

# 天津美术学院学报

JOURNAL OF TIANJIN ACADEMY OF FINE ARTS



2024/4

北方美术  
NORTHERN ART  
2024/4  
总第十七五期



李骆公 街头即景 木板油彩 24×33.1cm 1945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：2024年8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



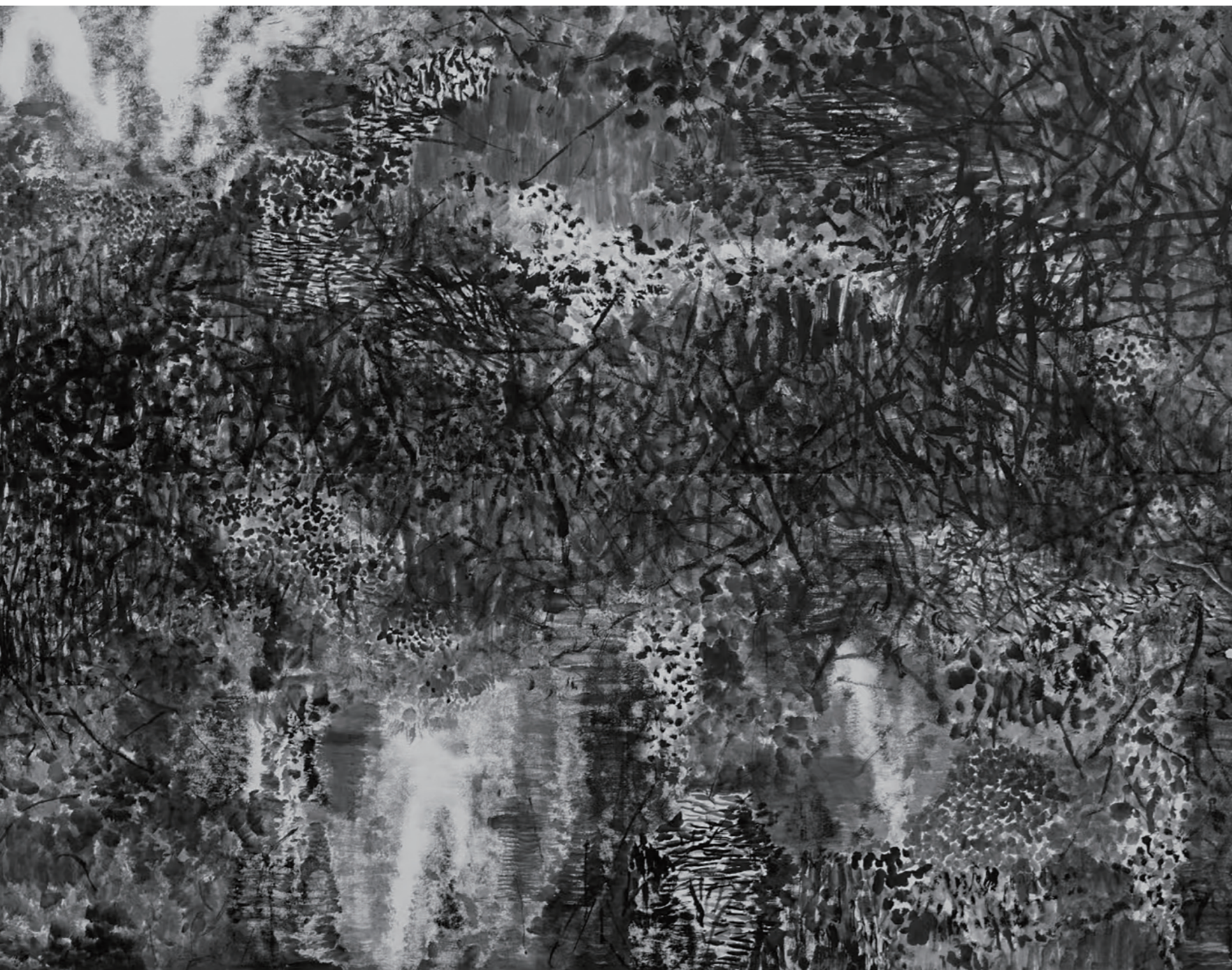
9 771008 882240

天津美术学院学报  
双月刊



北方美术

NORTHERN ART  
2024年8月



邓国源 在山中 纸本水墨 280×360cm 2011年

封面：邱志杰 技术史地图 AR（局部）2020年

# 北方美术

NORTHERN ART

天津美术学院学报

JOURNAL OF TIANJIN ACADEMY OF FINE ARTS

2024年 第4期

总第175期

主管单位 天津市教育委员会

主办单位 天津美术学院

编委会主任 邱志杰

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

主 编 邱志杰

副 主 编 赵振宇

执行主编 邵 亮

执行副主编 刘永胜

编辑部主任 金 山

编 辑 陈期凡 赵 纯

英文编辑 李本正 蒙佳亮

美术编辑 张 睿

出版单位 天津美术学院学报编辑部

天津市河北区天纬路4号

发 行 本刊编辑部

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 2024年8月25日

刊 号 ISSN 1008-8822

CN12-1287/G4

电子邮箱 beifangmeishu@tjarts.edu.cn

海外总发行 中国国际图书贸易集团有限公司

国外发行代号 Q4307

## 本刊声明

本刊为中国学术期刊全文数据库、中国万方数据库、中文科技期刊数据库、博视网www.bookan.com.cn、超星数字图书馆、中教数据库以及中国核心期刊（遴选）数据库收录期刊。本刊作者提交的论文、图片一旦在我刊发表，即承诺将其数字化复制权、发行权、汇编及信息网络传播权无偿转授于我刊，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。

# 目 录

## ■ 专 题

油画教育·学脉传承

东方既白，艺教泽今——论中西文化激荡下李骆公艺术的现代化转型与当代价值 ..... 陈昱霖 /004

意象相生——李骆公写意油画中的意象营造 ..... 侯鹭辉 /009

形式的流变——李骆公的艺术表现及院校传承 ..... 蒋文雨 /016

图像的历史——天津美术学院油画学脉中的视觉文化图像研究 ..... 刘娜娜 /020

时代人物

守正创新视阈下王振德艺术成就述评 ..... 孟 雷 李盟盟 /026

## ■ 近现代美术史

陆抑非与黄宾虹的交游及学术钩连 ..... 费秋生 /032

邓以蛰佚文四篇考论 ..... 张 琳 /037

漫木合作与对敌宣传功能——《工作与学习·漫画与木刻》（1939）的美术史解读 ..... 赵宇卿 /042

“红色美术”在天津：一个历史与艺术的视角分析 ..... 刘玉睿 /049

## ■ 古代美术史

中国古代“空间营造”理论文献综述及其画史价值研究 ..... 刘芳宇 /052

成都南北朝晚期造像饰耳特征的来源与途径初探 ..... 岳书棋 /059

敦煌遗书硬笔写本的书法特点、历史价值与现实意义探微 ..... 杨 红 /068

## ■ 设计研究

乡村振兴背景下杨柳青镇民俗文化的数字化设计分析与研究 ..... 鲁 睿 马文卓 赵宇耀 /074

传统文化意象资源赋能乡村文旅融合——以淄博市梦泉古村落核心区为例 ..... 刘宗璇 马小钰 /078

论艺术乡建的价值认同与实践路径 ..... 雷焕贵 /083

不停外延的行为——近年来中国数字艺术展览的回视 ..... 常佳琦 /087

## ■ 美术教育

数字化赋能传统工艺美术课程学校传承的实践研究——以中职学校为例 ..... 王超华 张 朋 /091

新文科背景下艺术院校大学生创业实践方法与案例研究 ..... 汪延斌 /094

拓展性公共艺术教育：培育全民终身学习文化的新视角 ..... 鞠高雅 /097

## ■ 海外美术研究

作为艺术作品的社会有机体——对博伊斯社会雕塑思想的解读 ..... 黄月婷 /101

论分析美学的“关于性”之争 ..... 罗伯中 李帛雨 /104

# Contents

## ■ PARTICULAR SUBJECT

OIL PAINTING EDUCATION: LINEAGE AND INHERITANCE

On the Modern Transformation and Contemporary Value of Li Luogong's Art under the Impact of Chinese and Western Cultures .... *Chen Yulin/04*

Imagery Creation in Li Luogong's Freehand Oil Painting.....*Hou Luhui/09*

Evolution of Forms: Li Luogong's Artistic Expression and Academic Inheritance.....*Jiang Wenyu/16*

The History of Images: A Study of Visual Cultural Images in the Lineage of Oil Painting at Tianjin Academy of Fine Arts.....*Liu Nana/20*

FIGURES OF THE ERA

A Commentary on Wang Zhende's Artistic Achievements from the Perspective of Upholding Fundamental Principles and Breaking New Ground.....*Meng Lei and Li Mengmeng/26*

## ■ MODERN ART HISTORY

Friendship and Academic Connection Between Lu Yifei and Huang Binhong ..... *Fei Qiusheng/32*

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe ..... *Zhang Lin/37*

Cooperation Between Caricatures and Woodcuts and Its Function of Propaganda Against the Enemy: An Art Historical Interpretation of *Work and Study / Caricatures and Woodcuts* (1939) ..... *Zhao Yuqing/42*

“Red Art” in Tianjin: An Analysis from the Perspective of History and Art ..... *Liu Yurui/49*

## ■ ANCIENT ART HISTORY

A Literature Review of Ancient Chinese “Space Construction” Theory and a Study of Its Value in the History of Painting ..... *Liu Fangyu/52*

A Preliminary Study on the Origin and Transmission Routes of the Earring Ormentation Characteristics of Statues in Chengdu During the Late Period of the Northern and Southern Dynasties ..... *Yue Shuqi/59*

An Exploration into the Calligraphy Characteristics, Historical Value, and Practical Significance of Dunhuang Manuscripts in Hard-Pen Script ..... *Yang Hong/68*

## ■ DESIGN RESEARCH

Analysis and Research of Digital Design of Folk Culture in Yangliuqing Town in the Context of Rural Revitalization. .... *Lu Rui, Ma Wenzhuo and Zhao Yuyao/74*

Empowering Integration of Rural Cultural Tourism with Traditional Cultural Imagery Resources: A Case Study of the Core Area of Mengquan Ancient Village in Zibo City ..... *Liu Zongxuan and Ma Xiaoyu/78*

On the Value Identification and Practical Path of Artistic Rural Construction ..... *Lei Huangui/83*

Continuously Expanding Behavior: A Retrospective on Chinese Digital Art Exhibitions in Recent Years ..... *Chang Jiaqi/87*

## ■ ART EDUCATION

A Practical Exploration into Digital Empowerment of Inheritance of Traditional Arts and Crafts Courses in Schools: A Case Analysis of Secondary Vocational Schools.....*Wang Chaohua and Zhang Peng/91*

A Study on Entrepreneurial Practice Methods and Cases of Art College Students under the Background of New Liberal Arts..... *Wang Yanbin/94*

Expansive Public Art Education: A New Perspective on Cultivating a Culture of Lifelong Learning for All ..... *Ju Gaoya/97*

## ■ OVERSEAS ART RESEARCH

Social Organisms as Artistic Works: An Interpretation of Joseph Beuys' Concept of Social Sculpture ..... *Huang Yueting/101*

On the Controversy of “Aboutness” in Analytical Aesthetics ..... *Luo Bozhong and Li Boyu/104*

**编者按：**作为天津美术学院发展史上著名的艺术家，李骆公先生对学校的发展作出了重要的贡献。他开创的中西结合的油画创作风格以及他在任教期间的理念，影响了当时乃至以后天津美术学院造型艺术专业教学的格局和特色。而他在通过情感和直觉表达艺术本体的同时深入挖掘自身对于艺术的理解和追求，注重表现性和观念性表达的艺术理念，至今影响并鼓励着天津美术学院不同年代艺术家们在这些方面不断地进行艺术探索和追求。天津美术学院油画系举办了“李骆公艺术及天津美院油画系学脉研究”研讨会，本期专题的文章皆来源于此。

本期《时代人物》的文章以著名美术理论家、美术教育家王振德为研究对象，通过对王振德先生的成长经历、教育理念、研究内容以及书画创作等方面的梳理，总结王振德先生对天津美术学院美术学研究以及天津地区美术史研究及文化建设等方面所取得的成就。

## 东方既白，艺教泽今

### ——论中西文化激荡下李骆公艺术的现代化转型与当代价值 On the Modern Transformation and Contemporary Value of Li Luogong's Art under the Impact of Chinese and Western Cultures

陈昱霖/Chen Yulin

**摘要：**作为天津美术学院的创始人之一，李骆公现先生无疑对学校乃至整个天津的艺术生态作出了突出贡献。从个人的角度来看，李骆公所走的艺术之路并不平坦，不同的时代背景下各种残酷的艺术挑战接踵而至。本文以李骆公写意油画、篆刻以及书法艺术创作中的形式为落脚点，通过关于形式的理论阐述，在历史视角下探索李骆公的艺术变迁以及天津美术学院所继承并发扬的艺术品格。他以独特的艺术理念及创作将中国艺术的航船驶向了一个前所未有的辉煌之地，为当下全球化时代下的艺术创作树立了一个独特而积极的参考示例。

**关键词：**李骆公；形式美；写意油画；书法篆刻

#### 一、李骆公融合中西的审美建构

20世纪的中国面临着中国历史上空前变革的时期，任何历史、文化、政治、经济上的巨变都直接或间接地影响着艺术的发展。随着西方思想与西方现代绘画观念的不断涌进，中国传统绘画在当时面临着前所未有的挑战。正如美国汉学家史华兹所说：“我们目前所处的是一个不论在文化、比较文化、甚或历史概念本身都还陷于无尽的论争中的知识环境。”<sup>[1]</sup>

西方绘画自进入20世纪以来，其明显的特征是绘画呈现出从表现现实的任务退出，转而更加倾向于绘画本体，这与以往依靠视觉描述外部世界的传统绘画观念已然背道

而驰。迈克尔·弗雷德曾指出：“重视表达形式是现代绘画的重要特征与发展趋势。”<sup>[2]</sup>由此可知，将对象的表现形式从客观再现转变为主观表达的观念正是现代主义审美的一种反叛和宣言。纵观西方现代绘画，无论是野兽派还是立体主义，抑或超现实主义等一系列现代艺术流派，在这些纷繁复杂的表象之下实则蕴藏着共同的审美价值取向。德国美学家叔本华就曾倡导，审美体验应该超越理性的束缚，强调审美直观的无利害有着非理性的意义，<sup>[3]</sup>所追求的是一种超然的、纯粹的、物我两忘的审美境界。这种非理性的特质往往才能够触及人类情感的深处。而在中国传统绘画中，人们同样重视视觉审美的“物我两忘”关

系，中国画强调“心看”，要走进画中，心画合一。即以我观物，故物皆着我色，有鉴于此，中国画对于意境的构建就是把情与理、形与意、意与法、形与神相统一。由此可见，中国传统审美观与西方现代审美观在这一点上不谋而合。总体而言，西方现代审美开始注重强调主观性、非理性与非功利性。同时中西审美观念的趋同无疑为二者的融合与互鉴奠定了基础。

与此同时，随着西方现代绘画观念在国内铺陈开来，以刘海粟、林风眠、倪貽德等为代表的画家们主张中西融合，试图从西方绘画的视觉特征出发，通过以西方现代绘画的审美观为基础来推进中国油画的本土化、现代化进程。在当时还形成了颇具影响力的西画社团，如最具影响力的决澜社，被誉为“中国现代艺术的先声”，决澜社的宣言中提到：“我们承认绘画绝不是对自然的模仿，也不是死板的形骸的反复，我们要用全部生命来赤裸裸地表现我们泼辣的精神。我们以为绘画绝不是宗教的奴隶，也不是文学的说明，我们要自由地、综合地构成纯造型的世界。”<sup>[4]</sup>无独有偶，这正与费尔南·莱热指出的“从传统绘画到现代绘画以印象派为分水岭，是从视觉现实主义到观念现实主义的变革，是现代精神的结果，最终引向的是艺术自由的问题”<sup>[5]</sup>的观点相契合。由此看来，西方现代艺术理念在国内引起了广泛共鸣，这主要得益于决澜社在当时对西方现代艺术的集中推介中发挥了极大程度的传播效用。

李骆公先生在上海美专相识的倪貽德、刘海粟、关良等先生正是决澜社的中心人物，倪貽德在当时极为推介野兽主义，可以说骆公先生很大程度上受到当时这些艺术领袖的影响，他积极吸取古今中外各家之长，凭借敏锐的问题意识，做出了许多尝试。展开来说，李骆公先生深受后印象主义与野兽派的影响，同时立足于中国传统绘画的笔法意趣与审美情致。在上海时期的作品就已然初步具有相对折中色彩的艺术面貌，虽然相比之后的艺术高峰，这一阶段的作品大抵还处于一个半间不界的状态，但20世纪40年代初在上海举办的黑沙骆洋画个展，反响极为热烈，一时间声名鹊起。以骆公先生现存的《自画像》为例，首先映入观者眼帘并产生强烈冲击的，是画面中极具张力的色彩语言，这正是野兽主义最基本的绘画特征。画面上热情质朴的色彩与简洁豪放的线条交织在一起，极具自由与野性。著名美术批评家王林先生在2024年天美李骆公学术会议上评价道：“这幅自画像是他人生的一个缩影，所以他能够把自己真实的感受通过带有马蒂斯意味的绘画倾向呈现出来，我得到今天为止，我们看到这幅作品的时候，仍然可以感受到李骆公先生人生所遭遇的苦难。而且他的表达是一种极具自由精神的表达，是一种野性的自由，并且这种表达与他之后的书法篆刻一脉相承。”<sup>[6]</sup>因此我们透过这幅画得以体会到骆公先生的顽强不屈以及“为艺术而艺术”的极致精神追求，就如他的艺名黑沙骆所



1940年李骆公（左一）与友人在上海大新画厅布置“黑沙骆洋画展”

寓意的那样。可以说他以野兽主义的形式美运以国画之气韵，直达传神写照的绝佳境界。

李骆公留学东洋时期，日本油画已经进入成熟阶段，当时日本油画近乎脱离了对西方艺术的单纯照搬与模仿，而是走上了本土化、民族化的道路。而骆公先生相较于之前也开始更加系统地学习西方绘画史与各现代主义画派。同时他也开始清晰地意识到融合中国传统审美的重要性，在进行了大量的阅读与中西艺术对照研究后，他开始更加主动地去吸收中国近代文人画的笔墨情趣，风格也自此确立，致使他在艺术上又上了一个台阶。

1944年从日本回国之后，李骆公更是把近代文人写意画与西方表现主义绘画的融合发挥到炉火纯青的地步，在哈尔滨时期的风景作品当中，画面整体强调绘画性，意味十足，既有形式美又有民族化的特征，将西方现代技法与中国传统审美形态完美结合，同时又与早期近似弗拉芒克的风格区别开来，是对于美的高度凝练。如朱光潜所说的：“艺术家估定事物的价值，全以它能否纳入和谐的整体为标准，往往出于一般人意料之外，他能看重一般人所看轻的，也能看轻一般人所看重的。在看重一事物时，他知道执着；在看轻一事物时，他也知道摆脱。艺术的能事不仅见于知所取，尤其见于知所舍。”<sup>[6]</sup>单从李骆公的构图上就能体会到其独特之处，它明显不同于弗拉芒克作品的紧凑感，而是讲究画面的呼吸顺畅，置陈布势皆服务于情感与气韵的需要。

如果进一步观察骆公先生对于野兽主义与传统文人画的融合，会发现他在具体绘画语言上的别出心裁，例如极具代表性的《哈尔滨街景》，他用近似八大山人的笔法搭配柔和的色彩，寥寥数笔就把物象、气韵、神态统一起来。意境萧疏且气韵生动，不同于早期的大刀阔斧而是多了一丝含蓄。另外李骆公在创作时不拘泥于材料限制，甚至尝试在绢布上绘制油画，这样转化的目的不仅仅是对中国传统绘画材料加以运用，而且是为了更加真切地传达画家对于画面效果所追求的理想范式。在他的艺术修养中，他不因采用水墨而拘泥于古法，也不因采用油彩而沉溺于表现，而是将色彩与黑白、轻薄与厚重、形式与意境等作为自己传达情感的工具，行云流水，丝丝入扣，成就了他技进乎道、艺通乎神的融合艺术。

格林伯格曾说过：“传统和古典等历史的过去并不是现代性所要否定的东西，而是现代性赖以存在并发展的基础，现代人不是一种新传统的原创者，而是古老传统的清算者。”<sup>[7]</sup>由此可见，李骆公凭借他超人的艺术自觉性和创造力将中国传统审美融入现代化的形式当中，形成了独具魅力又兼具现代感的东方风格，这种意趣可谓是绝无仅有的。与此同时，他更大的贡献在于为我国艺术的发展找到了一条现代化、民族化的道路，虽然在当时遭到了冷遇，但我们在今天不能因为历史的局限性而再度遗忘骆公先生的艺术贡献。他的艺术成就与品格对于后世写意油画的发展乃至今天中国艺术的走向都具有不可估量的非凡意义。

## 二、李骆公艺术在“中西调和”下的跨媒介互论

前文述及，李骆公的油画艺术已然达到近乎极致的水准，可以说是神、妙、能、逸兼备的绝佳逸品。可想而知，以他过人的艺术先觉能力如若继续在油画道路上探索一定会开辟出更加广阔的天地。当然他的确没有辜负世人的预期，只是媒介发生了转变，由西方油性材料开始向中国传统书写材料进行回归，然而看似是回归，实则是开拓。

1957年末，一场突如其来的风波致使他的人生命运发生改写。他出于对艺术民族化的迫切心情，对当时僵化的苏联写实教学体系提出质疑，这显然在那时是不合时宜的，最终他被剥夺教职并下放至天津郊区进行劳动改造。但是他并未就此沉沦，而是以“塞翁失马，焉知非福”的精神来激励自己，于是乎，在1958年他作出了一个重要的决定，就是投身于书法篆刻的研究，但正是这个看似不得已而为之的决定，促成了他的第二艺术高峰。继而，由于李骆公自身极高的艺术修养和长期融合中西的艺术实践经验，他的加入无疑给当时的书法篆刻界注入了新的活力，初期的作品就显现出极为强烈的艺术感染力，以至对后世整个世界的书法艺术都产生了极为深远的影响。张仃曾评价道：“李骆公是热爱传统而又有世界眼光的艺术家，他的艺术既源于我国绘画与书法传统，又远远走向未来，富有时代气息。”<sup>[8]</sup>

在20世纪60年代初期，他开始涉足篆刻与书法艺术，起初主要研究齐白石、吴昌硕的篆刻艺术，并沉溺于诗文治印，作品《采桑子》一经发表就迅速引起学界内外的广泛关注，虽初露头角，但不落窠臼，别有一番韵味，受到邓散木、钱瘦铁等一批老艺术家的鼓励和支持。再后来他潜心研究甲骨文、金文、秦汉印、瓦当等乃至近代篆刻家的作品，同时又不忘记与西方现代艺术的形式美相结合。可以说他是学贯古今、融合中西，将众家之长融会贯通，形成独立于古今中外的新风尚，正如刘海粟的评价所说：“骆公的篆刻无论在篆法上、结构上、刀法上，都能独创一格，绝不在前人的绳墨中讨生活，这是他惊人可喜之处。”<sup>[9]</sup>



李骆公 上海徐家汇路 尺寸不详 1940年前

展开来讲，语言的丰富性正是现代篆刻美学的重要特征。首先来看，骆公同以往从事油画创作时一样，不拘泥于材料的限制，而是打破固有篆刻材料的选择。70年代初他大胆使用滑石，将它湿滑不利于篆刻的特质视为开创新面貌的优势，在滑石上虽不利于刀的受力，但若以石为宣，就犹如是在宣纸上书写作画一般，时而产生偶得妙笔的神奇气象，在有意与无意之间行笔，舒展自如，真可谓巧夺天工。其次他颇具现代性的一大特征在于对印文“残破”的处理上，朱文印文与边框笔断意连，形成笔未到而气已吞的大气之美；白文印文边框的残损、剥脱之笔尽显粘连之美，浑厚古朴又兼具现代感。例如骆公先生创作的白文印“雪压冬云白絮飞”，<sup>[10]</sup>尤其“冬”与“云”二字通过这种残破的处理使得二者藕断丝连，若即若离，整体来看又一字一象、气象合一，凝重混沌的气势扑面而来，称得上是铁笔撼山岳，方寸容天地，真正实现了诗、书、画三位一体。另外骆公对于印文虚实关系的把控也十分考究，上实下虚的处理给人以极强的形式美感。总体来讲，骆公先生开创了篆刻艺术的大写意局面，且他的篆刻艺术在本质上与他的油画艺术是同质异构、殊途同归的关系。

其次，他最大的艺术魅力和伟大试验莫过于开创了将西画现代形式美融合到书法篆刻的先河，亦可以说他同时赋予了自身第二次艺术生命，虽然媒介发生了转化，但却实现了艺术追求的内在统一。李骆公以迁想妙得为创作方法，以其跨文化、跨媒介的现代艺术认知，将融合中西的审美观念与自身文化属性统一在他独特的书法形式语言上，达到新的诠释。不难发现在他的书法作品中或多或少可以体会到与马蒂斯、米罗等西方现代绘画大师的共通之处，同时还可感受到传统大写意的笔墨意趣，又兼备“书虽艺事，可进于道，以书见道”的传统内在精神指归，给人在于现代化的艺术体会上带来归属感。

20世纪初西方的抽象艺术与中国书法相交汇。西方艺术家对于书法有着独到的见解和认识，并促成了多样化的表现形式。如50年代极具代表性的行动派画家杰克逊·波洛克就深受东方书法的启发，他通过调动身体多角度进行作画，这种作画方式极大程

度上得益于书法所特有的节奏、韵律，以及痕迹的偶然性与生发性。但对于中国书法的精神内涵西方大师大抵无法把握，所以这种借鉴只是停留在视觉审美上的移植。其次，西班牙画家胡安·米罗的艺术样式与骆公先生的书法艺术似乎有着千丝万缕的共性特征，某种程度上看，两者有着跨越文化的异曲同工之处。米罗的艺术作品极具抽象符号化的特征，类似于象形文字。可以说他的绘画很大程度上是由象形文字和表意符号所构建而成，因此他的绘画既是描绘也是书写。米罗对于象形文字和符号的痴迷在于象形背后往往有其特殊文化立场和象征含义，具有神秘主义色彩。另外他将文字的语义全然剥离，符号“为我所用”，不表现外在事物的本来特征，而是重新构思整合，以传达内心情感。观众对于画面的含义基本无从探究，但只欣赏其艺术表现形式，就会引发哲思，正因此米罗的艺术可以称得上是一种“有意味的形式”。

再看骆公的书法又何尝不是一幅现代绘画，同样极具抽象的象形意味，但与米罗的区别在于，米罗或许还只是在抽象符号的桎梏下小心经营，而骆公的书法如同自由的舞蹈，充满野性的表达，同时又不失内容的传递，所以他的书法是字画合一，诗画一体。在他的书法中，内容不是镣铐而是意味。同时对于墨色虚实变化的处理上也极具形式感，如作品《龟虽寿》，外实内虚，上实下虚，整体墨色的氤氲变化把握得恰到好处，致使气韵升腾。在用笔上，既有草书的笔走龙蛇之势又有铁骨铮铮的金石意味，拟古而不为古役，总体而言，骆公的书法具备现代形式美的同时又不失中国书画的传统审美旨趣，是一场酣畅淋漓的“返祖实验”。1994年著名美术评论家刘骁纯曾提出“书象”的概念，通常指非汉字、非书法但又具有文字或书法特点的艺术，<sup>[11]</sup>这类艺术与书法的关系是十分紧密的，是中国非具象的艺术体系，包含了中国历史上的符号、文字以及图像等。可以说抽象元素是现代书法和后现代书法的重要标志，由此可见，骆公先生称得上是把握现代书法特征的第一人。

综上，骆公先生后半生的跨媒介艺术，实则指向的仍是共同的艺术价值取向。无论油画还是书法篆刻，无论东方还是西方，骆公先生所追求的是一种兼具自我和时代特征的现代东方艺术，是对艺术的无限回归，是对自我文化身份的不断剖析与构建。可以说骆公先生为后人开辟出了一条道路，即未来中国艺术该如何才能立于世界民族之林的道路。

## 三、李骆公对写意油画发展的历史意义与当代价值

1948年9月，李骆公在穆家麒的引荐下到河北省立女子师范学院任教。新中国成立后，该校更名为“河北师范学院”，由骆公先生主持河北师范学院的美术教学工作，同时他开始亲自着手组建河北师范学院美术系，陆续引进了王之江、鲁汀、穆家麒等留日归来的艺术家来院任教，奠定了最早的美术



李骆公 哈尔滨街景 木板油彩 38×45.9cm 1945—1947年

教学班底。1951年美术系在骆公先生的不懈努力下得以正式成立，并由骆公先生担任系主任。该美术系就是天津美术学院的前身，自此开启了天津美术学院现代艺术教育体系的先河，是我国现代美术教育史上的重要节点。

在天津美术学院油画系的学脉发展历程中，张世范、张京生、孙建平、祁海平等几代油画家的艺术理念都与李骆公先生有着一脉相承的内在关联。回顾天津美院油画系的发展历史，在李骆公执教时期，他十分注重现代文化氛围的构建，推崇“形式和表现”的艺术探索。虽然在当时未能形成气候，但无疑是为后来天津美术学院油画系的教学奠定了基调，同时他个人的艺术探索更是为后世写意油画的发展指明了方向。

1993年，天津美院院长张世范邀请已定居加拿大的汲成先生归国组建“油画高研班”。汲成先生早在70年代就着手创立了以研究“纯形式”语言为宗旨的北京油画研究会，可惜由于当时主题创作风气盛行再次遭到历史的冷落。随着高研班的创立，汲成先生提出以“移位”“毫不迟疑”“再启动”为原则，以“东方表现”为宗旨开展教学，<sup>[12]</sup>这次将“东方表现”融入基础教学的理念在国内引起了热烈反响。由此看来，骆公先生最初的艺术理念终于得以发扬。

1994年，孙建平先生作为油画系主任引进了祁海平、张方白、忻东旺等大批优秀青年画家，他们的艺术面貌各不相同，为天津美术学院注入了源源不断的新活力，使天津美术学院在油画教学和油画创新等多方面有了更多新的可能。可以说是继承并发展了李骆公建系以来开放包容、兼收并蓄的良好学术氛围。2024年孙建平艺术文献展在天津美术学院开展，该展览向我们集中展示了他长期以来的教学研究、写意油画的探索，以及新时代背景下的主题性创作等多方面的艺术成就与贡献，同时在他的不懈努力之下，影响并培养出了一大批具有东方写意特点的画家，使写意油画在全国范围内蔚然成风。时代的发展再次向我们证明李骆公先生最初的愿景与所坚持的道路方向是极为正确和必要的。

2024年4月26日，天津美术学院现任油画系主任袁文彬先生牵头举办了“李骆公艺术及天津美院油画系学脉研究”学术研讨会，该会议以及相关活动的筹备工作长达近半年之久，是天美油画系建立以来极为重要的一次多方学术探讨。据袁文彬先生指出，此次会议的目的旨在对李骆公的艺术成就和天美油画系的发展脉络进行梳理与总结，以史为鉴，方能行稳致远。同时积极吸收来自学界同人对于油画学科建设的相关建议，以便为天津美术学院油画系的未来发展提供更加系统化且科学的方向，同时要积极开拓写意油画的后继发展前景。在本次会议上，张京生老先生就写意油画的发展优势提到，表现与写意有一个很大的特点在于给予了艺术家很大的空间，是一种进可攻退可守的艺术，甚至于是一种没有标准的空间，这给予了创作者极大程度的自由。其次，著名美术批评家陈孝信先生在李骆公等前人基础之上提出“超写意”的艺术概念，提倡整合抽象、表现和传统写意，三位一体合为“超写意”，同时强调打破油画和水墨画的界限，打造真正有中国气派，有东方自信的新型艺术。这是一个版本学的转化，是整个艺术体系在抄写历史的基础上合为一体，形成独立于古今中外的新风貌。<sup>②</sup>综上，此次会议在继承发扬传统的基础上为天美油画系建设与写意油画的未来发展提供了创新路径，极大程度上发扬了李骆公先生先锋性的艺术精神。

与此同时，在第24届李骆公艺术奖学金作品展中，天美油画学子展现出了多样化的艺术风采，其中既有对当代社会问题的深入思考，又有对传统文化与精神的回归。无论从哪个角度切入，最终都是对艺术本身的探索。同时在这个日新月异且艺术极度市场化的时代，青年艺术家应时刻保持清醒的头脑，针砭时弊，不忘根本，走出一条自己的现代化道路。骆公先生的艺术精神在今天得以继续传承和发扬，这对于一个学院的发展乃至中国当代艺术的发展都具有积极的导向作用。

总体而言，纵观自李骆公建系以来天津美术学院油画系的筚路蓝缕，历代艺术家虽然在理念、管理等方面存在差异性，但实则殊途同归，汇入的是一条艺术河流。同时差异性也正是个性发展的前提，他们始终致力于个性化教学，秉承开放包容、兼收并蓄的办学理念，以多元的文化视角积极探索艺术的本质，可以说天津美术学院油画系整体是一个多元并存、百花齐放的优良生态体系，今天的天津美术学院油画系发展如此向好，很大程度上要感谢李骆公等前辈为此打下的优良根基。今天，天津美术学院油画系正向着更高的目标迈进。

#### 四、结语

从西方现代到中国传统，从油画到书法篆刻，李骆公先生为世人带来颇具开创性的艺术视域，他既是西方现代主义的布道者，同时更是引领中国艺术现代化转型的先行者，也是惠泽今日当代艺术更进一步的引领者。20世纪的中国复杂多变，在西学东渐的历史境况下，作为文化主体如何在完成自我身份构建的同时又能赋予艺术民族化的内涵，或许从未有过完美答案，但这正是任何时期的艺术家都不可规避的任务。李骆公先生半生坎坷，他的一生好似

太阳，每时每刻都是夕阳也是旭日，当它熄灭着走下山收尽苍凉残照之际，正是它在另一面燃烧着爬上山巅布散烈烈朝晖之时。在今天新的时代文化语境下，我们仍然要面对的是审美观的导向问题，一个民族必须构建自己的文化身份，才能在世界中拥有文化话语权，所以今天我们对李骆公先生的艺术遗产给予更大的重视并且重估李骆公艺术的当代价值，是正合时宜的。

#### 注释：

①天津美术学院造型艺术学院《李骆公艺术及天津美术学院油画系学脉研究学术会议纪要》，2024年4月26日（未出版）。

②同上。

#### 参考文献：

- [1] [美]史华兹.中国文化之历史观：若干比较性思考[C]//[德]魏格林，[德]施耐德，主编.中国史学史研讨会：从比较观点出发论文集.台北：稻香出版社，1999：1.
- [2] [美]弗雷德，朱橙.现代主义绘画与形式批评[J].世界美术，2019（4）：55.
- [3] [德]叔本华.作为意志和表象的世界[M].石冲白，译.北京：商务印书馆，1982：250.
- [4] 决澜社同人.决澜社宣言[J].艺术旬刊，1932，1（5）：8.
- [5] [法]莱热.从传统到现代绘画[J].欧阳英，译.新美术，1993（04）：47.
- [6] 朱光潜.谈美[M].北京：中国青年出版社，2021：106.
- [7] 沈语冰.20世纪艺术批评[M].杭州：中国美术学院出版社，2003：156.
- [8] 吴守明.李骆公书法篆刻艺术赏析[J].北方美术，1998（01）：12.
- [9] 郎绍君.李骆公先生的油画[J].北方美术，1995（03）：34.
- [10] 李骆公.李骆公书法篆刻集[M].石家庄：河北美术出版社，1982：30.
- [11] 刘骁纯.从书法到书象[J].美术之友，2005（04）：4.
- [12] 郭雅希.天津油画史汇编[M].天津：天津大学出版社，2007：10.

陈昱霖：天津美术学院造型艺术学院  
油画（表现）2023级硕士研究生

（责任编辑：蒙佳亮）

## 意象相生 ——李骆公写意油画中的意象营造 Imagery Creation in Li Luogong’s Freehand Oil Painting

侯鹭辉/Hou Luhui

### 一、李骆公与写意油画

与西方艺术的科学性写实性的形体造型不同，中国画画家的物象刻画往往不求形似，以画传情，体现出对“意”的追求。在油画这门艺术传入中国后，中国画家仍然没有停止对画面中“意”的向往，所以在面对油画这种舶来品时，中国画家以兼容中西的方式探索油画新的表现形式，无论是1924年在法国以林风眠为代表的留学生尝试以西方艺术改进中国艺术所组织成立的霍普斯会，还是在五四运动后延续霍普斯会艺术理想的北京艺术大会都力图通过研究中西方艺术来创造新的艺术。其中既有林风眠借助油画这种媒介所表现的仕女形象，又有吴冠中笔下烟雨朦胧，黑与白、浓与淡交织汇融的江南风光。他们解决了中国画与西画在创作材料上的异质性，在吸收传统艺术养分的基础上，与时代元素相结合，最终找到了一种属于自己的绘画语言；以“意象”作为中国油画本土化重要切入点的写意油画的出现就是中国油画家竭力探索的结果。

李骆公（1917—1992）或称黑沙骆、李英、李立民，黑沙骆是李骆公1940年至1948年间的艺名，在1941年李骆公留日学习期间由李英改名为李立民，在1957年他以沙漠中的骆驼自喻自身的处境，改名为李骆公，此后他刻苦钻研古篆、现代书法取得了颇丰的成就。李骆公在他艺术生涯前半阶段对于油画的探索为中国油画发展的本土化、民族化作出了重要贡献。

1936年李骆公曾在上海美术专科学校学习油画艺术。此时，到欧洲与日本求学的一批留学生纷纷回国，由于上海经济较为发达且金融市场繁荣，留学生大部分聚集在上海。并且上海的开埠使上海迅速成为国际性的大都市，各种异质文化大量涌入上海；受外来文化的影响，自20世纪20年代后期开始，上海的油画发展进入鼎盛时期；故而1927年至1937年被称为中国油画的上海时代。以上海为中心的“天马会”“晨光美术会”“白鹅画会”“决澜社”“中华独立美术协会”等著名的西画社团都产生并活跃于这里，李骆公受环境的感染而致力于油画是很自然的。

李骆公的“写意油画”初步形成于上海时期，完善成熟于从日本归国以后，日本将本土艺术与西方现代艺术的

融合为李骆公“调和中西”的艺术观念提供了借鉴。李骆公在上海美术专科学校师承刘海粟、关良等教授。刘海粟曾与海派大师吴昌硕交游，自云“得到许多益处”。<sup>①</sup>关良对中国传统美学有深度的思考，在中国传统艺术观念的语境下他的油画作品更加追求画面形象的意象意味。他的作品结合西方野兽派的结构处理和画面力度形成新的画风，取得了油画民族化、本土化的成就。<sup>②</sup>李骆公在刘海粟、关良的影响下力主“艺术不是照相”，并且他在留学日本期间蓦然体认到民族传统的价值，认为油画作品要“调和中西”；在他的油画作品中追求营造中国传统绘画的意象美，体现出中国传统文人画的审美趣味。

在本土语境下，西方艺术观念的涌入在不自觉中影响着中国画家的创作观念。在这种语境下，李骆公并未被西方艺术思潮所裹挟，而是通过理性分析竭力在中西艺术之间谋求平衡点。在探索油画艺术的过程中，李骆公从文人画与西方现代绘画都反对模仿物象、反对形似标准这点上找到了调和的可能性，形成新的画风。这种调合并非简单采用文人画的先验形式，也并非对西方艺术表现形式不假思索地挪用，而是将中国的抒情写意与西方的直觉表现相结合，将文人画自身的造型特色以及其迥异于西方艺术的人文内涵与西方艺术思想相结合，以中西融合之象表达艺术家之意，以象尽意，意象相生，“意”与“象”的交相辉映构成油画表达的新面貌，使写意油画这个绘画门类具有更大的文化与考量价值。

20世纪的中国是在动荡不安的环境下度过的，艺术家进行绘画活动不得不考虑当时的社会情形；李骆公在这样动荡的社会环境下也几经辗转，上海、日本、东北、北平、天津、广西几地勾勒出李骆公的工作与生活痕迹，他在不同时期绘画作品中的意象营造与他当时的生活环境密切相关；同时，不同时期的“踪迹”也反映出李骆公绘画事业、艺术风格的发展与改变。

### 二、有意义之形象

写意油画兼具东方审美品格与西方油画体魄，它以中国传统思想为画面内涵，用西方传统绘画技法进行表达，二者交相融合形成独特的写意油画面貌。李骆公在刻画物

象时借用了西方油画这种艺术媒介，以色表意、以色塑形体现出西方绘画方式对他的影响；画面借物传情、情景交融、经营布局等方面同时凸显了他借鉴了中国写意文人画创作方式。在物象造型方面，他借鉴中国传统绘画中“外师造化，中得心源”“删拨大要，凝想形物”的心象造型观；物象造型介于主客之间、抽象与具象之间，这种“似与不似之间”的艺术物象在传达了画家思想、情操的同时也表达了画家“调和中西”的艺术理想。

#### （一）似与不似之象

20世纪50年代的中国美术院校（系），几乎全盘接受苏联美术院校的教学模式——契斯恰可夫的素描教学体系和社会主义现实主义的艺术思想，此时学院内的大部分师生都以绘画形象刻画真实、肖似作为评判作品好坏的艺术标准。在这种背景下李骆公一方面受师承的影响，学习西方野兽派、立体主义的造型方法，一方面借鉴中国写意文人画中“作画贵在似与不似之间”的理论；因此主张“艺术不是照相”，最重要的是表达画家的真性情。李骆公“似与不似”的物象造型与独具特色的艺术主张在促进油画民族化的同时，也表明了他对绘画独到的理解。

李骆公在画面中所追求的“似与不似”之象于1936年—1940年他在上海学习油画期间就已经可以窥得端倪。1940年，抗战方酣，上海已成孤岛。上海艺术界在1936年堕落到纤巧、懦弱、拘谨的病态画风中了，李骆公在私立上海美专深受关良、倪貽德的赏识，欣然接受了他们的表现性主张。他以朴素而厚重的色彩、粗线条的硬性的笔触、独具特色的造型方式为上海艺术界注入了新的活力。倪貽德在1940年8月1日李骆公于上海的第一次油画个展“黑沙路油画作品展”的序言中写道：“有人以为他的作品还缺少素描的修养吧？要是素描的界说只限于把一个人的肖像描写得像照片一般相似的修养那是对的，但素描的意义要是解释为作画面的构成面的分析与综合、物质感与空间感的表现的修养，那么黑沙路可说正在努力了解这一种新的素描。”<sup>⑧</sup>李骆公凭借自己的力量，以“似与不似”的物象刻画、粗犷厚重的造型特点震撼了当时的画坛。

李骆公在上海时期创作了《郊游》这件作品，但由于年代久远，现存的作品照片已经失去了作品原有的色彩，但从画面的物象刻画中我们亦可以看出李骆公当时在画面中物象造型的特点。在这幅作品中，画家以奔放、厚重的线条塑造物象，极具野性的画面物象具有西方表现主义绘画的特征。前景一人牵着一犬在小道上散步，画面中街上行走的人物可以是走在这条街上的每一个人，即使是画面中的本人在面对这幅作品时也无法确认自身的身份。观者在面对这件作品时无法辨别出画面中人物的表情，但画家却以寥寥几笔勾画出人物的神态与动作，打破了写实的教条，重在传“意”，以似与不似的人物面貌给予观者想象的空间。画家在造型时采取了表现主义的造型手法，以狂放的笔触勾勒出楼房、树木与人物的造型，在画面狂放的笔意、似与不似的物象中蕴含着画家的强烈情感，表现出画家力图走出上海艺术界此时柔弱、娇媚画风的桎梏的艺术理想。

1868年明治维新以后在西方文化初来之际，日本开始把目光转向西方，包括文化、艺术等各个方面，积极实行改革。日本在对西方文化的引进上并非简单地照抄照搬，而是在学者芬诺洛萨与画家冈仓天心的影响下将西方艺术观念与本土艺术特色进行融合，探索艺术表现的新可能。20世纪初中国知识界积极向日本学习，开始宣讲美术，新

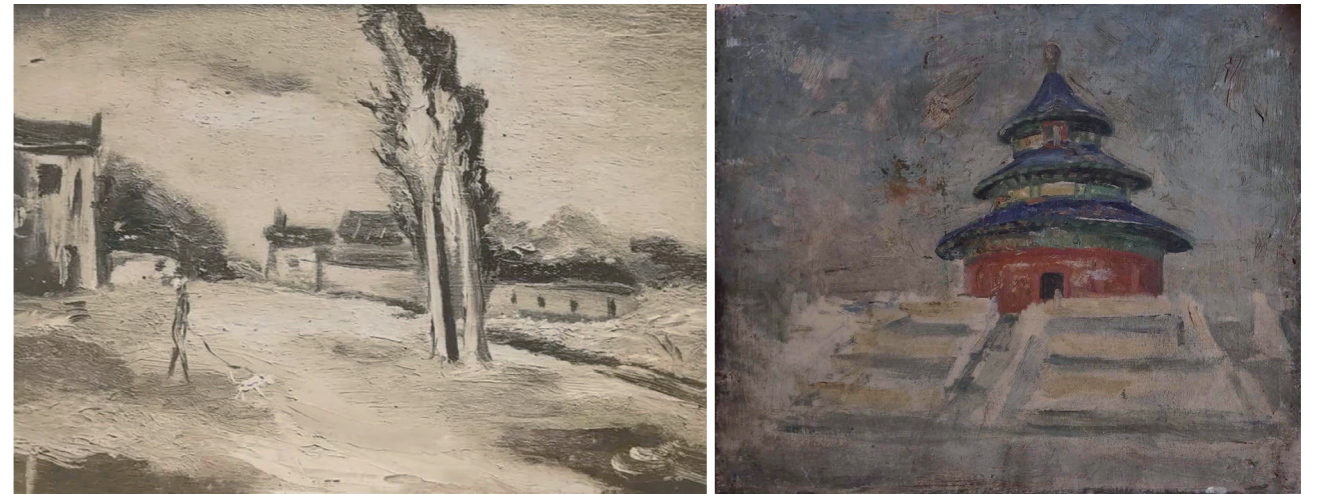
式学校的美术教育开始起步。李骆公于1941年负笈东瀛，正值日本油画受西方野兽主义影响最大的时期，也是日本油画发展成熟的全盛期。西方自印象派起画家更多地重视自身情感的抒发而非对自然物象的客观描绘，所以野兽派画家无论在画面的构图、造型或者色彩构成上都将作品的形式与自身的情感联系在一起，这极大地影响了日本绘画艺术的发展，也深刻地影响了李骆公的绘画艺术。

1944年在抗日战争接近尾声之际，李骆公携妻子穆东乔从日本回到祖国，直至1948年他们一直在哈尔滨定居。在哈尔滨生活期间，李骆公除了继续努力探索“调和中西”的艺术研究和创作之路外还创办了美术协会，引进和传播西方美术思想。由于政治、社会等多方面的影响，当时的艺术家大多主张“为人生而艺术”的艺术创作理想，李骆公在这样的大环境下秉持着“为艺术而艺术”的创作观念，致力于推动中国艺术的发展，在西方与苏联艺术体系的影响下竭力探讨中国油画发展的新形式。

留日回国后李骆公在东北的一系列的写生作品表现了他对故土的深厚感情与怀念，这些作品相较于他之前的作品有了很大的改变，物象用色更加稳重，表现意味更加强烈，似与不似的物象神态也更加突出，作品强烈地传达出他“调和中西”的艺术理想。1945年李骆公在东北创作了《哈尔滨街道（街头即景之五）》，从作品名称中的“即”字就可以看出李骆公受到了追求物象瞬间表现的印象派的影响。这幅作品表现了北方城镇典型的景色，灰暗色调的画面上带有烟囱的房屋歪歪斜斜，街头的行人匆匆赶路，光秃秃的树枝在空中飞舞，仿佛一切都在寒风中瑟瑟发抖。画家以大色块的平涂为物象塑形，寥寥数笔勾勒出物象的典型特征，传达出物象的内在之神。在当时艺术界推崇对物象的客观表现、“为人生而艺术”的大环境下，李骆公以这种不似之似的物象传达出他不拘时势，寻求油画本土化、“为艺术而艺术”的艺术理想。

时至1947年初，东北仍处于国民党的反动统治之下，政治灰暗、战火连天、物价飞涨。李骆公迫于生计以及在对北京（时称北平）这座文化古都的历史文物与自然风光的向往下，于1948年3月间携家眷离开东北来到了北京。当时大部分北京艺术家积极响应毛泽东文艺思想的号召，坚决反对艺术的“象牙之塔”，强调艺术为政治服务以及向工农兵进行普及、宣传的作用，提倡写实、号召性强的艺术作品。李骆公在响应毛泽东文艺思想的同时并没有忘记自己“调和中西”的艺术理想，尤其是在北平结识了齐白石与李可染之后，借鉴了近代写意文人画中的元素，他的油画中国化便变得更加明显了。在北京期间，李骆公时常外出游览和写生，同时关心着北京艺术界的动态，以与写实性物象刻画不同的刻画方法表达他对艺术的不同见解。

《天坛》是李骆公在北平时所创作的一件作品，晦暗且强烈的用色颇似野兽派弗拉芒克的画风，画面处于一种阴郁的氛围中。画家在客观描绘物象的同时也加入了其主观成分，画面中主体物象天坛的刻画雄浑有力，天坛红与蓝的对比是整张画面的点睛之笔，在刻画时画家精准地捕捉到天坛的典型特征，自主地摒弃了繁杂的细节，笔触生动活泼，颇似中国文人写意画刻画物象时的方法。画家运用中国画中的绘画方式，对台阶及其他物象做了虚化处理，但虚中见实、详略得当的画面处理使画面整体处于一种和谐、自然的节奏中。画家主观成分的加入以及对画面物象的艺术化处理，使得对客观物象的描绘不再纯粹，但



李骆公 郊游 油画 尺寸不详 1940年

李骆公 天坛 油画 38×45.6cm 1948年

李骆公在创作时准确地表现出了天坛的神态，虚中见实的处理方法使画面中的物象在似与不似之间徘徊。

李骆公在北京短居后于1948年9月间应聘到河北省立女子师范学院当教授，此时李骆公的写意油画风格已经臻于成熟，他的油画民族化的思想也在教学中得以体现。新中国成立后，国内的油画创作以采用写实手法描绘革命历史事件和伟人像作为主要题材，大多数的学院绘画都遵循着苏联的美术教学体系，以写实性素描作为绘画基础的造型标准，凡是在油画上探索新意象的作品都受到了压抑、抵制与批判。在中国传统绘画中，相较于对艺术创作作品的考量，画家更注重追求形式语言的美学价值和意境的深层内涵，李骆公所创作的写意油画作品亦是如此。在这种环境下，李骆公于1956年提出“形式本身就是内容，只要表现的美，就是一幅好画”，他固守自己的艺术信念，主张“艺术不是照相”“不为技法而技法”，强调“形”的表现与“神”的夸张。

《昌黎写生》是李骆公在河北师范学院任职时于河北省昌黎县写生时创作的作品，这件作品描绘了一幅村中乡民劳作时的情景，画面处处都洋溢着生活气息。画家以厚重的大色块刻画房屋、天空与大地，烟囱飘出的袅袅炊烟在风的吹拂下渐渐与天空中的白云融为一体。在画家的笔下，人物变成了五颜六色的小色块，却以这样的方式表现出了人物的动作与内在之神，观者即使无法确认画中人物的面貌与神情，也能从人物精确的形态与动作中辨别出他们所做的工作并且体悟到他们内心的情感。

李骆公刻画物象的方式借鉴了中国文人写意画“似与不似”的造型方法与西方现代绘画中具有表现性的物象刻画技巧，他在作品中以缤纷且朴实、稳重的色块代替了中国文人写意画中以黑白为造型语言的墨的使用，这种融合中西的造型方式在形象地传达物象形态时也赋予了作品更多的趣味性。

#### （二）融汇中西的画面物象

从李骆公各个阶段的写意油画作品中可以看出他在画面中融合中西审美意趣的不断尝试，无论是画面中书法性的笔触、散点透视式的画面布局、直抒胸臆的物象刻画抑或是他在哈尔滨时在绢上作油画的艺术实践都是李骆公在

绘画中“调和中西”的宝贵实验，都体现了他力图将油画民族化的孜孜探索。在李骆公的绘画作品中，我们总能够发现狂放的色彩、粗犷的笔触、澎湃的画面以及耐人寻味的人物形象；虽然画面采用了西方的艺术媒介，但在作品的物象中处处流露着西方现代绘画与中国写意文人画的趣味。李骆公的写意油画画面宛若一个精壮的躯体，其中蕴含着巨大的能量，呈现出足以令人陶醉的画面意境，他以写意文人画的魂和油画的骨弥合了中西方美学的裂缝。

#### 1.精神的回归

李骆公具有中国韵味的油画作品为油画的民族化作出了巨大的贡献，从中国写意文人画的审美内核去审视他的写意油画中的物象刻画与画面营造，我们可以看出在他的这些写意油画作品中包含着众多的中国元素。李骆公在哈尔滨期间曾尝试在绢上创作油画作品，由此可窥得他对于探索中西融合的新形式的不懈努力。张汀在观赏过李骆公的一系列作品之后曾记述“相比之下他画的《哈尔滨之春》风格就开始中国化了”，但李骆公在油画民族化方面的探索并不是一朝一夕而成的。在日本留学期间，他不惜“倾家荡产”买下八大的画册；50年代还将齐白石、黄宾虹、关良的写意画和形式主义相提并论，自称是他们的学生和拥护者。<sup>⑨</sup>由此可见，李骆公在油画创作方面一直都在孜孜以求油画的本土化、民族化。李骆公在哈尔滨期间创作了许多描绘城市街景的作品，由于战乱和政治灾难，作品很少能够幸存下来，对于张汀所说的“风格开始中国化”，我们可以从他的几幅哈尔滨风景中进行印证。

首先，就画面物象的整体营造而言，李骆公借鉴了中国传统绘画中经营位置的方式。西方绘画与中国绘画各有自己独立的体系，西方讲求焦点透视、空间法、平面透视法等，而中国则采取的是散点透视并且在意画面的“章法”与“布局”。李骆公以中国传统绘画中的散点透视的方法排列物象，这种透视方式使画家可以自由地安排画面物象。焦点透视讲求科学性 with 真实性，画面中所有物体的延长线都消失在一点上，从而营造出画面的空间感，使画面更加符合人们的视网膜特点，从画面中物象的消失点就可以看出画家在绘画时的视角，这个点又被称作焦点。散点透视则与焦点

透视相反，整个画面似乎有很多的视角，而每个视角又都在局部构成透视关系，这与中国画以卷轴为作画媒介有关。宋代画家郭熙所提出的“山形步步移”“山形面面看”就论述了散点透视的作画方法，画面中画家的视角是不断移动的，因而产生了多个消失点，这种方式被叫作散点透视。李骆公在他的油画作品中大量采用散点透视的作画方式，在他的作品《街头即景》《太阳岛之夏》中就可以看出散点透视的特点。在这两幅画面中人物依次以S形的顺序排列开来，处于画面的中间位置，其余的物象则安排在画面中人物的周围，或以小河、或以马路在画面中进行分割，看似狂放、充满表现性的画面却内含章法。

其次，李骆公在他的写意油画作品物象刻画中特别注重对“线”的运用。西方绘画以线约形，中国传统绘画则以线抒情；从他在绘画中对“线”的运用中可以看出他吸取了中国传统书法艺术中的元素。中国传统绘画讲求“以书入画，书画同源”，书法中象形文字的出现，必定就会使书法具有绘画性，它在技术层面与精神层面影响了中国绘画的发展。在技术层面是绘画中注重对“线”的运用；在精神层面书法“书写”中的“写”则与“写意”中的“写”异曲同工，也就成为绘画的“书写”，这种书写赋予画面一种动态之感。绘画的“书写”强调画家对自身所描绘物象的感知，是画家情感的外化，从而营造出画面的意境。在李骆公的《哈尔滨街道》《街头即景四》等作品中就可以看出画家情绪化的“线”的表现，使画面笼罩在一种生动的气韵氛围之中。在这些作品中，以线造型、顿挫感明确的树的形象鲜明地体现出了“线”的流动感。浓重、朴实且灵动的线条占据了画面的大半部分，色彩在李骆公的写意油画作品中成了线条的点缀物，线条疏与密、快速与缓慢的节奏变化在画面中互相呼应，灵动的线条在画面中奏响了一首和谐的交响曲。

最后，在构图方面李骆公借鉴了中国传统绘画中的构图方法。“一角”“半边”式的构图时常出现在李骆公的画面中，这种构图方式可以追溯到南宋的马远、夏圭；其构图原则采取了中国画的留白，由全景式构图调整到选取集中一角、半边的构图，或选择环境中的一隅营造出开阔的意境。在李骆公的作品《街头即景四》中就采取了这种构图方式，作品中点、线、面互相牵扯，在纯粹的物象刻画中又蕴含着丰富的变化，在对画面物象的安排上画家不断构思、想象、取舍，形成独具中国形式美的绘画作品。李骆公在画面物象的安排上还采取了“三段式”构图，这种构图方式可以追溯到“元四家”之一的倪瓒。倪瓒在作画时喜在前景作山坡树林，树后作湖水茫茫，远方则为连绵不绝的山峰；取近景、远景，舍中景，将画面分成三段，故称“三段式”构图。李骆公在他的作品《太阳岛之夏》中也采取了倪瓒“一江两岸、三段式”的构图方法来安排画面物象，他以人物与树木点缀前景，远景中岸上的树与近景中的树木遥相呼应，中景则大量留白，仅以两三艘小船进行点缀，给予观者无限的遐想空间。

李骆公在画面中借鉴中国传统绘画中的理念、构图方式以及物象刻画方式都是为了在画面中传达出意境，意境一直是中国传统绘画中的核心内容，李骆公的这种作画方法可以看作是他面对西方油画创作时的一种精神的回归。他将西方的作画媒介与中国文人画中物象营造的方式相结合，创造出充满意境的画面，对“线”的运用构成了画面的独特美感，在作品中传达出中国韵味。在北京生活

与工作期间，李骆公结识了齐白石与李可染，与他们的艺术交流使得李骆公对于中国写意文人画有了更加深入的认识，他对于如何继承传统与大胆创新的问题有了更加广泛而深入的感受和理解，在他的油画作品中显露出了更多的文人画趣味，油画的民族风格也更加鲜明。

## 2.形式的引用

李骆公在掌握西方油画语言中的造型、色彩、笔触、质感、肌理、构图等技巧的同时，将中国的传统文化和中国的审美精神融于其中，形成独特的油画艺术语言。李骆公在他的油画作品中秉持着“调和中西”的艺术理想，将西方现代艺术的形式引入到他的作品中，构成了他的油画作品的独特面貌。他之所以会选择西方现代艺术，既与他的师承与求学经历有关，又与西方现代艺术独特的审美形式相关。

李骆公于1941年留学日本时师事野口弥太郎、猪熊弦一郎、里见胜藏，他们对西方现代绘画有深入的研究，加上李骆公在上海美专时师从留欧归来的刘海粟、关良以及多次赴日深造的倪貽德，使得李骆公在留日期间对西方现代艺术有了更加透彻的认识。关于李骆公在日本所作的作品张汀有一段记述：“后来，看到他在日本学画时的作品。他两次参加日本独立美展的照片，洋化得很地道，风格近似弗拉芒克。其时，他正师事野口弥太郎、猪熊弦一郎及里见胜藏。”<sup>⑤</sup>郎绍君先生在谈到李骆公在日本时期的油画作品时说：“弗拉芒克的表现、造型、笔触在西方很有特色，与李先生有些相似，但就其作品中人物活泼性来说，我总能感到一些中国韵味。”<sup>⑥</sup>由于当时正值战乱与年代久远，李骆公在日本时期所画的作品并没有保存下来，但从李骆公的现存的油画作品中我们也可以看出西方现代绘画对他的影响。

李骆公在私立上海美专学习时就在其师承、外来文化的影响下，耳濡目染地学习西方现代艺术，以粗犷、朴实的物象刻画方式形成了与此时上海艺术界主流风格截然不同的画风。此时，李骆公追求“画面的构成，面的分析与综合，物质感与空间感的表现”，物象刻画具有“素朴而厚重的色彩，粗线条的硬性笔触”及“大刀阔斧的男性力量”。李骆公在上海期间创作了《郊游》这件作品，虽然由于时间久远及战乱影响原作不存，我们也无法从现存照片中看出物象的色彩，但我们依然可以看出画面中借鉴野兽主义造型方式形成概括洗练的物象特征及吸收表现主义形成的粗犷洒脱的笔触。画面中以奔放、豪迈的笔触所刻画的树木形象就像梵高笔下的树木那般极具表现力。

在哈尔滨时期，李骆公创作了几幅描绘松花江景色的作品，1945年创作的《松花江畔》就代表了他此时的创作风格。这幅作品描绘了松花江畔船工忙碌的情景，来来往往的小船构成松花江畔一道亮丽的风景线，画面敏锐地捕捉到小船靠岸的那一瞬间，以纯净的色调赋予画面一种空灵之感，线与点、点与面在画面中交织成和谐的交响曲。这幅画的构图经过了画家的精心裁剪，这种裁剪方式既像“马一角”“夏半边”，又像印象派裁剪画面的构图方式。在欣赏《松花江畔》这幅作品时观者会下意识地联想到印象派画家莫奈创作的作品《日出·印象》，这两幅作品都以表现瞬间的水景与光为主要目的，前景点缀人物的简洁形象，快速的作画方法限制了画家对画面中细节的追求，使画家无法细致地完成物象的细节刻画。此时李骆公于东北也创作了作品《冬日街景》，这幅作品中的物象以S形的构图排列着，黑与白、亮与暗的画面节奏使画面中



李骆公 昌黎写生 油画 37.8×45.2cm 1955年



李骆公 太阳岛之夏 木板油彩 46.2×52.5cm 1946年

的物象仿佛跳动的音符那般生动、活泼。李骆公在这幅作品中以大色块、大笔触塑造物象，精致的房屋造型在画家笔下一笔带过，华丽的人物服饰在画面中变成小色块的点缀，枝杈纵横的树枝形象变为点与线交错的色块。画家在塑造人物形象时以椭圆形的色块作为人物的头部，有意弱化画面光源，淡化物象间的明暗对比，可以看出画家在创作时吸收了立体主义的创作元素。

从李骆公所创作的一系列自画像以及人物像中可以看出野兽派刻画人物时的风格特征。在李骆公的这些自画像中，他纯用厚重、朴实的线条勾出人像的轮廓，线条的圆浑朴拙近似野兽派，人物形象夸张随意，色彩也比较艳丽，极具表现性。1946年李骆公创作了《读书的女人》这幅作品，画面中女人的形象采取卧坐的姿态。在中国文化中这种姿势通常被认为是不雅的，故而在中国传统绘画中画家不采取这样的姿势来描绘人物形象。西方从乔尔乔涅的《沉睡的维纳斯》到毕加索《躺着的女人看书》可以看出艺术家喜用侧坐的姿态来描绘女人，由此可以看出李骆公画面中女人卧坐的姿态来自西方。如果仔细观察画面，我们会发现画中女人头与身体的比例是不相称的，画家借鉴野兽派的造型方式将人物的躯体有意拉长、夸张，并以粗壮、厚重的线条勾勒人物的外形，以狂放却又有序的笔触铺陈背景，使这幅具有表现性的画面又极具秩序的美感。

从李骆公“调和中西”的油画作品中可以看出，若要在画面中做到中西文化的真正融合，绝不是简单地将中西元素糅合在画面中。画家对于自身所处文化及外来文化的理解都要达到一定的高度，以及要秉持宽和的态度看待外来文化，以此画面才有文化融合的可能。李骆公一生都致力于艺术，在他艺术生涯的前半阶段对于油画本土化、民族化的探索值得我们肃然起敬。

时势造英雄，时势亦毁英雄，1957年迫于美术界主流论调的专制，李骆公的这些艺术主张被认为是散播资产阶级反动艺术观、攻击我国及苏联的社会主义现实主义美术，并且此时为了响应党的号召他就学校领导的官僚主义

“鸣放”了一些意见，最终被误判为“右派”分子。此后，李骆公被罢免职务，下放到郊区农场进行劳动改造。由于乡村绘画条件的限制与政界关于艺术创作标准对艺术形式的框定，李骆公索性放弃了油画，转行投身于书法、篆刻这一冷门事业中来。李骆公多舛的经历不仅造就了其独特的油画创作观念，也迫使他在后期放弃了油画艺术。

## 三、象外之意

陈衡恪在《中国文人画之价值》中指出：“何为文人画？即画中带有文人之兴致，含有文人之趣味，不在画中考究艺术上之功夫，必须于画外看出许多文人之感想。”<sup>⑦</sup>李骆公所创作的写意油画作品是一种独特的艺术形式，这些作品深刻地体现了文人情怀与中国传统美学思想之间的紧密结合，在物象中暗含着丰富的含义。

### （一）以象尽意

“象”指的是作品中的物象与生活中事物的形象。“意”字最早出现在战国晚期睡虎地竹简中，在汉字发展过程中它经历了小篆—隶书—楷书的变化，字形比较稳定，都是上“音”下“心”的结构。由此可见，“意”字是表达出了“心中之思”；故而“写意”的本质是在理性经验中用直觉表达方式来把握感性认识。李骆公的写意油画作品是西方油画艺术在中国本土化、民族化探索的杰出成果，在他的作品的物象中既暗含着画家之情亦具画家对时代之感。

画面中意象的营造与艺术家的情感紧密相关，在追求“意”的表现的艺术家笔下，“象”成为一种符号化的内容而存在，艺术家的主观情感与物象相结合产生有意境的画面。诗是无形画，画是有形诗；写意油画中的“意”可以看作是画家作画的目的，而“写”则可以看作是达成此目的的手段。故而写意油画的核心不在于是否能对物象进行客观描绘，而是注重对意境的传达。画家以目光感知万物，又以心灵和精神受到触动而体察万物，最终借手中之笔传胸中之情。在材料方面，油画独特的覆盖性强、易修改的属性不同于中国传统写意画的笔墨速干、不易修改的特性，为李骆公在画面中营造意境提供了更大的可能性。

李骆公在创作中祛西方写实之魅，追求画面“意”的表达。所谓“祛魅”源于马克斯·韦伯所说的“‘世界的祛魅’，一般的理解为曾经一贯信奉的或被追捧的人或事或感情或文化或定论，受到新的认识后地位下降”。自利玛窦向明神宗进献第一幅圣母像以来，普通老百姓便对油画陷入了“油画就是很逼真的画”这样一个误区，李骆公创作的写意油画作品进一步改变了人们对油画的固定看法。李骆公认为艺术创作不是自然的翻版，而是艺术家的情感表现，是诗意的呈现，艺术家在画面中的情感抒发构成艺术作品的画外之意。

画家若想在作品的物象中淋漓尽致地传达出自身之意，必须要舍弃物象本身繁缛的细节，经过画家主观的思考，以概括的方式使物象处于“似与不似”之间，只有这样才能引起观者思考物象以及象外之意。《街头即景四》是李骆公在东北创作的一件油画作品，当时东北正陷于连绵不断的战火之中，政局动荡不安，这幅情绪化的作品将画家此时的感受进行了形象化的表达。这幅画面整体处于灰暗的色调之中，画家以狂乱且有序的线条勾勒树木，以奔放的笔触与灰暗的色彩为天空和大地赋色；在冬日凛冽寒风的侵袭下，街道上一位行人孤单地行走着，树木在寒风中开始扭曲、变形，房屋在这样严酷的环境下仿佛也在瑟瑟发抖。画家以概括的画法勾勒出画面中物象的特征，在面对这幅作品时，观者可能会想：“这个人是谁？在寒风刺骨的冬日他要去哪里？”这既是画家自身情感的抒发，也暗含着画家在战乱频仍的地区对自身未来的思考。画面中的物象在“似与不似”之间徘徊，赋予观者更多的联想空间，以内含画家情感之物象表达出画面的意境。

物象需要摒弃繁杂的细节，画面中物象的安排也就是构图也要以简洁的方式进行，所谓“经营位置”便是这个意思。李骆公借鉴中国传统绘画中的构图方式，例如边角式、三段式构图，物象在有序地排列的同时又营造出画面的意境，简洁的构图方式赋予观者更多的联想空间。《昌黎写生》这件作品，画家选取了昌黎乡村景色中的一角进行描绘，画家有意将房屋形象进行裁剪与取舍，给予观者充分的想象空间。画家通过构图塑造出画面氛围和内容的叙事性、故事性，画面中的物象以S形的顺序排列着，看似没有任何关联的人物都因生活忙碌而联系在一起。简洁的构图没有让观者迷失在画面中，而是让观者第一时间就能看到画家所描绘的内容，人物有的在筛煤，有的在喂马，画家以边角、S形的构图方式在画面中营造出祥和的乡村氛围，又赋予了画面诗一般的意境。

写意油画沿袭中国传统文人画的意境美的理念，希望通过绘画中的物象构造出超越现实、引人思考的美学境界；李骆公丰富的人生经历使我们在他的作品中总能体会到他所希求表达的深厚意趣。

## （二）写意之“写”

“写”字最早见于战国文字，由“宀”“冫”“冫”两部分组成，下半部分的“冫”字形象地刻画了鸟儿衔草筑巢的形象，古人将善于筑巢的鸛鸟称为“冫”，由此可见古人认为“写”就如鸛鸟一根一根用树枝筑巢那般。在现代汉字中的“写”有书写、传抄之义，可以看出其与本义之间的关系。“写”在古代的一些引申含义既有《淮南子·本经》“雷霆之声，可以鼓钟写也”的“模仿、仿效”之义，也有《诗经》“驾言出游，以写我忧”的心理倾述之义。写意之“写”可以理解为是其本义即“书写、表达”

之义也可以理解为是画家心理倾述的含义。李骆公在他的油画作品中既写中国精神、传中国内容，又写时代精神、传时代内涵，从李骆公的写意油画作品中我们可以看出他的民族责任感。

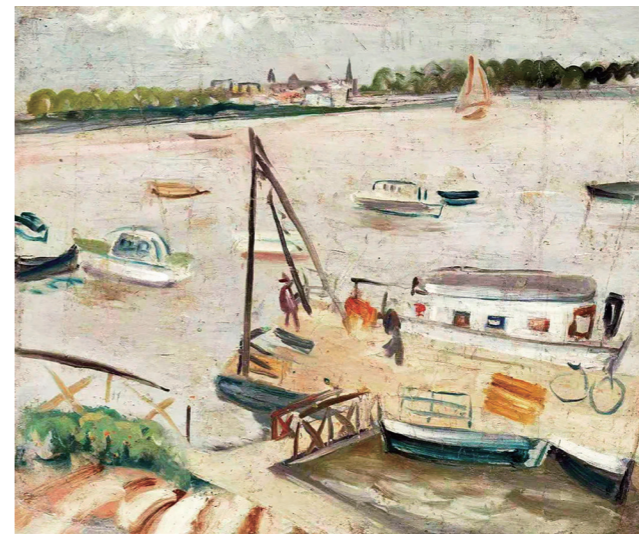
油画传入中国的百余年间，不少的中国画家就油画的本土化、民族化进行了积极的探索，他们搜寻着中国传统美学精神与西方现代美术之间的融汇与贯通，探索“写意油画”的新发展，才构成今天具有中国元素的写意油画的新面貌。李骆公先生就是其中一位画家，他具有人文自觉与现代意识，在油画这门西方艺术中融入中国内容，形成了他独具特色的写意油画面貌。在李骆公先生的油画作品中我们可以看到我国劳动人民的身影、祖国的大好山河；不同的身姿与情景、不同的目光与关怀表达了画家对祖国深挚的情怀。我们在这些被画家描绘的碎片中可以看到时代的痕迹，感受到李骆公先生创作时的真挚情感。

各个时代的精神都是独特的，优秀的艺术作品总会在不经意间传达出时代的特性。李骆公先生的写意油画在物象刻画、物象安排、意境传达方面实践了油画本土化、民族化的可能，他的艺术作品反映了在西方文化与中国文化碰撞与交融下西方油画在中国发展的形式。现代画家徐冰先生曾说：“这个社会进入现代，我就是现代艺术家；进入当代，我就是当代艺术家；回到中国，中国是最具实用性的地方，我就应该是最具有用性的中国艺术家。”从这句话可以看出“多元性”是现代的特色，这表明艺术也有多元的解释，李骆公先生的作品正是时代多元文化影响下的产物，在他的作品中我们总是可以看出多元的文化元素，丰富的时代内涵。

在创作中，李骆公先生在油画方面所主张的“调和中西”，是将徐悲鸿、林风眠同时摒弃的不追求形体明确的明清写意文人画与被徐悲鸿摒弃的西方现代绘画进行融合，这种调和使写意文人画与油画融合的新形式顺应了世界艺术发展的潮流，拯救了此时处于危亡之际的写意文人画。写意画发展至清末已经出现了羸弱、脱离实际等众多弊端，此时写意画的创新多是脱离实际只注重表面的笔墨变化与细节刻画，沦为了真正的“墨戏”，写意文人画的发展进入了死胡同。此时以徐悲鸿为代表的中国画家主张“以西润中”，借西方艺术之所长来补足中国传统绘画，但其中并不包括写意文人画。李骆公先生在艺术中所主张的“调和中西”，即将危在旦夕的写意文人画与西方现代绘画相融合，形成新的画风，在继承写意文人画的同时，一方面为油画在中国的发展拓宽了路径，另一方面也推动了写意文人画的发展与传播。李骆公先生的油画作品也写下了他在时代中对艺术的担当、对中国传统文化的担当。

绘画是画家情感的寄托，也是观者净化心灵的场所。李骆公先生的写意油画作品遵循着马蒂斯对绘画作品的描述：“我所想的是一种平衡、纯洁、宁静、不含有使人不安或令人沮丧的题材的艺术。对于一切脑力工作者，无论是商人或作家，它好像一种抚慰，像一种镇定剂，或像一把舒适的安乐椅，可以消除他的疲劳。”他虽以狂乱的笔触作画，我们却总能从他的油画作品中得到一种宁静感，在动荡年代他的油画作品是抚慰人心的良药，给予观者心灵上的安宁，在油画作品中写下了他对时代中人民的关怀。

在李骆公先生的写意油画作品中我们总能看出他的民族责任感，以及他对油画在中国的发展所作出的贡献。随着时代的绵延，各国之间的文化交流变得更加密切，当代



李骆公 松花江畔 38×45cm 1945年



李骆公 冬日街景 37.5×46cm 1945年

全球逐渐变成一个文化共同体。在当代发展写意油画有何意义？范迪安曾这样表述：“在全球文化交汇和交融的情境中，中国油画需要寻找自己发展的路向。”<sup>⑧</sup>杨卫也说：“写意绘画是在世界多元格局中寻找中国自身的归宿。”<sup>⑨</sup>他们都在全球文化趋同化的背景下从艺术认同的角度阐述在当代发展写意油画的意义。在当代，写意油画具有广阔的发展空间，它的发展需要与时代紧密结合，以此才会产生更多的优秀作品。

## 四、结语

李骆公先生的写意油画作品就像他本人的性格那般温润、谦和且刚强，在观赏李骆公的油画作品时，总会让人人的感动油然而生。李骆公先生一生都在为艺术而奋斗，上海的求学经历使他坚定了投身于油画事业的决心；秉持“为艺术而艺术”的艺术理想赴日本留学，使他进一步接触到了西方现代艺术，更加深入且系统地学习了西方现代艺术；留日归国后在东北、北平、天津生活期间创作出众多优秀的油画作品。尽管由于种种原因，李骆公先生在1957年放弃了油画事业而转向了篆刻、书法领域，但这并不能磨灭他对油画民族化、本土化所作出的巨大贡献。

李骆公先生具有强烈的民族责任感，在接触到西方现代艺术之后致力于将油画这种舶来品与中国传统绘画中的元素相结合，创作出一系列优秀的写意油画作品，他的作品既有文人画中“舍形重意”的特点，又兼具西方表现主义中用色彩抒发情感的特质。本文以李骆公先生写意油画作品中的“意”“象”为出发点，分析了他的油画作品中的中西元素，以及他对油画在中国的发展所作出的贡献。

由于战乱频仍及年代久远，李骆公先生的写意油画作品能保存下来的非常少，尽管这些幸存的作品现已略显褪色，并蒙上了一层历史的尘埃，但也无法遮盖其作品的光辉，他的写意油画作品注定会被后人铭记于心，永载史册。

## 注释：

①范满天：《20世纪中国人物画之变革——以关良、叶浅予、黄胄为例》，《大观》2023年第10期，第157—159页。

- ②刘海粟：《刘海粟艺术随笔》，上海文艺出版社，2001年，第121—136页。
- ③倪貽德：《黑沙骆作品展序》，1940年。
- ④阎丽川、穆家麒：《王麦杆、李立民贩卖的是什么？》，《天津日报》，1957年8月10日。
- ⑤张仃：《李骆公的艺术》，载《李骆公书法篆刻集》，河北人民出版社，1982年。
- ⑥郎绍君在李骆公艺术研讨会上的发言，见《李骆公艺术研讨会纪要》，《北方美术》1998年第1期，第16—17页。
- ⑦《美术论集》，上海人民美术出版社，1964年，第34—55页。
- ⑧范迪安：《“写意油画”：中国当代油画的新学术现象》，《中国艺术报》2015年10月9日第5版。
- ⑨戴士和：《写意岳麓》，天津人民美术出版社，2015年，第3—23、56—60、288—290页。

## 参考文献：

- [1] 穆家麒.黑沙骆的沉浮——纪念李骆公诞辰八十周年[J].北方美术, 1998(01): 7-11.
- [2] 郎绍君.一个不应被忘记的油画家——李骆公[J].美术研究, 1998(01): 60-64.
- [3] 梁恬.中国书画中的“书写性”对中国当代意象油画的影响与发展[D].成都: 成都大学, 2023.
- [4] 林家敏, 谭丽娜.论油画本土化——中国写意油画的兴起与发展[J].东方收藏, 2022(02): 34-36.
- [5] 薛军.20世纪中国油画写意性研究[D].杭州: 中国美术学院, 2023.

