

# 天津美术学院学报

JOURNAL OF TIANJIN ACADEMY OF FINE ARTS



2022/2

北方美术

NORTHERN ART

2022/2

总第一六一期

天津美术学院学报  
双月刊



李健 生生不息 花岗岩 600×3800×400cm 2015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：2022年4月25日

刊 号：ISSN 1008-8822  
CN12-1287/G4

E-mail: beifangmeishu@tjarts.edu.cn

定 价：28.90元

ISSN 1008-8822



9 771008 882226



NORTHERN ART

2022年4月



李军主创 画说天津——天津市重大历史题材创作工程《南开教育》 原作铸铜135×380×145cm 2019年

封面：岳杨 徐途连枝 布面油画（局部）2014年

## 【卷首语】

王霄的《社会图像与图像社会：闲刻本〈西厢记〉探源》，站在最新的学理背景上，分析了图像与社会的互动联系，颇有见地。

《观看与呈现方式的内在探索——祁峰艺术创作访谈实录》一文平实而又真实，作为艺术家的朋友，艺术家的执着探索令我感佩。

《唐三彩对石湾窑制陶工艺的影响研究》是一篇深具时空关注的个案剖析佳篇。

《时空交响 丝路华章——柏林洪堡论坛亚洲艺术陈列展述评》，则是一篇拥有博大时空背景的优秀展评。

天津美术学院学报编辑部

# 北方美术

N O R T H E R N A R T

天津美术学院学报

JOURNAL OF TIANJIN ACADEMY OF FINE ARTS

2022年第2期

总第161期

主 编 贾广健  
副 主 编 郭振山  
执行主编 邵 亮  
执行副主编 路洪明  
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  
整体设计 商 毅  
网络编辑 苏 涛

编 委 于小冬 王立德 王伟毅  
(按姓氏笔画排序) 王爱君 兰玉琪 李 通  
何元东 张小庄 张 锰  
陈 钢 邵 亮 范 敏  
周午生 赵宪辛 贾广健  
郭振山 龚立君 寇疆晖  
喻建十 薛 明

本期策划编辑 邵 亮

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  
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 2022年4月25日  
刊 号 ISSN 1008-8822  
CN12-1287/G4  
E-mail 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

## 目 录

### ■ 今日人物

凝视自我的创作——浅谈张猛的艺术实践 ..... 卢迎华 /006

### ■ 美术研究

社会图像与图像社会：闵刻本《西厢记》探源 ..... 王 霄 /012

石渠宝笈著录与上海博物馆藏董邦达《葛洪山八景图》比较研究..... 马燕鑫 胡雅坤 /020

浅析联珠猪头纹锦的含义及其流变..... 颜双爽 孙昊淳 /024

中国画中的“线韵”美学刍议——以吴昌硕、黄宾虹、齐白石为例 ..... 李道一 /028

毁灭与重生——基弗艺术中的火元素研究 ..... 卢 炯 /031

### ■ 艺术视野

比较哲学视域中的图腾崇拜及其器物审美内在逻辑初探——以内丘神码为例 ..... 李 墨 王姿颖 /035

阴霾下的学术史：克里斯与贡布里希的漫画研究及其现实意义 ..... 王 鹏 /038

贡布里希秩序感知能力的差异性的探究——兼谈对绘画创作风格的影响 ..... 孙翰颖 孙玉德 /042

草间弥生和“九龙皇帝”曾灶财——对艺术家和艺术作品的对比简析 ..... 叶 楠 /046

当代美术中的写作现象——以张晓刚为例 ..... 夏兴强 /049

观看与呈现方式的内在探索——祁峰艺术创作访谈实录..... 祁 峰 吴 洁 /053

### ■ 设计研究

唐三彩对石湾窑制陶工艺的影响研究 ..... 薛 冰 詹 嘉 /059

探究天津东丽博物馆藏张贵庄战国灰陶器 ..... 李智瑛 吴艳坊 /065

浅谈人工智能技术下产品设计的趋势和策略 ..... 曹祥哲 /068

花瑶传统手工艺在城市化进程中的创造性转化与创新发展的研究 ..... 肖宇强 /072

关于熊吉祥物的形象魅力研究..... 李 烨 /076

### ■ 艺术教育

艺术学课程的思政建设与实践——以版画教学为例 ..... 焦 磊 /079

利用社会资源拓展版画教学形式的可行性分析 ..... 王木木 /082

寻找“创意”——艺术设计教学中的图形创意课程探究..... 霍俊燕 王丽岩 /086

高校艺术设计专业理论课程教学优化分析 ..... 郝亚楠 /090

### ■ 跨媒体研究

消费文化语境下艺术联名对艺术传播的影响..... 王凤丽 /093

人工智能艺术，新神话或创造力转向 ..... 耿 涵 /096

### ■ 展览回顾

时空交响 丝路华章——柏林洪堡论坛亚洲艺术陈列展述评 ..... 展 倩 /099

志御金石，塑造写意——李军教授跨界艺术作品的审美解读 ..... 杨 岚 /102

绘画创作的阶段更迭与边界拓展——从个展“恬淡相慕”谈起 ..... 岳 杨 /105

### 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我刊，且允许我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。

# Contents

## ■ FIGURES OF TODAY

Gazing at the Self: On Zhang Meng's Artistic Practice ..... **Lu Yinghua**/6

## ■ ART RESEARCH

Social Image and Image Society: A Probe into the Origin of Min's Block-Printed Edition of *The West Chamber* ..... **Wang Xiao**/12

A Comparative Study on the Records in *Shiqu Baoji* and Dong Bangda's *Eight Views of Mount Gehong* in Shanghai Museum ..... **Ma Yanxin and Hu Yakun**/20

Meaning and Evolution of Pearl String Pig Head Pattern ..... **Yan Shuangshuang and Sun Haochun** /24

Aesthetics of "Linear Rhythm" in Chinese Painting: Taking Wu Changshuo, Huang Binhong and Qi Baishi as Examples ... **Li Daoyi**/28

Destruction and Rebirth: A Study on the Element of Fire in Anselm Kiefer's Art..... **Lu Jiong**/31

## ■ ART VISION

Totem Worship and Its Inner Logic of Object Aesthetic in the Perspective of Comparative Philosophy: Taking Neiqiu God Pictures as an Example ..... **Li Mo and Wang Ziyang**/35

Academic History in the Shadow: Ernst Chris and E.H. Gombrich's Caricature Study and Its Practical Significance ..... **Wang Peng**/38

An Exploration of the Differences in Perception Ability of Order as Elucidated by Gombrich: Also on Its Influence on the Style of Painting ..... **Sun Hanying and Sun Yude**/42

Yayoi Kusama and Tsang Tsou-choi, "The King of Kowloon": A Brief Comparison between Artists and Their Works of Art ... **Ye Nan**/46

Phenomena of Writing in Contemporary Art: Taking Zhang Xiaogang as an Example ..... **Xia Xingqiang**/49

An Inner Exploration of the Way to Observe and Present: An Interview about Qi Feng's Artistic Creation ..... **Qi Feng and Wu Jie**/53

## ■ DESIGN RESEARCH

A Study on the Influence of Tang Tri-colored Pottery on the Pottery-making Technology of Shiwan Kiln ..... **Xue Bing and Zhan Jia**/59

An Exploration of Zhangguizhuang Warring States Period Grey Pottery in Dongli Museum in Tianjin .. **Li Zhiying and Wu Yanfang**/65

Development Trend and Strategy of Product Design in the Context of Artificial Intelligence Technology ..... **Cao Xiangzhe**/68

Creative Transformation and Innovative Development of Huayao Traditional Handicrafts in the Process of Urbanization..... **Xiao Yuqiang**/72

A Study on the Charm of Images of Bear Mascots ..... **Li Ye**/76

## ■ ART TEACHING

Ideological and Political Construction and Practice in Art Courses: Taking Printmaking Teaching as an Example ..... **Jiao Lei**/79

Feasibility Analysis of Expanding Teaching Forms of Printmaking by Using Social Resources ..... **Wang Mumu**/82

Looking for "Creativity": An Exploration of Graphic Creativity Course in Art Design Teaching ..... **Huo Junyan and Wang Liyan**/86

An Analysis of Teaching Optimization of Theoretical Courses for Art Design Majors in Colleges and Universities..... **Hao Yanan**/90

## ■ CROSS-MEDIA RESEARCH

Influence of Art Co-branding on Art Dissemination in the Context of Consumer Culture ..... **Wang Fengli**/93

AI Art, New Myth or Creativity Turn ..... **Geng Han**/96

## ■ EXHIBITIONS IN RETROSPECTIVE

Time and Space Symphony, Brilliant Chapter on Silk Road: A Review of Asian Art Exhibition at the Humboldt Forum in Berlin ..... **Zhan Qian**/99

Aesthetic Interpretation of Prof. Li Jun's Cross-Border Art Works ..... **Yang Lan**/102

Change of Stage and Boundary Expansion of Painting Creation: My Solo Exhibition "Pleasant & Peaceful" ..... **Yue Yang**/105

## 社会图像与图像社会：闵刻本《西厢记》探源

《西厢记》最早源自唐代诗人元稹的传奇小说《莺莺传》，流传至金代，有董良（一说为董琅）所写的诸宫词《西厢记》，经由元代剧作家王实甫改编润饰成为家喻户晓的爱情戏剧，至明代，《西厢记》由说唱剧本逐渐发展为广受欢迎、大量发行的通俗读物。本文重点讨论的是明崇祯十三年（1640），由湖州著名大书商闵齐伋主持刊印的《西厢记》版画，它由21幅彩色套印木版画组成，被视为中国传统套色版画的巅峰之作，现存世仅一本，藏于德国科隆美术馆。学者一般将这部版画称为“闵刻本”《西厢记》，闵齐伋字寓五，故也被称之为“寓五本”《西厢记》。

12

## 观看与呈现方式的内在探索 ——祁峰艺术创作访谈实录

当时架上绘画的云，在我创作的时候有一种感受或者想法：把它比拟成自己，或者说我登天观云、亲近云。而下雨用色粉接雨水再去作画，是一个深入过程、形态转换。可能是在思考“云”它本身是什么，或者我和云的关系，由云产生降雨，进而想到气象、天地、自然的循环变化和人在其中存在的位置，也就是从形象到概念的一个观念转换。云是一个概念，而不是说“云”这个字对应某个形象。它对应的是一种自然界生成，返到地面再升到天上的一个过程，是自然周而复始的过程。那人在这之间，你做事情或者做作品的时候处于一个什么样的位置，或者什么样的一个参与性。我就想把自然这种气象周而复始的变化与我自己的作品融合在一起。我认为人在天地之间，他应该有一个基本的行事方式，而这种行事方式可以渗入到艺术创作里。

53

## 唐三彩对石湾窑制陶工艺的影响研究

提到石湾窑，人们可能首先联想到的就是明代创烧的“广钧”。随着清末民初古钧瓷逐渐受到世人追捧，石湾窑其他一些陶器种类也被笼统地归入仿钧窑产品的行列。这种欠缺严谨性的命名和归类法混淆了“窑变”的概念，导致在研究石湾窑和钧窑时出现许多错讹和矛盾之处。本文从文献学和工艺学入手，选取陶塑等产品种类作为主要对比研究对象，结合大量图片资料，从造型、纹饰、胎釉彩以及烧成工艺等方面详细阐述石湾陶器生产制作方面的许多特征是唐三彩工艺的延续，而钧窑的影响只占一部分。通过文章的研究论证，可以完善之前的归类标准和结论，弥补关于三彩陶和石湾陶历史关系研究的图像考古证据。

59

## 时空交响 丝路华章 ——柏林洪堡论坛亚洲艺术陈列展述评

文物是人类精神文明的产物，也是文化的形质载体，将文化自身以直观可感的方式加以表征和诠释。印度北部桑吉的窣堵波塔门即是印度早期佛教文化的形质载体之一。文物同时也是文化交流与传播的物质见证，克孜尔石窟壁画图释了印度佛教艺术风格如何在塔克拉玛干沙漠北缘的城市中发挥作用；犍陀罗风格的雕塑又诠释了希腊风格如何影响印度北部地区的艺术形态；中国18世纪的宫廷肖像画展示了意大利传教士郎世宁（Giuseppe Castiglione）如何对清代宫廷绘画艺术进行西式改革；中、日、韩三国丰富多样的佛教艺术彰显出佛教如何在东亚落地生根；三国各具特色的佛教艺术形式又反映了外来文化如何与本土文化相互融合。这些文物无一例外地生动反映了亚洲各地区相互交流的文化形态以及多元开放的文化姿态——交流与开放正是本次展览的主旨。

99

**编者按：**张镔是一位跨媒介艺术家，3D动画、多屏视频影像、绘画、装置等介质被他灵活地运用于作品中。作品在当代嘈杂的环境中探寻自我和世界的本真，对于情感、生命的体验与表达非常细腻，直指人心。

## 凝视自我的创作 ——浅谈张镔的艺术实践

### Gazing at the Self: On Zhang Meng's Artistic Practice

卢迎华/Lu Yinghua

张镔1972年出生于唐山，他在青少年时代开始对艺术萌发兴趣，当时中国正在经历由封闭到逐渐开放的过程，并由此带来了“文化热”，以及摸索中国现代化路径的各种尝试。他的艺术启蒙既来源于父亲所订阅的人文杂志，特别是《世界知识画报》中每期都有的介绍西洋名画的夹页，也来源于1992年入学天津美院版画系后所接受的教育和周围师长的熏陶。

入学天津美院之后，除了接受版画系的专业训练以外，张镔最多的时间是在国画系里度过的。最初是因为他的几位高中同学恰巧都考入了天津美院的国画系，但更重要的是，张镔被当时国画系几位教师的创作实践和个人魅力所深深吸引。得益于当时天津美院国画系年轻的教师们，包括李津、李孝萱和何家英等活跃的实践，张镔浸淫在与他们的交往和互动之中，以及自己的水墨画创作之中。

尽管张镔表示，作为学生的他对于20世纪80年代、90年代初期在北京及全国其他地区所发生的艺术运动和事件仅有只言片语的耳闻，但我们并不能完全无视大环境对于他的创作和思考所造成的潜在影响。我们显然也无法用概括式的语言来叙述80年代至90年代初这段时间中国文化艺术界所经历的各种复杂的转变和变化多端的现象，但直接与张镔的创作有显性关联的莫过于在80年代后期，特别是1989年之后所出现的一种日常转向。

在“85新潮”之后，中国当代艺术领域中的创作出现了几个转向，一个是从事油画创作的艺术家在欧洲绘画传统中往回走，在技术和风格上追求更古典的趣味，或是选择抽象的风格；一个是新文人画的出现，以水墨画作为媒介，关注和叙述的是发生在身边的人与事；还有一种就是江浙一带受到塔皮埃斯影响的综合材料实验等等。这些创作倾向都有一个共同点，就是想滤掉之前政治、社会的主导，以及80年代中期出现的文学热和哲学热，提倡“为了艺术而艺术”的“纯化语言”论争，强调回到审美与艺术史的立足点之上。在80年代，提出审美与纯艺术是有一定的政治含义的，有对于之前艺术功利化的针对性。但在1989年之后，强大的经济逻辑和消费文化的兴起，使整



明尼苏达大学美术馆“隐藏——张镔个展”现场 2013年

个社会的关注点发生了根本的转变。一批艺术家转变了视角，不再以之前居高临下的宏观视角来关注社会，而是平视社会，关注身边，近距离地观察自己和周围的人与事。作品不营造经典的画面，不强调完整的画面，也不注重叙事。他们将日常作为全部，但也渐渐远离了宏观与微观的政治问题。在这个风潮中出现的“新文人画”中就有不少代表人物在张镔就学的天津美术学院教授国画，他们都或多或少地触动和影响过张镔的创作与艺术实践观。自1999年开始，居天津一隅的张镔开始《星期日》的创作，每逢星期日，他必手持大相机，用120胶片定格儿自我的生活。这些方方正正的相片捕捉了各种琐碎的生活片段和场景，同时充满艺术家无限的感伤和无限的留恋。在将近十年的时间里，张镔用16张方图片组成大的方图片，记录构成自我的零散生活。

张镔将2016年“起风”个展视为一次事业中期的小型回顾展，将自己过去很长一段时间的主要创作，特别是以新媒体为媒介的作品，以及一小部分水墨画，作为展览的主要内容。在这些展出的作品中，创作得较早的要数2007

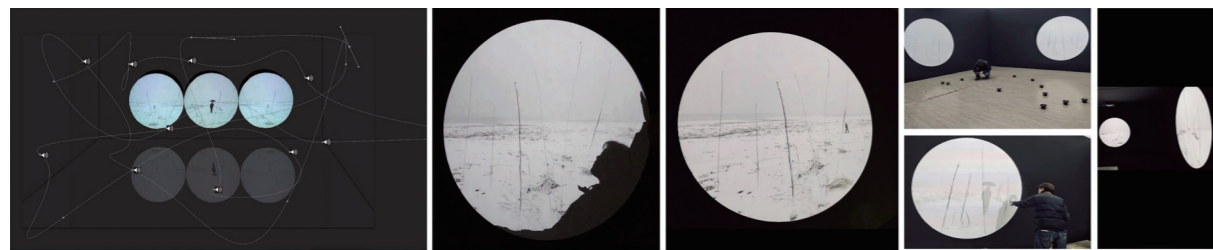


张镔 七里海 影像 2012年 视频截图

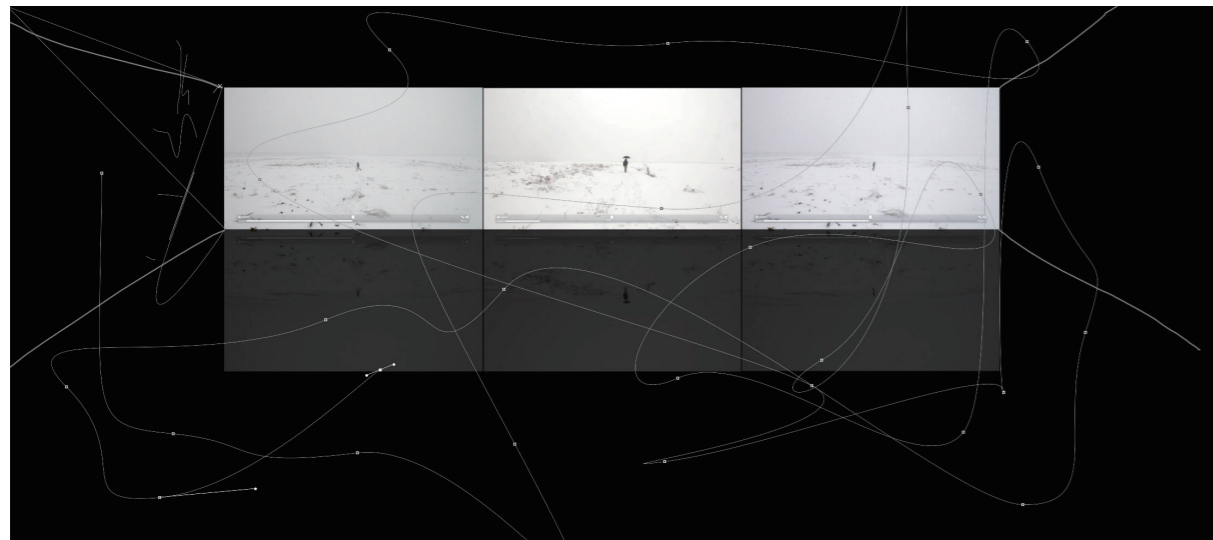


张镔 苔藓 影像装置 2017年

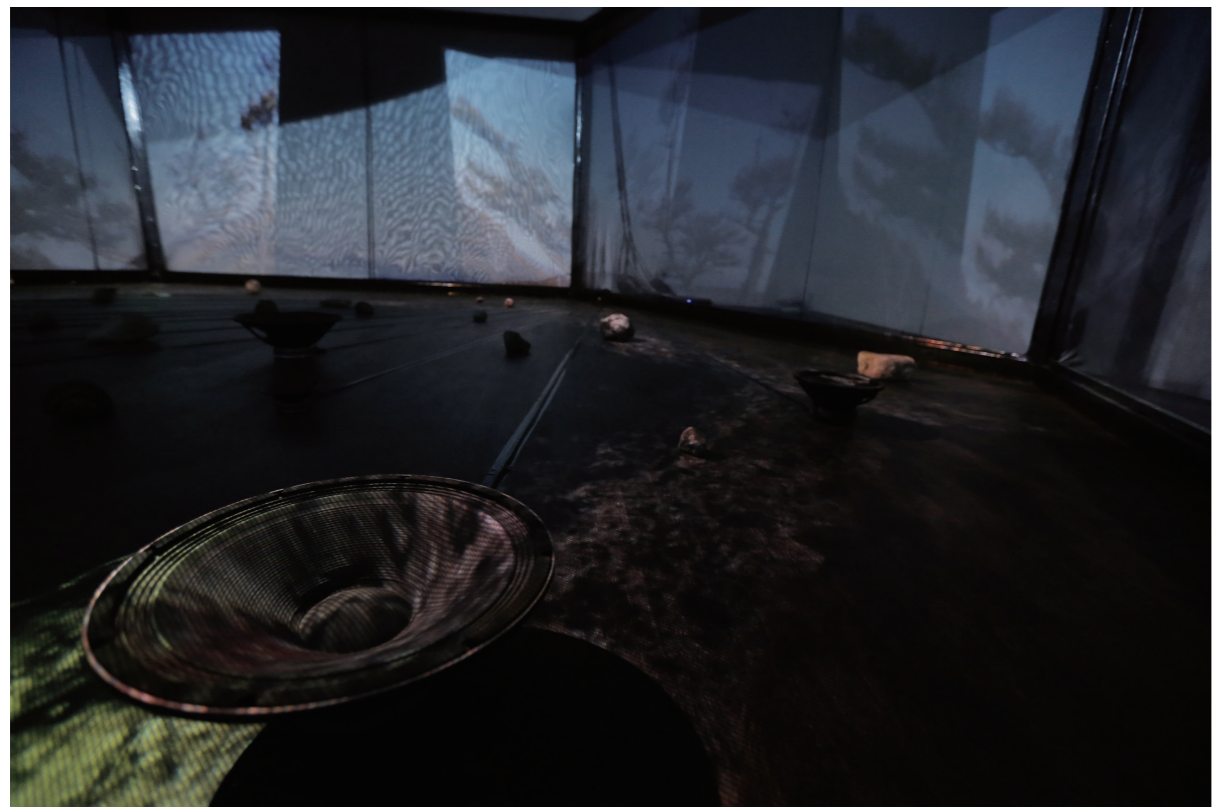
张镔 青豆天堂之三 3D 视频 5分20秒 2014年 视频截图



张猛 七里海 影像 2012年 视频截图组合



张猛 七里海 影像 2012年 展览效果图



张猛 苔藓 影像装置 2017年 摄于观唐美术馆展览现场



张猛 独流减河 影像 2012年 日本神户双年展展览现场

年完成的《蒙古山》。《蒙古山》是一个时长为26分33秒的单屏3D动画，画面中的两座覆盖着白雪的山峰，始终屹立不动。一个人正从左端的山峰慢慢地移动，像走钢丝一样，手中紧紧持着一根棍子，保持着笨拙的平衡，颤颤巍巍地走向右端的山峰。两座高耸的山峰之间横亘着巨大的缺口，只是在最底部绵延相接。让人不禁要替行走中的人捏一把汗。《蒙古桥》创作于四年之后，在这个片子里，一个人骑着自行车，穿越一座横跨于浩瀚的海面上的桥，后面一直被一辆动车追赶着，从桥的一端到达另一端。在《蒙古山》与《蒙古桥》之间，张猛还用同样3D建模的方式创作了《蒙古海》《蒙古雪》和《蒙古云》一共五件作品。这五件作品都与一个人在某个虚拟场景中进行穿行有关，对于艺术家而言有一定的自画像意义。

艺术家坦言自己在这个阶段对周边的事物抱有一种强烈的不适感，而自己身处其中，又无法完全流露自己的不满，只能始终保持一种表演的状态。张猛用这一系列描写某种“愚钝的行走”的创作，来指涉一种不适感，对所有事缺乏信任，无法相信，以至于虚无和自以为是。

与“蒙古”系列相似，“青豆天堂”也是一个进行中的系列创作，至今已有三部片子，包括《鸟世界》《球世界》和《西瓜世界》。这三部作品与张猛1997年开始写作的散文集《青豆天堂》同名。《青豆天堂》的写作从未公开过，是张猛为自己而写的文章，他笔下的“青豆天堂”是一个人人必须去的地方。虽然那里不是百货商店，也没有处理货；那里不是喜马拉雅，也没有雪山。连作者也不清楚为什么那个地方叫“青豆天堂”，就让我们都暂且把它作为一个地名好了。唯一我们可以确定的是，正如作者

告诉我们的，那里不怎么需要八点上上班，不需要工作，好像什么也不用做，只是一个美妙的地方！

那就让我们“背包前往”吧！这三部片子都以静谧而空无一人的雪地为场景，豆大的雪花在不断地飘落，《鸟世界》里出现一个人，推着圆圈往前走；《球世界》里是一个慢慢往前滚动的大球；而在《西瓜世界》里，一个大西瓜越滚越小，直至散落成一堆碎片。这些意象大都来自童年的经历和记忆，比如因为将一个不甜的西瓜丢在路边而遭到妈妈的责备，它们以各种方式进入张猛今天的文字与作品之中。对于张猛而言，儿时的记忆是一片“天堂”，是值得不断追溯的美好时光。然而，三部片子的背景音乐——第一部的音乐是压缩放慢的《玩偶之家》，第二部是变女声为老男人声的《Say Goodbye》，而第三部是张猛自己做的音乐——都透露出一种淡淡的愁绪，显然过去的时光已经难以复原或再次拥有。

《独流减河》与《七里海》都创作于2012年，从这两部片子开始，艺术家尝试了实景拍摄，也是为有朝一日将《青豆天堂》拍摄成电影做一些铺垫。不同于青豆天堂的虚构，独流减河与七里海都是源自天津古地理中两个真实存在的地点。独流减河是独流古镇一条很宽的大河，今天遍布天津超市的独流醋就产自独流古镇。独流减河的宽度超过天津市内的海河几倍。在张猛眼中，独流减河有着德国莱茵河的风范。在三频的片子中，两边各有一男一女在雨中不停地旋转着雨伞，中间是同样打着雨伞的艺术家自己的背影，渐渐走远，直至消失在观众的视野之中。

据艺术家自己回忆，拍摄《独流减河》纯属偶然。“那天下雨，忽然就决定开车去郊外的独流减河，毫无拍摄征



张镔 2018隐于树010 纸本水墨 100×33cm 2018年

张镔 2017蘑菇 纸本水墨  
200×100cm 2017年张镔 2017隐于树003 纸本水墨  
200×100cm 2017年张镔 2017金蘑菇 纸本水墨  
200×100cm 2017年张镔 2017隐于树001 纸本水墨  
200×100cm 2017年

兆，就是想去，下意识拿了拍摄的设备，带上助手，直奔而去。2012年冬天春节过后去过一次独流减河，已经很有感觉，感觉在等一场不大不小的雨水，那么，此刻就是最佳的时机了。开车一小时后到达独流减河，完全被感觉化的情绪迷住。就是这样，此刻的河岸就是能代表我这么多年的感觉，其实什么都不用做，它就在那里了。当你伫立在那下雨的河岸，忽然眼泪就流了出来，什么也不为。而我，那一刻，站在下雨的岸边，平静如水，感觉什么都不用做都已经够了。”<sup>①</sup>

在张镔的片子中，主人公似乎始终在做着点什么但实际上做什么并不重要。七里海是天津的古海岸，今天是一片很大的湿地。显然，下过雪后的七里海在艺术家的眼里是一个完美的舞台——“我想象的古代场景大概就是下过雪的野外的感觉，只要是下雪了，我都压不住自己的心情，亢奋起来，满心欢喜的状态。我喜欢雪到了一个极端的状态，尤其是漫天大雪时，我可以彻夜不眠，可以不吃不喝，欢喜得不得了。而，七里海，这个天津郊外的古海岸，下雪了，那压抑不住的狂喜，逼迫着你跑到它的眼前，投入到它的怀抱。如果有一个物体能表达我所有的感觉，七里海就是那个物体，下过雪的七里海就更加贴心，更加直抒胸臆，百分百表达准确。”<sup>②</sup>在三个屏幕中，我们看到艺术家扛着一根树枝在雪地中行进，直至最后共同走向一个消失的点。观者也被紧紧地包裹在自然界的聲音之中。

作品《金链猛虎》完成于2016年，是一项持续了一年

多的创作。通过这件作品，我们可以透视艺术家内心的某种危机感。这种危机感来源于近几年随着作品获得的关注度日渐增长，艺术家的心中萌生了一种不安的感觉。画面中两只佩戴金链的猛虎拉一根木头，这根木头在张镔的录像和绘画中多次反复出现，在一定意义上，这件直觉性的作品是张镔对于自己当时的创作和心理状态的自我写照。

张镔的不安感在一定程度上并非仅仅是一种个人的感受。20世纪90年代以来，中国野蛮生长的自由主义经济给予艺术市场蓬勃发展的机会，也给许多在那个时代出现和成长起来的艺术家不少展示和被承认的平台。这些获得机遇的创作中同样不乏那些在创作上经历了日常转变的艺术实践。但在90年代中后期之后，关注日常的创作逐渐失去了作为一种政治概念的可能性，从为了逃离功利性的政治、社会和哲学先导的创作倾向，逐渐进入一个无形而无处不在的资本逻辑之中，以日常和自我为讨论焦点的创作，开始遭遇被承认和被接受后所面临的“被同化”的危机。今天，它的自我超越面临着缺乏“精神维度”和“人文关怀”的深层障碍。这个跨越不仅挑战着作为个体的艺术家张镔，也挑战着与他同龄甚至更年轻的我们每一个从业者。

#### 注释：

①这段描述来自笔者与张镔于2016年8月11日的微信讨论。

②同上。

卢迎华：“起风——张镔个展”策展人 北京中间美术馆馆长

(责任编辑：赵纯)

## 社会图像与图像社会：闵刻本《西厢记》探源

Social Image and Image Society:  
A Probe into the Origin of Min's Block-Printed Edition of *The West Chamber*

王 霄 / Wang Xiao

**摘要：**明崇祯十三年（1640）《西厢记》套色版画由21幅彩色套印木版画组成，因由湖州著名大书商闵齐伋主持刊印，因此常被称为“闵刻本”《西厢记》。本文通过分析闵刻本《西厢记》的图像设计，对以下几个方面进行探讨：一、图像中雅俗品味、奇幻趣味的融合；二、出版商如何顺应时代潮流，在图书市场繁荣的基础上开发文化商品；三、深入分析几位同闵齐伋一样具有文人气质的出版商，在出版作品时兼顾文人品味与商业利益的矛盾心理，从而探究以美观的视觉图像为卖点的书籍转化为文化商品的过程，以及“贾儒相通”的出版商在平衡艺术价值与商业利益时对社会产生的重要影响。

**关键词：**闵刻本《西厢记》；闵齐伋；出版；图像；社会

《西厢记》最早源自唐代诗人元稹的传奇小说《莺莺传》，流传至金代，有董良（一说为董琅）所写的诸宫词《西厢记》，经由元代剧作家王实甫改编润饰成为家喻户晓的爱情戏剧，至明代，《西厢记》由说唱剧本逐渐发展为广受欢迎、大量发行的通俗读物。本文重点讨论的是明崇祯十三年（1640），由湖州著名大书商闵齐伋主持刊印的《西厢记》版画，它由21幅彩色套印木版画组成，被视为中国传统套色版画的巅峰之作，现存世仅一本，藏于德国科隆美术馆。学者一般将这部版画称为“闵刻本”《西厢记》，闵齐伋字寓五，故也被称之为“寓五本”《西厢记》。

目前关于闵刻本《西厢记》比较重要的学术研究成果有：日本学者小林宏光（Kobayashi Hiromitsu）的文章《明代版画的精华》，对每一幅图像进行了比较深入的分析；版画史家周芜在将此版画的几页收录到《日本藏中国古版画珍品》时，认定其为真正的《六幻西厢》插图；周心慧在《明代版刻述略》中认为此版画填补了我国古代戏曲版画无彩色套印的空白；研究《西厢记》的文献专家蒋星煜在《德国科隆博物馆珍藏明代彩绘西厢记》一文中对此图在德国的收藏及复制作了介绍；台湾学者马孟鼎的论文《耳目之玩：从西厢记版画插图论晚明出版文化对视觉性之关注》，从图像角度讨论了晚明文化中对视觉性



图1 《酬韵》《西厢记版画》二十一幅 明崇祯十三年 闵齐伋六色套印本 德国科隆东亚艺术博物馆藏



图2 《报捷》《西厢记版画》二十一幅 明崇祯十三年 闵齐伋六色套印本 德国科隆东亚艺术博物馆藏



图3 《就欢》《西厢记版画》二十一幅 明崇祯十三年 闵齐伋六色套印本 德国科隆东亚艺术博物馆藏



图4 《逾墙》《西厢记版画》二十一幅 明崇祯十三年 闵齐伋六色套印本 德国科隆东亚艺术博物馆藏

的关注；范景中教授的文章《套印本和闵刻本及其〈会真图〉》，概括凝练地阐述了闵刻本《西厢记》的历史地位和研究价值；中国美术学院董捷的《明清刊〈西厢记〉版画考析》一书对闵刻本《西厢记》图像做了概括性叙述，提到其对文人笺谱成就的吸收。由此可见，对闵刻本《西厢记》的研究已有一定的成果积累。

本文从图像角度入手，分别讨论21幅版画所体现出的高雅与通俗品质、奇幻与潮流趣味，逐层深入地挖掘图像背后的设计意图，讨论伴随着社会的发展、书籍市场的繁荣，出版商怎样将传统文化、艺术的元素融入书籍的设计和和生产，创新文化商品，进而重点分析晚明社会中特定人群——“贾儒相通”的出版商兼顾经济效益和文化品位的价值取向，及其产生的社会影响。

### 一、明代社会的图像创造

明代中后期，江南地区经济繁荣，书籍刻印达到高峰，书籍的读者由传统的文人、官员，扩展到更为广泛的新兴市民阶层。晚明社会非常注重书籍的视觉效果与审美体验，插图版画的精美程度成为各大书坊一较高下的商业卖点。伴随着图书市场的繁荣，许多书坊以刻印通俗文学为基础，打造自己的品牌，如专门刊刻戏曲的富春堂、文林阁、墨憨斋等，出版了传世名篇《牡丹亭》《琵琶记》《红拂记》，万卷楼则刊刻《三国志通俗演义》，世德堂刊刻《西游记》，天许斋、叶敬池、衍庆堂刊行“三言”，杭州武林容与堂则以刊行李贽的著作而闻名。

明清两代《西厢记》版本众多，插图本多达三十余种，这其中有风格古朴的北京金台岳氏本、粗犷洒脱的刘龙田本、精美而装饰感强的起凤馆本，还有文人画家陈洪绶为小说绘制插图之典范张深之本，几乎涵盖了古代版画的各风格流派，形成了一个完整而极具研究价值的历史脉络。

《西厢记》故事描写在山西普救寺借宿的书生张珙，偶遇在寺中西厢房借住的已故相国之女崔莺莺，二人互相吟诗而产生爱慕之情。叛将孙飞虎听闻崔莺莺有倾国倾城的容貌，带手下围攻普救寺，要强抢崔莺莺做压寨夫人。莺莺的母亲老夫人情急之下宣称谁能解围就将女儿许配

他。张生向他的一位故旧“白马将军”杜太守写信求救，杜太守发兵解围。过后老夫人却因二人门第不当而悔婚，张生在悲恸之下一病不起，莺莺也大为伤痛。莺莺的丫鬟红娘帮助两人暗通书信，老夫人发现私情，欲将莺莺嫁给一名贵族公子，但红娘据理力争，无可奈何之下，老夫人命令张生上京赶考，如中状元便真的把莺莺许配与他。张生努力攻书，高中榜首，迎娶了莺莺，有情人终成眷属。

湖州著名书商闵齐伋刊行于明崇祯十三年（1640）的《西厢记》中有21幅套色版画，既承袭了之前诸多版本插图的优点，又体现了新的审美风尚。这些版画图像设计奇思妙想，制作技术精妙绝伦，艺术品质精美高端，在各方面都达到了中国传统版画的巅峰。这部史上最经典的套色《西厢记》版画，无疑确立了闵齐伋在出版业的领军地位。明万历后期至明末的几十年间，借鉴文人笺谱、画谱，体现文人品味和高雅意趣，是这类版画作品的重要特征之一。《酬韵》（图1）、《传书》即直接设计为笺谱的形式，发挥其凝练概括的语言、象征的表现手法。

《酬韵》运用了蝴蝶的意象和“红叶题诗”的典故。蝴蝶在古典文学艺术中经常出现，有时用来表达对美好爱情的渴望，如《梁山伯与祝英台》梁祝化蝶双飞；有时象征情欲，如《金瓶梅》中潘金莲用白纱团扇扑蝶为戏；更有庄周梦为蝴蝶的深刻寓意。“红叶题诗”则是出自红叶做媒的浪漫爱情典故。大片浅色叶子有男主角张生的蓝色情诗，另一片小叶子设色清雅，搭配崔莺莺秀秀字体书写的朱砂色情诗，似乎在暗示闺阁小姐隐秘炽热的芳心。叶子尾部渲染了浅黄色，既丰富了表现时空，又为画面增添了一丝愁绪。《传书》一图暗合古语“鱼雁传书”之意，这里没有直接描绘人物的形象，而是使用鱼、鸟这类古典文学中惯用的象征符号，作为男女主人公的化身。画面右侧展开的手卷上，诗句淡淡入画，舒缓和谐诗意的画面与优美的文字相映生辉。这两图中，作者将传统版画语言的特色发挥到极致，简约灵动而意味深长。

《酬韵》与《传书》两图使用雅致而意趣盎然的传统意象，集诗、书、画、印于一体，充分发挥了文人笺谱简约凝练、清俊疏朗的特色。《报捷》（图2）一图则具有明



图5 《宫灯》《西厢记版画》二十一幅 明崇祯十三年 闵齐伋六色套印本 德国科隆东亚艺术博物馆藏



图6 《木偶戏》《西厢记版画》二十一幅 明崇祯十三年 闵齐伋六色套印本 德国科隆东亚艺术博物馆藏

显的叙事性，画面以传统的屏风作为故事情节的框架，屏风内部又设屏风，极好地发挥了中国传统绘画艺术中“重屏”的表现方法。晚明文人热衷于在家具上镌刻诗文，于是设计者在折过来的屏风背面以重色呈现宋代大文豪苏轼气势磅礴的《赤壁赋》拓本，既增强了画面的空间感，又把经典文学、线刻语言、传拓的传承方式与当时社会的流行风尚完美结合。简洁冷静的边框色彩、精致而疏密得当的线刻、镂空的绿色云纹装饰、丰富生动的人物形象，使整个画面古朴稳重，格调高雅。

在充分发挥传统文人画优雅品味的同时，闵齐伋在《西厢记》版画中融入了更多雅俗共赏的元素。《就欢》（图3）描绘张生莺莺“今宵同会碧纱厨，何时重解香罗带”一幕。画面运用层层渲染、点缀淋漓的颜色：燃烧的蜡烛、半透明的帷幔、偷听的红娘和童子、翻滚的被单，繁而不乱，流露出暧昧香艳的气氛。这种对“就欢”场景的直接描写，明显受到同时期刊行的套色印刷经典之作的《风流绝艳图》等春官画的影响。如果对此情节的大胆表现迎合了“世俗”的需求，那么与之相衬的“雅”，则是蓝色床顶上的白梅、画面右侧的水浪波纹，这都是笈谱、画谱中常见的图像，拱花技法凸显出白梅的雅致，单刀走线的水纹清新而富有装饰感。造型稳重、如同盒子般的床，调和了画面的热烈情节。值得一提的是，画面的布局隐约流露出五代著名画家顾闳中《韩熙载夜宴图》的古典气质。

这类“雅俗共赏”图像的发展，是晚明社会注重视觉的审美享受和愉悦感，审美经验发生变化的必然结果。然而借鉴文人画的高雅品味，兼顾世俗的感官需求，还不足以说明闵齐伋《西厢记》的特色，这部作品最突出的特点在于它的“奇幻”色彩。

晚明文化中有“好奇”的特性，自明代开始把南戏称为传奇，这一名词在某种程度上体现出追求戏曲情节的新奇和虚幻，当时传奇小说、戏曲风行，这多源于人们的尚奇心理。明代多个个性张扬、狂放不羁的奇士，如“以斧劈面”的文人画家徐文长，“一世不可余，余亦不可一世”的著名剧作家汤显祖，以及出生吴中名门却对正宗儒学毫

无兴趣、致力于编纂“三言”等通俗文学作品的冯梦龙。剧作家擅长借助奇异而不落俗套的情境设计，感染和吸引观众，这种对文本出新出奇的要求，也对文人、艺术家尚奇心理起了催化作用。汤显祖在《序丘毛伯稿》中说：“天下文章所以有生气者，全在奇士。士奇则心灵，心灵则能飞动，能飞动则上下天地，来去古今，可以屈伸长短，生灭如意，如意则可以无所不如。”<sup>[1]</sup>

这种奇幻趣味在《逾墙》（图4）一图中有精彩表现：张生的真实人身、墙后身影、水中幻影，在月色的映衬下，在漂动的浮萍中，呈现出立体、扁平、模糊三种不同形态，设计者把文学中的“幻术”运用到平面的版画图像中，在方寸之地呈现出幻影重重的奇异效果，真可谓“上下天地，心灵风动，伸缩长短，来去自如”。范景中教授也曾评论：“这种幻，可以说在《逾墙》一幅达到了高峰。中国画向来号称画神不画影，这幅画竟然画出了张生的两个身影，令人叹为妙诀，也给观者留下了广阔的阐释空间。”<sup>[2]</sup>从闵齐伋“董、王、关、李、陆，穷描极写，颠翻簸弄，洵幻矣”<sup>[2]</sup>一句，可以想见他对晚明之“幻术”体会之深刻。

如果说《逾墙》的“奇幻”侧重于情节性叙事，那《走马灯》一图则注重挖掘日常生活中的奇幻趣味。《走马灯》一幕描绘的是白马将军杜确、普救寺僧人惠明追杀叛将孙飞虎的场景。画面极其巧妙地使用民间工艺品——走马灯作为叙事的载体，白马将军、僧人、叛将三人坐于三匹飞奔旋转的骏马之上，飘动的流苏、奔腾的战马烘托出紧张的气氛，画面构图稳定又极富有动感。通过对画面的分析明显可见，设计者擅长挖掘生活中日常物品的奇幻与时尚元素，表露出对流行玩物的浓厚兴趣和关注——明末清初的社会中，聚集了各类新型的视觉工具，如眼镜、望远镜、万花筒、幻灯等。这些新的视觉工具启发了创作者的思路，促使他们探索更多元的视觉表达方法，并且与文本的叙事情节巧妙结合：观看走马灯的图像是一个时间流动的过程，《西厢记》故事中三人追逐的场景也是一个时间飞速前进的过程，民间工艺品的赏玩功能与戏曲故事的叙事情节相契合，运用在《西厢记》版画的设计中，兼具赏玩性与趣味性，构成生动奇幻、



图7 《玉镯》《西厢记版画》二十一幅 明崇祯十三年 闵齐伋六色套印本 德国科隆东亚艺术博物馆藏



图8 《莺莺像》《西厢记版画》二十一幅 明崇祯十三年 闵齐伋六色套印本 德国科隆东亚艺术博物馆藏

使人耳目一新的画面。

《宫灯》（图5）采用同样的构思方法，而设计思路更加复杂。这一幕描绘崔夫人看破内情，拷问红娘的故事情节。红娘是男女主人公缔结良缘的重要线索人，在宫灯中，拷问红娘一幕位于画面的中间，张生和崔莺莺位于宫灯两侧不得相见，焦急地关注着事态的发展。作者将位于不同场景的几个人物放在宫灯的不同侧面，分隔出画面的表现时空，而宫灯的边框装饰华美，吸引了观众更多的注意，在这里故事情节的发展已不是重点，设计者更注重在画面中体现日常生活中的奇幻雅趣。

《木偶戏》（图6）堪称经典，这幅图将日常生活中的奇幻趣味、诡思妙想，在二维平面图像上发挥得淋漓尽致。设计者将戏剧舞台空间透视造成的深度效果与舞台顶部的蓝色平面装饰效果混搭，故事中的一个人物突然化身为被操纵的木偶，具有讽刺和戏谑的意味。主角变成吊在一旁的“小木偶”，稍显次要的人物登场表演，更无关紧要的幕后操纵者却化身为真实存在的“大人物”。这带给观众以时空错乱、亦真亦幻的感受，使观看者心生疑惑，反复玩味却又不得其解。

《玉镯》（图7）则以象征手法结合故事背景，融入奇幻元素，构成典雅、美观、独特的画面。玉饰是日常生活中的珍品，自古以来，玉具有多种美好的含义，君子拿玉比喻自己的高洁品格；玉作为长寿的仙药，具有治愈相思病的奇效。一对精致扣合的玉镯暗示了张生和崔莺莺的两情相悦，在玉镯构成的叙事框架中，同一时间不同地点发生的事件并置在一起，四个大小不同的人物姿态各异，稳定的三角形构架使画面情节丰富有序。这幅作品不同于传统插图版画以勾线为主的简约风格，而是更多运用雕刻有龙纹的玉镯构成奇思妙想的双环画面，淡绿色调清新俊秀，婉约灵动。

《遇艳》《邀醉》使用宴饮青铜器觶、雕花棋缸作为画面主体，这顺应了当时社会的流行风尚——晚明时期江南地区文物市场极为繁荣，文物店铺、古董商贩、私人买卖交换都很盛行。设计者深谙世人喜好收藏的心理，将古物鉴赏与书籍收藏合二为一。器物的选择也很巧妙，青铜器既有丰富的历史内涵，又有较高的文物、艺术价值，收藏鉴赏此类古

董，能够反映消费者具有较高的文化素养，如此兼具古典与流行的文化商品，想必会使赏玩者爱不释手。

这种将“奇”“幻”置于日常生活、日用起居之中，极富趣味性的奇幻，是当时主流的心学思想提出日用伦理概念之后，文人对“奇”的重新定义。正如晚明经典传奇小说《拍案惊奇》序中所述：“语有之：少所见，多所怪。今之人但知耳目之外，牛鬼蛇神之为奇，而不知耳目之内，日用起居，其为诡幻怪，非可以常理测者故多也。”<sup>[3]</sup>此时此刻，他们对奇幻的关注不再是缥缈的虚幻世界，而是转向对现实生活、日用起居的探索和挖掘。

闵齐伋《西厢记》版画在借鉴文人画表现方法的基础上，融入时尚元素，挖掘日常生活中奇幻趣味，顺应了晚明社会商品经济发展，城市的人们追求感官的刺激、尚奇猎奇的心理，注重视觉审美欣赏。图像已脱离了单纯的文学性叙事，取材多元、内涵丰富、设计奇巧、精美异常，如此煞费苦心的设计和不计工本的制作，可以推断它并不属于广泛发行的通俗大众读物，而是一部受众群趋于高端的、奢侈的文化商品。这类文化商品的开发和流行在多个领域均有体现。

## 二、印刷图像的社会生产

闵齐伋《西厢记》卷首《莺莺像》（图8）左侧，有题跋“嘉禾盛懋写”，这是明人常用的伪托方法，莺莺像以杂花饰作边框装饰，在同时代的《千秋绝艳图》等作品中常见图中出现的类似的装饰边框，可见这是闵氏刻书常用的特色。《报捷》、《逾墙》、《投禅》（图9）、《送别》（图10）几幅图像中，闵齐伋对传统文人画的样式进行了总结性、趣味性、装饰化的呈现。他用这种个性化的装饰框圈定了中国传统绘画中的经典样式——屏风、立轴、手卷、扇面，这些设计绝妙、品味高雅、借鉴经典的版画杰作，在西厢故事的叙事框架的支撑下，运用当时最先进的印刷技术，把不同时空的文、诗、画、技在真实与虚幻之间重构。观赏者翻阅这套作品，将拥有一种回味无穷、意趣横生的奇妙体验，随着故事情节与画面的变幻，观众被带入一个游离于历史与现实的虚幻时空。

在闵齐伋出版的《西厢记》之前诸多插图本《西厢记》，有的以人物刻画为主，如熊龙峰刊本；有的以人物



图9 《投禅》《西厢记版画》二十一幅 明崇祯十三年 闵齐伋六色套印本 德国科隆东亚艺术博物馆藏



图10 《送别》《西厢记版画》二十一幅 明崇祯十三年 闵齐伋六色套印本 德国科隆东亚艺术博物馆藏

结合场景为主，如起凤馆刊本；有的以山水、庭院风景为中心，如容与堂刊本。闵齐伋的版本综合了以上版本的风格特色，21幅图像中有以人物为主的《莺莺像》，以山水为主的《投禅》《送别》，人物山水结合的《听琴》《逾墙》，文人笺谱风格的《酬韵》《传书》，新增了以文玩清供、民间工艺品为奇幻卖点的《遇艳》《邀谢》《走马灯》《官灯》《木偶戏》等。这部《西厢记》囊括了之前诸多版本的经典风格与样式，设计者将与《西厢记》相关的文学、戏曲、绘画、工艺技巧等元素重新整合。纵观这部《西厢记》的整体面貌，出版商闵齐伋对传统经验、视觉消费、趣味赏玩等多层面仔细权衡和实践，可见其创新审美品味、打造时代精品意图。

这一时期，具有娱乐性、戏剧性、商业性的文化商品日趋繁荣，在法国著名社会学家皮埃尔·布尔迪厄（Pierre Bourdieu）有关社会和文化再生产的分析中，提出过一个“新型文化媒介人”（new cultural intermediaries）的观点，当传统的精英阶层过去稳定的身份系统受到威胁时，艺术企业家、新兴文化媒介人对新的品味敏锐的判断力，对经济和文化资本的运作能力就显得十分重要了。他们在追逐商业利益的同时折中艺术品味与商业利益，创造新的文化商品，将传统的技艺运用于新型的、以商业和市场为导向的城市精英阶层中。正如这部《西厢记》一般，综合经典样式，兼顾复古、尚奇的心理，流行时尚在错综复杂的图像中呈现，毫无疑问，闵齐伋作为当时社会重要的出版商之一，引领新潮流，指导新品味，成功实现了经典戏曲小说文本向奢侈文化商品的转化。

晚明的江南社会已经形成完善的书籍专业区域和网络，通俗文学传播极盛，这点已被许多学者证实。如一些资料中所记载：“今书坊相传，射利之徒伪为小说杂书，南人喜谈如汉小王（光武）、蔡伯喈、杨六史（文广），北人喜谈如继母大贤等事甚多。农工商贩，钞写绘画，家畜而人有之，痴骏妇女，尤所酷好，好事者因目为《女通鉴》，有以也。”<sup>[4]</sup>类似的文献并不少见，可见读者群之广泛。闵齐伋所在的湖州（吴兴）地区经济发达，史称“浙十一郡惟湖最富”，发达的水路运输网，便于

商贾舟航通向各省，湖州百姓多以贩书为业，他们沿水路驾驶“书船”，将图书销往各地。清乾隆人张鉴《眠琴山馆藏书目序》载：“吾乡固多商贾，（湖州）织里一乡，居者皆以佣书为业……盖自元时至今，几四百载，上至都门，下逮海舶，苟得一善本蛛丝马迹，缘沿而购取之。”<sup>[5]</sup>足可见当时湖州图书交易范围之广、影响力之大、市场体系之成熟。

在这个图书市场中，具有良好文化修养的书商起到了极其重要的桥梁作用，书坊主刊印发行经典文本，聘请良工巧匠制作，文人画家参与润饰，并附以名家点评、释义等提高书籍的商品价值。如晚明白话小说具有鲜明的文人印记，表述文雅，“对韵散交错的文本做了一番深加工，把诗词骈文加以简约化和精致化，并把叙事注意力由热闹的表面渲染不同程度地转向深刻的内在发掘上”<sup>[6]</sup>。

文化商品的创制者将中国古典文学艺术中为人所喜爱的，象征某种生活方式、社会地位的文化符号，运用到文化商品的形象设计中，他们在文化商品化的过程中不断尝试、左右权衡，把工艺技巧和文化资本转化为经济效益。曾经被排斥在传统精英之外的商人，可以通过购买，拥有使用这类文化商品，市民阶层同样在体验社会生活变化的过程中获得心理上的满足。那些曾经被文人所独享的高雅文化与时尚流行、大众文化间的界限已经模糊。例如由明代职业画家顾炳绘制、杭州双桂堂于万历癸卯年（1603）首次刊行的《顾氏画谱》（又名《历代名公画谱》），称其集合历代名画之苦心造诣，图文并茂，以时代为序，记录了自晋代开始到明代万历年间诸画家共106人，作品之后介绍画家生平与风格特点。然而据学者分析，《顾氏画谱》的内容与晚明社会中书画作品的收藏、鉴赏无关，只是可以据以了解时人之画史知识与风格观点。<sup>[7]</sup>《顾氏画谱》的设计和制作远不及闵刻本《西厢记》这般精美考究，由此可知，这类画谱是“为买不起书画作品的人提供了参与主流绘画知识与品位的氛围”<sup>[8]</sup>。

如前所述，晚明人善于享受日常生活物品中的奇幻趣味，在文人士绅引领的雅文化风尚之下，不仅文人讲求清谈、清赏、清供，具有一定文化知识的工商市民也表现



图11 清康熙 五彩西厢记人物故事图盖罐



图12 《窥简》《西厢记版画》二十一幅 明崇祯十三年 闵齐伋六色套印本 德国科隆东亚艺术博物馆藏

出对高雅生活方式的仰慕与向往。许多在文艺活动中浸润已久的工匠，不再仅仅着眼于追求物质生活的丰富，他们同样向往文人风雅的生活，那些曾经被文人独享的文房清玩，此时也常常成为工商之家的案头摆设。如《吴风录》中记载“自顾阿瑛好蓄玩器，书画，亦南渡遗风也。至今吴俗权豪家好聚三代铜器，唐宋玉瓷器，书画，至有发掘古墓而求者。若陆完，神品画累至十卷，王延喆三代铜器万件，数倍于《宣和博古图》所载”。此言虽含有一定的讥讽之意，但足可见玩物之风的盛行。

在闵刻本《西厢记》中，传统的文人绘画与清供雅玩频频出现，这些以青铜古董、笺谱图像为依托的版画，不仅视觉上令人耳目一新，更迎合了世人喜好在雅玩清供中寻找乐趣的心理，更极好地发挥了晚明时期最先进的套色印刷技术，使这部文化商品在典雅与华丽、艺术与商业中找到了最恰当的平衡点。这种流行的审美风尚在同时期的多种商品中均有体现，例如工艺品领域中的瓷器、漆器、装饰屏风等时常与插图版画相互借用构图。如清康熙年间生产的西厢记人物故事盖罐（图11），构图借鉴闵刻本的《西厢记》之《逾墙》一幕，故事情节被环绕在层层装饰的繁复图案之中，整个瓷罐雍容华美。

有许多例子可以证实，在明代活跃着一个追求精美的工艺技巧与文人品味相结合的文化商品市场。在书籍这类文化商品生产过程中，如同闵齐伋一样刊印发行经典文本的属于一群具有很高文化修养而又兼具文人与商人特质的优秀出版商，他们在获取商业利益、迎合市场不断更新的需求的同时必须顾及自己的文人身份，担当起传承经典文化、艺术、技艺的责任，注重文化商品的质量与传播内容，以获得商业利益和美学价值上的双赢。本文下一部分将重点关注这群优秀的出版商“贾儒相通”的特质，以及他们在社会发展进程中所发挥的重要作用。

### 三、贾而好儒的出版商

闵齐伋，字寓五，乌程（湖州）人，自幼勤奋，好作诗文，具有良好的家学传承，终生以刻书为事，著有《六

书通》，公认他所撰写的《五剧笺疑》学术水平甚高。闵齐伋喜好并擅长出版经典，刻印了经、史、子、集等一批古书和诸多戏曲、小说。本文所讨论的《西厢记》版画便是他刊行的经典杰作。

晚明的书籍为方便翻阅，普遍采用线装，而闵刻本《西厢记》则用蝴蝶装这种美观精巧的装帧方法，经由奇思妙想的设计，时尚新鲜的元素跃然纸上。通过前文中对闵刻本《西厢记》图像的分析可以想见，闵齐伋为出版此书，必然花费了不少心思：闵本西厢借鉴了之前诸多版本的优秀构图，并将此前出版的文人笺谱杰作——《十竹斋书画谱》《萝轩变古笺谱》中胡正言发明的短版套印技术，运用到《西厢记》版画的制作中；在生产过程中，闵齐伋需要运筹帷幄，协调各类能工巧匠，使得工艺技术与艺术表达相得益彰。良好的文化修养与高端的艺术品位，使闵齐伋出版的《西厢记》不论在图像、技术、表现形式还是整体风貌上，都达到了套色印刷史上的巅峰，他出版的《西厢记》之图像设计，往往具有更深层的含义。

《窥简》（图12）向来是《西厢记》故事中饶有情趣的一幕，描绘红娘在屏风后窥视小姐崔莺莺阅读张生写给她的情书之场景。如何呈现红娘偷窥的紧张气氛，以及崔莺莺假装生气实际喜悦的心理，是考验艺术家高明表现技巧的难点。《窥简》一幕在插图史上多有出色的表现，最有创见的莫过于晚明文画家陈洪绶绘制的张深之本的《窥简》（图13）——陈洪绶独创了四季屏风画的绝妙构图，翻折的四幕屏风上描绘春、夏、秋、冬四季场景，既展示了文人画经典样式，又衬托出崔莺莺难以捉摸、变化多端的少女心思，此图被视为文人画家为小说绘制插图独领风骚之作。

日本学者小林宏光的论文《明代版画的精华》中提出一个观点：在闵刻本《西厢记》版画刊印前一年，文人画家陈洪绶参与绘制了张深之本《西厢记》，张深之本打破了当时其他戏曲小说插图程式化的表现，极具独创性，作品由杭州名匠向南洲镌刻，是当时版画插图中里程碑式

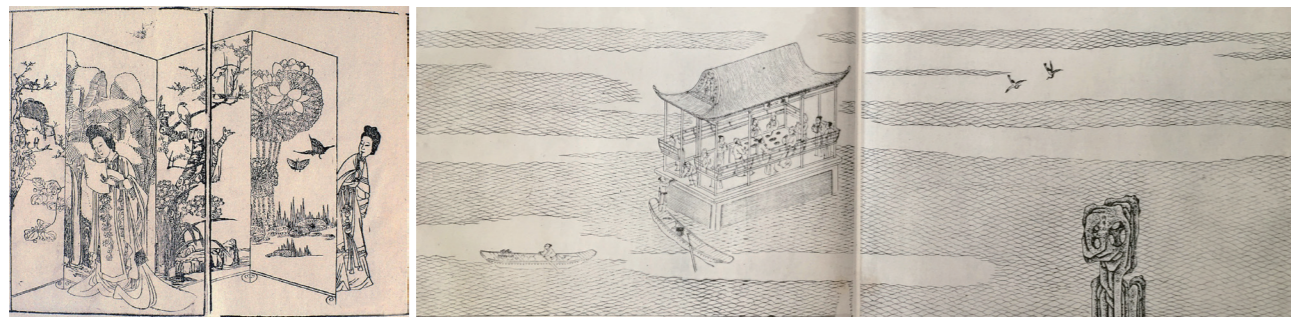


图13 张深之本《西厢记》之《窥简》

图14 《环翠堂园景图》局部

的作品。就在张深之本出版的第二年，闵齐伋刊行了这部构思奇巧、色彩淋漓的《西厢记》套印版画，他一反正统文人画的线描样式，并将《窥简》一图中的落款换成并不太有名的元代画家盛懋——闵齐伋的同乡。闵齐伋借鉴陈洪绶等名家的构图并非出于对陈洪绶的敬意，而是出于竞争与抗衡的意图。美国学者巫鸿在其著作《重屏》一书中对这个问题进行了更深入的解读，他认为表面看来，图像的设计者是对陈洪绶的插图提出挑战，但他对环境的省略和对图像的删减同时又延续了陈洪绶建立的传统。

闵刻本《西厢记》重新构思设计的《窥简》，画面镜头剪切得非常集中，主体屏风上的山水图像有所删减，一叶扁舟漂向视点中心——镜子中反射出崔莺莺的影像。桌子上有反写的“鸳鸯”二字，对应戏曲中的唱词“颠倒鸳鸯”，更有象征男女主人公情思之意。屏风上空旷的远山、寂寥的扁舟隐喻着某种情绪，与画中朱红色屏风、桌椅散发出的暧昧气息形成对比，耐人寻味。这幅画不仅借鉴了传统绘画中“重屏”的创意，更注重运用鲜明的色彩对比、精练而生动的布局夺人眼球，从而体现出明显的商品气质。

闵齐伋主动并且以极其强势的姿态创新文化商品，引领时尚潮流，打造自己的品牌，创新艺术形式和审美品位，他能够连接广泛的社会关系网络，组织刻书系统中大量的物质、文化、才艺、技能资本，形成一个现代感极强的企业生产模式，奠定闵氏家族出版业的市场地位。商品书籍能够带来广泛的社会和经济效益，这促使出版商把更多精力投入到此类作品的设计、编纂、刊行之中，更为人们所熟知的例子还有同时期的文人书商冯梦龙、凌濛初、陈继儒、毛晋、汪廷讷等。下面将进一步分析身份趋向多元的文人书商在推广文化商品时产生的矛盾、复杂的心理。

闵齐伋积极开拓新文化商品市场，确立自己在出版界的地位，然而在追逐商业利益的同时他时常夹杂一丝犹豫和矛盾，这种犹豫根源于其对自己传统文人身份的界定。《碑传集补》中有《闵齐伋传》，文中提到“明诸生，不求进取，耽著述，批校《国语》、《国策》、《檀弓》、《孟子》等书，汇刻十种，士人能讎一字之讹者，即赠书全帙，展转传较，悉成善本。著有《六书通》，盛行于世”。可见闵齐伋终生执着于刻书、校书、著述事业，即便是商业出版的书籍，“若有一字疏漏，则赠书全套”，此言虽具有一定的广告效应，却足见闵齐伋对刊印书籍质量的百般重视。

学者根据现有的资料证实，闵齐伋与同时期另一湖州

著名书商凌濛初是国内最早发行彩色套印版本的书商。闵齐伋早期（1616）出版的朱墨双色套印的《春秋左传》，美观大方，品质上乘，在《春秋左传》之“凡例”中提到“旧刻中凡有批评圈点者，具就原版墨印，艺林厌之。今另刻一版，经传用墨，批评以朱，校讎不啻三五，而钱刀之靡，非所计矣！置于帐中，当无不心赏。”<sup>[9]</sup>可见他刻印《春秋左传》，是要改进单色墨印“艺林厌之”的问题，满足更多消费者的需求，使其达到“置于帐中”“以供欣赏”的用途。他刊刻发行这类文化经典并非出于严肃的经学考释目的，而更多考虑商业效益，注重视觉审美与收藏之用。

同样的例子，闵齐伋在约1617年出版的朱墨蓝三色套印本《孟子》跋中云：“老泉原评，朱黛犁然，具有指点法，顾传者失之。今刻特存其旧，勿以点缀淋漓为观美而诧异也。”“点缀淋漓”表明闵齐伋注重视觉效果意图，但“勿以点缀淋漓为观美而诧异也”这一句的语气，则反映出他为自己稍作辩护的心理。中国古代文人向来重文轻图，因为使用文字的专权，代表了文人高于他人的知识修养，能够维护其文化精英的身份，他们一向重墨轻色，反感华丽轻浮的色彩。成书于明崇祯七年（1621）的《长物志》，作者文震亨是著名文人画家文徵明的曾孙，此书没有附图，意在以文字标榜文人高雅的生活品位，区别于缺乏文化修养的富商新贵。闵齐伋在《孟子》跋中对自己使用色彩套印、批注经典著作所作的几句注解，微妙地体现出他试图在实现商业利益时仍顾忌传统的文人身份与价值取向。

同样的心理反映在天启五年（1625）武林刻《牡丹亭还魂记》之“凡例”云：“戏曲无图，便滞不行，顾不惮模仿，以资玩赏，所谓未能免俗，聊复尔尔。”言语中明显透露出出版商的无奈，如若不配插图，便没有销路，所以不能免俗，聘请名工良将刻制精美的书籍插图，以迎合人们赏玩的需求。

同为明代著名大书商的汪廷讷，早年以经营盐业致富，是著名戏曲家沈璟的弟子，与杰出的剧作家汤显祖、思想家李贽交情甚好，家中建有坐隐园、环翠堂，他常在坐隐园中宴饮宾客，聚集社会上的名流雅士。汪廷讷喜好并擅长作曲，更对刻书、刊印事业投入了极高的热情，所执行出版的书籍数量之多、范围之广、规模之大，在当时少有出其右者。他曾组织名工巧匠刻制印刷的长1486厘米的版画巨制，生动描绘其私家园林环翠堂，长卷布局开合有度、遮掩有致，气势恢宏而又精美灵动。汪廷讷组织镌

刻《环翠堂园景图》（图14）并非出于商业目的，而是意在体现自身的文化艺术修养。汪廷讷还编撰刻印成《坐隐先生集》十二卷，尽管卷中文章水平参差不齐，插图却非常精美，他还刻印了《环翠堂乐府》七种，把《西厢记》这部经典名著改为《环翠堂乐府西厢记》作为其中的一种，使自己与原著者王实甫并驾齐驱。可见在汪廷讷的身上没有传统文人顾虑，而是将儒商结合之道运用自如。

明末清初之际，弃儒从商的文人虽不少见，然而传统观念中商人地位低贱的影响仍然存在，工商之家往往努力结交士人，培养子弟攻读诗书，博取功名。例如湖州南浔首富刘鏞，虽然身在商海，富甲一方，却严格管教、督促子孙努力读书。一子刘锦藻为进士，因其编纂《清续文献通考》，被赏以内阁侍读学士衔。另一子刘安澜官至工部郎中，博学多才，辑有多部诗集，为当时名流。其孙刘承彝建嘉业堂，是当时著名的藏书家和文史界名人。一部分贾而好儒的商人兴办族学、书院，他们关怀政治，并且积极地参与到文化生产活动之中，对社会经济和文化的发生产生了重要影响。

在此必须提到出版业的传奇人物毛晋，他自青年时期就开始经营校勘刻书事业，并以高价求购宋代、元代刻本，建造汲古阁藏书楼，有藏书约8.4万册。毛晋苦心校勘，先后刻书600多种，著名的有《十三经注疏》《十七史》《汉魏六朝百三名家集》等，有些宋刻本如《说文解字》等因他的翻刻而得以传世。毛晋以惊人的毅力、严苛的校勘、超负荷的劳动运转着刻书事业，“夏不知暑，冬不知寒，昼不知出户，夜不知掩扉”，甚至将良田数千亩、智库若干所“一时尽售去”。毛晋刻书不以商业销售为主，而是极其注重文化经典的传承，使“学者穷其源流，补其正学”，可谓功绩卓著。如毛晋般不计回报、维护传统经典的出版商毕竟是少数，更多的文人书商则是在商业利益与文化价值之间左右权衡。

#### 四、结论：多维互动中的“版画”

自唐代传奇《莺莺传》，到元代杂剧《西厢记》，再到明代《西厢记》戏曲小说，发展到文中所讨论的、供人案头赏玩的文化商品，综合了中国古典文学、戏曲、绘画、印刷等多种艺术。它伴随着印刷技术与社会生产的发展，历经几个不同的历史时期的发展演变经久不衰，这是文学家、艺术家、商人、匠人共同努力的结果。毕竟社会的发展自有其规律，晚明时期日常文化商品的消费数量激增，专业技能呈现区域化生产，制造关系和运作方式也发生着重要变化，传统文人被动或主动地进入新的游戏规则，参与文化商品的设计、生产过程中。文人加工润饰通俗文学，画家为戏剧小说绘制插图，推动了文化商品的不断创新和发展，才能诞生如闵刻本《西厢记》这样独特之作。

文中所列举的大书商，把艺术与商业成功结合，作为真正的幕后组织者，对艺术作品的风格产生至关重要的影响。也只有闵齐伋这样的大书商，才具备雄厚的实力，创作生产出这样品质高端、精美奢侈的文化商品。在他们身上所体现出的儒商互补的价值取向，在当今时代仍具有积

极的意义和值得借鉴的地方。在这一历史时期，大书商们发挥了前所未有的影响力，他们广泛参与到社会生产和商业活动里，积极探索新的艺术语言，从而推动了新的艺术审美标准的形成，也切实地影响到大众对文化商品的需求方向。他们既是传统文化的载体，又是时代风尚的代表；他们既是传统文化的解构者，也促进了新秩序的生成；他们在不断平衡艺术价值与商业利益、努力提升自身文化认同感的过程中，推动了那些曾经在封闭领域中的传统文化艺术在更广泛的社会范围内迅速传播、循环，从而建构了新兴市民文化、新型社会结构与公共空间。

尽管晚近的基于现代艺术观念的艺术史书写常常将古代版刻视为孤立的审美对象，但诸如闵刻本《西厢记》这样的图像却并非画框之内、纸面之上的非功利“现代艺术”，而是晚明社会、生活、艺术和传播媒介多维互动的结果。由于社会性质和结构的变化、技术手段的进步、工商业的发达，出版行业中所显示图像常常具有浓厚的日常性和现实性；作为一种“社会图像”，它们并非传统意义上板一眼的宗教神话、政治规训和道德劝谕“作品”；反过来，这些“生动”图像的社会生产与广泛传播又进一步改变了这个时代的“知识型”，加剧社会走向“现代”，并以“图像社会”的方式被显现。尽管晚明的出版商并非艺术家，但相较于画工和刻工，他们显然是版刻的首要责任者，除了是“商人”，他们还代表着早期市民社会中新的政治和文化阶层，如果我们能够理解在更新手段和社会条件下民国报人所塑造的20世纪的崭新图像，那么，亦不难理解晚明出版业儒商们所创造的这个充满日常性的奇幻世界。

#### 注释：

- [1] 汤显祖全集[M]. 徐朔方, 笺校. 北京: 北京古籍出版社, 1999: 1140.
- [2] 范景中. 套印本和闵刻本及其《会真图》[J]. 《新美术》, 2005(4): 79.
- [3] [明] 凌濛初. 拍案惊奇(全二册)[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1982-1985: 1.
- [4] [明] 叶盛. 水东日记[M]. 北京: 中华书局, 1980: 213-214.
- [5] [清] 张鉴. 眠琴山馆藏书目序[M] // 续修四库全书(第1492册). 上海: 上海古籍出版社, 2002: 51.
- [6] 孙楷第. 俗讲、说话与白话小说[M]. 北京: 作家出版社, 1956: 4.
- [7] CLUNAS C. Pictures and Visuality in Early Modern China[M]. London: Reaktion Books, 2006: 134-148.
- [8] 王正华. 生活、知识与文化商品: 晚明福建版“日用类书”与其书画门[J]. “中央研究院”近代史研究所集刊, 2003(41): 1-85.
- [9] 北京图书馆. 北京图书馆古籍善本书目[M]. 北京: 书目文献出版社, 1987: 91.

