

天津美术学院学报



2023/2

JOURNAL OF TIANJIN ACADEMY OF FINE ARTS



北方
美术

NORTHERN ART
2023年4月

北方美术

NORTHERN ART

2023/2

总第一六七期

天津美术学院学报
双月刊



董希文 开国大典 油画 203 × 402cm 中国国家博物馆藏

主管单位：天津市教育委员会

主办单位：天津美术学院

出版单位：天津美术学院学报编辑部

天津市河北区天纬路4号

邮 编：300141

电 话：022-26246098

制版印刷：天津午阳印刷股份有限公司

出版日期：2023年4月25日

刊 号：ISSN 1008-8822
CN12-1287/G4

E-mail: beifangmeishu@tjarts.edu.cn

定 价：28.90元

ISSN 1008-8822



9 771008 882233



路洪明 宝塔晨曦 纸本水墨 170×170cm 2021年

封面：曾成钢主创 伟业 汉白玉 2021年 陈列于中国共产党历史展览馆
（图片：冯崇利供稿）

北方美术

NORTHERN ART

天津美术学院学报

JOURNAL OF TIANJIN ACADEMY OF FINE ARTS

2023年 第2期

总第167期

主管单位 天津市教育委员会

主办单位 天津美术学院

编委会主任 贾广健

编委 于小冬 兰玉琪 吕铁元 刘永胜 李 通
李旭飞 张 锰 陈 钢 邵 亮 范 敏
周午生 赵宪辛 赵振宇 贾广健 高 山
郭振山 龚立君 寇疆晖 喻建十 路洪明
(按姓氏笔画排序)

主 编 贾广健

副 主 编 赵振宇

执行主编 邵 亮

执行副主编 刘永胜

编辑部主任 金 山

编 辑 陈期凡 江丽红 赵 纯

英文编辑 李本正 蒙佳亮

美术编辑 张 睿

出版单位 天津美术学院学报编辑部

天津市河北区天纬路4号

发 行 本刊编辑部

邮 编 300141

电 话 022-26246098

制版印刷 天津午阳印刷股份有限公司

出版日期 2023年4月25日

刊 号 ISSN 1008-8822
CN12-1287/G4

电子邮箱 beifangmeishu@tjarts.edu.cn

海外总发行 中国国际图书贸易集团有限公司

国外发行代号 Q4307

本刊声明

本刊为中国学术期刊全文数据库、中国万方数据库、中文科技期刊数据库、博视网www.bookan.com.cn、超星数字图书馆、中教数据库以及中国核心期刊(遴选)数据库收录期刊。本刊作者提交的论文、图片一旦在我刊发表,即承诺将其数字化复制权、发行权、汇编及信息网络传播权无偿转授于本刊,且允许本刊将上述权利转授给第三方。如果作者在来稿时没有特别声明,即视为同意我刊上述声明。

目 录

■ 专题

时代与生活

艺术形象中蕴含的时代精神——绘画主题创作与时代生活漫谈.....路洪明 /004

历史画选题的价值观引领.....曹 刚 /007

浅谈张京生艺术世界中抽象与具象的色彩意义与哲学追问.....宁婷婷 /010

《白菜》中的生活——小议忻东旺的写生观.....沈 琪 /013

雄浑的能量——“天下黄河——中国百名油画家主题作品展”述评.....兰正焱 袁文彬 /015

时代人物

传承·创新·理想——曾成钢教授访谈.....黄文智 曾成钢 /022

■ 近代美术史

毛泽东书法风格中的“人民”符号与“人民”精神.....罗 胜 /027

女性形象的凝视与操演——以 20 世纪 30 年代摩登女性漫画为例.....曹一倡 /035

■ 古代美术史

顾恺之“迁想妙得”与“传神写照”思想渊源再检讨.....刘 宁 /040

金石学视域下明代古物鉴藏现象的语境探究.....靳 萌 /043

明正德至万历年间尚宝司“宝色”研究.....陈奕婷 /048

诡道之图——从年羹尧《治平胜算》二十八宿真形旗谈起.....林钰洁 /054

赵之谦同治元年客居温州期间致友朋书札三通辑考.....杨 斌 /063

■ 设计研究

社区认同：高校文创产品的价值建构与设计表达.....翁春萌 王宁然 陈杨钰 /068

国货品牌叙事性设计策略研究.....李博昊 魏 亮 郝 真 /074

工业文化遗产保护背景下“156 项工程”图像价值发掘——以奖章、纪念章为例.....刘寅凯 /078

退役风电叶片工业遗产可持续设计及社区科普策略研究.....张应韬 虞 海 /084

■ 教学教改

雕塑教学改革与公共·跨媒介工作室的课程设置.....李世伟 /090

雕塑系基础工作室课程设想与构建.....刘 军 /092

以美育人、以文化人、以德树人

——天美马院“光大中华美学 彩绘美好时代”主题课程展的再思考.....孙文慧 李凤臣 吕小芳 翟 珣 /095

■ 海外美术研究

落后还是颠覆：论“原始性”的回归与贡布里希的“原始性艺术”观念.....徐清扬 王 耘 /098

杜尚的继承者：论美国俄亥俄州当代艺术的跨界与互动.....周宏亮 /105

Contents

■ PARTICULAR SUBJECT

TIMES AND LIFE

Spirit of the Times Contained in Artistic Images: On Thematic Creation of Painting and Life of the Times..... *Lu Hongming*/04

Values Guidance in Subject Selection for Historical Paintings..... *Cao Gang*/07

On Abstract and Realistic Meaning of Color and Philosophical Questioning in Zhang Jingsheng’s Art World..... *Ning Tingting*/10

Life Reflected in *Chinese Cabbages*: On Xin Dongwang’s View of Painting from Nature *Shen Qi*/13

Powerful Energy: A Commentary on “The Yellow River in the World: Major Exhibition of 100 Chinese Oil Painters”..... *Lan Zhengyan and Yuan Wenbin*/15

FIGURES OF TIMES

Inheritance, Innovation, and Ideal: An Interview with Professor Zeng Chenggang *Huang Wenzhi and Zeng Chenggang* /22

■ MODERN ART HISTORY

The “People” Symbol and the “People” Spirit in Mao Zedong’s Calligraphy Style..... *Luo Sheng*/27

Gaze and Manipulation of Female Images: Taking Modern Women’s Cartoons of the 1930s as Examples..... *Cao Yichang*/35

■ ANCIENT ART HISTORY

Re-examination of the Origin of Gu Kaizhi’s Ideas of “Association-Inspired Wonderful Ideas” and “Vivid Portrayal”..... *Liu Ning*/40

A Contextual Study of the Ming Dynasty Antiquities Identification and Collection from the Perspective of Epigraphy..... *Jin Meng*/43

A Study on Royal Ink Paste of Royal Seal Department from Zhengde to Wanli in the Ming Dynasty *Chen Yiting*/48

Diagrams of Deception: About the Flags of True Shapes of the Twenty-eight Constellations in Nian Gengyao’s *Zhiping Shengsuan* ... *Lin Yujie*/54

A Textual Study of Zhao Zhiqian’s Three Letters to His Friends During His Stay in Wenzhou in the First Year of Tongzhi’s Reign *Yang Bin*/63

■ DESIGN RESEARCH

Community Identity: Value Construction and Design Expression of Cultural and Creative Products in Colleges and Universities *Weng Chunmeng, Wang Ningran and Chen Yangyu*/68

A Study on Narrative Design Strategy of Brands of Domestic Goods..... *Li Bohao, Wei Liang and Jia Zhen*/74

Value Excavation of Images of “156 Projects” in the Context of Industrial Cultural Heritage Protection: Taking Medals and Souvenir Badges as Examples *Liu Yinkai*/78

A Study on Sustainable Design and Community Science Popularization Strategy of Industrial Heritage of Retired Wind Turbine Blades *Zhang Yingtao and Yu Hai*/84

■ TEACING AND TEACHING REFORM

Sculpture Teaching Reform and Curriculum of Public and Cross Media Studio *Li Shiwei*/90

Curriculum Assumption and Construction of Basic Studio of Sculpture Department *Liu Jun*/92

Rethinking on the Theme Course Exhibition of “Enhancing Chinese Aesthetics and Painting for a Beautiful Era” of School of Marxism, TAFA *Sun Wenhui, Li Fengchen, Lü Xiaofang and Zhai Xun*/95

■ OVERSEAS ART RESEARCH

Backward or Subversive: On the Return of “Primitive” and Gombrich’s Concept of “Primitive Art” *Xu Qingyang and Wang Yun*/98

Duchamp’s Successors: On the Transcendence and Interaction of Contemporary Art in Ohio *Zhou Hongliang*/105

艺术形象中蕴含的时代精神

——绘画主题创作与时代生活漫谈

Spirit of the Times Contained in Artistic Images: On Thematic Creation of Painting and Life of the Times

路洪明/Lu Hongming

摘要:时代生活在不同的艺术形式中会以各自的方式体现出来,成为后人解读那个时代精神的文本。绘画作为画家用画笔书写感情的载体,是记录画家对周围生活所感、所思和所悟的时代图像。因此,画家的创作是以艺术形象反映时代精神的画卷。作为主题创作,它与时代生活更是密切相关。画家如何扎根现实生活,把握时代主题,利用自己的绘画才能,深入挖掘时代精神的丰厚内涵,塑造全新的视觉形象,不断创作反映民族精神和审美追求的时代经典,是新时代画家自觉的追求和应该担负起的责任。

关键词:艺术形象;主题创作;时代精神

唐代张璪早在一千多年前就提出了“外师造化,中得心源”的理论,这是画史上关于艺术创作与生活之间关系的著名论述。对于主题创作而言,时代生活更是艺术家汲取创作灵感的源泉。然而,如何深入生活、感受生活,从生活中提炼创作的素材,却是仁者见仁,智者见智。尤其是主题创作,它与时代生活密切相关,是模拟生活原型还是在生活的基础上进一步升华,成为评判艺术有无创造性的一个标准,同时也能洞见一个艺术家表现时代主题和反映时代精神的能力。本文将围绕主题创作与时代生活的关系,从画家如何感受生活、如何从生活中凝练时代主题、如何用艺术形象反映时代精神等几个方面来探讨这一课题。

生活无处不在,而画家眼中的生活是什么,与常人有何不同,他们又怎样地看待生活、深入生活并体验和感受生活,这成为影响其创作主题的一道关隘。生活是什么?身处生活中的人却很难说清楚。由于生活概念的宽泛性,与宽泛的文化概念相比,生活更不容易以精练的词汇来概括。然而,艺术家却无时无刻不处于生活之中。应该如何看待生活,如何以一双透过现象看本质的眼睛,发现生活中蕴含的美,是作为画家必须认真解决的课题。

面对丰富的现实生活,画家要从中汲取营养有



图1 贾广健 寒河晴晚 纸本设色 190×180cm 1994年
获第八届全国美术作品展优秀作品奖(唯一奖项)

多种形式,简单概括起来,不外这样两种:一是直接地融入生活,把自然与人的感受和思维密切联系起来。在古代,画家走进自然,以天地自然为师,面对壮丽优美的大好河山,使自己的感知触角与自然融为一体。像唐代的王维一样隐居蓝田辋川,生活在辋川,创作在辋川,辋川是王维一生中居住时间最长的地方,也是他一生中从事创作活动的最重要的场所,传有《辋川图》留世。在当代,随着社会环境的变化,像王维一样身居庙堂又能遁迹山林几乎是不可能实现的梦想。值得现在参考的是20世纪50年代,当时一批作家为体验生活,真正地到农村、工厂去扎根生活,十几年如一日地生活在工人和农民中间,有着丰厚的生活积累,他们的小说大都以工厂和农村生活为题材,以小说的形式创作了一批反映那个时代社会生活的精品力作。这能否被现在的画家所借鉴,还要看新时代的画家价值取向是什么。由此可见,在以现实生活作为绘画主题的创作中,画家需要真正到生活中去体验和感受,这是获得创作素材的主要渠道。比如贾广健院长在天津美院学习和工作时创作的作品,都是自己真情实感的外在显现,像《寒河晴晚》(图1)等作品是以花鸟画的形式,从一个侧面反映那个时代人们对生活的热爱,从中就能解读出改革开放后中国人的精神状态。还有周思聪创作的《人民和总理》(图2)等人物画作品,也是时代生活的形象反映。

二是间接地领悟生活。尤其是在以历史题材为主的主题绘画创作上,画家更多的是间接地领悟生活。因为时空的变换,画家虽然可以到所画主题的空间去写生采风,但已不能回到表现对象所生活的年代,只能依赖搜集的创作素材间接地去领悟那时的生活。如20世纪70年代,沈尧伊为了创作以长征为主题的绘画,利用几个月的时间重走长征路,从江西瑞金、井冈山,到贵州遵义,云南金沙江,四川雪山草地再到陕西延安,沿途写生、采访,收集素材和资料。在采风写生的过程中,根据主题事件展开想象,感受和领悟几十年前那一代人爬雪山过草地的艰辛,以及在陕北胜利会师后的成功与喜悦。通过画家的联想和构思设计,把长征时的生活创造性地变成一种可视的艺术形象,用画笔把这些已逝的形象活灵活现地表现出来,创作完成了《而今迈步从头越》《革命理想高于天》(图3)等革命题材的作品。这是一种



图2 周思聪 人民和总理 纸本水墨 151×217.5cm 1979年



图3 沈尧伊 革命理想高于天 油画 1975—1976年

以思接千载、视通万里的手法间接领悟生活的方式,还有张京生和王元珍夫妇创作的《没有共产党就没有新中国》(图4)也是如此。

关于时代主题与现实生活的关系,人们仁智异见,但是现实生活是时代主题的基础,人们对此并无异议。事实上,中国绘画一直就强调“外师造化”。古代一些关于文艺创作的理论,把生活与创作的关系讲得很透彻。这里的师造化与国家文艺方针所提倡的深入生活本质上是一样的,这是中国绘画的优良传统。应该讲艺术来源于生活是主题绘画中画家创作应遵循的不二法门,所以,如何处理时代生活与主题创作的关系是画家始终要解决的问题。对画家来讲时代生活与主题创作的关系是什么?这有很多不同的见解与处理方式。表现在创作上,一类是照搬照抄生活。在这类创作中,画家陷入到生活的细节中模拟和抄袭眼前的生活场景,这在当下的主题创作中屡见不鲜。这类创作貌似有生活和主题,却在作品中不能真正洞见时代精神。产生这种问题的原因,主要是被现实中令人眼花缭乱的现实社会生活所迷惑,忘记了古人早在两千多年前就告诫人们“少则得、多则惑”的箴言,没有深入地挖掘社会生活的本质和善于思考时代精神的特质,创作出的作品是被生活表象所欺骗的肤浅之作。况且艺术不是生活的直接模拟与翻版,提炼时代主题需要对现实生活进行升华。面对纷繁复杂的现实生活,需要画家具有发现生活美的独到眼光。如果一个画家不具

备观察生活、感受生活的独特能力，他的作品除了承袭古人和抄袭生活之外就很难有新的创造。要想凝练时代主题，画家就应透过生活现象看本质。画家与其他人看事物的根本区别是什么？一般人看待眼前的事物，多是从实用的角度关注这件物体的功能，而画家看待现实生活，除了事物的实用功能之外，还要以审美的眼光，观察社会生活中事物与事物之间的一种审美关系，从而确立事物的审美价值。这也是古人所说的“中得心源”过程中很重要的一个方面。

什么是中得心源的实质，它与造化的联系是什么？千百年来一直是画家叩问的绘画主题与生活内容之间如何产生关联的问题。事实上，师造化、得心源是一体两面，是画家感受事物表达事物的一个整体，为便于理解，这里面包含前后生发和相互联系的两个部分。在时代生活和中得心源的过程中，画家用内在的审美理想观照生活，带着画家主观对现实生活的认识，理论上，画家不能跳开主观的意识来对待生活，而主观的东西并不都是好的，主观的东西很多都是概念的，为什么我们批评有些传统的作品不好，就是因为它是概念的。此处的主观应该是一种高级的、理想的审美状态。它对自然的观照一方面看到自然中存在美的东西，并非常敏锐地捕捉到它，另一方面自然中还有很多不理想的东西，主观一定会想方设法改变它，它始终以一种变化的心态对待自然。也就是说是有取舍，不是一味抄袭自然，如果一味地抄袭自然，面对时代生活的师造化就变成了一种机械行为，一种粗糙的现实。实际上现实的时代生活是需要升华的，升华是依赖画家的主观审美水平的，这种变化不是单向和单一的。画家有了这样的思维方式，在画的时候有一个变化，开始时是用主观观照自然，学习自然，被自然所启发，然后生发出一种主观性情，这两方面是相互作用的，绝不可能分解开来。为什么依赖照相机不如现场写生的效果好，那是因为现实生活的写生过程一直渗透着两者的相互作用，而照相机把自然全部拿过来。作为一种素材，如果你有感受那么对照片还知道怎么去改变，假使没有感受，照片给你的就是一个纯自然的素材，使得画家束手无策，不敢越雷池一步。画家需要回到自然中来重新体味创作过程中的感受，并进一步地深化。事实上，画家对自然的改变更加表现出他主观的需求，当把主观的需求满足之后，就会创作出理想的作品。所以把师造化、得心源的几层关系搞清楚，才能处理好素材与创作的关系，才能正确处理时代生活与时代精神的感受问题。

我在创作《宝塔晨曦》（图5）这幅作品时，几经写生采风，借鉴金陵名家钱松喦和长安画派石鲁关于延安的创作，初步形成了对宝塔山的印象，延安宝塔始建于唐代，塔高44米，总共九层，只要登上塔



图4 张京生、王元珍 没有共产党就没有新中国 油画
164.5×186.5cm 1979年 中国美术馆收藏

顶，全城风貌可尽收眼底。延安宝塔是历史名城延安的标志，是革命圣地的象征，是延安市的标志性建筑。我在创作这幅作品时，按照对宝塔山的印象和日出时的景色，把宝塔山放在画眼的位置，然后把延河和延河大桥放在左下角，从而借助宝塔山的景色，表现革命圣地即将取得胜利的场。这是我深入现实生活并提炼时代精神的结果。

在新时代，绘画作品是时代精神的形象呈现。在《诗经》中有六义，以及风雅颂三种形式和赋比兴三种表现手法，在赋比兴的手法中，兴就是起兴，是通过其他事物引出自己真正表达的意思，秋兴就是通过秋来引出自己的想法，比如《秋兴八首》，写的都是杜甫的所见所感。这些能记录时代洪流和民生疾苦的作品是文化史中的精华，这也是杜甫的诗地位非常高的原因。杜甫的作品具有超现实的眼界，能够超过残酷的社会看到古今兴废。绘画作品也是这样，只要画家深入生活，从中提炼出感动人的元素，通过艺术形象来体现时代精神，它就是艺术精神与时代精神的同频共振。

路洪明：天津美术学院教授 硕士研究生导师
中国书画报社社长 执行总编辑

（责任编辑：赵 纯）

历史画选题的价值观引领 Values Guidance in Subject Selection for Historical Paintings

曹 刚/Cao Gang

摘要：历史画是美术创作中具有教育功能的门类，在世界美术史上有过很高的学术地位。本文从历史画的概念界定和历史沿革入手，分析历代经典作品在选题方面的价值观取向，重点对新中国成立以来历史画选题进行了剖析和解读，研究其价值观引领作用，并结合形势，从选题角度对历史画的发展做了展望。

关键词：历史画；选题；价值观

2020年11月，中国美术家协会“第一届国家重大题材美术创作艺委会”成立，成员多达77人。这一举措充分体现出现在新的形势下相关专业机构对历史画的重视。历史画，由于其题材所包含的特有的文化和思想内涵，使得它具备了不同于其他类型美术作品的教育宣传作用，在新中国成立以来的中国美术史上始终占有比较重要的地位。

一、历史画的概念界定及发展沿革

不同于中国画、油画、版画、雕塑等美术形式的分类方法，历史画的界定依据是它的题材。追溯词源，历史画一词来自拉丁语historia。阿尔伯特在他的名著《论绘画》中谈道：“画家的至高成就是historia。”^①该书的中文译者认为：“Historia起初并不是指艺术中的某种类型或者方法，它有事件或者叙事的含义。”^②从阿尔伯特著作的内容来看，这个概念的外延包含但显然不仅限于历史画。这位文艺复兴早期理论家的观点深刻地影响了欧洲的绘画传统，学院派的美术理论中，历史画因其技法难度和崇高的目标而被认为是最高级的绘画门类。^③与欧洲略有不同，中国对历史画的定义强调了“有时还包括描绘与作者同时代事件的绘画”以及“画家在表现上，一般呈现理想化、典型化的方法”。^④

在笔者看来，强调“有时还包括描绘与作者同时代事件”和“理想化、典型化的方法”是有必要的。历史画的一个无法绕开也毋庸讳言的特点，便是它的宣教功能。与作者“同时代”，不但能够让作者的感受更真切、更强烈，对观众来说，也具有更强的情绪感染力。而“理想化、典型化”无疑根基于具象写实的创作手法。真实而典型的形象更容易与历史事件产生关联，同时也更能够让观赏者产生情感共鸣。美术史上偶有非具象的历史画作品，如毕加索的《格尔尼卡》。虽然就艺术水平而言，这件作

品已有定论，但是从教化作用方面来看，无疑是大打折扣的。不难想象，一个没有经过系统专业训练的观众，面对一幅几何化、符号化的作品，理解作者想要表达的思想感情必然是有障碍的。

关于中国历史画的最早记载，大概可以追溯到先秦时期。东汉王逸在《楚辞章句》里谈到屈原写《天问》的动机时这样描述：“见楚有先王之庙及公卿祠堂，图画天地山川神灵，琦玮谲诡及古圣贤怪物行事。”关于屈原是否因看了描绘楚国先贤的壁画有感而发才写了《天问》一诗，学术界仍有争论。王逸的叙述虽然有很大的可能性，但目前尚无其他旁证或实物佐证。目前发现最早的历史题材绘画作品应该是汉代的画像石、画像砖和墓室壁画。其后历经各朝各代，均有历史画存世。晚清后，国门被列强打开，但东西文化的交流也在客观上得以加强，西方舶来的油画成为新的历史画表现形式。尤其是抗战爆发后，历史画得到了进一步的发展。1949年，中华人民共和国成立之后，受苏联影响，中国多次组织大规模的历史题材美术创作活动。“八五新潮”之后，由政府部门或专业机构组织的成规模的创作活动减少，历史题材作品更多呈现出画家本人对历史的个体思考。进入21世纪以后，中国国力增强，国际国内的形势发生了深刻的变化。讲好中国故事、宣扬社会主义核心价值观成为新时代的重要课题，有组织、规模化的创作和展示形式再次升温。

世界范围内，历史画的源头追溯大致始于古美索不达米亚和古埃及时期。经过文艺复兴时期对于构图、透视、光影、材料等方面的系统研究，学院派统治欧洲画坛之后，历史画被推到了至高无上的地位。而随着现代主义艺术的语言转向，在西方美术界，历史画渐趋式微。虽偶有类似毕加索的《格尔尼卡》以及蒙克的《马拉之死》等作

徐悲鸿《愚公移山》局部

徐悲鸿《奔马图》局部

品出现，但显而易见，画家在绘画的形式探索以及观念追求方面的兴趣远超历史画的教化意义。而以巡回展览派为代表的俄罗斯绘画以及此后的苏联绘画，却将历史画又推向了一个新的高潮，并在一定程度上影响了1949年之后的中国美术界。

二、中外经典历史画选题的价值观呈现

因历史画所具有的独特的教育功能，其必然体现出一定的价值观倾向。这种倾向既有时代特点，同时也具有个人或集团（画家本人或委托人，包括私人收藏家、教会、王室、政府部门等）特点，而题材的选择则是这种价值观的直接呈现。

汉代画匠身份低微，故两汉时期的历史画仅体现统治阶级政治立场的价值观。选题以两类居多——伏羲、女娲、东王公、西王母的神话故事，以及“孔子见老子”“二桃杀三士”“荆轲刺秦王”等历史典故，显然与汉代的社会风尚从初期的黄老之术盛行到武帝后的“独尊儒术”有关。魏晋以后，上流社会人士进入绘画界，一方面推动了绘画理论的发展，另一方面，艺术作品也逐渐呈现出作者个人的价值取向。《步辇图》的作者阎立本是唐贞观年间的刑部侍郎，这件作品选取了吐蕃使者到长安觐见唐太宗的场景作为题材。松赞干布仰慕大唐文明，派使向唐求婚未得许，于是在公元638年猛攻松州，被唐军击败。至此真心希望与唐和好，在640年再派大相禄东赞向唐求亲。阎立本的选题正是唐太宗乘坐宫女抬着的步辇来到会见使臣的场所的瞬间。经过隋末的大乱，初唐时期四海承平，太宗的文治武功让这个大病初愈的国家迅速走上繁荣昌盛的道路。在作品中展现接待外使的场面，能够体现盛唐四海宾服的气象。然而，画家想要表达的似乎还不止于此。以宫女抬步辇接见使者并非正规礼仪，按惯例唐皇应“白纱帽，亦乌纱也；白裙襦，亦裙衫也；白袜，乌皮履，视朝听讼及宴见宾客则服之”^⑤。或许这种随意的、非正式的方式可以体现两国之间的亲密关系，但有学者却认为“唐蕃如此重大事件以‘非正式’方式表现，也有唐代使臣于政治交往层面轻视对方的意图”^⑥。笔者认为是有有一定道理的。与盛唐的情景不同，“衣冠南渡”后的宋代画家则在历史题材作品的选题中更多地表达失地之痛。《采薇图》即为这一类作品中最典型的代表。李唐在“靖康之难”中被掳去北方，后逃回宋朝，担任画院画师。根据弃病的研究，南宋于绍兴十六年（1146年）之后重建画院，《采薇图》便是在此期间完成。^⑦作品取材于商末周初孤竹国国君的两个儿子伯夷、叔齐劝说周武王不要兴兵伐商，劝说失败后隐居首阳山，“义不食周粟”，最终饿死的故事。是时，宋高宗已于绍兴十二年（1142年）与金国签订《绍兴和议》，并于当年冤杀抗金名将岳飞。李唐创作此画的政治立场显而易见。元人宋杞所作题跋：“且意在箴规，表夷齐不臣于周者，为南渡降臣发也。”诚如是。徐悲鸿于1940年完成的《愚公移山》与《采薇图》的历史背景有几分相似。其时，抗战进入相持阶段，意志薄弱者对前景悲观消极。1939年底，汪精卫与日本签订《日华新关系调整纲要》，彻底走上了卖国投敌的道路。徐悲鸿选此题材作巨幅历史画，意在激励全国人民发扬百折不挠的精神，坚持到最后的胜利。该画在国内外多次展出，为鼓舞民族精神起到了积极的作用。

徐悲鸿《愚公移山》局部

徐悲鸿《奔马图》局部

再看外国美术，文艺复兴时期的选题多用宗教故事。然而怀抱人文主义理想的艺术家们却并不满足于仅在表现手法上体现其价值追求，仍然努力寻求题材上的突破，拉斐尔的《雅典学院》便是一例。古希腊伟大的科学家、思想家超越时空，齐聚一堂，为文艺复兴艺术家那个宗教外衣包裹的人文主义灵魂作了最好的诠释。18到19世纪的法国绘画是西方美术史上的又一次高峰。1784年，大卫完成了他的巨作《荷拉斯兄弟的誓言》。作品取材于罗马历史故事：荷拉斯三兄弟将代表罗马城与来自阿尔巴隆加的居里亚斯三兄弟决斗，决定战争的胜负。巧合的是，这幅歌颂古代英雄的作品展出四年后即爆发了震惊世界的法国大革命。结合大卫积极投身大革命运动的事迹，这种巧合不是预言，恰是他在这件作品中倾注了自己的政治理想。这种代表新兴资产阶级价值观的选题，在大卫的其他作品中也屡见不鲜，有的借古喻今，有的直接取材于当时的现实，如《苏格拉底之死》《布鲁图斯》《马拉之死》等。印象派之后，历史画的地位在西方绘画界逐渐下降，但在新兴的社会主义国家苏联却涌现了一大批优秀作品。受卫国战争影响，20世纪40年代的作品以战争题材为多，如杰伊涅卡的《彼得格勒的防卫》、梅尔尼科夫的《波罗的海军人的誓言》、拉克季奥诺夫的《前线来信》等。

三、中华人民共和国成立以来历史画题材对于价值观的引领作用

我国是一个历史悠久、文化灿烂的古老国度。一直以来，不管是官方还是民间，对教育的重视始终如一。中华人民共和国成立以后，历史画因其特有的教育功能得到了政府的支持和推动，同时由于不同历史阶段工作重心的差别，历史画的选题也呈现出不同的特点。本文将其分三个阶段进行分析。

第一阶段，从新中国成立之初到改革开放之前。在30年左右的时间里，我国的历史画创作选题主要集中在三个方面。其一，革命历史题材，这类作品的代表有徐悲鸿的《人民慰问红军》（1950年），吴作人的《过雪山》（1951年），周令钊的《五四运动》（1951年），罗工柳的《地道战》（1951年），董希文的《开国大典》（1952年），艾中信的《东渡黄河》（1955年），王式廓的《井冈山会师》（1957年），詹建俊的《狼牙山五壮士》（1959年），金山石的《宁死不屈》（1961年），林岗的《狱中斗争》（1961年），何孔德、高泉、冀晓秋、陈玉先の《秋收起义》（1973年），陈逸飞、邱瑞敏的《在党的“一大”会议上》（1977年），陈逸飞、魏景山的《占领总统府》（1977年）等；其二，以这段时间发生的抗美援朝、中苏珍宝岛争端等重大政治事件为题材的作品，有董希文的《抗美援朝》（1951年），靳之林的《罗盛教》（1957年），周祖铭的《上甘岭》（1959年），何孔德的《出击之前》（1963年）、《生命不息，冲锋不止》（1972年），郑洪流的《跨过鸭绿江》（1977年）等；其三，以中国人民热火朝天的社会主义建设为主题的历史画创作，有李琦的《农民和拖拉机》（1950年）、刘海粟的《庆祝社会主义改造胜利》（1956年）、王文彬的《奔歌》（1962年）和马常利的《大庆人》（1964年）等。

这一阶段在题材选择上的三大类内容与新中国成立初期的政治形势密切相关。首先，经过一百多年的反帝反封

李琦《农民和拖拉机》局部

李琦《农民和拖拉机》局部

建斗争，中国人民在中国共产党的领导下，终于走上了独立自主的强国之路，有必要对这一段革命斗争历史进行回顾和总结，珍惜来之不易的胜利成果；其次，中国有着一个新生大国的蓬勃朝气，在纷繁复杂的国际舞台上纵横捭阖，也是足以激励和鼓舞人心的；最后，结束战乱和压迫的中国人民终于走上了社会主义建设的康庄大道，人民的建设热情也成为这一时期的主要题材。

第二阶段，从20世纪70年代末到本世纪初。十一届三中全会以后，党和政府把工作重心转移到经济建设上，改革开放政策深入人心。同时，“文革”的历史也需要做深刻的反思。政策的调整体现在文艺创作上，与文学创作中出现的“伤痕文学”同步，“伤痕美术”成为当时的青年画家表现的一个主题。在1979年的“建国30周年全国美展”中，几位四川美术学院学生的作品引起了人们的关注。包括高小华的《为什么》，程丛林的《1968年×月×日雪》，王亥的《春》等。此外，在“伤痕美术”思潮期，另一件震撼人心的美术创作，便是陈宜明、刘宇廉、李斌所作的连环画《枫》。这段时期创作的历史画，更多体现出艺术家对社会、对人生的独立思考。诚如《枫》的作者所言，“在用绘画重新表现这个主题时，有一种很大的激情，促使我们竭力如实地去表现这一代青年在当时的纯洁、真诚、可爱和可悲，用形象和色彩，用赤裸裸的现实，把我们这一代青年最美好的东西撕破给人们看”^⑧。除了反思之外，对美好未来的憧憬，以及为建设国家、保卫国家贡献青春也成为这一时期的创作主题。这类作品的代表作有何多苓的《春风已经苏醒》、贝家骧的《昨天今天明天》、汪建伟的《亲爱的妈妈》等。

总体而言，这个阶段的创作选题更多彰显出青年艺术家的独立思考。改革开放之初，中国美术界的创作主力多数保有对于“文革”的深刻记忆，甚至有些作者本人就被深深地卷入了这场政治运动中。除了群体意识之外，在他们的作品中更多地显出一种个体思考。在历史画选题上表现出宏大叙事的作品相对减少，出现了更多以小见大的感人细节。如汪建伟描写对越自卫反击战题材的作品《亲爱的妈妈》，没有选取血肉横飞的真实战场，而是以一个年轻士兵给母亲写信为切入点，多了一份人性和温存。

第三阶段，本世纪初以来的历史画创作新举措。中国国家博物馆曾于1951年、1958年、1965年和1970年组织了四次大规模的历史画创作活动。前文所述的“第二阶段”，政府组织的大型历史画创作较少。进入21世纪之后，由国家层面组织的历史画创作活动开始增多，2004年以后，有“国家重大历史题材美术创作工程”“中华文明历史题材美术创作工程”“不忘初心、牢记使命——庆祝中国共产党成立100周年美术作品展览”等多次。虽然从组织形式上看，似乎与第一阶段相同，然而从选题分析则发生了很大变化。“不忘初心、牢记使命——庆祝中国共产党成立100周年美术作品展览”项目，选题有特殊要求，暂且不论。另外两个项目在覆盖面和包容度上远非新中国成立初期的“革命题材”可比。“国家重大历史题材美术创作工程”项目里面出现了“淞沪抗战——十九路军”“血战台儿庄”和“1944·中国远征军”等表现国民党军队抗战的题材。而“中华文明历史题材美术创作工程”项目则把目光聚焦在从古到今的文化变迁上。值得一提的是《徐

李琦《农民和拖拉机》局部

李琦《农民和拖拉机》局部

光启与《农政全书》》一画，出现了外国人利玛窦的形象，借用历史题材表达了包容、开放的大国胸襟。

这一阶段选题呈现出的最大特点是“自信”。2010年中国经济总量跃居世界第二，经过30多年的“改革开放”，我们的国家走过了从“站起来”“富起来”到“强起来”的过程。这种“自信”也写在这一阶段历史画的选题中。

四、结语

历史画具有教育人、感化人的作用，选题是一个至关重要的环节。它一方面表达出作者的个体价值取向，另一方面又是时代特点和主流价值观的体现。我们正处于走进新时代，努力建设社会主义现代化强国的今天，这种教育的价值尤为明显。党的二十大报告中明确提到，要“坚持以人民为中心的创作导向，推出更多增强人民精神力量的优秀作品”。同时又提出“坚守中华文化立场，提炼展示中华文明的精神标识和文化精髓”“深化文明交流互鉴，推动中华文化更好走向世界”。深刻领悟、积极贯彻二十大报告的精神，从选题角度分析历史画的发展方向，笔者认为应该关注以下几点：

- 群众喜闻乐见；
- 注重精神内涵；
- 坚守文化立场；
- 具备世界眼光。

中国数千年的灿烂历史，为历史画提供了取之不尽、用之不竭的素材。历史画创作“应坚持艺术创新和精益求精，坚持历史真实和艺术真实的高度统一，充分发挥美术家的智慧和才情，肩负起对历史的责任”^⑨。

徐悲鸿《愚公移山》局部

注释：

- ↑ [意]阿尔伯特著，高远译：《论绘画》，北京大学出版社，2022年，第38页。
- ↑ 高远：《历史与神学的象限——historia与文艺复兴时期的“历史画”理论》，载《美术》2018年第9期。
- ↑ 参考《新编牛津艺术词典》中关于历史画的定义。
- ↑ 参考《中国大百科全书·美术卷》中关于历史画的定义。
- ↑ 参见《旧唐书·志第二十五·舆服》。
- ↑ 谢继胜、朱姝纯：《关于〈步辇图〉研究的几个问题》，载《故宫博物院院刊》2018年第4期。
- ↑ 详见弃病《李唐生卒年考》，载《美术研究》1984年第4期。
- ↑ 陈宜明、刘宇廉、李斌：《关于创作连环画〈枫〉的一些想法》，载《美术》1980年第1期。
- ↑ 同⑦。

曹 刚：上海师范大学美术学院讲师

（责任编辑：赵 纯）

浅谈张京生艺术世界中抽象与具象的色彩意义 与哲学追问

On Abstract and Realistic Meaning of
Color and Philosophical Questioning in Zhang Jingsheng's Art World

宁婷婷/Ning Tingting

摘要：张京生在油画创作中把西方绘画中的具象表现形式与中国传统文化中的哲学思想相结合，从具象到抽象的转换，使他所表现的油画作品具有了先验与经验融合、具象与抽象并存、写实与写意结合的维度意义。在实验探索过程中，他以西方绘画艺术为参照对象，运用中国语境对绘画语言进行了梳理和提炼，将中国哲学思想及东西方文化精神融入油画创作当中，在造型、色彩、构图等方面无不体现出东西方文化碰撞之美，赋予作品一种心灵上高层次的视觉冲击，让观者产生心灵共鸣。

关键词：张京生；色彩；具象；抽象；哲学思想

具象艺术广泛存在于西方美术历史中，从欧洲岩洞壁画到古希腊古罗马的雕塑，再到文艺复兴时期的宗教主题绘画作品。随着艺术与科技的发展，艺术逐渐从社会生产中剥离出来，越发注重审美的自律，到了20世纪初叶，催生出了以康定斯基为代表的注重情感表达的热抽象，以蒙德里安为代表的理性克制的冷抽象，现代抽象艺术运动整体上是描绘摹自然现实的反叛，人们在欣赏作品时能够感受到这部分作品中充满了多维度的思考。我们可以这样认为：西方绘画艺术最初是一种具象形式的艺术，它带有鲜明的现实关怀，是以客观世界为对象的，后来才逐渐发生了变化，但抽象与具象在美术史上一直存在着紧密的联系。在艺术长河中，中国艺术也是世界艺术的重要组成部分，艺术的呈现是一个国家民族全方位的提炼与展示，中国传统文化，承载着丰富的历史文明，从历史悠久的传统文化中，可以追溯到古人的哲学精神与美学思想。这在油画作品中也给予艺术工作者绵绵不断的创作灵感。在中国的思想表达中，意象理论起源很早，后来发展到美学范畴，区别于世界其他文化，有着浓重的东方色彩，中国传统美学理论把“意”看作人心灵的领悟，把“象”看作对外部和外部事物的反映。“意”是由人的心灵而生，又通过“象”而表现出来的。艺术的创造是一个观察、感受、酝酿、抒发的过程，它以物抒情，情景交融，是一种真实的人生体验，是人们对现实的一种认知，陶渊明之菊，林逋之梅，郑板桥之竹，都是一种心灵的寄托，是一种心灵的表达，也是一种抒发心灵的方式。

一、油画作品的创作风格和创作手法

从中国传统文化与油画色彩的关系来讲，西方的艺术是以物质材料为依托而形成的，而中国传统文化则是以精神思想为依托而形成的。因此，在对画面色彩进行选择时，艺术家们首先考虑到精神思想层面的需要，传统艺术中的意象表现法，既高于自然，又源于自然，这就是中国绘画的审美精神。当我们进行创作时，经常会把主观精神与客观物质材料相结合，使艺术作品具有了更高层次上的灵魂诉求。油画家张京生由于受中国传统文化影响，对绘画语言有了新的认识，并结合西方绘画技巧和色彩观念使作品形成了一种独特的艺术表现方式和审美特色。

张京生作为天津美术学院油画专业的领军人物之一，在他的油画创作中，经常将传统美学思想的意象理念与西方的绘画手法融合，以虚化实，以客观事物的外部现实为基础，直接把握其本质，借用西方的绘画观念和手法，并将东方的审美因素引入到作品中，在客观事物与主体创造之间，总是保持一种恰如其分的距离，将客观描绘的事物转化为主体的油画艺术语言，从而使中国传统的审美观念在他的油画中无意间显露，使他的作品呈现出一种鲜明的艺术特色和活力。张京生尝试将中国绘画与现代主义在平面化构图与线条方面的理念相融合，不仅是他对传统哲学思想和文化精神的一种回归，也是对中国当代艺术发展的一种思考，这种思想意识对其油画作品中抽象与具象之间的色彩意义方面产生了深远的影响。

张京生早期作品中，笔下人物形象多为农民、工人、教



图1 张京生 南方的港湾 布面油彩 80×100cm 2015年



图2 张京生 自寻烦恼——我和我，我和你，我和……之二 油画 165×228cm 2021年

师、军人等较为常见的社会群体形象，他们在现实生活中具有较为平凡的形象特点。20世纪70至80年代，以作品《没有共产党就没有新中国》为代表的样式，注重油画基本功力的体现，关注作品服务于“人民大众”，力求以真实的感受，再现“生活”的真实。他将这些普通人身上所具有的精神特质作为创作素材加以运用，对人内心世界进行探索与挖掘，从而表现出他个人对于艺术价值以及人生哲学思考的理解和认识，作品中不乏对中国美学中“气”与“韵”的运用，令人物形象惟妙惟肖，也使作品呈现出一种雅致的风格。在人物画创作中，最重要的就是表现神韵，为追求气韵生动的效果，就必须细致地刻画人物面部的表情；取四肢运动之势，近中远中，虚实相生，实相成神。为了追求整体的统一，画面采用了简单的设色，注重整体色彩的对比以及融合的效果。在典雅简单的暖色调中，蕴含着微妙而又无穷无尽的色彩变化，这让油画作品具有了一种深邃的意境，格调高雅。

张京生的作品采用现实主义题材与现代主义绘画技巧相结合的方式。运用油画颜料、色粉、现成品等材料创作时，多以紫色、灰色等较为深的颜色与高级灰搭配形成整体色调，保留了画面中形象视觉上的活力；在绘画过程中采用平涂、喷绘、刮擦，以及拼贴等方式。例如作品《南方的港湾》（图1），从中可以体会作者以真切的情感为基础，充分运用色彩的魅力，线条的纵横交错将所有空间分割成块面的世界，点、线、面的合奏是为了表现整体感受，不对画面细节加以刻画，使画面呈现出一种厚重而又朴实的色彩质感，不拘泥于物体的具体形状、颜色等，表达对自然物象的感悟，以写意表现手法追求形象上的似与不似之间。

新世纪初至2021年，张京生的创作以《无解的童话》和《自寻烦恼——我和我，我和你，我和……》（图2）等作品为代表，从中可以体会出艺术家力图从“视网膜转向内心思考”的转向，张京生以他特有的视角、色彩表现及意象造型向观者传达了自我的困惑与寻找人们生存的根本价值的哲学思考。2021年，张京生完成了油画作品《自寻

烦恼——我和我，我和你，我和……》，其油画底面材料是亚麻布和软质有机镜面，作品共由三幅油画组合而成。作品中出现了东晋时代画家顾恺之《洛神赋图》局部的复制图式，中心位置是文艺复兴早期德西特里欧·达·西尼亚诺所作《贵夫人像》木雕的复制形象，包括艺术家本人手持手机拍照的镜像图像和其在解说本画作的真实影像，显示出作品内容是有关东西方的隐喻，以及“时空”的“不合理”和“不合常态”的思维路径。

以拼贴等现成品在二维平面体现浮雕式的效果，这种方式打破了手法技术的固有再现，而是强调拼贴的偶发性、身体的当下性、环境的现实性。这不是给我们眼睛看到的東西以正确的方式再现，而是给我们主观思想中的形状和颜色带来新的可能性。艺术皆会从时间的余晖中汲取力量——艺术创作的结果都有赖于内在或外在的过程，它们是有迹可循的思路，是力量的来源。这便出现了绝妙的批判性反转：从一件新作品完成的那刻开始，艺术家便与作品剥离开来，相反的，观者反而成了参与者，观者的参与也作为作品的一部分。观者通过拆解和重制，将作品完善。法国小说家马塞尔·普鲁斯特说：“读者在阅读的时候全都只是自我的读者。”结果是观者发生了转变，艺术作品对他们的世界产生新的体验与意识。

这系列作品是张京生在创作过程中对生命、生存和哲学思想所进行的一种思考，将油画材质运用到创作中，在画面上表现出一种具象与抽象之间互相转换与融合发展的艺术表达。他尝试过多种绘画手段和色彩表达方式，希望以色彩传达出一种情绪，表达他内心深处对生命意义以及生存哲学问题的感悟。因为艺术作品本身表达的含义可以多于、少于或异于作者想要这些作品表达的含义。^①从作品中我们可以发现，张京生不是通过直接刻画来表现人或物，而是通过形与色相结合来体现人或物所呈现出的精神状态，画面上人物在周围环境中显现出一种荒凉、幽远之感，使画面产生了一种悲伤而又耐人寻味之情。画面呈现出一种悲凉、沉郁、忧伤之感。这样做与其说是在画人，更不如说是在画人和物之间存在着某种哲学意义上的相互依

存关系。作品中人物形象所呈现出的幽远沉静之感和整体画面所呈现出的一种沉郁冷峻与忧伤凄清之情皆依赖于张京生的色彩表达方式，而这种独特的创作手法蕴含着他对于生命、生存和哲学问题思考之后所提炼出来的创作思想和艺术观念。这种风格既有西方现代主义绘画理念在画面中的体现，同时也有中国传统文化思想在画面上所呈现的独到思考。

二、油画作品的哲学追问

西方定义中，抽象与具象是两种不同的绘画风格，代表了两种不同的创作理念。抽象主义主张“艺术是艺术家对客观世界的主观反映”，主张在艺术创作中注重心灵对外在事物的反映，在作品中蕴含着艺术家对于生命、生存和哲学的思考。具象艺术则更强调视觉的直观感受，主张画家用自己的眼睛和心灵去发现事物本质。具象与抽象没有绝对的界限，是可以相互依存共生的，它们都是从生活中得来，反映出艺术主体对社会、对现实生活和对历史思考的方法与深度。

张京生的油画作品中强调人的主观意识，表现出对人物性格特征和内心世界的思考。他在具象与抽象之间用色彩意义加以表现；对画面构成形式进行分析与探索，使其油画作品具有强烈的视觉冲击力；通过对人物精神面貌与生活状态等方面加以表现，从而使其油画作品中所具有的艺术价值得到充分体现。

色彩是绘画作品的灵魂，色彩的运用在绘画作品中起着举足轻重的作用，色彩是张京生画面中重要的组成部分，他重视画面视觉感受，在造型和色彩上都相当有力度，并使它们得以完美结合。他在油画创作中把西方绘画传统中的具象表现形式与中国传统文化中的哲学思想相结合，以油画材料为载体，形成了自己独特的艺术语言，他运用这些方法创作出许多优秀作品，对色彩与画面构图所表现出来的美感具有非常深刻的见地。

张京生作品中的色彩是抽象与具象相互交织与融合的，丰富多样而又有深度。他所运用的色彩技法表现出强烈的情感和哲思内涵。这些绘画作品在其艺术创作过程中所呈现出来的哲学思考和人文精神，具有前瞻性意义与深度思考的价值，这使其作品能够在当代语境中仍然具有不可忽视的价值。尤其是他对当下生活进行观察之后产生的一种强烈情感，对于现实语境中艺术语言与审美形态、当代艺术精神，以及未来发展趋势等问题所做出的思考，使张京生的作品表现出一种强烈、深邃，却又充满生命活力与张力的艺术意义。

艺术是表达原始情感的方式：孤独、痛苦，以及不计其数的人类情感。在所有问题仍旧悬而未决的情况下，要如何守住信念，越过外界的刺耳纷扰和内心的恐惧，从而创作出最棒的作品，是艺术家一直在思考探索的问题。从这种意义上说，张京生是从现实语境中升华出了对生命与生存、哲学与文化精神，以及现代文明之间的关系等问题的一种思考，这使他的作品具有了深刻的人文价值和内涵意义。

《自寻烦恼——我和我，我和你，我和……》系列作品是在对现实语境中的哲学思考和文化精神以及当代艺术发展趋势等问题进行探讨后的结果，它们有独特的表现形式和强烈的情感内涵。众所周知，一种有形的意象可以

赋予一幅图画一个概念意蕴，但概念意蕴和美学意蕴的结合，并不会直接影响一幅图画的品质。一张绘画作品，给了我们一些明确的定义，给了我们一种有形的颜色和形式，但这并不意味着它给了我们比艺术更多的东西。艺术作品的优劣，并不在于呈现了多少不同的含义，而在于那些含义的强度与深度。这种独特而又富有价值意义的效果往往是很多艺术家所难以做到的，也是张京生在油画创作过程中所要坚持和追求的目标与方向。作为一名从事美术教育与研究工作多年的艺术家，他在油画创作过程中仍然保持着对自身艺术道路的不断探索与追求，并在其油画创作过程中体现出了对哲学思想、文化精神以及生命与生存等问题的思考，这些都成为其作品独特审美形态以及价值意义所在。

三、结语

在当今时代，艺术家已经不再满足于只了解中国绘画，而是要了解中国哲学、中国文化，以及世界其他民族的文化，对我们的民族精神、民族传统进行深入挖掘，了解我们民族文化中最深层的东西，并以此为基础进行再创造。纵观张京生的油画创作，可以发现他在抽象与具象之间、形与意之间的探索，是一种艺术中的意义与哲学追问共生关系的体现。他强调了生命和存在的价值，从而使画作具有人文关怀和哲学思考。他把抽象与具象之间的色彩意义结合起来进行思考与探索，为当代艺术注入了新活力。这不仅对中国油画发展有积极意义，同时也为中国油画在当代社会中寻找到了自己的应有之义，将中国传统艺术中的神韵、构图、意境等艺术精神运用到油画创作中，使之相得益彰，形成别具一格的油画作品，这对于中国油画表现民族特色、反映中国艺术精神、表达中国传统内涵，是一次十分有益的探索，也是张京生对于中国当代艺术发展的一个重要贡献。

注释：

①摘自〔美〕特里·巴雷特的《为什么那是艺术——当代艺术的美学和批评》，江苏凤凰美术出版社，2018年，第321页。

参考文献：

〔1〕张京生.画外的景观——偶发逻辑的意义〔J〕.当代油画，2015（04）：38-43.

〔2〕张京生，金山.绘画异化的理由——张京生访谈录〔J〕.天津美术学院学报，2014（01）：12-19+3.

宁婷婷：南开大学滨海学院艺术系讲师

（责任编辑：赵 纯）



《白菜》中的生活

——小议忻东旺的写生观

Life Reflected in *Chinese Cabbages*:
On Xin Dongwang's View of Painting from Nature

沈 琪/Shen Qi

忻东旺不同年份的写生白菜作品，在艺术市场上一度供不应求，忻东旺也曾因此笑言自己是“靠卖白菜为生”。白菜并非稀有菜品，以其入画的画家也不在少数，何以忻东旺画的白菜会受到人们如此青睐呢？对此，忻东旺认为，自己画的白菜之所以畅销，是因为白菜在民间具有高洁清廉和富贵招财的双重象征意味，贴近大众生活，因此雅俗共赏。显然，忻东旺的解释只是表明了白菜的社会属性，对自己所画白菜的热卖现象却是避而未谈。事实上，对白菜这种中国北方家家户户过冬必备的食物，农民出身的忻东旺有着难以言说的感情。他曾经说过，没有思想支持的技艺如同没有精神统帅的军队，为谁而战不明确，战斗力必然衰竭。艺术没有精神力量的支撑，技艺也必然衰竭。^{〔1〕}以忻东旺所画的白菜而论，其中展现出的对白菜的平凡特质的细致描绘与深刻理解，恰是画家对普通人生活的深切关注。

在中国有六七千年种植历史的白菜，多分布于华北地区，产量高，易储藏，且一年四季都能种植，因而价格低廉，是名副其实的“平民菜”。又因白菜可跟多数美味菜肴搭配，是有名的“百搭菜”，故而在北方冬天餐桌上可谓十分常见。早些年冬季蔬菜供应不足的时候，家家户户都会囤上一些，因而形成了北方冬季的一个独特景观：在走廊，在墙头，在院脚，或竖立或平躺，一层层一摞摞，都是各家存储的白菜，平常得就如人们日常的生活，随处可见在又毫不起眼。

白菜古时称“菘”，因味美而得文人赞美，“拨雪挑来踏地菘，味如蜜藕更肥菘”^{〔2〕}，北宋范成大的这首《冬日田园杂兴》盛赞冬日白菜比蜜藕还要香甜。大美食家苏轼眼中的白菜更是美味之极：“白菘似羔豚，冒土出熊蹯。”^{〔3〕}直接将白菜与小羊羔、熊掌相媲美。白菜还具有药用价值，清代《本草纲目拾遗》记载说“白菜汁，甘温无毒，利肠胃，除胸烦，解酒渴，利大小便，和中止嗽”，并说“冬汁尤佳”^{〔4〕}。不仅是文人赞美白菜，在明清画家所作的一些果蔬图中也可常见白菜的身影。近代白石老人尤喜作白菜，有大量相关作品存世。对于画白菜这件事，忻东旺也是很热爱的，并因热爱而在其作中呈现出别样的丰富。在他笔下，那些形态各异的白菜，有的以菜白示人，有的菜叶显露，或正或侧，亦白亦翠。从前面

看，白菜帮充满水分，质地清脆偏硬。往后再看，白菜叶有的无从表现，有的长势喜人却渐渐发黄，有的也要被其他白菜压上一压。我们可以见到，在忻东旺所画的“白菜”系列作品中，白菜并不都是完全翠绿的、新鲜的，更不是那些在超市里精心挑选的没有老叶、烂叶的完美白菜，其中不乏发黄或是干枯的叶子，一如平常人家那从菜地里拔出来后略做收拾即储存备用的白菜。对忻东旺而言，每一棵白菜都是一个独立的生命体，有的茎叶外展，有的茎叶内收，有的根系饱满，有的略显单薄……像一个个鲜活的平凡、普通的人。画家的描绘没有丝毫的刻意美化修饰，那些白菜根系间的泥土似乎是农人干活时蹭到身上的草灰或泥垢，也许会有些灰头土脸的感觉，但那正是生活留下的真实痕迹，其叶之鲜活或枯黄，恰似普通人的生活，虽有不同的发展境遇与表现，却依旧在平常中。这就是忻东旺的白菜所要展示的真实，也是他对平静、平凡的乡村生活的体验与认识。

在艺术的呈现中，很多人都想要追求最完美无瑕的一面，但是忻东旺追求的是不加矫饰的真实与纯粹。忻东旺笔下的白菜尽管环境恶劣天气寒冷依然面目翠绿，即使叶子蔫萎，白菜帮依然挺直，即使外面的叶子枯萎了发烂了，中间的菜心依然清脆爽口。这样的感觉我见过，是无钱无势依然乐得自在的普通人，是被现实压垮依然坚守内心的底层人，是日日奔波依然昂首挺胸直面岁月的平凡人……他们尽管受到了生活中风风雨雨的摧残，眼里依旧有光，依旧热爱生活。忻东旺生长在北方的乡村，对农民生活和农作物有更深切的感受和认识，所以他要通过这种不加修饰的描绘，把岁月的点点印记，在最朴素的白菜中淋漓尽致地呈现出来。他曾这样说道：“画白菜是我生命中最朴素的选择，也是生活中平淡的境遇。选择它表明了我的一种生活态度和艺术的情怀。另外这也是我对油画语言最简单的体验，油画颜料的黏稠、笔意所表现出白菜的生命特征是最令我着迷的。”^{〔5〕}

为了达成这样的真实，忻东旺一直坚持写生。与那种精细描绘的画风不同，忻东旺用刮刀宽大的刮痕形成斑驳的肌理，既有菜帮的紧致又有菜叶的蓬松，在厚实凝重的画面中，白菜灿然若真。虽然纯熟的技巧令人惊叹，忻东旺



忻东旺 白菜 布面油彩
65×50cm 2007年



忻东旺 白菜 布面油彩
50×60cm 2012年



忻东旺 白菜 布面油彩
65×50cm 2006年

如果说这只是来源于农民工在墙上刮腻子感觉。^[6] 以此而观，作为新现实主义画家，忻东旺以白菜入画固然贴近生活，但之所以令人印象深刻，正在于这样的作品在细节与技巧中都能体现出人的平凡和可贵，观众可以在这些作品中感受到白菜的真实与纯粹，以及如同自身一样的真实人生。

忻东旺用最普通的白菜形象展现出深刻的人文主义情怀，在这些朴素的画面中，我们感受到的是对平民大众的关注、对人的尊重、对生命万物的欣赏与热爱，因此他的画面平静而闪着光辉。人似白菜，白菜喻人，忻东旺的《白菜》是千千万万个普通人的写照，他们生于土地，生而平凡。他们历经生活风雨面目沧桑，生活磨砺了他们，而经历也丰富着支撑着他们，恰似白菜上一条条交横的白茎，是成长的痕迹。忻东旺的作品没有华丽的粉饰，没有矫揉造作，他以极平常的题材、接近生活的现实主义绘画方式描绘了一棵棵平凡的、生动的、真实的白菜。以物观人，寄情于画，作品描绘了作为平凡人自身的美好特质，这是《白菜》带来的体悟，也是千千万万个普通人因之而起的感动。

作为艺术家的忻东旺，一面感受着生活带来的辛苦与艰难，一面也感受着万事万物的生命与美丽。他曾说过，自己在画白菜、桃子、石榴这一类小品时，已然超出了描摹自然的范畴，把对象当成一个像人一样在不断变化的生命体。^[1] 因此，从小家庭生活贫困、早已认清现实的忻东旺并未因挣钱就潦草画画，也并不因“靠白菜为生”的说法而感到难过。他总能在其中找到自己的关注点，也不会因此对自己的主要日常创作有丝毫放松。他认为毕竟画画并不是只为了卖钱，难道不赚钱就不画画了？忻东旺认真对待每一幅画，从来没有敷衍过。一面生于现实，一面心存理想，这也是我们大多数人真实生活的写照。他所画的白菜，因体现出人的“热爱”而可贵，其中所具有的人文情怀和人性力量，使每一个人都好像从中看到了自己的影子，从而引发人们去反思我们的社会，反省我们自己。

忻东旺曾在自述中这样写道：“我希望我的绘画具有人文关怀的精神，我希望我的绘画具有民族的气质，我希望我的绘画具有当代文化的深度，我希望我的绘画具有人类审美的教养……”^[7] 而这样的作品本身就带有满满的善意，他以劳苦大众喜闻乐见的现实主义创作方式刻画了普

通群众，也传达了普通人民的生产生活精神，体现了对底层人民的尊重与关切。这样的作品，因为体现出人的“善意”而可贵，具有强烈的人性的感染力。对此，水天中评价道：“对于中国文学艺术来说，底层民众（特别是背井离乡的农民）总是会引发某种历史联想……以质朴而具有个性色彩的写实手法，创造了新颖的底层民众形象，这是忻东旺对当代中国绘画的历史性贡献。”^[8]

忻东旺是如此地热爱生活，即使生命走至最后一程，他也没有绝望过，也不曾低落消迷。忻东旺淋巴癌住院期间，朋友送来了一束郁金香，忻东旺看着这束来自祝福的花说：“叶子有力地簇拥着脆弱的花，就像亲人在护持他的生命。”于是，他催促夫人赶紧回家取来纸笔画下了这束花，取名《生命的托举》。他展示出的积极的人生信号和人与人之间的关切与爱，反映了其对生命的热爱与追求，这也是他在“白菜”系列写生作品中给我们传达的艺术主张：带着热爱感悟人间的一切，带着热爱感受着身边的人和生活本身。

参考文献：

- [1] 金思梦, 蔡志勇. 忻东旺 不甘于现实 [J]. 市场周刊 (艺术财经), 2013 (01): 66-73.
- [2] 王小雄. 白菜史话 [J]. 当代蔬菜, 2005 (05): 46.
- [3] 冬吃白菜 除烦生津 [J]. 心血管病防治知识 (科普版), 2016 (23): 68.
- [4] 王昊鑫. 乾隆白菜 [J]. 华北电业, 2022 (01): 73.
- [5] 施洪敬. 浅析忻东旺油画艺术 [D]. 烟台: 鲁东大学, 2013.
- [6] 陈敏思, 陈顺和. 忻东旺对弗洛伊德绘画语言的借鉴与创新 [J]. 晋中学院学报, 2022, 39 (03): 25-28+35.
- [7] 肖惠敏. 忻东旺写实油画中的本土性和民族精神追求 [J]. 美术文献, 2022 (04): 72-74.
- [8] 忻东旺. 我的自述 [J]. 晋中学院学报, 2014 (02): 1-5+13+126.