侯鹭辉：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）

## 形式的流变

### ——李骆公的艺术表现与院校传承

#### Evolution of Forms:

Li Luogong's Artistic Expression and Academic Inheritance

蒋文雨/Jiang Wenyu

在“形式”这一概念的变迁中，“形式”由原初的“载体”转化为“本体”，再升华为“主体”，直至成为预示艺术自律精神的“主义”。形式主义的深化使得艺术与艺术家摆脱世俗束缚，成为一种超越功利主义伦理的自律性存在。李骆公的艺术创作正是这一核心机制的生动体现。他通过独特的艺术形式的塑造，使艺术飞脱出日常生活的习性状态，真实地展现出艺术的“异质性”；在视觉力量的呈现上更是创新性地将西方现代艺术与中国传统艺术进行融合。天津美术学院作为北方重要的艺术教育中心，其对李骆公艺术理念的传承与发扬，正是弘扬艺术个性与推进艺术发展的必然选择。

#### 一、形式的理论根基

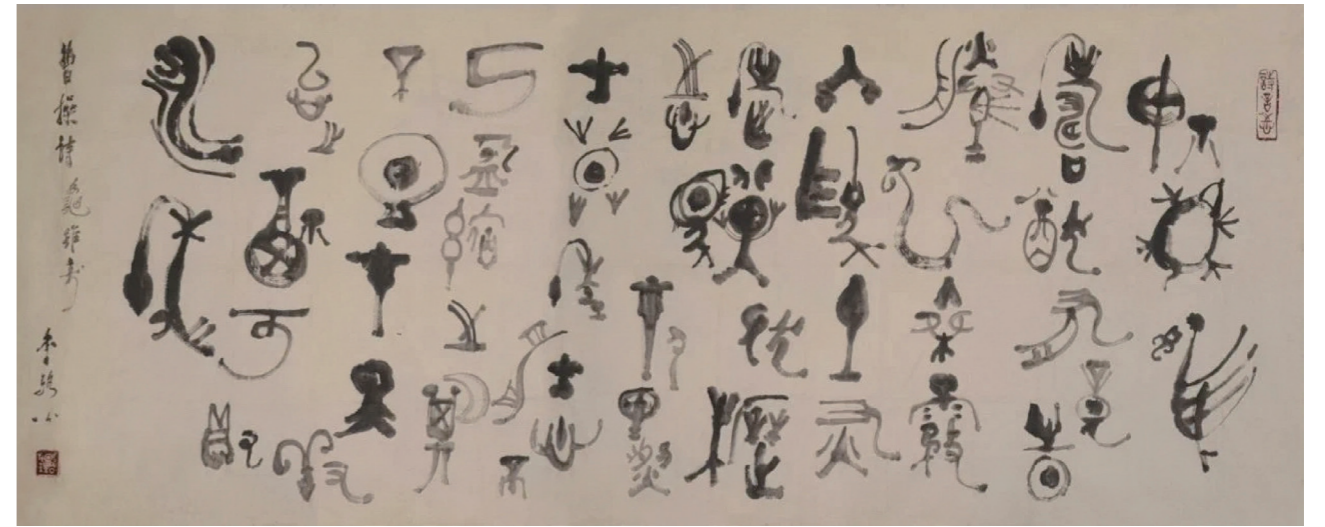
“形式”是指对实体的内在含义及其固有规律的一种智识认知，它包含两个核心成分，首先是事物的外部轮廓，其次是关于内部结构和组合模式的描述，二者相互映照，不可单独存在。事物内在结构的组织方式会通过外部形态展露出来，内容就是形式，它定义了事物的本质属性。形式则是内容的附属物，它以抽象的方式展现了内容。它们之间的逻辑并非完全一一对应，而是有多个内容映射到同一形式。内容必须通过某种形式来表征，形式的存在又以内容作为支撑。

形式与形式主义的概念不同，形式是内容展示的媒介，在展示达到极致时，就引出了形式主义的诞生。法国美学家维克多·库申19世纪提出“为艺术而艺术”，这是形式主义最具代表性的格言之一。20世纪初期，罗杰·弗莱将法国印象主义画派带到英国，至此，西方学术圈开始涉足形式主义艺术理论的探究。当形式蜕变为一种“主义”时，它就不再是古代依赖于“质料”的外壳，甚至也不同于近代的形式本体论所确认的依赖于“意味”来展现自身完整性的内在结构。在先锋艺术中，作为“主义”的形式逐渐发展成为一个无约束的自由实体，它是想象力的无拘无束的舞动，是对人类先天性的自由诠释。<sup>[1]</sup>

艺术形式的源头可回溯至艺术的初生阶段，自古希腊的先知们以形而上的视角去思索形式以来，艺术形式的理论阐述经历了三个关键的发展阶段：初级阶段是古典时代的“内容/形式”二元秩序，此期间的艺术哲学赋予了构造一种二元等级的艺术式样的权利，例如西方的“内容决定形式”，以及中国的艺术理念中“神似胜于形似”；其二是19世纪到20世纪初期的形式本体论，康德的美学审美促使形式本体论成为主流，以此为中心理念的艺术哲学也在19世纪中甸至20世纪中甸的一段漫长历史中渐次确立；形式本体论的延伸最后导向到第三阶段——先锋艺术时代形式取得了前所未有的自由。形式升华的过程是艺术朝向自主性的进路。在二战后的先锋艺术中，“无形式”艺术开始崭露头角。<sup>[1]</sup>

自20世纪初期以来，先锋艺术在艺术自主性理论的领导下，成功地占据了审美文化领域的高地。基于形式本体论的理念，先锋艺术家们继续他们的探索，从形式的主权逐渐引向形式的自由，用形式的自由之游进一步异化甚至消解了物质的基础含义。瓦西里·康定斯基作为抽象主义绘画的代表之一，他主张从物质和物质形式中解放绘画，使得画面本身作为独立的存在。而相对之下，被称为20世纪视觉艺术革命第一次“爆炸”的野兽派则在颠覆学院派旧观念的同时，沿着更高、修拉以及梵高所铺设的色彩组合之路，采用毫无调和的色彩，解构了颜料和描述的功能，而其描绘的依然是客观世界，这就使得他们与后来的立体主义、抽象主义、超现实主义等艺术形式产生了触目的分别。

立体主义的先驱毕加索、乔治·布拉克，以及胡安·格里斯等艺术家与表现主义并肩同行，将构图塑造为一种超越并独立于自然的存在，由此，抽象艺术的框架构建形成。马列维奇的至上主义与蒙德里安的新构造主义，则将现代艺术从印象派开始尝试解放形式的意图推向了顶峰。在这些杰出的抽象艺术作品中，形式得以独立存在；它既



李骆公 龟虽寿 纸本水墨 190×500cm 1978—1980年

能从真实世界的物象中解脱，更能以精神的美或自由意愿的形式首先出现，艺术家的形式感构建了一个全新的、从未出现过的现实。抽象艺术家坚持艺术就是以形式进行的创世行动。相较于此前形式本体论者仅赋予形式自主性，抽象艺术则进一步提升，将形式的自主升级为形式的自由。立体主义的精湛造型和表现主义的无物象绘画这两大旗帜，引领着现代艺术在审美的现代性轨道上疾驰前行。现代艺术借助于形式的自主以获取其自律性地位，奉行了一种“形式崇拜主义”，就如同飞腾于天际的唯美主义艺术家，形式自由翱翔并且游离于世俗，对中国艺术界也产生了巨大的影响。

#### 一、李骆公艺术创作的语境与变迁

自上海开埠伊始，这座城市飞速发展成为远东地区的重要国际大都会。勃发的异质文化经由语言和非语言文字的沟通，源源不断地汇集和流动，人们对新兴的外国文化形态逐步产生包容性的模仿与接纳。与此同时，迅速扩张的都市规模、日益浓厚的商品化趋势，以及随之而来的庞大的工商业规模与巨大的消费需求，无疑又进一步助长了这样的趋势。在这样的文化背景下，所催生的艺术形式通常会以“追求新潮”为特点，20世纪30年代，上海的洋画界最突出的特征便是现代艺术流派的初生。

胡金人在《略谈上海画界》一文中批评当时的上海洋画界存在着拘谨、保守、浅薄、狂妄、投机取巧诸不良作风。<sup>[2]</sup>与之不同的是，此时在上海美专学习的李骆公（当时叫作李英）正处于他艺术生涯的早期阶段，他十分崇拜西方的现代艺术流派，强调画面色彩和构成的视觉冲击力，力求在作品中展示“画面的组成，面的分解与整合，以及物质感与空间感的展示”。他的创作并非写实，而是专注于绘画本体特性，坚持“纯艺术”思想，展露“纯朴且厚重的色感，粗犷的线条和质感强烈的笔触”，以及“豪放磅礴的阳刚之气”。这一现代艺术风格的形成，除

了深受其历史和文化背景的熏陶之外，更有师生之间直接性的影响，在上海美专任教的倪貽德、关良、刘狮、周多，都与李骆公有着深厚的交情。在倪貽德的画面中，有他对塞尚的形体感的新的探究，对德朗的朴素、自然和稳固风格的学习，对马尔凯风景画的灰度调性的模仿，对弗拉芒克放荡、硬朗笔触的运用，以及对勃拉克的变形和拙朴线条的广泛研究和吸收，倪貽德的艺术对李骆公早期绘画风格的形成有着直接的影响。1940年在上海大新画厅举办的“黑沙龙个展”可见他近乎于后印象主义，注重形式感的西方现代绘画风格。

马蒂斯的艺术最盛期恰逢中国现代绘画的兴起，策展人黄浩华曾将李骆公的《自画像》与野兽派相类，她提到了这两者间的共同点：“他们的自画像均展现出一种不驯的风格。对于那个时期的许多艺术家来说，野兽派并非仅是一种艺术形态，更是精神反叛和前卫的象征。”<sup>[2]</sup>

1941年，李骆公赴日本深造（本着为中国人立志的理念，在此时改名为李立民），先后进入铃木绘画研究所、日本大学艺术科进修，师从日本西洋画家猪熊弦一郎和里见胜藏。猪熊弦一郎在法国留学期间跟随马蒂斯和毕加索，作品保持强烈的野兽派风格，在造型上又带有早期立体主义的手法；而里见胜藏在法国留学时受到弗拉芒克的影响，被称为“日本野兽主义的开拓者”，<sup>[3]</sup>而李骆公后期回国之后的画也带有明显的弗拉芒克风格倾向。无论是在上海还是东京，李骆公所学习的始终是世纪初的欧洲绘画，野兽派在日本画坛繁盛一时，李骆公发现他所痴迷的野兽派风格已经不再新颖，他开始转向并深入研究中国传统艺术。在东京时，他接触到大量的书画碑帖，并花费大量资金购买了一本宣纸水印的《八大山人画册》。由此可见，此时的李骆公已经开始思考中国文人写意画与西方现代艺术的共性与交融。

1944年冬，由于太平洋战争导致东京常遭空袭，李骆

公及夫人穆东乔回国并居住在哈尔滨。从1944年冬至1948年初春，李骆公在哈尔滨创作了大量街市风景作品，在这一阶段他努力于将西方现代油画民族化的试验，采用绢纸，使用稀薄的油彩，在油画画面上实现类似中国传统水墨画的透明效果。虽然在笔触、造型及表现等方面还是可以看到弗拉芒克的影子，但是仍然能感受到中国传统艺术的生动韵味，在东京的东西艺术融合思想由此带回国内。

《读书的女人》看上去虽仍然是西方现代派的样式，但是人物表现更显活泼，寥寥数笔就刻画出脸庞上泛着红晕、正在享受阅读乐趣的卷发少女悠闲美好的生活状态。《有花园的街道》无论是在用笔还是造型方面都具有中国文人写意画的气质风格，哈尔滨时期的创作与上海时期大刀阔斧、强烈鲜明的弗拉芒克风格有着明显的区别，开始从极致地追求视觉表现效果向聚焦画面本体直觉过程及情感化倾斜。至此，李骆公“中西调和”的艺术思想已然形成，其抒情写意的绘画面貌也稳步成熟。

从艺术思想的线索来看，李骆公的“纯艺术”的思想，起初主张“为艺术而艺术”的基本视点，随后又出现了“艺术应该为休息服务，为人类服务”的新提议。他的“纯艺术”的内涵所呈现的变迁，与他的油画风格从野兽派向东方写意的转变同步并行，李骆公的艺术实践是创作与理论理解的紧密结合。

1948年，李骆公于北平结识李可染，又通过李可染拜访齐白石，在这个时期加深了对写意文人画的理解，并且将其注重艺术形式独立价值的“纯艺术”思想坚持下去。在北平生活了短暂的两年后，李骆公来到天津。1957年，政治风暴来袭，李骆公面临前所未有的打击，打击之下必会使其艺术创作遭受禁锢，李骆公随夫人被下放到广西灵川县，直到1959年才重新回天津。也是在这个时期，他开始重启幼年时对金石篆刻的喜爱，大规模研究古篆与书法，将自己在写意油画领域积累的艺术风格与基础技法加以灵活运用，在书法与篆刻领域取得很高的成就。1961年，正值国家处境艰难之际，李立民正式改笔名为“骆公”，并沿用至整个后期艺术生涯。

李骆公的书法草篆作品突破了传统楷篆艺术的框架，将现代绘画的“形式美”、原始汉字的“象形美”以及中国画的“墨色气韵”完美融合在一起，为现代书法塑造了一种新生且充满生气的现代形态，观者可以从其书法艺术中感受到由艺术家本心向外、自由地释放的无穷创造力。李骆公既重视传统，又具有广阔的艺术视野。他致力于艺术创作中的形神兼备，但是更能使生动神韵游离于形式之外，与形式水乳交融，浑然一体。他重视书法中的“骨法用笔”及墨色变化，将汉字夸张变形，使其具有装饰性，画面呈现仿佛不再是书法，而是充盈诗情画意的交响乐章。由此，他在挖掘汉字可塑性、形式美和墨法运用等方面进行了积极的探索和努力。静观李骆公的书法作品，我们不难发现大部分作品线条两侧浓而中间淡，如同水墨画中的竹竿，这样的形式不仅弱化了中国书法所讲之笔法，更是文人写意画与书法的有机结合，同时展现了在墨法运用上的深厚造诣。

同样在书法上打破束缚、提倡革新的还有日本艺术

家井上有一，他以汉字为基础，摒弃传统书法的形式与技巧，将自身与书法融为一体，颠覆了人们对传统书法的理解和认识。他的工作不再是书写，而是写的行为；此时的书法也已不再是真正意义上的书法，而是一种“墨艺”。同样在墨色变化上，他也有独特的技巧，将研磨的墨冷冻过夜，或加水稀释，或直接使用浓墨，使单色的墨有深浅对比的效果。李骆公与井上有一在创作上达到共通，他们并非仅限于艺术表现的方式和技巧，而是更走向了体现出独特东方美的深层次，文字仿佛被赋予生命，跃然纸上，触动人心。他们的书法对西方艺术，对中国当代书法，甚至对整个当代艺术领域都产生了深远影响。

在李骆公进行篆刻研究之初，他是以齐白石慷慨洒脱、雄浑奔放的篆刻为范本，在传统篆刻的基础上融入现代绘画的构成元素。他大胆地突破传统的篆刻法，并从中国的写意画中获得启示，注重气韵生动，而非追求生硬的形状刻画。20世纪80年代，李骆公的篆刻技艺已然登峰造极，他将金石的“刀韵”与笔墨的“画意”巧妙结合，引入西方现代绘画的造型风格，“形式美”与“灵动美”在他的篆刻作品之中融洽无间。在李骆公看来“为形式而形式”不存在贬义，他秉持“艺术应为休息服务，为人类服务”的理念，强调绘画带来的纯粹视觉享受以及对人本主义理想的追求。同时也映照出古代文人画所具备的审美特质，并且含有一种远离社会、超越表象的精神追求。

艺术的永恒性源于它融合了过去、现在和未来。李骆公的艺术，既承载了中国绘画和书法的传统，又大步走向未来。艺术家必须富含时代气息，当下的时代也期待人们能够有所创新。李骆公的艺术，不论从哪个方面看，都在努力开拓新的道路，他在绘画、篆刻和书法等各个领域都体现了艺术的多元性。

## 二、院校传承

1948年9月，李骆公受穆家麒邀请来到天津担任河北省立女子师范学院家政系副教授。该校在新中国成立后与国立国术体育师范专科学校合并，改建为河北省立师范学院，李骆公着手创建美术系并担任系主任，此即为天津美术学院的前身。他重建美术专业后，陆续聘请了王之江、穆家麒、鲁汀、古达等同志到校任教；1950年之后，他又先后聘请了王麦杆、孙其峰、阎丽川、李琨祥、沈毅、傅乃琳、康明瑶、王双成、刘典等到校任教，形成了一个涵盖国画、油画、版画、雕塑、装潢、水彩画、中外美术史论等各专业的美术教师群体。<sup>[4]</sup>

李骆公以浓郁而鲜明的表现主义画风开创和影响了之后天津美院油画系的风格倾向，可以说，天津美术学院的油画艺术启蒙较早地受到了欧洲早期现代主义影响。1957年在河北师院美术系，也就是天津美院前身，他提出了“形式本身就是内容，只要表现的美就是一幅好画”<sup>[5]</sup>的艺术口号。

20世纪五六十年代，除李骆公外，河北师范学院美术系还有一位留日归国的美术教育家，他就是李文珍。在李文珍的早期艺术生涯中，他的艺术取向主要来自于他对艺术本身的热爱和理解，与同时代的许多中国油画家一样，他拥有着宽广包容的艺术视野，跨越时间与空间，直面最

前沿的全球艺术潮流。尤其是他在日本的学习经历，为他提供了接触现代艺术思想的难得机会，进而直接影响了他的艺术选择。他的油画作品笔势澎湃且放纵，色彩却深沉而浓厚，这正是“表现主义”画风的典型特色。李文珍在以后的时间里将大部分精力都投注进教书育人的工作当中，为天津美术学院培养出一大批优秀的艺术家及艺术工作者，以教育的手段实现文化的延续，并且影响至今。

目前，天津美院油画系正在以激发学生的认知与感受力为着力点，要求学生独立思考，使其从纷乱的艺术现象及杂乱的形式当中抽离出来，专注于自我个性化的表达。同时也采取了一些完善油画系教学与管理的措施，比如针对教师的教学特色与研究课题，建立“新古典写实”“具象写意”“抽象表现”三个画室的制度。

当前，天津美术学院油画系以坚守求真务实的精神，针对教师的教学特色与研究课题，分别从“新古典写实”“具象写意”“抽象表现”这三个工作室启动，逐步展开了目标明确的教学改革。首要的步骤是加强实验课程的实践，全方位地清除高考模式所带来的不良影响，激发学生们的认知能力和感知力，并培养他们的独立思考能力。这使得学生们能从形式多样的外在环境、混乱的艺术现象以及“成功者”的阴影中解脱出来，更加专注于自我。中国的艺术教育在面对当前爆炸式的信息时代背景时，需要朝着艺术形式的多元化发展去寻找新的路径。鼓励学生的创新与个性发展，不为教师所教授的思维定式和形式化所捆绑，在广阔的艺术天地中自由地展现自我。

李骆公并不在意艺术中的师承关系，这一点在现在的天津美术学院中仍然可以找到许多持有相同观点的教师及艺术家。李骆公早年的艺术实践重视形式的创新，反对保守和迎合俗味的旧传统和旧形式，大力展现个性自我和自由创作，其文化性质具有强烈的个体独立性的价值诉求，显示出个人主义的色彩。张汀认为：“习艺中青年不应囿于形式模仿李骆公，而应寻本自道。真知灼见，聪明人自可洞察其中深意。”艺术最宝贵的便是创造性，“师造化”的终极含义在于学习自然界无穷的新奇之处。

张京生教授在天津美术学院“表现的形状”展览上曾表达了自己关于艺术的观点：“艺术没有用来衡量好坏的标准，艺术本质不被过去、现在及未来所左右，艺术家没有继承传统和创新的义务，艺术也不是政治、道德、文明等的随从。艺术中的真善美只是人们暂时赋予艺术的华丽可人的外衣，如果把美定义为生命力，我赞同美是艺术的本质，艺术有的只是对人性本质的展现，艺术是人性本质在精神层面的表达及物化。”<sup>[6]</sup>

李骆公如同一位先行者，以中国古老丰富的文化为坚实基石，借取西方的艺术精粹为典范，追本溯源的同时又勇于开拓创新，寻求在全球大框架下的中国文化和现代元素的和谐共生，最终展现出一幅崭新的中国艺术画卷。天津美院油画系目前仍然走在表现性的道路上，这必须归功于初始阶段李骆公先生的指导和垂范，在天津，我们能欣赏到延续有序的文人画传统，更不可忽视的是天津美院油画系始终坚持的表现主义信念。<sup>[7]</sup>

## 三、结语

李骆公重视形式，但并不只关注孤立的“形式之美”，更倾心于产生形式的过程，即“直觉表现”。作为一个纯粹的艺术家的，无论身处何种曲折遭遇或是复杂的政治环境之下，李骆公始终未曾放弃对纯粹艺术的追求，如同卓越的建筑师体现他们的才华于雄伟的建筑中，李骆公的艺术理念深植于他的画作之中，并通过他的教育事业，影响和激励着一代又一代的艺术家。未来的道路或许蜿蜒复



李骆公 民族大团结万岁 篆刻 纸本拓印  
尺寸不详 20世纪80年代

杂，充满未知，但此时此刻，当我们站在历史与未来的交汇点，正视历史的深邃眼眸，我们应当寻找形式与情感之间的联系，思索前人艺术中留下的最本源和最真挚的灵魂。

## 参考文献：

- [1] 冯黎明.从FORM到FORMALISM：形式自律简史[J].湖北大学学报（哲学社会科学版），2024，51（01）：38-48+175.
- [2] 郎绍君.李骆公先生的油画[J].北方美术，1995（03）：34-37.
- [3] 张历.去留两绪意彷徨[D].天津：天津美术学院，2008.
- [4] 朱振江.河北师院美术系的建立与李骆公的艰苦创业——纪念李骆公先生诞辰100周年[J].天津美术学院学报，2017（09）：66-67.
- [5] 张莉娜.李骆公油画艺术研究[D].石家庄：河北师范大学，2006：22.
- [6] 徐虹.重建表现性艺术的当代价值[J].艺术广角，2019（04）：27-36.
- [7] 郝青松.表现的形状——当代绘画的一种方法论建构[J].艺术广角，2019（04）：20-26+97.

蒋文雨：天津美术学院在读硕士研究生

（责任编辑：蒙佳亮）

## 图像的历史

——天津美术学院油画学脉中的视觉文化图像研究

The History of Images:  
A Study of Visual Cultural Images in the Lineage of  
Oil Painting at Tianjin Academy of Fine Arts

刘娜娜/Liu Nana

天津，这座历史悠久的文化名城，不仅是我国对外开放与交流的重要门户，也在近现代历史发展进程中扮演着政治、经济与文化交汇融合的关键角色。自开埠以来，天津凭借其得天独厚的地理位置和历史机遇，架设起一座连接中华文化与世界潮流的桥梁。坐落在津沽大地上的天津美术学院，也因地缘文化的联结和中西文化的交汇，与这座城市的历史文化紧密相连。透过天津美术学院油画的学脉谱系图像，我们不仅可以洞察文化艺术与社会变迁的关联，更可以感受到天津这座城市的独特魅力和无限可能。

### 一、以视觉图像溯源“失传”的美术史

2023年11月10日，弘一法师临终绝笔《悲欣交集》（图1）在中国美术馆首次展出，透过文字图像的背后，站着一个追求极致、绝对庄严的云水高僧。“海河之子”是天津人对李叔同的亲切称谓。在天津近现代艺术史上，李叔同、李文珍、李骆公并称天津“三李”，从视觉图像本身出发，他们在构建具有崭新内容和创新形式的文化艺术体系方面，发挥了重要的筑基作用。在“三李”之中，李骆公对天津美术学院的院系组建和文脉延续作出了重要的贡献。抚今追昔，李骆公的油画艺术受到西方现代主义思潮“为艺术而艺术”的影响，与当时国内日益高涨的文化现实环境和苏派艺术洗礼的氛围格格不入，时代的局限性使得他处于“失语”的无奈，以至于今日在美术史上鲜少谈及，几近“失传”的状态。一切过往的历史都是当代史的留痕，历史的图像凝练着社会史的文化记忆，图像的历史在艺术家的笔下化作美术史的视觉印证。因此，透过李骆公留存的图像作品可窥见其在美术史上的真实存在。

在人类的感觉体系中，视觉占据了特殊的地位。亚里士多德指出：“在所有感觉中，视觉最能帮助我们认识事物并揭示事物之间的差别。”<sup>[1]</sup>人类通过视觉感知世界的存在形态，获取资源信息，形成主动认知，进而再次理解和解释世界。正如阿恩海姆在《艺术与视知觉》一书中所言：“眼前所得到的经验，从来都不是凭空出现的，它是从一个人毕生所获得的无数经验当中发展出来的最新经验。因此，新的经验图式，总是与过去所知觉到的各种形状的记忆痕迹相联系。”<sup>[2]</sup>艺术家李骆公的成长之路，正是这样一条与社会文化紧密相连的轨迹。

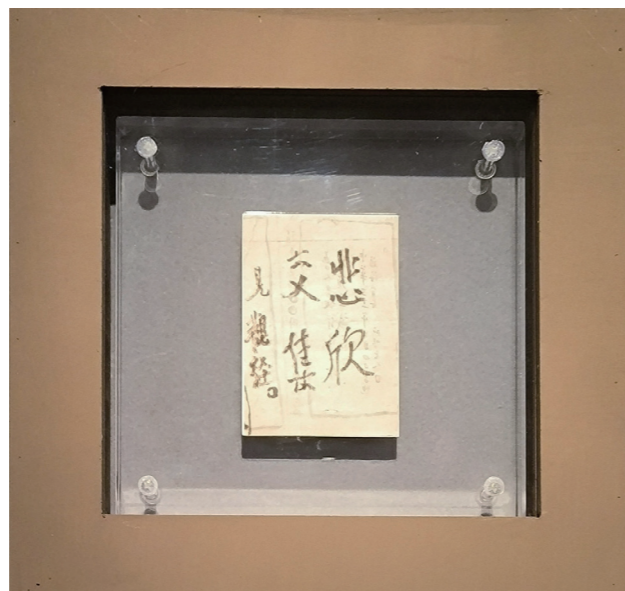


图1 李叔同 悲欣交集 中国美术馆展 2023年

李骆公的艺术创作，深受中国传统文人写意精神与西方现代艺术形式的双重影响，值得注意的是，虽然所处的时代背景在某种程度上限制了李骆公的艺术探寻，但其有选择性地融汇求变之举，为其艺术道路的继续深耕提供了主动性的可能。李骆公的父亲李人俊是地方上小有名气的书法家，在其幼时，他随父习业，为日后艺术创作中“书写性”的出现奠定了基础。在后来上海艺专和东渡留学日本的学习经历，也使他得以亲身接触并学习西方现代艺术流派，如野兽派、立体派、表现主义等。在李骆公的早期作品中具有明显的现代画风，如从李骆公与毕加索同在25岁的《自画像》（封三，图2）中可见一斑，他们在创作选择上以本真直抒的笔触代替了理性秩序的排列，在表现手法上以源自内心的直接色彩冲击了精心构建的和谐元素，这种冲破传统束缚的创作语言，追求真实情感表达的艺术

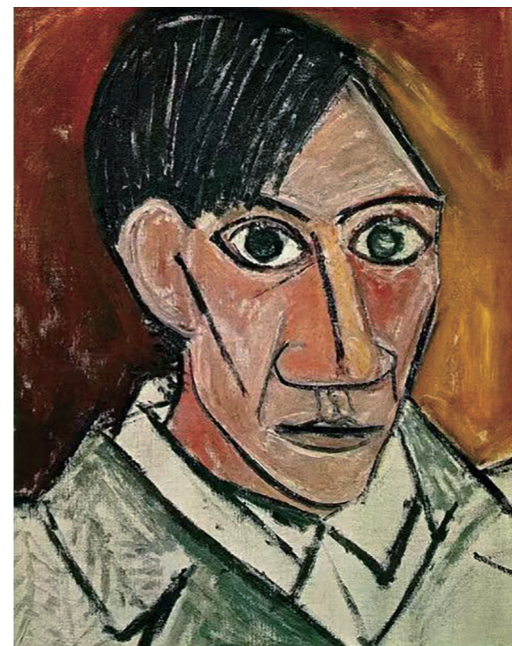


图2 毕加索25岁自画像 1907年



图3 李骆公 街头即景四 木板油彩 38x46cm 1945—1947年

精神，正是李骆公与毕加索所共有的。这样的艺术选择和呈现的视觉方式无疑是具有“回到事情本身”的意味，梅洛-庞蒂曾提出“艺术家之眼应与生命本能的、原初的意志冲动联系起来”<sup>[3]</sup>，这和李骆公的做法和追求显然是不谋而合的。或者可以这样说，李骆公选择在视觉经验的沉淀下，摒弃过多的感性修辞和无意味的空洞言说，直接选择回到视觉的本真状态，如其所是地在其本身去展开绘画。在文化艺术修养上，他深谙中国传统文化的意识精髓，将传统文人写意的思维表达方式和生命哲学精神巧妙地融入现代艺术的表现形式结构中，得以在视觉感官上跳脱而出。塞尚曾说：“以一枚苹果，我就能震慑全巴黎。”<sup>[4]</sup>塞尚以真诚决心静观物质世界，以“物性”之真通达本质天地，而在当今社会中，随着图像影视的泛滥和符号的统治，人们盲从于视觉的遮蔽之中无法自拔，人们难于发现，更难于改变，而20世纪李骆公的艺术图像则以“纯洁之眼”拨开层层迷雾，直抵生命的本真。

他通过视觉感知客观的“物象”世界，进而通过“意象”表达主体的情感，这一过程不仅是艺术家主体心灵与客观世界的交融，更是对人文关怀的深刻体验。“意象”作为情与景的交融，是主体心灵与客观自然的深度对话，在李骆公的艺术创作中，黄浦江上往来的船只、城市街道中行走的行人、道路旁摇曳的树枝、荒野中斑驳的废墟、光影中投射的色彩……都成为艺术框架内的视觉焦点。他通过这些物象元素的选取和叙事性的视觉构建，展现了感性精神在潜意识中的作用，从而塑造了一种独特的“情境”美学。李骆公在哈尔滨时期的艺术创作，描绘物象都大体保持了真实的形态，在视觉上具有明晰的可辨理性，但其人物、房屋、船只和树木的造型，巧妙地游走于似与不似之间，体现了文人写意精神。他的街头系列，在艺术家的笔下充满了现代视觉经验的本真浪漫和感官愉悦。在《街头即景四》（图3）这幅作品中，树木分列街道左右，

笔触随物形变化排列，将枝干的特质刻画得淋漓尽致，在房屋、栅栏与人物的用线上，李骆公随心求真，使得其在视觉上介于有序和无序之间，颇有中国文人画中“笔墨”的“肆意”之风范。在《哈尔滨街道》这幅作品中，李骆公则有意识地以色块铺就的方式来概括成形，使得画面单纯简练而又不失视觉意趣。林风眠曾说过“中国从宋元以后的传统里，就缺少了色彩这一环”，而李骆公的画作表现色彩意味明确，对比效果鲜明。在《太阳岛之夏》《松花江畔》中，画家通过点线面的有机构成，通过对比组合的方式形成丰富的节奏感，并将物象的归纳以平面化的手法处理表现，与后来的时局环境中所要求的严格的写实风格迥然不同，画家无暇慢条斯理地分析颜色的细微变化，而是舍弃不必要的细节，凝练出新鲜直观的视觉效果。

20世纪60年代，李骆公由于时代背景的种种因素，将目光转向了书法篆刻，他的图像感受与篆书体认，又将他艺术生命中不能割舍的现代性的形式精华注入其中。溯本求源，篆书这一视觉形式起源于图画，在构成形式上充满着野性的原始味道，是先人们通过对生活环境的“仰观俯察”所得。在对生命的刻画表现中，往往以“画龙点睛”的妙笔描述物象的神韵。所谓“点睛”，就是使艺术作品获得生命和神性，<sup>[5]</sup>而在上古神话中，眼睛则被赋予了生命的神圣形态，并往往以怪异或打破常规的形式出现，如在精奇古怪的《山海经》中，那些单数或多数、异位或离奇的非凡之眼。李骆公在书法写作中着意挖掘字与形的关系，且常常以字“眼”引人注目，如在其创作的《蜀道何难》中，以“眼形”与“虫身”象形会意；在《但愿人长久》中以“圆日”和“人身”说文解字；在《山街好月来》中以“山峰”和“弯月”融会贯通。这种“象形会意”的方式，正如黑格尔所说：“古人在创作神话的时代，生活在诗的氛围里。他们不用抽象演绎的方式，而是凭想象创造形象的方式，把他们最内在最深刻的



图4 张京生, 王元珍 没有共产党就没有新中国 布面油画  
164.5×186.5cm 1979年



图5 张世范 炉前工 布面油画  
180×136 cm 1979年

内心生活转变为认识的对象。”<sup>[6]</sup>其实,从物象到意象再走向心象,是生命历程的不断回归,也是艺术观照的存在依据。

前事不忘,后事之师。从天津美术学院油画系的学脉上来看,李骆公在美术教育上的院系组建和艺术贡献,为天津美术学院的起步发展积蓄了力量;他在代际传承和人才储备上的奔波请贤,确保了艺术精神的传承和艺术技艺的延续;他在教学课程上的改良优化,使天津油画的教育更加系统和科学。历史长河中,天津美术学院的几代人不懈努力,沿着李骆公开辟的艺术道路在曲折中不断前行,探索人类精神自由的可能性。

## 二、以身份话语重塑“现代性”图像诉求

中国文化艺术的现代化发展,是挣扎在混沌与困惑之中的博弈过程,尤其在现当代文化艺术领域中,它在身份话语的内外诉求上所呈现出来的挣扎状态,体现了社会转型中的矛盾和融合。在视觉图像的历史观照上,复杂多元的文化形态和特殊的时代背景共同建构了天津美术学院油画学脉中的“双重价值系统”。

一是在包容开放中并存多元文化图景。在新中国成立初期,首先是“苏派”写实主义艺术得到了大力发展,这种艺术形式在以图像诉说时局环境、政治态势以及文化艺术的需求。彼时,中国美术创作的主题性绘画与教学深受苏联提倡的、以写实造型为基础的创作方法的影响,其中尤以1955年来华执教的马克西莫夫的影响最大,在“马训班”的学员中,天津美术学院秦征的毕业创作《家》以朴素写实的造型表现令人印象深刻。其次,在中国现代油画的发展史上,除了“马训班”以外,另外一个重要的油画研究班“罗训班”也在文化艺术的现代化过程中发挥了

重要作用。罗马尼亚专家博巴提倡“艺术形式要建立民族的风格”<sup>[7]</sup>。他在教学中,尤为注重学员心与手的和谐统一,对当时参加“罗训班”的天津美术学院的张世范、边秉贵产生了深远影响,为他们在日后的艺术创作中主动展现东方艺术话语结构和追求“主动表现”的写意精神奠定了基础,同时也埋下了他们心中对“民族化”的深切期盼。在随后的“文革”时期,革命的审美理想主导了艺术创作语言,油画艺术的图式过多受限于时局意识的需求,政治意图决定了“视觉图式”的聚集性呈现,光芒四射的圣像、红色语录以“共相”的形式充斥着美术界,这些典型化的场景和舞台效果共同构成了“集聚”式的主题表达。在培养创作人才的地方——美术学院,也在进行着袭击式的规范与清理工作。这一切直到改革开放的到来才得到扭转,文艺图景的艺术创作也迎来了发展的春天。天津美术学院的张京生与王元珍合作的《没有共产党就没有新中国》(图4)、张世范的《炉前工》(图5)、邓乃荣与孙建平合作的《同仇敌忾》等作品以图像的形式生动记录了中国社会的历史变革和时代记忆,以“以图证史”的视觉表现手法,构筑起一幅幅艺术叙事的历史图景。随着“伤痕”“乡土”等文化艺术思潮的出现,绘画艺术在视觉感受上也由昂扬激情转向诗意表现,如孙建平《剧终》是社会群体心灵伤痛的直面反映并展现了人道主义的复苏。而这一时期汲成的绘画注重油画的本体语言探索,他的艺术作品《春》在题材内容上高扬人文主义精神,呈现出一幅充满复苏气息的主观视觉图景。正如水天中先生所言:“他把印象派画家的技法和我国民间艺术鲜明、泼辣的风格融为一体。”<sup>[8]</sup>在“现代性”的过程中,天津美术学院的这些油画艺术家在伴随着历史过往的记忆重构与勇



图6 袁文彬 麦当劳叔叔之八 布面油画 150×150cm 1996年



图7 詹姆斯·华生主编《金拱向东:麦当劳在东亚》封面

敢突破真实感受的禁忌中,通过自发式的视觉图景表达,深刻阐明了家国理想、身份记忆和时代精神。

二是在地缘文化中突显“津味儿”品格。哲学大师黑格尔曾指出:“地理基础就是推动民族精神产生的自然联系。”<sup>[9]</sup>近现代发展史上的天津交织着世界性和本土性的文化艺术元素,并呈现出依托于地域文化交流的开放性特质,在此种基础上的文化品格,自然而然地释放出非凡的活力。彼时的这种活力,最珍贵的不是由于它来自美术界或艺术家本身的向外探寻,而是来自这片土地上的人民渴望与艺术进行交流的愿景。与上海和广州等港口城市相比,天津在现代化的进程中与“漕运文化”“市民文化”“地缘文化”紧密结合,如秦征带队创作的天津站《精卫填海》穹顶画的问世,既是天津人民本土文化与世界艺术表现形式结合后的视觉张力的产物,也是改革开放后,天津地域思想解放的重要标志。天津受固有地势环境的影响,临水而兴、依海而起,河海川流的流动不息已内化为天津人的精神品格,而在上古传说中,天津之地便是由精卫填海而来,陶渊明曾在诗中写道:“精卫衔微木,将以填沧海。”可歌可泣的“精卫之魂”也以具有视觉性的艺术表现铸写在津沽大地之上。

地域文化对视觉图景的影响往往是在人们日常生活中所发现的。而艺术家在创作的过程中,往往以心灵观照生养之地的景致。生长在河海沿岸的孙建平曾写道:“一条河改变了一个城市的性格,也改变了一个人的生存状态。”孔子曰:“智者乐水。”海河的水流进了孙建平的心里,也在由心观照中落在了他的笔下,并串联为地域美学上的叙事谱系。水的形态千变万化,而在艺术家的眼

中,则表现为具有无限的创作可能,如《海河渡口》《鸟瞰金钢桥》《海河晚霞》等,孙建平早年的风景写生常以海河的景致落笔,在他的诗中,裁云剪水的美好图景常常与生命、希望、自由交织在一起,艺术家用细腻的情感捕捉水在一年四季的变化,并描绘它,歌颂它,赋予它高尚的品格,将“水”提升为精神世界的写照。再后来艺术家心怀故土,在旅途中着意去画心中的水,或是《黄河漂流》,又或是《三江渡口》,抑或是《阳光灿烂的多瑙河》,为有源头活水来,他的足迹走出家乡,到祖国的大好河山、世界的山川湖海中去寻找“心中的水”,亦即流动的自己。

孔子曰:“仁者乐山。”后也有“只在此山中,云深不知处”的随性隐逸。唐代青原惟信禅师,通过亲历、亲识、亲悟,道出了“看山是山,看山不是山,看山还是山”的三重境界。邓国源在20世纪90年代创作的《山中》,开始尝试以现代的材料拼贴方式和绘画语言的组合来表达对于自然社会和历史问题的关注,以“山”的自然形态作为中国传统文化的载体,结合了自己的艺术观念,最终将它们转化为可视的“风景”。到了新世纪,艺术家的探索更加自由,《在山中》(封二)的艺术创作由“可辨的山”到“可感的山”,并且在视觉语言的运用上以更加精练、平面的形式打破了传统的山水视觉印象,蕴含了一种疏离的气质和穿透心灵的魅力,透过图像可以看到创作者的心路历程从可见可感的“分别心”到泯灭消散“分别心”,最终到从此“平常心是道”。

文化艺术,作为社会存在的深邃镜像,在历史发展中具有呈现出系统性的视觉凝聚力。而现代性的到来,并非

一场一蹴而就的变革风暴，而是与时代变迁、地域特色以及可视图景的演变紧密相连。艺术家的现代性过渡，是内心深处个体价值的天性觉醒与释放的结果，艺术家的图像创作一方面是基于物质性和既定形式的行为实践，另一方面则承载着时代赋予的深刻思考使命。

### 三、以学脉谱系反拨图像时代视觉困境

社会是文化艺术生成的场域。在现代生产条件无所不在的社会里，生活本身展现为景观的庞大堆聚。<sup>[10]</sup>在新媒体的推动下，视觉图像以无孔不入的姿态深入我们生活的普遍意象之中，并通过消费经济的盲从假象和数字浪潮的图像覆盖，以视觉景观的方式遮盖真实存在。

文化是社会价值的系统显现。“一方面，人的视野被各种新奇的图像拓宽，另一方面，人的想象和内隐存在又被相对真实的图像消解，润泽人类的想象被褻渎。”<sup>[11]</sup>图像社会的侵袭对于都市人群在消费心理上的直接影响，就是对于典型符号的崇拜。而符号的价值需要正是消费社会的显著特征，人们通过符号来识别甚至分别身份、地位、权力……随着20世纪90年代消费大潮的到来，麦当劳这个具有典型性的异质文化也以遍地开花的姿态走入中国内地，随之，那位有着夸张的爆炸头、鲜红的大嘴巴，穿着黄色连体服搭配红白条纹的叔叔也走进了儿童的世界，成为童年回忆的“高光”时刻。在90年代中期，袁文彬的系列作品《麦当劳叔叔》（图6）以快餐品牌的衍生IP“麦当劳叔叔”为主要视觉形象展开创作，在画面中，儿童角色以集体合影的形式并肩而立，他们头戴象征性消费符号的饰品，这些饰品在碎片式文化营销方式的笼罩下，悄然遮蔽了孩子们原本纯真的个性特征，使他们在市场环境精心营造下被牵引、被模糊化。瞬间过程中的意义与快感使这一景象呈现出鲜明的视觉意味，再加之艺术家有意捕捉的喜悦微笑使得画面极具戏谑性，这种信息的感受瞬间是人类在景观遮蔽下的价值幻景。而消费符号的运用正是艺术家袁文彬在文化冲击和话语权力中的意识显现。从美国学者詹姆斯·华生的《金拱向东·麦当劳在东亚》（图7）这本书的调查结果来看，麦当劳在跨国经营时不仅保留麦当劳独特的美国文化特质，还在本土化的过程中吸纳当地的文化特色，使得麦当劳成为人们无意识的生活场景和时尚潮流的一部分。在中国当代，真正具有文化艺术性质的批判性艺术如火种般弥足珍贵，而正是由于文脉的滋养，天津美术学院的艺术家在视觉图景上或鲜明、或隐喻、或宣泄、或呆板地在画布上表达着自己的艺术思想和对现实的独立思考，如刘军的《城市碎片》、刘悦的《快递》，他们的艺术作品在图景语言上将当代工业文明与商品文化、与都市社会的叙事及日常生活的琐碎片段联系在一起，呈现出可见的重复性与世俗性的图像，为油画的日常生活观照注入了新的视觉活力，并反借其力，通过大众媒体的图像介入，进行了一次自下而上的审美革命。而在时代变革之中，艺术作为一种社会文化现象的集结，对于社会根性上的问题与冲突，总是会显现出它与生俱来的敏感性。在艺术创作上，相对于都市风光的描绘，那些以都市症状为主题的油画家则采取了一种更为冷静和批判的视角，他们的作品不仅仅是视觉上的呈现，更是对现代社会问题的道德和情感上的反思，在这其中，天津美术学院的“移民教师”忻东旺将画笔落入平常的每一个平凡图景之中。他将时代缔造者和建设者作为视觉观察的主角，将画面背后的社会评价隐藏在建设者的劳动热情中。忻东旺的艺术是朴素的、严肃的、真挚的，在他的作品《诚城》（图8）中，画家以真切的观照描



图8 忻东旺 诚城 布面油画 160×150cm 1995年

绘底层人民在“活着”与“挣扎”的视觉表现层面上，社会认同和自我价值之间的撕扯关系，人物个体形象与生命尊严都在画家的笔下得到了尊重。忻东旺以独特的美学语言回应着城市发展与时代变革中的“生存之痛”，他通过一幅幅肖像的视觉形式为“平凡人”造“神圣像”，在历史学上以视觉可感的方式记录时代真实，构筑为当代中国社会底层民众的一本真实图像志，并在美术史上以全新的视角洞察生活百态，以体验者的方式，为这个时代转述了一部重要的艺术视觉记录。

新世纪以来，在多元化的世界发展格局之中，建构中国当代油画的精神需要，自觉赋予了当代油画家使命与责任的担当，在复杂的文化语境中，以艺术的方式铺就具有自身话语权的道路就显得尤为重要。以孙建平为代表的写意油画家群体在家国层面上追求文化理想上的“民族化”，在个人层面上追求艺术境界上的“天人合一”，显现出意味高远的“致广大”的生命理想。在这个过程中，艺术家不仅是时代的记录者、文脉的传承者，也是社会的评论家和思考者。他们以图景谱系的方式构建起一种视觉叙事，展现出明确的艺术主张和文化立场。回顾过往，在自给自足的农耕文明时代，社会结构相对封闭，人们的生活节奏与自然周期紧密相连，这种生活方式在很大程度上以内化的生成机理影响了人们的性情展露。在那个时代，个人的情感和思想往往更倾向于具有抒情意味的文学艺术领域，如诗歌、散文、绘画等，在这一时期，人们常常通过“神游”“畅神”或“坐忘”等方式，来疏导内心的自由想象，实现精神的释放。这种“反省性”的艺术生命，不仅体现在中国绘画的创作过程中，也在东西文化的交汇融合中深刻影响了有志于表现文化脉络的艺术家。如郑金岩的《墨魂——徐渭》（图9）在艺术图景上呈现诗意化的一面，他以一颗文化之心在跨越千年的画笔下描绘先贤，

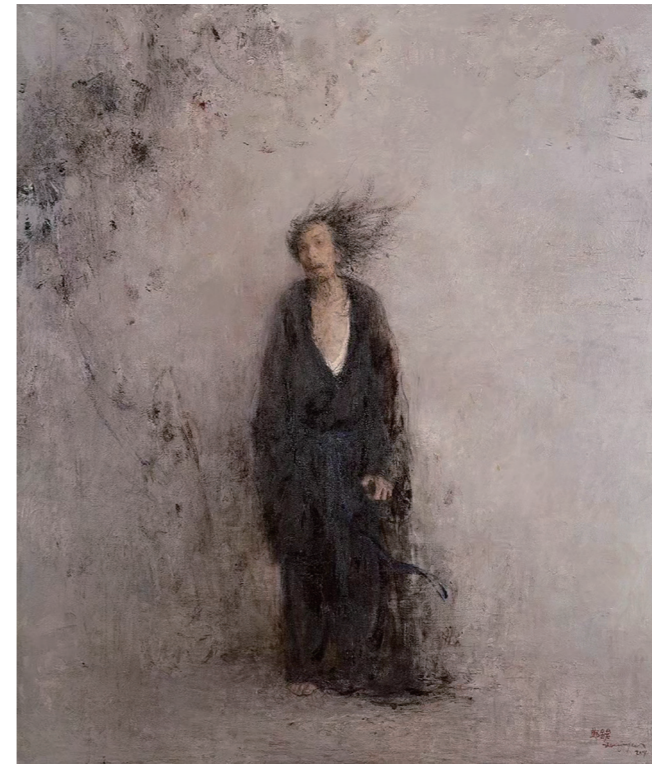


图9 郑金岩 墨魂——徐渭 布面油画 210×180cm 2014年

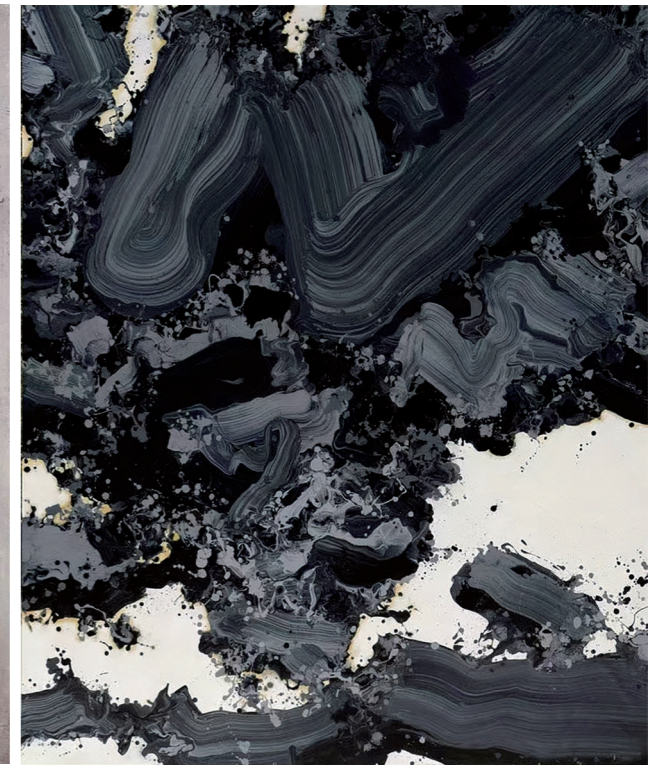


图10 祁海平 天地氤氲 布面油画 240×200cm 2014年

他从传统伦理价值主导下的以抒情咏怀为主，转向艺术形象的视觉创造上的内在心性的表露，在极致、空灵、静谧的文化形象里诉说心中的东方意味。而艺术家祁海平的《天地氤氲》（图10）则以抽象的形式吸纳中国传统哲学思想，他以道心为要，无常为相，透过他的视觉图像得以看到老子的“大音希声，大象无形”，其本质上是一种内化了的生命的自由运动和以文化精神为抒发的随性视觉表达。

在图像泛滥的时代，他们通过挖掘视觉图像的真实显现和文化身份的价值属性，呈现对现实世界的一种深刻反思与重新发现，并以真诚的态度反拨图像时代在视觉上的遮蔽，释放真实世界的艺术品格。

### 四、结语

视觉文化图像的核心仍然是一个“看”字，它的存在不外乎是一池春水，而人的思维则像轻风拂过，能够在水面上激起波澜，反映出我们主观感知的事物。在历史的长河中，人类所赖以生存的世界不断变迁，而艺术的境界也经由数代人连绵不绝的传承而不断延续。通过图像的历史梳理，我们不仅能够窥见一所高等院校深厚的可视化学脉，更能深刻体会到“光景常新”的伟岸奥义，从而激励后来的艺术家和青年学者，不断探索，不断创新，共同书写艺术图景的视觉存在与未来篇章。

### 参考文献：

- [1] [古希腊]亚里士多德.形而上学[M].李真,译.上海:上海人民出版社,2005:15.
- [2] [美]阿恩海姆.艺术与视知觉[M].滕守尧,朱疆源,译.成都:四川人民出版社,2005:58.

- [3] [法]梅洛-庞蒂.眼与心——梅洛-庞蒂现象学美学文集[M].刘韵涵,译.北京:中国社会科学出版社,1992:134.
- [4] [英]巴恩斯.另眼看艺术[M].陈星,译.南京:译林出版社,2018:20.
- [5] [唐]张彦远.历代名画记[M].俞剑华,注释.南京:江苏美术出版社,2007:187.
- [6] [德]黑格尔.美学(第二卷)[M].朱光潜,译.北京:商务印书馆,1979:18.
- [7] 赵力,余丁.1542—2000中国油画文献[M].长沙:湖南美术出版社,2002:1025.
- [8] 水天中.看画一得[J].美术,1981(2):22.
- [9] [德]黑格尔.历史哲学[M].张作成,车仁维,译.北京:北京出版社,2008:33.
- [10] [法]德波.景观社会[M].王昭风,译.南京:南京大学出版社,2006:5.
- [11] 鲁虹.图像时代的视觉转向[M].南宁:广西美术出版社,2009:15.

刘娜娜:天津美术学院设计艺术学院  
2022级艺术设计学在读硕士研究生

(责任编辑:蒙佳亮)

## 守正创新视阈下王振德艺术成就述评

A Commentary on Wang Zhende's Artistic Achievements from the Perspective of Upholding Fundamental Principles and Breaking New Ground

孟雷 李盟盟

Meng Lei and Li Mengmeng

王振德是当代著名学者、书画家、美术理论家、美术教育家。1941年生于天津宝坻黄庄镇一户耕读人家。祖父王广厚为清末秀才。父亲王云章，名倬，号守江，书法家，擅行、隶。20世纪30年代以书法闻名东北辽阳、朝阳等地，与萧谦中、潘龄皋等书画家交往甚密。王振德幼承家学，5岁时，随祖父学习《三字经》《百家姓》《千字文》等启蒙读物，常用笤帚蘸水在青砖上临摹《颜家庙》《多宝塔》等法帖。闲暇时祖父给他讲述苏东坡、郑板桥等画家逸事，给王振德心中播下了艺术的种子，充满了对大画家的憧憬。6岁时，随父亲诵读《唐诗三百首》及《千家诗》《幼学琼林》《药性赋》等读物。在祖父和父亲熏陶下，王振德打下了坚实的国学和书法根基。镇上有“马大爷”唱大鼓、“屈二爷”说顺口溜，更有“耍皮影”、捏泥娃娃、剪窗花等民间艺术吸引着童年的王振德，普照寺、老爷庙内残存的神塑壁画，也深深打动着她。火神庙旁拾柴火，尼姑庵旁捉蛤蟆、逮蚂蚱等充满了童真和欢乐场景，让王振德难以忘怀，后来这些题材都成为他艺术创作的源泉。11岁时王振德问父亲如何成为一个有学问的人，父亲告诉他“读书拜师，勤学好问，慎思善行，即能成为有学问的人”，并且给他讲述善财童子拜观音大士，拜五十二人不敢言成，最后拜到观音大士成佛。从五十三参故事中，王振德悟得求学正道，须诚心实意、学有实效、转益多师，并下定决心访求名师、学有所成。<sup>[1]</sup>1949年他随父母移居天津市区，住在河北区宙纬路四马路四维里二号院，胡同旁边是天津自然博物馆，馆内陈列着巨鲸骨架和各种动植物标本，王振德放学后经常到这里玩耍，并结识了馆长靳石庵，还向他请教书画。著名画家张其翼从北京调入天津河北师范学院美术系，住在王振德家附近，于是王振德便在周日到张其翼那学画。中、小学阶段蒙书法家傅东野、国画家惠夷之、文字学家高去疾等先生教诲，王振德灵魂深处仰慕教师职业。1955、1956年随老师惠夷之先后两次拜望齐白石。高中阶段，王振德在《天津青年报》《新晚报》等报刊上发表诗文作品和插图画。1960年考入河北北京师范学院中文系。读书期间经李义昌老师引



图1 王振德出版著作

荐与陈半丁结下翰墨情缘，拜识胡爽齋、阿老等书画前辈。1964年大学毕业后任教于天津丝绸半工半读工业中学。1977年调入天津艺术学院（今天津美术学院）任教。1997年王振德被聘为天津市文史研究馆馆员。退休之后，他积极参与各种活动，逐渐形成“学用为乐”的生活和治学理念，以此自省自律。王振德从教六十年，始终以传承和弘扬中华优秀传统文化为己任，秉持守正创新的原则，在诗文书画创作、艺术史论、美学、美术教育教学等领域均作出了突出贡献。

### 一、立德敦品，传道授业，弘扬并谱写了新时代中国特有的教育家精神

1995年教师节，王振德在《教师之歌》中热情洋溢地写道：“是太阳的神韵，还是月亮的光辉？净化了我们的灵魂。是岁月的清馨，还是粉笔的飞尘？染白了我们的双鬓……”<sup>[2]</sup>以诗歌赞美教师的崇高职业和无私奉献精神。他热爱教师职业，秉承传道、授业、解惑的师道传统，深感“学为人师，行为世范”之难。他强调育人要自觉地先受教育，先树德立品而后学艺为文，以德教人、以德服人、以德化人，艺以人传，自度度人。教师之道就是古圣先贤的君子之道，即坦荡无私、光明磊落的成人之美的大道。他坚持以

学生为本，乐教爱生、甘于奉献，主动为师生办好事善事，救急解困。激励学生踔厉奋发，成才报国。在努力教学的过程中不断提升自己的道德水准、文艺层次和人生境界。

王振德认为“教学相长”是一条基本规律，要边学边教，以教促学。在教学育人过程中，王振德不仅虚心向孙其峰、萧朗、李智超、王颂余、阎丽川、溥佐等院内名师请教，还积极向王朝闻、黄胄、谢稚柳、伍蠡甫、梁崎、龚望等院外名家求教，同时到美、俄、法、意、日等国家进行人文和艺术考察，不仅丰富了自身的学识、阅历和情怀，而且进一步提升了自身的学术研究能力和诗文书画的创作能力。他在充分了解学生的学业根基、学术志愿和专业努力方向之后，因材施教、因人而异、启智润心，为学生设计人生规划，铺设成才之路。他鼓励学生转益多师，同时也殷切期盼学生青胜于蓝。王振德还虚心向自己的学生学习，从中汲取青春朝气和创造活力。他说：“我在教学、科研与书画创作上的成果，都与恩师们指点以及学生们交流密不可分。”<sup>[3]</sup>在多年的实践教学中，王振德总结出将美术教学与学术研究、艺术创作相结合的教学理念。教师要会讲课、善研究、精创作。学生要有良好的道德品质、扎实的美术基础和创作技法，又要有突出的学术研究能力，培养德艺才学全面综合发展的美术人才。

王振德认为艺术课的本质功能是教师对从艺者灵性与天赋的唤醒与激发。在课堂上师生互动与情感默契，是开启学生才智的灵验钥匙。他努力探求适合自己的教学方式方法，力争使每节课都让学生有新感受、新启示、新动力。王振德通过学术研究和艺术创作的途径来深化更新教学方式和内容，课程内容更具时代感、现实感、审美感和实用价值，达到了“寓教于美、寓教于用、寓教于善”的效果。在授课技巧上他坚持情理并用，以情入理，以理激情，将理论思辨与情感抒发相结合，引发学生的情感共鸣，形成授课高潮，引导学生的情致与思维向课题的重点或难点突进。他将学生听课与求知乐趣、实现梦想有机结合，讲述中外画家的动人故事和久传不衰的经典画作，成功地解决了美术理论课枯燥乏味、学生上课疲倦或气氛沉闷等问题。王振德根据自己七十多年的实践经验，总结出画家成功的六部曲：一名师，二古贤，三造化，四心源，五风格，六变通。一个真正的成功的画家，是人品与艺品合一，锐意进取，把有限的生命投入到无限的为人民服务中去，为创作人民喜闻乐见的高质量绘画作品而努力。<sup>[4]</sup>2018年由天津美术学院范敏主编、岭南美术出版社出版《春华秋实：天津美术学院硕士研究生导师教学成果及研究生优秀作品集 王振德教授》以表彰王振德在教学方面作出的突出贡献。

王振德立德树人、勤学笃行、求是创新，践行着教师的使命与神圣责任，为弘扬和谱写新时代中国特有的教育家精神贡献着力量。

### 二、深研国学、美学，首倡“津派书画”“中国学人画”，传承弘扬中华优秀传统文化

#### （一）国学、美学、艺术理论成果丰硕

王振德自幼酷爱国学，中学阶段，初次聆听高去疾讲老子哲学，感悟其中的奥妙，几夜未能安睡。读过卢梭、罗素等人的书，担任中学校刊主编，有多篇诗文发表。大学读的是中文系，系统学习哲学、美学与艺术理论，认识到国学悠久的历史、独特的思维方式和理论特质。将读书练艺看作是一种崇高、清纯、令人回味无穷的乐趣，成为自己的生活习惯和精神需要。

在天津美术学院教书期间，王振德先跟随李智超攻读中国画论，后又跟随阎丽川攻读美术史论，之后主要教中国古典文学、外国文学名著欣赏、中国画论、美学、美术文献整理、文史工具书、中国画技法等18门课程，内容涵盖艺术理论、书画技法、文学、美学、目录学、训诂学等众多学科领域。虽然课程门类繁多，但



图2 王振德 世世清白图 纸本设色 99×50cm 2022年

是王振德都能以美学贯通其中，集中解决文艺审美的认识与实践问题。其美学研究内容主要包括美学基础理论、艺术美学、生活美学、佛禅美学、烹饪美学五个方面。他力主创建中国美学体系，拉开中西美学理论距离，提出中华美学是从美学产生时开始的，驳斥了美学界一度流行的“中国古代没有美学”“中国古代美学无体系”等荒谬认识，抨击了以西方美学为标准肆意贬抑中华美学的武断做法。他撰写《中华文脉源头论考》《中华文化养生论》《中国美学美学始》《略论中国美学体系问题》《先秦诗歌命题方式论考》《禅宗·参禅·禅悦》《曹雪芹〈红楼梦〉竣稿说》《略谈宝坻善文化》等国学文章。<sup>[5]</sup>他还为《美学百科全书》《美育文萃》及全国各地美学刊物撰文供稿。应邀参与教育部、新闻出版总署“九五”重点学术项目北京大学叶朗教授主编的《中国历代美学文库》编纂工作，出任“画论典籍”部分负责人。由于在美学方面成绩卓著，1997年被北京中外名人研究中心编入

《中国当代美学名人志》。

在艺术学研究上，王振德本着“多闻而体要，博见而善择”的精神，以阐明“什么是艺术”或“艺术是什么”为目的，力求达到亦古亦今、亦中亦外、亦人亦我、真情挥洒而辉光自在的学术效果。他认为艺术学主要包括艺术理论、艺术批评和艺术史三大部分，三者各有分工、各有侧重，同时又血肉相连、声息相通、密不可分。艺术史与艺术批评以艺术理论为指导，艺术理论以艺术史、艺术批评为依据。艺术学是研究各门艺术自身的特征和规律，而美学则更具有哲学和心理学意味，是通过美感经验来研究艺术，是从思维与存在的关系这一哲学基本命题出发，通常将艺术现象作为一种美感经验的例证加以论述。王振德认为真正的理论成果总是源于长青的生命与活泼的生活之树，是理论家对生命与生活的深层感悟与把握，因此理论之树必然是岁岁常青的，从而修正了西方哲人所说的“理论是灰色的，而生命之树长青”的论点。<sup>[6]</sup>有《中国画论通要》《艺术论要》《历代钟馗画研究》《边鸾 刁光胤》(图1)等20余种专著出版，获得天津市第二届、三届、六届哲学社会科学优秀著作奖。

王振德还是天津市李叔同——弘一大师研究会创始人之一，并且首次提出“弘学”理念和建构弘学的设想，从教育境界、自省精神到美育思想等，用审美逻辑链接弘一法师生命的各个时期，将儒释道与真善美相结合，综合研讨、洞察、领悟弘学的深厚意蕴。

(二) 提出“津派书画”“中国学人画”“中国学人诗词”等学术理念

王振德作为“津派书画”理论的倡导者，为“津派书画”的发扬光大不遗余力。他从20世纪80年代开始确立以津沽书画家为研究方向，到撰写《天津书画史略》，再到编辑《天津简志·第八章 美术》，明确提出“卫派美术”和“天津画派”，再到坚定的“津派书画”理念认识和自信，其间经历了长时间的探索。他从美术史的角度，追溯了天津国画发展的历史，沿循社会历史的客观规律和国画自身发展的艺术逻辑，梳理和阐释“津派国画”，系统梳理百余年六代国画家的传承谱系。“津派国画”成熟于晚清光绪年间，第一代以张兆祥、马家桐等“津门四子”为代表，第二代以刘奎龄、陆文郁等“津门五老”为代表，第三代以王颂余、穆仲芹、萧朗、孙其峰等“津门八家”为代表，第四代以白庚延、陈冬至、杨德树、吕云所、侯春霖、贾宝珉、霍春阳为代表，第五代以颜宝臻、杨沛璋、姚景卿、喻建十、孙本长、何家英等为代表，第六代以贾广健、刘泉义、刘万鸣、孟庆占等为代表。“津派国画”继承了传统绘画的美质，融合了西方美术、民间美术的优长，吸收了现当代各地区画派的成功经验，具有开放性、传统性、市民性、融合性的特征。<sup>[7]</sup>王振德撰写了画家个案研究论文《张兆祥及“津门四子”》《刘奎龄、刘继卣述评》《曹鸿年述评》《穆仲芹述评》《梁崎述评》《阎丽川述评》《高镜明述评》《张其翼述评》《张映雪述评》《萧朗述评》《溥佐述评》《孙其峰述评》《龚望述评》《余明善述评》《王学仲述评》等，对“津派书画”研究既有宏观的概括，又有微观的解说。<sup>[1, 8]</sup>2003年全国政协为继承和繁荣国画艺术在北京举办“当代国画优秀作品展”，王振德在“当代国画优秀作品展天津作品研讨会”上，作题为“津派国画”的发言。天津当代国画优秀作品展组委会编辑、天津人民美术出版社出版《天津当



图3 王振德 金钱遂意图 纸本设色 96×54cm 2023年

代国画优秀作品展画集》，李瑞环作序，王振德撰写《天津中国画述要》，并刊载10位天津国画家的代表作品，不仅展现了天津国画家的雄厚实力和勃勃生机，更体现出国家对“津派国画”的重视和肯定。正是有了王振德等一批学者对“津派书画”的系统研究，才使“津派书画”为世人瞩目，“‘津派国画’已经拥有令人自豪的过去与繁荣昌盛的现在，一定会拥有更为辉煌灿烂的将来”<sup>[9]</sup>。

王振德是“中国学人画”的首倡者。20世纪90年代王振德担任首届全国美术院校学生国画大奖赛评委，有感于部分参赛作品单纯追求写生技法的倾向，提出除掌握技术外，还应注重艺术性，增强学术性，更应纯正弘扬中华传统，为人民而创作，提出“四术说”即技术好、艺术高、学术强、心术正。这是王振德“中国学人画”创作的出发点。<sup>[10]</sup>1992年王振德率先提出“中国学人画”学术概念，1997年10月在《中国书画报》发表《我倡中国学人画》一文，诠释“学人画”及其理论体系。他追溯了传统文人画的历史和艺术特征，肯定了新文人画在促进