王 霄：中国艺术研究院二级美术师

（责任编辑：陈期凡）



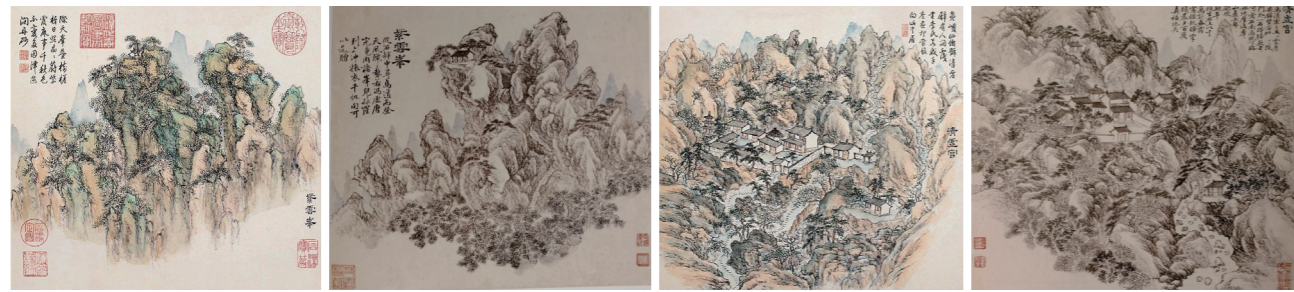


图1 董邦达《葛洪山八景图》《石渠宝笈》本（左）与上博本“紫云峰”布景疏密比较

笈》本与上博本《葛洪山八景图》的差异及其产生原因，进行较为合理的解释。毫无疑问，有清高宗题诗及钤印的《石渠宝笈》本《葛洪山八景图》自然是定本，那么上博本在董邦达创作该图册的过程处于什么地位？从其《葛洪山记》中可知，他事先亲赴葛洪山实地取景，出山后，便“工绘正图”，将所览胜景绘成“小景八册进呈”。由此是否可以推断上博本《葛洪山八景图》即为《石渠宝笈》本的最初稿呢？结合《葛洪山记》来分析，这个推断是不能成立的。原因是，此记中说最初所绘的八景图册，各地的称谓“名仍其旧”，亦即沿用了上文陈效元《葛山路程》所载的“瀑水汪”“滴水堂”等名色。待董氏将初稿进呈后，乾隆帝因其“言不雅驯”，命改为典雅的名称。新改的八景名自是出自乾隆帝之手，《葛洪山记》中明确记述其奉敕“以正行篆隶四体，或摩其崖，或颜其额”，从其郑重其事的记载上，可知新名为皇帝诏改。（类似的例子又如清高宗将活字版改称“聚珍版”，同样因“言不雅驯”而改。<sup>[5]</sup>）上海博物馆今藏《葛洪山八景图》上已均题新名，说明该本已非董邦达出山后进呈的最初稿了，而是一定程度上的改订稿。董氏《西江胜迹图》之《滕王阁》左下题云：“乾隆癸酉十月江西典试使旋，臣董邦达恭画进呈稿本。”<sup>[6]</sup>（图3）图上题“进呈稿本”，可见此为初稿本。而上博本《葛洪山八景图》上并无“进呈稿本”字样，也可推断其已是改订本。至于它与初稿有多大差异，因初稿已佚，惜乎无法知其详情。改订稿再次进呈御览后，必然又奉旨再作修改。具体而言，即从布景、视角、内容、用笔、设色上，均有较大程度的改订，最终才形成定本，亦即《石渠宝笈》本。

清高宗自诩为“十全老人”，文治武功均欲超迈前代帝王。丹青虽为末技（在古人看来如此），但也不失为润色鸿业、几暇怡情的人文雅趣。因此，乾隆时期的宫廷画家奉旨取景、绘画的例子数见不鲜，今存活计档中便记录有不少实例。以董邦达为例，乾隆十一年（1746）五月（如意馆）：“著沈源回合全董邦达前往香山绘图，起稿呈览，钦此。今起得画稿一张，高九尺四寸，宽一丈四尺，进呈御览。奉旨：著董邦达、沈源合笔准画。钦此。”<sup>[7]</sup><sup>422</sup>又十一年八月（如意馆）：“二十六日：著沈源、董邦达前往盘山行宫等处起稿画图呈览。”<sup>[7]</sup><sup>426</sup>其中所记关于香山、盘山等图的创作过程，可与《葛洪山八景图》的形成进行相互印证。

图2 《石渠宝笈》本（左）与上博本“清虚宫”取景视角比较

再有如《葛洪山记》中提到此前张若澄的《葛洪山图轴》，其形成过程也是先将底稿进呈御览，然后再润色加工而成定本。清高宗题诗云：“内廷供奉属车随，六法曾参识画旨。嘉陵乘传有往例，携稿以归传其似。数日丹青结撰成，直移仙境来窗几。”<sup>[8]</sup>题诗说得很明白，张若澄实地考察后，先是带回草稿进呈皇帝，经其阅览，然后再花数日时间施加丹青，润色成图。董邦达与张若澄同为乾隆时期御前画师，其《葛洪山八景图》的创作过程自然也不例外。

除了董氏的初稿、改稿、定本外，《葛洪山八景图》还另有他本。据《葛洪山记》所述，董邦达在诏改八景之名后，又仿进呈本另绘两本，分别赠送给了直隶总督方观承和唐县县令吴璠。那么上博本是否可能是赠予方氏、吴氏两本中的一本呢？这个问题从画册本身无法判定，但从钤印上基本可以断定上博本绝非此二本。观其所钤印章，“紫云峰”“幽栖寺”“旋源谷”三图均有“臣邦达印”。董氏于乾隆十五年迁侍郎，此后至乾隆二十六年，“历户、工、吏诸部”<sup>[9]</sup>，则其在绘制《葛洪山八景图》时的官职当为吏部侍郎。据《清会典》，侍郎为正二品<sup>[10]</sup><sup>44</sup>，总督也为正二品<sup>[10]</sup><sup>57</sup>，知县为正七品<sup>[10]</sup><sup>61</sup>。从官阶上看，董邦达与方观承为平级，自然不会用“臣邦达印”。而董邦达与唐县令的品阶高下尤其悬殊，更不会加钤“臣”字号的印章。因此可以肯定上博本必非董氏赠予方、吴二人的《葛洪山八景图》。以上对董邦达《葛洪山八景图》的各个版本进行了梳理考辨，相互之间的关系可以简要归纳为：

初稿——改订稿（上博本）——定本（《石渠宝笈》本）  
——赠方、吴本

此外，《石渠宝笈》本与上博本《葛洪山八景图》册的次序有所变更，二者的次序几乎相反，这个问题也可从《葛洪山记》的记载中得到说明。从董邦达所述来看，其行程的先后顺序依次为旋源谷、惠利祠、垂露岩、嘉植园、留云院、清虚宫、紫云峰、幽栖寺。这个次序与上博本《八景图》的次序完全吻合，可见上博本是按照董邦达实际的行程先后来排序的。而《石渠宝笈》本《八景图》的次序依次为紫云峰、清虚宫、留云院、幽栖寺、嘉植园、垂露岩、惠利祠、璇源谷。之所以作此调整，结合《葛洪山记》的路线，可知《石渠宝笈》本是按照地势的高低来排列的。紫云峰为主峰，地势最高，故列于图册之首。依次而下分别为清虚宫、留云院、嘉植园、垂露岩、

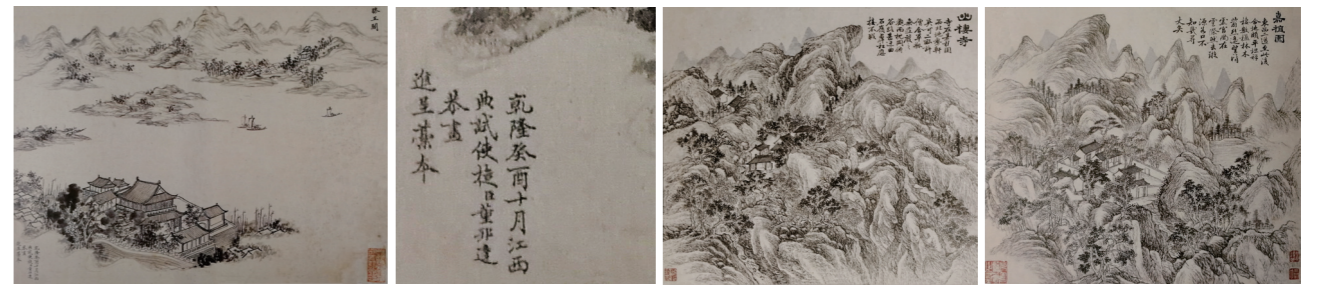


图3 董邦达《西江胜迹图》之“滕王阁”及自题

惠利祠、璇源谷。比较而言，唯有“幽栖寺”一图的次序变更貌似不知所据。实则从《葛洪山记》中可知，幽栖寺在嘉植园之西，其地势较嘉植园稍高（图4），而低于留云院，故《石渠宝笈》本将其置于留云院与嘉植园之间。这样就形成了这一版本《八景图》的次序。从上博本到《石渠宝笈》本八景次序的改变能够看出，清高宗之所以作此调整，是出于尊卑高下的观念和心里，而并非随意为之。

以上结合《葛洪山记》，对《石渠宝笈》本与上博本《葛洪山八景图》的差异及其产生原因进行了探析，由此可以对两本之间的关系有一更清晰的认识。

#### 附论 两本《葛洪山八景图》的绘画史意义

艺术作品绝大多数情况下都是不断修改、精益求精地形成的，相关的例子在文学史、艺术史上不胜枚举，仅有极少数的作品是一挥而就的。作为古籍文献形态的稿本，在版本学中早已成为极受重视的版本类型，即在于它能为文本演变提供不可代替的参照。但在绘画领域，纵观中国古代绘画史，稿本与定本并存于世的作品几乎少之又少。因此，董邦达《葛洪山八景图》今日能有稿本传世，无疑具有十分重大的意义。

稿本的价值在于能够呈现画家创作过程的细节。将稿本与定本进行对比，可以明确地观察到画家构思、布局、运笔的具体变化，可以看到其艺术手法如何更加灵活巧妙地突出主题、表现风格，可以体会到画家的艺术追求如何通过更为精确适宜的艺术形式表达出来，也可以为后来的学习者提供宝贵的艺术创作经验。总之，稿本与定本二者的对比，有助于探索出丰富的艺术信息，从而为艺术实践和理论提供生动直接、无以取代的可资借鉴的实例。

基于以上原因，董邦达《葛洪山八景图》现存两个版本，不仅有助于考察董氏创作过程的细节，有助于探究清代宫廷绘画制度，并且对古代绘画史的研究也不无裨益。

图4 幽栖寺与嘉植园地势比较

因此，这两个版本的《葛洪山八景图》值得进一步深入地探究。

#### 注释：

①“图书自怡”不知何人之印，董邦达有“自怡”印（见上海博物馆编《中国书画家印鉴款识》，文物出版社，1987年，第1301页），疑前者亦董氏之印。

#### 参考文献：

- [1] 刘晓丹.夏秋南.董邦达的绘画及市场[J].收藏,2014(5):21.
- [2] 张震.画师秉笔探幽境,天然丘壑意匠营——试析董邦达《葛洪山八景图》册的“实地取景”画法[C]//澳门艺术博物馆.山水正宗——王时敏、王原祁及娄东派绘画学术研讨会论文集,2011:250-265.
- [3] [清]陈咏.唐县志[M].中国地方志集成·河北府县志辑,第36册.上海:上海书店出版社,2006.
- [4] 清实录[M].北京:中华书局,1986.
- [5] [清]清高宗.御制诗四集[M]//景印文渊阁四库全书,第1307册.台北:台湾商务印书馆,1985:624.
- [6] 政协富阳市委员会.丹青传相业——清董邦达、董诰书画精品集[M].杭州:西泠印社出版社,2013:191.
- [7] 中国第一历史档案馆,香港中文大学文物馆.清宫内务府造办处档案总汇[M].第14册.北京:人民出版社,2005.
- [8] [清]清高宗.御制诗二集[M].景印文渊阁四库全书,第1303册.台北:台湾商务印书馆,1985:393.
- [9] 赵尔巽.清史稿[M].北京:中华书局,1977:10518.
- [10] [清]允祹.钦定大清会典[M].景印文渊阁四库全书,第619册.台北:台湾商务印书馆,1985.

基金项目：河北大学燕赵文化高等研究院重点项目“京津冀方志文学史料辑考”（项目编号：2020D26）

马燕鑫：河北大学文学院副教授 博士  
胡雅坤：中央民族大学中国少数民族语言文学学院中国古典文献学专业2020级硕士研究生

（责任编辑：陈期凡）

## 浅析联珠猪头纹锦的含义及其流变

Meaning and Evolution of Pearl String Pig Head Pattern

颜双爽 孙昊淳

Yan Shuangshuang and Sun Haochun

**摘要：**通过丝绸之路，联珠纹从中亚、西亚被带入中国，其圈内主题图像更多体现了外来文明的影响。本文从联珠猪头纹的内容、背后含义、艺术形式、传播途径等方面入手，分析多元文化交流影响下的纹样流变，并通过对其图像背后含义的探索，更加深刻地认识联珠猪头纹图像沿丝路传入东方的过程以及在东方本土化的过程。

**关键词：**联珠纹；丝织品；猪头纹

联珠纹是由许多小圆连续排列成一个大圆圈，在大圆圈内加饰其他纹样的图案，又被称为连珠纹、串珠纹、毬路纹。<sup>[1]</sup>联珠图案在中国出现很早，新石器时代马家窑文化的彩陶上就有其遗存，商周时代的青铜器、汉代的瓦当及铜镜上也频繁使用。但是隋唐之前的联珠纹，只是用简单几何形图案来作为单纯的装饰。若是将联珠纹与其他题材共同作为装饰，则成为联珠圈。具有特定组合程式的联珠纹一般被认为与萨珊波斯艺术有关，最早应用于西亚、中亚地区的丝绸织物。传入中原后，也成为交织着本土化和外来影响的重要纹样。

### 一、联珠纹丝织品的重要性

丝绸在古人心目中的地位很高，由于其制作工艺复杂，质地轻薄，所以一直深受上层阶级的喜爱。丝绸不仅成为区别社会阶层的标志，作为载体也呈现出不同朝代各自独特的艺术风格，体现着不断更迭的审美流行趋势。7世纪初期，在唐朝的政治势力波及西域之前，因对纺织技术及蚕种的保护，故中原产的丝绸在中亚、西亚地区可与黄金等价，这也引发了将丝绸作为商品远销至外以此牟取暴利的交易。由于丝绸之路的畅通，中原地区与西亚、中亚的交流进一步加强，受外来文化影响，国内原有的丝绸图案发生较大变化，联珠纹丝织品的数量不断增多，联珠纹更是出现更多种样式，其圈内图像也被赋予不同含义。

由于丝绸之路的畅通，联珠纹图像在南北朝时期流入中原，饰有联珠纹的丝织品也由此在当时的工艺品体系中占有一席之地，唐代达到顶峰并对当时的思想、文化等产生了深远影响，也成为唐代对外来文化兼容并蓄的有力见证。饰有联珠纹的丝织品在中国新疆吐鲁番阿斯塔那地区、青海都兰热水地区以及敦煌藏经洞均有发现。中国目前保存最早联珠圈纹丝绸，乃是公元550年于高昌墓葬中的出土物，是产于内地的联珠对孔雀纹锦。根据当地的文献资料，联珠纹织物出现在公元550年左右，公元650—680年

发展到顶峰，后由盛至衰，中国出产最晚的联珠纹织物是公元710年产的联珠双龙纹绛。

### 二、中亚地区的猪头联珠纹及其含义

在20世纪初，俄国人奥登堡（S. F. Oldenburg）组织考察队在新疆吐鲁番等地进行了仔细、周密的调查，绘制了详细的吐鲁番遗址地图，还带走了一大批文物，其中就包括饰有联珠猪头纹的壁画，并于1914年出版了《Russian Turkistan Expedition, 1909-1910: vol. 1》考察报告。关于联珠猪头纹的功能及含义，较多学者都从不同角度进行过研究。德国学者格伦威德尔（Albert Grünwedel）进行辨析，发现此联珠猪头纹图案和位于乌兹别克斯坦的阿夫拉西阿卜（Afrasiab）遗址有一定相似性，壁画中的猪头纹织简直如出一辙。除此之外，猪头纹样织物图案还出现在巴拉雷克（Balalyk）遗址壁画中的人物衣着上。阿富汗地区巴米扬石窟壁画上也发现有联珠猪头纹的痕迹。可见，猪头图案曾流行于波斯到中亚的辽阔土地上。

猪由野猪驯化而来，我国驯化野猪历史最为悠久，根据考古研究可知，距今六七千年至一万年人们就对猪进行饲养。新石器时代的赤峰红山文化遗迹中，出土过玉猪龙，再到商周时期的青铜猪形尊，还有后来汉代的玉猪握，可以看出一代代古人对猪的喜爱。

在古西亚文明圈中，驯化野猪可以追溯至九千年以前，希腊神话中的野猪是农业丰收女神德墨忒尔喜欢的动物，常常被当作祭品用来献给神祇。通过西方古钱币，可以看到野猪变化为家猪的过程。古希腊时期的钱币上，猪多被表现成凶悍的形象，因为当时的野猪十分危险，相传如果神对某个国家或城邦感到不满时，就会放出一头暴怒的野猪，破坏村庄，摧毁庄稼。大力神赫拉克勒斯有“十二项功绩”，其中一项就是活捉厄律曼托斯山上的野猪，这在古希腊罗马艺术品中也多有表现。至公元前4世纪，随着亚历山大的东征希腊化进一步发展，大批希腊移民来到巴克特里亚地区，同



图1 国王刺野猪纹鎏金银盘 银 中亚 现藏于俄罗斯艾尔米塔什博物馆

时也将希腊文化传播于此。藏于艾尔米塔什博物馆的国王刺野猪纹鎏金银盘（图1），国王动作姿态之优美，似沿袭了古希腊或罗马时期雕塑的状貌。也有学者认为上面的野猪造型暗指萨珊的敌对势力，即具有强大东方势力的伊朗东部呼罗珊及中亚等地区的其他政权。<sup>[2]</sup>

无独有偶，野猪拯救大地的故事在印度神话中也早有出现，毗湿奴在印度教三大主神中被视为维持者，其第三次化身为野猪（Varāhavatāra），下凡后在茫茫大海中杀死恶魔，找到大地和女神并重新驮起。印度人认为野猪比狮子还凶猛并且十分喜爱，故野猪化身的形象为猪头人身。<sup>[3]</sup>

猪头图案曾流行于波斯到中亚的辽阔土地上，但带有联珠猪头纹的织锦其出现年代要晚于用雕刻和绘画装饰的时间。<sup>[4]</sup>常见的野猪纹样一般以两种形式呈现，一种是在狩猎中被追杀的模样，还有一种则是青面獠牙、狞恶凶残的猪头造型。通常后者出现频率较高，在萨珊波斯是一种独特的宗教纹样，对于信奉琐罗亚斯德教的波斯人来说，琐罗亚斯德教中军神伟力特拉格纳神（Verethraghna）有十种化身，野猪就是其中之一。<sup>[5]</sup>它在琐罗亚斯德教经典《阿维斯陀》（Avesta）中的含义为“胜利”，或是“胜利的赋予者”。《巴赫拉姆·亚什特》第五章中曾有记载：

阿胡拉创造的巴赫拉姆，第五次化作一头尖齿利爪、凶猛好斗的公野猪，奔向琐罗亚斯德。

一头迅速置[敌]于死命的野猪，发怒时令人望而却步，不敢近前；[一头]满脸斑点、无所畏惧的[野猪]，它作好战斗准备，可随时四面出击。

[阿胡拉创造的巴赫拉姆]就这样显灵。<sup>[6]</sup>

中古波斯语中的伟力特拉格纳，其实与希腊英雄赫拉克勒斯相当，是一个力大无比的大力神，象征着胜利。又被称为“阿胡拉所造者”“阿胡拉所赐

者”，生有獠牙，置身于阿胡拉之前，随时准备扑向背信弃义者。以野猪头为饰，反映萨珊波斯人对军神伟力特拉格纳的敬仰。

粟特受到周边国家不同宗教的影响，其信仰的祆教教义十分杂糅，即使之前在萨珊波斯的宗教、文化信仰中的有特殊含义的神祇，传至粟特地区之后，神的原本寓意就产生了改变。野猪头纹饰原本象征琐罗亚斯德教军神，传入粟特之后，宗教之意逐渐转变为浓厚的政治象征，一举成为忠臣的标志。粟特神话中的伟力特拉格纳神来到世间惩治说谎者时，曾幻化为野猪头造型，所以一片野猪肉能够激励官员的忠诚，新年筵宴上国王会赐予首相一个野猪头。仪式上的臣子在执行新的一年任务前需切下部分野猪头，后来宫中其他成员甚至富商都被影响。在阿弗拉西阿卜遗址的西面壁画中，有三人均身着联珠圈纹锦制成的长袍，圈内装饰的主题纹样则各不相同，从左至右依次为野猪头、含绶鸟和森木鹿，盛余韵提出这分别指代大臣、富商和国王，即存在用动物纹样对应相对身份等级。<sup>[7]</sup>对于三位的身份也有不同观点，有学者认为是来自赤鄂衍那使臣，即末代萨珊波斯流亡政府，以朝贺粟特王加封为由，实则是向唐使者请求驰援救兵，抵御大食。<sup>[8]</sup>

西亚、中亚不同地区的艺术作品中都会出现野猪头形象，可能存在潜移默化文化传递，但是传入新疆吐鲁番之后含义也受到当地文化习俗和环境浸染变得各不相同。新疆吐鲁番地区出土一批联珠野猪头纹锦，其中，一件猪头纹锦被斯坦因盗掘轰动一时，仅存一联珠团窠，内有一个猪头，造型较为写实，团窠上下由小联珠环相连，左右似由回纹相邻。随后，新疆博物馆在吐鲁番阿斯塔那古墓群发掘出新的织锦。就目前材料得知，中亚的覆面多为獠牙暴露、狰狞的猪头纹。经丝绸之路传到中原地区，保留了覆面形式，但图案内容演变为更丰富的形式。





所谓覆面，即在人死以后直接掩盖在死者面部的覆盖物，是古代丧葬时常采用的随葬之物，早在西周时期就有在布帛上缝制多种形状玉片的覆面。南北朝至唐代，大多为丝织品覆面，也有少量纸质和金属覆面出现，依据覆面材质可区分墓主人的身份地位。<sup>[9]</sup>俄罗斯艾尔米塔什博物馆藏有吐鲁番鍍金面具一例，但在南北朝至唐时期同地区其他墓葬遗址中并未出现类似金面具，因黄金的特殊性，推测该面具或为高昌上层统治者之物。<sup>[10]</sup>唐代吐鲁番贵族墓中用零碎的锦代替黄金制成覆面使用，而平民墓葬中出土的是纸质的覆面。除此之外，覆面也有遮掩死者面目的作用，减少直面时带来的不适与恐怖感，用覆面遮挡天日以免死者受到伤害，使其灵魂永存再生成人。再加上吐鲁番盆地属大陆性温暖带荒漠气候，日温和年温差距大，冬季天气寒冷风沙较大，当地居民无论男女老少都会使用面衣避风驱寒，属于当地必备的服饰之一。根据考古发掘报告中对吐鲁番地区出土覆面的分析，该地出土覆面的形制可大致分成三种：覆布式、套帽式以及上盖眼罩式。<sup>[11]</sup>其中，以野猪形象为母题的联珠圈装饰占了绝大多数，并多为套帽式覆面。这种装饰的流行始于6—8世纪的萨珊波斯王朝，原取材于古代北印度的一个神话故事，起初是在联珠圈内置一张口露牙的凶兽头，状如野猪或熊，<sup>[12]</sup>但具体含义未知。丝绸织物上常常有大圆徽饰，淡色在上，深色在下，圆徽的中心底面有图案。阿斯塔那墓葬出土的兽头珠圈图案织锦，也正出现于6世纪末至7世纪初，可能是受西亚、中亚文化影响。

### 三、中国出土的联珠猪头纹

中国出土的九件联珠猪头纹丝织品中，一件为马面，一件为绣片，剩余五件中知晓来源的丝织品均出土于新疆吐鲁番地区，其中四件为覆面式样（表1）。

用来装饰马面部的饰物被称为马面，根据马头部的形状制作

表1 新疆吐鲁番地区出土的四件联珠猪头纹覆面分析

编号	名称	颜色	构成方式	宾花	年代	出土地	图像	图号及说明
1	红地联珠猪头纹锦覆面	以红为地，藏青、白色显花	斜纹纬锦		盛唐时期	新疆阿斯塔那 M138		图2 红地联珠猪头纹锦覆面 斜纹纬锦 盛唐时期 出土于新疆阿斯塔那 M138
2	蓝地纹锦猪头覆面	以黄为地，蓝色显花		三叉树木	麹氏高昌时期	新疆吐鲁番巴达木墓		图3 蓝地纹锦猪头覆面 25×15cm 麹氏高昌时期 出土于新疆吐鲁番巴达木墓
3	黄地猪头纹锦覆面	淡黄地，深蓝色显花	斜纹纬锦		同墓出土龙朔元年 661年残纸文书	新疆阿斯塔那 M325		图4 黄地猪头纹锦覆面 斜纹纬锦 唐代 1959年出土于新疆吐鲁番阿斯塔那 M325（同墓有龙朔元年 661年残纸文书出土）
4	猪头锦覆面	以黄为底，蓝白显花	斜纹纬锦			新疆阿斯塔那 M19		图5 猪头锦覆面 斜纹纬锦 唐代 出土于新疆阿斯塔那 M19 现藏于新疆维吾尔自治区博物馆

而成，呈“凸”字形，这一部分搭在马的额头处，两侧缺口为马耳位置。周边作锦缘，眼部镂空，额头饰半圆状的一瓣花形，且在其顶端又凸出几瓣小形花蕾装饰，下方坠穗状饰物，猪头纹锦缘马面与中国丝绸博物馆藏牵驼纹锦缘马面相比，外形基本相同，但这件更精致，宾花为三叉树木，虽有残损，仍能看出其纹样清晰形制独特，具有很强的装饰效果。<sup>[13]</sup>

马面上的猪头纹样和猪头纹锦覆面十分相似，后者出土于新疆吐鲁番阿斯塔那325号墓，虽无墓志，但有龙朔元年（661年）残纸文书出土。猪头的外形用直线勾画，眼睛呈菱形，造型夸张奇特，为帽套式覆面，并缠有死者头发。早期的覆面以素绢上带串珠或骨质挡眼部为主；后期发掘的覆面中，联珠纹圈内主题纹样以野兽和兽头为主，其中兽头形象出土最多为野猪头。联珠猪头纹锦覆面、猪头锦覆面均为覆布式覆面，而蓝地纹锦猪头覆面因仅存锦心故其形式不详。

猪头锦覆面与联珠猪头纹锦覆面中猪头造型十分相似，但不像后者猪脸上饰有三朵“田”字贴花，显得十分俏皮可爱。联珠猪头纹锦覆面的组织粗松，花纹野犷，虽然图案为波斯体系，但是为中国织工所织造，采用波斯锦

新织法和新图案织成的丝织品，可能通过当时丝绸之路向西方输出。<sup>[14]</sup>

同样，宾花为三叉树木的蓝地纹锦猪头覆面织锦，属于麹氏高昌时期，锦心上排联珠圈内猪头向左，下排则是向右。与其相似排列的还有黄地联珠猪头纹锦，上排联珠圈内猪头均朝向右，下排则均往左，但是其特别之处在于猪头的数量，纬向6个、经向2行共12个联珠猪头团窠，猪头的外形较圆，都是青面獠牙的形象，属于中亚系统的斜纹纬锦。

绮地联珠团窠孔雀猪头纹绣片，上层为绮织物，底层为毅织物，经纬线均加有强“S”捻的平纹织物，刺绣针法推测为劈针，绣片上左侧的联珠纹圈内图像为孔雀，右侧联珠纹圈外为忍冬围绕，内部为猪头，两者的结合为中原所创。<sup>[15]</sup>

可以发现，在中原出土的猪头织锦形象并没有太大变化，联珠猪头纹锦中的野猪形象均为张开猪嘴，獠牙和双耳翘起，露出一排牙齿，舌部向外伸。联珠猪头纹形象在萨珊波斯地区及丝绸之路沿线均有发现，主要保留了中亚流行的覆面形式，但是式样内容更为精巧复杂。红、黄两色为地是联珠猪头纹锦中最常见的色彩，猪头式样简洁所以颜色变化不大，同时联珠纹的颜色也与其色彩相呼应。



图6 覆布式、套帽式及上盖眼罩式覆面复原图（王澍）

#### 四、联珠纹丝织品的传播途径及变化

联珠纹式样在东西文化不断碰撞的过程中也在发生变更，其艺术风格被赋予了新的审美倾向。萨珊波斯王朝作为当时的大国，其文化早已浸润了周边国家，在无形之中就对中亚形成了极强的影响力。魏晋南北朝时期，中西文化之间频繁交流，但中国与波斯之间的联系互动多依靠粟特人，他们在联珠纹向外传播的过程中，一直有着不容小觑的作用。他们生活在中亚阿姆河和锡尔河之间的扎拉夫尚河流域，一直受到周边国家的侵扰，是历史上少数集农业、牧业、商业、手工业于一体的民族，由于地理分散和大多数居民从事外贸活动，粟特在历史上从没有建立过统一国家，著名的“昭武九姓”便来自粟特九个著名的古城。粟特人声名大噪，也是因为其惊人的经商能力，年轻男子都要早早离开家乡经商寻求活路，只剩妇女儿童留守于此。粟特人在各个方面受到波斯文化的浸染，所以织工忠实地借鉴了萨珊朝样式，也在此基础上发展了自己的原创风格。

联珠纹传入中国之后，内地工匠开始效仿带有波斯风格的联珠纹织锦，并且在原有基础上加以改良，如在联珠纹圈中置对称纹样。其中，相传祖上来自何国的第三代移民何稠就颇负盛名。除此之外，唐人结合自身文化传统再给予有选择的改造，如窦师纶自创的“陵阳公样”，在张彦远的《历代名画记》中就有记载：

凡创瑞锦官绶，章彩奇丽，蜀人至今谓之陵阳公样。……高祖、太宗时，内库瑞锦，对雉、斗羊、翔凤、游麟之状，创自师纶，至今传之。<sup>[16]</sup>

作为唐代丝绸装饰纹样中承上启下的过渡阶段，“陵阳公样”也为日后写生意味日益兴起的折枝花鸟纹埋下伏笔。将宝相花或卷草纹代替联珠纹，以中国所喜爱的含有吉祥寓意的动物替代西域的神祇，联珠纹也逐步由南北朝时期的珠圈连缀形式向多样化珠圈形式靠近。由此，唐代织锦从织造方法、主题纹样、辅助纹饰完成了联珠圈纹至花卉团窠的演变，也从初始的胡风兴盛转化为唐风渐至佳境。

尽管联珠纹出现之初或含有宗教意义，可无论最初含义是什么，在大量使用、传播和发展的过程中其原义逐渐被淡忘，直至最后消失，仅留下纹饰功能。

#### 五、结语

联珠纹的流变显示着思想、文化对艺术起到的深刻影响，其艺术形式和文化寓意等多方面的价值受到了学界的关注。联珠猪头纹作为颇富有传奇色彩的纹样，其图像背后蕴含着宗教的含义，代表了琐罗亚斯德教中战神伟力特拉格纳，通过丝绸之路传播至东方，中国发现的猪头纹大多为7世纪中叶左右的产物。随着大食逐渐占领中亚地区，那里的猪头纹消失了，也在公元680年以后淡出中国艺术的视野中。

#### 参考文献：

- [1] 田自秉.中国纹样史[M].北京：高等教育出版社，2003：226.
- [2] 付承章.大同北魏封和突墓银盘考[C]//陈晓露.芳林新叶——历史考古青年论集（第二辑）.上海：上海古籍出版社，2019：250-259.
- [3] [德]施勒伯格.印度诸神的世界——印度教图像学手册[M].范晶晶，译.上海：中西书局，2016：47-48.
- [4] 赵丰，齐东方.锦上胡风：丝绸之路纺织品上的西方影响（4—8世纪）[M].上海：上海古籍出版社，2011：122-124.
- [5] 姜伯勤.中国袄教艺术史研究[M].北京：三联书店，2004：294.
- [6] [伊朗]杜斯特哈赫.阿维斯塔：琐罗亚斯德教圣书[M].元文琪，译.北京：商务印书馆，2005：282.
- [7] [日]盛余韵.中国西北边疆六至七世纪的纺织生产：新品种及其创制人[M]//雷闻，译.敦煌吐鲁番研究第4卷.北京：北京大学出版社，1999：347.
- [8] [俄]马尔夏克.突厥人、粟特人和娜娜女神[M].毛铭，译.桂林：漓江出版社，2016：58.
- [9] 马沙.我国古代“覆面”研究[J].江汉考古，1999（01）：70-73.
- [10] 李琪.阿斯塔那古代墓地[J].西域研究，1995（01）：105.
- [11] 王澍.复面、眼罩及其他[J].文物，1962（Z2）：83-85.
- [12] 巴音其其格.试析阿斯塔那出土织锦覆面的文化意义[J].丝绸之路，2014（10）：53.
- [13] 赵喜梅.甘肃省博物馆新入藏的唐代纺织品概述[J].档案，2018（09）：47-48.
- [14] 竺敏.吐鲁番新发现的古代丝绸[J].考古，1972（02）：30.
- [15] 谢涛.北京服装学院民族服饰博物馆藏古代联珠纹织物研究[D].北京：北京服装学院，2017：44-45.
- [16] [唐]张彦远.历代名画记[M].杭州：浙江人民美术出版社，2011：157.

颜双爽：中国美术学院硕士研究生  
孙昊淳：中国美术学院硕士研究生

（责任编辑：陈期凡）

# 中国画中的“线韵”美学刍议

——以吴昌硕、黄宾虹、齐白石为例

Aesthetics of “Linear Rhythm” in Chinese Painting:  
Taking Wu Changshuo, Huang Binhong and Qi Baishi as Examples

李道一/Li Daoyi

**摘要：**自古以来，中国画中的“线条”受到众多艺术家的关注，“气韵”又是中国画品评中的首位，那么，线中的“韵”又是如何体现的呢？基于此点，这一问题具有研究的现实意义。本文在阐述“线”与“韵”“书画同源”等含义的基础上，从中国哲学的“阴阳观”出发，运用图像分析法、比较分析法，着重分析了晚清近代三位艺术家——吴昌硕、黄宾虹、齐白石的书法、篆刻以及绘画特点，以探讨“线韵”的真正内涵所在。

**关键词：**线韵；书画同源；吴昌硕；黄宾虹；齐白石

“笔墨”作为中国画中的关键元素，历来是众多艺术家、学者的研究对象。然而，关于“线条”的韵味，则仁者见仁，智者见智。在此背景之下，如何结合自身的创作经验和前人的优秀作品将“线韵”的含义表达清楚，是一个亟待解决的问题。

在梳理前人论著的过程中，笔者发现，中国画中的“线韵”问题具有研究的现实意义。大多学者将目光集中于线条的质量和变化，往往忽略了更深层次的意蕴。中国哲学中的“阴阳观”不仅仅体现在布局的安排上，也存在于线条之中，刚柔并济，既充满矛盾又和谐统一，此处无声胜有声。因此，本文运用图像分析法、比较分析法，以吴昌硕、黄宾虹、齐白石为研究对象，结合他们的作品具体分析书法与绘画的关系，探讨真正的“线韵”魅力。

## 一、中国画中“线”和“韵”的缘起

### （一）“线”的内涵

“线”即线条，它不仅是中国画的核心元素，也凝聚了中国画中的审美、传统、精神，可以说，中国画的绘画艺术是线条的艺术，因此，中国画对“线”是有要求的。

首先，线条上主要发挥的是笔，讲究骨法用笔对线条的质量有很高的要求，用笔要醇厚饱满，要有力量，需力透纸背。这些在黄宾虹的绘画理论体系中可窥一二。黄宾虹晚年在前人的基础上提出的“五笔七墨”，其中五笔“平、圆、留、重、变”<sup>[1]</sup>则是总结的对线的要求。

其次，在用笔上，骨法用笔除了骨力，更重要的是骨气，人有骨而能立，画有骨而载气。骨法用笔，看似平常，实际却道出了中国画所遵循的精髓。中国画中讲求的用笔是书法用笔，它不唯追求外形美，且追求具有内在美的骨法美。骨法美不仅说点线外在如骨骼般坚挺结实，且具有表现所具有的品格精神美的效果。历来说“人品不高，落墨无法”，“画如其人”，说的是作者的品格在其作品中的表现。书画中的线条也是作者品格精神物化的结果，可见骨法用笔所显露的实际是画者处世的骨气、品格。

总之，中国传统文化历来讲求精神，注重骨气，绘画中骨气是人格品行的象征和表现，骨力美表达的是意象美，是“聊写胸中逸气耳”，即画者通过画面的骨气展现骨气精神的美。对于画家而言，线条不单是对自然简单的外在摹写，而是感发其情、抒写其意、畅心其神的重要载体。主客观地表达出自然物象的精神，在创作中将客观的形象和主观的情感融入线条中，从而使画作更准确地呈现出作者对自然的感受，它是一种情感上的准确，不是科学上的准确。

### （二）“韵”的意味

韵，可理解为风韵、韵致、情韵，其具有含蓄、隐约、暗示、非直白等特点，五代荆浩在《笔法记》里讲：“气者，心随笔运，取象不惑；韵者，隐迹立形，备仪不俗。”<sup>[2]</sup>中国的诗学讲求“文外之旨，味外之旨”，同样，中国绘画也讲究“象外之象，景外之景”。其次，韵以“线”为媒介，通过后者运用技法所获得的体量和质感，来抒发或隐或现的情感状态。情韵，体现人的情绪变化，画家心境有异，以至用笔亦有迟速、顿挫、转折、偏正之别，最终造成所表达的韵味亦不同。韵味乃自然流露，强求不得，正所谓“气韵非师”，这说明气韵来自内心。孟子讲充实之谓美，充实而有光辉之谓大，把自己养育成一个发光体，“富有之谓大业”。精神的富有与充实才是根本，将其凝聚在线条上，流露在笔迹里，自出韵味。并非为书而书，为线而线，为写而写，它无法比拟模仿，也无法凭空想象，它存在于无意识里，如同人的精神气质，并非具象性，只能自我体会、感悟。如王羲之的草书，灵动、活泼，却又沉着、稳重，这是一种沉静的精神分量，它承载着阴阳的关系，起到调和、平衡的作用，阴阳和谐方得状态稳定，在稳定中又蕴含生机勃勃。

由此可见，从精神的诉求，到心灵的感悟，再到线条的表达，线条才会呈现出更为深厚的韵味。

### （三）“线韵”的美学分析

“线韵”是指线条的韵味，是形而下和形而上的合

体。“线”为形而下，其主要表现在技法方面，线质、骨法用笔、以书入画是对线的要求，是区分水墨与笔墨的基本原则；“韵”为形而上，由人的品格气概、情调、个性、修养、审美、人生观等等所影响。

就中国画而言，“线韵”在一幅作品上的具体实施相对困难，“韵”是抽象，透过作品可感知到，笔墨亦可呈现。以笔取气，以墨取韵，其中笔为墨之帅，由此在作品表现技法上更加具体、细致。要锤炼线的精神承载，用笔的本身尤为关键。古人讲“以书入画”，书法的表达能力较中国画的表达更为意象、抽象、直接，把复杂的形象和手段舍去，用单纯的点、线来表达情感、神韵。书法更为意象化，可容纳各种情绪，它表达的精神状态在绘画上会受到形象的束缚，而书法直指根本，写的是情感，是意识，在线条里融入灵魂，彰显神韵。“以书入画”的观念，便是将书法的表现形式融入绘画创作中，承载人文精神和文化积淀。

回到线条本身，其是中国画的主要表现手法，需渗透出“气”与“韵”，用笔过程中的提、按、顿、挫，方、圆、粗、细，浓、淡、干、湿，中、侧、刚、柔等等都暗含“阴阳”之道。

## 二、书法与绘画关系的理论分析

“书画同源”阐述了绘画和书法的紧密联系，最早见于唐代张彦远的《历代名画记》，其后元代的赵孟頫又在前人的基础上进一步深入地阐发这个问题。“书画同源”的内容主要包括书法和绘画同“起源”、同“形源”、同“神源”、同“心源”等几方面问题。

“书画同源”首先表现为书法和绘画同起源。张彦远曾在《历代名画记》中对此进行细致深入的论述，他借仓颉造字说明二者起源相同：“颉有四目，仰观垂象。因俪鸟龟之迹，遂定书字之形。造化不能藏其秘，故天雨粟；灵怪不能遁其形，故鬼夜哭。”<sup>[3]</sup>在现存的甲骨文和金文中，出现了大量的图形文字。这些文字不仅具有功能性，还具有强烈的形式美感。可见，从很早的年代开始，图画与文字便相辅相成，密切相关，拥有相同的起源，进而推断出，中国的绘画和书法艺术有着相同的起源。

“书画同源”还表现在书法与绘画的表现形式方面，即书法和绘画同“形源”。尤其是在笔墨运用上具有共同的规律。书法的用笔是中国传统绘画中不可或缺的组成部分，中国传统绘画本身带有非常强烈的书法趣味，其线条和墨晕处处透露出抽象之美，具有独立的审美价值。张彦远举例说明了绘画与书法在用笔上的相同之处，人们在学习的时候可以得到启发与借鉴。如元代赵孟頫所言：“石如飞白木如籀，写竹还应八法通。若也有人能会此，方知书画本来同。”<sup>[4]</sup>他强调了要将书法的用笔进一步引入绘画之中，加强艺术表现力。

“书画同源”不仅在于其形式，更在于作品蕴含的抒情意味，在于其深入书画艺术的精髓之中，即书法和绘画同“神源”。传统的中国绘画，因“以形写神”而成为表现事物神韵的造型艺术，苏东坡就曾用“论画以形似，见与儿童邻”来说明神韵、神似对绘画的重要性。而书法艺术也往往需要借助外在物象来加以创造，并最终以文字本身的线条、结构和章法来表达书法家的意见，但必须“得意而忘象”<sup>[5]</sup>，才称得上是佳作。可见书法与绘画虽然是不同的艺术门类，却追求着共同的意趣，都有表现神韵的审美追求。

书法和绘画不仅仅是记录文字和图像的工具，还是人们表达思想、抒发胸中情感的桥梁，即书法和绘画同“心源”。书法和绘画因为艺术家情感的投入具有了更高一层的艺术价值，成为“有心之物”。以清代“扬州八怪”中的郑板桥为例，他画竹除了表现竹子清冷含蓄之美，更将自己的品性与竹子重叠在一起。他的书法也同样融入了自身的人生感悟，所谓字如其人，画如其人。因此我们会说书法和绘画同起源于人心，是艺术家内心情感的外在表现。

总之，“书画同源”是中国艺术特有的理论，它的内涵悠远而深邃，它使得中国书法和绘画相互交融，相互促进。自从书法和绘画相会，中国绘画就发生了根本性变化，笔墨充满力度美、造型美，登峰造极，各个流派争奇斗艳，百花齐放，百家争鸣。艺术家熔铸于作品之中的无限创造力和想象力成为其独特的审美特征。书法也展现出更丰富的面貌，线条的浓淡枯润、结体的疏密得当、章法的纵横跌宕、意境的广阔深远，都有了更多样化的表达。

## 三、“线韵”在近现代书画作品中的具体表现

### （一）吴昌硕书画作品的“线韵”分析

吴昌硕是晚清、民国时期在书、画、篆刻领域中的代表人物，他的艺术个性鲜明，纵笔挥洒，浑厚古朴，气势磅礴。其创作集诗、书、画、印为一体，且具有时代特色。

他雄浑古朴画风的形成，基于他对金石、瓦甃考据学的研究，取其精华，“曾读百汉碑，曾抱十石鼓”<sup>[6]56</sup>，经过几十年的功夫打磨，将草篆之笔，熔铸于绘画之中，瓦甃之韵凝聚于线条之上，呈现了雄浑古朴、金石之气的线韵。书与画合二为一，相辅相成，你中有我，我中有你，正如他自己的题画诗所写：“离奇作画偏爱我，谓是篆籀非丹青。”<sup>[6]57</sup>

吴昌硕曾言：“说我善于作画，其实我的书法比画好，说我擅长书法，其实我的金石更胜过书法。”<sup>[6]58</sup>这是很贴切的自我评价，他的书法和篆刻深刻影响了他的作画线韵。在吴昌硕的作品中，其个性鲜明的线韵形成，不只是依靠以上所述，更重要的是其将个人的理解、哲思、情感、精神融入线韵之内，犹如他所言，“不知何者为正变，自我作古空群雄”<sup>[6]48</sup>，此中透露出他在传统的负重面前勇于出新的精神，此外，他还有着鲜明的艺术性格和艺术主张。他提出“画之所贵贵存我”，“今人但奢摹古昔，古昔以上谁所宗”<sup>[6]55</sup>，并主张“古人为宾我为主”，“画当出己意，摹仿堕尘垢，即使能似之，已落古人后”<sup>[6]57</sup>。

从绘画作品角度看，他的作品中经常出现拟某某笔等题跋，说明了他学习前人的深入和勤奋，在不断探索追求中，从他的线韵上确实可以感受到前人对他的影响，但又找不到任何的模仿痕迹。比如，在梅花的画法中，他常以“篆籀之法”画枝干，再点出花朵，一气呵成，乱而不乱，笔笔生发，画面浑厚朴拙，大气。

总之，吴昌硕的线条充满金石韵味，形象有大拙之美，以草篆笔法作枝叶、藤蔓，用笔老辣浑厚，“以我为主”，突出自我，形成独特的线韵及风格。

### （二）黄宾虹书画作品中的“线韵”分析

黄宾虹是20世纪中国画坛的一个高峰，他对中国画的理论、技法不倦探索，且善于总结，凡古今中外，广博吸收终出我法。于黄宾虹而言，作画的第一要义必须是“以书入画”，他一生都在恪守“书法是画法”这一理念。这源自他幼年时向萧山人倪逸甫请教画法的经历。倪氏擅长诗、画、篆刻，黄宾虹的父亲与他关系密切，黄宾虹亦

通过其子倪淦的帮助抄得《逸甫画论》，这对黄宾虹的艺术之路产生了深远的影响。倪逸甫认为作画“当如作书法，笔笔宜分明，方不致为画匠也”<sup>〔7〕<sup>1</sup></sup>。宾翁终身铭记，时刻不忘于实践中证之验之，因此“画法全从书诀中来”<sup>〔8〕</sup>，成了老人一生艺术实践的依据。

想要以书入画，就必须深入持久地研究传统书法，从传统书法中汲取笔法养分。黄宾虹自幼开始，始终坚持对金石、书画的研究，一生对青铜金文大篆、古玺文、古陶文、古籀秦篆等探索研究，致力于金石学来印证书画同源这一命题。他把金文古籀及汉魏南北朝铭文的味道、质感吸收到自己的“线韵”之中，使自己的作品浑朴自然，沉实而又轻灵，有大拙大美之韵。

我们从他的作品中看到，“笔墨线韵”的意识始终贯穿在他的画中，具体到一根线一个点，绝无一丝含糊。真是笔笔有出处，笔笔有来历，笔笔合法度，且无一笔弱笔。正因“写”出发，故而强调用笔，又延伸至“论用笔法，必兼用墨。墨法之妙，全从笔出”<sup>〔7〕<sup>87</sup></sup>。黄宾虹总结出“五笔七墨法”，渐渐成为中国画坛集大成者。他的“线韵”法度严谨，内涵丰富。于“七墨法”中，他最善用宿墨法和积墨法，以笔为帅，墨法与笔法紧密结合。

虽然这些技法基于前人之作，以及画论语录和题跋铭文，在总结过程中，黄宾虹又以自己的实践加以丰富阐述和生发，在画法、技法上做到精益求精，取法乎上。他基于传统，不求形似，追求神韵和意境的表达，浑然一体，注重画面线韵的质量，并将自己对金文古籀的学习心得及修养融入线条之中，使“线韵”更具深意。及至晚年，他妙悟独造，直通自由王国，彪炳中国画坛。

### （三）齐白石书画作品中的“线韵”分析

齐白石是20世纪最具有创造力和影响力的艺术家，擅长多种题材，笔墨老辣而又滋润，色彩鲜明，造型概括，富有童趣。自古以来，中国的书法和绘画都是相辅相成的，齐白石之所以能够画出那么多的精品力作，和他的书法成就有着莫大的关系。齐白石最引以为傲的大写意，这种画风就是受到书法的影响，得益于李北海、何绍基、金冬心，尤其是《天发神讖碑》。他将何体之肉，李体之骨，冬心之拙，以及《天发神讖碑》的苍劲，陶铸百家，融会贯通，自成一体，他于《天发神讖碑》《祀三公山碑》用功甚深，篆隶相间，观念上受清人尚碑之风影响，用笔雄肆敬侧，追求碑意，形成生涩老辣、刚健而有韧性的“线韵”。

除此之外，“衰年变法”是齐白石绘画生涯中的一次重要蜕变，晚年的齐白石接受好友陈师曾的建议开始衰年变法，一弃旧习，以其纯朴的民间趣味与传统的笔墨精神相融合，以其独特的“碑意线韵”变古人画风为活泼、幼稚，发挥自然的本性，开创了“红花墨叶”<sup>〔9〕<sup>30</sup></sup>的大写意花鸟画风格。与吴昌硕的梅花不同，齐白石画梅往往“以碑入画”<sup>〔9〕<sup>12</sup></sup>，大刀阔斧作枝干，用单纯的西洋红点出花瓣，舒展开朗，朴素天真。因此，白石老人师古而不摹古，师自然而超脱自然，以朴拙的线韵和真挚的情感，创作出许多令人惊叹的作品。

综上所述，吴昌硕、齐白石、黄宾虹是20世纪得到广

泛认同的三大家。其都坚持绘画最根本的语言——笔墨。其中，吴昌硕取石鼓篆法用笔古茂雄秀，齐白石取更多隶意的《天发神讖碑》具苍劲圆融，黄宾虹则取金文古籀得浑厚华滋，他们得益于经典而又善于出新，成功地以经典的笔墨线韵传达了中国画的时代艺术精神。他们注重文化气息，尤其注重书法用笔，厚、重、苍、润、奇、拙，追求苍辣雄强，画面视觉冲击力强烈，在艺术的追寻中锤炼出了自己独特的“线韵”。

### 四、结语

“线韵”充分体现了书法用笔及线条墨韵的趣味性，因其抽象的表现形式成为中国画的命脉，并为自古至今的艺术家所探寻与追求。在笔者看来，“线韵”既包含笔墨的理性分析，又蕴含着感性的情感表达。具体而言，“理性”即为线条的信息量，是笔墨的阴阳、刚柔之分，是画家对形象疏密、主次、大小的精心布局，而从哲学的角度看，其又是“道”的充分体现，真体内充，自在而为，于无意识中流露出巨大的潜能。同理，感性的“尊受”是画者心境的真实呈现，源自内心对自然的感受，有感而发，于瞬间完成主客体的完美结合，犹如庄子所言：“独来独往是谓独有，独有之人是谓至贵”。

从绘画创作层面而言，笔者在日常的中国画学习中，追求“逸笔草草，不求形似”“境生象外”<sup>〔10〕</sup>的尚意表达，意在于刚柔并济、一波三折的线条变化中体悟生生不息的大千世界。此外，笔者还秉承“画以人重，艺由道崇”<sup>〔11〕</sup>的艺术理念，注重提高自身文化素养，养气，养神，养性，以坚持不懈的学习精神，探寻至高的艺术境界。

### 参考文献：

- 〔1〕王伯敏.黄宾虹画语录〔M〕.上海：上海人民美术出版社，1961：29.
- 〔2〕俞剑华.中国画论类编〔M〕.北京：人民美术出版社，1996：606.
- 〔3〕〔唐〕张彦远.历代名画记〔M〕.俞剑华，注释.上海：上海人民美术出版社，1999：2.
- 〔4〕王伯敏.中国绘画通史（上）〔M〕.上海：生活·读书·新知三联书店，2018：556.
- 〔5〕冯晓林.历代画论经典导读（学术版）〔M〕.长春：东北师范大学出版社，2018：39.
- 〔6〕陈师曾.中国绘画史〔M〕.北京：中国人民大学出版社，2004.
- 〔7〕黄宾虹谈艺录〔M〕.上海：上海人民美术出版社，2018.
- 〔8〕尉晓榕.当代中国高等艺术院校中国画教学研讨会论文集〔C〕.杭州：中国美术学院出版社，2017：300.
- 〔9〕齐良迟.齐白石艺术研究〔M〕.上海：商务印书馆，1999.
- 〔10〕冯晓林.中国传统绘画批评的基本理论问题研究（上）〔M〕.北京：学苑音像出版社，2003：560.
- 〔11〕王鲁湘.黄宾虹全集（上）〔M〕.杭州：浙江人民美术出版社，2008：30.