沈 琪：天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

(责任编辑: 赵 纯)

雄浑的能量 ——“天下黄河——中国百名油画家主题作品展”述评 Powerful Energy: A Commentary on “The Yellow River in the World: Major Exhibition of 100 Chinese Oil Painters”

兰正焱 袁文彬

Lan Zhengyan and Yuan Wenbin

“黄河落天走东海，万里写入胸怀间”，千百年前，李白在黄河边作出如此慨叹。时光荏苒，黄河始终是每个时代文人雅士的表现对象。2023年3月10日，“天下黄河——中国百名油画家主题作品展”在天津美术学院美术馆盛大开幕。其中“天下黄河”不仅仅是一个地理概念，更是一个文化概念。“天下”是中国传统文化的关键信念。这个概念凸显的是世界在“天”的信仰下统一有序，人与人都是相互联系、相互依存的状态。

直到今天，“天下”的概念仍然是中国文化和身份的重要组成部分。在中国文化中，长期以来一直强调人与自然之间相互依存的关系，即人类是自然世界的一部分。在中国传统思想中，自然被视为智慧、灵感和精神洞察力的源泉，自然世界被视为宇宙秩序的反映，人们期望人类与宇宙秩序和谐相处。这种对万物互联的强调对中国文化和社会产生了深远的影响。“天下黄河——中国百名油画家主题作品展”相关的写生创作活动正是基于这种对自然的深刻尊重和保护愿望而展开的。

一、对黄河精神的呼唤

黄河是中华民族的母亲河，黄河文化是中华文化的源头和中心。黄河水哺育和滋养了世代代的中华儿女，黄河在塑造中国精神和文化认同方面发挥了重要作用。几千年来，众多的中国人民一直生活在黄河岸边，他们的生活与黄河的命运交织在一起。中国写意油画研

究院自2017年开始组织群体写生创作画黄河的活动，推崇黄河精神，弘扬文化自信，以艺术探索为宗旨，表现黄河，表现黄河精神。

历朝历代都对黄河极其关注和重视，其关注点有二：一是作为自然地理的黄河，还有一个是作为人文地理的黄河。如果只是把黄河当作一条接收径流而形成的水道去欣赏和观看，那么它只具有一种视觉的意义，但是如果把它作为民族文化的历史沉积来看待，黄河一直是中国艺术、文学和哲学的灵感来源，许多著名的诗人、作家和歌唱家从河流及其周围环境中汲取灵感，他们的作品深刻反映了对河流自然美景和力量的欣赏，如《寄远》《登鹳雀楼》《黄河颂》等诗词，《白鹿原》《平凡的世界》《大红灯笼高高挂》等小说，《黄水谣》《保卫黄河》《怒吼吧，黄河》等歌曲，一大批民族文化的经典都是围绕黄河产生，所以其不仅是中华民族的生活之源，也是精神文化的产生地。

黄河频繁的洪水一直是古代中国人民苦难的根源，但也是复原力和毅力的源泉。古代中国人民开发了先进的灌溉系统，建造了堤坝，并制定了诸多策略来控制河流流量，从而减轻洪水的影响。人们在逆境中适应并茁壮成长，也造就了黄河文化内在雄浑、深沉、豪迈的美学典范。黄河精神作为中国重要的文化内核，展现了人类与自然的深厚联系，更强调了环境对中国文化和历史的塑造。

此外，黄河在中华文明的发展中也发挥了关键作用，提供了生计、交通和通信的渠道。这条河促进了中国不同地区之间的商品和思想交流，促进了古代中国的经济发展。总之，黄河是中国精神和文化认同的象征，代表了中国人民顺应自然、改造自然的能力。

百位油画家身体力行，登山下河，在主题性创作中感悟黄河精神，共同奉献了一场高水准的视觉盛宴。本次主题作品展紧紧围绕黄河精神与时代特质展开表达，其中优秀作品众多，本文列举其中数名画家，希冀窥一斑而知全豹。艺术家田卫平的《黄河青铜峡》将青铜峡画出了神性，河水与天空一色，沉稳内敛的青铜色反衬河岸山脉的光辉灿烂，自然低调的山在画家的主观处理下呈现出的是他对黄河的崇敬。点线面的组合与一反常态的虚实处理都表现出画家的果敢，将远处的山峰用明确的线条强化，近处的山丘反而进行弱化对比，将观者的注意力更好地集中在嶙峋的山脊上。艺术家王力克的《黄河入海》则通过细密的笔触把河水冲破群山阻挡、谢绝河滩羁留之态很好地加以呈现，激荡的河水渐行渐宽，将入海时的静谧感与壮阔凸显出来，黄河水与海水泾渭分明，形成了壮美的自然景观，叫人击节赞叹。在黄河精神感召下，促进创作品质不断地生长，作品里的文化空间、时间维度在人与河水的交流中变得更加丰富和开阔。

二、黄河精神的表达

中国艺术精神深深植根于中国悠久的历史和丰富的文化遗产，与自然有密切的联系，专注于捕捉主题的本质，而不是现实的表述。油画风景在中国是一种相对较新的艺术形式，但它很快就在中国画家群体中流行起来。在本土化的诉求之下，画家在进行写意油画创作时，采用了西方技术媒介，将中国传统艺术的元素以及本土精神融入其中。

本次展览最显著的特点之一是强调主题的“气”或者说能量。这个概念源于中国传统画论，指的是使万物充满活力的重要生命力和精神。百位画家试图在他们的作品中捕捉这种能量，创作的绘画不仅在视觉上引人注目，而且传达了一种活力和精神感，率性的笔触比起对外形的精准描摹更能引起观众对黄河生命力的共鸣。传统艺术“外师造化，中得心源”处理主客观关系的审美观念，以及不描绘表皮现象而注重“写精神”的艺术主张，还有与之相应的写意语言体系，自然使中国油画家们陶醉、痴迷。表现性的笔触与中国传统书法和水墨异曲同工，使用笔触来创造富有表现力和情感的线条，这种技术为绘画增添了深度

和个性，传达了中国艺术特色的运动感和节奏感。

伴随着中华文化大发展大繁荣的时代号角，油画艺术肩负着实现中国文化自信与自觉的历史使命。因此，在当下的时代背景与文化语境下，尤其是党的“十八大”以来，中国在文化战略中提出“文化自信”的新目标，成为指引当下文化发展的方针。主题性大展势必要突显其文化特征与历史文脉，呈现出根植于中华优秀传统文化的高质量作品。

艺术家李晓春的《河山带砺》通过大幅油画表现山河逶迤，将亮暗两座大山进行强烈的对比，共同组成“纪念碑”式的宏大场面。作品中厚重的笔触不仅表现了油彩特有的质地魅力，更是对内心中“逸格”的宣扬，其画中奔湍的巨波潜伏在两座大山之下，笔触的流动彰显山石的曲折厚重，天空的淡紫色与山峦的黄褐色形成补色对比，大面积的暖色在冷紫色的映衬下越发沉稳。具象与意象并举，似与不似互彰，作品质朴的语言、雄浑的气势和宏大的场面传递出悲壮的浪漫主义风格，彰显出厚重、雄强的黄河精神与中国气派。艺术家袁文彬的《李家峡水库》则传递出了黄河生态的多样性，在生态环境保护的倡导下，李家峡流域湛蓝的湖水跌宕而下，升腾的水汽与天一色。袁文彬利用水汽、雾气与山峦之间的分割，恰到好处地体现了“计白当黑”的写意精神。艺术家将自由的色彩与放肆的笔触相结合，却又不离其形，同时将画中的笔触冥合于神的真致，达到实与虚、显与隐、有限与无限的高度统一，使欣赏者能够得到美的再创造的想象，获得无穷之趣、不尽之意。

此次展览不仅对黄河沿岸的风景进行描绘，还关注了生活在黄河流域的民众画像，以人物肖像对北方气质做多角度、多层次的挖掘。艺术家赵培智的《赵家洼老人》身着厚重毛呢大衣，头戴白羊肚手巾，硕大的手掌与稀疏的牙齿是多年来勤劳耕作的证明，背景的土色暗示了老人炙热的一生，苍茫的笔触下是风沙锤炼出的坚毅品质，带有夸张性的造型更加凸显老人的壮阔之气，笔简而形具，气收而意显。艺术家汪鹏飞的《静谧甘南》高两米，长八米，这样一幅大型人物组画给人一种恢宏的气势，画面中成群的牛羊、远处亲切互动的人与狗、骏马上的少年、与观者对视的夫妇和穿着藏服的虔诚老人……艺术家将甘南劳动生活中的千姿百态在画面上定格。这份定格不仅有甘南劳动人民的生活碎片，还充满了对甘南劳动人民勤劳朴实精神的赞颂。艺术家段正渠的《年货》则记录了

黄土高原特有的文化习俗。在深蓝色背景的衬托下，画面中一扇排骨与脸部喜庆的红形成色彩上的呼应，两块醒目的、高饱和的色块将黄河子民质朴热烈的生活状态很好地呈现出来。艺术家宋仁伟的《陕北红》把眼光聚焦在婚礼行进的路上。“千里不同风，百里不同俗。”宋仁伟用作品揭开了高原婚礼的神秘面纱，对于传统民俗风情的传承和发展具有启发意义。服饰上高饱和的红与背景低纯度的灰形成了鲜明对比，红与绿的呼应更是对画家色彩修养的展现，沉浸在此氛围中，高亢嘹亮的唢呐似乎穿透无声的画布进入观赏者的耳中。

此外，中国油画风景通常以中国传统文化和历史的元素为特色，如常出现在油画作品中的古代建筑、山脉和河流等，这些元素在中国文化中都充满了象征意义。艺术家陈卫国《黄河魂》中的三笔红是整幅画面的点睛之笔，在粗粝的肌理下透露出黄河的深沉，又通过古代建筑表达了中国人民在如此困苦的环境下依旧勃发的精神状态。这种深挖传统元素的做法拓宽了艺术作品的深度，增添其丰富性，使艺术作品能够在更深层次上与观众建立联系，并传达出对中国文化遗产的自豪感。

总体而言，本次展览代表了中西方、传统艺术和现代技术的融合，反映了中国艺术精神与自然、能量和文化之间的深厚联系。

三、主题创作的社会功能

中国写意油画研究院的关注方向，即是强调美术的社会性功能，助力国家的文化发展，强调美术与人民之间的教化作用。当代中国文明建设需要有更多的画家借助艺术表达本土景观的文化价值，此举旨在提高人民大众审美修养，在艺术创作中把更为宽泛的审美共性融为一体。

中国写意油画研究院院长王辉指出，主题写生创作不是简单画风景、人物和静物，写生油画需要带进主题的文化内涵，注重精神性的表达。主题性美术创作是一种具有社会功能的绘画创作，其顺应了时代发展的诉求，体现出国家意志、人民愿望和历史进步。我国现当代主题性的美术创作层出不穷，并且形成了独有的中国特色。艺术家林风眠提出了艺术社会化，号召艺术家们承担起美化社会的责任。每一个时代重要作品的产生都蕴含着艺术工作者内心的情感。艺术家们需要深入生活，切身体验当下的民情，心系国家政策，将自身所生活的时代特征以绘画的形式记录下来并展示给群众，通过这样的方式担起对当下时代生活的责任。当代艺术家在进行主题性绘画创作时

应将自己置身于社会的大浪潮中，唤起自身与大众共同的信念，从自身出发，直面人类当下所面临的共同问题，加深对时代特征的理解，以便在绘画作品中融入更多的国家意志与人文关怀。这正是本次展览在社会审美层面上的意义。主题艺术展可以向广大民众传达特定信息和想法，艺术家使用他们的艺术作品来向社会传达各种信息资源，以期帮助人们理解复杂的问题，并且鼓励人们反思自己的经历、信仰和价值观。本次展览通过众画家对黄河精神的主题表达，人们可以更深入地了解自己和周围的世界。

主题性艺术创作可以帮助保护文化传统和历史遗产。主题性艺术创作通过直观的视觉反馈可以增进大众保护文化遗产和促进文化遗产的意识，在文化保护方面发挥着重要作用。不论是人文风貌还是自然风景在时间的变迁下总会发生变化，主题性艺术创作可以记录特定时期独有的文化习俗和生态风光。通过艺术创作描绘这个时代，通过描绘历史时刻来提供历史视角，帮助保存文化记忆，并提供重要文化事件的视觉记录。此举不仅提高了人们的文化意识和文化认同感，并且可以为子孙后代保护文化遗产。这有助于幅员辽阔的祖国的各族人民打破地域文化障碍，促进不同区域之间的文化理解。

“天下黄河”写生创作活动的这六年来，中国写意油画研究院借助主题展的巡展方式影响了当地市民观众的审美，也影响着省区艺术界、油画界的创作方向。广大的中小学生家长带着孩子，学校和社区组织学生和民众参观，在艺术社会化中起到了很好的作用。主题巡展也借助纸媒、广播、电视、短视频平台等现代传播手段影响着整个社会，也影响了当地政府开始筹建美术馆，在各自的行政区精神文明建设活动中扮演着不可或缺的角色。

总之，主题艺术创作通过保护文化遗产、促进文化知识、提供历史视角和激发文化创造力，在文化保护方面发挥着至关重要的作用。

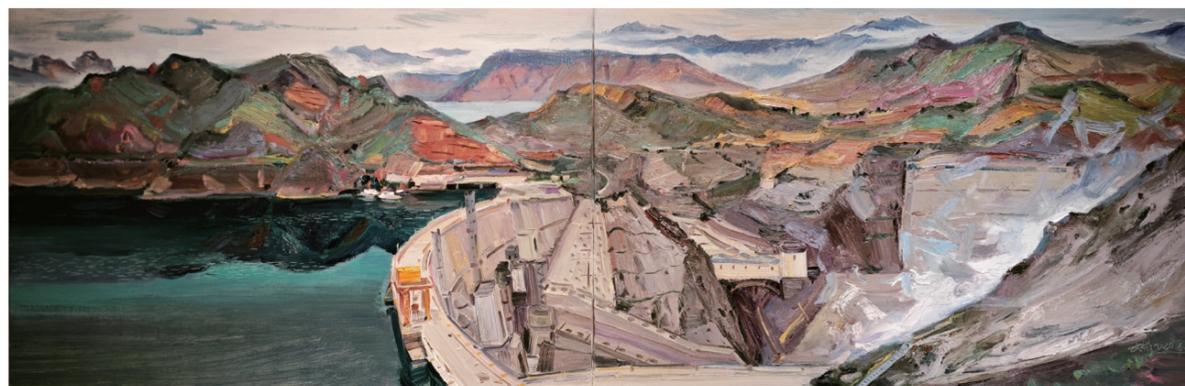
四、结语

“天下黄河——中国百名油画家主题作品展”是一把叩开黄河文化大门的重要钥匙。在艺术媒介的拓展与思想观念的冲击下，我们依然要坚持和秉承熠熠生辉的写意精神，灌注以人文内涵和时代精神，将那些能体现当代人思想意识和价值观念的作品发扬光大。在传承和创新的交叠中对话，在瞬息和恒久的推敲中思考。从而，以不同形式、角度和意义展示当代人对于写意精神和黄河精神的继承，呈现当代人对于中西方文化和表达方式的独特见解。

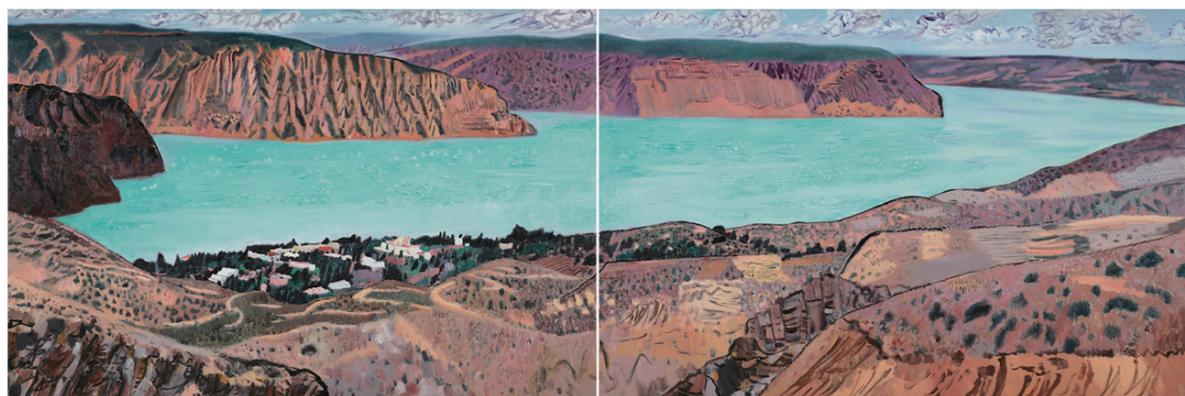
作品选登



范迪安 李家峡水库 140×400cm 2020年



袁文彬 李家峡水库 80×240cm 2020年



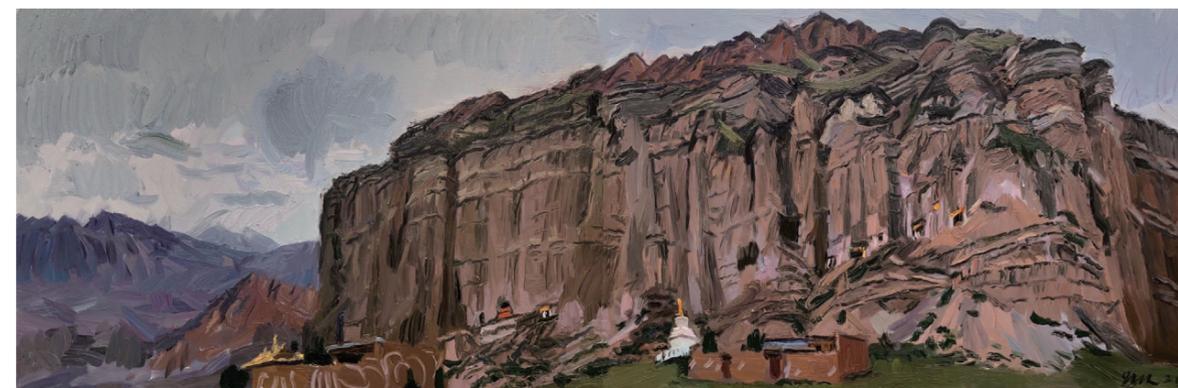
王克举 俯瞰龙羊峡 160×240cm×2 2020年



王琨 天地间 130×180cm×2 2020年



王刚 亘古黄河 220×750cm 2017年



张路江 丝路回响 120×200cm 2020年



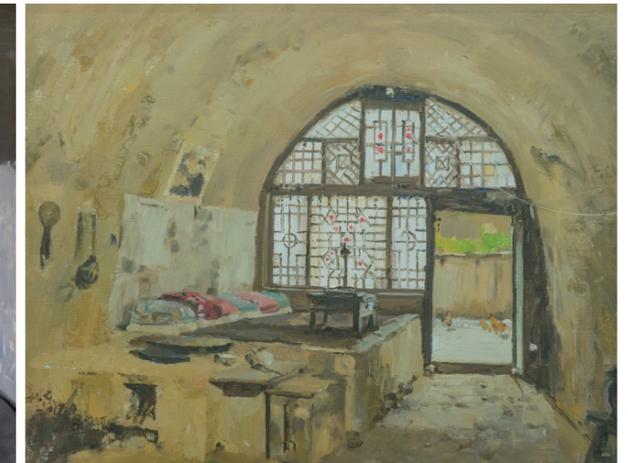
王辉 山川 150×150cm 2022年



文祯非 河岸 135×140cm 2018年



丁一林 阳光下的回族老人
110×100cm 2011年



陈树东 梁家河窑洞 160×200cm 2017年



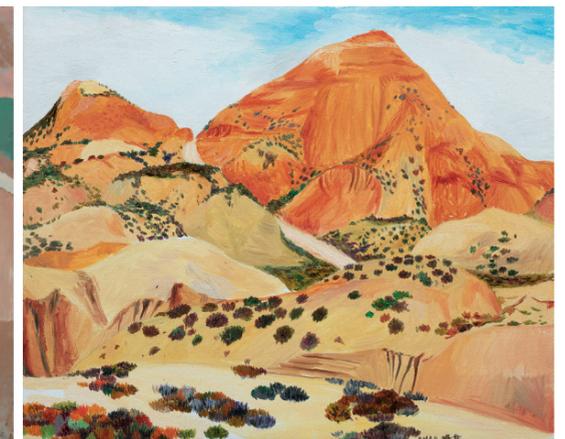
段正渠 年货 160×130cm 2011年



郑工 隆务寺的黄昏 60×80cm 2020年



赵培智 赵家洼老人 100×110cm 2020年



贾涤非 黄河古渡口 50×60cm 2014年



王建国 黄河之水 200×320cm 2017年



张冬峰 江山悠悠——俯瞰黄河
80×60cm 2020年



黄礼攸 黄河万古流 180×230cm 2020年



段江华 黄河 160×250cm 2018年

兰正焱：天津美术学院造型艺术学院在读硕士研究生
袁文彬：天津美术学院造型艺术学院油画系教授

(责任编辑：陈期凡)

传承·创新·理想 ——曾成钢教授访谈 Inheritance, Innovation, and Ideal: An Interview with Professor Zeng Chenggang

黄文智 曾成钢
Huang Wenzhi and Zeng Chenggang

受访者：曾成钢，中国美术家协会副主席、中国雕塑学会会长、上海美术学院院长

采访者：黄文智，天津美术学院造型艺术学院雕塑系副教授，艺术学博士

黄文智（以下简称黄）：一直以来，不论是雕塑界的专业人士，还是外界普通大众，大家都把您作为一位既深爱传统文化，又从事当代雕塑艺术创作的艺术实践者，而实际上，您也将两者结合得非常好，这已得到了广泛的认可。我想了解的是，您是如何看待传统雕塑语言转化，又是怎样去实践这个命题的？

曾成钢（以下简称曾）：1994年，我去意大利进行为期半年的研习交流，当时的西方当代艺术对我的冲击很大，我们国内的现当代艺术在他们面前显得特别苍白，20世纪80年代的艺术实践，也显得很夹生，让我产生一种被噎住的感觉。这种差距和错位，是需要我们反思的。从这以后，我深刻感受到中国古代雕塑造型语言及其背后的传统文化资源，或许是能够帮助我们走出困境的一种方法。

中国古代的雕塑，在不同时代都有其鲜明的造型特征，我所说的中国传统雕塑语言，不仅仅是单指这些形态各异的古代遗存，还包含与此相关联的一整套审美架构。换句话说，中国传统雕塑语言，是依托于中国整个传统文化而言的。在今天看来，艺术家面对传统，是有一个立场的，那就是从当代生活体验的角度来认知这些过去的意识形态，如何协调两者之间的关系，以及在当代艺术语境中重新解释和转化传统，则是我们必须面对和解决的问题。

作为一个中国人，必须有一种根脉，这个根脉，其实就是流淌在骨子里面的传统，离了这个根脉，也就是说断绝了这个传统，就像浮萍，缺乏厚度、深度，肯定走不远。在今天这种越来越开放的视野中，每一个国家、每一个民族都有自身文化的传承，我们的汉民族自不必言，欧

洲也是如此，这其中美国的发展值得关注。大家都认为美国建国的历史较短，缺乏文化传统，这种看法显然有失偏颇。美国的历史虽然不到300年，但其发展历程却非常清晰，它是欧洲那些冒险家在发现新大陆后不断移民和持续发展起来的，这个过程中，他们将欧洲文明融入其中，并逐渐建立自己的标准。二战以后，美国不管是政治上还是军事上，都成为世界超级大国，依托这种背景发展起来艺术，也很快成为西方现当代艺术的中心区域。我们可以看出，美国的现当代艺术发展，是在欧洲的基础上建立的，但很快形成自己的地域特征，引领世界潮流，这也可以说是将欧洲的传统资源进行吸收和转化了。

我觉得对待传统的态度，可以分为三种层次：一是在传统基础上继续发展，这是对传统的拔高；二是对传统的直接反叛，这是一种另辟蹊径的做法；三是将传统与现代、古与今融合，这是一种转化。其中的转化，需要艺术家个人较强的专业能力和对传统有一定的认知，需要艺术家对历史有明确的价值判断和清晰的世界立场。毫无疑问，传统转化这条路，拥有非常丰富的资源，但要将其转化为自己的艺术语言和作品风格，则有相当难度。

这种转化，从老先生到现在的部分年轻艺术家，一直都有人在实践着，其中不乏令人瞩目的卓有成就者。对于我而言，这个课题和概念的确立，始于我调来北京后。我记得2001年清华大学美术学院让我报研究生招生课题，我就填了这个，这其实也是我长时间都在思考的问题，包括早在中国美术学院研究青铜器造型语言创作作品的那段时间。在接下来十多年的教学和艺术实践中，这条道路愈发清晰，空间也越来越大，我的努力也得到了很多人的认可。

习近平总书记也提出，艺术创作要从传统文化中汲取精华，这是领导人站在国家发展的高度来看的，体现出政府对这一认识的重视，也是一个我们可以继续深刻讨论的话题。

传统雕塑语言的现代转化是一种创作方法，也是一种文化自身内在的需要，一种由内而外发展的方向和目标。如此，才能摆脱西方的评价体系，创作出自己新的方式。这就是我一直强调的东方的、中国的艺术方式。

黄：您的“梁山好汉”系列作品，通过夸张的人物动态和酣畅淋漓的雕塑手法创作出来，此中既有水浒人物内在的性格和神韵，又有现代雕塑那种张力和激情，此外还融合进去了青铜器造型语言，形成了极具阳刚之气的作品气质，这些都可以说是“传统雕塑语言的现代转化”命题的最好注解。我们知道，您一直是在高校担任着教书育人的工作，其间也很重视传统雕塑教学和创作的关系，那么，您对自己的学生是如何要求这一命题的？

曾：你对“梁山好汉”系列作品的理解，与我的创作初衷比较契合，我重点回答一下在教学上对学生的要求。作为美术学院的教师，如何将自己对艺术的认识和掌握的经验传授给学生，是一个需要长时间去实践的过程。大体而言，我在教学上针对不同层次的学生，要分别对待，同时对他们提出不同的要求。

对本科生而言，基础的东西一定要掌握好，特别是造型能力的培养尤为重要，如果不具备这个能力的话，就难以表现更多的艺术形式和掌握更丰富的雕塑语言。还要注意的，造型基础并不是单指泥塑造型能力这一项，而是包括观察问题的角度、思考问题的深度，以及自身文化理论修养等多方面的内涵。造型基础有了，那么接下来怎么做呢？换句话说，培养造型基础的目的是什么？在这些基础上如何创作？怎样表达？这就需要认真地思考了。我觉得，前面谈到学习和转化传统文化资源的三种方式，或许能够为此提供一种答案。最后归结为一点，那就是在造型基础的层面上，灵活汲取传统文化资源和传统造型语言，将其转化，融汇古今，创作有自身文化特质的作品出来。

相对本科生而言，研究生有更明确的学习方向，这个方向是导师在招生计划中就已经拟定的，也是导师自身艺术实践的方向所在。研究生在学期间，主要是导师向学生提出问题，学生回答问题，当然这个回答不是简单地完成纸面的答卷，而是就这一课题所作出的深入研究和创作实践。我对研究生提出的问题，就是要求他们每个人要选取一位卓有成就或者很有特色的艺术家，对其进行研究和采访，完成研究课题。为了完成这一课题，学生要主动去接触和了解被研究的艺术家，其间自己的艺术认知会提高，艺术视野也有新的开拓。还有一点很重要，那就是研究生所收集的资料和研究成果都是一手的，是鲜活的，这对于学术规范和自身研



曾成钢 梁山好汉系列——鲁智深 铸铜 1994年（图片：闫坤供稿）

究能力的提高，无疑有重大的现实意义。这些研究生研究的对象各不相同，但其选择的标准却有内在的关联性，那就是都围绕传统雕塑语言的现代转化课题。历届研究生所研究的个案各不相同，如果将他们的成果汇集起来的话，就是我这个课题不断成熟和完善的过程，也是一部中国当代艺术家研究个案的大集成。

博士是目前最高学历教育，对于实践类艺术学博士而言，技法实践能力的提升不是最主要的，深入研究问题和解决问题成为关键，这个过程，实际上要求博士研究生要掌握主动权，要自己提出问题，导师给予相应的指导和建议。就我这一课题而言，需要博士生们对艺术现状有宏观的视野和微观的体察，需要清醒的逻辑思维，并能就课题自身有深入的研究和独到的见解，这种过程，实际上也是提升自身创作能力的内在驱动力。

除此之外，我对学生们的统一要求，就是要求他们能够“文武”双全，既能用作品来表现自己的艺术主张，也能用文字来阐述自己的艺术情感。

黄：这些年来，在您的努力和主持下，全国各地有多处雕塑公园陆续建立，比如芜湖国际雕塑公园、义乌雕塑公园、海宁雕塑公园、银川中阿友谊雕塑园、温州黄石山雕塑公园、郑州雕塑公园等，其中，芜湖的国际雕塑公园的建立时间相对较早，发展至今已经成为一种城市文化建设的标杆，被称为“芜湖模式”。这个过程中，我们可以看出地方政府为此所做的努力和付出，有效提升了城市的文化品位，艺术家也能从中获益，并能更好地展示自己的作品。另外，雕塑公园的建成，使普通市民能够近距离感受雕塑艺术的独特魅力，而艺术与园林景观的结合，则为城市发展提供了更好的可能。从中可以看出，这是一个多赢的良好局面。作为主要的发起人和策划者，您在这种雕塑公园是如何定位的？芜湖国际雕塑公园的建立给大家一个什么样的启示？

曾：当前，中国迎来了一个非常好的发展时期，经济的发展和城市的扩张，也给人们的生活带来了很大的变化，这个过程中城市环境的规划发展尤为重要，因为这会直接影响到人们居住的幸福指数。值得欣慰的是，已经有很多人意识到环境的改造，不是绿化植被或者摆放观赏石这么简单了，而是需要文化景观的介入，雕塑的

文化价值由此得到充分体现。

其实早在古希腊、古罗马时期，雕塑与城市、与建筑环境的关系就密不可分，帕特农神庙、罗马竞技场都是最好的例证。在近现代雕塑发展中，出现了雕塑从户外、从建筑环境中转到室内和架上的现象，这是艺术自律发展的结果。中国留洋艺术家开始学习西方雕塑时，最初也是从架上雕塑入手的。新中国成立以来，户外大型雕塑获得一定发展，但这个户外大型雕塑，多是架上雕塑的直接放大，设计者们对于雕塑与环境协调性的认知是很粗糙的。“文革”结束以前，我们所看到的户外雕塑作品多是政治意识的产物，其后的户外雕塑发展，也经历了官方命题创作和甲方意志体现的情形，这是很多参与城市雕塑或户外雕塑的艺术家都有过的经历。近些年来，上述不足得到明显改善，艺术家的创作理念也得到了的尊重，城市雕塑或户外雕塑，也迎来了更好的发展平台，雕塑公园的建立，就是这一平台的真实体现。我觉得，雕塑真正的生命力是在城市空间中（户外），并要与周边环境成为一体，实际上，雕塑也只有融于建筑环境，其自身独特的视觉和人文价值才能最大程度地实现。

雕塑公园是一个非常好的切入城市空间、促进城市发展的项目。我们最初和芜湖市政府接触的时候，他们对雕塑介入城市发展没有具体概念，至于芜湖和雕塑公园之间有什么内在关联也表示怀疑。在我们的努力下，芜湖市政府初步接受我们的理念，但在关于场地、雕塑尺度、经费等多方面仍然有一些分歧，最终，他们选择了相信专家，相信学术机构，大胆让我们作出规划方案，建设雕塑公园。政府的这种态度，在当前的社会现实中是非常难得的，他们承诺提供活动所有的支持和保障，这让我们很感动。事实证明，我们双方的努力，在第二届芜湖国际雕塑展时就已经初见成效了，从中可以看出，雕塑能够激活城市，给城市带来活力，提升了城市形象。这种持续的学术活动，给芜湖的城市发展带来新的契机，其中就旅游休闲而言，就给本地及外地游客提供了一个很好的去处，公园里芳草、绿地、雕塑相互交织映衬，营造满满的幸福感。其他县市也对这一现象给予了足够多的关注，他们还派专人来考察学习。芜湖市政府对此也是越来越有信心，甚至制定了百年雕塑公园计划。

芜湖国际雕塑公园作品的选拔，采取三个层次来展开。第一个层次，是面对全世界征稿，在众多稿件中筛选出高品质的设计方案。第二个层次，是采取特邀的方式，特邀的对象，是那些取得卓著成绩的知名艺术家，他们的代表作品，是学术水准的保障。第三个层次，采取定向征稿的方法，这个定向，是就某一主题向指定艺术家征稿，但与特邀不同的是，定向征



芜湖国际雕塑公园一角（图片：闫坤供稿）

稿的方案也需要艺术委员会确认才能生效。这三个层次，最大程度保证了稿件来源渠道和作品应有的品质，可以说是三保险，而评选的过程，也尽可能做到客观、公正。

我们在作品加工的过程中也投入了相当多的精力，以保证作品最终的艺术效果，重视这个过程，是基于我们多年经验积累的结果。雕塑与环境的关系，自身的尺度、材料加工工艺，以及底座都有严格的要求。为了达到这些要求，我们专门成立了监制小组，小组成员由各美院专家教授组成。监制过程很辛苦，到了既定时间，不论刮风还是下雨，大家都得到加工制作现场，观摩和提出修改意见，这个过程要消耗不短的时间，比较辛苦。

芜湖国际雕塑公园，还有一个很重要的特征，那就是所选的作品基本是艺术家自由创作的，这和以往的命题创作或政治化很强的情形完全不同，做到了尊重艺术家作品原创性和艺术发展规律，遵循学术自由意志。由于是全世界范围内的征稿，园区里形成了中外雕塑家同台献艺的华丽阵容，大大推动了中国当代雕塑的发展。园区的作品面貌多元，材料多样，形式也极富变化。对于普通观者而言，这些作品也是极佳的普及和提升审美意识的正面教材。

可以看出，“芜湖模式”的雕塑公园，包含了多方面的内容，其中最重要的是政府对专家的信任，专家对政府的负责，双方的认真合作，是这一模式发挥成效的有效保障。

今天，芜湖国际雕塑公园已成为目前世界上最大的雕塑公园之一，这个大，是指雕塑公园所占的绿化面积和作品数量，而且，这个规模还在不断扩大之中。芜湖国际雕塑公园也是最美的雕塑公园之一，这个美，是指雕塑公园所依托的自然环境，此处蓝天绿水，芳草连阴。芜湖国际雕塑公园也是最有品质的雕塑公园之一，这个品质，是指雕塑自身的艺术品质。2016年10月18日，在山东美术馆开幕的第四届中国雕塑大展上，芜湖市被授予“中国雕塑之城”称号，成为国内第一个获此殊荣的城市，其中雕塑公园的贡献自然是首屈一指。

芜湖国际雕塑公园的建立，从经历了最初的疑惑，到运行时期的接受，再到目前的不可或缺，走了一条并不平凡的路，而这种成功，对于其他城市雕塑公园的建立，以及其与城市建设发展的关联建立了一种有效的参考模式。

黄：正如您所言，雕塑的真正生命力在户外，在公共空间

中，您也为此付出了卓绝的努力并成就斐然，不仅推动了多个雕塑公园的诞生，还亲自创作了多件广为人知的大型公共雕塑艺术作品，比如《龙舟》《月光》《福海之云》《愚公移山》《连说系列》等作品。在2022年8月21日举办的麦积山雕塑论坛专家演讲中，您将个人作品《大觉者》放大并创造性地置于西部戈壁滩中，那惊人的体量和奇妙的空间布局，令与会者惊叹不已。那么，您对于公共雕塑有什么样的理解呢？

曾：自20世纪末以来，中国雕塑的发展就处于不断开放的过程中，尤其是近十年来，公共实践与架上创作，在空间上逐渐重合，完成了一种事实上的转向，才有了当前欣欣向荣的大好局面。但雕塑由方案走向实践、由室内走向户外，并不是简单地由小及大就可以的，应该有多方面的权衡，环境就是此中首要考虑的因素，在此基础上还有五个方面的考量，概括起来就是从“自然意识”到“五要素”。“自然意识”是我2000年以来对大型公共雕塑创作思考的结果，主要包括三个方面的内容：其一，自然环境，即对雕塑所处的环境要有充分的认识；其二，自然形态，就是自然中的物象可以成为艺术创作的来源；其三，自然空间，这是包括雕塑自身和环境在内的空间结构。“五要素”先是我在2012年《光明日报》的一次采访中提出的，这五要素包括观念、风格、尺寸、材料、环境。后来，我在清华大学美术学院雕塑系开设的“雕塑与公共空间”课程中，更具体阐述了这一想法：立意（观念），呈现的是艺术家的概念与构思；风格，展现的是艺术家的天赋与魅力；材料，作为载体最大限度地展示作品的意图；尺寸，不同的体量带给观者的体验和冲击截然不同；环境，就是处理环境关系的好坏是影响雕塑成功与否的最终环节。无论在室内还是在户外，几乎所有的雕塑都受到这五个要素的影响。《大觉者》这件作品，可以说是深度融合了“自然意识”和“五要素”的公共雕塑创作理念，尤其是西部广袤戈壁滩的独特环境，能够赋予作品以雄奇的视觉观感和大气磅礴的东方气派，而作品高大的体量和巧妙的空间设计，能够最大程度地呈现我对这些为人类文明作出不朽贡献的觉者的礼敬！遗憾的是，这件作品最终未能落地，但我想，这未必不是一种新的契机，一个好的创作方案必然会蕴含着更多的可能。

黄：早在十年前（2012年），您举办了名为“穿越·曾成钢雕塑展”的欧洲个人巡展，受到广泛关注。在海外举办如此高规格的巡展，这在本土艺术家中是极为罕见的。您这个展览的作品主要由哪几部分组成？如何理解这些作品？

曾：我在读研究生时，曾举办过一次研究生



曾成钢 莲 不锈钢 2016年 陈列于清华大学艺术博物馆（图片：曾成钢供稿）

作品汇报展，由于当时我的作品比较多，勉强可算是办了一次个展，此后，并没有办过真正意义上的个展，直到2010年参观德国北方一个城市时，看到此地有一片废弃的厂房，被其宏大的构建和鲜明的工业化特征所感动，于是随口说了一句想在这片建筑群中举办个展。当时是说者无意，听者有心，德国官方很重视和支持我这个想法，我也就将此事提上了日程。这次展览我规划了三个作品主题，一是动物系列作品，二是莲系列作品，三是新近创作的大觉者群雕。动物系列作品主要是在杭州工作时的一些想法，那时我对青铜器造型上所包含的刚硬、神秘气息充满兴趣，以此为基础，再融合进其他相关的一些雕塑语言结构形式，陆续创作了这批作品。莲系列作品贯穿了我从杭州到北京的工作经历，其灵感则是来自于莲自身所具备的文人内涵和空灵的审美意蕴，用镜面不锈钢材质来表现这一主题，在视觉和理念上都达到了一种脱尘离俗的效果。大觉者群雕作品，是在关注人物命运和性格的基础上，进一步探讨雕塑语言和空间表达上的尝试。

这次个展由于作品数量多，体量庞大，早在泥塑放大、进入铸铜厂铸造的过程中，就形成了让人惊叹的宏大场面，最后完成的作品竟然装了十几个集装箱。在运输的过程中也出现了一些预想不到的状况，比如欧洲的道路较窄，为了能使装载作品的集装箱顺利通过，主办方临时加宽了道路。沿途的各种忙碌，形成了一道不可思议的人文景观。我记得展览首次开幕当天就来了三百多人，这在相对偏僻的德国北部是很大的阵容了，开幕现场包括很多从其他国家和别的城市赶过来的参观者，其中一位来自于瑞士的艺术家很受感动，说出了他自己对这次展览的三点认识：其一，改变了他对中国雕塑的看法，此前他认为中国雕塑多是模仿西方雕塑，这次他亲身感受到了两者的不同；其二，他认为我的雕塑兼具东方艺术神韵和西方现代雕塑形式，并且这两种造型语言融合得很好；其三，这些作品具有强烈的个人语言。他的看法，代表了很多参观者的现场感受，这点可以从多方反馈中证实。官方也对此极为认可，其中瑞士政府收藏了两件作品。

我觉得，这次展览名为穿越，包含有三个层面的意思，一是

空间的穿越，二是主题的穿越，三是语言的穿越。空间的穿越，主要指的是地理方位的跨国界；主题的穿越，是就作品的题材和形式而言，三个主题的跨越较大；语言的穿越，则是就不同时期作品所体现出来的雕塑手法和风格特征的不同而言的。这次展览，我有一个很强烈的感受，那就是好的作品，是不受时间和空间限制的，震撼人心的作品，更是没有国界的。

黄：好的作品总能给人以强烈的感受，我在您的作品中非常清晰地感受到了这一点。2021年5月6日，中国共产党历史展览馆户外大型主题雕塑正式揭幕，这是继人民英雄纪念碑、毛主席纪念堂雕塑创作以来最重要的国家大型主题雕塑项目，其中《伟业》是您作为主创、清华大学美术学院雕塑系青年教师和研究生参与创作并完成的。这件作品从立意到落地、从整体构图到具体人物塑造，都倾注了您太多的心血，同时，也蕴含了您一贯的艺术主张，艺术家的独立创作理念得到了尊重。那么，您是怎么看待这件建党百年历程中标志性的大型雕塑呢？

曾：《伟业》这件作品长15米，高8米，宽4.5米，是国家二一工程中四件作品之一。这四件作品凝结了这个时代的艺术智慧和艺术才情，代表着这个时代最顶尖的艺术水准。

《伟业》这件作品的主题如何理解？我认为，站在今天的角度来看，“伟业”就是我们各行各业、方方面面的普通的人民，做出伟大的事情，做出不平凡的事情，共同构筑成了我们祖国今天的一个伟大的事业，因此，《伟业》主题概括起来就是“人民就是江山，江山就是人民”。作品中的人物，是在两百多个行业中的英雄、精英人物当中挑选出来的65位代表，因此作品中的人物形象，全部有真实人物原型，但还不能完全照抄那个具体人物的真实形象，因为他是代表着一个行业，是行业的代表或者是精英的代表，所以他更有一种想象的空间。在组织这些人物时，参照了“工农商学兵”这个概念，因此把工人形象安排在最前头，其他身份的人物慢慢地依次排开，也就是这个人物站在这，那个人物站在那，有一个统筹规划，形象不能重复，动作不能重复，衣服不能重复，姿态不能重复。

《伟业》的构图，是人民围绕里边的山脉，整体形成一个“山”的概念，还有就是作品中中间山的动脉，也是有一个“旗帜”的内涵，所以说整个作品构图，是一个向前的或向上的，昂扬向上的一种情绪、一种表达。这件雕塑沿用了主题创作的宏大叙事和现实主义的古典雕刻传统，在形式语言的构建过程中继承了很多传统经典，但它并未囿于传统；人物造型采用了一种粗大厚重的艺术手法，以



“穿越·曾成钢雕塑展”欧洲巡展现场（图片：闫坤供稿）

突出作品的轮廓型、体积感、分量感和存在感，凸显“沧海横流显砥柱，万山磅礴看主峰”的豪迈气概。在创作过程中，《伟业》超过了“任务”的表层需求，积极寻找新方法、建立新思路，在完成国家任务与普遍性艺术表达的过程中，探索了一条传承转化创造的新路径。作品紧扣“人民群众”和“现代性”两词，集中展示这段历史时期内人民群众团结奋进的宏大场景。“用现实主义精神和浪漫主义情怀观照现实生活……让人们看到美好、看到希望、看到梦想就在前方”（2014年10月15日，习近平总书记在文艺工作座谈会上的讲话），这是《伟业》所遵循的美学与历史的双重传统。

在作品材料的选择上，当时有专家提出用铸铜，也有说我们可以用花岗岩，但是后来多数人认为，今天的中国做这个“四个伟大”，必须用汉白玉，我也觉得用汉白玉来雕刻这件作品是最合适的。完成的作品感觉是一整块石头雕刻的，其实是我们用了135块石头拼合而成，最终的重量将近五百吨。不管从各项数据上，还是作品体量上，《伟业》的制作难度都超出了以往，所以说《伟业》其实代表着我们社会从站起来到富起来到强起来的这个伟业的过程。

《伟业》历时三年完成，先后共创作、修改三十多稿，三十余人投入创作，一百六十余人投入制作。通过参与这次百年一遇的大型国家项目，这些年轻人得到了前所未有的锻炼和成长。三年创作，两年疫情，这个过程可谓历尽艰辛。其间，大家克服各种困难，为创作付出了极大的能量和热情。中国雕塑事业的发展，一直是这样通过重大创作项目的传、帮、带来延续血脉。

二一工程背后凝聚的政府相关部门以及文化界、商界等社会各界的帮助，让我们深刻体会到了国家的强大和社会的兴旺。我们圆满完成了国家交予的历史任务，参与了历史，见证了历史，这次创作充分说明，书写史诗已经成为今天中国艺术家的历史重任，雕塑家们任重而道远！

（责任编辑：赵 纯）

毛泽东书法风格中的“人民”符号与“人民”精神 The “People” Symbol and the “People” Spirit in Mao Zedong’s Calligraphy Style

罗 胜/Luo Sheng

摘要：毛泽东不但是伟大的人民领袖，而且还是杰出的书法家。他书法中的“人民”符号，不但体现了一个民族和几个时代挥之不去的印记，还展现了新时代应该继承和发展的书写精神；其书法中的“人民”符号，是毛泽东思想的一种特殊表现形式；其书法中的“人民”精神，也贯穿于我党老一辈无产阶级革命家坚持“全心全意为人民服务”的始终，在新时代“民族复兴”建设事业中，依然铭记“吃水不忘挖井人”的传统。如何全面正确地理解和发扬毛泽东的思想，包括对其书法艺术精神进行研究和探讨，也是新时代艺术理论界应当重视的一项光荣的思想使命。作者以毛泽东书法分期探讨为切入点，结合其“人民”符号形式，以及符号观念等展开探讨，希冀达成对毛泽东书法中的“人民”符号与“人民”精神的初步理解。

关键词：毛泽东；书法；“人民”符号

毛泽东是1999年《中国书法》杂志投票评选出的“二十世纪十大杰出书法家”之一。^[1]²³⁶纵观当代书法领域，毛泽东书法无疑也是最具时代色彩的，其中最宝贵的当是其作品中蕴含的“人民精神”，而“人民”符号又是这一精神的最强音。在党的二十大报告中，“人民”一词出现了一百七十七次。习近平总书记在二十大报告中指出，“全党要坚持全心全意为人民服务的根本宗旨，树牢群众观点，贯彻群众路线，尊重人民首创精神，坚持一切为了人民、一切依靠人民，从群众中来、到群众中去，始终保持同人民群众的血肉联系，始终接受人民批评和监督，始终同人民同呼吸、共命运、心连心，不断巩固全国各族人民大团结，加强海内外中华儿女大团结，形成同心共圆中国梦的强大合力”，并提出新时代“深入贯彻以人民为中心的发展思想”^[2]的要求。二十大后，习近平总书记带领新一届中共中央政治局常委瞻仰延安革命纪念地时强调：“全党同志要站稳人民立场，践行党的宗旨，贯彻党的群众路线，保持党同人民群众的血肉联系，自觉把以人民为中心的发展思想贯穿到各项工作之中，扎实推进共同富裕，让现代化建设成果更多更公平惠及全体人民。”^[3]坚持“全党要坚持全心全意为人民服务”是我党的建设宗旨，也是以毛泽东同志为代表的老一辈无产阶级革命家践行革命和建设国家的服务宗旨。关于“人民”这个观念，在《孟子》里亦有提及。孟子说：“诸侯之宝三：土地、人民、政事。”^[4]在这里，孟子认为诸侯国应该把“土



图1 毛泽东《商鞅徙木立信论》（中央档案馆《毛泽东书法选甲编1》，荣宝斋出版社，2013年，第5页）

地”和“人民”以及行政事务都当成宝贝一样看待。孟子之说，显然有把“人民”和“土地”都当成诸侯的私有资产之嫌。中国古代经典里相关“人民”的概念很多，有“黎民”“邦民”“国民”和“众人”“百姓”“人人”“万民”“群众”等，广义的理解皆指“人民”。在佛教教义里还有“众生”说，在道教经典里还有“教民”等称呼。其实，狭义地看，这些立足于一家一教视野下的“人民”或“教民”观念，显然与毛泽东思想里的“人民”观念有很大



图2 《商鞅徙木立信论》中的人民符号（见中央档案馆《毛泽东书法选甲编1》，荣宝斋出版社，2013年，第5页）

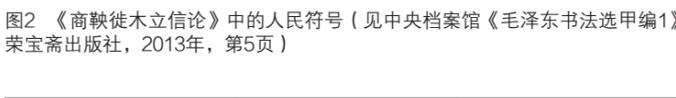


图3 毛泽东书法革命初期的“人民”符号（1—3；见郑广瑾《毛泽东书艺》，河南人民出版社，2014，年第11页；蒋昌诗、谢应成《毛泽东书艺精萃博览》，四川大学出版社，1992年，第21页；郑广瑾《毛泽东书艺》，第15页）

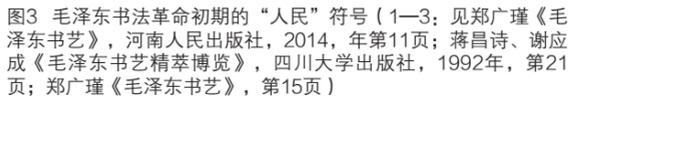


图4 毛泽东书法革命初期的“人民”符号（1—3；见郑广瑾《毛泽东书艺》，河南人民出版社，2014，年第11页；蒋昌诗、谢应成《毛泽东书艺精萃博览》，四川大学出版社，1992年，第21页；郑广瑾《毛泽东书艺》，第15页）

差别。同时，毛泽东思想在发展和形成的各个时期对“人民”的提法也不同，从广义上看，有“工农”“知识分子”“国民”“群众”“百姓”“工、农、兵”“无产阶级”等等与“人民”互有交集的称呼。本文只从书法符号的形式理念去讨论毛泽东书法中的“人民”精神。

一、毛泽东书法艺术的分期

关于毛泽东书法的分期，说法很多，大致有以下几种解读。

（一）刘锡山著《毛泽东的书法艺术》，把毛泽东书法从发展到成熟分为五个阶段：^{〔5〕}第一个阶段（1900—1919），初学书法期；第二个阶段（1920—1937），书法探索期；第三个阶段（1938—1949），书风形成期；第四个阶段（1950—1960），书风深化期；第五个阶段（1961—1966），书法造极期。（二）王鹤滨著《行草书圣毛泽东》，把毛泽东书法分为两个阶段：^{〔6〕}2 第一阶段为新中国诞生之前，毛泽东书法表现了一种奋发之情和斗争精神（又把此阶段分为两期，即第一期、第二期）；第二阶段为新中国诞生之后，毛泽东书法呈现出淡雅之感，愉快、向上、稳定、平和之情（又把此阶段分为两期，即第三期、第四期）。同时该书还提出了毛泽东书法“四座丰碑说”，^{〔6〕}6 概论页 第一座丰碑是1925年的小字行楷《致萧子升》，第二座丰碑是1960年的大字行楷《艰苦朴素》，第三座丰碑是1963年的草书《忆秦娥·娄山关》，第四座丰碑是1964年的《沁园春·长沙》。（三）毛泽东手迹鉴定专家齐得平把毛泽东书法演变分为三个阶段：^{〔7〕}794 毛泽东青年时代可为第一阶段，主要依据毛泽东1920年前的三十多件作文、书信的手迹，如《商鞅徙木立信论》、《讲堂录》中的《离骚经》等，因此期间字迹较为工整，并由此认定为毛泽东书法的楷书阶段；第二阶段为1921—1949年期间，主要依据毛泽东起草的电文分析，认为这个阶段毛书多为行书而非草书，并由此认定为毛泽东书法的行书阶段；第三阶段为1949年之后，除了起草电文外，还保存下来了千余封书信。这期间毛泽东写给高级民主人士、老先生、科学家等书信多为草书，有的非常草，写给文化程度低的对象则字迹都清楚规整，由此认定为毛泽东书法的草书阶段。（四）蒋昌诗、谢应成著《毛泽东书艺精萃博览》，把毛泽东书法也分为两个阶段：^{〔8〕}5 初级阶段，1900—1955年期间的书法，这个阶段又被分为三个时期，1900—1919年为“正书入门、心追手摹”期，1920—1937年为“正行



图5 新中国——毛泽东书法中的“人民”符号（1—6；见蒋昌诗、谢应成《毛泽东书艺精萃博览》，第274、276、122、123、276、100页；7—12：同上，第280、281、288、616、290、291页；13—18：同上，第299、300、307、82、608、610页；19—21：同上，611、614、617页；22—24：见季世昌《毛泽东诗词书法艺术》，第508、156—157页；25—26；见蒋昌诗、谢应成《毛泽东书艺精萃博览》，第381、428页）

探索、目览千帖”期，1938—1955年为“草书飘逸、博采众长”期；高级阶段，1956—1976年期间的书法，这个阶段又被分为两个时期，1956年至1962年为“专攻草书、天纵自然”期，1963年至1976年为“意气贯通、书精定名”期。（五）良石、王会军、武焕平著《毛泽东书法》，把毛泽东的书法分为三个阶段：^{〔9〕}第一个阶段，大概在1921年以前，这个阶段的特点是以临摹大家书法名帖打下基础；第二个阶段为中年独创时期，为1921年到1949年之间，这个期间的书写特征为字体从右倾变化为左倾；第三个阶段为晚年登峰成体，在1950年至1976年之间，这个阶段书法进入大草阶段，特征为书写任意驰骋，点画成篇。（六）邓力群著《毛泽东与书法》，认为毛泽东书法作品主要集中在题词、信札、诗词手迹和手写古人诗词，并把其书法分为两个阶段、四期：^{〔10〕}第一阶段和第二阶段以新中国成立前后为标志划分，前后阶段又各分两期，从而形成四个分期。第一期1915—1937年，为书法探索期，以《致萧子升》《明耻篇》《夜学日志》等为代表；第二期1938—1949年为书法成熟期，以《为教育新后代而努力》《实事求是》等题词为代表；第三期1950—1960年为书法深化期，以《百花齐放推陈出新》《人民日报》题词等为代表；第四期1961—1966年为书法鼎盛期，以《清平乐·六盘山》《七律·长征》《满江红·和郭沫若》手迹等为代表。（六）谢德萍著《大笔一挥天地惊：论毛泽东书法艺术》，则以毛泽东书体的变化把毛泽东书法分为四个阶段：^{〔11〕}38-39 第一个阶段为楷书阶段，学书求平正、笔底见功力；第二个阶段（30年代初—40年代中）为行书阶段，是毛泽东行书成熟；第三个阶段（40年代末—50年代）为行草阶段，行草书更加纯熟，书体从行草书向草书大草过渡；第四个阶段（60年代以后）为草书阶段，用笔由劲直变为刚柔，点画圆润，字体结构，险绝归平正，随心入神化。

（七）李树庭著《毛泽东书法艺术》一书，把毛泽东书体的演进分为三个阶段，每阶段又分成若干个小段解读：^{〔12〕}第一个阶段为基础期，在1935年以前；第二个阶段为书体追求期，在1936年至1949年期间，这期间书法侧势、纵长，字体有明显风格变化；第三个阶段为书体形成与繁富时期，为1950年以后。毛泽东书体成熟精进，书法创作无拘无束。

综上所述，关于毛泽东书法分期说法，主要有三类不同侧重。第一类侧重书风和时

间，如邓力群等。研究方法不同，解读角度也不同，各有短长，各有侧重。事实上，毛泽东本人对自己书法的分期也有独到认识。他说：“我练字经历了四个阶段，第一阶段是1921年以前，打下书法基础；第二阶段是建党后到抗日战争爆发，由于流动性和严酷的斗争环境，留下的作品不多；第三个阶段是1938年到1949年，我用文房四宝打败了国民党四大家族；第四个阶段是进北京城后，全国人民兴高采烈，我的书法也就欢快飞动了。”^{〔13〕}146 关于毛泽东书法分期说，各家皆有妙论。不过与毛泽东自己的书法分期认识最相近的是刘锡山和蒋昌诗、谢应成的说法。为了分析方便并参照毛泽东本人的分期说法，本文尝试把这两种说法综合起来，把毛泽东书法分为学子时期、革命初期、抗日战争时期和解放战争时期、新中国时期四个阶段，并从这四个分期来找寻其书法中的“人民”精神。

二、毛泽东书法中“人民”符号的艺术形式

根据蒋昌诗《毛泽东书艺精萃博览》一书的粗略统计，毛泽东书法作品共有三百六十五件，其中出现“人民”字样的书法作品约有六十件之多，这还不包含有“群众”“人人”“百姓”“工农”“战士”等广义上具有“人民”特质的词汇。毛泽东书法中的“人民”符号变化丰富，以前研究者却几乎没有关注到。同时，就行书中的“人民”符号的书法变化来看，远超书圣王羲之的《兰亭序》中“之”字的变化，也已超越历代书家和当代艺术家对于某个单词书写内涵的传达。

（一）学子时期

第一阶段，1912—1920年之间。毛泽东书法作品并不多，现存的作品有十一件左右，而且各种书体都有。毛泽东之女李讷说：“老人家早年学书法是从欧阳询的楷书开始的，后来转学颜体、魏碑，行、草书喜欢学王羲之、王献之、孙过庭、怀素的。”^{〔14〕}对现存的《商鞅徙木立信论》《致湘生》《讲堂录》《离骚经》等十几件书法作品的考察也证实了李讷的说法。其中，最能代表此阶段毛泽东思想和书法精神的，恐怕要算《商鞅徙木立信论》了。此作也是现存毛泽东文献里最早出现“人民”符号的，是其在1912年湖南全省高级中学读书时写的作文。文中的“人民”字样，在毛泽东“人民”符号里还是首次出现，这件书法作品也是毛泽东早期学习的书法代表作（图1）。

《商鞅徙木立信论》中首次以书法的形式诠释“人民”符号，不但对探讨毛泽东思想中的“人民”观念有一定的价值，而且对其书法研究也有着举足轻重的意义。文中“民”字出现了十七次，每次写法也皆有变化。此时的毛泽东尚是少年，书写总体还保留有欧体书法的结构特点，比如，“人”的字形稍长，结体上平正中寓峭劲，字体大都向右扩展等结构特点。在用笔上强调指力，笔力刚劲，力贯毫端，同时还吸收了“二王”的行书的笔意。毛泽东当时的国文老师对这篇文章评价很高，称“历观生作，练成一色文字，自是伟大之器。再加功候，吾不知其所至”^{〔15〕}。

《商鞅徙木立信论》（图2）单字变化丰富，“人”字的撇、捺，就具有典型的欧体用笔特征。直撇逆锋起笔，然后转锋下顿。渐行提笔出锋，笔尾之处略尖。直捺左上细锋逆起笔，然后转锋下滑渐顿，呈弧势按笔伸展，右下行出锋。此字用笔方整，力贯毫端。文中十七个“民”字书法变化丰富，主体书写结构在毛泽东中后期行书和草书的风格中都保留了下来。

这期间，毛泽东书法表现出来的精神可以用“守正致用”四字



图6 “人民”符号补充说明（“人”符号变化：见季世昌《毛泽东诗词书法艺术》，第161、249、379、219、573、653、301、762、107页）



图7 蒋昌诗《毛泽东书艺精萃博览》一书的粗略统计，毛泽东书法作品共有三百六十五件，其中出现“人民”字样的书法作品约有六十件之多，这还不包含有“群众”“人人”“百姓”“工农”“战士”等广义上具有“人民”特质的词汇。毛泽东书法中的“人民”符号变化丰富，以前研究者却几乎没有关注到。同时，就行书中的“人民”符号的书法变化来看，远超书圣王羲之的《兰亭序》中“之”字的变化，也已超越历代书家和当代艺术家对于某个单词书写内涵的传达。

（一）学子时期

第一阶段，1912—1920年之间。毛泽东书法作品并不多，现存的作品有十一件左右，而且各种书体都有。毛泽东之女李讷说：“老人家早年学书法是从欧阳询的楷书开始的，后来转学颜体、魏碑，行、草书喜欢学王羲之、王献之、孙过庭、怀素的。”^{〔14〕}对现存的《商鞅徙木立信论》《致湘生》《讲堂录》《离骚经》等十几件书法作品的考察也证实了李讷的说法。其中，最能代表此阶段毛泽东思想和书法精神的，恐怕要算《商鞅徙木立信论》了。此作也是现存毛泽东文献里最早出现“人民”符号的，是其在1912年湖南全省高级中学读书时写的作文。文中的“人民”字样，在毛泽东“人民”符号里还是首次出现，这件书法作品也是毛泽东早期学习的书法代表作（图1）。

《商鞅徙木立信论》中首次以书法的形式诠释“人民”符号，不但对探讨毛泽东思想中的“人民”观念有一定的价值，而且对其书法研究也有着举足轻重的意义。文中“民”字出现了十七次，每次写法也皆有变化。此时的毛泽东尚是少年，书写总体还保留有欧体书法的结构特点，比如，“人”的字形稍长，结体上平正中寓峭劲，字体大都向右扩展等结构特点。在用笔上强调指力，笔力刚劲，力贯毫端，同时还吸收了“二王”的行书的笔意。毛泽东当时的国文老师对这篇文章评价很高，称“历观生作，练成一色文字，自是伟大之器。再加功候，吾不知其所至”^{〔15〕}。

《商鞅徙木立信论》（图2）单字变化丰富，“人”字的撇、捺，就具有典型的欧体用笔特征。直撇逆锋起笔，然后转锋下顿。渐行提笔出锋，笔尾之处略尖。直捺左上细锋逆起笔，然后转锋下滑渐顿，呈弧势按笔伸展，右下行出锋。此字用笔方整，力贯毫端。文中十七个“民”字书法变化丰富，主体书写结构在毛泽东中后期行书和草书的风格中都保留了下来。

这期间，毛泽东书法表现出来的精神可以用“守正致用”四字

图5 新中国——毛泽东书法中的“人民”符号（1—6；见蒋昌诗、谢应成《毛泽东书艺精萃博览》，第274、276、122、123、276、100页；7—12：同上，第280、281、288、616、290、291页；13—18：同上，第299、300、307、82、608、610页；19—21：同上，611、614、617页；22—24：见季世昌《毛泽东诗词书法艺术》，第508、156—157页；25—26；见蒋昌诗、谢应成《毛泽东书艺精萃博览》，第381、428页）

图6 “人民”符号补充说明（“人”符号变化：见季世昌《毛泽东诗词书法艺术》，第161、249、379、219、573、653、301、762、107页）

概括。在长沙求学期间，他一方面受传统文化影响，一方面又受新学的影响，同时还受到了像《民力》这样的报纸和孙中山的同盟会纲领的影响。曾经强大的中华民族这阶段饱受军阀混战之苦和外国势力霸凌，当时的毛泽东可谓“痛心疾首”，在其《自传》里曾主张“将孙中山由日本招回来任总统，并以康有为任总理，梁启超任外交部长”^[16]的想法。不难看出，毛泽东早年认识到的“人民”精神尚存孔、孟“执政为民”之观念，也有康有为、梁启超和孙中山的“新民”思想、积极要求变革思想的影响。同时，也正如毛泽东书法研究学者谢德萍、蒋昌诗分析指出的那样，毛泽东这个时期的书风呈现出“书求平正、笔底见功力”“正书入门、心追手摹”的艺术特征。

（二）革命初期

第二个阶段，1921—1937年之间。这个时期毛泽东的书法作品，因其革命工作流动性大，斗争环境艰苦，保留下来的作品非常少。据郑广瑾《毛泽东书艺》介绍，现存毛泽东的书法作品有二十多件手迹。其中以《为抗大九队题词》《毛泽东给徐特立六十寿辰祝寿信》《致许德珩等》三件作品为代表（图3）。

这个时期毛泽东书法中“人民”符号有四个的特征：首先，在字体形势出现向左倾斜的笔势；其次，喜欢追求连绵的笔意，线条粗细变化不是很大，可能是受怀素《自序帖》的影响；再次，受欧体结字的影响，结体险峻、整严，主笔夸张；最后，就笔法而言，方笔类草书可能受《兰亭序》的用笔影响，圆笔类草书可能受怀素《自叙帖》的用笔影响。这些特征在上述几幅作品中表现突出，比如在《为抗大九队题词》的中“人民”的“人”字，有《兰亭序》“曲头撇”的特征；《徐特立祝寿信》中“人民”符号里的“人”字，欧体间架结构明显，主笔拉长，长撇直下，回捺收紧；又如《致许德珩等》信中，“人民”二字已具有毛泽东成熟时期的书风，“人”字撇画，曲头（弯头）用笔特征明显，曲头起笔后钝角向左倾斜撇出，捺字露锋向左出锋，边行笔边下压笔锋，然后转锋顿笔，“民”字依人立，先用方笔写出横折横，再露锋入笔略向右斜作弧度向下写直画，转笔回锋向右提出，紧接着，竖提之势向左上拉捻，转笔锋，露锋入笔，从小渐大写横画，再向上悬空捻转笔锋，向下写斜钩。

这个阶段毛泽东的书法风格可能受书写工具的影响。郭化若在受采访时说，毛泽东“最爱看王羲之的字帖，他除了用毛笔写字以外，还用铅笔写，有时用铅笔斜着在宣纸上也写。用毛笔时，有中锋，也用侧锋”^{[11]256}。总之，这个时期毛泽东书法遗存并不多，其中具有“人民”符号的则更少。另外，这个阶段毛泽东在革命观念上更强调工农和战士，这也可能是书法中“人民”符号出现较少的原因。此时的毛泽东已经成为坚定的马克思主义信仰者，在战火中追求真理，流动性极大，斗争环境艰苦，这时期他在书写工具上较为随性，其书法多体现出“以行践义”的艺术精神。

（三）抗日战争时期和解放战争时期

第三阶段，1938—1949年之间，是毛泽东书风形成时期。这一时期，也是他书法书写形式的成熟时期。在此阶段，毛泽东书写的一些“人民”符号还成为几个时代的印记——如1945年在追悼张思德会上题词“为人民服务”，1949年9月29日为《新华日报》创刊号题词“爱祖国、爱人民、爱劳动”等。毛泽东这个时期的书写作品比较多，光有“人民”符号的作品仅仅出现在书法类书籍中的就有二十幅左右，甚至更多。这个时期的代表作品有1944年《悼念邹韬奋题词》

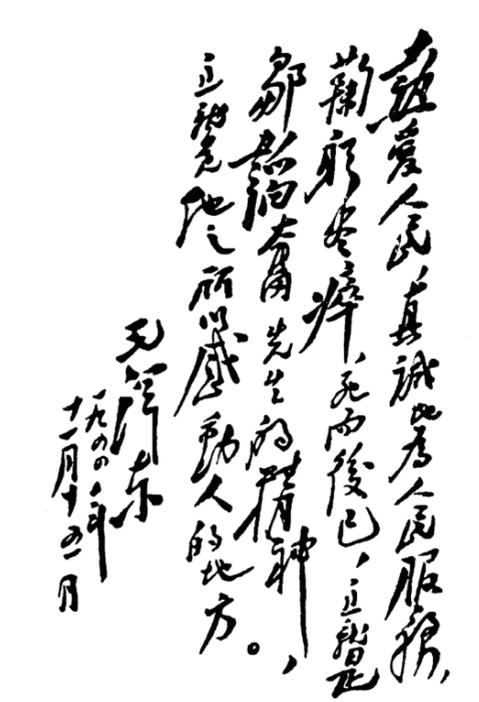


图7 毛泽东同志为朱光题赠言（杜忠明《毛泽东书法八十年》，中央文献出版社，2015年，第120页）

《书报简讯题词》，1945年《洗星海病逝题词》《为军队的题词》《追悼张思德题词》等，1946年有《“四八”烈士题词》《为陈昌奉题词》《痛悼陶行知题词》《朱德六十大寿题词》等，1949年有《为华北军政大学题词》《中国人民解放军战争三年战绩》《中苏友好》等，书信类则有1944年《致邓宝珊和丁玲、欧阳山信》《致杨绍萱、齐燕铭信》《致柳亚子的信》《致黄炎培的信》等（图4）。

这期间毛泽东书法里“人民”书写的笔法也更为丰富。首先，是字体形势整体向右倾斜，夸大主笔，结体更加险峻。“人”字结构纪念碑造型逐渐形成，曲头（弯头）撇气势日益明显，如7号、11号、12号字。其次，毛泽东的章草书法，由第二阶段的连绵不断的书写特征过渡到行草字字独立的特征（字内笔画有相连，但字与字之间不连带而又取其连带的气势）。再次，这期间由于“人”字的撇、捺用笔变化丰富，“人民”符号的结构组合也丰富起来（如6号、13号、15号、16号字等）。“人民”字组合有开合、疏密、长短、大小、粗细等多重组合变化。在上下结构中，“人”字捺画短者或与“民”字齐首，也有少部分超出“民”字头，用牵丝向下引出“民”（如9号字）。捺画，

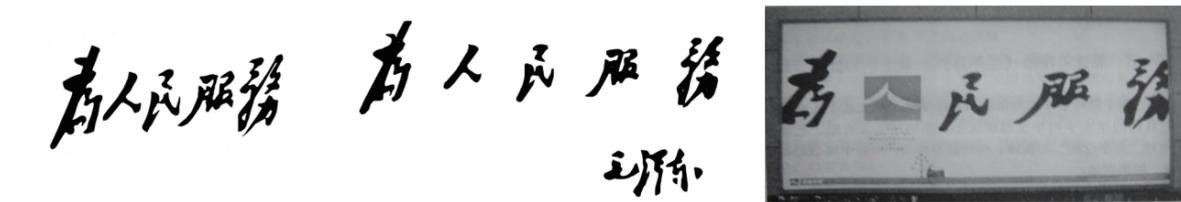


图8 张思德追悼会题词“为人民服务”（郑广瑾《毛泽东书艺》，第25页） 图9 1966年人民日报题词“为人民服务”（蒋昌诗、谢应成《毛泽东书艺精萃博览》，第617页） 图10 台湾桃园机场悬挂的“为人民服务”（杜忠明《毛泽东书法八十年》，第149页）

则似斗笠和伞盖。最后，“人民”符号用笔圆、方相间，强调气势时多用方笔（如9号字）。笔画上削繁就简，部分“竖提”与“横、斜钩”中的“横画”被省略（如16号、17号字等）。字与字之间的牵丝呼之欲出，形逐势生，折笔多圆过，而少方折。线条雄劲，浑厚古朴，随缘随意中求规整端庄、均衡之美。

（四）新中国时期

第四阶段，1949年之后的新中国时期。这是毛泽东书风高度成熟期，也是其“人民”符号丰富多彩的高潮期。郭沫若说，毛泽东的书法“豪迈潇洒，深邃流畅，奔放自如，自成一体。风格独创，使你百看不厌，给你一种美的享受”^[17]。有一次毛泽东和书法家舒同谈论书法，事后，舒同感叹，毛泽东同志的每句话，都为他的书法道路指明了方向。^{[13]147}毛泽东这个阶段的书风不拘一格，作品众多，书法中的“人民”符号也更加丰富，且至今都是最为响亮的人民音符。比如20世纪50年代题词“发展体育运动，增强人民体质”“一切为了人民健康”“人民英雄，永垂不朽”“为人民服务”等“人民”符号书法代表作（图5）。

在新中国时期，毛泽东书法中的“人民”符号具有以下特点：首先，字体倾斜取势，整体向右倾斜，结体比第三阶段更加灵活，轻重并施，减省笔画，豪放而不羁，仿形取神，展现出伟人胸怀天下的情怀。其次，书写字体在结体上不拘一格而自有法度。草书用笔豪放，执笔圆活；行楷书从容不迫，大度包容。就“人民”符号而言，纪念碑式的结体组合更加宏伟，气势撼人。“人”字以整篇书法得势为中心，“民”字又以“人”字得势为中心，在结构中夸大主笔。“人”的纪念碑特征加强（见图5：12号、13号、19号字），曲头（弯头）撇的特征日益显著（见图5：2号、4号、6号、7号、8号、10号字）。有的符号，昂首挺胸，显示出人民英雄的特征（见图5：12号、13号、19号字），也有俯首甘为孺子牛的特征（见图5：3号、14号字）。如《人民日报》发表于1966年11月19日和1952年5月29日（为荆江分洪工程等题词）的“为人民服务”，用行草书书写，字字独立，但字与字之间的牵丝也较以前逐渐增多，如1955年6月9日，为人民英雄纪念碑的题词书法中的“人民”符号，也是如此。在这个阶段，多数书幅中，其他部分字字独立，唯“人民”二字以牵丝相连，如1950年为中央民族访问团题词；1965年10月27日为《西藏日报》的题词中，“人民”虽

字字独立，其象征的却是各族人民牵丝相连，这展现了一种独特现象，似乎有强调新中国人民的独立精神和各民族之间手拉手团结建设新中国的寓意。

总之，毛泽东在新中国建立之后，由于心境愉快，书法中的“人民”符号变化更为丰富，更为自由、豪放。他这时期的作品不可以法度测量，但笔墨结体皆以“得势为要”，以更为不羁的线条诠释出“以神写形”之书写真谛（图6）。其中，可能有的“人”字符号与其他文字的组合中的撇捺变化非图6中列举的例子所能概括，如果把其他字去掉，观者都不知道“人”字还可以那样写。又比如图6中的6号“美人”的“人”字，更像徐渭大写意画中的葡萄藤，而非书法的“人”字。所以从这些符号中还可以看出，毛泽东书法中“人民”符号的变化还应有无尽可能，是用形式分析难以穷尽的。

三、毛泽东书法中的“人民”符号传达了他的“人民”精神

艺术风格的形成是艺术家趋向成熟的标志，艺术符号则是艺术风格的表现形式，它们都是艺术家自我情感世界的凸显。法国思想家布封说“风格即人”^[18]。马克思在《评普鲁士最近的书报检查令》一文亦说：“我只有构成我的精神个体性的形式，‘风格就是人’”。^[19]毛泽东也曾把书法面貌比喻成人，毛泽东曾对身边学书法的工作人员说，记字的结构、造型、行笔、章法，如同你要熟悉一个人。^{[1]222}美国符号学家苏珊·朗格认为：任何成功的艺术品都像一个生命体符号，这种符号是人生命特有的情感、情绪、感受、意识的一种表现。^[20]通过以上艺术观念的阐述，亦可以这样认为，毛泽东书法中的“人民”符号也是其生命里特有情感、情绪、感受、意识的表现。从这个层面看，这些“人民”符号所传递出的精神也和其文艺思想相统一。同时，“人民”符号观念也集中体现了毛泽东文艺思想的四个方面：第一，人民是创造世界的主体；第二，文艺工作对象是工农兵，服务对象是人民；第三，人民生活是文艺创作的源泉，文艺创作的评价以人民为标准。

（一）人民是创造世界的主体

毛泽东认为人民是创造世界的主体。1945年4月24日，他在《论联合政府》中指出：“人民，只有人民，才是创造世界历史的动力。”^{[21]1094}毛泽东始终坚信党的根基在人民、党的力量在人民，并坚持一切为了人民、一切依靠

人民。这种观念在毛泽东个人生活中认识深刻。有一次，长春市委书记朱光奉命前往广州赴任，去向毛泽东同志辞行，毛泽东同志为他写了一段赠言：“到南方去，同原在南方工作的同志团结在一起，将南方工作做好，这是我的希望。”（图7）朱光此时也来了书兴，作诗一首并题款：“朱光于1949年建国前夕古都中南海书法家之府。”毛泽东看完，将“书法家之府”改为“书癖家之家”。毛泽东很认真地说：“咱们可不能忘本啊！多少年，咱们以天地为家，马背为家，与山川江河同卧，何处是家？何处有家？时至今日，我们人民，我们党胜利了，有了一个安定的家。人生一世，保全一家，繁荣兴盛，足矣、足矣！不学闯王李自成和朱元璋，你我都得注意呢！胜利来之不易，家来之不易，多少烈士的鲜血洒遍大地。我们这些幸存者，怎能妄称？”^[1]^[2]毛泽东的这种阐述正体现了共产党人为民情愿“鞠躬尽瘁、死而后已”的精神。在抗日战争和解放战争年代，老一辈革命家以马背为家，马革裹尸、不怕牺牲；在和平年代不能忘本，以人民安居乐业为家，展现了毛泽东同志等老一辈共产党人“全心全意为人民服务”的生活风范。

