教，因此拯救其墮落，必得倡導宗教意識。但他們的永恒原則又很難說是某個上帝或神旨，也很難用某派哲學原理去解釋。或許內中既有康德實踐理性中的信仰，也有黑格爾的絕對理念，甚至尼采的「全能意志」，但是尼采的「酒神藝術的永恒現象」似乎與他們更貼切些。他們試圖用感性的圖式（經驗

的）去表現永恒精神（超驗的），或者說用永恒的精神指引自己的感知來整合視覺感官中的現象界，將雜多組織為秩序，從而使永恒精神在現象世界中對象化。這些作品不僅題材有宗教意味，畫面的氣氛也大都莊嚴、冷峻、肅穆甚而悲愴。如果說，在基督教那裏，耶穌被釘上十字架是代人贖罪，在佛教中，釋伽牟尼的苦行和捨身是以楷模引導人們超凡脫俗、寂於空界，這都是自甘其苦、毫無怨言的。然而，在這些「理性繪畫」中，到處蘊含着被壓抑的痛苦、被扭曲的沉寂、掙扎前的默然以及那蓄之既久、其發也速的強力。因此，這裏的宗教也就並非超世的宗教，而是擺脫不了自身生存狀態並尋求解脫現實、拯救現世的人世宗教。這裏的沉默，不是懺悔和自責，而是吶喊與批判。

另有一類「理性繪畫」更關注東西方文化的比較和認識，並在作品中表現認識的結果。也有的新潮畫家將作品做為解釋宇宙和人類發生發展過程的圖式，比如任戩創作的《元化》。

張健軍的《人類和他們的鐘》表現了人類不斷超越迷惘的認識狀態。在

一些新潮山水畫中，東方的有無相生的哲學觀與宇宙的鴻濛氣象相對應，畫面中的水墨團塊和不勾勒具體形象的線條組成一種細蘊的宇宙秩序。這類繪畫可稱之為「宇宙流」繪畫。

如果說，以上的理性繪畫「形而上」意味濃厚，似乎顯得過於超然的話，那麼另一些繪畫則直接建立在對人生荒誕的理解之上。從一些作品的題目就可看出這種意味：《最終的追究=虛妄》（姜竹松）、《人是魚的進化——人喜食魚》（楊志麟）、《魔方》（楊迎生）等等。這種心態與文革後的一代人的經歷有關。他們有強烈的宿命論意識，但這是基於正視現實和追求人生的實在之上，應該抹去上一代人盲目的樂觀精神。只有打破現實，才能重建現實。只有承認存在，方能設計未來。

大多數「理性繪畫」都更多地關注自己的思想和要表現的意圖，但也有一些「理性繪畫」並不關注藝術家要表現的思想應該是甚麼的問題（即哲學本體問題），而更關注藝術本體自身。1985年由張培力、耿建翌、宋陵等舉辦的《'85新空間》展覽以及後來他們創作的作品即帶有強烈的反主觀、

反浪漫的「客觀主義」傾向。這裏的「客觀」不是唯物主義本體論意義的客觀，而是指認識論意義上的觀照態度。只有排斥先入為主的經驗成分（包括情感的、生活事件的和視覺形式的），才能獲得藝術的純粹性和獨立性。因此，他們的繪畫將城市中的習以為常的事件（如理髮、游泳、音樂會等）的思想內容抽空，只描繪其無生氣的動作和形象，從而凝固並「懸止」了其可被隨時觀照的形象。

但這些毫無生氣的無運動感的形象卻能使人更能直觀其本質，並從社會的、人生的、文化的各種角度去聯想和解釋。意味是灰色幽默的，感受是荒誕的。

持類似藝術觀的還有浙江的吳山專等人。他們的作品以裝置為主，先後搞過幾組《紅色幽默》系列。用黑、白、紅三種基調書寫許多詩詞、市井俚語、禪語、廣告等，看似信手拈來，不經意地拼合在一起。

但是，我們還是從其作品最終體現的涵義判斷他們的意圖，結果從中看出了許多與前面談到的「理性繪畫」一樣的文化意味和社會哲理，故通常人們也將他們歸入理性繪畫之中。

圖 耿建翌：《第二狀態》（1-3）



生命之流

與「理性繪畫」幾乎同時，在西北、西南、湖北、湖南等地也出現了強調非理性的美術羣體。他們的作品主要關注生命的體驗，故稱為「生命之流」繪畫。「生命之流」的畫家不像「理性繪畫」的畫家那樣把人性的本質推到玄念的彼岸世界，也不想超越生命現實，而是力圖進入人的深層結構之中，體驗生命的實在。因此，可以說兩者都是通過繪畫對人性進行探究，但「理性繪畫」強調超越，「生命之流」的畫家則強調體驗。