当代画家回归传统和追求本土文化方面发挥的积极作用。但是随着时代的发展，古代文人失去了生存的土壤，身份发生了转变，今日的知识分子与旧日的文人在心态和学识追求方面均不能同日而语。而“新文人画”的创作者多是在信息时代商品大潮中的专业画家，不是“新文人”，与传统文人画“貌似而神离”。况且“新”与“旧”只是相对的时间概念，历代文人画历久弥新。旧日文人自命清高和孤芳自赏，时至今日“文人”一词的内涵与外延发生变异，沦为封建社会末期没落文人的代名词，因此“中国学人画”不再使用“文人”一词。“中国学人画”继承了历代文人画的血脉和精髓，剔除其不适应时代发展的陈腐糟粕，是对历代文人画在本质上的一种扬弃，是一个借古开今的新观念。“学人”具体指有一定学业专长或学术建树的学者，也泛指一切好学之人士。前面冠以“中国”，即有中华民族气派、中国文化底蕴、为中国老百姓所喜闻乐见的中国画。“中国学人画”要求三个要素：“学”，即广泛的学识；“人”，即画家的人品、人格、人性、人情、人心；“画”，即为人民而创作，为建设当代中国的时代文明而画。是以“人品”为核心，“学问”为条件，“画艺”为表现，“学”“人”“画”三者有机统一。王振德在“中国学人画”理论体系中还提出了“四学论”和“六进境”。“四学论”，即学习古今中外一切有益身心发展的学术经验，学习古今画家的一切优长，学习在做人过程中作画，学习人民并服务人民。“六进境”，即移古之境，移人之境，移物之境，有我之境，变我之境，大化之境。<sup>[4]</sup>186-187“中国学人画”理念的提出为提高当代中国画的学术含量和文化品位、促进中国画创作的繁荣、优化国学传统发挥着积极的作用。<sup>[11]</sup>26-28著名美术理论家薛永年说：“他（王振德）提出的‘中国学人画’的主张，为弘扬中华文化，提高中国画格调，整合传统文人画资源，为直接推进当代中国画创作提供了理论支持。”<sup>[12]</sup>2

王振德倡导的“中国学人诗词”从狭义上可分为“新古诗体”“新古体词”“新古体曲”，是依靠古体诗词的句式，改用普通话声韵，大体合辙押韵就可以，就像杜甫的《茅屋为秋风所破歌》《三吏》《三别》等诗篇，是按照情感和立意的需要作诗，没有被规定的格律形式所束缚。“中国学人诗词”突破了古体诗词的条条框框，改用当今普通话的音韵，活用典故、对仗等，是旧瓶装新酒，旧式亭台楼阁住新人，采用传统的诗词样式，而抒发的情感、描绘的内容、采用的声音都变为今人的。从广义上来说，凡是具有深厚中华民族文化内涵和中华风格气派的当代诗词创作，无论是古体的、现代的，还是借鉴外来形式的，都可以通称为“中国学人诗词”。王振德认为成功的诗词作品有六个特点：“一是有真性情、真感悟、真能激动人心；二是有自己民族文化的内涵和民族情感的积淀；三是有出奇的想象和高妙的立意；四是有优美的表达形式和精辟语句；五是便于读者记忆、朗读和传诵；六是诗人情意能得到人民群众的理解、关注和共



图4 王振德 黄葛奇观 纸本设色 72×70cm 2010年

鸣。”<sup>[13]</sup>著名书画家萧朗赞许王振德“振聋发聩真学问，德音善语大文章”。<sup>[8]</sup>2

三、诗文书画拓印一体，开辟新时代“中国学人画”新气派、新境界

王振德的绘画创作理念和艺术追求坚守中国文化立场和中华民族文化内涵，将画品、人品、文品合而为一，体现出中华民族崇高的人文情怀、艺术操守和价值观。他用自己的艺术创作践行着“中国学人画”的理念。以书画理论与书画创作为主要研究方向，在学术研究和创作实践中，不断提升对中国书画艺术的认识和追求。理论与实践相结合，诗文书画创作意在抒怀言志，追求意趣情怀，学以致用、理法结合、融会贯通。他从哲学、美学探讨中获得沉思与探讨，从中获得创作灵感和助力。他认为没有美学指导的艺术理论和艺术实践，难能抵达抒怀言志的高层次，而缺乏艺术理论和艺术实践的美学，难免空洞无物和苍白乏味。真正审美的理论与实践总是合规律性、合目的性的，总是与知情意一脉相承，总是鲜活灵动的。王振德将现实生活、国学意蕴和时代精神融为一体，其学人画理论与书画创作，意蕴和样式不断进益。他创作的学人画题材广泛，涵盖山水树石、禽鸟鱼虫、走兽家畜、古今人物等，同时还在拓印古砖、古物拓片上补画物象，拓展了中国画的表现形式，形成了穿越时空、古今对接的特殊氛围。王振德的学人画在内容上可以概括为六个层面：热爱人民热爱和平、天人合一、吉祥福寿、亲情友情、励志笃行、修身养正，全面展示了中华经典的现实意义。有《王振德书画集》《王振德学人画选》《荣宝斋当代中国书画名家作品集——王振德》《中国当代画史——王振德卷》《王振德学人画集》等画集出版。

王振德精研唐、五代、宋元明清等绘画大师技法与理论，亲得陈半丁、萧朗、孙其峰等名师传授，其花鸟画洞测幽微、以物比德、托物言志，加上其对现实生活的体验，带给观赏者

真实之感和深切感受。著名书画家孙其峰评价其绘画作品“外师造化，中得心源。笔精墨妙，法通理明”<sup>[8]2</sup>。《世世清白图》（图2）以日常蔬果为题材，写物以附意，所绘白菜、柿子、萝卜与作品提倡勤俭节约、修身养性的主题相契合，寓意深刻。画家自题：“清白起于俭易。俭于饮食则脾胃和，俭于衣饰则肢体适，俭于言语则元气藏，俭于思虑则心神宁，俭于疏狂则患失寡，俭于计较则身安泰，俭于游荡则岁月宽，俭于嬉戏则学业进，俭于嗜欲则品德高。俭之易清，清之易白，俭之意蕴大矣。”又题：“老子云：我有三宝，持而宝之。一曰慈，二曰俭，三曰不敢为天下先，足见俭德之可贵也。”画家从现实生活出发，借由生动的艺术形式，以直观的视觉感受，来传达深奥的人生哲理，十分接地气。此外王振德不仅为历代的拓片作考证，而且亲自制作拓拓并题字详细注释。他将拓印与绘画结合在一起，形成一种绘画新形式——拓片画。《金钱遂意图》（图3）是以汉代阳遂金钱砖砚拓片与绘画相结合的代表作品。两只蹲在石头上的蟾蜍全神贯注地注视着上方中间高高吊起的一串铜钱，形象质朴，充满童真之趣。画家自题：“民间有刘海戏金蟾之说，谓世人大多饒钱。此画以古钱串绳戏之，然智者深知：钱生不带来，死不带去，足用而已。贪则有害无益也。”“人自孩童即知爱钱，常恨其少而不嫌其多也。钱于劳力者则生存温饱，钱于好美者则衣饰装扮，钱于文翰者则笔墨纸砚，钱于商贾者则以钱生钱，钱于慈善者则扶危解困，钱于奢侈者则吃喝玩乐，钱于跑官者则行贿图爵。钱之用大矣。能益人亦能害人，能助人亦能误人。全在于取之有道，用之有德。其间荣辱成败多多矣。”诗文书画拓印合一，既有生动形象，又能活用典故；既具讽刺意味，又有警世作用，展现出画家精湛的技艺、渊博的学识和深厚的文化修养。

王振德的山水画既有写生作品如《葛黄奇观》（图4）、《苗寨印象》等，也有精心创作的巨幅山水作品。他近年创作的数十幅《易经山水》，遵循“观物取象”的创作思维方式，以山水画形象来诠释《易经》的哲学寓意，一卦一图，并赋以自作诗词，实为画坛一大创举。如《山水八卦》采用三段式构图，画中树石参差，云烟出没，气势恢宏，一气呵成。画家自题：“天地之间雷雨风，高山大泽水流虹。伏羲八卦立象数，文王演义世道通。一分二二合一，横断加叠排序明。阴阳变幻时空律，六十四卦显神灵。孔子整理传后世，千秋万代诵圣经。”诗句开头即点明了八卦的取象以及六十四卦的由来，进而阐明宇宙万物生生不息的变化规律。六十四卦变化莫测，各有其说，各显其能，不局限于原有的自然现象，还要加上后天的人事关系，使得六十四卦不同于八卦的天道思想，而是以人道思想为主，应用在人生的教化方面。告诫人们要把变化的道理，真正应用在日常生活上，知道自己所处的地位、境况，从而调整自己的态度和行为。<sup>[14]</sup>画家以生动的形象揭明《易经》深刻的哲学内涵，借用传统诗词并融入自己的生命体验与感悟，不仅陶冶了心胸，净化了心灵，升华了人生



图5 王振德 拐仙窥壶 纸本设色 72×72cm 2004年

境界，而且对时下的社会风尚、弘扬中华典籍中的正能量具有很好的引领作用。

人物画《挖耳图》自题：“剔除耳窝污垢，聆取天地清音。”《拐仙窥壶》（图5）自题：“柴米油盐寻常事，喜怒哀乐万户情。自从学步从拐李，便觉人间路不平。”又题：“瘸拐李，把眼挤。你骗我来我骗你，骗来骗去全没戏，最终落个骗自己。”人物造型简洁，用笔稚拙，颇有齐白石之遗韵。人物的“丑怪”形象极富诙谐幽默之趣，配上打油诗，意味隽永，发人深省。著名书画家王学仲称赞其“画理玄远，存精寓赏”<sup>[12]4</sup>。王振德在《我的学人画》中写道：“我所想的，我所画的，是我的情愫。我画的形式，我画的笔墨是我的追求。有人说，学人画旗帜已经独树。我听之，惶恐有加，平心坦言，这已经足够。”<sup>[11]15-25</sup>其晚年创作的作品超越了艺术与生活的界限，更接近于艺术的本真状态或自为形式。

2007年天津人民美术出版社出版《中国近现代名家画集——王振德》。2009年天津人民出版社出版8卷本巨著《王振德艺术文集》。2011年10月由天津市文联、天津市文史研究馆、天津美术学院、天津市美术家协会联合举办“《王振德艺术文集》《中国近现代名家画集——王振德》首发仪式暨艺术研讨会”。这些著作和画集的出版为王振德“中国学人画”的发展奠定了坚实的基础，并展示出美好的前景。如今王振德的学术著作和书画创作已经远播到日、韩、印、泰、美、英、法、意、俄等国家，尤以日本收藏最多，日本的都道府县图书馆及东京艺术大学等知名大学图书馆都有收藏。2023年10月由荒井俊典、胡一文策划，在日本举办了“日中友好——王振德中国学者画展”，引起国际社会的广泛关注和好评。2024年6月由天津市文史研究馆主办“王振德书画艺术暨艺术座谈会”，并由魏世华主编、天津人民美术出版社出版《天津市文史研究馆馆员书画作品集：王振德书画艺术》，这是天津市政府对王振德艺术成就和突出贡献的肯定，也

是一位老艺术家难得的殊荣，展览赢得了社会各界的广泛赞誉。天津美术学院院长邱志杰认真参观展览后，现场即兴题词：“学问渊深，气局开阔，达观者寿。”（图6）

#### 四、结语

王振德曾历任天津美术学院美术史论及共同课部主任、硕士研究生导师、天津美术学院学报副主编、《中国书画报》总编辑、天津市委宣传部艺委会委员、天津市政协书画会常务理事、天津市社科规划艺术学科组组长、天津市美学学会副会长、河北区政协文史委员会副主任等职，系中华全国美学学会会员、中国美术家协会会员、天津市文史研究馆馆员等，被选为天津市河北区第九届、第十届政协委员。其艺术事略入选《当代世界名人集》《中日现代美术通鉴》，获英国剑桥名人传录中心颁发的“对人类文化艺术有杰出贡献证书”，被中国文联等单位授予“99年度中国百杰画家”“中国当代艺术界名人”等称号，获得中国文联等单位授予的“第三届中国文联文艺评论奖”“中国当代书画艺术杰出成就奖”等奖项。美国《传声》杂志社连续三期对其学术见解进行报道。如今，王振德虽已逾耄耋之年，但是“痴翁犹有千里志，诗文书画报家国”，为人民创作、向人民学习、服务人民群众的初衷却始终没有改变，依然孜孜不倦，笔耕不辍。借用著名美术理论家郎绍君评语作结：“王振德兄集美术史论教学、美术史论研究与绘画创作于一身。勤奋执着，博学兼通，著作等身，为守护并弘扬中国传统艺术和天津文化建设作出了自己的贡献。在搜集整理研究近现代天津艺术史方面，其做出的努力和成绩尤为可佩。”<sup>[12]2</sup>

#### 参考文献：

- [1] 穆中伟, 主编.王振德艺术文集(7) [M].天津:天津人民出版社, 2009: 11-12.
- [2] 王振德.教师之歌 [M]//范敏, 主编.春华秋实:天津美术学院硕士研究生导师教学成果及研究生优秀作品集 王振德教授.广州:岭南美术出版社, 2018: 182.
- [3] 王振德.从教历程及教育理念 [M]//范敏, 主编.春华秋实:天津美术学院硕士研究生导师教学成果及研究生优秀作品集 王振德教授.广州:岭南美术出版社, 2018: 3.
- [4] 孟雷, 李盟盟.二十世纪天津花鸟画研究 [M].天津:天津社会科学院出版社, 2022.
- [5] 王振德.对美学的学习与探索 [M]//范敏, 主编.春华秋实:天津美术学院硕士研究生导师教学成果及研究生优秀作品集 王振德教授.广州:岭南美术出版社, 2018: 6-8.
- [6] 王振德.对艺术理论的认识 [M]//范敏, 主编.春华秋实:天津美术学院硕士研究生导师教学成果及研究生优秀作品集 王振德教授.广州:岭南美术出版社, 2018: 9-11.
- [7] 王振德.对“津派国画”的认识 [M]//范敏, 主编.春华秋实:天津美术学院硕士研究生导师教学成果及研究生优秀作品集 王振德教授.广州:岭南美术出版社, 2018: 15-25.
- [8] 穆中伟, 主编.王振德艺术文集(6) [M].天津:天津人民出版社, 2009.
- [9] 天津当代国画优秀作品展组委会, 编.天津当代国画优秀作品展画集 [M].天津:天津人民美术出版社, 2003: 9.
- [10] 王振德.我在文史馆“学用为乐”纵横谈 [J].天津文史, 2023 (01): 1.
- [11] 王振德.我提倡“中国学人画” [M]//范敏, 主编.春华秋实:天津美术学院硕士研究生导师教学成果及研究生优秀作品集 王振德教授.广州:岭南美术出版社, 2018.
- [12] 魏世华, 主编.天津市文史研究馆馆员书画作品集:王振德书画艺术 [M].天津:天津人民美术出版社, 2024.

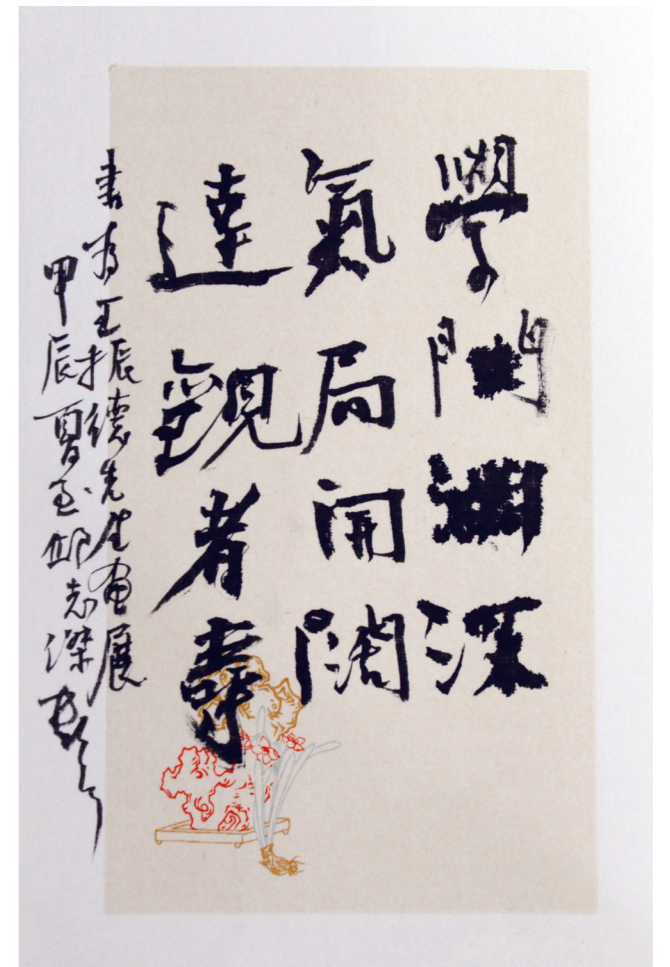


图6 邱志杰院长题词 纸本 30×21cm 2024年

[13] 王振德.我提倡“中国学人诗词” [M]//范敏, 主编.春华秋实:天津美术学院硕士研究生导师教学成果及研究生优秀作品集 王振德教授.广州:岭南美术出版社, 2018: 29-32.

[14] 孟雷, 李盟盟.笔墨乾坤——王振德《易经》山水解析 [J].天津文史, 2019 (01): 29.

本文系天津市一流本科建设课程“中国画基础”阶段性成果

孟雷:天津财经大学艺术学院副教授  
李盟盟:天津现代职业技术学院讲师

(责任编辑:蒙佳亮)

## 陆抑非与黄宾虹的交游及学术钩连

Friendship and Academic Connection Between Lu Yifei and Huang Binhong

费秋生/Fei Qiusheng

**摘要：**当前的陆抑非研究，基本囿于陆公望、陆公让整理的《陆抑非年谱》所载的信息。然而，是谱于部分重要节点的记述上并非可靠。本文在挖掘、整理史料的基础上重访历史，勘误《陆抑非年谱》中陆抑非与黄宾虹产生交集的时间节点，匡补陆抑非研究中未被引起足够重视的信息，借此重建陆抑非与黄宾虹交往的史实轮廓。同时，于此基础上，从陆抑非对黄宾虹“画评”“笔势”的接受、对黄宾虹“不似之似”论的借用、陆抑非“取舍借变”论与黄宾虹“取舍”论间的渊源三方面，明晰陆抑非与黄宾虹的学术钩连。

**关键词：**陆抑非；黄宾虹；《陆抑非年谱》；“取舍借变”论

画家有一个特定的交游圈，此中的一些友朋必然会对其绘画体系的建构产生或大或小的影响。就陆抑非而言，笔者通过翻检《陆抑非年谱》<sup>①</sup>《非翁传略》以及陆抑非的个人文论，发现陆氏谈及黄宾虹时多有“视之如师”的表述。通过陆氏的这种表述，可以说在陆抑非研究中对黄宾虹的考察是不应该被忽略的，然而在以往相关研究中却基本未见此方面的探讨。本文即以陆抑非与黄宾虹的交游为着眼点，探讨黄宾虹是在何种情况下对陆氏花鸟画产生的作用，以及产生了何等具体的作用。

在研究黄宾虹对陆抑非产生过哪些方面、何等程度的影响时，对二者交集的时间有必要进行确定。黄宾虹的绘画及画学思想，也是一生在不断变化中的。准确确定二者产生具体交集的时间，有利于对所研究的问题进行合理的检讨。

### 一、与黄宾虹交往时间的考订

陆抑非与黄宾虹曾有一年左右的时间同寓一楼，朝夕相见。对于这段时间的记载目前有两种版本。《陆抑非年谱》“1934年”条载有“黄宾虹先生由西门路216号迁至陆一飞住所萨坡赛路207号二楼厢房内居住了一年余的时间”，<sup>[1]</sup>即认定黄宾虹迁居陆抑非萨坡赛路207号寓所的时间为1934年。王中秀在其编著的《黄宾虹年谱》中，将黄宾虹迁居陆抑非萨坡赛路207号寓所的时间推定为1933年的9、10月份。<sup>[2]</sup><sup>307</sup>《陆抑非年谱》的相关记述，除上文所录内容外并无其他例证，其所记时间或是根据陆抑非1985年为纪念黄宾虹诞辰120周年所写的回忆短文而推定。陆氏短文记：

五十年前，宾虹先生由峨嵋归沪，迁入旧法租界萨坡赛路余赁之居，同宅而住。欣逢老人古稀大寿，余仅二十七岁新婚，作忘年交，朝夕相逢一年有余。<sup>[3]</sup>

引文中陆抑非的“二十七岁新婚”，在《陆抑非年谱》的记述中确实对应着1934年。<sup>[1]</sup>然前一句中陆氏讲述黄宾虹迁入萨坡赛路的时间，是在黄氏“由峨嵋归沪”之际。王中秀在其编著的《黄宾虹年谱》



图1 黄宾虹 墨梅图 纸本水墨 39.5×27cm  
创作时间不详 上海嘉禾拍卖2015年秋拍卖会

中，考证黄宾虹入蜀生平仅一次，时间于1932年9月15日始，至1933年9月24日抵沪止。<sup>[2]</sup><sup>284-305</sup>在该谱的“1933年10月”条，则引有黄宾虹与林散之的通信佐证。黄氏于信中说言及“去秋偕友人蜀”与“沪寓所迁居萨坡赛路二〇七号”，<sup>[2]</sup><sup>306</sup>依此信息可定黄宾虹“由峨嵋归沪”的时间当在1933年。可见，陆抑非短文中的前后时间不能准确对应，其所述时间应仅是个大概。回到上述黄宾虹与林散之的通信上看，基于黄氏写信时所言的“去秋入蜀”，又已知黄氏入蜀时间始于1932年9月15日，可知黄氏的写信时间即在1933年。此时，黄宾虹在信件中已注明“沪寓所迁居萨坡赛路二〇七号”。此外，王中秀《黄宾虹年谱》所录的《苏乾英与汪聪书》中，苏乾英言其1933年秋至萨坡赛路邀请黄宾虹出任暨南大学国画研究会山水导师一事，<sup>[2]</sup><sup>307</sup>此亦可为黄宾虹于1933年迁入萨坡赛路陆抑非寓所为证。

在上述基础上，试对黄宾虹与陆抑非“朝夕相逢一年有余”的上下限时间做探查，以便使黄、陆二人交往的轮廓更为清晰。王中秀编注的《编年注疏黄宾虹谈艺书信集》中，收录有黄宾虹1934年与陈柱的书信两通，其一有记：

……敝寓迁西门路吕班路口二百十六号，请注意。<sup>[4]</sup><sup>53</sup>

其二有记：

……宾虹拜上。十月九日。敝寓新址稍宽，亦有同人拟集研究小社。颁布。<sup>[4]</sup><sup>54</sup>

通过以上黄宾虹自注地址和日期的两通信件，可知最晚于1934年10月9日黄宾虹即已迁出萨坡赛路陆抑非寓所。缘于当事人于事件发生之际所书信件的时效性，上文两通书信所携带的时间信息的准确度要比任何猜断和回忆都更为可靠。据此，依“朝夕相逢一年有余”，则可确定黄宾虹是于1933年迁居萨坡赛路207号陆抑非处。即使“1934年10月9日”是黄宾虹刚迁离萨坡赛路207号的时间，按王中秀《黄宾虹年谱》所断的“黄宾虹迁至陆抑非处始于1933年的9、10月份”来推算，至“1934年10月9日”，黄宾虹与陆抑非同寓一楼的时间最多也不过一年零一月，将将应合陆抑非所言的“一年有余”。然而，“1934年10月9日”只是黄氏迁离萨坡赛路207号的最晚时间点。就此，陆氏所言的“一年有余”就有被归入“牵强”一说的危险。然而是否如此，王中秀《黄宾虹年谱》对黄宾虹迁至陆抑非处的时间推断又是否准确，详见以下例证。黄宾虹夫人宋若婴书有关于黄宾虹的回忆性手稿，其中有记：

他去四川时，我们从西门里搬到萨坡萨路（手稿的原稿中最初写为“萨坡赛”，后将“赛”字涂改为“萨”——作者注），与陆抑非先生为邻居。他四川归来，与汪声远、张聿光、陆抑非合作举办了一个四人展览会，在上海宁波同乡会展出。此时曾与上海美专代理校长汪某组织一个读画会，故又迁至复兴公园附近。<sup>[5]</sup>

上述宋若婴的回忆文字，为“与陆抑非先生为邻居”的时间上提供了一个新的时间参考点，即“他（黄宾虹）去四川时，我们从西门里搬到萨坡萨路”。由此可知，黄宾虹身客蜀地而未归沪时，其家人即已先行迁入了陆抑非萨坡赛路207号的寓所，迁入时间自然是以黄宾虹由蜀抵沪的1933年9月24日为底线。这一点，与前文所引的黄宾虹与林散之的通信时间及内容相一致。由于家人的事先迁入，黄宾虹由蜀抵沪的日期，便应是黄氏与陆抑非同寓一楼“朝夕相逢一年有余”的时间起点。通过上述可见，若以黄宾虹个人住萨坡赛路为节点来说，王中秀《黄宾虹年谱》将黄宾虹迁至陆抑非处的时间断为“1933年的9、10月份”则略显宽泛了些。

若以黄宾虹家庭的迁居为参考的话，王中秀《黄宾虹年谱》所断的时间可以说是有所失准确的。综上所述，陆抑非与黄宾虹的同寓一楼“朝夕相逢一年有余”，应始于黄宾虹1933年9月24日由蜀抵沪至1934年10月9日黄宾虹已另迁新寓前的这段时间内。以现有黄宾虹及陆抑非的资料看，黄氏迁至“复兴公园附近”后，陆、黄二人虽仍有交集，但相对较少。黄宾虹迁离陆抑非萨坡赛路寓所约一年半后的1936年5月18日晨，偕罗常铭、黄羲、过旭初乘车至北平，鉴定留存故宫博物院之书画，同年8月22日返沪。<sup>[2]</sup><sup>378</sup>距此八个月后的1937年4月19日下午，黄宾虹再次来到北平。<sup>[2]</sup><sup>393</sup>这次来北平之后便长期客居，直至1948年7月23日方由北平乘机抵沪。<sup>[2]</sup><sup>498</sup>然而黄氏此次至上海，只是应杭州国立艺术专科学校（今中国美术学院）之聘去杭州的中转，短暂停留后便至杭州定居，直至1955年3月25日离世。<sup>[2]</sup><sup>494-561</sup>自黄宾虹客居北平直至杭州离世这段时间，黄、陆之间鲜有往来，至少在目前笔者所检索过的文献中未有得见。依笔者所见，黄宾虹与陆抑非的主要交往当集中在1933年9月24日至1934年10月9日前不久的这一时段内。

### 二、对黄宾虹画学思想的接受、借用与发展

#### （一）对黄宾虹“画评”“笔势”的接受

陆抑非于其为纪念黄宾虹诞辰120周年所写的回忆性短文中，追忆了与黄宾虹同寓一楼“朝夕相逢一年有余”中的一段往事。此段往事的回忆，由“一日余（陆抑非）亦上楼请益（黄宾虹）”而起。<sup>[3]</sup>由陆抑非对黄宾虹的“上楼请益”，不可不见黄宾虹于画学上对陆抑非有过直接的影响。另有一件黄宾虹晚年无款的《墨梅图》（图1），陆抑非在其绫边从上而下、由左及右的长题跋更能说明这一点。题跋内容如下：

瓠香馆论画云，画须熟外熟，字须熟后生。墨中有笔浑厚华滋。黄宾虹云，麓台金刚杵笔有力而后墨华滋。宾老花卉罕见，此幅晚年难得之精品也。山水功力深厚，有回环顾视之势。落笔有藏锋蚕尾之态。墨中有笔，乱中不乱。得势得趣，浑厚华滋。梅花只圈而不点，意在其中矣。伊少病中见之，奋笔疾书，审定无疑。回忆半个世纪前，宾老全家迁居我寓二楼，朝夕相见，亲聆教益。如近水楼台，感受良多。颺曳陆抑非。

上述跋文中，陆抑非由恽南田论画之“生熟”谈及黄宾虹花卉、山水，再单论黄氏梅花，进而讲述到“半个世纪前”因黄氏迁居其寓所二楼，而使其与黄氏“朝夕相见”，并能“亲聆教益”，且“如近水楼台，感受良多”。可见于画学上，黄宾虹对陆抑非不但有直接的“教益”，而且使陆氏自言“感受良多”。陆抑非于黄宾虹处“亲聆”的良多“教益”有何？《陆抑非崇兰草堂文集·题跋题词》中收录了陆氏上述题跋的草稿，是稿于文集中名为“题《黄宾虹晚年无款墨梅》草稿”，可与黄宾虹晚年无款《墨梅图》中陆氏的题跋相参照。鉴于此，特录“草稿”原文，如下：

瓠香馆论画：大痴全法北宋，富春山居图墨中有笔，浑厚华滋。黄宾虹云：梅道人吴镇、黄公望同时学董巨，各尽其妙。宋人破墨法，元代以后不传。王麓台金刚杵笔有力而后墨华滋。宾老又言，笔势应有回环顾视。黄素不作花卉，而此幅晚年笔墨，乱中不乱，笔有灵气，气韵生动。去冬伊少兄在沪于病中获观，奋笔疾书，真迹无疑，且关照钱君立辛言病体不能多书，速带回杭州请抑非兄续写一篇长题，并说吾们二陆在西子湖畔见古今名迹往往前引后题

跋，为文物鉴定，快哉。非翁题于西子湖畔年八十六岁。<sup>[6]</sup>

黄宾虹晚年无款《墨梅图》的陆抑非题跋中，记述的黄宾虹论画部分仅有“麓台金剛杵笔有力而后墨华滋”一句。此题跋草稿即“题《黄宾虹晚年无款墨梅》草稿”与之相比，多“梅道人吴镇、黄公望同时学董巨，各尽其妙。宋人破墨法，元代以后不传”。可见于黄宾虹对王麓台、吴镇、黄公望之论，陆氏亦记忆颇深。除此，“回环顾视之势”是黄宾虹晚年无款《墨梅图》题跋中陆氏对黄宾虹山水画的评价，而从此题跋草稿中可知此语原是黄宾虹言“笔势”之论。综合这两段引文可见，陆氏于黄宾虹对前人的“画评”及“笔势”之类的画语，有过直接或间接的接受。

（二）对黄宾虹“不似之似”论的借用

黄宾虹对陆抑非的影响，除却上述是否还有其他？翻检陆抑非、黄宾虹的书画作品集，缘于二者间的画风相去甚远，故不太能很直观地从画面上得到“陆抑非接受过黄宾虹影响”的肯定答案。那么陆抑非对来自黄宾虹的“教益”，是否仅停留在接受过的层面？陆氏于其花鸟画中对黄宾虹给予的“教益”有无实际的运用？对于此些问题，本文试从陆抑非生前个人发表及陆氏子女、学生整理的陆氏文论中寻查。

从表1中可以看出，陆抑非于其文论中所提及的黄宾虹画学思想主要是“不似之似”与“取舍由人，取舍不由人”之论。翻检《黄宾虹文集全编》，仅“题跋编”之“自题画”部分即有多处黄氏表述“不似之似”的收录。诸如《自题〈树下抚琴图〉》中的“不似之似是为神似”<sup>[7]</sup><sup>55</sup>、《自题〈芍药图〉》中的“论画者以似而不似为上”<sup>[7]</sup><sup>87</sup>、《自题草虫图》中的“画中气韵当于熟处求生，不似之似方为神似，洵属名言”<sup>[7]</sup><sup>127</sup>。黄宾虹对“不似之似”论虽多有表述，然此论并非始于黄氏。自北宋苏东坡“论画以形似，见与儿童邻”<sup>[8]</sup>的诗句以降，“不求形似”论渐成滥觞。以至元代，赵孟頫评唐人善画马者“曹（曹霸）、韩（韩幹）为之最”，有“命意高古，不求形似，所以出众工之右耳”一说；<sup>[9]</sup>倪雲林“灯下作竹树，傲然自得”，“晓起展视”有“全不似处，不易到耳”之语。<sup>[10]</sup>明初王绂的《书画传习录》中，申释东坡“论画以形似，见与儿童邻”意在“盖言学者不当刻舟求剑，胶柱而鼓瑟也”，直指“今人或寥寥数笔，自矜高简，或重床叠屋，一味颯颯，动曰不求形似”的时弊，以“岂知昔人所云不求形似者，不似之似也”相回应。<sup>[11]</sup>此为确切提出“不似之似”论且时间较早的名句。可见黄氏“不似之似”论是对“不求形似”论的重释，脱胎于苏东坡的“论画以形似，见与儿童邻”，

只是更具辩证的意味。于当下来说，有清一朝持“不似之似”论著名者，首推石涛的“不似之似似之”<sup>[12]</sup>。在近现代的名画家中，于黄宾虹之外频频倡说“不似之似”论者，更有齐白石。其“作画妙在似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世”<sup>[13]</sup>一句，广为学界所熟知。画史中虽不乏表述“不似之似”论的宗匠名句，然通过解读陆抑非文论中提及的黄宾虹画学思想（表1），可见陆氏所接受的“不似之似”论却是直接承袭自黄宾虹，而与他者的论述无甚相关。黄宾虹的画理、画论虽多直接以山水画为生发点，但从载其“不似之似”论的《自题〈树下抚琴图〉》《自题〈芍药图〉》《自题草虫图》的画题名称上不难看出，黄氏对“不似之似”论的运用不仅限于山水画，亦通用于花鸟画中。故而陆抑非于其花鸟画的画语录《非翁画语录》（1988年5月20日《西泠艺报》）、《非翁画语录》（1992年）、《画语八则》中直接征引黄宾虹“画必似之山必怪，画太懵懂山亦怪，当以不似之似为最佳”<sup>[14、15、16（50）]</sup>一语为用，自然是顺承画学义理之事。换而言之，黄宾虹对“不似之似”论的诠释，亦可为陆抑非花鸟画中所主张的“不似之似”论做一注解。黄宾虹在回答何谓“妙在似与不似之间”时，言：

 表1 提及黄宾虹画学思想的陆抑非文论<sup>②</sup>

黄宾虹画学思想名称	陆抑非文论名称	提及时间	文献出处
“取舍由人，取舍不由人”	《画学谈屑》	20世纪80年代	《崇兰草堂文集》第30页
“取舍由人，取舍不由人”“不似之似”	《非翁画语录》（《西泠艺报》1988年5月20日）	1988年	《崇兰草堂文集》第22页
“取舍由人，取舍不由人”“不似之似”	《非翁画语录》（陆公让1992年整理）	1992年	《崇兰草堂文集》第40页
“取舍由人，取舍不由人”	《非翁语录五十条》（徐家昌1998年整理）	不详	《崇兰草堂文集》第46页
“取舍由人，取舍不由人”	《画语》（学生整理）	20世纪80年代	《崇兰草堂文集》第49页
“取舍由人，取舍不由人”“不似之似”	《画语八则》（学生整理）	20世纪80年代	《崇兰草堂文集》第50页

只是更具辩证的意味。于当下来说，有清一朝持“不似之似”论著名者，

首推石涛的“不似之似似之”<sup>[12]</sup>。在近现代的名画家中，于黄宾虹之外频频倡说“不似之似”论者，更有齐白石。其“作画妙在似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世”<sup>[13]</sup>一句，广为学界所熟知。画史中虽不乏表述“不似之似”论的宗匠名句，然通过解读陆抑非文论中提及的黄宾虹画学思想（表1），可见陆氏所接受的“不似之似”论却是直接承袭自黄宾虹，而与他者的论述无甚相关。黄宾虹的画理、画论虽多直接以山水画为生发点，但从载其“不似之似”论的《自题〈树下抚琴图〉》《自题〈芍药图〉》《自题草虫图》的画题名称上不难看出，黄氏对“不似之似”论的运用不仅限于山水画，亦通用于花鸟画中。故而陆抑非于其花鸟画的画语录《非翁画语录》（1988年5月20日《西泠艺报》）、《非翁画语录》（1992年）、《画语八则》中直接征引黄宾虹“画必似之山必怪，画太懵懂山亦怪，当以不似之似为最佳”<sup>[14、15、16（50）]</sup>一语为用，自然是顺承画学义理之事。换而言之，黄宾虹对“不似之似”论的诠释，亦可为陆抑非花鸟画中所主张的“不似之似”论做一注解。黄宾虹在回答何谓“妙在似与不似之间”时，言：

画有三：一、绝似物象者，此欺世盗名之画；二、绝不似物象者，往往托名写意，亦欺世盗名之画；三、惟绝似又绝不似于物象者，此乃真画。<sup>[17]</sup>由上可见，黄宾虹就“似与不似”论将画分为“绝似物象者”“绝不似物象者”“绝似又绝不似物象者”三类，并认为“绝似物象者”与“绝不似物象者”皆为“欺世盗名之画”，唯有“绝似又绝不似物象者”才是“真画”。传统的中国画无不借助物象为表现，即使开后世大写意风尚的青藤、八大的作品亦可明辨所画为何。“似”的成分在传统的中国画中从未缺席，故评“绝不似物象者”为“欺世盗名之画”颇易理解。然“绝似物象者”缘何为“欺世盗名之画”，黄宾虹的《自题山水设色》可为之做解，其文字内容如下：

山水乃图自然之性，非剽窃其形，画不写万物之貌，乃传其内涵之神。若以形似为贵，则名山大川，观览不遑，真本具在，何劳图焉。<sup>[18]</sup>于上述可见，黄宾虹认为“名山大川”在自然中原就“真本具在”，故“以形似为贵”只会是“剽窃其形”的徒劳，画当应是“不写万物之貌，乃传其内涵之神”。此中黄宾虹对“以形似为贵”的批评，可为其缘何评“绝似物象者”为“欺世盗名之画”做解答的同时，亦可视为陆抑非于主张的“不似之似”论中“不似”二字的注说。陆抑非文论中提及的黄宾虹画学思想（表1）中有三处对黄氏“不似之似”论的借用，皆用在陆氏阐

述“造型”“写生”的关系时。检索陆抑非的画学著述，其《非翁画语录》（1988年5月20日《西泠艺报》）、《非翁画语录》（1992年）、《非翁语录五十条》、《画语八则》都有强调“美术脱离不了造型，造型从写生中得来”的记录。<sup>[14、15、19（48）、16（50）]</sup>即使对待“出笔简略”的写意，陆氏亦主张“写意应从严谨来”。<sup>[16]</sup><sup>51</sup>同时，又缘于陆氏花鸟画给品评者带来的“造型严谨”的观感，故而以往的陆抑非研究中多有对其“强调造型”的解读，甚至有误认为陆氏花鸟画侧重于物象外形的“像”的表现。此种认识，一是某种程度上混淆了“严谨”与“像”；二是忽略掉了陆抑非强调“美术脱离不了造型”“写意应从严谨来”的同时，亦有对“不似之似”的强调。可以说，陆抑非对造型的强调有一个“度”的存在，这个度即是“不似之似”。

（三）由黄宾虹的“取舍”论到陆抑非的“取舍借变”论
由陆抑非文论中提及的黄宾虹画学思想（表1）来看，陆氏在《非翁画语录》（1988年5月20日《西泠艺报》）、《非翁画语录》（1992年）、《画语八则》中，借用黄宾虹“不似之似”论阐述“造型”与“写生”的关系时，一同征引了黄宾虹的“取舍由人，取舍不由人”。除却这三处，黄宾虹的“取舍由人，取舍不由人”亦出现在陆氏的《画学谈屑》《非翁语录五十条》《画语》中。于《画学谈屑》《非翁语录五十条》《画语》中，陆抑非对黄宾虹的“取舍由人，取舍不由人”却不仅为阐述“造型”与“写生”关系所用。如《画学谈屑》中，陆抑非言：

古人临摹写生，要求取舍。黄宾虹说，取舍由人，取舍不由人。余对写生，要求四阶段（①取②舍③借④变）。<sup>[20]</sup>再如《非翁语录五十条》中陆抑非言：黄宾虹说：“取舍由人，取舍不由人”，我加了“作画要取、舍、借、变”，就是要造出来，就是从写生到创作。<sup>[19]</sup><sup>46</sup>又如《画语》中陆抑非言：

古人临摹写生，要求取舍。黄宾虹说：取舍由人，取舍不由人。我以为写生要做到这四个字：“取、舍、借、变”。<sup>[21]</sup>上文中，陆抑非所言的黄宾虹“取舍由人，取舍不由人”一语，于《黄宾虹画语录》中载为“‘舍、取’不由人，‘舍、取’可由人”，同时黄宾虹提出当懂得“对景作画”时用一“舍”字、“追写物状”时用一“取”字。<sup>[22]</sup>结合“对景作画”“追写物状”的陈述，可见黄氏本人将此论应用于“写生”，而陆抑非则基于黄宾虹应用于“写生”的“‘舍、取’不由人，‘舍、取’可由人”，提出了自己的“取、舍、借、变”论。特别是上文所引《非翁语录

五十条》中的一句，由其中“我加了”三字并联系前后文，便更可明确陆抑非“取、舍、借、变”论的学脉渊源，即陆氏借用黄宾虹“‘舍、取’不由人，‘舍、取’可由人”的“舍”“取”二字，而派生出了自己的“取、舍、借、变”论。既有此关系，那么陆抑非“取、舍、借、变”论中之“取、舍”与黄宾虹“‘舍、取’不由人，‘舍、取’可由人”中之“取、舍”所表是否一致？陆氏“取、舍、借、变”论中之“借、变”又当何解？至于黄宾虹的“取、舍”二字，通过其《自题〈嘉陵江山水图〉》所记“世称江山如画，江山正不如画，以无人工剪裁耳”<sup>[23]</sup>一句，可视为“人工剪裁”之意。陆抑非于《画语》中阐述其“取、舍、借、变”论时，认为李晴江的“触目横斜千万朵，赏心只有两三枝”对“取、舍”二字“已经说得十分透彻”。<sup>[21]</sup>“千万朵”中只赏心“两三枝”，晴江诗句中自然有鼓吹“人工剪裁”之意，可见陆氏“取、舍、借、变”论中之“取、舍”与黄宾虹“‘舍、取’不由人，‘舍、取’可由人”之“取、舍”所表一致。陆氏言“取、舍、借、变”论之“借”字是为“章法的开始”，用在“学创作构图”面对“自然界”物象“不理想”而需要提炼时，以“东借一块石，西借一朵花，再借一只鸟”的方法，汇成“一幅完整的章法”。<sup>③</sup>可见此“借”字，是在对物象进行“取、舍”的基础上，于经营画面章法上的手段。陆氏每阐述其“取、舍、借、变”论时，于“取”“舍”“借”三字或全有提及或个别省略，然于“变”字则几乎每次皆作解释，只是各次的表述不尽相同。为便于完整、准确地了解陆抑非“取、舍、借、变”论的“变”字，故将陆氏对“变”字各主要的阐述以表格形式列出（表2）。

阐述内容	陆抑非文论名称	文献出处
取了不够可以借，借了不够就造，造就是变	《花卉画的技法》	《崇兰草堂文集》第44至45页
变：要能在写生的时候变形是不适宜的，章法是可以的，也即是造出一花一叶或一枝一干来完整我所需要的最完美的构图	《学画谈屑》（20世纪80年代）	《崇兰草堂文集》第31页
变即是艺术创造，渐入化境。善变者，老而弥笃，不只在技巧上变，功力上也要变	《非翁画语录》（《西泠艺报》1988年5月20日）	《崇兰草堂文集》第22页
变即是艺术自我创造。古人论画中说妙造自然。善变者老而弥笃，不只在技巧上变，功力上也要变	《非翁画语录》（1992年）	《崇兰草堂文集》第40页
“变”即是在取、舍、借的基础上，由写生的积累，进行造型、色彩、章法等方面的加工，使画面更完美、更典型、更集中，乃至更具有独特的风貌。这些就古人说的“妙造自然”了	《画语》（20世纪80年代）	《崇兰草堂文集》第49页
变即变化，亦即艺术创造。画家能臻于化境，便是善变者。老而弥笃，不只在技巧上有功力，当于功力中见其是否能巧变，能巧变，便是上乘	《画语八则》（20世纪80年代）	《崇兰草堂文集》第51页

五十条》中的一句，由其中“我加了”三字并联系前后文，便更可明确陆

抑非“取、舍、借、变”论的学脉渊源，即陆氏借用黄宾虹“‘舍、取’不由人，‘舍、取’可由人”的“舍”“取”二字，而派生出了自己的“取、舍、借、变”论。既有此关系，那么陆抑非“取、舍、借、变”论中之“取、舍”与黄宾虹“‘舍、取’不由人，‘舍、取’可由人”中之“取、舍”所表是否一致？陆氏“取、舍、借、变”论中之“借、变”又当何解？至于黄宾虹的“取、舍”二字，通过其《自题〈嘉陵江山水图〉》所记“世称江山如画，江山正不如画，以无人工剪裁耳”<sup>[23]</sup>一句，可视为“人工剪裁”之意。陆抑非于《画语》中阐述其“取、舍、借、变”论时，认为李晴江的“触目横斜千万朵，赏心只有两三枝”对“取、舍”二字“已经说得十分透彻”。<sup>[21]</sup>“千万朵”中只赏心“两三枝”，晴江诗句中自然有鼓吹“人工剪裁”之意，可见陆氏“取、舍、借、变”论中之“取、舍”与黄宾虹“‘舍、取’不由人，‘舍、取’可由人”之“取、舍”所表一致。陆氏言“取、舍、借、变”论之“借”字是为“章法的开始”，用在“学创作构图”面对“自然界”物象“不理想”而需要提炼时，以“东借一块石，西借一朵花，再借一只鸟”的方法，汇成“一幅完整的章法”。<sup>③</sup>可见此“借”字，是在对物象进行“取、舍”的基础上，于经营画面章法上的手段。陆氏每阐述其“取、舍、借、变”论时，于“取”“舍”“借”三字或全有提及或个别省略，然于“变”字则几乎每次皆作解释，只是各次的表述不尽相同。为便于完整、准确地了解陆抑非“取、舍、借、变”论的“变”字，故将陆氏对“变”字各主要的阐述以表格形式列出（表2）。

由陆抑非对其“取、舍、借、变”论之“变”字的阐述（表2）内容可见，他将“取、舍、借、变”论之“变”字，阐述为“艺术创造”“艺术自我创造”，或直言为“造”。就这一“变”字用于何时、何处的问題，借表中所录陆氏《花卉画的技法》及《画语》（20世纪80年代）中的文字来谈。“取了不够可以借，借了不够就造，造就是变”，可见“变”用在“借”之后，是“借了不够”的后备手法，亦可见“取、舍”“借”“变”各项之间有一顺递次序。综合前文所述，“取、舍”

黄宾虹《山水》（局部），1930年代，纸本设色，上海博物馆藏。

是对自然物象“形”上的处理，“借”是于此基础上对画面章法的完善。以陆氏所述，至此是可以形成一个完整画面的。然陆氏认为在此基础上要另有“加工”，以至“使画面更完美、更典型、更集中，乃至更具有独特的风貌”，这即是“变”的作用，这一作用涉及“造型、色彩、章法等方面”。于“着手取舍”时，陆氏认为在此之前要“先有识别力，有一点欣赏水平”方可进行，否则即是“如入宝山空手回，一无所得”。<sup>[20]</sup>陆抑非在20世纪80年代的“讲座发言提纲”中亦记有“临摹写生都须有（‘取、舍、借、变’）这个过程”，<sup>[24]</sup>由此可见“取、舍、借、变”论是陆氏应用于从临摹到写生再到创作完成的方法论，这即是陆氏花鸟画中临摹、写生、创作的处理思路。陆抑非基于黄宾虹用于写生的“‘舍、取’不由人，‘舍、取’可由人”，而生成自己指导临摹、写生、创作的“取、舍、借、变”论。可以说，黄宾虹的“取舍”论是陆抑非“取、舍、借、变”论生成的基础，亦可以说是陆抑非的“取、舍、借、变”论发展了黄宾虹的“取舍”论。

**三、结语**

重访陆抑非与黄宾虹的交游史，回到相关历史信息还未出现岔路的时候展开检讨，厘清陆抑非与黄宾虹的同寓一楼“朝夕相逢一年有余”，应始于黄宾虹1933年9月24日由蜀抵沪至1934年10月9日黄宾虹另迁新寓前的这段时间内，这是陆、黄二人生平产生主要交往的集中时期，此外鲜见有二者的往来信息。由此，匡正了《陆抑非年谱》认定为黄宾虹迁居陆抑非萨坡赛路207号寓所的时间为1934年这一错误。考查陆抑非与黄宾虹的同寓一楼“朝夕相逢一年有余”这段时期内陆氏向黄氏的直接“请益”，可见陆氏从黄氏处得益更多的是画理、画论方面的知识，于具体绘画方法上并未得见任何支撑材料，上述“得益”的最耀眼处当是衍生出了陆氏画学主要思想之一的“取、舍、借、变”论，由此可以说黄宾虹在陆抑非画学思想的生成与建构中有着亦师亦友的作用。

- 注释：**
- ↑ 本文中出现的《陆抑非年谱》，皆指陆公望、陆公让整理的《陆抑非年谱（包括社会和生活经历之重要事件）》。
  - ↑ 陆抑非于《花卉画的技法》（杭州工艺美术研究所1979年9月所编内部参考资料《绘画理论与写作》，第22页）中亦提及“取舍由人，取舍不由人”一语，然因其在文中并未直接言明此语与黄宾虹的关系，故此表中未予收录。《花卉画的技法》中陆抑非言：“画画要取舍由人，取舍不由人，取了不够可以借，借了不够就造，造就是变，总的来说就是‘取、舍、借、变’四个字。”
  - ↑ 此处综合陆抑非20世纪80年代的《学画谈屑》及《画语》中的相关文字而成。分别详见杨成寅、徐家昌编：《陆抑非崇兰草堂文集》，香港：中国文化艺术出版社，2008年1月版，第31页、第49页。

- 参考文献：**
- ↑ 陆公望，陆公让.陆抑非年谱 [M]//徐德志.陆抑非文献集.杭州：中国美术学院出版社，2018：311.
  - ↑ 王中秀.黄宾虹年谱 [M].上海：上海书画出版社，2005.
  - ↑ 陆抑非.下士闻道，大笑之；不笑，不足以谓道 [M]//杨成寅，徐家昌.陆抑非崇兰草堂文集.香港：中国文化艺术出版社，2008：165.
  - ↑ 黄宾虹，王中秀.编年注疏黄宾虹谈艺书信集 [M].北京：人民美术出版社，2016.

黄宾虹《山水》（局部），1930年代，纸本设色，上海博物馆藏。

- ↑ 宋若婴.黄宾虹回忆录（手稿） [J].浙江省博物馆.金石书画：第一卷.杭州：西泠印社出版社，2016：194.
- ↑ 陆抑非.题黄宾虹晚年无款墨梅草稿 [M]//杨成寅，徐家昌.陆抑非崇兰草堂文集.香港：中国文化艺术出版社，2008：162.
- ↑ 王中秀.黄宾虹文集全编（七）·译述编、题跋编、诗词编 [M].北京：荣宝斋出版社，2019.
- ↑ 〔宋〕苏轼.书鄮陵王主簿所画折枝二首·其一 [M]//苏轼.苏东坡全集.北京：北京燕山出版社，200：720.
- ↑ 〔元〕汤垕，画鉴 [M].马采，标点注译；邓以蛰，校阅.北京：人民美术出版社，1959：10.
- ↑ 〔明〕沈颀.画麈·称性 [M]//卢辅圣.中国书画全书：第四册.上海：上海书画出版社，1992：816.
- ↑ 〔明〕王绂.书画丛谈·全艺 [M]//王绂.书画传习录：卷四.北京：中国大百科全书出版社，1997：204-205.
- ↑ 〔清〕汪绎辰.大涤子题画诗跋 [M].上海：上海人民美术出版社，1987：29.
- ↑ 李祥林.齐白石画语录图释 [M].杭州：西泠印社出版社，1999：10.
- ↑ 陆抑非.非翁画语录（1988年5月20日《西泠艺报》） [M]//杨成寅，徐家昌.陆抑非崇兰草堂文集.香港：中国文化艺术出版社，2008：22.
- ↑ 陆抑非.非翁画语录（1992年） [M]//杨成寅，徐家昌.陆抑非崇兰草堂文集.香港：中国文化艺术出版社，2008：40.
- ↑ 陆抑非.画语八则 [M]//杨成寅，徐家昌.陆抑非崇兰草堂文集.香港：中国文化艺术出版社，2008.
- ↑ 黄宾虹.1952年答编者（王伯敏）问何谓“妙在似与不似之间” [M]//王伯敏.黄宾虹画语录.上海：上海人民美术出版社，1961：1.
- ↑ 黄宾虹.自题山水设色 [M]//王中秀.黄宾虹文集全编（七）·译述编、题跋编、诗词编.北京：荣宝斋出版社，2019：63.
- ↑ 陆抑非.非翁语录五十条 [M]//杨成寅，徐家昌.陆抑非崇兰草堂文集.香港：中国文化艺术出版社，2008.
- ↑ 陆抑非.画学谈屑 [M]//杨成寅，徐家昌.陆抑非崇兰草堂文集.香港：中国文化艺术出版社，2008：31.
- ↑ 陆抑非.画语 [M]//杨成寅，徐家昌.陆抑非崇兰草堂文集.香港：中国文化艺术出版社，2008：49.
- ↑ 黄宾虹.1955年3月4日在病中对编者（王伯敏）语 [M]//王伯敏.黄宾虹画语录.上海：上海人民美术出版社，1961：1.
- ↑ 黄宾虹.自题嘉陵江山水图 [M]//王中秀.黄宾虹文集全编（七）·译述编、题跋编、诗词编.北京：荣宝斋出版社，2019：83.
- ↑ 陆抑非.为院干部讲花鸟画欣赏（20世纪80年代讲座发言提纲） [M]//杨成寅，徐家昌.陆抑非崇兰草堂文集.香港：中国文化艺术出版社，2008：38.

费秋生《云南艺术学院美术学院讲师费秋生书画作品集》（项目编号：2023J0765）

**基金项目：**2023年度云南省教育厅科学研究基金项目

**“基于新史料发掘下的陆抑非表谱及传略研究”**（项目编号：2023J0765）

费秋生《云南艺术学院美术学院讲师费秋生书画作品集》（项目编号：2023J0765）

费秋生《云南艺术学院美术学院讲师费秋生书画作品集》（项目编号：2023J0765）

**费秋生：云南艺术学院美术学院讲师**

费秋生《云南艺术学院美术学院讲师费秋生书画作品集》（项目编号：2023J0765）

**（责任编辑：陈期凡）**

NORTHERN ART 2024 04

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

MODERN ART HISTORY 37

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

邓以蛰佚文四篇考论

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

Research and Discussion on Four Lost Writings by Deng Yizhe

术科学也对邓以蛰有着深刻的影响。

王星拱在1930年知晓邓以蛰重返北京后，为其写下了闻雁有感这两首诗。王诗的第一首描绘了一幅凄凉的秋色晚景图卷。朔风渡江之后，树木凋谢，被迫渡江的还有作者自己和友人，因为时局变迁不得不南下。秋天的萧瑟惨淡景象也暗指当时战乱频繁的国家，王星拱因李大钊而受到牵连，带家人逃亡，自比孤独逃亡的孤鸿。“寒空渺如海，四瞩安所泊？”抒发的是作者四处漂泊的孤零之感。民生凋敝，自己也不得不到处逃亡，如此，保家护国的愿望何时才能实现呢？复兴中国道路漫长，自己还深陷在泥潭之中。作者到武汉看到民不聊生、青黄不接的景象，慨叹自己力量弱小，心情如同孤鸿发出的哀鸣。作者心中自觉伤痛不已，发出“谁能闻此声，玄发不为白”的哀叹。王诗的第二首开篇巧妙地运用了“双鲤鱼”“尺素”“鸿雁”的典故，细腻地抒发了作者心中对古人的思念之情。虽是平淡朴素的语言，悲凉之情却满溢而出。是时，王星拱在筹备安徽大学建筑设备计划，并在武汉大学兼任教务长，没有返回北京，诗中不乏抒写自己不能同邓以蛰再一起清谈阔论的遗憾。国家的衰败让王星拱在诗中一直鼓励邓以蛰尽力发挥自己的才能，尽管各人心中自有怨愤，但若要时时勉励自己。<sup>①</sup>

1926年邓以蛰在《晨报副刊》发表《艺术家的难关》一文，主张“艺术与人生发生关系的地方，正赖生人的同情”，并认为正是需要艺术去策勉人类的感情，而不仅仅为了获得感官的满足，艺术本身并非让人类“舒服畅快”的东西。和诗的第一首中“寢迹在城肆，孤情寄下泽”，对应其时邓以蛰虽已返京，但未返北大，转在清华哲学系任教的事实。他身虽在京，心中感情却无人可倾诉，只能以诗代简远寄友朋，其中的哀痛悲慨溢于言表。“感深智转迷，理丰心弥瘠”“耿耿悼物怀，殷殷待抽绎”，道理虽多内心却已贫瘠，强烈的反差写出自己睹物之悲。邓诗不仅写出了山河破碎、民生惨淡的哀鸣，更着意于自我情感力量的直言发抒。以“同情之力量”臻至“性灵”之境界，这是邓以蛰对艺术的诠释。

第二首开篇描绘了一幅情景开阔、悠然天地的田园美景图。诗中的“涉济又渡洛”是对自己行踪的描述，“城隅背旧苑，桥际殿影余”是作者对过往景色的想象。结尾“念子皎洁好，佳期还也无”是作者怀念与挚友相会的美好时光，期盼再有佳期相约。邓以蛰认为宇宙间的所有现象对人类来说，先是产生印象，印象表现出来则是知觉，知觉的表现形式是历史，实质是诗。他的两首和诗是对当时军阀混战的实录，是历史在他诗中的显影，是作家的一个“境遇”所在。

1926年邓以蛰在《晨报副刊》上发表《诗与历史》一文，提出艺术家将前人的作品心摩意揣、研精极虑，将之化为骨髓血液融进艺术家的精神，将艺术熔铸而成的种子栽进艺术家的心灵，如此蜕变成新的艺术，使历史上的艺术在新的艺术里生存，也就是人的精神承载着历史。类推之，诗人之于历史理应如此，诗人将历史事迹熔铸了诗人自己的感情和印象，不是机械呆板的考古学、社会学，而是将之留下精神的印痕。两首佚诗，是对当时军阀混战的

有感而发，是艺术家精神的熔铸。这对于我们理解邓以蛰的美学思想具有重要价值。

## 二、两篇佚文考论

### （一）关于《读风光先生的〈杨小楼<sup>②</sup>与医生〉书后》

在邓以蛰看来，美绝不是虚无缥缈的存在，而是要切实地扎根于社会与人生。他认为产生艺术的动力是人的感情，而感情的意境就是美。邓以蛰在写《艺术家的难关》时，指出艺术家在进行艺术创作之时，“意趣”是极为重要的。若是画的人物没有情理上的意态，那便会没有灵魂、毫无生气了。无论是绘画雕刻还是音乐舞蹈，在邓以蛰看来，这其中必有放之四海而皆准的情理在其中，这也正是艺术中所蕴含的动人心魄的力量所在，虽不会总使人身心性情舒畅，但却能够得到“生人的同情”。

今发见两篇佚文中的第一篇刊载于《京报副刊》1925年9月25日。题作《读风光先生的〈杨小楼与医生〉书后》。先是，邓以蛰在1925年9月12日出版的《现代评论》上发表《对于国民戏院设立之意见》，“风光先生”旋即在9月18日的《京报副刊》上进行驳议。在《对于国民剧院设立之意见》一文中，邓以蛰说：“艺术家毕生之研究，往往唯‘意’之是求。”他指出艺术欣赏的美感在于“有形无意”，美之表现在于意之动人，在戏剧之中的体现便是如此如此的动作。“意”激起看戏之人的感情，而看戏之人也须有“意”之本领。<sup>[3]</sup>邓以蛰在这里提到“意”有两种：一种是了解事物的“意”，即“只有纵无横，一条经的脑经里明白通透，周身的血液动不动，全不相干”<sup>[3]</sup>；一种则是看戏时的本来，即“通言戏情”，所看之戏使得周身血脉跳动。风光先生认为邓以蛰过分夸大了艺术对人类情感的作用，如同杨小楼的戏剧表演像医生一样能让人起死回生。对此，邓以蛰又作《读风光先生的〈杨小楼与医生〉书后》一文回应。

在此一佚文的开篇，邓以蛰举出昭明太子批驳陶渊明《闲情赋》的例子，“昭明批评陶潜的《闲情赋》，说：白璧微瑕，在此一赋。东坡说他小儿强作解事”<sup>[4]</sup>。邓以蛰认为陶渊明对低沉消极、被闲情缠缚的情感毫无忌惮的表达犯了昭明太子的忌讳。那么风光先生在《杨小楼与医生》中对邓以蛰进行批驳，自然也是因自己举了杨小楼做例子。<sup>③</sup>以此来对风光先生的讽刺进行解释。他特别强调生人的感官体验，即眼、耳、鼻、心灵之所见、所听、所闻、所感。邓以蛰并非单单在夸耀杨小楼的戏，而是在借杨小楼的戏来说明能给人美感的艺术才是好的艺术。邓以蛰并非在说好的艺术便能够如医生一样让人起死回生，而是说杨小楼的戏能够让人产生美感，那么即便接触到他的戏的人是聋子、瞎子，也能有所感受，感到“心房不特别的动跳，血脉不特别的运行”<sup>[4]</sup>。邓以蛰在文的最后说“艺术……非不见不闻的思路所能装载得他住的”<sup>[4]</sup>，用双重否定的句式来强调艺术对人类的感官体验的重要性。此一篇佚文清晰地呈现了邓以蛰对美感的深入论述，其价值因此显得尤为突出。在《邓以蛰全集》中，他曾在《书法之欣赏》中多次对美感进行解释，他认为书法中文字的间架结构最终是要呈现出一个“形”，其美感源自欣赏者

内心深处的体察与感悟，而并非“形”本身所具有的含意，这是书法之“形”通过人类视觉所引发的美感体验。气韵在邓以蛰的美感中为最高境界的感受，是心灵之感，是观者在看到书画时的内心震荡之感。当气韵到达极限之时，书法便有了形迹生气。气韵之于书法，犹如精神之于人。在诸如《画理探微》中，邓以蛰提出艺术之体，也就是工艺、建筑、雕塑、绘画中的体积、重量、颜色这些要素都为“器用于美感”，亦同为目之所见的美感。最终邓以蛰得出艺术是人类美感的表现，美感也因艺术家所创作出的艺术展现出来的结论。而佚文《读风光先生的〈杨小楼与医生〉书后》则是将产生美感的感官进行一个扼要论述，是他在对美感思考的一个关键环节。

### （二）关于《癸酉行笥杂记》

第二篇文章在1933年11月15日刊发于《大公报·文艺副刊》，题为《癸酉行笥杂记》，署名“邓叔存”。《癸酉行笥杂记》是全集《西班牙游记》的完整版。《癸酉行笥杂记》全文大约两万八千余字，在经过删减增补之后收入全集的《西班牙游记》仅两千余字（连同文章《鲍蒂切利杰作〈春〉之补述》），而未收入全集部分的文字一万有余。这其中的相关记述对于邓以蛰美感思想的发见是极为重要的。尽管邓以蛰曾在纽约哥伦比亚大学学习美学、哲学，并深受尼采、黑格尔、康德美学思想的影响，他批判“为艺术而艺术”，但他对于艺术的美感绝不像黑格尔、康德等人一样凌驾于高阁之上，而是极为平实质朴的，是对民众、对人生都有着启迪作用。

在《癸酉行笥杂记》中，邓以蛰不仅记述了他去探望阔别近二十年的故人陈独秀的情景，还用日记体的形式记述了邓以蛰对欧洲艺术的所得与感悟。在《癸酉行笥杂记》中，邓以蛰再次称赞杨小楼的戏剧，称之为听觉盛宴，认为杨小楼的京剧是海派戏剧无论如何也比不上的，因杨小楼的戏不会让人感到乏味倦怠。

邓以蛰与友人郁重今（1928—2019，书法篆刻家、金石书画家）、李济之（1896—1979，原名李济，考古学家、中国考古学之父）谈及婚爱观和人生观时，主张人类应从基本的饮食男女需求出发，进而进化到追求感觉、情感、美感，直至思想能够触及一个纯粹抽象的世界，最终实现“自我的扩充”<sup>[5]</sup>。这些环节同样可以相互影响相互混合，例如美感可以影响感情，思想可以混合美感等等。将这些环节看为一条进化的线，讨论饮食男女至深则为自然主义，讨论思想至深则达到自由恋爱抑或追求单子独立。这其实与邓以蛰一直主张的艺术是为人生的艺术、是民众的艺术异曲同工。邓以蛰认为人类皆有之的饮食男女感情直到美感都是人类自我内心的扩充，是他对美感本质的解读，充分体现了邓以蛰美学观点中西融通的方面。《孟子·告子》篇提到“食色，性也”，这是告子对于人本性的探讨。邓以蛰显然受到告子思想的启发，并进一步认为饮食男女到追求情感再到美感是一条进化的线，虽然美感作为最高境界，但线上的各个环节仍然可以相互混合，相互影响。邓以蛰还受到西方古典哲学的影响，他主张人的情感思想是一步步攀升到自我力量的扩充，而西方古典哲学的集大成者黑格尔主张美是理念的感性显现，极

具客观唯心主义，但仍震动了西方哲学界，后来的马克思倡导“美是人类本质力量的对象化”也同样受其影响。1933年，邓以蛰在写这篇杂记时，李大钊等人已经将马克思主义在中国进行了广泛的传播。虽然邓以蛰的“思感进化为自我扩充”这一主张偏向了主观唯心主义，但对于当时尚未完全启蒙的愚昧国民来说，仍然有着极大的精神鼓舞力量，对于当时的国民美感的教育有着重要价值。

而后，邓以蛰以平淡自然的文笔叙述了探望陈独秀在监狱的生活的情景。看守所的围墙蔽日干云，门禁的森严如同虎牢一般，地板走起来磕磕绊绊、一摇一晃。肮脏的窗子安装得高不可攀，阳光永远无法抵达，黄桌子“永远粘手”。而陈独秀身着的灰色夹袍只剩沿边还保持着本来的颜色，其余部分都褪色成了皮蛋壳的灰白之色，他本人更是“满面菜色”。在环境如此艰苦的狱中，陈独秀仍然创作出许多重要的文学著作和学术著作，如长篇组诗《金粉泪》、《实庵自传》、多篇古文字音韵学著作等等。邓以蛰提到，陈独秀曾酷爱书画，到过自己家的山庄，对其家中收藏一一进行评定，为之编目，其中如弘光时成回和尚山水小幅、浙江山水幅等等。在东京二人曾同住，邓以蛰变得酷爱书画，也受陈独秀影响不少。邓以蛰的这部分记载对于研究陈独秀的狱中生活和邓以蛰与陈独秀的交游等是极具价值的。

邓以蛰提到，评判中外艺术名家成功与否的标准存在显著差异。中国名家往往是身后才被世人发见与认可，而欧美艺术家多是仅凭寥寥几笔作品便可成名家。他自己曾模仿高南阜的画作，依欧美艺术家的标准，足可摆在行笥里做招牌。后赠予友人张元群（1897—？，笔名之椿）。张元群将其精心贴好，如同装裱精致的名画，使邓以蛰心怀感激，援笔题款。邓以蛰调侃自己赠送的不是画，是千金一刻的时间和江湖招牌。同时，他在文中还附了一篇邓以蛰关于中国画见解和判断艺术的标准的文章。考虑到文章的重要性，兹将全文抄录如下：

我的学画的经验，实在大游戏，不足挂齿！但我有一篇正经文章，年来逢人便道，却未得机会记下来。今附之于此，作我个人对于中国画的见解，同我的判断艺术的标准。“艺术”，望文生义，就知道它是离经叛道的对抗“自然”的东西。如果有经纶天下之大志的墨翟之徒，或抱扶持正义的柏拉图主义，尽管放开胆子，放弃一切艺术，益显其一针见血的真知灼见，不容客气！不过，我是最喜将宇宙拉成一条线看。于是，一头是“自我”的世界，以血肉的生命为中心，由这中心现出来的饮食男女了，美恶了，是非了，以至于知识了，皆极端自私的，铁律的不许动摇；岂不见，我的身躯，我的家庭，我的国家，我的人类全体，倘有异于我者干犯到我的时候，我是如何抵抗：“困兽犹斗”这四字实得着生命的晶核点；这头的世界，是向内收缩的，好像盆的漏洞涓涓咚将满盆的水都一气吸尽似的，生命的“私”的劲儿有如此来大；墨翟，柏拉图的主张正顶劲，所以能为生伦的表率。那一头则从异于“自我”者出发，如他种生命——鸟兽，草木，一直顶到非生命（非不可作绝对的“无”看）的矿物界——山水，纯空——虚。这样执其两端的宇宙线观，

南京大报子报《金陵晚报》创刊号封面，1937年11月15日

若将中国绘画的进展比着看，差不多同这条线是平行的。汉以前姑且不论。由汉至晋唐，以人物——“自我”——为中心，汉刻石的人物（本是人物画而非雕刻，因为它的表现是用线条而非体圆。）的描写尤不算，更加之以四神（苍龙，白虎，朱雀，玄武，象征四方）的图案，这种图案绝不同乎周秦的程序化，而为动力流行的表现化，四神图案只是生命的象征，并非禽兽世界的写实，且看汉代铜玉器上的螭首或虬身以及近时高丽的乐浪，高句丽，一带古墓中所发现的有颜色的四神壁画，就知道这时代“生命”的表现是如何流动而紧张的了。晋至唐顾、陆、张、吴诸家尤以人物为中心，他们的山水虽已不少，但幅中仍少不了人物，好像周围的山水仍随着人转的，这就是南宗山水的祖师王摩诘实也不免，不过，从此“自我”就渐渐向外扩充，不限于生命的世界了。到五代的徐、黄其描写的中心，则变为翎毛花木；徐派尤重野趣，野趣实堪吾人吟味，意为已到了“自我”之外的野东西——异类的生命了。荆浩、关仝以及北宋的董、巨、李、范直直以山水为中心，更到元诸家，山水之为艺术，巍然特立，回顾“生命”——人物、翎毛之描写，殊觉小像。赵子昂，黄子久，倪雲林，更由所谓南宗山水演为逸格；逸格云者，盖言深入“虚”的境界——人迹已绝；空亭孤石，古木幽篁，若出彼辈之手，无不妙绝人寰；艺术至此，岂不到了线的尽头了么？这是我对于中国画的根本（本体）的见解。也就是我对于艺术全部的见解了。

再谈谈技术方面。中国判断美的标准，在六朝已大致成立，所谓“品格”是矣。主要的有四品。这四品的先后，加减，各时代虽不免争论不一；但神、逸、妙、能，四品，数目次序，最为恰当。“神”有当于谢赫的六法的第一目——“气韵生动”；在当时，这不过是品题人物画的标准，渐渐推之于一切艺术，而成为“神”之一格；其意当为凡艺术必写身外之异物，其生命必不同于“自我”，将何以使之生命化？换言之，我的笔墨如其是一创造，必创造一生命而又非“自我”的生命的转载，故得讲求一种“生动”了。又我的创造不是孤立于宇宙之外的东西，将何以使之保持同宇宙的联络？“气韵”因之重要矣；“神”之领会，若以言词出之，大致如此。“逸”格当来自王摩诘的“诗中有画，画中有诗”以及宋人的浸润于禅的缘故，把苏东坡同文湖洲的墨竹做例，就明白逸趣为何，赵、倪山水更不待言了。“妙”“能”两格，有当于谢赫六法的下五目，为艺术家基本工夫之所在，手笔能练达，虽意境稍差，仍得企于“能”“妙”；工致秀润一派，如唐之大小李，南宋之刘，赵，俱是“妙”品一类；奇特灵巧如南宋的马、夏一派则多是“能”品。其实，中国画之笔法，从线描勾勒演为劈斧皴擦，同颜色之由金碧而青绿，而浅绛，而淡墨，皆与四品息息相关，俟有机会再详为讨论。

总之，艺术以描写生命为出发点，形成它的写实时期；不过美的态度终与“实”的不同，孔子早就叫人对于多写男女之事的“诗三百”的态度要“思无邪”。“邪”字不能当做道德上邪正之邪来解，我以为“私”字最足以当之，或康德的“莫关心的关心”（disinteresting

南京大报子报《金陵晚报》创刊号封面，1937年11月15日

interest），“无私的私”（unselfish selfishness）的“关心”同“私”也好作“邪”字的注脚。由“思无邪”一语而观之，好像已觉到艺术的写实本不对，从权的办法，只有叫人勿从实处着眼，须得另眼相看才对。这也见得批评家是走在艺术家的前面。到宋之严沧浪直创“诗有别材，非关理也”一说，同苏东坡的“作画求形似，见与儿童邻；作诗必此诗，定知非诗人”的棒喝，于是，人事之常“理”（亦即人类的知识）了，物之“形似”了，一般诗篇所歌颂的情感了，就受了艺术的当头一棒，永在艺术界里无抬头之日！艺术得在这些之外，性灵之内，找对象——虚。<sup>[6]</sup>

是文中，邓以蛰先是对艺术进行定义，其次引申到对中国绘画的进展之中，指出中国绘画由内向外扩充，从自我的生命到异类的生命，这是邓以蛰对于中国画的艺术本体的见解。讨论到审美风格，邓以蛰总结中国判断美的标准最为恰当的次序为神、逸、妙、能四品。唐代以前，魏晋之时，绘画品评遵循的是谢赫的“六法”，其最高审美典范是“气韵生动”。唐代时，才确立了神、妙、能、逸四品。而此四品，最早也只是用以品评书法。唐代书理家张怀瓘在《书断》中写道：“今叙其源流之异，著十赞一论，较其优劣之差，为神妙能三品。”<sup>[7]</sup>他以神、妙、能三等来定书法的优劣，但是在此并没有提到逸品。之后，李嗣真在《书后品》中增添一逸品，将其视为书法审美中的最高境界，还评出了五位逸品书法家，即李斯、张芝、钟繇、王羲之、王献之。张怀瓘和李嗣真在书法上的审美思想，后来被《唐朝名画录》的作者朱景玄所继承。朱景玄根据二人的论法，比较完整地提出了绘画界的四品模式，分为神、妙、能、逸四品。对于画的分级，还有更多不同的分法。有的则没有逸品，如唐代张彦远分了自然、神、妙、精、谨五级；五代荆浩则分为神、妙、奇、巧四级。

尽管其时逸品已被标举出来，但在唐代主流审美中，还是神品为上。当时的人能接受书法中的逸品的判断标准，但在绘画上，逸品还不被官方重视。直到北宋，神品仍然是排行第一的，随着时代变迁，部分文人将它们进行了重新排序。北宋邓椿在《画继》中说：“至徽宗皇帝，专尚法度，乃以神、逸、妙、能位次。”<sup>[8]</sup>到了黄休复之时，他创造性地把逸品提到了神品前面，他在《益州名画录》中表示：“是书分逸神妙能四格”。黄休复不仅把逸品排为第一，还把它们的名字给改了，改“品”为“格”。他认为逸格最难得，也对逸格的特点做出诠释，它是出自法度又在法度之外，笔法简约洗练，具有神采气韵。“画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘。笔简形具，得之自然。莫可楷模，出于意表。故曰‘逸格’尔。”<sup>[9]</sup>黄休复虽然提出了逸、神、妙、能四格，但他的言论不过是一家之言，无法代表整个宋代画坛的态度。此时，逸品更多的是在文人士大夫之间流传。逸品真正排到前面时，是在元明清时期。逸气风格作品的流行，离不开文人画的辅助。文人画始于唐代王维，多取材于山水、花木，以抒发个人“性灵”，标榜“士气”“逸品”，讲求笔墨情趣，脱略形似，强调神韵，并重视书法、文学等修养及画中意境之表达。对传统美育思想及水

南京大报子报《金陵晚报》创刊号封面，1937年11月15日

南京大报子报《金陵晚报》创刊号封面，1937年11月15日

墨、写意等技法的发展颇有影响。中国古代文人以诗书入画，于山水、花鸟等自然物象中寄兴托志、抒情达意，自王维，经苏轼、赵孟頫、沈周、唐寅、董其昌、张宏、仇英、徐渭等人，成文人画一脉。文人画讲究笔墨情趣和诗书画印综合修养的传统、画格简淡的境界追求，以及崇尚和谐仁爱的审美理想。画家们更注重主观性表达，而这些追求和讲究正与逸品的精神内核相契合，这才让逸成为文人画的最高境界。逸品风格的绘画也逐渐成为元明清时代的主流。

显然，邓以蛰在佚文《关于中国画见解和判断艺术的标准》中所总结的中国判断美的标准最为恰当的次序是神、逸、妙、能四品。他舍弃了元明清艺术的品评潮流，而与宋代以前的绘画品级观念保持一致。他认为，“神”代表着宇宙中生命的律动，所谓“阴阳不测之谓神”<sup>[10]</sup>，是当之无愧的第一；“逸”则是来自王摩诘的“诗中有画，画中有诗”。<sup>[6]</sup>而“妙”“能”则是手上功夫所在，故排序次之。他深受中国传统哲学和西方古典哲学的影响，一改明清之后追求正与逸品的精神表达，反而复归到以神品为主流的审美标准判断。在《艺术家的难关》中，邓以蛰提到艺术需要冲过本能、人事、知识这些关口，才能达到中国古典中自然性灵的境界，即“神”品境界。同时，柏拉图所认为的艺术不能超脱自然（自然的模仿）的观点，他也并不认同。如此，才可暂时得与自然脱离，达到一种绝对的境界，才能进入到西方的纯形世界里。而纯形世界就是康德的“无目的而合目的的美”和克莱夫·贝尔的“有意味的形式”的结合体。所以邓以蛰总结的审美判断标准将中国传统哲学中“道可道非常道”中的自然与西方哲学中的“自由美”融会贯通，复归为神品第一，也正是如此，他所认为的纯形艺术的巅峰是中国书法。

邓以蛰指出艺术以描写生命为实，描写情感为虚，此为性灵的境界，重视生命律动在艺术中的体现。他在1933年发表《癸酉行笥杂记》一文，而在1942年、1946年、1947年、1951年才先后发表《气韵生动》《画理探微》《六法通论》《中国艺术的发展》等文。十分明显，此文更能揭示出，邓以蛰关于中国绘画中的虚实理论，根源于他在绘画上的深厚造诣，同时受到中国古典文化和国外如康德等人思想的深切影响。这篇佚文还指出批评家应该走在艺术家的前面，批评家的特殊身份须得让观者不从实处着眼，从而能使观者更好地欣赏艺术作品。

邓以蛰在本文关注的这两篇佚文中对艺术、美感进行了界定，明确了对中国画的见解和判断艺术的标准，这是在其全集中未进行深入 的领域，对邓以蛰的艺术美学理论的进一步探究具有重要意义。

### 三、结语

文章对邓以蛰的两篇佚诗和两篇佚文进行了深入的考论与分析，补充了邓以蛰关于美感的论述与判断艺术的标准，旨在为《邓以蛰全集》的编纂者提供有价值的参考与斟酌依据。

注释：①王星拱原作为：闻雁有感二首寄叔存北平兼讯叔程其一

南京大报子报《金陵晚报》创刊号封面，1937年11月15日

南京大报子报《金陵晚报》创刊号封面，1937年11月15日

朔风渡江来，林木惨无泽。严霜森有芒，冻云滋雪脉。一阳知在春，群动亦有息。念彼南征鸿，高蹇道沙碛。寒空渺如海，四瞩安所泊？遵此道路长，朝夕苦于役。宛洛烽烟深，湖湘稻粮瘠。饮啄叹无定，何以丰羽翮。遥遥发哀鸣，断续如可绎。人生多忧患，岁暮情弥迫。离愁日以漫，哀痛矧未释。谁能闻此声，玄发不为白？

其二

雨断秋河枯，不见双鲤鱼。岂无千顷怀，尺素缘以疏。鸿雁今北来，无问故人书。故人在何许？燕云天一隅。此地虽零落，都雅意有余。贺老齿未豁，念奴颜犹朱。文史暇豫间，猷歌当可娱。复简素心人，灯下清言敷。识意在端倪，乃至天地初。匪惟怡心性，亦以苏形軀。宁为饥曼倩，莫作病相如。刘子明经才，天禄勤爬梳。闭户岁月多，忧愤能遣无？（原载《寥湖》，1930年10月第2期）

②杨小楼（1878—1938），与邓以蛰同为安徽怀宁人，京剧演员、著名武生演员、杨派创始人，武打技艺纯熟。邓以蛰认为，杨小楼戏之美感在于杨小楼的振襟一跃，使魂魄俱动；这动的不在那一跃的“意思”，是在小楼跃的形态，再合上金革声之隆杀，形色之波动，成就一种错综回旋、抑扬跌宕的感情发动。

③邓以蛰此前《对于国民剧院设立之意见》一文中强调了戏剧欣赏的美感在于“有形无意”，“意”必有动人之处。在阐述对“意”的把握时，用了杨小楼的表演来进行举例说明，并十分推崇杨小楼的表演艺术。随后署名风光先生的学者在《杨小楼与医生》一文中称邓以蛰的议论“有点糊涂，不太清楚”，认为邓以蛰所提出的戏之美感是不存在的，戏剧不能治愈人类，戏剧不是医生。闻一多也曾描述邓以蛰的文风：无一篇不信屈聃牙，无一篇不刊心刻骨。观点出自邓以蛰《邓以蛰先生全集》，合肥：安徽教育出版社，1998年，第57页。

#### 参考文献：

[ 1 ] 邓以蛰.邓以蛰先生全集 [ M ].合肥：安徽教育出版社，1998：481.