（二）文艺工作对象是工农兵，服务对象是人民

1942年5月，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》里指出，文艺工作的对象是“工、农、兵”，并认为文艺工作应深入人民生活，熟悉他们的语言来提高创作，从而更好地为“工、农、兵”服务。在反对党八股期间，还有一个毛泽东与“城墙书法家”的故事，最能说明毛泽东为什么强调文艺工作的对象是“工、农、兵”的观念。1942年2月28日，毛泽东在延安干部会上演说：早几年，在延安城墙上，曾看见过这样一个标语：“工人农民联合起来争取抗日胜利。”这个标语的意思并不坏，可是那工人的工字第二笔不是写的一直，而是转了两个弯子，写成了“互”字。人字呢？在右边一笔加了三撇，写成了“彡”字。这位同志是古代文人学士的学生是无疑的了，可是他却要写在抗日时期延安这地方的墙壁上，就有些莫名其妙了。毛泽东批评的这个同志就是后来的书法家钟灵。由于毛泽东的批评，群众就给钟灵取了个“城墙书法家”的绰号。新中国成立后，钟灵在中南海见到了毛泽东，工作人员介绍说：“这是钟灵，就是主席曾在

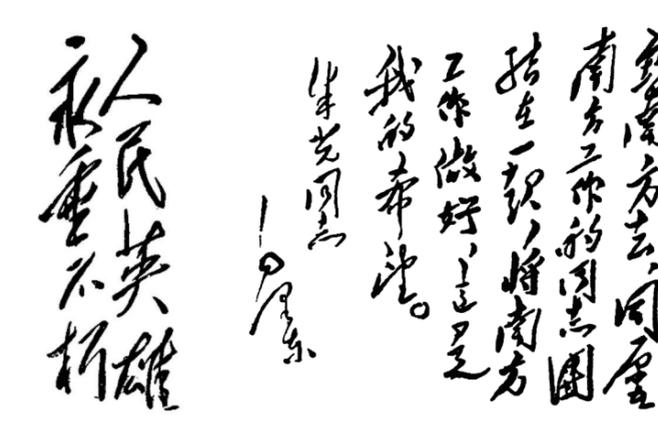


图11 人民英雄纪念碑题词（蒋昌诗、谢应成《毛泽东书艺精萃博览》，第291页）

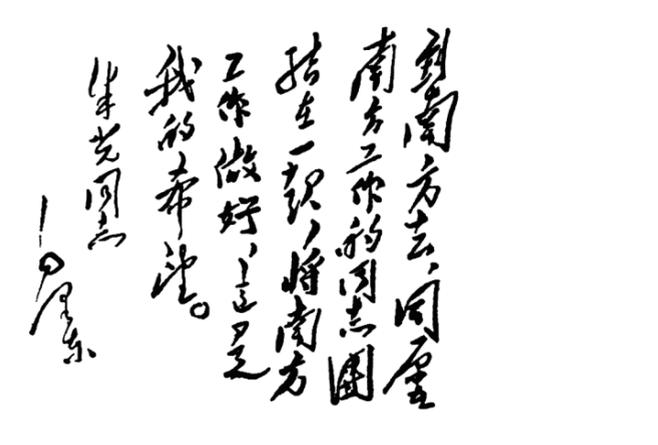


图12 悼念邹韬奋逝世题词（蒋昌诗、谢应成《毛泽东书艺精萃博览》，第67页）

延安批评的那个将‘工人’写成‘互彡’的‘城墙书法家’。”两人见面又谈笑起了此事，毛泽东说：“我批评的不是那两个字，而是批评宣传工作不看对象，把那种字写在延安城墙上。”^[7]^[42]毛泽东也曾在《讲话》中指：文艺工作的对象是“工、农、兵”。如果这个时期把“工人”二字写成那样的怪字，很难有“工、农、兵”能看懂，这样很不利于革命宣传。

文艺工作的对象是“工、农、兵”这个概念，毛泽东在新中国成立之后的表达有所拓展。1957年3月8日，他在《同文艺界代表的谈话》中说：“有人说为工农兵服务的方向也不要了。我看为工农兵服务是不错的。你不为工农兵还为谁？资产阶级也要改造成工人阶级。知识分子也要是工人阶级，你说不要为他们服务，中国就没有其他人了。”^[22]现在很多文艺工作者没有关注到毛泽东同志在新中国成立后所倡导的文艺工作的对象是“工、农、兵”这个概念的新诠释，而妄自菲薄。

毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中提出的第一个问题就是“我们的文艺是为谁的”，他说列宁还在1905年就着重指出过，我们的文艺应当“为千千万万劳动人民服务”^[23]^[6]。《讲话》里还特别解释，文艺服务的对象有四种人，工人，农民，武装起来了的工人农民即八路军、新四军和其他人民武装队伍，还有城市小资产阶级劳动群众和知识分子。他们是最广大的人民大众。不过，毛泽东在这里是辩证地来看这个问题的，其中在1939年4月给抗大的题词中指出：“知识分子之成为革命的或不革命的或反革命的分界，看其是否愿意并且实行结合工农民众。他们的分界仅仅在这一点。”^[8]^[30]这里可以看出，为人民服务的对象不包括反对人民的所有人，而是和工农民众一条战线上的人。

“全心全意为人民服务”不但是我党的宗旨，也是毛泽东思想的宗旨。1939年2月，毛泽东在《关于〈孔子的哲学思想〉一文给张闻天的信》中说：孔子的仁勇观念“是仁于统治者一阶级，而不仁于大众的；勇于压迫人民，勇于守卫封建制度，而不勇于为人民服务的”^[24]。从这里可以看出，毛泽东倡导的人民思想是不同于封建礼教、孔、孟所阐述的“人民”和“国民”观念，而是共产党主张的“执政爱民”的“人民”思想。1944年9月8日，毛泽东在张思德追悼会上发表“为人民服务”的题词

（图8），并强调说，因为我们是为人民服务的，所以，我们如果有缺点，就不怕别人批评指出，不管是什么人，谁向我们指出都行。这里毛泽东的“人民”思想又包括以马克思主义为基础对儒家“推己及人”和“己所不欲，勿施于人”等优秀思想的继承和发扬。

毛泽东在党的七大报告中指出，把“全心全意为人民服务”作为党的宗旨。1945年通过的《中国共产党章程》“总纲”明确规定：“中国共产党人必须具有全心全意为中国人民服务的精神。”^[25]长期以来，毛泽东作为党、政、军领袖，不但自己坚持“全心全意为人民服务”的宗旨，而且还要求党、政、军的各行各业都要以“为人民服务”为准则，并推进到工作中去。毛泽东在1944年9月18日战斗英雄代表大会上发表了《坚持为人民服务》的讲话。讲话指出：“我们的军队是真正人民的军队。我们的每一个指战员以至每一个炊事员、饲养员，都是为人民服务的。”^[26]1964年，毛泽东又为人民大会堂工作人员题词：“勤学苦练，为人民服务。”^[8]^[610]1965年，为庆祝中国人民广播事业创建20周年题词：“努力办好广播，为全中国人民和全世界人民服务。”^[8]^[61]在国际上，最有影响的要算毛泽东在1966年11月19日为《人民日报》的题词“为人民服务”（图8），横幅行楷书写成，字字独立，用笔遒劲，笔势右斜，中轴端正。毛泽东书写的“为人民服务”，不仅仅传达出对书法形式的认知，在内容上更着力体现了一个政党的核心价值观。“为人民服务”横幅通过《人民日报》传播影响很广。有意思的是，台湾台北桃园机场也悬挂有一件为企业制作的CIS理念标识，以毛体字“为人民服务”为范本制作。这幅标识特别强调“人”字，并用艺术体镶嵌到毛体书法“为人民服务”的字体中（图9、图10）。

所以从这些表述上可以看出，毛泽东书法中的“人民”符号的思想，始终坚持“服务对象是人民”的思想，正是基于这一理念所呈现出来的“人民”书法符号的表现形式，而受到世界各国和台湾企业的文化推崇和人民的认可。

（三）人民生活是艺术创作的源泉，文艺评价以人民为标准

毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中指出：生活中本来存在着文学艺术原料的矿藏，艺术家要到人民生活丰富的源泉中去，观察、体验、研究、分析一切人、一切阶级、一切群众、一切生动的生活形式和一切文学艺术的原始材料，然后创作出比实际生活更高更典型的艺术作品，不可做那种空头文学家或空头艺术家。^[23]^[10]毛泽东《采桑子·重阳》词作于1929年，现存墨迹两件。该年9月，红军击败敌人围剿攻占了上杭，时逢重阳节，毛泽东触景生情作了该词，因而句中描绘有“岁岁重阳，今又重阳，战地黄花分外香”^[7]^[42]等情景。1932年，第四次反“围剿”前，舒同随军打扫战场与毛泽东不期而遇，毛泽东见地上有许多子弹壳，拾起一枚说：“战地黄花，这就是战地黄花啊！”舒同感叹许多人都把“黄花”理解为菊花或其他花卉，没想到这就是战地黄花。《采桑子·重阳》这首词很好地强调了毛泽东的

主张——文艺工作者要去人民生活中挖掘矿藏，文艺要歌颂人民敢于斗争的创作精神。

同时，毛泽东认为，艺术家要从人民生活去体验生活，热情地歌颂人民的光明事业，揭露资产阶级的“黑暗”。被传为诗史佳话的《浣溪沙·和柳亚子先生》就是这方面的创作典范。1950年10月3日，中华人民共和国成立一周年的庆祝联欢晚会上，柳亚子先生即兴创作了一首词《浣溪沙》。当晚，毛泽东主席和词作答。第二天，毛泽东把两首词写到宣纸上，一并送给了柳亚子。《浣溪沙·和柳亚子先生》词曰：

长夜难明赤县天，百年魔怪舞翩跹，人民五亿不团圆。一唱雄鸡天下白，万方乐奏有于阗，诗人兴会更无前。^[7]^[153]

毛泽东感慨道，长夜难明的神州大地，自鸦片战争以来的百年中国，帝国主义及其代理人的反动政府在神州大地上群魔乱舞、肆意妄为，置中国人民于水深火热之中，使人民四分五裂，各民族之间也产生了隔阂，五亿中国儿女皆不能团圆。雄鸡一唱，慢慢黑夜退去东方已经大明。神州大地四面八方奏乐联欢，其中就有来自于新疆人民的于阗乐。诗人兴会唱和，盛况空前。传世之作有其手书《浣溪沙·和柳亚子先生》一幅，另有一幅合写柳氏原作及其和词，^[7]^[156-157]前者用行楷书写，字字独立，后者字意连绵，巧用标点断句，气节分明，表现了当时毛泽东歌颂人民、庆祝新中国国庆的美好境界。

毛泽东认为文化艺术的创作应以服务人民为中心，文艺要与人民群众“同心同德”。反对倒退、促成进步的东西便都是好的，与之相反的行为便是坏的。人民艺术的内容要和形式统一。对于好的文艺传统要继承，其目的仍然是为人民服务。对于过去的文艺形式要改造，加进新内容，变成为人民服务的东西。他在《论联合政府》中指出：“共产党人的一切言论行动，必须以合乎最广大人民群众的最大利益，为最广大人民群众所拥护为最高标准。”^[21]^[1096]毛泽东作为人民领袖，其审美精神始终保持“文艺评价以人民为标准”的准则。1955年6月9日，毛泽东为人民英雄纪念碑题词中的“人民”二字按纪念碑造型书写，把“人民”和“永垂”二字写得崇高而伟大（图11）。1944年11月15日，他在“为悼念邹韬奋逝世题词”中将“热爱人民”“鞠躬尽瘁”都作夸大强调，笔力遒劲，而把“死而后已”写得细小，气度淡定而从容，突出了邹韬奋作为党员热爱人民的真切之情（图12）。

1950年12月31日，毛泽东为已牺牲十五年的瞿秋白同志题词。毛泽东站在服务人民的立场上，评价瞿秋白同志为为人民工作，不怕牺牲精神，并列了两大要领：第一，瞿秋白生前有人反对他，但他为人民工作的勇气并没有挫下来；第二，瞿秋白在革命困难的年月，为人民工作的革命精神。这种精神也是毛泽东等老一代革命家在战争年代和国家建设时期所坚守的精神。毛泽东曾用《讲话》里的原话“要做人民的先生，先做人民的学生”^[23]^[12]为湖南第一师范学院题词，来勉励该校的学生。^[8]^[123]此作线条遒劲有力，

且“人民”二字出现两次，在结构和用笔上也各有变化，书写速度较快，便捷美观，气韵生动。

从这些例子可以看出，毛泽东书法运用“人民”符号，抒发革命精神；其书法作品坚持了他所倡导的“人民生活是艺术创作的源泉，文艺评价以人民为标准”这一文艺理念，并通过书法艺术的方式加以呈现，这些表现也成为毛泽东书法的精神内核。

四、结论

通过全文的解析可以看出，毛泽东书法中的“人民”符号是其思想的显现，同时传达了他“以人民为中心”的艺术审美观念。如何正确理解并全面诠释毛泽东书法风格中的“人民”符号与“人民”精神，也是毛泽东书法艺术研究的一个重要课题。毛泽东书法中的“人民”符号，是其思想的一种特殊表现形式。他书法中的“人民”精神，也贯穿于我党老一辈无产阶级革命家坚持“全心全意为人民服务”的始终。在新时代，如何全面正确地理解和发扬毛泽东的思想，包括对其书法艺术精神进行研究和探讨，也是新时代艺术理论界应当重视的一项光荣的思想使命。毛泽东书法中的“人民”符号，不但体现了一个民族和几个时代挥之不去的印记，还是新时代应该继承和发展的书写精神。总之，毛泽东书法中的“人民”符号所表现出来的人民精神，不但是毛泽东思想研究的重要课题，还应是当代红色文化传播研究的一个重点课题，远非一篇粗浅的论文可以弘扬。值此之际，想借此文抛砖引玉，求教于方家。

参考文献：

- [1] 杜忠明.毛泽东书法八十年[M].北京：中央文献出版社，2015.
- [2] 习近平.高举中国特色社会主义伟大旗帜 为全面建设社会主义现代化国家而团结奋斗——在中国共产党第二十次全国代表大会上的报告[N].人民日报，2022-10-26（001）.
- [3] 习近平.弘扬伟大建党精神和延安精神 为实现党的二十大提出的目标任务而团结奋斗[N].人民日报，2022-10-28（001）.
- [4] [宋]朱熹.四书章句注[M].北京：中华书局，2011：347.
- [5] 刘锡山.毛泽东的书法艺术[M].济南：山东大学出版社，1996：55-87.
- [6] 王鹤滨.行草书圣毛泽东[M].北京：中国人事出版社，1993.
- [7] 季世昌.毛泽东诗词书法艺术[M].北京：中央文献出版社，2007.
- [8] 蒋昌诗，谢应成.毛泽东书艺精萃博览[M].成都：四川大学出版社，1992.
- [9] 良石，王会军，武焕平.毛泽东书法[M].北京：台海出版社，2012：2-22.
- [10] 邓力群.毛泽东与书法[M].北京：中央民族大学出版社，2004：9.
- [11] 谢德萍.大笔一挥天地惊：论毛泽东书法艺术[M].西安：陕西人民出版社，1992.

- [12] 李树庭.毛泽东书法艺术[M].武汉：湖北美术出版社，1989：11-25.
- [13] 刘继兴.魅力毛泽东[M].北京：新华出版社，2009.
- [14] 张铁民.翰墨春秋[M].北京：军事科学出版社193：174.
- [15] 中共中央文献研究室.毛泽东年谱（1893—1949）（修订本·上）[M].北京：中央文献出版社，2013：12.
- [16] [美]斯诺，笔录.毛泽东自传[M].汪衡，译.北京：国际文化传播公司，2009：21.
- [17] 中央文献研究室科研图书馆.毛泽东人生纪实（下）[M].南京：凤凰出版社，2011：1934.
- [18] 伍蠡甫，胡经之.西方文艺理论名著选编（上卷）[M].北京：北京大学出版社，1985：216-224.
- [19] 马克思.评普鲁士最近的书报检查令[M]//马克思.马克思恩格斯全集（第1卷）.北京：人民出版社，1956：7.
- [20] [美]朗格.艺术问题[M].滕守尧，等，译.北京：中国社会科学出版社，1983：51.
- [21] 毛泽东选集 第三卷[M].北京：人民出版社，1991.
- [22] 中共中央文献研究室.毛泽东文集 第七卷[M].北京：人民出版社，1996：272.
- [23] 孙国林，曹桂芳.毛泽东文艺思想指引下的延安文艺[M].石家庄：花山文艺出版社，1992.
- [24] 中共中央文献研究室.毛泽东文集 第二卷[M].北京：人民出版社，1993：163.
- [25] 中共中央党史研究室科研管理部，中共中央组织部组织一局.党的历史知识简明读本[M].北京：中共党史出版社，2014：69.
- [26] 中共中央文献研究室.毛泽东文集 第三卷[M].北京：人民出版社，1996：210.

[基金项目] 国家社会科学基金西部项目“抗战黄河掘堵史文献整理与研究”（项目批准号：19XZS014）阶段性成果

罗 胜：长治学院美术系教师 哲学博士

（责任编辑：陈期凡）

女性形象的凝视与操演 ——以20世纪30年代摩登女性漫画为例 Gaze and Manipulation of Female Images: Taking Modern Women’s Cartoons of the 1930s as Examples

曹一倡/Cao Yichang

摘要：20世纪30年代的民国漫画中存在大量摩登女性形象的塑造。这类漫画在主题类型与艺术特点中呈现出多样与平面、商业与唯美、积极与堕落的矛盾，不仅反映了民国社会对摩登女性形象的多重凝视与操演，还暗含了资本主义消费与帝国主义政治力量入侵下的社会动荡时期人们把摩登女性看作是美丽又堕落的悖论，摩登女性成为当时社会的风尚引领与舆论口。

关键词：摩登女性；女性形象；民国漫画

“摩登”是20世纪30年代中国社会尤其是上海流行的词语之一。在汉译佛典中就曾出现了“摩登”一词，但其作为“modern”音译的流行是于20世纪20年代末期开始，《申报》的《新辞源》是如此定义“摩登”的：“今之诠释摩登者……都作为‘现代’或‘最新’之义，……故今简单言之：所谓摩登者，即为最新式而不落伍之谓，否则即不成其谓‘摩登’了。”^[1]这种风尚也成为众多女性的新追求，当时的社会中“凡青年或中年，甚至是老年的妇女，只要是烫发，粉脸，涂唇，细眉，长衣短袖，长裤短袜，擦指甲，高跟鞋的，都称之为摩登妇女”^[2]。“摩登”中带有“时

髦、时尚”等含义对当时的都市女性起到了引导作用，而摩登女性形象则是抽象概念下的具体显现。

随着“摩登”词义的发展和摩登女性的出现，“摩登”的“时髦”意义逐渐超越了“现代”。越来越狭隘的定义加上摩登与消费文化的紧密结合、左翼运动的盛行以及国家民族危机的加重，使“摩登”的意涵逐渐转变为负面，摩登女性形象也从原先的现代女性转变为只追求物质的享乐主义者。矛盾的是，摩登女性的视觉形象构建并未由此减少，摩登女性形象虽是摩登的合格演绎者，但其也是在众多力量裹挟下被塑造与凝视的视觉符号。这一矛盾被



图1 鲁少飞 陌生客
漫画 1934年

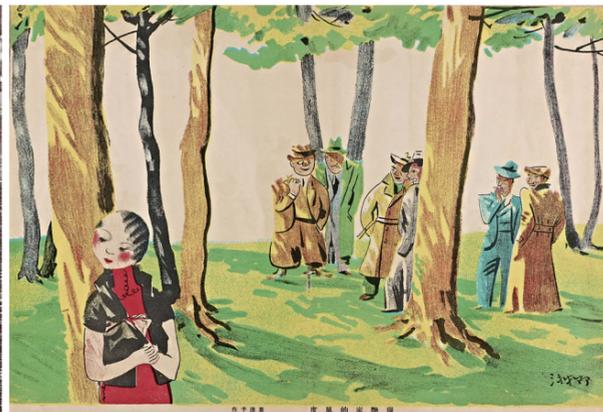


图2 叶浅予 猎艳家的风度 漫画 1935年



图3 张英超 黑羽之舞
漫画 1934年



图4 郭建英 冷热交响曲
漫画 1932年



图5 黄嘉音 俘虏
漫画 1934年



图6 鲁少飞 有效的劝募
漫画 1934年

漫画精准地捕捉与洞察，摩登女性原本积极的、正面的视觉形象被批判的声音所压制，她们成为堕落、邪恶、物质与享乐的负面形象代表，摩登女性形象的构建也变得越复杂多样。

一、多样与平面：漫画中的摩登女性形象

20世纪30年代的摩登女性被置于多种场域中，摩登女性视觉形象存在多种主题阐释。首先是对女性身体的观看。在1934年《时代漫画》第4期刊登的漫画《陌生客》（图1）中，一位穿中山装、戴眼镜、手夹香烟的中年男性双眼紧盯着一位身穿紧身旗袍的摩登女郎的身体，漫画配文：“我们此地……请常常来走动……”^[3]摩登女郎侧身回头时淡然的眼神与男子直接且热烈的目光形成了强烈对比。还如在1934年《时代漫画》第5期刊登的漫画《猎艳家的风度》（图2）中，两三群穿洋装的男士在树林里凝视着前方的摩登女郎。女性身体成为一种赤裸裸的观看对象，且凝视者大部分为男性，这样的摩登女性漫画构成了30年代漫画中摩登女性形象的主要类型。由凝视下的女性身体引申出摩登女性形象的特点：强烈的魅力。张英超的漫画《黑羽之舞》（图3）中，一位身形姣好的摩登女郎于舞池中跳舞，配文为：“玄色的发，红的唇，黑的羽和黑的饰品，白白的肉体，白亮的灯光，单纯的色彩，感应了新感觉的直觉，热的音律，热的笑，急的步调，紧张的情绪……”^[4]摩登女性独有的诱惑不停吸引着观者，原本被看作是女性身体解放的积极象征转而被置于男性目光训诫下的物化姿态，甚至使这类漫画带有明显的情色化倾向，女性身体被赋予了强烈的个人私欲。

对两性关系的述说也是摩登女性形象展示的一大主题。这类漫画主要是描画摩登女性前卫的恋爱观，如郭

建英的漫画《摩登结婚》中，一女子说：“你的哥哥，听说前月已结了婚是吗？”另一女子答：“是。”女子说：“那预备什么时候离婚呢？”^[5]在他的漫画《冷热交响曲》（图4）中，一位摩登女子在与男子约会时用脚在餐桌下引诱对方，男子紧张得冒冷汗。不同于以往在三从四德等传统观念规训下的女子，漫画中将摩登女性塑造成主动求爱的摩登女性，这同时也引发了时人对她们的道德批判。陈少翔的漫画《摩登化的丈夫》中，怀抱婴儿的丈夫与打扮时髦的妻子形成的强烈对比，欲在讽刺未承担家庭职责、只追求物质的摩登女性。矛盾的是，在黄嘉音的漫画《俘虏》（图5）中，一位摩登女性被一位身材肥胖的男子戴上手铐牵着走，这又与女性在恋爱关系中占据上风的漫画形象相反，摩登女性被描述成利用自身的性诱惑而满足虚荣心的堕落形象。

一·二八事变、淞沪会战等战争使时人意识到国家民族已迎来巨大的生存危机，如何“救国”成为重要的社会议题。摩登女性开始与国难挂钩，摩登女性以“独立自主—追求西化事物—不顾家庭责任—缺乏社会道德”的因果逻辑被大力批判。在“摩登”受到国民党官方与左翼两种政治意识形态压迫而被赋予强烈的负面意味下，摩登女性被打上了“不爱国者”的标签。在1934年《国货周报》创刊号的一幅漫画中，一位时髦的摩登女郎手持鲜花，背后有手表、皮鞋、化妆品等一堆外国商品，配文称“洋货的忠实推销员”^[6]。在1934年《美术生活》第9期刊登的漫画《乞婚式的爱国》中，一位打扮时髦的摩登女性高傲地站着，前面的男子下跪乞求她不要再进行消费。这时期的漫画通常把摩登女性塑造成追求物质的、大肆消费的放纵形象，她们不把民族存亡放在眼里，只注重个人的生活享受。在

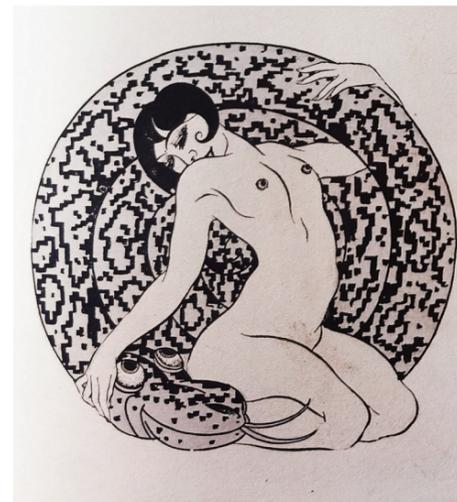


图7 叶浅予 妇人与蛇 漫画 1929年



图8 汪子美 享乐的尖端 漫画 1935年



图9 张英超 风头·妍头·滑头·狗头
漫画 1934年

1934年《时代漫画》第2期刊登的漫画《有效的劝募（名媛表演）》（图6）中，一位身穿胸罩内裤、耳戴金耳坠、脚踩红蝴蝶结尖头鞋的妖娆女子手拿摇铃于街头劝募，画面左侧戴礼帽的绅士大方投币。女子脚边放着一张海报，画一面黄肌瘦的难民以极度渴求的眼神期待着生存的机会，怀里哇哇大哭的婴孩不停在挣扎。海报上方写着：“为饥寒难民求援！”不同于前面斥责摩登女性的漫画，这幅漫画又描画了摩登女性利用自己的性优势来进行爱国劝募。

矛盾的是，题材内容的丰富并未给摩登女性形象在形式塑造上带来新的创意。30年代漫画中的摩登女性皆被塑造成一个固定的形象：外表上烫着时髦的发型、穿贴合身材曲线的旗袍，生活上用各式各样的洋货化妆品、行为大胆主动、消费奢侈享乐。《上海漫画》第4期的封面漫画《妇人与蛇》（图7）就画了一个双眸微阖的裸体女性，眼神迷离且充满强烈的吸引力。汪子美的漫画《享乐的尖端》（图8）中，一位身着西装戴礼帽的男子怀中抱着一个丰乳肥臀的裸体女子，姿势妩媚妖娆。类似的题材还出现在汪子美的另一幅漫画《欣赏》中，只穿短裙、胸部裸露的年轻女子在一群酒足饭饱的男人旁舞蹈，女性特质明显的胴体展示逐渐变成了一种符号化的语言。除了身体展示，几乎漫画中的每个摩登女性都是化着精致的妆容，卷着时髦的卷发，穿着新潮的洋装。在1935年《时代漫画》第21期的封面《风头·妍头·滑头·狗头》（图9）中，一穿洋裙戴礼帽的时髦女子坐于船上与西装男子约会，女子穿着轻薄丝袜与尖头凉鞋，圆润的项链配着齐耳短发。这样的形象还出现在梁白坡的《蜜蜂小姐》（图10）中，蜜蜂小姐的形象就具有典型的摩登女性特点：身材前凸后翘，装扮前卫摩登。只要晚一天，之前想让裁缝做的衣服

就会变得不时髦。一种固定形式的表达已在摩登女性形象的构建中形成，这不仅为艺术家提供了创作的舒适区，也为观赏者开放了一个易理解的读图通道，由此摩登女性形象形成了一个符号式的图像阐释。

摩登女性形象的符号化也并未给主题阐释带来统一性。30年代漫画中的摩登女性形象既有对摩登女性外在美的描摹，又有对女性身体造成的色情诱惑的谴责；既有对摩登女性吸收西方现代思想的恋爱观的述说，又有对女性不遵守传统妇德的批判；既有对摩登女性加入国家民族存亡战斗的塑造，又有对女性热衷于资本消费的规训。类型化图像中的复杂性由此显现：漫画中的摩登女性视觉形象在既定的类型框架中呈现出美丽又空洞、现代又堕落、娱乐又放纵的双重性，不断重复的形象背后是一种固定化的、扁平化的审美趣味。但各种话语言说下的图像又产生了空间的延续与拉扯，这种张力互相分散使漫画中的摩登女性形象存在着矛盾之处，精致中存在粗糙，纯粹中存在世俗，稳定中存在分裂。

二、凝视与操演：摩登女性形象构建下的矛盾

摩登女性既平面又多样的形象是背后多种力量操控下的结果，摩登女性形象是被言说的。1927—1937年是民国工商业发展的“黄金十年”，即使中国这十年的经济繁荣从某种角度上说是西方列强转嫁危机使得国内民族工商业面临冲击后的反抗，但这也使民国政府构建出“民族主义消费文化”^[7]，并深刻影响了国内十年的发展，因此葛凯（Karl Gerth）认为“消费主义是创造近代中国的关键”^[8]。在这样的环境下，各种国货运动、“国货年”相继而起，民族主义消费通过广告、展览等新兴媒介的形式直接指导了国人的物质消费，最为明显的就是对“西来商品”的



图10 梁白坡 蜜蜂小姐 漫画 1935年

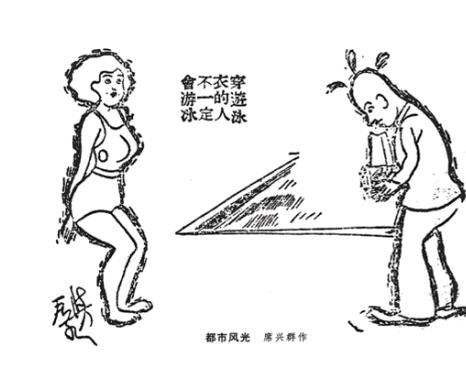


图11 席兴群 都市风光 漫画 1934年



图12 无名 掌上时髦 漫画 1934年

批判。而这种批判直接体现在对摩登女性消费行为的个人化和典型化，因为摩登女性不仅被认为是国货消费的理想代表，也被认为是过度消费的叛国者。我们可以从这时期摩登女性漫画中看出，摩登女性被打上了过度消费、盲目消费、西化消费的印记。在席兴群刊登于《漫画生活》的漫画《都市风光》（图11）中，一位身穿泳衣的女子站在泳池边瑟瑟发抖，配文为：“穿游泳衣的人不一定会游泳”^[9]。女子为了追求时髦去购买游泳衣而未考虑到自己的实际需要，这反映了摩登女性盲目且不理性的形象。还有更直接的如1934年第2期《国货周报》刊登的漫画《掌上时髦》（图12）中，一位具有典型摩登女性形象的女子被一只大手托着，大手上写着“外国经济势力”。把西方物质消费的对象由国人逐渐演变成摩登女性，消费行为的个人化与性别化还存在于百货公司的商品分类中。30年代的百货公司将厨房用具、卫生用品、家具、饮食、服饰、文具等商品以私人生活方式为分类标准，个人消费得到强化，每个人都可以在商场中得到关注。与此同时，除了少数领域是男性涉及的（如文具），这样的布局也使女性的消费增多，消费成为女性管理生活的一部分，这也暗含了消费是女性照顾家庭的职责之一的社会分工。

一名叫永延的作家在《妇女杂志》上呼吁大家要纠正错误的消费观念时提到：“‘虽然奢侈是社会的流行病，犯这流行病的，不只是妇女，可是以妇女为尤甚。’这一句话你们至少要承认。实在，也不能不承认，因为事实就是如此……”^[10]奢侈与女性产生了紧密的联系，这不难理解为何在国货运动、国货年下选择摩登女性形象作为批判代表，摩登女性形象成为奢侈、盲目、感性消费的符号话语。即使如此，在推行国货运动的时候却又以摩登女性形象来做推广。如1934年1月16日《时代》画报报道了杭州震旦丝绒公司十月间在杭州举行国绸时装表演，这何尝不是一种自相矛盾呢？

这样的矛盾实际还存在于国民党官方意识形态与左翼

文化之间的分化。1927年国民党政府在南京成立后并未形成一个稳固的政权，作为国家领导者的权威丧失使国民政府开始思考从文化道德层面寻找出路。^[11]民族主义不仅是国民政府文艺政策的主要指导思想，也与左翼群体倡导的“普罗文艺”在艺术目的上有相似之处，即希望艺术能够参与救国。国民党新生活运动与左翼文艺运动共同对摩登进行压制，但由于国民政府又忌惮于损害西方资本主义的利益，因此反摩登运动“只能流于一种姿态”^[12]。最明显的是此时漫画中的摩登女性形象既有强调现代、时髦的积极意涵，又有对其批判、谴责的消极一面。1934年杭州出现了摩登破坏团，他们提倡国货，并在游艺场所用剪刀、镊水破坏摩登女性的衣服。^[13]最摩登的事物出现在上海，但反摩登行动并未出现在摩登风气最盛的海，这是耐人寻味的现象。甚至本应作为具有性别觉醒、颠覆父权等主体意识的现代女性代表——摩登女性——也被国共两派女权主义群体所忽视，摩登女性具有的突破传统性别分工、身体的自我主宰等积极行动也被“新贤妻良母”“出走的娜拉”等潮流淹没，摩登女性视觉形象几乎丧失了自我发言权，成为被凝视与操演的角色，最明显的则是对身体的控制。从身体的必要尘封和压抑到身体的置换，福柯（Michel Foucault）认为身体已是被权力精心改造的对象，那么被动的身体“最终出路只能是隐秘的自我美学改造”^[14]，身体被美学的目标控制，身体的历史变成了权力与社会纠葛的历史。30年代漫画中大量摩登女性形象的塑造都是通过身体来展示的，这无疑是对身体的控制。而德勒兹（Gilles Louis René Deleuze）认为身体就是力的本身，“任何两种不平衡的力，只要形成关系，就构成一个身体”^[15]。因此，操控身体的表现就是操控身体背后本身的力量，对摩登女性身体的操控则是一种权力的控制。

三、美丽与堕落：摩登女性形象背后的社会悖论
多种力量的合力操演使30年代漫画中的摩登女性形象存在模糊性，被构建的形象缺乏了应有的主体性，此时图像的

暧昧性、非线性特点占据了上风。瓦尔堡（Aby Warburg）提出了“间隙”（zwischen）概念，贡布里希（Sir E. H. Gombrich）将它翻译为“interval”“distance”“gap”。以瓦尔堡所说的“间隙的图像学”（Iconology of the interval）反过来理解这个概念的话，即图像之间存在的间隙、空间为图像与符号之间的进化创造了条件。如北京大学学者唐宏峰所认为的，“非线性的循环往复的图像从来都是充满间隙的，或者说图像的特性就在于间隙，空白之间的意涵，是无法诉诸语言的‘间隙的图像学’”^[16]。笔者认为，正是这种“间隙”使漫画中的摩登女性形象有了可塑造的无限可能，这也使得该形象变得动荡、摇摆，被填满的空白部分在从无限潜能的状态返回到了形象既定模式。这可以理解为什么漫画中的摩登女性形象既是复杂多变又是固定平面了，这也使该形象多种张力互相拉扯，矛盾得以显现。

图像一旦丧失了活力，符号就变成了刻板的东西，这与摩登女性本身的可变与发展是相悖的。那么，漫画中的摩登女性形象能在什么程度上阐释图像与现实的关系？唐宏峰认为，图像进入历史并非是对历史叙述进行扩展补充，而是其进入对固有历史书写模式起到了一种质疑、穿破、批判以及打碎的作用。以此观点为基础，30年代漫画中所构成的摩登女性视觉图像以自身的间隙穿刺于历史中，但正是因视觉图像的有限性与诸多话语涉入的被动性使这个形象处在了自相矛盾的位置。这并不是强调图像对历史的无能，而是以一种辩证的角度去分析摩登女性视觉形象。由此，30年代漫画中的摩登女性形象中所展现的矛盾除了图像本身存在的间隙，被凝视与操控的图像以一种蒙太奇的碎片方式潜入真正的历史，摩登女性形象中呈现的美丽与堕落、纯洁与邪恶、上进与消极本质上暗含了当时意识形态日益分化的社会现象，漫画本身所具有的夸张、讽刺、批判的艺术手法使这个悖论更加鲜明。

在新兴消费主义与帝国主义政治力量的合谋、国民党官方多方控制与左翼意识形态力量的对抗中，摩登女性形象本身被以各种悖论而操演，普遍的父权制思想与传统视角下的道德规训更促使摩登女性被推上了社会危机下的舆论口，这实际是社会本身阶级矛盾的凸显。正因摩登女性丧失了自主的话语权，使相对被动的她们在物质与精神层面的表现被分裂了，摩登女性形象既是真正的摩登女性的外在躯壳，也是她们被裹上一层蜡油后呈现出的麻木的、无知的形态。即使人们也对摩登女性的内在也提出了要求，如郭建英认为“现在美绝不是只在外观上加以摩登的修饰，就会简单地产生的东西。它须由女子内心美和外部美综合的结晶”^[17]，但这始终是站在对立面的道德高位所给予的指点，这无疑是一种雪上加霜。

总而言之，20世纪30年代漫画中的摩登女性形象既可以被分类但又不止于分类的矛盾不仅反映了当时社会把摩登女性形象放在“他者”的客体位置进行凝视，这也凸显

了操演者本身的心理、文化、社会等需求。这样的形象只是操演者对摩登女性幻想出来的形象，这并不是真正的摩登女性，而是“何为他们眼中的摩登女性”。

参考文献：

- [1] 浩.新辞源：摩登[J].申报月刊，1934，3（3）：103.
- [2] 刘异青.由摩登说到现代青年妇女[J].玲珑，1933，3（4）：2439-2440.
- [3] 鲁少飞.陌生客[J].时代漫画，1934（4）：12.
- [4] 张英超.黑羽之舞[J].时代漫画，1934（10）：24.
- [5] 陈子善.摩登上海：30年代的洋场百景[M].桂林：广西师范大学出版社，2001：9.
- [6] 洋货的忠实推销员[J].国货周报，1934，1（1）：1.
- [7] 姜云飞.政治、消费、性别：时尚场域中的意识形态角力图谱——以20世纪30年代“摩登女郎”为例的考察[J].求是学刊，2019，46（6）：162.
- [8] [美]葛凯.制造中国：消费文化与民族国家的创建[M].黄振萍，译.北京：北京大学出版社，2007：13.
- [9] 席兴群.都市风光[J].漫画生活，1934（1）：27.
- [10] 永延.谬误观念的纠正[J].妇女杂志（上海），1927，13（11）：5.
- [11] 商勇.1930年代国民政府文艺政策与绘画界的民族主义思潮[J].美术学报，2015（4）：57.
- [12] 张勇.“摩登”考辨——1930年代上海文化关键词之一[J].中国现代文学研究丛刊，2007（6）：47.
- [13] 曾迭.摩登破坏[J].十日谈，1934（25）：5.
- [14] 汪民安.身体、空间与后现代性[J].南京：南京大学出版社，2022：22.
- [15] [法]德勒兹.尼采与哲学[M].周颖，刘玉宇，译.北京：社会科学文献出版社，2001：59.
- [16] 唐宏峰.“图像——历史”：“历史3”何以可能——对图像证史的反思[J].探索与争鸣，2020（3）：110.
- [17] 郭建英.求于上海的市街上[J].妇人画报，1934，17：15.

曹一倡：中国美术学院艺术人文学院在读硕士研究生

（责任编辑：陈期凡）

顾恺之“迁想妙得”与“传神写照”思想渊源再检讨

Re-examination of the Origin of Gu Kaizhi's Ideas of
“Association-Inspired Wonderful Ideas” and “Vivid Portrayal”

刘 宁/Liu Ning

摘 要：作为艺术观念，“迁想妙得”与“传神写照”虽一般被认为是由东晋顾恺之提出的，但就其思想与实践源头而言，可上溯至先秦时期的“精气”思想与绘画艺术实践。这股思潮只是经两汉儒学的强压后稍有沉匿。经魏晋社会与思潮的变革后，中国艺术实现自觉，这股思潮又重新被发掘与放大，在人物品藻行为的加持与推动下，最终升华为成熟的艺术理论。

关键词：迁想妙得；传神写照；先秦“精气”思想；魏晋艺术自觉

中国传统绘画有着自身的特质，作为一种极具东方特色的艺术形式，它有别于摹状，更不同于照相，尤其强调绘画主体的选择与创造，需要作画者与所绘对象在进行精神层次的深入交流后，以一定艺术手法将对象呈现出来。所呈现出来的对象，不仅要具其形，更要传其神，画作呈现的效果要远远超越视觉画面，同时具有表达心境、气质、神韵等触觉、视觉感官以外的元素的功能。东晋顾恺之提出的命题就是这一理论的升华和运用，他提出“迁想妙得”与“传神写照”的绘画理念，深刻地影响着后来的绘画创作。但任何一种思想与理念，并非突然迸溅而出的，其生成无不经历了漫长的演绎和发展，顾恺之“迁想妙得”与“传神写照”的绘画理念，其实渊源有自，能上绍至先秦。历来讨论者虽夥，但多未能尽达其义，所以有必要再作检讨。

一、“迁想妙得”“传神写照”与先秦“精气”思想

中国画绘制的要义，从来就是于方寸之间尽显天地，它与中国古代其他艺术一样，具有超越本象、本物、本体的功能。一幅经典的画作，一定具有强大的开放性，而不是就一草一木、一人一畜作简单的描摹，正如陆机《文赋》所云：“罄澄心以凝思，眇众虑而为言。笼天地于形内，挫万物于笔端。”^{〔1〕}他所言虽为作文，但与作画并无差别，尽意于文与尽意于画如出一辙。这种对所绘对象的观照与体悟，本来自先秦思想中的传统认知与审美，尤其受先秦稷下黄老道家如慎到、田骈学派等的影响较为深刻。^{〔2、3、4〕}

绘制画作的基本要求，是要对所绘对象有一个最基本

的、最全面的认识，与现代西方理念不同，同样将人物作为描绘对象，他们更多的可能是细察人物的皮肤、毛发、五官、体态甚至骨骼，而中国传统理念中，人除了外在的体型，还有内在的精、气充斥其中，作为一个鲜活的生命体，得精多寡与个人气质、特质甚至命运均息息相关。正如《管子·内业篇》所言，“凡人之生也，天出其精，地出其形，合此以为人。和乃生，不和不生”^{〔5〕945}，此说认为人生于天地之间，大地五谷之类只是塑造其形，而真正赋予人思想、灵性、气质、情绪、品格、能力等的，是上天所赐之精气。故《内业》又云：“转气如神，万物备存。能转乎？能一乎？能无卜筮而知吉凶乎？能止乎？能已乎？能勿求诸人而得之己乎？思之思之，又重思之。思之而不通，鬼神将通之。非鬼神之力也，精气之极也。四体既正，血气既静，一意转心，耳目不淫，虽远若近。”^{〔5〕943}构成人体特殊元素的精气，成为人格特质的原动力。精气多少甚至直接决定了人格的高低、能力的大小、阶级的上下等。所以《左传·昭公七年》中，子产答赵景子时即说道：“人生始化曰魂，既生魄，阳曰魂。用物精多，则魂魄强，是以有精爽至于神明。匹夫匹妇强死，其魂魄犹能冯依于人，以为淫厉。”^{〔6〕}人的精气即便在人气绝身亡之后，仍不会凭空消失，而是会依附于他物以另外的身份继续存在，生前精气多，则死后魂魄强。不仅人是如此，自然界动物、植物也无不如此。《吕氏春秋·尽数篇》即言：“精气之集也，必有入也。集于羽鸟，与为飞扬。集于走兽，与为流行。集于珠玉，与为精朗。集于树木，与为茂长。集于圣人，与为复明。精气之来也，因轻而扬之，因走而行之，因美而良之，因长而养之，因智而明之。”^{〔7〕69}可见，在先秦

哲学中，无论人与物，其有别于他物的精粹、特质均来自于天道所赋予的精气，这种精气甚至就可以等同于所谓“道”。《管子·内业篇》指出：“夫道者，所以充形也，而人不能固。其往不复，其来不舍。谋乎莫闻其音，卒乎乃在于心。”^{〔5〕932}《吕氏春秋·大乐》称：“道也者，至精也，不可为形，不可为名，强为之，谓之太一。”^{〔7〕111}这种精气思想对中国古代的认知论影响深远，当然也包括古代绘画与艺术理论。中国古代绘画艺术不讲精气，但无可避免要谈及“神韵”，所谓精气与神韵，从某种意义上来说同实而异名，其哲学根源是一致的。《管子·心术上》言：“静则精，精则独立矣。独则明，明则神矣。神者至贵也，故馆不辟除，则贵人不舍焉。故曰：不洁则神不处。”^{〔5〕767}《庄子·人间世》也论道：“夫徇耳目内通而外于心知，鬼神将来舍，而况人乎。”^{〔8〕}所以精与神往往是一而二、二而一的东西。《礼记·乐记》曰“明则有礼乐，幽则有鬼神”，郑玄注直接解释为“圣人之精气谓之神，贤知之精气谓之鬼”，正是这一看法的延续与体现。^{〔9〕3316}

关于“精气”，先秦儒家亦有论述。如《大戴礼记·曾子天圆篇》即说道：“阳之精气曰神，阴之精气曰灵。神灵者，品物之本也，而礼乐仁义之祖也，而善否治乱所兴作也。”^{〔10〕}儒家把礼乐仁义之始看作是阴阳精气所化，是“天之经也，地之义也”的东西，其品格是天地塑造，无可辩驳。如《礼记·祭义》云：“宰我曰：吾闻鬼神之名，不知其所谓。子曰：气也者，神之盛也；魄也者，鬼之盛也。合鬼与神，教之至也。”^{〔9〕3461}《易·乾卦》云：“大哉乾乎！刚健中正，纯粹精也。”^{〔11〕}《国语·周语上》云：“被除其心，精也；考中度衷，忠也。昭明物则，礼也。制义庶孚，信也。然则长众使民之道，非精不和，非忠不立，非礼不顺，非信不行。”^{〔12〕}与道家美学相较，儒家美学对于中国绘画的影响，虽主要在政教与道德方面，而不是在自由与超越方面，但从中国哲学多元化的角度来看，儒家的“精气”说，是与先秦其他诸家的相关学说存在联系的，是作为一个整体而对后世的绘画创作产生影响的。儒、道的两条思想线路之间虽有差别，但也互有借鉴，这点我们在下文会将会讨论到。

二、先秦、两汉“迁想妙得”与“传神写照”的艺术实践

应该说，先秦除了书籍，还有很多图籍，图与书是中国早期文献的重要形式，但由于图多绘制于绢帛上，难以保存，所以今人所能见到的帛画少之又少，造成我们借以分析早期画作理念的材料不足。尽管如此，我们还是能从零星材料中略窥门径。道家的精气思想在画作之中的实践，应该说在早期神怪画卷的创作中最能体现。神仙、精怪之类皆是超自然、超现实的存在，现实生活中并不存在，幽远玄渺的神仙、鬼神世界充斥着光怪陆离、玄幻曼妙，也都是无原型、无感官可参照的，但是这样的世界、这样的元素又都是古人思想世界中认为真实存在的，在创作的过程中，必然要经历“迁想妙得”“传神写照”的过程。“迁想妙得”“传神写照”的概念虽然是由顾氏提出，但作为一种理念和运用，却并非顾氏首创，这一点我

们还需要辨析清楚。

“迁想妙得”是对绘画者审美创造发挥方面的要求。顾氏《画论》言：“凡画，人最难，次山水，次狗马，台榭一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也。此以巧历不能差其品也。”^{〔13〕}李祥林分析认为：“画家之作画，首先要观察研究，积极想象，设身处地地去揣摩，此所谓‘迁想’；画家在充分把握对象之后，得到艺术构思，这就是‘妙得’。作画者‘迁想妙得’的过程，实质上就是形象思维的过程。”^{〔14〕}这一解说是很得当的。神仙、鬼怪作为超现实的人物，其绘制难度要远胜于人，如果没有“迁想”的过程，很难会有“妙得”的结果，更难凸显神怪特质与神韵。神怪世界的驳杂、庞大、繁复非精心体会与构思，是无法完成的。

我们虽难知道古人神仙、鬼怪世界的长篇画卷长什么样，但是我们可以通过古人文字记载略知一二。众所周知，屈原《天问》即是面对先王祠堂上画作发出的提问。正如王逸所言：“《天问》者，屈原之所作也……见楚有先王之庙及公卿祠堂，图画天地山川神灵，琦玮僂佹，及古贤圣怪物行事。周流罢倦，休息其下。仰见图画，因书其壁，呵而问之，以泄愤懣，舒泻愁思。”^{〔15〕}根据《天问》所写，其所见图画包括“冥昭瞢暗”的神话世界，有所谓“天极八柱”“九天隈隅”“洪泉川谷”“昆仑玄圃”等，有神人“女岐”“伯强”“鲛”“禹”“康回”“烛龙”“羲和”等，有神物“鸱龟”“应龙”“虬龙”“雄虺”“鲛鱼”等，诸如此类的庞大世界、人物、动物，非迁想运意，不能描摹，非灵动传神不能显其威严、神圣，非稔熟于早期精气思想不能融会贯通。

“汉承秦制”是我们所熟知的，但艺术与思想上，因立国者多为楚人，加之汉初黄老思想流行，所以楚国艺术风格与艺术理念对西汉早期绘画风格影响很大。“迁想妙得”和“传神写照”的思想理念一以贯之，并未断绝，这一点我们在一些早年出土的战国晚期到汉初的帛画、漆画当中就能有所了解。

为我们所熟知的非常著名的战国中晚期帛画《人物龙凤图》，1949年出土于长沙陈家大山楚国墓地中，现藏于湖南省博物馆。图画以流畅的线条勾勒出在龙、凤的引导下，一乘舟妇女缓缓升天、魂归道山的图景。招魂入魄、引魂升天本来就是稷下道家精气说之余绪。要将幽冥渺远的故去世界通过画作表现出来，非“迁想妙得”不可为，而要想通过简单元素将幽冥世界和升天情况展现出来，又非“传神写意”不可为。画作线条疏密有度，笔法刚健古朴，通过妇人博裾阔裙表现出升仙者的清朗气韵，又通过凤舞龙飞，表现出升腾的动态情境，从黄泉升天，无须花费过多笔墨绘制黄泉，一片小舟即写出了黄泉的情境。人物、动物、景物简之又简，却又处处匠心，处处写意。正如赵启斌所言：“作者以高度概括的轮廓线，勾画出女性的外部造型……充分发挥线条的表现力，寥寥几笔就表现出特定的空间氛围和神情变化，可见当时无名画工精湛的艺术天赋、想象力和高度把握物象的能力。我国绘画历来注重表现人物的内在神态，而不仅仅专注于外在物象的塑造。”^{〔16〕}这一评价非常精当，这已经属于非常成熟的写意

画代表。还有一幅与《人物龙凤图》风格非常相似的《人物御龙图》，同为战国中晚期帛画，出土于湖南长沙子弹库1号楚墓。与《人物龙凤图》一样，也是引魂升天的铭旌，升天者阔袍峨冠、腰佩长剑，步履平稳，手持御纆。头顶华盖遮蔽，以丝绦飘舞表现清风吹拂，龙舟下游鱼表现黄泉与舟移。楚国的这种风格，在汉代仍得到延续，同样出现在了許多墓室壁画与漆画当中。

三、先秦“精气”思想的复归与升华

汉武帝以后，黄老道家思想渐渐退出高层，取而代之的是儒学。儒学的尚质不尚文、求用不务虚的学术风格，一定程度上对战国以来“迁想”“传神”画作风格有所压制。尤其“文”与“质”作为儒家的审美范畴，两者一直维持在一个相对“中庸”的标准内，将包括艺术在内的多种行为都规范在统一的形式之中，这一审美对肆意挥发的想象与写意画作的创制有一定阻碍作用。另外，汉代儒风盛行后，更注重人物的骨相，而非稍显虚妄的神韵。《史记》载吕雉、惠帝及长公主都曾路遇相师，断言日后贵不可言，正是这一风气的延续。《汉书·艺文志》专门载有“形法家”一门图书，凡相人、相刀剑、相衣、相马、相器皿无不备有，这与魏晋对神韵的复归与追求赫然有别。正如汤用彤所言：“汉代相人以筋骨，魏晋识鉴在神明。”^[17]当然也正是这种压制，恰巧给了魏晋社会一个反压制，从而形成了中国艺术史上一次伟大的自觉。魏晋人系统梳理儒学以前的思想，从中汲取养分，诸如《庄子》及稷下道家精气论等，成为中国绘画理论中的重要理论。魏晋人需要的淫恣无忌、放浪形骸，在早期“迁想”“写意”实践中已然成熟，只是前人尚未加总结，更未能自觉。

另外，魏晋以来的“品藻”和“清淡”对诸如“征神见貌”“传神写照”等画论的复兴也有很大的促动作用。魏晋品评人物的内容与两汉要求的重筋骨、重道德已完全不同，更多转入艺术审美与欣赏，注重人物的气度、神韵。从思想渊流的角度来看，这种对形外之“神”的强调是以先秦时期的“精气”学说为理论基础。而从思想发展的角度来说，在人物品藻与清淡行为的推动与加持下，先秦时期的“精气”学说则在此时正式延伸、跨越到了审美领域之中；顾恺之提出的“迁想妙得”与“传神写照”，正是其中最为重要的理论成果之一。就此而言，顾恺之提出的“迁想妙得”与“传神写照”，可理解为一种在美学层面对先秦哲学思潮的复归和升华。“传神”“迁想”的美学理论既是顾氏善于总结、善于改造的智慧结晶，更是哲学思想不断沉淀、发展转化的历史产物。

四、结语

通过重新检视先秦时期的哲学思想，以及先秦、两汉时期的艺术实践可见，顾恺之“迁想妙得”与“传神写照”的美学命题渊源有自，既深受先秦诸家“精气”学说，尤其是其中道家一脉的滋养和影响，也延续并总结了长久以来的绘画实践观念。

值得注意的是，从先秦时期的“精气”学说到顾恺之的“迁想妙得”与“传神写照”，其间的脉络是幽微曲折的。这种幽微曲折的历史发展情况，一方面表现在由于受到两汉儒学的强压，先秦时期的“精气”学说在一段时期

内稍有沉匿；另一方面则表现在由于玄学与人物品藻的兴起，魏晋时人对先秦“精气”思想的复归与升华，不仅是在哲学层面展开的，而且还将之推向了美学领域之中，最终在顾恺之处被凝结为了一种成熟的艺术理论——“迁想妙得”与“传神写照”。

参考文献：

- [1] 刘运好,校注整理.陆士衡文集校注[M].南京:凤凰出版社,2007:13.
- [2] 郭沫若.稷下黄老学派的批判[M]//郭沫若.郭沫若全集·历史编.上海:上海人民出版社,1982:155-187.
- [3] 冯友兰.中国哲学史新编(第二册)[M].北京:人民出版社,1984:199.
- [4] 裘锡圭.稷下道家精气说研究[M].上海:复旦大学出版社,2014:286-307.
- [5] 黎翔凤,梁运华.管子校注[M].北京:中华书局,2004.
- [6] 杨伯峻.春秋左传注[M].北京:中华书局,2009:1292.
- [7] 许维遹.吕氏春秋集释[M].北京:中华书局,2009.
- [8] [晋]郭象,注.[唐]成玄英,疏.南华真经注疏[M].北京:中华书局,1998:84.
- [9] [清]阮元,校刻.礼记正义[M].北京:中华书局,2009.
- [10] 王聘珍.大戴礼记解诂[M].北京:中华书局,1983:99.
- [11] [清]阮元,校刻.周易正义[M].北京:中华书局,2009:29.
- [12] [三国]韦昭,徐元浩.国语集解[M].北京:中华书局,2002:32.
- [13] [唐]张彦远.历代名画记[M].杭州:浙江人民美术出版社,2019:89.
- [14] 李祥林.中国书画名家画语图解——顾恺之[M].北京:中国人民大学出版社,2003:19.
- [15] [宋]洪兴祖.楚辞补注[M].上海:上海古籍出版社,2015:128.
- [16] 赵启斌.中国历代绘画鉴赏[M].北京:商务印书馆国际有限公司,2013:4-5.
- [17] 汤用彤.魏晋玄学论稿及其他[M].北京:北京大学出版社,2010:29.

刘 宁：广东建设职业技术学院讲师

（责任编辑：陈期凡）

金石学视域下明代古物鉴藏现象的语境探究

A Contextual Study of the Ming Dynasty Antiquities Identification and Collection from the Perspective of Epigraphy

靳 萌/Jin Meng

摘要：明代作为金石学发展的特殊时期，出现了历史上独特的古物鉴藏热潮现象，这一现象的出现依旧脱离不开前代金石学兴盛的发展背景，金石学的传统为明代古物鉴藏的兴盛奠定了基础，然具体原因还需深入挖掘。为何金石学发展至明代会逐渐由学术转型为鉴赏的社会风尚，则是文章需要解决的问题。探讨明代古物鉴藏现象的背后究竟有何种观念在支撑，可以更深入了解明代人的造物博古意趣。本文拟借用“语境”的观念，从金石学的视域下对于明代的古物鉴藏风气从时间、空间、持有人身份、文化修养、求购原因等多种语境进行多层次阐释和探究，论证明代出现古物鉴藏现象的必然性，致力于为学界探究明代的博古艺术文化提供一个更为独特的视角和路径。

关键词：明代；金石学；博古；古物鉴藏；语境

金石学是一门古老的传统学问。北宋时期，统治阶级倡导恢复礼法以及嘉奖经学的制度，宋代人逐渐开始迷恋和收集古物，伴随着墨拓术及活字印刷技术的出现，便捷了金石文字的印拓与流传，金石学也得以诞生。其后的元明时期，则被视为金石学发展的中衰期。到了清代，金石学在继承宋代研究的基础上创立了新高峰，受“乾嘉学派”的影响，清代人注重对金石学的研究，如《西清古鉴》等书乃是清代具有代表性的金石著作。到了近代，金石学被视为考古学的前身，逐渐被划分进考古学的范畴当中。相较之下，学者多称元明时期为金石学发展的落寞阶段。事实上，明代的金石学发展虽不如宋代和清代那样鼎盛，但盛行古物收藏鉴赏风气，出现古物鉴藏热潮也依旧脱离不开前代金石学兴盛的发展背景。为何金石学发展至明代会逐渐转型为一种人人追求购藏鉴赏的社会风尚，则是文章需要探讨解决的问题。王宏理在《中国金石学史》言：“近代以来随着学者们对于金石学的研究，由史学研究到美术研究，从收集、发掘、捶拓一直到收藏、保管再到流通，金石学历史已经不可阻挡地从国家收藏的古器物学、史学研究扩大到古董的收藏把玩。”^[1]可见，从对金石学的学术研究扩展到对古器物的鉴藏把玩是金石学发展的历史趋势，但具体原因还需深入挖掘，因此从金石学的视域考察探究明代古物鉴藏之风兴起并得以发展的原因是

有迹可循的。

文章以明代古物鉴藏现象的原因为研究对象，从金

石学的视域下以“语境”的观念对此现象进行多层次的阐释。“语境”有何含义？按照当下学者对于语境的理解分为两种形式：一种特指语言、话语的上下文或前后关系；另一种指某件事物的前后关系、境况，或者扩展为一种特定的“文本”及社会、历史、政治、经济、文化、科学、技术等诸多要素之间的相互作用和相互联系。^[2]二者所讨论的，一是语言的上下文，即语境的表层含义，二是情景的上下文，涉及语境的构成因素应当属于语境的更深层次含义。如此，“语境”一词在本文中如何理解运用显得十分重要，一般我们界定语境的标准，认为应具有普适性和深度性，也就是说，所研究的语境因素要涵盖语境系统中的所有构成因素。本文的研究主题较为契合语境探究的第二层含义。人类学家马林诺夫斯基是较早关注语境问题的，他曾明确地指出：“文本固然是十分重要的，但是离开了语境，故事也就没有了生命。”^[3]当代学者李心峰也曾发表观点：任何一个“文本”都是特定历史文化、政治经济条件下的产物，而要解读这个文本，则势必会关涉到具体的社会历史文化语境。如果艺术品缺乏语境要素的支持就无法构成艺术，只能被称为非艺术或反艺术。如果具备了一定的语境，原本是非艺术的东西却有可能被重构为艺术。艺术与语境有着密切联系，艺术品意义的形成受语境制约，已成为艺术理论研究领域的一个共识。^[4]这都表明语境理论已经成为当前学者研究的中心话题并且具有普适性，在语境中考察明代古物鉴藏现象的研究范式

不同于以往的研究之处在于，首先，语境系统涵盖多种构成因素，而明代出现博古鉴藏热潮现象背后涉及的原因并不单一，其中不乏历史政治、文化传统、经济生活等诸多因素；其次，明代古物鉴藏现象如果脱离了明代社会的整体语境便构不成一种艺术文化现象，分析研究也会缺乏深度，那么研究便丢失了意义。因此，将明代博古鉴藏现象的原因放在“语境”的理论下研究是合乎情理和必要的，文章也致力于为学界探究明代的博古艺术文化提供一个更为独特的视角和路径。

一、金石视域下的明代鉴藏之风

（一）金石缘起

从历史进程纵向观看金石学的发展，它萌生于春秋末叶至隋唐五代，兴盛于北宋。根据翟耆年《籀史》所载，两宋期间出现的金石专著多达34种，其中欧阳修所著《集古录》10卷开创宋代研究金石之新风。马衡在《中国金石学概要》中特别指出，自郑樵创《金石略》，“而后金石学一科，始为专门之学”^[5]。王国维曾说：“宋代学术，方面最多，进步亦最著。”^[6]全祖望在《宋元学案序录》更是明确指出，“庆历之际，学统四起”^[7]。北宋庆历年间，这样学术繁盛、百家争鸣的文化热潮出现，离不开宋时社会疑古思潮的推波助澜，然而，这种思潮的兴起并非北宋庆历之际一蹴而就，宋代由于政治环境清明，百姓安居乐业，经济繁荣，社会生产力、生产方式都取得了巨大进步，这使得社会结构、社会文化都发生了改变，尤其是文化方面变化最著。由于宋代的政治环境较为宽松自由，一些学者开始对传统的儒学经学提出质疑和反叛，疑古思潮也以势不可挡般的姿态在整个宋代蔓延开来。王应麟《困学纪闻》曰：“自汉儒至庆历间，谈经者守训故而不凿。《七经小传》出而稍尚新奇矣；至《三经义》行，视汉儒之学若土梗。”^[8]一些学者在开始怀疑引经据典的可信度下，慢慢地转向关注金石文献，金石学得以兴起，并成为一门时髦学问。在这种学术大环境之下，学者们敢于创新、变古，从而开辟了金石领域的新天地，学术研究取得了前人没有达到的新高度。最开始一批以研究和搜集金石为主的学者以刘敞和欧阳修为代表，二人分别编撰了《先秦古器图碑》1卷和《集古录》10卷。除此之外，还有一大批学者编撰了金石学的相关书籍，如李公麟编撰的《考古图》、董柏斯的《博古图说》、赵明诚的《古器物铭碑》、吕大临的《考古图》以及宋徽宗敕编、王黼主编的《宣和博古图》等。随着这些具有重要参考价值的金石著录问世，金石学在宋代的发展达到了顶峰。

（二）明代古物收藏的品鉴风尚

与宋代相比，明代的金石学发展略显落寞，金石学类的著作相对较少。但在前朝文化的影响下，明人触类旁通，开创了文物学研究的新领域且成果颇丰。如郭宗昌所著《金石史》将考证与谈论书法相结合，从而为清代金石学研究的鉴赏派和艺术派的产生奠定了基础；赵崡著《石墨彙华》，里面记录碑石多达235种，是作为石刻文字考订的重要经史。古印玺研究方面其著述规模亦不小，如文彭的《印史》、徐官的《古今印史》、朱简的《印章要论》、方以智的《印章考》等。古书画收藏方面的著作有

文嘉的《钤山堂书画记》、董其昌的《画禅室随笔》、王世贞的《弇州山人续稿》、张丑的《清河书画舫》、朱存理的《珊瑚木难》等。不仅如此，在古物鉴定方面的著作数量更是远迈前代，如曹昭的《格古要论》，被视为我国现存最早的文物鉴定专著，内容涉及对古琴、古书画、古碑法帖、金石遗文等多种文物进行真伪鉴别，开创了明代古物鉴赏的新潮流。同时，该书构筑了文物鉴赏专著新的框架，为后世文物鉴定专著提供了体例方面的参考，^[9]此外，还有明代陈继儒的《妮古录》、文震亨的《长物志》等。鉴别专著出现的原因也是鉴古收藏热潮兴起，随着古物鉴藏的兴盛，收藏家们必然要对古物的年代、制作工艺以及真伪做一定考据，因此鉴定、辨伪便成为一道必要程序。久而久之，社会上一些具有丰富鉴藏经验的鉴赏家将其心得编写成书，从而开辟明代古物鉴赏新局面。

根据这些文献记载可以看出，明代，学者不仅加强了对过去青铜器和碑刻的研究，而且扩大了传统金石学的研究范围，并在此基础上突破性地发展了文物鉴赏和辨别能力。明代收藏古物的风气促成了文物鉴赏研究的繁荣，文物鉴赏研究从此成为明代文物学发展的一大亮点。而明代古物鉴藏之风兴起背后涉及诸多原因，结合明代的金石学文化背景与学术风气，文章以金石学视域下明代古物的收藏现象为例，探讨支持明人热衷于此的多方面原因，从而为金石学在明代的独特发展演变以及鉴藏之热潮现象作出一个合理的解释，提供一个更独特的视角。

二、古物鉴藏热潮现象的语境构成

明代古物鉴藏热潮现象的语境极其复杂。就具体产生现象的原因来看，时间、空间、持有人身份、文化修养、求购原因等不同因素共同构成了明代古物鉴藏热潮现象的语境。

（一）时间语境

时间这个词汇从根本上赋予了古物历史、社会以及文化的深远含义，因此构成古物鉴藏语境的时间是历史时间、文化时间以及社会时间的多种呈现。“玩古”一词自明代便被泛化应用了，明代杜堇《玩古图》上就有句题跋“玩古乃常，博之志大”^[10]。“古”，故也，即过去的、往昔之物。“玩古”就是收藏鉴赏“古玩”，“古玩”旧称“骨董”，与“古董”名称都为相近。在明代，“骨董”一词的用法似乎更普遍，并成为明代市场的独特词汇。董其昌《骨董十三说》开篇即介绍“骨董”一词的由来，“骨”字本意为肉之核也，即“去掉肉的骨头”，形容有年代的贵重之物。^[11]“古玩”即古代文玩的简称。从字面看，“玩”在《说文解字》中被解读为玩、弄之意。^[12]可以认为，“古玩”是“古董”中可把玩的部分，然玩字并无贬义，且玩古者多有自谦之意。在明代，古董（骨董）被当作清雅玩物，一般而言，玩好之物，应以古为贵，由此可看出古物之所以珍贵，是它本身所具有的历史时间赋予的。董其昌在《骨董十三说》也提及：大小骨董，属于稀世宝玩，世代流传。凡为获得骨董者，都是权衡再三，思前虑后的，以唐太宗命萧翼赚《兰亭序》为例来说明；骨董的可贵与长寿，是因为良工的精心打造得以爱惜相传，某种程度上说，骨董也是一种宗器，寿限长久；骨董或隐没于荒野深

山中人未识。会有把燕石夸耀为天下珍宝的人，也有把天下珍宝视为燕石的人，从这方面可以鉴古知今。^[11]

明朝张岱《陶庵梦忆》中云：“人无癖不可与交，以其无深情也；人无疵不可与交，以其无真气也。”^[13]爱古玩者皆是有“癖”之人，对器物和器物背后的文化一往情深，对于玩家而言，“玩”不仅仅意味着简单的“收藏”，而是在收藏、使用、把玩之间，将心灵融入古物的历史文化中，是一个自然而然的“寻根”过程。一件古物，无论它的形制完整与否，大小分量如何，都不影响它的价值，哪怕它是一个残件，每一个瑕疵、每一道沟壑、每一处开片都散发着深厚的文化底蕴和质朴的艺术风貌，透露着古人的智慧与气韵，从而与我们产生心灵上的共鸣。古物承载着的是灿烂的文明，其之所以被收藏鉴赏，不仅仅因为它们的做工体现了当时的工艺，也因为它们体现了同时代人们生活的环境和社会的状态。同时，古物所承载的整个时代的政治经济、社会文化等各种记忆，这些文化的传承是厚重的、弥足珍贵的，因此它也具有了稀缺性和不可复制性的特点。不可复制性在于它本质精妙，做工优良，为后世所不能模仿，例如唐宋书画造诣之精妙，三代青铜玉器做工之精细程度，乃为后代所不能模仿，它们皆为中国文化与艺术中的最高样本，实为珍贵，具有不可复制性与独一无二性。从时间语境的角度来解构古物的鉴藏价值，我们便也能够理解那些收藏古物的人为何将自己多年的精力放在了这些“无用之用”之上的含义。