## 毁灭与重生 ——基弗艺术中的火元素研究

### Destruction and Rebirth:

#### A Study on the Element of Fire in Anselm Kiefer’s Art

卢 炯/Lu Jiong

**摘 要：**在基弗作品中，对火元素的使用贯穿始终。他对火的描绘并非单单关注火本身，而是蕴含着神话中的毁灭与宗教中的重生双层隐喻。他将火元素与各种神话传说、宗教信仰、童年经历相结合，进而糅合成一种带有主观性的“德国精神”。同时，他的作品通过历史史观与神话题材、表现主义与观念主义的结合，将宗教寓意转化成抽象的绘画语言，呈现出了其个体精神的创造力。

**关键词：**基弗；火；毁灭；重生

德国新表现主义画家安塞姆·基弗（Anselm Kiefer，1945—），在他的创作中贯穿着神学、哲学、历史、文学隐喻。从基弗作品所表现的主题来看，他偏爱描绘残余、废墟、灰烬和土地，另一类则是北欧神话、德国民间史诗。基弗作为德国战后成长起来的艺术家，他从自身文化的根源着手进行反思，将物质材料与艺术观念相结合，使其艺术创作突破了传统架上绘画的表达手段与思想内涵，形成了以丰富的绘画语言来表达宏大思想观念的方式。同时，基弗以火元素为中介，使所运用的艺术材料的物质性与民族历史观念产生关联，最终回到物质本身和表现主义的天然状态，并呈现出德国文化的细节和艺术传统，使其艺术更具震撼力与感染力。在基弗绘画过程与画面内涵中，火元素在其中作为“隐匿的线索”贯穿始终，不仅仅是因为火与基弗的生命体验密切相关，更是因为火元素背后所蕴含的强大的神话及宗教支撑。

### 一、火之毁灭

对基弗而言，火其实是一种媒介，是一种材料。基弗曾言：“我经常把画作烧掉。然后在被烧毁画作的表面画上新的东西，我重新开始画新的东西，我无法想象，如果没有火，还能生产出什么东西。”<sup>〔1〕<sup>93</sup></sup>通过基弗的作品，不难看出他对于火的迷恋——大部分作品都有被火烧铸过的痕迹。同时，火本身与火的象征寓意对于基弗的艺术创作有着重要的作用与意义。首先，“火”毁灭的意义早在古希腊神话中就有所体现。在古希腊神话中就有普罗米修斯偷取火种后，宙斯惩罚他被老鹰日日啄食肝脏的故事。该故事从表面上是构建起了人间火的起源问题，但实质上

具有更深层次的文化象征意义——对于原始人类来讲，火资源十分珍贵，其乃“自天遣使而来”<sup>〔2〕<sup>187</sup></sup>。但随着社会的发展，人类已逐渐发现了与天赐相对的钻木取火，人与自然也因此产生了对立关系。而在古希腊神话中，宙斯无疑象征着自然之力，盗取天火的普罗米修斯也象征着人类对自然的反抗。与此同时，火被普罗米修斯带到人间后，其性质就发生了本质改变，火本身不仅失去了原有的神性，普罗米修斯也因为火而遭到无尽的毁灭，在日复一日的重生与毁灭中度过余生。除了构建起火起源的普罗米修斯，同样遭到火惩罚的还有伊克西翁，宙斯惩罚他被缚在燃烧的轮子上，永远遭受火焰的烧灼。通过因火惹祸的普罗米修斯与被火炙烤的伊克西翁，火在神话中也就具有了毁灭的象征意义。同时在畏惧自然的时代，人类也意识到火能够短时间内给人们带来肉体及心灵的伤害，人们便把火看作毁灭性的刑罚。也正是由于火能够给人类的肉体带来疼痛，因此，先人一方面把它看作刑罚罪人的手段，另一方面又把火当作上天惩罚罪人的工具。

但是，在基弗看来火被分为被限制起来的火与越界的火。就如同壁炉中的火是被控制起来的火，总能带给我们温暖。相反，越界的火变为一种改变的力量，能够把森林烧为灰烬，而灰烬又转化为耕地，火构成了这一循环往复的关键要素。在北欧宗教的影响下，基弗将人文的宗教思维图像带入具有精神指向的空间环境中，画面中的火作为导致悲剧的毁灭力量，一方面有炼金术熔炉的象征，另一方面与纳粹焚尸相提并论。在基弗这一时期的作品中，对现实世界的描绘多是通过田野和森林与来自非物质现实

李道一：天津美术学院中国画学院硕士研究生

（责任编辑：陈期凡）



图1 安塞姆·基弗 四元 粗麻布上油彩  
300×435cm 1973年



图2 安塞姆·基弗 小金虫 油画 粗麻布  
220×300cm 1974年

的符号相结合，这些符号通常是以文字形式出现，但也包括如蛇、火、调色板等形象。例如，基弗在1973年创作的《四元》（*Quaternity*，图1）所描绘的是三丛火焰和一条蛇。画面中是由木纹覆盖了整个墙壁和地面的一个室内场景，一条巨蛇从画面右侧的阴影处爬出。这条蛇就象征着具有毁灭意味的撒旦。同时，蛇的形状也是希特勒“卐”字符的化身。整幅画面通过对火的描绘而建立在矛盾的对立之上，用火代表燃烧着的三位一体，象征着一种毁灭的力量。其次，在基弗1974年创作的《小金虫》（*Cockchafer Fly*，图2）中，基弗则用大笔触色块的间缝，来表现出德国的一片被飞机轰炸后的焦黑土地。画面远景处正在燃烧着的火苗和飘向天空的浓雾，使整个画面都笼罩在黑暗、神秘的氛围之中。而在画面远处的天空上，基弗写下了德国的童谣“小金虫”，这个故事涉及的地区正是德国在第二次世界大战中所失去的“波美拉尼亚”（*Pomerania*）。画面中废墟般的土地也是德国真实历史的载体与历史的见证者，并试图唤起人们对这段惨痛经历的回忆。同时，艺术家作为艺术的创造者也可以拥有破坏性的力量，基弗对于这片土地的处理非常“暴力”，他使作品表面肌理斑驳并呈现出灼烧的痕迹，试图还原战后的真实场景，通过画面被火烧灼后所形成的斑驳肌理，用虫胶把沙土、稻草、树枝等材料粘贴在画布上，使废墟的意象更加物质化、实体化。之后，基弗在1981年所创作的另一幅作品《内景》（*Interior*，图3），则通过对纳粹场所的照片处理而成，使观者被迫想象自己站在一个被设计用来显示希特勒极端独裁的房间之中。画面绘制的是一个房间，这个室内场景类似于一个纪念厅，最前端有一堆正在燃烧的火，也在暗示整座建筑都正在燃烧之中。在这里基弗通过画面中心的火来表达一种毁灭、燃烧的感觉，并使火元素与纳粹焚尸相提并论。

基弗在作品中描绘毁灭之火这类作品时，通常选取在

室内与室外两种场景内描绘。在选择构图时如果抬高视平线，则将火的位置放在画面偏上部分；压低视平线时，则选择将火的位置放在画面下半部分，并且火的位置大多位于画面的灭点中心，成为画面主要的描绘对象。首先，在室内场景中描绘火的作品，例如在《四元》《内景》《德国精神英雄》（*The Heroes of the German*）等作品中，木质结构的抽象纹路与烦琐的空间结构线塑造了画面纵深的透视效果，但是画面中木质条纹的走向却违背了空间透视的原理，从而造成了画面空间的矛盾效果，并且也加剧了封闭空间中火与木之间的冲突。火与木的矛盾也更能凸显画面中毁灭的意味，使画面更具有戏剧性张力，似乎火燃起木头来能够一触即发。其次，在1974—1975年，基弗将视角由室内转为描绘室外场景，开始以风景画这一形式探索新的绘画主题，例如《小金虫》《尼禄绘画》（*Nero paints*），这一类作品大多描绘的是正在燃烧或已经被烧焦后的土地，画面将五分之四的面积用来描绘焦土，有意将构图视点抬高，使视平线居于画面上半部分，只有一小部分留给天空暗示出空间，并将火的位置放在地与天的交界处，更使焦土上的火焰具有不可控性，并且不再运用传统的绘画形式进行表现，而是更加大胆地运用多种材质媒介相结合，不仅突出材质的美感，而且使画面更具有抽象意味。总之，基弗在描绘毁灭之火时，主题与战后德国的历史事件相联系，基弗作为战后成长起来的艺术家，不仅自觉地将自己的艺术创造力与德意志观念相结合，而且根据神话、宗教、历史等获得灵感，试图通过艺术的形式从德国战后的历史创伤中探索德意志文化的根基。其中，火作为画面中“隐匿的线索”贯穿始终，火元素不仅体现在通过火来烧灼画面，更是因为火元素所代表的毁灭性的象征意味。

## 二、火之重生

火元素是支撑基弗创作的不竭动力，而这一切也离不

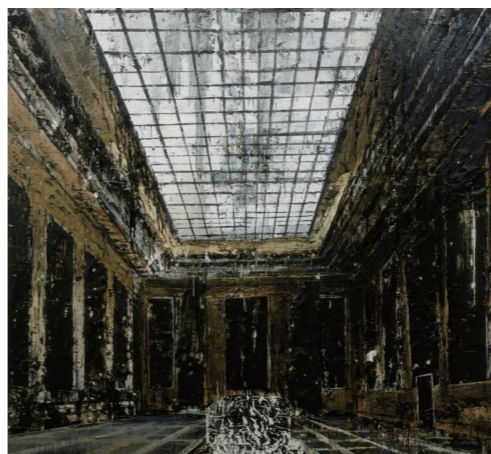


图3 安塞姆·基弗 内景 油彩、丙烯、乳剂、麦  
秸和虫胶于画布以及木刻 287×311cm 1981年



图4 安塞姆·基弗 森林中的男人  
荨麻布上丙烯 174×189cm 1971年



图5 安塞姆·基弗 圣父、圣子、圣灵  
粗麻布上油彩、炭笔和人造树脂 290×189cm  
1973年

开火在宗教中的内涵。火是原始宗教神圣的象征，是先民的崇拜对象，同时也是一种原始的祭祀仪式。公元前6世纪的拜火教<sup>①</sup>更是把火当作光明的象征进行崇拜。在《圣经·旧约》的挪亚献祭中，挪亚在大洪水中幸存下来后，把干净的家畜、家禽放在祭坛上焚烧，以感激上帝的救命之恩，上帝闻到肉香后决定不再惩罚人类，从此燔祭成为该教的重要崇拜仪式。火也因此具有了特殊的含义，成为人们纯洁的崇拜之物，也具有了神圣的内涵。

火还是一种能够给予新生命的力量，代表着危难之中的重生。基弗也根据《旧约》的描述，在1971年创作了《森林中的男人》（*Mann im Wald*，图4）。此画整体为暖黄色调，背景通过丙烯材料的流淌性表现出了条状的树木。树林中穿着白色睡衣的男人正是基弗自己，他装扮成北欧天神的模样，手中燃之未燃的灌木正是对应着《圣经》中“荆棘被火烧着，却没有烧毁”。而“假如火没有把东西烧毁，就像荆棘被烧着的情形一样，那么这就被看作上帝在场的标志”<sup>[1]76</sup>。可知，火在基弗的画面中不仅是孤独、罪恶、死亡的象征，同时烙印着某种神圣性。而燃之未燃的灌木也正是火所具有的重生之意。

在基督教神话中，常以大火区分善人与恶人。火是一个令人恐惧的对象，世界大火就具有考验人类本质的功能，似乎使每个人的本性都被烧铸了出来。《圣父、圣子、圣灵》（*Father, Son, Holy Ghost*，图5）即是以火考验人性的作品。该画采用上下两幅双联画的方式呈现，在画面中央基弗用德语草书写着他们所代表神灵的名称。上面所画的是木制的房间，画中间有三把正在燃烧着火焰的椅子，代表着三位一体——圣父、圣子和圣灵，此象征着天主教面临的危险。下面则是一片空空的森林，赤裸、毫无生命力的森林代表着德国自生精神。与《森林中的男人》所表达的基督教的各种教义产生了显著的区别。与其对应

的另一幅作品是《四元》，基弗直接把代表圣父、圣子与圣灵的火焰画在了地面上，同时旁边画出了一条从阴影中爬出的蛇。燃烧着的三位一体加上另一幅画《四元》，基弗将四幅画融为一个整体。《圣父、圣子、圣灵》中代表着处于阳光下的善和处于阴暗处的恶，作为一个整体，成为“四位一体”，其实善和恶是分不开的，它们是一个矛盾的共同体，而考验人性的正是通过火炽热的燃烧，使人性在火中被烧灼出来，经受住火考验的人，才可以得到重生。在描绘重生之火时，基弗同样是以火作为画面主体，枯木树林或木质封闭空间作为画面的背景，使火与即刻可燃的枯木产生对比。

对基弗而言，他虽未经历二战，但在年幼时却经历了战争带来的后果。从出生之时，周围都是触目可见的废墟，可见废墟对于他来讲是一种生活常态。但基弗却从废墟中看到了未来，他自己也认为：“一种旧秩序被置于废墟和灰烬中，一种新的秩序开始建立了。”<sup>[1]77</sup>因此，废墟就与基弗所创作的以室外场景为主的土地系列绘画相联系，将破坏性与创造性融为一体创作了《小金虫》《尼禄绘画》《逃亡埃及》（*Departure from Egypt*）这类作品。其中，将被火毁灭后的废墟之地作为画面主体，是因为废墟对基弗来说并不是终结的象征，而是一种转换的状态，是一切新的建造的开始，同时也使画面具有深度的神秘空间与强大的思想支撑——这是将历史的记忆叠加在个人的经历之上，进而呈现出令人反思却又充满希望的具有史诗般庄严感的土地。基弗在运用重生之火时有几个层次：从大地被火焚烧后，耕地以新的秩序开始万物复苏，这是一种重生的方式；到以基弗为代表的经历过战争创伤的人类个体，在战后通过重新洗礼自己的精神创伤进而得到的精神重生；再到经历过二战摧残的德国，在战争中被毁灭得满地疮痍，战后开始全国重建的复苏。从大地本身的重

生，再到个人精神与国家民族的重生，这一切都是因火而起的重生。基弗也正是通过对火元素的运用才使绘画与宗教、历史、神话观念得以密切地贴合，基弗对火元素的引入不仅促动了创作者的艺术灵感，而且还生成了其艺术作品毁灭与重生的强对比艺术风格，这一风格的形成不仅确立了基弗艺术作品的价值意义，同时也确认了基弗本人艺术理念的取向选择。

### 三、火元素来源分析

基弗作品中火元素的来源，关系到最初火是如何产生的问题。在原始社会，早期人类经历了“无火时代、到用火时代、再到燃火时代”<sup>〔2〕</sup><sup>185</sup>，这三个阶段分别对应人类从茹毛饮血到借用自然火，再到掌握人工取火术的各个时期。最初，原始社会产生火以后人们并没有赋予火象征意义，而是作为取暖、熟食之功用——火能避寒、照明、烹饪、驱邪。与此同时，火的不可控性和破坏性也让人们对火产生了畏惧之心。随着时代进步，人类文化不断地更迭演变，人类对火也渐渐了解与掌握，便对火出现了更多的情感寄托，在无形中附加于火的象征意义也在不断产生，火本身也就具有了内在含义，于是围绕火便产生了许多相关的传说与隐喻——火象征着建造、灵感和照亮，但也象征着摧毁。但在基弗看来，火能够烧铸出精神的本质，也正是通过世界大火，善人与恶人才被区分开来。其次，火也是一种具有普遍解释能力的符号，在纳粹宣传的熏陶下，它不可避免地引发了一种紧张兴奋的心理状态——从精神上的提升（对英雄的崇拜、大规模的游行、普通的营火）到无可估量的破坏（焚书、水晶之夜<sup>②</sup>、焦土政策<sup>③</sup>、纳粹焚尸）。在基弗的作品中，火作为破坏和宣泄的元素，同时保留了它所有的模糊性。

基弗在童年时期就对火产生出一种迷恋，而火的产生离不开战争，这也恰好与基弗的经历密切相关。1945年多瑙河的发源地多瑙厄申根正遭受着空袭的侵扰，基弗于该年出生在当地医院的地窖之中。为了不让他听到炸弹声，父母用蜡塞住了他的耳朵。基弗的童年又经历了英军的震慑行动——英军派遣791架战斗机掀起了火焰风暴，将德国的汉堡炸为一片废墟。基弗曾说：“炸弹是我童年的塞壬。”<sup>〔1〕</sup><sup>5</sup>对英军而言，这是一次有策略的轰炸。汉堡并非军事重地，但当地木质结构房屋众多，相对于其他地区来讲较为容易燃烧，可燃性是决定这次轰炸策略的关键所在。这就是为什么基弗的《四元》《森林中的男人》《圣父、圣子、圣灵》等这类作品将火与木相联系，就如汉堡的威慑行动一样，画面中的“可燃性”才是关键所在。基弗在画面中利用火与木的结合，使画面维持在燃与未然的

卢 炯：中国艺术研究院硕士研究生

（责任编辑：陈期凡）

极点中间，不仅使观者能够想象到火燃起枯木时一触即发的爆发状态，而且使画面更具有表现力。因此，基弗受自身童年印记的深刻影响，通过艺术的形式，试图再现战后德国的惨状，表达对于战争浩劫和历史罪行的探讨与反思，从而对瓦砾、废墟、火焰有着自己深刻的生命体验，这也正是火所带给基弗的现实意义，也因此火元素也一直贯穿基弗创作始终。

### 四、结论

在基弗看来，艺术与科学更接近事物本身。他正是通过哲学化的艺术语言，用火来揭示画面背后的宗教寓意。同时，基弗在艺术材料与艺术思想两方面保持着高度的开放性与革命性，同时利用物质的位移与转换，使多重思想贯穿于作品中。而正是多元文化上的介入，使他的作品形成了现实与非现实的交织，进而形成了宏观叙事的生命态度，即用生命体验瓦解传统题材的特指性特征。

通过基弗的作品也能够窥视出其作品中形象的来源只属于其个体人生经历，具有独特性。这种独特性在现代艺术中也具有普遍共性，更多艺术家将来自个人的具有神秘指向性的经历作为创作源泉，因此这种来自艺术家私人化与内省化的创作方式，也使得现代艺术走向更加晦涩难懂的方向。这种作品中隐匿的线索，在不同艺术家的不同作品中有着不同的形象与方式进行呈现，更需要鉴赏者能够对艺术家有足够的了解，方可从其作品中探知这一深藏的思想支撑。

#### 注释：

- ① 祆教即琐罗亚斯德教（Zoroastrianism），源自古代伊朗，因其主要功课是在祭司的指导下礼拜圣火，因而又被称为拜火教（fire worship）。
- ② 水晶之夜（Crystal Night）是指1938年11月9日至10日凌晨，希特勒青年团、盖世太保和党卫军袭击德国和奥地利的犹太人的事件。同时，“水晶之夜”事件标志着纳粹对犹太人有组织屠杀的开始。
- ③ 焦土政策（Scorched-earth Policy）是一种军事战略，指烧坏农作物来摧毁敌人的食物来源。

#### 参考文献：

- 〔1〕〔德〕基弗.艺术在没落中升起〔M〕.梅宁,孙周兴,译.北京:商务印书馆,2014.
- 〔2〕〔英〕弗雷泽.火起源的神话〔M〕.夏希原,译.北京:北京大学出版社,2013.

## 比较哲学视域中的图腾崇拜及其器物审美内在逻辑初探——以内丘神码为例

Totem Worship and Its Inner Logic of Object Aesthetic in the Perspective of Comparative Philosophy: Taking Neiqiu God Pictures as an Example

李 墨 王姿颖

Li Mo and Wang Ziying

**摘 要：**器物及其图腾符号具有勾连意识与自然直观的美学价值，器物中图腾符号反映对器物之美的类的划分，人们正是借由器物及其图腾崇拜“自觉”地将自身同一于自然界，以展现万物合乎规律美的内在逻辑，并由此获得改造自身生存状态的精神动力，这在中国民间艺术内丘神码及其器物审美活动中得到明显体现。

**关键词：**比较哲学；图腾崇拜；器物审美；内丘神码；逻辑初探

符号是对生命活动的模仿，人类利用符号所完成的不仅仅限于对直观事物的分类和描述，更是一种模拟能力养成、逻辑思维养成、审美意识养成的重要方式，图腾作为一种被符号化、图像化、人格化的崇拜对象，在人类生产与审美活动中具有重要意义。如著名学者卡西尔在其经典著作《人论》中讲到的，“理性能力确实是一切人类活动的固有特征”，但我们不能因此就视诸如神话、图腾等事物为“一大堆原始的迷信和粗陋的妄想，它绝不只是乱七八糟的东西，因为它具有一个系统的或概念的形式”<sup>〔1〕</sup><sup>44</sup>。

### 一、器物及其图腾符号具有勾连意识与自然直观的美学价值

图腾的创制、承载与审美往往集中于器物之上。在人类意识可感知、可直观的宽泛意义上，对器物内涵及其与图腾的关系应从比较视角作多维阐释：一为马克思主义美学层面。器物审美是由人类生产劳动所创造的劳动产物及其审美活动，器物是人类有目的、有意识改造自然的生产实践成果，在满足人自身生存发展需要的基础上，器物形制、形态与样式等功能属性得以实现，而对器物形式美的价值感知，只有在超越功能性需求之后才会出现。在这个意义上，器物中的图腾符号连同器物本身，都具有反映人类能动改造自然的实践美学特征，构成物质生活需要与精神审美需求双重意义上的美学价值。二为客观唯心主义美学层面。在《精神现象学》中，黑格尔虽没有直接论及器物与图腾符号，但他创造性地从面相学和头盖骨相学视角出发讨论意识和精神问题，为从辩证法视角认识图腾的符号价值提供了参考。在他看来，对自我意识的纯粹自身及其外在现实关系的考察离不开对逻辑规律和心理规律的

认识，自我意识的“自我自为”即是个体行动的意识，而个体性活动必然将渗入研究人内心活动的心理学范畴，马克思将这一研究路向的转换看作黑格尔决心将抽象思维转向直观的表现，“因为黑格尔设定人=自我意识，所以人的异化了的对象、人的异化了的本质现实性，无非就是意识”。而这种抽象与直观的转换正是黑格尔关于意识抽象的再次否定与现实确证，所谓“自然界的目的在于对抽象的确证”<sup>〔2〕</sup>。在黑格尔话语体系中，图腾及其承载器物的创制本身就是对抽象自我意识的现实确证，这其中的美是理念的感性显现，自我意识的存在构成审美活动的直接根据。三为朴素唯物主义层面。《易经·系辞》有云：形而上者谓之道，形而下者谓之器。中国古代民众以事物是否具有具体的可感知性，作为判断其“道”“器”属性的依据，“道”与“器”之间的辩证关系通过“象”的符号模拟得以展现，由此形成“器以载道”“物以载道”等“道器”关系说。以《易经·系辞》一段对伏羲氏观象画卦的描述为例，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。通过《易经》卦“象”的符号中介，“鸟兽之文”等诸物之“器”被天地之“道”所统摄，在人与自然万物的交感中获得审美价值，对器物及其所承载图腾的信仰崇拜在“物我同一”“物我相忘”的审美体验中得以体现。

正是社会物质生产方式的转变，为包括八卦符号在内的人类符号创制提供了先决条件。八卦符号系统中意象、类比思维模式的形成，对中华民族文化积累沉淀产生了巨大影响，运用八卦图示的同质分类、类比特征演绎万物，

既体现出华夏民族辩证思维中的“通变”色彩，又彰显着自然意识的人化与外化，这种注重直觉体验与“天人感通”的逻辑思维方式，构成中西方思维方式的根本差异。实际上，“天人感通”的逻辑思维方式在远古人类的生产生活中普遍存在，人类文明进程尚未发生明显分野之初，所创制器物及其图腾符号的行为中所包含的，就是此类“通变”色彩的高度直觉体验。同时，这类生产活动也都从来不曾与审美活动相去甚远，列维·布留尔将原始智力特有的最一般规律称为“互渗律”，即“具有这种趋向的思维并不怎么产生矛盾，但它也不尽力去避免矛盾，它往往是以完全不关心的态度来对待矛盾的”<sup>〔1〕134</sup>。这表明，在原始人思维中主客体之间并不存在绝对的矛盾和差异，人与自然界是作为一个有机整体存在的，人体结构同动物、植物等有机体甚至岩石、沙粒等无机物都共处在一个神秘的“互渗”之网中，人的感情和情绪等心理活动也同此一致，人与自然密切的普遍关联促使原始人类要以具体的直接方式来将其表达。一方面是人对自然世界的模拟，在《易经》和道家学说的文本意谓中，诸如“五色”“五味”“四时”等同“五脏”之关联，“五行”生克与人类社会的行为选择之关联种种，均可以视为“互渗律”在华夏先民原始思维中的具体体现。另一方面是自然界对人类社会活动的“映像投影”，在法国社会学学派著名学者涂尔干看来，“靠着这种投影，自然成了社会化世界的映像：自然反映了社会的全部基本特征，反映了社会的组织和结构、区域的划分和再划分”<sup>〔1〕134</sup>。在此意义上，映像投影之于器物审美，正是借助于对自然事物的“人化力量”，体现出人类特有的理性思维和审美方式，人们从自己创造的人化自然物中观照体味到自身力量与审美愉悦。

此外，还应当认识到，远古人类借助于符号所表现的这种审美“交感”体验，虽然具有不可忽视的文化价值和重要的美学意义，但就其本质而言，仍然是处于自然状态下某种原始的“自在”活动。符号的模拟与演绎——这种“自在”状态下引起的人类思维活动的“自发”行为，如同远古人类“自觉”地将自身同一于自然界一样，只是早期人类试图在实践活动中“改造”自然和对“人化的自然界”进行表达、解释、总结的一种简单方式，也就是说，尽管人们经历到审美体验，但并不能认识到这就是一种审美活动。这是因为，在前农业时代过渡到农耕时代的历史背景下，人对自身和自身生活的“类”的认识，还处于可能未达到但试图达到的状态，人对自身生活的世界尚不存在全面的“对象化”的理性认识。在此之前，包括画卦在内的符号演绎，只是远古人类实践活动中感性的、直观的经验总结，而随着社会生产方式的转变，真正能够“能动”地描述客观事物，并使用一种合乎逻辑的对象化审美表达形式，是在人类文明的理性时代才出现的。

## 二、器物中图腾符号反映对器物之美的类的划分

原始“互渗”思维与审美活动的直观表达，集中表现为图腾符号创制为表征的审美行为“投射”，这也就难怪我们经常能够在远古人类创制的器物中，看到人体某种器官、

结构与动物、植物乃至无机物之间的同构拼接的各种图腾符号与原始艺术图像。<sup>〔3〕</sup>在黑格尔看来，那些关涉人的面相、器官等特征部分以及由此衍生的图腾符号所表现的，乃是对人的躯体或器官的第一个原始的自然直观，它要抽离的，“既包含着特定的原始固定部分又包含着只通过行动才能形成的特征的整个外在，是客观存在着的，而这个存在则是个体的内在的一种表示，即所谓意识和运动的一种表示”<sup>〔4〕</sup>。就器物形制与样式的象征性而言，其本质是要反映与器物具有类似特征或形象的事物，并用以区分和解释未知事物，而置于美学视域中就表现为逻辑地对器物之美进行类的划分。

在原始人类的劳动实践中，图腾分类逻辑的使用是普遍和系统的，列维·斯特劳斯观察研究了土著人的分类方式，他发现“多贡人把植物分成二十二个主科，其中一些又继续分成十一个子类，这些的科、类又被划分为由奇数偶数组成的更小的科，……在象征成对生殖的后一类中，同一关系颠倒了过来。每一个科对应着身体的一个部分、一种技能，一种社会阶级和一种制度”<sup>〔5〕47</sup>。斯特劳斯的研究表明，原始人类是善于借助一种庞大的图腾对应系统将包括自身的自然万物加以抽象和分类的，这种逻辑形成的基础在于他们长期生产劳动现实经验的积累，并与现代分类学意义上诸如相似性、邻近性的基本观点并无冲突。这表明，随着人自身生命意识的进化发展，以图腾崇拜为表征的精神活动也同时进行着自身的分类，其中也包括对美的判断和分类，原始图腾分类逻辑不仅与思考有关，也与被体验、被感知的分类有关。“每当社会集团被命名之后，由这些名称构成的概念系统似乎就会受到人口变化的任意性之累，后者有它自己的规律。”<sup>〔5〕78</sup>而具体到器物审美活动中，器物外形、样式的形式美则往往通过纹样、色彩、光泽、图案等图腾符号要素得以表达，这些要素的最终排列组合与综合运用目的指向，又构成包括崇高、秩序、积极、消极、和谐等在内的感性认知与审美体验，远古人类在图腾分类逻辑中完成了器物之美的类的划分。<sup>〔3〕</sup>

祭神祈福的民间艺术形式中仍保留着图腾符号的审美逻辑分类。以河北省内丘县神码民间版画工艺为例，不同图腾形制的历史变化记述了“崇神”的神码与人们日常生活生产之间的特殊关系。“万物有灵”与“物我互渗”的思维方式通过不同形象“神”的图腾逻辑分类展现，神码作为一种杂糅诸神神像的器物符号，通过具有仪式象征意味的制作、张贴、焚烧流程，将其中所内含的现实的人的生活与信仰状态，以及潜在的图腾崇拜观念具体反映出来。<sup>〔6〕2</sup>“内丘神码主要可以分为自然神、生活神和儒释道神三大类。”<sup>〔6〕2</sup>其中，自然神包括天地、山神、龙王、井神、火神等图腾样式，生活神包括居家、吉祥、兴业、鲁班、药王、喜神、辟邪消灾等几类，儒释道神包括佛、道人物形象的改造使用，如南海大士、老君、地藏等。在学者王伟毅先生看来，“内丘人的神是心与物的结合，神非造物主，万物亦非被造，神与物皆为永恒，神亦是规律和存在”<sup>〔6〕2</sup>。这就将人对自然单向度的审美崇拜与人对自

身的审美崇拜，以神码这种版画艺术的器物形态连接在一起，神即因果，人即是神，在这个意义上，“内丘人的崇神绝非被神异化”，而是通过神码器物制作过程中对诸如构图、版式、色彩、比例、图案等审美要素的拿捏判断，最充分地展现出民间艺术活动中真实的器物审美，神码中各种关于人的生活、人的愿望、人的观念以及人自身形象的分类表征着以内丘人为代表的中国人对自然的顺应，以及对自身力量的自信。<sup>〔6〕2</sup>

## 三、器物及其图腾崇拜在审美实践中的投射

在中国，《易经》卦象以及卦爻辞的出现，标志着华夏民族逻辑思维能力与审美意识的形成。与更古老时期人与自然合而为一的原始审美观念不同，早期人类逻辑思维尚未出现“物”与“我”明显分化的审美倾向，人与自然是“一元”关系，神与人同形同性，神是人的肖像，是自然的一部分，人没有意识到自身与自然的主客体“二元”关系，一切迁移和流转只是对之前的僵硬重复，因而艺术毋须进行解释性的创造，只需再现性的模仿即可。而卦爻符号与辞的出现，使得人类具有了一种将自然界客体化、对象化的逻辑能力，创造性、艺术性的符号模仿即是这种逻辑能力的真实体现。德国古典哲学代表黑格尔在其《美学》《精神现象学》中阐释的美学与艺术思想，正是思辨逻辑之于审美活动的体现。黑格尔认为，艺术对象并不是脱离人的现实，而是人所创造的现实，并且是对创造这现实的人自身的直观，人们在自己创造的对象中反观到并认识到自己。在创制器物及其图腾符号“对象物”的实践投射中，人反观并认识自己，审视体验自身劳动创造所产生的美，这同内丘神码以及更为久远的卦象符号的审美认知实质上是一致的。<sup>〔3〕</sup>

器物审美与图腾崇拜在当代以一种类宗教性的生活习俗作为体现。以内丘县的神码供奉和祭祀习俗为例：“内丘神码张贴的时间和地点是有严格要求的，在特定的时间内，用独有的民间信仰仪式，将一路路神仙和祖先敬请到宅内特定的神位上去，然后用独特的方式供奉他们，有些神仙还要再用特殊的仪式将其‘送’走。”<sup>〔6〕14</sup>不仅如此，神码在张贴方式上也很有讲究，不同的神要被“请”到不同的地点，张贴在不同的方向，任何违反祭祀程序和

供奉礼仪的张贴，在内丘人看来不仅不会带来吉祥，反而会被认为是不美观的表现，甚至导致接下来一年的不吉利。实际上，内丘神码所展现的器物审美特征是原始人类审美心理的直观体现。人们审美意识中的潜在性与现实性透过想象力的符号图示达成统一，“它们以最多种多样的方法——神秘属性的传达、接触、转移的方法来实现与本质与生命的互渗”<sup>〔7〕</sup>，只是这一切都存在于体验与直觉主宰的原始审美逻辑与审美心理当中。人类之所以具有与动物不同的审美活动，之所以能以此作为精神动力反过来推动社会生产力的发展，就在于人是把自然界作为对象化的审美客体与实践工具，在这个过程中，从事生产劳动成为人脱离动物界的标志，也是人类通过实践创造对象世界、进行有意识的审美活动的必然路径，而器物的创制与运用表征着人类在对自然界这种能动的、积极的改造中所创造出的美好的“人化自然界”。尽管随着器物制作工艺与技术的提升，审美对象和方式可能会发生转变，但就审美发生的内在逻辑而言，人们正是借由器物及其图腾崇拜“自觉”地将自身同一于自然界，以展现万物合乎规律美的内在逻辑，并由此获得改造自身生存状态的精神动力，这在中国民间艺术内丘神码及其器物审美活动中得到明显体现。<sup>〔3〕</sup>

## 参考文献：

- 〔1〕〔德〕卡西尔·人论〔M〕·甘阳，译·上海：上海译文出版社，2013。
- 〔2〕马克思恩格斯文集（第1卷）〔M〕·北京：人民出版社，2009：218。
- 〔3〕李墨·图腾崇拜及其器物审美〔N〕·中国社会科学报，2020-02-12（002）。
- 〔4〕〔德〕黑格尔·精神现象学（上卷）〔M〕·贺麟，王玖兴，译·上海：上海人民出版社，2013：267。
- 〔5〕〔法〕列维·斯特劳斯·野性的思维〔M〕·李幼蒸，译·北京：商务印书馆，1987。
- 〔6〕王伟毅，姜彦文·天津美术学院美术馆藏内丘神码艺术展〔M〕·天津：天津人民美术出版社，2015。
- 〔7〕〔法〕列维·布留尔·原始思维〔M〕·丁由，译·北京：商务印书馆，1981：433。

**基金项目：**2020年度天津市高校思想政治工作精品项目“天津大运河沿线非遗文化图谱研究”阶段性研究成果；2016年度天津艺术科学规划项目“活化与创生：天津大运河沿线非物质文化遗产活态设计研究”阶段性研究成果（课题编号：D20011）；2020年天津美术学院校级科研课题“中华优秀传统文化创新性发展创造性转化与思政课程融入研究”（2020041）阶段性成果

**李 墨：**天津美术学院思政课部副教授 历史学博士后  
**王姿颖：**天津美术学院中国画学院书法学硕士研究生

（责任编辑：陈期凡）

## 阴霾下的学术史： 克里斯与贡布里希的漫画研究及其现实意义

Academic History in the Shadow:  
Ernst Kris and E.H. Gombrich's Caricature Study and Its Practical Significance

王 鹏/Wang Peng

**摘要：**20世纪30年代，正值欧洲政治风云变幻、人道主义危机山雨欲来之时，恩斯特·克里斯与E.H. 贡布里希开始了他们为期数年的漫画研究。在对漫画演进过程的考察中，他们洞悉了人类高贵面具中隐藏的渺小与丑陋，并将杜米埃所代表的共和艺术视作整合漫画发展诸面向的重要主题，以此来回应彼时战争阴霾带来的心理焦虑和精神危机。当漫画研究由于外部局势被迫中断之时，他们又将从中获得的洞见投入到更具现实意义的针对纳粹电台的宣传分析中，进而为二战的最终胜利做出了智性上的贡献。无论是醉心于学术研究还是投身战时工作，两位学人都是依据对自身和世界的理解在学术理想与政治参与之间进行权衡和决断，这不仅彰显了他们心中至高的人文主义追求，亦为我们树立了一种思想与行为一以贯之的典范。

**关键词：**漫画；恩斯特·克里斯；贡布里希；反法西斯主义

在《艺术与错觉》的最后一章中，E.H. 贡布里希讨论了视觉艺术从“再现”到“表现”这一关键性的美学观念转向，并将其前一章定名为“漫画实验”。<sup>[1]</sup>乍看之下，这多少有些让人摸不着头脑。然而，熟悉贡布里希行文的读者知道，贡氏论述章节的排布远非看上去那么随意。在贡布里希看来，正是漫画（caricature）对图像玩笑式的摆弄撼动了“写实艺术”长久以来的统治地位，并撬动了其背后的观念逻辑——视觉艺术真实复现人的眼之所见，从而将艺术请下了神坛。然而，不为人知的是，在看似纯粹的视觉理论考察之外，贡布里希有关漫画的洞见却恰恰成形于人类历史的至暗时刻，这一看似价值中立的论断也因此蒙上了一层厚重而昏暗的历史底色。

在广西美术出版社近日出版的《心理学、艺术与政治——恩斯特·克里斯、E.H. 贡布里希与漫画研究》（图1）<sup>[2]</sup>一书中，美国文化史学者路易斯·罗斯（Louis Rose）教授以贡布里希参与并深受其影响的漫画研究作为切入点，把20世纪30年代纳粹阴云笼罩下纷繁跌宕的历史线索编织其中，将一段政治波涛下学者徘徊于学术研究与政治参与之间的往事娓娓道来，从而向我们呈现了那个烽

火年代下的学人如何以自己的方式应对极端的外部环境，以及他们在这样的环境下如何自处。

一

罗斯教授的叙述围绕着一本未能出版的漫画书稿展开，这本论述漫画发展的未竟之作由贡布里希与一位年长他九岁的学者共同操刀。他的这位前辈便是被施洛塞尔视作其“高才生”，<sup>[3]</sup>223不满三十岁便享誉欧洲古物研究界，并深受弗洛伊德器重的艺术史家、心理分析家恩斯特·克里斯（Ernst Kris, 1900—1957）。作为并肩作战的亲密师长和合作伙伴，他的名字也与施洛塞尔和埃马努埃尔·勒维的名字一道，出现在了贡氏专论图画再现心理学的专著《艺术与错觉》的扉页，足见与其共事的那段经历对贡布里希日后图像心理学研究的影响。正是从漫画这种玩笑性质的图像中，贡布里希发现了作为漫画开创者而非正统巴洛克艺术家的卡拉奇及其圈中人对再现艺术创制奥秘的自觉，即绘画并非依照客体原原本本的复现，而是经由特殊艺术手段达成的一种等效性表达。也正是依靠这一认识，漫画家抓取并凸显被描绘者的典型特征，以至于寥寥数笔而就的漫画竟能达到比严谨描绘更为真实的效果。

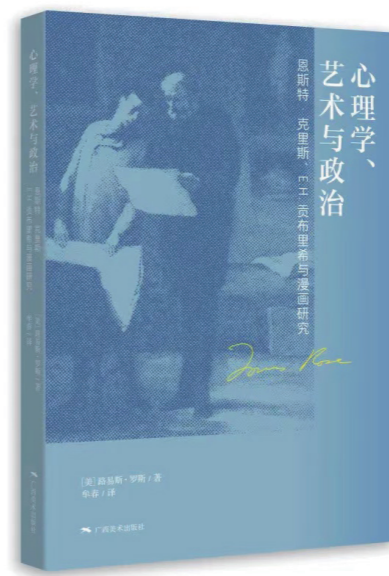


图1 《心理学、艺术与政治》书影  
（[美]路易斯·罗斯著，牟春译，广西美术出版社2022年1月版）

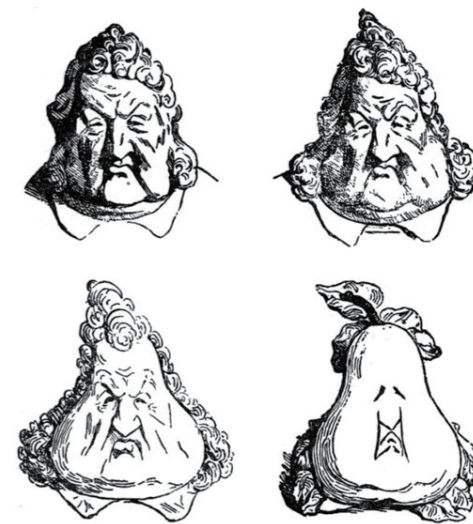


图2 [法]夏尔·菲利蓬 梨子  
（路易·菲利普）漫画 1931年

与此同时，这些看似漫不经心、戏笔而就的漫画涂绘也令图像褪去了神圣的属性，从而开始走向纯粹的艺术形式，正是这样一种改变，一步步催生了日后被人们称作“表现主义”的艺术形式。

由此，贡布里希进入了他毕生致力的视觉图像创制与奏效机制的心理学研究领域，而关于漫画本身的研究，也一再汇入其对视觉艺术的不断思索中。于该项目的另一位主持人克里斯而言，有关漫画发展及其功能实现的研究则令其对自我心理学（ego psychology）这片广阔的研究领域产生了浓厚兴趣，他也因此受到更为普遍的心理机制奥秘的牵引，向实验心理学的方向走得更远，并最终在战后成为美国自我心理学和儿童心理学的开拓者与倡导者。

二

促成两位学者学术友谊和个人情谊的这本漫画书稿最初撰写于1934至1935的两年间，此时正值奥地利共和国与纳粹德国合并的前夜。在那段风声趋紧的日子里，两位学者常常会集在克里斯的家中，商讨书稿的写作，这为两人换来了纷扰之下的一隅安宁。在他们的彻夜长谈中，漫画的诞生及其发展进程成为一面映照人类文化发展与社会现状的镜子。在那些“崇高艺术”的研究者所不屑着眼的戏谑图像中，两人从这种“歪曲”的艺术中洞悉了人性的真实，看到曾经桎梏古人心灵的原始焦虑如何转换为喜剧性表达，进一步地，他们看见了作为心理操演、政治评论和

技术革新的漫画。

不过，通过罗斯教授的叙述，我们发现，在漫画发展过程中显露的这三种取向之间，似乎没有泾渭分明的界限，它们常常交互出现在漫画发展的各个阶段中，形成了一种推动漫画演进和发展的内在力量。通过对漫画这一演进过程的考察，两位学者发现，漫画在诞生伊始事实上是一种画家间的游戏，即用以戏谑彼此缺点的消遣之举。正是在这种艺术家圈子内的戏作中，试图严肃摹写对象的观念得以松动，对物象的变形也就应运而生，而这种玩笑式的对形式的摆弄将在接下来的两个世纪中迸发出新的力量。两位作者注意到，这一现象并非偶然，如他们在手稿中所述，漫画的产生与人们把图像与所绘之物认同为一的图像魔法观念的减退密切相关。也正是在这样的前提下，漫画作为一种艺术形式的发展方向发生了进一步分叉。

卡拉奇的后辈最终把画室中消遣打趣的戏作搬到了博洛尼亚街头，去描绘那些形形色色的街头人物，这些各具特色的买主、叫卖者和乞丐形象激发了雅克·卡洛等人将其与剧场中戴着假面的舞台形象联系起来的灵感。因此，卡洛并非描摹真人形象，而是“把演员的面具融贯到真实人类的面容上，这样做既对社会作出了批判，又对人性进行了记录”<sup>[2]</sup>86。随后，在英国风俗画家贺加斯那里，他利用这种个体到类型的转换来达成他心理教谕的目的，与此同时，把描绘对象转换成形式构成的技术也得到了长足

的发展，“在贺加斯看来，线和点可对歌手进行理想型漫画；线和点看起来像一个人，同时也是一幅怪诞的图像”<sup>〔2〕87</sup>，由此也昭示了漫画作为形式实验的发展进路。但是，贺加斯始终是与政治无涉的，他担心政治的摄入会影响绘画作为艺术的独立存在，其所关心的始终是艺术的讽刺与教谕功能，但漫画与政治的结合却在政治开明的英国社会找到了生长的土壤，而后在革命时期的法国结出了硕果。

在法国，卡洛的发明经由夏尔·菲利普（Charles Philipon）之手变为了一种具有攻击性的政治武器（后者将肥头大耳的昏君头像演化为梨子的形状，而梨子在法语中亦有傻瓜之意，图2），<sup>〔4〕</sup>并稍后在杜米埃那里发展到了顶峰。罗斯教授认为，正是杜米埃融合了社会批评、心理分析以及技术实验这三种漫画的发展倾向，他是“社会评论家、心理研究者和技术革新者，他将这三种倾向结合起来，从而创造了现代的政治艺术”<sup>〔2〕88</sup>。他同时认为，这种具有鲜明现代特征的共和艺术构成了克里斯和贡布里希战前漫画手稿的核心，并帮助他们把漫画发展过程中的三种倾向统摄起来。罗斯教授的评述不无道理，因为在杜米埃身后，我们将看到漫画在接下来的一个世纪变得分崩离析：作为心理实验的漫画表现出强烈的内倾化取向，从而逐渐沦为了一种私己的“内在图像”；<sup>〔2〕107</sup>作为政治批评的漫画在喧嚣的政治运动中流为鼓吹意识形态的工具，从而失去了其应有的解放价值；作为技术实验的漫画则完全堕入了形式游戏本身，从而与意义和价值剥离。

与漫画发展的状况一样，克里斯与贡布里希共同倾心心力的这个研究项目也由于历史情况的变化而再难赓续，当两人战后准备重拾这一凝聚了他们智识的研究项目时，发现早已时过境迁，社会环境、他们各自对漫画的理解和研究兴趣都已今非昔比。不过，这并不意味着这项研究停留在了历史的尘埃之中，若真如此，罗斯教授也不会不惜笔墨用一整本著作诠释这个半途荒废的项目。除却上文提到的参与这项研究对两位学者自身学术进路和思考的影响，还有更为深刻的意义，我们只有将其置于其被迫停宕的那个时代，置入那个特殊的历史时期之中来考量，才能一窥它带给我们的启迪，也正是在此意义上，杜米埃及其昭示的共和精神才得以从历史的尘埃中一次次走进我们所处的时代。

### 三

在两位学者勠力同心撰写漫画手稿的同时，奥地利乃至整个欧洲的局势正变得日益紧迫。两人深夜齐聚一处商讨书稿写作的那种可贵的安宁在风雨飘摇的奥地利共和国治下注定是暴风雨前最后的宁静。随着德奥合并脚步的临近，这最后的宁静也被打破了。由于德国纳粹的声势日隆，由于奥地利国内与德国合并以谋求泛德意志帝国的民族主义呼声的高涨，各项政策都收紧到了前所未有的程度，所有奥地利的犹太人甚至包括那些被称作“半个犹太人”（配偶或者父祖辈的配偶是犹太人）的人都受到了冲

击。在这样的外部环境下，他们的这项研究被迫停滞。拥有犹太血统的克里斯与贡布里希也不得不为他们的未来的工作和生活打算。在克里斯的不断奔走和积极联络下，一些犹太学者离开了他们曾经耕耘的故土流亡他乡，年轻的贡布里希也包括在内。通过与时任瓦尔堡研究院掌门人的费里茨·扎克斯尔（Fritz Saxl）的几番交涉，<sup>〔5〕</sup>1936年初，克里斯为贡布里希在已经迁往伦敦的瓦尔堡研究院中谋得了一个职位，来协助整理瓦尔堡的手稿遗迹，他自己则在维也纳坚守到所能坚持的最后一刻，这不仅出于他对弗洛伊德的敬重和追随，更是以一己之力守望这片土地的实际举动。1938年，在德奥合并前夕，他举家迁往伦敦，而后辗转加拿大，定居美国。

有关漫画研究的项目虽然因战事的逼近而被迫中断，但两位学者的学术志业和联络并未因此停歇。战时，两人分别投入了对纳粹本土及沦陷区电台的监听工作，记录和分析纳粹向其控制区民众输出的宣传内容。这一枯燥乏味的事务性工作表面上看与学术研究并无瓜葛，实际却与两人此前的漫画研究关联甚深。这两项看似没什么关系的工作具有一个共同的要旨——探析语言传达的机制以及这些机制是如何作用于人的，其不同在于，前者针对的是绘画语言，后者则关乎语言本身。在罗斯教授的引导下，我们发现两人的研究对象此时已经由作为视觉艺术的漫画迁移到了更为抽象的语词之中，在对敌台蛊惑之词的分析中，两人在漫画研究中获得的经验有了新的用武之地。恰如贡布里希二十多年后回首其战时工作时所写道的那样：“仇恨宣传这一罪恶的艺术和真正艺术的机能之间相去也不甚远。……无意识的投射会变成有意识的歪曲。有时候套式会自动修饰他希望描绘的母题，另外的时候，曲解会更自觉地艺术目的服务，就像漫画或卡通画一样。”<sup>〔6〕</sup>因此，如何运用我们“曲解”的能力就成为问题的关键，这不仅关乎理解问题，更关乎一种价值判断和价值选择，同样，这也是两人将杜米埃的共和艺术视作漫画诸因素得到完美平衡的范型，并用之串联起整部战前手稿的题中之义。也正是在此过程中，他们的研究从视觉艺术扩散至了更为广普的领域。正像贡布里希在后来致敬克里斯文章中所标示的那样，他们的研究已经不仅局限于艺术，而是致力于作为一种复杂观念载体的人之本身。或许正是基于这种对更广普奥秘进一步探寻的强烈冲动，克里斯选择放弃驾轻就熟的艺术史研究，转而投入到自我心理学的探秘之中。而对于较为年轻的贡布里希而言，这样的观念同样影响了他的一生，从他后来著作中那些关于艺术问题妙语连珠的阐述中，我们常常能够见到其对于人类认知幽暗之处的洞悉。不过，如罗斯教授试图揭示的那样，他们对这些机制奏效的方式了解越多，就越发觉自己从事的事业之艰巨、未来前景之严峻。因为法西斯主义宣传之所以如瘟疫一般在全球蔓延，并产生如此之大的波澜，恰恰是由于他们利用了人们“曲解”的能力和识别简单意义标签的本

性，这就意味着，反法西斯的力量很难形成一支与之对抗的洪流，他们只能在消解这股力量上有所作为，而这同样是一条布满荆棘的道路。

### 四

通过罗斯教授的细致述说，通过对克里斯与欧洲学术团体以及两位学者之间往来书信的大量转引，我们能够切身地感受到当时剑悬于首的那种压抑氛围，从而一窥两位学者命运相交的那段故事的全景。历史的巨浪滚滚，两个人的往事不过是浮游一尘，但正是从这尘埃中我们可以见到历史大势，丰富我们对那段不仅于他们有重要意义，更对整个人类都不可磨灭的历史的理解。与贡布里希选取漫画实验作为他图画再现心理学研究结论的序章一样，罗斯教授选取克里斯与贡布里希的漫画研究为切入点也并非偶然。这个贯穿欧洲反法西斯战争始末的研究项目不仅将漫画、心理学研究与政治的错综交织显露于读者面前，更为我们勾勒了20世纪早期奥地利高涨的民族主义和反犹情绪、欧洲政客冷漠的绥靖态度以及由这种情绪和态度蔓延而最终导致的那场人类惨剧。

从罗斯教授笔指之处，我们看到，在不断推进的历史进程中，克里斯和贡布里希漫画研究的意义也在不断被凸显出来，一些东西逐渐成为历史而固结在其发生的那个语境之中，比如从图像魔法的角度看待漫画的兴起和对漫画发展的勾勒；而另外一些东西则脱离了当时的语境，不断变形而被保留了下来，比如作为一种形式变革的漫画和共和艺术带来的价值启示。当我们疑惑两位学者为何不将他们倾注心血的著作付梓之时，其答案大概正在于此。这不仅是由于外在条件的制约，也不仅与克里斯复杂头脑中“前进与后退的节奏”<sup>〔3〕230</sup>相关，而是因为时过境迁，两人对于漫画认知的重点已经与漫画发展本身一样发生了转变。不过，罗斯教授也提示我们，虽然战后两人的研究兴趣和重心都已发生了转移，但作为一种共同经历的漫画研究之于两人仍具有重要的历史意义。除了上文提到的脱离历史背景在两人日后学术生命中斩获新生的那些价值以外，罗斯教授选取这一主题的另一重也是他更为看重的一重意义是：这项研究对于当下时局的恰切回应，以及贯穿其中的诸多事件本身及其映射出的学人品质对于今人的历史启示。

好的历史往往不仅能够陈说它所记述的事件，还能够与我们所处的时代遥相对话，为我们提供卓有意义的警醒和借鉴。在此意义上，本书所述的这段历史对我们今天的世界形势，以及我们无可逃避生活在其中的个体该何去何从仍具有十分重要的借鉴意义。正如罗斯教授在此书的中

译本序言中所言：“我们发现自己和1918年后的那代人一样，再次面临着民族主义的蔓延和右翼极端主义的回潮。我们再次面临捍卫宪法原则和重建共和基础的任务。我们再次生活在了那种激发多种不确定性的现实之中。”<sup>〔2〕7</sup>对此，罗斯教授给出了他的判断，这是来自克里斯和贡布里希那整整一代人亲身经历的惨痛教训得出的判断。在这篇序言的开篇，他援引马克斯·韦伯的话说道：“身处不稳定和不可预测的环境之中，年轻的公民、学者和科学家们可能会回避智性责任和政治责任。他们或许想退隐到绝望之境，或者想屈从权力崇拜。这两种诱惑会产生相似的政治后果。”<sup>〔2〕6</sup>

当克里斯在办公室中与同事开了一个调侃法西斯当局的玩笑时，同事脸上凝固的笑容正是这种态度的鲜活写照。<sup>〔2〕48</sup>这不仅促使克里斯认识到喜剧效果的不稳定性，更帮助我们洞察了人性的孱弱。与之相反，身处纳粹威胁下的克里斯不遗余力地营救学术同仁，贡布里希告知瓦尔堡研究院的同事他无法在阅览室安享宁静转而投入到枯燥乏味的监听工作则表现了另外一种态度。这是一种积极的悲观主义态度，用罗斯教授的话说，是一种“不抱幻想的心态，一种战斗的悲观主义”<sup>〔2〕162</sup>。正如投身漫画研究与战时工作为克里斯与贡布里希带来了抵御时局阴霾的力量一样，于身处书斋之中的学人而言，这种“战斗的悲观主义”将如一盏明灯照亮历史和现实的晦暗。

### 参考文献：

- 〔1〕贡布里希.艺术与错觉〔M〕.杨成凯，李本正，范景中，译.南宁：广西美术出版社，2018.
- 〔2〕罗斯.心理学、艺术与政治：恩斯特·克里斯、E.H.贡布里希与漫画研究〔M〕.牟春，译.南宁：广西美术出版社，2022.
- 〔3〕贡布里希.敬献集——西方文化传统的解释者〔M〕.杨思梁，徐一维，译.南宁：广西美术出版社，2016.
- 〔4〕GOMBRICH E H, KRIS E. The Principles of Caricature〔M〕// KRIS E. Psychoanalytic Explorations in Art. New York: International Universities Press, 1952: 199.
- 〔5〕贡布里希.艺术与科学——贡布里希谈话录和回忆录〔M〕.杨思梁，范景中，严善淳，译.杭州：浙江摄影出版社，1998：28.
- 〔6〕贡布里希.理想与偶像——价值在历史和艺术中的地位〔M〕.范景中，杨思梁，译.南宁：广西美术出版社，2018：117.

