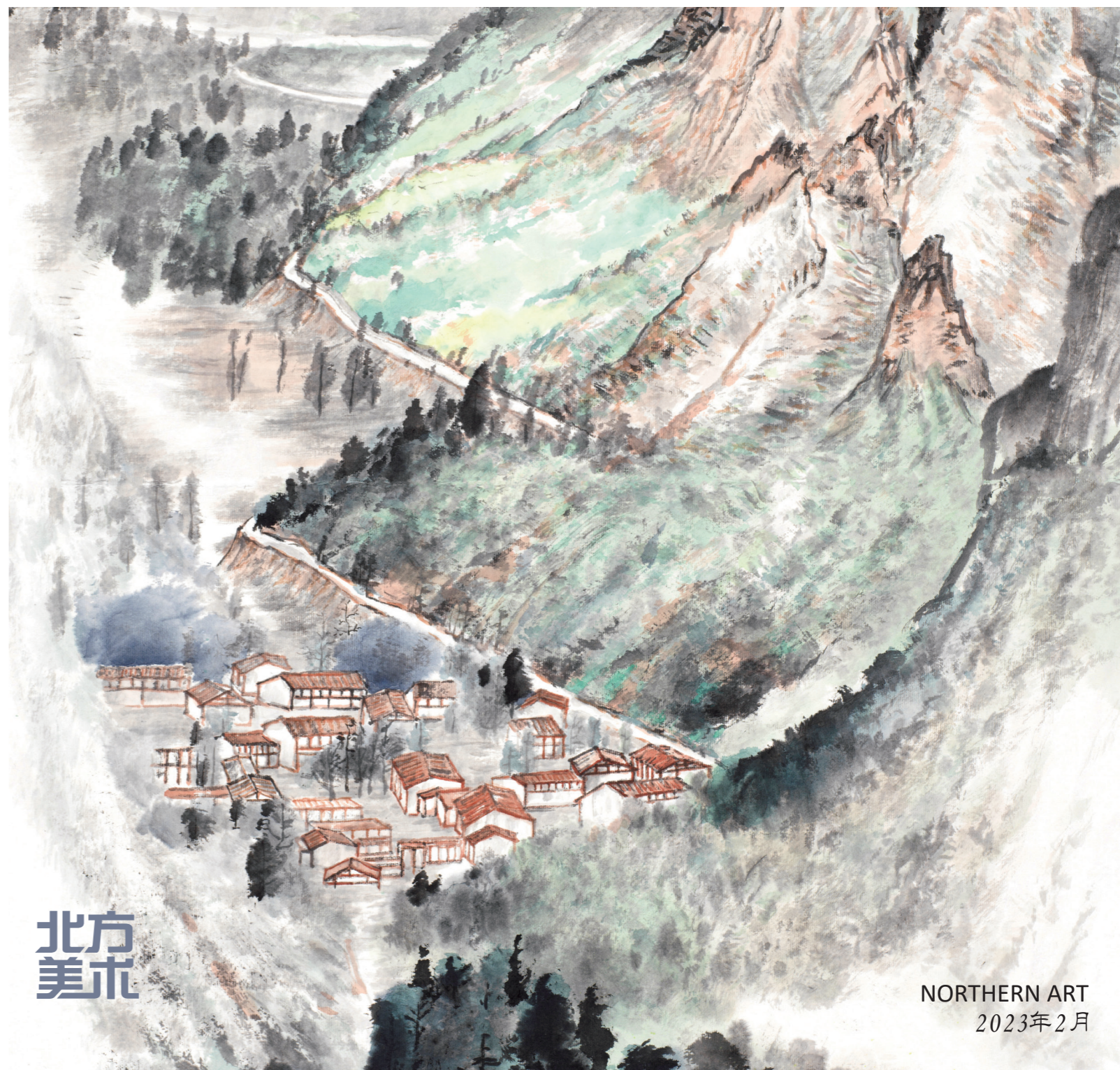


天津美术学院学报

JOURNAL OF TIANJIN ACADEMY OF FINE ARTS



2023/1



北方
美术

NORTHERN ART
2023年2月

北方美术
NORTHERN ART
2023/1
总第一六六期

天津美术学院学报
双月刊



寇疆晖 无题 套色石版 70×60cm 2021年

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2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



父与子2 120×120cm 布面油画 2021年 才树新

封面：贾广健 丹霞揽胜图（局部） 纸本水墨 2022年

北方美术

NORTHERN ART

天津美术学院学报

JOURNAL OF TIANJIN ACADEMY OF FINE ARTS

2023年 第1期

总第166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 于小东 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2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、博看网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

学院精神

重塑学院精神，培育大学文化——高等美术院校在推进中国式现代化进程中的当代起点 贾广健 /004

动力、观看与表达——试论当代版画语言的拓展与融合 郭鉴文 /006

观 2022 天津美术学院教师作品双年展之雕塑展 黄文智 /009

力与美的交融——《大国速度》创作自述 伍璐璐 /013

2022 “学院精神”天津美术学院教师作品双年展（美术学类）会议综述 张梓璇 /015

2022 天津美术学院教师双年展作品选登 /018

时代人物

江湖·故园·书斋——陈钢雕塑与倪瓒形象的更新 陈期凡 /023

■ 近现代美术史

蔡元培为何提出“美育救国”的口号 王 侠 吴 卫 /027

从《颐园论画》批跋论俞剑华早期中国画学 祝 童 /033

■ 古代美术史

再论汉画像“泗水捞鼎”图的构成、类型与指向 王万里 /039

西域风神形象体系的构建——以新疆、敦煌壁画为中心 张家毓 /046

文本衍变与图像再现——（传）马远《山水人形图》研究 吴东宇 /052

《画引》：顾凝远的画理生成 王 馨 /058

美与力的交响：明代瓷器海洋纹饰体现的多重文化价值研究 薛 冰 /062

■ 设计研究

清代官式建筑彩画中龙纹符号的象征性研究 任泽雨 /067

石说新语：当代石空间的文化建构与转译 姚家琳 孙奎利 李靖莹 /071

由《诗经》看先秦弓矢设计 黄大昭 /075

文化自信视域下天津地区特色文化“活化”的潮玩设计 曲恬琳 张漫宇 /079

视觉的修辞：基于语义分析法的黄海电影海报设计研究 刘金福 /083

■ 美术教育

传统技艺中的人文观念融入设计职业教育的价值研究 李江丽 /087

红色美术作品融入高校思想政治教育的思考 李志龙 师 林 /092

■ 海外美术研究

古典修辞学与阿尔贝蒂的《建筑论》 瞿林鹏 /095

文艺复兴艺术理论中“Difficultà”的多重阐释 胡力涵 /099

美国艺术的赞助与文化霸权 潘 婷 喻仲文 /103

Contents

■ PARTICULAR SUBJECT

COLLEGE SPIRIT

Reshape College Spirit and Cultivate University Culture: Contemporary Starting Point of Higher Art Institutions in the Process of Promoting Chinese-style Modernization *Jia Guangjian/04*

Motive Force, Viewing and Expression: On Expansion and Integration of Contemporary Print Language *Guo Jianwen/06*

A Review of the Sculpture Exhibition of the 2022 Tianjin Academy of Fine Arts Teachers' Works Biennial *Huang Wenzhi/09*

Blending of Strength and Beauty: An Self Account of the Creation of *Great Power Speed* *Wu Lulu/13*

An Overview of the Symposium on 2022 “College Spirit” Tianjin Academy of Fine Arts Teachers' Works Biennial (Fine Arts) *Zhang Zixuan/15*

Selected Works from 2022 Tianjin Academy of Fine Arts Teachers' Biennial (Fine Arts) /18

FIGURES OF THE ERA

Rivers and Lakes, Hometown, and Study: Chen Gang's Sculpture and the Renewal of Ni Zan's Image *Chen Qifan/23*

■ MODERN ART HISTORY

Why Cai Yuanpei Put Forward the Slogan of “Aesthetic Education to Save the Country” *Wang Xia and Wu Wei/27*

On Yu Jianhua's Early Chinese Painting Studies from His Notes on and Postscripts to *On Painting in Yiyuan Garden* *Zhu Tong/33*

■ ANCIENT ART HISTORY

Again on the Compositions, Types and Orientations of Han Dynasty Stone Reliefs *Trying to Dredge Up a Tripod from the Sishui River* *Wang Wanli/39*

Construction of Image System of Wind God in the Western Regions: Centered on Xinjiang and Dunhuang Murals *Zhang Jiayu/46*

Text Evolution and Image Representation: A Study on *Landscape and Human Figures* Attributed to Ma Yuan *Wu Dongyu/52*

Guide to Painting: Generation of Gu Ningyuan's Painting Theory *Wang Xin/58*

Symphony of Beauty and Strength: A Study on the Multiple Cultural Value of the Marine Patterns of Ming Dynasty Porcelain *Xue Bing/62*

■ DESIGN RESEARCH

A Study of the Symbolism of Dragon Symbols in the Colored Decorated Patterns of Qing Dynasty Official Architecture *Ren Zeyu/67*

Cultural Construction and Translation of Contemporary Stone Space *Yao Jialin, Sun Kuili and Li Jingying/71*

Bow and Arrow Design of the Pre-Qin Dynasty Reflected in the *Book of Songs* *Huang Dazhao/75*

Art Toy Design in “Activating” Tianjin Regional Characteristic Culture from the Perspective of Cultural Confidence *Qu Tianlin and Zhang Manyu/79*

Visual Rhetoric: A Study on Huang Hai's Movie Poster Design Based on Method of Semantic Differential *Liu Jinfu/83*

■ ART EDUCATION

A Study on the Value of Integrating the Humanistic Concepts in Traditional Skills into Vocational Education of Design *Li Jiangli/87*

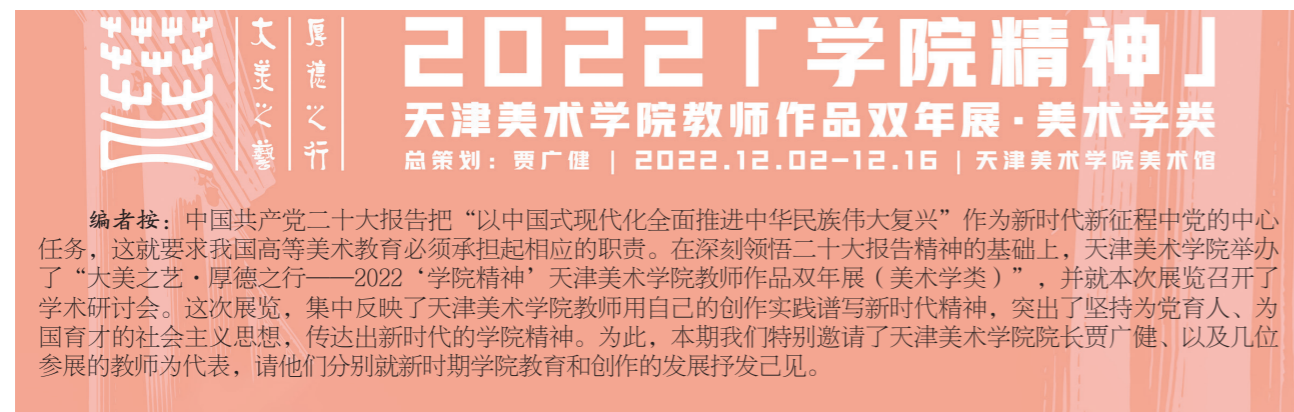
Thoughts on Integration of Red Art Works into Ideological and Political Education in Colleges and Universities *Li Zhilong and Shi Lin/92*

■ OVERSEAS ART RESEARCH

Classical Rhetoric and Alberti's *De Re Aedificatoria* *Qu Linpeng/95*

Multiple Interpretations of “Difficultà” in Renaissance Art Theory *Hu Lihan/99*

Sponsorship and Cultural Hegemony of American Art *Pan Ting and Yu Zhongwen/103*



编者按：中国共产党二十大报告把“以中国式现代化全面推进中华民族伟大复兴”作为新时代新征程中党的中心任务，这就要求我国高等美术教育必须承担起相应的职责。在深刻领悟二十大报告精神的基础上，天津美术学院举办了“大美之艺·厚德之行——2022‘学院精神’天津美术学院教师作品双年展（美术学类）”，并就本次展览召开了学术研讨会。这次展览，集中反映了天津美术学院教师用自己的创作实践谱写新时代精神，突出了坚持为党育人、为国育才的社会主义思想，传达出新时代的学院精神。为此，本期我们特别邀请了天津美术学院院长贾广健、以及几位参展的教师为代表，请他们分别就新时期学院教育和创作的发展抒发己见。

重塑学院精神，培育大学文化

——高等美术院校在推进中国式现代化进程中的当代起点
Reshape College Spirit and Cultivate University Culture:
Contemporary Starting Point of Higher Art Institutions in the Process of
Promoting Chinese-style Modernization

贾广健/Jia Guangjian

2023年2月7日，习近平总书记在中央党校发表重要讲话，就如何正确理解并推动中国式现代化做出了深刻阐释。讲话指出，中国式现代化，深深植根于中华优秀传统文化，体现科学社会主义的先进本质，借鉴吸收一切人类优秀文明成果，代表人类文明进步的发展方向，展现了不同于西方现代化模式的新图景，是一种全新的人类文明形态。习近平总书记指出，推进中国式现代化是一个系统工程，需要统筹兼顾、系统谋划、整体推进，正确处理顶层设计与实践探索、战略与策略、守正与创新、效率与公平、活力与秩序、自立自强与对外开放等一系列重大关系。具体到高等美术院校的教育、科研创作中，我们应该从哪里出发，才能有效地推动中国式现代化的发展呢？

首先，我们应该充分认识到，高等美术教育在推动中国式现代化进程中的重要作用。

当代社会文化的发展，早已打破了传统文化相对封闭的演进模式。但是，任何一个国家、民族文化的发展，首先是在满足现代社会生产方式和生活方式的前提下展开的，我们的高等美术教育要取得更大的成就和更快的发展，当然也不例外，这就要求我们在把握人类文化整体发展的同时，深刻认识中国传统文化与人类其他文化类型的关系。

中国文化绵延至今已经有数千年的历史，她始终是在开放进取中不断发展，与中华民族一样生生不息。一个多世纪以来，中华民族的发展受到外来文化的强烈侵袭，主要职能为教育和个人娱乐的丹青绘事，渐渐演化为内涵更

为广泛的美术，师徒相传的传承方式也逐渐让位于西式的现代高等美术教育模式。并在中国现实国情长期作用下，逐渐形成了有中国特色的社会主义高等美术学科和教育体系。如果将中国的现代高等美术教育在历史上所起到的作用加以阶段性划分的话，我们可以将之简单地划分为传播新思想、服从中国社会革命进程需求的民主主义革命时期的美术；服务于人民群众、反映社会主义建设伟大成就的美术；适应改革开放要求、有中国特色的人民美术。在这三个阶段，美术承担的社会职能有所不同，但都是与中国社会的发展变革密切联系在一起。因而可以预料，在中国式现代化的建设、实践中，我们高等美术教育发展的重心，必将围绕着传承和发展中国优秀文化精神，吸收、借鉴人类优秀文明成果，构筑中国当代文化体系展开。

其次，以时代要求为指导，重塑学院精神。

对于在建设有中国特色社会主义文化事业中一直发挥着重要作用的高等美术院校来说，在我们的教育活动、科研创作中不断思考这个问题，构筑起与中国式现代化相适应的学院精神，无疑是推动人民美术事业不断发展的有效方式。从中国高等美术教育发展的历史来看，“学院精神”是一个持续、流动发展的概念，是始终与中国社会变革、文化发展保持着密切关联的现代大学教育理念，也是最能反映一所艺术院校精神追求、文化内涵的一种内在品格，在相当程度上决定了学院人才培养的环境生态和培养质量。近代以来，当西方科技文明在中国开始传播之时，我国一些学者就清醒地认识到，“写实”的绘画方式，有

助于我们养成对外部世界进行科学观察的习惯，因而把写实艺术当作可以疗救空谈之文化弊病的药引良方。以写实为主导的中国现代美术教育的开始，正是这种追求科学化与中国社会现实相结合的结果。我们可以看到，早在北洋女师成立之初，学校就希望通过写实的艺术教育养成学生“尚美之心性”“绵密之品行”。要养成绵密的品行，自然是通过培养科学思维来实现，而“尚美”心性的养成，则一定取决于我们对“美”是什么的判断。无论是庄子所主张的“天地有大美而不言”，还是孟子倡导的“充实之谓美”，都是历史上我们从道的层面对“美”的认识与判断，当其与“术”的实践关联在一起时，则表现为对诸如“文心”“画品”“诗品”的理解，并因而建构了中国艺术的美学体系。以此而观，百余年的中国现代美术发展之路，正是无数先贤对“文心”“画品”认识的现代转换，并在现代美术教育的实践中逐渐确立了各个院校自身的学院文化。正如中央美术学院校训“尽精微，致广大”，中国美术学院校训“行健、居敬、会通、履远”的形成与凝练，各是渊源有自，天津美术学院校训“崇德尚艺，力学力行”，是继“尚美之心性”和“绵密之品行”之后，与人民文艺的要求相融而成的时代新解。

学校文化是涵养一个学校育人环境和土壤的清泉与养分，在做人上修行自己的德行和涵养，在从艺中坚守为人民而创作的要求和标准，就必然会涵养出一个良好的育人环境，在民族文化复兴的伟业中，我们也就能更加充分地发挥出高等美术教育的历史作用。2018年，习近平总书记在给中央美术学院教授的回信中，勉励艺术家“以大美之艺育莘莘学子，以大爱之心绘传世之作”。这里的“大美之艺”正是艺术家应当超越个体感受，勇于为时代谱写强音的艺术追求，“大爱之心”，也无疑是新时代对艺术家、艺术创作应该对人民有爱的“德行”要求，两者并行不悖，构成了今天学院精神的文化内核。近几年来，我们在举办天津美术学院教师双年展时都确立了一个鲜明的主题，这就是“大美之艺，厚德之行”。这个主题言语虽简，却是在深刻理解我们的校训“崇德尚艺，力学力行”的基础上，对“天地有大美而不言，艺术集众美而成大美，立德树人，德行天下，师者以厚德为行”等传统文化内涵的现代诠释，对习近平总书记倡导的“大美之艺”“大爱之心”的实践与弘扬。

其三，明确学院精神内核，积极推动以人民为中心的创作导向。

有中国特色的社会主义文化事业建设的历史经验告诉我们，科学社会主义文化事业的核心就是要坚持以人民为中心的审美导向，要满足新时期社会主义文化发展的要求，作为在建构当代中国文化事业中发挥重要作用的高等美术院校，就必须主动担当起时代的职责和使命。我们的美术创作，要按照有力量、有筋骨、有温度的要求，用心、用情、用功，以时代精品回答时代课题，为时代画像、为时代立传、为时代明德，创作出更多优秀作品来反映现代化征程中的人民群众形象。我们要着重在中华民族优秀传统文化保护传承、研究阐释、创新发展、传播交流等方面协同推进，发挥中华民族优秀传统文化继承者、实践者、弘扬者、创新者的表率作用，在文化强国建设中展现作为和担当。对于我们高等美术院校来说，就是如何把这些精神贯彻落实到整个人才培养体系和教学体系中，以确保中国高等美术院校培养出来的人才从思想上认同中国优秀传统文化。

第四，赓续学府文脉，培育有特色的大学文化。

在高等美术教育的办学理念、学科建设和人才培养中，我们要把赓续文脉当作一项重要的工作来抓。从历史发展的视角看，我国有高等艺术教育的院校，其兴起与发展，都与一百多年来国运的变化密切相关。以天津美院为例，由于从建校伊始就坐落在得开放风气之先的海河之滨，因而不可避免地受到天津那中西合璧、古今兼容、海纳百川的特殊地域文化的影响。1906年，由傅增湘在北洋女子公学的基础上创立北洋女师范学堂。此前，天津已于1895年成立中国第一所现代大学——天津北洋西学学堂；此后，严修、张伯苓秉承教育救国理念于1919年创办南开大学。开放包容的城市性格，居于时代之先的教育理念，关心时事的时代品格，促进了几所大学之间师资和学生的交流，建构了近代史上天津开放包容的教育文脉。可以说，天津美院从一个师范院校的图画课教学，逐步发展成为一所集美术和书法学、艺术设计学、艺术学理论等三个一级学科，专业教学、研究、创作和社会服务体系完备的高等美术教育学府，其积极进取、开放包容的学府文脉，正是在国家变革、文化发展的背景下，近现代美术教育与天津地域文化共同作用下的结果。以此而言，学府文脉的接续，正是各美术院校对我国近现代以来国情的深刻认识，对百余年来美术在社会文化生活中发挥的历史作用的认同。

学府百年传绵绵文脉，一所学校的发展历程是中国高等美术教育发展的缩影和见证，承载着学校师生的共同记忆和大学之光，为学校的文化建设和事业发展提供了不竭源泉和丰富滋养。名师大家的育人故事、思想著作、精神品德不仅为学校积淀了厚重的人文精神，成为学校文化的重要载体，他们的治学底蕴、文脉积淀也必定引领和激励着后学的前进步履。唯尊重往昔，瞻望未来，我们才会发展出有鲜明特色的大学文化，共同绘就中国式现代化的宏大画卷。

贾广健：天津美术学院院长 教授

（责任编辑：赵 纯）



贾广健院长陪同老师霍春阳先生参观教师双年展

动力、观看与表达 ——试论当代版画语言的拓展与融合

Motive Force, Viewing and Expression:
On Expansion and Integration of Contemporary Print Language

郭鉴文/Guo Jianwen

在艺术欣赏活动中，对于心灵体验与感受往往有着诸多的主客观条件限制，因而对艺术家而言，艺术创作的困难，往往在于其需要满足表达和接受双向便捷、自由的要求。面对当代大众审美呈现出来的更加直接的视觉化倾向，艺术创作也必然会被要求随之发生变化。面对这种艺术发展的新趋势，我们需要更加清醒地认识到，当代社会审美主体的个性化发展，是建立在新媒体时代人们的自我表达更加便捷、自由的基础上。这种表达的便捷和自由，反过来促进了人们的审美接受更加趋向便捷和自由。从这一点出发来认识当代版画，我们就可以轻松地发现，当版画艺术在“媒体融合”中渐渐失去其复数性特征时，大众审美视觉化的要求也使其间接性特征越来越趋向于隐蔽，因而版画家们面临的创作困境就越来越明显。艺术发展规律告诉我们，艺术发展的困境，总是孕育着艺术创作的突破。那么，版画艺术的突破，其方向在哪里？这个问题的答案，还需要我们从中国现代版画发展的基本规律中探寻。

一、中国现代版画发展的核心动力在其人民性

考察中国现代版画的历史发展可知，在其发展的每一个阶段，优秀作品的感染力，都在于这些作品能够及时、准确、有力地传达出时代的呼声，反映人民的愿望。

20世纪30年代初，鲁迅先生在上海倡导、发起了一场影响深远的新兴木刻运动，吸引并培养了一大批优秀的艺术青年“以刀代笔、捏刀向木”，他们创作了大量反映当时社会现实、人民生活疾苦与抗日救亡的木刻版画作品。这些作品，以其坚定的革命性深刻地揭露了当时政治的黑暗和腐败，以其激烈的战斗性指向侵略者的暴行，极大地激发了中国人民反侵略、反压迫的民族精神和斗志。木刻也因而成为传达人民斗争精神和革命思想的重要表达方式。可以说，应时而生的“新兴木刻运动”掀起了中国近现代美术史上的一幅宏大画卷，成为中国现代版画艺术的开端。

1949年之后，版画艺术创作是建立在建设新中国、发展社会生产、建设美好家园基础上的，因而这一时期的版画艺术作品集中反映了我国各族人民大团结，一心建设家

园，以及工业、农业大发展，祖国美好山河的壮丽景观。

进入改革开放的80年代后，随着美术界个性化表达潮流的兴起，大批版画家开始运用版画艺术来表达个人对世界的认知和生活的感受，版画艺术的发展出现了一些新变化。具体来说，这种新变化一方面体现在版画家开始探索个人主观情感的表达，使版画语言呈现出个性化、情绪化的特点，另一方面则体现为人们丰富的情感表达需求推动了新版种快速发展，“三版”艺术（铜版、石版、丝网版）得到了极大的发展。在20世纪八、九十年代，为满足人们审美的多样化需求，我国的艺术院校先后建立了“三版”工作室并展开相应的教学，中国美协版画艺委会也在全国版画展的基础上，设立了全国三版展。这些变化，不仅反映了新时代人民精神生活的日益丰富，也进一步拓展了版画艺术在社会生活中的职能和作用，促进了版画艺术创作在艺术语言探索、艺术观念传达与社会图像的公共性等方面的发展，为版画艺术的当代发展奠定了扎实的学术根基。

进入21世纪的前20年间，版画艺术在“媒体融合”时代和数字技术不断发展的进程中，数字产品和高清复制品的获得日趋便捷，版画的复数性遂不再是因为更多地满足了社会需求而得到彰显，反而是出于市场掌控的需求被严格限制数量。从版画在历史发展中所承担的社会职能来看，正是因为版画的复数性特征更有利于满足思想传播、宣教需求的实现，人们才会在时代科技发展水平制约下主动选择了版画。无论是起于唐代的河南开封朱仙镇木版年画，还是源于宋代雕版印刷工艺、明清时期繁荣发展的苏州桃花坞年画和天津杨柳青木版年画，抑或是西方近代以来的版画，都是以批量生产的方式来满足广泛的社会需求。当版画在数字技术的作用下逐渐摆脱社会性需求对数量的依赖之后，对单一图形的反复复制，就超越了版种甚至是画种的束缚，成为一种纯粹的技术生产而非艺术的创造。

这一变化不仅让版画的复数性得以重新定义，也进一步促使艺术家为了满足人们日益丰富的视觉化需求，在版画的媒介语言方面有更加丰富的探索与实践。传统版画的

间接性特征，在于其呈现过程中的制版和印刷。但是对于观众而言，制版如何，印制技法什么样，都是不重要的，重要的是印制之后呈现出来的印痕之美。而随着新媒体时代数字化技术的不断发展，“印痕”的视觉化特征被不断强调，版画艺术的视觉形态，也即版画图像的观念和语言更趋于表达艺术家对社会人文问题的思考与见解，从而使图像本身的社会公共性内涵得到进一步强化，传统版画家的身份，也因此开始向独立艺术家的身份转换。这正是当代艺术审美的多元化和审美主体的个性化发展共同导向的结果。按照艺术为人民大众服务的要求，版画的视觉化转向，自然也应当满足当代大多数人的审美需求，从而促使版画家以更大的精力来思考当代版画的观看之道。

二、当代版画的观看之道

在今天，数字技术的应用越来越深刻地改变了人们的生活方式和阅读习惯，艺术品原作欣赏已经成为人们在高大的展览空间瞻仰的对象。这正是我们今天讨论观看之道的时代背景。那么，展厅内外，谁在看，看什么，如何看，就成为艺术家进行艺术创作时必须要考虑的问题。

毫无疑问，当代中国艺术的观看主体首先是广大的人民群众。而我们今天所说的人民群众，是指对推动中国式现代化发展的主要力量的判断，是占据我国社会基本成员主体的大多数。在中国式现代化社会建设中，观看艺术的人民群众，既代表着渴望国家富强、民族文化复兴的社会大多数人，也代表着这些大多数人的物质与精神诉求，以及推动社会进步以满足这些物质与精神诉求的责任与义务。因此，满足人民群众观看的需要，就成为中国当代艺术家的时代职责。在社会多元发展的现实中，作为审美主体的人民群众，因为职业领域、工作性质的不同，早已超越传统工、农、兵的区分范畴，呈现出更加细致的社会群体划分，并在具体的艺术欣赏活动中日益呈现出审美个性化的特点。而这种审美个性化，不仅体现为审美主体的多样化，还更多地体现为艺术形式、艺术手段的多样化。这就为当代版画艺术的社会接受留下了广阔的空间。

在互联网时代的当今社会，丰富多彩的视觉文化，以多维度的方式渗透到人们生活的方方面面。新媒体、自媒体、社会化媒体等形成了新的视觉化格局，促使人们主动或被动地形成视觉化的生活日常，人们在追求视觉感受的同时也深受视觉文化的影响。置身视觉洪流的时代艺术家，正不断通过个人的感知和体验来挖掘图像在社会人文精神层面的价值与特殊意义，从而实现用图像来满足人民群众审美的视觉化需求。简言之，“图像化”的世界不仅显现了人民群众审美的视觉化倾向，同时还考验着艺术家的视觉审美感知力。

传统版画在反映某种民俗或某区域文化的时候，呈现出来的通常是一种整体性的风格，这种艺术风格反映的是该民俗及其区域文化，因而带有较为鲜明的观念性特征。我国各地皆曾盛行的年画，即是传统版画的集中代表，其中反映的民俗文化及其观念性，正是依此为对象的非物质文化遗产研究的中心所在。而现代版画因为深度参与了社会变革，版画家更多地是以满足社会变革的要求来进行创作，艺术家的个人风格和艺术追求，也是以反映社会变革的要求为前提，因而现代木刻中最突出的魅力不在于其中的艺

术美，而在于其蕴含的时代号召力与社会感染力。目前美术史学界对新兴木刻的研究主要集中在作品的叙事而不是版画家创作的风格与技法，正是基于这样的历史现实。

相较于现代木刻在中国社会现代化进程中所承担的重要宣教与战斗职能，在如今的信息时代、数字媒体时代，版画艺术的社会影响越来越趋向于审美方面。这种由宣教向审美的变化，是很典型的社会需要决定艺术创作的现实范例，其本质当然不是简单地用版画衰落就能说明的。甚至相反，在社会审美需要的推动下，更应该是版画艺术迎来了一个新的发展契机。历史地看，如果说传统版画更多地是某种民俗或区域文化的集中反映，那现代版画则是更多地致力于塑造、建设一种与现代社会相适应的文化，而服务社会审美多元化需要的当代版画，显然突显的是版画本体的艺术魅力。以此而论，所谓版画衰落的表象，遮蔽的是版画回归其艺术本体的现实要求。

因而，当代版画的观看之道，自然应当是在探讨审美多元化和视觉化的基础上对版画艺术本体的重新审视。这就为当代版画视觉语言的突破提供了新的契机。

三、版画视觉语言的拓展

基于这样的认识，如何在版画视觉图像间接性呈现的基础上进一步拓展，使其更加契合当代文化与人民群众的视觉审美习惯，就应当成为今天的版画家创作探索的主要方向。

作为摆脱了复数性束缚的当代版画，唯有版种材料、技法的特殊性，成为当代版画艺术语言突破的关键要素。从近些年丝网版画创作的变化来看，一种不同于传统丝网版印制方式的新语言——刮刮画，已经渐渐成为一种丝网版画创作的新潮流。这是一种最初源于减少制版、画版、印刷、洗版时间的需要的新尝试，画家在绷好的网框上用水性颜料直接绘画，绘制过程中既保留了丝网版画的印痕特征，又可以供画家利用网版的干湿变化、色彩的叠印和媒介剂的使用，形成对色彩和笔触浓、淡、干、湿的有效控制，使画家渐渐摆脱传统丝网“版”的制约，进而更有效地表现出画家思想情感的变化。应该说，刮刮画语言的形成，是对传统丝网版画语言的一次明显的超越，给画家的自由表达创造了更有利的条件，也因其更加丰富、细腻的语言使丝网版画创作摆脱了复数性的限制，使丝网版画家得以通过独幅版画的形式，为当代视觉审美的个性化提供了更加丰富的艺术作品。

但是在当代艺术多元化的实验进程中，寻求视觉语言形态拓展和大众审美视觉化延展的探索层出不穷。从安迪·沃霍尔的丝网版画《玛丽莲·梦露》，到博伊斯的装置作品《7000棵橡树》，再到徐冰的观念作品《何处惹尘埃》，都在为我们提供了思想基础和可能性的同时，给我们带来对媒材的挖掘与观念的触发上更加多元的考量。如何在刮刮画的基础上，进一步探索丝网版画视觉表达的可能，就成为丝网版画家面临的新课题。

在我近期创作的《湿地葱茏》中，我开始尝试突破刮刮画的语言限制。

天津宁河七里海古海岸湿地国家公园是海洋和陆地的交汇之地，丰富的海洋、陆地动植物在这里交相辉映，构成一部天然的色彩画卷。七里海古海岸湿地中大量自然地



郭鉴文 湿地葱茏 丝网版画 有机玻璃 200×400 cm 2019年

貌的标志性色彩图像，构成了这个国家湿地公园从古至今在地理、人文、空间中的历史变迁。湿地物种和沉积地理所形成的丰富的斑斓色彩，与刮刮画的表现语言有种天然的契合，其标本化的时代印迹与图像特征，天然具备了审美视觉化的公共属性。通过这些图像来寻找人与环境的关系，就成为我进行新的丝网版画创作的切入点。

我选取七里海国家湿地公园地区在古今出现过的海洋生物与陆地动植物图像，利用电脑绘图软件，绘制与合成写生草图，编辑效果图，最终形成了以10幅100cm×80cm作品组合成的丝网综合版画《湿地葱茏》的创作草图。

数字科技与印刷技术的发展，为丝网版画媒介的综合性元素增添了更多选择，在突出作品色彩与视觉空间感的前提下，我选择了油画布作为承印物，油画布可以更好地体现丝网印刷色彩间的相互叠加形成的丰富色彩印痕，把印好的作品绷在油画框上。经过反复试验修改与比较效果图，我发现作品中的动植物图像和作为背景的色彩写生作品在空间上不能形成相互衬托，在色彩关系上节奏层次感偏弱，从而导致多幅小作品合成一幅作品时，缺乏整体的视觉空间感。此外，丝网版画本体平面化语言特性，没有很好地体现出《湿地葱茏》作品的历史跨度和地理标本化的色彩的丰富印迹。

为了强化七里海古海洋动植物标本化印迹，我尝试使用透明半磨砂有机玻璃激光刻录的方式，镂空刻录出具体典型七里海古今动植物形象，做框镶扣在油画框上。刻录的有机玻璃和后面的丝网版画保持一定的距离，在光线的照射下，呈现了多维度的视觉观感，增强了生物形体的影像多视角观看与视觉延伸。

在我的认识中，七里海古海岸湿地保护区就是一个被保护起来的由丰富的生命共同体、大量的生态标本和生

态遗迹所构成的富有历史感、生命感的生态画卷，以它为母题展开的创作，需要以人文的精神和方式呈现在人们的视野中，从而激起观看者对自然与人类历史的再思考。因而，在丝网版画上覆盖有动植物镂空形象的有机玻璃，就是通过媒介融合制造出一种视觉的迷离，使标本化的图像和生命交织共存的自然生态摆脱具象的束缚，来实现作品在视觉维度上的综合性空间的延展，进而凸显出抽象的人与自然和谐共存的思想理念。

蒙上镂空的有机板之后，穿透时空的图像，似乎在时空的作用下，以一种更加强烈的视觉化特征呈现了出来。这也成为我进一步摆脱传统丝网版画印制语言限制的一种新尝试。

四、结语

版画艺术的发展是建立在科学、文化的基础之上的，版画艺术的社会价值由于近百年和大众保持着密切关联而得到充分体现，因而强化版画图像的视觉力量，必须基于当代人民群众审美视觉化的现实。版画家要摆脱传统版画语言的限制，拓展版画的当代属性，离不开对当代社会文化和审美需求的认识，也离不开科技对人们生活的改变和影响。虽然个人的实践经验并不能代表艺术发展的整体趋势，但基于社会审美需求的尝试多了，从这些累积的个人经验中，自然能够看到艺术发展的方向。这一点，早已为艺术的发展所证实，版画的发展方向，当然不会跳出我们的历史之外。

郭鉴文：天津美术学院造型艺术学院版画系主任 教授

（责任编辑：赵 纯）

观2022天津美术学院教师作品双年展之雕塑展

A Review of the Sculpture Exhibition of
the 2022 Tianjin Academy of Fine Arts Teachers' Works Biennial

黄文智/Huang Wenzhi

2022年12月2日，大美之艺·厚德之行——2022“学院精神”天津美术学院教师作品双年展（美术学类）在天津美院美术馆开展。本次展览涵盖了多种类型的作品，参展艺术家以在职教师为主，展出作品均为新近所创，呈现了教师们教学的同时在艺术创作上所取得的新成果。难能可贵的是，此次展览是在疫情封控期间克服重重困难举办的，因此，艺术家们的作品能在专业的美术馆展出，实现预期的展示效果，这是对他们心血结晶最好的尊重。

此次双年展以“学院精神”为主题，意在呈现学院的历史文化积淀和当代人文气质，或者说，生活和工作于美术学院氛围中的艺术家，他们以教学为职业，其作品大多是教学理念的外放和对艺术思考的正面呈现，因此，较职业艺术家而言，他们的作品多了一份从容与淡定，气质也

更为内敛与沉着。

雕塑系教师参展作品面貌多样，对于形式、材料、理念等多个角度各有所重。为方便阐述，笔者将参展作品按照具象塑造、材料探索、形式与观念表达三种类型来展开讨论。

一、具象塑造

所谓具象塑造，是指作品的形式语言以具象写实为主。具象写实在当下的美术学院教育中依然占有重要的位置，尤其是在基础教育中，写实能力的训练是锻炼学生手眼协调能力的首要选项。不过，这种以再现客观物象为要旨的造型训练，并不能完全适应艺术家主观创作表达的需求，换句话说，艺术家的创作诉求具有很大的主观性，在于畅神，在于达意。



图1 陈钢 还是那条枪 青铜 67×19×27cm 2020年



图2 李安红 肖像研究系列 仿青铜 60×30×30cm 2022年

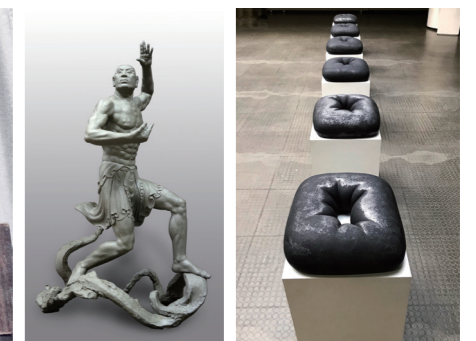


图3 黄文智 造像记——星辰 树脂着色 70×50×40cm 2021年

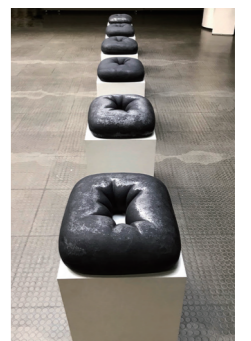


图4 刘颖瑞 i-4 黑陶 15×63×52cm×6 2022年

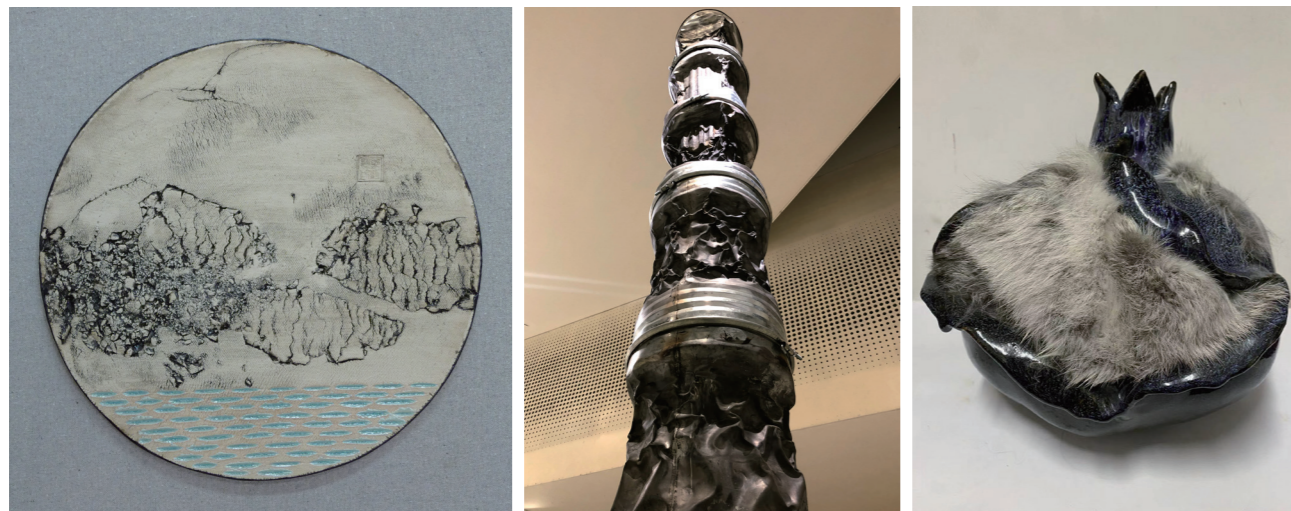


图5 邹红琴 景一像9 陶艺 32.5×32.5cm 2021年

图6 赵展 规复计划2# 油桶、钢 直径60cm 高500cm 2020年

图7 刘巍然 No.1 陶、皮毛 25×25×26cm 2020年

陈钢的雕塑作品多以传统题材为主，也有涉及当代现实的一些场景，共同特征是以木雕语言来呈现。他在日复一日枯燥的敲打中，收获着只有修行者才能感悟到的喜悦。一定时期内，他给人的印象是追求刻刀与木头之间的切削关系，这既是他作品的独特形式，也是其作品的最终归属，不过，陈钢此次双年展作品改变了这种“木质”的造型语言（图1），舍去了那种“有板有眼”的刀痕，代之以更具学院特色的具象塑造手法，展现富于变化的曲面和恣意飞扬的衣褶线，观者似乎能通过人物高速运转的动作，感受到一种自内而外的爆发力。

谭勋的作品也一改以往人们的印象，不再是展出令人印象深刻的材料与观念性表达之作，而是直陈作为美院教师先天具备的具象塑造能力——一组写实的人物雕塑。谭勋拿到了2020年度的国家艺术基金资助项目《教育肇始》，此次双年展展出的就是该项目的小稿（封三），为一组五位现代教育先驱人物的肖像创作。此中，谭勋试图以坚实的具象写实手法，还原那段波澜壮阔历史图景中先贤的风骨与气度。在当代艺术语境中，谭勋是一位广为人知的雕塑家，但在美术学院中的教授身份，又赋予他深厚的学术底蕴和艺术担当。

李安红的参展作品，体现了他在艺术形式上的探索成

果，他的人物类型作品注重身体空间构造的营造和装饰意味的表达，同时又融合了一些超现实主义雕塑的风格在其中。参展的四件头像作品（图2），不拘于客观物象的细节再现，转而关注雕塑基本结构和塑痕的有趣融合，以及彰显类于印象主义塑造手法的表现力。

近几年来，黄文智试图提取中国古代造像中的一些造型理念，融合当代学院雕塑的雕塑语言。此次参展作品《造像记——星辰》（图3），人物动态灵感来自于魁星点斗，但与魁星不同的是，作品去掉了小鬼的人物形象，融合了佛教造像金刚力士的造型语言，衣纹则是以佛、菩萨的衣装造型为主要特征。矫健的人物动态，健硕的肌体结构，飘逸的衣纹样式，试图传达出传统文化精神内核的强劲和生生不息。

二、材料探索

当代雕塑的创作实践中，艺术家对于材料的物性认知和内涵表达，大多超越了我们的先辈。一定意义上说，材料不仅是作品呈现的物质载体，也是艺术家理念发散的源发点。

刘颖瑞的作品深度挖掘陶瓷艺术的形与质，多年的艺术实践，使他对材料的控制可谓收发随心。《i-4》（图4）像是6个中间凹陷、形如圆角方形的大号甜甜圈，不



图8 许楠 龙 木 88×50×50cm 2022年

图9 张利语 面孔 石、木、中国皮纸、色笔 尺寸可变 2021年

图10 李世伟 无常 夹纻脱胎大漆、骨头 80×90×200cm 2021年

过中间凹陷处结构复杂多变，粗大圆润的“褶皱”相互挤压，内中仿佛蕴含着悸动的生命力。《i-4》使用黑陶制作，这种多见于器物制作的传统材料和工艺，被刘颖瑞赋予新的视觉观感，其作品表面呈现出斑驳的素彩，细腻入微，同时又融合极简主义雕塑元素，焕发出内敛、别样的光华。

邹红琴在古代雕塑形态考察和创作理念上多有深究，同时对陶质雕塑的材料与形态也有丰富的实践经验。此次参展的是系列组件作品（图5），使用陶板压片成型的手法创作，巧妙利用泥坯在压制过程中呈现出来的丰富肌理，然后稍事修整，淡施彩釉，于圆形构图的方寸间，形成册页山水画般的图景。这种精心制作又显得轻松写意的创作，与传统山水艺术精神的心境契合。

赵展的作品不拘于固有模式，往往穿行于抽象、具象的不同层面，游离于现实、虚幻的多元图景。参展作品《规复计划2#》（图6），是由多个大型铁桶反复锻造后组合而成。这些大铁桶顶部和底部圆形轮廓保留完好，但腰部锻打所形成的细碎褶皱，似乎是被一种自内而外的强力吸附而成，表面色泽化为焦土般的乌黑色，又如被墨色皴染过。作品中铁桶累叠的形态，就像向苍穹延伸无尽柱的根基，又或者是舍利塔的当代形态，象外之意，遐思万千。

刘巍然也是一位频繁使用陶瓷材料创作作品的艺术家，不过与上述两位陶瓷艺术家不同的是，她的作品更侧

重于釉色表现与造型样式的融合。作品《No.1》（图7）延续了她常用的石榴体开合变化的造型，其表面的釉色温润、绚丽。与以往石榴体系列作品不同的是，这件作品开口处填充了动物的毛发，两种材质的对比和契合，彰显了刘巍然作为女性艺术家对于材料的丰富想象和敏感表达。

长时间以来，许楠多选择木质材料进行作品创作。这种给人温和之感的自然材料，在久远的造物历史中担当着重要的角色，许楠从中汲取了一些传统的造型理念，比如活用汉代木俑表面那种刀劈斧凿的痕迹，将其作为雕塑的自体语言来表现，《龙》（图8）这件作品则在此基础上，可能借鉴了碑额上盘龙造型理念，以及有效利用了材料自身形态，运用因势象形的美学法则，将龙的遒劲、多变、穿云吐雾和首尾难见的的神奇，立体展现在观者眼前。

三、形式与观念

形式与观念，是指作品侧重于外在形式与内在观念的艺术表达。现代艺术发展阶段，侧重作品的形式语言和观念表达，分属于两种艺术类型，不过在当代艺术语境中，两者可以又有不同程度的融合。

观者难以在张利语作品上找到叙事性，但可以感受到他对于作品外在形式的主观把控与凝练。在他眼中，一块平凡的石头，一张毫不起眼的纸张，甚至是一段短时间内随性涂抹的“图形”，都可以经过巧妙组合或适当修整后，转化为一件当代形式的作品（图9）。此中，艺术家的智慧和艺术的理解在发挥着点石成金的作用。张利语的作



图11 刘军 无相·被俘的奴隶 太湖石 80×30×25cm 2022年

图12 胡庆雁 寂静的世界 大理石 53×45×41cm 2022年

图13 张颖 共同体 光敏树脂 35×80×30cm 2020年

品简洁中见章法，平淡处悟禅机。

李世伟接受过严谨的学院体系教育，他自从在美国访学归来后，创作方向以汲取和转化中国古代文化资源为主，尤其是新近作品都散发出浓郁的东方审美趣味。此次参展作品《无常》（图10），是一块经过“精心保养”的枯骨和使用夹纻脱胎大漆制作的爬蛇组合而成，枯骨的形态狰狞处见造化神奇，爬蛇的造型华彩中显匠心独具，两者的组合，营造出一种“废墟”般的人文情景，生命之旅中的无常，皆见之目、寓于心。

刘军近些年使用经典雕塑范本进行再创作的作品，引起不俗反响，广受世人关注。刘军使用多有孔洞的太湖石作为雕塑创作的载体（材料）来使用，创作出“无相”系列作品（图11）。该系列作品是将精准的数字雕刻技术和纯熟的手工雕刻技巧结合起来，作用于奇巧多变的太湖石，形成一种局部特征鲜明且枯瘦多变的艺术形态。“无相”系列作品模糊了因势象形美学和精准造型的界限，此中需要艺术家对作品尺寸和整体形态有恰到好处的掌控，方能使原作气质和太湖石文化内涵得以平衡显现。

胡庆雁在美术学院任教，同时又在画廊体制的展览中颇为活跃，教师与职业艺术家的双重身份，赋予他的作品“锐意”的观念和“鲜活”的面容。胡庆雁比较关注如何使用材料本身，以及为什么不用替代材料等问题，为此他深究材料的各种物性特征，用细致入微的雕刻技法，来“格物”日常生活中的“常见之物”（图12），形成独特的“器物”景观。胡庆雁的作品总能给人一种清新的观

感，那些冰冷的物象经过他的重新创作后，充满一种难以言说的感动。

张颖留学于德国包豪斯设计学院，她对当代艺术中的前沿视角熟稔于心，教学任务侧重于数字雕塑与交互设计。此次参展的是一件光敏树脂打印的数字雕塑作品，体现了她对于数字雕塑语言和空间构成的一些认识（图13）。这件数字雕塑作品并不“炫技”，而是以一种内敛、沉稳的心探讨结构的可能性。技术只是一种手段，更重要的是艺术家主观创作理念的有效释放。

上述讨论，仅是作为一位展览旁观者角度的有感而发，作品类型的分类，也只是出于叙述的方便而为之，不过从中可以清晰看出美术学院中教师们创作类型的多样性和教学主体对创作主张的包容性。对于创作实践与日常教学相统一的美术学院教师而言，坚持创作是必须的日常工作，靠作品说话，更是教师的立身之本，是“学院精神”的底色。

黄文智：天津美术学院造型艺术学院雕塑系副教授

（责任编辑：赵 纯）

力与美的交融 ——《大国速度》创作自述 Blending of Strength and Beauty: An Self Account of the Creation of *Great Power Speed*

伍璐璐/Wu Lulu

近10年来，激荡在大时代中的我们时刻感受到神州大地的强劲脉动，其中，让我体会最深的是“速度”二字。2022年，我创作了大型岩彩作品《大国速度》，表达我对大国发展速度的感受和思考。

在社会日新月异发展的今天，我们经历的、听闻的很多重大事件都体现了非凡的“大国速度”，如中国高铁世界领先、“九章”横空出世、“天问一号”进入火星停泊轨道、5G信号覆盖城乡、“奋斗者”号深潜万米……身处人工智能时代、数字时代，我们被飞快“奔跑”的科学技术环绕，然而，发展的目的是围绕人而展开，传递人性的温度、让人类散发出更耀眼的生命之光是社会发展的目标。所以，我没有用器物、物或景而是选择了展现人体力与美的速度滑冰作为创作的主题，象征性地表达中国速度的精神与力量。

2022岁首，第24届冬季奥运会在北京举行。作为运动爱好者的我，不仅探访了首钢园滑雪大跳台、云顶滑雪公园等冬奥场馆，还积极加入了“3亿人参与冰雪运动”的活动，切身感受到了冰雪运动带来的欢乐与刺激。冬奥会期间，世界各地健儿拼搏奋斗的精神感染了我，在疫情肆虐全球之时，我们特别需要这股奋进的精神力量和众志成城的信念。

速度滑冰是冬奥会核心比赛项目之一，也是冬奥会历史上最早确定的运动项目。人类滑冰的历史可以追溯到公元前2000年，在结冰的池塘和湖泊上用滑冰当作交通方式，是人类在严寒环境下总结出的生存智慧，体现了祖先在恶劣气候中对抗寒冷的顽强精神。人们使用冰刀在冰上获得了身体快速移动的自由，这是世界上最快的无机械辅助的人力运动。20世纪初，“现代奥林匹克之父”顾拜旦把滑冰、滑雪等冬季项目引入奥运会。冬季奥林匹克在追求“更高、更快、更强”的基础上增加与极寒气候的对抗，更能激发出人类的潜力，展现出极限超越的精神。

在中国，不仅北方游牧民族有冰雪运动的传统，在古代宫廷中也出现了滑冰运动，统称“冰嬉”。在现代冰雪运动中，速度滑冰是中国在冬奥会上的传统强项：我们拿到的第一块冬奥会奖牌是速滑；北京冬奥会上，中国代表团拿到的第一金是速滑；历届的冬奥会上，中国获得金牌

最多的项目还是速滑。在参与冬奥会的历史中，中国速滑队仅用二十年就完成了从世界排名落后到世界第一的华丽转身，这正是“大国速度”强有力的缩影，展现了永不言弃、顽强拼搏、通力合作的中国精神。

如果说体育运动是人类生命发出的耀眼强光，那么艺术就是人类生命焕发出的绚丽亮色。早在远古的岩壁上、古希腊的陶瓶上和神庙里就留下了人类用绘画、雕塑表达的歌颂身体与运动的华章。以体育为主题的艺术作品不仅展现了人体的健与美，也赞美了人类生机勃勃、勇敢坚毅的精神状态。中国古代美术史中描绘冰上运动最具代表性的作品是清代563厘米长的卷轴画《冰嬉图》，它描绘了冬季宫廷冰嬉表演的盛大场景。近代美术史留下了萧淑芳的油画《北海溜冰》、艾中信的油画《滑冰》、戴泽的中国画《什刹海冰场》、古元的黑白木刻版画《北海之冬》等，这些作品主要描绘了冬季北京市民在公园溜冰的日常生活场景。从1985年起至今举办了九届的“中国体育美术作品展览”涌现了不少佳作，如杨刚的中国画《冰舞》。

在研习了古今中外众多艺术作品后，我把此次创作的焦点放在如何运用新的视觉元素体现新时代的速度与精神上。

搜集创作素材的阶段，众多速滑竞赛场景在我眼前和脑海里跳跃闪烁，比如形式感强烈的冬奥场馆建筑，选手训练、比赛、夺冠，观众欢呼的热烈场景，还有历届冬奥会标志。在第九届北京国际美术双年展上，李宏钧的国画作品《生命之光》令我印象深刻，作品以史诗般恢宏的超时空构图形式表现了各个冰雪赛场和各项冰雪运动的生动景象。以我做大型壁画的经验，这种将不同人、景、物拼接组合起来的表现形式也是我所熟悉的，但是我放弃了这种方式，因为不断转换的视角、庞大复杂的内容、分割拼接的碎片化场景削弱了我要表现的力度，我需要让观众聚焦在“速度”上。以往的体育题材作品中也不乏表现比赛瞬间的特写，比如范明杰的国画《筑梦冰上》、蒋露的国画《逐·中国梦》，但一个局部场景又不足以表达大国宽广开放的情怀。所以，我试图突破体育赛事真实场景的局限，将高铁隧道、科技创新等代表大国速度的抽象元素融合到速滑运动中，形成具有象征寓意的画面。体育、科技和艺术，这三者本来就是能够超越地域、文化、社会结构、



伍璐璐 大国速度 岩彩画 120×240cm 2022年

思想意识的人类共同价值的载体。我让它们相互交融，形成一幅聚焦的整体性画面。

在画面结构上，我着重用“势”来传达力与美，表现速度带来的视觉冲击力。首先，我选择了1:2长宽比例的画幅，横向展开，表现开阔、舒展、动感的场面。众多描绘冰雪主题的作品中，有突出人物、虚化甚至不画背景的人物组合画，如高毅的国画《巅峰舞雪》，有突出大场面而弱化人物的场景画，比如胡永桥的《乐在其中》。而在我的创作中，我试图让人物和景物交相辉映，不分主次，共同构建出动势强烈的画面。我从敦煌莫高窟172窟壁画《观无量寿经变》中的宏大叙事的场景结构中得到了启发，采用了中心对称式构图，用高铁隧道的弧线和路面上消失到远方的透视形成引人入胜的纵深感，让观众的目光牢牢聚向焦点，落在速滑运动员聚精会神、坚韧笃定的神情上，制造出紧张的竞赛气氛。在这屏气凝神的瞬间，观众仿佛听到了电光火石之间冰刀在冰面上风驰电掣产生的摩擦声。画面中用大的几何结构线构架出时空纵横的感觉，而用运动员“山舞银蛇、原驰蜡象”般的身姿和气势营造出浪漫的想象。敦煌壁画中急速舞动的飞天并无翅膀，仅凭飘带和身体扭动形成的动态线表现出速度。在我的创作中，虽然运动员们没有真实的飞翼，但我也用上扬的胳膊形成飞舞的V字形动态走势，幻化出大鹏展翅、鹰击长空的形象。他们就是现代版的“冰上飞天”！画中人物分成三组，以正面大透视的角度，由远及近向观众飞驰而来，展现出排山倒海的气魄。每组人物由两三个先后发生的动作组成，显示了时间上的前后次序与关联，如动画片中的分镜头，给人动态联想，为画面加入了时间的维度。

画面在色彩的安排上，突破了具象限制，让形与色铿锵有力地碰撞，表现大国速度传递出的热度与能量。真实场景中的冰雪运动场景多是银装素裹，以白色和蓝色为

主，而我的创作选用了红色作为主基调。夺目的红，是中国速滑队的队服，更是战袍，是队员脚下的“风火轮”，红色象征了生命绽放的强烈火焰。火红的人物从银色冰面和藏蓝色远景中脱颖而出，形成了一冷一暖的鲜明对比，是“冰与火”的合奏，也象征了超越严寒、突破极限的速度与激情。光与色没有按照三维立体明暗表现法，而是如中国画中的撞色将多彩的颜色和红色碰撞，呈现出抽象又绚丽的偶然效果。借助水和彩的交融产生浓淡虚实的变化，表现出晃动的光影、激烈的动感。画面使用了天然矿物色和金箔材质，在光线的照耀下流光溢彩。这也是古代敦煌壁画的主要材料，正是这种材料才让古老的壁画历经千年仍然光彩夺目、熠熠生辉，如同经久不衰的奥林匹克精神。作品运用了岩彩的表现技法，作画过程犹如体育赛事，充满了刺激与挑战。颗粒状的岩彩材料不能被百分百地控制，在胶和水的调和下，它动态发展，呈现出随性自然的东方意趣。我也在尊重和顺应材料属性的基础上挖掘材质更多的可能性来表达自我，正如人类通过体育探索身体的局限又不断突破极限一样。

综上所述，在经历强烈的时代变迁和社会发展脉动的今天，我用冰上运动的力与美展现人类生命本身的价值与勃然生机，赞颂生命的美好，表达我对大国速度的理解和思考。《大国速度》这幅作品，是我艺术之路中第一次探索此类题材的创作，也是我第一次运用岩彩技法进行的主题性绘画，记录了我在宏大叙事构图和岩彩表现语言上的尝试，这只是一个开始，我的探索在继续！

伍璐璐：天津美术学院造型艺术学院雕塑系副教授

（责任编辑：赵 纯）

2022“学院精神”天津美术学院教师作品双年展 （美术学类）会议综述

An Overview of the Symposium on 2022

“College Spirit” Tianjin Academy of Fine Arts Teachers' Works Biennial (Fine Arts)

张梓璇/Zhang Zixuan

天地有大美而不言，艺术集众美而成大美，立德树人、德行天下，师者以厚德为行。2022年12月2日，以“学院精神”为主题的“大美之艺·厚德之行——天津美术学院教师作品双年展（美术学类）”在天津美术学院举行。本届双年展展出了141位专业教师的240件代表作品，呈现出文化上的传承和多元形态，反映了教师们当下艺术创作中的价值追求和深度思考。从2020年开始，“大美之艺·厚德之行——天津美术学院教师作品双年展”分别以美术学与设计学分类展出的方式交替展示。通过展览增强教师之间、学生之间、师生之间的了解、交流、互动，共同探讨学术问题，拓展思维，促进教学与科研创作融合共进，同时也活跃学校的学术氛围，形成天美艺术创作的精神品格，推动学科建设与学校的内涵式发展。

“学院精神”是大学独具的特质和精神品格，是全面展示学校形象、引领学校发展的一面旗帜。以“学院精神”为主题，就是倡导在艺术作品中全面贯彻习近平总书记提出的“提升文艺原创力，推动文艺创新”精神，以传承中华优秀传统文化、弘扬时代精神为核心，鼓励教师弘扬中

华美育精神，讲好中国故事。对于天津美院来说，百年的办学历史与一代代天美人的奋斗精神和对艺术的虔诚与初心，就是学院精品底色。本文仅对天津美术学院教师作品双年展（美术学类）研讨会中专家学者的观点和见解进行综述，以飨读者。

一、双年展主题“学院精神”的文化阐释

天津人民美术出版社总编李毅峰认为，现在把绘画归到美术学类是一个特别好的事，如果只讨论绘画，容易陷入到造型艺术或者纯技术层面。而今则更加凸显了艺术的文化含义。在中国传统文化中，“术”最早是跟“数”一起出现的，即“术数”，讲求的是严谨的宇宙结构和秩序。美术中的“术”就是想把美进行一种秩序化，把我们对美的认识通过术的概念进行展示、演绎和推理，这其实是美术学的文化内涵。现在国家在做学科建设的时候，把文化内涵和传承融汇到美术的教学之中，这是一个大的文化观、历史观。在这种大的文化观和历史观的指导下，我们所从事的美术创作应该是对其有所体现。这次展览体现了美术学院教学、科研和创作水平在进一步



开幕式现场



学术交流会场

深化。展览上的作品大都是经过了自我的淬炼，又与时代主流相契合。天津绘画文脉的传承在天津美院的谱系当中还是很明显的，这是学院在经年教学当中经验积累的结果，也是对时代精神、对地域文化的传承做出的贡献。

天津画院专职美术理论家孙飞提出了一个问题，那就是学生在美术学院里到底学什么？此次展览主题“学院精神”，能对此进行一些回答。“本事”是我们中国教育从书院到学院的精神。圣人言：“君子务本，本立而道生。”务本业就是道，本立而道生。中国的学院是求道的，而不是在技术上打乱它。“学院精神”是对中国文化的延续，只有这样，所学专业才能同我们的生命成长产生关系。但是现今人们习惯从理性出发对文化进行分析，用逻辑的推演得出各种各样的理论，最后使学科越来越分化。这些理性的观念、各种各样的学说让我们不知所措了，跟我们的生命没有密切的联系了，让我们感觉专业成为一种职业了，职业化的学术、职业化的艺术。我们现在要思考什么是这个学院的精神，包括艺术创作，很重要的根本，一个是务本事，第二是任自然。

著名油画家张京生对“学院精神”结合自己的人生经历发表了自己的见解。讲述了在美术学院中的感受。首先，必须得变化。第二，学院为学生提供了非常好的渠道和机会。第三，学院对美的追寻不是形式的追寻，是艺术生命力的追寻。艺术不是局部的东西，“艺术就是人性本质在精神层面的表述及物化”。今天理论界也好，或者艺术实践也好，在很多问题上都在纠结，传统和创新，写意和写实，东方和西方，总在里面绕，找不到确切合适的结论，还是要回归艺术对人的打动。精神的物化，不是单纯的物质的物化，甚至也不是所谓传统的、已经物化完了的东西再去物化。

中国书画报社社长路洪明对于“学院精神”发表了自己的感想和体会。“学院精神”可以形成文字，可以形成一定的学术研究，但最终得落到实处。就美术学院来讲，最终看的是画，是作品。“学院精神”能不能落实到作品当中让观者能看到至关重要。学院里面的教师，要注重思想情感与自然交融，形成自身的体悟，再结合丰富的社会美术现象总结成规律和方法教给学生。艺术院校的双年展就是要让大家利用这个平台，把自己的作品拿出来，呈现自己的思考。

天津美院实验艺术学院副院长张猛对实验艺术与学院精神的结合提出了新问题和新思考。实验艺术专业存在去掉媒介中心论，所以如何选择合适的媒介，是一件特别重要的事情。实验艺术在“学院精神”范畴内，又要参与到社会中去。“意识形态引领上，实验艺术怎么做？”这个问题就变得十分重要，也面临着挑战。

姜中立认为像霍春阳先生、张京生先生这样对于艺术还在不断思考，不断判断，不断践行，就是“学院精神”。“学院精神”一定是独立的对问题的思考，它不是一种趋同，不是一种迎合。这次双年展体现出了一种温度，这样的温度是每个教师尊重自己的内心、尊重自己的体验、画自己的思考的结果。体现了教师的研究深度，在

基本能力、价值取向、选材媒介，乃至表达方式上，都呈现出完整的思考和个人的研究路径。教师的思考能力、践行能力和对于理想的不断追求的过程使学校的精神不断延续、不断发展、不断前行。

天津美院艺术与人文学院的教师刘永胜梳理了自建校以来，天津美院在不同历史时期中学院精神的体现。1906年，学校刚成立时就确立了培养学生的尚美之心性、养成绵密之品行的目标，这是先行者建设现代美术教育的初衷。正是在追求尚美心性和绵密品行的精神引领下，天津美术学院的高等美术教育事业日益发展，在改革开放之后逐渐形成了“崇德尚艺，力学力行”的校训。近年来，学校在多次活动中反复提及“大美之艺，厚德之行”。应该说，这是学院精神在新时期的进一步发展，也是学院对于教师的要求——要追求大美之艺，养成厚德之心。在学院精神的长期影响下，这次教师双年展的作品普遍呈现出一种沉浸、内省、自我情感表达深化的特点。显然，这相较前些年我们在艺术创作中一味强调自我、强调个性来得更深沉、更厚重。

天津美院造型艺术学院教师才树新看到了学院的创作在时代性、学术性上的新面貌。他认为所谓的“学院精神”，一个是扎实的造型基础，第二个是对色彩的深刻体会，第三个就是先锋的艺术创作的状态。

二、美术学院关于传统继承与艺术探索双重性的教学平衡

天津人民美术出版社社长杨惠东指出，展览中很多作品令他耳目一新，看了院长贾广健的这批画，联想到苏东坡的一段画论“分科而医，医之衰也。占色而画，画之陋也……谓彼长于是则可也，曰能是不能是则不可”。这个画分山水、人物不是高手，真正的高手应当是通达的，一法通而万法通。“双年展”这个概念是从西方引入到中国的，这种制度化的展览形式自产生之初就天然地有当代性和探索性这样两个属性。这种当代性与探索性对于具有大学教师身份的画家来说是值得重视和思考的。美术学院的教师肯定是具有双重身份。首先是教师身份，是为学生传授严谨的绘画法度。第二重身份是艺术家，进行艺术创作时需要“无法而法，乃为至法”，需要更为自由的空间，更为大胆的尝试。这个展览非常可贵地体现了作为天津美院教师的这支队伍，一方面对于法度的重视，对于思古人、思传统的呈现；另一方面，这些作品也非常可贵地体现出了天津美院教师们的探索精神。

著名国画家霍春阳将天津美院举办的双年展看作是对整个教师队伍的拉练和检验，是在前进路上不可缺少的学术活动。他看到年轻教师们都在不断完善自己、提升自己，在境界上下功夫。但也表示，如果拿前人的心态来跟我们现在美术队伍的心态比较，我们还是有些差距的。艺术道路的归宿应该是智者乐水、仁者乐山，因此有些时候也需要一种静态，静态是一种厚重不迁。前些年我们流行的是翻新花样，在图式上下功夫，可能受进步论的影响，就是要变革。变革是可以的，但是要对变革有思考。通过这次展览可以看出来，大家的创作更加深入，这是可喜可贺的。

天津美院中国画学院教师赵栗晖指出，这届双年展在作品的质量上有了很大的提升。艺术作品的传统、现代，过去和今天的不同，就是艺术语言的不同。从绘画角度讲就是造型、色彩、画面结构和支撑这些背后的观念，从这几个方面构成了艺术语言。艺术语言的核心归根结底还是人，其表达的是人的思想和情感，并需要人的驾驭能力。我们的艺术语言在长期发展过程中形成了自身的传统，本身体现了我们的审美习惯。这次展览也给我们提供了一个从思想境界到技艺全面检阅教师的场合和机会，同时对教师们也是一个鞭策。

天津美院造型艺术学院院长寇疆晖认为，今年的双年展对推动教师自身专业研究有积极的意义。美术学院的教师们专业上的研究不断变化，不断推进，不断深入，必然会对教学有益。艺术生命本身有它自己的发展规律，如果一成不变，艺术生命就基本结束了，教学也必然会受到一定的影响。学院展览不同于社会上的，“学院精神”也不是代表着保守，而是代表着一种研究性、探索性的内涵，带有自身发展的内在动力，它是长期的。如果能够长此下去，形成每位在校教师的艺术档案或者艺术轨迹，经过十年二十年以后，每位教师，通过这个展览就能看到他的艺术轨迹和发展历程。

天津美院艺术创作研究中心主任吕铁元认为学校创办双年展的初衷还是为了教学。一个学校，教学是根本，应以展览促进创作，以创作促进教学。作为专业教师，只有在创作上水平越来越高，对学生从实践到理论教学的成果才能够越来越好。

天津美院造型艺术学院前院长郑金岩特别强调了形而上和形而下结合在一起的问题。对于艺术家来说，技术和精神境界应该兼而有之，并且要不断精进。保持学院的精神，保持技术和艺术的一体性。

天津美院美术馆副馆长李旭飞认为学校的双年展对于个人的创作、教研和教学都是一个有力的督促。同时，对于“学院精神”，术与道是不能分的。“学院精神”就是将术达到道的精神。教师的教学就是要不断追寻术的深度，然后将术提升为对精神追求的高度。他提到他个人创作精神的原则一直有三条：第一，一定要有工匠的技术；第二，要有诗人的心灵；第三，要有开放的哲思。

教师田帅谈及精神的物化，举出了画家韦德的例子。对于年轻教师，或者说年轻画家，“学院精神”提出了一个更高的要求 and 标准，这也是大家今后需要去努力的方向。天津美术学院的学术氛围非常浓厚，有利于教师在个人专业和教学两个方面不断进步。作为年轻教师，最终的目的还是要把作品画好，是教师的立身之本。双年展的举办，是对教师创作作品的督促和创作积极性的调动。

三、美术学院展览与学术生态

天津美术馆馆长马驰对美术学院举办的双年展给予了高度评价。天津市市委宣传部着重提出天津美院在城市文化建设中的重要性。现在全社会对于文化、艺术越来越看重了，每一个城市都在用文化、艺术来标注自己、区分自己、提升自己。谈到文化，谈到艺术，美院是一个忽略不