（二）空间语境

明代人追求古物鉴藏是在一定的空间语境进行的，从美术史的观念来说此空间指的不仅是承载事物发生的物理场所，古物鉴藏活动放在空间语境里更具有深刻的政治文化意义，这属于观念性的空间。古物具有的外在价值是不足以让世人为之倾倒痴迷的，这一追捧古物现象的背后有什么样的空间语境在支撑着值得深究。

这就涉及了古物在明代的生存环境空间。明代在君主专制政体的大环境下，就社会上多数追求喜好古物的文人来看他们是否有足够的“空间自由”？文人的空间自由无外乎身与心，即心灵自由和肉体自由。文人的精神自由关乎他们的人格修养与价值需求，就大环境言，明代文人享有的政治自由度大不如宋代，其根本原因在于君主政体越发内敛与专制。宋朝制度的顶层设计远比明朝来得宽松，立了不杀士大夫和言官的祖宗家法，这种对读书人有利的制度，促进了当时审美品味的文人化，为宋代金石学的兴盛提供了文化基础。相反，明代士人们处于严酷的政治语境之下，如若言论不当往往会招来祸端。又如一些集会结社的行径在君主专制的时代更是为国法所不许，舆论亦所不容。因此，文士们以一种新的态度来面对金石趣味，他们开始寻求仕途之外的情感寄托方式，开辟出好古之行径，将鉴赏古玩之乐视作聊以自娱的消遣方式来追求所谓的精神自由，展现出他们立身处世的人生价值观。这时候古物鉴藏既是显示高雅情趣的活动方式，同时又是抒发情感价值的精神寄托，因此，这一现象在明代社会上以一种高姿态的方式得以流行。而在朝为官的达官贵人人们更是如履薄冰。尤其在明代早期政治高压严重的情况下，官吏之

行最为困难，甚至偶有饮酒作诗的雅集活动也会招来祸端，但古物均为陈旧的遗迹，无关乎现在，既可以用作消遣又可以附庸风雅。古物实则充当了达官贵人政治活动的媒介，社会上的达官贵人文人士子鉴藏古物，以达到晋升官位、购置财产等目的，古物也愈发得到重视。

（三）文化修养语境

陈继儒在《妮古录》书序中写道：“予寡嗜，顾性独嗜法书名画，及三代秦汉彝器瓊璧之属，以为极乐国在是。”^[14]这显示了当时明末的文化环境，可见鉴藏热潮的出现与明代文士阶层的价值观念及兴趣爱好存在或多或少的关联。文人往往作为社会文化最有影响力的阶层，他们的兴趣转变足以带动整个社会的文化风气。纵观古今，文人把玩收藏古物的追求一向与众不同：首先，收藏侧重点，往往和文士本人的文化修养、平素爱好乃至从事的职业相关联；再者，他们绝不是单纯玩收藏，而是通过对藏品的赏析和品鉴，探求其深邃的历史文化内涵，以不断提高自身的文化素养和审美水平，使其学养更加深厚，所创作的作品更富有艺术感染力。并且，文人长期鉴藏古物会对他的人生追求产生深远影响。

自明代中期以后，时人统称古物为“清娱、清玩、清赏、清欢”。“清”字点出了文化生活的性质，区别于注重物质享受的低级趣味，说明把玩古物不仅能增长知识、愉悦性情还能净化胸中逸气，提升精神境界。董其昌在《骨董十三说》中提及骨董所具有的文化内涵：“骨董可以迎合人的耳目口鼻心知之性，而人之性并不先于骨董，而止于骨董；玩骨董可以交友、谈艺论道，还可以与古人相接，有助于祛病延年；骨董可以辅助进德成艺，垂之永久，动后人欣慕在此也。”^[11]如此，古物可知人心性，可助人进德进艺，把玩古物的人也多与古为徒，同时热衷以文会友，这都表明古物对于提升人格修养、精神内涵起了重要作用。同时，文人往往有学识，善钻研，因而在鉴古赏物方面尽占优势。尽管如此，他们却很少把收藏与发财进行合流。这是因为文人把藏品的文化价位看得比金钱更为重要，这也是文人收藏古物区别于其他社会收藏家的主要原因。

古物不仅带给收藏家心灵上的抚慰和寄托，收藏家本人的行为也深深影响着古物的命运，可以说，古物与收藏家二者为相辅相成的状态：一方面，收藏家的情感通过古物得以寄托，在思想上达到与古人同等的高度；另一方面，高尚品质的文人志士对古物进行把玩鉴藏，赋予了古物本身更高级的趣味、更丰富的内涵以及具有价值的社会属性。文人热爱鉴藏古物也说明他们可能存在逃避现实的心态，他们疏离政治寻找情感的寄托，原因在于中国文人自身具有特殊性，他们普遍拥有不为物役的精神需求，而这种“恋物”的态度恰恰表达了文人在追求独立和自由的人生观、价值观。

（四）身份语境

正因为古物兼具内外价值，使得社会各阶层人士纷纷效仿社会名流，竞相争购收藏古物，因此社会上便有了不同人对于古物持有的诉求变化。明代中后期政治环境逐渐宽松，江南的资本主义萌芽也得以兴起，使得明人的生活

情趣也发生了改变，崇尚轻松奢华的风气，也更容易促进市民文化产生。随着市民文化体系的逐渐形成，这一时期的艺术常常流露出重利益化与商品化的倾向。那么古物作为商品的明代奢侈品到底为哪些人所持有，为什么明人对古物会有竞相逐购的愿望和诉求，古物持有者们之间有何关联，他们是如何共同造就了明代古物鉴藏之风的现象？这其中涉及了持有者身份语境的问题，由他们开创明代鉴藏之风气代表明代整体风尚和诉求，因而需要考察持有者的身份关联。

文章大致将明代对于“物”的持有者分为四类人：一类是以数代经营金石世家为主的古董商人，一类是家境优渥拥有丰富财产的以收藏为主的富人（他们多是徒有财富而无什么文化水准的新富人士——即富绅），一类是社会上专门以研究金石为主的学者（也可被称为职业鉴赏家），一类是热爱金石收藏的文人（这其中也包括官员）。持有“古物”的这四类人之间有什么联系，他们是怎样将古物视作一种媒介在社会上流通的，这是目前学界无人关注的问题。当代研究明代物质文化的学者柯律格在《长物》一书中也仅提供了“物”作为商品如何在明代市场上流通的重要视角。^[15]^[25]但是，柯律格并未提及明代社会中古物的持有者有哪几类人，不同持有古物者的诉求分别是什么，古物持有者之间存在什么样的社会联系，这些问题是文章需要完善补充的地方。

古董商有很大可能性在市场上是拥有一手古物资源的人，古董商的主要目的是从各地搜集珍奇古物，然后将古物贩卖给社会各人士。他们往往有一个古董店，商店里尽是一些如古琴、古瓷器、古青铜器之类的奇趣玩物。他们由于占有古物资源之多，为社会各阶层直接或间接提供古玩，因此，他们也间接引领着好古风气的走向。古董商作为古物拥有者的源头，其他三类持有古物的人或多或少都与古董商人直接或间接地存在关联。他们之间贯穿着一条线索，首先古董商为富绅们提供最新之物，他们彼此有好的社会交往关系，前者时常登门造访，向后者展示手头最新之物来达到目的，这是一种商业手段，或者叫社会交往手段，并且古物单纯地是作为物品来实现商品价值。这些富绅将物再次交换或者送给热爱收藏的文人，这些文人则通过雅集等系列活动请社会上专门以研究金石为主的学者来鉴赏古物，古物在这里似乎被赋予了更珍贵、更神圣的含义，不仅仅是被作为富有价值的商品来看待，更多体现了古物的虚拟功能，即财富和名望。再者一些在朝为官的仕人为了达到某种政治目标及社会诉求也会通过多方渠道获取古物，而与古董商交往，往往是最便捷的途径。因此，古物持有者——古董商人充当着向不同社会阶层人士分散古物的特殊媒介。古董商收藏贩卖古物不仅仅是作为赚取利益的一门生意，更重要的是为社会各层人士提供一个便捷有效的社会沟通渠道。由于古董商善于与社会各阶层人士打交道，又深谙文士阶层对古物的兴趣追求，因此古物的流通渐渐演变成成为官人士谋求仕途、积累财富，文人交友集会，商贾富绅提升社会名望之重要途径。

正如前文所说，古物交易的盛行导致收藏家们必然要对古物的年代、制作工艺以及真伪做一定的考究，因此鉴

定、辨伪便成为一道必要程序。这便促进了明代社会中新型职业的出现——鉴赏家，他们专门负责鉴别古物真伪，职业鉴赏家的出现在一定程度上也更深入地推进了明人鉴藏古物的热潮。加之明人对于古物的珍重，社会众多阶层热衷于古物购藏，这使得古物市场也开始变得鱼龙混杂，而人们又想要去追求真正的珍品来满足不同需求，从而推动社会各圈层人士不断地寻求更好的、更真的古物，职业鉴赏家便在古物流通的过程中发挥了重要的作用，他们的出现会进一步推动古物在市场上的流通速度，如此循环推动，古物市场只会愈发火热，由此形成一种社会鉴藏古物现象的循环内驱力。

（五）求购语境

明代古物鉴藏热潮现象的背后是民康物阜的经济繁荣。明代后期，由于经济政策宽松，加之富饶的江南地区人文环境优越，商品经济蓬勃发展，在江南涌现出一批手工业中心，国内外商品贸易也更加密切，进而形成了大的商业城市，如南京、杭州、上海等地经济发展一度繁荣兴盛，这为明人古物鉴藏活动提供了丰厚的经济基础。同时，古物的流通某种程度上也会反向促动经济的提升，从而整个社会能够建立起一个完整的首购语境。

通过上文身份语境分析可见，明代社会追求古物的人身份繁杂，若说士人阶层喜好古物鉴藏，带动了明人风尚，从而成为古物鉴藏现象中最有影响力的群体，那么，商人可能是古物鉴藏现象中最有推动力的社会群体，他们是社会中拥有古物最多的一批人。在江南城市中，商人阶层一跃而起，成为人人倾慕的对象，但财富实力的雄厚并不代表社会地位的优越，“士农工商”体系中排在最后一位的商人迫切想要提升名望声誉，于是富绅们竞相以购藏书画附庸风雅，以展示他们独到的鉴赏力和不俗的文化品位。此时期的士人由于受到政治环境等多方面的影响，也一改往日清高风貌，乐与商人为伍，流连于市井之间，久而久之，商人与文士们共同参与到了各种彰显高雅趣味的活动中来，博古鉴藏便是一类。而富绅们乐意加入到博古鉴藏这一高雅社会活动中来的原因也有多方面。卜正民在《纵乐的困惑：明代的商业文化》中对这一现象解释道：“在明朝前期只流传于极少数精英人物中间的具有文化意蕴的物品，如古董、字画，被大量地带到了道德真空地带的金钱世界。这些物品向应邀前来参观或使用的人们展示着收藏者的独到鉴赏力和不俗的文化品位。”^[16]如此可证明，富绅们竞相购藏书画来附庸风雅，一方面满足他们想跻身风雅人士圈层的愿望，收藏古物便成为彰显他们名利财富的手段，把弄清玩成为他们假以炫耀品位的不二之选；另一方面随着他们手中的财富不断地积累，他们的文化水平已经远不能够满足鉴赏古物的需求，即对古物的鉴赏能力受到了限制，那么他们如何提高自我的鉴赏能力？最有效的方式便是通过模仿文人，或与他们交游。于是他们通过赠送贵重物品、举办盛大宴会把朋友以及文人圈内的有名望、有才能的文士们招揽过来，这种大型的鉴赏会除了出于单纯的夸耀目的之外，更多的是想要混入文人圈层。古物不仅是显示高贵身份的象征，并且借此物建立起一个时代文人全部的精神生活。由于明代文人热衷于古物

的鉴赏，富商将鉴藏古物作为融入文人阶层的一种途径，希望通过提升自我的文化地位，使得拥有的经济地位看起来更合理、更稳固，以此来提升社会名誉。因此，明代涌现出一批项元汴、王世贞等这样的商人收藏家，整体上带动了社会的收藏之风。

从以上各种因素来看，明代古物出现鉴藏热潮，明人对于物的价值观念发生了很重要的变化，可以说在晚明时期他们对于“物”的重视程度已经达到了“痴迷、狂热”的程度。付阳华在《恋物与救赎》中言，明代器物所反映出来的奇技淫巧被称为“物妖”^[17]。王士性特别提出：“至于寸竹片石，摩弄成物，动辄千百文缗，如陆子匡之玉、马小官之扇、赵良经之缎，得者竞赛，咸不论钱，几成物妖，亦为俗蠹。”^[18]将古物比作为妖，“妖，巧也。一曰女子笑兒”^[19]，首先肯定了物本身具有的精巧、妍丽特质，其次物像女子魅惑的笑容一样令人心身愉悦，说明鉴藏古物对于明人来说也起到了一种愉悦身心的作用，赋予了物灵魂与精神。妖也有邪恶而迷惑人的含义，在此基础上物便有了让人心思沉迷、狂热沉沦的恋物之性，所以被称为“妖”和“蠹”。这都深刻形象地反映出明代人对于物的喜爱达到一种亦痴亦醉的程度，或者说明人沉迷在此恋物之风中不愿自拔。

三、结语

行文至此，大概能够梳理出一条完整的明代古物鉴藏蔚然成风现象之线索：明代古物鉴藏蔚然成风的现象并不是偶然生发，从时间、空间、持有人身份、明人文化修养以及求购原因等多种语境角度可以看出明人对于物质文化的态度变化。虽然文章主旨是从不同语境来分析古物鉴藏文化兴盛的原因，但每种语境环环相扣，相互生发，从而共同构成了明代古物鉴藏现象的整体语境，这也从一个侧面深入探究了明代社会的艺术风尚。

古物鉴赏活动的出现不仅使社会各圈层人士交流沟通更加密切，同时促进了明代的博古活动得到进一步的提升，使得明代以博古鉴赏为主题的绘画层出不穷。相比于宋代，明代以博古鉴赏为主要内容的绘画主题更加明确和精致，这更进一步推进了明代博古绘画以及鉴赏书籍的产生与发展。据《长物》作者柯律格提及，明代鉴赏家张泰阶为其私人收藏撰写鉴赏目录，其中列举了一系列令人印象深刻但纯属伪造的“名作”。^[15]⁷⁷⁻⁸⁰按照今天严格的鉴定标准来看，这些作品当然靠不住，但由于当时鉴赏水平和受教育程度受到社会条件的制约，张泰阶所写鉴赏目录具有一定的价值，这充分表明了在当时拥有古物的富绅们以及士绅阶层把古物的真伪看得很重要。这也是为何众多明代博古绘画中出现了鉴赏者的身影，例如杜堇的《玩古图》、仇英的《竹院品古图》《桃溪鉴古图》、尤求的《品古图》《松阴博古图》等。综上所述，明代的文艺留下了与其他时代迥然不同的印记，参与社会文化创造的群体结构发生了调整，社会文化主导群体不仅限于文人士大夫这一知识分子团体，而是广泛涉及了社会各圈层人士。相较于前代，虽然明代关于金石学方面的著录相对较少，但正因为是在金石学视域的影响下，明人开创了古物收藏鉴赏之风的新领域，这为后世人们研究古器物提供了一个更

为广泛的视野，从而奠定了古器物学发展的基础，使明代的造物艺术在审美意趣上得以提升。

参考文献：

- [1] 王宏理.中国金石学史（上）[M].上海：华东师范大学出版社，2016：18.
- [2] 本刊记者.语境论的科学哲学研究纲领——访郭贵春教授与成素梅教授[J].哲学动态，2008（05）：5-10.
- [3] [英]马林诺夫斯基.巫术科学宗教与神话[M].李安宅，编译.上海：上海社会科学院出版社，2016：108.
- [4] 李心峰.艺术语境：艺术理论新焦点[J].艺术评论，2013（09）：42-43.
- [5] 马衡，陈衡恪.中国金石学概论·中国绘画史[M].长春：时代文艺出版社，2009：425-426.
- [6] 王国维.宋代之金石学[M]//傅杰校编.王国维论学集.北京：中国社会科学出版社，1997：201.
- [7] [清]黄宗羲.宋元学案[M].[清]全祖望，补修.北京：中华书局，1986：251.
- [8] [宋]王应麟.困学纪闻[M].孙通海，校点.沈阳：辽宁教育出版社，1998：220.
- [9] 王宏理.中国金石学史（下）[M].上海：华东师范大学出版社，2016：1151-1154.
- [10] 蒋文光，主编.中国历代名画鉴赏（下）[M].北京：金盾出版社，2004：514.
- [11] [明]周高起，[明]董其昌.阳羨茗壶系·骨董十三说[M].司开国，尚荣，编著.北京：中华书局，2012：102.
- [12] [汉]许慎.说文解字[M].长沙：岳麓书社，2019：220.
- [13] 沈启无.大学国文[M].沈阳：辽宁人民出版社，2011：202.
- [14] 冯晓林.历代书画关系论导读[M].北京：中国商业出版社，2016：223.
- [15] [英]柯律格.长物·早期现代中国的物质文化与社会状况[M].高昕丹，陈恒，译.洪再新，校.北京：生活·读书·新知三联书店，2019.
- [16] [加]卜正民.纵乐的困惑·明代的商业与文化[M].方骏，等，译.北京：生活·读书·新知三联书店，2004：257.
- [17] 李安源，主编.与造物游·晚明艺术史研究2[M].长沙：湖南美术出版社，2017：160.
- [18] [明]王士性.广志绎[M].吕景琳，点校.北京：中华书局，1981：154.
- [19] [汉]许慎.说文解字[M].[宋]徐铉，校注.长沙：岳麓书社，2019：10.

新 萌：云南师范大学美术学院21级在读硕士研究生

（责任编辑：陈期凡）

明正德至万历年间尚宝司“宝色”研究

A Study on Royal Ink Paste of Royal Seal Department from Zhengde to Wanli in the Ming Dynasty

陈奕婷/Chen Yiting

摘要：明正德至万历年间，专管御玺、符牌、官印的中央机构尚宝司，曾为制作“宝色”一事，招商赴涪州采办水花银朱。依据《大明会典》《工部厂库须知》等政书类文献的记载，可以推断，“宝色”即御用玺印的印泥，其原料构成体现了印泥发展史上介于“蜜印”与“油印”之间的过渡特征。宝色原料的采办，与明中后期武陵山区的丹砂开采、乌江流域的水路和陆路交通条件密切相关。宝色制作由尚宝司而非工部颜料局负责，说明了明代制度条文之外，部分宫廷颜料的制作由需用颜料的官司就近兼管的历史事实。

关键词：尚宝司；宝色；印泥；宫廷颜料；明代

学界目前关于传统印泥的研究，或从工艺的角度探讨印泥的原料与制作方法，或从鉴赏的角度依据印迹的性状归纳时代特征，进行通代的总述。^①分期、分类较为细致的研究，多集中于入清后逐渐形成的漳州、常州、上海等印泥制作流派，专门针对明代印泥的研究较为少见。^②又因前人研究往往以类书、笔记为核心资料，探讨对象多集中于私人印信，所以官印印泥的研究更为稀少。^③明代政书类文献中关于“尚宝司”及“宝色”的史料，对于揭示御用宝玺的印泥原料及其制作具有重要价值，此前却未受到研究者的重视。本文将以《大明会典》《工部厂库须知》等明代政书中关于“宝色”的史料为依据，指出“宝色”的原料构成，并通过考察武陵山区丹砂开采及贸易情况，尝试还原明正德至万历年间“宝色”关键着色原料“水花朱”的采办史，最后结合文献分析“宝色”的制作与收贮方式。

一、原料与特性

尚宝司是明代管理御玺、符牌与官印的机构。依明初定制，该司为正五品衙门，设有卿一人、少卿一人、司丞三人，其主要职掌是奏请用宝、逢典礼仪式时布置宝玺及宝案，以及每年末的洗宝、清点等务。^{〔1〕}²⁹⁴⁷⁻²⁹⁵⁴万历《大明会典》卷二百二十二“尚宝司·凡宝色”条记载了“宝色”的原料及其来源：“凡宝色，合用银朱，奏行工部淘洗送用。油，行顺天府宛、大二县上纳。蜜、瓷器行光禄寺支給。熟艾、白茛、皂荚等物，行太医院取用。”^{〔1〕}²⁹⁴⁸明代御用玺印称“宝”，印泥又称“印色”，显而易见，《明会典》所载“宝色”，即御用玺印的印泥。

一般而言，印泥的原料可分为几种：用于着色的矿物颜料，如朱砂、银朱等；用于调和、稀释的液态原料，如

蓖麻油、蜜等；用于填充的纤维原料，通常用艾绒。至于苍术、白茛、胡椒、花椒、皂角等物，邓散木认为“故神其用，不足置信”^{〔2〕}¹⁹²。《明会典》“尚宝司·凡宝色”条的记载说明明代御用印章印泥制作颜料用银朱，稀释剂用油、蜜，纤维用熟艾，并加入了白茛、皂荚作为辅料。

关于制作宝色所用银朱，《明会典》载：“凡宝色，尚宝司每年该银朱九十斤，行内库关支。正德十二年，加朱三十斤，派行四川，收买涪州水花银朱一百二十斤，解部转发器皿厂淘洗送用。”^{〔1〕}²⁶⁴³《工部厂库须知》“虞衡司·年例钱粮·一年一次”载：“尚宝司，宝色。召买：水花朱，一百二十斤。”^{〔3〕}²⁶⁷⁻²⁶⁸由于采买数量、目的等条件一致，上举两条记载中的“水花银朱”与“水花朱”当指同一物。可知，“水花银朱”或称“水花朱”，是尚宝司用于制作宝色的原料，自正德十二年（1517）起派行四川涪州采办，每年需用一百二十斤。

作为宝色着色原料的水花朱为何物？具有怎样的特性？今人研究鲜有论及。唯刘梦雨《清代官修匠作则例所见彩画作颜料研究》一文，依据水花朱与银朱、朱砂在文献中并列的情况，说明三者不完全等同。^{〔4〕}文献中关于水花朱的记载，大部分集中于明，清代仍有《本草品汇精要续集》等个别文献提及，但其内容基本沿袭自前代记载。^④另外，古文“花”“华”相通，因此明代《本草纲目》与清代《绘事琐言》等文献记载的“水华朱”，当与“水花朱”为同一物。依据现有文献，本文将明代水花朱的应用情况列表说明（表1）。^⑤

据表1可知，在明代的实际应用中，水花朱适用载体范围较广，除印色外，主要还包括与油漆调和后使用的金木涂

料以及织物染料等，也可以入药。相较普通银朱而言，水花朱更常用于小面积的、对精致程度要求更高的物件涂饰上。尽管水花朱以官用为多，但在民间未被禁断，甚至私印印色也有以水花朱为着色材料的配方，高濂《遵生八笺》的印色原料包括“水花朱四两”说明了这一点。在已知文献中，《阙里志》记载的弘治十二年（1499）曲阜文庙火灾过后重修大成等殿，添置殿内设施，是关于水花朱应用的较早记录，此时水花朱与银朱就已经在同一物料洋目中并列。^⑥直至《工部厂库须知》成书的万历四十三年（1615），水花朱在明代宫廷仍有较大规模的使用，且依然与银朱具有明确的区分。^⑦

明代对于水花朱性质的说明，主要记载于医家类文献中。《本草纲目》载，银朱“真者谓之水华朱”，提出水花朱是区别于“（今人）以黄丹及矾红杂之，其色黄黯”之伪品的真银朱。^{〔5〕}成书时间稍晚但同样初刊于万历年间的《本草原始》则提供了水花朱的另一种解释，认为“银朱，俗亦呼水华朱”，因其“系硫磺同水银升炼而成”，“故俗谓之水华朱”。^{〔6〕}前文已经述及，在明代其他文献中，“银朱”与“水花朱”的指代并不完全等同，因此将“水华朱”解释为银朱俗称之说似乎与同时期的事实不符，但若结合《本草纲目》“银朱之真者”说的背景是“今人”的造伪，则有这样一种可能，“水花朱”其名，或许确曾为银朱俗称，但随着造伪银朱的产生，“水花朱”与“银朱”的词义逐渐分化，分别指代用水银升炼而成的真银朱，和掺杂了黄丹、矾红等物的伪银朱。

明末清初方以智《物理小识》是较早记载水花朱制备方法的文献，在其归类体系中，水花朱被归入“金石类”“汞成银朱轻粉法”条，列于银朱的制备方法之后。升炼银朱的方法为“石亭脂二斤，新锅熔化，以汞一斤，炒作青砂头，不见星，研末罐盛，石版盖之，铁线缚之，盐泥固济，大火煨之，取出，贴罐为银朱，贴口为丹砂”^{〔7〕}，该制备方法或参自《本草纲目》引胡演《丹砂秘诀》^⑧，但对于水花朱性质的解释，方以智没有完全沿用“银朱之真者”说，而是从制作层面说明水花朱与银朱成分的区别——“又见一法，用白铅二两，汞五两，硫磺二两，火硝两半，伏龙肝三钱，共研细末，入罐封固，升五柱香，冷定取出搗碎，即水花朱”^{〔7〕}。方以智用了“又见一法”描述水花朱的制备方法，并附载于银朱之后，说明他不希望突出二者的区别，只是将“水花朱”当作了“银朱”的另一种表述。但“银朱之真者”说在入清后并未绝迹，而且这种在明代见于医药文献中的定义，后世被艺术文献继承和扩充。迮朗《绘事琐言》“银

表1 明代水花朱应用情况表

类目	载体	数量	时间	参考文献
书画颜料	宝色	一百二十斤（每年）		《大明会典》
	私印印色	四两（每剂）		《遵生八笺》
金木涂料	神龛		弘治十二年（1499）	《阙里志》
	供桌			
	连座供桌			
	香几			
	预备大黄船·油饰	一斤四两（每案）		《南船纪》
	轻浅利便船·油漆彩画	三两（每案）		
	后湖金水河船·油饰彩画	一斤（每案）		
	预备黄船油漆作（一案）	三斤八两	嘉靖二十八年（1549）	《龙江船厂志》
	预备黄船油漆作（二案）	三斤八两	嘉靖三十二年（1553）	
	銮驾库鸣鞭、稍靶等	十四两（每年）		《工部厂库须知》
象房煮料铁锅等件	二十二斤五两二钱（每年）			
红盃（修理）	二百五十斤（每年）			
光禄寺器皿	二百四十二斤五两八钱（每年）			
织物染料	三生袍服	五斤（八年）		《工部厂库须知》
药品	经年顽疮不痊方	四钱（每剂）		《摄生众妙方》
	秘传杖疮膏方	二钱（每剂）		《证治准绳》

朱”一条，引用了前述“石亭脂二斤”的银朱制作方法，但未采用“白铅二两”制水花朱之说，而是在银朱之后言“真者谓之水花朱”，并补充了另一种伪银朱的辨认方式——“又有以衣粉掺入者，其色淡红，宜辨之”。^{〔8〕}《物理小识》与《绘事琐言》的记载进一步佐证了“水花朱”与“银朱”二词因造伪而产生不同指向的假说：一方面，用化学方法升炼直接得到的“银朱”可称为“水花朱”；另一方面，直至清代，新的造伪方式仍在产生，且医药学家和艺术家都留意到造伪现象并将辨认方式纳入相关著作，可见造伪的持续与普遍，由此产生了区分二者名称的必要。

综上所述，尚宝司制宝色所用颜料水花朱是银朱的一种，文献关于该物的记载分布在明中期至清中期，实际应用相对广泛的时期是明中后期。《本草纲目》指出，水花朱是较混合了其他颜料的银朱更纯粹的“真”银朱，该说在清代仍有延续。“水花朱”一词或源自银朱俗称，何时分化为银朱的一个种类据现有文献已不可考。

除了着色原料外，作为稀释剂的液态原料，也是印色的重要成分，影响了印迹的呈色与持久性。一般认为，按照调朱原料的不同，印章可分为水印、蜜印、油印三种，并依次对应印泥制作的三个发展阶段。^⑨尽管各发展阶段的起止时间仍是众说纷纭，但学人几乎一致地认为三种印色彼此独立，未见有研究指出可能存在的中间状态。若是依据元明时期的类书、笔记，一般情况下，油、蜜确实分属于不同的印色方料。其中较早的样本是成书于元代、明代仍有官私刊刻的《居家必用事类全集》^{〔9〕}，该书记载了两种印色制作方法：一种是“真麻油半两许，入蓖麻子十数粒，捶碎同煎，令黄黑色，去蓖麻，将油拌熟艾，令干湿得所，然后入银朱，随意多少，色红为度”；另一种则“用蜜最善者，纸素虽久，色愈鲜明”。^{〔10〕}明人王佐《新增格古要论》沿用了油、蜜两种不同的调朱方法，除前者煎油时新增“白仁”一种原料、煎至“黄黑色”改为“黄色”外，与《事类全集》的记载基本一致，在两种调朱

明会典·尚宝司·凡宝色。图中展示了宝色原材的采办、制作、收贮、使用、回收等各个环节。

方法之后，王佐补充道“今内府用宝以蜜”。^[11]

《明会典》“尚宝司·凡宝色”条的记载则说明，至少在两版《明会典》相继刊刻的正德至万历年间，宝色的制作方法并非仅用单一的油料或是蜜料，而是油、蜜并用，体现了印泥发展从蜜印阶段到油印阶段的过渡特征。事实上，明人李诩在《戒庵老人漫笔》中传赵孟頫所用印色就已采用了这种方法，该书记载的“赵松雪印色方”，便是将“好麻油或菜油”煎熟后，加入明矾、蜜、猪牙、皂角等物制成，“蜜”字下有“少许，不渗”四字注解，说明了蜜在松雪印色方料中的数量与作用。^[12]明代宝色的制作兼用油、蜜，应是出于相似的目的。

二、价格与采办

洪武二十六年（1393），工部专设颜料局掌管合用颜料事宜。“烧造银朱”等事，就由该局掌管，制成的颜料“逐月差匠进赴甲字库收贮，如果各色物料缺少，定夺奏闻，行移出产去处采取，或给价收买”。^[1]²⁶⁴³然而，据正德《明会典》，至晚在弘治十五年（1502）^⑩，制宝色所用银朱已不取自工部库存，而是“奏行工部，转行顺天府支給官钱买办”^[13]。正德十二年（1517）后，前文已经提到，尚宝司为宝色事“加朱三十斤，派行四川，收买涪州水花银朱一百二十斤”^[1]²⁶⁴³。

采办水花朱所需年例银两在《明会典》中有记载：“嘉靖三十六年（1557）题准以后，动支节慎库料银，照数召买，淘洗送用。每岁该银六十三两六钱。”^[1]²⁶⁴³而工部“四司经费”的记载恰好反映了尚宝司宝色在一年以前的价格，于是我们可以还原嘉靖三十五年（1556）至三十六年这一年间水花朱价格的动态过程。嘉靖三十五年定“四司岁额料银共五十万两”，其中，“虞衡司”条目下包括了“尚宝司，宝色，每年约该银六十二两四钱”。^[1]²⁷⁶²对于这一数目，《厂库须知》卷六，“虞衡司·一年一次”的钱粮中也有相似记载，即前文提到的：“尚宝司，宝色。召买：水花朱，一百二十斤，每斤，银五钱二分，该银六十二两四钱。”^[3]²⁶⁷⁻²⁶⁸说明《明会典》记载的宝色所用六十二两四钱的经费全为采办水花朱所用，油料等的采办不包括在这笔银两中。所以水花朱价格在嘉靖三十五年至三十六年这一年间的增长就是一两二钱，合每斤一分，增幅1.92%。尽管纵向上看，水花朱的价格在这一年间的增幅不算很大，但横向而言，水花朱的采办是宝色制作所需经费中耗资最高的部分。“尚宝司·宝色”条指出，宝色油“行顺天府宛、大二县上纳”^[1]²⁹⁴⁸。其中，宛平县有反映该县政治、经济相关情况的《宛署杂记》，记载了尚宝司油料与其他相关物料采办的数量与价格：“熬煎宝色油二十五斤，价一两七钱五分，木炭一百五十斤，价六钱六分。”^[14]油的单价为每斤七分，木炭为每斤四厘四毫，相比水花朱增价前所需的每斤五钱二分、增价后的五钱三分，油料、木炭的价格几乎只是零头。

依据《明会典》记载，水花朱采办的地点是四川涪州。明代涪州隶重庆府，地处长江与黔江（今乌江）交界，西面与重庆府城，南面与其治下武陵、彭水二县，以及贵州思南府等地有水系连通。^[15]黔江自涪州以南深入贵州腹地的河段，在明代是川盐入黔、木材出黔的通道。^⑪杨慎《丹铅摘录》言，大江（今长江）“至涪州而黔江合南夷诸水会之”^[16]，万历《重庆府志》载，涪州“据五溪之

明会典·尚宝司·凡宝色。图中展示了宝色原材的采办、制作、收贮、使用、回收等各个环节。

要冲，当三峡之津隘”^[17]，体现了涪州地理位置对于川黔水路交通的重要性。此外，自乌江洪渡河口至婺川、思南、石阡、镇远又有陆路贯通。^[18]可见涪州具有集散川黔物资的交通条件。

早在《后汉书》中便有“涪陵，出丹”^[19]之说，东汉涪陵治所在今彭水苗族土家族自治县，^[20]²⁴⁴⁸地理位置大约相当于明清时期的涪州府彭水县。^[20]²⁴⁹⁹然而，明万历年间的四川地方志已经不再将丹砂、银朱等作为涪州物产纳入记载，^[21]这可能与局部矿产的枯竭有关。而地处明代涪州府治以南的武陵山区是历史上重要的丹砂产区，前人研究表明，明代该区丹砂的产地特征是由东部转移至西南部，即由湘地转移至黔地。^⑫尤其与涪州有水陆交通连接、地处武陵山脉贵州段的思南府，在明代有较大规模的丹砂开采。^⑬

弘治《贵州图经新志》“思南府·土产”条载“丹砂、水银、银朱（具婺川县出）”^[22]，彼时婺川有板场、木悠^⑭、岩前三个丹砂坑，民人采砂为业——“土人以皮为帽，悬灯于额，入坑采砂，经宿方出，其良者如芙蓉、箭簇，生白石上者为砂床，碎小者末之，以烧水银为银朱，土人倚为生计，岁额水银百六十斤入贡，而民间贸易，皆用之如钱钞焉”^[22]。嘉靖《思南府志》沿用此说^[23]^{10^b}，说明明中后期思南地区，尤其是婺川县丹砂矿藏的丰富，以及砂矿开采、银朱升炼行业的兴盛。婺川北有楠坪路通涪州，该地丹砂或即从此路运往川地。^[23]^{8^a}

明中叶起，重庆一带商品经济进入短暂的兴盛期，商贸活动又以水路交通要道为集中地。^[24]商业的兴起促进了武陵山区丹砂向涪州集中、经涪州的外流。《思南府志》载：“（本府）上接乌江，下通蜀、楚，舟楫往来，商贾鳞集。郡产朱砂、水银、棉、蜡诸物，皆中州所重者，商人获利，故多趋焉。”^[23]^{8^b}在丹砂产地婺川，有明万历年间陕西商人陈君仁修建的瓮溪桥及道路，其碑记言：陈君仁等“窃见自三坑司由小黄坝、龙井坡、三潮水、细沙溪、瓮溪湾、鲁牙溪、黄茅井至县，道路崎岖，桥梁缺修，往来艰行病涉”，于是“自备己财，鸠工命匠，买陈有二民地，以龙井坡至碓窝田改修”，桥路工程“起万历十四年丙戌岁四月廿六日，止十六年戊子岁五月十二日，桥成路就，便益行人”。^[25]碑记的记载体现了此时婺川商贸的繁荣，以及商人通过桥路的修建参与地方建设、促进地方商品外流的历史。

《厂库须知》“宝色”条后附注的“前件”，揭示了水花朱在万历末结束采买的事实：“皆，招商办送该司。今，据商称费累，合无免买，即折银，送司自办，似为便益。”^[3]²⁶⁸《厂库须知》初次刊刻时间在万历四十三年（1615），可知是年即为尚宝司招商采办涪州水花朱的时间下限。由此，尚宝司为制宝色之事，招商赴涪州采办水花朱的历史，始于正德十二年（1517），结束于万历末，至晚不超过万历四十三年，其间约经历了一百年时间。至于“商称费累”的原因，可能与道路的通断有关：万历时期，川黔交界地带盗乱频发，不仅“万历三大征”之一播州杨应龙之乱于万历十八年（1590）爆发，至万历二十八年（1600）方才平息，^[26]反复的匪盗劫掠也对商路的通断造成了直接的影响。万历四十四年（1616），兵科给事中熊明遇奏言：“贵州荒僻之区，兼多反覆，近苗仲剽盗如

明会典·尚宝司·凡宝色。图中展示了宝色原材的采办、制作、收贮、使用、回收等各个环节。

云，管艾职官，燔烧村堡，商旅之涂几塞。”^[27]

总之，明廷在涪州采办的银朱应主要产自其南面的贵州思南府，经乌江水路或楠坪陆路运出。涪州作为银朱采办地的条件包括接近原产地、交通便利以及商业活动兴盛等。时至万历末期，交通条件被叛乱和匪盜破坏，商业的短暂繁荣结束之时，明廷也就不得不停止了招商赴涪州的宝色原材采办。

三、制作与收贮

印色的制作需要经历繁复的工序，制成既不干裂、渗油，又能保持色彩鲜明的印色实非轻易之事。而《明会典》关于银朱由“工部淘洗送用”^[1]²⁹⁴⁸的记载则透露了另一关键信息：明代的宝色制作，在购置原材后，工部仅进行基础的准备工作，即简单的“淘洗”，接下来，油料的炼制、晾晒，以及加入颜料后可能需达“数千遍”^⑯的研磨，就交由尚宝司完成了。尽管为“煎熬宝色等件”，工部每季拨给尚宝司“班匠十名供用”，煎制油料、调制银朱等需要大量体力与耐力投入的工作可能无须尚宝司文官的亲自操劳，^[1]²⁹⁵²但“宝色”以原材料状态交付尚宝司，说明了明代宝色制作由宝玺管理机构完成的事实，督管宝色的制作，是该司在制度条文之外的职务之一。

至于宝色的收贮，《明会典》“尚宝司·凡宝色”条载“蜜、瓷器，行光禄寺支給”^[1]²⁹⁴⁸。明代光禄寺是掌管“膳羞、享宴等事”^[1]²⁸⁹¹的机构，宝色所用蜜料由光禄寺供给尚在情理之中，可是为何瓷器也由该寺支給？光禄寺器皿“专备膳羞等项应用”者，“系两京工部负责造送”，“原额一千六百五十件”，“不足则题请添造，有余则止”。^[1]²⁸⁹⁶缸、坛等较大型器皿，以及酒瓶等项，则由河南彰德府解纳。^[1]²⁸⁹⁸“小油红器皿”起初由工部造办，后因不足用，光禄寺自行买料雇匠兼造，弘治十一年（1498）后，由工部给银买办。^[1]²⁸⁹⁴总之，光禄寺虽因盛放食材、膳羞的需要，涉及大量器皿的使用，但除补充自用的不足外，不负责瓷器的备造。

从《明会典》对于工部器皿厂的相关记载来看，光禄寺所需器皿不仅数额巨大，而且添造频繁：成化十二年（1476），“岁造一万件”，弘治二年（1489），“增添岁造一万二千件”。^[1]²⁷¹⁵弘治二年至嘉靖二十四年（1545）间可能还有一次未载明的添造，使得嘉靖二十五年（1546），即便将二十四年新添的“七千一百五十件”减去之后，仍“岁造三万二千三百件”。^[1]²⁷¹⁶在这样的增长趋势下，嘉靖二十三年（1544），由于光禄寺“添造器皿数多”，题准“该寺监供应之后，务即照数发出辀用，不得私匿、弃毁”。^[1]²⁷¹⁸尚宝司关领的瓷器，有可能就来自这部分旧器。对比分别刊行于正德四年（1509）和万历十五年（1587）的两版《会典》中“尚宝司·凡宝色”条对于宝色原材的记载，正德《会典》为“其油、蜜、熟艾、白芨、皂荚等物，俱于各该衙门关用”^[13]。万历《会典》如前所述为“油，行顺天府宛、大二县上纳。蜜、瓷器，行光禄寺支給。熟艾、白芨、皂荚等物，行太医院取用”^[1]²⁹⁴⁸。前者未载瓷器的取用，后者不仅新增瓷器一项，且特殊说明其取自光禄寺。两版会典的成书时间正好间隔了光禄寺岁用瓷器大幅增加的嘉靖朝，以及题准将该寺旧器“发出辀用”的嘉靖二十三年这一节点。这就从时间层面印证了尚宝司使用光禄寺旧瓷的可能性。

明会典·尚宝司·凡宝色。图中展示了宝色原材的采办、制作、收贮、使用、回收等各个环节。

印色制作过程中的多项工作都涉及瓷器的使用，按照《印章集说》的制印色法，油料煎成后，需“以瓷罐盛之埋地下，三日取出，晒一二日，以去水气”，不用时，则需“将罐口封固”，使印色“虽百年不坏”，调和颜料时，若不急于使用，则将新合印色“贮瓷器内晒五七日更佳”。^[28]前文已经论及，宝色制作的大部分工作需由尚宝司承担，因而该司为宝色事领取的光禄寺瓷器无疑需要满足这部分需求。然而，制成的宝色是否也由这些瓷器收贮？

从实用的角度而言，用旧瓷收贮印泥，是具有一定合理性的。清人汪镐京《红术轩紫泥法》将印泥使用的要点归为八条，分别是“慎收贮、养色泽、勤翻调、戒动摇、宜拭净、宜薄垫、宜翻晒、慎霉湿”，其中，“慎收贮”一条提到，收贮印泥的器皿“旧瓷第一，晶玉次之，不宜铜锡，最忌漆器，犀象及石尤所忌也”。^[29]《篆刻针度》则认为仅有瓷器合用，陶器、铜锡、晶玉等器皆不佳，并指出原因：“注印色唯瓷器最宜，得古窑尤妙，若瓦器耗油，铜锡有锈，玉与水晶及烧料俱有潮湿，大害印色，近有青田石印池，亦不可用，如用，必以白蜡蜡其池内，度不吃油。”^[30]近人邓敦木认为，印色池“以旧瓷为佳”，“市购新瓷，性多燥烈，宜先入沸水中滚数透，去其火气，拭干冷却，然后可用”。^[2]¹⁹⁵随着油印的普及，与之相适应的容器成为使用者谈论的焦点，易锈、“吃油”的容器不再适合盛放印泥。前人的经验表明，印泥容器以瓷器为佳，旧瓷器因为“火气”已去，所以最为适宜。

查考《明会典》，未见关于“宝色池”的记载，却在皇后、太子、亲王等宗亲冠服中载有“宝池”一物，其中，“皇后之宝依周尺方五寸九分，厚一寸七分，宝池用金，阔取容宝，宝匣二副，每副三重”，皇太子、亲王之宝的“宝池”制式俱与皇后相同。^[1]¹⁰³⁶宝池尺寸“阔取容宝”，说明与“印色池”可简称“印池”不同，“宝池”的功用更可能是盛放宝玺而非宝色。又及，皇后、太子、亲王的册、宝、宝池、宝匣俱载于“冠服”类最末的“册宝”条目下，列于“礼服”“常服”等条目之后。而《明会典》记载的皇帝冠服中，却没有宝匣、宝池等物，仅在工部负责备造的“皇帝、皇太子、亲王卤簿、车驾等项仪仗”内有宝匣一座，该宝匣为“木质，朱红漆匣盖顶，并四面戗金云龙文，座戗金、仰覆莲花并香草文”^[1]²⁵⁰⁰。此“仪仗”宝匣与皇亲宝匣不同的制式和归类方式意味着二者应对不同的使用场合，后者位列“仗马”“香炉”之后，“马杌子”“鞍笼”“黄帐房”“大辂”之前，更可能是与车驾配合使用的宝物箱，而非宝玺或宝色的容器。总之，《明会典》的记载表明：其一，皇后、亲王宝玺配有宝池，而皇帝宝玺无相似配置；其二，宝匣、宝池的使用都与册宝仪式相关，是宝玺而非宝色的容器。由此，直至万历时期，宝色容器尚未形成定制，真正用于日常存贮宝色的，确有可能是尚宝司领取自光禄寺的那些“发出辀用”的旧瓷。

这样做的前提，应当与宝玺的使用方式有关，《明会典》卷二百二十二《尚宝司》规定：“凡造敕等项写完，合用某宝，本司官会尚宝监官于皇极门用”^[1]²⁹⁴⁷；“凡诸王、将军，并文、武官员，诰敕写完，本司官于御前奏请宝用”^[1]²⁹⁴⁷⁻²⁹⁴⁸；“凡用御宝，俱预编某字号勘合一百道，底簿一扇，用尽再编，其勘合本司收贮，底簿付尚宝监缴

明正德十二年（1517）至约万历四十三年（1615）间，尚宝司所制宝色，是一种以水花朱为主要色料，兼用油、蜜调和的印泥。若按照“水印”“蜜印”“油印”划分印泥发展的三个阶段，那么尚宝司的宝色体现了自“蜜印”向“油印”演变的过渡特征。制宝色所用水花朱是银朱的一种，其产地约在贵州思南府境，该地出产的丹砂、银朱、水银等物向北运至当时的水陆交通枢纽涪州进行销售，明廷自正德十二年起召商赴涪州采办水花朱，直到万历年间，此项采办工作随着商路的阻断而停止。尽管在明代的制度条文中，颜料制作事宜由工部颜料局负责，而尚宝司主职是宝玺的管理，但实际上，制作、督造、收贮宝色也由尚宝司完成，体现了明代宫廷在颜料制作事宜方面，存在制度上的专门化生产和实际上的就近兼管之间的差异。

进”^[]²⁹⁴⁸。在使用宝玺的过程中，钤盖的工作由尚宝司文官管理、尚宝监内官执行，皇帝一般不直接接触宝色，所以容器的选取侧重实用性而非象征性，甚至循环利用一部分过剩的旧器，也就合情合理了。进而可知，即便是公认奢靡成风的嘉靖一朝，如宝色一类不被皇帝直接使用的宫廷用度的生产，仍然在细微之处体现着“节用”的观念。这或许来自懂得印色制作与收贮方法的技术人员的建议，同时也必然需要负责督造等相关事宜并能够影响制度制定的人员配合，才能最终被归结为《明会典》中宝色用瓷“行光禄寺支给”的条例。

四、结语

总之，在明正德十二年（1517）至约万历四十三年（1615）间，尚宝司所制宝色，是一种以水花朱为主要色料，兼用油、蜜调和的印泥。若按照“水印”“蜜印”“油印”划分印泥发展的三个阶段，那么尚宝司的宝色体现了自“蜜印”向“油印”演变的过渡特征。制宝色所用水花朱是银朱的一种，其产地约在贵州思南府境，该地出产的丹砂、银朱、水银等物向北运至当时的水陆交通枢纽涪州进行销售，明廷自正德十二年起召商赴涪州采办水花朱，直到万历年间，此项采办工作随着商路的阻断而停止。尽管在明代的制度条文中，颜料制作事宜由工部颜料局负责，而尚宝司主职是宝玺的管理，但实际上，制作、督造、收贮宝色也由尚宝司完成，体现了明代宫廷在颜料制作事宜方面，存在制度上的专门化生产和实际上的就近兼管之间的差异。

明正德十二年（1517）至约万历四十三年（1615）间，尚宝司所制宝色，是一种以水花朱为主要色料，兼用油、蜜调和的印泥。若按照“水印”“蜜印”“油印”划分印泥发展的三个阶段，那么尚宝司的宝色体现了自“蜜印”向“油印”演变的过渡特征。制宝色所用水花朱是银朱的一种，其产地约在贵州思南府境，该地出产的丹砂、银朱、水银等物向北运至当时的水陆交通枢纽涪州进行销售，明廷自正德十二年起召商赴涪州采办水花朱，直到万历年间，此项采办工作随着商路的阻断而停止。尽管在明代的制度条文中，颜料制作事宜由工部颜料局负责，而尚宝司主职是宝玺的管理，但实际上，制作、督造、收贮宝色也由尚宝司完成，体现了明代宫廷在颜料制作事宜方面，存在制度上的专门化生产和实际上的就近兼管之间的差异。

注释：

- ↑ 关于传统印泥的总述性研究包括：邓散木：《篆刻学》，上海：上海人民美术出版社，2018年，第191—195页；那志良：《鉢印通释》，台北：台湾商务印书馆，1980年，第154—159页；符骥良：《篆刻器具常识》，上海：上海书画出版社，1993年，第1—35页；仇庆年：《传统中国画颜料的研究》，苏州：苏州大学出版社，2014年，第77—78页；英孜：《精制“八宝十珍印泥”法》，《故宫博物院院刊》，1980年第4期，第85—87页；[日]长谷川千夏：《关于印泥的考察》，中国美术学院硕士学位论文，2011年；肖世孟：《朱砂入印泥考》，《湖北美术学院学报》，2014年第3期，第14—16页。
- ↑ 关于清以后印泥制作流派的研究包括：黄泓主编：《鲁庵印泥制作技艺》，上海：上海文化出版社，2011年；沈佳艳：《漳州八宝印泥研究》，福建师范大学硕士学位论文，2017年；田旭峰、陈彪：《中国书画家篆刻印泥的主要流派》，《书法》，2019年第8期，第59—63页。
- ↑ 分期具体到明代的印泥研究，往往附于印章断代研究之后，未见专论形成，这类研究包括：刘江：《中国印章艺术史》，杭州：西泠印社出版社，2005年，第331页；王维：《万历年间江南地区文人生活中的篆刻世界》，南京艺术学院博士学位论文，2017年。
- ↑ 《本草品汇精要续集》提到水花朱的升炼：“今人多用水银一斤，烧上好水花朱一十四两八分，次朱三两五钱。”（〔清〕王道纯、〔清〕汪兆元：《本草品汇精要续集》卷1，上海：商务印书馆，1936年，第1叶背）该说未载于明人刘文泰等撰《本草品汇精要》（〔明〕刘文泰：《本草品汇精要》，明抄本，

北京：中国国家图书馆藏〔善本书号：17402〕），可能是参自《本草纲目》“每水银一斤，烧朱一十四两八分，次朱三两五钱”（〔明〕李时珍：《新校注〈本草纲目〉》〔第5版〕，刘恒如、刘山永校注，北京：华夏出版社，2013年，第376页）。

- ↑ 表格引据各书版本、页次如下：〔明〕高濂：《遵生八笈》，王大淳点校，杭州：浙江古籍出版社，2016年，第624页；〔明〕陈镛：《阙里志》卷四，明嘉靖三十一年（1552）刻本，北京：中国国家图书馆藏（善本书号：05614），第6叶正、7叶正；〔明〕沈启：《南船纪》卷一，清乾隆六年（1741）沈守义重刻本，北京：中国国家图书馆藏（善本书号：A03779），第8叶背、66叶背、71叶背；〔明〕李昭祥：《龙江船厂志》，王亮功点校，南京：江苏古籍出版社，1999年，第174—175页；〔明〕何士晋等汇纂：《〈工部厂库须知〉点校（正册）》，连冕、李亮等点校整理，北京：中国建筑工业出版社，2014年，第108页、268页、278页、414页、585页、610页；〔明〕张时彻：《摄生众妙方》，张树生点校，北京：中医古籍出版社，1994年，第158页；〔明〕王肯堂：《证治准绳》卷六，明万历三十（1602）至三十六年刻本，第99叶正。
- ↑ 《阙里志》载：“菱花、龟背、榻扇、木柱、外泊风板俱银朱，供桌、香几各一张，俱水花朱”（〔明〕陈镛：《阙里志》卷四，第6叶正）。
- ↑ 《厂库须知》卷六，“虞衡司·年例钱粮·三年一次·锦衣卫象房煮料铁锅口等件”条，有“银朱，九斤八两”及“水花朱，二十二斤五两二钱”并列（〔明〕何士晋等汇纂：《〈工部厂库须知〉点校（正册）》，连冕、李亮等点校整理，第278—279页）。
- ↑ “胡演丹药秘诀云：升炼银朱，用石亭脂二斤，新锅内熔化，次下水银一斤，炒作青砂头，炒不见星”（〔明〕李时珍：《新校注〈本草纲目〉》〔第5版〕，刘恒如、刘山永校注，第376页）。
- ↑ 邓散木提出北宋印迹多为水印，南宋以后改用蜜印，元代始有油朱之制（邓散木：《篆刻学》，第191页）。油朱始于元代之说，有元人著《居家必用事类全集》为据（见参考文献〔9〕、〔10〕）。沙孟海据“徐森玉先生鉴古的经验”提出宋代一般以蜜调朱，元人多用水印（沙孟海：《印学史》，杭州：西泠印社出版社，1987年，第82页）。那志良依据徐康《前尘梦影录》的记载，以及故宫博物院藏档案中所见印迹，说明水印、蜜印之法在明清之时仍被使用，原因是铜印不适于油印泥，久用会使印泥变黑。此外，依据存世书画收藏印，那志良指出宋代水印、油印都有，且已经是油印多于水印，因此油印之兴不应始于元（那志良《鉢印通释》，第155页）。符骥良依据严桂荣重装王羲之《上虞帖》时漂洗出的南唐油朱印文，指出油印的出现不晚于南唐（符骥良《篆刻器具常识》，第2页）。戴南海依据传世书画所见印章，提出唐、五代大都用蜜印或水印，油印始于宋初，宋代水印、油印杂见，南宋油印逐渐多于水印。其中蜜印颜色红而厚，水印颜色淡而薄，油印因有油质的关系，字口较蜜印、水印清晰（戴南海：《古书画鉴定秘要》，西宁：青海人民出版社，1993年，第120—121页）。总之，前人研究一般认为水印、蜜印的使用在油印之前。至晚在元，油印泥的制作已有了文献的记载。若依据鉴古经验，则可将油印的发端上溯至五代。
- ↑ 通称正德本《大明会典》纂修完成于弘治十五年，所记事例，亦仅仅记到弘治十五年（原瑞琴：《弘治〈大明会典〉纂修考述》，《中国社会科学院研究生院学报》，2009年第3期，第

NORTHERN ART 2023 02

- 1 15页）。
- ↑ 明代黔江水运情况参：蓝勇：《四川古代交通路线史》，重庆：西南师范大学出版社，1989年，第203页；夏鹤鸣、廖国平：《贵州航运史（古、近代部分）》，北京：人民交通出版社，1993年，第80—81页。
- ↑ 自贵州苗岭分支，行乌、沅二江间，蔓延于湖南省西北境沅、澧二江间，至常德西境之平山止，通称武陵山脉（臧励稣：《中国古今地名大辞典》，上海：商务印书馆，1936年，第507页）。该区在明代的丹砂分布特征，参胡安徽：《历史时期武陵山区药材产地分布变迁研究（618-1840）》，西南大学博士学位论文，2011年。
- ↑ 论及明代黔北地区丹砂开采、贸易的研究有：朱圣钟：《鄂湘渝黔土家族地区历史经济地理研究》，陕西师范大学博士学位论文，2002年；周小艺：《兴盛、衰落与重建：黔北仡佬族历史演变的研究》，中央民族大学博士学位论文，2011年；吴芳梅：《以丹为业：龙潭仡佬族的历史、生计与认同》，厦门大学博士学位论文，2018年；张颖、彭兆荣：《丹砂庇佑：龙潭古寨乡土景观绘本民族志》，北京：中国社会科学出版社，2021年。
- ↑ “本悠”原误作“本悠”，据该书同卷“山川·丹砂坑”条及后世地名更正（〔明〕赵瓌：《〔弘治〕贵州图经新志》卷四《思南府·风俗》，第54页、55页）。
- ↑ 《印章集说》“合印色法”条：“研数千遍，愈多研愈红”（〔明〕甘旸：《印章集说》，《丛书集成初编》，第1540册，上海：商务印书馆，1937年，第14页）。

参考文献：

- ↑ 〔明〕申时行.〔万历〕大明会典〔M〕.扬州：广陵书社，2007.
- ↑ 邓散木.篆刻学〔M〕.上海：上海人民美术出版社，2018.
- ↑ 〔明〕何士晋，等，汇纂.《工部厂库须知》点校（正册）〔M〕.连冕，李亮，等，点校、整理.北京：中国建筑工业出版社，2014.
- ↑ 刘梦雨.清代官修匠作则例所见彩画作颜料研究〔D〕.北京：清华大学，2019：185-186.
- ↑ 〔明〕李时珍.新校注《本草纲目》（第5版）〔M〕.刘恒如，刘山永，校注.北京：华夏出版社，2013：376.
- ↑ 〔明〕李中立.本草原始〔M〕.明万历刻本，北京：中国国家图书馆藏.
- ↑ 〔明〕方以智.物理小识〔M〕//影印文渊阁四库全书（第867册），台北：台湾商务印书馆，1986：887.
- ↑ 〔清〕迺朗.绘事琐言〔M〕.贾素慧，点校.上海：上海书画出版社，2021：65.
- ↑ 王重民.中国善本书提要〔M〕.上海：上海古籍出版社，1983：347.
- ↑ 〔元〕佚名.居家必用事类全集·戊集〔M〕.明刻本：63b.北京：中国国家图书馆藏（善本书号：09827）.
- ↑ 〔明〕王佐.新增格古要论〔M〕.杭州：浙江人民美术出版社，2019：281.
- ↑ 〔明〕李诩.戒庵老人漫笔·卷二〔M〕.清顺治五年李成之世德堂刻本：5b.北京：中国国家图书馆藏（善本书号：A02776）.
- ↑ 〔明〕李东阳.〔正德〕大明会典·卷一百七十五

ANCIENT ART HISTORY 53

- ↑ 〔M〕.明正德四年司礼监刻本：3b.北京：中国国家图书馆藏（善本书号：A00403）.
- ↑ 〔明〕沈榜.宛署杂记〔M〕.北京：北京古籍出版社，1980：143.
- ↑ 谭其骧.中国历史地图集（第七册·元、明时期）〔M〕.北京：中国地图出版社，1982：62-63.
- ↑ 〔明〕杨慎.丹铅摘录·卷十〔M〕.明嘉靖刻本，北京：中国国家图书馆藏（善本书号：CBM2386）.
- ↑ 〔明〕张文耀.〔万历〕重庆府志·卷三//蓝勇，等，编注.稀见重庆地方文献汇点（上）〔M〕.重庆：重庆大学出版社，2013：184.
- ↑ 贵州省交通厅交通史志编审委员会.贵州古代公路史（一）〔M〕.北京：人民交通出版社，1989：28.
- ↑ 〔南朝宋〕范晔.后汉书〔M〕.北京：中华书局，1965：3507.
- ↑ 史为乐.中国历史地名大辞典〔M〕.北京：中国社会科学出版社，2005.
- ↑ 〔明〕虞怀忠.〔万历〕四川总志·卷九·重庆府·土产〔M〕.明万历刻本：14b.北京：中国国家图书馆藏（善本书号：A01345）.
- ↑ 〔明〕赵瓌.〔弘治〕贵州图经新志〔M〕.贵阳：贵州图书馆（影明弘治刻本）：54.
- ↑ 〔明〕钟添.〔嘉靖〕思南府志·卷一〔M〕.上海：上海古籍书店（影天一阁藏明嘉靖刻本），1962.
- ↑ 周娥.明清重庆商人与地方社会研究〔D〕.重庆：西南大学，2020：1.
- ↑ 贵州省务川仡佬族苗族自治县志编纂委员会.务川仡佬族苗族自治县志〔M〕.贵阳：贵州人民出版社，2001：1161.
- ↑ 郑天挺.中国历史大辞典〔M〕.上海：上海辞书出版社，2000：3179.
- ↑ 周延儒.明神宗实录·万历四十四年正月壬申〔M〕.台北：“中央研究院”历史语言研究所（影“国立”北平图书馆红格本微卷），1962：10292.
- ↑ 〔明〕甘旸.印章集说〔M〕.丛书集成初编（第1540册），上海：商务印书馆，1937：14.
- ↑ 〔清〕汪锡京.红木轩紫泥法〔M〕//新文丰出版社编辑部.丛书集成新编（第48册）.台北：新文丰出版公司，2008：361.
- ↑ 〔清〕陈克恕.篆刻针度〔M〕//上海书店出版社.丛书集成续编（第87册）.上海：上海书店出版社，1994：201.