[ 2 ] 邓以蛰.和抚五闻雁感怀之韵兼寄马一榘 [ J ].寥湖，1930（2）：155.

[ 3 ] 邓以蛰.对于国民剧院设立之意见 [ J ].现代评论，1925（40）：185.

[ 4 ] 邓以蛰.读风光先生的《杨小楼与医生》书后 [ J ].京报副刊，1925（280）：8.

[ 5 ] 邓以蛰.癸酉行笥杂记（1） [ J ].大公报·文艺副刊，1933（16）：3.

[ 6 ] 邓以蛰.癸酉行笥杂记（2） [ J ].大公报·文艺副刊，1933（28）：3.

[ 7 ] [ 唐 ] 张怀瓘.书断 [ M ].石连坤，评注.杭州：浙江人民美术出版社，2012：21.

[ 8 ] [ 宋 ] 邓椿.画继 [ M ].李福顺，校注.太原：山西教育出版社，2017：152.

[ 9 ] [ 宋 ] 黄休复，等.益州名画录 [ M ].成都：四川人民出版社，1982：1.

[ 10 ] 黄寿祺，张善文，译注.周易译注 [ M ].上海：上海古籍出版社，2007：381.

#### 张 琳：河南大学美术学院在读硕士研究生

#### （责任编辑：陈期凡）

## 漫木合作与对敌宣传功能

——《工作与学习·漫画与木刻》(1939)的美术史解读  
Cooperation Between Caricatures and Woodcuts and Its Function of  
Propaganda Against the Enemy: An Art Historical Interpretation of  
*Work and Study / Caricatures and Woodcuts* (1939)

赵宇卿/Zhao Yuqing

**摘要:**抗日战争是中国历史上最全面深刻的社会变革之一。它不仅使危难中的中国国民形成了更为迫切整一的民族意识,也促进了现代文艺进程的深刻变革。由于无数艺术家的涌入,1937年后的桂林成为抗战时期西南文化绿洲。本文围绕1939年在桂出版的抗战期刊《工作与学习·漫画与木刻》,探讨其中以漫木合作的特殊形式展开的“宣传战”,详细阐述漫木合作在该刊中的具体表现,突出其独特的对敌宣传功能,并分析该刊在抗战美术史上的重要性及桂林抗战美术运动的独特性。

**关键词:**漫木合作;对敌宣传;抗战期刊;桂林抗战美术运动

抗日战争是中国历史上最全面深刻的社会变革之一。它不仅使危难中的中国国民形成了更为迫切整一的民族意识,也促进了现代文艺的深刻变革。这种变革不仅从制度、观念、语言等层面展开,更是一种遍及南北、横跨东西的跨区域流动性过程。大量爱国知识分子参与了这场救亡中的文艺运动,他们既是动员民众的启蒙者,同时也是被迫流亡的难民。1937年卢沟桥事变爆发,政府更为积极地组织美术界的各种群体性活动,以保卫大武汉为起始点,政治和艺术得以更紧密相连。在国家统合宣传文化机制组织和设计下,因由政府进行了全民总动员,加之艺术家自发的爱国热情,此前现代艺术和国家政治的对峙关系得到暂时缓解,战时动员制度下的艺术创作资源得到了高效整合。

武汉保卫战后艺术家的分流,见证了抗战时期艺术家的三大区域性阵营的形成:罗工柳、马达、力群等人陆续前往中共机关所在地延安;倪貽德转道香港回往孤岛上海;而众多的艺术家如徐悲鸿、阳太阳、张安治、李桦等前往桂林,再去到陪都重庆。因为无数艺术家的涌入,桂林成为抗战时期西南文化绿洲——“留桂的文化工作者,

无论质和量,有一个时期都占全国第一位”。<sup>[1]</sup>艺术家的分流,导致了“北有延安,南有桂林”的抗战文艺格局。中国共产党领导的革命圣地延安和陪都重庆、地处国统区大后方的广西省省会桂林南北对望,是学术界公认对抗战胜利和民族精神的弘扬贡献最重要的中心地区。

值得关注的是,在整风运动后的延安,美术社团进行了制度性转化,边区政府文化工作委员会开始了中共对文化社团单位进行统一管理的历史。<sup>[2]</sup>漫画特有的“讽刺”性特征逐步式微,题材也转向正面歌颂“新生活”“新生命”“新革命”。陪都重庆在当局严密的书刊检查制度下,紧张氛围日甚一日,在白色恐怖之下的出版环境失去自由,国民党对美术团体的政治性审查愈发严厉,发布通令解散众多文化艺术团体。相比之下,新桂系在广西实行较为开明进步的政策,使桂林保持着相对民主的氛围,成为西南后方政治空气比较宽松的城市。<sup>[3]</sup>在大环境的衬托下,桂林战时文艺运动在一定程度上摆脱了国家统合宣传文化对创作自由的干预,艺术家们主动诠释爱国主题和个体情感的关系,拥有了相对自由的表达空间。

桂林抗战美术运动接续20世纪30年代的左翼文化运



图1 廖冰兄画, 赖少其刻 抗日必勝連環圖 漫木合作 1938年

图2 廖冰兄画, 黄新波刻 抗日必勝連環圖 漫木合作 1938年

动,出版了相当数量的文艺刊物,成就了现代出版史上的一段奇迹。其中由赖少其、黄新波、刘建庵、盛特伟、廖冰兄等于1939年编辑的《工作与学习·漫画与木刻》开创了我国出版物中两个互不关联的刊物合二为一的先例,达到了内容与形式的高度统一,颇具研究价值。本文以《工作与学习·漫画与木刻》为切入点,讨论期刊中以漫木合作<sup>①</sup>的特殊形式展开的“宣传战”,分析该刊在抗战美术史上的重要性。

### 一、《工作与学习·漫画与木刻》及其内涵

抗战时期桂林图书出版盛况空前,桂西路一带的书店鳞次栉比、门庭若市,被人们称之为“文化街”,先后在桂林创刊和复刊的报纸杂志种类繁多。<sup>[4]</sup>桂林出版界以极大的能量承载着国内80%出版物的印刷发行,<sup>[5]</sup>其中琳琅满目的美术刊物形式多样,内容丰富多彩,各期刊的编辑出版人员来自五湖四海,有着不同政治立场和美术主张,但大家在抗日民族统一战线政策下求同存异,精诚合作,共同推动抗日战争的伟大胜利。配合着美术团体、院校、展览发展,依托着优越的地理、经济环境,期刊《工作与学习·漫画与木刻》应运而生。

期刊《工作与学习·漫画与木刻》在桂林众多抗日救亡刊物中独树一帜,由《工作与学习》和《漫画与木刻》两种刊物合并出版,于1939年5月16日在桂林创刊。该刊共出版六期,是中华全国木刻界抗敌协会和军委会政治部漫画宣传队最早合作的出版物,由赖少其为发行人,桂林新知书店为总经售。其中《工作与学习》由刘季平负责,

《漫画与木刻》聚集了当时来桂的众多木刻家和漫画家。该刊在美术部分最突出的特征是将内容分为文字版和图画版两部分:文字版主要刊登漫画木刻的理论知识、动态文章、展览资讯,对于处于萌芽阶段的漫画木刻创作者学习技术知识、提高审美欣赏能力大有帮助;图画版更直观地表现出抗战时期桂林木漫创作的特征,紧密配合形势变化推出朴实、精良的木漫作品,针对性突出,每篇作品都表现出强烈的斗争性和时代特征,也正是编者们想借《工作与学习·漫画与木刻》而向普罗大众表达的核心要义。

揭示该刊的内涵,我们需要回到1937年的武汉:1937年对于中国来说是个达成和解的好年头,共产党和国民党政府建立了抗日民族统一战线,使政治局面得以稳定,经济有所好转,艺术社团在大城市方兴未艾。<sup>[6]</sup>1938年4月1日,国民政府军事委员会政治部第三厅在武汉成立,随后在汉口,艺术家被吸收到郭沫若领导下的政治部第三厅去完成多幅大型壁画。<sup>[6]</sup><sup>171</sup>随着政治部三厅的成立,扩大宣传周在武汉三镇轰轰烈烈地展开,各门类的艺术家被组织起来,将武汉营造成了一个五彩缤纷、目不暇给的抗战宣传大舞台,民众以亢奋激昂的情绪纷纷加入游行队伍,彻夜欢呼。<sup>[7]</sup>美术家和学生们虽有着不同的政治立场,但均怀着炽热的爱国热情,创作了大量遍及武汉的宣传作品。此时的武汉,艺术家们放弃了以个体为单位的创作模式。美术被政治整合、集中和管理,成为军委会政治部三厅的对敌宣传武器。

10月25日,武汉沦陷。美术界人员陆续抵桂,木协和



图3 廖冰兄画, 黄新波、刘建菴刻 抗日必胜连环图 漫木合作 1938年

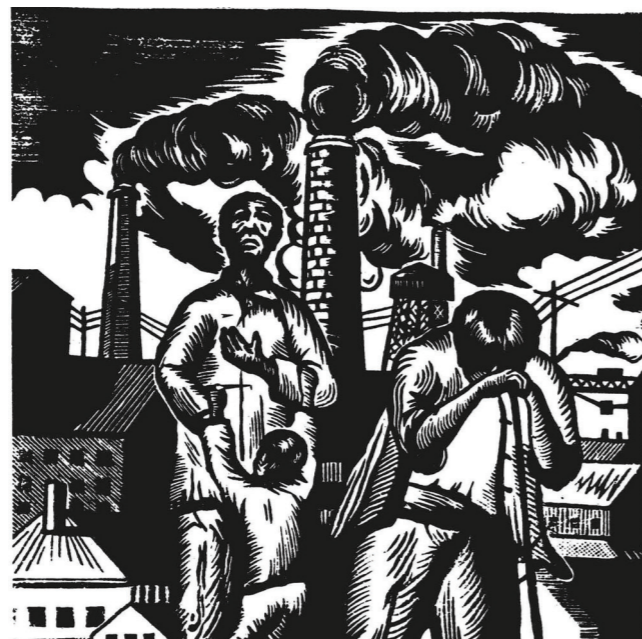


图4 黄新波 爸爸没工做了 新兴木刻 1934年

漫画宣传队相聚于在桂林, 展开抗日救亡运动。从武汉辗转而来的艺术家们继续将美术视为对敌宣传的武器, 他们呼吁非常时期的美术“凡含有积极性的、进取性的皆所需要”, 认为“将美术去服务于战争(也可是推动战争)并没有减逊美术本身的价值……美术运动, 无疑的是抗战中一个有力的工具”。<sup>[8]</sup> 宽松的文化管理和艺术家发自内心的爱国情怀让桂林美术多元和异彩纷呈, 使得这西南一隅在武汉文化中心失陷后呈现出浓郁的艺术气氛。<sup>[9]</sup>

《工作与学习·漫画与木刻》的内涵, 实际上是国民政府将美术作为战斗武器进行对敌宣传。这一内涵获得了艺术家们的一致认同: 对敌宣传在战争中尤为重要, 早在第一次世界大战后, 拉斯韦尔就坦言现代战争必须在三个战线展开: “军事战线、经济战线和宣传战线。宣传可以耗尽敌方军事和平民力量, 为士兵与坦克的武力威慑铺平道路”<sup>[10]214</sup>, 并指出对敌宣传的方法“可以以语言、文字、图画或音乐的形式出现, 传递刺激的载体的形式变化是无穷无尽的”<sup>[10]169</sup>。桂林抗战文艺运动正好与其所述相吻合, 从1939年至太平洋战争爆发前的这一时期, 桂林的文化界总是充满着热烈亢奋的氛围, 弥漫着血与火的气息, 成为大后方链接前线的一个艺术堡垒。《工作与学习·漫画与木刻》就在这样的背景下诞生了, 它成为增强抗战政治意识的有力武器, 成为对敌宣传功能的恰当载体。在创刊号中, 编者指明宗旨:

我们要通过这个刊物……把我们大家都锻炼成为一群更好的民族斗士……根据三民主义, 抗战建国纲领, 为争

取抗战胜利、建设三民主义国家而努力。<sup>[11]</sup>

从此, 该刊成为政治宣传的极佳载体, 在以美术形式传达第二次世界大战的信息的同时, 该刊更是将美术作为对敌宣传的武器, 呼吁民众参与到战争中去。

## 二、漫木合作与《工作与学习·漫画与木刻》

### (一) 漫木合作的历史溯源

回溯历史, 艺术家们早在上世纪30年代初就已经对漫画与木刻二者进行联系交流, 并且展开了合作。

被鲁迅介绍进中国的新兴木刻是一朵奇葩, 它与中国古典木刻几乎相异。早在1930年, 左翼美术家们已经在《时代美术社对全国青年美术家宣言》中明确提出: “我们的美术运动, 绝不是美术上的流派斗争, 而是对压迫阶级的阶级意识的反攻, 所以我们的艺术更不得不是阶级斗争的一种武器了。”<sup>[12]</sup> 新兴木刻是随着社会的需要而产生的, 也随着社会的转向而转向, 站在革命思潮的前锋, 推动社会或领导社会的转向。<sup>[13]</sup> 它恰当地成为左翼美术家们解放受压迫民众的斗争武器。

1936年, 诗人林风将杂文、漫画、木刻三者并称中国新兴艺坛生出的三姐妹, 抨击了当时艺坛“不谙世事”的萎靡现象:

杂文漫画和木刻, 都是以短小精悍的形式, 尖锐泼辣的内容, 在这太平盛世不甘寂寞的年轻人中出现的, 它们的表现方式虽然互相各异, 他们的精神却是始终一贯的……自然也有另一种人, 写杂文便只会花鸟鱼虫, 飘逸古雅, 辨(办)漫画刊物也专门是吟风弄月, 玉腿酥胸。



图5 陈烟桥 灾 新兴木刻 1935年



图6 李桦 休息 新兴木刻 1934年

木刻画也尽有着以刻都市的淫靡生活, 农村的清幽景色为能事的。<sup>[14]</sup> 此时的艺坛, 已经意识到了漫画与木刻对中国时事的作用, 希望文化界统一阵营, 组成一个广大的国防战线。

美术家对漫木合作的重视可以追溯到1937年陈依范<sup>②</sup>对于木刻的看法, 他是这样评价新兴木刻的:

众所周知, 苏联拥有今天世界上最优秀的木刻画派, 因此苏维埃政权对这种艺术特别关心。直到现在为止, 他们只看到中国作品的复印件。这是第一次中国各地的作品在欧洲展出, 我相信必定成功。<sup>③</sup>

因为形势在急速变化, 面对来势汹汹的日本侵略者, 中国大地到处响起抗战呼声, 一天比一天响亮。陈依范收集的漫画缺少抗日斗争这方面的题材, 他选择了四张木刻作为访问记的插图。<sup>[15]141</sup> 这位漫画家在将要举办的中国现代艺术国际巡展上如此重视木刻作品, 正是看到了新兴木刻天然的战斗特征。1938年, 陈依范注意到了漫画的问题:

在漫画中, 表现派的艺术家如乔治·格罗支的影响也是极为强烈。格罗支是一个天才的艺术家, 可是他只能教人去生活底(的)消极方面, 而蒙蔽了它的罪恶……作为对于格罗支的失败之一剂解毒药, 作为达到我们的艺术之写实主义的更深刻化之一帮助, 即对象底(的)“构造”、

“直接”和“明白”之更强的意义, 艺术家如杜美尔, 和许多现代的名家如大卫·罗·爱非莫夫, 佛列德·爱利斯, 佛里支·柏特里克等等都很值得我们去作深切的研究。<sup>[16]</sup> 陈依范在此时提出的, 正是漫画家需要解决的问题: 找到一种新的媒介, 突出强烈的战斗性并有效动员民众, 形成深厚的抗战氛围。同年, 在汉口创办的漫画刊物《时代漫画》里, 艾青呼吁将漫画融入木刻, 提倡二者联合起来作为抗日宣传的武器:

使木刻和漫画能取得携手的机会是必要的。最近的漫画家们, 在他们的作品里已显示了他们思想的进步, 他们都能在同一的目的上——即为了民族解放而战斗的目的上取了一致的行动, 这是可庆贺的, 所以, 我希望木刻家们和漫画家们能取得较紧密的联系, 因为艺术而战斗, 同为祖国而奋斗!<sup>[17]</sup>

彼时的漫木合作中间隔着一层窗户纸, 等待着美术家们捅破。

1938年秋, 漫画家廖冰兄创作了著名的抗日连环画《抗日必胜连环图》。该作品从政治、军事、经济、国际各方面说明抗战胜利的道理。1939年3月初至中旬, 由廖冰兄、黄茅等组成的漫画宣传队在广西举办“漫画巡回展览”, 其中廖冰兄联合木刻家陈仲纲, 将其刻成版画在桂林



艺术家们纯粹的爱国热情和艺术创造力。他们以漫木为武器，齐力推进桂林抗战美术运动进程。

85年前，创刊号中美术家们呼吁“我们坚决的执着各自的武器——漫画与木刻，在前方，后方或在敌人的占领区中不断地给予日本帝国主义以最大的打击”<sup>[23]</sup>，依旧振聋发聩。

#### 注释：

①漫木合作指漫画与木刻两种艺术媒介在抗战时期密切合作、相互融合，进而诞生出的一种特殊的媒介杂交形式。促使该形式诞生大致具有三项因素：1.二者特点互补，能在抗日战争时期发挥巨大的宣传作用；2.二者在抗日战争时期的命运极为相似，两种“不入流”的艺术在彼时都敢于冲到战争最前线；3.战时恶劣的创作环境和日益紧缺的创造材料促使二者相互合作。漫木合作是抗日战争时期的产物，艺术家们将战时最为突出的两大艺术媒介协同起来，共同致力于抗日斗争。

②陈依范（1908—1995），新闻记者、漫画家、美术活动家。1937年8月至1939年6月在苏联、英国、美国、香港、中国、法国和荷兰7个重要的国家和地区举行中国现代艺术国际巡展，为中国抗战时代的美术作品在世界艺术史上留下光辉印记作出卓越贡献。

③陈依范对于新兴木刻的评价未见中文原文。相关文献转引自黄元《陈依范与中国现代艺术国际巡展（1937-39）（上）》一文，《文艺理论与批评》，2020年第1期，第141页。

#### 参考文献：

- [1] 王坪.文化城的文化状况 [N].广西日报, 1943-09-08 (3).
- [2] 王克明.《讲话》前后的延安文艺 [J].中国现代文学研究丛刊, 2013 (45): 124.
- [3] 黄宗贤.大忧患时代的抉择——抗战时期大后方美术研究 [M].重庆: 重庆出版社, 2000: 115.
- [4] 编者.前言 [M] //广西社会科学院, 主编; 潘其旭, 等, 编选.桂林文化城纪事.桂林: 漓江出版社, 1984: 03.
- [5] 刘小林, 等.桂林抗战文化与中华民族精神 [M].桂林: 广西师范大学出版社, 2018: 229.
- [6] [英] 苏立文.20世纪中国艺术与艺术家 [M].上海: 上海人民出版社, 2013.
- [7] 蔡涛.国家与艺术家——黄鹤楼大壁画与中国现代美术的转型 [M].长沙: 湖南美术出版社, 2023: 16.
- [8] 张家瑶, 阮思琴.非常时期的美术 [M] //杨益群.抗战时期桂林美术运动.桂林: 漓江出版社, 1995: 415.
- [9] 黄宗贤.抗日战争美术图史 [M].长沙: 湖南美术出版社, 2005: 88.
- [10] [美] 拉斯韦尔.世界大战中的宣传技巧 [M].北

京: 中国人民大学出版社, 2003.

- [11] 编者.发刊辞 [J].工作与学习·漫画与木刻, 1939 (1): 1.
- [12] “时代美术社” 对全国青年美术家宣言 [J].萌芽, 1930 (1): 270.
- [13] 编者.木刻的新转向 [N].救亡木刻, 1939-02-21 (4).
- [14] 林风.杂文·漫画·木刻 [J].文地, 1936 (1): 43-45.
- [15] 黄元.陈依范与中国现代艺术国际巡展 (1937-39) (上) [J].文艺理论与批评, 2020 (1): 133-160
- [16] JACK CHEN.中国的呼声 [J].战时艺术, 1938 (1): 3.
- [17] 艾青.木刻和漫画 [J].抗战漫画, 1938 (2): 8.
- [18] 廖冰兄.急需训练漫画干部 [N].救亡木刻, 1939-04-01 (4).
- [19] 庞先超.关于延安时期“漫木结合” 漫画的思考 [J].文艺生活, 2011 (3): 25.
- [20] 廖冰兄.关于漫木合作 [N].救亡日报, 1940-02-22 (2).
- [21] 杨凡舒.“漫木” 图像中的民艺线索——由廖冰兄谈“漫木合作” 现象的背后 [C] //纪念鲁迅倡导新兴版画85周年暨张望诞辰100周年学术研讨会论文集.上海: 上海文化出版社, 2017.
- [22] 赖少其.一个时代的艺术 [N].救亡日报, 1939-04-21 (4).
- [23] 给漫木同人的一封信 [J].工作与学习·漫画与木刻, 1939 (1): 18.
- [24] 黄茅.漫画艺术讲话 [M].上海: 商务印书馆, 1947: 44.

赵宇卿：桂林理工大学艺术学院在读硕士研究生

（责任编辑：陈期凡）

## “红色美术”在天津： 一个历史与艺术的视角分析<sup>①</sup>

“Red Art” in Tianjin:  
An Analysis from the Perspective of History and Art

刘玉睿/Liu Yurui

**摘要：**本文探讨了“红色美术”的概念，并将其视为国家意识形态主导之下的重要美术分类，对理解中国特色社会主义先进文化具有重要意义。首先，文章梳理了“红色美术”的由来和发展，明确提出它是在中国共产党的文艺观指导下，以党的重要政治、军事、社会、经济和精神文明建设内容为主要表现题材的美术形式。其次，进一步分析了“红色美术”的分期，将其划分为新民主主义革命时期、新中国时期和新时代时期三个阶段，并总结了其艺术特征，包括社会主义文艺观创作原则性、时代主旋律性、重大历史题材性和革命现实主义艺术性。此外，文章还简述了天津红色美术的发展历程，包括其在不同历史时期的艺术特征和代表作品，以及天津地区美术工作者在红色美术创作中的贡献。

**关键词：**红色美术；主题美术；天津红色美术；社会主义文艺观

“红色美术”是一个学界正在探讨和处于形成之中的概念，实际上就是目前美术学界探讨和研究较多的“主题美术”。“红色美术”作为国家意识形态的主要美术代表，对“红色美术”的研究和定位具有非常重大的意义。著名美术史学者、红色美术史论家尚辉认为“中国共产党倡导并建立的这种新型美术形态，是中国特色的社会主义先进文化的重要组成部分，是对人类艺术史的全新开拓与巨大贡献”<sup>[1]5</sup>。随着新时期国家政府大力建构主流意识形态，“红色美术”的发展必将更上层楼，而且肯定会成为一门主流美术研究，甚至可能成为“红史学”（区别《红楼梦》的“红学”）。

### 一、“红色美术”的概念

目前，关于“红色美术”，专论仅见尚辉编著的《献给中国共产党九十华诞红色美术经典1921~2011》（河北美术出版社，2011年版）和邓向阳著《中国红色美术史》（中山大学出版社，2019年版）二书。其中，《献给中国共产党九十华诞红色美术经典（1921~2011）》是第一本全面研究中国共产党成立以来红色美术经典作品的图文美术史，其内容主要侧重于自1921年以来的红色美术经典作品的解读。在此书的相关论述中，尚辉并没有明确“红色美术”的概念，但从其论述中还是能明确“红色美术”的基本含义。“从中国共产党建立以来，革命美术家和进步美术家自觉地用画笔记录了这个政党为民族解放与民族振兴而留下的筚路蓝缕、艰苦卓绝的奋斗足迹，不论现场速写，还是再度创作，这些美术作品几乎都以一帧帧历史的截面展现了中国共产党90年曲折而辉煌的历史，从而构成了留存在人们记忆中的红色美术经典图像。”<sup>[1]</sup>邓向阳的《中国红色美术史》是第一本明确“红色

美术”提法的专著，但此书更侧重新民主主义革命时期红色美术的研究，范围略小，且该书“红色美术”概念仅局限在绘画上，并不充分。邓向阳提出，“所谓红色美术，就是指美术工作者以现实主义绘画形式对中国共产党带领中国人民进行艰苦卓绝的革命斗争、实现民族解放与社会建设的过程进行的记录与呈现。红色美术有丰富的表现形式，包括标语画、漫画、壁画、苏区邮票、钱币、建筑设计和报刊设计，以及后来在抗日战争和解放战争时期的木刻版画等”<sup>[2]</sup>。

笔者以为，要进行相关学术研究的重要前提是要为“红色美术”正名。“红色美术”是指在中国共产党文艺观指导下的，以中国共产党重大政治、军事、社会、建设（经济）、精神文明建设内容为主要表现题材的美术，其主要包括新民主主义革命时期、新中国时期和新时代时期三个大阶段。在历史发展过程中，“红色”早已作为革命、社会主义、共产主义的重要象征词被确定下来，这也是其在“红色美术”学术体系中成为逻辑核心的前提。中国权威辞书《现代汉语词典》解释“红色美术”中的“红色”为：“1.（名词）红的颜色。2.（形容词）属性词。象征革命或政治觉悟高的：红色政权、红色根据地等。”<sup>[3]</sup>“红色美术”中的“红色”主要侧重和突出中国共产党的领导性、指导性特征。中国共产党的领导性、指导性特征是“红色美术”的重要前提和基础，具体到美术创作中就是“共产主义文艺观”或“社会主义文艺观”。“红色美术”是“红色文艺”或“红色文化”的重要组成部分，其概念是在2010年后随着“红色文化”概念的流行而进入到中国当代社会视野的。与“红色美术”相近的概念还有“红色美术作品”“红色美术

1949年—1978年中国“红色美术”的分期

经典”以及“红色艺术”等。

二、“红色美术”的分期

笔者认为，中国“红色美术”主要包括新民主主义革命时期（1919年—1949年）、新中国时期（1949年—1978年）和新时代时期（1978年至今）三个大阶段。需要说明的是，上述“时间”分期只是参考，是一种“大致时间”。因为艺术风格的分期与社会、时代的变化存在不一致的现象，艺术风格的发展变化一般是比社会、时代分期要滞后一些。根据“红色美术”的时间范围，“红色美术”还可有狭义和广义的区别。狭义的“红色美术”主要指新中国初期的党史、军史、政治史美术表现，具体时间是新中国成立至改革开放（1949年—1978年）；而广义的“红色美术”是从新民主主义革命时期至今的中国共产党党史、军史、政治史、经济建设史、社会主义精神文明建设史的美术表现。

三、“红色美术”的艺术特征

“红色美术”作为艺术、美术的一个具体类型和组成，其必然具有一定的“艺术特征性”。据相关艺术原理可知，任何艺术类型或流派都具有相对特有的，主要包括艺术创作原则、艺术主题、艺术题材和艺术语言（表现手法）的整体特征性，笔者总结归纳红色美术的基本艺术特征主要有：“社会主义文艺观创作原则性”“时代主旋律性”“重大历史题材性”“革命现实主义艺术性”等。

首先，任何艺术创作必须源于艺术创作者的艺术创作观。红色美术的艺术创作就是要以共产主义文艺观、社会主义文艺观为创作根本原则。而“社会主义文艺观”的最基本、最核心的内容就是“文艺为人民服务，为社会主义服务”（“二为方向”）。此点凸显中国共产党的领导和指导性，是红色美术的核心创作原则。其次，红色美术的时代主旋律性（主题思想）是指红色美术所代表的中国当代“主流文化”是由国家统治阶级的代表——国家政府推行的，其目的是维护统治阶级的统治地位。国家主导和提倡的时代精神就成为艺术创作的重要表现，即艺术作品的主题。当代中国的“主流文化”“主流艺术”早期被称为“社会主义精神文明”（20世纪80、90年代），现在一般多被称作“时代主旋律艺术”，简称“主旋律艺术”（新世纪以来）。再次，红色美术艺术作品的主题思想需要通过具体的题材才能体现出来，“主旋律艺术”的主题先行，并通过题材作为最主要表现方式。作为传达“时代主旋律性（主题思想）”的美术题材也是有着相对固有的题材，学界目前归纳为“重大历史题材”。所以从艺术表现题材角度上说，红色美术的重要艺术特征之一就是“重大历史题材性”，具体是指中国共产党领导下的重大政治、军事、社会、建设（经济）、精神文明建设等历史事件。最后，作为红色美术创作必然需要相应的、特有的艺术表现方法，红色美术特有的艺术方法就是“革命现实主义”，虽然现在一般通称为“社会主义现实主义”，但笔者认为，“革命现实主义”一词描述的含义是红色美术艺术表现方法的最准确称谓，所以笔者还是采用了“革命现实主义艺术性”作为红色美术艺术手法的名称。

红色美术是近现代美术史和新中国美术史的重要和主要组成部分，作为当代中国重要城市之一的天津，也是有着非常丰富的红色美术资源。在天津这块土地上培养了非常多的优秀的艺术家，产生了非常多的红色美术作品，其中不少作品在新中国美术史上堪称经典之作。

四、天津红色美术经典作品

天津红色美术经典作品中代表性油画有秦征《家》（1957年），秦征、边秉贵《战地黎明》（1976年），张京

1949年—1978年中国“红色美术”的分期

生、王元珍《烽火年代》（1976年）、《没有共产党就没有新中国》（1979年），张汝为、邓家驹、吴长江、沈尧伊《和平解放北平》（1977年），刘天呈、张胜、邓乃荣、孙建平《激战天津》（1977年），邓乃荣、孙建平《同仇敌忾》（1977年），沈尧伊《革命理想高于天》（1976年）、《而今迈步从头越》（1976年），安明阳、车永仁、张永典《伟大的战略决策——毛主席和朱总司令、周副主席在西柏坡》（1977年），于小东《西藏和平解放》（2020年）；彩塑有杨志忠《卖身契》（1963年）、《颗粒归公》，张乃英《白求恩》（1978年），张乃英、逯彤《延河春暖》（1978年），逯彤《山里人》（1964年），陈兆兴《英特纳雄耐尔就一定要实现》（1979年）；雕塑有于世宏《李大钊就义》（2002年），景育民《东归土尔扈特的史诗》（2009年）；国画有刘子久《支援前线》（1953年）、《给军属拜年》（1951年），王颂余、贺建国《导洪穿运》（1973年）、《银滩百里迎春潮》（1974年），王颂余、孙克纲、杨德树、高杰、白庚延《稻香千里南泥湾》（1977年），孙其峰、霍春阳《山花烂漫》（1977年），吕云所《夜送军粮——太行抗日组画之一》（1984年）；新年画有张福龙《毛主席和青年农民》（1966年），沈大慈《全心全意》（1974年）、《书记在这里》（1975年），邵文锦《红花结硕果》（1977年），张金荣、于化鲤《春风送暖》（1975年），张福龙《杨柳春风》（1977年），那启明、车永仁《亲切的关怀》（1972年）；版画有张耀来《电视剧〈觉醒年代〉系列插画》（2018年—2021年）；水彩有邹起奎《雷锋精神榜样永存》（2007年）。

五、天津红色美术的概念和分期

作为中国红色美术的重要组成和主要分支，天津红色美术必然统一在中国红色美术这一大概念之下，“天津红色美术”是指天津地区的“红色美术”，全称应该是“天津地区的红色美术”，简称“天津红色美术”。其具体类型还可以细分成两个部分：第一部分也是主要部分是指天津地区美术工作者顺应时代号召而进行的红色美术创作，第二部分是天津地区以外，但与天津有着千丝万缕联系的艺术工作者创作的红色美术艺术作品。天津红色美术的具体门类也是非常丰富的，不仅有普遍意义的国画、油画、版画、雕塑，而且还有非常具有天津特色的“彩塑（泥人张彩塑）”和“新年画（杨柳青年画）”。

天津地区美术工作者所创作的作品是天津红色美术的最主要构成。此处的“天津地区”非局限于天津籍美术工作者，还包括在天津工作的美术工作者创作的红色美术作品，这其中非天津籍美术工作者所占比重是比较大的，尤其是新中国初期，相当多的非津籍的美术工作者来到天津，极大丰富了天津美术创作队伍。

天津红色美术的分期和中国整体红色美术一样，也分成新民主主义革命时期（1919年—1949年）、新中国美术时期（1949年—1978年）和新时代时期（1978年至今）。

新民主主义时期的天津红色美术（1919年—1949年）因条件限制，在作品数量和艺术性上都表现一般。此时期表现一般的主要原因是早期国民政府的文化管控和后期日据时期的文化管制。新民主主义时期的天津红色美术现存主要有天津盘山抗日根据地抗日标语石刻、左翼木刻团体的木刻作品、民主进步漫画和民主进步出版物的封面插画四类。虽然这一时期的红色美术分科不是很多，但却是天津红色美术的重要萌芽期，后续影响巨大，其经典作品具有一定的价值和意义。

新中国美术时期是天津红色美术（1949年—1978年）

1949年—1978年中国“红色美术”的分期

发展的重要阶段，主要原因是当时社会、时代的发展需求。新中国建立初期，党和国家要改变落后的半殖民地半封建社会，对旧有的封建社会文化、艺术进行改造也是这一目标之下重要的工作。此外，新兴的社会主义共和国也必然需要配套的文化、艺术。崇尚体现社会主义精神的现实主义艺术，是当时社会上下共同追求的主流艺术思潮，并随着新中国文化建设的方向而成为在艺术界更具摄性地位的思想。

新中国初期的社会主义现实主义艺术要求艺术要客观如实地反映社会现实生活，尤其是展现刚刚经历过的中国共产党领导的反帝反封建反侵略反独裁等革命运动和战争事件，要以人民大众、领袖（后来主要表现领袖）为唯一表现对象，艺术表现手法也逐渐固定为单一的写实手法。在这个主流思潮影响下的艺术表现逐渐模式化和程式化，艺术表现的多样化逐渐消失，形成了“红、光、亮”“高、大、全”的艺术特征，其实，这也是红色美术的重要艺术特征。红色美术的重要特征就形成在新中国时期，只是当时还没有出现“红色美术”这一专有名词，而是称为“革命历史画（美术）”。事实上，红色美术是新中国时期美术的主要代表，甚至夸张一点说，新中国时期的美术就是红色美术。

新中国美术时期，天津美术顺应时代潮流，也呈现出红色美术的主体特点。这个时期的天津地区美术工作者创作了大量红色美术作品，基本涉及了所有美术门类。相关作品多次参加国内大型美术展览，主要是全国美展，并获得很多荣誉，出现了很多家喻户晓的红色美术经典作品，对全国产生了一定的影响。这一时期也是天津红色美术的最主要时期。

其后，新时代时期（1978年至今）是为天津红色美术发展的第二大阶段。此时期中国整体的红色美术可以分成两个阶段，改革开放三十年时期（1978年—2005年）和新世纪时期（2005年至今）。为什么以2005年为分界点呢？这是因为从2005年开始，国家意识到文化建设的重要性，开始从政府层面来进行主体意识形态的构建。在美术上的重要举措就是于2005年开始实施“国家重大历史题材美术工程”。天津从2013年开始实施“沽水流芳——‘画说天津’重大历史题材美术创作工程”（由天津市委宣传部主办、天津画院承办），作品为天津美术馆、天津画院美术馆永久收藏，该项目于2016年12月确立选题，2018年招标确立作者。2021年4月首批28件作品结项，并出版有《沽水流芳“画说天津”重大历史题材美术创作工程首批作品集》（天津人民美术出版社2021年版）。由于计划100项美术作品尚未完全结项，美术工程的成果的社会影响力尚未完全体现出来。

改革开放30年时期，与红色美术相对应的词汇为“主旋律艺术”，所以此时期的“红色美术”也可以用“主旋律艺术”来称呼。1978年至21世纪初时期，由于中国社会发展中心转移到了“社会经济建设”，实行了“改革开放”，中国共产党的文化政策也提倡“百花齐放，百家争鸣”。虽然也要求“为人民服务、为社会主义服务”，但相对于以前呈现明显弱化状态。当然，此时期的文艺政策更符合经济社会发展需要。文化艺术发生商业化转变，艺术创作更自由和丰富，中国当代艺术呈现商业化、多样化的艺术特征，主题性美术创作趋弱，天津红色美术也顺应了这一社会发展大趋势。

新世纪时期（2005年至今）与“红色美术”相对应的词汇为“重大历史题材美术创作”，所以此时期“红色美术”也可以被称为“重大历史题材美术创作”。随着“改革开放”取得巨大成功，中国经济高歌猛进，在中国共产党的英明领导和决策下，中国用了短短30年时间跃升为世界第二大经济体。在经济高速发展的同时，国家政府意识到文化建设

1949年—1978年中国“红色美术”的分期

的重要性，中国共产党高瞻远瞩，从2005年开始，从国家、政府的层面来进行主体意识形态构建。在美术上的重要举措就是于2005年开始实施“国家重大历史题材美术工程”（文化部与财政部联合主办）。随后相继实施了2011年“中华文明历史题材美术创作工程”（中国文联、财政部、文化部主办）、2018年“重大主题雕塑工程”和“不忘初心 牢记使命——庆祝中国共产党成立100周年大型美术创作工程”（中央宣传部、中国文联、财政部、文化和旅游部主办）。“重大历史题材美术创作工程”在实际操作和作品艺术性上虽然存在着一定的不足和问题，但意义是重大的，解决了商业社会条件下国家如何营造主流文化意识形态的新问题，开创了“国家政府艺术大订件”的新模式，为弘扬主旋律、守护意识形态主阵地、延续“红色基因”进行有益和积极的探索，是“功在千秋”的重大举措。

新时代时期（1978年至今）的红色美术整体呈现出数量减少和规模趋缓的特征。此时期的天津红色美术主要分成二类表现。其一也是主要的表现还是源自于官方组办展览和博物馆、纪念馆订件创作。比如全国美展，以及为纪念中国共产党建党、纪念中国人民解放军建军、纪念“毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话”等纪念性活动的创作，还有国家、天津市举办的“重大历史题材美术创作工程”。其二是美术工作者的自发行为。很多美术工作者受成长环境的影响而具有“革命情怀”和“军事情结”，自发关注表现“军史”“战争史”“革命史”题材的作品。比如著名的长征画家——沈尧伊，因为受“长征精神”的感召自发创作了很多“长征”美术作品（连环画《地球上的红飘带》《遵义会议》）。天津地区比较喜欢进行红色美术题材创作的突出代表有邓家驹（油画）、秦征（油画）、景育民（雕塑）、张耀来（油画）、邵文锦（年画）等。

六、结论

天津作为中国红色美术发展的重要地区之一，其相关艺术家及作品具有非常重要的研究价值，对其进行研究不但可以补全中国红色美术的研究脉络，也可以为构建更全面的社会主义文艺体系添砖加瓦。在今天，随着党和国家对主流意识形态构建的进一步深化，相信在国家、天津市各级政府重大历史题材美术创作工程的助推下，天津地区的红色美术在主题艺术创作、主流意识形态建设等方面一定能继承新中国初期的艺术成就并再创辉煌。

注释：

①本文是在由作者撰写的《天津红色美术百年》(即将由天津社会科学院出版社出版)书稿《序论》基础上改写而成的。

参考文献：

- [ 1 ] 尚辉. 献给中国共产党九十华诞红色美术经典（1921—2011）[ M ]. 石家庄：河北美术出版社，2011.
- [ 2 ] 邓向阳. 中国红色美术史 [ M ]. 广州：中山大学出版社，2019： 2.
- [ 3 ] 中国社会科学院语言研究所词典编辑室. 现代汉语词典（第7版）[ M ]. 北京：商务印书馆，2016： 540.

刘玉睿：天津美术学院史论系教授

刘玉睿：天津美术学院史论系教授

刘玉睿：天津美术学院史论系教授（责任编辑：陈期凡）

## 中国古代“空间营造”理论文献综述及其画史价值研究

A Literature Review of Ancient Chinese “Space Construction” Theory  
and a Study of Its Value in the History of Painting

刘芳宇/Liu Fangyu

**摘要：**传统中国画与西方绘画由于历史参照和话语体系的不同，其空间营造的方式运用也有较大差别——前者以远近之法经营画面的位置与构图，后者以科学透视强调图像视觉的真实与纵深。在西学透视正式传入中国之前，虽然没有关于中国画透视与比例运用的专门著述，但是在绘画品评文献中可见古人的智慧初露锋芒。在欧洲透视理论成果传入之后，中国出现了第一部透视学专著《视学》，其空间理论与绘画图例最终汇聚成艺术与科学的融合。以上中国古代“空间营造”理论文献具有一定的画史价值，体现出中华民族连续与包容的文化自信。

**关键词：**中国古代理论文献；空间营造；《视学》；画史价值

传统中国画远近之法与西方科学透视属于两套体例。本文第一部分初步梳理中国古代“空间营造”理论文献的发展与观念变化，列举重要的美术史家、画家及其相关文论，诸如顾恺之《画云台山记》、王维《山水论》、饶自然《绘宗十二忌》、董其昌《画禅室随笔》等。第二部分以雍正十三年（1735）再版的年希尧《视学》为例，将其视为中西透视理论融合的焦点，梳理《视学》的编撰理论、说明书中使用的画法几何插图，客观讨论其对清代洋风画的影响。第三部分总结中国古代有代表性的空间营造理论与著述的画史价值。这些文献体现了长久以来中国古代美术家、美术理论家对空间远近与透视法则的摸索与完善，不仅丰富了画学文献研究的体例与方法，也为绘画理论最终能与西方科学传统融合打下了基础，因而具有重要的历史意义。

### 一、中国古代画学文献中的“空间营造”理论

在西方科学正式传入中国以前，中国古代文献中虽然没有成体系的关于透视的理论著作，但是山水画家、人物画家在长期的创作实践中依然有所心得并将自身对“经营位置”的思考以文字形式记录下来。

山水画在成为独立画种之前，主要作为人物的陪衬与画面的装饰。唐代张彦远《历代名画记》曾以“人大于山”“水不容泛”<sup>[1]</sup>评论顾恺之《洛神赋图》中山与人的相对比例特征，而关于人与人之间的相对比例，古代文献当中少有提及。当代文艺理论家赵宪章老师曾通过图像分析，在文章中提出“伦理透视”<sup>[2]</sup><sup>16</sup>的概念，即在描绘人物群像时人物体型大小往往会按照身份和等级递减——帝王或达官贵人的形象总是最大且身处画面布局的中心位置，其他人物则寥寥几笔，甚至逐渐萎缩，大小分配极不合理，尽显封建社会的皇权至上。各类传统中国画科的独立和技法的提高，伴随着绘画理论的全面完善，远近理论亦是其发展脉络中的重要一环。

东晋顾恺之《画云台山记》是中国古代最早提及空间营造巧思的绘画理论文献。文章分三段记述了云台山的作画创意与布局设计，对于山水置陈布势提出了自己的测量方法：“西去山别详其远近，发迹东基……作清气带山下三分偈一以上，使耿耿成二重。”<sup>[3]</sup><sup>581</sup>在长卷上分段，是中国山水画中常用的布局方式。画面运用多个焦点，构成了散点透视，使得画家所造的意境往往超越时间、空间，是运动的、连续的。此外，《画云台山记》对于人的比例以及远山上人物衣饰色彩所见虚实亦有阐述：凡画人的时候，以人的长度分作十分，坐的时候可作七分。所穿的衣服，虽有色彩，要画得很清淡，不能用重色。这是因为人坐在高山上，距离很远，为空气所遮，颜色不能和近处一样鲜明。<sup>①</sup>

南朝宗炳《画山水序》是中国画论史上第一篇山水画专论。文中记载的画面形式超脱于此前以人物为画面主导的常规模式。宗炳首次说明山水画近大远小的空间原理与方法：山可以有如昆仑那样的高大，而人的眼睛很小，如果以极近的距离看山，则山的形态是看不到的，使人与山的距离远一些，则山的形貌就可以尽收眼中。<sup>②</sup>这种现象的形成其实是离山越远，则看到它的形状越小的缘故。宗炳紧接着假设了一个透视学实验，说明了掌握远近与比例的重要性，尽管是高不可及的昆仑山也可全景绘于方寸之间，甚至提出了比例尺的概念：如果当下绷起一幅薄绢，透过薄绢看远处的风景，就算是昆仑山这样高大的山形也可以仅映在一寸见方的小范围内，而竖着画三寸的距离几乎可看作现实中的千仞之高，横笔画几尺的距离几乎可看作现实中的百里之远。<sup>③</sup>

与宗炳同时期的王微在《叙画》一文中指出，人的视野有限，看到的景象不能周遍，为了避免这一遗憾于是用一管之笔，去模拟生生不息的宇宙万物。以对自然山水局部景致的描绘，去表现眼睛所看到的广阔景象。<sup>④</sup>绘画可以

展现“目之所极”，即眼睛所看到的山川河海，描绘自然山水局部的景致。这一观点与上述“方寸之内”“体百里之迥”相对，绘画也可以表达画家“目之所不能极”，在有限的纸张中描绘风景全貌。

传南朝梁元帝《山水松石格》以口诀的形式传达了三点远近法真理：其一，“首尾相映，项腹相迎。丈尺分寸，约有常程”<sup>[3]</sup><sup>587</sup>。即画面首尾相互映衬、画面中部要相互呼应，画面中景物的大小要遵循常理，有一定的大小比例。其二，“高墨犹绿，下墨犹赭”<sup>[3]</sup><sup>587</sup>。即一幅山水松石画中受到阳光照射的一面往往以墨绿色展现，而画面的另一侧则在墨色中加入红色。画家创新性地出色相冷暖的对立机制，以及空间阴影画法中受光面和背光面的色彩差异，这是绘画逼真、传神写照的关键所在。其三，“高岭最嫌邻刻石，远山大忌学图经”<sup>[3]</sup><sup>588</sup>。这里指出高山的描绘不应该与石刻接近，远山的刻画不应该像地图一样清晰，传达了画面中近实远虚的观念。

唐代王维《山水论》则指出，如果山要画成一丈，那么树就画成一尺；马如果要画成一寸，那么人就画成一分；远处的人不画眉眼，远处的树不画枝条；远处的山看不见石头，要画得像隐隐约约的眉毛一样；远处的水看不见波纹，要画得与云天相接，强调了绘画参照物的重要性与虚实相生的远近法。<sup>⑤</sup>一方面，树的高度参照山的高度、人的高度参照马的高度，是对早期山水人物画“人大于山，水不容泛”的透视法的回应；另一方面，画家注意到在画远处的人、树、山、石、水的时候要“隐隐约约”，这是顾恺之《画云台山记》中以色彩深浅区分远近的空气透视法的延续，也对宋代郭熙“远山无皴，远水无波，远人无目，非无也，如无耳”<sup>[3]</sup><sup>61</sup>这种以虚实区分远近的思想有所启发。此外，王维的《山水诀》中还指出近大远小的规律——遥远处峰岫与云容交接在一起，天光与水色辉映于一处，远处的山须要低层叠，近处的树要高高拔起，远处的山要在低处层层叠叠，直至水天相接。<sup>⑥</sup>以上足以见得王维在理论与实践上的深入研究。这一段文论从山水画的全局空间进行把握，对后世理论家影响深远，被多次引用。

到五代前后，形成的全景式山水画构图，更为注重物象的排布与大小真实比例。唐末五代画家荆浩是该时期空间营造理论文献成就的集大成者。荆浩《笔法记》以对话的形式阐述画家的画法观念与品评标准，其中提出“度象取真”的观点，认为画画这种形式关键在于画家的功夫，即测度事物的形象而展现出其真实的一面。事物浮华，就选择其浮华的一面来表现；事物真实，就各归其类，择其真实的一面来表现，而不能停留于表象之美，将浮华当作内在实质，“华实兼取”才能得到物象的实质。如果不知道这样的描绘技巧，只能勉强得到形似，不可能描绘出物象的真实。<sup>⑦</sup>在荆浩的绘画理论中，他所追求的“真”并不单一表示事物的真实形象，更是直指物象的传神写照，这也是营造画面真实空间的基础，此文中提及的画作“无形之病”便是事物形象结构全部都违背常理，虽然笔墨都运用其中却也毫无生气。与此同时，《笔法记》还指出画作存在“有形之病”，即画面中的花木枯荣不符合季节，在相同的观点上房屋比人画得小，或者树比山画得高、水中的桥没有与河岸相接等，这类事物形状的病症尚且容易辨识与纠正，强调了同一画面中物象的相对大小比例。<sup>⑧</sup>

荆浩《山水节要》具体描述了画家对山水画中景物与空间布势的心得：山水画中的物象虽然存在其固有的形态与格局，但并非一成不变，在构思时应心中要有整体的布局，意在笔先。远景要用简练的线条概括大致走势，近景



图1 [五代]荆浩 匡庐图 绢本墨笔 1858×106.8cm  
台北“故宫博物院”藏

则要仔细刻画其真实形态。山要有主次之分，水要有流动之势，布局山形时要考虑到山势的走向、石头的纹理、道路的弯曲、树木的枝干、山坡的平缓。山要有曲折，群山密集的地方要显得高耸。画石头要分三面，画山路要看两面。溪涧要若隐若现，河岸要有高低起伏。在画山头时，要避免重复，画树头切忌树梢整齐划一。在下笔的时候，一定要保持对形势的把握，由此才能提高画技。<sup>⑨</sup>荆浩指出画家面对自然状态下的山水情景需要重新布置与安排物象，尤其注意以概括归纳的手法强调画面空间布局中的“近实远虚”，对此可以通过荆浩《匡庐图》（图1）画面的远中近、高中低、虚到实、浅到深的变化中窥见空间感与秩序感的营造。

北宋沈括《梦溪笔谈》中评李成描绘山间的亭台、酒馆、楼阁、宝塔等建筑都采用“仰画飞檐”的形式，<sup>⑩</sup>即在正常站立状况下人仅能够看见整个屋子的一个面，而当人位于房屋底座附近、从下向上仰望时，则可以看见整个屋檐下的椽子（图2）。沈括认为李成是将人的视觉融入真山水的观看中，为“真山之法”。传统中国画的空间营造讲求移步

换景，李成所画“飞檐”恰恰是抬头时眼睛所真切看到的屋檐，而非从山上望向山下时单一视角的屋檐，同一幅画面中融汇俯、平、仰三个视角，符合实际中人的观赏心理。

北宋的山水画空间理论得到凝练与提高，郭熙在他的《林泉高致·山水训》中，总结和归纳了“三远法”和“可居可游”的两大绘画观点。所谓三远，即从山下仰望山顶的“高远”，从山前望山后的“深远”，从近山望远山的“平远”。高远的色调清晰明了，气势高耸突兀；深远的色调深重晦暗，体现出重峦叠嶂的意境；平远的景色有明有暗，恬淡而缥缈。<sup>④</sup>不同视点能够改变山的空间感与势态造型，也能产生不同的观看感受，与上述沈括《梦溪笔谈》中提出的“以大观小”的观点一致，北宋王希孟《千里江山图》的全景构图中便同时采用了这三种透视法。北宋郭熙言山水画所呈现的情境给予观者的感受有可行、可望、可游、可居的不同。凡是能呈现出这种状态的画作都可以算在妙品之中。但是画可行可望之景，不如画出可游可居之境为得当。<sup>⑤</sup>这里提出了“视距”的观点，视距并非画面中可以测量的物象之间的距离，而是观画者与画作之间的距离，这种远近计算将抽象的审美感受具体化、实用化为可操作的“行、望、游、居”四种行为。

此外，宋人韩拙在他的《山水纯全集·论山》中接续郭熙的“三远法”，又补充提出了涵盖“阔远、迷远、幽远”新观点的“三远论”。从水边望山，“阔远”与“平远”类似，近处是岸、中景为水、远景为山，即为阔远；“迷远”与“深远”类似，近处烟雾弥漫，远处被流水相隔景物模糊，只是深远可见，迷远不可见；“幽远”的视点亦与“平远”接近，只是远处增添缥缈之感使得前后纵深感更强。<sup>⑥</sup>以上合称“六远法”，对山水画空间理论作了进一步补充。

伴随着传统中国画各类题材达到登峰造极的地步，元代饶自然、黄公望的画论在前人画论的基础上进行总结与升华。

饶自然《绘宗十二忌》提出十二点关于绘山水画的禁忌，其中第二忌“远近不分”，认为王维的“丈山尺树，寸马分人”需要在分清前后远近的情况之下使用，支持物象的近大远小与墨色的近浓远淡，近景和中景可以参考山树马人的比例，但极远处就可以省略人物。<sup>⑦</sup>第七、八、十忌从三维立体空间讲求石、树、叶、楼阁的空间画法，饶自然认为石头要“有顶有脚分棱面”、树枝在分“左右二向”之后还需要“间作正面背面一枝半枝”、叶子有“单笔夹笔”的画法、楼阁也要“向背分明”。<sup>⑧</sup>黄公望《写山水诀》接续前人观点指出“树要四枝”“石看三面”的立体画法，“远山无湾远人无目”的虚实画法，还在宋代“六远法”中取其三法，以“平远、阔远、高远”合称“三远法”。<sup>⑨</sup>

明代董其昌的空间营造理论在《画禅室随笔》有两点阐述。一方面，基本围绕“凹凸法”展开——作画时，所有山都要有凹凸之形，先描绘山的外轮廓，轮廓之内则采用“直皴法”。<sup>⑩</sup>董其昌极其追求画面的立体感，不仅“树有四枝”“石分三面”，还自创“直皴”笔法以达到山势的“凹凸之形”，这种笔法类似于西方素描画中的排线，通过疏密排列塑造物象的阴影，其山水画《婉变草堂图》（图3）是其直皴用笔的典型代表。此画用线条表现空间的特点“其一是强烈的明暗对比，如雕如塑地制造出方阔所谓的‘质量与形体’。其二是高低不齐等之地平线。其三则是朝着不同方向倾斜的地面，这些块面存在于高低不同的地层，似乎将要坍塌于构图的中央”<sup>[4]</sup>。

另一方面，董其昌《画禅室随笔》还提出要根据画面的视点选择树木的品种与比例：画树木，要根据它们的



图2 [北宋]李成 晴峦萧寺图(局部) 绢本设色 原作 111.4×56cm 美国纳尔逊-阿特金斯美术馆藏

特性有区别地画在不同画面中，挺拔繁茂的树木应安置在高远构图中，平远之景则应描绘清雅古朴的树木。如果画《潇湘图》，意在表现荒荒平远、无影无声，那么近景就不宜描绘高大的树木和丛木。如果画园亭景象，那么可以画杨柳、梧桐、竹林以及古松青松。如果将园林中描绘的树木移到山中就不相匹配。<sup>⑪</sup>

明代唐志契在《绘事微言·楼阁》中表达了自己的空间理论。一方面，强调深入自然与多角度观看，选择适合入画的一面而非不加思考地写生，比如在山间游行时见到一棵奇形怪状的树，必须四面观察，选取适合入画的一面，有的树从左边看不入画但右边入画，前后观察也是这个道理；<sup>⑫</sup>比如楼阁的一椽一栱，其排列与建造方式有反有正，有的是侧两分、有的是正看八分，有的是出梢、飞梢，也有

的是尖头、平头，如果画纸上楼阁方位的选择相差以毫厘，实际中可能是天差地别。<sup>⑬</sup>另一方面，强调了远近法中的遮挡关系、大小关系、深浅关系与虚实关系，古人画楼阁都会与花木石相间掩映，大概在它们的浓墨淡笔、大小深浅之间能够映衬出楼阁的远近距离，而且有的画楼阁上半部分极其精妙详细，下半部分却极其模糊不清，这就是所谓的“远近高下”的道理。<sup>⑭</sup>

清代王概《芥子园画传》从具体景物上对三远法理论做出了新的阐释：要想表现高远，就画上从高处流下的泉水、画上雁荡山的龙激飞瀑，画上分为上中下、远中近三层的匡庐山；要想表现深远，应该加强云气，让玉女峰山气缭绕、明星峰云雾掩映；要想表现平远，应该让烟雾平缓，再画上“冈明华子，谷冷愚公”。<sup>⑮</sup>但是，画中之山无论如何拔高都长不出方寸之内，烟雾如何缥缈也宽不过百里之迥，还是应当加强比较，如同“丈山尺树，寸马分人”拉开人与景的差别，强调近大远小塑造前后纵深之景，多使用纵横带来展现平远的辽阔无垠之貌。

随着海上航线的开拓，明清时期中西方交流越发密切，清代宫廷的画家圈层中开始重视西方透视法的运用，即泰西法。比如，清代张庚在《国朝画微录》中评价焦秉贞使用泰西法画山水、人物、楼观的特色“自远而近，由大及小，不爽丝毫”。<sup>[5]</sup>可见，焦秉贞对各类题材的远近与大小的掌握极佳。张庚还将明清肖像画法分为两大流派，一派重“墨骨”，明末曾鲸及其波臣派便是墨骨画法的集大成者，着重于画面中笔痕的显现与墨色的深浅，另一派用“淡墨”分染、用画笔勾出五官之后再凸显体积。在中国古代美术文献中对人物透视的论述与实践较少，从以往平面设色到墨骨傅彩，实现了骨法用笔与气韵生动的完美结合。张庚在这里指出人物画添加阴影塑造透视的两个方法，通过曾鲸众人的肖像画可见其对阴影结构与凹凸画法的精进已达到极高的造诣。<sup>⑯</sup>

清代邹一桂《小山画谱·西洋画》写：“西洋人善勾股法，故其绘画于阴阳、远近不差毫黍。所画人物屋树，皆有日影，其所用颜色与笔与中华绝异，布景由阔而狭，以三角量之，画宫室于墙壁，令人几欲走进。学者能参一，亦具醒法，但笔法全无，虽工亦匠，故不入画品。”<sup>[6]</sup>邹一桂从阴阳、远近、日影、布景肯定了西洋透视法对于绘事逼真效果的营造，“令人几欲走进”。同时，他提及西洋勾股法、三角量之，有意将画法透视与数学测量相结合，可见清人对西方透视法的重视和运用凹凸法的极高造诣。

自古以来美术家、批评家从不同的角度论述了对空间观念与远近法则的认识与应用心得。唐代以前的空间营造理论来自于画家创作中的模糊直觉，观点相较分散单一，受此影响形成了注重大小比例的全景式山水构图。至宋代，“三远法”“六远法”以及后人的新论与补充标志着中国古代空间理论建立体系的开端。明清时期，在中西交流的大环境背景之下，显然西方透视法的发展与使用得到小圈层普及，画家也开始尝试技法创新对标西学，尤其在清代中后期，人物、山水、楼阁等题材的空间营造理论百花齐放，各类文献史料中也多有记载。在此基础上，中国第一部透视理论专著《视学》得以诞生。

## 二、《视学》编撰体例及其空间透视理论

16世纪意大利传教士利玛窦登临澳门，在开启中国传教事业的同时也传递着西方艺术与科学，架起一座东西方交流与沟通的桥梁。利玛窦与徐光启合作将古希腊欧几里得《几何原本》前六章翻译出版，确定了几何学术语的译名，是西方科学远道而来的见证。利玛窦带来了西方圣母子像，影



图3 [明]董其昌 婉变草堂图 纸本墨笔 111.3×36.8cm 1597年 私人收藏

响华南地区洋风画面貌，为后来大批传教士入华创造了重要的前提条件。清初，意大利传教士郎世宁进入宫廷供职，将西画技法与皇帝喜好结合，在华从事绘画50余年，是早期中西艺术交流的先驱之一。郎世宁还将西方焦点透视法带入宫廷，协助年希尧撰写中国第一部画法几何著作，实现了艺术与科学的融合，《视学》便由此诞生。

《视学》作者为清雍正年间的年希尧，其于雍正七年（1729）初版时叫《视学精蕴》，雍正十三年（1735）再版校改为《视学》，在原版的内容上又补录了50余幅图片，共148张。两版的绪言部分名为《视学弁言》，位于《视学》前5页。绪言之后，正文部分以精印的木刻版画图片为主，文字解说为辅，其中第6页是制图或透视图中的基本工具图，第7到第109页是透视画法实例和说明的绘制图像，第110到第148页则是不同光源下的投影位置实例和说明图。

在自序部分，年希尧说明了《视学》研究的缘起与目的，即受到传教士郎世宁在宫廷中以西方透视画法作画的启发，认为中西画法结合便能够使“泰西之法”成为中国画的工具，从而用于“中土绘事”之上，“能尽物类之变态”。<sup>[7]</sup>据学者杨泽忠、徐洪婷的考证，《视学》“前30幅透视图翻刻于意大利艺术家安德烈·朴蜀（Andrea

Pozzo)于1693年出版的《建筑绘画透视》(Perspectiva Pictorum et Architectorum)一书;中间和后面的59幅带有序号的图形为年希尧自己所绘,这个过程中于康熙五十四年来华的意大利传教士郎世宁给予了很大帮助<sup>[8]</sup>。同时,《视学》中的方法说明有许多也直接来源于翻刻底本,对比《养心殿造办处各作成做活计清档》以及《视学》中的透视图例,文章认为《视学》中的部分插图来源于西方透视书籍,还有大部分插图极有可能是郎世宁提供给作者年希尧的。

《视学》不仅是一部系统梳理几何学、科学、建筑学、艺术学四大领域学科的透视理论专著,还是一部将科学透视引入中国绘画的重要画学文献,对绘画具有很强的实践意义。年希尧全面阐释西方透视学主要理论,包括点线、远近、阴阳,还将这三法带来的透视效果称为神明变化——“惟首知出乎点线而分远近,次知审乎阴阳,而明体用更知取诸天光以臻其妙,则此法之若离若合,或同或异,神明变化亦略备于斯三者也”<sup>[7]4-5</sup>。其编撰理论可总结为以下三点。

第一,万物透视的源出在于“点”,因为“万物能小如一点,一点亦能生万物,因其从一点而生”,并将这“一点”取名为“头点”,此后“从点而出者成线、从线而出者成物”,无论何种物件都可以点线刻画。<sup>[7]4</sup>“一点生万物”的观点和“一生二,二生三,三生万物”的道家观念极其相近,展现了西方透视法与中国本土道教哲学含义的相通之处,并由此得出泰西画法焦点透视“定点引线”与中土绘事散点透视“目力上下无定所”的根本差别。

于“物”方面,年希尧认为中国山水画无须遵循西方透视,在传统范式引导的实践之下,已达到得心应手、纵横自如的状态。而中国画里的亭台楼阁、室内器物一类因为需要精准造型,要想画得好,必须采用西方人的透视法才能充分表现其结构,这类物象的透视若是不合法则,“则触目之顷刻有不舒适之意生焉”。<sup>③</sup>

第二,年希尧在回顾中国古人文论中“仰画飞檐”“一斜百随”“深见溪谷”的透视法后,将近大远小视为透视理论的观点之一。“凡目之视物,近者大,远者小,理有固然。”<sup>[7]3</sup>就算是如同五岳山一般庞大的物体,在自然状态下离他越远,山则越小,最终汇聚于一处;如同芥子般渺小的微观物象也遵循这个道理,将其放在远处,虽然乍然一看不容易看到,但极尽眼力还是能发现遥远之处的零星一点。<sup>⑤</sup>

第三,“阴阳”或可称“明暗”“向背”,是光对物体透视的作用,着重强调绘画物体的投影范围在特定光源下的表现——“至于天光遥临,日色傍射,以及灯烛之辉映,远近大小随形呈影,曲折隐显莫不如意”<sup>[7]1</sup>。关于投影形状与方法的描绘



图4 [清]张星聚 西湖十景图·雷峰奇迹 木版画 英国牛津大学图书馆藏

方式《视学》一书中有图文说明。综上所述,“定点引线”“近大远小”“随形成影”构成了空间透视理论的三大法则。

在《视学》出版前,中国宫廷与民间就开始出现中西合璧式的洋风画,说明中国社会各阶层都有了关注西方透视法的苗头。因此,尽管最终《视学》书中的几何理论并未得到官方的重视与推崇,但其呈现的中西空间法与绘画实物相互印证,也在一定程度上展现了中国画自上至下掀起的视觉改造。宫廷洋风画以郎世宁等泰西法画家为主,以传统的散点透视法画高山流水,延续国画“深远”构图,画面层次感丰富,明暗对比、冷暖变化,均采用西方油画的透视规范。以西方工具、方式,加上中国透视法,这样的作品受到皇帝意志的主导,多遵循东方审美。民间苏州版画中产生了许多“仿泰西笔法”或仿效西洋铜版雕刻风格的优秀作品。此类作品讲求透视、运用排线表现影调,以《西湖十景图》(图4)为例,是用通景的形式展现整个西湖风貌。