掉的巨大存在。美术学院举办双年展具有非常的意义，是一次对公众、业界展示美院老中青三代专家、学者、教授的重要活动。首先展览得有学术性，美院的双年展把整个学院的学术性很好地连接起来。如果有可能，以天津美院为主，开展一个天津所有高校美术专业的大联展，对于全国的美术教育也会形成一个良好的示范作用。

天津市美术家协会秘书长张福有总结了此次双年展的三个特点。一是体量非常巨大，共有200多幅作品。二是参与展览的年轻人非常多。很多作品不再局限于原来的画路、思路和风格，有很多新的东西、新的理念、新的表现方式呈现出来。三是学术性非常高，大家能够静下心来进行学术上、风格上、笔墨上的探索。天津美院坐落在天津，拥有深厚的基础和底蕴，有一百多位画家的教师队伍，应该在艺术展览方面取得更大的成绩。2024年，十四届全国美展要举行了，全国美展是一个创作周期很长的展览，美院应该从现在着手参与。美院拥有深厚的技法基础，一方面需要更多地关注时代、关注生活，汲取更多的创作题材，另一方面在形式上大胆进行学术探索，不要给自己设限。为全国美展这样一个主旋律、主基调同时注重风格形式语言的展览贡献美院力量。

天津画院副院长陈治回想到十三届美展的时候张京生先生对于美展的评价：“这是一种生态，这个生态如果我们这些艺术人不去维护，就完了。”好的学术生态就是在展览中去看作品，有你欣赏的，有你质疑的，有一种是你熟悉的，有一种是你完全想象不到的，在这个过程中就产生了很多摩擦和思考，在这个过程中，其实我们已经进步了。这样的学术展览就是美院最大的优势。这种学术土壤和学术生态应该珍惜。其实画院、出版社也包括在这种学术生态中，要把天津的美术作为一盘棋来考虑，有一个学术带动。我们是有传统的，在传统继承的过程中慢慢往前走，在前行的过程中梳理属于我们天津的学术认知，里面可能会有一些分歧，分歧会保证我们的艺术前行是在校正中往前走的。

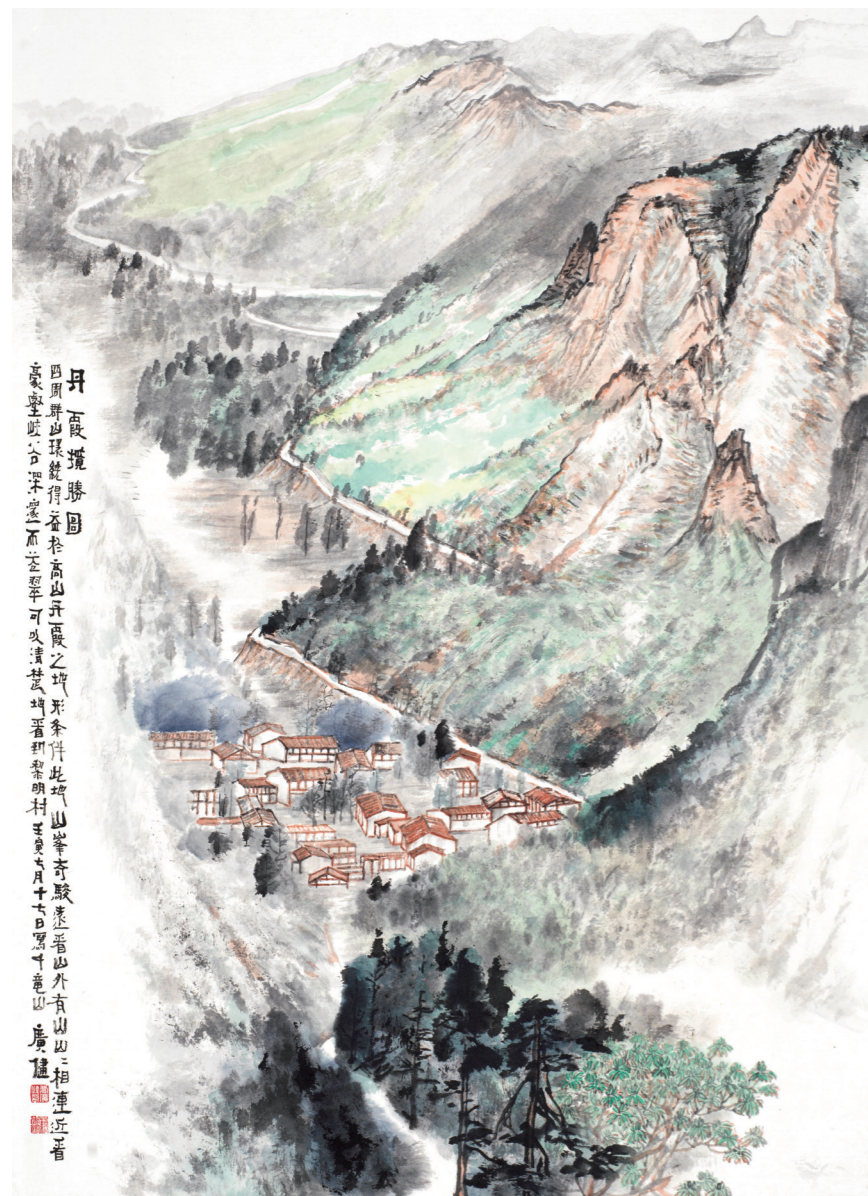
教师王帅认为双年展是一次让教师们彼此交流和了解的宝贵机会。对教师的艺术自觉很有帮助。这并不是施加的压力，而是不断提醒创作者不要停下前进的脚步。在双年展上，学院的个性可能表现出来的特征还不够明显，其中原因与展览空间有很大关系，空间会影响到展示能量的发挥。作品的特征在今天的美院里面不能通过空间或者展示的方式更好地呈现出来，这一点还需要进一步完善。今天的展览，不只是单地展示作品，而是一个互动，这种交流对话在一个空间当中一定具有场域性。

张梓璇：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）

2022 天津美术学院教师双年展作品选登

Selected Works from 2022 Tianjin Academy of Fine Arts Teachers' Biennial (Fine Arts)



丹霞揽胜图 76×55cm 纸本水墨 2022年 贾广健



晶莹奇山色陆离 234×53cm
2020年 喻建十



乔林饮溪 175×139cm 纸本 2022年 周午生



黄金甲 68×68cm 纸本重彩 2021 赵栗晖



祥瑞 180×170cm 2022年 李旭飞



寻幽 200×180cm 纸本设色 2021年 李云涛



平林一夜万木静
180×95cm 纸本水墨
2022年 路洪明



津港晨曦 纸本 2021年 陈治 武欣



鹤骨撑青穹 180×500cm 纸本水墨 2020年 方勇



生长之二 68×136cm 纸本水墨 2022年 徐加存



星火燎原——向赣南闽西进军 168×190cm 综合材料 2021年 中国共产党党史纪念馆展览并永久收藏 张耀来



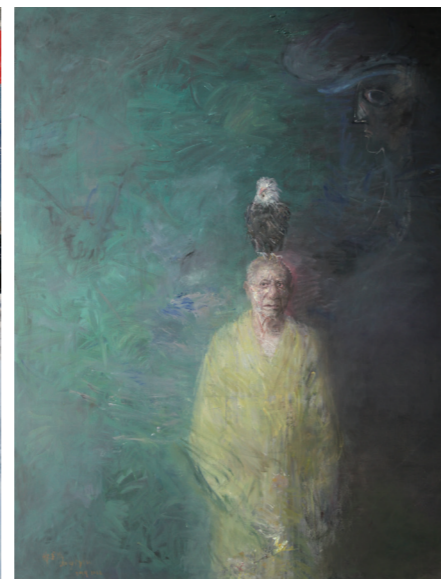
先行者 50×50cm×6 板上油彩 2021年 姜中立



尼奥 90×70cm 亚麻布油画 2022年 于小冬



冬天里的一抹红色 200×150cm 布面油画 2021年 刘悦



郑金岩 毕加索 布面油彩 200×150cm 2021年



孤勇者之一 150×200cm 2022年 布面油画 袁文彬



2021.4.10—2022.8.31 80×100cm 布面丙烯 2022年 段晓刚



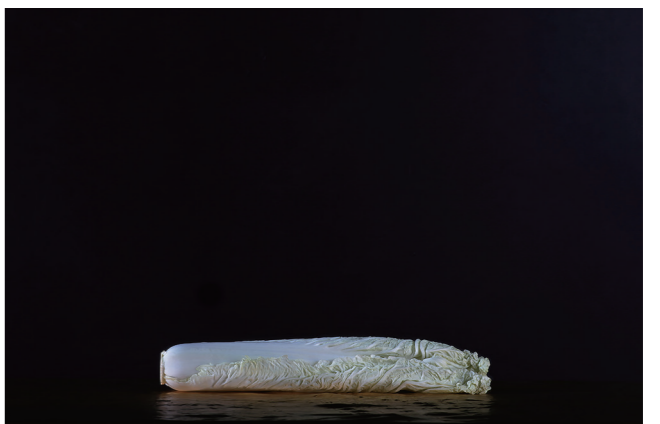
苗岭飞歌-盛装 50×65cm 平版画 2022年 范敏



高原天路 76×106cm 水彩 2021年 熊永平



唐风物语——渡 80×120cm 油画 2022年 徐松波



照亮她系列 80×120cm 数字艺术微喷 王帅



白象剧场1 视频视频截图 张猛



东方记忆·江南2022交互影像 2022年 蒋旋



一念无明生三细 艺术装置 余春娜



精神光谱 影像装置 刘妹铭

(责任编辑:赵纯)

编者按：日常生活中的陈钢不善言谈，但他的雕塑作品却总是带着一种诉说感。无论是拈花轻嗅的少女，还是极目远望的哲人，看似遗世独立，但细细品味，又能从中感受到一种淡然的温情。他的“倪瓒”系列，在此基础上，加入了其本人对传统的理解。他诠释的倪瓒形象，不同于以往文人逸事的描述，也与山水画史中的范式保持着距离，从而创造出具有时空联系的三个倪瓒形象，更新了这个时代对倪瓒艺术的解读，也最终以自己的理解将传统山水画的藝術精神注入雕塑创造中。

江湖·故园·书斋

——陈钢雕塑与倪瓒形象的更新

Rivers and Lakes, Hometown, and Study:
Chen Gang's Sculpture and the Renewal of Ni Zan's Image

陈期凡/Chen Qifan

传统艺术的魅力，不仅在于作品本身，有时更在于其中蕴含着每一个时代的人对古典世界的认知，而我们对于美的理解，也往往隐藏在这种体悟之中。每个人在传统中寻寻觅觅，想要在浩瀚壮阔的理想中体察天地众生，也渴望在细小的悲欣中成全生命个体的种种欲望。最终，每个人在现实中遇到问题时，会不自觉地想要回归到传统中寻找答案，从而得到慰藉，也使得历史人物和他们的传说在这一过程中获得新生。而在创作中，艺术家与古人神交，所创造出的形象，看似是对前人的重复诠释，却也杂糅着新旧时代的境遇，混杂着个人与群体的困顿，充斥着无法宣之于口的想望。

如果要在传统艺术世界中，找到这样一个可供当下艺术家进行再创造的对象，那么，倪瓒定然是个颇为矛盾的选择。在文人画领域中，他是个老生常谈的人物，古今文人在对画史进行解读时，大多沉迷于其山水的枯寂落拓，墨竹的秀润清雅，诗歌的空灵隽永。他提倡以画展现“胸中逸气”，笔下野树空亭，秋江远山，也多是“不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱”的“笔墨游戏”，却凸显了看似落寞枯寂实则蕴含着强烈生命意识的无我之境。其画简中寓繁，意趣荒寒，追捧他的文人更是在各种文字叙述中，强调其清高孤傲，不事俗务，从而将之打造为怪诞不俗的文化偶像，乐而不疲讨论着他的种种逸闻趣事，在各种捕风捉影的八卦中间，追逐他的身影。明人都穆《谈纂》一书中，就收入大量倪瓒逸事，其弟子顾元庆在此基础上，加入数条，仿《世说新语》之体，分高逸、诗画、洁癖、游寓、饮食五门，汇成《云林逸事》（图1）。这部关于倪瓒的八卦之书，记录着倪瓒各方面的怪癖，历来

得到猎奇者的推崇。但是，一代代文人通过画作、掌故解读倪瓒，也将他的形象局限在了某些约定俗成的狭窄范围中，不食人间烟火的孤逸士，终成为后世对倪瓒的固化认知，这虽然有助于对倪瓒山水画作的欣赏，但也在无形中使其形象可能获得的更为丰富的内涵被消解掉了……在这种前提之下，抛开他的诗画掌故，造型艺术家如何以画像或雕塑的形式，去勾勒其所理解的倪瓒形象，从而跳出画史的固有描述，也就更需要艺术家具有别致的巧思，来营造一种熟悉的陌生感。

文人艺术，最重要的功能是言志抒情。在文学领域，诗歌肩负着这一使命。到宋代，绘画也在文人的提倡之下，开始具有类似的功能。但雕塑，千百年来都被认为是“形而下”的表现媒介，具有强大的造型能力，却无法用以展现文人的复杂精神和细腻情感。陈钢则在有意无意间打破了这种困局，他创作的“倪瓒”系列作品，运用其熟悉的雕塑语言，强调情感在雕塑作品中的价值，以青铜铸造的具体古人形象拓展雕塑之抒情性，以此打破画史对倪瓒片面的程式化认知，用更为朴拙而冲淡的形象，营造一种兼具轻盈和质实的艺术效果，也将朴实、内敛与浪漫、温情的情绪相中和，挖掘出“疏野”风格“天然去雕琢”的原始诗意，从而塑造一系列不再只是突出清空孤寂又展现其独立人格的倪瓒形象。

在画史中，倪瓒的画像并不少见。明人何良俊曾见王蒙为其画像，并评之为“妙品”，画面上，他坐于层峦疏木之下，神意悠远，颇具林下之风。在另一件倪、王合绘的《松石望山图》中，王蒙亦画倪瓒坐于松石之上，凸显其林泉趣味。其他如元末赵原，明中期的仇英、文彭，清

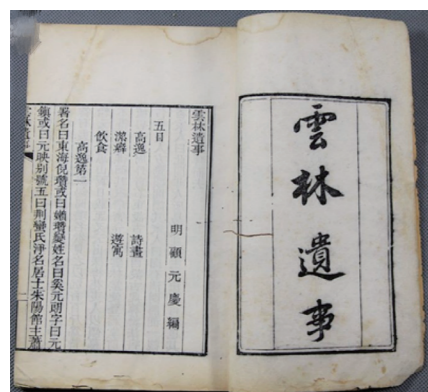


图1 [明] 顾元庆编《云林遗事》一卷 清嘉庆张海鹏刻本



图2 [元] 佚名作、张雨题《倪瓒像》卷 纸本设色 28.2×60.9cm 现藏于台北“故宫博物院”

代徐璋等都曾为之画像。其中，最负盛名的应是元末张雨题赞的《倪瓒像》(图2)。图中，中年倪瓒坐于榻上，童子、婢女分列两边，身后屏风所画乃是其擅长的一河两岸山水，几案间，酒樽、香炉、砚山等书房文玩一应俱全，暗自强调着主人的雅致。倪瓒本人则着古衣冠，一手执笔，一手持卷，一副雍容的士绅姿态，全然不见其山水画中的清冷气息。这种文士形象与书斋生活相结合画法，也成为后世画家创作倪瓒画像的最佳范本。

虽然同为造型艺术，雕塑的文化地位低于绘画，但中国古代亦有“绘塑一体”的观念，唐代民谣中就有“道子画，惠之塑，夺得僧繇神笔路”的说法，因此，传统雕塑在潜移默化中也或多或少吸收了人物画的人文精神和创作理念，并影响到现代学院精英雕塑家的具象雕塑创作。李象群先生就曾以雕塑为媒介，创作了包括倪瓒在内的“元四家”群像，四人或坐或立，形象极为凝练高古。艺术家准确把握了元代文人画家群体的知识分子气质，也在细微处暗示了四人的个性标识，呈现出中国传统的某种“画意”，为观众展现了熟悉又略显陌生的“元四家”。陈钢的倪瓒，对于熟谙绘画史的观众来说，则是全然陌生的，他诠释的不是清空寂寥的倪瓒，而是以略带厚重和稚拙的形象，塑造出一个更为生活化的倪瓒，看似弱化了他身上的知识分子气质，实则倪瓒设立的几种场景——在太湖，在故园，在书斋，以不同人生阶段的生存状态，提炼出对倪瓒人生历程和心理活动的另一个解读视角。

陈钢本不是那种被书画浸染的文人，他的作品没有那么孤傲清冷或者空灵飘逸的面貌，倪瓒式的高旷，也并非他运用雕塑追求的理想精神，因此，在创作中，他更多了几分平和、踏实的姿态，不戴着任何滤镜，也没什么情感的偏颇，仿佛站在远远的地方，冷静洞察，探寻着迥异于前人解读的倪瓒形象，却又能在预知了古人结局之后，依然赋予其形象温柔的善意，这或许也显示了他的某种坚持，在看起来没那么脱俗的理解中，去还原倪瓒被古往今来的解读者刻意削弱的那一层生命状态——在乱世中有知心人相濡以沫，在颠沛流离中有温暖的往昔可供回首，也

有着贯穿于生命始终的文人风骨……而那些看似不足挂齿的庸常岁月，在他的诠释中，也成为辗转于乱世中的倪瓒柔和的生命底色。

逸事中的倪瓒爱洁，他洗死了院中的梧桐(图3)，逼着名妓赵买儿沐浴，这些故事，无论真假，都将之塑造为脾气怪异的名士，《云林遗事》更专列章节，写其“洁癖”，体现在他的艺术中，其山水世界中历来只画孤江空亭，寒林萧瑟，何良俊则评价其书法“师大令，无一点尘土”(图4)。如果说画史的记载突出了倪瓒的“无我”，那陈钢的“倪瓒”这一系列作品，则围绕表现对象的“有我”展开，他希望借助系列作品对倪瓒和妻子、家园、江湖、书斋形象的重叠和暗示，更新对倪瓒艺术人生的理解，从而借助塑造新的倪瓒形象，通过与故事相关的视觉感知，以自己的方式传达对历史人物的态度，也使观众获得对画史人物更深层的新认识。

在《倪瓒·在太湖》(图5)中，倪瓒不再是茕茕孑立的孤独逸士，陈钢将其妻子蒋寂照的形象加入到雕塑中。蒋氏与倪瓒情感甚笃，她去世后，偶然入梦，风鬟雾鬓，幻影之间，倪瓒恍然，以为仙子。对鲜活女性的塑造，将只出现在历史文献中的蒋氏，以更为直观的视觉形象参与到倪瓒的生命状态中，也使得倪瓒本人的形象多了几分烟火的世俗气息。两人共执一伞，缓缓走在光阴之中，平静中却带着几分“人生如逆旅，我亦是行人”的无奈伤感。空间的留白，暗示着太湖山水，也暗示着江湖之远，看似只是一组双人雕像，但联想到倪瓒的艺术成就，又感觉其山水画中的平远风景仿佛就是雕塑的背景，最终不断淡化直至隐入历史的烟云，只有经由后来者创造的倪瓒形象日益立体，成为不朽的传说……

《倪瓒·在太湖》像是展现了倪瓒与妻子漂泊时的不离不弃。事实上，漂泊太湖是倪瓒生命的第二个阶段。太湖，是一个空间概念，而《倪瓒·在元朝》则显示了这一系列作品的时间维度，“在太湖”和“在元朝”也交织着陈钢对时空的认知——前者看似讨论空间，却讲述着光阴流逝，人生将暮的旅程；后者看似是讨论时间，却将更为



图3 [明] 崔子忠《云林洗桐图》轴 绫本设色 160×53cm 现藏于台北“故宫博物院”



图4 [元] 倪瓒《容膝斋图》轴 纸本墨笔 74.2×35.4cm 现藏于台北“故宫博物院”

久远的温暖记忆寄托于岁月静好的旧日家园，也因此，虽然二者同是带有回忆性质的“过去时”，但《倪瓒·在元朝》与《倪瓒·在太湖》相比，带有更为强烈的怀旧意味——两件作品中，代表妻子的女性都手持雨伞，“在太湖”的蒋氏已走进生命暮年，看来沉重而富有钝感，她的伞抵挡着江湖的肃杀秋雨，企图隔绝外在世界的哪怕一点点冷意；而“在元朝”中的蒋氏则还是青春年少，身形轻盈，舞动在故园春色中。她手中的伞小巧可爱，似乎也并不为遮风挡雨，仅仅是与伞外的杏花烟雨互动的一个道具。伞，连接了春日江南的美人美景，使二者共同建构了一幅暖意融融的画面。秋凉春暖，本是两件作品各自的情感基调，但早年安逸生活过于久远，这份温暖记忆，也多少显得有些恍若隔世，从而《倪瓒·在元朝》的暖色也被进一步稀释。

入明之后，倪瓒几乎半生以遗民自居，画作也从不署明之年号，可以想见，元末战乱之前的乡居岁月是他一生中最为闲适的时光，在倪瓒的画作中，除了山水，他也用园林角落中的一丛墨竹，暗示故乡园林的一角，而在《倪瓒·在元朝》中，与故园相关的认知，似乎来自倪瓒更为年少时的回忆。倪瓒赞蒋寂照“不事膏沐，游心恬淡”，视其为知己，陈钢也舍弃了传统人物画和雕塑中男

性形象大于女性形象、主要人物大于次要人物的做法，希望以几乎等大的人物，展现二人更为平等的情感，更深化了二者相依相伴的温情。同时，陈钢在创作中尝试运用形式语言，对构图中建筑与人物的组合进行协调。两人少年夫妻，相濡以沫，这件作品就着重塑造了倪瓒早年居家阶段的状态，年轻柔美的妻子，烟雨江南的园林，还原了倪瓒心中关于“家”最原本的含义——较之《倪瓒·在太湖》更为年轻的女性形象，暗示了两人早年在家乡闲居时的惬意，榫卯结构的屋舍看起来像是甲骨文“家”上方的一“宀”，以家居的恬淡对比弃家的漂泊，实在的屋舍呼应前一件作品通过留白暗示出的太湖，一静一动，一实一虚，强化了对倪瓒两个人生阶段生命状态的理解。这个象征“家”的框架，也是区别于倪瓒画中“空亭”的另一种对心灵空间的表达。人们历来认为，倪瓒作画，以亭之空无一物，来隐喻内心世界的空寂，天地之大，却没人能停留在他心中的亭子里，更体现了其山水世界的空灵，结合关于他洁癖清高的种种传说，这种说法也更有说服力。反之，在《倪瓒·在元朝》中的建筑下，倪瓒与蒋氏，分别占据了内外两侧，象征着男人和女人，各自守护着家宅的外庭和内闾，也寓意着传统语境下，“阳”的背面是“阴”(图6)……看似出于同一空间，但却为墙所分隔，两人在各自的处境中，与自己的影子相伴，并在作品中被定格下来，仿佛有家抑或无家，有爱人抑或没爱人，有知音抑或没知音，境遇都不会有任何改变，心灵之间，或亲密，或疏离，最终都要独自一人，面对无边孤寂，但陈钢并未将这一层寂寞定义为凄凉，他更像是在尝试用两种处境进行一个对话，从而展现陪伴和孤独的碰撞。也因此，《倪瓒·在太湖》和《倪瓒·在元朝》充斥着一种和谐的冲突，“太湖”是空间概念，可缺席的实景，使得二人像是行走在流淌的时间中；“元朝”是时间概念，但寓意“家”的屋舍，却是虚无的怀旧，深化了对安稳空间的向往。陈钢用两组看似矛盾的时空关系，挖掘出倪瓒与以往画史论述截然不同的形象，并用这一特别的方式，探索着亲密关系之外的自我。虽然这种表现情感的方式依然是内敛而含蓄的，但迸发出一种低调的震撼，一种萦绕于倪瓒形象之上，却始终被书写者刻意忽略掉的柔和力量。这也更像是一种无法实现的祝愿，明知其惨淡结局，却还是希望能将世间美好真情存放其中，哪怕能为这结局增加一丝温度……

如果说，这两件作品分别借助时空的交错展现亲密关系，那么，《倪瓒·在书斋》(图7)则是这个系列的总结，陈钢用自己的方式，再一次将创作的主旨回归到对倪瓒最核心的认知——孤独、自我以及永恒的寂寞形象，也可以说是前两件作品的升华。如果说，前两件作品将倪瓒一生一分两半，那书斋的意义则贯穿于其生命始终。在中国传统文化中，书斋被视为文人的内心宇宙，是心灵的栖息之处，是天地之间独属于生命个体的精神空间。对于元代文人来说，书斋的意义更是非比寻常，美术史学者何惠鉴在解读宋元山水画时，就称宋代山水画为“游观山



图5 陈钢 “倪瓒”之《在太湖》 青铜 52×65×42cm 2019年 现藏于中国美术馆

图6 阴阳 (来自网络) 49×74×47cm 2021年

水”，元代山水画为“书斋山水”，可以说，较之前者，元人与书斋关系更为密切，也借此开创了山水画的新纪元。倪瓒的清閤阁更是元末最为著名的书斋之一。此处“幽迥绝尘。中有书数千卷，悉手所校定，经史诸子、释老歧黄，记胜之书，终日成诵；古鼎彝名琴，陈列左右；松桂兰竹香菊之属，敷行缭绕，而其外则乔木修篁，蔚然深秀”，此外，倪氏其他别墅书斋则“藉以青毡，设纓履百两，客至易之始人……雪鹤洞以白毡铺之几案则覆以碧云笺……前植杂色花卉，下以白乳螯其隙，时加汛濯。花叶堕下，则以长竿黏取之，恐人足侵污也”。山中书斋，象征着富足风雅的生活状态。但在弃家之后，倪瓒往来于太湖流域，也常寄居于友人的居所，为答谢亲友款待，他也常以书斋为名作画相赠，画中稳定的书斋，也成为衬托自己漂泊湖上的某种对照物。

张雨题赞的《倪瓒像》，还原了典型元代文人的书斋生活，或是其中年时在故乡清閤阁中的景象。但与画像相比，陈钢的雕塑则着重于刻画老年倪瓒，他并未着墨于书斋的场景，展现的并不是画像中那般闲适的时光，而以一灯、一榻、一书、一扇，暗示书斋的存在，此时的倪瓒，裸足而坐，不修边幅，憔悴沧桑，他已垂垂老矣，生命的灯火，也到了即将熄灭的尽头，其身之所在，与其说是故园中的书斋，倒不如说更像是晚年旅途中的书斋——存在于漂荡在湖上的小舟中，而非故乡的清閤阁。书斋，本是文人悠闲生活的场所，但这来自作者想象的舟中书斋，则打破了这种稳定，为其赋予了更为动荡的外在属性，而这一独特书斋中的几寸空间，却承载着倪瓒生命历程的最后时刻，那种无法抹去的飘摇状态。从园林中的书斋，到江湖上的书斋，生命空间的转变，心灵的栖居之处，也随之变化，从而成就了倪瓒另一个维度的艺术高度。

此外，中国传统诗画讲究意在言外，陈钢的这组雕塑也隐藏着这一层对古典趣味的追求。这一系列，在具象人物形象之外，都暗示着“风雨”之意象。倪瓒自己的诗中，有“断送一生棋局里，破除万事酒杯中。清虚事业无人解，听雨移时又听风”这样的句子，《倪瓒·在太湖》和《倪瓒·在元朝》都以女子手中的伞暗示着烟雨的存在，然而，其诗中那种卧听风雨，回想一生无奈失意的状

态，却在《倪瓒·在书斋》中，体现得更为深刻。那听不见的风雨，看不见的孤舟，回不去的家，却又真切反映着他展现在一首写“惊梦”曲中的“闲身空老，孤篷听雨，灯火江村”的荒芜心境。从《倪瓒·在书斋》回望这一系列的前两件作品，背井离乡、年老丧偶的倪瓒，寂寞的境遇也被再一次放大，但就是这个孤独的灵魂，创造了中国山水画史上最为平静又无比动人心魄的美，他也在被后来者解读的过程中得到一次次重生。

今天的艺术世界，与传统时代相比，已大不一样。有人观《千里江山图》创作出舞蹈，有人听《月光奏鸣曲》设计出首饰，人们用此领域的成果去诠释彼领域的精神，从而创造出更为多元的艺术境界。在这种背景下，中国传统山水画的精神又该如何被诠释呢？画者笔耕一生，观者皓首以求，也未必能够给出一个有价值的回答，甚至可能会因种种执念，成为传统艺术傲慢、狭隘的参与者。人们或许会固执地认为，属于倪瓒的图像就是单调的一河两岸，其蕴含的山水精神也是单一且固化的。但事实上，倪瓒所表现的永恒孤独自我早已超越了绘画这一媒介，与之相关的解读应当能够帮助今天的观众打通艺术的关节，去理解更宽广的世界。陈钢的“倪瓒”系列，表面看是只对人物的塑造，与山水画关系不大，但山水的艺术精神却贯穿其中，不论是对烟雨意象还是书斋意象的运用，都体现着他对于传统山水艺术的另一种理解——创作者，之于古人，或许只是个站在远处观望着其一生跌宕沉浮的观众，但他们也以自己的方式，参与到对古人形象的再次创造中，在这一层意义上，他们或许有时也可以说是古人的异代知音。那么，我们选择当谁的观众，更有缘分成为谁的知音，在他的故事中看到了怎样的自己，又托付了些怎样的情怀呢？或许，陈钢渴望用这一系列有些另类的倪瓒去给出一个方向，当被这个遥远生命所触动那一瞬间，他的作品本身，也就成为了答案的一部分。

陈期凡：天津美术学院学报编辑

（责任编辑：赵 纯）

蔡元培为何提出“美育救国”的口号

Why Cai Yuanpei Put Forward the Slogan of “Aesthetic Education to Save the Country”

王 侠 吴 卫
Wang Xia and Wu Wei

摘要：本文试图探析和研究我国著名教育家蔡元培美育救国思想，以期探究出蔡元培提出“美育救国”口号的原委。结合当时的社会历史背景，研究蔡元培的人生经历及其相关学术文献，从教育观念、美学理论、美育思想三方面，分析出其提出“美育救国”口号的原因，即“教育兴邦——人才是救国的关键”“美学育人——培养出高尚的人格”“美育救国——提升民力民智民德”，力图培养出健康之体魄、开放之思想、高尚之道德的新国民。蔡元培将美育的作用上升至救国的高度，提出了“美育代宗教”以及“五育并举”的重要教育理念，由此美育第一次被正式列入了国家教育方针，推动了我国艺术事业的全面发展。

关键词：蔡元培；教育兴邦；美学育人；美育救国；美育代宗教

何为美育？从内涵上来说，美育也被称为审美教育，它是指通过美的熏陶教育使人身心理健康，促进人的全面发展。“美育”一词由18世纪德国美学家席勒（1759—1805）首次提出，其“审美教育说”提出了美育使人们的精神力量和感性的整体在一定程度上达到和谐。^[1]他在《美育书简》一书中，对于美育的意义与作用做了较为系统的阐述，提出了诸多对后世有启发意义的观点，如公民权的实现、自由权的考量等。但在“美育”未形成系统的概念之前，很早就有关于美育的实践和意识，像中国传统教育中的“六艺”，即礼、乐、射、御、书、数，其中“乐”就是中国的美育，但中国传统美育活动主要是以服务道德和政治为目的而展开的。

中国美育的现代化进程主要开始于1912年蔡元培提出将美育作为教育方针，并在1919年五四新文化运动推动下，形成了现代意义上的“美育”概念。^[1]这个时期的美学和美育观点不仅是西学东渐的产物，更是对传统以道德伦理教化为目的的美育思想的一种反动。西方美学和美育思想被第一代近现代知识分子王国维、梁启超、蔡元培等人吸收并进行本土化的传播。如梁启超将美育的范畴定义为“情感教育”“趣味教育”，他的美育思想具有极强的目的性，并没有将美育视为一个完整的、具有独立价值的系统，将其从德育和智育中解放出来，因此他理解的美育始终处在德育的附庸之下。王国维则认为人的身体和精神可以因美育实现调和，成为“完全之人物”，并提出美育应该与德育、智育一样重要。他强调艺术的“无用之用”，认为一个超越现实功利目的的“美育”完全不需要依附于德育而自成体系。^[2]而蔡元培既不同于梁启超过于浅露直接的功利主义立场，也不同于王国维超脱世俗功利的审美主义立场，提出“美育代宗教”的美育救国主张，他持有“审美救国”的美学意识形态立场，既解放了美育，又让美育摆脱了纯粹唯心主义立场。^[3]

蔡元培是我国美育事业上真正的倡导者、实践者，建立了中国近代美育体系。1912年蔡元培在《对于教育方针之意见》一文中正式将美育列入国家教育宗



图1 蔡元培（1868—1940）

旨之中，从德育中真正独立出来，他提出了“五育”并举的教育方针，具体分为军国民教育、实利主义教育、公民道德教育、世界观教育、美感教育。^[4]⁸⁷同时，他也让美育落实到学校教育实践，在课程标准的制定中，在中小学以及师范学校加设图画、手工、音乐课程并成为必修课，此举措

表1 中国社会改革与蔡元培思想变化

器物（1840—1895）	制度（1895—1912）	文化（1912—1919）
“自强、求富”为口号的洋务运动	维新派的君主立宪制；清末新政；预备立宪；资产阶级革命派的共和制	五四新文化运动
蔡元培思想变化		
经世致用思想与接触西学	民主革命思想与教育救国	

使得美术教育得到了全面的发展。1922年，蔡元培从家庭、学校、社会方面探讨了美育的具体实施途径，撰写了《美育实施的方法》一文。通过研究探析蔡元培提出美育的缘由，可以系统全面地剖析出其美育思想的演变过程，揭示在当时的社会语境下他倡导“美育救国”的合理性与开创性。

一、蔡元培的个人经历

蔡元培（图1），字鹤卿，号子民，1868年1月11日出生在浙江省绍兴市。1872年（4岁）进入私塾，接受启蒙教育。1883年（15岁）考中秀才，1889年（21岁）考中举人，1892年（24岁）参加殿试，进士及第。1894年（26岁）任翰林院编修。^[5]1898年（30岁）10月，离开北京南下，担任浙江绍兴中西学堂监督。1899年（31岁）担任嵊县剡山书院院长，1901年（33岁）任上海南洋公学教员。1902年（34岁），在上海蔡元培与叶瀚^①等人创立了中国教育会，被推选为会长。此后开始反清革命，1904年（36岁），与章太炎等人在上海建立革命组织光复会，任会长。1907年（39岁）前往德国留学四年，他首先待在柏林一年，主要是学习德语，此后三年去往莱比锡大学进修，选修西方哲学、美学、文学、文明史等课程，1911年（43岁）返回上海。1912年（44岁），中华民国临时政府成立，蔡元培被任命为中华民国教育总长。1916年（48岁）在法国成立华法教育会，蔡元培任中国方面会长，推动国内留法勤工俭学运动，留学生在此过程中接受了马克思主义，深刻影响了周恩来、蔡和森、邓小平等一批无产阶级革命家。1917年（49岁），任北京大学校长，采取民主科学的教育方针，提出“兼容并包，思想自由”的办学原则。1921年（53岁）赴法国、德国、匈牙利、瑞士、意大利、荷兰等国考察高等教育，并受教育部委托参加太平洋教育会议。同年，法国里昂大学和美国纽约大学分别授予其文学博士与法学博士学位。1927年（59岁），在南京国民政府任大学院院长，提出教育科学化、劳动化、艺术化三项教育方针。1928年（60岁）任中央研究院院长，辞去其他职务。蔡元培一生勤勉，直至1935年（67岁）仍兼任中国公学^②校董兼董事长、上海法学院校董、上海美术专科学校校董、故宫博物院理事长、音乐艺文社社员、中国教育电影协会监事、国立北平图书馆馆长等20余项职务。^[6]¹³³⁻¹³⁵1940年（72岁）3月5日，在香港病逝。

蔡元培对我国文化事业的发展做出了突出的贡献，对政治、宗教、教育、文学、哲学、美学、伦理学、民族学（人类学）等领域均有涉猎，在我国近代教育改革方面做出了突出的贡献。同时，蔡元培也是我国近代美育事业的主要推动者，他重视绘画、音乐等各种艺术的发展，积极建立美育相关的学术研究组织，举办展览等各种活动，并且在全国各地的演讲中宣传美育思想，希望通过美育完善国民人格，改造人们的世界观。同时蔡元培积极创办艺术类院校，在他的倡导之下，1918年以及1927年分别创办了国立北京美术学校、杭州国立艺术院，此后这两所艺术院校成为我国众多美术类院校中的标杆——中央美术学院和中国美术学院，为我国培育了大量的艺术专门人才。

二、蔡元培美育救国思想剖析

19世纪中期以后的中国国势积弱，有志之士们都在寻求救国之道，从器物到制度再到文化，认识在步步深化。严复认为国家颓废的根源在于“民力已堕，民智已卑，民德已薄”。蔡元培所提倡的美育，并非仅仅关注其学科学术的问题，而是更为注重通过美育实现德育功能，希望通过美育能够改造国民性，达到“鼓民力、开民智、新民德”的目的，为社会培养进步的、健全人格的人才。蔡元培美育思想的形成并不是一蹴而就的，最初其倡导“教育救国”，遵循“教育—文化—救国”的原则，他认为可以通过变革文化达到救国的目的，而传播新文化的最好的方法就是教育，但还没有具体的方法措施，之后在德国留学的经历，接触到康德、席勒等人的美学，奠定了其美育救国思想的理论基础。

（一）教育兴邦——人才是救国的关键

找寻蔡元培美育思想的目的与动机，首先需要研究其早期形成的教育救国的理念。他认为想要救国，就必须有救国之人，所以教育成为蔡元培所提出的救国之策。他说：“要有良好的社会，必先有良好的个人；有良好的个人，就要有良好的教育。”^[7]

在中日甲午海战中，中国败给日本，许多爱国有志之士都开始意识到中国需要向西方学习，从学习科学技术过渡到师法思想文化，形成了借思想文化改革救国的思维共识。他们普遍认为要实现国家社会的革新，国民思想文化的改革要比社会经济的改革重要，使国民观念更新，形成新的

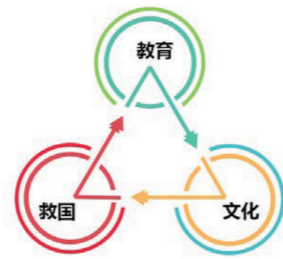


图2 蔡元培的“三角理论”



图3 蔡元培的美学思想示意图

世界观。中国社会的改革从洋务运动的“器物”改革，发展到维新派的君主立宪制、清末新政预备立宪、资产阶级革命派的共和制等“制度”尝试，再至新文化运动的“文化”变革（表1）。在此过程中，蔡元培从传统士大夫的经世致用思想，通过接触西学，逐渐形成民主革命思想与教育救国的思想。1912年发表的《对教育方针之意见》和《对教育宗旨案之说明》两篇文章，体现出他彻底地否定清朝政府的忠君和尊孔两条旧方针，因为二者都是保守的、封建的。他格外注重通过文化达到振兴中国以及发展近代化的目的，期望创造出一种适应我国国情的新文化。启发民智、培养新人才是他一生为之奋斗的事业，他认为通过教育的变革可以影响整个民族的文化，而文化的变革可以建立新的价值观、人生观和世界观，最终达到文化救国、教育救国的目的，遵循着“教育—文化—救国”的三角理论（图2），为之后美育救国思想的形成奠定了思想基础。

在1898年（30岁），蔡元培对于康有为等人维新变法失败的原因进行了总结并提出自己的见解：“……谓康党所以失败，由于不先培养革新之人才，而欲以少数人弋取政权，排斥顽固，不能不情见势绌。”^[6]³⁴他认为培养人才才是救国的关键，教育救国的思想开始酝酿。一方面，蔡元培开始学习各国语言，1898年（30岁）开始学习日语，1899年（31岁）学习英语，1902年（34岁）学习拉丁语，1903年（35岁）学习德语，1913年（45岁）学习法语，1923年（55岁）学习意大利语并提倡学习世界语。^[8]掌握多国语言为蔡元培学习西方的教育改革实践以及东西方文化的比较研究提供了极大的便利，使其能够以全球化视野看待中国之变革。他认为日本的教育改革最适用于中国国情，早在1901年（33岁）初就开始收集日本各类学校的课程表。另一方面，自1898年（30岁）后，蔡元培离开北京南下，最初在绍兴中西学堂、剡山书院等学校开始了教育改革尝试，皆以失败告终。直至1901年担任南洋公学（西安交通大学和上海交通大学的前身）特班总教习，开设了政治、财政、法律、科学、伦理等多门课程，改变传统的授课方式，以学生自学为主，并教授学生外国语言，日文以及英文必读，同时给学生们灌输爱国主义以及民主主义思想，培养了李叔同、黄炎培、邵力子、谢无量等学生，皆成为一代俊秀。1902年（34岁）4月，蔡元培在上海参与创立了中国教育会，并担任会长。在此后提出“五育并举”教育方针，蔡元培的教育救国活动与民主革命逐渐得以融合，以培养人才为教育宗旨，提倡德智体美全面发

展，着眼于公民文化建设以及道德培育。

（二）美学育人——以培养高尚的人格

西方文学艺术以及现代哲学和美术的引进，为人的美学研究提供了可供借鉴的思想观念和研究方法。美学的启蒙意义在于，贵族专制主义政治用血统伦理制造差序性的社会隔离体制以捍卫自身权力的合法性，而审美判断则用超越血统伦理的先验性和普遍性拆解这一隔离体制以构建市民主义价值的合法性。^[9]随着辛亥革命、新文化运动的爆发，封建皇权得以彻底瓦解，国家的中央集权不再稳固，市民意识逐渐觉醒，并开始寻求自我价值以及自由民主。然而，中国思想传统是为政治服务的，为了巩固皇权，国内并没有可借鉴的文化理论，所以西方用来表达普通公民文化愿景的审美文化被国人所接受，得以迅速发展。

蔡元培为了改造愚昧落后的国民精神，培养高尚的人格和全面发展的人才，选择了“教育救国”的道路，而教育的内容，他认为“不外乎科学与美术”（和我们今天提倡的“科学与艺术”不谋而合），这就是他的美学思想的基本出发点。美育与美学是密不可分的，美育思想大多是从美学理论中受到启发，结合现实情况形成独特的美育思想。正如蔡元培所说，“美育者，应用美学之理论于教育，以陶养感情为目的者也”^[10]²⁰⁸。他试图将美学理论应用于教育，利用美学的普适性来影响人们的情感（图3）。蔡元培美育思想的形成主要源自他的留学经历，1907年至1911年（39岁到43岁），他第一次走出国门，在德国留学四年，对蔡元培后来美学思想的建构起到了关键性奠基作用。第一年在柏林补习德语，此后进入莱比锡大学学习，三年中，蔡元培广泛地研读了哲学、心理学、文明史、美学、文学等内容，选择了40门相关课程（表2）。他最初是学习哲学，经过一段时间的学习发现哲学的范围过于广泛，想把范围缩小一点，于是选择了美学，为了学习美学又去研究了心理学。在莱比锡大学的美学课程中，康德和席勒等人的美学对蔡元培的影响甚大，蔡元培的美学思想主要体现在现象与实体、普遍性与超越性，以及知情意的解读三个方面。

关于现象与实体，蔡元培受康德哲学的影响颇深，康德认为世界可以分为“现象”和“实体”两面，蔡元培认可康德的这一理论，并认为美感介于二者之间。“美感者，合美丽与尊严而言之，介乎现象世界与实体世界之间，而为之津梁”^[10]⁵，关于审美功能的普遍性和超越性，他回忆说，“我于讲堂上既常听美学、美术史、文学史的讲（演），于环境上又常受音乐、美术的熏习，不知不觉地渐集中心力于美学方面。尤因冯德讲哲学史时，提出康德关于美学的见解，最注重于美的超越性与普遍性，就康德原书，详细研读，益见美学关系的重要”^[11]，他认为美感具有普遍性，可以消除各种偏见，就如欣赏美景，人人都能感受美、接受美，同时美感具有超越性，可以跨越生死利益的诱惑，美是一种内心的情感。由此，蔡元培

表2 蔡元培在德留学时选修课程

课程分类	1908—1909年	1909—1910年	1910—1911年	1909年	1910年	1911年
哲学类课程	1.自康德到现代之新哲学之历史 2.叔本华的哲学	哲学基本原理	希腊哲学史		1.康德以后的哲学史 2.伦理学基础	康德哲学
心理学课程	1.心理学原理 2.语言心理学		1.心理学实验 2.现代德语语法与心理学基础	1.心理学 2.儿童心理学及试验教育学	心理学实验方法	民族心理学
文明史课程		1.德国古代与中世纪的文明史 2.德国现代文明,世界观与科学观	1.欧洲从中世纪过渡到近代的历史 2.专制主义时期的德国文明史 3.文化的起源与原始形态	德国现代文明史,其过去与现在	宗教改革与文艺复兴时期的德国文明	古典时期的德国文明
美学类课程			美学		1.舞台艺术从15—20世纪的发展 2.古典希腊雕塑艺术 3.罗马式的建筑学与雕塑 4.古代荷兰绘画 5.造型艺术与美学 6.古代巴洛克式的艺术 7.现代艺术对美学之贡献	
文学类课程	1.德国文学发展现状 2.作为一个哲学家和自然科学家的歌德	1.歌德的戏剧现状 —自古代至现代 3.十九世纪德国文学史		现代自然科学的主要研究成果		歌德(浮士德)注解

表2 蔡元培在德留学时选修课程

表2 蔡元培在德留学时选修课程

认为我们可以通过审美不计生死，舍己为群，培养为民族大义而甘于奉献的精神。他将美学的功能性与现实人生联系起来，以实现陶冶情操、完善人格为最终目的。他受到鲍姆嘉通^[③]、康德等人思想的影响，认同知见、意志、感情这三者是人们精神作用的根源，并在此基础上认识到伦理产生于知见（真），道德产生于意志（善），美产生于感情（美），通过三者的结合来达到真美善，经过科学理性的知识指导（真），寻求正确的方法，再加以情感上的激励（美），来达到崇高的目标（善）。

蔡元培将美学作为指导美育的一门重要的学科。1921年（53岁），他在北大亲自讲授美学课程，同时着手撰写《美学通论》一书，其中关于美学的文章以及讲演也广泛地涉及了美学问题。蔡元培所讨论的美学，并非仅仅是针对其学科理论知识，而是突出美学的人文教化，有着强烈的精神关怀，在此后其“五育并举”的教育方针以及“美育代宗教”的提出中都可见其美学思想的深刻影响。

（三）美育救国——提升民力民智民德

1912年，时任民国教育总长的蔡元培，将美育纳入国家的教育方针中，并展现出美育救国思想的雏形。面对日渐羸弱的中国国民体质，社会中残留的封建文化思想，以及动乱的政治环境，他希望能够借以美育作用于人们的精神之上，通过潜移默化的方式，达到“重塑国民体魄”“启发国民思想”“培育国民道德”的目的，实现健全国民性的改造。

1.重塑国民体魄

重塑国民体魄是指采取各种措施来增强民众的身体素质和坚毅的精神。1835年，据统计当时中国吸食鸦片的人数多达200万人，毒品大量地涌入中国市场，严重地摧残了国民的身体。1896年，《字林西报》中一篇文章中，将中国人称为“东亚病夫”。清末将《游戏》《普通体操》

表2 蔡元培在德留学时选修课程

及《兵式体操》等书籍列为普通学堂的体操课程教材。毛泽东写的第一篇文章便是《体育之研究》，提到“国力荼弱，武风不振，民族之体质，日趋轻细。此甚可忧之现象也”^[12]。可见，民力的强弱与国家的兴亡息息相关，国民的身心健康成为当时社会有待解决的重要议题。

美育在民力方面的作用主要体现在两方面。一是培养国民的兴趣从而促进体育运动。1906年，清政府所颁布的“忠君、尊孔、尚公、尚武、尚实”五项教育宗旨中，将“尚武”作为一项明确的教育要求，使得军国民教育在全国范围内得以大力实施。^[13]但是军国民教育讲究整齐划一，教育方法单一。蔡元培指出：“中国古代的教育有些偏隘，表现为重视心理方面的学习，对于生理方面却有所不及，现在的教育相反，偏重身体的锻炼，漠视了心理上的感受，不免有点剑走偏锋。”^[14]他认为国人吸食鸦片等不良习惯，身体羸弱，主要是由于精神上的匮乏，无所寄托，仅靠体育锻炼是不够的，而艺术和美育能够培养兴趣，丰富人们的精神世界，改变中国文人文弱的形象，所以其体育观总是与美育密不可分。蔡元培在北大时增设球类、体操等体育运动，“体操者，一方以健康为目的，一方实以使身体为美的形式之发展”^[15]^[490]，同时在美育的实施举措中，他建议家庭中要有小规模的运动，“必不可少者，环室之园，一部分杂蒨花木，而一部分可容小规模之运动，如秋千、网球之类”^[15]^[492]。他通过美育思想让体育运动渗透在日常生活中，使得进行体育运动变成美的享受，摒弃恶习，在运动中获取快乐，从而达到增强体质的目的。二是美育助益情感教育，重塑中国人的精神。在《文化运动不要忘了美育》一文中，蔡元培指出：“在囂杂的剧院中，演那简单的音乐，卑鄙的戏曲。……商铺门上贴着无聊的春联，地摊上出售那恶俗的花纸，在这种环境中讨生活，怎么能引起活泼高尚的感情呢？”^[16]生活的方方面面均涉及美育，各种各样的人都有接触美育的机会，通过实施积极正面的美育，能够形成美的、无私的、勇敢的艺术精神。

2.启发国民思想

启发国民思想是指消除封建愚昧的思想，倡导科学与美术结合，让国民形成具有批判性的、理性的思维方式。20世纪初的中国，国家动荡不安，有志之士开始探索制度救国的道路，但是发现仅是制度上的借鉴远远不够，制度与文化是一整套的体系，改革制度必须革新文化，首先选择了宗教文化的革新。一部分封建保守分子，认为要将孔教作为国教，发起了“孔道会”“宗圣会”等组织，尊孔教会与封建帝制之间有着连带关系，陈独秀等人发起了激烈的“反孔”行动。另一部分新派知识分子认为“西教、西学、西政”三位一体才是救国方案，同时将西方文明简单地等同于基督教文明，使得基督教在我国得以迅速传播推广，据统计，1914年基督教开办的学校占据了当时中国学校总数的五分之一。^[17]1917年，恽代英提出“以教育代

表2 蔡元培在德留学时选修课程

宗教”，同年陈独秀提出“以科学代宗教”，而蔡元培则提出了著名的“以美育代宗教”的主张。蔡元培以美育启发民智体现在两方面：一是提出美育代宗教，二是提倡艺术与科学相结合。

针对当时知识界提出的“宗教救国论”，蔡元培将满清钦定“忠君、尊孔、尚公、尚武、尚实”的教育方针，废除了忠君和尊孔两条，而用美育代替传统宗教的教化功能，力图通过美育改变保守落后的封建思想。他在1922年发表文章《教育独立议》《非宗教运动》，支持非宗教同盟运动，提出教会不得进入学校，教育应该是自由的，独立于各派政党、教会之外。在1917年（49岁）、1930年（62岁）以及1932年（64岁），他三次发表《以美育代宗教》，认为宗教的本质就是教育，在人类智慧未开化的时代，宗教代替教育解释一切奇特的现象，但是科学发达以后，要运用科学去解释，宗教无法代替科学的教育，甚至有些部分落后于时代。同时，蔡元培将宗教与美育进行对比，而宗教也无法代替美育，他认为：“一，美育是自由的，而宗教是强制的；二，美育是进步的，而宗教是保守的；三，美育是普及的，而宗教是有界的。”^[15]^[484]通过美育完全可以代替宗教上的不足，宗教的专制和保守不利于发展科学民主，阻碍社会的进步。

美术与科学是蔡元培教育理念中探讨的重要话题，美术属于美育，科学属于智育，进一步来说就是探讨美育与智育的关系。蔡元培认为科学无外乎知识，美术无外乎情感，两者是不可偏废的，“又如踢球的也是一种行为，但要先研究踢的方法；知道踢法了，是有了踢球的知识了；要是不高兴踢，就永踢不好”^[18]，并且他认为能以美学的视角研究科学，便可找到科学的趣味，提高创造力，免除科学的枯燥。在算数中探寻比例的美，在声音中探寻音乐的美，在光学中探寻色彩的美。他认为专治科学，太偏于概念、分析、机械的作用，过于机械会缺乏创造力，同时对于社会也没有感情，“抱了这种机械的人生观与世界观，不但对于自己竟无生趣，对于社会毫无爱情；就是对于所治的科学，也不过‘依样画葫芦’，决没有创造的精神”^[19]，而美术与科学相结合，不仅可以增添科学的兴趣，还可以让人生更有意义，“有了美术的兴趣，不但觉得人生很有意义，很有价值，就是治科学的时候，也一定添了勇敢活泼的精神”^[19]。蔡元培前瞻性地认识到人文学科和自然科学的结合，提供了一种全面综合的学科视角。

3.培育国民道德

培育国民道德是指基于科学民主的原则重建公民道德，摒弃以往封建的三纲五常的道德观，培养国人高尚的道德观念。辛亥革命后，养成健全人格，发展共和精神，成为新教育的基本宗旨，这也是蔡元培所推崇的。他希望借助美育消除国人急功近利的人生态度，1919年他辞去北大校长职务，在天津车站接受采访中说道：“我以为吾国之患，固在政府之腐败与政客军人之捣乱，而其根本，则在

表2 蔡元培在德留学时选修课程

于大多数之人皆汲汲于近功近利，而毫无高尚之思想，惟提倡美育足以药之。”^[4]^[86]

一方面，蔡元培希望通过美育使得国民能够热爱祖国，在乱世中有为国为民英勇献身的伟大革命精神。他认为完成德育是美育的最终目的，“人生不外乎意志；人与人互相关系，莫大乎行为；故教育之目的，在使人人有适当之行为，即以德育为中心是也”^[20]，同时奉献精神的培育需要借助美育才能完成，“不顾祸福，不计生死，以热烈之感情奔赴之；凡与人同乐、舍己为群之德，属于此类，赖美育之助者也。所以美育者，与智育相辅而行，以图德育之完成者也”^[21]。他提倡美育最根本的原因即是希望通过美育从个人情感入手，自觉式的，在潜移默化中影响国人的品德形成，而不是通过道德灌输和说教的方式。而美育功能的实现主要依靠的是审美的普遍性和超越性。利用普遍性养成“独乐不如众乐”的集体意识以及消除人与人之间的偏见，利用超越性破除生死利益的顾忌，能够有“富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈”的气概，甚且有“杀身以成仁”的勇敢。^[22]另一方面，蔡元培本着健全完全之人格的目标，培育公民良好的道德，如讲文明、讲卫生等。关于美育中影响国民民德的具体方法，他主张全民美育以及终身美育，其美育思想内容和范围是涵盖在生活的各方各面之中。在《美术的进化》（1920年，52岁）一文中，蔡元培将美术的类别分为像音乐一样的动的美术、像绘画一样的静的美术以及像跳舞一样动静结合的美术。除此之外，还包括一切美的事物，如优美的文学作品、自然景观等都属于美育的研究范畴。在1922年（54岁）发表的《美育实施的方法》一文中，他十分详细地提出从家庭、学校到社会中美育的具体实施方法。首先，蔡元培认为胎教是美育的第一步，建造风景宜人的公立胎教院，让孕妇生活在优美的自然环境中，保持心身的愉悦，有利于胎儿的良好发育；其次，在学校美育方面，幼稚园可以开设具有趣味性的课程让幼儿从小接触美育，如手工、舞蹈、音乐等，小学之后，不仅可以通过学校课程，而且大自然中丰富多彩的植物、千奇百怪的动物、壮丽波澜的山川河流，皆是美育的素材；最后，在社会美育方面，他提出应开设不同门类的场馆供民众参观欣赏，如美术馆、音乐会、剧院、博物馆等。同时，蔡元培还十分注重基础设施的建设，道路美化、建筑整齐、花园城市，特别强调了公墓的建设。蔡元培认为美育贯穿每个人的一生中，社会中每个环节都能有良好的美育，能够从内到外改变公民落后的道德观。

三、结语

美育思想是蔡元培教育救国理想与现实的呼应，他很早就意识到单靠器物、制度的变革，无法达到救国的目的，人才是救国之关键，通过教育影响社会文化，才能培育出拯救国家于危亡之际的新人才。在德留学期间，受到康德、席勒等人的美学思想的影响，蔡元培回国后将

美学原理进行了中国本土化的阐释，他认为在社会文化改造的思潮下，作为探寻个体生命本质的美学，不应只是自我情感表达的工具，也应挖掘特殊的社会功能，发挥审美的情感启蒙作用，以自我内省、耳濡目染、循序渐进的方式，完成个人道德培育，美学能够达到“陶冶活泼敏锐之性灵，养成高尚纯洁之人格”的育人目的。此后，他对于美育寄予厚望，并提出了美育救国的口号，从体魄、思想、道德三方面实现国民性改造，具体措施为：一是通过美育为国民培育良好健康的兴趣，养成活泼向上的精神，戒掉生活中的恶习，美育与体育结合，在愉悦中锻炼出强壮的体魄；二是反对宗教的“文化入侵”，采用美育代替宗教，强调科学与艺术的结合，启发国民思想，形成开放包容、科学民主的思维方式；三是利用美育的超越性与普遍性，超越世俗偏见，破除生死利益的顾忌，培育出为民族大义奉献自我的高尚品德，同时健全完善普通国民的人格，使之成为具有正确人生观、价值观和世界观的德才兼备之人。

蔡元培从清末翰林到民国教育总长、北大校长、大学院院长、中央研究院院长，始终本着开放、包容、爱国的原则，本着迫切的救国之心，将美育作为其追求一生的事业。他对于美育的大力提倡，使得民国时期的艺术教育得到国家政策层面的支持，以蓬勃之势促进了美育在中国的土壤生根发芽，成为我国艺术设计教育的发端，奠定了中央美术学院和中国美术学院今天的辉煌，他对于中国艺术设计教育领域的影响仍然是举足轻重的、不容忽视的。

注释：
①叶瀚（1861—1936），字浩吾，浙江余杭人。北京大学史学系教授，以后又曾任浙江大学教授，译著有《泰西教育史》（[日]能势荣著，金粟斋译书社1901年版）、《世界通史》（[德]布勒志著，据日译本翻译，镜今书局1903年11月版）。
②中国公学是1906年4月由清末革命党人在上海创办的学校，1905年11月，日本文部省公布《取缔清国留学生规则》，对中国学生入学严加限制，致使各省3000多名留学生一时退学返抵上海，留学生姚宏业、孙镜清多方奔走募捐，在上海北四川路租民房为校舍，组织仍滞留在沪的学生办中国公学。
③亚历山大·戈特利布·鲍姆嘉通（德文原名：Alexander Gottlieb Baumgarten，1714—1762），简称“鲍姆嘉通”，又译鲍姆加登，德国著名哲学家，鲍姆嘉通继承了莱伯尼茨与沃尔夫的“感性认知”，并系统地化成一门新的学科，并将它命名为“Aesthetic”。这是鲍姆嘉通对美学史的一大贡献，他后来被称为“美学之父”。

参考文献：
[1]王恒昕.美育在高校艺术专业人才培养中的合理运用[J].艺术百家,2018,34(04):23.

- [2]汪禹池.以情感教育为本质的美育观比较——以梁启超、王国维和蔡元培为例[J].文艺争鸣,2021(11):190-192.
- [3]刘楚.蔡元培对美育的正名历程和价值想象[J].现代中国文化与文学,2019(03):49.
- [4]冉祥华.中国现代美育理论的确立及实践生成[J].商丘师范学院学报,2014,30(01):87,86.
- [5]蔡建国.蔡元培画传1868—1940[M].上海:上海人民美术出版社,1988:2.
- [6]蔡元培.蔡元培自述[M].北京:中国言实出版社,2015.
- [7]周菊芳.学界泰斗人世楷模蔡元培[M].上海:上海交通大学出版社,2016:27.
- [8]蔡建国.蔡元培与近代中国[M].上海:上海社会科学院出版社,1997:134.
- [9]刘春阳.社会学视野中的20世纪中国“美学热”[J].文艺研究,2014(06):17.
- [10]高平叔.蔡元培美育论集[M].长沙:湖南教育出版社,1987:05,208.
- [11]李清.留学教育与蔡元培对西方美学的传播[J].现代传播(中国传媒大学学报),2019,41(01):159.
- [12]邢登江,刘国庆,尹宝玉,主编.大学体育(第3版)[M].北京:北京航空航天大学出版社,2008:269.
- [13]韩玉霞.清末民初的军国民教育[J].史学月刊,1987(05):42.
- [14]张杨虎.蔡元培体育思想研究[D].长沙:湖南师范大学,2021:24.
- [15]蔡元培.蔡元培教育论集[M].长沙:湖南教育出版社,1987.
- [16]蔡元培.美育与人生[M].济南:山东文艺出版社,2019:44.
- [17]许燕转.宗教教国与“新人”设计:“五四”时期宗教文化论[J].中国文学研究,2017(01):89.
- [18]李清聚.蔡元培“以美育代宗教”思想研究[D].南京:南京理工大学,2012:63.
- [19]蔡磊珂.论美育的独立价值——对蔡元培美育思想的再认识[J].教育学术月刊,2015(03):7.
- [20]卢善庆.简论蔡元培的美育思想[J].厦门大学学报(哲学社会科学版),1980(03):104.
- [21]陈洪捷,蔡磊珂.蔡元培:中国现代教育的奠基人[J].苏州大学学报(教育科学版),2016,4(01):98.
- [22]李清聚.信仰危机与美育救赎——以蔡元培为视角的考察[J].继续教育研究,2011(02):3.