陈奕婷：**中国美术学院创新设计学院在读硕士研究生**

（责任编辑：陈期凡）

诡道之图

——从年羹尧《治平胜算》二十八宿真形旗谈起

Diagrams of Deception: About the Flags of True Shapes of the Twenty-eight Constellations in Nian Gengyao's *Zhiping Shengsuan*

林钰洁/Lin Yujie

摘要：本文始于对年羹尧《治平胜算》一书图版的关注，从年羹尧辑书谈起，继而将目光聚焦于书中的二十八宿真形旗这一“武备”上。通过对历代文本中“二十八宿真形旗”的检索，笔者发现年羹尧书中的这一内容实际上承袭自戚继光《纪效新书》等一系列明代兵书。更有意思的是，兵书中的二十八宿真形旗很有可能从未应用于真实的战争中，而是一种以“兵者诡道”为目的创造的特殊图像。这一图像来源于史可考的二十八宿旗，这种旗帜被应用于鹵簿队列中，则大致始于宋代，并在延续到清代的过程中不断变化，尤以元代外杖中的二十八宿旗最为接近兵书中的图像。

关键词：二十八宿真形旗；《治平胜算》；年羹尧；鹵簿

藏于美国国会图书馆的孤本《治平胜算全书》据传由清康熙年间名将年羹尧（1679—1726）所辑，全书分为二函十二册，共计二十八卷，均以墨笔手书并施以彩绘图形，精妙绝伦。年羹尧骁勇善战，戎马倥偬，鲜少有著书立说的闲暇，除《治平胜算》外仅见《年大将军兵法》一册，现藏于哈佛大学燕京图书馆。此《年大将军兵法》系照退补主人《清隐山房丛书》[清光绪九年（1883）刻本]中《经邦轨辙》抄出而改换今名。^[1]其所依之原本《经邦轨辙》一册，共分攻城法、水攻法、水战说三部分，内容上多是攻城所用之器具图示及说明，至于用兵之道不过在序言中寥寥几笔带过，实与“兵法”二字无多干涉。清兵不善水战，年羹尧也是因平定西北的大小战役扬名。《经邦轨辙》大篇幅论述水战又加以江南流域的地形图，与年羹尧的实际作战经历不甚相符，因此也有人认为是托伪之作。相形之下，《治平胜算》的内容要更为可靠，从地形、仪注、间谍、古阵法、阵法、营法、守城、攻城、旗号、火器（火攻）、水战、原铙、持铙、器图、行赏约束来畅谈行军之道，章法俨然。从制作的角度来看，墨书彩绘的《治平胜算》要比刻版印刷的《经邦轨辙》更加精致奇巧，绝非泛泛之作。也正因此，是书成为解读年羹尧的绝佳入口。

一、再效犬马：《治平胜算》辑书目的

《治平胜算》二十八卷，图文兼备，不下十数万字，

这样浩大的工程量究竟耗费几时？答案也许令人咋舌。年羹尧在自序中写道：“爱不揣鄙陋，采辑古来帝师王佐营阵，以及先民制器尚象阵式，汇为一册，二十八卷。久欲谋之梨枣，以公同志，无奈南辕北辙，东讨西驰，刻不停晷，未能竣事。今谪官武林，闭门谢客，旅舍无聊，检点旧篋，复观此书，因叹数十年之精力，至今日乃湮没于残笥破籥之中，亟为装订成帙。”^[2]²大意是说此书是他多年心血，但苦于战事不得闲暇，谪官后方才能够编订成集。然而通读全文，书中内容多由前代兵书如《太白阴经》《虎铃经》《武经总要》《武备志》而来，很多部分几乎是照搬原文而少自创，实为“述而不作”，若说“数十年之精力”仅能做这等摘录，委实小觑了年羹尧。他虽扬名于沙场，但毕竟自幼受塾读书，又出身进士翰林，文字功夫不可能太浅，数十年之说恐怕只是托词。年羹尧自述“仆于经济诸书无所不读，而于孙吴之法尤为心诵而神维”^[2]¹，“孙吴之法”即《孙子兵法》与《吴子兵法》，后广泛泛指兵书。康熙年间广修类书，其中有一部《御定渊鉴类函》由王士禛、王揆任总裁官，年羹尧正是其中一名校录官。《御定渊鉴类函》卷二百六至二百二十九为武功部，分十余章节，正是集兵道之大成，有兵法、将帅、训练、料敌、攻具等等不一而足，与《治平胜算》的结构多有吻合。从结构和内容的相似度看，康熙四十九年（1710）成书的《渊鉴类函》应当是《治平胜算》重要的

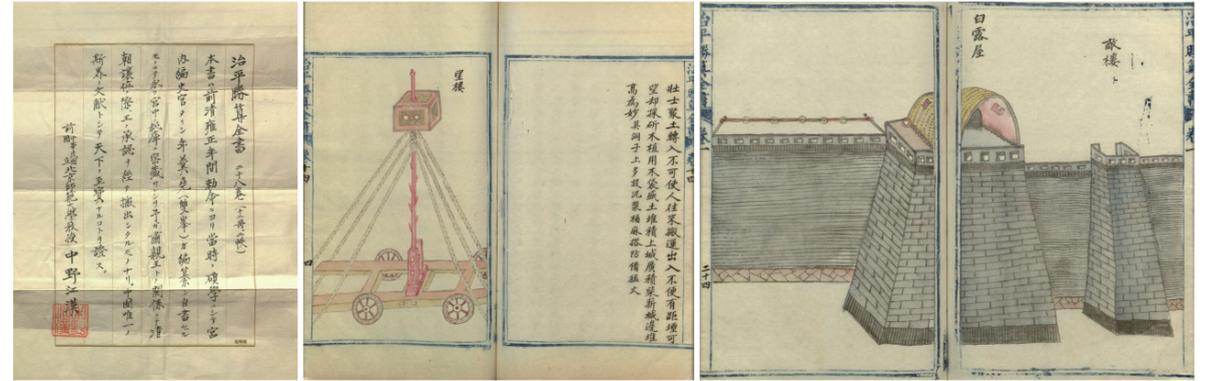


图1 [清]年羹尧《治平胜算》书内夹的中野江汉笺纸 美国国会图书馆藏本

图2 《治平胜算》中的望楼

图3 《治平胜算》中的白露屋、敌楼

参考来源之一。年羹尧能被康熙甄选为是书的校录者，足见他对兵法的了然受到康熙乃至朝野上下的认可，同时不难想象，这次的校录工作必定也使他受益良多。

序文末题“雍正二年春三月上浣之吉”，但实际上年氏谪官武林应发生在雍正三年（1725），此处当是误笔。如以雍正三年三月上旬为年羹尧辑《治平胜算》之始，再以雍正三年九月十七日革去年羹尧所有职衔并锁拿进京这一史实作为他可能编书的最后截点，则是书的系统编纂时长不超过半年。并且，不难想见的是，从雍正帝口中的“恩人”到“不法之臣”，年羹尧的地位于是年急转直下，他不可能坐以待毙，潜心编书，如他所言“窃欲藏之名山，传之其人，以俟将来君子”^[2]³。君臣离心、渐失圣眷的焦虑始终环绕着他，在雍正三年三月二十一日《奏明因精神不足办事不能周到折》中，年羹尧自陈“臣因饮食减少，夜不能睡，于二月初一二三等日吐血数次，渐觉头晕……力不能支”^[3]⁸⁷³，到五月初六时，“抱病数月，总未痊愈，今已仅存皮骨”^[3]⁸⁷⁴，如他所言非虚（此时的年羹尧已是穷途末路气焰全无，应当不敢欺瞒君上），那么他此期多是缠绵病榻难以自持，能够花费在编书上的时间和精力都是少之又少的。故而《治平胜算》的编撰时长很可能不足两月。

年羹尧值此危急存亡之秋强撑病体著成此书，当真是出于“藏之名山”这样为后世深谋远虑的绝俗缘由吗？此书成书后的去向或许可以给我们答案。《治平胜算》一书为存世孤本，书页内夹有中野江汉笺纸一叶（图1），大意如下：本书原宫中秘库密藏。清朝让位之际，出自肃亲王。此处的肃亲王应指清朝和硕肃亲王世系的最后一位——肃忠亲王爱新觉罗·善耆。如果中野的字笺可信的话，肃亲王作为满清八大铁帽子王之一，自初代肃武亲王豪格起屡受封赏，府内的确卷帙浩繁，更兼善耆本人颇好风雅，对篆刻家陈半丁也曾有知遇之恩，从他频繁的军事政治活动也不难想见他会对曾经平荡青海的大将军年羹尧遗作深感兴趣，那么出自肃亲王手的《治平胜算》原系官

中旧藏便十分合情合理。前内府密藏也值得玩味，“藏之名山”的兵书缘何又传入内府？从雍正对年羹尧一系及其亲信的严厉惩处来看，雍正出于顾念旧情而主动收藏年羹尧作品的可能性不太大，较为合理的是年羹尧成书后转托人呈递圣前。

更加需要注意的是，《治平胜算》上的墨书或为年氏亲笔。笔者比对了《治平胜算》与清宫旧藏年羹尧奏折，其中字体均作较为紧凑的蝇头小楷，结体偏圆润。但两处对于名款“羹尧”的“羹”字最后一笔的写法并不一致，《治平胜算》中是一点，短而圆润，而奏折所见多是长捺，甚至因此笔画过长而显得此字略向左斜。名款的不同不容忽视，一个可能的解释是迄今可见的年羹尧奏折多是雍正元年写作，年羹尧的书迹在这般起伏跌宕的三年内产生些许变化是可以理解的，且病中体虚也会使腕力不足以至字迹不一；另一个可能是墨书并非年羹尧手书，而是其门客仿其字迹而为。但即便如此，这种做法的目的仍然是希望观者认为此书乃是年羹尧亲笔。由此来看，笔者更倾向认为是年羹尧亲笔而非门客代抄，因为此书所希冀的读者并非后人，而是手握杀伐之权的九五至尊雍正（或许还可以加上此时深得雍正信任的参谋大臣等），雍正本就于书法颇有造诣，且他们君臣数年间书信往来频仍，雍正对于年羹尧的字迹再熟悉不过，若年羹尧此时还想躲懒，以门客字迹瞒天过海、冒触怒天颜之险，似乎有些难以理解。另外，《治平胜算》中有大量彩绘，至今色泽鲜亮，可见原初使用材料颇佳。这些彩绘没有落款，不知何人所图。朱万章曾谈及年羹尧擅画，并有粗笔山水传世。^[4]《治平胜算》中的彩绘因以表现军需军械及阵法等为主，多为细笔，难以对照，但从所画望楼底座的轮子稚涩的线条等诸多细节不难看出这些图画绝非出自职业画师之手，而稚拙的笔法中却又透露出对西方透视学的了解（图2、图3）。年羹尧的长兄年希尧（1671—1738）精通此道，著有《视学》付梓传世。《视学》是清代最早系统地阐述图学理论的专著，也是我国第一部论述画法几何的著作。《视

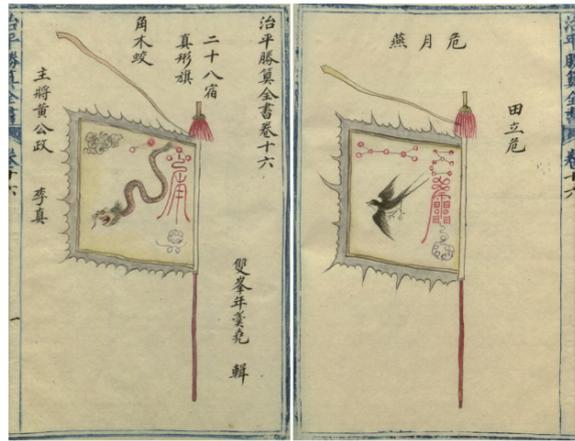


图4 《治平胜算》二十八宿真形旗二面

学》虽初刻于雍正七年（1729），此时年羹尧已被赐自尽长辞于世，但年希尧于自序开篇即写道“余曩岁即留心视学”，可见是长期关注，他的潜心研究大抵或多或少影响了弟弟。从种种迹象来看，《治平胜算》的彩绘或许也是年羹尧亲笔完成，然而还缺乏直接的证据，存疑。

《治平胜算》的二十八卷囊括地形、仪注、间谍、古阵法、阵法、营法、守城、攻城、旗号、火器、水战、原铕、持铕、器图、行赏约束等章节，虽内容大多出自前人，但编辑的逻辑、内容的拣选和主次顺序也显示了一代名将年羹尧对于用兵之道的熟稔。“纸上谈兵”还在其次，《治平胜算》并非意在提出前无古人后无来者的用兵妙计，这套书最为重要的价值是促使雍正再度忆起年羹尧既已立下的平定西北等赫赫战功，顾念旧情，并且意识到他日后可能的军事价值，从而饶他一命。在雍正三年四月二十二日的《奏谢调补杭州将军折》中，雍正朱批直问年羹尧关于“帝出三江口，嘉湖作战场”的谣言，又言“朕想你若自称帝号，乃天定数也，朕亦难挽……朕览之实实心寒之极，看此光景你并不知感悔”，忌惮之意昭然若揭。^[3]⁸⁷⁴这般狂悖的谣言究竟是否属实，我们不得而知，但是毋庸置疑，帝王的杀意已经跃然纸上，正在编书的年羹尧看到这般批复不知该是如何胆战心惊。在一封无纪年的《奏陈悔罪求饶事》奏折中，也曾位极人臣、尽享烈火烹油鲜花着锦之势的年大将军无比卑微地忏悔，他如是写道：

臣羹尧谨奏：臣今日一万分知道自己的罪了。若是主子天恩怜臣悔罪，求主子饶了臣。臣年纪不老，留下这一个犬马慢慢的给主子效力。若是主子必欲执法，臣的罪过不论那一条那一件皆可以问定罪而有余。臣如何回奏得来？除了皈命竭诚恳求主子，臣再无一线之生路。伏地哀鸣，望主子施恩。臣实不胜呜咽，谨冒死奏闻。^[3]⁸⁵²此时的年羹尧别无出路，只得寄望于渺茫不可预见的“天恩”，而他手中最重要的筹码就是他突出的军事价值。即便军功已惹人猜忌，但他实在也无更好的选择。年羹尧匆匆辑

成二十八卷《治平胜算》，辗转呈递御前，这一过程想来殊为不易，因为雍正三年正月，杨宗仁、岳钟琪等臣工俱上本参年羹尧恶行，仅台北故宫博物院所藏是年此类奏折原件即有五十本之多，真可谓“墙倒众人推”。据九十二宗罪来看，年羹尧确实跋扈，加之圣宠优渥，想来树敌不少。在雍正表露出不满后，臣子们自然顺势而为，朝中有面圣资格的重臣似乎无人会为年羹尧呈书。年羹尧究竟是用何等途径以书陈情尚不可知，我们当然不会忘记他的幼妹敦肃皇贵妃年氏宠冠雍正后宫，《清史稿》记载“妃薨逾月，妃兄羹尧得罪死”^[5]，可知年羹尧从九月底缉拿进京却至十二月初十方才赦令自裁，这中间苟延残喘的两个多月与雍正对缠绵病榻的年妃的怜惜不无关系。不过按照雍正帝对年氏“秉性柔嘉”“小心恭谨”的评价，她涉足这样敏感之极的政治事件的可能性不大。此处暂且存疑。无论如何，年羹尧最终成功呈上《治平胜算》，可惜的是这本被给予厚望的显示他大将之才的兵书也无力扭转乾坤。臣子的功高震主、恃才傲物与再效犬马之心孰轻孰重？雍正最终的选择向我们展示了他的答案。

二、兵者诡道：兵书中的二十八宿真形旗

在笔者翻阅《治平胜算》一书时，第十六卷的“二十八宿真形旗”一条引起了笔者的注意。^①二十八宿真形旗，顾名思义是以二十八星宿为原型绘制的旗帜，旗面图像可看成上下两部分，由三个要素构成：上部是星位（星形）图，下部左为星宿动物、右为道符。每一页除旗帜外，又在其上题写星宿名，右侧题主将名（仅第一页角木蛟旗主将名题在左侧，见图4）。旗帜虽非兵器，却在中国古代军事活动中发挥着举足轻重的作用。黄帝曾“制阵法设五旗五麾”^[6]，《周礼·司常》言“凡军事，建旌旗”^[7]⁶⁰，《武经总要》也有“古法曰：三官不缪，五教不乱，是谓能军。三官者，鼓、金、旗也”^[8]的说法。军事用旗一般出于方便指挥队伍行进及战斗的目的而非纯为美观，如此一来，制作旗帜的首要标准自然是易于辨认，所以常用的旗帜图案多为熊、虎、龙等。年羹尧对二十八宿真形旗的用法定义也不例外地符合适于领兵的原则：“右二十八宿真形旗，凡出军立方向八门，使兵由之而出，如遇出兵之日所轮胜宿，即以此兵领军。旗方六尺，杆长一丈六尺，顶用纓络雉尾，边幅之色俱同照方向。”^[9]然而二十八宿真形旗的图像却实在与易于辨认相悖，二十八星宿的真形多有相似，譬如壁水獮与奎木狼、觜火猴和参水猿，乍看之下难分彼此。古时普通的行旅军士知识水平有限，星位和符篆更是难辨。^②何况旌旗立于半空，远观之更易混淆，又何以发挥其功用？

如同《治平胜算》中的其他内容一样，二十八宿真形旗也并非年羹尧独创，明嘉靖三十九年（1560）戚继光《纪效新书》、万历间何汝宾《兵录》、天启元年（1621）茅元仪《武备志》、崇祯十二年（1639）汪三益《参筹秘书》等兵书中已然有之。唐宋兵书如《李卫公问对》《太白阴经》《武经总要》《虎铃经》《美芹十论》《历代兵制》多谈用兵之法，而后来者受汇编类书的影响，

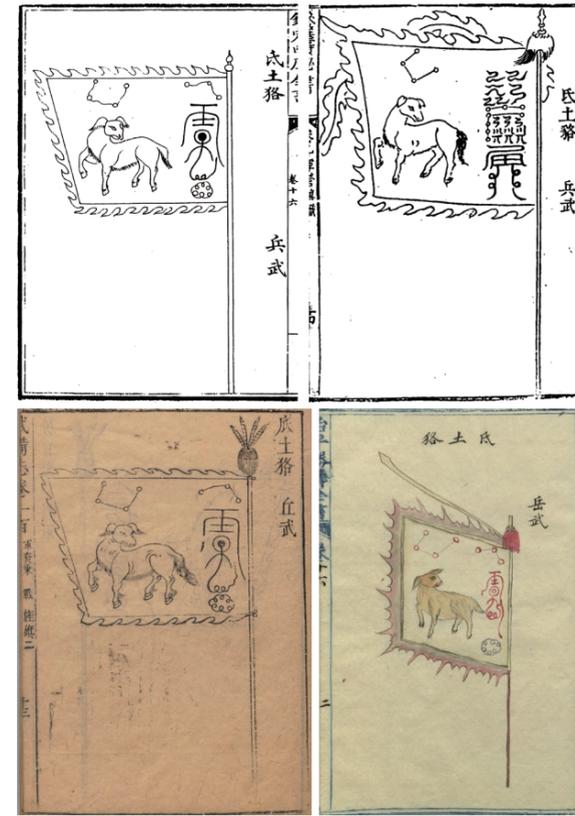


图5 氏宿旗（左上：〔明〕戚继光《纪效新书》卷十六，纪昀等校《影印文渊阁四库全书》第0728册，台湾商务印书馆2008年版，第638页；右上：〔明〕汪三益《参筹秘书》卷九，《续修四库全书》第1052册，上海古籍出版社，2002年版，第247页；左下：〔明〕茅元仪《武备志》卷一百，明天启元年〔1621〕刻，清初莲溪草堂修补本，第13页；右下：〔清〕年羹尧《治平胜算》卷十六，美国国会图书馆藏本，第2页）

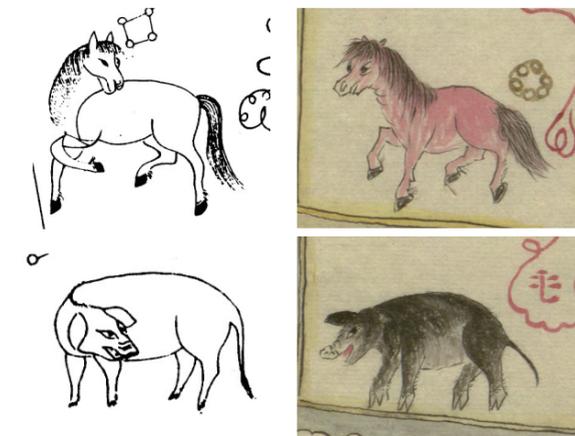


图6 星宿动物姿态变更（左上：《纪效新书》中的星日马；右上：《治平胜算》中的星日马；左下：《纪效新书》中的室火猪；右下：《治平胜算》中的室火猪）

才普遍将战术之外的种种用器也系统汇编收入书中。文本传抄的过程中难免出现偏移，传抄次数增多后还可能出现彼此有别的谬误。氏土猪旗的主将在《纪效新书》中是“兵武”，《参筹秘书》也作“兵武”，而《武备志》抄为“丘武”（又写“氏土猪”为“底土猪”），《治平胜算》为“岳武”（图5）。柳土獮的主将《纪效新书》中作“张口”，后一字缺，《武备志》为“张本”，《治平胜算》写“张木”。《治平胜算》还将室火猪主将“荷元”抄为“何元”，壁水獮主将“龙王”为“龙瓚”，奎木狼主将“王珣忠、谢月”为“王狗忠、谢越”，觜火猴主将“霏太”为“霏火、毕泰”，另外，虚日鼠、鬼金羊等宿的星位还缺少左半部分的星图，符篆部分更是只能算得上略有其形。从描绘的星宿真形来看，《治平胜算》虽然模仿了前代的图像，但形体僵硬，且将一部分原本画为回首的动物都改成直视前方（图6），从而削弱了灵活度的表现，使得图像呆板而少变化。这一改动也许正是因为执笔者并非职业画师，在尝试摹写氏土猪之后发现自己驾驭不好类似的造型而将之后的都做了变更。^③同理，书中的错漏百出也补证了年羹尧在编辑《治平胜算》时的慌乱无度，绝非“数十年之精力”。

上述的明代兵书都声称参考了宋代的《武经总要》，而实际上《武经总要》中涉及的旗帜与二十八宿并无关联。是书多处提及旗帜与星宿，有《教旗》一章专论如何教导军队根据大小各色旗帜摇摆（配合号角声）行动，古阵法中也多用旗帜表示敌军方向或配合鼓声表示阵法。二十八宿则集中出现在后集的卷十七《占候二》，是以星占卜算战事吉凶，“日、月、五星、二十八宿，凡厥灾变，籍辰辰以辨之。有岁有月有日有时，所主吉凶在焉”^[10]，占卜的结果可能影响具体的军事行动^④。以天上二十八宿禽星辨其官分吉凶是典型的兵阴阳家策略，《汉书·艺文志》记：“（兵）阴阳者，顺时而发，推刑德，随斗击，因五胜，假鬼神以为助者也。”^[11]二十八宿在早期战争中的应用当推李筌《太白阴经》所示的二十八宿骑战法^⑤，阵法通常搭配相应的旌旗使用，可这种阵法并没有相应的二十八宿真形旗为指挥，只是以简单的五色旗作队列区分。真形旗最早见于宋代典籍，且并非作为军事用旗，至于其用作何处，容后文再表。明人唐顺之的《武编》中还有一种二十八宿交战法，是以每一宿代表一种作战方式，交替行之。^[12]此外，令人生疑的是，戚继光的《纪效新书》是后世兵书中二十八宿真形旗的主要参考来源，然而他的另一著书《练兵实纪》所列的旗帜中却不见四象、二十八宿旗等繁复形制，只以黄、红、蓝、白、黑五色为辨，是为“明旗色”。戚继光还称“自近世之将，不用旗鼓以战，故遂废而不知讲”^[13]，可知鸟铕等热兵器出现后的确影响了承袭自前代的复杂的行兵作战之法，而二十八宿真形旗反而在之后的兵书中频频现身，却是何故？

不能在文献记载中找到答案，或许我们可以将目光转向物质遗存。旗帜因其材质为织物不易保存，现今的多是清代的八旗及近现代的军旗。好在历史图像中不乏猎猎旌旗，我们仍可从中一探究竟。宋元以来多有纪实绘画，以图



图7 [明]佚名《倭寇图卷》(旧题《明仇十洲台湾奏凯图》)局部 绢本设色 原作32×523cm 东京大学史料编纂所藏

图8 [明]佚名《平番得胜图》局部 绢本设色 原作43.8×971.2cm 中国国家博物馆藏

图9 [元]曾巽申《大驾卤簿图书》局部 绢本设色 原作51.4×1481cm 中国国家博物馆藏

像纪功的传统使明清两代表现战争场景的画作层出不穷。明末倭患迭起，一系列抗倭图，如中国国家博物馆藏《明人抗倭图》、周世隆《太平抗倭图》、旧题《明仇十洲台湾奏凯图》(图7)等，展现了明军与倭寇对战的英姿。另有《平番得胜图》(图8)，清《多铎得胜图轴》《董卫国纪功图》《蔡毓荣南征图卷》《北征督运图册》《抚远大将军西征图卷》《平定准噶尔图卷》《阅武楼阅武图卷》《十全敷藻图册》等，不一而足。这些历史画卷都记录了相应的军旅生活和征战事件，其中囊括了大量的旗帜图像，然而它们同时也表明在实际的应用中，旗帜多以黄、蓝、白等色彩为区分，大部分旗帜图案也趋于简易，绘制简单易识的动物图形，如龙、虎此类，而非繁复难辨的二十八宿真形。明人《倭寇图卷》卷末有八卦旗(图7)，已是这一类图像中最为特殊的一种，但八卦旗也只是出现在行军的队伍中，卷首和卷中的战斗场面还是常规的令旗。

可是，如果二十八宿真形旗并非应用于实际战场上，为何又频频被收入兵书呢？唐太宗与李靖关于奇阵的对话里或许早已揭示了这个用兵之术中亘古不变的奥秘：

太宗曰：“四兽之阵，又以商羽徵角象之，何道也？”靖曰：“诡道也。”

太宗曰：“可废乎？”靖曰：“存之所以能废之也。若废而不用，诡愈甚焉。”

太宗曰：“何谓也？”靖曰：“假之以四兽之阵，及天地风云之号，又加商金、羽水、徵火、角木之配，此皆兵家自古诡道。存之，则余诡不复增矣；废之，则使贪使愚之术，从何而施哉？”太宗良久曰：“卿宜秘之，无泄于外。”^[14]

兵者诡道，意指行兵之术在于奇诡，不守常规，从而攻其不备、出其不意。这个观点首见于春秋时期军事家孙武的著述《孙子兵法·始计》，同书的《九地篇》中还有对将领领军原则的妙论：

将军之事，静以幽，正以治。能愚士卒之耳目，使之无

知；易其事，革其谋，使人无识；易其居，迂其途，使民不得虑。帅与之期，如登高而去其梯；帅与之深入诸侯之地，而发其机。焚舟破釜，若驱群羊，驱而往，驱而来，莫知所之。聚三军之众，投之于险，此谓将军之事也。^[15]

正因兴兵作战非但涉及个人生死，更关乎一国存亡，所以要使他人无知无识，不可一眼窥破其中关窍。二十八宿真形旗，正如四兽之阵一般，其存而不废并非因为它始终发挥着重要作用，而是作为一种惑敌之术、一种行以诡道的障眼法。兵书一经付梓便不会只限于我方内部流传，^⑥譬如《纪效新书》不仅被《武备志》《三才图会》等大型类书转载，更远传朝鲜、日本，前者在此基础上编成《武艺图谱通志》，后者则以《武术早学》《军法兵纪》《兵法奥义书》等不同书名刊行此书，^[16]种种史实足资佐证先辈的高瞻远瞩。

三、布阵筑坛：明清小说中的二十八宿旗

有趣的是，虽然真正作战中从不使用这般神秘诡谲的战术及旗帜，这些充满神秘主义色彩的行军方式却被明清笔记小说所吸纳，还屡屡成为主角制胜的关键。《水浒传》故事中的一百单八将本是天罡地煞之星下凡，在小说的第七十六回“吴加亮布四斗五方旗，宋公明排九宫八卦阵”中更使用了奇阵制敌。梁山好汉对阵童贯时，险道神郁保四和炮手轰天雷凌振身后就出现了二十八宿真形旗：“架子后一带，都摆着挠钩套索，准备捉将的器械，挠钩手后，又是一遭杂彩旗，团团便是七重围子手，四面立着二十八面绣旗，上面销金二十八宿星辰，中间立着一面堆绒绣就真珠圈边，脚缀金铃，顶插雉尾、鹅黄帅字旗。”^[17]《封神演义》第八十三回“三大师收狮象狐”中，潼关诸将破万仙阵时，也曾眼见阵门中“二十八宿之星，正应万仙阵而出”^[18]。

在明清笔记小说的叙事中，二十八宿旗不但可以布阵，它们在军事活动中还有另一种用途：筑坛祈神。诸葛借东风的典故家喻户晓，《三国演义》第四十九回“七星坛诸葛祭风，三江口周瑜纵火”中这样描述孔明借风前的准备工作：

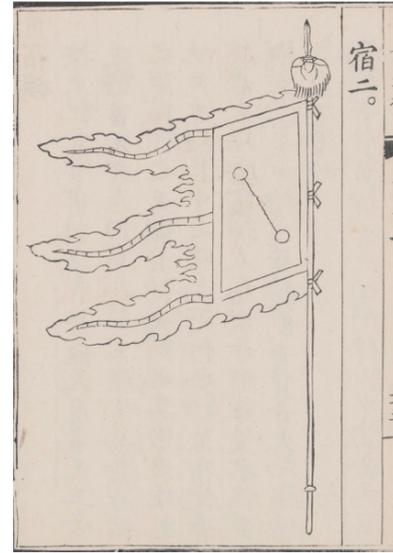


图10 角宿旗(徐一夔等《大明集礼》卷四十三,明嘉靖九年〔1530〕内府刊本,第35页)

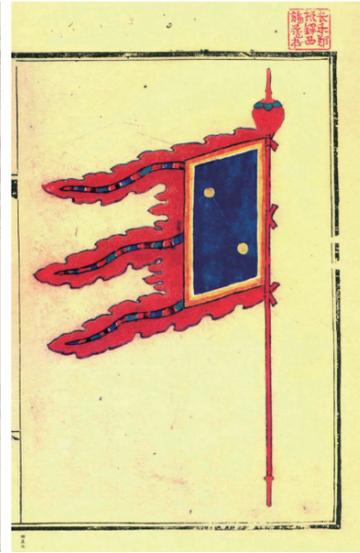


图11 角宿旗(北京市文物局图书资料中心编《明宫冠服仪仗图:古礼卷·军礼卷·仪仗卷(二)》,北京:燕山出版社2015年版,第457页)

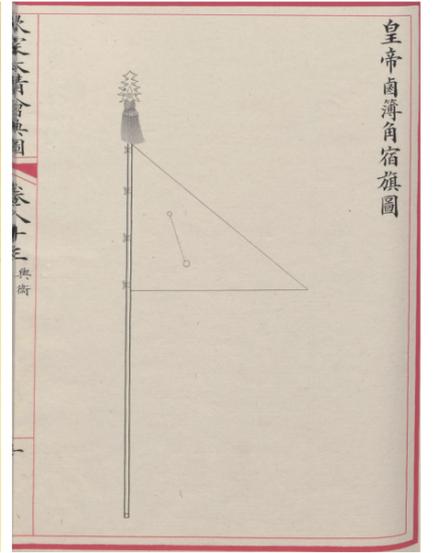


图12 角宿旗(昆冈等《钦定大清会典》卷八十三,清光绪时期刊本,第1页)

孔明辞别出帐，与鲁肃上马，来南屏山相度地势，令军士取东南方赤土筑坛。方圆二十四丈，每一层高三尺，共是九尺。下一层插二十八宿旗：东方七面青旗，按角、亢、氏、房、心、尾、箕，布苍龙之形；北方七面皂旗，按斗、牛、女、虚、危、室、壁，作玄武之势；西方七面白旗，按奎、娄、胃、昂、毕、觜、参，踞白虎之威；南方七面红旗，按井、鬼、柳、星、张、翼、轸，成朱雀之状。第二层周围黄旗六十四面，按六十四卦，分八位而立。上一层用四人，各人戴束发冠，穿皂罗袍，凤衣博带，朱履方裾。前左立一人，手执长竿，竿尖上用鸡羽为葆。以招风信；前右立一人，手执长竿，竿上系七星号带，以表风色；后左立一人，捧宝剑；后右立一人，捧香炉。坛下二十四人，各持旌旗、宝盖、大戟、长戈、黄钺、白旄、朱幡、皂纛，环绕四面。^[19]

我们都知道这段故事的结局，孔明事毕乘船归去，而这一夜东南风甚紧，曹军战船铁索连环，伤亡惨重，以致曹操败走华容道。罗贯中暗示读者，孔明筑坛是为逃离东吴布下的疑阵，但在明人诸圣邻《大唐秦王词话》第四十一回“夺旗马二将逞英雄，祈大暑军师施法术”中，李靖筑坛祈暑时也曾“挂二十八宿旗幡，列八门遁甲方位”^[20]，且确有奇效。明清小说家以二十八宿旗等起坛助兵的灵感可能来源于道教的斋醮科仪，宋《灵宝领教济度金书》中供奉的法位中就有“上清二十八宿真君”，起虚皇坛所用金箓灯中还有二十八宿灯，“依二十八宿形，并缀灯于前”^[21]。

四、以旗象礼：卤簿中的二十八宿旗

一方面，二十八宿真形旗在实际战争中运用的案例几

乎无处可寻，而另一方面，其在礼仪场合中的运用却俯拾皆是，尤以卤簿最多。绘图旗帜的礼仪功能可以远溯至周朝的九旗，“龙旂九旂，以象大火也；鸟旗七旂，以象鹑火也；熊旗六旂，以象伐也”^{[7]101}。年代最早且系统全面的卤簿制度记录在《晋书·舆服志》中，晋卤簿的绘图旗帜有五牛旗，赤青在左，黄在中，白黑在右。隋制也有五牛旗，又令“凡旗，太常画三辰，日、月、五星。旃画青龙皇帝升龙，诸侯交龙。旗画朱雀，旌画黄麟，旗画白兽，旒画玄武，皆加云。其旃物在军，亦书其事号，加之以云气”^[22]。唐制天子车舆其外有鸾驾车，玉辂左建旗十有二旒，皆画升龙，其长曳地，^{[23]1932}又“逮有周氏，乃以日月星辰为旌旗之饰，又登龙于山，登火于宗彝，于是乎制衮冕以祀先王也”^{[23]1947}，似乎能够佐证此期已经有以天象为图式的旗帜。李唐的二十八宿图式虽已十分成熟，^⑦却尚未见到其进入旗帜图像系统的例证。

宋制旗物尤盛，文本中明确的二十八宿旗也正出现在此时。二十八宿旗应创自礼仪使陶穀(903—970)之手：“穀(陶穀)又取天文大角、摄提列星之象，作摄提旗及北斗旗、二十八宿旗、十二辰旗、龙墀十三旗、五方神旗、五方风旗、四渎旗。”^{[24]3400}而在具体的使用中又有过多次变化。据《宋史·仪卫一·殿庭立仗》记载：“宋兴，太祖增创错绣诸旗并幡髻等，著于通礼，正、至、五月一日，御正殿则陈之……二十八宿各一，角宿至壁宿在左，奎宿至轸宿在右。”^{[24]3366}此时二十八宿旗只是分左右两列对立，到了北宋末年徽宗朝时排布更加细化：“政和中，文德殿发册，用黄麾细仗，共一千四百二人……(左厢)第



图13 [清]宫廷画家绘《大驾卤簿图卷》局部 纸本设色 原作49.5×1690cm 中国国家博物馆藏

二队，角、亢、氏、房、心宿旗各一；第三队，虚、危、室、壁、奎宿旗各一；第四队，参、井、鬼、柳宿、馱馱旗各一……（右厢）尾、箕、斗、牛、女宿旗各一；第三队，娄、胃、昴、毕、觜宿旗各一；第四队，星、张、翼、轸、馱馱旗各一。”^[24]³³⁷⁷前述两种都是殿庭立仗，在政和大驾卤簿中，二十八宿旗位于次前部马队，共分列于十二小队中，如是法驾^⑧则分为十队。^[24]³⁴³¹⁻³⁴³²

那么最初的二十八旗到底是什么样子呢？宋代的典籍虽然没有图绘其形，但留下了足够的线索以供我们想象：

元丰三年（1080），详定郊庙奉祀礼文所言：“卤簿，前用二十八宿、五星、摄提旗，有司乃取方士之说，绘为人形，于礼无据。伏请改制，各著其象，以则天文。”^[24]从之。元祐七年（1092），太常寺言：“二十八宿旗，五星、摄提旗，按《卤簿图》画人形及牛虎头、妇人、小儿之类，于礼无据。元丰三年，礼文所上言乞改制，各著其象，以则天文。后有司循旧仪，未曾改正，今欲改造。”^[24]³⁴⁶²也就是说，元祐七年（1092）改造之前的二十八宿旗旗面上的图案应该与《五星二十八宿神形图》卷上的相类似，表现为人形或兽首人身的星君，而非动物真形。元人吴莱有诗名《观孙太古周天二十八宿星君像图》，孙太古即宋代画家孙知微（号太古遗民），孙氏的这幅画也证明了唐时盛行的二十八宿星君图式到宋元依然保持着影响力。这里提到了“按《卤簿图》画”，应当指的是天圣卤簿图一类，可见当时这一系列器物的制作已经有成熟的样本可依。这也旁证了赵宋以前的旗帜中确无人形二十八宿，如有，依古制行之应当不会引来礼仪官员的一再异议。心细者多半已经注意到，明清兵书中的二十八宿旗是“真形”，而此处却是清一色的人形，这一转折正是因为元祐七年的礼文所上言改制。

传为曾巽申的《大驾卤簿图书》虽然是元代物，但学界几乎认同其实际反映的是北宋的卤簿典仪，陈鹏程更明确考证其年代为北宋皇祐五年（1053）。^[25]即便这幅近十五米的长卷中并没有二十八宿旗的身影，我们也可以从其他旗帜试着推断它的模样。是图的朱雀队中有大规模的旗阵（图9），对应的是“风伯、雨师旗各一，雷公、电母旗各一，

木、火、土、金、水星旗各一，左、右摄提旗各一，北斗旗一”^[24]³⁴⁰⁹，其中北斗旗用星位表示，其余则是人形星君。五星二十八宿通常是相提并论的，加上陈鹏程的考述，皇祐五年先于元祐七年，此期的星宿旗图案应当仍然表现为入形。不过无论是星君还是星位，实际上都与前述的二十八宿真形旗的图案相异趣。

最接近兵书中二十八宿真形旗的当属元制。元制仪仗对二十八宿旗采取分而述之的办法，如第一角宿旗：“角宿旗，青质，赤火焰脚，画神人为女子形，露发，朱袍，黑襴，立云气中，持莲荷，外仗角、亢以下七旗，并青质，青火焰脚。角宿绘二星，下绘蛟。”^[26]余下二十七旗亦同角宿旗制，具体形象不同而已。由是可知元制将卤簿中道和外仗的二十八宿旗作了区分，中道的二十八宿旗类宋初制，而外仗的旗面则分为上下两部分，上方是星位，下方是星宿动物形态，后者与明清兵书中的二十八宿真形旗相较仅缺右侧的符篆。元代卤簿外仗的二十八宿旗应该就是明清兵书中二十八宿真形旗的雏形。有元一朝不足百年，唯一一次的备用卤簿是英宗至治年的崇天卤簿。^[24]³⁴⁰⁰崇天卤簿外仗队列中有二十八宿前队及二十八宿后队，井、参、鬼、觜、柳、毕、星、昴、张、胃、翼、娄、轸、奎宿在前队，角宿至斗宿十四星在后队，一行二旗，每队各七行。^[24]¹⁹⁸⁸崇天卤簿的中道并没有使用先前定制中的二十八宿旗，此处既是外仗，可见元代唯一一次使用的卤簿中的二十八宿旗旗面所示的是星位及动物真形。

正如伊沛霞所言，仪仗是政治性的剧场。^[27]卤簿作为帝王威仪的象征和无上权势的衍生品代代相袭，而明代印刷术的进步使海量文献得以问世，并配以清晰的图示。明万历十五年（1587）内府刊本《大明会典》中指出永乐三年（1405）曾增大驾卤簿的规模，“列宿旗二十八面”位列第十七，在“木火金水土星旗五面”和“北斗旗一面”之间。^[28]而在此前，洪武二十六年（1393）的定制中并不存在旗的位置，^⑨发挥这一仪式作用的乃是幡和麾。永乐的卤簿改制增加了大量的旗，共计124面^⑩，洪武卤簿中引首的黄麾和绛引幡反而居于众旗之后。这些旗面上的图案依循古制，多为瑞兽，其次是天象和山岳，这二者合一即为天地。以天地万象为仪仗，一方面可见永乐间经济实力的提升，更重要的潜在原因当然还是永乐皇帝即位初亟需从方方面面奠定他作为皇权天授的一国之君这一不容置疑的地位，这与他大封武当、崇奉真武等一系列举措



图14 [清]张廷彦《崇庆皇太后万寿庆典图》局部 绢本设色 64.5×2994cm 故宫博物院藏

也同出一脉。另外，还需明确的是，瑞兽形旗帜如白泽旗在其余贵胄的仪仗中是可以使用的，但象征天地一类的旗帜唯有天子可用，即便尊贵如太皇太后、皇太后、皇后、东宫、亲王等亦不可逾矩。《大明会典》的卷一百八十二又对仪仗中的每一件物品做出细致的描述^[29]，与此前的星宿旗不同的是，明仪仗中的星宿旗旗面只有星位和星宿名称字样，既无人形、真形也无符篆。《大明集礼》也将二十八宿旗分而述之，并简单追溯了该旗的历史，编者同样认可始于宋的说法，且云“今制青质，黄襴，赤火焰间彩脚，中涂金为角宿二”^[30]，左侧附图绘出了具体的形态（图10）。与《会典》的描述有所出入，这里的星宿旗上没有星宿名，只以星位代之。《明官冠服仪仗图》有一彩色版的复原，示于下方（图11）。

满清原是游牧民族出身，在问鼎中原前没有类似的仪规。清代卤簿制度的确立在高宗时期完成，参稽了历代的卤簿制度^[31]，囊括上述的种种典籍。《康熙南巡图》所见的卤簿中尚无列宿旗，乾隆十四年（1749）的《乘舆仪仗做法》卷下则明确列出“二十八宿旗二十八面”，对尺寸和色彩的要求都详尽之极。^[32]《钦定大清会典》《皇朝礼器图式》等所述的二十八宿旗与我们今天所见清代绘画中的并无二致，只各绣本宿星形于旗（图12），乾隆朝《大驾卤簿图卷》（图13）及张廷彦《崇庆皇太后万寿庆典图》（图14）皆如是。清代对明代列宿旗的改制仅是由方旗改为三角旗，余者不变。中国的卤簿制度在自身不断改制的同时也远涉重洋，影响了周边国家，韩国大韩帝国时期（1897—1910）的卤簿中也有二十八宿旗，形同清制，为三角旗，上绣星形。

五、结语

明清兵书中屡屡提及的二十八宿真形旗极有可能从未在历史上存在过，倒是宋代以来的卤簿中经常使用二十八宿旗。二十八宿图形在旗面上几经嬗变，其中以元制卤簿外仗的二十八宿旗最为接近兵书中的形象。这种在旗帜上以人形、真形、星形表现二十八宿的反复变化的图像系统终于在明代稳定下来，固定表现为星形二十八宿。明代兵

家对二十八宿旗的巧妙挪用体现的正是“兵者诡道”这一兵法之要髓，为使之愈加神秘甚至添加了晦涩难懂的符篆图案。本文对二十八宿真形旗的探索不仅梳理了年羹尧《治平胜算》所引的明代兵书源流等，还原了雍正三年间著名的年羹尧案的一角，也是从一个案例讨论图像系统在流传过程中可能发生的种种复杂状况。在这里，二十八宿真形旗的图像源于另一个功能完全相异的体系，并且还能在从来没有使用过的情况下在兵书中代代相承，几乎与军事知识的实用性相悖。此外，二十八宿真形旗的主将名字也在明清几套兵书的编撰中产生了偏差，更加奇怪的是，这些浑然不似人名的名字（兵武、槐童、危车、荷元、霁太、吉善等）在典籍中无处可查。换言之，图像的知识并非全然进入文本，也体现了图像文献的独特性之所在。

注释：

- ①二十八星宿的各种研究可谓汗牛充栋，但是它们与旗帜的结合尚少人关注。王红旗、孙晓琴1995年编著的《中国古代神异图说》第五章《战旗猎猎》中收录了《武备志》中的二十八宿真形旗，但是既未与其他兵书中的二十八宿真形旗比照，也未有进一步的研究，仅作简单的说明。
- ②《康熙起居注》记载了清康熙二十八年（1689）二月二十七日发生的一段故事：酉刻，上幸观星台，召部院诸臣前，上问：“汉臣中有晓知天文者否？”皆奏曰：“臣等未尝通晓。”上又问掌院学士李光地：“尔所识星宿几何？”光地奏曰：“二十八宿臣尚不能尽识。”[见徐尚定标点《康熙起居注》（第4册），东方出版社，2014年版，第122页。]天文是专门之学，李光地这样学富五车的大学士尚且不能完全识别二十八宿，遑论军士。
- ③一般来说，改动姿势比照搬更难，更有可能的情况是或许存在另一种模本，但二十八宿真形旗的图像从《纪效新书》而始一路沿袭都是如此，只有《治平胜算》中自“氐土貉”开始的图像例外。而且，此处的改动实在算不上多么高明，甚至可以说比起之前的版本十分僵硬，但在效果上却比氐土貉来得自然，笔者因此有这样的猜想。
- ④“二十八宿次舍占”条目下解释“凡二十八舍五星千犯之言备者同占之，以星列舍犯之事反分野主之言其灾变”每宿都有具体的对应事项，如：“东方七宿七十四度角宿二星，十三度为天

图1 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图2 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

关，其内天庭。黄道经其中七曜之所，行左为天田主刑，右为将主兵月晕左角，主兵左将军忧。月晕右角，主兵右将军忧。填星犯左角，大战。太白犯左角，不可战。”“大战”“不可战”表明星占结果确有影响。

- ⑤推二十八宿骑战法：以二十八人象二十八宿，为先锋军，压敌。角人，赤旗、青衣、青马，东方七人；羽人，青旗、黑衣、黑马，北方七人；官人，白旗、黄衣、黄马，中央七人；徵人，黄旗、赤衣、南马，南方七人；商人，黑旗、白衣、白马，西方七人。右以二十八人早近敌阵，大呼若闻桴鼓击柝之音，我以商人为前将兵，象白虎也；阵见火光，以羽人为前将兵，象元武也；阵闻金石兵刃之声，以徵人为前将兵，象朱雀也；阵闻士人呼号者，以官人为前将兵，象勾陈也；阵内寂无声音，以角人为前将兵，象青龙也。是为五行厌胜法。见〔唐〕李筌著，张文才、王陇译注《太白阴经全解》，岳麓书社，2004年版，第554页。
- ⑥兵书虽然内容特殊，但是并没有限制出版。宋时西夏就用西夏文翻译了不少兵书，如《孙子兵法》《六韬》《黄石公三略》，明代建阳还私刻过《运筹纲目》十卷及《决胜纲目》十卷这两套兵书，可见兵书在这一时期是通俗读物而不是仅限于权贵的知识。
- ⑦如传为梁令瓚的《五星二十八宿神形图》卷，虽然该卷的作者归属仍有争议，但结合历代画史著录可以确定此类绘画星神主题至迟唐代即已出现（详见吴燕武《〈五星二十八宿神形图〉功能考》，《新美术》2013年第12期，第31—37页。）
- ⑧帝王出行，有大驾、法驾、小驾之别。大驾卤簿，用于郊祀祭天，法驾卤簿用于朝会和太庙祭祖。
- ⑨洪武卤簿中虽然没有二十八宿旗等，但洪武元年登极仪中列旗帜于奉天门外，其中就有二十八宿旗。
- ⑩除上述外还有肃靖旗一对、金鼓旗一对、白泽旗一对、门旗四对、黄旗四十面、金龙旗十二面、日月旗二面、风云雷雨旗四面、五岳旗各一面、江河淮济旗四面、四神兽（青龙、白虎、朱雀、玄武）旗各一面、天鹿旗一面、天马旗一面、鸾旗一面、麟旗一面、熊旗一面、黑旗一面。

参考文献：

- [1] 徐桂秋.《年大将军兵法》影印前言 [M]//詹福瑞编.八旗文献集成（第一辑第二册）.辽宁：辽海出版社，2017：744-747.
- [2] 〔清〕年羹尧.治平胜算全书序 [M]//〔清〕年羹尧.治平胜算全书.美国国会图书馆藏本，雍正三年（1725）.
- [3] 〔清〕年羹尧.奏明因精神不足办事不能周到折 [M]//“国立”故宫博物院故官文献编辑委员会编.故官文献特刊第二集·年羹尧奏折专辑.台北：“国立”故宫博物院，1971.
- [4] 朱万章.画里晴川 [M].桂林：广西师范大学出版社，2017：241-242.
- [5] 赵尔巽.清史稿（卷二百十四） [M].北京：中华书局，1976：8915.
- [6] 齐吉祥.话说中国旗帜 [M]//黄明廷，主编.中国旗帜图谱.北京：中国和平出版社，2003：141.
- [7] 陈戍国，点校.周礼·仪礼·礼记 [M].长沙：岳麓书社，2006.
- [8] 〔北宋〕曾公亮，丁度，等，奉敕编修.武经总要（前集卷二） [M].钦定四库全书本：2.
- [9] 〔清〕年羹尧.治平胜算全书（卷十六） [M].美国国会图书馆藏本，雍正三年（1725）：21.
- [10] 〔北宋〕曾公亮，丁度，等，奉敕编修.武经总要（后集卷十七） [M] 钦定四库全书本：1.
- [11] 〔汉〕班固.汉书（卷三十） [M].北京：中华书局，1962：1760.
- [12] 〔明〕唐顺之.武编 [M]//鍾启坤，张彦修，主编.中华百科经典全书（9）.西宁：青海人民出版社，1999：2630-2631.
- [13] 〔明〕戚继光.练兵实纪 [M].北京：中国文史出版社，

图3 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图4 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

- 1999：22.
- [14] 〔唐〕李靖.李卫公问对 [M]//（清）纪昀.四库全书精华（3）.长春：吉林大学出版社，2009：99.
- [15] 〔春秋〕孙武.孙子兵法 [M].长春：吉林文史出版社，2017：203.
- [16] 吴兆祥，主编.体育百科大全（46）：书刊、情报、体育场馆 [M].合肥：安徽人民出版社，2010：89.
- [17] 〔明〕施耐庵.水浒传 [M].北京：华文出版社，2019：913.
- [18] 〔明〕许仲琳.封神演义 [M].长沙：岳麓书社，2018：587.
- [19] 〔明〕罗贯中.三国演义 [M].南京：江苏凤凰美术出版社，2019：178-179.
- [20] 〔明〕诸圣邻.中国皇帝外传（2）：秦王李世民演义 [M].徐跃，校点.沈阳：辽宁古籍出版社，1996：295.
- [21] 〔宋〕宁全真，传授.林灵真，编撰.灵宝领教济度金书 [M]//李一氓.道藏（第7册）.天津：天津古籍出版社，1988：26.
- [22] 〔唐〕魏征，等.隋书（卷十，志第五·礼仪五） [M].北京：中华书局，1973：198-199.
- [23] 〔后晋〕刘昫.旧唐书（全十六册）（卷二十五，志第十五） [M].北京：中华书局，1975.
- [24] 〔元〕脱脱，等.宋史（全四十册）（卷一百四十五，志第九十八） [M].北京：中华书局，1977.
- [25] 陈鹏程.旧题《大驾卤簿图书·中道》研究——“延祐卤簿”年代考 [J].故宫博物院院刊，1996（2）：76-85.
- [26] 〔明〕宋谦，等.元史（卷七十九，志第二十九） [M].北京：中华书局，1976：1963.
- [27] 〔美〕伊沛霞，段晓琳.大驾卤簿：皇家胜景和北宋开封的视觉文化 [J].历史文献研究，2017（2）：131-155.
- [28] 〔明〕李东阳，等，奉敕撰.申时行等奉敕重修.大明会典（卷一百四十） [M].明万历十五年内府刊本：3.
- [29] 〔明〕李东阳，等，奉敕撰.申时行等奉敕重修.大明会典（卷一百八十二） [M].明万历十五年内府刊本：5-6.
- [30] 〔明〕徐一夔等.大明集礼（卷四十三） [M].嘉靖九年内府刊本：35.
- [31] 朱敏.清人《大驾卤簿图卷》研究 [M]//吕章申主编.中国国家博物馆馆藏文物研究丛书·绘画卷（风俗画） [M].上海：上海古籍出版社，2007：315-319.
- [32] 〔清〕佚名.乘舆仪仗做法 [M/OL].中华古籍资源库，清乾隆14年刻本：43-44 [2022-07-28].http://read.nlc.cn/OutOpenBook/OpenObjectBook?aid=892&bid=137191.0.

图5 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图6 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图7 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图8 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图9 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图10 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图11 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

基金项目：本文是广州美术学院校级项目“书籍艺术史研究”（项目编号：6040120028）的成果之一

图12 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图13 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图14 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图15 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图16 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图17 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图18 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图19 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图20 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图1 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图2 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图3 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图4 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图5 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图6 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图7 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图8 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图9 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图10 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图11 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图12 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图13 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图14 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图15 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图16 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图17 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图18 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图19 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图20 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图21 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图22 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图23 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图24 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图25 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图26 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图27 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图28 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图29 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图30 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图31 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图32 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图33 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图34 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图35 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图36 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图37 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图38 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图39 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图40 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图41 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图42 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图43 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图44 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

图45 明 李时珍《本草纲目》卷之四十五

赵之谦同治元年客居温州期间致友朋书札三通辑考

A Textual Study of Zhao Zhiqian’s Three Letters to His Friends During His Stay in Wenzhou in the First Year of Tongzhi’s Reign

杨 斌/Yang Bin



摘要：晚清著名书画篆刻家赵之谦曾于同治元年（1862）客居温州近半年，我们可以从现存赵之谦书画篆刻作品、诗文、书札中了解此段经历，尤其是书札，对于考察作札人和受札人的生平行迹更具有史料价值。2015年，由戴家妙点校整理的《赵之谦集》，广泛搜罗赵氏书札共五百余通，然而难免仍有遗珠。笔者最近有幸获见《赵之谦集》失收的三通佚札，此三通书札既可以补充同治元年赵之谦客居温州期间与魏锡曾、江湜、韩佛生的交游，又可以使我们更为全面地了解赵之谦在此期的生平行迹及艺术创作。

关键词：赵之谦；魏锡曾；江湜；书札

同治元年（1862）四月六日，客居福州的赵之谦（1829—1884）接到家书，获知其妻范曦已于二月病歿于家乡绍兴，次女惠、三女榛亦相继死去，家中仅剩长女桂官由其族兄赵诚谦照料。悲痛欲绝的他从此更号“悲庵”，且发誓终生不再续妻。六月，赵之谦接到永嘉县令陈宝善的书信，希望他能到温州辅佐其戎幕，对于此段经历，其有诗云：

故人令永嘉，招我书十纸。上言去亦得，不去归者是。下言再击贼，四郊辱多垒。同负血气勇，胡忍卧隐几。将军能揖客，况复重延企。诚言受深切，曷敢忘意美。^{〔1〕}^{〔2〕}

大约在六月底或七月初，赵之谦经过十三日的风雨兼程自福州抵达温州，在温州客居近半年。^①我们可以从赵之谦现存书画篆刻作品、诗文、书札中了解此段经历。尤其是书札，因其私密性和真实性，对于考察作札人和受札人的生平行迹更具有史料价值。2015年，由戴家妙先生点校整理的《赵之谦集》^{〔1〕}，广泛搜罗赵氏书札共五百余通，对于研究赵之谦生平、交往、艺术思想具有重要的参考价值，然而难免仍有遗珠，^②故近年来学界时有补苴。^③

笔者最近有幸获见赵之谦致魏锡曾、江湜、韩佛生的书札三通，皆为《赵之谦集》所未收，亦未曾受到学界

的关注。受信人魏锡曾（1828—1881），字稼孙，号“印奴”。浙江仁和县（今杭州市）人。咸丰邑廩、贡生，以候选训导改盐场大使，分发福建试用，授福建浦南盐场大使。著有《绩语堂碑录》《绩语堂诗文集》《书学绪闻》等。江湜（1818—1866），字持正，一字笈叔，别署龙湫院行者。江苏长州（今苏州市）人。诸生。三次参加乡试，皆不第，出为幕友，历山东、福建等省。在京师得亲戚资助，捐得浙江候补县丞。咸丰十年，奔走避兵，忧愤而死。诗宗宋人，多危苦之言。著有《伏敌堂诗录》十五卷、《续录》四卷。韩佛生，生卒年不详。赵之谦弟子，嗜好金石，韩叔度之子，赵之谦曾为其治印多方，流传于今有“佛生”朱文印、“菩萨保”朱文印各一枚。

此三通书札所用笺纸完全相同，纵24厘米，横28.5厘米。蓝格，蓝格外框四周印有赭色梅花图案，笺纸左侧印有赭色颜体楷书“书锦”二字。三札书风亦极为相似，皆为赵之谦“颜底魏面”还未形成前的颜行书风，书法生辣拙朴。^④经考证，三通书札皆作于赵之谦同治元年客居温州时期，对于研究赵之谦的生平、交往有重要的史料价值。兹不揣鄙陋，移录原札文于下，并略作考释，以期对赵之谦的研究有所推进。

一、致魏锡曾札

稼孙仁兄书侍：

别后曾发一书，而不得复示，实生疑虑，教书不暇乃如

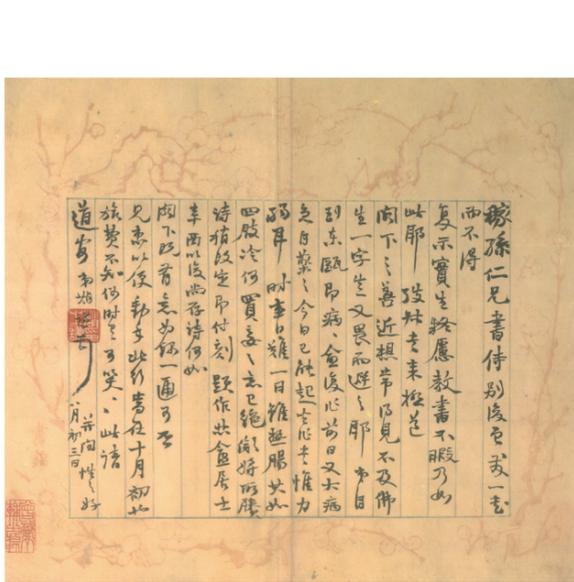


图1 赵之谦致魏锡曾札 纸本 24×28.5cm 浙江图书馆藏

此耶？弢叔书来，极道阁下之善，近想常得见，不及佛生一字，岂又畏而避之耶？弟自到东瓯即病，病愈复作，前日又大病。急自药之，今日已能起坐作书，惟力弱耳。时事日难一日，虽热肠其如四肢冷何？买妾之意已绝，拟将所贖诗稍改定即付刻，题作“悲庵居士辛酉以后尚存诗”何如？阁下既有意为录一通，可否见惠，以便动手。北行当在十月初也，旅费不知何时可。可笑，可笑。此请道安（并问性之^⑥好）。

弟期谦顿首，八月初三日。^[2]229-300（札尾落款“谦顿首”上方钤有“赵之谦印”朱文印一枚。笺纸左下方，钤有“曾藏丁辅之^⑥处”朱文收藏印一枚。）

考：本函（图1）未署作年，札尾仅署作札日期“八月初三日”。据函中所言“弟自到东瓯”云云，可知此札当作于赵之谦客居温州（东瓯）期间，赵氏一生曾三次客居温州，第一次在咸丰十一年（1861）二月至十二月期间；第二次在同治元年（1862）六月至十一月期间；第三次在同治六年（1867）十月至十一月期间。故初步可断定此函当作于此数年间。又，札尾所署“期”，应指赵之谦妻范敬玉之丧，据《赵之谦年谱》同治元年载，“四月六日，接家书，知妻女病歿，悲痛欲绝，刻‘悲庵’印”^[3]84，可知此札当作于同治元年八月初三日，赵之谦第二次客居温州期间。

为躲避太平军的战火，赵之谦接受好友傅以礼的劝说，于咸丰十一年二月上旬，动身前往温州。四月，前往瑞安辅佐戎幕；六月，客章安；九月二十五日，赵之谦与好友梁衡一同返回温州，而其妻女却远在家乡。回温州后，赵之谦原本打算十月随邵步梅航海到福州，再乘海轮

赴京参加会试，但终未成行，只得继续在陈宝善署中逗留。直到十二月初六，才与邵步梅一同搭船前往福州。考

受信人魏锡曾的生平，咸丰十年（1860）二月，太平军攻陷杭州，魏氏举家奔避，屋毁于火；八月，魏锡曾侨寓绍兴（越城），作《寄怀孚吉五首》；^[4]十一月十五日前后，富阳陷，魏氏避地黄岩。^[5]同治元年，魏氏携妻儿寄居于福州岳父家，三月前后，赵之谦与魏锡曾相遇于福州。^[3]83

同治元年春，赵之谦与魏锡曾订交。三月十日，赵为魏画墨梅一幅；五月五日，赵之谦又为魏作《蔬果花卉图册》十二开，其中一帧梅花图题款云：“同治壬戌，辟地闽中，谭子仲仪、魏子稼孙，晨夕过从，了口舌缘。仲修藏有定庵龚先生集外文百八十篇，余求假而钞之。稼孙原任其事，而请易画。”^[3]85六月，赵之谦又为魏刻“魏锡曾”白文印一枚，款曰：“悲庵将去福州，始为稼孙刻此。壬戌六月，流汗作记。”^[6]45大约在六月间，闲居福州半年之久的赵之谦，收到永嘉县令陈宝善和当时督浙南的总兵秦如虎的来信，邀请他返回温州辅佐戎幕；大约在六月下旬，终于抵达温州。此即函中所述“弟自到东瓯”云云之事。

同治元年七月四日，赵之谦曾致魏锡曾信，云：“别后登舆，十三日抵温，十三日风雨，人至而雨至，其中皆有天也，途中懊悔，得诗颇多，俟后录寄。”^[3]87似即札首所述赵之谦“别后曾发”之书信。有关函中所述魏锡曾“教书”之事，在离闽前赵之谦致魏氏札中亦有提及：“令郎来，一切俱悉。闻今日要做书院卷，为千钱起见。”^[3]85在作此函一月后，赵之谦曾致信魏锡曾：“前函想已览，……中间又隔一夜一日，卒病，几有不起之象，幸自药而愈，近已得生。”^[7]122可与函中所述“弟自到东瓯即病”云云相参证。

“佛生”即赵之谦弟子韩佛生。同治元年六月四日，赵之谦曾致信魏锡曾：“弢老极欲见佛生，以为弟所保举者必不谬。如晤佛生请告之，尤嘱其勿畏，缘前此佛生曾逃弢老故耳。”^[7]144可与函中所述“弢叔书来……不及佛生一字，岂又畏而避之耶”相参证。

二、致江湜、魏锡曾、韩佛生札

十七日得手书并各事，均悉。以三十一石索刻为集稿，甚善。然阁下犹以弟为在闽之闻人耶？信来时正同事孙君垂尽之时，今日酉刻，竟弃人间事。良友客死，见之益悲，且无人能担当其事者，即此可得十日忙。兼之案牍劳形，不惟劳形而更瘁心力，瘁于案牍，复瘁于应酬一切事，不能得一刻安稳。幸得两中秋日，自家放学间得两天，刻得一印。谚云：“好猫管三家”，弟管到十八、九家，他人胸中无一事，弟中有万千百事，奈何，奈何。此石须得长毛、盐泉、游勇、顽民、财主辈开恩，宽假几日，方能动手，否则覓便还原物。然有此醇嘱，必为刻数枚，请勿惧也。

NORTHERN ART 2023 02

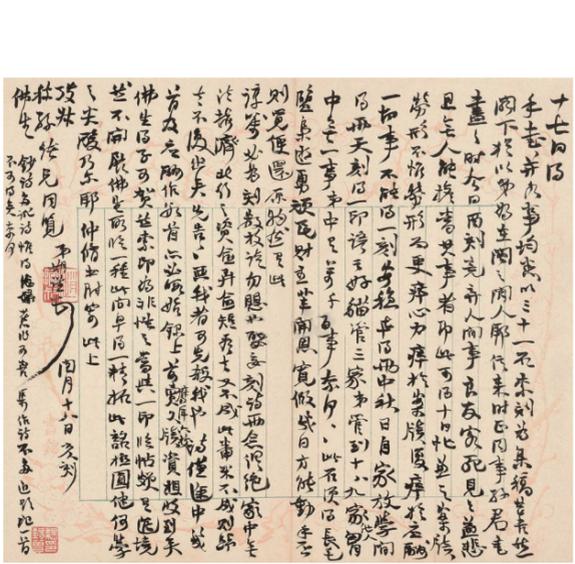


图2 赵之谦致江湜、魏锡曾、韩佛生札 纸本 24×28.5cm 北京匡时国际拍卖有限公司2011春季拍卖会拍品

娶妾、刻诗两念俱绝，家中无法接济，北行之资愈弄愈短，看去又不成。此番果不成，则归去不复出矣，先告，先告。恶我者可先杀我也。诗仅途中几首及应酬作数首，亦必暇始录上。前卖尺牍资（鹰洋六枚）想收到矣。

佛生得子，可贺，然索印为非。性之当与一印，临帖颇有进境，然不开展。佛生所临一种，此间早得一精拓，此铭极圆健，何学之尖锐乃尔耶？仲修^⑦书附寄。此上弢叔、稼孙、佛生诸兄同览。

弟期谦顿首，闰月十八日亥刻。钞诗多讹，诗惟得亡妇旧作可喜。渠作诗不多，近欲记一首，不可得矣。奈何。^⑧（札尾落款“弟期谦顿首”上方钤有“赵勃叔”朱白相间印一枚，书札左下方钤有“魏锡曾印”白文印一枚。）

考：据札尾（图2）所署“期”可知，此函仍作于同治元年期间。另，札尾日期署闰月十八日，而同治元年确有闰八月，故此年有两个中秋节，与函中所述“幸得两中秋日”云云相符。可知此札必作于同治元年闰八月十八日。

赵之谦与魏锡曾因金石同好而结缘，检现存赵氏印谱，可查得赵为魏刻印多达三十多方，函中所言“以三十一石索刻为集稿”即魏锡曾请求赵为其治印并为其编辑撰印谱之事。有关此事，赵之谦在《二金蝶堂印谱》序言中亦曾谈及：“稼孙竭半载心力，为我集印稿、钞诗、搜散弃文字，比于掩骼埋胔，意则厚矣。”^[1]133同治元年九月，赵之谦为魏锡曾刻“鉴古堂”朱文印一枚，边款述及二人相识之缘起：“辛酉冬，余入福州，稼孙来相见。今年夏，余赴温州，书来属刻印。时得家人死徒、居室遭焚之耗，已九十日矣。以刀勒石，百感交集。”^[3]89有关赵之谦为魏锡曾刻“鉴古堂”印之事，在作此函后不久九月

ANCIENT ART HISTORY 65

十二日致魏锡曾函中亦有所谈及：“稼孙大兄阁下……诸印已装原匣缝密，俟一得复函即交专差专寄。所以然者，为‘鉴古堂’一石易不易未有定，非好为是曲折也。”^[7]146

赵之谦篆刻因得魏锡曾激赏，又因魏氏热心为其编辑印谱，在同治元年前后达到创作高峰。此年赵与魏多有书信往还，其中作于此年九月的一通，信息量较大，且可以与现存赵之谦篆刻相参证：

稼孙大兄侍史：前函想俱达。所属刻印，已成其八。“鉴古堂”一印，弟适买得大寿山石一枚，谨为制三字，并跋缘起。惟不知兄能以四百钱之石相易否？能易，果佳；不能，仍奉还。弟实不愿以重物累行囊也。外，各印虽刻，而自出主意，与尊旨相合而不相合。嫂夫人名印则竟易尊号矣，盖弟能刻印而不肯刻，公等想出挟制之法，自是正兵之奇。然以祖父挟制可也，以妻子挟制则大不可也。寄来卅一石，弟定见“鉴古堂”“鹤庐”“小人有母”三印，是必要刻者。（“寿萱堂”三字似非弟所喜刻也，且何必一堂不已，而益一堂，堂堂乎难与并为矣。）外，弢叔一印（已刻），兄名字印已刻。如闲空，当再加一刻。性之昆弟之印，当自篆而与弟子钱次行刻之。佛生印九方、谭子印、菩萨保（择小者）、佛生三印必刻之（取大者已刻，因未拓款，俟后寄），留一小者，勒索作赂。又一寿山石（无兽头）留作弢叔赠周葵庵石。计各石除应刻者，佛生九印，刻三枚，留二枚，还四枚。兄石留小寿山石四枚，易大者一枚（允否，酌示）。性之自买石，留一枚。其“弢叔诗草”之薄片不刻，以四字有市气也（此市气乃益甫所说，非寻常口头之市气也）。“鹤庐”用浑朴而不脆者，兰花石奉还。统计刻十八枚（连积之等在內），易一枚，留六枚，还七枚，如是而已。^[7]145

赵之谦曾在诗中云：“频年看人面，及此穷吾技。仅有魏（稼孙）与韩（佛生，二君皆杭人，以庚申难后来者），衰作三晋比。”^[1]32可知，受信人之一的韩佛生亦为杭州人，且与魏锡曾、赵之谦皆相识于同治元年。大约在此年六月，赵与魏锡曾、韩佛生等人同客于福州期间，韩佛生曾窃赵之谦印刀而去。在抵达温州后的七月四日致魏氏函中，赵之谦对韩佛生进行了规劝：“佛生近见否？为我致意。日前窃印刀去，殊近小孩伎俩，此最不可，与以石奉君同（謬不在窃，而在不直告。凡视天下事为此等事，做做何害，久则一失足不可救药矣。望戒之，听不听，不计也）。虽无大错，而廓而大之，则可以获大咎、误大事。”^[1]262在赵作此函之际，魏锡曾、韩佛生、江湜三人同客于福州，故赵之谦寄信与此三人“同览”亦为情理中事。数月后，赵之谦离开温州北上京师前，曾作长诗“示钱式，寄江弢叔、魏稼孙与韩佛生”。

此年闰八月十日，赵之谦曾刻印“生逢尧舜君，不忍便永诀”。边款云：“悲庵居士，辛酉以后，万念俱灰。不敢求死者，尚冀走京师。依日月之光，尽犬马之用。不幸穷且老，亦愈乎偷息贼中，负国辱亲，刻此两言，以明其

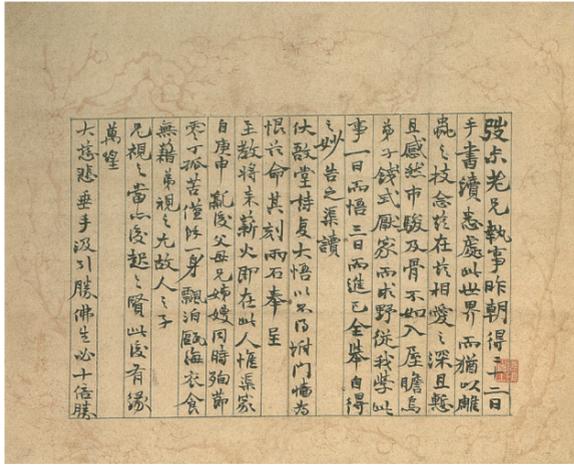


图3 赵之谦致江澁札 纸本 24×28.5cm×2 采自童衍方《艺苑清赏：晏方珍品》，上海书店出版社，2006年

志……。”^{〔6〕}⁴⁶赵之谦家道中落，靠入幕、卖书画、治印、举债度日，故函中有“北行之资愈弄愈短，看去又不成”之语。不幸的遭际并未消解赵之谦的博取功名、光耀门庭的信念，此印可谓他的铭志之作。

三、致江澁札

弢叔老兄执事：

昨朝得二十二日手书读悉，处此世界而犹以雕虫之技，念兹在兹，相爱之深，且惭且感。然市骏及骨不如入屋瞻乌。弟子钱式^⑤，仄家而求野，从我学。此事一日而悟，三日而进，已全举自得之妙告之。渠读《伏敌堂诗》，复大悟，以不得拊门墙为恨，兹命其刻两石奉呈至教，将来薪火，即在此人。惟渠家自庚申乱后，父母兄姉嫂同时殉节，零丁孤苦，仅余一身，漂泊瓯海，衣食无藉。弟视之尤故人之子，兄视之当亦后起之贤。此后有缘，万望大慈悲垂手汲引，胜佛生必十倍，胜彝夏何止百倍？此等言语，在弟为不

虞之誉，然知兄必无求全之毁也。

周葵庵^⑥明府解事者，见时望出此示之，并述弟意，既欲得佳印，不可失此人。分一勺廉泉，易十数丹篆。似亦大君子培植英才，义所应有；或能于诸善知识，广为称道，更造福无量。魏子处亦祷祀求之矣。北行当在十一月，惟资斧一爻，大有铜在冶中、银居矿里之象。然即一无所有，亦必赴宁波，不久恋此也。即请道安。

弟期谦顿首，九月十一日戌刻。

梅生^⑦至福安后，已有信来，云同事无读书者，甚苦，致书时并望以告之。^{〔8〕}

（此函共两纸，第一纸第一行下方与第二纸落款“谦”字上方，皆钤有“谦顿首上”白文印一枚。第二页署款日期右方钤有“男儿生不成名身已老”白文印一枚。）

考：此函（图3）亦当作于同治元年。理由如下：其一：本文所揭第一札云“北行当在十月初”，第二札云“北行之资愈弄愈短”，此函又云“北行当在十一月”，可知此三札内容连贯且均作于赵之谦北上京师前；其二，札尾落款仍署有“期”字，亦可为此札作于是年之又一证。再据札尾所署日期“九月十一日”，可判定此函作于同治元年九月十一日。

“庚申乱”即咸丰十年（1860）太平军攻入钱式家乡浙江杭州之事。此年二月二十五日，太平军在杭城东南之观音塘，打败米兴朝、段光清部，并即在西湖上扎营十多座。二月二十七日，太平军向清波门一带猛攻，轰塌城墙。此时，赵之谦恩师缪梓所部福胜勇杀缪氏而开门迎太平军，太平军大队人马涌入杭城，浙江巡抚罗遵殿等文武官员殉命。^{〔9〕}而江澁在此际任缪梓之军从事，缪梓歿后，江澁寻得缪氏遗骸。杭城破后，江澁避居横河桥僧寺，欲自杀，被寺僧静修解救。^{〔10〕}⁵²在此次杭州之乱中，钱式之父钱松闾门殉难，其弟子华夏（应即函中所涉人物“彝夏”）挟钱式逃出。^{〔11〕}在寺僧解救江澁后的第三天，江氏告别僧人，步行至嘉兴，后又从苏州逃往杭州。喘息未定，太平军又破余杭，杭州再度告急。江澁只得同其弟江澄，于七月二十五日，逃往温州投奔陈宝善，于中秋前一日抵达温州。未几，江澁家中传来噩耗，其父在苏州城破后被太平军杀害，其母与一妹亦投水而亡。

咸丰十一年春，江澁仍客温州，四月，赵之谦客瑞安，居县署，江澁来访。^{〔3〕}⁷³二人以前仅为相知之神交，至此方初次把晤。之后，二人朝夕相处，成为莫逆之交。赵曾为江澁刻“江弢叔”“江澁私印”“伏敌堂”等多枚印章。十月初，江澁赴福州；十二月，赵之谦亦航海至福州，二人又在福州重逢。

同治元年，赵之谦与江澁同客福州，三月，赵为江澁所作《伏敌堂诗录》篆书题端；四月，为江澁作《书江弢叔伏敌堂诗录后》；六月，赵之谦再次返回温州，二人再次别离；夏秋间，江澁曾与周丙曾把晤；大约在赵之谦作此函的九月十一日前不久，江澁送其三弟江澄前往福安，^{〔10〕}⁵⁶即

札尾所述“梅生至福安后”之事。

函中谈及赵氏弟子钱式为江澁治印之事。作此函的第二日，赵之谦曾致信魏锡曾：“稼孙大兄阁下……钱生次行有刻呈弢叔印，已详具一函，求转交。其所作颇有材力，惟较薄耳。”^{〔7〕}¹⁴⁶据此可知，本文所考赵之谦寄与江澁的书札，似由魏氏转交。

考三札所言“北行”之事，同治元年十二月，赵之谦同好友胡澍乘夷艇从“温州出发航海入沪，由沪航海至登州，再由登州赁车入都”^{〔12〕}，非函中所计划的十月、十一月出发，当然，这是后话。

结语

综上所述，书札虽仅三通，但内容较为丰富，既充实了赵之谦与魏锡曾、江澁、韩佛生等好友的交游方面的研究，又可以使我们更为全面地了解赵之谦同治元年十二月泛海抵达京师前、客居温州期间的生平行迹及艺术创作。所涉人、所涉事，情节生动，感情丰沛，具有很高的史料价值。比如，第一通书札所载，赵之谦在家破人亡后，对“时事日难一日”的悲叹；又如，第二通书札所述赵之谦在亲临“同事孙君客死”之后，对好友的悲悯、对自己困顿流离的无奈；再如，第三通书札，对弟子钱式的栽培和关爱、为博得功名而决心“北行”的执着。凡此种种，皆值得细细品读。

注释：

- ^①此为赵之谦生平第二次客居温州，时年34岁。有关赵之谦客居温州期间的生平、交游可参见戴家妙《赵之谦温州、福州、黄岩交游考》，《西泠艺丛》，2008年第5期，第3—16页。
- ^②2018年，戴家妙先生又发表《赵之谦信札研究综述》一文，对赵之谦书札的留存情状、学术价值、书法价值进行了论述，并以表格的方式列举《赵之谦集》中失收致张鸣珂、谭献、曹箝等人信札，然而却未提及本文所揭三通书札。详参戴家妙《赵之谦信札研究综述》，《中国书法》，2018年第7期，第122—131页。
- ^③详参杨斌《新见赵之谦致陆心源佚札三通考释》，《美术学报》，2020年第3期，第123—128页；刘成伦《由二通手札看赵之谦晚年情状——兼论书家手札的文风和书法》，《书法》，2020年第7期，第90—96页；杨斌《赵之谦致谭献佚札三通辑释》，《中国国家博物馆馆刊》，2020年第8期，第114—123页；杨斌《日本东京国立博物馆藏〈赵之谦致西垞札〉研究》，《美术学报》，2021年第4期，第81—86页。
- ^④有关赵之谦稿体书法的演变，可参见杨斌《赵之谦“卷锋”笔法探赜》，《中国书法》，2019年第10期，第160—165页。
- ^⑤“性子”即魏锡曾之子魏本存，字道门，又字稻门，号性之。仁和诸生，官福建县丞。魏锡曾所编《绩语堂金石文字》由其摹写刊刻，丝毫不爽，年四十而卒。
- ^⑥丁辅之（1879—1949），近代篆刻家、书画家。原名仁友，后改名仁，字辅之，号鹤庐，又号守寒巢主，后以字行。浙江杭州人，系著名藏书家“八千卷楼主人”丁丙从孙。其家以藏书之丰闻名于海内。嗜甲骨文，尝以甲骨文撰书楹联编成册。又喜篆刻，富藏名人印章，尤以西泠八家印作为多。
- ^⑦“仲修”即谭献（1832—1901），初名廷献，字仲修，号复堂。

浙江仁和（今杭州市）人。同治六年（1867）举人，屡赴进士不第。历任安徽歙县、全椒、合肥、宿松县令。著有《复堂类集》《复堂日记》《篋中词》等。

^⑧北京匡时国际拍卖有限公司，2011春季拍卖会，古代书画专场。网址：<https://auction.artron.net/paimai-art0002441533/>。

^⑨钱式（1847—1865），字次行，号少盖，别号子毅。浙江杭州人，“西泠八家”钱松（叔盖）之子。

^⑩“周葵庵”即周丙曾，字葵庵，江西人。咸丰四年至咸丰七年任代理宁德县县令。于咸丰十一年前后曾署霞浦县。赵之谦曾为周丙曾刻“周丙曾”白文印一枚。详参中国人民政治协商会议福建省宁德市委员会文史资料委员会《宁德文史资料》（第5辑），政协福建省宁德市委员会文史资料委员会，1991年，第146页。

^⑪“梅生”即江澄，号梅生。江澁八弟。生平不详。

参考文献：

- ^{〔1〕}赵之谦.赵之谦集[M].戴家妙，整理.杭州：浙江古籍出版社，2015.
- ^{〔2〕}浙江图书馆.浙江图书馆馆藏名人手札选[M].北京：中华书局，2011.
- ^{〔3〕}邹涛.赵之谦年谱[M].北京：荣宝斋出版社，2003.
- ^{〔4〕}魏锡曾.绩语堂诗存//魏稼孙全集[M].台北：艺文印书馆影印，2006.
- ^{〔5〕}魏锡曾.绩语堂题跋//魏稼孙全集[M].台北：艺文印书馆影印，2006.
- ^{〔6〕}齐渊.赵之谦编年印谱[M].南昌：江西美术出版社，2008.
- ^{〔7〕}赵之谦.赵之谦尺牍[M].赵而昌，整理.上海：上海书店出版社，1992.
- ^{〔8〕}童衍方.艺苑清赏：晏方珍品[M].上海：上海书店出版社，2006：177.
- ^{〔9〕}赵世培，郑云山.浙江通史：清代卷（中）[M].杭州：浙江人民出版社，2005：122.
- ^{〔10〕}罗增祥.江澁年谱[D].南昌：南昌大学，2008.
- ^{〔11〕}叶铭.广印人传（卷十三）[M].清宣统二年（1901）西泠印社刻本.
- ^{〔12〕}杨斌.“琴子”即赵之谦好友、晚清画家陶燮咸考[J].书法，2019（03）：180.