王 鹏：上海师范大学哲学系硕士研究生

（责任编辑：陈期凡）

# 贡布里希秩序感知能力的差异性的探究

## ——兼谈对绘画创作风格的影响

An Exploration of the Differences in Perception Ability of Order as Elucidated by Gombrich:  
Also on Its Influence on the Style of Painting

孙翰颖 孙玉德

Sun Hanying and Sun Yude

**摘要：**秩序感是绘画表现和情感体验的基础，不同人的内在秩序感知能力都存在差异性，并且这种差异性对绘画的创造能力和表现风格产生了重要影响。本文基于脑科学与心理学等理论，分析人的秩序感知能力差异性产生的规律，并通过儿童绘画和中国古代经典作品，分析具有良好秩序感知能力的作者和艺术家作品的视觉效果，以及不同年龄和不同环境造成秩序感知能力差异的因素，为解析绘画作品的感染力提供审美的参考。

**关键词：**秩序感差异；绘画；创造力；风格

秩序感对人的审美情感和审美体验具有不可忽视的作用。贡布里希认为秩序感存在于每个人的机体中，<sup>[1]</sup>而人是否能感知到“美”，感知到何种“美”，产生哪种感受，则离不开秩序感知能力的差异性。

### 一、秩序感是人的内在感知能力

美学家贡布里希认为，秩序感是人的一种内在能力。人类由于具备感知秩序的能力才能发现美，感受美，创造美。从东西方经典的绘画作品来看，不同人对秩序感知能力存在不同层次的差异，这是形成图案设计和绘画风格的根源。

#### （一）图案设计秩序与绘画秩序

有规律的重复组合成对称、均等的形象，通常会产生良好的秩序感，贡布里希将这种稳定的秩序与图案设计紧密联系起来，从新的角度探索了图案设计的研究方法。然而对称、平均的稳定秩序形式却不能直接应用于绘画创作，因为这种“过分均等图像”的表现形式只能给人以平静的装饰美感，不能激发人的审美振奋的情趣，会给观者带来一种僵化、刻板的印象。“绘画”往往都是通过不均等、非对称的形式来体现视觉力量的冲击。所以“绘画秩序与图案设计秩序”存在很大的差别。

#### （二）天然秩序与人为秩序

贡布里希在《秩序感》一书中不仅揭示了大自然中存在秩序的现象，还阐述了秩序在艺术中的应用效果。设计和绘画都属于人为秩序的创造，非等于自然界的秩序。自然界中存在的秩序形式千变万化。如岩石的嶙峋起伏，动物身上的条纹斑点，昆虫鸟雀身上的纹理，植物生长形成的一簇簇、一丛丛、一棵棵的组合，都自然生成不同形式的秩序感。而人为创造的秩序感正是基于自然秩序的提炼和强化而形成。自然秩序是人为秩序的源泉，这就是自然

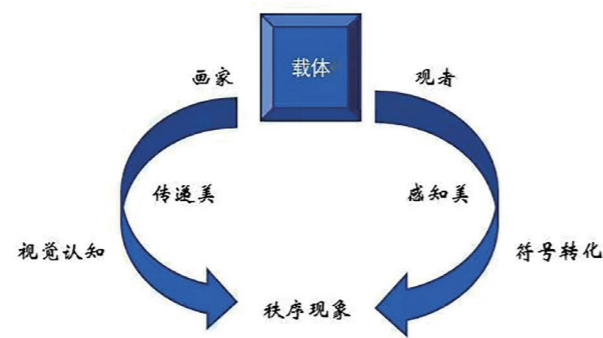


图1 秩序现象认知示意图

秩序与人为秩序的关系。

#### （三）秩序感与秩序符号

自然界中各种物象与表皮的肌理，被艺术家用点、线、面来概括并进行有机组合，从而形成设计或绘画作品。这些纹理图形就转化为符号的元素，进而形成了具有内涵意义的作品。中国画家创作前的观察记忆，均是用大脑提取秩序感符号进行思维。当达到心有灵犀激情迸发时，便奋笔挥毫，运用自然而有节奏的笔法，使画面有意无意地形成了带有秩序性的符号感，这就是客观形象转化为意象图形符号的过程。在作画中一气贯通形成的整体感，就是整个画面置陈布势的整体符号。清代郑板桥画竹有三论（眼中之竹—心中之竹—手中之竹），是画竹的演化过程。这三种变化确切地描述了绘画创作的“物象感知—概括认知—符号转化”的完整过程。画家依靠视觉感

知察觉到自然界的秩序存在，再用心揣摩其表现方法，然后落笔成像不容修改，笔墨自然晕化形成的图像非人为完全能够掌控，所以最后形成的图像效果，既区别于自然界的真实物质，也区别于大脑想象的图像，笔墨自然生成特殊的秩序肌理超出人的想象，这就是绘画秩序与符号形成的过程（图1）。

### 二、秩序感知能力的差异性

贡布里希认为，作者“再现技术”的高低并不是艺术作品优劣的决定因素，这个观点同样适合中国画的鉴赏。中国画家的创作，并不是将眼中所见之物简单地以固定形式转化为作品的形象，在绘制作品过程中取材的选择与调整，并不是简单的“修改与矫正”，而是一种发挥与拓展，如写意画就常常出现“笔才一二，象已应焉”“落墨成形”的表现效果。但这种艺术效果并不是人人都可随意达到，是依据画家自身的素质和修为因人而异。因此不同作者绘制的作品产生秩序感的质量会出现很大差距。这就是秩序感知能力的差异。不同欣赏者对秩序感的体察水平亦有高下之分，所以研究秩序感知的规律，便能启发作者发现与表现秩序感，亦能引导观者对作品进行合理的评价和鉴赏，从而使创作者与观者形成心灵信息沟通的津梁。

导致秩序感知能力的差异因素很多，诸如时代背景、环境影响、年龄性格差异、情绪稳定与波动、知识范围的广泛与匮乏等等。现将影响秩序感知能力的各种因素进行选择分析。

#### （一）时代与环境的因素

人的秩序感知与所生存的时代和所处的环境有直接关系。人的感知会受到外部环境影响而倾向于“欣赏”不同秩序，现代人能够轻而易举地分辨出这种秩序是属于当下或是过去的节奏；画家们即使创作与古人相似的题材，创作时也在不自觉间融入现代人的秩序感知和审美特征。时代变迁所带来的感知觉的变化是极为显著的，并且艺术界限的打破让现代人对于各种“节奏”的接受度更高。

公元前6世纪的毕达哥拉斯学派认为数与数、数与形、形与形之间有着彼此包含的关系，并把这种关系应用到绘画当中，在该学派思想的影响下，画家们纷纷致力于从数量比例去探求和谐美。<sup>[2]</sup>这是最初人们模仿自然的和谐秩序，到了古希腊时期，哲学家亚里士多德曾经提出性格刻画需要遵守必然律或可然律，也就是说，文学艺术中的性格刻画应该与性别、职业、年龄等因素相适应。艺术家主观赋予人物的性格特征，突出人物的个性化秩序，便意味着绘画创作逐渐从自然秩序的模仿转为人为秩序。在光学原理和色彩学普及的时代，早期印象派画家在对自然秩序的观察中，提炼出色块和点彩的笔触，形成人为的秩序感，这是对绘画人为秩序感的发展。弗洛伊德精神分析学的诞生以及各种艺术理论的出现，使20世纪艺术家的视野得以拓展，绘画便呈现了丰富多变的秩序感。佛罗伦萨画派是多以“线条构建秩序”的艺术表现风格，威尼斯的艺术则偏重于“色彩秩序”的表现风格，不同地域环境的画家所表现的秩序感知效果亦不同。佛罗伦萨四面环山，这与以“水城”闻名于世的威尼斯地理环境有着显著的差异。因此，时代背景与地域环境，是绘画作品秩序感差异的重要因素。

绘画是一门重要的视觉艺术形式，观察是绘画创作

的第一步，也是作者视角高低的定位。画家观察的位置和能力，决定绘画作品视觉的感染力的强弱，因此观察不是简单的眼球运动。眼睛作为信息接收的重要器官，在感知到外界“刺激”后便立即将其传输到人脑神经网络进行信息处理。这种秩序表现的差异性也正说明了大脑的“可塑性”。约翰·奥奈恩斯在探讨神经元艺术史的时候就提出应该将作者的素质和背景纳入重要的研究范畴，正是时代、环境对秩序感影响的重要体现。

#### （二）不同年龄的因素

神经科学的研究成果显示，儿童、青年、老年的大脑神经都在不断发生变化，因此不同年龄段的人的认知能力存在显著差异，秩序的感知能力自然也各有不同。人类的前额叶在所有高等动物中是最发达的，它是大脑皮层最后成熟的区域。<sup>[3]</sup>前额叶对信息的处理、思维能力以及人的创造能力的产生都具有重要作用。随着年龄的增长，人脑对自然事物的辨别能力也逐渐增强。对外界事物的观察也会越来越细致，因此其心理结构也在不断发生变化，认识事物的概念也从简单逐渐发展为复杂。<sup>[4]</sup><sup>341</sup>

单线条表现是儿童早期绘画作品的突出性特征。单线条易于掌握，且灵活多变。儿童在绘画时并不追求形象的逼真，但却能抓住形象的主要特征。但是儿童画也常常为人所误解。尤其是涂鸦阶段的作品通常被成年人认为是“胡涂乱抹”，因为这些作品描绘的“形象”不一定是人们在现实生活中熟悉的形象，或者是世界上根本不存在的的事物。儿童绘画是依照自身感受到的秩序去绘制，不需要参照任何客观存在的事物。但是他们可以仅凭初浅的涉世经验，运用简练的笔法抓住形象的主要特征，比如太阳、月亮、人和动物等，所绘制的形象虽然与客观自然形象相差悬殊，但是人们一眼就可以区分出物体的类别。这就是运用线条排列不同秩序结构的原理。

##### 1. 儿童的秩序感知能力

幼儿阶段至10岁左右，孩子便已经普遍呈现出较强的绘画“能力”，这个时期绘画表现充满自由灵活、无拘无束的特征。单线条表现是儿童早期绘画作品的突出性特征。如《大脑意象图》（图2）是一个3岁孩子所绘，由于环境影响儿童能够经常看到人脑模型，虽然是信手涂鸦，但只要具有大概的人脑形状概念的人都会感叹这个儿童已经抓住了轮廓的主要特征。

儿童具有一种与生俱来的“删繁就简”的能力，不仅如此，年龄特征对事物的认知和形象的把控还“塑造”了儿童“艺术家们”更开放的秩序感，心理学家们也正是在这些不受外界“干扰”的绘画秩序中感知和解读儿童的内心世界的。图3是一个6岁儿童展现的“设计”能力。她先将喜爱的人物贴画贴在空白纸张上，然后根据画面人物发型、表情、姿态趋势构想出人物完整的服饰和形态，在没用参考的情况下将不完整的人物形象“补充”完整。依据托兰斯图形测试的原则，这名儿童已经显出了较强的艺术创造力。

##### 2. 成人画家的秩序感知

由年龄因素引起的秩序感差异在中国古代画家中也早有体现。宋代王希孟的《千里江山图》和元代黄公望的《富春山居图》，是中国绘画史上两幅经典的山水作品。两幅作品作者年龄差别甚大，其秩序感和形式感亦有明显

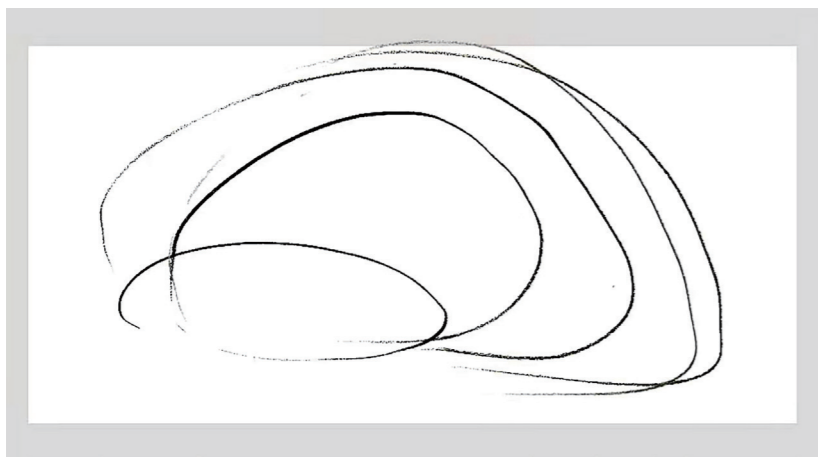


图2 3岁儿童作《大脑意象图》



图3 6岁儿童作《秩序的延伸》

的差异。年仅18岁的王希孟正处于风华正茂、血气方刚时期，绘制山水的题材和营造的意境表现出富丽堂皇的视觉效果，画面山峦重叠，连绵起伏，水波荡漾，广阔无际，显示了铿锵有力的节奏韵律和秩序感。黄公望的《富春山居图》是他耄耋之年的佳作。画面表现的山峰高大雄伟，用笔精湛老辣，山石嶙峋有理，山脉取向有方，画面的笔法与形象产生的秩序感非常突出，显示了老骥伏枥志在千里的志向。

这两幅作品的秩序组织差别非常明显。所谓“七十而从心所欲，不逾矩”，因此后人认为前者类似于摇滚乐，后者人们多以贝多芬的《命运交响曲》来诠释。

### 三、中国画简洁与复杂的秩序

斯宾诺莎认为：“秩序就存在于事物本身，即使人们对这些事物本身及其本质一无所知，但是事物本身就是按秩序排列的，当感官把这种排列呈现在人们面前时，人们就能够极容易把它们想象出来，而后就很容易把它们记住。”<sup>[5]</sup><sup>54</sup>

老子认为“大道至简”，“大音希声”，“大象无形”，这种思想在中国画中可以理解为删繁就简；中国画论中“疏可走马，密不透风”则是处理复杂画面的理论原则。

#### 1. 简化的秩序

简化是中国写意画的重要特点，就是画家以洗练的笔法绘制成生动传神的形象。写意画用大块的空白给观者留下广阔的空间联想。格式塔心理学派认为，视觉图像的确切性越小，信息量则越大，因为那些不确定性所造成的“残缺”或者“空白”能够激起人们对完型的“压力”，人们便依据自己的经验在大脑中填补出完整的信息。所以寥寥数笔的中国画塑造出来的意象形象，能够让观者感受到一种无限的遐想。

贡布里希对歌德诗歌“简单”的解释为：缺少装饰就必须以优质的材料和精湛的技艺作为补偿，<sup>[1]</sup><sup>36</sup>这种说法用在中国写意画上却十分贴切。中国写意画以惜墨如金的墨迹和空无一物的背景衬托，使观者一目了然。但是却要求画家落笔无悔，下笔肯定，笔笔塑形，而至气韵萌生。达到如



图4 八大山人《鸟》

此境界是画家对事物敏锐的观察能力和深厚的笔墨功力所致。“这种观察不是简单的视觉或是感知，而是心灵的主动探索，再将自己看到的东​​西铸成了易于掌握的模型后的深入理解。”<sup>[4]</sup><sup>345</sup>南宋梁楷的《太白行吟图》就是一幅典型的作品，作品中李白诗情满怀，仰面苍天，嘴唇微张，背手踱步，似有边思考边吟咏之感。作者以寥寥几笔便勾勒出一个鲜活的人物形象。线条遒劲有力，起伏转折间有一气呵成之完美，流畅的线条构建了简洁的秩序感。

当然，仅有简化是远远不够的。“人的心灵永远处于张力‘增高’和张力‘减低’这两种不同追求的相互作用中。”<sup>[5]</sup><sup>434</sup>阿恩海姆认为，方向性张力是视觉事物的一种真实性质，是由观看者的神经系统产生的。每当回味八大山人的作品，我们仿佛看到孤鸟停留在细枝头上摇曳，观者无须更多的经验就能感受到画面中的张力（图4）。这种“力”抓住了观者的心，随着鸟在枝头上下起伏的联想，进而不难体会到作者当时的心态和艰难的处境。

#### 2. 复杂的秩序感

历代中国画中亦有很多复杂性秩序感的作品。长卷画是中国画独有的表现形式，如《清明上河图》就展现了一种复杂的秩序组织结构。此画面由多种元素构成：人物、动物、船只、桥梁、酒楼、门店等等。景物、人物众多，繁却不杂，疏密结合，动静有致，聚散相宜，无不体现了作者精微细致的观察能力与高超的绘画技巧。

艺术作品并非是全部表现眼底之下直接可视的事物，而展现的是艺术家的非常规的视角和意想不到的素材选择。“随人作计终后人，自成一家始逼真。”成功的绘画作品总是充满了艺术家的个性，而观者正是基于不同的秩序感知享受艺术魅力的品味。

### 四、视角选择秩序与意外获得秩序

#### （一）视觉选择秩序感

人类视觉最显著的特点之一就是具有选择性。<sup>[6]</sup>人依靠感知觉获取信息，由于周围充溢着无数的感官信息，对需要的信息选择尤为重要。贡布里希说：“艺术家的倾向是看到他正要画的东西，而不是画他所看到的东西。”<sup>[7]</sup>这就阐释了，不同画家对同样场景感受不同，其作品便产生很大的差异。这个差异在形式上就是对秩序感的不同理解。中国绘画史上有这样的记载，吴道子与李思训同受皇命同游嘉陵江，李思训游历过程中创作了不少的草图，历时数月有余，而吴道子游山玩水结束后在一日内画尽三百里嘉陵江风光，完成作品。两幅作品皆可称为典范之作，作者分别以不同的视角展现了嘉陵江的美景。注意力选择的差异，使画家关注不同的景物，两幅作品的效果产生了不同的秩序感。

#### （二）“意外”发现的秩序

贡布里希认为，知觉信息量的大小与“意外”程度有关。那些在“意料”之外的形式，会更能激起人们的兴

趣，如果表现形式总在观者的“预计之中”，那么作品传递出的信息量就会极大地减少。

中国画大写意的作品，常常出现意想不到的效果。这就是水墨在生宣纸上自然流淌的效果。这种水墨自然沉浸变化的效果作者往往不能完全掌控，有些作品因此失败。但是在作者激情饱满、下笔有神、不拘小节的状态下，常常会出现意外的效果，这种意外的效果是作画工具、时空点、心灵感悟高度融合而成，是不可重复的秩序美。这就是“神品、妙品、逸品”的产生。三国时代画家曹不兴“落墨为蝇”的典故便成为历史偶然效果的典范；王羲之醉书兰亭序成为千古流芳的佳作。这些佳作都是用非秩序手法得来了超凡脱俗的视觉秩序美感。

“偶然性”是无法重复和量化的，因此它经常被视为不具有科学性，然而凭借坚韧不拔的性格，进行无数次演习，偶然性就会悄然出现。它与个体演习的次数成正比。即是演习的次数越多，“偶然性”出现的机遇会越大。

### 五、结论

大自然包罗万象，其中蕴含着视觉的秩序美感，绘画的过程就是提炼客观自然秩序规律的过程。绘画创作既要遵循自然秩序的规律，也要经过画家头脑重新组合成理想的秩序美。绘画的个性风格不同，就是个体人对秩序规律提取和认知的角度不同；秩序规律就是对“节奏韵律”的理解；绘画的功能就是运用作品秩序美向观者传递美的信息的过程。

随着时代的变迁，人们的审美观念和认知经验也在不断变化中，画家应该了解时代的节奏，谙熟时代的特征，创造出与时代特征相吻合的艺术作品。

#### 参考文献：

- [1] [英] 贡布里希.秩序感——装饰艺术的心理学研究 [M]. 杨思梁, 徐一维, 范景中, 译. 南宁: 广西美术出版社, 2015.
- [2] 乔国锋.西方绘画理论研究 [M]. 石家庄: 河北美术出版社, 2016: 5.
- [3] 宋采.合理使用与保护大脑——脑科学新进展的启示 [M]. 哈尔滨: 黑龙江人民出版社, 1990: 41.
- [4] [美] 阿恩海姆.视觉思维 [M]. 滕守尧, 译. 成都: 四川人民出版社, 2020.
- [5] [美] 阿恩海姆.艺术与视知觉 [M]. 滕守尧, 译. 成都: 四川人民出版社, 2019.
- [6] 史忠植.智能科学 [M]. 北京: 清华大学出版社, 2013: 165.
- [7] [英] 贡布里希.艺术与错觉 [M]. 杨成凯, 范景中, 李本正, 译. 南宁: 广西美术出版社, 2012: 73.

孙翰颖：中国传媒大学脑科学与智能媒体研究院艺术与科学在读博士生  
孙玉德：洛阳理工学院教授

（责任编辑：蒙佳亮）

## 草间弥生和“九龙皇帝”曾灶财

——对艺术家和艺术作品的对比简析

Yayoi Kusama and Tsang Tsou-choi, “The King of Kowloon”:  
A Brief Comparison between Artists and Their Works of Art

叶楠/Ye Nan

**摘要：**本文对草间弥生和“九龙皇帝”曾灶财的作品进行对比分析，力求寻找二者作品在艺术形式上的共同点、不同点，作品蕴含的自我意识以及所形成的迹象差异，继而进行归纳总结。二者通过作品深化自我意识的意义，同时将作品风格化，一个顺应时代潮流，借助商业因素扩大作品影响；另一个则将行为价值进行力所能及的放大，把自己的故事变成特定时代的都市传说和当时香港民众的集体记忆。

**关键词：**草间弥生；“九龙皇帝”曾灶财；符号；迹象差异；挑战秩序

草间弥生作品中的“圆点”符号不断重复，成为贯穿她整个艺术生涯的深刻印记；曾灶财以毛笔书写汉字，使得“书法字体”符号反复出现在香港的街头。在一定前提下，二者分别将图形和文字以近乎相似的艺术形式创作成标志性图形，并展现给社会大众。前者是当代著名的女艺术家，而后者人称“九龙皇帝”，却只是20世纪下半叶香港的一个乞丐，一名街头涂鸦者。

### 一、背景介绍

“圆点”的重复和“书法汉字”的重复看似无关，却在创作理念上进行着碰撞，代表了草间弥生和曾灶财以近乎相同的视觉表现手法，承载着相异的精神取向，并对不同的自我意识进行表达的同时，他们将各自的“产品”（标志性图形）融入社会，变成了社会中的一种符号，草间弥生和波点艺术相互成就，曾灶财的书法也成为香港那个时代人们的集体记忆。可以说，不管是在阳春白雪的精英艺术殿堂，还是在下里巴人的街头巷尾，两位“艺术家”的艺术作品有着迹象差异，但符号化创作和表现的手法却是近似的。

### 二、草间弥生和曾灶财

当代著名的女艺术家草间弥生，在幼年时期患上视听性神经障碍的疾病，出现幻视和幻听，而这些症状不仅折磨着她，同时也成就了她。这个疾病导致了在她视线所能触及的地方全被波尔卡圆点覆盖，在她的视野中蒙上了一层密集圆点状的网，这些圆点伴随着她的生活，混淆了真实事物的存在，而这些来源于童年，并且伴随她成长的波尔卡圆点，为她前卫的艺术创作带来了无限的灵感和巨大的影响。她将圆点进行艺术加工，记录、排列、重复，利用其层次、大小、疏密等等的不同来建立作品画面的形式，将这些圆点不断发展于行为艺术、装置艺术、波普艺术、绘画、软雕塑中，其代表作有“无限镜屋”系列作品、“无限的爱”系列作品、“南瓜”系列作品、《花D.S.P.S》(图1)等。

曾灶财，香港大名鼎鼎的“九龙皇帝”，相比草间弥生却卑微得多。年轻时候的曾灶财在落下残疾后，只能靠福利救济为生。整理祖先遗物时，发现九龙部分土地（九

龙城）被割让给英国之前，曾获御赐为他祖先的封地，香港成为英国属地后，他们却不再是九龙的地主。曾灶财才不满英政府“霸占”其土地，故开始四处“禀状”，经常在家附近涂鸦“宣示主权”。行文讲述自己以及家族的过往事迹，并“宣示”对九龙的“主权”，因此，得到“九龙皇帝”这一称号。他坚持涂鸦超过五十年，代表作品“国皇”系列作品布满香港的街头巷尾，他一度登上了美国《时代周刊》，是在2003年威尼斯双年展获展出作品的唯一一位香港人；2004年9月，他的作品入选“十个最代表香港的设计”，并排名第八；2007年7月，“皇帝驾崩”在当时轰动香港(图2)……他的事迹更是被香港著名导演王晶翻拍成一部电影《流氓皇帝》，BEYOND乐队也为这个邈远的“艺术家”创作了一首歌曲《命运是你家》，香港设计师邓达智将他的书法创作在变成香港文化的本土元素后设计在了衣服上。

### 四、两者在艺术形式上的共同点

康定斯基在《点、线、面》中针对“点”的问题阐述道：“他对每一种抽象元素都作外在的和内在两方面的分析，特别是其‘内在声音说’，元素不是形本身，而是活跃在其中的内在张力，比如‘点’，在绘画中‘本身就是最简洁的形’，只有张力而没有方向，无论是什么样的点，它的‘内在张力总是向心的’，假如点不是处在方形面的中心，而是处在画面的任意一点上，立即就会出现两种声音，其中一个点的绝对声音即内在声音。如果在这种离心结构中再加上一点，那么画面上的声音就会变得更加复杂，点的重复成了强化内在声音的有力手段。”<sup>①</sup>草间弥生和曾灶财的作品都具有重复性的艺术表现手法。

草间弥生在创作中刻意制造出艺术的连续性，以“圆点”延伸出无限的空间，在空间内又以大小不一的圆点进行排列，并且组成空间的黑白灰关系。草间弥生将纯粹的圆点符号赋予自我意识，并使其承载着相应的精神取向，在这个前提下，圆点不断地被重复、不断地被排列、不断地被记录(图3)。与“圆点”创作元素记录艺术家匠心独运不同的



图1 草间弥生 花  
D.S.P.S 1954年



图2 “九龙皇帝的文字乐园”展览招贴

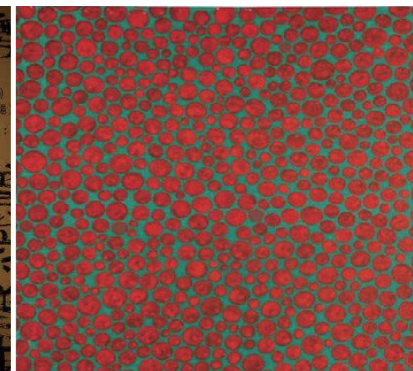


图3 草间弥生 夕阳 1998年

是，“九龙皇帝”曾灶财的书法字体，以其最具影响力的作品“国皇”系列作品为例，并非全然以独特的美术技巧、反复的概念化构图引人入胜。当他在平面空间中，将物化的文字提炼为一种抽象符号，并且把这些极具风格化的符号不断缩小，“浓缩”为点、线、面，使书法的笔墨根据自己的创作风格排列成为画面的版面，在画面中，又通过字的大小、疏密对比，使不同的留白字距形成了另一个维度的黑白灰关系，不同字面在墙面等载体上得以有序排列，如此一来不仅丰富了整个画面，也产生了一种接连不断的传播模式，这与草间弥生的创作思路和艺术呈现形式有着相似之处(图4)。曾灶财的作品呈现方式不仅仅依赖于传统意义上的纸媒，他的“点线面”附着于建筑物的表面，并且其文字也未必具有原创艺术或者技巧实验的某些特性。由此，草间弥生和曾灶财两人分别使用着自己独特的标志性图形符号，进行重复记录，排列出“黑白灰”的版面状态，从而也完成了将作品风格化的艺术过程。

### 五、由具体作品看草间弥生和曾灶财自我意识的表达(精神的表达)

草间弥生和曾灶财的作品体现出各自风格化的稚拙感，草间弥生童年的疾病、曾灶财断腿后的“精神失常”，都对其艺术表达有着决定性的影响。在这些稚拙感的作品中能感受到他们将游戏的观念引入创作中，而依附于个人的符号则是这场“创作游戏”的“代码”，在作品中似乎也可以感受到两位艺术家的童心。简单的圆点重复，幼稚质朴的毛笔字的涂鸦重复，艺术家像做游戏一样，将风格化的迹象符号当作拼图“贴”在画布和墙等载体上，他们的童心是抛弃了教条的僵死，将自己所原本具备的并且始终保持的天然个性、自然真情通过具有个性的符号汇聚成作品表达出来，或者说将其内在品质注入作品之中，是纯真的、质朴的，没有受到外界、他人干扰和玷污的，真正专心的作品。

以“南瓜”系列作品为例，草间弥生在创作中用强烈的对比色彩和高纯度的色彩，将圆点图形“有意识”地进行重复，以点的无限增殖，将真实的画面和迷幻的精神世界加以调和，形成了立异标新的艺术风格，使自己往来于现实与迷幻之间。“我虽常常被误解，但我是诚恳的，而艺术也必须是自我的，讨好别人的艺术不过是赚钱而已”<sup>②</sup>，这是她的信念。她将这些圆点进行无限的重复使自己的心灵得到些许慰藉，构造上与外界闭合的圆点给她

一种安全感，舒适圆润没有棱角，没有攻击性，就像她的Slogan所传达的那样——“爱是世上唯一的永恒”。

曾灶财的作品则是另一番景象，以曾灶财墨迹的“国皇”系列作品为例，“国皇”二字相当突出，这些文字歪歪扭扭，别具一格，加上当时香港媒体推波助澜，“九龙皇帝现象”，自成一派。在受过良好文字训练的传统书法家看来，其涂鸦似乎登不上艺术殿堂，但他乐而忘返地不断书写着“创意符号”，数不胜数地出现在香港街头，使他的作品被合理化，被赋予正当性，尤其是经过一番文字包装或特殊概念的框架，又被曾灶财赋予了新一层意义，这种新的受到香港市民关注的情景和被媒体当时炒作所强加的意义，并不存在于“九龙皇帝”涂鸦文字的字里行间中，而对于曾灶财来说，外界的“真实性”或许他并不关心，他关心的只有在不断的创作中默默表达出对英国殖民统治的反抗——当然，没人会相信这位“国皇”对英国殖民统治的反抗会起到多大的作用，甚至是杯水车薪，然而却成为一种外在解读、一种象征符号、一种文化投射、一种意义的斗争，甚至是一种资本主义社会里利益追求或冲突的产物。

草间弥生运用波点，曾灶财使用书法，一种是图像的表达，一种是文字的表达，相对于草间弥生解读自己的精神和身体，具有代表性、浓缩性符号的抽象圆点，曾灶财的作品是具象的，带有指示性的，但是后来被冠上了殖民地民众的集体记忆而被引成“皇帝的墨宝”，经过新闻媒体不断复制呈现，“国皇”的代表性从其个人扩大到当时整个香港人民的时代记忆，而这些具象的文字，被看作符号时是耐人寻味的，简单的符号可能会流于表面，但是更换不同的载体，并深入发掘，却会得到新的创作成果，比如邓达智的服装设计。不论是圆点还是书法，其表达都具有自我意识，都赋予其极强的象征性和寓意性，准确并且简要地表达其自身的感情特性和精神取向的价值观念，借物象表示其意义，表达出自传式的内容抑或自己的内心故事。

草间弥生对爱和创作充满渴望，她一生都在用圆点符号阐述着自己，并与濒临崩溃的精神世界做斗争，不断地从精神幻象中寻找真实的自我，她将自己分身成为圆点，徘徊在现实和理想之间的圆点，被人注视的圆点(图5)。“九龙皇帝”这个符号依附于曾灶财个人，表现了对当时香港殖民政府的反抗精神，而这种精神正充溢于他的文字，在建筑物等载体上无限蔓延着他的愤怒，对当时英政府的控诉，有意无意地在公共空间里留下他的公开记录，

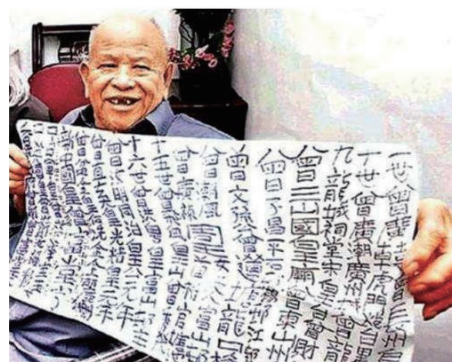


图4 曾灶财和他的作品



图5 草间弥生 南瓜 2007年



图6 位于香港尖沙咀天星码头，曾灶财作品遗址，已被政府保护

经由媒体辐射到香港的各个角落（图6）。

### 六、迹象差异

钟孺乾在《绘画迹象论》中提到，“落笔成迹，因迹生象，通过迹象而有所表达”<sup>③</sup>，“迹”包括笔墨、肌理、笔触、质感、色彩等，而“象”则包括轮廓、形象、造型、构成等，艺术家的迹、象表达与创作表达不可分割，深入内心的创作才能更打动欣赏之人，才能被称得上是艺术作品。

迹象差异衍生了不同的艺术风格，不同的迹象就有不同的风格，每个艺术家都各自风格化，每个人的感受不同，对迹象的感受也会不同，不同的侧重点，则产生不同的观点。草间弥生和曾灶财，同为风格化特质显著艺术家，都以强烈的视觉冲击力表达了各自的迹象特征，当然，因为迹象差异，他们也创造出了不同的创作风潮和影响。本文的叙述可以将他们区分为精英艺术家和草根艺术家。

作为艺术精英，草间弥生借助波普艺术的流行，使自己的作品焕发出独特魅力，她在原本限制个性的艺术框架上重建了秩序，在“对抗”自己的同时，也“顺从”自己，从而成就了自己，对后世的风格化艺术创作产生了深远影响（如安迪·沃霍尔），贡献了无限的生命力，她坚持使用艺术的方式来对抗世界，同时又在表达爱。在创作过程中，她不仅坚持对艺术精神性的追求，还进一步借助商业发展艺术，使二者相辅相成，顺应商品化时代的潮流。反观曾灶财，他的草根艺术，是一种私人化的艺术形式，他不断挑战社会秩序，以一种真正的社会基层的艺术表现形式来公然挑战当时的英国殖民政府，而这种私人化的艺术在当时经济发展和都市都快速膨胀的时代，打破了理性法定权威的制度化。他的“非法涂鸦”开始改变香港的市容和公共空间的使用规则，跳出了当时大环境特定的方框、规则，1956年就出现的涂鸦，不仅重新定义了公共空间的如何使用，也改变了公权力与个人意见表达的游戏规则，法律和街头艺术的冲突难免。当这种私人化的艺术深入了香港人民的集体记忆后，潜移默化中便形成了一种集体艺术，而这种集体艺术观念在一段时间内根深蒂固，且其影响是挥之不去的。纽约的现代涂鸦在1970年末爆发式地诞生，而当时“九龙皇帝”早已在香港独占鳌头。

叶楠：天津美术学院视觉设计与手工艺术学院在读硕士研究生

（责任编辑：陈期凡）

### 七、结语

大众接受了草间弥生的这种超前的艺术形式，并且其本人将艺术创作与商业完美地融合。大众消费时代背景下，借助艺术商业化，艺术衍生品、文创产品作为艺术传播的媒介，使其影响力更加广泛，草间弥生的成功顺应了大时代的趋势，从而引领了世界潮流，经久不衰。曾灶财的街头艺术则始终是个人行为，在特定时段内成为香港大众文化的都市传说、市井之间的神话，将行为价值力所能及地放大，使涂鸦作为一个小众的艺术门类，获得了更广泛的社会价值，与之相关的创作在后世则成为一种全新的书法模式、一种全新文字商品，在作为艺术品的同时，还兼具了商品价值，同时在某种程度上奠定了中国现代涂鸦的社会基础，这种基础不仅保持着创作者们游戏的童心，并且基于“挑战”秩序，以一种私人化的艺术来对抗商业化的洪流。

### 注释：

- ①转引自黄高翔《草间弥生“圆点”的真实与幻境》，载《大舞台》2012年第3期。
- ②引自草间弥生《圆点女王——草间弥生》，中信出版社，2015年，第26页。
- ③转引自曾希：《迹象论视野下草间弥生作品的表现特征探析》，载《美与时代（中）》2018年第12期。

### 参考文献：

- [1] 康定斯基.论点线面[M].北京：中国人民大学出版社，2003.
- [2] 草间弥生.圆点女王——草间弥生[M].北京：中信出版社，2015.
- [3] 钟孺乾.绘画迹象论[M].北京：人民出版社，2004.
- [4] 张讚国，高从霖.涂鸦香港：公共空间、政治与全球化[M].香港：香港城市大学出版社，2012.
- [5] 黄高翔.草间弥生“圆点”的真实与幻境[J].大舞台，2012（03）：121-122.
- [6] 曾希.迹象论视野下草间弥生作品的表现特征探析[J].美与时代（中），2018（12）：68-69.

## 当代美术中的写作现象

——以张晓刚为例

Phenomena of Writing in Contemporary Art:  
Taking Zhang Xiaogang as an Example

夏兴强/Xia Xingqiang

**摘要：**诗与画的关系是中西文艺术家共同关注的问题。中国当代美术中，绘画题材源自文学、美术家爱好写作和把文学书写作为手段融入到美术创作中等现象都很突出。本文主要探讨了著名艺术家张晓刚的三种不同类型的写作现象，即书信日记体书写、画中题诗和诗画并置的复调写作，并提出从文学书写的角度解读张晓刚艺术的一种思路。

**关键词：**当代美术；张晓刚；文学书写；启示

诗与画的关系是中西文艺术家共同关注的一个重要命题。古希腊诗人西摩尼得斯说：“画是一种无声的诗，诗是一种有声的画。”贺拉斯《诗艺》说：“画如此，诗亦然。”西摩尼得斯是诗人，从声音着眼；北宋郭熙则是画家，从图形着眼，他在《林泉高致》中称：“诗是无形画，画是有形诗。”宋代苏轼《东坡题跋·书摩诘〈蓝田烟雨图〉》中“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗”的评论流传甚广，成为论诗和画关系的经典之论。近代以来，伴随着学科的分化，探索美术和文学的差异、形成各自独立学科特征显得更加重要，德国美学家、文艺评论家莱辛所著《拉奥孔》即是这一方面的力作。

从诗画关系出发，中国当代美术中有一种有趣的现象。不少美术创作题材源自文学，不少美术家有很高的写作才能和持续的写作爱好，也有一些美术家甚至把文学写作作为创新的手段融入美术当中。以连环画形式呈现的美术创作，就兼具了叙事性和绘画性，从而打通了美术和文学之间的界限。这种绘画形式在20世纪七、八十年代比较常见，比如引起美术潮流的“伤痕绘画”，得名和旨趣就源自“伤痕文学”——卢新华的《伤痕》。<sup>①</sup>著名美术家何多苓以美国作家保罗·加利科短篇小说《雪雁》为蓝本创作的同名连环画，以俄罗斯作家契诃夫同名小说《带阁楼的房子》为蓝本创作的同名连环画，堪称此类创作的佳构。美术家的写作现象更常见，比如在20世纪80年代即声名鹊起的著名美术家陈丹青、陈逸飞，都具有很高的文学造诣。陈丹青新世纪以来出版了《纽约琐记》《退步集》《草草集》等近20部散文集。陈逸飞90年代初就开始涉足影视，拍摄了艺术影片《海上旧梦——陈逸飞个人随想录》《逃往上海》，故事片《人约黄昏》和电视纪实片《上海方舟》等。何多苓油画充满忧郁的诗意，他也保持着写作的爱好，文学造诣很高。

当代美术中的写作现象里，著名当代油画家张晓刚是

一个值得关注的个案。他不仅一生勤耕，留下了大量颇具文学色彩的文献，也从传统中国画得到启发，在油画画面上题写新诗，更探索性地把文字书写和绘画两种表达模式结合起来，形成了极具特色的“复调绘画”。本文试图从张晓刚的文字文献、画中题诗和“复调绘画”三个方面，梳理美术家张晓刚的写作现象，并在此基础上提出当代美术研究一种值得探索的思路。

### 一、书信、日记书写

从现有出版的文献来看，直到1996年以前，特别是整个80年代，张晓刚保持着浓厚的写作兴趣，与母亲、好友、同学和艺术策展人等书信往来异常频繁，留下了大量的往来书信。这些书信，与周春芽、毛旭辉、叶永青等艺术好友往来的部分最多，内容主要围绕张晓刚青年时期的艺术体验和探索展开。从这些书信中，我们既能深切体会作为艺术家张晓刚的真挚、热烈的情感体验，体会他对现代主义艺术的执着和坚守，从而理解他的艺术观念和艺术选择，也能一窥其整个80年代孤寂、落寞的生活现实，一窥其与当时占据主流的现实主义艺术相抗争的独绝姿态。对于这部分书信，张晓刚80年代起的好友、重要的中国当代美术史家吕澎，于2010年编著出版了《失忆与记忆：张晓刚书信集（1981—1996）》，选编张晓刚给友人的信69封，以及友人的回信24封。这些信件“提供了一名中国当代标志性艺术家在整个社会变革的大背景下个人成长的鲜明个案，以及西南艺术家群体在迷茫困惑之时的共勉互助，他们特有的艺术精神和艺术追求反映出中国当代艺术创作环境的渐变过程”<sup>②</sup>。作者本人说明，在这期间张晓刚写下的书信远超选编数的数十倍，入编书信有三个标准：一是主要谈艺术问题的，二是朋友回复了的，三是回避私人生活话题。<sup>③</sup>

通过这批珍贵的书信，可以窥见那个时期特别是整个80年代中国现代主义美术的艰难的发展环境。从1978年

进入“后文革”时代，走出“红光亮”“高大全”的“文革美术”，只是从主题的政治性、题材的典型性、倾向的歌颂型和表现的虚假性方面小有前进，在一个很短的时期（1984年以前）允许反思“文革”和新中国社会治理的批判现实主义美术以及表现温情的“人道主义美术”；而以艺术语言上的形式主义和观念上的个人主义为核心的现代主义美术，则持续受到极端的打压。张晓刚这一批书信，既有关于艺术观点的探讨，也侧面反映了当时以其为代表的现代主义美术的追求者孤独、苦闷和不被接纳的处境。

从文学写作的角度，这批书信具有非常文学化的抒情特征，如：“草原上刺烈的紫外线、干燥的暖风没有在我的心灵中消失，在草原上获得的印象与自我的一些情愫交糅在一起，生长出一些新的风味。”“我更偏爱内涵的博大感，给人以深沉、丰厚的想象。心灵的交流远远胜过只喊只叫的纯视觉的灌输。”<sup>④</sup>有深沉的反思，如：“（庆祝中国和沙特阿拉伯的足球赛胜利）这大概是几十年来中国少有的自发的呐喊，这不仅是中华民族气质的呐喊，更是30年痛苦压抑的发自心灵深处的呼号。听说全国都是如此。这才是真正的爱国之心，最强烈的爱国之情。”<sup>⑤</sup>有自我情感觉醒的体验，如：“感谢草原！把单纯、深厚的感情给予了我，使自己埋藏的力量在无声的流动中，渐渐地苏醒。”<sup>⑥</sup>“我感觉自己是走在一片草坡上，暖风一阵阵地抚摸着面孔，天上没有太阳，到处都是闪着晶亮的光；只要我一弯腰，准能采到一束束神奇争妍的野花，极目四野，不断变幻着的色彩的世界，显得多么宏大而圣洁！”<sup>⑦</sup>与这种真挚、激烈甚至有些浪漫的热情相对的，是张晓刚们表达这种个人内在热情的创作被否定：“他（审核毕业创作的教导主任）看了以后说越来越怪了，像这样的画，哪里去寻知音？谁又愿意给展出？”<sup>⑧</sup>仅摘取这样几个段落，四十年后的读者就能如身临其境般感受到改革开放之初，如张晓刚这样的个性解放先行者与沉闷、保守的现实主义美术体制之间的尖锐矛盾和激烈冲突。

不仅如此，《书信集》以写作的方式，相当完整地呈现了20世纪整个80年代到90年代中期作为艺术家的张晓刚个人内在情感的发展变化，与其同一时期艺术的观念与实践相辅相成，互相阐发。比如，张晓刚80年代的创作有“真诚的热情”“存在的深渊”“梦幻的伊甸园”和“现实的荒诞”四个相当分明的阶段，可以在其同一时期的书信写作中发现分期的情感线索。到了90年代初，张晓刚开始回顾自身经历，反思自我的内在他者因素，创作出了经典的“血缘-大家庭”系列，而这一时段的书信，也明显表现出他对记忆的深度关注，对出国境遇下的身份意识的表达。如其1990年11月7日致毛旭辉的信中，用了近60个左右的生活记忆片段，近1000字的罗列，把过去的生活记忆做了令人惊讶的叙说，然后他总结道：“如此等等，混杂为一团血肉模糊的泥球，沉甸甸压在我们的心底深处，混合着我们的血在身上四处流动，神秘地支配着我们在画布上涂抹。”<sup>⑨</sup>从这里，我们几乎已经读出了“血缘-大家庭”系列里那个年代那些欲说还休的人物肖像内心的所有的秘密。张晓刚在同一封信里随即写道：“走在大街上，摆满了鲜花，高楼矗立，物质充盈，人们都欢笑、剃头、修理自行车，用高压水龙头打扫街道，电视里捷报频传，一切都似一个粉绿的梦幻。巴黎的阳光、纽约的金钱，日本的

皇冠牌汽车奔驰而过，这一切似乎都在向人们展示着生存的希望。”——全球化、都市化的快速推进，将碾压如张晓刚这样内敛、柔弱和敏感的个体的生存感受，使他孤独而彷徨，无助而迷失，这直接就预兆着其2000年以后持续至今的“失忆与记忆”系列创作。

如果说书信是张晓刚80年代与现代主义美术同好之间的艺术交流，那么日记则是其自我对话的一种方式。目前能看到的张晓刚最早的日记，也是其书信写作开始的1981年，即在与展览同名的画册《多重叙事：张晓刚艺术档案1975—2018年》中，编印了其1981年6月5日、6月8日和6月9日的手写体日记，内容与同期的书信相似。<sup>⑩</sup>也许到了90年代中后期，张晓刚声名鹊起，美术圈同行之间的交流反而少了，书信往来变成自说自话，写日记就成了自我倾诉。

张晓刚日记体写作的第二次出现，应该是在2005年到2008年创作的达35幅之多的“描述”系列作品，他把日记誊录或直接写在放大的照片上，使日记文字成为作品的一部分。这一部分日记，由于没有正式发表，全貌尚不可知，但诗人、作家翟永明创办的微信公众号“白夜”，曾在2020年5月1日、6月4日、7月7日，分三期刊载了张晓刚2008年写在“描述”“绿墙”系列美术作品上篇幅不小的日记12篇，可以窥见这一时期张晓刚日记的内容是表达个人的记忆和身份焦虑等。<sup>⑪</sup>

2008年王联主编《Where were we are?》，选了张晓刚五段日记，并由其加一段“按语”，组织成一组日记体文艺作品，叫《我们在哪里？》。他写道：“我们在哪里？我们生活在昨天中，今天中，还是未来中呢？我们生活在从无到有不断积累的顺序中吗？”“我的确真切地‘感觉’到了，我们已经真正地从‘社会主义的康庄大道’上，迈进了经济全球化的高速立交桥，瞪直了双眼在这个多层的桥上一圈一圈地旋转着。”这一组简短的日记，表现了入世以后中国经济全面融入全球化、城市化进程日新月异的情境下，中国人内心的“眩晕”和失去自我统一性的身份焦虑，而“多层”的“立交桥”感觉，似乎是四年后科幻作家郝景芳出版的《北京折叠》的某种征兆。

## 二、画中题诗

中国传统书画是诗书画印一体的，画家作画，往往要在上面题字说明创作缘起，写诗拓展情感表现，落款记录时间和往来关系。但这种画中题诗的做法在从西方传来的油画创作中并不多见；相反，许多当代油画作品，不仅不会题字，甚至连画作名字都没有，往往用“无题”，“No.”加个数字来标识。独特的是，早年有着当作家的梦想的张晓刚，曾有一段时间特别喜欢在画作中题写新诗。

张晓刚1984年创作的《黑白之间的幽灵》系列16张作品，均取有颇具描述性的副标题，有些甚至还有很强的观念性，比如“清晨——一个幽灵来到阳台上”“辞别——一个幽灵在冥河边漫游”“辞别——一个幽灵面临的两种选择：回头或者驶向忘川”“子夜的梦——来自深渊的恐怖不正是生存的意义吗？”“因为mistakes你爬起来然后爬下去为了mistakes由于mistakes使你得到了孤独”。<sup>⑫</sup>由于这一批画作相对抽象，是中国当代最早的现代主义绘画，取这种副标题，显然张晓刚想以诗对画作作某种解说。而这种以副标题表达画作意图的做法，堪称是张晓刚“画中题诗”最早的尝试。

1985年张晓刚创作了纸本水彩《海滩》，左下角就题了这么一句新诗：“你把躯壳给我，海水把它冲掉；我把热情给你，躯壳把它吞噬极尽。”截至目前的资料表明，这是张晓刚第一次正式在“画中题诗”。作为一幅超现实主义作品，画作图像隐喻的似乎是男女性爱体验，而题诗则相当清晰地阐释了图像的内涵。

1986年张晓刚吸纳了中国传统绘画中的线描风格，创作了一批具有梦幻色彩的作品《遗梦集》。也许是受到传统绘画中题诗的启发，张晓刚开始在画面上直接写新诗。比如，1986年夏创作的纸本油画《遗梦集：傣族少女》的下方，就题有这样一首诗：“你把乳汁灌注在树叶中/云彩里/你把爱布放在斜坡的那烈风呼呼。/你把形影藏匿在我们的想象之外/有一天我会告诉你/羊把什么都泄露了。”这首诗有些类似泰戈尔《吉檀迦利》的自然神体验，与这一时期张晓刚读《禅与心理分析》，尝试从深渊走出，逃向大自然寻求温馨、浪漫有一定关系。

次年夏天，张晓刚创作了纸本油画《遗梦集：红色的幽灵》，图像是四个红色的女“幽灵”在一个小山上，左下角又题着这样一首诗：“也许是世界太荒寂/也许你们都有自己的故事/可是你们从不互相倾吐/是你们并不被自己的故事所感动/也许是对这神奇世界过于好奇/使你们开口无言——。”这首诗把女性朋友之间既友好、喜欢倾诉，又相互防备、欲言又止的微妙情感关系表达得很生动，使我们得到与只看画幅完全不同的理解。

《遗梦集：珍贵的种子》右上侧竖排写了一首诗：“请把树叶留下来/让这荒寂的土地上能有一张美丽的床/请把种子撒下去/让它长出大树/使天空不再是空洞的/只因为我们相隔得太近/欲望使我们忘记了浮云/只因为相距得太远/孤独使我们忘记了共同的本初。”这首诗的前半段和后半段有联系吗？实际上，这一时段张晓刚注重表达生命的原始状态，希望把人际关系调到合适的距离——每个人记得“浮云”、记得“共同的本初”，与树叶落下铺成一张床、种子撒下长成一棵树一样，人也应该回到这种自然而然的生命状态。这其实是“梦幻系列”所表达的主题——从幽灵的深渊走出来的一对小情侣二人世界的生命故事。

1989年纸本油画《翻开第135页》顶部，竖排着一首篇幅较大的诗：“你们认识已有十年/你们都有自己的梦想和痛苦/你们常常在一起喝酒/可是你们从不互相倾吐/有一天你们都喝醉了/把世界说得一塌糊涂/可是，当酒瓶空了/你们又继续回到自己的小屋/对着蜡烛，默默地哭泣/也许你们的故事太多/使你们难以开口/也许世界上只有一个故事/标题叫作《你和我》。”《翻开第135页》的画面，是一个红色的青年男子，与一个蓝色、戴花冠的青年女子坐在桌子旁，桌面上摆着一本打开的书。乔森纳·芬恩伯格说：“这些作品中不可理解的细节，显示了张晓刚的艺术和他的生活之间的裂痕。”<sup>⑬</sup>

以上这些用诗行写就的文字，均直接排列在画面上，辨识摘录出来，就成了素有写作爱好的美术家张晓刚在20世纪80年代留下的诗作。这种“画中题诗”的写作现象集中在80年代作品中，写作的文字与画面的内容是一致的，文字往往阐释着画面的意蕴，使得当时刚刚出现的具有表现主义、象征主义和超现实主义等现代主义特征的绘画变得更容易理解。这一行为，与其时诗人对人们读不懂“朦

胧诗”的担心有相似的心理动机。

### 三、复调写作

张晓刚美术中最具特色和创造性的写作行为，是其2005年开始的“描述”系列、2009年开始的“绿墙”系列和“史记”系列大量作品中的文字书写。这些写作，已经从辅助性的功能中跳脱出来，有了独立的艺术表现力量。一方面，它们以粗线条的马克笔书写在照片、不锈钢板或者水泥板上，痕迹和色彩成为作品的一部分；另一方面，这些文字清晰可辨，独立成文，构成了一个文学表达的世界。不仅如此，文字世界与画面之间还构成一种前景和背景相背离的反差张力，使作品有了更丰富的阐释空间。从这个意义上，本文把这些由书写形成的多义绘画的写作称之为“复调书写”。

在2005—2008年期间，张晓刚创作了以照片为背景、以马克笔书写为前景的“描述”系列作品，达35幅之多。这部分有着文字书写的作品，都有着一个意味深长的双重结构，即照片图像的底层结构和文字书写的表层结构。如果仔细辨认，“描述”系列的背景照片，大多是新中国成立以后的各种革命集体意识形态形象，如《描述2005-12》里的邮政信箱、《描述2005-14》里的写有宣传标语的乡村公社、《描述2005-16》里印有毛泽东头像的“慰问手册”、《描述2005-18》的天安门等等。在2006年创作的10幅“描述”系列作品，以央视6台当年播放的《英雄儿女》影视剧电视照片为背景，并直接以《描述-英雄儿女》命名，虽然画面内容相对模糊，但作为对那个时代的革命叙事是非常清楚的。其2007年创作的7幅“描述”系列作品，依然以通过电视拍摄的央视播放的视频照片为背景，内容则有人民大会堂、1961年毛主席横渡长江、舞台上的“杨子荣”等形象。由于有些作品的背景照片辨识不清，这里就不再一一梳理。

“描述”系列作品的背景显然有极强的意识形态性，这些照片既与生于1958年的张晓刚早年记忆相关，也是创作者创作这批作品时国家的革命意识形态宣传的要求。那么，作品上以文字书写的前景表达的是什么呢？张晓刚自己的说法是：“在图片上用笔进行一些无意义书写，造成手稿覆盖于图像后产生的某种虚幻效果。”<sup>⑭</sup>“我在写文字的时候并没有刻意地要去搭配作品本身的形象，而是借用画面这个载体将我想表达的情绪，我喜欢的文学作品、歌词甚至歌曲的乐谱等写在上面。”<sup>⑮</sup>也就是说，构成作品前景的，是一些用马克笔书写的文字，以与背景的图像形成反差和张力，对图片功能形成解构。如果反思一下人们日常看电视的状况，眼睛盯着电视画面，看视频图像流水般划过，而观者的脑海却“思接千载，心游万仞”，想到许多与电视内容完全不相干或有些相干的事和物了，形成电视图像和观者内心之间的反差。这当然是人的记忆的一种特性，但张晓刚把“描述”系列的背景设定为各式各样的革命意识形态图像，而前景书写作者的意识流心情日记，作品就有了崭新的意味。

“描述”中书写的这些文字，从文学体裁上属于日记体，本文在第一部分已经作了梳理。如上所述，这些被整理发表出来的“文案”，使我们得以获知“描述”系列作品的前景——那些认真写在老照片上的文字大概是什么内容。正如翟永明所说，“艺术家的文字与文字工作者不

同，有独特的韵味”，这些文字的内容是艺术家每天的所感所思，虽然大多有确定的主题，却只是一些类似心情日记的文字意识流，比如关于社会发展太快的今昔之感，关于人生、关于故乡、关于文学、关于音乐、关于当时很热闹的艺术圈的一些零星的感受和感悟。读这些文字，使我们想起《书信集》，差别在于书信是向朋友倾诉，这些日记是自我倾诉。现摘录两段如下：

“正如同我们对对自己的回忆，‘镜子’的正面是记忆，而‘镜子’的反面是否就是失忆呢？可镜子的正面却又恰恰看到的是我们的反面。我们常常会以为我们的反面才是真正的我，直到再次看到我们自己的照片时，才发现我们实际上一直是从反面观察自己。而只有通过别人的眼——镜头看到我们自己时，才是正面的。

“但有什么意义呢？正面也好，反面也好，还不都是你吗？也许就是这样的，生活的反面并不一定就代表着什么，它依然是生活。”

“我不属于这里，我不属于那里，我不属于左边，我不属于右边，我不属于前方，我不属于后方。的确，当我再次驱车从家中按照每日必走的路线前往工作室时，再次感受到这一点。

“我不属于北方，我不属于南方，我不属于东方，我不属于西方，我不属于过去，我不属于未来，我不属于上面，我不属于下面，我不属于中央，我不属于边缘，无论我从一个城市搬到另一个城市，无论我从一个小区搬到另一个小区，无论我从一楼搬到顶楼，我依然感受到这一点。”<sup>⑥</sup>

读这些文字，会心的读者会马上联想到丹麦哲学家克尔凯郭尔，特别是他的《或此或彼》。张晓刚在“描述”系列前景里的喃喃低语，与克氏对纷繁复杂的生活的丰富感受很相似，许多时候连语言表达方式都类似，属于典型的自我低回的“或此或彼体”。也是在这个意义上，黄专称张晓刚是“一个自述性的个人主义者”<sup>⑦</sup>。在整个“描述”系列以及部分“绿墙”系列的作品中，都有这种在过去的图像上进行文字书写的双重结构，照片和文字之间是一种对抗关系，图像大多是革命意识形态的符号，而文字则是艺术家个人心情叙事。“图像描述”与“文字描述”之间的对抗，实质上是集体伦理与个体伦理之间的对抗，是父亲意象与母亲意象的对抗。而这个主题，是20世纪中国人内在精神结构中的核心议题，区别在于前期是“救亡压倒启蒙”，集体诉求压倒个人情怀，到了80年代往后，个体诉求开始复苏，与习惯性的集体意识形态产生冲突——张晓刚的艺术人生，基本上也可以概括为这种互为消长的内在张力结构。

#### 四、一点启示

张晓刚艺术中的写作现象是丰富而独特的。他早年有当作家的愿望，后走上现代主义的美术道路，形式探索之外，其最为重要的特点是对自我内在性的体验和表达。当

然，随着个人经历特别是对中国快速全球化和城市化的体验，张晓刚的内在体验开始从早期的自我拓展到对自身民族国家和文化身份的认同，但他对个体自我立场的坚守是始终如一的。正如查尔斯·泰勒所说：“确立我与善的关系，使我现在的行为有意义，就要求叙述性地理解我的生活，我成为什么的意义只能在故事中提供。”<sup>⑧</sup>对于寻求自我认同到身份认同的艺术家张晓刚而言，绘画是手段，书写也是手段，美术和写作共同服务于其叙述性地理解自己的生活，以缓解其自我认同到身份认同的焦虑。

有鉴于此，在对张晓刚的艺术展开研究的时候，其本人所书写的丰富文献就不可或缺。通过对这些写作文献的研读和梳理，研究者或可走出一条与仅仅关注主题、图像、形式、语言、媒材、风格却不见艺术家本人与其所处时代的不同的路子，把当代美术研究从过于重视客观化研究的“视觉考古”中纠偏过来。

#### 注释：

- ① 邹跃进、邹建林：《百年中国美术史（1900—2000）》，湖南美术出版社，2014年，第264—268页。
- ② 张晓刚：《失忆与记忆：张晓刚书信集（1981—1996）》，北京大学出版社，2010年，封底。
- ③ 来自笔者2022年3月6日对张晓刚的访谈，未发表。
- ④ 同②，第4页。
- ⑤ 同②，第8页。
- ⑥ 同②，第13页。
- ⑦ 同②，第13页。
- ⑧ 同②，第9页。
- ⑨ 同②，第165—166页。
- ⑩ 张晓刚：《多重叙事：张晓刚艺术档案1975—2018》，第52—55页。
- ⑪ 见微信公众号“白夜 White Night”，5月1日、6月4日、7月7日三期。
- ⑫ 黄专主编：《张晓刚：作品、文献与研究1981—2014》，第一卷，四川美术出版社，2016年，第76页。
- ⑬ Jonathan Fineberg, Gary G. Xu. *Zhang Xiaogang: Disquieting Memories*, Phaidon, 2015, p. 52.
- ⑭ 黄专主编：《张晓刚：作品、文献与研究1981—2014》，第三卷，第594—595页。
- ⑮ 郝科：《张晓刚：通过16:9的窗口寻找记忆和生活的片段》，《东方艺术》2011年第3期，第101页。
- ⑯ 张晓刚日记，2009年8月23日。选自翟永明微信《张晓刚的文字2》，2020年6月4日。
- ⑰ 黄专：《一个现代叙事者的多重世界》，《张晓刚：作品、文献与研究1981—2014》第四卷，第970页。
- ⑱ 查尔斯·泰勒：《自我的根源：现代认同的形成》，译林出版社，2020年，第71页。

夏兴强：西南大学文学院博士 四川美术学院发展规划处处长

（责任编辑：蒙佳亮）

## 观看与呈现方式的内在探索 ——祁峰艺术创作访谈实录

An Inner Exploration of the Way to Observe and Present:  
An Interview about Qi Feng's Artistic Creation

祁峰 吴洁  
Qi Feng and Wu Jie

受访者：天津美术学院油画系第一工作室主任 祁峰

采访者：天津美术学院造型艺术学院教授 吴洁

访谈时间：2020年11月3日

访谈地点：祁峰工作室

艺术创作是艺术家的生命体验转换为艺术呈现形式的过程，每个艺术家都有一条属于个人的独特成长路线，其艺术创作的发展也与这条路线同向相生。“观看”的方向是由艺术家向内、向外两个角度展开的，而“呈现”的价值则是将这种观看以最恰当的方式生发为作品的过程。

以下是我和好友吴洁教授关于我个人创作实践的一次较为深入的探讨，以访谈问答的形式进行的，其中有理性的分析梳理，也有感性的认知体会。

**吴洁**（以下简称吴）：你从本科开始到研究生再到现在，也在天津美院待了得有十多年了吧？

**祁峰**（以下简称祁）：对，十八年了。本科是2006年毕业，研究生是2010年毕业。毕业之后留校任教至今。

**吴**：2006年本科毕业，你的《云》系列正式创作开始已经十四年了。从那时开始进入正常的创作状态，这十四年里面你一共有几个大的创作阶段？

**祁**：到现在为止是三个。一个是架上绘画的《云》这一系列作品，然后接下来是一个观念性的作品《观自在云》，现在正在进行一个新的系列作品，暂时还没有明确的题目，也都没有全部最终完成，还在摸索之中，在这个作品中也有云的元素出现了。

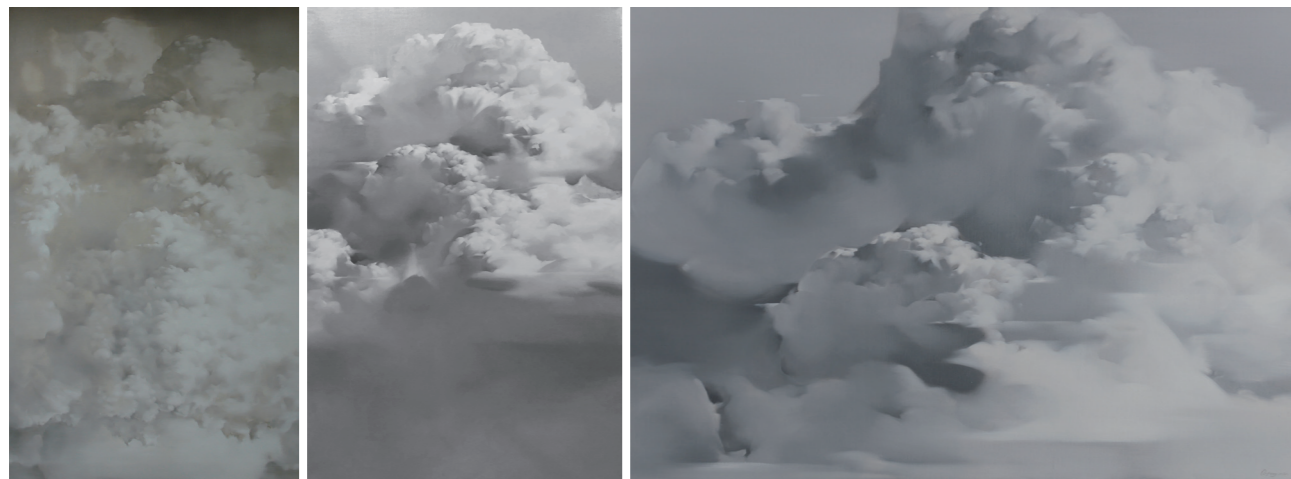
**吴**：我有一个问题，从2006年开始，你把云作为创作的主元素，出现在你的画面中。云在你三个系列里面要传达一个什么样的意图呢？有什么不一样呢？

**祁**：从一开始“云”是一个可辨识的、形象化的元素出现在画面中。我对云是一种精神上的向往。因为我的家乡在内蒙古，在内蒙古好看的云随处可见，而且那个云的

形象，有各种各样的变化，超出你的想象。我还记得小时候，我看到远处那个云就像一座山一样，很激动。我骑着自行车就想去追赶那个云，走近它。我发现云越追赶，越走近它，它不断变化，越来越美，给我的印象特别深，始终在我的脑海里浮现。其实画云就是呈现自己儿时印象中的一个痕迹。后来在本科毕业创作的时候，我就用架上绘画这种形式去呈现，主要是黑白的单色方式。在色彩处理上我想有一个简化的过程，观看视角上与一般化的观察角度不同，同时简化一些技法使用，使整个画面尽量做到简洁直接，以达到明确主题。画面重点去表达云的形态，然后在画面视觉感受上我表达得可能更多的是一种上升感，就像站在天空中去观云，登天观云的一个感受。当时我心里所想的是去亲近云，并用绘画来表达这种想法。后来研究生毕业阶段，我采用“雨”这个元素来做作品，它其实是对云这个形象认识理解上的一个拓展转换。从我的角度来看，云和雨不仅是形象上的转换，也是概念的转换。下雨时用色粉接雨水后形成作品，它是对云这个气象一个概念上的理解，而不是一个形象上的再现。接下来就是现在这个阶段，暂时还在进行。

**吴**：那算不算是一种追根溯源的感觉呢？因为雨是云的堆积，云的原始形态里面包含着转化成雨的可能性。原始形态可能是咱们所谓的像蒸汽或水凝结而成的一种形态，对于这个形态的呈现，你是怎么想的？

**祁**：是这样，当时架上绘画的云，在我创作的时候有一种感受或者想法：把它比拟成自己，或者说我登天观云、亲近云。而下雨用色粉接雨水再去作画，是一个



祁峰 N.O.10 布面油画  
300×180cm 2006年

祁峰 N.O.35 布面油画  
150×90cm 2021年

祁峰 N.O.36 布面油画 100×150cm 2021年

深入过程、形态转换。可能是在我思考“云”它本身是什么，或者我和云的关系，由云产生降雨，进而想到气象、天地、自然的循环变化和人在其中存在的位置，也就是从形象到概念的一个观念转换。云是一个概念，而不是说“云”这个字对应某个形象。它对应的是一种自然界生成，返到地面再升到天上的一个过程，是自然周而复始的过程。那人在这个之间，你做事情或者做作品的时候处于一个什么样的位置，或者什么样的一个参与性。我就想把自然这种气象周而复始的变化与我自己的作品融合在一起。我认为人在天地之间，他应该有一个基本的行事方式，而这种行事方式可以渗入到艺术创作里。

**吴：**你描绘的那个云是具有一种上升和流动感的，这种流动感其实是带着视觉的一个引导方向的，这种方向是永远在画布的外边。我站在你的作品面前时，感受到你作品中的视觉引导，在不断涌动往前走。我觉得视线透过这个画面往里面深入了很多，是你自己对于云的感受。

**祁：**你说到的这个感受是我在意的一个点，也是我希望观看者在我的画面前能感受到的东西。因为我认为架上绘画的内容、信息和感受不应该局限在画面里，不是单一的叙述，也不是一个封闭、完满的叙述情节，我希望它能有延展，包括刚才说，我试图让画面在感官上呈现登天观云的状态，让人置身其中。我希望我画中的云有一种生长感，它在不停地生长。

**吴：**嗯，我能感受到。我们说画有三重景，近景、中景、远景。当你站在中景的位置往前看，会越来越远，能看见很多东西。因为呈现的空间不一样，就会有不同的观感体会——置身其中。当我把你的作品放在中景去观看时，视线打开，我会下意识地去看这画布后面有什么。所以这是一个特别大的引导，是视觉运动的感觉。

**祁：**我觉得在观看一幅作品时，每个人都会有他个人的一个理解和感受。这种理解和感受包含了作者的创作意图和观看者的心理经验，是双方的一次交流，也是作品的一种延

伸。作品本身是作者内心的一种阐释，一种外化形式，所以需要以相应的视觉呈现方式给观看者一个引导或者说提供一个线索进入作者营造的情境中。这里肯定会有一个呈现方式和呈现意图的一致。我希望不同的观看者在看我的作品时能生发出不同的感受，这样我的作品会更加鲜活。你对我作品的解读与我的创作意图我们是有共鸣的。