基金项目：国家社科基金艺术学项目“中国近现代设计教育先行者研究（1911—2011）”（项目编号：21BG120）阶段性研究成果

王 侠：湖南师范大学美术学院在读硕士研究生
吴 卫：湖南师范大学美术学院教授 博士生导师
清华大学美术学院设计艺术学博士

（责任编辑：陈期凡）

从《颐园论画》批跋论俞剑华早期中国画学

On Yu Jianhua’s Early Chinese Painting Studies from His Notes on and Postscripts to *On Painting in Yiyuan Garden*

祝 童/Zhu Tong

摘 要：俞剑华批跋松年《颐园论画》，连载《鼎齋》周刊达14期，然向未引起学界关注。考镜背景，俞氏之所以对是书精校批跋，成为整理本中最善者，与其对松年画论、画艺、人格之推崇颇有关系。批跋在继承《颐园论画》“独创”精蕴之基础上，从“临摹”“写生”之入门取法，到“有我”“无我”之画家意识，再到“生趣”“精神”之美学追求，立于松年之论，而多所发明，系统地反映了俞氏早期中国画学观念。而批跋以其锐利的学术思辨，博综百家，针砭时弊，体现了其卓越之中国画史识、缜密之画论分类意识，不啻为其学术取向彻底回归传统之标志。

关键词：俞剑华；画学；松年；《颐园论画》；《鼎齋》

《鼎齋》，为中国历史上第一份研究金石书画之报刊，该刊由浙西名士王修主编，“巽社”同仁共襄辅办，以“究讨金石书画诸学术为宗旨”，一时流人遗老云集，声誉极盛。《鼎齋》第26期（1926年5月5日），刊俞剑华山水一幅，主编王修识云：

俞 锷，字剑华，精中西绘画，为陈师曾入室弟子。山水颇似其师，创翰墨缘美术院于济南，从游者甚，众得其传，类皆知名于时。又刊行《翰墨缘》半月刊，独力主持，评鹭时贤，多中肯綮。^[1]

是为俞剑华之名首次出现于《鼎齋》。关于二人之相知相识，王修在第38期（1926年7月30日）《槐堂师弟子画集序》中有言：“余识剑华于今夏，而相知则由胡佩衡先生之介，已三年矣！”^[2]知民国十二年（1923），二人相知，其时俞在济南；又据《俞剑华年谱》，俞在民国十五年（1926）“六月至十月，赴上海与名画家往还，认识黄宾虹、谢公展、张聿光诸家”^[3]411。知二人相识亦于此时。从《鼎齋》来看，二人相识数月之间，即刊载俞氏画作5幅，文章4篇（不计《颐园论画》批跋，分别是《中国画写生与西洋画写生不同之点》《描稿画家之金科玉律》《恽南田与吴缶翁》《四石之盛衰》，其中《中国画写生与西洋画写生不同之点》与《描稿画家之金科玉律》皆连载二期），可见二人交谊匪浅。事实上，王修之重俞氏，不独因其为《翰墨缘》主编，互为同道，更要者，在于俞氏以“陈师曾入室弟子”身份饮誉画坛，且搜集乃师遗泽，发扬乃师学术。《槐堂师弟子画集序》称：“剑华敬其师，宁得不有是集之刊耶？且曩者已为师曾刊《中国绘画史》，辑《不朽录》，则是集之刊，固其素志矣！剑华

于槐堂诸子中，不亦忠于师门哉？”^[2]王修寓京时，与陈师曾过从甚密，陈还为王氏夫妇治印十余方，其深知陈门谱系。^①然遍观陈氏诸弟子，唯俞氏刊《中国绘画史》，梓《不朽录》，更罗《槐堂师弟子画集》付之枣梨，矻矻不倦，弥力奔走，确是陈氏死后知音。以是观之，俞氏之为王修所重，自无足怪耳。

《颐园论画》，清松年著。《鼎齋》第30期载俞剑华《颐园论画序》，谈及是书版本云：（《颐园论画》）前曾刊于某报，惜未窥全豹。十有四年春于画友关松坪处假得原本，欣喜欲狂。随急印百本，分赠同好。暇日更取原书重加校定，变其前后次序，正其一二字句，并于每章之后，附志拙见。非敢好事续貂，以发挥余蕴自诩，乃由于景仰前贤不能自已耳。书既成，略志梗概如此。时民国十有四年端午节前五日也。^②是书系松年授课稿，成于光绪二十三年（1897）三月，现略述其版本源流如次。第一，稿本：上海图书馆藏。2015年，上海古籍出版社据此收入《续修四库全书》子部艺术类，影印出版。第二，光绪本：书既成，即于是年铅印刊行，世所罕见，俞氏尤未获睹，今藏国家图书馆。按，至于俞序所言“前曾刊于某报”者，难断其详，推知应为此本。第三，俞氏石印本：光绪排印后，稿本流于松年再传弟子关松坪（1895—1938）处，民国十四年（1925）春，俞氏据关藏本石印百册，今难觅其踪。第四，《画论丛刊》本：民国二十六年（1937），于安澜据“济南俞氏藏本”铅印，收入《画论丛刊》。俞氏《中国历代画论大观》按云：“是书并未刊行，由愚为之付石印，《画论丛刊》即据石印本而章节稍加变动。”^[4]241知“济南俞氏藏本”即俞

俞氏石印本《中国历代画论大观》本，民国二十六年（1937）年，俞氏据“原钞本、俞剑华石印本、《画论丛刊》本”“另行排比，并酌加节名，以醒眉目”[4] 241，其间偶加“研究”数则（类旁批），收入《中国历代画论大观》，其后20年屡有增订，然终流壤间60余载，2017年江苏美术出版社方整理出版。第六，《中国画论类编》本：1957年，俞剑华据《画论丛刊》本删节整理，收入《中国画论类编》，底本体例皆与《中国历代画论大观》本两不相涉。经笔者排考校讎，各整理本皆有删节，就中以《中国历代画论大观》本较优。然据《颐园论画序》，俞氏石印本因属急就，难称其意，故“暇日更取原书重加校定，变其前后次序，正其一二字句，并于每章之后，附志拙见”，是知此《鼎齋》所刊，为俞氏据原稿精校批跋之全本，不啻为诸整理本中最善者。惜乎俞氏批跋本长期在学术史上埋没无闻，俞氏本人亦未曾片言及之，个中缘由，颇值进一步探究。^⑤

古典画论卷帙无计，俞剑华何独批跋《颐园论画》？其序云：

古人论画之书多矣，率皆辞衍意奥，悟解不易，求其不尚辞藻，平易近人，便于初学者盖少。松小梦先生年本蒙古人，宦游山左，擅六法，于画无所不能，又善书，皆自成家，不落古人窠臼，名满齐鲁，几于妇孺皆知。性方正，喜提携后进，一时画家蔚起，流风余韵，至今不衰。余生也晚，未能亲接馨歆。及束发受书，辄喜涂鸦。迨后专研斯道，而先生已归道山矣。此书本为先生画坛主盟时，随笔所录，平正通达，不囿于古，不泥于今，专家研求，初学入门，无不适合。^[6]

一方面，俞氏指出古代画论“辞衍意奥，悟解不易”之劣，从而肯定《颐园论画》“平正通达，不囿于古，不泥于今，专家研求，初学入门，无不适合”之优。所谓“平正”，亦即不囿古泥今，不偏不倚；所谓“通达”，亦即“不尚辞藻，平易近人”，深入浅出，“且于实用之言”^[6] 337。需知，“平正通达”，为俞氏评鉴画论之最高标准；而此种学风，亦给正处于学术转型时期之俞氏莫大影响，奠定了其一生持中秉正之学术理念。另一方面，俞氏对松年画艺推许备至，指出其自成一家，“不落古人窠臼”之长。其曾于《颐园论画》“竹兰”章批跋：“小梦先生最擅兰竹，能自出机杼，不袭古人面貌，迎风含露，笔墨生动，故不惜以金针度人。”^[7]“用墨”章批跋：“小梦先生善于用墨，其墨色之复杂，且不只于五，可谓超越古人矣。”^[8]“用水”章批跋：“小梦先生不但笔墨擅长，而其用水之妙，允非庸史所能梦见，故此书亦于用水之法三致意焉。”^[8]如是等等，对其翰墨艺术高标称首，从而肯定是书解惑之功。更要者，松年“性方正，喜提携后进”之崇高人格，最为俞氏所尊崇。据史料，松年天性刚毅，不阿权贵，名望既高，追随自众，俊彦从游，甲于齐鲁。惟娱以书画，鲜事著述，故胸中块垒，皆浇筑是书之中。《颐园论画》“人品”章云：“书画清高，首重人品，品节既优，不但人人重其笔墨，更钦仰其人。”^[9]确是古今至论。对其中“吾辈处世，不可一事有我”“居官吏更讲政绩声名”诸世故之言，俞氏反复为之

 俞氏石印本《中国历代画论大观》本，民国二十六年（1937）年，俞氏据“原钞本、俞剑华石印本、《画论丛刊》本”“另行排比，并酌加节名，以醒眉目”[4] 241，其间偶加“研究”数则（类旁批），收入《中国历代画论大观》，其后20年屡有增订，然终流壤间60余载，2017年江苏美术出版社方整理出版。第六，《中国画论类编》本：1957年，俞剑华据《画论丛刊》本删节整理，收入《中国画论类编》，底本体例皆与《中国历代画论大观》本两不相涉。经笔者排考校讎，各整理本皆有删节，就中以《中国历代画论大观》本较优。然据《颐园论画序》，俞氏石印本因属急就，难称其意，故“暇日更取原书重加校定，变其前后次序，正其一二字句，并于每章之后，附志拙见”，是知此《鼎齋》所刊，为俞氏据原稿精校批跋之全本，不啻为诸整理本中最善者。惜乎俞氏批跋本长期在学术史上埋没无闻，俞氏本人亦未曾片言及之，个中缘由，颇值进一步探究。^⑤

开脱：“小梦先生满腹牢骚，平生以鲠直多开罪于人，有激于中，故务反前辄平易教人，并非愿天下之画家尽为乡愿也。”^[10]“先生风骨峭厉，不合时宜，屡以画贾祸，故言之痛切如此，可谓苦口婆心也矣。”^[4] 218 “（是书）劝人和光同尘，乃出于愤激有为之言，非真劝人同流合污也。”^[6] 337作为松年私淑弟子，俞氏于其言行，耳闻身践，别具体悟，不遗余力维护其声名，良有以也。观夫俞氏前半生，正值民族存亡之秋，不仅多次襄办书画义卖展，还曾投笔从戎，任二十五军同中校秘书，故其为文，纵横捭阖，方正刚烈，较之松年有过之无不及；而新中国成立后更致力兴教，“提携后进”，光大学说，立派开宗，“流风余韵，至今不衰”，亦当是其生平之写照。^[3] 407–430 要之，松年及其《颐园论画》，于画论、于画艺、于人格，皆给俞氏指明了方向，其之所以以理论、以实践、以良师彪炳画坛，是人是书，岂可没焉。

二

《鼎齋》第31至44期，连载俞氏批跋本《颐园论画》，前后计14期。除小引、写意、制粉、辨纸绢、教画、重名、结论章7章外，俞剑华对山水、人物、花卉等34章皆作批跋，合第30期所刊序，计六千余字，从入门取法到画家意识，再至“趣”“神”之美学追求，立于松年之论，而多所发明，不啻为俞氏研读中国古典画论之精意体悟，亦诚为其早期中国画学的代表之作。

第一，辨“临摹”与“写生”

师法造化，是中国画学亘古之传统，然每一家独出，遂成定式，从学者不究根源，千临万摹，遂成宿习。松年于《颐园论画》中，曾辩证地指出临摹与写生不可偏废之观点：

凡精于此道者，固在见前人之佳本，亦须目睹真形，传诸笔墨。吾辈既应法古，尤在于以造物为师，两处贯通，融汇心手。^[11]

清末画坛流于纸上烟云，鲜事写生，积重难返，早为有识之士所揭示。但直到西洋画之进入，方引起画坛之震动，反哺于中国画。此中曲折，必须有矫枉过正之声音出现，俞剑华便是典型代表。在批跋中，俞氏就对因“徒事临摹”而致泥古不化和狂怪造作两种异端，大加鞭挞。一方面，“徒事临摹”，不知通变，运之腕底，必执死法：

画家有以画一幅画用一种笔为上者，此亦未免胶柱刻舟，画中之景物不同，则笔之粗细自异，画笔（如工具，规之与圆，矩之与方）要当随时应用耳。若必执规以画方，执矩并画圆，不亦痴乎？^[8]

为成法所囿，必不能生发，下笔自然流入呆板。所谓“胶柱刻舟”，融“胶柱鼓瑟”“刻舟求剑”于一词。《史记·廉颇蔺相如列传》：“王以名使括，若胶柱而鼓瑟耳。”^[12]《吕氏春秋·察今》：“楚人有涉江者，其剑自舟中坠于水，遽契其舟。”^[13]皆执法不变，固守拘泥，乃“痴”者也。另一方面，“徒事临摹”，眼界自窄，纵临佳品，难究其源，以致任意涂抹，趋于狂怪造作：

世风愈降，人心日浮，凡事不肯深究，不下苦工，遂至任意挥洒，名曰写生，其实与真物相去甚远，甚且绝不相似，而又袭取‘论画以形似，见与儿童邻’之论以自文

 俞氏石印本《中国历代画论大观》本，民国二十六年（1937）年，俞氏据“原钞本、俞剑华石印本、《画论丛刊》本”“另行排比，并酌加节名，以醒眉目”[4] 241，其间偶加“研究”数则（类旁批），收入《中国历代画论大观》，其后20年屡有增订，然终流壤间60余载，2017年江苏美术出版社方整理出版。第六，《中国画论类编》本：1957年，俞剑华据《画论丛刊》本删节整理，收入《中国画论类编》，底本体例皆与《中国历代画论大观》本两不相涉。经笔者排考校讎，各整理本皆有删节，就中以《中国历代画论大观》本较优。然据《颐园论画序》，俞氏石印本因属急就，难称其意，故“暇日更取原书重加校定，变其前后次序，正其一二字句，并于每章之后，附志拙见”，是知此《鼎齋》所刊，为俞氏据原稿精校批跋之全本，不啻为诸整理本中最善者。惜乎俞氏批跋本长期在学术史上埋没无闻，俞氏本人亦未曾片言及之，个中缘由，颇值进一步探究。^⑤

其丑，至近吴缶翁出，学者无其笔力，以便于东涂西抹，无以丑怪纵横相尚，而花卉一道益不可问矣。^[14]
苏轼“论画以形似，见与儿童邻”，本是文人画独立之呼号，然无知俗匠反其为用，终至狂怪造作之地。松年《颐园论画》：“每有任情涂抹，名曰写生，实不肖形，竟称之为逸品，此等画误人不浅，不可为法也。”^[11]如果说，“画一幅画用一种笔”，虽是“囿于成法，不知变通者”所为，而尚存一线古法的话，那因“不肯深究”而“任意挥洒”“以丑怪纵横相尚”这另一极端，最是害人误己。《鼎齋》第36期刊其《恽南田与吴缶翁》一文，不囿缶翁盛名，径评吴派花卉“用笔粗野，赋色丑俗”“满坑满谷，红绿纵横，观者亦多厌苦之”，指出其从学者用笔赋色“任情涂抹”之乱象，诚振聋发聩之言。^[15]事实上，晚清画坛，赵之谦、吴昌硕引领风骚，然不荒荒野村夫之讥，其从学者天资既乏，工夫难至，自更无论矣。

既知“徒事临摹”之弊，俞剑华遂进一步深入揭橥写生之要义，以正清明。一方面，他从纵向上梳理了中国画写生之学术渊源：

中国画之写生发源最早，象形文字之取材于自然物，固为写生画之滥觞。即唐宋以来之画家，主张写生，发明写生方法者，亦代有其人。如曰师古人不如师造化，如曰天闲十万匹皆吾师也，如曰外师造化内师心源，如曰山行遇树石之堪入画者当模记于册，如日子久写虞山，如曰河阳窃真云，其他如徐黄之花鸟，在当时即名曰写生，至于韩马戴牛吴道子之人黄叔要之雉，无不逼真真物，其为忠实之写生画，尚有疑问耶？^[16] 3

把中国画之写生追溯至象形文字，应该说是一个学术突破。清季金石大兴，小学昌炽，光绪二十五年（1899），殷墟甲骨应时出土，遂为学界迅速关注，但书画界反馈无多。就书法而言，其时不过罗振玉、简经纶数人以甲骨文书而已，于书学立论既少，于画学更鲜涉及。俞氏以“象形文字”立为“写生画之滥觞”，显然并不单纯是《易传》中“仰则观象于天，俯则观法于地”的哲学“观物”之说，而是带有字学、画学色彩的学理思辨。《历代名画记》卷一引颜延之语云：“图载之意有三：一曰图理，卦象是也；二曰图识，字学是也；三曰图形，绘画是也。”^[17]俞氏内理，固三者兼而有之。写生渊源诚远，其道广被，因此他继而列举范中立、董其昌诸家之论，徐熙、黄公望诸家之行，韩干、戴嵩诸家之作厘证，说明中国画写生之道素有传统，自无疑义。另一方面，俞剑华从横向上指出中西写生共通与不同之点，同时揭橥中国画写生优渥之处。《颐园论画》“鬚云”章批跋：

中国画山水之云，多画山中云，无画山上云者，天空之云只以空白了之，此乃中国画讨巧处。偶尔于山上画云，反有添足著粪之虞。然按之实际，高山大岭，云气出没，自然山腰有云；如平台低坡，或山麓岗脚，只有烟雾，并无云气，即有云气，亦必在山顶之上。西洋画所画之风景，则十九于空中画云，一方面固由于写生不得不然，一方面亦由于天空着色，如只着蓝色，易流于板滞，不能不画云以为之调合也。此中西画不同之点。^[18]

 俞氏石印本《中国历代画论大观》本，民国二十六年（1937）年，俞氏据“原钞本、俞剑华石印本、《画论丛刊》本”“另行排比，并酌加节名，以醒眉目”[4] 241，其间偶加“研究”数则（类旁批），收入《中国历代画论大观》，其后20年屡有增订，然终流壤间60余载，2017年江苏美术出版社方整理出版。第六，《中国画论类编》本：1957年，俞剑华据《画论丛刊》本删节整理，收入《中国画论类编》，底本体例皆与《中国历代画论大观》本两不相涉。经笔者排考校讎，各整理本皆有删节，就中以《中国历代画论大观》本较优。然据《颐园论画序》，俞氏石印本因属急就，难称其意，故“暇日更取原书重加校定，变其前后次序，正其一二字句，并于每章之后，附志拙见”，是知此《鼎齋》所刊，为俞氏据原稿精校批跋之全本，不啻为诸整理本中最善者。惜乎俞氏批跋本长期在学术史上埋没无闻，俞氏本人亦未曾片言及之，个中缘由，颇值进一步探究。^⑤

显属“形状”上不同之点，但这里俞氏并未就此断以优劣高下。事实上，俞氏嫌批跋道之未尽，另撰《中国画写生与西洋画写生不同之点》一文，从“用具”之繁简、“画者”之动静、“构图”之难易、“画幅”之增减、“形状”之似非、“精神”之肖否、“写照方法”之行立坐卧种种方面，区别中西写生之不同，而行文多所阐扬中国画写生优渥之点。如“用具方面，十分简单，不花额外设备”“至于方法，既不用地平线，亦不用消失点”“画者之位置，可以随意变动”“构图较为容易，远山看不见亦可于必要时画出，山中隐微处看不见，亦可以想象补足”诸言，俯拾即是。^[16]要之，就临摹与写生之辩而言，俞剑华既指责规模成法，“只有有古人，不知有造化”固陋保守之徒，又批驳“述典忘祖，舍己耘人”之流，明确指出，“如以造化为师，再参以古人成法，运以己意，自然可以日有进步”^[19]，发挥松年“两处贯通，融汇心手”学说，申扬传统奥义，观念显得持中秉正。

第二，辨“有我”与“无我”

“临摹”与“写生”，乃入门取法之两个面向；“有我”与“无我”，则与画家意识大有关系。松年《颐园论画》所倡“有我”，为其精蕴之学说。俞剑华《中国画论类编》按曰：“书中所论以画才之独创一格，处处有我，最为正确而大胆，足破临模家之惑。与石涛《画语录》之自己面貌，同为独到之见。”^[6] 337故其批跋亦承而扬之。《颐园论画》“山水”章曰：“作书画，必须处处有我。我者何？独成一家之谓耳。”^[20]俞剑华于兹阐发云：

彼以临摹古人为不二法门者，久已证无我相，只能为古人作牛马，作留声之器，作印刷机，终身无所成就。惟能处处不忘有我者，始能作自我之表现，独抒己见，卓然成家即不成，亦不失其为独立。自等之我与奴颜婢膝之忘我者，固有上下床之别也。^[21]

所谓“有我”，即“自等之我”，抽离点画，不囿于形，把精神意志运诸毫端，借淋漓翰墨，浇胸中块垒。“有我”之倡，石涛为最，俞氏生平，亦极重之。《鼎齋》第39期载其《四石之盛衰》一文，高许之曰：“石涛、石溪俱生于明末清初，痛故国之亡，隐于浮屠，天才横溢，不可端倪，而石涛之艺为尤多。然当时吴派方盛，王画遍天下，二师怀才不遇，世无知音，虽奉常有‘江南画以石师为第一’之言，然一齐众楚，殊不足以却积俗之见。且二师之画，面貌往往不可索解，殊与升平时代之意味不合，故石涛竟以所画册页一部，乞人布施一草棚而不可得。”^[22]“面貌往往不可索解”云云，实际上是肯定石涛以时代悲怆摄人性灵之“有我”之画学实践，故俞氏批跋中阐释“有我”，更引石涛《画语录·变化章》进行厘证，主张不拘于俗，表现自我，坚持独创。

相反，“无我”者，其意识处处依傍古人，毫无独立人格，故最为俞氏所不齿：

画家因怠于自创，遂抚摹古人，渐至只知道有古人，不知有我，而又终不能及古人，每况愈下，致中国画日见衰落，为世人所构病。^[19]

“无我”之意识，“以临摹古人为不二法门”，亦步亦趋，下笔必求合于古人，“怠于自创”，乃“奴颜婢膝之

俞剑华《中国绘画史》“精神”与“趣”

忘我”。从《颐园论画》批跋来看，俞剑华常以画家“有我”意识之有无，衡量画作之优劣高下，以冷眼观照画坛：从取法之逼仄，到点画之限困，继到性情之压抑，再到教学之桎梏，终到画坛之悲鸣，作为一个捍道者，对固倡“无我”、泯灭人性之庸师及其“无识之徒”痛加诘责，可谓大声疾呼。而批跋意犹未尽，又撰《描稿画家之金科玉律》一文刊于《鼎斋》第33期，列举故步自封者十条“金科玉律”，反讽“只知有古人，不知有自己，只知临成稿，不知创新稿”之“无我”之人，并直接指出其为“中国画道之不振”之“制命伤”，若“长此以往，国画将沦于万劫不复之地”，诚忧心劳心者也。要之，由“徒事临摹”引申而来之“无我”意识，固守传统，不敢逾矩，此等画家，与“牛马”“留声之器”“印刷机”“奴隶”不二，要想“拯衰救弊”，就必须有敢为天下先之“有我”之士振臂高呼，挽狂澜于既倒。

第三，尚“生趣”与“精神”

从“写生”入，易得其“趣”；从“有我”出，故得其“神”。“趣”和“神”，是《颐园论画》批跋所反映出俞剑华最高之美学追求。俞氏有云：

所谓稿子手者，终身不能离稿子作一画，人趣且无，况天趣耶？^[18]

每作画如眷旧账，千篇一律，生趣毫无。^[19]

西画之写生，对于形状方面十分注意，结果每致呆板，毫无生趣。^{[16]3}

这里俞氏提出了三个美学话语：“人趣”“生趣”“天趣”。“人趣”者，从古人画中得来：谢赫“六法”，朱景玄“四品”，本为评画准绳，然学者往往借之文丑，不下功夫，徒取捷径，流入怪异，欲直通幽关，“人趣”自不可得。“天趣”者，从万物造化中得来：泥古不知通变之人，不事写生，只持古画，落笔有本，徒知“眷旧账”，此种“稿子手”，“天趣”自不可得。关于“稿子手”，其含义正来源于松年：“从稿本入手，半生目不睹真花，纵到工细绝伦，笔墨生动，俗所称稿子手，非得天趣者也。”^[23]童书业亦曰：“明代前期人特别讲究临仿，要使临仿的作品‘夺真’，浙派的戴进和吴派的沈周，都基本上是稿子手，专讲临仿。”^[24]皆同一理。“生趣”者，从画师胸中得来：既知临摹古人，亦知师法造化，唯灵府无程，随世碌碌，下笔呆板因陈，殊无韵致，其中好为人师者，更使从学之人“汨其性灵，灭其生趣”^[21]，最是大恶。要之，俞剑华之论“趣”，合“人趣”“天趣”“生趣”为一，而更重“生趣”，非勉力苦学，师法自然，更有以胸次，无可至焉。

“神”，向为中国画之最高美学范畴。俞剑华云：

中国画之写生注意精神，精神如能相肖，至于形状稍差，亦不成问题。^{[16]3}可以看到，俞氏之谓“神”，即“精神”，而且在形神二者不能兼得之情况下，宁舍“形状”而取“精神”。他把“气”与“神”并陈，或许更能增助理解：“喜作小幅者，宜时作大幅以摭其气；喜作大幅者，须时作小幅以敛其神”^[25]，“点苔环，固足以败全幅之气势；点苔好，亦足以增全幅之精神”^[8]。不难看出，“摭其气”与“敛其

松年《颐园论画》“精神”与“趣”

神”，败“气势”与增“精神”，大幅不至“粕野散漫”与小幅不至“柔弱堆累”，俞氏崇尚之“精神”，有着不激不厉、平正中和之特征。他《恽南田与吴缶翁》一文，把两个时代巨擘予以比较，指出“精神”因“无我”致败之由：

恽南田以后，便有许多孝子贤孙，必恭必敬崇拜而模仿之，造成所谓恽派花卉，渐至用笔柔弱，赋色艳丽，只学恽南田之面貌而遗其精神，终至描眉画眼，俗不可耐，而恽派大衰。吴缶翁现在亦有许多高足令徒，惟妙惟肖崇拜而模仿之，造成所谓吴派花卉，渐至用笔粗野，赋色丑俗，只取吴缶翁之面貌而遗其精神，终至东涂西抹，一塌糊涂，而吴派方大盛。^[15]

俞氏看到，恽南田与吴缶翁之“孝子贤孙”“高足令徒”，毫无独立之思想、自由之精神，舍“有我”而就“无我”，不究乃师造化之源，“必恭必敬”“惟妙惟肖”地模仿，由恽南田之“雍容闲雅，秀润天成”，逐步沦为“柔弱”“艳丽”，由吴缶翁之“剑拔弩张，气势雄壮”，逐步沦为“粗野”“丑俗”。“画之俗不俗，固不在乎形之似不似也。”^[14]无论是“描眉画眼”之俗，还是“东涂西抹”之野，之所以毫无“精神”，徒取“形状”，都是因为追随者“无我”之意识所致。因此，他认为，欲达到“形神兼备”，需自“有我”出：

观花之时或远或近，或上或下，花头如何，花叶如何，胸中先有一种花之观念，然后再观其全体之姿态如何，观察以后，默想其花叶之配合，章法之布置如何，终至眼前似另有一花，迎风含露，绰约向人，此时始含毫吮笔，如兔起鹤落，只画胸中之花，不画实物之花，画成自然神气充足，形状类似。^{[16]3}

平日观其行立坐卧、歌呼谈笑之顷，以取其全神，撮特微始能形神具毕，具呼之欲出。^{[16]3}

耐烦二字，不但为学画秘诀，实为万事成功之母。^[26]

一方面，就画法而言，重在捉物之“神”。若画人物，不必让人物静坐，而应于动静瞬间，把握人物表征，获取人物内理，如此，可“形神具毕”，“呼之欲出”。画花卉亦然，从观察、默想至濡毫作画，下笔“只画胸中之花，不画实物之花”，如此，可“神气充足，形状类似”。另一方面，就作画状态而言，重在养我之“神”。松年《颐园论画》有云：“画到精纯在耐烦，下帷攻苦不窥园，莫贪外物，保守真机，含养性元，此画山水之真诀也。”^[27]确是至理。夫形体在物，神妙在人，所谓“人之巧，即天之巧”者也。故俞氏举松年“耐烦”一词，主张作画之道，当先治心，颐情养性，泰山崩于前而面不改色，以人之“神”摄物之“神”，方能达到不激不厉、平正中和之“精神”。要之，俞剑华之谓“有我”致“神”，并不故弄玄虚，在“有我”之哲学层面做文章，反是大道至简，在画法和作画状态之具体操作层面，表述清楚明晰，由浅入深，循序渐进，令人有章可依，读之不觉有操笔之想，所谓“平正通达”，差可至之。

三

有学者认为民国十七年（1928）发表的《国画通论》，是“俞剑华开始对古代画论的阅读的深入”^[28]，

松年《颐园论画》“精神”与“趣”

俞剑华《中国绘画史》“精神”与“趣”

然从《颐园论画》批跋来看，则颇失之。松年《颐园论画》一书，本就体系严明，而俞氏不独揭橥是书奥义，更广取前贤画论，融铸百家，化而为我，已初步显示其自成一家之学术气象。事实上，俞氏批跋作于民国二十五年（1926），其时俞32岁，正是其精力弥满、学力雄强之时。从横向上考察《颐园论画》批跋及同时期俞氏文献，从纵向上梳理俞剑华画学思想流变，略可形成以下几个认识。

第一，《颐园论画》批跋，标志着俞剑华学术取向彻底回归传统。据笔者调查，俞氏自民国五年（1916）发表《论师范生当注意略画》一文始，至民国十四年（1925）创办《翰墨缘》止，其间所发表《青岛博山写生旅行记》《美术教育的危机》等文10余篇，虽于诸学科皆有所涉，然学术重心尚在西洋画领域，几未见专论中国画者。《翰墨缘》载其撰文如《中国历代写生画家》《辟〈画理新诠〉》诸文，其学术观念呈现明确之传统取向，然略病散漫，缺乏体系。自《颐园论画》批跋之后，先后发表于《真善美》《美展》等杂志之《现代中国画坛之状况》（1928）、《梁元帝山水松石格之研究》（1929）、《提倡中国画之理由》（1930）诸文，进一步发挥批跋之核心理论，逐步成为名重士林之中国画学家。当然，其学术取向之回归，不独与其对陈师曾画学文献之整理有关，还有其时画坛盲目西化之背景在：

社会习尚，学校教科，无不以西画为主，一时西画之兴，风起云涌，而中国画益复不振。^{[16]3}

近来浅学之士，一知半解，便据西洋画之方法批评中国画，斥中国画为不合理。^[29]故而读其批跋，不难体会其因矫枉必须过正而表现之强烈的论辩色彩。需知，俞氏之所以以激烈言辞批驳中国画坛，实际上旨在正本清源。再以写生为例，俞氏有云：“一二浮浅者流，因西画之输入，以为西画必须从写生入手，遂痛诋中国画无写生。”对此时弊，俞剑华从学术角度分析曰，“西洋画必受视点之限制，受地平线之约束，受光线之管辖，受透视之束缚”，“在画幅上，（西洋画）远处须有山始美观，如为当时画者所不能见，则恐以艺术叛徒之胆力，亦将逡巡退缩不敢贸然加入，以贻不忠实之讥”，“（西方写照家）主张肃衣冠，正瞻视，屏气息，呆若木鸡之画法”，而前引“易流于板滞”“每致呆板，毫无生趣”种种，皆是对西洋画写生针砭之言。^[16]从反证角度上，亦就对醉心西风之士作了严厉批判，其苦心孤诣匡扶道统之学术取向，自可想见耳。

第二，《颐园论画》批跋，体现了俞剑华卓越之中国画史识。刘知几倡史有三长之说，而尤重在识。梁启超解云：“史识是讲历史家的观察力。”他指出，观察要敏锐，即所谓“读书得间”。继而标以四义：由全部至局部，由局部至全部，勿为传统思想所蔽，勿为成见所蔽。^[30]观夫俞氏史识，承自乃师，而多所自得。《颐园论画》“人物”章批跋云：

画道之兴，必先人物而后山水，山水既兴，人物遂衰，无论中西，如出一辙，或亦运会使然与？^[14]事实上，陈师曾《中国绘画史》中屡有运用此种史观，其《清代山水之派别》云：“我国之画，汉以前多尚人物，逮

俞剑华《中国绘画史》“精神”与“趣”

至六朝，山水始肇其端，然为物人之点缀，尚不能蔚然自立。及唐王维、李思训辈出，山水之画，于焉乃昌。方之欧洲，亦同斯例。试观希腊、罗马以及中世之美术，皆以人物著称，洎夫十七世纪，英法画始有山水。然则山水画之后起，中西竟有相同，殆亦有自然趋势耶？”^[31]是知，俞氏画道兴衰之观念，素有所本。民国十八年（1929），郑午昌《中国画学全史》梓行，作为“开画学通史之先河”^[32]者，是书所附“历代各种绘画盛衰比例表”，就山水、花鸟、人物、台阁、龙水诸画种之兴衰，谱之甚明，而其史观，亦自陈、俞而来，可谓薪火相递者也。^[33]至于画派之兴衰，俞氏《恽南田与吴缶翁》揭示曰：

有天才之画家，鉴于当时画界之堕落，另创一派，思有以拯衰救弊，其初必受一般人之卑视诋骂，渐至画法成立，遂有许多人起而仿效，而新画派以成。画派最盛之时，亦即其将衰落之时，因效者日多，真才遂少，只袭拟皮毛，无独创之能力，每下愈况，终至不可救药。而具天才者，又另谋新派之建设矣，互为盛衰，互为起伏，无论古今中外，无不皆然。^[15]

俞氏指出，“真才”之有无，是画派盛衰之关键因素。“真才”者，绝不因循守旧，在既有格局之下讨生活，而是具有“独创之能力”，在画派“堕落”之时，能“拯衰救弊”，易帜奋起，在画派初建之时，能忍辱负重，坚守正道。换言之，其所谓“真才”，亦即前述之“有我”之人。松年《颐园论画》曰：“此等境界，全在有才。才者何？卓识高见，直超古人之上，别创一格也，能创方谓之画才。”^[20]皆同是理。要之，无论画种抑或画派之盛衰，俞氏皆以其敏锐之洞察力，博综先贤学说，能于乱象之中，窥见历史之内在脉络，确可谓优秀之中国画史家。当然，其宏阔之史识在其后所著《中国绘画史》中畅发挥运，播芳至今，此不赘焉。

第三，《颐园论画》批跋，体现了俞剑华缜密之画论分类意识。作为中国古代画论分类集大成之学者，俞氏分类方法有两种：一是从书型：依文献类别收载原书，属画论汇编，《中国历代画论大观》是也；一是类书型：按性质采摭，随类相编排，“区分胪列，靡所不载”，属画论辑成，《中国画论类编》是也。从前述《颐园论画》版本系统而知，“俞氏批跋本”与《中国历代画论大观》本，一为单行本，一为丛书本，均经俞氏调和整理，各章皆标以“节名”，带有类书型分类之性质，故颇值比较。二本章目：

俞氏批跋本：小引、山水、人物、花卉、竹兰、画山、画水、鬣云、画石、画花、点苔、用笔、用墨、用水、设色、工笔、写意、临抚、目见、秘戏、画诀、制粉、辨纸绢、人品、渐进、择师、教画、读画、评画、论古画、辨家、真贋、神静、成名、成家、返约、重名、繁简、工细、忌讳、结论章。

《中国历代画论大观》本：画才、学力、自然、苦工、养气、学问、实学、明师、画品、三变、品节、敦行、避忌、合俗、人物、工笔、写意、画诀、笔墨水、皴法、天气、画水、点苔、临樵、纸绢、漂粉、鉴藏、花卉、中西、返本、结论。

松年稿本前半部分列25章，后逐以增订，终近半之篇幅未亲拟题名。俞氏二本之整理，相距12年而无承传关系，故差异甚夥。兹略举两例，以窥其分类之异同。《颐园论画》稿本“山水”章，俞氏批跋本据此仍作“山水”，而《中国历代画论大观》本作“画才”。按，是章从“天地之大，万物挺生，山川起伏，草木繁兴”始，至“必须造化在手，心运无穷，独创一家，斯为上品”止，由客观之山水物象起兴，力倡主观“画才”之要。从校勘学看，俞氏批跋本忠实底本，不轻作改易，确有佳处；从开篇立论看，《中国历代画论大观》本摄炼文意，别作“节名”，诚亦优者。《颐园论画》俞氏批跋本“渐进”章，《中国历代画论大观》本作“自然”。按，是章稿本未拟题名，二本皆为俞氏所加。观夫松年所论，少年不必“力求苍老”，妇女仍须“秀润典雅”，贵在适宜，不可逆性。由此拟题，“渐进”“自然”皆合符节，未可轩轻。唯“自然”一词，亦有师法造化等广泛之意义，稍令人模棱难辨。事实上，就文献从属与章节性质而言，无论何种分类之法，严格来讲并无高下分别，正如俞氏《中国历代画论大观》凡例云：“惟中国书籍，不能严格分类，兹不过取其大略以便排列而已。”^{[4]2}《中国画论类编》卷首语亦曰：“中国古籍，一时难加以科学之分类，兹仅略为区分，彼此混同之处尚多。”^{[6]3}非经甘苦，无由道之，诚为知者良言。也正因如此，俞氏批跋本《颐园论画》，从画理、画法、画评到画鉴，对是书进行了详明整理，体现了其缜密之画论分类意识，为此后其中国画论分类体系之蔚为大观，奠定了坚实基础。

作为山东“骚坛树帜者”^[34]，松年《颐园论画》，向被学界认为是中国古典画论之终结，具有重要之文献价值。俞剑华虽“未能亲接罄觥”，但作为私淑弟子，基本上继承了松年之画学观念，且根据时代，作出了新的阐释，具有鲜明之学术特色。同时，俞氏以卓越之中国画史识、缜密之画论分类意识，借其犀锐凌厉之文风，针砭时弊，匡扶道统，洵乃一时画坛激流，声名益重。而批跋所反映出的俞氏早期中国画学，虽未能臻于深境，然就中主要观点，皆成为其生平画学理论之核心学说，在此后的诸多文章和著作中，为其进一步挥运发覆并泽被久远，终成广大教化主，故应值得学界持续关注。

注释：

- ^[1]王修《陈师曾遗刻》跋云：“陈师曾先生，为愚夫妇治印，逮十余事。前岁姚荏父公诸先生，集印先生遗印，为《染仓室印存》，愚夫妇适南旋，所有印因不得与。今布于此，聊慰未得附名册末之憾耳。”参见王修《〈陈师曾遗刻〉跋》，《鼎斋》1926年第10期，第3页。
- ^[2]是序《画论丛刊》本、《中国历代画论大观》本，皆据俞氏石印本作《颐园论画跋》，且“暇日更取原书重加校定，变其前后次序，正其一二字句，并于每章之后，附知拙见。非敢好事续貂，以发挥余蕴自诩，乃由于景仰前贤不能自己耳。书既成，略”一段文字，诸本皆无，当为俞氏刊于《鼎斋》时所加。参见俞剑华《颐园论画序》，《鼎斋》，1926年第30期，第3页。
- ^[3]据笔者推测，一方面，俞剑华批跋刊发《鼎斋》后，应未自留底

稿，故此其后对《颐园论画》的两次整理，皆鲜有此批跋本之学术痕迹。另一方面，因《鼎斋》周刊发行量小，所获不易，学界自然难以深入体察。因此，从文献来看，俞氏本人著作不下千万言，然于兹未着片言；周积寅编《俞剑华年谱》《俞剑华美术论文选》，俞述翰、谢巍、林中编《俞剑华教授著作》，徐建融、刘毅强编《海派书画文献汇编》等，皆失收是作；而诸研究文章、论著，亦未言及此。

参考文献：

- ^[1]王修.《俞剑华山水》跋[J].鼎斋,1926(26):3.
- ^[2]王修.槐堂师弟子画集序[J].鼎斋,1926(38):3.
- ^[3]周积寅.俞剑华年谱[M]//俞剑华,著.周积寅,编.俞剑华美术论文选.济南:山东美术出版社,1986.
- ^[4]俞剑华.中国历代画论大观(第7编)[M].南京:江苏美术出版社,2017.
- ^[5]俞剑华.颐园论画序[J].鼎斋,1926(30):3.
- ^[6]俞剑华.中国画论类编[M].北京:人民美术出版社,2016.
- ^[7]俞剑华.《颐园论画》批跋[J].鼎斋,1926(34):2.
- ^[8]俞剑华.《颐园论画》批跋[J].鼎斋,1926(37):2.
- ^[9]松年.颐园论画[J].鼎斋,1926(40):2.
- ^[10]俞剑华.《颐园论画》批跋[J].鼎斋,1926(40):2.
- ^[11]松年.颐园论画[J].鼎斋,1926(33):2.
- ^[12]司马迁.史记[M].北京:中华书局,1982:2446.
- ^[13]吕不韦.吕氏春秋[M].上海:上海古籍出版社,1989:127.
- ^[14]俞剑华.《颐园论画》批跋[J].鼎斋,1926(33):2.
- ^[15]俞剑华.恽南田与吴缶翁[J].鼎斋,1926(36):3.
- ^[16]俞剑华.中国画写生与西洋画写生不同之点[J].鼎斋,1926(32).
- ^[17]张彦远.历代名画记[M].杭州:浙江人民美术出版社,2011:2.
- ^[18]俞剑华.《颐园论画》批跋[J].鼎斋,1926(36):2.
- ^[19]俞剑华.《颐园论画》批跋[J].鼎斋,1926(39):2.
- ^[20]松年.颐园论画[J].鼎斋,1926(33):2.
- ^[21]俞剑华.《颐园论画》批跋[J].鼎斋,1926(32):3.
- ^[22]俞剑华.四石之盛衰[J].鼎斋,1926(39):3.
- ^[23]松年.颐园论画[J].鼎斋,1926(36):2.
- ^[24]董书业.董书业美术论集[M].上海:上海古籍出版社,1989:735.
- ^[25]俞剑华.《颐园论画》批跋[J].鼎斋,1926(38):2.
- ^[26]俞剑华.《颐园论画》批跋[J].鼎斋,1926(42):2.
- ^[27]松年.颐园论画[J].鼎斋,1926(42):2.
- ^[28]顾平.文献遮蔽的“知识考古”:俞剑华美术史学意义之考察[M]//刘伟冬,主编.俞剑华先生学术研讨论文集(上).南京:东南大学出版社,2009:170-171.
- ^[29]俞剑华.《颐园论画》批跋[J].鼎斋,1926(43):2.
- ^[30]梁启超.中国历史研究法补编[M].上海:上海书店出版社,1989:27-32.
- ^[31]陈师曾.清代山水之派别[J].绘学杂志,1920(1):3.
- ^[32]余绍宋.书画书录解题[M].杭州:西泠印社出版社,2012:52.
- ^[33]郑午昌.中国画学全史[M].上海:上海古籍出版社,2012:423.
- ^[34]松年.颐园论画[J].鼎斋,1926(31).

本文为国家社科基金艺术学青年项目《清代法书目录整理与研究》（项目编号：2021CF03927）阶段性成果

祝 童：四川师范大学文学院讲师 博士 硕士生导师

（责任编辑：陈期凡）

再论汉画像“泗水捞鼎”图的构成、类型与指向

Again on the Compositions, Types and Orientations of Han Dynasty Stone Reliefs *Trying to Dredge Up a Tripod from the Sishui River*

王万里/Wang Wanli

摘要：“泗水捞鼎”图是汉画像石中的常见题材。通过分析目前所见41幅图像的时空分布、构成要素和空间组合，可以发现图像在不同地区的类型差异和指向差异：山东、江苏地区风格相近，图像叙事完整，分为四种基本结构形态，常与拜谒图组合；河南地区图像突出主要元素，常与车马出行图组合；四川地区与上述二者差异较大，突出鼎、鸟兽等图案，整体上呈现为祥瑞图案。上述地域分布差异和不同指向，有助于进一步理解图像在墓葬空间的结构意义。

关键词：汉画像石；“泗水捞鼎”图；图像构成；类型差异；意义指向

“泗水捞鼎”故事的完整表述最早见于《史记·秦始皇本纪》。秦始皇二十八年（公元前219），始皇东行郡县，颂德刻石，至于琅琊，后“始皇还，过彭城，斋戒祷祠，欲出周鼎泗水。使千人没水求之，弗得”^{[1]242}。汉代大兴厚葬习俗，时人以“厚葬重币者”为孝（桓宽《盐铁论·散不足》），故而画像石^①兴盛一时，成为丧葬文化的独特表征。西汉中期，^②出现了一类以“泗水捞鼎”故事为题材创作的画像石，一直持续到东汉末期，意义极为特殊。

从学术史来看，最早提出“泗水捞鼎”图的是清代的学术大师阮元。他在《山左金石志》中将山东嘉祥武氏祠左石室东壁上的画像与郦道元《水经注·泗水注》联系起来，断定为“泗水捞鼎”图。^{[2]814}20世纪以来，山东、江苏、河南、四川等地陆续发现有汉画像“泗水捞鼎”图，其中鲁西南、苏北居多，范围大致与泗水河流域相当。与此同时，学术界对该图的意义阐释不曾中断，总结一下主要有“攻秦说”“汉代受命说”“死后升天说”“祥瑞说”等等，莫衷一是。在图像整理方面，邢义田《画为心声：画像石、画像砖与壁画》一书中提到有30余件，^{[3]415}辛旭龙整理41幅（山东、江苏地区29幅、河南4幅、四川8幅），^[4]李亚利主要以“桥”为收录标准整理22幅，^[5]魏然收录29幅，^[6]张艳秋梳理41幅图像的形式嬗变，^[7]潘新收录有27幅。^[8]上述成果涉及图像整理、分类、嬗变等主题，本文将在此基础上进一步分析41幅图像文本的构成、地区分布、类型和指向，有助于进一步理解“泗水捞鼎”图在墓室空间中的结构意义。

一、“泗水捞鼎”图的要素构成

本文共收集有“泗水捞鼎”图41幅，^③主要从分布分

区、时代、位置、要素构成、画像组合等方面进行分析。需要说明的是，要素分析按照如“鼎”“捞鼎者”“龙”之类的要素系统依次识读图像文本，尽可能做到相互对照，以便发现元素在图像中的增删改动等细微变化，以图表形式呈现（表1）。



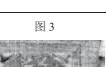
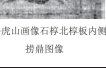


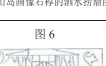
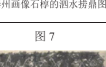



二、“泗水捞鼎”图的类型与分区

目前发现的汉画像“泗水捞鼎”图，从数量上看，山东、江苏泗水流域地区数量最多；从形式上看，山东与江苏相近，河南、四川两地各成系统。下面分论之。

（一）山东、江苏地区的“泗水捞鼎”图

山东地区的“泗水捞鼎”图发现数量较多，且时间上几乎涵盖画像石从兴起到隐没的不同时期，构成了比较完整的可供观察的发展序列。首先，山东兖州曾出土一具石椁，石椁侧壁分三格，中间是十字穿云纹，左边两边分别是班婕妤以身挡虎和泗水捞鼎两幅图像（表1中图1），时间大概为西汉中晚期。^{[9]15-22}其次，山东平邑的皇圣卿阙和功曹阙中也有“泗水捞鼎”图（表1中图14、15），且有明确的时间记载，前者建于东汉元和三年（86），后者建于东汉章和元年（87）。其中皇圣卿阙分上下五格，从上到下依次是周公辅成王、孔子见老子、车马出行、泗水捞鼎和出行图。虽然皇圣卿阙的图像因年代久远而漫漶不清，依稀可见右侧石台上有呈俯瞰状的人，身后一人做护卫状，面前一鼎倾斜，据此可判断为泗水捞鼎图像。最后，还有山东长清孝堂山石祠和武氏祠同样发现有“泗水捞鼎”图像（表1中图16、20），孝堂山石祠中有顺帝永建四年（129）的参观题记，因此其建造时间大概在东汉早中期的汉顺帝年间，应该与上述功曹阙年代相去不远，而武氏祠在东汉

表1 汉画像“泗水捞鼎”图的历史时期、区域分布和构成要素

序号	出土地点	时代	位置	构成要素	组合	分区
图1 	兖州农校	西汉中晚期	右椁室左侧	鼎 捞鼎者 龙头 大王 观众 曾	单幅	山东
图2 	微山县内南村	西汉中晚期	石椁内侧	鼎 捞鼎者 鼎斜* 观众(房屋) 鱼	3格 右侧	
图3 	邹城孟庙	西汉晚期	石椁北椁板内侧	鼎 捞鼎者 龙头 船上人 鱼	3格 右侧	
图4 	微山县	西汉晚期	石椁侧壁	鼎 捞鼎者 龙头 观众 王 鱼	3格 右侧	
图5 	微山岛	西汉晚期	石椁侧壁	鼎 捞鼎者 龙身 观众 歌舞	2格 右侧	
图6 	滕州	西汉晚期	画像石椁	鼎 捞鼎者 龙头 拜谒 鱼 鸟		
图7 	汶上县孙家村	东汉早期	石祠内部	鼎 捞鼎者 龙头 拜谒 鱼	5层 居中	
图8 	泰安	东汉早期	石阙	鼎 捞鼎者 龙身 观众		
图9 	嘉祥五老洼第一石	东汉早期	画像石墓	鼎 捞鼎者 龙头 船上人 鱼 鸟	第3/3层	
图10 	嘉祥五老洼第七石	东汉早期	画像石墓	鼎 捞鼎者 龙头 观众 拜谒 鱼	第4/4层	
图11 	嘉祥五老洼第九石	东汉早期	画像石墓	鼎 捞鼎者 鼎斜* 观众 拜谒 鱼 鸟	第3/3层	

建和元年(147)到永康元年(167)陆续动工修建,属于东汉晚期的建筑,与孝堂山石祠相隔近百年。

由此,上述举例构成一个从西汉中晚期、东汉章帝、东汉早中期、东汉晚期的较为完整的发展序列。当然,真实的历史必定是十分复杂的,不会线性发展和演进。但是,这一序列的呈现,至少可以让我们观察到汉画像“泗水捞鼎”图在鲁西南地区如何构成,又是如何变化的。

从图像的风格上看,江苏和山东较为接近,画面中出现的元素有:鼎、捞鼎者、龙头(或龙身)、观者(唯一一例“大王”)、辅助者、其他图案(鸟、鱼、瑞兽等)。依据这些元素可以分为以下几种组合:

组合A: 鼎+捞鼎者+龙头(或龙身)±其他图案







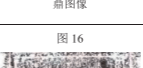



组合B: 鼎+捞鼎者+龙头(或龙身)+观者±其他图案

组合C: 鼎+捞鼎者+龙头(或龙身)+辅助者±其他图案

组合D: 鼎+捞鼎者+龙头(或龙身)+观者+辅助者±其他图案

根据上述结构分析,图像集中表现的是以鼎、捞鼎者、龙头(龙身)三者构成的“捞鼎不得”的结构,观者为次要元素,船中辅助者为再次要元素,其他图案则作为祥瑞装饰。值得指出的是,山东,包括江苏地区的图像中,石台上的观者往往与拜谒图中的人物形象几乎完全一样。这一点也为邢义田所注意,他认为这暗示着图像人物身份从“王者”向“墓主”的转变,以此来支持其认为的图像主题是帮助墓主“升仙”说。^{[3] 426-428}实际上,如果就其呈现方式探讨,问题会更为复杂一些。就已有的鲁、苏地带画像石来看,拜谒图与泗水捞鼎图的结合主要有三种形式:

1.共用人物形象:以拜谒图中的人物形象来表现俯身观看的观者。因为谒见者或立或跪而作揖,主人凭几回礼,所以在形象上是完全一致的,是“泗水捞鼎”的重要构图要素。这类图像占大部分,比如表1中图5、图7、图9、图10、图11、图12、图14、图15、图17、图20、图21等,

图12 	嘉祥纸坊镇第一石	东汉早期	画像石墓	鼎 捞鼎者 龙头 观众 鱼 鸟	第1/3层
图13 	嘉祥纸坊镇第四石	东汉早期	画像石墓	鼎 捞鼎者 龙头 无观众 鱼 鸟	第1/3层
图14 	嘉祥刘村洪福院	东汉早期	画像石墓	鼎 捞鼎者 龙头 拜谒 鸟	第1/3层
图15 	平邑皇圣碑阙	章帝86年	东阙	鼎 捞鼎者 龙头 观众	第2/5层
图16 	平邑功曹阙	章帝87年	西阙	鼎 捞鼎者 龙头 观众	第1/4层
图17 	长清孝堂山石祠	东汉早中期	阙梁	鼎 捞鼎者 鼎斜* 船上人 观众	整体
图18 	邹城前营村	东汉中晚期	画像石墓	鼎 捞鼎者 龙头 鱼 鸟(残)	
图19 	邹城高李村	东汉中晚期	画像石墓	鼎 捞鼎者 龙头 冠者 瑞兽	
图20 	嘉祥	不详	不详	鼎 捞鼎者 龙头 船中人 观众 鱼 拜谒	
图21 	嘉祥武氏祠	东汉晚期	左右室东壁	鼎 捞鼎者 龙头 船中人 观众 鱼 鸟	









这类图像中的人物其实是以拜谒者形象内在地表现观者,是完整图像的一部分。对这类图像而言,邢义田提出的身份转变这一解释很有说服力。

2.呈现组合构图:“楼阁拜谒图”与“泗水捞鼎图”组合构图,这类图像中,拜谒图像时常被置于一个楼阁的空间中,下面是泗水捞鼎的图像,因为拜谒图像的人物形象作揖、答礼,其俯身的状态刚好被工匠用来和下面的捞鼎图组合成图,二者的“看”与“被看”的关系是外在的,这就与第一种类别有所区别。这类图像数量不多,比如表1中的图2、图6、图28,尤其以图28为典型。^④至于“楼阁拜谒图”的所指和意义,缪哲认为是一种空间的“语义表达”,他详细考察汉代宫殿、官署、住宅和楼阁的形制,分析在汉代艺术中绘画表现的方式,揭示出其中公/私的对立以及性别的对立,符合这种形制的大概以宫殿和官署为近。^{[10] 173-224}要指出的是,这反映的并不是真实生活,而是墓主人家族的理想表达。

3.各自独立构图:这类情况是指两幅图像不构成关系,只是在各自表现的意义上处于上下相邻的关系,不构成相互的语义关系。这类图像比如表1中图13、图27。图13分别与楚王、孔子见老子两幅图像相互组合,图27是由天界楼阁和泗水捞鼎图构成,虽然泗水捞鼎图上面都没有楼阁,但是二者并无关系,各自有各自的空间、主题、目的。

(二)河南地区的“泗水捞鼎”图
河南地区发现的“泗水捞鼎图”共4幅,1幅在南阳杨官寺,另外3幅均在南阳新野县。


河南南阳杨官寺汉墓发现于1962年,墓门北侧柱石已经残缺,残存的上半部分依稀可见双阙和楼阁,楼阁中刻有一人,仅见头部;下半部分便是泗水捞鼎图,中间一条弯曲的河,刻一“水”字。这是仅存的十分强调“水”的图像。河中竖有两根柱子,两柱之间用绳子牵着一只斜鼎,鼎中似有龙头。而考古报告认为这是河面的瓢形船,船上露出一鹤头,中间刻有几个文字,能

图 22  山东武梁祠三角隔梁正面的泗水捞鼎图像	嘉祥 武梁祠	东汉 晚期	隔梁	鼎 捞鼎者 龙头 (不详) 车马	
图 23  山东安丘汉墓中室南壁西侧方柱的泗水捞鼎图像	安丘	东汉 晚期	中室南壁两侧方柱	鼎 捞鼎者 龙头 大鸟	
图 24  山东滕州市官桥镇后掌大村出土画像石样的泗水捞鼎图像	滕州官镇 后掌大村	东汉 晚期	画像 石椁	鼎 捞鼎者 龙身 船中人 观众 鱼 鸟	
25  山东济宁城南鱼台的泗水捞鼎图像	济宁城 南鱼台	东汉 晚期	画像石墓	鼎 捞鼎者 龙头 瑞兽 凤鸟 拜谒 歌舞	
图 26  江苏盱眙东汉墓出土的木刻泗水捞鼎图像	盱眙东阳 汉墓	西汉 中晚期	木刻椁室顶板	鼎 捞鼎者 龙头 车马出行	
图 27  徐州贾汪汪庄画像石祠的泗水捞鼎图像	徐州贾汪汪庄 塘画像石祠	东汉 中晚期	石祠	鼎 捞鼎者 龙身 冠者 凤鸟	第 24 层
图 28  江苏徐州大庙晋汉画像石墓第一石东壁的泗水捞鼎图像	徐州大庙	东汉 晚期	东壁内侧	鼎 捞鼎者 龙身 人 鸟 拜谒	画像 石墓
图 29  徐州汉画像石馆藏的泗水捞鼎图像	徐州			鼎 捞鼎者 龙头 船中人 观众	

辨有“四、八、日、月、火”五字，而以“日、火”二字最为清晰。在左柱上端也残存五字，右边为“死”，中为“奎父”，左为“人水”或“入水”，推测这是人死后在水边送魂升天的场景。^[11]将之与山东、江苏的发现结合起来看，与山东兖州农校的“泗水捞鼎”图相似，图中的双阙和楼阁也常见于山东、江苏地区。就此可以认为，南阳杨官寺汉墓墓门北侧柱石上的图像组合当为泗水捞鼎图，风格近于山东、江苏一带，也许是由传播所致，也许是两地的工匠拥有共同的图谱来源。

河南南阳新野县考古发现刻有3幅泗水捞鼎图的画像砖，整体上呈现一种独特的风格，即泗水捞鼎图像上方不再是鲁苏一带常见的楼阁拜谒图，而置换为车马图。就目前发现的3幅图而言，图中设桥，车马出行图设于桥上，泗水捞鼎图置于桥下前者，以鼎、捞鼎者、龙（图32无龙，而以斜鼎表示，这种手法见于鲁苏一带；图31、33中的龙全身飞出）三者构成“捞鼎不得”的核心结构，还有船上的辅助者、水中的鱼等元素，周边刻画着乐舞图。下面作具体阐释：

1.新野安乐集出土的“泗水捞鼎”图像（表1中图31），由车马图、泗水捞鼎图、建鼓图、飞鸟几部分构成。车马图自右向左依次是执幢骑士，预兆祥瑞的到来，导骑1、四马辎车1、二马辎车1、从骑2，一起走过拱桥。其中，建鼓图与出行图的组合较为常见，还可举山东长清孝堂山祠堂后壁的出行图为例，建鼓图被置于车驾上。根据《后汉书·舆服制》，天子法驾中，有所谓

图 30  河南南阳杨官寺汉画像石墓墓门北侧柱石上的泗水捞鼎图像	南阳 杨官寺	两汉 之交	墓门北侧柱石	鼎 无捞鼎者 龙头		
图 31  河南新野安乐集出土画像砖墓的泗水捞鼎图像	新野 安乐集	新莽	画像砖墓柱石	鼎 捞鼎者 鼎斜* 船中人 鱼 车马	画像 砖墓	河南
图 32  河南新野樊集(M36)画像砖墓的泗水捞鼎图像	新野樊集 (M36)	新莽	画像砖墓 门楣	鼎 捞鼎者 鼎斜* 船中人 鱼 车马	画像 砖墓	
图 33  河南新野画像砖的泗水捞鼎图像	新野樊集 (M24)	东汉 晚期	画像砖墓 门楣	鼎 捞鼎者 飞龙 船中人 鱼 车马	画像 砖墓	
图 34  四川江安魏晋墓二号石椁的泗水捞鼎图像	江安 二号墓	汉魏	石椁	鼎 捞鼎者 龙 鱼 (组合, 荆轲刺秦王)	汉代 石椁	
图 35  四川泸州石棺的泗水捞鼎图像	泸州 石棺墓	东汉 晚期	石棺	三足鼎 捞鼎者 双臂龙头 上下有人		四川
图 36  四川彭县出土的泗水捞鼎图像	彭州			三足鼎 两人 手持物		
图 37  四川彭县泗水捞鼎图像	彭州			三足鼎 滑轮 两人	画像 砖	
图 38  四川泸州十一号石棺的泗水捞鼎图像	泸州十一号 石棺	东汉		鼎 捞鼎者	三格 中间	
图 39  四川泸州四号石棺左侧的泗水捞鼎图像	泸州 四号石棺		石棺左侧	三足鼎 虎 鸟		

“黄门鼓车”，即在车驾上击鼓作乐。^[10] 227-278 此处当与此有关联，用以烘托墓主人显赫的地位和身份。而飞鸟图当为祥瑞装饰，信立祥曾举山东苍山县元嘉元年画像石墓前室东壁横梁的车马出行图一例，其车马图上方流云之中浮现很多鸟头，有题记云“使坐上，小车辚，驱驰相随到都亭，游激侯见谢自便，后有羊车像其口，上既圣鸟乘浮云”，因而这些鸟是一种圣鸟，并且他据此认为墓门门楣上的车马出行图的最终目的就是其中提到的“都亭”。^[12]

2.新野樊集出土的2幅泗水捞鼎图像，位置都在墓门门楣。画像砖（M36）由车马图、捞鼎图、阙和凤鸟构成；画像砖（M24）由车马图、捞鼎图、阙和凤鸟以及建鼓图构成。两图共同出现了阙和凤鸟，之所以称为“凤鸟”，主要依据是其冠羽和三根上挑的尾翎。这种鸟非同寻常，一般出现在天子的乘舆上，史称“鸾雀立衡”（《后汉书·舆服志》）。此处出现在阙上，与前文原本在车驾上的建鼓发生位置变换的现象相类似，是高贵社会地位的标志。

由此观之，河南南阳新野发现的3幅泗水捞鼎图像，多与车马出行图组合，风格相近。相较于多与楼阁拜谒图组合的南阳杨官寺以及鲁、苏一带的泗水捞鼎图，明显是另外的制作图谱和工匠传统。

观之车马出行图常见于墓室墓门的门楣之上，是专门的一类，还有一类则出现于墓地祠堂后壁。车马出行的目的是“都亭”，一般指在汉代墓室画像中的祠堂，其原因应与两汉时期盛行的国家为功臣勋戚建造墓地祠堂的风气有关，标志着一种高贵的身份。信立祥认为：

汉代有墓地祠堂的多室墓有两个“堂”。一个“堂”是地下墓室中紧靠后室之前的中室或前室，另一个“堂”虽建在墓室上方坟丘旁的祠堂。这两个“堂”，作为灵魂在地下世界燕居生活以外的活动场所，对墓

<p>图40</p>  <p>四川泸州市麻柳湾崖墓石棺的泗水捞鼎图像</p>	<p>泸州麻柳湾崖墓</p>	<p>石棺左侧</p>	<p>鼎 两只鸟</p>	
<p>图41</p>  <p>四川宜宾石棺上的泗水捞鼎图像</p>	<p>宜宾石棺</p>	<p>墓室内部</p>	<p>鼎 滑轮 龙虎</p>	

注：表中用*标注“鼎斜”，意在说明图像没有直接表现龙，而是以“鼎斜”的状态侧面表现龙的出现。

表2 山东、江苏、河南、四川等地“泗水捞鼎”图的形式及关系

	时间	内容	组合	关系
山东、江苏	西汉中晚期~	四种基本结构	楼阁拜谒图	同
	东汉晚期			
河南	两汉之交~	捞而不得	车马出行图	&
	东汉晚期			
四川	东汉	祥瑞图案	道教丹鼎	不同

主来说都是不可缺少的。前者是墓主灵魂在地下世界接待宾客和处理公务的地方，后者是墓主灵魂会见其在世子孙和接受他们祭祀的地方。换言之，这种墓地祠堂从某种意义上说，是地下鬼魂世界和现实人间世界的联络站，是人鬼的交流场所。^[12]

可以认为，车马出行图表现的是祠主赶往墓地祠堂接受子孙祭祀的场景，是当时盛行的祭祖礼仪活动的重要体现，并且与营造墓室空间的主题和需求相吻合。

（三）四川地区的“泗水捞鼎”图

四川地区的泗水捞鼎图像出现较晚，且形态上代表着另一种独立的图谱传统。总体上看，可以分为几类：

1.表现有“鼎+捞鼎者+龙”的核心结构，属于较为完善的一类。例如在1989年出土的江安县黄新乡一座魏晋石室墓中，1号棺左侧刻有一幅图像，一边表现的是荆轲刺秦的故事，毫无异议。另一边考古报告认为是“戏龙图”，图中画有一人，身着袍服，手持长竿，竿端下垂，悬挂着一个小框状物，里面似乎盛着一条鱼，鱼头和鱼尾露出。下刻一龙，双角，大眼，体甚瘦长，尾细长，腹下四足，后两足支于地上，前两足向前撑张，上身直立，头部后仰，张嘴咬住竿腰，竿端所悬之物则垂悬于龙背上，似乎是欲食筐中之物而不能。^[13]根据构成元素及其组合，佐之旁边的荆轲刺秦王，可以认为是风格简略的“泗水捞鼎”图（表1中图33）。

2.鼎+人的组合，这一类较之第一类更为简略。图中画面三分，正中设有三足大鼎，两侧各有一人，仅此而已，均没有龙的出现，也就无法明确表现“捞而不得”的故事核心结构。表1中图35、图36、图37其中一些细节需要注意，其中图35两人在通过滑轮以绳牵鼎，有学者认为这与四川地区的盐井技术有关，^[13]其实这一设计也常见于山东地区的捞鼎图像。图36中右边的人牵着绳子，绳系于

鼎，此处的绳子并非以“描绘”的方式呈现，而是以“图符”的方式呈现，明显是象征性的。图38画面三分，中间一鼎，两侧各有一人，通过滑轮牵鼎。在整体组合上，左侧是车马出行图，隐约可见一鸟形，棚车一驾，这类图像多与女性出行有关，此处与泗水捞鼎图相结合；右侧则是夫妇宴饮图，是整幅画面的最终指向，也是出行图的目的，疑为祀享之意。

3.鼎+兽的组合，较之第二类，这类图像以兽替换人。如图39、图40和图41，图39虎凤拉鼎，图中一虎一鸟在用绳子牵鼎，虎、凤十分明显地呈用力拉鼎的动作，周围饰有连胜纹、柿蒂纹，寓意吉瑞美好。图40是两只大鸟通过滑轮牵鼎。图41是一龙一虎在牵鼎，其鼎上还有象征祥瑞的璧。实际上，龙虎衔璧也见于四川地区。因此，这类图像中，原本是作为破坏性元素的龙以及作为装饰性元素的鸟都成为捞鼎的主力，都作为祥瑞的象征出现。

显然，相较于山东、江苏、河南地区而言，四川地区所发现的泗水捞鼎图发生了很大的变化，主要包括装饰性元素的去除、鼎的凸显、鸟兽拉鼎的出现等。其中，对鼎的突出表现，有学者撰文认为这与汉代四川地区道教的兴起和发展有关。正是道教的出现，使得原来象征着政治权力的“九鼎”逐渐演变为道教用于炼丹的“丹鼎”^[14]。相应地，“泗水捞鼎”图不再表现“捞而不得”的核心结构，而是转向一种祥瑞图案的整体性呈现。龙、虎的出现可为证，古人认为“云从龙，风从虎”（《周易·乾》），这是两种上天入地、穿云驾雾的神兽，常作为神仙的坐骑，就比如西王母的身边。因此，这其实是在象征三界的沟通交流，人的灵魂可以顺利升天。

三、结语：分区与指向

山东、江苏地区的“泗水捞鼎”图是最早出现、最为完善、持续时间最长的。从西汉中晚期的山东兖州农

校的发现，到东汉晚期的武梁祠、长清孝堂山石祠的发展，构成了一个“泗水捞鼎”图发展演化的完整序列。从内容表现上说，可以将之分化为四种基本结构形态，在此基础上可以添加鸟、鱼等其他装饰图案，组成丰富的不同表现形式。特别需要指出的是，在图像关系的组合上，这一地区的泗水捞鼎图常与楼阁拜谒图以不同方式相关联和组合。

河南地区的“泗水捞鼎”图，从西汉晚期到东汉晚期，主要表现的是以鼎、捞鼎者、龙身（或鼎斜）表现“捞而不得”的核心结构，多出现在拱桥上，水中游鱼，明确地指向“水”这一发生空间，其中出土仅有一例出现“水”榜题的图像。在图像组合上，南阳新野发现的3幅泗水捞鼎图像，多与车马出行图组合，用以表现墓主人的身份。图像风格一致，明显是另外的制作图谱和工匠传统。

四川地区的“泗水捞鼎”图，大概是在东汉时期，出现较晚。在图像的表现上，不再是突出“捞而不得”的核心结构，而是突出鼎、鸟兽等图案，整体上呈现为一幅祥瑞图案。这种图像，学界认为与四川地区道教的兴起和发展有关，当为合理的解释。上述内容可由表2做一总结。

各个分区不同和形式的分野，与信立祥对汉画像分区的结论基本一致，他认为汉画像主要分为五大区域：第一是山东全境、江苏中北部、安徽省北部、河南东部与河北东南部；第二是以南阳为中心的河南西南部和湖北北部；第三是陕西北部 and 山西西部；第四是四川和云南北部，第五是河南洛阳及周边。^{[9] 15-22}虽然不同系统呈现出各自的风格差异，但是仍以不同的方式相互关联，绝非断然独立。“泗水捞鼎”图关联的楼阁拜谒图、出行图、道教丹鼎图和祥瑞图案，都与墓葬空间的构造有着密切关系，或表现墓主人的社会声望和身份地位，或表达生者对死者的祭祀和哀思，或表达墓主人灵魂顺利升天的主题，都可以帮助我们进一步理解图像在墓葬空间中的结构意义这一长期悬置的问题。

注释：

①汉代时人并不称“画像”，而是称“刻石”，直到宋代出现了“画像”一词，从“刻石”到“画像”的转变，实际上反映了从实用价值到艺术价值的转变，人们的关注重心落在石头上的文字和图画。比如赵明诚的《金石录》、洪适的《隶释》《隶续》等，开著录之先例，是汉画像研究的重要文献。由于清代学术的推动，方法论意义上的考据学颇为后世学者所推，与后

- 来20世纪出现的田野考古一同成为汉画像石研究的基本方法和范式。
- ②现存画像石时代较早的是1982年在山东兖州发现的汉墓石椁，侧壁分三格，中间是十字穿云纹，两边分别是班婕妤以身挡虎和泗水捞鼎两幅图像。从墓葬形制上看，一般多见于西汉中晚期的鲁西南一带，故大概断代为西汉中晚期。参阅邢义田《画为心声：画像石、画像砖与壁画》，中华书局，2011年，第412页。
- ③主要资料来源包括《中国画像石全集》《山东汉画像石选集》《四川汉代石棺画像集》《巴蜀汉代画像石选》《南阳汉代画像砖》等画像石的全集和选集，以及相关的考古报告和学术论文。
- ④缪哲讨论“楼阁拜谒图”问题，据他描述：“两座重檐的阙，分树左右；一状如两层楼的建筑，矗于中央。楼与阙设于同一平面，未作远近分别。一楼人物皆为男子。有身材伟硕于余人者，侧面据几坐，其前有伏拜者一人或数人，皆侧面……二楼的人物皆女子，仅露半身。”可见图28是较典型的拜谒图，以平面形式表现纵深空间。详参缪哲《从灵光殿到武梁祠：两汉之交帝国艺术的遗影》，生活·读书·新知三联书店，2021年，第173—224页。
- 参考文献：**
- [1] [汉]司马迁.史记[M].[宋]裴骅,集解.[唐]司马贞,索隐.[唐]张守节,正义.北京:中华书局,2013.
- [2] [清]阮元,毕沅.山左金石志[M].南京:江苏古籍出版社,1998.
- [3] 邢义田.画为心声:画像石、画像砖与壁画.[M]北京:中华书局,2011.
- [4] 辛旭龙.汉画中的“泗水捞鼎”图像[D].南京:南京艺术学院,2012.
- [5] 李亚利,滕铭予.汉画像中桥梁图像的象征意义研究[J].华夏考古,2015(1):105-116+136.
- [6] 魏然.以“捞鼎图”看汉代图像的阐释[J].爱尚美术,2018(6):80-85.
- [7] 张艳秋.汉画像“捞鼎”图的流传与嬗变[J].东南文化,2018(4):49-56.
- [8] 潘新.汉画像“泗水升鼎”的画面构成及其巫术意义[J].黄河.黄土.黄种人,2019(4):47-56.
- [9] 信立祥.汉画像综合研究[M].北京:文物出版社,2000年.
- [10] 缪哲.从灵光殿到武梁祠:两汉之交帝国艺术的遗影[M].北京:生活·读书·新知三联书店,2021.
- [11] 河南省文化局文物工作队.河南南阳杨官寺汉画像石墓发掘报告[J].考古学报,1963(1):111-139+171-174.
- [12] 信立祥.汉代画像中的车马出行图考[J].东南文化,1999(1):47-63.
- [13] 崔陈.江安县黄新乡魏晋石室墓[J].四川文物,1980(1):63-65+2.
- [14] 吴雪杉.从“九鼎”到“丹鼎”——四川汉代“取鼎”图像的嬗变[J].天津美术学院学报,2011(2):44-49.