同时,在广州民间,以写实纪事为功能传播的外销画中对西学透视的使用程度更高了,比如菲茨威廉博物馆藏港口风景画(图5),其构图样式与西方风景画基本相同。

### 三、中国古代空间营造理论文献的画史价值

首先,通过对从顾恺之的《画云台山记》、宗炳文论《画山水序》、王微的《叙画》,到王维《山水论》、荆浩《笔法记》《山水诀》、郭熙《林泉高致》等中国古代画学文献中空间营造观念的梳理,可以得出“实践出真知”的结论。在第一部透视理论专著诞生之前,关于远近、大小、虚实法的阐释与使用文论大多出于画家的绘画评论与技法心得,虽然观点并不明晰,尚未形成体系,也不尽符合科学传统,但百家之言恰恰为其良性发展提供了自由的言论氛围,其中诸多创新观点,比如顾恺之“坐时可七分”的比例区分、宗炳“方寸之内”“百里之迥”的比例尺观念、“高墨犹绿下墨犹赭”的阴阳明暗、沈括“以大观小”、“三远法”与“六远法”、董其昌“凹凸法”等,体现出古代画家早已关注到山水画中空间关系的营造之道和人物画中传神写真的精湛表现。

其次,“透视”一词本就来自西方,西方的焦点透视与中国的所谓散点透视分属两个体系,方法与功能均不相同。《视学》的中心思想便是指明了中西方绘画透视的根本差异所在,即点线之法,其诞生之后,中国才出现相对成体系的、接近西方透视理论的“线法”,不仅影响了工料绘图的方式,也影响了中国人观看传统绘画的方式。因为年希尧编撰《视学》的目的并非完全照搬西学,而是“洋为中用”,借此为中国画的“楼阁器物”之类提供新的绘画方式,所以作者既洞悉西方科学制图方式,又与郎世宁从中国古籍资料中“往复再四研究其源流”<sup>[7]3</sup>,还在传统平面图的基础上补充透视原理说明,最终完成了这部融合中西、取长补短的著作。综上所述,《视学》是艺术与科学跨学科交融的理论



图5 [清]煜呱 港口风景图册 通草水彩画 每幅尺寸25×33.7cm 19世纪中期 美国菲茨威廉博物馆藏

支撑,是中国本土第一部关于西方焦点透视学的著作,也是中国古代画学文献中第一部专门的透视理论著述,它虽然没有让透视学得到官方重视,但其出现无疑让焦点透视法在中土绘事中获得更广泛的传播与应用。

最后,从画学文献记载中能够得知空间营造理论的演变顺势自然之法,体现了艺术的自律性发展。从“三远法”自然观察,到“丈山尺树,寸马分人”测量比例,再到“石分三面”“树有四枝”三维立体,最终进入《视学》的科学透视体系层层推进,这既是传统绘画创新与功能的自然需要,也是中国透视理论发展的必然结果。

### 四、结语

综上所述,本文摘取并梳理了从东晋顾恺之以来中国古代画学文献中的空间理论,试图归纳与总结中国第一部透视理论专著《视学》的编撰体例与主要观点,并将空间理论与相关绘画作品进行图文结合、阐释分析。至此,西学东渐之前的中国古代空间营造理论文献发展脉络逐渐清晰。古人将自然观测与实践心得融入画学文献与品评言论中,他们对传统中国画经营位置的关注与摸索,既为西学透视的引入做了铺垫,又为兼采中西空间法的《视学》的诞生打下基础。《视学》中的透视理论是艺术与科学交融的典型例证,虽然东西方绘画体系与创作方式不尽相同,但其汇聚了双方的观念与法则,更是中国绘画写实需求下自然促成的结果。可见,中国古代“空间营造”理论文献兼具传承性与创新性,在实践导向上兼备合理性和应用性,在绘画史学中具有重要的研究与交流价值。

### 注释:

①东晋顾恺之《画云台山记》:“凡画人,坐时可七分,衣服彩色殊鲜微,此正盖山高而人远耳。”参见俞剑华《中国古代画论类编》,北京:人民美术出版社,2005年,第581页。

②南朝宗炳《画山水序》:“且夫昆仑山之大,瞳子之小,迫目以寸,则其形莫睹,迺以数里,则可围于寸眸。诚由去之稍阔,则其见弥小。”参见俞剑华《中国古代画论类编》,北京:人民美术出版社,2005年,第583页。

③南朝宗炳《画山水序》:“今张绢素以远映,则昆、阆之形,可围于方寸之内。竖划三寸,当千仞之高;横墨数尺,体百里之迥。”参见俞剑华《中国古代画论类编》,北京:人民美术出版社,2005年,第583页。

④南朝王微《叙画》:“目有所极,故所见不周。于是乎以一管之笔,拟太虚之体,以判躯之状,尽寸眸之明。”参见俞剑华《中国古代画论类编》,北京:人民美术出版社,2005年,第585页。

⑤唐代王维《山水论》:“丈山尺树,寸马分人。远人无目,远树无枝。远山无石,隐隐如眉。远水无波。高与云齐。”参见俞剑华《中国古代画论类编》,北京:人民美术出版社,2005年,第596页。

⑥唐代王维《山水诀》:“远岫与云容相接,遥天共水色交光……远山须要低排,近树唯宜拔进。”参见俞剑华《中国古代画论类编》,北京:人民美术出版社,2005年,第592页。

⑦五代荆浩《笔法记》:“画者,画也。度物象而取其真。物之华,取其华;物之实,取其实。不可执华为实。若不知术,苟似,可也;图真,不可及也。”参见俞剑华《中国古代画论类编》,北京:人民美术出版社,2005年,第605页。

⑧五代荆浩《笔法记》:“夫病有二:一曰无形,一曰有形。有形病者,花木不时,屋小人大,或树高于山,桥不登于岸,可度形之类也。是如此之病,尚可改图。无形之病,气韵俱泯,物象全乖,笔墨虽行,类同死物,以斯格拙,不可删修。”参见俞剑华《中国古代画论类编》,北京:人民美术出版社,2005年,第606—607页。

⑨五代荆浩《山水节要》:“势有形格,有骨格,亦无定质。所以学者初入艰难,必要先知体用之理,方有规矩。其体者,乃描写形势骨格之法也。运于胸次,意在笔先。远则取其势,近则取其质。山立宾主,水注往来。布山形,取峦向,分石脉,置路弯,

模树柯，安坡脚。山知曲折，峦要崔巍。石分三面，路看两歧。溪涧隐显，曲岸高低。山头不得重犯，树头切莫两齐。在乎落笔之际，务要不失形势，方可进阶。此画体之诀也。”参见俞剑华《中国古代画论类编》，北京：人民美术出版社，2005年，第614页。

⑩参见北宋沈括著，侯真平校点《梦溪笔谈》卷十七《书画》：“又李成画山上亭馆及楼塔之类，皆仰画飞檐，其说以谓‘自下望上，如人平地望塔檐间，见其榱桷’，此论非也。大都山水之法，盖以大观小，如人观假山耳。若同真山之法，以下望上，只合见一重山，岂可重重悉见？兼不应见其溪谷间事，又如屋舍，亦不应见其中庭及后巷中事。若人在东立则山西便合是远境；人在西立则山东却合是远境。似此，如何成画？李君盖不知以大观小之法，其间折高折远自有妙理，岂在掀屋角也？”长沙：岳麓书社，2004年，第121页。

⑪北宋郭熙《林泉高致·山水训》：“自山下而仰山颠，谓之高远；自山前而窥山后，谓之深远；自近山而望远山，谓之平远。高远之色清明，深远之色重晦；平远之色有明有晦；高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融而缥缈缈。”参见俞剑华《中国古代画论类编》，北京：人民美术出版社，2005年，第639页。

⑫北宋郭熙《林泉高致·山水训》：“谓山水有可行者，有可望者，有可游者，有可居者。画凡至此，皆入妙品。但可行可望，不如可居可游之为得。”参见俞剑华《中国古代画论类编》，北京：人民美术出版社，2005年，第632页。

⑬参见韩拙《山水纯全集·论山》：“有近岸广水，旷阔遥山者，谓之阔远。有烟雾暝漠，野水隔而仿佛不见者，谓之迷远。景物至绝而微茫缥缈者，谓之幽远。”见于王伯敏、任道斌主编《画学集成（六朝—元）》，石家庄：河北美术出版社，2002年，第608页。

⑭元代饶自然《绘宗十二忌》二曰：“远近不分。作山水先要分远近，使高低大小得宜。虽云丈山尺树，寸马分人，特约略耳。若拘此说，假如一尺之山，当作几大人物为是？盖近则坡石树木当大，屋宇人物称之。远则峰峦树木当小，屋宇人物称之。极远不可作人物。墨则远淡近浓，逾远逾淡，不易之论也。”参见俞剑华《中国古代画论类编》，北京：人民美术出版社，2005年，第695页。

⑮元代饶自然《绘宗十二忌》七曰：“石止一面。各家画石，皴法不一，当随所学一家为法。须要有顶有脚，分棱面为佳。”八曰：“树少四枝。前代画树有法，大概生崖壁者多缠错枝，生坡陇者高直。干霄多顶，近水多根。枝干不可止分左右二向，须尚间作正面背面，一枝半枝。叶有单笔夹笔，分荣悴，按四时，乃善。”十曰：“楼阁错杂。界画虽未科，然重楼叠阁方寸之间，向背分明，角连拱接，而不杂乱，合乎规矩绳墨，此为最难。不论江村山坞间作屋宇者，可随处立向，虽不用尺，其制一以界画之法为之。”参见俞剑华《中国古代画论类编》，北京：人民美术出版社，2005年，第696—697页。

⑯元代黄公望《写山水诀》：“山论三远，从下相连不断，谓之平远；从近隔开相对，谓之阔远；从山外远景，谓之高远。”参见俞剑华《中国古代画论类编》，北京：人民美术出版社，2005年，第700页。

⑰参见明代董其昌著，屠友祥校注《画禅室随笔》卷二：“作画，凡山俱要有凹凸之形。先如山外形势像，其中则用直皴。此子久法也。”上海：上海远东出版社，1999年，第111页。

⑱参见明代董其昌著，屠友祥校注《画禅室随笔》卷二：“画树木，各有分别。如画潇湘图，意在荒远灭没，即不当作大树及近景丛木。如园亭景，可作杨柳梧竹，及古松青松。若以园亭树木移之山居，便不称矣。”上海：上海远东出版社，1999年，第106页。

⑲明代唐志契《绘事微言·画有自然》：“又山行时见奇树，须四面取之。树有左看不入画，而右看入画者，前后亦然。”参见俞

剑华《中国古代画论类编》，北京：人民美术出版社，2005年，第739页。

⑳明代唐志契《绘事微言·楼阁》：“盖一枅一椽，有反有正，有侧二分正八分者，有出梢飞梢，有尖头平头者，若差之毫厘，便失之千里。”参见俞剑华《中国古代画论类编》，北京：人民美术出版社，2005年，第750页。

㉑明代唐志契《绘事微言·楼阁》：“古人画楼阁未有不写花木相间、树石掩映者，盖花木石有浓淡、大小、浅深，正分出楼阁远近。且有画楼阁上半极其精详，下半极其混沌，此正所谓‘远近高下’之说也。”参见俞剑华《中国古代画论类编》，北京：人民美术出版社，2005年，第751页。

㉒参见清代王概《芥子园画传》初集卷三《山论三远法》：“然远欲其高，当以泉高之。雁荡千寻，匡庐三叠，非高远而何？远欲其深，当以云深之。玉女青迷，明星翠锁，非深远而何？远欲其平，当以烟平之。冈明华子，谷冷愚公，非平远而何？”早稻田大学图书馆藏日本菱屋孙兵卫刻，20b-21a。

㉓参见清代张庚、刘瑗撰《国朝画徵录》：“写真有二派，一重墨骨，墨骨既成，然后傅彩，以取气色之老少，其精神早传于墨骨中矣，此闾中曾波臣之学也；一略用淡墨，勾出五官部位之大意，全用色彩渲染，此江南画家之传法，而曾氏善矣。”杭州：浙江人民美术出版社，2011年，第68页。

㉔参见清代年希尧《视学》：“尝谓中土工绘事者，或千岩万壑，或深林密箐，意匠经营，得心应手，固可纵横自如，淋漓尽致而相赏于尺度风裁之外。至于楼阁器物之类，欲其出入规矩，毫发无差，非取则于泰西之法，万不能穷其理而造其极。”收入《续修四库全书》（第1067册），上海：上海古籍出版社，1995年，第3页。

㉕参见清代年希尧《视学》：“凡目之视物，近者大，远者小，理有固然。即如五岳最大，自然视之愈远愈小，然必小至一星之点而止；又如芥子最小，置之远处，暮直视去，虽冥然无所见，而于目力极处则一点之理仍存也。”收入《续修四库全书》（第1067册），上海：上海古籍出版社，1995年，第3—4页。

#### 参考文献：

- [1] [唐]张彦远.历代名画记[M].朱和平,注译.郑州:中州古籍出版社,2016:37.
- [2] 赵宪章.论中国画的“伦理透视”[J].文化艺术研究,2022,15(05):16-22+112.
- [3] 俞剑华.中国古代画论类编[M].北京:人民美术出版社,2005.
- [4] [美]班宗华.行到水穷处:班宗华画史论集[M].白谦慎,编,刘晔仪,等,译.北京:生活·读书·新知三联书店,2017:332.
- [5] [清]张庚,刘瑗,撰.国朝画徵录[M].杭州:浙江人民美术出版社,2011:58.
- [6] [清]邹一桂.小山画谱[M].王其和,点校.济南:山东画报出版社,2009:144.
- [7] [清]年希尧.视学[M]//续修四库全书编纂委员会.续修四库全书(1067子部,艺术类).上海:上海古籍出版社,1995.
- [8] 杨泽忠,徐洪婷.《视学》中透视方法之由来[J].山东师范大学学报(自然科学版),2008,23(04):132-135.

刘芳宇：上海大学上海美术学院在读博士研究生

（责任编辑：陈期凡）

## 成都南北朝晚期造像饰耳特征的来源与途径初探<sup>①</sup>

A Preliminary Study on the Origin and Transmission Routes of the Earring Ornamentation Characteristics of Statues in Chengdu During the Late Period of the Northern and Southern Dynasties

岳书棋Yue Shuqi

**摘要：**成都南北朝晚期的造像所饰耳珰，可以分为A、B两种类型。其中，B型又可以分为Ba、Bb两类。A、B两种耳珰的源头应是印度。约公元2—3世纪，饰耳造像较早出现于印度，此阶段耳珰多为圆形。笈多（4—6世纪）时期，饰耳大规模出现于印度造像中，在北方邦与中央邦尤多，所涉造像尊格类型多样，耳珰类型丰富。通过比较，可知成都与印度造像的饰耳特征一脉相承。同时，在孟加拉、缅甸、云南等地都有发现可能早于成都的饰耳造像，所以饰耳特征传入成都的路径有可能通过滇缅道进行。

**关键词：**成都造像；南北朝晚期；饰耳；滇缅道

6世纪中后期，成都造像中出现了一批饰耳珰的佛教造像。王剑平、雷玉华、龙红等学者曾经对佛教造像中佛像饰耳的现象给予关注。<sup>②</sup>目前对于佛像饰耳研究有较新成果的是李静杰先生，他认为成都南朝饰耳佛像在国内出现最早，且是汉文化地区特有的文化现象。<sup>[1]<sup>18</sup></sup>但是，在成都发现的饰耳造像中，不仅有饰耳的释迦佛像，随之一起出土的还有系列菩萨造像，且菩萨像饰耳的数量较释迦像为多，而上

述学者均未曾提及这一点。本文试图从此现象出发，探究成都造像饰耳的来源，以及通过何种途径传至成都。

### 一、成都南北朝晚期的饰耳造像及类型

南北朝晚期的成都地区，有一批饰耳珰的佛教造像，即饰耳造像，其中包含饰耳珰的佛像与菩萨像（图1、图2、图3）。从出土地点来看，除南梁太清三年（549）丁文乱双身背屏式造像出土地点未明外，饰耳造像均在成都



图1 弥勒 石材质  
南北朝晚期 成都



图2 观音 石材质  
南北朝晚期 成都



图3 佛 石材质  
南北朝晚期 成都



图4 释迦双身像 石材质  
梁太清三年（549）成都

下同仁路遗址。李静杰先生曾经指出，“南梁太清三年（549）丁文乱造双身释迦佛像，造型与成都出土南朝造像相近，推测来自相同地方”<sup>〔1〕</sup>17，太清三年丁文乱造双身释迦佛像也是成都地区有明确纪年最早的饰耳造像。

《成都下同仁路——佛教造像坑及城市生活遗址发掘报告》<sup>〔2〕</sup>指出，这批饰耳造像的时间集中于西魏至隋代，但是如果考虑到丁文乱造像碑的纪年（549），至迟在南梁末期，成都已经出现饰耳像，而不会等到西魏占领成都之后。北周时期，造像饰耳的现象已经自成都影响至广元、西安地区，如广元北周田文约造像碑、皇泽寺15窟造像（北周）、西安菩萨造像等均饰耳珞。由此推测，在南梁末至北周时期，饰耳现象已经在成都已经形成了一定的规模。

根据发掘报告及图录，<sup>③</sup>已知成都饰耳造像一共12件（表1）。在题材上，可以分为佛像和菩萨像两类，其中佛像4件、菩萨像6件，还有佛与菩萨均饰耳的组合造像2件，菩萨涉及的造像尊格有弥勒、观音等。从数量上看，饰耳菩萨像超过饰耳佛像的一半以上。

这批饰耳造像中，耳珞可以分为两种类型，其中桃形耳珞为A型，圆形耳珞为B型。B型又分为两种小类型，Ba型为圆形耳珞无装饰，Bb型为圆形耳珞有装饰（表2）。有耳珞的造像中，一般脖颈上还有清晰可见的肉纹。同时，可以看出（表3），佛与菩萨在圆形耳珞、桃形耳珞的使用上存在混合情况，并不涉及特定尊格。

此外，在梁太清三年背屏式造像中（图4），左侧主尊造像饰耳的同时，二主尊之间还出现了螺髻像。在下文中，还可以看到在公元2—3世纪的印度秣菟罗造像以及云南巍山造像中，也出现有类似的螺髻。

综上，成都饰耳造像有如下几个特征：第一，除圆形耳珞外，出现了特殊的耳珞造型——桃形耳珞；第二，圆形、桃形耳珞在佛、菩萨造像中混合使用；第三，饰耳造像的最早纪年为太清三年，饰耳现象集中出现于6世纪中后期；第四，成都出土饰耳造像数量较多（12件），分布集中于成都下同仁地区；第五，饰耳像的脖颈上多有肉纹；第六，太清三年造像中与饰耳特征同时出现的还有螺髻像。

## 二、成都与印度饰耳造像的比较

成都造像中的饰耳特征出现时间较晚，却与印度耳珞样式具有高度相似性。以下分别从成都、印度的饰耳造像中尽量选取年代相近、耳珞特征相似度高的造像来进行比较。

表1 南北朝晚期成都饰耳造像表

序号	题材	出土地点	特征	造像名称或编号	图版编号	所见著录
1	佛像	成都	佛像“戴圆形耳珞”，实际为桃形	川大博2号背屏式造像	图版64-1	《四川出土南朝佛教造像》
2	菩萨像—弥勒	成都下同仁路	交脚弥勒菩萨“双耳饰桃形耳珞”“左手掌心向外握一宝珠”	H3: 35 H3: 36	彩版三八、三九、四一，1	《成都下同仁路——佛教造像坑及城市生活遗址发掘报告》
3	佛像、菩萨		佛像“双耳饰耳珞”，圆形、菩萨饰耳珞，圆形；佛“掌心向外托一颗桃形宝珠状物”	H3: 24	彩版五八、五九	
4	佛		“双耳饰耳珞”，圆形（下垂2珠）	H3: 28	彩版一四	
5	佛、菩萨		佛“饰桃形耳珞”，桃形；菩萨“双耳饰耳珞”，圆形	H3: 5	彩版五六、五七	
6	菩萨		桃形	H6: 63	彩版二六，2	
7	菩萨—观音		似圆形（有花纹）	H3: 53	彩版二七，1、2	
8	佛头		桃形	H3: 58	彩版二一，2	
9	菩萨		圆形（似圆形，不清楚）	H3: 84	彩版三〇	
10	菩萨		圆形（有花纹）	H6: 23	彩版四一	
11	菩萨		桃形	H3: 80	彩版四二	
12	佛像		圆形（有花纹）	H6: 36	彩版五九	

表2 饰耳造像的耳珞类型




A型（桃形）	Ba型（圆形无纹饰）	Bb型（圆形有纹饰）
		

表3 成都南北朝晚期饰耳造像类型表

耳珞类型 造像组合	戴耳珞数量	A型(桃形耳珞)	B型(圆形耳珞)		备注
			Ba型(圆形无装饰)	Bb(圆形有装饰)	
佛像	4例	2例: H3: 58、川大博2号背屏式造像	1例: H3: 28	1例: H6: 36	H3: 5号造像佛、菩萨所戴耳珞有异，所以总计比表1多1例
菩萨像	6例	3例: H3: 80、H6: 63、H3: 35	1例: H3: 84、	2例: H6: 23、H3: 53	
佛、菩萨组合	3例(含H3: 5)	1例: H3: 5(佛)	2例: H3: 5(菩萨)、H3: 24		
总计	13例	6例	4例(含H3: 5)	3例	



图5 观音 石材质 5世纪 印度北方邦



图6 弥勒菩萨像 石材质 6世纪 成都

首先是A型，即桃形耳珞的比较，从印度与成都桃形耳珞的对比中（图5、图6）可以看出，两者都是菩萨题材，印度观音菩萨年代为5世纪，成都弥勒菩萨年代为6世纪中晚期。两尊菩萨的耳珞均为桃形，正面示人，桃形中间有一孔，菩萨耳垂从孔内穿入，围绕该孔的还有一圈装饰性的圆圈纹，桃尖分别向左、右下角倾斜。当然也有不同之处，成都弥勒菩萨的桃形耳珞显得修长丰硕，扁平面化，立体感稍弱；而印度北方邦观音菩萨所饰耳珞则稍显短促，立体感较强。

其次是Bb型，即圆形有装饰耳珞的比较。以下从印度北方邦和南梁成都选取了三尊菩萨造像进行比较（图7、图8、图9），三者均饰圆形耳珞，珞上有花纹，不同之处在于印度北方邦2世纪弥勒菩萨像（图7）耳珞硕大，花纹繁复，立体感极强，同地区5世纪的观音菩萨像（图8）花纹密集、立体感强，成都观音像（图9）耳珞上的花纹呈放射状，花纹较为稀疏，立体感弱。

总的来说，南梁成都与印度的饰耳造像均呈正面示人，成都造像中主要的耳珞类型均能在印度找到原型，而印度与南梁成都造像在耳珞立体感上的强弱差异，也是该时期内中印造像整体情况的一个反映。在印度造像传入南梁成都的过程中，有些特征强化了，比如桃形耳珞的修长化，而有的特征则有一定程度的削弱，比如体积感、装饰性等。

## 三、云南、缅甸、孟加拉、印度的饰耳造像

根据现有的材料，成都与印度之间的云南、缅甸、孟加拉也有发现饰耳造像，这些造像的时间可能均早于成都饰耳造像。

### （一）云南巍山饰耳造像

20世纪，在云南巍山遗址中，出土了一批佛教造像，其中有一尊饰耳像（图10）。<sup>〔3〕</sup>关于这批造像，雷玉华认为，“梁对四川的经营范围达及今之云南，佛教影响也及于此，云南大理州巍山出土的佛教造像就有与成都这一期的梁朝造像极相似者”<sup>〔4〕</sup>。费泳先生则更加鲜明地指出，“巍山县出土的这批造像，不类南昭、大理时期的造像风格，除风格近于南朝的造像外，尚有部分造像顶作螺状肉髻，颇类似于秣菟罗出土的2世纪佛坐像，但在五官特征刻画上，呈现黄种人的特征。这类集印度秣菟罗及当地风格为一体的造像，产生时间应该更早”<sup>〔5〕</sup>。不知费泳先生所指的部分螺状肉髻且是黄种人面貌的造像中，是否包含该尊造像，但是她通过云南巍山背屏式造像与成都万佛寺梁中大同三年（548）法爱造观世音像等造像特征之间的相互比较，指出了这批造像与南朝成都造像关系的密切性。<sup>〔6〕</sup>

结合当时云南与四川的交往情况，这一推断是合理的，但是两者发生关系的具体时间，则可能要比中大同三年稍早一些。

李静杰先生对该尊造像做了具体考证。他认为，这件“背屏式造像残存佛头部，双耳戴刻画联珠纹耳珞极有可能受到川中地方影响，然两地耳环形制不同，应为时空差异所致。该像连同一起出土的几件佛像作螺形肉髻。螺形肉髻佛像曾经流行于中印度秣菟罗贵霜朝（1—3世纪），几乎不见于其他地方，况且峨岷图山出土的一件佛坐像两手对举在胸前，类似中印度笈多朝（4世纪初叶—6世纪初叶）鹿野苑派施转法轮印佛像，这样看来其螺形肉髻因素存在来自中印度的可能性”<sup>〔1〕</sup>25。由此推测，巍山饰耳造像的螺形肉髻可能来源于中印度，而在成都梁太清三年（549）释迦双身像中也有出现螺形肉髻，那么，是否有受到中印度—云南螺形肉髻影响的可能，仍有待探究。

因为巍山饰耳造像本身并无纪年，所以做时间上的考察是必

要的。综上所述，该造像顶部与印度秣菟罗的螺髻相似，脸部具有汉式造像的特征。螺髻、白毫相较早出现于2—4世纪的印度秣菟罗地区，脸部特征与西安太和四年（480）关中义造像碑、成都建武二年（495）造像较为相似（图10），特征为脸型方圆、两眉于鼻根相接、双眼微睁、鼻翼微丰、双唇紧闭而微带笑意。

如果从耳珞特征来看云南巍山饰耳造像和印度中央邦林伽像（图11）、孟加拉5—6世纪造像（图12），就会发现三者是非常相似的——耳珞分内外两层，内层为圆形、外层似连珠纹。不同之处在于，云南巍山饰耳像（图13）外层的联珠纹颗粒较大、排列疏松，而印度林伽像、孟加拉因陀罗像外层联珠纹颗粒较小、排列密集。该耳珞类型传至成都之后则有所弱化。由此可以看出，三者是一脉相承的。云南造像的耳珞特征之所以与成都不同，原因在于其所受影响是来自印度、孟加拉的耳珞特征，所以可能并非来自于成都。综合分析，这尊像的年代划定在5世纪晚期—6世纪初期较为合适，时间应早于6世纪中晚期的成都饰耳造像。

（二）缅甸饰耳造像

20世纪70年代，缅甸勃固省摩萨地区出土了一件双面造像碑（图14）。关于这件造像碑的时间，各个学者之间的意见并不一致，但多集中于1—5世纪的范围，虽然上限不能确定，但是下限在5世纪基本是没有问题的。该像的主尊及二胁侍均饰耳珞。虽仅是浮雕，却为我们提供了耳珞传播的珍贵实例。

（三）孟加拉饰耳造像

在孟加拉国毗河罗普尔古城巴哈布尔博物馆有几件5—6世纪的饰耳造像（图15、图16、图17）。孟加拉位于连接南亚次大陆与东南亚的陆路通道上，地理位置十分重要，在这里发现饰耳造像，对于理解造像传播路线有重要意义。这些造像均是印度教的神祇，其中两件造像为奎师那，一件是因陀罗——因陀罗即帝释天。虽然

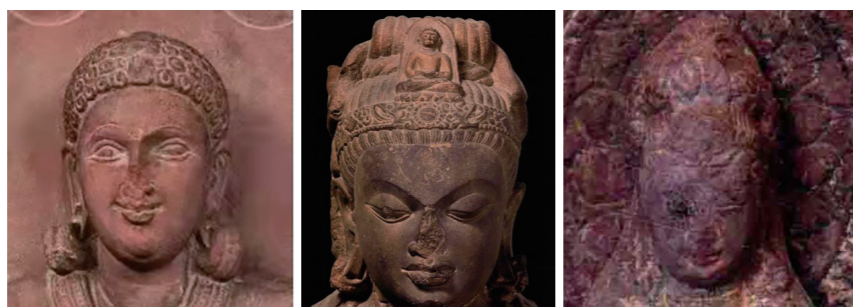


图7 弥勒菩萨 石材质 2世纪 印度北方邦  
图8 观音菩萨 石材质 5世纪 印度北方邦  
图9 观音 石材质 6世纪 成都下同仁



图10 巍山饰耳造像与印度、西安、成都造像的比较

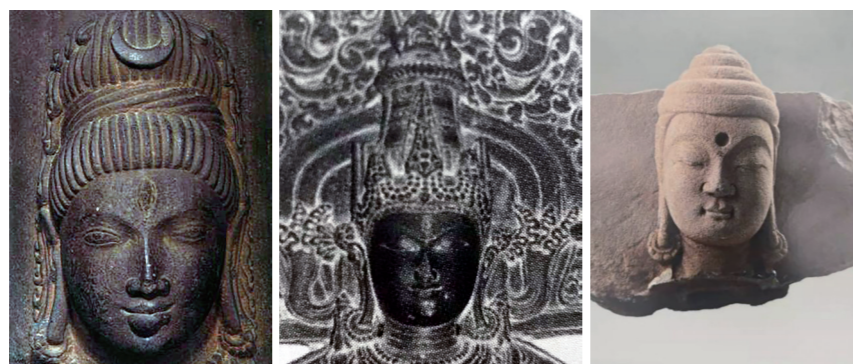


图11 一面林伽像 石材质 5世纪晚期至6世纪早期 印度中央邦  
图12 因陀罗 石材质 5—6世纪 孟加拉巴哈布尔博物馆藏  
图13 饰耳造像 石材质 云南巍山

三者所戴耳珞形制不一，但均可以看出是印度5—6世纪的耳珞类型，除饰耳特征外，脖颈上均有肉纹。其中，公元5—6世纪因陀罗（图16）所戴的耳珞形制与印度中央邦的林伽像（图11）、云南巍山饰耳造像（图13）是一脉相承的。

（四）印度的饰耳造像

在佛教造像中出现饰耳特征及发展，在印度有一段绵延良久的历史。约在公

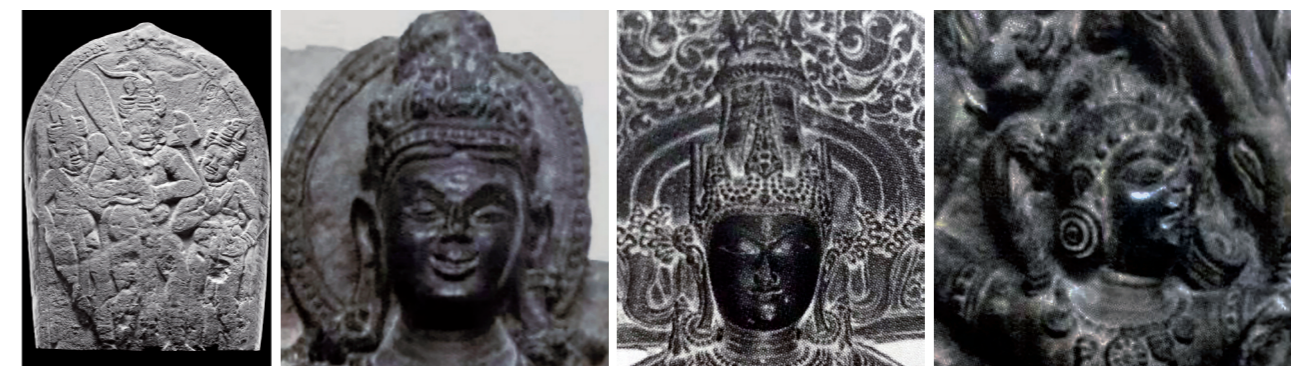


图14 双面造像碑 石材质 缅甸勃固省摩萨地区  
图15 奎师那 石材质 5—6世纪 巴哈布尔博物馆藏  
图16 因陀罗 石材质 5—6世纪 巴哈布尔博物馆藏  
图17 奎师那 石材质 6世纪 巴哈布尔博物馆藏

元2—3世纪的贵霜时期，饰耳珞的佛教造像出现于印度的西北地区（图18、图19、图20、图21）。题材有释迦、弥勒、观音等菩萨造像，但如果仔细观察，就会发现这些造像的耳珞几乎全是圆形，表面光滑或有花纹。

印度安得拉邦公元3世纪释迦像组合（图22）和西北印度释迦像组合（图23），造像均为一主尊二胁侍，主尊结跏趺坐于树下，似施禅定印，均有头光，两侧胁侍面向主尊而立，双掌合十礼拜释迦。虽然两块造像碑非常相似，但印度安得拉邦主尊造像饰耳珞，上臂及手腕有圆环形的装身具，双手已残，状似托物。在主尊上方雕刻有逾城出家的佛传故事。综合考虑，应为未成道前的释迦菩萨像。但是，释迦菩萨像与释迦像的组合如此相似，其中的流变关系颇引人注目。

如果说，在公元2—3世纪的饰耳造像还只是开端，那么，到公元5—7世纪的笈多时代，印度的饰耳造像则渐达高峰（图24—图32），出现了一些新的特征。

第一，饰耳造像所涵盖的造像尊格多样化。其不仅出现于佛教造像中的菩萨像、佛传故事题材的雕刻中，还出现于印度教造像中，比如毗湿奴、陀罗尼、提婆吉、拉库利沙、迦希吉夜、伽那、林伽等。在一些武士、爱侣、侍者等世俗造像中也有表现，可见饰耳似乎不分尊卑，从毗湿奴到一般的天神，再到作为普通人的情侣、武士都有配饰。

第二，耳珞类型丰富化。其中既包括成都饰耳造像中发现的圆形耳珞和桃形耳珞类型，也包括一些在成都造像中没有的类型。

第三，涉及地域广泛化。在印度北方邦、中央邦、比哈尔邦、马哈拉施特拉邦、古吉拉特邦等地区均有出现。因此，饰耳造像在印度的笈多时期得到了很大的发展，可能就是在这一历史背景下，印度造像饰耳的特征传入成都。

在南梁成都，饰耳既出现于弥勒、观音等菩萨造像中，也出现于释迦造像中，在印度饰耳的现象则非常普遍。那么，值得思考的是，释迦饰耳是否受到印度教不分尊格皆

可以戴耳珞的习俗影响呢？这个问题尚待今后探究。

四、饰耳造像经滇缅道传入成都的路径

饰耳菩萨像较早出现于北朝石窟中，比如在武威天梯山、炳灵寺、敦煌等石窟的部分菩萨像壁画上有发现，这可能是受到西域佛教造像的影响，但并不普遍，这些造像时间虽多集中于5世纪，然所戴耳珞多为圆形，未见桃形，脖颈上也多无三道纹，这可能暗示了成都与上述地区饰耳的来源有所差异。而同时期的长安、南京以及山东出土造像中均不见佛像饰耳珞的现象，在距离成都较近的广元石窟中，出现饰耳造像已到北周时期。

南梁成都造像中的饰耳时间集中于6世纪中叶的南梁晚期至北周，多出现于下同仁，考虑到当时南北双方（西魏与南梁）来往并不密切，而在北周时期，成都造像饰耳的特征先后传至广元、长安，所以北方石窟对成都饰耳特征影响的可能性较小。

南梁成都的饰耳像与同时期印度的饰耳像有着密切的联系，成都南梁末期出现的饰耳造像主要还是受到来自印度5—6世纪流行耳珞样式的影响。从现阶段的考察来看，虽然对于具体的传播细节还不是非常清楚，但印度经缅甸、云南入川的路线应该予以重视。

2013年，王敏庆在研究北周时期戴耳珞的长安造像时，指出菩萨像戴耳珞（图33）、着环形璎珞等特征与印度教毗湿奴造像有相似之处，而北齐菩萨像戴耳珞则几乎不见。这种现象出现的原因应该是北周版图扩大而与东南亚的缅甸接壤，所以印度、东南亚的造像特征相继传播到了北周。<sup>[7]</sup>王敏庆老师敏锐地注意到了北周菩萨所戴耳珞可能是经由印度、东南亚传入的。其实，在南梁时期，四川与云南之间即交往密切、通商便利，史载萧纪“在蜀十七年，南开宁州、越嶲……通商贾远方之利”“纪在蜀，开建宁、越嶲，贡献方物，十倍前人”<sup>[8]</sup>1328-1332。由此可知，这一路线的开通并非是由于北周版图的扩大，而是早有根底，这在实物中也有体现。例如，在太清三年

(549)，南朝成都造像已经戴耳珥，也就是说，不必等到西魏平蜀之后，才在北周时期由云南传至长安。那很有可能是南梁成都通过云南接触到了印度、东南亚艺术的影响，而后传入长安。

### (一) 文献中的滇缅道

关于蜀身毒道的记载，较早出现于《史记》。<sup>⑨</sup>《后汉书》亦载——“永宁元年(120)，西南夷掸国王献乐及幻人，能吐火，自支解，易牛马头”<sup>[9]</sup>。掸国势力范围即包括今缅甸一带。关于该路自云南至印度的具体路线，在《新唐书》中记载得最为翔实，<sup>⑩</sup>王昶根据《新唐书》的记载，对此路做了复原。<sup>⑪</sup>在唐玄奘《大唐西域记》、唐慧琳《一切经音义》中，则记述了自东印度至滇缅的通行时间、地点、方法，<sup>⑫</sup>指出此路与天竺至近，为便捷之路，每年正月、二月、三月可以通行。

虽然《新唐书》等文献对于路线的记载较晚，但正如何志国所指滇缅道“其形成年代较早”“正式于东汉中期开通”<sup>[10]</sup>。这样的说法并非空穴来风，而是有实物作为支撑的。四川出现的早期佛教艺术即可能与此道密切相关。从印度迦腻色伽五十一年像(图34)、到云南昭通东汉陶佛像(图35)、四川彭山东汉陶座佛像(图36)、乐山麻浩一号墓石刻佛像(图37)。这些佛像均结跏趺坐，右手施无畏印，左手抓衣角、着通肩衣、衣纹呈V形，特征相似。

### (二) 南北朝时期的滇缅道情况

魏晋南北朝时期，云南与汉地之间的墓葬形制基本一致。从出土的随葬品以及随葬品组合来看也较为相似，一些墓主为汉人移民，可见云南与汉地之间的交往。南梁时期，史载萧纪“在蜀十七年，南开宁州、越嶲……外通商贾远方之利，故能殖其财用，器甲殷积”<sup>[8]</sup><sup>1332</sup>，可见，云南与四川之间经济贸易的往来较为频繁。

G.赛代斯指出，缅甸受印度文化的渗透应该比扶南等东南亚国家更早更深入，“在北部富庶的盛产水稻的皎施平原和蒲甘地区，存在着一些骠族居民



图18 弥勒菩萨坐像 石材质 2—3世纪 键陀罗

图19 菩萨头像 石材质 约公元2世纪 近白沙瓦 (印度次大陆西北部)

图20 键陀罗菩萨 石材质 2—3世纪 美国大都会博物馆



图21 观音和弥勒菩萨胁侍下的佛陀说法像 石材质 约公元2世纪 印度次大陆西北部



图22 佛造像组合 石材质 3世纪 印度安得拉邦

图23 佛陀及侍者 石材质 印度斯瓦特

点，居民们已接受了来自印度北部的佛教；下缅甸地区则有一些来源于奥里萨的印度移民地。在这些移民地中，首要的是地处锡当河口的苏陀摩伐提(或作苏陀摩补罗)，即直通。据当地的一个传说，5世纪僧迦罗教派的著名创始人佛陀高沙即生、卒于该地”<sup>[11]</sup>。王敏庆认为，5—6世纪的东南亚的宗教、艺术



图24 观音菩萨像 石材质 5世纪 印度北方邦

图25 观音侧面像 石材质 5世纪 印度北方邦

图26 观音正面像 石材质 5世纪 印度北方邦



图27 毗湿奴像 石材质 5世纪 印度中央邦

图28 一面林迦像 石材质 5世纪 晚期至6世纪早期 印度中央邦

图29 迦希吉夜像 石材质 6世纪 印度中央邦



图30 陀罗尼像 石质 5世纪 印度比哈尔邦

图31 毗湿奴像 石材质 5世纪 印度北方邦马图拉

图32 武士像 石材质 5世纪 印度北方邦瓦拉纳西萨尔纳特



图33 菩萨 石质 北周 西安

图34 佛坐像 石材质 迦腻色伽五十二年 铭文 印度

图35 佛像 陶质 东汉 云南昭通

受到了印度笈多时期的深刻影响。<sup>[7]</sup><sup>28</sup>由上可知佛教造像在东南亚与印度之间的传播轨迹，云南地接缅甸，受其影响并不难理解。

蓝勇曾经对汉晋南北朝时期的西南丝路经济贸易往来进行相关研究。<sup>[12]</sup>他认为，在南北朝时期有僧人来往于滇缅道，在4—5世纪，即有如慧睿、笈多时期的支那国僧等人走此路至印度，“佛教传播在总体上成了此道民间商业贸易和文化交流的重要媒介。”<sup>[13]</sup>王韵对此也有较详细的论述，丝绸、宝石、象牙均是在该路上进行贸易的重要物资。<sup>[14]</sup>李晓认为，自刘宋至北周时期，可能有部分东天竺僧人即由此路到我国。<sup>[15]</sup>综上可知，在南北朝时期，这条路既有商人的贸易往来，也有僧人的身影，有汉地僧人自汉地入天竺的，也有印度僧人自印度到华夏的。

### （三）饰耳造像经滇缅道传入成都

根据上文可知，饰耳造像可能沿印度—（孟加拉）缅甸—云南—四川的路线进行传播（图38）。饰耳造像在公元2世纪较早出现于印度，桃形耳珥也有出现，其延续时间长，至迟在公元5—6世纪，出现在孟加拉、缅甸、云南，在这条道路上，四川至云南的东西两道于大理汇合。<sup>[8]</sup><sup>1332</sup>巍山彝族回族自治县恰好位于大理之南，可见巍山佛教遗址的出现并非偶然，最后在6世纪中晚期，饰耳造像出现于成都。

在印度笈多时期，饰耳大规模出现于印度教造像和佛教造像中，因此饰耳特征在传播过程中，不可避免地带有印度教造像的色彩。饰耳在印度多种造像尊格上的出现，可能对于成都释迦饰耳造像有一定的影响，但是对于这一影响并不能有过高的估计，因为按现有的材料，我们并未发现在印度释迦造像上有饰耳特征的出现，南朝饰耳佛像的含义仍然有待进一步的探索。

### 五、结语

成都南北朝晚期造像中的饰耳特征有其外来渊源。早在公元2世纪的时候，这种特征已经出现于印度造像中。通过比较可以发现，

印度与成都造像的饰耳特征是一脉相承的。关于成都南北朝晚期造像饰耳特征的来源，存在印度经滇缅道传入成都的可能，这也为四川南朝造像特征的形成及渊源提供了新的可能性。本文仅对饰耳造像的途径来源做了初步探讨，以后仍有待进一步探究。

### 注释：

- ①本文曾参加北京大学考古文博学院“海疆与陆疆：佛法东渐与石窟艺术”2021年度博士生学术会议并得到与会专家指点，此外，论文得到何志国先生指导，在此一并致谢。
- ②关注这一现象的有王剑平、雷玉华、龙红、李静杰等学者。王剑平、雷玉华：《6世纪末至7世纪初的四川造像》，《成都考古研究》（第二辑），2013年，第357—371页；龙红、邓新航、王玲娟：《巴蜀隋代佛教石窟艺术初探》，《南京艺术学院学报（美术与设计）》，2015年第5期，第129页；龙红、邓新航：《巴蜀佛教石窟艺术与周边佛教艺术之关系——以唐以前的巴蜀石窟为例》，《中国国家博物馆馆刊》，2016年第12期，第109页。
- ③见四川博物院等编：《四川出土南朝佛教造像》，北京：中华书局，2013年；成都文物考古研究院：《成都下同仁路——佛教造像坑及城市生活遗址发掘报告》，北京：文物出版社，2017年。
- ④司马迁《史记》记载：“元狩元年，博望侯张骞使大夏来，言居大夏时见蜀布、邛竹杖，使问所从来，曰‘从东南身毒国，可数千里，得蜀贾人市’。或闻邛西可二千里有身毒国。骞因盛言大夏在汉西南，慕中国，患匈奴隔其道，诚通蜀身毒国，道便近，有利无



图36 陶坐佛像 石材质 东汉 四川彭山

图37 佛像 石材质 东汉 四川乐山麻浩一号墓

图38 饰耳造像经滇缅道的传播线路示意图

害。”北京：中华书局，1982年，第2996页。

- ⑤《新唐书》记载：“自羊苴咩城西至永昌故郡三百里。又西渡怒江，至诸葛亮城二百里。又南至乐城二百里。又入驛国境，经万公等八部落，至悉利城七百里。又经突曼城至驛国千里。又自驛国西度黑山，至东天竺迦摩波国千六百里。又西北渡迦罗都河至奔那伐檀那国六百里。又西南至中天竺国东境恒河南岸羯朱罗国四百里。又西至摩羯陀国六百里。一路自诸葛亮城西去腾充城二百里。又西至弥城百里。又西过山，二百里至丽水城。乃西渡丽水、龙泉水，二百里至安西城。乃西渡弥诺江水，千里至大秦婆罗门国。又西渡大岭，三百里至东天竺北界个没卢国。又西南千二百里，至中天竺国东北境之奔那伐檀那国，与驛国往婆罗门路合。”见宋代欧阳修、宋祁撰，中华书局编辑部点校《新唐书》，北京：中华书局，1975年，第1152页。
- ⑥王韵认为：“从四川成都出发经缅甸到印度的道路主要有南路和北路两条，这两条道路是由成都经西昌、大理、保山到腾冲境内高黎贡山上的诸葛亮城再分路的。南路途经龙陵、瑞丽到缅甸密支那、猛拱，越过那加山脉到印度阿萨姆的东北部，再到布拉马普特拉河中下游而去印度，共计里程7634里。”王韵《唐代南方丝绸之路与中印佛教文化交流》一文，见于《中华文化论丛》，2015年第4期，第120页。
- ⑦唐代玄奘称：“若从蜀川南出，经余姚、越嵩、不韦、永昌等邑……西越数重高山峻岭，涉历川谷，凡经三数千里，过土蕃界，更度雪山南脚，即入东天竺东南界迦摩缕波国……此山路与天竺至近……”见于玄奘《大唐西域记校注》，中华书局，2000年，第800—801页。

### 参考文献：

- [1] 李静杰.饰耳佛像[J].敦煌研究, 2021(1): 15-28.
- [2] 成都文物考古研究院.成都下同仁路—佛教造像坑及城市生活遗址发掘报告[M].北京:文物出版社, 2017.
- [3] 巍山彝族回族自治县南诏博物馆编.云南巍山岷山岷山出土南诏佛教造像艺术[M].昆明:云南民族出版社, 2019: 15.
- [4] 四川博物院等.四川出土南朝佛教造像[M].北京:中华书局, 2013: 222.

[5] 费泳.汉唐佛教造像艺术史[M].武汉:湖北美术出版社, 2017: 293.

[6] 费泳.六朝佛教造像对朝鲜半岛及日本的影响[M].北京:中华书局, 2021: 285.

[7] 王敏庆.北周佛教美术研究——以长安造像为中心[M].北京:社会科学文献出版社, 2013.

[8] [唐]李延寿.南史[M].中华书局编辑部,点校.北京:中华书局, 1975.

[9] [南朝宋]范晔.后汉书[M].北京:中华书局, 1965: 1685.

[10] 何志国.四川早期佛教造像滇缅道传入论——兼与吴焯先生商榷[J].东南文化, 1994(1): 109.

[11] [法]赛代斯.东南亚的印度化国家[M].北京:商务印书馆, 2008: 112.

[12] 蓝勇.南方丝绸之路[M].重庆:重庆大学出版社, 1992: 34-50.

[13] 蓝勇.魏晋南北朝隋唐佛教传播与“西南丝路”[J].西南师范大学学报(人文社会科学版), 1992(02): 106-111.

[14] 王韵.魏晋至唐代时缅甸在南方丝绸之路中的地位[J].中华文化论坛, 2017(07): 84-86.

[15] 李晓.论迦摩缕波国及帕拉国对西南丝绸之路佛教传播的影响[J].西南边疆民族研究, 2019(28): 63.

岳书棋：拉萨师范高等专科学校助教

（责任编辑：陈期凡）

## 敦煌遗书硬笔写本的书法特点、 历史价值与现实意义探微

An Exploration into the Calligraphy Characteristics, Historical Value, and Practical Significance of Dunhuang Manuscripts in Hard-Pen Script

杨 红/Yang Hong

**摘要：**中国近代学术史上四大发现之一的“敦煌遗书”，绝大部分为毛笔写本，其余少部分为硬笔写本，这些硬笔写本虽然数量占比并不是很高，但是作为“敦煌遗书”的有机组成，其书写工具在当时属于因时制宜、因地制宜、因情制宜、就地取材，书写技巧也非泥古机械、守旧呆板，且运笔灵活、随性随情、不拘一格、得体率荡。因敦煌特殊的地理位置及气候环境等诸多因素综合，让众多的遗书硬笔写本及部分硬笔实物得以保存。这些硬笔写本及硬笔实物让世人见晓了书法新大陆，改写了人类书写工具进化的历史。“敦煌遗书”也表明，至少在汉代，硬笔就被大量制作，并得到广泛使用。“敦煌遗书”中，诸如诉状、戒律、卦卜、账册、契据、学生作业等实物史料大量出现，都证明硬笔主要应用于基层的日常记录。

**关键词：**敦煌遗书；硬笔写本；书法艺术；历史价值；现实意义

在古代，甘肃是中华文明的重要发祥地，也对世界文明的交流融合产生了深远影响。敦煌，更是这一地区璀璨的文化明珠。莫高窟及其藏经洞更是其中的宝藏，有着取之不尽的艺术资源。我们关注壁画，关注经卷，也应关注敦煌遗书硬笔写本投入关注，以启发当下的书法研究和创作。

时至今日，甘肃敦煌莫高窟藏经洞已发现古人手写及古代印刷文本约58 000多卷，在莫高窟藏经洞的周边也发现类似文本和题壁文字1000多件（块），如《“前生修福得闻”诗》《推十二月得病法》《比丘尼真净·真惠祭薛阁黎文》《三国志·步骞传》《云谣集》（图1）等，均为古人硬笔写本。这些文本被学界称之为中国近代学术史上著名的四大发现之一，取名“敦煌遗书”。从书写工具来看，“敦煌遗书”绝大部分为毛笔写本，如唐代净眼法师的草书《因明入正理论略抄》（图2）等。剩余为非毛笔抄写，而是以芦苇秆、竹子、鸡鸭翎管等一端削尖为笔锋，然后蘸墨或蘸色所写成，如敦煌境内发现最早的古民族文字硬笔写本“佐卢文绢书”，就是芦苇秆一端削尖为锋，然后蘸墨所写成，即苇管笔所为（图3）。这些文本也不在少数，以缩微胶片1片为1页计算，该类手写本超过2万页。我们将上述以竹子等为材质的书写工具称为“硬笔”，所写文本当然也就称为“硬笔写本”。这些硬笔写本数量上占比并不很高，但作为“敦煌遗书”的有机组成，其书写工具在当时属于因时制宜就地取材，书写技巧也非泥古机械、守旧呆板，而运笔灵活、不拘一格。仅仅从书法角度来说，其价值就堪称难得，如再推及历史价值与现实意义则更是不可低估。

### 一、敦煌遗书硬笔写本书写工具剖析

现实中，我们知道“硬”是一个相对的概念，与“软”意思相对，“硬”囊括的范围会因其比较之标准级的不同而发生相对应的变化。所以硬笔具体形象所指也会因为时代予以的定义及个人理解度等因素的相异而有所不同。

在此需要特别强调的是，古人将毛笔细化为两类，将狼毛、鼠须或其他硬度相对较高的纤维制作的毛笔归到了“硬笔”之列，将羊毛、兔毛、鹿毛、牛毛等较为柔软的纤维制成的毛笔才称之为“软笔”。可见，古代中国

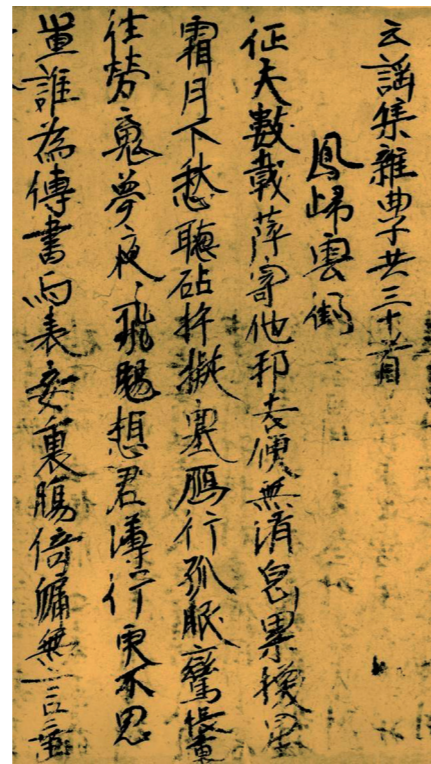


图1 晚唐 云谣集 纸本硬笔 一部分残卷现藏于大英博物馆，一部分残卷现藏于卢浮宫

人所言之硬笔和软笔其实与当下所说的硬笔、软笔在概念外延上有所不同。研究“敦煌遗书”硬笔手写本，这一点必须提前了解。如《目连救母变文—故题—阿毗达摩俱舍论颂》（图4），根据笔迹推断，《目连救母变文》与《阿毗达摩俱舍论颂》就是用狼毫、鼠须或其他硬度相对较高的纤维制作成的书写工具抄写完成的，因为撇捺变化明显，横竖起伏，点点不同，其运笔的提按顿挫与轻重缓急及起笔的逆锋和收笔的回锋等痕迹的外在表现与当下毛笔书法的外在造型完全接近。中间的《故题》为木笔行书，因为笔画流利，撇捺横竖点粗细均匀。

这些类似狼毛、鼠须或其他硬度相对较高的动物毛发（如善琏狼毫毛笔）或植物纤维（如岭南的白沙茅龙笔）做成的书写工具，在今天则被界定为软笔。

事实上，在当下，我们所言硬笔，可分为三类。其一早在文字起源之初，包括画图记事文字还没有出现之际，古人已经开始并大量地使用坚硬之物如骨针、石锥、竹尖、木削等在山坡、石崖、兽皮、兽骨、陶器等介质上传递消息、记录事情。上述“坚硬之物”其实就是上古时代的硬笔，今天的刻碑乃至篆刻的刻刀也属于硬笔的行列，甚至当下的电脑刻字激光也属于广义的硬笔。传说“伏羲初以木刻字，轩辕易以刀书”<sup>[1]</sup>。其二自带色硬笔，如各色土块、木炭条、石墨条块等，甚至古今人造铅笔、今天的蜡笔等。元人周达观记真腊国“用一等粉，如中国之白堊之类，搓为小条子，其名为‘梭’，拈于手中，就皮画以成字……用毕，则插于耳后”<sup>[2]</sup>。宋代裁缝在布料上用土片画线，甚至至今农村妇女自己做衣服，没有画粉时依旧用土块。其三用骨、木、竹、角、土、石、金属等材料将一端以削、磨等方式变尖，甚至后来为了书写时墨或颜色流淌更好把控，将尖端中间切缝，然后直接蘸墨或蘸色书写（图5—图9）。东晋王嘉《拾遗记》载，东汉大儒任末，少年时“削荆为笔，刻树汁为墨”<sup>[3]</sup>。这类硬笔是古今最为普遍的书写工具，包括当下的钢笔、圆珠笔、马克笔、蘸笔、中性笔等。

相较于软笔，使用硬笔这一书写工具不需要太多的专业训练就可上手操作，运笔无毛笔书写的逆锋起笔、中途的提按顿挫、收笔回锋、肥瘦虚实的安排等，对其特征技巧的了解领会更加容易，也可更快掌握，而且书写速度也更加快捷，起笔顺锋直入，收笔直截了当，运笔斩钉截铁、灵活自在，特别适宜较小字体的快速书写。这些是硬笔相对于软笔无可比拟的优势。但是，只有所短，寸有所长，硬笔在表现笔画肥瘦虚实、书写提按顿挫、运笔轻重缓急等变化方面确实非常有限，特别在写大字时就更显苍白无力。例如，抄写史料文献、经文戒律、哲著卷宗、阴阳卦卜、词曲文赋、账册契据等，硬笔极为适宜，而诸如匾额摩崖、门柱楹联等这类大尺寸文字书写，硬笔就很难完成，毛笔就是首当其冲的最佳书写工具。

### 二、敦煌遗书硬笔写本概况

据有关史料得知，8世纪末，敦煌因为深处大漠戈壁、交通不便等原因一度与中原朝廷联系中断，估计也是因为这一中断，选材复杂、制作耗时的毛笔难以及时输入，当地人便不得不因地制宜、就地取材，开始选用当地的物材来制作硬笔，并将之广泛运用于文书书写。所以，在敦煌遗书中以木材、芦苇秆、竹子等非软毫为笔锋的书写工具所写成的文书和经卷就有大概20 000多页。这些硬笔写本其内容有典籍哲著、阴阳占卜、疗诊处方（图10）、祭文悼辞、借契贷据、词曲文赋、经律律戒、公文诉状（图11）、账册决算、户口手实、规章制度、随手写记、教材作业（图12）等等，无所不包，应有尽有，可谓大百科全书，涉及社会、经济、民生、国防等等，无所不有，文体俱全，随和自由，很多已经在其他地方失传的传统文献在这里突然惊现，对于研究学习、借鉴参考、启迪智慧等，作用非同小可。

这些作品绝大多数都出自敦煌经生手写，极少数为印刷品和拓本。敦煌遗书硬笔写本从装订形式来看，主要有卷轴装、折页装和

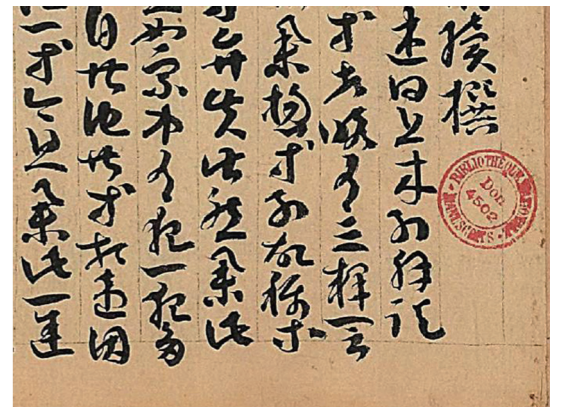


图2 初唐 净眼法师 因明入正理论略抄 纸本草书 现藏于法国国立图书馆

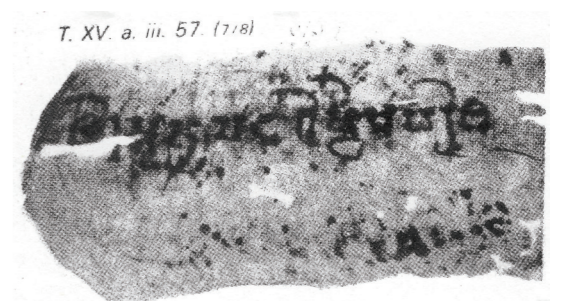


图3 汉甘露元年（前53） 佐卢文苇管笔写本 绢本 现藏于伦敦大英图书馆东方写本与印本部

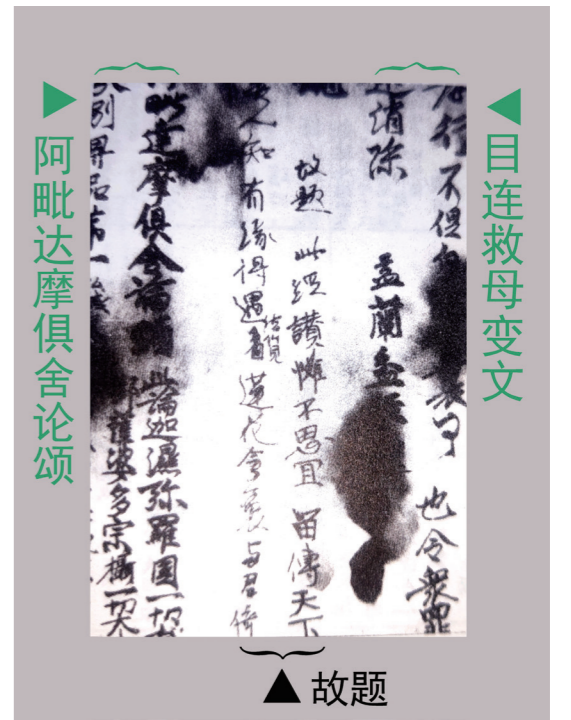


图4 五代 目连救母变文—故题—阿毗达摩俱舍论颂 纸本 现藏于台北“中央图书馆”善本部

图4 竹管笔（1991年在敦煌市转渠口乡硝矿由民工李真在哈喇淖尔湖东南岸烟卤处即高望楼遗址掘出，长11厘米，宽0.8厘米，厚0.3厘米。参照一同出土的1个墨书觚、2个铜箭镞及1支毛笔的时间考证予以类推推断，此笔应为汉代或者更早时期制造和使用的物件。这是目前我国已经发现的最早的硬笔实物。该物品今收藏并展出于敦煌市博物馆）

册子装共3种。硬笔写本历经两晋、南北朝、隋、唐、五代、宋、元等10多个朝代，时间跨度大致为1200多年。从书写介质来看，写本多为纸本，也有帛本，要求不是很严，不像时下的书画家非安徽红星纸不写不画，有些篆刻人非昌化鸡血、寿山芙蓉石不刻。敦煌遗书硬笔写本从书写字体来看，大多为汉字，也有佉卢文、梵文（图13）以及突厥文、于阗文、粟特文、吐蕃文、回鹘文、西夏文等多种中国古代少数民族文字。在一些作品中，汉字与华夏古民族文字并驾齐驱，各民族文字对照（图14），民族平等，受众广泛，适宜各民族阅读，这与当下的中外语言对照翻译有着异曲同工之妙。书写书体则是兼有真草隶篆行，可谓诸体皆备，看来当时对于抄写者要求也相当宽松自由，哪种书体适宜自己就用哪种，也避免了书法的单极片面发展的局限。不论是贵族达官、文人武将，还是布衣农夫、师傅学徒，亦不论是汉族人士，还是少数民族同胞，皆对硬笔有所运用，其普及程度出乎我们今人的意料。同时，在笔画造型方面，硬笔书法多字迹端庄工美，字体平整，粗细均匀，灵动清新，起笔直接，运笔果断，止锋干练，明快率性，无毛笔书写的逆锋起笔、中途顿笔、收笔回锋的“啰唆繁冗”，笔画起伏造型被忽略，更强调书写速度、线质感和文字的记载功用。

**三、敦煌遗书硬笔写本书法特点**

上文在交代敦煌遗书硬笔写本概况时，对其敦煌遗书硬笔写本的书法特点也有穿插交代，例如书写介质、抄写内容、书写字体、抄写书体、创作个体、受众人群、装订装裱形制等。通过上述文字，其实我们对敦煌遗书硬笔写本的书法特点在一定层面已经有了较为明晰的认知。但是，为了尽可能全面地了解敦煌遗书硬笔写本，最大限度接近敦煌遗书硬笔写本的真实状态，下文将再从书法的几要素逐一剖析。

“书法”从广义上讲是指文字符号的书写法则，缩小它的内涵和外延，则专指按照文字特点及其含义，以其书体笔法、结构和章法书写，使之成为富有美感的艺术作品。“书法”作为一种艺术形式，其要素涵盖了多个方面，主要有笔画结体、笔法墨法、形制章法、题跋铃印、意境内涵等。

**（一）题跋铃印被略省**

题跋铃印就是指落款盖印，是国画书法等作品完工的最后一个关键步骤，是中国独有的书画要求和技法。铃印始于北宋苏东坡，迄今已有1000多年的历史。但是敦煌遗书硬笔写本题跋铃印被略省，其因后文综合分析。再次还需要补充的是，“敦煌遗书”毛笔写本，有署名等形制规范，而硬笔写本大多没有署名，显得随性、日常、民间。

**（二）形制章法很率性**

章法率性但很有趣，疏密搭配得当，字字排列呼应，行行错落有致，和谐统一且具有视觉美感；形制在上文已经提及，主要有便于档案存贮和翻阅及便于抄记的卷轴、折页和册子，中堂、横批、扇面、斗方之类缺失。

**（三）笔法墨法不在乎**

由于当时的条件和社会发展局限，对硬笔所蘸的墨或者颜色并没有过多要求，只要可以书写留痕便足矣；在书写时也是同样并无过多条条框框的局限，甚至有些写本的字迹笔画出现分叉，如《李峤杂咏》（图15）左向右第6行、上向下第5字“良”之捺画。究其原因，一是书写时用力突然过重竹笔双瓣合尖笔锋分叉，一个就是所蘸墨或颜色即将用尽。

**（四）笔画结体有特色**

敦煌遗书硬笔写本同历代毛笔书法作品相比较，其结构部件及组合方式并无不同，但在具体笔画造型上却有极大的差异。敦煌遗书硬笔写本由于受其硬笔笔锋等性能局限，在笔画造型上，无论是点横竖还是撇捺钩，很少提按顿挫、轻重缓急、藏锋回笔等等，都是干脆果断、直截了当的“线”性呈现，没有明显的“面”性表达。继续以《李峤杂咏》为例，其作通篇字体平正，笔画粗细均匀。第4行“施”“驰”二字末笔，回扫勾掠出虬尾，而笔画略无顿逗，与毛笔

04 2024 北方美术

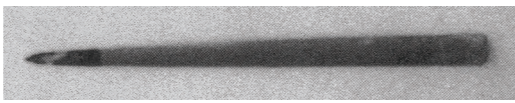


图5 竹锥笔（1991年在敦煌市转渠口乡硝矿由民工李真在哈喇淖尔湖东南岸烟卤处即高望楼遗址掘出，长11厘米，宽0.8厘米，厚0.3厘米。参照一同出土的1个墨书觚、2个铜箭镞及1支毛笔的时间考证予以类推推断，此笔应为汉代或者更早时期制造和使用的物件。这是目前我国已经发现的最早的硬笔实物。该物品今收藏并展出于敦煌市博物馆）



图6 单尖苇管笔（1967年在吐鲁番唐代遗址被新疆维吾尔自治区考古工作队主动发掘出土。出土时，笔尖已断，长10.6厘米，据考证此笔为唐代或者更早时期制造和使用的书写工具）



图7 红柳木笔（1913年在新疆麻扎塔格遗址中由1904年加入英国籍的原匈牙利籍犹太人，世界著名考古学家、艺术史家、语言学家、地理学家和探险家，敦煌文物最早的研究与公布者之一，国际敦煌学的开山鼻祖之一的马尔克·奥莱尔·斯坦因的助手新疆维吾尔人阿克亨发掘出土）

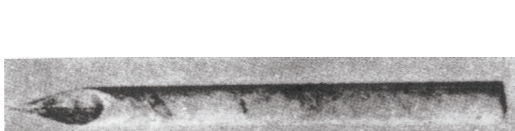


图8 双瓣合尖苇管笔（1906年在新疆若羌县米兰戍堡遗址由斯坦因发掘出土。该遗址共出土3支，其制作与使用年代据考证应在公元3—4世纪）



图9 双瓣合尖竹管笔（1972年在武威市张义堡西夏遗址中由甘肃省考古工作队主动发掘出土，该遗址共出土3支，长9.5厘米，直径0.9厘米。其制作与使用年代据考证应为公元12世纪，笔舌形制和原理上已完全接近现代钢笔）

图10 晚唐 疗诊处方 纸本 现藏于法国巴黎图书馆东方写本与印本部

之先施压、后提笔勾掠者显然有别。敦煌遗书硬笔写本笔画结体基本上延续了甲骨文、大小篆、秦汉隶等一脉相传的汉字硬笔书体笔画的传统法则（根据对其笔画研究，有很多学者认为甲骨

NORTHERN ART 2024 04

文、大小篆、秦汉隶等应为硬笔所为）。

**（五）意境内涵妙得趣**

综上所述，敦煌遗书硬笔写本不像当下的书画创作，是有意而为之，而是单纯地出于一个实用的目的和记录的功用，没有当下书画创作前的专门设计及创作时的刻意矫揉。但是，常常“无心插柳柳成荫”，刻意按照书画几要素创作的作品未必就是真正意义上的书画艺术作品，而恰恰一份家书手札、一页感怀祭文、一张醉后涂鸦、一幅愤激泼墨，却因为饱含深情，随性随心，无意书写，无拘无束，却成千古精品佳作。王国维的话也证明这一点：“艺术中古雅之部分，不必尽俟天才，而亦得以人力致之。苟其人格诚高，学问诚博，则虽无艺术上之天才者，其制作亦不失为古雅。”<sup>〔4〕</sup>“大道至简，大简至真”用于概括敦煌遗书硬笔写本之书法特点很精准。

**四、敦煌遗书硬笔写本历史价值和现实意义**

从字体上来看，敦煌遗书硬笔写本大多为汉字，同时，又有十多种古代少数民族文字的文本大量留存，如突厥文《格言》（图16），正面为汉文文书，系后唐同光三年（925）冬，西南面行营招讨使（官名）郭崇韬攻打蜀国，途中奏表的抄件残片；背面抄此突厥文格言，因知为10世纪中后期所写。杨富学、牛汝极著《沙州回鹘及其文献》一书之附录篇对此有简要介绍。原件共6片，此为最大的一片，存12行。杨富学《敦煌出土早期突厥语（非回鹘文）文献简介》曾节载其译文云“凭智谋可捕获狮子，凭蛮力难捉住老鼠”，“没有不犯错的智者，没有不迷路的向导”，“有证人的语言等于盖过印的文书”。<sup>〔5〕</sup><sup>〔6〕</sup>其字为突厥文楷书，笔画横窄竖宽，平头截尾，斜画则介于宽窄之间。书写用笔显系平口硬笔，与楷书梵文及楷书蒙古文所用平口硬笔当属同类。由此也可得知，敦煌硬笔写本是当时各民族共同缔造的成果。因此，敦煌遗书硬笔写本直接见证了甘肃作为多民族的聚居区的文化多元，多种文字的融合碰撞，也进一步丰富了当下可继承和转化的文化资源。

抄经是一项很严肃严谨的事。《宣和书谱》卷五记有经生杨庭，“作字得楷法之妙，长寿间，为辈流推许”，又说“唐书法至经生自成一律，其间固有超绝者，便为名书，如庭书，是亦有可观者”。<sup>〔6〕</sup>更有文记述，抄经人员在抄经时，首先在专用写经纸上按照要求绘制界格，然后在起首处标明所抄题目、品名，接着就是耐心认真的正文抄写，经文抄完后，必须落款，落款极尽详细，抄写时间、地点、写经者姓名、用纸数量都要明记，同时还要明记装订者、首校人、再校者、终校手及详阅、判官、监制等，这就和今天的出版流程一样，总编、主编、责编、编辑、校对、封面设计等工作人员，职责明确，责任到人。仅仅就落款这一项，足证当时抄经的严肃庄重程度到极尽苛刻，条条框框要求极为严谨。而且