**吴：**所以在现场观看你的作品的感觉还是挺奇妙的，包括你后来的《观自在云》系列。在你的个展中，展厅的布置是一字排开的形式，包括还有其他媒介的呈现方式，比如说影像、图片、文本、装置。我当时觉得作品里面有生长的气息，有偶然性、即时性的元素存在。你的画面不是你个人在把控，而是跟天地、跟云合作的这么一个状态。所以每一个画面既有你的主观，又有“它”的这种客观自然带给你的无限可能，这个画面的记录性是独一无二的，没有可复制性。大多数人观看时会觉得具象绘画好解读，因为知道它画的是什么，但是在抽象绘画里，更多的是注重第一眼的感受，在此之后才会去想画的是什么，才会去想听对它的解释。你的作品是和自然合作而产生，尤其是十几张二十张并置在一起时，我感觉每幅作品每一次记录的内容是不同的，因为它跟材料的结合，有时间性和情绪，从而会觉得这种抽象性是有内涵的。还有一个问题，就是你为什么后来又慢慢地从这种抽象的感觉回到了架上的具象绘画方式去探索表现了呢？十四年里你的创作的主线一直都存在，关于这条主线的存在你是怎么想的呢？

**祁：**我顺着你刚才所说关于你对我作品的理解来谈。你所说的作品里那些抽象的形，不是人塑造或者主观创造出来的，在作品中所出现的“形”都是由各种因素和我共同作用所产生的，比如雨滴的形状，其实我更多是在记录雨滴的痕迹。在这个作品里，我可能不是作品的主角，或者说作品里并没有主角，作品是天、地、自然风雨和我共同完成。一直以来，我都认为学习艺术、进行创作是一个去观察、去体会、去认知我们自身与万物、自然之间关系



祁峰 观-1 布面油画  
155×200cm 2020年

祁峰 观-2 布面油画  
155×200cm 2020年

祁峰 观-3 布面油画  
155×200cm 2020年

的过程。无论它是神秘的还是现实的，都要去观察、体会和认知它。那么艺术创作就是一个方法或者途径。同时，我的作品是一种从架上到观念的转换和传达，把我看到的自然现象及其状态转换到作品上并加以记录，以视觉语言的方式去呈现，在画面中人们是去完成、去营造和塑造某种形象、形态或者元素。我不以传统的架上绘画形式或者画面去解读《观自在云》作品，如果用画面去解读的话，那么人的主观因素就应该更多。

当时每张作品都有很大的偶然性，有我个人的因素，也有自然力量的因素。还有就是在那一瞬间，那一刻的体会，当时在做这些作品的时候，我自己似乎能感觉到什么时候下雨，并且能闻到雨的气味。那种感觉使我觉得人和自然是相通的，我觉得这可能跟中国传统和中国古人的状态有联系，像是诗和画这种关系，画里渗透出来画面以外的延展性，和诗中说的“踏花归去马蹄香”一样，能听到声音、闻到味道，能感受到画面所描述的那种情境温度，它有种在场性。无论你的作品，还是你当时的这个行为都有种在场性。再说到当下正在实践的系列作品，我现在的作品中有一条绝对的线在画面正中间，同时也有云的出现。这条线可以理解为天际，可以说是我心中的那条线。正如我们所说的“道”，对我来说是模糊的，我并未清晰透彻地理解道家的哲学，所以有一种模糊的认识。但是每次做作品，我都会依托这种模糊的感受，因为这是一个让我能去慢慢摸索和寻找的状态。现在的作品中间那一条线给我感觉是一个视觉在场的一种牵引。

我现在的画面里也还有云的元素。到目前为止，我觉得云对我来说，是对应的一个隐性的符号线索。因为我喜欢云，平时碰到云我还是会驻足观看。甚至说有时候看到好看的云，我觉得那就是我。这可能是我的一种情结吧。

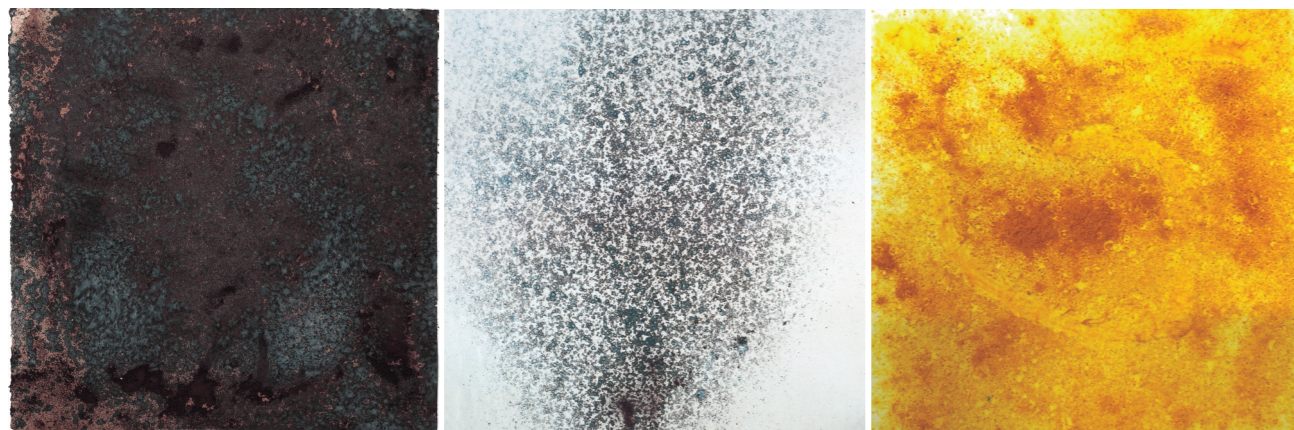
**吴：**那会不会就是说其实你选择云是自身的一种隐喻，包括你每个阶段云的形态的呈现其实都跟你自身的精神状态是相关的，或者说其实画面中的云就是你。包括你本科时期的作品中表达的那种上升感，在研究生阶段里所有对于自然的理解和对“道”的感受，在你硕士论文里面所涉及的“道”“法”“自然”的理解和引用的文字理解。而你现在可能不会刻意地去在意那种纪实性。从

你之前的具象纪实，然后到后来的是时态的纪实，这种时间性、与自然的交流，是通过画面纪实呈现。下雨就会呈现，不下雨就不会呈现。而现在你跳脱出一定要与人交流的状态，而成为一种更为自然的状态，你就存在于那里。对于这种存在，你存在的形态是可变的，你可能是云也可能是线，甚至于可能是大片的星空或者是大片的纯颜色，这个纯颜色不代表任何实景，只代表我现在的状态。你内心的宁静或者说是你的波涛翻涌都会呈现在画面中。所以这十四年你最重要的绘画状态，是记录你人生每一个阶段的状态和思考的呈现，包括你的迷惑、迷茫，这些画面中都会呈现。

**祁：**我现在反过来去想，从本科毕业创作一直到现在。十四年的创作过程是观察自己与周围的一切、与自然之间的关联性。

**吴：**我们最早在画画的时候，会有一种想作为、想要在画面中做出些什么的干劲儿，想要面目清晰，风格明确，这是一种特别较劲的状态。现在的艺术作品会有一种风格化的倾向，一个艺术家想要成名，他得有一个可辨识的符号，但是，我发现你的创作里是在不断地打破你原来已经创造出来的符号。就像具象的云和《观自在云》其实都可以不断延续生成符号化的东西，可辨识度会更高。但你在创作过程中，会将可识别的符号不断调整改变，可能识别性没有那么清晰，如果做个展将系列作品放在一起，就能看出来隐藏在作品中的暗线，是你对自己不断发问、不断思考呈现的结果，也就是你对艺术的思考。

**祁：**我的作品虽然有一个隐性的符号，但并没有把它以单一呈现方式去不停地延续，做成一个符号化的艺术语言结果。我认为我的符号对我来说是一个隐性的内容。因为我觉得艺术创作不应该固守在一个符号成果或者一生只用一种符号去完成它。我觉得应该有一个线索性、隐性的内容作为创作主线，并在这条主线上尝试不同的呈现方式，你所说的符号在我看来会使我停滞，这是我个人的一个看法。我觉得艺术创作有你当时的状态或者你一瞬间的状态，思考需要如何去呈现，这会使它更自然、更合理。因为它有一个“和”的状态。人到不同的阶段，他有不同的想法，有不同的感受，或者说你会选择对应的形式去



祁峰 观自在 云 2009.7.8 己丑年农历闰五月十六 中雨 纸本色粉 99×99cm 2009年  
 祁峰 观自在 云 2009.7.8 己丑年农历闰五月十六 中雨 纸本色粉 99×99cm 2009年  
 祁峰 观自在 云 2021.9.16 辛丑年农历八月初十 小雨 纸本色粉 99×99cm 2021年

呈现。并且就我个人而言，同一系列的作品进行到一定程度、一定阶段就会出现重复感，我认为这种重复感在创作的过程中对我个人没有好处，我也不喜欢这种重复感。我希望有新的方式、新的形象出现，或者同一个形象用新的手法去转化和再呈现。

吴：所以说其实你更在乎的是，自己能不能把话说够了。也就是说你不在意每次说出来的话，别人都要能理解，但是你要求自己在说话时要把它说清楚。而这种清楚可能就会抛弃一些成熟的范式，就算不成熟或者稍微有一点反复，但是你一直尝试把你自己的语言结构做成一个独一无二性，并且在此基础上每次做完以后，又将它抛掉。这个是不是和你在创作深入过程中诠释对于“道”的理解的一种延展？

祁：是的，这也是我对于“道”的理解，这个“道”我认为就是一种行为的方式方法，以及它与你自己的对应存在。自然、天地有它自己的“道”，那么我们人也应该有自己行事的“道”，包括人与外在之间的共存相处方式，也是“道”。在我看来是准则，所以我将它适用到我的创作过程中。我近期创作的作品，可以说它还处在不完整、不完善的阶段。但在制作作品的过程中的思考和摸索，对我来说是更重要的。至于它最后结果是不是有你的个人符号，是不是完美成熟的，在我看来不是那么重要。一幅作品有不成熟的地方有的时候不见得是一种遗憾，不完美反而可以存在，因为作品对我来说，我觉得它是活的，它一直在变化生长，就像一开始画的云一样，我希望它能有一个生长的过程。我的创作其实还是我对自然的一种观察体会，你身在其中，将自己置身于这个作品。包括你刚才提到那些单纯的色彩，甚至它不符合一般的色彩规律，空间透视关系，形体塑造关系，或者一般情况下对画面的评判标准。我个人会更在意应该怎么去画，表达我与它之间的关系。它肯定会带有唯一性，因为它毕竟是我自己的。有的时候我想抛开一定的绘画程式和规则去画画，这种规则有一定的束缚，它会限制我的想象力，限制我创

作的着眼点。在近期的作品中我仍在摸索，一直在跟自己较劲，甚至是一块颜色反复涂改，并且这个过程对我来说很重要，这可能就是我与所说的“道”“方式”达成的一种对应吧。

吴：你每一次在开始新的创作时，画面其实呈现的是你思考的记录，是这么一个概念吗？也就是说在你的作品里呈现结果是一回事，但你更注重的是自我挖掘，自我剖析。每次都用新的方式去解读自己的状态，并尽量地通过作品来与自己对话，不断地发掘自身的可能性，做到你所能想到的极致。

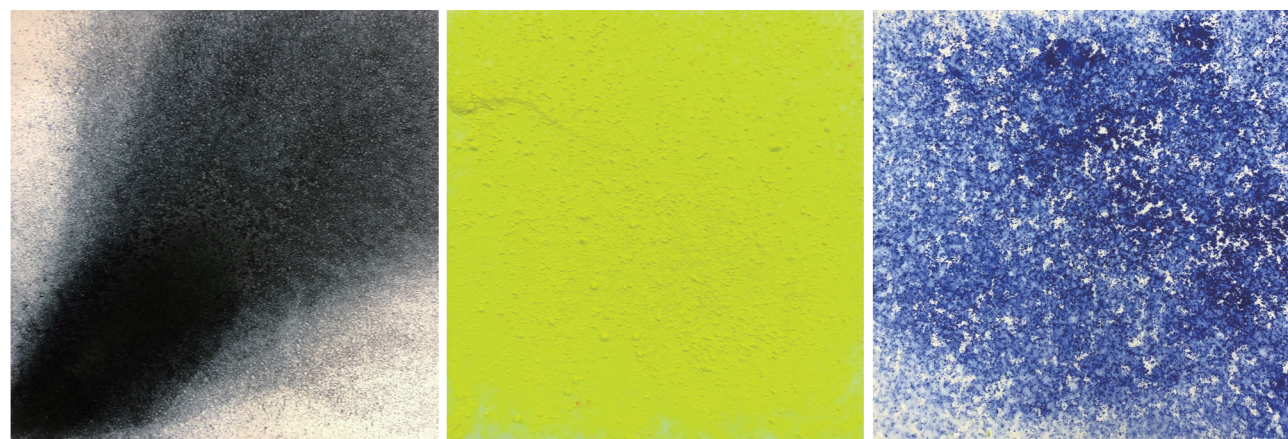
祁：对，是一个思考记录，关于人的状态的记录。就像我研究生毕业论文写的“道法自然，自在于心”。这个内容其实是一个很大、很宏观的话题，在这方面的认识我还是粗浅的。我的理解是我做作品的过程就是向自然、向外物去观察和提问，去思考其中所谓的“道”，也可以称为运行方式，从其中得到了体会和认知，再反观自己。从作品中去看待自己的状态，这可能就是自我的一个呈现。在某种程度讲，我觉得作品其实就是画给自己的，在创作中思考、反观自己，以及自己所想要达成的。

吴：其实当代艺术会有一种趋势，就是通过艺术创作来不断地认知自我。在你的画面中肯定也会涉及，在认知自我的过程中，或者说下一个系列产生的过程中，你也会去注重观看者的回馈吗？那些回馈会影响你吗？

祁：会有一些影响，但是我所认为的这种影响应该是我希望观看者能跟我有一个共同的交流。就比如刚才和吴老师的交流，我认为你能关注到我所想表达的东西，也能理解到这些点。这种对应对我来说是很重要的一件事。刚才我提到作品创作的过程对我来说是一种认知世界、认知自然的过程和途径。我平时在教学和创作中也会思考一个问题，在这我也想和你分享一下。我一直在思考何为古典，古典给我们留下的是什么。从西方的角度，不论是古希腊、古罗马的艺术，中世纪的艺术，文艺复兴的艺术，还是现代、后现代，一直到当代艺术，它其实一直都是



作品制作现场



祁峰 观自在 云 2021.9.19 辛丑年农历八月十三 中雨转暴雨 纸本色粉 99×99cm 2021年

祁峰 观自在 云 2021.9.4 辛丑年农历七月廿八 阵雨 纸本色粉 99×99cm 2021年

祁峰 观自在 云 2021.9.4 辛丑年农历七月廿八 阵雨 纸本色粉 99×99cm 2021年

思考人与周围世界，或对神秘、对现实的一种观察、探究和反观认知。其中有观察方式和观察对象的变化，是人探索自然、探索世界、探索理想等等问题的过程，艺术作品从绘画这个角度来说，是人们理解这些问题的方式。那说到中国的传统文化和传统哲学，我觉得也是相似的。它用绘画、音乐、诗歌、舞蹈、建筑等形式去传达人与自然、人与世界之间的共存关系。而且我觉得中国传统文化更注重这一点，更加的玄妙，就像我们说的道家哲学。所以说我一直以来认为何为古典以及古典真正给我们留存的并不是某种相对的艺术形式，而是人类探索自然的一种精神力量，人类活动的一种原动力。古典给我们做了很多的示范，如今，古典精神在这个时代下如何继续生发，我们又如何从中吸收养分，在我看来就是“古典”中所蕴含的那种精神动力。

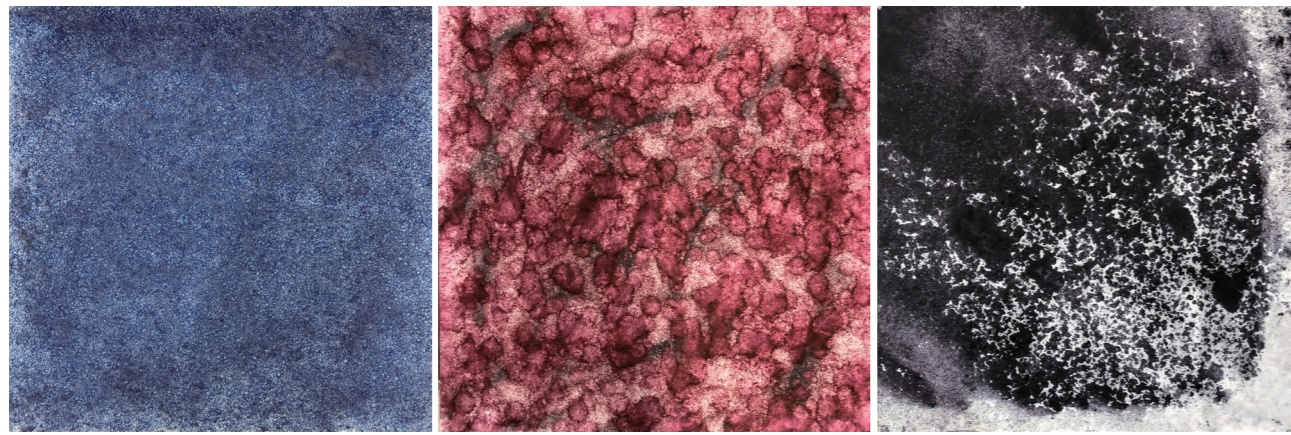
吴：所以说古典是一种思考方式，一种观察方式，是艺术创作中你所要坚守的东西。但这种坚守不是说形式的描摹化，而是它的内涵，对自然、社会等内容的感知。它传达的其实是一种“极致”。这种极致的形式是艺术家所赋予的。包括你作品最后呈现的形式，可能跟古典绘画没有什么关系，但是你创作的内核原理是坚守了这种对于自然的感知、表达，包括对于你内心的真实传达。

祁：我觉得最写实最真实的就是你内心感受到的。我也

常常思考自信是什么，在我看来自信并不是我们拥有什么就自信了。自信是你相信自己看到的，这个“看”应该是一种观念和认识，一种自我对外界的感受，最应该相信的是触碰内心的那种有时朦胧有时确切的印象和痕迹，这对我来说才是最“写实”的。我可能用自己的方式去理解了什么是“自信”和“古典”，但是对我来说，这个才是最真实。

吴：这个我大概能理解。在面对一片风景或者面对一件事情的时候，你的第一感受不管好与坏，那种直觉才是最打动人的。当你尽力去把它描绘出来，竭尽所能去完成的过程是最打动人的。因为你在画完了以后，你会发现你是精疲力尽的，你诉说得非常快乐，那种虚脱的快乐会让你觉得自己的存在太太好了。所以一张画从你第一眼看到这个景物，去感受、去体会到那种极致的快乐，或者悲伤，或者美好的时候，再到你把它转化成视觉语言，作品完成的过程可能会有痛苦，有迷茫，就像你当下的创作你会反复去做，三四遍甚至五六遍，但是某一天，你突然间觉得够了，那一瞬间的快乐和满足，可能就是艺术创作带给你的幸福，就会觉得这个事情做得就算是有意义。因为有时候不知道我们画画的目的是什么，从你这里我能感觉到画画就是要让自己痛快，画画要让自己解惑，想要给自己一个出口。

祁：对，我觉得你说这个特别重要，尤其在今天做艺



祁峰 观自在云 2021.9.19 辛丑年农历八月十三 中雨转暴雨 纸本色粉 99×99cm 2021年

祁峰 观自在云 2021.9.19 辛丑年农历八月十三 中雨转暴雨 纸本色粉 99×99cm 2021年

祁峰 观自在云 2019.4.27 乙亥年农历三月廿三 阵雨 纸本色粉 99×99cm 2019年

术创作很重要。我们今天所处这个时期，不像古典时期、文艺复兴和中世纪，那些时代有一个整体的面貌和趋向。

**吴：**而且那时有一个特别明确的目的，画画会有服务对象，教会、皇家等，有定件的需求。但是现在，没有明确的定件，有可能也卖不出去画。这种就会想起梵高，他当时的那种状态可能会更接近于我们现在的情形，所以我们会更喜欢那些专注于自我表达的作品。

**祁：**是的，而且对今天来说，如果你认真、深入、真诚地去做你的作品就会形成你的个人方式、方法，从而梳理出属于自己的一个脉络。如果有很大一批人都这样去做，形成的可能就是当下艺术创作的面貌。

对于我而言，今天做作品，我觉得更应该做你自己。因为这个时代是碎片化、平面化和多样化的。在网络上，大家可以自由地去表达自己，一个事件可能有各种各样的自我表达、自我认识方式。同样，今天的艺术创作也没有那么多的束缚，没有要求你应该怎么做，更多的是要去想自己要干什么，或者从更大的视角看，你来到这个世界上做了什么，留下了什么样的痕迹。这个痕迹其实就是一件作品。

当你面对自己作品的时候，或者还没有开始创作一个作品时，我觉得有一点很重要，就是真诚，坦诚地对待你的画布。这个坦诚涉及你所要表达的内容，你用什么样的方式表达，用什么样的状态和技能表达，所以坦诚特别的重要。我想艺术家能给别人带来的，给时代、给社会带来的，就是那一瞬间的感动。

**吴：**这种东西就很打动人。你的作品能让人感觉到你与很多人同在。你的那种状态是作品上面那种精神的陪伴性。所谓的精神陪伴性其实是艺术作品很高的一个衡量标

准。你的系列作品，其实都适合放在一个空间里静观。就像过去古人在墙面上会在中堂挂大幅山水画，卧游山水。因为在朝堂上或在外经历太多，但一回到家，整个人就融入到了这种大风景之中修身养性。所以古人在作品中那种自然观和对道的理解跟你的方式其实有契合之处。美国当代艺术家马克·罗斯科的抽象绘画，人们可以坐在他的画前面待一天，因为在那种场域中真的可以与自然对话。其实跟你的作品是一样的，我坐在那里是一种对话，一个是跟你的对话，一个是跟自己的对话。如果你以后再做展览时，你可以造出一个空间来放一张大画，摆一张椅子，肯定会有人需要这么一块独处的空间，像宗教里面的告解室或忏悔室，虽然意义不同，但都是心灵的慰藉。

**祁：**我们的想法一致。我的三个作品有一个共通点就是在场性，我希望能展览中营造出一种在场感，这种在场感是我与观众的一种对应。而且我认为展览现场的展示方式很重要，应该拥有全方位的感官体验。因为我觉得对于作品的观看不是一种单一的视觉反应，应该还有比如说音乐、气味、温度等这些因素都可以介入进去，让它有一个在场感。

**吴：**艺术的一个功能就是可以慰藉心灵，抚慰人心。我觉得你的艺术思路其实是挺清晰明确、有内涵的。这种内涵其实是你知识摄入的一个综合，包括哲学层面的一个反馈。

**祁：**这给我了一些启示，接下来可以尝试创作一些超出人认识局限的作品。感谢我们今天能有关于我、关于艺术的这些交流。

**吴：**那太好了，我很期待。

**祁峰：**天津美术学院油画系第一工作室主任

**吴洁：**天津美术学院造型艺术学院教授

（责任编辑：蒙佳亮）

## 唐三彩对石湾窑制陶工艺的影响研究

A Study on the Influence of Tang Tri-colored Pottery on the Pottery-making Technology of Shiwan Kiln

薛冰詹嘉

Xue Bing and Zhan Jia

**摘要：**宋代以来，广东石湾窑利用毗邻出海港这一便利条件，仿制了全国各大名窑的陶瓷产品；明清之际，尤以善仿窑变钧瓷而著称，器品世称“广钧”。但是，通过对比研究，笔者发现石湾窑的陶器与唐三彩之间又有着千丝万缕的联系，而不是承袭了钧窑工艺。这种“三彩基因”的延续一直持续了近千年，最终成就了今日的“岭南陶都”。不过，在“唯广钧者优”“唯窑变者胜”的理念之下，对石湾陶器与唐三彩工艺之间的关系论证和对比研究仍旧是一片空白。本文结合文献学、图像考古学和科技分析，尝试还原这一影响过程。

**关键词：**唐三彩；钧窑；石湾窑；窑变；广钧；科技分析；工艺比较

### 一、引言

提到石湾窑，人们可能首先联想到的就是明代创烧的“广钧”。随着清末民初古钧瓷逐渐受到世人追捧，石湾窑其他一些陶器种类也被笼统地归入仿钧窑产品的行列。这种欠缺严谨性的命名和归类法混淆了“窑变”的概念，导致在研究石湾窑和钧窑时出现许多错讹和矛盾之处。本文从文献学和工艺学入手，选取陶塑等产品种类作为主要对比研究对象，结合大量图片资料，从造型、纹饰、胎釉彩以及烧成工艺等方面详细阐述石湾陶器生产制作方面的许多特征是唐三彩工艺的延续，而钧窑的影响只占一部分。通过文章的研究论证，可以完善之前的归类标准和结论，弥补关于三彩陶和石湾陶历史关系研究的图像考古证据。

三彩工艺成熟于盛唐时期，产品以各式各样的陶俑为主。“三”是虚指，代表“多”的意思。<sup>[1]</sup>唐三彩的颜色主要有黄、绿、白、蓝等，还有赭黄、浅绿、茄紫以及多种色彩叠加形成的颜色。它的釉以氧化铅作为助熔剂，釉层稀薄；以刷釉和浇釉技法为主，手法大胆，釉色鲜亮。各种含有铜、铁、钴、锰的氧化物随着氧化铅的熔融而随意地流淌聚散、交相掩映，在不同颜色的交汇地带显现出斑驳陆离、绚烂多彩的融合之美，在原色的基础上形成复色和兼色的多重效果。在器物的下部，因为釉料的垂流而表现出一种质朴的自然美。

唐三彩流行于开元年间，天宝以后逐渐减少，但其精湛的技艺和高超的艺术成就深刻影响了后世的低温铅釉陶

技术。<sup>[2]</sup>学界一般把辽代生产的三彩陶称作“辽三彩”，将北宋和金代的这一工艺合称“宋三彩”。

由于工艺流程简单，原材料便于取得，并且符合大众的审美，唐三彩在海外也有不少拥趸。我们熟知的奈良三彩就是日本遣唐使中的工匠回国后对唐三彩进行模仿而烧制出来的，日本学者称这是日本“施釉陶器产生的划时代事件”。新罗三彩是朝鲜半岛的工匠在唐朝工匠的指导下生产出来的，所以又带有其本民族的一些特征。<sup>[3]</sup>此外，通过陆海“丝绸之路”，唐三彩对埃及三彩、波斯三彩也产生了较大的启发作用。<sup>[4]</sup>

远在岭南地区的石湾窑，也在唐三彩的影响下生产出了具有本地特色的釉陶。

### 二、唐三彩与石湾陶塑的工艺特征和烧成制度对比分析

#### （一）胎、釉和助熔剂的一致性

首先，石湾窑的产品和唐三彩都是陶胎，同属低温釉陶产品，胎色普遍白中闪黄。石湾陶胎中因为含有更多的铁和其他掺和料，所以颜色更深一些。石湾陶有器体厚重、胎骨焦黑、釉色光润之特征。<sup>[5]</sup>根据对标本的测试分析，唐三彩胎体的烧成温度在1050度左右。石湾陶器的烧成温度不超过1100度，平均焙烧温度低，叩之声音沉闷，胎体中尚存在大量的游离石英颗粒和杂质，所以三彩陶俑和石湾陶的气孔率、吸水率都很高。值得一提的是，为了拥有良好的耐热急变性，石湾陶的胎土中被加入了许多来

表1 黄冶窑唐三彩样品釉料主次元素含量的均值(%)

	SiO <sub>2</sub>	Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	PbO	CaO	MgO	K <sub>2</sub> O	Na <sub>2</sub> O	TiO <sub>2</sub>	CuO
标本1(褐)	56.68	11.97	1.43	16.72	3.05	0.89	10.5	0.14	0.6	2.38
标本2(棕)	46.6	10.36	0.81	33.22	0.83	1.22	1.21	0.86	0.37	2.89
标本3(白)	62.13	5.6	0.33	28.19	1.24	1.25	0.37	0.71	0.15	0.02

(数据来源: 郑州大学物理工程学院、复旦大学现代物理研究所、郑州市考古研究所, 参考董军领、赵维娟等:《黄冶窑唐三彩原料产地的研究》,《原子核物理评论》2008年第4期,第381—382页)

表2 宜钧、古钧瓷、广钧样品釉料主次元素含量的均值(%)

	SiO <sub>2</sub>	Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	PbO	CaO	MgO	K <sub>2</sub> O	P <sub>2</sub> O <sub>5</sub>	ZnO	CuO
宜钧	62.95	7.11	4.76	0.16	18.44	1.77	2.21	0.16	1.38	0.84
古钧瓷	74.99	9.8	1.36	0.003	6.38	0.83	4.35	1.17	0.01	0.04
广钧	60.45	4.97	1.54	14.13	13.27	0.62	4.24	1.37	1.37	2.86

(数据来源: 景德镇市陶瓷考古研究所, 参考吴琳、吴隽等:《宜钧与古钧瓷、广钧的组成配方对比研究》,《佛山陶瓷》2015年第11期,第16页)

自佛山附近赤珠岗、狮岗、大雾岗等地区的岗砂。这种材料质地纯,开采、加工和运输都很方便,其中含有大量的硅氧化物,在坯体中起骨架作用,还可以防止高温烧制时产生变形。这是石湾陶器胎体的特色之一。

为了提高美观度,遮盖胎体上的瑕疵,唐三彩和石湾陶都采用“叠加釉面法”,即不直接在胎体上挂釉。唐三彩会在施釉前刷一层细腻的瓷土,目的是防止胎体吸水率过高而影响釉层的流动性。石湾陶与后来的仿钧陈设器一样,使用的是底釉加面釉的方法。在高温熔融状态下,两层釉面会聚合在一起,形成异彩纷呈的效果。同时,这种“叠釉法”也可以最大限度地保证釉面光滑平整。从表1中,我们可以发现CuO作为着色剂早在黄冶窑的唐三彩中就已经被使用,在时间上远远早于后来的鲁山花瓷和长沙窑彩瓷。这说明唐三彩的配釉工艺成就有着里程碑式的意义。CuO的含量方面,棕、褐色唐三彩标本和石湾“广钧”都高达2%以上,表现出了较高的工艺相似性。

在助熔剂的选择上,唐三彩使用的是含碳酸铅(白铅矿)的原矿石,或者铅丹(Pb<sub>3</sub>O<sub>4</sub>)、方铅矿、炼铅的铅灰。<sup>[6]</sup>石湾陶釉添加的是方铅矿石等原料炼铅剩余的熔渣或者铅灰。所以,通过对两者的釉质做化学分析,都发现了大量PbO。不同的是,钧窑的釉料都是以K<sub>2</sub>O作为熔剂,而“宜钧”和景德镇生产的“炉钧”使用的熔剂是CaO(表2),唯独石湾窑和唐三彩陶在生产过程中会添加含铅矿石。PbO可以降低釉料中金属氧化物的熔融温度,使釉面在较低的温度下就能产生鲜艳的色彩,并且具有良好的光泽感。PbO作为效果最好的助熔剂,在使用时,如果添加过量会使釉层流动性过大而产生脱釉或者与窑具粘连的现象;如果不添加或使用量不足,则会在釉面形成凝块,釉料中的呈色剂也会发黑。但是和含K<sup>+</sup>与CaO的助熔剂相比,铅釉最易配制,助熔

效果最佳,所需要的烧成温度也最低,所以拥有最高的性价比。石湾窑的工匠从一开始就选定并熟练掌握了PbO的施用工艺。直到现在,该地区生产的建筑瓦脊、花盆、陶塑以及缸器使用的熔剂依然以PbO为主(表1、表2)。

### (二) 釉面交融形成的类似窑变风格

有一些石湾陶俑虽然外观上似乎带有一种窑变风格,但仔细观察,这种效果是不同颜色的釉料在流动性较大的助熔剂的作用下相互融合、浸润而形成,属于三彩工艺的呈色机理,并不是像明代仿钧窑陈设器那样因为釉层的分相结构而呈现出的一种乳光和窑变效果。寂圆叟在其《陶雅》中这样描述石湾窑的釉色:“广窑谓之泥均,其蓝色甚似灰色,于灰釉中旋涡周遭,故露异彩,目为云斑霞片不足以厥体态。”<sup>[7]</sup>作者也认为石湾陶器的釉彩是与周围的釉料旋聚涡流而成的,故而石湾陶器的釉彩变化不能算作真正的窑变工艺。

所以,我们片面地将石湾窑生产的类钧彩陶以及存在近似窑变效果的陶俑、泥塑、文房用品全部称作“广钧”或模糊地叫作“多色釉”是不严谨的。有些釉面看似窑变釉,实际上是铅釉融合的结果,因而冠以“广三彩”或“石湾三彩”的名称更为合适。

通过表3,我们可以看到石湾窑生产的彩陶与唐三彩由釉料的垂流效果所产生的类似窑变之美。

### (三) 窑炉结构与烧制工艺

1962年,通过考古发掘,在石湾地区发现了宋代窑业遗址下面叠压着唐代窑址。1972年,在奇石村发现了大型唐宋窑业遗址群,共发掘出20座宋代的龙窑遗址,其中3座下方压叠着11座唐代馒头窑。<sup>[8]</sup>宋代之前,南方窑口多依山傍水,利用山丘的坡势修建龙窑是最佳选择。但是在唐代地层中发现了馒头窑遗迹,说明石湾地区在宋代以前与南方其他窑口不一样——该地使用的是北方的馒头窑。这种窑又称作“圆窑”,平面近似椭圆形,火膛与窑室合二为一,升温慢,保温时间长,适合厚胎或实心胎体器物的烧制。北方的耀州窑、磁州窑、巩义窑、钧窑、汝窑等窑口使用的都是这种半倒焰式的馒头窑。直到北宋时期,石湾地区才出现“窑制改革”,龙窑开始大量建造使用。唐三彩的生产地区是洛阳附近的巩义黄冶窑和长安附近的黄堡窑,所使用的也是馒头窑,火焰的性质同样是氧化焰。在氧化气氛下,高价铁离子呈现出黄色和褐色的效果,氧化铜显现出绿色,紫色和蓝色分别是氧化锰和氧化钴的发色,所以两地窑口在呈色剂的选择上也是一致的。

### 三、成型和装饰技法上的关联性

明代朱彝尊《明诗综·谣谚》有云:“石湾瓦,甲天下。”<sup>[9]</sup>清代屈大均《广东新语》记载:“南

表3 釉料的垂流效果产生的类似窑变之美

石湾窑			
	图1 石湾窑瓦脊 该陶器采用黄、绿、蓝三种颜色进行装饰。其中,绿色和蓝色釉料与底釉交汇融合,产生了一种类似窑变的效果,但与钧窑的窑变机理大相径庭	图2 石湾窑瓦脊(含特写图) 左起第一个与第五个人物衣着的釉色有类似窑变的效果,主要是因为釉料熔融垂流造成的	
唐三彩			
	图3 唐三彩骑马俑 西安唐皇城遗址博物馆藏 该器物高大端庄,造型美观质朴。马身上的斑駁釉彩垂流交融,如同窑变的效果	图4、图5 唐三彩罐 陕西历史博物馆藏 两个罐体上面的不同釉料随着助熔剂晕散开来,犹如钧窑“飞瀑纹”的窑变效果	图6 唐三彩侍女俑 大英博物馆藏 该侍女俑裙身釉面斑驳陆离,好似钧窑的“虎皮斑”艺术风格

表4 石湾彩釉陶俑和唐三彩上的贴塑工艺

	
图7 石湾瓦脊“凤凰衔书” 凤凰的羽翼、绶带以及羽片皆采用“贴塑”的装饰技法	图8 唐三彩陶马俑的鞍鞞、坐背与挂饰 鞍鞞、坐背与挂饰采用的都是“贴塑法”

海之石湾善陶,凡广州陶器皆出石湾,石湾之陶遍及二广,旁及海外之国。”<sup>[10]</sup>范端昂《粤中见闻·瓦缸》记载:“石湾善陶,其瓦器有黑、白、黄、红、绿各色,备极工巧,通行两广。”<sup>[11]</sup>以上文献说明石湾窑不仅产量大,而且质量精美。石湾窑的代表产品是陶塑、陶脊、石湾公仔以及作为建筑构件的“瓦器”。这些陶器和唐三彩

之间在装饰技法上有着显而易见的相似性。

### (一) 成型技法的相似性

在成型技法上,石湾陶器手制与轮制兼用,并采用雕塑、模印、捏塑贴附的方法。<sup>[12]</sup>除了一些质量上乘的泥塑使用的是手工捏塑的方法外,大部分建筑陶脊都是模印成型。这和唐三彩陶器的成型方法相一致。而且在附加物如甲冑、服饰、翎羽、头冠、鞍鞞等的装饰方法上,二者都大量使用贴塑法。工匠先使用模具把需要贴附的部件制作出来,然后调以泥水,粘牢于泥塑的主体部分,再用毛笔在不同的贴塑部位施以相应的釉彩(表4)。

### (二) 开脸工艺与胎毛技法

唐三彩的陶俑全身施釉,但是在脸部、四肢等不着衣物的地方采用的是“开脸”工艺。这些地方不挂釉,露出胎体的原色。对一些侍女俑和武士俑,还要用细毛笔蘸取彩料,在眉毛、鬓角、唇部、发髻等地方着重勾勒和上色。

无独有偶,石湾陶俑也采用露胎或者另外施彩的方法突出主体的外貌、神态、五官以及肤色。其裸露的陶土的温和与釉面的色彩斑斓形成强烈的对比,能够产生一种“无胜于有”的效果,并且使作品整体上更能表现出人性和温情。这也是同时期其他窑口的陶塑所不具有的特质。

此外,石湾陶匠对于动物皮毛的雕琢也非常用心。尤其是对那些纤细的毛发以及翎羽华美的动物,工匠通过不上釉,直接在陶胎上刻画翎毛纹理的方式(称作“胎毛技法”),可以达到以假乱真的效果,堪称一绝。这种胎毛技法在唐三彩的骆驼俑、牵马俑、天王俑上也有大量的使用(表5)。

细微之处见功夫。胎毛技法的出现和成熟说明工匠在古代陶塑的制作过程中已经可以处理好写意与写实的关系。

下面结合表6,我们再来看一下石湾窑对唐三彩“开脸”工艺的传承。

通过对比三彩俑和石湾陶俑,我们可以发现无论是人物形象还是动物形象,都是静中显动、栩栩如生。动物俑面部夸张。人物俑突出鼻部和眉眼之处,衣带飘飞,褶角分明,颇有“吴带当风”“曹衣出水”之韵味。

### 四、唐三彩对石湾制陶工艺产生影响的原因和过程

#### (一) 人口南迁带来的技术交流

结合唐代纪年墓中发掘出土的三彩器物,我们可以知晓唐三彩大概的起止时间。

昭陵太宗妃燕氏墓和赵王李福墓出土了最早的唐三彩,器物有三彩罐、盘等,时代都是咸亨二年(672);最晚的发现于西安西郊开元十一年(723)鲜于庭海的墓中,同时出土了三彩载乐骆驼等19件器物。<sup>[14]</sup>从文献记载可知,中国历史上曾有五次大规模的人口南迁(图21)。第一次是秦始皇派遣50万关中军民驻守岭南。第二次是西晋灭亡之时,门阀世家追随晋室南迁。第三次是唐玄宗时期,历时七年两个月的“安史之乱”殃及中原,北方人口大量逃往南方。第四次是“靖康之耻”,宋室南渡。第五次发生在明清交替之

表5 胎毛技法的传承

	<p>图9 唐三彩骆驼俑 1966年西安制药厂出土 西安博物院藏</p> <p>此骆驼俑脖颈、驼峰和大腿处采用类似石湾窑的胎毛技法,看上去栩栩如生</p>
	<p>图10 唐三彩镇墓兽(含局部放大图) 上海博物馆藏</p> <p>镇墓兽面部采用“开脸”技法,胡须采用胎毛技法,素面不施釉,这种技法和出现于战国及汉代的一种“发丝技法”<sup>[13]</sup>十分接近,胡须和眉毛精雕细琢,根根分明,无比逼真</p>
	<p>图11 清代石湾窑素胎金丝猫 黄炳塑</p> <p>金丝猫的毛发和胡须采用胎毛技法,达到了以假乱真的地步</p>
	<p>图12 晚清至民国时期石湾窑“霍津款”胎毛鸭 广东省博物馆藏</p> <p>鸭子素胎,羽毛和细绒毛在工匠的刻刀下,和真实的鸭毛几乎无异</p>

际。其中,“安史之乱”爆发于天宝年间,又称“天宝之乱”,而唐三彩正是在天宝时期从中原地区逐渐消失。此

时,三彩工匠一部分向北迁移到冀北和辽东,为后来的辽三彩和宋(金)三彩保留了火种;另一部分则向南,一路辗转,来到岭南,开始在石湾、东莞、阳江等地区兴建窑,烧制陶瓷,创造了石湾地区最早的低温彩釉陶,影响了元明之际出现的“广钧”等产品。

通过表7,我们可以大致了解唐三彩、窑变钧瓷和石湾铅釉陶三者演变的时空对应关系。

我们从佛山地区的一些宗庙也能发现中原人口南迁的证据。比如,佛山黎涌陈氏大宗祠建于明嘉靖年间,池塘侧边有一著名景观,名为“颍水遗风”。在古籍中,禹州被称作“百里颍川”,<sup>[15]</sup>而陈氏家族的先祖正是从豫西移民过来的。佛山独树岗村蔡氏大宗祠大堂之内挂有不少楹联,写着“珠玑宦裔,镐洛宗潢”“独树基开七百年,望族三江源北粤”等等。<sup>[16]</sup>根据《独树岗蔡氏族谱》记载,独树岗蔡氏起源于轩辕黄帝第二十八代孙,源于河南中原地带,后移居福建莆田,若干年后又有家族后人南游至胥江街尾经商,再后迁至土地较多的独树岗。

中原地区的人口南迁为南方手工业和农业的发展带来了众多的工匠和劳动力。尤其是豫西一带的移民,部分家族以从事制陶业为生。他们的迁入,为岭南地区的陶业生产直接注入了强大的人才优势。

1972年,在佛山大雾岗附近出土了大量陶碗、陶罐、陶盆等器物。广东省博物馆的曾广亿先生曾经珍藏一件低温黄釉兽头类陶塑残片,器表刻有“大唐调露元年岁次己卯八月廿四日菩萨口弟子朱日口造此兽头永充制口寺讲堂供养”残留字样。<sup>[17]</sup>这是一件为数不多的带有确切唐代纪年的陶器。

以上考古实物资料表明,在唐代,石湾地区已经可以批量生产碗盘类的日用器皿并掌握了烧造大型陶塑的技术。也正是大量陶工的迁入,使得这一地区的制陶业远远超过了其他手工业。结合图21和表7,我们还可以发现,宋元之际北方人口的再次南迁又促进了石湾地区仿钧釉陶的发展。

## (二) 石湾比邻出海港,属于外销陶瓷的中转地

广州作为唐朝最繁忙的港口,舟行所聚,洪舸巨舰,千舳万艘,交货往还。它还是海上“丝绸之路”的重要起点,一些陶瓷出口商品都在这里进行中转,包括畅销海外的唐三彩。这为石湾工匠模仿其制陶工艺提供了实物标本。

唐朝国力强盛,开放包容,物产丰富,对外贸易活跃,造船业和航海业也达到了世界先进水平。有记载的唐代主要出海口有登州、明州、扬州、泉州、广州等,其中尤其以广州港贸易规模最为庞大。唐代唯一管理出口贸易、关税和对外事务的政府机构——市舶使就设立在广州。<sup>[18]</sup>陆贽在《论岭南请于安南置市舶使状》中明确表达了自己对广州港的重视:“广州地当要会,俗号殷繁,交易之徒,素所奔凑。”<sup>[19]</sup>

徐继畲在《瀛环志略》中记载:“唐以后,市舶聚集

表6 “开脸”工艺的传承

			
<p>图13 唐三彩单刀髻女俑 1981年洛阳市龙门安善夫妇墓出土 洛阳博物馆藏</p> <p>髻女俑脸部未施釉,采用“开脸”技法:身上釉料流淌交融,色彩斑斓</p>	<p>图14 唐三彩天王俑 1981年洛阳市龙门安善夫妇墓出土 洛阳博物馆藏</p> <p>天王俑头部、双手、小腿未施釉,头盔上部有褐色的彩料痕迹</p>	<p>图15 唐三彩人面镇墓兽 关林车圪塔出土 洛阳博物馆藏</p> <p>镇墓兽盔甲服饰上以褐彩为底色,间饰白色和绿色的斑点,脸部与前足均未施釉</p>	<p>图16 唐三彩胡人俑 洛阳博物馆藏</p> <p>胡人俑脸部与未着衣物处皆为露胎,衣着采用褐色釉和绿色釉进行装饰</p>
			
<p>图17 石湾多色釉人物陶塑 广东民间工艺博物馆藏</p> <p>人物面部采用类似于唐三彩“开脸”工艺进行装饰,眉毛、发束、胡子施白色彩料</p>	<p>图18 石湾瓦脊一月神</p> <p>该瓦脊位于桂平三界庙前殿正面垂脊两端,人物细眼、素面,有三彩遗韵</p>	<p>图19 石湾窑多彩釉人物陶塑</p> <p>东方朔造型采用素面,裤子使用蓝釉装饰,有“雨淋墙”的艺术效果</p>	<p>图20 石湾瓦脊日神</p> <p>该瓦脊位于百色粤东会馆前殿正面垂脊两端,面部之外,采用黄、绿、蓝三色装饰</p>

表7 唐三彩、窑变钧瓷、石湾铅釉陶三者演变的时空对应关系

	盛唐	安史之乱后	中晚唐	宋、辽、金	元	明清
唐三彩	咸亨二年(671)开始出现在陪葬品中	数量锐减,开元十一年(723)最后出现于陪葬品中		出现了类似唐三彩的“宋三彩”和“辽三彩”		
窑变钧瓷	唐玄宗与宰相宋璟论羯鼓时说:“不是青州石末,即是鲁山花瓷。”这是花瓷(唐钧)首次出现于文献中	生产基地由鲁山转移到禹州地区	以民窑产品为主,出现成熟的窑变瓷	窑变瓷发展到顶峰,“铜药”开始运用到釉料之中,主要种类有“天青”“月白”“玫瑰紫”等	技艺衰落。瓷器上的彩斑稀少,且分布不规则;瓷质恶化	逐渐消失。在宜兴、景德镇、石湾窑出现了仿钧产品
石湾窑	少量粗陶	开始出现中原造型和装饰风格的陶碗、罐、盆、盘等圆器。零星出土有建筑构件	开始大量出现北方流行的圆窑,铅釉陶工艺与本土制陶传统相结合。制陶业开始成为当地重要产业	窑业兴盛,龙窑开始取代圆窑,产量实现倍增	低温铅釉陶工艺成熟,被运用在建筑装饰之上	陶业达到鼎盛,成为主要产业。瓦脊、陶公仔、陶塑工艺达到顶峰,出现了仿钧瓷窑变风格的釉陶

于粤东。”<sup>[20]</sup>《唐语林》卷八有云:“外国船也,每岁至广州安邑。狮子国船最大,梯上下数丈,皆积为货。”<sup>[21]</sup>由此可以窥见其摩肩接踵、商客众多、货物堆山的热闹场景。

大食国(今阿拉伯地区)地理学家伊本·郭大贝在公元844—864年所撰写的《省道志》(或译为《道程和郡国志》)中记载了从波斯湾向东到中国的航程:“从占婆(Senf)首先抵达的比景(Al-wakin),水路或陆路各相距100法尔申……从比景到广府(khanfou),航海四日可达。”<sup>[22]</sup>这段记载说明阿拉伯商人也积极参与了唐代的海上对外贸易。不同的是,他们的路线更为精简。

以上文献记载表明,广州港是唐代当之无愧的世界第一大港,陶瓷器更是出口货物中的大宗商品。这其中又以唐三彩散布最为广泛,几乎遍及欧、亚、非三大洲。这其中,尤其以日本发现的唐三彩瓷片数量为最多,种类为最丰富。1954年和1969年两次在北九州玄海滩的孤岛——冲之岛祭祀遗址发现唐三彩陶瓷碎片22片。1968年在奈良县檀原市安部寺址西北出土了唐三彩兽足残片。<sup>[23]</sup>在世界许多国家的博物馆中,也都保存有相当精美、完整的唐三彩。这说明在唐代的外销瓷中,唐三彩占有相当大的比重。

当数量众多的唐三彩出口陶器运抵岭南佛山之后,当地的工匠有大量的机会观摩和研究这些陶器。唐三彩海外需求广,工艺较为简单,十分易于仿制。

石湾周围的矿产也十分丰富。除了本地的红陶土和岗砂之外,还有东莞义顺泥、清远花泥、中山黑泥、番禺黑泥、新会黑泥、斗门黑泥、三水大塘白泥等。再加上附近山脉中出产的星珠、东平河的浮泥、郁南县的“石墨”,甚至佛山手工业中的废料如锡灰、铁屑、金花铜、炼铅熔渣等都可以作为釉料的原料。这为石湾窑仿制唐三彩提供了丰富的原料基础。

而北方工匠南迁,又直接带来了劳动力和生产技术。所以,在这样一种天时、地利、人和都具备的条件下,一种类似唐三彩风格的石湾本土低温铅釉陶就诞生了。

## 四、总结

唐代中期,大量北方陶瓷产品通过海上贸易销往国外。石湾窑的陶工利用出海港所在地的优势,接触到了许多外销瓷。但是,仅靠观察是无法模仿出这些陶瓷产品的,还需要有人才与技术的支持。“安史之乱”致使中原屡遭兵燹,因此北方有不少能工巧匠南迁至佛山地区。由于唐三彩在海外颇有市场,他们开始重操旧业,利用之前掌握的矿料遴选方法,对当地原材料进行合理的配比、加工,生产出了一种类似唐三彩的陶器。其釉面自然垂流、相互渗化,美妙绝伦。

宋元时期,再有北方人南迁,在原有的三彩工艺



图21 不同时期北方移民南下迁徙图 图片来源：程光裕、徐圣謩《中国历史地图》（下册）

基础上结合钧窑的一些技法，改良釉料配方，增加釉料的种类，生产出了一种仿钧产品。钧窑在明清包括民国时期享有很高的声誉，民间素有“纵有家财万贯，不如钧瓷一片”的说法。而石湾窑也需要扩大市场，提高销量，改善在世人眼中质量较差的印象。比如，许之衡的《饮流斋说瓷》中提到：“广窑在粤名曰石湾……至今日制器尚盛，实则胎质粗下，远不及潮阳、合浦……百粤殊贱视之，徒以其历史甚古，曾出良工，省外遂颇重视，诚所谓物离乡者贵，非欤？”<sup>[24]</sup>所以，岭南文人和石湾地区的工匠喜欢直接称本地的彩陶为“广钧”，而掩盖掉了器物之上所蕴含的自在奔放、不拘一格的三彩遗风。事实上，除了陈设器和部分日用器皿与钧窑有着高度的相似性之外，石湾窑的建筑构件、陶塑、石湾公仔等陶器在装饰技法与胎釉特征上也都是由三彩工艺演化而来的。这一古老精湛的技艺一直在岭南诸窑厂传承至今，成为中国陶瓷发展史上一颗璀璨的明珠。

#### 参考文献：

- [1] 畅海桦.考古文物历史文化[M].合肥：合肥工业大学出版社，2013：160.
- [2] 河南省文物考古学会.河南文物考古论集[M].郑州：河南人民出版社，1996：490.

薛冰：安徽大学历史学院博士

詹嘉：景德镇陶瓷大学艺术文博学院教授

（责任编辑：江丽红）

- [3] 方李莉.中国陶瓷史（上）[M].济南：齐鲁书社，2013：306.
- [4] 《当代中国的工艺美术》编辑委员会.当代中国的工艺美术[M].北京：当代中国出版社，2009：18.
- [5] 崔建林.中国陶瓷艺术鉴赏[M].北京：中国戏剧出版社，2007：137.
- [6] 李文杰.中国古代制陶工程技术史[M].太原：山西教育出版社，2017：396.
- [7] 吕章申.中国国家博物馆百年收藏集粹[M].合肥：安徽美术出版社，2014：590.
- [8] 周彝馨，吕唐军.石湾窑文化研究[M].广州：中山大学出版社，2014：10.
- [9] 肖海明，王海娜.佛山历史文化丛书（第1辑）：佛山祖庙[M].广州：广东人民出版社，2016：73.
- [10] [清]屈大均.广东新语注[M].李育中，译注.广州：广东人民出版社，1991：401.
- [11] 魏明孔，李绍强，徐建青.中国手工业经济通史：明清卷[M].福州：福建人民出版社，2004：554.
- [12] 纪文瑾.石湾窑研究[M].广州：广东人民出版社，2017：23.
- [13] 夏征农，陈至立.大辞海：文物考古卷[M].上海：上海辞书出版社，2015：127.
- [14] 范星盛.浅议建筑遗址中出土的唐三彩[J].文物天地，2018（4）：90-93.
- [15] 王国谦，张自立，李晨欣.禹州文学作品选——古体诗词卷[M].北京：中国文联出版社，2002：82.
- [16] 周彝馨，吕唐军.佛山历史村落[M].广州：南方日报出版社，2017：44.
- [17] 曾广亿.广东省博物馆离退休专家著作丛书：粤港出土古陶瓷文集[M].广州：岭南美术出版社，2012：88.
- [18] 张开城，卢灿丽.广东海上丝绸之路城市历史文化[M].北京：海洋出版社，2018：7.
- [19] 陈登原.陈登原全集：第7册[M].杭州：浙江古籍出版社，2014：75.
- [20] 余思伟.中外海上交通与华侨[M].广州：暨南大学出版社，1991：119.
- [21] 陈定樑，龚玉和.中国海洋开放史[M].杭州：浙江工商大学出版社，2011：95.
- [22] 林士民.宁波造船史[M].杭州：浙江大学出版社，2012：61.
- [23] 武斌.中华文化海外传播史：第2卷[M].西安：陕西人民出版社，1998：1511.
- [24] 陆建初.古陶瓷鉴赏讲义[M].上海：学林出版社，2014：134.