王万里：四川大学文学与新闻学院文学人类学专业在读硕士研究生

（责任编辑：陈期凡）

西域风神形象体系的构建

——以新疆、敦煌壁画为中心

Construction of Image System of Wind God in the Western Regions:
Centered on Xinjiang and Dunhuang Murals

张家毓/Zhang Jiayu

摘要:风作为一种自然现象存在于人们日常生活中，随着社会生产力的发展，人们开始将未知的事物加以改造即造神，而自然风就是其中一个经由人们想象且加以艺术描摹扎根于人们信仰中的神祇。本文主要研究新疆、敦煌地区壁画中所见风神的多种形象，重点梳理本土风神和外来风神在西域地区的形象嬗变及突破，进一步探讨新疆、敦煌地区的文化多元性及其传承与创新，旨在发扬艺术交流与文化交融的主旨。

关键词:敦煌；新疆；风神；壁画

风神形象在中西文化的交流中，随着文化融合不断发生裂变。首先，在新疆地区风神存迹数量较为丰富，形象变化值得考据，既有希腊文化的影响，亦有中原本土的文化加持，形成独具特色的风神形象及图像意义；其次，在敦煌地区也有一定数量且形象变化丰富的风神群像。从文化传统来说，敦煌壁画艺术是中亚文化和本土文化优秀的继承者，敦煌壁画中风神形象既和新疆地区所见风神形象有一定的关联性，又和汉画像中的风神形象有图像联系，其中敦煌壁画中仍有部分学界还未完全界定清楚的风神形象存在，这是值得重点考证和研究的。目前学界主要研究汉地本土的风神形象变化，殷商时期风就属于星宿箕星，发展到两汉时期，人格化的风神形象作为冥界的托引升仙者经常绘制在墓室壁画中，对其研究主要是风神称呼的变化及其形象和殷商时期的传承与差异。^[1 (116-132) , 2 (41-44) , 3]目前学界对敦煌和新疆地区风神的研究以个案为主，没有全面地梳理及总结风神形象在中原本土的异变，这方面是需要加大研究深度的。即便如此，前人学者也为风神的个案研究做出了很大贡献，本文即建立于种种前人对于风神的基础研究之上，从新疆和敦煌壁画所见的风神形象入手，来探索其中的文化传承和发展，探寻文化的交流和融合。

一、新疆石窟壁画“执巾”风神的形象

新疆地区风神形象主要出现在龟兹时期所建造的石窟中，主要作为“天相图”的一部分而存在，其形象主要来源于古希腊罗马雕塑中的风神形象。本节主要梳理新疆地区石窟寺所见风神图像，并重点分析“天相图”中的风神，探寻其存在的意义和图像流变过程。

（一）新疆地区石窟寺中风神的形象

龟兹国所建石窟分两个阶段：第一阶段是小乘佛教时期，佛教传入龟兹，延续时间约有一千年；第二阶段是龟兹

国被中原王朝统治后的汉风阶段。其中风神形象只存在于第一阶段小乘佛教时期的“天相图”中，在大乘佛教传入龟兹而后，又受到回鹘文化的影响，新疆壁画风神形象近乎绝迹，但在敦煌石窟中又发现了风神的形象，这其中的联系需要进行深入的探讨和分析。“天相图”是龟兹石窟独有的壁画题材，主要描绘由日天、月天、金翅鸟、风神、立佛等形象组成佛国的宇宙世界。新疆地区能被确认的风神形象主要出现于克孜尔石窟、库木吐喇石窟、森姆塞姆石窟、克孜尔尕哈石窟、托乎拉克艾肯石窟、台台尔石窟中，这些石窟主要都是龟兹国修建的。龟兹国的历史从东汉班超建立西域都护府开始，其后在西域的重要性与日俱增，到魏晋南北朝时期，与中原交流仍然很频繁，龟兹国的文化逐渐向中原传播并在吕光西征和东归时达到顶峰。

根据笔者的调查研究，目前克孜尔石窟有8个窟、库木吐喇石窟有2个窟、森姆塞姆石窟有6个窟、托乎拉克艾肯石窟有1个窟、台台尔石窟有2个窟、克孜尔尕哈石窟有5个窟分布风神的形象（表1）。风神的形象比较固定，都为上半身赤裸、双乳做下垂状的人形，双手执一头上飘起的长巾状风袋，置身于云气中，主要的功能是制风。“天相图”中的图像格式为日天和月天通常在最上端和最下端，表示一个宇宙的两极且通常是以竖形排列组合的方式进行描绘，并形成一种绘画套路。紧挨着日天和月天的通常为两个立佛，学界通常认为这个立佛是辟支佛。“天相图”的中间位置通常绘有“执巾”风神和衔蛇的金翅鸟，在少数的“天相图”中也有蛇形龙的出现，但不是很常见。到森姆塞姆石窟开始，“天相图”又出现了大雁这个元素，“天相图”的元素组成，体现出龟兹人最初的宇宙观构成。

（二）“天相图”中风神图像的语境意义

首先，从佛教思想的传播来说。随着佛教文化的东

表1

石窟 窟号	克孜尔								库木吐喇		森姆塞姆							
	8	34	38	17	100	126	171	77	31	46	11	1	1	20	26	27	30	
位置	主室券顶中脊								主室券顶中脊		左甬道券顶中脊	后甬道券顶中脊	左甬道券顶中脊	后甬道券顶中脊	后室券顶中脊	后甬道券顶中脊		
日天	1	1	1	1	1	1	1	0	1	1	1			0	0	1	0	
月天	1	1	1	1	1	1	1	0	1	1	1			0	0	0	0	
立佛	2	1	2	2	2	1	2	0	2	2	2			0	2	2	0	
风神	1	1	2	1	2	1	1	1	2	1	2			2	2	1	1	
蛇形龙	0	1	0	1	0	1	0	3	0	0	0			2	3	0	0	
金翅鸟	1	1	1	0	1	0	1	1	1	1	1			0	0	0	0	
大雁	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0			2	0	2	0	

表1续

玛扎巴哈		托乎拉克艾肯			台台尔			克孜尔尕哈		
9	15	15	13	17	11	16	21	23	23	46
主室券顶中脊	右甬道券顶中脊	左甬道券顶中脊	主室券顶中脊	后室券顶中脊	主室券顶中脊	右甬道券顶中脊	主室券顶中脊	右甬道券顶中脊	左甬道券顶中脊	主室券顶中脊
1	0	0	1	残失	2	2	1	0	0	2
1		0	残失	残失	2	2	1	0	0	2
2	0	0	1	残失	4	4	1	0	2	4
1	1	2	1	11	2	2	1	1	2	2
0	2	1	残失	残失	2	2	0	1	2	0
1	0	0	残失	残失	1	1	1	0	1	1
2	2	2	残失	残失	0	0	0	0	0	0

传，龟兹作为新疆地区重要的文化中转站，其流行的佛教思想继承了部派佛教，而部派佛教的根据地是印度北方的罽宾和犍陀罗地区，龟兹主要接受的是部派佛教中说一切有部的思想，理论基础是“三世实有”“法体恒存”，这个时期主要开展“阿毗达摩”^①对佛教理论的研究。其中，龟兹石窟中风神的执巾形象是对当地流行的佛教思想进行艺术再现。学者霍旭初总结说：“龟兹佛教以原始佛教思想为基础，主要是在佛教历史发展阶段的‘部派佛教’时期内……龟兹石窟的产生、发展、繁盛、衰落的时代大背景，都是在‘部派佛教’时期范畴内。”^[4]龟兹石窟图像表现的中心思想是“惟礼释迦”，即仅崇拜释迦一位神祇，《高僧传》记载：“专学小乘，禁读方等，惟礼释迦，无十方佛”^[5]。“天相图”^②图像展现出朴实的宇宙观，即风神的出现是护佑佛法，表现了将佛法传播到各地的美好愿景。

其次，受到希腊和犍陀罗风格的直接影响。根据文献记载和考古材料，古代希腊风神根据方向来说有八位，学者亚里士多德对他们有过总结。这八位风神分别是：北风Boreas、东北风Kaikias、西北风Skiron、东风Apeliotes、东南风Eurus、南风Notus、西南风Lips、西风Zephyrus。^[6, 7]根据希腊文献记载和文物风之塔绘制的八风神，亚里士多德阐释北风凌冽，塔上风神形象为老者，包裹严实；南风温暖，塔上形象为年轻人，手里拿着倒着的水罐，衣着比较单一；西风相对温和，塔上形象是服饰比较少、赤裸双脚、斗篷里有鲜花的年轻人的模样；东风也是一个

年轻人的形象，头发飞舞，斗篷里装有谷穗和果实；东北风是老者的样子，手里拿有圆形盾牌，寓意要抵抗暴风雨或冰雹；西南风赤裸双脚，手里拿有帆船的艄柱；西北风的雕像手里拿着一个倒着的罐子；东南风是老年形象，右手在斗篷中，左手拉起斗篷遮住面部，需要躲避沙尘和雨水。这是希腊建筑留存下来的风神群象，是古希腊气象学和社会生活结合一起的完美展现。古希腊神话故事中，一说是由黎明女神厄俄斯（Eos）与群星之神阿斯特赖俄斯（Astraeus）结合生下诸风神；另一则则是奥德修斯在回家的路途中，来到风神埃洛斯居住的地方，埃洛斯为帮助奥德修斯一行人回国，赠予奥德修斯一个牛皮制作的风袋，可以帮助奥德修斯借助袋子里的风回到家乡，在这则故事中，埃洛斯是宙斯的儿子，宙斯让埃洛斯掌管各类风。可以看出古希腊的风神是群像，既有人们对气象方位界定的指标意义，也有人们希冀能驾驭风而为自己服务的超自然意识，所以希腊风神的形象主要是人形，手持罐子或袋子或者披巾的多种形象。罗马时期，风神的形象不再多元，而是变成单一的女性形象持风巾的样子，罗马马尔索沃广场出土的浮雕“庆祝和平之景象”，描绘忒路斯作为罗马人的大地之母、丰收之神位于画面中心位置，两边分别是女性形象的风神手持“风巾”，右侧的风神骑着鹅，左侧的风神骑着牛，象征国家在奥古斯都统治下的和平富庶。随着亚历山大东征印度，希腊罗马的文化被带入南亚犍陀罗地区，目前犍陀罗地区发现的风神形象都是手持风巾的女性形象。所以“执巾”风神形象来源于古希腊罗马，又传入犍陀罗，并随着犍陀罗地区艺术的东传，风神的执巾形象又出现在龟兹石窟的“天相图”中。

此外，还有“天相图”风神形象功能。“天相图”主要位于中心柱窟的主室券顶中脊和其甬道顶部以及主室正壁龕顶中脊，纵券顶方形窟的窟顶中脊也有分布“天相图”。第一，风是宇宙运动的动力，其中《立世阿毗昙论》佛对比丘说：

有二因缘，令大地动，何者为二，比丘，是地界住水界上，是水界住风界上，是风界住于空中。比丘有时大风吹动水界，水界动时，即动地界，是一因缘，故大地动……若诸比丘有大神通，及大威德，观地相令小，水相令大，欲令地动，亦能震动，是名第二因缘。……有风名鞞岚婆，比风常吹，俱动不息，风力上升，有风下吹，有风傍动，是风平等圆转相持，厚九亿六万由旬，广十二亿

图1-1-1 敦煌壁画《伏羲女娲》局部，伏羲左手持风、右手持雨，女娲左手持风、右手持雨。

三千四百五十由旬，周回三十六亿一万三百五十由旬。^{〔8〕}第二，具有辅佐日天的作用，《长阿含经》记载：

其日官殿为五风所持，一曰持风、二曰养风、三曰受风、四曰转风、五曰调风。^{〔9〕}

第三，佛陀弘扬佛法时护卫守卫佛法的功能，《根本说一切有部毗奈耶药事》记载：

尔时世尊舍室罗伐城，与诸苾芻渐游行，往至摩揭陀国界首，以佛威力，诸风神王起妙和风，吹去毒水悉令涸干。^{〔10〕}

在中原统御西域之前龟兹石窟中风神的形象是固定的，女性半赤裸，双乳露出，手举“风巾”的风神模样，从图像探源和希腊、罗马、波斯的风神形象一脉相承。

二、敦煌壁画风神的文化多元性

学者张元林通过研究敦煌壁画风神，考证风神形象结合了古希腊罗马、犍陀罗以及粟特人的文化，尤其对摩醯首罗天的身份界定，这是一个很大的学术突破，不足之处则在于张元林未考证敦煌壁画所有的风神形象，仅仅是以西魏249和285窟的风神为主，并未对之后的风神形象做一个梳理。据笔者调查，敦煌地区目前所发现的风神形象存在于17个石窟中，从最早的西魏285窟到最晚出现的宋代55窟，敦煌石窟中的风神从翼兽的形态转变为人形。翼兽的形态有两种，一是“鼓舌吹气”，二是“执风巾”。另外，人形风神在敦煌壁画中主要以武士、力士“持风袋”的形象出现，风神的功能仍是降雷制雨。敦煌石窟比较特殊的风神形象就是摩醯首罗天，是一位来自祆教文化中的风神不断东传的案例。早期的风神分布在壁画的窟顶，壁画的故事题材以升仙的主题为主，装饰性的意象比较浓郁，后期出现在经变画中，以牢度叉斗圣变为主。

（一）敦煌壁画“执巾”风神中的希腊-中亚元素

敦煌壁画风神“执巾”形象只出现在西魏249西披，为“翼兽执巾”，和龟兹石窟“女性执巾”有一些不同。“翼兽”形象与先民的鸟崇拜有关，我国从石器时代就有考古材料发现鸟的形象出土，^{〔3〕}以及吴锐先生提出中国文明的根基就是“鸟夷文化”。^{〔4〕}原始先民对飞翔鸟类浓浓的敬畏感，使之产生很多鸟为人之初祖的神话故事，如商人认为自己是鸟的后代，其图腾则是玄鸟。翼兽在我国汉画像中通常是作为“祥瑞”而存在，给予人们希望和精神指引，这是翼兽在本土的文化含义。翼兽也接受了外来斯基泰文化的影响，斯基泰民族文化诞生于公元前8世纪到公元前6世纪，主要影响了甘肃、青海、川西、云南这一块 的游牧地区，^{〔11〕}在斯基泰文化中，有翼神兽格里芬广为草原民族接受并发扬光大，格里芬形象有多种，其中一个 是虎首格里芬，即虎的形象有翅膀，具有灵动性，而249窟“执巾”风神的长相就是翼虎的模样。学者姜伯勤结合斯基泰艺术中的翼兽形象，认为中国的翼兽来自西亚。^{〔12〕}林梅村也认为翼兽形象是随着张骞出使西域，外来文化通过丝绸之路传入中原，在帕提亚艺术影响下产生的。^{〔13〕}朱存明就总结道：“在与中亚文化的互动之中，尤其历经亚述、巴比伦、波斯乃至希腊化时期的帕提亚艺术的继承与发展，并随着汉代与西域的交流，使汉画像中的翼兽图像到东汉中期以后呈现融合及风格化的态势。”^{〔14〕}随着汉代

图1-1-2 敦煌壁画《伏羲女娲》局部，伏羲左手持风、右手持雨，女娲左手持风、右手持雨。

丝绸之路的开通，文化交流的频繁，已经不能说“翼兽”这个画像是属于中原还是外来文明，可以说是文化融合下的产物。学者李零总结说：“中国的有翼神兽对外来影响并不是被动接受，而是既有吸收，也有改造，甚至还有输出。”^{〔15〕}所以东西方文化的发展有其共通性，艺术的想象此时实现共鸣，汉代以来中原人民的修仙思想影响着人们的造神观念，翅膀的元素贯穿于汉画像始终。所以汉画像中的翼兽是在中国鸟崇拜和修仙思想的基础上，结合斯基泰文化中的翼兽元素共同发展而来的。

（二）敦煌壁画风神飞廉的本土形象及其异化

首先，飞廉是楚人信仰的风神。《史记集解》记载，应劭称“飞廉，神禽，能致风气”，晋灼写“飞廉，鹿身，头如雀，有角，而蛇尾豹文”。^{〔16〕}从文献记载可看出，飞廉是禽类模样，功能是制造风。飞廉的形象除了在敦煌壁画中所见，南阳麒麟岗汉画像中也发现过飞廉形象。博士杨卓说，楚地崇拜风神和楚人先祖是风神后代有关以及楚地有专属风神即飞廉和楚人的巫文化也有很大的关系，其指出楚地文化仍然保存着“神上人下”的精神位势，将飞廉作为楚文化的精神象征。^{〔17〕}徐文武指出：“飞廉具鸟形，显然是受到来自东夷的影响。殷人把风神想象成一只美丽的大鸟，并把风神鸟叫作‘风’。”^{〔18〕}楚人接受了殷人对风神形象初级创造成果，进一步加入自己的文化元素，成为独特楚文化下飞廉风神的形象。两汉时期，飞廉仍旧存在，但其功能性已不断降低，汉代的风神以“风伯”形象为主，牛天伟称：“汉代的飞廉尽管仍然保留着原始神话中的名称和形象，但其作为风神能致风气的神性特征已经消失殆尽，代之以乘之可升仙的仙话功能。”^{〔1〕}^{〔3〕}飞廉本身作为一种祥瑞之益兽，被人们所崇拜，成为风神的益兽载体，并且影响到敦煌壁画的绘制，从西魏249窟出现的风神群像来看，风神的形象有来自古希腊罗马的“执巾”风神，亦有来自中原汉地就有的飞廉风神，不同文化的结合，呈现出异彩纷呈的敦煌壁画。

其次，西魏249窟三身长角翼兽形象没有飞廉的鹿身，但头部有鹿角和飞廉形象相似，笔者认定是风神飞廉的变异体，从前人学者研究中对长角翼兽可以确定有飞廉、舍利、受福。它们三者的共同点是长有角形似鹿角；在画像中经常做奔跑状。其中舍利和受福是对偶出现在画像中的，学者朱浒就二者的寓意总结说：“‘舍利兽廉而谦’与‘受福兽体恭心慈’是东汉时期二者被赋予的新的意义。”^{〔19〕}可以看出249窟中的长角翼兽和汉画像中这三个有角兽有很大的联系，但舍利和受福是经常一体出现的，又结合壁画中的长角翼兽经常单独出现，笔者推断和飞廉的形象有很大的关系。《孟子·滕文公下》曰：“周公相武王，伐奄三年讨其君，驱飞廉于海隅而戮之，灭国者五十，驱虎、豹、犀、象而远之，天下大悦。”^{〔20〕}可以看出风神飞廉善于奔跑且长相奇特，而敦煌壁画中的长角翼兽首先都是做奔跑状，其次249窟主室北披的长角翼兽可以看出有明显的尾巴，和汉画像中的飞廉形象有相似性，长角翼兽的分布都在窟顶和其他气象神组合在一起，呈现出其功能性就是制雷降雨，可以判定长角翼兽为风神飞廉的异化图像。但相关的研究仍旧缺乏资料，还需要不断深入

图1-1-3 敦煌壁画《伏羲女娲》局部，伏羲左手持风、右手持雨，女娲左手持风、右手持雨。

探索长角翼兽的身份。

（三）敦煌壁画“鼓舌吹风”“持风袋”风神中的汉画像元素

敦煌壁画“鼓舌吹气”的风神只出现在西魏249窟，为翼兽吹气的姿态，吹出的风很写实，在画面上表现为白色气体状。“鼓舌吹气”风神形象来自汉代画像石，学者柳江夏对汉画像风神做了三种分类，为神车前面的风伯、神车后面的风伯、对着房屋鼓风劲吹的风伯。第三类风伯的形象都是身体强壮、高大威猛的裸体力士状，所作姿态为嘴张起，做吹风状，或是拿一些管状物的东西增加风的力度。目前学界对风伯的形象考释已经做了大量的图像整理，如学者信立祥、李立、牛天伟都有相关的著书立说，考据鲜明。另外一点，学术界也重点探讨风伯的内在意义，即存在的价值，风的形象在汉代主要描摹在亡人墓的壁画里，作为一位能托引升天的神祇而被汉人所重视。牛天伟的研究称，自然界的风能带给人们充沛的雨量而滋润土地，但同样也会带给人们灾害。^{〔1〕}^{〔20〕}从本质说，风本身具有两面性，即善与恶，在趋利避害的功利思想影响下，汉人用阴阳五行来限制风恶的属性，发扬风伯鼓之以雷霆、润之以风雨的功用。在人们追求得道升仙的汉代，风伯的身份不断变化，功能性不断加强，从神变为“仙”，成为墓主人的升仙保护者。两汉之后，风神的形象不断固化，以致在主流的神仙系统里不再发展，变得落寞。

魏晋南北朝时期是祆教、道教、佛教融合发展的时代，画师的描摹不再局限于汉代画像石的艺术复刻，而是融合、吸收、再创造，汉画像跪地吹气人形风神的样子在西魏画师的笔下变成了另外一种模样，翼兽吹气，而且将吹出来的气也很写实地描摹在壁画上，可以说西魏249窟的“鼓舌吹气”风神源自汉画像中的风伯吹气。

敦煌壁画“持风袋”风神形象只出现在经变画“牢度叉斗圣变”中。“持风袋”风神形象比较统一，都是武士或力士状，手拿着一个大风袋放风，画面生动，富有动感。据前人学者研究，共有19个窟绘有“牢度叉斗圣变”，其中有风神形象的为8个窟。牢度叉斗圣变又名祇园记，释迦遇见一位叫须达的老者，老者要给释迦建一座讲法的园子，但外师六道反对建园，所以就出现了佛的代表舍利佛和外道代表牢度叉斗法来决定胜负，佛若胜利就可以建祇园讲法传道。所以舍利佛和牢度叉经历六个回合斗法：风树斗、池象之争、金刚击宝山、金翅鸟战毒龙、狮子啖牛、毗沙门天王降伏黄头鬼。其中“风树斗”是以舍利佛作为佛的代表幻化成风，牢度叉作为外道的代表化身 为树的模样，最终以舍利佛的胜利成功让牢度叉归入佛法。汉画像鼓舌吹风的风神形象发展到敦煌壁画中，不变的是风神仍旧延续汉画像的力士形象，但制造风的手段从鼓舌吹风变成了手持风袋。从敦煌壁画牢度叉斗圣变可以看出，风神的形象逐渐从“执风巾”到“鼓舌吹风”再到“持风袋”。在古希腊神话传说中，有风神手持风袋，但风神制造风的工具仍旧是风巾，笔者认为风袋是源自汉画像中风神“鼓舌吹风”的变体，汉画像中“鼓舌吹风”的风的形象就很写实地绘制在画像中。及至唐代，人们在吸收汉画像“鼓舌吹风”的基础上，将风神制造风的工具变

图1-1-4 敦煌壁画《伏羲女娲》局部，伏羲左手持风、右手持雨，女娲左手持风、右手持雨。

成了风袋。“鼓舌吹风”和“持风袋”都有一个共同的源头，即中原人们早期的箕星崇拜。殷殷商始，人们夜观天象，发现了箕宿的存在。箕星，为二十八星宿之一，为东方第七宿，对应的星座是人马座或者蛇夫座。“鼓舌吹风”这样写实的风神形象是源自人们对箕星观察后的艺术创造。首先来看一下箕宿和风神的关系，陈立长总结了周人将箕星视为风神的原因。其一，作者否定了箕星为风神是因为星象气候的原因。《史记》记载“月从之星，则以风雨”^{〔21〕}^{〔147〕}，孔安国传曰“月经于箕则多风，离于毕则多雨”^{〔21〕}^{〔148〕}。学者李立的解释是月亮移至箕宿的时候是立春，处于多风的季节，故而古人将箕星和风神联系起来，但陈立长自己观天象中发现是有很大的偏差的，得出一个结论，这是一种“望气”的概念，而非是一种科学规划的结果。其二，簸箕星形说。应劭云“风师者，箕星也。箕主簸扬，能致风气”^{〔22〕}。古人认为箕星形似簸箕，簸箕是需要有风才能簸物，故箕宿主风。其三，口舌生风 的星形说。《诗经·大东》称：“维南有箕，载翕其舌。”^{〔23〕}周人认为箕宿似人的口舌。但能不能吹风，作者对此保有质疑。人们通过艺术想象将最初的箕星加工成风神的最初模样。学者李立总结道：“东汉时期风神崇拜，既是对周人‘箕星——风师’崇拜传统的发展，也是对楚人和东夷部族风神崇拜传统的继承和改造。东汉通过对前代风神崇拜传统的整合工作，使具有东汉特色的风神崇拜观念和祭礼形式确立起来。”^{〔2〕}^{〔43〕}

（四）敦煌壁画“摩醯首罗”为风神的界定

学者张元林认为，285窟骑牛的摩醯首罗天形象来源于祆教风神“韦什帕克”。摩醯首罗，印度教神话体系中的人物，在色界之顶，为三千界之主，原系印度教所崇奉创造宇宙之最高主神，佛教视之为色界顶部究竟天之主。摩醯首罗形象有两种，一为净居摩醯首罗以神人形或菩萨形呈现，二为毗舍阁摩醯首罗形象为多面多目、多臂，以牛为坐骑。^{〔5〕}《通典》称：“袄者。西域国天神，佛经所谓摩醯首罗也。”^{〔24〕}前人学者较认同粟特人在创造自己的神时融入了印度教的神祇元素，那么祆教风神演变以及形象流传到中原和中原本土的风神融合都是值得研究的地方。其中学者张小贵从波斯本土经由以贵霜、粟特为主的中亚地区，东传至中国的过程及其渊源流变中研究祆教风神。古波斯地区的风神源自其经典《阿维斯托》，这个时期的风神名叫“伐由”（V ā yu），但其形象没有文字记载。在贵霜和粟特地区，风神逐渐有了基础的样貌，贵霜时期的风神叫乌悉，据张小贵考证，是借鉴了印度教湿婆的模样，即出现三头四臂的特征，并持有法器金刚杵（va-jra）。在萨珊人征服贵霜之后，乌悉神像继续被贵霜-萨珊人使用，这个时期风神形象是戴着王权或王冠，而三叉戟（他在所有贵霜类型上的必有特征）被矛代替。而后在粟特片治肯特（Panjikent）发掘期间，发现一幅壁画，这幅壁画的风神形象和湿婆形象非常接近，粟特文书中载乌悉帕卡和贵霜时期的风神名字非常接近，证明粟特时期的风神是贵霜风神的再发展。张小贵对粟特风神的考证结论是“披着湿婆外衣的乌悉帕卡实际上直接继承了贵霜乌悉的风格”^{〔25〕}。随着斯坦因在新疆和田丹丹乌里克遗址所发现的木版画，学者莫德着重探讨了其中

表2

形象			执风巾			鼓舌吹风			飞廉			持风袋					
窟号	249	249	249	285	397	332	335	196	85	9	146	榆32	454	55			
朝代		西魏	西魏	西魏		隋	初唐		初唐	晚唐		五代	宋				
位置	主室西披	南披,西披,北披	主室北披	主室西披	主室南披	主室东披	西壁龕顶南侧	西龕	西壁龕内	西壁	南壁	西壁	南壁	西壁			
数量	1	1	西披2南、北披各1	1	2	2	1	1	1	1	1	2	1	1	1	1	1
形象			翼兽执巾			翼兽吹气			长角翼兽		鹿身,有翼		驮风袋				

表2续

形象			摩醯首罗天			
窟号	285	148	360	361	14	榆36
朝代	西魏	盛唐	中唐	晚唐		五代
位置	西壁中央大龕与北侧小龕	东壁	南壁西起第一铺	东壁门南侧	北壁	南壁
数量	1	1	1	1	1	1
形象	三面三目六臂,骑青牛	一面双臂	三面三目八臂,骑白牛	一面六臂,骑白牛	三面三目六臂,骑白牛	一面四臂,骑青牛

编号为D.X.3的木版画，把其中右侧的三面四臂神祇，一手执三叉戟，一手执弓，定为风神乌悉帕卡。学者李翎也专就丹丹乌里克版画做了深入的研究，所得出的结论和张小贵一致，即风神的形象从波斯地区一直东传到中原地区，是一个文化不断交融的过程。但部分学者认为从贵霜地区所见的风神开始，风神形象和印度教的摩醯首罗（大自在天）一脉相承，但随着考古资料不断更新，姜伯勤、张小贵等学者的观点证明，唐宋时期内地祆庙所供奉的祆神只是形同摩醯首罗，并不是大自在天，古人并没有混淆祆神与摩醯首罗的区别。也就是说，中原本土的祆教神是披着摩醯首罗的外衣而存在的。因此赵洪娟女士经研究认为冀鲁豫火神节的火神和祆教风神维什帕卡（Weshparkar）相类似，作者考证冀鲁豫地区的火神形象均为红脸、三眼、多臂、手持法器。结合中原火神的形象追根溯源联系到了祆教风神。另外，学者刘宗迪认为宋代七夕风俗中的泥孩摩睺罗的源头也是和祆教的风神维什帕卡有直接的联系，最终也是联系到摩醯首罗的形象。^[25、26、27]摩醯首罗形象在敦煌壁画后又出现在道教的绘画中，南京市高淳道教的一幅风神形象为武士装扮，穿着绿袍，系着护甲，黑色

的头发向上飞起，三头，且头顶上长出一个小头，六条手臂，每只手中各持一个法器。这和摩醯首罗天的长相非常相似，尤其主头上部有一个小头，完全来自摩醯首罗的形象，高淳道教的风神形象是文化传播中艺术的保留和记忆传承，但目前学术界将道教风神和祆教风神联系起来的研究仍有不足，有待后来者不断推陈出新（敦煌壁画风神各类型形象详见表2及表2续）。

四、西域风神形象体系的构建

（一）西域风神体系形象融通性

风神从遥远的希腊一路东传至敦煌，其间伴随不同的地域文化改造自身的形象。首先，“执风巾”的风神形象结合了古希腊罗马的文化元素，经过龟兹国的艺术加工，传播到敦煌已经发生了较大的变化，变成了翼兽执风巾，不再是女性形象执巾像，可以说，是外来文化在中原本土吸收融合下的再创造；其次，飞廉、鼓气吹风和持风袋的风神都是来源于我们本土的汉文化。楚文化的神兽飞廉摇身一变为了敦煌壁画的长角翼兽，汉画像中用嘴吹气的人形风神也变成了翼兽的吹气模样以及从商周时期的箕宿崇拜到演变成具象化的风袋和吹气模样，风神的形象在新疆、敦煌壁画中不断被更新塑造。最后，摩醯首罗的形象和祆教风神维什帕卡的联系和区别，成为不同文化进行交流融合的最好体现。

（二）西域风神形象体系的东传

在敦煌之后，风神形象在东传中不断发生着变化，及至宋代，道教盛行，风神的形象完全中国化，变成了中原人民喜闻乐见的形象，但其中有的风神形象仍然存在“执巾”的元素。宋代大足宝顶大佛湾雷音龕也有“持风袋”的风伯模样。元明清时期，道教发展，气象神“风”“雨”“雷”“电”的形象塑造以道教教旨为主，风伯的形象多是武将打扮，风神的制风工具仍是“风巾”和“风袋”，这两个元素是风神形象不断东传中留存的记忆符号。北京昌平居庸关一座元代过街塔，塔已不在，仅

存塔基，俗称“云台”。台下有门洞，洞旁各有一铺高浮雕造像，为四大天王，四大天王脚下各踩两个鬼怪，学者刘静认为四大天王脚下的鬼怪是四位自然神：雷公、电母、风伯、雨师。^[28]北方多闻天王脚下的风伯头戴进贤冠，身穿翻领长袍，腰间系带，有风巾在头上。风神的形象自宋以后，面部形象完全中国化，但西域外来元素仍旧可窥一斑，说明在宋代不同文化的风神形象得到了完全的认同和融合，在不断的东传中丰富风神形象的艺术体系。

五、结语

文化的融合不是单向的，而是双向融合、相互借鉴和吸收的。正如费孝通先生所言：“各美其美，美人之美，美美与共，天下大同。”文化的交流自古以来就不是单向的传递，而是多种文化不断吸收和交流借鉴，成就了每个区域中异彩纷呈的艺术盛宴。

注释：

- ↑ 阿毗达摩又译为“毗县”，研究阿毗达摩的理论又被称为“毗县学”，“毗县学”是部派佛教发展时期的主要学术思想。
- ↑ 赵莉探讨龟兹“天相图”在唐代设置安西都护府之前主要元素有日天、月天、金翅鸟、风神、立佛等元素，在汉化后变成了以“莲花”装饰窟顶，代替了天空的诸元素。作者将龟兹石窟分为四个阶段：早期菱格山水图中的“天相图”、构图成熟的“天相图”、唐安西都护府时期的“天相图”、龟兹回鹘时期的“天相图”。李丽研究新疆库木吐喇石窟的壁画，统计了该石窟中所见风神的数量以及形象，库木吐喇石窟中的风神主要描摹在窟顶，作为“天相图”的一部分而存在。其形象比较接近键陀罗地区出土的风神。推测出库木吐喇石窟龟兹风洞窟的相对年代约在6世纪中叶至7世纪初。学者杨波主要对龟兹石窟壁画中立佛身份做了考证，认为是辟支佛。
- ↑ 从半坡-庙底沟类型的彩陶上就有鸟形纹饰的出现，到甘肃马家窑文化类型中，鸟类的形象仍然是主流，但出现了抽象的艺术表现，到大汶口文化类型，鸟类的纹饰完全地线条化，简约而具有美感。可以看出，在新石器时代，我国先民就有了对鸟类的形象记录。
- ↑ 吴锐其书《中国上古的帝系构造》指出，“鸟夷”因为鸟为图腾而得名，又根据《尚书·禹贡》整理出鸟夷是一个极其庞大的族系，占有中国沿海一带，即今天的山东、河南、安徽、江苏、浙江等省份。
- ↑ 《入大乘论卷下》：“所言摩醯首罗者，为同世间摩醯更有异耶？”答曰：“是净居自在，非世间自在。汝言摩醯首罗者，名字虽同，而人非一。有净居摩醯首罗、有毗舍闍摩醯首罗。其净居者，如是菩萨邻于佛地犹如罗靺障，于一刹那顷，十方世界微尘数法悉能了知。”

参考文献：

- ↑ 牛天伟, 金爱秀.汉画神灵图像考述 [M].开封: 河南大学出版社, 2009.
- ↑ 李立.从箕星、风师到风伯神——论汉代风神崇拜模式的建立 [J].松辽学刊（社会科学版）, 1996（4）: 41-44.
- ↑ 姜生, 种法义.汉画像石所见的子路与西王母组合的模式 [J].

- ↑ 考古, 2014（2）: 95-102.
- ↑ 霍旭初, 赵莉, 等.龟兹石窟与佛教历史 [M].乌鲁木齐: 新疆人民出版社, 2015: 5.
- ↑ 〔南朝梁〕释慧皎.高僧传 [M].汤用彤, 校注.北京: 中华书局, 1992: 329.
- ↑ 亚里士多德.天象论·宇宙论 [M].吴寿彭, 译.北京: 商务印书馆, 2017: 108.
- ↑ 赫西俄德.工作与时日·神谱 [M].张竹明, 蒋平, 译.北京: 商务印书馆, 1991: 33.
- ↑ 〔南朝陈〕真谛.立世阿毗昙论 [M] //大正藏·第32册.台北: 佛陀教育基金会出版部, 1990: 173.
- ↑ 〔南北朝〕佛陀耶舍, 竺法念.长阿舍经 [M] //大正藏·第1册.台北: 佛陀教育基金会出版部, 1990: 145.
- ↑ 〔唐〕义净.根本说一切有部毗奈耶药事 [M] //大正藏·第24册.台北: 佛陀教育基金会出版部, 1990: 20.
- ↑ 卢丁.论斯基泰美术及卢里斯坦青铜器文化对我国西南古代文明的影响 [M] //卢丁, 工藤元男, 主编.中国四川西部人文历史文化综合研究.成都: 四川大学出版社, 2003: 204-214.
- ↑ 姜伯勤.中国祆教艺术史研究 [M].北京: 生活·读书·新知三联书店, 2004: 1-16.
- ↑ 林梅村.丝绸之路考古十五讲 [M].北京: 北京大学出版社, 2006: 124-126.
- ↑ 朱存明, 主编.方花与翼兽: 汉画像的奇幻世界 [M].北京: 文化艺术出版社, 2020: 268.
- ↑ 李零.论中国的有翼神兽 [M].北京: 文物出版社, 2004: 129.
- ↑ 〔汉〕司马迁.史记 [M].北京: 中华书局, 1959: 479.
- ↑ 杨卓, 罗建平.风神崇拜对中国古代审美意识的影响 [J].河北学刊, 2010（4）: 52.

- ↑ 徐文武.楚人的气象诸神初探 [J].荆州师专学报, 1995（3）: 52.
- ↑ 朱浒.汉晋“舍利”与“受福”图像再探——兼议对偶神兽的生成 [J].艺术收藏与鉴赏, 2020（4）: 87.
- ↑ 杨伯俊, 译注.孟子译注 [M].北京: 中华书局, 2008: 116.
- ↑ 〔汉〕司马迁.史记·卷2 [M].〔南朝宋〕裴骈, 集解.〔唐〕张守节, 正义.上海: 上海古籍出版社, 2016.
- ↑ 〔汉〕应劭.风俗通义·卷8 [M].王利器, 校注.北京: 中华书局, 2010: 399.
- ↑ 周振甫, 译注.诗经译注 [M].北京: 中华书局, 2010: 308.
- ↑ 杜佑.通典 [M].王文锦, 王永兴, 等, 点校: 北京: 中华书局, 1988: 1103.
- ↑ 张小贵.从伐由到乌悉帕卡：中古祆教风神的印度风 [J].敦煌研究, 2021（3）: 36.
- ↑ 李翎.新疆的河立帝信仰——以《南海寄归内法传》和丹丹乌里克相关绘画的释读为中心 [J].新疆师范大学学报, 2015（3）: 93-94.
- ↑ 刘宗迪.摩睺罗与宋代七夕风俗的西域渊源 [J].民俗研究, 2012（1）: 67-97.
- ↑ 刘静.居庸关云台天王脚下鬼怪形象辨 [J].艺术史研究, 2014（1）: 96.

基金项目：教育部人文社会科学研究项目“敦煌讲唱文学与佛典的世俗化”（项目批准号：15XJA73001），甘肃省教育厅: 优秀研究生“创新之星”项目 2021CXZX-308

张家毓：西北师范大学历史文化学院在读硕士研究生

（责任编辑：陈期凡）

文本衍变与图像再现 ——（传）马远《山水人形图》研究

Text Evolution and Image Representation:

A Study on *Landscape and Human Figures* Attributed to Ma Yuan

吴东宇/Wu Dongyu

摘要：本文是对日本东京国立博物馆藏马远（传）《山水人形图》的个案研究，通过图像分析及相关文献梳理，在图像与文本之间建立起联系，从而辨识出作品主题是司马相如与卓文君的爱情故事，并推断《山水人形图》不是马远所作，而是由元代画师据多个宋代粉本临摹、添改、组合而成。最后指出，在元曲创作繁盛的背景下，画作采用“异时同图”法所构建出来的“舞台性”效果，是在文人意趣的推动下，促使戏曲文学、戏曲表演艺术向绘画渗透的结果。

关键词：《山水人形图》；马远；司马相如；卓文君；异时同图

《山水人形图》（图1）是日本唐绘手鉴《笔耕园》^①收录的六十幅中国画之一，绢本设色，纵36.4厘米，横19.2厘米，现收藏于东京国立博物馆。画心没有落款和印鉴，册页右上角有日本狩野安信（1613—1685，狩野派画家）的鉴识标签，题“山水人形，马远笔”，铃圆形阳文“安”字印章。^[1]《山水人形图》在日本见录于《笔耕园》（审美书院）^[2]、《唐绘手鉴笔耕园》（讲谈社）^[3]，在国内见录于《历代名画汇·宋代山水》^[4]，目前尚未有论著对《山水人形图》进行研究。

定名为“山水人形”，意味着画作的内容未被识读，而对于古代叙事性绘画，内容识读是鉴赏的重要组成部分，所以本文首先尝试在图像与古代文献之间建立起联系，以此对画作的内容进行辨识与解读；其次是在梳理文本发展脉络的基础上，对比相关图像，推断画作的创作年代；最后从画作的艺术特色出发，结合时代背景，探讨画作背后所蕴含的文化现象。希望借由这些探讨，可以为这幅流散在日本的中国画提供欣赏与研究的基础。

一、图像的辨识与解读

《山水人形图》可分为上中下三部分。上层画面绘有一座宅院，建筑以敞开剖析的方式描绘屋内情景：在书法屏风前，有两人相对而坐，左边是头包小青帕的年轻文人，置琴于大腿上，作弹奏状，右边是头戴东坡巾的白须长者，正在听琴，左室隔门还有一人窥视。中层画面，山前有女子拉挽辇车，车上端坐着一名文人，车后有两位背着包裹的随从；又见山后有众人手持火把、棍棒、旗帜等追赶，人群末端，还有一人回头聆听白须长者叮嘱。下层画面，桥头站立着一男一女，男子文人装扮，举笔题写桥柱，身后有女子捧砚侍立，左侧辇车旁边站立着两位随从。通过对上述画面的观察，发现三个场景中都出现了同一对男女，而白须长者则出现在第一、二个场景中，由此

推断故事主角是重复出现的这对男女，并且三个画面之间存在着情节关联，像连环画一样连贯发展。那么，画作究竟想表现什么故事呢？画面最下层的场景是识别全图的关键：题写桥柱的文人画面，很容易让人想起“相如题柱”的文学典故，进一步检视司马相如相关的故事文本，可得知《山水人形图》讲述的正是司马相如与卓文君的爱情故事，画中三个场景（自上而下）主题分别是：“琴挑文君”“私奔相如”“相如题柱”。

司马相如（约公元前179—前118），字长卿，西汉大辞赋家和政治家。司马相如与卓文君的故事最早见载于《史记·司马相如列传》，后经历代文人的演绎扩充，创作出诗、词、杂记、剧本、传奇等多种文学形式的故事版本，并广为流传。《山水人形图》是“相如文君故事”的图像再现，因此梳理文本的流变与衍展，可以帮助解读画作内容，并揭示其包含的时代特点、社会观念和艺术精神。

“琴挑文君”故事讲述四川临邛富豪卓王孙久慕相如名声，邀请他至家中做客，席间相如抚琴，以琴心挑引卓王孙之女卓文君，卓文君隔室听琴，有感于琴声所寄，于是与司马相如私定终身。故事始出《史记》：“是时卓王孙有女文君新寡，好音，故相如缪与令相重，而以琴心挑之……及饮卓氏，弄琴，文君窃从户窥之，心悦而好之。”^[5]南朝梁《玉台新咏》亦载：“司马相如游临邛，富人卓王孙有女文君新寡，窃于壁间窥之。”^[6]早期的文本都强调“隔室听琴”，明代开始多作“隔屏听琴”，可见于剧本、插图与绘画中，明初朱权《私奔相如》^[7]中卓文君躲藏在画屏之后听琴，杜堇所绘《听琴图》（图2）及《琴心记》^[8]插图（图3）也都是“隔屏听琴”。将图像与文本进行比照，可见《山水人形图》“琴挑文君”部分表现了明代之前“隔室听琴”的文本特点，图中白须长者卓王孙，对坐抚琴者是司马相如，隔室听琴者正是卓文君，

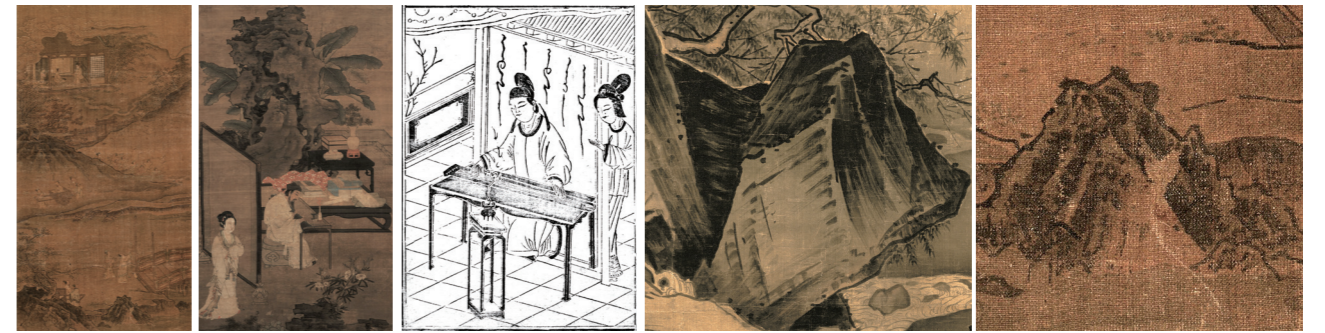


图4 《踏歌图》与《山水人形图》山石比较（〔南宋〕马远踏歌图 绢本设色 立轴 192.5×111cm 故宫博物院藏）

图1 〔南宋〕马远（传）山水人形图 绢本设色 册页 36.4×19.2cm 东京国立博物馆藏

图2 〔明〕杜堇听琴图 绢本设色 立轴163×94.5cm 私人收藏

图3 〔明〕孙柚新刻出像音注司马相如琴心记 明万历金陵唐氏富春堂刻本

画面强调了文君隔室的“窥”与“听”，再现“琴心相挑”的关键瞬间。

“私奔相如”故事讲述卓文君受琴心相挑之后，“心悦而好之”，于是与相如私奔四川成都。故事亦始出《史记》：“文君夜亡奔相如，相如乃与驰归成都。”^[5]始出记载很简单，只交代了私奔的时间（夜晚）和目的地（成都），后世对故事进行了衍展与扩充，最终才形成具有戏剧性的“文君驾车”情节。“文君驾车”最早形成于何时今已无考，元代已见有《卓文君驾车》剧目^[9]，且当时的杂剧如《温太真玉镜台》《萧淑兰情寄菩萨蛮》《孟德耀举案齐眉》《王月英元夜留鞋记》《斗鹤鹑·闺情》均借用了“文君驾车”^②，说明这一故事在元代已经确立且广泛流行。惜元代“文君驾车”文本都已佚失，现存最早的文本是明初朱权的《私奔相如》，其创作承袭自元代剧本传统^③。剧本中写道，当卓文君心生私奔之意时，便对相如说：“妾有香车一乘，先生可乘此车，夜遁而去。”又说：“男尊女卑，理之常也。夫唱妇随，人之道也。今先生乘车，妾为之御。”当卓王孙知晓女儿私奔一事，随即命院公带领家丁追赶，并嘱咐院公说：“若是文君在车上，相如驾车，便与我捉将回来！若是相如在车上，文君驾车，由他将去罢。”卓王孙还进一步解释道：“人于逼迫之际，而不失其义者，亦可谓贤矣。”这里所谓的“不失其义”，指的是文君为相如驾车的行动遵守了“男尊女卑、夫唱妇随”之道。将图像与上述文本进行比照，图文是对应的，画中驾车者正是卓文君，司马相如端坐车上，车后有两随从，随后追赶的是卓王孙的家丁，家丁手持火把点题“夜奔”，又见家丁的末端，卓王孙与院公正在交谈，对应剧本中卓王孙向院公叮嘱的情景。进一步观察，文君挽拉的是一辆“辇车”^④，辇车向来是女性或长者乘坐，男性挽拉，而《山水人形图》中尽管绘有两位男性随从，却仍然安排文君驾车，这是从图像上再现了“男尊女卑”的文本精神。

“新寡”的卓文君私奔相如，是对封建礼教的巨大挑战，宋代的理学以伦理道德为中心，因此这一时期对文君私奔相如持批判态度，如陈普谴责卓文君操守不正（《烈女秋》：“何事文君无雅操，琴声一动便思奔”）^[10] 43760；

李至认为卓文君私奔一事是羞耻的（《再献五章奉资一笑》：“惟爱一琴犹颇似，卓文君又耻同居”）^[10] 557；而苏轼则讽刺司马相如“窃妻”（《东坡志林》：“而相如遂窃妻以逃，大可笑”）^[11]。但入元之后，在蒙古的统治下，社会道德约束相对松弛，人们不再忌讳“私奔相如”的故事，在元曲中略以“男尊女卑”的道德观加以包装，“文君驾车”的故事便在民间得以流行。而明初朱权据元杂剧的传统作《私奔相如》之后，便再未见“文君驾车”情节，“私奔”被改编为明媒正娶（朱有燬《汉相如献赋题桥》），或正娶不成才被迫私奔（韩上桂《凌云记》），或作才子佳人大团圆（孙柚《琴心记》）。因此，《山水人形图》“文君驾车”图像更符合元代自由奔放的文本传统。

“相如题柱”讲述司马相如题写桥柱立志求取功名的故事，这则故事《史记》中没有记载，最早见于东晋常璩《华阳国志》：“城北十里有升仙桥，有送客观。司马相如初入长安，题市门曰：‘不乘赤车驷马，不过汝下也。’”^[12] 据此可知相如题誓之处最初是“长安市门”，经北魏郦道元《水经注》引载，又变成题誓于“送客观门”^[13]，直至初唐才演变为题誓于“升仙桥桥柱”^[14]，并逐渐形成“相如题柱”典故。宋元时期的南戏和杂剧已有“相如题桥”的剧目^[15]，其中元代关汉卿与屈恭之都作有同名杂剧《升仙桥相如题柱》。“相如题柱”除了是文学母题和诗词典故，还产生了与之相配合的图式，迄今最早的“相如题柱”图像见于宋代，元代随着元曲的兴盛，“相如题柱”图案在民间更加流行，装饰于日用瓷器上，留下丰富的图像案例，这类图像延至明清仍有流传。关于“相如题柱”图像的分析，下文在探讨创作年代时将再详述。

综上，在文本与图像建立起联系之后，可明确《山水人形图》再现的是“相如文君故事”。整理故事文本的发展脉络，可发现相如文君故事在历史发展中呈现出承接与衍变的特点，故事大结构因符合人们的心理期望而承袭发展下来，但细节上却因时代风气不同而产生衍变，通过观察这些衍变的节点，画作能够大致上反映出元代杂剧的文本精神。

二、创作年代探讨

《山水人形图》在《笔耕园》中被鉴识为南宋马远的作



图5 《梅石溪凫图》与《山水人形图》树木比较（〔南宋〕马远 梅石溪凫图 绢本设色 册页 26.7×28.6cm 故宫博物院藏）



图6 《山径春行图》与《山水人形图》人物比较（〔南宋〕马远 山径春行图 绢本设色 册页 27.4×43.1cm 台北“故宫博物院”藏）



图7〔元〕赵孟頫 富春垂钓图 纸本水墨 立轴 38.4×22.6cm 台北“故宫博物院”藏

品，《历代名画汇·宋代山水》也将其辑录在南宋马远名下；^[3]日本卫藤骏在《唐绘手鉴笔耕园解说书》中认为，《山水人形图》充满古雅意趣，相比《笔耕园》收录的另外几幅马远作品，归于马远名下更具可信度；^[2]而东京国立博物馆藏品数字库中年代标注则显示为明代。^[1]

唐绘手鉴《笔耕园》所收集的中国画在江户时代之后流入日本，是为师从狩野安信的福冈藩黑田纲纪（1689—1711）习画而编辑，^[16]在这种异国语境下，《山水人形图》被安信鉴识为南宋马远的作品是未必可信的，值得重新检讨。从艺术风格上观察，笔者选择马远的《踏歌图》（北京故宫博物院藏）、《梅石溪凫图》（北京故宫博物院藏）、《山径春行图》（台北“故宫博物院”藏）与《山水人形图》进行比较，发现《山水人形图》用笔草率，较之马远严谨的笔法、劲严的笔道相去甚远，且山石皴法（图4）、点叶拖枝（图5）、人物细节（图6），都缺乏马远之特色。再观察画面构图，也并非马远风格的“边角之景”，而更接近于元代的“三段式”构图，元赵孟頫《富春垂钓》的构图及布景尤与《山水人形图》相似（图7）。《富春垂钓》纵38.4厘米，横22.6厘米，画幅大小与《山水人形图》相近，两图都在画面下端约三分之一处布置了近景和溪流，并在右下角河畔安排了人物活动，《富春垂钓》是隐士在双树下垂钓，《山水人形图》是相如在双柱下题誓；两图一江之隔的对岸中景都有坡度相似的山丘，前后交叠推至远景，又同样绘柴门、院落与屋舍，只是《山水人形图》的主题是人物故事，故远景主体是人物活动的建筑环境，而《富春垂钓》的表现重点是山水，故远景以峰峦为主，建筑作为山脚下配景。所以从艺术风格与构图特色看，《山水人形图》更具元代特色。

再对《山水人形图》的图像内容进行分析，可以进一步为画作的年代鉴识提供佐证。《山水人形图》“琴心相挑”画面表现出强烈的文人意趣，尽管记载中卓氏是“家僮千数”的大富豪，但画家笔下的这座“豪宅”却是流云遮掩下的山间瓦屋，室内唯一的陈设是一扇书法屏风，屋侧植丛竹，院门是简朴的柴门，一派朴素静雅的文人山居景象。这一画面与南宋的“客话图”很相似，南宋何筌《草堂客话图》^⑥（北京故宫博物院藏）中可以看到相似的画面构成，对比两图局部（图8），两者具有相同的视角，院落中，同是屋宇三间，中室置屏风，陈设位置与遮挡角度几乎相同；屏风前主客的位置、姿态也都相似，只是《山水人形图》在

宾客的双膝上添绘了古琴，主题便成了“听琴”，而隔壁的卓文君也好像是把《草堂客话图》中的童子“迁移”入室；画面左上角，《草堂客话图》绘松树遮掩建筑，而《山水人形图》则以云纹遮掩。再看屋中抚琴的司马相如，这一形象亦可以在宋画中找到范例，《宋人画历代琴式图册·相如之制》（台北“故宫博物院”藏）所见的相如抚琴形象，无论是角度还是神态，都与更具特色的画面是“相如题柱”，这则故事在宋代已经成为器物的装饰图案，又因元曲的繁盛而流行于元代，并逐渐形成较为稳定的图式延至明清。把相同主题的图像按年代进行排列，再把《山水人形图》“相如题柱”加入图像序列进行比较，可以为《山水人形图》的创作年代提供佐证。

在进入图像序列分析讨论之前，首先要弄清楚相如所题的“桥柱”指的是什么。桥头陈设柱子的图像最早见于东汉画像石中，古籍称其为“华表”，最早可上溯至尧舜所立的“诽谤木”，宋画《千里江山图》《金明池争标图》《长桥卧波图》《中兴瑞应图》都可以看到木制的桥梁华表。傅熹年先生在《论几幅传为李思训画派金碧山水的绘制时代》中已对桥梁华表的历史进行了介绍，并指出桥梁华表在元代被牌坊所取代，^[17]这里不再赘述。故可知相如所题之“桥柱”最初是指陈设于桥头的木制华表。

迄今所见最早的“相如题柱”图案见于宋代义乌柳青乡游览亭村窖藏银花片^⑥（图10a），画面左侧篆刻河岸及木桥一端，桥头陈设桥柱，题桥者为司马相如，捧砚待立者为卓文君，右侧篆刻着两棵桂树，这种构图方式对后世产生重要影响。元代留存的图像最多，《分类合璧图像句解君臣故事》^⑦载有“相如题柱”插图（图10c），元代的磁州窑、龙泉窑瓷器也装饰有“相如题柱”图案（图10d、e、f、g、h、i），这一时期的图像沿袭宋代构图，但具体元素有所添改，增添的元素有辇车和随从，这些元素暗示这一画面衔接自“文君驾车”故事；改变的元素是桥头华表被牌坊取代，“题写桥柱”变为“题写坊柱”或“题写坊匾”。明代案例见于出土的金掩鬓（图10j），画面元素更丰富热闹，辇车也已变成马匹。至清代，此时已不知“桥柱”为何物，桥前所见仅是一座矮柱，道具化陈设供相如题写，案例见于清康熙青花人物图笔筒（图10k）和清康熙景德镇窑青花五彩相如题桥图瓶（图10l）。把《山水人形图》“相如题柱”画面（图10b）加入上述图像序列中进行观察，可见图像反映出宋元时期的风格，其桥头陈设桥柱



图8 《山水人形图》与《草堂客话图》屋舍人物比较（〔南宋〕何筌 草堂客话图 绢本设色 册页 23×24cm 故宫博物院藏）



图9 《山水人形图》与《宋人画历代琴式图册》司马相如形象比较（〔宋〕佚名 宋人画历代琴式图册 纸本水墨 册页 37.6×27.2cm 台北“故宫博物院”藏）

是宋代的特色，但辇车与随从却是元代的增添的元素^⑧。需要说明的是，尽管桥梁华表在元代被牌坊所取代，但这一时期的绘画仍会出现桥梁华表，如元王振鹏《龙池竞渡图》便绘有桥梁华表，出现这种情况是因为画作由宋代粉本摹写而成^[18]，《山水人形图》“相如题柱”部分应是与之相同，因摹写宋代图式而保留了部分宋代元素。再看“相如题柱”中的木桥，这种类型的桥梁也常见于南宋绘画中，如《高阁观荷图》《商山四皓会昌九老图》《荷亭听雨图》，而《山水人形图》所绘桥梁在视觉角度上则与元代陈及之（传）《便桥会盟图》几乎一致（图11），亦可反映出宋代粉本元代添改的图像特点。

通过上述图像对比，再综合文本衍变的时代特点，笔者认为《山水人形图》应是元代画师据多个宋代粉本进行临摹、添改、组合而成。

三、艺术特色分析

传统绘画一般表现静态瞬间，如果需要在画面中创造出“时间”，则需要更巧妙的构图、引导与暗示。《山水人形图》的图像中便构建出时间观念，其讲述的故事发生在3个不同的时间和空间中，并且时间维度上还有白天与黑夜，却全都和谐地安排在同一山水环境中，这种艺术手法称之为“异时同图”法^⑨，即在同一个画面，主角在不同的场景中多次出现，而每个场景之间又具有因果演进的关系，从而形成连续故事情节。“异时同图”法常见于壁画经变故事中，例如敦煌莫高窟北魏254窟《萨埵那太子舍身饲虎》，在同一个画面中通过7个场景讲述太子舍身饲虎的故事；传统手卷在展画运动与观画的视线移动过程中也可以构建起时间与空间的观念，因而“异时同图”法也常见于手卷中，如五代顾闳中《韩熙载夜宴图》通过屏风和床榻的分隔，将韩熙载在不同时间中的活动绘制在同一长卷中，使观者欣赏时有“重返现场”的体验。

《山水人形图》的画幅尺寸较小（纵36.4厘米，横19.2厘米），在表现“异时同图”时并不具备壁画与长卷的画幅优势，为了在画面中表现时间与空间，画家采用“三分法”，将三个故事场景按时间顺序自上而下安排入画面，并划分为前、中、后三个空间层次，又通过“S”构图安排人物故事，引导观者视线随人物活动而连续性移动，从而使画面产生流动的故事时间线（图12）。画中主要人物多次出现，向观者暗示了三个故事存在发展关系，因而静态画面能在观者心里动态连续起来，形成三个看得见的“显性时间”（图12）：听琴时间、夜奔时间、题柱时间。与此

同时，当故事朝着“完整的叙事”方向发展时，观者的心里还会产生“隐性时间”，如“私奔相如”时家丁追赶的结果，这是画面之间相互衔接的“补间时间”（图12）；相如“题柱誓志”之后相如仕途亨达的未来，这是画面之外的“未来时间”（图12）。

《山水人形图》蕴含着浓缩的时空观念，具有“舞台性”特点，而画面中又呈现出“矛盾冲突”模式，与戏曲表演艺术中的“舞台事件”相似，说明《山水人形图》受到表演艺术的影响，这与元代戏曲艺术的成熟，以及文人参与戏曲创作是分不开的。在元代很长的时期里，科举被废除，使得大量的读书人失去了进入仕途、向上流动的通道。而另一方面，元朝建立，国家统一之后，城市经济得以恢复和增长，市民阶层壮大，广受市井喜爱的杂剧因而得以流行繁盛。在这种时代背景下，背负心灵郁闷和生活重压的文人运用文学所长，投入到剧本创作中，以获得精神上的解脱，同时也可作为谋生的出路之一。^[19]而文人除了擅长文学创作以外，一般也兼具一定程度的书画艺术修养，所以出现了《山水人形图》这样的作品，呈现出文人画与戏曲文学、戏曲表演交融的特点。从作品形式上看，《山水人形图》具有浓郁的文人画气息，作品画幅尺寸较小，可以装帧成册页置于书斋中翻阅欣赏，符合文人案头的审美趣味。同时，画作再现了相如文君戏的故事文本，描摹转译了戏曲表演艺术，将市井杂剧的“俗”转化为文人画的“雅”，使得画作可以脱离戏曲文本与舞台表演独立进行欣赏。由此可见《山水人形图》所构建出来的“舞台性”效果，是在文人意趣的推动下，促使戏曲文学、舞台表演艺术向绘画艺术渗透的结果。

四、结语

通过笔者的辨识，《山水人形图》描绘了司马相如与卓文君的爱情故事，画作采用“异时同图”法构建出多层次的时空，再现相如文君故事中的三个经典情节：“琴挑文君”“私奔相如”“相如题柱”。

通过对文本衍变的梳理，以及对图像进行对比，可明确《山水人形图》并非南宋马远所作，应是元代画师据多个宋代粉本进行临摹、添改、组合而成，而元代正是中国古典戏曲发展的繁盛时期，结合特殊的时代背景，在文人意趣的主导下，不同的艺术形式相互渗透，使得《山水人形图》具有“舞台性”效果。现今元代“相如文君戏”文本内容都已失传，明确《山水人形图》的主题内容与创作时间，并对其进行解读，所获得的视觉信息，亦可补充文本佚

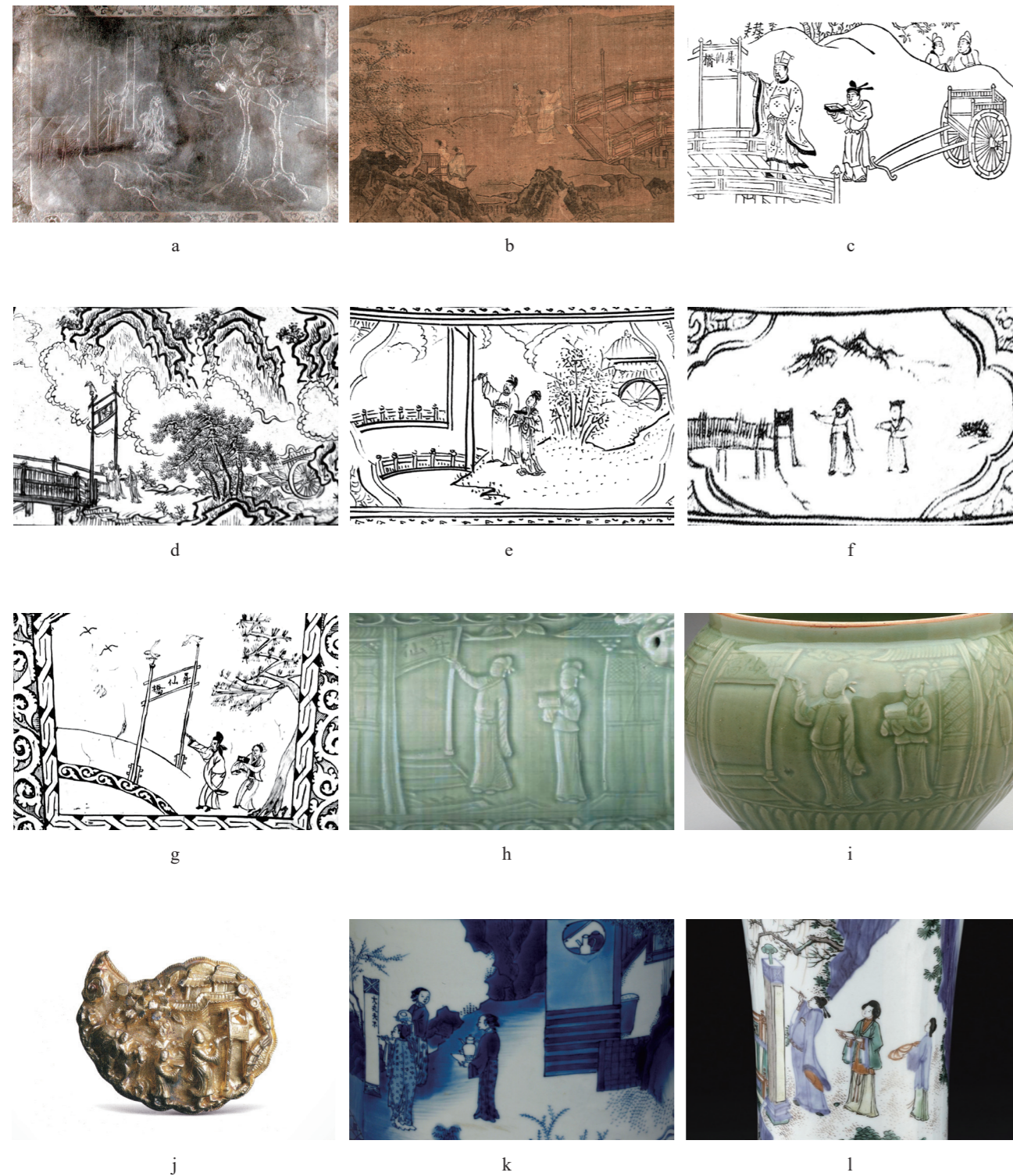


图10 “相如题柱”图像
 a.游览亭村宋代窖藏银片画心 义乌博物馆藏； b.《山水人形图》（局部） 东京国立博物馆藏； c.元代《分类合璧图像句解君臣故事》日本早稻田大学图书馆藏； d.元代白地黑花长方形枕 中国磁州窑博物馆藏； e.元代白地黑花长方枕 磁州窑艺术馆藏； f.元代白地黑花长方形枕 上海博物馆藏； g.元代磁州窑白地褐花扁 大英博物馆藏； h.元代龙泉窑罐 大英博物馆藏； i.十四世纪龙泉窑罐 明尼阿波利斯美术馆藏； j.明代金掩鬓 常熟博物馆藏； k.清康熙青花人物图笔筒 故宫博物院藏； l.清康熙青花五彩琴心记故事图觚 上海博物馆藏



图11 《山水人形图》与《便桥会盟图》桥梁比较（〔元〕陈及之 便桥会盟图 纸本白描 卷轴 36×774cm 故宫博物院藏）

图12 《山水人形图》构图与时间线分析

失之遗憾，为“相如文君戏”的考述提供更丰富的材料。

注释：

- ①唐绘手鉴《笔耕园》是将室町时代以后舶入日本的中国画编集而成的手鉴，分为两帖，收录了宋、元、明49位中国画家共60幅作品。手鉴最初为师从狩野安信有福冈藩主黑田纲纪习画而编集，后来这些中国画在黑田家族中流传，其后人黑田茂子将其捐赠给东京国立博物馆。
- ②元关汉卿《温太真玉镜台》：“胜道执酒的相如，怎肯把驾车女文君负”；元贾仲明《萧淑兰情寄菩萨蛮》：“这文君待驾车，谁承望司马抛琴”；元佚名《孟德耀举案齐眉》：“我又不曾临邛驾车，他又不曾升仙桥题柱，早学那卓文君拟定嫁相如”；元佚名《王月英元夜留鞋记》：“卓文君驾香车归故里，汉相如到他乡发志气”；沙正卿《斗鹤鹑·闺情》：“若不成就美满好姻缘，则索学文君驾车走”。
- ③“朱叔此剧，对相如有意挑逗文君及文君的私奔都加以赞美，这还是元杂剧的传统”，参见章培恒、骆玉明主编《中国文学史新著》（下），复旦大学出版社，2007年，第43页。
- ④“辇，挽车也。从车，从夫，在车前引之。于省吾注：驾马曰车，驾人曰辇”，参见许慎：《说文解字注》，上海古籍出版社，1981年，第1275页。
- ⑤何荃其人生平无考，徐邦达认为，以其《草堂客话图》的风格论之应在南宋中。参见徐邦达《古书画过眼要录》，第244页。
- ⑥据同批银器出现“辛卯”铭文，推断可能年代有：北宋晚期的政和元年（1111）、南宋乾道七年（1171）、绍定四年（1231）。参见朱俊琴《义柳青乡游览亭村宋代窖藏银器研究》，《东方博物》，2013年第4期。
- ⑦《分类合璧图像句解君臣故事》一书为日本京都延宝二年（1674）刊刻，中日学者一致认为此书应是源自元刊本。参见贾慧如《元代类书考述》，《图书馆理论与实践》，2009年第7期。
- ⑧辇车与随从是为承接“文君驾车”的剧情而增添，在文本衍变的讨论中，可发现“文君驾车”的内容始见于元代。
- ⑨“异时同图”概念的提出，参见王克文：《传统中国画的“异时同图”问题》，《美术研究》，1988年第4期。

参考文献：

- [1] 东京国立博物馆.山水人形图[EB/OL]. [2022-08-25].

<https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/E0008231>.

- [2] 和田千男.笔耕园[M].东京：审美书院，1912.
- [3] 田中一松，米泽嘉圃.唐绘手鉴笔耕园[M].东京：讲谈社，1974.
- [4] 卢禹舜.历代名画汇·宋代山水[M].南昌：江西美术出版社，2018：134.
- [5] [汉]司马迁.史记[M].北京：中华书局，1963：3000.
- [6] [南朝陈]徐陵.玉台新咏（下）[M].北京：华夏出版社，1998：438.
- [7] 周贻白.明人杂剧选[M].北京：人民文学出版社，1958：123-126.
- [8] [明]孙柚.新刻出像音注司马相如琴心记[M].明万历金陵唐氏富春堂刻本.
- [9] [明]朱权.太和正音谱[M].北京：中国戏曲出版社，1959.
- [10] 傅璇琮，等.全宋诗[M].北京：北京大学出版社，1995.
- [11] 苏轼.苏轼全集[M].北京：中国文史出版社，1999：1355.
- [12] [东晋]常璩.华阳国志[M].重庆：重庆出版社，2008：42.
- [13] [北魏]郦道元.水经注[M].北京：华夏出版社，2006：631.
- [14] 赵鑫.“相如题柱”典故的形成与唐初文人心态[J].中国典籍与文化，2020（4）：112-117.
- [15] 汤君.宋元以来小说戏文之相如文君故事叙略[J].四川师范大学学报（社会科学版），2008（3）：135-144.
- [16] 塚本磨充，周敏.日本看中国的误解谱系[J].南京艺术学院学报（美术与设计），2020（4）：56-59.
- [17] 傅熹年.论几幅传为李思训画派金碧山水的绘制时代[J].文物，1983（11）：76-86.
- [18] 余辉.宋元龙舟题材绘画研究——寻找张择端《西湖争标图》卷[J].故宫博物院院刊，2017（2）：6-36+160.
- [19] 章培恒，等.中国文学史（下）[M].上海：复旦大学出版社，1996：20.