ANCIENT ART HISTORY 71



图10 晚唐 疗诊处方 纸本 现藏于法国巴黎图书馆东方写本与印本部

图11 唐咸通十一年（870）百姓富盈《社司转帖》残文纸本 现藏于英国图书馆东方写本与印本部

图12 晚唐学童习书《社司转帖》残文纸本 现藏于中国国家图书馆特藏部

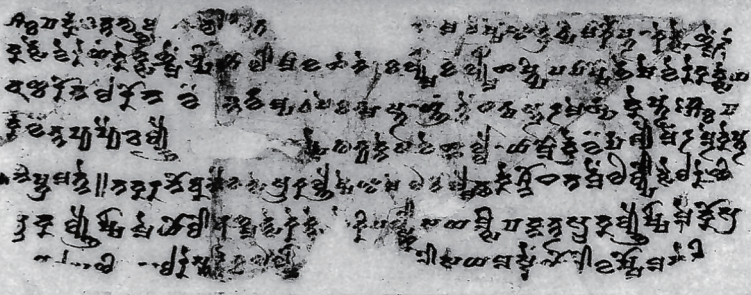


图13 公元7—8世纪 梵文佛经 纸本 现藏于法国巴黎图书馆东方写本与印本部

图14 晚唐 回鹘文文书 纸本 现藏于法国巴黎图书馆东方写本与印本部

当时的经文普遍篇幅较长，少则也几百字，多者则达几万言，或出于抄经的虔诚，或因为众多规章戒律，抄经均按照约定俗成采用小楷真书手卷，不失行次，始终如一。例如：《金刚般若波罗蜜经》（图17）尾部记有：“仪凤元年（676）十一月十五日书手刘弘珪写。用纸十二张。装潢手解集。初校秘书省书手萧元信。再校秘书省书手萧元信。三校秘书省书手萧元信。详阅太原寺大德神符。详阅太原寺大德嘉尚。详阅太原寺主慧立。详阅太原寺上座道成。判官司农寺上林署令李善德。使朝散大夫守尚舍奉御阎玄道监。”这几行都以楷书工整书写，谁人抄写，谁人校对，等等，一目了然。但是，按照敦煌遗书出土境况来看，其工程相当浩瀚，面对如此巨大的工程，如果再有时间工期的要求，那么想要实现《宣和书谱》所载的写经规制，摆在第一要位的是需要大量的毛笔、抄经介质（纸、绢）及抄写者。但是，上文已经说明，敦煌由于位居沙漠戈壁深处，再加之当时的社会、经济、科技等条件限制，交通工具极其落后，运输也相对艰难。同时，又加之毛笔选料及制作均比较复杂，敦煌写经工作量又相当大，更有工期要求，于是大量的毛笔、抄经介质（纸、绢）及抄写者都成了摆在当前的最大问题。据有关史料得知，8世纪末期，敦煌一度不知何因同中原朝廷联系中断，物流也就只能无奈随之中断，人力、财力输入就受到严重局限。敦煌人没有被面前的困难所吓倒，他们积极就地取材，制作书写工具，只重视抄写留存

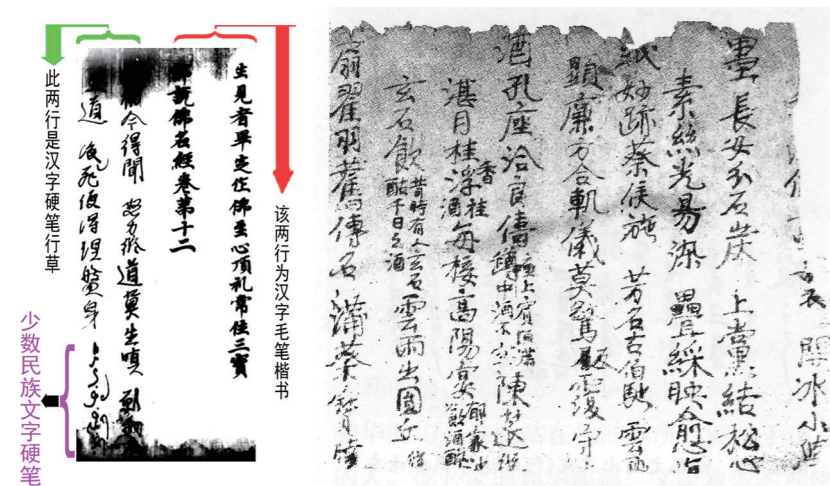


图14 晚唐 “前生修福得闻”诗 纸本 现藏于英国图书馆东方写本与印本部

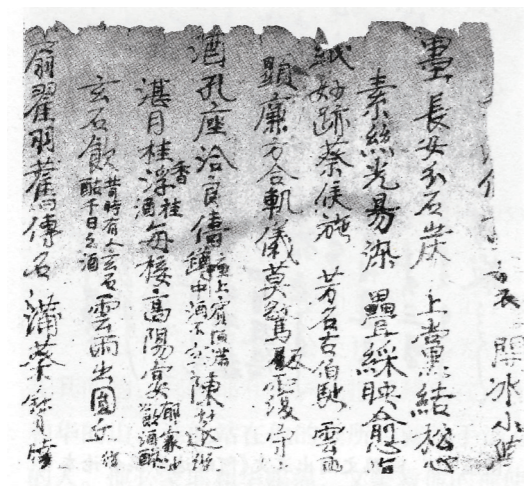


图15 唐大历年间(766—779) 李峤杂咏 纸本 现藏于俄罗斯科学院东方学研究所圣彼得堡分所

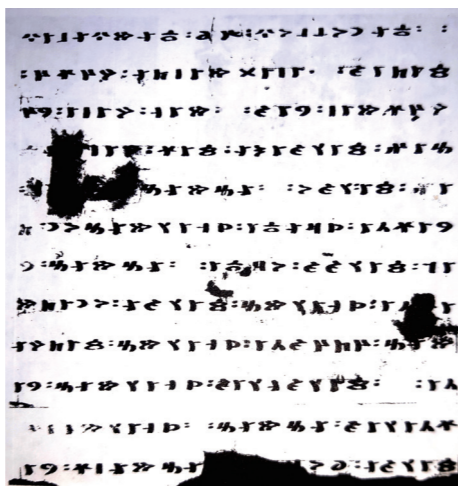


图16 唐同光三年(925) 突厥文《格言》 纸本 现藏于英国图书馆东方写本与印本部

结果，对繁缚程序的制约则做了相应的简化和舍弃。他们及时调整抄写要求，形制上可卷轴装、可折装，也可一张一张抄写后按册装帧，同时更发明了不同规格的硬笔，并且予以大量使用，并召集当地各民族的人来抄写，而且各民族语言均可使用，遇到瓶颈，守正创新，严谨与灵活转换，遵守先规，但不死板不泥古，保留了抄写复制记录结果的目的，也创造了新的抄写过程。如此一来，不仅顺应时宜，将硬笔这一容易取材、便于制造、书写熟读相对更快且造价低廉的书写工具进行了推广，同时，召集当地各民族的人来抄写。这样做的好处是，各民族语言均可使用，一来便于各民族识读识记，二来也为我们今天的民族、语言、文字、历史、书法、艺术等研究留下稀缺文献实物。这样即在篇幅很短的抄写当中出现了毛笔和硬笔交替使用、汉字与少数民族文字共存的现象，例如前文已经提到的《“前生修福得闻”诗》残卷(图14)，此诗抄于《佛说佛名经》卷第十二之末，诗云：“前生修福今得闻，怒(努)力修道莫生嗔。愿我求得无上道，死后便得涅槃(槃)身(‘死后’原作‘后死’，二字之间画有倒乙符号，因径录作‘死后’)。”<sup>[5]</sup>诗末写有吐蕃文，意为“无我”，可能是书写僧人之法号。楷书和行草书交替出现，我们不难想象，当时的情况可能是，先以毛笔写楷书，估计写到处，毛笔不够人手一支了，于是便用硬笔代替毛笔来抄写；或者为了赶工期，中途放弃了书写速度较慢的毛笔，改用抄写速度更快的硬笔，并且为了提高速度，也将楷书变更为行草书体；或者因为当时的抄写者被临时调去抄写另一部文书，而新来的不会毛笔只能使用易学易控的硬笔等等。笔者对少数民族文字不能翻译，估计后来的抄手是使用硬笔的少数民族人士，抄完后，便用其本民族文字署了名……

敦煌遗书硬笔写本的上述存在不仅解决了当时的现实抄写问题，更见证了敦煌人、甘肃人乃至华夏儿女从很早以前就不墨守成规，不受旧章束缚和局限。

与毛笔书法相较，硬笔书法没有了逆锋起笔只有顺锋入笔，没有了落笔回锋只有随锋出笔，运笔少了提按顿挫、轻重缓急，也就剩下了直截了当。其实这一点在毛笔书法王羲之的《兰亭序》和颜真卿的《祭侄文稿》中均

有所体现，这两件法帖作品中，很多汉字书写入笔都是直接顺锋而入。《兰亭序》中的“无”的第一笔就是顺锋而入，收笔出锋，挥毫斜侧，并没有“逆锋、收笔回锋、中锋行笔”<sup>[7]</sup>。《祭侄文稿》中的“逼”的最后一笔“捺”、“不”字的“点”就没有回锋，其实这些要求在无形中局限了毛笔书法向更多极、更多角度丰富多彩的最大化发展。《兰亭序》讲述友人喜聚，举杯尽欢，觥筹交错，随情兴起，即兴挥毫，无拘无束。《祭侄文稿》是颜真卿为悼念为国捐躯的侄儿所写的祭文，他在书写时极度悲伤，对敌又极度愤慨，所以同样无顾忌，忘记了书法的诸多规矩与法度。于是，被誉为天下第一、第二的两大行书法帖就在这样的条件下诞生，被代代相传，为后人师法。而敦煌遗书硬笔写本虽然全是为了抄经任务，书写者却也像那些书法大师一样，将很多条条框框都置之度外。因此，留存下来诸多“法度”之外的精彩作品。例如张大千先生于1943年发现的《俱舍论颂》就是一件极为经典的硬笔墨宝(图18)。这部文献采用篋叶装形式，残存4页，抄写于元代，是敦煌发现的最晚的汉文硬笔写本之一。所有笔画起笔都没有逆锋，停笔也是戛然而止，甚至很多字显得很稚嫩有趣，如五个“颂曰”的“曰”字，若同小孩所为，童趣横生。

有艺术评论家说，有些专门书写并装裱了挂在正厅的中堂并不见得是真正的书法作品，而恰恰文人写给朋友的回信手札却是佳作，为了抄写出的敦煌遗书硬笔写本也具有类似的属性——不为规则束缚，释放天性，自由发挥，比为艺术而艺术的作品更贴近艺术的本质精神。人们常说“字如其人，人如其字”，敦煌遗书硬笔写本的干脆直接、随心率性也正是“大漠孤烟直”“醉卧沙场君莫笑”“策马自沙漠，长驱登塞垣”这些西北风情最直接的体现。俗话说“一方水土养育一方人”，“中国人一向追求平稳、均衡、不偏不倚的心态。大到城市的布局、宫殿民房、庙宇寝陵的营造方式，小到厅堂馆舍的外部装饰和室内陈设，乃至于衣帽鞋袜的款式、家具餐具的形状，都体现了中国人对于平衡美的追求。以平衡为美的审美观念也体现在作为一种文化现象的汉字上。大多汉字都由几个

成分构成的，这几个成分都要纳入一个方格之中”<sup>[8]</sup>。不像毛笔书法对于单个笔画，诸如点横竖撇捺都要“粗细胖瘦等予以变化”，而是直出随落，将这种平稳、均衡、不偏不倚完全展现，敦煌遗书硬笔写本完全展现和见证了敦煌这块土地上的各民族同胞的坦荡、直接、果断、干练、不屈服的行事风范。

敦煌遗书硬笔写本将点横竖撇捺拐钩等笔画造型简化合并成一种线段造型，体现的是线性笔画的匀适整齐、明了直接、简捷清新，反映在书写上由繁趋简、由难趋易，加快了书写速度，节省了书写时间，实用性得以更加强化。所以说，敦煌遗书硬笔写本是人类历史上的珍贵遗存，它的发现无可置疑地证明了硬笔在中国的中古时期就已经被华夏儿女发明出来，并得到广泛推广普及，在社会各阶层间流行。因为硬笔具有便捷性而迅速在各种抄写活动中被使用，实用领域极广，对人类书写工具的进步产生了不可低估的推动作用，填补了世界美术史硬笔书法史的大段空白，打破了2000年来毛笔书法一家独大的局限性，展现出较之毛笔的另一种优越性。同时，从民族学的角度看，硬笔书法也突破了毛笔的局限性，更充分展示了汉字书法与西北少数民族文字共存的境况，其文化内核，就如同原中书协主席沈鹏所说，“中国汉字书法要在守卫书法艺术传统本体要素的同时，敢于和善于汲取世界其他优秀艺术门类的有益元素，使民族艺术获得新的生机”<sup>[9]</sup>。敦煌遗书硬笔写本为古今书法的多极化发展和多养分汲取，源源不断地输养送能。硬笔书法的发展历程也表明，在书法史上，不仅汉字毛笔书法久经不衰，也有汉字硬笔书法与之并行，同时，生活在这片土地上的各个少数民族也以自己本民族的文字硬笔书法为整个书法史增添了丰富的色彩。如此，多元的文明相互影响，使得传统文化不再只是士族精英创造出来的成果，也是广大劳动人民共同塑造而成。学习和借鉴这些成果，也是当下保持文化活力、树立文化自信的重要举措。

### 五、结语

由于人类大范围争斗频频又添之自然惩罚接连不断，截至今日，全球诸地几乎没有硬笔这个书写工具及硬笔书写文本的遗存，除了没有出土发现外，估计可能早已毁坏殆尽。唯独甘肃敦煌因为深处大漠戈壁，少雨多晴，气候干燥，同时在很长一段时间内，由于敦煌被吐蕃围攻占领而与中原朝廷等外界交往中断。特殊的地理位置、特殊的气候环境、特殊的政治环境等诸多因素综合，让众多的敦煌遗书硬笔写本及部分硬笔实物得以保存。这些敦煌遗书硬笔写本及硬笔实物作为珍贵的历史文物，以“实物”让天下众人见晓了一块书法新大陆，一个从未发现的新型书写工具王国，改写了人类书写工具进化的历史，改写了人类书法的历史，打破了毛笔书法“一统天下”的中国书法旧史观，出人意料地填补了中古时期硬笔书法的空白，这不断提醒我们，作为学者应多思考、多质疑、多探究，历史有很多未知，当下需要更多创新，未来需要更多开拓，尊古绝不能泥古，历史和未来要不得半点的守旧。同时，硬笔被大量制作并广泛使用，流行于日常实用，应用于基层记录，也为当下艺术与日常生活的关系提供了另一种可供学习和思考的模式。

### 参考文献：

- [1] 方晓阳.浅谈文房四宝的文化密码[N].光明日报, 2020-02-08(10).
- [2] 许肇林.《真腊风土记》中的柬埔寨语考辨[J].中山大学学

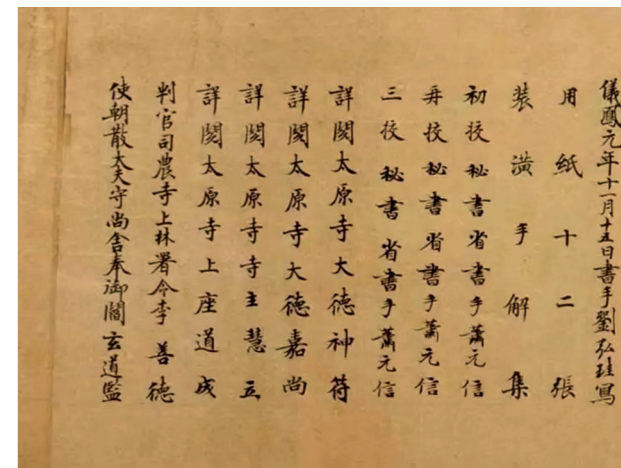


图17 唐仪凤元年(676) 刘弘珪 金刚般若波罗蜜经(局部) 纸本 30.08×469.26厘米 现藏于英国图书馆东方写本与印本部

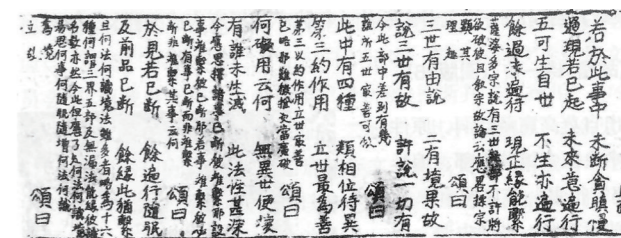


图18 元 俱舍论颂 纸本 现藏于日本天理大学图书馆

- 报(哲学社会科学版), 1981(01): 98-110.
- [3] 冯维铭.文言文对比阅读训练[J].语文世界, 1997(11): 46.
- [4] 陈建华.王国维《人间词话》与康德哲学[J].复旦学报(社会科学版), 2022, 64(04): 83-96.
- [5] 李正宇.敦煌古代硬笔书法[M].兰州: 甘肃人民出版社, 2007.
- [6] 鲁镇.笔精墨妙的敦煌书法[J].中国书法, 2005(02): 33-36.
- [7] 王庆兰.书法教学设计[M].北京: 新华出版社, 2022: 143.
- [8] 司晓莲.两汉隶书异体字形的演变及原因分析[J].科技创新导报, 2011(14): 218-220.
- [9] 白锐.沈鹏先生的文化忧思对当代书法的启示[J].中国文艺评论, 2019(12): 81.

杨 红: 甘肃省定西市安定区文体广电和旅游局一级美术师

(责任编辑: 陈期凡)

# 乡村振兴背景下杨柳青镇民俗文化的数字化设计分析与研究

Analysis and Research of Digital Design of Folk Culture in Yangliuqing Town in the Context of Rural Revitalization

鲁睿 马文卓 赵宇耀  
Lu Rui, Ma Wenzhuo and Zhao Yuyao

**摘要：**本文探讨了在乡村振兴战略背景下，如何通过数字化设计手段促进杨柳青镇民俗文化的保护与发展。文章首先分析了杨柳青镇丰富的民俗文化资源及其面临的挑战，随后系统地探讨了数字化设计在表层文化、中层文化和深层文化三个层面的应用。研究指出，数字化技术不仅能够为民俗文化提供新的传播渠道，还能增强其故事性和互动性，从而吸引更多公众的参与。文章最后提出了保护优先、新旧融合、打造经典等数字化设计建议，旨在通过创新设计方法，促进杨柳青镇民俗文化的传承与创新，同时带动当地文旅产业的发展。

**关键词：**乡村振兴；杨柳青民俗文化；数字化设计

在探讨乡村振兴背景下杨柳青镇民俗文化的数字化设计之前，诸多学者已在此领域进行了深入的研究和探索，他们的成果为本研究提供了宝贵的参考和启发。孙中玲基于动画影像设计与开发的视角对杨柳青木版年画进行研究，为动画影像在非物质文化遗产的传承保护和创新方面提供理论支撑及实践参考；<sup>[1]</sup>薛桐以新颖视角将杨柳青年画中的仕女形象与现代文创产品设计相结合，通过符合大众审美的方式，成功地将传统元素融入现代设计中，为杨柳青年画的文创设计提供了思路；<sup>[2]</sup>朱尧英系统研究了杨柳青年画数字化保护的多种储存途径和传播方式，通过综合感官体验的方式，总结出适合杨柳青年画传播的形式。<sup>[3]</sup>

杨柳青的民俗文化类型是多样的，如安家大院、杨柳青砖雕等历史建筑文化，杨柳青年画、杨柳青剪纸等民间手工艺，以及民俗节庆、历史典故等非物质文化遗产。然而，目前对杨柳青民俗文化的创新设计研究，主要集中于杨柳青年画这一单一领域，而从整体角度出发，对杨柳青镇民俗文化数字化设计的研究尚显不足。因此本文将以杨柳青镇的多种民俗文化为研究对象，对其进行整体性数字化设计层面的深层次研究。

## 一、杨柳青镇文化资源的类型与现状

### （一）杨柳青镇的历史

杨柳青镇，位于中国天津市宝坻区，其历史可追溯到

明代，当时，杨柳青地区是中国北方重要的农业和商业中心，京杭大运河穿古城而过，使此地成为连接南北的首要漕运枢纽和物资、人文交流的汇聚地。因此，杨柳青镇历史文化遗存众多，现存有明万历四年所建、国内保存最完好的明代楼阁式建筑文昌阁，杨柳青人赶大营第一人安文忠建于130年前的安家大院等，除此之外，古镇还保留了许多明清时期的古桥、古亭、古巷等，这些建筑代表了中国传统建筑工艺水平和审美价值观。

改革开放40年来，在中国共产党的领导下，杨柳青镇始终秉持文化和生态两条发展主线，紧密围绕乡村振兴战略的机遇，持续进行着各种探索和实践，积极推动城市化建设。杨柳青镇的市场经济和文化产业也在逐步壮大发展。

### （二）杨柳镇文化资源的类型

杨柳青镇的文化资源种类繁多，涵盖了丰富的历史和艺术遗产。这些文化资源可以归纳为以下四个主题：（1）历史文物：包括明清街、石家大院、安家大院、火车站、安氏祠堂、文昌阁、普亮宝塔、杨柳青砖雕等；（2）民间艺术：涵盖了杨柳青木版年画、杨柳青灯箱画、杨柳青风筝、杨柳青佛道乐、杨柳青民间音乐、杨柳青折扇制作技艺等；（3）民俗节庆：包括杨柳青人赶大营、杨柳青民间花会等传统节庆活动；（4）历史典故：杨柳青民间传说和历史故事。

表1 杨柳青镇民俗文化资源的分类

层级	主题	子集
表层文化	历史建筑	明清街、石家大院、安家大院、火车站、安氏祠堂、文昌阁、普亮宝塔、杨柳青砖雕
中层文化	民间艺术	杨柳青木版年画、杨柳青灯箱画、杨柳青风筝、杨柳青佛道乐、杨柳青民间音乐、杨柳青折扇制作技艺
中层文化	民俗节庆	杨柳青人赶大营、杨柳青民间花会
深层文化	历史典故	杨柳青民间传说

根据符号学中的文化结构理论，文化分为三个层面，即表层文化、中层文化、深层文化。表层文化，即物质文化，包括历史文物、人文景观、自然景观、历史地理特征、现代行政区所反映的文化特色或影响，以及地方特色等内容；中层文化，即民俗文化，包括社会习俗、民间艺术和技术等内容；深层文化，即精神和哲学文化，包括信仰、价值观、世界观、民族性格等抽象元素。参照文化结构理论，我们可以将杨柳青的文化划分为几个类型（表1）。

### （三）杨柳青镇民俗文化的现状

民俗文化作为一种传承下来的符号，涵盖了日常生活、礼仪习俗、民间信仰等诸多方面。杨柳青镇丰富多样的民俗文化经过长期的发展，凝结了劳动人民的智慧，是展示当地文化风格和民族文化精神的“活化石”。然而，由于城市化进程的推进，当地人口不断流失，民俗文化和习俗在人们生活中所占的比重日益减少，正在逐渐被人们遗忘。同时，城市化所带来的村落功能的转变、统一规划建筑体系等措施的实施，对传统村落、建筑以及民俗活动等造成了不同程度的冲击和破坏，使这些珍贵的文化遗产面临着严峻的保护与传承挑战。

### （四）杨柳青镇民俗文化资源数字化设计的必要性

数字化设计涵盖界面设计、图形设计、游戏设计、多媒体设计等诸多领域，具有极强的拓展性及可适应性。其数字化、即时性、立体化特征，能够为杨柳青镇民俗文化的传承和创新提供全新的发展方向。一方面，数字化设计产品形式新颖、应用领域广泛、传播渠道丰富，可以极大拓展杨柳青民俗文化资源的传播途径与形式，这对将杨柳青民俗文化推向公众视野、实现杨柳青多元民俗文化的广泛传播具有革命性的意义；另一方面，数字化设计能够赋予杨柳青民俗文化全新的活力，极大提升其故事性和互动性，使人们在沉浸式体验中深入感受杨柳青镇的民俗文化，更能引发人们对隐藏在文化表象背后的内在精神和核心价值的共鸣。

## 二、杨柳青镇文化的数字化设计

### （一）表层文化的数字化设计

杨柳青镇的表层文化资源主要包括明清街、石家大院、安家大院、火车站、安氏祠堂、文昌阁、普亮宝塔，以及杨柳

青砖雕遗存等。这类文化资源往往是静态的，相对于其他类型的文化资源规模较大，因此，在文化保护政策下，一般难以进行实地的改造设计。不过，这类文化资源可以通过数字化全景技术和数字化虚拟互动技术实现数字化。<sup>[4]</sup>

数字全景技术是虚拟现实技术的一种类型，它可以通过图像绘制技术模拟生成具有真实感的场景。以石家大院为例，首先确定建筑内部需要全景化的区域和点位，使用专业的摄影设备定点环绕720°拍摄一组照片，然后运用Photoshop、Hugin等图像编辑软件对采样影像进行调整和拼接。最后将合成好的全景影像上传至720°全景影像生成平台，实现石家大院真实场景的还原。这种技术可以将建筑内部的独特结构、装饰细节和家具陈设高清还原在全景影像中。此外，还可以根据实际需求制作完善的导视系统，让使用者可以在数字导引的指引下自主畅游于这些虚拟的文化空间中。

石家大院这座昔日的私家宅邸，如今已转变为面向公众开放的杨柳青博物馆，其内部不仅陈列着杨柳青木版年画作品，还收藏了大量名家字画、传统砖雕。这些藏品是杨柳青民俗文化的载体，然而出于保护目的，大部藏品被陈列在玻璃柜中以静态形式展示，观众通常无法全方位地欣赏和理解这些展品，这些展柜在一定程度上成为杨柳青文化和观众之间的隔阂。

为了完善观众和藏品之间的互动关系，可以通过数字化建模手段制作虚拟文物。制作过程首先是采集文物的物质形态信息，运用3D MAX、Maya、Blender等三维建模软件对藏品进行初步的三维建模；然后，通过ZBrush等细部建模软件对藏品的浮雕细节、破损部分进行复原；最后，运用采集到的材质信息制作贴图，赋予模型色彩、纹样、质感等细节，进行渲染。制作完成的三维虚拟藏品模型可以与二维码进行绑定，观众在参观时只需扫描二维码，即可进入增强现实界面，随着观众在现实空间中的位置变化，电子屏幕上藏品的视角也会随之变化。这种方式实现了观众与藏品的互动，从而拉近了民俗文化与观众之间的距离。

### （二）中层文化的数字化设计

杨柳青镇的中层文化既包括杨柳青木版年画、杨柳青灯箱画、杨柳青风筝、杨柳青佛道乐、杨柳青民间音乐、杨柳青折扇制作技艺等民间艺术，又包括杨柳青人赶大营、杨柳青民间花会等民间节庆活动。这类文化极具杨柳青特色，同时也具有较大的流失风险。一方面，这些非遗文化的传承主要采用师傅带徒弟、口传心授的模式，传播受众范围小，容易产生后继无人的情况；另一方面，这些非遗文化产品的传播方式较为传统，主要局限于售卖旅游纪念品以及博物馆内工艺品的静态展示，这种传播模式严重限制了这些民间艺术的传播和传承。

近年来，随着互联网渗透率的不断提高，我国游戏产业迅速发展。GPC&IDC数据显示，2017—2021年，我国游戏行业规模复合年均增长率为9.9%，截至2021年，中国游戏产业实际销售收入达2965.1亿元，同比增加

6.4%。游戏用户达6.7亿人，规模同比增加0.2%。手游市场销售收入达2255.4亿元，同比增加7.6%。<sup>[5]</sup> 在新媒体时代下，互动游戏逐渐成为年轻一代的生活必需品。在数字化主题游戏设计中融入杨柳青镇的民间手工艺与民俗节庆，旨在深度挖掘民俗文化资源所蕴含的经济潜力。通过将民俗文化元素整合入游戏设计，利用游戏的娱乐性，可以促进杨柳青民俗文化的隐性传播，激发大众对参与民俗文化传承的积极性。在游戏设计中，故事情节设计、游戏场景设计、人物角色设计是需要考虑的几个重要因素。

1.游戏中的故事情节是杨柳青中层文化的载体，故事情节也是游戏的核心，好的故事情节能够吸引玩家的兴趣，提升玩家的参与感和体验感。<sup>[6]</sup>将民俗艺术与节庆活动作为核心主题，设计一系列故事情节，将杨柳青镇的丰富民俗文化以串联或并联的方式融入其中。通过精心编织的情节，可以使玩家在体验民俗文化的同时，享受到更加丰富和立体的游戏体验。

2.游戏的场景设计占据着举足轻重的地位，它关系到游戏用户的黏性。游戏的视觉感受与游戏的操作性同样重要，它们共同构筑起游戏的体验感。因此，在选择风格时，需要精准把握玩家的审美偏好，并巧妙融合民俗艺术的特色，确保游戏场景不仅美观动人，而且符合题材、故事情节想要表达的文化意蕴和气质。

3.游戏角色设计则需根据剧本设定的人物基本情况、情感性格等各种特征对人物进行全方位的艺术再创造，在这一过程中，角色形象的设计既要融合民俗艺术的精髓，同时也要使用现代的表现手法，具有当下的时代特色。

4.在游戏工艺体验设计中，玩家体验度最高的是互动环节，这一环节决定着游戏的可玩性。<sup>[7]</sup>以杨柳青年画为例，游戏构建了一个模拟杨柳青年画创作全过程的虚拟世界，让玩家扮演杨柳青年画艺术家的角色。在游戏中，玩家将置身于一个充满艺术氛围的虚拟工作室，这里配备了木板、刻刀、画笔、颜料等工具材料。游戏任务围绕着杨柳青民间艺术作品展开，通过解谜、物品收集及与虚拟角色交互等形式，引导玩家逐步深入年画制作的每一个关键步骤——从创稿，到分版、刻版、套印，再到彩绘呈现，最终装裱完成。玩家在此过程中，不仅制作了符合自身审美的年画作品，体验到了杨柳青年画的制作技艺，还对绘画工具、技巧，以及年画背后的寓意有了认识。

5.为提升民俗游戏点击频次，优化用户体验，增加用户黏性，可以针对移动智能终端用户推出多种游戏版本，如专题手游App、微信小程序游戏、H5小游戏等。

### （三）深层文化的数字化设计

深层文化作为文化的基石，展现出高度的稳定性与核心地位，它最能体现某一文化的特质，是文化变迁中最难撼动的层面。杨柳青年画故事、民间传说等历史典故类的文化资源，蕴含着杨柳青人民世代相传的生活智慧、哲学思考与信念，属于深层文化的范畴。

在杨柳青镇，民间传说故事作为一种文学艺术形式，孕育于其繁荣的商贸环境和深厚的文化积淀之中。这些故

事穿越了岁月的长河，不仅在杨柳青本地生根发芽，也在西青区、天津市，乃至更广阔的地域内，通过劳动人民口耳相传的方式，广为流传，深入人心。

杨柳青年画故事作为这一文化瑰宝的重要组成部分，其内容包括历史故事、民俗故事、鬼怪故事、经典典故、戏曲故事等，这些故事通过一代代人的口头传承，不断被赋予新的生命力。它蕴含了“当代人”对“当代事件”的想法，在这些想法的基础上生产出既具幽默感又富含深意的“笑话儿”。这些“笑话儿”无论是世代相传的经典之作，还是当代人的即兴创作，假以神、怪、鬼的形式，附着在年画上，更让其内容活灵活现。而这种形式与内容的巧妙结合，宣扬了“惩恶扬善、扶危助困”等以“善”为本的中国传统道德思想，在轻松诙谐的讲述中鞭策了“坏人”、褒扬了“好人”、劝解了“中间人”，在潜移默化中起到了教化百姓的作用。

针对故事传说类的深层文化，宜采用数字动画设计的形式。选材上，应选择具有代表性的杨柳青年画故事，因其蕴含着重要的价值观和精神内涵。然后将故事的核心元素予以提炼，以确保能够在短时间内传递更为深刻的文化信息。

动画角色需要尽可能生动鲜活，能够引起观众的共鸣。在设计角色时，既需要尊重深层文化资源中的传统形象，又要与时俱进，赋予其现代感。利用先进的数字动画技术，我们可以将故事中的角色、情节和场景以鲜活、逼真的动画形式呈现。动画的绘制需精细入微，动作设计需流畅自然，场景制作则需与杨柳青的中层文化和表层文化紧密关联。

此外，还可以通过交互式元素、问答环节或虚拟参观等方式，使观众更深入地了解深层文化资源。动画这种形式能够实现民间故事的可视化表达，使杨柳青的深层文化资源更加生动地展现在大众面前，也更容易被大众理解和记忆。观众在观看动画时还可以参与到互动中，拉近深层文化与观众的距离，使文化中的价值观念和优良品德更容易被大众所挖掘。

## 三、对杨柳青镇文化的数字化设计建议

### （一）保护优先，合理调整

在对杨柳青的文化资源进行数字化设计时，要将保护文化资源的完整性置于首位，同时允许根据设计进行合理的调整，以适应现代需求。应为设计建立特定的文化资源清单，明确杨柳青文化资源的种类和特征，这将有助于识别哪些资源亟需特别保护，以维护其历史与文化的完整性。杨柳青的文化资源中，有相当一部分文化存在较高的遗失和受损风险，如杨柳青年画故事，它的传播途径以人们口耳相传为主，这种途径十分容易导致文化内容在传递过程中发生变异，因此建议建立数字化档案库，通过数字图像、音频和视频等多媒体手段将文化资源进行数字化保存，以确保其长期可获取性和真实再现。

保护优先的原则还需要深入到社区层面，鼓励杨柳青地区居民的广泛参与，通过调研了解他们对文化资源的看法

和需求，以确保调整尺度的合理性。

对文化资源进行定期评估，以了解其当前状态和面临的风险，根据评估结果，可以采取合理的调整措施，包括修复、更新或数字化保护。

### （二）新旧融合，联动发展

传统的民俗文化虽然有着深厚的历史底蕴，但需要与现代社会相适配，以吸引新一代观众。新旧融合有助于使文化更富有创意，使其具有现代吸引力。敦煌壁画的数字化项目可以说是当下新旧融合领域的典范。敦煌莫高窟集壁画、建筑和彩塑于一体，是人类文化艺术的瑰宝。然而，在风沙侵蚀、自然磨洗，以及人为破坏下，敦煌莫高窟受损严重。通过国际合作，运用摄影采集和计算机信息技术等，敦煌壁画得以数字化转存，以数据形式永久地保存。

除了数字化存档之外，敦煌研究院还推出了一款名为“云游敦煌”的小程序，以及一系列敦煌主题的动画剧。鼓励网民通过网络平台体验敦煌文化，同时参与到动画剧角色的配音活动中，使得敦煌的传统文化得以在数字时代焕发新的活力。此系列数字产品，其上线访问量远超传统旅游模式的游客承载力。敦煌莫高窟的数字化设计对其后的传统文化数字化项目的开展具有极高的借鉴价值。

在新老融合的创新模式下，传统的民俗元素应得到重视和保护。与此同时，合理利用现代数字化技术，如虚拟现实、互动应用以及数字动画等，可以为传统元素注入新的活力和创意。唯有通过传统元素与现代技术相结合，才能更好地传承文化遗产，使其得以持续发展，而不是仅仅维持其固有形态。此外，在传播的途径上，借助互联网和社交媒体等多媒体渠道，可以实现传统文化元素的数字化传播，例如开展在线教育、举办数字展览和组织社交媒体活动等。

通过新旧融合，数字化设计可以使传统民俗文化更具吸引力，使其得以传承和发展，并在现代社会中继续发挥重要的作用。

### （三）打造经典，破局出世

经典是指在某个领域中最具权威性和典范性的作品，即使时间流逝其核心价值也不会改变，甚至依然可以跨越时代的文化鸿沟打动人的内心。打造经典的杨柳青数字化文化作品可以从两个层面入手：一是挖掘最具代表性、最具传世价值的文化资源，将其作为再创作的对象；二是搜寻当代人共同的记忆片段和价值观念，使作品的精神内涵与大众的精神世界相合，从而引起深刻的共鸣。

以2023年1月开播的国产动画短片集《中国奇谭》中的《小妖怪的夏天》为例，该片以家喻户晓的浪漫主义神魔小说《西游记》为题材，从微观入手，从一个无名猪妖的角度对《西游记》进行故事创作，导演将中国家庭生活的百态和大众普遍的职场经历浓缩在故事中，在上映后迅速引发社会的关注与讨论，看到剧中的小猪妖让很多人想起刚进入社会时平凡而渺小的自己。许多经典的文学、影视作品能够被大众所喜闻乐见的一个关键要素就是，它几乎让每个观众都能以类似照镜子的方式看到另外一个自己，

特别是这类以大众熟知的经典故事为原型的作品，降低了观众的信息获取障碍，从而使二次创作的经典更容易触动观众内心深处最柔软的地方。

## 四、结语

杨柳青民俗文化是劳动人民长期积累的智慧结晶，是地区文化特色和民族精神的生动见证。随着时代的变迁，其存在形式和传播方式已无法满足当代需求，正逐渐淡出大众视线。数字化设计的出现为民俗文化的保护、传承和创新提供了新方向。本文分析并梳理了杨柳青民俗文化资源的类型和现状，并依据文化符号学理论对杨柳青民俗文化进行了分层。结合现有的数字化技术，本文对杨柳青镇不同层级民俗文化所采取的数字化设计方法进行了探究和系统总结。希望通过将数字化技术与传统民俗文化结合的方法，增强受众的体验感和互动感，吸引更多的人关注了解杨柳青民俗文化，帮助其文化传承与创新，带动当地的文旅产业发展。

### 参考文献：

- [1] 孙中玲.动画影像在非物质文化遗产保护中的创新探究——以杨柳青木版年画为例[J].重庆文理学院学报(社会科学版), 2021, 40(4): 32-41.
- [2] 薛桐.杨柳青年画的仕女形象在旅游文创产品中的设计应用[D].芜湖:安徽工程大学, 2021.
- [3] 朱尧英.杨柳青年画艺术的非物质文化遗产的数字化平台研究[D].天津:天津理工大学, 2017.
- [4] 陈英波, 龚静芳, 李益炯.乡村文化中的红色资源数字化设计研究[J].包装工程, 2023, 44(8): 446-451+456.
- [5] 张国法, 张润地.虚拟满足, 还是勤劳致富?——基于经济增长、城乡消费与网络游戏参与的互动研究[J].投资研究, 2022, 41(3): 97-113.
- [6] 杨媛媛, 季铁, 张朵朵.文化遗产在严肃游戏中的设计与应用[J].包装工程, 2020, 41(4): 312-317.
- [7] 鲁雯, 欧达, 雅柔.基于体感技术的凤凰蓝印花布互动游戏设计[J].包装工程, 2022, 43(4): 182-188.

2022年度天津市教委社会科学重大项目：  
“国学雅美”艺术设计振兴乡村建设  
(项目编号: 2022JWZD58)

鲁 睿:天津美术学院环境与建筑艺术学院教授  
马文卓:天津美术学院环境与建筑艺术学院硕士研究生  
赵宇耀:天津天狮学院艺术与设计学院助教

(责任编辑:赵 纯)

## 传统文化意象资源赋能乡村文旅融合

——以淄博市梦泉古村落核心区为例

Empowering Integration of Rural Cultural Tourism with  
Traditional Cultural Imagery Resources:  
A Case Study of the Core Area of Mengquan Ancient Village in Zibo City

刘宗璇 马小钰  
Liu Zongxuan and Ma Xiaoyu

**摘要：**在当前全面推进乡村振兴的背景下，文旅融合已成为优化乡村产业结构、促进乡村旅游业发展的重要手段。本文将研究乡村规划设计与古村落核心区开发的创新路径。通过分析淄博市梦泉村现状，剖析其中存在的问题，提出以传统文化意象赋能为核心的文旅融合发展方向，以期提升梦泉村旅游业的市场竞争力，在传播乡村文化价值的同时提高游客的文化旅游体验。

**关键词：**乡村文旅融合；传统文化意象；古村落核心区开发；梦泉村

### 一、乡村文旅融合的内涵

文旅融合是新时代乡村发展的核心策略，文旅融合即“文化+旅游”，它以当地特色产业为基础，以传统文化为内在灵魂，以休闲旅游为外在展示，进而深度挖掘乡村价值。乡村文旅融合是农业、文化、旅游业高度关联的综合体系，利用各自的优势资源取长补短，文化作为一种资源融入旅游业，使其更具特色及文化性。旅游亦为文化的传承和发展提供了更广阔的舞台，加快文化传播的速度，扩大文化传播的范围。<sup>[1]</sup>不能仅强调乡村旅游的现代化建设，将乡村具有的乡土文化、历史遗产束之高阁，这样的乡村旅游缺乏必要的人文内涵和韵味。而应遵循文旅融合的理念，借助旅游的传播力，弘扬发展当地优秀传统文化，使两者实现有机结合、双向促进，为乡村文化的发展添翼，为乡村旅游产业铸魂，实现乡村文化传承与产业发展的协同并进，为当前乡村旅游产业转型难、旅游吸引力不足等困境提供解决思路。

### 二、梦泉村发展概况及保护再开发面临的问题

#### （一）梦泉村发展总体概况

##### 1. 梦泉村区位及自然资源条件

梦泉村位于山东省淄博市淄川区太河镇东南部，是首批入选中国传统古村落名录的村庄。它地处淄博市最大的水源保护地太河水库上游最顶端，平均海拔600余米，最高海拔780米，三面环山，北低南高。村庄东临凤凰山，西靠劈山，南依蟠龙山，山谷向北开敞。其风景优美，自然环境优越，南接博山风景区，东南临峨庄古村落森林公园，西南接鲁山森林公园，东北通过季节河与淄河相连，森林覆盖率高达90%。农作物种类丰富，物产众多，盛产池梨、香椿、花椒、核桃等特色物产（图1）。

##### 2. 梦泉村历史沿革

梦泉村始建于明正德年间，其李氏先祖由河北枣强县迁至



图1 梦泉村鸟瞰图

此地，逐渐繁衍形成村落。<sup>[2]</sup>相传，战国时，孙臯率兵经过此地，夜梦一山泉，痛饮而去。醒来后果然掘出一泉，因而称梦泉，后人以为村名。清代分为两村，分别称东梦泉、西梦泉。1953年后，因两村共饮一泉之水，曾一度改称东双泉、西双泉。进入21世纪，恢复旧称。2006年，“孟姜女哭长城”的传说被纳入首批国家级非物质文化遗产名录。据相关专家考鉴，梦泉一带的齐长城正是孟姜女哭夫的事发地。时至今日，在梦泉及其周边地区孟姜女哭夫等民间小调仍被口口相传。

#### （二）梦泉村文旅资源条件及发展概况

梦泉生态旅游区是国家3A级旅游景区，同时也是中国重点文物保护单位、省级风景名胜、省级农业旅游示

范区，位于淄川区淄河镇幸福溜的最顶端（表1）。该景区占地面积一万多亩，旅游路线全长4.5公里。历史文化资源源远流长，是北方古村落的典型代表，也是远近闻名的生态村落。

梦泉古村落拥有丰富的文旅资源，距今已有五百多年的历史，村中至今保留着清康熙年间的村碑，境内的齐长城遗址为全国重点文物保护单位。现阶段梦泉景区主要规划了梦泉山庄休闲区、孟姜女文化区、齐文化旅游区、福寿文化区、农家乐民俗风情区、原生态自由采摘区和梦泉拓展训练区等八大园区，涵盖桃园、孙臯像、梦泉、齐长城遗址、千年石门、古水窖、达摩山等30多个景点。

#### （三）梦泉村空间发展及特征概况

梦泉村坐落在山地半坡地段，三面环山，依山而建，地势南高北低，两侧为中低山脉，中间部分低平并朝北开敞，环抱型的外部地形环境，以及村庄临近梦泉、水质良好水量充沛等因素为梦泉村村民带来了长期和平安宁的生存环境（图2）。

村内传统建筑以清代民居为代表，主要集中在村庄南部十字街片区，随着时代的发展有一部分被重新改造。民居以三合院为主，主要建筑材料为石材，多就地取材，石屋、石板路展现了梦泉浓厚的地域建筑特色（图3）。

#### （四）梦泉村保护再开发存在的问题

##### 1. 忽视特色文化的建设，未能突出差异性

长期以来，我国传统乡村旅游开发大多重视经济收益，忽视特色文化的建设，致使旅游和文化发展割裂，难以整合。<sup>[3]</sup>梦泉村也存在文旅割裂的情况，导致发展模式单一、同质化竞争严重、缺乏创新内容、对游客吸引力不强等问题。主要表现在没有将优势资源充分发挥。一方面，梦泉村旅游业主要局限于传统的农家乐、农家院住宿，以及零散的文化景点参观等形式。这些形式和内容与其他旅游村落大同小异，缺乏独特的文旅融合策略，文化景点项目未能突出差异性和特色化，游客认可度不高，消费吸引力差。另一方面，在城乡协同发展的背景下，村内的建设出现雷同现象，传统建筑逐渐破败荒废，民宿缺乏独特的设计和配套，民俗习惯没有得到有效的传承，村庄逐渐失去文化底色，产业发展逐步远离文化的根基，出现传承断层等情况。这种缺乏特色底蕴的发展模式，使得乡村旅游背离了乡村性，难以形成品牌。

##### 2. 基础设施不完善，缺乏系统性规划设计

随着乡村旅游的不断发展，梦泉旅游基础设施和公共服务设施建设不足的弊端日益凸显，食、住、行、游、购、娱等六大要素配套设施较差，整体尚未达到3A级景区的标准。如梦泉民宿、游客接待中心、游客超市等基础设施在服务和吸引游客方面存在明显不足，而游览线路规划也没有充分考虑到游客的需求和体验感。这些问题导致游客数量减少、民宿入住

表1 淄河片区列级村落旅游资源概况

村落名称	级别	常住人口	保护情况	列级村落主导产业
梦泉村	国家3A级旅游景区、第一批中国传统古村落	237人	国家级重点文物保护单位、国家级非物质文化遗产	旅游业、观光农业
永泉村	历史文化名村	380人	全省景区化村庄	旅游业、生态农业
西股村	第一批省级传统古村落	170人	省级文化保护单位	林果种植、中草药种植
池板村	第五批中国传统村落	580人	省级乡土产业名品村	旅游业、林果种植
小口头村	第三批省级传统古村落	848人	国家级抗战纪念设施、遗址	红色旅游业、林果种植
西石门村	山东省第四批传统村落	1412人	市级重点文物保护单位	绿化苗木、猕猴桃
城子村	山东省第四批传统村落	2000人	市级重点文物保护单位	林果种植



图2 左为山地与平原过渡带，右为梦泉村选址：山地半坡地带

率下降，进而影响了村民收入。另外，梦泉村在文旅融合发展方面缺乏鲜明的主题，文化和旅游的融合程度不够，文化开发的创新性不足，仅仅简单复制其他地方的活动，如举办美食节、梨花节等，缺乏对自身的民俗风貌、地域特色、历史文化等特点的挖掘，使梦泉村文旅产业陷入发展同质化、效益短期化的困境，制约着其产业的升级和持续发展。

##### 3. 产业融合相对粗放，创新力不足

梦泉村在文旅产业融合方面存在明显的不足，没有实现“1+1>2”的协同效应，农业景观资源、农业生产资源、乡村文化资源缺乏深度融合和一体化发展。目前的发展模式仍主要停留在观光旅游、销售农产品、农业采摘等表层活动上，缺乏对乡村文旅体系的统一梳理。以观光农业为例，虽然村域内种植了池梨、枣树、杏树、山楂、柿子等多种林果，但由于村庄地形复杂，旅游开发过程中没有对这些树木进行科学的规划布局，导致农业生态景观空间布局较为粗放散乱，整体缺乏秩序感和空间美感（图4）。这不仅影响了游客的游览体验，游客难以抵达或途中受伤等情况还时有发生。此外，梦泉村在整体开发、设计、宣传推广等阶段均表现出创新力不足的问题，即使拥有深厚的文化底蕴和秀美的自然景色，也很难转化成具有竞争力的生产资源。

### 三、传统文化意象赋能文旅融合发展模式

#### （一）明确以传统文化意象为核心的文旅融合的发展方向

##### 1. 传统文化意象的本质

要深入探究传统文化意象的本质，必须回溯到文化的源头，探寻其根本意义。英国著名文学家泰勒在其《原始文化》一书中，将文化定义为：“文化是一个复杂的总体，包括知识、信仰、艺术、道德、法律、风俗，以及人类在社会里所得的一切能力与习惯。”<sup>[4]</sup>这一定义揭示了文化作为人类社会长期创造的社会现象，随着时间推移，逐渐转化为历史现象，成为社会历史的积淀产物。因此，我们可以认为文化虽然通过物质载体得以体现，但真正的内涵却超越了物质层面，蕴含着更深层的精神价值。

在中国古代，文人通过文学、山水画以及园林设计等多种艺术手段，持续描绘和探索理想世界，他们受到“天人合一”的传统哲学思维的影响，演化出“天人相与”的艺术思维和基本艺术表达的态度，这一观念在中国传统哲学中占有重要地位。<sup>[5]</sup>这些观念的影响之大，成为我们的潜意识和文化基因的组成部分，使得我们对山、石、林、泉有着与生俱来的感受力和鉴别力。古代文人在创作过程中，以主体认知结构为基础，传统价值观为引导，同时受到自然物象的激发，并借助“意”这一媒介进行表达。这种写意，是观察理解后的主观精神的注入，而不是凭空的捏造和想象，是源于自然高于自然的一种具有生命力的艺术形式，体现了中国本土式的、传统的文化情怀和艺术化生活的典型理念。

## 2.明确文旅融合的发展方向

在乡村文旅融合当中，乡村文化的作用至关重要，结合传统文化意象，能够凸显乡村文化的独特性、文化性和情怀性，赋予乡村旅游更深厚的中华传统文化内涵。为达到这一目的，一方面，应充分调研村内资源，通过开发旅游项目来融合文化和旅游，在此过程中应最大限度发挥乡村各类资源的作用，包括乡村文化资源、农业资源、自然生态资源等。通过充分挖掘现有资源的内涵意象，运用抽象写意的手法，结合本土艺术形式进行开发，增加乡村旅游项目的文化底蕴和艺术色彩，满足公众旅游的新需求。同时，对乡村闲置资源及老旧折损物件进行再利用，最大化发挥其价值。另一方面，乡村发展的本质主体仍是人，“人”亦构成了文化的本质核心。<sup>[6]</sup>就乡村而言，村民的生存空间和文化圈相对固定，长期生活在这里的人便是传承乡村文化的关键所在。因此，我们应追溯历史，了解地方人群的生活行为模式演进，并从历史的演进中重新审视现有的在地文化和风貌特征，通过挖掘能够代表乡村文旅融合未来发展的特色风貌意象，使乡村文旅更具地方传统文化特色，实现文旅融合的创新。在此过程中，需充分发挥优秀传统文化意象的指导作用。

### （二）立足当地实际，挖掘独特资源，展现文旅融合的创新点

在推动乡村文旅融合发展的过程中，必须审慎选择适合的乡村。不是每个乡村都适合发展文旅，也不是每个乡村都能有效提取和应用传统文化意象。因此，正确的选择至关重要。

首先，应该立足于当地乡村的实际，了解其真实的特点，挖掘其独特的优势资源。对在山水风光、文化古迹、气候条件、人文风情等方面有优势的乡村进行综合的考量，如果发现其存在闪光点，就可以尝试走文旅

类型	性别	年龄	居住地
交通便利性	-0.168	-0.247	-0.102
合理的价格	-0.164	-0.313*	-0.077
深厚的历史文化底蕴	-0.254	-0.345*	-0.134
优美的乡村自然文化	-0.178	-0.398**	-0.123
丰富的动植物生态资源	-0.050	-0.328*	0.028
多元的传统文化资源	-0.290**	-0.395**	-0.133
多样的研学体验活动	-0.204	-0.158	0.013
完善的旅游接待设施 (食宿、旅游公厕等的优 劣条件)	-0.219	-0.301*	-0.107
乡村名气	-0.024	-0.197	-0.057

注：\*为 p<0.05, \*\*为 p<0.01

创新的道路。例如，可以通过对山水风光的深入挖掘，探寻其与乡村文旅空间场所的内在联系，进而通过意象、风貌的梳理，将文化要素与乡村公共空间相互整合，将它们纳入整体规划设计中。

其次，乡村文化具有一定生态脆弱性，随着时间的推移，历史的演变，曾经辉煌的文化，或是与文化紧密相关的人及人的行为模式很可能已经被改变、被削弱、被遗忘。因此，传统文化意象应用在乡村文旅融合发展的前提是充分解读历史，理解当地乡村环境风貌形成的动因及结果，并在后续设计规划中评估和判断新建地区与整体历史风貌的关系，重点在于要有所“扬弃”，突出能激发乡村文旅融合的特色“意象”，避免为恢复传统文化而造“假古董”的情况。通过这种方式，才能与其他文旅村镇相区别，在差异性、创新性思想的影响下促进乡村文旅融合发展。

### （三）创新文旅融合的表现形式，促进乡村振兴

在推进乡村文旅融合发展的过程中，应不断创新、丰富文旅融合的表现形式，以深化和拓展文旅融合的深度和广度，从而有效地助力乡村振兴。在乡村文旅融合发展的初期阶段，绝大多数乡村通过开展农家乐的形式，以农家菜、农家住宿为基础开展乡村观光旅游，吸引了大批城市游客，使农家乐迅速成为乡村旅游的热门选择，然而，这种形式存在较强的可复制性和可代替性，农家乐在各地迅速普及，导致乡村旅游陷入千篇一律的困境，游客失去新鲜感，使得农家乐逐渐退出了乡村文旅的主角位置。

在现阶段，文旅融合结合了更多乡村的独特资源和特色，部分乡村开发了一系列体验性强的旅游项目。通过将乡村旅游业与种植农业、生态、教育等产业相互融合，乡村文旅融合产业得到多样化发展。例如，农庄采摘、农耕活动体验、生态农业研学等活动形式，为游客提供了更多感官体验，尤其是弥补了城市儿童在生态自然教育方面的不足。正所谓“读万卷书，不如行万里路”，通过参与这项活动，孩子们可以在实践中学习和掌握更多知识，这使乡村研学成为乡村文旅融合的一大亮点。为了更深入地研究乡村研学旅游活动的影响因素，我国学者刘敏（2023）通过调查和实证分析，利用SPSS 25统计软件对调查数据进行处理，构建了一个带有调节变量的中介模型（表2）。<sup>[7]</sup>

综上，游客是否选择参与乡村研学活动和研学活动目的地本身的属性不相关，无论旅游目的地是自然生态、人文特色还是体验属性，都不是激起旅游兴趣的关键所在。乡村研学旅游的参与意愿和研学旅游目的地餐饮、环境、住宿等条件呈正相关的关系。研学旅游的游客对文化相关元素的关注程度高于对乡



图3 梦泉村民居



图4 梦泉村农业生态景观

村自然本身的关注。

在未来阶段，乡村文旅融合的发展应聚焦于两方面：一是打造自身乡村的资源“硬实力”，包括完善旅游接待设施和提升服务水平；二是提升乡村资源的“软实力”，即注重游客的体验感和获得感，通过提供丰富多样的研学体验活动和深入的文化互动，使游客能够深入了解和体验乡村的传统文化。以传统文化意象融合“软硬实力”赋能乡村文旅融合发展，既要做好乡村文化资源的营销渠道建设，又要完善和提高乡村文旅的整体配套设施建设。坚定发展思路，要根据不同群体的需求对项目进行选择 and 包装，突破形式的限制，提高乡村旅游整体质量。

### （四）加强文旅产品的开发，塑造特色品牌

文旅产品不仅仅代表产品本身，更重要的是它所蕴含的文化内涵，这也是文旅融合不可或缺的一部分。乡村文旅产品开发的原理是，基于乡村传统文化思考进行研发设计，在尊重乡村传统文化的基础之上，以真实性保护为开发前提。同时，需要灵活地提取运用乡村传统文化意象等资源，避免简单的复制和低劣的模仿，以确保乡村文旅产品开发的有效性。此外，应多元开发文旅产品，来实现文旅融合的广度和深度，进而满足不同年龄阶段游客对文化旅游产品的不同需求，提高吸引力。

## 四、梦泉文旅融合解决的主要问题

### （一）创新文旅融合发展机制，实现文化活态传承

在实现乡村振兴这一目标的道路上需因地制宜，探索有效的路径。梦泉村具有深厚的历史文化底蕴与丰厚的自然资源，无疑在文化旅游方面具备得天独厚的优势。通过深入挖掘乡村传统文化意象，我们不仅能够增强村民对乡村的认同感和归属感，还能让游客更深入地了解 and 感受这片土地的独特魅力，从而激发他们对地方文化的共情力。

基于梦泉村的丰富资源，在深度融合发展理念的影响下，梦泉生态度假区打造了涵盖集体休闲、艺术、文化、娱乐、餐饮为一体的多元复合景区，致力于构建文体旅融合发展共同体，通过有效融入民俗节日、健身康养、生态采摘等轻量化项目业态，提升其乡村文旅的市场适应性，推动乡村文旅业态持续转型升级。

为了凸显地方文化特色，应该在进一步挖掘当地优势资源的同时，注重寻求与周边村落的差异化发展路径。以乌镇模式为例，其成功的关键在于将村民变为“全员NPC”，创造

了被称作“更适合中国宝宝的迪士尼”及“古镇版剧本杀”的新颖模式。这种模式的核心在于将乡村发展的重心放在人的身上，充分认识到村民是传承乡村文化的关键所在。文旅融合的创新发展应当将本地村民对历史文化遗产的认同和外地游客对异乡文化的认知构成一个共享的体系，其宣传对象不能仅限于游客，更要意识到本地村民既是文化遗产持续传承的主体，也是文旅形象构建和宣传的主要媒介。<sup>[8]</sup>通过结合本土化的古韵审美与现代语境特征，可以塑造出独特的文化意象。只有挖掘出能够代表乡村文旅融合未来发展的特色文化意象，才能使乡村文旅更具地方特色，实现文旅融合的创新，达到文化活态传承。

### （二）提取与转化传统文化意象，营造文旅氛围

通过对梦泉村山水风光的深入探索，发现以传统山水画的意境去诠释和呈现当代美丽乡村，是传承梦泉乡村文化记忆的最佳方式。在整体规划设计中，保持其在地特征，无论是建筑的造型还是使用的材料，都力求融入当地一山一水、一砖一瓦的独特气息，使文化要素与乡村公共空间和谐共生。整体规划致敬中国传统山水画《东山丝竹图》，提取山石、瀑布、祥云、亭台、竹林、溪涧、楼阁、小桥等八种要素。以现代手法进行再创作和表达，巧妙地将传统与现代相结合，既保留了山水画中的传统元素，又通过运用亮丽的色彩和现代的材料，打造出一种新旧碰撞对比强烈的视觉感受。

梦泉村传统建筑主要以清代民居为主，这些传统建筑呈现出集中连片的布局，其中，有两处明代建筑，其余为清代建筑。古民居大多保存较好，建筑充分体现当地文化特色，建筑多就地取材，以石料、木材为主要建材，点缀以石雕，木制门窗，房顶多为红砖瓦。石屋、石墙、石板路均反映了浓厚的地域特色。为了从当地文化中提取独特的符号，设计者选择在当地老旧物件中挖掘潜力，并对废弃材料进行设计再利用，包括蒲团、蒲扇、树枝、老木板等，通过艺术化的加工，使其成为新的陈设艺术作品。民宿院内利用原有房屋老部件做景观置景，如老砖石、磨盘等。建筑的形态以传统的民居大院为蓝本，在空间形态、建筑形制、建筑材质等方面，致力于恢复当地传统民居肌理，承袭地域传统文化符号，形成相对独立的院落空间。这些建筑空间不仅承载着传统乡村文化记忆，更通过对乡村文化意象的提取与转化，营造了浓郁的乡村文化氛围。这种设计策略是整治乡村风貌的有效手段。

### （三）带动乡村人才振兴，点燃高质量发展“加速器”

从市场层面来看，新生代的消费升级和对田园生活的向往等因素，推动了文旅产业的蓬勃发展。我们可以利用设计手段，将具有地域性文化价值的特色环节通过场景化内容展现出来，打造成特色旅游体验服务，赋予产品与服务文化内涵，从而实现产业高消费增长。

乡村文化作为乡村振兴的核心优势，是推动乡村人才振兴的重要支撑。梦泉生态度假区规划主要包括梦泉民宿、接待中心、青少年研学基地、艺术剧场、互动装置、户外露营等新兴旅游业态，力图营造出一个融文化、艺术、休闲于一体的国际化的旅游度假地，使之成为淄博市旅游新地标。规划致力于使乡村田野变公园、农舍变客房、劳动变体验，打造乡野情趣，让游客能真正体验到淳朴的田园生活。通过构建这种多元复合的产业体系，可以吸引大学生或者艺术工作者回乡创业，为乡村带来新的活力。以山东省济宁市泗水县圣水峪镇东仲都村“乡村振兴合伙人”模式为例，这种模式以合作共赢为核心思维，搭建平台，吸引具有乡村情怀的合伙人或团队参与，与村民携手合作。这种模式有效激活了乡村振兴内生动力，点燃了乡村高质量发展的“加速器”，可为梦泉村未来发展作有效参考。

### （四）讲好梦泉故事，打造梦泉文旅特色品牌

文化是旅游的内核，旅游品牌则是传播文化体验的载体、展现文化特色的窗口。当代设计师将文化元素融入地区发展的基因中，将其转化为具有代表性的符号化传播路径，通过这种方式拓展地域特色旅游产业，助推文旅产业发展，将资源优势转换为价值优势。<sup>[9]</sup>

在一般情况下，乡村旅游发展除却依靠自然风光和文化特色来吸引游客之外，特色文化旅游产品也是创造经济效益的一种重要模式。开发多元化的文旅产品有利于拓展文旅融合的深度和广度，从而更有效地推动乡村振兴。

品牌形象往往代表着品牌蕴含的价值观与世界观，是企业的经营过程中的文化积淀，可以说是品牌形象化的主观印象。<sup>[10]</sup>目前，国内大多数旅游品牌形象以自然风光为主要表现元素。打造特色品牌形象，关键在于寻求品牌的意境之美。品牌的意境之美能够提升游客对地方的心灵感知，而美好的自然地理风光是品牌意境之美的汲取源泉。

“寻梦清泉里，情醉山水间”，梦泉生态旅游区以双泉村为依托，三面环山，内有独山寨、梦泉等奇山秀水，具有得天独厚的地理资源优势与深厚的历史文化底蕴。梦泉生态旅游度假区品牌设计以“梦”“泉”二字的字形为创作基础，“梦”字融合梦泉民居、河道；“泉”字融合梦泉的山体走势、朝阳及河道形态。整体色调以绿色为主，代表自然、健康、休闲。椭圆形传达着团结和保护的内涵，从游客视觉角度来看更友好，极具包容性。该设计既能体现中华民族团结友爱的特质，又兼具美观性与艺术性（图5）。

此外，为了打造产品品牌、助推特色产业发展，需要综合运用线上线下两种形式的推广手段。特别是在新经济形态下，线上媒体传播与文旅融合可以起到相互促进、相辅相成的作用。若要在众多乡村旅游项目中脱颖而出，完善的营销手段必不可少，这也是文旅品牌成功建立的必要前提。在实际操作中，可以运用网络公关、广告、短视频、直播等各种传播方式全面推广乡村文化品牌。

总的来说，文旅融合的全面推广除了乡村产业自身特色之外离不开品牌形象与媒体传播。讲好梦泉故事、打造梦泉文旅特色品牌是推动区域经济可持续发展的的重要举措，也是推动区域旅游品牌走向国际化的重要手段与形式。

## 五、总结

在全面推进乡村振兴的背景下，文旅融合已成为优化乡村产业结构、促进乡村旅游业发展的重要手段。本文通过梳理淄博市淄川区梦泉村以及周边乡村景观发展现状中的问题，结合传统文化意象、乡村景观旅游业发展以及文旅融合的趋势，构建出梦泉村度假区设计策略的总体框架。主要措施聚焦于乡村规划设计与古村落核心区开发及创新发展，分析梦泉村现状及其中问题，提出以传统文化意象赋能为核心的文旅融合发展方向，力求立足于当地实际，挖掘独特的乡土文化资源进行提取与转化，营造出具有地方特色的文旅氛围。另外，结合乡村振兴合伙人模式打造特色品牌以期促进梦泉村旅游业市场发展，在传播乡村文化价值的同时提高游客的文化旅游体验感与参与感，以期推动文旅融



图5 梦泉文旅品牌标志设计

合背景下梦泉村高质量发展。

### 参考文献：

- [1] 连思敏.文旅融合下乡村振兴发展形势探幽[J].炎黄地理, 2023 (07): 44-45.
- [2] 罗欢.旅游发展影响下的山地传统村落空间再生策略研究[D].济南: 山东建筑大学, 2018.
- [3] 史景添.文旅融合背景下乡村旅游高质量发展的创新路径[J].西部财会, 2023 (07): 53-54.
- [4] [美] 泰勒.原始文化[M].蔡江浓, 编译.杭州: 浙江人民出版社, 1988: 12.
- [5] 崔博昊.由山水画的观照到“山水城市”设计“意象赋形”的探究[D].北京: 北京建筑大学, 2020.
- [6] 陈焯, 盛玉杰, 何强.非历史文化名镇风貌规划中的城乡文化传承——以环巢湖南岸小城镇风貌规划为例[C]//中国城市规划学会.城乡治理与规划改革——2014中国城市规划年会论文集(14小城镇与农村规划).上海: 同济城市规划研究院, 2014: 8.
- [7] 刘敏.乡村研学旅游活动开展的影响因素研究[J].山西农经, 2023 (03): 3-4.
- [8] 谭静.设计驱动乡村文旅融合创新发展策略研究[J].经济问题, 2023 (09): 98-99.
- [9] 蒋琨, 蒋观祯.构建城市形象的价值及意义[J].文艺争鸣, 2011 (08): 21-22.
- [10] HOCAOGLU D A, 叶映芳.使用本土设计政策创造城市品牌[J].创意与设计, 2011 (01): 84-92.