## 探究天津东丽博物馆藏张贵庄战国灰陶器

### An Exploration of Zhangguizhuang Warring States Period Grey Pottery in Dongli Museum in Tianjin

李智瑛 吴艳坊 /Li Zhiying and Wu Yanfang

**摘要：**灰陶器是我国陶瓷发展史上一个重要的分支，也是战国时期最主要的陶器种类，有较高的文化价值和审美价值。天津东丽博物馆藏有战国灰陶器精品数件，均出土于张贵庄战国墓群，在一定程度上反映了该地区战国时期的工艺美术及相关人文情况。本文以东丽博物馆藏张贵庄战国灰陶器为研究对象，从其文化背景、造物器型和纹饰设计等方面进行分析，深入探索其美学内涵和文化品性。

**关键词：**张贵庄；战国；燕国；灰陶器；东丽博物馆

#### 一、引言

东丽博物馆位于天津市东丽区军粮城新市镇，从2018年开始面向大众开放。该馆作为一座地区级博物馆，主要用来展示天津市东丽区及周边地区各类文物、收藏、区域文化发展演变等，是人们了解东丽区历史和文化的窗口。

东丽博物馆藏有文物数百件，张贵庄战国墓群出土的灰陶器就收藏于此（其中有的藏品在天津博物馆展示，东丽博物馆展示的是相关仿制器），有较高的文化价值和史学价值，值得我们进行深入研究。

东丽博物馆藏战国灰陶器出土于张贵庄贝壳堤附近的古墓群。经过研究人员评定，这些灰陶器与战国时期燕国中心北京怀柔等地区的灰陶器有较高的相似度，属于典型的战国时期燕国灰陶器。该发现对于研究天津地区成陆史和文明史有重要意义。

灰陶是战国时期最主要的陶器种类，但是近年来针对战国时期燕国工艺美术品的研究多集中于瓦当、饕餮纹样等，对灰陶器的工艺之美研究、探索较少。本文选取东丽博物馆藏张贵庄战国灰陶进行个案研究，以点带面，以求对天津地域文化发展及古代中国北方灰陶体系有较为全面的认识。

#### 二、张贵庄战国墓及出土灰陶器

1956年10月，人们在天津东丽区张贵庄附近修建道路时发现许多古陶片，引起考古学者的注意。有关部门先后对该地组织了两次考古发掘，共发现33座战国墓，多坐落于贝壳堤上。这些古墓被称为张贵庄战国墓群。<sup>[1]</sup>该墓葬群的发现对渤海湾西岸线、天津成陆发展过程以及天津地区文明发展史的研究具有重要意义。这一发掘成果证明天津地区在两千多年前就已经有人定居，改变了“两千多年前的天津地区是濒海荒原”的说法。目前来看，张贵庄以西的天津平原形成于四千年前。而且早在战国时期，此地就已经有多村落聚集，西汉时期更有县城临海而立。<sup>[2]</sup>

张贵庄战国墓皆为单人长方形竖穴土坟墓，其中18座出土有随葬器物，11座墓葬中出土有陶器，7座墓葬随葬有

铜带钩、刀币、象牙笄等。这些出土文物多收藏于天津东丽博物馆。<sup>[1]</sup>张贵庄出土的灰陶器有壶、豆、鼎、鬲等器型，具有明显的燕国文化特征，和河北易县燕下都以及北京怀柔、半截塔等地出土的陶器相似，但泥质灰陶三足器在上述地区尚未发现。<sup>[3]</sup>依历史脉络发展，这些灰陶器可分为三类：第一类为单出的燕国鬲一件，年代为战国早期或春秋晚期；第二类为鼎、豆和壶，年代为战国中期；第三类是泥质灰陶三足器，依据其同葬器物推测应与第二类年代接近。<sup>[1]</sup>从地域上看，北京琉璃河燕上都和河北易县燕下都为燕文化分布的中心区域，是北方燕文化的代表，也是对其他区域进行相关研究、分析的重要参考。<sup>[3]</sup>经比对研究，张贵庄战国灰陶器被划分为东南区域战国燕墓的灰陶器代表，和中心区灰陶器有诸多相似之处，同时也存在其独特之处，具有重要的研究价值。

从类型上看，这些灰陶器主要包括陶礼器和日用陶器两大类：陶礼器有鼎、盖豆、壶等，日用陶器有燕式鬲和灰陶三足器等。陶器的器型在夏商周时期基本上已经确定。由于战国时期政治上的变革和思想上的开放，张贵庄战国墓出土的灰陶在此前基础上又增加了细节上的变化，且不同时期又表现出细微的差别，更贴近人们的实用需求和审美需求。

#### （一）灰陶壶

张贵庄战国墓出土了多件灰陶壶。这些灰陶壶造型端庄，工艺精湛，具有很高的文化价值和艺术价值。其中燕国鱼鸟纹灰陶壶（图1）时间最早，纹饰也最为精致。该灰陶壶顶部有盖，盖上有三个完全相同的立纽，便于取用且能够平稳地倒立放置。向上的立纽呈略微向外侧倾斜状，与颈部向下内收状相呼应。其颈部较长，由壶口到颈部下端呈现出内收形态，束颈明显，向下又圆润地过渡到壶腹部。壶腹部较为饱满，由腹部直径最大处向下开始内收，收腹弧度较大。底部较厚，圈足明显且呈现出向外倾斜状，与顶部器型相呼应，给人视觉上带来了安稳感，又和整体协调。张贵庄战国墓出土的山纹灰陶壶时间稍晚，壶颈较短，与燕国中心区域



图1 鱼鸟纹灰陶壶

图2 双耳弦纹带盖灰陶壶

图3 灰陶鼎

图4 灰陶豆

图5 灰陶三足器

的陶器器型大致相同，是典型的燕国灰陶壶。与鱼纹灰陶壶相比，山纹灰陶壶轻盈感减少，沉稳、庄重之感增加。张贵庄战国墓出土的双耳弦纹带盖灰陶壶（图2），顶部盖上有三个垂直向上的立纽，且颈部较前两者更短，壶腹部更长且较为平直，减少了圆润肥大壶腹部的沉闷之感，稍有挺拔、轻盈之变，但庄严之感并未减少。

#### （二）灰陶鼎

张贵庄战国墓出土灰陶鼎（图3）造型优雅、庄重又着眼于实用，并且与燕国中心区域灰陶器有诸多不同，表现出独特的地域性和非燕文化的特点。例如张贵庄10号墓葬出土的灰陶鼎，盖纽及直立双耳与燕国其他墓葬出土的灰陶鼎有所不同。该鼎设有顶盖，能起到较好的遮挡作用。顶盖凸鼓，上有三个向上的盖纽，中部转折向外，且能够更平稳地放置。鼎腹两侧双耳垂直向上且较长，便于使用。鼎下三足短小，形态略似蹄足，在足踝处先做内收变小而后外扩，增加了放置时的稳定性。张贵庄3号墓葬出土的灰陶鼎，鼎耳变得更加宽大且向外移，鼎足扁平且在中间部位转折，鼎腹较浅，与燕国地区鼎的形制有明显差别，却与山东平度岳石村战国齐墓出土的鼎略微有些相似，是受到非燕文化影响的典型代表。<sup>[3]</sup>

#### （三）灰陶豆

陶豆的器型朝着高足化和带盖化发展。在张贵庄战国墓出土的器物中，鼎、豆、壶等都有加盖的情况出现，呈现出加盖的发展趋势，也透露出战国时期天津地区燕国居民对食物的安全卫生有了更高的要求，同时也显示出当时制陶工艺的发展水平足以支撑这样吻合组合器物的出现（图4）。伴随着盖的加持，为方便取放，通常都设计有盖纽。因为有了盖纽，盖子可以倒过来平放，甚至可以当成单独的豆来使用。陶豆下部柄的部位变长，整体变高，人们取用时更加方便快捷。张贵庄战国墓出土的灰陶豆，上部圆润的半圆盖与下部陶豆相结合，形成一个饱满的扁圆球体。高而细长的手柄使陶豆更加挺拔而雅致。底足加宽加大保证了其整体的稳定性。而顶部的盖纽和底部柄足造型一致，增加了器型向上的趋势，使器物显得更加挺拔；且上下形成呼应，整体上更加协调。

#### （四）燕式鬲与灰陶三足器

张贵庄战国墓出土的燕式鬲仅有2件，其特征与燕国

中心区域怀柔地区出土的陶器比较相似。灰陶三足器出土则较多（图5），且显示出独特的地域性特征。灰陶三足器与燕式鬲的差异主要表现在腹部和足部；灰陶三足器腹部和足部较短，燕式鬲的腹部和足部则较长。但是总体来说，灰陶三足器与燕式鬲器型较为相似，两者之间可能存在一定的影响。目前的研究资料表明，张贵庄战国墓与燕国中心区域的墓藏群存在一定的相同之处；但是由于地域性的原因，张贵庄战国墓在一定程度上也受到齐、赵文化的影响。

#### 三、天津东丽博物馆藏张贵庄战国灰陶器美学分析

战国时期是我国由奴隶制向封建制过渡的重要历史时期。这个时期诸侯国和地区间战乱频繁，阶级矛盾斗争激烈，新的思想不断孕育产生，整个社会处于大变动时期。手工艺者从奴隶制中解放出来，使手工艺的发展快速提升，对制陶工艺的发展也起到了关键作用。一系列社会变革带来了思想上的繁荣，各种艺术也开始蓬勃发展起来。手工技艺日益成熟精美，并呈现出更多自由活泼的特点。与战国之前的陶器相比，天津东丽博物馆藏张贵庄战国灰陶从器型到纹饰都发生了变化：器型设计更加关注人们的实用需求，纹饰风格也从奴隶社会时期的狰狞、恐怖、森严向朴素、自然、庄重、典雅转变。

##### （一）造型之美

虽然战国灰陶基本造型大体上延续了夏商周时期陶器的特征，但是随着社会思想的转变和多元，人们开始更多关注自我感受和生活的舒适性，其器型也发生了不少改变。

首先，人们对生活舒适性的关注开始增加，更加注重灰陶设计的细节变化和功能性满足。此时，陶器加盖成为流行，天津东丽博物馆所藏战国灰陶鼎、灰陶豆等均设有盖。这种设计一方面缘于人们的诸多现实需求，如加盖能够保护食物不被蚊虫叮食，更加卫生安全，且有利于保温。同时，这些陶器的盖往往可以倒置使用，用来盛装容纳，可以一物多用。另外，天津东丽博物馆战国灰陶藏品也体现出战国时期灰陶器已向高足化发展，且在灰陶豆器型上体现得尤为明显。陶豆的高足化发展，一方面是为了满足灶台应用的需要，另一方面是为了增加人体取用时的舒适度——增高的柄足让人在使用时更加方便快捷。

其次，工艺的成熟发展以及人们对美的不断追求使得灰陶器设计更加注重器物造型的美感。随着思想及社会的进

一步解放，战国时期的人们更加重视内在的精神性需求。从天津东丽博物馆所藏张贵庄战国灰陶器我们能够明显感到其器型具有更多的审美品性，优雅美观的同时又不失庄重。比如陶壶的设计，圆润的腹部给人沉稳庄重之感，颈部却修长挺拔，壶顶垂直向上的立纽更增加了器型的轻盈之感，与沉稳的腹部形成对比。而陶鼎上，顶盖向上中部外折的立纽，两侧垂直向上的双耳，以及鼎足中部变细和转折等，均给器物增加了优雅之感。

再次，在器型设计中，尤其强调实用性和装饰性的协调统一。此时人们对灰陶器审美性的追求并不是盲目的，而是建立在实用性的基础之上，寻求器型、装饰在实用性和审美性上的有机结合。陶器顶盖上的立纽齐平，确保人们在取用时能够倒立放置。有的顶盖在倒立放置时还能充当另一个容器使用。陶鼎两侧垂直向上的双耳既美观大方也更便于人们取用，鼎足中部变细的处理使器型更加曼妙，鼎足下端扁平外扩的处理则保障了陶鼎的稳定性。

最后，由于受到地域文化的影响，部分器型流露出明显的地域特征。天津东丽博物馆藏战国灰陶三足器就颇具地方特色，体现出战国时期张贵庄地区的造物特点。有学者认为，灰陶三足器和燕式鬲在张贵庄战国墓葬群中未曾同出，在某种意义上预示着两者存在互为替代的关系。<sup>[3]</sup>灰陶三足器较短的腹部、足部和不突出的腹部，与怀柔地区战国时期燕国墓葬群出土相关文物存在明显差异，显示出更多的地域造型特征。

##### （二）装饰之美

战国时期灰陶装饰图案主要有弧纹、格纹、栉齿纹、云纹、龙凤纹、夔纹等。近年来，对燕国灰陶纹饰的研究主要集中在瓦当兽面纹，对陶礼器和日用陶器纹饰研究较少。通过对天津东丽博物馆藏张贵庄战国灰陶进行对比分析，发现大多灰陶器为素面或磨光，少部分陶器装饰弦纹等几何纹样，个别灰陶装饰有鱼鸟纹、山纹等。张贵庄战国灰陶追求实用与审美的结合，重视细节，贴近生活，整体古朴自然、庄重典雅。

##### 1. 实用性与美观性的结合

张贵庄战国墓灰陶器的装饰不同于新石器时期自由浪漫的表达，也不同于夏商周时期带有强烈威慑性的表达，而是在实用目的上发展出的审美性表达。工匠在满足功能性需求的基础上充分发掘灰陶器自身的艺术特点，对其表面进行磨光，展示灰陶独特的光泽感和质朴感，使其呈现出简洁大方、自然雅致的审美特征。一些腹部圆润的灰陶鼎、灰陶壶以弦纹进行装饰。围绕的细弦纹不仅在视觉上调和了圆润肥大腹部带来的厚重感，而且使宽大的结构更加坚固，不易破裂。天津东丽博物馆所藏灰陶鼎的盖纽、双耳及三足都是功能性和审美性的完美结合，展示出独特的美学个性。

##### 2. 简洁而规整

光素无纹灰陶器以质朴的风格和独特的光泽见长，而经各种图案装饰点缀的灰陶则体现出充满律动和规矩感的装饰风格。弦纹是中国传统纹饰中颇具生命力的一种纹饰，

简单朴素，尤其适合于圆形器的装饰。天津东丽博物馆所藏战国灰陶多饰以简洁的弦纹。工匠们通过调节弦纹的粗细和间距来获得简洁流畅却风格独具的装饰美感。弦纹还可作为界栏与其他纹饰如鱼纹、鸟纹、山纹等结合使用。经过这样处理，分区效果明显，纹饰繁而不乱，显得精美却又整洁。简洁而规整的鱼纹、鸟纹、山纹等均匀、重复地环绕分布于灰陶之上，布局均匀而规整，充满了简明的韵律美感。

##### 3. 生活化场景的再现

从新石器开始，器物之上的纹饰就经常具有图腾象征、威慑恐吓等功用，而战国时期的装饰纹样则更多出现现实性的生活场景。天津东丽博物馆藏张贵庄战国灰陶中就出现了类似纹饰，再现了生活化场景，传达出人们心中的美好希冀。如鱼鸟纹灰陶壶颈腹部由上至下刻画装饰着斜格纹、鸟纹、鱼纹，中间穿插弦纹以作区分间隔，生活气息浓郁。张贵庄处于沿海地区，鱼、鸟是人们生活中的常见之物，战国灰陶上的鱼、鸟纹饰体现出了这里的地方文化特色。陶壶最底部环绕的鱼纹，首尾依次排列，模拟鱼儿在水中游动的姿态，安逸自然。中间的鸟纹为勾喙垂尾样，环绕着依次排列。鱼鸟纹的装饰进入农耕文明以后多作为单纯的装饰图案，图腾象征意义有所减弱。张贵庄出土的鱼、鸟纹陶壶是当地人民生活的写照，也表达了人们对收获和富足生活的期待。

##### 四、结语

天津坐拥北方第一大港，是近代颇具影响力的一座城市，也是北方重要的经济中心，故有“百年中国看天津”的说法。但我们追溯历史，就会发现一个具有更久远文明和灿烂文化的天津。天津境内三道贝壳堤遗迹充分证明了数千年来海岸线的不断迁移和沧海桑田的历史演变。1956年张贵庄战国墓群的发现和发掘改变了人们对天津乃“海滨弃壤”“无古可考”的传统看法，把天津历史一下子向前推了近2000年。<sup>[4]</sup>该墓群位于天津市东丽区军粮城一线贝壳堤附近，而军粮城至宋一直是天津的中心与繁华所在。张贵庄战国墓灰陶器工艺精良，是北方燕文化与艺术的杰出代表，是研究天津文脉尤其是东丽区军粮城历史的重要实物资料。沧海桑田，海岸线不断迁移。在自然、政治、文化等多种元素的缔造下，天津的中心和风貌也不断发生改变，而诸多遗存之下的历史和文化还有待我们继续去考证和研究。

##### 参考文献：

- [1] 云希正，韩嘉谷．天津东郊张贵庄战国墓第二次发掘[J]．考古，1965（02）：96-98.
- [2] 韩嘉谷．天津平原的西汉县治和相关历史[J]．天津社会科学，1983（04）：87-91.
- [3] 郑君雷．战国时期燕墓陶器的初步分析[J]．考古学报，2001（03）：275-304.
- [4] 文启明．天津史前文化遗存议[J]．史前研究，2000（00）：36-51.

李智瑛：天津美术学院视觉设计与手工艺术学院教授  
吴艳坊：天津美术学院视觉设计与手工艺术学院硕士研究生

（责任编辑：江丽红）

## 浅谈人工智能技术下产品设计的趋势和策略

Development Trend and Strategy of  
Product Design in the Context of Artificial Intelligence Technology

曹祥哲 /Cao Xiangzhe

**摘要:** 目前,人工智能技术已进入成熟的发展阶段并被广泛应用到产品设计中,为产品设计带来了新的发展空间。本文从人工智能技术与产品设计的不关系入手,对未来产品设计的趋势加以阐述,提出人工智能视角下的产品设计应在理念、方法上建立新的设计策略,从而创造出符合时代要求的优秀作品。

**关键词:** 人工智能; 产品设计; 趋势; 策略

### 一、“人工智能”的概念

人工智能是通过对人的智能活动进行研究,对其规律进行总结,并利用计算机软件等来模拟人的思维和行为,从而形成的一种科学的理论、技术和方法,属于一门新型的学科。<sup>[1]</sup>

概括来讲,人工智能就是通过对人的思维方式进行模拟,将这种思维方式运用到机器上,使机器可以像人一样思考问题,并对问题进行回应。

人工智能技术从起初的探索到今天的日益强大,经历了漫长的发展过程。如今,人工智能已经走进人们的生活。尤其在设计领域,人工智能技术已经被广泛运用到视觉设计、产品设计以及艺术设计等领域。伴随着物联网技术、5G技术的发展,人工智能将具备更加广阔的发展空间,对艺术设计的发展起到更大的推动作用。

### 二、人工智能和产品设计发展的关系

产品设计是一项融合多种学科知识的创新行为,包含

造型、美学、材料、技术、商业营销等多种因素。纵观产品设计的发 展,可以看出每一次技术革命都为产品设计和相应的设计理念带来了新的发展空间。这足以说明技术因素对产品设计的发展有着直接的促进作用。新技术可以使产品内核实现革新升级,从而改变产品的外观和使用方式。以电视机为例,早期的电视机(图1)由于内部电子枪和显像管的体积过于庞大,产品呈现笨重的长方体形态;到了20世纪,由于等离子技术的出现,电视机内部采用了第一代自动发光技术,省去了原始电子枪的结构,将更多空间留给屏幕,从而使电视机机身变薄了许多。随着液晶显示屏技术的发展,电视机屏幕变得更薄了,甚至可以达到几毫米的厚度。超薄电视机(图2)已成为目前电视机市场的主流。电视机从笨重的“体”的形态进化到超薄的“面”的形态,依靠的就是技术的推动。同时,人工智能技术又使电视机在与用户交互方面有了新的发 展,用户可以通过语音对话实现操控的全过程。技术的不断进步也使产品设计的方向更加多样化。人工



图1 老式电视机 图片来源: <https://m.haier.com/bbs/activity/2436233.shtml>



图2 超薄电视机 图片来源: <https://www.smzdm.com/p/25339047/>



图3 极智嘉智能分拣机器人 图片来源: <https://new.qq.com/rain/a/20211027a0bv8o00>



图4 极智嘉智能分拣机器人 图片来源: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1728255086162374864>

智能技术的高速发展不断影响着产品的功能和形态,促使产品设计从基础功能向综合功能全面开发,打破了用户使用产品的局限性,增强了用户和产品之间的情感交互体验。

人工智能技术具备精准性、高效性和创新性,可以取代传统的重复性或具有危险性的人工操作。此外,人工智能技术可以依靠大数据以及物联网采集更多信息,通过自我学习,为用户带来全新的情感体验。如今,人工智能技术的落地再次驱使产品设计进入升级化时代,并在流程、方法等方面给其带来了新的发展。

### 三、人工智能技术下产品设计的趋势

#### (一)由单向的人机系统进化为共融的人机融合系统

人工智能技术打破了传统设计的界限,扩大了设计领域,使艺术和设计可以更快地进行交融。物联网、5G以及大数据使传统的机器具有了更高的“智慧”,从而成为设计主体,参与设计流程,与设计师一同完成设计任务。

由于融入人工智能技术的机器具备了深度学习、思考和协作的能力,和用户一样具备智能思维,因而它和用户同属于认知主体。通过对机器的使用,二者形成了更加复杂、精密、智慧的新型人机融合系统。这种人机融合系统不仅包含人、机器、物理环境,也包含其互相融合的关系。分别对人的认知属性和机器的计算属性进行研究,探究人机认知处理决策的差异性,是建立融合性人机系统的关键。

传统的人机系统由人、机器、环境组成。机器属于单纯的物理体态,人机系统的运行要通过人对机器的控制来完成。而新型的群体智能系统则对人的身体、感觉和认知能力做了扩展和提升,并通过自然交互、智能交互与人和谐共处,从而实现人机融合。

例如广州汽车集团股份有限公司推出的全球首款自动驾驶系统,人机交融主要体现在自动泊位和辅助驾驶功能方面。其车身安置了4个高清摄像头和12个超声波传感器来探测车身位置。在6米的范围内,系统可以通过信号传输完成寻找车位、识别车位、泊入车位的全过程。此外,方向盘还安装了预警系统,驾驶员双手只需要轻搭在方向盘上即可;如果双手离开方向盘几秒钟,系统就会发出警报。人工智能技术将传统设计转向更加友好的人机深度协作。

#### (二)机器人产品的升级

人工智能技术促使机器人产品快速发展。目前机器人分为两大类。

一类是具备操作功能的工业机器人,如物流系统的分货装置、生产线上的装配机器人等。这类机器人已经运用到各种生产领域,不仅降低了生产成本,而且大大提高了工作效率。如京东的机器人分拣系统将原有的分拣系统从6个减少到3个,而单小时处理货品的件数却比以前大大增加。

亮相于2021年亚洲国际物流技术与运输系统展览会的极智嘉智能分拣机器人(图3、图4),外观硬朗小巧、科技时尚。其机身自带智能升降架,可任意调节高度,适应各种高度和不同尺寸的物流箱体,具备高柔性和很好的兼容性。这样的设计既提高了机器人分拣物件的效率,又节约了物流存储空间。

这类机器人需要依靠专业技术人员进行操控,操作难度较大。一旦操作有误,很可能给人群带来损伤,并影响生产。为了提高安全性和工作效率,必须加强机器人的仿真设计,将人体结构的数据、尺度、原理以及运动规律等运用到机器人的设计中。此外,整体结构还需更加简化、合理,控制程序还需更加简洁、宜人,以便使用者和机器人更好地协同工作,从而提高工作效率。这就需要我们对人形机器人加大开发步伐。

另一类机器人的外观设计模拟人体形态,能够完成人体动作,也称作仿真人形机器人。这类机器人具备敏捷的思维,能够思考、运算并作出判断,以此完成使用者对它的指示,高效、安全地完成人机交互。

如日本Walker X机器人(图5、图6),经过5年4次的产品升级,已经从最初的结构性机器人进化到仿真人形机器人。该产品通过减轻自身材料的重量、降低重心实现单腿支撑,每小时步行距离提高到了3公里。而且,即使受到外力冲击,其也能保持稳定。此外,该机器人还配备了三维立体视觉定位系统,通过多层算法,可以选择最优行动路径,并且可以探测物体的位置和方向等属性,完成多项复杂的抓取动作。这就是仿真人形服务机器人技术的突破。未来这类机器人将更加富有情感,并走向家庭生活。

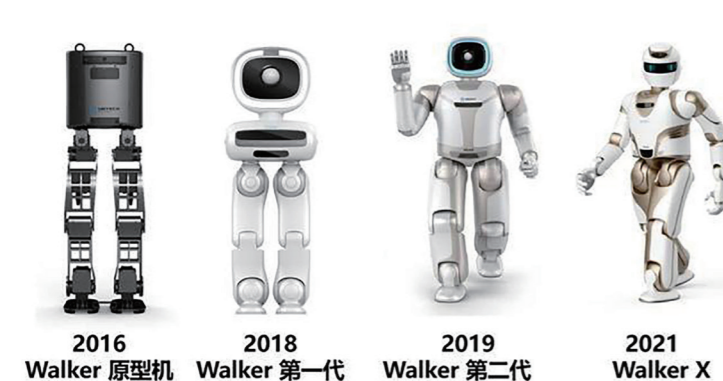


图5 Walker X 机器人 图片来源: <https://www.163.com/dy/article/GEGJQ92L05318Y5M.html>



图6 Walker X 机器人 图片来源: [https://www.sohu.com/a/476199932\\_100171209](https://www.sohu.com/a/476199932_100171209)

#### 四、人工智能技术下产品设计发展的策略

##### (一) 建立虚拟智能角色形象

用户在和智能设备交互的过程中,会通过综合感知对交互过程进行一种情感定位,并将这种情感投入到一种虚拟的情景中。我们依据这种用户感知,可以建立一种虚拟的角色形象,来满足用户对这种虚拟情感的期盼。这类智能角色形象将传统语音交互模式拟人化,赋予了情感和性格,强调情感化交流。这种智能系统可以通过智能算法和用户交流,完成各种任务。“智能小爱”就是这样的虚拟智能角色。它可以应用于各种系统化的家电产品中,通过和用户友好对话完成用户的各项指令。

我们可以将这种智能系统设定为朋友或助手的身份,也可以进行更广泛的角色开发,如管家、长辈以及下属的身份等。智能产品设计必须依托虚拟智能角色形象完成产品的交互过程。这样的智能角色既可以使产品的交互过程变得更为生动有趣,又可以满足用户对情感的期望。

##### (二) 构建智能数据分析系统

在传统产品设计流程中,设计师要通过调研来对企业、产品以及用户行为等进行分析,以此作为产品研发的依据。研究人员将数据分为企业内部数据、外部数据和用户数据。内部数据包含企业的管理资源、人力资源、管理决策、运营模式以及营销数据等。它是由企业正常运转所产生的直接或间接数据。外部数据是指企业所处大环境的数据,包含同类竞品信息、产品生产法规、国家政策条例、整体流行趋势等。用户信息是指消费者的人群特点、审美取向、生活模式以及消费模式等。

以往的工作中,设计师要通过人工对这些信息进行综合采集和分析,从而完成对设计方向的预测。相关的调研工作相当烦琐和庞杂,要消耗大量时间成本和人力成本。由于时间和空间的限制,这种传统的数据采集和分析不能做到精准,尤其是对产品的潜在创新突破点和用户的个性化需求不能进行准确预判。这就需要有一种设计系统能将用户和设计方进行链接,以达到用户和设计方的无障碍沟通。

我们可以利用5G和大数据建立数据分析系统,对企业的内部数据、外部数据和用户数据进行采集和分析,帮助企业进行产品设计规划与研发预判。如针对用户信息,可以将

用户喜好、生活方式等数据在云端进行存储,并利用深度神经网络模型,对市场用户的特征价值进行数据整合、分析、计算,从而预测出未来的用户喜好以及产品的流行趋势。此外,还可以对消费者的文化背景、爱好以及生活品位等抽象要素进行分析,选取与匹配指标关联性较高的特征值,为后期匹配提供服务。智能数据分析系统对大量基础和复杂信息进行整合、分析,不仅能为后期的设计进阶提供理论基础,而且能减少设计师投入的时间成本,以便他们能够集中精力投入创造性的活动,<sup>[2]</sup>最终达到数据的科学性和思维创新性的融合。有研究者将依靠神经网络算法建立预测模型的工作分为准备数据并选取适当的特征、训练模型并进行评估、优化模型性能并评估三部分,<sup>[3]</sup>并提出利用深度神经网络模型对汽车造型流行趋势进行预判。

##### (三) 构建智能设计系统

大数据的发展以及硬件系统的更新,如CPU并行计算技术的成熟,成就了深度学习的方法。深度学习的方法是更加接近人脑对数据进行解释的方法,也是人工智能的重要实现路径和发展方向。<sup>[4]</sup>杰弗里·埃弗里斯特·辛顿(Geoffrey Everest Hinton)等学者在2006年提出深度信念网络训练方法,促进了深度学习的迅速发展。深度学习的方法相对于以往的机器学习方法更具有先进性。面对不同结构的数据,它可以采用相对统一的结构进行处理,输入和输出都具备较灵活的方式,不需要人工对特征进行筛选。按照某类任务训练的特定神经网络,可以方便地适配到相似任务。<sup>[5]</sup>

深度神经网络通过专业训练,可以对各种数据提取相应的概念并进行分类,分类结果更加精准。深度学习技术可以广泛应用于图像筛选、图像组织、图像辨识、风格塑造和创新设计等领域。我们可以利用卷积神经网络加强图像识别,构建个性化的产品生成算法研究,从而构建个性化的人工智能设计方案生成算法,生成具有创新性并能够唤起用户心理期望的产品样式,使生成的产品具有个性化风格。

阿里公司推出的阿里鹿班平台,凭借强大的AI智能算法和大数据的利用,使机器可以学习设计知识,从而拥有设计能力。同样的技术原理我们完全可以应用到产品设计领域。国外一家汽车公司即利用人工智能技术,结合虚拟现实以及3D打印,开发出新的车型。<sup>[6]</sup>



图7 素材资源库 图片来源: [https://www.sohu.com/a/339587443\\_288591](https://www.sohu.com/a/339587443_288591)



图8 菲利普·施密特利用人工智能设计的座椅 图片来源: [https://www.sohu.com/a/339587443\\_288591](https://www.sohu.com/a/339587443_288591)

在未来产品设计流程中,我们可以将草图、配色以及形态样式等要素搜集起来,建立不同属性的资源库;再结合用户的指令进行搜索,通过机器学习算法,生成新的图形、图像;最后通过优化模块进行高精度的完善,从而形成最终的设计效果。

设计师菲利普·施密特(Philipp Schmitt)曾利用人工智能系统的自我学习能力完成一个设计项目。这个人工智能系统由两个模块组成:一个模块可以检索图像,将上百件产品存入信息库中,然后对其进行自主学习,从而生成新的图像;另一个模块为优化模块,可以对生成的图像进行验证,从而得到更加合理的图形。最后,他根据这个图形,结合新材料,制作出了成品(图7、图8)。<sup>[7]</sup>

设计师飞利浦·斯塔克(Philippe Starck)利用人工智能软件平台设计出的新型座椅已经亮相于2019年的米兰家具展。设计者根据自己的设想输入材质、形态、预期感觉等命令,AI程序在接到相应的命令后对其进行分析、提炼,最终总结出关键点,概括出设计者的意图,从而设计出形态,并结合3D打印技术以及其他辅助成型技术制作出模型。

##### (四) 机器人和操作者共融的工作模式

强调机器人和操作者共融的工作模式,还可以建立多机器人系统(Multi-Robot System, MRS)。多机器人系统就是将不同用途的多个单体机器人组合成系统。<sup>[8]</sup>它突破了单体机器人的工作局限,更注重群体智能系统协作,实现1+1>2的功效。多机器人系统能在不同的领域发挥优势。<sup>[9]</sup>这也会成为未来机器人发展的趋势。

#### 五、结论

人工智能的发展为艺术设计活动赋予了新的生命力。尤其是产品设计,由于人工智能的助力而获得了新的发展空

间。作为产品设计师,我们要不断更新观念,善于利用新技术改变传统的产品设计流程和方式;运用人工智能设计的新策略,推出具有新风尚的产品设计。

#### 参考文献:

- [1] 王秋月. 人工智能与机器学习 [M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2020.
- [2] 荆伟. 人工智能驱动下的设计产业融合创新探究 [J]. 包装工程, 2021, 42 (16): 79-84+93.
- [3] 许娜. 人工智能辅助汽车造型设计方法综述 [J]. 包装工程, 2021, 42 (18): 35-41.
- [4] 王晓慧, 覃京燕, 杨士莹, 孙伟娟, 全洪辰. 基于AI画作生成的个性化文化创意产品设计方法 [J]. 包装工程, 2021, 41 (6): 7-11.
- [5] 窦金花, 覃京燕. 基于深度学习的产品外观意象情感计算服务平台研究 [J]. 包装工程, 2021, 41 (6): 21-23.
- [6] 刘宁, 杨芳. 智能互联时代的工业设计创新发展研究 [J]. 包装工程, 2021, 42 (14): 101-105.
- [7] “人工智能”设计的椅子将投入生产! 设计师, 你还坐得住吗? [EB/OL]. [2022-03-10]. [https://www.sohu.com/a/339587443\\_288591](https://www.sohu.com/a/339587443_288591).
- [8] 李虎, 方宝富. 基于积极团队情感基调的情感机器人协作任务分配拍卖算法 [J]. 计算机科学, 2020, 47 (4): 169-177.
- [9] 张瑞秋, 韩威, 洪红慧. 人机共融产品的开发与服务体系研究综述 [J]. 包装工程, 2021, 42 (8): 1-9.

基金项目: 天津市教委(人文社科)科研计划项目课题  
项目名称: 人工智能视域下的产品设计创新策略(项目编号: 2020SK019)

曹祥哲: 天津美术学院产品设计学院产品设计系副教授

(责任编辑: 江丽红)

## 花瑶传统手工艺在城市化进程中的创造性转化与创新发

### Creative Transformation and Innovative Development of Huayao Traditional Handicrafts in the Process of Urbanization

肖宇强/Xiao Yuqiang

**摘要：**城市化建设在给我们的生活带来便利的同时，也对一些传统文化艺术形式构成了一定的破坏。特别是以乡村生态文化为依托的民族传统手工艺在城市化进程中逐渐失去了其生存环境，甚至面临着消失的危机。如何在城市化建设的背景下合理地保护、有效地传承民族民间传统文化，是一个值得探讨的问题。本文以花瑶传统手工艺为例，分析其在城市化进程中所面临的挑战及迎来的机遇，希冀通过将其与设计创意（产业）相结合、主动融入城市文化等方式来实现活态传承与创新发

**关键词：**城市化；花瑶手工艺；非物质文化遗产；保护与传承；创新发展

“城市化”也称“城镇化”，是指一个国家或地区由于科技进步、社会生产力发展所引发的产业结构调整，致使以农业为主导的传统乡村型社会向以工业和服务业等非农业为主导的现代城市型社会转变的过程。<sup>[1]</sup>通俗地说，“城市化”就是人口、非农业产业向城市集聚，以及城市文明、城市地域向乡村推进的过程。随着我国改革开放政策的实施和经济建设步伐的加快，国家城市化建设的进程也在不断加速。城市化建设给我们的生活带来了诸多便利，如道路的修缮、购物的便捷、医疗服务的提升、教育的普及和各种新颖娱乐活动的推广等。但同时，城市化的扩张也引发了一系列问题，如人口数量膨胀、房价飙升、环境污染、噪声污染等。特别是作为非物质文化遗产的民族民间传统手工艺，在机械化大生产与现代工业文明的冲击下，从文化形态到生产方式都受到了不同程度的挤压。<sup>[2]</sup>如何在城市化进程中保护与传承我们的传统民族民间工艺文化，是一个值得探索和亟待解决的问题。

#### 一、花瑶传统手工艺概述

花瑶分布于湖南省邵阳市隆回县境内，主要集中于虎形山乡、小沙江镇、大水田乡、麻塘山乡等地。虽称为“瑶”，可花瑶人不知瑶家鼻祖“盘王”，没有过“盘王节”，甚至与其他瑶族支系无任何共通特点（只是在早期的民族认定中，这支独特的古老部族还是被圈定在了瑶族的支系范围内）。在新中国成立以前，花瑶人居住的古

村落几乎都是无人知晓的深山老林。也正因为长期生活于几近封闭的生态环境中，花瑶人的文化和习俗一直保留着浓厚的民族特色。花瑶没有自己的文字，手工艺及其制品就成为他们展示自我民族特性和审美情感的载体。一般来说，花瑶族群最为显著的“标识”就是其服饰：花瑶女性头戴红黄相间的大圆盘帽，夏季身穿白色对襟衫，秋冬时配以蓝色外衣，下着挑花筒裙，筒裙上用挑花的形式绣满各种图案（图1、图2）。过去，所有的花瑶服饰都是以纯手工的形式制成。那时花瑶人仍保留着男耕女织的传统习俗——男人耕种、女人纺纱织布（如她们将纱线用当地的植物制成的染料染成红黄色，搓捻成粗线，然后编织成带，盘旋在竹篾上，进而形成了花帽；她们选用蓝靛将布匹染成蓝色，制作成上衣）。这其中最为特别的工艺还属挑花筒裙的制作。传统的挑花筒裙是以黑色或藏青色棉布为基底，分为左、右两块，从中间拼合而成。裙子两端还各接一块用毛线绣成的五彩装饰布。这里的“挑花”是指在黑色或藏青色棉布上用白色棉线，以“×”形为单位（基本形）组合绣出的各种图案。这些图案有花鸟虫鱼、飞禽走兽、神仙人物等，具有直中求曲、整齐有序、繁复多变、左右对称的形式美，并在两块裙片上呈现出镜像对称的分布。<sup>[3]</sup>令人惊叹的是，花瑶筒裙上的挑花图案并未经过预先的规划或设计，而是花瑶女性根据其民族历史的记忆、生活中的所见所闻和对美好生活的向往，直接上

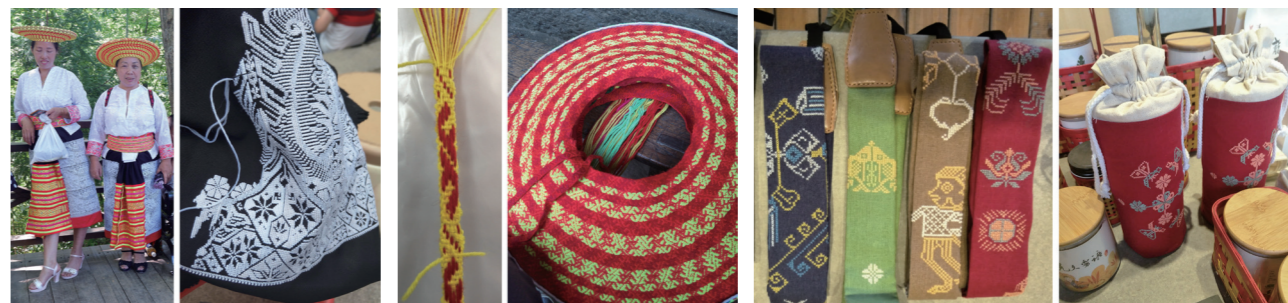


图1 花瑶女性服饰及挑花筒裙的制作 图片来源：作者拍摄

图2 花瑶织带盘帽技艺 图片来源：作者拍摄

图3 融入花瑶物品、图案元素的创意产品设计 图片来源：怀化武陵山非遗文创中心

手刺绣出来的。沈从文先生曾称赞花瑶挑花是“世界第一流的挑花”，国画师陈白一先生亦评价挑花为“具有国际水平的艺术”。

花瑶女性从小就在长辈的教导下学习挑花和服饰制作技艺。到了谈婚论嫁的年龄，挑花筒裙等服饰就是花瑶姑娘的嫁妆。是故，挑花不仅是花瑶女性必备的手工技能之一，而且还是评判一个具有贤良淑德内涵的优良女性的参考。可以说，以传统手工艺为承载内容的花瑶服饰充当起了花瑶人社会生活的记忆载体，其强调了该族群历史文化与个体社会生活杂糅的情感表征。<sup>[4]</sup>

#### 二、城市化进程中花瑶传统手工艺所面临的挑战

近年来，随着城市边界的不断扩张和县域经济的发展，隆回县开通和修缮了多条道路，花瑶古村落与外界的联系日益密切。那些先进的科学技术和城市文化迅速传播到花瑶古村落，致使其传统手工艺也在悄然地发生变化。如以往需要自己纺纱、织布、染色制成的服装，如今在集市上都能直接购买得到；而需要用纯手工将纱线编织成带，再盘旋在竹篾上制成的花帽，现如今也有了半成品（织带和竹篾框架）出售——民众只需购置这些半成品，拿回家简单缝合即可；甚至挑花筒裙上复杂精细的挑花，也都有了机器刺绣的痕迹。正因如此，花瑶服饰的制作与穿戴更为便捷，而用于制作这些服饰的手工艺活动却逐渐消失了。有学者通过长期的调研发现，20世纪80年代，花瑶女性还普遍穿着本民族服饰；到20世纪90年代，当地已婚女性还继续保持穿戴民族服装的习俗，但未婚女性则以着现代时装为主；而近二十年来，除了婚嫁庆典和祭祀活动，基本上只有老年男女还继续保持着穿民族服饰的习俗，中青年人士绝大多数都穿上了现代服装。<sup>[5]</sup>2020年夏，笔者曾到花瑶古村落进行田野考察，亦深刻感受到了这一变化。当时笔者走访了几个花瑶人家，发现许多中老年女性都在挑花刺绣。按照当地习俗，每个花瑶女性一生之中都要不断地进行挑花筒裙的制作，以备不同场合之需。但笔者上前

询问，才得知这些中老年女性制作的挑花筒裙并非给自己穿着，而是为自己的女儿或媳妇所作。问其原因，得知是其女儿或媳妇都在外打工，平日工作繁忙，没有空闲时间来完成这些细致而繁复的手工艺活儿；但依据当地习俗，在结婚、祭祀或重要的仪式场合，必须穿戴本民族服饰，于是该手工艺活动就成为“被迫之举”。实际上，更深层的原因在于，随着城市化的推进，许多乡村的年轻人都被大都市中的声、光、电、色和流行文化所吸引。他们渴望走出乡村和大山，到外面的世界去闯荡。如今，花瑶掌握传统挑花技艺的人已不多。她们或由于年事已高或由于健康问题不能继续从事这项手工艺活动，希望将该技艺传承给下一代；但大多数年轻人却不愿接过长辈手中的针线来延续这一传统，使得挑花等手工艺的传承在当地城市化进程中面临着极大的挑战。

#### 三、花瑶传统手工艺在城市化进程中迎来的机遇

在经济、文化全球一体化的时代背景下，城市化的发展是不可逆的。既然是不可逆转的趋势，我们就要勇于面对，并善于抓住其中的机遇。具体来说，在城市化的发展进程中，要利用城市化所带来的新发展理念、新技术方式和新文化形式，将其与传统民族民间文化有机结合，促进传统民族民间文化的转型升级，以助推乡村振兴。

如果说，在过去交通不便、文化闭塞的年代，花瑶传统手工艺只是当地人生存与生活的方式或用于制作当地特需生活用品的一种手段，那么，随着城市化建设步伐的加快、都市流行文化的扩张和渗入，花瑶传统手工艺完全可以转化为一种文化创意的素材和资源，以对接城市化的发展。如在“文化+旅游”的模式下，可将花瑶手工艺的学习、体验打造成当地文化旅游的一张名片（如游客进入到花瑶古村落，可以在不同地点和花瑶人家学习织带、盘帽、挑花等手工技艺，并将自己完成的作品带回留作纪念）。这势必吸引大批手工艺和民族文艺爱好者。而以花瑶传统手工艺及其物品元素开发出相应的服饰、文化创意产品、旅游纪念品等，亦能为该手工艺的创造性转化和



图4 南昌“青花瓷建筑” 图片来源: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1702718005463658966&wfr=spider&for=pc>



图5 大花瑶景区游客中心建筑 图片来源: <https://xupu-wap.rednet.cn/content/2021/06/08/9479388.htmlcontent/2021/06/08/9479388.html>



图6 融入花瑶挑花“X”元素的商场外观设计 图片来源: 作者拍摄

创新发展拓展新的渠道。正所谓,以民族民间手工艺为代表的非物质文化遗产创新发展一定要注重与市场经济的结合。只有这样,才能为传承人、手艺人带来收益,为非遗的可持续发展提供更好的条件。<sup>[6]</sup>近年来,湖南大学设计艺术学院就组织师生以花瑶挑花等手工艺为研究和创作对象,开发了一系列服饰、生活用品,并对接部分家居企业开发出了挑花相机带、厨用围裙等定制产品,产值达到了300万元左右,不仅为当地增加了就业岗位,还吸引了一批外出的花瑶同胞回乡就业。<sup>[7]</sup>

#### 四、花瑶传统手工艺融入城市化发展的路径

城市化进程的加速带来的社会变革所产生的“城市化问题”是城市发展中的一种普遍存在。如经济型城市化建设使得城市中的“反文化”与“去文化”现象日益凸显,城市文化功能萎缩或缺失、传统文化与现代文明的冲突等“城市文化病”不断涌现都导致了城市化进程面临外延扩张与内涵发展失衡的困境。<sup>[8]</sup>如何在城市化发展进程中平衡科学技术、流行文化与民族文化之间的关系,如何营造一个既有中华传统文化内涵又体现时代特色的城市文化环境,是当下值得思考的问题。因此,必须寻找和利用各方面的智慧及资源,尤其是挖掘传统民族文化艺术中所蕴含的丰富智慧和思想来解决城市化过程中产生的人类和谐生存、可持续发展等问题,<sup>[9]</sup>让传统文化艺术反哺城市化建设、推动城市与乡村的协同发展。

如今,花瑶挑花已被列入“国家级非物质文化遗产”名录。经过各媒体的宣传和相关专业学者的推介,该传统手工艺形式受到越来越多的关注。这为我们在城市化进程中对其进行有效的传承与创新打下了基础。具体来说,以花瑶传统手工艺制成的各类物件是一种原生态的生活实用物品,其不但具有普通生活物品的实用功能,而且还具有一定的艺术美感。这种艺术美感是花瑶人民将其对自然的崇拜之情、对民族文化的信仰和对于美好生活的向往转化为具体物件及其装

饰手段的表达。因此,将以花瑶手工艺形式制成的物品及其审美精神转化为创意产品对接城市文化建设,是实现传统手工艺创造性发展的有效途径。

#### (一) 以民族传统手工艺对接时尚创意消费品的研发

时尚消费产品是伴随着审美经济的发展,以满足具有一定经济实力和审美需求,并以彰显自我个性价值为追求的消费群体而开发的一类产品。这类消费产品依托的背景和出现的场合都与城市息息相关(如城市中的商场、文创集市、高校、文化展馆专卖店等)。对此,可根据花瑶传统手工艺的类型,挖掘其蕴含的文化艺术元素(如造型、风格、图案、色彩等),以当今时尚潮流为导向,开发相应的服装、饰品、包袋、玩具以及将其主题应用于家居软装设计(图3),以满足当代消费者的多元化、个性化需求。能想象得到,在如今喧嚣繁华的城市之中,那些每天面对着高楼大厦、车水马龙,生活在狭小的居所,工作在严谨的办公区域,使用着千篇一律的工业化产品的人们,是非常渴望回到乡村,享受乡村中的宁静,以及使用、欣赏到富有特色的原生态生活物品的。<sup>[10]</sup>国务院也曾印发了《关于推进文化创意和设计服务与相关产业融合发展的若干意见》,号召运用设计与文化创意的思维和手段来推动传统民间文化艺术的转型升级。将花瑶传统手工艺与现代科技、消费理念相结合,不仅能保留、传承其独特的民族风格,还能丰富城市居民消费产品的构成,甚至还间接增加当地手工艺人的收入,带动整个民族地区经济和社会的发展。

#### (二) 将民族传统文化纳入城市化建设与规划之中

城市文化体现出一个城市的基本精神面貌,可被视为一个城市所表现和传达出的物质与精神文明的总和。在我国,以往的城市化建设往往千人一面——钢筋水泥、高楼大厦。你即便到达一个陌生城市,却往往感觉很“熟悉”。而在当下,各地的城市建设愈发凸显其本土的文化底蕴。即不同地域、不同的城市,其规划、布局越来越强

调独一无二的特性。如在江西南昌的九龙湖地区,就建造了一座青花瓷风格的建筑群(图4)。该建筑群不仅将传统青花瓷的造型、图案、质感和建筑规划巧妙地融合起来,还将江西(以景德镇为代表)的瓷文化精髓进行了更为巧妙的视觉转化。以花瑶传统手工艺来说,其代表性的技艺为挑花、织带工艺,代表性的物品有盘帽、挑花裙等。这些技艺或元素也能与城市规划、建筑设计相结合。如坐落于隆回县小沙江镇的集民俗文化演艺、展示、餐饮、住宿、景观等多功能于一体的大花瑶景区游客中心就是一座特别的建筑。该建筑的设计灵感来源于花瑶女性头戴的大圆盘帽,但其直线条样式的骨架和立体的圆台造型又颇具几分现代风格。在白天,该建筑呈现出类似大圆盘帽的本色——红黄色带交织(图5);而到了夜晚,每一根支撑建筑的柱子都会发出光亮,犹如一个光彩夺目的水晶皇冠,让人惊叹不已。而在距离大花瑶景区游客中心几百公里外的省会长沙市中心的一个商场外墙上,设计师将挑花“X”元素进行了创新演绎,即以立体造型装饰(白天所见)和灯光穿透(夜晚所现)的形式体现出来,亦是非常巧妙(图6)。

与此同时,在长沙市雨花区还新建了一所“雨花非遗馆”。馆内将湖南省内大部分非遗项目进行了聚集与整合,其中包含花瑶挑花、长沙湘绣、湘西苗绣、侗族织锦、土家织锦等国家级和省级非遗项目及其制品。该馆的建设宗旨为“整合湖湘民间文化资源,打造民族文化产业品牌”,希冀通过传承人教育培训、技能操作与实物展示,并借助虚拟影音等方式来宣传、推介湖湘非遗与民族艺术。消费者在此可以免费学习各种非遗的制作技艺、购买到相关的非遗文创商品……这是在城市化建设中将传统民族民间文化、非遗项目纳入城市规划的一个有益尝试,或可成为未来民族民间文化艺术有机融入城市化进程的新趋势。

#### 五、结语

在城市化极速发展的时代背景下,传统民族民间工艺会遇到诸多挑战。这些挑战可能会使我们变得迷茫甚至失去信心。但只要我们转变思路、不言放弃、迎难而上,许多挑战实际上都可以转变为机遇。就如同花瑶传统手工艺

伴随着科学技术的发展与城市化的推进逐渐淡出了人们的视野,但是借助城市化发展的便捷和科技手段的丰富,这些传统手工艺形式却能获得新的传承与创新方式,如文化旅游产业的发展、手工艺体验活动的打造、文创产品的设计与推广等都是值得探索的方向。此外,要顺应城市化发展最重要的一点就是主动融入城市化的规划与建设。这可以从时尚消费产品的研发、对接城市文化的物质与精神层面来展开。我们有理由相信,未来的城市化发展与民族民间文化的保护、传承一定能够并行不悖,城市的发展与乡村的振兴亦能实现双赢。

#### 参考文献:

- [1] 宁越敏.中国城市化特点、问题及治理[J].南京社会科学,2012(10):19.
- [2] 周裕兰.对藏绣文化保护与传承的思考[J].天津美术学院学报,2020(4):96.
- [3] 吕晓珊.试论传统民间刺绣挑花手工艺类非物质文化遗产的保护标准——以湖南隆回花瑶挑花为例[J].文化遗产,2017(3):145.
- [4] 谢菲.从意象到实践:“花”瑶女性挑花服饰及其身体话语[J].广西民族研究,2014(3):116.
- [5] 朱诗源.湘西花瑶挑花艺术传承创新探析[J].广西民族大学学报(哲学社会科学版),2018(3):76.
- [6] 田猛.“非遗热”现象下非遗的保护与发展[J].天津美术学院学报,2020(6):82.
- [7] 张朵朵,季铁.协同设计“触动”传统社区复兴——以“新通道·花瑶花”项目的非遗研究与创新实践为例[J].装饰,2016(12):29.
- [8] 俞万源.城市化动力机制:一个基于文化动力的研究[J].地理科学,2012(11):1335.
- [9] 王文章.非物质文化遗产概论[M].北京:文化艺术出版社,2006:138.
- [10] 肖宇强.城市化影响下通道侗族织锦面临的挑战与机遇[J].城市学刊,2015(04):54.

本文系国家社科基金青年项目“乡村振兴战略下花瑶传统手工艺的保护传承与创新研究”(项目编号:19CMZ022)阶段性成果

肖宇强:中山大学中国非物质文化遗产研究中心中国语言文学系博士后  
湖南女子学院美术与设计学院副教授

(责任编辑:江丽红)

## 关于熊吉祥物的形象魅力研究

### A Study on the Charm of Images of Bear Mascots

李 焯 / Li Ye

**摘要:** 从一百多年前在美国诞生的泰迪熊,到日本熊本县风靡全球的熊本熊,再到2022年北京冬奥会“一墩难求”的“冰墩墩”,吉祥物的形象各种各样,但熊的形象总是在各种职能的吉祥物中反复出现。这是因为熊在许多国家中都有着深厚的文化底蕴,并且其形象深受大众的喜爱。本文从熊的文化内涵、动物学、设计学以及传播与营销等几个角度来探讨熊的形象魅力,从而得出有益于吉祥物形象设计的启示。

**关键词:** 吉祥物; 文化内涵; 形象设计; 受众心理

“吉祥物”(mascot)一词源自法语“mascotte”,出现于法国剧作家奥德朗创作的一出轻歌剧《吉祥物》,正式使用于1867年。吉祥物就是用以吸引观众的娱乐形象,或者是传说的形象。<sup>[1]</sup>有时甚至仅仅是以象征性的标准来划定吉祥物。神话题材的吉祥物设计大部分采用动物的卡通形象,少部分会采用人物形象。吉祥物主要有活动吉祥物、运动会吉祥物、企业吉祥物和城市吉祥物四种类型。<sup>[2]</sup>纵观迪士尼、奥运会以及各城市的吉祥物,我们可以发现,熊是一种常见的、深受大家喜爱并使人印象深刻的形象。

#### 一、熊的文化内涵

在吉祥物出现之前,熊在许多国家中就有着各种含义的图腾崇拜或文化含义。以东亚三国为例,学者叶舒宪在《熊图腾与东北亚史前神话》一文中详细介绍了中国、韩国和日本都流行熊图腾信仰及神话。我国《山海经》中有“熊山”的神话,其他诸如《左传》《述异记》《国语·晋语》等古代文献均记载有黄帝的有熊氏、有熊国传说以及夏代鲧、禹、启的化熊神话,至楚国则第二十五任王以熊为号,至秦嬴族则有熊崇拜等。<sup>[3]</sup>日本的“熊本”与韩国的“熊津”类似于我国《山海经》中的“熊山”“熊穴”等具有神话信仰的地名。有关高句丽开国君王朱蒙诞生的神奇故事交代了其父母相遇的地点——熊心山,《帝王观记》等书中记载古朝鲜开国君王檀君王俭是由熊母亲所生。<sup>[3]</sup>在中国与韩国的神话中,熊及其生命所在的空间是从神到人的一种过渡性媒介。日本的阿伊努族也有关于熊的信仰,认为熊以人的形象在另一世界生活,而以熊的形象来到人世间游玩。除了家喻户晓的城市吉祥物——熊本熊外,日本还有企业吉祥物“邮递熊”(图1)、北海道夕张市的吉祥物“哈密瓜熊”(图2)、结合了长野县的特产——信州苹果元素的“散步熊”(图3)等。它们的形象设计多半是在熊的造型基础上结合了各自要表达的元素。

除了亚洲地区,欧洲的德国和俄罗斯也广泛地将熊视作吉祥物。

熊是柏林的象征:在柏林的街头充斥着各种以熊为对象创作的城市建筑,柏林的城徽(Emblem)是一只熊,2009年在柏林举办的第十二届世界田径锦标赛的吉祥物就是柏林熊。对于为什么将熊选作吉祥物,有一种说法是柏林人为了纪念勃兰登

堡的阿尔布雷希特一世(绰号“大熊”),因为12世纪他保护了柏林。选“熊”的另一种说法是,“Berlin”听起来像“Bärin”(“Bär”在德语中为“熊”的意思)。除了柏林,拜仁慕尼黑足球俱乐部的吉祥物是一只伯恩熊,巴伐利亚州的弗赖辛市徽和吉祥物都是一头黑熊。

熊在俄罗斯有着深厚的文化底蕴。在俄罗斯的民间文学中,熊的形象有时表现为善良可爱,例如动画片《玛莎和熊》;有时笨拙贪婪,克雷洛夫的寓言《隐士和熊》就讲述了一只熊好心办坏事的故事。俄罗斯俗语用“耳朵被熊踩过”来形容五音不全,没有音乐天赋;用“教熊跳舞”比喻传授知识的困难。<sup>[4]</sup>1980年莫斯科奥运会吉祥物是一只叫米莎(Misha)的熊。在俄语中,“Миша”就是“小熊”的意思。2014年索契冬奥会的三只吉祥物中有一只是北极熊。

#### 二、从动物学的角度来分析熊的形象

在现实生活中,熊是一种凶猛的大型动物,其袭击人类的新闻并不少见。从已有的以动物为原型的吉祥物来看,可以说几乎没有一种是隐藏着凶暴性的,但熊是一种特殊的存在。

日本学者永井理惠子在《被人格化的熊:作为角色的“熊”魅力之谜》一文中引用了加拿大著名博物学家欧内斯特·汤普森·西顿(Seton E.T.)的著作《西顿动物记:灰熊卡普》中关于熊的特性的一段描写:“只有脚和手掌不长毛,皮肤多少也会露出来,其他部分覆盖着浓密的体毛……尾巴短,耳朵圆,身体大小因种类而异。”<sup>[5]</sup>此外她还记录了出生9周后灰熊哺乳时的情况:小熊在进食的时候会对母熊做出跟人类小孩相似的撒娇行为。西顿在著作中也用人性化的笔触记录了灰熊在养育小熊的过程中所倾注的感情,描写了母熊拼命保护并追回被偷走的小熊的过程,让人联想到人类的母子。从西顿对灰熊的描写中可以得知,熊在进食和养育下一代方面与人类是有相似之处的。

日本儿童动物文学作者椋鸠十根据自己在高山上生活和与猎人亲密交往的过程中所看到的真实情况,在其著作《月轮熊》中细致描写了小熊的样子:“小熊被拴在院子里的柿子树下。它好像孩子一般地伸长两腿坐在那儿。而且,它拿着短木棍敲打地面。无论是天真的表情或是动作,都不像是只野兽,倒像一个淘气的孩子。”<sup>[6]</sup>文中描述了小熊体型较小,全身被毛覆盖,



图1 日本邮政株式会社吉祥物“邮递熊”



图2 日本北海道夕张市吉祥物“哈密瓜熊”



图3 日本长野县吉祥物“散步熊”

走路姿势摇摇晃晃,坐着的时候与人类的孩子相似,连猎人都觉得可爱。

从上述两篇动物文学来看,熊的容貌和动态、与人类相通的情感态度容易使人联想到母亲慈爱地养育孩子的样子——这也许就是熊玩偶(泰迪熊)风靡全球的原因之一。

#### 三、符合设计美学的熊

日本是著名的吉祥物大国。自2011年熊本熊夺得吉祥物大赛冠军、一炮而红之后,地方吉祥物报名数从不足500种上升到1707种。尽管2016年在政府的引导和控制下,报名数量降到了1421种,但依然数量庞大。<sup>[7]</sup>这一现象吸引了不少日本学者对其进行研究。

东京工艺美术学院牟田淳教授在《从角色到印象的研究》的调查报告中指出,日本人喜欢不细长的角色,而欧美人则喜欢具有成熟大人特征的细长人类角色。欧美人喜欢1:1.618的黄金比例,而日本人觉得正方形是小孩子的感觉。日本人更偏爱较宽的白银比例,也就是1:1.4142,直观来说就是A4纸的尺寸。白银比例是日本人在建筑和美术领域喜欢使用的比例,法隆寺西院的金堂和五重塔都运用了白银比例。日本爆火的吉祥物40%都用到了白银比例,如Hello Kitty、熊本熊、Melody、哆啦A梦等(图4)。在牟田淳教授对1000人的调查中显示,日本人觉得可爱又孩子气的20个角色中有90%是动物形象。可爱的角色要素具有的特点,一是动物形象,二是不细长的外形,三是孩子气。在动物造型的吉祥物中,以猫和熊最受日本人喜爱。

日本法政大学社会学部的青木贞茂教授在《美之巨人》节目访谈中提到:“玩偶角色的话一般被说是可爱或者是可爱又可恨,典型就是小宝宝,这被称为婴儿图式。”<sup>[8]</sup>奥地利动物行为学家康拉德·劳伦兹(K. Lorenz)提出了著名的“婴儿图式”,并举例说明动物和婴儿的特征,如身体丰满、手脚短小、胖墩墩、头相对于身体的比例较大等。熊虽然属于带有攻击性的肉食类动物,但其略带肥胖、全身绒毛的外形看起来却给人一种温良无害的感觉。以熊本熊为例,初代熊本熊外形瘦长,具有人类形态的轮廓;到第三代熊本熊,已经是憨态可掬、笨

拙却又能灵活做出各种动作的萌熊形象(图5)。其个头也与真熊接近,身体设计采用了软绵绵的材质,柔软的触感更加亲民,使人感觉性格温和。熊本熊的外形显然契合了格式塔中的相似性法则,即将外形线条简化并加以柔和的处理。这个法则的作用在于,当人的眼睛看到某个景象时,大脑会提供选择的机会,而人最终往往选择最简单和最稳定的形式作为关注点。这就体现出正方形、圆形和三角形等基本形状的重要性。熊本熊的外形显然符合基本形状的特征,因而也就更容易获得受众的注意力,给他们留下深刻的印象。<sup>[9]</sup>

与此同时,那些令人印象深刻的吉祥物都使用了异化效果。到目前为止的人气玩偶角色都有一些共同点,如圆润的形态、以动物为原型、柔和的色彩等。在遵循人气角色法则的同时,也要有一点自己的特色——这样设计出的吉祥物才能给人留下深刻印象。以熊本熊为例,它打破了人们受泰迪熊影响的固化印象,改棕色为黑色,既不同于一般柔和色系的吉祥物,又打破了固化思维的色彩。“冰墩墩”的设计也是如此。它由南方的设计团队设计,在冰雪运动和形象上的想象就显得比较“天马行空”。

从身体表现学的角度来说,传达情绪的动作对吉祥物显得尤为重要。众所周知,吉祥物的表情是固定的,但总能给人一种“它有好多表情”的错觉。关于这点,日本大学艺术学部佐藤绫子教授在关于熊本熊的一期采访中解释道:“身体表现的达人,熊本熊就是这样通过身体的动作变化让人们产生它脸部变化的错觉。它很擅长身体动作,就让人感觉脸部表情在变化。”<sup>[9]</sup>2021年上海迪士尼新晋“顶流”玲娜贝儿的走红也是因为其可爱俏皮的外表和惟妙惟肖的无实物表演吸引了一大批“妈妈粉”。

#### 四、传播与营销中取得成功的熊

日本熊本县知事蒲岛郁夫在今年3月24日宣布,自2011年开始调查以来,吉祥物熊本熊的周边商品销售额累计已突破一兆日元(约82亿美元)。但是它走向大众并不是顺风顺水的,最开始在街上做宣传的时候,还因为体型庞大吓哭过小孩子,甚至还被民众打电话投诉。正在大家一筹莫展的时候,熊本熊



图4 运用白银比例设计的吉祥物

的“上司”蒲岛郁夫知事召开了新闻发布会，称来大阪“出差”的熊本熊走失了，希望大家在推特上提供线索。这场自导自演的营销策划在网络上发酵，陆续出现有市民在大阪街头与熊本熊偶遇的合照，甚至引起了全民寻找熊本熊的现象级话题。无独有偶，熊本县政府又策划了一次“熊本熊腮红丢失”事件，熊本熊还煞有介事地跑到东京警视厅报了案，知事在新闻中号召大家帮助熊本熊找回腮红。熊本县借由这次事件让公众了解到“红色”对于该县的重要性，并宣传了当地的特色红色食物，如马肉刺身、番茄、西瓜等。

“反差萌”、人格化的熊在情感上能够给长期处于快节奏和生活在巨大社会压力中的人群带来抚慰。在日本，吉祥物又被称作“yuru kyara”，有“能让人心情平静的角色”之意。对于吉祥物的喜爱实则是一种情感投射或移情，能够起到情感避风港的作用。熊本熊的走红除了缘于当地政府敢于“摔盘子”、打破常规之外，还得益于熊本熊的每一次“破”与“立”都能给人们带来惊喜。在日本，人们还以熊本熊为主角制作了许多节目，如《熊本新发现之旅》《与熊本熊的熊本相遇之旅》以及YouTube上的《Kumamon TV》等。在节目中可以看到熊本熊的多种挑战：开摩托、与乐团合奏、骑自行车、与十一代市川海老藏同台演出、泡温泉等。其打破固定思维模式的尝试充满了趣味性，所带来的新鲜感和刺激感更能抓住观众的眼球。

今年2月在我国举办的冬奥会上出现的“冰墩墩”被网友亲切地称为“墩子”。它圆滚滚的外形给人们一种笨拙的错觉，但它却因为屡败屡战的“4A”挑战、扫地、打雪仗等行为多次登上热搜。社交媒体的更新速度为“冰墩墩”的走红提供了便捷条件，其出乎意料的举动让受众充满了期待和愉悦。

然而在宣传方面，我们有需要注意的地方。在“冰墩墩”走红后不久，一条关于“冰墩墩”开口说话并现场“脱皮”的微博登上热搜第一，顿时引发巨大争议。有不少网友对此表示不满，认为这不仅破坏了保密协议，而且还戳破了他们的美好想象。尽管最后官方回复了该“冰墩墩”是假的，但这次“塌房”事件也说明：人们喜爱的往往是吉祥物本身，而不是实际扮演者。吉祥物的自身努力以及与团队的协作正是为了融入大众并驱散扮演者的影子，使大众产生“它是活生生的”错觉并乐在其中。以迪士尼乐园为例，有不少成年游客表示，在乐园游玩过程中有着很强的沉浸感，仿佛自己回到了小时候。人们当然知道活动的吉祥物大都是由人扮演的，但看破不说破并保留心中的一

李 焱：天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

（责任编辑：江丽红）



图5 熊本熊的形象变化

小块童年的净土也是大家心照不宣的默契。

出于奥运会吉祥物自身的特殊性，“冰墩墩”在奥运会结束后就“下班”了，并不能做到像熊本熊这种地方吉祥物一样长期地活跃在人们的视野中。但通过这次设计上的走红，媒体运营的形式及发生的事件能够为以后吉祥物的设计提供宝贵的参考意见。

### 五、结语

每一个吉祥物的成功都离不开艺术设计的悉心打造和文化内涵的承载。吉祥物在很多时候都承担着宣传推广的工作，因而选择大众熟知并具有深厚文化认知的形象会使得推广工作事半功倍。但是要获取成功，仅凭吉祥物可爱亲民的外表是远远不够的，运营方式也至关重要。从呆萌的熊本熊，到迪士尼新晋“顶流”玲娜贝儿，再到今年北京冬奥会“一墩难求”的“冰墩墩”，这些吉祥物的成功推出，除了可爱的外表、看似笨拙却又能做出令人意想不到的举动给人带来惊喜外，快捷的网络媒体传播及受众对人格化设定所产生的喜爱、投射于吉祥物的自身情感也起到了不可小觑的作用。

### 参考文献：

- [1] 王受之. 关于吉祥物 [J]. 美术观察, 2019 (12): 14.
- [2] 张颐武. “吉祥物”的文化意涵和美学追求 [J]. 美术观察, 2019 (12): 13-14.
- [3] 叶舒宏. 熊图腾与东北亚史前神话 [J]. 北方论丛, 2010 (6): 1-6.
- [4] 张影. 从森林之主到吉祥物——熊的故事 [J]. 留学, 2020 (19): 94-95.
- [5] [日] 永井理惠子. 被人格化的熊：作为角色的“熊”魅力之谜 [D]. 上尾市：圣学院大学, 2007.
- [6] [日] 椋鸠十. 椋鸠十动物小说：爱藏本——月轮熊 [M]. 奚燕凤, 王晶晶, 译. 南昌：二十一世纪出版社, 2009: 48-49.
- [7] 董洋. 日本城市吉祥物的现状及文化内涵分析 [J]. 文教资料, 2017 (9): 89.
- [8] [日] 小林熏. KIRIN ART GALLERY 美の巨人たち [EB/OL]. [2018-2-25]. https://b23.tv/bj5UW16.
- [9] 徐亦凡. 日本吉祥物形象熊本熊走红的动因分析 [J]. 东南传播, 2016 (3): 41.