吴东宇：设计及文化工作室（香港）成员

（责任编辑：陈期凡）

《画引》：顾凝远的画理生成

Guide to Painting: Generation of Gu Ningyuan’s Painting Theory

王馨/Wang Xin

摘要：《画引》是晚明顾凝远的画学理论著作，主要表达了文人画思想及创作经验。顾凝远认为，“笔墨”决定“气韵”的生发，强调“生拙”之趣，并把人物画“传神”之“意思”运用到山水画的创作中。同时，读书与行路是顾凝远形成个人画理的关键，也是解悟他人画理的重要因素。他的诗画观可以概括为以诗思画和以诗题画，这也是他文人画表现的重要特点。顾凝远的画学理论与“松江派”比较接近，有相似之处，也有所差异，这反映了明末江南地区的书画著述风气，也代表了文人画思想在当时的流行与传播。

关键词：《画引》；顾凝远；画理生成；文人画

《画引》共三卷，是明末清初时期顾凝远的画学理论著作。顾凝远（1581—约1655），字诞伯，号青霞，吴郡（今江苏苏州）人，顾九思之孙。《江苏艺文志·苏州卷》中载其：

少负惊才。承祖父荫，绝远纨绔，刻尚风雅，隐居不仕。筑室苏城北廓齐门之花溪，爱蓄商周秦汉法物，多蓄图书，博览古今。画师董巨，出入荆关，精于画理。^[1]作为文人画家，顾凝远现存画作并不多，幸有《画引》流传，才得以使人们了解他的画学思想。《画引》不仅表达了顾凝远的重要画理内容，还阐述了其画理的生成过程。总体来说，卷一是他对画理的精辟论述与总结，其性质相当于为初学者提供的入门指南与技术参考；卷二是游记，是其画理生成的重要基础；卷三是题画诗，是他对绘画的创作背景及内容的人文化表达。

一、顾凝远画理

（一）笔墨气韵

《画引》卷一中计有两篇《笔墨》。第一篇云：

以枯涩为基而点染蒙昧，则无墨而无笔。以堆砌为基而洗发不出，则无墨而无笔。先理筋骨而积渐敷腴，运腕深厚而意在轻松，则有墨而有笔。此其大略也，若夫高明俊伟之士，笔墨淋漓，须眉毕烛，何用粘皮搭骨？^[2]^[157]在此，顾凝远讲述了两种画面“无墨而无笔”的情况：一是“枯涩为基而点染蒙昧”，指的是用枯墨勾画出线条，在此基础上用墨胡乱点染；二是“堆砌为基而洗发不出”，指的是在画面中堆砌内容，后用水墨洗染，却出不来画面效果。以上是两种错误的笔墨画法，前者会使得画面呆板不自然，后者会使得画面没有精气神。那么，正确的画法是是什么样的呢？

顾凝远提出，先要“理筋骨”，即用笔以淡墨立骨，梳理出山石的体面关系。“筋骨”一词与“山石”相关，山石作为山水画的主体，是顾凝远首先要考虑的。“积渐

敷腴”则是在山石的淡墨基调后，复加稍重一层的墨色。不仅指笔墨的循序渐进，也可能指逐步地添加细节。而后一句“运腕深厚而意在轻松”则是对画家作画状态的要求，即蓄力于腕部，内心保持轻松，才可以表现出笔墨的神韵。顾凝远所绘《吴中名胜十景图》中有一景便采用了这种画法（图1），表现得极为巧妙。画的主要部分在前景，坡石以大块墨色铺写，着意表现石的轻重、向背、明晦。山石的运势从前景延伸至后景，用笔斜擦出若干长线条，略加点染出草木葱茏的景象，远山一抹淡墨痕，很有江南的意境美。笔墨效果与景物意趣结合在一起，营造出一种平和淡荡、空灵清远的美学意境。

笔墨与气韵存在着直接的联系，卷一《画引·枯润》中提到：

墨太枯则无气韵，然必求气韵而漫羨生矣；墨太润则无文理，然必求文理而刻画生矣。凡六法之妙，当于运墨先后求之。^[2]^[162]

顾凝远认为画家对笔墨的把控决定画面气韵的表现。枯墨过多，画面便没有气韵，但如果只追求气韵，墨水过多，可能会漫出画外，不易于控制；墨水过多，画面便没有文理，但如果只追求纹理，便失去气韵，形如刻画。顾凝远也在文中也论述过“气韵”：

六法中第一气韵生动，有气韵则自生动矣。气韵或在境中，抑或在境外。取之于四时寒暑、晴雨晦明，非徒积墨也。^[2]^[156]

他认为气韵是画面生动的要素，气韵不仅在画境之中，还在画境之外。气韵源于自然，并不只是简单地堆积水墨可以达到的。气韵是表达画境的精髓，与季节、气候、天气相关。以图1为例，从树木丛生的一派生机气象中，可以判断在春夏，此季节江南多烟雨，云雾的艺术表现成为画面气韵成败的决定因素。卷三《画引·戏与山中人》中，记录了顾凝远把握气韵的一次尝试：

醉眼画溪山，腕中若有见。
灯光自摇曳，笔墨无漫羨。
持此以谢君，君常茶我便。
今后勿复茶，一尊清可恣。
醉我山中花，为君洗良砚。^[2]^[292]

这首五言律诗表达了他作画时的状态与情感。第一句便对上《画引·笔墨》中的“运腕深厚而意在轻松”，第二句的“笔墨无漫羨”与上文“求气韵而漫羨生矣”相合。笔墨与气韵在画家的手中融合，相生相成，随着情感的起伏而变化，是可谓绝佳经验。

由民国吴辟疆《画苑秘笈》中所收入《画引》内容里的批注说明可知，还存有一篇《笔墨》，在《论地》后，但缺失了。虽有遗憾，但我们仍可以看出顾凝远对笔墨是极为重视的。他把笔墨与气韵紧密联系起来，气韵成为笔墨表现的目标。

（二）生拙熟工

在《画引·生拙》篇中，顾凝远用了五段篇幅进行论述，第一段讲述了“生”“拙”“熟”“工”的关系：

画求熟外生，然熟之后不能复生矣。要之烂熟、圆熟又自有别，若圆熟则又能生也。工不如拙，然既工矣，不可复拙。惟不欲求工，而自出新意，则虽拙亦工，虽工亦拙也。生与拙惟元人得之。^[2]^[162-163]

所谓“画求熟外生”，意为作画应该要达到圆熟而生的地步。这里的“圆熟”，可以理解成“生”的条件。学者大多认为“画求熟外生”是董其昌所提“画须熟外熟”的翻版，其实两者是存在着本质区别的。在顾凝远眼中，“熟”分为“烂熟”和“圆熟”，两者亦不相同。“圆熟”与“生”共存，而“烂熟”却不可以。他指出作画应追求拙意，画面才会出新意。随后的第二段，他对“生拙”作出进一步论述，认为生拙的最直接体现是初学画时“仿书童稚”“聊自抒其天趣”：

学者既已入门，便拘绳墨，惟吉人静女，仿书童稚，聊自抒其天趣，辄恐人见而称说是非，虽一一未肖，实有名流所不能及者。生也？拙也？彼之生拙与入门更自不同，盖画之元气苞孕未泄，可称混沌初分，第一粉本也。^[2]^[163]

顾凝远认为初学者的生拙画法与画家故意而为的生拙不同，是“名流所不能及”的“第一粉本也”。元人是表现生拙画风的代表群体，他在下文的三、四段提到：

元人所以生且拙，盖滕羯之世，虽有宋唐名迹，藏伏不出，故一时风雅之流相与戏弄文墨，别立宗派，世运文明不在朝而在野，遂为千古典刑耳。^[2]^[163]

元人运笔生，用意拙，有深意焉。善藏其器，惟恐以画名，不免于当世。惟松雪翁，哀然冠冕，任意辉煌，与唐宋名家争雄，不复有所顾虑耳，然则其仕也，未免为绝艺所累。^[2]^[163-164]

他认为元人画家表现生拙与当时的社会政治相关。元代处于异族统治之中，唐宋名迹藏于宫中，不见于世。画家为表达内在情感而寄托于笔墨风雅，形成“运笔生，用意拙”的画风。“生拙”乃内敛之画法，为处世之道。顾凝远所绘《吴中名胜十景图》中的一幅是他学习元画的典型（图2）。全图以元人的披麻皴笔法作画，笔法生拙，风格郁茂幽淡，画面随处可见元四家的痕迹。最后一段是顾凝远对“生拙”的总结：

然则何取于生且拙？生则无莽气，故文，所谓文人之笔也；拙则无作气，故雅，所谓雅人深致也。^[2]^[164]他认为“生拙”是文人雅士的艺术标志，成为后代品评文

人画作的基准之一。

（三）传神寻意

顾凝远在卷一中有着《画引·传神记》一篇，他引苏轼之论，提出了天地“传神”的观点：

东坡此记可为传神之祖，故全录之。……“传神之难在目。顾虎头云：‘传形写影都在阿堵中，其次在颧颊。’吾尝于灯下顾自见颊影，使人就壁模之，不作眉目，见者皆失笑，知其为吾也。……凡人意思各有所在，或在眉目，或在鼻口。虎头云：‘颊上加三毛，觉精采殊胜。’则此人意思，盖在须颊间也。……使画者悟此理，则人人可以为顾、陆。”

后生学问粗疏，……安知所意思哉？不知天地间峙者峙，流者流，生动者生动，各自含其意思。意思不可即得，读此篇而意思是乎津津可寻求矣。特欲寻求其意思，非敢以先辈巨公文浑入瓦砾也。^[2]^[173]

苏轼认为只要在画面中表达出“意思”，便可传神。所谓“意思”，即人物的主要特征。顾凝远把苏轼称为“传神之祖”，显然是赞同“意思传神”。与苏轼不同的是，他扩大了“意思”的范围，认为天地万物也含有“意思”，值得画家寻求。他为寻求“山水传神之意”作出了实践，在卷一《画引·兴致》中记述了他的探索过程：

当兴致未来，腕不能运时，径情独往，无所触则已。……求其幽意之所在，而画之生趣出矣。此亦锦囊拾句之一法。^[2]^[138]

“幽意”是顾凝远表现山水画的目標，也是使山水传神的一个美学方面。他提到，当作画的兴致没有到来时，可以独身一人随心去到一个地方尽情游览，直到对眼前景色没有了内心触动为止。这种寻求“幽意”的过程，需要画家带着深厚的情感和客观的眼光，去深入体悟与感受。卷一《画引·画柳》中提到了赵孟頫得其幽意的成功案例：

唐宋人画柳，各极其雕缕。风情月韵，秋霭春阴，无有夺目之趣。惟赵松雪《水村图》，浓淡墨一抹而已，幽意无穷，洵推逸品。^[2]^[194]

顾凝远把唐宋画家所绘柳树与元代赵孟頫《水村图》中的柳树作比较，认为前者虽然可以在视觉上先吸引人眼目，但不及后者随意涂抹，笔墨自然，而得其幽意。

综上所述，顾凝远的画理内容论及笔墨、气韵、生拙、传神等诸多方面，皆具有独特的画理见解。他提出画面“有墨而有笔”先要用笔以淡墨梳理出山石的筋骨，后层层积染，循序渐进。他强调画家作画要心中有数，下笔才会放松。他把笔墨与气韵联系起来，认为山水画具有气韵的关键在于充分观察大自然的四时季节变化，在作画时注意控制水与墨。顾凝远极力推崇画面应具有“生拙”之意，致使它成为元画乃至文人画的重要特点。他还把苏轼所述“意思”从人物画上升到山水画，重视寻找山水之幽意。

二、读书与行路

（一）读万卷书，行万里路

“读万卷书，行万里路”的最早出处可能是在宋代《王直方诗话》中：“信乎，不行一万里，不读万卷书，不可看老杜诗也。”^[3]这句话原本是对诗人的要求，但到了明代，逐渐转向对画家的要求。

董其昌在《容台别集·画旨》中曾提到“读万卷书，行万里路”可以使山水传神：“画家六法，一曰气韵生动。气韵不可学，此生而知之，自然天授。然亦有学得处，读万卷书，行万里路，胸中脱去尘垢，自然丘壑内营成立鄞鄂。随手写出，皆为山水传神。”^[4]他认为画家



图1〔明〕顾凝远 吴中名胜十景图（局部） 纸本水墨 原作尺寸30.5×52.5cm 苏州博物馆藏

图2〔明〕顾凝远 吴中名胜十景图（局部） 纸本水墨 苏州博物馆藏

图3〔明〕顾凝远 吴中名胜十景图（局部） 纸本水墨 苏州博物馆藏

“气韵”难以习得，但可通过“读万卷书，行万里路”，使得画面生动传神。

顾凝远在《画引·读书》中，提到“读万卷书，行万里路”可解画理，其云：

古人读万卷书，胸中具有光岳气象，若历览名胜，益能抒写综博，即不画解画理。故古今贤达游览记或曰此荆、关，或曰此董、巨，或曰二李金碧，或米家山，黄痴倪懒往往暗与道合。无它，其深有得于中也。愧余素懒读书，而衰年多累，未能远臻五岳，近穷吴会，安敢伸纸辄言画哉？……博物远游不可缺一。^{[2] 142-143}

他认为古人通过读书与行路不仅可以“胸中具有光岳气象”，还可以“抒写综博”，虽然没有致力于绘画创作，但对于绘画的原理却可以得到解惑。在游览名山胜景时，人们可能会遇见雄壮浑厚的北方山水（荆浩、关仝）、天真秀媚的南方山水（董源、巨然）、光鲜亮丽的金碧山水（李思训、李昭道）、烟云缥缈的江南山水（米芾、米友仁）等等，这是行路带给他们精神上的审美愉悦，也是从书中读得的画史知识。

顾凝远与董其昌对读书行路都持有肯定态度，但前者为“解画理”，后者“为山水传神”，他们在目的上存在差异。“解画理”是对绘画理论的理解与掌握，而“为山水传神”是对绘画创作的追求与超越。

（二）读书与画理

顾凝远反复强调读书的重要性。在《画引·问书》中，曾劝诫问画少年应多读书：

一少年问画于余，余曰：“此间无画，子第归，买鹅溪绢百尺，读鲍明远《大雷岸贻妹书》，有唐宋名家数十粉本在。”^{[2] 148}

这位少年向顾凝远询问画作，他回答道：“这里没有画，你回去买百尺鹅溪绢，再读鲍明远《大雷岸贻妹书》，就会出现数十本唐宋名家的粉本。”这是劝少年多读书。“鹅溪绢”是唐宋画家画作的代名词之一，它产于四川省盐亭县鹅溪。在唐时为贡品，宋人作书画多用此绢帛。如果想看见唐宋名家粉本，需要读鲍照《登大雷岸与妹书》才可以领悟到。他在《画引·读史》一篇中，提出读书读史可以使画技得到精进，甚至可以实现一“变”：

余读太史公史书一编，……无一篇一句一字之重复，阨塞浅露之痕，俨然一幅长江万里图。而古来图长江万里者，未尽其妙，抑未尝读太史书也。余窃探其居，要不过一善变。变则化，化人之文与化人之画，一而已矣，而之文之画孰有几于化。如太史公哉，学者仅窥半豹，未睹全龙。^{[2] 160} 顾凝远把司马迁的史书比喻成一幅《长江万里图》，认为

书中自有山河壮丽，光岳气象。绘画参考自然造化，也应参照书中造化。司马迁用笔一字一句，极其笔性成千言万语，跌宕起伏，浩如书海；画家用笔一涂一抹，极其笔性成万尺画幅，山峦起伏，浩如云海。他甚至说道，不读史书难以画成《千里江山图》。

（三）行路与画理

行路的目的为“寻思画理”，顾凝远在《画引》卷二的游记中再次提到：

前所作游记，诸篇虽无关于画，而寻思画理。^{[2] 258} 《画引·石湖游次言画》中，记述了顾凝远与其好友吕子传游览石湖，“寻思画理”的经历：

一日，子传杖履，余道人装，再命寺僧彻然随出寺，……徐上岭湖，光掌平如镜，子传曰：“画在是矣。”余不然，曰：“在山濒，湖无此蜿蜒迭翠。枕波写照彼空明者，安所藉手。”……子传曰：“是岭，可画也。”余曰：“岭有之，无他奇。此数株栗山中，所未选也。”……又奇云堕，星斗悬，子传跳掷如猱曰：“画不在此石乎？”余唯唯否否。……东瞻日出，西瞰太湖，如赭水，天极目。子传大叫，曰：“七十二峰，非画乎？”余又不然，子传拂然起，而骂曰：“若言果尽信乎？何独吾言，而尽反之，面僧以辱我。”余曰：“将子无怒，子所见七十二峰，其浑而入之青旻乎？……要以澄怀味像、含道应物，不物物赋形，辄犯主位。何独于画？”^{[2] 205-207} 顾凝远与吕子传寻景作画，辗转于岭濒，行历于林坞。游山行路了许久，也未寻得画处，惹得子传很不愉快。但顾凝远却豁然说道：我们所见之景只是天地中的一小部分，只够愚公掘土却不能移山。……我们应该静心体会万物，心怀正道，顺应它们的发展规律，不为世间万物赋予形态，不擅自冒犯自然造化。吕子传转怒为喜，以唐代雍陶《题君山》一表心境，赞叹大自然的伟大，思索自身的渺小。

通过行路观景，可以扩宽我们的视野、心胸与思维，使我们具备大局意识。选景入画，先深入大自然，全身心体悟感受，山水丘壑形于胸中，画理自然出现了，这便是行路教给我们的道理。他所绘《吴中名胜十景图》中的另一景（图3）与上述游记呼应。画面中的僧舍寺庙、读书草堂，可能是文中所提的“治平僧舍”。前景松林树木掩映寺庙，中景画一人拄杖行路，可能画的是“子传杖履”。整幅画面萧散疏淡，甚得山水幽意。

顾凝远基于对读书与行路的亲身实践，认为二者可解画理。反之，画理的产生离不开读书与行路的思索过程。读书可以使画家博闻综艺，产生对画理更深的理解。行路可以使画家自然山水成于胸中，达到“天人合一”的画境。

三、诗与画

（一）以诗思画

历代对“诗画”这一命题的论说屡见不鲜。最早的“以诗作画”可追溯到东汉，魏晋南北朝的画家多引用《诗经》中的诗意作画。唐代诗人兼画家王维便是诗画融合的突出代表者，致使苏轼对其画作《蓝田烟雨图》作出这样的评价：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”

顾凝远在《画引·王摩诘》中提到，王维作为诗人，不仅其诗可以入画，其人也可以入画，体现了他“以诗思画”的画学理念：

商璠云摩诘诗：“意新理惬。在泉为珠，着壁成绘。”然但取“落日山水好，漾舟信轻风”及“润芳袭人衣，山月映石壁”而已。……又即其岐王引入公主第，改伶人装进主前，拨琵琶弹《郁轮袍》一曲，主动颜色，便为周昉一幅名画矣。摩诘通身是画，不必诗也。^{[2] 176}

商璠（殷璠）曾在《何岳英灵集》中评价王维的诗“意新理惬”，但顾凝远却认为商璠只是取王维《蓝田山石门精舍》诗中的两句，并不能使人信服。顾引用《集异记》中记述的一段趣事：王维变装乐人为公主弹奏琵琶，一曲便能吸引公主的注意。他认为这一名场景可以被周昉画入，必成一幅名画。王维对于顾凝远而言，已不单纯是文字记述的人物了，而是可以作为入画的艺术符号。

在《画引·孟浩然》中，他提到画家在画面中表现出诗意是不容易的：

“秋月新霁”，此诗题，亦画题也。曰：“微云澹河汉，疏雨滴梧桐。”所为清响，生于琳琅，可声闻不可迹。象摹之者，或上自摩诘，次及倪高士、赵承旨辈，高情逸兴，庶可几之。其他未之许也。^{[2] 177-178} 顾凝远认为孟诗可以表达出诗中声响，但在画中描绘出声响是具有难度的。只有王维、倪瓒、赵孟頫或许可以做到，其他人就不一定了。

以上便是顾凝远“以诗思画”的心路历程，这里的“诗”指的是古诗、旧诗，“画”指的是新画。他强调画理的领悟需要古诗文的启发。他在文中大量引用唐代诗文，以古诗中所表达的意象，启迪画家通过想象进行艺术创作。

（二）以诗题画

《画引》卷三是顾凝远的题画诗集合，多为五言诗和七言诗。在这些题画诗里，他详细记述了作画背景、画面内容、心境感受等等。此卷反映出画家自身的创作经历，对画理的生成起到了重要作用。这是卷一、卷二所不能代替的。卷三中记述了顾凝远有关山水、花鸟的画册，其中具有代表性的有《虞山纪游册》（共八帧）、《写生六册》、《写生八册》，都是曾题在画作上的诗句，表达他当时的创作感想。

在《画引·范山人》一篇中，顾凝远阐述了题画诗对画作的重要影响：

诗有题画而著画者，有不题画而著画者，又有题画而不著画，而语语皆画者。非画意，是画神也。^{[2] 188}

他认为，题画诗与画作之间存在着三种情况：一是有题画诗的名画，他举例卢纶题跋范宽山水画，名诗配好画，使得画作更加出色；二是没有题画诗的名画，虽然是好画，但是没有题画诗，看久了也就没有韵味了；三是有题画诗，但没有画。在《画引·壁画》中，他还引用唐代两位著名诗人的题画诗来表达“画中有诗”的意趣：

《壁画》

古来题画者不一，然皆抒情寓意而点缀赞叹，画中之

两语即自题。所画亦类如是，必如杜子美《题韦僊双松图歌》：“天下几人画古松？毕宏已老韦偃少。……已令拂拭光凌乱，请公放笔为直干。”^{[2] 178}

题画诗是在画作完成之后的工作，旨在舒缓心情、寄托意愿、点缀画面、表达赞叹。杜甫题跋韦偃《双松图》一样，大篇长论，字字珠玑，表达对韦僊笔精墨妙的极大赞叹：

《观于舍人壁画山水》

如见两公画时之精神意趣，而后画中之精神意趣亦淋漓动荡于笔墨间，要之两公力量或不至如是，而题者之精神意趣亦亦然槁矣，是知画中有诗，而后诗中有画。^{[2] 178}

从此文中，我们依然可以体会出王季友与于舍人的精神意趣与高超画技。相反，如果画家画面不足以传神逼真，那么题画者也不会写出这么美妙的诗了。这便是顾凝远所理解的作者与作诗者之间的相辅相成。

顾凝远的诗画观可以明确概括为两条主要形式——以诗思画和以诗题画。这两种诗画形式可以总结成一种文化发展规律，即诗→画→诗，即古诗作新画，新画赋新诗。诗文与绘画的发展是相辅相成的，两者也构成了文人画的两翼。

四、结语

顾凝远《画引》是明末画论体系下的一部重要理论著作，体现出对文人画理的重要阐述与实践过程。所反映的画理与当时的文化风气息息相关，尤其是绘画的文学性趋势日益凸显。他认为“笔墨”决定“气韵”的生死；他强调“生拙”，并把它作为文人画的标志；他把人物画“传神”之“意思”运用到山水画的创作中。在他心中，读书与行路的终极目标还是解画理。作为文人画家，顾凝远对诗画关系的理解体现在“思”与“题”上，前者指的是以古诗中所表达的意象、意境进行构思而形成艺术创作；后者指的是在新画上题新诗，以表画家内心感受，也是一种艺术创造。这是一个亘古不变的诗画交互规律，也促成了画家的分歧。继沈周、文徵明之后，画坛渐分为两派——文人画和匠人画。文人画继承了沈文的衣钵，与院体画、匠人画、作家画对立。在这个画家分道的无意识时代，顾凝远的使命是让初学画家加入到文人画的行列，因此《画引》便诞生了。

参考文献：

- [1] 南京师范大学古文献整理研究所. 江苏艺文志·苏州卷（第一分册）[M]. 南京：江苏人民出版社，1996：513.
- [2] （明）顾凝远. 画引[M]//吴辟疆，辑. 画苑秘笈. 台北：汉华文化事业股份有限公司，1971.
- [3] 王大鹏. 中国历代诗话选（一）[M]. 长沙：岳麓书社，1985：329.
- [4] （明）董其昌. 容台集[M]. 杭州：西泠印社出版社，2012：673.

本文为故宫博物院2021年开放课题重点项目“从江南到紫禁城：基于活计档的艺术史研究”的研究成果，该课题得到“中国青年基金会赛德斯奔驰星愿基金”的资助

王 馨：江苏大学艺术学院在读硕士研究生

（责任编辑：陈期凡）

美与力的交响： 明代瓷器海洋纹饰体现的多重文化价值研究

Symphony of Beauty and Strength:
A Study on the Multiple Cultural Value of the Marine Patterns of Ming Dynasty Porcelain

薛冰/Xue Bing

摘要：作为面朝山河的黄土文明，我国自古有重视农耕轻视海洋的传统。为了管控人口，一些时期还通过迁海令等海禁措施迫使沿海百姓弃海从耕。蔚蓝深邃的海洋在人们心中成了无法触碰的禁区，而海洋题材的装饰也少见于世。但在郑和下西洋的明初，中国人得以深入大洋，甚至扬帆远航到了非洲东岸。明成祖有意通过劈波斩浪，征服大海，实现四夷来朝的盛况。伴随出现的则是壮美磅礴的海浪纹等题材在瓷器上的大量使用。瓷器海洋纹饰的出现标志着中国海权意识的觉醒，丰富了传统农耕文明的内涵和外延，是冲破传统的外向型民族精神的一种体现。本文的研究旨在聚焦明代瓷器上的海洋纹饰，探讨工艺美术的丰富审美，从而揭示出该时期社会思潮和精神风貌的一些潜在特点。

关键词：郑和下西洋；海水纹；海权思想；彩绘瓷；艺术考古

一、传统海洋观与郑和下西洋事迹考略

（一）面朝黄土，背对海洋

在历史上，中国是一个依靠精耕细作追求自给自足的传统农业大国。从地图可看出，我国地理结构属于“内陆海外”型，大陆与海洋的交界表现为较规则的弧形线，海洋未能深入陆地腹里。除渤海这一面积较小的内海外，基本没有陆海切割交错的格局，因此形成了远离海洋、广袤辽阔的腹地区域。其余海域都是大浪通天，与大洋相连相通的边缘海。在造船能力、航海水平、海洋知识都很匮乏的古代早期，一旦乘船驶向大洋，对无边浩海的忌惮和陌生感就会油然而生。相比于地中海地区，中国海域的自然条件并未给开展海洋活动提供优良的环境。

相比于幽深无际的海洋，中国的陆地领土包括辽阔的平原、肥沃的土地、发育良好的江河，加之分明的四季、充沛的降水，形成了适宜发展农业的优势条件。先民对大陆和土地抱有天生的亲切感，对海洋则比较畏惧和抵触，这也导致中国人始终未能将海洋纳入主流视野予以观照。先民的海洋观表现的是一种农业民族的特点。“以海为禾”“以海为田”^[1]等形容濒海民众涉海经济的词语，体现的仍是根深蒂固的农耕文明话语权。虽然部分时期有过短暂的海上贸易发展阶段，但最终仍旧回归陆地。这种植于基因的“海洋恐惧症”在词源学中也可找到根据。

成书于东汉末年的《释名》作为一部词源学研究专著，通过声训探究事物名称的起源，考释词义进而揭示事物间的相互联系和词语间的相承关系，并依靠周详的注疏提供更多的文化信息，由此表现出人们的思想观念。关于“海”，书中释义为：“海，晦也，主承秽浊，其水黑如晦也。”^[2]“海”“晦”二字在古代曾长期是通假字。

《吕氏春秋》则记载：“北至人正之国，夏海之穷。”^[3]“夏海”在《淮南子》中作“夏晦”，即“北方之极，自九泽穷夏晦之极，北至令正之谷”^[4]。《博物志》有云：“海之言昏晦无所睹也。”^[5]“晦”本义指月末那天看不到月亮，漆黑暗沉的夜晚，引申为昏暗混沌。《白虎通》言：“中国垢浊，发源东注海……故此言海主承秽浊也。”^[6]由于海水深黑无光“无所睹”，所以在古籍中，“海”“晦”二字便相互等同。除了“晦”，古人还用朦胧神秘的月亮形容大海。《庄子·逍遥游》就有“北冥”“南冥”“沧溟”“冥海”的说法。“冥”指月亮开始亏阙，也引申为昏暗。因此从词源学研究结果来看，古人通过月亮阙亏、天色晦暗来表达大海“昏晦无所睹”的意象。由于航海危机四伏，茫无际涯，中国人把诸多负面情绪与海联系起来，更直接将无穷的困境或深重的苦难称为“苦海”。

正是中国陆、海生态环境的特点，规定和制约了中华民族的物质生活生产方式及其对陆地和海洋的不同需求。中华民族“陆主海从”“重农轻商”的观念在很久之前就已基本成形。早期中国人除生活在海边的民众“靠海吃海”，与海有较为密切的接触外，和大部分国人休戚与共的是土地和在土地上创造出来的文明。自然而然，在历史长河中，与海有关的装饰始终少见艺术题材之中。

（二）郑和展海，踏波逐浪

郑和，又名三保，云南昆明人。明清文献中，有郑和“原是回回出身”，“为赛典赤·瞻思丁之后，本姓马”等相关记载。郑和父亲之名史籍未载，以“哈只”代称。^[7]原因是郑和的父亲在元末曾经到麦加朝觐，故得名哈只（阿拉伯语Hajj，意为朝觐者）^[8]。建文元年（1399），燕王



图1 明永乐青花海水纹双耳三足炉 通高60厘米，口径39厘米，腹径48.40厘米，两耳间宽58.50厘米，足距38厘米 故宫博物院藏

图2 明宣德青花海怪纹大盘 高9厘米，口径65.3厘米，足径49.7厘米 故宫博物院藏

图3 明宣德青花海水矾红彩异兽纹高足碗 高10.2厘米，口径15.5厘米，足径4.5厘米 故宫博物院藏

图4 明宣德青花海水行龙纹扁壶 高45.3厘米，口径7.8厘米，足径14.5厘米 故宫博物院藏

图5 明成化斗彩海水异兽纹罐 高13.2厘米，口径6.6厘米，足径8.8厘米 故宫博物院藏

朱棣发动靖难之役，郑和在郑村坝之战中立有奇功，被赐“郑”姓。关于“三保”这一名字，学者认为是阿拉伯语“Shaaban”（汉译“撒尔宝”或“舍尔邦”，指伊斯兰教历八月，可能是郑和的出生月份）的音译。从《故马公墓志铭》《泉州灵山回教先贤墓行香碑》等文献的记载，并结合对“三保”的解释以及对郑和出洋期间传播伊斯兰教，返乡参与西安清真寺的重建等相关活动的考察，郑和确实是穆斯林，也正因如此，他才可以成为中国和西亚间经贸交流、文明互通的最佳使者。

郑和下西洋的创举始于永乐三年（1405），终于宣德八年（1433）。在历时29年的远航过程中，大明船队先后到过东南亚、南亚、西亚、北非30多个国家和地区。许多小国是下西洋时才被首次记录在文献中。如冯嘉施兰（今菲律宾吕宋岛峰牙丝兰）、日罗夏治（今印尼爪哇附近）、阿拔把丹（今印度坎纳诺尔附近）、木兰皮（今非洲西北部）等等。^[9]七下西洋打通了由东亚经印度次大陆直达东非的海上通道，建立了中国官方主导的亚洲贸易航线，更宣告了以亚洲海域为中心的海外贸易大发展时代的到来。作为国家的代表、皇帝的使臣，郑和亲率船队进行贸易活动，这对中国产品的外销起到了重要推动作用。梁启超这样评价郑和：“郑和为海上生活者垂三十年，殆无岁不在惊涛骇浪之中……俘三佛齐王、锡兰王、定苏门答刺之乱，其武功之伟，可见一斑。”^[10]孙中山评价道：“乃郑和竟能于十四个月之中，而造成六十四艘之大舶，载运二万八千人巡游南洋，示威海外，为中国超前轶后之奇举；至今南洋土人犹有怀念当年三保之雄风遗烈者，可谓壮矣。”^[11]郑和劈波斩浪的壮举成为后人称赞不已的丰功伟业。

郑和率领的庞大船队，足迹遍及东南亚各主要岛屿和陆地，以及印度洋沿岸的国家和波斯湾与阿拉伯世界，并两次到达东非。20世纪以来，在郑和下西洋所到访的大部分国家都发现了散落各处的明代瓷器，而且多数是明朝初期和中前期的产品。这些考古发现，足以证明中国瓷器在明代已成为深受各国欢迎的贸易商品和外交礼品，也说明除了少部分作为给予当地上层的礼物外，大部分外销瓷是在海外进行贸易使用的。与此同时，船队沿途的见闻也成为景德镇瓷器上常用的装饰题材。增加了陶瓷的种类和装饰纹样的多样性。

（三）下西洋与海洋题材彩绘瓷的出现

从永乐（1403—1424在位）、宣德（1426—1435在位）时期开始，除了异域风格浓厚的卷草纹、几何纹、连续开光以及阿拉伯书法之外，瓷器上突然出现了大量波涛汹涌的海浪纹与新奇的异兽纹，它们与郑和下西洋的海事活动有着密切的联系。这些数量和造型众多的海水异兽纹改变了中国人畏惧海洋的固有思想，表现了中华文化体系中勇于拼搏、拥抱未知的外向型一面。永乐十四年（1416），明成祖感念郑和的丰功伟绩，敕令在南京修建壮丽宏伟的天妃宫，并撰写了《御制弘仁普济天妃宫之碑》的碑文。其中对郑和船队在旅途中遇到的奇异景象进行了描述：“洪涛巨浪，摧山倒岳，龙鱼变怪，诡形异状，纷杂出没，惊心动魄。”^[12]其中提到的洪涛巨浪、龙鱼变怪被广泛移植到了景德镇的彩绘瓷之上，构成了本文所要研究讨论的海洋题材的主体。

关于异兽纹，史料中还有多处记载可供研究。《西洋番国志》记载哑鲁国“山林中出飞虎，大如猫，皮毛灰色，有肉翅生连前后，足如蝙蝠状，能飞不远”；占城国“所生犀象，其牙角甚广。犀牛如水牛形，一角生鼻梁中，蹄有三路，身黑无毛，皮粗厚，纹如鳞甲”^[13]6、23。《娄东刘家港天妃宫石刻通番事迹碑》记载，永乐十五年（1417）“忽鲁谟斯国进狮子、金钱豹、西马；阿丹国进麒麟（番名祖刺法），并长角马哈兽；木骨都束国进花福祿，并狮子；卜刺哇国进千里骆驼，并骆驼；爪哇国、古里国进麋里羔兽。各进方物，皆古所未闻者”^[14]。《天妃灵应之记》也提到出洋后，“诸西域远国若乃藏山隐海之灵物，沉沙栖陆之伟宝，莫不争先呈献”^[15]。时人还记载“西南之国，有以异禽来献”，“稽往牒而莫徵，考载籍而难辨”，群臣“引领快睹，顿足骇愕，以为稀世之罕闻，中国所未见”。^[16]这些动物的形象经过想象和加工变形，成为瓷器上的常见题材之一。关于出洋过程中海洋的波澜壮阔，郑和自己形容“涉沧溟十万余里”，“鲸波接天，浩浩无涯，或烟雾之溟濛，或风浪之崔嵬。海洋之状，变态无时”。^[13]71

明朝画师根据以上提到的异兽和巨浪，经过合理的想象、补充和改良，最终形成了一幅幅生动的“纪实画”。景德镇的工匠按照这些画稿在瓷器上进行创作后便有了各式各样的海洋题材瓷器。



图6 明成化青花海水云龙纹碗 高7.8厘米，口径17.2厘米，足径7厘米 故宫博物院藏

图7 明弘治白地暗刻海水绿彩龙纹盘 口径19.8厘米 故宫博物院藏

图8 明弘治白釉暗刻海水云龙纹盘（半成品）口径20.6厘米 故宫博物院藏

二、明朝彩绘瓷海洋题材的艺术特征

（一）明前期：波澜壮阔，不拘绳墨

永乐青花海浪仙山纹双耳三足炉（图1），现藏故宫博物院。造型雄伟端庄，体型高大敦厚。圆盘口，直颈，溜肩，球形腹，圈底，三个象腿形支柱，左右对称分布两S形长耳。体态不失优雅灵动。内外施以亮青釉，器里无纹，外身满绘青花海浪纹，腹部主体环饰有若隐若现的仙山。海水波涛汹涌，铺天盖地，气势澎湃，浩浩荡荡的震慑感扑面而来。几座仙山屹立于巨浪中央，岿然不动。整幅画寓意山海永固。青花发色鲜艳浓翠，晕散严重，部分地方呈现大小不一的铁结晶斑。据明中期进士邵经邦所著《弘艺录》记载，永乐帝于奉天门御朝时，“上坐定，内使捧香炉，上刻山河之形，置榻前，奏云：安定了”^[17]。因此可知，此鼎炉应是永乐皇帝御朝时的御用品。

宣德青花海怪纹大盘（图2），景德镇陶瓷考古研究所修复。盘面通体描绘海水异兽纹。海水的浪头描绘成独特的“姜芽纹”，这种画法多见于明初时期。从发色上看，海浪浓重与浅淡两种颜色并存，而海兽则用更纯净雅致的青花料进行装饰，有学者认为，这种青料是提纯过的国产料。至于在海浪中悠哉游弋的异兽推测是长着双翼的六牙白象。它源自印度教神话体系，后成为佛教中普贤菩萨的坐骑。^[18]画面整体满密紧凑，层层叠叠，海水充盈于整个盘面，而飞象被紧密包裹于海浪中。波涛和浪花相互堆垛，动态和静态相顾。繁而不乱，密而不杂。

宣德青花海水矾红异兽纹高足碗（图3），现藏于故宫博物院。碗外壁周身描绘青花海水纹。海水纹可细分为波涛、水纹、浪花三部分。波涛使用粗线条勾勒，中锋行笔，色彩凝重，边缘位置有晕散现象。水纹线条纤细，笔力轻柔，整体呈平行状弧线分布，较为整齐均匀。在水纹的终点，波涛的顶端，用不规则的曲线勾绘出浪花，好似“姜芽”。几种不同的海水形态错落有致地分散和聚合在一起，增加了画面的真实感和立体感。在釉层表面分布有几只矾红彩描画的异兽纹、行龙纹等，或回眸屈膝呈跃动状，或盘身舞爪、张口吐舌，跳脱感极强。

收藏于故宫博物院的宣德青花海水行龙纹扁壶（图4）同样震撼人心。青花海水纹布满壶身主体，依然由波涛、水纹、浪花三部分组成。行龙呈腾空遨游姿态，双目睁圆，发髻直冲，身形矫健，比例协调。龙须、龙鳍、天火状披毛皆描绘得栩栩如生，动感飘逸。在色彩上，青花海水纹线条有致，粗细搭配，浓淡相宜，留白适当，有一种波光粼粼的感觉。行龙使用青花拔白工艺，显得清新脱俗，躯干上使用暗刻法锥拱出整齐匀和的龙鳞，配合扁壶鼓圆凸起的腹部，更显现出一种势不可挡的张力。画和瓷

珠联璧合，龙和海浑然一体，形和彩相得益彰，堪称绝妙上品。

明前期的海洋题材纹饰之所以在官窑瓷器上有如此动人的呈现，主要有三点原因：首先，郑和下西洋集中于永、宣时期，明成祖和明宣宗对出洋事业十分关注，不仅力排众大臣之非议，而且斥巨资打造船队，还通过修庙立碑来歌颂赞扬下西洋活动和司海的神灵。所以这时期官窑瓷器的海洋题材自然成为秉承皇帝出海意志，讲述航海逸事的最佳载体。其次，永、宣时期，国力强盛，四夷来朝，无论是抵御倭寇，安辑沿海百姓，还是北驱鞑虏，平定边关，都取得了较大成就，反映在瓷器上就是表达平定海波、山海永固寓意的瓷器大量出现。而龙纹作为帝王的象征，自然也表现得不可侵犯、唯我独尊、傲睨万物。第三，自洪武（1368—1398在位）恢复在景德镇的官窑烧造事业后，到了永、宣官窑，技艺水平取得新突破。产瓷数量超越历朝，瓷器质量精益求精，景德镇御窑厂附近历年出土的成吨瓷片可作证明。

（二）明中期：比例失调，气势不再

宣德八年（1433），郑和第七次下西洋归航途中去世，下西洋活动就此终结。明朝经过正统、景泰、天顺三朝的政局动荡和兵燹之灾后，在国家发展战略上开始由主动出击、不畏强敌变为安内守成、防御为主。景德镇的窑业经过这三朝的“空白期”，制瓷工艺也有所下滑，主要表现为大型器成形困难且质量不高，昂贵的进口料供应中断，高温红釉等高难技术渐趋失传。海洋题材作为永、宣时期最引以为傲的母题之一，也开始变味。

故宫博物院珍藏的成化斗彩海水异兽纹罐（图5）上，海水一反蓝色的常态，而表现为草绿色。在画面细节处理上也明显不如永、宣同类题材那样精致考究。海浪被画成了类似起伏的山丘，浪花像是生长在山丘上的赘生物体。异兽尾部肥大，目光呆滞，造型滑稽，腿部拧巴错位，仿佛横爬在海面上，形成一种“溺水感”，丝毫没有和海浪融为一体。画面整体比例失调，机械刻板，虽然色彩种类丰富，但美感大打折扣。成化朝此类海洋题材的瓷器虽然也有质优出类、以画取胜者，但较为少见。

收藏于故宫博物院的成化青花海水云龙纹碗（图6），外壁使用浓重的钴料描绘龙纹，淡描手法表现海水。这种方法在宣德朝曾现端倪，但在成化朝频繁出现。海水起伏平缓，波澜不惊，海面似绵延的丘陵，只有少量浪花错位地分布在不合适的地方。“空白期”之前海浪纹体现的浊浪排空、气象万千的感觉消失不见。龙作为排山倒海的弄潮儿却浮于海水表面，毫无活力。

故宫博物院收藏的弘治白地暗刻海水绿彩龙纹盘（图



图9 明正德青花加彩海水云龙纹碗 高9.5厘米，口径16.5厘米，足径6.2厘米 故宫博物院藏

图10 明嘉靖白地绿彩海水云龙纹水丞 口径5.1厘米，底径9厘米 故宫博物院藏

图11 明万历德府造款青花海水双龙纹碗 口径15.1厘米，足径5.8厘米 故宫博物院藏

图12 明万历五彩海水云龙纹六棱蟋蟀罐 高11厘米，口径14.5厘米，底径14厘米 故宫博物院藏

7），工艺流程复杂。由其半成品（图8）可见，在烧造过程中，需要先施满白釉，然后剔出龙身，刻出龙鳞、龙面等细部，之后放入窑内在1200℃以上的高温中焙烧成瓷。再于露胎处施以绿彩，并描画出肘带等附加部分，再放入窑内以900—1000℃的中温烘烤固彩，出窑后才是一件完美成品。这种暗刻海水龙纹盘以工艺奇巧、色彩对比强烈的特点让人眼前一亮。但装饰中的龙由“飞龙”变为“走兽”，海水也失去了原有的气势，成为隐匿在胎体中的暗刻纹，或呈屋瓦排列状，或似交错鱼鳞状，大多数时候是一种放射状的不完整的同心圆形状，海水边缘不见浪花，动态全无。

（三）明后期：循规蹈矩，呆板机械

嘉靖、万历瓷品质恶化，画工不精，装饰艳俗。此时派往景德镇的督陶官由中官太监担任。^[19]他们为祸一方，压榨窑工，任意摊派定烧任务，不顾瓷器质量。加之商品经济的发展，官僚集团的腐化，商人阶层的竞显豪奢，民间审美趋于庸陋华侈、桃红柳绿的俗套。这一时期整体艺术水平下降，反映在陶瓷上则为红绿彩或多彩瓷数量上胜过传统青花，但工艺和绘画退步明显。与此同时，帝王无心理政，专注于旁门左道。明朝前期锐意进取、勇往直前的精神荡然无存。表现在瓷器纹饰上，可见海水纹偏居画面边缘一隅，粗糙应付，毫无章法，成了多余的陪衬，以至于海不像海，甚至水的姿态也消失不见。龙纹也丧失了原有的威严和气势，甚至显得动作浮夸，表情怪异。

正德青花加彩海水云龙纹碗（图9），现藏于故宫博物院，画面主体包括变形“壬”字云、火珠纹、龙纹、海水纹。作为帝王化身，龙纹的形态和配色都有严格的规定，但此时为了满足皇帝对大红大绿的喜爱，龙鳍却被染成了绿色，龙背、龙须、肘毛、手背、龙舌等不相关的部位被饰以红彩。龙的形态比例失真、匍匐逡巡、七扭八歪。海水纹仅在下腹近底处稍有交代，形态全非，破绽百出，画面整体不伦不类。故宫博物院收藏的嘉靖朝水丞（图10）和之相比，虽然色彩较为统一，没有了眼花缭乱的感，但画面仍然显得幼稚粗疏。底部的海水纹采用勾线填彩方法绘制，但整体感觉却是糊成了一大片，犹如一潭死水。

另一件故宫博物院收藏的万历青花海水双龙纹碗（图11），采用国产青料绘饰，由于原料中锰元素占比较高，色彩偏暗，湮没了线条的轮廓，所以画面成块结节。海水成为单元模块，左右拼接在了一起，只有首尾相连的鳞次栉比，而无上下起伏的波涛澎湃。故宫博物院所藏的万历蟋蟀罐（图12），同样追求一种多姿多彩的风格。海水纹

虽然有了较为清晰的轮廓，色彩取调也比较淡雅，但仔细观察，海浪仍然是由不同模块拼接而成。龙的躯干细弱无力，造型夸张反常。

至此，瓷器上的海洋纹饰由明朝前期的螺旋状、发髻状、棕榈叶、佛手状、姜芽状等多样化的造型逐渐演变为程式化、机械化、模块化的形式，最终在明朝后期成为旁衬的赘余物。郑和之后无西洋，明朝皇帝们享受着海外藩国的朝贡，却没有心思扬帆出海，探求更广袤的海外世界。从永乐皇帝往后，历代帝王越来越趋向保守，早就忘了如何建造郑和的宝船。

三、海洋题材的演变与社会思潮的起伏

明朝社会精神的变迁在瓷器纹饰上面可以得到很好的体现。永、宣盛世自信张扬、意气风发、踌躇满志、帝权势盛。所以海水纹最具气势，龙纹也最有精气神。加之最高统治者对下西洋的重视和关注，异兽纹等前所未有的题材也广泛出现在了瓷器上。这一时期的海洋题材纹饰还可以透视出明朝前期海权思想的端倪。郑和下西洋根据其使命和自身实力，在辽阔的海外选择了占城（今越南中南部）、满刺加（今马六甲）、旧港（苏门答腊岛南部港口）、古里（印度南部卡利卡特）、忽鲁莫斯（今伊朗霍尔木兹）等地作为发展海洋贸易的重要据点，并且在这些地方修建了常设中转点，有利于扩展贸易范围和海上交通路线，为沿途贸易提供了充分的便利以及安全保障，加强了明朝的海洋影响力。

与此同时，郑和一行对沿途海洋进行了持续时间较长、涵盖地域较广的海事考察，搜集并掌握了许多海洋科学数据和航行资料。约成书于洪熙元年（1425）至宣德五年（1430）间的《郑和航海图》，是世界上现存最早的涵盖区域最广的航海图集。^[20]它就是通过大量海洋调查绘制的。这种海洋考察活动比西方记载中英国挑战者号最早进行的海洋调查早了400多年。而郑和的海权意识也比海权论鼻祖阿尔弗雷德·马汉的思想体系早了近500年。七下西洋实属举全国之力而为之，曾有朝中大臣联合起来以各种理由上奏皇帝，要求解散船队，以绝海洋。然而郑和慷慨激昂地陈述道：“欲国家富强，不可置海洋于不顾。财富取之于海，危险亦来自于海……一旦他国之君夺得南洋，华夏危矣。我国船队战无不胜，可用之扩大经商，制伏异域，使其不敢觊觎南洋也。”^[21]这样的见解和论述即使在今天也依然值得借鉴和重视。历经正统、景泰、天顺的动荡之后，郑和下西洋带来的震撼和新奇不复存在，统治阶级考虑的是怎样守成持盈。此时的海洋题材纹饰逐渐被边缘化，

成化皇帝更偏爱小巧精致的酒杯和造型雅致的宫碗等小件器。

成化皇帝更偏爱小巧精致的酒杯和造型雅致的宫碗等小件器。弘治一朝厉行节俭，官窑烧造任务较轻，瓷器产出总量大幅下降，其中的海洋题材瓷器更是屈指可数。虽然作为中兴一朝，但弘治继位之初却是农民起义不断，洪水泛滥。文献记载弘治二年、六年黄河大决口，五年苏松河泛滥。天灾人祸时刻考验着领导者的执政能力。弘治帝晚年沉迷佛道、斋醮烧炼。这一时期的海水纹也收起了锋芒，躲在了胎体之中，通过刻痕若隐若现地诉说着早已远去的下西洋时代。

明后期的世风可以用奢颓二字形容，越到王朝晚期，这股风气越盛。正德帝（1506—1521在位）荒嬉无度，疏于朝政，盲目信用刘瑾为首的“八党”。并在西华门别筑“豹房”，每日游乐其中。年仅31岁便驾崩。嘉靖沉溺于道教方术，整日“躬服道教衣冠”，斋醮祈祷“以为祈天永命之事”。^[22]面对错综复杂的政局，嘉靖习惯采取逃避的方式来应对。之后在位较长的万历同样倦于朝政，二十多年不上朝，国家运转全靠政治精英支撑。以上三位皇帝和诸位先帝相比，安于现状、陷于后宫、日益腐化。在位期间，社会矛盾不断激化，帝王权威扫地。同期景德镇生产的海洋题材瓷器上，海潮简化为直斜状排列，没有了任何旋涡和浪头。此时的国家也经不起风浪，虽然瓷器上的纹饰风平浪静，但整个社会却逐渐陷入风雨飘摇之中。

而彼时的世界形势却发生了地覆天翻的变化。将明代放置于全球视野下，弘治元年（1488），达·伽马沿非洲西岸南下，成功绕过好望角后北上非洲东岸。弘治五年（1492），哥伦布船队横渡大西洋发现美洲新大陆。弘治十一年（1498），借由穆斯林领航员之助，达·伽马连通了从非洲东岸通往印度的新航线，陆上丝路不再是通往东方市场的唯一途径。正德五年（1510），葡萄牙总督阿尔布奎克占领印度果阿，次年攻占满刺加。郑和下西洋以后，满刺加苏丹国一直是明朝的藩属国。但在1511年，满刺加苏丹始终没有等来明朝水师的增援，这座进入中国海域的门户之地就此落入敌手。正德十二年（1517），葡萄牙人驾驶装载有火炮的商船碇泊至广州外口，随后开始了对澳门的觊觎和侵蚀。崇祯十年（1637），英国东印度公司派威德尔率领炮舰来华，为了震慑明朝，逼迫开关，威德尔用火炮攻击了明朝水师。中国的海洋力量已经大幅落后于西方。

四、结语

我国固有的地理环境为华夏先民提供了得天独厚发展农业的条件。因此，相比于仰赖海洋，先民依赖陆地显然更容易得多。尤其是在生产力水平较低的时期，农业成为最直接创造和积累财富的重要手段。而郑和一系列的航海活动扩大了统治者的视野，主动进取的海洋观也纠正了中国传统的“陆主海从”的思想。自此以后，海浪纹不仅只是瓷器的边饰或附加装饰，而变成主体图案的一部分，成为独立于华夏传统的“吉祥和瑞”“富贵平安”题材之外的宣扬开拓进取、劈波斩浪思想的重要题材，并一直延续到了清代。

七下西洋堪称纵横经纬，其规模之大，航路之远、之繁复，在16世纪之前的世界航海史上是独一无二的。尽管由于历史条件的限制和航海使命的特殊性，地理大发现未能由郑和船队来完成，但他们所开辟的航路，在已知世界范围内，发展起了亚非各海港之间纵横交错的海上交通，加

郑和船队所开辟的航路，在已知世界范围内，发展起了亚非各海港之间纵横交错的海上交通，加强了欧、非、亚三大洲文明交往的深度和广度。

强了欧、非、亚三大洲文明交往的深度和广度，沟通了西太平洋和印度洋沿岸各国间的联系，这对世界文明的发展是一种难以替代的贡献。正是由于这种不惧风浪、敢于拼搏、开拓进取的精神，中国的文化影响范围可以远达地中海一带。瓷器上的海浪纹、异兽纹不仅是郑和船队七下西洋的所见所闻，也是拥抱大海、战胜风浪的一种表现，某种意义上还体现了一种海权意识。这种思想观念的巨大突破也是我们民族精神的重要财富之一。

郑和船队所开辟的航路，在已知世界范围内，发展起了亚非各海港之间纵横交错的海上交通，加强了欧、非、亚三大洲文明交往的深度和广度。

郑和船队所开辟的航路，在已知世界范围内，发展起了亚非各海港之间纵横交错的海上交通，加强了欧、非、亚三大洲文明交往的深度和广度。

郑和船队所开辟的航路，在已知世界范围内，发展起了亚非各海港之间纵横交错的海上交通，加强了欧、非、亚三大洲文明交往的深度和广度。

参考文献：

- 〔1〕 张燮.东西洋考〔M〕.北京：商务印书馆，1937：100-101.
- 〔2〕 任继昉.释名汇校〔M〕.济南：齐鲁书社，2006：62.
- 〔3〕 〔先秦〕吕不韦.吕氏春秋〔M〕//周尹文.诸子集成（第6册）.高诱，注.北京：中华书局，1954：285.
- 〔4〕 何宁.淮南子集释〔M〕.北京：中华书局，1998：433.
- 〔5〕 〔清〕王先谦.释名疏证补〔M〕.上海：上海古籍出版社，1984：24.
- 〔6〕 陈立.白虎通疏证〔M〕.北京：中华书局，1994：301.
- 〔7〕 姚继德，等.云南伊斯兰教史〔M〕.昆明：云南大学出版社，2005：320.
- 〔8〕 〔美〕霍普费，伍德沃德.世界宗教〔M〕.辛岩，译.北京：北京联合出版公司，2018：404.
- 〔9〕 〔清〕张廷玉.明史（第6册）〔M〕.长沙：岳麓书社，1996：4799.
- 〔10〕 〔清〕梁启超.梁启超全集（第3集）〔M〕.北京：北京出版社，1999：1547.
- 〔11〕 孙中山.建国方略〔M〕.上海：三联书店，2015：63.
- 〔12〕 〔明〕葛寅亮.南京稀见文献丛刊：金陵玄观志〔M〕.南京：南京出版社，2011：109.
- 〔13〕 〔明〕巩珍.西洋番国志〔M〕.向达，校注.北京：华文出版社，2017.
- 〔14〕 冯承钧.中国南洋交通史〔M〕.北京：商务印书馆，2017：75.
- 〔15〕 郑天挺.明清史资料（上册）〔M〕天津：天津人民出版社，1980：404.
- 〔16〕 郑一均.论郑和下西洋〔M〕.北京：海洋出版社，2005：274.
- 〔17〕 〔明〕邵经邦.弘艺录：卷11〔M〕//王国平.杭州文献集成（第18册）：武林往哲遗著（五）.杭州：杭州出版社，2014：438.
- 〔18〕 张子开.普贤信仰及大乘普贤形象的演化〔J〕.西南民族大学学报，2010（7）：57-65.
- 〔19〕 熊寥.中国古代制瓷工程技术史〔M〕.太原：山西教育出版社，2014：515.
- 〔20〕 朱鉴秋.《郑和航海图》之基本特点〔J〕.中国航海，1984（1）：85-97.
- 〔21〕 郑一钧.论郑和下西洋〔M〕.北京：海洋出版社，1985：419-420.
- 〔22〕 〔明〕张翰.松窗梦语〔M〕.北京：中华书局，1985：99.

薛冰：安徽大学历史学院在读博士研究生

（责任编辑：陈期凡）

清代官式建筑彩画中龙纹符号的象征性研究

A Study of the Symbolism of Dragon Symbols in the Colored Decorated Patterns of Qing Dynasty Official Architecture

任泽雨/Ren Zeyu

清代官式建筑彩画中的龙纹符号

摘要：龙纹符号作为中国传统的图腾纹样，在清代建筑艺术中尽有体现。本文以清代官式建筑彩画中的龙纹符号为研究对象，从清代的政治理念、信仰追求、社会环境三方面加以分析，指出清代官式建筑彩画通过设立等级制度、营造装饰效果、符号结合等手段，使龙纹符号具有皇权至上、祈盼祥瑞、文化融合的象征性意义。

关键词：龙纹符号；清代官式建筑；建筑彩画；象征性

清代官式建筑彩画中的龙纹符号

清代官式建筑彩画中的龙纹符号

清代官式建筑彩画中的龙纹符号

龙纹符号是我国历史上具有象征性的文化符号，其在各个阶段都有着不同的艺术风貌。古代帝王常将自身与其绑定，以彰显自身权力的神性与绝对性。清代作为满汉文化融合的历史阶段，官式建筑彩画中的龙纹符号具有强烈的象征性意味，具体体现在政治理念、文化倾向等方面。

一、象征着皇权至上的政治理念

龙纹符号是清代皇室宣示权力的重要手段之一，应用于官式建筑彩画中，具有森严的等级制度与极尽奢华的装饰效果。在不同类型的官式建筑彩画中，龙纹符号的应用场所虽然存在一定的差异性，但都体现着清代皇权至上的政治理念。

（一）具有森严的等级制度

龙纹符号作为清代官式建筑彩画中的基础性纹样之一，在和玺、旋子、苏式等官式建筑彩画中均有体现，具有森严的等级制度。清代早期，社会经济凋敝，百业亟待恢复，全国的建筑工程尚未大规模开展，大部分的建筑技术与艺术风格依旧延续了前朝的规则。1734年，工部制定了《工程做法》，旨在统一房屋的营造标准，加强清代皇室对于建筑工程的管理。1736年后，官式建筑数量逐渐增多，对建筑的艺术要求也随之提高。这使得官式建筑彩画进入一个新的发展阶段，局部地区的官式建筑彩画呈现出多元化的特点，但整体依旧具有严格的等级制度。清代中后期，主流的官式建筑彩画可分为和玺彩画、旋子彩画与苏式彩画三类。此外，亦有海漫式彩画与吉祥草彩画。但相对三种主流的官式建筑彩画，龙纹符号在海漫式彩画与吉祥草彩画中并不常见。

和玺彩画在清代官式建筑彩画中等级最高。其中常见的龙纹装饰分为金龙和玺、龙凤和玺、龙草和玺、梵龙纹和玺、龙凤枋心西番莲灵芝藻头和玺等六种样式。金龙和玺位居一等，用金量巨大，只适用于帝王登基、处理政事

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号

和玺彩画中的龙纹符号



图1 北京故宫延辉阁檐下枋心苏式彩画 图片来源：孙大章《中国古代建筑彩画》，中国建筑工业出版社2006年，第76页

图2 北京颐和园万寿山德辉殿龙和玺彩画 图片来源：庄裕光《中国古代建筑装饰彩画》，江苏美术出版社2007年，第79页

图3 北京故宫交泰殿龙凤和玺彩画 图片来源：庄裕光《中国古代建筑装饰彩画》，江苏美术出版社2007年，第44页

官式建筑彩画中等级最高的，只能用于装饰帝王殿宇。这不仅表明了清代皇室在运用龙纹符号方面的森严等级制度，还体现了其皇权至高无上的政治理念。

（二）极尽奢华的装饰效果

清代官式建筑彩画中的龙纹符号皆施以沥粉贴金，整体画面的装饰效果极尽奢华，在一定程度上反映了清代皇室的统治心理与性格特征。色彩能够直接作用于人，给人以强烈的感官刺激，使人通过大脑的间接联想，对自身的观念、信仰产生影响，例如红色象征热情、金色象征财富、绿色象征希望等。就清代官式建筑彩画而言，在不同类型的彩画中，龙纹符号皆施以金色示人，营造出绚丽庄重的艺术特点。有学者指出：“随着色彩联想的社会化，色彩日益成为具有某种含义的象征，人们的联想内容也随之变具体事物为抽象、情绪等意境。色彩成为具有普遍意义的某种象征后，便会给人相同的心像。”^[2]清代皇室运用金色的龙纹形象宣扬自身的财富与神圣，将象征权力地位的龙纹符号与象征高贵的金黄色相结合，以金龙的形象呈现在官式建筑的各类彩画中，使建筑具有极尽奢华的装饰效果。

和玺彩画在清代官式建筑彩画中对于龙纹符号的使用最为广泛，是清代皇室装饰重要建筑的主要手段。在其出现之前，所有官式建筑彩画中对于金的使用都是较为局限的，大多是在彩画内容的突出部位施以点缀，在画面中的占比较小。宋代建筑彩画常以红、蓝、绿为主，极少用金。发展至元代，建筑彩画中虽然加以金色线条点缀龙纹形象，但面积较小。明代建筑彩画中用量有所增加，但相较于清代，面积依然较小。清代的和玺彩画比较成熟，在使用金箔的程度远远超越了历代彩画，原本只作点缀之用的金色成为彩画的主色之一，占据整幅画面四分之一左右面积，仅次于青、绿二主色，几乎所有的纹饰都沥粉贴金。^[3]和玺彩画中的龙纹符号在用量与面积占比方面有了一定程度的增加。例如北京颐和园万寿山德辉殿龙和玺彩画（图2），枋心与藻头处分别以蓝、绿为底，在凝重的底色上绘制耀眼的金色龙纹，在增强画面表现力的同时，使建筑更具金碧辉煌的装饰效果。旋子彩画与苏式彩画亦是如此，涉及龙纹符号的画面内容皆以沥粉贴金处理，且具有繁复、程式化的创作流程。这样的画面处理，为清代官式建筑赋予了奢华、高贵的艺术色彩。在特定的历史时期，极尽奢华的画面装饰效果成为体现清代皇室维

护统治、宣扬皇权至上思想的重要手段之一。

二、象征着皇室对吉庆祥瑞的追求

清代建筑彩画中的龙纹符号象征着皇室对于吉庆祥瑞的追求。艺术家通过龙与凤、龙与草纹样的结合，在区分彩画使用等级的同时，将祈福元素融入彩画创作，使画面整体兼备了艺术性与实用性。

（一）龙与凤纹样的结合

作为清代皇室表达吉庆祥瑞愿望的重要手段，龙凤纹样具有“龙凤呈祥”的美好寓意，常用来装饰帝后寝宫与重要的祭祀建筑。在清代，吉祥纹样广为应用，龙与凤的结合更是渗透到建筑、刺绣、绘画等各方面。有学者指出：“古人认为‘言不尽意’‘立象以尽意’，强调符号使用比语言思维更重要。附丽于建筑物上的与人们朝夕相伴的寓意、吉祥纹样实际上就是一种符号。”^[4]建筑彩画中具有“龙凤呈祥”寓意的纹样从本质上来说是一种图案设计，人们可以通过它的形式获得感官的满足与愉悦。祥瑞思想的根源是远古先民们对吉凶祸福的经验和预测，属于祈福文化的一种；其后来的内容发展来自谶纬及道教；祥瑞思想的深入人心在于迎合了人们趋吉避凶的心理。^[5]原始社会时期，社会生产力低下，人们对大自然充满着未知的恐惧，出现了原始的图腾崇拜，例如对于生殖、力量的崇拜。随着生产力的提高，原始的图腾崇拜也随之发生了转变，人们常把自身美好的愿望寄托于新的图腾纹样之中。由于皇室身份地位高贵，虎、鹤类图腾与其地位不符，所以皇室对于图腾的选择转向了地位最高的龙纹与凤纹符号，将龙、凤纹样结合起来，在彰显权力地位的同时，更表达出对吉庆祥瑞的祈盼。例如北京故宫交泰殿龙凤和玺彩画（图3），画面上半部分，绘凤纹符号于枋心，藻头处为“升龙”形象；下半部分枋心处绘制“行龙”，藻头处以凤纹符号示人。北京天坛皇穹宇藻井彩画、北京天坛祈年殿藻井彩绘等亦是龙、凤形象结合，以体现“龙凤呈祥”的寓意。

清代乾隆时期后，宫廷建筑数量增加，对于彩画艺术方面的要求也逐渐提高，促使建筑彩画的发展进入一个新的阶段。龙、凤纹样作为清代最高统治者地位的象征，除建筑彩画外，自然也体现在官式建筑中的其他方面。例如，“分布于故宫各大建筑物周围的栏杆望柱石刻，这些汉白玉望柱大都是龙凤浮雕，光是太和殿三层基台的石栏杆，就雕刻了姿态生动的龙凤柱头一千四百余根，望柱下



图4 北京故宫午门城楼五凤楼龙草和玺彩画 图片来源：庄裕光《中国古代建筑装饰彩画》，江苏美术出版社2007年，第43页

图5 北京故宫端门层楼上的龙草和玺彩画 图片来源：庄裕光《中国古代建筑装饰彩画》，江苏美术出版社2007年，第43页

方也排列了数目相同的用于排水的石刻龙头，其他各大宫殿、亭台、楼阁等也有无数石雕龙凤望柱和排水石龙头，规模浩大”^[6]。可见“龙”与“凤”的结合在官式建筑中的各方面均得到广泛应用，从多个角度展现了龙纹符号在建筑艺术中的独特寓意，使官式建筑在具备使用功能的同时兼具艺术功能。这不仅体现了清代皇室对于龙纹符号的图腾崇拜，更体现了其对吉庆祥瑞的追求。

（二）龙与草纹样的结合

清代官式建筑彩画中，龙与草结合的画面形式常见于和玺彩画里面的龙草和玺之中，因画面图案为金龙与吉祥草相结合而得名，属于和玺彩画中的第三类等级，常用来装饰官式建筑的宫门、配殿与重要的寺庙建筑。龙草和玺彩画是对金龙和玺彩画的进一步延伸，在彩画等级中逊于金龙和玺彩画。龙纹、卷草纹根据建筑的等级高低，在藻头与枋心处交替出现：青绿底具有端庄森严的画面效果，上面绘制龙纹；红底较为热情奔放，所以将象征着美好寓意的吉祥草元素融进其中。这样，画面在表达庄严和美好寓意的同时，还兼具了独特的艺术性。

画面中的吉祥草又称轱辘草、公母草等。自古以来，其便被世人视为具有神圣能力的草，是宗教仪式中不可或缺的物品之一。关于其名称的来源有三种说法：一是释尊菩提树下成道之时，正是敷此草而坐；二是此草为吉祥童子为释尊所铺之座；三是一位名为“吉祥者”的人将此草献于世尊。无论作何种解释，吉祥草所具有的喜庆临门、福禄双至的祥瑞寓意已被世人知晓。清代官式建筑彩画中的吉祥草纹样特点是以“轱辘草的基本形体，采用波纹线骨法，取相等或不等的曲度，通过不同形式的变曲弧线而组成对称，形成连圆、连环、连锁的二方连续纹样，给人以优雅生动、活泼流畅、轻盈多姿的艺术效果”^[7]。例如北京故宫午门城楼五凤楼龙草和玺彩画（图4），画面的枋心处以红色为底，绘制宝珠吉祥草图案；藻头处绘以“升龙”纹样，增强了画面的整体动感，极具装饰韵味。北京故宫端门层楼上的龙草和玺彩画（图5），枋心处绘以“行龙”纹样，左右相称；藻头处为大型的吉祥草纹样，形制粗壮硕大，具有动感。

龙草和玺彩画作为清代官式建筑中的重要装饰样式，不仅体现出清代建筑艺术独有的文化特点，更表达了清代皇室对于吉庆祥瑞的追求。艺术家在创作过程中将龙纹符

号与吉祥草纹样相结合，使庄严肃穆的画面呈现出多样的装饰效果。虽然清代官式建筑彩画在绘制过程中伴随着一定的程式化与规格化，但这样的画面处理无疑推动了清代建筑彩画艺术的发展。

三、象征着文化交融的社会环境

明末清初，社会处于政权更迭阶段，满汉文化相互交流，各方面发展尚未稳定。清代中后期，满汉文化趋于融合，儒家、道家与佛教思想渗透进建筑艺术中，形成了特征鲜明的清代官式建筑彩画形制。

（一）满汉文化的融合

清代官式建筑彩画中的龙纹符号表现形式多样，体现着满汉文化交融的社会环境。中国自古以来便是多民族统一的国家，各民族在长期的发展过程中形成了各自鲜明的特色，造就了中国灿烂的历史文化。清代以前，满族人口主要分布于我国东北地区。他们的“活动范围处于我国纬度较高的地区，冬季寒冷干燥且持续时间长，这样的气候条件不利于植物的生长，大多数时间映入眼帘的是满目萧条，这就导致了满族人更喜欢鲜艳的颜色，尤其钟爱红色，暖红色能给人带来融融暖意和生机勃勃的希望”^[8]。特殊的自然条件与社会文化造就了符合其自身审美特征的建筑装饰手法，即宝珠吉祥草彩画。明末清初，清军挥师南下，将以满族为核心的辽西文化带到汉族的文化圈内。北京作为清代皇室发展文化、经济的核心区域，在多方面的交流与磨合中，满汉文化逐渐融合。清代官式建筑彩画中的龙纹符号也体现出满汉文化融合的社会现象。

满族统治阶级入驻北京后，沿用了明代汉文化中的龙纹符号，并在此基础上进行改良。这在一定程度上反映出清代初期统治者对汉文化的尊重与借鉴。和玺彩画中的龙纹符号虽然金碧辉煌，能够彰显皇室的权威与地位，但不能显现满族的历史文化特色。在此背景下，满汉文化在官式建筑彩画中的融合势在必行，而龙草和玺彩画便是这种社会环境下的产物。例如浙江东阳横店仿清宫殿龙草和玺彩画（图6），画面枋心处绘以行龙纹样，以“二龙戏珠”为母题，左右相称，青色为底，龙纹施以沥粉贴金；藻头与盒子处绘以宝珠吉祥草纹样，以红色、青色、绿色为底，还增加了满族宝珠吉祥草彩画特有的朱红色，形成了强大的视觉冲击力。画面的枋线与宝珠吉祥草纹样均通过叠加晕色来增强纹饰的层次感，这样的画面效果能够激



图6 浙江东阳横店仿清宫殿龙草和玺彩画 图片来源: 庄裕光《中国古代建筑装饰彩画》, 江苏美术出版社2007年, 第44页



图7 北京雍和宫永佑殿二层龙草枋心和玺彩画 图片来源: 庄裕光《中国古代建筑装饰彩画》, 江苏美术出版社2007年, 第15页



图8 河北承德普宁寺大雄宝殿梵龙纹和玺彩画 图片来源: 庄裕光《中国古代建筑装饰彩画》, 江苏美术出版社2007年, 第15页

起观者强烈的思想情感。

清代建筑彩画中的龙纹符号体现着满汉民族之间审美、文化的相互认可与融合。满族人的审美取向丰富了官式建筑彩画的色彩体系, 使清代建筑彩画艺术的发展趋于多元化。本质上来说, 这也是中华民族文化本源的一种体现。

(二) 儒释道精神的渗透

儒家、道家与佛教思想是中国古代哲学观念的基础, 影响着中国古代人民日常生活的各个方面, 是中国灿烂历史文化的重要组成部分。清代官式建筑彩画中的龙纹符号亦体现出儒释道精神对建筑艺术的渗透。

“礼制”思想是儒家文化的重要体现。在传统官式建筑中, 儒家的礼制思想占据主导地位。古代房屋以“北屋为尊, 两厢次之, 倒座为宾, 杂屋为附”的位置序列来安排。^[9]清代建筑的应用范围、尊卑等级等因素决定了彩画的等级。不同等级的建筑彩画在整体形制、画面内容等方面皆有区分, 等级最高为和玺彩画, 而后为旋子彩画, 苏式彩画次之。其中描绘的龙纹符号也有等级之分: 单以龙为母题的彩画样式等级最高, 与凤、草结合的样式次之。龙纹符号的使用体现出森严的等级制度, 足见儒家思想对它的影响。

道家的阴阳辩证、天人合一思想亦对清代建筑彩画中的龙纹符号产生了一定的影响。例如北京雍和宫永佑殿二层龙草枋心和玺彩画(图7), 画面枋心处以绿为底, 象征大地生机; 盒子处以青为底, 象征蔚蓝天空。青、绿两色形成互补。枋心处与盒子处的龙纹符号遥相呼应, 体现着道家思想中天地之间阴阳互补的和谐关系。清代皇室将自身与龙纹符号绑定, 在强调自身地位、权力的同时, 还追求人与自然的和谐统一, 使建筑艺术与道家思想相融合。

梵龙纹和玺以梵文与龙纹图案为母题, 多应用于藏传佛教的寺庙当中, 是清代官式建筑彩画与佛教融合的重要体现。西汉末年, 藏传佛教传入中国, 几经发展, 与汉文化相互影响, 成为民族文化的重要组成部分, 影响着建筑、绘画、雕塑等领域。用于装饰皇家寺院主要殿宇的宝珠吉祥草彩画和佛教文化中的梵文均出现在旋子彩画中, 承德普宁寺大雄宝殿次间额枋即设计有龙纹和梵文结合起来的梵文龙旋子彩画。^[10]河北承德普宁寺大雄宝殿梵龙纹和玺彩画(图8), 上部枋心处绘制梵文, 盒子处绘制宝塔纹样, 下部枋心处绘制左右对称的行龙纹样, 不仅体现着佛教文化对于清代建筑艺术的渗透, 还体现出清代皇室对

于佛教文化的支持。

四、结语

龙纹符号作为清代官式建筑彩画中的主要构成元素, 具有强烈的象征性意味。官式建筑彩画通过森严的等级制度与奢华的装饰效果, 传达出皇权至上的政治理念; 将龙纹符号与凤、草等元素结合, 体现其对于吉庆祥瑞的追求; 各类彩画中多元化的画面元素与主题寓意, 也体现着满汉文化、儒释道精神在当时社会环境下与建筑艺术间的渗透与融合。

参考文献:

- [1] 孙大章. 中国古代建筑彩画[M]. 北京: 中国建筑工业出版社, 2006: 65.
- [2] [日] 澁本孝雄, 藤沢英昭. 色彩心理学[M]. 成同社, 译. 北京: 科学技术文献出版社, 1989: 42.
- [3] 龙楚怡. 清代官式梁枋和玺彩画艺术研究[D]. 株洲: 湖南工业大学, 2015: 42.
- [4] 张道一. 古代建筑雕刻纹饰·戏文人物[M]. 南京: 江苏美术出版社, 2007: 2.
- [5] 刘思捷. 《营造法式》建筑装饰艺术中的礼文化[J]. 沈阳建筑大学学报(社会科学版), 2020(1): 28-36.
- [6] 沈从文. 龙凤艺术[M]. 香港: 商务印书馆, 1986: 257.
- [7] 郭廉夫, 丁涛. 中国纹样辞典[M]. 天津: 天津教育出版社, 1998: 306.
- [8] 刘璐. 紫禁城太和门建筑彩画研究[D]. 北京: 北京建筑大学, 2020: 66.
- [9] 张璐. 午门正楼及雁翅楼彩画艺术研究[D]. 北京: 北京建筑大学, 2020: 63.
- [10] 姚傲雪. 明清时期建筑梁枋旋子彩画艺术符号研究[D]. 株洲: 湖南工业大学, 2015: 44.