本文为陕西省社会科学基金项目“阎敬铭手札整理与研究”（项目编号：2022GJ006）的阶段性成果

杨斌：陕西理工大学图书馆馆员

（责任编辑：陈期凡）

社区认同：高校文创产品的价值建构与设计表达

Community Identity:
Value Construction and Design Expression of Cultural and Creative
Products in Colleges and Universities

翁春萌 王宁然 陈杨钰
Weng Chunmeng,
Wang Ningran and Chen Yangyu

摘要：本文立足于社区认同理论，解析高校文创产品促进社区认同的价值建构所具有的内在逻辑与表现层次，进而明确高校文创产品设计表达的原则、方法与创新路径，探索高校文创产品促进社区认同的设计表达方式，并进行设计实践验证。本研究旨在通过高校文创产品的开发，助力我国高校“文化育人”策略的实施并实现高质量发展。

关键词：文创产品；高校社区；社区认同；价值建构；设计表达

党的十九届五中全会明确提出“十四五”时期“建设高质量教育体系”，2035年建成教育强国的目标。目前，我国正在朝着建设高等教育强国的目标迈进。发行高校纪念品、开发文创产品已成为现今各大高校校园文化建设的重要内容之一。^[1]“大学”作为复合型的现代社区，需要培养社区认同，对内凝聚共识、对外促进交流，形成内生动力与发展合力。文创产品是促进高校社区认同的有效载体之一。在高校文化建设的时代背景下探讨文化创意产品与高校社区的关联互动，探索高校文创产品提高社区成员参与度、促进社区融入度的价值建构及设计表达路径，将有助于推动高校提升文化传承创新水平、创新服务能力并保持高质量发展。

一、高校具有社区认同的内在诉求

（一）“高校社区”的概念辨析

德国学者斐迪南·滕尼斯于1887年最早提出“社区”概念，以描述有着共同价值观念、关系密切的社会生活共同体。“社区”在学界普遍被认为是由生活在某个区域、具有心理和精神关联的一群人组成的社会生活共同体。“大学”一词从拉丁语“universitas”派生而来，意为“教师和学者的社区”。高等院校作为培养高等人才，继承、传播优秀文化和价值观的创新基地，形成了围绕特定高校

区域组织起来的、有着密切联系并形成一种相互依赖的互动关系的集合，具有地域性和关系性双重属性，与没有明显边界范围的国外“高校社区”存在较大差异。

在国内研究中，将“高校”与“社区”视为并列概念的较多。明确对“高校社区”进行研究的有陈祁琪、陈淳、陈喻明等，张庆丹将“高校社区”视为由单位社区演化而来的居住型社区，时长江、徐绪卿、刘润等专注研究“高校学生社区”的育人功能及其拓展。“高校社区”是复合型的现代社区（以国内为主），是培养高等人才、继承与传播优秀文化的场所及其所处的文化生态空间，^[2]⁹⁵共享和认同是基本特征。

（二）高校社区认同的理论溯源

社区认同是完成社区联结的重要机制，其强弱反映着这种联结的紧密或松弛程度。^[3]基于组织认同理论和文化认同理论的社区认同，^[4]是社区关系网络中个人和社区成员对其进行的自我认定和他者认可。培养社区归属感有助于延续社区文化精神，确保社区活力。

1.社区认同与组织认同。阿什福思（Ashforth, B. E）和梅尔（Mael, F）于1989年提出以社会认同理论为基础的组织认同影响因素框架，认为组织认同表现为对内较多合作行为、对外较多竞争动力的组织行为。^[5]埃亨（Ahearn,

M）等于2006年指出围绕集体目标共同参与的重要性。^[6]钱明辉于2021年提出社区认同有别于严密的组织认同，是在松散状态下成员之间交互过程中形成的。^[7]

2.社区认同与文化认同。弗里德曼（Freedman, J）于2004年提出文化认同是以特定文化构型为基础的社会认同。^[8]韩震于2005年指出文化认同的目的是寻求生存方式的同一性、稳定性和持续性。^[9]欧阳康于2011年探讨了文化认同与文化选择的必要性，提出承认、接受和融入这三个文化认同层次。^[10]⁶具体到社区研究，吴晓燕于2011年、彭莉莉于2012年指出社区认同是社区最重要的命题，文化建设有助于居民形成社区认同，且具有“中国经验”。^[11, 12]高宇波于2021年指出现代社会的社区认同下降源于人们对社区的兴趣趋于消失。^[13]赵云亭、唐有财于2021年提出角色接纳、主体赋权与需求驱动是驱使青年群体达成社区认同的有效途径。^[14]

以上研究在社区认同的内涵、功能、意义、实现路径与动因等方面形成倾向性共识，为加强高校社区认同提供了研究基础与建设思路。校园文创产品是高校社区的有机组成部分。将高校文创产品的设计研究置于“社区认同”视野之中，探讨其与高校社区的共生关系，将有利于推动高校文化创意产品的价值放大与广泛应用。

二、高校文创产品促进社区认同的价值建构

高校文创产品以校园文化为核心，以物载道，传播人文精神、教育理念、行为模式等内涵，是社区内价值认同、信息流通、情感交流和要素链接的载体。“物质—体验—服务”的设计拓展已突破传统的“物”的概念，促使其升级成为链接高校社区关系的载体，具有传播社区文化、培育社区认同的作用。

高校社区结构扁平化，没有严格的组织关系，但是存在不同维度的社群关系。据此，高校社区成员可分为社区内成员和社区外成员（表1）。这两类成员的文化、情感、物质等需求均有所不同。本文所探讨的社区认同主要围绕高校社区内成员展开。

（一）聚焦高校社区认同的文化内核

在高校社区的“文化空间”中，校园文创产品承载了特定时代的文化印记，利于保留同一性的群体记忆，是形成稳定性和持续性行为的基础；校园文创产品通过搭建高校社区“文化场”中的生活细节，在人的心理机制上不断产生影响，从而构建文化世界的价值意识。^[15]同时，校园文创产品营造了社区消费的“行为场”。以“Z世代”为主流的高校学子在由文化符号、文化景观、文化服务等塑造的社区文化情境中，通过日常语境的文化消费完成社区文化认知、体验与社交，接受产品所表达的文化信息，完成对现实

表1 高校社区成员分类及文化接受方式

成员类型	人群构成	行为特征	社区认同方式
社区内成员	在校师生 校友	联结紧密，参与度高， 有一定互动频率	主动接受
社区外成员	外来访客、师生家属等 社会大众	特定关联，关注有限，互动有限 无关联，有一定关注，几乎无互动	引导接受 被动输入

的同构，理解“本我”的归属性问题，进而产生对高校社区文化的认同感；他们寻找情感寄托，注重社交需求；其文化消费是对现实的一种同构，是一种部落消费行为。^[16]

（二）拓展高校社区认同的传播维度

社区认同往往是隐性的，并通过不同的媒介传达凝结而成。高校文创产品汇集了校园文化符号，通过创意表达，极易形成很强的传播力。强调文化价值、美感价值与形象价值的校园文创产品，在被使用与传播的过程中能产生自我包装的文化效应，在信息碎片化的现代社会有利于拓展传播维度，^[17]从而更好地发挥其在传播领域的媒介功能。不断提升高校文创产品的影响力与传播力，有利于社区成员进行社区比较和积极区分，促进社区成员主动接受社区文化、塑造社区认同；有利于引发社区内部不同社群之间产生本能的融合反应与自我认同，从而强化高校文化归属感，增强社区师生成员的凝聚力，进而传承发展高校的文化精神，完成高校文化建设的良好传播。^[18]

（三）覆盖高校社区认同的全部层次

高校文化认同是主动的、自觉的、有目的、有组织的认知与行为过程。社区成员在互动参与的过程中培养社区意识，经由承认、接受和融入三个层次达到社区认同。“承认”指社区成员对高校身份的认可；“接受”是社区成员认同高校文化价值的主动行为；“融入”则是文化认同的最高境界——社区成员会努力与高校文化价值取向保持一致，甚至会进行必要的文化行为调整乃至创造。^[10]⁶社区成员通过对高校文创产品的反复使用、多次消费，完成社区文化认知、体验，形成“承认”与“接受”的共同意识；高校文创产品的社交属性会进一步强化共识性，有效促进“融入”的达成。充分发挥文创产品涵盖社区认同所有层次的特性，使其介入社区文化的生成与激活并形成文化的累加（图1），将有利于高校社区文化的活态创新。

（四）促进高校社区认同的设计解析

国内现有高校文创产品（包括传统纪念品）设计，在挖掘文化基因、增加情感价值、树立高校形象与传播校园文化等方面进行了大量有益的尝试。如清华大学文创产品立足于理工科高等学府特色，多角度挖掘校园文化资源完成设计转换；南京大学出品“南大故事”笔记本系列，围绕南大人的专属记忆符号、精神高地——“南平房”进行设计叙事，还原朴素的“苦读”书卷气；北京林业大学“信念种子”系列录取通知书，以“生命”底色突出“林业”特色；深圳大学形式迭代的录取通知书系列，打造了富有创新精神的“仪式感”，力求让新生提前形成身份认同和文化认同；华南农业大学110周年校庆纪念品，强调农业文化底

蕴；中南民族大学借女书系列毕业纪念品彰显民族文化，寄语学生传承民族文化、牢记时代担当。这些文创产品的文化识别性、主题延续性不同程度地促进了高校社区认同，大大提高了学校的美誉度与知名度。

三、高校文创产品促进社区认同的设计表达策略

（一）设计原则

1.多维度创新设计。依托用户体验，融入数字化、虚拟现实等技术，多维度开展高校文创产品的创新设计，为社区成员之间加强互动、形成认同提供丰富的形式和载体。

2.多感官集合设计。多感官集合设计可优化社区成员的感官体验，强化其社区文化感知，增加其多维记忆，激发其对信息的主动探索。^[19] 28 文创产品丰富的表现形式有助于形成持续、高效的吸引力，提升社区成员的消费体验，促进社区认同。

3.多渠道参与设计。突破行政视角或设计师角度，^[20] 采用参与式设计、协同式设计，可让“小众创造”进阶为“大众创新”。依托高校的独有仪式和社区传统，发动、吸引社区成员共同参与内容生产，可在其在主动参与过程中获得认同感、归属感。

（二）设计方法

1.典型形象符号化。调动、挖掘高校社区成员的记忆符号，将校园文化中典型形象符号化，使其形成标识性，借以表达高校社区的历史渊源、文化底蕴、价值共性以及审美倾向等内涵。

2.叙事设计系列化。以叙事设计手法完成产品的主题设定、内容表达、情节设计等，通过使用过程来传达故事信息。系列化设计便于文化内涵的集中、系统展现，可强化高校文创产品的识别度和影响力。

3.价值认同仪式化。各个高校弘扬的价值各有不同。“价值”这个抽象概念需要借助设计创意的形象表达，在互动仪式中生成情感共鸣点、表达共同点，从而形成特色表征。

（三）创新路径

1.建设品牌，逐步拓展，促进消费。依托高校文化内涵和既有IP建设，开发高校文创品牌以及若干子品牌，分阶段研发不同类型的系列产品，不断衍生，形成品牌共振，通过多元形式刺激社区成员消费，让高校文创产品通过品牌“讲故事”，表达社区独有的生活方式，传播社区的价值主张，引发社

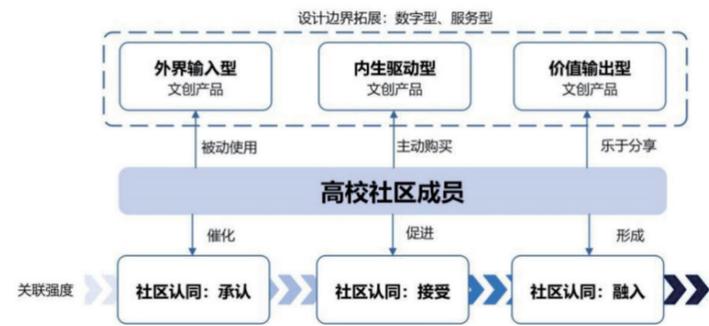


图1 高校文创产品促进社区认同层次的基本形式与内在逻辑

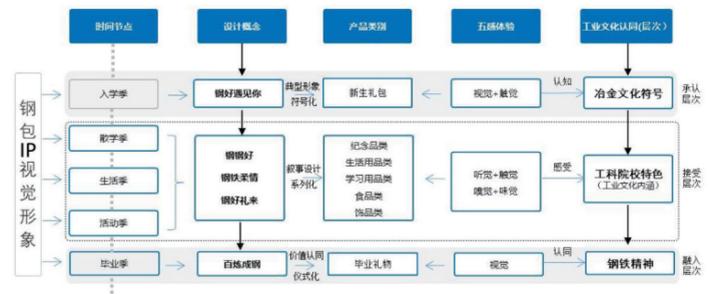


图2 工业文化认同导向的武汉科技大学文创产品系列设计框架

区成员的内心共鸣，吸引社区成员积极体验、稳定消费。

2.优化品牌，联合开发，强化黏性。联合更多品牌，整合资源，相互合作，从而创造出“1+1>2”的双赢局面。充分利用全媒体融合推广，将高校文创品牌全方位植入各项活动中，作为活动触点获取好感度，强化品牌黏性，形成打造社区凝聚力的重要基础。

四、高校文创产品促进工业文化认同的设计实证

武汉科技大学“因钢而生”，办学历史可上溯至1898年成立的湖北工艺学堂，是中国近代工业化专门培养工业人才的地方，也是孕育中国工业文化的摇篮之一。历经多次更名，其传承与发展一直与工业化的骨髓——钢铁行业密不可分，由此形成了特色鲜明、薪火相传的“钢铁品质”，具有我国工业文化的历史渊源。校园文创产品凸显“钢铁品质”特色，有利于进一步促进社区认同，扩大学校社会影响力。

（一）设计框架

把设计研究对象之间的关系置入高校社区认同感这一目标性的表达框架（图2），围绕“工业文化”主题，突出“钢铁”元素，以“入学季—散学季—生活季—活动季—毕业季”为时间轴，从时代背景、校园文化、生活方式、五感体验等方面展开校园文创产品的系列设计。在设计中，注意丰富表现形式、强化文化内核的表达，以提高社区成员使用频率与参与度、外树形象、内聚人心为目标。

（二）形象设计

武汉科技大学“因钢而兴”，IP形象设计选择社会认知度最高的“钢

包”凸显工业文化特征和崇实传统（图3），线条简洁、硬朗，尽显严谨之风，为社区认同奠定了视觉形象基础。

（三）原型设计

1.承认：面向新生的设计表达

新生需要角色转换、身份认同。其在新环境下产生的生活需求，为外界输入型文创产品提供了设计表达空间。新生入学礼包——“钢好遇见你”^[21]根据“Z世代”的审美倾向进行扁平化、系统化的IP符号视觉设计，主色调选用橙色代表阳光活力（图4）。将钢包IP符号运用到新生乘车卡、校园卡、信件等产品上，可营造朴实、郑重的仪式感，帮助新生了解学校文化底蕴。这些带有钢包IP符号的文创产品在为新生提供便利的生活服务之余，还方便学子之间的相互识别，形成身份认同和社区融入感。

2.接受：针对日常的设计表达

为了促成社区认同上升到“接受”层次，需激发社区成员转被动使用产品为主动、自发购买产品，以消费认同推进社区认同。“科大系列”^[22]注重日常语境的使用与联结，聚焦复购率高、需求量大、推广性强的生活季产品，结合五感体验完成设计表达（图5）。设计者依托校内调查数据^①选择文具、食品等学习、生活用品展开设计：钢包原型的橡皮设计卡通、可爱；蜂蜜红茶曲奇饼干贴近钢包原型色，高度还原钢包形象，营造出舌尖上的味蕾趣味，为散学季提供了伴手礼，为日常生活提供了“科大”滋味。钢包符号被反复运用，可强化IP形象，促进社区成员在消费过程中拉近彼此距离，自主认可高校的社区文化价值。

3.融入：触发情感的设计表达

文创产品是社区认同的载体，^[2] 也是活动凸显仪式感的重要触点之一，符合“互动仪式链”理论关于个体在互动仪式过程中形成群体稳定的情感符号及行为准则的表述。^[23] 在作为大学生活中重要时刻的毕业季，社区成员极易被文创产品（活动触点）激发出情感能量和文化记忆，更易形成融入感，产生高度的情感共鸣。设计者采用一语双关的“百炼成钢”进行毕业礼盒设计（图6），借校园特色叙述“青春故事”，很容易引发毕业生的情感共鸣。

（四）用户访谈

针对“科大系列”消费的目标受众，选择焦点小组访谈法对校内学生进行调研，选择单人访谈法对教师与校友展开调研。围绕购买原因、设计意象、产品评价三个方面对在校生的关注点进行排序（表2）。在校生成表示，现存的产品形式现代感不足，希望增加科技感与互动趣味性的表达。

在单人访谈中，教职工与校友的评价不尽相同。综合来看，其产品需求趋向趣味性、互动性、数字化

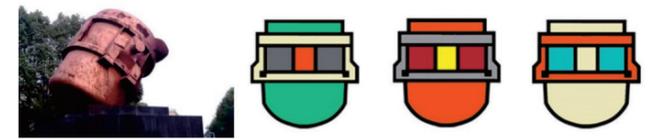


图3 王采莲 陈杨钰 钢包IP符号设计



图4 翁春萌 陈杨钰 新生入学礼包——“钢好遇见你”



图5 翁春萌 陈杨钰 谭宇骁 科大系列（饼干、风铃、橡皮）

表2 “科大系列”产品评价一览表（在校生）

评价分类	购买原因	设计意象	产品评价
关注点排序	(1) 实用	(1) 校训、校徽	(1) 饼干
	(2) 纪念	(2) 钢铁	(2) 橡皮
	(3) 礼物	(3) 张之洞	(3) 胸针
			(4) 印章

表3 “科大系列”产品的反馈与建议（教职工与校友）

人群	教师、校友	行政部门教工
需求	礼品、纪念品需求较高	多展现“创新科大，魅力山湖”的主题，弱化钢铁文化因子
建议	希望凸显校园历史文化特色，表现形式更加丰富活泼，突出弘扬钢铁精神	以钢铁为代表的工业文化对于学生，特别是新生有一定的距离感，不宜用于新生系列产品

一体，注重仪式感与互动性兼备、实用与美观并存（表3）。因此，将趣味性、实用性、智能性、交互性融入生活成为下一代产品设计的重点。尤其需要针对群体细分展开有类、有效的系列设计，让产品表征的文化符号和多维度感官体验、情境体验有机融合，共同促进社区认同。

（五）设计迭代

访谈分析与统计为后续弥补认知与预期差异提出了以下设计改进方向：

第一，强化视觉信息，聚焦工业文化信息的时代表达。第二代“钢钢好”系列（图7）强调时代特性，设计表达注重延伸感受工业文化精神的途径：通过加入具有现代气息的桌面音响，以听觉促进情景交融；通过味觉触发情感共鸣，设计了布丁与蛋糕



图6 吴雅歆 科大毕业礼盒

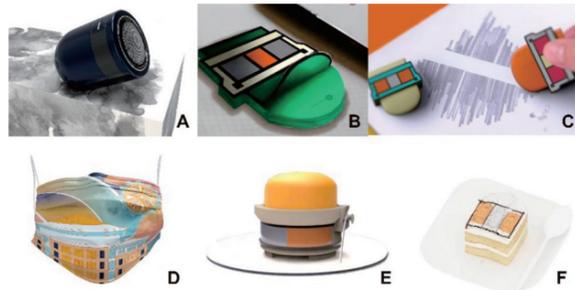


图7 王宁然、朱菲云、陈杨钰、余欣研、巩汉林 “钢钢好”系列 (A.桌面音响, B.便签, C.橡皮, D.口罩, E.布丁, F.蛋糕)



图8 翁春萌 吴雅歆 谢洁茹 “百炼成钢”毕业礼盒



图9 王宁然 陈杨钰 “钢钢好来”礼盒

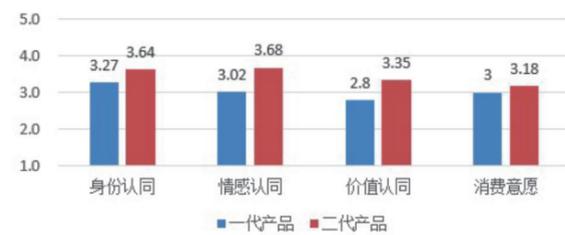


图10 二代产品的工业文化认同感评分对比

两类文创食品,继续强化知觉体验;便签、橡皮、口罩设计借助视觉的独特表现形式链接特定的工业文化符号,在强化产品媒介记忆功能的同时完成与时代生活的有机连通。

第二,引入技术支持,利用数字技术延续记忆体验。针对最有仪式感的毕业环节,继续沿用“百炼成钢”主题进行设计迭代(图8):运用AR技术将校园实景与毕业情境交相辉映,强化毕业的仪式感,在引导毕业生互动过程中完成“怀念”主题的表达;将钢包元素与便携式茶具结合,寓意“千锤百炼终成钢”,借以引发毕业生的成就感和对学校的归属感;后台持续更新校园景观,延长“在校感”,确保毕业生离校之后可以继续“凝视”母校。

第三,优化用户体验,营造特定情境的互动仪式。“百炼成钢”毕业礼物系列针对“Z世代”学生注重社交与情境体验的特点,围绕2021届毕业生设计主题游园活动及周边产品进行设计。重新演绎的钢包IP——铁汁logo与同款帆布袋,不仅在视觉上联结工业文化底蕴,还在功能上衔接工业文化内涵,做到了实用、有趣;针对不同喜好、不同特征的毕业生设计“开黑签”“交友签”存放于特制铁盒中,使用户在主题活动中主动使用每一张“签”,加强参与体验;运用伞面遇水变色技术,借化学方程式动态展现铁遇水、氧气发生化学反应蜕变为铁锈红色的过程,隐喻莘莘学子经过四年历练,“百炼成钢”,“秀(锈)”出新人生。“钢好礼来”礼盒(图9)设计锁定校友返校环节,以丝巾表达刚柔并济的寓意。丝巾佩戴行为给聚会环节增添了仪式感,为“文化发生场”提供了触点,受到校友的喜爱,引发主动传播,首期产品销售一空。

选取教职工、校友、在校学生就迭代前后产品的趣味性、现代感、收藏价值、实用性、文化体现性进行评分(1—5),用SPSS处理数据(表4)。所有评分指标中,二代产品的得分均高于一代产品,现代感与实用性的评分攀升幅度最大。

迭代前后产品中各评价内容的差异用独立样本t检验。检验结果显示:趣味性、现代感、实用性、收藏价值、文化体现度的P值分别为0.013、0.000、0.000、0.003、0.005,均小于0.05(表5)。这一结果表明,二代产品在各方面均得到了实质性优化。

(六) 设计结论

选取20名志愿者对迭代前后产品所展现的工业文化认同感进行评分。统计数据显示,二代产品的身份认同、情感认同、价值认同、消费意愿均分均高于一代产品(图10)。这一结果证明了产品优化的有效性。

五、结语

高校文创产品热潮是中国高等教育当代价值的生动体现。高校文创产品在日常生活语境中的广泛应用,有助于促进当代中国高校社区情境的深层文化认同,提升文化传承创新水平,创新服务能力,提高高校影响力。

未来有关高校文创产品的研究与实践可在以下方面下

表4 配对样本检验

评价内容	样品	N	平均值	标准差	Std. 误差 平均值
趣味性	一代产品	75	3.3867	1.17282	0.13543
	二代产品	75	3.6000	1.05267	0.12155
现代感	一代产品	75	3.2000	1.19684	0.13820
	二代产品	75	3.5867	1.06661	0.12316
实用性	一代产品	75	3.4667	0.14622	0.14622
	二代产品	75	3.9600	0.10473	0.10473
收藏价值	一代产品	75	3.3333	1.16634	0.13468
	二代产品	75	3.5600	0.98968	0.11428
文化体现度	一代产品	75	3.4133	1.27442	0.14716
	二代产品	75	3.6000	1.06543	0.12302

表5 独立样本t检验

评价内容	平均值	标准 偏差	标准 误差平均值	t	Sig
趣味性	-0.21333	0.72211	0.08338	-2.559	0.013
现代感	-0.38667	0.71458	0.08251	-4.686	0.000
实用性	-0.49333	0.82811	0.09562	-5.519	0.000
收藏价值	-2.2667	0.64877	0.07491	-3.026	0.003
文化体现度	-0.18667	0.56217	0.06491	-2.876	0.005

功夫:(1)加强信息设计研究,注重与实体交互叙事的融合,^{[19][24]}通过场景设计挖掘数字技术的应用价值,进一步推动社区“文化场”和虚拟文化记忆空间的建设与联动;(2)深入品牌设计思维研究,关注文化符号新意义的生成,突破传统认知范式,推进高校社区文化的价值延展,形成承载文化意义的品牌设计思维;^[24](3)强化设计反馈研究,借助眼动追踪技术等开展量化数据统计,确保反馈信息精确,促进有效迭代的进一步实现。

注释:

①图书馆与后勤部门的活动调研显示,日常生活用品需求量居于前列的分别是学习类产品、办公类产品、生活类产品、食品类产品。

参考文献:

- [1]朱鹏.高校文创产品创新与发展路径研究[J].南京艺术学院学报(美术与设计),2018(04):151-154.
- [2]翁春萌,曾力,王采莲.联结与认同:文创产品对高校社区的作用机制[J].文化软实力研究,2022,7(01):92-102.
- [3]谢治菊.村民社区认同与社区参与——基于江苏和贵州农村的实证研究[J].理论与改革,2012(04):150-155.
- [4]ASHFORTH B E, MAEL F. Social Identity Theory and the Organization [J]. Academy of Management Review, 1989(14):20-39.
- [5]韩雪松,江云,袁冰.组织认同研究述评及展望[J].商业研究,2007(03):58-61.
- [6]AHEARNE M, BHATTACHARYA C B, GRUEN T. Antecedents and Consequences of Customer-Company Identification: Expanding the Role of Relationship Marketing [J]. Journal of Applied Psychology, 2005,90(03):574-585.
- [7]钱明辉,郭佳璐.从社区认同到品牌认同:如何基于在线社区提升品牌的消费者心智份额?[J].中国管理科学,2022,30(05):263-274.
- [8][美]弗里德曼.文化认同与全球性过程[M].郭健如,译.北京:商务印书馆,2004:356.
- [9]韩震.论全球化进程中的多重文化认同[J].求是学刊,2005

(05):21-26.

- [10]欧阳康.多元化进程中的文化认同与文化选择[J].华中科技大学学报(社会科学版),2011,25(06):1-7.
- [11]吴晓燕.从文化建设到社区认同:村改居社区的治理[J].华中师范大学学报(人文社会科学版),2011,50(05):9-15.
- [12]彭莉莉,黄家亮.社会实践结构性巨变与城市基层共同体的重构——社会学视野下社区建设的“中国经验”(1986-2012)[J].学习与实践,2012(09):56-65.
- [13]高宇波,毛明伟.社区认同下降与城市社区公共空间重塑[J].城市建筑,2021,18(20):7-9.
- [14]赵云亭,唐有财.角色接纳、主体赋权与需求驱动:青年认同式社区参与的实现路径——以黄浦区青年社区口述史项目为例[J].天津行政学院学报,2021,23(06):75-83.
- [15]司马云杰.文化价值论[M].西安:陕西人民出版社,2003:8.
- [16]汪永涛.Z世代亚文化消费的逻辑[J].中国青年研究,2021(11):88-95.
- [17]杨木生,樊传果.文创产品的文化符号发凡[J].重庆社会科学,2015(09):81-85.
- [18]李雪.文创产品在高校校园文化建设中的作用研究[J].中外企业家,2018(29):153.
- [19]李萌,徐迎庆.实体交互叙事视角下的信息设计研究[J].装饰,2021(09):24-28.
- [20]江子馨,季铁.基于购买行为的文创产品消费者画像构建研究[J].包装工程,2021,42(20):218-224+251.
- [21]翁春萌.钢好遇见你——武汉科技大学新生入学礼包设计[J].上海纺织科技,2019,47(11):135.
- [22]翁春萌,陈杨钰,谭宇晓.钢包情·科大魂——武汉科技大学文创产品系列设计[J].包装工程,2020,41(08):334.
- [23][美]柯林斯.互动仪式链[M].北京:商务印书馆,2009:81.
- [24]廖宏勇,刘平云.印象与范畴:论品牌视觉符号的国潮趣味[J].装饰,2021(10):24-29.

基金项目:武汉市社科基金后期资助重点项目
《武汉工业形象在文创产品中的设计表达研究》
(项目编号:2021009)

翁春萌:武汉科技大学艺术与设计学院副教授
王宁然:武汉科技大学艺术与设计学院硕士研究生
陈杨钰:花意生活(北京)电子商务有限公司
产品经理

(责任编辑:江丽红)

国货品牌叙事性设计策略研究

A Study on Narrative Design Strategy of Brands of Domestic Goods

李博昊 魏亮 郑真

Li Bohao, Wei Liang and Jia Zhen

摘要：本文采用资料整理法、个案研究法，对知名国货品牌叙事方法加以总结以及辩证性研究，探究叙事学在国货品牌设计中的创新方法及其运用；探索出主题、文化、视觉等叙事呈现方式，内容涉及民族主义、传统工艺、历史展现、跨界联名等多领域叙事策略。本研究从设计学角度出发，分析并总结叙事性设计方法在品牌设计中的应用策略。

关键词：国货；叙事性设计；品牌；策略

近年来，国货销量在不断上升，国货种类也在逐渐增加。究其原因，一是国家科学技术水平的不断提高，使得国货本身的产品质量不断提升；二是受到近年来大力弘扬中国传统文化的影响；三是传统国货品牌的升级和重新设计，也加强了国民对国货的喜爱与认同感。“叙事”是文化表达的一个重要形式，以诠释情节与分析事件为主，近年来逐渐应用到其他领域。“叙事设计”是把叙述学作为一种研究方法，应用到设计学学科。^[1]下面以经典国货品牌设计为研究对象，探究叙事性设计在品牌设计中的应用方法。

一、叙事性设计概述

叙事学在20世纪诞生于法国。顾名思义，“叙事学”是研究叙事作品的科学。法国学者罗兰·巴特认为任何艺术形式都适用于叙事，除了文学作品之外，绘画、电影、杂志、平面设计等也可以用来进行叙事。^[2]叙事的形式包含了叙事题材、叙事载体与叙事作品。叙事题材可以是小说、神话等，叙事载体可以是音节、语言、手势、图像等，叙事作品可以是影视、广告、戏剧、设计等。新西兰的丹尼尔·布朗教授很早就曾在维多利亚设计学院开创了“叙事设计”课程。他认为叙事作为一种很有意义的表达方式，可以使人们与周围环境、生活事件进行信息交换，从而使心理和身体能够体验信息。

叙事学三要素分别是叙述者、受述者与叙事（图1）。叙述者为方案实施者，受述者为叙述的接收者，叙事则为事件本身。设计的过程也是叙事的过程。设计师作为叙述者，通过对具体的目标物进行加工提炼，得到对应的“产品”。这些经过设计师设计的“产品”，作为叙事媒介本身，会对购买“产品”的消费者也就是受述者进行相关信息的传递，从而形成叙事动作。叙事性设计方法的底层逻辑是以叙事



图1 叙事设计模型

学为理论模板，再与以案例实践为主的设计学学科进行结合，因而叙事性设计方法是一种跨学科的研究方法。在叙事元素的关系中，设计师与消费者分别作为两个单独的叙事人物而存在，然而他们之间又是一种主动叙事与被动接受的关系，设计师根据消费者的功能需求与情感需求赋予产品特殊的意义。法国学者利奥塔认为，设计中的材料、造型、符号、色彩等都是叙事的能量库，设计作品就是通过这些叙述符号与受众共同参与的文本展开叙述。^[3]

二、国货品牌叙事设计要素

品牌叙事设计作为一种跨学科的创新设计方法，可以激发设计师与消费者的积极情绪，唤醒消费者内心深处隐藏的记忆与情感体验，加强消费者与产品之间的连接与共鸣。没有经过雕刻的产品是没有生命力的，更不具有叙事



图2 《灵感饮茶派对》包装设计

图3 “颐莲蓝随处可染”活动设计作品

图4 百雀羚喜鹊礼盒包装设计

功能。

（一）主题性叙事

主题性是小说、绘画、影视、设计作品等故事形式的灵魂，它操控着叙事的发展。对于消费者来说，品牌就是商品在现实世界中的自我宣传，它为消费者提供了购买此商品的意义。从商品品牌的功能性来说，品牌主题故事对消费者具有说服力作用，其主题往往能够传达出品牌的核心理念。“自然堂”品牌叙事的主题为“你本来就很美”。这句广告语在传达出此品牌核心价值理念的同时，又迎合了女性消费者的心理特征，俘获了众多有爱美之心的女性。对于叙事设计来说，它的核心是“事”。“事”既是物质与意义的载体，同时也是叙事的主题。消费者拿到商品后，会对商品所包含的一系列元素进行解析、猜想，从而与“产品”产生共鸣或者产生相关的回忆。设计师通过所设计的“产品”来进行叙事，通过“产品”的视觉、材料及其使用方式等引出一个带有主题性质的预设事件。^[4]所以确定“产品”叙事的主题思想是叙事设计的前提和基础。叙事的主题需要具有旗帜鲜明的表述性特征。主题不集中甚至过于分散，会对受众的认知产生不必要的干扰。主题不集中虽然也能进行产品叙事行为，但却会增加受众接受信息的难度，降低受众接受信息的效率。同时，叙事的主题与所选“产品”之间也应该有着情感和其他内在方面的联系，否则叙述者在叙述过程中的情感连接环节会面临不必要的困难。如果主题表述生拉硬拽，则会显得过于生硬，往往达不到预期效果。

（二）文化性叙事

文化性是国货品牌的重要属性。不同的国家和民族都有着自己独特的文化属性。文化是一种社会意识，也是一种社会现象。它广泛存在于人民的记忆当中，同时又能够通过设计物的形象展现出来。国货的历史变迁是中国工业科技发展史的重要组成部分，它承载了不同时期的文化精神面貌。作为一种特殊的文化符号，它通过自身所具有的

外貌形态、图像符号和使用方式等传递着特定时代背景下的象征意义。

将文化记忆运用到产品的品牌设计中，最重要的方法就是通过文化符号或者视觉语言来勾起消费者的“怀旧情结”。正如可口可乐公司前副总裁J.W.乔戈斯所说：“你不会发现一个成功的知名全球品牌，它从来不代表人类的基本情感。”因为怀旧本身就是一种深刻的文化情感。人类不仅仅是单独的个体，同时作为社会的人，还是一种群体组织。人们往往在生活中渴望得到一种群体归属感，而文化记忆正是这种可以引起群体共鸣的优秀载体。

（三）叙事易读性

叙事的易读性是指产品品牌设计所传达出来的相关信息被消费者理解的便捷程度。在进行品牌设计时，需要将品牌的主题信息、使用场景、本身所包含的情感信息设置得更加具有普适性，以便引起消费者的共鸣，并把消费者引领到产品品牌的叙事情境中。在进行产品品牌相关视觉元素绘制时，需要找到合适的表现技法来进行表达。视觉传达设计理论认为，当看到一个从来没有看到过并且比较复杂的图形时，人们在识别上需要花费更多的时间和精力；而对于一个相对比较简洁明了的视觉元素设计，人们很快就可以识别出它所要传达的信息。

（四）视觉叙事

对于产品品牌的叙事来说，字体与图形元素是重要的媒介物。运用图像、文字叙事，树立产品品牌情境，既是视觉的直观表达，又是物质实体的现实展现。

在产品品牌叙事性设计中，图像元素的叙事表现最为常见。它主要的表现方式是以插画或连环画作为主图来展现。插画设计的主题往往以与产品相关的人物、动物、植物、建筑等形式呈现出来。插画设计的叙事同时还具有表现历史事件的功能。这种效果主要以静态画面的叙事方式展现出来。多幅连续性插画则具有动态叙事效果，具有时间上的连续性，展现出一种叙事的动态过程。将其运用到产

品品牌设计中,可以给消费者传递更全面的信息。

文字叙事也同样是产品品牌视觉叙事的重要媒介物。产品品牌设计最主要的呈现部分就是产品外包装设计和产品视觉设计。产品品牌的文字叙事方法是指运用经过设计的文字进行版式设计,从而展现出产品的品牌价值。运用这种方式可以让品牌具有鲜明的个性、独具匠心的风格等优点。缺点是,如果产品品牌叙事方式完全由文字作为承载物,从视觉形态上看未免过于单调,达不到吸引消费者的效果。所以,单纯以文字作为产品品牌叙事手段的案例并不是很多。

在产品品牌叙事设计中,文字加图像元素的叙事手法应用得最为广泛。它们之间的叙事搭配通常分为两种:一种是信息的传达展示以图像元素为主,文字的信息传递起到辅助作用;另一种是以文字叙事表达为主,图像元素起辅助作用。图像元素与文字相结合的设计方法能够使产品品牌的信息传递更加丰富,且更具有层次感。

三、国货品牌叙事设计策略

自从中国加入WTO以来,一批品质精良且具有一定品牌附加值的本土国货品牌逐渐打开国外市场。随着国家综合实力的增强,国人对于本国品牌有了一定的认同感与自豪感,民族品牌出现了百花齐放的局面。正是在这样一个大环境下,老国货与新国货都在涅槃重生。21世纪的新国货体现出与老牌国货截然不同的特点。新国货在品牌营销和设计方面具有鲜明的创新性与多面性,从中可以窥见民族中心主义、历史传统工艺和产品品牌跨界互动等多种叙事风格策略。

(一) 民族中心主义策略

最先喊出“我是新国货”的美特斯邦威,试图借助国货的口碑重新定义产品品牌的特征。他们邀请了多位中国新锐设计师,推出80怀旧系列和上海美术电影制片厂经典动画系列两个主题,一共千余款个性T恤。在发布会现场,服装界很多著名人物共同见证了以“中国创造日益创新”为标签的“我是新国货”的标杆性展示。该品牌所提出的理念并不是毫无根据的,它是在美国学者辛普(Shimp)于1987年首次提出的“消费者民族中心主义”的基础之上创新发展而来。随着这次设计叙事主题的改变,美特斯邦威改变了以往的品牌风格。发布会邀请了艺术创意人陆蓉之、策展人包益民、摄影师陈漫等相关行业国内知名人士,展现出以民族文化为偶像引领消费者的一种品牌叙事策略。虽然现在看来美特斯邦威并没有取得市场占有率上的成功,但是具有东方民族神秘力量与审美的百雀羚、佰草集、大白兔等一系列国货品牌,在与相关国外品牌的竞争中取得了差异化竞争的成功,吸引了大批年轻消费者,强有力地证明了深耕民族中心主义的叙事策略的必要性。

(二) 传统工艺策略

我国是一个历史悠久的多民族国家。它拥有上下五千

多年博大精深的历史文化,同时也保留了各个民族各式各样的传统技艺。这些传统工艺都是中华民族极其宝贵的非物质文化遗产,体现了各民族人民的聪明才智。在新一轮的国货浪潮当中,越来越多的国产品牌在设计师的努力下,逐渐将民族传统工艺融入新的产品中,从而给产品的品牌带来了更多的关注度与吸引力。

例如2020年喜茶携手拥有三百年历史的荣宝斋,以荣宝斋授权的非遗“木版水印”《韩熙载夜宴图》为灵感,推出了融合喜茶经典视觉元素与中外名人饮茶场景的《灵感饮茶派对》(图2)包装设计,很好地展现了喜茶产品的品牌特性。

再如美妆品牌颐莲,借助中国传统扎染工艺推出了一次跨界活动。其在小红书平台发起的“颐莲蓝随处可染”(图3)活动,通过非遗扎染工艺,向消费者展现出新一代国货的魅力。此次活动总曝光量高达4000万,“颐莲蓝随处可染”曝光量超过3000万,使得众多消费者感受到扎染文化的工艺美,同时也增加了颐莲品牌的热度。在国潮文化兴起的语境下,国货品牌在产品设计与策划中积极结合传统工艺,既有利于中国传统工艺的展示,也有利于传播自身的品牌文化。

(三) 品牌历史策略

产品品牌的历史记录了品牌的发展脉络,是企业内部特殊的文化记忆,也是企业文化的重要组成部分。德国学者杨·阿斯曼指出,文化记忆是每个时代都需要强调的东西,由产品的物质本体与视觉元素表现出来。品牌的历史展现可以很好地激发人们的怀旧热情,增加消费者的民族自豪感和文化认同感。2018年,百雀羚与喜茶合作,推出了一系列联名产品,其中就包括《百雀羚喜鹊礼盒》(图4)。这款具有复古风格的包装设计是由20世纪30年代上海的流行风格创变而来,这一时期也是百雀羚品牌的创立时期。设计上选用了当时上海的建筑结构、穿旗袍的女性、窗花贴纸等元素。除此之外,百雀羚还借助品牌自身深厚的历史积淀拍摄了宣传广告短片《一九三一》,通过一段饱含品牌历史感的回忆,把消费者的记忆拉回到品牌诞生之初,从而引发消费者的怀旧心理,并加深消费者对品牌的民族认同感。而对于一些品牌历史较短的国货品牌而言,则需要通过在中华民族历史脉络和东方文化审美价值中寻找适合品牌特色的新元素来完成品牌价值的重新建设。^[5]

上海化妆品品牌“双妹”诞生于1898年的旧上海。其品牌设计大量采用了具有装饰派艺术(Art Deco)风格的视觉元素。2010年,“双妹”进行了品牌设计升级,但依然保留了原来的气质,品牌图像元素依然是充满了古典韵味的两个穿着旗袍的妩媚女子,品牌文字设计依然是具有中国古典美的宋体字的变形,展现了“东情西韵,尽态极妍”的特点(图5)。新“双妹”不仅继承了原有品牌设计的历史文化渊源,而且被赋予了中国都市白领女性的文化气质。



图5 “双妹”面霜包装设计



图6 “气味图书馆×大白兔”香水包装设计



图7 “瑞幸×椰树”咖啡包装设计

(四) 跨界联名策略

国货品牌跨界联名是近几年经常出现的一种营销设计手段,通常结合线上、线下两种方式进行宣传,对于吸引潜在消费者具有很大作用,取得了一些意想不到的效果。通常互相跨界的品牌都在各自领域有着一定的知名度,跨界联名起到了相互成就的作用。有时候,产品领域相差越大,越能引起消费者的好奇心。例如,羽西和颐园联名推出了一款限量版羽西新生林芝水,相宜本草与颐园合作推出了中草药功效面膜。还有,大白兔与气味图书馆跨界推出了一款香水。这款香水闻起来与大白兔奶糖的气味如出一辙,成功唤起消费者童年最珍贵的“孩子气”(图6)。另外,中国本土咖啡品牌“瑞幸”与国内著名椰汁品牌“椰树”联名推出了一款“椰云拿铁”(图7)。这是一场新网红与旧网红之间的合作,引发了网友们的热烈讨论。这些品牌与品牌之间的联名不仅能在互联网上大放异彩,引起大众的讨论,而且还能直接增加相关产品的销量,取得很好的商业效果。

四、结语

当今时代,国货品牌运用好叙事性来进行设计是一件尤为重要事情。使用叙事性设计方法对国货品牌进行设计,能够使品牌信息更好地被消费者关注和接受。每一个国家和民族都有着自己独特的文化内涵与社会环境,采用以民族文化为中心的叙事策略可以更好地展现与传播国货品牌。法国作家莫里斯·哈布瓦赫在《论集体记忆》一书中说,历史不是被完整不变地保留下来的,而是在现有基础之上进行重新建构。^[6]国货品牌不论是外在设计借助传统工艺进行表达,还是运用本身深厚的历史底蕴进行品牌的重新建构,其实都是一种外在物质与内在精神方面的重建。国货品牌只有不间断地进行自我新陈代谢,运用新形式进行叙事设计,才能傲然挺立并不断被发扬光大。

参考文献:

- [1] 赵淑华,张力丽.博物馆文创产品叙事性设计方法[J].美术大观,2016(05):102-103.

- [2] 张萍.浅析罗兰·巴特《叙事作品结构分析导论》的特点及作用[J].作家,2011(16):152-153.
- [3] 狄野.视觉叙事中的图像建构与传播[J].装饰,2015(02):130-131.
- [4] 沈冠东.数字图像叙事设计模式研究[J].包装工程,2016,37(04):41-45.
- [5] 李荣耀.基于“国潮文化”视角的我国国货品牌视觉呈现及其设计策略研究[J].设计,2021,34(15):76-79.
- [6] [法]哈布瓦赫.论集体记忆[M].毕然,等,译.上海:上海人民出版社,2002.

基金项目:安徽省哲学社科一般项目《界首彩塑泥人工艺的保护与传承研究》(项目编号: AHSKY2018D84),阜阳市人文社会科学专项《乡村振兴背景下设计赋能农产品路径研究》(项目编号: FYSK2022FLH26)

李博昊: 阜阳师范大学美术学院讲师 博士在读
魏亮: 阜阳师范大学美术学院副教授
郝真: 阜阳工业经济学校讲师

(责任编辑:江丽红)

工业文化遗产保护背景下“156项工程”图像价值发掘 ——以奖章、纪念章为例

Value Excavation of Images of “156 Projects” in the Context of Industrial Cultural Heritage Protection:
Taking Medals and Souvenir Badges as Examples

刘寅凯/Liu Yinkai

摘要：“156项工程”奖章、纪念章是授予“156项工程”建设者的功勋荣誉表彰类造物，在当时起到了宣传国家战略、贯彻国家政策、鼓舞生产建设、激励生产效率等作用。在保护工业文化遗产的社会背景下，“156项工程”奖章、纪念章作为历史文物，其图像价值逐渐显现出来。本文以图像学为研究方法，整理“156项工程”奖章、纪念章的图像语汇，归纳出其图像具有语境构建、图史互证、纪念碑性等特点，并总结出“156项工程”奖章、纪念章图像的价值向度——这些图像不仅记录了新中国成立初期波澜壮阔的工业建设，还充实了中国工业精神的时代内涵。本研究拓展了“156项工程”奖章、纪念章图像的使用功能，确立了其作为历史认知媒介和先进文化载体的地位，希望为形成具有中国特色的工业文化遗产保护理论和实践进路提供参考。

关键词：156项工程；工业文化遗产；奖章；纪念章

“156项工程”是对“一五”时期（1953—1957）苏联援助的一系列重点建设工程的统称。^[1]当时，依靠我们自己的努力，加上苏联和其他友好国家的支援，取得了重大成就。^[2]“156项工程”从计划到落地共实施了150项（表1）。但由于“一五”计划已于1955年公布“156项工程”的说法，因此“156项工程”成为约定俗成的称呼。随着我国城市化和社会转型的不断推进，“156项工程”的文化价值日益凸显出来，成为文化遗产的组成部分。

一、“156项工程”图像价值发掘的理论依据

（一）工业遗产保护

“工业文化遗产与其他文化遗产的保护存在相似的特性，它们都是人类文明的产物，是在人类历史发展过程中形成的。”^[3]20世纪60年代初至70年代初，国际性的工

业遗产保护开始形成共识；2003年，《下塔吉尔宪章》中明确了“工业遗产”的定义：工业遗产是指工业文明的遗存，应具有历史的、科技的、社会的、建筑的或者科学上的价值^[4]；2006年，中国工业遗产保护开始提上重要日程，明确了工业遗产保护是具有重要性和紧迫性的新课题；2013—2019年，“156项工程”一些相关企业入选国家工业遗产名录；2020年，在《推动老工业城市工业遗产保护利用实施方案》中提出将工业遗产保护利用作为推动



图1 使用红旗和红星图像的“156项工程”奖章、纪念章 图片来源于网络



图2 表现“中苏友谊”主题的“156项工程”奖章、纪念章 图片来源于网络

表1 “156项工程”所在省份、种类和数量

省份	能源工业	军事工业	冶金工业	机械工业	化学工业	轻工业和医药工业	共计
辽宁	13	3	4	4			24
陕西	3	17		4			24
黑龙江	9	2	2	8		1	22
山西	4	8			2	1	15
吉林	3	1	2	1	3		10
河南	5	1	1	3			10
甘肃	2	1	1	2	2		8
四川	2	4					6
河北	3		1			1	5
内蒙古	2	2	1				5
北京	1	3					4
云南	1		3				4
江西		1	3				4
湖南	1	1	1	1			4
湖北	1		1	1			3
新疆	1						1
安徽	1						1
共计	52	44	20	24	7	3	150

资料出自薄一波《若干重大决策与事件的回顾》（上卷），中共中央党校出版社，1991年。

老工业城市高质量发展的重点内容，并与文化保护传承、产业创新发展、城市功能提升等协同共进；2021年，《“十四五”文化和旅游发展规划》中提到要加强工业遗产保护，《推进工业文化发展实施方案（2021—2025年）》中提出利用五年时间初步形成分级分类的工业遗产保护利用体系，并在文旅、博物馆、教育等方面推动工业文化繁荣发展。近年来，如何通过工业遗产保护延续工业生命力，更好地带动区域产业转型发展、推动城市文化发展，成为各地面临的共同课题。

（二）文化记忆

“156项工程”工业文化遗产是中国共产党领导下工业现代化建设形成的遗存，不仅是新中国早期工业化建设的见证，还承载着老一辈人的奋斗故事和一座座城市的文化脉络，已然成为一种全民共同的文化记忆。文化记忆是指“每个社会和每个时代所特有的重新使用的全部文字材料、图片和礼仪形式的总和……它是一种集体使用的，主要（但不仅仅）涉及过去的知识，一个群体的认同性和独特性的意识就依靠这种知识”^[5]。各省市在其文旅“十四五”规划中都提出了要利用工业遗产赓续文脉的具体措施，积极出台推动工业文化发展实施方案。以“156项工程”为代表的新中国工业遗存已经成为各地工业文化遗产保护和利用的关注热点，在文旅产业开发、城市文脉构建等方面为各地提供了独特的文化发展方向。除此之外，这些工业遗存还为相关企业的企业文化建设、厂史研究、四史教育等提供了极具价值的历史视角。2022年，工信部工业文化发展中心发布《关于征集首批工业文化数字藏品的通知》，提出要向各有关企业单位、博物馆和组织征集反映中国工业发展历程中重大事件、重大成果、关键人物和核心技术等具有代表性的经典产品、藏品的历史照片、图片、文字资料等。这说明中国的工业文化遗产保护已经从单一的附属空间和相关器物的利用向更深层次的视觉文化迈进。

（三）图像学

“文化是对社会结构忠实的、毫无扭曲的反映。”^[6]社会文化的“生产”过程产生于以图像为中心的模式当中。图像“不

仅包括各种画像，还包括雕塑、浮雕、摄影照片、电影和电视画面、时装玩偶等工艺品、奖章和纪念章上的画像等所有可视艺术品，甚至包括地图和建筑在内”^[7]。图像不仅是社会文化“生产”过程的要素之一，还是大众在社会文化方面的消费品。图像是特定文化产品生产、接受和消费的主要对象，也是符号学中能指、所指复杂关系的载体和表现形式。在保护工业文化遗产的大背景下，“156项工程”的图像价值在社会转型过程中逐渐凸显出来。图像既是被生产的对象，同时又以生产者的角色来满足特定生产需要和欲望。^[8]图像承载和表现了“156项工程”建设、生产和改革的宏大事件。艺术家们创作出许多关于“156项工程”的作品，成为一段时期的艺术化、浪漫化的历史记录。“国家是不可见的，它必被人格化方可见到，必被象征化才能被热爱，必被想象才能被接受。”^[9]我国在“156项工程”建设和生产时期设计颁发了许多具有工业文化特色的奖章、纪念章。“156项工程”奖章、纪念章既是国家意志的物化，同时也是国家“出场”的仪式，亦是国家作为符号在场的造物。它们代表了国家对于“156项工程”建设者的认可与表彰，起到了宣传国家战略、贯彻国家政策、鼓舞建设生产、激励生产效率的作用。“156项工程”奖章、纪念章当中蕴含了一定量的图像。这些图像从造型到装饰，再从符号堆砌到元素提炼，皆表现了所属工业种类的文化特征，同时也表达出图像背后的隐喻和内涵，具有“以图证史”的叙事性功能。又因其具有功勋荣誉表彰性质，我们也可以透过其图像观察当时语境下的物质和精神文化。长期以来，“156项工程”奖章、纪念章蕴含的图像价值一直被忽视。利用图像学研究方法发掘其中的价值，不仅可以为“156项工程”工业文化遗产的研究提供一种新的视角和方法，还可以为保护、开发和利用工业文化遗产提供融合、再造、嫁接与衍生的手段。

二、“156项工程”奖章和纪念章的图像语汇

（一）红旗和红星

中国共产党的功勋荣誉表彰类造物最早可以追溯到1928年。在“土地革命战争时期，人民军队颁发奖章、纪念章处于起步阶段，军章样式是从苏联学习借鉴而来的”^[10]，在中央苏区时期开始制度化。中央苏区所“设立‘红旗勋章’‘红星奖章’由于其特殊地位，为之后的勋章、奖章和纪念章设计提供了造物垂范和理论依据”^[11]。此后，红旗和红星图像成为新中国功勋荣誉表彰类造物的主要符号和造型来源（图1）。

在“156项工程”奖章、纪念章中也经常可以找到红旗和红星图像。例如1951年颁发的经纬纺织机厂建厂纪念章、1960年富拉尔基重型四厂开工纪念章等就使用了红旗。前者红旗上写着“为建设伟大祖国工业而奋斗”，后者红旗上则写着“建厂纪念”。红旗作为革命奋斗的标志，代表着“156项工程”建设者克服困难、砥砺前行，建设新中国工业的决心和力量。再如1955年颁发的七一厂建厂纪念章、辽源中央竖井移交生产纪念章等，均使用了红星。新疆七一棉纺厂是由新疆军区官兵支援建设的，因此使用红星象征着人民军队的奉献和付出。



图3 1938年昭和制钢所创业二十周年纪念瓷盘 图片来源于网络



图4 鞍钢开工纪念章、鞍钢大型无缝七高炉开工纪念章 图片来源于网络

（二）中苏友谊

“中苏友谊”是早期“156项工程”奖章、纪念章中经常出现的图像主题。新中国成立之后，“中苏友谊”在官方和民间场合被经常强调，如“在新中国建设百废待兴的岁月里，大批苏联专家用智慧和汗水帮助新中国奠定了工业化基础，也书就了两国人民友谊的佳话”^[12]。新中国成立初期，以苏联为首的友好国家对工业化建设的援助是真诚的，很多工厂企业都是苏联援助建设的，“中苏友谊”图像表达了中国人民对苏联国家和人民的深厚情谊。“156项工程”奖章、纪念章主要通过中苏两国国旗图案和“握手”的画面表现“中苏友谊”的主题（图2）。

辽宁阜新海州露天煤矿是新中国成立后建设的第一座大型现代化露天煤矿，由苏联列宁格勒矿山设计院设计。在1953年的阜新海州“大露天”移交生产纪念章中，一辆苏联制造的电镐正在露天采煤，中苏两国国旗在画面中飘扬，象征着由苏联援助设计的海州露天煤矿正式移交给中国。早在中央苏区时期，赣南钨矿就为苏维埃政权提供了物资保障；新中国成立后，赣南地区的岿美山、大吉山、西华山等20余座国有钨矿成为新中国钨工业的中坚力量。其中，岿美山钨矿就是由苏联专家整体设计，安装了具有当时世界先进水平的运矿索道等。岿美山钨矿于1959年基本建成，1960年全面投产。为了庆祝建厂，岿美山钨矿推出了一款纪念章。纪念章正面建筑是岿美山钨矿的三亭选厂，下方两只手紧握在一起，袖子上有中苏两国国旗的主要标志。

（三）建筑物

“156项工程”是国家意志的集中体现，是我国工业建设的伟大成果，建筑物成为其显性表达。尽管“156项工程”各个种类工业奖章、纪念章的建筑物图像整体差别不大，但还是有一些具有一定的特色。以鞍山钢铁厂（以下简称鞍钢）为例，其前身为日本帝国主义设立的昭和制钢所。东北解放后，人民政府组织了对鞍钢的修复工作。1949年7月9日，鞍钢正式举行开工典礼。“从1949年的第一炉铁水起，鞍钢生产出了新中国第一根钢轨、第一根无缝钢管……并仍在为全国各地的现代化建设提供着大量钢材。”^[13]高炉冶炼技术由于工艺简单，劳动效率高且生产量大，成为冶炼钢铁的主要方法。高炉的内衬砌有耐火砖，外壳则用钢板，从上自下分为炉喉、炉身、炉腰、炉腹、炉缸等部分。作为冶炼钢铁的主要设备，高炉

早在东北沦陷时期就成为冶炼工业的图像代表（图3）。昭和制钢所的1号高炉高71米，这在当时几乎是城市的最高建筑。1949年9月颁发的鞍钢开工纪念章和1953年颁发的鞍钢大型无缝七高炉开工纪念章也使用了高炉图像（图4）。前者为纪念鞍钢开工生产，后者则记录了鞍钢无缝钢管厂开工生产。其他很多“156项工程”钢铁企业也将高炉作为奖章、纪念章的主要图像。

（四）工业产品

“156项工程”包含多种工业门类，所生产的工业产品也多种多样。这些工业产品在“156项工程”奖章、纪念章中也有所表现（图5）。“156项工程”的工业产品包含当时急需的重工业设备、国防兵器、交通工具等，填补了相关产品从研发到生产的空白。中国的工业技术和制造水平在此时也达到了一个前所未有的高度。

受颁发单位级别、制作单位技术和条件，以及新中国成立初期经济条件的多重限制，“156项工程”奖章、纪念章的造型和纹饰相对简洁，对于中国传统纹饰应用较少。但也有一些奖章、纪念章应用了传统纹饰。例如洛阳轴承厂的纪念章就经常使用联珠纹作为装饰（图6）。联珠纹在世界各地原始造物中均有所体现。中国的联珠纹最早出现在新石器时期的彩陶上，并一直沿用至今。这种纹饰的形状和装饰位置都巧妙地对应了洛阳轴承厂的主要工业产品——轴承上的钢珠。这是对传统纹饰的现代性转换。

三、“156项工程”奖章和纪念章的图像分析

（一）语境构建

图像是时代精神的体现，是社会文化要义的可视化呈现。机械复制时代后，人类进入全新的图像语境当中，图像的“原真性”被消弭了，取而代之的是与以往不同的观看体验。“156项工程”奖章、纪念章以“复制”的方式进行图像传播，这不仅是对“156项工程”的视觉消费，也承载了叙事和纪念功能，同时也构建了一种独特的图像语境。

从情景语境来看，“现代图像释义并不仅仅是对现实语境的回应，图像符号能指与所指的相似性原则决定着那些相似性视觉形式作为一种潜在语境的客观存在”^[14]。新中国很多工业城市都是伴随着“156项工程”进行建设，上下游形成了配套产业，一些企业名称甚至成为城市行政区划单位，工厂附近配套有医院、学校、食堂、邮局和运动场馆，工业城市的其他需求很大程度上要首先满足

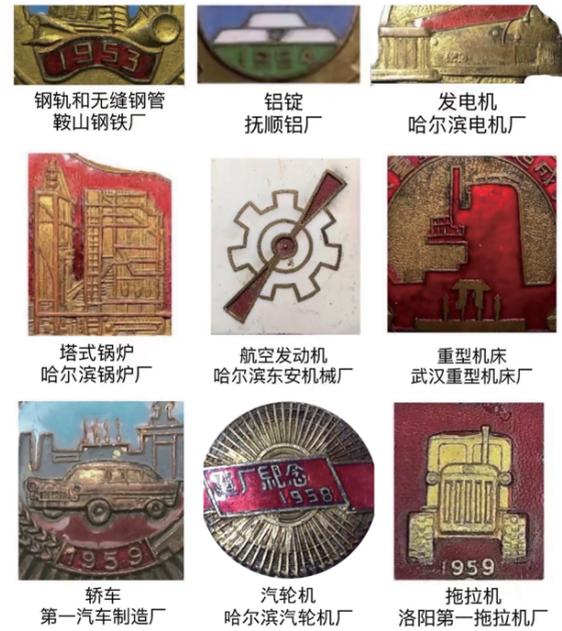


图5 “156项工程”奖章、纪念章中的工业产品图像 图片来源于网络



图6 洛阳轴承厂颁发的奖章、纪念章 图片来源于网络

“156项工程”的生产活动。即使在今天，“156项工程”的辉煌和福利待遇都是人们津津乐道的。这可以理解为一种“生产”制度，也可以理解为一种生活方式。“156项工程”奖章、纪念章图像有着记录和叙事的作用。它不仅记录了生产建设情况，而且也传递出职工体育、教育、医疗等方面的信息。

从文化语境来讲，“156项工程”奖章、纪念章是在协调各方面因素后才生成最终面貌的，文化语境在其图像磨合、生成过程中产生了一定的影响。“文化是包括一套工具及一套风俗——人体的或心灵的习惯，它们都是直接地或间接地满足人类的需要。”^[15]一方面，“156项工程”奖章、纪念章作为器物存在于一定的社会空间当中，获得者在重要场合佩戴胸前，潜移默化中接受了图像意义

的影响。另一方面，“156项工程”奖章、纪念章本身和其呈现的图像直接反映了来自社会的需求和期望，更是形成了各种规定和限制。这种以工业生产为核心的结构模糊了工厂和社会的边界，还将集体空间和家庭空间的界限消弭。工人们被奖章、纪念章图像所激励，劳动热情更加高涨，生产也更加有干劲。当时有很多“156项工程”相关企业的劳动模范佩戴奖章、纪念章的宣传图像。例如鞍钢劳动模范孟泰，他是新中国第一批全国劳动模范之一。1954年5月号的《人民画报》封面上，孟泰左胸前缀满奖章、纪念章（图7）。其奖章、纪念章图像与照片形成了“重屏”，强化了敬业、奉献、创新的工业文化语境。