## 艺术学课程的思政建设与实践 ——以版画教学为例

Ideological and Political Construction and Practice in Art Courses:  
Taking Printmaking Teaching as an Example

焦 磊 /Jiao Lei

**摘要：**随着思政教学成为高等教育改革的重要部分，艺术学各专业就思政建设相继开展了许多有创造性的尝试。天津美术学院版画系近年的实践课程改革，遵循版画专业自身特点及艺术教育规律，形成了思政建设的新经验。其大致可概括为两方面内容：一方面，重申“版画”本身，从版画史中发掘符合思政内涵的理论知识，将其视为“育人”的精神资源；另一方面，构建理论与实践相融合、社会与课堂相融合的教学模式，实现版画人才专业能力及美育、德育的全面培养。

**关键词：**思政建设；版画专业；精神资源；融合

2020年5月，教育部印发实施《高等学校课程思政建设指导纲要》，将“立德树人成效”视为“检验高校一切工作的根本标准”，并对包括艺术学等各类专业课程思政建设的目标及内容，提出了明确的要求。在全国艺术专业院校广泛开展思政教学的背景下，思政育人也成为天津美术学院版画专业课程改革的重中之重。经过近年的探索实践，我们根据自身实际情况及版画专业特点，积累了一些新经验，与艺术学教育同行分享。

### 一、版画专业教学中思政建设的重点与难点

作为艺术学大学科中的一个专业，版画相较于艺术史学，其“重实践、轻理论”的特征不言而喻。然而，思想政治是一套高度理论化的体系，那么，理论化的思政内容如何融入着重实践的版画教学，就成为版画专业思政建设的重点。这也反映着艺术学实践类专业思政建设的普遍问题。版画专业学生善于图像思维，视觉形象敏感，尤重动手实践，这导致相较于创作，学习思政理论的积极性和主动性不足。如何让“重实践”的学生乐于接受思政理论，实现其艺术技艺、人格修养、道德品质全面发展，无疑是包括版画在内的艺术学专业思政建设的难点。

艺术学各专业从自身特点出发，形成一套切实可行的教学模式，是决定思政建设成效的关键。在近年的课程改革中，版画专业思政建设的思路可概括为：从版画（历史经验）中发掘符合当下思政内涵的理论知识，将其视为一种精神资源；创新教学形式，将“精神资源”性的理论置于实践（课堂实践、社会实践）之中，使思政内容逐渐内化为学生的自觉意识，最终实现美育德育的培养目标。而启动这一过程，则需要从重申中国版画自身开始。

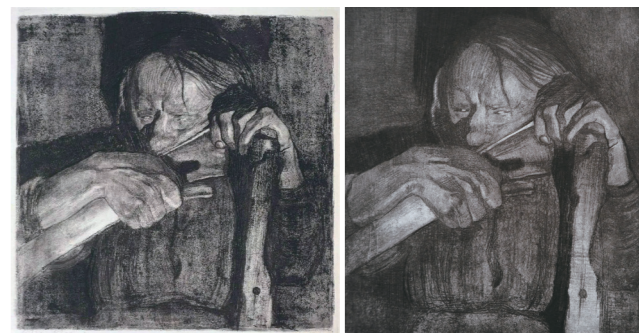


图1 凯绥·珂勒惠支 磨镰刀 铜版画 1921年

图2 肖慧 临摹《磨镰刀》 铜版画 2021年

### 二、作为思政建设“精神资源”的中国版画“史”

立足版画自身开展思政建设，即从中国版画艺术史中，提炼、概括、总结可用于开展美育、德育教育的知识内容。按照惯常认识，版画是一门视觉艺术，版画史就是一部图像风格的变迁史，或者说是一部印刷技术的发展史。那么，从“史”的角度，版画何以对思政建设有益，成为思政育人的“精神资源”？

如果溯源历史文化身份，中国版画是一门具有双重身份的艺术形式，简言之，其既是“古”的，是中国的，又是“现代”的，是舶来的。一方面，中国是已知最早的木刻作品（雕版水印）的诞生地。那些曾经被用于服务宗教、文人清玩、书籍插图、年画的古代木刻，今天被视为版画艺术，其背后体现着百年来中国知识界对传统文化的价值认同。作为古代



图3 凯绥·珂勒惠支《抱着死去孩子的女人》铜版画 1903年

图4 王婉婷《抱着死去孩子的女人》铜版画 2021年

图5 凯绥·珂勒惠支《冲锋》铜版画 1902年

图6 李心诺《冲锋》铜版画 2021年

艺术的伟大成就，无论是基于艺术技艺的学习，还是图像审美的熏染，传统水印木刻都是版画专业的必修课。同时，传统水印木刻所蕴含的美学思想与工匠精神，对弘扬中华优秀传统文化仍具有不可忽视的精神活力。

从现代的、舶来的身份上讲，中国创作版画滥觞于鲁迅引介的西方版画，尤以欧美及日本现代创作版画为重。相较中国画、油画、雕塑等艺术，现代创作版画的一大特征就是其发展与中国近代各历史阶段的时代任务紧密联系。新兴木刻诞生之初，在“一八”艺社、野风画会等木刻组织及左联美术家看来，木刻是实现文艺大众化，进而摆脱民族危机的一种艺术形式。在践行《在延安文艺座谈会上的讲话》的过程中，延安木刻在文艺大众化之路上走得更远，并迈出了版画民族化最坚实的一步，木刻也真正成为“革命的武器”。新中国成立后，参照西方版画体系，中国版画在技术形式上从木版独大走向四大版种并行，在风格上从现实主义为主走向多元共在，其背后都深刻反映着时代对版画艺术发展的历史要求。具有革命精神、时代风貌的现代版画，不仅是版画专业开展爱国主义教育的天然教材，更是汲取马克思主义艺术实践论、毛泽东文艺思想的资源库。在众多优秀的新兴木刻、延安木刻作品中，都能找到符合当下社会主义核心价值观的经典案例。

因此，由“传统”和“现代”共同铸就的中国版画艺术史对于版画教学，除了作为视觉与技术资源之外，也应被视为开展美育、德育教育的精神资源。更重要的是，出于对图像的兴趣，学生在了解版画史实物的过程中也更乐于接受、了解作品背后的知识。思政教学避免了对学生生硬的说教与空洞的讲解，作品承载的人文精神则自然更容易渗透其心。

### 三、版画专业教学中思政建设模式的探索

#### (一) 实践与理论融合

将版画史赋予“精神资源”的意义，从中提炼出的也是一种理论形态的知识。在版画教学中，知识讲解常被置于专业理论（美术学史）课程之中，或从名作产生的时代背景出发，探讨作者创作主体精神，或从作品形式与内容出发，探讨作者表达的思想内涵，这是包括版画在内的艺术实践专业将人文知识导入思政教学的惯常理路。然而，这种方式的局限在于，首先，专业理论课相对集中，且课时较少，思政内容的比例受限；其次，将历史性的知识全部置于理论课

程，思政育人过多倚重理论讲授，并未缓解理论与实践的张力，进入实践创作阶段，学生对于作品图像质量的关注往往导致优秀作品仅作为图式风格与印制技术借鉴的范本，而作品的精神意义、思想内涵则常常被忽视。因此，思政教学需要新的模式，其关键是将属于理论的思政内容与实践课程相融合，打破理论传授与实践的边界。在实操层面，即在从低年级到高年级各阶段的实践课程中恰当、有效地植入理论知识，发挥精神资源对实践创作的导向势能。

具体而言，在低年级的技法普修课程中，以作品临摹为切入点。教师选取优秀作品，除了技术分析之外，着重讲述艺术家的观念及作品的创作语境，从艺术、社会、历史三方面展开，解读作品的人文价值。比如选取珂勒惠支（Käthe Kollwitz, 1867—1945）的铜版画作品《磨镰刀》为摹本，教师在分析其制作手段与创作背景的同时，更要解释鲁迅关注作者的原因，作者及其作品对中国创作版画的影响，揭秘其作品精神力量的内核。这样，学生的临习就不单单是技术模仿，也成为对一个对作品产生价值认同的过程（图1—图6）。这一方式同样适用于对中国传统水印的研究，其差异在于对传统图像符号文化意义的阐释。传统水印木刻技术本身就是一项伟大成就，但一花一木所体现的传统美学体系及其蕴含的文化思想才是其人文价值的核心。借鉴、临摹传统作品，传承技艺，承载着版画人对民族文化的自信，也承载着由师古而创新、向世界文化贡献价值的雄心。进入高年级的创作课程，教师通过命题，引导学生的艺术价值观与方法论。投入自由创作阶段，教师结合历史、时事展开对创作动机、作品主题的讨论，关注学生审美修养和人文素养的提高。来自美术史的知识，不断地被活化运用到实践之中。当艺术史的精神资源与现实的人生理想在技法传授、创作指导中被持续地激活，思政育人便潜移默化地贯穿于从低年级到高年级实践课程的各阶段。

#### (二) 课堂与社会融合

将思政建设融入实践课程，缓和了理论传授与实践创作的张力。但若要保持思政育人的持久能效，则仍须将思政建设从课堂延伸至课外，调动社会各界力量为学生创造更多的社会实践机会。简言之，深化课堂与社会的融合。对于版画专业的学生，参观优秀展览既是学习的机会，更是课堂外开展思政育人的重要环节。它不同于理论宣教，学生直面作



图7 版画艺术沙龙活动 2015年

图8 版画艺术沙龙活动 2015年

图9 版画艺术沙龙活动 2015年

品，对画面的兴趣自然激发其对作品创作思想的求知欲。通过导读作品、作者生平，观展、参展的过程也就成为精神资源内化于心的过程。近年，在观摩中外优秀作品的展览时，我们围绕着中国传统文化、马克思主义艺术实践论、社会主义核心价值观等内容，着重作品思想性、艺术性的解读。同时，将展览、讲座、研讨会等学术活动纳入思政建设领域，探索出本专业思政育人的融合之路，即在时间与空间上，课堂上下、校内外的深度融合；在育人队伍上，专业教师、人文各科学者、美术馆及各研究机构专家的互为补充；教育目标上，美育与德育的共时融合。

此外，思政建设既要从已有的文化成果中汲取精神动力，又要立足当下，要求学生积极参与社会实践，增强其社会责任感与文化使命感。利用假期的社会实践、各类志愿者服务等各种类型的社会活动，广泛开展与各类艺术机构、企业的合作，共同建设思政育人的社会实践平台。例如，2015年，版画系师生与天津图书馆合作开展的版画艺术沙龙，向群众普及版画艺术（图7—图9）。学生指导社会大众进行版画创作，特别是对于少年儿童、聋哑学校的师生等群体，学生投入了更多精力与耐心。社会各界极大的热情，令学生对版画所换发的艺术感染力有了新的认识。在以学生为主体的社会实践活动中，小众的版画之于大众心灵塑造所蕴含的巨大势能得以充分体现。类似活动，不仅增进了学生对本专业的感情，更令学生对艺术应如何服务社会，有了更切身的体会。

### 四、结语

从版画专业的自身特点及艺术教育的基本规律出发，将版画史知识活化为精神资源，在教学模式中，将理论与实践、社会与课堂相融合，这些新经验在近年思政建设中起到了良好的育人效果。从艺术专业知识、教学方式特点出发，于课堂上学习、重温理论，于社会实践中确立、坚定理想，

思政便在学生了然于心、付之于行、知行合一的实践中，逐步实现着育人的目的。思政建设是一项复杂的系统性工程，涉及教学方式多样化、教学资源整合、教学模式创新等多方面内容。因此，构建富有专业特色、具有普适性的思政建设与实践模式与范式，对推动艺术学思政课教学的创新与改革，具有十分重要的现实意义。

### 参考文献：

- [1] 教育部关于印发高等学校课程思政建设指导纲要的通知 [EB/OL]. [2022-01-31]. [http://www.moe.gov.cn/srcsite/A08/s7056/202006/t20200603\\_462437.html](http://www.moe.gov.cn/srcsite/A08/s7056/202006/t20200603_462437.html).
- [2] 中共中央办公厅国务院办公厅关于深化新时代学校思想政治理论课改革创新的若干意见 [EB/OL]. [2022-02-16]. [http://www.gov.cn/zhengce/2019-08/14/content\\_5421252.htm](http://www.gov.cn/zhengce/2019-08/14/content_5421252.htm).
- [3] 王鹤, 刘洁, 段宗秀. 艺术学课程思政建设中的问题、思维、原则与方法——基于教育部课程思政示范课的实践 [J]. 山东工艺美术学院学报, 2021 (5): 23-27.
- [4] 潘一坡, 项久雨. 思想政治教育时空论 [J]. 思想理论教育, 2020 (11): 44-50.
- [5] 石书臣. 准确把握“课程思政”与思政课程的关系 [J]. 思想理论教育, 2018 (11): 57-61.
- [6] 陈育君. 思政课实践教学与理论教学嵌入模式研究 [J]. 延边教育学院学报, 2021 (5): 147-153.
- [7] 王英龙. “六结合”“三融入”抓好课程思政教学模式创新 [J]. 人民论坛, 2021 (34): 107-109.

本文系天津市普通高等学校本科教学质量与教学改革（一般项目）“版画专业教学系统性的研究（一流课程教学改革与实践）”（项目编号：B201007304）成果；天津美术学院“版画专业教学系统性的研究”项目

焦 磊：天津美术学院美术学国家级实验教学示范中心高级实验员

（责任编辑：陈期凡）

## 利用社会资源拓展版画教学形式的可行性分析

Feasibility Analysis of Expanding Teaching Forms of  
Printmaking by Using Social Resources

王木木 /Wang Mumu

**摘要：**当下时代，信息技术迭代迅猛，机遇稍纵即逝，社会对人才综合能力的需要大幅提升。在此背景下，如何使学生在离开学校后能够更好地与社会衔接，成为版画人才培养亟需关注的问题。社会对于版画人才能力的要求日益提升，学生对于如何将所学专业应用到社会中、如何利用社会资源、如何筛选有利信息等实际问题也应进行相应的思考。针对上述问题，天津美术学院“版画专业教学系统性的研究（一流课程教学改革与实践）”项目，即对于利用社会资源拓展版画教学形式的可行性进行研究，本文的诸多分析也由此展开。

**关键词：**版画教学；实践教学；社会资源拓展

天津美术学院版画系拥有优秀的师资队伍和优越的教学环境，教师们有着丰富的教学经验。学校为积极优化传统教学系统，保持专业教学的先进性，完善版画教学体系，拓展学生的创新能力，将美术馆、各类实践基地、艺术材料生产商等社会机构视为人才培养的有益资源，并对利用这些资源构建一个具有专业时效性的高品质的教学实践平台，与之建立合理、“双赢”、稳定的合作教学新形式进行探索。

### 一、艺术类院校版画教学现状

放眼当今国内外各大艺术院校，版画都是作为艺术教育中重要的专业方向之一而存在，中西方的版画教学则各具特色。追求创作主题的个性化、技法的多样化、培养学生的创新思维是国内各美院版画教学的主要内容，国外的版画教学也基本围绕相关内容进行课程设置，但在专业拓展方面较之国内显得更为丰富。在国外，艺术机构为高校提供了多种实践方式，必要的社会拓展经验也成为教学成果评价以及学分评价体系的关键因素。例如，波兰弗罗茨瓦夫艺术与设计学院在版画教学中倡导学生与文化中心、画廊等艺术机构合作，在校外举办面向社会的毕业作品展览，是否参与这些实践也成为判定毕业成绩的重要参考因素；美国的版画教学则充分与其本土的版画研讨会、艺术



图1 Hahnemühle纸张飞尘技法印制效果比较



图2 学生纸张研究、技法研究记录手册



图3 关月娇 童谣·看见长大 铜版 30×60cm 2021年

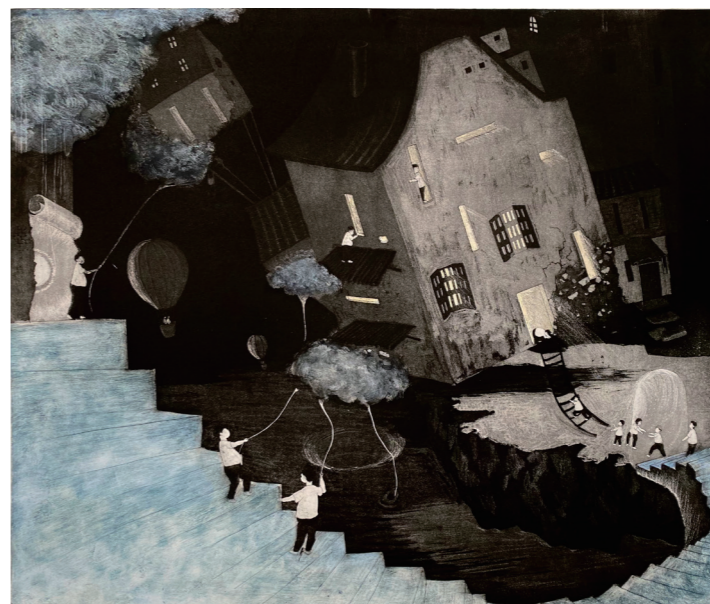


图5 关月娇 家园1 铜版 50×60cm 2021年



图4 关月娇 童谣·芙蕖凭思 铜版 75×40cm 2021年

联盟紧密相关联，学生在学习的过程中，能够同时参与到研讨会、展览等交流活动的各个环节，从而加强学生各方面专业基础的积累。反观国内的版画教学，虽然艺术院校具备优秀的师资力量，专业教学水平也是顶尖的，但教学形式却相对封闭、单一。学生在传统的教学模式下，思维方式被固化，而这与艺术创作应有的思维方式是背道而驰的。同时，社会上以版画为主题的活动、展览、研讨会以及版画工坊、版画驻留等虽种类繁多，但质量水平参差不齐，学生在完成本科学习进入社会后，对于如何将所学知识进行实际应用，如何实现自身的社会价值，依然感到困惑，由此体现出，在传统教学中，专业技能和社会实践的对接不够紧密，专业教

学与社会资源的互动略显不足。为解决学校如何利用社会资源拓展版画教学的问题，天津美术学院“版画专业教学系统性的研究（一流课程教学改革与实践）”项目进行了相关探索。

### 二、“凹（铜）版画技法应用”课程中社会资源的双向拓展

#### （一）版画资源引进课堂

在版画作品中，对于画面印制效果的好坏，材料起到很大的作用，在创作中材料可能只是载体，但艺术家对于它的态度绝对不是简单不加考量地选取，甚至一些材料本身就隐含了作者的艺术主张，对于这一点，往往只有经验丰富的作者才能有深入体会。在教学的过程中发现，学生由于创作

表 1 Hahnemühle 纸张研究分析统计表

编号	纸张种类(名称)	墨	光滑度	画面重 度	画面层 次
1	Hahnemühle 721	夏博纳 985	略粗	重灰	一般
2	Hahnemühle 747	夏博纳 985	略粗	重	丰富
3	Hahnemühle 1584	夏博纳 985	光滑	重	对比强
4	Hahnemühle 1557	夏博纳 985	略粗	最重	均匀

经验和视觉经验不足,在创作过程中,对于材料与创作的关系认识不够清晰,也缺乏对材料、技术、创作观念相互关联的认知,实践上经常遇到瓶颈。针对可供教学使用的材料相对单一的问题,在“凹(铜)版画技法应用”课程中,艺术材料生产商提供了资源供教学研究。例如,在课程中,学生得到 Hahnemühle 铜版纸作为研究资料,就可以围绕这种材料进行更具有针对性、系统性的研究。结合技法教学,教师引导学生对四种不同克重、不同棉质、不同纹理的版画纸的印制结果进行比对,学生个人进行记录整理(表 1、图 1)。其变化和差距显而易见。这种材料研究式的学习模式与教学大纲相结合,大大提高了学生的学习主动性以及对本门课程的兴趣,他们并以此类推地展开了个性化的研究并进行记录(图 2)。通过此次课程,学生均得到一个具有个人特色的研究手册,且在日后的创作中他们对该手册不断地进行充实和内容的更新。从某种程度上说,这培养了学生的自主学习能力,或者说,成为学生建立终身学习能力的开端。

社会资源辅助教学带来了非常显著的效果,弥补了传统课程中材料研究不够深入的缺陷。由于有充足的教学材料供学生深入研究,教学质量大大提高,课程内容得以深化,并作用于学生实际的个人创作,大量的优秀作品也随之涌现(图 3—图 9)。这种带有研究性质的教学,提高了学生的专业水平以及学习能力,锻炼了其艺术创作中的逻辑思维,从而使本科阶段的教学水平得到极大提升。

## (二) 传统教学走出校园

深度探索校外教学实践基地的新模式,是版画教育持续关注方向。天津美术学院版画系与国内多个版画博物馆、天津东疆国际艺术中心、深圳观澜版画基地等社会机构建立合作关系,为学生提供了优质的专业实践平台,社

会拓展与传统教学形成交叉互补,增强了学生的创新能力。学生在画廊举办展览,在版画工坊进行驻留、参观,与艺术家、业界专业人才近距离沟通学习,使学校师资单一的状况得到改善,也将所学与社会应用进行了初步对接,获得了许多具有专业时效性的信息、技术,为个人创作和职业规划进行了前期铺垫。例如,在“凹(铜)版画技法应用”课程中,学生可以到天津东疆国际艺术中心参观,对其版画工坊的硬件设施、技法材料、工作方式等方面,如最先进的版画机器设备、最古老的印刷方式、传统水印木刻工作室的设置、艺术家个人工作室的设置、多人协作印制流程、服务于艺术家的工作方法、版画衍生品印制等,都逐一进行考察记录,以此拓宽了自己的专业视野,同时,也将版画艺术与版画技术、版画作品与版画产品等与专业相关的信息进行了梳理和划分,加深了理解。

版画家群体相较其他艺术家类别仍属小众,与版画艺术家近距离沟通探讨的机会十分难得,在参观过程中,学生也与当时驻留的艺术家进行了创作观念上的交流,这种与同行探讨、学习的过程尤为吸引学生。聊天式的对话使书本上的创作理论变得生动易懂,学生也真切地看到抛开课堂、学分、作业约束的创作过程,受到了极大的鼓舞。此次课程结束后,很多学生对于个人创作充满了动力,甚至对于未来发展有了初步的规划,课程取得良好的反响,甚至超越了既定的课程目标。课程过后,学生利用假期到深圳观澜版画基地进行艺术驻留,进行深入学习创作;还有一些毕业生选择在天津东疆国际艺术中心实习并在毕业后被版画工坊聘为技师。

## 三、社会资源拓展的意义

版画教学始终重视培养学生的实践能力,随着美术馆、画廊等社会机构与美术学院合作的增多,学校如何将传统理论、实践教学拓展到社会中,为人才培养提供一个优质的平台,设计出多元化的教学形式、考察课程,成为教学改革的工作重点。曾经高校为社会输送、培养人才,如今社会资源与课堂有效结合——于学校,社会资源反哺了传统教学,丰富了教学内容,填补了传统教学体系触及不到的缝隙,极大地拓展了“师、资”的力量,使版画教学保持了专业领域的前沿性,建立了教学新模式,有助于培养复合型人才,提高人才适应社会的能力;于社会、企业,既能在第一时间得到源源不断优秀的人才引进,又完美地将学校作为企业文化的理论支持,与一流的师资建立交流,也能使自己企业的文化内涵不断提升,从而转化为潜在的经济利益。

学校需要丰富的社会资源,企业需要学术理论的指导、人才的输送,学生需要更高效的教学模式。社会资源的加



图6 王乃庚 Rock and Roll 铜版 20×15cm 2021年

图7 王乃庚 赞 铜版 20×15cm 2021年

图8 张雪松 时间·厚积 薄发 铜版 60×40cm 2021年

图9 张雪松 时间·流年 铜版 45×55cm 2020年

入,拓展并丰富了课程内容,提高了教学的愉悦性,也有利于师生将理论用于实际工作中。学生明确了今日所学为明日所用,为现阶段的学习提供了诸多动力。这种专业理论、实践操作、社会拓展三层递进式的教学方式更为全面,校企合作实现了“双赢、互补、共享”的目的。

## 四、结语

版画教育应该注重增加人文社科等知识,提高人才的综合素养。美术馆、博物馆、画廊、艺术工坊等艺术机构本身,也是当今人文社科领域重要的知识传递的媒介,一部分顶尖的机构更是科研知识的生产、发生地。社会同样育人,今天的版画教育模式更要与优质的博物馆、艺术馆等社会资源进行合作,提高教育质量,打破学校教育体系和社会教育体系的边界,实现终身教育的目的。版画教学的改革更应该紧跟社会时代的需求,深入探索新的教学方法,此次项目的可行性也为今后更多新型的教学模式打下了坚实的基础,积攒了可靠的依据。

## 参考文献:

- [1] 庞慧. 国家一流课程产品专题设计社会实践教学改革探析[J]. 绿色包装, 2021(12): 65-68.
- [2] 陈洁. 基于课程思政背景下环境艺术专业实践教学的研究[J]. 美术教育研究, 2021(17): 138-139.
- [3] 尹茜煜. 试分析当代博物馆社会教育功能的拓展[J]. 中国高新区, 2018(11): 292.
- [4] 全瑾. 发挥高校博物馆育人优势, 拓展社会教育功能——以上海中医药博物馆为例[J]. 课程教育研究, 2017(32): 205-206.
- [5] 张国俊, 郑夏娟. 拓展博物馆社会教育功能的再思考[J]. 自然博物, 2015, 2(00): 130-133.
- [6] 陈雪松, 郝飞麟, 徐冬梅, 陆胤. 基于“学-模-验-拓”教学模式的环境工程设计方向的实践与探索[J]. 高教学刊, 2022, 8(01): 104-107.

本文系天津市普通高等本科院校教学质量与教学改革(一般项目)

“版画专业教学系统性的研究(一流课程教学改革与实践)(项目编号: B201007304)成果; 天津美术学院“版画专业教学系统性的研究(一流课程教学改革与实践)”项目

王木木: 天津美术学院造型艺术学院版画系讲师

(责任编辑: 陈期凡)

## 寻找“创意” ——艺术设计教学中的图形创意课程探究 Looking for “Creativity”:

### An Exploration of Graphic Creativity Course in Art Design Teaching

霍俊燕 王丽岩 /Huo Junyan and Wang Liyan

**摘要：**图形创意课程是艺术设计教学中非常重要的一门专业基础课。这门课程的主要任务是指导学生在图形设计过程中进行创意思维的训练。在艺术教学方面，教师引导学生形成正确创意的解读和发现是十分必要的。本文根据课程进度把图形创意课程分为三个阶段，解析教学过程中出现的问题和误区，着重探究、扩展创意的方法与途径，引导学生不断完善自身知识结构，掌握正确的创意过程与方法，激发创意思想的火花，创作出富有创意的图形设计作品。

**关键词：**艺术设计教学；图形创意课程；创意思维；图形设计

我国高等院校的艺术设计专业普遍设置了图形创意课程。这门课程以培养学生对图形的创造力为主要目的，是艺术设计专业学生的必修基础课。长期以来，部分艺术设计专业学生实践能力较强，但缺乏足够的创造力，所设计的作品千篇一律，缺乏创意。其原因在于我们的专业教学模式一直较为陈旧。例如，在课程内容上只注重美学教育和设计技巧的传授；在教学方法上以教师讲授为主，课堂缺乏活力。本文根据课程进度把图形创意课程分为三个阶段，解析教学过程中出现的问题和误区，着重探究、扩展创意的方法与途径。

#### 一、何为创意

创意，是一瞬间的灵感闪现，更是想象活动产生独创价值的体现。设计是在特定区域内将各种视觉元素进行排列和组合，通过创意的方法，引起观者视觉心理的美感体验和认知理解，可见创意在设计中发挥着至关重要的作用。因此，如何开发创意思维也就成为艺术设计的核心内容。创意不仅仅体现于文学创作、艺术设计等领域，它更跨越了课程教学、社科研究及其他研究领域。创意课程教学的核心思想就是充分给予学生表达多元意见的机会，引导学生发现更多解决问题的方式、方法，同时为他们提供充分探索自我的思考环境。教学过程中，应给予学生更多表述自我观点的机会，而非设法让学生接受教师的观点。教师应引导学生以创意的方式解决问题，并将其运用于日常生活中，发现生活且主动探索所

有的可能性；引导他们由提出一般观点向提出独创性观点努力，尤其要向他们强调过程比结果更重要。

#### 二、创意与图形

当我们以广义的观察角度来看待图形创意时，无论是二维的平面设计还是三维的动态影像，都将包含在内含与外延更广泛的“大图形”概念之中。其目的就是在图形的创作中打破不同设计专业的边界，寻求更多的重构与综合的图形创意的可能，秉承“无法之法，乃为至法”的创作方略。只有这样，才能获得更开阔的思维空间和具有时代感的创意图形。

传统教学中，创意图形设计主要指的是设计者依据不同的视觉符号（如文字、图形等），通过不同的组合方式，向外界传达各种信息，进而完成信息的传播和推广（图1、图2）。因此，在艺术设计专业教学中，对学生创意性思维的培养是非常重要的。在传统的教学方式下，学生处于被动接受知识的状态，作品从模仿、借鉴逐渐发展成抄袭，何谈创意？教师授课应该由“教”转向“学”，以“学”为中心，持续激发学生的学习兴趣，充分发挥学生的主观能动性，着重培养学生的思维能力及实际解决问题的能力，让学生自觉融入图形设计研究之中。可见，图形创意课程不能一味灌输知识，而应该加强学生创造力的培养，为学生提供更多自主思考的空间。在传授图形设计技巧的基础之上，教师要多角度引导与培养学生的创意思维，提高他们的图形设计能力。



图1 张恒 书籍设计《网易云音乐》

图2 张恒 书籍设计《网易云音乐》

图3 排版案例 图片来源：站酷大神研习社K先生

只有这样，才能真正培养出社会所需要的设计人才。

#### 三、课程初期：抄袭还是借鉴

“独创性”“个性化”“原创性”等字眼越来越多地出现于艺术设计专业课程的原则与要求中，可见创意对于艺术设计来说占有很重要的位置。但在现实教学中，为了获取灵感，部分学生从网络上下载设计成品，东拼西凑、生搬硬套地进行二次加工后，直接为己所用。这种现象并不仅仅出现于图形创意课堂，很多学科都面临这一问题。有时看到某本小说，会觉得情节似曾相识；听到一首歌曲，觉得旋律之前貌似听过；看到一部电影，和国外某个电影剧情很雷同。这个时候就会出现很多不同的声音对作品提出异议。尤其在眼下信息快速传播的时代，一夜之间你就上了头条，成为备受谴责的抄袭者。完全或者部分照抄别人的作品为己所用，这种行为就是抄袭。

当教学中的借鉴变成抄袭，教师无力阻止的情况下，何不反其道而行，告诉学生怎么抄才能抄得巧妙，才能从“抄袭”变为“逆袭”，而不是一味地搞“拿来主义”呢？这里所讲的“抄袭”其实只是一种视觉的转换——从好作品中汲取养分，分析其中可用的元素，将其有效地运用到自己的设计中。例如，我们可以“抄色彩”，不仅可以从摄影作品中提取色彩，还可以从油画作品中提取色彩，进行分析整合后运用到自己的设计中。也可以“抄构图”。作品的构图和暗含的网格是相辅相成的，可以把其他作品的某些构图元素合理地布局到自己的画面中，使版面达到平衡。还可以“抄字体”。分析优秀设计作品中使用的是何种字体，表现出的是什么气质；当我们设计类似项目的时候，这些字体可以给我们多个选择。由此可见，当我们为没有好创意而头疼时，不要一味地抄袭和照搬；掌握了正确的过程与方法，其实设计并没有那么难（图3、图4）。

#### 四、课程中期：课本外的创意训练实施方法

众所周知，好的创意是设计作品的重要支撑。创意是

脑海中一瞬间的灵感闪现，往往在头脑中一掠而过。然而灵感本身是有迹可循的。不同的人有生活阅历、文化水平等方面的差异，这就造成了彼此创意源泉的不同。我们既然要了解创意，就要知道即便是一段平凡的经历对于每个人来说都可能蕴含着各种可能性，也许这就是创意的源泉。此外，创意也是智慧的一种积累。当我们有了一定的智慧，在观察人、事、物时就会得其真面目以及这些人、事、物之间的内在联系。创意的智慧只有在生活中积累，才能被顺利地应用。

##### （一）发现、收集与归纳

创意是人类的一种思维活动，是创新的意识与思想，是一个“以人为本”，研究人与自然关系的相对“大众化”的语汇。生活无疑是创意最好的老师，很多好的创意元素都是来自生活。保持对周围环境的高度敏感，练就一双慧眼，深入观察生活，就能够发现身边事物隐藏的发光点。让学生走出教室，把沿途所见的任何事物都看成起点。比如，收集在路上看见的第一件东西，无论它是什么。学生可以自己来决定它们之间的关系（比如可以从它们的形状、大小、颜色等方面进行联想），用心去记录和分类。此时，学生在得到一个想法后，往往会思考这个想法合不合理。这样就形成了一系列的逻辑类推，从而拓宽了创意思路；再结合项目现状，就得到了优质的创意设计。

##### （二）处理、改变与构成

平面设计的元素从广义的角度可分为概念元素、视觉元素、关系元素和实用元素。构成基础点、线、面属于概念元素，而概念元素通常是通过图形的大小、形状、色彩等视觉元素体现的。我们之前收集的素材，想真正地用来表达创意，应用于设计之中，需要对它们进行构成形式的处理。我们把这些元素看作平面设计中的基本形，将其根据一定的构成原则进行排列、组合，便可得到理想的构成效果。基本形一般有八种基本组合关系：分离、相切、结合、减缺、覆叠、透叠、差叠、重合（图5）。构成形式则有很多。如重复排

表1 教学内容安排

课次	授课内容	课时
1	课程导入	1
2	初期起源: 抄袭还是借鉴	3
3	学生观点表达与讨论	2
4	中期: 课本外的创意训练方法	8
5	后期实施: 创意图形与主题表现	8
6	实践与小组讨论	12

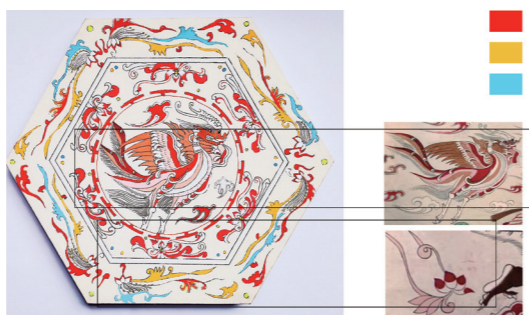


图4 沈亚菲 图案设计《大洋墓壁画再设计》

列是设计中比较常用的手法,目的是给人加强印象,造成有规律的节奏感。还可以在有种有次序的重复关系里有意违反次序,使少数个别的要素显得突出,以打破规律性,形成一种特异的构成。

### (三) 意念、构思与表达

在基本构成元素累积完成后,就需要运用意念对各个元素关键点进行全面的思考与整合。简单地解释,意念就是一个可以表现设计内容的主意。创意设计的一个重要原则是通过意念使设计的功能、结构及色彩等更合理地结合在一起。在我们的日常设计中,意念创意的方法不胜枚举,如常用的想象与联想的方法(图6),逆向思维、发散思维等思维方式,还有时下流行的思维导图创意法与头脑风暴等。这些方法可以帮助我们拓宽创意思路,结合素材现状整合出优质的创意设计。

### 五、课程后期: 创意图形与主题表现

课程后期,一般会开展命题类的相关实训练习。由于前期教学中对于创意思维和图形表现进行了分开训练,此时往往会出现主题与图形表现不一致的现象。部分学生一味地追求与众不同、脑洞大开式的想法,如此一来造成了不切实际的现象,设计出的作品与主题要求相差甚远,无法引起观众的共鸣,观众也会对其思路一头雾水。有的学生急于炫技,利用手绘或软件设计出多种类型的图形。其实往往越是浅显易懂的图形表达越容易形成视觉冲击力,越能让观众读懂作品传达的信息。这才是图形创意应该秉持的设计理念。而提到主题表达,有的学生又会单纯地着眼于“主题”,简单粗暴地将主题以文字形式直接放在设计中,造成整体画面艺术美的缺失,独特性和创新性也无从展现,无法给观众带来视觉享受。由此可见,设计中创意图形与主题表现是相辅相成的,图形创意的开展是以主题为前提,而主题也需要以图形的形式来展现。教师应该在该阶段教学中着重对学生进行创意图形与主题表现的一致性、统一性的训练,防止出现只追求图形的创意而忽略主题表现的现象。由此,合理的教学安排是授课前必不可少的(表1)。

由表1的教学安排可见,将“抄袭”这一敏感话题直接抛出,以此问题为起点,引导如何解决问题成为整门课程的主轴构架。课程期间摒弃单一讲述式的理论教学,注重小组合作学习和自主学习,引导学生通过生活中的发现和协作技巧去解决问题。教学主张依照原定教学大纲及教学进度,改变传统课程中以教师单一讲授为主的教学形式,将教师角色变为类似于导演的引导身份出现,让学生成为主角,主动探究教学内容。一方面,教师通过提出问题,引导学生主动去思考、去完成、去反馈,培养学生的思考能力,增强学生面对困难、解决困难的信心。这一形式的艺术设计专业教学转变了教师角色,构建了新型的师生关系。

## 六、影响创意的其他因素

### (一) 知识

没有丰富的知识积累,创意的想象力就会软弱无力,无法自由翱翔。对于艺术设计专业学生来说,多读书和通过网络学习、参观设计展等都是实现知识储备的有效途径。实施初期,学生可以从自己感兴趣的领域开始。在经过一段时间的坚持后,他们会发现,随着对该领域了解的不断加深,想象力的发挥更加得心应手、有据可依,更容易产生非凡的创意。比如要为校庆典礼设计海报,在设计之前要了解学校发展史、学校概况等相关知识;有了丰富的知识储备,就可以自由地发挥想象力,产生意想不到的创意。

### (二) 想象力

有学生会问:“我懂得很多知识,但是该如何转化成创意,最终应用在设计中呢?”在有了一定的知识储备之后,就需要催化剂般的想象力来创新与激活它。实际上,正是想象力将我们已知的知识或者储备的记忆转化为新的东西。没有想象力,储备的知识就好比鸟儿缺少了翅膀,无法表现出遨游蓝天的能力;没有已有的知识,想象力就会成为无源之水,终将干涸。想象力的培养有一套科学的方法可供我们参考,专业教材上已有详细的讲解,在此不再赘述。我们日常生活中的每时每刻都会从周围获得大量的知识。这些知识好比燃料,只要加以运用,我们的创意之火就能

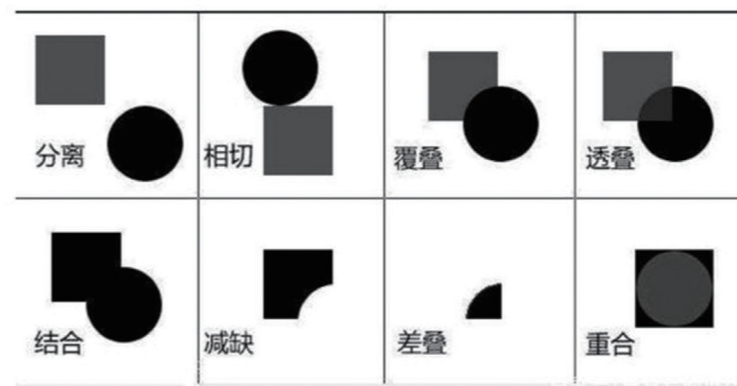


图5 图形基本组合关系



图6 联想案例 图片来源:靳埭强《视觉传达设计实践》

熊熊燃烧、永不熄灭。

### (三) 环境

环境在教学中的狭义理解就是教室,而广义的理解就是班集体文化与氛围。大学生的年龄阶段容易受集体文化的影响,崇拜集体推崇的英雄模范。现今拯救人类的科幻电影深受欢迎就是这种现象的直接反映。可见,在日常教学中营造良好的集体文化氛围,使学生主动或被动地去接受大氛围的熏陶,不停对其大脑进行观念的灌输是很有效的一种教学手段。变化早期可能先从一小部分学生开始。这部分学生的行为和观念逐渐被大家所接受,就开始形成新的学习主流。一旦主流氛围形成,班级就会以“规则”的形式将其确立下来,教师此时应进一步加固这种观念。因此,每一个学生都可以对集体文化产生影响。

知识、想象力、环境这三者对于图形创意来说是不可缺少的组成部分。知识储备和想象力的发挥是产生优秀创意的起始环节,良好的开端才能为以后的创意指好路。作为学生的领路人,在教学流程中,教师要强调知识的储备、想象力的发挥、文化氛围培养的作用,让学生认识到三者的重要辅助功能,从而养成良好的学习习惯,在后期的设计实践中能够正确处理好这三者的关系。

总而言之,在当今数字时代,高新技术渗透下的视觉媒体正日益发挥着强大的图形视觉表现力,也为未来的艺术家和设计师开启了新世界的大门。高新技术还催生了电子游戏设计艺术、视听装置艺术、视觉娱乐设计、互联网页面设计艺术等新的视觉领域的图形创意门类,为传统的图形创意注入了新的视觉生命力,亦为新的图形创意的应用提供了广泛

的空间。在新的教学背景下,打破多年不变的说教式示范教学模式,实现教师的角色转变,可以建立课堂责任,培养学生学习的真实环境,从而使学生的专业修养和治学态度得到进一步加强。通过创意教学改革培养人才,就是要引导学生不断完善自身的知识结构,掌握正确的创意过程与方法,让复杂的设计过程变得简单;引导学生善于发现和整合素材,激发创意思想的火花,能够使元素与设计、设计与意念更加和谐,从而创作出富有创意的图形设计作品。

### 参考文献:

- [1] 周详,石娟.略析观赏昆虫的构成美[J].自然杂志,2011(1):48-52.
- [2] 靳埭强.视觉传达设计实践[M].北京:北京大学出版社,2015.
- [3] [美]史密斯.带上我找创意[M].上海:上海人民美术出版社,2010.
- [4] [美]奥赛派克.平面设计原理实施步骤[M].上海:上海人民美术出版社,2004.
- [5] 张炳刚.品牌视觉设计[M].北京:人民邮电出版社,2014.
- [6] 芦影.视觉思维与设计创意[M].北京:中国传媒出版社,2012.
- [7] [瑞士]米勒-布罗克曼.平面设计中的网格系统[M].上海:上海人民美术出版社,2016.
- [8] 王大宙,王凯,斯蒂尔.弹性设计思维[M].上海:上海人民美术出版社,2015.

霍俊燕:河北美术学院设计艺术学院副教授  
王丽岩:河北美术学院设计艺术学院副教授

(责任编辑:江丽红)

## 高校艺术设计专业理论课程教学优化分析

### An Analysis of Teaching Optimization of Theoretical Courses for Art Design Majors in Colleges and Universities

郝亚楠 /Hao Yanan

**摘要：**高校艺术设计专业是一门应用性较强的学科，重在培养学生的设计思维、创新意识、实践动手能力。目前在普通高校艺术设计专业的教学中，教师与学生都偏重设计实践，从而忽视了基于专业课程的理论知识的传授与学习。本文从高校艺术设计专业理论课程的教学角度分析理论知识在艺术设计专业教学中的地位，并提出理论课程的教学优化方案。

**关键词：**艺术设计；专业理论课程；教学优化方案

#### 一、艺术设计专业理论课程的渊源

艺术设计专业的理论课程是美术学设计专业的重要课程之一。它为设计专业实践课程奠定了理论基础，提供了理论支持。设计专业的理论课程是从西方国家的教育体系中传过来的，源头是成立于1919年的德国包豪斯设计学院。“包豪斯”在设计界是鼎鼎有名的，在设计领域是一个绕不开的词。它的成立，意味着现代设计的诞生。从它开始，艺术教育成为一个正式的体系存在。这所由德国现代建筑师、建筑教育家、现代主义建筑学派的倡导人和奠基人之一瓦尔特·格罗皮乌斯（Walter Gropius）在德国魏玛创办的公立学校，可谓对全世界的现代设计都产生了深远的影响。“包豪斯”倡导设计教育的重要性，强调为社会输送更多优质的设计师。其课程设置非常有计划性，结构也非常清晰，成为设计专业教育方面的典范。世界范围内大部分设计院校的课程设置都承袭了“包豪斯”独具特色的课程安排。

在学校成立之初，创办人瓦尔特·格罗皮乌斯与他聘请的数位形式导师共同完成了设计课程的设置，包括基础

造型教育（素描、色彩、构成等）、理论教育、材料研究以及专业的工作室（工作坊）等几大类。“包豪斯”十分注重理论课程的教授。其理论课程包含门类多，且专门为课程编著了相应的教材。例如1919年，瑞士表现主义画家、设计师、作家、理论家、教育家约翰·伊顿接受校长瓦尔特·格罗皮乌斯的邀请，成为“包豪斯”教员，之后出版了很多教材。其中《色彩艺术》《形式与设计》被当作学院的基础课程，并被翻译成中文引入中国的设计教学中，成为我国大部分设计院校色彩相关课程的理论参考。通过伊顿的教学，学生逐渐形成了对色彩的全面认识。他所讲授的色彩理论帮助学生奠定了坚实的视觉表达基础。出生于瑞士的保罗·克利于1921年他执教的第二个学期推出了形式理论课程。他认为各种有生命力的构成都必须是以理性为基础的，教材中的案例都应该给予理性的解读。在最初任教的几年中，他常常借助自然界中的具体案例来进行讲授、剖析。俄裔法国画家、艺术理论家康定斯基是现代抽象艺术理论的奠基人。他的著作《点、线、面》《论艺术的精神》《关于形式主义》《论具体艺术》等阐

述了抽象艺术的理论。康定斯基对于“包豪斯”基础课程的贡献主要体现在两个方面：一是分析绘画，二是对色彩与形体的理论研究。匈牙利人莫霍利·纳吉，这位自学成才的设计师对“包豪斯”的基础课程和教学结构进行了改革。在教学中，他希望学生从个人艺术表现的立场转变到比较理性的、科学的对于新技术和新媒介的了解和掌握上去。可以说，“包豪斯”在成立之初所聘请的这些导师对于“包豪斯”设计教育的发展方向的确立几乎起到了决定性作用，他们的理论教学在设计教育中发挥了巨大的作用。

#### 二、艺术设计专业理论课程的现状

纵观我国普通高校艺术设计专业的教学，理论教育总体处于滞后状态。艺术设计专业往往不重视理论教学，长期存在课程设置缺乏细化和严谨、教师梯队结构不完善等情况，学生对于理论知识的了解也不够深入。

##### （一）具体专业指向性较差

艺术设计专业包含平面设计、环境艺术设计、建筑设计、工艺美术等众多门类，而大部分院校的理论课程几乎都是以设计概论、设计学这种通识类教材为主导，并没有将不同专业培养方向的对应理论教材作为理论课进行设置，从而造成理论教学的具体专业指向性较差。

##### （二）教学方法比较单一

理论课程的讲授，在大部分院校都存在照本宣科的情况。理论教学依旧以教师为主、以教材为主，不注重与学生的互动。这样的教学模式很容易让学生失去对理论课程的兴趣和积极性。一些学生在课堂上睡觉、玩手机、与同学讲话，在课下更不会针对课堂内容的疑难问题去请教老师，做作业也存在拖拖拉拉的现象。即使通过突出复习勉强通过考试，这些理论知识在考试之后也会很快被他们遗忘。

鉴于以上情况，各院校应提高对理论课程的重视程度，让理论和实践在课程设置方面具有同等重要的地位。

#### 三、艺术设计专业理论课程的重要性

艺术设计专业理论课程是专业实践课程的理论依据，实践的操作与创新是离不开一定的理论支撑的。如今，设计界大力倡导传统文化在现代设计中的运用。例如，人们所熟知的华夏银行的图形标识来源于国宝“玉龙”。“玉龙”为辽西建平牛河梁新石器时代红山文化的典型器物，距今已有五千多年历史，是华夏文明的重要标志，很契合“华夏”的内涵。由此可见，深厚的中华文化为我们的设计师提供了创作灵感。只要对于中华文化有足够多的了

解，那么一件遗迹即可作为创意设计的母题。如果对于历史文化没有深入的认知，在创作方面的借鉴就会存在很大的缺失。凭空想象，是无法创作出好作品的。艺术专业理论课程内容丰富，可为设计实践提供足够多的知识储备和方法论上的积累。

艺术设计专业的学生很容易将设计与软件操作画等号。在专业课程中，他们尤其注重对于各种软件的学习、训练，而将理论学习抛之脑后。这恰恰是艺术设计专业学习认知上的一个误区——重实操而轻理论，甚至是空理论，即对于最基本的概念都不进行储备。这种认知就导致学生的学习体系是倾斜的、不完整的。理论课程的学习在很大程度上影响着专业课程的训练。大容量的理论知识储备，可以在潜移默化中对专业实践课程起到促进作用，可开阔学生的设计思维。因此，专业理论课程是专业课程中非常重要的一部分。它对每个学生的影响往往是隐性的，但它的作用是不容忽视的。

我们知道，设计的服务对象是人，设计的过程是与人打交道的过程，设计的最终目的是为满足人的基本需求。设计师如果徒有好的操作，而没有新颖的创意，并且无法与需求者进行有效沟通，那么整个设计过程只会以失败告终。加强一定的理论修养，才是对设计作品负责、对人负责。

#### 四、关于艺术设计专业理论课程教学优化的建议

##### （一）优化课程设置

考量课程设置是否合理是优化教学方案的一个重要环节。艺术设计专业理论课程的教材安排应适合学生的专业方向。在大学一年级还没有分科的阶段，理论课程的安排可以适用于所有专业方向的学生，如《中国设计史》《外国设计史》等，旨在引导学生加强对基础理论知识的学习、积累。在大学二年级，学生对专业的认知度加强，可安排理论知识较深的课程，如《设计概论》《世界现代设计史》等。在大学三年级，学校已经对专业有了明确的划分，学生可根据自身的特点及兴趣爱好或者其他原因对专业进行选择。此时，学生的专业理论课程应按照专业方向进行设置。比如选择室内设计专业方向的学生，就要对室内设计的基本概念、设计过程、学习方法有足够的了解，选择的教材可以有《设计原理》《室内设计资料图集》《设计准则：成为自己的室内设计师》《住宅设计解剖书》等；选择平面设计专业方向的学生就要对平面设计的基本知识有深入的了解，可选择的教材有《平面设计基

础》《平面设计入门与提高》等；选择建筑专业方向的学生对于建筑、空间、形式等要有明确的认知，可选择《建筑：形式、空间和秩序》《交往与空间》《建筑师的20岁》等作为教材。当然，学校设置的教材未必适用于所有学生。在当今信息获取多元化的前提下，学生可以根据自身需求从其他多种渠道获取知识。

另外，艺术设计专业理论课程的设置比例在所有课程中应适当增加。专业理论课程的教学与专业实践课程的教学是专业课程教学的两大基本形式，两者是辩证统一的关系：理论课程是实践课程的基础，实践课程在专业理论课程的指导下进行教学。因此，二者在教学中有着同等重要的地位。在艺术设计教学中，理论课程的设置比例一定要符合教学要求，而不能单纯地以专业实践课程为中心。

### （二）优化教学方法

在教学中，教学方法对于学生学习习惯的养成有着促进作用，灵活的教学方法可以增加学生对课程的学习兴趣，而枯燥的教学方法很容易让学生失去对课程内容的求知欲。首先，要改变单一的教学方式，将枯燥乏味的教师讲、学生听转变为教师与学生进行有效互动。例如，在一小节内容讲授完成后，让学生进行分组讨论。学生可以用手机查阅相关知识对课堂内容进行补充，将各方面知识汇总以后进行讨论，最后进行综合。这种方式可以集中学生的注意力，提高学生的关注度，并且对于知识的自主梳理也可以使学生形成较强的逻辑思维能力。其次，艺术设计专业在生活中有着很多鲜活的事例，涉及的行业也是丰富而广泛的，各种图文视频信息的获取也很便捷。这些都可以作为案例在课堂中进行演示。学生在视频、图像等多媒体形式下的学习效果远远胜过对于课本知识的汲取。图文结合的形式也能够更好地加深学生对于课程内容的理解，达到寓教于乐的目的。再次，专业理论课程的教学应与专业实践课程相结合。在理论课程的讲授过程中，适当地补充学生在实践课程中遇到的问题，有效衔接理论与实践课

郝亚楠：长治学院讲师

（责任编辑：江丽红）

程，不仅可以解决学生在实践操作中的困惑，而且也不会造成理论脱离实践的现象。这样学生就会把在实践操作中获取的经验与理论学习中获取的知识融合在一起，形成完整的知识体系。

### （三）优化考核方式

大部分普通高校的考核方式是闭卷形式的卷面考试。学生从中学阶段步入大学，考试形式几乎千篇一律，这样就很容易使学生只注重考试的结果，即是否能够顺利通过。为此，一些学生只在最后的考试复习阶段对课程内容进行死记硬背，再抱着侥幸心理出现在考场。这种状况导致的结果就是，即便学生勉强通过考试，但也未必真正理解课程中的重点内容。因此，这种考核方式应进行转化。既然上课可采取多元化的形式，那么考核方式也可以是多元的。对于学生的考核，除了最后的卷面形式外，还可将课堂讨论环节的结果、学生在课堂中进行多媒体展示的效果、学生与老师的互动情况以及课堂中小论文的撰写等纳入学生的综合成绩。多元化的考核方式能够对每一个学生课程学习作出全方位的、客观合理的评价。

### 五、结语

高校艺术设计专业理论课程的教学优化是艺术设计教育工作者应积极探索的问题。在专业理论课程中运用科学、合理的教育教学方法，不仅可以提高高校艺术设计教师的教学水平，而且能够为社会培养出理论素养突出、专业水平一流的设计人才。

### 参考文献：

- [1] 李庆东.艺术设计专业基础课程教学的现状分析和改革路径探索[J].艺术教育,2014(7):241-242.
- [2] 李悦.艺术设计专业基础理论课程教学方法改革研究[J].美术教育研究,2018(3):124-125.

## 消费文化语境下艺术联名对艺术传播的影响

### Influence of Art Co-branding on Art Dissemination in the Context of Consumer Culture

王凤丽 /Wang Fengli

**摘要：**随着商品经济时代的发展，联名款产品在市面上越来越畅销，闲暇收入和闲暇时间的增多使人们不再满足于简单的生活必需品的消费，更加注重生活的品位。身份认同危机的弥散，使得人们无法正确面对自己同他人的差异，艺术联名似乎成为消解人与人之间差异的最佳方式。然而现在品牌联名形式多是简单印花和表面元素的二合一，更无其他深刻的内涵。本文立足于消费文化的现状来分析联名款产品的泛滥及其对艺术传播的影响。

**关键词：**消费文化；艺术联名；身份认同危机；艺术传播

### 一、消费文化中的艺术联名与身份认同危机

当今社会物质资料极大丰富，大众媒体的推动导致符号消费这一特定的消费行为无限循环，物品彻底地与某种明确的需求或功能失去了联系，只体现出一种符号价值。青年作为社会中最大的消费群体之一，他们迫切地寻找一种符号来确认自己的地位，将自己与他人区分开来。

#### （一）消费社会

在消费社会，人们更加注重商品的象征价值、文化精神特征和形象价值。法国哲学家让·鲍德里亚认为，虽然日常消费品越来越与奢华、美丽、奇特和浪漫联系在一起，但它们的原始功能和用途却越来越难以解码。在消费社会中，产品的价值不再基于其有用性，而是开始以一种将它们与其他产品区分开来的方式获得价值，从而建立其声誉和奢侈品地位。Supreme 板砖、Tiffany 曲别针毛线球等诸如此类的商品，这些外表看起来平淡无奇的产品售价却高达几十、几百美元，并不是这些物品有什么固有的内在价值，也不是因为材料特别或者说设计工艺复杂很难生产，是“Supreme”“Tiffany”这个品牌名将它们与其他便宜的板砖、曲别针等区别开来，赋予它们地位与声望，将这些商品置于物品等级的顶端。

2020年11月10日，一则“我潜伏上海‘名媛’群，做了半个月的名媛观察者”的微信推文在网上引发了热议。该推文展示了上海“名媛”们包装自己的方式：通过拼单订丽思卡尔顿下午茶和宝格丽酒店、租法拉利跑车、购买奢侈品等，然后拍照发朋友圈，伪造成自己是个有钱人，妄图通过这种方式展示自己的能力与地位，赢得他人的尊敬与崇拜。这种社会现象正是消费主义侵袭现代社会的集中反映。现代社会，很多人会通过穿名牌服装、戴名表、开豪车等方式包装自己，认为消费得起昂贵的奢侈品就代表自己有钱，

自己的能力就高人一等；也有很多人希望通过展示自己经常在高档酒店、豪华饭店等场所消费来获得他人的羡慕与尊敬；还有很多人把逛街、消费当作实现自我价值的方式，认为“买买买”就能获得快乐，就是人生的意义。

人们一方面努力工作挣钱，另一方面又沉浸在资本家构筑的纸醉金迷的世界里，消费至死，娱乐至死，在消费中获得满足与快乐，获得自我价值的实现。矗立在各大城市的购物中心背后的消费主义正如吸血鬼一般，掏空消费者的口袋，也扭曲了消费者的人生追求。艺术与美便成为时尚撩拨人们消费欲望的法宝，<sup>[1]</sup>艺术联名在此语境下应运而生。

#### （二）艺术联名

近来市场上涌现出众多联名款产品，如中国工商银行故宫联名卡、优衣库 × KAWS 联名首发的 T 恤和托特包、得宝 × William Morris 联名款包装（图1）、NARS × Connor Tingley 联名口红盒、晨光直液笔 × 大英博物馆、橘朵美妆、神仙水 PITRA、NIKE 球鞋、周大生 × gircult 联名款项链等数不胜数。

然而现在品牌联名形式多是简单印花和表面元素的二合一，更无其他深刻的内涵。2020年8月25日，“拉面说 × 大英博物馆灵感玩味，献上‘可以吃的名画’”这篇推送介绍了三款拉面，高更的《花瓶》× 意式番茄牛肉酱拌面、莫奈的《睡莲池塘》× 罗勒鸡肉莲子拌面，撒了包装上的图案，两者似乎毫无关系，甚至《向日葵》× 奶油蘑菇培根拌面的摆盘<sup>[2]</sup>配料使用的是菊花丝（图2），用米勒的《拾穗者》还更为恰当些。这些表面元素的随意堆积，看似赋予了商品以艺术价值，实则是为了迎合消费者对艺术盲目追求的结果。

喜茶又被称为“跨界专业户”，从创始至今，与喜茶



图1 得宝 × William Morris 联名款纸巾

图2 拉面说 × 梵高的《向日葵》× 奶油蘑菇培根拌面

图3 喜茶 × 荣宝斋 × digiway 联名礼盒

联名过的品牌不低于 60 家，其中包括美妆品牌、时尚潮牌、文创产品、日化产品、服装品牌、生理保健……“中国作为茶叶的发源地有着深厚的历史底蕴，但在如今的时代背景下茶饮品牌如何提升茶文化的商品附加值显得尤为重要。”<sup>[2]</sup> 2020 年 12 月 7 日，HEYTEA 喜茶公众号发布“‘全明星阵容’饮茶派对，就差你啦”的推送，并在上海新国际博览中心正式推出了喜茶联合荣宝斋与 Digiway 的《灵感之茶》礼盒（图 3），它从中国十大传世名画之《韩熙载夜宴图》中发掘灵感，把这件作品进行重新绘制，更多融入了中国茶文化，将仕女、宾客甚至韩熙载本人与喜茶元素结合，塑造了喜茶坚持对中国茶文化的溯源和探索，同样放眼中华传统的其他宝藏，在饮茶之余体验更多非遗与艺术的汇聚，去发现和传承生生不息的东方灵感的品牌理念和文化。

### （三）身份认同危机

并非所有的联名都具有艺术价值和意义，有些消费者为了形成一种身份认同，盲目趋同地去购买联名款商品。在消费社会中，艺术似乎成了一种社会氛围，人们茶余饭后的谈资也从家长里短逐渐转变为梵高、塞尚、近期艺术展……仿佛对艺术了解越深的人越有文化，谁能看懂马格利特的作品还能讲出些所以然来那就更了不起。他们迫切地想要找到一种参照去消解认同危机，艺术联名首当其冲成为最优选择。波普艺术、达达主义、行为艺术的先驱告诉我们艺术不过如此，人人都可以是艺术家，后世模仿者们故弄玄虚把自己的作品弄得毫无章法，具有光怪陆离、不明所以的特点。普通人对艺术的理解要么是觉得曲高和寡，要么是觉得毫无价值。

联名款产品抑或文创产品就是从艺术中衍生出的“潮流艺术”，它们以极其亲民的姿态多样化地出现在日常生活之中，并不断地冲击潮流爱好者的视觉感官。由此艺术借助艺术联名这一载体将原来独立零散的受众转变成为一个庞大的组织，原来无人问津的产品也摇身一变供不应求。2019 年夏天，优衣库 × KAWS 联名首发的 T 恤和托特包，各大优衣库门店开门瞬间就出现疯抢的场面。“KAWS 的艺术赋值加上其

绝版的噱头、低廉的价格，引发了一次抢购狂潮”<sup>[3]</sup>，除了少部分 KAWS 的死忠粉可以理解，其余人更多是为了发朋友圈的炫耀、自我标榜的标签，渐渐地丧失自己的审美，通过跟风消费来填补自己的认知盲区，看起来和身边潮人别无二致，以得到身份认同。优衣库借助 KAWS 的知名度和社交媒体的传播赋予这些联名款 T 恤“潮流”“时尚”“绝版”“独特”“个性”等标签，完成了一次绝美的营销。“认同支配了消费，消费又体现了认同。”<sup>[4]</sup>

## 二、品牌联名——艺术传播的新媒介

### （一）品牌联名

品牌联名的例子屡见不鲜，刺激消费才是商家的最终目的，从新老品牌联名再到热门动画，品牌商们将眼光投放在“艺术”上。然而有些品牌则联合艺术家、设计师、博物馆、美术馆，将产品摇身一变，打着“给生活增添艺术感”的幌子，以一种牵强附会的结合方式，随心所欲地进行各种“联名”，抬高其身价，割了一波又一波文艺青年的韭菜。艺术联名似乎成了品牌突破创意的捷径，打开淘宝搜索“大英博物馆”会出现五花八门的产品，杯垫、鼠标垫、挎包、水杯、摆件、帽子、拉面、卡套、服装、美妆、文具……虽然这些联名产品让生活与艺术无限接近，但消费者到底是在为艺术买单还是掉入了消费主义陷阱？

“拉面说”× 后印象主义名画包装拉面，推送的下方评论多是美食来源于对生活的态度、让每一天的餐点不敷衍了事、食物只要能吃就行色香味很重要看着就是一种享受、食物背后蕴含的生活美学和态度总不及饿和想念美味的感觉来得深刻。作为高端速食产品为了提高产品价格而提升产品格调无可厚非，但“同质化的产品越来越多，文化元素生搬硬套的现象也越来越明显”，品牌为了吸引流量无所不用其极，然而消费者却不再为这份盲目的“艺术性”买单，这三款与后印象派大师联名的拉面销量寥寥无几，很是惨淡。

《绘真·妙笔千山》是故宫博物院 × 网易游戏开发的青绿山水互动叙事手游，其创作灵感来源于中国十大名画之一《千里江山图》，游戏画面整体渲染宣纸感，水墨风背景，

平面与 3D 结合的方式完美还原《千里江山图》这一千年名画。游戏中每一个故事、每一个人物角色、每一场景构图都刻画得极为形象生动，与中国古代经典神话故事相结合，游戏者在游戏时即可沉浸在作品之中。

### （二）艺术传播

艺术传播是指人们借助各种媒介和途径将艺术信息或艺术作品传递给观赏者的过程，其传播的目的就是为了让让更多人有机会接触了解艺术，从而提升公众的艺术素养。可再现性和高产量是艺术商品化的特征，艺术与商品的联合在一定程度上拓宽了艺术传播的渠道。“艺术与商品的结合确实是一把双刃剑，艺术不再是精英文化，也不再是摆在博物馆里的昂贵奢侈品。”<sup>[5]</sup> 艺术的商品化使得艺术触手可及，但艺术之所以令人神往，无非在于艺术家的原创性和独特性。艺术家将自身感受及经历具象化为艺术作品，这样的创作需要时间，更需要精神与情感之倾注。

林林总总的个人展、艺术中心、线上展览、文艺活动等涌进我们的日常生活，而被社交媒体和网络膨胀填充的今天，美术馆、博物馆或私人展示空间、艺术区和品牌店铺皆无法置身事外，艺术变得触手可及。具备直接感受的艺术形式如装置艺术和行为表演以及能以行动参与的体验式文化在现今更受大众喜爱，活化了向来难以亲近的艺术市场。通过打卡、排队、上传照片等行为，品牌借助艺术等自身概念及在消费者心中的印象提升其品牌价值，而艺术通过流量更快进入人们视野。

据不完全统计，2020 年我国年度授权商品零售额达 1200 亿人民币，而文化艺术类则高占 19%，成为市场上最活跃的 IP 之一。时尚、娱乐、消费等行业的交叉效应开拓了人们对于艺术的熟悉度，带动了购买力，然而它又像一条无形的枷锁自上而下地牵动整个艺术品市场。

### （三）艺术联名对艺术传播的影响

近年来，随着国民经济的发展，新媒体时代的到来，艺术接受者了解艺术的途径越来越多样化，普通大众对于购买行为有了更加深刻的理解。随着消费主义的盛行，消费者更加重视品牌符号价值，奢侈品变得更加畅销，这也导致了众多品牌借助艺术这一媒介反映自身的审美趣味和文化理解力，艺术市场也由此活跃。不仅品牌会借助艺术的魅力提升其品牌价值，艺术家、艺术作品更会借助品牌的知名度来扩大自身艺术的影响力从而达到共赢。

村上隆是日本波普艺术的代表，他是一个将艺术当作生意来做的艺术家，甚至曾公开表示“做艺术就是为了赚钱”，他的作品风格天真童趣，色彩鲜艳，以“超扁平”与“超幼稚”的卡通绘画形象深受时尚界的追捧，但是这种掺

杂了卡通、电玩、市井、幻觉的图式恰恰是世纪之交的人类精神空茫的真实写照。2003 年，法国奢侈品牌 Louis Vuitton 与村上隆合作，把村上隆天真童趣的风格注入品牌之中。<sup>[6]</sup> 联名款手袋和包包的大卖使得村上隆在时尚界一炮而红，从而更多人了解到村上隆乐观、阳光、充满生命力的“艺术”。但艺术联名所带来的传播效果还是有限的，品牌方只会选取一些具有商业价值的艺术品、艺术家等去联名，一些很难挖掘其商业价值的艺术品往往更多的是尘封在博物馆之中。

艺术联名商业化的泛滥也会催生许多格调较低的作品，艺术家为了迎合市场，平衡市场的需求，将艺术作品流水线化、工业化、复制化、高产量化现象已经成为常态，从而导致接受者的欣赏和理解水平的日渐肤浅。德国法兰克福学派代表人物阿多尔诺认为这种以市场和纯粹商业利益为目的的艺术产品只不过是一种艺术垃圾，扮演滥竽充数的丑角。近年来，电影、电视、绘画、书法、音乐、舞蹈等各式的艺术作品以其特有的形式适应市场，这些艺术作品也呈现愈来愈多的趋势，艺术市场变得鱼龙混杂。

### 三、结语

在消费文化的语境下，艺术联名作为艺术传播的一种手段，有其存在的价值和意义，不仅可以消解特定团体的身份认同危机而且有利于提升品牌的商业价值和艺术作品的影响力，但它也有其自身的缺点和局限。我们想要真正地传播艺术，就需要去发掘艺术品背后更加深刻的意义，把握两者的共性，更好适配其商业价值和艺术价值，给艺术联名带来新风貌，而不是将风马牛不相及的两件东西挤在一起。

### 参考文献：

- [1] 谭欣. 消费社会中的后现代艺术 [J]. 当代文坛, 2015 (4): 126-128.
- [2] 凌迎春. 挖掘茶文化的审美内涵提升茶产业的文化附加值 [J]. 福建茶叶, 2018 (12): 401-402.
- [3] 郭嘉菲. 年轻群体的符号消费心理研究——以优衣库联名款遭疯抢事件为例 [J]. 东南传播, 2019 (09): 100-101.
- [4] 张嘉宝. 消费文化影响下的国内真人秀节目研究 [D]. 乌鲁木齐: 新疆大学, 2017.
- [5] 曹馨元. 从丁乙与爱马仕的合作论当代艺术与商品结合的必然性 [J]. 大众文艺, 2016 (24): 273.
- [6] 张军. 插画艺术的商业价值和艺术价值探析——插画设计是原创视觉设计的主力军 [J]. 大观 (论坛), 2019 (3): 24-25.