實際上，「生命之流」的畫家在藝術本體觀念上與「理性繪畫」是相同的。他們都將繪畫作為藝術家表現意圖的載體，故關注的中心主要在甚麼是「人性」「生命」這類哲學本體問題。他們對生命和人性的理解有如下幾種：

一 生命即本能。如「西南藝術羣體」的毛旭輝、張曉剛等畫家一度即認為，生命是運動循環之力，是內心深層那個黑暗而混沌的「內象」世界，這世界的支撐是一個原動力，這力是循環的。這有點像柏格森的「綿延說」。這些畫家還將人性歸為不受後天理智控制的那部分意識和心理（相當於弗洛伊德的本我）。所以，這些畫家的作品多以原始的樸野形象、夢境和神秘的幻想為母題。

二 另一些畫家認為藝術表現的生命應當是「人的社會性因素與生物性因素的協調」。但這協調不是指人對社會的順化，而是反抗。因此畫面的外觀不是柔和溫情的，而充滿了強

烈的對抗性、發泄性，躁動不安是其基調。

三 生命本質的實現最終要超越個體。當「生命之流」畫家從自身體驗開始，不斷尋找生命的依托和歸宿之後，往往皈依自然。遂產生強烈的「本土意識」和「自然意識」。在西南、西北、湖南等地，畫家將地域獨特的景觀與虛構的象徵生命的形象合為一體，應該說，這種自然意識是中國特有的，它似乎是傳統「天人合一」觀念的延續。而在西方繪畫中，這種與自然親和的意蘊就很少見。無論是西方古典風景畫，還是西方現代生命繪畫。所以，這一時期的「生命之流」繪畫並不是單純生命本能的發泄，它們對生命的渴求中時時透露出對文化、社會與人生的思索和焦慮。

「理性繪畫」和「生命之流」是1985年至1986年新潮美術發展第一階段的主流。但是，就影響和實力而言，「生命之流」不及「理性繪畫」，儘管「生命之流」畫家的人數並不比後者少，分佈的區域也較後者廣。

要言之，1985年至1986年的新潮美術顯示了一代人對文化、哲學、人生的真誠執著的探究精神，對藝術自由的環境的強烈憧憬，對釋放久被壓抑的生命活力的渴望……，這些都是那麼真實感人，生動自然，儘管它顯得粗糙甚而有些淺薄，許多作品也有言不盡意的幼稚之處。但它那恨不得將滿腔的社會激情、生命的渴望、文化的焦慮和哲學的衝動完全傾瀉到那容量有限的藝術作品中的真摯感情，至今令人難以忘懷。這真是一個浪漫表現的然而又充滿理性熱情的時代。



圖 黃永砵：《中國繪畫史》與《現代繪畫簡史》

(2) 1987-1989 走向觀念和行爲的藝術，改良主義——非理性與理性的對抗、多元相持階段。

新潮美術第一階段向後發展的邏輯趨勢應當是完善自身的語言，以克服言不盡意的苦惱。在完善語言的同時，更爲深刻地反省、清理並發展既有的精神內涵。然而，任何藝術運動都不是在真空中封閉靜止地發展的。從1987年（實際從1986年末就已開始）新潮美術受到了來自外部的干擾和內部的衝撞。在外部，政治上的反資產階級自由化運動壓抑並遏止了新潮美術正常發展的進程，於1987年7月成立的、由全國各地的中青年理論家組成的「中國現代藝術研究會」和根本就緒的各地新潮美術羣體的交流展覽被迫流產；此外，商品畫的潮流也衝擊着新潮美術的陣腳。同時，在新潮美術自身也出現了新的變化和趨勢。

前衛與超前衛

從1986年下半年開始，觀念藝術形式和行爲表演藝術形式越來越多，成爲試圖「超越'85」的一種趨勢。從藝術本體的角度看，這是一種藝術擴張的趨勢，旨在批判舊的繪畫觀念，尋求新的藝術樣式。在觀念藝術中，以黃永砵爲首的「廈門達達」羣體首當其衝，晚來風急。黃永砵的觀念藝術的哲學支柱是維特根斯坦和中國的禪宗，其藝術本體觀念則是「方法即本體」、「語言即一切」。黃永砵和「廈門達達」確實以其自足的邏輯和相符的手段完成了他們的「前衛」之舉。而他們提出的「後現代主義」的口號以及各地不斷出現的行爲藝術、觀念藝術潮流也着實衝擊了上一時期的主流「理性繪畫」的陣腳。從1988年到1989年2月《中國現代藝術展》期間，一些頗有影響的「理性繪畫」的畫家放棄了已初具規模的架上繪畫的天地，去搞觀念