（二）图史互证

新中国大规模工业化建设给工业图像的生成提供了历史机遇。经过时间的沉淀，这些工业图像也为中国工业保留了伟大的文化遗产。“在具体的图像意识形态阐释实践中，要集中在深层次内涵解读上，要求对图像本身的审视愈加细致，并要和文化历史形成多重参证和互相呼应，唯此才能更加接近图像意义的本相。”^[16]“156项工程”奖章、纪念章图像是对新中国工业建设的场景描绘。在认识其图像的过程中，首先应当剖析“图”与“史”的深层次对应关系。随着中国工业史和文化遗产研究新成果的取得，将“156项工程”奖章、纪念章图像与挖掘出的历史现实相对照，可以辨析出“图”与“史”之间的互证关系。其次，社会主义现实主义的文艺创作方法的确立，使得“156项工程”奖章、纪念章图像在设计之初就极为“现实”，工业历史和图像就自然地对应了起来。

以“156项工程”为首的新中国工业建设构建了新的社会身份，培育了独特的生活方式。而被授予和佩戴“156项工程”奖章、纪念章更是强化这种社会身份的一种有效方式，有助于塑造建设者的主人翁意识。在“156项工程”厂内体育活动、共青团青年突击手、红旗手等奖章和纪念章中还经常出现人物形象。这说明在“156项工程”所形成的场域当中，建设者与工厂空间形成了同在性和亲密性。在“工人阶级当家做主”的口号下，“156项工程”奖章、纪念章推动了工人参与工厂民主管理的积极性，更是新中国成立初期为恢复经济建设所做出的一种积极探索。

（三）纪念碑性

“纪念碑性”是基于庄严且持久的建筑物或雕像等性质的纪念碑衍生而来的理论概念。其不仅包含“有意而为之”的建筑物或者雕塑，还包括“无意而为”的“东西”。并且，“纪念碑可以是任何形式”^[17]。也就是说，不能仅仅从类型和物态上来判断是否是纪念碑和其是否拥有“纪念碑性”，而是应当从其所蕴含的纪念性和礼仪功能方面来考量。奖章、纪念章这类功勋荣誉表彰类造物既是国家意志的体现，同时也拥有纪念性和礼仪功能。“从中国社会的政权结构特点来讲，‘器以载道’是传达政治观念、社会秩序和道德伦理的有效途径。”^[18]因此，“156项工程”奖章、纪念章图像的“纪念碑性”正是“器以载道”的典型。其“纪念碑性”主要表现在以下三个方面：

第一，高大的建筑自古就是人们“崇拜”的对象，是人类先民对山岳、上天和权力崇拜的集合。在古代，高大的建筑不仅代表权力的中心，更是慑服敌对势力的手段。作为新中国工业化建设可视性的、最直观的成果，建筑物



图7 1954年5月号《人民画报》封面

也顺理成章地转换成图像出现在“156项工程”奖章、纪念章中。其上面的建筑物图像成为国家在场的代表。建筑物图像必须服从于主流话语构造，并表现出隐性的意识形态功能，代表制度的先进性和优越性。

第二，在中国古代有“铸鼎象物”的传统，借以赞美君王和权力，而“纪念性”则存在于器物上的图像当中。“156项工程”奖章、纪念章图像中工业产品的表现代表了新中国的制造能力，在整顿经济秩序和恢复发展国民经济方面给予了人民信心。“156项工程”奖章、纪念章对工业产品的表现显示出对“国之重器”的宣扬。其更是国家形态意义上权力的实现与实施，显示了新中国在重大战略项目的实施中集中力量办大事的优势。同时，这也是人民群众的国家利益取向。工业产品在特定环境中也可以看作一种纪念物。“156项工程”奖章、纪念章对工业产品图像的表达承载了具体的历史记忆，为见诸历史的文献资料提供了实物佐证。

第三，“156项工程”奖章、纪念章本身即具有“纪念性”，“造型、图案、色彩、材料等本身都具有一定的审美性，它们体现出一定的审美趣味和精神性，而这些因素不可避免地体现出一定社会的价值观、伦理观，同时又塑造着一定的审美主体”^[19]。奖章、纪念章从西方的首饰、宗教饰品和钱币转化而来，其表征与内涵都为其本

身赋予了一定的特殊意义。“156项工程”奖章、纪念章图像中的各组成部分都显示了无产阶级元素，塑造了工人阶级的意识形态。

四、“156项工程”奖章和纪念章图像的价值向度 (一) 实用功能拓展

“156项工程”奖章、纪念章图像为工业文化遗产研究提供了新的视角。目前对工业文化遗产的研究主要集中于史学和田野考察两条途径。史学角度主要包括工业史、产业技术史、建筑史等方面，田野考察则集中于对工业文化遗产的发现、认定、记录、评价等方面。无论是史学研究还是田野考察，其最终都需要通过文献资料进行研究。而图像资料是工业文化遗产研究中的重要素材，恰当并慎重地使用图像是拓展工业文化遗产研究方法的有效手段。近年来，由于网络等新媒体所代表的“图像时代”的到来，图像研究同文献和口述一起被当成学术增长点。

首先，从“156项工程”奖章、纪念章图像介入工业文化遗产研究，可以与静态的历史事件、人物、时代相契合。“156项工程”奖章、纪念章既紧扣工业建设的历史主题，又反映了社会文化的各个方面，覆盖范围广，影响程度深。其次，“156项工程”奖章、纪念章图像中的象征符号与历史记忆均围绕着新中国的政治、文化，体现了新中国成立以来工业建设在探索中前进的过程，展现了国家形象和民族精神面貌。再次，通过对“156项工程”奖章、纪念章图像的研究，可以深入了解历史上的重大事件，树立正确的历史观，弘扬“156项工程”先进集体和劳动模范的奋斗精神，抵制错误思潮，凝聚人民群众对党和国家的文化认同。最后，工业文化遗产保护已经成为我国城市高质量发展的重要途径。它不仅惠及城市文化构建，还可以引领创新创业，并赓续城市文脉。因此，收集、探究、挖掘“156项工程”图像是保护这项工业遗产的一种重要手段，亦是对“156项工程”奖章、纪念章图像实用功能的拓展。

(二) 历史认知媒介

“156项工程”奖章、纪念章图像记录了新中国成立初期波澜壮阔的工业建设，是我们认知那段历史的一个重要媒介。“156项工程”作为社会文化遗产的重要组成部分，是新中国劳动者创造的并需要长期保留和宣传的文化成果。目前我国已成为全世界唯一拥有联合国产业分类中所列全部工业门类的国家，这得益于“一五”期间“156项工程”和其配套建设所打下的坚实基础。对“156项工程”进行相关研究，有助于挖掘其文化价值和底蕴，了解物质文明演化的历史脉络。“156项工程”的“相关企业在60余年的发展中，有的重组，有的改制，有的关闭，目前还存在100余家，在各行业仍然具有举足轻重的影响”^[20]。作为中国工业化进程中保留下的工业文化遗存，“156项工程”奖章、纪念章是当代科技发展进步的载体和见证，是对新中国劳动者创造出来的文明成果的记录。“156项工程”奖章、纪念章中的图像更是以意蕴丰赡、形式多样，蕴含着大量历史文脉构成要素而显得弥足珍贵。

工业遗产的形成依托于人的行为，工业遗产的研究不可脱离过去的社会文化背景。对工业文化遗产的研究不应当仅仅停留在其表征之上，还应当挖掘其背后的历史文化沉淀，即构建对工业文化遗产本体的历史认识通道。

只有如此，才能在当代语境下使用正确的历史观和唯物观去审视“156项工程”工业文化遗产。“156项工程”是技术全球化转移的有力见证。例如鞍钢就是在苏联专家的指导下，参照苏联马格尼托哥尔斯克市的马格冶金联合工厂进行建设的，而马格冶金联合工厂则是在1928年参考美国钢铁公司的加里钢铁厂进行建设的。在工业技术转移的同时，工业图像也出现了跨文化传播。在跨文化背景下，对“156项工程”图像价值的发掘应当强调差异性。尽管“156项工程”与苏联工业厂矿所颁发的奖章、纪念章有一定的相似之处，但其图像构建了新中国早期的工业图景，形成了图像的本土化。尤其是其所体现的精神内涵，如劳模精神、劳动精神和工匠精神，更是独特的。这为后世认知以“156项工程”为首的新中国工业文化提供了载体。

(三) 先进文化载体

“156项工程”奖章、纪念章图像充实了中国工业精神内涵，起到了先进文化载体的作用。进入新时代以来，在文化建设上，“我们实施中华优秀传统文化传承发展工程，推动中华优秀传统文化创造性转化、创新性发展，增强全社会文物保护意识，加大文化遗产保护力度。加快国际传播能力建设，向世界讲好中国故事、中国共产党故事，传播好中国声音，促进人类文明交流互鉴，国家文化软实力、中华文化影响力明显提升”^[21]。“156项工程”是新中国成立以来在中国共产党领导下取得的伟大成就，也是历史留给我们的宝贵工业文化遗产。它不仅见证了中国共产党领导新中国工业化、现代化的历史过程，还彰显了社会制度的优越性。因此，“156项工程”奖章、纪念章又是重要的意识形态资源和历史文物，具有党史、艺术、历史等多重文化内涵。

习近平总书记指出：“人无精神则不立，国无精神则不强。”工业精神是社会主义先进文化的组成部分，而“156项工程”奖章、纪念章图像则起到了载体作用。

“156项工程”奖章、纪念章图像是社会主义先进文化的精神标识。它凝聚了建设者高素质的大局观和敢于攻坚克难的优秀品质，体现了建设者热爱劳动、艰苦奋斗、勇于奉献的劳动精神；它继承了中华优秀传统文化的精神特质，滋养了建设者的精神境界；它是对中华优秀传统文化的延续和发展，它所倡导和表彰的劳动精神与中华优秀传统文化高度契合。

五、结语

“156项工程”工业文化遗产既体现着新中国工业发展嬗变的时代印痕，也是工业文化的流变镜像，同时见证着社会文明的演化路径。“156项工程”奖章、纪念章不仅是当时功勋荣誉表彰类造物，更是新中国工业建设的图像记录。以奖章、纪念章为例研究“156项工程”工业文化遗产的图像价值，一方面是为了发掘具有中华精神的价值符号，多角度传播中华文化，进而为艺术家们创作出符合人民群众审美需要的文化产品提供参考；另一方面是为了激发工业文化遗产保护的内生动力，进而为赓续城市文脉、铸就精神家园、引领文化创新提供学术支撑。

参考文献：

- [1] 董志凯.关于“156项”的确立[J].中国经济史研究, 1999(4): 103.
- [2] 赵晓荣.人类视野下的工业文化遗产保护和传承[J].天津社会科学, 2010(5): 88.

- [3] 中国共产党中央委员会关于建国以来党的若干历史问题的决议[M].北京:人民出版社, 2009, 15.
- [4] 国际工业遗产保护协会(TICCIH).工业遗产之下塔吉尔宪章[J].建筑创作, 2006(8): 21.
- [5] [德] 韦尔策.社会记忆: 历史、回忆、传承[M].季斌, 等, 译.北京: 北京大学出版社, 2007: 5-6.
- [6] [英] 英格利斯.文化[M].韩启群, 等, 译.南京: 南京大学出版社, 2008: 123.
- [7] [英] 帕克.图像证史[M].杨豫, 译.北京: 北京大学出版社, 2018: 9.
- [8] 周宪.视觉文化的转向[M].北京: 北京大学出版社, 2008: 193-194.
- [9] [美] 科泽.仪式、政治与权力[M].王海洲, 译.南京: 江苏人民出版社, 2015: 7.
- [10] 康宁.1949年前人民军队奖章与纪念章的图案演变[J].中国国家博物馆馆刊, 2018(6): 30.
- [11] 刘寅凯.中央苏区时期功勋荣誉表彰类造物溯源——以“红旗勋章”“红旗奖章”为例[J].江西理工大学学报, 2021(3): 68-69.
- [12] 中共中央党校(国家行政学院).习近平在中俄建交70周年纪念大会上的讲话(全文)[EB/OL].(2019-6-5)[2022-7-18].https://www.ceps.gov.cn/xsxxk/zyls/201906/t20190606_132136.shtml.
- [13] 辽宁省文化交流协会, 等.辽宁工业文化遗产[M].沈阳: 辽宁人民出版社, 2021: 3.
- [14] 张伟.符号、辞格与语境——图像修辞的现代图式及其意指逻辑[J].社会科学, 2020(8): 181.
- [15] [英] 马林诺夫斯基.文化论[M].费孝通, 译.北京: 华夏出版社, 2002: 15.
- [16] 黄继刚.图像文化语境中的文艺镜像及其理论面向[J].学习与探索, 2018(8): 168.
- [17] [美] 巫鸿.九鼎传说与中国古代的“纪念性”[J].孙庆伟, 巫鸿, 译.美术研究, 2002(1): 17.
- [18] 张爱红, 董博超.中国传统“器以载道”工艺观念的“互文性”释读[J].齐鲁艺苑, 2020(4): 63.
- [19] 喻仲文.造物艺术与意识形态[M].武汉: 武汉大学出版社, 2013: 5.
- [20] 赵学军.“156项”建设项目对中国工业化的历史贡献[J].中国经济史研究, 2021(4): 27.
- [21] 中共中央关于党的百年奋斗重大成就和历史经验的决议[N].人民日报, 2021-11-17(1).

本文为四平市哲学社会科学规划项目《基于地域文脉建构的四平市工业遗产视觉文化研究》(项目编号: SPSK22147)的阶段性成果

刘寅凯: 吉林师范大学博达学院讲师

(责任编辑: 江丽红)

退役风电叶片工业遗产可持续设计及社区科普策略研究

A Study on Sustainable Design and Community Science Popularization Strategy of Industrial Heritage of Retired Wind Turbine Blades

张应韬 虞海

Zhang Yingtao and Yu Hai

摘要: 退役风电叶片工业遗产的传统处理方式造成了一定的环境污染与破坏, 因此需要引入可持续设计方法对其进行保护与开发, 从而实现循环发展、绿色发展。本文采取“现状研究—问题梳理—解决策略—设计实践”的思路进行研究, 提出可持续设计策略及社区科普策略, 以应对退役风电叶片处理的现有困境。可持续设计策略包含造型优化、生态处理、社会创新及社区科普等方面, 相对传统处理方式具有独特优势, 能够应对退役风电叶片开发再利用过程中存在的一些问题, 具有一定的创新性。

关键词: 退役风电叶片; 工业遗产; 可持续设计策略; 社区科普策略; 开发再利用

近几年, 工业遗产越来越受到国家和社会的重视。2018年, 工业和信息化部印发了《国家工业遗产管理暂行办法》。至2022年, 我国已认定5批共194项“国家工业遗产”。2022年7月, 《国家工业遗产管理办法》在工信部网站上公示。退役风电叶片作为一项重要的工业遗产, 在2023年将迎来数量上的剧增。以往的退役风电叶片多闲置于风电场, 传统的掩埋、焚烧、回用等处理方式对环境造成了一定的污染和破坏。引入可持续设计策略及社区科普策略, 将有助于退役风电叶片工业遗产的保护、开发与再利用, 进而实现多元共生与循环发展。

一、退役风电叶片工业遗产综述

(一) 工业遗产保护国内外发展情况

工业遗产起源于18世纪的英国, 起初是指以采用钢铁、煤炭、石油等材料 and 能源, 以机器生产为首要特点的工业革命后的工业遗存(图1)。2003年国际工业遗产保护联合会(TICCIH)起草的《下塔吉尔宪章》(Nizhny Tagil Charter), 将“工业遗产”定义为具有历史、社会、建筑、科技、审美等价值的工业文化遗存, 其中包括工业能源设备、能源加工地、生产和传输及使用场所, 以及工艺流程、数据记录、企业档案等物质和非物质遗产。^[1]“工业遗产”源自20世纪50年代英国民俗组织的“工业考古学”概念。70年代初, 英国工业考古研究所成立, 并首次举办国际工业遗产保护会议。70年代中期, 《寂静的春天》(Silent Spring)、《联合国人类环境宣言》(United Nations Declaration of the Human Environment)、《人类环境行动计划》(Action Plan for the Human Environment)等出版发布, 引发了公众对环境

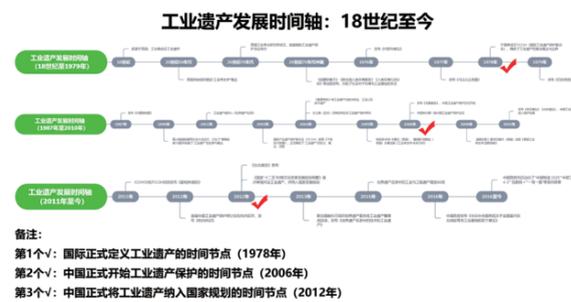


图1 工业遗产发展时间轴 图片来源：作者绘制

恶化的关注; 工业遗产的理论研究和设计实践迅速发展, 建筑领域还提出“适应性再利用”作为工业遗产保留的途径。^[2]1978年, 国际工业遗产保护联合会正式成立并开展相关国际学术交流与合作。1976年、1977年、1979年、1987年先后发布了《内罗毕建议》《马丘比丘宪章》《巴拉克宪章》《华盛顿宪章》, 大力推动工业遗产与城市建筑更新并行, 工业遗产逐步成为研究重点。1996年, 第19届国际建筑协会大会召开, 将废弃工业区、码头、铁路和沿水地区等视为工业遗产, 进一步拓展了“工业遗产”的边界与概念。2001年, 工业遗产在《世界遗产名录》中获得相应的认可和地位。2004年, 《盖普报告》在14种类型框架(Typological Framework)中正式将工业遗产归

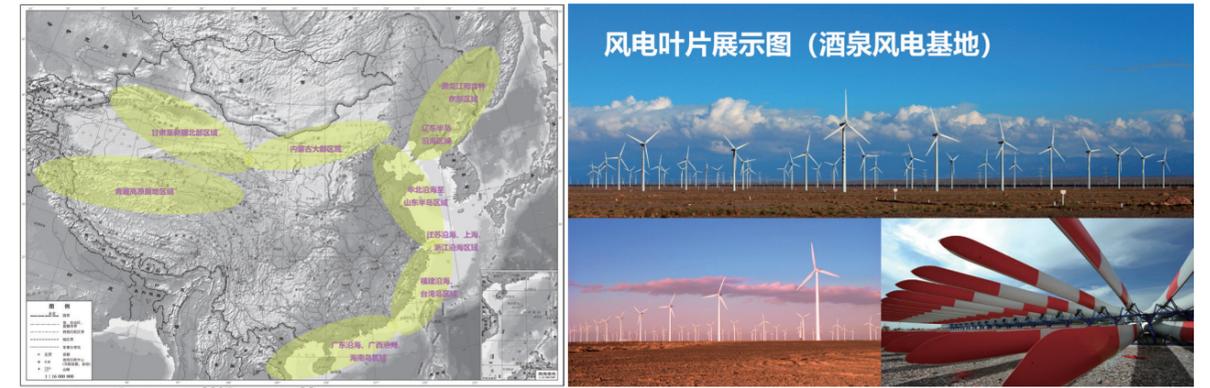


图2 中国退役风电叶片回收区域分布简图
图片来源：作者绘制

图3 风电叶片展示图（酒泉风电基地）
图片来源：《酒泉日报》、中国甘肃网

类为农业、工业以及技术遗产。2005年, 英国的埃莉诺·康林·卡塞拉(Eleanor Conlin Casella)、詹姆斯·西蒙兹(James Symonds)合著的《工业考古学: 未来方向》(Industrial Archaeology: Future Direction)着重对资源工业制造业遗产保护进行了分析, 并提出了系统的工业遗产研究的方法论。2008年, 美国的道格拉斯·C. 麦克瓦里什(Douglas C McVarish)的《美国工业考古学: 田野指南》(American Industrial Archaeology: A Field Guide)对遗产保护和再利用措施做了进一步讨论。^[3]2011年, 国际古迹遗址理事会(ICOMOS)和国际工业遗产保护委员会共同发布了《都柏林准则》, 着重强调工业遗产遗址、构筑物、区域与景观的保护, 并指出工业遗产面临风险与保护困境。2012年, 《台北宣言》肯定了工业遗产在社会科普中的情感记忆价值, 强调了亚洲工业遗产的多元保护, 进一步指出工业遗产的可持续发展必须有公众参与。2013年, 联合国教科文组织世界遗产委员会(UNESCO World Heritage Convention)发布了《世界遗产名录中的技术和工业遗产》(Technical and Industrial Heritage in the World Heritage List), 将截至2011年《世界遗产名录》中包含的工业遗产整理成目录, 并在2015年增至68项。当下国际对于工业遗产的研究呈现出几大趋势: 一是研究工业考古学, 夯实学科理论基础; 二是研究特色遗产类型, 建立遗产登录制度; 三是研究可持续发展理念, 实行“三位一体”模式; 四是研究责任主体机制, 协调各方利益关系。^[4]

中国工业遗产的研究起步于21世纪初。2006年、2008年先后在无锡成功举办了第一届、第三届中国工业遗产保护论坛, 并发布了《无锡建议》, 初步拟定了工业遗产的保护方法、概念、内容。^[5]2010年《武汉建议》和《北京倡议》的通过, 引发了社会对工业遗产的强烈关注。2012年, 《杭州共识》发布, 提出对工业遗产进行全国普查的建议, 为工业遗产制定了判定标准, 建立了审批管理机制等。2012年, 《国家“十二五”时期文化改革发展规划纲要》首次单独列出工业遗产, 并将其与其他文化遗产共同纳入国家发展规划。2016年, 《中共中央国务院关于全面振兴东北地区等老工业基地的若干意见》发布, 推动了传统老工业基地转型升级, 并带动了工业遗产被广泛关注。随后的“中国制造2025”“中欧工业4.0”“互联网+”“一

带一路”等系列政策的出台, 再次使得工业遗产的概念、保护、研究、组织等逐渐清晰, 使得工业遗产逐渐脱离其他文化遗产, 并充分展现出其内涵价值与社会意义。目前, 我国工业遗产在遗产更新的多方利益协调、工业遗产与城市社会的多元联系等方面受到广泛关注, 综合多元交叉研究成为重点。^[6]

(二) 退役风电叶片现状

风电叶片是我国风能新能源工业中风力发电设备的重要组成部分。2006年, 我国颁布了《中华人民共和国可再生能源法》, 明确了风能等可再生能源是最具商业价值与可持续发展的能源, 从而确立了这些可再生能源的法律地位。截至2019年底, 我国风电装机总容量达到2.1亿kW, 其中陆地容量为2.04亿kW, 海上容量为593万kW, 年发电量突破4000亿kW·h, 占总电量的5.5%。^[7]我国风力发电选址主要在西北和东北大部区域、青藏高原腹地以及华北沿海、东部沿海、华南沿海, 整体呈“人”形条带状分布。这些地区也是退役风电叶片回收的主要区域(图2), 主要有甘肃酒泉、张北草原、山东荣城等代表基地(图3)。退役风电叶片由于受到各种环境、载荷、材料等因素的不利影响, 会累积损伤、抗力衰减、功能退化, 寿命通常为20—25年, 故而在其退役后会形成大量工业遗产与固态废弃物。^[8]我国2018年退役风电叶片约为5700t, 2022年约为59000t, 2029年预计达到约362000t。退役风电叶片的材质主要是玻璃纤维或碳纤维树脂复合材料, 传统处理手段是露天堆放、填埋焚烧等。这些方法必然会造成资源浪费与环境污染。退役风电叶片作为复合材料, 面临着回收技术难、成本高、无可规模化的理想回收方式等困境。当前欧洲风能协会建议欧盟和英国在2025年后处理退役风电叶片禁止采用填埋方式, 鼓励政府对材料进行可持续设计, 并对相关的工业遗迹进行多元开发与利用。我国也发布了《关于加快推动工业资源综合利用的实施方案》, 首次将退役风电叶片的可持续发展纳入国家顶层设计文件。这使得绿色处理退役风电叶片工业遗产成为有待解决的议题。

(三) 可持续设计与科普探索

可持续设计脱胎于生态学, 始于20世纪八九十年代, 最早由米兰理工大学曼梓尼教授发起。可持续设计先后经历了绿色设计、生态设计、产品服务系统设计、社会创新设

计、转型设计五个阶段。2008年，米兰理工大学联合清华大学、同济大学等多所院校共同成立了国际可持续设计学习网络（the International Learning Network of Networks on Sustainability），进行可持续设计实践与教学。2010年，荷兰代尔夫特理工大学提出“向自然学习”的可持续设计策略。^[9]另外，美国的威廉·麦克多诺（William McDonough）和迈克尔·布朗嘉特（Michael Braungart）合作出版的《从摇篮到摇篮：重塑我们制造东西的方式》（*Cradle to Cradle: Remaking the way we make things*）也提出“从摇篮到摇篮”的可持续设计理念。^[10]分布式经济是一种新兴的可持续经济模式。它通过建立一个以本地化、去中心化、开放的小规模生产单元为核心的系统，从环境维度、社会维度、经济维度促进可持续发展。^[11]对于退役风电叶片而言，其整体也呈现出新的经济模式，而分布式经济发展将有助于绿色处理与遗产保护。2015年联合国提出的17项可持续发展目标（SDG），使得可持续设计大有所为。米兰理工大学、奥斯陆建筑与设计学院、清华大学等院校即通过可持续系统设计思维指导具体的可持续设计实践，如瑞典皇家港工业遗产改造案例、工地场所卫生间研究与设计案例、“城市矿产”再设计。^[12]可持续设计不仅是一种设计力量，还有助于工业遗产绿色保护的一种创新力量。工业遗产本身具有科普教育与文化传播的属性。目前，其主要通过以下渠道进行科普：一是与科技教育结合，进行实地参观与合作交流；二是将其开发成文化科技博物馆，进行对外开放；三是设立工业遗址公园，吸引观众参与相关科普活动；四是发展工业旅游经济，驱动动态体验与文化传播；五是与各类组织合作，进行多元传播与信息推广。^[13]通过可持续设计与科普探索，工业遗产的价值将会得到最大限度的发挥。

二、退役风电叶片工业遗产面临的困境

通过考察退役风电叶片的横截面，可知其材料主要是玻璃纤维增强材料（图4）。退役风电叶片因采用热固性复合材料，也存在着循环回收性差、再加工处理难、易造成环境污染等问题，目前主要采用物理回收方法（粉碎法、熔融法）、化学回收方法（热解法、超临界流体法、溶解法等）和能量回收进行处理。这使得退役风电叶片工业遗产及固化废弃物难以进入可持续发展阶段。^[14]虽然退役风电叶片工业遗产在材料属性与加工属性方面的技术问题在短期内暂无较好的解决策略，但引入可持续设计理念和方式无疑有助于退役风电叶片工业遗产的可持续开发。故而站在设计实践层面来看，当下退役风电叶片工业遗产及废弃固化物也面临一些亟待解决的设计问题。一是传统的处理方式造成了白色污染。退役风电叶片自然降解难度大且周期长，同时体量庞大且占地面积广、堆放困难，采用掩埋与焚烧的方法会造成严重的白色污染。二是尚未引入物理切割与组装加工等再利用手段。国际采用的堆放、掩埋、回用三种处理方式中，对环境危害最小的是回用，但这一方法尚不足以应对退役风电叶片的大规模再利用，严重缺乏设计学科的零部件组装加工、物理切割、机械再加工、景观化规划处理、公共空间艺术处理等手段。三是缺乏多元社会创新力量的介入。目前主要是企业在孤立地处理相关问题，有待相关机构和行业组织的协同创新，从而驱动社会创新力量加强对退役风电叶片工业遗产的保护和开发。四是工业遗产社区科普有待强化。退役风电叶片仅被工业界所认识，未完全走到社会公众之间。目前尚缺乏

工业遗产走向公众的科普方式与载体，较难驱动社会多方面力量对退役风电叶片进行可持续开发。

三、退役风电叶片工业遗产的可持续设计策略

退役风电叶片工业遗产引入可持续设计策略，可实现部件再造、生态处理、系统参与、社会共创层面的多元发展。长远来看，这将是不可小觑的设计创新力量，具有其合理性、必要性、创新性。这也是设计学助力工业遗产保护与再利用的重要信号。基于以上研究讨论，立足再利用的迫切需求，这里着重提出三点可持续设计策略及社区科普策略。其中，可持续设计策略是实现退役风电叶片工业遗产再利用的主策略。

（一）“回炉重造”的造型优化

退役风电叶片庞大狭长，本身存在中空区，且外部的玻璃纤维材料易于切割，因此设计策略的第一点就是造型优化。造型优化主要有三种方式，分别是截面式物理切割、外力受压处理、多元场景使用。

第一是截面式物理切割（图5）。可对风电叶片进行90度垂直切割、120度钝角切割、60度锐角切割等，将长叶片分解成多个子部件，使其造型变成组合线性阵列状态。另外，可在风电叶片的首部、中部、尾部进行不同块状的切割，如曲线切割、坡面斜切等，将风电叶片如切黄瓜一样进行多元处理。处理后的材料可做环境公共设施、城市公共雕塑、公园导视路牌等。这样既可避免化学降解造成的污染环境，又可再次发挥风电叶片的功用价值。

第二是外力受压处理（图6）。第一种是在部分微切割的基础上对风电叶片进行整体热弯处理，使其呈“Z”形对角弯曲或“X”形对折弯曲或“C”形外围弯曲或“L”形首尾弯曲等。在不破坏叶片的基础上，用外部钉扣的方式加强上、下方的承重支撑，即可使其成为大型的城市公共家具。第二种是层叠累积处理。将叶片进行阵列状态切割处理后，将每一块大小一样的叶片进行热弯拉直，再累积层叠，形成反复重组的规律，使其变成公共座椅与公共装置。外力受压的处理方式从形态学角度进行人工形态加工与自然仿生处理，从功能属性方面进行再设计，进而为风电叶片开辟出多元功能，既可满足规模化应用、低成本处理的需求，又可为用户带来新的公共生活方式。

第三是多元场景使用。前面两种处理方法是风电叶片在设计形态学基础上进行再利用，使其服务于不同的使用场景，在一定场景下赋予其符号层面的意义。一般而言，物象的符号可以在索绪尔二元论（能指与所指）下进行再次利用。其中，“能指”指的是物的本体，“所指”指的是物的语义及含义。将这种思路应用到风电叶片的多元使用场景中，初步按照人物接触频率和叶片再利用功能，可以分为六个场景。一是公园场景。退役风电叶片在能指思路下可以成为公共导视路牌、公共装置、公共座椅等。其再利用所指传递的是路线、指向、休息。二是社区场景。在能指思路下，退役风电叶片可以成为社区宣传栏、创意路灯、社区分区功能牌、社区城市家具等。其再利用所指传递的是公共和谐、社区参与、区分功用。三是餐厅场景。退役风电叶片在能指思路下可以成为工业化餐厅的装饰元素、就餐主题空间、就餐桌椅等。其再利用所指传递的是趣味性、工业回顾、可持续健康。四是学校场景。在能指思路下，退役风电叶片可以成为科普空间、校园公共艺术。其再利用所指传递的是科学技术、知识力量、绿色环保。五是广场场景。退役风电叶片在能指思路

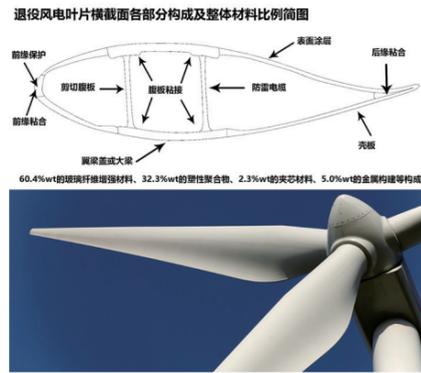


图4 退役风电叶片横截面各部分构成及整体材料比例简图 图片来源：作者绘制

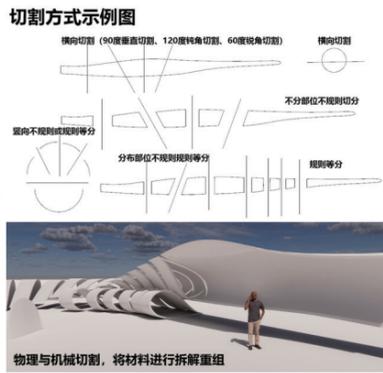


图5 切割方式示例图 图片来源：作者绘制



图6 受力方式示例图 图片来源：作者绘制

下可以成为叶片建筑艺术空间、叶片创意集市摊铺。其再利用所指传递的是商品交易、艺术理念、空间新意。六是景区场景。退役风电叶片在能指思路下可以成为景区雕塑、景区路牌、景区临时休息空间等。其再利用所指传递的是游玩的新鲜感、多元化的体验。

综上所述，采用上面提及的三种再利用方式，将有助于退役风电叶片工业遗产价值的再次放大，为其生命周期增加更多发挥价值的机会，从而促进其可持续发展。

（二）“变废为宝”的生态处理

退役风电叶片复合材料提取过程十分不易，且再次提取后重新再加工成其他物品对环境的污染远远大于非提取式的生态处理，因而设计策略的第二点就是进行生态处理。生态处理主要有两种方式，分别是模块化预制构件、与其他材料结合。

第一种是模块化预制构件。风电叶片本身存在完整的大面板块，适当对其局部进行直线整体挤压或强化弯曲，可使其成为叶片建筑空间。经过挤压、弯曲处理的预制构件通过组装来达到建造的基本条件。组装可采用三种方式。第一种是热固性粘接，即将处理后的叶片进行表面处理、涂胶、晾晒挥发、叠合加压、清除残剂等加工。第二种是铆接和钉接，即将处理后的叶片，在叶片与叶片交界处进行固定刚性连接、密封刚性连接、可拆卸固定连接。第三种是加热焊接，即将氮气通过焊枪中的加热器加热到所需温度，喷到叶片连接处表面，使得二者熔融后在较小的压力下结合。这三种处理方式既适用于长叶片的切割、弯曲、挤压、层叠，根据需求进行预制构件的组装，也适用于将不同的叶片板块进行连接处理，根据户外、室内的不同场景进行二次模块组合。这种模块化构件的组合可以节省时间成本和经济成本，同时不受地理条件的限制。在城市人口稠密地区，退役风电叶片可开发成具有一定经济价值的叶片建筑，还可设计成模块化的公交站台等公共设施。这种生态化处理可有效放大叶片的完整性、材料性、功能性。

第二种是与其他材料结合。这种结合，其实也是在进一步探讨风电叶片本身材料的兼容性。具体来说有两种方法：第一种是将风电叶片进行物理处理后与混凝土等材料结合起来进行二次建筑建造，从而成为新的建材；第二种

是将风电叶片进行化学处理，填入太阳能板或储能材料，然后对整体造型进行设计切割，用以制作主题乐园的灯光景观，并在白天储能，晚上用来做装饰照明，从而为风电叶片提供新的功能用途。

综上所述，将退役风电叶片材料进行生态处理，进一步将其功能属性上升到可循环使用，不仅节省人力、财力、物力，还可实现生态可持续发展。

（三）“绿色循环”的社会创新

退役风电叶片工业遗产再利用目前基本集中于环保工业发展、风电能源开发、政府组织管理等领域。由于其规模较小，还没有充分发挥社会创新力量，因而设计策略还需要关注社会创新。社会创新主要体现在系统建设与价值共创两个方面。

第一是系统建设。退役风电叶片应该建立完善的回收再生服务系统。这里主要分为四个层级。一是制度与法律层级。在顶层设计方面，应完善风电叶片保护与再利用的法律制度，鼓励各级地方政府与风电实施部门结合实际情况制定相关的管理条例与再处理条例，在制度与法律层面促使非可持续的传统处理方式的减少，从顶层战略层面将退役风电叶片的科学处理思路落实到叶片规划立项、设计制造、生产加工、使用退役、再利用加工的生命周期中。二是再利用处理层级。要有效立足生命周期，从材料加工、加工手段、再处理手段、新材料研发上进行严格管理与把关。在出厂应用阶段，尽可能降低非可持续性因素的比率。在退役周期里，分批提前化处理，使退役风电叶片在不同场景下得到应用。在叶片的退役时期处理其各个部分，应进行精细化再加工与再优化，而非粗暴式处理。三是市场化应用层级。叶片纤维复合材料和叶片相关的混凝土、钢铁、电气部件中的金属等材料目前还缺乏完善的回收体系。就市场化方面而言，有三条路线可以尝试。第一是建立各类材料的再处理与回收加工体系，需要各个部分的参与者完全参与其中。第二是在不进行物理化学处理的基础上进行再设计，充分调动工业产品设计、信息交互设计、景观建筑设计等设计学科的基础力量参与其中。可将叶片开发成浴室家具、生活器物等常规产品来替换实际生活所用，或开发成人行天桥、公园长椅、城市家具、自行车棚、公交车站、隔音屏障、预制混凝土路障、移动板房、

城市灯具等公共设施,或开发成公共景观、装置公共艺术、城市雕塑、预制构件建筑、移动店铺、公园设施等生态化环境空间。第三是利用其他材料与叶片材料进行再创新结合。四是建立属地化应用层级体系。制定如同类似环保化工的补贴政策,鼓励各级厂商及工商人员参与到退役风电叶片的技术攻关与开发利用中,实现多少开发目标就进行多少环保建设资金补贴。这将有效提高社会参与度,降低再利用难度。退役风电叶片所在属地可充分打造退役风电工业遗址旅游,进行工业遗产保护与开发。

第二是价值共创。这里的价值共创是立足于退役风电叶片工业遗产旅游基础之上的。第一,政府要提供相关政策去促进以风电类为代表的工业遗产的保护、开发,从而进一步反哺退役风电叶片的物理化学处理、机械化处理、资源回收、材料分离、再利用等。第二,要驱动商家、企业、游客、电厂人员等参与到工业遗产的保护之中,通过旅游经济为工业遗产保护注入活力;整合科研院所、商业组织、能源系统、设计系统等多方资源开展协同合作,在现有基础上进行开放式共创。第三,要激活线上资源,引导科技博主、技术网红、科普写手等参与到退役风电叶片的知识普及中。第四,要推广工业遗产相关技术美学、经济数据方面的信息,建立退役风电叶片博物馆,进一步为退役风电叶片工业遗产再利用开辟新道路。可持续设计处理方式与传统处理方式有着各自的优势与劣势(表1),也反映了价值共创本身的必要性。价值共创能为风电工业遗产在旅游开发、经济循环等方面提供支持,驱动风电能源与人民群众、国家产业的多方合作,从微观到宏观推动其进入崭新的可持续发展的未来。

四、退役风电叶片工业遗产的社区科普策略

社区科普是促进退役风电叶片工业遗产可持续发展的辅助策略。社区科普策略主要包含创新展览与线下社区科普、数字文化与线上社区科普。

首先是创新展览与线下社区科普。这里着重探讨人与退役风电叶片的线下关系。改造后的退役风电叶片公共设施(下文简称叶片设施),需要通过举办展览进一步融入居民的日常生活。展览需要围绕不同参观群体及其不同兴趣点进行创新。一般线下展览需要大量图文说明。可开辟固定展位,定期更换图文;可采用漫画化与电子屏幕化的方式,满足不同参观者的需求。可在基础硬件上增加一定的微交互,以增加线下科普的趣味性,满足现场观众的观赏需求。可在叶片设施附近举办文化环保讲座或者举办社区活动,使叶片设施成为社区的一部分。

其次是数字文化与线上社区科普。这种方式主要侧重广大的年轻用户,体现在媒体推广、流量社区、工业遗产旅游促活三个方面。一是媒体推广。可与相关科技博主合作,在微信公众号、小程序以及哔哩哔哩、抖音等社交媒体上进行风电叶片工业遗产方面的科普视频、娱乐影视方面的文化创作。二是流量社区。可在微信、微博、豆瓣、知乎、果壳、学习强国、百度搜索等平台上策划相关话题讨论,提高线上用户的关注度;通过大量的知识产出与投放为风电增加热度,协同有助于退役风电叶片工业遗产再利用的

表1 可持续设计处理方式与传统处理方式的优势与劣势比较

两种方式	处理方式	优势	劣势
传统风电处理	掩埋、焚烧、物理回收、化学回收、能量回收	1. 选择方式众多 2. 有一定的使用基础 3. 在目前无根本技术突破情况下是国际首选方式	1. 退役风电叶片自然降解难度大且周期长,同时体量庞大且占地面积广 2. 堆放困难 3. 传统处理均会造成严重的白色污染与环境问题 4. 社会对于工业遗产保护与再利用存在误解
可持续设计处理	材料优化切割再设计、材料结合再设计、社会创新设计	1. 低成本、批量化处理 2. 可持续循环,不造成环境污染 3. 有利于调动社会创新力量参与再利用改造与创新处理 4. 绿色循环 5. 与公众的日常生活紧密结合,具有人与自然和谐相处的意义	1. 缺乏根本的技术突破,主要是从建筑空间、工业设计、工业遗产保护出发 2. 需要一定的社会接受时间成本

表格来源:作者绘制

社会资源参与其中。另外,可在流量社区植入相关风电元素、IP等内容,并与数字企业合作开发创意衍生品,形成以年轻群体为核心的风电科普数字文化社群与问答氛围,从而达到科普目标,并促活风电工业遗产的年轻旅游消费。三是工业遗产旅游促活。可面向年轻群体推送风电相关的旅行图文与视频,对其科普风能相关的文化内容,唤醒其旅游消费兴趣。另外,可与学校、企业、博物馆、科技馆等多方社会力量合作,开展风电工业遗产一日游活动。在相关社区采取刺激用户数字内容创作的奖励措施,鼓励用户积极在其社交App里分享风电叶片工业遗产的图文影音,从熟人社交层面强化社会公众的关注热情与旅游兴趣。

采用以上两种方式,一方面可促进风电叶片工业遗产的科普推广,拉近人与工业遗产的距离;另一方面可为可持续设计策略的实施提供辅助,从而形成互补促进的关系,建立起系统的可持续发展框架。

五、退役风电叶片工业遗产的可持续设计实践

退役风电叶片工业遗产的设计实践相对较少。本研究基于以上策略进行了实践,推出《风律——社区公共科普休闲空间设计》(图7、图8)方案,旨在通过物理加工方式设计出社区共享的休闲、科普场所,使退役风电叶片在其他领域继续服役,同时将其能源转化知识与回收现状科普给大众。在创新性方面,该方案体现在:将风电叶片分成三个模块,分别利用棚顶状叶片剖面、逗号状叶片剖面、墙体状叶片端的形态特征进行切割与打磨,发挥其形态与材料优势,采取正反堆叠、嵌插的方式制作出檐下休闲空间、腔体个人空间、科普空间。好玩、有趣的参数化形态也为儿童攀爬提供了场所。同时,人们在参观叶片科普宣传墙之后,可以操控互动旋转风电叶片模型进行模拟发电,点亮灯泡,体验能源转化(风能→电能)的效果。此外,还可根据不同地域文化科普在地化内容。在实用性方面,该方案体现在:满足了不同功能、落地性强。该方案中的堆叠形态可以根据实际场所进行不同的趣味性摆放,同时能够较大幅度地利用风电叶片的各个部分,既具备操作易用的功能属性,又富有美观有趣的艺术属性。在普适性方面,该方案体现在:可广泛应用于社区、广场、公园等公共区域。如果区域面积较小,也可以只摆放上述部分模块。

六、结语

当下社会对于退役风电叶片工业遗产的开发再利用正积极发挥着多方力量。设计学的介入不仅从工业遗产保护与开发方面着



图7 《风律——社区公共科普休闲空间设计》整体效果图 图片来源:作者绘制



图8 《风律——社区公共科普休闲空间设计》局部细节图 图片来源:作者绘制

手,还从可持续发展与社会科普方面参与建设。可持续设计策略及社区科普策略对于退役风电叶片工业遗产再利用的创新具有重要意义。它不仅能够促进对工业遗产本身的保护,而且可以拉近人与物、人与自然的距离,实现彼此的可持续发展。可持续设计策略还可从微观到宏观促进退役风电叶片工业遗产的多元开发。另外,可持续设计与工业遗产保护相结合,面向现有困境,可从跨学科视角给予新的解决方案,从而促进退役风电叶片工业遗产的“回炉重造”“变废为宝”“绿色循环”“社区共融”的可持续再生发展。而且,退役风电叶片工业遗产可持续设计策略可为其他工业遗产的再研究、再利用提供一定的借鉴。

参考文献:

- [1] 张松.城市文化遗产保护国际宪章与国内法规选编[M].上海:同济大学出版社,2007.
- [2] 常湘琦,朱育帆.从遗存到遗产:工业遗址景观化发展研究概述[J].风景园林,2021,28(01):80-86.
- [3] MCVARISH D C. American Industrial Archaeology: A Field Guide[M]. Walnut Creek, CA: Left Coast Press, 2008.
- [4] 徐拥军,王露露.工业遗产保护开发研究:述评与趋势[J].学术论坛,2017,40(04):142-149.
- [5] 苏志华.国内工业遗产近十五年研究进展——基于定量与知识图谱的分析[J].现代城市研究,2020(06):87-94.
- [6] 蓝毕玮.可视化分析我国近10年工业遗产更新改造研究进展及趋势[J].城市建筑空间,2022,29(01):186-188.
- [7] 纪志国.我国风电产业现状与发展趋势探究[J].中国设备工程,2020(18):217-218.
- [8] 唐荆,陈啸,杨科.风电叶片全寿命周期性能研究[J].风能,2017(01):58-61.
- [9] PAUW I D, KANDACHAR P, KARANA E, et al. Nature inspired design: Strategies towards sustainability[J]. International Journal of Sustainable Engineering, 2015, 8(1): 5-13.
- [10] 宋佳珈,刘新.向自然学习的设计:源流、类型与案例[J].生态经济,2021,37(07):220-227.
- [11] 夏南,刘新,钟芳.设计的新语境:分布式经济的可持续性研究[J].装饰,2018(12):102-105.
- [12] 刘新,维伦纳.基于可持续性的系统设计研究[J].装饰,2021(12):25-33.
- [13] 亢宽盈.工业遗产的科技教育功能的实现途径之研究[C]//中国科普研究所,广东省科学技术协会.中国科普理论与实

践探索——第二十四届全国科普理论研讨会暨第九届馆校结合科学教育论坛论文集,2017:71-78.

[14] 许冬梅,张兴林,荆涛.废旧热固性复合材料绿色回收利用关键技术研究——以风电行业废弃风叶片为例[J].环境保护,2019,47(20):54-56.

基金项目与项目获奖:

基金项目:本文为2022天津市研究生科研创新项目《天津三岔河口文化遗产的数字化保护与可持续设计研究》(项目编号:2022SKY254)、2022天津师范大学研究生科研创新项目《近代女性解放思潮与建筑装饰文化变迁研究》(项目编号:2022KYCX018Z)的阶段性成果

项目获奖:该研究中的《风律——社区公共科普休闲空间设计》获清华大学美术学院工业设计系、中国物资再生协会风光设备循环利用专业委员会、北京东方园林环境股份有限公司、北京青山绿水新能源发展公司联合举办的第一届“方华杯”退役风电叶片设计大赛优秀奖

张应韬:天津师范大学美术与设计学院设计学硕士研究生
虞海:北京理工大学设计与艺术学院艺术设计硕士研究生

(责任编辑:江丽红)

雕塑教学改革与公共·跨媒介工作室的课程设置

Sculpture Teaching Reform and Curriculum of Public and Cross Media Studio

李世伟/Li Shiwei

摘要：2018年，天津美术学院的雕塑专业推行新一轮的教学改革，进行以工作室方向为导向的改革。其中第四工作室公共·跨媒介工作室，立足于雕塑本体语言，着眼于当代艺术发展的世界动向，理解数字与景观艺术对于传达城市美学及社会学理念的重要意义，其课程设置分为造型基础、景观教学、数字雕塑教学以及毕业创作四个板块，四个板块呈递进关系构建，使整个教学体系科学、严谨、深入。

关键词：公共·跨媒介；教学改革；课程设置

天津美术学院雕塑专业教学始于1959年，1994年成立雕塑系。历经了几十年的学科建设及教学发展和半个多世纪以来的历史积淀，形成了“厚基础、宽材料、重实验”的特色人才培养体系，成为专业教学独特、学科建设多元、教学体系融通的国内一流学科。本世纪初，雕塑系进入稳步发展时期，确立五年制教学，其中一年级在造型基础部学习，二、三年级完成雕塑造型基础课训练，四年级进入材料工作室主修材料创作实践，五年级进行综合创作与毕业创作（包括毕业论文）。2008年，雕塑系建设的金属、木雕、陶艺、石雕四个国家级实验室通过验收并正式挂牌，材料教学得到了明显加强，教学成果突出，社会反响大，其间，泥塑作为造型训练的基础地位并未动摇。如此，在具象训练基础上发展和蜕变的材料创作教学，成为天津美术学院雕塑系的主要教学特色。但是，经过十几年的运行后，这种教学模式在当下多元文化语境中已经不太适用，教学理念也明显滞后，需要进行新一轮的教学改革。2018伊始，雕塑专业推进教学改革，其中第四工作室，公共·跨媒介工作室，是本文阐述的重点所在。

一、教学改革的必要性

望眼发达国家美术学院的雕塑专业，注重学科之间的融通性，学生在修习专业过程中对课程有较大的自主选择空间。环视国内，重要的美术学院雕塑专业大多建立了教学方向明确的学科建制，比如中央美术学院雕塑系设有六个教学工作室，教学方向各有所重，中国美术学院在原有雕塑教学基础上，设立科技与公共艺术专业，具前沿意义。其他的如四川美术学院、广州美术学院的雕塑专业，都设立多个专业教学方向，授课教师各有所专，学生在完成基础课训练后，能根据自身兴趣进入相应工作室继续学习，教学资源得到合理配置。

而我们还停留在简单以材料划分工作室的粗放模式中，低年级基础课程单一，高年级材料实验室课程保守，导致课程体系不能较好接轨当前新变化，学生在学习过程中的学习热情也难以提升，改变迫在眉睫。

二、教学改革的意义和目标

教学改革的意义重大。从理论上讲，当代艺术教育和创作实践，与当下的社会现实、意识形态的发展密切相关，失去了这一根本立足点，艺术创作必定会脱离现实而成为空中楼阁。就现实意义而言，有效的教学改革，能够使学科得到更好的发展，教学资源得到合理配置，最为重要的是学生从中受益，以此为起点长足发展，实现个人价值的同时也能够更好地满足社会需求。

天津美院雕塑系第四工作室立足于当下，着眼于未来，强调艺术的综合价值与当代城市文化发展形成互动。在教学中坚持理论和实践相结合，利用所学，积极投入，充分发挥自我。在艺术互动和虚拟世界上有所突破。引导学生独立思考、享受过程、追问意义的主动性，使学生通过学习能够最大限度地展示跨媒介与景观雕塑在当代艺术语境中的作用。

三、公共·跨媒介工作室的课程架构与设置

公共·跨媒介工作室的前置课程是二年级大基础课，主要包括泥塑基础和材料基础。泥塑基础是学生进系后泥塑造型能力的开始，也是学生由平面思维向立体观察方法转变的必由之路。材料是雕塑创作的物质载体，通过材料普修课，使学生能够对材料的物性特征和雕塑技法有基本的认识。基础课还应包括中外雕塑史的内容，这是提升专业认知能力和艺术素养的必修课程。

从三年级开始，第四工作室依据自身教学方向和相应的课程设置开展教学。其课程的架构与设置正是基于雕塑系几十年的教学传统以及应对新时期的教学需要来设计的。从雕塑系自身教学传统溯源、参考各大美院的跨媒介教学，以及雕塑相关领域专家的论证等几个层面来设定第四工作室的教学框架。

（一）公共·跨媒介工作室的课程架构

1.雕塑理论：从雕塑基础理论过渡到当代雕塑发展史的探讨，梳理雕塑发展理论的同时进一步拓展当代科技与跨媒介雕塑理论的研究。

2.具象雕塑造型基础：围绕雕塑本体语言，注重具象写实性的泥塑写生训练，在此过程中提升综合的造型能力。

3.跨媒介雕塑与雕塑创作：跨媒介雕塑涵盖动态雕塑、数字雕塑、公共艺术等内容，雕塑创作涵盖互动装置、数字科技、主体公共雕塑等内容。二者将科学技术与雕塑本体语言相结合。

4.艺术考察：在雕塑造型训练的基础上阶段性地进行古代雕塑遗存的实地考察，通过对古代传统雕塑的临摹与学习，融古探今，体悟东方的审美意趣与传统文化的当代转换。

（二）公共·跨媒介工作室的课程设置

1.雕塑理论课程：中西方雕塑史-1周、雕塑理论-1周，约占总课时量的2%。

2.造型基础课程：泥塑半身像-3周、泥塑人体（2/3）-4周、泥塑人体（等大男人体）-6周、泥塑人体（女青年等大人体）-5周、泥塑人体挂布-5周，约占总课时量的25%。

3.跨媒介研究课程：抽象雕塑（跨媒介1）-4周、具象雕塑（跨媒介2）-4周、动态雕塑（跨媒介3）-4周、数字雕塑（跨媒介4）-4周，约占总课时量的20%。

4.雕塑创作课程：公共艺术（雕塑创作1）-4周、互动装置（雕塑创作2）-4周、数字科技（雕塑创作3）-4周、主题公共雕塑（雕塑创作4）-4周、立体构成-3周，约占总课时量的30%。

5.艺术考察课程：艺术考察-2周、毕业考察与实践-2周，约占总课时量的3%。

毕业创作及论文选题-5周，毕业创作、论文前期辅导-6周，毕业创作、论文-13周，约占总课时量的20%。

具体课程安排详见表1。

从表1中可以看出，公共·跨媒介工作室的课程大体上可分为四大板块，分别是造型基础、跨媒介研究、雕塑创作以及毕业创作。此外，在这四大板块之间还穿插有艺术考察和雕塑理论课。

四大板块之间是循序渐进、逐步深入的逻辑关系。三年级上学期为造型基础课，下学期介入材料课，并加入艺术考察。四年级上学期以跨媒介雕塑为主，加入雕塑理论专题，下学期都是雕塑创作课程。五年级上学期是毕业创作前期课程，这是为下学期的毕业创作（论文）打下基础。从中可以看出，公共·跨媒介工作室的教学，注重学生的创作训练，注重未来科技与雕塑本体语言相结合，正是雕塑系第四工作室的教学重心所在。

四、公共·跨媒介工作室专业特色与意义

人类进入信息时代和人工智能时代，科技的日新月异不仅推动第三次乃至第四次产业革命，对生产生活方式产生了巨大影响，对人类的生活习惯、思维方式和人类自身的影响亦前所未有的，对艺术的表现形式乃至内在本质也都正在产生影响。公共艺术凭借新媒体对艺术性和功能性的重新融合而获得新生。多媒体装置所具有的空间性与雕塑并没有本质区别，但其初衷并非为了树立那种供人瞻仰的纪念碑，而是要创造一种场景，让公众从崭新的视野回眸他们共同相处的世界。

而公共艺术本身的变化也构成信息时代和人工智能时代的一部分，表达人类的情感和认知，也为人类理解和接受新技术发展搭建了无可比拟的桥梁。新媒体艺术通过计算机变成技术与互动传媒来处理信息的

表1 公共·跨媒介工作室课表

公共·跨媒介工作室课表						
学期	三年级		四年级		五年级	
	课程名称	周数	课程名称	周数	课程名称	周数
上 学 期	泥塑半身像	3	雕塑理论	1	毕业考察与实践	2
	泥塑人体（2/3）	4	动态雕塑（跨媒介雕塑3）	4	毕业创作、论文选题	5
	泥塑人体（等大男人体）	6	数字雕塑（跨媒介雕塑4）	4	毕业创作、论文	6
			公共艺术（雕塑创作1）	4		
	拓展选修：泥塑人体（等大女人体）	5	拓展选修：肖像雕塑研究	5	拓展选修：肖像雕塑研究	5
下 学 期	立体构成（构成研究）	3	互动装置（雕塑创作2）	4	毕业创作及论文	13
	抽象雕塑（跨媒介雕塑1）	4	数字科技（雕塑创作3）	4		
	艺术考察	2	主题公共雕塑（雕塑创作4）	5		
	具象雕塑（跨媒介雕塑2）	4			毕业展及论文答辩	1
	拓展选修：泥塑人体挂布（等大）	5	拓展选修：人体形态研究	5	毕业离校	

双向传递，设计心理学、传播学、生物学、物理学和数学等多学科知识，综合运用了雕塑、绘画、音乐、舞蹈、摄影、电影、电视等手段。其中互动媒介一般包括光敏传感器、力敏传感器、弯曲传感器、压力传感器、震动传感器、温度传感器、磁力传感器、红外线感应器等信息输入载体，以及投影、分屏仪、声音输出设备、视频输出设备等信息输出载体。

运用新技术创作的公共艺术，既有利用灯光技术，使得作品呈现新面貌，特别是可以在夜间展出的，也有综合运用声光电等实现对人体各种感官刺激的新型作品形式。其中以沉浸式公共艺术为代表，这是借助新技术、新媒体而发展起来的最具有代表性的公共艺术，沉浸式（Immersion）从戏剧、展览开始拓展到酒店、公园、商场等各种公共场所，充分调动了一切科技手段，特别是灯光、音乐等与电子显示屏、投影等结合在一起，还有的增加了气味装置、VR和AR特效等，让观众全身心进入艺术作品。由于其对人体从视觉到听觉、嗅觉乃至触觉的全面刺激，这类艺术作品呈现出以往不仅是雕塑和壁画所不能达到的效果，就是一般的剧院、电影、音乐会等也无法达到的效果。韩国、日本、澳大利亚和美国等有几家优秀的团队，集合了绘画、摄影、音乐、灯光、计算机等多个专业的人才，创作出一个又一个令人赞叹的公共艺术作品。

新的表达方式对人类的生活习惯、思维方式和人类自身的影响前所未有的，对艺术的表现形式乃至内在本质也都正在产生影响。在“新文科”建设大趋势下，雕塑专业需要突破传统思维模式，不断融合、拓展专业边界。天津美院雕塑系以继承与创新、交叉与融合、协同与共享为主要途径，持续推动雕塑专业深化改革与建设，深入研究雕塑工作室方向教学，构建新的雕塑专业特色，在教学的实践中寻求更多的可能性。基于此，公共·跨媒介工作室作为雕塑系第四工作室特色明显，意义深远。

本文为天津市高等学校本科教学质量与教学改革研究计划重点项目“雕塑专业课程建设与教学模式改革”（项目编号：A201007302）阶段性成果

李世伟：天津美术学院造型艺术学院雕塑系副教授

（责任编辑：蒙佳亮）

雕塑系基础工作室课程设想与构建

Curriculum Assumption and Construction of Basic Studio of Sculpture Department

刘 军/Liu Jun

摘要: 2018年,天津美术学院雕塑专业推行新一轮的教学改革,成立基础工作室和理论教研室与四个教学方向工作室,其中基础工作室的教学成果,是雕塑未来教学能否顺利展开的重要依仗,也是教学质量得以保证的最初环节。基础工作室的课程结构是由理论基础板块、造型基础板块、材料基础板块和创作基础板块四大板块构成,将单一的泥质塑造基础转变为综合造型基础。在课题的教学方向、课程框架及专业特色方面都呈现出了很好的效果,并形成了天津美院特色的本科专业教学体系。

关键词: 基础工作室; 课程建设; 教学模式; 改革

天津美术学院雕塑专业教学始于20世纪中叶,历经了几十年的学科建设与教学发展,形成了“厚基础、宽材料、重实验”的特色人才培养体系,后为适应新时期学科发展需要,于2018年推动教学改革,建立方向工作室教学。经多次调研和讨论确定建立基础工作室和理论教研室,并成立第一工作室具象·现实工作室、第二工作室东方·本土工作室、第三工作室材料·观念工作室、第四工作室公共·跨媒介工作室。四个工作室依托于金属、木雕、石雕、陶艺、大型泥塑、数字雕塑、综合媒材七个材料实验室,形成科学、严谨的新教学体系。

雕塑基础工作室教学需要完成雕塑系二年级全年的教学任务,其教学成果是雕塑未来教学能否顺利展开的重要依仗,也是教学质量得以保证的最初环节。基础教学课程设置由单一的泥质塑造基础转变为综合造型基础。所谓综合造型基础,就是强调泥质塑造训练的同时,还把材料技艺与创作思维纳入造型能力训练的范畴中,实现从课程体系到具体课程内容的科学设计。基础工作室的设立和相应教学任务的展开,为后续的方向工作室教学打下坚实的专业基础。

下文围绕基础工作室课程设想与构建,分四个方面展开阐述。

一、基础工作室的教学改革目标和定位

雕塑系同学在完成造型艺术学院一年级基础部的课程学习后,二年级进入雕塑系,接受本系的专业基础训练,其间的教学计划和课程设置,由基础工作室制定。在二年级整个学年(包括一、二学期)中,共有36个教学周,要将雕塑系低年级的基础课程全部学习一遍,这些课程主要包括雕塑具象、抽象,泥塑1/2、2/3人体,泥塑浮雕头像、人体,雕塑材料技法和理论基础等课程。基础工作室教学的目的是帮助学生确立正确的观察方法、严谨的造型手段和丰富的材料语言表现,建立相对完整的知识结构和坚实的专业技能,从而具备较扎实的专业基础和未来自我创作的能力,并为进入方向工作室做基础性的准备和铺垫。

二、全国主要美术学院雕塑专业基础教学调研

雕塑系基础教学工作室的实质,是培养学生对雕塑形体的感受能力和表达能力,侧重于雕塑艺术素质的培养与雕塑造型基础语言的掌握。进入雕塑系的新生,缺乏雕塑相关的专业知识和实践能力,如何在一定时间内,使学生

从平面绘画思维扭转到雕塑形体空间的立体意识上来,成为二年级基础部教学的重要任务。因此,我们深入调研了国内重要美术院校雕塑专业的教学理念和课程体系,在此基础上,根据天津美术学院造型艺术学院雕塑系的师资力量和教学资源,制定出科学有效的课程体系。

1.中央美术学院造型学院雕塑系

中央美术学院造型学院雕塑系基础教学是在二年级的第一学期,共计19个教学周,第二学期根据前一期取得的成绩选择进入工作室。

中央美术学院造型学院雕塑系基础教学内容分为四个部分:材料课、泥塑课、公共艺术课和理论课。材料课程包括木雕、石雕、金属,共计9周课时,占整学期课时的47%。泥塑课程包括头像、自塑像、浮雕、泥塑抽象创作、胸像、器物(写实的青椒、水果之类),共计8周课时,占整学期课时的43%。公共艺术课1周,占整学期课时的5%。现代雕塑简史1周,占整学期课时的5%。

2.中国美术学院雕塑与公共艺术学院雕塑系

中国美术学院雕塑与公共艺术学院雕塑系,实行基础教学和工作室教学两段制教学模式,设有具象雕塑、跨界雕塑、木石金火雕塑、东方性雕塑四个工作室,以及木石金火(陶、小型铸造)、综合材料、放大制作(全院共用)和雕塑造型基础四个实验室。雕塑基础教学在二、三两个年级(全院共修)。

在二年级的基础教学中泥塑基础课程有22周,包括泥塑头胸像、1/2泥塑人体写生、石膏挂布,占整学年课时的61%。素描基础课程有11周,占整学年课时的31%。社会实践课3周(上午电脑模型、下午金属焊接),占整学年课时的8%。

三年级基础教学中泥塑基础课程有28周,包括1/2泥塑人体写生、浮雕泥塑、2/3人体泥塑写生和2/3人体着衣,占整学年课时的78%。素描基础课程有5周,占整学年课时的14%。社会实践课3周(上午电脑模型、下午木雕),占整学年课时的8%。

3.四川美术学院造型艺术学院雕塑系

四川美术学院造型艺术学院雕塑系采取“2+3工作室”制的培养方式,即学生大一到大二进入基础部学习,大三到大五根据自己的兴趣志向选择填报工作室,在双向选择后的基础上进入工作室学习。

一年级的基础教学共计32个教学周,泥塑基础课程有16周,占整学年课时的50%。素描基础课程有11周,约占整学年课时的34%。色彩课程5周,约占整学年课时的16%。

二年级的基础教学共计36个教学周,泥塑基础课程有21周,约占整学年课时的58%。素描基础课程有7周,约占整学年课时的20%。色彩课程4周,约占整学年课时的

11%。之外还有创作基础3周,约占整学年课时的8%,雕塑鉴赏与评论1周,约占整学年课时的3%。

4.其他美术学院雕塑系

西安美术学院雕塑系设立一个专业基础教研室和三个专业特色工作室。基础教研室课程为二、三两个年级,主要负责专业基础理论、立体概念、塑造技法的教学研究。广州雕塑与公共艺术学院分为雕塑和公共艺术两个专业,设有3个基础教研室:雕塑造型基础教研室、雕塑材料基础教研室和雕塑史论教研室。鲁迅美术学院雕塑系于2021年更名为雕塑艺术学院,雕塑专业教学已形成基础部、雕塑方向与中国雕塑方向的雕塑专业教学格局,强化基础造型语言的训练与体系建设。

从上述考察可以看出,泥塑基础和材料基础是各学院雕塑系专业基础课的主要组成部分,基础课程作为雕塑的入门课程,是同学们雕塑学习和创作实践的开始,是由平面思维向立体观察方法转变的过程,更是了解和认知雕塑造型语言、雕塑技法、材料属性的必经之路。

三、基础工作室的课程设置及比例

在对各大美术学院雕塑专业教学考察、调研的基础上,经多方面的反复讨论和优化课程体系设计,逐渐形成了天津美术学院造型艺术学院雕塑系现有的基础工作室教学方向,课程结构是由四大板块构成(二年级一、二学期共计36个教学周),分别为理论基础板块、造型基础板块、材料基础板块和创作基础板块。

1.理论基础板块2周(占整学年课时的0.6%),包括雕塑概论-中西雕塑简史(1周)、雕塑概论-现当代雕塑简史(1周)。

雕塑理论课程实际是从二年级贯穿至五年级,包括毕业创作前期都会有相关课程开设,由浅入深、循序渐进,或辅以讲座、研讨等教学方式,既有较充足的课时保障教学内容的完整性,又能够把理论学习与雕塑创作有机地结合起来。

2.造型基础板块28周(占整学年课时的77.8%),包括雕塑基础-具象(4周)、雕塑基础-抽象(2周)、泥塑-人体临摹(2周)、泥塑-超大肖像(3周)、泥塑-人体1/2(3周)、泥塑-人体2/3(4周)、泥塑-浮雕头像(2周)、泥塑-浮雕人体(3周)、素描研究(2周)、泥塑-着衣人体1/2(3周)。

造型基础从塑造出发,而不止于塑造,相对全面的泥塑写生课程,帮助学生从惯性的二维认识与表达向三维立体的感知与表达转化,全方位地建立雕塑的空间意识,注重学生综合造型能力的塑造与培养。

3.材料基础板块4周(占整学年课时的11%),包括雕塑材料技法-金属(1周)、雕塑材料技法-木雕(1周)、雕

表1 天津美术学院造型艺术学院雕塑系二年级基础教学课表（五年制）

基础工作室					
周次	一学期			二学期	
	任课老师	课题		任课老师	课题
1		雕塑基础理论-中西雕塑简史（1）		1	雕塑基础理论-现代雕塑简史（1）
2		雕塑基础-具象（4）		2	泥塑-人体 1/2(3)
3					
4					
5					
6		雕塑基础-抽象（2）		6	泥塑-人体 2/3(4)
7					
8		雕塑材料技法-金属（1）		8	泥塑-浮雕头像（2）
9		雕塑材料技法-木雕（1）		9	
10		雕塑材料技法-石雕（1）		10	
11		雕塑材料技法-陶瓷（1）		11	
12		雕塑创作（2）		12	
13				13	泥塑-浮雕人体（3）
14		泥塑-人体临摹（2）		14	
15				15	
16		泥塑-超大肖像（3）		16	素描研究（2）
17					
18					

塑材料技法-石雕（1周）、雕塑材料技法-陶瓷（1周）。

材料基础教学是在学习具象雕塑与抽象雕塑后展开的材料语言课程，使学生能够了解当代艺术语境下材料雕塑发展的概况及其造型要点。从材料本身出发，掌握材料应用的方法与技巧，培养学生运用不同材料进行雕塑造型的能力，并探索新的有创造力的表现手段和形式，从而获得一种驾驭材料、表现思想、寄托情感的自由。