刘宗璇：天津美术学院硕士研究生  
马小钰：天津美术学院硕士研究生

（责任编辑：赵 纯）

# 论艺术乡建的价值认同与实践路径

On the Value Identification and Practical Path of Artistic Rural Construction

雷焕贵/Lei Huangui

**摘要：**近年来，艺术振兴乡村模式逐渐进入大众视野，为乡村振兴提供了别样的路径。国内大量艺术乡建存在只注重物理空间建设或艺术家留下“乡建”作品的情况，其对乡村振兴的有效性遭到质疑，有的地方尽管艺术介入了乡村建设，但未得到村民的广泛认同，艺术还是艺术，乡村还是乡村，缺乏艺术与乡建的有效融合，没有激活农民的文化自觉和文化自信，结果注定是“人走茶凉”。笔者经过长期乡村实践发现，艺术不仅需要介入乡村建设，用艺术的语言重塑乡村，而且需要高度的文化认同、艺术认同和乡建认同，以此来激活村民艺术乡建的积极性和主动性，提升乡村建设质量，实现乡村全面振兴。

**关键词：**乡村振兴；公共艺术；价值认同；艺术乡建；介入

## 一、研究背景与问题提出

艺术是乡村振兴的重要组成部分，也是乡村建设的重要力量。艺术不仅可以提升乡村风貌，更能激发乡村的活力。随着城镇化、工业化的加速演进，在打工经济与市场经济的双重引力下，乡村人口不断涌向城市，使得农村逐渐走向“空心化”“老龄化”，引发了诸多社会问题，导致乡村经济衰落、文化出现断层，乡村社会属性发生变化。如何振兴农村，使其恢复应有的生机和活力，成为新时代“三农”工作必须要面对的问题。在乡村振兴战略推进过程中，社会各界纷纷投身到乡村振兴中来，毫无疑问艺术是乡村振兴不可或缺的重要文化力量。艺术振兴乡村，是艺术家以艺术的形式介入到乡村建设中，用艺术家的眼光重新审视艺术与人、艺术与自然、艺术与社会的关系，挖掘乡村独具地方特色的艺术基因，构建艺术化的乡建格局，用艺术的审美进行视觉化表达，走一条“艺术+”农产品、农耕文明、乡村建设、数字农业的艺术复兴乡村之路，展现艺术在乡村建设中的独特价值，激活艺术乡建的价值认同，最终实现艺术兴农、艺术育村、艺术富民的目标。

近年来，乡村建设一直是学界研究的重点。在广大学者的共同努力下产生了丰硕的学术成果，为乡村全面振兴提供了理论依据。一些艺术家也积极投身乡村建设中，并开展了卓有成效的乡村实验，为乡村建设提供了实践经验。但学术界对于艺术乡建尚未给予足够重视，艺术乡建研究还相对滞后，使得乡建同质化、类似化，千村一面现象比比皆是，乡建一度进入瓶颈期。现有的研究成果则更加侧重于艺术乡建案例研究，例如，杨茜好与翁时秀（2022）分析了云南省元阳阿者科村的雕塑视觉艺术“哈尼娃”介入乡村建设的案例。冯柯等（2018）提出了秦皇岛市北戴河村艺术村落“设计富民”的乡村振兴思路，分析了该村落的现状和建筑特色，特别是对村中不同的院落形式进行了分类与分析。王宝升、尹爱慕（2018）采用多个案比较法，通过“发起方式、艺术家角色、目标”三方面对比

各案例的优劣，总结出了在地化、协同设计和产业化的可借鉴经验。刘妹曼（2020）参与的“青田范式”是在艺术乡建的过程中，进行“多重主体性”的探讨，认为艺术乡建是一个交互的过程。张颖（2020）阐释了日本人对世界独特的艺术体验和表述，作者分析了“艺术”和“乡村”的理想关系，认为应以“美的共感”形式，承载“乡”与“农”的生命志向来塑造乡村生活方式。这些研究为推动艺术家进行艺术乡建活动提供了理论支撑。

## 二、艺术介入乡村建设的演进历程

艺术乡建，是指用艺术的理念和方式美化乡村、建设乡村、改造乡村，并在此过程中促进经济增长，满足人们对美好生活的向往，使农民从中获取幸福感和获得感，最终实现乡村振兴。具体来说，就是依托乡村在地性生态资源、人文资源和自然环境，通过艺术家的再创作和再设计使乡村焕发新的活力，构建艺术与风景、艺术与自然、艺术与人文空间美学格局。在艺术乡建的驱动下打造一项乡村生态文旅产业，以此推动乡村的经济社会发展。

### （一）艺术与乡村

在城市的街道、广场等公共场所，壁画、雕塑、装置等公共艺术作品屡见不鲜，而这类作品却极少出现在乡村。事实上，公共艺术就是伴随着城市公共空间而产生的，之所以被局限于城市中，其原因有三：一是这种艺术形式最早起源于美国，从诞生的那一刻起，就带有与生俱来的都市文化印记，是都市文化与商业文化的代表。二是公共艺术是面向大众的平民艺术，它需要更多观众的参与与共鸣，与之形成交流和互动。<sup>[1]</sup>城市中高素质、高美学需求的人群相对集中，因此，城市空间成了公共艺术展示的主要舞台。三是艺术需要资金支撑。在工业化、城市化建设的大背景下，农村常常处于一种被边缘化，甚至是被主观忽视的地位，在这种情况下农村要想获得艺术的资金支持是不现实的。正是由于以上原因，一直以来公共艺术作为城市的专属文化，<sup>[2]</sup>鲜有涉足

乡村空间。

实际上，公共艺术的这种现象只是一个缩影，伴随着20世纪城市化进程的迅猛推进，主流艺术的焦点基本集中在城市，无论是艺术家还是农民几乎都不会把艺术带到乡村，更别说把艺术乡建这种近似于“乌托邦”式的理想真正付之于实践。<sup>[3]</sup>但是，随着历史的演进和时代的变迁，乡村建设再一次被历史推到了时代的前沿，越来越多的人重新开始寻找乡土的价值，重新构建乡土艺术。艺术也历史性地打破了城市的藩篱，走进了更大的乡村舞台，介入乡村发展。在这样的时代背景下，艺术的视野再次聚焦农村，以更加温和的方式融入乡村建设过程中。

### （二）国外艺术介入乡村

20世纪中叶，随着经济全球化和城乡一体化的影响，世界上许多国家都兴起了“乡村复兴”运动，各国广泛开展了由知识精英倡导的乡村改良实践探索活动。艺术参与乡村建设逐渐成为一个全球性的文化现象，<sup>[4]</sup>艺术乡建逐渐成为助力乡村振兴的动力源泉。差异化、多样化的艺术乡建成功案例不断涌现。如日本的越后妻有地区、意大利的阿库梅贾村、韩国的甘川洞村、芬兰的菲斯卡村、波兰的萨利派村、泰国清迈的大地项目等等。典型的如越后妻有“大地艺术节”，这个在日本新潟县越后妻有地区举办的艺术节每三年举办一次，是全球规模最大的国际户外艺术节。它以艺术为纽带，用艺术的力量改变了衰落的村庄，推动着乡村的发展，有效解决了该地区城市化进程中的乡村衰落危机。仅2018年的第七届“大地艺术节”就吸引了来自全球的约54万游客，截至2023年底来自全球的观众累计约500万人，综合经济拉动达数百亿日元。艺术节在举办的25年来，一直以“自然拥抱人类”为理念，参展艺术家们以自然和人文景观为画布，用各种艺术手法，进行人与自然、城市与乡村、传统与现代文明之间的交流与探讨。以这样的方式，乡村激活了艺术，艺术也同样激活了乡村。越后妻有“大地艺术节”有效实现了乡村文化认同，成功推动了当地乡村振兴。

从以上艺术乡建的成功案例不难看出，乡村通过艺术介入的方式获得了外界极大的关注，并成功推动了乡村的发展。艺术是艺术家介入乡村建设的一个出发点。不过，20世纪早期的艺术并未与乡村建立联系，西方国家乡村地区由于新时代产业结构的重新调整，由“资本、土地、产权”主导的经济维度逐渐重构，在这一过程中，城市化、工业化导致的人口流失和落后的生产力问题等日益凸显。乡村在社会、经济、文化、环境等多个方面存在较为突出的衰败现象。这就形成了一个悖论：农村经济越落后，人口流失越严重，导致城乡发展失去平衡，艺术资源也越发向城市集中。对于传统农耕文化底蕴深厚、历史悠久的国家而言，这种对乡村文化根基的削弱所带来的危害尤其严重。

进入21世纪，随着新时期艺术发展的趋势以及乡村振兴的需求日益增长，艺术逐渐由城市渗透至乡村，为实现乡村振兴提供了新的契机。近年来，艺术的发展更加聚焦于乡村社区的艺术化，艺术对乡村发展所产生的影响也因此而变得更加多元，<sup>[5]</sup>艺术审美的表达变得更加抽象，艺术反思变得更加深刻。艺术在乡村的转向，既满足了乡村群众多样化的审美需求，又在不断提高农民素养的基础上促进了思维方式上的人类学转向，因此，艺术介入乡村建设已经成为一种社会发展趋势。

### （三）中国艺术介入乡村振兴

我国艺术介入乡村建设发端于20世纪末期，并在2010年后开始进入人们的视野。如渠岩的“许村计划”和“青田范式”，靳勒的石节子美术馆，左靖和欧宁的“碧山计划”

等等，艺术家们自发地走向乡村，寻找乡村的价值和存在的理由，用艺术方式唤醒乡土的巨大潜力。在“美丽乡村”与“乡村振兴”的政策引领下，党政机关、企事业单位以及专家学者等都投入到“乡村振兴”建设中，艺术家和艺术团体也责无旁贷地投入其中，在乡村设计规划、人居环境改造等具体工作中，为“乡村振兴”及“美丽乡村”建设贡献自己的力量。<sup>[6]</sup>经过多年的发展，艺术乡建取得了诸多的成就，也积累了数十个艺术介入乡村建设的典型案例，对我国乡村建设产生了巨大的影响，为艺术乡建提供了可借鉴的成功经验。

### 三、艺术乡建面临的问题

随着我国艺术乡建的持续推进，艺术乡建已经成为乡村振兴的重要选项，其问题也随之而来。一是村民缺乏对乡建的认同，梁漱溟先生早在1935年就提到乡村建设的难处之一是“号称乡村运动而乡村不动”<sup>[7]</sup>。在当下的艺术乡建实践中，乡村优化空间设计、引进知名艺术家、打造文旅融合项目，背后推动的往往是需要政绩的地方政府，而村民对艺术乡建的内容、形式都缺乏情感上的认同，艺术家及政治精英也缺乏对当地独特文化的深入挖掘、梳理和转化，难以唤起村民的情感认同。

二是乡建中出现的审美异化倾向。艺术乡建一味迎合城市人对乡村的审美想象，放弃乡村本真性，导致一系列雷同的乡村景观，如相似的墙绘、红灯笼、油纸伞、篱笆墙等，他们把乡村审美异化为个体化的审美偏好，变成一种投其所好的审美迎合，割裂了与当地文化的联系，也削弱了村民对当地文化的自信。

三是艺术乡建缺乏可持续性。就对当前我国艺术乡建的项目调查发现，艺术乡建随着时间的推移，热度在不断下降，部分项目甚至已经陷入破败，面临停滞的困境。因此，为了确保艺术乡建的可持续发展，必须以激发乡村文化的内生动力为核心目标，推动优秀艺术资源向乡村流动。否则艺术乡建会沦为政治精英、知识精英、艺术精英炫耀的工具，不仅浪费资源，还可能对当地文化生态带来不可逆的损害，进而对乡村振兴产生负面影响。

四是存在“伪艺术乡建”现象。部分乡村为了争取项目资金和政治资本，借旅游开发为名，盲目开展艺术乡建活动，这些活动往往过度追求形式，如大规模建设美术馆、举办艺术展览和举办艺术节，反而使乡村丧失了在地性和多样性。这样做忽视了在地乡民的情感诉求和文化属性，乡民的主体性地位被抽空。

五是乡村运营乏力。艺术乡建涵盖了文化、生态、产业、民俗和社会治理等多个维度，也考验着乡村政府的治理能力。乡村运营者既要懂得艺术产业的发展规律，又要遵循乡村自身的发展规律，实现从“艺术乡建”到“运营艺术”的思维转变，坚持以艺术化思维整体谋划乡村发展，走“乡村+艺术”“艺术+资源”“运营+艺术”的发展道路，才能真正复活乡村，实现艺术乡建的可持续化发展。

艺术乡建是推动农耕文明和现代文明融合的重要路径，也是助力乡村振兴的有效方式。艺术乡建的核心是村民，发挥村民的自主性、创造性、包容性，要用艺术激发村民的内生动力，实现他们对艺术、对美好生活的向往。通过开展艺术乡建，有效激活乡村资源价值、美化乡村环境、复活乡村文明、助力乡村振兴。

### 四、艺术乡建的可行性和必然性

#### （一）艺术乡建的可行性

艺术乡建是艺术与乡建的有机融合，开辟了一条创新的乡村振兴的道路，并证明了其可能性与可行性。自十九大提

出乡村振兴战略以来，社会各界响应国家号召，全面投入到乡村振兴事业中。乡村振兴包括产业振兴、人才振兴、文化振兴、生态振兴、组织振兴五个方面。<sup>[8]</sup>艺术乡建为乡村振兴提供了新的思路，旨在通过艺术，提升农民的审美素养和文化品位，满足群众对美好生活的需求。

#### 1.艺术乡建带来发展的契机

近年来，随着人们生活水平的提高，乡村成为人们休闲旅游的好去处，欣赏自然风光、享受乡间美食、品读乡村文化成为一种时尚。但是，鉴于乡村的空心化、老龄化问题，村庄整体缺乏烟火气息，甚至有的村庄房屋因年久失修而破败不堪，道路崎岖不平；有的村庄环境长期缺乏整治，凌乱不堪，污水横流。如何建设“美丽乡村”，如何吸引更多的人回乡创业，如何让更多的游客来乡村旅游，是发展乡村、建设乡村必须面对的问题。艺术乡建为乡村发展提供了创新路径，把美学理念和艺术设计融入乡村空间设计，把传统乡村的生活方式与现代美学理念相结合，为乡村注入了新的活力。激活村民参与艺术乡建的积极性和主动性，提高村民本身的艺术素养，<sup>[9]</sup>增强村民的文化自觉，提升村民的文化自信，是艺术乡建的目标之一。

#### 2.艺术乡建提高村民的艺术素养

艺术乡建活动，如乡村雕塑的打造、音乐表演的举办、戏曲演出的呈现、电影展演的推广、墙体绘画的绘制和街道环境的塑造等等，一方面可以提高村民的审美能力，另一方面可以激发农民参与艺术创作的积极性，尤其是当地农民艺术家的原生态创作热情。在艺术家的专业引领下，艺术乡建将培养出一支“走不了的艺术乡建队伍”，为乡村的艺术创新注入源源不断的活力。

#### 3.艺术乡建助力农民致富

艺术乡建可以带动当地旅游业、餐饮业和手工业等乡村特色产业发展。当前，乡村文化被城市文化、流行文化、明星文化所冲击，传统文化得不到有效的传承与发展。如何利用本土文化、在地文化来提升乡村民众的艺术素养，是艺术乡建亟待解决的问题。通过吸引更多的艺术家定居乡村，开发艺术家长廊、艺术家乡村项目，开展艺术节等“艺术+”乡村活动，能够培育更多乡村本土艺术家，形成乡村艺术产业链，带动农民致富。同时，把艺术设计融入乡村旅游，培育创新型文旅业态，放大艺术乡建的助推作用，深化“农文旅融合”发展模式，打造集农耕艺术、工匠艺术为一体的艺术乡建共富带。最终，文艺因子将激活乡村资源，赋能乡村产业，美化乡村环境，推动旅游产业发展，谱写出一幅“艺术作品引领乡村致富”的图景。

#### （二）艺术乡建的必然性

##### 1.厚植文化自信

随着人们生活水平的提高，乡村建设的艺术化是乡村发展的必由之路。近年来，乡民经济实力不断增强，新一代农民工在城市审美的影响下，已经无法接受乡村的破败景象，对乡村建设提出了更高的要求，乡村建设不仅要大方实用，而且还要美观具有特色，彰显自己的经济和文化自信。因此，艺术的作用由此显现。在乡村统一规划的基础上，打造艺术化民居，既彰显了主人的个性也为艺术乡建增添了色彩。目前，在科技力量驱动和社会生活激变的当下，农民的艺术观念正经历颠覆性变革，追求乡村艺术美学成为乡村发展的时尚，深度挖掘乡村与艺术的内在潜力，打造艺术推动乡村复兴的样本，有助于村民通过艺术，重拾生命的记忆，深化与土地的情感联系。

##### 2.游客对艺术化乡村的需求

东汉的文字学家许慎著《说文解字》释义，“艺”最

早指的正是“种植栽培”，这说明艺术与乡村有着天然的联系，艺术最初正是源于乡村。<sup>[10]</sup>游客是乡村建设的风向标，他们不仅是乡村物产的消费者，也是艺术化乡村的欣赏者。

为了唤醒乡村沉睡的文化资源，需要运用艺术的表达方式讲述乡村故事。要想获得游客的青睐，乡村不仅要有自然风光优美、气候适宜、物产丰富的优势，还需确保环境干净整洁，并融入艺术气息，为此，乡村可以建立乡村艺术博物馆、稻田博物馆、农耕博物馆、文化遗产博物馆等具有本地独特乡土文化气息的场所。

艺术家的参与对于乡村振兴非常重要，他们不仅参与乡村设计规划实践，打造可观、可感的艺术乡村景观，更通过艺术乡建重塑乡民乡村振兴理念。<sup>[11]</sup>这种“艺术乡村”的打造，旨在将乡村的传统生活方式、村民价值认同，与城市现代文化、艺术美学相结合，用艺术改造乡村，促进乡村文化振兴。例如韩国壁画村和法国普罗旺斯村，他们以绘画、涂鸦等艺术方式，成功地诠释了乡村本土文化，提升了艺术村落的知名度，吸引大量的游客前来参观消费，成为艺术振兴乡村的典范。

#### 3.乡村振兴要求艺术化乡村

乡村振兴是解决“三农”问题的根本途径。艺术振兴乡村是乡村振兴的重要内容，也是文化振兴乡村的关键节点。艺术乡建一方面可以依托艺术化元素发展乡村雕花、剪纸、墙画、雕塑等艺术产业发展，另一方面，在文旅融合背景下，乡村戏曲、文化展演、田间艺术等大型艺术活动也能促进乡村艺术的发展。

艺术驱动乡村振兴要以美为善、以善为美，用艺术的视角建设农村，使艺术成为提升乡村社会价值的基石，从而构建艺术驱动乡村振兴的发展模式，促进乡村文化、文明、文创、文旅等全面振兴。<sup>[12]</sup>例如，山西许村国际艺术节利用许村的村容村貌和历史文化遗产，打造了具有世界影响力的艺术化乡村，实现了艺术与经济双丰收。

### 五、艺术乡建的价值认同与路径选择

#### （一）文化价值认同与实践路径

艺术乡建的核心价值是文化认同。艺术融入乡村是在修复物理空间的同时，构建乡村的传统文化价值，更新乡村传统文化体系的价值认同。因此，艺术乡建要围绕乡村文化底蕴、文化内涵开展，挖掘乡村自身独特的文化特质。

文化是乡村建设的灵魂，是乡村发展的精神命脉，要深度挖掘蕴含历史记忆的乡村文化遗产，如乡村风貌、民俗文化、传统技艺等的文字、图片、影像素材，从中提炼出历史文化、名人文化、宗教文化、民俗文化、革命文化等进行融合与创新，<sup>[13]</sup>形成艺术介入乡村基本框架，从而实现对乡村文化的有效认同。

##### 1.儒家文化的融合

提取“儒家”文化精髓与社会主义核心价值观结合，用艺术特有的表达方式美化乡村，提升精神面貌，引导村民树立正确的世界观、价值观和人生观。

##### 2.宗族文化的重塑

宗族文化是乡村文化重要内容。在艺术乡建过程中，要把了解乡村宗族文化作为首要工作，结合乡村宗族文化在乡民心中的地位和宗族文化信仰，构建以宗族文化为主题的“文化圈子”，运用艺术的表现手法，通过雕塑、绘画、摄影等对宗族文化进行重塑。

##### 3.革命文化的传承

笔者调研时发现，各地乡村再现“革命文化”的现象较为普遍，这也说明了革命文化因离我们时间相对较近，还存在人们的记忆里。革命文化不仅彰显了革命斗争的伟大与艰

辛，更彰显了中国共产党不屈不挠的抗争精神。革命文化对广大人民群众树立世界观、价值观、人生观具有重大的历史意义和现实意义。同时，革命文化为艺术创作提供了生活样板和驱动力，而艺术乡建也为革命文化提供了展示的舞台。

通过这些措施，我们不仅能够强化文化的价值与认同，还能够促进乡村文化的传承与发展，为乡村振兴注入新的活力。

### （二）艺术价值认同与实践路径

艺术乡建是现代艺术创新发展的结果。艺术家们为了追求独创性，不断与民间艺术、大众文化相融合，因此“艺术下乡”就成为艺术发展的必然。在这个过程中，艺术家们将村落中较为独特的建筑改造成公共空间，如大礼堂改为村史馆、戏台改为演艺厅、祠堂改为茶社等，他们对颓败较为严重的村落进行整体改造，使传统元素与现代艺术理念融合，在重塑村落风貌的过程中实现价值认同。

艺术乡建是当前乡村振兴的主要表现形式，但由于乡民文化水平有限、对艺术的鉴赏能力相对缺乏、艺术审美水平偏低等因素，他们对艺术乡建的模式、规划设计及其所带来的美誉度存在一定抵触心理。这就需要我们们对艺术乡建的宗旨、意义及潜在收益等进行宣传，使乡民认识到艺术乡建对乡村发展的价值，促进其积极参与乡建并在这一过程中实现价值的认同。

艺术乡建重塑了村落社会秩序。艺术家的入住、游客的增多、务工者的回归冲击着旧的社会秩序，重塑着人与人、人与物、人与艺术之间的关系，改变着乡村的情感伦理和信仰价值。在这一过程中，艺术乡建不仅拓展了原住村民的社会关系网络，也为艺术再造乡村打下坚实的基础。

做好乡民艺术认知教育培训是实现艺术价值认同的必要条件，应从农民自身利益出发开展培训，使他们认识到艺术在美丽乡村建设中的重要性，鼓励他们利用艺术的力量建设家乡。

把艺术与自然、艺术与人文、艺术与社会有机结合起来，打造以农产品、农耕文化、非遗文化为龙头的艺术示范项目，在农业文化上进行文创探索，创作出具有当地特色的农业艺术品。这样，艺术家和乡村艺术爱好者的创作和建设不仅能带来实实在在的效益，还能使艺术乡建的价值得到乡民的认同。

### （三）乡村价值认同与实践路径

艺术乡建是艺术家响应国家政策号召参与乡村建设，实现艺术理想的主要场域，当然，也是乡村中那些富有历史人文意味的传统积淀契合了艺术家的审美追求，乡村古老的建筑及人文风情激起了艺术家创作的内在冲动。乡村有着极其深厚的农耕文明积淀，有着独特的文化底蕴，这为艺术乡建提供了艺术创作空间。

为把乡民思想统一到艺术乡建的轨道上来，需要发挥乡村党支部的作用，组织具备艺术造诣和积极态度的乡民进行培训。首先，需要确立艺术乡建的价值认同，即思想认同，其基础是要形成艺术乡建的利益共同体，艺术乡建要从乡民利益的角度出发，与其切身利益挂钩，使他们在艺术乡建的过程中有获得感，包括经济上的获得与精神上的获得。其次，鼓励乡民积极参与，明确艺术乡建的最终落脚点是人，提升村民的文化自觉和文化自信。最终目标是引导乡民自发创作乡村艺术作品，形成人人参与的良好氛围，同时吸引更多的艺术爱好者加入到与农产品有关的艺术创作中来，形成一村一品、一村一业的艺术乡建格局。

### 六、结论

本文深入剖析了艺术乡建在乡村振兴战略中的关键作用，揭示了艺术介入乡村建设的多维度价值和实践路径。艺术乡建不仅为乡村带来了审美上的提升，更重要的是，它激发了乡村文化的内在活力，增强了村民的文化自觉和自信，为乡村的可持续发展注入了新的动能。

在实践中，艺术乡建面临着村民认同度不足、艺术与乡村融合的有效性，以及项目可持续性等难题。对此，文章提出了加强文化认同、提升村民艺术素养、发展乡村艺术产业等策略，旨在通过艺术的介入，促进乡村社会秩序的重塑和文化生态的丰富。

艺术乡建的成功实施需要社会各界的共同努力，尤其是村民的广泛参与和积极认同。艺术乡建的最终目标是实现艺术与乡村的有机融合，激活乡村的内生动力，促进乡村经济、社会、文化的整体发展。

展望未来，艺术乡建作为乡村振兴的重要途径，其发展前景广阔。随着人们对美好生活需求的不断提升，艺术乡建将在提升乡村文化品位、满足群众精神文化需求方面发挥更加重要的作用。期待艺术乡建能够在更广泛的乡村地区得到推广和应用，为实现乡村的全面振兴和可持续发展贡献力量，共同绘制乡村发展的美好蓝图。

### 参考文献：

- [1] 李修建, 方李莉. 艺术乡建的人类学视野、方法与观念 [J]. 美术观察, 2019 (1): 18-21.
- [2] 吴嘉振. 花开乡野——公共艺术在乡村复兴中的触媒效应 [J]. 公共艺术, 2017 (02): 47-52.
- [3] 钱厚诚. 大卫·哈维对乌托邦理想的反思与重构 [J]. 当代国外马克思主义评论, 2013 (01): 331-356+426.
- [4] 萧放, 霍雯. 乡村振兴背景下艺术乡建的样态与实践——以羊磴艺术合作社的参与式艺术实践为例 [J]. 西北民族研究, 2021 (04): 88-96.
- [5] 尚莹莹. 从“碧山计划”窥探我国艺术介入乡村建设现状 [J]. 美与时代 (城市版), 2015 (08): 10-13.
- [6] 索晓霞. 乡村振兴战略下的乡土文化价值再认识 [J]. 贵州社会科学, 2018 (01): 4-10.
- [7] 黄家亮. 赋利赋权赋能：农民参与乡村建设的动力再造 [J]. 江苏社会科学, 2023 (02): 97-104.
- [8] 徐甜甜, 汪俊成. 松阳乡村实践——以平田农耕博物馆和樟溪红糖工坊为例 [J]. 建筑学报, 2017 (4): 52-55.
- [9] 李牧. “人类学转向”下当代艺术的文化逻辑 [J]. 民族艺术, 2020 (1): 76-86.
- [10] 裘锡圭. 文字学概要 [M]. 北京: 商务印书馆, 2013: 125.
- [11] 孙晓霞. 对当代中国乡村艺术活动的理论反思 [J]. 文艺理论与批评, 2013 (6): 115-118.
- [12] 程莹. 艺术作为行动——盖尔《艺术与能动性》导读 [J]. 民族艺术, 2020 (1): 117-125+142.
- [13] 马丹丹. 村民日志与艺术人类学未完成的实验 [J]. 民族论坛, 2019 (3): 105-112.

基金项目：山西省社会科学院（山西省人民政府发展研究中心）项目，山西乡村传统文化的近现代转型发展研究（YWYB202232）；2023年山西省统战理论重点研究课题，推进我国天主教中国化研究；山西省教育厅研究生精品教材项目，资源型城市转型发展研究（2023JC09）的阶段性研究成果

雷焕贵：山西农业大学公共管理学院副教授

（责任编辑：赵 纯）

## 不停外延的行为 ——近年来中国数字艺术展览的回视 Continuously Expanding Behavior: A Retrospective on Chinese Digital Art Exhibitions in Recent Years

常佳琦/Chang Jiaqi

**摘要：**如今，随着数字技术的高速发展，数字化实践在众多领域的存在性和主导性都是毋庸置疑的。数字艺术在中国取得了显著的成就并赢得了广泛的关注，这意味着传统意义上的展示和传播形式都需要适应新的变化，亟需探索和研究数字艺术的展览模式。近年来，中国数字艺术展览凭借其不停外延的行为，在数字艺术史上和展览史上起到了极其重要的作用，有着成为主流的趋势。本文通过对数字艺术展览主要模式、策展的空间设计和作品的选择进行分析，简要回顾了近年来中国数字艺术展览的动态发展。

**关键词：**数字艺术展览；数字艺术；回视；外延

在谈论数字艺术展览之前，先要对数字艺术有基本的认识。从广义上讲，数字艺术指的是依靠计算机数字编码的艺术，或者说依靠电子存储和处理不同格式的信息的艺术，包括数字电影、数字摄影、数字绘画、NFT艺术等。<sup>[1]</sup>简单来讲，数字艺术就是数字化、技术化的艺术，是艺术与科技交融的一种艺术行为。而“数字艺术”这一术语，从最初的“计算机艺术”“网络艺术”，再到“新媒体艺

术”“数字媒体艺术”等，经过了多次的演变。在这一过程中，对于新媒体艺术和数字艺术的界定往往会出现一定的争议，新媒体艺术包括所有在创作、储存或传播过程中使用新媒介、新技术的艺术，但“新”这一定语有其自身的局限性和模糊性。因此新媒体艺术通常也被理解为数字艺术这个更大领域的一个子类别。<sup>[2]</sup>数字艺术融合了逻辑化的科学技术与敏锐的艺术思维，已成为艺术传播和美术



图1 “图灵花园”沉浸交互MR（混合现实）数字艺术大展“新月空间”MR效果图



图2 托比亚斯·格雷姆勒 书法运动视觉 视频 尺寸可变 2016年

馆、博物馆产业的重要组成部分。

数字艺术的发展已经处于艺术领域的前沿，而了解数字艺术的最佳途径就是通过参与数字艺术展览。数字艺术展览具有高度的互动性、虚拟性，还通过不断的创新和扩展，融入了传统艺术展览所没有的强烈科技元素，展览展示的艺术形式多种多样，展览模式也呈多元化趋势。

### 一、数字艺术展的展览模式

数字艺术展览的模式划分，暂没有一个被广泛认可的界定。在相关的展览研究中，策展人史蒂夫·迪茨将数字艺术展览分为了三个不同的类型，一是强调参与者的“交互性”，二是与其内容相关的“运算性”，三是与其信息传播媒介相关的“连接性”。<sup>[3]</sup>在《数字艺术展陈模式发展近况及思考——以媒体艺术推广展览与活动为例》一文中，作者将数字艺术展览模式概括为线上虚拟艺术展、VR影片辅助实体展览、多重数字技术嵌入绘画展览、AR眼镜智慧导览四种主要类型。<sup>[4]</sup>由于技术的快速发展，艺术和科技的边界逐渐打破，艺术和科技的融合愈加有效，以上这两种展览模式的分类方法虽在一定程度上存在合理性和代表性，但缺乏严谨性，难以与时代的发展趋势契合。因此，本文更倾向于采纳策展人史蒂夫·迪茨对数字艺术行为状态的划分逻辑，将数字艺术展览模式精简为“数字技术化的艺术展”和“艺术的数字化展”两种，前者指“沉浸光影IP展”和偏向于“商业性”的自策展，后者指具有独立学术性的展览。

“数字技术化的艺术展”是数字艺术展览的主体，其数量庞大，可操作性较强。其中“沉浸光影IP展”占大部分，这也是国内最早尝试的数字艺术展览模式。而这种展览出现的最初还没有数字艺术展览这个概念，一般被称为“光影展”，以大IP和著名艺术家为主题，多与商业相结合。

“光影展”在中国开始产生较大影响可追溯至2015

年上海余德耀美术馆展出的“雨屋”和2017年teamLab团队的“花舞森林和未来游乐园”等。近年来影响比较大的“沉浸光影IP展”和“商业性”自策展有：大型沉浸式数字光影艺术展“永远的梵高”、“解构·重现”文艺复兴光影艺术展、“遇见大师 凡·艾克、勃鲁盖尔、鲁本斯光影展”、“达利：AI的预言”沉浸艺术展、致敬达芬奇2.0全球光影艺术体验大展、“幸会克里姆特”沉浸式光影艺术大展、“一梦华胥”中国皮影沉浸式光影展、“弗里达卡罗：作品与生活”沉浸式光影展、“莫奈与他的朋友们”全球巡回光影大展、“你好！三星堆”沉浸式光影艺术展、阴阳师手游IP的“穿越万象 绮丽共生”沉浸式数字艺术展、“长安三万里——寻梦·沉浸式艺术展”、“无穹”中国·航天沉浸艺术展、“胡夫地平线——金字塔沉浸式探索体验展”、“图灵花园”沉浸交互MR（混合现实）数字艺术大展等。

“你好！三星堆”沉浸式光影艺术展是“数字技术化的艺术展”这一展览模式的典型。该展览是三星堆的首个数字IP光影展，是历史与当代、青铜与科技的一次灵动对话。采用全景沉浸光影的形式，可令观众沉浸式感受青铜人立像、青铜面具、青铜神树等三星堆文化瑰宝。将中国传统艺术与数字光影结合的沉浸式展览在国内较为流行，这种形式可以带领观众在体验中回到历史，感知现在，又走向未来。

“图灵花园”沉浸交互MR（混合现实）数字艺术大展是目前亚洲最大规模的MR数字艺术展。MR（混合现实）是一种集成技术，它将数字内容与现实世界相结合，创造出一种新的交互环境。与AR（增强现实）相比，MR提供了更深层次的虚拟元素与现实世界的融合；而与VR（虚拟现实）相比，MR保留了用户对现实环境的感知，允许虚拟对象在现实空间中以更自然的方式呈现和互动。从开展至



图3 托比亚斯·格雷姆勒 京剧运动视觉 视频 尺寸可变 2016年

今，“图灵花园”沉浸交互MR（混合现实）数字艺术大展完成了多次主题上的更新和内容上的调整，在最初展览的基础上先后外延到“图灵花园之爱丽丝梦游仙境”和“一花一世界”两个主题。展览团队进行的每一次调整和优化，都竭力确保场景布置、数字内容和技术的无缝融合和谐统一。在依循最初展览思路和展览策略的情况下，不断为展览注入新的活力，不拘泥于展览本身，也不脱离于展览（图1）。

“艺术的数字化展览”更多偏向一些知识型和具有学术意义的数字艺术展。数字展览2010年左右开始出现在美术馆中。通过这些展览，许多公、私美术馆和艺术空间，希望在数字艺术领域有所发展，因此专注于展览的学术价值和社会影响的提升。<sup>[5]</sup>这方面的展览如“走出人类世”未来科学艺术展、“潮不可挡”国际数字艺术展、“裂变：数字艺术的全球化浪潮”、“地球太空船”2022亚洲数字艺术展、“我的元宇宙”都市圈·元宇宙数字艺术展、数盒科技“MOREMETA加密数字艺术展”、“共振，社群的狂欢”、野小慧——首个AI女性国际艺术展、“时尚非遗·造物东方”非遗文化再创AI数字艺术大展、“博弈论：亚运竞技主题数字艺术展”、“无人之境”人工智能艺术展、“奇点：明日降临”、“重塑与再造——数字人与数字艺术展”、“数字创意种子领航计划”第一季现场单元艺术展、“开屏行动”数字艺术大展、“数字混响·2023新艺科未来图景”科技艺术展、“有效加速·2140”数字科技艺术展、“人机合一：机器人艺术时代”、首届中国数字艺术大展、重燃Rekindle当代潮流数字艺术体验场等。

2014年1月5日至2月24日，由中国艺术研究院美术研究所和今日美术馆主办的“中国当代数字艺术展”在今日美

术馆举行，这是官方学术机构第一次举办的数字艺术展览活动。展览旨在集中展示我国数字艺术的成就，推动此类艺术的理论研究。<sup>[6]</sup>

2024年4月18日，由中国美术家协会、浙江省文学艺术界联合会、中国美术学院共同主办的“首届中国数字艺术大展”在中国美术学院美术馆开幕。可以说这是中国第一个完全意义上的官方性的大规模数字艺术展览，梳理了当代中国数字艺术的创作成果，彰显了数字艺术的社会价值。

“有效加速·2140”数字科技艺术展于2024年1月31日在木星美术馆开幕，由著名策展人顾振清策划。该展览完美融合了文化、艺术和科学技术，是对数字艺术的一次再梳理，具备高度的文献价值和学术意义。在展览现场，“从零到一”“超级对齐”“有效加速”三个主题展区共同构建了一个展示数字艺术重要思考的平台，展览涵盖了早期的数字艺术作品，也展示了最新的创作成果，捕捉了数字化艺术可持续发展的脉搏，通过技术和艺术创作经验，引领观众踏上了一段情感和精神的时空之旅。展览所包含的作品种类丰富、视觉感染力较强，为观众提供了一个由“面”到“点”，再到“面”的了解和学习数字艺术的机会。

### 二、数字艺术展的展览空间设计和作品选定

“一场展览本身就可以是一种高度创造性的行为。”<sup>[7]</sup>与传统展览相比，数字艺术展览不仅在内容和形式上有所创新，还在展览的策划和呈现上展现出独特的外延性。这种外延性在“展览内部”主要体现在策展人对展览目标、思路和定位的深入思考，他们利用数字技术来增强展览的互动性和沉浸感。而在“展览外部”，这种外延性则体现在作品选择的多样性、受众群体的广泛性以及展览对社会各界的影响力上。数字艺术展览通过这些方式，打破了传统展览的界限，

为观众提供了更丰富、更动态的艺术体验。

下文将对“亚洲数字艺术展”进行个案分析，从而进一步明晰中国数字艺术展览不断外延这一行为。亚洲数字艺术展从2019年开始已连续举办了五年，旨在与不同国家、不同文化背景的数字艺术家共同打造一场数字艺术视觉盛宴，在展览中探讨艺术与科技的关系这一深刻议题，从而推动数字艺术的发展，揭示出艺术世界的内在规律。每一年的亚洲数字艺术展都会以不同的展览主题与观众见面。

“2020亚洲数字艺术展”由范迪安为展览学术主持，邱志杰、陈抱阳为策展人，以“世界处理器”为主题，邀请了活跃在威尼斯双年展和巴塞尔国际艺术博览会等国际艺术展事上的国内外顶尖艺术家。

“2021亚洲数字艺术展”的显著特征是庞大的展览体量、广泛的涵盖范围、丰富的艺术话题。在策展板块方面，该届展览增设了“亚洲数字艺术大奖”、科技奖、艺术奖、U19奖（19岁以下）四大奖项，注重对青年数字艺术家的扶持和培养，<sup>[8]</sup>这同时也彰显了中国数字艺术展览实践的显著进步和逐步扩大的影响力。

在亚洲数字艺术展中，可以看到一种专注力，这种专注力最后的受力点是一种具有外延性张力的数字观念。展览凭借着“大型展”“国际展”“学术展”的策展思路，展示出一个个连贯的艺术故事。从艺术家到艺术作品，从艺术作品到策展人，从策展人到观众，这其中蕴含着一条隐藏的线索，直指数字艺术的外化和可及性。换句话说，数字艺术展览正在采用参与式展览和包容性展览的设计理念，<sup>[9]</sup>与展览有关的人员都是集体体验与创造于一身的。

本杰明·埃格认为，数字艺术展览扩展了策展工作的生产、呈现和接受模式，并且赋予了策展实践更广泛的含义。<sup>[10]</sup>一个成功的展览背后的制造工序是相当繁冗的，包括构思、规划、布展、运营、宣传等方面。与传统艺术展览相比，数字艺术的展示设计引入了新的考量因素，这些因素在传统展览的基础上增加了额外的复杂性。历史上，美术馆的展示空间经历了显著的演变。19世纪以前的传统美术馆的展示空间通常模仿宫殿的内部装潢；到了19世纪末，随着艺术形态的转变，展示空间也开始进行相应的改造以适应新的艺术形式；进入20世纪后，“白盒子”空间美学成为美术馆空间设计的新标准。<sup>[11]</sup>数字艺术展示对空间美学的要求更高，才能使作品与作品间、作品与观众间和谐共处。场地的选择就是其中一个较大的问题，想要办一场较大型的数字艺术展览，需要有足够的外延空间，不仅仅是要留给作品的空间，还要考虑到当“互动性”占据主导位置时，留给观众的空间。

已经连续举办多年的亚洲数字艺术展之所以能够得到广泛关注和认可，不只是在于展览的学术性、空间设计的合理性，还在于对展览作品的选定。其中，参展作品《技术史地图》（封面）是策展人邱志杰将个人的水墨书法创作与AR、5G技术融合，为传统艺术画出一幅鲜活的动态地图，在很大程度上是整个展览中潜藏的理性基石和学术基础。如果说《技术史地图》是对于数字艺术的一种现象性描绘，那么英格·甘特（Ingo Günther）的参展作品《世界处理器》就是对于数字世界的一种立体剖析。《世界处理器》以宏观的视角，将数据和全球整体信息投射到地球仪的表面，以此为载体进行信息技术的研究整合。艺术家托比亚斯·格雷姆勒（Tobias Gremmler）的作品《书法运动视觉》（图2）、《京剧运动视觉》（图3）和《功夫

运动视觉》，创作内容依托于中国书法文化、中国戏曲文化、中国功夫文化，作品分别对书法的笔触、运势以及演员的动作、服饰形态等进行感应捕捉，从而传递出了一种独特的具有中国文化内涵的视觉美感。在一帧一幕之间，呈现出的不只是CG的艺术魅力，还有艺术面貌背后强大的文化支撑。可以看出，亚洲数字艺术展的作品选择并不在于科技之“新”，而在于数字艺术作品的完成度、成熟度和其所达到的艺术高度。

### 三、结语

在艺术领域，推进新质化的数字艺术展览是一项重要的举措。虽然目前数字艺术展览的生态还不够完善，数字艺术展览的实践和理论发展还有待进一步补充和更新，在话语层面上，未探寻到一个明确的自我定位，但无论是数字艺术，还是数字艺术展览，它们的出现都不意味着传统艺术价值的减弱或消失，相反，它代表着对艺术创作本身更高的要求以及学术性可见化的有力实践。当传统艺术展览形式趋于饱和，策展人鲜少有所创新时，数字艺术展览的兴起恰好可以填补这一空缺。未来，数字艺术展览的可持续性高质量发展将会通过“展览实践史”的方式挖掘出更多的理论精华，又反作用于实践，形成一套更适用于数字时代的展览体制。同时，我们也期待着，数字艺术展览继续外延，数字艺术创作的过程中可以附加学术史的理解以及艺术史的逻辑。

### 参考文献：

- [1] THOMSON-JONES K, MOSER S. The Philosophy of Digital Art [DB/OL]. The Stanford Encyclopedia of Philosophy. (2023-12-15) [2024-08-02]. https://plato.stanford.edu/archives/sum2024/entries/digital-art/.
- [2] PAUL C. Digital Art Now: Histories of (Im) Materialities [J]. International Journal for Digital Art History, 2020 (5): 2.2-2.11.
- [3] 冯雅洁.中国当代数字艺术展览中的去中心化叙事逻辑 [J]. 中国民族博览, 2023 (22): 73-75.
- [4] 鞠瑶.数字艺术展陈模式发展近况及思考——以媒体艺术推广展览与活动为例 [J]. 电视研究, 2023 (11): 65-67.
- [5] 曹庆晖.数字展览资源（2010—2019）与中国现代艺术研究动向 [J]. 美术, 2020 (06): 27-33.
- [6] 吴为山.北京中国当代数字艺术展 [J]. 收藏与投资, 2014 (01): 56.
- [7] 巫鸿.关于展览的展览：90年代的实验艺术展示 [M]. 北京：中国民族摄影艺术出版社，2016：48.
- [8] 陈亦水.“技术作为方法”的亚洲设问——“2021亚洲数字艺术展”评述 [J]. 艺术评论, 2021 (10): 64-79.
- [9] HARMA V. Interaction and performativity in digital art exhibitions [J]. Nordisk Museologi, 2011 (1): 98-105.
- [10] EGGER B, ACKERMANN J. Meta-curating: Online Exhibitions Questioning Curatorial Practices in the Postdigital Age [J]. Digital Art History, 2020 (21): 319-332.
- [11] 马琳.展览改变艺术——策展的可能性 [M]. 上海：上海大学出版社，2013：23.

常佳琦：天津美术学院艺术与人文学院硕士研究生

（责任编辑：赵 纯）

## 数字化赋能传统工艺美术课程学校传承的实践研究——以中职学校为例

A Practical Exploration into Digital Empowerment of Inheritance of Traditional Arts and Crafts Courses in Schools: A Case Analysis of Secondary Vocational Schools

王超华 张 朋

Wang Chaohua and Zhang Peng

**摘要：**传统工艺美术是中华优秀传统文化的重要分支。在学校开设传统工艺美术课程能够很好地将历史文化、审美和劳动教育相融合。反观现实，存在课程内容干瘪、教学方式单一、专用教学设施不足和师资队伍薄弱的问题。本研究提出数字化赋能传统工艺美术课程实施的价值蕴意，并以“泥人张”彩塑为例，通过建设数字博物馆、搭建教师学习和备课平台、利用云平台把非遗大师请进校园等实践研究，驱动传统工艺美术课程学校传承的有效实施。

**关键词：**数字化赋能；传统工艺美术课程；学校传承；实践

党的二十大报告中提出“中华优秀传统文化源远流长、博大精深，是中华文明的智慧结晶”，“推进教育数字化，建设全民终身学习的学习型社会、学习型大国”。<sup>[1]</sup>数字化赋能是通过数字化技术、数字工具及数字平台等赋予主体某种能力，以此提高赋能主体的“生产力”，实现效果最优化。随着新一轮科技革命和产业变革的加速推进，数字经济已经成为经济发展的重要引擎，数字化赋能的概念被广泛地应用到各个研究领域。传统工艺美术是中华优秀传统文化的重要分支，一部中国工业设计史，就是一部物化的中国文化史。在学校开设传统工艺美术课程能够很好地将历史文化、审美和劳动教育相融合。充分利用学校教育这一主渠道，加强数字化建设，以数字技术赋能传统工艺美术技艺的保护与传承，对中国式现代化教育具有新时代意蕴和重要的现实价值。

### 一、传统工艺美术课程传承的现实审视

为了更好地开展研究，课题组在我市遴选了13所中职学校开展调研，其中包括国家级示范校7所、国家级重点校4所、省部级重点校2所。反观现实有以下问题需要重视。

#### （一）课程内容单一，很难满足教学的需求

调研结果显示，13所学校中有11所学校开设了和传统工艺美术相关的课程，如泥塑、剪纸、木版年画等。这些课程资源大多取材于具有地方特色的非物质文化遗产项目，一方面，由于传承人断层，导致传统手工艺无法继续传承和延续，另一方面，已有资料 and 作品缺乏有效的收集和整理，造成文字类资料短缺、作品资料残缺、传统技艺失缺等问题。这些问题给学校课程的开发与实施带来了很大的困难，以致已经开设的课程显得支离破碎，形成不了体系。

#### （二）教学方式单一，很难调动学生兴趣

课程数字化资源的匮乏，制约了课堂教学方式的创新。由于缺少传统手工艺的相关材料，如工具材料、作品、传承人及

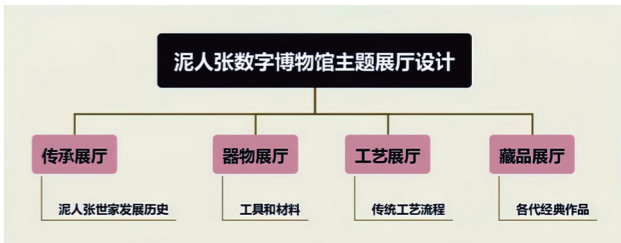


图1

制作工艺等方面的影像资料，学生很难直观地感受到传统工艺美术的魅力。教学方式只能以传统的讲授为主，这种单向的输出方式既不利于培养学生的观察能力、感知能力和鉴赏能力，也容易让学生感到倦怠和枯燥。加上教学设备设施条件简陋，很难满足学生动手实践的需要，从而使学生逐渐对传统工艺美术失去学习兴趣。参与调研的学校大部分没有专用授课教室，是在临时教室授课。而传统工艺美术课程的特点就是需要具备模拟工作环境，使用特定的材料、工具按照特定的工艺流程进行手工操作。临时教室不能满足建立模拟工作环境的要求，加上专用材料和专用设备的不足，直接影响学生动手能力的培养。

#### （三）专用教学设施不足，很难满足学生动手实践的需求

参与调研的学校中，绝大部分目前采用临时教室进行教学，这样的教学环境难以满足建立模拟工作环境的要求，再加专用材料和专用设备的匮乏，学生在动手实践方面的时间和频率都未能达到相应的标准和要求，从而可能影响了他们的实践能力和技能掌握。

#### （四）师资队伍薄弱，很难适应教学需要

调研结果显示，参与调研的学校仅有2位专业能力较强的任课教师，7位美术相关专业教师，2位来自其他学科的兼任教师。1所学校每周都会邀请企业的专业外聘教师前来授课，另有2所学校会不定期聘请非遗传承人进校园举办讲座和进行技艺展示。在泥人张进校园现状调研中发现，目前在学校授课的是两类教师，一是企业派到学校授课的技师，他们动手能力强，但缺乏教师素养，教育理论和教学方法的缺失影响授课效果；二是学校自己的任课老师，这些教师的专业化程度较高，但动手能力明显不足，很难传授技能技巧。因此，授课教师的专业化程度是影响教学效果的最大问题。加上课程开发和设计还处于起步阶段，尽管有了统一教材，然而两类教师授课备课都感到非常吃力。师资力量不足造成教学效果欠佳，学生由于缺乏成就感而丧失学习兴趣的情况比较严重。

#### 二、数字化赋能传统工艺美术课程的价值意蕴

数字时代下，数字技术的应用为传统工艺校园传承带来了新的契机。数字技术中的大数据、云计算、物联网、人工智能以及AR技术等为教学提供了海量的教育资源、虚拟场景和数据支持，能够积极地促进传统工艺学校传承的教育过程、场景、内容和评价的创新。

#### （一）数字化赋能使传统工艺美术课程的教学方式趋向多维度

传统工艺美术历史悠久，品类繁多，有非常显著的地域特色，大都是各个地区的非物质文化遗产，亟需保护和传承。但由于传承人大多散落民间，技艺很难规模化地传承。如果将其开发利用成为教学资源，内容固然丰富，却也纷繁散乱，需要精心挑选和梳理，这就给任课教师的教学带来了很大困难。现有的教学过程中，教育者通常利用“口述”的模式，讲述相关的历史、工艺特点和审美特征，加上教学条件受限，学生在体验工艺制作的时候，只能是点到为止，很难真正体会其中的精髓和文化底蕴。数字技术赋能传统工艺美术教学过程，使教育者、教育对象和教育媒介发生了促进教育目标达成的变化，极大程度上发挥了数字技术的价值，扭转了传统教学的被动局面。<sup>[2]</sup>首先，利用数字技术可以搜索大量教学需要的数据源，为传统工艺课程授课教师提供不同类型的数据、文字资料、图片、音频和视频等，如作品照片及介绍、采访传承人的音频和视频、作品制作的环境和过程视频等，能够最大限度地刺激学习者的感官，维持新鲜感，促进教与学的互动。其次，数字技术能够将零散的数据关联起来，形成系统的、结构化的知识链条。这一性能恰好可以解决传统工艺美术教学资源时间链长、资源散落的问题，可以借助数字技术将其整合和精致拼接，更好地帮助学习者建构完整的知识体系。三是数字技术可以更好地反馈学习效果，便于教师及时发现学生的兴趣点和学习瓶颈，快速高效地处理相关数据，在短时间内对学生的难点进行集中突破，能够很大程度地提高学习效率并显现学习效果。

#### （二）数字化赋能使传统工艺美术课程的实践方式趋向沉浸式

在数字化时代到来之前，传统的教学模式大都是借助课堂授课的方式，尽管多媒体手段已经被广泛应用，但还是作为辅助课堂教学的手段，学生学习的主体性仍然得不到充分发挥和调动，这就在很大程度上制约了学生的创造性。随着数字技术的应用，“元宇宙”概念的出现，5G、云计算、人工智能、虚拟现实、区块链等集成技术可以通过模拟历史场景和典型事件让学生身临其境、身临其技，将虚拟和现实因素进行融合，为学生创造了沉浸式的体验



图2

条件。沉浸式的实践教学不仅可以弥补现实中实践教学的不足，还可以极大地驱动学生的好奇心和求知欲，激发他们积极探索各类知识的联系并不断尝试新的体验，直到找到答案，有所收获。另外，就互动层面而言，数字技术可以给学生提供无限反复、时空调节和评价纠错等帮助，既是实践教学的指导者，也是同伴和评价者。游戏化的实践方式对学生有很强的诱导性，让枯燥的训练变得有趣而欲罢不能，熟能生巧的技能技巧在不知不觉中形成。

#### （三）数字化赋能使传统工艺美术课程的教学内容趋向充盈性

数字技术的不断发展，使传统工艺美术课程的教学内容变得立体而多维，在深度、广度和高度方面都有所发展。传统工艺美术课程内容大都以文字方式讲述历史，以图片方式展示典型作品，以答题或讨论的方式进行评价和反馈，教学重点以鉴赏为主。课程内容单薄而干瘪，这样的课程容易让学生误认为是理论课，很难体会到传统工艺美术课程教学的核心目标与价值，更难引起重视和学习的兴趣。数字技术的介入可以让传统工艺美术课程内容变得丰满而充盈。一是丰富的数字资源可以形成大体量的数字博物馆，汇集古今中外的优秀作品，让学生大饱眼福，享受视觉的饕餮盛宴。二是通过互联网上的各类资料可以就某一时期、某一类别、某一流派甚至是某一作者的作品进行深入的探究和赏析，能够很快地获得大量的、多维度的相关信息，让学生在搜集信息和处理信息的过程中完成学习过程。三是传统工艺美术作为我国优秀传统文化的重要组成部分，将其开发利用融入学校美育课程，是对学生开展优秀传统文化教育、树立文化自信、培养工匠精神的重要途径，对新时代下实现教育创新、五育融合具有重要的现实意义。数字技术的应用可以使传统文化教育在讲好历史故事、了解风俗人情、领略壮丽山河的同时，逐渐浸润学生心田。

#### 三、数字化赋能传统工艺美术课程的实践样态——以“泥人张”彩塑艺术为例

数字技术是教育高质量发展的新动能，推动数字技术赋能课堂教学，创新教育理念、方法、形态等是推进教育数字化转型的必然选择。<sup>[3]</sup>泥人张彩塑艺术（简称泥人张）是中华民族雕塑的重要代表，是中国传统泥（陶）塑史上最后的高峰，<sup>[4]</sup>被称为大运河文化带上最璀璨的明珠。“泥人张”作为中国传统文化优秀的民族艺术和非物质文化遗产应该受到重视、保护和传承。笔者于2021年执笔完成全国中等职业教育“十四五”规划教材《中国传统工艺》中《泥塑》一章的编写工作，该教材已经出版，在全国中职学校使用。泥人张作为典型案例，教材中对其传承历史、材料工具、工艺流程以及历代传承人作品进行了详细的介绍。调查发现，该课程在实际教学中还存在诸多困难，比如由于教材版面所限，泥塑历史、类型特征、地域文化等文字资料粗略，泥塑作品图片较少，注释简单，工艺流程静态呈现；缺少专业教师，教学示范困难；实践场地设施短缺，实践材料不足等。据此，课题组开展了数字化赋能传统工艺美术技艺学校传承的实践研究，以期解决上述问题。

#### （一）基于虚拟交互技术建立数字博物馆

数字博物馆是使用3D影像、VR、互联网、三维立体显

示、交互娱乐等技术，将实体博物馆通过网络呈现出来。<sup>[5]</sup>在高新技术快速发展的今天，传统的数据处理工具和方法显然难以应对多样化的数据类型和庞大的数据规模，因此，如何科学高效地管理和利用大数据已成为各行各业高度关注的问题。<sup>[6]</sup>泥人张彩塑艺术作为非物质文化遗产，是中华民族文化中不可或缺的瑰宝，为了对其进行保护和传承，国家和政府出台了很多相关政策，支持泥人张世家企业探索学校传承路径，如开展“培育万名小传承人”、“泥人张”进校园、建立博物馆、在校园开办展会等活动。但由于藏品数量有限且珍贵，活动的频次和受众面都会受到影响。加之学生对作品的理解和鉴赏能力的差异，很难多角度、多维度展示其作品内涵。而虚拟互动技术的应用，使得泥塑作品数字化展示具有更多可能性，这大大提高了其观赏性、娱乐性和互动性，更便于学生接受和理解。既解决了作品信息不全、线下展示单一、互动性差的问题，更解决了到学校办展的藏品安全和学生外出参观的人身安全问题。泥人张数字博物馆共设计了四个主题展厅（图1）：一是传承展厅，讲述泥人张世家六代传承人的故事；二是器物展厅，展示泥人张传统工艺使用的工具和材料；三是工艺展厅，演示泥人张彩塑的传统工艺流程；四是藏品展厅，讲解各代传承人的经典作品的创作背景、工艺特点和艺术特色。通过网站式、展品展馆、三维展示、虚拟现实设备等不同的表现形式，学生可以自由查看馆内藏品的详细资料 and 介绍，还能感受到通过文字、图片、音频讲解、视频影像、虚拟漫游、全景体验等多种形式的感官体验。

#### （二）基于移动互联网技术构建教师学习和备课平台

移动互联网是一种通过智能移动终端，采用无线移动通信方式获取业务和服务的新兴业态，包括终端、软件和应用三个层面，移动互联网的优势体现在可以随时随地地获取信息和服务。基于移动网络的教师学习备课平台能够很好地辅助教师开展学习、辅助备课和教师之间的交流互动。教师可以根据自己的实际需要在数字化学习平台上挑选相关内容，进行学习和备课。可以同时解决教师的不同需求，如教育理论学习和专业技能培训、集体备课、集体备课等。该平台设计四个模块（图2）：一是技法学习模块，在这个模块中有详细的泥塑制作工艺，包括材料和工具的准备、塑形的流程和彩绘的细节等；二是教学设计模块，在这个模块中，我们上传了每个教学单元的教学设计和教学建议，任课教师可以据此进行备课和二次教学设计；三是集体备课模块，教师们可以在这个模块中讨论课程实施中的重难点，交流教学方式，相互借鉴，取长补短；四是同课异构模块，任课教师可以把自己的课堂实录上传到该模块，大家互相观摩，交流学习。

#### （三）基于云平台技术把非遗大师请进校园

云平台是立足数字化技术背景下，依托软、硬件资源，提供网络综合服务的云计算平台。将其应用于泥人张彩塑课程中，能够借助网络平台实现资源共享，形成一种线上线下相融合的新型学习生态。还可以将超星学习通、腾讯会议等云平台资源和校园网云平台综合利用，形成一种随时能让师生走出去看看，也可以随时把大师请进来讲讲的良好教学状态。云平台设计可以分为非遗大师讲堂、非遗大师工作室、非遗微课堂几个模块（图3）。在大师讲堂中可以让师生和非遗传承人面对面，聆听大师的讲座，感受传承人的家国情怀，比如对泥人张第六代传承人张宇先生的访谈及讲座等；在大师工作室里，跟随非遗大师学习技艺，感受传统艺人的工匠精神，观看泥人张工作室技师们的创作现场视频和某件作品的详细工艺流程等；在微课堂中自主学习，积极探索，做学习的小主人。微课堂模块还可以细分为自主学习空间、教师在线空间、学习资源支持等几个部分，更好地强化学生微课学习的效果。

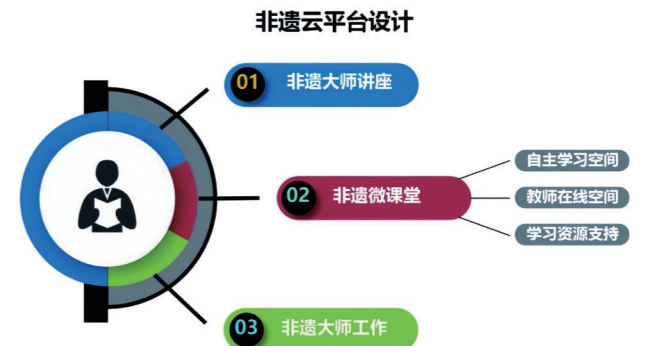


图3

#### 四、结论

数字技术是助力教育高质量发展的新动能。推动数字技术赋能学校教育、课堂教学，创新教育理念、方法和形态，是实现教育现代化的必然选择。中国式教育现代化的提出，对教育有了更高的要求。如何根植本国、本民族历史文化沃土，传承中华优秀传统文化，是我们每一个教育研究者必须担当的使命和责任。本研究在数字赋能中国传统工艺美术课程的传承实践研究方面仅仅是个开端，但是，数字技术对传统工艺美术课程传承的驱动效果是显现的，对助推实现中国式教育现代化建设和培养德智体美劳全面发展的创新型人才具有重要的理论价值和现实意义。

#### 参考文献：

- [1] 习近平.高举中国特色社会主义伟大旗帜 为全面建设社会主义现代化国家而团结奋斗——在中国共产党第二十次全国代表大会上的报告[M].北京:人民出版社,2022.
- [2] 许焯.数字技术赋能高校思想政治教育:价值、困境和路径[J].湖南社会科学,2023(04):156-163.
- [3] 谢幼如,夏婉,邱艺,等.数字化转型赋能高质量课堂:逻辑要义、实践向度与典型样态[J].中国电化教育,2023(09):50-58.
- [4] 刘玉睿.国塑泥人张[M].天津:天津人民美术出版社,2018:1.
- [5] 韦红毅.苗族服饰文化数字博物馆设计研究[D].重庆:四川美术学院,2023.
- [6] 徐瑞,米汉林,王晨.基于大数据技术的数字博物馆管理媒介模式研究[J].科学教育与博物馆,2022,8(1):21-27.

数字化赋能传统工艺美术课程学校传承的实践研究  
(天津教育科学研究院体美劳教育研究中心专项课题)  
课题编号:TJJKY2023-ZX-02

王超华:天津市教育科学研究院  
体美劳教育研究中心高级讲师  
张朋:天津市西青区中等专业学校一级教师

(责任编辑:蒙佳亮)

# 新文科背景下艺术院校大学生创业实践方法与案例研究

A Study on Entrepreneurial Practice Methods and Cases of Art College Students under the Background of New Liberal Arts

汪延斌/Wang Yanbin

**摘要：**本文探讨了新文科建设与创新创业教育之间的关系，结合调研分析，提出了新文科教育背景下艺术院校大学生创业实践存在的问题及应对策略，通过优化创业项目选择、完善大学生创业团队建设、加强资金筹集和管理等措施，不断提升艺术院校大学生创业的成功率。

**关键词：**新文科教育；大学生创业；创业实践

党中央、国务院高度重视大学生创新创业工作和高校毕业生就业创业工作，鼓励大学生创新创业成为高校促进毕业生高质量就业的重要方式。同时，创新创业教育在推动国家经济转型发展、提升高等教育质量以及培养创新型人才等方面具有深远的意义。伴随当下科技革命和产业变革的加速发展，创新在经济变迁中的作用愈发凸显，大学生创新创业的潜力日益受到广泛的重视和认可。然而，大学生创业面临着许多困难和挑战，如创业经验不足、资源匮乏等，特别是艺术院校相关专业与理工科专业相比，无论是创业种类还是实践技术都处于劣势，因此，通过分析现有的成功创业实践案例和方法，探索解决大学生创业过程中所面临的难题，并寻求创新点，帮助大学生成功创业实践具有十分重要的实际意义。本文旨在通过分析大学生创业实践的方法与案例，探讨其成功的关键因素，并提出相应的策略与建议。

## 一、新文科建设与创新创业教育

新文科是在传统文科基础上应运而生的一种新型学科形态，力求突破传统文科的思维桎梏，通过继承与创新、交叉与融合、协同与共享等多种方式，实现从单一的学科导向向需求导向的转型。新文科的提出，为艺术院校在创新创业教育领域提供了明确的指导方向。

从传统的学科导向转向需求导向的教学模式，旨在确

保文科教育更紧密地与社会需求和发展趋势相结合，我们要深入研究社会发展的新趋势、新需求，结合学科特点，为学生提供更加符合实际需求的创新创业教育。

从专业分割转向交叉融合，是文科教育创新的重要方向。<sup>[1]</sup>在信息技术高度发达的今天，交叉学科的研究和应用越来越广泛。因此，艺术院校教育应该以创新创业教育为抓手，推进打破专业壁垒，促进与其他学科的交流和合作，推动知识的融合和创新。

从适应服务转向支撑引领，则是对文科教育功能的重新定位。新时代背景下，艺术院校教育应该更加注重对社会发展的引领和支撑作用。在创业创新教育中，我们更应该鼓励学生参与社会决策和公共事务管理，提供科学、合理的建议和方案，为社会发展贡献智慧和力量。

## 二、艺术院校大学生创业实践面临的困境

通过调研，笔者发现艺术院校大学生创业实践正面临着多方面的挑战，最为集中的问题为项目选择的盲目性、团队建设的不稳定性以及资金筹集的困难性。

### （一）项目选择的盲目性

许多艺术院校学生在创业初期往往缺乏对市场的深入了解和分析，大部分项目仅是为了参加各类创业大赛，导致他们在选择创业项目时可能过于理想化或跟随潮流，而没有充分考虑项目的可行性、市场需求和自身优势，这种

盲目性可能会导致资源浪费和创业失败。

### （二）团队建设的不稳定性

团队是大学生创业成功的关键因素之一，然而，艺术院校大学生在团队建设上普遍存在成员背景单一、专业技能不匹配、团队协作能力不足等问题。此外，团队成员之间目标的不统一、沟通的不畅以及领导力的不足，均有可能成为导致团队凝聚力削弱，进而引发团队分裂的关键因素。

### （三）资金筹集的困难性

资金作为创业过程中不可或缺的要害，构成了创业活动的基本支撑和基础条件。艺术院校大学生在资金筹集上通常面临较大挑战，包括缺乏足够的初始资金、难以吸引风险投资、不熟悉融资渠道和策略等，资金短缺会严重影响项目的推进和团队的士气，最终导致项目中途失败。

## 三、艺术院校大学生创业实践策略研究

本文通过对20支成功创业的大学生团队进行深入访谈和对案例分析，发现艺术院校大学生创业实践成功的关键因素，探究创业实践中存在的问题和解决方案，具体如下。

### （一）创业项目的选择

创业项目的选择是创业成功的关键步骤，它不仅决定了企业的方向，也影响着团队的动力和资源的分配。在与优秀创业团队调研访谈过程中发现，项目的选择主要基于以下几个方面。

#### 1. 市场调研与需求分析

市场调研是创业项目选择过程中不可或缺的基础环节。<sup>[2]</sup>它能够使大学生深入洞察潜在客户的需求与偏好，从而精准识别市场中的空白点与增长机遇。具体而言，市场调研涵盖以下几个关键方面：一是评估目标市场的规模与增长潜力，以便明确市场容量与未来发展趋势；二是深入剖析消费者的购买习惯、偏好及决策过程，以更好地满足其需求；三是强化竞争对手分析，全面审视竞争对手的优势与劣势，以及市场定位，从而制定更为精准有效的市场策略。

#### 2. 个人兴趣与专长的结合

个人兴趣和专长是创业项目成功的重要驱动力。大学生在选择创业项目时，应考虑自己的热情和能力，选择与之相关的领域。此举旨在有效提升工作积极性与创新性，并促使个体在专业领域内充分发挥其独特优势。一是专业知识应用，将所学专业知识应用于创业项目，提高项目的专业性和可信度；二是兴趣驱动，选择自己感兴趣的领域，以兴趣为动力，持续推动项目发展。

#### 3. 创新与差异化

在当今日益激烈的市场竞争中，创新与差异化已成

为创业项目在竞争中胜出的核心要素。对于大学生而言，应深思熟虑地探索实现创新的多重路径。一是重视技术创新，通过应用最新科技对既有产品或服务进行改进，以提升其市场竞争力；二是重视创新服务，通过提供新颖的服务模式或优化客户体验，以满足市场的多元化需求；三是重视商业模式创新，要积极探索新的盈利模式和市场策略，以确保企业的长期稳定发展。

#### 4. 可行性分析

在启动创业项目之前，进行详尽的可行性分析是至关重要的环节。一是评估市场可行性，以确保潜在的市场需求能够支撑项目的持续成长；二是考量技术可行性，这涉及确认项目所需的技术手段是否具备实现条件；三是进行财务可行性的分析，通过对成本和效益的综合考量，以确保项目在财务层面上的可持续性。

通过上述策略和方法，大学生可以更加系统和科学地选择创业项目，为创业成功打下坚实的基础。

## （二）大学生创业团队的建设

团队是大学生创业成功的关键。构建和优化创业团队包括团队愿景共享、角色与能力匹配、多元化团队构成等策略。例如，通过共享团队愿景，能够显著增强团队的凝聚力和动力，进而提升整体效能。角色与能力匹配可以确保团队成员的才能得到最佳利用。以下是构建和优化艺术院校大学生创业团队的几个关键策略。

### 1. 明确角色与能力匹配

明确的角色分配对于确保团队成员对自身职责和期望有清晰的认识具有关键作用，此举能有效减少工作冲突和职责重叠，从而提高团队的整体效能。根据团队成员的专业技能、经验和个性特点，将他们分配到最适合的角色，以确保团队的高效运作。

### 2. 团队沟通与决策

团队成员间开展开放、透明的沟通方式，以确保信息的及时传递与反馈，有效促进团队协作，共同实现团队目标。通过建立有效的决策机制，确保团队能够迅速响应市场变化和项目需求。

### 3. 团队激励与奖励

设计合理的激励机制，包括物质奖励和精神激励，以提高团队成员的积极性和忠诚度。在团队管理中，对于成员的贡献给予明确且恰当的认可与奖励，旨在强化其个人成就感，并进一步提升团队的凝聚力与协作效能。

### 4. 团队发展与成长

鼓励并支持团队成员持续深化学习，积极寻求个人成长，从而有效提升个人及整个团队的综合能力。定期进行团队评估，收集成员的反馈，不断优化团队结构和运作方式。

通过上述策略，大学生可以构建一个强大、高效的创业团队，为创业项目的成功提供坚实的人力支持。

### （三）资金筹集和管理

资金是创业的基础，对于大学生创业者而言，创业初期所面临的关键挑战在于如何高效地筹集资金并对其进行合理管理。因此，大学生创业者应深入了解市场融资环境，探索多元化的筹资途径，同时制定科学合理的资金管理策略，以确保企业资金的稳定流动和有效利用。以下是一些策略和方法，帮助大学生获取必要的启动资金并进行有效管理。

#### 1. 利用校园资源

高校通常提供丰富的资源，如众创空间孵化器、导师指导、校友网络等，这些都是筹集资金和获取支持的有效途径。通过学校提供的创新创业服务，争取校内免费的办公场地和孵化支持。寻求经验丰富的创业导师指导，他们可能提供资金支持或介绍潜在投资者。

#### 2. 政府和非政府组织资助

政府和非政府组织经常提供创业资助和贷款计划，特别是针对年轻创业者和创新项目。大学生应当积极主动地深入了解资助政策并申请各类资金支持，确保对申请条件与流程有全面且清晰的认知。此外，准备详细的项目计划书和财务预算，以提高申请成功的可能性。

#### 3. 财务管理

在创业项目的运行过程中，稳健的财务管理对其生存与发展具有举足轻重的作用。初创团队学习并掌握基本的财务管理知识显得尤为重要，例如：制订精确的预算计划，其中应详细列明启动成本、运营成本及预期收入，以及对实际支出进行严密监控，以确保成本得到有效控制并在预算范围内波动。通过这样的方式，大学生创业者能够更为有效地进行财务规划，为项目的长远发展奠定坚实基础。

#### 4. 风险管理

在资金筹集和管理过程中，大学生应考虑潜在的财务风险，并制定相应的风险管理策略。为确保企业运营的持续性与稳定性，必须确保具备充足的现金流以支持日常运作，并有效应对潜在的突发事件，以确保企业在面临挑战时能够迅速、有效地作出反应。

通过上述策略，大学生可以更加系统和科学地筹集和管理资金，为创业项目的成功打下坚实的财务基础。

## 四、结语

本文通过深入分析新文科背景下大学生创业实践的方法与案例，揭示了在当前经济和社会环境下，大学生创业的重要性与紧迫性，同时分析了艺术院校大学生创业实践面临的困境，结合案例调研分析，提出了艺术院校大学生

创业实践策略。展望未来，我们期待大学生能够在新文科教育的引导下，不断提升自身的创新意识和创业能力，积极应对挑战，把握机遇。同时，我们也呼吁社会各界为艺术院校大学生创业提供更多的支持和资源，共同营造一个有利于青年创新和创业的良好生态，继续推进创新创业教育与艺术院校相关专业教育融合发展，为社会带来更多的活力和价值。

### 参考文献：

- [1] 秦效宏, 梁林蒙. 新文科建设背景下应用型本科高校经管类创新创业人才培养的探索——以西京学院为例[J]. 创新创业理论与实践, 2022, 5(13): 57-59.
- [2] 吴丹丹, 王艳. 大学生创业项目选择倾向性研究[J]. 科技创业月刊, 2017, 30(09): 49-50.