藝術和行為藝術，但由於財力不濟以及自身不具備這方面素質等原因，均未獲明顯成功。

非理性與理性的對抗

不斷探索是必須的，新潮美術整體走向「前衛」也是必然。這裏的「前衛」是指對新文化價值的認定，對藝術本體觀念的拓寬和豐富，對藝術語言的創造和發展。然而，外觀的「前衛」以及某個體藝術家的驚人之舉都並非是衡量中國現代藝術的發展水平的標準。可是在不少新潮藝術家那裏擔心自己不「前衛」和急於「超前衛」的心態愈來愈強。二十世紀中國文化人的急功近利和淺嘗輒止的舊病似乎又在復發。

針對上一階段理性繪畫的「理性」傾向，一種非理性的呼聲漸高，一方面，這導致了較之「生命之流」更為直觀的生命繪畫——性美術的出現。其

中的一些作品確實喻隱地揭示了現實對性意識的壓抑，但多數作品流於發泄和躁動，反而缺少了「生命之流」繪畫的「形而上」意味。另一方面，這種非理性傾向又將未經現代文明洗禮的原始民間的野性罩上現代生命主義的光環，同時又將其標舉為民族的陽剛之氣，將此視之為大生命。這並不能根本拯救民族的命運，雖然這種非理性熱情導致的騷動發泄的情緒有可能轉化為積極的社會性因素，但長遠地看，卻不利於冷靜地分析批判現實並建樹新的文化體系和理想社會。

改良主義

早在1987年就已有不少新潮藝術家意識到要想完善自身，必須在發展嚴密自己的藝術觀的同時，更要尋找符合表述自己觀念的獨特語言，腳踏實地地實現「獨創性」。

1988年10月徐冰和呂勝中的展覽



圖 顧德鑫：《無題》

顯示了這種趨勢。徐冰的《析世鑿》自創「漢字」幾千個，用活字木板印刷的方法製成近百米長的長卷和一些線裝書，人們稱之為「天書」。這件母題取自東方傳統的觀念性裝置作品引起人們的極大關注。人們一方面關注其作品，另一方面注意到徐冰嫁接了「新潮」與「學院」，這種「退一步」式的改良形式反而獲得了前衛的效果。

與此同時，也有一批新潮畫家致力於將學院美術的語言修養與新潮美術的藝術觀念相結合的嘗試，遂出現了一種新潮美術自身中的「改良主義」現象。儘管從外觀看，似乎其「革命」色彩不強烈，但這不激越的基調或許更能蘊含深刻而豐富的哲理。1989年《中國現代藝術展》結束後，一些主要的新潮美術家仍在沿着這一趨勢進行創作。嚴峻的現實使他們更深邃地透視現實，也使他們的語言更為系統和完善。

結語：新潮美術的困惑

總之，1989年初，新潮美術在樣式和藝術觀念上都呈現出更為多樣的局面，《中國現代藝術展》即是這一現象的集中展示。理性與非理性的不同精神內涵，架上繪畫與裝置藝術、行為藝術等諸種樣式的強烈對比都表明新潮美術將中國的美術範圍撐寬到了極限。

新潮美術作為一個歷史時期內的中國現代藝術的探索實驗運動，不僅僅承擔着藝術革命的使命，同時也承受着社會、文化、政治等各方面給予它的重負，這也是藝術家自願承負的

歷史使命。所以，新潮美術也集中了各種具有時代意義的矛盾。有時這些矛盾使它困惑，甚至無所適從。比如，在藝術價值和文化價值的關係方面，它即要尊重藝術專科的自律性，又要關切這特定文化時空中的文化價值取向，但往往二者會發生衝撞，衝撞的原因在於文化價值在一個專門學科中的確立往往要由整個文化系統來決定，而在很多情況下，藝術家個體甚至專門學科自身也是無能為力的。然而，藝術家和專門學科又必得承擔改造全部文化系統的使命，否則系統也不會坐享其成。

其次，不論對藝術價值還是文化價值都應該有終極關切，不確立終極價值的信仰以及對其堅持不懈地追求即不能完成現代藝術的建樹。然而，藝術家又必須面對現實，正視自身的生存狀態，那麼政治的變革和經濟的改善就是當務之急，而一旦藝術家投入改造現實的工作中去，奔向終極價值的超然心態就顯得多少有些不切實際甚而荒唐可笑。於是長期建樹即被「急功近利」所取代。這種困惑、憂患和無可奈何也正是一個世紀來中國知識分子所擺脫不了的命運。

高名潞 1949年生。1984年畢業於中國藝術研究院研究生部、獲碩士學位。致力於中國古代美術史和當代美術的研究工作。發表有關論文多篇，並與人合作撰寫了《中國當代美術史，1985—1986》一書。