本文系辽宁省社科基金项目《辽西走廊文献资料整理与文化遗产利用研究》(项目编号: L20BZS004)的阶段性研究成果

任泽雨: 乌克兰哈尔科夫工艺美术学院设计学院
博士研究生

(责任编辑: 江丽红)

石说新语：当代石空间的文化建构与转译

Cultural Construction and Translation of Contemporary Stone Space

姚家琳 孙奎利 李靖莹

Yao Jialin, Sun Kuili and Li Jingying

摘要: 随着现代建造技术的迭代发展, 以石为原材料的传统建筑空间营建日渐式微。回望中国城市的快速城镇化建设, 建筑师对传统石材料的认知逐步由功能性应用发展到精神性探索阶段。本文从“艺术之石、叙事之石、都市之石”三组关键词出发, 分析设计师如何将石文化融入现代建筑空间之中, 充分挖掘石建筑的文化价值, 以石为媒对当代石空间的文化建构与转译方法进行创新性的探索。

关键词: 石空间; 现代主义; 山水城市; 富春山馆

一、引言

石头由于取材便利、成本低廉、坚固耐用等诸多优势被广泛应用于传统民宅建造之中。石头在人类文明中的登场一直围绕着它作为工具的实用性展开, 早期对于石的应用满足了人类对于安全与生存的基本需求: 史前时期, 人类将石头打磨成尖锐形状来增强力量, 以捕获猎物; 并以巨石搭建石棚, 坚固稳定的石棚是当时人类在恶劣自然环境中的庇护所, 为人类生存提供巨大便利, 此种石棚分布于世界各地, 在我国的辽东半岛仍有建筑遗存。

不同文化体系造就了群体对于石的不同认知, 后续人们对于石空间的营建形式亦截然不同。譬如, 人与自然的系统中, 西方文化强调人的优越性, 主张人的创造能力与对抗精神。因此, 石头被作为工具属性的物应用, 唯有通过雕琢才能为人所用, 华美的大理石雕像、雄伟壮阔的罗马斗兽场都是如此。东方文化体系则把人放在较低的位置, 敬畏自然的理念主导下东方文化认可石材料质朴、原生的一面, 以中国

传统园林造景为例, 对于太湖石甚至产生了“瘦、皱、漏、透”的独特审美趣味。在肯定自然造物之美的前提下, 中国对于石的应用是选择大于改造。日韩两国同样也在与原生石的接触中衍生出了石建筑所具有精神性、文化性的意识, 石建筑得以在城市空间中发挥更为多样化的价值, 如枯山水、书条石等。对比之下, 传统东方文化对于石的认知已然超脱于功能与形式, 达到精神层面。

20世纪后, 人们的生活方式被现代主义所“规训”, 颠覆不仅存在于表面上的城镇化进程推动新型建材取代传统石材料, 在其背后, 还潜藏着传统建筑审美及民族地域文化的消亡危机。毫无疑问, 当代石建筑的文化建构与转译不仅需要适应当代生活方式, 更需要注重传统文化及其精神内涵的挖掘。

二、知其所来：现代石空间的功能建构

现代主义对于石材的认可从石本身的质感出发, 追求石材料在质感上的优势。现代主义思潮主张现代建筑要



图1 流水别墅外墙(左)与内景(右)

图2 野口勇 清泉石上流 雕塑



图3 石屋立柱（左）与石屋内部观石墙（右）

图4 野口勇 加州
剧本 景观设计

图5 浙江宁海许村建筑群

与工业化社会相适应，要开创新的建筑形式，在此过程中建筑功能性不断被重塑，其中亦出现崇尚自然的建筑流派。以赖特和沙利文为首的“有机建筑”流派，主张建筑应与周围的环境和谐一致。对满足“亲近自然”的人性化需求的重视，促使他们在设计过程中尝试打破建筑与自然隔绝的桎梏，探索如何才能让建筑融入环境、将自然引入空间的途径，这一过程中石材作为沟通自然的理想媒介得到了广泛认可。以建筑大师赖特设计的流水别墅为例，赖特注重对于建筑材料本质的表达，因此无论是别墅的室内空间还是室外空间，赖特都保留了石材料本身的粗砺感，与光洁的现代化材料形成鲜明对比，使石材的自然原生优势得到充分的发挥。由修整过后的岩石砌成的石墙外立面，层叠的自然纹理与周围环境高度融合，起到了消解建筑体量的作用，让流水别墅看起来“就像是从那里长出来的”。对于室内空间而言，赖特在建筑立面留有大面积的玻璃窗，将窗外的景致引入室内，并以石材作为地面与柱的主要材料，力图创造生动愉快的人居环境。除此之外，石材在立柱上的应用尤为精彩。立柱本身作为支撑结构有极强的人造感，而流水别墅内粗犷的岩砌柱却打破这份突兀，在视觉感受上其仿佛是自然山体突破玻璃的阻隔进入室内。顶部的部分木材提升了建筑室内空间的舒适度，从而中和了石材料自身的生冷特质。流水别墅整体选材的搭配与场景营造是基于现代主义有机建筑理论，它对于人性化、自然化石空间卓有成效的探索与实践，具有较高的建筑设计及理论研究价值（图1）。

现代主义建筑流派的主张精彩纷呈，奠定了现代建筑的形式基础。20世纪初，法国著名建筑大师勒·柯布西耶提出“建筑漫步”的概念，认为建筑空间应当是被“游历”的，他提倡打破西方古典建筑围绕固定“点”展开设计的空间布局，主张空间内外的连通性，以塑造人在空间中的动态漫步体验为核心。人们穿行其中，即完成对于整体建筑的观赏，于此而言，与中国传统园林“移步异景”的营造理念不谋而合，以“游”为核心，达到可行、可望、可居的理想状态。这些“设计共识”为中国当代石空间中的文化转译埋下伏笔。

三、识其所在：基于传统语境的当代石空间演绎

（一）艺术之石——时间与整体

现代主义奠定了现代石空间的形式纪律，石文化精神性探索的萌芽，在现代建筑的形式土壤上遍地开花，其中东亚文化圈的实践探索尤为精彩。美籍日裔景观设计师野口勇的部分设计作品即围绕着石空间的精神性展开。野口勇出生于20世纪初的日本，父亲为日本诗人野口次米郎，母亲为美国作家，野口勇经历两次世界大战，一生漂泊各处，流转于欧美各国。也曾于20世纪30年代到中国跟随齐白石学习水墨画及中国园林的造园心法，后返回日本，研究日本的本土文化，并开始思考如何将日本的禅宗与现代农业结合，试图寻找东方的设计根源。野口勇早年以雕塑家的身份开启他的艺术生涯，后期又作为产品设计师、景观设计师实现多元跨界。丰富的人生经历、阅历，使其创作受到东西方文化的共同影响，他所设计的作品形式语言及材料应用倾向于现代，而他的设计在寓意和精神感悟上的呈现，更多受益于东方文化体系中的自然观影响。^[1]

有人评价野口勇的创作独特之处，在于“有用的雕塑，无用的建筑”。作为雕塑家，石材就是野口勇创作的重要载体，我们可以从其石雕创作中发现他对于石文化的精神性解读。首先，对于天然石材所具有的时间美感的认识。在野口勇看来，每一块不同纹理的石头，都在以不同的方式讲述自己的历史，时间即是石头本身的一部分，无须任何联想就可以被看到、触摸到。因此，基于这一价值认同，野口勇对石材创作的过程极为克制。以《清泉石上流》设计作品为例，其形式脱胎于日式园林中常见的水钵，规则的六边形切割极富现代主义的美感，野口勇并未对它进行完全的打磨处理，而是在侧面保留了部分石本身的质感纹理。水流从底部上涌，填满中部孔洞，以稳定的姿态向外扩散，沿光洁的壁面流下，宛若静止，极富禅意。与此同时，保留石材的原生质感，讲述本体的时间过往。石材的光洁与粗砺，通过水的转化在这件设计作品中形成强烈对比。野口勇成功地将石材的精神性统一在“真实的动”与“表象的静”之中，传递日本文化中对时间乃至宇宙的哲思（图2）。

在野口勇看来，最美的建筑也应当建造于整体之上，



图6 穿插于富春山馆建筑群间的坡道

图7 富春山馆屋顶设计

图8 朝阳公园广场建筑群

同时尊重石材的整体美感，释放空间亲近自然的可能性。晚年的野口勇长居日本，与助手兼合伙人和泉正敏共同买下位于日本香川县的一处旧宅，重新修建作为创作基地。由于运用了他所钟爱的石材建造这所房子，“石屋”由此得名。石屋在建造形式上与流水别墅有着诸多相似之处，虽然石屋无论知名度抑或在建筑史上的影响力都远不及后者，但就石材在建筑空间中的精神性表达而言却比后者更为充分。首先，石屋更加注重石材的完整性。以石墙为例，石屋中的石墙主要采用堆石的方法，石块间的体积差异大，保留块与块的鲜明差异。而流水别墅立面的石材则更加细碎，呈现出明显的切割与叠砌感；其次，对于室内立柱的处理，野口勇秉持对于石雕塑的理念，对其进行加工处理时尽量维持石材的整体性，从艺术的角度挖掘并释放石材本身所具有的美感。值得注意的是，石屋的立面玻璃不仅面向屋外的树木花草，也面向石墙。由此可见，野口勇将空间中的石材，不仅当作建筑材料，更视其为可观赏的画、可品味的艺术（图3）。

野口勇的景观设计作品《加州剧本》同样是以石材作为主要材料，其创作的成功之处在于把握石材精神的基础上，通过准确的搭配组合，打造出符合当地文化的叙事空间。《加州剧本》在设计手法上借鉴以石代山的日式枯山水营造思路，以雕塑群的形式将加州主要的四种地理景观（高山、红木森林、沙漠、瀑布）展现于狭小的场地中，成功地将东方文化带入西方的石空间营造，《加州剧本》因其所具备的形式美与可读性无疑是跨文化的佳作（图4）。

（二）叙事之石——转化与编排

野口勇在艺术思维下设计出的《加州剧本》以及石屋，对在小尺度空间内彰显石的精神性具有借鉴意义。而在中观尺度的石空间营造中发挥场域精神、实现文化建构与转译，可从王澐的设计实践中探讨一二。王澐的建筑被认为是基于越海民系江浙地区的本土建筑营造典范。浙江历来有着“七山二水一分田”的说法，大面积的丘陵使石材成为地区性的主要建材，如宁海县茶院乡的许村就以石头为材料来砌墙、筑屋及铺路，因此得名“石头村”。

石也是王澐建筑选材中的常客。以坐落于杭州富阳的

富春山馆为例，富春山馆是由富阳美术馆、博物馆、档案馆共同组成的大型综合性公共建筑，名字源于画家黄公望的传世名画《富春山居图》，画中描绘了富春江畔的山水美景，所营造出的理想栖居意境使众人为之神往。王澐从整体的视角出发以设计响应场地中的山水自然以及背后的历史文脉。“不是把建筑当作应予以分析的人工制品，而是当作一种意识的提醒：一种邀请人们去参与的一个假定世界的意识和经验。”^[2]富春山馆的设计深度借鉴中国古典园林的造园手法，所谓“移天缩地在君怀”，园林的空间应当灵活多变，拘于场地之内，则只能在建筑内部做文章，但若把整个富春山片区视作大园林，那待建的富春山馆就可以是山，场地的设计任务就是“筑山”。

首先，所筑之山要讲究体量上的合理性，唯有与原本的富春山协调才能符合传统造园的意境。其次，富春山馆的设计还需考虑如何协调周边大片现代化高楼与自然环境的矛盾。最终建成的富春山馆建筑群有浙东传统村落的影子，主要体现在建筑分布上的空间集聚与形式上的高低错落两方面。折叠起伏的屋顶拉出舒展灵动的线条，与不远处富春山的轮廓互为映衬，建筑以廊道的纵向穿插串联场馆，实现“山水观法”的具体空间化，成功地模糊了建筑内外的界限，游走在廊道之间，时而入室，时而登顶，这种步移景异的空间体验如在山间漫步，又宛如穿梭在浙东某个古村，使地块中的建筑“体”这一印象消解而以更符合传统造园意境的“群”代之。时而见山，时而见宅，在王澐的设计转化下富春山馆是山也是宅（图5、图6）。

对于石材的编排是王澐筑山的亮点。不同于野口勇对于石料本体美的执着，王澐对于石的精神性表达更像是导演一出即兴话剧，有意让精巧与随机并举：石的本体被打散切割，切割整齐的石材已失去其相对完整状态下的叙事能力，通过设计编排使局部重新组合排列，满足建筑空间叙事，石材由此焕发出新的生命。以富春山馆屋顶砖块的砌法为例，由杭灰石、老砖空斗，以及卵石掺废砖废石三种材料混合砌成的屋顶呈现出不同的色彩区块，转化后呈现的“山脊”和“山谷”由此分明，这种形式不仅实现了技术层面主框架体系与传统砌筑技艺的融合，也实现了新时代石文化的建构与

转译，促成了建筑精神性的完整和统一（图7）。^{〔3〕}

石材作为传递场所精神的媒介，在王澍的建筑中它的内涵得以重塑，这对当今有志于本土建筑的设计师认识石材的可塑性并尝试大体量的石建筑空间营造具有启发意义。但另一方面，这类编排的技巧极大地依赖于设计者的思维高度以及工匠的技术，以面对偶然和不可控状况的出现。再者，理应是环境与文化共同塑造建筑形态，业界要警惕形式语言的滥用，不恰当的应用将会丧失其原有的场所精神。

（三）都市之石——象形与解构

中国传统建筑以“群落”为主要形式，讲究部分与整体之间的联系与搭配，注重建筑空间的横向塑造。而现代化的摩天大楼则多以“单体”的形式出现，钢结构、混凝土等材料的应用使得建筑在纵向空间持续“攀升”，摩天大楼拔地而起勾勒出现代化大都市的天际线。这种集约、高效的城市模式与自然环境充满割裂，颠覆了中国传统文化中对于理想人居环境的构想。对此，著名科学家钱学森于20世纪90年代提出“山水城市”这一概念，认为理想城市的建设应遵循中国传统山水自然观与天人合一的哲学观，追求人工环境与自然环境的协调融合。

何为传统山水观？北宋画家郭熙在《林泉高致》中提出，以林泉之心观自然山水，即山水不应局限于形式，而要注重情感与生命。对比王澍在富春山馆中以大量石材及传统砌筑工艺所表达的山水观，著名建筑师马岩松对于“山水城市”的探索是一条截然不同的道路，比起石本身，马岩松更关注于石的象如何通过现代材料技术呈现，他的探索是借助石的外壳与解构传统山水关系，尝试解答如何在钢筋水泥构筑的现代化的都市之中建立山水之象。以北京朝阳公园广场为例，公园广场中作为主峰的双子办公楼在钢筋水泥、玻璃幕墙等现代化材料支撑下拔地而起，满足高密度的城市空间需求。同时与多组相对低矮的商业建筑组合，将二维国画中平远、高远、深远的山石立体化，挤压出的中部留白的道路空间则宛如水系。^{〔4〕}马岩松的建筑在形态上借“山石”之名，抛却石的粗糙与质朴，以现代化材料与建造工艺精致雕琢出“石”之形，要从整体来解读建筑间的空间关系就能体会到中国传统山水美学的映射（图8）。

总的来说，马岩松的“山水城市”在设计语言上是易懂的，没有过多的情感堆砌以及内在的文化表达，无论是来自何种文化背景，都可以辨识出眼前来源于自然山石的建筑形态。他的建筑形式是现代的，但在建筑群体的排布关系与组织上却是中式的。如今的争议点在于空间的实际体验与感受，解构后的“石”在形象与体量上的压迫感未必符合所有人的审美韵味。不过必须承认，这种脱胎于传统山水观的石形象转化实践是建设中国特色现代化山水都市的有益探索。

四、明其前往：结语及展望

（一）本位之思

如今的石材可以作为工具属性链接建筑与自然，如赖特在流水别墅中对于石材的应用肯定了石作为天然材料对

于加强建筑有机自然感的作用。石材可以做到以本体的表达实现艺术与功能的并举，如野口勇重视对于石材整体美感的挖掘，让石材以艺术的形式对空间美感起到画龙点睛的作用。石材可以通过编排与重组满足空间叙事的期许，如王澍对于石材的组织使其具备了本土化的叙事能力，为石所塑造的符合传统文化意趣的精神性场所做出范例。石材甚至可以抛却实体，只取其意，通过本体的解构与置换实现大尺度空间文化表达需求，如马岩松对于石的解构，拓宽了传统美学指导现代化都市建设的可能性。

当代的石空间设计不仅要满足趋新的功能要求，还要追求基于本土文化实现创新，满足时代的审美趣味，未来或许还将面对如何走向世界，如何用国际通用的设计语言表达、传播中国石空间的文化与精神的问题。前辈们的实践对于作者的启发有三：一是，寻找合适的媒介，以艺术美、形式美上的呼应可助力理念的跨文化传播。二是，坚持本土的场所精神，最终以成熟的设计语汇进行转化。三是，大胆创新，在以我为主的前提下将古今中外的理念融会贯通并为我所用。

（二）出位之思

石文化作为传统建筑复兴的一个缩影，未来将会有更多的设计师对石这类本土化材料的精神性及文化内涵展开更进一步的实践探索。但有效的探索需要建立在社会对于传统文化的深度接触与认可之上，如今我们强调文化自信，却不得不承认，大众文化意识的认知速度远不如传统文化消散的速度。因此，作为设计师而言，不仅需要提高自身文化素质，坚定自身的文化信仰，更应当时常思考如何通过设计赋能中国优秀传统文化，助力社会层面的文化复兴这一时代性命题。

参考文献：

- 〔1〕史晨暄.矛盾与探索：野口勇的创作道路〔J〕.装饰，2005（09）：106-107.
- 〔2〕王澍，陆文宇.循环建造的诗意 建造一个与自然相似的世界〔J〕.时代建筑，2012（02）：66-69.
- 〔3〕陈立超.建造的工法：关于“富春山馆”外墙砌筑技艺的探讨和实践〔J〕.时代建筑，2018（04）：70-75.
- 〔4〕马岩松.山水城市〔M〕.桂林：广西师范大学出版社，2014.

基金项目：2020年天津市高校教学改革重点项目《设计学科创新型、复合型、应用型人才培养模式改革与实践》（A201007301）阶段性成果

姚家琳：天津美术学院环境与建筑艺术学院硕士研究生
孙奎利：天津美术学院环境与建筑艺术学院副教授
硕士研究生导师
李靖莹：河北美术学院建筑与艺术设计学院讲师

（责任编辑：江丽红）

由《诗经》看先秦弓矢设计 Bow and Arrow Design of the Pre-Qin Dynasty Reflected in the *Book of Songs*

黄大昭/Huang Dazhao

摘要：弓和箭是古代常用的远射兵器。无论在车战、步兵战，还是田猎、射礼中，都起到重要的作用。《诗经》为我们展开的先秦生活的巨幅画卷中，大量关于弓矢的描述使我们了解竹闭纒滕的设计样式，平时驰弓用时张弓的使用方式，弓箭设计上的礼制制度，和战时弓矢的收纳，这和现代弓箭的设计和使用有很大的差异。结合图文资料考古资料，可以准确地看清先秦弓矢的设计。

关键词：《诗经》；弓矢；设计

一、张弓弛弓

先秦时的弓的设计和如今有很大差异，它们在使用和闲置的时候有不同的状态。使用时，将弦系在弓的箭部两端，形成张力，此时可以弯弓射箭，这样的弓称为张弓，也是我们现在常见的弓的形态。但是弓在大多数时候是不使用的，此时卸下弓弦，弓即反背，处于松弛状态，称为弛弓（图1）。在《诗》中，对弓松弛状态的描写非常多，《小雅·角弓》：“骍骍角弓，翩其反矣。”《小雅·彤弓》：“彤弓昭兮。”均说明弓在平时处于松弛状态是反弓的。《小雅·采芣》：“象弭鱼服。”弓在解弦松弛时，弓身会反方向拘曲，这样的弓在上弦张弓后会具有更强的弹射力，弛弓的末端称作弭。象弭，即以象牙装饰弓末端的弭。《鲁颂·泮水》：“角弓其觶。”关于“觶”有两种说法，一说认为“觶”指弓放松的样子，即弛弓（以毛氏为代表）。一说认为“觶”指弓弦拉紧而弓弯曲的样子（以郑玄为代表）。无论“觶”指何意，都说明了弓有两种状态——弛弓和张弓，且在日常使用中，弓的这两种状态切换频繁，只有在战场上上弦为张弓，战争结束立刻松开为弛弓。闲置时将弓松弛，才能在控弦时将弓翻反，获得最大的张力。

在壁画和雕刻中，我们往往看见的都是弯弓搭箭的张弓，几乎看不到闲置的弛弓，湖北随州曾侯乙墓出土了55件弓，虽然都已不完整，但是专家发现出土的弓，实际都是反弓，使用时必须把弓反过来才可以系弦。这样的弓和《诗》中“翩其反矣”“昭兮”的记载是一致的，也是难得一见的弛弓的考古资料。所以《诗》中弛弓的描写对于我们研究先秦武器的使用非常重要。而弓处于松弛状态时，并不会完全放松，而需要借助另一个工具，便是《秦

风·小戎》中所言的“竹闭纒滕”。

二、竹闭纒滕

《秦风·小戎》：“竹闭纒滕。”学人对此多有注疏。“闭”也写作“秘”。朱熹《诗集传》：“闭，弓槩也……以竹为闭，而以绳约之于弛弓之里。槩弓体使正也。”^{〔1〕}说明了闭即弓槩的具体位置和作用。竹闭、纒滕是弛弓状态时，起保护弓体作用的工具，但是具体是何形态，如何作用，古人并未说清，而考古发现给出了实证。

当代学者在考古工作中发现一种“弓形器”，普遍于殷商时期和西周早期，分布广泛，多发现于墓葬或车马坑中。这种“弓形器”中部有弓背弧形，两端有弧形臂，有专家将其定义为“弓秘”，也叫“弓槩”（图2）。出土的弓形器多为青铜质，其上铸有丰富的花纹。据考古专家统计，弓形器的出土位置有的在入骨腰部，有的在车马坑内，加之弓形器两端的构形构造，可以推测弓秘可佩在人的腰间，也可以挂在戎车之上用于悬挂辔索。有学者认为弓形器是在弛弓状态下使用，用丝麻等物缚在弓背部的中央，防止弓臂因时张时弛而开裂，纠正弓在使用时射向前凸的毛病，可以防止弛弓时，弓反折过猛，损伤弓体韧性 with 复合强度。张弓时，系上弓弦，拿下弓形器才可以张弓射箭。^{〔2〕}这一观点与典籍中记载的“弓秘”的作用更为契合。在小屯殷商墓出土的弓形器在接缝处有纤维的遗存，“在身与臂接合处的内角两侧，三面均有革条的痕迹，是用革带缠在射饰上的遗留。”这里纤维或革带的痕迹即可能是将弓形器系在弓射上的“纒滕”。包山楚墓出土半月形弓，“节及两侧缠以密集的丝带，其外髹黑漆”^{〔3〕}，缠绕的丝带，也应为“纒滕”。

但值得注意的是，“弓秘”仅流行于殷商时期和西周

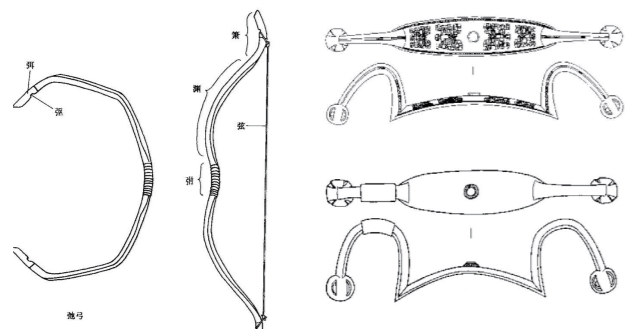


图1 彤弓昭兮——张弓与弛弓的对比（图片来源：成东、钟少异《中国古代兵器图集》）

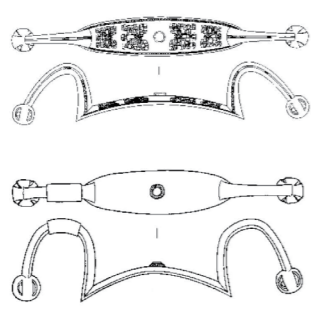


图2 商代弓秘（图片来源：滕铭予《也谈弓形器的形制及相关问题》，载《考古》2011年第8期）

早期，在西周中后期，乃至东周秦汉以降都没有再见弓形器的身影。也就是说在《诗经》产生的早期，广泛流传过做工成熟的弓弭，而后期并没有大量流行使用弓形器的证据。而稍后的《诗经》中“竹闭”“骅骝角弓，翩其反矣”“彤弓昭兮”“角弓其觶”等对“弓秘”多有描写。秦陵一号铜车马的弩弓弩臂前端7.8厘米处有一横孔，孔内贯穿一根由铜丝扭结而成的绳，绳两端系结于弩弓背部，与弓弦平行间距8厘米。专家论证这一根铜绳应为“弓槩”或“弓秘”。这种弓秘的主要作用也是保护弓背，防止弩弓发射时由于反弹力过强，造成弓背折损，或者弩弓滑脱。在弩弓闲置时，也可以约束弓体自然反弹，保护弓体。但是一号铜车马上的“弓秘”和发现的殷商至西周早期的弓形器在形制上有极大的差异，也和典籍中“以竹状如弓缚之于弓里，亦名之为秘者”的记载有很大差异。所以这一和弓弦平行的绳是否为“弓秘”还值得商榷。

相比较而言，殷商至西周早期时流行的“弓形器”，更符合“弓秘”或“竹闭”的形象。真正的“竹闭”应为竹片做成，弯成一定弧度，此弧度和弓的弧度相当，再以“绳约之”。这也是竹片的韧性可以达到的弧度。但无论竹还是绳的材料都极易腐蚀，考古活动中不得见，所以我们只能从“弓形器”中窥探“竹闭”的身影。

三、征战用弓

1. 角弓

角弓是战争中最普遍使用的弓。《诗经》中有两次提及。《小雅·角弓》：“骅骝角弓，翩其反矣。”《鲁颂·泮水》：“角弓其觶。”《考工记·弓人》记载，角弓用干、角、筋、胶、丝、漆六种材料制作，用木材或竹材削薄片叠合而成，制作弓身，然后在竹木上用胶粘贴动物角片和筋，用丝线缠紧，再通体髹漆，角弓两端用于挂弦的弭用动物角制作。弓弦用丝线或动物筋制作，韧性强大，便于拉伸。这样的角弓已然是功能强大的复合弓。《左传·成公十六年》记载：“养由基蹲甲而射之，彻七

札焉。”射出的箭能穿透七层革甲，其强度可想而知。

湖北随州曾侯乙墓出土的55件弓，几乎没有完整的，但是经专家拼接复原发现大部分弓皆为弯曲有一定弧度的木片叠合而成，弓中部用丝线缠绕，外面髹黑漆，和《弓人》的记载是一致的。弓两端弧度内侧皆有弓弭，且为兽角质，弓弦都已不存。根据兽角做的弓弭可以判断这些弓为“角弓”（图3）。

2. 二弓

《秦风·小戎》：“交鞞二弓。”《鲁颂·閟宫》：“二矛重弓。”两处皆明言有两张弓，即一辆戎车上载两张弓。郑笺《閟宫》：“二矛重弓，备折坏也。”^[4]¹⁴²²说明战车上一般有两张弓，一张常用，若一张有损坏后再使用备用弓，可见准备的充分。

四、赐弓之礼

1. 彤弓

《小雅·彤弓》：“彤弓昭兮。”彤弓是天子专赐给有功的诸侯用于征伐的，和彤弓一起赐予的还有百件彤矢，千件旅弓矢，成为礼制。《周礼·夏官·司弓矢》：“司弓矢掌六弓……王弓、孤弓以授射甲革、楛质者；夹弓、庾弓以授射豸侯、鸟兽者；唐弓、大弓以授学射者、使者、劳者。”六弓分别为王弓、孤弓、夹弓、庾弓、唐弓、大弓，并未有彤弓。可见彤弓只说明弓为红色，并不表示弓的种类。文中三次言说“彤弓”：“彤弓昭兮，受言藏之……彤弓昭兮，受言载之……彤弓昭兮，受言橐之。”周朝礼乐征伐皆出自天子。天子以兵授人，彤弓便是天子授予征伐权力的象征。可见诸侯接受天子赐予的彤弓，在家中珍藏备至，也反映了西周时天子至高无上的权威。同时说明天子赐给彤弓时，彤弓的状态应为松弛反背的弛弓，而并非我们现在所常见的有弦之弓的形象。

2. 敦弓

《大雅·行苇》：“敦弓既坚……敦弓既句。”《毛传》：“敦弓，画弓也。天子敦弓。”^[4]¹⁰⁸²《周礼·夏官·弓人》：“为天子之弓，合九而成规。”天子的弓，九把弓可以合围成一个圆，说明弓体弧度很小，弓体较直，所以说“敦弓既句”。按照《荀子·大略》记载礼制，天子的弓有雕刻的图案，诸侯用红色的弓，大夫用黑色的弓。《行苇》中的敦弓、楛矢的使用场合并不在战场，而是在燕饮的射礼上，礼乐的意义更胜一筹，所以这样的场合，应使用精工细作的敦弓。秦陵一号车上的弩弓上原有彩绘，但基本上已全部脱落，仅在几个带束处残存着几点白色，已无法分辨原样，是为敦弓的原型。

五、四鞞既钧

《诗经》中共有十处直接写“矢”。矢又称为箭，必须和弓、弩等搭配使用，所以《诗经》中提到的“矢”几乎都和“弓”同时出现。矢是远距离杀伤性武器。箭头又称为箭镞，在箭的前端。早在新石器时代，人们就开始使用骨、角、蚌、石制的镞，殷商时代铜镞的铸造技艺已成

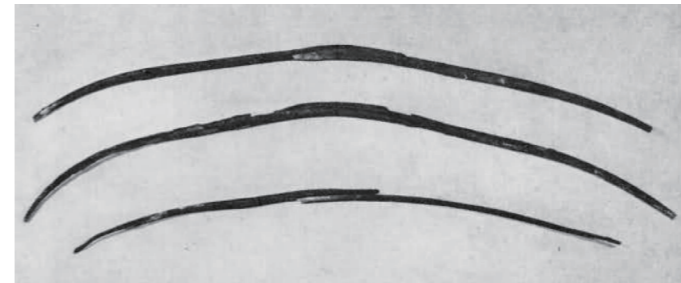


图3 湖北曾侯乙墓出土角弓（图片来源：湖北省博物馆《曾侯乙墓》）

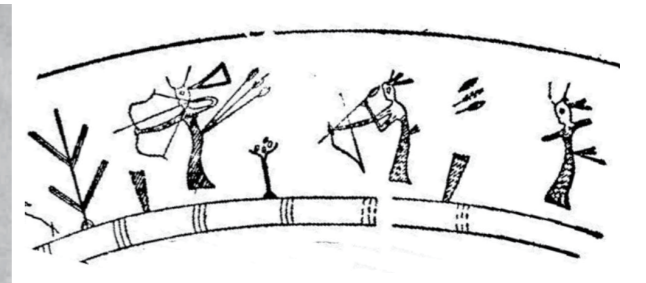


图4 辉县赵固镇燕乐射猎图案刻纹铜镜刻纹（图片来源：中国科学院考古研究所《辉县发掘报告》）左：四鞞既钧，舍矢既均右：既挟四鞞，四鞞如树

熟，并广泛运用于征战中。周朝还出现了菱形铜镞和三棱铜镞，且渐渐成为主流。考古学家尚未发现完整的西周时期的弓箭，但是出土过大量的青铜箭镞，形制和殷商时期大体相同。《考工记·矢人》对箭矢选材、尺寸和制作规范等都有详细的描写。

箭矢中还有常见的一类为鞞，《大雅·行苇》：“四鞞既钧，舍矢既均……既挟四鞞。四鞞如树。”《周礼·夏官·司弓矢》：“杀矢、楛矢用诸近射田猎。”楛矢的特点为前重后轻，这样的箭用于强弩，飞行速度快，穿透力深，有很大的杀伤力，但射程短。《考工记·矢人》对楛矢形制有所规定。箭镞上插入箭杆的铁茎，这段铁茎称为“铤”，铤应深入箭杆三分之一的位置，才能保证前重后轻。秦陵一号铜车马上62件铜箭，虽为全铜铸成，无法得知箭杆中铁茎长度，但是专家比较二号兵马俑坑出土的661件大型铜镞，判断一号铜车马上的铜箭符合书中对楛矢的记载，应为楛矢。战国时期逐渐出现了许多长铤镞，有的铤长甚至达40厘米，可见箭矢在往更具杀伤力的方向发展。

《行苇》中言明楛矢为四鞞，这与《仪礼》记载的射礼相和。《仪礼·乡射礼》《仪礼·大射》多次提到“袒决遂，执弓搯三挟一个”。说明古代射礼，三矢插于腰侧带上，一矢置于弓上，这样一射为四支箭。射出的四支鞞矢均中于质，说明其射技之高。很多战国青铜器刻纹上都有“搯三挟一”的画面，如辉县赵固镇燕乐射猎图案刻纹铜镜，一人物射猎时腰上侧插三箭，一支箭在张弓上，正应古籍记载的射礼，也是四鞞的真实表现（图4），此外，襄阳市余岗战国楚墓投壶射礼图铜匱、山西定襄县中霍东周墓铜匱、河北省三汲乡战国墓线刻祭祀狩猎纹铜镜，均有类似手执四矢的人物和“搯三而挟一”的射者，是射礼中“授矢”的环节还是射中后的唱获，留给我们无尽的想象。《齐风·猗嗟》：“射则贯兮。四矢反兮。”四支箭反复射中相同的位置，说明射艺的高超，也说明了每射四矢的射礼。此外如《小雅·车攻》：“弓矢既调……舍矢如破。”《小雅·吉日》：“既挟我矢。”《小雅·斯干》：“如矢斯棘。”《小雅·大东》：“其直如矢。”

《小雅·宾之初筵》：“大侯既抗，弓矢斯张。”《大雅·生民》：“舍矢既均。”《大雅·仰》：“弓矢戎兵。”《周颂·时迈》：“载橐弓矢。”都赞美箭矢的速度和锐利。

六、弓箭的收纳

1. 弓的收纳

《诗》中鞞、鬯、橐、橐都是收纳弓的容器，《小雅·采芣》：“言鞞其弓。”《秦风·小戎》：“虎鞞褊膺，交鞞二弓。”虎鞞即为虎皮做的弓袋。一个虎鞞中可容纳两把弓，以备坏轮用。《郑风·大叔于田》：“抑鬯弓忌。”将弓收纳于鬯中。《小雅·彤弓》：“彤弓昭兮，受言橐之。”《大雅·时迈》“载戢干戈，载橐弓矢。”松弛的彤弓装在箭袋里。《礼记·檀弓下》有“赴车不载囊鞞”的记载。说明鞞、鬯、橐都是装弓的容器，但三者有无区别，注者未曾言明。孔颖达认为收纳弓的步骤是射箭之后，将弓松弛，再收纳于弓鞞中。曾侯乙墓遣策有“虎鞞”“紫鱼之鞞”“豸鞞”等记载。江陵望山楚墓二号墓出土的遣策中，也录有“豸鞞之鞞”，同车中的装备列在一起。^[5]都说明了弓袋的日常使用。

虽然在先秦考古中，我们未见到弓袋真容，但是在考古资料中发现过弓袋的形象。如唐长安杨思勰墓中出土一件石刻俑，手抱和腰挂各一弓袋，其中左腰外挂一弓袋，袋内盛弓，但弓的上部已残缺，仅存少许弓背和弦（图5）。弓袋的中部和下端都刻有花纹，并贴金，唯贴金多已剥落。从所露出的弓背来看，弓袋的长度约为弓长的一半。手持的弓袋上刻有凸起的花纹，中间遍刻鳞iform纹，并以黑线勾绘，地贴金。^[6]两件弓鞞都紧紧包裹半个弓身，其上花纹精致美观。

2. 箭的收纳

“鱼服”是箭矢的收纳容器，在《诗》中出现过两次，《小雅·采芣》：“象弭鱼服。”《小雅·采芣》：“簟芣鱼服。”鱼服即鱼兽皮做的矢箠，也称箭服，是用于收纳箭矢的袋子。《周礼·夏官·司弓矢》：“中春，猷弓弩，中秋，猷矢箠。”仲春准备好弓弩，仲秋准备好

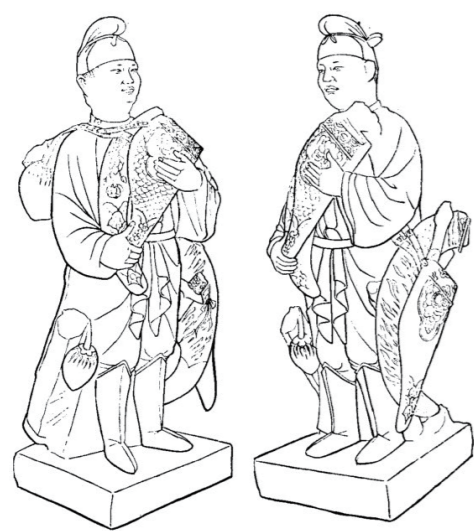


图5 [唐]杨思勰墓4号石刻俑及其弓鞬
(图片来源:中国社会科学院考古研究所《唐长安郊隋唐墓》)



图6 秦陵一号铜车马弩及箭服位置位置

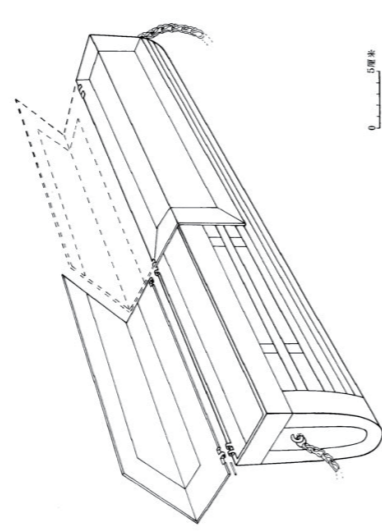


图7 秦陵一号铜车马箭服结构图(图片来源:秦始皇兵马俑博物馆、陕西省考古研究所《秦始皇陵铜车马发掘报告》)

装盛弓弩的矢箠,为冬季的狩猎做好准备。陆玕在《毛诗草木鸟兽虫鱼疏》提到一种生活在东海的鱼兽,背上有斑纹,鱼兽的皮适合作弓鞬矢服。

箭服的出现很早,在青海柳湾马家窑文化半山类型墓葬中,就出土过三角斜线纹与锥点纹装饰的桦皮矢箠。在秦陵一号铜车马的左轱外侧有一个长方筒形铜箭服,里面装有十二只铜箭。一号铜车前轱的内侧悬挂一件长方盒形铜矢匣,匣上有盖,盖分两片,均可以自由开合,内装五十四支铜箭(图6)。纪山战国墓出土过一件彩绘箭服,是一件木胎漆器,绘有精致的龙凤虎纹和凤纹。都体现了先秦人们对箭矢收纳容器的重视。

此外还有《郑风·大叔于田》:“抑释拥忌。”拥是箭服上的盖子。弓箭射完,盖上盖子,说明田猎的结束。但是车上的箭服为了弓箭拿取方便,是不设盖子的。而带盖的装箭容器可以容纳更多的箭矢。

秦陵一号铜车舆底前端中部有一长方盒,盒内装有五十四支铜箭(图7),《周礼·夏官·辘人》:“凡乘车,充其箠箠,载其弓弩。”专家据此判断这一长方盒为箠箠。箠箠有盖,分为左右相等的两片,均可以自由开合。箠箠身和箠箠盖上都绘有精致的几何纹样。这一箠箠盖可以“覆矢”,当为“拥”。

小结

《诗经》向我们展示了冷兵器时代几乎全部的武器种类,从远程弓箭、攻城器械,到近战武器,至少有研究的武器收纳,包罗万象。从《诗经》中对弓箭的细节描述上,可知那时的弓箭并不像现在所见,或古代雕刻绘画中所见的挂弦张弓,大部分时候是去弦松弛的状态。如“翻其反矣”“韶兮”“象珥”“其觶”等描述的都是这样的状态。弛弓时还有“竹闭纆滕”保护弓体不受损坏,射箭

时才取下竹闭,挂上弓弦。这和今人对弓的认识有很大差异,也弥补了考古资料的不全。弓还分为很多种类,如征伐沙场的角弓、战车上轮换备用的二弓、天子赐赠的彤弓、燕饮射礼的敦弓等,在不同的场合有不同的形制。头重脚轻的鏃矢也反映出射礼的礼仪,和先秦青铜器刻画的纹案相吻合。武器的收纳是历代学者们容易忽视的问题,而《诗经》中给出了很多兵器的收纳方式,如收纳弓的鞬、鬯、囊,收纳箭矢的鱼服,箭服的盖子拥。这些武器收纳包装在其他典籍中记载较少,在考古资料中也不易保存。而《诗经》有较全面的体现,弓矢及其收纳的设计都有章有法,杂而不乱,足见先民的智慧。

参考文献:

- [1] [宋]朱熹.诗集传[M].北京:中华书局,1958:75.
- [2] 左骏,李荔.“弓形器”用途与来源再考[J].华夏考古,2009(01):125-128.
- [3] 湖北省荆沙铁路考古队.包山楚墓[M].北京:文物出版社,1991:304.
- [4] 《十三经注疏》整理委员会.十三经注疏·毛诗正义[M].北京:北京大学出版社,1999.
- [5] 湖北省文物考古研究所.江陵望山沙冢楚墓[M].北京:文物出版社,1996:275.
- [6] 中国社会科学院考古研究所.唐长安城郊隋唐墓[M].北京:文物出版社,1980:75.

黄大昭:南京艺术学院博士研究生 扬州大学广陵学院助理研究员

(责任编辑:江丽红)

文化自信视域下天津地区特色文化“活化”的潮玩设计 Art Toy Design in “Activating” Tianjin Regional Characteristic Culture from the Perspective of Cultural Confidence

曲恬琳 张漫宇
Qu Tianlin and Zhang Manyu

摘要: 本文以城市品牌形象设计为研究主题,以天津市名人潮玩设计的实践为例,分析其如何传达城市品牌的核心内涵,使受众通过天津城市IP形象文创产品,了解潮玩设计对挖掘地方特色文化、扩大文化传播范围和途径、增强传统文化与民众现代生活联系的作用,实现活化传统文化、增强爱国主义教育的目的,从多维度感知体验动态化的城市品牌。

关键词: 文化自信;特色文化;城市形象;活化;IP潮玩设计

党的十八大以来,习近平总书记多次强调要提振中华民族的文化自信。我国政府先后出台的《“十三五”国家科技创新规划》等政策文件,明确中国盲盒行业现阶段的首要任务是,加强产品设计升级创新,发展自主品牌,宣扬本土文化特色。^[1]

在习近平总书记新时代中国特色社会主义思想指导下,传统文化艺术得到发展的同时也面临着各种各样的挑战,如何继承与发扬传统文化艺术,使其在新媒体时代中拥有一席之地,是摆在当代艺术创作者面前的新的课题。

本研究从IP潮玩设计如何传达城市品牌的核心内涵入手,探讨在文化自信视域下天津地区如何发展可多维度感知体验的动态化城市品牌的方法。

一、文化自信视域下国产潮玩发展现状

(一)文化内涵:在多元文化的今天,不同文化圈层的融合是大势所趋,潮玩文化需要本土化的气息,学者韩隽在《城市形象传播:传媒角色与路径》一文中指出,城市形象是城市重要的无形资产,特色地域文化要新的表达途径和活化传承。^[2]四川省三星堆遗址博物馆推出的“考古”盲盒,以及故宫博物院推出的陶女舞俑摆件,这些潮玩的原型是凝练着悠久历史和深厚底蕴的文化瑰宝,代表了中华民族文化艺术的至高水平,这种中式之美唤起了受众心底的民族自豪感。

(二)设计方面:盲盒有着“设计师玩具”“潮流艺术品”的美称,其设计者能够取材提炼、取形呈现、取意融

合,^[3]使潮玩设计蕴藏丰富的文化内涵,具有民族特色。目前市面上爆红的IP例如POP MART中国传统节日系列、春和景明系列、MIMI新国风桃花源记、若来(Rolife)和因茜(Nanci)秋收冬藏系列等,设计师通过大胆的取舍与再设计,让古老的传统元素变得“讨喜”“吸睛”,让年轻人在把玩“时尚单品”的同时感受到浓郁国风。

(三)受众方面:随着中华文化软实力的崛起,“国潮热”变成一种风靡互联网的时尚,在一、二线城市的高消费年轻女性是盲盒消费的主力军,追求潮流且标榜个性的受众容易被国创产品吸引。^[4]

(四)消费方面:“盲盒经济”成为继“共享经济”和“网红经济”之后又一火热的经济模式。^[5]中国社会科学院国情调查与大数据研究中心发布的《2021中国潮流玩具市场发展报告》^[6]显示,预计2022年以盲盒、手办为代表的中国潮玩经济市场规模将达478亿元。据艾媒咨询发布的报告预计,到2023年我国潮玩行业市场规模将达到574.6亿元。青年人是盲盒文化的主要受众和消费主力,有近20万消费者每年花费2万余元收集盲盒(图1)。^[7]

由此可见,“盲盒热”是时代的趋势,研究将天津地区特色文化“活化”为潮玩设计是结合时代的创新之举。

二、国产潮玩数字IP形象开发价值

(一)国产潮玩精神内涵

在过去的四年,全国各地城市IP形象先后涌现,国潮IP数字化产品逐渐走进人们的视野。在知网《中国学术文献

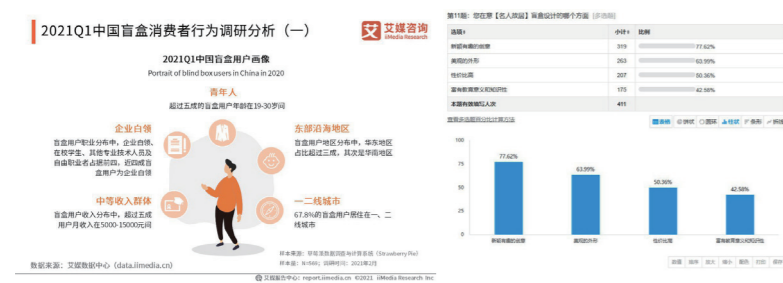
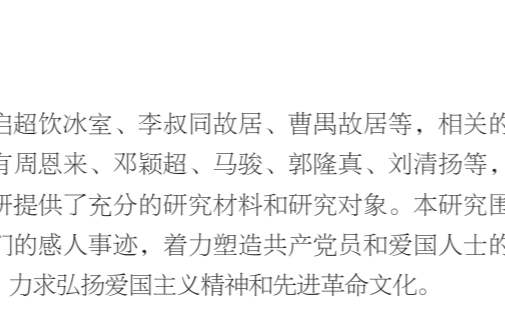


图3.曹禹角色的三维场景搭建



总库》中，涉及城市IP、城市形象、城市品牌、IP形象设计的文章共100余篇，典型案例有西安“唐妞”、天津城IP形象设计、太原市吉祥物设计、衢州城市品牌IP设计。涉及IP设计的理论知识主要包括故事性、差异性、延伸力等，^[8]邵婧斐、鲁米亚和张淑霞发表的《城市品牌设计中IP形象的开发思路——以西安“唐妞”为例》，^[9]作者十分注重提炼城市独特文化符号在设计中的应用，认为这是判断国产潮玩是否有精神内涵的依据。“唐妞”的设计团队认为“唐妞”体现的唐元素在盛唐时期是潮流风向标，放在今天能呼应年轻女子追逐潮流、向往美好的状态。^[10]“香料伎乐”盲盒的广告语是“梦回千年，伎乐重生”，设计者通过盲盒让各地的买家都能感受到敦煌石窟中飞天形象的魅力。

（二）传统文化活化内涵

在融媒体、数字孪生时代视角下，国内外很多成功案例利用数字时代技术优势，将城市特征以更加新颖的、创意化的形式表现出来，为传播城市形象增加了新的可能。

在国际市场，熊本县吉祥物熊本熊在第二届日本吉祥物大赛拔得头筹，凭借此IP形象，为熊本县创造了高达200亿人民币的收入。^[8]再如2022年卡塔尔世界杯的吉祥物“拉伊卜”，带有浓郁卡塔尔风情的吉祥物让世界球迷记住了这个位于波斯湾的国家。

在国内市场，赤峰市借助城市IP活力发展旅游业，推出IP“耶律小勇”，在2019年1月发布会同期举办的赤峰旅游产业投资合作签约仪式上，国内外多家企业和赤峰市政府签订了旅游IP合作，投资额约为200亿元人民币，带动了当地经济发展。^[11]

（三）地方特色传统文化提取

天津，古称渡口，京畿之重地，自建卫起已有600余年。1860年至1945年间在天津租界（现天津和平区五大道地区）逐渐形成的万国建筑群与天津各区的区域传统文化构建了多元的天津文化。天津有很多革命先辈的故居，如觉

悟社、梁启超饮冰室、李叔同故居、曹禹故居等，相关的革命先辈有周恩来、邓颖超、马骏、郭隆真、刘清扬等，为课题研究提供了充分的研究材料和研究对象。本研究围绕着先辈们的感人事迹，着力塑造共产党员和爱国人士的赋能形象，力求弘扬爱国主义精神和先进革命文化。

基于以上三个方面，本研究以天津名人为切入点，开发设计了一系列弘扬天津传统文化与科教相融合的IP潮玩盲盒。寓意铭记历史，致敬伟人，古城焕新，经典流传。

三、IP潮玩创意设计实践

（一）方案设计

本课题依托天津中西合璧的历史地理背景，结合当代年轻人的消费倾向，从创新设计、创新产业和创新传播三个纬度来重塑天津传统优秀资源的发掘与保护，形成IP+故事、IP+场景、IP+传播的新范式，打造天津城市品牌形象。

（二）具体实施方法

本研究前期采用调查问卷的方法，参与者18—35岁，共发放500份问卷，收回450份问卷，男生90名，女生360名，有效问卷为279份，通过数据分析（图2），我们得到如下结论：盲盒消费群体主要是大学生，更侧重购买具有教育意义和收藏价值的盲盒，盲盒制作优先级应该更重视视觉美观，尽可能突出特色和收藏价值。

（1）城市品牌IP+故事构建

本设计运用Nomad建模软件完成一套共9个人模创作，使用Procreate进行贴图涂装，使用C4D进行后期材质调整和场景打光渲染（图3）。笔者在制作“曹禹——剧院背景”时参考了皮克斯电影当中的配色方法与打光技术，力求借助氛围讲故事——年少意气风发的曹禹在剧院后台为话剧做准备，冷色的侧光仿佛是舞台上著名话剧《雷雨》里的电闪雷鸣所映照的。

（2）城市品牌形象IP+场景设计

本设计运用Unity3D引擎制作趣味性的关卡游戏（图4），将传统文化知识融入NPC对话、答题关卡、找不同关



图4 运用Unity 3D引擎搭建交互场景

卡、建筑图鉴等游戏模块，玩家可以通过体验游戏，并且与NPC交谈，对当时的社会风貌和人物故事形成全面的认知。

在撰写与郭隆真的人物对话时，为突出郭隆真女士解放女性同胞的先进思想，我们使用“穿越体”的形式与之展开对话，通过对话展现近代女性受到的不能上学、包办婚姻等的束缚，与现代女性能够获得高等教育、自由婚恋的境况形成鲜明对比，借用郭隆真抗婚这个故事作为载体，反映出先进知识分子对于当时妇女解放事业的贡献。

在找不同板块，课题组成员多次观看了曹禹先生《雷雨》的舞台剧，遂绘制了一组关于舞台剧的插画，通过“找不同”的方式，能够让玩家将舞台剧当中的经典画面印入脑海，产生深刻的印象。

在建筑图鉴板块，玩家可以自由查看已经在游戏中解锁的建筑，通过翻看建筑卡片的形式，对知识进行复习。在答题关卡，玩家可以通过答题的方式获得游戏中的道具，比如体力值、通关道具等，以便顺利地进行游戏。

通过与玩家进行不同形式的交互，能够充分调动玩家参与游戏的兴趣，引导玩家自主探索游戏的各个模块。笔者课题组成员设计如此种类丰富的游戏板块，目的就是让玩家保持玩游戏的热情，引领玩家完成游戏设定的学习流程，起到寓教于乐的作用。

（3）城市品牌IP+传播新范式

本设计运用Vuforia引擎AR扫描人物名片的方式带领观众“游览”名人故居，让观众沉浸式体验游戏带来的乐趣。本设计共设计制作了4个建筑，分别是觉悟社、曹禹故居、李叔同故居、梁启超故居。这里我们用曹禹故居做讲解：用户通过点击曹禹故居，进入界面后通过AR扫描，展示曹禹先生的生平、著作，用户可自由把玩手中的AR建筑，360度无死角漫游名人故居，了解名人的生活环境，体现了教育游戏的春风化雨一般的效果。

课题组成员精心设计制作了扫描卡，我们认为视觉美

观的扫描卡无论是用于收藏、招贴，还是作为文创用品、微信海报等都是能够长久保存的形式。课题组成员根据用途的不同设计了两版扫描卡，分别是人物设计扫描卡和建筑扫描卡（图5）。

人物设计扫描卡是2D人物插图搭配文字注释的形式，风格是受大众所喜爱的“泛二次元”风格。通过AR扫描，二维人物变成三维立体手办，玩家通过“集卡”就能获得虚拟人物的收集。建筑扫描卡采用了平面海报的风格，卡片中的扁平化几何形状与建筑非常搭调，在视觉上显得非常和谐，建筑的建模采用可爱、简约又不占内存的Low Poly风格，能给玩家带来轻松愉悦的视觉体验。

从始至终AR的展示形式都贯穿着“掌心世界”的概念，贴合了年轻人想要酷炫、潮流、追求“元宇宙”热潮的心理，AR展示形式新潮好玩，用户可以随时随地向亲朋好友展示“AR世界的天津”，不知不觉地传播了天津独特的城市魅力。

（二）成果展示

本课题产出成果主要包括2D人物插图、2D插图衍生品效果图、三维IP人物形象及其宣传图、Unity游戏（图6）、AR小游戏。

该项目体现了集文化教育、娱乐放松于一体的功能。玩家通过体验游戏、把玩AR虚拟手办、收集扫描卡片等方式，获得对真实的天津历史人文风貌深层次的认知。经过本次实践，完成了动态城市品牌传播从真实空间到虚拟空间的转变。多元化媒介融合的创作方式，让用户在“融”媒体时代背景下，不仅能从多维度感知体验，而且能够在轻松愉悦的状态下进行信息获取，这使玩家摆脱了传统文化产品对于场域和实物的限制，数字化的系列产品能够让玩家随时随地轻松获取知识，也便于分享给他人。

四、结论

本项目从创意—设计—实践—发布，历经近一年的时

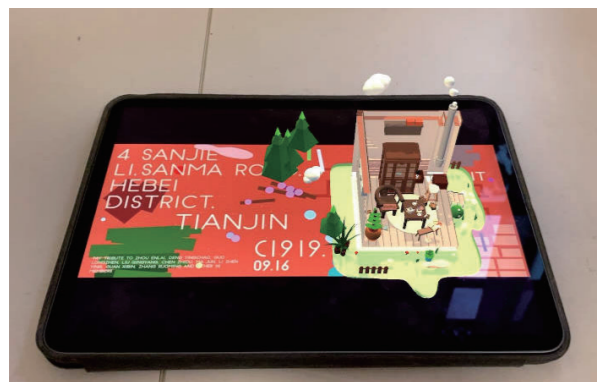


图5 运用Vuforia引擎制作AR立体效果



图6 Unity 3D引擎制作的游戏全景图

间,在创作过程中我们团队得到了宝贵的经验。数字传媒时代视角下的城市IP+形象设计,需要做好起始的设计和构思、规范宣传过程、做好方向把控。由于笔者的精力和时间所限,对天津历史文化的精髓未能完全理解透彻,对于建模软件和Unity的开发还存在欠缺,后续还需持续性地进行研究,以更好地进行设计实践。

对于项目未来进行展望,我们希望天津城市文化得到进一步的研究和挖掘,使传统文化焕发出新的生机,从而成为令人瞩目的城市品牌,进而推动城市的高质量发展。

参考文献:

- [1] 国务院. 国务院关于印发“十三五”国家科技创新规划的通知 [EB/OL]. [2022-11-09]. http://www.gov.cn/zhengce/content/2016-08/08/content_5098072.htm.
- [2] 韩隽. 城市形象传播: 传媒角色与路径[J]. 人文杂志, 2007(02): 192-193.
- [3] 范梦琳. 传统吉祥图案在潮玩设计中的应用研究[J]. 包装与设计, 2022(03): 112-113.
- [4] 艾媒网. 2020-2021年中国盲盒行业消费者行为调研分析: 超五成用户月入5000-15000元 [EB/OL]. [2022-10-27]. <https://www.iimedia.cn/c1020/77332.html>.

- [5] 张振中. “盲盒热潮”下博物馆文创产品开发的思考[J]. 中国博物馆, 2021(04): 44-49.
- [6] 新浪财经. 谁为盲盒疯狂? 2022年中国潮玩经济市场规模将达478亿元! 复购率高达49%, 白领占比最多 [EB/OL]. [2022-12-21]. <https://finance.sina.com.cn/chanjing/cyxw/2022-01-28/doc-ikyammrz7882579.shtml>.
- [7] 智研咨询. 2021年中国潮玩行业市场规模及主要经营情况分析 [EB/OL]. [2022-11-23]. https://www.sohu.com/a/546522704_120961824.
- [8] 庞博, 李天成. 赤峰市IP形象助推文化旅游发展的方法研究[J]. 包装工程, 2021, 42(04): 224-230.
- [9] 邵婧斐, 鲁米亚, 张淑霞. 城市品牌设计中IP形象的开发思路——以西安“唐妞”为例[J]. 美与时代(上), 2021(07): 77-79.
- [10] 西部文博会. 从陕西博走出的IP“唐妞”是如何火出圈的? [EB/OL]. [2022-11-16]. <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1671642578606435473>.
- [11] 何荣. 熊猫琪奇和阿吉形象设计[J]. 包装工程, 2017, 38(04): 255.

天津市高等学校大学生创新创业项目《城市文化品牌塑造视域下天津优秀传统资源发掘与保护研究》(课题编号: TM2022020) 结项成果

曲恬琳: 天津美术学院国际艺术教育学院在读本科生
张漫宇: 天津美术学院国际艺术教育学院讲师

(责任编辑: 江丽红)

视觉的修辞: 基于语义分析法的黄海电影海报设计研究

Visual Rhetoric: A Study on Huang Hai's
Movie Poster Design Based on Method of Semantic Differential

刘金福/Liu Jinfu

摘要: 随着中国电影业的快速发展, 电影海报的设计越来越受到重视。为探究现代电影海报设计的创新策略, 文章以近年来受到广泛好评的黄海电影海报设计为例, 以定性定量相结合的分析方法, 针对黄海设计的电影海报作品进行个案研究。具体通过语义分析法, 构建了关于黄海海报的设计研究框架, 选定了10幅代表性海报设计作品作为研究样本, 并通过文献调研与专家访谈等方法确定了8个主要语义词汇, 然后采用李克特量表方式进行语义测量并获取相关数据, 最后运用SPSS统计分析软件提取出主要语义评价, 从而归纳出设计指引。在此基础上, 最终分析出4个设计策略, 旨在为相关行业及设计师提供有益的参考。

关键词: 电影海报; 语义分析法; 黄海; 海报设计; 电影

电影海报是电影的“名片”。随着中国社会经济的发展和人们生活水平的不断提高, 人们对于电影等产品的精神文化需求日益增长。国务院办公厅等部门相继出台了《关于促进电影产业繁荣发展的指导意见》等重要举措, 进一步规范并推动了电影产业繁荣发展。从2010年开始, 中国内地电影市场发展速度惊人, 连续五年票房都保持在40%以上的增速。^[1]如今中国以全球银幕数最多、观影人次最多、电影产量第二而成为名副其实的电影大国, 正向电影强国迈进。^[2]2020年中国电影票房更是超越北美市场, 跃居世界第一。在迈向电影强国的发展进程中, 始终绕不开“电影宣传”这一重要环节, 而电影海报作为电影宣传广告的重要方式, 日益受到了电影公司和设计师的重视。近年来, 在电影产业全球化的市场竞争中, 国产电影海报的设计正在不断探索新的理念与模式。^[3]其中, 黄海设计的电影海报脱颖而出, 受到了国内外关注与普遍好评。在学界也有很多学者开始对其作品进行研究, 但是借助语义分析手段展开关于黄海作品的研究成果是欠缺的。在此背景下, 本文以黄海所设计的电影海报作品为例, 基于语义分析法深入分析相关优秀作品的设计理念和经验, 以探究出一些可资借鉴的设计策略及方法。

一、研究对象与研究方法概述

(一) 研究对象: 黄海的电影海报设计

黄海是近年来国内电影海报设计师的代表人物。^[4]他设计了众多国内电影海报, 每每亮相, 都令人叹服。^[5]其创作的设计作品在设计行业与电影行业均获得了美誉。1999年, 黄海毕业于厦门大学设计专业, 一直致力于平面设计

计、广告设计等方面的工作。2007年, 他为姜文导演的《太阳照常升起》设计的电影海报(图1), 在戛纳电影节期间广受好评。此后, 黄海逐渐将工作重心转移至海报设计等平面设计工作当中, 特别是电影海报设计。近些年, 黄海为张艺谋、陈凯歌、王家卫、冯小刚、姜文、许鞍华等众多知名导演设计电影海报, 相关作品一经推出, 便迅速吸引了人们的眼光。经调研发现, 2007年至今, 黄海设计的海报作品数量已达100多幅, 但是平均每年产出仅在10幅左右, 可见其并不追求“数量”, 而是在追求“质量”。整体来看, 黄海的电影海报设计作品的表现方法非常丰富, 视觉风格多样, 视觉吸引力强, 如同视觉的修辞艺术, 给人留下深刻印象。

黄海的电影海报设计作品大致可以归纳为三大类: 一是国产电影海报, 此类型是其作品的主要组成部分, 包括《一代宗师》《让子弹飞》《黄金时代》《影》《捉妖记》《黄飞鸿之英雄有梦》《大鱼海棠》《江湖儿女》《绣春刀2修罗场》《我不是药神》等众多知名国产电影的官方海报, 均出自于黄海及其设计团队; 二是进口电影海报, 这是基于黄海的电影海报设计的优异品质与影响力, 导致越来越多进口影片的宣传开始与黄海携手合作, 比如, 2019年奥斯卡最佳影片《绿皮书》和2021年奥斯卡提名最佳动画片《狼行者》的中国版海报便是如此; 三是电影活动海报, 黄海有少数几幅作品是为电影节专门设计的宣传海报, 例如2016年台湾电影金马奖和2019年第22届上海国际电影节的宣传海报均是黄海所设计。由此可见, 黄海的海报设计工作主要是与电影传播相关, 并已在诸多知

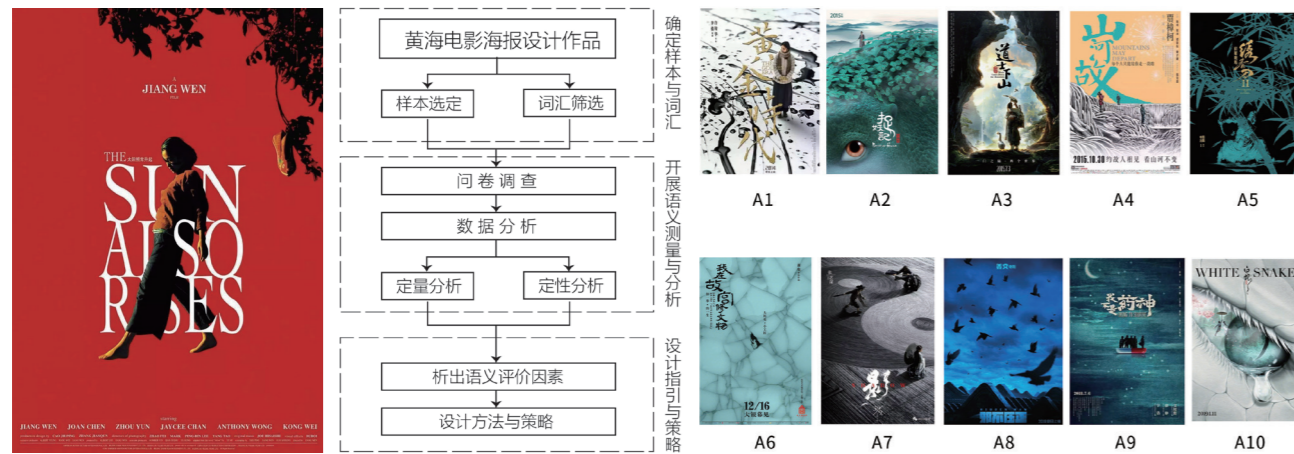


图1 《太阳照常升起》海报设计 图2 设计研究框架

图3 研究样本

名电影及活动中发挥了重要作用，反映出各界对其设计作品价值的肯定。

（二）研究方法：语义分析法

众所周知，电影是叙事的艺术，电影海报是为宣传电影服务，因而电影海报设计如同视觉的修辞，使用不同的语义手段与方法进行视觉表现。所以，分析电影海报设计中的语义是解析作品的有效途径。因此，针对黄海的设计作品分析，本文主要采用语义分析法（Method of Semantic Differential），也称为“语义差分法”，该方法是由美国著名心理学家奥斯古德（Charles E. Osgood）和其同事共同研究创立。目前，语义差分法已被广泛应用于设计及其相关研究领域，具体为：受访者基于给定的语义差分量表，凭借他们的主观感受对概念或事物进行评分。^[6]研究者基于评分得出的数据，展开量化统计分析，得出设计指引，指导设计实践与创新活动。

引入语义差分法进行设计研究，需要遵循理性的分析与研究程序，方能达到良好的研究目的。对此，文章基于语义差分法的方法理论与程序要求，提出了基于语义分析法的黄海电影海报设计作品研究框架，框架的内容主要包括确定研究样本与语义词汇、开展语义测量与分析和析出设计指引与策略等三个阶段（图2），其中，确定研究样本与语义词汇是指需明确调研所用的黄海的典型海报设计作品，以及相关评价形容词汇，语义测量阶段需要根据样本与词汇进行量表和问卷设计，并开展问卷调查与统计分析，而析出设计指引与策略则是根据分析结果进行总结与论述，这三个阶段是逐步递进、连贯统一的研究过程。

二、基于语义分析法的黄海设计作品调研分析

（一）确定研究样本与语义词汇

由于每部电影都有不同的内涵与特点，因而黄海的电影海报设计通常样式不一，每幅作品均呈现出各自的特点。鉴于此，根据黄海电影的类型与特点，以及为了使调研过程顺利展开，本文选定的研究样本范围限定在黄海设计的国产电影海报作品中，并通过随机抽样的方法，最终确定的10幅作品样本都是为较高知名度的影片所设计的海报，均为黄海的代表性海报设计作品。此10幅典型样本海报

作品分别是《黄金时代》《捉妖记》《道士下山》《山河故人》《绣春刀2修罗场》《我在故宫修文物》《影》《邪不压正》《我不是药神》《白蛇：缘起》，为便于后续数据分析，将这些样本分别编码标记为A1、A2、A3、A4、A5、A6、A7、A8、A9、A10（图3）。

与此同时，通过调研查找有关文献资料、电影海报设计作品、互联网资料和专家访谈等不同方式，对于电影海报设计的语义词汇进行了广泛搜集，并且也从海报、平面广告、视觉传达设计等不同视角展开了针对黄海电影海报设计作品的形容词搜集，共搜集相关语义词汇150个。在此基础上，对这些语义词汇进行了专业筛选，最终凝练出“好看的”“醒目的”“易懂的”“吸引人”“有风格”“有亮点”“想象力”“独特感”等8个词汇。

（二）语义测量与分析

在确定了研究样本与语义词汇之后，随即进入语义测量与分析阶段。在语义测量之前需要根据样本与语义词汇设计一份专门的调查问卷，以便获取语义数据展开分析。本文将最终选取的8个不同语义形容词与10幅样本海报图片进行组合，依次建立了10个不同的语义差分量表，然后展开问卷调查（表1），这些量表均采用李克特5级量表形式进行设计，量表中的每个语义词汇分别对应设置了5个不同选项，且每个选项设计有不同的评价提示，从左到右依次为很不明显、不明显、一般、明显、很明显。与此同时，量表中所示的样本图片的尺寸大小均做了统一性处理，从而进一步规范调研过程。

在正式调查工作开展之前，本研究又对20人进行了小范围的“提前预测试”，测试结果验证了问卷可行性，并在此基础上对问卷进行了部分设计优化。在正式调查阶段，发放问卷共计72份，回收72份，回收率达100%。为确保问卷结果更加客观，去除了连续性答案一致等无效问卷21份，最后获取的有效问卷是51份。这51份问卷的受访人员分别来自全国11个省份，其中有男性27人，占比52.9%，女性24人，占比47.1%。18至30岁之间的年轻人有28人，占比54.9%，30岁以上有23人，占比45.1%。反映出受访者地域分布、年龄层次均具有广泛代表性。

表1 样本A2的量表

好看的	□1	□2	□3	□4	□5
醒目的	□1	□2	□3	□4	□5
易懂的	□1	□2	□3	□4	□5
吸引人	□1	□2	□3	□4	□5
有风格	□1	□2	□3	□4	□5
有亮点	□1	□2	□3	□4	□5
想象力	□1	□2	□3	□4	□5
独特感	□1	□2	□3	□4	□5

表2 基于SPSS统计分析的成分矩阵表

成分矩阵 ^a	
	成分
	1
独特感	.981
好看的	.973
醒目的	.954
吸引人	.952
有亮点	.937
想象力	.903
易懂的	.853
有风格	.497

提取方法：主成分分析。

基于正式调查阶段51份原始问卷数据，通过统计分析，获取了所有研究样本的语义评价平均值。可以得到不同语义词汇的数值表征强度，同时结合因子分析，将有助于探索清晰的设计方向。于是将10个研究样本的语义评价平均值导入到权威统计分析软件SPSS中，随即开展因子分析。

通过SPSS中 α 信度系数对问卷数据进行可靠性测量，分析结果显示 α 值达到0.960，大于0.7，数据说明此调查问卷结果可靠性很高。与此同时，问卷内容题项设计采用的是“李克特量表”，并经过了预测试与修改调整，所以在内容效度方面符合要求。而且，SPSS统计分析结果显示Kaiser-Meyer-Olkin值为0.730，大于0.6，P值小于0.05，表示此份调查问卷具备良好的结构效度，同时表明调查数据可以进行因子分析。通过主成分分析得出的总方差解释表中的数据可知，方差百分比最大的两个值分别为79.916%和11.932%，累加达到91.848%，说明该数值涵盖并能够解释绝大部分变量信息。而在总方差解释中，方差百分比越大说明与之相对应的语义词汇的主成分权重值越大。通过主成分分析得出的成分矩阵表，可以知道哪些因子的荷载系数高，语义词汇与主成分之间的荷载系数越大，则说明二

者的联系越紧密（表2）。如表中所示，荷载系数最高的是“独特感”，系数为“0.981”，其次是“好看的”，系数为“0.973”，均大于一般数值0.4，且十分接近“1”，数值说明这些语义词汇与受众对黄海电影海报设计作品的心理感受密切相关，通过专业考量和语义综合分析，可将主成分1概括为“独特且美观”，这便是黄海电影海报设计作品的最主要语义评价结果。

三、现代电影海报设计策略分析

如前文所述，“独特且美观”是黄海的海报设计作品中呈现出的最突出的概括特质，这为其他海报设计专业学生以及相关设计师提供了一个重要的设计指引。与此同时，通过将主成分1数值结果与图3所示雷达图进行比对分析可知，在10幅黄海设计作品的研究样本中，“独特感”评分平均值最高的是A7和A10，其中A7均值为4.18，A10数值为4.14，而“好看的”评分数值最高的是A7、A3、A6，其中A7均值为4.24，A3和A6数值相同，均为4.08。进一步综合分析这四幅海报设计作品的特点与内涵，可以发现黄海电影海报设计作品的主要特征以及四个设计策略：一是强调创意设计；二是强化专业表现；三是重视图文编排；四是巧用形式美。

（一）强调创意设计

“强调创意设计”是黄海设计作品中的重要特征，也是其作品中“独特感”的重要体现。设计离不开创意，创意是设计的灵魂，更是设计出与众不同的电影海报的思维工具，这一点在黄海设计作品10个研究样本中实际上均有展现。例如，研究样本A10是黄海2019年为魔幻东海电影《白蛇：缘起》所设计的海报，作品中表现了白蛇一只巨大且充满无辜与悲伤的眼睛，眼角处特别设计一滴泪水滑落，眼球中富有诗情画意，显得十分独特且富有新意，显然创意在此幅海报中展现得淋漓尽致。需要特别注意的是“强调创意设计”最重要的实现路径是展开创意思考，运用设计思维针对预先设定的主题与内容展开深入且别具一格的创意思考，形成差异化、创新性、个性化的设计。

（二）重视图文编排

“重视图文编排”是黄海电影海报设计中“好看”的重要操作方法。如果海报设计拥有了很好的创意思考，紧扣了主题内容，但是缺乏对于图形、文字和色彩的精心编排，将难以实现创意思考与设计目标。究其原因在于，图形、文字、色彩等元素是海报设计的基本视觉要素，版式设计具有整合画面视觉元素的重要作用。在黄海的海报设计作品中，不难发现其对于图文编排设计的重视，例如，研究样本A3是他为陈凯歌导演的电影《道士下山》所设计的海报，画面中可以看到“道士下山”主题名称与电影主角立于画面中心处，海报上的图像形态经过精心选择，^[7]四周山峦风景围绕成与道士密切相关的“葫芦”状，图形和文字层次丰富且有序，色彩和谐，展现出作者对于画面编排的精心设计。由此可见，“重视图文编排”可以从图形、文字和色彩三个方面进行切入，同时需要有整体统一的设计观，才能更好地实施图文编排。

（三）巧用形式美

形式美规律是视觉传达设计中的重要法则，对于提升

设计审美具有非常重要的作用。纵观黄海的海报设计作品，可知他非常重视这一方法的运用。“巧用形式美”是黄海海报设计作品中“好看”的重要表现途径。例如，研究样本A6是黄海为叶君、萧寒执导的《我为故宫修文物》所设计的宣传海报，此作品画面视觉中心处设计有破碎的瓷片构成的“小工匠”，其形体在画面中虽然很小，但却 是作品的点睛之笔，巧妙运用了“比例与均衡”的形式美。同时，海报中的文字编排错落有致，看似无意，实则有意为之，运用了“节奏与韵律”的形式美法则。此外，整个画面以青绿色统一，十分和谐，遵循的是“变化与统一”的形式美规律。由此可见，此幅海报正是巧妙运用形式美规律的设计典范。

与此同时，黄海在其作品中“巧用形式美”的重要特点是与时代审美相结合，尤其是东方美学意象的追求是其形式美运用的重要设计特色。这在研究样本A1、A5、A6和A7等作品中均有所体现。例如，在海报《影》的画面中可见大量的黑白色彩，黑白色的使用在中国艺术中有漫长的历史。^[8] 黄海特意使用黑白色将演员与太极图形统一其中，既是现代简约之美的设计理念展现，也是其东方美学意象的追求。

（四）强化专业表现

“强化专业表现”是黄海电影海报设计中的突出特质，因为独特的设计和美的设计，均离不开专业技法的视觉表现。而且，一幅优秀的电影海报设计作品往往是专业的，原因在于电影海报设计是专业化的设计工作，设计的作品涉及设计学、美学、传播学和营销学等不同学科的专业知识，对于“专业性”的要求自然是很高的。此外，从设计主体而言，电影海报设计师往往是专业型人才，或多或少需要具备艺术与设计方面的专业知识背景，例如，黄海便是设计专业毕业并拥有著名设计公司的工作经历。所以，电影海报的设计需要专业支撑，若想设计出众，则需要强化专业表现。

“强化专业表现”可从三个方面着手：一是紧扣主题，紧紧围绕电影的主题、内容及核心思想进行表现，从而让受众能够快速掌握相关信息，这是专业表现的重要基础。对此，黄海始终坚持站在电影本身的立场。^[9] 他潜心挖掘电影内核，进行海报设计创作。例如，研究样本A7是黄海为张艺谋2018年导演的作品《影》所设计的海报，画面中书法表现的“影”字突出且亮眼，其他图文和色彩信息均是围绕“影”字展开，整体上与主题紧紧相扣，扣人心弦；二是注重细节把控，优秀的设计师往往对于“细节”有着非常严苛的要求，电影海报设计亦是如此。电影海报随着电影的发行与推广，其受众面不断扩大，这就意味着设计作品需要经受过不计其数的人们的“观看”与“审视”，如果某个细节出现了偏差，是很难被掩藏的，反而会被放大。因此，注重细节是设计师的专业素养，强化专业表现更是需要特别重视细节的把控。

四、结语

中国已然成为电影大国，在迈向电影强国的征程中，

电影的宣传推广与电影的开发制作同样非常重要。电影海报设计作为电影宣传的重要手段，已成为中国电影发展的重要组成部分。在此背景下，人们对于设计师及海报设计作品的要求变得更高，而黄海的一系列设计作品在很大程度上满足了许多人的期待。他的电影海报作品打破了以往常用明星、剧照等单一的创作表现方式，展现出丰富的视觉语义，如同视觉的修辞，呈现出时代审美韵味的多元视觉魅力。在他的海报设计作品中，可以看出中国国产电影的新风尚与国际化，这种新风尚源自于中国国产电影的新的进步与他的设计语义表达及东方美学意象追求，与此同时，他的海报设计中又具有许多国际化的视觉语言，便于影片的宣传与国际推广。可以预见，在电影全球化的当下，中国电影海报需要更多像黄海这样的专业设计师，他的设计方法与成功经验能够为相关设计从业人员提供设计指引。通过语义分析及综合归纳，可以发现黄海设计作品中的最主要语义是“独特且美观”，其设计作品中蕴藏着“强调创意设计”“强化专业表现”“重视图文编排”和“巧用形式美”等四个设计策略。需要强调的是，这四个电影海报设计策略并不是孤立存在或单独运用的，而是互为补充、相互联系的。在实际应用中，需根据具体主题内容与设计目标进行综合评估与运用，方能达到理想的设计效果，从而设计出优秀的电影海报作品，为电影相关行业的发展提供助力。

参考文献：

- [1] 张宗伟.建构中国特色电影理论的关键[J].当代电影,2017(08):46.
- [2] 谭政,张燕.世界电影强国评价体系与中国电影的提升[J].当代电影,2020(12):129.
- [3] 袁朝辉.谋划、转换与突破——国产电影概念海报设计探析[J].装饰,2016(04):124.
- [4] 焦朦.黄海电影海报设计的诗意叙事[J].艺术设计研究,2020(04):76.
- [5] 丁佩芬.当代电影海报的设计策略分析——以黄海作品为例[J].设计,2021,34(04):57.
- [6] 郑昕怡.基于语义差分法的421家庭智能音箱外观设计[J].包装工程,2020,41(18):134.
- [7] 张莹.黄海电影海报设计的视觉体系美学探赜[J].电影评介,2020(10):107.
- [8] 曾英.符号视角下的黄海电影海报设计解析[J].艺术评论,2018(01):176.
- [9] 胡佳音.点睛:黄海电影海报设计的重要形式语言[J].电影评介,2017(21):109.