王凤丽：天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

（责任编辑：蒙佳亮）

# 人工智能艺术，新神话或创造力转向

## AI Art, New Myth or Creativity Turn

耿 涵/Geng Han

**摘要：**人工智能艺术滥觞之后，“创造力”一词的含义似乎也随之扩展。越来越多的作品由人工智能与人类智慧合作完成，创造力不再为人类专有。创造力不仅是一种能力，同样体现为一种权利，对它的部分放弃在某种程度上是人向技术的妥协。同时，技术中还裹挟着资本的力量，它们共同成为这个时代的新神话，但它不是人的想象力迸发的结果，而恰恰是惰怠的结果。本文认为，人工智能艺术呈现出创造力转向的趋势，艺术和设计既在向“技术—生活”敞开，又迫切地需要向人文性的原乡回归。

**关键词：**人工智能；技术；新神话；创造力

2018年10月是一个新神话的节点，巴黎艺术小组Obvious创作的《埃德蒙·德·贝拉米》(Edmond de Belamy)(图1)在佳士得拍出432 500美元(约合300万人民币)。这幅形似18世纪肖像画的作品借助“生成对抗网络”(generative adversarial network, GAN)算法，将14至20世纪之间的15 000多幅肖像通过运算自动编辑得出。

对于艺术同行来说，他们给予这幅署名为  $\min_{\theta} \max_{\mathcal{D}} E_x [\log(\mathcal{D}(x))] + E_z [\log(1 - \mathcal{D}(G(z)))]$  的作品更多的是质疑和批评之声，艺术家广泛诟病Obvious所使用的算法缺乏原创性，其作品呈现也缺乏趣味性。面对质疑之声，佳士得负责人理查德·劳埃德(Richard Lloyd)辩解说：“Obvious试图尽可能地限制人为干预，以使最终的作品反映出机器所表达的‘纯粹’形式的创造力。”但事实并非如此，Obvious当然干预了作品，他们甚至将画面的“超现实扭曲”效果喻为“弗朗西斯·培根效应”。从这个历史性事件中，我们能从双方的态度中窥见这种算法艺术机制所暗含的端倪。艺术家们所普遍期待和关注的问题与画廊所代表的买方(收藏者、社会精英或相关机构)所期待和关注的问题是截然不同的。艺术家关注艺术创造活动或与之相关的算法的创新程度，而买方则关注人工智能或算法的自主性所带来的更广泛意义的革新价值本身(诸如所谓“历史上第一件被拍卖的人工智能作品”)。这一事件实际上可以被看作技术、艺术、资本的内在逻辑之间固有矛盾的一次暴露。

来自艺术界(尤其是新媒体艺术家)的广泛质疑是有理由的。一方面，如果《贝拉米》被看作一幅算法艺术，那么它应该体现出算法本身的创新或技术完善，作为艺术家的创作者应



图1 Obvious 埃德蒙·贝拉米肖像 对抗生成网络GAN 70x70cm 2018年

该做出与其历史性相匹配的技术突破；另一方面，《贝拉米》所展现出的这种利用算法进行的图像生产，并没有将出发点放置在艺术与现实的观照层面之上，如果将算法作为一种工具，那么充其量《贝拉米》只是对形式的模棱两可的玩味，更像是用经典艺术的噱头向外行卖弄“科技”的伎俩。因此，它更像是一个既缺乏原创性



图2-1 劳伦·麦卡锡《劳伦》视频截图  
持续项目 综合媒介

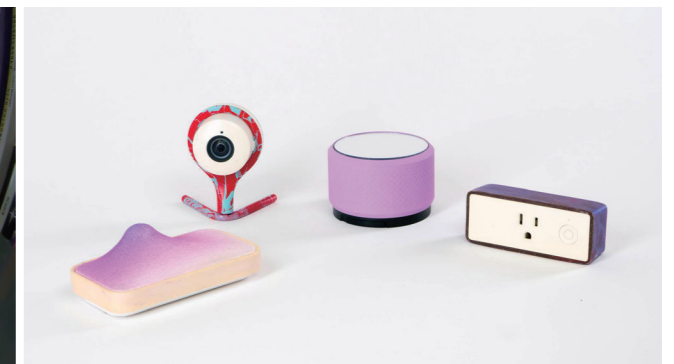


图2-2 劳伦·麦卡锡《劳伦》使用的智能工具  
持续项目 综合媒介

又缺乏艺术性的“新点子”。

但这是一个充斥着新点子的时代，人们呼唤新点子，用一个又一个新点子来填充新神话。《贝拉米》事件确实历史性地打开了一片论域，人们应该注意到的是算法作为工具的同时也是媒介，我们一直以来习惯于将工具与媒介混淆。水、墨、毛笔、宣纸，哪个是媒介？哪个是工具？区分似乎并不困难。但放在算法中，工具与媒介之间就很模糊，正如语言本身是工具也是媒介。为什么要强调这种媒介与工具的区别？因为佳士得所代表的买方在看待诸如《贝拉米》这类作品的时候，他们实际关注的是作品的“媒介性”，关注一种艺术媒介的类型化。其目的是一个新艺术类型的标签在市场上获得认可，以便更多算法作品和潜在资本涌入市场。我们看到Obvious对《贝拉米》图像所投注的经典美学样本，它是一个通常意义上更容易流通的图像范式。这难道不是技术与资本在共同编造的一个新神话吗？“工具理性的增长有其内在的独立张力，实际上，它与资本主义的经济活动是相互依赖的。”<sup>①</sup>遗憾的是，这个神话的偶像“人工智能”并没有被真正地理解(或被有意旁置)。而这样一来其最显著的消极影响是，佳士得错误地投合了买家市场对经典图像范式的偏好习惯，而没有借此机会将当代艺术中算法或人工智能所能呈现的人类智慧、情感与关切，那种真正具有开拓性和启发性的部分呈现给市场。也因此，我们担心，它将人工智能或算法艺术再次错误地诱导到“审美”范畴之中，将当代艺术中文化性的、社会性的、政治性的因素从艺术中隔离。从这个角度看，它非但不是一次革新性的事件，反而是一种倒退。

很显然，这个神话的真正内核是工业和资本进步的逻辑，一种技术理性裹挟的现代主义机械崇拜和资本征服的余音。后现代还未及点亮自己的“魔法技能”，那些人就急于为现代主义的“玛门”(Mammon)<sup>②</sup>招魂。马尔库塞批判技术理性已经成为宰制社会的主要力量，它横扫一

切，政治经济、艺术文化、语言都越来越趋于同质化。同质化伴随着人主体性的丧失，它证实了尼采所言的生命力萎缩并没有随着上帝之死而终结。工业革命后的人们曾经试图用技术思维取代神话思维，而今，人们重又尝试把人工智能作为自己心灵的出口。作为结果和下一个原因，技术的弥漫使得艺术景观也发生了转向。

艺术包容了艺术与自身之外和其自身的矛盾，在人工智能作为主流媒介的早期，必须明确AI并不只生产图像，它还生产想象和行为，更重要的是，它还是生产、想象和行为的对象。这是神话的表征，人们已经开始以具身化的方式来体会人工智能，将人工智能当作工具、对象甚至伙伴。美国艺术家劳伦·麦卡锡(Lauren McCarthy)在其作品《劳伦》(Lauren)(图2-1、图2-2)中，自己模拟人工智能Amazon Alexa，由自己代替Alexa向使用者整点报时、事项提醒、开关电源、锁闭门窗等，通过人机互换，实现了另类意义的“人工”智能。正是由于麦卡锡的人工智能“扮演”，我们第一次从机器的视角看到现实生活的真容，进而惊恐地意识到日常生活中所全然忽视的遍布周遭的眼睛、耳朵和手，人类发展至今，我们已然在与人工智能相互凝视，相互控制。麦克卢汉说工具增强了人体的哪个部分，哪个部分就会退化。而未来已来，人的隐私、行为和主体性又将走向何方？

另一个有趣的具身化作品来自华裔艺术家钟憬君(Sougwen Chung)，她的艺术实践是将人工智能作为伙伴，与它或它们一起作画。在其持续项目《绘画运算》(Drawing Operations)(图3)中，钟憬君最早将一种模仿性的互动绘画算法加载在一个小型的自制机械臂上，人绘制一笔，机械臂在其对称位置绘制一笔。由于机械臂的对称性模拟是不准确的，它没有收集完整人手臂的整个动作数据，因此随着绘制线条的增加，它呈现出一种似是而非的镜像效果，而这种效果正好形成了一种介乎于人机之间的美学。这种“伙伴式”的共同工作既呈现了控制论，又



图3 钟悛文 绘画运算 持续项目 综合媒介



图4 斯蒂芬妮·丁金斯 《与Bina48对话》视频截图 持续项目 综合媒介

打破了控制论，非常巧妙地，最终由人工智能与人共同完成作品。双方都是参与者，而非彼此的介入者，一种（也许是东方的）圆融智慧澄然显现其中。

将人工智能视作伙伴的方式具有某种程度的普遍性，非裔艺术家斯蒂芬妮·丁金斯（Stephanie Dinkins）也对人工智能怀有相似的情感。如同人与人接触中所产生的不同关系，同样是与AI互动，也存在许多种不同的出发点和结果。在作品《与Bina48的对话》（*Conversations with Bina48*）（图4）中，丁金斯通过长时间与社交机器人Bina48对话，建立起一种真切的情感互动。Bina48是由特拉森运动基金会（Terasem Movement Foundation）设计的一个具备独立思考能力和情感的学习型智能机器人，据称她被移植了人的感知能力从而具备赛博感知（Cyber Consciousness）。丁金斯正是从与这样一个机器人的对话中，实现了其作为人类的经验边界的突破，获得了一种超越身体、生死的“超人类主义”的存在体验。用她自己的话说，“如同获得了永生”。<sup>③</sup>

我们能够感受到上述与AI相关的艺术形式之间的区别，艺术家实则夹带着各自的文化基因，比如理性、泛灵论或巫术。艺术的先进性在于其毫无偏见地整合其他学科的知识，创新性和包容性是人们被艺术吸引的一个重要原因。但与此同时，许多人不愿意看到的实际是技术理性压倒人文精神。但事实证明，无论今天艺术家怎样看待，怎

样思考，怎样使用和使用怎样的方法或媒介，它的终点一定指向了人文性，它像是浩广艺术疆域的一个边界，失去了这个边界，人们就甚至没法再谈论艺术。也就是说，关键的问题不是人工智能或算法，而是其作为媒介去探讨自身问题的独特路径，去观照现实，去处理不断涌现的问题革新。人工智能既是也不是一个新神话，它是一个加速社会对新之崇拜的加速的显影，又是一个理性支配的现代化身。真正的问题归根结底还是来自于人（艺术家）的主位意识。算法艺术已然是艺术中的一个分类，但艺术显然不是单选题，艺术不应被新神话同质化，而应受到它的激励，反身以更为丰沛的主体精神去提升生命感知。马尔库塞提醒我们，技术不是社会发展的最终决定力量，审美才是。<sup>④</sup>

#### 注释：

- ① [英] 多德：《社会理论与现代性》，社会科学文献出版社，2003年，第76页。
- ② 基督教“七宗罪”中象征贪妄的邪神。
- ③ 参见艺术家个人网站<https://www.stephaniedinkins.com/conversations-with-bina48.html>。
- ④ 参看 [美] 马尔库塞：《单向度的人——发达工业社会意识形态研究》，上海译文出版社，2006年，第11页。

基金项目：教育部人文社科青年基金项目  
“新时代中国设计人类学理论与实践范式研究”（18YJC760015）

耿 涵：天津大学冯骥才文学艺术研究院副教授

（责任编辑：蒙佳亮）

## 时空交响 丝路华章 ——柏林洪堡论坛亚洲艺术陈列展述评 Time and Space Symphony, Brilliant Chapter on Silk Road: A Review of Asian Art Exhibition at the Humboldt Forum in Berlin

展 倩 / Zhan Qian

**摘要：**柏林洪堡论坛亚洲艺术陈列展于2021年9月23日正式对外开放，该展览展出近1700件文物，反映了德国境内甚至整个欧洲对亚洲艺术的收藏情况、审美倾向和研究兴趣。他山之石，可以攻玉。对欧洲境内与亚洲艺术收藏和陈列相关的文化事业的密切关注不仅有利于我国学术界建立学术研究的全球视野，而且有利于国内学人在“文化他者”视角下反观本民族的“文化主体”，确立更具主体性和包容性的民族文化自觉。本文从亚洲各地区的美术史发展脉络出发，围绕策展思路、展陈设计、展览宗旨三个核心对该展览进行综合分析和讨论，突出了欧洲综合性博物馆针对亚洲艺术的叙事理念以及陈列模式。并且重点对“丝绸之路北线”展览单元的展陈设计做了讨论，以期呈现该单元在整个单元策划和展陈设计方面的巧思，这对于国内的文博单位而言，或许存在借鉴意义。

**关键词：**亚洲艺术；佛教；文化交流；丝绸之路

1877年，德国地理学家李希霍芬（Ferdinand von Richthofen）首次提出“丝绸之路”的概念。这条将不同文化、不同种族联结起来的古代商路是早期人类打破区域壁垒，实现交流互通，并见证着人类命运共同体之早期构建的生动案例。以雕塑、壁画、纺织品为代表的丝路文物充分展示了丝绸之路沿线文化艺术形态的多样性，同时也是研究中国早期对外交流的重要物质材料。

2021年9月23日，柏林洪堡论坛亚洲艺术陈列展正式向公众开放。时隔近四年，此前在柏林达勒姆（Dahlem）地区展出的亚洲艺术珍品，终于以全新的展览形式和策展理念于洪堡论坛再度亮相（图1）。展览分为六个空间，每个空间围绕一个主题单元，共展出包括雕塑、书画、壁画、纺织品、陶瓷、玉器、青铜器、漆器、金银器等多种门类在内的近1700件柏林洪堡论坛藏品。本展览致力于对亚洲艺术进行跨文化、跨时空、跨地域、跨媒材的综合呈现，揭示文物背后潜在的亚洲地区悠久的文化传统、丰富的艺术形态及多元的文化交流，其中对丝绸之路沿线石窟壁画的展示充分体现了地缘因素对丝绸之路周边地区的文化艺术形态产生的影响。

### 一、宏大主题下的多元叙事

在“亚洲艺术”这一宏大主题下，展览以地域和时间为主线，同时以各地区的重点艺术形态为副线，整体呈现出主线主导、副线并存、多元立体的叙事结构。在陈列方面，不求各个单元的绝对无缝衔接，但求客观呈现亚洲艺术的综合面貌。

以南亚、中亚为代表的佛教艺术构成展览的第一单元。印度作为佛教的发源地也见证了最早的佛教艺术的诞生，埋

藏佛陀舍利的窣堵波是早期佛教艺术的典型代表。本次展览展示了诞生于公元1世纪、来自印度中部桑吉（Sanchi）的窣堵波东侧塔门局部。窣堵波在古代印度原为状如馒头之墓，一般由建在圆形或方形台基之上的半球形塔身、外侧围栏以及四个塔门构造而成。这次展出的局部为塔门三层浮雕带的下方两层。砂石材质的塔门上布满了圆雕和浮雕装饰，主要表现佛本生故事以及佛陀的象征物——法轮、菩提树等。这种不直接表现佛陀形象，而以其象征物（如法轮、宝座、菩提树、足迹等）来表征佛陀的存在是早期佛教艺术的常见形式。直到公元1世纪晚期至2世纪早期，印度北部的犍陀罗地区才出现以人形来表现的佛陀形象。犍陀罗位于当时东西交通的要塞，希腊文化为该地区的艺术发展注入了强劲动力，最终孕育出风格特征明显的犍陀罗艺术。本次展览共展出8尊造型精美、保存相对完好的犍陀罗塑像，它们来自公元1至3世纪。塑像高鼻深目、须发卷曲，写实性比较强，具有明显的希腊化风格。

印度作为一个多宗教并存的国家，除了佛教，还有印度教、耆那教和锡克教等。展览的第二单元展示了印度教艺术以及印度宫廷艺术。印度教“Hinduism”一词原意为多样性，这主要体现在印度教众神的数量之多及其教义之广。众神及其化身作为印度教艺术提供了丰富的创作题材，第二单元共展出30余件雕塑作品，大多集中于公元10到12世纪。除了表现三大主神——创造神梵天（Brahma）、守护神毗湿奴（Vishnu）和毁灭神湿婆（Shiva）之外，还表现了火神阿耆尼（Agni）、战神塞犍陀（Skanda），以及成功神迦尼萨（Ganesha）等十多个印度教中经常出现的神。印度教雕塑呈现造型活泼、线条流畅、充满动感的整体特征，其中表情



图1 亚洲艺术陈列展“中国与欧洲”展览现场



图2 第三单元克孜尔石窟8号窟供养人像

和姿态的夸张处理又显示出古印度人丰富的想象力。印度宫廷艺术构成了本单元的第二个子单元，共展出象牙制品、金银器、纺织品、青花瓷片、木刻等近 200 件洪堡论坛藏品，展品年代跨度比较大，整体呈现了印度广泛的对外交流，以及在伊斯兰文化影响下的皇家审美风格。

从古印度出发，沿西北方向到达阿富汗和巴基斯坦地区，翻越帕米尔高原到达喀什，从喀什沿着塔克拉玛干沙漠北缘继续向东则来到了库车、高昌等地。第三单元以丝绸之路北线为核心，集中展示了 100 余件塔克拉玛干沙漠北缘绿洲城市的石窟壁画、雕塑及纺织品等。其中壁画作品主要来自克孜尔石窟、库木图拉石窟、柏孜克里克石窟等。位于塔克拉玛干沙漠边缘的绿洲地区是中国古代连接内陆和中东及地中海沿岸各国的重要交通枢纽。公元 3 至 8 世纪，位于沙漠北缘的库车（古龟兹）成为重要的文化和政治中心，印度佛教艺术自 3 到 11 世纪在此地产生强烈影响，本次展览展出的来自公元 5 世纪的克孜尔石窟 83 窟壁画即体现了这一影响。该壁画表现了优填王（Udrayana）及其王后的传奇故事，不仅优填王身上佩戴的饰物与公元 2 到 3 世纪出土于犍陀罗地区的菩萨佩戴的饰物十分相似，王后优雅的舞姿、身上的饰物以及四周的建筑风格都体现出印度风格对此地的影响。本次展览还展出了来自公元 6 世纪的克孜尔石窟 8 号窟壁画局部，石窟两侧拱门内展示了保存相对完好的供养人像（图 2），他们面部圆润，身着萨萨尼亚（Sasanian）风格的服饰，这种带有圆形珍珠装饰元素的服饰风格在当时十分流行。值得一提的是，“丝绸之路北线”是本展览六个单元中的关键环节，主要表现在以下方面：首先，从策展理念上看，本单元是连接印度艺术和东亚艺术的桥梁，在整个展览有机链条中发挥着不可替代的衔接作用；其次，在参观路线上，该单元所在的展厅是通过第四、第五、第六展厅的必经之路；最后，在展陈设计上，这一单元也与其他单元明显有别。

沿着古代丝绸之路，佛教于公元 1 世纪传到中国，6 世纪又由中国传到日本。第四单元展出以雕塑、书画、茶具为代表的中日宗教艺术品和日本茶艺器具。中国部分主要以公元 4 至 17 世纪雕塑为主，其中唐代的一尊《阿弥勒佛坐像》

面部线条饱满圆润、神态端庄柔和，生动体现了佛教文化沿着丝绸之路传入中国后的本土化面貌。日本部分主要以绘画作品为主，还夹杂一些木刻版画、屏风等。此外，展览还以茶文化为中心，在展馆内实景搭建了日本茶室，并且展示了一系列与茶艺相关的陶瓷用具。

展览的第五个单元“中国与欧洲”以中国和欧洲的文化交流为中心，展示了以瓷器、玉器、金银器、书画、家具、青铜器为代表的近 90 件藏品。大约自 1600 年开始，中国与欧洲的海上贸易在以广州为中心的港口城市稳定增长。通过海上贸易，大量瓷器和工艺品抵达欧洲，并受到欧洲皇室贵族的追捧。本次展览的瓷器大部分来自中国政府于 1959 年为纪念中国与民主德国建交 10 周年而赠送给德方的 200 余件礼物，总体上反映了明清两代造型典雅、纹饰优美的皇家审美风格。书画部分主要展出 4 幅清代的肖像画，这些将西方透视技法与中国传统构图和笔墨技法相融合、颇具视觉真实感的肖像画见证了 18 世纪欧洲绘画艺术对中国宫廷绘画风格的影响。

中韩书画艺术是本次展览的最后一个单元，中国部分所占比重更大，共展出明清至当代书画作品 30 余件。其中古代部分包括华嵒、文徵明、戴进等人的 12 幅卷轴画，以及周天球、祝允明、唐寅等人的 9 幅扇面作品，其余部分则是李可染、齐白石、徐冰等近现代和现当代名家的书画作品。徐冰的《诗风景：万树图》在作品体量和展示位置上都十分醒目，艺术家显然并不仅仅满足于宋元文人绘画中书法性用笔的艺术实践，而进一步将绘画作品的单个元素全部以书法-汉字来表达，由此造成整幅作品的“可读性”，这种“可读性”打开了中国绘画在形式与内容、概念和表达方面的新维度。

## 二、趣味性学术性并存的展陈设计

本展览在陈列上呈现出多元化和现代化特征，兼顾了趣味性和学术性。除了传统的展柜展示，还加入多媒体动画、实景呈现等现代手段。第三单元“丝绸之路北线”的设计尤其精彩。相较于其他展厅，第三单元通过将整个展厅的背板全部换成黑色，以及对灯光照明设备的特殊处理，使得整个展览空间明显要暗很多（图 3）。暗色调的陈列空间自然给观众带来神秘感，又加上整个单元低密度的陈列方式，观



图3 第三单元克孜尔石窟83窟（右）、84窟（左）壁画局部

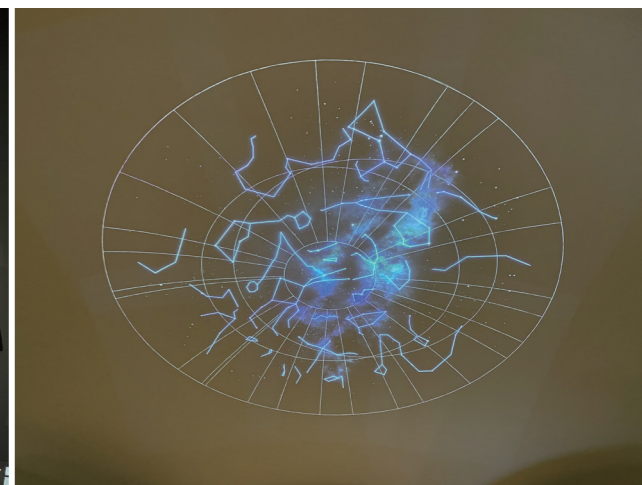


图4 第三单元展厅顶部的动画投影“星象图”

众可以沉浸式地细细欣赏这些丝路沿线的精品文物。不仅如此，通过对该展厅内展壁与天花板衔接处做的特殊处理，该单元打造了一个接近圆形的厅顶，厅顶上投射着古代的“星象图”（图 4），以及丝路沿线的各色装饰图案。方形展厅与圆形厅顶的设计还原了中国古代“天圆地方”的朴素宇宙观，厅顶上丝路图像的不断变幻与展壁上石窟壁画的静默不语其实也是对中国传统形而上学中有动静、虚实和阴阳之辩证思维的形而下的器物化呈现。最后，为了呈现石窟的整体形态，展览还对克孜尔石窟做了实景立体呈现，这无疑对理解壁画的空间方位，以及图像元素相互之间的排列次序大有裨益。同时也考虑到观众参观的便捷性，将窟内左右两侧的走廊做了加宽处理。

除了第三单元，第一、四单元的展陈设计也可圈可点。第一单元加入了一个可供投放影片的大尺幅展壁，通过连续播放古印度佛教雕塑及现代佛教徒参禅打坐的照片，激发观众对传统与现代、佛陀与众生的思考，同时这种新媒体的参与也带来了新的视觉刺激，增加了参观的趣味性。第四单元对日本茶室建筑实景的再现也是该展览的一个亮点，茶室一侧还播放着介绍整个饮茶过程的短片，从而让观众逐步建立起对日本茶文化的立体性认识。

除了以上展陈上的巧思，策展团队还十分善于将形态类似的文物成组展示，以此来引导观众从展品细节入手，发掘文物之间的内在联系。这种加强对比的高密度陈列方式可以更好地让文物自己来说话，这无疑是启发和引导观众回到文物和文化本身的良策。实际上，以科赫（Lars-Christian Koch）教授为首的策展团队的确希望通过本次展览激发观

众对亚洲艺术相关问题的更多思考，例如：物品如何表达相互联系着的观念世界？礼仪用品和日常用品进入博物馆后其意义会发生何种变化？它们又是如何被分类、策划，以及展示的？如此等等。

## 三、交流与开放的核心宗旨

文物是人类精神文明的产物，也是文化的形质载体，将文化自身以直观可感的方式加以表征和诠释。印度北部桑吉的窣堵波塔门即是印度早期佛教文化的形质载体之一。文物同时也是文化交流与传播的物质见证，克孜尔石窟壁画图释了印度佛教艺术风格如何在塔克拉玛干沙漠北缘的城市中发挥作用；犍陀罗风格的雕塑又诠释了希腊风格如何影响印度北部地区的艺术形态；中国 18 世纪的宫廷肖像画展示了意大利传教士郎世宁（Giuseppe Castiglione）如何对清代宫廷绘画艺术进行西式改革；中、日、韩三国丰富多样的佛教艺术彰显出佛教如何在东亚落地生根；三国各具特色的佛教艺术形式又反映了外来文化如何与本土文化相互融合。这些文物无一例外地生动反映了亚洲各地区相互交流的文化形态以及多元开放的文化姿态——交流与开放正是本次展览的主旨。

在这一核心主旨带动下，柏林洪堡论坛亚洲艺术陈列展以展览的形式奏响了亚洲地区穿越两千年的时空交响乐，勾勒出一张以丝绸之路北线为中心，连接中亚、南亚和东亚的文化地图，丝绸之路北线灿烂的文化艺术无疑是这张地图上最为华美的篇章。不仅如此，整个展览呈现出的亚洲各地区充满开放与对话的文化姿态也呼应了“和平合作、开放包容、互学互鉴、互利共赢”的当代丝路精神。

该稿件在中国国家留学基金委（CSC）公派留学“艺术类人才培养特别项目”资助下完成

展 倩：柏林自由大学东亚艺术史系在读博士研究生

（责任编辑：赵 纯）

**编者按：**李军教授 1987 年任教于南开大学东方艺术系，2001 年任教于艺术设计系，2004 年任南开大学色彩与公共艺术研究中心主任，之后又兼任南开大学滨海学院艺术系主任，持续至今。其间，主持设计创作了大量公共艺术项目。同时，跨界研究的项目和创作的作品涉及雕塑、绘画、书法、色彩系统设计、建筑景观、综合艺术等多门类。此文是其在南开大学的同事、美学教授杨岚以李军个展为基点对其作品进行的解读。

## 志御金石，塑造写意 ——李军教授跨界艺术作品的审美解读

### Aesthetic Interpretation of Prof. Li Jun's Cross-Border Art Works

杨 岚 / Yang Lan

2020 年年底，南开大学和天津市美术家协会在天津美术馆主办了“写意·塑造——李军教授学术研究展”，展出作品丰富多元、风格鲜明、手法多变、跨界创新，引起艺术界和理论界的关注。

南开大学李军教授涉猎艺术领域宽广，作品横跨绘画、雕塑、公共艺术、色彩设计等多个领域，多年来在艺术教学一线和艺术创作领域不断探索，形成学院派艺术创作的鲜明风格。

#### 一、引入立体思维、质料意识的绘画气势逼人

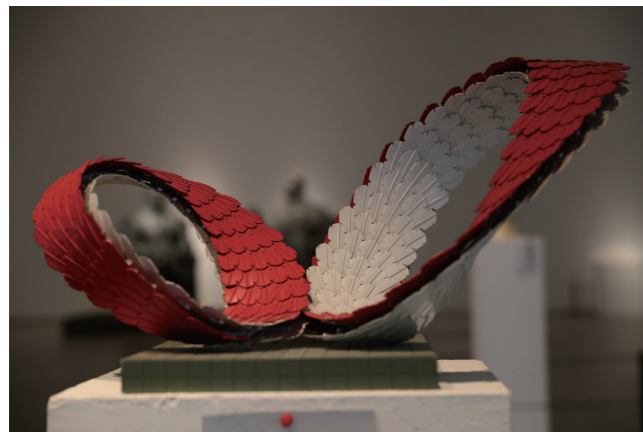
李军教授的造型艺术将写意与写实、古韵和现代性、三维雕塑与二维绘画、书法与装置艺术等融为一体，并且融会贯通，气脉流畅，挥洒自如，功力不凡。

他的艺术根底应该是雕塑，三维的立体造型是他突出的优势，这在早期作品中就极突出。如许多课堂素描示范，笔触简洁有力，斩钉截铁，准确生动，迅猛果敢，刀削斧劈一般，能想见其挥斥方遒的课堂风范。而这种块状解析

的能力和笔触力度，绝不是文文静静的光影分析、形块对照、比例测量、线条走向观察等过程中所能训练出来的，那是刻刀的锋利，是统御金石的造物之手法，是大匠之道。

这使他与一般的画家区别开来。无论是写意的国画，还是写实的西画，都是在平面中试图表现立体事物的复杂性，而李军是把深刻理解的立体事物简化为平面图形，类似于米开朗琪罗的那种雕塑式绘画、绘画式雕塑，立体感质感肌理感线条感结构感都爆棚。不是平面描绘，而是在纸上塑造。

李军的人物素描描写中沉甸甸的质地分量和解剖性的结构骨架显而易见，同时人物绘画的厚重沉郁带来的庄严感、崇高感，也形成他作品的独特气质。一般作品风格和作者个性有相通之处，李军的阳刚之气、雄强之气，甚至赳赳武风在其作品中显露无遗，与其在日常生活和工作环境中修炼出的儒雅谦和大度从容形成鲜明对照。展厅中，他的人物画一排排成列，个个如山川耸立，人物姿态稳健，



李军 逐梦 原作彩钢 36×61×33cm (原作长850cm) 2015年



李军 严范孙、张伯苓 原作青铜 292×552×272cm 2019年



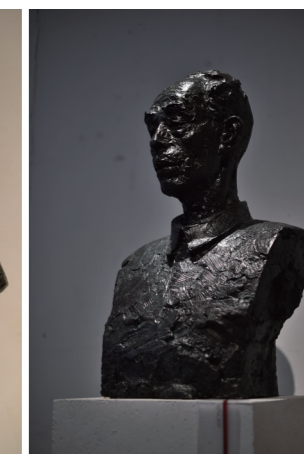
李军 文明 (局部) 高 700cm 原作大理石 2010年



李军 大江东去 (局部) 陶土 高80cm 2005年



李军 陈省身 原作青铜 110×84×40cm 1999年



李军 高振衡 原作青铜 107×60×53cm 2011年

表情肃穆，沉静内敛，有张力有内涵，眼神里都是故事，肉体折射着精神深度。即使是底层人物的肖像，也透射出尊严感，有一种温克尔曼评价希腊艺术所说的“静穆的伟大”；即使是裸体，也有一种“高贵的单纯”和从容坦荡；即使是女性日常肖像，也有一种眉目英朗不容亵玩的飒爽。据他的同事同学讲，这些画中模特不少就是学校里的校工，还有些是外出写生时遇到的山民村姑，而他的笔下，却无一例外地挖掘出他们精神根底里的力量感，也灌注了自己对人性的理解和尊重，人物肖像画带出了画家自己的情感基调和气质。

李军大学时的作品如今已折痕累累，一件竖幅作品描绘了站着的鲁迅和坐着的内山完造。鲁迅的神情冷峻中透着决绝，黑色棉袍增加了体积感，而双手摊开，手无缚鸡之力，襟怀坦荡。一介书生的清隽和无设防地直面黑暗，默示我以我血荐轩辕的情怀，笔笔刻画打动人心。鲁迅在上海居住期间，曾去内山书店 500 多次，购书千种以上。白色恐怖期间也曾在书店避难。画面前端安坐的内山完造身着白色和服，面容安详，一种跨国精神契合的友谊在黑云白地间默默流淌，今天看来依然令人感慨万千。

鲁迅造像很多，如此立意、构图的少见。20 世纪 80 年代改革开放初期，一个青年大学生能体会深刻至此，难能可贵。正如著名油画家孙建平教授当年看了李军这件作品时评价说：“李军才思敏捷，画风灵动，既长于画大幅历史人物画，又喜欢作即兴小品，作品强调动势的表现，很有韵律感。”

#### 二、南开系列人物雕塑的精神写意

南开系列人物的雕塑是李军作品的主要部分，塑造的对象有教育家、思想家、科学家、数学家、诗人等等，这些先贤大多头脑复杂性情单纯，思想澎湃生活平稳，精神深邃情感内敛，外表朴实无华性格平静柔和，遨游于精神天地知识海洋，属于最难捕捉特征最难刻画的人物类型。而李军以其学院派艺术家的亲身体会，达到了与这些精英精神平视的高度，一一解析其个性，不光做到形似到宛在目前，而且抓住了他们最具特色的神采神韵，把这些在精神领地驰骋的健儿，刻画出了那种骨子里的潇洒自信、属于文化人的英气豪

气和傲气，从而使这个面目模糊的群体焕发出不一般的精神风貌，这是那些做表面文章的造像者难以抵达的精神深度，应该是李军教授的独特贡献之一。一把雕刀再现百年风流，他也注定可成为南开人物系列中的一员。

几个全身雕像尽显风流，南开创始人稳坐对谈的大型雕塑把参加过中日海战、立志教育救国的张伯苓与躬身私塾教育朝向现代文明的严范孙刻画出了培植栋梁兴邦强国的文侠风范，西装革履傲然挺立的张彭春像则尽显这个西方戏剧引入者的潇洒气度。民国时期除旧布新的精神突围战的硝烟味在其人物雕塑中化作可视可触的形象符号，衣饰道具每一细节都在发出文化变革的呐喊。

李军的人物雕塑最突出的特点是眼神的表达。雕塑居然能体现眼睛的晶莹，以眼神传情达意，这是出人意料的，而李军正是做到了这一点。

他的人物系列，多数是胸像，无身体动作辅佐，突出的唯有头部。均是平实的文化人，五官无奇，唯有心灵的窗户——眼睛，能折射出这些精神动物的风采，于是在这些雕像粗糙的面部上，他们的眼神或深邃，或灵动，或若有所思，或怅然隐忧，或有星光熠熠，眼波盈盈。近看不过是个不整齐的空洞，退一步便见眼珠晶莹眸光流动，而且每个眼窝都折射出眼神方向，有的眼珠孔洞内参差不齐，远一点却见烟波迷离。这必是下了大功夫才琢磨实验出的表现技能。

这个人物系列的原型我只亲眼见过陈省身先生。陈先生这样一位睿智的数学大师在李军的雕刀下可谓栩栩如生：头与胸角度稍错开，一个耿直倔强又神采奕奕的学者形象便跃然而来，浓长的眉毛，犀利的眼神，直挺的鼻梁，饱满的嘴唇，既高度写实又精彩传神，手法中西合璧，形象生动典型，相信见过陈省身先生的师生无不钦佩李军教授技艺的出神入化。

还有雕塑《文明》也是杰作，其中爱因斯坦的刻画独具魅力。以往见的爱因斯坦形象，传神处或在蓬乱的头发，或在俏皮的吐舌，而这个形象的塑造却突出了其清澈的眼神，好奇而天真，那是探索宇宙奥秘、关注人类和平的赤诚心灵折射的辉光，感人至深。把西方科学家爱因斯坦与东方圣贤



李军 书意 综合材料 尺寸可变 2020年

孔子合体，科学与道德联手，共同面对八方来风，也许也是对当代文明危机的一种解决之道的畅想。

### 三、公共艺术与跨界艺术的创新探索

少年时期的李军已进入雕塑领域，雕塑对他的思维方式和艺术语言表达方式的影响是深入骨髓和血脉的，而这一点正是他与西方艺术心心相印的基础。

从雕塑起家做造型艺术，这应该是条正路。西方造型艺术中一般是宗教建筑、城市建筑和公共雕塑为主体，大型壁画为空间点缀，发展到架上绘画，已趋精致小巧。文艺复兴时期意大利负责教堂建筑艺术规划的教皇秘书阿尔贝蒂，能写出《论建筑》《论雕塑》《论绘画》三本巨著，可见西方造型艺术的成熟性和共通性。米开朗琪罗是建筑、雕塑、绘画三绝，达·芬奇也既是画家又是建筑家和科学家，还可著文辨析绘画与音乐的异同。他们把科学、艺术互通的天才巨匠气质，以及用城市规划把宗教、世俗文化贯通的宏阔思路气度，是后世分门别类艺术的工匠和艺术家们无法企及的精神高度和力度。

近些年出现的跨界艺术开始打破壁垒。区域文化布局、城市规划、环境设计、建筑园林、公共艺术、文化展区和大型文化展演等开始呼唤艺术领域的通才巨匠，不仅要求各艺术类型跨界合作，也要求贯通自然与人文、城市与乡村、传统艺术与现代媒介，于是出现了一批勇于尝试的艺术家，出现各类刷新三观的新展览。当代跨界艺术甚嚣尘上，不乏令人瞠目结舌的奇异实验和探索，而让人拍案惊奇又暗生欢喜的作品不太多。

莱辛在《拉奥孔》中提到，造型艺术还是应该以美为最高宗旨，所以拉奥孔父子与巨蛇纠缠的痛苦可表现在肢体扭曲筋肉紧张上，凸显男性壮美，面部却相对平静，并不狰狞可怖。的确，造型艺术直接模仿或造就的三维实体，直接侵入视野环境，如果与审美惯性太过背离，新奇而丑怪的大型建筑、雕像、绘画会引起心理生理不适，引发审

美反感。于是探索中突破各类规则的当代新艺术往往既脱离专家又脱离群众，处于标新立异曲高和寡的尴尬境地就很普遍。难得有人真蹚出条路，能为大家接受认可心悦诚服。

而李军教授在实验中融通古今中外，打通艺术门类，达到微妙平衡，确实难能可贵。他的作品中，大胆探索是主流，把传统写意精神与现代抽象艺术融合，加以材料表现和装置手法凸显，极具创意。

李军对材料的把握和使用极为娴熟，无论是大理石、青铜、陶瓷、综合材料，还是数字媒介，他总能将材质属性发挥得淋漓尽致。

如《逐梦》，金属制作的红白羽毛构成莫比乌斯圆环，造型至简单至繁复，色彩至明快至艳丽，如鸟的双翼，如孕育维纳斯美神的贝壳，如阴阳两极，欲开欲合，若动若静，如翕如辟，刚柔相济，回环往复，把梦境的理想魅惑和逐梦的痴迷执着表现得入情入理。

公共艺术设计中，他的一些已成现实的作品风评很好，如山东蓬莱文化广场的大型浮雕群。一些未变现的设计也十分出色，如为南开大学百年校庆设计的《南开之门》。以“开”的繁体字“開”为基本结构，巍峨入云，延展部分星罗棋布，寓意精英荟萃，开合之间，人才如鲫。这个独一无二的《南开之门》，构思巧妙，雄浑大气，若能建成，必成文化地标。正如作者所言：“大学不应该是象牙塔，它是产生思想、发现问题、提出正确观点的所在，亦是产生能量并向社会传递能量的重要来源。南开精神应该影响中国影响世界，这是所有南开人的担当和责任！”希望这一出色设计成为现实，则南开有门儿，开启心智开放包容，南开品位可望由南开洼穿过木斋馆越过工业风，直奔立体构成的未来主义了。

近年来，李军涉足陶瓷创作，无论是瓷板泼彩，还是青花器形绘制，均大胆突破，把现代抽象艺术与古典材质融合无痕，他的现代意识现代风格生长自然，没有斧凿痕迹。

他的书法造型装置艺术也气势恢宏。超大字体由平面飞舞到立方叠层，冲击力陡增。魏碑的厚重、行书的灵动、飞草的狂放，或纵或横，或正或斜，或立或倒，数米见方的黑白书法立体模块率性层累，直逼云天，虎跃龙腾，遍地生风，整个装置作品把书法线条艺术的空灵也代入了雕塑的厚重质感，撼天动地。

李军教授具有创新精神和在艺术上不断探索的勇气，而其对传统艺术的承继和精神汲取又为其作品带来深厚的文化底蕴和诗意韵味。他的形式突破随心所欲不逾矩，自由灵动又处处不离美的规律；其现代风格不是对西方艺术的简单模仿移植，而是糅合重构，是蜕变新生，是在其雕塑、绘画、设计、跨界艺术的艺术教学生涯和艺术实践中实实在在生发出来的生命之花，气足神完，生机盎然。

2020—2021年的李军作品跨年展出是他艺术生涯的阶段总结，于塑造中写意，在融通中整合，他的跨界艺术尝试正在全面铺展中。期待他有更多更出色的作品不断涌现。

杨 岚：南开大学文学院教授 美学专业博士生导师

（责任编辑：赵 纯）

## 绘画创作的阶段更迭与边界拓展

### ——从个展“恬淡相慕”谈起

Change of Stage and Boundary Expansion of Painting Creation:  
My Solo Exhibition “Pleasant & Peaceful”

岳 杨 / Yue Yang

**摘要：**本文以岳杨个展“恬淡相慕”为出发点，结合策展思路，介绍并分析岳杨三个阶段的作品内容题材与材料技法，以及在其艺术关注点和创作理念变化下作品呈现的不同面貌，展现其绘画创作中的阶段更迭与边界拓展，提出创作边界的拓展包含创作思维与实践两个方面，保持开放创作思维、积累丰富创作实践、探索多种艺术形式是创作边界拓展的重要手段。

**关键词：**个展；绘画创作；创作阶段更迭；创作边界拓展

2020年5月23日，我的个展“恬淡相慕”在位于深圳市南山区华侨城的燕晗高地404空间开幕，展览共展出三个不同创作阶段的作品30件，较前几次个展是作品数量最多的一回。

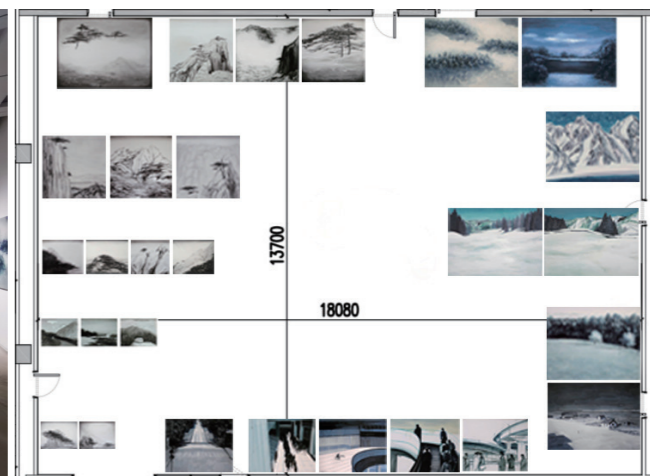
此次展览自2020年春节前开始进行联络与筹备，两位策展人周晓、全颖经过充分的沟通，最终商定策展的方向以我2005—2008年、2008—2012年、2012—2017年这三个创作阶段的作品内容与形式的变化更迭为主线，呈现三个创作阶段的作品面貌和它们之间的生成脉络与关联性。经过几轮的作品挑选，以能够充分体现每个创作阶段作品的突出特征

为主要原则，最终确定这三个阶段的作品数量分别为5件、8件、17件，距离目前最近的创作阶段作品数量最多。策展人周晓在展览文章中将这三个阶段概括为“若隐若现的叙事感”“氤氲与混沌”“相伴的默契”。

展览前期准备阶段，我因工作事务和疫情的影响，并未能提前来到展览场地体验空间的大小和形态，在网络上和两位策展人以图片、视频的形式进行了多次布展沟通。展览空间是一个近300平方米的全白色长方形空间，方正且中间无遮挡物，空间入口处紧邻对角线一端的位置，进入后视觉感官较为开阔。根据已经确定三个创作阶段的作品色彩关系、



开阔的展厅



最终布展的空间平面图



岳杨 路 布面丙烯 73×92cm 2006年



岳杨 通道 布面油画 73×92cm 2006年

数量、尺寸，以及展览空间的特点，最终确定将第一阶段和第二阶段的作品摆放在由进入空间入口处后右转的展览动线上，第三阶段的作品摆放在进入后左转的展览动线上。两条动线结束的交汇点与空间入口位于对角线两个端点的位置，正好形成了两个大的三角形，将长方形的空间一分为二。这样观众进入空间后，无论从左边还是从右边的展览动线行进，都可以有一个良好的观展路线，以时间为逻辑观看三个阶段的作品。如果观众习惯从左边的展览路线行进，展览则会呈现一个反向的创作过程，具有倒序趣味。5月的深圳已经显现出南国夏日的潮湿，所幸还不是那么炎热。展览开幕的前一天，我来到展览空间，作品已经都摆放在相应的位置上。进入空间时的第一感受，是这样的布展方式结构虽单纯但有效，兼顾了作品的内容和形式的同时又包含了三个创作阶段的时间顺序及更迭的概念，并且使空间干净而通透，和作品相得益彰。

### 创作的阶段更迭

第一创作阶段的作品是与研究生时期毕业创作“谈话”系列同时创作或延伸而来的，如《路》《通道》《城》《桥》《阶梯》等作品，画面内容包括城市公共空间中的道路、建筑、人物及其产生的相互结构，希望探讨个体、群体，以及现实世界之间相互关联而又疏离的关系，包括个体不断在这种矛盾中调试自我的状态。第二创作阶段以研究生毕业由西安去往北京之后的创作为主，如“那片森林”系列、“心中的风景”系列、“熟悉的远方”系列，以及《林间》《白夜》等。画面多描绘自然景观，一少部分有单个人物穿插期间。第三个阶段的作品是以树、山石为主要描绘对象的风景，黑白色调和前两个阶段的蓝白黑色调有所区别，绘画语言也与前两个阶段的作品有显著差异，画面出现了大量留白，更加注重意境的表达。

前两个阶段作品由前至后在画面内容上有两方面的变化：一是画面中的人物形象逐步变小，直至完全消失；二是

画面由描绘社会公共空间转为描绘自然空间，山峦树木湖泊草地替代了城市建筑。这种变化来源于生活环境的改变，虽说研究生毕业创作前后的作品从个体与群体、环境关系的思考出发多一些，但其实还是处于强调自我的角度。有朋友看到这些画面曾经问道：“画面中的人物是你吗？”我说：“是我，也不是我，可以是社会中的每一个‘我’。”2006年研究生毕业后，身份由学生变成了一名教师和艺术创作者，经过一段时间在北京生活的感知，慢慢地体会到个体悲欢的普遍性，于是看待个体的角度发生了变化，试图从更宏观的角度入手认识世界，不再强调自我，开始关注自然的纯粹博大，认识到个体的人不过是自然的产物，无论环境如何庞杂纷乱，安然处之应是个体存在的常态。这种思考对应到画面中就出现了对人物形象的舍弃和对单纯自然场景的表现。

这个时期我第一次清晰地意识到，我的家乡新疆的自然风貌在我成长过程中对我的视觉经验产生的深刻影响，那种对横亘在天空和地平线之间的云朵、山脉、河流、沙漠、草原形成的长线条的迷恋，那种对广袤的大山大水式自然景观给人带来的辽远和开阔的迷恋，挥之不去。而不久之后，在风景题材作品的创作过程中我意识到另一种对我来说更为持久和深远的影响，那就是自幼对父亲进行中国画创作的记忆。虽然我完全是油画专业出身，学画以来接触更多的是西方美术史和西方绘画作品，但从小看到父亲使用宣纸毛笔作画，那种笔墨在宣纸上形成的晕染的痕迹深深地印在我的脑海中。父亲也曾经教我画中国画，家中还有很多中国画的画册杂志，或者《连环画报》之类也经常翻看。高考时父亲曾经一度希望我报考中国画专业，但后来因报考地区只招收油画专业转而学习油画。不知是否在小时候，东方的造型方式和色彩处理的手法成为我视觉经验的一部分，并出现在我多年以后的绘画中。

每个绘画创作者的各创作阶段之间，都或多或少有一些作品会体现出各阶段转换、演变的过程。这些作品不一定



岳杨 山间1-3 布面油画 27×35cm×3 2009年

非常出色，但它们的存在是非常具有意义的。此次展览中的“熟悉的远方”“山间”系列就属于此类承上启下的作品。还有一些其他此类作品如“开始 前方 结束”系列在这次展览中没有展示，但它们清晰地记录了创作阶段之间绘画语言的过渡与衔接，创作者在创作过程中进行的探索和取舍。如“山间”系列中，在色彩上摒弃了有彩色色调而转向了无彩色的黑白色调，在技法上逐渐摒弃不透明色的多层叠压而改为更多使用透明色并且进行轻薄的罩染等。由这些系列可以看出第二、三创作阶段之间的起承转合不是跳跃而没有逻辑和结构关系的，而是自然而然、水到渠成的。

第三阶段的作品在内容方面，多以山石与树的组合为描绘对象，它们就好像停留在世间的永恒旅人，长久相伴，默契无言，宁静致远。喜爱描绘树，是因为觉得自己也和一棵树一样，由一颗种子生发，尽量将根系深扎进土壤，使自己枝繁叶茂以抵御风雨，随四季流转，自然生长。当然，也会迎来最终的枯萎，如同风中之云、河中之石。但往往这种静默的、朴素的、平凡的过程，蕴含着淡然却持久的力量。在色彩方面，将画面逐渐转变为黑白，有另外一层考虑，就是将色彩全部抽离只留下黑白关系时，是绘画最为纯粹的时刻，可以极为专注。而绘画技法上的使用透明黑色、大量用油罩染、以留白代替提亮、只做加法不做减法、适当保留肌理、不勾勒轮廓线等方法确实和中国画很多技法相似，也许是画面内容、色彩、技法这几方面因素相叠加，作品中中国水墨的审美意味就由此迸发出来，而这也正是我所喜爱的。

创作阶段的转变，过程缓慢且持续，由2009年最早开始创作“山间”系列，至2013、2014年作品渐渐全部呈现相对统一的面貌，间隔了四五年之久，绘画语言在一点点的积累之后逐步转化，并非刻意而为。在此之后，对“意境”“气韵”的追求，成为我绘画创作的重要方向，并且我开始有意识地向中国古典绘画学习。接触到的中国古典绘画越多，就越感到自己的知识结构、实践经验、悟性修养都有太多欠缺。中国古代画家通过绘画修身，而当下我们大多还仅停留在通过绘画表达的阶段。

### 创作的边界拓展

展览帮助我更加清晰地梳理创作脉络、感受创作阶段更迭的同时，也促使我思考未来绘画创作的方向。绘画创作

以创新为突破点，必然伴随着创作者对自我对创作边界的不断拓展。

所谓边界，是处于某种范畴的边缘，体现出一种范畴之于另一种范畴的不同，其实是关联性和差异性的体现。创作边界的拓展包含着创作的思维与实践两个方面，两者可以不分先后顺序并且相互带动。当下创作思维、实践与之前创作思维、实践的关联与差异即体现出创作边界的拓展。这种关联与差异从另一个角度来说，就是拓展受限于是否在深入的同时具有包容开放的心态、探索的精神与行动力，同时也受限于创作者的眼界和勇气。探讨绘画艺术，首先，需要对其发展历史进行回顾并对其语言本体进行研究；其次，需要对创作者本身的能力和天赋进行考量；再次，需要创作者通过创作实践在前两者基础之上进行突破性探索，才能实现其边界的拓展。具体体现为绘画创作者对前人艺术实践成果和理论研究成果的总结与吸纳，对自我的了解剖析及正确认知，对新艺术思想的接受和新绘画语言的实践。

不得不承认，每个人都有其自我局限性，很难脱离自己的成长环境、受教育方式、性格缺陷等多方面因素的限制，需要不断扩大审美范畴，让自己的知识储备更为丰富，乃至跳出艺术的范畴深入理解社会经济、政治、文化等诸多问题，才可逐渐提高审美眼界，进一步提升对艺术的理解。

首先，创作不应该使思维受限，具体到创作过程中，就是对当下艺术语言深入探索的同时，思维应该始终是保持“开放”的状态，这种“开放”是为以后创作边界拓展进行的知识层面的铺垫。同时，这种“开放”既面对传统也面对当代，不应仅用“传统”的眼光去看待传统，也不应仅用“当代”的眼光去看待当代。

如同有同行的朋友曾经问我：“你的作品不太像油画，是在拿油画画国画吗？”朋友这样发问无非是从油画的材料特性或绘画语言特性两个方面为出发点，首先如以绘画材料的类别来区分画种非常正常，但以材料类别来界定画面表达所“应有”或“不应有”的语言形态，未免褊狭；其次，如果从油画的绘画语言特征角度来理解，虽然油画这种源于西方的造型艺术形式最显著的特征集中于对空间及物体体积感的塑造、对色彩及光影的充分表达，但历经几百年的发展，油画艺术的绘画语言呈现非常丰富的面貌，并且依然具有创



岳杨 闲涛若隐 布面油画  
100×100cm 2013年

岳杨 望海 布面油画 50×61cm 2016年

岳杨 斜沙 布面油画 50×61cm 2016年

新的可能性，如此形容油画，未免对其语言的可能性进行了封闭，反而画地为牢。其实关于此问题，只要将概念上升一个层级为“绘画”，这种认知便无从产生了。朋友所认为的“油画”或“国画”，为什么在发问那一刻不属于“绘画”的范畴了呢？他对“油画”边界僵化的理解，也许是僵化在对油画直接画法厚重笔触和肌理效果的刻板的认知上，也许是僵化在对油画技法的发展了解不够全面的知识不足上，也许是僵化在油画艺术语言在国内愈发趋于同质化呈现、造型艺术机构学科都以画种来划分的进程中。可见刻板的印象、僵化的边界往往不自觉地存在于我们的意识之中，思维受限首先是创作边界拓展的极大阻碍。

于我而言，油画材料是绘画创作的媒介之一，在油画专业的学习过程中，我的画面肌理效果一直是轻薄而非厚重的，这源于对欧洲古典绘画罩染技法的偏爱。这次展览展示的三个阶段的作品，画面中始终体现出对罩染技法的延续，我将其与不同阶段的创作方式相结合，让它可以适应并服务于不同阶段画面表达的需要。虽然对绘画语言的探索一直是我专注的方向，但关于未来的绘画创作，单纯对固有语言和技法的过分执着也会成为拓展的阻碍，需在心中明确运用新观念、开创新技法打破固有创作习惯，持续对不了解的事物抱有足够的尊重与好奇，不轻易给自己限定范围是保持创作活力的手段。随着年龄的增长，更容易被他人“标签化”，知易行难，写下这段文字也希望提醒自己可以保持开放，避免僵化。

其次，也许只有多年创作实践的积累才可以带动创作边界的拓展，在循序渐进、由表及里的创作状态中寻求更深层次的变化，可能是更为可靠也更加有效的方式，也就是人们常说的“十年磨一剑”。创作者如果按照前人的绘画样式来创作是没有意义的，而艺术探索的出新确实需要在时间中

的积累和沉淀。这次展览非常清晰地显示出每隔几年我的绘画创作就会发生阶段性变化，每次创作阶段的更迭，都伴随着我对自我创作边界的再次认知，而最后一个阶段仍在持续之中。回望之前，顿觉自己还不够沉心静气，并且遗憾于曾经连续的创作状态被忙碌的工作和学业打破，但相信目前进入美院教学可以使我尽快回归，并将知识体系更加系统化，在强化内在的同时开拓外延，持续创作实践的积累。

另外，对绘画本体语言进行探索的同时，感知时代变化和技术进步所带来的艺术形式的突破与创新，思考它们和绘画本体语言的关系，再反观绘画创作时，可能对自己的绘画创作边界有更为清晰的认识。创作者是社会的人，不可能游离于社会之外，也不可能对社会的变化和发展视而不见。我感受到世界的丰富形态和艺术的多元化表达，始终不愿将自己局限在一种艺术形式中，对其他艺术形式抱有尝试和探索的欲望，除以油画、水墨、版画、手绘板进行创作外，也曾以摄影、影像、数字微喷、文字等方式创作作品，今后还会继续探索其他艺术形式，可以理解为有意识地用其他艺术形式造成对自己绘画创作边界的挤压，以这种挤压再次认识自我绘画的边界，实现另一种更深层次的拓展。

创作最为引人之处在于其过程是完全属于自己的私人活动，如同2008年我第一次个展的名字“个人王国——我自己的岛”，在这片天地中，可以自由地把自己安置于外化于世事的时空。创作中时间总是过得很快，收成怎么样先不去考量，耕作的过程是极其惬意舒适的，相信很多创作者也有同样的体会。展览其实就是将之前的收成整理一下拿出来晾晒，是创作者和之前某个阶段的自己的对话。感谢策展人周晓、全颖为展览的辛劳付出，让我可以再次和之前不同时段中的自己对话，有新收获，开启新的创作旅程。



岳杨 熟悉的远方1 布面油画 110×150cm 2012年

岳杨：天津美术学院造型艺术学院油画系讲师

（责任编辑：赵纯）