本文由2023年度天津市大学生创新创业  
专项课题项目支持

汪延斌：天津美术学院党委学工部副部长  
就业创业指导中心主任 副教授  
全国高校毕业生就业创业指导委员会委员  
共青团中央中国青年创新创业导师

（责任编辑：蒙佳亮）

## 拓展性公共艺术教育： 培育全民终身学习文化的新视角

Expansive Public Art Education:  
A New Perspective on Cultivating a Culture of Lifelong Learning for All

鞠高雅/Ju Gaoya

**摘要：**终身学习文化的构建是打造学习型社会的重要一环，是解决一般公众在终身学习方面参与度较低、持续性较差问题的关键所在。一直以来，观众拓展类实践策略被视作艺术机构招揽客人的手段，其公共教育属性被忽视。基于此，本文辨析了拓展性公共艺术教育的概念，从“经济-教育”“数量-质量”两个维度重新划定拓展性公共艺术教育的属性和类型。拓展性公共艺术教育在启发终身自主学习、培育终身学习文化方面具备双重价值、个人自主性、广泛性、全面和深入性。

**关键词：**观众拓展；公共艺术教育；终身学习；学习型社会

近年来，随着我国经济的发展、科学技术的进步，人们的生活水平大幅度提高，对社会文化发展的需求越发迫切。党的二十大报告指出，要建设全民终身学习的学习型社会、学习型大国。因此，如何全方位、深入、有效地开展公共教育改革，满足群众接受更高层次、更广泛知识教育的需求，激发全民终身学习的热情，保障学习型社会的良性发展，切实构建“凝聚人心、完善人格、开发人力、培育人才、造福人民”的教育体系，成为我国未来教育工作的重点之一。

### 一、终身学习文化在学习型社会中的重要作用

学习型社会理论的出现与终身教育、终身学习的概念息息相关。终身教育思想最早出现于20世纪初，主要关注成人教育和继续教育，重视教育制度的改革和完善，涉及的教育范围较窄。终身学习的概念与终身教育相伴而生。二者最初只是表达上的差异，然而随着教育学理念的不断更迭，终身学习的概念逐渐偏向学习者视角，目的是激励学习者的主动性，树立个人在学习教育活动中的主体地位。<sup>[1]</sup>在此基础上，20世纪90年代，学习型社会的概念被世界各国广泛采纳。学习型社会理念主要从两个方面区别于终身教育以及终身学习理念：其一，认为社会中的各职能部门都应应为公民教育和学习提供制度保障，并以此为基础引领和促进社会的整体发展；其二，认为教育不应局限于实用的学历与技能教育，应通过对人及社会环境的再规划，使人格成长、发展，从而实现人的全面发展。整体而言，学习型社会作为一种新型的社会形态，涵盖了教育供

给与需求侧的方方面面，与社会制度、政策、历史文化的关系更为紧密。

学习型社会的构筑离不开终身学习文化氛围的打造。一直以来，如何从实践层面保证社会内部各个环节彼此互联、共同发展从而搭建一个完善的学习型社会框架，是学习型社会理论的研究重点。针对这一问题，彼得·圣吉（1990）等学者从微观层面提出学习型组织在学习型社会中的重要性，包括学习型企业、机构、家庭等；中观层面则有学者强调学习型社区建设，如美国的“社区学院”；宏观层面，以城市为单位的学习型城市建设被认为具备较强的操作性。<sup>[2]</sup>无论是学习型组织、社区还是城市的打造，其根本目的是通过调动社会各方利益团体与公众力量，促使其参与到学习型社会的体系建构中，让终身学习成为一种社会氛围和文化，从而使学习型社会得以持续、内生地更新、发展，这在2020年联合国教科文组织发布的《拥抱终身学习的文化》中被充分论述。<sup>[3]</sup>此外，2022年，联合国教科文组织发布的《让终身学习成为现实：手册》重点探讨了落实终身学习政策的方法论问题，其中提到的政策制定五大关键因素中的二、三点亦涉及社会文化氛围的打造与公众参与等方面内容。<sup>[4]</sup>我国曾于2012年出台终身学习文化相关政策。尽管起步较早，但相关措施方法较为单一和局限，与现有学校教育、成人教育衔接不畅等问题始终存在。<sup>[5]</sup>如何在调动学习型组织、社区，打造学习型城市的过程中，解决一般公众的活动参与度较低、持续性较差等问题是构建社会终身学习文化的重点所在，

也是本文的关注焦点。

## 二、从艺术观众拓展到拓展性公共艺术教育：对观众拓展理论的再审视

### （一）艺术观众拓展理论及其发展

观众拓展的概念兴起于20世纪80年代，其最初的关注重点在于帮助艺术机构扩展受众群体、开拓市场并获得更好经济与社会收益。观众拓展“通过帮助观众学到更多、加深他们的乐趣而丰富其体验。因而它结合进了策展人、教育者和营销者的目标”<sup>[6]</sup>。英国艺术理事会将“观众拓展”定义为“开展特别活动以满足现有和潜在观众的需求，并帮助艺术组织增进与观众之间的关系”<sup>[7]</sup>。观众拓展作为一门学科的出现，是由欧美国家的文化发展理念与文化政策流变而引发的，例如江榕在《英国音乐艺术市场观众拓展的理论策略研究》中将英国艺术观众拓展学科的发展分为四个阶段，其中至关重要的一点，即文化民主化理念对艺术组织运营策略的影响。<sup>[7]</sup>90年代，随着欧美经济发展重心的改变，政府对公共文化的预算投入不断缩减，美术馆、博物馆等视觉艺术机构，以剧院、歌舞团为代表的表演艺术机构，以及以英国广播公司为代表的国有媒体等逐渐开始直面市场，观众拓展的重要性也被学界所认可。

观众拓展理论于2010年左右被引入我国，其主要应用方向为艺术机构或组织的观众研究。我国对艺术类观众的规模化研究可追溯至20世纪80年代，<sup>[8]</sup>这些研究大多从实践调研出发分析博物馆、剧院等艺术机构的观众行为、心理、评价反馈等。近年来，国内学界对于观众拓展的研究逐步增多，主要方向包括：艺术机构观众拓展策略管理，例如在《艺术管理视域下演出市场的观众拓展策略研究》中，作者从艺术管理的角度出发，针对我国演出市场的观众拓展策略提出一系列改善措施，包括提高艺术普及性、构建品牌文化等；<sup>[9]</sup>艺术机构观众拓展项目创新，例如庞桂馨等在《非营利艺术机构的艺术教育及观众拓展》中，以中国美术馆、今日美术馆等为例，概述了不同定位的非营利艺术机构在观众拓展与艺术教育方面的探索与经验；<sup>[10]</sup>艺术机构观众拓展与公共文化建设，例如在《公众的艺术机构——“新思维·新策略：观众拓展座谈会及工作坊”学习报告》中，作者在概述了与会学者的演讲重点后强调博物馆肩负的社会功能，即为社会大众提供更好的公共文化环境并吸引他们参与到公共文化建设中，在这其中充满创意且值得信赖、兼具参与感与体验感的公共艺术教育是不可或缺的一环。

### （二）从公共教育角度重新审视观众拓展理论

#### 1.拓展性公共艺术教育

艺术观众拓展理论自诞生以来，始终兼具经济与教育的双重目标，这导致艺术机构的观众拓展策略与市场营销策略常被混用，界限模糊难以被划分。川岛申子曾按照目标人群和策略形式将艺术观众拓展分为四类：文化包容（Cultural Inclusion）、拓展营销（Extended Marketing）、审美培养（Taste Cultivation）和观众教育（Audience Education）。<sup>[11]</sup>其中文化包容策略针对的是占有极少文化资本的群体，如老年人、低收入者等；拓展营销策略面向那些未来有潜力被发展为艺术观众的群体，如大学生等；审美培养针对的是习惯于欣赏其他艺术的群体，如向参观油画展览的人介绍中国画；观众教育则面向本艺术产品的现有群体，加深他们对现有艺术产品的理解力和感受力。

上述分类法主要基于艺术市场学的角度，观众拓展的教育属性未被强调。在现有的四类观众拓展策略中，文化

包容、拓展营销面向的是尚未形成艺术欣赏习惯的大众，即潜在消费者（或潜在市场）；审美培养和观众教育面向的则是已经形成一定艺术欣赏习惯的大众，即现有消费者（或现有市场）。但倘若加入公共教育的视角，再次审视观众拓展的四种分类，则可被按照“经济（市场收益）-教育（社会文化）”“重数量（规模）的-重质量（成效）的”两个标准进行再划分（图1）。

首先，在多样化的市场、社会文化背景下，不同艺术机构在不同时期所采取的拓展策略侧重不同，这是由观众拓展实践的双重属性决定的。从这一角度看，采取拓展营销和审美培养类策略的机构往往更侧重市场经济收益，而采取文化包容与观众教育策略的机构则偏向于获得社会文化方面的收益。其次，从对观众的影响效果看，一些策略试图对观众产生规模化影响，即从数量上拓展观众群体；而另外一些策略则试图对观众产生垂直化的影响，即不仅要广度上拓展观众数量，更要从深度上提高观众对于艺术文化作品的理解效率。基于这一维度，拓展营销和文化包容类策略更偏向于前者，而审美培养、观众教育类策略更偏向于后者。最后，尽管拓展营销、审美培养类策略更偏向于通过市场手段帮助艺术机构获得经济效益，但其客观上亦能促使更多公众走入文化场馆，同样具备一定的公共文化教育作用。基于以上分类法，我们可以将图中纵轴右侧那些更侧重社会文化与教育效果的部分单独划出，从观众拓展的视角聚焦这类特殊的公共教育实践及其类型、特点等，即拓展性公共艺术教育。

#### 2.视觉艺术与表演艺术的拓展性公共教育

我国对观众拓展理论的研究，多以艺术类型作为分类标准。视觉艺术和表演艺术对观众拓展理论的探究不一而足，但其关注重点有所不同。表演艺术对观众的重视自鲍莫尔提出“成本病”理论后与日俱增，其观众拓展实践与市场营销结合较为紧密，例如，张蕾在《百老汇、西区与上海戏剧观众拓展比较分析》中列举的百老汇与西区观众拓展策略包括建立粉丝俱乐部、推出优惠周活动、建立专门的网络互动平台、联合企业举办活动等，都是常见的市场营销或关系营销策略的变种。<sup>[12]</sup>而视觉艺术领域对观众拓展理论的应用则伴随着国家对博物馆、美术馆、图书馆的免费开放政策而来，其观众拓展实践更偏向公共艺术教育与体验，例如杨应时在《免费时代的艺术博物馆观众拓展与公共教育》中指出艺术类博物馆不仅要做到客户关系维护为代表的市场营销类工作，更要以公共教育为宗旨，观众拓展是艺术类博物馆实现自身教育使命的重要部分，而非相反。<sup>[13]</sup>

由上可见，博物馆、美术馆的免费开放降低了公众接触视觉艺术的门槛，这使得博物馆、美术馆等在常规运营工作之外，更看重面向公众的社会效应和公共教育效果。因此，倘若从公共教育的可及性角度看，比起演出成本更高、对场地要求更严格的表演艺术，以博物馆、美术馆、公共展览等作为实现路径，打造全民终身学习文化的氛围具备更强的可操作性。

### 三、以拓展性公共艺术教育培养公众终身学习文化的可行性

美术馆、博物馆是社会公共教育的一部分，天然具备面向公众的寓教于乐的属性。艺术展览，尤其是由公立美术馆、博物馆等所举办的艺术展览，承担城市公共教育职责的历史由来已久。尽管艺术展览的展品以美术类、设计

类作品为主，但艺术展览所承担的教育职责却不仅局限在美育方面。艺术品作为人类文化的瑰宝和历史发展的见证，具备很强的民族属性、文化属性和历史属性，因此艺术类展览所呈现的不只是艺术，更是一幅幅生动的历史、文化画卷，其背后所蕴含的知识丰富、信息量极大，是构筑民族文化自信的重要渠道。

### （一）公共艺术教育理论与终身学习理论的一致性

公共艺术教育与终身学习理论在目标和发展趋势上具备明显共性。终身学习理论自出现以来，经过数十年演变发展，最终形成如今的理论范式。整体而言，尽管提出者不同、发展的契机和侧重方向各有差异，但终身学习理论与终身教育、学习型社会理论在潜层逻辑上具备一致性，即都认同未来社会教育的几大趋势：开放、自主、多元、整合、终身延续。<sup>[14]</sup>开放，即从制度上保障教育向全社会开放；自主，即以公众自发自主学习为发展动力；<sup>[15]</sup>多元，即开放多种渠道的新型教育；整合，即集全社会之力发展教育，构建学习型社会的良好生态；终身延续，即形成终身教育的意识和社会氛围。

以上五方面与公共艺术教育理论在全球范围内的流变呈现出大范围的重合特性。在开放性方面，公共艺术教育在百年间经历了“王权—贵族阶级—一般公众”的发展历程，直至19世纪下半叶，美术馆、音乐厅等才逐渐被视作所有公民应享受的福利。2011年，文化部、财政部联合出台了《关于推进全国美术馆公共图书馆文化馆（站）免费开放工作的意见》正是公共艺术教育开放性的体现。在自主性方面，近年来，越来越多的公共艺术教育活动以激发观众“兴趣”“参与感”为前提进行策划，有学者认为，公共艺术教育的关键在于“提出问题”从而激发观众的求知欲与好奇心，<sup>[16]</sup>而非通过说教等方式直接“给出答案”。在这方面，艺术实践中最具有代表性的成功案例包括“沉浸式展览”（如《不眠之夜》）、“沉浸式展览”（如《“邂逅梵高”艺术展》）等。在多元性上，进入20世纪以来，公共艺术教育已经不满足于对社会普罗大众的开放，越来越多的文化弱势群体如老人、儿童、受教育程度低的人群、享有较少文化资源的人群和社区等被纳入公共艺术教育的范畴之内。<sup>[17]</sup>这种针对文化弱势群体的开放策略往往以促进文化资源的公平流动为目标，组织机构的营利位于次要。在整合性方面，艺术是一个兼具民族性与世界性的文化载体，是一个国家、民族作为“想象的共同体”存在的必要条件，因此，艺术教育的发展对于国家文化的繁荣、文化自信的树立至关重要，而文化自信是中国特色社会主义道路自信、理论自信、制度自信中更基础、更广泛、更深厚的自信。在终身延续性方面，艺术教育以不同的艺术形式为依托，根植于观众的审美观和兴趣爱好中。尤其成年人的审美价值趋于稳定，对于特定艺术类型的爱好一旦形成就很难改变，

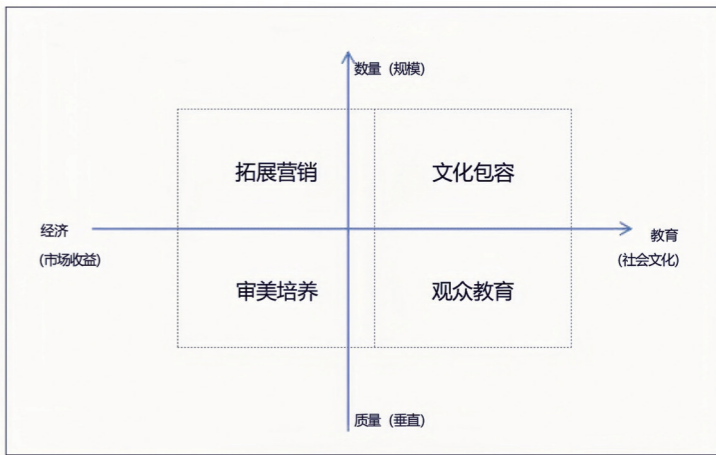


图1 公共教育视角下的观众拓展分类（基于：川岛申子，2000）

而艺术学科本身的自我否定性又导致了趣味和美感的日新月异，因此，尽管艺术类教育的培养周期较长、投入较大，然而一旦成型，艺术教育的延续性就得以保障，终身学习者不在少数。

### （二）拓展性公共艺术教育在启发终身自主学习方面的优势与作用

拓展性公共艺术教育在启发公众终身自主学习、培养终身学习习惯方面具备多方面优势。以美术馆、博物馆的拓展性艺术展览为例，首先，视觉艺术的复杂性、象征性能启发学生主动思考，在培育学生文化素养和数字素养方面具备双重价值。从历史上看，基于视觉感知而传播的知识形式在教育上往往具备很强的人文主义特性，即美育功能。美育关注人的感性感受、易唤起人的好奇心，陶冶情操并从更深层次塑造人性。<sup>[18]</sup>正如布洛克所说：“人文主义的核心主题是人的潜能与创造力，这些能力是潜藏于人的身上的，需要外部力量加以唤醒，从而使其显现并进一步得到发展，而实现这一目的的手段就是教育。”<sup>[19]</sup>从当前信息技术的发展角度看，视觉素养正逐步发展为新时代人口素养的重要组成部分。随着AI、大数据、区块链等技术日新月异，越来越多的学者开始关注未来人口的数字素养问题。<sup>[20]</sup>其中，基于信息媒介的视觉素养，即对视觉符号的认知、分析、交流等能力，<sup>[21]</sup>被认为是数字素养的重要组成部分。因此，从视觉艺术入手，以展览等形式培养公众的审美素养和读图能力，不仅有利于提高学习者的“文化理解与传承的能力”<sup>[22]</sup>，也具备面向未来的现实意义。

其次，艺术展览，尤其是拓展性艺术展览，是激发个人学习兴趣、培育终身学习习惯的可行抓手。当前，基于移动互联技术的远程教育、家庭教育等在教育体系中的作用越发凸显，<sup>[23]</sup>但这类教育面临着两方面的挑战：一是学生学习的主动性不足、自我激励的动力不足；二是不同家庭所享有的教育资源不均衡，为保证教育的公平性，需要完善的社会公共教育体系作为补足。针对上述挑战，基于视觉艺术的美术馆、博物馆展览皆能发挥作用。一方面，当前公众日夜处于海量的图像、视频信息中，文字信息由于其概括性、抽象性等特征，面临传播上的困难。因此，将一些在理解上较为艰涩的知识与图像、视频等结合起来，与时俱进地融入学习者的日常生活，唤起其直观感受，将有效地提高其学习热情和自主性。另一方面，美术馆、博物馆等作为提供艺术展览的主要社会实体，本就属于社会公共教育体系，承担公共教育职能，具备参与社区教育、家庭教育的条件。近年来，许多美术馆开展的拓展性艺术展览实践，尤为强调教育的公平性和在地性，如天津市滨海新区的生态谷雕塑

文化教育项目<sup>①</sup>在兼顾艺术教育与文化休闲、家庭教育与社区教育方面，取得了良好的联动效果。

再次，拓展性公共艺术教育在促成学习型文化建设方面具备广泛性。拓展性公共艺术教育的广泛性，体现在承担艺术教育工作的组织机构的多样化、网格化。城市文化中心、区域性公共文化服务网络（如社区、街道活动中心）等，都能够成为拓展性公共艺术教育的天然场所，从而成为学习型城市这一宏观战略的本地化抓手。我国的公共文化服务网络经过多年发展，已基本形成“社区街道+行政区文化副中心+城市文化中心”的整体格局，基于这一格局将公共文化服务与拓展性艺术教育相结合，可以最大限度整合资源、提高社区文化空间的利用率，从城市建设角度将构建学习型社会、激发全民终身学习的政策落到实处。例如，2019年由天津市河北区科技局、天津美术学院主办的“梭·影——天津城市记忆与青年创意”展，将艺术空间搬离严肃的美术馆，平移至周围居民晨练、“遛娃”最常去的北宁公园，在绿树、小溪、古塔的映衬下，大量的公共艺术、装置艺术、传统架上绘画等作品吸引了许多从未走入美术馆的老年人、小朋友等驻足游玩。这种让艺术“走入”公众，而非让公众“走入”美术馆的拓展式教育活动不仅有助于启发弱势群体的文化自觉，更有利于一般公众建立文化自信，从而进行持续深入的终身自主学习。

最后，拓展性公共艺术教育还具备全面和深入性。拓展性公共艺术教育的全面性，即除了依靠非商业化的城市公共文化服务网络外，拓展性公共艺术教育还有其商业化的一面。针对传统学习型社区由于运营成本过高导致的持续性不足问题，公共艺术教育的产业化实践具备启发性。近年来，随着我国文旅事业的发展，大量“网红”展览、演出、节目的出现，为公共艺术教育带来了新的受众，形成了“以产业规模带动行业发展，以大众传播带动艺术教育”的新发展思路，这弥补了公共艺术教育以非营利性艺术机构、组织等为主体，产业化程度较低、行业活力不足等问题，使得美术馆、音乐厅等公共艺术教育机构再次焕发生机。拓展性公共艺术教育的深入性，则是基于艺术教育的终身延续特点，艺术爱好一旦形成个人“惯习”便会随时间持续深入发展，成为个人社会生活的一部分。

注释：

①天津市滨海新区生态城生态谷雕塑文化教育项目，在长达2公里的公园绿道两侧，通过26组全铜雕像、800多个人物，将天津自1404年明军设卫以来的600多年历史集中展示给社区公众。沿途各居住区均设有出入口，居民可随时进园，满足赏景休憩、慢行健身、审美教育、防灾避险等多层面需求。疏枝密叶间，三岔河口、洋务运动、五四运动、劳工血泪、天津抗战等经典场景次第呈现，徐徐展开一幅近代天津历史的文化长卷。

参考文献：

- [1] 鲍道宏.国外“终身教育”理论、理念和思潮发展脉络探析[J].福建教育学院学报, 2007(01): 36-39.
- [2] 顾凤佳.上海学习型城市建设政策的发展历程、演进逻辑与趋势展望[J].成人教育, 2022, 42(08): 28-35.
- [3] 柯文涛.迈向2050年的终身学习型社会——基于对《拥抱终身学习的文化》报告的解读[J].成人教育, 2021, 41(06): 1-5.
- [4] 联合国教科文组织终身学习研究所.让终身学习成为现实:手册[M].上海开放大学,译.上海:上海音像出版社, 2023:

35-41.

- [5] 李宁,许之民.从愿景到现实:终身学习政策、实施战略与学习型城市建设——UIL《让终身学习成为现实》手册之解析[J].成人教育, 2023, 43(09): 11-18.
- [6] 李潇.观众拓展:美术馆管理的新理念[J].齐鲁艺苑, 2013(02): 70-78.
- [7] 江榕.英国音乐艺术市场观众拓展的理论及策略研究[J].音乐时空, 2015(22): 17-18.
- [8] 王富林.博物馆观众拓展研究[D].济南:山东大学, 2019.
- [9] 王勇.艺术管理视域下演出市场的观众拓展策略研究[J].艺术评鉴, 2021(04): 157-159.
- [10] 庞桂馨,楠楠,杨丹丹,等.非营利艺术机构的艺术教育及观众拓展[J].荣宝斋, 2011(04): 64-81.
- [11] KAWASHIMA N. Beyond the Division of Attenders vs. Non-attenders: a study into audience development in policy and practice [M]. Coventry: Centre for Cultural Policy Studies, University of Warwick Research Papers, 2000, No. 6.
- [12] 张蕾.百老汇、西区与上海戏剧观众拓展比较分析[J].上海戏剧, 2019(02): 40-42.
- [13] 杨应时.免费时代的艺术博物馆观众拓展与公共教育[J].荣宝斋, 2011(04): 58-63.
- [14] 中共中央国务院印发《中国教育现代化2035》[J].人民教育, 2019(05): 7-10.
- [15] 鲍道宏.从“终身教育”到“学习型社会”——国外“学习型社会”理论、理念和思潮发展脉络探析[J].福建教育学院学报, 2008(01): 51-55.
- [16] 唐斌.公共教育——一种美术馆的知识生产建构[J].美术观察, 2016(02): 10-12.
- [17] 许乐,王铁军.美术馆时代的文化公共性——美术馆社会教育的价值转向[J].宁夏社会科学, 2014(05): 139-142.
- [18] 杜珉璐.以美育理念提升成人教育内涵意蕴[J].成人教育, 2021, 41(04): 6-10.
- [19] [英]布洛克.西方人文主义传统[M].董乐山,译.北京:群言出版社, 2012: 33.
- [20] [美]特里林, [美]菲德尔.21世纪技能:为我们所生存的时代而学习[M].洪友,译.天津:天津社会科学院出版社, 2011.
- [21] 王帆,张舒予.读图时代的大众素养:媒介素养或视觉素养[J].中国电化教育, 2008(02): 21-24.
- [22] 魏锐,刘坚,白新文,等.“21世纪核心素养5C模型”研究设计[J].华东师范大学学报(教育科学版), 2020, 38(02): 20-28.
- [23] 张东燕,高书国.现代家庭教育的功能演进与价值提升——兼论家庭教育现代化[J].中国教育月刊, 2020(01): 66-71.

基金项目：天津市教育科学规划课题“公共艺术教育作为学习型社会建构路径的理论与实践研究”，项目编号：EGE210268

鞠高雅：天津美术学院艺术与人文学院艺术管理系讲师

（责任编辑：蒙佳亮）

## 作为艺术作品的社会有机体

——对博伊斯社会雕塑思想的解读

Social Organisms as Artistic Works:  
An Interpretation of Joseph Beuys' Concept of Social Sculpture

黄月婷/Huang Yueting

**摘要：**约瑟夫·博伊斯从对物质的研究发展到社会雕塑的艺术思想，宣称每个人都是艺术家。蒂埃利·德·迪弗在杜尚的现成品之后重构康德美学，以此在理论上论证博伊斯所谓“人人都是艺术家”。格拉汉姆·哈曼以对象为导向的本体论力图打破康德的物自体理论，从而为博伊斯的物质研究提供了理论依据。本文首先通过德·迪弗的理论视角以及康德的先验想象力来论证博伊斯的“人人都是艺术家”的可能性，其次探讨博伊斯的物质研究思想与哈曼以对象为导向的本体论的契合之处，最后分析博伊斯的社会雕塑观念如何扩展到每个人的思想、语言和行动，从而引向“作为艺术作品的社会有机体”。

**关键词：**约瑟夫·博伊斯；人人都是艺术家；回到事物本身；社会雕塑

### 一、人人都是艺术家的可能性

1964年，约瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys）完成了《马塞尔·杜尚的沉默被高估了》这件作品。对此，博伊斯的回应是：他将这个物品（指小便池）送到了博物馆，而且意识到从一地转移到另一地，使它变成了艺术。但是，他却并没有得出清楚而又简单的理论，即人人都是艺术家。<sup>[1]231</sup>

我批评他，是因为就在他能够发展出一种建立在他已完成的作品基础上的艺术理论时，他却沉默了。今天，我成了发展这一理论的人，而这本来应该是他。<sup>[1]231</sup>

博伊斯批评杜尚不敢喊出“人人都是艺术家”，德·迪弗（Thierry de Duve）却从康德的审美共通感指出博伊斯所提出的“人人都是艺术家”是多余的，从而为杜尚的沉默作了辩护。在《杜尚之后的康德》一书中，德·迪弗基于杜尚的作品《小便池》，对康德美学进行了重构，他提出把康德在《判断力批判》中所讨论的“美”替换成“艺术”。那么，如果将“这是美”替换成“这是艺术”，康德假定的“共通感”即变成“凭借情感而判断艺术的能力”<sup>[1]251</sup>，且这种能力也是人人都有。而促使德·迪弗进行这种解读的正是杜尚的“现成品”，因为它消除了艺术创作与艺术判断的差异。所以，康德的“共通感”也被德·迪弗解读为“凭情感而创作艺术的能力”<sup>[1]251</sup>。于是，本来康德认为“对于评判美的对象，人们所需要的是趣味；而对于美的艺术，也就是说对美的对象的创作，人们所需要的却是天才”<sup>[1]252</sup>。但是由于“现成品”使得艺术创作与艺术判断可以成为同一种行为，所以康德这里所提到的“趣味”和“天才”也就融合成为同一个能力。在德·迪弗看来，博伊斯系统地诉诸人类的创造力思想，因为“创造力曾经是这一被认为是人类所共享的创作艺术的能力，是教育的、社会的、经济的，或文化的进步有朝一日会当作趣味与天

才的完美融合而加以释放的能力”<sup>[1]291</sup>。也就是说，所有人都有机会拥有“趣味”甚至“天才”，这是一种全体人类所共有的能力。由此，德·迪弗从康德的“共通感”理论为博伊斯“人人都是艺术家”提供了一个激进的、非乌托邦的解释。由此可见，从德·迪弗的观点来看，先是杜尚证明康德的审美共通感的有效性，其后才能在理论上证明博伊斯“人人都是艺术家”的可能性。

德·迪弗认为，博伊斯所提出的“人人都是艺术家”和康德的“共通感”都只能建立在假设的基础上，并且无法从经验上得到证实。这也是德·迪弗为什么会批判博伊斯的一个理由。在德·迪弗看来，杜尚的“现成品”不是因为“人人都可以应当成为一个艺术家”，而是因为“人人都早已被假定是一个艺术家”。也就是说，人人早已是艺术家，不是现成品的后果，而是其前提。所以，德·迪弗认为，在已知康德的“共通感”理论的前提下，博伊斯再提出“人人都是艺术家”就显得多余。但是，如果我们把眼光放在杜尚之后的各种艺术探索与实践中心，艺术重新融入生活的目的不但已经失败了，反而自身也被体制化。尽管达达主义、偶发艺术、波普艺术等都在不同程度上打破了艺术与生活的界限，但这依然只是艺术体制下精英艺术家的个人行动。而至于博伊斯，他在自由大学积极投身于教育工作，在杜塞尔多夫美术学院成立德国大学生党，以及1972年为“争取直接民主组织”成立办公室，等等，都是在行动上试图赋予每个人一种“艺术家”的身份，并打破艺术与美术馆的关联。

博伊斯在1973年发表的《宣言：一所为创造性与跨学科研究而设立的自由国际大学》中写道：“创造性不是从事某项既定艺术的人的专利，而这些人自身的创造性也不仅限于他们的艺术作品。我们每一个人都有创造的潜力。”<sup>[2]</sup>这意味着一

种彻底的拓展的艺术概念。博伊斯遵循了斯坦纳的观点，即经济学的真正资本是人类的创造力，这是一种全人类共享的资源。博伊斯认为，艺术和科学是体现创造力的两种形式，而从自然科学出发的世界观已面临困境，所以他倾向于艺术的方式。这里，博伊斯的艺术思想还可以在康德的《纯粹理性批判》中找到理论依据。康德说：“在我们心中有一种综合这种杂多的主动能力，我们称之为‘想象力’。”<sup>[3] 239</sup>康德认为，一切经验性知识需要想象力对杂多的综合，“如果没有这种先验想象力，任何对象的概念都不会集合一起构成一个统一的经验”<sup>[3] 240</sup>。按照康德的意思，先验想象力本身成为总体艺术家，它把直观的杂多形成图式，并反过来通过图式论把现实当作雕塑。因此，我们可以认为博伊斯的“人人都是艺术家”的观念也是依赖于这种先验想象力的特权才得以可能。在此意义上，博伊斯的“人人都是艺术家”并不是说每个人都是传统意义上的画家或者雕塑家，而是说每一个人都具有创造潜能，每一个人都具有康德意义上的“先验想象力”。也就是说，不只是每个人能够参与它，而且必须参与它，这样才能在理论上使“社会雕塑”理想得以实现。

## 二、通过艺术的方式回到事物本身

博伊斯说：“将《浴缸》解释为一种自我反射是错误的，它不具备现成品的概念。正好相反，因为这里重要的是实物的意义。”<sup>[4]</sup>或者如他在谈论1964年的《油脂椅》时所说：“椅子的存在和杜桑的现成品或和他的有自行车轮的椅子的组合体无关，尽管它们作为幽默的实物享有同样最原创的冲击力。”<sup>[4] 329</sup>这里可以看出博伊斯有意与杜尚的“现成品”保持距离，他想表达的是浴缸、椅子呈现的只不过是作为事物本身，而不是杜尚所谓“现成品”附加其上的意义。以博伊斯的观点来看，事物的呈现是一个不断变化的过程，因而以艺术的形式揭示“物”的存在绝不是物理学意义上对现存物质的描述，而是以超感官的方式将此呈现出来。<sup>[5] 29</sup>正像现象学所提出的口号“回到事物本身”，即“在其自身被给予性中追问事物，并摆脱一切不符合事物的偏见”<sup>[6]</sup>。博伊斯也认为：“从根本上人类能够回到他面前的事物中去，不带有任何偏见，不轻信任何人对你的说教或是宣传。”<sup>[5] 44</sup>由此我们可以理解为什么格拉汉姆·哈曼（Graham Harman）把博伊斯摆在很重要的位置。

在哈曼看来，艺术激活了真实物（real objects）与其感官特性（sensual qualities）的裂隙。<sup>[7] 9</sup>这就是说，我们在不断变化的外观和条件下感知事物的审美张力是属于艺术领域。在这一点上，博伊斯在《什么是艺术？——博伊斯和学生的对话》中也展开了充分的练习，也就是他所说的“艺术是通向事物的道路”<sup>[5] 24</sup>。这里博伊斯所讨论的“艺术”始终与人类学的概念相关，他是把对于事物内在实质的感知转变成艺术活动，因而所谓“拓展的艺术概念”实际上也是不断拓展和延伸对于事物认识的边界。至于杜尚的“现成品”，尽管它看起来也像被推入艺术语境的日常物品，但是从以对象为导向的本体论（object-oriented ontology）来看，“它们根本不是物，而只是文字品质的捆绑”<sup>[7] 147</sup>，也就是使艺术成为话语装置。正如芬克（Funcke）声称在别处发现了杜尚在当代的重要性，“比现成品更重要”，即“只有当我们关注现成品和其他作为对象本身的对象时才有意义”<sup>[7] 147</sup>。

对于哈曼而言，确定物自体的存在，是当代艺术的前提。如果不摆脱康德的“物自体”概念，那么艺术是无法进行的。众所周知，视觉艺术中的现代主义在康德美学中找到了知识基础，康德也因此被称作形式主义者，正如哈曼在《艺术与物》（*Art and Objects*）中论述了康德美学中人与对象分离的观念如何影响现代主义批评（如形式主义）。在哈

曼看来，诸如文化研究等路径的阐释都不是物自体，而如果只强调对象本身而不考虑它们之间的关系，同样也会被认为仅仅等同于形式主义的延续。所以，哈曼认为艺术与其他对象一样，拥有自治；但是不同于形式主义的“自治”，即“人类脱离世界，或者世界脱离人类”<sup>[7] 33</sup>。从以对象为导向的本体论来看，哈曼遵循拉图尔的行动者网络理论，并认为对象是不纯的人-世界混合物，而艺术本身也是这样一种混合物。为此，哈曼对“人类作为艺术的组成部分”和“作为艺术的特权旁观者”作了区分，说明他不是以人作为中心来看对象，而是予以所有对象平等的地位。<sup>[7] 45</sup>这就是说，尽管“人”也是艺术的对象之一，但仍无法穷尽地把握“他”或“她”所代表的艺术作品。这也是博伊斯所说的“无论人是如何对待事物的，事物也并非因为我们而形成”<sup>[5] 20</sup>。在这里，我们看到了博伊斯的艺术思想与哈曼美学思想的契合点。

在杜尚的现成品中，许煜还指出它模糊了艺术与自行车轮、小便池、酒瓶架和梳子等工业品的界限，并敏感地意识到艺术与工业化之间的联系。<sup>[8]</sup>艺术史家鲍里斯·格罗伊斯（Boris Groys）也强调过这一点：“主要的转变更多倒不在于将工业品展示为艺术品，而在于，对某个艺术家而言，打开了一种新的可能，这不仅仅是用一种异化的、准工业的方式生产艺术品，而且还允许艺术品保留一种工业生产的呈现。”<sup>[8] 39</sup>但是对于博伊斯而言，他却是有意识将艺术作品与工业品保持一定的距离。在博伊斯看来，诸如石板等工业品是无法展开事物的言说的，因为它是高度技术化的物，并已破坏事物的原始状态。博伊斯认为，木箱意味着生命，而石板则意味着死亡，“它们是纠缠在一块的，前者并不逼迫你，而后者始终在对你施加影响”<sup>[5] 70</sup>。所以，博伊斯才说：“这个箱子也是一座很美的教堂（在场者笑）。的确如此，它完全可以是一座非常美的教堂，在它的顶部已经有一条细长的光隙，圣灵从这里进来。”<sup>[5] 77</sup>

## 三、社会雕塑：作为艺术作品的社会有机体

博伊斯说：“在希腊时期，整个人类都是Plastik（造型）自身的表现。”<sup>[4] 93</sup>关于“社会雕塑”，博伊斯区分了“雕刻”和“塑造”，并指出：“我把塑造和一个在可塑性材料中的有机生命的工作联系起来，它一定是从内部完成的。然而一个雕刻品，它是通过往外拿走部分材料完成的，因此现在这些石头肯定比它们将要成为的样子具有更多的内容。”<sup>[5] 123</sup>从这可以看出，博伊斯与德国哲学家约翰·戈特弗里德·赫尔德（Johann Gottfried Herder）的“人类是一个雕刻柱”观念的关系。赫尔德认为，古代雕塑属于灵魂的自然语言，它是与个体的和特殊的生命状态相关的形象。在赫尔德所处的时代，比如莱辛以主要是诉诸视觉的绘画来涵盖古代艺术，湮没了古代艺术最重要的知性特质，混淆了雕塑和绘画的审美特质。所以，赫尔德呼唤恢复日常视觉感知中的触觉意识，并主张从“感性心理学”（physiology of the sense）构建新的艺术类型学，即艺术门类与感知方式联系。<sup>[9]</sup>就此而言，博伊斯在威廉·莱姆布鲁克（Wilhelm Lehmbruck）的作品中也发现雕塑的界限问题，他认为“他的作品（指莱姆布鲁克——引者注）根本无法凭眼睛去把握。人们只有通过一种直觉才可以理解它。这时，其他感觉起舞会为他们开启直觉之门，首先是听觉，还有思考力和意志力。也就是说，在他的雕塑中存在以前从未有过的东西”<sup>[10]</sup>。这说明博伊斯也是把雕塑的观念同人类的思想相联系，并与每个人的生活和能力的关系作一种人类学的理解。因此，当雕塑等同于人的生命有机体时，也就能将塑造扩大到每个人所使用的、无形的材料的范围，包括思维形态、语言形态和行动。

首先，从有形的物质材料来看，油脂、毛毡、蜂巢等最能

清楚地表达博伊斯的雕塑观念。博伊斯选择油脂、毛毡等具有可塑性的材料来讨论雕塑的基础，不仅是因为它们对温度变化的反应，还因为它们表现了精神上的暖性，而不仅仅是物理上的热。例如，博伊斯的艺术作品《处女》（1952）、《带有粉末画‘玛莎’的半个毡十字，1960》（1960）、《毛毡的角》（1962）、《纸板箱中的油脂角》（1963）、《油脂椅》（1964）、《背景III》（1969）、《毛毡西装》（1970）等，就是在这些具有暖性特征的物质材料中讨论雕塑的问题。对于博伊斯而言，油脂可以“驱除环境的冰冷（物质、冷漠、理性），恢复人间的温暖（情感、亲和、人性化）”<sup>[11]</sup>，毛毡作为保暖的隔离物，而蜂巢则是社会暖性与包容合作意识的表现，它是从野性形式发展而来的具有久远历史的文化形式。由此，博伊斯从油脂、毛毡到蜜蜂的久过程发展到社会雕塑的暖性特征，并进而扩展到整个社会。

其次，从思维形态和语言形态来看，博伊斯的艺术作品《我如何向一只死兔子解释绘画》（1965）、《公民投票直接民主组织咨询室》（1972）、《工作场的蜂蜜泵》（1977）等发展出语言和思维相结合的雕塑观念，使得它们在某种程度上具有语言的交流功能。对于博伊斯而言，思想的产生过程就是雕塑，将思想转化成语言的过程也是雕塑。也就是说，思维和语言都具有雕塑般的形式。以《工作场的蜂蜜泵》为例，博伊斯反复强调蜂蜜泵不能仅仅被当作是事物、机械装置或者雕塑，也不是现成摆放在那里，而是通过我们的思维和言说过渡到对人的讨论，甚至围坐在蜂蜜泵旁的人也是属于蜂蜜泵。根据现象学的观点，意识活动和意识活动的对象不可分。因而在呈现对象的同时也在呈现自己的意识活动。这里从博伊斯的艺术观念来看，他不仅把“物”看作“精神的居所”，也看作“人与人之间交往的媒介”。可见，博伊斯的“社会雕塑”既是对物质过程的把握，也是对一个思维过程的把握。这说明社会雕塑也是一种可以理解为物质和精神材料的雕塑形式。

最后，从个人行动而言，博伊斯的社会雕塑构想宣称每个人都是艺术家。在这种艺术观念中，每个人都将创造性地参与重塑社会。博伊斯认为：“一种井然有序的生态和专业主义理念只能源于艺术——因为艺术是唯一能够改变地球、人类、社会秩序等的革命力量。”<sup>[12]</sup>出于这个原因，博伊斯的“生态的总体艺术”要求通过每个人的民主参与来重新建设“作为艺术作品的社会有机体”。<sup>[12]</sup>在《7000棵橡树：城市造林替代城市管理》的公共艺术项目中，博伊斯计划在两届卡塞尔文献展的5年间，由志愿者在市内种植7000棵橡树，并在每棵橡树旁放一个约120—150cm高的玄武岩石柱。在1987年第八届卡塞尔文献展时，博伊斯的遗孀在他去世的第二年种植了最后一棵橡树，但这并不意味着中断种植。正如博伊斯所言：“种植这些橡树是必要的，不仅在生态层面，可以说，也在物质与生态学层面上，提高了生态意识；并且在接下来的数年内不断提高这种意识，因为我们不会中断种植。”<sup>[13]</sup>博伊斯使用玄武岩的想法来自于他参观北爱尔兰安特里姆郡的巨人堤道，那里有成千上万的5500万年前的六边形玄武岩柱排列在海岸上。博伊斯认为，树本身是一个时间的概念，也是一种雕塑形式。随着时间的推移，生长的自然过程会使橡树慢慢超出玄武岩柱。这说明博伊斯的主要雕塑原则之一，即“从冰冷的水晶形态到暖性的有机形态的转变”<sup>[14]</sup>。也就是说，博伊斯从这些玄武岩石与植物的关系中发现了晶体结构转变为社会暖性雕塑的象征。这可以理解为“整个卡塞尔市被7000个由个体自由意志装置的物件占据”<sup>[15]</sup>，共同参与社会的塑造。

## 四、结语

综上所述，德·迪弗在杜尚的现成品之后重构康德美学，以此在理论上论证博伊斯所谓“人人都是艺术家”，从而为杜

尚的沉默作了辩护。而以对象为导向的本体论则力图打破康德的物自体理论，强调艺术是激活真实物与感官特性的裂隙，从而拔高了博伊斯的位置。尽管正如德·迪弗指出，博伊斯的“人人都是艺术家”和康德的“共通感”一样，都无法在经验上得到证实，但是从康德的《纯粹理性批判》来看，博伊斯的“人人都是艺术家”也是依赖于先验想象力得以可能，即每个人都具有康德意义上的“先验想象力”，这样才能在理论上使“社会雕塑”得以实现。对于博伊斯而言，“人人都是艺术家”并不是说人人都是传统意义上的画家或雕塑家，而是因为他的社会雕塑构想希望每个人都是艺术家。因此，博伊斯的“社会雕塑”也不是传统意义上的雕塑观念，而是以艺术的形式回到事物本身，从而将雕塑观念扩展到每个人所使用的、无形的材料的范围，包括思想、语言和行动，最后引向“作为艺术作品的社会有机体”。

## 参考文献：

- [1] [比]迪弗.杜尚之后的康德[M].沈语冰,等,译.南京:江苏美术出版社,2014.
- [2] [德]博伊斯.宣言:一所为创造性与跨学科研究而设立的自由国际大学[EB/OL].孙墨青,魏静颖,译.(2020-9-15)[2023-5-28].http://www.art-ba-ba.com/main/main.art?threadId=197088&forumId=8.
- [3] KANT I. Critique of Pure Reason [M]. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- [4] 艺术与设计杂志社,编译.新艺术哲学:约瑟夫·波依斯[M].成都:四川美术出版社,2010:329.
- [5] [德]哈兰.什么是艺术?——博伊斯和学生的对话[M].韩子仲,译.北京:商务印书馆,2017.
- [6] 刘万翔.“回到事物本身”与“面向事物本身”——胡塞尔与海德格尔的现象学方法之争[J].哲学动态,2019(11):86.
- [7] HARMAN G. Art and Objects [M]. Cambridge: Polity Press, 2020.
- [8] 许煜.杜尚之后的艺术——论创意经济和仕绅化[J].公共艺术,2017(6):38-39.
- [9] 张坚.赫尔德与古代雕塑:追怀触觉世界——从造型美学到作为历史的感知模式[C]//郑巨欣.历史与现实:文化遗产保护及发展国际学术会议论文集.济南:山东画报出版社,2013:23-37.
- [10] [德]施塔赫豪斯.艺术狂人:波依斯[M].赵登荣,等,译.长春:吉林美术出版社,2001:7.
- [11] 王杰泓.杜尚、博伊斯与中国当代观念艺术的气质[J].文艺评论,2012(7):15.
- [12] ADAMS D. Joseph Beuys: Pioneer of a Radical Ecology [J]. Art Journal, 1992 (2): 28.
- [13] [加]安特拉夫.约瑟夫·博伊斯[M].张茜,译.南宁:广西美术出版社,2015:136.
- [14] STRAUSS D.L. Beuys in Ireland: 7000 Oaks on the Hill of Uisneach [J]. Alternatives: Global, Local, Political, 2006 (1): 103.
- [15] 张滨,迟晓阳,陈健.浅析地景艺术介入社会文化研究[J].建筑与文化,2018(7):66.

黄月婷：同济大学人文学院2020级博士研究生

（责任编辑：蒙佳亮）

## 论分析美学的“关于性”之争 On the Controversy of “Aboutness” in Analytical Aesthetics

罗伯中 李帛雨  
Luo Bozhong and Li Boyu

**摘要：**面对20世纪中期流行的艺术定义的不可知论的挑战，本质主义者试图通过提出艺术本质的具体条件维护艺术本质论的有效性。其中，“人造性”与“关于性”最受到关注，尤其后者引起了较大争议。丹托、古德曼等人主张艺术具有与语言类似的“意义与呈现”的结构，即便作品无关于物质对象，也会与观念内容相关。迪基、卡罗尔试图从归谬法的角度反驳这一立场，他们指出，许多艺术作品既无关于物质对象也无关于观念内容，这些作品是“无所关于”的。在上述争论中，丹托、迪基等人均对“关于性”作了以“物质-观念”为核心的狭窄化理解，事实上，“关于性”的真正内涵在于其语义学属性，即非作品自身的他者构成了作品的主题。就此而言，尽管迪基与卡罗尔正确地指出了“艺术世界”中存在着许多无关于物质与观念对象的艺术作品，从而指出了丹托观点的错误，这些作品仍具有其他意义上的“关于性”。欣赏者对此类作品的自明性评论“这是一件被创作出的作品”表明，在这些作品中，创作行为作为非作品自身的他者构成了此类作品的主题。这一事实也表明了“关于性”与“人造性”之间的密切关联，“人造性”构成了一切“关于性”的基础，并且，在作品剥离了与物质与观念对象的一切联结的情况下，“关于性”回归于“人造性”。

**关键词：**艺术本质论；关于性；人造性；语义学艺术观

在20世纪中叶的英美美学界，流行着以维特根斯坦（Ludwig Wittgenstein）的“家族相似”学说为基础的艺术定义的不可知论。以莫里斯·韦兹（Morris Weitz）、威廉·肯尼克（William Kennick）等人为代表的哲学家认为，艺术品之间只有相似性而没有某种共同的本质，一物成为艺术品的充分必要条件是存在的，所谓的艺术的定义只是将一部分艺术的特征放大到全部艺术上，传统的美学一直在向错误的方向努力，美学的真正作用只是对于不同艺术的特征进行描述。<sup>[1, 2]</sup>这一立场成为分析美学（analytical aesthetics）的逻辑起点，也构成了分析美学的艺术本质论为寻求自身发展首先需要解决的理论困境。

艺术定义的不可知论在受到广泛认同的同时，也遭到了诸多持本质主义立场的艺术哲学家的反驳，在他们的努力下，艺术本质论逐渐重新争得了自身的合法性地位。本质主义者的反驳主要在两个层面展开。

其一，在抽象的理论层面，对艺术定义的不可知论的论据提出反驳。例如阿瑟·丹托（Arthur Danto）、迈克尔·曼德尔鲍姆（Michael Mandelbaum）等人指出，维特根斯坦的观点只是指出了“游戏”之间在外部特征方面不具有共同之处，但不意味着艺术在非外部的不可见特征方面不

存在共同本质，因此，在艺术的可见属性之外提出一种艺术的定义是可能的。<sup>[3]</sup>

其二，通过提出一种具体的艺术定义，或一些艺术定义的必要条件，从事实上证明艺术作品的共同属性的存在，以及艺术本质论的可行性。在此方面，有两个属性最受理论家的关注，即“人造性”（artificiality）与“关于性”（aboutness）。其中，“人造性”引起的争议较小，绝大多数理论家皆已认可“人造性”作为艺术本质的必要条件的合理性。<sup>[4]</sup>相较之下，“关于性”遭受的争论要大得多。在理论界，形成了以“艺术皆有所关于”与“艺术不必有所关于”为核心观点的两个对立的理论派别。然而，两派观点的重要支持者丹托与迪基，均对“关于性”采取了相同的、狭窄化理解，亦即，将“关于性”理解为作品本身与物质对象或观念内容的联结，因而，双方观点都具有部分的合理性与问题。事实上，在从语义学角度把握“关于性”的基础上，应当承认，“关于性”确实构成了艺术本质的必要条件。

### 一、“关于性”的支持者

阿瑟·丹托既是促成艺术本质论复兴的最重要理论家，也是“关于性”作为艺术本质的必要条件的最坚定与最

具代表性的支持者。丹托对“关于性”的认识经历了一个发展的过程。在丹托的第一篇艺术哲学论文《艺术世界》（1964年）中，“关于性”并未进入丹托的视野。此时，丹托强调的是“艺术识别”（artistic identification）与“艺术理论的氛围”，亦即历史性语境的作用，它们使得艺术作品具有了艺术品身份。<sup>[5]</sup>在此后的两篇论文《艺术作品和真实物》（1973年）和《寻常物的嬗变》（1973年）中，丹托首次将“关于性”引入艺术本质论。<sup>[6]</sup>在著作《寻常物的嬗变》（1981年）中，丹托声称：“艺术品是典型的有所关于的那类东西。”<sup>[7]</sup><sup>4</sup>在著作《艺术的终结之后》（1997年）中，丹托则明确将“关于性”纳入艺术的定义，而将历史性语境排除在外。<sup>[8]</sup>

在丹托看来，艺术作品具有一种类似语言的逻辑结构，所谓“关于性”是这种逻辑结构的一部分，它意味着，艺术作品总具有一个主题或对象，丹托也称之为“意义”（meaning）。正如语言是对观念的表达，艺术作品也是对意义的表达（statement）或呈现（embodiment）。对20世纪前的传统艺术而言，“关于性”是不言自明的。例如，古典绘画的“关于性”即在于对外部世界的再现。在丹托看来，即便是看似并不再现任何具体物质对象的现代主义艺术（modernist art）仍无法摆脱“关于性”。丹托认同格林伯格（Clement Greenberg）对现代主义艺术的解读，即现代主义艺术指向的是对自身媒介的本质与界限的反思，亦即对自身媒介的“批判”。例如，全部现代主义绘画都是对“平面性”的反思。<sup>[9]</sup>这意味着，尽管抽象绘画与具体的客观事物无关，但是仍与某种观念有关。在丹托看来，一切艺术作品都无法摆脱“关于性”，它们或者是指向物质的，或者是指向观念的，他宣称：“我当然无法穷尽艺术史上出现过的所有例子，但我对任何人举得出的反例肯定都可以作出解释……只要他举的是真实的画例，我都有办法证明它和我的第一个条件不矛盾。”<sup>[10]</sup>

晚年的丹托认为，就艺术的本质而言，“关于性”构成了比历史性语境更为基本的要素。这有两方面原因，首先，艺术的本质应当是永恒性，而非暂时性的，如丹托所言：“下定义就必须抓住艺术作品普遍的艺术性，无须考虑它们是何时被制作出来的或将于何时被制作出来。”<sup>[11]</sup>每个时代的历史性语境都是有所差别的，“关于性”作为艺术作品的逻辑结构的一部分则是恒久不变的。其次，艺术的本质不仅应讨论“某物是如何成为艺术品的”，还应涉及“某物必须具备什么属性才能成为艺术品”，前者仅解释了艺术作品被授予艺术品身份的过程，后者则是艺术作品被授予艺术品身份的依据。<sup>[7]</sup><sup>15</sup>在丹托看来，历史性语境仅涉及前者，艺术作品“意义与呈现”的逻辑结构则涉及后者。

另一位持有“艺术作品皆有所关于”立场的艺术哲学家是纳尔逊·古德曼（Nelson Goodman）。古德曼将艺术作品视作表达特定信息的符号：“一物正是通过某种方式发挥象征功能，当它发挥这种功能时，它就变成一件艺术作品。”<sup>[12]</sup>艺术、符号作为能指，必然与其所指、对象相联系。

古德曼尤其反对近代美学的“审美纯粹主义”。“审美纯粹主义”源于将艺术与科学彻底区分开的执着信念，

它认为，科学与外部世界有关，艺术则与外部世界无关联，仅涉及孤立的、感官性的审美体验。然而，古德曼认为，“艺术与科学并不是彻底背道而驰的”<sup>[13]</sup><sup>194</sup>，它们都服务于人的认知需求，它们的区别仅在于所使用的符号系统的差异。一方面，相比于科学，艺术的符号系统具有“充盈性”（replete），即艺术作品中的所有符号要素都具有重要的可读性，科学的符号系统则仅有部分符号具有意义。艺术作品的充盈性决定了它具有被无限欣赏与重构的可能性，因而能够永久地为人的认知与理解服务。另一方面，在科学语言中，我们仅关注语言的所指；而在艺术的语言中，我们对语言的能指，即艺术作品所使用的符号本身，也给予同等的关注。在古德曼看来，西方近代美学中“关于孤立绝缘的审美经验的荒谬而笨拙的神话就可以弃置不顾了”，相反，由于“好奇的冲动和启蒙的目的”以及“认识的强烈愿望”，作为一种符号系统的艺术与科学一样，必然是指向外界并与事物有所联结的。用古德曼的话说：“审美经验是动态的而不是静止的。”<sup>[13]</sup><sup>183</sup>

理查德·沃尔海姆（Richard Wollheim）也持有“艺术皆有所关于”的观点，他将艺术作品的“关于性”表述为艺术作品与对象之间的必然性联系。与丹托和古德曼类似，沃尔海姆也认为，语言和艺术之间存在着本质上的共通性。<sup>[14]</sup>在这些分析美学家眼中，艺术与语言之间的共通性，构成了艺术作品的“关于性”的基础。语言是一种典型的有所关于的事物，艺术作为与语言在本质上类似的事物，也必然具有这种“有所关于”的性质。持有类似观点的理论家还有约瑟夫·马戈利斯（Joseph Margolis），他认为：“艺术作品是具有肉身呈现形式的存在物。”<sup>[15]</sup>“肉身呈现形式”必然与一个呈现对象相联系，艺术作品是二者的集合，这一表述与丹托所谓“意义与呈现”的结构十分类似。

在分析美学家中，对“关于性”论述最多的莫过于丹托，丹托对“关于性”的论述亦与其他分析美学家存在一定的区别。如前所述，丹托同时持有两种对“关于性”的理解，就“关于性”的性质而言，丹托从语言学、符号学的艺术本质论立场出发，将“关于性”理解为艺术作品的某种逻辑性、语义学要素。就“关于性”的具体内涵而言，丹托则将其理解为艺术作品与物质对象或观念内容的联结。其他分析美学家对“关于性”的论述则大多立足于语言学、符号学的思路，而较少谈及“关于性”的具体内涵。这种区别意味着，尽管丹托的“关于性”理论比其他理论家更为详尽，但也将“关于性”限制在更小的范围。

总的看来，分析美学家对“关于性”的理解与传统的“再现论”艺术观之间有一定的继承性，二者都强调艺术作品对外部世界的指向关系，因此，艺术哲学家诺埃尔·卡罗尔（Noël Carroll）将支持“关于性”的观点称为“新再现主义”。<sup>[16]</sup>然而，“再现论”更强调艺术作品与客观事物之间感官形式的相似性或关联性。显然，在艺术作品中，这种关系并非总是存在。“关于性”无疑具有比“再现性”更广泛的解释效力，但“关于性”是否足以适用于全部的艺术作品呢？许多理论家对此持有反对意见。

### 二、“关于性”的反对者

将“关于性”纳入艺术定义的观点，在受到众多理论家

拥护的同时，也遭到了广泛的反对。持反对立场的理论家们并不反对绝大部分艺术都是“有所关于”的，但他们并不认为，所有艺术都是“有所关于”的，亦即，他们否认“关于性”是艺术本质的必要条件。

分析美学界最早明确反对“艺术皆有所关于”的理论家是门罗·比尔兹利（Monroe Beardsley），他对“关于性”的反驳建立在古德曼所谓“审美纯粹主义”的艺术观之上。在比尔兹利看来，艺术的本质在于作品为欣赏者提供积极的审美体验的功能。审美体验孤立于人类一切其他体验、欲求与认知活动。在审美体验中，人类获得一种纯粹的愉快。审美体验源于作品具有的特定属性，即强烈性（intensity）、统一性（unity）、复杂性（complexity）。这意味着，艺术作品的艺术品身份仅与这三种属性有关，而独立于对象或外部世界，作品只要具有它们，就可以成为艺术。<sup>[17]</sup>

比尔兹利的艺术观具有明显的近代美学印记，同时，它对艺术本质的理解过于狭隘，以至于无法为许多不具有感官性的审美属性却无疑具有艺术品身份的艺术作品提供解释。例如马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp）的《泉》，就感官层面而言，它只是一个“没有美、没有丑，也没有特别的美学的品质”<sup>[18]</sup>的小便池。比尔兹利明确承认，在他看来，这些“艺术作品”本就不是艺术，然而，这无异于承认了其自身理论的过时和局限性。<sup>[19]</sup>比尔兹利对“关于性”的反驳建立在他对其艺术观的论证之上，既然其艺术观是不可靠的，他对“关于性”的反驳也就难以成立。

另一位对“关于性”提出过重要批评的理论家是乔治·迪基（George Dickie）。比尔兹利的理论总是作为古德曼的“认知主义”艺术观的对应物而被论及的，迪基的“艺术体制论”（the Institutional theory of art）则通常被视作丹托的“语义学艺术观”的对应物，迪基的批评也主要是针对丹托有关“关于性”论述而发出的。

迪基认为，“艺术世界”中存在着许多“无所关于”的艺术品，即便我们难以在现实中找到这样的艺术品，我们也可以设想出这样的艺术品——事实上，“设想出”与“真的找出”具有同样的效力，一件作品能够按照某种方式被设想出，也就意味着，它能够被这样创作出来——这足以证明将“关于性”纳入艺术本质的不必要性。为此，迪基区分了三种抽象绘画：第一种是通过抽象手法表现具体对象的抽象绘画，例如毕加索（Pablo Picasso）的作品，它们具有“关于性”；第二种是没有具体对象，却具有丹托所谓的观念性内涵的“非客观绘画”（nonobjective painting），它们也具有“关于性”；第三种则是既不具备物质性对象，也不具备观念性内容的“非客观绘画”，迪基认为，这是典型的“无所关于”的艺术品。丹托只能通过否定这些艺术作品的艺术身份，才能论证“关于性”的普遍性。<sup>[20]</sup>

诺埃尔·卡罗尔认同迪基对“关于性”的归谬式批评，他也认为，在现实中存在着许多“无所关于”的艺术作品。卡罗尔举出的例子是，仅具有美观作用，而不具有任何物质对象或观念内容的艺术作品，简言之，“美的艺术”。卡罗尔认为，丹托在著作《美的滥用》（2003年）中，否认美是艺术本质的一部分的理论目的即在于，通过

否定此类艺术作品的艺术品身份，维护其“关于性”理论的合理性。<sup>[21]</sup>

卡罗尔还强调，在丹托理论中作为艺术本质的“意义与呈现”，并非艺术作品独有的属性，许多非艺术作品的事物也具有这种语义学结构，因而，丹托的艺术定义无法将艺术作品与非艺术作品区分开。卡罗尔将这一批评延伸至丹托最重视的艺术作品，即安迪·沃霍尔（Andy Warhol）的《布里洛盒子》之上。显然，“布里洛盒子”作为一个精心设计的产品包装盒，是“有所关于”的。

“真正的布里洛盒子有一个主题——布里洛——他们精心挑选的肖像画传达了一些东西：布里洛干净、明亮、现代，它与新鲜、活力和活泼有关。”<sup>[22]</sup>然而，它并不是一件艺术品，而是实用品。在卡罗尔看来，“对于无数的工业产品，也可以提出类似的观点”，但由于“布里洛盒子”在丹托艺术哲学中具有作为最重要的说明性范例的独特意义，“也许‘布里洛盒子’是最残酷的例子，因为丹托对艺术的新定义未能提供哲学手段来区分卑微的‘布里洛盒子’和沃霍尔的盒子，从而未能回答丹托自己认为的艺术哲学的核心问题”。<sup>[22]</sup>

迪基开创的对“关于性”的反驳，对重新审视“关于性”在艺术本质论中的价值而言，有重要意义。首先，迪基的批评表明，有关“关于性”的争论可以归结为一个问题，即是否存在“无所关于”的艺术作品，如果答案是肯定的，那么“关于性”作为艺术本质就是不必要的，“关于性”对解释全部艺术作品而言，也是不充分的。

其次，迪基的批评确实指出了丹托“关于性”理论的困境。不论是“关于性”的支持者还是反对者，包括丹托、迪基、卡罗尔，都将“关于性”理解为作品自身与物质对象或观念内容的关联。作为“关于性”最重要的支持者，丹托有关“关于性”的论述可以解释至上主义（suprematism）、构成主义（constructivism）等隶属于现代主义潮流下的前卫艺术的“关于性”：尽管这些作品不具有具体的描摹对象，但却具有对艺术本质的反思。然而，丹托无法回应迪基的批评：“艺术世界”中存在着许多既无关于物质对象，又无关于观念内容的艺术作品。然而，由于迪基本人也将“关于性”理解为作品自身与物质对象或观念内容的关联，迪基认为，既无关于物质对象，又无关于观念内容的艺术作品是“无所关于”的。这一结论是十分独断的，因为，在这些作品中，或许存在着物质对象或观念内容之外的“关于性”。

### 三、再探“无所关于”的艺术

如本文第一节所述，丹托对“关于性”的理解包含两种并行的观念：一方面，将“关于性”把握为艺术作品的某种语义学属性，另一方面，将“关于性”把握为作品自身与物质或观念对象的关联。迪基的批评已经指出了第二种思路的局限性，事实上，走出这一困境的解药，就在于对“关于性”的第一种理解，即语义学理解中。

在分析美学家的论述中，作为语义学属性的“关于性”，可以被概括为两个需要被同时满足的条件：（a）作品自身具有与非自身的他者的关联；（b）这种他者成为作品的主题。仅证明作品具有与他者的关联，或作品具有某种主题，都不足以说明作品具有“关于性”。仅以作品自身

具有与他者的关联作为“关于性”的标准，会导致与作品有关的一切外在性条件，例如作品与作者的关联、作品与历史性语境的关联等，都被归入“关于性”；仅以作品具有某种主题作为“关于性”的标准，则会使有关“关于性”的讨论失去意义，因为一切作品都可以被认为以自身作为主题，因而都与自身相关。以上两个条件为核心的“关于性”概念的外延比“物质-观念”更为广泛，它构成了重新审视“关于性”的理论限度的标准与出发点。

让我们回到迪基的论断：既无关于物质对象，又无关于观念内容的作品是“无所关于”的——事实是否如此呢？这一问题的关键在于，艺术作品是否具有物质与观念对象之外的“关于性”？亦即，对这些艺术作品而言，是否存在物质与观念对象之外的他者作为其主题？我们可以引用上述语义学意义上的“关于性”概念，对几种有争议的艺术作品的“关于性”加以分析，从而厘清这一问题。如果我们能够证明，所有被设想为“无所关于”的艺术作品，终究“有所关于”，我们也就足以反驳迪基与卡罗尔的归谬法，并重新肯定“关于性”作为艺术本质的必要性。

首先，第一种艺术作品：不具有物质或观念对象，但却具有美的形式的艺术作品，即卡罗尔所谓“美的艺术”，究竟是否“有所关于”？其答案是肯定的：美与“美的艺术”的关系满足了“关于性”的两个条件。

首先，“美”（beauty）构成了区别于作品自身的他者。“美”既区别于“美的”（beautiful），也区别于“美的艺术”（beautiful works）。“美的”是作品的一种感官属性，“美的艺术”则是具有这一属性的作品。“美的艺术”不是美，而是对美的呈现，正如风景画不是风景，而是对风景的呈现。我们不必探究“美”究竟意味着什么，一方面，美学史已经证明，这是一个几乎无法达成共识的问题，另一方面，不论我们对美采取何种解释，美、美的、美的艺术，三者之间的区别都是成立的。

其次，美是作品的主题。欣赏者对于这件作品的评价，“这是一件美的作品”，足以证明这一事实。对此，反对者或许会指出，对许多并不以美为主题的作品，欣赏者也可以发出“这是一件美的作品”的评价。这种反对意见的错误在于，它默认一件作品只能有一个主题，然而，一件作品的主题通常是多样的。事实上，只要作品之美是作者意图的结果，且“这是一件美的作品”是一个符合作品事实状况的评价，亦即，这件作品确实是美的，美就一定该作品的主题之一。至于非作者意图导致的美，则本来就不作为艺术美而存在，而仅成为自然美，我们无法将其视为作品的一部分，也就无法对其使用“这是一件美的作品”的评价。

第二种艺术作品：既无关于任何物质或观念对象，也不具有任何有价值的感官形式的艺术作品，是否“有所关于”？迪基将这样的艺术设想为“一个由许多相互渗透的三角形区域组成的设计，标题为#23”<sup>[20]</sup>。事实上，具有明确图形结构的“#23”仍可能被认为具有“美的形式”，为了更符合我们对这种艺术的设想，我们应将其形式尽可能地简化，例如，将其想象为一幅单色画——并且，这幅单色画不以“简化自身”作为探索绘画边界的手段，因

而，它不属于“极简主义”或任何现代主义流派——它只是一幅没有任何“诉求”的单色画，并被作者命名为“#24”。在迪基看来，这样一幅作品显然是“无所关于”的了。

但是，在这幅作品中，创作行为与“#24”的关系仍满足了“关于性”的两个条件。首先，创作行为无疑不是作品本身的一部分。其次，创作行为成为这幅作品的主题，欣赏者对这幅作品的评价，“这是一幅被人创作的作品”，再次证明了这一点。只是这幅作品的创作行为不再包含审美意识，而得到了进一步“纯粹化”，它仅以这种意识为基础：“我创作了这幅作品”。

反对者或许会指出，“这是一幅被人创作的作品”可以作为对任何艺术作品的评价，本文的观点将导致创作行为成为一切作品的主题，这显然是一个错误的结论。事实上，反对者指出的这种现象表明，创作行为确实构成了一切作品的部分内容，它往往体现为作品中暗含的独创性或作者性等，尽管在大部分作品中，创作行为及其变体并不构成作品的主要内容，即主题。然而，当作品只具有一种内容时，这种内容必然成为主题。因此，“这是一幅被人创作的作品”对绝大部分艺术作品而言的意义，与对“#24”而言的意义并不相同，对前者而言，这句话只表明，创作行为作为一种内容，内含于作品中，对后者而言，这句话则表明，创作行为作为唯一的内容，构成了作品的主题。

第三种艺术作品：这种艺术作品与“#24”的外观并无不同，但它并非由作者本人直接创造，而是由作者“拾得”并引入作品，正如杜尚将小便池引入《泉》。因此，此处的艺术作品，是一幅被拾得的单色块，它被作者命名为“#25”。

“关于性”的反对者或许尝试通过对这种艺术的设想，规避创作行为，亦即“人造性”，从而实现规避作品的“关于性”的效果。然而，这种尝试难以奏效，因为，它混淆了物质的人造性与艺术的人造性。物质的人造性，即某人通过技艺或劳动，使某物获得物质性实存。艺术的人造性，则指的是作者将某事物纳入“艺术世界”，使之获得艺术性实存，即艺术品身份。艺术的人造性不必借助物质的人造性，而仅需丹托所谓“艺术识别”即可实现。<sup>[5]</sup>通常的艺术作品同时涉及两种人造性，广义上的现成品艺术（readymades）则仅涉及艺术的人造性，并且依赖于艺术的人造性才能够成为自身。换言之，当这些业已实存的事物被指认为艺术作品时，指认行为本身就包含了人造性。

“#25”与作为“艺术识别”的创作行为的关系满足了“关于性”的两个条件。一方面，“艺术识别”区别于作品本身，另一方面，“艺术识别”构成了这件作品的主题，正如在“#24”中，欣赏者对这件作品唯一可能的评价，“这是一件被‘拾得’进而被‘指认’的艺术作品”，证明了这一点。“#25”已经触及了我们能够设想的艺术作品可能“无所关于”的极限，然而，它仍然无法摆脱对“艺术识别”的“关于性”，至此，我们已经达到了反驳迪基的归谬法批评的目的。

上述分析频繁引用了欣赏者对艺术作品的评价，作为论证艺术作品具有某种主题的依据。欣赏者的这些评论有着

自明的合理性，它们必然指出了关于艺术作品的某种事实，我们仅需对其加以分析和利用。迪基与卡罗尔对“关于性”的反驳，无法解释这一事实：人们在面对上述三种艺术作品时发出的评论，如“这是一幅美的作品”“这是一幅被人创造的作品”，与人们面对被公认为“有所关于”的艺术作品所发出的评论，如“这是一幅风景画”的结构是完全相同的，它们都指向作品的主题。当一件艺术作品具有诸多属性时，我们可以对它做出各种各样的评论，这些评论时常偏离于它的主题。然而，当一件艺术作品具有极少属性时，我们对它的评论也开始紧缩，其句式也逐渐被限制于“这件作品是……”，填补这一句式中空白部分的“东西”，作为这件作品仅剩的内容，就是这件艺术作品的主题。只要我们能对某件作品有效地使用这一句式，亦即，只要我们仍能对这件作品做出评价，艺术作品的主题就仍然存在。

#### 四、结语：“关于性”与“人造性”的关联

如上所述，在分析美学有关“关于性”的争论中，就肯定“关于性”作为艺术本质的必要条件而言，丹托、古德曼等人的观点具有合理性；就指出“艺术世界”中存在着许多无关于物质对象与观念内容的艺术作品而言，迪基与卡罗尔的观点具有合理性。然而，由于“关于性”最重要的支持者丹托，与最重要的反对者迪基，均从物质与观念的层面理解“关于性”，二者的观点均存在问题。丹托的错误，即断言一切艺术作品皆与物质或观念的对象相联系，已经被迪基指出。然而，迪基的断言，无关于物质或观念对象的艺术作品是“无所关于”的，则同样与事实不符。

本文对“#24”与“#25”的分析表明了“关于性”与“人造性”之间的密切联系：不仅“人造性”构成了“关于性”的基础，“关于性”亦构成了“人造性”的必然结果。一切艺术作品的“关于性”，包括艺术作品与物质或观念对象的一切关联，都必须以“人造性”为前提。其原因在于，只有人造物才能作为艺术而存在并被欣赏。非人造物即便与他者存在关联，这种关联也无法具有艺术的意义，它既不是艺术欣赏的对象，也不是艺术哲学的课题。当作品被剥离了与物质对象或观念内容的一切关联时，“人造性”则成为它唯一有关的主题。正如在“#24”与“#25”中，创作行为作为非作品本身的他者，成为作品唯一“有所关于”的对象。“人造性”不仅构成了“关于性”之所出，也构成了“关于性”之所归。

陈岸瑛曾从存在三种艺术史的角度，论证了丹托的语义学艺术观与迪基的体制论艺术观的内在共通性。<sup>[23]</sup>本文对作为迪基艺术观之基础性概念的“人造性”与作为丹托艺术观之基础性概念的“关于性”的内在共通性的阐述，可作为对陈岸瑛观点的另一佐证。

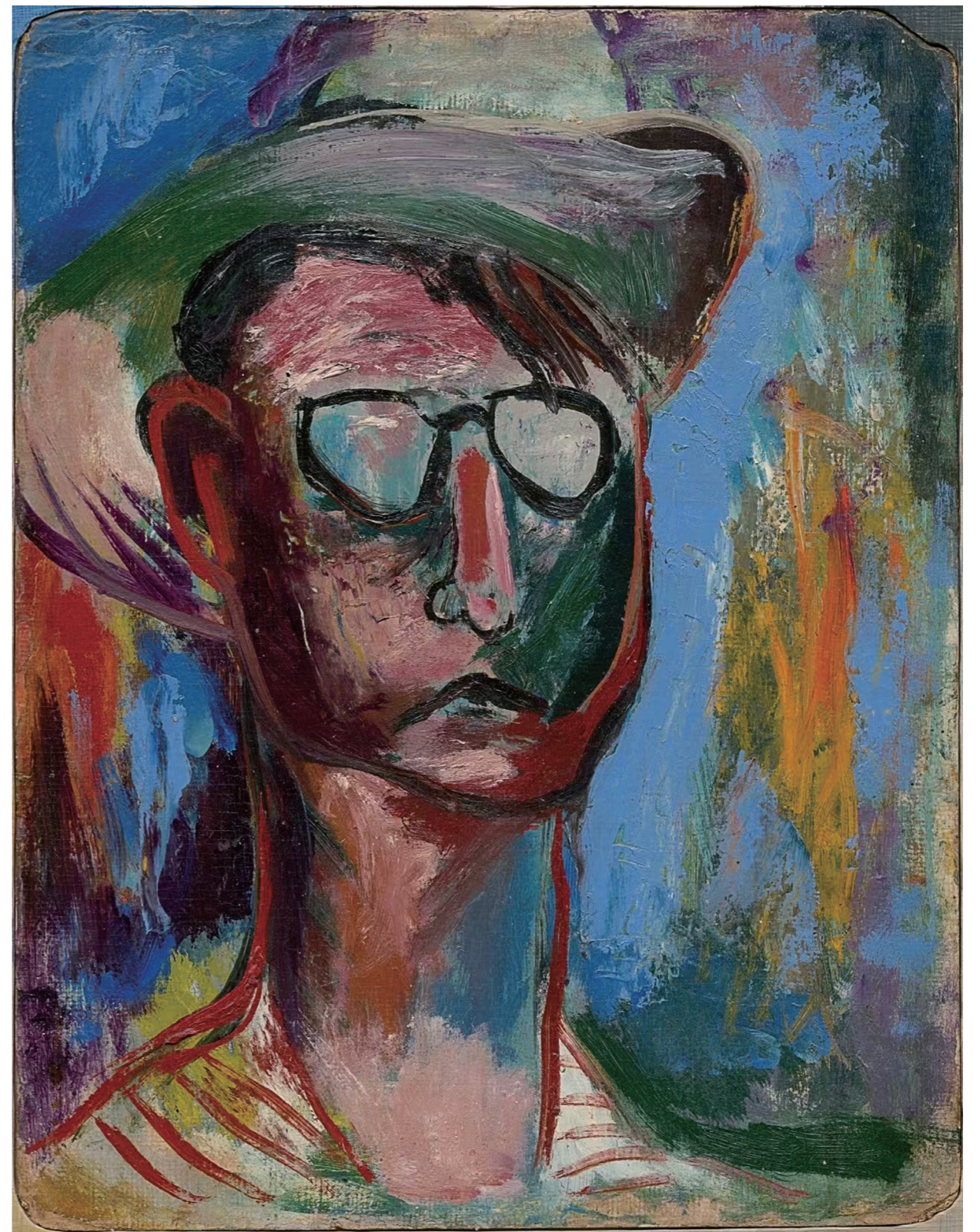
#### 参考文献

- [1] WEITZ M. The Role of Theory in Aesthetics [J]. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1956, 15 (01): 27-35.  
 [2] KENNICK W. Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake? [M] // LIPMAN M, Ed. Contemporary Aesthetics. Boston: Allyn and Bacon, 1973: 219-234.  
 [3] MANDELBAUM M. Family Resemblances and Generalizations Concerning the Arts [M] // NEILL A, RIDLEY A. The

- Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern. New York: McGraw-Hill, 1995: 193-201.  
 [4] [新西兰]戴维·艺术诸定义 [M]. 韩振华, 赵娟, 译. 南京: 南京大学出版社, 2014: 47, 239-241.  
 [5] [美]丹托. 艺术世界 [J]. 王春辰, 译. 外国美学, 2012 (01): 344-359.  
 [6] DANTO A. Artworks and Real Things [J]. Theoria, 1973 (39): 1-17.  
 [7] [美]丹托. 寻常物的嬗变 [M]. 陈岸瑛, 译. 南京: 江苏人民出版社, 2007.  
 [8] [美]丹托. 艺术的终结之后 [M]. 王春辰, 译. 南京: 江苏人民出版社, 2007: 211.  
 [9] [美]格林伯格. 现代主义绘画 [J]. 沈语冰, 译. 油画艺术, 2019 (01): 29-34.  
 [10] [美]丹托. 艺术和意义 [M] // [美]卡罗尔, 编著. 今日艺术理论. 殷曼婷, 郑从容, 译. 南京: 南京大学出版社, 2010: 164-178.  
 [11] [美]丹托. 何谓艺术 [M]. 夏开丰, 译. 商务印书馆, 2018: 34.  
 [12] GOODMAN N. When Is Art? [M]. GOODMAN N. Ways of Worldmaking. Indianapolis: Hackett, 1978: 67-69.  
 [13] [美]古德曼. 艺术的语言 [M]. 彭锋, 译. 北京: 北京大学出版社, 2013: 194.  
 [14] WOLLHEIM R. Art and Its Objects (2d ed) [M]. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.  
 [15] MARGOLIS J. Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities [J]. The British Journal of Aesthetics, 1974 (14): 187-196.  
 [16] [美]卡罗尔. 艺术哲学 [M]. 王祖哲, 曲陆石, 译. 南京: 南京大学出版社, 2015: 29-37.  
 [17] BEARDSLEY M. Aesthetics: Problems in the Theory of Criticism [M]. New York: Harcourt, Brace and World, 1958.  
 [18] [美]丹托. 美的滥用 [M]. 王春辰, 译. 南京: 江苏人民出版社, 2007: 79.  
 [19] BEARDSLEY M. Aesthetic Experience Regained [J]. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1969 (28): 3-11.  
 [20] DICKIE G. The Art Circle: A Theory of Art [M]. New York: Haven, 1984: 20-24.  
 [21] CARROLL N. Arthur Danto's Philosophy of Art: Essays [M]. Leiden: Brill, 2021: 8-9.  
 [22] CARROLL N. Danto's New Definition of Art and the Problem of Art Theories [M] // Mark Rollins, Ed. Danto and His Critics. Hoboken: John Wiley & Sons, 1995: 147.  
 [23] 陈岸瑛. 艺术世界是社会关系还是逻辑关系的总和? ——重审丹托与迪基的艺术体制论之争 [J]. 南京社会科学, 2019 (10): 136-141+156.

罗伯中：湘潭大学哲学系教授  
李帛雨：湘潭大学哲学系2022级硕士研究生

(责任编辑：蒙佳亮)



李骆公 自画像 木板油彩 40.6×31cm 1942—1944年