4.创作基础板块2周（占整学年课时的0.6%），课程内容为雕塑创作（2周）。

基础工作室要求的基础训练不是片面的，而是开放的，雕塑创作课程是雕塑基础工作室开启学生创作思维转换的重要课程，是在雕塑传统具象、抽象、材料初级基础教学层面上展开的首次创作实践，开启学生对雕塑多种形式语言、材料语言深层次认知，有效地把雕塑基础教学训练成果转化到创作思维与实践模式中来，强调活跃的观念思想与严谨的理论课题研究，力求多种雕塑形式语言尝试、材料综合转换、技术手段应用，追求中国新时代创新精神，培养具有敏锐感知力与创造力的创作型人才。

根据上述四大板块和课程开设情况，形成天津美术学院造型艺术学院雕塑系二年级基础教学课表（表1）。

四、基础工作室的教学保障体系

在系统梳理教学体系的基础上，我们重视课程建设的合理性和授课方式的多样性，主张研讨式的灵活教学与严格的课业要求相结合，遵照“因人而异”“因材施教”的教育原则，调动学生的学习主动性，开发学生的自觉意识和创造潜能，并从多方面构建完善基础教学质量的保障体系。

2016年雕塑系与河北美术出版社合作，出版发行了天津美术学院规划教材——《雕塑系系列教程》丛书，这套教材将天津美

术学院雕塑学科各基础造型训练系统教学的理论与技巧进行了梳理和总结，并形成了一套具有示范性和普适性的雕塑基础教材，也为雕塑系基础工作室的教学提供了有力支撑。

短期特色课程教学、艺术家工坊、专家讲座是雕塑系教学活动的拓展项目。2021年9月至今，为配合基础部专业发展需要，推进教学模式改革和学科建设，适时推出了与课程建设关联的系列学术讲座5场，拓宽了课堂视野，也为雕塑系教学增添了新的活力。

学期末集体评议，课程展览、年度展览。集体评议作业并选出优秀作品，通过课程展览和年度展览的相互推进，在学生创建良好学习氛围的同时，使之逐渐过渡到工作室方向的创作状态。

五、小结

在当今社会的发展中，雕塑专业的内涵及外延均得到了极大的拓展，雕塑艺术空前多元的面貌，也对雕塑教学提出了新的要求，积极探索自身专业定位、及时调整人才培养方案、完善教学体系已成为当前所需。雕塑系基础工作室是在教学改革方向的思路下开展教学的，是雕塑专业新一轮教学改革的成果之一。在课题的教学方向、课程框架及专业特色方面都呈现出了很好的效果，并形成了天津美院特色的本科专业教学体系。更重要的是为学生建立了相对完整的知识结构和坚实的专业技能，为下一步进入方向工作室做了很好的准备和铺垫。

本文为天津市高等学校本科教学质量与教学改革研究计划重点项目“雕塑专业课程建设与教学模式改革”（项目编号：A201007302）阶段性成果

刘 军：天津美术学院造型艺术学院雕塑系讲师

（责任编辑：蒙佳亮）

以美育人、以文化人、以德树人 ——天美马院“光大中华美学 彩绘美好时代”主题课程展的再思考 Rethinking on the Theme Course Exhibition of “Enhancing Chinese Aesthetics and Painting for a Beautiful Era” of School of Marxism, TAFE

孙文慧 李凤臣 吕小芳 翟 珣
Sun Wenhui, Li Fengchen,
Lü Xiaofang and Zhai Xun

摘要：“光大中华美学 彩绘美好时代”——天津美术学院马克思主义学院宣传贯彻党的二十大精神主题课程展，展示的是立足艺术院校特色，引领天美学子在思政实践课、思政文化选修课、思政艺讲团的实践活动中，“用心体验党的二十大精神伟力，用画笔描绘新时代美好蓝图”的一系列生动实践。主题课程展以美育资源和时代精神为要素，融入思政课程中，立足于学生专业特色打通以美育为引领的课程思政与思政课程的紧密融合，为高校课程美育提供了探索方向和实践路径，也为高校大思政课建设提供了建设性思路与方法。

关键词：美育；实践；主题课程展；思政教育路径

习近平总书记在给央美老教授的回信中指出：“做好美育工作，要坚持立德树人，扎根时代生活，遵循美育特点，弘扬中华美育精神，让祖国青年一代身心都健康成长。”^[1]这一重要论述为我们用好美育资源，讲话新时代

思政课提供了思想引领和根本遵循。今年正值学校思想政治理论课教师座谈会召开四周年，其中强调思政课要坚持理论性与实践性相结合，作为教学中的重要一环——思政实践，融合美育资源与时代精神，发挥视觉形象表达的优势，实现



天津美术学院院长贾广健教授陪同老教授霍春阳、景育民、刘文生等观看学生作品

天津市河北区中小学思政课教师一行观展

思政课程美育的融合创新与发展是其中应有之义。

一、以美育人——主题展的动因与过程

大学之道，在明明德，在亲民，在止于至善。思政课是高校落实立德树人根本任务的关键课程。天津美术学院马院一直致力于打造文化资源+史实理论+艺术表达+思政教育课程教学链，开设了一批具有艺术院校特色的思政实践课、文化选修课以及思政社团实践活动，在学生中广受欢迎。美术学院承担着培养社会主义文艺人才的责任和推动文化繁荣的使命，作为思政课教师更承担着在为未来的艺术人才讲好中国故事、弘扬中华文化方面，提供世界观和方法论的指导重任。艺术之美德，乃知人性之尊严与展现人类伟力，这是艺术家在为大众服务、从群众中来到群众中去的长期实践中，方可能达到的高度。因此，在思政理论与实践教学中，教师注重引导学生感悟时代变化、领会传统文化，从而将所思所想转化到艺术创作中去。

本次展览筹备半年多时间，思政课教师从中华优秀传统文化的传承与创新、新时代中国特色社会主义的伟大实践两方面入手，认真指导学生进行艺术创作，从思政实践课、文化选修课、思政艺讲团三大类活动中征集了近千幅作品，从中优选了300余幅优秀作品参加展览。展览中既包含对中华美学精神、家国情怀与山水自然等意境意象的体现，也有将《周易》中阴阳变易的天人相通与《楚辞》中上下求索的美政理想等予以时代表现，亦有以乡村振兴与文化建设为主题的新时代十年伟大变革的现实反映，所涉及的题材广阔，画法不尽相同，传统与现代的交融，传达出主题作品展的时代精神与美育构想。

二、协同融合——思政美育的教学方法与实践经验

本次课程展览为期23天，受到各界关注，《天津日报》、学习强国等多家新闻媒体报道宣传，天津市大中小学部分院校前来交流研讨，本校师生、周围居民闻讯前来观展，活动引起热烈反响。依托本次主题展览，实现了以融合美育与时代精神为纽带，连接思政课程与课程思政同向同行的一次生动探索，为持续推动艺术类院校思政课教学改革积累了宝贵的经验与方法。

（一）整合教学内容，优化课程体系

第一，优化教学内容，深挖美育资源。“美是纯洁道德、丰富精神的重要源泉”^[2]，发掘塑造美能达到启智润心、陶冶情操、激发活力创造力的作用。美育融入思政教学，是立德树人的重要方式。中华美学精神中涵盖着家国情怀、和谐情结、山水情怀、亲近自然、包容融合等丰富内容，教师基于对中华美学的意境与境界的把握，将美育资源注入思政实践，让学生在把握本质中形成自我独有的观点，将其反映于艺术作品中，使中华美学精神发扬光大。如展览中学生创作的周恩来一生与天津紧密结合：求学天津、投身五四、情归海河；整幅作品以故事性形式将周恩来同志的革命故事娓娓道来，展现出中华优秀传统文化的浓厚爱国情怀

与团结力量。又如，挖掘天津城市文化资源，以其著名建筑为灵感元素设计的文创，既再现了天津悠久深厚的历史文化底蕴，又表现了“爱国诚信、务实创新、开放包容”的天津精神风貌。通过美育资源的整合，学生在创作中能够达到一种认知—认同—践行的效果。

第二，依托学校特色，优化课程体系。在1+N+X习近平新时代中国特色社会主义思想系列课程体系下，我院结合美术学院培育目标和学情特点，将中国优秀传统文化的传承与发展融入其中，开设了丰富的具有美院特色的思政实践课、思政文化选修课和思政艺讲团社会实践，用绘画、音乐等艺术语言感受文化精髓。如结合美术学院专业特点开设的中华美学精神传承与守望，旨在引导学生深入体悟中华美育精神的深刻内涵和时代价值，养成传承文化的行为自觉和思维自觉，养成恪守真善美、胸怀家国情之艺术追求，进而强化其心系文脉承继、繁荣艺术创作、坚定文化自信之责任担当。如以传统文化中经典性著作《周易》《楚辞》为源的“周易、楚辞与传统艺术”课程，通过领略《周易》中的阴阳变易、刚柔相济、人文化成等世界观方法论的深厚人文内涵，以及《楚辞》经典中的香草美人、内美修能、上下求索等浪漫主义情怀，涵养精神境界、提升人格修养。又如以红色精神为主题的“放歌新时代”课程，学生依据歌曲内容，自行编排，各展歌喉，展现祖国大好河山和非凡十年的伟大成就，表达对党对人民对祖国的真挚情感，在美的旋律中于潜移默化中接受思政课中的大道理。根据学校实际需要，在马克思主义文化观、艺术观基础上开设了“习近平文艺思想重要论述”，鼓励学生坚持守正创新，以艺术创作与中国具体实际相结合，推动社会主义文化繁荣兴盛。我院以中国特色社会主义文化为依托，开设了多样化、多维度的思政实践课和文化选修课，在传递文艺导向的同时，也用艺术之美温润心灵。

（二）强化思政课程，聚焦以美育人、以文化人

“要全面加强和改进学校美育，坚持以美育人、以文化人，提高学生审美和人文素养。”习近平总书记的讲话为打通思政课程与课程思政之间的联通，提供了思路和方法。不同的课程有着不同的教学内容和教学体系，但从课程的内在本质出发都兼具美的价值和育人使命，而这也为不同课程之间形成有效连接，提供了同向同行的契合因素。艺术类院校的思政教学，具有天然的专业特色和优势，专业课程与思政课程具有内在本质的一致性，具有共同价值目标和承担着培育新时代文艺工作者的使命，以美育和时代精神为连接，从专业课程维度出发反映艺术的主题性和人文性，从思政课程维度引领艺术作品的政治性和时代性。如展览作品《清“莲”》，整个画面主色调选用蓝色，莲花洁白，更显得一种清幽，庄严肃穆，突出莲花中通外直的坚韧、不蔓不枝的正直纯洁；中间配以两条锦鲤，增加画面的趣味性和丰富性，寓意在处理人际关系和

人情问题上，真诚待人，乐于助人，正直坚韧。学生在专业上用中国画的一种手法表现莲花，采用厚涂形式塑造画面，水彩晕染效果给画面增加了中国画风格的水墨泼画之感，展现出莲花的高洁正直，用艺术的视觉表现来阐发思政大道理，达到思政课程与课程思政的协同效应，推动教学过程价值性和知识性、实践性和理论性相结合的内涵式发展。

（三）依托院校优势，充分发掘思政实践主体的潜能

第一，引导学生进行主题性的沉浸式实践体验。沉浸式实践体验即通过调动视觉、听觉等元素达到立体全方位体验感受。本次展览通过书法、绘画、摄影、音乐、微视频等形式展现，既有对于传统文化精神和美学传统的领悟理解，又有对于新时代十年伟大成果的展现，亦有学生学习生活中的所思所见，通过作品可以感受到创作者背后的用心、用情、用力。加之展览有专业思政课教师进行解读分析，呈现出兼具文化内涵和思想引领的效果。

第二，探索学、思、用贯通的实践教育模式。用主题展览的实际成果代替唯试卷分数的传统评价方式，参加实践展示的学生对于理论知识的掌握转化为艺术创作的资源，教师以评优展览的方式给予学生正向的反馈，鼓励其创作出更多优秀的作品。真正把美育元素与时代精神融入课程中，学生通过学、懂、绘的方式，将教学效果和学习成果转化为可视化、立体化、情境化的表现形式，为思政课程建设成果的实践化探索出一条新路径。

第三，发挥学生社团实践的作用。将思政小课堂与社会大课堂结合起来，充分发挥学生的主体实践性。理论只有作用于实践才能证明其真理性，破解学生内心思想疙瘩，才能让学生在实践中感受到时代发展的脉搏。此次展览中包含我校学生社团思政艺讲团举办的“献礼二十大——青春手绘新时代 魅力乡村实践行”美术作品征集，正是关注时代变化，发挥朋辈优势，利用艺术形式发时代之声，感悟乡村伟大变革。如展览中以乡村振兴为主题的作品，均为学生在社会实践中的真切感受。如油画作品《雨天闲棋》，为学生在成都乡村支教时所见所闻，乡村居民在繁杂的工作之余抽空进行一盘酣畅淋漓的对弈，画面前后关系的边缘处理，以及冷暖关系的呼应，更好地表现了街道的空间感、清爽宜人的天气以及村民愉快轻松的氛围，是乡村居民安居乐业的写照。正是通过社团实践活动方式，打造实践平台，使思政教学实现从单向度转变为交互性的效果。

三、培根铸魂——主题展的价值旨归

本次思政实践以展览的方式呈现，与传统教学方法相比，学生更加喜欢声音、图片、视频这类视觉的冲击。通过展览感受作品中社会美、自然美、艺术美所带来的感官上的冲击，既达到对于学生审美趣味、标准、习惯的培育和养成，同时也达到学生对于时代生活、社会变迁以及

审美理想、情感价值的体验和领悟，可谓是以美化人和以育育人的同向发力同频共振。另一方面，对于美术学院学生来说，展览中所包含的时代精神和美育内涵，起到了培根于无形、铸魂于无声的作用，对于学生今后的文艺创作具有方向性指导。学生在自己的亲身体悟中感受到，创作需要的并不是一味在艺术语言、艺术形式上追求标新立异和夺人眼球，更需要的是置身于中国式现代化建设和国际风云变幻的大局中，以踏实的态度和真诚的感受，扎根于现实，用艺术讴歌时代、服务人民，持续激发为实现中华民族伟大复兴而奋斗的信心和动力。

四、结语

此次课程展以培根铸魂为目标，发挥中华美育和时代精神的资源，打通教学内容、课程体系以及社会实践之间的联系，是马克思主义学院学习贯彻落实党的二十大精神、展现中华优秀传统文化的创造性转化和创新性发展的生动实践，也是美育教育与思政教育融合发展的有益探索，对于推动思政课教学改革和提升学生获得感具有重要作用。

参考文献：

- [1] 习近平给中央美术学院老教授回信强调：做好美育工作，弘扬中华美育精神，让祖国青年一代身心都健康成长[N].人民日报，2018-08-31（01）.
- [2] 中共教育部党组.《关于全面加强和改进新时代学校美育工作的意见》[EB/OL].（2020-10-19）[2023-01-17].http://www.moe.gov.cn/s78/A01/s4561/jgfwzx_zcwj/202010/t20201019_495584.html.

孙文慧：天津美术学院马克思主义学院助教
李凤臣：天津美术学院马克思主义学院教授 院长
吕小芳：天津美术学院马克思主义学院助理研究员
翟 珣：天津美术学院马克思主义学院助教

（责任编辑：蒙佳亮）

落后还是颠覆： 论“原始性”的回归与贡布里希的“原始性艺术”观念

Backward or Subversive:
On the Return of “Primitive” and Gombrich’s Concept of “Primitive Art”

徐清扬 王 耘
Xu Qingyang and Wang Yun

摘要：自古希腊时期起“原始”的观念便生根发芽，19世纪受传统进化论的影响，“原始”被赋予了众多负面词义，直至20世纪“原始”一词才得以被重新审视，其中世界政治经济格局的动荡以及西方文艺界中各种哲学、美学文艺思潮的碰撞对原始性艺术的回归有着不可忽视的推动作用。20世纪，偏爱原始性全面爆发，这场艺术审美的趣味潮流运动达到顶峰，现代艺术成为这场潮流的直接产物。贡布里希身处新旧争锋交替之际，亲眼见证了现代艺术对理性对传统的蔑视与不屑，深感担忧，于是他开始关注偏爱原始性这一趣味转向发生发展的全过程，他首先做的便是界定“原始性艺术”的两种图式特征，并给出了其对“原始艺术”的定义。

关键词：原始；原始性艺术；贡布里希；偏爱原始性

一、“原始”的内涵

提到“原始”，就不得不从伟大的古希腊哲学家亚里士多德（Αριστοτέλης）谈起。亚里士多德在其实体学说中提及潜能与现实（potentiality and actuality），例如橡子天生就有成长为橡树的潜能，而橡子里所有物质的活动其目的都是为了促使这枚橡子最终长成为一棵完美的橡树，尽管真正的完美很难达成，这就是实现潜能的过程。而一旦那些物质促使橡子长成橡树，其活动却不会停止，从而导致不可避免的衰败与死亡。这正是亚里士多德所总结的有机体的生命周期。亚里士多德用该发现来说明艺术的进化，他以悲剧艺术的发展为例，证明了当艺术风格的潜在在抗衡的物质允许的条件下成为现实并接近完美，艺术的发展也就到达了最高点，而一旦这个最高点被批评家定为规范，就可以通过它去评判艺术的发展。正是因为亚里士多德关于有机体生长与艺术发展之间的类比，才让“原始”的观念生根发芽。

“原始”（primitive）一词源自古法语“primitif”与拉丁语“primitivus”，意为“第一个”“最初的”“起初的”“首先的”“最早的”，是个不含任何褒贬意义的中性词。19世纪，由查尔斯·罗伯特·达尔文（Charles Robert Darwin）系统阐述并经由托马斯·亨利·赫胥黎（Thomas Henry Huxley）、赫伯特·斯宾塞（Herbert Spencer）发展的进化论最终占据了西方思想史的中心地位。受传统进化论的影响，再加上欧洲中心主义的自我优越感，“原始”一词逐渐被用来指未接受伟大文明中心影响的文化，各界

学者纷纷认为原始文明是人类发展的早期阶段，是文明演进的低级阶段，“浅显”“粗野”“蒙昧”“未开化”等众多负面词义逐渐成为“原始”的寓意。而处于这个阶段的艺术则被称为“原始艺术”，如撒哈拉南部的非洲黑人、爱斯基摩人、太平洋群岛土著的作品。

实际上，西方的进化论观点有着源远流长的发展历史，早在古希腊时期，唯物主义哲学家阿那克西曼德（Αναξίμανδρος）就曾提出观点：最初的生命是从海底的淤泥中诞生的，现有的陆地生物是由水生生物演化而成的，人类也是从某种生物进化而来的。之后亚里士多德进一步在《动物志》中指出，生命的演化应该经历了以下几阶段：由非生命进化为生命体，由植物进化为动物，由低级动物进化为高级动物，这是一个积铢累寸的过程，缓慢而连续，因此我们很难分辨出每种生物间的明确界限，也很难界定物种进化的中间物隶属哪边。^[1]这一理念也被后人称之为“伟大的存在之链”。此后，进化论的思想在西方哲学理论里萌芽并逐渐根深蒂固，在启蒙运动后被帝国主义统治者运用于殖民扩张中，赋予“原始”一词贬义含义以宣扬非西方文化的低级落后。

在这一时期的欧洲文化语境中，原始艺术家的绘画技法与艺术成就远不及再现性艺术家，因此“原始”一词被艺术家与鉴赏家用来指代绘画雕塑史的初期阶段。19世纪中叶，西方艺术界将文艺复兴之前的西欧艺术归为“原始”的艺术，因为这一时期的艺术没有解剖学与透视法的技法支撑。

19世纪末20世纪初，亚洲、非洲、拉丁美洲、大洋洲的



图1 英属新几内亚人所作的画 选自埃曼努埃尔·勒维《早期希腊艺术对自然的描绘》，伦敦，1907年，图版2



图2 夸扣特尔印第安人用于宗教礼仪的雕刻人头 选自弗朗兹·博厄斯《原始艺术》，贵州人民出版社，2004年



图3 艾莉斯 E.H.贡布里希在上音乐课 E.H. Gombrich, *The Preference for the Primitive*, London, 2002



图4 巴保罗·卡萨尔斯给莱斯利·帕尔纳斯上课 E.H. Gombrich, *The Preference for the Primitive*, London, 2002

殖民地和半殖民地基本上被列强瓜分完毕，各帝国主义国家内部不可调和的矛盾再加世界经济大危机造成的殖民主义内部矛盾激化，导致了两次世界大战的爆发。纷飞的战火极大地削弱了西方资本主义的活力，20世纪中期，世界各地的民族解放运动开展得如火如荼，各殖民地相继宣布独立，武装斗争接连不断，动荡的世界政治局促使西方人转变了对“原始”一词语义的认知与态度。除此之外，被后世誉为美国人类学之父的弗朗兹·博厄斯（Franz Boas）始终捍卫的文化平等主义成为另一个推动对“原始”一词看法迅速转变的催化剂。博厄斯毫不动摇地主张“文化相对论”，谴责传统进化论和欧洲中心主义的自我优越感和文化偏见。博厄斯的理论开辟了人类学研究的新视角，也为近现代整个西方学界的世界观、历史观、文化观和基本价值观奠定了基础。更多的研究者以中立平等的眼光来重新审视“原始”一词、原始人、原始社会以及原始艺术。

其中较为知名的有《原始社会的艺术》（*Art in Primitive Societies*）的作者理查德·安德森（Richard L. Anderson），根据安德森书中所述观点可以清晰地看出他对博厄斯理论的认同，各民族有各民族的文化，原始时期的文化能将那个时期的个体与自然、超自然恰当地联系在一起，足以证明其文化准则绝不简单粗陋。因此，安德森一再重申无文字民族的艺术绝不是简陋的、落后的、幼稚的。他清晰地划分了“原始”一词的界限：当一个社会拥有的技术较为简单，人口密度较小，社会、经济、政治专业化水平有限时，就可能被认为是原始的，但是原始社会和非原始社会之间是连续的，并不存在明显的界限，也就是说我们无法准确地划分二者。最重要的是，即便我们将一个社会定义为原始的，也并不意味着该社会只能处于历史的早期阶段，更不代表着该社会文化、经济、政治制度的落后与缺乏价值。^[2]

首先，在社会中，重要的信息是通过相对简单的方式获得的，人口或密度相对较低，社会、经济和政治专业化水平非常有限，因此被认为是原始的。第二，虽然原始社会和非原始社会之间没有严格的二分法，但它并不是一个具有相同规则的连续社会。第三，社会是原始的，这并不意味着它存在于遥远的过去，它的成员、制度或文化并不比非原始社会更简单或更有价值。

如安德森这样对“原始”一词内涵的重新解读成为20世纪六七十年代以后的主流观念，“原始”不再仅仅代表西

方先进的文明中心形成之前的“野蛮”“落后”“低等”，“原始艺术”也不再意味着其在审美和技巧上是低级的，是艺术技巧向伟大的再现性艺术演变的早期阶段。

除此之外，从未受到专业技法训练的绘画者也被艺术史家、鉴赏家称为“原始”，因为他们在处理画面、诠释主题时所表现出的稚拙风格，虽无意中与先锋派艺术家的创作手法与理念相吻合，却违背了几个世纪以来学院派的传统绘画原则，例如原始主义画家亨利·卢梭（Henri Rousseau）。在这里，“原始”一词用以指代“缺乏传统再现性技巧，或在不完美的技法中含有即兴的魅力”^[3]。

二、原始性艺术回归的社会成因

纵观人类史，柏拉图时代伊始原始人的生活 and 思想文化就已成为西方学者研究文化他者的范本与对象。^[4]人类本性从纯真走向堕落必不可免，无论是荷马史诗抑或《旧约》中的伊甸园神话皆论及此，这也将人们的价值取向引向怀念原始。亚瑟·洛夫乔伊（Arthur O. Lovejoy）和乔治·博厄斯（George Boas）在《古代原始主义及相关思想》（*Primitivism and Related Ideas in Antiquity*）中曾指出，古希腊学者的思想“整体来说，动物比人类优越”其实暗藏着一种极端的原始主义。^[5] 389-420 古罗马思想家提图斯·卢克莱修·卡鲁斯（Titus Lucretius Carus）则在其《物性论》（*De Rerum Natura*）第五卷中承认，原始人也许在物质条件和技术发展方面劣于文明人，却拥有着远强于文明人的体魄和心性。不仅如此，卢克莱修对文明社会的超前警觉让这位哲学家洞察了文明比原始野蛮更加残忍也更加贪婪的一面：尽管在原始社会人们可能被野兽吞噬，但至少那时候绝不会一天之内就牺牲成千上万个士兵。曾经的人们为兽皮而战，今日的我们却是为金银财宝、华冠丽服而战。没有兽皮，人们极有可能熬不过饥寒交迫的严冬，但没有锦衣玉服，却不会对我们有任何影响。正是因为贪得无厌，不知什么是适可而止，人们才会一直生活在苦难中。正是因为没有知足之分，那些无穷无尽的欲望与贪婪，才一步步地将人类拖进战争的苦难深渊。^[6]

卢克莱修用文明和野蛮的鲜明对比揭示文明的进步为人性的变异带来的负面作用。古希腊众多历史学家、伦理学家、哲学家对原始人的探索与怀念在西方漫漫思想长河里埋下了原始主义萌芽的种子。

在古典时代萌芽的原始主义遭到了基督教思想的遏

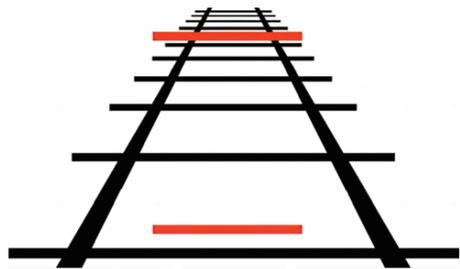


图5 蓬佐错觉 根据意大利心理学家马里奥·蓬佐 (Mario Ponzo) 的理论绘制



图6 维米尔 音乐课 Royal Collection (Buckingham Palace), London, 1665



图7 康斯特布尔 威文侯公园 National Gallery of Art, Washington, DC, 1816

抑,在中世纪销声匿迹,然而接踵而至的文艺复兴使古希腊罗马文化兴废继绝,为了批判腐朽的宗教神学,摆脱教会的束缚,原始主义重新进入西方哲学思想体系中。1492年在哥伦布发现新大陆这一重大转折的刺激下,西方学者发现他们自古相传的原始想象在与世隔绝天真淳朴的印第安人身上得到了印证,自此,“高贵的野蛮人”^[7]开始出现在西方思想史的措辞中。

18世纪,厌恶大机器生产社会的嘈杂无趣、要求推翻理性主义的浪漫主义者呼吁大众回归资本主义之前的质朴田园乡村生活,因此浪漫主义文学艺术中到处都充斥着原始主义情怀。其中最为著名的是让-雅克·卢梭(Jean-Jacques Rousseau)对人类文明进步的反省,他认为文明的发展使人类失去了原始的感性从而变得功利,这种对道德退化的担忧,在其同时代的文化思潮中引起无尽的反响。

19世纪末20世纪初,在这新旧时代更迭之际,西方政治经济格局正处于风云突变、风雨飘摇的变革之中。欧洲各国正由资本主义向帝国主义过渡,英国经历了维多利亚时代的繁荣,野心勃勃地将自己的军队送往各洲,希冀扩大自己的版图与利益;法国因第三共和国稳定而长久的民主政治,抚平了普法战争的创伤,最终实现了经济、文化的高速起飞,并重整旗鼓,扩军备战;德国在威廉一世和俾斯麦的策划下经过三次王朝战争而完成一统,迫不及待地加入殖民扩张的队伍,开始寻求在欧洲乃至世界的领导地位;美国自独立以后全面实行资本主义,急速发展国内经济,在世界上尝试扮演新的殖民者角色,力图涉及国际事务并提出重新瓜分世界。

新旧殖民主义冲突加剧,各帝国主义国家关系急剧恶化,不均衡的经济发展,不平等的秩序划分,种种诱因不断积累,最终第一次世界大战爆发,欧美各国希图借此重新瓜分世界,争夺全球霸权。曾经让西方人引以为豪的科学技术,却成为人类自相残杀的利器,正如卢克莱修所预言的一样。知识分子和艺术家开始逃避现实,怀疑现实世界的真实,将注意力转移到主观世界,利用艺术创作宣泄被压抑的情感,转向重视“非理性”的潜意识和生物本能。

正因如此,在19世纪末20世纪初,西方文艺界中各种哲学、美学文艺思潮纷至沓来,例如德国唯心主义哲学家弗里德里希·威廉·尼采(Friedrich Wilhelm Nietzsche)的唯意志论、奥地利心理学家弗洛伊德(Sigmund Freud)的精神分析理论、法国反理性主义哲学家亨利·柏格森(Henri Bergson)的直觉主义、以让-保罗·萨特(Jean-

Paul Sartre)为代表的存在主义等。这些思想体系的出现不仅为文艺理论的研究提供了新视域,同时影响了现代艺术家选定不同风格的创作实践,为偏爱原始性提供了理论支撑。

尼采的唯意志论提出凡是有生命的地方就有意志,意志高于理性并且是宇宙的本质或本体,有别于亚瑟·叔本华(Arthur Schopenhauer)所说的生活意志,尼采提出,作为世界本原和人的本质的意志,是权力意志,而艺术正是权力意志的产物。同时尼采将最能体现生命意志、最具有旺盛创造力的人称为“超人”,他们是能超越自身、充分表现自我、主宰平庸之辈的人,对“超人”的追捧不是简单的英雄崇拜,而是个体意志与人类群体的自我超越。“超人”不是英雄崇拜而是个人和人类的自我超越。尼采在权力意志论和超人学说的基础上又明确提出“重估一切价值”的观念,动摇了一直以来艺术创作中再现性价值的统治性地位,为艺术家打破传统艺术观念提供了思想理论基础。

弗洛伊德建构的精神分析理论自20世纪起对整个心理学乃至西方人文科学的各个领域都产生了深远的影响。他以理性思维开创性地分析人类的精神活动,得出的结论却是对理性的抛弃和对非理性的认同。弗洛伊德率先突破理性主义的桎梏,肯定了非理性因素在实际行为中的价值,首创了潜意识心理学体系。他认为人的一切心理活动都是个人潜意识的主动投射,受其控制,而潜意识往往以伪装的方式,乘机闯入意识而形成梦,而无论是潜意识还是梦都与人的本能冲动密不可分。弗洛伊德的艺术观也是以无意识理论为基础,他认为艺术的本质在于艺术家被压抑的性本能欲望的“升华”,是一种本能推动下的非理性的直觉活动。

尼采的唯意志论与弗洛伊德的精神分析理论几乎影响了19、20世纪一切与理性主义相对的学术思潮,接续而生的直觉主义、存在主义等非理性主义理论不但使西方传统的哲学逻辑与道德观念产生动摇,同时将西方文化研究的主题从客体引向对主体的关注,在此基础上,艺术作为一种意识形态也被艺术史家和艺术批评家等重新审视评判,完成了由对客观真实的阐释向对主观意识的抒发的转变,这是一种对传统再现性艺术的反叛,现代艺术在这繁杂的文艺思潮的变迁中诞生,现代艺术家也因此获得理论的支撑,更加重视艺术创作的本能与非理性,促使原始性艺术的回归。

三、贡布里希对原始性艺术的定义

1950年,恩斯特·汉斯·约瑟夫·贡布里希(Ernst Hans Josef Gombrich)出版了其第一部艺术史著作《艺术的故事》(The Story of Art),用图像展现了西方艺术的变迁



图8 儿童模仿的康斯特布尔《威文侯公园》 E.H. Gombrich, The Preference for the Primitive, London, 2002



图9 卢伊尼 圣凯瑟琳的葬礼 Brera Art Gallery, Milan, 1530



图10 儿童模仿的卢伊尼《圣凯瑟琳的葬礼》 E.H. Gombrich, the Preference for the Primitive, London, 2002

发展的历史,讨论了艺术家自古以来寻求模仿再现真实的漫长而偶然的一系列技术的发明和心理发现,例如透视法、构图法、明暗光影、格式塔感知、大小恒常性、颜色扩散等,以自乔尔乔·瓦萨里(Giorgio Vasari)起始最传统的艺术史撰写顺序,即所谓的艺术进步观念,讲述了艺术技术的发展如何推动自然主义的进步。而《偏爱原始性》(The Preference for the Primitive)这本贡布里希历经漫长岁月,久蓄于心的最后力作,却是突破性地以另一个视角再次讲述西方艺术史,揭示西方艺术中不断回归原始性的趣味趋向现象;过多的自然主义、过多的技巧展现所导致的艺术走向笨拙,走向天真,走向生硬,走向粗野,或者说,走向原始。贡布里希总结了四十年来对这个问题的研究和思索,旁征博引,最终得出结论:艺术的发展与趣味的趋向恰好相反。^{[8]24}正如洛夫乔伊和博厄斯在《古代的原始主义及相关思想》中所说的,艺术由“硬性”向“软性”发展,而艺术品位却从“软性”走向“硬性”。“硬性”代表高贵、真诚、力量、单纯,“软性”则指向脂粉气、庸俗、奢靡、堕落。^{[5]37}

“原始艺术”的概念伴随了贡布里希全部的学术生涯,自其14岁的中学毕业考试所写的文章《自温克尔曼至今的趣味变迁》起,贡布里希究其一生都在试图阐明这个最令其感兴趣的问题,其间贡布里希发表了多篇演讲及论文,如“艺术中的原始性及其价值”(The Primitive and its Value in Art)、《古代修辞学中关于原始主义的论战》(The Debate on Primitivism in Ancient Rhetoric)、《进步的观念及其对艺术的冲击》(Ideas of Progress and their Impact on Art)等,直至完成《偏爱原始性》,可以说,有关“原始性”及“原始艺术”的偏爱研究是其漫漫学术生涯的中心框架。

究竟何为“原始艺术”?什么样的艺术具有所谓的“原始性”?贡布里希通过对儿童以及未经受绘画训练者的艺术作品进行分析,清晰地总结归纳出原始性艺术所具有两种图式特征:“最低限度模式”和“制像的底线”。

1.最低限度模式(minimum models of the motif)

原始艺术中有没有某种东西,能让欣赏者一眼看去就能明确它们是“原始的”,就像巴洛克或文艺复兴时期的艺术作品一样具有明确可辨的标志性特征?贡布里希在《偏爱原始性》最后一章中通过对儿童以及未经训练者的艺术作品进行分析研究,从他们的作品中总结了原始艺术所具有的“区别性特征”,再以这些“区别性特征”鉴别原始主义艺术作品,如果某一艺术作品符合这些“区别性特征”,那么它就是“原始艺术”。

“语言学家称呼使我们能辨认出一个词或一个音位的

成分为‘区别性特征’。”^{[8]274}当我们识记一样物品时,往往从它最具特色的角度入手,例如从主视图看斑马、从俯视图看硬币,并不是从其他视角分辨不出,只是我们习惯于从能获取更多信息的视角去观察事物最具“区别性特征(distinctive feature)”的一面。正是因为不同的事物具有不同的特征形状(characteristic shape),我们才能准确地将其分类并命名。^{[9]256}在原始的二维图像中,区别性特征让图像能让我们快速辨认出艺术家所绘的是动物还是人。

古典考古学教授埃曼努埃尔·勒维(Emanuel Lowy)在其著作《早期希腊艺术对自然的描绘》(The Rendering of Nature in Early Greek Art)中对儿童作品、未受教育者的作品、原始人作品中的共有特征做了图式分析,勒维总结了一条在当前以及往昔任何一种原始艺术中都适用的规律:“表现人物时,都是将各部位最宽阔的一面展现给观者。”^[10]贡布里希将勒维的结论进行了更加形象的概括:原始艺术家像儿童一样,精选出所描绘对象最具特色的形式,他们倾向于从正面再现人体,从侧面再现马匹,从上面再现蜥蜴(图1)。

勒维从人类心理的本质解释这种原始艺术图式的普遍性现象并不是出于某种目的或意图,而是人们有意识地再现一个浓缩的、能更有效地进行记忆的心理意象,而原始艺术家、儿童、未受训练者所描绘的,正是这种“记忆图像”。

贡布里希对勒维的这种理论产生质疑,他在书中谈到,原始艺术家是根据心理记忆进行绘画的,但其实并没有任何证据可以证明我们头脑中有勒维所推断的那种图式性画面。^{[9]19}因此,他认为勒维的理论本质上是一种循环论证。尽管如此,贡布里希依旧认可勒维对原始艺术家、儿童、未受训练者作品的共有特征的分析:“但是,勒维对儿童作品、未受教育的成人作品和原始人作品所共有的那些特征所做的分析,不会由于这种批评而贬损其价值。勒维当做研究课题的不是人类的进化,而是在历史上首次出现的这样一个时期,在这个时期早期希腊艺术缓慢地、有条不紊地淘汰了这些特征,他以此教导我们体会以制造现实错觉为目标的艺术不得不予以克服的那些力量。”^{[9]19}

“制造现实错觉为目标的艺术”很显然是指再现性艺术,而贡布里希所谓的“不得不予以克服的那些力量”具体指什么则要联系他所归纳的原始性艺术的“区别性特征”。在《偏爱原始性》的最后一章《原始性:在什么意义上?》里,贡布里希进行了详细的解释。

在《偏爱原始性》最后一章的开篇贡布里希就对赫伯特·里德(Herbert Read)的论点提出质疑,里德认为部落文化是人类发展的早期阶段,原始思维是我们文化达到现有



图 11 丢勒 启示录·圣约翰噬书
私人收藏 1498年



图 12 丢勒《启示录》的俄罗斯木刻
摹本 选自威廉·弗伦格尔《民间艺术
的本质》，*Jahrbuch für historische
Volkskunde*, vol. 2, Berlin, 1926



图 13 亨利·卢梭 启发诗人的
缪斯女神 *Kunstmuseum Basel*,
Basel, 1909



图 14 一只正在堆
满鸟卵的巢中孵卵
的鹌鹑

文明之前的必经阶段。贡布里希则声称里德的这些看法甚为过时。人类学鼻祖弗朗兹·博厄斯（Franz Boas）在其著作《原始艺术》（*Primitive Art*）中开创性地公开拒斥了这种原始文化的研究思维模式。他开宗明义地强调每个人的行为，无论他属于何种文化，都只能理解为是历史发展的结果。博厄斯拒绝承认自古典时代起支配艺术史的艺术进步论的观点——他们认为艺术在模仿自然的技术上日益增进，因此只要对比一件作品与其真实对象的相似度，就能大致确定该作品创作的时期。博厄斯通过分析太平洋西北岸印第安部落的艺术再现体系，得出结论：当原始艺术家想要写实时，他们完全可以做到。他以夸夸特尔印第安人雕刻的头像（图 2）为例，提醒后来的艺术史家，原始艺术家并不是缺乏再现的技巧，技巧依赖于艺术的功能，图像的创作也需要迎合艺术的功能，只有当人们需要错觉时，艺术家才愿意去学习那些能制造错觉、模仿自然的技巧。

贡布里希承认把模仿的技巧等同于人类进化的结果是 19 世纪进化论者的误导，但尽管博厄斯是备受贡布里希推崇的老师，他依然并不完全赞同博厄斯的理论。早在《艺术与错觉》（*Art and Illusion*）一书中，贡布里希就提出了相反意见，他坚称模仿的技巧并不是如博厄斯所说的那样一蹴而就就能学会的，它是经过几个世纪多少代人的努力才能获得如今的进步的。

为了说明模仿的技巧并非一蹴而就，而是需要长年累月的学习才能获得的，贡布里希以一位未经训练者——他 14 岁时家里的厨师艾莉斯（Elise）送的一幅手绘作品（图 3）为例说明这个问题。艾莉斯画的是贡布里希上大提琴课时的场景，她并没有经过专业的绘画训练，因此很难画出正面视角的里贡布里希的脚，于是就把双腿以下画成了树桩的样子；她无法画出贡布里希手持大提琴的样子，因此就将人物与大提琴并排描画；她难以画出教授扭头授课的形象，因此人物的头身比例显得失调。为了说明这幅作品的原始性，贡布里希还找来了巴保罗·卡萨尔斯（Pablo Casals）给他的学生莱斯利·帕尔纳斯（Leslie Parnas）上课的照片（图 4）。艾莉斯需要做出决定，在哪里安排他

所画的对象，她无法画贡布里希手持大提琴，因为这会遮挡人物的身体，她也无法画贡布里希面对老师的画面，因为正面像更容易画；然后画出它们必要的区别性特征，正如她画中所画带有四个弦轴的大提琴和有着双眼双手双腿的人。在贡布里希看来，艾莉斯想要真实再现她想表达的东西还需要经过漫长时间的训练。贡布里希以这幅未经训练者的作品为例，提出原始性艺术所具有的图式特征——“最低限度模式”。

为何“最低限度模式”能证明艺术的“原始性”？原因在于创作者对“知觉恒常性”这一重力并未能克服。

贡布里希将艺术的创作与人类建造飞行器进行类比，他声称模仿的艺术和飞行技巧具有某些共同的特征，飞行需要克服重力，模仿的艺术也同样需要克服在所有“原始的”文化中支配制像的自然引力。人类发明飞行器经历了几个世纪的不断探索与尝试，人类自古以来的飞天梦想并非一朝一夕就能实现，而艺术的创作也是如此，否则再现艺术也不会历经漫长的岁月才有了如今的成就。

贡布里希认为，就像当人类制造飞机时，重力是我们必须要去解决的问题，如果我们不有意地竭尽全力地去想办法，那我们永远都不能克服重力这个客观存在，我们人类也就无法获得这项技术。而在艺术的“制像”过程中，原始艺术相对于再现性艺术来说，也存在着“重力”未被解决的阶段。正是在这种意义上，原始主义艺术才被称为是“原始的”，也即原始主义艺术的“原始性”。何为艺术制像领域中的“重力”？再现性绘画不断迈向错觉，而那些模仿自然的技巧中很多都是反直觉的，也就是说，模仿的艺术需要克服“知觉恒常性”（*perceptual constancies*）。正如贡布里希在书中所例：单点透视要求当描绘两个大小相等的物体时，必须将远离我们两倍距离的物体会制为距离我们较近物体的一半大小，这种透视技巧经过测量很容易被确认为正确的，但却与我们的直觉意识相反（图 5）。这些在日常生活中维持我们视觉认知稳定的心理学认识论机制，当在二维平面上绘制精确而适宜的三维立体空间时，反而成为一种障碍。这些根深蒂固的恒常

性在某种程度上必须被打破，以便艺术家创作出更接近真实的图像，例如深度暗示越多，大小补偿就越强，因此艺术家的眼睛就必须如照相机那样观察世界。贡布里希借用知觉恒常性来向大众解释了再现性艺术对三维空间的二维转化的内在困难。

贡布里希在书中以西方传统绘画大师约翰内斯·维米尔（Jan Vermeer）的《音乐课》（*The Music Lesson*）（图 6）中瓷砖的透视为例，揭示知觉心理学中所说的人们往往会低估瓷砖向背景后退时的减小程度——我们描摹一下远处的瓷砖，再将其平移至最前面，我们会惊讶地发现，正如艾莉斯所能看到的一样，两块瓷砖的大小差异会远远超过我们的心理预设。而这些影响我们看周围环境的认知相对恒定，也就是所谓的“知觉恒常性”，往往与透视的光学定律相冲突，而模仿艺术和相机所记录的图像，都受光学定律支配。因此再现性艺术以及模仿艺术家是需要刻意忽视他的视觉经验，遵循于光学定律的几何结构：“模仿的艺术家学习的要旨不是专注于如何看这个世界，而是忽视他的视觉体验，注重基于光学定律的几何结构。定律告诉我们光线是直线传播，并且在我们的视网膜上形成正投影。”^{[8]279}只有符合这些定律，图像才能传达正确的信息给每一位观看者，贡布里希同时指出，符合这些光学定律的绘画也能完成其二维向三维的转译（*retranslate*）（音乐课的摄影再造）。我们的知觉恒常性可能会破坏正确的比例，正如我们往往会错误估计物体的高度与宽度的比例，而这些被心理学归纳为“视错觉”（*optical illusions*）。贡布里希指出模仿艺术家为了克服知觉恒常性对再现性艺术的“重力”干扰，遵循光学定律，尽可能地做到对真实的再现，发明了“透视”与“比例”。只要我们了解了再现性艺术模仿技巧的复杂性，就一定会同意他所提出的模仿技巧的发明与成就是一个复杂而漫长的过程，也就不会奢望人人生来就具备模仿的才能。

2. 制像的底线（base line）

尽管在贡布里希看来最低限度模式造成了艺术中的原始性，但依旧有其存在的合理性和优势。贡布里希列举了亨利·詹姆斯（Henry James）的小说《欧洲人》（*The Europeans*）开篇第一句话，同时假设一位语言不熟练的新移民对这句话进行转述，并以此为例指出简化拆散语言结构时会出现一个可辨认的下降音阶，而再现的方法与语言交流方法一样，也可以按下降的顺序排列，并且图像制作中的缩减比语言中的缩减更加灵活可辨，因为语言的成分是词，必须保持适度的完整才能够辨认，而在制像中却不用担心，正如艾莉斯可以随意安排人物的四肢比例，或截去人物的一半也不用担心观看者看不懂她所画为何。

贡布里希为进一步证明，曾请一名十二岁儿童临摹约翰·康斯特布尔（John Constable）的《威文侯公园》（*Wivenhoe Park*）（图 7），在孩子的作品中贡布里希发现这名儿童将画面转译为了一种简单的图形符号语言（图 8）。而这样的现象，贡布里希同样在儿童对博纳迪诺·卢伊尼（Bernardino Luini）的画作《圣凯瑟琳的葬礼》（*The Burial of Saint Catherine*）（图 9）的转译（图 10）、对弗朗西斯科·阿尔巴尼（Francesco Albani）的《美童环树起舞》（*Dance of the Amorini around a Tree*）的临摹中能够发现。在这些儿童的临摹作品中，人物都是正面的简化形象，图式是简单的几何形状，各个物象间缺乏关联性表达，为数不多的简单形状平衡对称分布在画面中，贡布里希将这种现象比

作语言中只存在名词而没有形容词，也没有任何其他词语作为联结修饰包含在内。“这些孩子以最简单的语言重构了阿尔巴尼作品中的图像信息，并将复杂的信息缩减为最简单的特征描述，颇为接近我所谓的制像的‘底线’。”^{[8]284}

所谓“制像的底线”，贡布里希也将其称为制像领域的引力定律，“引力使未经训练的艺术家长离模仿的较高领域，从而拉向琐碎，拉向底线”^{[8]285}。最先发现这条定律的是艺术史家威廉·弗伦格尔（Wilhelm Fraenger），他以俄罗斯 18 世纪对 15 世纪阿尔布雷希特·丢勒（Albrecht Dürer）的版画《启示录·圣约翰噬书》（*St. John Devouring the Book from the 'Apocalypse'*）（图 11）的摹本（图 12）为例，探讨临摹者巧妙地将丢勒作品中三维空间缩减为二维平面的表达，忽视自然比例和透视，将所有物体合并至同一维度上。这种现象同样体现在中国木刻版画对意大利铜版画《基督诞生》（*The Nativity*）的摹写上。在这种意义上，我们可以将贡布里希提出的“制像的底线”理解为一种缩减，无论在深度上还是距离上，没有明暗处理，不顾自然比例，将三维缩减为二维，是平面的缩减制像法。这种缩减的图式特征在儿童作品、未受训练者的作品、原始人作品中均有体现，而最有名的是 19 世纪原始派艺术家亨利·卢梭的作品（图 13）。

事实上，对艺术作品中原始性的偏爱早在 4 世纪初的君士坦丁凯旋门的浮雕里就早有体现。在这座胜利纪念物上同时存在着古典艺术衰退时期的自然主义风格和晚于它的中世纪野蛮时代到来时的僵硬、静止的原始风格。艺术家趋向二维底线的自然引力，古典晚期和中世纪艺术也倾向于缩减自然主义图像，这种缩减的心理学定律吸引着艺术家在制像领域的引力的作用下，致力于将三维缩减为二维。底线就是“原始性”，尤其是儿童艺术和中世纪艺术，在于它的“正面性”和“简单性”，在于它关于规模和各种标准化关系，在于它深度的降低。

综上所述，贡布里希推论，艺术作品中如果带有“最低限度模式”和“制像的底线”这两种图式特征，那么我们就可以认为这件艺术作品具有“原始性”。因为这些艺术作品并没有克服制像领域的“重力”问题，并且趋向制像的二维底线，所以与再现性艺术相比，这些艺术是“原始的”（*primitive*）。而贡布里希也正是运用他总结出的这套判断标准来辨别什么样的艺术作品、什么时期的艺术作品是“原始性艺术”，也即“原始艺术”。

贡布里希利用上述鉴定方法定义了三种不同意义上的“原始艺术”。

贡布里希用大量篇幅论述中世纪艺术和文艺复兴早期艺术，他将 19 世纪末兴起的对原始性的偏爱、对非欧洲的外来艺术的兴趣归因于早期收藏家对“原始性”的趣味转向：“要欣赏前文艺复兴艺术，就要以拉斐尔的那些直接前驱开始，缓缓地通过佩鲁吉诺，再上溯安吉利科修士和乔托。与此相类，浮世绘的日本画家也逐渐把艺术爱好者引向了更‘可靠的’亚洲风格，后来，艺术爱好者又欣赏了大洋洲和非洲的艺术。”^{[8]190}

除了用“原始性艺术”来指 14 世纪和 15 世纪的艺术作品以外，正如我们最普遍的观念一样，贡布里希也用这个词来指文字出现以前和原始文字时期的艺术。贡布里希在《艺术的故事》中用“神秘”（*mysterious*）、“可怕”（*gruesome*）、“怪诞”（*weird*）、“不自然”（*unnatural*）、“奇怪”（*strange*）、“异常”（*uncanny*）

来形容非洲撒哈拉沙漠以南的地区、大洋洲、澳大利亚、北美洲土著民族的艺术。但贡布里希反复强调原始人的心理禀赋与文明人并无不同，他强烈反对种族进化论。

而贡布里希赋予“原始艺术”的第三种意义则与他“原始性”的评判标准密切相关——儿童的作品、未受训练者的作品、原始人的作品。在贡布里希看来，儿童、未受训练者、原始人“依赖图式、依赖‘概念性图像’”^[9]¹⁰¹创作，而模仿艺术家通过观察现实对这些原始图式进行一系列漫长、缓慢、不断累积的矫正后，才会出现再现性艺术，也即错觉主义艺术。模仿的艺术必须要克服“原始的”文化中支配制像的“重力”，而这制像领域中的“重力”就如同飞行时所要克服的“重力”一样一直存在，并不断试图将模仿艺术家再次推向再现上的错误，引回“原始”。

四、对贡布里希“原始性艺术”定义的批判

贡布里希在对原始艺术进行图式分析时，指出原始艺术大多都无意识地从显示区别性特征最多的视角来进行绘画创作，因为它要强调清楚的分​​类。这个发现并不是始于贡布里希，博厄斯在《原始艺术》中就曾论证原始艺术家会找出事物最富有特点、最独特的视角。^[11]⁵⁹⁻⁹⁶勒维也曾在其著作《早期希腊艺术对自然的描绘》中总结出类似的概念，并从人类心理本质的角度将这个普遍性现象归结为“记忆图像”。贡布里希虽汲取了与勒维相似的观念，却也进一步提出了批判，关于这点本文的第一章曾更为详细地阐述过。如果知道贡布里希反对艺术的先验性，那么贡布里希对勒维假定的那种人类头脑中存在的人体、马匹或蜥蜴的图式性画面的驳斥也就更好理解了。再加上贡布里希从波普尔的证伪主义中继承并发展的图式与修正、制作与匹配理论注定让贡布里希否定勒维所提出的“记忆图像”的概念。贡布里希将原始艺术中的这一普遍现象总结为原始人未能克服艺术中的重力从而趋向制像的底线。但是真的能如此武断地认为原始艺术家因为技术问题不能从其他角度描绘动物么？

19世纪末20世纪初，人类学家鲍德温·斯宾塞（Baldwin Spencer）和弗朗西斯·詹姆斯·吉伦（Francis James Gillen）一起深入澳大利亚中部腹地，并不断往北推进，第一次完整详尽地对澳洲中部和北部进行民族志田野调查，与约翰·马修斯（John Matthews）在澳洲南部的调查结果互为补充，一起构成了整个澳洲原始社会研究的整体格局。斯宾塞在其研究成果《在澳大利亚野外漫游》中就曾描述了位于乔治吉尔山脉（George Gill Range）中瓦塔尔卡国家公园（Watarrka National Park）内的原始艺术遗迹：一只正在堆满鸟卵的巢中孵卵的鸚鵡（图14），也许第一眼很难分辨，但在细致讲解后不难分辨出这幅画是完全仰视的视角来绘制的。^[12]那么这些原始艺术家可以以原始艺术的“标准”创作形式——从最富特点的角度来进行绘画么？事实证明他们当然可以。那么我们是不是可以假设，原始艺术家并非是以一种不自觉的方式创作，而是在创作他们所希望的、所需要的艺术。贡布里希将原始艺术中的视错觉现象（例如画面中图像的扭曲、雕塑中头部比例的过大或过小）归结为一种误判，但博厄斯却一再申明原始艺术家十分清楚这些艺术作品中的变形，他们甚至在主动尝试更多的变形。^[11]⁹⁶如果我们不再纠结于原始艺术在再现自然上的“错误”，不再只着眼于原始艺术趋向底线的技巧缺乏，也许我们就更能理解原始艺术丰富多彩的形式价值和多样复杂的再现模式。

原始艺术家并非不会写实的技巧，正如以被斩首的舞蹈者为原型的夸扣特尔印第安人雕刻的头像（图2），也就是说，在这种意义上，贡布里希为原始艺术图式归纳的两个特征是可以被证伪的。这并不值得惊讶，因为通过分析《偏爱原始性》最后一章可以发现，贡布里希是通过对未经训练者和儿童画的作品图式分析归纳出原始艺术所应具有​​的图式特征，从而推导出自18世纪兴起的“偏爱原始性”潮流的成果——原始性艺术在原始艺术中借鉴的元素。贡布里希列举了大量的未经训练者和儿童的作品作为证据，反而忽视了对真正的原始时期艺术的研究。不过这也符合了贡布里希所推崇的“证伪主义”：通过大量的论据建立起原始艺术图式的普遍性特征，好让大家区分究竟何种艺术算是原始性艺术，但没有任何一个科学的理论可以永远被证明，最终只能被反驳或证伪。既然贡布里希也赞同波普尔的证伪主义，认为任何理论被提出后都需要加以检验，如果被证伪，这个理论就要被放弃，被新的理论所代替。那么，贡布里希在明知博厄斯《原始艺术》中大量的北美洲、北太平洋的艺术都可以作为反例去证伪他为原始艺术归纳的图式特征后，却并没有进一步地修正自己的理论，这是否可以说明，贡布里希也和“那些鼓吹偏爱原始性的现代艺术家”一样没有真正地做到自己所宣称的那样？

参考文献：

- [1] 谢平.生命的起源——进化理论之扬弃与革新[M].北京：科学出版社，2014：48.
- [2] ANDERSON R L. Art in Primitive Societies [M]. New Jersey: Prentice-Hall, 1979: 3-8.
- [3] 黄才郎.西洋美术辞典[M].北京：外文出版社，2002：681-682.
- [4] DIAMOND S. Primitive Views of the World [M]. New York: Columbia University Press,1964.
- [5] LOVEJOY A O, BOAS G. Primitivism and Related Ideas in Antiquity [M]. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1973.
- [6] [古罗马] 卢克莱修.物性论[M].方书春，译.北京：商务印书馆，1981：320-349.
- [7] FAIRCHILD H N. The Noble Savage [M]. New York: Russell Press, 1928: 29.
- [8] GOMBRICH E H. The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art [M]. London: Phaidon Press Limited, 2002.
- [9] GOMBRICH E H. Art and Illusion [M]. London: Phaidon Press Limited, 2004.
- [10] LOWY E. The Rendering of Nature in Early Greek Art [M]. tr. by John Fothergill. London: Duckworth, 1907: 5-6.
- [11] [美] 博厄斯.原始艺术[M].金辉，译.贵阳：贵州人民出版社，2004.
- [12] SPENCER B. Wanderings in wild Australia [M]. London: Macmillan and Co., 1928: 64-65.

徐清扬：苏州大学硕士

王 耘：苏州大学教授 博士后

（责任编辑：蒙佳亮）



摘要：俄亥俄州首府的维克斯纳艺术中心，是美国当代艺术创作、展览、教学和研究的重镇。本文以安·汉密尔顿、霍尔泽、玛雅·林、萨迪·本宁以及拉托娅这五位女性艺术家及其代表作为样本，阐释了俄亥俄州当代艺术创作与展览之多元盛况。这五位艺术家是杜尚艺术理念的继承者，她们的创作鼓励甚至强调观众的参与互动，将观众的在场也纳为作品的一部分。跨界的先锋性与互动的表演性，使得她们的作品变成了杂糅的、有生命力的景观。她们用充满争议与模棱两可的观念输出，去启发观众思考；用工业化批量生产的既有现成物去削弱甚至取代艺术品的题中之义，使得当代艺术不仅来源于生活、反映生活，且能够反作用于生活。

关键词：维克斯纳艺术中心；俄亥俄州艺术展览；观展互动与表演；田野调查

一、当代艺术的圣地与解构主义的文化地标

俄亥俄州坐落于美国的五大湖地区，是《侏罗纪公园》和《幸福终点站》的导演斯皮尔伯格（Steven Spielberg）、《乱世佳人》的主演克拉克·盖博（Clark Gable）、诺贝尔文学奖得主托尼·莫里森（Toni Morrison）以及第一位登上月球的宇航员阿姆斯特朗（Neil Alden Armstrong）等人的家乡。作为美国历史上开发较早的湖畔平原地区，俄亥俄州在数百年的历史里诞生了诸多具备国际影响力和知名度的文化名人，对美国文艺的发展，做出了不可替代的贡献。然而国内学术界关于美国当代艺术的研究，大多集中在以纽约、洛杉矶为代表的东西海岸的几个大城市，对于以俄亥俄州为代表的中东部平原地区的艺术生态及其发展，却少有涉猎。

我于2019年11月至2020年12月在美国俄亥俄州立大学（OSU）的戏剧、电影与媒体艺术系访学，本文的写作便是对我访学经历的总结与反思。在美期间，我利用OSU丰富的学术资源，对维克斯纳艺术中心进行了细致的观察和多维度的分析，收集了大量的“一手”文献资料，以期更全面且准确地介绍和论述在国内尚不为人知的、维克斯纳艺术中心的当代艺术展。目前，国内尚未发表和出版有关俄亥俄州哥伦布市当代艺术的论文和学术书籍。因此本文的写作也就有了查漏补缺、抛砖引玉的现实意义。

“上世纪90年代以来，当代艺术教育便已成为美国高校艺术教育的首要与核心任务”^①，维克斯纳艺术中心是俄亥俄州乃至全美的当代艺术展览、教育与研究的重要场所。该中心致力于探索视觉艺术的前沿，展览和收藏美国乃至全球的当代艺术精品，是众多文艺爱好者慕名前往打卡的地标，被称之为“后现代的天堂”^②。该中心坐落于俄亥俄州立大学的哥伦布校区，建立于1989年，由解构主义建筑学（Deconstructivism）大师彼得·艾森曼（Peter

Eisenman）亲自设计。解构主义建筑“源于法国哲学家德里达（Jacques Derrida）的解构主义哲学”^③。“它兴盛于美国的里根时代，通过扭曲、拉伸、变形、拼贴和碎片化的方式，拒绝和否认传统框架结构的建筑语言。”^④彼得·艾森曼将解构主义定义为“经典的结束”^⑤，它以消解意义、忽略历史和突破文艺复兴所建立的审美经典的姿态，颠覆了传统的西方建筑美学。维克斯纳艺术中心被艾森曼钦点为解构主义的典范之作，早在它完工之前，《纽约时报》的评论家保罗·高德博格（Paul Goldberger）就将其称之为“解构主义理论的博物馆”，并预言它将“帮助哥伦布市成为全美的文化旅游目的地”^⑥。

维克斯纳艺术中心位于我从学校回家的必经之路上，每次路过这座建筑的时候，我都被它那充满破碎感和非线性性设计的奇妙外观所震撼。巨大的红色烟囱被一劈为二，从中间裂开；繁杂交错、宛如蜘蛛网的白色钢架横亘在建筑主体的前方，彻底打破了欧几里得几何中关于平面与直角的设定，所有的建筑组件与设计元素都在非常规的变形和移位的过程中完成了对于传统建筑“方平直正”美学的解构与再建构。可以说，维克斯纳艺术中心的建筑本身，就是一个具有代表性的当代艺术品，它所创造的“消解理性的场域”^⑦为那些与古典主义以及现实主义格格不入的非主流视觉艺术家及其作品，提供了海纳百川的包容之地。

二、纤维艺术的游乐场与被打破的“第四堵墙”

维克斯纳艺术中心每个月都会组织名目繁多且面向社会各界开放的艺术展，以期提升哥伦布市作为美国中部文化艺术重镇的地位和传播俄亥俄州的多元文化。2019年12月，我在维克斯纳艺术中心参观了名为《此处》（Here）的视觉艺术展。该展览是俄亥俄州三位本土女艺术家安·汉密尔顿（Ann Hamilton）、珍妮·霍尔泽（Jenny Holzer）和玛雅·林（Maya Lin）作品的合集与“拼盘”。她们以女

旁边的货真价实的科鲁兹汽车。通过引入人物的实体，照片中工人们所制造的产品以可触可感的形式出现在观众的面前。它生动地提醒金属框架之中的工人和框架之外的观众：工业流水线上的汽车，既是他们的幸福之因，又是他们的不幸之果。汽车，改变甚至统治了照片里那些工人们的生活。人类驱使汽车，反过来也可以被汽车所驱使。虚拟和现实，借由汽车实体的入侵与在场，成为拉康笔下的“镜像”。观众穿梭在《最后的科鲁兹》当中，获得了一种跨越边界、多重叙述的审美张力。

有意思的是，在我多次走访和调研维克斯纳艺术中心的过程中，我发现拉托娅的《最后的科鲁兹》是相对来说人气最高的一个作品。观众们三五成群近距离观赏、触摸并穿梭往返于作品所建构的时空。但是，观众们最感兴趣的，还是那一辆崭新的科鲁兹汽车，而不是拉托娅精心拍摄并经过后期处理的摄影照片。维克斯纳艺术中心里所陈列的汽车，就是很多年前杜尚摆在博物馆的男用小便池的翻版。只不过拉托娅在杜尚“解构传统”的基础上又多走了一步。《最后的科鲁兹》这部作品的高明之处是：它由艺术家创作的视觉艺术以及商店里买来的汽车共同组成。拉托娅把观展的选择权，交换给了观众，她没有在导览和作品说明里对此进行任何具有倾向性的提示，而是给予观众充分的互动自由。面对视觉艺术与工业产品的并列展览，观众们用脚投票，纷纷忽视了金属框架上的照片及其详细的叙事文本，而是对于那辆最新款的科鲁兹汽车表现出了巨大的热情。工业时代的流水线里可复制和批量生产的既有现成物品，吸引了展厅里绝大多数的流量与注意的目光。反倒是艺术家通过“人工”创作、倾注心血的、传统意义的视觉艺术作品却少有人问津，这是当代艺术对于所谓“传统”的戏谑与反讽。

七、结语

安·汉密尔顿、霍尔泽、玛雅·林、萨迪·本宁以及拉托娅都是出生于美国俄亥俄州（及其附近地区）的国际知名女性艺术家。她们的作品代表了五大湖地区，乃至整个北美当代艺术的前沿和高峰。她们用艺术创作鼓励甚至强调观众的参与互动，取消了传统艺术接受美学里的距离与深度，将观众的在场也纳为作品的一部分。当代艺术的越界性与互动性，使得她们的作品变成了复杂的、有生命的景观，进而弥合并重叠了绘画与文学、绘画与影像、绘画与雕塑、绘画与戏剧的分野。她们用充满争议与模棱两可的观念输出，去启发观众的哲学思考；她们用工业化批量生产的既有的现成物去削弱甚至取代传统的视觉艺术品，使得当代艺术不仅来源于生活且能够反作用于生活。

注释：

- ①Terry Smith. “The State of Art History: Contemporary Art.” *The Art Bulletin*, Vol. 92, No. 4, 2010, pp. 366-383.
- ②Susan Wyngaard. “Living in Peter Eisenman’s Library, or Managing the Mundane in Postmodern Paradise.” *Art Documentation*, Vol. 15, No. 2, 1996, pp. 37-39.
- ③Peter Eisenman. “Eisenman’s Doubt.” *LOG*, No. 13, 2008, pp. 185-191
- ④Mary McLeod. “Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism.” *Assemblage*, No. 8, 1989. pp. 22-59.
- ⑤Peter Eisenman. “The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End.” *Perspecta*, Vol. 21, 1984, pp. 154-173.
- ⑥Paul Goldberger. “The Museum That Theory Built.” *The New York Times*, 5 Nov. 1989.

- ⑦Thomas Patin. “From Deep Structure to an Architecture in Suspense: Peter Eisenman, Structuralism and Deconstruction.” *Journal of Architectural Education*, Vol. 47, No. 2, 1993, pp. 88-100
- ⑧Amei Wallach. “A Conversation with Ann Hamilton in Ohio.” *American Art*, Vol. 22, No. 1, 2008, pp. 52-77.
- ⑨Steven Goldsmith. “The Readymades of Marcel Duchamp: The Ambiguities of an Aesthetic Revolution.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 42, No. 2, 1983, pp. 197-208.
- ⑩Ann Hamilton. “The Event of a Thread.” *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Vol. 35, No. 2, 2014, pp. 70-76.
- ⑪Mary Katherine Coffey. “Histories that Haunt: A Conversation with Ann Hamilton.” *Art Journal*, Vol. 60, No. 3, 2001, pp. 10-23.
- ⑫Karen Barad. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press, 2007, p. 183.
- ⑬Seth Cohen and Jenny Holzer. “An Interview with Jenny Holzer.” *Columbia: A Journal of Literature and Art*, No. 15, 1990, pp. 149-159.
- ⑭Jenny Holzer and Lili Kobielski. “Xenon for Baltic.” *Columbia: A Journal of Literature and Art*, No. 57, 2019, p. 101.
- ⑮Carter Ratcliff. Jenny Holzer. *The Print Collector’s Newsletter*, Vol. 13, No. 5, 1982, pp. 149-152.
- ⑯Ulrich Beck. *Risk Society: Towards a New Modernity*. Los Angeles: Sage, 2009, p. 54.
- ⑰Gordon Hughs. “Power’s Script: Or, Jenny Holzer’s Art after ‘Art after Philosophy’.” *Oxford Art Journal*, Vol. 29, No. 3, 2006, pp. 419-440.
- ⑱Daniel Inquiry. “Maya Lin and the 1960s: Monuments, Time Lines and Minimalism.” *Critical Inquiry*, Vol. 22, No. 4, 1996, pp. 679-709.
- ⑲Kirk Savage. “The Obsolescence of Sculpture.” *American Art*, Vol. 24, No. 1, 2010, pp. 9-14.
- ⑳Brumo Latour. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press, 2005, p. 238.
- ㉑Dina Deitsch. “Maya Lin’s Perpetual Landscapes Storm King Wavefield.” *Woman’s Art Journal*, Vol.30, No.1, 2009, pp.3-10.
- ㉒Linda Yablonsky. “Sadie Benning.” *BOMB*, No. 44, 1993, pp. 18-20.
- ㉓Sadie Benning. “Flat is Beautiful.” *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Vol. 24, No. 2, 2002, pp. 28-29.
- ㉔Bill Horrigan. “Sadie Benning or the Secret Annex.” *Art Journal*, Vol. 54, No. 4, 1995, pp. 26-29.
- ㉕Matthew Causey. *Theater and Performance in Digital Culture*. New York: Routledge, 2006, p. 96.
- ㉖Lex Morgan Lancaster. “The Wipe: Sadie Benning’s Queer Abstraction.” *Discourse*, Vol. 39, No. 1, 2017, pp. 92-116.
- ㉗Kellie Jones and LaToya Ruby Frazier. “Witness: The Unfinished Work of the Civil Rights Movements.” *Aperture Quarterly Journal*, No. 227, 2017, pp. 20-27.
- ㉘LaToya Ruby Frazier. “The Notion of Family.” *The Massachusetts Review*, Vol. 56, No. 1, 2015, pp. 73-80.

周宏亮：浙江大学传媒与国际文化学院美学博士

（责任编辑：蒙佳亮）



忻东旺 白菜 布面油彩 65×50cm 2009年