刘金福：华侨大学美术学院讲师
澳门城市大学创新设计学院博士研究生

（责任编辑：蒙佳亮）

传统技艺中的人文观念融入设计职业教育的价值研究

A Study on the Value of Integrating the Humanistic Concepts in Traditional Skills into Vocational Education of Design

李江丽/Li Jiangli

摘要：本文解读并阐释中国传统工艺著作中体现宝贵技艺精神的人文观念，论证其融入设计职业教育的价值意义，探讨与专业理论课程内容结构的衔接，在课程知识学习和设计创作过程各阶段传统技艺人文观念的渗透，推动设计职业教育对中华优秀传统文化的创造性转化和创新性发展的步伐。加快构建设计职业教育的现代化、人文化体系，是培养更多真正高素质技术技能人才、能工巧匠、大国工匠的保障。

关键词：传统技艺；人文观念；职业教育；思想渗透；课程建设

我国古代的传统技艺是传统造物智慧和人文观念的综合性呈现，她扎根在民族文化最深处，历经朝代更迭、灾祸战乱，面临科技革新的冲击，从古至今，传承不息。千百年来匠作艺人、普罗百姓，面对威武自然、跌宕社会、艰辛生活，始终饱含热情与温厚的理想和追求，在工艺过程中，以材料作为技术资本、以功能作为物用诉求、以审美作为趣味所向、以习俗作为伦理制约，是一种造物的智慧。

设计职业教育全球化大发展的语境下，对中国传统工艺的传承和创新，要始终延续和凸显民族特色。中国传统工艺技艺中“天人合一的自然观”“趋吉避凶的价值观”“敬业守德的职业观”“格物致知的伦理观”的人文观念，在现代自然科学、生产力飞速发展的形势下，是中华传统工艺文化自觉、自信的内核化关键。“天人合一的自然观”有利于培养当代从事传统技艺创新的年轻人节制有度的自然环保意识；“趋吉避凶的价值观”可以规劝学生们利用技艺的智慧有所为有所不为，造福人类和社会；“敬业守德的职业观”有助于塑造学生们敬业乐业、守心守德的工匠品质；“格物致知的伦理观”有益于引导学生们在从业生涯中修身正心。

一、天人合一的自然观与节制有度的自然环保意识

宋代张载继承先秦儒家的心性论，提出了以天人一气为内容、以天人同性为指向的“天人合一”的思想。《周易·系辞下》记载：“古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”^[1]自然是天地创物的最初来源，人类面对充满着神秘力量的自然，观物取象。中国古代的技艺，从工具的制作、材料的使用、工艺的过程，都体现出了自然观思想的渗透。“人工”的技艺活动必须效法“天工”之道，遵照自然运行的客观规律，才可以充分发挥人的主观能动性，

实现技艺的“天人合一”。

（一）传统技艺“天工”与“人工”中蕴含的人文观念

1.依循自然的“天工”

清代文人袁枚在《小仓山房集·随园记》中记载了造景观点：“随其高，为置江楼；随其下，为置溪亭；随其夹涧，为之桥；随其湍流为之舟；随其地之隆中而欹侧也，为缀峰岫；随其蓊郁而旷也，为设宦竇。或扶而起之，或挤而止之，皆随其丰杀繁瘠，就势取景……。”^[2]“随”字充分体现了不刻意破坏地势，就势取景的造园技艺。

刺绣是中国传统技艺中最耗工力、最磨砺心性的工艺门类，不单体现了中华女性“女红”的柔美聪慧，也包含着天时与工巧完美合一的奥妙。清代《董其昌题顾寿潜妻韩希孟绣宋元名迹方册·顾寿潜题记》中记载以韩希孟为代表的“顾绣”盛名远播，作为绣工的顾家女眷们“覃精运巧，寢寐经营，盖已穷数年之心力”，刺绣功夫可谓其神。董其昌惊叹技艺如何做到，韩希孟回应：冰寒数九、酷热潮湿、风急雨骤、天色昏暗的自然条件下都不能刺绣，待到“天晴日霁，鸟悦花芬”的最佳气温、湿度下，才可以“摄取眼前灵活之气”刺入吴绫。^[3]⁵⁴³这并不是虚张声势的挑剔，择取天时对绣女技艺的展现的确极为重要；盛暑、严冬以及风雨、昏暗这些不良的气候和光线，会让绣女身心难安，针绣无法保证细致到位；而风力和湿气可破坏丝线和绣幅利于精工刺绣的材质特征。

传统技艺对自然的遵循，不是循规蹈矩，自然形态给予造物更多的是灵感启发，而自然规律又助推其转化成为对人类生活更有利的器物。依循自然，是人类对天地厚养万物的感恩敬仰，在这样一种关系之下，中国传统技艺才能传承千年。

2.造物为用的“人工”

春秋老子《道德经·第二十八章》：“朴散以为器，圣人用之，则为官长。”^[4]这句话中的“朴”指自然界中

未经加工的材料，所有的天然形态只有经过了人工，转变成成为人工形态的器具，才能够为人所用，发挥其作用和价值。《考工记·车人之事》描述车人制车的工艺：“行泽者欲短轂，行山者欲长轂。短轂则利，长轂则安。行泽者反鞢，行山者仄鞢。”^[5]^[32]可见，除了规定各加工部件标准化的尺寸，还需要遵循“车为人用”的原则，对车轂长短和车轮内外木材的坚硬度，依据行车道路环境，从实用的角度灵活调整。

在造物的过程中，以“庖丁”为代表的无数匠人，通过无数次“奏刀騞然”的技艺磨砺，才达到了“手之所触，肩之所倚，足之所履，膝之所踣，砉然响然”游刃有余的技巧程度。在经验的基础上，工匠们才能进入“莫不中音。合于桑林之舞”的境界，这种境界是心与物、心与手的统一，超出了技术的范围，是一种“道进乎技”的境界。科技不断飞跃向前，精密化仪器辅佐着人类的技艺，工人和设计师们反而很难体悟到人、技与道三者合一的感受。

3. 节制有度的环保意识

人类在造物的过程中，必然要借助自然资源作为基础素材，甚至会通过改变乃至破坏原本的形态来成就器物。巧妙的匠人能够在工艺的过程中对自然资源巧妙地利用，物尽其用，笨拙的匠人面对再多的资源，也会感觉到不足。节制有度既是传统技艺对自然珍惜和尊重的准则，更是资源匮乏的今天必须要面对的警示。

战国《庄子·马蹄》：“固纯朴不残，孰为牺尊！白玉不毁，孰为珪璋！……夫残朴以为器，工匠之罪也。”^[6]庄子首先提出只有对原木和白玉进行破坏性加工才能成为牺尊和圭璋，之后发问对原材料的“残朴”改造，是工匠的罪过吗？这样的矛盾性反思，表明传统技艺在利用资源的同时，意识到自然的有限性，古人将自然万物视作恩赐：“万物之于人也，无私近也，无私远也。巧者有余，而拙者不足。”^[7]北齐刘昼《刘子·适才》：“良匠善能运斤，故无弃材。”^[8]这句话清楚地说明，材料有多种情况，并不能尽善尽美，有谋划的匠人会因材施教，因用计材，故无弃材。今日科技设备盛行，取材用量精准数据化，仍旧要有物尽其用的责任观念，才能完全确保原材料的毫无浪费。

（二）设计职业教育中自然价值观培养的意义

百年前的恩格斯在《反杜林论》中多次提及人与自然该以和谐的方式相处，提出了基于生态整体主义的自然价值观。^[9]工业革命迅猛的城市化进程带来的生态性环境问题势必引发前人对自然“报复”现象的反思，并开始探究如何建立一种人类与自然生态之间动态平衡的理想状态。随着生产力水平不断提高，利益的驱使，让很多手工行业的生产制造紧盯风潮，不能理性分析民众真正的所需和所求，轻视品质，最终给技艺行业带来恶性循环，造成资源的浪费。

中国各地传统的民间技艺形式以农为本，以自然资源为依托，有着丰沃的资源储备和鲜明的人文风土特色，如山东地区的草柳编工艺，农民在劳作闲暇时，利用田间地头、山上河边的茅草、玉米外皮、藤柳等植物，编织成草鞋、箱篓、席垫等日用品，由自用再到兜售，“打柳编筐，养活一家”。直至今日，民间工艺各门类中的手工艺技能型人才是有的，但是能够通过创意、设计、转换，进一步推进乡村工艺产业化的职能型人员是远远不够的。设

计职业教育可以让更多学子系统性地了解民间工艺中宝贵的自然价值观，融入专业知识与设计技能中，更体系性地承担起各地域民间美术文化传承的使命。

二、趋吉避凶的价值观与“有所为有所不为”的技艺智慧

《易·系辞上》“著之德圆而神，卦之德方以知，六爻之义易以贡。圣人以此洗心，退藏于密，吉凶与民同患。神以知来，知以藏往，其孰能与于此哉。”^[10]圣人可用六爻之义知神妙与变化，告诉人们吉凶，同时也隐藏天道奥秘，吉凶与庶民共济，故以此为人道。趋吉避凶思想并不是完全的神秘主义，古人乃至今人善于运用智慧，将事或物的外在矛盾转化为内在趋势，通过具体的行动来调整事或物的发展与状态，善保人的“无咎”而吉，是人事吉凶的忧患意识。

传统技艺中的“趋吉避凶”是一种主观能动性观念，在工艺加工的过程中，创造有利条件、争取良好效果，把不利的条件与有害的效果降低到最低限度，从而趋利避害，是在自然和社会基础之上的一种价值观和哲学思维的方法论。

（一）传统技艺“趋吉避凶”里体现的哲学思维

1. 征祥煞凶的求吉心理

中华民族的传统工艺，历经了物质贫瘠时代的困苦动荡，追求吉祥和美好的形式符号直接而热烈。传统工艺极为重视装饰元素的寓意，喜闻乐见的主题，使用借代、隐喻、比拟、谐音等手法，承载着祈福纳吉、伦理教化、驱邪禳灾的价值意义。南方传统建筑木雕和砖雕工艺的装饰图案有着吉祥寓意的特征，植物类桃可代寿、牡丹主富贵、石榴寓多子、荷花比拟清廉、梅兰竹菊比拟君子德行；动物类羊隐喻孝、蝠鹿鸡谐音富禄吉等等，这些成为工匠广泛通用的创作选题。

中国传统风水观念强调任何事物的尺寸都是有讲究的，春秋鲁国公输班所作鲁班尺，相传可以丈量房宅吉凶，呼之为“门公尺”，鲁班尺是建造房宅和制作家具等必不可少的测量工具，沿用至今。匠人们不仅使用鲁班尺做到精确测量，又可控制住宅和家具的尺寸比例，来区分阴阳吉凶。其蕴含着风水学数理奥秘，也有着严密的人机工学科学性，是中国传统的哲学思维。

民间传统工匠师父们的技艺扎根在老百姓的日常生活里，他们最懂得老百姓对富余美满生活的向往、家族兴旺的祈盼和功成名就的追求，他们感同身受地想象和概括着“蕴吉预祥”的装饰符号，并在技艺传承里代代流传。

2. 蕴吉预祥的寓意追求

汉代瓦当、织锦、墓砖等器物上常出现祥语，以最基础的文字的形式，传递了制作者和使用者对生活美好的追求，这些“文本”内容常常将巫术、道教、儒家思想结合到一起，是古人征祥煞凶的求吉心理。“宜子孙”“长乐”“长宜子孙，延寿万年”等，这些隐喻子孙昌盛类语言和辟邪吉语，雕琢在地位和权力象征的玉器上，反映出了人们趋吉求祥的世俗化理想。

古人认为铜镜具有祈求吉祥、驱除邪恶的神秘力量，生前和死后都如饰物一般佩戴在身。古代铜镜的制作工艺高超，留存至今的实物精品中，仍有现代高科技工艺所无法复制的迷团和震撼。铜镜制作在战国时期已经盛行，东

汉铜镜制作的私人作坊数量不断增加，制镜的工匠除了需要不断提高铸造技术，在铜镜上使用祝福的铭文，可以让铜镜在市场上更受欢迎。如《汉唐纪年铜镜图录》载铜镜铭：“见日之光，天下大明，服者君卿，镜辟不羊（祥），宜于侯王，钱金满堂。”^[11]镜铭中的“羊”字，即是“祥”字，“去不羊”乃是去除不祥之意，此类铭文的出现应是铜镜辟邪功能最好的印证。铜镜的铸造者更是深谙买者的心理，在铜镜上铸写祝福长寿、预兆大富大贵、高官进爵的文字，来迎合买者求吉的心理。

3. 避恶趋善的美好愿景

战国《孟子·公孙丑上》记载：“矢人岂不仁于函人哉？矢人唯恐不伤人，函人唯恐伤人。巫、匠亦然，故术不可不慎也。”^[12]孟子指出制造箭矢的技艺是为了伤到人，而制作铠甲的技艺是为了保护人，反思是否“矢人”不仁于“函人”，并得出“术不可不慎”的观点。中国传统技艺造物为用，古代工匠在把握环境、人境和时境的基础上，善于利用物质的关键特征，依据客观状况而采取相应的设计观念和行为技艺，在千变万化的造物过程中明辨利害，掌握主动权，促成一种趋吉避凶的物态转化，达到物与人之间最有利的实用体验。

（二）设计职业教育中趋吉避凶思想的实践意义

传统技艺趋吉避凶思想在生产技术日新月异的消费时代更有价值，今日许多制造性行业都具有利害的双重性，抵制“不良设计”，造福人类和社会，才是工艺和技术发展的原初趋向，如若偏离，将不利于设计产业在未来社会中的持续性发展。

设计职业教育背负着培养设计技能型人才的职责，同时也要树立学生正确的设计价值观和社会使命感，这似乎与设计的商业属性东趋西步。传统技艺“有所为有所不为”的技艺智慧可以为此提供借鉴。

三、敬业守德的职业观与“百炼成钢”的工匠精神

中国传统技艺的传承首先是技术方法的一脉承继，同时也是一种工匠精神的延续，这种精神支撑着历代技艺人精湛手工艺的坚守，所谓“如切如磋，如琢如磨”，这种精神就是“敬业守德”，它深嵌在传统工艺的血脉里。这种最基础、最本真也最接地气的职业观，让千年来技艺行业中的匠人们磨砺出了精益求精、持之以恒的工作态度。在物欲横流的社会里，这种敬业乐业、守心守德的精神依然具有着可贵的现实意义。

（一）传统技艺中“敬业守德”的观念

1. 敬业乐业

传统技艺的工艺流程必须严谨，这既可保证器物的质量，又可提高制作的效率，还可以节约材料和成本，减轻劳动消耗。西汉刘安《淮南子·说山训》中记录古代的染色技艺：“染者先青而后黑则可，先黑而后青则不可。工人下漆而上丹则可，下丹而上漆则不可。万事由此，所先后上下，不可不审。”^[13]在没有高科技染色设备和合成染料条件下，染色工序必须精心设计，工人使用青与黑两种染料时，上下先后次序严苛谨慎。

《考工记·旒氏涑丝》中记载传统涑丝工艺：“旒氏涑丝。以浼水沤其丝，七日。去地尺暴之。昼暴诸日，夜宿诸井，七日七夜，是谓水涑。”^[3]^[360]可见，旒氏（练丝帛的工匠）从准备草木灰水，再到浸泡暴晒，反反复复，

七天七夜，其间早晚不能放松、“夜宿诸井”的敬业精神，时至今日，始终值得钦佩。传统工艺没有机器化作业的高效率，整个严谨繁复的工艺过程从筹谋设计到制作完成，单凭人力，即使已经具备娴熟经验的工匠，也不厌其烦，毫不马虎。

《天工开物·锤锻》：“世无利器，即般、倭安所施其巧哉？”^[14]这句话的意思是说锤锻技术如果没有了优良的工具和设备，就是像鲁班一样的能工巧匠都不能发挥其技能，优良的工具是创物造物必不可少的。传统工匠们对使用的工具设备十分珍视，民间的锻铁匠人要跟着师父祭拜行业里的“祖师爷”：严格按照结构搭建烧铁的炉。铁匠们会在逢年过节时在炉上贴“炉内炼黄金”“抬头见喜”的春联，对锻造设备的珍重也是对营生兴荣的期盼。

2. 守心守德

北宋沈括在《梦溪笔谈·辩证一》中讲述古代的炼钢：“炼钢亦然，但取精铁，锻之百余火，每锻称之，一锻一轻，至累锻而斤两不减，则纯钢也，虽百炼不耗矣。”^[15]锻钢工匠为了炼取纯钢，反复百余次地淬火和锻锤、称重，苛刻认真到“斤两不减”，最终还要依靠目测和感觉，通过观察泛出来的光泽，来断定钢的纯度。不得不说，有了对技艺的赤诚之心，才能够耐得住身体的枯燥和辛苦。

传统造物环境下，技艺行业的有序发展，还需要有外部工匠制度的制约和保障。东汉王符《潜夫论·务本》就曾提出：“百工者，使备器也。器以便事为善，以胶固为上。今工好造雕琢之器，巧伪饰之，以欺民取贿。虽以奸工有利，而国界愈病矣。”^[16]这段叙述犀利地指出制作实用器物要“器以便事为善”“物以任用为要”，意思是厉行节约和功能品质为要，适当对器物进行增加视觉美感的装饰。巧伪和过度的雕琢来粉饰产品的劣质，牟取骗钱，是要滑取巧和欺民的行为，对国计民生是不利的。

战国《韩非子·解老》：“工人数变业则失其功，作者数摇徙则亡其功。”^[17]这句话的意思是，工人或劳动者屡屡变换职业和变更工种，会造成工作效率的损失，甚至整个行业和国民经济的下降。中国古代的传统技艺人占最大比重的是民间技艺者，掌握一门技艺既是立身之本，也是实现个人价值的成己之径，所谓“己成，则物成”。传统技艺的所有门类在其生产制作过程中形成了不必成文的规范标准，一方面来自社会礼法的束缚、政府行业机构统领管控；另一方面，来自传统技艺人守心守德的自律，最终通达“道技合一”的最高技艺境界。

（二）设计职业教育中培养敬业守德的职业观的重要性

物质逐渐充裕的市场经济时代，商品在流通中接受民众的选择和评判，趣味性的视觉美必然提升产品的竞争力，设计师作为新时代从事视觉设计的技艺者，要树立正确的价值观和责任感，适度、健康、美观的设计是一种品德，理性适度的设计是社会性职责。反观今天的手工艺产业，院校专业生源或者社会各阶层年轻人，对于技艺性职业的选择，热度欠缺，即使进入这些领域后，也难以培养发自内心的职业情感，久而久之，不但没有从工作中找到乐趣，发挥自己的潜能，反而会随心所欲地更换工作，只有培养对行业工艺诚服敬畏的心态，才能内化为一种乐业的坚守，要在时代背景下延续传统技艺形成的对行业的意志品质，设计职业教育中培养敬业守德的职业观尤为重要。^[18]

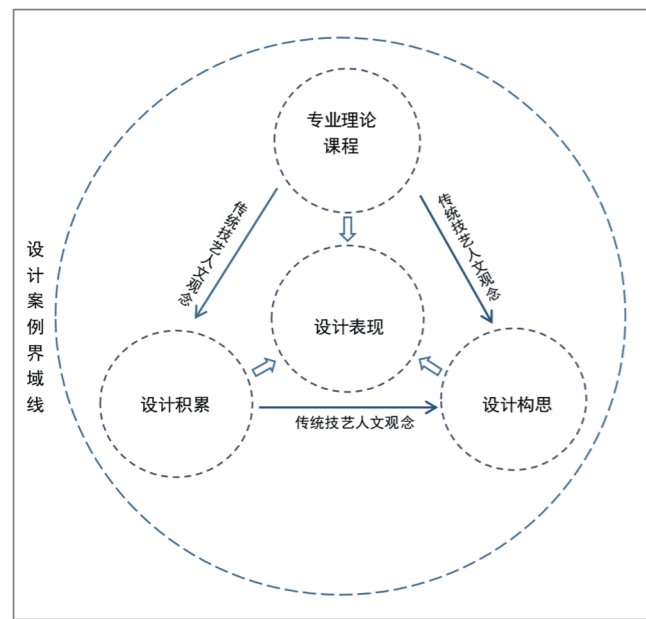


图1 传统工艺人文观念融入专业理论课程的图示（笔者制图）

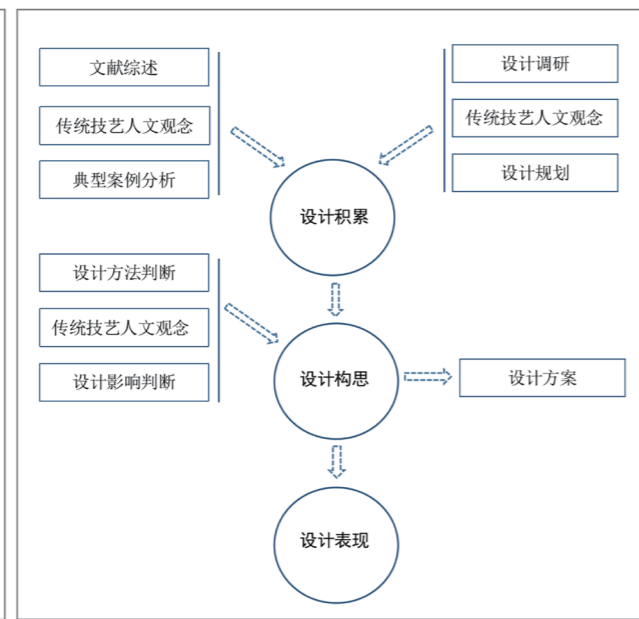


图2 传统工艺人文观念引导设计过程的流程图（笔者制图）

四、格物致知的伦理观与“思辨”的设计能力

自《礼记·大学》“八条目”提出“格物致知”，历代对此有多种注解。宋代朱熹作《格物致知补传》，对“格物致知”进行了较详细的阐释：训“格”为“至”，“格物”即“穷至事物之理”。《朱文公文集》卷三十：“道即器，器即道，两者未尝相离。盖凡天下之物，有形有象者皆器也，其理便在其中。至于一物一器，莫不皆然。且如灯烛者，器也，其所以能照物，形而上之理也。且如卓，器也，而其用，理也。”^[19]由此可知，朱熹认为“格物”为向外求取事物之理，以此同时实现明理与明心的“致知”，“格物”为“致知”的前提。

（一）传统工艺造物中的“格物致知”

1.精益求精的造物追求

朱子认为：“即物而穷其理，格物者，格，尽也。须是穷尽事物之理。若是穷得三分，便未是格物，须是穷尽得到十分，方是格物。”^[20]中国古代工艺，自隋代始，尤其至宋明时期，有不同的隶属机构对“百工之事”进行管辖和监督，从工艺的前期准备阶段到整个制作的全过程再到工艺检测的过程，都履行着“格物”的追求。即使是传统工艺，工艺流程和规则规章全凭师徒甚至血缘亲属之间口传心授，如此不成文的朴素方式，一整套的工艺经验和关键要领仍可承传至今，渗透其中的生活智慧和守心守德的自律，成就了民间手艺人始终不渝的行业追求。

民间技艺的传承祖辈辈、师徒有序，各行当“尊师守道”，对技艺心存敬畏，诚实守信是匠人行当的规矩。如传统的铁匠、木匠、皮匠等只要进入行当，跟随师父一干就是几十年乃至一辈子，把毕生累积的技术和做人做事的规矩再传给徒弟们。民间匠人使用的工具通常需要自己打制，一是用起来得心应手，二是也是对技艺水准的自我考验。民间常说“干什么样的活儿，用什么样的家把什”^[21]。

中国传统造物发展历史上，借由史料记载的良工巧匠和存世可见的工艺精品仅属少量，隐藏其背后的人文精神才是技艺存续最强大的遗产。传统技艺在工艺上精益求精甚至一丝不苟，“穷至事物之理”的追求，形成了影响至今的工匠精神。

2.科学探索的造物认知

王夫之认为：“致知之功，则惟在心官，思辨为主而学问辅之。”^[22]指出“格物”是人们对于外界事物的认识，是人们进行思辨的理性活动。强调了如果没有“格物”，人的认识无疑会陷入空想；但如果没有了“致知”，人就会陷入物质现象的迷惑中。提出了“格物”和“致知”两者必须相济。传统造物过程也是不断探究认知的过程。在科技相对匮乏、气候环境变幻莫测的条件下，传统技艺体现出了科学的探索能力。

《考工记》第一目《轮人为轮》，不惜笔墨记录了古代木车轮的制作，细致到各个部件的剖析。如描写轮子质量的验收：“是故规之，以眡其圆也；万之，以视其匡也；县之，以眡其幅之直也；水之，以眡其平沈之均也；量其藪以黍，以眡其同也；权之，以眡其轻重之侔也。故可规、可万、可水、可县、可量、可权也，谓之国工。”^{[5][23]}可见，车轮在制作完成后，必须通过细致严格的校验：除了借助圆规、藪尺和权称等工具，还用到了悬绳法和水沉法等物理科学方法，从空间、重量到浮力等检测规程保证制作出的轮子中规、中万、中绳等。^{[3][349]}《考工记》对传统加工工艺人机系统、人体工学、动力学原理的叙述总结，处处体现出“格物”和“致知”的相辅相济。

3.教化向善的造物情怀

王阳明《大学问》“为善去恶是格物”^[25]，认为“格物”是本体之自明，以本心之良知去端正事物。在他看来，虽然良知人人皆有，然而是否能够致良知，是“应物

起念处”，无善无恶的心体正是因外物的牵引而导致了有善有恶的意念。生活中的一些物件的确对人的行为起到了一定的影响作用，甚至成为某种精神和情感的寄托。传统技艺在材质选择、尺度比例、形态构成、装饰图案等诸方面都有教化层面的考量，可以说格物精神也是传统技艺一种教化向善的情怀。

民间工艺是最贴近百姓生活的技艺形式，发挥着平衡心态、弘扬美德、教化向善的积极作用。被誉为“中国民间手绘年画向木版年画过渡的活化石”的山东高密扑灰年画，创作内容极其丰富，除了风调雨顺、祈福迎财、安康兴旺等寄怀美好的题材外，还有“二十四孝”“三娘教子”“姑嫂闲话”等具有社会伦理教育意义的历史故事题材，凭靠这种特殊的传播形态，无任何强制性，悄无声息地渗透进民众的柴米油盐里，潜移默化地塑造起了一个劳动民族的价值趋向和精神气质。

（二）“格物致知”伦理观对思辨性设计教育的导引

设计正面向前沿技术不断开放，对事件的质疑、对问题的好奇、对条件的假设、对证据的推演以及对结果的论证，思辨性设计教育为颠覆式设计创新带来新的可能性。^[24]设计与技术的未来欠缺的是重构的形式，这就需要极强的信息收集后的逻辑推理和科学研究能力，利用格物致知的思维汇总和推演问题。

设计职业教育应该启迪学生理性的思辨能力，形成对传统文化文脉深切的体会和把握，对社会现象、道德伦理、自然法则以及传统设计无法解决的问题提出疑问，还需要引导他们寻找出诠释传统的框架和理性脉络，并能够在设计中表达这种理念，从而产生比设计本身更深远的社会意义。

五、传统技艺中的人文观念融入专业理论课程的可行性

任何一个艺术作品的创作都必须经历艺术体验、艺术构思和意象物化这三个阶段。^[25]因而，设计创作同样可以分为设计积累、设计构思和设计表现三个过程。设计职业教育理念是在传统设计教育模式的基础上，提高设计实践性转化的效度。面对社会经济高速性和复杂化的发展需求，反观“目的性”设计和“利益性”设计，正在背离设计为人的要旨。要改变这一现状，就要追溯到设计创作的源头，重视对设计创作者职业教育思想培养，在专业课程知识学习和实践的过程中，把“天人合一的自然观”“趋吉避凶的价值观”“敬业守德的职业观”“格物致知的伦理观”等传统技艺的人文观念内化为学生个体的德行和能力（图1），注重专业理论课程在设计创作几个阶段有意识的渗透与引领，实现传统技艺的人文观念与专业知识教育的同向同行（图2）。

六、结语

对传统工艺技艺形式和人文观念的研究，是继承弘扬中华民族传统工艺文化遗产的需要，也是推动国内设计职业教育发展、实现设计职业教育对传统文化传承创新道路的关键步伐。全面收集并综合运用文献资料，深入解读文本材料，总结归纳出中国传统技艺中人文观念的四个方面，纳入到设计职业教育的体系中去，探讨传统技艺人文观念内容在专业理论课几个阶段节点中的渗透，尝试建立与专业理论课程相结合的模式框架，在这个基础上希望能在未来真正实现传统技艺人文观念与设计教育实践的结合。

参考文献：

- [1] 周易[M].郭璞,译注.北京:中华书局,2006:46.
- [2] [清]袁枚.小仓山房诗文集[M].周本淳,标校.上海:上海古籍出版社,1988:57.
- [3] 郭康夫,毛延亨.中国设计理论辑要[M].南京:江苏美术出版社,2008.
- [4] 道德经[M].张景,张松辉,译注.北京:中华书局,2021:134.
- [5] 闻人军.考工记译注[M].上海:上海古籍出版社,2008.
- [6] [清]郭庆藩.庄子集释[M].王孝鱼,点校.北京:中华书局,2016:78.
- [7] [春秋]管仲.管子[M].李山,注解.北京:中华书局,2009:156.
- [8] 许富宏.慎子集校集注[M].北京:中华书局,2003:201.
- [9] 李映红,赵笛.恩格斯生态整体主义自然价值观探析[J].南京大学学报(哲学·人文科学·社会科学),2020(6):15-21.
- [10] 黄寿祺,张善文.周易译注[M].上海:上海古籍出版社,2007:79.
- [11] 刘艺.镜与中国传统文化[M].成都:巴蜀书社,2004:114-120.
- [12] [战国]孟轲,原著.孟子译注[M].杨伯峻,译注.北京:中华书局,2005:77.
- [13] 淮南子[M].顾迁,注释.北京:中华书局,2009:98.
- [14] [明]宋应星.潘吉星,译注.天工开物译注[M].上海:上海古籍出版社,2008:45.
- [15] [北宋]沈括.梦溪笔谈[M].诸雨辰,译注.北京:中华书局,2016:77.
- [16] [东汉]王符.潜夫论[M].马世年,译注.北京:中华书局,2018:101.
- [17] [战国]韩非.韩非子[M].徐翠兰,译.太原:山西古籍出版社,2003:96.
- [18] 刘燕,程静.劳模精神、劳动精神、工匠精神融入高职思政课教学实践研究[J].教育与职业:2022(2):85-90.
- [19] 乐爱国.朱子格物致知论研究[M].长沙:岳麓书社,2010:98.
- [20] [南宋]黎靖德.朱子语类 卷十五[M].北京:中华书局,1986:283.
- [21] 潘鲁生.论中国民间美术[M].北京:中国工艺美术出版社,1990:32.
- [22] 王夫之.读四书大全说上卷[M].北京:中华书局,2011:256.
- [23] 彭国翔.良知学的展开——王龙溪与中晚明的阳明学[M].上海:生活·读书·新知三联书店,2016:349.
- [24] 马川.思辨性思维在创新设计基础教学中的实践研究[J].艺术与设计(理论),2022(5):144-146.
- [25] 王宏建.艺术概论[M].北京:文化艺术出版社,2010:221.

本文系2019年度国家社会科学基金艺术学重大项目“中华传统造物艺术体系与设计文献研究”（项目编号：19ZD22）阶段性研究成果；2022年中国艺术职业教育学会科研项目“传统技艺中的人文观念融入艺术职业教育的价值研究”（项目编号：CEFA2022030）研究成果

李江丽：山东文化艺术学校发展规划教育研究室讲师 博士

（责任编辑：蒙佳亮）

红色美术作品融入高校思想政治教育的思考

Thoughts on Integration of Red Art Works into Ideological and Political Education in Colleges and Universities

李志龙 师 林
Li Zhilong and Shi Lin

摘要：红色美术作品以艺术的形式反映了中国共产党团结带领中国人民进行革命、建设、改革和新时代建设的历史经验与现实成就，蕴含着丰厚的红色意蕴。将红色美术作品融入高校思想政治课建设中，能够极大地拓展高校思想政治课的教学维度，适应思想政治教育的审美需求。然而红色美术作品融入高校思政课程面临着思政课程与美术专业课程缺乏联动性、红色美术作品资源开发不够的现实困境，只有对高校课程进行多元化建设、深入挖掘红色艺术资源，才能彰显红色美术作品融入高校思想政治教育的价值意蕴。

关键词：红色美术作品；思想政治课；天津美术学院

2019年3月，习近平总书记在北京主持召开全国思想政治理论课教师座谈会并作重要讲话。此次座谈讲话在思政课建设方面提出了明确要求，为新时代高校思政课程发展、教师队伍建设、“大思政”模式构建提出了新的要求和根本准则。在我国高校思想政治教育工作不断向上、向好发展的今天，充实思政课教学内容，创新思政教育模式，体现高校教育艺术性成为亟待解决的问题。红色美术作品架起了艺术教育与思政教育的桥梁，是新时期高校传播社会主义先进文化，“传承红色基因，赓续红色血脉”的良好方式。将红色经典美术作品引入思想政治教育的课程中，不仅能够以更生动、更鲜活的方式引领当代青年从党的百年奋斗历程中汲取经验和智慧，向下一个百年目标英勇奋进，还能拓展思政课教学维度，融艺术与思政教育两种话语体系为一体，提高教学实效性。

一、红色美术作品融入高校思政教育的必要逻辑

杰出的当代艺术家汉斯·哈克曾说过：“无论艺术家是否愿意，艺术作品总是带着思想意识的标记，虽然他们并不服务于某个固定的、有名有姓的主雇。”^[1]伟大的现实主义雕塑艺术家罗丹也曾说过：“伟大的美术作品会超越时代，彰显出属于自身的精神内涵，一切都是在表达思想，一切又都是象征。”^[2]由此可见，美术作品不仅是一种文化形式，更是一种思想意识、精神形态，蕴含深刻的教育意义。红色美术作品生动展现了中国共产党人和无数革命优秀分子为赢得国家富强、民族独立、人民富裕而不懈奋斗的光辉历程，凝结着中国人民自强不息的精神内

涵，是对高校学生开展思政教育的经典教材。

（一）红色美术作品拓展思想政治课程的教学内容

随着科学技术的迅猛发展，新媒体逐渐兴起，高校传统的书面化教学方式过于枯燥、乏味，很难引起学生的听课兴趣，会导致教学实效性大打折扣。在思想政治课程的教学过程中穿插进红色美术作品，挖掘红色美术作品的理论内涵和精神意蕴，能极大地充实课程内容，盘活教学资源，有助于将理论教学的政治政策话语范式转变、转化成以图案、图像为特征的形象话语范式。以富有表现力的红色美术作品表现思想政治教育的内容，会使教材观点形象化、通俗化，而又不失学理性、精确性，使学生体验到思想政治教育的理论“亲和力”，体会到思想“获得感”。将思政与艺术两种教学话语体系融为一体，可借用艺术美来激发学生的情感认知，使思想政治教育变得灵动鲜活，把抽象、生硬的理论知识通过艺术美的方式转换成学生个人的思想意识和审美观念，正所谓“晓之以理、动之以情”，让学生在心灵深处与理论知识产生高度共鸣，从而促进大学生思想素质和道德情操的提升。

（二）红色美术作品适应思想政治教育的审美需求

伟大的教育家、政治家蔡元培先生曾写过一篇文章，名叫《美育实施的方法》，文中明确写道：“凡是学校所有的教学课程，都与美育相关。”由此可见，思想政治课不仅具有思想性和政治性，更应该具有美育功能。当代大学生的审美需求，在课堂教学过程中应当被充分考虑到。同时，还应该注意把课堂教学内容同具有一定审美素养的



图1 李志龙 比武集合 钢笔画 29.7×42cm 2022年



图2 李志龙 眺望远方 钢笔画 29.7×42cm 2022年



图3 李志龙 我的身后是人民 钢笔画 29.7×42cm 2022年

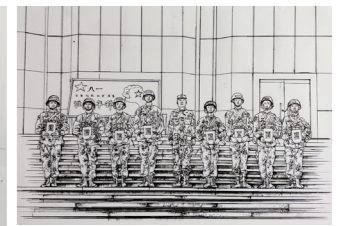


图4 李志龙 喜悦颁奖 钢笔画 29.7×42cm 2022年

红色美术作品相结合，并将美术作品中所蕴含的美学概念渗透到思政课的“大道理”之中。通过生动的教学艺术把授课内容为学生讲明白、搞透彻，逐步渗透审美理念，这将成为提升高校思想政治课教学效率的重要方式。^[3]馆藏在中国国家博物馆画库的油画作品《开国大典》是我国著名画家董希文的经典之作，该作品主要描述了1949年10月1日毛泽东主席在北京天安门城楼上宣布中华人民共和国成立的情景。作为红色经典作品之一，它是对一个国家、政党、民族重大历史时刻的共同记忆，是红色政治的独特表现方式。该作品在色彩运用上极为讲究，为强调物体的固有色、场景的真实性，将中国画的工笔重彩绘画技巧融入西方油画中，颇具中国特色和艺术美感。这幅作品静态重演了开国大典的场景，通过深入分析这幅作品的时代背景、创作灵感，可身临其境地感受那段历史过程。因此，思想政治教育要深化美育精神培育，更要探索一条以美感人的教学实践之路。

二、红色美术作品融入高校思政教育的现实分析

在全国高校思政工作会议上，习近平总书记明确指出：“各学科、专业都和思想政治理论课同向而行，这样才能形成协同效应。”^[4]这为“思政+艺术”的大思政格局提供了建设指南，然而当前我国高校思政课程与艺术创作相互融合、合力发展还存在一定的困境，要使思政育人与美术育人同向而行，就必须有相应的优化策略。

（一）构建“思政+艺术”大思政格局的现实困境

构建思政教学课堂与美术育人课堂有机结合、红色美术作品与高校思政课程联动发展的大思政格局仍存在着现实的困境。首先，思想政治课程与美术专业课程缺乏联动性。高校院系设置中，思政课与美术专业课并不是同一院系，美术专业课与思政课的教学各有侧重点，若找不准二者的契合点容易使美术作品与思政教学的结合呈现“两张皮”。高校思政课程以教师灌输式讲课为主要方式，与学生的有效沟通不足，学生的审美诉求和专业特色若没有充分释放的空间，就难以将美术作品与思政教育融通。同时，高校美术教师与思政教师之间缺乏互动沟通，导致美术专业与思政教育之间存在一定的隔阂。美术教师往往只关注自身的专业内容，在自己的领域内潜心专研，缺乏体系性的思政知识储备。思政教师主要关注马克思主义理论与时事政治，注重理论内容在课堂上的呈现，在主动了解学生所学专业、主动建构与美术专业教师有机联系方面积极性不足。这种传统的

教学方式难以形成思政课程与艺术课程合力发展的局面，无法适应当代大学生学习的多元化需求。因此，美术教师与思政教师要形成很好的联动关系，美术教师可在课堂中融入思政内容，思政教师也应辅助美术教师进行思政教学工作，两者取长补短，才能更好地提升教学质量。^[5]²⁴其次，对红色美术作品资源的开发不够。红色美术作品是以红色文化为依托而形成的特殊类型的绘画作品，红色美术作品资源丰富，题材多样。当前思政课教学过程中，对红色美术作品的开发过于注重外在形式，出现不少浮于表面、浅尝辄止浅层次的开发，对经典美术作品背后的意蕴挖掘不够。有些作品年代久远，有些作品地域性很强，这使得红色美术资源的开发受到不少阻力，限制了思想政治课对红色美术作品的挖掘程度和多方位运用。另外，构建浓厚的红色文化氛围会对大学生产生潜移默化的影响，当前很多高校文化建设中对红色美术作品开发和运用不够，在某种程度上阻碍了学生与红色美术作品的互动，稀释了红色美术作品的思想政治教育功能。^[5]²⁵

（二）“思政育人”与“美术育人”同向而行的优化策略

新时代下，我国高校要建立“思政育人”与“美术育人”同向而行的育人模式，就必须探索“课程思政”和“思政课程”一体化培养的发力点，提升专业美术课程与思政课教师群体的互动性、能动性和创造性，构建长效合力育人机制。首先，建设高校多元化课程。要将“多元化”概念引入高校课堂中，实现教学内容的多学科穿插运用，以及教师队伍的多元化规划发展。^[6]探索高校“课程思政”与“思政课程”体系化建设，思政课打造红色美术素材库，专业课要挖掘内含的思想政治教育资源，对重点专业、重点课程进行重点打造，对关键教学内容进行多个学科的交叉讲授，实现显性教育的全校协同发展。习近平总书记强调：“要建设一批可以培育高素质、复合型人才的基础学科人才培养基地。”这就对多学科建设、复合型人才提出了更高的要求，高校教师队伍建设要号召各个学科教师在做好专业分工与合作的基础上广泛涉猎，多学习、多了解其他专业知识，积极培养复合型、高素质、能促进交叉学科高质量发展的人才。其次，挖掘红色美术资源，构建高校红色美术教学资源库。新媒体技术的兴起为高校红色美术资源库的建设提供了有力的技术支持，从全国层面收集优质的经典美术作品，开发更

多潜在的红色教学资源，深入挖掘经典作品中蕴藏的精神内涵、时代价值，依托精湛的技术展现出来，才能盘活红色文化资源，营造立德树人的“大思政”美育文化环境。

三、红色美术作品融入高校思政教育的价值意蕴

红色美术作品与高校思政课有机融合，具有很大的现实意义和教学价值，不但能够加强高校思想意识形态工作，还能创新高校思政教育的教学模式，最重要的是可以彰显红色文化育人优势，是“传承红色基因、赓续红色血脉”的重要途径和方法。

（一）加强高校意识形态工作

在党的十九大报告中，习近平总书记强调：“牢牢掌握意识形态工作领导权。”高校思政课担负着重要的思政教学任务，就是要把马克思主义理论宣传好、掌握好，着重培养中国特色社会主义事业的建设者和接班人。全面加强高校意识形态工作，关系到全国所有高校全面贯彻落实党的教育政策，关系到中国特色社会主义事业后继有人，对于巩固马克思主义在意识形态领域的指导地位，具有十分重大的历史和现实意义。习近平总书记指出：“要强化青少年的政治引领，引导广大青少年自觉听党话、跟党走。”红色美术作品既生动地表现了中国共产党的艰辛奋斗史、可歌可泣的英雄史，同时也是对新时代下中国美术史的映射，其蕴含的精神力量对意识形态工作开展有着重要助力作用。通过一幅幅红色美术作品，深刻解读党史、新中国史、改革开放史和社会主义发展史等方面的内容，坚持正确政治导向，不断加强思想政治引领，让当代大学生了解革命历史，深刻认识当今成就的来之不易，真情感怀伟大的爱国主义情怀，响应时代号召，担当时代责任，贡献青年一代的力量。

（二）创新高校思政课教学模式

开展思想政治课教学方法改革创新工作，是推动高校思政教育高质量发展的关键一步。习近平总书记在学校思想政治理论课教师座谈会上提出：“推进思想政治理论课改革创新，要不断增强思想政治课的思想性、理论性、亲和力和针对性。”这为思政课改革创新提出了新原则、新方向。将红色美术作品作为一个重要的内容融入思政课中，通过具有代表性的红色美术作品来分析相应的政治理论，能够丰富思政课教学内容、优化教学方式，通过转变传统书面式的教学方式使课堂氛围变得生动有趣，通过深入挖掘红色文化的深层含义提升思政教学实效性。同时，二者的融合提升了当代大学生对时事政治的敏感度，为大学生创作出富有时代特征的作品提供了理论指导。学生在实践创作中感受到个人前途与国家发展的紧密关系，理解了课程理论的高度性、政治性、时代性，充实和完善了思政教学模式。如笔者在思政课程的实践创作中以自身参军经历为启发，将军队生活的点点滴滴作为素材，创作了名为“从军记忆系列作品”的系列钢笔画作品，在思政课程上结合自身创作心得，通过视频讲解的方式进行分享。这样的作品展示让师生对现代军队有了直观的认识，在党的二十大胜利召开之际和建军九十五周年之时热情讴歌了忠

诚卫士矢志强军的坚定意志，是新时代下爱党爱国的重要表现形式，是红色美术作品走进高校思政课的成功案例。

（三）彰显红色文化育人优势

高校的思政教育不仅要高质量完成教学内容，还要实现“以文化人、以美育人、立德树人”的教学目标。习近平总书记在中国共产党成立一百周年大会上多次提出“传承红色基因、赓续红色血脉”，由此可见，红色基因的传承和发扬是思想政治教育的重点所在。红色美术作品中切实体现了我国特有的红色基因，红色美术作品是以党的百年征程为出发点、以创作灵感为来源而形成的一种优秀作品，体现了对革命精神的敬畏，对历史人物、故事的缅怀。红色美术作品不仅担负着思政育人的重要功能，还可以提升广大师生对艺术作品的深层理解、对红色历史的深度认识。因此，红色美术作品含有深厚的红色文化内涵，是传承红色基因、赓续红色血脉的关键路径和重要方法，彰显了红色文化育人的优势。

综上所述，红色美术作品因其具有高度的政治性、思想性，因此可以将其与高校思政课相融合，不仅可以丰富高校思政课的教学内容、创新教学模式，而且还可以将美术作品的艺术表现形式渗透到课堂教学中，从而增加课堂教学的生动性与可读性，提升思政课教学的美感和艺术性，更重要的是可以达到传承红色基因、赓续红色血脉的效果。

参考文献：

- [1] [法] 布尔迪厄, [美] 哈克. 自由交流 [M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1996: 97.
- [2] 罗丹. 罗丹艺术论 [M]. 北京: 人民美术出版社, 1978: 85.
- [3] 童玲君. 红色经典美术作品融入高校思政课的价值体现 [J]. 艺术与设计 (理论), 2021, 2 (12): 144-146.
- [4] 习近平在全国高校思想政治工作会议上强调: 把思想政治工作贯穿教育教学全过程 开创我国高等教育事业发展新局面 [N]. 人民日报, 2016-12-09 (1).
- [5] 周国琴, 吴继金. 红色美术文化融入高校思政课教学的困境与对策探析 [J]. 西安建筑科技大学学报 (社会科学版), 2021, 40 (03): 22-26.
- [6] 冯鸣阳, 曹蕊. 新文科背景下艺术设计思政课程中红色文创设计研究 [J]. 创意设计源, 2022 (01): 37-41.

[基金项目] 本文为教育部社科研究基金2022年度高校思想政治理论课教师研究专项教学研究青年项目“红色美术的思政理论教育价值及实践路径研究”(22SZK10073002)

李志龙: 天津美术学院2022级硕士研究生

师 林: 天津美术学院思政课部讲师 博士

(责任编辑: 蒙佳亮)

古典修辞学与阿尔贝蒂的《建筑论》 Classical Rhetoric and Alberti's *De Re Aedificatoria*

瞿林鹏/Qu Linpeng

摘要: 阿尔贝蒂的《建筑论》是文艺复兴时期第一本建筑领域的书籍，并且与文艺复兴时代一样，标志着西方文化与建筑从前期到后期的转变。在西方学界，针对这部著作以及对阿尔贝蒂的其他理论著作都有着众多的研究成果。本文以《建筑论》中的核心美学观念“*concinntas*”为出发点，从修辞学的角度探究《建筑论》的修辞学背景，以及修辞学对文艺复兴时期建筑理论的影响。

关键词: 阿尔贝蒂；《建筑论》；修辞学；建筑理论

文艺复兴时期伟大的人文主义者莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂（Leon Battista Alberti）是位罕见的才华横溢、判断力敏锐且学识渊博的人。无论多么晦涩难懂的学科，都逃不过他的眼睛。他全身心地投入古代遗迹的研究，以至于他能够把握古代建筑的每一个原则。阿尔贝蒂有着非凡的理性思维，除了艺术创作外，其理论对后世有着深远的影响。他的艺术理论著作主要有三部：《论绘画》（*De Pictura*）、《建筑论》（*De Re Aedificatoria*）、《论雕塑》（*De Statua*）。其中《建筑论》是文艺复兴时期的第一本建筑领域的书籍，并成为那一时期建筑领域的“圣经”。本文意在探究阿尔贝蒂建筑理论中的古典修辞学渊源，主要从《建筑论》的整个内容结构以及书中使用的一些修辞学术语来论述《建筑论》所受到的修辞学影响。

一、《建筑论》的内容

根据瓦萨里（Giorgio Vasari, 1511—1574）《名人传》（*Lives of the Painters, Sculptors and Architects*）中有关阿尔贝蒂的记载，他在算术和几何方面非常出色，他用拉丁语写了一本关于建筑的著作，分为十章加以论述，这些书在1481年出版，现在可以读到由佛罗伦萨圣乔瓦尼教堂教长科西莫·巴托里牧师用佛罗伦萨语翻译的版本。^①这本书得以出版的时候，阿尔贝蒂已经逝世十多年。书中的引言是由伟大的诗人安吉洛·波利齐亚诺（Angelo Poliziano, 1454—1494）所撰写，并提交给“伟大的洛伦佐”（Lorenzo the Magnificent）。年轻的洛伦佐曾在阿尔贝蒂的陪同下参观过罗马，他非常喜欢《建筑论》，常常会

手不释卷，在这本书正式出版之前，手稿就被送到洛伦佐的别墅，他认为这是一本现代拉丁文的杰作。在论文一开始，阿尔贝蒂给出关于建筑学、建筑师的基本定义，接着讨论材料以及建造，分析建筑物的分类以及各自的功能，最后将主要的问题集中在美与装饰上，美应该有什么样的特征。这里的每一书按照其不同的内容而给予一个标题：第一书，外形轮廓；第二书，材料；第三书，建造；第四书，公共建筑；第五书，个人建筑；第六书，装饰；第七书，神圣建筑的装饰；第八书，世俗性公共建筑的装饰；第九书，私人建筑的装饰；第十书，建筑物的修复。其后附加的内容是：船舶、经济、算术和几何学，以及建筑学所提供的服务。

在《建筑论》第六书第一章的末尾处，阿尔贝蒂简单总结了前五书的内容：

在适用于每一种建筑形式的三个条件中——即我们所建造的东西应适合其用途，结构持久，外观优美和令人赏心悦目——前两条我们已经讨论过了，剩余的第三条，是所有条件中最为高贵和最必要的。^②在序言中，阿尔贝蒂给出了《建筑论》的主题排列顺序的说明。阿尔贝蒂以西塞罗式的风格，对文明的生活、理想的建筑师以及建筑的性质和用途进行深入的讨论，提出如何处理主题的顺序：

首先，我们观察到建筑是一种身体的形式，像其他任何东西一样由外形轮廓和物质组成，一个是思想的产物，另一个是自然的产物；一个需要思想和理性的力量，另一

个取决于准备和选择。^③

随后，阿尔贝蒂对上述内容进行简要总结，他将建筑定义为源自心灵的轮廓线和取自自然的材料组成，而这两者只有在工匠手的帮助下才能形成固定的形式。阿尔贝蒂将前三书的主题定为外形轮廓、材料、建造：

由于建筑物有不同的用途，因此有必要探讨同一类型的外形轮廓是否可以用于多种建筑；因此，我们区分了各种类型的建筑物，并注意它们线条之间的联系及其相互关系的重要性，以此作为美的主要来源。^④考虑到建筑的多种用途，他研究相同的设计是否适用于所有的建筑，并区分各种建筑物的类型（公共建筑、个人的建筑）。然后观察到线条的重要性，这是建筑美的决定因素，他进一步探讨美应该有什么样的特征，在不同的情况下，装饰、神圣建筑的装饰、世俗性公共建筑的装饰应当具有什么样的特征才是适当的。最后着眼于建筑物的修复，即建筑过程中出现的错误以及如何去纠正。换言之，阿尔贝蒂首先定义他的主题，接着陈述它的原则，然后将主题分成几个部分，不断探讨属于主题的现象，它们的原因和影响。

例如，在第四书第三章中，阿尔贝蒂根据建筑异同对它们进行区分。在第七书第一章中讨论神圣建筑的装饰时他写道：

我们将尽可能清楚地展开我的论证，从对组成整个主题的各个部分的表达、描述和注释开始……我们将把建筑艺术的不同的方面进行划分，以建立清晰和适当的次序来处理那些相关的思考。^⑤

此外，他对建筑物故障的处理也采用同样的分析方法，即根据故障的原因和性质编制了一份故障类别的清单：

如果我们讨论建筑的错误以及如何纠正，我们应该首先考虑可以通过人的手来纠正的错误的性质与类型；那些既包括在公共建筑也包括在私人建筑中的错误，是其本身固有的，可以说是由建筑师的责任，而另外一些错误是由于外部的影响所造成的。^⑥

阿尔贝蒂在序言和第一书第一章中，对建筑艺术的定义实际上是对维特鲁威在《建筑十书》中对建筑定义的重新排序。阿尔贝蒂通过区分不同的建筑类型，进一步定义实际建造过程中建筑的六个部分，最后，确定所有优秀的建筑应该遵循的规范。

由此可见，当我们着眼于阿尔贝蒂对建筑的定义和他在序言中对建筑的原则所作的陈述，我们就能够理解他《建筑论》的整体结构。序言中明确建筑在社会中的重要作用，简要定义建筑师和建筑，并在此基础上对整个书进行了总结。第一书至第三书从轮廓线和结构的角度定义建筑设计的过程，分为六个部分，并阐述建筑的三个规范。

在对建筑过程系统的讨论中，这三书提供各种关于规划和执行的建议。第一书至第三书都以介绍性章节开篇，其中定义建筑设计的过程，第一书的第一章说明建筑是由轮廓设计和结构来组成一个整体，在第二书的第一章至第三章强调建筑师需在图纸、草图和模型中表现出源自心灵的设计，强调对整个建筑适当规划的重要性，第三书的第一章讨论建筑的一般方法，同样是从目的性的规划角度考虑：设计的所有细节都应事先考虑，以便它们与整个设计的概念相一致。第四书和第五书的结构是基于建筑物的类型划分，这并非基于实用的考虑而是基于对社会等级的划分，主要是在区分公共建筑和私人建筑以及神圣建筑和世俗建筑。因此，第四书讨论城市规划和建筑，如城墙、防御工事和港口；第五书侧重于私人建筑，根据公民的社会地位按顺序处理。第六书是阿尔贝蒂计划的第三部分，致力于研究原因和结果。第六书至第九书分析美的原因和影响，在第六书中也是按照建筑基本六要素来处理装饰：第六书的第四章为区域的装饰、第五章为局部的装饰、第六到九章为墙体的装饰、第十章为道路的装饰、第十一章为屋顶的装饰、第十二章为洞口的装饰。在第七书中，对于神圣建筑中装饰的讨论也是如此。第十书讨论建筑物的缺陷和补救措施。阿尔贝蒂在文中引入拉丁语词汇“**concinnitas**”来探究美的成因。在第六书至第九书中，他按照对建筑类型的分类和建筑过程划分的思路讨论美的成因。不论是对设计的处理还是后面对装饰的讨论，这都是阿尔贝蒂通过实际的建造过程来建构。

在这个分析的基础上可以证明《建筑论》是一个统一体，基于一个分析方案（定义、划分和因果考虑），并从头到尾始终执行。罗马作家们对古建筑的喜爱是阿尔贝蒂写作的动力，古时留下来的建筑作品或文字作品会随着时光的流逝而变得支离破碎，因此根据时代的发展，需要重新制造它们，阿尔贝蒂赋予了古代建筑新的意义，对建筑在社会中所充当的角色进行新的诠释。

二、《建筑论》的修辞学背景

在文艺复兴前，建筑还不是一门自由艺术，它就是如同农业生产或纺织生产一般的机械艺术。因此，当时无法对建筑的概念和原理进行讨论，而是以传统百科全书式的手册来展现，里边包含着普适性的知识与实践建议。当时有关建筑的讨论有两种类型，一种是对机械艺术的论述：如圣维克托的于格^⑦（Hugh of Saint Victor，1096—1141）的《教育研究》^⑧（*Didascalicon*）。在《教育研究》中，建筑被列为七种机械艺术之一，其目的是为人类提供庇护之所，这是基于人类活动方式的划分。另一种则是在百科全书式的著作中，如中世纪早期塞维利亚的伊西多尔^⑨（Isidore of Seville，560—636）的《语源学》^⑩（*Etymologiae*），对建筑的处理

也是如此。《语源学》中，第十五卷谈到建筑学与测量的问题，包括建筑类型的分类和有关城市建筑的讨论。伊西多尔提出了组成建筑物的三个要素：布置（**disposition**）、构造（**constructio**）、装饰（**venustas**）。与其他撰写百科全书的同伴一样，伊西多尔也未将建筑视为一门自由艺术。阿尔贝蒂借鉴了伊西多尔的一些观念和术语，并且在《建筑论》中对建筑的分类与《语源学》具有一定的相似性。

现代学术研究表明，文艺复兴时期的人文主义者与古典修辞学有着密切联系。贡布里希（E. H. Gombrich，1909—2001）也曾说过“那些新发现的有关演说术的出色论文……都描述了在古典时代艺术从原始的草创期走向完善所经历的缓慢渐近的过程。这样，艺术发展的画面便有例可循，而且这一画面所展示的过程几乎是理所当然地适用于描述佛罗伦萨的情况”。^⑪从阿尔贝蒂所受的教育和个人兴趣看来，他在1453年开始写《论绘画》时，就已长期处于修辞学的影响下。他的《论绘画》不仅在教学方法上借助了昆体良（Quintilian，约35—100）的《雄辩术原理》（*Institutio oratoria*），在文章体例上也是如此。^⑫我们可以推断，早期对修辞学的定义和讨论为建筑学提供了方法论的模板。例如亚里士多德（Aristotle，公元前384—前322）在《形而上学》（*Metaphysics*）和《修辞学》（*Rhetoric*）中以及《斐德罗篇》（*Phaedrus*）中苏格拉底（Socrates，公元前470—前399）对修辞学的讨论。简单来说，这种方法首先确定该艺术所涉及的主题和性质，判断它属于简单或复杂；其次，研究各组成部分承担的作用和相互间的关系；第三，对每部分都进行分类，并明确作用产生的原因；最后，保证呈现出的内容是契合主题的，并从定义、构成、原因和结果四个方面印证。^⑬这种写作方法起源于《斐德罗篇》中苏格拉底对修辞学的讨论，他将修辞学和医学进行对比，这二者都涉及对自然的分析。演说家需要知道灵魂的本质，就像医生也需要知道人体的本质一样。明确本质之后，两者需要做的是把研究的对象拆解为若干部分进行分析，最后确定是哪一部分造成某些影响。

西塞罗的《论演说家》中有一段话，对理解阿尔贝蒂在《建筑论》里使用的分析方法有帮助。对话是克拉苏就理论的形成展开的：

几乎所有现在包含于各种科学的知识在从前都是分散的，零乱的，例如音乐中的节拍、音调和旋律；几何学中的线、形、距离和大小；天文学中天空的转动、星辰的升降和运动；语法学中诗人们的情感抒发，对历史事件的了解，对词语的解释，阅读时的发音；最后，在我们的演说艺术中的取证、修饰、安排、记忆、演讲：所有这一切在以前令人们觉得都是不清楚的，没有联系的。因此，便从外面其他类型的知识（论辩术）中借用了某种被哲学家们

完全视为他们所有的技艺，那种技艺应该以某种规则把杂乱无章的事物紧密地联系起来，结合到一起。^⑭

修辞学的著作所采用的结构与《建筑论》的结构都有一定的相关性，它们都属于对自然的思考所派生出来的主题。阿尔贝蒂对于建筑的定义来自于他对于建筑过程的思考，修辞学的著作对于修辞学的定义来自于写作与演说的过程。大多数经典著作，例如西塞罗的《论开题》（*De Inventione*）和《论公共演讲的理论》（*Ad C. Herennium, De Ratione Dicendi*）、昆体良的《雄辩术原理》和文艺复兴时期的一些作品都将演讲稿写作分为五个部分：觅材取材（**invention**）、布局谋篇（**disposition**）、文体风格（**elocution**）、记忆（**memory**）和呈现（**delivery**）。文章都是在讨论修辞的本质与作用之后，对以上五个部分分别展开。比如在《论开题》一书中，西塞罗首先讨论修辞的本质、在社会中充当的角色、目标以及组成部分，接着才列出创新点。昆体良的《雄辩术原理》首先针对相关的基础教育进行了讨论（第一书），接着论证修辞学派对于修辞学本质的讨论（第二书）；论据和论证（第三书到第七书）；文体风格、记忆及传播（第八书到第十一书）；理想化演说家的形象（第十二书）。这些文章致力于以这种方式呈现对主题的系统概述，主题包含建筑、法律、农业、修辞学和军事战术等等。

从阿那克西米尼（Anaximenes，公元前585—前525）写的《演说家的技巧》（*Techne rhetorike*）到公元2世纪盖尤斯（Gaius，130—180）写的《盖尤斯法学阶梯》（*The Institutes of Gaius*），对主题的排列和系统化的呈现都遵循着这样的原则：首先，定义主题；其次，列举主要的观点；再次，揭露各观点之间的联系以及区分主题间的异同点（借助词条定义或某些基本和特殊的分类方式），最后基于这些异同点，按照逻辑顺序将它们串联在一起。^⑮《建筑论》从形式和内容上都以修辞学为蓝本，并在多个层面受到修辞学的影响：文章整体的设计、使用的术语、建筑师和建筑的作用以及对建筑的判断和解释。阿尔贝蒂使用修辞手法，目的就是将建筑从机械艺术提升到自由艺术，建筑作为一种理性的活动，建筑师要以深思熟虑为基础还需经过后天的训练以及天赋。

三、修辞学与文艺复兴时期的建筑理论

所有的艺术都应该模仿自然。德莫克利特（Democritus，公元前460—前370）曾说过，在艺术中我们都在模仿自然；在从事纺织时我们模仿蜘蛛；在从事建筑时，我们模仿燕子；在从事唱歌时，我们模仿天鹅和夜莺。^⑯修辞学主张包括建筑在内的所有艺术都起源于自然，并且要以自然为榜样才能成功。这便构成由西塞罗提出，并由维特鲁威所反复强调的：所有艺术都是相互关联的，

都有相同的原则。

修辞学对建筑话语的影响可以表现在几个层面上。首先，在词汇和概念的选择层面上选择修辞学的术语，维特鲁威使用dispositio、inventio和conlocatio来指通过排列组合所达到的优雅的效果。在有关修辞学的书中，disposition和conlocatio是演讲稿写作五部分的第二部分。维特鲁威还将d cor的概念作为设计和装饰的概念，他的建筑三要素坚固（firmitas）、实用（utilitas）、美观（venusta）也来源于西塞罗的《论演说家》。^①在《建筑论》中描述建筑的美时，阿尔贝蒂使用了更直接有说服力的probabilius，将美的特征集中于对公众的影响上。他还使用四个修辞术语来描述自然，并认为建筑师应该将其视为建筑的典范：concinntas、opposition、variety、optness，这四个词都有明确的修辞学来源。Concinntas就是在此被引入建筑理论的范畴，被认为是自然的最高法则。Opposition（对偶或对仗）也被称为antithesis，它不仅是一种修辞格还是一种重要的写作手段。Variety是使用对仗所导致的结果，这不仅是一个修辞的概念，它的应用后来从语言学扩展到视觉。Optness除了有哲学的内涵，也用于修辞的语境，西塞罗和昆体良用来指一篇演讲对其目标和听众来说是否合适，在意义上接近于得体。除了在语词的概念上，修辞还被用来提升建筑师的地位，这是通过将理想演说家的品质作为范本来实现的。维特鲁威使用fabrica和ratiocinatio这两个词来描述建筑师，这里的fabrica一词有必要按照其修辞学上的含义来理解，ratiocinatio指我们在演说过程中对前后排列的解释或理由，我们如何将其呈现给我们的听众。换句话说，它指的是一个说服听众的过程。因为这部分的设计过程和表现形式，建筑师比工匠更有优势，因为他们知道行动的原因。Fabrica指的是从各种材料中形成某种东西而反复进行的必要的手工操作。《建筑论》的导言部分区分了二者的差别，木匠与建筑师形成了鲜明的对比：木匠只是建筑师的工具，建筑师则以理性、方法和科学知识而著称。

最后，使用这些词语也标志着更基本的东西：一种新建筑观，这种建筑观与其说是关注技术或结构方面，不如说是关注建筑在社会中的角色和作用。如果说阿尔贝蒂或维特鲁威把一座建筑看作是用石头做的演讲，可能有些言过其实，但事实是，他们非常重视建筑在城市生活中的有益作用。建筑和修辞都具有文明功能，对维护国家的政治生活至关重要。建筑，就像公共演讲和绘画一样，其目的是说服人们的思想和调动人们的情感。因此，修辞学在文艺复兴时期的建筑理论中扮演着双重角色：修辞学提供一种概念性的工具，不仅可以用来描述建筑设计的过程，还可以帮助理解和描述一座建筑。^②

注释：

①Giorgio Vasari, *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, translated by Gaston du C. de Vere, David Ekserdjian, Everyman’s Library, 1996, p. 415: He was excellent in arithmetic and geometry, and he wrote ten books on architecture in the Latin tongue, which were published by him in 1481, and may now be read in a translation in the Florentine tongue made by the Reverend Maestro Cosimo Bartoli, Provost of S. Giovanni in Florence.

②Leon Battista Alberti, *On the Art of Building in Ten books*, translated by Joseph Rykwert, Neli Leach, Robert Tavernor, Cambridge, Mass: MIT Press, 1988, p. 155.

③同上，p. 5.

④同上，p. 5.

⑤同上，p. 189.

⑥同上，p. 320.

⑦圣维克托的于格也被称为圣维多克多的雨果，杰出的经院神学家，可能出生于法国或位于德国的萨克森。因为缺乏原始资料，所以对于他的童年时期所知甚少。但可以确定的是约在12世纪初，他被任命为维克托修会（Victorine canons）的修士。于格从12世纪20年代到他去世为止写了很多作品，其内容是关于神学、神秘主义、哲学和艺术。他的思想主要受到圣奥古斯丁的影响，认为艺术和哲学可以为神学服务。

⑧于格的早期著作之一《教育研究》是一本百科式的有关上帝与基督的书。

⑨伊西多尔是西班牙6世纪末7世纪初的教会圣人，神学家。

⑩《语源学》是西班牙的神学家伊西多尔在7世纪时编写的一部拉丁百科全书，共20卷。这是世界上第一部使用插图的百科全书。

⑪[英] E. H. 贡布里希著，杨思梁、范景中译：《规范与形式》，广西美术出版社，2017年，第11页。

⑫详见杨贤宗：《古典修辞学对阿尔贝蒂〈论绘画〉的影响》，《文艺研究》，2011年第11期，第104—111页。

⑬Carolyn van Eck, The Structure of “De re aedificatoria” Reconsidered, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 57, No. 3, 1998, p. 289.

⑭[古罗马]西塞罗著，王焕生译：《论演说家》，中国政法大学出版社，2003年，第133页。

⑮同⑬，pp. 280-299.

⑯[波]瓦蒂斯瓦夫·塔塔尔凯维奇著，杨力、耿幼壮、龚见明译，杨朝明校：《古代美学》，中国社会科学出版社，1990年，第305页。

⑰同⑭，第643页。

⑱C. A. van Eck, *Organicism in Nineteenth Century Architecture: An Inquiry into Its Philosophical and Theoretical Background*, Amsterdam 1994, chapter two, p. 61.

瞿林鹏：南京师范大学硕士研究生

（责任编辑：陈期凡）

文艺复兴艺术理论中“Difficult ”的多重阐释 Multiple Interpretations of “Difficult ” in Renaissance Art Theory

胡力涵/Hu Lihan

摘要：文艺复兴时期的艺术术语是艺术理论中较为普遍的论题，它根植于那时的人对艺术作品从视觉到概念等各方面意义的认知，这种认知因为勾连着受艺术影响的生活而广为流传。本文以艺术术语“difficult ”为中心，从文艺复兴时期的原始文献中摄取信息，按含义嬗变的过程，文章内容分为可识别的“技艺”、“优雅”之源、由思想主导的“装饰”等三个部分，逐一阐述与其有关的观念与文化，重构其概念体系。

关键词：艺术术语；诗学；修辞学；米开朗琪罗

一、引言

“difficult ”是意大利语名词，同时也是流行于15世纪末艺术领域内的重要术语，对艺术的影响波及至16世纪。它与艺术家的技艺直接相关，是一种可习得的品质，也常常被艺术作者^①理念化，让人联想到作品的思想性、崇高性与艺术家神格化的创造力，同时，在诗学和修辞学中有着更深层的根源。“difficult ”在众多的艺术术语中也是较为复杂的一个，然而，过去的文艺复兴艺术史研究者常常将其片面地解释为技术上的困难，并没有对其含义与渊源做进一步阐述。因此，笔者将从相关的原始文献中摄取信息，逐渐还原它的概念生成的过程。关于“difficult ”的译法，笔者将综合考量文献中该词出现的形式、文意以及其他研究过该词的重要学者的译法，一般可将其译为“困难”“难度”或“难点”，前两种译法与技艺层面的含义关系更大，在文中译作“困难”时，不仅与技艺相关，它还将作为一个能指指向该词更为抽象、隐秘的含义。

二、可识别的“技艺”

最早在写作中将“difficult ”作为专指视觉艺术批评术语的是安东尼奥·马内蒂^②（Antonio Manetti），他是布鲁内莱斯基（Filippo Brunelleschi，下文简称为布氏）的传记作者^③。在15世纪80年代写就的《布鲁内莱斯基传》中，马内蒂多次以非理论倾向的方式使用“困难”一词表达对艺术的赞美，这意味着他认为读者已熟知这一术语。^{[1] 179}例如，马内蒂在评论布氏为佛罗伦萨洗礼堂青铜门竞赛创作的浮雕《以撒的献祭》时，写道：

人们震惊于他为自己设置的种种难点，亚伯拉罕的姿势、置于以撒下颚的拇指、迅捷的动作以及衣饰和神态；以撒作为孩子的细腻本性；天使的神态与衣纹皱褶，他伸手抓住亚伯拉罕手的姿势；那个从脚上拔下棘刺的人的姿势、神态与细节；还有一个俯身向前喝水的男人。人们震

惊于浮雕中的困难，以及它们所发挥的效果。^[2]

文段中的难点指的是布氏创作的浮雕中，人物复杂的姿态、神态，以及精致的衣纹褶皱所展现出来的效果。同时，当马内蒂谈到布氏为圣母玛利亚天使教堂设计的方案时，认为其中蕴含着许多全新的，甚至是闻所未闻的事物，这些新事物也是困难所在。^[3]他在这本传记中列举了布氏在浮雕与建筑中取得的成就，“difficult ”则与这些成就交织在一起，它们由浮雕中人物所展现的效果和全新的事物构成。

这些全新的事物是什么呢？克里斯托弗罗·兰迪诺^④（Cristoforo Landino）向我们作了全面的解释。首先需要说明的是，包括“difficult ”在内，兰迪诺共使用了十六个术语介绍四位同时代的佛罗伦萨画家，这些术语是15世纪末表达相对准确的艺术语汇，用以评述画家的艺术风格。^⑤1481年，兰迪诺在其为《神曲》所作评注本的绪论中描述画家安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥（Andrea del Castagno）时写道：

他是一位杰出的设计师（disegnatore）^⑥，善于营造浮雕感（rilievo），追求绘画的难度（difficult ），明快而迅捷，且技艺娴熟。^[4]他在评论卡斯塔尼奥时，有意将“difficult ”与其娴熟的技艺，譬如浮雕感关联在一起，并且“difficult ”尤指“透视短缩法”（scorci）在其画面中的表现。这些技艺与中世纪艺匠的方式不同，就绘画与浮雕来说，它们是强调画面叙述重点的有效手段；^⑦至于建筑，则是解决棘手工程问题的方案。因此，在对“difficult ”的认识上兰迪诺与其密友马内蒂如出一辙，他们都将那些作品中可识别的技艺视为困难之处。

另外，15世纪最重要的艺术理论家阿尔贝蒂（Leon Battista Alberti）与“difficult ”也存在着一定关系，有

学者认为兰迪诺对四位画家的评述是对阿尔贝蒂艺术理论的再现，二者所使用的艺术语汇具有某种微妙的一致性，比如兰迪诺所使用的术语透视短缩法、浮雕感，以及“difficultà”均以某种形式存在于阿尔贝蒂1435年着手写作的《论绘画》中。^[5] 尽管阿尔贝蒂并没有直接在艺术写作中使用“difficultà”一词，但是他详述了与“困难”相关的技艺：绘画的轮廓与线性透视法等问题。^[6] 因此可以判断，“difficultà”与技艺具有恒久的联系，“困难”概念以某种形式在阿尔贝蒂、马内蒂与兰迪诺这三位15世纪最为重要的艺术作者之间传播，并通过其著作影响时人及艺匠作坊。

由此，我们可以构想出当时一般艺术爱好者对“困难”的认知，它与当时不断涌现的艺术成就——艺术作品中可识别的技艺，如绘画的轮廓、浮雕感、透视短缩法、明暗法（chiaroscuro）、衣纹皱褶和人体姿态相关。^⑧

三、“优雅”之源

尽管在马内蒂之前的艺术文献中找不到使用“difficultà”的案例，但是它在诗学和修辞学论著中的运用要古老得多，人们一直以来都乐于讨论不同文体的难度。^[7] 文艺复兴时期，这些讨论逐渐进入视觉艺术领域中。活跃于15世纪末的大艺术赞助人洛伦佐·德·美第奇（Lorenzo de’ Medici）在讨论十四行诗的优越之处时谈到了“difficultà”的重要性，他对“困难”的理解不久之后便在艺术理论中得以体现。

洛伦佐认为十四行诗不逊于其他文体，因为在清晰性与灵巧的风格方面它与箴言相似，同时还兼具严肃（gravità）的思想，这种清晰、灵巧与严肃性都增加了它的创作难度。并且使用意大利语^⑨作诗时，诗人必须同时注意格律与韵律，而这两条规则都迫使诗人苦思冥想，创作十四行诗的“difficultà”使其成为一种绝佳训练。^[8] 243–248 他还将“difficultà”作为十四行诗“美”的依据，^[1] 180 他的观点可能来自《尼各马可伦理学》中亚里士多德有关美与恶的讨论：

失败的方式各种各样（就像毕达哥拉斯学派的猜想：恶是无限的，而善是有限的），而成功只有一种可能。因此可以说，作恶是容易的，为善是困难的。那么出于这个原因，稀少和繁多也是美与恶的特征。^[9] 根据洛伦佐的说法，满足十四行诗之“美”的作品极为稀有、困难，因为诗人不能做任何徒劳的事，诗歌需要具有简洁性与一种接近自然的感觉，它应“敏锐而优雅”（acuta e gentile），要避免“晦涩与僵硬”（durezza）。^[8] 248–249 洛伦佐所主张的“difficultà”概念即是以简洁，甚至是节制的诗文描述多样的事物，措辞敏锐而优雅，同时传达严肃的思想。

16世纪中叶，康迪维（Ascanio Condivi）用相似的方式赞扬了米开朗琪罗（Michelangelo Buonarroti）为美第奇家族陵墓新圣器室雕刻的四座雕像《晨》《昏》《昼》《夜》，这很可能反映了米开朗琪罗对其艺术的要求：

尽管所有雕像都是出于一种意图和形式，然而它们的动态却各不相同。^[10] 塞利奥^⑩（Sebastiano Serlio）同样阐述了“difficultà”在这

一方面的概念，他将其诉诸一定限制下的多样性原则。^[1] 181 因此，从诗歌的困难引申到视觉艺术中的困难即为艺术家需要在严格的规则限制下进行充分的发挥。

这一含义与一个15世纪更广为人知的“理想廷臣”^⑪概念有关，在关于“理想廷臣”的论述中，与“difficultà”一并出现的是“facilità”^⑫，它具有普遍的美与道德意义。巴尔达萨雷·卡斯蒂廖内^⑬（Baldassare Castiglione）在《廷臣论》（*Il Cortegiano*）中建议廷臣：

应尽量避免矫揉造作，以及最尖锐、最危险的陷阱：也许可以用一个新词，就是在待人处世时保持某种潇洒（sprezzatura），如此便能掩盖技术，使其所做所说的一切都显得不费吹灰之力，且几乎不假思索。我相信优雅（grazia）主要来源于此，因为人们都知道稀少而精致的事物的困难（difficultà）之处；由此，在这类问题上，流畅（facilità）能产生最伟大的奇迹。^[11]

这段著名的文献最能体现“理想廷臣”的概念了，潇洒是其核心体现，廷臣若按建议行事，便能避免犯下一个普遍的错误，即昆体良所说的卖弄（Cacozelia），或者说是一味地矫揉造作，这完全就是些浮华、琐碎、甜腻、冗余、牵强、放肆的东西。这些形容词也能用于艺术家过度的炫技上，当大脑失去批判意识并被美的假象所误导时，便违反了所有风格错误中最糟糕的那种。因为其他错误因疏忽而产生，但这种错误是有意的。^[12] 卡斯蒂廖内强调艺术家需要将此前“difficultà”所指的技艺隐藏起来，以一种漫不经心的流畅感，造就潇洒的表象，给人以优雅、不卖弄之感。就好像米开朗琪罗所说的：

只有那些摆脱匠气的雕像才是好雕像，也就是说那些伟大的艺术，它们看起来不是人工的，而是自然之物。^[1] 178 因此，“困难”又意为创造伟大的事物，并且毫不费力地实现它。瓦萨里〔Giorgio Vasari〕常常运用同样的标准来评论艺术，尽管他没有使用“潇洒”一词，但是他认为米开朗琪罗是卡斯蒂廖内主张的“潇洒”的完美体现，他写道：

（米开朗琪罗的艺术）有某种更坚实的基础，某种更完全的优雅中的优雅，某种更绝对的完美，有某种以‘流畅’的方式实现的‘困难’（difficultà）。这世上再无更完美的了。^[13] 14 康迪维也写道：

尽管（米开朗琪罗）离上次接触凿子过去了约15年，但他勤奋地完成了这一项目（新圣器室中的雕像）……诚然，这些雕像都没有受过最后的润饰；然而，它们都被带入了这样的地步，以至于人们可以轻易地发现艺术家的卓越；它们未润饰的状态也无损于作品的圆满与美感。^[10] 67

从15世纪末到16世纪上半叶，从洛伦佐到瓦萨里，一众文艺理论家为“difficultà”带来了更具批判性的发展，这个过程反映出一种审美的转变，人们从全新的技艺所带来的震惊中回过神来，开始提倡对技艺的节制与隐藏，米开朗琪罗不再对其作品进行最后的润饰，而画家们则开始忙于思考如何将可识别的技艺融入画内。因此，此时的“difficultà”不在于发明新的技艺，而在于如何优雅地隐藏技艺。

四、由思想主导的“装饰”

如果我们上溯至中世纪，便能发现“困难”在佛罗伦萨已经是一个流传甚广的修辞学审美概念了，修辞通常被认为是一种具有装饰性的措辞方式，^⑭其中有某一概念进入了艺术术语“difficultà”中。中世纪语法学者杰弗里^⑮（Geoffrey of Vinsauf）认为处理诗歌主题内容的方式可分为“困难装饰”（difficultas ornata）和“简易装饰”（facilitas ornata），他对这两种方式的区别做出了解释：

前者意为对事物进行隐喻性处理，它要求作者给出导向事物的原因而不揭示结果；而后者则是明喻性处理，直接呈现事物所包含的内容。^[15] 这两种装饰手法与亚里士多德在《修辞学》中关于修辞手法“隐喻”与“明喻”的讨论有关，他认为“隐喻”是语言的一种装饰，可以使措辞变得巧妙且受欢迎，能否运用好“隐喻”则有赖于作者的天赋与勤学苦练；同时，隐喻使文风带上异乡情调，这种词汇上的变化可以使风格更为庄严。^[16] 399, 395 因此，在修辞学中“difficultas ornata”专指隐喻的内容处理方式，可以说此时措辞依靠的是思想而不是言语，因为它需要作者提供一种通向内容的暗示，更具智慧。这是有难度的，它需要由具备某种天赋，掌握专门技艺的人对主内容作巧妙的转义，而不仅仅是饰上流于表面的浮华。

人们比较了“困难装饰”与“简易装饰”这一对立的观念，他们认为“困难装饰”与文风或演说风格带有庄严性相关，所以比“简易装饰”更高级，困难也因此与宏伟交融在了一起。^[16] 391 及至16世纪中叶，在温琴佐·博尔基尼^⑯（Vincenzo Borghini）的著作中也将看到有关“difficultà”的类似观念，他主张将艺术按功能分为三类，分别对应修辞的三个目的：教化、取悦与感动，这些目的对应修辞的三种风格：简易的、适中的与宏大的。他将实现修辞学的第三目的，也即宏大风格与“不可思议”（meraviglia）^[17]和“difficultà”相联系——“既新奇、不可思议而又困难重重（difficultà）”^[17]。在博尔基尼等人的作品中，“difficultà”意为作者实现宏大风格将经历的种种困难，在作者以其能力表现出宏大风格后将感动他人。“difficultà”在修辞学与艺术中的概念是相似的，它要求艺术家以思想为手段来传达作品主题，而不揭示更深层的内涵，即所谓只可意会不可言传。

瓦萨里在捍卫米开朗琪罗的作品《最后的审判》时，也借鉴了这一概念：

这个不可思议的人（米开朗琪罗）的创作意图是仅专于一道，他展现结构最和谐、最完美的人体以及最具多样性的动态；当然，还有来自灵魂激情与实质的情感，这便足以使他在这一领域超越他所有的追随者，展示了以绘制裸体实现的宏大风格以及尽可能多的设计难点（difficultà）；最终，他以为绘制人体为目的的艺术开辟了“流畅”（facilità）之路。^[14] 691

在瓦萨里那里，米开朗琪罗处理的是艺术的最高主题，用艺术的最高对象——人体，并通过人体的动态与灵魂来传达他的思想。因此，他的主题内容是深刻宏大的，而不是肤浅的，瓦萨里在为米开朗琪罗作传时联想到的对比肯定

是但丁，^[18] 他之所以这样对比一定是想通过艺术与诗学的比较为工匠的技艺与创作赋予思想性。

此时，由“困难装饰”给观者带来的挑战很自然地从句修辞学进入了艺术领域中，在创作时运用“困难装饰”意味着作者与观者都需要一定的巧思，否则作者就无法对所描述的事物作合理的“转义”，观者也将陷于理解上的困难而无法从隐喻中获得领悟。正如上文谈及的那样，因为“困难装饰”具有强烈的暗示性，观者能否从作品中获得美妙的领悟取决于他们的审美与理解能力，所以在艺术领域中观者对“difficultà”的欣赏本质上包含两个方面：对形式的感知以及对图像意义的理解。有才能的艺术家巧妙地将图像意义隐藏在精心设计的形式中，它能让有限的观者欣赏到多层面的艺术困难，这些观者在经历了最初的“困难”挑战之后所获得的领悟至少是美学的，甚至将获得精神上的最高意义，也即与崇高主题相关的图像意义。因此，在艺术家、作品与观者的交互中“difficultà”成为某种挑战，只有部分观者能在挑战中获得成就。

无论如何，到16世纪中叶“difficultà”已经成为某种公认的艺术规则，它指具有创造力的艺术家以其思想“装饰”主题，使其作品高贵宏大，它让能理解的人愉悦，让疑惑不解的人感到排斥。

五、结语

15世纪中后期，新的技艺在艺术家手中发出璀璨的光芒，“difficultà”成为人们对所追求的技艺的赞叹；15世纪末至16世纪初，在文人、艺术家与廷臣中出现了新的审美取向，技艺变得节制，人们开始推崇驾驭技艺后的优雅和自然；16世纪中期，艺术家开始转向更为复杂的表达，强调作品主题的高贵宏大和思想性。可以说自马内蒂始，人们没有停歇地使用“difficultà”，它在不同时期被赋予了不同的内涵，它最初伴随着新技法出现，而后从句修辞学中迁移了更为丰富的概念，并在艺术家、文人、廷臣与赞助人的圈子中形成某种风尚，逐渐成为一种稳固的艺术规则，影响着当时的审美取向，折射出时人对艺术创作的要求。

注释：

- ①文艺复兴时期还没有真正意义上的艺术史家、批评家，因此文中以“艺术作者”代之，泛指谈论艺术，并留下文献或者在文献中被记载相关言论的人。
- ②马内蒂是来自佛罗伦萨的数学家、建筑师，他与下文将提到的兰迪诺交往甚密，见Angelini Alessandra, Galileo Galilei’ s location, shape and size of Dante’ s Inferno: an artistic and educational project, Mathematics Subject Classification: 01A99, pp. 2-3.
- ③艺术史家大卫·萨摩斯（David Summers）在《米开朗琪罗与艺术语言》中谈论“困难”与米开朗琪罗的关系时，将最早以“困难”作为专指视觉艺术批评术语的文献确定为马内蒂的《布鲁内

- 莱斯基传》。
- ④兰迪诺是佛罗伦萨的人文学者，他是马内蒂以及下文将提到的阿尔贝蒂的密友，主要成就是评注了维吉尔的《埃涅阿斯纪》与但丁的《神曲》。
- ⑤兰迪诺在其评注的但丁《神曲》中作了一篇充满爱国热忱的绪论，在绪论中他使用十六个术语来评论四位同时代的佛罗伦萨画家，其中一位便是卡斯塔尼奥。巴克森德尔认为，相比于同时代一般的艺术作者，兰迪诺的十六个术语更为准确清晰，且一部分本身就已经在画家作坊中流行。见Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford University Press, 1972, pp. 110-111.
- ⑥在兰迪诺的文献中，“disegnatore”是指善于以线条绘制清晰的轮廓、塑造物体以及构图的艺术师。同上，pp. 139-141.
- ⑦兰迪诺认为卡斯塔尼奥呈现的种种难点并非只是卖弄技艺的无用功，而是强调画面叙述重点的手段，并且“困难”尤其体现在“透视短缩法”上。同上，pp. 142-143.
- ⑧关于文中列举的可识别的技艺：马内蒂强调《以撒的献祭》中的姿势、衣纹皱褶是技术难点，姿势中包括透视短缩法的使用；兰迪诺则认为浮雕感、轮廓、明暗法以及透视短缩法是技术难点。
- ⑨这里所指的意大利语是托斯卡纳方言，15世纪末文人的语言主要还是拉丁语，经过洛伦佐等一众学者的推广，开始有越来越多的人使用托斯卡纳方言写作，并逐渐成为意大利官方语言。
- ⑩塞利奥是活跃于16世纪前期的建筑师，曾在布拉曼特、拉斐尔的作坊中工作，他的著作《建筑与透视作品大全》反映了他的艺术理论。取自<https://posts.careengine.us/p/5d5657d136b7bf777b35ddc2>。
- ⑪“理想廷臣”是文艺复兴时期宫廷中流传、推崇的一种生活方式。有一类艺术家以廷臣的方式生活，他们拥有头衔，购买豪宅，穿着优雅，搜藏古物与艺术品。见Sharon Bailin, “Invenzione e Fantasia: The (Re)Birth of Imagination in Renaissance Art”, *Interchange*, Vol. 36/3, p. 266.
- ⑫文艺复兴时期的作家通常以“facilità”的原始意义——训练有素的习惯，后天习得的方式或精湛的技术来理解它，本文参考李宏教授的译法，译作“流畅”，指艺术家驾驭技术后的一种流畅自如。见J.J. Pollitt, *Ancient View of Greek Art*, Yale University Press, 1974, pp. 369-370.
- ⑬巴尔达萨雷·卡斯蒂廖内是文艺复兴时期的诗人，相继服务于贡扎加家族与乌尔比诺宫廷。他的著作《廷臣论》虚构了发生在乌尔比诺公爵与其廷臣之间的谈话，谈论的是如何成为“理想廷臣”，其中“潇洒”概念一定程度上受到了当时艺术家风格的影响。
- ⑭威廉·科维诺认为修辞可以被理解为处理内容的研究与练习，这是一种较普遍的理解方式，一段文本中的修辞被视为其本身运用了装饰性的、精心设计的，或有时被认为是词藻华丽空洞的语言。见Covino William and David Jolliffe, *Rhetoric: Concepts, Definitions, Boundaries*, Allyn & Bacon, 1995, pp. 3-26.
- ⑮杰弗里是中世纪文法学者，以诗歌闻名，根据中世纪戒律的调整，他的诗体化文集《新诗篇》取代了贺拉斯的《诗艺》。见Martin Camargo, “Toward a Comprehensive Art of Written Discourse: Geoffrey of Vinsauf and the *Ars Dictaminis*”, *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, Vol. 6, No. 2 (Spring 1988), pp. 167-168.
- ⑯博尔基尼是一位语言学家和受人尊重的文艺评论家，他还是瓦萨里撰写《名人传》第二版期间最亲密的顾问，他给出的意见对《名人传》第二版的撰写产生了一定影响。参见Thomas Sherrer Ross Boase, *Giorgio Vasari: The Man and the Book*, Princeton University Press, 1979, p. 62以及Robert W. Gaston, “The Renaissance Artist as Dantista: a Reassessment”, *Lectura Dantis*, 1998, pp. 19-20, 22, 28-29.

参考文献：

- [1] SUMMERS D. Michelangelo and the Language of Art [M] . Princeton: Princeton University Press, 1981.
- [2] GARTNER P. Brunelleschi [M] . Konemann, 1998: 14.
- [3] MANETTI A. The life of Brunelleschi [M] . edition by Howard Saalman, London: Pennsylvania State University Press, 1970: 103.
- [4] MORISANI O. Art Historians and Art Critics-III: Cristoforo Landino [J] . Burlington Magazine Publications, 1953, 605 (95): 267-270.
- [5] BAXANDALL M. Alberti and Cristoforo Landino: The Practical Criticism of Painting [C] // Convegno internazionale del V centenario di Leon Battista Alberti. Rome: Accademia nazionale dei Lincei, 1974: 143-154.
- [6] ALBERTI L B. On Painting [M] . Translated by Cecil Grayson. London: Penguin Books, 2004: 37-96.
- [7] [德] 库尔特乌斯. 欧洲文学与拉丁中世纪 [M] . 林振华, 译. 杭州: 浙江大学出版社, 2017: 190.
- [8] [英] 阿迪·洛伦佐·德·美第奇与意大利文艺复兴 [M] . 吴海霞, 译. 北京: 华文出版社, 2021: 243-248.
- [9] ARISTOTLE. Nicomachean Ethics [M] . Translated with Introduction and Commentary by C. C. W. Taylor. Oxford: Oxford University Press, 2006: 9-10.
- [10] CONDIVI A. The Life of Michelangelo [M] . Translated by Alice Sedgwick Wohl. Edited by Hellmut Wohl. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1976: 67.
- [11] CASTIGLIONE B. The Book of the Courtier [M] . Translated by Sir Thomas Hoby. London: Everyman’ s Library, 1974: 45-46.
- [12] QUINTILIAN. Institutio Oratoria, Vol. 3 [M] . Edited by Harold Edgeworth Butler. Cambridge: Harvard University Press, 1922: 241.
- [13] VASARI G. Lives of the Painters, Sculptors, and Architects, Vol. 1 [M] . translated by Gaston de Vere. London: Everyman’ s Library, 1996: 622.
- [14] VASARI G. Lives of the Painters, Sculptors, and Architects, Vol. 2 [M] . translated by Gaston de Vere. London: Everyman’ s Library, 1996: 693.
- [15] TATARKIEWICZ W. History of Aesthetics, Volume 2: Medieval Aesthetics [M] . Edited by C. Barrett. Berlin: De Gruyter Mouton, 1971: 123-124.
- [16] ARISTOTLE. Rhetoric [M] . Edited by J. H. Freese. Cambridge and London: Harvard University Press, 1926.
- [17] RYAN K J, BONARIO B. Michelangelo and the Unified World in Raphael’ s School of Athens [J/OL] . Art History: Italian High Renaissance and Mannerism, 2011: 7. <https://doc.presentica.com/11729398/5ec208923e8c5.pdf>.
- [18] GASTON R W, The Renaissance Artist as Dantista: A Reassessment [J] . Lectura Dantis, 1998 (22/23): 25-27.

胡力涵：广州美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

（责任编辑：陈期凡）

美国艺术的赞助与文化霸权 Sponsorship and Cultural Hegemony of American Art

潘 婷 喻仲文
Pan Ting and Yu Zhongwen

摘要：20世纪中期，美国艺术成为全世界最受欢迎的“伟大艺术”，其势头至今不减。究其本质，这一切实为美国暗中操控和宣传的结果。美国艺术的崛起有其艺术理论的支撑、策展的宣传和政策支持。但其根本力量在于资本的赞助，资本的赞助遍及美国艺术运作的各方各面。美国艺术的赞助以私人赞助为主，辅以国家赞助。私人赞助为明线实操者，国家赞助为暗线领导者。美国艺术在私人 and 国家的赞助和运作下堆砌为不断吞噬他国文化艺术的霸权文化。只要资本的运作不垮，它就不会被“拆穿”，也不会“坍塌”。

关键词：美国艺术；文化霸权；私人赞助；国家赞助

根据《2021年当代艺术市场报告》，当代艺术价格指数在2021年夏初飙升至历史新高。自21世纪初以来，当代艺术作品的价格涨幅约为+400%，成为艺术市场中最具有活力和最有利可图的部分。^[1]眼下，最受欢迎的是当代艺术家，最值钱的是当代艺术作品，大力发展当代艺术的地区成为一个个热门艺术中心。在艺术作品的数量上，当代艺术以近一半的份额占领整个艺术拍卖市场，而古典大师的经典作品仅占9%。当代艺术发展的速度也是惊人的。据统计，当代艺术十五年间的总成交量激增1200%。^[2]当代艺术品在艺术市场上指数型攀升的成交量及天价的成交额，与其作品怪异的审美特征形成一个令人不适的反差。市场之外，当代艺术成为现今最具收藏价值和审美价值的艺术品，也是为众多艺术家、艺术学院、博物馆、画廊等竞相追逐的对象。我们认为，这惊人艺术现象的背后推手，是美国于20世纪在全世界范围内运作和宣传的结果。美国当代艺术的异军突起，有当代艺术批评理论的推波助澜，画廊、艺术馆、博物馆的策展宣传和美国的政治外交需要。其根本原因在于资本的赞助力量，资本对美国艺术的赞助遍及各方各面，与艺术批评理论和全球策展相辅相成，共同造就“美国艺术”在全球的霸权地位。本文拟从“美国艺术”的赞助角度出发，探寻美国文化霸权得以构建的缘由。

一、美国艺术的崛起和扩张

两次世界大战后，美国大发战争财，赶超欧洲，一跃成为世界上最强大的政治、金融和军事中心。但在文化艺术上，美国却一直被欧洲视为文化的蛮荒之地、欧洲艺术的模仿者及世界各地的艺术收藏馆。为摆脱一直以来饱受诟病的艺术短板，确立一个与伟大强国相匹配的伟大艺

术，一方面，美国的艺术家和画商们积极探索和发展本民族的艺术之路，其间历经了描绘美国本土山川地貌的哈德逊画派，表现底层生活的垃圾箱画派，反映本国工业化、机械化工业风景的精确主义运动及经济大萧条时期的情景绘画。另一方面，迫于苏美冷战的宣传需要，美国的政治战略家也急于在本国寻求与苏联相抗衡的文艺武器。

美国艺术真正确立和发展始于抽象表现主义艺术，成功于波普艺术，并在此基础上如商品般不断推出新的艺术形式。20世纪四、五十年代，“抽象表现主义”成为美国第一个现代艺术流派。该流派源于一些为躲避战乱和迫害逃亡至美国的前卫艺术家们（如安德烈·布勒东、马塞尔·杜尚、马克斯·恩斯特、马克·夏加尔、彼埃·蒙德里安、萨尔瓦多·达利、阿梅德·奥占芳等）影响、指导和发展的。主要的美国艺术家成员有杰克逊·波洛克（Jackson Pollock）、大卫·史密斯（David Smith）、威廉·德·库宁（Willem de Kooning）、马克·罗斯科（Mark Rothko）等人，他们摆脱了美国以往学院派的古典画风，开创了以线条、色彩、几何图形等肆意的艺术表达风格，反映了强烈的独立、反叛和创新精神。在他们看来，一切材质都可使用，一切方式都可运用，一切规则都可打破，一切风格均可作为艺术。该艺术风格得到了以美国克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）为代表的艺术评论家的推崇和炒作。他夸大其词地为抽象表现主义辩言：“当人们看到……在过去的几年里，美国的艺术发展到如此高的水平，涌现出阿希尔·戈尔基（杰克逊·波洛克、大卫·史密斯）这样新一代天才，他们的画作表现出如此充沛的精力和丰富的内容……那么结论就自然产生了：我们自己都

没有想到，西方艺术的主流终于也随着工业生产和政治权力重心的转移，移居到美国来了。”^[3]另一方面，这种崇尚自由的个人主义精神艺术和美国自由主义意识形态相契合，与当时苏联推崇的现实主义的写实艺术风格全然相悖，并且更加凸显出苏联艺术的呆板、封闭、专制和程式化。这符合美国在冷战中政治宣传的需要，抽象表现主义即刻受到了美国当局文化官员的广泛关注和支持。吉尔博在其著作《纽约如何窃取了现代艺术的概念：抽象表现主义、自由和冷战》一文中也指出，“美国前卫在国内以及国际上史无前例的成功，并非如欧洲和美国评论家通常所说的那样，仅仅由于审美和风格的因素，并且还是，甚至更是由于这一运动的意识形态共鸣。”^[4]他进一步强调：“抽象表现主义之所以成功，是因为其作品和支持它的思想观念，由于前卫艺术自我标榜的中立，它很快就被政府机构和私人组织征募到反对苏维埃文化扩张的斗争中。这暗示抽象表现主义在冷战期间被作为宣传工具所利用的背后原因。”^[4]由此可知，抽象表现主义是借美国冷战的政治需要而被当局选为有待发扬的美国艺术，以波洛克为首的抽象表现主义艺术家由此登上“艺术高峰”。该艺术获得了政治的肯定，其实也就间接得到了统治阶级背后资本家的认可和支持。格林伯格对此亦有说明：“在欧洲的传统中，支持总是来自统治阶级的精英……（先锋派）自认为已经切断了它与统治阶级的联系，但是它一直被一根金钱的脐带与统治阶级联系在一起。”^[5]他进一步说明，在美国采用的也是此机制。

从纯粹的艺术发展史而言，美国的抽象表现主义沿着欧洲先锋派向前发展是毋庸置疑的。但倘若没有美国统治阶级及背后资本家对它的选用、投资与支持，纵使它对此前绘画风格及艺术史有所颠覆和贡献，抽象表现主义也只会同一般的艺术运动般瞬息而过，难以产生席卷全球的持久影响。是“政治+资本”的双重支撑赋予了抽象表现主义远大于本身的附加值和仅凭自身难以获得的影响力。

如果说扶持抽象表现主义是为了与威胁美国霸主地位的苏联相斗争，建立美国自己的文化自信和文化认同，那统治阶级背后的资本家赞助用意何在？资本始终是逐利的，资本的投资和支持是为了获取更大的经济利益。抽象表现主义于资本家而言，就如同资本家向市场推出的一个产品，前期不遗余力的投资是为了产品的后期收益。金钱下的支持、炒作和影响力度与产品的价格成正比。产品不但在资本的哄抬下身价倍增，也因高身价而被认定为最优产品。从产品的选定、供应、定价到购买，选择权和定价权始终紧握在资本家手中。

抽象表现主义在向国内外推介时也遭到了诸多阻力。如密苏里州的共和党议员乔治·唐德罗就对此类艺术运动进行了强烈征讨，他认为“艺术的各种‘主义’，是俄国革命的武器，这些艺术移植到了美国，今天，已渗透和侵占了许多艺术中心，威胁要压倒、超越和颠覆我们传统的艺术遗存。在我们挚爱的国家，所谓的近现代艺术，包含的全是堕落、腐朽和毁灭的‘主义’……这些‘主义’全是外来血统，实不该在美国艺术中占有一席之地……它们

全都是毁灭我们的手段和武器。”该观点从艺术发展史的角度而言，虽有些许偏激和保守，却也并非空穴来风。七月革命前后，未来主义等先锋艺术在俄国国内战争时期为革命服务，代表象征着革命的自由、解放和独立。该类艺术在俄国国内战争时期获得了较大发展，其艺术家们随后陆续发动了诸如构成主义、至上主义、丑怪主义等苏联现代先锋艺术运动，这些艺术运动的发展起初得到了苏维埃政府的支持和认可，其中的一些艺术家和艺术运动也直接或间接影响和促进了美国现当代艺术的发展。但在20世纪30年代后的斯大林时期，社会主义美术完全被政治生活所左右，社会主义现实主义艺术开始取代未来主义、丑怪主义、象征主义等先锋艺术的主导地位。苏联官方统治者对这类艺术随即从支持转向批判：“形式主义流派大大地妨碍了现实主义绘画的发展，极端的形式主义者的实践，证明了他们在艺术上的不学无术和有意识地丑化了人的面貌。但是追求美感的批评家们拿这一切来冒充‘革新’，冒充‘个人风格’，并千方百计地加以赞扬。”^[6]美国所赞扬的艺术风格实为20世纪苏联从支持到抵制的先锋艺术。美国现代艺术的发展也不可避免受地到苏联现代艺术的影响，所以一些美国议员对抽象表现主义这类艺术心怀芥蒂也不无道理，是正常的情感态度。另一方面，这也暗示出，对于苏联所抵制的艺术风格，哪怕它令人费解，审美价值低俗，国内民众不理解不支持，美国当局也要极力支持和鼓吹的态度是别有用心的，这种唱反调切实表现了美国利用艺术武器（抽象表现主义）故意对苏联进行挑衅。

在抽象表现主义遭致美国诸多国会议员的批判和来自社会各方的阻力时，为不引发内部直接冲突，美国设立中央情报局（简称中情局），并联合其他私有部门（如私人博物馆、艺术馆、画廊、各基金会等），利用金钱的力量，悄然以私密的方式协助美国艺术的宣扬和炒作。

什么是美国艺术呢？在我看来，美国艺术是美国在“资本+政治”双重动因下推就的艺术产品，具有强烈的功利性和意识形态性。它涵盖绘画、影视、行为艺术、歌舞剧、艺术类书籍等多个艺术门类。在具体的传播和宣传上，美国艺术的渗透路线首先是在国内发酵，第一步打通欧洲，获取欧洲市场，夺取欧洲（法国巴黎）的艺术中心地位；再渗入拉美、亚洲等区域，扩大其艺术市场和自身影响力，以获取更大的经济效益和政治利益（图1）。

美国艺术的渗透路径具体是如何操作的呢？在国内，中情局通过掀起艺术运动、发展和包装当代艺术家、收藏艺术家的艺术作品、开设艺术画廊、举办展览、调控艺术品交易市场及购买大量当代艺术品等活动打造“世界艺术中心”——纽约，以此猛炒“美国艺术”。在政治需要外，不可忽略的还有资本的利益驱动。20世纪以后，艺术不再是仅供上层阶级消遣的精神食粮，而开始广泛地与当时的政治、经济、文化、技术等方面相关联。艺术不再仅是艺术家和雇主的简单雇佣关系，艺术的审美走向也不再纯粹由艺术家主导。艺术圈也开始掺入画商、赞助人、评论家、出版商、策展人、拍卖行等复杂关系链，他们在推



图1 “美国艺术”的渗透路径

进、传播和发扬艺术中扮演着比艺术家更重要的角色。

以利奥·卡斯泰利（Leo Castelli）为先锋代表的画商率先发掘了抽象表现主义的价值。他在纽约东8街39号成立抽象表现主义俱乐部，于同年5月资助并参与组织了著名的第九街艺术展览（Ninth Street Show / 9th Street Art Exhibition），马里卡·赫尔什科维奇（Marika Herskovic）将这场展览称为“一个历史性的、开创性的展览”。^[7]该展览以抽象表现主义为主题，进行了为期20天的展览。该展览随即影响并吸纳了一批理论家、收藏家、画商及赞助家的关注，使他们从对欧洲艺术的趋之若鹜转向对本国抽象表现主义的关注、支持和收藏。20世纪60年代末，波洛克等人的作品通过佩吉·古根海姆（Peggy Guggenheim）、米歇尔·塔皮耶（Michel Tapié）及纽约现代艺术博物馆得以在欧洲举行一系列的展览，提升了波洛克等个体艺术家在欧洲的知名度，但并未在欧洲形成对美国抽象表现主义的整体印象。至1962年，美国抽象表现主义才最终被西欧认可，并在欧洲博物馆、杂志和收藏家的官方艺术世界中建立起来。^[8]在国内经济危机和西欧艺术危机的双重冲击下，抽象表现主义并没有在欧洲达到预期的效果和收益，美国画商及政府亟需创造新的美国艺术形式来占据欧洲市场。

继抽象表现主义之后，美国又将“波普艺术”通过策展、舆论宣传等手段推向欧洲，穷尽各界力量包装推出以罗伯特·劳申伯格（Robert Rauschenberg）为代表的波普艺术家，并大获成功。显然美国艺术最伟大的成功是1964年的威尼斯双年展，当时劳申伯格被授予国际绘画奖，这个奖项确实被认为是波普艺术的胜利。^[8]另一方面，波普艺术在价格、认识、审美及时代性等方面也契合了当时欧洲的需要。究其本质，波普艺术实则为美国借艺术的形式，向欧洲输入美国消费文化下的繁荣经济和富足生活的景象。这种幸福生活的艺术化和隐秘化展示，或许恰巧也是当时经济刚得到复苏的欧洲社会所期冀的。彼得·路德维希（Peter Ludwig）是波普艺术收藏大家，在谈及收藏波普艺术的缘由时，他认为：“美国的生活方式将全球化，美国的艺术家也从空谈中脱离出来将力气花在切实的地方。”^[9]这再次表明，艺术的形式或是风格并不是最重要的，重要的是它代表了美国，代表了富饶，代表了美好生活的期许。

在对外宣传上，美国借对战后欧洲的重建工作之便，动用大量人力、物力和财力对欧洲诸国进行颇为严格的文化输出和文化管控。在国内，政府联合纽约现代艺术博物馆通过在欧洲各国策划举办一系列的国际展览，宣扬美国在当代艺术上所取得的成绩。1965年，美国正式成立了国

家艺术基金会，以国家的名义正式给予当代艺术以资金支持。在中情局、私人和国家财政的全面支持下，当代艺术不断发展和推出诸如“欧普艺术”“装置艺术”“观念艺术”“女性艺术”“大地艺术”等新艺术流派。纽约逐渐取代巴黎成为新的艺术中心，世界各国也争相以美国艺术为标榜。短短五十余年，美国艺术便扭转了以往落后的艺术地位，以引领者的形象称霸世界。

二、美国艺术的私人赞助

美国艺术的赞助主要源于国家赞助和私人赞助。国家赞助表现为联邦及各州政府的财政拨款及相应的支持政策；私人赞助则由收藏家、画商、民众、基金会和企业组成。其中，美国艺术的赞助以私人赞助为主，辅以国家的财政和政策支持。在国家层面，国家负责顶层的战略设计和部署，而赞助的具体运作基本由美国的情报间谍机构——中情局和各基金会在极端隐秘的条件下以民间力量予以赞助和支持。具体执行指令的主体是中情局于1950年在柏林创立的“文化自由大会”，它在35个国家都设有办事处，并投入几千万美元负责相关项目的进行，该活动主要负责出版刊物、举办艺术展览、组织国际会议、为艺术家颁奖及提供演出机会等。^[10]¹³美国广大的精英阶层和工商阶层也在私底下与中情局紧密合作，为中情局提供大量的资金、情报、知识、谋略及现当代艺术藏品支持，全面协助中情局文化工作的进行，以实现共同的国家利益和经济利益。

根据美国艺术的渗透路径，打造好国内市场后，他们对外渗透的首要目标是欧洲。在欧洲，中情局积极扩展美国艺术的赞助范围，投入大量资金进行推介宣传。

在绘画方面，1952年起的5年中，洛克菲勒基金会给纽约现代艺术博物馆每年捐款12 5000美元，实施国际展出计划，展览的主题基本为美国当代艺术。1953年至1954年，基金会赞助现代艺术博物馆在法国举办了战后第一个大型美国艺术展——“美国12位当代艺术家和雕塑家作品展”，后来又到德国、英国、奥地利、荷兰等国巡展。^[11]对于该展览，文化自由代表大会还筹集巨额现金作为奖金奖励三幅最佳画作。^[10]³⁰⁴⁻³⁰⁵至1956年，纽约现代艺术博物馆通过该计划举办了33个国际展览。顺者昌，逆者亡。非现当代艺术在美国已毫无立锥之地。至1959年，抽象表现主义达到发展顶峰。据约翰·卡纳德回忆道：“抽象表现主义盛行达到顶峰，以至一名不知名的画家想到纽约去展览其作品；如果不按照纽约画派某位画家的模子作画，他就找不到一家画廊愿意展出他的画作。”由于抽象表现主义绘画带来的暴利，它被大量追随和复制。美国出版人贾森·爱泼斯坦对此现象作出客观的评价：“它就像皇帝的新衣一样，在大街上招摇过市，声称‘这是伟大的艺术’，而站在街道两旁的人都点头称是。谁会站出来对克莱姆·格林伯格以及后来大批购买这种画作来装饰其银行大厅的洛克菲勒们说：‘这玩意儿遭透了’？”德怀特·麦克唐纳曾说“没有几个美国人愿意同一千万美元来争一个是非曲直的”。^[12]皇帝的新衣在国内其实就早已被识破，但在金

钱和名利的诱惑下，美国人和欧洲人不约而同地选择追捧这“璀璨艺术”。在音乐方面，中情局创立法菲尔德基金会向一些团体和艺术家个人提供补助，为大都会歌剧院出访表演提供资金支持，组织并出资本国艺术家、作曲家赴欧洲巡演，在欧洲举办盛大的艺术节。在电影方面，美国设立电影服务处，它依靠政府拨给的经费，实际上已成为“制片商”，拥有电影制片厂和一切必要的东西。它还雇有电影制片人和导演，这些人还要通过绝密的政治审查。^[10]³²⁷电影服务处还管理美国参加国外电影节事宜，并对剧本、电影及参演演员人选都进行干预。

除了对国外当代艺术策展予以资金支持，中情局还以金钱的奖励方式利诱他国艺术家从事“美国艺术”的创作。在文化领域，1952年，中情局资助波士顿交响乐队的巴黎巡演，^[13]用金钱笼络外国的文艺知识分子，以此扩大美国影响力。同年，当MoMA的国际项目启动时，洛克菲勒兄弟基金会为该项目提供了为期五年的625 000美元赠款。1954年，中情局通过“文化自由大会”在罗马举办“青年画家展”，以巨额奖金（2000美元）奖励画“美国式”抽象画的欧洲青年画家。除了支持“青年画家”画展外，赞助还渗入其他相关的艺术领域。如，CIA还通过法菲尔德基金会向现代艺术博物馆提供捐款，其中包括1959年向该博物馆的国际理事会捐赠2000美元，作为向波兰读者提供有关现代艺术的图书之用。^[10]³⁰⁴⁻³⁰⁵在中国，CIA也积极参与了中国多个现代艺术博物馆的筹建和投资，并积极购买和收藏中国艺术家的当代艺术作品，开辟新的“美国艺术”生产地。对于本国艺术，美国用资本的力量竭力展示和输出自己最好的及美化了的一面；而对待他国的文化艺术，美国则采用封闭、丑化和歪曲的方式。冷战时期，美国为争取欧洲力量，竭力排除异己的苏联力量。“科恩和沙在查看美国新闻署（USIA）设在7个国家的图书馆之后，宣布在200万册上架图书中有3万册是亲共作家的著作，他们要求把这些书籍下架，并禁止一切有争议的人物、共产党人、共产党同路人等等的材料，包括绘画。”^[10]²¹⁵⁻²¹⁶不无讽刺的是，对于他国艺术家丑化及表现自己负面和不堪形象的艺术作品，则会得到美国官方的“名”和私人集团的“利”。以电影为例，张艺谋于20世纪90年代导演的《大红灯笼高高挂》《菊豆》等作品，皆为表现中国落后封建礼教对女性残害的故事，斩获奥斯卡等多项国际奖项。2021年中国上映的电影《雄狮少年》获得了2021年法国安纳西国际动画电影节提名奖，影片中令国人愤慨的“眯眯眼”形象，在国外则被赞誉为“东方人物形象的典范”。而《你好，李焕英》《长津湖》《夺冠》等近两年展现中国精神、中国气势，在国内广受好评并获奖无数的影片，在国外却无人问津。对待他国电影尚且毫无公允，其他的艺术门类无须赘言。学者朱青生对此亦有精辟总结：“美国文化风行全球，并不是美国文化的伟大，而是全球势利短见者太多。美国的歌舞剧本来就是美式秧歌，美国Pop，但是美国政府为了国家利益，把二者当作包装纸，到处利用‘势’和‘利’二手强制推举。”^[14]

美国艺术赞助的主体是基金会，中情局流转的资金大多源于美国各基金会的支持。这些基金会又以一些大财团所设立的为主，如洛克菲勒基金会、古根海姆基金会、惠特尼基金会及福特基金会等。据一个特别委员会对中情局的调查报告：1963年—1966年间，共有164个基金会为多达700个项目提供了10000美元以上的资助……更重要的是，这164个基金会在这个时期资助的国际活动，几乎有二分之一用的是中情局的资金。^[10]¹⁴⁸为推进目标，中情局常常还求助于私有部门的支持，如纽约现代艺术博物馆。该馆为洛克菲勒一家所有，并受洛克菲勒基金的资助。为支持国内艺术，纽约现代艺术博物馆大量购买、支持和收藏抽象表现主义艺术，经多年收藏，洛克菲勒兄弟共买进了2500件美国抽象表现主义作品用于馆藏和海外策展。在1950年威尼斯双年展上，纽约现代艺术博物馆送展德·库宁、波洛克和戈尔基的画。一些画商和赞助人也开始紧随其后支持抽象表现主义的作品。1951年，画商利奥·卡斯泰利资助61位“美国现代艺术家”参加的名为“第9街”的画展，大部分抽象表现主义画家都在其中。在一系列的赞助和营销包装下，美国抽象表现主义绘画成为战后售价最高的绘画拍卖作品。如德·库宁的《女人三号》，2006年被拍卖到1.375亿美元；波洛克的《1948年第5号》，拍卖价值更是高达1.4亿美元。这些作品的艺术/审美价值远低于其实际价值，但正是在资本的精心包装和金钱的价值标签下，亦巧借冷战的威势，这些作品如皇帝的新衣般，被捧为“最值钱的艺术”“最伟大的艺术”。

在美国艺术的私人赞助领域，洛克菲勒家族是一个不容忽视的重要角色。他们不仅是美国艺术的投资人、赞助人和推进者，也是美国艺术的策划者之一。纳尔逊·洛克菲勒通过现代艺术博物馆在支持冷战方面取得了如此巨大的成功，并在19世纪60年代继续成立美洲委员会及其文化组成部分，即美洲关系中心，它几乎完全由洛克菲勒和其他美国人资助。^[13]1940年，纳尔逊·洛克菲勒作为美洲事务协调员，完成了38份文化材料合同，共计1 590 234美元。并将纽约现代艺术博物馆中“汇集了19个当代美国绘画展览”运往拉丁美洲，以实现美国艺术在拉丁美洲的宣传，以此加强两国艺术活动的交流和互动。除此之外，约翰·D.洛克菲勒设立的第三亚洲基金，是洛克菲勒统治的帝国主义持续扩张链条中的另一环。^[13]从欧洲到拉美再到亚洲，洛克菲勒家族是推进美国艺术在海外宣传上不容忽视的力量。

国内外的画商、收藏家和赞助人，也以自己的方式推进美国艺术在世界范围内的传播和发展，是一股强劲的民间力量。他们在对美国当代艺术家的生存保障、作品发掘及海外宣传上发挥了重要作用。画商利奥·卡斯泰利是画商中的重要代表，为保障美国艺术家的基本生计，卡斯泰利是美国第一个实行月薪制的画廊；为推进其画廊艺术家的知名度，卡斯泰利通过与国内外画廊合作展陈以安迪·沃霍尔为代表的波普艺术家的作品，借以提高艺术家在世界各地的曝光度；为增强艺术家和艺术作品的知名度，他策划“美国波普艺术巡展”系列活动，推动波普艺术走

向世界。与卡斯泰利交好的画商丹尼尔更是不遗余力地赞助美国现代艺术家，他为现代艺术家们举办个展、展陈他们的作品、资助他们的生活和创作等。受他资助的威廉·左拉克曾经回忆道：“丹尼尔对美国艺术有着深远的影响，他所推动的展览与发掘的艺术家常常是从寂寂无名到家喻户晓。”^[15]哈伯特经营的下城画廊，通过对美国民俗艺术作品的发掘和推介，既兼顾了画廊营业利润又在一定程度上推进美国本土现代艺术的发展进程。聂皓雪指出，以下城画廊为据点，哈伯特在抽象表现主义真正代表美国先锋艺术攫取全球艺术话语权之前，为美国本土的现代主义艺术赋予了独一无二的民族身份。^[16]

收藏家群体虽是基于投资的目的收藏美国艺术，但在一定程度上，也实现了对它的间接赞助和支持。在对波普艺术收藏家群体的看法上，鲁布洛斯基认为：“他们是这个团体的首要支持者，为该流派的成功负责。在这种情况下，收藏家是领跑者。”^[17]在共同的经济目的下，画廊负责展陈艺术家作品，扩大艺术家的知名度；收藏家作为民众通过购买收藏肯定艺术作品的价值，并影响其他人，进而实现抬高艺术品的知名度和投资价值双重目的。

三、美国艺术的国家赞助

美国艺术的赞助以私人赞助为主，宣扬“自由、民主和平等”的美国并未设文化部，表面上看，国家对文化艺术干涉似乎很少，何谈对美国艺术的赞助？实际上，美国政府并未将艺术完全放任于市场。自20世纪的美苏冷战，到当下中美文化软实力的博弈，艺术在美国与他国的国际关系中一直扮演着重要的文化武器角色。供职于美国中情局的艾伦·杜勒斯在1945年国际关系委员会上提出瓦解苏联的政策建议中谈道：“我们将从文学和艺术中逐渐地抹去他们的社会存在，我们将训练那些艺术家，打消他们想表现或研究那些发生在人民群众深层的过程的兴趣。文学，戏剧，电影——一切都将表现和歌颂人类最卑劣的情感。我们将使用一切办法去支持和抬举一批所谓的艺术家，让他们往人类的意识中灌输性崇拜、暴力崇拜、暴虐狂崇拜、背叛行为崇拜，总之是对一切不道德行为的崇拜。”^[18]美国利用文化艺术对他国进行操控的战略可见一斑。在具体的操作层上，政府对美国艺术的赞助主要表现在顶层的艺术战略设计、财政拨款和政策扶持三方面。

美国政府一开始赞助艺术就有其特定的政治目的及相应的战略设计。惠特尼美国艺术博物馆资深策展人巴巴拉·哈斯克爾曾一针见血地指出：“20世纪40年代中期，美国国务院将艺术宣传作为增进美国政治利益和经济利益的手段，促成了美国在欧洲和拉丁美洲的一系列展览。这些展览普遍用现实主义的艺术手法来树立美国积极、正面的形象。”^[19]纽约现代艺术博物馆是美国对外艺术宣传的得力助手，它积极配合国会工作，与国会相辅相成。“美国人通过纽约现代艺术博物馆的国际项目——该项目得到政府的支持，并由洛克菲勒兄弟基金会出资——目的明确地将其抽象表现主义艺术介绍到欧洲，作为优越的民主国家形式的文化招牌。”^[20]这再次道明了美国的艺术战略，它

不由政府直接出面，而是借助文化艺术机构进行间接操控。美国通过海外策展打造积极和正面的美国形象，以此同化和占领他国的艺术传统。首先是欧洲市场，其次是美洲市场，最后是亚洲市场，以至全世界都追捧美国艺术。美国艺术的赞助不仅在于摆脱欧洲绘画的束缚，其最终目的是实现与世界经济、政治强国相匹配的文化强国。这种文化强国也不止于建立民族自尊和民族自信，而是通过以非功利性的文化艺术交流实现对他国文化艺术的侵略和占领，也就是所谓的文化霸权。这种文化霸权既是通过对他国文化艺术的同化和侵蚀以展现和凸显自己的艺术价值，转过来又使其为美国的政治和经济利益服务，可谓一箭双雕。

在具体的政策支持上，政府对美国艺术的赞助支持产生最广泛而持久的战略是税收政策。因为美国有着悠久的民主、自由文化传统，美国政府不好直接资助文化艺术。为促进本国艺术的发展，政府往往通过税收政策间接实现对艺术活动的赞助和支持。在具体操作层，美国税法将致力于文化、教育及其他公益目的的非功利机构列入501（C）（3）税收豁免实体。据美国1913年的《国内税收法典》条款，个人一旦被认定为豁免身份，就有以下特权：1.这些机构的盈利额不用收税；2.这种身份可以豁免财产和营业税；3.凡是向这些非营利机构进行捐助的捐赠者可以用起捐赠额抵扣纳税；4.该身份也是获得联邦资助的重要条件之一。^[21]税收减免政策促进大众资助文化艺术，能够抵消一定数额的纳税也使得大众愿意参与到对文化艺术的支持上，以此调动大众对艺术的积极性。另一方面，税收政策也向艺术家待遇方面倾斜。1986年后，原先用于让艺术家们调整大幅变动收入的举措——收入平衡机制，也被废除了。^[22]该筹款的资助政策和体制十分灵活，可充分调动私人领域了解和赞助艺术的积极性，亦为美国政府赞助艺术筹集到巨额资金。

美国自建国起，政府与艺术一直保持一定距离。在绝大多数美国人看来，艺术是私人领域的事，国家不应干预文化艺术。在20世纪30年代的经济大萧条中，美国政府开始对艺术有所干预。罗斯福总统为改善当时艺术家普遍的贫困生存状态，推行艺术振兴计划，雇佣艺术家为联邦建筑作画，以缓解艺术家的生存压力。冷战期间，为抵制苏联对自己的蓄意宣传，争夺世界霸权，美国政府下决心让艺术成为主要的反击武器，国家由此真正开始有政治目的地介入艺术。肯尼迪总统在1963年的一次演讲中也明确地表示，“艺术和艺术家都要为政府所用”。^[23]在选用对抗苏联的文化武器上，政府基于政治需要首先选择了与苏联共产主义现实艺术全然相悖的抽象表现主义，以此充当美国艺术的名片及冷战的文化武器。在国内，美国斥巨资设立艺术基金会、新闻部署会及艺术家个人奖励金项目，从1966年至1995年，该项目持续了近三十年，几乎涵盖了“二战”后美国现代和当代艺术的所有风格和运动，资助了4500多位艺术家。^[24]但该项目所赞助支持的基本都倾向于抽象表现主义艺术家。根据国际艺术基金会1967年年报数据，在1967年获得首批资助的60位艺术家中，抽象主义艺术家占73.3%，极简艺术家占16.67%，波普艺术家占3.33%。在其他

的赞助项目中，基本都只涉及当代艺术的宣传和支持。美国对抽象表现主义的肯定及其在国内的支持力度，使美国当代艺术得以蓬勃发展，为打造其国际霸权地位打下坚实的物质基础。在国外，美国政府通过中情局及私人机构这条暗线，利用其非官方身份在世界各地进行策划当代艺术展览、举办音乐会、创办杂志期刊、出版书籍等文化艺术活动，在艺术上树立美国形象和美国标准。通过对美国的抽象表现主义、爵士乐、乐团等艺术活动的推广，推动美国艺术走向世界，称霸世界。苏联解体后，美国便以同样的方式把这一矛头迅速转向竞争对手中国。

综上所述，美国艺术的赞助体系是以国家为战略设计领导者，私人领域负责具体实践活动，而税收和基金会是其活动资金的主要来源。

四、结语

美国艺术是美国在“资本+政治”双重动因下推就的艺术，具有强烈的功利性和意识形态性。其中最具有代表性的是抽象表现主义艺术，该艺术能够被选用并代表美国艺术，在于其风格特色符合20世纪中期美苏争霸的政治需要；而其得以持续扩张风靡至全球，被推崇至极高的艺术地位及被赋予天价，则是美国政治“阴谋”下资本的赞助和包装力量所致。美国艺术在全球的话语权是靠资本的赞助堆砌的，当代艺术大厦一建立，它就在源源不断的资本运作下坐收效益，永葆活力。可以说，是不计成本的资本赞助包装和造就了美国艺术，使之从令人费解的艺术摇身一变成为当下最具价值和最受欢迎的“伟大艺术”，只要资本运作不垮，它就不会被“拆穿”，也不会“倒塌”。这种“伟大艺术”不止于建立民族自尊和民族自信，而是以非功利性的文化艺术交流活动实现对他国文化艺术的侵蚀，也就是文化霸权。这种文化霸权既是通过对他国文化艺术的同化和侵占来凸显自己的艺术价值，转过来又使其为美国的政治和经济利益目的服务。

在21世纪的今天，美国的文化霸权扩张比以往更为猛烈、复杂、隐秘并且极具欺骗性，美国对我们的意识形态战略也愈加显而易见。我们要认清美国艺术背后的阴谋和骗术，时刻警惕这种霸权文化对我国传统和当代文化的侵蚀和渗透，自觉抵制恶俗的审美趣味和他国的名利笼络，坚守个人傲骨，坚定文化自信、民族自豪，以应对全球范围内的霸权斗争，在世界范围内确立和发展我们自己的文化话语权。

参考文献：

- [1] 圣香大数据. 2021当代艺术市场报告 [EB/OL]. [2022-12-05]. <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1726154744427066723&wfr=spider&for=pc>.
- [2] 雅昌艺术市场监测中心. 2015年度艺术市场报告 (第13页) [EB/OL]. [2022-11-22]. https://imgpublic.artprice.com/pdf/rama2016_zh.pdf.
- [3] GREENBERG C. The Decline of Cubism [M] //HARRISON C, WOOD P. Art in Theory: 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas. New Jersey: Wiley-Blackwell, 1993: 572.

- [4] 吉尔博, 秦兆凯. 纽约如何窃取了现代艺术的理念 [J]. 美术观察, 2021 (03): 91-96.
- [5] GREENBERG C. Avant-Garde and Kitsch [M] //HARRISON C, WOOD P. Art in Theory: 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas. New Jersey: Wiley-Blackwell, 1993: 533.
- [6] 列昂节夫, 等. 苏维埃俄罗斯美术 [M]. 冯湘一, 吕叔东, 译. 北京: 朝花美术出版社, 1958: 34.
- [7] HERSKOVIC M. New York School Abstract Expressionists: Artists Choice by Artists [M]. New Jersey: New York School Press, 2000: 12.
- [8] DOSSIN C. To Drip or to Pop? The European Triumph of American Art [J]. Art@s Bulletin, 2014 (3): 37.
- [9] TOMKINS C. Profiles: A Good Eye and a Good Ear [J]. New Yorker, 1980 (5): 61.
- [10] 桑德斯. 文化冷战与中情局 [M]. 曹大鹏, 译. 北京: 国际文化出版公司, 2002.
- [11] 洛克菲勒兄弟基金会 [M] //基金会中心网. 美国国家基金会. 北京: 社会科学文献出版社, 2013: 6-7.
- [12] MACDONALD D. Action on west 53rd street [J]. The New Yorker, 1953 (11): 27.
- [13] COCKCROFT E. 高岭. 抽象表现主义, 冷战的武器 [J]. 世界美术, 1991 (03): 18-20.
- [14] 朱青生, 王林, 王南溟. 中国当代艺术的国际处境 [J]. 读书, 1998 (11): 108-117.
- [15] ZORACH W. Art is my Life: The Autobiography of William Zorach [M]. Cleveland: The World Publishing Company, 1967: 42.
- [16] 聂皓雪. 现代艺术的美国身份及其建构策略: 以下城画廊对“美国民俗艺术”话语的实践为例 [J]. 美术学报, 2021 (03): 107-113.
- [17] Rublowsky J. Pop Art [N]. New York Times, 1999-08-23 (02).
- [18] [俄] 雷日科夫. 大国悲剧——苏联解体的前因后果 [M]. 徐昌翰, 等, 译. 北京: 新华出版社, 2008: 1-2.
- [19] 徐达艳. “美国艺术”的形成与反思——“美国艺术史与展览”国际学术研讨会综述 [J]. 美术观察, 2014 (01): 142-146.
- [20] [德] 莱瑟尔, 沃尔夫. 二十世纪西方艺术史 (下卷) [M]. 杨劲, 译. 北京: 商务印书馆, 2015: 52.
- [21] 凌金铸. 影响美国文化艺术的间接政策 [J]. 上海交通大学学报 (哲学社会科学版), 2013, 21 (04): 72-79.
- [22] ZEMANS J, KLEINGARTNER A. Comparing Cultural Policy [M]. London: AltaMira Press, 1999.
- [23] KENNEDY J F. Remarks at Amherst College Upon Receiving an Honorary Degree [EB/OL]. [2022-11-25]. <https://www.presidency.ucsb.edu/documents/remarks-amherst-college-upon-receiving-honorary-degree>.
- [24] PRINCENTHAL N, DOWLEY J, IVEY W J. Creative Legacy: A History of the National Endowment for the Arts Visual Artists' Fellowship Program [J]. Reference and Research Book News, 2002 (3): 17.

潘 婷：武汉理工大学艺术与设计学院艺术学理论硕士研究生
喻仲文：武汉理工大学艺术与设计学院教授
博士研究生导师

(责任编辑: 蒙佳亮)



谭勋 教育肇始之青年李叔同 树脂 2022年